السنة الجامعية: 2017/2016م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون تيارت

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مفهوم الشعرية بين الآمدي وأدونيس مقاربة في الأصول و المرجعيات

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في اللغة و الأدب العربي

إعداد الطّالب: حطاب بن شهرة

إشراف الأستاذ الدكتور: تاج محمد

أعضاء اللجنة المناقشة

أ–د . بوزيان أحمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	رئيسا.
أ.د. تاج محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	مشرفا ومقررا
د. مكيكة محمد جواد	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تيارت	عضوا مناقشا
أ–د. عباس محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا
أ–د. مجاهد ميمون	أستاذ التعليم العالي	جامعة سعيدة	عضوا مناقشا
د. عباس محمد	أستاذ محاضر"أ"	جامعة سعيدة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1436-1437هـ/2015-2016م

اهداء

إلى من علّمني كيف أصحو على وقع الكلمات, و أرفع يراعا صعب مسكه عند البدايات.

إلى من علّمني الخطوة و الخطوات.

إلى كلّ من كانت له يد بيضاء عليّ قدّمها بكرم و سخاء... إلى الوالدين.

إلى المعلّمين و الأساتذة جميعهم أرفع رايات الحبّ و جميع الامتنانات .

كلمة شكر

قال الله تعالى " فَاذْكُرُونِي أَذْكُرْكُمْ وَاشْكُرُوا لِي وَلَا تَكْفُرُونِ "

الآية 152 من سورة البقرة

الشكر هو الكلمة الطيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء ، يلجأ إليها الإنسان حينما يثقل كاهله عظيم الإحسان ، وإذا كان الاعتراف بالحق فضيلة ، فإن إسداء الشكر لمستحقيه فضيلة ، لقوله صلى الله عليه وسلم "من لم يشكر الناس لم يشكر الله"

ومن هذا المقام لا يسعني إلا أن أتقدم بأسمى آيات الشكر و التقدير و العرفان و الاحترام إلى الأستاذ الدكتور تاج محمد لما أولاه لي من شرف قبول الإشراف على هذه الرسالة رغم كثرة مشاغله ، فشملني بعلمه الغزير وخلقه الرفيع وفضله الوفير فأضاء لي طريق البحث و ساعدني على التقدم فيه وحببني فيه بعطف الأخ وتواضع العلماء وكان لتوجيهاته السديدة الأثر البالغ في إثراء هذه الرسالة على النحو الذي نأمل أن تكون عليه ، فهو خير معلم ونعم الأستاذ فله مني جزيل الشكر ووافر التقدير و الاحترام ، جعله الله ذخرا لطلبته ومتعه بموفور الصحة و العافية ، وأحاطه برعايته ، نسأله عز وجل أن يجزيه عنا خير الجزاء وبارك له في وقته وعمله .

كما لا يفوتني أن أتقدم بأسمى آيات الشكر و التقدير و العرفان و الاحترام للأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة ،

وأسأل الله عز وجل أن ينفعني بملاحظاتهم التي ستزيد قيمة ووزنا و رونقا لهذه الرسالة .

مقدمة

مقدّمة:

إنّ المتتبّع لخطوات الشّعريّة في مضانّها التّراثيّة، ثمّ الحداثيّة يرى بينهما التّعارض و الاختلاف يرى بينهما الوجوم و الانفصال، رغم ما كان لهذه الشّعريّة بمفهومها الأصيل من دلالة و عبقرّية سجّلت تاريخ أمّة لها مكانتها الفعليّة الفطريّة في بثّ خلجاتها و حركاتها و أنفاسها في أشعار سارت بها الرّكبان و حفظتها أجيال لما لها من وقع و نفوذ على النّفوس والذّائقة السّليمة فكانت على الدّوام مستودع ثقافة و فنّ يحمل ذاكرة جماعة و يؤرّخ لمكانتها ومشاعرها و مفاهيمها المتباينة للحياة و للفرد و الجماعة، فسجّلت لنا بصدق حياة قرون لا تعرف حقائقها إلّا من خلال هذه النّافذة الشّعريّة الّتي فتحها شعراء أفذاذ و قيّد مفاهيمها نقّاد وروّاة كانوا أمناء على ميراثها التّليد، الّذي حفظ الذّاكرة و أمّنها من التّلف و الضّياع، فكانت بحقّ أصيلة أصالة من نسجوها و ألّفوا كلماتها، و نحن إذ نزيح قديم الماضي ونعيد الممارسة النّصيّة عليه والتّنظير له عبر بوّابة الصّراعات الحداثيّة لنعيد الرّبط و نهدم الانفصال بوصل يقرّب البعيد ويعانق الحديث بمواءمة و مواكبة دون إلغاء الآخر وتناسيه، و حداثة الشّعريّة العربيّة تطالب من خلال مرجعيّاتها و مفاهيمها بخرق حدود التّاريخ، لأنّ حدود الشّعر متمدّدة متعدّدة تخفي عبر دهاليزها بما لا نتوقّعه دوما، فتكون أسئلة الماضي من خلال الحداثة مكانا آخر للّانهائي من مستحدث القراءة و خرق الحدود. لأنّ الشّعريّة العربيّة هي الآن في اختبار لأجل إعادة بناء النّصوص ذاتها من حيث الاقتراح و القراءة، و هذه القراءة الجديدة ما هي إلّا وصل بعد فصل حيث تلتقي القضايا النّظريّة و التّطبيقيّة الموزّعة بين المصادر و المتون عبر المراحل التّاريخيّة للمساءلة عبر عمليّات تشريحيّة حديثة جمعت بين قطبين متباعدين في التّاريخ أحدهما أصلّ لمفهوم قديم و قدّم مناهجه وقناعاته، و الآخر فصّل لحديث و أراده أن يخرق الممكنات ويثور على الزّمنيّة يريد به الاستمراريّة المتجدّدة تحيي دائما أوصاله، و تبعث فيه روح التّجدّد الدّائم، و هذا الاختلاف بين وليد عصريين متباعدين بل هو اهتمام الحضارة و الفكر والإنساني، إنّه قضيّة جميع الأجيال كافّة في مختلف الأعصر والأزمان، خاصّة تلك الّتي هي في سعي حثيث إلى تغيير حاضرها وتطويره بما يتلاءم وطبيعة الحياة الجديدة الّتي تحياها والعصر الّذي تعيشه. والمقتفي لآثار التّاريخ الإنساني خاصّة العربي منه، يدرك حقيقة ملحّة تحوز الاهتمام، وهي أنّ في كلّ زمان هناك أجيال متصارعة، أحدهما يمثّل الحاضر والمستقبل، والآخر يتمسّك

بالماضي و يذود عنه، ومن هذا يعدّ أيّ تغيير يريده أهل الحاضر، هو تعدّ صارخ على الأصول ومقدّساتها، وعليه ينشأ الخلاف بين الجيلين، و يحتدم الصّراع بين مريدي الأصول و محبّذي المرجعيّات و عليه ينشأ جيل جديد يحبّذ الخلاف، و آخر يحبّذ الوفاق، و يدعو إلى التّطوير مع التّأصيل أو التّطوير مع التّغيير، و هكذا يستمرّ الصّراع بين الأصول و المرجعيّات إلى ما لا نهاية.

ومن هذا فالقدم أو الحداثة، ما هما إلّا عمليّة نسبيّة تختلف من عصر إلى عصر و من جيل إلى جيل.

وفي خضم هذا ارتأينا أن نرسم خطّة بحثنا الّتي هي استمرار لما قدّمناه في رسالة الماجستير الّتي كانت موسومة بالعنوان التّالي التّطوّر في مفهوم الشّعريّة العربيّة من عهد التّأسيس حتّى القرن الثّامن هجري – دراسة كرونولوجيّة – تاريخيّة –

ولعلّنا نروم الوفاء بالغرض وإعطاء الموضوع الّذي بحثناه من جديد حقّه و نحن ندرك جميع المعرفة أنّ الكمال للّه. سبحانه و تعالى، و لكن الجهد المبذول في هذه الأطروحة ربّما يفي بالغرض ويحقّق المبتغى الّذي بحثنا فيه طوال هذه السّنين عبر هذه الصّفحات الّتي تحمل سمة الموضوع المعالج بمفهوم الشّعريّة بين الآمدي وأدونيس – مقاربة في الأصول و المرجعيّات – وما اختيارنا له إلّا معايشتنا لواقع ترى فيه جميع المتناقضات، ويزخر بالصّراع في كلّ المجالات الحياتيّة والاجتماعيّة منها و الفكريّة وحتّى النّفسيّة الّتي نحياها فكلّ هذا نحن نعيشه و نبلى به من قريب أو بعيد، فيصهرنا ضرامه، وينشىء لدينا وعيا مباشرا، بجوهر هذه المتناقضات المضطرمة هنا هناك، و نحن نرفع راية الوصل لا الفصل و الخصام، ونحن نعتقد جازمين أنّ هذا ونحوه يحقّق المبتغى لاختيار هذا الموضوع كبحث جدير بالاهتمام والتّنقيب في شتّى مناحيه الأصيلة و الحديثة بغية إعادة تأليف الحركة الشّعريّة و لملمت شتاتها المبعثر هنا و هناك، فحاولت أنّ أسهم في تحقيق أمور ستة: الأوّل: الكشف من الأصول النّقديّة القديمة و صراعها مع الحداثة انطلاقا من مفهوم معتزلي عند الجاحظ في تحليله للجزئيّات للوصول إلى الكلّيات مع سبر أغوارها وتوجيهها الوجهة الملائمة المصيبة للمعنى و المحقّقة للغرض و قد فصّلنا هذا بفصل جامع للغرض بعنوان: المعاني والألفاظ في خدمة رؤية مذهبية ".

