الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون. تيارت

University of Tiaret. Algeria

كليّة الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مخبر التوطين: مخبر الخطاب الحجاجي أصوله ومرجعياته وآفاقه في الجزائر

من عمود الشّعر إلى الشّعرية
(دراسة في نظريّة الشّعر)

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه الطور الثالث (LMD) في إطار مشروع الدراسات الأدبية

التخصص: الشّعرية العربية بين التّراث والحداثة

إعـداد الطالب

بلهزيل كمال

إشراف

أ. د. شريفي فاطمة

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الـرتبـــة	الصفـة	مؤسسة الارتباط
بوزيـــان أحمد	أستاذ التعليم العالي	رئيـــــساً	جـــامعة تيـــارت
شريفـي فاطمة	أستاذ التعليم العالي	مشرفاً ومقرراً	جـــامعة تيـــارت
دبيـــــح مُحَمَّد	أستاذ محاضر "أ"	مساعد المشرف	جـــامعة تيـــارت
كراش بن خولة	أستاذ التعليم العالي	ممتحـــــناً	جـــامعة تيـــارت
ربيـع مـوازي	أستاذ محاضر "أ"	ممتحـــــناً	جـــامعة تيـــارت
صفية مكناسي	أستاذ محاضر "أ"	ممتحـــــناً	جـــامعة بومـــرداس

السنة الجامعية: 1444/1443 هـ-2022/2021 م

﴿ وَقُلْ رَبِّ زِدْنِي عِلْمًا ﴾ 114/طه

إهداء

أهدي هذا العمل إلى من قال فيهما الحقّ تعالى:

﴿ وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُلْ رَبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا ﴾

24/ الإسراء

إلى روح والدي الطّاهرة تغمّده الله برحمته وأسكنه فسيح جنّاته...

إلى والدتي حفظها الله ورعاها برعايته...

إلى البراءة منبع السعادة ابنتي ميار أغدق عليها الله من وافر الصّحة والعافية وأطال عمرها...

إلى رفيقة الدّرب زوجتي أمّ ميار حفظها الله وأعانها على تحمّلي...

إلى أخي وأخواتي صنّاع البسمة في البيت...

إلى كلّ من أحبّني في الله وأحببته في الله.

شُكْرٌ

الحمد لله حبًّا، الحمد لله شكرًا، الحمد لله رجاءً وطاعةً، الحمد لله دائمًا وأبداً

تتناثر الكلمات حبرا وحبّا...

على صفائح الأوراق...

لكل من علّمني....

ومن أزال غيمة جهل مررت بها...

برياح العلم الطيبة...

ولكلّ من أعاد رسم ملامحي...

وتصحيح عثراتي...

أبعث تحية شكر واحترام لمعلميّ وأساتذتي.

شكراً للذين يتركون بنا أشياء سعيدة تجعلنا نبتسم حين تبدو

الحياة كئيبة

جدول اختصارات ورموز البحث

الاختصار/الرمز	المعنى المقابل
ت	توفي
مج	مجلّد
ج	جزء
ص / p	صفحة / page
تح	تحقيق
شر	شرح
تص	تصحيح
مر	مراجعة
تق	تقديم
تر	ترجمة
تص	تصحيح
تع	تعليق
ط	طبعة
د ط	دون طبعة
د ت	دون تاريخ
ع	عدد
هـ	هجري
م	ميلادي
ق م	قبل الميلاد

مُقَدِّمَة

تبوّأ الشعر مكانة خاصّة لدى الناقد العربي قديما، فكان مدونته ومنهله، لذا أحاطه بتقديس وأخضعه لقوانين وقواعد صارمة تلخّصت في جملة من القضايا، لكن جهوده هاته لم تدم طويلا، لأنّ تحوّلات القصيدة العربية كانت شاهدا على محاولات الانفلات من تلك القوانين، فانعكست هذه التحوّلات على مستوى النظّرية والتطبيق، لذا استوجب على النّقاد والشعراء مواكبتها بين مؤيّد ومعارض، لتظهر ثنائيات: القديم/الجديد، الأصالة/المعاصرة، الثابت/المتغيّر، المعيار/التجاوز.

وما لا يختلف فيه اثنان أنّ النتاج الشعري العربي عبر تاريخه لم يكن جامدا، بل متحوّلا بفعل انفتاحات العربي على ثقافات أخرى، ولما تحقّق شرط الاحتكاك الفكري في الشعر منذ العصر العباسي تحقّق التطوّر الفنيّ، فأثمر تجارب عديدة كالّتي قدّمها أبو نواس وبشار بن برد وأبو تمام، والّتي مثلّت طفرة زمانها وخروجا عن عرف العرب وتقاليدهم، أمّا العصر الحديث فأثمر تيارات تتّفق على الخروج بالشعر من إطار التقليد إلى حدود التجربة الذّاتية فتولّد الشعر الحرّ وقصيدة النثر.

لذا تهدف هذه الدراسة الموسومة بـ: **من عمود الشعر إلى الشعريّة (دراسة في نظريّة الشعر)** إلى مواكبة هذا التحوّل في الشعريّة العربية انطلاقا من عمود الشعر إلى الشعريّة العربية الحديثة، مع البحث في هاجس كيفية الانتقال من ـ إلى، وما تعرّض له عمود الشعر من تحوّلات وانكسارات رفضت في بادئ الأمر لتصير جزءا مهمّا فيما بعد، حتى وإن لم تكن هذه التحوّلات انقطاعا تامّا عن الأصل، بل أضافت إليه أو أنقصت منه.

يسعى هذا البحث إلى تقديم مشهد عن تحوّل الشعرية العربية انطلاقا من الأسئلة الآتية: **كيف اكتسب عمود الشعر صفة الثّبات؟ ولماذا تمّ التحوّل والخروج عنه؟ وفيم تجلّت هذه التحوّلات في الشعرية العربية؟ هل تمّ تقبّلها؟ وما ملامح الشعرية العربية المعاصرة؟**

للإجابة عن تلك الأسئلة اتّبعنا منهجا تاريخيا لتحديد الظاهرة بحدود زمانية، ثمّ المقارنة من خلال اقتفاء أثر الشعريّة العربية في تحوّلاتها وعرض لآراء الفلاسفة والنقاد والشعراء حول مفهومها وعناصرها، وكذا تحليل مختلف الآليات التي ميّزت الشعر من نشأة عموده إلى الحداثة الشعرية العباسية والمعاصرة. فانطلق البحث من مصادر الفلسفة اليونانية المتمثّلة فيما قدّمه أفلاطون وتلميذه أرسطو، ثم الفلسفة العربية القديمة بأصحابها: الفارابي، ابن سينا وابن رشد، ليصل إلى النقد العربي القديم برواده: ابن طباطبا العلوي، الجاحظ، قدامة بن جعفر، الآمدي، القاضي الجرجاني والمرزوقي في مناظراتهم وشروحهم للشعر والشعراء كأبي نواس، وبشار بن برد وأبي تمام وطرق أبواب الحداثة، ثمّ انتقلنا إلى مصطلح الشعرية، فبحثنا عن استعماله في النقد العربي القديم، ثم النقد الغربي الحديث، فالنقد العربي الحديث والمعاصر لنتطرّق إلى أهم قضاياه، ونخلص بتجلياته مقترنا بالحداثة في الشعر الحديث والمعاصر.

وحتى تستقيم أركان البحث توزّعت خطته على أربعة فصول تقودها طبيعة الموضوع بالتسلسل الآتي:

الفصل الأوّل: نظرية الشعر (بحث في المفاهيم): نستعرض فيه بعض المفاهيم والمصطلحات المؤسّسة لنظرية الشعر مثل: النظرية، الإيقاع، الوزن، القافية، المحاكاة والتخييل، والمصطلح الأهم ألا وهو الشعر، لنقتفي بعض تعريفاته عند الغرب والعرب قديما وحديثا.

الفصل الثّاني: عمود الشعر الأصول والأبواب: يعدّ عمود الشعر العربي من أبرز القضايا النقدية عند العرب؛ من حيث كونه البناء الأمثل في نظر الناقد القديم للشعر العربي، كما أنّها القضية التي تجسّد فكرة التداخل النقدي مع القضايا الأخرى كقضية القديم والمحدث وقضية اللفظ والمعنى، والموازنة بين شاعرين ... والبحث في هذه القضية بحث في الإبداع الشعري من حيث إمكانية الكشف عن ثنائية التجديد والمحافظة، وتربية الذوق لدى الشعراء عبر ممارسة رواية الشعر والتزام سنن العرب وتقاليدها الفنيّة. فلو اكتفت الدراسات بالجانب النقدي للقضية ما كانت لتصل إلى نتائج دقيقة؛ لأنّها لم تتكئ على الإبداع الشعري الكاشف لجدلية الاتباع أو المفارقة عن سنن العرب لذا استوجب علينا البحث في: مفهوم وأصول نظرية عمود الشعر في التنظير والتطبيق النقدي ثمّ أبواب عمود الشعر.

الفصل الثّالث: عمود الشعر من الثّابت إلى المتغيّر: انقسم تاريخ الشعر العربي إلى عهدين هما: عهد القدماء، إلى غاية منتصف القرن الثاني للهجرة، وبذلك يكون إبراهيم بن هرمة آخر سلسلة القدماء، وعهد المحدثين الذي بدأ مع بشار بن برد. وكانت هذه القسمة بداية تعصب شديد للقديم فقد سيطر اللغوّيون والنقاد على سوق الشعر في العصر العباسي، فراحوا يتمسكون بالمثل الشعري القديم تمسّكاً شديداً، حتى أسقطوا كثيراً من الشعراء العباسيّين وكأنّما كانوا يريدون أن يجمد الشعر العربي في وقفته حتى ترضى عنه أذواقهم التقليدية القديمة. ومع تطوّر الحياة العربية في القرنين الأوّل والثاني للهجرة اعتقد كثير من النقاد واللغوّيين أن تطوّراً حقيقياً سيطر على الشعر، لكن يبدو أنّ شيئاً من ذلك لم يحدث، فالشعر لم يتغيّر نوعه، ولم تتغيّر أغراضه، ولكن الحياة الجديدة جاءت بالإكثار من شعر اللهو والمجون، ووصف القصور والرياض، الذي أدى إلى صياغة جديدة لمذهب البديع، وقد لاحظ القدماء زعامة "أبي تمام" لهذا المذهب

ولم يستطع أحد من بعده أن يطوّره، أو يبلغ به أبعد مما بلغه، لذلك كان مذهبه موضع خصومة شديدة، وحركة نقدية نشيطة، تعد أخصب حركة في تاريخ النقد العربي.

وفي وسط هذه الخصومة نشأ مصطلح (عمود الشعر) وبدأ الحديث عنه، وعن صلة "أبي تمام" به ومدى تمسّكه به أو خروجه عليه. لذا يتناول هذا الفصل أسباب وعوامل جمود الشعر ليمتلك صفة الثبات (التزام التقليد)، وأسباب وعوامل كسر عمود الشعر (التجديد)، ثمّ تحولات الأطر والمغايرة (المتغيّر في الشعر العباسي)، لندرس ونحلّل مع هذا نماذج من المذهبين.

الفصل الرّابع: الحداثة الشعرية وتحوّلات القصيدة المعاصرة: إنّ الطبيعة البشرية تأبى الاستقرار والثبات وتسعى دائما وراء التجديد والتغيّير ولعلّ مفهوم الحداثة لا يخرج عن هذا الإطار، فإذا كان حلم الإنسان فيما مضى هو صنع الكيان من خلال المحاكاة والتقليد، فالحداثة أوجدت إنسانا لا يثق في غير قدراته ولا يدين بالولاء لأحد، لهذا تشكّل محطّة مهمة من محطّات النقد الأدبي المعاصر، بل إنّه يرتفع في أهميته إلى مستويات تنتظم على أساسها أنساقٌ جديدةٌ، يبنى عليها صرح الثقافة العربية في مفهومها خاصة المرتبط بالشعرية.

وعليه خصصنا هذا الفصل للبحث في ثنائية التراث والحداثة فمفهوم الشعرية، ثمّ مصطلح الشعرية في التراث النقدي والفلسفي العربي، ثمّ في النقد الغربي الحديث وفي النقد العربي الحديث والمعاصر، ثم تجليات الحداثة الشعرية المعاصرة.

وفي الأخير جاءت الخاتمة حوصلة لهذا البحث بأهم النتائج التي توصلنا إليها.

للوهلة الأولى يظهر هذا الموضوع مطروقا من قبل، لكنّنا لا نحاول جمع القضايا ولملمتها وعرضها فقط، بل سنتعرّض للخصائص والآليات التي أخضعت عمود الشعر للتحوّلات، وعوامل

جمود الشعر ليكون ذلك الثّابت، وضرورات المغايرة التي أدت إلى كسر ذلك العمود والخروج عنه أو ما اصطلح عليه بالتجاوز.

ومن بين الدراسات التي قاربت موضوعنا في بحثها نذكر مثلا: الثابت والمتحوّل (بحث في الإبداع والاتّباع عند العرب)، أدونيس علي أحمد سعيد رسالة دكتوراه من جامعة القديس يوسف، بيروت، لبنان 1973م، وكذا الشعرية العربية بين العمود والحداثة، علاء المعاضيدي، رسالة دكتوراه كلية التربية ابن رشد، قسم اللغة العربية، بغداد، العراق 1996م، والشعريّة العربية بين القديم والحديث، شيباني رحمة، مذكّرة ماجستير، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان 2013م، وبعض الدراسات الأخرى التي تعرّضت للشعرية العربية إمّا قديما أو حديثا لكنّها لم تجمع بينهما في عمل بحثي واحد.

وكما هو معروف فإنّ أيّ بحث أكاديمي لا يخلو من صعوبات تعترض الباحث فتحبطه أحيانا وتكون في أحايين أخرى حافزا لبذل جهد أكبر، وممّا اعترضنا كيفية رصد المادة العلمية الكثيفة التي تخصّ البحث وطريقة التعامل معها لكثرتها ما جعلت صفحات البحث قليلة لن تفيها حقها الكامل، فالموضوع المدروس قد يشكّل مكتبة كاملة من البحوث، وإذ يرى البعض أنّ كثرة المادة العملية تسهّل البحث على الباحث، حقيقة لكنّها في الوقت نفسه توقعه في مغبة التشابه والتصادم مع بحوث غيره، فنحن نحاول أن نخالف غيرنا في أسلوب البحث وطريقة الطرح، حتى لا نقع في التكرار الذي يفقد الموضوع لذته وهاجس الاطلاع على ثناياه.

وبعد "**لكلّ شيء إذا ما تمّ نقصان**"، فإن أصبت فهذا المراد والغاية، وإن لم تصل دراستي هذه إلى الهدف الذي سطرت من أجله، فحسبها أنّها سارت على الطريق الذي لم يخل من

صعوبات تحولت بفضل الله ودعوات المحبين إلى متعة الكشف والبحث، أملا أن يكون هذا الجهد المتواضع دفعة إلى عمل أسمى وأشمل، ولا أخال نفسي بلغت فيه الكمال. فإن وفقت فمن الله توفيقي، وإن أخفقت فمن نفسي.

وفي الختام أشكر الله تعالى أن وهبنا أفضل النعم، الصحة والعقل، لنكون في هذا المقام العلمي الطيّب، ومن لم يشكر الناس لم يشكر الله، لذا يجدر أن أذكر صدورا احتوتني وجسّدت بذلك معاني السماحة والعطاء والكرم أكبر تجسيد، أذكرها بكل فخر واعتزاز أختي وأستاذتي المشرفة الدكتورة فَاطِمَةُ شِرِيفِي، جزاها الله عنّي خيرا على صبرها وتجشمها عناء هذا البحث لتضعني على الطريق الصواب، أخي الأستاذ الدكتور ذَبِيحٌ مُحَمَّدٌ مساعدا وناصحا موجّها، وأبي وأستاذي الدكتور أَحْمَدُ بُوزِيَانٌ على حبّه وثقته فهو رمز الإخلاص والعطاء الذي ما خاب من قصده، حفظهم الله وأدام عليهم الصحة والعافية، والشكر موصول لأعضاء لجنة المناقشة على تكرّمهم بقراءة بحثي وإفادتي بتوجيهاتهم السديدة. والله الموفّق للصواب.

الطَّالِبُ: كَمَالُ بَلْهَرِيدِ

قَسَنْطِينَة

2021/09/04

الفصل الأول

حول نظريّة الشعر: بحث في المفاهيم

1. في مفهوم النظريّة.
2. في مفهوم الإيقاع، الوزن والقافية.
3. في مفهوم المحاكاة والتخييل.
4. في مفهوم الشعر.
   - ❖ عند اليونان.
   - ❖ عند الفلاسفة العرب.
   - ❖ في النقد العربي القديم.
   - ❖ في النقد العربي الحديث.

1. في مفهوم النظريّة:

مصطلح "نظرية" مشترك بين العلوم جميعا وأداة صارمة لجماع قواعدها وأصولها. وقد عرف العرب فيما يبدو أوّل الأمر معادل هذا المفهوم تحت مصطلح "النظر"، قال الباقلاني (ت403هـ): "النظر هو الفكر الذي يطلب به علم أو غلبة الظّن"[1] لا النظرية بمفهومها المعاصر. ويبدو أنّ مصطلح "نظرية" جاء من "النظر" بإضافة ياء النزعة "أو الياء الصناعية باصطلاح النحاة العرب"[2]، وهذا المفهوم يتّخذ معان مختلفة لكنّها متقاربة، فقد ورد في نصوص كثيرة للجاحظ (ت 255هـ): "أنّ النظر بمعنى التفكير والتأمل والتدّبر والتثبّت وما في حكم هذه المعاني. فيقول: "ومتى أهمل النظر لم تسرع إليه المعاني"[3]. وقد تكرّر النظر كذلك عنده بمعنى التفكير كما في قوله: "وهل رأيتم أحدا اكتسب علما قط، أو نظر في شيء إلا وأوّل نظره إنّما هو على أصل الاضطرار، لأن المفكر لم يبلغ من جهله أن يستشهد الخفي بل من شأن الناس أن يستدلوا بالظاهر على الباطن، إذا أرادوا النظر والقياس ثم هم بعد ذلك يخطئون أو يصيبون"[4].

كما أورد ذلك أبو حيان التوحيدي (ت 414هـ) "تركيب ن-ظ-ر في كل ما له صلة بالمعرفة وعلم الكلام فيتواتر المصطلح في مناظرة بين أحد أعضاء جمعية إخوان الصفا والحريري غلام بن طرارة"[5].

---

[1] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1982، ص 475.

[2] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2، 2010، ص 31.

[3] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، رسائله، تح عبد السلام هارون، نشر الخانجي، القاهرة، ط 1، 1979، ج3، ص 29.

[4] المصدر نفسه، ج4 ،ص 55.

[5] أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تح أحمد أمين و أحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د ت، ج 2، ص11.

ورغم كلّ هذا التواتر لم يهتد العرب القدماء إلى ابتكار مصطلح "نظرية" ليصبح لفظا ذا دلالة اصطلاحية. وكانوا يصطنعون مصطلح "النظارة" فيقول الجاحظ (ت 255هـ): "فيا أيّها المتكلّم الجماعي، والمتفقّه السنيّ، والنظّار المعتزلي"[1] لمعنى يقترب من معنى المنظّر أي كثير التفكير والاستنتاج في المسائل العقلية. "فمصطلح النظرية ظلّ غائبا من المصطلحات النقدية والفلسفية والعلمية في التراث العربي"[2] وإنما يمكن أن نجتزئ بمعادله.

أما عند الغرب فقد أطلق المصطلح بمعنى الملاحظة والتأمل، وهو باللاتينية Theoria، وبالإنجليزية Theory وبالفرنسية Théorie[3]. أمّا في المفاهيم الفلسفية فالنظرية: "هي مجموعة من الموضوعات القابلة للبرهنة والقوانين المنتظمة التي تخضع للفحص التجريبي وتكون غايتها وضع حقيقة لنظام علمي، أو هي قضية تثبت ببرهان"[4].

وبالعودة إلى العرب نجد أنّ عزّ الدين إسماعيل في معرض حديثه عن النظرية التي يختارها لطرق موضوع نقدي، أنّ النظرية قد تكون نظريات متعددة متشعبة الطرائق "ونظرية الأدب كما هو معروف ومتداول، نظرية متشعبة الجوانب وكثيرة المداخل، كما أنّها تتطلب كثيرا من التحديد المبدئي لعدد من المفاهيم والمصطلحات، ولذلك يتعيّن لكلّ إنسان له اهتمام بالموضوع أن يحدّد

[1] الجاحظ، رسائل الجاحظ، ج 4، ص 243.

[2] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 34.

[3] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج 2، ص 477.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

لنفسه منذ البداية مدخلا منهجيا بعينه حتى لا يضل في سراديب هذه النظرية وفي آفاقها المتشعبة والمتشابهة"[1].

والتنظير مقابل للتطبيق، فالأوّل الأصل الذي ينهض حوله التفكير والخاضع للبرهنة عليه والقابل للتصحيح والتمحيص يسبق التطبيق الذي بفضله تتجسد النظريات و تتبلور الافتراضات في شكل نتائج.

2. في مفهوم الإيقاع، الوزن والقافية:

قد يتبادر إلى ذهن القارئ تساؤل: أليس حريا بصاحب البحث أن يعمل على مفهوم الشعر؟

ذلك صحيح لحدّ ما غير أنّ تعريفات الشعر عند العرب تقوم على عناصر كالإيقاع، الوزن، القافية، المحاكاة والتخيّيل وغيرها، وليس بإمكاننا فهم تعريفات الشعر بغير فهم هاته العناصر.

ولابد أن نقف عند حدّ كل من الوزن والقافية والإيقاع، لأنّ هناك من الإيقاع وزنا وقافية، بل هناك من يخلط بين المصطلحات الثلاثة، في حين أنّ الوزن والقافية عنصران من عناصر الإيقاع، والقول بأن الإيقاع هو الوزن والقافية فيه كثير من الالتباس.

- **الإيقاع:**

يتفق معظم العلماء والباحثين على أنّ الإيقاع بمفهومه العام يعدّ من "أكثر المفاهيم غموضا قديما وحديثا إلى حدّ أنّنا لا نجد اليوم تعريفا واضحا له"[2]، إذ أنّه لا ضابط له ويصبح كثير

[1] عز الدين إسماعيل، الفاعلية والانفعالية نحو نظرية في تفسير الأدب، مجلة ثقافات، البحرين، ج9، 2004، ص 103.

[2] توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس، 1988، ص 137.

الغموض حينما يطبق على الشعر، ورأوا فيه "معضلة مصطلحا ومفهوما لأنّه من الأمور التي لا تتحدّد بالوصف"[1].

في أيّ جنس أدبي لا تتأتّى لذة الخطاب إلّا من جميع مكوناته لفظا وبناء ومعنى، إذ هناك عامل موحد لهاته المكونات هو الإيقاع الذي يكتسب وظيفتين: وصل مكونات الخطاب ببعضها البعض، والتأثير في المتلقي، و"كل ظاهرة كونية لها إيقاعها المؤثّر فيما عداه تأثيرا يجعل من تجاذب جزئيات الكون بعضها للبعض الآخر، حركة إيقاعية دافعة إلى التماسك، فالأرض تدور والسحاب يتحرك، والماء يتصاعد بخارا إلى الفضاء، وهذا الإحساس الجمالي بالموسيقى النّغمية المصحوب بالاستمتاع نجده أيضا مجسدا في استمتاع الإنسان بالكلمة الموزونة في قالب شعري"[2].

وعليه فالإيقاع يخلق وتيرة معينة لنمط الحياة فإنّ "في الانسجام الذي يسري في أعماق الحياة، وإنّ في التّضامن الذي يفترضه وجود الحياة بين مختلف الأعضاء؛ لجمالا عميقًا حقيقيا قد يحاول الفنّ أن يبرزه عن طريق هذا التشوه الذميم، في الصور والأشكال، ولكن لابدّ للفنّان حينئذ من أن يدخل في هذا التشوه ما لو فُقِد لِاستحالةِ الحياة، نعني التوازن والتناسب وعندئذ ندرك الاتّساق وراء الاضطراب والانسجام وراء الشذوذ، والواقع وراء الخيال، والطبيعة وراء التقليد"[3].

[1] حاتم الصكر، بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي، مهرجان المربد الشعري العاشر، دار الحرية للطباعة، العراق، 1988، ص5.

[2] عبد القادر بوزياني، الميسر في علم العروض والقوافي، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003. ص 67.

[3] جان ماري غويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، تر سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط 02، 1965 ص 50.

أوّل من كتب في الإيقاع من العرب واضع علم العروض الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 170هـ)، ومن المؤسف ضياع مؤلفاته في "النغم" و"الإيقاع"، لذا يجعلنا هذا الحديث عن الإيقاع نخوض في مفهومه:

لغة: ورد في لسان العرب "والإيقاع من إيقاع اللّحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبيّنها، وسمى الخليل –رحمه الله– كتابا من كتبه في ذلك المعنى،كتاب الإيقاع"[1]، والمتصفّح للمعاجم العربية يجد أنّ لفظة الإيقاع تستخدم مصدرا للفعل أوقع بمعنى بيّن وأوشح وبمعنى صدم وضرب، في حين يعرفه صاحب المرام في المعاني والكلام قائلا: "الإيقاع مصدر أوقع النّقر على الطبلة بإتقان مع الأصوات والألحان"[2].

وقد جاء في معجم المصطلحات العربية: "الكلمة مشتقة أصلا من اليونانية (Rythme)، بمعنى الجريان أو التدفق، المقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو بين النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتُّر والاسترخاء ..."[3] ، فهو يمثل العالق بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي، ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني.

[1] أبو الفضل جمال الدين مُحَمَّد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت،2004، مج 08، ص 408.

[2] مؤنس رشاد الدين، المرام في المعاني والكلام، القاموس الكامل، دار الراتب الجامعية، بيروت، ط 01، 2000، ص 150.

[3] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط 02، 1984، ص 71.

والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص، كما تبدو أيضا في كل الفنون المرئية، فهو إذن "بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن، ويستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع بإتباعه طريقة من ثلاث: "التكرار والتعاقب أو الترابط"[1].

ويعرّف البعض الإيقاع بأنّه "التكرار المنتظم في السلسة الكلامية للانطباعات السمعية المماثلة التي تنشأ من مختلف نص النطقية أي الخاصة بالنطق"[2]، أي أنّ الإيقاع يحدث بفعل التكرار المنتظم.

اصطلاحا: حينما وضع النقاد والبلاغيون العرب تصورات ومفاهيم نظرية للفن الشعري لم يتعرضوا للإيقاع لكن كان لهم إحساس بمفهومه بثوه في ملاحظاتهم العروضية ومقاييس الجودة في اللفظ والمعنى، "فأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم أنه قد أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"[3].

وأول ناقد عربي استخدم مصطلح إيقاع هو ابن طباطبا (ت 322هـ) في قوله: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تمّ قبوله له،

[1] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 71.

[2] بوطارن مُحَمَّد الهادي وآخرون، المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية انطلاقا من التراث العربي ومن الدراسات الحديثة، دار الكتاب الحديث، الجزائر، 2001، ص 329.

[3] الجاحظ، البيان والتبيين، تح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1998، ج1، ص 67.

واشتماله عليه"[1]، أما الجرجاني (ت 471هـ) فقد ربط مفهوم الإيقاع بمفهوم الشعرية فيما أسماه بالنظم، ولا يرى ارتباط الإيقاع بالوزن والقافية، فهو يصرح بأنّ "الوزن ليس من الفصاحة والبلاغة في شيء إذ لو كان له مدخل فيها لكان يجب في كل قصيدتين اتفقتا في الوزن أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة فليس بالوزن ما كان الكلام كلاما ولا به كان كل كلام خيرا من كلام"[2].

ينظّر الفارابي (ت 339هـ) للإيقاع بأنه: "عبارة عن سلسلة أزمنة يوضحها النقر على آلة مجوفة كالطبل والدف"، ويعرفه أيضا "بأنه نقلة منظمة على النغم ذوات فواصل، والفاصلة هي توقف يواجه امتداد الصوت والوزن الشعري نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل والفواصل إنما تحدث بوقفات تامة لا يكون ذلك بحرف ساكن"[3]، فهو بذلك قد صنّف الإيقاعات العربية إلى صنفين: "الموصلة والمفصلة، والموصل هو ما تفصل بين نقراته أزمنة متساوية، والمفصل هو ما تفصل بين نقراته أزمنة متفاضلة، وذكر أن الشعر العربي لا يوجد فيه موصل أصلا"[4]، وهو يعني بذلك أنّ إيقاع الشعر كلّه مفصل.

[1] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح عبد العزيز ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1958، ص 21.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تع محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط 01، 1991، ص 364.

[3] أحمد رجائي، أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط 01، 1999، ص 63

[4] أبو نصر الفارابي، الموسيقى الكبير، تح غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة،1967، ص 1086.

- **الوزن:**

لغة: الوزن: ثقلُ شيءٍ بشيءٍ مثله، كأوزان الدراهم، ويُقال: وَزَنَ الشيء إذا قدَّره، ووزَنتُ الشيء فاتَّزن.. وَزَنَ يَزِنُ وزنًا"[1]، ووزن الشعر "قطّعه أو نظمه موافقا للميزان"[2].

اصطلاحا: جاء في الكشّاف "الوزن بالفتح وسكون الزاي المعجمة، عند أهل العروض هو التقطيع"[3]، الوزن حاصل من الناتجة عن كتابة البيت الشعري كتابة عروضية، أو "هو الموسيقى الداخلية المتولدة من الحركات والسكنات في البيت الشعري، والوزن هو القياس الذي يعتمده الشعراء في تأليف أبياتهم ومقطوعاتهم وقصائدهم. والأوزان الشعرية التقليدية ستة عشر وزنا، وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي خمسة عشر منها، ووضع الأخفش وزنا واحدا"[4]، ووزن البيت "سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه، مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشطران، التفاعيل، الأسباب والأوتاد"[5]. و"هو مجموعة التفعيلات التي يتألَّف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، القاهرة، ج 07، ص 386.

[2] لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، 1976، ص 899.

[3] محمّد علي التهانوي، كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط 01، 1996، ص 589.

[4] أميل بديع يعقوب، المعجم الفصل في علم العروض والقافية والفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1991، ص 458.

[5] مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 1998، ص 498.

الموسيقية للقصيدة العربية في معظم الأحيان"[1]، إذا فالوزن هو ما يحدثه الإيقاع من انطباع الثقل أو الخفة حين تثقل الحركة وحين تخف.

- **القافية:**

لغة: جاء في لسان العرب: يقال: هذا قفي الأشياخ وقفيتهم إذا كان الخلف منهم، من قفوت الرّجل إذ تبعته، يعني أنه خلف آبائه ويتلوهم وتابعهم"[2].

جمعها قوافي، "مأخوذة من قفا، يقفو، قفوا وقُفُوا وهي بمعنى وراء العنق"[3].

اصطلاحا: تعد القافية من الموضوعات الخلافية بين النقاد قديماً وحديثاً، إذ اختلفوا في تحديد المقدار الذي يطلق عليه اسم القافية، فجعل بعض العرب البيت قافية، وبعضهم جعل القافية القصيدة برمتها، فيقول ابن جني (ت 392هـ) مفسّرا تعدّد هذا المفهوم: "وعندي أنّ تسمية الكلمة والبيت والقصيدة قافية إنّما هي على إرادة القافية"[4].

والقافية لا تقلّ أهمية عن الوزن فقد قال صاحب العمدة: "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية"[5]، وقد جاء في معجم

[1] محمود الفاخوري، موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، سوريا، 1996، ص 167.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج 14، ص 239.

[3] لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، ص 647.

[4] ابن منظور، لسان العرب، ج 15، "مادة قفا"، ص 196.

[5] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مطبعة السعادة، القاهرة، 1963، ص 119..

المصطلحات العربية "القافية على رأي الخليل بن أحمد آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرّك قبل أوّلهما"[1].

أمّا عند الأخفش الأوسط (ت 215هـ) فهي آخر كلمة في البيت، فقال: "إنّما سميّت قافية؛ لأنّها تقفو الكلام أي تجيء في آخره"[2]. ويرى أكثر الكوفيين أنّ القافية هي الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويسمى رويا، يقول الفراء (ت 207هـ): "القافية حرف الروي لأنه الحرف الذي تنسب إليه القصيدة، فيقال قصيدة نونية وعينية"[3].

وقال القرطاجني (ت 684هـ) إنّ قوافي الشعر "يجب فيها ضرورة على كل حال إجراء المقطع وهو حرف الرّوي على الحركة والسكون"[4]، ورأى ابن خلدون (ت 1406هـ) أنّ "الرّوي هو القافية"[5].

ورغم كل الخلاف الذي يظهر بين العروضيين فالنتيجة واحدة؛ وهي أن القافية تقع في آخر البيت ويشترط تكرارها في نهاية كل بيت، ولكن ما اتفق عليه العروضيون هو تعريف الخليل بن أحمد، وهي بالتالي لازمة إيقاعية تعتمد على تكرار أصوات معينة تنسجم مع الحالة النفسية

[1] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 282.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ابن السراج الشنتريني، كتاب الكافي في علم القوافي، تح علاء مُحَمَّد رأفت، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، ط 02، 2003، ص 34.

[4] حازم بن مُحَمَّد القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تق وتح مُحَمَّد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 02، 1981، ص 271.

[5] عبد الرحمان بن مُحَمَّد بن خلدون، المقدمة، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، حلب، سورية، 2004، ص 557.

للشاعر الذي لا تتّحد رؤياه بالكلمة والوزن فقط وإنما تتطلب إلى جانب ذلك القافية أيضا. ويلحّ بعض الدارسين على أن تدرس القافية في ظلّ الوضع الذي يتخذه الموضوع في تجربة الشاعر إذ يلتحم الانفعال بالصورة والوزن ومن الخطأ أن تدرس من الناحية الصوتية أو الإيقاعية فحسب.

للقافية سحر في نقل الأفكار والمعاني والأحاسيس، فإنّ لها جرسا يؤثر على الأذهان والأنفس والقلوب، وهي من أبلغ الوسائل للوصول إلى المراد والمقصود، قال الحاتمي: "على الشاعر أن يتأمل الغرض الذي يرميه فكره، فينظر مع أي القوافي يكون أشدّ اطرادا، فيكسوه أشرف معارضة، ويبرزه في أسلم عباراته، ويعتمد إقرار المعاني مقارّها وإيقاعها مواقعها"[1]، وأكدّ ذلك العلوي (ت 656هـ) عندما قال: "إذا أراد الشاعر أن يبني قصيدة، أو ينظم قطعةَ صَّور المعنى في قلبه، واختار له من القوافي ما يوافقه[2]، وهذا ما وافقهما عليه أبو هلال العسكري "إذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها قافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكّن من نظمه في قافية ولا تتمكّن منه في أخرى"[3]. وقد قال الجاحظ: "حظّ وجود القافية وإن كانت كلمة واحدة أرفع من حظّ سائر البيت"[4]، وبهذا يكون قد أعطاها أهمية في البيت الشعري.

[1] مُحَمَّد بن الحسن الحاتمي، الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره، تح مُحَمَّد يوسف نجم، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1965، ص 42.

[2] المظفر بن الفضل العلوي، نضرة الإغريض في نصرة القريض، تح نهى عارف الحسن، دار صادر، بيروت، مطبوعات المجموعة العربية، دمشق، 1995، ص 389.

[3] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، كتاب الشعر، تح علي مُحَمَّد البجاوي ومُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، الناشر عيسى البابي الحلبي، مصر، ط 01، 1952، ص 139.

[4] الجاحظ، البيان والتبيين، ص 112.

وبعد تحديد مصطلحات الإيقاع، الوزن والقافية تبيّن أنّ لكلّ واحد منها حدوده، فالأوزان بمثابة الفروع المتولدة من طاقة إيقاعية أوسع، وهي بهذا تمثل الجزء والإيقاع يمثل الكلّ، وما يؤكد ذلك هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفعيلات العروضية، "وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن، لأنّ الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعة فيه، أما الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها، فهو أيضا يصدر عن الموضوع، في حين يفرض الوزن على الموضوع، هذا من الداخل، وهذا من الخارج"[1].

إذن الإيقاع مختلف عن الوزن، فالأوّل داخلي، والثاني خارجي، الأوّل شعري والثاني آليّ نظميّ، الإيقاع روح والوزن جسده، الإيقاع يستولي على الشاعر ضمن حالة مناخية، وهو انعكاس داخلي، أو الإشراقة الروحية التي تشحذ الألفاظ وتشحنها بالحرارة التي ينجم عنها الإيحاء، وهو شحنة من التوتر الناجم عن تفاعل النغم مع الإحساس الروحي، وهو أساس القصيدة، فالفكرة تنبثق منه، وهو الذي يولِّد القصيدة بأفكارها ومعانيها وموضوعاتها وبنيتها.

وأمّا في علاقة الإيقاع بالقافية فهذه الأخيرة عنصر من عناصر الإيقاع بينهما علاقة تكامل وتلازم، وهي مع الوزن من أهم أركان الشعر "الوزن والقافية دعامتا الصوت الخارجي في الشعر العربي، وهما ركنان أساسيان من أركان القصيدة العربية، لا يمكن أن يقوم بناؤها إلا عليهما، هما

[1] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، مصر، ط 03، 1974 ص 376.

حجر الأساس في موسيقاها الخارجية التي يقيسها العروض وحده"[1]، فالوزن والقافية أساسان لبناء أيّ قصيدة وهما ما يميّزانها عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى.

3. في مفهوم المحاكاة والتخييل:

- **المحاكاة:**

لغة: جاء في لسان العرب أنّها من: "حكي الحكاية: كقولك حكيت فلانا وحاكيته ، فعلت أو قلت مثل قوله سواء لم أجاوزه، وحكيت عنه الحديث حكاية ، وحكوت عنه حديثا في معنى حكيته، وفي الحديث: ما سرني أن حكيت وأن لي كذا وكذا أي فعلت مثل ما فعله. يقال:حكاه وحاكاه، وأكثر ما يستعمل في القبيح المحاكاة، والمحاكاة المشابهة، يقول: فلان يحكي الشمس حسنا ويحاكيها بمعنى، وحكيت الكلام عنه حكاية، وحكوت لغة حكاها، وأحكيت العقدة أي شددتها كأحكاتها"[2].

والمتأمل في مصطلح المحاكاة في المعاجم اللغوية يجده لا يخرج عن أنه يقال: "حكى الشيء حكاية أتى بمثله وشابهه، حاكاه: شابهه في القول أو الفعل أو غيرهما، الحكاية ما يحكى ويقص، أو تخيّل، واللهجة، تقول العرب هذه حكايتنا، يقال الحكاء: الكثير الحكاية ومن يقص الحكاية في جمع من الناس"[3].

[1] سعيد بوفلاقة، في سيمياء الشعر العربي القديم، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط 01، 2004، ص 41.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج 14، ص 191.

[3] إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، تح مجمع اللغة العربية، دار الدعوة، اسطنبول، تركيا، 1981، ج 01، ص 190.

أمّا في معجم Petit Larousse فقد وردت كلمة المحاكاة مرادفة لكلمة التقليد:

فالمحاكي: نعت من طبيعة المحاكاة، والمحاكاة: اسم مؤنث من فعل يحاكي، ومادة تحاكي مادة أغنى كالبرونز المقلّد والجواهر المقلّدة، والتقليد: هو العمل أو المحاولة بصعوبة لعمل ما يفعله شخص ما أو حيوان تماما، كتقليد الأصدقاء، والتقليد هو إعادة شيء تماما كتقليد إمضاء، والأخذ كنموذج مثل تقليد الأسلاف، و البحث عن أخذ أسلوب أو مادة كاتب أو رسام، والتقليد أيضا هو الحصول على التأثير نفسه، فالنحاس الذهبي تقليد للذهب[1].*

اصطلاحا: تطلق كلمة محاكاة في العموم على كل تقليد مشابهة في القول أو الفعل. "وتطلق بوجه خاص على ما يتّصف به الحيوان من التلوّن الدائم أو المؤقت بألوان البيئة التي يعيش فيها كتلونه بألوان أوراق الشجر أو مماثلته لصورها، والأمثلة الدالة على ذلك كثيرة منها أن الحرباء وهي ضرب من الزواحف تتلوّن في الشمس بألوان مختلفة ومنها أيضا تلوّن بعض أنواع الحشرات والأسماك، والمحاكاة أيضا هي المشابهة السطحية بين الحيوانات البعيدة بعضها عن بعض من الناحية التشريحية، وسبب مشابهتها بعضها لبعض اشتراكها في نمط واحد من العيش أو اضطرارها إلى التكيّف في سبيل الدفاع عن النفس، والمحاكاة أيضا هي التقليد اللاشعوري الذي يحمل الإنسان

[1]Pierre Larousse, Petit Larousse, libraire Larousse, Paris, France, 1978, p 462.

*«Imitatif, ive adj.de la nature de l'imitation – Imitation: n.f. Action d'imiter: son résultat: avoir la manie de l'imitation. Manière ouvrée qui imite une matière plus riche: bronze d'imitation, bijoux en imitation. - Mus .Terme désignant une écriture fondée sur la répétition d'un court motif traité dans le style. - Imiter: faire ou s'efforcer de faire exactement ce que fait une personne, un animal: imiter ses camarades. Reproduire exactement: imiter une signature. Prendre pour modèle: imiter ses ancêtres. Chercher à prendre le style, la matière d'un auteur , d'un peintre…. Produire le même effet que le cuivre doré imite l'or.»

على الاتصاف بصفات الذين يعيش معهم كتقليد حركاتهم و سلوكهم و اقتباس لهجاتهم وأفكارهم، ومن طرق المحاكاة النافعة في الفهم والإفهام طريقة تسمى بالتمثيل (Mimique) وهي تعبير المرء عن أفكاره بإشارات الأصابع وإيماءات الجفون، وحركات الوجه الممثلة للأشياء"[1].

والمحاكاة "تمثيل أفعال الناس ما بين خيّره وشريره، بحيث تكون مرتبة الأجزاء على نحو يعطيها طابع الضرورة أو الاحتمال في توالد بعضها من بعض"[2]، ولا يقتصر دورها في تمثيل أفعال الناس فقط بل يمثل أيضا المظاهر الطبيعية، والانطباعات الذهنية والعواطف.

وكون الناس دائمي البحث عن الحياة الواقعية في الفن، فقد لاقت المحاكاة صدى وانتشارا واسعين عبر التاريخ، "الفن محاكاة وهو أقدم الاتجاهات وأوسعها انتشارا وقد اتخذ عدة مستويات أولها تلك المحاكاة التي عرفها الإنسان الأول، وتتمثل في محاكاته لعالم الأشياء من حوله، و هي أن يجعل شيئا من مادة ما في متناوله يشبه أو يحاكي شيئا من الطبيعة مستخدما براعته و مهارته فيكون بذلك فنانا، و على ذلك فأهم شيء في الفن هو المشابهة"[3]، أي أنّ منطلق الفنّ أن تحاكي ما تراه في عالم الأشياء من حولك، وأن تستخدم البراعة في محاكاتك لتكون فنانا، فيصير العمل الفني بذلك نقلا عن الواقع وترديدا للتجربة والحوادث.

[1] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ص 350.

[2] حازم بن مُحَمَّد القرطاجني، نظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، سعيد مصلوح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 01، 1995، ص 75.

[3] وفاء مُحَمَّد إبراهيم، علم الجمال، قضايا تاريخية ومعاصرة، مكتبة غريب، القاهرة، 1991، ص 93.

أمّا في أقسامها "المحاكاة نوعان: محاكاة للطبيعة، ومحاكاة للمؤلفين الآخرين، والأولون هم الذين نسميهم أصحاب الأصالة"[1]، فهنا تفضيل للمؤلفين الذين يحاكون الطبيعة ويعتمدون على قوة الإبداع عندهم دون العودة إلى محاكاة أعمال الآخرين.

أما في العصر الحديث فالمحاكاة اتخذت مفهوم تقليد أعمال المؤلفين السابقين في مضمونها وشكلها، إلّا أنّ المفهوم أصبح يؤدي معنى السرقات الأدبية.

- **التخييل:**

لغة: جاء مصطلح الخيال في المعاجم العربية بعدة معان منها:

- يقال في اللغة: "خَيَّل: خال الشيء يخال خيلا، وخيله ويكسران، وخالاً، وخيَلانا، محرَّكة، ومخيلة ومخالة وخيلولة: ظنّه"[2]، "خلته زيدا خيلانا، بالكسر، ومنه المثل: من يسمع يخل أي يظّن"[3]. وهي هنا بمعنى الظّن والتوجيه.

- "خيَّل عليه تخييلا، وتخيُّلا: وجه التهمة إليه، وخيَّل فيه الخير: تفرّسه وتخيّل الشيء له إذا تشبَّه"[4]، وهي هنا بمعنى توجيه التهمة والتّفرس والتشبّه.

[1] إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر، بيروت، دار الشروق، عمان، ط 01، 1996، ص 19.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج 11، ص 226.

[3] أبو منصور الأزهري، تهذيب اللغة، تح عبد السلام هارون وآخرون، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر،ط 01، 1964، ج 03، ص 22.

[4] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تح مكتبة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 02، 1987، ج 01، ص 1287.

- قال الزبيدي (ت 1205هـ): "قال الراغب: التخيُّل تصوُّر خيال الشيء في النفس... أصل الخيال القوة المجرّدة كالصورة المتصوّرة في المنام وفي المرآة وفي القلب، ثم استعمل في صورة كل أمر متصوّر، وفي كل دقيق يجري مجرى الخيال"[1]، فالخيال هنا بمعنى التصوّر في النفس.
- قال تعالى: ﴿**يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى**﴾[2]، فهو من التخييل والوهم.

اصطلاحا: عرف مصطلح التخييل في مراحل تطوره صيرورة متنوعة شكليا وسيرورة طويلة زمنيا قبل أن يصل إلى الحالة التي هو عليها الأن ويستقر، وقد نشأ التخييل بعد نضج مصطلح المحاكاة، فقد ولد وتطور في المباحث السيكلوجية الأرسطية والتطورات التي عرفتها على أيدي الفلاسفة العرب المسلمين.

ومفهوم الخيال قوة في النفس تحفظ ما يدركه الحسّ المشترك من صور المحسوسات لدى بعض الفلاسفة القدماء "بعد غيبوبة المادة"[3]، أي أنّ الخيال نتيجة تفاعل الحواس في إدراكها للمحسوسات وفي قدرتها على حفظ الحس.

ولعلّ أوّل استعمال للفظة 'تخييل' كان عند الفارابي والذي أخذه من سابقيه الذين ترجموا كتاب فن الشعر لأرسطو، غير أنه لم يحدّد معنى التخييل وطبيعته ولكن تحدث عن الأثر الذي يتركه العمل الأدبي في نفس المتلقي "يعرض لنا عند استماعنا للأقاويل الشعرية عند التخييل الذي يقع عنها في أنفسنا شبيه بما يعرض عند نظرتنا إلى الشيء أنه فتنفر

[1] مرتضى أبو الفيض الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، مجموعة من المحققين، دار الهداية، د ط، د ت، ج 28، ص 455.

[2] سورة طه، الآية 66.

[3] الشريف الجرجاني، التعريفات، محمّد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، ط 01، 1973، ص 199.

أنفسنا من تخيله، وإن تيقنا أنّه ليس في الحقيقة كما تخيل لنا، فنفعل فيما تخيله لنا الأقاويل الشعرية، وإن علمنا أنّ الأمر ليس كذلك كفعلنا فيما لو تيقنا أنّ الأمر كما خيله لنا ذلك القول فإن الإنسان كثيرا ما تتبع أفكاره تخيلاته"[1].

أمّا عند ابن رشد (ت 595هـ) فالتخييل يعني المطابقة والتي تعني التشبيه الخالص الذي هو أحد أغراض المحاكاة.

وقد انتقل المصطلح من حقل المعرفة الفلسفية إلى الحقل الفني الأدبي، فيعرفه قدامة بن جعفر (ت 337هـ) على أنه "قدرة الإنسان على تمثل الأشياء الحسية والمدركات الخارجية عن طريق ملكة التفكير التي تعد من مميّزاته الهامة"[2].

أما عند القرطاجني فمصطلح التخييل أرقى من جميع التعريفات لدى النقاد والبلاغيين السابقين واللاحقين، فالتخييل عنده تخييل شعري وليس غيره، فيعرفه:" أن تتمثّل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صورا ينفعل بها ويتصورها، أو تصور شيئا آخر لها انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[3]، في نظر حازم القرطاجني يستوجب حصول التخييل تفاعل المكونات في ذهن ونفس المتلقي مع مكونات الخطاب، وهي عملية تلقائية، ثم يقسّم التخييل بالنسبة إلى الشعر قسمين: "تخيل ضروري وتخيل ليس بضروري، ولكنه أكيد أو مستحب، لكونه تكميلا لضرورة وعونا له على ما يراد من إنهاض

[1] مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، الجاهلية والعصور الإسلامية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 01، ج 01، ص 116.

[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح كمال مصطفى، مكتبة الخافجي، القاهرة، ط 03، 1979، ص 213.

[3] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمّد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت ، ط 02، 1981، ص 89.

النفس إلى طلب الشيء أو المهرب منه، والتخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، والأكيدة المستحبة تخاييل اللفظ في نفسه، وتخاييل الأوزان والنظم وكذلك تخييل الأسلوب"[1].

ثم يقسم التخييل بالنظر إلى متعلقاته إلى قسمين: "تخييل مقول فيه بالقول وتخييل أشياء في المقول فيه والقول من جهة ألفاظه ومعانيه ونظمه وأسلوبه، فالتخييل الأوّل يجرى مجرى تخطيط الصور وتشكيلها، والتخيلات الثواني تجري مجرى النفوس في الصور والتوشية في الأبواب والتفصيل في فوائد العقود وأحجارها، وقد ذكرت في تأليف الألفاظ اقترانات المعاني"[2]، ثم يؤكد بعد ذلك أهمية التخاييل الثواني إذ يقول: "وكثير من الكلام الذي ليس بشعري باعتبار التخييل الأوّل يكون شعرا باعتبار التخاييل الثواني وإن غاب هذا عن كثير من الناس"[3].

4. في مفهوم الشعر:

لغة: ارتبط الشعر في اللغة العربية بالشعور والمعرفة والإدراك، إذ جاء في المعاجم اللغوية أنّ الشعر هو "منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شعرا من حيث غلب الفقه على الشرع ... والجمع أشعار، وقائله شاعر لأنّه يشعر ما لا يشعر غيره أي يعلم... وسمّي شاعرا لفطنته"[4].

---

[1] القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89.

[2] فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2002، ص 286.

[3] القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 94.

[4] ابن منظور، لسان العرب، ج 04، ص 410.

وفي اللغات الأوروبية "نقول Poésie، وأصلها اليوناني Poetica التي أطلقها أرسطو (ت 322ق.م) على كتاب الشعر، وهذه الكلمة لا تقتصر في اليونانية على فنّ الشعر، وإنّما تطلق أيضا على الفنون سواء منها الفنون النافعة أو الفنون الجميلة، وهي مشتقة من الفعل Poein ومعناه: يصنع ويقوم بفعل ما، أي ينتج، وإذا كان الشاعر هو شأن كل فنان منتج، فإن كلمة بوتيطيقا تشير لإلى الفنون جميعا"[1].

❖ عند اليونان:

كان المجتمع اليوناني يقدّس المنشد، فيمنحه مكانة رفيعة في مجتمعه، فمن سماته حسب معتقدهم أنه يتلقى الوحي من الآلهة، وعليه فصانع الأشعار لا يصلح للحرب والغزو "فلا يمكن أن يأتي إلا من بين صفوف أولئك الذين لا يصلحون للحرب والغزو. ولكن إذا استثنينا هذه الصفة، فإن "هوميروس" يكاد يكون مثلا كاملا للشاعر الأسطوري الذي كان لا يزال ذا طبيعة إلهية، والذي كان نبيًّا وصانع معجزات"[2]. كما كانوا يرون أنّ في الموسيقى شفاء هي تلك النظرة الأسطورية للموسيقي "بأنه طبيب للنفوس توصّل إلى علاج مرضاه بسحر الأناشيد التي تنسبها الأساطير إليه"[3]، "وكان بوسع "أورفيوس" أن يحرك بموسيقاه الناس والحيوان والصخر، ويستعيد "يورويديسى" Euridice من بين براثن الموت"[4].

---

[1] حلمي أميرة مطر، الفلسفة عند اليونان، دار النهضة العربية، القاهرة، 1968، ص 355.

[2] هاوزر أرنولد، الفنّ والمجتمع عبر التاريخ، تر فؤاد زكريا، مر أحمد خاكي، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1968، ص 73.

[3] بورنتوري جوليوس، الفيلسوف وفنّ الموسيقى، تر فؤاد زكريا،مر حسين فوزي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1974، ص 24.

[4] هاوزر أرنولد، الفنّ والمجتمع عبر التاريخ، ص73.

وفي القرن الثاني عشر قبل الميلاد تقلّد الأبطال المراتب والسلطة وهم اللصوص والقراصنة، الذين تفاخروا بإطلاق اسم على أنفسهم هو "نهابو المدن"، فكانت أغانيهم تمجد بطولاتهم وما قصة طروادة إلا مثال يمجّد سطوتهم وقوتهم في السلب والقرصنة، ناهيك عن خروجهم عن القانون واستهزائهم بالمقدسات، فقد وجدوا أنفسهم في حالة حرب دائمة، وهنا "وقع التغيير في مهمة ووظيفة الشاعر ومركزه الاجتماعي، فتخلى عن مكانته وانعزاله الإلهي، وتخلى عن نسبته ففقد سمته الشعائرية والجماعية، فقد صارت مهمته الترويح عن الأبطال بعد انتهاء المعركة، "فكان على الشاعر أن ينشد فيهم المدائح، وأن ينوّه بأسمائهم، وينشر أمجادهم ويخلدها"[1].

- **الشعر محاكاة:**

إنّ أيّ محاولة تأصيل للفن الشعري كجنس إبداعي له ضوابط وأصول تعيد بنا التاريخ لنجدها مرتبطة بالفيلسوف اليوناني أفلاطون (ت 347 ق.م) فهو من كان له السبق في محاولة البحث عن مصادر الشعر بين الصنعة والإلهام لإيجاد تعريف له، فقد تأمّل حقيقته على الرغم من خلفيته الفلسفية وتحقيره العمل الشعري وطرده الشعراء من مدينته الفاضلة. وارتكز أفلاطون في نظريته لفن الشعر على مبدأ المحاكاة "ولقد كان أكمل تعبير عن الأوضاع الروحية الشديدة التعقيد في القرن الرابع ق. م. هو أفلاطون الذي كان فنه يتّسم بطبيعة تقدمية، على حين أن فلسفته كانت محافظة، وكان الحوار عنده طبيعيا، مستعاراً من فن المحاكاة الشعبي، على حين أن تعاليمه كانت مثالية، ترجع جذورها إلى النظرة الأرستقراطية للحياة"[2].

[1] هاوزر أرنولد، الفنّ والمجتمع عبر التاريخ ، ص 76.

[2] المرجع نفسه، ص 119.

يرى أفلاطون أنّ الفنّ بعيد جدا عن العالم المعقول، فالشعر بعيد كل البعد عن إمكانية إدراك الحقيقة، فيقول: "يبدو لي أنّ لدينا أسبابا أقوى لاستبعاد هذا النوع من الشعر تماما —القائم على المحاكاة– فيبدو لي أنّ هذا النوع من الشعر يؤذي الأذهان التي تسمعه دون أن يكون لديها ترياق ضدّه، أعني معرفة الطبيعة الحقيقية لما يتحدث عنه هذا الشعر"[1]، لأن الشاعر في نظره يقدم ضربا مشوها عن الواقع، فهو يراه في مرتبة وسطى بين المجنون والعراف، فيدين بعمله لوحي إلهي لا لبراعة الصنعة وحدها، "إنّ هذه الفكرة وإن رفعت الشاعر إلى مرتبة النبي أو الملهم، إلا أنها – من ناحية أخرى – لا تمجّده، بل توسع الهوة بينه وبين عمله إذْ تجعله مجرد أداة في يد المقصد الإلهي"[2].

وبما أنّ أفلاطون فيلسوف يرى أنّ الشعراء كائنات غير عاقلة لا تملك السيطرة على ما تقول وليسوا كالفلاسفة، فالنسق الفلسفي قائم على أساس أخلاقي يرى تعارضا مع الشعر، لذا لا يمكن محاسبة الشعراء على ما يقولون لأن هذا ضرب من الهذيان أو كلام يقوله الإنسان في حالة سكر، فيقول: " وكما أنّ 'الكوريبانتيين'* يغيبون عن حواسهم وهم يرقصون، كذلك يغيب الشعراء الغنائيون عن حواسهم عندما ينظمون مقطوعاتهم الجميلة، ذلك أنّهم حين يقعون في أسر اللحن، ينتشون ويجّن جنونهم مثل كائنات إله الخمر 'باخوس' اللاتي يغترفن من الأنهار لبنا وعسلا عندما يقعن تحت تأثير الإله ولا يفعلن ذلك إذا كنّ مالكات عقولهن، وهكذا تفعل روح الشاعر الغنائي،

[1] أفلاطون، الجمهورية، تر فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص 529.

[2] هاوزر أرنولد، الفنّ والمجتمع عبر التاريخ، ص 118.

*الكوربانتيون: في الأساطير اليونانية، "Corybantes" راقصون ذوو خوذ يحتفلون بعبادة الآلهة من خلال العزف على الدف والرقص. أو هم رجال يرتدون دروعًا، ويتبعون إيقاع الدفوف، والقرون، والمزامير، والصنج، ويميزونها بأقدامهم.

بحسب قولهم لنا، إذ يخبرنا هؤلاء الشعراء أنهم يرفرفون في حدائق عرائس الشعر وأوديتهن، ويغترفون أغانيهم من ينابيع تفيض بالعسل، ويرشفون رحيقها كما يفعل النحل حين ينتقل من زهرة إلى زهرة، وحق ما يقولون: لأن الشاعر كائن رقيق محلق مقدس، يعجز عن قرض الشعر حتى يُلهم، ويخرج عن حواسه ويغيب عن عقله"[1].

فالشعراء في نظر أفلاطون عاجزون عن قول الشعر دون إلهام من ربّة الشعر وما قام به الإلهام لا تمكن السيطرة عليه وتوجيهه ثم عرضه على الجمهور، فالشعراء هنا يغترفون من دنان العسل وينابيعه ويرفرفون في حدائق عرائس الشعر وأوديتهن.

والظاهر أنّ فلسفة أفلاطون ارتكزت على الدور الأخلاقي للشاعر لذا أهمل الجانب الشكلي في الشعر سوى ما يشير إلى تشبيه أو تصوير، واهتم بالشعر الحماسي فقط إذ كان لابد من شعر يبث الحماسة ويمجد البطولة مع رفض لكل تشبيه للآلهة بالبشر تحسبا لوقوعهم في الأخطاء مثلهم.

- **الشعر ضرب من ضروب المحاكاة:**

خالف أرسطو (ت 322 ق.م) أستاذه أفلاطون في الكثير من آرائه، وأوّل أوجه الخلاف يتمثل في المنهج الذي اتبعه كل منهما، فقد بحث أرسطو عن القوانين الفنية في الشعر ولم يؤيد أستاذه أفلاطون في قضية الإلهام "بل اتّجه شرحه للشعر من وجهة تجريبية، بتحديد معالم الشعر، والبحث عن القوانين الفنية فيه، وأثرها"[2]، ويؤكد مُحَمَّد غنيمي هلال معارضة أرسطو لأستاذه

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط 4، 1977، ص 18.

[2] مُحَمَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1986، ص367.

أفلاطون فيما جاء به حول فنّ الشعر، فهذا الأخير نقد الشعر باسم الحقيقة وباسم الخلق، وسلب الشاعر قدرته على الإبداع وجعله مجرد أداة فرآه مفسدا يصوّر الآلهة، أما أرسطو "أوضح الصلة بين الشعر والواقع والمعاني الإنسانية والقضايا الكلية التي تبين عنها الحوادث المسوقة في حكاية الشعر، فالشعر بهذا أوفر حظا من الفلسفة ومن التاريخ. وبهذا لم يعارض أرسطو أستاذه أفلاطون في حملته على الشعر فحسب، بل رفعه إلى منزلة فوق الفلسفة والتاريخ"[1].

قد بدأ أرسطو كتابه بتعريف الشعر "بأنه ضرب من ضروب المحاكاة، ثم تحدّث عن أنواع المحاكاة في الفنون المختلفة، وبيّن اختلاف تلك الفنون حسب اختلاف موضوعاتها، ثم تحدث عن أسلوب المحاكاة في كل منها، ثم استغرق بقية صفحات كتابة في الحديث عن المأساة"[2].

والمحاكاة عنده ليست أمرا سيئا، بل طبع غريزي "المحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة، والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر استعدادا للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية، كما أنّ الناس يجدون لذة في المحاكاة"[3].

ثم يحصر الشعر ومفهومه في المحاكاة فيمثل أفعال الناس بين خيّرة وشريرة، بحيث تترتب الأجزاء وفق أسلوب يعطيها طابع الضرورة أو الاحتمال في تولّد بعضها من بعض، ثم جعل المحاكاة فارقا بين الشعر والنثر فمنح هوميروس صفة الشاعر الكبير ليس فقط لأنه كان بارعا في فخامة الديباجة الشعرية "(بل لأنه جعل محاكياته في شعره ذات طابع درامي) يقصد تقديم الأفعال تقديما مسرحيا، تتمثل فيه الوقائع حية، ويتعرف بها على حقيقة الأشخاص والأحداث تعريفاً منتظما منسق

[1] مُحَمَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 62.

[2] أرسطو طاليس، فن الشعر، تر وتح عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص 39.

[3] المرجع نفسه، ص 12.

الأجزاء"[1]، فقد سخر من إطلاق الناس لفظ الشاعر على كل من يستخدم وزنا، فيرى أن الإنسان يمكن أن يكون شاعراً وهو لا يكتب إلا نثرا، وأن يكون ناثراً وهو لا يكتب إلا شعرا أي (نظما)، كما هي حال 'أنبادوقليس': "فهو ليس شاعراً لأنه ألف قصيدة في الطبيعة منظومة على وزن، ولكن لأن له أسلوبا شعريا، أي كان محاكيا.

وقد كان استشهاد أرسطو بـ'خيريمون' الذي مزج في منظومته 'القنطورس' بين الأوزان الجديدة والقديمة مؤكدا على أن الوزن لا يكفي وحده ليجعل من الإنسان شاعرا"[2]، فأرسطو هنا مخالف لكلّ سائد في عصره، فالناس يرون الشعر مستخدما للوزن مهما كان موضوعه، فهي مسألة نظم أفكار فقط في أيّ مجال لكنّه يقيم الشعر على أساس المحاكاة لا الوزن، وعلى أساس استمتاع الناس برؤية الأشياء من جديد فهي فرصة للاستدلال والتعرّف.

وكان أرسطو لا يقيم وزنا للشعر الغنائي، لأنه آثر الوعي الفردي، ثم لأنه يخلو من الفن الحقّ – كما يراه – فلا يوجد في كتاب الشعر ذكر لكبار الشعراء الغنائيين، "وقد رأى أرسطو أن الشعر الغنائي كان مرحلة أولى ممهدة لوجود المأساة والملهاة، اللتين هما أعلى منه شأنا"[3].

وعلى الرغم من اهتمامه بالناحية الشكلية للفن الشعري إذ جعله صنعة شعرية لم يهمل أرسطو شخصية الشاعر ففنّه يظهر في الصياغة والتنظيم مرتكزا على المحاكاة كأساس ليكتسب صفة الشعرية، فيراه أرسطو في جهات وفقا لطبيعته ومحاكاته الفعل الجاد (التراجيديا)، فمن يحاكي

[1] مُحَمَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 52

[2] أرسطو، فن الشعر، ص 07.

[3] مُحَمَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 54.

الأفعال النبيلة وأفعال الفضلاء هو شاعر صاحب روح طيّبة، ومن يحاكي الأدنياء ويهجي غيره هو صاحب روح دنيئة شريرة ونفس تافهة، بينما الأتقياء فيمدحون المشاهير ويرتّلون للآلهة في ابتهال. إذ أنّ الفعل الإنساني يتأثر بعدة عوامل منها شخصية من يقوم به، والعوامل الوراثية، ومصير الإنسان، والأعمال التي قام بها في الماضي، فالشاعر يستعين بالمحاكاة واللغة الشعرية ليبرز الأفعال الإنسانية كسجل حافل، فالشاعر في نظره كالمؤرخ فيقول: "وواضح كذلك ما قلناه أنّ مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وثقت فعلاً، بل رواية ما يمكن أن يقع. والأشياء ممكنة: إما بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة، ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروى الأحداث شعراً، والآخر يرويها نثراً (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ 'هيرودوتس' نظما، ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخاً سواء كتب نظماً أو نثراً) وإنما يتميزان من حيث أن أحدهما يروى الأحداث التي وقعت فعلاً، بينما يروى الآخر الأحداث التي يمكن أن تقع، ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ لأن الشعر بالأحرى يروى الكليّ بينما التاريخ يروي الجزئيّ"[1].

وعلى عكس ما ساد لدى الكثيرين على أنّ المحاكاة مجرد نسخ للواقع فأرسطو لم يلزم الشاعر بالأحداث كحال المؤرخ وإنّما طلب تقديم رؤية فنية جمالية فهو يناهض رأي معاصريه حول المحاكاة.

[1] أرسطو، فنّ الشعر، ص 26.

وقد اهتم أرسطو بمهمة الشعر وبالجوانب الجمالية فيه دون الشاعر فهو يطالب الفنّ بدور تعليمي ويوليه مهمة الإرشاد الأخلاقي ويرى أنّ بعض الفنون تمثل خطرا على الشباب فتؤثر عليهم سلبا مما ينعكس على المجتمع.

❖ **عند الفلاسفة العرب:**

الشعر مدونة العربي القديم وقد ارتبط بالإنشاد حتى صار هذا الأخير كتابا لنشر الشعر الجاهلي وحافظا له: "كما كان عرب الجاهلية يعدّون إنشاد الشعر موهبة ذات أهمية قصوى في امتلاك السمع، أي في الجذب والتأثير، والإنشاد هو بمثابة شكل من أشكال الغناء"[1].