الثّاني: لقد حاولت دراسة ظاهرة صناعة البديع من خلال تتبّع أثر الجاحظ الّذي آثر القديم على كل محدث وكانت له صولاته وجولاته في استقصاء الحقائق النّظرية من خلال القصائد الشّعريّة والمنابع الأولى القرآن والسنة والبرهنة عليها من خلال مفهوم علمي دقيق ، أمّا الفصل الثّالث الذي خضناه ونحن نوازن بين القديم و المحدث في مجاله الزّمني آنذاك بين مذهبين مختلفين من خلال الموازنة للآمدي و رؤيته النّقديّة الّتي بنى أسلوبها على هيئة مناظرة جدليّة موضوعيّة بين فريقين بدى الجدل فيها بين النّقاد حول عدد من قضايا النّقد المتعلّقة بتجربة الشّاعرين أبي تمّام و البحتري، تداخلت فيها الكثير من قضايا: اللّفظ و المعنى، و الطّبع و الصّنعة و القديم و المحدث، و السّرقات و يرها.

و المراقب من خلال الفصل الرّابع يرى عن كثب كيفية وطريقة الآمدي في بحث المقارنة بين الشّاعرين من نافذة استحضار البرهان والشّاهد من شعريّهما ولا يصدر حكمه إلّا ليستميلك لصاحبه دون شعور فهو الأصولي والنّاقد المحبذ للقديم .

أمّا في الفصل الخامس نحاول اكتشاف القوانين و العوامل الفاعلة الّتي قامت عليها الثّورة الحداثيّة الّتي أجّجها أدونيس بين الثّابت والمتحول بغية تطوير أدبنا الحديث و تنوير العمليّة العربيّة اجتماعيّا و تطويرها فكريّا و حضاريّا، و إدراكا منّا لهذه العوامل و تأثيرها ونتائجها واكبنا البحث و انفتحنا على حقائق أرادها أدونيس أن تدفع المجتمع إلى الثّورة والتّغيير دون الالتفات و اقتباس حسنات الماضي و التّأسّي بها حتّى لا نتحجّر أو نتصخّر أو نتبّلد فيفوتنا ركب التّحوّل ونتيه في مفازة الثّابت المكرور.

ولم يفت أدونيس من خلال بوابة الفصل السّادس أن يقدم رؤيته بكل عمق وفكر يبحث عن أبعاد جديدة للقطيعة مع الماضي وتغيير دائم متجدد يواكب الزّمن ولا يقف عند حدود المعقول ليصل إلى حدود اللّامعقول أو يتجاوزه ، فهو صاحب الرؤيا المشرئبّة المتطلّعة إلى عوالم جديدة تكشف المستقبل.

لقد حاولت ذلك توضيحا و تفصيلا، من أجل أن نشخّص واقعا أدبيّا منذ القرن الثّاني الهجري وما اعتراه من تدافعات نقديّة ترجّح كفّة على أخرى ميلا إلى التّأصيل و المحافظة خدمة للجانب الشّعري نقاء و صفاء، ولكن النّيّات الصّالحة لا تكفي لنثبّط عزائم جديدة أرادت التّطوير وبعث حياة جديدة في الشّعريّة العربيّة تماشيا مع روح العصر و مقوّماته الفكريّة والاجتماعيّة و الاقتصاديّة الجديدة.

حتّى البحث الحديث لقراءة التّراث من جديد يجد أنّه يبدأ من نظريّة و آليات منهجيّة واحدة تمسّ لبّ التّراث، من حيث أصالته و قيمته التّاريخيّة الّذي كان سنده الفلسفة اليونانيّة و لا سيما أرسطو في الجانب العلمي و الفكري، و هذه القراءات متّكئة في مجملها على التّاريخيّة و تتّبع الأثر على اختلاف الطّرق و المسمّيات و لذلك أسبابه الموضوعيّة و الذّاتيّة.

وهذه القراءات تجلّت في منهجيّة اعتمدت الجانب السّردي الوصفي، لكن فيها من الموضوعيّة الشّيء الكثير من معظمها كتاب (تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، من العصر الجاهلي إلى القرن الرّابع هجري) لطه أحمد إبراهيم، و في (نظريّة الأدب عند العرب) لحمادي صمّود و(تاريخ النّقد الأدبي نصوص النّظريّة النّقديّة) لداود سلّوم، و هناك اتّجاهات أخرى لها جانب كبير من الأهمّية لا يمكن إغفالها حاولت أن تعيد قراءة التّراث النّقدي و الشّعري قراءة معاصرة جديدة في أوّلها قراءة مصطفى ناصف في مؤلّفاته: (نظريّة المعنى) و (قراءة ثانيّة للشّعر القديم)، و (دراسة الأدب العربي)، و هذا يصبّ جميعه في حوض واحد لأجل تكوين أساس نظري، حين يمكن الانطلاق منه لتأسيس نظريّة أدب معاصرة، و هذا ما نراه عند عبد العزيز حمّودة في (المرايا المقعّرة، و المرايا المحدّبة)، و لا ننسى أستاذنا عبد المالك مرتاض في كتابه (بنية الخطاب الشّعري الّتي اتّسمت بالجدّية المتأمّلة لتراثنا النّقدي).

أمّا أدونيس فأراد أن يحوّل التّاريخ الشّعري و الأدبي من خلال قراءة جديدة و مختلفة لتاريخنا الدّيني و السّياسي و الثّقافي، فهو يغور في التّحليلات و التّأويلات النّصيّة واضعا سياقا تاريخيّا جديدا للظّاهرة الشّعريّة وفق ما يحفّها من مظاهر لغويّة و ثقافيّة بل أبعد من ذلك الدّيمومة و الحركيّة وفق نظام لا يخضع للقوانين، بل مصدرها الإلهام و الرّؤيا.

و هكذا نجد أدونيس يبحث من خلال الأصول القديمة عن جذر للحداثة في تربة التّراث عن طريق أبي تمّام، و أبي نوّاس و نفري و أبي العلاء المعرّي و غيرهم ... وعليه تصطف الثّنائيّات للإبداع و الاتّباع عنده بكاثفة مثل: القدم / الحداثة، الماضي / الحاضر التّراث / المعاصرة، الارتداد / الامتداد، العرب / الغرب، الائتلاف/ الاختلاف، الخطابة / التّدوين ،الشفافيّة / الكتابة، المألوف / المخترع، المقلّد / المحدث.

و هنا يصل الجدل الحداثي عنده مربوط بفكرة الاتّباع و الإبداع، أو الثّابت و المتحوّل عبر عرض بانورامي للثّقافة العربيّة المتّصلة بالحكم و الدّين والفلسفة والثّرات العربيّة و الظّواهر

الأدبيّة و الشّعريّة، لأنّ الثّبات كما يراه أدونيس قادم من لحظة تاريخيّة سابقة ظلّ العرب بحكم عدم اعتقادهم بالنّهايات مثبتين لهيمنتها. و سينال هذا التّشخيص عبر بحثنا من خلال رؤيته النّقديّة و الشّعريّة منجزا هامّا لتأسيس عالما آخر يتجاوز العالم الواقعي، سيكون فيه لأدونيس رأي مخالف تماما للآمدي، و يراها فترة فيها ظلمة و إجحاف لأبي تمّام و بشّار و أبي نوّاس وغيرهم، لأنّ الشّعر يراه دائما يتمرّد على القوانين فهو إبداع متحوّل دائما، بلغة جديدة جميلة غير جمال الثّابت المتجذّر المتأصّل، فهو يدعو إلى الكتابة خارج النّوع الواحد، أو سمات الجنس الأدبي المحدّد، لأنّ كتابته ثورة كبرى نقضت الشّفاهيّة، كما نقض التّدوين بلاغة الخطابة و ارتجالاتها الشّفاهيّة.

لأنّ الكتابة عنده ثورة كبرى نقضت المشافهة نحو تغيير مغاير فهو يدعونا إلى مواجهة أنفسنا لنعرف من سنكون، فهو يريد جانبا تجديديّا مستمر، لأنّ الشّاعر عنده مكتشف ألغام يكتسح أرض المعركة ليعمّرها غيره، فهو الباحث الدّائم عن الغموض والصّعب ليكتشفه.

وفي خضم البحث سنكتشف ما قدّمنا محتاطين في بحثنا عن الحكم المسبّق عبر منهج تطبيقي موضوعي يندرج عبر التّاريخيّة مع الوصف والمقارنة بين الآراء الشّائعة و الأحكام المعروضة من غير محاسبة لقائليها مع التّقصّي والتّحليل لنتائجهم، والكشف عن تهافتها في أحايين ونبذها بدليل آخر، خاصّة بعض الآراء المغلّفة بالموضوعيّة.

ومن هنا علمنا تقدير حقيقة البحث العلمي، وما يمليه من شروط و مؤهّلات نفسيّة قبل أيّ شيء، وما يصادفه من مزالق و عثرات، وأنا كلّي ثقة ألّا أزعم لبحثي الكمال،وأنالا أوليه الصّياغة النّهائيّة لموضوعه فقد وجدت ذاتي وأنا أنهيه بأنّ الكمال للّه وحده، ولا معرّة في نقص حمّلته بحثي لعلّي أجد ضالّتي في ممكن آخر من البحوث سيسهّلها اللّه علّي عبر طريقي الطّويل. و مسك ختام لا أرى لأساتذتي جميعا وعلى رأسهم الدّكتور الفاضل الّذي سهّل عليّ طريق بحثي وواكبه بالتّشجيع والتّوجيه، فلك ولجميع من آزرني كلّ العرفان والتّقدير وأذكرهم افتخارا و إصرارا إبتداءا بموجّه مرساة البحث: الدّكتور تاج محمّد، عبد القادر زرّوقي بن يامينة رشيد، داود محمّد، غانم حنجار، والكثير ممن آزر هذا المنحى ودفعه نحو التّألّق والسّؤدد.