فالشعر العربي القديم انتقل بالغناء شفويا غير مكتوب، ويتم إنشاده والرقص عليه، مصحوبا بالآلات الموسيقية، ولقد "ارتبطت موسيقى شعرنا تاريخيا لا بالغناء وحده، بل أيضا بالرقص، أما الغناء فصلته بالشعر لا تزال ماثلة، ومما لا يرقى إليه الشك أنها صلة وثيقة عند قدمائنا، إذ يقال أنّ الغناء الجاهلي كان على ثلاثة أوجه هي النصْب والسناد والهزج، أما النصب فكان يخرج من أصل الطويل في العروض، وكان السناد كثير النغمات والنبرات، أما الهزج فكان يرقص عليه ويصحب بالدفّ والمزْمار. ويعنى ذلك أنّ اقتران الرقص بالغناء والشعر عريق القدم"[2].

فيؤكد ذلك ابن خلدون في مقدمته "كان الغناء في الصدر الأوّل من أجزاء الفنّ، لأنّه تابع للشعر، إذ الغناء إنّما هو تلحينه، وكان الكتاب والفضلاء من الخواص في الدولة العباسية يأخذون

[1] أدونيس علي أحمد سعيد، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1985، ص 7.

[2] شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، ط 2، د ت، ص 29.

أنفسهم به حرصا على تحصيل أساليب الشعر وفنونه"[1]. وهذا ما رآه أدونيس في الشعرية الشفوية فإنّ " الشفوية تفترض السماع. فالصوت يستدعى الأذن، أولا، ولهذا كان للشفوية فن خاص في القول الشعري، لا يقوم في المعبَّر عنه، بل في طريقة التعبير، خصوصا أنّ الشاعر الجاهلي كان يقول إجمالا ما يعرفه السامع مسبقاً، كان يقول عاداته وتقاليده، حروبه ومآثره، انتصاراته وانهزاماته. وفي هذا ما يوضح كيف أنّ فرادة الشاعر لم تكن في ما يفصح عنه، بل في طريقة إفصاحه، وكيف أنّ حظّه في التفرّد وبالتالي إعجاب السامع، كان تابعا لمدى ابتكاره المتميّز في هذه الطريقة"[2].

- **الشعر محاكاة ووزن:**

يظهر تأثر الفارابي (ت 339 هـ) بأفلاطون، إذ أنّه يفضل العمل الفني المستعمل في أمور الجدّ بغية الوصول إل مقاصد، وهذا ما يميزه عن العمل الذي لا يهدف لغاية نافعة أو يقدم موقفا أخلاقيا، فقد زاوج هنا بين الشعر الذي يدعو إلى الفضيلة والخير والمنفعة ويؤدي إلى السعادة وبين الشعر الذي يمتع وإن كان غير مفيد، لهذا لم يطرد الشاعر من المدينة الفاضلة، "فالمدينة الفاضلة أجزاؤها خمسة: الأفاضل وذوو الألسنة والمقدّرون والمجاهدون والماليون، فالأفاضل هم الحكماء والمتعقلون وذوو الآراء في الأمور العظام، ثم حملة الدين، وذوو الألسنة وهم الخطباء والبلغاء

[1] ابن خلدون، المقدّمة، ص 1065.

[2] أدونيس، الشعرية العربية ، ص 6.

والشعراء والملحنون والكتاب ومن يجرى مجراهم وكان في عدادهم"[1]. وهنا قدّم الشعراء عن باقي الفئات في مجتمع المدينة الفاضلة وبذلك يكونون أفضل بكثير منهم في جمهورية أفلاطون.

يطلق الفارابي على الشعر مسمى الأقاويل الشعرية وهي التي توقع في ذهن المستمعين المحاكي للشيء، فالمحاكاة هنا هي أساس الشعر، وهذه المحاكاة منها ما هو تام، ومنها ما هو غير تام. وفي مصدر آخر يؤكد أيضا أن الأقاويل الشعرية هي التي من شأنها أن "تؤلف من أشياء محاكية للأمر الذي فيه القول"[2]. فيقول الفارابي: "إن الألفاظ لا تخلو من أن تكون: إمّا دالة، وإمّا غير دالة. والألفاظ الدالة: منها ما هي مفردة وما هي مركبة. والمركبة: منها ما هي أقاويل، ومنها ما هي غير أقاويل. والأقاويل: منها ما هي جازمة، ومنها ما هي غير جازمة. والجازمة منها ما هي صادقة، ومنها ما هي كاذبة. والكاذبة منها ما يوقع في ذهن السامعين الشيء المعّبر عنه بدل القول، ومنها ما يوقع فيه المحاكي للشيء وهذه هي الأقاويل الشعرية"[3].

وفي تفصيله لتعريف الأقاويل الشعرية إضافة إلى أن المحاكاة أساس الأقاويل الشعرية عند الفارابي فإنّ الوزن قوامها "قوام الشعر وجوهره عن القدماء هو أن يكون قولًا مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسومًا بأجزاء ينطبق بها، في أزمنة متساوية... وأعظَم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة،

[1] أبو نصر الفارابي، فصول المدني، تح دنلوب، ط كمبردج، نيويورك، 1961، ص136.

[2] الفارابي، جوامع الشعر، تح مُحَمَّد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1971، ص 173.

[3] الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعر للمعلم الثاني الفارابي ضمن فن الشعر، تر، شر، تح عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1986، ص 150

وعلم الأشياء التي تكون بها المحاكاة، وأصغرها الوزن"[1]، وبتعدّده تتعدّد الأقاويل وتختلف الأغراض فيقول: "إنّ الأقاويل الشعرية: إمّا أن تتنوع بأوازنها، و وإما أن تتنوع بمعانيها، فأما تنوّعها من جهة الوزن فالقول المستعصي فيه إنما لصاحب الموسيقى والعروض في أي لغة كانت تلك الأقاويل، وفي أي طائفة كانت الموسيقى، وأما تنوعها من جهة معانيها على جهة الاستقصاء، فهو العالم بالرموز والمعبر بالأشعار والناظر في معانيها والمستنبط لها في أمّة وعند طائفة، مثلما في أهل زماننا من العلماء بأشعار العرب والفرس الذين صنفوا الكتب في ذلك المعنى وقسموا الأشعار إلى الأهاجي والمدائح والمفاخرات والألغاز والمضحكات والغزليات والوصفيات وسائر ما دونوه في الكتب التي لا يعسر وجودها، مما يستغنى عن الإطناب في ذكرها"[2]، ثم يضيف "الأقاويل الشعرية هي التي تركَّب من أشياء شأنها أن تخيّل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا ما، أو شيئا أفضل أو أخسّ، وذلك إما جمالا أو قُبحا، أو جلالا أو هوانا، أو غير ذلك مما يُشاكل ذلك"[3]، وبهذا يفند آراء الشعراء الذين يرون القول شعرا متى كان "موزونا مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، ولا يبالون بما إذا كانت مؤلفة مما يحاكى الشيء أم لا"[4]، ويؤكد أنّه إذا غاب العنصر الرئيسي في الشعر فإنّ ما يقوله الجمهور وكثير من الشعراء ليس شعرا. فالقول "إذا كان مؤلفا مما يحاكى الشيء، ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يعد شعرا، ولكن يقال هو قول شعري، فإذا وزن مع ذلك

[1] الفارابي، جوامع الشعر، ص 93.

[2] المصدر نفسه، ص 152.

[3] الفارابي، إحصاء العلوم، تح عثمان أمين، دار الفكر العربي، القاهرة، 1948، ص 83.

[4] الفارابي، جوامع الشعر، ص 92.

وقسم أجزاء صار شعرا"[1]، ثم يرى: "أنّ نسبة وزن القول في الحروف كنسبة الإيقاع المفصّل في النغم. فانّ الإيقاع المفصّل هو نقلة منتظمة على النغم ذات الفواصل، ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذات فواصل"[2].

بذلك يكون الفارابي قد ربط بين فنيين هما الشعر والموسيقى "وإذا قلنا أنّ الشعر مؤلف من كلمات تنتظم فيما بينها انتظاما مخصوصا تبعا لتعاقب الحركات والسكنات مما يصنع للشعر إيقاعه، حينئذ يتشابه الشعر مع الموسيقى وتصبح الألحان مما يصنع للشعر إيقاعه"[3]، ثم يربطهما بفن التصوير "والشعر ليس مجرد تعاقب منتظم في الزمن بين الحركات والسكون، بل هو يتكون من كلمات، والكلمات لها دلالات، أي أنها تشير إلى مدركات مرتبطة بالحس. فالشاعر كالمصّور يبدع العالم في أشكال فنية، وكلاهما يحاكى الأشياء الإرادية"[4].

أما في صياغة الفارابي لتعريف الشاعر فيقول "أمّا الشعراء العارفون بصناعة الشعر حقّ المعرفة حتى لا يندّ عنهم خاصة من خواصها ولا قانون من قوانينها في أيّ نوع، شرعوا فيه، ويجوّدون التمثيلات والتشبيهات بالصناعة، وهؤلاء هم المستحقون للشعراء المسلجسين"[5]، أي أنّ

[1] الفارابي، جوامع الشعر، ص 92.

[2] الفارابي، الموسيقى الكبير، ص 1086.

[3] جابر عصفور، نظرية الفن عند الفارابي، مجلة الكاتب، ع 177، ديسمبر 1975، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975، ص 25.

[4] المرجع نفسه، ص 26.

[5] الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص 156.

*شاعر مسلجس: أي شاعر متصنّع.

التبحر في صنعة الشعر هو الأساس في تكوين الشاعر، أما الذين يقلّدون الشعراء من الطائفة الأولى (المطبوعين) أو الثانية (العارفين بالصنعة) فأنهم يكونون أكثر زللاً وخطأ. ليخلص إلى أنّ الشاعر صاحب جبلة لحكاية الشعر فيقول:"إن الشعراء إما أن يكونوا ذوي جبلة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله، ولهم تأتٍ جيد للتشبيه والتمثيل: إما لأكثر أنواع الشعر، وإما لنوع واحد من أنواعه، ولا عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغي، بل هم مقتصرون على أن جودة طباعهم وحسن تأتيهم لما هم ميسرون نحوه. وهؤلاء غير مسلجسين* بالحقيقة لما عدموا من كمال الرؤية والتثبت من الصناعة"[1]. لأن فالشاعر في نظره من يقرض الشعر بالفطرة دون أن يكون عليما في صنعة الشعر متبحرا.

- **الشعر كلام مخّيل مؤلف من أقوال موزونة ومقفاة:**

يلحّ ابن سينا (ت 427هـ) على قضية التخييل، ويجعل الوزن من جوهر العمل الشعري خاصة عند العرب أو في الشعر العرب، فقد رأي أن "الشعر هو كلام مخّيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة"[2]، ثم يأخذ في شرح هذا المفهوم بتفصيل المصطلحات فيقول:"ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإنّ عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن

[1] الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص 55.

[2] أبو علي الحسين بن سينا، فن الشعر، من كتاب الشفاء، تح الأب قنواتي، محمود الخضيري، فؤاد الإهواني، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1952، ص 161.

يكون الحرف الذي يختم به كل منها واحدا"[1]، وله تعريفات عدّة للشعر يجمع فيها بين التخييل والوزن إذ أنّ الشعر عنده كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة.

ثم يتحدّث عن الصدق الفني في معرض حديثه عن التخييل فيقول: "والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري، سواء كان المقول مصدقا أو غير مصدق، فإنّ كونه مصدقا به غير كونه مخّيلا أو غير مخيّل: فإنه قد يصدّق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه، فإن قيل مرة أخرى، انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق، فكثيراً ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقا، وربّما كان المتيّقن كذبه مخيّلا"[2]، ثم يضيف في موضع آخر كمفهوم للتخييل وعلاقته بالصدق والكذب الفني: "والتخييل هو انفعال من تعجّب، أو تعظيم أو تهوين أو تصغير، أو غمّ أو نشاط من غير أن يكون الغرض بالمنقول إيقاع اعتقاد البتة، وهذه المقدمات ليس من شرطها أن تكون صادقة، ولا كاذبة، ولا ذائعة ولا شانعة، بل أن تكون مخيلة، ويكاد يكون أكثرها محاكيات للأشياء بأشياء من شأنها أن توقع تلك التخيلات. فيحاكى الشجاع بالأسد والجميل بالقمر والجواد بالبحر"[3]، بحيث قيمة التخييل عنده لا ترجع إلى القائل في حدّ ذاته ، بل ترجع إلى ما يخلفه على السامع من انفعال نفسي لا يخاطب العقل وإنّما يخاطب الشعور.

[1] ابن سينا، فنّ الشعر، من كتاب الشفاء، ص 161.

[2] المصدر نفسه، ص 162.

[3] ابن سينا، كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، تح وشر مُحَمَّد سليم سالم، مطبعة دار الكتب، القاهرة، 1969، ص 16.

من خلال كلامه يؤكد ابن سينا على التخييل في الشعر باعتبار الكلام المخيل ما ينفعل به الإنسان انفعالا نفسيا غير فكري، فهو يؤكد على وجود الوزن والقافية، ثم يجعل من الشعر صناعة فهي أعلى درجة من درجات الشعر.

وقد أدرك ابن سينا مثل الفارابي العلاقة بين الشعر والفنون الأخرى، مثلا على أنّ كلا من الشاعر والمصوّر محاك، لكن يختلف مرة أخرى عن الفارابي فيرى أنّ المحاكاة لا تكون في اللفظ واللغة فقط بل تكون من قبل ثلاثة أشياء هي الكلام واللحن والوزن أو ربما فقط الكلام والوزن فيقول: "والشعر من جملة ما يخيّل ويحاكى بأشياء ثلاثة: باللحن الذي يتنغّم به، فإن اللحن يؤثر في النفس تأثيرا لا يرتاب به، ولكل غرض لحن يليق به حسب جزالته أو لينه او توسطه، وبذلك التأثير تكون النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك. وبالكلام نفسه، إذا كان المخيل محاكيا، وبالوزن فإن من الأوزان ما يطيش ومنها ما يوقر. وربما اجتمعت هذه كلها وربما الوزن والكلام المخيل"[1].

ويرى أنّ الشعر يتولّد لشيئين هما حبّ المحاكاة وحبّ الناس للتأليف الموزون بأوزان مناسبة للّحن فيقول: "السبب المولد للشعر في قوة الإنسان، شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة واستعمالها منذ الصبا، وبها يفارقون الحيوانات العجم، من جهة أنّ الإنسان أقوى على المحاكاة من سائر الحيوانات، فإن بعضها لا محاكاة فيه أصلا وبعضها فيه محاكاة يسيرة ... والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا، ثم وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها"[2]. "فابن سينا يقدر الجانب الممتع في الفن عموما – وليس الشعر فقط – بل إن اللذة

[1] ابن سينا، فن الشعر، من كتاب الشفاء، 168.

[2] المصدر نفسه، ص 172.

أو المتعة أو الفرحة التي تحققها المحاكاة في الفن – في تصوره – هي التي تسوغ للمتلقي الإقبال على هذا الفن وتفضيله على الواقع رغم بعده واختلافه عن هذا الواقع"[1].

ثم يردّد آراء وأقوال أرسطو في أنّ التراجيديا تحاكي الأنقياء من الناس بينما تحاكي الكوميديا الأدنياء من البشر، فيرى أنّ من واجب الشعر "أن يحاكي الأفعال المنسوبة للأفاضل، وإلى الممدوحين من الأصدقاء بما يليق بهم وبمقابلها للأعداء. وأن يحاكى في الممدوح خيريته، ويذكر أنها نافعة وموافقة، وأنها على أشبه ما ينبغي أن تكون به، وأنها معتدلة متناسبة الأحوال"[2]، فللشعر عنده دوران دور أخلاقي وتربوي ودور ثان هو جلب المتعة واللذة.

- **الشعر أقاويل مخيّلة:**

لا يكاد ابن رشد (595 هـ) يخرج عن كلام سابقَيْه فكلامه امتداد لهما، فيعرّف الشعر بقوله: "والأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة، وأصناف التشبيه والتخييل ثلاثة: اثنان بسيطان، وثالث مركب منهما، أما الاثنان فأحدهما تشبيه شيء بشيء وتمثيله به... وإما أخذ الشبيه بعينه بدل الشبيه ... وأما القسم الثاني هن أن يبدّل التشبيه، والصنف الثالث من الأقاويل الشعرية هو المركب من هذين"[3]، وأثناء مقابلته بين المحاكاة بالأفعال و المحاكاة بالأقوال و الألوان و الأشكال يشير إلى الطبع و الصنعة فيؤكد كذلك على أنّ الشعر قائم على المحاكاة لكن باختلافها بين الفنون، فالمحاكاة "في الأقاويل الشعرية تكون من قِبل ثلاثة أشياء: من قِبل النغَم المتفقة، ومن قبل

[1] ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1983، ص 188.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] أبو الوليد بن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تر عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953، ص 201.

الوزن ومن قبل التشبيه نفسه. وهذه قد يوجد كل واحد منها مفردا عن صاحبه مثل وجود النغم في المزامير، والوزن في الرقص، والمحاكاة في اللفظ، أعنى الأقاويل المحاكية غير الموزونة. وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها، مثلما يوجد في النوع الذي يسمى الموشحات والأزجال، وهي الأشعار التي استنبطها في هذا اللسان أهل هذه الجزيرة"[1].

وهنا يرى الدكتور إحسان عباس أنّ ابن رشد قد وقع في خلط بين المحاكاة والتشبيه كما وقع فيه الفارابي وابن سينا، غير أنّ ابن رشد أكثرهما تكرارا له وإلحاحا عليه "وقد كان السبب الأكبر في خطأ ابن رشد أنه لم يفهم معنى المحاكاة حين ظنها التشبيه"[2].

وقد رأى أنّ الشعر العربي لا يتوافر له لحن وإنّما يقابله وزن وهذا ما قرّره الفارابي إذ لا يعدّ اللّحن من عناصر الشعر، لكن هناك إجماع بين ابن سينا وابن رشد على توفّر عنصري الوزن والمحاكاة، "من هنا يقّر كل من ابن سينا وابن رشد أنّ المحاكاة والتخييل في الشعر تكون من قبل اللفظ والوزن فقط، ويصبح الفرق بينهما وبين الفارابي، أنّ الأخير يقصر المحاكاة في الشعر على اللفظ دون الوزن"[3]، فيقول ابن رشد: "إنّ أشعار العرب ليس فيها لحن، وإنما هي إما وزن فقط، وإما الوزن والمحاكاة معا فيها"[4].

وقد حاول ابن رشد تطبيق ما فهمه من "فن الشعر" على الشعر العربي وبذل جهدا كبيرا في ذلك ارتكازا على معرفته العميقة بالشعر العربي وخاصة الجاهلي. فيرى أنّ تذوّق الشعر

[1] ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص 203.

[2] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط 01، 1971، ص 527.

[3] ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 74.

[4] ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص 203.

والتمتع به فطري عند الإنسان، والقيمة الجمالية للشعر تجعل المتعة أساسا لها، وإن كانت مولدات الشعر هي التشبيه والمحاكاة، والتلذّذ بالتشبيه والوزن، "فالمحاكاة في حدّ ذاتها مُلذّة، غير أنّ هذه اللّذة تقيّم على أساس ما تقدّمه من نفع أو ما يقترن به من فائدة ومن هنا يصبح الشعر أداة تعليمية لأنّه أكثر قبولاً لديهم من البرهان"[1]، فهو يؤكد كذلك على الدور التعليمي للشعر، فالشعر يدركه العامة على عكس الأساليب البرهانية التي لا يدركها إلّا الخاصة، فالشعر واحد من أساليب الإقناع عند تربية السكان حتى صار مرافقا للخطابة في تدبير مصالح العامة وأمورهم. فالشعر بطبيعته الجمالية يمكن من فهم صور الحقائق ريثما يترقى المتعلم إلى درجة إدراك البراهين، والشعر يسهل تمثيل الحقيقة وذلك لأن حديثي العهد "من أخلاقهم أنهم يؤثرون الجميل أكثر من إيثارهم النافع، وإنما يؤثرون من النافع ما كان جميلا. فلابد حينئذ من توجيه هذا التوافق بين طبيعة الشعر والحاسّة الجمالية للشباب حتى يحسن تعليمهم"[2]، فابن رشد يدرك الوظيفة التعليمية للشعر عند الأحداث وليس فقط في تعليم الكبار. والشعر عنده يملك دورا آخر غير التعليم وهو الدور الأخلاقي، فالشعر يكّف عن الفعل ويحثّ على فعل آخر.

ومن هذا المنطلق يقول ابن رشد: "ولما كان المحاكون والمشبهون إنّما يقصدون بذلك أن يحثوا على عمل بعض الأفعال الإرادية، وأن يكفّوا عن عمل بعضها، فقد يجب ضرورة أن تكون الأمور التي تقصد محاكاتها: إما فضائل، و إما رذائل. وذلك أنّ كلّ فعل وكل خُلق إنّما هو تابع لأحد هذين: أعني الفضيلة أو الرذيلة، فقد يجب ضرورة أن تكون الفضائل إنما تحاكى بالفضائل والفاضلين، وأن

[1] ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 129.

[2] محسن العامري، الشعر عند ابن رشد، المجلة العربية للثقافة، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، ع 34، مارس 1998، ص 199.

تكون الرذائل تحاكى بالرذائل والأرذلين. وإذا كان كل تشبيه وحكاية إنما تكون بالحسن والقبح. فظاهر أنّ كل تشبيه وحكاية إنّما يقصد به التحسين والتقبيح. وقد يجب مع هذا ضرورة أن يكون المحاكون للفضائل، أعني المائلين بالطبع إلى محاكاتها، أفاضل، والمحاكون للرذائل أنقص طبعا من هؤلاء وأقرب إلى الرذيلة"[1]، وهنا يكون تحريض الشعر للقيام بدور أخلاقي فمحاكوا الرذائل أقرب إلى الرذيلة وأنقص طبعا، ومحاكوا الأفاضل يحثون على الفضيلة.

❖ في النقد العربي القديم:

حاول النقاد العرب القدامى الوصول إلى نظرية متكاملة في الشعر فحرصوا على تقصي ماهيته وضبط خصائصه النوعية التي تميزه عن باقي الإبداعات والأجناس الأدبية، "فكأنّما كان لدى العرب القدامى إجماع ضمني على أنّ الشعر هو هذا الضرب المتميّز من الكلام الذي يعرفه الجميع، ولا يلتبس شكله على أحد من الناس، وأنّ لا وجه لتعريف ما هو معروف، وتمييز ما هو أوضح تميزا من جميع ضروب الكلام، وأنّ الشأن هو في معرفة عمود الشعر، ووضع أصول صناعته وتمييز جيّده من رديئه، وكشف أسرار بلاغته وكنه شعريته"[2]. لكنهم اختلفوا في تحديد ماهيته، لأنّ "تحديد معنى الشعر تحديدا منضبطا أمر بالغ الصعوبة، لأنه يتعلق بفنّ إنساني متجدّد يعبر عن تجارب فردية متميزة بطبيعتها، ويخضع في نفس الوقت للمذاهب الفكرية، والتيارات الاجتماعية

[1] ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص 204.

[2] عبد الملك بومنجل، جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ج 2، ص 15.

التي يصدر عنها، ومن ثم نجد في التراث النقدي العديد من التعريفات التي تحاول بيان ماهية الشعر وحصر خصائصه، والتفريق بينه وبين النثر"[1].

لقد عكف النقد العربي القديم على دراسة الخصائص والشروط التي يصير بها الشعر قويا وجيّدا، والشاعر مبدعا ومتفوّقا، ولم يعن إلّا قليلا بتحديد ما يدخل به الكلام حدّ الشعر، أو ما يخرج من الكلام عن هذا الحدّ، وقد كان الجاحظ (ت 255 هـ) سباقا إلى تعريف الشعر، "يقصد بمفهوم الشعر في هذا المقام تعريفه الذي يحدّد الخصائص الجوهرية التي يعرف بها دون سواه ويتميز بها عن غيره، ويفترض في هذا التعريف أن يكون جامعا للخصائص ما يجعله حقيقا أن يدخل جنس الشعر بها، وهي مهمة تأخرت إلى عهد ابن طباطبا في عيار الشعر وقدامة بن جعفر في نقد الشعر"[2].

- **الشعر كلام منظوم:**

سئل ابن طباطبا (ت 322 هـ) عن تعريف الشعر فأجاب: "فهمتُ –حاطك الله– ما سألت أن أصفه لك من عِلم الشّعر ... الشعر–أسعدك الله– كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خُصّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع. وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر

[1] عبد الفتاح عثمان، نظرية الشعر في النقد العربي، رسالة دكتوراه، كلية دار العلوم، القاهرة، 1977، ص 02.

[2] عبد الملك بومنجل، جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، ص 15.

بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق ولم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه"[1].

فالشعر في نظر ابن طباطبا كلام، لكن ليس أيّ كلام فقد ألحقه بشرط النظم، ويعني بالنظم الوزن والقافية، وهذا الأساس الذي يميّزه عن النثر الذي هو كلام الناس عامة، فيقول: بائن عن المنثور فقد فرّق بينهما، ولربّما كان له قصب السبق في الإشارة إلى الفرق بين الشعر والنثر، ثم يحاول أن يثبت أنّ الشعر بنية لغوية قائمة على أساس الطبع والذوق، ومن لم يستقم ذوقه فهو بحاجة إلى معرفة العروض، أي وجبت عليه الدربة والصنعة.

ثم تحدّث عن الأدوات التي تمنع الخلل في نظم الشعر ولزام على الشاعر تكوينها، فيقول: "للشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلّف نظمه، فمن تعصت عليه أداة من أدواته، لم يكمل له ما يتكلّف منه وبان الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كلّ جهة"[2]، ثم يأخذ في ذكر الأدوات فيقول:" منها: التوسّع في علم اللغة والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرّف في معانيه، وفي كلّ فنّ قالته العرب فيه، وسلوك سُبلها ومناهجها في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها والسنن المستدله منها، وتعريضها وتصريحها، وإطنابها وجزالة معانيها وحسن مباديها، وحلاوة مقاطعها، وإيفاء كل معنى حظّه من العبارة وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في

[1] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شر عباس عبد الساتر، مر نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 02، 2005، ص 09.

[2] المصدر نفسه، ص 10.

أحسن زيّ وأبهى صورة"[1]، فهو يشترط وجوب تكوّن الشاعر تكوّنا لغويّا، كما يشترط اطلاعه على روايات وأخبار سابقيه، يشرح ذلك جابر عصفور بقوله: "نرد استعصاء الأداة إلى استعصاء الطبع، وتفهم الأداة في الشعر فهماً رحبا، لا يقصر على مجرد التوسّع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والمعرفة بأنساب الناس ومناقبهم، بل تمتد لتشتمل الأداة الشعرية"[2]، ليضيف محيي الدين صبحي "ينصح –ابن طباطبا– الشاعر بمعرفة سنن العرب، أي المعتقدات الخرافية أو الفلكور العربي: كسقيهم العاشق الماء على خرزة تسمى السلوان، وكضربهم الثور إذا امتنعت البقر عن الماء، وكحذف الصبي سنّه إذا سقطت في عين الشمس"[3].

ولتمام هذه الأدوات اشترط ابن طباطبا شرطين هما: "وجماع هذه الأدوات كمال العقل الذي به تتميز الأضداد، ولزوم العدل، وإيثار الحسن، واجتناب القبيح، ووضع الأشياء مواضعها"[4]. فمن خلال العقل يميز الإنسان بين الأضداد، الخير والشر، الحق والباطل، الجميل والقبيح، وبالعدل يوثر الحسن ويجتنب القبيح ويضع الأشياء مواضعها.

كما تطرق ابن طباطبا إلى تفاصيل صناعة وكتابة القصيدة في خضم حديثه عن الشعر وما يلزم الشاعر فيقول: "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة نثراً، وأعدله ما يُلبّسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يُسلس له

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 10.

[2] جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1983، ص 26.

[3] محيي الدين صبحي، نظرية النقد العربي وطوّرها، دار العربية للكتاب، تونس، 1984، ص 22.

[4] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 11.

القول عليه"[1]، فهو ينقل الشاعر من مرتبة المبدع إلى الصانع أي أنّه يبني قصيدته قصدا دون دخل الإلهام.

- **الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير:**

تختلف رؤية الجاحظ (ت 255 هـ) للشعر عن رؤية نقاد عصره بأنّه كلام موزون مقفى، وإن كان على علم بالأوزان التي وضعها الخليل، فالكلام الموزون في نظره لا يعد شعرا إلا إذا قصد صاحبه صناعته على أنه شعر، فيقول: "اعلم أنك لو اعترضت أحاديث الناس وخطبهم ورسائلهم لوجدت فيها مثل مستفعلن مستفعلن كثير، ومستفعلن فاعلن، وليس أحد في الأرض يجعل هذا المقدار، ولو أنّ رجلا صاح: من يشتري باذنجان لقد تكلّم بكلام في وزن مستفعلن مفعولات، فكيف يكون هذا شعرا؟ وصاحبه لم يقصد الشعر. ومثل هذا المقدار من الوزن قد يتهيأ في جميع الكلام"[2]، في نظر الجاحظ لا يمكن أن يقال لأحد أنّ كلامه شعر إذا نطق كلاما موزونا، فالشعر عنده"صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[3]، فمن خلال كلامه أركان الشعر: الطبع، الصياغة اللفظية، والوزن والتصوير، وحدّ الشعر عنده في ثلاثة أجزاء:

الشعر صناعة: المقصود بالصناعة عند الجاحظ الصياغة "إنه يعني بالصناعة الصياغة أو فنّ تركيب الكلام وسبكه في تعابير وأوزان"[4]، ولا يعني بها نتيجة العمل والاجتهاد والتلقين والرياضة، بل يؤكد

---

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 11.

[2] الجاحظ، البيان والتبيين،ج1، ص 195.

[3] الجاحظ، الحيوان، تح عبد السلام مُحَمَّد هارون، دار الجيل، بيروت، 1992، ج3، ص 132.

[4] علي بوملحم، المناحي الفلسفية عند الجاحظ، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط01، 1994، ص 336.

على أنّ الشعر طبع أو موهبة، وقد روى الجاحظ كلمة عن الخليفة عمر بن الخطاب وقد جاء فيها "من خير صناعات العرب الأبيات يقدّمها الرجل بين يدي حاجته يستنزل بها الكريم، ويستعطف بها اللئيم"[1]، وتشير لفظة الصناعة إلى "القدرة والتمكن والحرفة والمهارة التي يمكن إدراكها"[2]. ولعل الجاحظ يتفق مع ابن سلام الجمحي إذ يقول: "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما يثقفه اللسان"[3].

ضرب من النسج: وهنا شبّه الجاحظ الشعر بالنسيج "فكما أنّ الثوب يتألف من خيوط تصفّ طولا وعرضا لتشكل لحمته وسداه هكذا القصيدة هي مجموعة أبيات مؤلفة من رصف ألفاظ تشكل الصنيع الفني الرائع"[4]، أولم يشبّه قبله ابن طباطبا الشاعر "كالنساج الحاذق الذي يفوّف وشيه بأحسن التفويف، ويسديه وينيره، ولا يهلهل شيئا منه فيشينه"[5]؟

جنس من التصوير: "والتصوير يعتمد اعتمادا كبيرا على الخيال الذي يبدع الصور الخلابة، وإنّ شعرا يخلو من التصوير والتشبيه والاستعارة وما إليها، لهو أقرب إلى النظم منه إلى الشعر"[6]، وهنا لا يقصد الجاحظ بالتصوير مرادف الصورة، فالتصوير يدلّ على التمثيل وسواء كان بالتجسيم أو

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، ج 02، ص 320.

[2] مريم محمّد المجمعي، نظرية الشعر عند الجاحظ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط 01، 2009، ص 154.

[3] ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تح محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د ت ، ج 01، ص 05.

[4] علي بوملحم، المناحي الفلسفية عند الجاحظ، 336.

[5] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 11.

[6] علي بوملحم، المناحي الفلسفية عند الجاحظ، 337.

الرسم يتوصل إلى محاكاة الطبيعة بعدة وسائط دلالية ووسائل لغوية وأساليب بلاغية، فالشاعر كالرسام يقدمان المعنى بطريقة بصرية، فيقول الدكتور إحسان عباس "فلو تخطى الجاحظ حدود التعريف لوجد نفسه في مجال المقارنة بين فنين: الشعر والرسم، بل إن تعريفه لا يخرج عن قول هوراس: الشعر والرسم"[1]. ليضيف أنّ تعريف الجاحظ للشعر لربّما الالتفاتة الوحيدة التي تنظر إلى الشعر من حيث علاقته بفن آخر.

- **الشعر كلام موزون مقفى:**

يعرّف حازم القرطاجني (ت 684 هـ) الشعر بقوله: "الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمّن من حسّ تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصوّرة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكّد بما يقترن به من إغراب. فإنّ الاستغراب والتعجّب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها من الخيالية قوي انفعالها وتأثيرها"[2]، فهو يتّفق مع سابقيه خاصة ابن طباطبا في تعريف الشعر من حيث الشكل بأنّ الشعر كلام موزون مقفى، لكنه يخالفهم من حيث التأثير على النفس فيحبب أو يكره، كما يخالفهم من حيث أنه أضاف إلى العنصر الشكلي عنصر التخييل والمحاكاة، فيقول: "فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته، وإن كان قد يعدّ حذقا للشاعر اقتداره على ترويج الكذب وتمويهه على النفس وإعجالها إلى التأثر له قبل، بإعمالها الروية

[1] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، ص 86.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمّد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص71.

في ما هو عليه. فهذا يرجع إلى الشاعر وشدّة تخيله في إيقاع الدلسة للنفس في الكلام"[1]، وأردأ الشعر عنده ما كان عكس ذلك، والملاحظ لهذا التعريف يدرك تركيز حازم القرطاجني على تأثير الشعر في المتلقي متأثراً بما صدر عن ابن سينا حينما قال أنّ العرب كانت تقول الشعر لوجهين أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط، كما ركّز على الصدق و الكذب في الشعر، فهو يخالف الرأي الذي يقول أعذب الشعر أكذبه، لأنّ قبيح المحاكاة واضح الكذب عنده لا يعتبر شعراً حتى وإن كان موزوناً مقفى، فسماه الشعر الرديء إذ أنّ النفس لا تتأثر به.

ثم يضع شروطا لنظم الشعر واجب توفرها في الشاعر سماها القرطاجني: المهيئات والأدوات والبواعث: "الشعر لا يتأتى نظمه على أكمل ما يمكن فيه إلا بحصول ثلاثة أشياء وهي: المهيئات والأدوات والبواعث، وكانت هذه المهيئات تحصل من جهتين:

- النشء في بقعة معتدلة الهواء، حسنة الوضع، طيبة المطاعم، أنيقة المناظر، ممتعة من كل ما للأغراض الإنسانية به علقة.
- الترعرع بين فصحاء الألسنة المستعملين للأناشيد المقيمين للأوزان"[2].

إذ يشير هنا إلى أثر البيئة في الشاعر، والخبرة التي يكتسبها من محيطة لتنعكسا في شعره إمّا بالجودة أو بالرداءة، مع امتلاكه لقوتين إحداهما حافظة لتكون خيالات الفكر عنده منتظمة محفوظة، والأخرى مائزة ليميز بها ما يلائم موضوعه وأسلوبه وغرضه، وإن كانت هاتان الصفتان تدخلان في طبع الشاعر.

[1] القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 41.

[2] المصدر نفسه، ص 40.

❖ الشعر في العصر الحديث:

الشعر "كظاهرة تعبيرية في حياة الإنسان يبدأ بسيطا –كغيره– ثم يتعقد تدريجيا بتعقد حياة إنسان الظاهرة نفسها، فيتضاعف مضمونا من ناحية المعاني وأبعادها اتساعا وعمقا، ويتكاثر شكلا من ناحية الأساليب وجودتها لغة وصياغة، من ناحية انتقاء الألفاظ ودقة وصفها ورقتها، ورتابة موسيقاها"[1]، هذا يعني أنّ للشعر حركية تبعا للزمن الذي يعيشه الشاعر، فينتكس بانتكاسته ويزدهر بازدهاره، وليس الشعر العربي بمنأى عن التطورات الحاصلة في المجتمع العربي.

وإن كانت تعريفات الشعر العربي القديم عند أغلب رواده ونقاده تحدّدها مجموعة من الخصائص والقوانين، وقد التقت في كثير من الأسس، كالوزن والقافية مثلا، فإنّ "الشعر عند بعض الحداثيين العرب لا يتحدّد بالوزن والقافية، بل لا يتحدّد بشكل إيقاعي مسبق، بل لا يتحدّد بخاصية وقانون، الشعر هو ما يقوله الشاعر وحسب، فإذا قال الشاعر نثرا فهو شعر لا نثر"[2]، فقد ظلّ الشعراء العرب إلى نهاية القرن التاسع عشر ميلادي يكتبون الشعر كلاما موزونا مقفى، وظلّ النقاد يعتقدون دون تردّد أو اختلاف بأنّ الشعر هو الكلام المخيّل الموزون المقفى، "ولكن التهاون في إحكام وصف الظواهر، والاضطراب في ضبط المفاهيم، أديا إلى التشكيك في ثوابت الشعر وحقائق التاريخ، فظهر الحديث في مفهوم الشعر تصورات عامة في موضوعه وغايته وروحه وأسلوبه وتأثيره، أو نظرات شخصية فيما ينبغي أن يكون عليه الشعر أو لا يكون، أو عبارات إنشائية مائعة لا تضبط مصطلحا ولا تدقق فكرة، فالتبست الصفة بالميزة، واختلط الشعر بالنثر،

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، القاهرة، ط 03، 1967، ص 09.

[2] عبد الملك بومنجل، المصطلحات المحورية في النقد العربي بين جاذبية المعنى وإغراء الحداثة، منشورات مخبر المثاقفة العربية في الأدب ونقده، سطيف، ط 01، 2015، ص 18.

واشتبه المثال بالواقع، وأمسى الشعر وكأنه كائن هلامي لا شكل له، أو نهر مائع مسترسل لا حدّ له"[1]، ليخرج بذلك الشعر عند العرب عن مقاييسه، فيكون بدون وزن ولا قافية.

- **الشعر إحساس وبداهة وفطنة:**

جاءت تعريفات العقاد (ت 1964 م) للشعر من إلهامات ذوقه وموهبته، لذلك تعدّدت، ولا يمكن جمعها في تعريف واحد، حتى أنّه يرى بأنّ من يريد حصر الشعر في تعريف محدّد لكمن يريد أن يحصر الحياة نفسها في تعريف محدّد، فمن بين تعريفاته للشعر: "إنّما الشعر إحساس وبداهة وفطنة وإنّ الفكر والخيال والعاطفة ضرورية كلها للفلسفة والشعر مع اختلاف في النسب وتغيّر في المقادير"[2]، فهو يرى أنّ الشعر مزيج بين الحسّ والفكر والخيال، ويقول في تعريف آخر: "الشعر صناعة توليد العواطف بواسطة الكلام، والشاعر هو كل عارف بأساليب توليدها بهذه الواسطة يستخدم الألفاظ والقوالب والاستعارات التي تبعث توافي نفس القارئ ما يقوم بخاطره –أي الشاعر– من الصورة الذهنية"[3]، ويضيف "الشعر الصحيح في أوجز تعريف له هو ما يقوله الشاعر، والشاعر في أوجز تعريف هو الإنسان الممتاز بالعاطفة والنظرة إلى الحياة، وهو القادر على الصياغة الجميلة في إعرابه عن العواطف والنظرات"[4]، فالشعر في نظره تعبير عن عاطفة مزجت بنظرة للحياة ونقل تأثيرها إلى المتلقي في قالب لفظي بالاستعانة باللغة، والشاعر هو من

[1] عبد الملك بومنجل، جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، ص27.

[2] عباس محمود العقاد، ساعات بين الكتب (المجموعة الكاملة، الأدب والنقد 03، مج 26)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 01، 1984، ص 322.

[3] العقاد، خلاصة اليومية والشذور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1995، ص 12.

[4] العقاد، ساعات بين الكتب، ص 204.

يمتلك تلك العاطفة والحكمة تجاه الحياة في آن واحد، "فما ظنك بالشعر وهو خطرات ضمائر وخوالج شعور وشجون ترجع إلى الإحساس المحض أو إلى الكلام والأنغام"[1]، لأنّ الشعر الصادق في نظر العقاد هو شعر الحالات النفسية.

كان العقاد في بداية حياته يمثل اتجاها مجدّدا في الشعر إذ يبتعد بمفهوم الشعر عمّا عرفه النقاد القدامى من اعتماد للوزن وغيره من الأسس، فيقول: "فليس الشاعر من يزن التفاعيل، ذلك ناظم أو غير ناثر وليس الشاعر بصاحب الكلام الفخم واللفظ الجزل، ذلك ليس بشاعر أكثر مما هو كاتب أو خطيب، وليس الشاعر من يأتي برائع المجازات وبعيد النظرات، ذلك رجل ثاقب الذهن، حديد الخيال، إنما الشاعر من يشعر ويُشعر"[2]، إذ يفرق في هذا القول بين الناظم والناثر والشاعر على أساس اعتماد الوزن، لكنّه صار من أهم المدافعين عن الاتجاه المحافظ في نهاية حياته، فصار يؤكد على توافر العناصر الفنية في الشعر وبخاصة العنصر الموسيقي لأنّ هاته الفترة عرفت دعوة إلى التحرر من قيود الوزن والقافية.

وبعد الخوض في كل تلك المفاهيم يميز العقاد بين جيّد الشعر ورديئه، "ولكن الأمر الذي لا خلاف فيه أنّ الشعر فيه الجيّد والرديء إن لم يكن فيه القديم والجديد، فالجيّد هو ما عبرت به فأحسنت التعبير عن نفس ملهمة وشعور حي وذوق قويم، والرديء هو ما أخطأت فيه التعبير أو ما عبرت فيه عن معنى لا تحسه أو تحسه ولا يساوي عناء التعبير عنه"[3]، فالشعر الجيّد هو ما أحسن صاحبه التعبير عمّا في نفسه ليؤثر في نفس المتلقي، والرديء ما أخطأ في التعبير.

[1] العقاد، ساعات بين الكتب، ص 207.

[2] العقاد، خلاصة اليومية والشذور، ص 13.

[3] العقاد، ساعات بين الكتب، ص236.

ثم يميّز ببين نوعين من الشعر هما: شعر التقليد "فليس لشعر التقليد فائدة قط، وقلّ أن يتجاوز أثره القرطاس الذي يكتب فيه، أو المنبر الذي يلقى عليه، وشتّان بين كلام هو قطعة من نفس، وكلام هو رقعة في طرس"[1]، لأنّ الشعر المقلّد لا يعبر عن نفس الشاعر ولا يؤثر في نفس السامع، أمّا النوع الثاني فهو الشعر المطبوع "ألا وخير الشعر المطبوع مناجي العواطف على اختلافها وبث الحياة على أجزاء النفس أجمعها"[2]، لأن الشعر المطبوع يناجي العواطف ويحرّك الحياة.

- **الشعر بوزن بلا قافية:**

قد انفجر الشكل القديم للشعر، بحيث تنوّعت أساليبه وموضوعاته، واتسع مجاله فصار من غير الممكن وصف ما وصل إليه. تقول نازك الملائكة (ت 2007م): "في الشعر كما في الحياة، يصحّ تطبيق عبارة برنارد شو اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية، لسبب هام هو أنّ الشعر وليد أحداث الحياة، وليس للحياة قاعدة معينة تتّبعها في ترتيب أحداثها"[3]، فهي تؤكّد على عدم وجود قواعد ثابتة لمفهوم الحياة وتوازيه بمفهوم الشعر، ولربّما هي دعوة صريحة منها للخروج عن القواعد والتقاليد الشعرية السابقة، لذلك تبنّت مجموعة من التوجّهات النقدية منها: "الشعر العربي لم يقف بعد على قدميه بعد الرقدة الطويلة التي جثمت على صدره طيلة القرون المنصرمة الماضية، فنحن عموما مازلنا أسرى تسيّرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية وصدر الإسلام، ما زلنا نلهث في قصائدنا ونجر عواطفنا المقيّدة بسلاسل الأوزان القديمة، وقرقعة الألفاظ الميتة"[4].

---

[1] عبد الرحمن شكري، الديوان، تح يوسف نقولا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 01، 1998، ص 134.

[2] المرجع نفسه، ص 35.

[3] نازك الملائكة، شظايا ورماد، دار العودة، بيروت ، ط 02، 1979، مج 02، ص 07.

[4] المرجع نفسه، ص 08.

ودعوتها إلى تجاوز المفاهيم السابقة للشعر أنجبت ما أسمته الشعر الحرّ ممثّلا في ديوانها (شظايا ورماد) فتقول: "ما كاد هذا الديوان يظهر حتى قامت له ضجّة شديدة في صحف العراق، وأثيرت حوله مناقشات حامية في الأوساط الأدبية في بغداد، وكان كثير من المعلقين ساخطين ساخرين يتنبؤون للدعوة كلّها بالخيبة الأكيدة، غير أنّ استجابة الجمهور الكبير كانت تحدث في صمت وخفاء خلال ذلك"[1]، فتعرف الشعر الحرّ قائلة: "هو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنّما يصحّ أن يتغيّر عدد التفعيلات من شطر إلى شطر ويكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكّم فيه"[2]، هذا الوليد الذي أخذ مسارا أكثر جرأة ليؤدي إلى تساؤل حول طبيعته، فتقول نازك أنّ أغلب القراء والأدباء وحتى الشعراء: "ما زالوا لا يملكون فكرة واضحة عن معنى الشعر الحرّ، فهل هو شعر بلا وزن؟ أم أنّه وزن ما يخالف أوزان الشعر العربي؟ و إنّما يحسّ بهذه الحيرة، على الخصوص أولئك الذين لا يملكون أسماعا مرهفة تميّز وزن الشعر تمييزا دقيقا، وهؤلاء قد ألفوا من قبل أن يروا الأوزان مرصوصة على شطرين متساويين، بحيث يكون تبيّن موسيقاها أسهل، ولذلك تاهوا وتعبوا حين أصبحت الأشطر غير متساوية في أطوالها، وعاد الارتكاز إلي التفعيلة بحيث يحتاج الأمر إلى شاعر لكي يتبيّن الإيقاع والموسيقى"[3].

وهي ترى أن شعرها جار على قواعد العروض العربي ما جعلها تعتبر أنّ "الشعر الحرّ ليس وزنا معينا أو أوزانا، بقدر ما هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل، تدخل فيه بحور عديدة من البحور

[1] نازك الملائكة، شظايا ورماد، ص 08.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 142.

[3] المرجع نفسه، ص 144.

العربية الستة عشر المعروفة"[1]، ثم تقول: "أساس الوزن في الشعر الحرّ أنّه يقوم على وحدة التفعيلة والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أنّ الحرية في تنويع عدد التفعيلات"[2]. فالوزن عندها مسألة حرية وتنويع تفعيلات، ولو أنهاٌ أقرّت لونا بسيطا من الخروج عن القواعد المألوفة.

أمّا بخصوص القافية فتراها عائقا يخنق أحاسيس كثيرة "الشعر العربي كلّه غنائي تقريبا، لا يستطيع أن يكون إلّا وليد الفورة الأولى من الإحساس في صدر الشاعر، وهذه الفورة قابلة للخمود لدى أول عائق يعترض سبيل اندفاعها ... والقافية الموحّدة قد كانت دائما هي العائق"[3]، فبمجرّد ما يبدأ الشاعر الكتابة يتقلص مخزونه من القوافي فيوزع ذهنه بين التعبير عن الانفعال والتفكير في القافية فتخمد فورته الشعرية.

وعلى الرغم من حماسة نازك للشعر الحرّ فإنها حذّرت من طغيانه على جميع الشعر، فأوزانه لا تصلح لكل الموضوعات، كما حذّرت من وهم سهولة النّظم لأنّه يوقع في مزالق خطيرة تؤدي إلى ركاكة الأسلوب وتفاهة المعاني، والمجافاة الموسيقية.

- **الشعر تخطّ يدفع إلى التخطّي:**

ينهل أدونيس ثقافته الواسعة من خلال تتّبعه للشعر العباسي والتعريج عليه، فلم يعد الشعر عنده "للفائدة والمنفعة بقدر ما أصبح عملا إبداعيا داخليا يجد فيه الشاعر تعزيته وخلاصه"[4]، أي

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 85.

[2] المرجع نفسه، ص 63.

[3] نازك الملائكة، شظايا ورماد، ص 18.

[4] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط 03، 1979، ص 38.

أنّ وظيفة الشعر تغيّرت عما كانت عليه قديما ليركز على ذات المبدع. مهمته كشف حقائق جديدة عن طريق التجاوز والتخطي، فيقول أدونيس: "أن يكتب الشاعر الجديد قصيدة، لا يعنى أنه يمارس نوعا من الكتابة، وإنما يعنى أنّه يحيل العالم إلى شعر: يخلق له فيما يتمثّل صورته القديمة، صورة جديدة. فالقصيدة حدث أو مجيء. والشعر تأسيس، باللغة والرؤيا: تأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما، من قبل. لهذا كان الشعر تخطياً يدفع إلى التخطي. وهو إذن طاقة لا تغيّر الحياة وحسب وإنّما تزيد إلى ذلك، في نموها وغناها وفي دفعها إلى الأمام وإلى فوق"[1]، فالشعر كل فعل إيجابي يغير الحياة فينميها، ويحول العالم كلّه إلى شعر، "هكذا أصبحت القصيدة في القرون التسعة (1000-1900) نوعا من فنّ المزج بين اللغة والحياة في سبيكة أنيقة"[2]، فالشعر عند أدونيس صناعة تمزج بين اللغة والحياة فن صناعة الكلام، أو كما سمّاها مناورة ذهنية بالكلمات.

ثم يؤكد أنّه من الصعب تحديد ماهية الشعر تحديدا ثابتا مطلقا فيقول: "ليس هناك وجود قائم بذاته نسميه الشعر، ونستمد منه المقاييس والقيم الشعرية الثابتة المطلقة. ليس هناك بالتالي خصائص أو قواعد تحدد الشعر ماهية وشكلا، تحديدا ثابتا مطلقا"[3]، وكأنّها دعوة إلى تحرير الشعر من أي قواعد ثابتة، فكل شاعر له قواعده وأسسه، فالشعر في نظره هو الشاعر "الوجود الحقيقي هو الشاعر، هو القصيدة: في تعاقب القصائد وإكمال بعضها البعض الآخر، ما يغيّر فهم الشعر

[1] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 102.

[2] المرجع نفسه، ص 69.

[3] المرجع نفسه، ص 107.

أو النظر إليه، فالشعر أفق مفتوح، وكل شاعر مبدع يزيد في سعة هذا الأفق، إذ يضيف إليه وظيفة جديدة"[1]، فلو أنّ أيّ شاعر صنع شكلا كلاميا وأطلق عليه اسم قصيدة فذلك هو الشعر.

ثم ينطلق من رؤيته للشعر بأنّه "موسيقى: لا يقوم على فكرة محدودة واضحة، وإنّما يقوم على عناصر تترابط إيقاعيا، في ما يشبه الترابط الهندسي، والقصيدة هي إيقاع كلمات، والإيقاع الأصلي: تكرار لعنصر أو أكثر في مسافة زمنية أو مكانية وتنتظم في تدرّج صاعد هابط. وهو إيقاع حرّ لا غاية له، أي ليس له غرض نفعي معين، وهو يقوم على حركية الكلمات، كمثل الإيقاع الأرابيسكي الذي يقوم على حركية الخطوط، ونظام الإيقاع هنا انثناء وانكسار وتقاطع، حينا، وهو حينا آخر تناظر أو تبادل أو تماثل، هكذا يسجن العالم مادة ويتحرّر طاقة ودلالة"[2].

فما موقفه من الوزن والقافية إذن؟

يقول أدونيس:" مسألة وزن/قافية، مسألة تاريخية ومسألة كلامية لا لسانية، ومسألة تربط بجانب محدود من الإبداع الشعري لا بشموليته أو به، كرؤيا كلية، إذن من البداهة والصحّة القول أنّ بإمكان اللسان العربي أن يتجسد في بنية كلامية غير بنية الوزن والقافية أو إلى جانبها، وهذا مما يوسّع في الممارسة حدود الشعر في اللسان العربي وحدود الحساسية الشعرية وحدود الشعرية"[3]، وتلك إشكالية حقيقة وأزمة في المفاهيم لأنّ الوزن والقافية حدّ فاصل بين المنظوم والمنثور، فالوزن "تحديد خارجي سطحي، قد يناقض الشعر، إنه تحديد للنظم لا للشعر، فليس كلّ كلام موزون

[1] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 108.

[2] أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط 01، 1985، ص 86.

[3] المرجع نفسه، ص 15.

شعرا بالضرورة، وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر"[1]، فيخلص أدونيس إلى أنّ الوزن ليس مقياسا للحدّ بين النثر والشعر فيقول: "الوزن ليس مقياسا وافيا أو حاسما للتمييز بين النثر والشعر، وأن هذا المقياس كامن بالأحرى في طريقة التعبير، أو كيفية استخدام اللغة، أي في الشعرية"[2].

فما الفرق بين النثر والشعر إذن؟

يجيب أدونيس "مهما تخلّص الشعر من القيود الشكلية والأوزان ومهما حفل النثر بخصائص شعرية، تبقى هناك فروق أساسية بين الشعر والنثر"[3].

"أوّل هذه الفروق هو أنّ النثر اطّراد وتتابع لأفكار ما، في حين أنّ هذا الاطّراد ليس ضروريا في الشعر، وثانيها هو أنّ النثر ينقل فكرة محدودة، ولذلك يطمح أن يكون واضحا، أمّا الشعر فينقل حالة شعورية أو تجربة، ولذلك فإنّ أسلوبه غامض بطبيعته، والشعور هنا موقف إلّا أنّه لا يكون منفصلا عن الأسلوب كما في النثر، بل متحدّ به، ثالث الفروق هو أنّ النثر وصفي تقريري، ذو غاية خارجية معينة ومحدودة، بينما غاية الشعر هي في نفسه، فمعناه يتجدّد دائما بحسب السحر الذي فيه، وبحسب قارئه"[4]، أي أنّ الوزن والقافية لا يجوز أن يكونا معيارا للتمييز بين النثر والشعر لأنه تمييز شكلي لا جوهري، ثم يضيف "أن طريقة استخدام اللغة مقياس أساسي في التمييز بين الشعر والنثر، فحيث نحيد باللغة عن طريقتها العادية في التعبير والدلالة، ونضيف إلى طاقتها خصائص الإشارة والمفاجأة والدهشة يكون ما تكتبه شعرا، والصورة من أهم العناصر في

[1] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط 3، 1983، ص 16.

[2] أدونيس، سياسة الشعر، ص 25.

[3] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 80.

[4] أدونيس، زمن الشعر، ص 16.

المقياس"[1]، أي أنّ المقياس في التفريق بين النثر والشعر كامن في طريقة التعبير، أو كيفية استخدام اللغة، أي في الشعرية.

[1] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 112.

الفصل الثاني

عمود الشعر: الأصول والأبواب

1. عمود الشعر.
2. أصول عمود الشعر.
   - ❖ عمود الشعر في التنظير النقدي.
   - ❖ عمود الشعر في التطبيق النقدي.
3. أبواب عمود الشعر.

يمثّل العصر العباسي المرحلة الذهبية في تاريخ النقد العربي، فقد شهد معركة أدبية عنيفة بين شعراء محافظين يتمسّكون بالقديم ويقدّسونه، وشعراء مجدّدين يسعون إلى التخلّص والتحرّر من ربقة الزمن وسلطانه، فأدّى هذا الانقسام إلى ما يسمّى بالخصومة، وانجرّ عن ذلك معارك نقدية، شنّ فيها دعاة التقليد حملة شرسة على المجدّدين، وارتفعت حدّة نقدهم لشعر المجدّدين الّذي احتلّ مساحة واسعة في العصر العباسي، محاولين ردّ هذا الاجتياح الأدبي، الّذي يسعى للانفلات من التّراث، متحرّرا من قواعد وضوابط القصيدة التي استقرت منذ العصر الجاهلي، فخرج هؤلاء الشعراء واعين بما يجب أن يستمر منها وما لا يجب أن يستمر، وبين هذا وذاك وافتراق النقاد إلى تقدميّين ورجعيّين، ظهر تيار ثالث كان ذا نظرة معتدلة،لا يحابي قديما ولا يؤثر جديدا.

وكلّ هذه المعارك إنّما كانت تربة خصبة للنقد كي ينمو ويزهو أكثر، فانتهى الأمر به إلى أن يخوض بين شعرين بعد أن كان يخوض في شعر واحد، وينتهي به الأمر بأن يخوض في مذهبين فنيّين بعد أن كان يخوض في مذهب واحد، لتنضج الموازنات التي كان عمادها الذوق والتأثير وإطلاق الأحكام الانطباعية، فتصبح موازنات معلّلة مستندة إلى تحليل ودراسة بأناة وروية، محتكمة إلى معايير نقدية كانت أسسا لاستقرار النظريات النقدية وأوّلها عمود الشعر، إذ حاول دعاة التقليد من خلاله ضبط صناعة الشعر، وصُنّف كلّ من خرج عنه في خانة المولّدين.

1. عمود الشعر:

لغة: العمود: "عمود البيت وهو الخشبة القائمة في وسط الخباء، ج أعمدة، وعُمِد وعمود الأمر: قوامه الّذي لا يستقيم إلا به، والعميد: السيّد المعتمد عليه في الأمور أو المعمود إليه"[1]. قال أبو تمام (ت 231هـ):

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج 03، ص 305.

نَسَبٌ كأنَّ عَلَيهِ مِن شَمسِ الضُّحَى نُوراً وَمِنْ فَلَقِ الصباحِ عَمودَا [1]

"عمد ورجع إلى المعنى: وهي الاستقامة في الشيء منتصبا وممتدا ومن ذلك عمِدْتُ فلانا وأنا أعمده عمدا تقصدت إليه والعمد نقيض الخطأ"[2].

والعَمَدُ: أن نعمد الشيء يعماد بمسكه ويعتمد عليه وقال ابن دريد: عمدت الشيء أسندته، والشيء يسند إليه عماد، وجمع العماد عُمْدٌ. فعمد الشيء أقامه ورفعه، **قال تعالى:** ﴿**اللَّهُ الَّذِي رَفَعَ السَّمَاوَاتِ بِغَيْرِ عَمَدٍ تَرَوْنَهَا**﴾ [3]. وفي الحديث النبوي الشريف الذي رواه معاذ بن جبل ﷺ عن الرسول ﷺ أنّه قال: **"رأس الأمر الإسلام وعموده الصلاة، وذروة سنامه الجهاد"**[4].

ويقال: عميد ومعمود ومعمّد، قال الخليل: "العُمْدُ أن تكابد أمرا بجد ويقين"[5].

"عمود، أعمدة وعَمَد وعُمْد والسيد كالعميد، ومن السيف شظيته التي ثمنه، ورئيس العسكر أو عمود البطن، الظهر ومن الكبد عرق يسقيها والعماد الأبنية الرفيعة، عمدُ الثرى: كثير المعروف، وأنا أعمِدُ منه: أي أتعجب والعمدة ما تعتمد عليه"[6].

---

[1] أبو تمام الطائي، الديوان، تح محيي الدين الخياط، نظارة المعارف العمومية الجليلة، القاهرة، دت، ص 88.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج 03، ص 305.

[3] سورة الرعد، الآية 2.

[4] مُحَمَّد بن عيسى الترمذي، الجامع الصحيح وهو سنن الترمذي، نشر مكتبة الباز، السعودية، د ت ، ج 5، ص 12.

[5] أبو الحسين أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، دار الجيل، بيروت، 1425هـ/1999، مج 4 ص 137.

[6] الفيروز أبادي، قاموس المحيط، ص 380.

وانتقلت الكلمة إلى مجال حسيّ فقالوا: "عمود القلب، وعمود السنان، وعمود السّيف، على وجه التشبيه، وانتقلت الكلمة إلى مجال مجازي وأطلقوها على معان مجرّدة مثل عمود الصبح، وعمود الإسلام، وعمود الرأي، وعمود الأمر. وأطلقت بعد ذلك على الشعر فسمي عمود الشعر وتعريفه: قوام الشعر الّذي لا يستقيم إلّا به"[1].

اصطلاحا: "هو طريقة العرب في نظم الشعر لا ما أحدثه المولدّون والمتأخّرون"[2]. "وهو طريقة الشعر الموروثة عن العرب في وزنه وقافيته وأسلوبه"[3]. فهو التقاليد الشعرية المتوارثة أو السنن المتبعة عن شعراء العربية ومن سار على هذه السنن وراعى تلك التقاليد قيل عنه: أنه التزم عمود الشعر واتبّع طريقة العرب ومن حاد عن تلك التقاليد وعدل عن تلك السنن قيل عنه أنّه قد خرج عن عمود الشعر وخالف العرب. "ويلاحظ في المعنى المعجمي أنّه لم يذكر ارتباط كلمة العمود بالشعر كما هو الأمر في المعنى الاصطلاحي، إلا أنّ هذا لا ينبغي أن يكون المعنى الاصطلاحي مستوحى من المعنى اللغوي فكما أنّ خشبة بيت الشعر هي الأساس الّذي يقوم عليه البيت ذاته فإنّ أصول الشعر العربي وعناصره التي يشير إليها المعنى الاصطلاحي تعدّ أيضا بمثابة الدعامة والركيزة الأساسية التي يقوم عليها نظم الشعر الجيّد الصحيح"[4].

[1] عبد الله البستاني، الوافي، معجم وسيط للغة العربية،مكتبة لبنان، بيروت، 1980 ،ص 435-436.

[2] أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1989، ج 2، ص 133.

[3] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 221.

[4] وليد إبراهيم قصاب، قضية عمود الشعر العربي القديم، المكتبة الحديثة، العين، مصر، ط 2، 1985، ص 146.

أمّا عمود المعاني: "هو طريقة العرب في إيراد المعنى"[1]. قال ابن الأثير (ت637هـ): "وهذه المعاني التي يتواردون عليها لها عمود، ولها ما يخرج عن العمود من الشعب، فالّذي يخرج عن العمود ويكون معنا مخصوصا انفرد به بعض الشعراء دون بعض وقائله يكون أوّلا فيه، ثمّ الّذي يأتي بعده يكون سارقا له"[2]. وألّف كتابا سمّاه عمود المعاني وقصر على ضروب المعاني في النظم والنثر، وما فيها من الأعمدة المطروقة وما يخرج عنها من الشعب.

كما ذهب عبد الكريم مُحَمَّد حسين إلى القول بأنّ، مصطلح عمود الشعر " تفوح منه رائحة التأثّر بالفقه الإسلامي التي تعني فهم النص المقدس...، إنّ مركّب عمود الشعر كان احتذاء بمفهوم (الصلاة عماد الدين)، فلا يقوم دين امرئ بغيرها كما لا يقوم الخباء بغير عمود في وسطه، يمنع سقفه من الوقوع على الأرض"[3].

أضف إلى هذا كلّه، فإنّه يمكننا القول أنّ مصطلح العمود وظّف توظيفا مجازيا، إذ أنّ "إسناد العمود إلى الشعر من باب المجاز، وليس من باب الحقيقة، وهو تعبير لإخراج المعاني العقلية النقدية بطريقة أدبية"[4] .

[1] أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج 2، ص 132.

[2] ضياء الدين بن الأثير، الاستدراك في الرد على رسالة ابن الدهان المسماة بالمآخذ الكندية من المعاني الطائية، تح حفني مُحَمَّد شرف، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 1، 1958، ص9.

[3] عبد الكريم مُحَمَّد حسين، عمود الشعر مواقعه ووظائفه وأبوابه، دار النمير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 2003، ص 36.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وفي صورة لطيفة ما بين عمود الشعر وعمود الخباء، يقول عبد الكريم مُحَمَّد حسين: "وفي كلمة العمود ما يشير إلى أنّ جهة الدراسة تتّصل بأعماق النص، حيث يثبت الوتد أو العمود بتربة النص الشعري، وبفضائه الممتد بامتداد العمود في الفضاء بحدود الشعر"[1].

أما إذا أردنا تعريف مصطلح عمود الشعر، فإنّه وضع أساسا كمقياس لتقويم الشعر العربي، إنّ الالتزام بعناصره يمكّن صاحبه من إنتاج شعر يلقى إعجاب واستحسان القارئ في تلك المرحلة، فيكون على هذا "عنوانا لطريقة الشعرية، ومعيارا للخصومة بين القدماء والمحدثين"[2]. فهو يعبر عن اكتمال للذوق الشعري.

2. أصول عمود الشعر:

إنّ الرغبة في التأريخ لمصطلح "عمود الشعر"، يعيدنا إلى مرحلة مبكرة في النقد الأدبي العربي، وبالتحديد إلى الحركة النقدية في العصر العباسي، أين ازدهرت الدراسات النقدية خلافا للمراحل التي سبقت هذه المرحلة، فظهرت مجموعة من المؤلفات التي تتناول الأدب بالدراسة، منها المؤلفات النقدية المحضة والبلاغية، ومنها ما كان هجينا يجمع بين التخصّصات المختلفة، وهذا النوع الأخير هو الغالب آنذاك، نظرا لعدم الفصل في التخصّصات العلمية من جهة، وتنوّع تخصّص العالم الواحد من جهة أخرى.

[1] عبد الكريم مُحَمَّد حسين، عمود الشعر مواقعه ووظائفه وأبوابه، ص 37.

[2] وحيد صبحي كبابة، الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر، اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 1997، ص 59.

❖ عمود الشعر في التنظير النقدي:

• أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت 255 هـ):

كان الجاحظ طرفًا أساسيا فاعلا في توجيه نظرية عمود الشعر، وتحديد معالمها، وتحرير بعض مصطلحاتها، فهو من أوائل النقاد الّذين أشاروا إلى بعض معايير و سمات الشعرية وما إلى ذلك من المصطلحات التي تمثل النواة الأساسية لنظرية عمود الشعر في تراثنا القديم، قد ذكر مصطلح العمود عند الجاحظ في كتابه البيان والتبيين فيقول: "أخبرني مُحَمَّد بن عباد بن كاسب... قال: سمعت أبا داود بن جرير يقول: رأس الخطابة الطبع، وعمودها الدربة، وجناحاها رواية الكلام، وحليها الإعراب"[1].

ويقول في موضع آخر: "وكلّ شيء للعرب فإنّما هو بديهة وارتجال وكأنّه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة، وإنّما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام وإلى رجز يوم الخصام ... فما هو إلّا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب إلى العمود الّذي إليه يقصد فتأتيه المعاني أرسالا"[2]. وإن لم يصرّح الجاحظ بلفظ عمود الشعر إلا أنّه لخّص بعضا من أسسه عندما نقد بيتين استحسنهما أبو عمرو الشيباني حيث قال: "وأنا رأيت أبا عمرو وقد بلغ من استجادته لهذين البيتين، ونحن في المسجد يوم الجمعة، أن كلّف رجلا حتى أحضره دواة وقرطاسا حتى كتبهما له، وأنا أزعم أن صاحب البيتين لا يقول شعرا أبدا، ولولا أن أدخل في الحكم بعض الفتك، لزعمت أنّ إبنه لا يقول شعرا أبدا"[3]، وهما قوله:

---

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 44.

[2] المصدر نفسه، ج 1، ص 88.

[3] الجاحظ، الحيوان، مج 3، ص 131.

لا تَحسَبَنَّ المَوتَ مَوتَ البِلى فَإِنَّما المَوتُ سُؤالُ الرِجال

كِلاهُما مَوتٌ وَلَكِـــــنَّ ذا أَشَدُّ مِن ذاكَ لِذُلِّ السُؤال

يبدو أن الشيباني قد أعجب بالبيتين لما فيهما من حكمة فلم يكن معنيا بالخصائص الشعرية، ففي نظره الاستجداء أو السؤال أقسى على الإنسان الكريم من الموت لما فيه من الذلّ والمهانة، وبما أنّ الجاحظ كان يرى الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير، انتقد الشيباني لإعجابه بالمعاني إذ أنّ هذه الأخيرة كما يرى الجاحظ: "مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، والمدني، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع وجودة السبك، فإنّما الشعر صناعة ..."[1].

يقول: "إذا كان المعنى شريفا، واللفظ بليغا، وكان الكلام صحيح الطبع، بعيدا من الاستكراه، ومنزها عن الاختلال مصونا عن التكلّف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة"[2]. ويقول في موطن آخر: "أزعم أنّ سخيف الألفاظ مشاكل لسخيف المعاني، وقد يحتاج إلى السخيف في بعض المواضع، وربما أمتع بأكثر من إمتاع الجزل الفخم من الألفاظ، والشريف الكريم من المعاني"[3].

ومن جهة أخرى يلحّ الجاحظ على معيار التناسب أو التلاحم بين العناصر الأساسية المكونة للنص والماثلة في الحروف والألفاظ والأبيات، فقد دعا أوّلا إلى اقتران الحرف بما يناسبه ويتناغم معه من الحروف الأخرى، ودعا ثانيا إلى التلاحم والتجانس بين عناصر النص أو ما

[1] الجاحظ، الحيوان، مج 3، ص67.

[2] الجاحظ،البيان والتبيين، ج1، ص 73.

[3] المصدر نفسه، ص145.

اصطلح عليه باسم 'القران'، وهو أن يقترن كل عنصر بما يشاكله ويجانسه، وأن يكون موقعه بجوار إخوته مرضيا موافقا، فأجود "الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنّه أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"[1]، وذلك إذا جاءت الألفاظ متنافرة يتبرأ بعضها من بعض بحيث تشق على اللسان وتكدّه مثل الشطر الثاني من قول الشاعر:

لم يَضِرْهَا وَالحَمْدُ لِلّهِ شَيْءٌ وَانْثَنَت نَحْوَ عَزْفِ نَفْسٍ ذَهُولِ

"أخرجت النص عن شعريته، وصارت أجزاؤه كأولاد العلّة ينتسبون إلى رجل واحد ولكن أمهات شتى، أو غدت كبعر الكبش يقع متفرقا غير مؤتلف ولا متجاور"[2].

ورغم أن الجاحظ كان من أوائل من لفتوا الانتباه إلى بعض خصال عمود الشعر لا يعني أنّه متعصّب للقديم على المحدث، فهو أيضا من أوائل النقاد الذين نادوا بالنظرة التوفيقية المحايدة بين القدماء والمحدثين، ومن أوائل من أخذوا على بعض رواة الشعر الصدور في أحكامهم عن العصبية البغيضة التي تنحاز لطرف على حساب الآخر دون رؤية وتفكرّ أو بصر بجوهر ما يروى.

وكما دعا إلى الوسطية بين القدماء والمحدثين نادى أيضا بالوسطية والاقتصاد في انتخاب الألفاظ دون استكراه، والتخلّص إلى المعاني دون غرابة أو وحشية. يقول:" لا تجعل همّك في

[1] الجاحظ،البيان والتبيين، ص 67.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تهذيب الألفاظ، وشغلك في التخلّص إلى غرائب المعاني، وفي الاقتصاد بلاغ، وفي التوسط مجانية للوعورة، وخروج من سبيل من لا يحاسب نفسه"[1].

- **ابن طباطبا العلوي (ت 322 هـ):**

تفجرّت هذه القضية أيضا – عمود الشعر- ودون تسمية لها في تفرقة ابن طباطبا بين الجاهليين والإسلاميين، وهي تفرقة واضحة تنضح بالإعلاء من شأن القدماء، والتسامح معهم فيما اقترفوا من أخطاء، والتحامل على المحدثين في الكثير من مواطن كتابه. يقول: "إنّ من كان قبلنا في الجاهلية الجهلاء، وفي صدر الإسلام من الشعراء، كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركّبوها على القصد للصدق فيها مديحا وهجاء، وافتخارا ووصفا، وترغيبا وترهيبا، إلّا ما قد احتمل الكذب فيه في حكم الشعر من الإغراق في الوصف، والإفراط في التشبيه، أمّا المحدثون فأشعارهم متكلّفة غير صادرة عن طبع صحيح كأشعار العرب التي سبيلهم في منظومها سبيلهم في منثور كلامهم لا مشقة عليهم فيه"[2].

وما يحسب لابن طباطبا هنا أنّه وسّع من دائرة عمود الشعر أو ما أسماه بمذاهب العرب لتشمل الجاهليين وشعراء عصر صدر الإسلام، ولم تعد مقصورة على الجاهليين فحسب كما نادى الأصمعي (ت216هـ) وغيره من اللغويين، لكن يظل إعجاب ابن طباطبا بالقدماء لا يدانيه إعجاب آخر، فهم أرقّ طبعا من أن يقولوا كلاما لا معنى له، ولذا فإن وافقك تشبيه لا تقبله، أو حكاية تستغر بها، "فاعلم أن العيب في نظرة القارئ المتعجلة لا في الشعر، وعليه أن يبحث وينقر عن المعنى الخبيء بين السطور، وحينئذ لا يعدم أن يجد تحته خبيئة إذا أثارها عرف فضل القوم

[1] الجاحظ، الحيوان، مج 3، ص130.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 14.

بها"[1]. "هذا على عكس المحدثين الّذين قد تجد في أشعارهم العجائب واللطائف، ومع إمعان النظر تكتشف أنها ليست من بنات أفكارهم، وأنهم أخذوها عمن سبقهم وتلطّفوا في تناولها حتى سلمت لهم عند ادعائها للطيف سحرهم فيها، وزخرفتهم لمعانيها"[2].

ومع إقرار ابن طباطبا بأنّ الشعر الجاهلي جاء تعبيرا عن حاجات الإنسان الجاهلي، وما أحاطت به من تجاربه ومعارفه، أو كما يقول: أنّ العرب قد" أودعت أشعارها في الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرّت به تجاربها، وهم أهل وبر، صحونهم البوادي، وسقوفهم السماء، فليست تعدوا أوصافهم ما رأوه منها وفيها"[3]. مع إقراره هذا ينكر على المحدثين أن يودعوا أشعارهم ما أحاكت به معرفتهم، وما أدركه حسّهم وعيانهم.

ومع إقراره أيضا بأنّ 'عيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب'، فإنّ أشعار المحدثين لا توزن بهذا الميزان، وإنما تقاس حسنا وقبحا، بالقياس إلى من سبقهم، ومن ثمّ فإنّ محنتهم في نظر ابن طباطبا لا تتمثّل في اتساع رقعة همومهم باتساع رقعة الدولة، ولا في القدرة على تمثل روح عصرهم المعقدّ والمركب غاية التركيب، وإنّما في أنّهم "قد سبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة"[4]. وإذا كان الأمر كذلك فلا مناص لدى ابن طباطبا من أن يملي على المحدثين بعضا مما أسماه سنن العرب وتقاليدها حتى لا يخطئها المحدثون، وتبقى ماثلة في أذهانهم، ومنها: "إمساك العرب عن بكاء قتلاهم حتى تأخذ بثأرهم، وكيّه السليم من الإبل ليذهب الجرب عن

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص16.

[2] المصدر نفسه، ص12

[3] المصدر نفسه، ص15.

[4] المصدر نفسه، ص 19.

السقيم، وضربهم الثور إذا امتنع البقر عن الماء، وإيقادهم النار خلف المسافر الّذي لا يحبون رجوعه"[1].

ومنه فابن طباطبا حتى وإن لم يدع المحدثين إلى الاقتداء بالأقدمين فإنّه قد وضع الكثير من القيود على هذا الاقتداء، منها أن يطرح المعيب المرذول من الكلام ويقتدي الشاعر بالحسن منه، ولا يضع في نفسه أنّ الشعر موضع اضطرار ويحتجّ بالأبيات المعيبة، ومنها ألّا يكون شغله الشاغل مجرّد اجترار معاني الأقدمين ووضع حافرة على حوافرهم، وإنّما عليه أن يعرضها على نفسه، ويصبغها بصبغته، وذلك بإدامة النظر والتأمل في أشعار من سبقه، حتى "تلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إلى نتاج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن، وكما قد اغترف من واد قد مدّته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطيب تركّب عن أخلاط من الطيب كثيرة"[2]. فهي دعوة إلى التمثّل والهضم، أو كما تسميها جوليا كريستيفا: "هي دعوة إلى امتصاص نصوص شعرية متعدّدة داخل النص الجديد الّذي تمّ إنتاجه وصناعته وفقا لقانون الامتصاص، أو وفقا لقانون التذكّر والنسيان لدى النقاد العرب"[3].

هذه المعالجة للنصوص القبلية لا تسمح للنص اللاحق في نظر ابن طباطبا بأن يكون صدى لسابقه: لأنّ لكل نص خصوصيته وسماته المميزة له من غيره، ولا يوجد نص يماثل الآخر مماثلة

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 66.

[2] المصدر نفسه، ص 14.

[3] جوليا كريستيفا، علم النص، تر فريد الزاهي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص 78.

تآمة، فربما "أشبه الشيءُ الشيءَ صورة وخالفه معنى، وربما أشبهه معنى وخالفه صورة، وربما قاربه وداناه، أو شامه وأشبهه مجازا لا حقيقة"[1].

إنّ الدعوة إلى محاكاة القدماء والإعجاب بهم لم يمنع أبا طباطبا من الإشادة بما تفوّق فيه المحدثون في مواضع كثيرة ومنها: حسن التخلّص والتدرج في الانتقال من غرض إلى آخر بخلاف الأوائل الّذين يسلكون في ذلك مذهبا واحدا وهو الانتقال المفاجئ دون تدرّج وتلطّف. أيضا لم يمنعه إعجابه بالقدماء وتحيّزه لهم في الكثير من المواطن من أن يعيبهم ويوّجه لهم اللّوم إذا وجد في أشعارهم ما يستحق ذلك، فهو يأخذ على طرفة بن العبد أنّ المصراع الثاني غير مشاكل للأوّل في قوله:

وَلَسْتُ بِحَلّالِ التِّلَاعِ مَخَافَةً وَلَكِنْ مَتَى يَسْتَرْفِدِ القومُ أرفدِ

ومثله قول الأعشى:[2]

أغرُّ أَبْيَضٌ يُسْتَسْقَى الغَمَامُ بِهِ لَو قَارَعَ النَاس عَن أَحْسَابِهِم قَرْعَا

- **أبو الفرج قدامة بن جعفر (ت 337 هـ):**

يعتقد قدامة بن جعفر أنّ كتابه نقد الشعر أوّل ما يؤلف في النقد: "أمّا علم جيّد الشعر من رديئه فإنّ الناس يخبطون في ذلك منذ تفقّهوا في العلوم، فقليلا ما يصيبون، ولما وجدت الأمر على ذلك وتبيّنت أنّ الكلام في هذا الأمر –أي النقد– أخصّ بالشعر من سائر الأسباب الأخرى، وأنّ الناس قد قصروا في وضع كتاب فيه، رأيت أن أتكلم في ذلك بما يبلغه الوسع"[3].

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 16.

[2] المصدر نفسه، ص 213.

[3] قدامة، نقد الشعر، ص 12.

وكان هدفه أن يضع علما بفضله يميّز الشعر الجيّد من الشعر الرديء، فيعرّف الشعر على أنّه "كلام موزون مقفى يدل على معنى"[1]، فهو قد حدّ الشعر بأربعة عناصر هي: اللفظ، والوزن، والقافية، والمعنى، فيقول بذلك: "إنّه لمّا كانت الأسباب المفردات التي يحيط بها حدّ الشعر على ما قدمنا القول فيه أربعة وهي: اللفظ والمعنى والوزن والتقفية، واجب بحسب هذا العدد أن يكون لها ستة أضرب من التأليف، إلاّ أنّي وجدت اللفظ والمعنى والوزن تأتلف فيحدث من ائتلاف بعضها إلى بعض معان يتكلم فيها، ولم أجد للقافية مع واحد من سائر الأسباب الأخرى ائتلافا"[2].

فصارت أجناس الشعر ثمانية، وهي الأربع مفردات بسائط يدلّ عليها حدّ الشعر، والمؤلّفات الأربعة منها،(اللفظ، المعنى، الوزن، القافية، ائتلاف اللفظ مع المعنى، ائتلاف اللفظ مع الوزن، ائتلاف المعنى مع الوزن، ائتلاف المعنى مع القافية).

فيقول: "و لما كانَ لكل واحد من هذه الثمانية صفات يمدح بها وأحوالٌ يعاب من أجلها، وجب أن يكون جيدّ ذلك ورديئه لاحقين للشعر إذ كان ليس يخرج شيءٌ منه عنها، فلنبدأ بذكر أوصاف الجودة في كلّ واحد منها، ليكون مجموع ذلك إذا اجتمع للشعر، كان في نهاية الجودة، وإذا لم يكن فيه شيءٌ منها كان في نهاية الرداءة لا محالة، إذ كان هذان الطّرفان مشتملين على جميع النعوت أو العيوب، ولمّا لم يكن كلّ شعرٍ جامعاً جميع النعوت أو العيوب، وجب أن تكون الوسائط الّتي بين المدح والذم تشتمل على صفات محمودة وصفات مذمومة، فما كان فيه من النعوت أكثر كان إلى الجودة أميل، وما كان فيه من العيوب أكثر كان إلى الرداءة أقرب، وما

[1] قدامة، نقد الشعر، ص 23.

[2] المصدر نفسه، ص 26.

تكافأت فيه النعوت والعيوب كان وسطاً بين المدح والذّم، وتتريل ذلك إذا حصر ما في الطّرفين من النعوت والعيوب لا يبعد على من أعملَ الفكر وأحسن سبر الشعر"[1].

وبالعودة إلى أوّل العناصر أيّ اللفظ: "فقد نعته بأن يكون سمحا سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة مع خلوّ من البشاعة، ثمّ ينعت الوزن بأن يكون سهل العروض من أشعار يوجد فيها وإن خلت من أكثر نعوت الشعر، ثم ينعت القافية بأن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج، وأن تقصد لتصير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، فإن الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه، وربما صرّعوا أبياتا أُخر من القصيدة بعد البيت الأوّل، وذلك من اقتدار الشاعر وسعة بحره، وأكثر من كان يستعمل ذلك امرؤ القيس لمحله من الشعر"[2]، ليأخذ في نعوت المعاني فيتحدّث عن الأغراض كالمديح والهجاء والرثاء والنسيب والوصف، والتشبه الّذي عدّه غرضا على أنّ السابقين عدوه جزءا من البديع، فيقول في أحسنه: "ما وقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد بها كل واحد منهما عن صاحبه بصفتها، وأحسن التشبيه هو ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد"[3].

[1] قدامة، نقد الشعر، ص 81.

[2] المصدر نفسه، ص 51.

[3] المصدر نفسه، ص 122.

-نعت ائتلاف اللفظ مع المعنى: يقول: "فمن أنواعه المساواة، وهي أن يكون اللفظ مساويا للمعنى حتى لا يزيد عليه ولا ينقص عنه،و هذه هي البلاغة التي وصف بها بعض الكتاب رجلا فقالوا: كانت ألفاظه قوالب لمعانيه، أي مساوية لها، لا يفضل أحدهما عن الآخر"[1].

-نعت ائتلاف اللفظ والوزن: هذا الائتلاف يشكل محور اهتمام النحاة، وهو كما يصفه ابن جعفر "أن تكون الأسماء والأفعال في الشعر تامة مستقيمة كما بنيت، لم يضطر الأمر في الوزن إلى نقضها عن البنية بالزيادة عليها، والنقصان منها، وأن تكون أوضاع الأسماء والأفعال والمؤلّفة منها وهي الأقوال على ترتيب ونظام، لم يضطر الوزن إلى تأخير ما يجب تقديمه، ولا تقديم ما يجب تأخيره منها، ولا اضطر أيضا إلى إضافة لفظة أخرى يلتبس المعنى بها، بل يكون الموصوف مقدّما والصفة مقولة عليها ... ومن هذا الباب أن لا يكون الوزن قد اضطر إلى إدخال معنى ليس الغرض في الشعر محتاجا إليه، حتى إذا حذف لم تنقص الدلالة لحذفه، أو إسقاط معنى لا يتم الغرض المقصود إلاّ به، حتى إن فقده قد أثّر في الشعر تأثيرا بان موقعه"[2].

-نعت ائتلاف المعنى والوزن: وهو "أن تكون المعاني تامة مستوفاة، لم تضطر بإقامة الوزن إلى نقصها عن الواجب، ولا إلى الزيادة فيها، وأن تكون المعاني أيضا مواجهة للغرض، لم تمنع عن ذلك، وتعدل عنه من أجل إقامة الوزن، والطلب لصحته"[3].

-نعت ائتلاف القافية مع المعنى الإجمالي للبيت: القافية لفظ من ألفاظ البيت الشعري، ولها دلالة ذلك اللفظ، هذا ما جعل قدامة يستبعد البحث في ائتلافها مع المعنى، لأنّه عمد إلى ذلك

[1] قدامة، نقد الشعر، ص 153.

[2] المصدر نفسه، ص 165.

[3] المصدر نفسه، ص 166.

في عنصر ائتلاف اللفظ والمعنى، وراح يبحث عن ائتلافها مع ما يدلّ على سائر البيت الشعري، أي أن "تكون معلقة بما تقدّم من معنى البيت تعلق نظم، وملائمة لما مر فيه"[1]، لذا فالقافية لا ينظر إليها من حيث ائتلافها مع معناها بل مع معنى سائر البيت.

وما جاء قدامة بمصطلح الائتلاف إلا ليفند مزاعم القائلين بالفصل بين اللفظ والمعنى، وتفضيل أحدهما على الآخر، لذا عمد إلى تلك النعوت والخصائص التي تعمل على جعل القول شعرا، بل تجعل منه شعرا في قمة الحسن والجودة، وهذه الخصائص مجتمعة تشكل الشعرية التي حاول قدامة صياغتها.

❖ عمود الشعر في التطبيق النقدي:

• أبو القاسم الآمدي (ت 370 هـ):

إن أقدم استخدام نعرفه لعبارة عمود الشعر "ورد في كتاب الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت 370هـ)"[2]. وربما وضعه كما قيل لخدمة البحتري وقدّه على قدِّه.

نسب إلى الآمدي فضل الإسهام في التأصيل لمصطلح عمود الشعر ولا يمكن الجزم بمصدر هذا المصطلح فقد يكون الآمدي قد استفاد من الكتب النقدية كمذهب الشعر، ومذاهب العرب، وطريقة العرب، أو أنّه استفاد من مصطلح 'عمود الخطابة' عند الجاحظ في البيان والتبيين

[1] قدامة، نقد الشعر، ص 167

[2] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 4، 1983.ص 159.

فيقول: "رأس الخطابة الطبع، وعمودها الدربة وجناحها رواية الكلام، وحليها الإعراب"[1]، فنجد المصطلح أول ما نجده عند الآمدي عندما يفضل البحتري على أبي تمام في قوله: "وإن كثيرا من الناس قد جعلهما طبقة ... وإنهما مختلفان، البحتري أعرابي الشعر، مطبوع وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف"[2].

غير أنّ الآمدي لم يحدّد مفهوم عمود الشعر بشكل مفصّل دقيق، بل يظهر ذلك في تصوّره الخاص لطريقة الشعر عند العرب ويتّضح ذلك من خلال موازنته بين أبي تمام والبحتري، ولا شكّ أنّه نسب المصطلح إلى البحتري حينما سئل هذا الأخير عن أبي تمام فقال:" كان أغوص على المعاني مني وأنا أقوم بعمود الشعر منه"[3]، فقد جعل الآمدي تعبير عمود الشعر على لسان البحتري، ولا ندري هل أنّ البحتري حقا هو من عبّر بكلمتي عمود الشعر أم أنّ الآمدي وضعها لأنّه وجدها أنسب تعبير لمراد البحتري.

ويظهر المصطلح مرة أخرى على لسان صاحب البحتري فيقول: "وحصل للبحتري أنّه ما فارق عمود الشعر وطريقته المعروفة، ما نجده كثيرا في شعره من الاستعارة والتجنيس والمطابقة، وانفرد بحسن العبارة، وحلاوة الألفاظ، وصحة المعاني، وحتى وقع الإجماع على استحسان شعره واستجادته"[4].

---

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 44.

[2] الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح السيد أحمد صقر، دار المعارف القاهرة، ط 4، دت، ج1، ص 4.

[3] المصدر نفسه، ص 15.

[4] المصدر نفسه، ص 18.

لكن ورود المصطلح على لسان البحتري يدلّ أنّه كان معروفا قبل الآمدي وقول أنصار البحتري: 'عمود الشعر وطريقته المعروفة' يدّل على شيوع المصطلح، وهو شيوع له جذور تسبق عصر الآمدي، إلا أنّه كما يبدو لم يكن شائعا بين النقاد "لأنّنا لا نجده فيما بين أيدينا من مصادر أخرى على نحو ما نجد غيره من المصطلحات النقدية الأخرى، ومع أنّنا لا نستطيع القول أنّ عمود الشعر نشأ مع بدء الصراع بين الشعر القديم ممثلا في البحتري والشعر الجديد ممثلا بأبي تمام، وارتبط اسمه باسم هذين الشاعرين، ولذلك قيل عن البحتري أنّه التزم بعمود الشعر وأنّ أبا تمام خرج عنه، ولم يسمع أو يقرأ أنّ شاعرا آخر غير هذين وصف بهذه الصفة أو تلك"[1].

ولم يبرز هذا المصطلح حتى وإن كان معروفا قبل عصر الآمدي بسبب عدم وجود ما يحفّزه على الظهور، حتى جاءت الثورة على خصائص هذا العمود على يد أصحاب البديع، عندها أصبح من الواجب أن تبلور المفاهيم.

غير أنّ الآمدي وإن عرف المصطلح لم يقدّم له تعريفا محدّدا، فكان يريد به خصائص القصيدة كما عرفت على شعراء العربية السابقين، فتتلخّص أسس هذا العمود عند الآمدي: "بأن يكون المعنى شريفا صحيحا، واللفظ جزلا، والوصف مصيبا، والتشبيه مقاربا، وأجزاء النظم ملتحمة متلائمة، والاستعارة متناسبة، واللفظ مشاكلا للمعنى"[2].

فقال في فضل البحتري: "وليس الشعر عند أهل العلم به إلاّ حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن

[1] ابتسام مرهون الصفار، ناصر الحلاوي، محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، منشورات العطار، إيران، ط 1 ، 2014، ص 274.

[2] أحمد مطلوب، دراسات بلاغية ونقدية، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1978، ص 159.

تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له، وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسب البهاء والرونق إلاّ إذا كان بهذا الوصف وتلك طريقة البحتري"[1].

وسواء كان عمود الشعر مصطلحا معروفا قبل الآمدي أو أنّه أوّل من ابتكره مستفيدا من آراء سابقيه، يتوضح من خلال ذلك الآتي:

- إنّ الآمدي ألصق تعبير عمود الشعر بقضية الطبع ومن ثمّ قرنها بالبحتري.
- أنّه نسب التعبير مرتين للبحتري ولصاحب البحتري ونسبه لنفسه مرة واحدة في موضوع يرتبط باسم البحتري أيضا، لأنّه تعبير جديد وربما كان يحترز في طرحه للمرة الأولى مقترنا باسمه.
- أنّ الآمدي أعاد عمود الشعر إلى منطلقه الأوّل وهو المفاضلة التي كانت في أولها ذوقية انطباعية وصارت مفاضلة لغوية بلاغية.

وفي وصف الآمدي شعر البحتري وأبي تمام وضع أركان عمود الشعر وحرص على أن يبدو حياديا في حكمه بقوله: "كمن فضل البحتري، ونسبه إلى حلاوة النفس، وحبّ التخلّص، ووضع الكلام في مواضعه، وصحة العبارة، وقرب المأتى، وانكشاف المعاني، وهم الكتاب والأعراب والشعراء، والمطبوعين وأهل البلاغة، ومثل من فضّل أبا تمام، ونسبه إلى غموض المعاني ودقتها، وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج وهؤلاء أهل المعاني والشعراء وأصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام"[2].

[1] الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ص 400.

[2] المصدر نفسه، ص 11.

وبذلك صار عمود الشعر مرتبطا بمسألتين مهمتين الأولى تتصل بالقديم والأخرى بالاستعارات البلاغية. فعمود الشعر عند الآمدي صار وسيلة للكشف عن صفات شعر أبي تمام.

فقد أسّس لمفهوم العمود وفق مذهب وضعه بخصائصه أساسا يقاس عليه الشعر في الجودة والرداءة راجعا بذلك إلى أصل هو شعر الأوائل ممثلا بالبحتري محاولا أن يزن خلالها شعر المحدثين ممثلا في أبي تمام الّذي عدّ شعره خروجا عن ذاك الأصل، فتلخّص ذلك في جوانب ميّزت أسلوبه هي:

- إسرافه في استخدام البديع حدّ التصنّع غير الفني.
- توخيه أساليب المجاز ولا سيما الاستعارة قصدا حدّ مخالفة العرف التقليدي.
- اتصاف بعض معانيه بالغموض حدّ الاستعصاء على الفهم[1].

ومن جهة أخرى تأسّس مفهوم عمود الشعر على خصائص ميّزت شعر البحتري يمكن رصدها كالتالي:

- سهولة الألفاظ وألفتها ووضوحها.
- جودة السبك وسلامة التأليف.
- مشاكلة الألفاظ للمعاني وعدم منافرتها.

وخلاصة ما سبق أنّ الآمدي اعتمد على الأسلوب في تحديد عمود الشعر فطلب صحة العبارة، وسهولة الألفاظ، ورونق الديباجة، وجمال السبك، وسلامة التأليف، ثم اعتمد على المعاني في وضوحها وانكشافها، والبساطة في التصوير بالبعد عن التكلّف وصعوبة المعاني والشدّة والتعقيد في الألفاظ ورصفها إلى حدّ الغموض. هذه المقومات والمقاييس انتظمت في ثنائيات ضديّة

[1] رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 2004، ص 89.

لخصت حدود الموافقة والخروج عن العمود وهي: الوضوح والغموض، الطبع والصنعة، وغيرها من الثنائيات كاللفظ والمعنى والمشاكلة بينهما، والصورة بالسلب والإيجاب.

لقد جعل لعمودية الشعر أهمية عظيمة، وهذه العمودية لا تتجاوز فكرة: "صحة العبارة والألفاظ، وضوح المعاني، المقاربة في التشبيه، مناسبة المستعار للمستعار منه، وعلى أساس من هذه النظرية الذوقية والنقدية التي تسترشد بالموروث وتتقيّد بقيوده، عمل الآمدي على تحقيق نقد تحليلي منهجي لشعر الطائيين، ومن خلالهما للجديد والقديم"[1].

وإن كان انتصار الآمدي للقدماء فهو لا ينكر على المحدثين السبق في الإبداع، ويدافع عن أبي تمام ضدّ من تحاملوا عليه، والأكثر من ذلك أنّه أحيانا يهلّل لمعنى جديد يبتكره الشاعر المحدث، ويعلن في ذات الوقت أنّه لا يجري على مذاهب العرب، ولا يسلك طريق الشعراء القدماء، فهو يبدي إعجابه بقول أبي تمام:

مِن سَجايا الطُلـولِ أَلّا تُجيبا فَصَوابٌ مِن مُقلَةٍ أَن تَصوبا

فَاِسأَلنَها وَاِجعَل بُكاكَ جَواباً تَجِدِ الشَوقَ سائِلاً وَمُجيـــبا

ويعقب عليه بقوله: "هذه فلسفة حسنة، ومذهب من مذاهب أبي تمام، ليس على مذاهب الشعراء ولا طريقتهم"[2]. لكنّه يعود ويقلل من هذه الإشادة عندما يفضل عليه البحتري في هذا الموضع (ما قالاه في سؤال الديار واستعجامها عن الجواب)، لأنّ البحتري يجري في كلامه على مذاهب الشعراء وطريقة العرب.

[1] قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان، قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان معالمه وأعلامه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2003، ص 424.

[2] الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج1، ص 499.

- **القاضي الجرجاني (ت 392 هـ):**

سلك الجرجاني مسلك الآمدي فقرأ المنجز النظري والتطبيقي لرؤى أستاذه حول عمود الشعر، وانطلق منها في محاولة لإكمال ما بدأه، فقدّم بعض المفاهيم حول أبواب ومقومات عمود الشعر على المستوى النظري والتطبيقي، غير أنّه لم يحدّد عناصر تصوّره له تحديدا صريحا، وإنما يدعنا نتلّمس السبيل إلى ذلك.

جاء القاضي بالوساطة حكما نقديا لإظهار الجودة الفنية في شعر المتنبي على نحو خاص، وبيان وتسويغ ما أخذه عليه كثير من النقاد وأهل الأدب من مؤاخذات، "معتمدا على أسلوب المقايسة مبدأ في نقد شعر أبي الطيّب"[1]. "ومن أهم الكتب التي تناولت قضية القديم والجديد وأخذا بهذا الكتاب قضية التوسّط بين المتبني وخصومه على قاعدة من القضاء العادل والنزيه وقد هدته مُحْجَتهُ في القضاء إلى أنّه ينبغي أن لا يحكم على الشاعر بما أساء فيه، بل يحكم عليه بما أحسنه وجوّده، لأنّ لّكل شاعر هفواته وليس من الإنصاف أو العدل أن تعتمد أساسا للحكم عليه"[2]، فالقاضي هنا توسّط بين المتنبي وخصومه بالعدل، فيحدّد الخصوم ويقسم قسمين: "أولئك الّذين لا يرون فضلا إلاّ للمتقدمين جاهليين وأمويين، وهؤلاء إذ يرفضون الشعر الحديث، كان من الطبيعي أن يجرحوا المتنبي و يُهجنوا شعره لأنّه لاحق بالمحدثين، ثم أولئك الّذين يسلمون بفضل أبي تمام وحزبه ومع ذلك يهاجمون المتنبي، وهؤلاء قوم مغرضون أفسد الهوى أحكامهم وأتلف الحسد نظراتهم»[3].

---

[1] رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق،ص 107.

[2] قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان معالمه وأعلامه، ص426.

[3] مُحَمَّد مندور، النقد المنهجي عند العرب ، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1996، ص277.

فتعَّرض في كتابه لخصائص الشعر العربي، وللأحكام النقدية، ومن ذلك إشارته إلى عمود الشعر ولم يضع له عنوانا بارزا، ولم يحدّد عناصره بالتفصيل تحديدا صريحا وقد ورد ذكره مرة واحدة في إيثاره لأبيات الصّمة القشيري على أبيات أبي تمام وإن كان قد أثبت لها صفات موجبة.

يقول الجرجاني: "وقد تغزّل أبو تمام فقال:

دَعني وَشُربَ الهَوى يا شارِبَ الكـاسِ فَإِنَّني لِلَّذي حُسّيتُهُ حاســـــي

لا يوحِشَنَّكَ ما اِستَسمَجتَ مِن سِقَمي فَإِنَّ مُنزِلَهُ بي أَحسَـــــنُ الناسِ

مِن قَطعِ أَلفاظِهِ تَوصيـــــلُ مَهلَكَتي وَوَصلُ أَلحاظِهِ تَقطيعُ أَنفاســـي

مَتى أَعيشُ بِتَأميـــــــلِ الرَجاءِ إِذا ما كانَ قَطعُ رَجائي في يَدي ياسي

فلم يخل بيت منها من معنى بديع وصنعة لطيفة، طابق وجانس ، واستعار فأحسن، وهي معدودة في المختار من غزله، وحق لها، فقد جمعت على قصرها فنونا من الحسن، وأصنافا من البديع، ثم فيها من الإحكام والمتانة ما تراه..."[1].

ثم يستدرك فيقول: "لكنني ما أظنك تجد له سورة الطرب، وارتياح النفس ما تجده لقول بعض الأعراب"[2]، قاصدا أبياتا للصّمة القشيري:

أَقولُ لِصاحِبي والعيس تهوى بِنا بَينَ المُنيفَةِ فَالضِمـــارِ

تَمَتَّع مِن شميـــــم عرار نَجدٍ فَما بَعدَ العَشيَّةِ مِن عــرار

أَلا يا حَبَّذا نَفَحـــاتُ نَجدٍ وريّا رَوضِهِ غبّ القطـــار

[1] علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح مُحَّد أبو الفضل إبراهيم وعلي مُحَّد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2006م، ص346.

[2] المصدر نفسه، ص 347.

وَأَهلُكَ إِذ يَحِلُّ الحَيَّ نَجــداً وَأَنتَ عَلى زَمانِكَ غَير زار

شُهورٌ يَنقَضينَ وَمــا شَعُرنا بِأَنصافٍ لَهُنَّ وَلا ســـــرار

فَأَمّا لَيلُهُنَّ فَخَيرُ لَيـــــلٍ وَأَطوَلُ ما يَكونُ مِنَ النَهارِ

فهو "كما تراه بعيد عن الصنعة فارغ الألفاظ، سهل المأخذ، قريب التناول، وكانت العرب إنمّا تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب وشبّه فقارب، وبده فأغرز، ولمن كثرت سوائر أمثاله ونوادر أبياته ولم تكن تعبأ بالتجنيس و المطابقة ولا تحفل بالإبداع و الاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر و نظام القريض"[1].

فعلى الرغم من أنّ الجرجاني أثبت صفات موجبة لأبيات أبي تمام المخالفة لعمود الشعر المصنوعة (معنى بديع، صنعة لطيفة، طابق وجانس، استعار فأحسن...) فقد آثر كما ذكرنا سابقا أبيات القشيري ورأى فيها ذروة وجوهر الفنّ، لبعدها عن الصنعة وقرب مأخذها، ذاك هو عمود الشعر كما استخلصه الجرجاني من مجمل كلام الآمدي ومجمل ما كان يطرحه النقاد في حلبات النقد والموازنة بين الشعراء، "والجرجاني لم يقله في معرض الموازنة بين أبي تمام وغيره، وإنما قرّره على شكل قواعد أساسية ومسلمات نقدية تمهيدا لإنصاف صاحبه المتنبي الّذي ألّف الوساطة للدفاع عنه أمام خصومه الكثر الّذين تصدوا فنّه بحق وبغير حق"[2].

[1] الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 25.

[2] عثمان صالح الفريح، عمود الشعر تاريخا ومفهوما، مجلة الدارة، المملكة العربية السعودية، ع 1، السنة 16، ذو القعدة- ذو الحجة 1410هـ، ص 14.

لعلّ الجرجاني لم يتطرّق عن عمود الشعر بصفة واضحة محدّدة، وإنّما لمح وأشار إليه إشارة عابرة، فحدّد العناصر التي يتعلق بعضها باللّفظ بحيث تتوافر فيه الجزالة والاستقامة، ويتعلق بعضها بالمعنى الّذي يشترط فيه الشرف والصحة، ويستحسن منه ما كان سهلا مفهوما يسير أمثالا على الألسنة، وأبياتا شاردة يتناقلها الناس ويحفظونها حكما وشواهدا، فيتعلق بعضها بالخيال، ويؤثر عمود الشعر عند الجرجاني ما كان مطبوعا سهلا قريب المتناول، يصيب الوصف، ويقصد الغرض من سبيل صحيح.

الجرجاني ومن خلال حديثه عن عمود الشعر "يكشف عن إدراكه بأن الآمدي قبله أفاض في القضية، وهو يدرك المآخذ التي يمكن أن تؤخذ على تناوله لها، ولهذا جاءت معالجته لعمود الشعر مجسّدة لميزة بارزة هي إطلاق القضية من عقال أبي تمام والبحتري خاصةّ إلى أفق أعمّ وأرحب، وإطار يصلح تطبيقه على كل شاعر وكل شعر"[1]. فذكر الجرجاني أهّم العناصر التي أشار إليها الآمدي مضيفا عنصرين آخرين هما الغزارة في البديهة، وكثرة الأبيات السائرة والأمثال الشاردة، يستند فيهما إلى الذوق العام، فيفتح الباب لكثير من نماذج الشعر.

"وما كان الآمدي إلا معلّما للجرجاني، فنجح الآمدي نظريا فقط، بينما نجح تلميذه نظريا وعمليا، أمّا في الآراء والنظرات النقدية، فإنّ الجرجاني لم يأت بشيء جديد، وإنّما التقت عنده أكثر الآراء والنظرات النقدية السابقة، فأحسن استغلالها في التطبيق والعرض"[2]، واعتمادا على مبدأ المقايسة كان الجرجاني ناجحا مقارنة بأستاذه فصار مثالا للناقد الفذّ في نزاهة الحكم، غير أنّهما يلتقيان في إيثار الشعر المطبوع وفي تفضيله لما كان سهل المتناول قريب المأخذ، وإن اختلفا

[1] صلاح رزق، أدبية النص، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط 1، 1989، ص127.

[2] إحسان عباس، تاريخ النقد عند العرب، ص 316.

في تقبّلهما للصنعة إذا كانت في حدود مقبولة فالجرجاني على حدّ قوله أنّ العرب: "لم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة، إذا حصل عمود الشعر ونظام القريض"[1].

نخلص إلى أنّ القاضي الجرجاني يتّفق في رؤيته لعمود الشعر مع الآمدي في عدة نقاط هي:

- الميل إلى الشعر المطبوع، بل واشتراط ذلك الطبع أساسا لمادة الشعر، حيث ينص الجرجاني على أنّ الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع الرواية...
- الميل إلى اللّفظ الحسن الجزيل غير المتوعّر، ويلمح ذلك من قوله: جزالة اللفظ واستقامته.
- المقاربة في التشبيه، حيث يقول: شبّه فقارب، وقد عبّر الآمدي عن هذا المعنى في حديثه عن الاستعارة وضرورة التناسب بين طرفي التشبيه فيها، ويضيف القاضي الجرجاني إلى شروط الآمدي عدّة شروط لم ترد في موازنته، ولم يراعها في قواعد عمود الشعر، وهي:
- العناية بالمعنى أو أعلى على حدّ قوله: (شرف المعنى وصحته).
- غزارة البديهة، حيث يقول: (بده فأغزر).
- كثرة سوائر الأمثال وشوارد الأبيات[2].

ولم يشترط القاضي الجرجاني قرب الاستعارة كما رأى الآمدي ولم ير الاستعارة في عمومها –قريبة أو بعيدة– منافية لعمود الشعر. وعليه فنظرة الجرجاني لعمود الشعر كانت أشمل على الرغم من مروره عليها مرورا عابرا "فيمكننا أن نلمس بوضوح أنّ النظرة إلى عمود الشعر عند الجرجاني قد تطوّرت كثيرا عمّا كانت عليه عند الآمدي من قبل، إذ أصبحت أكثر انفتاحا وحرّية فبعد أن كان

[1] الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 33.

[2] شعيب إدريس الصادق، البحتري وعمود الشعر بين التقليد والتجديد، المجلة الليبية العالمية، جامعة بنغازي، ليبيا، ع 24، 25 يوليو، 2017، ص 7.

أساسها عند الآمدي النظر إلى الشعر القديم، إذا بها تتطور الآن عند الجرجاني لتقبل الشعر الحديث فتعترف به، وتفتح له صدرها، وتضع للعرب من الأصول والمبادئ والعناصر العامة ما يفسح المجال أمام الشعر الحديث ويرحب به، وبما يأتي به من تطوّر جديد"[1].

- **أبو علي أحمد المرزوقي (ت 421 هـ):**

وينقضي القرن الرابع كلّه والناس مازالوا يتناقشون في مذهبي أبي تمام والبحتري، ومازال النقاد يطرحون أثناء نقاشهم فكرة عمود الشعر، لكن لم يستطع أحد منهم أن يحسم في قضية ماهية هذا العمود، وظلّت هذه القضية مشوبة بشيء من الضبابية في المفهوم حتى تمّ التخريج لها على يد المرزوقي (ت 421 هـ) في مقدّمته لشرح ديوان الحماسة لأبي تمام، أين كان "تمثّله للنظريات النقدية التي تصدى لها نقاد القرن الثالث والرابع تمثّلا دقيقا سليما ... كان قد اطلّع على آراء ابن قتيبة، وابن طباطبا وقدامة والجرجاني، ... بل أضاف إليها ما أسعفه من فهمه وتصوّره حتى أنّ مقدّمته لتعدّ أنموذجا جيّدا في البناء الجديد على أسس قديمة"[2]. ففصّل فيها وقدّم لعمود الشعر تعريفا ومعايير على أساسها حسم كل نقاش وانجلى كل غموض، فيعدّ بذلك أوّل من عرض للقضية عرضا شافيا وبتفصيل يمكن أن يأخذ مصطلح نظرية عمود الشعر، "لأنّ مفهوم 'النظرية' لا يخلق فجأة ولا يكون من لا شيء، بل لابد له من أصول تزكّيه، وجذور تمدّه بعناصر تساعده على تشكيل ما يسمى بالنظرية"[3]. غير أنّ المرزوقي وفي معرض بحثه عن معايير عمود الشعر لم يكن السبب الموازنة بين البحتري وأبي تمام كما حصل مع الآمدي، ولا التوسّط للمتنبي

[1] وليد إبراهيم قصاب، قضية عمود الشعر، ص 186.

[2] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 322.

[3] أحمد زكي صالح، نظريات التعلّم، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1971، ص 15.

على خصومه مثلما جاء به الجرجاني، وإنّما في موازنة بين أبي تمام ونفسه، فصارت مقابلة بين منهج أبي تمام في فنّ الشعر مع منهج أبي تمام في اختيار الشعر، إذ أنّه متعدّد المواهب وكل موهبة لها خصائصها التي تميّزها عن الثانية، فمثلا في قوله الشعر تتحكّم به نوازع الفنان المبدع أما في اختيار الشعر فتتحكم به نوازع الناقد المتذّوق، فعمود الشعر بالأخّص التزم به أبو تمام في اختياره ولم يلتزم به في أشعاره، لهذا كان النموذج الأمثل للمرزوقي والّذي استغله أيم استغلال طبعا مستفيدا كل الاستفادة من التصّورات التي سبقته عن عمود الشعر المتمثلة في آراء الآمدي والجرجاني.

إذ أنّ مهمة عمود الشعر كما رآها المرزوقي: "... الواجب أن يتبيّن ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب، ليتميز تليد الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث، ولتعرف مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسم إقدام المزيّفين على ما زيّفوه، ويعلم أيضًا فرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضيلة الأتي السمح على الأبيّ الصعب"[1].

وق تعدّد شراح الحماسة لأبي تمام فشرحها "أبو العلاء المعري، والتبريزي، وأبو بكر الصولي، أبو هلال العسكري، وأبو مُحَمَّد الأعرابي (الغندجاني) وقبله عبد الله البصري والأبياري، وأوّل هؤلاء جميعا أبو رياش أحمد بن إبراهيم الشيباني (339 هـ)، وأبو عبد الله النمري"[2]، إلا أنّ المرزوقي أظهر براعة تدل على طول الباع وسعة الاطلاع، وسلامة الذوق الّذي كان يصدر عنه، وحسن الفهم. وما تحدّثه عن عمود الشعر في مقدمة حماسة أبي تمام إلاّ لأنّه "أراد أن يصنع خيطا

[1] أبو علي أحمد المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1951م، ج1، ص 9.

[2] المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص11.

فكريا بين أوّل لفظ ورد فيه عمود الشعر عند الآمدي، حين وازن بين أبي تمام والبحتري في كتابه (الموازنة)، فغزل من هذا الخيط نسيجا واضحا للعيان ووضع فيه نقشا ذا معنى ودلالة واضحة، حتى صار هذا النسيج رمزا دالا على كل شعر، وأنّ من جاء بعده لم يفكّر في أن يقلد صناعته في النسيج، ولا أن يغيّر لونه ورموزه، بل اكتفوا بأن يكون النسيج بتصميمه ملائما لما بعده، فانصرفوا عن الصنع على غراره واقتصروا على استخدامهم له عند الدلالة"[1]. ومن هذا وجهة نظر د. إحسان عباس "إنّ صياغة المرزوقي لعمود الشعر كانت على نحو لم يسبق إليه، ولا تجاوزه أحد من بعده"[2].

وفي خضم إجابة المرزوقي عن سؤال ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب؟ يقول: "أنّ العرب في قولهم الشعر إنما كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الثلاثة سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات، ومقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه والمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه السبعة أبواب هي عمود الشعر ولكّل باب معيار"[3].

[1] طاهر داخل طاهر، عمود الشعر من رؤية نقدية معاصرة، الجامعة المستنصرية، كلية التربية الأساسية، بغداد، العراق، ع 46 2006 ص 123.

[2] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 405.

[3] المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص 9.

وبعد تدقيق النظر في عمود الشعر للمرزوقي نجد أنّه عاد إلى العناصر الستة الّذي ذكرها الجرجاني في الوساطة فاستغنى عن اثنين منها وهما: (سوائر الأمثال وشوارد الأبيات والغزارة في البديهة) لأنّه اعتقد أنّها تتحقّق من اجتماع العناصر الثلاثة الأولى، وارتكز على أربعة منها هي:

- شرف المعنى وصحته.
- جزالة اللفظ واستقامته.
- الإصابة في الوصف.
- المقاربة في التشبيه.

مضيفا من عنده عناصر ثلاثة أخرى هي:

- مناسبة المستعار منه للمستعار له.
- التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن.
- مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما.

وعليه أصبحت عناصر عمود الشعر سبعة، هي مقياس المفاضلة بين الشعراء، فمن التزمها كان شاعرا حقا، ومن لم تجتمع كلّها في شعره فله من الحق ما استطاع جمعه، فيقول المرزوقي: " فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها بحقها، وبنى شعره عليها: فهو عندهم المفلّق المعظّم، والمحسن المقدّم، ومن لم يجمعها كلّها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدّم والإحسان، وهذا الإجماع مأخوذ به، متبّع منهجه حتى الآن"[1].

[1] المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص 10.

وإن كان الآمدي قد اتّهم أبا تمام بالخروج على عمود الشعر ومخالفة طريقة العرب، فإن المرزوقي على عكسه لم يلزم أحدا باتباع كلّ الأركان التي ذكرها، فمن لزمها هو المفلّق المعظّم، ومن أراد الخروج عنها فعليه أن يثبت جدارته، فمن شاء فليأخذ ومن شاء فليترك.

دون أن ننسى أنّ المرزوقي لم يقتصر على صياغة النظرية فقط، و"إنّما دعّمها بالمعايير الموضحة والمفسرة لبنود النظرية والتي سماها أبوابا، منها ما يعود إلى اللفظ، ومنها ما يعود إلى الأسلوب، ومنها ما يعود إلى الخيال، أما اللفظ فيطلب منه المرزوقي الشرف، والرفعة، والصحة والصواب، أما الأسلوب فيطلب منه المتانة، والانسجام والألفاظ المتميّزة، والقافية المواتية للمعنى، أما الخيال فيطلب منه قرب التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له"[1].

- "فعيار المعنى، أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب، فإذا انعطف عليه جنبتا القبول والاصطفاء، مستأنسا بقرائنه، خرج وافيا، وإلا انتقص بمقدار شوبه ووحشته.
- وعيار اللفظ، الطبع والرواية والاستعمال، فما سلم مما يهجنه عند العرض عليها فهو المختار المستقيم. وهذا في مفرداته وجملته مراعى، لأن اللفظة تستكرم بانفرادها، فإذا ضامها ما لا يوافقها عادت الجملة هجينة.
- وعيار الإصابة في الوصف، الذكاء وحسن التمييز، فما وجداه صادقا في العلوق ممازجا في اللصوق، يتعسّر الخروج عنه والتبرؤ منه، فذاك سيماء الإصابة فيه"[2].
- "وعيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه ألا ينتقص عند العكس، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليّبين وجه التشبيه بلا كلفة، إلاّ أن

[1] مُحَمَّد البرازي، في النقد العربي القديم، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1987م، ص 267.

[2] المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص 09.

يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبّه به وأملكها له، لأنّه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس.

- وعيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخيّر من لذيذ الوزن، الطبع واللّسان، ممّا لم يتعثر الطبع بأبنيته وعقوده، ولم يتحبس اللسان في فصوله ووصوله، بل استمرا فيه واستسهلاه، بلا ملال ولا كلال، فذلك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكلمة تسالما لأجزائه وتقارنا ... وإنما قلنا (على تخيّر من لذيذ الوزن) لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه، واعتدال نظومه.
- وعيار الاستعارة "الذهن والفطنة، وملاك الأمر تقريب التشبيه، في الأصل حتى يتناسب المشبه به، ثم يكتفي فيه بالسم المستعار لأنه المنقول عما كان له في الوضع إلى المستعار له"[1].
- وعيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية، "طول الدراية ودوام المدارسة، فإذا حكما بحسن التباس بعضهما ببعض، لا جفاء في خلالها ولا نبو، ولا زيادة فيها ولا قصور، وكان اللّفظ مقسوما على رتب المعاني، قد جعل الأخص للأخص، والأخس للأخس، فهو البريء من العيب. وأما القافية فيجب أن تكون كالموعود به، المنتظر، يتشوفها المعنى بحقه واللفظ بقسطه، وإلّا كانت قلقة في مقرها، مجتلبة لمستغن عنها"[2].

وبعد أن انتهى المرزوقي من عرض أبواب عمود الشعر وعيار كل باب ينتقل إلى مسألة عدّها وسائطا وأطرافا لخصال عمود الشعر فيقول: "واعلم أن لهذه الخصال وسائط وأطرافا، فيما ظهر

[1] المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص 10.

[2] المصدر نفسه، ص 11.

صدق الواصف، وغلو الغالي، واقتصاد المقتصد، وقد افتقرها اختيار الناقدين"[1]. وعليه فالمرزوقي لا يخرج شاعرا لم يلتزم عمود الشعر وإنّما يخرج القصيدة الواحدة أو الأبيات التي أخلّت بكلّ عناصر هذا العمود.

ويمكن تقسيم عناصر عمود الشعر عند المرزوقي على ثلاثة أقسام:

1."قسم يخص جرس اللفظ ومعناه من خلال موقعه في البيت الشعري من السياق.

2.قسم يخص المفهوم الإجرائي الجزئي المتعلق بتأليف القصيدة.

3.قسم يشتمل على تصوير معان جزئية، تشتمل على علاقات خاصة تصلها ببنية النص الشعري كله"[2].

وهناك من قسمها على ثلاثة أقسام أخرى هي:

1."قسم العناصر التكوينية، ويشتمل هذا القسم على: شرف المعنى، صحة المعنى، جزالة اللفظ،، استقامة اللّفظ، التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن.

2.قسم العناصر الجمالية، ويشتمل على: الإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له.

3.قسم العناصر الإنتاجية، ويتوفر على غزارة البديهة، كثرة الأمثال السائرة، كثرة الأبيات الشاردة"[3].

ومن الدارسين من قسّمها على ثلاثة مستويات أسلوبية هي:

---

[1] المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص 11.

[2] رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، ص 139.

[3] محيي الدين صبحي، نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1984،ج 2، ص 42.

1."مستوى المقوّم الصوتي أو العروضي، ويندرج تحته: التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما.

2.مستوى المقوّم اللغوي، أو المستوى التركيبي، ويأتي ضمنه: جزالة اللفظ واستقامته وشرف المعنى وصحته.

3.مستوى المقوّم البلاغي، أو المستوى الدلالي، ويتضّمن في سياقه: الإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له"[1].

3. أبواب عمود الشعر:

- **شرف المعنى وصحته:**

و"الشرف: حصول صفات الكمال النوعي في بعض أفراده، فشرف المعنى أن يكون من أحاسن المعاني المستفادة من الكلام، بأن يتلقى فهم السامع المعنى مستغنيا به في استفادة الغرض الّذي يفاد به"[2]. ومن أكثر أسباب شرف المعنى أن يكون "مبتكرا غير مسبوق، ثّم أن يكون بعضه مبتكرا وبعضه مسبوقا، وبمقدار زيادة الابتكار فيه على المسبوقية يدنو الشرف، وشروط المعاني تختلف باختلاف محالها من أغراض الكلام، من إثارة حماس أو استعطاف أو غزل أو نحو ذلك"[3].

[1] رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، ص 139.

[2] مُحَمَّد الطاهر بن عاشور، شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، تح ياسر بن حامد المطيري، تق عبد المحسن بن عبد العزيز العسكر، مكتبة دار المنهاج للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط 1، 1431 هـ، ص106.

[3] حسين نصار، في الشعر العربي، مكتبة الثقافة الدينية، مصر، ط 1، 1421، ص 17.

وقد جاء في صحيفة بشر بن المعتمر المشهورة والتّي دونها الجاحظ في البيان والتبيين: "المعنى ليس بشرف أن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتضح بأن يكون من معاني العامة، وإنما مدار الشرف على الصواب، وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، ومع ما يجب لكل مقام من مقال"[1].

فيستخلص الدكتور وليد قصاب لشرف المعنى ثلاثة أشياء وهي: "الصواب وإحراز المنفعة، موافقة الحال وما يجب لكل مقام من المقال، أي سمو المعنى في مناسبته لمقتضى الحال، ذلك السمو الّذي يرتضيه العقل السليم، والفهم الثاقب، وكذلك عرض المعنى في صورة زاهية مشرقة تشعر بصحته، والصواب في المعنى أداؤه للغرض الّذي يعالجه بأمانة ووضوح"[2].

وقد ذكر ابن الأثير في المثل السائر أنّ من المعنى الشريف قول أبي الطيب:

تَلَذُّ لَهُ المُروءَةُ وَهيَ تُؤذي وَمَن يَعشَق يَلَذُّ لَهُ الغَرامُ

تَعَلَّقَها هَوى قَيــسٍ لِلَيلى وَواصَلها فَلَيسَ بِهِ سَقامُ[3]

"لولا لفظة "تؤذي" فيه فإنّها تؤذي. قال البرقوقي: المروءة: كمال الرجولية، والمراد بالغرام هنا، العذاب اللازم. قال أهل اللغة الغرام اللازم من العذاب والشرّ الدائم والبلاء والحب والعشق وما لايستطاع أن يتقضى منه. قال الزجاج: هو أشّد العذاب في اللغة. يقول المروءة تؤذي صاحبها بما فيها من التكاليف، وهي مع هذا تلّذ له كالعشق لذيذ مع ما فيه من النصب والعذاب"[4]، كما قال المتنبي:

---

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، ص 137.

[2] وليد إبراهيم قصاب، قضية عمود الشعر، ص 194.

[3] أبو الطيب المتنبي، الديوان ، دار الجيل ، بيروت، د ت، ج 4، ص 75.

[4] عبد الرحمان البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1980،ج 4، ص 195.

وَالعِشقُ كَالمَعشوقِ يَعذُبُ قُربُهُ لِلمُبتَلى وَيَنالُ مِن حَوبائِهِ

ولا يقصد بالمعنى الشريف كونه من الفضائل أو المعاني الحميدة، فإنّه لو كان ذلك هو المراد لذهب معظم النسيب والهجاء، ولذهب ما كان من الشعر كذبا، بل المراد ما أفصح عنه قدامة بن جعفر في نقد الشعر، إذ يقول: "إنّ مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين، بأن يصف شيئا وصفا حسنا ثم يذمه بعد ذلك ذمّا حسنا غير منكر عليه ولا معيب من فعله، بل ذلك يدّل على قوة الشاعر واقتداره على صناعته، وإنما قدّمت هذا لما وجدت قوما يعيبون قول امرئ القيس"[1]:

فَمِثْلِكِ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ وَمُرْضِـعٍ فَأَلْهَيْتُهَـــا عَنْ ذِي تَمَائِمَ مُحْوِلِ

إذا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْصَرَفَتْ لَهُ بِشِقٍّ، وَتَحْتِي شِقُّهَـــا لَمْ يُحَوَّلِ[2]

معنى البيتين أن الحامل والمرضع اللاتي لا تكادان ترغبان في الرجل تصبوان إليه، فقد كان امرؤ القيس يتعهّر في شعره، ولم يدّخر وسعا في التغرير بالعذارى والصبايا حتى طالت حبائله النساء الحبلى منهنّ والمرضع. أمّا الشق الثاني من نفس الأساس هو صحة المعنى، والمقصود به أن تتحقق مطابقته لحقيقة ما يتحدث عنه المتكلم واتفاقهما مع ما فيه من خصائص وصفات، أي لا يكون في المعنى اضطراب أو سوء ترتيب أو انتقاض بعضه ببعض، فيصير الإنشاء أو الترسّل أجوفا، قال ابن رشيق: "وفرقة من الشعراء أصحاب جلبة وقعقعة، بلا طائل معنى إلا قليلا"[3]، كأبي القاسم بن هانئ في قوله:

---

[1] قدامة، نقد الشعر، ص 4-5.

[2] امرئ القيس، الديوان، تح مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط 5، 1990، ص 12.

[3] ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، ص 201.

أصاخَت فقالت وقْعُ أجردَ شَيظمِ وشامَتْ فقالتْ لَمعُ أبيضَ مِخذَمِ*

ومـــا ذُعِرَتْ إلاّ لجَرسِ حُلِيّهَـــــا ولا لَمَحَتْ إلاّ بُرىً من مُخـــدَّم

"وليس تحت هذا كلّه إلا الفساد وخلاف المراد. وما الّذي يفيدنا أن تكون هذه المنسوب بها لبست حليها فتوهمته بعد الإصاخة والرمق وقع فرس، أو لمع سيف"[1]. وقد شابه المتنبي في أن شعره كان فخما مملوءا بالقعقعة غير أنّ المتنبي أدّق معنى، وابن هانئ أطول نفَسًا. وسميت قصيدته هذه مذهَّبة؛ لأنّه أنشأها على نحو معلقة عنترة.

ومثال آخر "غلط أبي نواس (ت 198هـ) في قوله يصف الكلب:

كَأَنَّما الأُظفورُ في قِنابِهِ موسى صِناعٍ رُدَّ في نِصابِهِ

لجهله ببعض الحقائق، إذ ظنّ أنّ مخلب الكلب كمخلب الأسد والسنّور الّذي ينتسر إذا أراد حتى لا يتبيّن، وعند حاجتهما تخرج المخالب حجنا محددة يفترسان بها، والكلب مبسوط اليد أبدا غير منقبض"[2].

ومن صور صحة المعنى أن يكون مطابقا للواقع، كما قال حسَّان ﷺ:

وَإِنَّ أَحْسَنَ بَيْتٍ أَنْتَ قَائِلُهُ بَيْتٌ إِذَا أَنْشَدْتَهُ صَدَقَا

ولكنّ ذلك ليس بشرط على الإطلاق وخاصة في الشعر، فإنّ "الشعر يبنى على المغالطة والخيال"[1].

---

* الأجرد من الخيل: قير الشعر. الشيظم: طويل الجسم الفتي من الناس والخيل. المخذم: السيف القاطع

[1] ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص 201.

[2] أبو عبيد الله مُحَمَّد المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تح مُحَمَّد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 1، 1965، ص 422.

- **جزالة اللفظ واستقامته:**

الجزالة: هي وصف للفظ مأخوذ من صفات الناس، إذ الجزالة في الإنسان هي جودة رأيه، وكمال عقله، وهي في اللّفظ "الكلام الجزل: القوي الشديد، واللّفظ الجزل: خلاف الركيك"[2].

ذكر ابن رشيق الجزالة وعطفها على الفخامة في قوله: "قوم يذهبون إلى فخامة الكلام وجزالته على مذهب العرب، من غير تصنيع كقول بشار (ت 168هـ)"[3]:

إِذَا مَا غَضِبْنَا غَضْبَةً مُضَرِيَةً هَتَكْنَا حِجَابَ الشَّمْسِ أَوْ قَطَرَتْ دَمَا

إِذَا مَا أُعِرْنَا سَيِّدًا مِنْ قَبِيلَةٍ ذَرَى مِنْبَـــــــرٌ صَلَى عَلَيْنَا وَسَلَمَا[4]

وهذا النوع أدّل على القوة وأشبه بما وقع فيه من موضع الافتخار.

وحدودها عند القاضي الجرجاني: ألاّ يكون اللّفظ غريبا وعرا، ولا سوقيا مبتذلا، وهي صفة لقوّة الأسلوب؛ الّذي يحدّده بقوله: "النمط الأوسط، ما ارتفع عن الساقط السوقي، وانحط عن البدوي الوحشي"[5] ؛ "فمع متانة الأسلوب يجب أن تتوفر له ألفة مع السماع، فلا يكون غريبا

[1] مُحَمَّد الطاهر بن عاشور، شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، ص 111.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج 11، ص 109.

[3] ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج 2، ص 825.

[4] بشار بن برد، الديوان، جمعه وشرحه الشيخ مُحَمَّد الطاهر بن عاشور، ج 4، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1957، ص 184.

[5] الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 24

عنها ولا بعيدا، مع مراعاة عدم تنافر الألفاظ لئلا تقع في المعاضلة، وعدم إساءة ترتيب الجمل لئلا يغيب المعنى"[1].

ويوضح أبو هلال العسكري معنى الجزل المختار من الكلام بأنّه "الّذي تعرفه العامة إذا سمعته، ولا تستعمله في محاوراتها"[2].

وقد قوبلت الجزالة بالرّقة، فإنّما أريد بها نسج الكلام على منوال القدماء في الشدّة والقوة، كقول أشجع السُّلمي في مدح الرشيد:

وَعَلَى عَدُوّكَ يَا ابْنَ عَمّ مُحَمَّد رَصْدَانِ ضَوْءُ الشّمْسِ وَالإِظْلَامُ

فَإِذا تَنَبَّهَ رُعتَهُ وَإِذا غَفـــا سَلَّت عَلَيهِ سُيوفَكَ الأَحــلامُ[3]

ويريدون بالرقة نسجه على منوال المحدثين في اللين والظرف، وأظهر مثال جمع هذين الوصفين قول جميل:

أَلا أَيُّها النوّامُ وَيَحكُمُ هُبّوا أُسائِلُكُم هَل يَقتُلُ الرَجُلَ الحُبُّ[4]

وقد تقال الجزالة على الكلام الّذي يصدر في أغراض تناسبها الشدّة كالرثاء، وتقال الرقّة على كلام في أغراض يناسبها اللين واللطافة، كالنسيب والزهديات.

---

[1] محيي الدين صبحي، نظرية الشعر العربي "من خلال نقد المتنبي في القرن الرابع الهجري"، الدار العربية للكتاب، دمشق، سورية، ط1 ،1981م، ص139.

[2] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 64.

[3] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح أحمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، 2006، ج 2، ص 870.

[4] جميل بن معمر، الديوان، جمع وتح وشر حسين نصار، دار مصر للطباعة، ط 2، 1967، ص 25.

أمّا الاستقامة: "الاعْتدالُ، يقال: اسْتَقامَ له الأمر. وقام الشيء واستقام : اعتدل واستوى"[1]. والاستقامة وصف للفظ في حين انتظامه في الكلام، "فاستقامة اللّفظ هي وفاؤه بالمراد الّذي استعمله في البليغ، دون خطأ ولا تقصير، ولا غموض. فمن الاستقامة السلامة من التعقيد المعنوي، أو السلامة من الخطأ في استعمال اللفظ، إمّا لقصور في معرفة اللغّة، وإما لغفلة، كاستعمال اللّفظ الدال على الأعمّ في حين إرادة الأخّص"[2]. وذلك لأنّ للألفاظ معان موضوعة ومعان كثر استعمالها، فتستعمل للمجاز أو الاستعارة أو الكناية أو نحو ذلك.

وقد أشار المرزوقي إلى ذلك "وعيار اللفظ الطبع والرواية والاستعمال، فما سلم ممّا يهجنه عند العرض عليها فهو المختار المستقيم وهذا مفرداته وجمله مراعى، لأنّ اللفظة تستكره بانفرادها، فإذا ضامها ما لا يوافقها عادت الجملة هجينا"[3] .

- **الإصابة في الوصف:**

الصواب ضد الخطأ، وأصاب: أراد الصواب، أما الوصف: فهو وضعك الشيء بمقوماته اللازمة[4].

الوصف أهمّ الفنون الشعرية وأوسعها لذلك يرى ابن رشيق (ت 456هـ) أنّ "الشعر إلّا أقله راجع إلى باب الوصف"[1]، فيعرف قدامة بن جعفر الوصف قائلا: " ذِكْرُ الشَّيءِ بما فيه من

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج 12، ص 498.

[2] مُحَمَّد الطاهر بن عاشور، شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، ص 116.