والله من وراء القصد وهو يهدي السبيل

غرة رمضان1436/29 هـ الموافق ل:يوم الخميس2015/07/16م

الفصـــل الأول:

المعـاني والألفـاظ

في خدمة رؤية مذهبية

1. المبحث الأول: البيان عند أبي عثمان
2. المبحث الثّاني: كيفية تحقيق الشّعريّة عند الجاحظ
3. المبحث الثّالث:الممهّداة الأوّليّة في كتابة واسّتنباط النّظريّة الشّعريّة

إذا تعرّضنا لقضيتي الأصول والمرجعيّات، فهما مظهران حيّان يتميّزان ويتداخلان مشكّلان حلقات تتواصل في سلسلة الزّمن المترامية فالتّليد كان محدثا والمحدث مصيره القدم. كما يحكمها صراع يتوالد بالتّواجد والدّيمومة في الزّمان وتبدّل مواقع المكان.

ويتراوح هذا الصّراع بين تليد وجديد، بأن يخلي كل محدث مكانه لمحدث آخر. وهما يتصارعان مدد الكون، ومن ثمّ يسيران تبعا للنّسق الّذي تفرضه الحياة، فيغلب أحدهما الآخر تبعا للسّلبيّة.

ومن أولويّات مظاهر هذا التّداخل إعطاء القدم مظهر الغلبة والسّبق على محدث لا يستند على ثبوت صفات الجودة والجمال،بل يتّكئ على الأوّلية الزّمنية لكن آثار هذا الصّراع لها مفهومات ودلائل ونتائج، فيطرأ عليها تغيير تتوزّع مظاهره، ونتائجه بين التّطور أو التّجاوز أو تتجمّد معالمه عند حدّ الاجترار للقديم والّنسج على منواله، أو النّسج في قوالبه فيكون العلم به مكرورا.

مسايرة لما أسلفنا، و بدء منّا لما يتطلّبه موضوع البحث من تأمّل و تروّ و رصدا لآراء نقديّة متباينة وأخرى متقاربة أو متطابقة عبر محطّات نقديّة قديمة و أخرى حديثة تجمع بين رافدين مرجعيّات وأصول حتّمت علينا الكشف عن جذور هذه الرّؤى النّقديّة وروافدها المتعدّدة مع تحديد منابعها مع تجلّي أوجه أصالتها و مرجعيّتها.

فالأصول ترجع إلى التّراث بدء بروّاد كان لهم عصا السّبق على شاكلة الجاحظ (ت 255ه) ومن سار على دربه ونهجه أبو القاسم حسن بن بشر الآمدي (ت370ه). فلا غروّ أن يستوقفنا الجاحظ ويستأثر من الحديث عن فهمه لحسن التّأليف والنّظم والتّصوّر البياني.

فكيف رسم الجاحظ هذا التّأليف والنّظم؟

فأوّل رسم كان على أسس فلسفيّة اعتزاليّة، فأبو عثمان يعتبر جميع المخلوقات دوال تفضي عبر مسلكي الاعتبار والحوار إلى المدلول الأكبر ينتظم وفقه الكون المليء بالمعاني الحاسرة والحكم الغامرة، فيصبح المدلول دالّا وإن كان صامتا وتغدو النّعم والأعاجيب كلمات وغنى وإن كانت بلا حروف، قال تعالى:" وَلَوْ أَنَّمَا فِي الَارْضِ مِنْ شَجَرَةٍ أَقْلَامٌ وَالْبَحْرُ يَمُدُّهُ مِنْ بَعْدِهِ سَبْعَةُ أَبْحُرٍ مَا نَفِدَتْ كَلِمَاتُ اللَّهِ".[1]

[1]- سورة لقمان: الآية رقم: 27.

لذلك بدا من الواضح تحليل قضية التّركيب والتّأليف والانسجام بمنأى عن هذه الرّؤية المتحكّمة فيها. بل إنّنا نزعم أن تلك القضيّة تشكّل سبيلا قويما لفلسفة الرّجل إزاء الخالق والخلق وعالم الأشياء. مثلما تشكّل تلك الفلسفة بدورها مسلك الدّارس إلى قضية المعاني والألفاظ.

4. المبحث الأول: البيان عند أبي عثمان:

لقد كان أبو عثمان الجاحظ مؤسّسا لنظريّة نقديّة كما يعتبر مؤسّس في مجال البلاغة، فهو عند العديد من الدّارسين " منشئ البلاغة العربيّة وأوّل من أرساها على قواعدها الأساسيّة".[1] ونحن نتوقّف في رؤيته للّفظ والمعنى فلابدّ من كشف الجانب الإيضاحي والبيان الّذي كان يدعو له.

لم يرض الجاحظ من البيان بصنف واحد بل جمع ذلك ولم يفرّق وكثّر و لم يقلّل وأظهر ولم يخف، كما جعل آية البيان الّتي بها يعرفون معانيهم والتّرجمان الّذي إليه يرجعون عند اختلافهم في أربعة أشياء وفي خصلة خامسة، وإن نقصت عند بلوغ هذه الأربعة في جهاتها فقد تبدّل بجنسها الّذي وضعت له وصرفت إليه،وهذه الخصال هي:اللّفظ، الخطّ، الإشارة،العقد ،والخصلة الخامسة ما أوجد من صحّة الدّلالة والصّدق وصدق الشّهادة ووضوح البرهان في الأجرام الجامدة والصّامدة والسّاكنة..."[2]

فالحكمة الّتي تكشف الكون هي الدّليل: كاللّفظ والخطّ والإشارة والعقد،إمّا بواسطة وإمّا بلا واسطة أي عن طريق ما يسمّيه الجاحظ بالنّصبة، وبذلك ترتبط مسألة المعنى عند الجاحظ بقضيّة الدّلالة ضمن رؤية دينيّة رمزيّة تقوم على اعتبار المخلوقات دوال لمدلول أسمى سرمديّ يُهتدى إليه بالتّعقل والتّأويل والرّمز وهو حكمة العالم والكون.

الجاحظ في ذكره لأنواع البيان أحلّ النّصبة المحلّ الأخير، فالأقسام الأولى كاللّفظ والخطّ والإشارة والعقد تقوم على أدلّة وعلامات فيها في ذاتها الأدلّة والبراهين هي دلالاتها غير النّصبة الّتي هي حال ناطقة بغير دليل يقول الجاحظ:" وأما النّصبة فهي الحال النّاطقة بغير اللّفظ والمشيرة بغير اليد وذلك ظاهر في خلق السّموات والأرض، وفي كل صامت وناطق وجامد وتامّ ومقيم وظاعن وزائد وناقص، فالدّلالة الّتي في المواتي الجامد كالدّلالة في

---

[1]- حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوّره إلى القرن السّادس (مشروع قراءة) منشورات الجامعة التونسية ،ط1، 1990،ص: 135

[2]- الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت، المجمع العلمي العربي الاسلامي، ط3، 1969، ص: 45.

الحيوان النّاطق، فالصّامت ناطق من جهة الدّلالة، والعجماء معربة من جهة البرهان ولذلك قال الأوّل:" سل الأرض فقل: من شقّ أنهارك وغرس أشجارك وجنى ثمارك فإن لم تجبك حوارا أجابتك اعتبارا...([1])

فالصّامت برهان بلا دليل وهو يدلّ والنّاطق فمخزون مدلوله في دليل فعند أبي عثمان الدّلالة دلالتان: الأولى دلالة حوار، والثّانيّة دلالة اعتبار تصير المخلوقات فيها من أرض وشجر وحجر الى عبارات، قال تعالى: " وَلَوْ أَنَمَا فِي الَارْضِ مِنْ شَجَرَةٍ أَقْلَامٌ والْبَحْرُ يَمُدُّهُ مِنْ بَعْدِهِ سَبْعَةُ أَبْحُرٍ مَا نَفَدَتْ كَلِمَاتُ اللهِ"[(2)]، والكلمات ليست حروفا هنا بل أعاجيب ونِعَم، حتّى الكلمات ماهي إلّا انتقال صريح من العامّ إلى البيان اللّغوي القائم على تحقيق الفهم والإفهام عن طريق كشف المعنى باللّفظ،فأبوعثمان يرى أنّ: "حكم المعاني غير حكم الألفاظ، فالمعاني مبسوطة إلى غير غاية وممتدة إلى غير نهاية وأسماء المعاني مقصورة معدودة ومحصّلة محدودة"[(3)]. فالعلامة اللّفظية تكشف عن المعنى أو جزء منه تحقيقا لوظيفة التّواصل يقول الجاحظ: قال تعالى:" وَمَا أَرْسَلْنَا مِنْ رَسُولٍ إِلَّا بِلِسَانِ قَوْمِهِ لِيُبَيِّنَ لَهُمْ"[(4)].

فمدار القول حول البيان والتّبيين وايصال الخطاب إلى المتلقّي واضحا مفهوما فكلّما كان اللّسان أبيّن كان أحمد، فالبيان والتّبيين موصول بمبدأي المنفعة والنّجاعة:" وكلما كانت الدّلالة أوضح وأفصح وكانت الإشارة أبيّن وأنور، كان أنفع وأنجع"[(5)]، فالتّكاتف القائل المبين والقول المستبين كشف للمعنى فتحصل النّجاعة وتؤمّن المنفعة، فيصير الخطاب مقنعا، فالفهم قائم على الإقناع والعكس كذلك مع الحرص على توفير الجماليّة حتّى لا يحدث الملل جالبا الكلل مع التّبرم والإنصراف.

أ- الجماليّة والتّصور النّقديّ عند أبي عثمان:

لقد ارتكز كتابه (البيان والتّبيين) على البلاغة، وفيه لم يوضح خصائص الكلام البليغ دون آخر معتمدا على شكل بياني معين، فالبلاغة عنده ليست اللّسان فحسب بل الإشارة كذلك، لكن احتفاؤه العامّ وشغله الشّاغل بلاغة الكلمة من خلال عاملين هامّين هما الشّعر والنّثر

[1] الجاحظ:الحيوان، المصدر السابق،ج1،ص:35

[2]- سورة لقمان: الآية رقم :27.

[3]- الجاحظ: البيان والتبيين،ج1، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل ، بيروت، (د.ت)،ص :79.

[4]- سورة ابراهيم: الآية رقم :04.

[5]- الجاحظ: البيان والتبيينن،ج1 ،ص:76

ومن سجع وخطب ورسائل، وينقل عن ابن المقفع مقولته:" البلاغة اسم جامع لمعان تجري في وجوه كثيرة: فمنها ما يكون في السّكوت ومنها ما يكون في الاستماع ومنها ما يكون في الإشارة ومنها ما يكون في الاحتجاج ومنها ما يكون جوابا ومنها ما يكون ابتداء ومنها ما يكون شعرا ومنها يكون سجعا و خطبا ومنها ما يكون رسائل عامّة وما يكون من هذه الأبواب الوحي فيها والإشارة إلى المعنى والإيجاز هو البلاغة"[1] فالشّعر رافد من روافد أخرى يحدث عليه الاختبار لرصّد القول البليغ . أي الجماليّة . ضمن الشّغل البليغ العامّ عنده، ونحن نتجه نحو الجماليّة الشّعريّة وما أفرزته من مفاهيم نقديّة ذات أدبيّة راقية عند أبي عثمان.

ب- المفهوم االجماليّ االنّقديّ عند أبي عثمان من خلال االبيان البليغ:

1- بلاغة االبيان في ثنايا القرآن:

فالبيان الأوّل عنده هو القرآن:" أبين الكلام كلام الله وهو الذي مدح التّبيين وأهل التّفصيل"[2] فهو يفصّل المجمل ويوضح المعنى قال تعالى:" بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُبِينٍ"[3] فإذا خاطب الله العرب أخرج الكلام مخرج الإشارة والحذف، وفي مخاطبته لبني إسرائيل أو قصّ عنهم كان البيان مفصّلا مبسوطا فالمعاني القرآنية تفهم من الإعراب والعرب لمحا لأنّه نزل بلغتهم.... أمّا عن بني إسرائيل يفهم الكلام شرحا، فإذا فتحت كتاب الله ترصد مظاهر الإيجاز والجمع للمعاني الكثيرة بالألفاظ القليلة فمنها قوله حين ذكر فاكهة أهل الجنّة فقال:" لَا مَقْطُوعَةٍ وَلَا مَمْنُوعَةٍ" فجمع بكلمتين جميع المعاني الّتي يتصوّرها الذّهن. قال معاوية لصُحار العبدي الأعرابي:" ما تعدّون البلاغة فيكم؟ قال صُحار: الإيجاز. قال معاوية: وما الإيجاز؟ قال صُحار: أن تجيب فلا تبطئ وتقول فلا تخطئ" وكان اللّفظ القرآني مقياسهم في تحديد فصاحة الكلام : قال أهل مكّة لمحمّد بن المناذر الشّاعر، ليست لكم معاشر أهل البصرة لغة فصيحة إنّما الفصاحة لنا أهل مكّة، فقال ابن المناذر:أمّا ألفاظنا فأحكى الألفاظ للقرآن،وأكثرها له موافقة. فضعوا القرآن بعد هذا حيث شئتم، أنّتم تسمّون القِدر بُرمة وتجمعون البرمة على بِرام، ونحن نقول قدر ونجمعها على قدور. وقال اللّه عزّ وجلّ

[1]- الجاحظ : البيان والتبيين، ج1، ص: 115-116.
[2]- الجاحظ: المصدر نفسه، ص :273.
[3]- سورة الشعراء: الآية :195.

:"وَجِفَانٌ كَالجَوَابِ وَ قُدُورٌ رَاسِيَاتٍ "[1] وأنتم تسمّون البيت إذا كان فوق البيت عُلِّيّةً وتجمعون هذا الاسم على علالي ونحن نسمّيه غرفة ونجمعها غرفات و غرف وقال تعالى:" غُرَفٌ مِنْ فَوْقِهَا غُرَفٌ مَبْنِيَّةٌ "[2] وقال :" وَهُمْ فِي الغُرْفَاتِ ءَامِنُونَ "[3] فكلّما كان الكلام مطابقا للّفظ القرآن كان أعلى بيانا و أرقى مكانا في سلّم الفصاحة و البيان.

من هنا يظهر سلطان القرآن في البيان لأنّه خطاب قدرة و قدوة و يعود كلّ ذلك فضلا عن النّظم إلى المراعاة الدّقيقة للمعنى السّياقي للكلمة فمهما يكون التّرادف قويّا بين الكلمتين فإنّ ذلك لا يتيح استعمال الواحدة في السّياق الآخر :"وقد يستخفّ النّاس ألفاظا ويستعملونها وغيرها أحقّ بذلك منها، ألا ترى أنّ اللّه تبارك و تعالى لم يذكر في القرآن الجوع عدا في موضع العقاب أو في موضع الفقر المدقع و العجز الظّاهر. والنّاس لا يذكرون السّغب و يذكرون الجوع في حال القدرة و السّلامة، وكذلك ذكر المطر لأنّك لا تجد القرآن يلفظ به إلّا في موضع الإنتقام، والعامّة و أكثر الخاصّة لا يفصلون بين ذكر المطر و بين ذكر الغيث "[4] و قد ارتبطت الإبانة و الإفصاح بشخص الرّسول –صلّى اللّه عليه وسلّم –كما ذكره القرآن :" حَتَّى جَاءَهُمْ الحَقُّ وَ رَسُولُ مُبِينٌ وقال تعالى :" قُلْ إِنَّمَا العِلْمُ عِنْدَ اللَّهِ وَ إِنَّمَا أَنَا نَذِيرٌ مُبِينٌ "[5] فالوظيفة و المسؤوليّة المنوطة بالرّسل هي صفة البيان فالنّبيّ–صلى اللّه عليه وسلّم– كان أفصح العرب لساناوأحسنهم بيانا وأقدرهم بلاغة وأكثرهم فائدة من التّمثيل والإيضاح فكان يحقّق البيان الحسن و المعنى المفيد أي الجماليّة و المنفعة في آن معا، ومن ثمّ يتحقّق البيان الغنيّ السّاحر على حساب التّواصل و الإبلاغ فحسب، و بيان النّبيّ يتميّز بكثرة الفائدة من المعاني. ومفهوم الفائدة سيأخذ النّصيب الأوفر من وظيفة الشّعر ليتجاوز بذلك مجرّد الإمتاع والمؤانسة و بلاغة النّبيّ نوعان:بلاغة صمت و بلاغة كلام. وإن تكلّم كان كلامه غاية في التّوسّط والاعتدال :"وكان الرّسول طويل الصّمت، دائم السّكت يتكلّم بجوامع الكلم لا فضل و لا تقصير وكان يبغض الثّرثار بين المتشدّقين [6] فالقليل من الكلام يورث الصّواب و في العكس كثرة الخلط و الغلط و في كلامه -صلّى اللّه عليه وسلّم-

[1]- سورة سبأ: الآية :13
[2]- سورة الزّمر: الآية :20
[3]- سورة سبأ: الآية :37
[4]- الجاحظ: البيان و التبيين ج1، ص :19
[5]- سورة الزخرف الآية: 29
[6]- الجاحظ: رسالة البلاغة و الإيجاز، بيروت، دار و مكتبة الهلال، ط3، 1995، ص: 295.

يجتمع القصر و الإعتدال. ففي اعتداله عبارة عن توسّط بين طول وقصر في الكلام، و الاعتدال وسطيّة كما قال تعالى :" وَ كَذَلِكَ جَعَلْنَاكُمْ أُمَّةً وَسَطًا لِتَكُونُوا شُهَدَاءَ عَلَى النَّاسِ "[1] وفي ذات الإطار نجد الإسلام ينهى عن الغلوّ يقول :" لَا تَغْلُوا فِي دِينِكُمْ "[2] و قول الرّسول –صلّى اللّه عليه وسلّم– :" وَإِيَّاكُم وَ الغُلُوَّ فِي الدِّينِ فَإِنَّمَا أَهْلَكَ مَنْ كَانَ قَبْلَكُمْ الغُلُوُّ، بِالْغُلُوِّ فِي الدِّينِ "[3] من هنا جاءت فكرة (المقدار) عند أبي عثمان الجاحظ، من هنا يحتذي النّقاد حذو الجاحظ و ينادون بالفكرة – التّوسّط – في الشّعر أمّا الإيجاز في كلام تحقيقا للحديث النّبوي السّابق و ضربا للمتشدّق والثّرثار المتوسّع في الكلام من غير احتراز أو مراعاة للمقام، فهو مدح للإيجاز وتشجيعا على الإحاطة بما قلّ ودلّ فالرّسول –صلّى اللّه عليه وسلّم –أوتي جوامع الكلم. أي المعاني الكثيرة في قليل الكلام. قال النّبيّ صلّى اللّه عليه وسلّم :" نصرت بالصّبر و أعطيت جوامع الكلم "[4] فهذا تأديب من اللّه للنّبيّ و تعليما تعليما لأمّته من بعده، فلم يرغّب النّبيّ في كثرة الكلام حتّى يكون بعيدا عن الصّنعة و الإفراط في استخدام الألفاظ و تكلّفا في استخراج المعاني:" فإذا رأت مكانه الشّعراء و فهمته الخطباء ومن قد تعبّد للمعاني و تعوّد نظمها و تنضيدها و تأليفها و تنسيقها و استخراجها من مدافنها و إثارتها من مكامنها.علموا أنّهم لا يبلغون بجميع ما معهم ممّا قد استفرغهم و استغرق مجهودهم و بكثير ما قد خوّلوه، قليلا ممّا يكون معه على البداهة و الفجاءة من غير تقدّم في طلبه و اختلاف إلى أهله "[5] فالخطابة عند النّبيّ– صلّى اللّه عليه وسلّم – تأتي على البداهة لصيقة بالطّبع لا بالصّنعة و التّفكّر ومن أبرز خصائص الصّنعة القراءة و الكتابة، و النّبيّ –صلّى اللّه عليه وسلّم– أمّيّ فهو الملهم و المعلّم قال تعالى :"قُلْ مَا أَسْئَلُكُمْ عَلَيْهِ مِنْ أَجْرٍ وَمَا أَنَا مِنَ الْمُتَكلِّفِينَ"[6] فالتّكلّف عند العرب مذموم مخذول،فجوامع الكلم عند النّبيّ ما قلّت ألفاظه و كثرت معانيه، و لم يسمع النّاس قاطبة كلاما أعمّ نفعا و لا أقصد لفظا ولا أعدل وزنا و لا أجمل مذهبا و لا أكثر سلاسة من كلامه– صلّى اللّه عليه وسلّم–.