[3] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص406.

[4] ابن منظور، لسان العرب، ج 01، ص 535.

الأحوال والهيئات، ولما كان أكثر وصف الشُّعراء إنَّما يقع على الأشياءِ المركَّبة من ضروبِ المعاني، كان أحسنُهم وصفاً من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم أظهرها فيه وأولاها، حتَّى يحكيه بشعره، ويمثله للحسّ بنعته"[2]. وهو نوع من التصوير والتجسيد لبعض المعاني، ولذلك كان من الإصابة في الوصف أن يستطيع الشاعر عرض صورته بشكل واضح بحيث يجعلها تتمثل في ذهن السامع أو القارئ وكأنّه يراها بنفسه، أو يتصوّرها في خياله. قال ابن رشيق: "وأحسن الوصف ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثله عيانا للسامع. كما قال النابغة الجعدي يصف ذئبا افترس جؤذرا:

فَبـــاتَ يُذَكّيهِ بِغَيرِ حَدِيدَةٍ أَخو قَنَصٍ يُمسي ويُصبحُ مُفطِرا

إِذَا ما رَأَى مِنهُ كُراعاً تَحَرَّكَت أَصابَ مَكانَ القَلبِ مِنهُ فَفَرفَرا

فأنت ترى كيف قام هذا الوصف بنفسه، ومثل الموصوف في قلب سامعه"[3]. فوظيفة الوصف عند القدامى تتمثّل إذن في "المحاكاة الشفافة للموصوفات والتقليص من حجم الفجوة الواقعة بين الكلام الواصف ومتلقيه بحيث يكاد يمثل الموصوفات عيانا للسامع"[4].

ويقصد المرزوقي بالإصابة في الوصف أن يحسن الشّاعر التّعبير عن الغرض الّذي يُريد أن ينظم فيه، سواء كان مدحا أو فخرا... حيث إنّه يصف المراد وصفا دقيقا على حسب طبقته

[1] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 2، ص 294.

[2] قدامة، نقد الشعر، ص 118-119.

[3] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 2، ص 226.

[4] طاهر سيف غالب منصور، الروضيات في الشعر الأندلسي في القرنين الرابع والخامس الهجريين، أطروحة دكتوراه، جامعة دمشق، سوريا، 2007، ص 99.

الاجتماعية التي ينتمي إليها؛ فإذا كان الممدوح ملكا شجاعا، وجب على الشّاعر أن يصفه بكلِ صفات البطولة والشجاعة، حتَى يظهر هذا الممدوح في منزلة عالية لدى المتلقِّي، ومن الوصف ما كان بعيد المرام مخلاّ بذكر صفات الممدوح، ومثال ذلك ما ترويه كتبُ النَّقد الأدبي من أخبارِ الشُّعراءِ الّذين كانت أوصافهم غير مناسبة للغرض المطلوب، منها ما وقع بين امرئ القيس وعلقمة الفحل حينما احتكما إلى أم جندب في أيّهما أشعر؟ فطلبت منهما أن يقولا شعراً يَصفان فيه فرساً على قافية واحدة وروي واحد، فأنشداها قصيدتين، فحكمت لعلقمة على امرئ القيس لقول هذا الأخير:

فَلِلْسَوْطِ أُلْهُوبٌ وَلِلْسَاقِ دُرَّةٌ وَلِلْزَّجْرِ مِنْهُ وَقْعُ أَخْرَجَ مُهْذِبِ

فأجهد فرسه بسوطه في زجره وجريه فأتعبه بساقه، أما علقمة في قوله:

فَأَدْرَكُهُنَّ ثَانِيًا مِنْ عَنَانِهِ يَمُرُّ كَمَرِّ الرَّائِحِ الْمُتَحَلِّبِ

شرح الباحثُ رحمن غركان في كتابه" مقومات عمود الشّعر" مصطلَ الإصابة بقوله : "وفي لفظة الإصابة ما يدلّ على دقَّةِ النَّظرِ إلى الأشياء، لا باعتبارها دالةً مجازياً على رؤى متعدّدَة، أو مُوحيةً بيانياً، إنَّما إصابةُ دقائقِ الموصوفاتِ الماديّة، بالشَّكل الّذي يحيط بها عند الوصف، وهو ما يحافظ على (شيئية الموصوفات المادية) محافظة خارجية من دون أن يكسبها أيّ لون روحي بل خارجي مادي. أي تجسيم الأشياء تجسيماً لا يمنحها صفةَ الدَّلالةِ على آفاقٍ معرفيَّةٍ أخرى"[1].

فإصابة الوصف: "هي أن يصوّر المتكّلم ما أراد التعبير عنه من المعنى تصويرا مطابقا لم عليه الشيء الموصوف في الخارج والواقع، ومن غير انعكاس أو انتقاض، وضّد إصابة الوصف الخطأ فيه

[1] رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، ص 124.

كلاّ وهو الغلط، أو بعضا وهو العيب، أي: عيب النقص في التوصيف، والشاعر أكثر تعرّضا لهذا من الكاتب، لأنّ الشاعر يكثر من تخيّل المعاني من غير مشاهدة، فربما أخطأ في تخيّله أشياء لم يعتد الإحاطة بصفاتها، أو خفي عنه بعض ما يذقّ من مشاهدته إيّاها"[1]. وقد عدّ بشار بن برد من أعجوبات الشعراء، إذ كان مع عماه لا يكاد يخطئ في الأوصاف الدقيقة، ومثال ذلك بيته المشهور:

كَأَنَّ مُثارَ النَقعِ فَوقَ رُؤُوسِهِم وَأَسيافَنا لَيلٌ تَهاوى كَواكِبُه

ومن شروط الواصف أن يكون حاد الذكاء وحسن التمييز في أن يجعل كلامه من جهة دلالته على مقام القول، مثالاً صادقاً، في صدق ارتباطه بالواقع متصلاً بالذاكرة التي يرتضيها العرف، لأنّ هذا هو علامة الإصابة في الوصف، ودلالتها ما يفسره قول عمر بن الخطاب ﷺ في زهير أنه "كان لا يمدح الرجل إلاّ بما يكون للرجال"[2]، وقول علي ﷺ حين سأله عمر ﷺ: "من أشعر الناس؟ قال: الّذي أحسن الوصف وأحكم الرصف، وقال الحق"[3].

- **سوائر الأمثال وشوارد الأبيات:**

إنّ سوائر الأمثال وشوارد الأبيات ليست عنصرًا من عناصر عمود الشعر عند المرزوقي، بل تتكون من اجتماع عناصر ثلاثة أخرى هي شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، أي أنّ ما جمع فيه هذه العناصر من النثر والشعر، تفيه الأمثال السائرة

[1] مُحَمَّد الطاهر بن عاشور، شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام ،ص 117.

[2] المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص 9.

[3] أبو محجن الثقفي، شرح أبي هلال العسكري، تح مُحَمَّد محيي الدين مينو، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2014، ص 22.

والأبيات الشاردة، فكثرت في المآثر الأدبية في الجاهليين والمولّدين، ومعنى ذلك أنّ عمود الشعر يشترط في البيت حتى يشتهر على الألسن ويذهب في الناس مذهب المثل أن يكون معناه صحيحا شريفا، ولفظه جزلا مستقيما، وأن يُصيب في وصف الشيء المقصود من أوضح الطرق وأقربه. فالأمثال موجودة في الشعر بأن يكون المصراع أو جزء منه سارِ مثلا، كقول أبي أخزم الطائي:

شِنْشنَةٌ أَعْرِفُهَا مِنْ أَخْزَمِ*

وقول بشر بن أبي خازم يصف الفرس:

أَحَقُّ الخَيْلِ بالرَّكْضِ المُعَارُ [1]

وأما ما كان بيتا كاملا يتمثل به الأدباء فذلك لا يسمى مثلا، وإنما يسمى تمثلا**.

وفي الكشّاف: "ولم يضربوا مثلا، ولا رأوه أهلا للتسيير، ولا جديرا بالتداول والقبول، إلاّ قولا فيه غرابة من بعض الوجوه، ومن ثمّ حوفظ عليه وحمي من التغيير"[2].

أمّا شوارد الأبيات فأطلق عليها المرزوقي وصف الشارد لعزة هذا النوع فهي "الأبيات البالغة مبلغا من صحة المعنى، وجزالة اللفظ، وإصابة المعنى المفاد منها، وجعل قوام سوائر الأمثال وشوارد

*الشنشنة بالكسر: الطبيعة والخلق، وأخزم بالزاي رجل من طيء، وهو ابن أبي أخزم جدّ حاتم، أو جدّ جدّه، مات أخزم هذا وترك بنينا، فوثبوا يوما على جدّهم فأدموه فقال: إنّ بني زملوني بالدمّ من يلق أساد الرجال يكلم
ومن يكن ذا أود يقوم شنشنة أعرفها من أخزم

[1] أبو الفضل أحمد الميداني، مجمع الأمثال، تح محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1990، ج1، ص 265.

** والبيت: وَجَدْنَا في كتاب بني تميم أحقّ الخيل بالركض المعار

[2] أبو القاسم محمود الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 3، 1407هـ، ج1، ص 79.

الأبيات، هو اجتماع الأسباب الثلاثة، دون سبب مقاربة التشبيه، ومناسبة الاستعارة، لأنّ كثيرا من الأمثال والأبيات خلّو من التشبيه والاستعارة"[1]، كبيت امرئ القيس:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيْبٍ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ[2]

- **المقاربة في التشبيه:**

القرب نقيض البعد، وفي القرب معنى الدنو والتّمكن، والوصول إلى الشيء، والتقارب ضّد التباعد، وفي المقاربة معنى المفاعلة، والقصد والاعتدال، والبعد عن العلو وعن التقصير، يقال: فلان قارب فلانا في أموره إذا اقتصر، ومن معاني المقاربة القرب الشديد. ومن معاني التشبيه: المثل، وأشبه الشيء ماثله، فالتمثيل مرادف التشبيه. ووظيفة التشبيه في الشعر العربي "هي إنجاز قدر من الحقيقة، الشعرية عن طريق المحاكاة التصويرية، أي بمعدّل فنّي من نوع متميّز، لا يقاس بشكل كمّي، مثل القياس المنطقي وإنّما بمدى قدرته على التعبير عّما لا يعبر عنه نثراً، أي بمعدل قدرته التخيلية"[3].

أما الإصابة في التشبيه فهي "قوة الشبه ووضوحه بين طرفي التشبيه: المشبه والمشبه به، وهذا أمرٌ عائد إلى فطنة الشاعر وحسن تقديره، إذ يستطيع أن يدرك ما بين الأشياء من صفات مشتركة ، وأحسن التشبيه ما وقع بين شيئين بينهما من الاشتراك في الصفات أكثر مما بينهما من الاختلاف؛ ليظهر وجه الشبه دون تعب"[4]، ولهذا يستحسن النقاد العرب التشبيه الواضح القريب

[1] مُحَمَّد الطاهر بن عاشور، شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، ص 20.

[2] امرئ القيس، الديوان، ص 8.

[3] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ لبنان ـ ط3 ، 1992، ص 221.

[4] أبو عباس مُحَمَّد المبرّد، الكامل، تح ذ مُحَمَّد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط2، 1413 هـ، ص 253.

مثلما يستقبحون التشبيه الغامض البعيد، قال المبّرد: "وأحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه، وأحسن منه ما أصاب فيه الحقيقة، ونبّه بفطنته على ما يخفى عن غيره، وساقه برصف قوي، واختصار قريب"[1] فمن هذه التشبيهات البعيدة قول خفاف بن ندبة:

أَبقى لَها التَعداءُ مِن عَتَداتِها وِمُتونِها كَخُيوطَةِ الكِتّانِ*

وقال قدامة في نقد الشعر: "فأحسن التشبيه ما أوقع بين شيئين، حتى يدني بهما إلى الاتحاد"[2]، وشدة القرب هي قوة وجه الشبه في المشبّه، بحيث يستغني المشبّه عن ذكر وجه الشبه، وليس المراد بالمقاربة تمام المماثلة بين المشبه والمشبّه به في جميع الصفات بل قوة المشابهة في وجه الشبه، ولذلك كان من محاسن التشبيه الاستدراك فيه باستثناء ما لا مشابهة فيه من صفات المشبّه به، لكون المشبّه أعلى من ذلك، كما قال المعرّي:

تَنَازَعَ فِيكَ الشَبَـهُ بَحْرٌ وَدِيمَةٌ وَلَسْتَ إِلَى مَا يَزْعَمُونَ بِمَـــائِلِ

إِذَا قِيلَ بَحْرٌ فَهُوَ مِلْحٌ مُكَدَّرٌ وَأَنْتَ نَمِيرُ الجُودِ حُلْوُ الشَمَـــائِلِ

وَلَسْتَ بِغَيْثِ قَوْمٍ لِلدُّرِ مَعْدِن وَلَمْ يُلْفَ دُرٌّ فِي الغُيُوثِ الهَوَاطِلِ[3]

---

[1] المبرّد، الكامل، ص 253.

* العتدات: تعني القوائم، والمتون: الظهور، فيقول: "دقت حتى صارت متونها وقوائمها كالخيوط وهذا بعيد جدًا".

[2] قدامة، نقد الشعر، ص 10.

[3] أبو العلاء المعري، سقط الزند، دار بيروت للطباعة والنشر، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1957، ص 151.

- **التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن:**

الالتحام: "مطاوع لحم الثوب يلحمه، إذا نسج لحمته بضم اللام وبفتحه، وهي ما يثني به الحائك نسج الثوب، فيجعله أعلى فوق السدي الّذي هو أسفل النسج، وفي الحديث: الولاء لحمه كلحمة الثوب، كذا في رواية، فالالتحام أن تكون الكلمات بعد نظمها كالشيء الواحد"[1].

أمّا أجزاء النظم فكلماته.

والالتئام: "مطاوع لأَمه، إذا جعله متلائم الأجزاء، أي: متناسبها، بأن تكون كلمات النظم متناسبة، بحيث لا يكون في النطق بها بعد اجتماعها ما يثقل على اللسان، فإنّ الكلمة قد تكون في ذاتها غير ثقيلة، فإذا ضمّت إلى غيرها لم تتلاءما، وثقلتا على اللسان ثقلا لا يتمكن اللسان من تخفيفه، ومثاله المشهور في بحث الفصاحة"[2]، قول من لا يعرف:

وَقَبْرُ حَرْبٍ بِمَكَانِ قَفْرٍ وَلَيْسَ قُرْبَ قَبْرِ حَرْبٍ قَبْرُ[3]

فهذا العنصر من عمود الشعر جمع بين شيئين هما: التحام أجزاء النظم، والتئام أجزاء النظم هذه مع الوزن اللذيذ المتخيّر، "أما الأوّل فالمقصود به هو حسن تأليف الكلام فتأتي كل كلمة في موقعها، مما يُضفي على الكلام سلاسة وانسيابًا، فلا يتعثّر اللسان في النطق به"[4]، ومثال ذلك قول النابغة:

كَفكَفتُ مِني عَبرَةً فَـــــــــرَدَدتُها عَلى النَحرِ مِنها مُستَهِلٌّ وَدامِعُ

---

[1] مُحَمَّد الطاهر بن عاشور، شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، ص 122.

[2] المرجع نفسه، ص 123.

[3] الجاحظ، البيان والتبيين، ص 25.

[4] مُحَمَّد الطاهر بن عاشور، شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، ص 123.

عَلى حينَ عاتَبتُ المَشيبَ عَلى الصِبا وَقُلتُ أَلَمّا أَصحُ وَالشَيبُ وازِعُ

وَقَد حالَ هَمٌّ دونَ ذَلِكَ شـــــاغِلٌ مَكانَ الشِغافِ تَبتَغيهِ الأَصابِعُ

وَعيـــــــدُ أَبي قابوسَ في غَيرِ كُنهِهِ أَتاني وَدوني راكِسٌ فَالضَواجِعُ

ويقول الجاحظ في هذا: "أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا وسبك سبكا واحدا"[1].

وقد استطاع النابغة أن ينتقل إلى غرض آخر في قصيدته وهو العتاب ومخاطبة الأمير ـ انتقالاً حسنًا لا يبدو معه بين الغرضين فجوة أو انفصال، ويقول الحاتمي: "وهذا كلام متناسب تقتضي أوائله أواخره، ولا يتميّز منه شيء عن شيء، ولو توّصل إلى ذلك بعض الشعراء المحدثين الّذين واصلوا تفتيش المعاني، وفتحوا أبواب البديع، واجتنبوا ثمر الآداب، وفتحوا زهر الكلام، لكان معجزا عجبا، فكيف بجاهل بدوّي إنّما يغترف من قليب قلبه، وستمد عفو هاجسه"[2].

والالتحام والالتئام يخصان أجزاء النظم وهو ما يكون بين أبيات القصيدة نفسها، سواء أكانت مؤلفة من مجموعة من الأغراض، أو كانت قائمة على غرض واحد، وهو حسن ترابط الأبيات مع بعضها، وأن تتسلسل تسلسلاً منطقيًا، وتتدرّج تدرجًّا طبيعيًا، يقود البيت الأول إلى الثاني، والثاني إلى الثالث وهكذا.

فقد صرّح الجرجاني بالوحدة المعنوية بقوله: "واعلم أنّ من الكلام ما أنت تعلم إذا تدبرته أن لم يحتج واصفه إلى فكر وروية حتى انتظم، بل ترى سبيله في ضّم بعضه إلى بعض، سبيل من عمر إلى لآل فخرطها في سلك، لا يبغي أكثر من أن يمنعها من التفرق، كمن نضد الأشياء بعضها

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، ص 67.

[2] زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2013، ص 464.

ببعض لا يريد في نضده ذلك أن تجئ له منه هيئة أو صورة بل ليس إلاّ أن تكون مجموعة في رأي العين، وذلك إذا كان معناك معنى لا تحتاج أن تصنع فيه غير أن تعطف لفظا على مثله"[1].

وقد ذكر المرزوقي في عيار التحام أجزاء النظم أن يقوم ذلك الالتحام على تخيّر من لذيذ الوزن مما تقوم به الوحدة المعنوية في القصيدة والوزن سببا من أسباب الالتحام والالتئام فهو يسهم في إيضاح بنيات النص في تصوير الوجدان من خلال إيقاع موسيقي، وإحداث توازن في القصيدة الشعرية. يقول قدامه: "نعت الوزن أن يكون سهل العروض من أشعار يوجد فيها ذلك"[2]، كما أنّ التحام المعنى مع الوزن يتحقّق في "أن تكون المعاني تامة مستوفاة، لم يضطر الوزن إلى نقصها عن الواجب، ولا إلى الزيادة فيها عليه، وأن تكون المعاني مواجهة للغرض، لم تمتنع من ذلك، ولم تعدل عنه من أجل إقامة الوزن، والطلب لصحته"[3].

وحتى يتحقّق ائتلاف اللفظ مع الوزن ينبغي "أن تكون الأسماء والأفعال في الشعر تآمة مستقيمة كما بنيت، لم يضطر الوزن إلى تأخير ما يجب تقديمه، ولا إلى تقديم ما يجب تأخيره، ولا اضطر إلى إضافة لفظه أخرى يلتبس المعنى بها، بل يكون الموصوف مقدّمًا، والصنعة مقولة عليها"[4].

فإنّ اختيار الوزن ناتج عن صواب التركيب، واعتدال في النظم وفي وحدات الإيقاع وسلامته. وعليه فالالتحام والالتئام أن تكون القصيدة متلاحمة متآلفة حتى تكون كلّها كالبيت الواحد

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تع مُحَمَّد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1398 هـ، ص 45.

[2] قدامة، نقد الشعر، ص 35.

[3] المصدر نفسه، ص 190.

[4] المصدر نفسه، ص 189

"تسالما لأجزائه وتقارنا لأنّ النفس تطرب لصواب تركيب القصيدة وخلّوها من زحاف أو علّة ومعيارهما الطبع واللسان"[1].

والقافية جزء من الوزن، وهي عنصر مهم فيه، ولذلك ينبغي أن تخص بفضل عناية، وأن يسبغ الشاعر عليها كثيرًا من الاهتمام، كما "أنّها مركز الإيقاع الموسيقي في القصيدة، وهي نقطة تجمع النظم الشعري، ولذلك ينبغي أن تجتنب العيوب التي تسيء إلى هذا الإيقاع، وتُفسد تساوقه اللذيذ، كالتجميع، والإقواء، والإيطاء، والسناد"[2].

- **مناسبة المستعار منه للمستعار له :**

المناسبة: "شدة الانتساب، وأراد بها قوة المشابهة، وقد خصّ المرزوقي الاستعارة بهذا الشرط ولم يدمجها في شرط مقاربة التشبيه، مع أنّ الاستعارة من قبيل التشبيه، لأنّ التشبيه: إلحاق صاحب وصف غير بيّن وصفه بصاحب وصف مشتهر به، بواسطة حرف يدل على ذلك ظاهر أو مقدّر"[3]، أما الاستعارة: "فهي ادعاء أنّ صاحب وصف من نوع غير مشهور به الوصف، قد صار فردا من نوع مشهور بذلك الوصف، بحيث استحق أن يطلق عليه اسم ذلك النوع المشهور بالوصف، فالاستعارة مبنية على تناسي التشبيه، وعلى ادعاء أنّ المستعار له من جنس المستعار منه. ولمّا كانت الاستعارة تتفرّع إلى مصرّحة، ومكنية، وتخييلية، وتمثيلية، وكان منها: أصلية، وتبعية، ومنها: مرشّحة، ومجرّدة، ومطلقة كانت دقة التشبيه فيها أحّق وأولى من مطلق التشبيه"[4].

---

[1] المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص 10.

[2] قدامة، نقد الشعر، ص 209.

[3] مُحَمَّد الطاهر بن عاشور، شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، ص 126.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

قال الجرجاني: "وإنّما الاستعارة ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها تقريب الشبه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبيّن في أحدهما إعراض عن الآخر"[1]، ويقول الآمدي: "وإنّما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببًا من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الّذي استعيرت له، وملائمة لمعناه"[2]. والقاضي الجرجاني الّذي كان أوّل من جمع بين مصطلح عمود الشعر وبعض القواعد، وهو لم يجعل الاستعارة قاعدة أساسية حيث أنّ العرب برأي الجرجاني: "لم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة وإذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض "[3].

وفي آخر المطاف يقول المرزوقي: "وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حيث يتناسب المشبّه والمشبّه به ثم يكتفي فيه بالاسم المستعار؛ لأنّه المنقول عمّا كان له في الوضع إلى المستعار له"[4].

ومثال على الاستعارة القريبة الواضحة، تظهر في قول أبي ذؤيب الهذلي:

وإذا المنيةُ أنشبت أظفارَها ألفيتَ كلَّ تميمةٍ لا تنفعُ

فالموت في فتكهِ كالوحش الّذي ينقضّ على فريسته.

[1] الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 41.

[2] الآمدي، الموازنة، ص 266.

[3] الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص34.

[4] المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص 11.

- **مشاكلة الألفاظ للمعاني وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما:**

المشاكلة: المماثلة، إذا الشكل الشّبه والمثل. وأراد بالمعنى هذا الغرض المفاد بألفاظ التركيب، لا المعنى الموضوع له اللفظ، لأنّ المعنى الموضوع له لا يُتَصور فيه اشتراط مشاكلة بينه وبين اللفظ الدال عليه. فالمراد أنّ الغرض الشريف تناسبه الألفاظ الموضوعة لمعان حميدة، وأنّ الغرض الخسيس تناسبه الألفاظ الموضوعة للمعاني الخسيسة، سواء كانت المعاني حقيقة أم مجازية ومستعارة، "فمقام المديح والرثاء –مثلا– يناسبه المعاني الحميدة، ومقام الهجاء يناسبه المعاني الذميمة، كما في مقذعات شعر بشار، بحيث لا يحسن أن يستعمل اللفظ الّذي يفيد معنى حميدا في غرض خسيس، وهذا ما اقتضاه قول المرزوقي فيما يأتي في عبارة مشكلة اللفظ للمعنى"[1].

وقال العلوي في ذلك: "هو أن تكون الألفاظ لائقة بالمعنى المقصود ومناسبة له، فإذا كان المعنى فخما كان اللفظ الموضوع له جزلا، وإذا كان المعنى رقيقا كان اللفظ رقيقا فيطابقه في كلّ أحواله، وهما إذا خرجا على هذا المخرج وتلاءما هذه الملاءمة وقعا من البلاغة أحسن موقع، وتآلفا على أحسن شكل، وانتظما في أوفق نظام. وهذا باب عظيم في علم البديع وجاء القرآن الكريم على هذا الأسلوب"[2].

وقال الجاحظ: "إلا أني أزعم أنّ سخيف الألفاظ مشاكل لسخيف المعاني"[3]، وقال: "ومتى شاكل– أبقاك الله– ذلك اللفظ معناه وأعرب عن فحواه، وكان لتلك الحال وفقا و لذلك

[1] مُحَمَّد الطاهر بن عاشور، شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، ص127.

[2] يحيى بن حمزة العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وحقائق الإعجاز، تص سيد بن علي المرصفي، مطبعة المقتطف، مصر، 1332 هـ، ج 3، ص 144.

[3] الجاحظ، البيان والتبيين، ص 145.

القدر لفقا، وخرج من سماجة الاستكراه، وسلم من فساد التكلّف، كان قمينا بحسن الموقع وبانتفاع المستمع، وأجدر بأن يمنع جانبه من تناول الطاعنين، ويحمي عرضه من اعتراض العائبين، وألّا تزال القلوب به معمورة والصدور مأهولة"[1].

أشار بشر بن المعتمر في صحيفته إلى هذا الفنّ، وقال: "ومن أراد معنى شريفا فليلتمس له لفظا كريما، فانّ حقّ المعنى الشريف اللفظ الشريف"[2].

ويقول المرزوقي: "وعيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية طول الدربة ودوام المدارسة فإذا حكما بحسن التباس بعضها ببعض لا جفاء في خلالها ولا نبوّ ولا زيادة فيها ولا قصور، وكان اللفظ مقسوما على رتب المعاني قد جعل الأخصّ للأخصّ، و الأخسّ للأخسّ فهو البريء من العيب"[3] .

وقال الجاحظ: "و لكلّ ضرب من الحديث ضرب من اللفظ، و لكلّ نوع من المعاني نوع من الأسماء، فالسخيف للسخيف، والخفيف للخفيف، و الجزل للجزل"[4]. وهذا هو التناسب بين اللفظ والمعنى، و قد سماه قدامة "ائتلاف اللفظ مع المعنى"[5]، وتحدّث فيه عن المساواة و الإشارة

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، ص 8.

[2] العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وحقائق الإعجاز، ج 3، ص 146.

[3] المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص 11.

[4] الجاحظ، الحيوان، ج 3، ص 39.

[5] قدامة، نقد الشعر، ص 171.

والإرداف والتمثيل، ولم يبيّن معناه غير أنّ الآمدي شرحه ولم "توف عبارته بإيضاحه"[1]، و تحدّث عنه القاضي الجرجاني فقال: "لا آمرك بإجراء أنواع الشعر كلّه مجرى واحدا، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه، بل أرى لك أن تقسّم الألفاظ على رتب المعاني فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك، ولا هزلك بمنزلة جدك، ولا تعريضك مثل تصريحك، بل ترتّب كلّا مرتبته وتوفّيه حقه، فتلطّف إذا تغزّلت، وتفخّم إذا افتخرت، وتتصرّف للمديح تصرّف مواقعه، فإنّ المدح بالشجاعة والبأس يتميّز عن المدح باللباقة والظرف، ووصف الحرب والسلاح ليس كوصف المجلس والمدام، فلكلّ واحد من الأمرين نهج هو أملك به، وطريق لا يشاركه الآخر فيه"[2].

وقوله حتى لا منافرة بينهما، "أي: بين المعنى ولفظه وبين القافية، فجعل المرزوقي اللفظ والمعنى كشيء واحد بالنسبة لشدة اقتضائهما للقافية، وبذلك قال: بينهما ولم يقل بينها"[3]، وهذه المنافرة كقول أبي عدي القرشي في قصيدة دالية:

ووُقيتَ الحتوفَ من وارثٍ وا لٍ وأبقاكَ صالحًا ربُّ هودِ [4]

فليس ل "هود" مناسبة بالمعنى، ولكنّه اجتلب لأجل الروي، فهو قافية مغتصبة، وأعلى اقتضاء البيت للقافية، أن تكون القافية كالموعود به المنتظر.

---

[1] ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير، تح حفني مُحَمَّد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، مصر، 1383 هـ، ص 194.

[2] الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 24.

[3] مُحَمَّد الطاهر بن عاشور، شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، ص 130.

[4] القالي أبو على، الأمالي، دار الجيل، بيروت، ط 2، 1987، ج 1، ص 157.

الفصل الثالث

عمود الشعر من الثّابت إلى المتغيّر

1. نظرية العمود وجمود الشعر العربي.
   - ❖ عوامل جمود الشعر.
2. الثابت والمتغيّر في الشعر العباسي.
   - ❖الثابت في الشعر العباسي (التزام القديم).
   - ❖دوافع التزام القديم وتقليده.
   - ❖البحتريّ ملتزما ومقلّدا.
   - ❖المتغيّر في الشعر العباسي (التجديد).
   - ❖دوافع التغيير والتجديد.
   - ❖ المتغيّر في شعر بشار بن برد.
   - ❖ المتغيّر في شعر أبي نواس.
   - ❖ المتغير في شعر أبي تمام.

1. نظرّية العمود وجمود الشعر العربي:

جاءت القصيدة العربية في صورتها الأولى فيما قدّمه الشاعر الجاهلي لتصبح نموذجا يحتذى به في الشعرية العربية ويصبح المقاس الّذي تقاس به كلّ الإبداعات الشعرية اللاحقة، ويعطي الشاعر ميزة الفحولة من خلال التزامه بهذه الصورة الإبداعية، ونمت هذه المقاييس لتشكل ما أصبح يعرف بعمود الشعر عند المرزوقي.

فقد كان الشاعر الجاهلي يحاول أن "يوفر في شعره كثيرا من القيم الصوتية والتصويرية، وكان يلقى عناء شديدا في هذا التوفير إذ نراه يتقيّد بقيود كثيرة، لا تقف عند الموسيقى والتصوير، بل تتعدى ذلك إلى الموضوعات والمعاني، وقد عبّر عن هذا الجانب في أشعاره، يقول امرؤ القيس"[1]:

عُوجَا على الطّلَلِ المُحيلِ لَعَلَّنَا نَبْكِي الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابنُ حِذَامِ

ويقول كعب بن زهير :

ما أَرانا نَقولُ إِلّا رَجيعاً وَمُعاداً مِن قَولِنا مَكرورا[2]

ويقول عنترة:

هَل غادَرَ الشُعَراءُ مِن مُتَرَدَّمِ أَم هَل عَرَفتَ الدارَ بَعدَ تَوَهُّمِ [3]

[1] ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، ص 54.

[2] كعب بن زهير، الديوان، تح و شر و تق علي فاعور، منشورات مُحَمَّد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998، ص 26.

[3] عنترة العبسي، الديوان، تح مُحَمَّد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، القاهرة، 1970، ص 88.

وما انتهى إليه المرزوقي في عمود الشعر، لا يمثل الشعر العربي كلّه؛ وإنّما هو صورة لما اتفّق عليه النقاد حتى القرن الرابع الهجري. فصار هذا العمود "عندهم يشبه عمود الدين، الحياد عنه بدعة من البدع، أو ضلال يجب أن يتناول بالكراهة التي تبلغ أحياناً حدّ التحريم "[1].

هذا التشبّث بعمود الشعر وبطريقة القدماء، كان سبباً رئيساً في جمود الشعر العربي وتأخره.

❖ عوامل جمود الشعر:

1.الطبع:كان الشعراء الجاهليون يجرون من طبائعهم فيسجلون كلّ ما تمليه عليهم شياطينهم، أو تجود به قرائحهم، دون مراجعة طويلة، يجعلون الفكرة رائدهم وإصابتها هدفهم صارفين النظر عن الزخارف اللفظية والمعاني الغريبة، وما سوى ذلك من أمور شغف بها طائفة من شعراء العصر العباسي، و"كأنّما رأى الشاعر العربي أنّه مرهق بأغلال وتبعات مختلفة من إقامة الوزن وتسديد القافية والتماس الرويّ وإصابة المعنى"[2].

ولا يكون الشعر مطبوعا إلّا إذا تمّت له أمور ثلاثة:

- "صدوره عن شاعر مطبوع مستعد بفطرته لقول الشعر، ولا يكون كذلك حتى يتم له رقة العواطف، ودقة الإحساس، والقدرة على تتبع مظاهر الجمال في الكون وتذوقه"[3].

[1] عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، دار القلم العربي، دمشق، ط 1، 1980، ص 80.

[2] مُحَمَّد عبد العزيز الكفراوي، الشعر العربي بين الجمود والتطوّر، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1957، ص 8.

[3] ابن بسام الشنتيري، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1998، مج 01، ص195.

- "جريان الشاعر مع طبعه، أي أنه لا يكفي أن يكون مفطورا على قول الشعر حتى يصحب ذلك رغبة أكيدة في الاستجابة لذلك الطبع والجريان معه حيثما اتجّه، دون تعويق لتياره بالبحث عن معنى جديد أو لفظ بديع.

- ألاّ يحمل الشاعر نفسه على قول الشعر حملا، بل ينبغي أن يكون راغبا فيه بدافع من نفسه. ولا يكون تحت تأثير انفعال مناسب لموضوع الشعر، فإذا اتجّه إلى الهجاء لابدّ أن يكون إذ ذاك مغيظا محنقا، وإن حاول الرثاء وجب أن يكون محزونا..."[1].

2.تقييد حرية الشاعر وحرمانه من التعبير الذاتي الصادق، وذلك لمطالبته بالتزام الواقع النموذجي في تصويره، فقد طالب النقد الشعراء بأن يلتزموا هذا الواقع على غرار الجاهليين، ولكن فاتهم أنّ هذه الواقعية عند الجاهلي كانت متلونة بأعصاب الشاعر، غير أنّ "هذه الواقعية عند الجاهلي لا تعني أنّه كان عبدا للواقع، لا يملك أن ينفلت من قبضتها، بل على العكس من ذلك، يندر أن تظهر الوقائع إلّا وقد تلّونت بلون أعصاب الشاعر، وإن كان عمق هذا التلوين يختلف من آونة إلى أخرى"[2].

3.لقد فهم النقاد من الصدق في الشعر الجاهلي الصدق الواقعي لا الصدق النفسي، ولم ينتبهوا إلى أنّه ليس ثمة تعارض بين الذاتية والحسيّة في الشعر الغنائي العربي"[3]، فالشاعر الجاهلي في تصويره للواقع المحسوس إنّما يصوّر ذاته، وقد اندغمت بواقعه، فأصبح هو والمحسوسات شيئا

[1] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 18.

[2] يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، وزارة الثقافة، دمشق، 1975، ص 321.

[3] عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، ص 87.

واحدا. وبهذا الشكل يصبح الصدق الحسي الواقعي عند الجاهلي صدقا شعوريا ذاتيا في الوقت نفسه، ولهذا السبب يخرج الشاعر الجاهلي الحقيقة التي يلتزمها إخراجا يجعلها من أصفى أنواع الشعر، ومن أسمى ما تطمح إليه شاعرية الشاعر"[1].

4.البحث عن عيوب الشاعر: فقد "كان لربط الشعر بالمتلقي لا بتجربة الشاعر أثر كبير في تتبع عيوب الشاعر، لمعرفة مجرى مطابقته أو مخالفته للمألوف المتعارف عليه، فالناقد العربي لم يتصوّر قطّ أن يأتي إلى الشعر كما أبدعه الشاعر على جادة العرف النقدي الصارم، ثم لا يعنيه بعد ذلك إلاّ أن ينظر إلى ما قاله الشاعر، لكي يرى: هل استقام على العرف، أم خرج عليه؟"[2].

5.الميل إلى الوضوح وإهمال الخيال: "فالشاعر غالبا ما يؤثر التعبير المجرّد القليل الصور، الّذي يقصد إلى إمتاع العقل أكثر من إمتاع الخيال"[3]، إذ من البديهي أن "يجعل هذا الأمر الشاعر على حذر يكبّل هاجس الخيال"[4]، فالشاعر إذ يسعى ليكون كلامه منسجما مع المثل الأعلى ليرضي المتلقين، يصبح تقليديا مجردا من الدوافع الذاتية للإبداع، وبالتالي من حرية الخيال والتخيّل. "وهكذا يصبح الخيال ضربا من الوهم الكاذب، لا سبيل إلى التوفيق بينه وبين الصدق"[5].

[1] نجيب مُحَمَّد البهبيتي، تاريخ الشعر العربي ، دار الفكر، بيروت، ط 4، 1970، ص 66.

[2] عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، ص 162.

[3] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار مصر، القاهرة، ط 1، 1958، ص 186.

[4] عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، ص 162.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ومما أدى أيضا إلى هذا أنهم وضعوا الصدق في مقابل المبالغة والغلو، فهذا كان كفيلا "بأن يضيّق معنى الخيال، إن لم يجعله شاحبا ينطوي على ما يشبه علو الواقع وسيطرته على الشاعر"[1].

6.تقديم التشبيه على حساب الاستعارة: فقد "أهمل معظم النقاد العرب القدامى الاستعارة، لأنهم كانوا اتباعيّين، ينصاعون للعقل وأحكامه، والمنطق وقوانينه؛ فعظم عندهم التشبيه "[2] .فلما كانوا قد رفضوا الكذب، وكانت المبالغة والخيال ضربا من الكذب، وكانت الاستعارة تمتاز بالمبالغة والإغراق في التخيّل، "فإنّهم رفضوا الاستعارة، وقدّموا التشبيه لأنّه أكثر واقعية ومنطقية وبعدا عن المبالغة والخيال"[3].

7.ترسيخ مفهوم الكذب: إنّ اتفاق النقاد على ضرورة مطابقة كلام الشاعر للمثل الأعلى، وتجريده من حرية الإبداع، رسّخ مفهوم الكذب في الشعر فقد "أصبح همّ الشاعر أن يرضي المتلقين، لا أن ينقل تجربته نقلا صادقا"[4].

8.العناية باللفظ على حساب المعنى: فقد كان من آثار مقولة "أعذب الشعر أكذبه" على الأدب العربي، أن انصبّ اهتمام الشعراء على التجويد اللغوي والتجديد الأسلوبي، دون أن يحدثوا شيئا في معاني الشعر. يقول الشابي: "أصبح لا يعني فيه إلاّ اللفظ وما متّ إليه من مجاز واستعارة

[1] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 11.

[2] عدنان قاسم حسين، التصوير الشعري، المنشأة الشعبية، ليبيا، ط 1، 1980.

[3] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 18.

[4] وحيد صبحي كبابة، الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر، دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص 74.

وجناس ومقابلة، وإن كثرت ثروته اللفظية وقلّت ثروته المعنوية، إذ انصرف الشعراء إلى تمويه الألفاظ وتنميقها، وتجديد الأساليب المتباينة، دون أن يجدّوا شيئا في جوهر الشعر وروحه، بل ظلّ كما عهده العرب في الروح والفكر والخيال"[1].

9.التناقض: لم تكن عند العرب القدماء رؤية واضحة موحدة للإبداع الشعري، ممّا أدى إلى وقوعهم في التناقض، فهم مثلا "يطالبون الشعراء بالصدق الواقعي النموذجي، ولكن كيف يمكن أن يكون التصوير الواقعي النموذجي صادقا؟ بل كيف يكون الشاعر صادقا وهو يستخدم عبارات وصورا جاهزة قد لا تعبّر عن واقع تجربته؟ هذا في حين يعدّ كاذبا، إذا استخدم صورا جديدة تخدم تجربته، ولكنّها تخالف المألوف"[2].

2. الثّابت والمتغيّر في الشعر العباسي:

❖ الثّابت في الشعر العباسي (التزام القديم):

الالتزام والتقليد "اتباع الإنسان غيره فيما يقول أو يفعل معتقدا الأحقية فيه من غير نظر وتأمل في الدليل، كأنّ هذا المتّبع جعل قول غيره أو فعله قلادة في عنقه"[3]. وفي المعاني الأدبية العامّة يشتمل محاكاة كل ما تواضع عليه الأدباء قديما من صور بلاغية، وتركيبات أسلوبية توارثها عنهم المعاصرون"[4]، أي أن الأديب والشاعر يتخذان من أعمال من سبق منطلقا وقاعدة ونموذجا

[1] أبو القاسم الشّابي، الخيال الشعري عند العرب، تق عبد السلام المسدي، دار المغرب العربي، تونس، 1994، ص 54.

[2] وحيد صبحي كبابة، الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر، ص 74.

[3] الجرجاني، التعريفات، ص 68.

[4] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات في اللغة والأدب، ص 117.

ثابتا يحتذى به، لا يتم الخروج عنه، فالتقليد في الشعر هو تبني الشعراء المتأخرين لطريقة الشعراء المتقدمين في قول الشعر، وهو خضوع الشعراء لسنن وأعراف تحكم القصيدة لا يجوز للشاعر الخروج عنها، "وكان الخروج عن تقاليد الشعر في القديم، كأنّه خروج عن تراثهم الذي لا ينبغي التطاول عليه، وهذا الخروج كان يثير في الكثير من الأحيان النقاد والجمهور معا"[1].

❖ دوافع التزام القديم وتقليده:

حاول الكثيرون المحافظة على هذا التيار الذي يهتم بتقليد الشعر العربي القديم، ومن الأسباب "أنّ هؤلاء المتعصبين للقديم وبخاصة أولئك الذين غلبت عليهم الدراسات اللغوية والنحوية كانوا لا يجدون بغيتهم في هذا النوع من الشعر المحدث، فقد كان هدفهم في دراسة الشعر ونقده يرتكز أساسا على البحث عن الشاهد اللغوي الذي يدعمون به القاعدة النحوية، أو اللغوية"[2].

إلى جانب عوامل أخرى مثل المخزون الثقافي القديم لهؤلاء الشعراء والذوق التقليدي "الذي تميّزت به شرائح من مجتمع العصر وجميع هذا كان يدخل في إطار الحفاظ على الموروث الثقافي والفني للأمة ولعلّه يدخل ضمن إستراتيجية حضارية تضمن للأمة مقوّمات شخصيتها الأدبية والفنية وتؤمن لها الاستمرار والبقاء"[3].

---

[1] مُحَمَّد حسين الأعرجي، الصراع بين القديم والجديد، عصمي للنشر والتوزيع، القاهرة، د ت، ص 81.

[2] عثمان موافي، الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم، تاريخها وقضاياها، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط3، 2000، ص 25-26.

[3] نور الدين السد، الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 133.

ومن الأسباب كذلك التي أدت إلى التعصب للقديم هو "رغبة العلماء التراثيين تأكيد الثقافة العربية في وجه طوفان المؤثرات الأجنبية التي تجاوز تأثيرها حدود الجوانب الثقافية إلى الجوانب السياسية، والاجتماعية، كذلك فقد كان القرن الرابع صراعا هائلا بين رواد الثقافة العربية وبين طلاب الثقافة الغربية"[1]، وذلك لأنّ الحضارة العباسية حوت عدة أجناس وأعراق لاحتكاك اللّسان العربي بالأعاجم "فخيف من تمادي ذلك على لسان العرب من الفساد، وما صار الأمر إلى العباسيين حتى كانت العجمة قد فشت في الحضر، وغلبت على السليقة وأصبحت السلامة من اللحن لا تتهيأ إلا بالتصوّن، والتحفّظ، وتأمّل مواقع الكلام"[2]، لهذا وجب على المحافظين الحفاظ على اللغة العربية من اللّحن، فقد وجد قوم يتكلمون العربية تعلما لا سليقة، وينقدون العربية صناعة ودراسة لا جبلّة وطبعا، وكلّما بعد العهد بالجاهلية خفّت السليقة"[3]، وبعد أن اختلط العرب في العصر العباسي بالفرس والترك والتتر اضطربت السلائق، لذلك تعصب دعاة التقليد لشعر الأوائل ولطريقتهم في قول الشعر، "وأصبح العلماء لا يحتجون بشعر المحدثين ولا يستشهدون به كبشار بن برد والعتابي"[4] حفاظا على اللغة العربية من اللحن والخطأ والزلل.

[1] زين كامل الخويسي ومصطفى أبو شوارب، موقف النقاد والبلاغيين من الشعراء المحدثين، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 2006، ص 77.

[2] مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، المكتبة العربية، بيروت، لبنان، 2002، ج 1، ص 199.

[3] إبراهيم طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الحكمة، دمشق، 1972، ص51.

[4] المرجع نفسه، ص 39.

❖ البحتري (ت 280 هـ) ملتزما ومقلّدا:

قام الشعر الجاهلي مقام الأب الذي لا يخرج أبناؤه بعده عن أمره، فكان ما كان من أمر المهادنة والالتزام بالأعراف القارة في تشكيل القصيدة الجاهلية، التي لم يخرج شعراؤها في نسجها عن منوال صريح، وقاعدة شعرية محفوظة، وتعاقب بيّن في الغرض.

بقيت تلك النمطية واضحة لا سبيل للشاعر الخروج عنها دون دم يسفكه النقاد متى تمّ تجاوز الأعراف ومتى تمت مخالفة القيم الموروثة، ومن أجل هذا ظل مفهوم الممارسة الشعرية محصورا في "أن يجهد الشاعر لكي يحقق أقصى ما يمكن من التآلف والتطابق مع الأصول التي قام عليها شعر الأسلاف"[1].

وباعتبار العصر الجاهلي عصر تأسيس أرسى جملة من الأعراف والأشكال والقيم ظل الشاعر القديم محافظا عليها ملتزما بها حبيس قالبها المبتدئ بالطلل، ثم يفضي إلى الغزل فوصف الرحلة ثم طلب رضا الممدوح، وذلك ما ذكره ابن قتيبة: "وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام فيقف على منزل عامر، أو يبكي عند مشيد البنيان؛ لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافي، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما؛ لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذاب الجواري؛ لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامي، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد؛ لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرارة"[2].

[1] أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، دار الآداب، بيروت، ط 1 ، 2002، ص 22.

[2] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج 01، ص 245.

ويرى البعض أنّه ليس من المعقول تجاوز الشاعر لميراث أسلافه كما يقول الدكتور عبد الله التطاوي: فنحن "نسلم بأن التراث الثقافي ضرورة من ضرورات حياة الفن، وضمانا آمنا من ضمانات أصالته، إذ لا مناص لأي شاعر من استدعائه والصدور عنه، بل يصبح عليه أن يدين له بالولاء، وأن يعترف لأهله بضرورة الانتماء، بقدر ما تواصل العطاء حتى يصبح ذلك التراث من أغلى ممتلكاته، وجزءا أساسيا من مقومات ذاكرته الفاعلة"[1].

ولعلّ خير مثال عن تلك المهادنة للقديم والالتزام به والمحافظة على النمطية هو البحتري الذي نشأ نشأة قريبة إلى نشأة الشاعر الجاهلي جعلته يأبى الخروج عن طريقة الأوائل فهو مطبوع ساعدته بيئته التي عاش فيها "ومن الطبيعي أن نتصوّر دور النشأة التراثية التي عاشها البحتري في فنّه، فهو ابن البادية في دور التلمذة الذي قضاه في الشام، وهو الدور الذي كمن في وجدانه الأدبي، وترسّب في وعيه الفكري، فما كان ليثور عليه أو يتمرّد"[2]، فتميّز شعره "بحسن الديباجة، وقرب المعنى، وسهولة الألفاظ، وعدم التكلّف، وجودة الطبع، وتلاؤم الأفكار، وحسن حبك القصيدة، وترتيب أقسامها"[3]. فقد هادن بذلك من سبقه من الشعراء فسار على مذهبهم وما فارق عمود الشعر، فبدت مهادنته ظاهرة في حفاظه على المقدمة الطللية:

يقول البحتري:

سُقيتِ الغَوَادِي مِن طُلُولٍ وَأَرْبُعِ وَحُيّيتِ مِنْ دَارٍ لِأَسْمَاء بَلْقَعِ[4]

[1] عبد الله التطاوي، أشكال الصراع في القصيدة العربية، ج6 ،مكتبة الأنجلو، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص09.

[2] عبد الله التطاوي، القصيدة العباسية قضايا واتجاهات، مكتبة غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 1982، ص93.

[3] الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ص18.

[4] البحتري الطائي، الديوان، تح شر تع حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط 3، د ت، ص 1237.

قد جارى بذلك الشعراء الجاهليين في افتتاحهم للقصائد بالوقوف على الطلل، حتى وهو يهم بالمدح يصف الطلل مصرحا بانتمائه الفني لهم:

هَبِ الدارَ رَدَّت رَجعَ ما أَنتَ قائِلُه وَأَبدى الجَوابَ الرَبعُ عَمّا تُسائِلُه

ويقول أيضا في مطلع قصيدة مدح الخليفة المتوّكل:

قِفِ العيسَ قَد أَدنى خُطاها كَلالُهـا وَسَل دارَ سُعدى إِن شَفاكَ سُؤالُها

وَما أَعرِفُ الأَطلالَ مِن بَطنِ توضِحٍ لِطـــــولِ تَعَفّيها وَلَكِن إِخـــالُها

إِذا قُلتُ أَنسى دارَ لَيلى عَلى النَوى تَصَوَّرَ في أَقصى ضَميري مِثالُهـــا

وإن كانت مهادنته طريقة الأوائل لم تقتصر على الشكل فحسب، بل تعدته إلى المضمون وما تعلّق به من استعارة وكناية ومعجم وغيرها، فقد عدّ بحق أقوم بعمود الشعر من أستاذه أبي تمام، يقول في وصف إيوان كسرى:

صُنتُ نَفسي عَمّا يُدَنِّسُ نَفسي وَتَرَفَّعتُ عَن جَدا كُلِّ جِبسِ

وَتَماسَكتُ حينَ زَعزَعَني الدَهـــ ـرُ اِلتِماساً مِنهُ لِتَعسي وَنَكسي

بُلَغٌ مِن صُبابَةِ العَيشِ عِنـــدي طَفَّفَتها الأَيّامُ تَطفيفَ بَخسِ[1]

فشعره واضح بعيد عن الغموض ينفر من أيّ تعقيد ومعاضلة لا يحتاج مجاهدة فكر ليفهم وهي طريقة الأوائل لأنّه لزم أركان عمود الشعر بحق، "فالعرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن، بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب،

[1] البحتري، الديوان، ص 1153.

وشبّه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله، وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة "[1]. ما جعل الآمدي يقول فيه: "لله درّه ما أسلس قياده، وأعذب ألفاظه، وأحسن سبكه، وألطف مقاصده، وليس فيه من الحشو شيء بل جميعه نخب "[2].

وعليه يمكن القول بأنّ شعر البحتري امتداد لشعر الأوائل، كونه يقتفي أثرهم "لذلك قالوا أنّه حافظ على الأساليب الموروثة، أو كما قال الآمدي على عمود الشعر العربي، فصناعته أقرب ما تكون إلى صناعة البادية، ليس فيها تجديد ولا خروج على التقاليد، ومن أين يجيئه ذلك وهو ليس من أهل المدن، ولا من ثقافتهم وعقليتهم"[3]. فنراه يلتحف عباءة البداوة من خلال استخدامه لبعض المفردات كالجبال في قوله:

أَلَستَ تَرى مَدَّ الفُراتِ كَأَنَّهُ جِبالُ شَرَورى جِئنَ في البَحرِ عُوَّمـــا

أَتاكَ الرَبيعُ الطَلقُ يَختالُ ضاحِكـــاً مِنَ الحُسنِ حَتّى كادَ أَن يَتَكَلَّما

ويأتي على ذكر الفيافي في قصيدة يمدح المهتدي بالله:

فَكَـــم لَيـــلَةٍ أَهدَت إِلَيَّ خَيـــالَها وَسَهـــلُ الفَيافي دونَها وَحُزومُهـــا

[1] زين كامل الخويسي ومصطفى أبو شوارب، موقف النقاد والبلاغيين من الشعراء المحدثين، ص75.

[2] الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ص18.

[3] شوقي ضيف، الفنّ ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط11، د ت، ص 192.

وبرضوخه للموروث الشعري القديم يقول فيه ابن الأثير: "فإنّ مكانه من الشعراء لا يجهل، وشعره هو السهل الممتنع الذي تراه كالشمس قريبا ضوؤها، بعيدا مكانها، وكالقناه لينا مسّها، خشنا سنانها، وهو على الحقيقة قينة الشعراء في الإطراب، وعنقاؤهم في الإغراب"[1].

وعليه فقد مال البحتري إلى المحافظة على الأصول والضوابط الفنية للشعر العربي بخلاف أبي تمام وأبي نواس وغيرهما ممن ثار على الأعراف. فإن صحّ أن يقف الجاهلي على الأطلال والرسوم والدمن، فيبكي الربع وأهله ويستبكيه، وأن يقطع إلى الممدوح منابت الشيح والحنوة والعرارة، ويصف الناقة وكبد الرحلة، وشقة السفر، "فليس ثمة أوضح منه في الدلالة على تحريم التقليد الشكلي المضحك، وإحلال مواد الحضارة محل مواد البداوة في الشعر"[2]. فهل سيصح بمنطق العقل أن يعيش أبو نواس مع الرشيد والأمين في القصور بين الخدم والحشم، الجواري والقيان، إلى أن يقول:

اترُكِ الأَطلالَ لا تَعبَأ بِهـــا إِنَّها مِن كُلِّ بُؤسٍ دانِيَه

وَاِشرَبِ الخَمرَ عَلى تَحريمِها إِنَّمـــا دُنياكَ دارٌ فانِيَه

ومن هنا تظهر بوادر الخروج والتجديد والاختلاف مهما كانت درجته وإن لم يوجد اختلاف مطلق، فاللغة هي اللغة، والوزن هو الوزن، والإيقاع ذاته، والأغراض نفسها مع زيادات، فهو ليس خروجا مطلقا أي "أن تكون أمام صورة ليس لها ظلال في ماضي البشرية وهذا من قبيل

[1] ضياء الدين بن الأثير الجزري، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة النهضة، القاهرة، ط1، 1959، ج3، ص126.

[2] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ج 1، ص113.

المستحيل، لأن الفنون لا تنقطع صلتها بما ألفته الأذواق وتوارثته الأجيال، ولذلك ليس هناك تجديد مطلق وإنما هناك تطور"[1].

❖ المتغيّر في الشعر العباسي (التجديد):

يحمل التجديد عدّة احتمالات منها التغيير والإتيان بما هو حسن وقد يعني إعادة صياغة القديم في صورة جديدة ملائمة للعصر في حدّ ذاته، وغالبا ما يؤدّي التجديد في جميع المجالات إلى الإبداع، فالتجديد تغيير في شيء قديم واستحداث ما يجعله جديدا، أي ثورة على القديم وهو وصل ما انقطع وإعادته إلى حالة الفاعلية بعد أن بلى مع مرور الزمن.

ومن البديهي أن نقول: "أنّ أيّ جديد يكون غامضا بدرجة أو بأخرى و سبب غموضه على الجمهور هو جدّته نفسها، فليس أغرب عليه من أن يجابه بما لم يألف، فإذا أضفنا إلى ذلك أنّ كل جديد يكون في بداية أمره مشّوها سمجا"[2].

ولو أخذنا مثالا عن التجديد في الشعر العباسي فإنّ خروج بشار وأبي نواس ومسلم بن الوليد وابن هرمة والعتابي ومن جاء بعدهم من الشعراء، لم يكن تمرّدا على جوهر الشعر القديم، وإنّما كان ثورة على عمود الشعر، فهم "لم يقطعوا أنفسهم عن جوهر الماضي لأنّ ذلك لم يقل به أحد، فكلّ ما يتّصل بجوهر الأصالة، أصالة الشعر القديم فقد احتفظوا بمعظمها وحافظوا على القسم الأكبر من

[1] أحمد شاكر غضيب، القصيدة العباسية في النقد العربي الحديث، دار الضياء للنشر والتوزيع، الكويت، 2001، ص152.

[2] مُحَمَّد حسين الأعرجي، الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، ص 83.

طبيعة الشعر وجوهره، أمّا الذي رفضوه فهو ما نبّه عليه النقاد القدماء وخاصة ما جاء في عمود الشعر من قواعد صارمة لو أطاعوها لقبلهم العقل العام ورفضهم الإبداع"[1].

❖ دوافع التغيير والتجديد:

بعد "قيام الدولة العباسية في أوائل القرن الثاني أخذت الحياة العربية تبتعد تدريجيا عن البداوة، وتدنو من الحضارة، وكان ذلك بفعل ما طرأ على المجتمع العربي من تغييرات سياسية، واجتماعية، وفكرية، وقد ظهر في القرن الثاني طائفة من الشعراء تأثّروا أكثر من غيرهم بمظاهر الحضارة العباسية الجديدة، وعرفوا بالشعراء المحدثين"[2]، وأرجع بعض النقاد أنّ ما أدى إلى الحركة التجديدية هو ظهور طبقة المولّدين الذين أخذوا من ثقافات البلاد الأخرى مزيجا جعلهم يجمعون بين مزاج العرب و أمزجة الأجناس الأخرى التي أخضعها المسلمون في فتوحاتهم، "فكانت ثقافة اللغتين تمتزج في نفوسهم امتزاجا قويا فتتولّد من هذا الامتزاج روح جديدة لا تنظر إلى التراث الشعري القديم نظرة التقديس والرهبة التي كان العربي يقفها منه. وكذلك انعدمت الرابطة العاطفية أيضا بين هؤلاء الشعراء الجدد و بين معالم الحياة العربية الجاهلية بما فيها من أطلال و نؤى وبعر وما إلى ذلك فكان ظهور هؤلاء الشعراء إذن دفعة قوية لحركة التجديد في القرن الثاني هجري"[3].

وقد استطاع شعراء القرنين الثاني والثالث الهجريين أن يمثلوا وجودا ضاغطا على الحركة النقدية، "مما أدّى إلى فشل جهود هيئة العلماء في القضاء على الشعر المحدث ووأده، واضطروا بما

---

[1] مُحَمَّد أيمن زكي العشماوي، خمريات أبي نواس، دراسة تحليلية في المضمون والشكل، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 2000، ص 190.

[2] عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط 02، 1982، ص 301.

[3] مُحَمَّد أيمن زكي العشماوي، خمريات أبي نواس، ص 197.

فيهم المتعصبون إلى قبول هذا الشعر ودراسته"[1]، لذلك شنّ دعاة التجديد ثورة على تقاليد القصيدة العربية الكلاسيكية، وسعوا إلى تجاوز ضوابطها الفنية والموضوعية. "وعلت الأصوات التي تنادي وربمّا لأوّل مرة بأن يراعي الشاعر متطلبات عصره ومجتمعه، وأن يعبر عن الذوق العام في هذا المجتمع، دون أن يقيم كبير وزن لعنايات العلماء واللغويين الذين يحرصون على تثبيت ما قرّره الاستعمال الشعري القديم"[2].

ولربّما من أهم أسباب التجديد اتخاذ الشاعر الشعر وسيلة "للنيل من تاريخ أمّة يعيش في كنفها، وهو شديد الحقد عليها شديد البغض لأهلها ومعتقدها، ويبدو أنّ ذلك الفريق من الشعراء لم يصدق في فنّه ربما لأنّه انطلق من دوافع سياسية يحكمها انتماؤه إلى الجنس غير العربي"[3]، فيتمثل هذا في الشعوبية وحقدها على الدين ما جعل شعراءها "ينفثون سمومهم في كلّ ما يتعلق بقضايا العروبة، وقيم الإسلام على السواء تحت عباءة الشعوبية أو الزندقة أو ما ظهر على غرارهما من تيارات العداء الصريح لحسّ العروبة وقيم الحضارة الإسلامية بوجه عام"[4].

ولعلّ الدافع الرئيس هو استجابة الشعراء استجابة طبيعية لظروف عاشها الشاعر سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو فكرية أو دينية نلخّصها فيما يلي:

[1] زين كامل الخويسي ومصطفى أبو شوارب، موقف النقد والبلاغيين من الشعراء المحدثين، ص 52.

[2] المرجع نفسه، ص 58.

[3] عبد الله التطاوي، أشكال الصراع في القصيدة العربية، مكتبة الأنجلو، القاهرة، مصر، 2004، ج 6، ص 45.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

- **سياسية:** الصراعات التي عاشتها الساحة السياسية العباسية والنزاعات الكبيرة منذ قيام الدولة إلى سقوطها ومنها: الصراع بين العلويين والعباسيين "وقد كان العلويّون أوّل معارض لهم، وظلّت هذه المعارضة تشكّل خطرا طوال فترة حكم بني العباس، لكن العباسيين تصدّوا لهم فقد لقي مُحَمَّد بن عبد الله الملقب "بالنفس الزكية" مصرعه على يد المنصور الذي تمكن من إخماد ثورته[1]. وهناك فرق أخرى كالخوارج "فقد ثاروا في نواحي عمان بقيادة الجلندي زمن السفاح، لكن قائد العباسيين حازم بن خزيمة قضى على ثورتهم هناك"[2]. وكدافع سياسي أخر ظهور الشعوبية كما ذكرت سابقا واحتلال الشعوبيين مناصباً في الحكم.

- **اجتماعية:** كان اتخاذ بغداد حاضرة للدولة العباسية وبسبب قربها من بلاد فارس "تمدّد العجم ونقلت عاداتهم وتقاليده وبدعهم إلى العرب، ومن ثمّ كان لابد أن تتغيّر تقاليد الأمة وعادات الناس في المأكل والمشرب والملبس، وأساليب المعيشة، واتخاذهم ألوانا متحضّرة من الرياش والفراش والبسط المزركشة وكلّ ما يمت إلى المدنية الساسانية بصلة وغير ذلك من المظاهر، الأمر الذي جعل الحياة الحضرية في العصر العباسي أشبه بامتداد لما وصل إليه أحفاد كسرى إبّان حضارتهم القديمة وصحّ ما يقوله أحد المؤرخين: أنّ الدولة العباسية ليست سوى دولة فارسية شرقية"[3]. فتزوج الرجال من الجواري وأنجبوا أولادا واشتهر من هؤلاء "المنصور والرشيد والمأمون

[1] عز الدين اسماعيل، في الشعر العباسي الرؤية والفن، المكتبة الآكاديمية، القاهرة، ط 1، 1994، ص 48.

[2] مصطفى السيوفي، تاريخ الأدب في العصر العباسي، دار الدولة للاستثمار الثقافي، القاهرة، ط 1، 2008، ص 12.

[3] حامد حنفي داوود، تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الأول، من سنة 132 إلى 334 هـ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص 8.

والمعتصم، إلا أنّ كثرة الجواري في بيوت الخلفاء والأمراء وفي مراتع اللهو، كان أيضا مدعاة للفساد الاجتماعي أنّت منه البيئة العباسية فزاد في هذا العصر نشوء طبقة الغلمان والخصيان"[1].

- **فكرية:** خلال العصر العباسي الأوّل تأثرت الحياة الفكرية العربية كباقي نواحي الحياة التي امتاز بها هذا العصر، وتفتّح فيها ذهن العربي الذي ورث وثقافات الأمم التي احتكّ بها، ومع الفتوحات الإسلامية التي أعقبت فجر الإسلام، لم تقتصر رغبتهم على نشر الإسلام، وتوسيع رقعة الفتوحات فحسب، بل حملوا معها رغبة الاطلّاع على كلّ ما هو جديد في عالم الفكر والثقافة، بمختلف فنونها وتشكيلاتها، كما كانت لهم قابلية شديدة لتلقي العلوم وتحصيلها، وبذلك لم يتردّدوا في تلوين ثقافاتهم العربية منذ أواخر العصر الأموي بألوان الثقافات التي وجدوها في البلاد التي وقعت تحت حوزتهم، كالثقافة الفارسية واليونانية، والهندية، وغيرها من الثقافات التي ترجمت إلى اللّسان العربي إبّان العصر العباسي الأوّل، فالعصور المتعاقبة، وذلك لتوفّر أكثر من عامل كظاهرة الاختلاط المستمر بين الشعوب من ناحية وإشاعة جوّ من الحرّية والاختلاط في العادات والتقاليد من ناحية أخرى، ممّا أدّى إلى ظهور نهضة فكرية شاملة، نضجت فيها العلوم وازدهرت الآداب وأثمرت الفنون، ونشطت الدراسات الطبيّة والفلكية والفلسفية، وراجت أسواق الأدب واتّسعت الحركة الفكرية بمختلف ألوانها، فكان نتاجها ظهور عباقرة أفذاذ خلّدهم التاريخ، ووردت الألسن على ذكرهم في المحافل والمجامع...

وكان للخلفاء دور في النهضة الفكرية إذ "أولوا اهتماما كبيرا بالمعرفة والعلم خاصة المأمون، حيث نجد في عهده ازدهار الدولة، لأنّه كان عالما بالعربية، متعمّقا في العلوم الدينية والفلسفية، مشتغلا

[1] عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1997، مج 1، ص 37.

بمسائل علم الكلام، وكان يقيم الندوات والمجالس، والمناظرات في عصره، ويشارك فيها بنفسه ... ولم يكن العلم في مجالس الخلفاء فقط، بل كانت المساجد مفتوحة عامرة بحلقات الدرس، والجدل، والمناظرة، ودكاكين الورّاقين كانت أشبه بدور الكتب، أو المكتبة، ونظرا لتيسير العلم والمعرفة، فإنّنا نجد أبناء العامّة قد نبغ منهم خلق كثير ... وكان لاستقرار الجوّ في العصر العباسي الأول الأثر لظهور بعض سمات التجديد فيه، الشيء الّذي ميّز الأدب العباسي عن غيره من العصور، ولا غرور في ذلك لأنّ الخلفاء العباسيين عملوا على بسط الأمن والاستقرار، وإكرام الأدباء والشعراء بصفة خاصة، ممّا أدّى إلى ظهور شعراء كان لهم أثر كبير في مسيرة الأدب العباسي الذي يعتبر قمة في الشعر دون منافس له في العصور السابقة، ومن هنا ظهرت تيارات واتجاهات تنادي بالتجديد في القصيدة العربية، والخروج بها من التقليد الذي ظلّ يلازمها ردحا من الزمان"[1].