---

[1]- سورة البقرة: الآية :14

[2]- سورة النّساء: الآية :17

[3]- المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النّبوي، نشر أ.ي .ونسنك، استانبول/ تونس، دار العودة، دار سحنون، ج4، 1988، ص: 558

[4]- الجاحظ : البيان و التبيين، ج4، 1988، ص :28

[5]- المصدر نفسه، ج4، ص: 30

[6]- سورة ص الآية :86

الفصحاء من العرب: هم سكّان الباديّة الّذين صحّ لسانهم و لا يدخلون من المدر إلى الحضر إلّا لطلب حاجة وقضائها لانعدام وجودها في الباديّة، ولهذا فصح لسان العرب :" تجمع العرب على أعاريب "[1] وهم ساكنوا الباديّة من العرب الّذين لا يقيمون في الأمصار و لا يدخلونها إلّا لحاجة "[2] وكلّ من فصح لسانه يطلق عليه عربيّ. وورد في لسان العرب عن أبي بكر –رضيّ اللّه عنه– أنّه قال :" قريش هم أوسط العرب في العرب دارا وأحسنهم جوارا وأعربهم ألسنة، وقال قتادة: كانت قريش تجتبي، أي تختار أفضل لغات العرب حتّى صار أفضل لغاتها لغتها فنزل القرآن بها "[3] فاللّغة الصّريحة الفصيحة من كلام الأعراب الفصحاء هي الّتي نزل بها القرآن، يقول أبو عثمان الجاحظ :" ولم أجد في خطب السّلف الطّيّب و الأعراب الأقحاح ألفاظا مسخوطة ولا معاني مدخولة ولا طبعا رديئا ولا قولا مستكرها"[4] ويقول أيضا :" إنّه ليس في الأرض كلام هو أمتع و ولا أنقى ولا ألذّ في الأسماع ولا أشدّ اتّصالا بالعقول السّليمة ولا أفتق للّسان ولا أجود تقويما للبيان من طول استماع حديث الأعراب العقلاء الفصحاء والعلماء البلغاء "[5] ورغم جفاء الأعرابي و غلظته يظلّ أصفى لسانا ،وقال غيلان أبو مروان :" إذا أردت أن تتعلّم الدّعاء فاسمع دعاء الأعراب "[6] والّذي لا يلحن في لسانه يسمّى أعرابيّ ":وممّن كان لا يلحن البتّة حتىّ كأنّ لسانه لسان أعرابيّ فصيح: أبو زيد النّحوي وأبو سعيد المعلّم"[7] ومن هنا بان كلام الأعاريب الأعاريب الفصيح عن كلام المولّدين، لذلك اشترطوا أن يكون الشّاعر أعرابيّا، فالأعرابيّ هو الأنموذج المبدع المطبوع الّذي يقول القول بداهة " وكلّ شيء للعرب فإنّما هو بديهة، وكأنّه إلهام وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إجالة فكر ولا استعانة وإنّما هو يصرف همّه إلى الكلام وإلى رجز يوم الخصام أو حين يمتح على رأس بئر أو يحدّو ببعير. أو عند المقارعة والمناقلة أوعند صراع أو في حرب فما هو إلّا أن يصرف همّه إلى جملة المذهب وإلى العمود الّذي إليه يقصد فتأتية المعاني أَرْسَالاً وتنثال الألفاظ عليه إنثيالا ثمّ لا يقيّده على نفسه ولا يدرسه أحدا من ولده، وكانوا أمّيين لا يكتبون ومطبوعيين لا يتكلّفون، وكان الكلام

[1]- ابن منظور: لسان العرب ج9،دارالصّاد،ربيروت،2010 ، ص :08
[2]- المصدر نفسه، ص :114
[3]-المصدر نفسه، ص :114
[4]- الجاحظ: البيان والتبيين ج2، ص: 08
[5]-الجاحظ: المصدر نفسه، ج1، ص: 145
[6]- الجاحظ:المصدر نفسه: ج1،ص: 164
[7]- الجاحظ:المصدر نفسه، ص: 221

الجيّد عندهم أظهر وأكثر، وهم عليه أقدر وله أقهر، وكلّ واحد في نفسه أنطق ومكانه من البيان أرفع وخطباؤهم للكلام أوجد والكلام عليهم أسهل وهو عليهم أيسر من أن يفتقروا إلى تحفّظ ويحتاجوا إلى تدارس، وليس هم كمن حفظ علم غيره واحتذى على كلام من كان قبله فلم يحفظوا إلا ما علق بقلوبهم والتحم بصدورهم واتّصل بعقولهم من غير تكلّف ولا قصد ولا تحفّظ ولا طلب "[1] . ما يتبادر إلى ذهنك عند قراءة هذا القول لأوّل وهلة حضور البديهة عند الأعراب وكيف هم لا يتكلفون ولا يألون جهدا عند أيّ مقال فهم الفصحاء في القول والمقارعة البلغاء بين الجلساء السّباقين للمعروف والكرم في المسغبة ونوائب الدّهر فرغم الأميّة فهم أهل الرّجز عند قول الشّعر، والمتّاح على رأس الآبار، والحادين عند الانقطاع عن الأهل والغور في مفازات الصّحراء، وأهل المقارعة والمناقلة، والمصارعة في الحروب:"صاحب نجعة وانتواء وارتياد للكلإ و تتبّع لمساقط الغيث"[2] فالمقول.بالصّنعة ومآل الجهد والتّريث وإعمال فكروحساب ماهو إلاّ من ناقل من كتاب أو تعلّم، فالطّبع مقرون بالأعراب والصّنعة هي حلس الجلساء بين العلماء ويتقنها حتى الأعاجم من مختلف الأمم وهذه فضيلة العرب عن الأعاجم والشّعوبيين:" متى أخذت الشّعوبيّ فأدخلته بلاد العرب الخلّص ومعدن الفصاحة التّامة ووقفته على شاعر مفلّق أو خطيب مصقع علم الّذي قلت هو الحقّ،و أبصر الشّاهد عيانا فهذا فرق مابيننا وبينهم"[3]. فالجاحظ يرى أنّ فضيلة الفصاحة والملاسنة والشّعر مقصورة على العرب وعلى من تكلّم بلسان العرب. فالأميّة المقرونة بالبيان وحسن اللّسان طبع عليه الأعراب دون غيرهم فكانت شاهدا لصورة النّبيّ– صلى الله عليه وسلم– الأميّ المطبوع الّذي اجتمع له الكلم فلم يرغبه في صنعة الكلام والتّكلّف لاستخراج المعاني فوهب سرعة البداهة وحسن القول بما قلّ ودلّ فهذه هي القدوة والاقتدار في مؤلفات أبي عثمان الجاحظ فهي تفضيل المعاني القائمة على اللّمح والإشارة البعيدة عن التّكلّف وقوّة الجهد وإعمال الفكر، كما نوّه بالايجاز فكلّما كان اللّفظ غنيّا بالمعاني كان أرقى في سلّم البلاغة والبيّان، كما رأينا معه دقّة الاختيار على مستوى المعجم القرآني ، وذلك بمراعاة الفوارق الدّقيقة بين مواضع الكلمات حفاظا على مبدأ الملاءمة بين الكلمة والسياق.

[1] -الجاحظ:البيان والتبيين، ج 3 ، ص: 28، 29

[2] -ابن منظور: المصدر السّابق، ج9،ص:113.

[3] - البيان والتبيين ،ج3، ص:29.

ورؤيته لكثير الفوائد في الأحاديث النّبويّة و التّنويه بها لكثرة معانيها مع التزام لقانون (الفائدة) في بلاغة الخطاب مع حضور الجماليّة طبقا لمبدأ (النّجاعة)، فخطاب القدوّة مرتبط بالمنفعة ولقد وقفنا عند الدّعوة إلى الغلوّ باعتباره مخالفا للدّين، ومن ثمّ تجنّب الإفراط في المعاني فمنهج الوسطيّة في الإسلام يمنع ذلك،والألفاظ الفصيحة الصّريحة المقصورةعلى الأعراب هي المحاكيّة لقول اللّه –تعالى– المطابقة لحديثه– صلّى اللّه عليه وسلّم–،فضلا على الصّحة في الألفاظ الرّائقة في المعاني فهي مطبوعة بعيدة عن الصّنعة وأخطاء الشّعوبيين والمولّدين الّذي استعربوا بالطّلب وإعمال الجهد لا طبعا و لا استرسالا.