- **دينية:** اعتنق الفرس الدّين الإسلامي، وهم لا يزالون حديثي العهد به، فأخذوا يحنون إلى عقائدهم القديمة، ويبذرون بذور نحلهم ومعتقداتهم بين ضعاف العقول، وضعاف الإيمان من المسلمين، وبسبب ذلك ظهر فريق من زنادقة الفرس نشروا بين العرب مذهب الزندقة، والعقائد الفارسية والمجوسية ... وكان لحرية العقيدة التي دان بها العجم أثرها ، ذلك أنّه كان من ملاحظة الفرس جماعة يطعنون في الإسلام، ولا يقتنعون بالنصوص المأخوذة من القرآن والحديث، ولا يقبلون غير الحجج العقلية، فانبرى لهم طائفة يردون حججهم العقلية بمثلها، هذه الجماعة سميت بالمعتزلة، وبسبب اشتغالهم بالكلام والجدل سمّوا بعلماء الكلام...

[1] أحمد الطيب خوجلي عباس، الاتجاه التجديدي وأثره في نهضة الشعر العباسي الأوّل، دراسة تحليلية نقدية، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة أم درمان الإسلامية، السودان ، 2007، ص 32.

❖ **المتغيّر في شعر بشار بن برد (ت 168 هـ):**

"سئل الأصمعي عن بشار ومروان أيهّما أشعر؟ فقال: بشار؛ فسئل عن السبب في ذلك، فقال: لأنّ مروان سلك طريقاً كثر من يسلكه فلم يلحق من تقدّمه، وشاركه فيه من كان في عصره، وبشار سلك طريقاً لم يُسلك وأحسن فيه وتفرّد به، وهو أكثر تصرفاً وفنون الشعر وأغزر وأوسع بديعا، ومروان لم يتجاوز مذاهب الأوائل..."[1]، هذا إقرار من الأصمعي بأنّ بشارا أوّل من بادر بالتجديد في العصر العباسي. وليس هذا رأي الأصمعي وحده في ذلك بل يشاطره عديد النقاد ذلك، من بينهم الجاحظ الذي "وصفه بأنّه أصوب المولّدين بديعًا مع ابن هرمة"[2]، وسماه الحصري القيرواني بأب المحدثين، "والذي لا خلاف عليه أنّ في شعر بشّار نزعة قويّة نحو البديع أي الصنعة الشعريّة بنوعيها اللفظيّ والمعنويّ؛ فاللفظيّ يتمثّل بتلك الزخرفة الكلاميّة، مثل الطباق، والجناس، والمقابلة، وما إليها، وهو في الأساس يعبّر عن مهارة الشاعر في نظم الكلمات، وبراعته في ترتيبها، وتنسيقها؛ وتوافر هذا النوع من الشعر يزيد من موسيقاه"[3]. وأمّا المعنويّ فيعني الصور الشعريّة التي تشمل "كلّ ضربٍ من ضروب المجاز يتجاوز معناه الظاهر، ولو جاء منقولًا عن الواقع"[4].

[1] أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تح سمير جابر، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1995، ج 3، ص 150.

[2] الجاحظ، البيان والتبيين، ص 51.

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، ط4، 1972، ص 53.

[4] ساسين عسّاف، الصورة الشعريّة ونماذجها في إبداع أبي نؤاس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1982، ص 32.

بشار من أصل فارسي، وكان أبوه برد مع امرأته ملكاً لامرأة عقيلية، قيل أنّها أعتقته من الرقّ، فنشأ بين فصحاء وشيوخ بني عقيل، وقوّم لسانه حتى أصبحت لغته عربية خالصة، ومن شعره الذي يفتخر فيه بعروبته المكتسبة حقّا، وبأصله الفارسي وراثة، قوله:

أَلا أَيُّهـا السائِلي جاهِداً لِيَعرِفَني أَنا أَنفُ الـــــكَرَم

نَمَت في الكِرامِ بِني عامِرٍ فُروعي وَأَصلي قُرَيشُ العَجَم

حقد على الناس لأنّه كان ضريرا، فصار يفاخر بالعمى ويلذع الناس بلسانه، فشكوه إلى أبيه حتى ضربه ضربا شديدا لتقول أمّه: "كم تضرب هذا الصبيّ الضرير،أما ترحمه؟ فيقول: ويلي والله إنّي لأرحمه ولكنّه يتعرض للناس فيشكونهُ إليّ، فسمعه بشّار فطمع فيه فقال له: يا أبتِ إن هذا الذي يشكونه مني إليك هو قول الشعر، وإنّي إن ألممت عليه، أغنيتك وسائر أهلي، فإن شكوني إليك، فقل لهم: أليس الله يقول (ليس على الأعمى حرج) فلما عاودوا شكواه، قال لهم برد ما قاله بشار فانصرفوا وهم يقولون: فقه برد أغيظ لنا من شعر بشار"[1]، هجا جريراً فأعرض عنه، وكان يقول: "لو هجاني لكنت أشعر الناس...!!"[2].

تميّز بشار بن برد عن غيره، واتخذ طريقا لم يسبقه إليه أحد ممن سبقه عمرا، فنجح في ذلك حتى سمي "أستاذ المحدثين، من بحره اغترفوا، وأثره اقتفوا... سلك طريقاً لم يسلكه أحد، فانفرد به وأحسن فيه"[3]، إذ سئل مرة: "بم فقت أهل عمرك؟ وسبقت أهل عصرك في حسن معاني

[1] مهري مُحَمَّد ناصر الدين، ديوان بشار بن برد، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993، ص 5.

[2] الأصفهاني، الأغاني، ج3، ص 135.

[3] المصدر نفسه، ص 151.

الشعر وتهذيب ألفاظه؟ فقال: لأني لم أقبل كل ما تورده علي قريحتي، ويناجيني به طبعي ويبعثه فكري..."[1].

فبشار في تجديده لم يرفض القديم رفضا قاطعا وليس خارجا على عمود الشعر العربي خروجا كليّا، فقد التزم طريقة القدماء وأضاف إليها الجديد على صعيد المعنى أو اللفظ، وصعيد النظم، ودقة الوصف والتشبيه، واختيار للمستوى الصوتي بدءاً من لذيذ الوزن، وفي مناسبة الاستعارة، أو في مشاكلة اللفظ للمعنى. "وعلى الرغم من أنّنا نجد في شعر بشار بن برد، الكثير من رنين الأقدمين، وصوتهم، وطرائق صياغتهم، كما وعته أذن بشار المرهفة والمستجيبة، فإنّنا نلحظ في الوقت ذاته قدرة بشار على تطويع هذا الرنين لتجربته الجديدة، والخروج بإيقاع شعري، وصياغة شعرية تختلف اختلافاً واضحاً عن التجارب السابقة وتتبّطن لغة قادرة على التفاعل مع حركة التطور الحضارية... ومع تجربة الشاعر ومواقفه الجديدة من الحياة"[2] إذ أنّ شعر بشار يتّخذ ثلاث نزعات "نزعة تجديد تأثر فيها ببيئته بالبصرة، فطرق الموضوعات الجديدة.. وعبّر في شعره عن معان كلامية وفلسفية. ونزعة محافظة اقتضتها نشأته البدوية الأولى في حجور بني عقيل، وبين أشياخهم الفصحاء، فكان يحسن الابتداء على طريقة الجاهليين. ونزعة وسط كان يسلك فيها

[1] الأصفهاني، الأغاني، ج3، ص 153.

[2] مُحَمَّد زكي العشماوي، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1981. ص 151.

مسالك أهل الفنّ، من الشعراء الذين يلتزمون أصول الشعر الأولى، ويتأثرون بالحضارة في الزخرفة البيانية، والعناية بالصورة وتجميلها بالأسلوب وتحسينه"[1].

وقد كان الاختلاف بين القديم والحديث في الشعر العربي "صادراً عن النظر في تاريخ المتغير اللغوي وهو متغير أسلوبي مبعثه إرادة تهدف للحفاظ على ثبات الألفاظ وطرائق استعمالها (قانون اللغة المعيارية)" [2]. وكل خروج عن المعيار يؤدي إلى "غموض المعاني ودقتها، وكثرة ما يورد، مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج"[3]، لذلك صار كل من يريد تحقيق الإبداع وينشده في التغيير والتجديد خارجا على المعيار وغير ملتزم بسنن الأولين التي يتصدرها عمود الشعر.

ومقصد المجدّد هو إحداث الأثر غير المتوقع على المتلقي والسامع فهي "قيمة كل خاصية أسلوبية، تتناسب مع حدّة المفاجأة التي تحدثها، تناسباً طردياً، بحيث كلّما كانت غير منتظرة، كان وقعها على نفس المتلقي أعمق"[4]، لذلك غلب تركيز المحدثين على الإتيان بغير المألوف، وبالمعاني التي لا يتوقعها المتلقي متفننين بالأساليب البيانية في صياغة الشعر، "فبشار بن برد، وأصحابه زادوا

[1] أحمد عبد الستار الجواري، الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ط 02، 1991، ص244-245.

[2] يان موكاروفسكي ، اللغة المعيارية و اللغة الشعرية، تر ألفت الروبي، مجلّة فصول، مج 5، ع 1، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، أكتوبر- ديسمبر 1984، ص 43.

[3] الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج1، ص 10.

[4] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية، تونس، 1982، ص 86.

معاني ما مرّت قطّ بخاطر جاهلي ولا مخضرم ولا إسلامي، والمعاني أبداً تتردّد وتتولّد، والكلام يفتح بعضه بعضا"[1].

وينظر النقاد إلى الشعر المحدث على أنّه خروج عن السنن والقوانين من جهة كونه مولّدا لأنّ المولّد "يقول بنشاطه وجمع باله، الأبيات اللاحقة بأشعار أهل البدو، فإذا أمعن أغلت قوته، واضطرب كلامه"[2]، أي أنّ التميّز عند المولدين إنّما هو اضطراب في اللسان فهم ليسوا بأعراب أقحاح "فمن تمام آلة الشعر، أن يكون الشاعر أعرابيا"[3].

وما التميّز في شعر بشار مثلا إلّا لأمرين اثنين:

أولهما: ذاتي فالشعر" فيه رؤيا الشاعر المتأملة للحياة وتجربته وإحساسه إزاءها... تجربته تنبع من أعماق كيانه وتستبطن ما هو إنساني فيها، وبذلك تخرج من مجرد التجربة التي تتعلق بحدود ذات الشاعر الضيّقة إلى آفاق أرحب في التعبير عما هو إنساني عام"[4].

وثانيهما: موضوعي متصل بثقافة العصر، فهو أنّ النص القرآني كان قد قام "دليلاً حياً على أن النّص الإبداعي هو النص الذي ينتج عناصر إبداعية بنفسه، وليس النص الذي ينظر إلى مثال سابق ويحاول احتذاءه أو تقليده"[5]، لأنّ مجيء القرآن "فتح أمام الشعراء آفاق عالم شعري، بكل

[1] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، ج 2، ص 138 .

[2] الجاحظ، الحيوان، ج 3، ص132.

[3] الجاحظ، البيان والتبيين، ص 181.

[4] مُحَمَّد زكي العشماوي، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، ص 150.

[5] علاء المعاضيدي، الشعرية العربية بين العمود والحداثة، رسالة دكتوراه، كلية التربية ابن رشد، قسم اللغة العربية، بغداد، العراق، 1996م، ص24.

ما يمتاز به هذا العالم، من خيال ومبالغة وبعد عن الحقيقة، أو على وجه الدّقة، هكذا تعامل الشعراء – ابتداء– مع حديث القرآن عن الجنة والنار وغير ذلك من أنباء العالم الآخر"[1]،كلّ ذلك قد يرجح "تفسير كل ما حصل من تغيّر في الحساسية الشعرية العربية في ضوء الرؤية الجديدة التي قدّمها النص القرآني الذي يحرص على تطوير الفن ونمائه، كما يحرص على تطوير لبنات الحياة الأخرى، وعند ذاك سيكون تفسيرنا للظواهر الجديدة التي رافقت تطوّر القصيدة العربية تفسيرا فنيا، وليس تفسيرا خارجيا أو إسقاطيا تسويغيا"[2].

وبشار "أوّل من أعاد إلى الصنعة مكانها في الشعر"[3] حتى فضّله الأصمعي على مروان بن أبي حفصة "لأنّ مروان سلك طريقاً، كثر من يسلكه، فلم يلحق بمن تقدمه، وشاركه فيه من كان في عصره، وبشار سلك طريقاً لم يسلك، وأحسن فيه وتفرّد به، وهو أكثر تصرفاً في فنون الشعر، وأغزر وأوسع بديعاً"[4]، وهذا يكشف عن خصوصية أسلوبه الشعري، والمدى الذي كان فيه مجدداً بالقياس إلى طريقة الشعر الجاهلي، فهو لم يخرج على تلك الطريقة إنما أضاف لها، كونه على رأس مدرسة تمثل في شعرها وفي أسلوب حياتها ثورة نحو الجديد"[5].

[1] علاء المعاضيدي، الشعرية العربية بين العمود والحداثة، ص 24.

[2] المرجع نفسه، ص 25.

[3] أحمد عبد الستار الجواري، الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري ، ص 326.

[4] الأصفهاني، الأغاني، ج 3، ص 154.

[5] أحمد عبد الستار الجواري، الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ص 235.

ففي إصابة الوصف مثلا في شعر بشار حين يصف الواقع على أنّه ارتفاع باللغة على حدود دلالتها الوضعية، جاعلاً إياها زاخرة بأكثر مما تعدّ به، مشيرة بأكثر مما تقول، كأنّه يحاول إعادة ترتيب الواقع فوق ما هو عليه مفتخراً بذلك، فقد نظر النقاد لبشار في هذا على أنّه "مبالغة وإفراط، لأنهم ينظرون إلى المنحى الموضوعي بالقياس إلى الواقع وليس إلى فنّ الشعر من جهة صدوره عن الخيال الخلاق فكان أن عدوا من قبيل المبالغة قوله في الفخر"[1]:

إِذَا مَا غَضِبْنَا غَضْبَةً مُضَرِيَةً هَتَكْنَا حِجَابَ الشَّمْسِ أَوْ قَطَرَتْ دَمَا

إِذَا مَا أُعِرْنَا سَيِّدًا مِنْ قَبِيلَةٍ ذَرَى مِنْبَـــــــرٌ صَلَى عَلَيْنَا وَسَلَمَا

ولفطنته في التشبيه وحسن التقدير رأى الأصمعي أنّ: "بشاراً خاتمة الشعراء" ولولا تأخر أيامه لفضّله على كثير"[2]، والجاحظ يراه "أشعر المولدين"[3].

يذكر ابن رشيق الريادة الفنية والأفضلية الشعرية لبشار بن برد، حينما نوّه إلى رواد البديع قال: "وقالوا: أوّل من فتق البديع من المحدثين بشار بن برد، وابن هرمة، وهو ساقة العرب وآخر من يستشهد بشعره. ثم اتبعّهما مقتدياً بهما كلثوم بن عمرو العتابي، ومنصور النمري، ومسلم بن الوليد، وأبو نواس. واتبع هؤلاء حبيب الطائي، والوليد البحتري، وعبد الله بن المعتز؛ فانتهى علم البديع والصنعة إليه، وختم به. وشبّه قوم أبا نواس بالنابغة لما اجتمع له من الجزالة مع الرشاقة، وحسن الديباجة، والمعرفة بمدح الملوك. وأما بشار فقد شبهوه بامرئ القيس؛ لتقدّمه على المولّدين

[1] بشار بن برد، الديوان، شر الطاهر بن عاشور، مر مُحَمَّد شوقي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط 1، 1958، ج 4، ص 163 .

[2] الأصفهاني، الأغاني، ص 154.

[3] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، ج 1، ص 110.

وأخذهم عنه، ومن كلامهم: بشار أبو المحدثين..."[1]، ومن جديده أيضا أنّه يتناسى العلة الظاهرة ويلتمس علّة أخرى طريفة مثل:

عَمِيتُ جنيناً والذَّكاءُ منَ العَمَى فجِئتُ عجيبَ الظَنِّ للعِلم موئلا

أو في قصيدته الأخرى التي يراها ابن المعتز "مثالاً حسناً في أحكام الوصف وحسن الوصف أولها"[2]:

جَفا وِدُّهُ فَازوَرَّ أَو مَلَّ صاحِبُه وَأَزرى بِهِ أَن لا يَزالَ يُعاتِب

خَليلَيَّ لا تَستَنكِرا لَوعَةَ الهَوى وَلا سَلوَةَ المَحزونِ شَطَّت حَبائِبُه[3]

سمات البديع في البيتين جلية، ففي البيت الأوّل تربّع الجناس غير التام مرتين (جفا: جفوة، صاحبه: يصاحبه)، والتكرار في البيت الثاني في (لوعة...)، ولم يكن بشار قاصداً البديع، وإنّما البديع جاء على لسانه عفوياً، وكانت:"العرب لا تنظر في أعطاف شعرها، بأن تجنّس أو تطابق أو تقابل، فتترك لفظة للفظة، أو معنى لمعنى، كما يفعل المحدثون، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر، وإحكام عقد القوافي، وتلاحم الكلام بعضه ببعض"[4].

[1] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، ص 41.

[2] عبد الله بن المعتز، طبقات الشعراء، تح عبد الستار أحمد فراح، سلسلة ذخائر العرب، دار المعارف، مصر، ط 03، 1976، ص 38.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، ج 1، ص 29.

إذا فبشار فتق البديع، وأسّس له مسلم اسما وتوسع فيه، ووضع له حبيب منهجا، فصنّف فيه ابن معتز مؤلفا بعدما أبدع فيه.

ويذكر ابن المعتز، أنّ من بديع الاستعارة عند المحدثين قول بشار بن برد[1]:

شَرِبنا مِن فؤادِ الدَنِّ حَتّى تَرَكنا الدَنَّ لَيسَ لَهُ فُؤادُ

وقوله في قصيدة أخرى[2]:

حَبِيت هَـــوَاك عَلَى قَلْبِهِ فَفَـــاضَ وَأَعْلَنَ مَا قَدْ كَتَم

وَبَيضَاءُ يَضْحَكُ مَاءُ الشَبَا بِ فِي وَجْهِهَا لَكَ أَو يَبْتَسِم

وقوله أيضاً:[3]

تَبِعَت عَطَايَاهُ مَوَاهِبَـــــهُ كَالسَّيْلِ مُتَّبِعًا قَفَـــا مَطَرِه

"فالجمل الاستعارية مثل (حبيت هواك...) و(يضحك ماء الشباب...) و(تبعث عطاياه مواهبه) كلها استعارات ذات قرائن واضحة يمكن أن يتخيّلها المتلقي أو أن يعيّها، وهو فيها يسلك سبيل الأوائل في سائر استعاراتهم، أمّا حين يتميّز من الأوائل بمنحى أو خصوصية أسلوبية معينة، فسينظر إليه المتمسكون بالقديم على أنّه من قبيل الخطأ، على نحو ما يرونه في قوله"[4]:

وَجَدَّت رِقابُ الوَصلِ أَسيافَ هَجرِنا وَقَدَّت لِرجلِ البَينِ نَعلَينِ مِن خَدّي

[1] ابن المعتز، كتاب البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982، ص 19.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، ج 1، ص 270.

يقول ابن رشيق: ما أهجن "رجل البين" وأقبح استعارتها، ولو كانت الفصاحة بأسرها فيها، وكذلك "رقاب الوصل"[1]. فهو ينظر إلى استصاغة العرف لهاتين الاستعارتين، فمهمة المبدع" خلق سمات أسلوبية غير متوقعة من لدن أغلب القراء، لأنّ عدم التوّقع يقوي الانتباه عند القارئ، وعندما يفاجأ هذا بإدراك هذه السمات، يكون المسنن عندئذ قد حقّق هدفه، بإيصال، المقصدية والتأثير الأسلوبي في آن واحد"[2].

ويشار إلى تمّيز بشار في رسم الصورة الشعرية من خلال أسلوب المجاز ولا سيما الاستعارة، ومثال ذلك في شعره قوله في الأبيات التي خاطب بها يعقوب بن داود[3]:

طالَ الثُّواءُ عليَّ تنظرُ حاجةً شمطتْ لديكَ فمن لها بخضابِ

فقد استعار العجوز الشمطاء لحاجته المقيمة طويلا عند يعقوب بن داود.

ويقول في قطعة أخرى غزلية[4]:

عِندَها الصَبرُ عَن لِقائي وَعِندي زَفَراتٌ يَأكُلنَ قَلبَ الجَليدِ

فجعل الزفرات مما يأكل، وذلك ضرب من التشخيص.

ويقول أيضاً في الغزل[5]:

---

[1] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، ج 1، ص 270.

[2] ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر تق تع حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1993، ص 6.

[3] بشار بن برد، الديوان، ج1، ص 170.

[4] المصدر نفسه، ص 251.

[5] المصدر نفسه، ص 320.

وبيضاءُ يضحكُ ماَء الشبابِ في وجهها لكَ إذ تَبْتَسِمْ

فجعل للشباب ماء، ثم أضفى عليه صفة الإحياء، وجعله يضحك"[1] هذه الخصوصية الأسلوبية في رسم الصورة عند بشار، أضفت على شعره طابعاً متميزاً "يغلب فيه التصور الذاتي الذي قد يخالف الموضوعية في بعض الأحيان، ومن هنا أيضاً كان الخصب في تصويره"[2] على أنّه يتميّز أحياناً بضرب من الاستقصاء في التصوير وميل إلى التفصيل في التشابيه، و"ربما كان ذلك بسبب من كونه بصيرا"[3]، فهو يحرص على التعويض.

بشار بن برد، الشاعر المولّد، و"أشهر المحدثين، وأوّل من سّن البديع في لغة الشعر، الشاعر الذي لا يعلم الجاحظ أحداً يجاريه في المحدثين سوى أبي نواس"[4]، كان أكثر المحدثين تمسكاً بأساليب القدماء في قول الشعر، حتى دفعه طبعه الصادر عن طريقة العرب في إبداع الشعر إلى العناية بالمقومات البديعية حتى صارت ميزة أسلوبية في لغته، وإلى توخي الاستعارة حتى وصفه بعض الدارسين بالمبالغة، إذ عدّوا من المبالغة أنّه جعل (الزمان يموق) في قوله[5]:

وما أنا إلا كالزمانِ إذا صحا صحوتُ وإنْ ماقَ الزمانُ أموقُ

[1] أحمد عبد الستار الجواري، الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ص 333 .

[2] المرجع نفسه، ص 132.

[3] المرجع نفسه، ص 330.

[4] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، ج 1، ص 110.

[5] الجرجاني، الوساطة بين المتنبي خصومه، ج 1، ص 181.

على الرغم من أنّ طبيعة الاستعارة على ما يقول ابن جني "لا تكون إلّا للمبالغة وإلاّ فهي حقيقية"[1].

أمّا في الأبحر القصيرة الراقصة، والطويلة المطربة الغناء، وشعر الغزل الحسي المفضوح فيكثر بشار من الأبحر القصيرة لأنه يفضلها ،فقد قال المهدي لبشار: "أجز هذا البيت 'أبصرت عيني لحين' فقال بشار على البديهة:

نَظَرَت عَيني لِحِيَني نَظَـراً وافَقَ شَيني

سَتَرَت لَمّا رَأَتني دونَهُ بِالـــراحَتَينِ

فَبَدَت مِنهُ فُضولٌ لَن تُوارى بِاليَدَينِ

فَانثَنَت حَتّى تَوارى بَينَ طَيّ العَكَنَتَينِ

فقال المهدي: والله ما أنت إلاّ ساحر، ولولا أنّك أعمى لضربت عنقك..."[2].

بل حتى في أبحره الطويلة يتوخى الطرب والغناء:

يَا مُنْيَةَ القَلْـــبِ إِنِّي لَا أُسَمِّيكِ أَكُنِي بِأُخْرَى أُسَمِّيهَا وَأَعْنِيـــكِ

قَدْ زُرْتِنَا زَوْرَةً فِي الدَّهْرِ وَاحِدَةً فَاثْنِي وَلَا تَجْعَلِيهَا بَيْضَةَ الدّيكِ[3]

إنّ بشاراً أوّل من جعل الأذن تعشق قبل العين أحياناً :

يَا قَوْمُ أُذُنِي لِبَعْـــــضِ الحَيّ عَاشِقَةٌ وَالأُذُنُ تَعْشَقُ قَبْـلَ العَيْنِ أَحْيَانًا

[1] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، ج1، ص 27.

[2] ابن المعتز، طبقات الشعراء، ج 1، ص 24.

[3] المصدر نفسه، ص 31.

قَالُوا بِمَن لَا تَرَى تَهْذِي ؟ فَقُلْتُ لَهُم الأُذُنُ كَالعَيْنِ تُوفِي القَلْبَ مَا كَانَا

و"كان مجدداً في معاني غزله الماجن المترف في تصاويره الحضرية الناعمة، الجديد في ألفاظه الموسيقية الناغمة، يجمع إلى الدّقة في تصويره لحاجة الشهوة، وتباريح الهوى، وإلى الرخاء في المحاورات الغرامية، و إلى الواقعية في الوصف، خيالاً ناعماً، وغزله شديد الخطر على العفاف"[1]، لأنه حسّي مكشوف متهتّك يخدش الحياء حتى لغير الخجول باعتباره الأمر واقعياً ومعقولاً:

لَا تَعْذِلُـــــــوِنِي فَإِنِّي مِنْ تَذَكُرِهَا نَشْوَانٌ هَل يَعْذِل الصَاحُونَ نَشْوَانَا

لَم أَدْرِ مَا وَصْفُهَا يَقْظَانُ قَد عَلِمت وَقَد لَهوتُ بِهَـــا فِي النَّومِ أَحْيَـــتانَا

بَاتَت تُنَاوِلُنِي فَاهـــــاً فَأَلْثُمُـــــهُ جِنِيَّةٌ زُوّجَت فِي النَّوم إِنْسَـــــــــانَا

❖ المتغيّر في شعر أبي نواس (ت 198 هـ):

إذا كان بشار قد أسّس بأن أضاف، فقد أسّس أبو نواس بأن تجاوز، وإذا كان سابقه قد تنازعته أشكال متعدّدة يرجع بعضها لحياته بين الأعراب أو في البادية، وبعضها لحياة الحداثة الحاضرة، وبعضها الآخر بين هذا وذاك، فإنّ أبا نواس شغلته حياته الحادثة، "فكان أقرب إلى التّجاوز وأدنى إلى الإضافة وأسرع إلى الحداثة"[2]. فقد "كان يريد أن ينهج بالشعر منهجا جديدا لم ينهجه المتقدّمون، أو قل أنّهم نهجوه ولكنّهم لم يشعروا بذلك، ولم يتخذوه عقيدة أو مذهبا في الأدب"[3].

[1] حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، المكتبة البوليسية، بيروت، ط 11، 1983، ص 378.

[2] مصطفى غركان، مقومات عمود الشعر، ص 248.

[3] طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة، ط 14، 1959، ج 2، ص 94.

أبو نواس من شعراء العصر العباسي الذين ابتدعوا مقدمات جديدة كالمقدمة الخمرية، ودعا بقوة إلى الإكثار منها واستهلال القصائد بها، "فاتجه إلى الشعر يسكب فيه روحه، ويصب فيه ثورته وتمرّده على القديم وممثليه من الشعراء، فرفض الأسلوب الجاهلي والأموي، واستجاب للكلمة المشتقة من دواعي الحياة، مدركا أنّ الشاعر ينبغي أن يعطي صيغة شخصية للغة الشائعة، وألاّ يذوب أسلوبه في اللغة الجاهرة، فالفنان العظيم هو الذي يضفي طابعه وحقيقته على العمل الفني بأن يخلق عالمه اللغوي الخاص به بقوانينه التي تميّزه، فيحطم الشكل والعلاقات والتراكيب التي فرضها المجتمع ويبني شكلا وعلاقات وتراكيب جديدة مستوحاة من تجربته ورؤيته"[1].

وبهذا يكون أبو نواس قد "دعا بقوة إلى التجديد في عمود الشعر، وجهر بهذه الدعوة، لأنه أحسّ أنّ التقليد لم يعد يلائم تلك الحضارة الجديدة بما جاءت من ضروب الطرب وألوان الفتنة"[2]، إذا هو قد هاجم المقدمة الطللية مستبدلا إياها بالمقدمة الخمرية "فيعلن حربا على بكات الديار، ونائحيها من الشعراء الذين يأبون إلاّ أن يتغنوا بالماضي في حين لو أمعنوا النظر لوجدوا أنّ كل ما حولهم قد تغيّر، وأمّا الديار التي يبكونها تحولّت إلى قصور زاهرة وبيوت عامرة، ولو تأملوا دواخلهم لوجدوا أنّ ما يجول فيها يتناقض مع ما يقولون"[3]، فيقول أبو نواس:

أَحسَنُ مِن وَصفِ دارِسِ الدَمَنِ وَمِن حَمامٍ يَبكي عَلى فَنَنِ

وَمِن دِيـــــارٍ عَفَت مَعالِمُها رَيحـــانَةٌ رُكِّبَت عَلى أُذُنِ[4]

[1] عبد الفتاح نافع، الشعر العباسي، قضايا وظواهر، دار جرير، الأردن، ط 1، 2011، ص 67.

[2] حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، دار الجيل، بيروت، ط1، 1987، ص 99.

[3] عبد الفتاح نافع، الشعر العباسي، قضايا وظواهر، ص 69.

[4] أبو نواس، الديوان، تح وشرح سليم خليل قهوجي، دار الجيل، بيروت، 2003، ص 32.

وبثورته هذه لترك القديم يدعو إلى شرب الخمر فيقول:

لا تَبكِ لَيلى وَلا تَطرَب إِلى هِندِ وَاِشرَب عَلى الوَردِ مِن حَمراءَ كَالوَردِ

كَأساً إِذا اِنحَدَرَت في حَلقِ شارِبِها أَجدَتهُ حُمرَتَــها في العَينِ والخــــدّ[1]

"فهو يريد أن يكون الشعراء واقعيين يصفون حياتهم ويذكرون لذاتهم، ولا لذّة عنده خير من الخمر، ولا ذكر أحلى من ذكر الخمر"[2]، فيقول:

ساعٍ بِكَأسٍ إِلى ناشٍ عَلى طَرَبِي كِلاهُــــما عَجَبٌ في مَنظَرٍ عَجَبِ

قامت تُريني وَأَمرُ اللَيلِ مُجتَمِعٌ صُبحــــــاً تَوَلَّدَ بَينَ الماءِ وَالعِنَبِ

كَأَنَّ صُغرى وَكُبرى مِن فَواقِعِها حَصباءُ دُرَّ عَلى أَرضٍ مِنَ الذَهَبِ[3]

ويقول في موضع آخر:

لَقَد جُنَّ مَن يَبكي عَلى رَسمِ مَنزِلٍ وَيَندُبُ أَطلالاً عَفَونَ بِجَــروَلِ

فَإِن قيــــلَ ما يُبكيكَ قالَ حَمامَةٌ تَنوحُ عَلى فَرخٍ بِأَصواتِ مُعوِلِ

وَلَكِنَّني أَبكــــــي عَلى الراحِ إِنَّها حَرامٌ عَلَينا في الكِتــابِ المُنَزَّلِ[4]

وفي أبيات أخرى يهاجم أبو نواس المتعصبين الذين عارضوا منهجه هذا فيدعوهم بالأشقياء ويقول:

---

[1] أبو نواس، الديوان، ص 106.

[2] أحمد أمين، ابن هاني الشاعر المجدّد، مجلة الهلال، مصر، ع 10، 1 أغسطس 1936، ص 1112.

[3] أبو نواس، الديوان، ص 36.

[4] المصدر نفسه، ص 252.

عَاجَ الشّقِيُ عَلَى دَارٍ يُسَـــائِلُهَا وَعُجْتُ أَسْأَلُ عَنْ خَمَــارَةِ البَلَدِ

لَا يَرْقَى ء اللهُ عَيْنِي مَنْ بَكَى حَجَرًا وَلَا شَفَى وجْدٌ مَنْ يَصْبُو إِلَى وَتَدِ[1]

وقد يكون وصفه هذا بالأشقياء من باب السخرية بهم، ويقول في موضع آخر:

قُل لِمَن يَبكي عَلى رَسمٍ دَرَس واقِفاً ما ضَرَّ لَو كانَ جَلَس

ويقول مجاهرا بترك التقاليد، ونبذ البؤس والشقاء:

اِترُكِ الأَطـــلالَ لا تَعبَأ بِها إِنَّهـــا مِن كُلِّ بُؤسٍ دانِيَه [2]

فهو "في مطالعه يتعمد نسف القديم، واستبداله بما يتلاءم والحضارة التي يعيشها والمذهب الذي يتبناه، وقد يلجأ في ممطالعه إلى نهي الشعراء عن إتباع سنة أسلافهم، دون أن تكون تعبيرا حقيقيا عن شعورهم"[3]، فيقول معترضا على المذهب القديم، رافضا العبودية للتقاليد، داعيا إلى العيش في نعيم:

عدِل عَنِ الطَلَلِ المُحيلِ وَعَن هَوى نَعتِ الدِيارِ وَوَصفِ قَدحِ الأَزنُدِ

وَدَعِ العَـــريبَ وَخَلِّها مَعَ بُؤسِها لِمُحارِفٍ أَلِفَ الشَقـــاءَ مُزَنَّدِ

وَاِقصِد إِلى شَطِّ الفُـــراتِ وَعاطِني قَبلَ الصَباحِ وَعـــاصِ كُلَّ مُفَنَّدِ[4]

وتمتد ثورته لتشمل كلّ ما يرتبط بقضية الطلل، فيتناول الصحراء وحيواناتها ونباتاتها، ويتعرّض للعرب ومعيشتهم المجدبة مستغربا من هؤلاء القوم الذين يتغنون الخشونة والجدب في زمن

[1] أبو نواس، الديوان، ص 110.

[2] المصدر نفسه، ص 345.

[3] هند الشويخ بن صالح، التجديد في الشعر العربي، دار مُحَمَّد علي، صفاقص، تونس، ط1، 2008، ص 65.

[4] أبو نواس، الديوان، ص 120.

الخصب والنماء، فيلبسون زيّا غير زيّهم، ويتحدثون بلسان غير لسانهم، ويؤرخون لفترة لا يعيشون فيها، ويصرخ آمرا تارة وناهيا تارة أخرى ومحذرا من هذا الاتجاه"[1] فيقول:

دَعِ الأَطلالَ تَسفيها الجَنوبُ وَتُبلي عَهدَ جِدَّتِها الخُطوبُ

وَخَلِّ لِـراكِبِ الوَجناءِ أَرضاً تَخُبُّ بِها النَجيبَةُ وَالنَجيبُ

بِلادٌ نَبتُها عُشَرٌ وَطَلـــحٌ وَأَكثَرُ صَيدِها ضَبعٌ وَذيبُ

وَلا تَأخُذ عَنِ الأَعرابِ لَهواً وَلا عَيشاً فَعَيشُهُم جَديبُ

دَعِ الأَلبانَ يَشرَبُها رِجـالٌ رَقيقُ العَيشِ بَينَهُمُ غَـريبُ

إِذا رابَ الحَليبُ فَبُل عَلَيهِ وَلا تُحرَج فَما في ذاكَ حوبُ

فَأَطيَبُ مِنهُ صافِيَةٌ شَمولٌ يَطوفُ بِكَأسِها ساقٍ أَديبُ[2]

يعلق الحاوي على هذه الأبيات قائلا: "ولابد لنا من الالتفات إلى المعاني الزرية التي لم يتورّع عن هجاء العرب بها، فهو يطلب من سامعه أن يبول على الحليب، والواقع أنّه ليس له ثأر على الحليب، وإنّما رمز به للأعراب، فكأنّه يريد أن يتّبول على الأعراب وما يمت إليهم"[3]، وقد "أعرض عن ذكر الأطلال ووحشتها، وفراق الأحبة وهجرها، وسخر من الواقفين والباكين، وأسّس على أنقاض الرسوم والدمن مطالع جديدة تحكي صفات الخمرة، أو تخاطب الندمان والسقاة"[4]، فيقول رافضا تقديس الأطلال وثائرا عليها:

[1] عبد الفتاح نافع، الشعر العباسي، قضايا وظواهر، ص 69.

[2] أبو نواس، الديوان، ص 44.

[3] إيليا الحاوي، فن الشعر الخمري عند العرب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، لبنان، 1997، ص 246.

[4] أبو نواس، الديوان، ص36.

أَيا باكِيَ الأَطلالِ غَيَّرَها البِلى بَكَيتَ بِعَينٍ لا يَجِفُّ لَها غَـــربُ

أَتَنعَتُ داراً قَد عَفَت وَتَغَيَّرَت فَإِنّي لِما سالَمتَ مِن نَعتِها حَربُ[1]

ويقول:

لا جَفَّ دَمْعُ الَّذي يَبْكي عَلى حَجَر و لا صَفا قَلْبُ مَنْ يَصْبو إِلى وَتَدِ

كَمْ بَيْنَ ناعِتِ خَمْرٍ في دَســاكِرِها و بَيْنَ بــاكٍ عَلى نُؤْيٍ و مُنْتَضِدِ[2]

"ويبدو أبو نواس وصّافًا قديرًا، خلاّقًا للمعاني، يُفتّقُ الصفات التي يلبسها للشيء الموصوف في براعة الفنان ورشاقة الشاعر. وقد أفاد كثيرًا من الصور الحضاريّة التي تسرّبت إلى مجموع شعره فألقت رداءها على موضوعات وصفه"[3]، فيصف الخمرة قائلا:

فالخمرُ ياقوتة، والكــــأسُ لؤلؤةٌ من كفِّ جاريةٍ ممشـــوقةِ القدِّ

تسقيكَ من عينها خمرًا، ومن يدها خمرًا فما لك من سُكرين من بدِّ[4]

ومن جهة أخرى يتّسم شعر أبي نواس بالتجديد في النزعة فقد كان شعوبيا، فمذهبه الجديد "ليس مذهبا شعريا فحسب، وإنّما هو مذهب سياسي أيضا، يذّم القديم لا لأنّه قديم، بل لأنّه قديم، ولأنّه عربي، ويمدح الحديث لا لأنّه حديث، بل لأنّه حديث، ولأنّه فارسي، فهو إذا

[1] أبو نواس، الديوان، ص 39.

[2] المصدر نفسه، ص 110.

[3] ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1982، ص 97.

[4] أبو نواس، الديوان، ص 107.

مذهب تفضيل الفرس على العرب، مذهب الشعوبية المشهور"[1]، فأخذ "يشيد بحضارات الفرس ومآثرهم ويفضلهم على العرب، إلاّ أنّه لا يفخر بانتمائه إليهم كما فعل بشار بن برد، وإسماعيل بن سيار قبله، ومهيار الديلمي بعده، فقد انتسب إلى أكثر من قبيلة عربية، بدأ بانتسابه إلى بني بكر بن وائل ثم إلى تميم فالنزارية فاليمانية، وفي النهاية إلى اليمن وظلّ على ذلك يفضّل التعاجم ويشايع الشعوبية في ظل احتقار الحياة البدوية، وتفضيل الفرس على العرب"[2] فيقول:

تُدارُ عَلَينا الراحُ في عَسجَدِيَّةٍ حَبَتها بِأَلوانِ التَصاويرِ فارِسُ

قَرارَتُها كِســـرى وَفي جَنَباتِها مَهاً تَدَّريها بِالقِسِيِّ الفَوارِسُ

ويقول أيضا:

اسقِنيهـا وَغَنِّ صَو تاً لَكَ الخَيرُ أَعجَما

لَيسَ في نَعتِ دِمنَةٍ لا وَلا زَجرِ أَشأَما [3]

وبما أنّه "كان متشبعا بالروح الشعوبية الثائرة على العصبية العربية، ولما كانت أمّه فارسية، فقد كان ميله من سائر الشعوب للعجم، وما فتئ شاعرنا يظهر للناس أنّه من بني الأحرار ويعنون بهم الفرس، فيكثر من ذكرهم والتمدّح بمناقبهم والإشادة بمفاخرهم"[4]، وإنّ المتصفّح لشعره، وبالخصوص الذي أنشده في تفضيل الفرس على العرب يلحظ أنّ الشاعر ظلّ ينقاد بروحه

[1] طه حسين، حديث الأربعاء، ص 90.

[2] مصطفى بيطام، مظاهر المجتمع وملامح التجديد من خلال الشعر في العصر العباسي الأول (132-232 هـ)، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995، ص 372.

[3] المرجع نفسه ، ص 281.

[4] عبد الرحمن صدقي، ألحان ألحان، دار المعارف، مصر، 1957، ص 400.

الشعوبية إلى "بناء أسلوب جديد ينقض به الأسلوب القديم، من وقوف على الأطلال وبكاء على الدمنة، ووصف النوق والشياه، والوحش والقفائر فيعوج على الخمارات، ويصف الملاهي ومجالس اللذات ومحاسن العمران ويهزأ بالشعراء الذين يقفون على الديار يبكون رسومها البالية، ويستنطقون آثارها، ويسألونها عن ليلى وهند وسواهما من عرائس الشعر القديم، ويدعوهم إلى اتباع مذهبه في اغتنام اللّذة وتصوير حياتهم وبيئتهم، لا حياة الأعراب وبيئة البادية"[1]، فيقول:

أَلَمَ تَرَ ما بَنى كِسرى وَسابورٌ لِمَن غَـــــبَرا
مَنازِهُ بَينَ دَجلَةَ وَال فُراتِ تَفَيَّأَت شَجَـــرا
بِأَرضٍ باعَدَ الرَحمَـ نُ عَنها الطَلحَ وَالعُشَرا
وَلَم يَجعَل مَصـايِدَها يَرابيعاً وَلا وَحَـــــرا[2]

وفي مظهر آخر لشعوبيته يصف عيد النيروز فيقول:

يُباكِرُنا النَوروزُ في غَلَسِ الدُجى بِنَـــــورٍ عَلى الأَغصانِ كَالأَنجُمِ الزُهرِ
يَلـــوحُ كَأَعلامِ المَطارِفِ وَشيُهُ مِنَ الصِفرِ فَوقَ البيضِ وَالخُضرِ وَالحُمرِ
إِذا قابَلَتهُ الريـــحُ أَوما بِرَأسِهِ إِلى الشَـربِ أَن سُرّوا وَمالَ إِلى السُكرِ[3]

"والنيروز عند الفرس أوّل يوم في السنة الشمسية عند نزول الشمس، ومعناه بالفارسية 'يوم جديد' لأنّه يؤذن بمقدم الربيع الذي يرد على الدنيا شبابها وجدّتها وهو عيدهم السنوي يقضونه في التنّزه والشرب، وكان أبو نواس يحتفل بأعيادهم، كما كان يتزيّن بزينتهم ويظهر للناس أنّه منهم"[1].

[1] مصطفى بيطام، مظاهر المجتمع وملامح التجديد من خلال التجديد في العصر العباسي الأول، ص 373.

[2] أبو نواس، الديوان، ص 148.

[3] المصدر نفسه، ص 145.

ومن تجديد أبي نواس أيضا أنّه ابتدع غرضا جديدا وهو التغزل بالمذّكر فشعره "وثيقة منقطعة النظير في الأدب العربي في الصراحة والجرأة وصدق التصوير، فإنّه لم تجل بنفسه خطرة، ولم تحدثه نفسه بريبة، ولم تلمّ به نزوة، أو تعرض له شهوة إلاّ كشف عنها"[2]، ولكن يعزي بعض النقاد سبب التغزل بالمذكر عند أبي نواس رفض وصدّ امرأة أحبها كانت تسمى جنان، لكنّها لم تبادله هذا الشعور "فلم يكن هذا الحب إلاّ من جانب واحد فحسب، ويستفاد من أخبارهما التي ترويها كتب الأدب أنّ جنان كانت تنكر أشد الإنكار هذه العلاقة، فلم يحظ منها حتى بعطف الرثاء والإشفاق، وقالت لامرأة تعرضّت لها بشيء مما يتحدث به الناس: واضيعتاه؟ لم يبق لي غير أن أحبّ هذا الكلب"[3].

وإن كان في طليعة من ابتدعوا هذا الفنّ، فهو يصرّح بذلك جهرا في قوله:

أَشتَهــي الساقِينِ لَكِنَّ قَلبي مُستَهــــامٌ بِأَصغَرِ الساقِيَينِ

لَيسَ بِاللابِسِ القَميصَ وَلَكِن ذي القِباءِ المُعَقرَبِ الصُدغَينِ

الَّذي بِالجَمالِ زَيَّنَهُ اللَـــــ ـهُ وَحُســنِ الجَبينِ وَالحاجِبَينِ[4]

وما ابتداعه هذا إلاّ بسبب انغماسه في المجون وابتعاده عن الدين والأخلاق، جعله يميل بالغزل عن مساره الطبيعي، "فلم يتغزّل أبو نواس بالمذكّر فحسب، وإنّما راح يهاجم القيم الدينية الإسلامية

[1]عبد الرحمن صدقي، أبو نواس، قصة حياته وشعره، لجنة ترجمة دائرة المعارف الإسلامية، القاهرة، 1939، ص 54.

[2]أحمد أمين، ابن هاني الشاعر المجدّد، ص69.

[3]أمينة عبد الله الحشاني، الدراسات النقدية الحديثة عن أبي نواس، مجلس الثقافة العام بالقاهرة، 2006، ص 12.

[4]أبو نواس، الديوان، ص 349.

والعبادات، فهاهو يتحامل على شهر رمضان، ويزعم أنّ الخمرة تأخذ به إلى عالم الحريّة، عكس رمضان الذي يقيّده"[1] فيقول:

إذا طالَ شهرُ الصوم قصّرت طولهُ بحمراءَ يكحي الجلّنارَ احمرارُها

يقصّرُ عُمرَ الليـــلِ إن طال شربُها ويعملُ في عُمرِ النهارِ خُمارُها

" والخمر كل شيء في حياة أبي نواس، ولا يزاحمها في ذلك سوى الغلمان فإذا حجّ فليس إلى كعبة المسلمين حجه، ولا حولها طوافه، ولكن إلى حانتها يسعى، وأمام معبدها يصلي"[2].

حتى وصل الأمر بأبي نواس أن اتّهم بالزندقة " لأنّ التعريض بأمور الدين،والتهكم في الكلام عليها، والاستخفاف بالنواهي والقوارع، وتأويل كلام الله على الهوى، كلّ هذه من علامات الزندقة، وكلّ هذه ظهرت في شعر أبي نواس"[3].

يقول أبو نواس:

يَا نَاظِرًا فِي الـدِّيـــنِ مَا الأَمْرُ لَا قَدَرٌ صَـحّ وَلَا جَبْرُ

مَا صَحَّ عِنْدِي مِنْ جَمِيعِ الذِّي يُذْكَرُ إِلّا المَوْتُ وَالقَبْرُ

فَاشْرَب عَلَى الدّهْرِ وَأَيَـــامِهِ فَإِنّمَا يُهْلِكُنَا الدّهْـــرُ

ويقول:

قُلْ لِلْعَذُولِ بِحَانَةِ الخَمَّارِ وَالشُرْب عِنْدَ فَصَاحَةِ الأَوْتَارِ

إِنِّي قَصَدْتُ إِلَى فَقِيهِ عَالِم مُسْتَنْسِكٍ حِبْرٌ مِنَ الأَحْبَارِ

---

[1] عبد الرحمن صدقي، أبو نواس قصة حياته وشعره، ص 122.

[2] مُحَمَّد عبد العزيز الكفراوي، الشعر العربي بين التطوّر والجمود، ص 116.

[3] عمر فروخ، أبو نواس، المكتب التجاري للنشر والتوزيع، بيروت، ط 2، 1964، ص 70.

❖ المتغيّر في شعر أبي تمام (ت 231 هـ):

قالوا إنّه عالم، وقالوا إنّ شعره يعجب أصحاب الفلسفة والمعاني، ويظهر أنه كان يحذق علم الكلام، وأصوله وفروعه، كما كان يحذق كثيرا من الثقافات الفلسفية والتاريخية والإسلامية واللغوية، حتى العقائد والنحل المختلفة"[1]. لعل مرجعيته هاته كانت السبب في أنّه خرج على الناس بمذهب فنّي جديد مختلف ومباين للسائد والمألوف، فجاء شعره من ثمّ لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم كما يقول الآمدي، مذهب "اخترعه وصار فيه أولا وإماما متبوعا، وشهر به حتى قيل مذهب أبي تمام، وسلك الناس نهجه، واقتفوا أثره. كما كان شديد التكلّف، صاحب صنعة يستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه شعر الأوائل، ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولّدة"[2]، وإن كان ما يقوله أبو تمّام شعرا، فما قالته العرب باطل كما زعم ابن الأعرابي.

فقد جاء أبو تمّام وأحدث خلخلة في مفهوم الفنّ الشعري فاصطدم شعره بالمعيارية التي هيمنت على فكر النقاد والبلاغيين العرب اصطداما عنيفا ومباشرا، فإذا كان الوضوح والألف وقرب المأخذ وسهولة التناول من أهمّ مقومّات جودة الشعر لديهم فقد أخذ شعر أبي تمّام بنصيب وافر من الغموض والغرابة والبعد والخروج عمّا جرى به الألف والعادة، وإذا كانت السلاسة واللين والرقّة والعذوبة من شروط فصاحة الشعر فقد لمس النقاد في شعره شيئا غير قليل من الوعورة والحوشية والثقل وغرابة اللّفظ.

[1] شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط 11، 1987، ص 221.

[2] الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ص 13.

إلا أنّ أشدّ المظاهر تعقيدا في شعره تلك التي ترتبط بجانب البديع، فقد كان لا يخرج عند النقاد وأهل البلاغة عن كونه ضربا من ضروب الصنعة يراد به تجميل الصناعة وزخرفتها وتزيينها بما يتوافر فيها من العناصر الجمالية من صور بيانية كالاستعارة والطباق والجناس، ولذلك كان من أهم مآخذهم على أبي تمّام أنه قد أكثر منها وأسرف فيها وبالغ حتى خرج عن عمود الشعر.

ومع أنّ القوم قد عابوا على أبي تمّام ما عابوه إلّا أنّهم كانوا يدركون "أنّه رأس الشعر وصاحب مدرسة مبتدئ لمذهب وإمام الناس شعرا ومعرفة بالشعر بل ربما اعتبره بعض النقاد أعظم شعراء العربية على الإطلاق، فذهبوا إلى أنه أشعر من المتنبي ومن غير المتنبي عند كل عارف يعرف البيان من الفصاحة والبلاغة"[1].

إلّا أنّ وقوف النقاد والبلاغيّين عند أحكام ومعايير محدّدة سنّها السابقون قد قصر بهم عن استيعاب لغة أبي تمّام الشعريّة على ما يتصورّها النقد الحديث، ولعلّ مردّ ذلك إلى جملة من العوامل من أهمّها: التمّسك والاتكاء على نموذجية محدّدة للتعبير استخلصوها من الشعر القديم وأضفوا عليها صفة القداسة بحيث لا يصح الخروج عنها إلى سواها، وبهذا لا يستوجب البعد الشعري الجديد لأيّ تركيب لغوي إلاّ في ضوء استجابته لما استقر في الأنفس من إدراك للشعر القديم، ومن تلك العوامل سيطرة المعيارية العقلية على الشعر والاحتكام إليها في الكشف عن مستوى الصحة والخطأ في الرؤية الشعريّة، ومن هنا اعتبر المعنى العقلي المنطقي سابقا الخيال الذي يعدّ الأصل في الصورة الشعرية، واتخذت الاستعارات على أنّها نقل للألفاظ لا تخرج به عن حدودها العقلية ثم تجزئتها على وجه لا تتضّح فيه وظيفتها في الشعر فلا تزيد عن كونها مجالا

[1] ابن الأثير، الاستدراك في الردّ على رسالة ابن الدّهان، تح حفني مُحَمَّد شرف، الأنجلو المصريّة، مصر، 1958، ص 21-30.

لتحسين المعنى الأصلي وتزيينه أو تقريره وتبريره، فنظر إلى الجناس والطباق وسواهما من عناصر لغة أبي تمّام الشعريّة على أنّه من باب الصنعة التي تزيّن الشعر وبذلك فقدت لغة الشعر أصالتها في منظور الفكر البلاغيّ والنقديّ القديم وظلّت جملة كبيرة من أبيات أبي تمّام تتداولها كتب النقد والبلاغة وأخبار الشعراء كأمثلة على أخطائه وإحالته وإسرافه في الصنعة وبعده في طلب الغريب.

ومع كثرة نقاد وبلاغيي العصر الحديث الذين أشادوا بعبقرية أبي تمام ورأوا أنّه مبدع وفي المقدمة من شعراء الخالدين، فسح الطريق للشعراء والأدباء معبدة بالفنّ الرّفيع فكان القمّة الشامخة، غير أنّ أغلب أحكامهم لا تكاد تخرج عن أحكام سابقيهم القدماء من حيث أنّه حرص كل الحرص على جمال الصنعة الفنيّة فتتبّعها وأسرف في تتبّعها حتى خرج إلى المحال ووقع في التكلّف، "كما سيطرت على جانب كبير من دراساتهم معايير الحتمية العلمية التي لا تخرج بالظاهرة الفنّية عن كونها إفرازا لجملة من أحوال النفس وظروف المجتمع، فلغة أبي تمّام الشعريّة لا تتجاوز أن تكون ثمرة من ثمرات حياة الترف التي عاشها العصر العباسيّ"[1]، فهي ضرب من ضروب الزينة والتنسيق التي شاعت في هذا العصر، أمّا النقاد الذين تحروا تطبيق المنهج النقدي الحديث وما يعتد به من أصالة لغة الشعر في الكشف عن أبعاد الرؤية الشعريّة عند أبي تمّام، فقد كانت المواضيع المحددة التي توجهت إليها دراساتهم لم تكن تسمح لهم ببحث الأبيات التي عيبت عليه بحثا مستفيضا يكشف ما تتمتع به من أصالة ويزيل ما يحيط بها من لبس وإشكال.

[1] عبد الله بن حمد المحارب، أبوّ تمام بين ناقديه قديما وحديثا، دراسة لموقف الخصوم والأنصار، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1992، ص 101.

"قاد أبو تمّام الشعر العربيّ إلى مساحات فنية وجمالية أثارت جدلا وخصومات كبيرة بين ناقدي عصره والعصور اللاحقة"[1]. ذلك أنّ ما طالع به أبو تمّام من توليد للمعاني واستعمالات عميقة للدال في علاقته مع المدلول، وضع النقد أمام أسئلة جديدة حول جماليات الكتابة الشعريّة، وحول مسألة الصنعة وطبيعة توظيفها في الكيان الشعريّ.

وممّا يتفق عليه أكثر علماء البلاغة والنقاد القدماء، أنّ أبا تمّام يشكل بشعره نقطة تحوّل هامّة في مسار الشعريّة العربيّة، من حيث توسيعه أفق استخدام الأساليب العربيّة في الشعر كمًّا وكيفًا. وهو في ذلك ينقل الشعر من مجال الانفعال والتعبير التلقائي إلى مجال الفكر والتأمل الجماليّ، والعمل الذوقيّ العقليّ على النصّ، فأبو تمّام كان يجمع في شخصيته الشاعر والناقد، وكان يوظّف ثقافته العميقة والشاملة في تعاطيه مع صنعة الشعر.

ليس الشعر عند أبي تمّام عمل الفطرة بل هو عمل الذوق الفنيّ المؤسّس على ثقافة واسعة. ولعلّ هذه الميزة المنبثقة من الحقبة الحضارية التي عاشها الشاعر،هي إحدى الميزات التي يمكن أن نرى من خلالها الفكر الحداثيّ عند هذا الشاعر، وهي مصدر للمعارضة التي أبداها النقاد لما كتب، باعتبار أنّه يخرج بالشعر عن تقاليد الأوّلين، "إذ أنّ هذا المنحى الجديد الذي بدأ أبو تمّام يتجه إليه في شعره لم يكن يعجب الكثيرين، وخاصة علماء اللغّة الذين يحاربون أيّة محاولة للخروج عن التقليد الذي أرساه العرب، ويعدّونها جرأة لا تجوز ولا تصحّ، وهؤلاء كان لهم مؤيدون وتلامذتهم، وينظر إليهم العامة بشكل غير قليل من الإجلال"[2]. غير أن النقاد الذين استطاعوا

[1] عبد الله بن حمد المحارب، أبوّ تمام بين ناقديه قديما وحديثا، ص 249.

[2] أدونيس، ديوان الشعر العربي ، دار المدى، بيروت، 1996، ج 2 ،ص 16.

"أن يفلتوا من سيطرة المعيار الزمني للجودة والرداءة ظلّوا يرزحون تحت وطأة المعايير التي استخرجوها من أشعار القدماء وأصبح حسن الشعر يقاس بمدى اتساقه مع أشعار الأوائل ابتداء من اختيار اللفظة وانتهاء بتركيب القصيدة"[1]، فقد كان من أهم أسباب رفض المذهب الجديد الذي تجلى بوضوح عند أبي تمّام أنّ "العرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجنس أو تطابق أو تقابل فتترك لفظة للفظة أو معنى لمعنى كما يفعل المحدثون"[2] وإنّما كان الشاعر العربي يسعى إلى "شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته وتسلم السبق لمن وصف فأصاب وشبّه فقارب... ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض، وقد كان يقع ذلك خلال قصائدها ويتفق لها في البيت بعد البيت على غير تعمّد وقصد"[3]، فقد شكّلت الحركة النقدية التي دارت حول أبي تمّام جزءا من الصراع الذي دار بين حريّة الشاعر في الإبداع ومعيارية النقد العربي.

وقد كشف لنا الآمدي عن ذلك التوتر العنيف بين الشاعر والناقد حينما قال عن أبي تمّام: "وأظنّه سمع بما روي عن عمر بن الخطاب ﷺ في زهير بن أبي سلمى لما قال فيه: كان لا يعاظل بين الكلام ولا يتتبع حوشيه ولا يمدح الرجل إلاّ بما في الرجال"[4]، فلم يرتض ما قاله عمر وأحبّ أن يستكثر مما ذمّه وعابه"[5]. كما تكشف لنا عبارة الآمدي عن إحساس النقاد بأن شعر أبي تمّام يخرج عن معاييرهم النقدية، ولهذا ثاروا عليه وأثاروا من حولهم حركة نقدية تعتبر من أنشط

[1] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 12.

[2] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، ج 1 ص 83.

[3] الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 34.

[4] الآمدي، الموازنة، ج 1، ص 293

[5] المصدر نفسه الصفحة نفسها.

حركات النقد العربيّ، غير أنّه مع إحساسهم بخروج أبي تمّام على معايير الشعر لديهم أحسوا بعظمة شعره وأصالته فكان بذلك شاعرا محيّرا دفع أحد هؤلاء النقاد أن يصفه قائلا: "إمّا أن يكون هذا الرجل أشعر الناس وإمّا أن يكون الناس جميعا أشعر منه"[1].

وبتلك القدرة الإبداعية الفذّة استطاع أبو تمام أن يحتّل مكانة كبيرة في الشعر العربي، رغم كل ما تلقاه من معارضة، مرسلا الشاعرية العربيّة من ثقافة الصحراء العفوية البسيطة إلى ثقافة التأمل المؤسّس على المعرفة الغنيّة المتنوعة، فدمج بين العاطفة الصادقة والقدرة على القول الشعريّ باعتباره فنّا.

ويمكن أن نرصد تجديد أبي تمّام في الشعر العربي من خلال مستويين أساسيين[2]:

- استلهامه للمعاني غير المألوفة، وغرابة الصورة الشعريّة، وخروجها عن المعايير القديمة.
- استعمال الأساليب البلاغيّة القديمة بطرق جديدة، بكثافة غير مسبوقة، متناضخا في أكثر استعمالاته هذه مع الجانب المعنوي في النص.

تكامل هذين المستويين دفع شعره باتجاه الغموض، وهذه إحدى أهم التهّم التي وجّهها إليه النقاد الباحثون عن الفصاحة ووضوح التعبير الشعريّ.

فقد سعى أبو تمّام إلى توليد المعاني الجديدة من خلال تحطيمه للعلاقات السائدة بين التراكيب في اللّغة والأسلوب الشعريّ القديم. "فخلق لغة جديدة تغاير لغة الحياة اليومية ولغة الحياة الشعريّة السائدة"[1]، إذ نجده يتحدث عن ماء الملام:

---

[1] أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمّام، المكتب التجاري، بيروت، 1960، ص 45.

[2] مُحَمَّد طه جواد الساعدي، أسيا عبد القادر عمراني، الأدب الهامشي مقاربة نقدية في الأصول والمقولات، دار الخليج للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2021، ص 150.

لا تسقني ماءَ الملامِ فإنَّني صبٌّ قدِ استعذبتُ ماءَ بُكائي[2]

في هذا البيت يندفع أبو تمّام إلى "الإغراب في الصورة التي يرسمها، ويشكل صورا يتولّد بعضها من رحم بعضها.فيتجاهل المعايير الذوقية التي تجد أنّ الاستعارة غير دقيقة (فالملام لا يمكن أن يكون له ماء، والماء إشارة إلى الرواء والعذوبة)"[3]، فهو قد جعل للملام ماء، وهذا ما لم يقبله القدماء ورفضوه، على أنّهم يقبلون ماء الشوق لأنّه هو الدمع، ولا يرى المانع من تصوّر الماء للملام ما دام الشاعر قد استعمل أحد لوازمه وهو السقي. ولا عبرة بما قاله القدماء مادام أبو تمّام أحس أنّ اللوم الذي تجرّعه ولا يكاد يسيغه يشبه الماء، وقد يكون استعمل الماء للملام هنا لإقامة التناسب الصوتي بينه وبين لفظ 'ماء بكائي' في الشطر الثاني، فاستعمل هذه الاستعارة الغريبة عن ذوق القدماء ليستجيب لمقتضيات سياقية ونفسية وجمالية، وهي مقتضيات خفيّة تؤطر تجربته الإبداعية أثناء النظم. وهنا يعبر عن تعاط جديد مع الحياة، ذلك أنّ زاوية نظره مغايرة للعربيّ الصحراوي الذي إن استعار الماء كان ذلك سوى للدلالة على الرواء والصفاء.

وفي تجاوز المعاني الجاهزة والصور التقليدية يعتمد أبو تمّام على عالم متشابك من الاستعارات، فلا يشكل البيت من خلال استعارة واحدة، بل إن الصور تتوالى وتتضافر من أجل بناء المعنى ونرى ذلك في قوله:

---

[1] أدونيس، ديوان الشعر العربي، ج 2، ص 19.

[2] أبو تمام، الديوان، ص 10.

[3] [3] محمّد طه جواد الساعدي، أسيا عبد القادر عمراني، الأدب الهامشي مقاربة نقدية في الأصول والمقولات، ص 151.

هَتَكَتْ يَدُ الأَحْزَانِ سِتْرَ عَزَائِي هَتْكَ الصَّبَاحِ دُجُنَّةَ الظَّلْمَاءِ

فَكَـــأَنَّمَا قَلْبِي بمخلبِ طــائرٍ وكأنّما عـــللتهُ بطـــــلاءِ[1]

هنا يريد الشاعر أن يعبّر عن الحزن الذي يشعر به، فيصوّر ذلك عبر صور مختلفة، تتجاور وتتحاور في علاقات متشابكة:

1-للأحزان يد تهتك ستر العزاء، وهنا أسلوب التشخيص مرتين: يد الأحزان وستر العزاء.

2-الصباح يهتك ظلمة اللّيل، وهنا يستعمل التشخيص، أو التأنيس: الصباح هاتك.

3-يربط الصورتين عبر التشبيه البليغ.

4-يصوّر قلبه قابضا عليه طائر، كناية عن الحزن الشديد.

5-يصوّر قلبه كالإنسان الذي تعتعته الخمرة.

ونلاحظ أنّ الشاعر بمقدرة فنية كبيرة يعبّر عن شعور الحزن عبر كلّ هذه الصور التي أتت من حقول دلالية مختلفة، ولكنّ القارئ المتذوّق قادر على أن يتفاعل معها كلّها ويصل بينها كصور تعبّر عن الإحساس ذاته.

"وأبو تمّام دائم البحث عن الصورة المركّبة الموحية، يطلب من خلالها المعنى العميق. وقد عاب الآمدي على أبي تمّام ما يحدثه هذا الأسلوب من غموض ويصف ذلك عبر ما سمّاه الاستقصاء"[2]، يقول أبو تمّام:

لو تَشْهَدِينَ أُقاسِي الدَّمْعَ مُنْهَمِراً واللَّيْلَ مُرْتَتِجَ الأبوابِ مَطْمُوسَا

إستنبتَ القلبُ منْ لوعاته شجراً منَ الهمومِ فأجنتها الوساويسا[1]

[1] أبو تمام، الديوان، ص 12.

[2] الآمدي، الموازنة، ص 227- 234.

نلاحظ من هذين البيتين كيف ينقل الشاعر صورة النفس المهمومة، بحيث يربط بين معطيات متناثرة يجمعها أنّها توحي معا إلى عمق الحزن وكثرة الهموم: الدمع المنهمر، اللّيل له أبواب موصدة، اللّيل مطموس، أشجار من الهموم تنبت في القلب، وهذه تبّث الوساويس في النفس. هذه الصورة المركّبة تحتاج من القارئ تأملا عميقا، لكي يربط بين عناصرها ويجمعها في قراءة متناغمة. ولعلّ هذا ما سعى أبو تمّام إلى صناعته في عالم القصيدة العربيّة، فهو لم يكن يرى الغموض عيبا، بل ميزة يجب أن تشتمل عليها لغة الشعر، وهو لا يرى أنّ عليه السعي للوضوح نزولا عند مطلب قارئه، بل على القارئ أن يرقى إلى مستوى لغته، فقد سأل أحدهم أبا تمّام قائلا:" لماذا لا تقول من الشعر ما نعرف؟ فردّ عليه وقال: لماذا لا تعرف من الشعر ما يقال؟"[2]. وقد كان هذا الصوت النقدي في عصره حضورا وإن كان هذا الحضور خافتا، ومن هؤلاء كان أبو إسحاق الصابي الذي أثر عن قوله: "إنّ طريق الإحسان في منثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه، لأنّ الترسل هو ما وضح معناه، وأعطاك سماعه في أوّل وهلة ما تضمنته ألفاظه. وأفخر الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه"[3].

فكرة الغموض هذه شكّلت كمنحى في التفكير الجمالي نقيضا للفكر التقليدي الذي كان يرى بضرورة الالتزام بمعايير الصورة الشعريّة القديمة التي اعتاد الذهن العربي عليها، وقد عبّر الآمدي في سياق نقده لمنهج أبي تمّام الشعريّ عن هذا التوجّه، إذا "اعتبر أنّ جودة الشعر تبنى على الكلام الذي يدّل بعضه على بعض، ويأخذ بعضه من برقاب بعض. إذا أنشدت صدر البيت علمت ما

[1]أبو تمام، الديوان، ص 150.

[2]أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمّام، ص 72.

[3]ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص 441.

يأتي في عجزه"[1]. ويعلّق أدونيس على هذا الكلام قائلا: "لو أردنا أن نحدّد اللاشعر لما وجدنا تحديدا أفضل من هذا التحديد"[2]. وفي حديث الآمدي عن استعارات أبي تمّام أوضح أنّ "العلّة في ردّ أكثر هذه الاستعارات إنما يعود إلى بعدها وغرابتها وصعوبة تصوّر حقيقة العلاقات بين أجزائها لأنه كان يرى أنّ العرب إنّما استعارت المعنى لما ليس له إذا كان يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه"[3].

وقد كان إلحاح أبي تمّام على الاستعارة "أمرا مخالفا لما عهد من إيثار الشاعر القديم للتشبيه حتى عدّ قدامة بن جعفر التشبيه غرضا من أغراض الشعر وأصلا من أصوله"[4]، والاستعارة ممّا لا تحفل به العرب إن استقام لها عمود الشعر، ذلك أنّ التشبيه يحافظ على الحدود بين الأشياء والعلاقات بينما تدمّر الاستعارة هذه الحدود، وقد كان القاضي الجرجاني أكثر تسامحا مع استعارات أبي تمّام لأنّه كان أكثر إدراكا لطبيعة الشعر حينما قال عن الاستعارات: "وهذه أمور متى حطّت على التحقيق وطلب منها محض التقويم أخرجت عن طريقة الشعر"[5]، أما صاحب الصناعتين بعد أن عاب مجموعة من استعارات أبي تمّام قال: "وقد جنى أبو تمّام على نفسه بالإكثار من هذه الاستعارات وأطلق لسان عائبه وأكّد له الحجّة على نفسه"[6].

---

[1] أدونيس، ديوان الشعر العربي، ج2 ص 19.

[2] المرجع نفسه، ص 19.

[3] الآمدي، الموازنة، ج 1، ص255.

[4] قدامة، نقد الشعر، ص 124.

[5] ابن سنان عبد الله الخفاجي، سرّ الفصاحة، شر عبد المتعال الصعيدي، مكتبة صبيح، القاهرة، 1969،ص 119.

[6] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 315.

غير أنّ غموض الشعر عند أبي تمّام وجماليته على المستوى الفنيّ لم يكن نتاج الصورة الشعريّة المركّبة، والمعاني المخترعة فحسب، بل نجد أنّ توظيفاته للمحسنات البلاغيّة ساهمت في خلق جوّه الشعريّ التحديثيّ الخاص. فالمحسنات عنده لا تأتي خارجية منسلخة عن السياق المعنويّ، بل نجد أنّ هذه المحسنات في شعره داخلة في عمق شخصية الشعر بتفاصيلها الغنيّة.

فقد أبدع الشاعر في استخدام الطباق والجناس، موظّفا إيّاهما في بوتقة واحدة مع الصورة الشعريّة، "حيث أنّ استعمال الأسلوب البلاغي موظّف في إظهار الحيوية المعنوية التي تحويها الصورة الشعريّة. وقد أفاض الباحثون في تبيان هذه الميزة، مقارنين بين الشاعر وبين من سبقه من المحدثين كأبي نواس ومسلم بن الوليد"[1]. ولقد تمت الإشارة في هذا السياق إلى الطباق، معتبرين أنّه: "أهم لون انصرفت إليه شاعريته لما فيه من خاصة التضاد الذي يتّفق مع الصراع الذي يشتغل في فكره ومشاعره، فانكبّ عليه مستغلا حركة التناقض فنسجه مع عناصر التصوير الأخرى"[2].

وفتح عمورية إحدى قصائد الشاعر الأكثر قدرة على التمثيل لهذه الفكرة، إذ يصف أبو تمّام المعركة قائلا:

لَقَدْ تَرَكتَ أَميرَ الْمُؤْمنيـــــنَ بِهـا لِلنَّارِ يَوْماً ذَليلَ الصَّخْرِ والخَشَبِ

غَادَرْتَ فيها بَهِيمَ اللَّيْلِ وَهْـوَ ضُحًى يَشُلُّهُ وَسْطَهَا صُبْحٌ مِـنَ اللَّــهَبِ

حَتَّى كَـأَنَّ جَلاَبيبَ الدُّجَــى رَغِبَتْ عَنْ لَوْنِهَا وكَأَنَّ الشَّمْسَ لَـم تَغِـبِ

[1] عبد الله بن حمد المحارب، أبو تمّام بين ناقديه قديما وحديثا، ص 419.

[2] المرجع نفسه، ص 424.

ضَوْءٌ مِـنَ النَّـارِ والظَّلْمَاءُ عــاكِفَةٌ وَظُلْمَةٌ مِنَ دُخَانٍ فِي ضُحىً شَحبِ[1]

هنا يوظّف أبو تمّام الطباق في صميم الصورة الشعريّة، فهو يتّخذ من العلاقة الضديّة بين النّور والظلمة وسيلة يؤسّس عليها صورا مختلفة ومؤتلفة في الآن نفسه. ففي البيت الثاني يصوّر النار واللهب كصبح في بهيم اللّيل، وفي البيت الثالث يتخيّل للّيل ثيابا سودا يكرهها، ليرغب بشمس مشرقة، واللّيل الذي كان كنيّر الوجه متوهّجا، يتبعه وجه الضحى الشاحب مع انتهاء المعركة، تختلف زاوية النظر الفنيّة ولكن تأتلف الصورة كلّها في كونها تعرض مشهدا واحدا.

ومن الأبيات التي تلفت النظر في هذا السياق قول الشاعر:

مطرٌ يذوبُ الصحوُ منهُ وبعدهُ صحوٌ يكادُ من الغضارةِ يقطــــرُ

غيثانِ، فلأنواءُ غيثٌ ظـــــاهرٌ لكَ وجهُهُ، والصحوُ غيثٌ مضمرُ[2]

هذه الأبيات تصوّر جمالية المطر والصحو، عبر صورة مبتكرة غريبة فالمطر ينزل بعد الصحو فيذيب الصحو، وهنا يأخذنا الإيحاء إلى تخيّل الصحو لوحة مرسومة بالألوان يأتي المطر فيذيبها، وقد يأخذنا التعبير نفسه إلى تخيّل الصحو لجماله و"لذّة طعمه" كالسكّر الذي تذيبه المياه، أمّا الصحو فلا يتعامل معه كالمطر عبر صورة تجسيمية، بل يتعامل معه بمستوى أكثر تجريدا، إذ أنّ جماله وصفاءه يستجلب الخيرات إلى النفس.وهذا المعنى العميق للصحو والمطر، يعزّزه عبر البيت الثاني، حيث يرى الشاعر الخير (الغيث) في الأنواء وفي الصحو معا، فأحدهما يظهر عطاءه والآخر بشكل مضمر غير ظاهر للعيان.

[1] أبو تمام، الديوان، ص 15.

[2] المصدر نفسه، ص 139.

عبر هذه الإيحائية في التصوير يلمس الشاعر بعمق قيمة العطاء، ويبيّن وجهيها: الإظهار والإضمار، وهو يجعل الشعر مسرحا للتأمل المشبوب بالخيال والعاطفة الإنسانيّة.

هذا المثال قد يكون جيّدا لما للعمق الفكري الذّي كان الطباق عند أبي تمّام أداة للوصول إليه، فهو يفهم أنّ الحياة قائمة على التّناقض والصّراع بين الأضداد، وكان هذا الأسلوب طريقة لنبش معطيات الحياة والتعبير عنها.

في قصيدة أخرى يظهر هذا التصرّف العميق بأسلوب الطباق، إذ يقول:

رعتْه الفيـــــافي بعدما كـــــان حقبـــةً رعاها وماءُ الروضِ ينهلُّ ساكبُه

فأضحى الفلا قد جدَّ في بري نحضه وكـــــان زمانا قبل ذاك يلاعبُه[1]

هنا نلاحظ أنّ تتالي الأضداد على الإنسان هي قدر يعيشه لا فكاك له منه، الشاعر يورد في الطباق فكرا وحكمة عميقة، عبر صورة شعريّة غير تقليدية، كان الشخص يرعى الصحاري سابقا، هذه الصحاري كانت رياضا ماؤها جمّ، أما اليوم فالصحراء تبري جسده وتجعله هزيلا، بعدما كانت تلاعبه.

هذه الصورة تحمل إشارات عدة، منها أن تكون الصحراء كناية عن العمر الذي مكث في الشباب مع الإنسان وخانه في الشيخوخة، أو أن يكون كناية عن الأهل أو الوطن أو الصديق الذي تغيّرت مع الأيام العلاقة به. إنّها صورة نابضة بالحياة وبعمق التجربة والتفكير بالحالة الإنسانيّة.

[1] أبو تمام، الديوان، ص 44.

إذا فتوظيف الطباق في قصيدة أبي تمّام هو استحداث، كونه تعميق وتوسيع لطريقة التعاطي مع هذا الأسلوب، وبوصفه أداة فنية تبث الحياة في الصورة الشعريّة وتستجلي المعنى المراد التعبير عنه.

أما استعمال الجناس في شعر أبي تمّام فيظهر كطريقة لافتة في تطوير الجانب الموسيقي في القصيدة. فالجناس هو أداة لفظية جماليّة، وهو أقرب من الطباق إلى مجال الذوق السماعيّ، لذلك يوظّفه الشاعر في إغناء الحالة السماعيّة للصورة الشعريّة وللقصيدة، بحكم أنّها لم تزل تحتفل بالغنائية وتطلبها.

وإذا كان أبو تمّام قد تميّز في هذا الباب فذلك لأنّه أكثر من استعمال التجنيس على أنواع وأشكال مختلفة، "فهو لا يكتفي بالجناس التّام أو غير التّام، بل نجده يستعمل الترديد الحرفيّ والتصدير والتصريع والترصيع وغير ذلك من فنون الزخرف الفنيّ، بشكل مكثّف في البيت الشعريّ، ولعلّ هذا ما دفع العديد من النقّاد إلى نقده ورميه بالتكلّف"[1]، ومن هنا كانت التهمة التي أجمع عليها النقاد قديما وحديثا هي "أنّ أبا تمّام قد أسرف في طلب الجناس حتى وقع له الجيّد والرديء الذي لا غاية وراءه في القبح لأنه أحبّ الإكثار ولم يقنع باليسير الذي يسمح به خاطره ويقع بغير تكلّف كما يقول ابن سنان"[2]، وذهب ابن الأثير إلى أنّه أكثر من التجنيس في شعره فمنه ما قرب فيه فأحسن ومنه ما أتى مستثقلا غثا باردا، وبعد أن عاب جملة من أبيات أبي تمّام لما ورد فيها من الجناس قال: "وله من هذا الغث البارد المتكلف شيء كثير"[3]، أمّا الآمديّ فقد

[1] عبد الفتاح لاشين، الخصومات النقديّة والبلاغيّة في صنعة أبي تمّام، دار المعارف، القاهرة، 1982، ص 444.

[2] ابن سنان، سرّ الفصاحة، ص 189.

[3] ابن الأثير، المثل السائر، ج 1، ص 346.

كان يرى أنّ أبا تمّام قد "استفرغ في هذا الباب وجدّ في طلبه واستكثر منه وجعله غرضه فكانت إساءته أكثر من إحسانه وصوابه أقل من خطئه"[1]، وقد ذهب عبد القاهر إلى أن أبا تمّام قد أسلم نفسه للتكلّف فاستكثر من الجناس وأولع به وقد ضرب لذلك مثلا قوله:[2]

ذَهَبَتْ بِمَذْهَبِهِ السماحةُ فالتوتْ فيه الظنونُ أَمُذْهِبٌ أم مَذْهَبُ

وانتقده قائلا: "لم يزدك بمذهب ومذهب على أن أسمعك حروفا مكررة تروم لها فائدة فلا تجدها إلا مجهولة منكرة"[3]. والفائدة عند الجرجاني لا تخرج عن تأكيد المعنى أو تحليته وتزيينه.

غير أن الجناس لا ينزل من المعنى منزلة الزينة لأن المعنى ليس شيئا سابقا عليه وإنّما هو نابع من خلاله مستخلص من العلاقات بين ألفاظه، وأنّ ظاهرة الجناس إنما تدلّ على قدرة الشاعر على استغلال القوة التعبيريّة في الّألفاظ حيث تمكّنه ثقافته باللّغة وإدراكه لأسرارها من متابعة إيحاء هذا الجرس مقتنصا أدق العلاقات كاشفا الأسرار الخبيئة في هذه الكلمات.

والحديث عمّا فعله أبو تمّام من تطوّر في القصيدة فنيّا يطول، ولكن يمكن القول بأنّه أحدث تغييرات فنيّة كثيرة سواء منها ما استند إلى أصول تراثيّة طوّرها الشاعر أو أشياء جديدة من ابتكاره، وبإيجاز نقول إنّه نقل القصيدة من حالة السهولة واليسر في الفهم إلى التعقيد والغموض والإغراب في المعاني والتراكيب، مزج بين البديع والصور فخرجت صوره بأصباغ مختلفة ممّا أعطاه صفة الغرابة، كما طوّر صوره فنقلها من مرحلة الاستعارة والتشبيه الحي البسيط إلى

[1] الآمدي، الموازنة ،ج 1، ص 285.

[2] أبو زكريا يحي الشيباني التبريزي، شرح ديوان أبي تمّام، تح: الحساني حسن عبد الله، نشر معهد المخطوطات العربيّة، القاهرة، 1966، ج 1 ص 129.

[3] الجرجاني، أسرار البلاغة، ج 1 ص 100.

التشخيص والتجسيم، ثم طّور استخدام هذه الصور في البناء الفنيّ بحيث تتعدد الصور في تآلفها أو تنافرها فوجد بينها انسجاما لتشكل صورة عامة وشاملة تعبر عن نظرة إنسانية أشمل وأرحب، كما استطاع أن يجعل الصورة موسّعة أو مكثّفة، فلا تقف عند حدود معيّنة للزمان والمكان، وهذا ما جعله متميّزا بين شعراء عصره، إنّه رمز التجديد والإبداع في تاريخ شعرنا.

وما لا يختلف فيه اثنان أنّ من طبيعة الجديد في كلّ زمان ومكان أنّه غريب وعجيب، قد يتم تقبّله فيحقّق نجاحا باهرا، أو يتمّ رفضه فيفشل فشلا ذريعا، لا يعرف الوسط، ومن طبيعة الجديد أيضا أنّه يغيّر ما كان سائدا من معارف فيضيف إليها مفاهيم أخرى، ويثير حوله القيل والقال، وكثرة السؤال، ومن طبيعة الجديد كذلك أنّه يحتاج إلى نوعية خاصة من الدارسين والنقاد يحتكمون إلى العقل لا إلى العرف ومنه لا يرفضون بل يفهمون، لا يثورون بل يتذوّقون ويقدّرون العناء الذي بذله الشاعر كي تستوي صنعته على سوقها، شامخة بين الصنائع، رائعة بين الروائع، وهذا كلّه قد حدث مع بشار بن برد وأبي نواس وأبي تمام.

الفصل الرابع

الحداثة الشعرية وتحوّلات القصيدة المعاصرة

1. التراث، الحداثة والشعرية.
   - ❖ ثنائية تراث/حداثة:
   - ❖ الشعرية.
2. الشعرية في التراث النقدي والفلسفي العربي.
3. الشعرية في النقد الغربي الحديث.
4. الشعرية في النقد العربي الحديث والمعاصر.
5. تجليات الحداثة الشعرية المعاصرة.

1. التراث، الحداثة والشعرية:

❖ التراث:

لغة: مشتق من مادة 'ورث' وتدل في المعاجم العربية على المال الذي يورثه الأب لأبنائه "أورث الرجل ولده مالا إيراثا حسنا، أورثه الشيء أبوه، وهم ورثة فلان، وورثه توريثا أي أدخله في ماله على ورثته، وتوارثوه كابرا عن كابر، وأورث الميت وارثه ماله أي تركه له، والتراث ما يخلفه الرجل لورثته"[1]، وقد وردت اللفظة في القرآن الكريم في مواضع عده منها:

قوله تعالى: ﴿يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آلِ يَعْقُوبَ وَاجْعَلْهُ رَبِّ رَضِيًّا﴾[2].

﴿وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ﴾[3].

﴿ثُمَّ أَوْرَثْنَا ٱلْكِتَٰبَ ٱلَّذِينَ ٱصْطَفَيْنَا مِنْ عِبَادِنَاۖ فَمِنْهُمْ ظَالِمٌ لِنَفْسِهِۦ وَمِنْهُم مُّقْتَصِد وَمِنْهُمْ سَابِقُۢ بِٱلْخَيْرَٰتِ بِإِذْنِ ٱللَّهِۚ ذَٰلِكَ هُوَ ٱلْفَضْلُ ٱلْكَبِيرُ﴾[4].

﴿وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَّمًّا﴾[5].

وقد ورد في المعجم الوسيط: "أورث فلانا: جعله من ورثته، جعل ميراثه له، والإرث ما ورث، والميراث الإرث جمع مواريث وعلم المواريث: علم الفرائض، والوارث صفة من صفات الله عزّ

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، "مادة ورث"، مج 15، ص 190.

[2] سورة مريم، الآية 06.

[3] سورة النمل، الآية 16.

[4] سورة فاطر، الآية 32.

[5] سورة الفجر، الآية 19.

وجل، وهو الباقي الدائم الذي يرث الأرض ومن عليها، وعلم الوراثة: العلم الذي يبحث في انتقال صفات الكائن الحي من جيل إلى آخر"[1].

وعليه قد جاءت مفردة التراث بمفهومين أحدهما متعلق بالمال وكل ما هو مادي، والثاني متعلق بالنسب.

اصطلاحا: في السياق الفكري وفي الدراسات النقدية فالتراث هو "الموروث الذي تركه الأسلاف لخلفائهم من بعدهم وهو موروث ذو طابع فكري وثقافي أكثر منه مادي أو هو تراكم خلال الأزمنة من التقاليد والعادات والتجارب والخبرات، وعلوم وفنون شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والخلقي، يوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه"[2].

ومن جهة أخرى يعرفه بعض الباحثين على أنّه "كل ما هو حاضر فينا أو معنا من الماضي سواء ماضينا أم ماضي غيرنا سواء القريب منه أم البعيد، هذا التعريف عام وشامل التراث المعنوي من فكر وسلوك، والتراث المادي كالآثار وغيرها، ويشمل التراث القومي ما هو حاضر فينا من ماضينا، والتراث الإنساني ما هو حاضر فينا من ماضي غيرنا"[3]، ليضيف الجابري تعريفا للتراث على أنه "الجانب الفكري في الحضارة العربية الإسلامية، العقيدة، واللغة والأدب والفن، والكلام،

[1] ابراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط 2، 1960، ج 1+2، ص 1081.

[2] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، د ط، 1986، ص 63.

[3] مُحَمَّد عابد الجابري، التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 1991، ص 45.

والفلسفة والتصوّف"[1]، ويعرفه مجدي وهبة على أنّه "ما خلف لنا السلف من آثار علمية وأدبية مما يعتبر نفيسا بالنسبة لتقاليد العصر الحاضر وروحه"[2] .

ترى د. حسين مروة أنه ليس ماضيا وحسب بل امتلك ما يميّزه بالاستمرارية فهو "كائن حي متحرك بصيرورة دائمة هي صيرورة الحياة الواقعية التي ينبثق منها ويحيا فيها ومعها، وهي بدورها تحيا فيه ومعه ولكن بشكل آخر ربما كان شكلها الأرقى وربما كان شكلها الرافض لها وربما كان تعبيرا عن صراعها هي مع نفسها"[3].

فمصطلح التراث إذا يدل على كل ما خلفته لنا الأجيال السابقة من[4]:

- ✓ معارف (العلوم الإنسانية والعلوم الأساسية والطبيعية).
- ✓ قيم (أنماط تفكير وسلوك، عادات ومثل).
- ✓ نظم ومؤسسات (الأسرة، المسجد، المدرسة، الأوقاف، الخلافة...).
- ✓ أبداع وصنع (الغناء، الموسيقى والتراث الشعبي، الفنون المعمارية والزخرفة التصويرية).

بالرغم من كثرة تعريفات التراث إلا أنّها تشترك في الإشارة إلى أهميته البالغة بوصفه هوية الأمة وكيانها يفرض نفسه على الجميع بالقوة، فهو يعيش فينا ويسري في عروقنا ونحن نتعامل به يوميا في شتى مجالات الحياة.

[1] مُحَمَّد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص 30.

[2] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 93.

[3] حسين مروة، دراسات في ضوء المنهج الواقعي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، د ت، ص 464.

[4] مُحَمَّد الداهي، التراث والحداثة في المشروع الفكري لمحمد الجابري، دار التوحيدي، الرباط، 2012، ص 117.

❖ **الحداثة:**

لغة: "حدث الشيء يحدث حدثا وحداثة وأحدثه فهو محدث وحديث، وكذلك استحدثه. فالحديث هو إيجاد شيء لم يكن وابتدعه، والحديث والحدوث نقيض القديم والقدْمة، وكون الشيء لم يكن، وما ابتدع، والمحدث هو الأمر المبتدع، واستحدثت خبرا أي وجدت خبرا جديدا، والحديث الجديد من الأشياء، والحدث هو الشباب أو الأمر المنكر الذي ليس معتادا ولا معروفا، العالم محدث أي له صانع وليس بأزلي، فالحداثة هي الجدّة، وأوّل الأمر وابتداؤه"[1].

ويقال "صار فلان أحدوثة، أي: كثرت فيه الأحاديث، شاب حدث وشابة حدثت في السنّ، والحدث من أحداث الدهر شبه النازلة، والأحدوثة: الحديث نفسه، والحديث: الجديد من الأشياء، والحدث الإبداء"[2].

و"رجل حدث وحدّث إذا كان حسن الحديث، ويقال أحدث الرّجل سيفه وحادثه إذا أجلاه"[3].

حدث أحدث الشّيء استحدثه. قال الطرماح:

ضَغَائِنُ يَسْتَحْدِثْنَ فِي كُلِّ مَوْقِفٍ رَهِينًا وَ مَا يُحْسِنُ فَكُّ الرَهَائِنِ

و"استحدث الأمير قرية وقناة أبدع وأتى بشيء جديد"[4].

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة "حدث"، ج 02، ص 131.

[2] الفراهيدي، كتاب العين، ص 177.

[3] مُحَمَّد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، مطابع سجل العرب، القاهرة، د ط، ص 406.

[4] القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، مطبعة دار الكتب المصرية، د ط، القاهرة، 1932، ص 157.

"المعجم الوحيد الذي أضاف مفهوم الحداثة كنزعة واتجاه هو معجم (لغة العرب) للدكتور جورج عبد المسيح فالحداثة فيه مصدر من الأمر أوّله وابتداءه. حداثة السنّ، كناية عن الشباب وأوّل العمر وهي مذهب أدبي يسير إلى التجديد خصوصا في الشعر العربي"[1].

أمّا في المعاجم الغربية فالحداثة: كمصطلح ظهر في النقد، وشمل الفنّ والأدب تحديدا في نهاية القرن، وبعبارة أصحابه هو مصطلح يصعب علينا أن نمسك بالمعنى فيه لأنّه يتغيّر ويتبدّل ويظهر كلّ مرّة بشكل جديد[2]*.

وقد نجد مصطلحات شبيهة متشابكة منها:

Moderne / Modernity / Modernisme

مودرنيزم: "مجموعة العقائد والميول التي لها هدف مشترك"[3].

[1] جمال شحيد، وليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب، الأصول والمرجعية، دار الفكر، دمشق، ط1 ، 2005، ص 17.

[2] Phillippe Forest gonion. Dictionnaire fondamental du français. Imprime en France sur preese offset par brodard toupine. 2004. P 268.

* **Modernisme**: systématique de nouveau le mot souvent employé par la critique pour s'appliquer aux arts et a la littérature depuis la fin du siècle cependant il est très difficile de lui donner un sens précis dans la mesure ou c'est tout l'art contemporation pratiquement qui se définit par la volonté de trouver de novelle formes expression.

[3] سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي – أدونيس أنموذجا–، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 2004، ص 28.

"وفرّق الباحثون بينها وبين العصرية التي بدأت ممهداتها في القرن 16م، وهي تفرقة جاءت من اختلافات اشتقاق اللفظتين Modernité تعني الحداثة، و Modernisme تعني العصرية أو الحداثية الحداثوية"[1].

أمّا كلمة Modernity الحداثة، "فظهرت عند بلزاك سنة 1822 بمعنى العصر الحديث، أي ما نتج عن النهضة الأوروبية"[2].

اصطلاحا: "الحداثة في الشعر إبداع وخروج على ما سلف، وهي لا ترتبط بزمن، فما نعتبره اليوم حديثا يصبح في يوم من الأيام قديما، وكلّ ما في الأمر أنّ جديدا ما طرأ على نظرتنا إلى أشياء فانعكس في تعبير غير مألوف"[3].

فينفي يوسف الخال صلتها بالقديم، فهي اختلاف عن المألوف بتجاوزه، وهي "قديم يتجدّد مع الحياة ... فنحن لا نجدّد لأنّنا نجدّد، بل لأنّ الحياة تجدّد فينا"[4].

"وما يميز هذا التأكيد في الحداثة هو تحري التراث ثم رفضه رفضا عنيفا، والتصميم على القطيعة الكاملة مع الماضي كانت ثمة دعوة قوية وإن بطرائق مختلفة للأحياء، فالفن والتعليم وحياة الماضي كانت كلها مصادر وحوافز لإبداعية جديدة في مواجهة نظام سائد منهك ومشوه"[5].

---

[1] أحمد مطلوب، في المصطلح النقدي، ص 238.

[2] جمال شحيد، وليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب، الأصول والمرجعية، ص 15.

[3] عبد الغني بارة، إشكالية الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة، مصر، د ط، 2005، ص 19.

[4] يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1978، ص 93.

[5] رايموند ويليامز، طرائق الحداثة، تر فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، الكويت، ع 246، 1999، ص 68.

"إنّها الحداثة التي تسعى إلى تأسيس ذاتها من خلال البحث عن كلّ ما هو جديد وغير متوقّع وقطع الصّلة مع الماضي، إنّها في مفهومها الجمالي تمثّل أساسا عملية تدمير للأشكال الثابتة والأفكار والعادات"[1].

ويقول أدونيس عن الحداثة وارتباطها بالتراث: "من البداهة أنّ الشاعر العربي لا يكتب من فراغ، بل يكتب ووراءه الماضي وأمامه المستقبل، فهو ضمن تراثه ومرتبط به"[2]. "فلا شكّ أنّ ثمّة تجديدا على مستوى الشكل بما يكفي للخروج من عباءة القديم، وقد يتّسق النمط المستحدث مع إيقاع العصر"[3].

وعلى الرغم من أنّ مصطلح الحداثة مصطلح متجانس من حيث السؤال: ما الحداثة؟ فإنّه مصطلح "ينطوي على قدر كبير من اللاوحدة والتناقض، والنسبية على المستويين السوسيولوجي والإبداعي"[4].

والحداثة "جدّة في الإبداع، وتحرّر من إسار المحاكاة والتقليد، وذلك بإنجاز عمل لم يؤت بمثله من قبل، ولم يسبق إليه مبدعه على صعيد الشكل والمضمون، وفي الحداثة الشعرية تعبير عن روح العصر بأبعاده، وأحداثه وقضاياه، تعبيرا حضاريا، مّا يعكس تغلغل الشاعر في عصره،

[1] زينات بيطار، بودلير ناقدا فنيا، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 1، 1993، ص 41.

[2] أدونيس، زمن الشعر، 1983، ص 45.

[3] عبد الله التطاوي، تقاطعات الحركة الشعرية بين الموروث والفردي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2007، ص 132.

[4] طراد الكبيسي، كتاب المنزلات، منزلة الحداثة،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992، مج 01، ص 11.

وارتباطه بالحياة من حوله ارتباطا عضويا وجوهريا"[1]. "وليس للحداثة مواصفات محدّدة وطقوس معلومة، يمكن استيعابها والنسج على منوالها، كما أنّها ليست طقسا يحفظ عن ظهر قلب ويتبارى في تأديته، لأنّها مشروع مفتوح بين الشعراء، وشورى مستمرة بينهم"[2].

و"قد ظهر هذا المصطلح في أوّله للتمييز أو الفصل بين فترتين زمنيتين جسدهما الصراع بين القديم و الحديث مع تأكيد القطيعة مع الفترة الماضية، بدخول عصر النهضة و التجديد، ثم تجاوزها إلى فترة معاصرة و التي تعني ضمنا التحديث. حيث أنّ الحداثة والمعاصرة توأمان يتجاذبان الفكر العلماني الحديث"[3].

فالحداثة حركة تجديدية في حقول الإنتاج، والأفكار، وأنماط الحياة، والحكم، والفنّ، "خرجت على جمود سنوات العصور الوسطى الطويلة و عليه تلحق عموما الحقبة التي تلت الخروج من العصر الوسيط، أي منذ القرن السادس عشر"[4].

وهي معادلة إبداعية بين الثابت و المتغير، أي بين الزماني والوقتي، "فهي تسعى دوما إلى صقل الموروث، لتفرز الجوهري منه فترفعه إلى الزماني، بعد أن تزيح كل ما هو وقتي، لأنّه متغيّر

[1] محمود شلبي، التأصيل والحداثة في الشعر العربي، مجلة الأقلام، العراق، ع 12، ديسمبر 1985، ص 77.

[2] نجيب العوفي، الحداثة في الأفق المغربي، الحداثة الشعرية ولزوم ما لا يلزم، مجلة الأقلام، العراق، ع 02، فبراير 1982، ص 84.

[3] عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص17.

[4] ديفد هارفي، حالة ما بعد الحداثة، بحث في أصول التغيير الثقافي، تر محمّد شيا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 2005، ص 418.

ومرحلي، وهو ضرورة ظرفية تزول بزوال ظرفها، وتصبح طورا في نمو الموروث، لكنّه لا يكبّل الموروث أو يقيده"[1].

ومن كلّ هذه المفاهيم النظرية لمصطلح الحداثة يظهر أنّ "الحداثة –أيّا كان نوعها– عند العرب، أو عند الأوروبيين، أو في أيّ زمان ومكان، تعني التغيير، سواء أكان إبداعا أم دراسة نقدية"[2].

وقد اقترن مصطلح الحداثة في الدراسات الأدبية والنقدية بمصطلحات أخرى مثل:

- **الأصالة:** وليس هذا المصطلح مرتبطا بالزمن، فالعمل الأصيل كلّ "إنتاج جديد يحدث في مجرى التاريخ ضربا من الانفصال، وكأنّما هو حقيقة فريدة تند عن كلّ تفسير وتفلت من طائلة كلّ مقارنة"[3]. وقد تكون الأصالة بمعنى ضد التقليد فالأصيل "الإنتاج الصادق الذي تنكشف لنا حقيقته كسرّ يذيعه علينا الفنان للمرّة الأولى"[4].

[1] عبد الله الغذّامي، تشريح النصّ، مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ، 2006، ص13.

[2] مُحَمَّد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 2002، ص 203.

[3] علاء الدين رمضان، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996، ص 18.

[4] زكريا إبراهيم، مشكلات فلسفية، مشكلة الفنّ، مكتبة مصر، القاهرة، 1967، ص 128.

- **المعاصرة:** يتضح معناها بملاحظة نقيضها وهو القدم، ومن هنا يبدو أنّها "تمثّل جانب الحركة التقدّمية في مركب الديمومة الذي يكوّن الأصالة"[1]. غير أنّها قد تقترب من الأصالة إن عني بها "تمثيل القيم السائدة في العصر الحديث والصدور عنها ممّا يلد الجديد الذي لم يكن من قبل"[2].

ويرى عز الدين إسماعيل أنّ "المعاصرة دالة على مرحلة بعينها في حياة الشعر الحديث ،هي المرحلة التي نعاصرها ،وهي مرحلة متحركة لا تقبل التثبيت ، فما يكون معاصرا اليوم يأتي عليه زمن يخرج من دائرة المعاصرة ،مكتفيا عندئذ بصفة الحديث"[3].

- **الجِدّة:** وهي صفة الحديث أو المعاصر أو سواهما "لكنها لا ترتبط بزمان ومكان محدّدين"[4]، فيميّز أدونيس بين الجديد والحديث، فيقول: "للجديد معنيان: زمني وهو في ذلك آخر ما استجدّ، وفني أي ليس فيما أتى قبله ما يماثله. أمّا الحديث فذو دلالة زمنية ويعني كلّ ما لم يصبح عتيقا. كلّ جديد بهذا المعنى حديث، لكن ليس كل حديث جديدا ... الجديد يتضمّن إذن معيارا فنيّا لا يتضمّنه الحديث بالضرورة، وهكذا قد تكون الجدّة في القديم كما تكون في المعاصرة"[5]. ثمّ تفرّق خالدة سعيد بين الحداثة والتجديد لشمولية الأولى وخصوصية الثانية، على

[1] شكري عيّاد، الرؤيا المقيّدة، دراسات في التفسير الحضاري للأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1978، ص 29.

[2] عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد العربي المعاصر، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 01، 1991، ص 25.

[3] عز الدين إسماعيل، آفاق الشعر الحديث و المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 01، د ت، ص10 .

[4] علاء الدين رمضان، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، ص 19.

[5] أدونيس، مقدّمة الشعر، ص 100.

أساس أنّ التجديد من مظاهر الحداثة، والجديد عندها "هو إنتاج المختلف المتغيّر ... الجديد نجده في عصور مختلفة، لكنّه لا يشير إلى الحداثة دائما"[1].

❖ **الشعرية:**

لغة: "اسم مشتق من كلمة "شعر" وقد أضيفت إليها اللاحقة "ية" لإضفاء الصفة العلمية، تماما كما لو يقال: علم الشعر، وذلك جريانا على نحو الأسلوبية، والألسنية، والأدبية"[2].

اصطلاحا: الشعرية Poetics مصطلح قديم حديث في الوقت نفسه، يعود أصله الأوّل إلى أرسطو، أمّا المفهوم فقد تنوّع على الرغم من أنّه فكرة عامة تتلخّص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع، فهو ذات المفهوم لعدّة مصطلحات مختلفة في النقدي العربي، ومفاهيم مختلفة بمصطلح واحد في التراث النقدي الغربي. ويبقى البحث في الشعرية محاولة فحسب للعثور على بنية مفهومية هاربة دائما وأبدا "... سيبقى دائما مجالا خصبا لتصوّرات ونظريات مختلفة، فالشعرية موضوع كثير التشعّب وطيد الصّلة بسائر علوم اللغة، يستدعي منّا تحديد مصطلح ومفاهيم تتضمّن معاني متعدّدة غير متساوية من حيث الحضور النقدي، وهذا لأنّ الشعرية تشهد خلافا بين النقاد على المستوى الاصطلاحي وكذا على المستوى المفاهيمي، فقد اختلف في كونها نظرية، أم منهج، أم وظيفة من وظائف اللغة"[3].

---

[1] خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ع 3، 1984، ص 25.

[2] رابح بوحوش، الشعريات وتحليل الخطاب، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع 414، أكتوبر 2005، ص 24.

[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص10.

ويعدُّ مصطلح الشعريّة في النقد العربي، من المصطلحات المعقّدة، على عكس ما نجده في النّقد الغربي، والسبب في ذلك يعود إلى أصل المصطلح "فهو مترجم من لغته الأصل **Poétique** إلى اللغة العربيّة (شعريّة) وهو مصطلح فرنسي يقابله في الإنجليزية **Poétics** وكلاهما منحدر من الكلمة اللاتينية **Poética** المشتقّة من الكلمة الإغريقية **Poétikos**" [1].

ويرى أحمد مطلوب أنّ معناها ينحصر في اتجاهين:

"الأوّل: فنّ الشعر وأصوله التي تتّبع للوصول إلى شعر يدل على شاعرية ذات تميّز وحضور، وممّا قيل فيها: أنّها تسعى إلى معرفة القوانين العامّة التي تنظّم ولادة كلّ عمل، وهي "تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب، وأنّها اسم لكلّ ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها، حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيّق الذي يعني مجموعة من القواعد والمبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر، وأنّها علم الأدب"[2]، وأنّها "علم موضوعه الشعر"[3]، وأنّها "علم الأسلوب"[4].

و"الثاني: الطاقة المتفجرة في الكلام المتميّز بقدرته على الانزياح والتفرد، وخلق حالة من التوتر. أي أنّها خصيصة علائقية، أي: أنّها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات

[1] يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2007، ص 9.

[2] أحمد مطلوب، الشعرية، مجلة المجمع العراقي، العراق، ج3، م 40، 1989، ص 23-24.

[3] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر محمّد الولي ومحمّد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1986، ص 9.

[4] المرجع نفسه، ص 11.

أوّلية سمتها الأساسية أنّ كلّا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنّه في السياق الذي تنشأ فيه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى خلق للشعرية ومؤثر على وجودها"[1]، وأنّها "إقامة حدّ فاصل بين الشعر واللاشعر"[2]، وأنّها "إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر"[3]، وأنّها "وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية، وتتجلى هذه الوظيفة في علاقات التطابق المطلق أو النسبي بين هاتين البنيتين، فحينما يكون التطابق، تنعدم الشعرية أو تخف إلى درجة الانعدام تقريبا، وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين تنبثق الشعرية وتنفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص"[4]، وأنّها "الانحراف عن التعبير"[5]، وأنّها "الانزياح الذي هو الشرط الضروري لكل شعر"[6].

"فالشعريّة ليست تاريخ الشعر ولا تاريخ الشعراء... والشعريّة ليست فنّ الشعر لأنّ فنّ الشعر يقبل القسمة على أجناس وأغراض... والشّعرية ليست الشّعر ولا نظريّة الشّعر... إنّ الشعريّة في ذاتها هي ما يجعل الشعر شعرًا، وما يُسبغ على حيّز الشعر صفة الشعر، ولعلّها جوهره المطلق"[7]، إنّ الشعريّة "محاولة لوضع نظريّة عامة ومجرَّدة ومحايِثة للأدب بوصفه فنًّا لفظيًا، إنّما

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1، 1987، ص 14.

[2] المرجع نفسه، ص 16.

[3] المرجع نفسه، ص 21.

[4] المرجع نفسه، ص 57.

[5] المرجع نفسه، ص 134.

[6] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 20.

[7] مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 104.

يستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبيّة، فهي إذًا تشخيص قوانين الأدبيّة في أي خطاب لغوي، وبصرف النظر عن اختلاف اللغات"[1].

2. الشعرية في التراث النقدي والفلسفي العربي:

تبدو إشكاليّة المصطلح محيّرة في نقدنا العربي، "وربما يكون النقد الغربي متجاوزًا لهذه الإشكاليّة منذ **أرسطو**، حين سمى كتابه ب **Poétiks** أي (فنّ الشعر) أو(في الشعريّة) كما هو شائع الآن في النقد الغربي... أمّا في تراثنا النّقدي، فإنّنا نواجه مصطلحات مختلفة، وربّما نواجه المصطلح نفسه (الشعريّة) إلّا أنّ مفهومها مختلف عمّا تعنيه الشعريّة بمعناها العام"[2].

وقد وردت لفظة الشعرية في نصوص عديدة غير أنّها أشارت إلى معان مختلفة ومنها:

. **الفارابي (ت 339 هـ)**: "والتوسّع في العبارة بتكثير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض، وترتيبها وتحسينها. فيبتدئ حين ذلك في أن تحدث الخطبية أولا ثمّ الشعرية قليلا قليلا"[3]. فالفارابي يعني بلفظة الشعرية: السمات التي تظهر في النص بفعل ترتيب وتحسين معينين.

. **ابن سينا (ت 427 هـ)**: "إنّ السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان، أحدهما: الالتذاذ بالمحاكاة، والسبب الثاني: حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا، ثمّ قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها النفس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية، وجعلت تنمو يسيرا يسيرا تابعة للطباع. وأكثر تولدها عند المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعا. وانبعثت الشعرية

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم، ص9.

[2] المرجع نفسه، ص 11.

[3] الفارابي، كتاب الحروف، تح محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، ط 2، 1990، ص 141.

منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته في خاصته وبحسب خلقه وعاداته"[1]، يعني ابن سينا بلفظة الشعرية: علل تأليف الشعرية التي يحصرها بالمتعة المتأتية من المحاكاة، وتناسب التأليف والموسيقى بمعناها العام، ويجعل المتعة والتناسب المحفزين على تأليف الشعر. ولهذا فإنّ معنى لفظة الشعرية في نص ابن سينا –كما يراه حسن ناظم– "يتخذ منحى نفسيا يرتبط بغريزة الإنسان الذي تحقق له المحاكاة وتناسب تلك المتعة، وتفسيريا يعالج أسباب جنوح الغريزة إلى ممارسة الشعر"[2].

. **ابن رشد (ت 595 هـ)**: ينقل قول أرسطو: "وكثيرا ما يوجد في الأقاويل التي تسمى أشعارا ما ليس فيها من معنى الشعرية إلّا الوزن فقط كأقاويل سقراط الموزونة"[3]. فترد لفظة الشعرية عند ابن رشد "بمعنى الأدوات التي توظف الشعر، لهذا نجده–أي ابن رشد– يشك في شعرية بعض الأقاويل التي لا تستخدم من أدوات الشعر إلا الوزن"[4].

. **حازم القرطاجني (ت 684 هـ)**: "وكذلك ظنّ هذا أنّ الشعرية في الشعر إنّما هي نظم أ لفظ كيفما اتفق نظمه. وتضمينه أيّ غرض اتفق، على أيّ صفة اتفق، لا يعتبر في ذلك قانون ولا رسم موضوع"[5]، ويقول أيضا: "وليس سوى الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس مماثلا للأقاويل الشعرية، لأنّ الأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ينحو بها نحو الشعرية لا يحتاج فيها

[1] ابن سينا، فن الشعر، من كتاب الشفاء، ص 172.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 12.

[3] ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو في الشعر، ص 204.

[4] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 13.

[5] القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 28.

إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشعرية، إذ المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته وحقيقته"[1]. ويرى حسن ناظم أنّ حازما القرطاجني يشير إلى معنى اللفظة الشعرية إشارة تقترب-إلى حدّ ما- من معناها العام، "أي قوانين الأدب ومنه الشعر، ويرى أيضا أنّ حازما لم يكن المرجعية الأكيدة للشعرية الحديثة، بل نجد في قوله لمحة خاطفة من معنى الشعرية الحديثة"[2].

وبتركيز أكثر في مفهوم النقاد العرب القدامى للشعرية نجد أنّه ينطلق من فهمهم للشعر من خلال أركان هي: اللفظ والمعنى والوزن والقافية، كما عرّفه قدامة بن جعفر"الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى"[3]، والتي أضاف إليها ابن رشيق القصد والنية، ثم ربطه الجاحظ بعناصر فنية "الشعر صناعة، وضرب من الصبغ وجنس من التصوير"[4]، وقد تطرقنا لذلك في الفصل الأوّل، ثمّ يعرفه ابن سينا بأنّه: "كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون لها قول منها مؤلف من أقوال إيقاعية، ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذي يختم بها كل قول واحدا"[5].

ليعرفه حازم القرطاجني بأنّه: "كلام مخيّل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك والتئامه من مقدمات مخيلة صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها بما هي شعر غير التخييل"[6].

---

[1] القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 119.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 13.

[3] قدامة، نقد الشعر، ص 15.

[4] الجاحظ، الحيوان، ج 3، ص 444.

[5] ابن سينا، فن الشعر، من كتاب الشفاء، ص 23.

[6] القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89.

. **عبد القاهر الجرجاني (471هـ)**: رأى أنّ "شعرية اللغة تكمن في حسن النظم ودقة الوضع"[1]، ومن خلال فهمه للأدب ربما اتضحت الشعرية عنده فيقول: "تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض، أي أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله"[2]، فحسب رأيه يستمد الشعر شعريته من النظم لا غيره، فيقول: حين "تهتز لنص شعري ما، لا يكون الوزن أو القافية التي استخدمها الشاعر سببا في ذلك، بل لأن الشاعر قدّم وأخّر، وعرّف ونكّر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرّر"[3].

ليخلص الأمر إلى المرزوقي في حديثه عن أبواب عمود الشعر التي عدّها سبعة وقد تطرقنا لها بشرح مفصّل في الفصل الثاني.

وقد ربط الفلاسفة العرب القدامى الشعرية بالتغيير فيقول ابن سينا في ذلك: "واعلم أنّ القول يرشق بالتغيير، والتغيير هو أن لا يستعمل كما يوجبه المعنى فقط، بل أن يستعار ويبدل ويشبه"[4]، أو "هو الانحراف عن التراكيب اللغوية المعتادة من تقديم وتأخير وحذف وزيادة أو ما يطلق عليه ابن سينا (الإغرابات) ويكون بحسب القول الشعري لا بحسب وحداته الجزئية"[5]. أمّا ابن رشد فيقول: "والتغييرات الحقيقية تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة: بإخراج

[1] علاء الدين رمضان السيد، البويطيقا، فن صياغة اللغة الشعرية، علامات في النقد، نادي جدة الأدبي، الجزء 28 المجلد 7، صفر 1419هـ يونيو 1998م، ص 278.

[2] الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 358 .

[3] المصدر نفسه، ص 85.

[4] ابن سينا، الخطابة، من كتاب الشفاء، ص 202.

[5] المصدر نفسه، ص 232.

القول غير مخرج العادة، مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان، والتقديم والتأخير، وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ومن السلب إلى الإيجاب، وبالجملة: من المقابل إلى المقابل، وبالجملة: بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازا"[1].

وفيما يلي جدول يوضّح ورود مصطلح الشعرية في التراث النقدي[2]:

التسمية	القائل بها	المقولة	المرجع
الصناعة	أرسطو	"إنّا متكلمون الآن في صناعة الشعر وأنواعها".	أرسطو طاليس، فنّ الشعر، ص 85.
الصناعة	ابن سلام الجمحي. قدامة بن جعفر. الجاحظ. أبو هلال العسكري	"وقد أخذ مفهوم الصناعة عندهم مدلولا خاصا تمثّل في المهارة وحسن التفنّن".	نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية، ص 85. بشير تاوريرت، رحيق الشعرية، ص 22.
الصناعة	ابن سلام الجمحي	"وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات".	ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص 05.

[1] ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص 243.

[2] خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدّد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، ع 09، 2013، ص 367.

عمود الشعر	القاضي الجرجاني	"حدّدها المرزوقي في سبع مبادئ كان قد عدّها الآمدي ووضّحها الجرجاني".	إحسان عباس، تاريخ النقد الادبي عند العرب، ص 405.
النظم	عبد القاهر الجرجاني	"توخي معاني النحو في معاني الكلام".	عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح مُحَمَّد التويخي، ص 99.
التخييل	القرطاجني	والتخييل عنده: "أن نتمثّل لمتلقي الشعر صورة أو صورار ينفعل لتخيّلها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانقباض والانبساط".	حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الادباء، ص 89.

3.الشعرية في النقد الغربي الحديث:

❖ شعرية التماثل:

أعطى الشكلانيون الروس انطلاقة وحركية جديدة للشعرية مع بداية القرن العشرين، وذلك من خلال دعوتهم لضرورة إقامة علم للأدب، بأسس مستمدة من الأدب ذاته، لتكون المنطلق الأساسي لاستنطاق الخطاب الأدبي، ومن أحد أعلام الشكلانيين جاكبسون (ت 1982 م) صاحب المقولة الشهيرة سنة 1919: "ليس موضوع العلم الأدبي هو الأدب، وإنّما الأدبية، أي ما يجعل من عمل معيّن عملا أدبيا"[1]. ثمّ يؤكد فكرته بقوله: "إنّ موضوع الشعرية هو، قبل كل

[1] تزيفيطان تودوروف، الشعرية، تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص 84.

شيء، الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا ؟"[1]. ثمّ ينطلق في رؤيته الشعرية من نظرية الاتصال وعناصرها الستة: المرسل Destinateur والمرسل إليه Destinataire والرسالة Message والسياق Contexte والشفرة Code وقناة الاتصال Contacte، ولكي تكون "الرسالة فاعلة، فإنّها تقتضي بادئ ذي بدء، سياقا تحيل عليه ... سياقا قابلا أن يدركه المرسل إليه، وهو إمّا أن يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك، وتقتضي الرسالة، بعد ذلك سننا مشتركا كليا أو جزئيا بين المرسل والمرسل إليه ...، وتقتضي الرسالة أخيرا اتصالا، أي قناة فيزيقية وربطا نفسيا بين المرسل والمرسل إليه، اتصالا يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه"[2]، وإجابة عن السؤال السابق افترض جاكبسون وجود ست وظائف أساسية للغة بحيث يولّد كل عنصر من العناصر الستة وظيفة لسانية مختلفة وهي كالآتي: "الوظيفة التعبيرية Expressive، الوظيفة المرجعية Référentielle، الوظيفة الإفهامية Conative، الوظيفة التنبيهية أو الانتباهية Phatique، الوظيفة الميتالسانية Métalinguistique، والوظيفة الشعرية Poétique"[3].

فهو يعرّف الشعرية بأنّها "ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها خارج الشعر،

[1] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر محمّد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988، ص 24.

[2] المرجع نفسه، ص 27.

[3] عز الدين مناصرة، علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2007، ص 96.

حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[1]. ومن خلال هذه المقولة نستنتج أنّ مقصد جاكبسون من الشعرية يتلخّص في ثلاثة نقاط هامّة وأساسية هي:

1. "الشعرية فرع من فروع اللسانيات.
2. الشعرية تعالج الوظيفة الشعرية وعلاقتها بالوظائف الأخرى للغة،بمعنى أن الشعرية لها علاقة بالبنيوية والأسلوبية والسيميائيات وغيرها من علوم اللغة.
3. تهتم بالوظيفة الشعرية، ليس في الشعر وحسب بل حتى في النثر. وهكذا ينظر إليها –تقريبا– تودوروف، بحيث يدرجها ضمن العلوم التي تهتم بالخطاب أو المنطوق والمكتوب بما فيه الخطاب السياسي، والفلسفي لما لهذه الخطابات من الصلة الوطيدة بالخطاب الأدبي"[2].

والملاحظ كذلك أنّ نظرية جاكبسون تقوم أساسا على الوظيفة الشعرية التي تسيطر على الوظائف الأخرى وهي:

1. **الوظيفة المرجعيّة:** و"تتولد هذه الوظيفة من استهداف المرجع والتوجه نحو السياق"[3].
2. **الوظيفة الانفعاليّة:** "التي تركّز على المرسل، وتعبّر بصفة مباشرة عن موقف المتكلّم تجاه ما يتحدّث عنه، وربما تنزع هذه الوظيفة إلى تقديم انطباع عن انفعال صادق أو خادع، ويعتقد

[1] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص 35.

[2] تزيفيطان تودوروف، الشعرية، ص 06.

[3] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص 28.

أنّ الفعل اللغوي المحدّد إذا ما تركز على المتكلم تكون وظيفة الكلام عاطفيّة، أمّا إذا تركّز على السياق، وهو ما يقصد به حالة مشتركة بين المتخاطبين تكون وظيفته مرجعيّة"[1].

3. **الوظيفة الإفهاميّة:** "التي تأتي بالتّوجه نحو المرسل إليه، وتكون في التعبير النّحوي الأكثر خلوصا في النّداء والأمر"[2].

4. **الوظيفة الانتباهيّة:** وترتبط عند جاكبسون بعامل الاتّصال، وتعمل على "إقامة التّواصل، وتمديده أو فصمه، وتوظفه للتأكد مما إذا كانت دورة الكلام تشتغل... كما توظف لإثارة انتباه المتلقي أو التأكّد من انتباهه.... فالوظيفة الانتباهيّة هي الوظيفة الوحيدة التي تشترك فيها الطيور النّاطقة مع الكائنات الإنسانية، وهي– أيضا– الوظيفة الأولى التي يكتسبها الأطفال"[3].

5. **الوظيفة الميتالسانيّة أو الوظيفة الشارحة:** وهي الوظيفة التي تجعل الخطاب مركّزا على السنن، يحرص فيها كل من المرسل والمرسل إليه على التأكّد ممّا إذا كانا يستعملان السنن نفسها استعمالا جيّدا. و"تهدف إلى تفكيك الشفرة اللغوية بعد تسنينها من طرف المرسل، والهدف من السنن هو وصف الرسالة وتأويلها مستخدما المعجم أو القواعد اللغوية والنحوية المشتركة بين المتكلم والمرسل إليه"[4].

---

[1] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية ، ص 28.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص 30.

[4] حامد سالم درويش الرواشدة، الشعرية في النقد العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق)، رسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، 2006، ص 14.

6. الوظيفة الشعريّة: وهي الوظيفة التي تستهدف الرسالة وتركّز عليها لذاتها، ويتطلب التحليل الدقيق للغة جديّة الاعتبار، كما أنّ محاولة اختزال دائرة الوظيفة الشعريّة إلى الشعر وقصرها على الوظيفة الشعريّة لا تكون إلا للتبسيط "وليست الوظيفة الشعريّة هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، بل هي وظيفته المهيمنة والمحدّدة، مع أنّها لا تلعب في الأنشطة اللفظيّة الأخرى سوى دور تكميلي وعرضي"[1].

❖ **شعرية الخطاب:**

لا يختلف تزيفيطان تودوروف (ت 2017 م) كثيرا عن جاكبسون في مفهومه للشعرية، إذ يرى "أنّها ترتبط بكل الأدب منظومه ومنثوره، تهتم بالبنيات المجردة للأدب، وهي لا تعمل بمفردها بل تستعين بالعلوم الأخرى التي تتقاطع معها في مجال الكلام وهذا مستلهم من المفهوم الفاليري للشعرية"[2] حيث أنّ هذا الأخير يراها مرتبطة بكلّ الأدب منظومه ومنثوره، فإنّ الشعرية عند تودوروف تتجاوز الأجناس الأدبية، إذ يقول: "إنّ الاهتمام بالأجناس الأدبية قد يبدو في أيامنا هذه تزجية للوقت لا نفع فيه إن لم يكن مغلوطا تاريخيا"[3]، خاصة وأنّ القصيدة الحداثية ألبست حلة نثرية، فهو ينظر إلى "أنّ الجنس الأدبي يشكل في مجتمع ما، تردّدا لبعض الخصائص الخطابية، وأنّ النصوص الفردية تنتج وتدرك على أساس معيار قبلي، شكّله المجتمع حسب ترميزه الخاص، فليس الجنس الأدبي أو غير ذلك، إلّا هذا الترميز بخصائص خطابية، والمقصود بالخصائص

[1] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص 31.

[2] عثماني ميلود، شعرية تودوروف، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط 1، 1990، ص 16.

[3] المرجع نفسه، ص 21.

الخطابية هو تحويل أيّ مظهر خطابي إلى مظهر إلزامي (صوتيا، فونولوجيا، أوتوماتيكيا، أو لفظيا كان)"[1].

ينحو تودوروف منحى بنيويا في مقاربته للنص الأدبي فموضوع الشعرية عنده "ليس العمل الأدبي موضوع الشعريّة في حدّ ذاته، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يعدُّ إلا تجلِيًّا لبنية محدّدة وعامة ليس العمل إلّا إنجازًا من إنجازاتها الممكنة. ولكل ذلك فإن هذا العلم (الشعريّة) لا يُعنَي بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يُعنَى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية"[2].

وقد يعرّف تودوروف الشعريات من خلال دورها في حقل الدراسات الأدبية، فيقول: "وضعت حدًّا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظِّم ولادة كل عمل، ولكنّها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع... ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب (مجردة وباطنية) في نفس الآن نفسه"[3]، فهي إذن تقوم على عاملين يكشف أحدهما عن الآخر وهما:

1. **التجريد:** ويقوم على الصياغة والكشف الموضوعي لقوانين مجردة، من منطلق أنّ العمل الأدبي ليس هو في حد ذاته موضوع الشعرية.

[1] تزيفيطان تودوروف، الشعرية، ص 22.

[2] المرجع نفسه، ص 23.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2. **التوجيه الباطني**: حيث لا يلحظ أثرا لتلك القوانين المجرّدة على سطح الخطاب الأدبي مع أنها لا تغيب عن بنيته الداخلية، فهي "التي تتحكم في صيرورة الخطاب ومساره لتنقله من حالته العادية إلى "الخطاب النوعي"[1].

ومنه فتودوروف يميّز في مقاربته النقدية للخطاب الأدبي بين موقفين: "أوّلهما يرى في النص الأدبي ذاته موضوعا كافيا للمعرفة، ويعتبر ثانيها كلّ نص معيّن تجليا لبنية مجرّدة"[2]، ثم يفصّل الحديث في هذين الموقفين: "الموقف الأوّل: يذهب إلى أنّ العمل الأدبي هو الموضوع النهائي والأوحد، يمكننا أن نطلق عليه التأويل، والتأويل-في الحقيقة- هو معنى النص المعالج، لكن تأويل أي عمل أدبي أو غير أدبي لذاته، دون التخلي عنه لحظة واحدة، ودون إسقاطه خارج ذاته لأمر يكاد يكون مستحيلا. الموقف الثاني: هو الإطار العلم للعلم، فالعمل الأدبي تعبير عن شيء ما، وغاية الدراسة هي الوصول إلى هذا الشيء عبر قانون الشعرية وطبقا لطبيعة هذا الموضوع الذي يسعى إلى بلوغه سواء أكانت مواضيع فلسفية أم اجتماعية أم غير ذلك"[3].

وفي تحديد موضوع الشعرية يفرّق تودوروف بين الأثر الأدبي والنص، فالأثر الأدبي هو إنتاج المؤلف الحقيقي، أمّا النص فهو ما ينتجه القارئ، إذ أنّ "الأثر الأدبي عمل موجود، وموضوع

[1] تزيفيطان تودوروف، الشعرية، ص 23.

[2] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2010، ص 296.

[3] المرجع نفسه، ص 239.

الشعريّة هو العمل المحتمل؛ أي العمل الذي يولد نصوصا لا نهائيّة"[1]، بهذا هو ينفي أن يكون الأثر الأدبي موضوعا للشعرية، فالنص ملفوظ أنتجه المؤلف، والخطاب ما ينتجه القارئ.

فقوام الشعرية عند تودوروف هو البحث في أدبية الخطاب الأدبي ذاته؛ أي "البحث عن أدبية اللّغة في صورتها الانزياحية، بل البحث عن شعرية لا تعترف بسلطة المحدود، شعرية الانفتاح عن أفق المستقبل في تموّجه نحو الآتي، إنّها مقاربة لباطن النص لا ظاهره، باطن البحث عن المعاني الثانية المتولدة من تعليم اللّغة قولا جديدا لم تقله من قبل، وهو قول الخطاب النوعي وما يتطلبه من استراتيجية جديدة في التلقي، فإن تودوروف انتقل من التأسيس لشعرية النص إلى شعرية التلقي"[2]، فشعرية تودوروف تتولّد من رحم النص ومن ترابطاته والعلاقة بين عناصره، وتتبلوّر في ذهن المتلقي، لتكوّن بذلك خلقا للغة جديدة انطلاقا من لغة أخرى.

❖ شعرية الانزياح:

تقوم شعرية جان كوهن (ت 1994 م) على المحايثة مثلها مثل اللسانيات "الشعرية محايثة للشعر ويجب أن يكون هذا مبدأها الأساسي"[3]، إذ يقوم هذا المبدأ على تفسير اللغة باللغة. و شعريته قريبة من الشعرية العربية القديمة، فهو يؤكّد أنّ "الشعرية هي علم موضوعه الشعر، ويجري هذا المصطلح بتوسّع في كل موضوع من شأنه أن يثير هذا النوع من الإحساس فنقول عن منظر طبيعي إنّه شعري"[1]، وهذا يعني أنّ الخصائص البلاغية تتحقّق في الشعر دون النثر.

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 34.

[2] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص 297.

[3] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 40.

ويعد الشعر عنده عدولا عن المعيار أو انزياحا، فهو يتصور الشعر "علم الانزياحات اللغوية"[2]، "والانزياح يعني وجود تقليد شعري يحدّده العرف العام، ويقتضي أن يكون انحرافًا وانزياحًا عن هذا التقليد الشعري، لذلك تبحث الشعريّة عنده في تميُّزِ الأساليب"[3]، والانزياح عنده يقوم على ثلاثة مستويات كبرى "المستوى التركيبي والدلالي، مع حرصه الشديد على تضافر المستوى الصوتي والدلالي في الحكم على شعرية النصوص، حيث لم يكن التمييز بين الشعر والنثر إلّا من خلال تضافر هذين المستويين"[4].

ثمّ يفرّق بين الشعر والنثر، فيقول: "المنهج المتبع في مسالة التمييز بينهما لا يمكن إلا أن يكون منهجا مقارنا، ويعني الأمر هنا مواجهة الشعر بالنثر، ولكون النثر هو اللغة الشائعة، يمكن أن نتحدث عن معيار يعد القصيدة انزياحا عنه"[5]. إذ أنّ "مجمل المفاهيم المرتبطة بالانزياح والانحراف والعدول تنطوي تحت تسمية واحدة هي نظرية البعد أي البعد عن النثر من خلال خرق نظامه اللغوي"[6]، فيعتمد على التماثل في هذا التفريق وهو عنده أنواع:

---

[1] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 09.

[2] نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2008، ص 19.

[3] مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، ص 100..

[4] بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزوار، الجزائر، 2006، ص 71.

[5] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 15.

[6] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 17.

- "**تماثل الدوال**: أبرزها التماثل الصوتي، ويشتمل أيضا على التجانس النحوي والمطابقة النحوية والصرفية والمرتبة في الجملة، وكذلك القافية بوصفها مكافأة دلالية.
- **تماثل المدلولات**: ويتمثل في الترادف الذي ينقسم على التعاريف والبديهيات.
- **تماثل العلامات**: ويتمثل في ترديد العلامة في النص الواحد"[1].

ثمّ يميّز جان كوهين بين ثلاثة أنماط شعرية للقصيدة:

الأول: "قصيدة النثر، ويمكن أن نسميها "قصيدة دلالية لتركها الجانب الصوتي غير مستقل فحسب وللدلالة على أنّ العناصر الدلالية وحدها غير كافية لخلق جمالية ما"[2].

الثّاني: القصيدة الصوتية، "لتضمينها الوزن والقافية في حين أنّها دلاليا لا تعدو أن تكون نثرا، فالنثر ليس له أي وجود شعري وإنّما موسيقى فحسب"[3].

الثالث: الشعر، هو الجمع بين الصوتي والمعنوي وأطلق عليه كوهن الشعر الكامل وتتوضّح هذه الأنماط في الجدول التالي:

السمات الشعرية[4]

الجنس	الصوتية	الدلالة
قصيدة النثر	−	+
نثر منظوم	+	−
شعر كامل	+	+
نثر كامل	−	−

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 113.

[2] المرجع نفسه، ص 114.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 12.

4. الشعرية في النقد العربي الحديث والمعاصر:

❖ إشكالية المصطلح:

إن عدم التنسيق بين الباحثين العرب جعلهم يختلفون في تحديد مصطلح جامع للشعرية وبالتالي ينعكس ذلك على مستوى المفاهيم. إذ يوضح الجدول التالي تعدّد المصطلح عند عدد من النقاد وزئبقية المفهوم في التصوّر النقدي الراهن:[1]

الاصطلاح	آراء النقاد	المرجع
الشعرية	حسن ناظم: "إنّ لفظة الشعرية قد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد فضلا عن الكتب المترجمة إلى العربية".	حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 16-17.
الشاعرية	"تأخذ بكلمة الشاعرية لتكون مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر والشعر ... ويشمل مصطلحي الأدبية والأسلوبية".	عبد الله الغذّامي، الخطيئة والتكفير، ص 21-22.
الأدبية	"الأدبية مفهوم مواز لمفهوم الشعرية في أهدافه وإلى حدّ ما في طرائقه ... وبهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع".	حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص36.
الشعرية	"الشعرية ليست قضية شكلية، أو لعبة تمنح	نور الدين السد، الشعرية العربية، ديوان

[1] خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدّد المصطلح واضطراب المفهوم، ص 372-374.

	جواز السفر لدخول عالم الشعر".	المطبوعات الجامعية، د ط، 1995، ص 27.
الإنشائية	أخذ بهذا المصطلح توفيق بكار وعبد السلام المسدي.	عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، وحسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص27.
الشعرية	"فالشعرية وظيفة من وظائف الإنشائية يسميه الفجوة أو مسافة التوتر".	عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 13.
الشعرية	"فالفجوة تميّز الشعرية تمييزا موضوعيا لا قيميا".	كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1، 1987، ص 35.
الشعرية	"سر الشعرية هو أن تظل دائما كلاما ضدّ الكلام لكي نقدر أن نسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة".	أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 2، 1989، ص 78.
الشعرية	"هي شعرية الانفتاح والتجاوز والتغيير".	بشير تاوريرت، رحيق الشعرية الحداثية، ص 179.
بويتيك	تبنى هذا المصطلح حسين الواد في كتابه "البنية القصصية في رسالة الغفران".	حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص27.
بويطيقا	تبنى هذا المصطلح د.خلدون الشمعة في كتابه "الشمس والعنقاء".	حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص27.