إنّ الأنموذج البلاغي عند العرب يقوم على بناء جسر من العلاقات المختصّة في نظرة دينيّة تحيطها أخرى كونيّة متعلّقة بالإله وما يقذفه في روع أشخاص مختارين فيكونوا بلغاء دون غيرهم أو قبيلة دون أخرى فهي بالفطرة ألوط بعيدة عن الصّنعة و التكلّف. فيا ترى ماهو اللّفظ و المعنى الأميز تحت تأثير البلاغة الأنموذج؟

2– ميزات اللّفظ و المعنى تحت أطر البلاغة الأنموذج:

أ. **اللّفظة في ظلّ المعجم** : يستنكر الجاحظ استعمال الرّجل البليغ أو الشّاعر للّفظ الوحشيّ الغريب، وهذا لم يقتصر على الجاحظ فقط بل آزر هذا المنحى نقّاد كثر:"الاستعانة بالغريب عجز و التّشادق من غير أهل البادية بغض"[1] وكلّ مؤدى إلى التّوعّر و التّقعّر فهو تعقيد نتاجه البعد عن الإيضاحيّة و انسلاخ من المفهوميّة الشّعريّة:" وإيّاك و التّوعّر فإنّ التّوعّر يسلمك إلى التّعقيد، والتّعقيد هو الّذي يستهلك معانيك ويشين ألفاظك"[2]. إن رصّ الغريب علامة للتّكلّف وأمارة تصنّع و مظهر من مظاهر التّعثّر في القريحة و ضعفها، وهو ما يخلّ بأبرز ركن من أركان الّدين الأنموذج المصوّر في الطّبع بما هو ترسّل و سلاسة في نبع القريحة ومطاوعة لها حتّى يكون الإبداع على البديهة و الفجأة بديلا عن قهر للّفظ بعيدا عن إعنات. وفي الطّرف الآخر يقف و ينزل اللّفظ السّاقط السّخيف يصفه الجاحظ، "بالسّاقط السّوقي"[3] و في الإعانات قوله:" إنّ اللّفظ الغريب أبعد ما يكون عن الفصاحة "ورأيتهم يديرون

[1]-الجاحظ: البيان و التبيين، ج1، ص: 44
[2]-الجاحظ: المصدر نفسه، ص: 136
[3] -الجاحظ:المصدر نفسه،ص:137

في كتبهم أنّ امرأة خاصمت زوجها إلى يحي بن يعمر فانتهرها مرارا فقال له يحي بن يعمر:" أإن سألك ثمن شكرها وشبرك أنشأت تظلّها و تضهلها".

قال الجاحظ:"فإن كانوا إنّماروا هذا الكلام لأنّه يدّل على فصاحة فقد باعده الله من صفة البلاغة والفصاحة، وإن كانوا إنّما دوّنوه في الكتب تذاكروه في المجالس لأنّه غريب فأبيات من شعر العجاج وشعر الطّرمّاح وأشعار هذيل تأتي لهم مع حسن الرّصف على أكثر من ذلك"[1]. وقد ذكرنا أنّ هذا القول الغريب نهاية طرف للتّوّعر وطرفه، الآخر مثال للنّزول والانحدار وسفساف الكلام " فالسّاقط هو الّذي لم يلحق ملحق الكرام" [2] وهو اللّئيم في حسبه ونسبه ويقال للرّجل الدّنيئ "ساقط ما قط لاقط" [3] أما السّوقي فالرّعية الّتي تساق مثل الأغنام فهم ينساقون لملوكهم. كما أنّ الحشو هو الفضل الّذي لا يعتمد عليه " وحشوة النّاس رُذالتهم"[4] . فالجاحظ من خلال تعميق النّظر في قوله وتقليبه يريد صفاء العرب في عرقهم وفي فصاحة لسانهم، ومن هذا كان نقاد الشّعر يعتبرونه قولاأساسا في الإبداع.ويوصل الجاحظ بين مفردتين(السّوقة) و(الرّطانة) فكلامه عن رطانة السّوقيّ والرّطانة التّكلّم بالأعجميّة،يقال:رجلان يتراطنان أي يتكلّمان كلاما عن رطانة السّوق والرّطانة التّكلم بالأعجميّة، يقال رجلان يتراطنان أيّ يتكلّمان كلاما لا يفهمه العرب. فميزان الجاحظ في رفضه للتّشادق بالغريب رفضا للتّكلّف الّذي يأباه الدّين فهو إخلال بنهج الوسطيّة الّتي يقوم عليها الإسلام ، ورفضه لما في الكفّة الثّانيّة من ألفاظ السّوقة الّذين يلحنون ويعجمون دفاعا عن العربيّة فضيلة وعن القرآن أسّا ،فقد استحال مع أبي عثمان نزعة عروبية قامت على كفتين متراجحتين بين (السِّفلة) و(العلية) وهذا ردّ فاحم على الشّعوبية الّذين غضبوا : " رفعة مكانة العرب في الفصاحة واللّسان "[5]لأنّهم أصحاب الفصاحة والرّفعة و البيان. و ينكر ما استعصى في كلام العرب إذا " اقترنت الحروف فإنّ الجيم لا تقارن الظّاء و القاف والطّاء و الغين بتقديم ولا بتأخير.والزّاي لاتقارن الظّاء

[1]- الجاحظ:البيان والتبيين، ج1،ص:44.
[2]- ابن منظور:لسان العرب، ج6، ص:295،294:.
[3]- المصدر نفسه، ص :295.
[4]- المصدر نفسه، ج3،ص:194
[5]- أحمد ابو زيد: المنحنى الاعتزالي في البيان و إعجاز القرآن، مكتبة المعارف للنشر و التوزيع القاهرة، ط1، 1986، ص 124:

ولا السّين ولا الضّاد ولا الذّال بتقديم ولا بتأخير"[1] فالتّنافر يودي إلى الثّقل في الأداء فيحكم الجفاء أطنابه و ينعدم التّجانس، كما ينكر الجاحظ التّنافر على المستوى الألفاظ فيضرب مثالا بقول الشّاعر(السّريع):

وَقَبْرُ حَرْبٍ بِمَكَانٍ قَفْرٍ وَلَيْسَ قُرْبَ قَبْرِ حَرْبٍ قَبْرُ

فيفتقد عنصر الانسجام سببه التّنافر الحاصل على مستوى الحروف فأدّى إلى التّنافر في الألفاظ كذلك هناك مظاهر لسوء التّعبير و الاختيار عند التّأليف و التّركيب و التّرتيب فاستعمال الشّاعر للّفظة في غير سياقها المنشود فيقع الإخلال في مبدأ (الملاءمة) في التّرتيب للكلم عند التّواضع.

قال عبد الرّحمان بن الحكم في هجائه للأنصار عند أكلهم لرديء الطّعام و طعامهم هذا الّذي يأكلون يعافه حتّى الدّجاج، وترك ذكر الكلاب

وَلِلْأَنْصَارِ أَكْلٌ فِي قُرَاهَا لِخُبْثِ الأَطْعِمَاتِ مِنَ الدَّجَاجِ

ولو قال:

وَلِلْأَنْصَارِ أَكْلٌ في قِراها لِخُبْثِ الأَطْعِمَاتِ من الكلابِ

لكان الشّعر صحيحا مرضيّا[2] وقد يوهم الشّاعر في إصابة الصّيغة الصّرفيّة المناسبة، قال الشّاعر (الكامل):

نَشَبِي وَمَا جَمَّعْتُ مِنْ صَفَـــدٍ وَحَوَيْتِ مِنْ سَبَدٍ وَمِنْ لَبَدِ

هِمَمٌ تَقَاذَفَتِ الهُمُومُ بِهَـــــا فَنَزَعْنَ مِنْ بَلَدٍ إِلَى بَلَـــــدِ

وهذا الشّعر رويته على وجه الدّهر. وزعم لي حسين بن الضّحاك أنّه له. وما كان ليدّعي ما ليس له. وقال لي سعدان المكفوف: لا يكون "فنزعن من بلد إلى بلد" بل كان ينبغي أن يقول "فنازعن"[3] وقد يفسد الشّعر بلاغة لزيادة القول على المعنى فيحدث التّطويل مع الهذر على مقوّم الإيجاز الّذي هو رأس خطّاب القدوة... وقالت هند "كنت واللّه في أيام شبابي أحسن من النّار الموقدة" وأنا أقول: لم يكن بها حاجة إلى ذكر الموقدة" وكان قولها "أحسن من النّار" يكفيها"[4] ويخرج الجاحظ من الكلام البليغ الكلام الملحون فأصحابه لا

[1]- البيان و التبيين، ج2، ص :69
[2]-الجاحظ: الحيوان، ج1، ص :233
[3]- المصدرنفسه،ج5، ص: 480
[4]- المصدر نفسه،، ص: 95

يخرجون على مجرى كلام العرب الفصحاء قال :"الكلام الملحون و المعدول عن جهته و المصروف عن حقّه"[1] فاللّفظ المنبوذ في الشّعر وفي القول البليغ هو الوحشيّ السّاقط السّوقي غيرالمحقّق ليسير التّواصل فخالطت فصاحته العجمة، وقد تنافرت أصواته فصارت كلماته مستعصية على النّطق فاقدة لحسن القران، وكذا الموضوع في غير سياقه أو الزّائد في ألفاظه عن معانيه من غير مطابقة أو مشاكلة تتبعا لعبارة الجاحظ ورأيه.

ب . مظهر الالتباس و الغموض في المعنى:

إنّ المعاني في خفائها وغموضها تختلط على غير المتريّض ولا تسهل:" إلّا بعد الرّياضة الطّويلة"[2] ويزداد الجاحظ جفاء لكلّ معنى قد التبس وازداد غلظة وهو منه نافر هاج قائلا :"ثمّ علموا أنّ المعنى الحقير الفاسد و الدّنيّ السّاقط يعشّش في القلب ثمّ يبيض ثمّ يفرّخ، فإذا ضرب بجرانه ومكّن لعروقه استفحل الفساد ونزل وتمكّن الجهل وقرّح فعند ذلك يقوى داؤه ويمتنع دواؤه (...) ولو جالست الجّهال و النّوكى و السّخفاء و الحمقى شهرا فقط لم تَنْقَ من أوضار كلامهم وخبال معانيهم"[3] من هنا يتجلّى لك الجاحظ في احتقارهم لكلّ: (فاسد، حقير، دنيء، ساقط) وهذا كمثل الطّير الّذي فرّخ و البعير البازل و الفرس القارح، فالبازل الّذي انشقّ نابه في الثّامنة أوالتّاسعة والقارح إذا استتمّ الخامسة، ودخل في السّادسة، كما سمّاهم: (بالجهّال وسخفاء ونوكى وحمقى) "ونعت كلامهم بالأوضار وهي الأوساخ"[4] "وسمّى المعاني بالخبال و هو الفساد"[5] لذلك وقفوا من العّامة موقف ازدراء لأنّها في نظرهم غارقة في الجهالات محرومة من نور العقل :" ولمّا عرف المعتزلة قيمة الشّك في تمييز الحقائق و تصحيح الأفكار كرهوا العّامة واحتقروهم، لأنّهم رأوهم أسرع ميلا إلى أصحاب الأباطيل و الجهالات"[6] لهذا تكلّم الجاحظ بفضل المعتزلة و تفوّقهم العقلي عن غيرهم من النّاس والعامّة حتّى المتكلّمين من الفلاسفة لذلك قال:"لولا مكان المتكلّمين لهلكت العوام واختطفت واسترقت ولولا المعتزلة لهلك المتكلّمون"[7] ومن العقل كان لزاما تحكيم العقل وتجنّب الغلوّ وهومخلّ بمبدأ الوسطيّة الّتي دعا إليها الدّين وكذا معارضا للوسطيّة عند

[1]- البيان و التبيين، ج1، ص: 161
[2]- الحيوان ، ج3، ص: 368
[3]- البيان والتبيين،ص: 86
[4]- لسان العرب، ج15، ص: 325
[5]- المصدر نفسه، ج4، ص: 19
[6]- أحمد أبو زيد: المنحنى الاعتزالي في البيان و إعجاز القرآن، ص :36
[7]- المرجع نفسه، ص :40

المعتزلة (المنزلة بين منزلتين) ومن الإفراط ما أشار إليه الجاحظ ب (السّرف) يقول في بيت للمتلمس (الطّويل):

أَحَارِثُ إِنَّا لَوْ تُسَاطُ دِمَاؤُنَا تَزَيَلْنَ حَتَّى لَا يَمَسَّ دَمٌ دَمَا

وكان معنى المتلمّس رداؤه التّخييل وهو قائم على اللّمح ومن الإفراط في المعنى قول المهلهل (الوافر):

فَلَوْلَا الرِيّحُ أَسْمَعُ مَنْ بِحَجَرٍ صَلِيلَ البِيضِ تُفْرَغُ بِالذُّكُورِ

وقال دريد بن الصّمّة (الوافر):

أَعَاذِلُ إِنَّمَا أَفْنَى شَبَابِـــــي رُكُوبِي فِي الصَّرِيخِ إِلَى المُنَادِي

مَعَ الفِتْيَانِ حَتَّى حُلَّ جَسمِـــي وَأَقْرَحَ عَاتِقِي حَمْلُ النِّجَادِ

فالإفراط بائن عند المهلهل لسماعه صليل السّيوف هي (بالحجر في اليمامة) وقد كانت الحروب دائرة بالجزيرة وبين المكانين مسيرة عشرة أيام"[1]وركوب دريد بن الصّمة المستمرّ جعله يقرح وينحل جسمه من حمل السّلاح والقتال المستديم.فالمعاني عند المهلهل تخرج عن المعقول في سماع صليل السّيوف والمسيرة أيام عديدة، ولا يعقل حمل السّلاح اللّصيق بالعاتق دائم أفلا يتجرّد الفارس؟! فلابدّ من مقاربة الحقائق ومسايرة المعقول، وقول عنترة (الكامل):

وُعْنَاهُمُ وَ الخَيْلُ تَرْدى بِالقَنَا بِكُلِّ أَبْيَضَ صَارِمٍ قصّالِ

وَأَنَا المَنِيَّةِ فِي المَوَاطِنِ كُلِّهَا الطَّعْنُ مِنِّي سَابِقُ الآَجَالِ"[2]

قد دخل عنترة في المجاز، والمعتزلة يدخلون الشّعر ميزان الاعتزال ويزنوه به فهو منهج عقليّ صارم. لذلك يردّون كلّ معنى لا يسوغه العقل ولا يرضي منطقهم الكلامي فمقاومة جموح المعنى و جنوحه مقاومة لخيال الشّعر وانعتاقه. "لأنّ طبيعة الخيال أنّه لا يحترم حدود المنطق. ولا يعترف بأصول علم الكلام،بل يسبح حرّا منطلقا بعيدا عن القيود فيجعل الجماد حيّا وغير الفاعل فاعلا قادرا.وهذا يتنافى وطبيعة العقل الكلامي الاعتزالي الّذي لا يقبل الخلط بين الأشياء.بل يصرّعلى الاحتفاظ بتمايزالحدود و التّفرقة الدّائمة بين ما يجوز ولا يجوز في العقول وقد كان لهذه العقليّة الأثر الكبير في دراسة المجاز و تحليل

[1]- المرزباني: الموشّح، مآخذ العلماء على الشّعراء في عدّة أنواع من صناعة الشّعر، تحقيق علي محمّد البجاوي، القاهرة، دار الفكر، ط2، 1965، ص: 95

[2]- الحيوان، ج6، ص :419، 420

صوّره"[1] ألا تلاحظ من هذا القانون صارم تسلّط المنطق و كسر لجناح الخيال، وتقييدا للتّأثير والتّأثّر، فتقف الطّاقة الإيحائيّة في اللّغة ويصبح القول الشّعري يرفس في القيود.

فإذا غمض المعنى التبس وارتبط بالأباطيل فيفتقر إلى وضوح الفكرة و البيان، فيمثّل العقل الرّقيب الأوّل على كلّ تلفّظ فاضل أو سمج يتعارض ومنطق الجادّة وأعراف المجتمع، لكنّ الشّعر خلاف ذلك نطير به ونجنح به خارج أراضي المنطق ونطير به مخترقين أفق التّوقّع لتلامس الأحلام الورديّة و نعانق أحاجي الكون وأساطيره.

جـ .أقسام المعاني عند أبي عثمان:

لقد قسّم الجاحظ الألفاظ كما أسلفنا لشريف ووضيع، وكزّ غليظ إلى سفيه منحطّ، كذلك عند المعاني فمنها "شرف المعنى"[2] ومنها "المعنى المنتخب"[3] وكذلك "المعنى الكريم"[4] روى الجاحظ مقولة بشر بن المعتمر المعتزلي (ت 226هـ) :"والمعنى ليس بشرف بأن يكون من معاني الخاصّة. وكذلك ليس يتّضح بأن يكون من معاني العامّة، وإنّما مدار الشّرف على الصّواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكلّ مقام من المقال" لكن احتقار أبي عثمان الجاحظ للعّامة يصطلح على مصطلح "معاني النخبة" يقول :"وليس يعرف حقائق مقادير المعاني و محصول حدود لطائف الأمور إلّا عالم حكيم ومعتدل الأخلاط عليم وإلّا القويّ المُنّة الوثيق العقدة والّذي لا يميل مع ما يستميل الجمهور العظم والسّواد الأكبر"[5].

والعالم العارف بكبير المعاني سوى عالم من المتكلّمين المعتزلة، فهو يطلب من العلماء إرشاد السّوقة العوامّ إلى دقيق المعاني كما يراعي ويطلب مراعاة درجات الوعي عندهم و الفهم :"ومدار الأمر على إفهام كلّ قوم بمقدار طاقتهم و الحمل عليهم على أقدار منازلهم"[6] فالمعاني السّهلة واضحة فهي في متناول "الدّهماء" وإذا كانت رفيعة شريفة فهي إلّا "للأكفاء" وهم أصحاب عقل وفطنة وذكاء، ويأخذ المعاني في موقعين:

الأوّل عند العرب الّذين يرفعهم أعلى منزلة ومقام لا لشيء إلّا أنّهم خير أمّة أخرجت للنّاس وفيهم كان البيان وعليهم نزل القرآن، فهو مقياس قومي عروبيّ بمعنى الكلمة.

---

[1]- أحمد أبو زيد: المنحنى الإعتزالي في البيان و إعجاز القرآن، ص :311

[2]- البيان والتبيين، ج1، ص :136

[3]- المصدر نفسه، ج4، ص :24

[4]- المصدر نفسه، ج1، ص: 136

[5]- المصدر نفسه، ج1، ص :90

[6] -المصدر نفسه،ص :93

الثّاني عند المعتزلة المتكلّمين الّذين يمثّلون الحكمة والعلم ورجاحة العقل وزبدة الأمّة و صفوها فهو المنقذ للعامّة من الهلاك والتّيه والضّلال، فهو مقياس عقائدي مذهبي. ويقتضي الأمر إعطاء المعاني المقام الّلائق بها،فالمقام يحتاج لسامع ومتكّلم فلايكلّم سيّد الأمّة بكلام الأمّة ولا الملوك بكلام السّوقة"[1] ، فاجتماع المقام مع المعاني يعني الملاءمة أو مراعاة للحال فهي شرط أساسي في شرف المعنى، ولا يشترط بشر بن المعتمر أن يكون المتكلّم من الخاصّة حتّى يتحقّق الشّرف ولتحقيقه لا بدّ من ثلاثة أمور: الصّواب، إحراز المنفعة، موافقة الحال (لكلّ مقام مقال) ولا يبتعد المعنى عن مقدار الحقيقة و المنطق، كما يجب أن يناسب عقل السّامع المتلقّي حتّى يحسّن فهمه :"ينبغي للمتكلّم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات فيجعل لكلّ طبقة من ذلك كلاما ولكلّ حالة من ذلك مقاما حتّى يقسّم أقدار الكلام على أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار السّامعين على أقدار تلك الحالات"[2] فالملائمة عند أبي عثمان ثلاث أنواع: 1- المعرفة- 2- الموازنة- 3 – القسمة.