نظرية الشعر	تبنى هذا المصطلح علي الشرع في ترجمة لمقدمة كتاب نورثروب فراي "تشريح النقد".	حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، نقلا عن فراي نورثروب، مقدمة كتاب تشريح النقد، تر علي الشرع في مجلة الأقلام، ع 9، 1989، ص 66.
فن الشعر	تبنى هذا المصطلح يوسف عزيز في ترجمة لدراسة إدوارد ستاكيفينج "عن الشعر البنيوي وعلم اللغة في اتجاهات النقد الحديث". وعلية عزت عياد في "معجم المصطلحات اللغوية والأدبية".	حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، نقلا عن إدوارد ستاكيفنج، فن الشعر البنيوي وعلم اللغة، تر يوئيل يوسف عزيز، في مجلة أقلام، ع 11-12، 1989، ص 28.
فن النظم	رومان جاكوبسون، وذلك في كتابه "أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب".	حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص28.
الفن الإبداعي/ الإبداع	تبنى هذا المصطلح جميل نصيف في ترجمته لكتاب ميشال باختين "شعرية ديستويفسكي".	حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص28.
علم الأدب	تبنى هذه الترجمة جابر عصفور في ترجمة لكتاب "لاديث كيرزويل" عصر البنيوية . و مجيد الماشطة في ترجمته لكتاب فرانس هوكس، "البنيوية وعلم الإشارة".	حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص29.

والملاحظ أنّ مصطلح الشعرية هو الأكثر تداولا مقارنة بالمصطلحات الأخرى فيقول يوسف وغليسي في ذلك: "تمتاز الشعرية بين كلّ المصطلحات المتراكمة بقدر وافر من الكفاءة الدلالية والشيوع التداولي، جعلها تهيمن على ما سواها ثمّ تأتي بعدها مصطلحات أخرى من طراز الشاعرية والشعريات والإنشائية ..."[1].

❖ الفجوة– مسافة التوتر:

طوّر كمال أبو ديب شعريته مستفيدا من معطيات النقد الحديث في مختلف مدارسه واتجاهاته، ومحاولا أن يؤاخي بينها. ويبدو جليا الأثر الغربي في تحديده لمفهوم الشعرية وموضوعها، فهو يصّر على أنّ "الشعرية خصيصة نصية، لا ميتافيزيقية"[2]، فيركز على أهمية العلاقات بين مكونات الإبداع الأدبي في "وجودها إضفاء صفة الشعرية على هذا العمل فالشعرية لا تميّز اللفظة وهي منفردة و إنما تكمن في النص باعتباره بنية متجانسة مكونة من مجموعة أجزاء مترابطة فيما بينها وتساهم من خلال علاقاتها ببقية الأجزاء في إنتاج صفة الشعرية وهنا تكمن الخلفية البنيوية"[3]، ثمّ لا يتوانى في القول أنّ "اكتناه البعد الخفي للشعرية يبدو أن ينابيعه تفيض من أغوار عميقة في الذات الإنسانية يستحيل النفاذ إليها الآن"[4]، ثمّ يقدّم تصورا للشعرية على أنّها وظيفة من وظائف ما يسميه 'الفجوة– مسافة التوتر' وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته كما يرى "على

[1] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط 1، 2008، ص 287.

[2] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 18.

[3] المرجع نفسه، ص14.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الشعرية، بل إنّه الأساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، بيد أنّه خصيصة مميّزة، أو شرط ضروري للتجربة الفنية أو بشكل أدق للمعاينة أو الرؤية الشعرية بوصفها شيئا متمايزا عن –وقد يكون نقيضا– التجربة أو الرؤية العادية اليومية"[1].

"فالشعرية ليست خصيصة في الأشياء ذاتها بل في تموضع وظائف الفجوة أو مسافة توتر القارئ وهي ما سمي بخيبة أفق المتلقي وهذا هو سرّ جمالية الإبداع الأدبي، لا من مكونات البنية اللغوية وعلاقاتها فقط بل من المكونات التصورية أيضا يظهر أثرها لا محالة في النص وبالتالي فهي تشكل جزءا من شعرية النص أي من الفجوة– مسافة التوتر"[2].

فالشعرية عنده وظيفة من وظائف الفجوة– مسافة التوتر، وميدان اشتغالها الرؤية والتجربة لا الخطاب، إذ أنّها من شروط التجربة الفنية وهذا ما يميّزها عن التجربة العادية والرؤية اليومية، ومنه هو يؤكد أنّ الفجوة هي في الأساس فضاء "ينشأ من اقحام مكونات للوجود أو للغة أو لأيّ عناصر تنتمي إلى ما يسميه جاكبسن نظام الترميز Code في سياق تكون فيه بينها علاقات ذات بعدين فهي:

1– "علاقات تقدّم باعتبارها علاقات طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة ومنظّمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة لكنهها"[3].

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 20.

[2] المرجع نفسه، ص 14.

[3] المرجع نفسه، ص 21.

2- علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية: أي أن هذه العلاقات هي تحديدا لا متجانسة في السياق الذي تقدم فيه وتطرح في صيغة المتجانس "[1].

والفجوة التي هي فضاء يقوم على مبدأ العلاقة بين العناصر المتناقضة وغير المتجانسة ما يحيلها إلى التجانس داخل السياق، حيث تنتقل الفجوة من مستوى إلى آخر، فهي أحيانا فضاء للمكونات الفكرية لدي المبدع، أو ما يسميه لوسيان جولدمان برؤية العالم، وأحيانا فضاء للمكونات اللغوية في النص، وفي الوقت نفسه قد تكون فضاء لآليات التلقي لدى القارئ. يقول أبو ديب: "تتشكل الفجوة- مسافة التوتر لا من مكونات البنية اللغوية وعلاقاتها فقط، بل من المكونات التصورية أيضا، أي لا من الكلمات فقط، بل من الأشياء أيضا"[2].

غير أنّ الفجوة- مسافة التوتر تتّسع في المفهوم، فتشمل النص وما قبله وما بعده، لتصبح بذلك جزءا من تاريخ الأدب، وأعرافه السائدة، وجزءا من رؤيا العالم لدى الشاعر أو الكاتب، وأسلوبا في النظام الذهني لدى القارئ ليستقبل النص، فيقول أبو ديب: "يمكننا أن نقرأ تاريخ الشعر باعتباره تاريخ الفجوة- مسافة التوتر وتطورها عن الكلاسيكية إلى السريالية ومدارس الحداثة المختلفة. وكتابة مثل هذا التاريخ للفجوة واتساعها المستمر لا على الصعيد اللغوي الصرف فقط، بل على صعيد تصور الفنان لنفسه وعلاقته بالآخر، والمواقف الفكرية والرؤى الإبداعية، وعلى صعيد تصور بنية العمل الأدبي أو الفني، ستكون مهمة شاقة دون شك، لكنها ستكون أيضا مليئة بالإثارة والكشوف الفنية"[3]. وعليه تقفز الفجوة- مسافة التوتر من مرحلة البحث عن

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 21.

[2] المرجع نفسه، ص 37.

[3] المرجع نفسه، ص48.

المقومات النصية لشعرية الشعر إلى مرحلة التجريد الفلسفي الذي يبحث عن الوجهات الفكرية لشعرية العالم، فتنتقل من الخصيصة النصية إلى الخصيصة الميتافيزيقية.

لربما يريد كمال أبو ديب أن يوفق بين عدة مناهج، ولعل أهما التوفيق بين النقد المتجه إلى القارئ عند آيزر وجماعة نقد استجابة القارئ، والنقد المتجه إلى النص لدى السيميائيين من أمثال يوري لوتمان وريفاتير وجان كوهن وسواهم، والنقد المتجه إلى السياق وبخاصة لدى لوسيان جولدمان. حيث نجد في كتاب 'القارئ الضمني' لآيزر استعمالا لمفهوم 'الفجوة' مطورا إياه عن انغاردن. فعملية القراءة لدى آيزر حلقة ربط بين العمل الفني لدى المؤلف والتجربة الجمالية لدى القارئ أو المتلقي. فإن كان هناك تفاعل بين النص والقارئ تحقق العمل الفني، بين طرفين أحدهما قطب فني عند المؤلف، وثانيهما قطب جمالي عند القارئ. "فوظيفة الفجوة لدى آيزر هي تنظيم الحقل المرجعي للأجزاء النصية المتفاعلة بانعكاس بعضها على بعض، وضبط كل العمليات التي تحدث داخل الحقل المرجعي لوجهة النظر الهائمة، وخلق وجهة نظر في الحقل المرجعي"[1].

فيصبح من اللازم على القارئ ملء الفجوة، فهو العنصر الفاعل في ملء الفجوات التي يخلقها النص في لفه ودورانه. أما لدى كمال أبو ديب فان الفجوة توجد قبل النص ومعه وبعده. ولذلك فإنّ فاعليتها لا تقترن بالقارئ وحده، بل تقترن قبل كل شيء برؤية العالم التي يبثها المؤلف في عمله، ولا يتم ذلك من طرف القارئ وفقا لهواه الذاتي، ورغبته الاعتباطية، فالفجوة التي تحدث عنها أبو ديب "ليست ملكة ذاتية يتمتع بها القارئ، بل مشاركة القارئ في ردم الفراغات التي تنتج

[1] سعيد الغانمي، الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي الحديث، مجلة نزوى، دار جريدة عمان للصحافة والنشر، مسقط، سلطنة عمان، ع 3، يونيو 1995، ص 62.

عن تفاعل مستويات القول الشعري، ولا يتم هذا الهدم كيفما اتفق، بل استنادا إلى أعراف وتقاليد تمثلها القارئ قبل ذلك، فلدى القارئ مخزون ناتج عن قراءات سابقة"[1].

ثم يرى كمال أبو ديب أنّ الشعرية "حركة استقطابية بمعنى أنها فاعلية تنتزع من سديم التجربة واللغة مادة متجانسة تفعل فيها عن طريق ترتيبها وتنظيمها وتنسيقها حول أقطاب، وتدقيقا حول قطبين يفصلهما بدورهما، ما أسميته مسافة التوتر، هكذا تكون الشعرية التجسيد الأسمى لخلق للثنائيات الضدية وتنسيق العالم حولها تجربة ولغة ودلالة وصوتا وإيقاعا"[2].

❖ شعرية الحقل المقيّد:

يرى جمال الدين بن الشيخ (ت 2005 م) أنّ الأدب العربي منذ العصر الجاهلي أدب شعري بحت مستندا على مقولة 'الشعر ديوان العرب' استغرقت استمراريته خمسة عشر قرنا، وهي تشهد ثباتا نادرا يستحق الوقوف عليه وتأمله"[3]، وفيه تتحقّق أرقى درجات الإبداع، فالشاعر "يلعب بأدوات اللغة والكلام ويخضع لقواعد الجنس الأدبي، ويتوفر على ضروب الأغراض، ولا تلعب كل هذه العناصر دورا متماثلا أو ثابتا، وإنما هي مرتبطة ببعضها البعض تلعب كل واحدة

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 64.

[2] المرجع نفسه، ص 74.

[3] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر مبارك حنون ومُحَمَّد الولي، ومُحَمَّد أوراغ، دار توبقال، المغرب، ط 01، 1996، ص5.

منها وظيفة خاصة ومتغيرة، فهي تنتظم في مجموع يحد حيز القصيدة ويولد دلالتها"[1]، وبذلك فإن مهمة الشاعر هي "تأمين خطاب نقدي دائم،وتخليد تقليد ثقافي"[2].

فالشاعر يعبر غالبا بالإحالة عن المحيط الذي يثير فيه وعي الكاتب ،كما أنّ "المحدّدات الموضوعية للإبداع تؤثر على توجيهه العام وعلى اختيار وسائله واستعمال أدواته"[3]، فالشعرية العربية نشأت في إطار جملة من المحدّدات والإرغامات حتى أصبح الشاعر العربي مقيدا مربوطا مما أفقده حريته وموهبته في الإبداع. ذلك أنّ الشاعر يتأثر بالواقع السوسيوثقافي السائد، ويلبي حاجة الذائقة من النخبة، وعلى الشاعر- حسب جمال الدين بن الشيخ- أن يكون متصلا بالذاكرة الشعرية حيث يتوجب عليه أن يكن متشبعا بالآثار الشعرية للأساتذة الكبار، وماهرا في التحكم بمعجمهم وتنوع صورهم الأسلوبية"[4]، لأنّ الشعرية -في رأيه- اكتساب بفضل الصناعة.

حسب ابن الشيخ يمكن تسمية الشعرية بالحقل المقيّد وإن لم يصرّح بهذا المصطلح في كتابه، بل أورده في سياق تلخيص جملة من الأفكار، ثم يرسم حدود هذا الحقل في جملة المحدّدات الآتية:

[1] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 45.

[2] المرجع نفسه، ص 10.

[3] المرجع نفسه، ص 89.

[4] المرجع نفسه، ص 101.

. **الطابع الأجناسي:** ويشير إليه بقوله أن "أدب اللغة العربية من العصر الجاهلي حتى بداية القرن العشرين هو أدب شعري أساسا"[1]، وعليه فإنّ استمرارية هذا الجنس الأدبي (الشعر) على مدار خمسة عشرة قرنا من الزمن يجعله معيارا ثابتا ومثالا نادرا من الشعر الإنساني يستحق الوقوف عنده. ولم تكن هذه الوقفة –في الحقيقة– وقفة إعجاب بقدر ما هي وقفة رفض لهذا الثبات على جنس كتابة واحد، وهو ما جعله ينتقل إلى دراسة المتخيّل والعجائبي في الأدب العربي، فقد صرّح: "هذا ما قادني إلى ما أنا بصدده الآن، أي البحث في الحكايات والعجائب والليالي، وصولا إلى انشغالي الأخير بإعداد قاموس للعشق عند العرب"[2].

. **الطابع الإيديولوجي:** فمن محدّدات حقل الشعرية العربية عند ابن الشيخ إدارة علماء الدين لشؤون النقد فأصبحت آراء النقاد تحتكم إلى المرجعية الدينية، بعيدا عن الاشتغال الأدبي، ذلك أنّ "المعرفة المتعلقة بالشعر ينبغي أن تتشكل في علم يقع تحت سلطة العلماء"[3]، فأصبحت الدراسات الأدبية خاضعة لنفس المنهج المعمول به في الدراسات الدينية.

. **الاحترافية:** "يرى بن الشيخ أنّ الشاعر لا يحتكم إلى ذاته في كتابة الشعر بقدر ما يحتكم إلى المتلقي (المستمع)، فيستجيب لذائقته ويخضع لأفق توقعه، فأصبح الشعر تبعا لذلك ضرب من

[1] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 45.

[2] أحمد المديني، "جمال الدين بن الشيخ" الإبداع العربي بين الشعري والمتخيّل، مجلة الكرمل، رام الله، فلسطين، ع 85، أكتوبر 2005، ص 188.

[3] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 08.

الصناعة والاحترافية، فالمتلقي للشعر يعترف بالجميل حينما يرى قواعده محترمة وتعتبر معمارية القصيدة مألوفة لديه وتنوعات الأغراض معروفة عنده وأنه يستحسن سيرورة القصيدة"[1] .

- **قضايا الشعرية عند جمال الدين بن الشيخ:**

. **بنية المركز الثقافي والمنجز الشعري:** يقصد ببنية المركز الثقافي ذلك الفضاء الثقافي الذي تتضافر فيه عدة مقومات تتيح ميلاد بنية فكرية ثقافية واضحة الملامح، ولها قابلية الخضوع لدراسة علمية مثلما حصل في العصر العباسي من تحولات كبرى جعلت الشاعر "يخضع لنظام جديد من الأشياء، وهذا ملحوظ حتى في تطور الأجناس والأغراض، وهو يتخلى عن قناعاته الشخصية ويكيفها بكثير من المرونة لكي يحصل على كثير من التشجيع والحماية والفائدة، وهذا يفسر في الكثير ضعف الروابط الأصلية والتغير المتدرج الذي طرأ على الشعر بالإشارة إلى الأشكال الدخيلة للحساسية الفارسية على وجه الخصوص، وهي التي لم تتمكن طرائقها من التلاؤم مع قواعد الإنتاج العربي الأصيل"[2]. يشار أيضا إلى حياة البذخ والانحلال التي كانت قائمة وكان ينغمس فيها الشعراء، كما أن الانتقال من حياة البداوة إلى التحضر ساهم في تشكيل البنية الاجتماعية التي أثرت بدورها على الحياة الأدبية والفكرية فإذا كانت "البنية نظاما من التحويلات له قوانينه من حيث أنه مجموع وله قوانين تؤمن ضبطه الذاتي، فإن جميع أشكال الأبحاث المتعلقة بالمجتمع مهما اختلفت تؤدي إلى بنيويات"[3]. علما أنّ التسمية لم يطلقها "ابن الشيخ" صراحة في

[1] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 292.

[2] المرجع نفسه، ص 293.

[3] جان بياجيه، البنيوية، تر عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص 81.

دراسته، وإنّما استعارها من الناقد المغربي "محمد بنيس" الذي استوحاها في مؤلفه (الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها).

وبعد تحديد بنية المركز الثقافي يجب تحديد مفهوم المنجز الشعري وعليه فابن الشيخ يميّز بين مصطلحي الإبداع والصناعة "فالأوّل يجمع بين فعلي التصور والإنجاز، بينما يتعلق الثاني بظاهرة منجزة ومتشكلة في إطار زمكاني محدد كفنّ تعبيري لغوي وليس كتصور"[1]، فالشعرية عند ابن الشيخ تتعامل مع مدونة ناجزة قابلة للتحليل وخاضعة للدراسة والقياس، فالشعر بموجب هذا صناعة ترتكز على تكوين الشاعر في بنيته الثقافية وهنا يستحضر تأثير القرآن الكريم على صناعة الشعر في الثقافة الإسلامية، مؤكدا أنّ القرآن هو "التربة الخصبة المخصبة التي ستغذي الفكر دائما. إنه يرسخ في الذهن حاسة اللغة العربية التي لا تقبل التجاوز، ويوفر رصيدا معجميا لا ينضب، ويثبت أسلوبية، ويشكل حقلا استعاريا، ويقدم صيغا مسبوكة. إنه باختصار يقوّم البنيات الذهنية، ويحدّد كيفيات التفكير التي لن تفارق الشاعر أبدا. ومهما كان استغلاله لهذه المادة من النصوص وتعمقه فيها ضعيفا، فإنه سيظل متوفرا على أرصدة ضخمة مختزنة بشكل نهائي في ذاكرته، وهذا شرط لممارسة فنه، وهو شرط لا يقوم شيء بدونه"[2].

. **الإبداع وأنماطه:** يؤكد بن الشيخ أنّ الشعراء كلهم يتلقون نفس التكوين ويمكنهم الكتابة في أغراض متعدّدة، غير أنّ الشاعر الحقّ من يتفرد في غرض شعري معين يشتهر به ويبدع فيه، فالشعراء "لا يكتفون طبعا بتلقي الأوامر الكفيلة بتحريك آلية جهاز. بل ينشدون نمط إنتاج

[1] عبد السلام بادي، الشعرية العربية بين أدونيس وجمال الدين بن الشيخ، مذ ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010-2011، ص 112.

[2] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 96.

ينفصل فيه المبدع عن حوافز أو يستبطنها بصورة يقع تماثلها مع كيانه الخاص وإرجاعها حتى تعبر عن كيانه الخاص"[1]، ثم يفصل الحديث عن أنماط الشعر مركزا على: الارتجال وإبداع الروية.

يتميّز الشاعر عن غيره بأنّه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازًا لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير، وهو ما يراه ابن الشيخ ارتجالا، فالارتجال في الشعر أن ينظم الشاعر "ما ينظم في أوحى من خطف البارق، واختطاف السارق، وأسرع من التماح العاشق، ونفوذ السهم المارق حتى يخال ما يعمله محفوظا، أو مرئيا من غير حاجة إلى كتابة، وتعلل بتقفيه، وتنفرد عن ذلك قضية الحال باختراع الوزن والقافية"[2]، فالارتجال في الشعر العربي "يمنح سموا ويثير الإعجاب، يبرهن المرتجل على تملكه للغة وبراعته في تنظيمها في خطاب يبعث على القبول، ويشترك كل من الشعر والخطابة في هذه النقطة ... لهذا فإن الشعراء الموهوبين بعفوية اللغة هاته مشهورون، بدءا من الحارث بن حلزة إلى الفرزدق وخصوصا أبو نواس"[3].

أمّا ما اصطلح عليه ابن الشيخ بإبداع الروية فقد أطلقه على الأعمال التي يبالغ في صنعها وإتقانها وهي ما تقوم على أساس الصور البالغة التكلّف، فتبرز هنا "إرادة الإدانة لصنف من الشعر"المصنوع" المتكلف والمثقل، يستفيد مؤلفه غير المحاصر بالزمن، من كل المقومات اللغوية التي

[1] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 111.

[2] علي بن ظافر الأزدي، بدائع البدائه، تح مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د ط، 1975، ص 07.

[3] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 112.

تسمح له بعرض إبداع يقوم على الروية، وربما أيضا بعرض إبداع مكتوب"[1]. وقد كثر الفصل بين هذين العنصرين في كثير من الأقوال النقدية عند العرب القدامى فقد قسم ابن قتيبة الشعراء إلى متكلف ومطبوع ويؤيده الجاحظ أنه ثمة شعراء يدعون القصيدة تمكث حولا كاملا يدققون النظر فيها ويجيلون العقل.

❖ شعرية الشفوية والكتابة:

يقر أدونيس بوجود شعريات لا شعرية واحدة فقط، وإن لم يعط للشعرية مفهوما محدّدا "فسرّها أن تظل دائما كلاما ضد كلام، لكي تقدر أن تسمي العالم بأشيائه أسماء جديدة – أي تراها في ضوء جديد"[2]، حيث أنّه لم يضبط المصطلح وإنمّا عمد إلى تتبّع مساره، فكشف عن أربعة تحولات كبرى عرفتها الشعرية العربية ومازالت إلى غاية عصرنا، حيث ألقى محاضرات في الكوليج دو فرانس بباريس سنة 1984، لتصدر بعدها في كتاب باللغة الفرنسية سنة 1985 يضم أربع دراسات هي:

- **الشعرية والشفوية الجاهلية:**

ثقافة العرب في العصر الجاهلي معتمدة على الشعر ما جعل أدونيس يحصر الشعرية العربية فيه متفقا مع جون كوهن في تعريفه للشعرية "علم موضوعه الشعر"[3]، وأصل الشعر عنده شفوي فقد كان الشعر الجاهلي يلقى على مسامع الناس فلم يدوّن بل اعتمد على الذاكرة والحفظ والرواية

[1] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 125.

[2] أدونيس، الشعرية العربية، ص 78.

[3] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 12.،

من جيل إلى آخر، أي على ثقافة صوتية وكذا سماعية تعبر عن ذاتية الشاعر وانفعالاته الوجدانية متداخلة مع مشاعر السامع فقد "ولد الشعر الجاهلي نشيدا أعني أنه نشأ مسموعا لا مقروءا، غناء لا كتابة ... وفي هذا ما يدل على عمق العلاقة وغناها وتعقدها بين الصوت والكلام وبين الشاعر وصوته"[1]، فلابد من الإجادة في تخريجه وحسن إلقائه وذلك لإحداث وقع في الجمهور واستقطابه، خاصة وأنّه ينقل تجربة إنسانية؛ معاناة الشاعر، انتصارات وانكسارات القبيلة ولهذا كان "للشفوية فن خاص في القول الشعري لا يقوم في المعبرّ عنه، بل في طريقة التعبير خصوصا أنّ الشاعر الجاهلي كان يقول إجمالا ما يعرفه السامع مسبقا: كأن يقول عاداته وتقاليده ومآثره، وانتصاراته وانهزاماته"[2].

لهذا فما يميّز الشاعر ليس موضوعه وإنّما الطريقة التي يعبر بها لتثير إعجاب السامع الذي يمنحه الزيادة والتفوّق، فيقول أدونيس: "وفي هذا ما يوضح أنّ فرادة الشاعر لم تكن فيما يفصح عنه، بل في طريقة إفصاحه"[3]، فالمسألة هنا تتحكّم في التلاعبات اللفظية والبلاغية فالشعر تعبير وليس خلق "ومكان الإجادة الشعرية ليس في المضمون في حدّ ذاته وإنما في صياغته"[4]. إذا فالإبداع الشعري منوط بطريقة تعبير الشاعر وهذا ما دفع الشعراء إلى التفنّن في ابتكار طرق الإنشاد إذ يمكن توضيح تلك العلاقة بالشكل التالي:

شاعر ← طريقة تعبير ← سامع

[1] أدونيس، الشعرية العربية، ص 05.

[2] المرجع نفسه، ص 06.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] أدونيس، الثابت والمتحوّل، الأصول، دار العودة، بيروت، 1983، ص 157.

فإذا نظرنا من زاوية الشاعر فقد "ارتبطت الشعرية بالحركات الجسدية التي يقوم بها المنشد للشعر، فيما يتحقق في الشفوية اللقاء بين فعل الصوت وفعل الجسد، فعل الكلمة وفعل الحركة"[1]، فكان من الشعراء من يلقي قصيدته واقفا أو جالسا، أو يقوم بحركات اليدين وأعضاء الجسد.

وإذا نظرنا من زاوية السامع (المتلقي) فالنشيد "جسد مفاصله الوزن والإيقاع والنغم على إحكامه الغني تتوقف استجابة السمع"[2]، فيشير هنا إلى خاصيتين هامتين هما وحدة البيت "لابدّ هنا من أن نشير إلى كون البيت في القصيد وحدة مستقلة بذاتها، كما نرى إلى ضرورات إنشائية وغنائية وإلى ضرورات تتّصل بالسماع والتأثير، وليس إلى طبيعة العقلية العربية كما يرى بعضهم زاعما أنّها عقلية تعنى بالجزء لا بالكلّ"[3]. أما الخاصية الثانية: القافية كونها إنشادية موسيقية محضة بعيدة عن القالب الشكلي، حيث أنّ ارتباط الشعرية بالمجتمع الجاهلي يظهر بطريقة أوضح في القافية. إذ لا توجد في الأشعار الآرامية والسريانية والعبرية واليونانية"[4]. ثم يبيّن دور تلك الخصائص في بلورة المفاهيم النقدية الشعرية من خلال ثلاثة نقاط:

- **قضية النحو**: "وفي هذا المناخ وضعت قواعد اللغة خوفا من أن يتسرّب اللّحن أو التحريف إلى القرآن والحديث، ووضعت أوزان الشعر لحفظ إيقاعاته وتمييزها عن غيرها من الأوزان

[1] أدونيس، الشعرية العربية ، ص 09.

[2] المرجع نفسه، ص 10.

[3] المرجع نفسه، ص 12.

[4] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، 1981، ص 21.

والإيقاعات اليونانية والسريانية والفارسية والهندية، ووضعت قواعد الصناعة الشعرية والتذوق والتواصل الشعريين"[1].

- **قضية العروض:** "فيبين العلاقة بين الشعر والوزن، فيرى اقتران الشعر بالموسيقى، وفي هذا يقول: "الشعر حالة وزنية خاصة والوزن قاعدة"[2].
- **قضية السماع:** وهنا يشير إلى علاقة الشعرية الشفوية بالسماع، فيركز على مقصدية الشاعر ولما كان الواقع مشتركا بين الشاعر ومستمعيه كان اهتمام الشاعر بالسبيل الذي يحقق له التأثير في المتلقي وهو ما اصطلح عليه أدونيس "طريقة الإثبات"[3].

- **الشعرية والفضاء القرآني:**

استمر جميع النقاد في تتبّع معايير الشعرية الجاهلية لأنّها عدت قضية هوية وعدوا الحياد عن هاته المعايير انحرافا وإفسادا للشعر وحجتهم في هذه المعايير أنّها أقوى وأفصح ما يعبّر عن تلك الهوية، إلى أن جاء النص القرآني وجعل معاييرهم عاجزة أمام إعجازه، ومن خلال ما كُتب عن القرآن وكذا المقارنات بين النص القرآني والشعر اتضحت لهم أمور كانوا في غفلة عنها، فصنفت مصنفات أسست للشعرية "الدراسات القرآنية وضعت أسسا جديدة لدراسات النص، بل ابتكرت علما للجمال جديدا ممهدة بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة"[4] هي شعرية الكتابة، وعليه قد ساهم القرآن في نقل الشعرية من الشفوية إلى الكتابة وفتح آفاقا إبداعية لا مثيل لها، فيجمل

[1] جمال الدين بن الشيخ، قضايا الشعرية، ص 19.

[2] أدونيس، الشعرية العربية، ص 22.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] أدونيس، الشعرية العربية، ص 51.

أدونيس ذلك في قراءتين: "تمت الأولى في ضوء البيانية الشفوية الجاهلية"، أما القراءة الثانية التي أحدثت فارقا "القراءة التي أسست لما يمكن أن نسميه شعرية الكتابة"[1]، ذلك أنّ "الثورة الكتابية الأولى التي نشأت في وجه الخطابة نثرا وشعرا هي كتابة القرآن، والقرآن نهاية الارتجال والبداهة وبدء المدنية، يمكن القول تبعا لذلك أنّه بداية المعاناة والمكابدة وإجالة الفكر"[2]، فالشفوية كانت مؤسسة على الأداء الشفوي الذي من سماته الارتجال والبداهة، وعليه يوجز أدونيس المبادئ الجمالية للانتقال من الشعرية الشفوية إلى شعرية الكتابة في النقاط التالية[3]:

- مبدأ الكتابة دون احتذاء نموذج مسبق فعلى الشاعر أن يبتدئ شعره ابتداء لا على مثال، أي ضرورة الابتعاد عن محاكاة الشعر الجاهلي.
- اشتراط الثقافة العميقة الواسعة لكل من الشاعر والناقد، وبالتالي دائرة الإبداع الشعري مقصورة على قلة من الشعراء.
- النظر إلى كل من النص الشعري القديم والنص الشعري المحدث في معزل عن السبق الزمني أو التأخر، وتقويم كل منهما بحسب جودته الفنية في ذاته.
- نشوء نظرية جمالية جديدة فلم يعد الوضوح الشفوي الجاهلي معيارا للجمال والتأثير، بل صار الوضوح نقيضا للشعرية كما يراها الجرجاني.
- إعطاء الأولوية لحركية الإبداع والتجربة، بحيث يبدو الشعر تجاوزا دائما للعادي، المشترك، الموروث.

[1] أدونيس، الشعرية العربية، ص 41.

[2] أدونيس، الثابت والمتحوّل، صدمة الحداثة، ص 23.

[3] أدونيس، الشعرية العربية، ص 53-54.

- **الشعرية والفكر:**

في معرض حديث أدونيس عن الشعرية والفكر ناقش إشكالا هو: إن كان للشعر زخما حضاريا كبيرا كما نسب إليه، كيف ننكر على من أبدعه عمق الفكر ونصرف جل اهتمامنا إلى روعة التصوير وجمال الإيقاع؟[1]

وقد عدّ عيبا اتصال الشعر العربي بالفكر وانحراف عن النموذج، لأن العرب كانت ترى في أي اتصال بالثقافة الغربية خطرا وجب تجنّبه، كما كانت تفصل الشعر عن المنظور الديني "فالشعر هو الإحساس وهذا الإحساس بطبيعته عاجز عن كشف أو إدراك الحقيقة كاملة بل إنّ المعرفة تكون بالدين وحده ودور الشعر إيجاد المتعة الجمالية بما تسنه حدود الدين لذلك وجب الرجوع أو المراجعة في التوحيد بين الإحساس والفكر"[2].

وتفنيدا لهذه الآراء قدم أدونيس ثلاثة أمثلة كدليل على العلاقة الترابطية بين الشعر والفكر:

1- **النص النواسي:** يثور أبو نواس على كل ما هو قديم بما في ذلك البداوة ويدعو إلى التمدّن والمجون فهو "يرفض قيم الحياة العربية البدوية ويرفض التعليمة الدينية"[3]، وهو بالخطيئة يسعى إلى الوصول إلى البراءة فيقول: "ديني لنفسي ودين الناس للناس"[4]، فنص أبي نواس قد شكّل نقطة تحوّل حقيقية للشعرية مكسّرا القيود متطلّعا في فكره.

---

[1] أدونيس، الشعرية العربية، ص 58.

[2] المرجع نفسه، ص 59.

[3] المرجع نفسه، ص 61.

[4] المرجع نفسه، ص 64.

2-**النص النفرّي:** إن المعرفة الشعرية في الحقيقة معرفة مجازية تقوم على الغرابة والغموض وخلق عالم منفتح من خلال لغة صوفية غيبية، فالنفّري يتوسّل لغة لخلق معنى لا يدرك إلّا من خلال التأويل فيرى أدونيس أنّه حرّر الفكر واللغة "من الوظيفية والعقلانية ويرد لهما مهمتهما الجوهرية، الغوص في أعماق الذات والوجود والكشف عن أبعادهما"[1].

3-**النص المعري:** يبرز المعري أفكار العصر برؤية يتقمص فيها الفكر دور الشعر متجاوزا الشرائع الدينية خارجا إلى فضاء اللامألوف متخطيا المسلمات، فاللغة تأملية تعتمد على العمق الذهني والتشكيك في الثوابت الدينية وطرحها للشك والريبة والتفكيك، فيرى الناقد بأنه "لقاء بين لفظ نملكه ومعنى نبحث عنه، لكنه بحث يؤدي دائما إلى الحيرة والشك"[2].

فالنص الشعري من منظور أدونيس عند هؤلاء الشعراء نص فكري تخييلي يصفه بأنه "مقاربة معرفية للأشياء والإنسان تمتزج بالمؤثرات النفسية من جهة وتبتعد من جهة أخرى عن العقل والمنطق"[3].

وعليه فإن فكرية الشعر عند أدونيس تتحدد في مستويات أربعة:

- الصورة الشعرية في هذا النص تكشف عن المعتم الغامض في داخل الإنسان والبعد التأويلي الذي يقتضيه.
- الصورة كشف عن الأبعاد الأساسية للعالم الخارجي فتنقل بذلك ما كان مكبوتا أو مجهولا أو مهملا.

[1] أدونيس، الشعرية العربية، ص 66.

[2] المرجع نفسه، ص 68.

[3] المرجع نفسه، ص 70.

- هذه الكشوف والتساؤلات حول حقائق أخرى تنقل ضمن سياق جمالي يتحول ويندرج في سياق الحياة والفكر، فما يكون شخصيا خاصا يصبح عاما مشتركا.
- إن هذه الكشوف تقدم إمكانيات للفكر والعمل في آن، إذ قد تكون أساسا لبناء تصورات جديدة[1].

وعليه يحدّد أدونيس شخصية الكاتب الذي يقصده في مقترحه لنظرية شعرية عربية إذ الكاتب "من يتمتع بموهبة الكتابة، ومن يكتب بشكل خاص متميز، هو بتعبير آخر من له أسلوب وشخصية في الكتابة يمنحانه نبرة خاصة وطابعا خاصا، فرادة تميزه عن غيره، والكاتب الذي أقصده هو من له رؤيا خاصة للعالم وطريقة خاصة في التعبير عن هذه الرؤيا"[2].

- **الشعرية والحداثة:**

يتتبع أدونيس علاقة الشعرية بالحداثة من منظور زمني فيرى أنّها نشأت في القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي) "إنّ لهاجس الحداثة جذورا في نتاج أبي نواس وأبي تمام وفي كثير من النتاج العربي والفلسفي"[3]، فيربط الحداثة بعبارتي "الإحداث والمحدث" اللتان تجيئان من المعجم الديني، وقد وصف بهما الشعر الذي خرج عن الأصول القديمة، إذ ينظر أدونيس للحداثة على أنّها ثورة ورفض وتحريك فيقول: "ولعل فيه ما يوضح لنا كيف أنّ الحداثة بقيت في الغالب قوة رفض وتساؤل وتحريك..."[4].كما اقترن نشوؤها بالحركات الثورية والحركات الفكرية التي تعيد النظر

[1] أدونيس، الشعرية العربية، ص 73.

[2] أدونيس، الثابت والمتحوّل، صدمة الحداثة، ص 24.

[3] المرجع نفسه، ص 266.

[4] أدونيس، الشعرية العربية، ص 81.

في المفهومات الثقافية الموروثة والدينية على الأخص. ثم يرى أنّ إشكالية الحداثة تراجعت مع سقوط بغداد سنة 1658 وانقطعت عند اشتداد الحروب الصليبية والحكم العثماني.

إلا أنّها بعثت من جديد مع عصر النهضة فنتج عنها اتجاهان: أحدهما "أصولي يرى في الدين وعلوم اللغة العربية قاعدته الأولى، وآخر تجاوزي يرى على العكس في العلمانية الأوروبية قاعدته الأولى"[1]. فالثقافة الأصولية هي الثقافة السائدة والمهيمنة في المجتمع العربي لأسباب اقتصادية اجتماعية وسياسية داخلية وخارجية عل حدّ تعبيره، ثم يتراجع قائلا: "ومن هنا كانت الحداثة في المجتمع العربي ولا تزال شيئا مجلوبا من خارج، إنها حداثة تتبنى الشيء المحدث، ولا تتبنى العقل أو المنهج الذي أحدثه"[2]، وإن كانت الحداثة موجودة في تراثنا الشعري عند أبي تمام وأبي نواس في الشعر، والنفري وأبي حيان التوحيدي في التصوّف، والجرجاني في النقد، لكن المثقفين فهموها فهما خاطئا جرّهم إلى محاكاة الغرب. يقول أدونيس: "أحب هنا أن أعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب، غير أنّني كنت كذلك بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلحوا بوعي ومفهومات تمكنّهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وأن يحقّقوا استقلالهم الثقافي الذاتي وفي هذا الإطار أحب أن أعترف أيضا أنّني لم أتعرّف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام الثقافي العربي السائد وأجهزته المعرفية، فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس وكشفت لي عن شعريته وحداثته"[3]، فتأثر أدونيس بالنقد الفرنسي ساعده على قراءة الشعرية العربية واستطاع

[1] أدونيس، الشعرية العربية، ص 82.

[2] المرجع نفسه، ص 84.

[3] المرجع نفسه، ص 86.

إدراك الجمالية الموجودة في الفكر العربي، والفهم الخاطئ الذي تحدث عنه سبب أوهاما أو مفاهيما نتجت عن اختلاف وجهات النظر وهي كالآتي:

- **الزمنية**: فهناك اتجاه يرى أنّ الحداثة الارتباط المباشر اليقظ باللحظة الراهنة، أو بتعبير آخر معايشة الوضع، وأدونيس يرفض رفضا قاطعا ربط الفعل الحداثي بالزمن، لأنّ "حداثة الإبداع الشعري ليست متساوقة بالضرورة مع حداثة الزمن، فإن من الحداثة ما يكون ضد الزمن كلحظة راهنة، ومنها ما يتسبقه، ومنها ما يتجاوزه أيضا"[1].
- **الاختلاف عن القديم**: أي أنّ الاختلاف عمّا سبق دليل على الحداثة، "وينتج عن هذا الوهم القول بآراء حول بنية القصيدة، وحول الوزن ووحدته الإيقاعية، وحول مضمونها تُغاير آراء النقاد القدامى، ويكفي الشاعر في منظور هذا الوهم أن يصنع قصيدة تغاير بموضوعها وشكلها، القصيدة الجاهلية أو العباسية ، لكي يكون حديثا"[2].
- **المماثلة**: محاكاة الغرب وتقليده كونه مصدر الحداثة، فلا حداثة خارج معايير الشعر الغربي ومقاييسه وقوانينه، أي لا حداثة إلّا في التماثل مع الغرب، و"العربي اليوم الذي ينتج شعر المحاكاة للقديم. إنما يعيد إنتاج الوهم الأسطوري التراثي، ولا يبدع شعر ذاتيته الواقعية الحية. والعربي الذي يكتب اليوم شعر المماثلة مع الآخر العربي لا يكتب شعره الخاص، و إنّما يعيد إنتاج شعر ذلك الآخر"[3].

[1] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط 1، 1980، ص 313.

[2] المرجع نفسه، ص 314.

[3] المرجع نفسه، ص 315.

- **التشكيل النثري**: "أن يتمرّد الشاعر عن البنية الإيقاعية الخليلية ويتمثّل الكتابة النثرية لخلق الحداثة الشعرية، بينما هناك نصوص إيقاعية أكثر حداثة من القصيدة النثرية، والعكس صحيح أيضا"[1].
- **الاستحداث المضموني**: ويقصد به أنّ كل نص شعري يجب أن يتناول إنجازات العصر وقضاياه، وإلا فهو قديم لا حداثة فيه مثل كتابات (الزهاوي، الرصافي، أحمد شوقي ...)، "فقد يتناول الشاعر هذه الانجازات وهذه القضايا برؤيا تقليدية ومقاربة فنية تقليدية كما فعل الزهاوي، والرصافي، وشوقي تمثيلا لا حصراً وكما يفعل اليوم بعض الشعراء، باسم بعض النظرات المذهبية الإيديولوجية. فكما أن حداثة النص الشعري ليست في مجرد زمنيته أو مجرد تشكيليته فإنها كذلك ليست في مجرد مضمونيته"[2].

وبعد كشفه لهاته الأوهام يرى أنّه من الضروري القضاء عليها حتى تقوم الحداثة العربية بمفهومها السليم وتخرج عن التقليد، ويدعو إلى ضرورة الكتابة والتأريخ للحداثة الشعرية العربية منذ القرن الثامن الميلادي حتى منتصف القرن العشرين فيقول: "ومن هنا أخذ يبدو لي أن الحداثة الشعرية تأرخت أي أنها دخلت في التاريخ وصارت جزءا منه، وهذا يعني أن المفهوم الذي أفصح عنها أصبح "قديما" ربما يكون الكتاب الأكثر ضرورة وإلحاحا، اليوم هو الكتاب الذي يؤرخ للحداثة في الشعر العربي منذ القرن الثاني الهجري (القرن الثامن الميلادي) حتى منتصف القرن

[1] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص 316.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

العشرين"[1]، أي حينما ظهرت مجلة شعر باعتبارها تشكّل الحداثة الثانية. ويعني هذا أنّ هناك حداثتين: حداثة قديمة مع شعراء التحوّل في العصر العباسي، وحداثة ثانية وجديدة مع مجلة شعر.

وبذلك أطلق أدونيس شرارة الحداثة المعاصرة في الشعر العربي ،من خلال مواقفه النقدية، والحقيقة أنّه يكاد يرتبط مصطلح الحداثة في الشعرية العربية بأدونيس، ذلك أنّه يعتبر "بلا ريب رائد التنظيرات العربية للحداثة في ثقافتنا العربية من خلال أقوال المبرّد وابن المعتز وابن جني وابن رشيق، وهؤلاء جميعا ينتصرون للشعر المحدث أو الشعر المكتوب في زمنهم"[2].

5. تجليات الحداثة الشعرية المعاصرة المعاصرة:

تقاس درجة التحوّل في أي مرحلة ما بمقدار تجاوز المرحلة السابقة، وعليه قد تجلّت الحداثة في الشعرية العربية المعاصرة في تحولين رئيسيين، الأول في اختراق الشكل العمودي للقصيدة التي كان النموذج الأعلى في عرف العرب، بحيث صار كل خروج عنه تمرّدا ومساسا بمقدس، إذ كان هذا الاختراق والخروج على يدي بدر شاكر السيّاب ونازك الملائكة وصلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتي وغيرهم، أما التحوّل الثاني فتجلى في نهاية خمسينيات القرن الفائت وانطلق من خلاله مفهوم قصيدة النثر، وهذه المرحلة ترافقت مع تأسيس مجلة 'شعر' على يدي أدونيس وأنسي الحاج، إذ "لم تكن القصيدة الجديدة خروجا عن المألوف والسائد لأجل الخروج والتمرّد ذاته ولكنها كانت تعكس تمرّدا جماعيا وتجسّد حلما جماعيا يتوق إلى الخروج عن المألوف"[3].

---

[1] أدونيس، الشعرية العربية، ص 107.

[2] مُحَمَّد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، دار توبقال، المغرب، ط2، 2001، ص 161.

[3] أحمد عبد المعطي حجازي، القصيدة العربية ومسألة الوطنية، مجلة التبيين،تصدر عن الجاحظية، حيدرة، الجزائر، ع 1، 1990، ص 122.

❖ **الشعر الحرّ/ شعر التفعيلة:**

قصيدة "الكوليرا" لنازك الملائكة*
طَلَع الفجرُ **أصغِ إلى وَقْع خُطَى الماشينْ** **في صمتِ الفجْر أصِخْ انظُرْ ركبَ الباكين** **عشرةُ أمواتٍ عشرونا** **لا تُحْصِ أصِخْ للباكينا** **اسمعْ صوتَ الطِّفْل المسكين** **موْتَى مَوْتَى ضاعَ العددُ**
قصيدة "هل كان حبا" لبدر شاكر السيّاب[1]
هل تُسمّينَ الذي ألقى هياما؟ **أَمْ جنوناً بالأماني، أم غراما؟** **ما يكون الحبُّ ؟! نَوْحاً وابتساما؟** **أم خُفوقَ الأضلعِ الحَرّى، إذا حانَ التلاقي** **بين عينينا فأطرقتُ، فراراً باشتياقي**

* نشرت نازك الملائكة قصيدة "الكوليرا" في مجلة العروبة الصادرة في بيروت يوم 1947/10/27، وحاولت فيها تصوير مشاعرها نحو مصر الشقيقة خلال وباء الكوليرا الذي داهمها. وفي نفس السياق نشر بدر شاكر السياب قصيدته "هل كان حبا؟" ضمن الديوان "أزهار ذابلة"، وعلق عليها في الحاشية بأنها من "الشعر المختلف الأوزان والقوافي".

[1] بدر شاكر السيّاب، ديوان أزهار ذابلة، مطبعة الكرنك بالفجالة، مصر، ط 1، 1947، ص 68.

عن سماءٍ ليس تسقيني، إذا ما

جئتُها مستسقياً، إلاّ أواما؟

"كسر الشاعران العراقيان: بدر شاكر السيّاب (ت 1964 م) ونازك الملائكة (ت 2007 م) جزئيا تلك القواعد في قصائد نشرت في 1947، وبدلا من التمسّك ببنية البيت المتناسقة والمؤلفة من شطرين، جاءت هذه القصائد في سطور بأطوال متنّوعة، حيث أساس النموذج الإيقاعي هو التفعيلة لا التوازن التناسقي بين الشطرين"[1]، وبهذا قد فتحا فجرا جديدا للقصيدة العربية أطلقوا عليه تسمية الشعر الحرّ/شعر التفعيلة، "مثّل هذا الشكل، سلطة فنية أقلّ صرامة وضغطا من "إرثها الشكلي"، مما أسهم إسهاما واضحا في توسيع مساحة الحرية والتصرّف والإنجاز، سهل فعالية الانتقال (شكليا) من الشطرين المقيّد إلى نظام السطر الشعري، مع كلّ ما تقتضيه فعالية التحوّل عن قيم ومعطيات كتابية وتعبيرية واستقلالية"[2].

فبدأت نازك الملائكة ثورتها في مقدمة "شظايا ورماد" داعية إلى كسر القيود الفنية الموروثة متمرّدة على الأوزان، إذا هي ثورة على "أنظمة التقاليد الموروثة، وانعتاقا من العروض الخليلي الذي لم يعد يتناسب وطموح القصيدة الحديثة في ابتداعها لنظامها الإيقاعي الخاص"[3]، وهذا ما ذهبت إليه في مقدمة الديوان فتقول: "الذي أعتقده أنّ الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقي من الأساليب القديمة شيئا، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستزعزع

[1] عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، تر أسامة إسبر، دار الكويت، ط 1، 2013، ص 29.

[2] مُحَمَّد صابر عبيد، مرايا التخييل الشعري، عالم الكتب الحديث، عمان، جدارا للكتاب العالمي، إربد، الأردن، ط 1، 2006، ص 11.

[3] خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 1996، ص 46.

قواعدها جميعا، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقا جديدة واسعة من قوة التعبير"[1]، ويظهر من هذا الكلام موقف نازك من أنّ الشعر الحرّ انفصال مطلق عن الأساليب القديمة، لتعود وتناقض هذا الرأي في كتابها قضايا الشعر المعاصر وتقر أنها استندت إلى علم العروض القديم ليعينها على إحداث تغيير، فتقول: "ما فعلته حركة الشعر الحر أنها نظرت متأملة في علم العروض القديم واستعانت ببعض تفاصيله على إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير وإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى الحال"[2]، فحركة الشعر الحر ليست "دعوة لنبذ الأبحر الشطرية نبذا تاما، ولا هي تهدف إلى أن تقضي على أوزان الخليل وتحل محلّها، وإنّما كان كلّ ما ترمي إليه أن تبدع أسلوبا جديدا"[3].

وأشارت نازك إلى حالة الفراغ التي وجدت حركة 'الشعر الحرّ' نفسها مطالبة بملئها. ولهذا اكتسبت شرعيتها التاريخية "إنّ الأفراد الذين يبدؤون حركات التجديد في الأمة، ويخلقون الأنماط الجديدة، إنما يفعلون ذلك تلبية لحاجة روحية تبهظ كيانهم وتناديهم إلى سد الفراغ الذي يحسونه. ولا ينشأ هذا الفراغ إلا من وقوع تصدع خطير في بعض جهات المجال الذي تعيش فيه الأمة"[4]، وهو نفسه الإحساس بالفراغ الذي استشعره بدر شاكر السيّاب كما يتّضح من خلال قوله: "لم تكن الحاجة إلى الرمز وإلى الأسطورة أمس كما هي اليوم، فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، إنّني

[1] نازك الملائكة، شظايا ورماد، المجموعة الكاملة، دار العودة، بيروت، 1971، ص 5.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 39.

[3] المرجع نفسه، ص 49.

[4] المرجع نفسه، ص 55.

أعني أنّ القيم التي تسوده لا شعرية"[1]. ولهذا السبب تحوّلت الأغراض الكلاسيكية والموضوعات الرومانسية إلى أطلال دارسة، وفضلا عن هذا غيرت قصيدة التفعيلة البناء الفني للقصيدة حين نقلته من الشكل الهندسي الجاهز مسبقا إلى الشكل الكيميائي الذي يفرض على كلّ قصيدة بناءها الخاص وشكلها المتميّز، هكذا يتحدّد موقف 'بنيس' من مفهوم الشعر الحرّ عند نازك الملائكة حيث ذهب إلى أنّها "لم تكن تبتغي تثبيت مطلق عروضي فقط، بل كانت دونما علم ضرورة، ترمي إلى إحلال المطلق والمقدس محل النسبي والذاتي، رابطة بين تحرّرها وبين كلاسيكية أروبية لا يمكن للشعر العربي أن يستمد حريته ضمنها أو في أفقها"[2].

وقد مثّل صلاح عبد الصبور هذا الاتجاه أيضا حينما تقدّم إلى مسابقة شعرية بقصيدة تنتمي إلى الشعر الحرّ، فعرضت على العقاد الذي كان متمسّكا بالوزن الخليلي ليكتب تحتها "تحال إلى لجنة النثر للاختصاص" ما أغضب عبد الصبور ليكتب مقال "موزون والله العظيم موزون"[3].

كانت قصيدة التفعيلة محاولة جريئة لاقت ضجة واسعة، وكيف لا وقد أحدثت تغييرا في المفهوم المقدّس للشعر، إذ يذهب بنيس إلى أنّ نازك الملائكة "ليست هي مصدر اكتشاف الشعر الحرّ،سواء في العربية أو غيرها، لأنّ الشعر الحرّ معطى أولي قبل كل شيء"[4]، ذلك معناه أنّ حركة الشعر الحرّ ليست نابعة من البيئة العربية كما تقرّ نازك "أفتراه من الممكن أن تنشأ حركة في مجتمع

[1] بدر شاكر السيّاب، أخبار وقضايا، مجلة شعر، بيروت، ع 3، 1957، ص 112.

[2] مُحَمَّد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج 3، ص 32.

[3] مُحَمَّد مهدي غالي، الخطاب الشعري المعاصر، التعليم المفتوح، جامعة بنها، مصر، 2016، ص 113.

[4] مُحَمَّد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ص 33.

ما ويستجيب لها جيل من الناس على مدى عشر سنين بطيئة طويلة دون أن تمتلك جذورا اجتماعية تحتم انبثاقها وتستدعيه"[1].

ومن جهة أخرى ينتقد جبرا إبراهيم جبرا مفهوم الشعر الحرّ لديها إذ يرى أنّ ما تكتبه ليس شعرا حرّا بل شعر موزون مقفى وإن تفاوت عدد التفعيلات في الأسطر و "واقع الأمر أنّ الشعر لا يمكن أن يتقيّد بهذه القيود كلها ويسمى اعتباطا حرا، الشعر الحرّ ترجمة حرفية لمصطلح غربي هو free verse بالإنجليزية، libre verse بالفرنسية، وقد أطلق في الغرب على شعر خال من الوزن والقافية كلّها، إنّه الشعر الذي كتبه والت ويتمان وتلاه فيه كثيرون في آداب أمم كثيرة، فكتاب الشعر الحر بين شعراء العرب اليوم هم أمثال الماغوط وتوفيق الصايغ وكاتب هذه الكلمات"[2]، فيقول أنّ هذا خطأ أول في التسمية وينشأ عنه خطأ أساسي ثان "سمت الشعر الحر vers libre بقصيدة النثر، لكي يبقى الشعر المستحدث لديها هو الحرّ"[3]، وهذا في معرض نقدها لديوان الماغوط على أنّ ما يكتبه هو الشعر الحرّ بالمصطلح الغربي وليس ما تكتبه نازك.

ومن الممكن أنّ تكون قصيدة التفعيلة قد ولدت وفي أحشائها ما سيفرض عليها الموت إن هي لم تتمكن من إدراك مأزقها القاتل، ومن تجاوزه. ولعلّ هذا ما أدركته قصيدة النثر العربية مبكّرا وسعت إلى تخطّيه. فصحيح أنّ التاريخ للتجربتين العربية والغربية مستحيل إن لم نأخذ بعين الاعتبار التناص بين الشعر العربي والغربي، لأنّ التحليل يتعلق باستقراء واقع شعري عربي حديث معاصر بعيدا عن علاقته بشعر آخر.

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 41.

[2] جبر إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1967، ص 14.

[3] المرجع نفسه، ص 15.

❖ **قصيدة النثر:**

لم تتوقف تحوّلات الخطاب الشعري المعاصر عند شعر التفعيلة، بل برزت أكثر مع حركة أخرى حملت لواءها مجلة 'شعر' تجسّدت فيما اصطلح عليه قصيدة النثر، إذ أنّها أوّل مجلة أنجبت قصيدة النثر العربية، سواء على المستوى التنظيري كما يتضح من خلال محاضرة يوسف الخال في بيروت سنة 1956، أو من خلال تنظيرات أدونيس الكثيرة، أو من خلال النصوص الشعرية لعدد من الشعراء أمثال: أنسي الحاج وشوقي أبو شقرا، وفؤاد رفقة، وسعدي يوسف، ومُحَمَّد الماغوط، وعصام محفوظ، ونذير العظمة... أو من خلال عدد من النصوص النقدية لعدد كبير من النقاد والشعراء.

قصيدة البعثُ والرماد لأدونيس:[1]

أَحلمُ أنَّ في يديَّ جمرة

آتية على جناح طائر

من أفق مغامر

أشم فيها لهبا هياكليا

ربما لصورة فيها سمة

وربما، لامرأة يقال لأنّ شعرها الجميل

صار سفنا.

[1] أدونيس، البعث والرماد، مجلة شعر، مكتبة راس، بيروت، لبنان، ع 3، تموز 1957، ص 3.

- **أزمة المصطلح والمفهوم:**

ارتبطت "قصيدة النثر"* بعدة تسميات: الشعر المنثور، والنثر الشعري، والنثرية، والقصيدة المضادة. والبحث في مصطلحها يحيلنا إلى العلاقة التي جمعت بين كلمة قصيدة وكلمة نثر.

وإن كانت عبارة تدل على جنس أدبي أو نوع شعري يلاحظ فيه التناقض الموجود بين مدلولي الكلمتين اللتين لم تجمعا صدفة "لأنّ المصطلحات النقدية لا يمكن أن تأتي اعتباطا كما هو الحال في معظم النظريات الألسنية في تفسيرها علاقة الاسم بالمسمى"[1]، وإن كانت سوزان برنار أوّل من أشار إلى التناقض في مصطلح قصيدة النثر وذلك في كتابها (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا) فأوضحت أنّه "إذا كان بوسعنا مشاهدة تطور جسم انطلاقا من خلية أساسية، فإنّ بوسعنا أن نرى كل المجموع المعقد للقوانين التي تدخل في تركيب هذا النوع الأصيل، موجودا أساسا، وبصورة افتراضية في تسميتها قصيدة النثر، إنه اتحاد غريب، بلا شك يتضمن جمع المتناقضات [شعر ونثر]، وقصيدة النثر في الواقع مبنية على إتحاد المتناقضات، ليس في شكلها فحسب، وإنّما في جوهرها كذلك: نثر وشعر، حرية وقيد، فوضوية مدمّرة وفنّ منظّم ... ومن هنا يبرز تباينها الداخلي، وتنبع تناقضاتها العميقة الخطيرة والغنية، ومن هنا ينجم تواترها الدائم وحيويتها"[2].

* كان أدونيس أوّل من استعمل مصطلح قصيدة النثر نقلا عن المصطلح الفرنسي Poéme en prose وذلك في مقالة له تحت عنوان "محاولة في تعريف الشعر الحديث"، ثم ظهر مرة أخرى أكثر تحديدا في مقالة ثانية بعنوان "في قصيدة النثر" منشورة في مجلة "شعر" العدد 14 ربيع 1960، ص 75، ثم نشرها لاحقا في كتابه "زمن الشعر".

[1] نديم دانيال الوزة، ماهي قصيدة النثر؟، مجلة البيان، الكويت، ع 353، ديسمبر 1999، ص 39.

[2] سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر زهير مجيد مغامس، مر علي جواد الطاهر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العراق، ط 2، 1996، ص 129.

ويرى الباحث عبد الرحمن مُحَمَّد القعود أنّ اسم قصيدة النثر يثير إشكالية في حدّ ذاته ويطرح عليها مسمى "القصيدة الحرة"، فيقول: "إذ كيف-كما يتساءل البعض- يمكن الجمع بين متناقضين: الشعر والنثر"[1]. فهل تسمية هذا النوع من الشعر صحيحة؟ أم أنها تسمية مغلوطة تسبّب له كثيرا من الإشكالات؟

إنّ انشغال الشعراء بحدث التسمية لم ينته بهم إلى وحدة فيه، بل ساقهم إلى تباين وانعدام تجانس حتى ذهبوا فيه ثلاثة اتجاهات:

. **الأوّل**: يبرّر شعراء مجلة 'شعر' ويسوّغون مصطلح قصيدة النثر قائلين: "إنّ قصيدة النثر قصيدة شعرية ألحقت بها كلمة نثر لتبيان منشئها، وسميت قصيدة للإشارة إلى أنّ النثر يمكن أن يصير شعرا دون نظمه بالأوزان التقليدية، أو بأيّ أوزان محدّدة"[2]، وهو الأمر الذي صدع به أنسي الحاج قائلا: "أما تسمية قصيدة النثر فقد أطلقناها أدونيس وأنا على هذا النوع الشعري وذلك في محاولة لإعطائها نوعا من الوجود الشعري، نوعا من الهوية وكما نوقف التسميات الأخرى مثل شعر منثور ونثر شعري وما شابه ذلك"[3]. وهذا ما وافق عليه نجيب العوفي فيرى "أنّ قصيدة النثر تسمية أنسب لهذه الظاهرة الشعرية، فهو لا يوافق القائلين بالتناقض في التسمية ما دامت قصيدة النثر جامعة بين وهج الشعر وسيولة النثر فإن تسميتها المتداولة تبقى الأدّل عليها والأنسب لها"[4].

---

[1] عبد الرحمن مُحَمَّد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002، ص 163.

[2] يوسف الخال وآخرون، أخبار وقضايا في ثلاثة أشهر، مجلة شعر، لبنان، السنة 6، العدد 21، شتاء 1962، ص 130.

[3] أنسي الحاج، في شهادة له، مجلة نزوى، عمان، ع 29، يناير 2002، ص 42.

[4] عز الدين مناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، نص شعري تهجيني مفتوح، عابر للأنواع ومستقل، قراءة نقدية مقارنة، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2015، ص 266.

. **الثاني:** يرى جبرا إبراهيم جبرا أنّه من غير الوجيه سحب المصطلح على "الشعر الموزون المقفى دونما ترتيب والذي يتفاوت عدد التفاعيل في أبياته ... مادام الشعر عنده لا يمكن أن يتقيّد بهذه القيود كلها ويسمى اعتباطا حرّا"[1]، فيصرّ على تسمية هذا الشعر بالحرّ وذلك نتيجة لمسألتين:

- تنافس مثقفي المرجعيتين الفرنسية والانجليزية على استعراض درجة معرفة المواصفات في الأصول الأوربية.
- تنافس كتّاب قصيدة النثر مع شعراء حركة التفعيلة[2].

ويرى كل من غالي شكري وعبد العزيز المقالح أنّ تسمية قصيدة النثر تسمية خاطئة، فالأوّل يقترح تسمية "التجاوز والتخطي"[3]، والثاني يقترح "القصيدة الأجد"، ليظهر لاحقا أنّه لا يثبت على هذا المصطلح إذ سرعان ما يستبدله بمصطلح "النص الشعري"[4].

. **أما الثالث:** فهو الاتجاه الذي لم يعن بالتسمية بقدر ما عني بالكتابة ويمثله مُحَمَّد الماغوط فيقول: "كنت أكتب فقط لأنجو، وكذلك كنت ولا أزال، لا تعنيني التسمية التي تطلق على ما أكتب، شعرا أم نثرا أم نحتا أم رقصا؟"[5]، فهو لم يلتفت إلى التسمية أو البحث عن المصطلح بقدر التفاته إلى المنجز الإبداعي.

---

[1] جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، ص 14.

[2] عز الدين مناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، ص 30.

[3] غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الشروق، بيروت، ط 1، 1991، ص 56.

[4] عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1985، ص 74.

[5] مُحَمَّد الماغوط، اغتصاب كان وأخواتها، حوارات حررها خليل صويلح، دار البلد، سوريا، ط 1، 2002، ص 51.

ولابدّ أن يكون الجدل حول المصطلح رفضا أو قبولا أو غيرهما نابعا من الاختلاف الكبير في المواقف الفكرية والمرجعيات التي يستند عليها النقاد والأدباء، وليس مجرّد اختلاف في الأذواق النقدية والخوض في هذا الجدل يثر إشكالية لدى أيّ باحث.

- **خصائص قصيدة النثر:**

كون قصيدة النثر متمرّدة رافضة السكون إلى الأطر غير قابلة للنمذجة من المستبعد أن تحمل خصائصا بعينها فتنصهر فيها مختلف الأجناس الأدبية، لكن قد روجت سوزان برنار في اقتراحها لقوانين تنبع أساسا من القصيدة ولا تفرض عليها من الخارج منها مايلي:

- قصيدة النثر نوع متلوّن يحيرنا بتعدد أشكاله.
- فها نحن أولاء نجد أنفسنا وقد ضعنا في مجال غائم، غير معروف جيّدا، وحدوده غير متمايزة.
- يصبح من الضروري العثور على شكل آخر أكثر حريّة ومرونة.
- اصطلاح قصيدة النثر في ذاته معرض لمواقف متعدّدة من القبول به.
- من المؤكد أنّ قصيدة النثر تنطوي على مبدأ فوضوي وهدّام.
- فمهما بلغت القصيدة من درجة التعقيد، ورغم حريتها الظاهرية فإنّها لابدّ أن تشكّل كلّا وعالما مغلقا.
- ويمكننا أن نضيف أنّ فكرة المجانية يمكن أن تحدّدها بدقة فكرة اللازمنية.
- ويقودنا هذان الشرطان الوحدة والمجانية إلى شرط ثالث، أكثر خصوصية لقصيدة النثر هو الإيجاز[1].

[1] إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، ص 64.

وقد تطرّق لها صلاح فضل في دراسة له حيث إن توفرت هذه الشروط الجمالية استحقت قصيدة النثر تلك التسمية:

. **أولا:** "ينبغي أن تكون وحدة عضوية مستقلة، بحيث تقدم عالما مكتملا يتمثل في تنسيق جمالي متميز، يختلف عن الأشكال النثرية الأخرى من قصة قصيرة أو مقالة أو رواية مهما كانت شاعريتها، وتفترض إرادة واعية للانتظام في قصيدة.

. **ثانيا:** يتعين أن تكون وظيفتها الأساسية شعرية ما يتطلب أن تكون بنيتها اعتباطية أو مجانية بمعنى أنّها تعتمد فكرة اللازمنية بحيث لا تتطور نحو هدف ولا تعرض سلسلة أفكار أو أفعال منظمة مهما استخدمت من وسائل سردية أو وصفية.

. **ثالثا:** على قصيدة النثر أن تتميّز بالتكثيف وتتلاقى الاستطراد والتفصيلات التفسيرية لأن قوتها الشعرية لا تتأتى من رقى موزونة ولكن من تركيب مضيء مثل قطعة البلور، فالاقتصاد أهم خواصها ومنبع شريعتها"[1].

أما بنظرة أدونيس فتتحدّد قصيدة النثر في ثلاث:

- يجب أن تكون صادرة عن إرادة وبناء تنظيم واعية، فتكون كلّا عضويا، مستقلا.
- هي بناء فني متميّز. فقصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها، سواء كانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية... فهناك مجانية في القصيدة، ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمنية.
- الوحدة والكثافة: فعلى قصيدة النثر أن تتجنّب الاستطرادات والإيضاح والشرح وكلّ ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى[1].

[1] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1995، ص 120.

يظهر أدونيس أكثر حرصا خشية الوقوع في المطابقة تاركا المجال مفتوحا لرؤيا الشاعر ولمقدرته على التشكيل، وهذا ما يعنيه في قوله: "إنّ طريقة استخدام اللغة مقياس أساسي في التمييز بين الشعر والنثر، فحيث نحيد باللغة عن طريقتها العادية في التعبير والدلالة، ونضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة، يكون ما نكتبه شعرا"[2].

وعليه جاءت قصيدة النثر على مستوى المصطلح وحتى الممارسة مضطربة ومثيرة للتساؤلات لأنّ من سماتها العامّة المغايرة والاختلاف والبناء على غير نموذج، وأساس بنائها النصي التوهّج والتكثيف والتنافر واللازمنية فهي "محاولة جادة لتجديد الشكل الشعري العربي، كما أضفت للمشهد الأدبي جنسا أدبيا ينزع نحو التجدّد والعصرنة والحداثة، جنسا مستقلا متفرّدا من طوق الصرامة والقيود، سيعزز —من دون شك– طريق الأدب، ويرفده بقوة التكثيف والتخييل والشفافية"[3]، فهي نص شعري لا يعتمد على قواعد وقوانين الشعر السابقة، بل يبني قواعده من داخله بناء على التجربة وتفاعلها مع اللغة، أي نص مبني على فوضوية لا يرضى بالقوالب الجاهزة وإن أخفى ما يشده للنظام، فقصيدة النثر "تحتوي على مبدأ فوضوي وهدّام لأنّها ولدت من تمرّد على قوانين علم العروض وأحيانا على القوانين المعتادة للغة، بيد أنّ أيّ تمرّد على القوانين القائمة

[1] حكيمة شداد، قصيدة النثر تنظيرا وإبداعا عند أدونيس، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، مج 07، ع 01، 2018، ص 239.

[2] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 113.

[3] إبراهيم الحميد، مقال افتتاحي بعنوان: على هامش قصيدة النثر، مجلة الجوبة، مؤسسة عبد الرحمن السديري الخيرية، الجوف، المملكة العربية السعودية، ع 26، شتاء 2010، ص 04.

سرعان ما يجد نفسه مكرها على تعويض هذه القوانين بأخرى، لئلا يصل إلى اللاعضوي واللاشكل إذا ما أراد عمل نتاج ناجح"[1].

❖ قصيدة النثر وإشكالية التداخل الأجناسي:

- **في مفهوم الجنس/النوع:**

جاء في لسان العرب: الجنس "ضرب من كل شيء، وهو من الناس ومن الطير ومن حدود النحو والعروض والأشياء جملة... وهذا على موضوع عبارات أهل اللغة وله تحديد، والجمع أجناس وجنوس... والجنس أعم من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس، ويقال هذا يجانس هذا، أي يشاكله، وفلان يجانس البهائم ولا يجانس الناس إذا لم يكن له تميز ولا عقل"[2]. أما ابن فارس فيقول: "الجيم والنون والسين أصل واحد، وهو الضرب من الشيء... كل ضرب من جنس، وهو من الناس والطير والأشياء جملة. والجمع أجناس"[3]. وعليه تشترك أغلب المعاجم بأنّ الجنس ضرب من الشيء، وأنّ للمجانسة دلالة المشاكلة.

وإن كان مصطلح الجنس مرتبطا بمصطلح النوع فالأوّل أعم من الثاني والثاني أخصّ، يقول ابن منظور: "النوع أخص من الجنس، وهو أيضا الضرب من الشيء... وله تحديد منطقي لا يليق بهذا المكان، والجمع أنواع قلّ أو كثر، ... النوع والأنواع جماعة، وهو كلّ ضرب من الشيء، وكلّ صنف من الثياب والثمار، وغير ذلك حتى الكلام، وقد تنوّع الشيء أنواعا"[4]، فالجنس كلّ والنوع

---

[1] سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص 16.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة جنس، ج 03، ص 2217.

[3] ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، مادة جنس، مج 01، ص 486.

[4] ابن منظور، لسان العرب، مادة نوع، ص 3028.

جزء منه لأنّ الجنس أشمل. غير أنّ مصطلح النوع وإن كان أخصّ من الجنس فإنّه قد شاع في المعاجم العربية التراثية، يقول ابن فارس: "النون والواو والعين كلمتان، إحداهما تدلّ على طائفة من الشيء مماثلة له، والثانية ضرب من الحركة، الأوّل النوع من الشيء الضرب منه، وليس هذا من نوع ذاك، والثاني: قولهم: ناع الغصن ينوع، إذا تمايل، فهو نائع. وقال بعضهم: لذلك يقال جائع نائع، أي مضطرب من شدة جوعه متمايل"[1].

هذا يعني أنّه إذا كانت لدلالة الجنس المشاكلة فإن لدلالة النوع التمايل، "ومنه فإن لفظة جنس إشارة إلى فكرة محورية تحوم حولها كل الدلالات وهي فكرة التشابه والتماثل، أمّا لفظة نوع فتدور حول فكرة الانحراف أو الاختلاف والتنوّع وهي فكرة توحي بمبدأ التحوّل والتغيّر المرتبط بمبدأ التعيين والتخصيص"[2]. أمّا مصطلح "Genre جنس في اللغات الأجنبية فيعدّ مصطلحا حديثاً نسبياً في الخطاب النقدي فقد كان يستخدم للدلالة على مصطلحات كثيرة مثل kind وSpecie ومن المعروف أنّ هذا المصطلح مأخوذ من الكلمة اللاتينية التي تعني الفصيلة أو الجنس وقد استخدمت في مجالي الأدب والفنّ كتصنيف للأعمال الأدبية والفنية"[3].

أما البحث عن مفهوم الجنس اصطلاحا يقودنا إلى كتب الفقهاء والفلاسفة، فهو إحدى المقولات الجوهرية في علم المنطق،وقد بادر المشتغلون بالفلسفة إلى تعريفه في مقدمات كتبهم فالجنس عندهم "ثلاثة مراتب وهي:

1. الجنس العالي: وهو الجنس الذي لا يوجد فوقه جنس آخر ويسمى جنس الأجناس كالموجود.

[1] ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ص 371.

[2] عبد العزيز شيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري (جدلية الحضور والغياب)، دار محمّد حامي، تونس، ط 01، 2001، ص 145.

[3] المرجع نفسه، ص 465.

2. الجنس المتوسط: وهو الجنس الذي يكون فوقه وتحته جنس، كالجسم أو الجسم النامي.

3. الجنس السافل: وهو الجنس الذي لا يكون تحته جنس كالحيوان"[1].

ويقول مُحَمَّد مندور: "إنّ كلمة جنس ونوع مأخوذة من مقولات أرسطو وهي تستخدم في علم النبات وعلم الحيوان وعلم الأجناس البشرية، وليس هناك مانع من نقلها إلى عالم المعنويات وإن كنت أفضل لفظة فنون على اللفظتين السابقتين بأنّها مرتبطة بالقيم الجمالية التي تميّز الأدب كلّه عن غيره من الكتابات... كما أنّ لفظة فنون تحتفظ بالرابطة بين الأدب وغيره من الفنون الجميلة بحيث يخشى من العدول عن هذا الاصطلاح أن يظن ظان أنّ الأدب لا يشترك مع الفنون الأخرى، كالفنون التشكيلية والموسيقية في أسسه الجمالية وأهداف تعبيره فالفنون كافة تتّصل بفلسفة إنسانية واحدة"[2]، ويقول الجرجاني في تحديده للجنس: "اسم دال على كثيرين مختلفين بالأنواع، كل مقول على كثيرين مختلفين بالحقيقة في جواب ما هو من حيث هو كذلك وبالتالي جنس، وقوله مختلفين بالحقيقة يخرج النوع والخاصة والفصل القريب، وقوله في جواب ما يخرج الفصل البعيد والعرض العام وهو قريب إذا كان الجواب على الماهية"[3]، فهو يرى أنّ النّوع أكثر تخصيصا من الجنس وإن كان لا يرى فرقا بينهما في الاستعمال. والجنس "عبارة عن لفظ يتناول كثيرا ولا تتم ماهيته بفرد من هذا الكثير كالجسم... والجنس ضرب من الشيء، والنوع أخص منه،

[1] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج 02، ص 417.

[2] مُحَمَّد مندور، الأدب وفنونه، دار النهضة، مصر، ط 05، 2006، ص 11.

[3] الجرجاني، كتاب التعريفات، ص 92.

يقال: تنوّع الشيء أنواعا، فالإبل جنس من البهائم"[1]. وممّا سبق فلفظتي جنس ونوع قد تؤديان نفس المعنى وهو المشاكلة والمجانسة.

- **في مفهوم الجنس الأدبي:**

الجنس الأدبي "اصطلاح عملي يستخدم في تصنيف أشكال الخطاب وهو يتوسّط بين الأدب والآثار الأدبية ويتضمن مبدأ الأجناس الأدبية معايير مسبقة غايتها ضبط الأثر الأدبي وتفسيره"[2]، وهو "نوع من الأعمال الأدبية التي تشترك بعضها مع بعض بالموضوعات والأساليب والأشكال والأغراض المتشابهة"[3]، فهو مجموعة عناصر متشابهة تنطوي داخل جنس واحد، فالأجناس الأدبية فنون تمتاز بخصائص فيما بينها، إذ أنّ كل مجموعة تشترك في خصائص معينة بحسب الشكل الخارجي وبحسب الجانب الداخلي مضمونا وأسلوبا لتحدد نمطها الخاص، والجنس الأدبي كمفهوم اصطلاحي ونقدي وثقافي يهدف إلى تصنيف الإبداعات الأدبية حسب مجموعة من المعايير.

وأوّل من اعتدّ بالأجناس الأدبية هو أرسطو في كتابه فنّ الشعر، فيقسمها إلى ثلاثة أقسام: الملحمة والشعر الغنائي والدراما، وجعل لكلّ منها لغتها وأسلوبها وجمهورها، إذ يعتبر هذا التقسيم الأقدم على الإطلاق، فيقول مُحَمَّد مندور: "يعتبر أرسطو في كتابه 'فنّ الشعر' واضع الأسس التي

[1] أبو البقاء الحنفي الكفوي، الكليات، معجم المصطلحات والفروق اللغوية، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط 02، 1998، ص 338.

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون ودار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط 01، 2002، ص 67.

[3] عبد الكريم حضير السعيدي، وهيثم عباس سالم، نظرية الأجناس الأدبية، دراسة تاريخية تحليلية، جامعة ذي قار، العراق، ع 03، مج 02، 2006، ص 135.

تقوم عليها نظرية الأدب والفواصل التي تقوم بين كل فن وآخر على أساس خصائصه من ناحية المضمون ومن ناحية الشكل على السواء"[1].

أمّا الفيلسوف الألماني هيجل فقد بذل مجهودا معتبرا في تقديم نظرية للأجناس الأدبية منطلقها تفكيره الفلسفي، فكان طرحه مثاليا مطلقا، و من هنا حاول التقريب بين الرواية والملحمة، وبعده لوكاتش يخطو خطواته لتكون الرواية تطورا للملحمة، ويعرض فكرة سيطرة النثر على الشعر فيقول: "لماذا لا نكتب إلّا نادرا قصيدة حكيمة قصيرة بالمفهوم الإغريقي؟ لأنّنا لا نجد إلّا أشياء قليلة جدّا تستحق ذلك. لماذا لا ننجح إلّا نادرا في الملحمة؟ لأنّنا لا نملك مستمعين. ولماذا يميل هذا الاتجاه القوي نحو الأعمال المسرحية؟ لأنّ الدراما، بالنسبة إلينا، هي الشكل الوحيد للفنّ، الذي تخلق ممارسته المتنامية حقّا، الأمل ببعض المتعة في الحاضر"[2]، فهو يلمّح إلى فكرة ضرورة محاربة التداخل بين الأجناس الأدبية.

أمّا في النقد العربي القديم فإنّ المتتبّع للكتب التراثية يلاحظ قلة اهتمام النقد بمختلف الأجناس لانشغال النقاد الكلي بالشعر، ومن القدماء الذين اجتهدوا في تصنيف الأنواع الأدبية، نذكر الجاحظ الذي قسّم الكلام إلى منثور ومنظوم، يقول في ذلك: "لابدّ من أن نذكر فيه أقسام تأليف جميع الكلام، وكيف خالف القرآن جميع الكلام الموزون والمنثور غير المقفى على مخارج الأشعار والأسجاع، وكيف صار نظمه من أعظم البراهين، وتأليفه من أكبر الحجج"[3]. كما شغلت هذه القضية حيزا عند نقاد غير الجاحظ وإن كانت مواقفهم فردية ذاتية ومحاولاتهم محتشمة

[1] مُحَمَّد مندور، الأدب وفنونه، ص 20.

[2] جورج لوكاتش، غوته وعصره، تر بديع عمر نظمي، دار الطليعة، بيروت، ط 01، 1984، ص 65.

[3] الجاحظ، البيان والتبيين، ج 01، ص 383.

في مقالات موجزة تعتمد على التقسيم التقليدي لترسم خطوطها الكبرى بين منظوم ومنثور، فكان الأمر بيّنا والحدود واضحة عكس إصرار الغربي على تحديد رؤيته من خلال اهتمامه المتزايد بقضية الأجناس الأدبية ومفهوم الأدب، فيقول جون ماري شايفر: "قلما حضيت الأجناس الأدبية باهتمام الدارسين والنقاد العرب، وقد يعود ذلك إلى عدم أهمية هذا الموضوع في الأدب العربي القديم حيث كان الاهتمام منصبا على الشعر وحده، أمّا الآن وبعد أن دخلت أجناس جديدة إلى الأدب العربي بفعل الاحتكاك بالغرب (القصة، الرواية، المسرح ...)، فإنّه من الواجب إعطاء هذه المسألة الأهمية التي تستحقها، لكن أيّ دراسة في هذا المجال ستعتمد على الدراسات الغربية وذلك لندرة الدراسات في اللغة العربية"[1].

أمّا من المحدثين فقد تعرض مُحَمَّد غنيمي هلال لهذه القضية في كتابه "دور الأدب المقارن"، فالأجناس الأدبية "قوالب عامة فنية تختلف فيما بينها لا على حسب مؤلفيها أو عصورها أو مكانها أو لغاتها فحسب ولكن كذلك على حسب بنيتها الفنية وما تستلزمه من طابع عام، ومن صور تتعلق بالشخصيات الأدبية أو بالصياغة التعبيرية الجزئية التي ينبغي ألاّ تقوم إلّا في ظلّ الوحدة الفنية للجنس الأدبي"[2].

أما أحمد الشايب فقد ميّز بين أسلوب النثر وأسلوب الشعر ، حيث قام بتقسيم الأسلوب العلمي النثري إلى: المقالة، التاريخ، السيرة، المناظرة، التأليف، الأسلوب الأدبي متمثلا بالرواية،

[1] جون ماري شايفر، ما الجنس الأدبي؟ تر غسان السيد، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 1997، ص9.

[2] مُحَمَّد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط 03، 2003، ص 118.

والرسالة والخطابة. ومن النقاد المعاصرين عز الدين إسماعيل الذي قسّم الأدب إلى شعر ونثر ثم عدّد ما يدخل في النثر من أجناس فيذكر نثر الكهان والأمثال والخطب.

- **سؤال التجنيس: قصيدة النثر شعر أم نثر؟**

لعلّ ما طرح إشكالية تجنيس قصيدة النثر هو رفض كثير من النقاد الخلط بين جنسي الشعر والنثر فقد تعاملوا مع المصطلح من منطلقه المعنوي، "فهذه القصيدة بما جمعته بين المصطلحين المذكورين لفظتي 'قصيدة "نثر'، وبتخلي شعرائها التام عن الوزن والقافية، واستعانتهم بالسرد والتقنيات النثرية في إنتاج نصوصهم الشعرية، فتحت الباب على مصراعيه لاجتهادات كثيرة فيما يتعلق بانتماء هذا النوع من الكتابة إلى جنس أدبي بعينه"[1]، فقد ظهرت مع أربعينيات القرن الماضي إذ دعا "بعض المحدثين إلى نوع من الشعر يتحرّر فيه أصحابه من قيود الوزن والقافية، وسموا إنتاجهم 'القصيدة'، وتبنّت 'مجلة شعر' هذه الظاهرة الكتابية... وقد لقي هذا اللّون هجوما عنيفا من نقد القدامى، ومن أصحاب النزعة الجديدة 'الشعر الحرّ'، لأنّهم في نظرهم أفقدوا ركنين أساسيين للقصيدة هما النّظم الجيّد والوزن... وهذه القصيدة تشبه النثر المركز وكلاهما ينضح بالعواطف والإحساسات الشعرية، وإن لم يكونا شعرا"[2]، وأوّل من نقّد هذا الهجوم العنيف على قصيدة النثر رائدة الشعر الحرّ نازك الملائكة، إذ تقول: "شاعت في الجوّ الأدبي في لبنان بدعة غريبة في السنوات العشر الماضية، فأصبحت بعض المطابع تصدر كتبا تضمّ بين دفاتها نثرا طبيعيا مثل أيّ نثر آخر، غير أنّها تكتب على أغلفتها كلمة 'شعر'، ويفتح القارئ تلك الكتب متوهّما أنّه

[1] علي داخل فرج، محاكمة الخنثى، قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ط 01، 2011، ص 106.

[2] مُحَمَّد التونجي، المعجم المفصّل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 02، 1999، ج 01، ص 112.

سيجد فيها قصائد مثل القصائد، فيها الوزن والإيقاع والقافية، غير أنّه لا يجد من ذلك شيئا وإنّما يطالعه في الكتاب نثر اعتيادي مما يقرأ في كتب النثر"[1]، فهي تلحّ على أنّ ما كتبه رواد هذا الجنس ما هو إلّا نثر اعتيادي فلا تصح نسبته إلى الشعر، إذ ركزت على مسألة الوزن والإيقاع والقافية وأنّهما الفيصل بين الشعر والنثر، "فما نكاد نلفظ كلمة الشعر حتى ترنّ في ذاكرة البشرية موسيقى الأوزان وقرقعة التفعيلات ورنين القوافي"[2]. وبفقدان الأركان الأساسية في الشعر لم تصل قصيدة النثر لولوج باب كونها شعرا، فاستبعدها كثير من نقاد الشعر، منهم الناقد الجزائري حبيب مونسي، فيقول: "قصيدة النثر ليست شعرا، ولن تكون شعرا أبدا بالمفهوم الأصيل للشعر العربي، فالشعر العربي كيان ضخم قائم إلى أن تدع الإبل حنينها، فإذا خفت صوته في هذه الفترة فسوف يعود قويا مدويا في فترة أخرى. إنّه شعر تغذيه الخطابية والبطولة والغنائية"[3]. ويقول الدكتور عبد المالك مرتاض في هذا الصدد: "إنّ قصيدة النثر، كما شاع إطلاق هذا المصطلح الهجين الرّذل، على هذا الضرب من الكلام الذي يطلق عليه، هو أيضا تساهل واستخفاف بالمفاهيم، فمصطلح شعر: ظاهرة أدبية جديدة على الذوق الشعري العام، وعلى الذوق الشعري الإنساني أيضا، إذا كان الشعر كالموسيقى، هو الشعر في كل اللغات والثقافات... فالموسيقى ظلّت في تطوّر أزلي، ولكنّها احتفظت بخاصيتها الأولى هي الإيقاع، أو إلى الحدّ الأدنى من هذا الإيقاع على الأقل"[4]. ويكاد يعترف غيرهم من النقاد بقصيدة النثر بوصفها جنسا من أجناس النثر وفنّا من فنونه، فهي

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 213.

[2] المرجع نفسه، ص 220.

[3] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، دار التنوير، الجزائر، ط 1، 2013، ص 136.

[4] عبد المالك مرتاض، التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر 1962-2000، مجلة الآداب، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، مج 05، ع 01، 2000، ص 238 .

ليست شعرا ولا بديلا عنه، إذ يرى مُحَمَّد العبد أنّها صارت "شكلا من أشكال التعبير الأدبي المعاصر، يروق لبعض المبدعين اتخاذه إطارا فنيا يعبرون من خلاله عن مضامين فكرية وشعورية متعدّدة، وعلى الرغم مما لقيه هذا المصطلح من انتقاد وإلحاح على التعديل، فإنّه مازال اسما شائعا على هذا الجنس الأدبي، والحق أنّني لست ممن يقرون هذه التسمية إذا قابلناها بما أطلقت عليه، ففضلا عن التناقض الظاهر بين عنصريها اللغويين 'قصيدة ونثر' بما لكلّ منهما في تراثنا الأدبي والتراث العالمي من ماهية راسخة، فإنّها لا تصدق على طبيعة ما أطلقت عليه، وكأنّها اسم على غير مسمى"[1].

بينما يحاول روادها دحض الفرق بين الشعر والنثر فيجيب أنسي الحاج على السؤال السابق، بالقول: "إنّ قصيدة النثر تمثّل وجها من وجوه الثورة الشعرية التي شهدها هذا القرن، وفيها يكتب النثر بلغة شعرية، ولغايات شعرية، فهو يخلو من الاطّراد والتحليل الذي يميّز النثر ويخلو من السرد، والوصف، اللذين يميّزان القصة والرواية، ويخلو من المباشرة التي تميّز الخطابة، وأشباهها من فنون النثر الجماهيري"[2]، ويضيف "لاهي وحدة متماسكة لا شقوق بين أضلاعها، وتأثيرها يقع ككلّ لا كأجزاء، لا كأبيات وألفاظ"[3]، ويصفها أدونيس بأنّها "تأسيس نوع جديد من التعبير، بحيث تصبح القصيدة مثلا كتابة جديدة ليست وزنا بالضرورة وليست لا وزنا بالضرورة. تصبح إيقاعا وزنيا نثريا أو نثريا وزنيا يمكن أن تمتزج فيها الأنواع كلها"[4].

---

[1] مُحَمَّد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر، مصر، ط 1، 1989، ص 177.

[2] أنسي الحاج، لن، المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 2، 1982، ص1.

[3] أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، الإطار النظري، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط 1، 1996، ص 57.

[4] المرجع نفسه، ص 54.

أما جبرا إبراهيم فيرى أنّ قصيدة النثر "هي القصيدة التي يكون قوامها نثرا متواصلا في فقرات كفقرات أيّ نثر آخر على فارق في المضمون ... المضمون هو الذي يجعل من فقرات نثرية قصيدة أو غير قصيدة"[1].

ومن النقاد من يرى أنّها شعر لأنّ "الشاعر هو من شعر يشعر فهو شاعر، والمصدر الشعر، ولا يستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره، وإذا كان يستحق اسم الشاعر لما ذكرنا، فكلّ من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر، وإن كان يأتي بكلام موزون مقفى"[2]، فالشعر في رأي أصحاب قصيدة النثر ليس له علاقة بالعروض بل بالجانب النفسي والعقلي والصياغة التركيبية، فهي "تستبدل الوزن بخصائص أخرى لا تقل شعرية عنه منها الإيقاع الذي يتأتى غالبا من تشكيلها البصري وما تتضمنه من بياضات، وكذلك التعبير عن التجربة الشعورية، بلغة تختلف عن لغة التواصل اليومي، وقد أعلن هذا الشكل حسبه على انتمائه الأجناسي، منذ ميلاده مع مجلة 'شعر'، كامتداد طبيعي للشعر العربي لذلك فأيّة محاولة لصرفها عن خانة الشعر لا تزيد انتسابها إليه سوى قوة وتأكيدا"[3]، فيؤكد 'مُحَمَّد عبد الله' "أنّها شكل من أشكال الشعر العربي، لكنّه يستثني تلك النصوص التي لا تمتّ بصلة لمختلف ملامح الشعرية، فيخص بالذكر النماذج الجيدة التي يكتبها مبدعون متّفق عليهم، إذ أنّها لا تسقط إلّا بالوزن وتعوض غيابه ببدائل أخرى في الإيقاع والدلالة"[4]. وهناك من يؤكد أنّها لون شعري ببساطة لأنّ

[1] جبر إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، ص 15.

[2] ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تح حفني مُحَمَّد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، 1969، ص 130.

[3] عز الدين مناصرة، إشكالية قصيدة النثر، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط 01، 2002، ص 382.

[4] عز الدين مناصرة، إشكالية قصيدة النثر، ص 382.

أصحابها أرادوا أن تكون كذلك بتوفر عنصري القصد والنية وهما عنصران هامان من عناصر الشعر، ورغم تحرّرها من وحدة القافية والوزن واستبدال نظام البيت بنظام السطر ظلت محافظة على كثير من خصائص الشعر كالوحدة العضوية، التكثيف والتوتّر، وقد استخدم النثر فيها لغاية شعرية، فهناك من يحتج في نسبتها إلى الشعر في تسميتها ذاتها.

وبين هذا وذاك ظهر موقف ثالث أثبت لقصيدة النثر شكلا من الأشكال فسماها جنسا ثالثا لا ينتمي إلى الشعر ولا إلى النثر، فهي "نص مفتوح وجنس مستقل، وكتابة خنثى"[1]، على حد تعبير 'عز الدين مناصرة'، فهي تأخذ من الشعر لغته، ومن النثر إيقاعه لتلحق بهما جنسا، فيقول: "خاطرة نثرية ذات لغة شعرية، أو هي جنس كتابي ثالث تنقصها الدلالة الصوتية، وينقصها الإيقاع الشعري، رغم اشتمالها على إيقاع نثري، وصورة شعرية، ولغة شعرية"[2]، فالصورة الشعرية فيها تنفي انتماءها إلى النثر، وغياب الإيقاع الشعري يمنعها من اللحاق بجنس الشعر، لكنّه لم يزد القضية بهذا التصنيف إلا تعقيدا أكثر لأنّ الأدب لا يخرج عن كونه شعرا أو نثرا، فلا وجود لجنس بينهما وإن كانا قد استفادا من بعضهما البعض.

[1] المرجع نفسه، ص 78.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

خاتمة

هي رحلة علمية حاولت من خلالها سبر أغوار الموضوع المطروح، ولست أزعم أنّني أتيت على كلّ ما يمكن أن يقال فيه، لأنّ أُفقه في توسّع دائم كلّما تقدّمت في دراسته وأوغلت فيه، فالآراء التي ذكرت هنا لم تكن وليدة طفرة في التفكير أو حالات إلهام عابرة، بل هي محاولات أصيلة لتحديد أصول لنظرية الشعر، فأصحابها ذوو حسّ ذوقي نقدي صاف، وحسّ جمالي مرهف، انطلاقا من تجاربهم الخاصّة، فالشعر فضاء رحب يجمع كل المتناقضات والأضداد، هو ضرب من الخيال، هو متاهة فنية ساحرة، متمرّدة، هو ساحة تلتقي فيها كل هموم الإنسان وأفراحه، لذا صعب على النقاد والفلاسفة والشعراء تحديد تعريف شامل وتامّ له، أو وضع نظرية لها قوانينها النهائية الخاصة، إذ لا ننفي وجود محاولات لذلك، فالشعر عندهم فنّ قولي له عناصره الأساسية، لينقل تجربة وعاطفة وإحساسا وخيالا إلى المتلقي.

أمّا في النقد العربي القديم فقد اختلف النقاد في تحديد ماهيته، لأنّ تحديد معنى الشعر تحديدا منضبطا أمر بالغ الصعوبة، فهو متعلق بفنّ إنساني متجدّد يعبر عن تجارب فردية متميزة بطبيعتها، وخاضع في نفس الوقت للمذاهب الفكرية، والتيارات الاجتماعية التي يصدر عنها، ومن ثمّ نجد في التراث النقدي العديد من التعريفات التي تحاول بيان ماهية الشعر وحصر خصائصه، والتفريق بينه وبين النثر.

وما إجماعهم على وجود الوزن والقافية في الشعر إلّا لأنهما أمران لازمان فيه، وإن ألحق بهما البعض المحاكاة والخيال، لنصل بعد ذلك إلى دعوة حديثة تلغي كل عناصر الشعر القديمة بداعي التحرّر.

قد تطوّر الشعر العربي تطوّر بتطوّر مراحل حياة قائله ومتلقيه، ما جعل الرؤية النقدية له تتطوّر معه، إذ أنّ الناقد العربي القديم لم يعرف مصطلح الشعرية، لكن أينما وُجد الشعر توجد الشعرية، فقد ربط العرب القدامى مقياس تفوق الشاعر بمقياس تفوقه الاجتماعي والثقافي، وبعد

التطور الحاصل مع العصر العباسي أُسّس للشعرية بمصطلح عمود الشعر، الذي صار النظرية التي تقاس على إثرها جودة الشعر. إذ يُعد الجاحظ طرفًا فاعلاً من أطراف القوى الدافعة في توجيه نظرية عمود الشعر، وتحديد معالمها، وتحرير بعض مصطلحاتها، فهو من أوائل النقاد الّذين أشاروا إلى بعض معايير و سمات الشعرية وما إلى ذلك من المصطلحات التي تمثّل النواة الأساسية لنظرية عمود الشعر، لتتفجّر هذه القضية أيضا ودون تسمية لها في تفرقة ابن طباطبا بين الجاهليين والإسلاميين، وهي تفرقة واضحة تنضح بالإعلاء من شأن القدماء، والتسامح معهم فيما اقترفوا من أخطاء، والتحامل على المحدثين، ليتبعهما في ذلك قدامة بن جعفر فيعتقد أنّ كتابه نقد الشعر أوّل ما يؤلّف في النقد، وقد نسب إلى الآمدي فضل الإسهام في التأصيل لمصطلح عمود الشعر في موازنته بين الطائيين وإن لم يحدّد مفهومه بشكل مفصّل دقيق، ليسلك الجرجاني بعده مسلكه، وانطلق في محاولة لإكمال ما بدأه أستاذه، فقدّم بعض المفاهيم حول أبواب ومقومات عمود الشعر على المستوى النظري والتطبيقي، غير أنّه لم يحدّد عناصر تصوّره له تحديدا صريحا.

انقضى القرن الرابع كلّه ومازال النقاد يطرحون أثناء نقاشاتهم فكرة عمود الشعر، لكن لم يستطع أحد منهم أن يحسم في قضية ماهية هذا العمود، لتظلّ مشوبة بشيء من الضبابية في المفهوم حتى تمّ التخريج لها على يد المرزوقي في مقدّمته لشرح ديوان الحماسة لأبي تمام، فاطلّع على آراء ابن طباطبا وقدامة والجرجاني ...، بل أضاف إليها ما أسعفه من فهمه وتصوّره وقدّم لعمود الشعر تعريفا ومعايير على أساسها حُسم كل نقاش وانجلى كل غموض، فيعدّ بذلك أوّل من عرض للقضية عرضا شافيا وبتفصيل يمكن أن يأخذ مصطلح نظرية عمود الشعر وخصاله فجعل منها سبعة، فصار هذا العمود يشبه عمود الدين، الحياد عنه بدعة من البدع، أو ضلال يجب أن يتناول بالكراهة التي تبلغ أحياناً حدّ التحريم، فهو التقاليد الشعرية المتوارثة أو السنن المتبعة عن شعراء العربية، ولعلّ هذا التشّبث به كان سبباً رئيساً في جمود الشعر العربي وتأخّره

إضافة إلى أسباب أخرى جعلت من الشعر ذلك الثّابت، ليستدعي الأمر إلى حركة تجديدية مع ظهور طبقة المولّدين الذين أخذوا من ثقافات البلاد الأخرى مزيجا جعلهم يجمعون بين مزاج العرب وأمزجة الأجناس الأخرى التي أخضعها المسلمون في فتوحاتهم، فكانت ثقافة اللغتين تمتزج في نفوسهم امتزاجا قويا فتتولّد من هذا الامتزاج روح جديدة لا تنظر إلى التراث الشعري القديم نظرة التقديس والرهبة التي كان العربي يقفها منه. وكذلك انعدمت الرابطة العاطفية بين هؤلاء الشعراء الجدد و بين معالم الحياة العربية الجاهلية بما فيها، فكان لظهور هؤلاء الشعراء إذن دفعة قوية لحركة التجديد في القرن الثاني هجري، من بينهم بشار بن برد وأبو نواس، ليأتي ثالثهما ويخترع مذهبا ويصير فيه أوّلا وإماما متبوعا، ويشتهر به حتى قيل مذهب أبي تمام، وسلك الناس نهجه، واقتفوا أثره. فكان شعره لا يشبه شعر الأوائل، ولا على طريقتهم لما فيه من خروج عن أسس عمود الشعر، فقاد الشعر العربيّ إلى مساحات فنية وجمالية أثارت جدلا وخصومات كبيرة بين ناقدي عصره والعصور اللاحقة، فشعره نقطة تحوّل هامّة في مسار الشعريّة العربيّة، امتد أثره إلى العصر الحديث.

وساقنا البحث عن مصطلح الشعرية في العصر الحديث إلى الغرب، إذ حدث بينهم وبين العرب اتصال جديد مغاير للسابق، كان هذه المرة اتصال مغلوب بالغالب، يسيره قانون الولع بالآخر والاجتهاد في تقليده وإتباع نهجه، فوجدنا أنّ للمصطلح في النقد الغربي الحديث ثلاثة رواده: رومان ياكبسون، تزفيطان تودوروف، وأخيرا جون كوهن، لتنتقل هذه المصطلحات إلى النقد العربي الحديث وتقع في إشكالية في حدّ ذاتها فعدم التنسيق بين الباحثين العرب جعلهم يختلفون في تحديد مصطلح جامع وبالتالي ينعكس ذلك على مستوى المفاهيم، فمنهم من قال بالشاعرية، الأدبية، والإنشائية، وغيرها من المصطلحات مثل: بيوطيقا، بويتيك ،نظرية الشعر، فنّ الشعر، علم الأدب وفنّ النّظم والفنّ الإبداعي...، ليطغى بعدها مصطلح الشعرية لأنّه يمتاز بقدر

وافر من الكفاءة الدلالية والشيوع التداولي، جعله يهيمن على ما سواه ثمّ تأتي بعده مصطلحات أخرى، فتتأسّس فيه نظريات عربية حديثة كالفجوة–مسافة التوتر، الحقل المقيد، ثمّ شعرية الشفوية والكتابة.

وبعد الخوض في مصطلح الحداثة كشفنا عن تجلياتها في الشعر العربي الحديث والتي تظهر في شعر التفعيلة عند نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، وكذا قصيدة النثر عن أدونيس. وإن كانا –الشعر الحرّ وقصيدة النثر– يمثلان الوجه الثاني للحداثة. بحيث تجلّت هذه الأخيرة في تاريخ الشعر العربي بتحولين رئيسيين:

- الأوّل في كسر عمود الشعر وهو النموذج الأعلى في عرف العرب، بحيث صار كلّ خروج عنه تمرّدا ومساسا بمقدّس.
- والثاني في اختراق الشكل العمودي مع شعر التفعيلة فهو تمرّد على أنظمة التقاليد الموروثة، وانعتاق من العروض الخليلي الذي لم يعد يتناسب وطموح القصيدة الحديثة في ابتداعها لنظامها الإيقاعي الخـاص من جهة، وكذا التطلّع إلى تجديد اللغة من داخل اللغة والبحث عن الشعري في النثر من جهة أخرى فتصبح قصيدة النثر تأسيسا لنوع جديد من التعبير، بحيث تصير القصيدة كتابة جديدة ليست وزنا بالضرورة وليست لا وزنا بالضرورة. تصبح إيقاعا وزنيا نثريا أو نثريا وزنيا يمكن أن تمتزج فيها الأنواع كلّها، ما وسّع في إشكالية سابقة ألا وهي قضية التداخل الأجناسي في الأدب.

المصادر والمراجع

قائمة مصادر ومراجع البحث

*القرآن الكريم.

المصادر:

-أبو الطيب المتنبي، ديوانه، دار الجيل ، بيروت، دت.

-أبو العلاء المعري، سقط الزند، دار بيروت للطباعة والنشر، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1957.

-أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تح سمير جابر، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1995.

-أبو الوليد بن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تر عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953.

-أبو تمام الطائي، ديوانه، تح محيي الدين الخياط، نظارة المعارف العمومية الجليلة، القاهرة، دت.

-أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تح أحمد أمين و أحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، دت.

-أبو زكريا يحي بن علي الشيباني التبريزي، شرح ديوان أبي تمّام، تح الحساني حسن عبد الله، نشر معهد المخطوطات العربيّة، القاهرة، 1966.

-أبو عبيد الله مُحَمَّد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تح مُحَمَّد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 1، 1965.

-أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تح عبد السلام مُحَمَّد هارون، دار الجيل، بيروت، 1992.

-أبو عثمان الجاحظ، رسائله، تح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 1، 1979.

-أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، تح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1998.

-أبو علي أحمد بن مُحَمَّد بن الحسين المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1951م.

-أبو علي الحسين بن سينا، فن الشعر، من كتاب الشفاء، تح الأب قنواتي، محمود الخضيري، فؤاد الإهواني، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1952.

-أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا، كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، تح وشر مُحَمَّد سليم سالم، مطبعة دار الكتب، القاهرة، 1969.

-أبو علي القالي، الأمالي، دار الجيل، بيروت، ط 2، دت.

-أبو نصر الفارابي، إحصاء العلوم، تح عثمان أمين، دار الفكر العربي، القاهرة، 1948.

-أبو نصر الفارابي، الموسيقى الكبير، تح غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.

-أبو نصر الفارابي، جوامع الشعر، تح مُحَمَّد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1971.

-أبو نصر الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعر للمعلم الثاني الفارابي ضمن فن الشعر، تر، شر، تح عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1986.

-أبو نصر الفارابي، فصول المدني، تح دنلوب، ط كمبردج، نيويورك، 1961.

-أبو نصر الفارابي، كتاب الحروف، تح محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، ط 2، 1990.

-أبو نواس، الديوان، تح وشرح سليم خليل قهوجي، دار الجيل، بيروت، 2003.

-أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، كتاب الشعر، تح علي مُحَمَّد البجاوي ومُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، الناشر عيسى البابي الحلبي، مصر، ط 01، 1952.

-أدونيس علي أحمد سعيد، ديوان الشعر العربي ، دار المدى، بيروت، 1996.

-ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير، تح حفني مُحَمَّد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، مصر، 1383 هـ.

-ابن السراج الشنتريني، كتاب الكافي في علم القوافي، تح علاء مُحَمَّد رأفت، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، ط 02، 2003.

-ابن بسام الشنتيري، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1998.

-ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مطبعة السعادة، القاهرة، 1963.

-ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تح محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د ت.

-ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، شر عبد المتعال الصعيدي، مكتبة صبيح، القاهرة، 1969.

-ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر،شر عباس عبد الساتر، مر نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 02، 2005.

-ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تح حفني مُحَمَّد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، 1969.

-امرئ القيس، ديوانه، تح مُحَمَّد ابو الفضل ابراهيم، دار المعارف، مصر، ط 2، 1990.

-البحتري الطائي، ديوانه، تح شر تع حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط 3، د ت.

-بدر شاكر السيّاب، ديوان أزهار ذابلة، مطبعة الكرنك بالفجالة، مصر، ط 1، 1947.

-بشار بن برد، ديوانه، شر الطاهر بن عاشور، مر مُحَمَّد شوقي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط 1، 1958.

-جميل بن معمر، ديوانه، جمع وتحقيق وشرح د حسين نصار، دار مصر للطباعة، مصر، ط 2، 1967.

-حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تق وتح مُحَمَّد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، ط 02، 1981.

-حازم بن مُحَمَّد القرطاجني، نظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، سعيد مصلوح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1995.

-الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح السيد أحمد صقر، دار المعارف القاهرة، ط4، دت.

-الشريف الجرجاني، التعريفات، تح مُحَمَّد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، ط 01، 1973.

-ضياء الدين بن الأثير الجزري، المثل السائر، تح أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة النهضة، القاهرة، ط 1، 1959.

-ضياء الدين بن الأثير، الاستدراك في الرد على رسالة ابن الدهان المسماة بالمآخذ الكندية من المعاني الطائية، تح حفني مُحَمَّد شرف، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 1، 1958.

-عبد الرحمان بن مُحَمَّد بن خلدون، المقدمة، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، حلب، سورية، 2004.

-عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تع مُحَمَّد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1398 هـ.

-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تع محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط 01، 1991.

-عبد الله بن المعتز، طبقات الشعراء، تح عبد الستار أحمد فراح، سلسلة ذخائر العرب، دار المعارف، مصر، ط 03، 1976.

-عبد الله بن المعتز،كتاب البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس إغناطيوسكراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982.

-علي بن ظافر الأزدي، بدائع البدائه، تح مُحَّد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، 1975.

-علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: مُحَّد أبو الفضل إبراهيم وعلي مُحَّد البجاوي، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، ط1، 2006م.

-عنترة العبسي، ديوانه، تح مُحَّد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، القاهرة، 1970.

-القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، د ط، 1932.

-قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح كمال مصطفى، مكتبة الخافجي، القاهرة، ط 03، 1979.

-مُحَّد بن الحسن الحاتمي، الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره، تح مُحَّد يوسف نجم، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1965.

-مُحَّد بن عيسى الترمذي، الجامع الصحيح وهو سنن الترمذي، نشر مكتبة الباز السعودية، د ت .

-المظفر بن الفضل العلوي، نضرة الإغريض في نصرة القريض، تح نهى عارف الحسن، دار صادر، بيروت، مطبوعات المجموعة العربية، دمشق، 1995.

-نازك الملائكة، شظايا ورماد، دار العودة، بيروت ، ط 02، 1979.

-يحي بن حمزة العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وحقائق الإعجاز، تص سيد بن علي المرصفي، مطبعة المقتطف، مصر، 1332 هـ.

المراجع العربية:

-ابتسام مرهون الصفار، ناصر الحلاوي، محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، منشورات العطار، إيران، ط 1، 2014.

-إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، ط4، 1972.

-إبراهيم طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الحكمة، دمشق، 1972.

-أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، تق عبد السلام المسدي، دار المغرب العربي، تونس، 1994.

-إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط 01، 1971.

-إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر، بيروت، دار الشروق، عمان، ط 01، 1996.

-أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، الإطار النظري، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط 1، 1996.

-أحمد رجائي، أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط 01، 1999.

-أحمد زكي صالح، نظريات التعلّم، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1971.

-أحمد شاكر غضيب، القصيدة العباسية في النقد العربي الحديث، دار الضياء للنشر والتوزيع، الكويت، 2001.

-أحمد عبد الستار الجواري، الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ط02، 1991.

-أحمد مطلوب، دراسات بلاغية ونقدية، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، العراق،1978.

-أحمد مطلوب، في المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي، العراق، د ط، 2002.

-أدونيس علي أحمد سعيد، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط 01، 1985.

-أدونيس، الثابت والمتحوّل، دار العودة، بيروت، 1983.

-أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1985.

-أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط 3، 1983.

-أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط 1، 1980.

-أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط 03، 1979.

-أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، دار الآداب، بيروت، ط 1 ، 2002.

-ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1983.

-أمينة عبد الله الحشاني، الدراسات النقدية الحديثة عن أبي نواس، مجلس الثقافة العام بالقاهرة، مصر، 2006.

-أنسي الحاج، لن، المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 2، 1982.

-إيليا الحاوي، فن الشعر الخمري عند العرب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، لبنان، 1997.

-إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2008.

-بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2010.

-بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزوار، الجزائر، 2006.

-بوزياني عبد القادر، الميسر في علم العروض والقوافي، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003.

-توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس، 1988.

-جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت . لبنان . ط3 ، 1992.

-جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1983.

-جبر إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1967.

-جمال شحيد، ووليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب، الأصول والمرجعية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2005.

-حاتم الصكر، بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي، مهرجان المربد الشعري العاشر، دار الحرية للطباعة، العراق، 1988.

-حامد حنفي داوود، تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الأول، من سنة 132 إلى 334 هـ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

-حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، دار التنوير، الجزائر، ط 1، 2013.

-حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

-حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، دار الجيل، بيروت، ط1، 1987.

-حسين نصار، في الشعر العربي، مكتبة الثقافة الدينية، مصر، ط 1، 1421.

-حلمي أميرة مطر، الفلسفة عند اليونان، دار النهضة العربية، القاهرة، 1968.

-حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، المكتبة البوليسية، بيروت، ط 11، 1983 .

-خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 1996.

-رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 2004.

-زكريا إبراهيم، مشكلات فلسفية، مشكلة الفنّ، مكتبة مصر، القاهرة، 1967.

-زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2013.

-زين كامل الخويسي ومصطفى أبو شوارب، موقف النقاد والبلاغيين من الشعراء المحدثين، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، 2006.

-زينات بيطار، بودلير ناقدا فنيا، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 01، 1993.

-ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1982.

-سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي – أدونيس أنموذجا-، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 2004.

-سعيد بوفلاقة، في سيمياء الشعر العربي القديم، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط 01، 2004.

-سمير سعيد حجازي، النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005.

-شكري عيّاد، الرؤيا المقيّدة، دراسات في التفسير الحضاري للأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1978.

-شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط 11، 1987.

-شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، ط 2، د ت.

-صلاح رزق، أدبية النص، دار الثقافة العربية القاهرة، ط 1، 1989.

-صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1995.

-طراد الكبيسي، كتاب المنزلات، منزلة الحداثة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992.

-طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة، ط 14، 1959.

-عباس محمود العقاد، خلاصة اليومية والشذور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1995.

-عباس محمود العقاد، ساعات بين الكتب (المجموعة الكاملة، الأدب والنقد 03، مج 26)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 01، 1984.

-عبد الرحمان البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان 1980.

-عبد الرحمن شكري، ديوانه، تح يوسف نقولا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 01، 1998.

-عبد الرحمن صدقي، أبو نواس، قصة حياته وشعره، لجنة ترجمة دائرة المعارف الإسلامية، القاهرة، 1939.

-عبد الرحمن صدقي، ألحان ألحان، دار المعارف، مصر، 1957.

-عبد الرحمن مُحَمَّد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002.

-عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية، تونس، 1982.

-عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1985.

-عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط 02، 1982.

-عبد الغني بارة، إشكالية الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة، مصر، دط، 2005.

-عبد الفتاح لاشين، الخصومات النقديّة والبلاغيّة في صنعة أبي تمّام، دار المعارف، القاهرة، 1982.

-عبد الفتاح نافع، الشعر العباسي، قضايا وظواهر، دار جرير، الأردن، ط 1، 2011.

-عبد الكريم مُحَمَّد حسين، عمود الشعر مواقعه ووظائفه وأبوابه، دار النمير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2003.

-عبد الله التطاوي، أشكال الصراع في القصيدة العربية، مكتبة الأنجلو، القاهرة، مصر، 2004.

-عبد الله التطاوي، تقاطعات الحركة الشعرية بين الموروث والفردي، الدار المصية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2007.

-عبد الله الغذّامي، تشريح النصّ، مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2 ، 2006.

-عبد الله بن حمد المحارب، أبوّ تمام بين ناقديه قديما وحديثا: دراسة لموقف الخصوم والأنصار، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1992.

-عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد العربي المعاصر، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط 01، 1991.

-عبد الملك بومنجل، المصطلحات المحورية في النقد العربي بين جاذبية المعنى وإغراء الحداثة، منشورات مخبر المثاقفة العربية في الأدب ونقده، سطيف، ط 01، 2015.

-عبد الملك بومنجل، جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.

-عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2، 2010.

-عثمان موافي، الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم، تاريخها وقضاياها، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط3، 2000.

-عثماني ميلود، شعرية تودوروف، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط 1، 1990.

-عدنان قاسم حسين، التصوير الشعري، المنشأة الشعبية، ليبيا، ط 1، 1980.

-عز الدين إسماعيل، آفاق الشعر الحديث و المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 01، د ت.

-عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 03، 1974.

-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، 1981.

-عز الدين إسماعيل، في الشعر العباسي الرؤية والفن، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط 1، 1994.

-عز الدين مناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، نص شعري تهجيني مفتوح، عابر للأنواع ومستقل، قراءة نقدية مقارنة، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2015.

-عز الدين مناصرة، علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2007.

-عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، دار القلم العربي، دمشق، ط 1، 1980.

-علاء الدين رمضان، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996.

-علي بوملحم، المناحي الفلسفية عند الجاحظ، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط 01، 1994.

-علي داخل فرج، محاكمة الخنثى، قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ط 01، 2011.

-عمر فروخ، أبو نواس، المكتب التجاري للنشر والتوزيع، بيروت، ط 2، 1964.

-عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1997، مج 1.

-عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، دخل إلى نظرية الادب العربي، دار الفكر، دمشق، سورية، ط 01، 2000.

-غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الشروق، بيروت، ط 1، 1991.

-فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2002.

-قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان معالمه وأعلامه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2003.

-كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1، 1987.

-مُحَمَّد البرازي، في النقد العربي القديم، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1987م.

-مُحَمَّد الطاهر بن عاشور، شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، تح ياسر بن حامد المطيري، تق عبد المحسن بن عبد العزيز العسكر، مكتبة دار المنهاج للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط1، 1431 هـ.

-مُحَمَّد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر، مصر، ط 1، 1989.

-مُحَمَّد الماغوط، اغتصاب كان وأخواتها، حوارات حررها خليل صويلح، دار البلد، سوريا، ط 1، 2002.

-مُحَمَّد أيمن زكي العشماوي، خمريات أبي نواس، دراسة تحليلية في المضمون والشكل، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 2000..

-مُحَمَّد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، دار توبقال، المغرب، ط2، 2001.

-مُحَمَّد حسين الأعرجي، الصراع بين القديم والجديد، عصمي للنشر والتوزيع، القاهرة، دت.

-مُحَمَّد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 2002.

-مُحَمَّد زكي العشماوي، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1981.

-مُحَمَّد صابر عبيد، مرايا التخييل الشعري، عالم الكتب الحديث، عمان، جدارا للكتاب العالمي، إربد، الأردن، ط 1، 2006.

- مُحَمَّد طه جواد الساعدي، أسيا عبد القادر عمراني، الأدب الهامشي مقاربة نقدية في الأصول والمقولات، دار الخليج للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2021.

-مُحَمَّد عبد العزيز الكفراوي، الشعر العربي بين الجمود والتطوّر، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1957.

-مُحَمَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1986.

-مُحَمَّد مندور، النقد المنهجي عند العرب ، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، 1996.

-مُحَمَّد مهدي غالي، الخطاب الشعري المعاصر، التعليم المفتوح، جامعة بنها، مصر، 2016.

-محمود الربيعي، في نقد الشعر، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط 4، 1977.

-محمود الفاخوري، موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، سوريا، 1996.

-محيي الدين صبحي ، نظرية النقد العربي وطوّرها، دار العربية للكتاب، تونس، 1984.

-محيي الدين صبحي، نظرية الشعر العربي "من خلال نقد المتنبي في القرن الرابع الهجري"، الدار العربية للكتاب، دمشق، سورية، ط1 ،1981م.

-مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

-مريم مُحَمَّد المجمعي، نظرية الشعر عند الجاحظ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط 01، 2009.

-مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، الجاهلية والعصور الإسلامية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 01.

-مصطفى السيوفي، تاريخ الأدب في العصر العباسي، دار الدولة للاستثمار الثقافي، القاهرة، ط 1، 2008.

-مصطفى بيطام، مظاهر المجتمع وملامح التجديد من خلال الشعر في العصر العباسي الأول (132-232 هـ)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

-مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 1998.

-مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، المكتبة العربية، بيروت، لبنان، 2002.

-مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار مصر، القاهرة، ط 1، 1958.

-مهري مُحَمَّد ناصر الدين، ديوان بشار بن يرد، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993.

-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، القاهرة، ط 03، 1967.

-نجيب مُحَمَّد البهبيتي، تاريخ الشعر العربي ، دار الفكر، بيروت، ط 4، 1970.

-نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، 2008.

-نور الدين السد، الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995..

-هند الشويخ بن صالح، التجديد في الشعر العربي، دار مُحَمَّد علي، صفاقص، تونس، ط1، 2008..

-وحيد صبحي كبابة، الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1997.

-وفاء مُحَمَّد إبراهيم، علم الجمال، قضايا تاريخية ومعاصرة، مكتبة غريب، القاهرة، 1991.

-وليد إبراهيم قصاب، قضية عمود الشعر العربي القديم، المكتبة الحديثة، العين، ط 2، 1985.

-يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1978.

-يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، وزارة الثقافة، دمشق، 1975.

-يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط 1، 2008.

-يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2007.

المراجع المترجمة إلى اللغة العربية:

-أرسطو طاليس، فن الشعر، تر وتح عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973.

-أفلاطون، الجمهورية، تر فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

-بورنتوري جوليوس، الفيلسوف وفنّ الموسيقى، تر فؤاد زكريا، مر حسين فوزي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1974.

-تزيفيطان تودوروف، الشعرية، تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.

-جان بياجيه، البنيوية، تر عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982.

-جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر مُحَمَّد الولي ومُحَمَّد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1986.

-جان ماري غويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، تر سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط 02، 1965.

-جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر مبارك حنون ومُحَّد الولي، ومُحَّد أوراغ، دار توبقال، المغرب، ط 01، 1996.

-جوليا كريستيفا، علم النص، تر فريد الزاهي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1991.

-ديفد هارفي، حالة ما بعد الحداثة، بحث في أصول التغيير الثقافي، تر مُحَّد شيا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 2005.

-رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر مُحَّد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988.

-سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر زهير مجيد مغامس، مر علي جواد الطاهر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط 2، 1996.

-عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، تر أسامة إسبر، دار الكويت، ط 1، 2013.

-ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر تق تع حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة، البيضاء، ط1، 1993.

-هاوزر أرنولد، الفنّ والمجتمع عبر التاريخ، تر فؤاد زكريا، مر أحمد خاكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1968.

المعاجم والموسوعات:

-إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، تح مجمع اللغة العربية، دار الدعوة، اسطنبول، 1981.

-أبو الحسين أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، دار الجيل، بيروت، 1425هـ/1999.

-أبو الفضل أحمد بن مُحَمَّد الميداني، مجمع الأمثال، تح محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1990.

-أبو الفضل جمال الدين مُحَمَّد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 2004.

-أبو القاسم محمود الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 3، 1407هـ.

-أبو عباس مُحَمَّد بن يزيد المبرد، الكامل، تح ذ مُحَمَّد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط2، 1413 هـ.

-أبو منصور الأزهري، تهذيب اللغة، تح عبد السلام هارون، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، ط 01، 1964.

-أميل بديع يعقوب، المعجم الفصل في علم العروض والقافية والفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1991.

-بوطارن مُحَمَّد الهادي وآخرون، المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية انطلاقا من التراث العربي ومن الدراسات الحديثة، دار الكتاب الحديث، الجزائر، 2001.

-جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1982.

-الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح مهدي المخزومي وارباهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، بيروت. دت.

-عبد الله البستاني، الوافي، معجم وسيط للغة العربية، مكتبة لبنان، بيروت 1980 .

-الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تح مكتبة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 02، 1987.

-لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، 1976.

-مجدي وهبة، كمال المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط 02، 1984.

-مُحَمَّد التونجي، المعجم المفصّل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 02، 1999.

-مُحَمَّد علي التهانوي، كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط 01، 1996.

-مرتضى أبو الفيض الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، مجموعة من المحققين، دار الهداية، الكويت، د ط، 1965.

-مؤنس رشاد الدين، المرام في المعاني والكلام، القاموس الكامل، دار الراتب، بيروت، 2000.

المجلات والدوريات:

-إبراهيم الحميد، مقال افتتاحي بعنوان، على هامش قصيدة النثر، مجلة الجوبة، مؤسسة عبد الرحمن السديري الخيرية، الجوف، المملكة العربية السعودية، ع 26، شتاء 2010.

-أحمد المديني، "جمال الدين بن الشيخ " الإبداع العربي بين الشعري والمتخيل، مجلة الكرمل، رام الله، فلسطين، ع85، أكتوبر 2005.

-أحمد أمين، مجلة الهلال، مصر، ع 10، 1 أغسطس 1936.

-أحمد عبد المعطي حجازي، القصيدة العربية ومسألة الوطنية، مجلة التبيين،تصدر عن الجاحظية، حيدرة، الجزائر، ع 1، 1990.

-أحمد مطلوب، الشعرية، مجلة المجمع العراقي، ج3، م 40، 1989.

-أدونيس، البعث والرماد، مجلة شعر، مكتبة راس، بيروت، لبنان، ع 3، تموز 1957.

-أنسي الحاج، في شهادة له، مجلة نزوى، سلطنة عمان، ع 29، يناير 2002.

-بدر شاكر السيّاب، أخبار وقضايا، مجلة شعر، بيروت، ع 3، 1957.

-جابر عصفور، نظرية الفن عند الفارابي، مجلة الكاتب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع 177، ديسمبر 1975.

-حكيمة شداد، قصيدة النثر تنظيرا وإبداعا عند أدونيس، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، مج 07، ع 01، 2018.

-خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع 3، 1984.

-خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدّد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، ع 09، 2013.

-رابح بوحوش، الشعريات وتحليل الخطاب، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع 414، أكتوبر 2005.

-رايموند ويليامز، طرائق الحداثة، تر فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، الكويت، ع 246، 1999.

- سعيد الغانمي، الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي الحديث، مجلة نزوى، دار جريدة عمان للصحافة والنشر، مسقط، سلطنة عمان، ع 03، يونيو 1995.

-شعيب إدريس الصادق، البحتري وعمود الشعر بين التقليد والتجديد، المجلة الليبية العالمية، جامعة بنغازي، ع24، 25 يوليو، 2017.

-طاهر داخل طاهر، عمود الشعر من رؤية نقدية معاصرة، الجامعة المستنصرية، كلية التربية الأساسية، سوريا، ع 46، 2006 .

-عبد المالك مرتاض، التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر 1962-2000، مجلة الآداب، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، مج 05، ع 01، 2000.

-عثمان صالح الفريح، عمود الشعر تاريخا ومفهوما، مجلة الدارة، المملكة العربية السعودية، ع 1، السنة 16، ذو القعدة- ذو الحجة 1410هـ.

-عز الدين إسماعيل، الفاعلية والانفعالية نحو نظرية في تفسير الأدب، مجلة ثقافات، البحرين، 2004.

-علاء الدين رمضان السيد، البويطيقا، فن صياغة اللغة الشعرية، علامات في النقد – نادي جدة الأدبي، الجزء 28 مج 7، صفر 1419هـ يونيو 1998م.

-محسن العامري، الشعر عند ابن رشد، المجلة العربية للثقافة، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، ع 34، مارس 1998.

-محمود شلبي، التأصيل والحداثة في الشعر العربي، مجلة الأقلام، العراق، ع 12، ديسمبر 1985.

-نجيب العوفي، الحداثة في الأفق المغربي، الحداثة الشعرية ولزوم ما لا يلزم، مجلة الأقلام، العراق، ع 02، فبراير 1982.

-نديم دانيال الوزة، ماهي قصيدة النثر؟، مجلة البيان، الكويت، ع 353، ديسمبر 1999.

-يان موكاروفسكي، اللغة المعيارية و اللغة الشعرية، تر ألفت الروبي، مجلّة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج 5، ع 1، أكتوبر- ديسمبر 1984.

-يوسف الخال وآخرون، أخبار وقضايا في ثلاثة أشهر، مجلة شعر، بيروت، السنة 6، ع 21، شتاء 1962.

المخطوطات (الأطروحات):

-أحمد الطيب خوجلي عباس، الاتجاه التجديدي وأثره في نهضة الشعر العباسي الأول، دراسة تحليلية نقدية، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة أم درمان الإسلامية، السودان، 2007.

-حامد سالم درويش الرواشدة، الشعرية في النقد العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق)، رسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه، جامعة مؤتة، 2006.

-طاهر سيف غالب منصور، الروضيات في الشعر الأندلسي في القرنين الرابع والخامس الهجريين، أطروحة دكتوراه،طاهر ،جامعة دمشق، سوريا 2007.

-عبد السلام بادي، الشعرية العربية بين أدونيس وجمال الدين بن الشيخ، مذ ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010-2011..

-عبد الفتاح عثمان، نظرية الشعر في النقد العربي، رسالة دكتوراه، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 1977.

-علاء المعاضيدي، الشعرية العربية بين العمود والحداثة، رسالة دكتوراه، كلية التربية ابن رشد، قسم اللغة العربية، بغداد، العراق، 1996م.

المراجع باللغة الأجنبية:

- Phillippe Forest gonion. Dictionnaire fondamental du français. Imprime en France sur presse offset par brodard toupine. 2004.
- Pierre Larousse, Petit Larousse, libraire Larousse, Paris, France, 1978.

فهرس

الموضوعات

فهرس موضوعات البحث

مقدّمة..... أ- و

الفصل الأول: حول نظرية الشعر (بحث في المفاهيم)

1.في مفهوم النظريّة..... 14

2. في مفهوم الإيقاع، الوزن والقافية والعلاقة بينها. 16

3. في مفهوم المحاكاة والتخييل..... 26

4. في مفهوم الشعر..... 32

❖ **عند اليونان**..... 33

- **الشعر محاكاة**..... 34
- **الشعر ضرب من ضروب المحاكاة**..... 36

❖ **عند الفلاسفة العرب**..... 40

- **الشعر محاكاة ووزن**..... 41
- **الشعر كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة**..... 45
- **الشعر أقاويل مخيّلة**..... 48

❖ **في النقد العربي القديم**..... 51

- **الشعر كلام منظوم**..... 52
- **الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير**..... 55
- **الشعر كلام موزون مقفى**..... 57

❖ **في العصر الحديث**..... 59

- **الشعر إحساس وبداهة وفطنة** 60
- **الشعر بوزن وبلا قافية** 62
- **الشعر تخطّ يدفع إلى التخطّي** 64

الفصل الثاني: عمود الشعر الأصول والأبواب

1. عمود الشعر 70

2. أصول عمود الشعر 74

❖ **عمود الشعر في التنظير النقدي** 75

- **الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر** 75
- **ابن طباطبا العلوي** 78
- **أبو الفرج قدامة بن جعفر** 81

❖ **عمود الشعر في التطبيق النقدي** 85

- **الآمدي أبو القاسم** 85
- **القاضي الجرجاني** 91
- **المرزوقي أبو علي أحمد** 96

3. أبواب عمود الشعر 103

- **شرف المعنى وصحته** 103
- **جزالة اللفظ واستقامته** 107
- **الإصابة في الوصف** 109

(سوائر الأمثال وشوارد الأبيات) 112

- **المقاربة في التشبيه** 114
- **التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن** 115
- **مناسبة المستعار منه للمستعار له** 119
- **مشاكلة الألفاظ للمعاني وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما** 121

الفصل الثالث: عمود الشعر من الثّابت إلى المتغيّر

1. **نظرية العمود وجمود الشعر العربي** 125

❖ **عوامل جمود الشعر** 126

2. **الثّابت والمتغيّر في الشعر العباسي** 130

❖ **الثابت في الشعر العباسي (التزام القديم)** 130

❖ **دوافع التزام القديم وتقليده** 131

❖ **البحتري ملتزما ومقلّدا** 133

❖ **المتغيّر في الشعر العباسي (التجديد)** 138

❖ **دوافع التغيير والتجديد** 139

❖ **المتغيّر في شعر بشار بن برد** 144

❖ **المتغيّر في شعر أبي نواس** 156

❖ **المتغير في شعر أبي تمام** 166

الفصل الرابع: الحداثة الشعرية وتحولات القصيدة العربية المعاصرة

1. **التراث، الحداثة والشعرية** 183

❖ التراث..... 183
❖ الحداثة..... 186
❖ الشعرية..... 193
2. الشعرية في التراث النقدي والفلسفي العربي..... 196
3. الشعرية في النقد الغربي الحديث..... 201
❖ شعرية التماثل..... 201
❖ شعرية الخطاب..... 205
❖ شعرية الانزياح..... 208
4. الشعرية في النقد العربي الحديث والمعاصر..... 211
❖ إشكالية المصطلح..... 211
❖ الفجوة– مسافة التوتر..... 214
❖ شعرية الحقل المقيّد..... 218
• قضايا الشعرية عند جمال الدين بن الشيخ..... 221
❖ شعرية الشفوية والكتابة..... 224
• الشعرية والشفوية الجاهلية..... 225
• الشعرية والفضاء القرآني..... 227
• الشعرية والفكر..... 229
• الشعرية والحداثة..... 231
5. تجليات الحداثة الشعرية العربية المعاصرة..... 237

❖ الشعر الحرّ/ قصيدة التفعيلة..... 237

❖ قصيدة النثر..... 242

- أزمة المصطلح والمفهوم..... 243
- خصائص قصيدة النثر..... 246

❖ قصيدة النثر وإشكالية التداخل الأجناسي..... 249

- في مفهوم الجنس/النوع..... 250
- في مفهوم الجنس الأدبي..... 252
- سؤال التجنيس: قصيدة النثر شعر أم نثر؟..... 255

الخاتمة..... 260

قائمة المصادر والمراجع..... 264

فهرس موضوعات البحث..... 287- 292

الملخّص.

الملخّص:

تنهض هذه الدراسة بفكرة أنَّ الشّعرية العربية في مسارها تعرّضت إلى تحوّلاتها وحركية وفق آليات بحيث تأثّرت بفعل التطوّر واعتمادا على جدل بين طرفي ثنائية القديم / الحديث. والتي جاءت نتيجة لرغبة في الاختلاف الذي يشتغل على مبدأ التّجاوز لما هو موجود أو الإضافة إليه، بحيث خاض رواده في المتغيّر والمتحوّل لا الثابت، وفي الإبداع لا الإتباع. وهذا ما حفّزنا وأثار فضول البحث فينا لندرك التغيّر الحاصل في النتاج الشعري العربي من خلال الممارسات النصّية، والنقلة من النصّ الشعري القديم الذي ولّد نظرية عمود الشعر وآلياته باعتباره ثابتا إلى الشّعرية الحديثة باعتبارها متغيّرا.

ولا تهدف هذه الدراسة إلى لملمة القضايا وعرضها فقط بل تتعرّض للخصائص التي أخضعت عمود الشعر لتحوّلات كانت غريبة في وقتها والتي صارت جزءا مهما في الحداثة الشعرية.

الكلمات المفتاحية: نظرية الشعر؛ عمود الشعر؛ الثّابت؛ المتغيّر؛ الشعريّة؛ الحداثة.

Abstract :

This study leads to the idea that Arab poetry has been transformed and stirred by mechanisms that were affected by evolution and based on arguments between the two sides of the old/modern dichotomy. This is the result of a desire to differ, which works on the principle of bypassing what exists, or adding to it, so that its pioneers engage in variable and transformative rather than static, and in creativity rather than following. This has prompted us to look to see the change taking place in Arab poetry production through textual practices. We have also moved away from the ancient poetic text that generated the theory and mechanisms of the poetry column as a constant to modern poetic writing as a variable.

This study is not only aimed at acquiring knowledge of the issues and presenting them, but it also deals with the characteristics that subjected the poetry column to changes that were strange at the time and that became an important part of poetic modernity.

Keywords: Poetry Theory; Poetry column; Constant; Variable; Poetry; Modernity.