فلا بدّ للمتلقّي أن يكون عارفا بهذا الاستخدام للكلام وإذا كان جاهلا به انتفت المعرفة وحصل الجهل وهنا لابدّ من معرفة الأحوال وانزال الأشياء منازلها- أي الملاءمة بين المعنى والمقام –:"وقال سعيد بن عثمان بن عفّان –رحمه اللّه- لطويس المغنّي: أيّنا أسنّ أنا أم أنت يا طاوس؟ قال: بأبي أنت و أمّي. لقد شهدت زفاف أمّك المباركة إلى أبيك الطيّب" فانظر إلى حذقه وإلى معرفته مخارج الكلام كيف لم يقل: زفاف أمّك الطّيبة إلى أبيك المبارك. وهكذا كان وجه الكلام فقلب المعنى"[3] فقد كان الرّجل حذقا وأنزل المعنى مقلوبا حتّى لا يقع فيه الحرج ويفهم من كلامه معنى غير مراد ولا ملائم. فعند ابن منظور في اللّسان أنّه يشار للمرأة العفيفة الحصان بالطيّبة"[4] وهناك معان أخرى يقال طعام طيّب الّذي الّذي سيلتذّ به الآكل ويقال استطاب الشّيء إذا وجده طيّبا"[5]، ويقال الأطيبان فهما الطّعام و النّكاح، أو الفم و الفرج"[6]. ومن هنا يرى ذلك احتراز طاوس في كلامه وخوفا من أن

[1]- الجاحظ:البيان والتّبيين،ج1، ص: 92
[2]- المصدر نفسه،ج1، ص :138، 139
[3]- المصدر نفسه، ص: 263، 264
[4]- لسان العرب، ج8، ص :233
[5]- المصدر نفسه، ص :234
[6]- المصدر نفسه، ص: 253

يفهم قوله :"أمّك الطيّبة" معنى(لذيذة الفرج) فيقع في الذّمّ عوض المدح، فاحترز بقلب المعنى.

فكان المقام يناسبه قلب المعنى و حدثت الإصابة كما سماها أبو عثمان الجاحظ "وهم يمدحون الحذق و الرّفق و التخلّص إلى حبّات القلوب وإلى إصابة عيون المعاني. ويقولون: أصاب الهدف إذاأصاب الحقّ في الجملة،ويقولون قرطس فلان إذا كان أجوّد من الأوّل فإن قالوا:رمى فأصاب الغرّة وأصاب عين القرطاس فهو الّذي ليس فوقه أحد. ، ومن ذلك قولهم :"فلان يفلّ الحزّ ويصيب المفصل و يضع الهِنَاءَ مواضع النّقَبِ"[1]، ويقال قرطس أي أصاب القرطاس- أي أديم ينصب للرّمي- والرّمية- الّتي تصيب مُقرطِسة"[2].فالمعاني تتطلب براعة فلابدّ من توخّي الدّقة حتى يدرك الغرض وتحدث الإصابة في ضوء ما يقتضيه المقام ولو اضطر إلى قلب المعنى مثلما حدث مع طاوس.

إنّ طبيعة العقل والاعتزال عند الجاحظ تحتّم عليه محاورة المنقول بالمعقول حصرا في مجاله العقائدي الصّرف حفاظا على وضوح الدّلالة والبيان فالاستعانة بالغريب عجز وبعد عن الحقيقة و لا يتجلّى للعقل ويلامس الكذب بعيدا عن البيان.

د- صدق المعاني و الخيال فيها:

"تلخيص المعاني رفق و الاستعانة بالغريب عجز"[3] هو الاختصار مع البيان وهو ضدّ الالتباس، فقد مال علماء الشّعر عن الإفراط و الكذب تجنّبا للالتباس و الغلوّ و قالوا :"أجود الشّعر ما صُدق فيه"[4] و الجاحظ سار على أثرهم خدمة لرؤيته الدّينيّة بعيدا عن الكذب الّذي يحذّر منه ويسمّيه في أوجه عديدة (المحال) متحدّثا في الآن نفسه من إمكانيّة أن يكون المحال (فظيعا) و الكذب (شنيعا) لكنّ الكذب ضارّ بالمعنى الأخلاقي الدّيني، والصّدق نافع بنفس المعنى الدّيني ولكن إذا كان الكذب مرتبط بالجماليّة فهو خيال قال الجاحظ قلت لحباب :"إنّك لتكذب في الحديث، قال: وما عليك إذا كان الّذي أزيده فيه أحسن منه. فواللّه ما ينفعك صدقه ولا يضرّك كذبه، وما يدور الأمر إلّا على لفظ جيّد ومعنى حسن. ولكنّك واللّه لو أردت ذلك لتلجلج لسانك ولذهب كلامك"[5] فالمزيد المتخيّل أجمل من

[1]- البيان و التبيين، ج1، ص :147
[2]- لسان العرب، ج11، ص: 116
[3]- البيان والتبيين، ج4، ص :58
[4]- المزرباني : الموشح، ص :282
[5]- البيان و التبيين، ج2، ص: 339

من الواقع المحاكى، و الغاية عسيرة لتحقيق ذلك، ألا ترى في وقول حباب :"لو أردت ذلك لتلجلج لسانك" فالمعنى المتخيّل يقتضي قدرة فائقة على الإقناع حتّى يظهر الظّنّ يقيناوالباطل حقّا و الكذب صدقا والخيال واقعا:" وقال مالك بن دينار: لربّما رأيت الحجّاج يتكلّم على منبره ويذكر حسن صنعه إلى أهل العراق وسوء صنيعهم إليه حتّى يخيّل إلى السّامع أنّه صادق مظلوم"[1] لقد صنعت القدرة الإيحائيّة على التّخييل مكانتها فكانت أنموذج للتّأثير والتّغيير، فهي توهم بالممكن بدل الكائن، و المتخيّل بدل الموجود. سئل ابن القفّع عن معنى البلاغة فقال:"اسم جامع لمعان تجري في وجوه كثيرة فمنها ما يكون في السّكوت ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الاحتجاج ومنها ما يكون جواب ومنها مايكون ابتداء ومنها ما يكون شعرا ومنها ما يكون سجعا و خطبا ومنها ما يكون رسائل.فعامّة ما يكون من أبواب الوحي فيها والإشارة إلى المعنى والإيجاز هو البلاغة"[2] فإذا كان الإيحاء والإشارة في المعنى حاضران يرتفع الكلام من العادي الّذي يحقّق الفهم والإفهام إلى الكلام المؤثّر ذو القدرة الشّعريّة. ولا ينفك الجاحظ يورد لكلامه أدلّة ولأقواله أمثلة مشجّعا على الإيجاز منوها بقول ابن المقفّع في حدود البلاغة من: – إيجاز، 2– وحي 3– إشارة وقالوا فيما هو أبعد معنى وأقلّ لفظا، قال الهذليّ (الطّويل):

أَعَامِرٌ لاَ أَلُومُكُ إلّاَ مُهنَّدا وَجِلْدَ أبِي عِجْلٍ وَثيقِ القبَائِلِ

ويعني بأبي عجل الثّور، وقال عسلة الشّيباني واسمه عبد المسيح (الكامل):

وَسَمَاعُ مُدْجِنَةٍ تعُلِّلُنَـــــــا حتَّى ننَامَ تنَاوُمَ الْعُجْمِ

فَصَحَوْتُ وَ النَّمْرِيُّ يَحْسُبُها عَمَّ السَّمَّاكِ وَخالَةَ النَّجْمِ

فهذا ما يدلّ على توسّعهم في الكلام وحمل بعضه عل بعض واشتقاق بعضه من بعض... وفي مثل ذلك قال بعض الفصحاء (الطّويل):

شَهِدْتُ بِأَنَّ التَّمْرَ بِالزّبَدِ طَيِّبٌ وَأنَّ الحُبَارَى خالَةَالْكَرَوَانِ

لأنّ الحبارى وإن كانت أعظم بدنا من الكروان، فإنّ اللّون وعمود الصّورة واحد ما فلذلك جعلها خالته ورأى أنّ ذلك قرابة تستحقّ بهذا القول"[3].

[1]-البيان والتّبيين،ج2 ،ص :193

[2]- المصدر نفسه، ج1، ص: 115- 116

[3]- المصدرنفسه، ج1، ص :229، 230

ففي قول الهذليّ (الطّويل): أبو عجل كناية عن الثّور فهنا عوّض العبارة بالإشارة وعن التّصريح بالتّلميح. وعن التّشبيه في بيتي عسلة الشّيباني، فقد شبّه الشّاعر بعد أن جعل للسّماك عمّا وللنّجم خالة على سبيل الإستعارة، فهذه القَيْلَةُ الّتي جعلها عمّا وخالة و القرينة الّتي كانت مقام الأداة (يحسبها) وكلّ ذلك جعله يعظّم من قدرها و يعلي من منزلتها. وفي البيت الأخير وضع الشّاعر (الحبارى) (خالة) (الكروان) لقوّة الشّبه بينهما كأنّهما بشريان، و التّشبيه لا يحمل على التّطابق فيفقد التّشبيه معناه، فالكروان أقلّ جسما من الحبارى لكنّهما في اللّون وعمود الصّورة واحد، وما يجمع بين شبيهين قويّ لا يفرّق.

قال الشّاعر (الوافر):

إِذاَ سَقَطَ السَّمَاءُ بِأَرضِ قَوْمٍ رَعَيْنَاهُ وإِنْ كَانُوا غِضَابًا

هل تسقط السّماء ويرعونها؟!« فزعموا أنّهم يرعون السّماء وأنّ السّماء تسقط ... ومن حمل اللّغة على هذا المركب لم يفهم عن العرب قليلا ولا كثيرا،وهذا الباب هو مفخر العرب في لغتهم وبه وبأشباهه اتّسعت»[1] فلم يرد الشّاعر المعني الحرفي للسّماء ورعيها وإنّما « أراد المطر لقربه من السّماء ويجوز أن تريد بالسّماء السّحاب لأنّ كلّ ما أظلّك فهو سماء » وقال "يسقط" « يريد سقوط المطر الّذي فيه وقال : رعيناه والمطر لا يرعى، ولكن أراد النّبت الذي يكون فهذا كلّه المجاز»[2]، فقد أشار الشّاعر سقوط السّماء إلى المطر والرّعي إلى النّبت المأكول، فهذا استعمال للإيحاء اللّغوي، وإثراء للطّاقة التّخييلية للقول الشّعري، وهذا كلّه على حساب (الحقيقة) الّتي نادى القدماء بعدم مفارقتها والقرب منها قدرالوسع والإمكان، وتعامل نقاد الشّعر قديما بمنطق الصّواب والخطأ المستمد من الواقع فالرّؤية المذهبيّة الاعتزاليّة حتّمت على كل ناقد متكلّم خاصّة الجاحظ أن يحترز من تجاوز الواقع في خيال جامح فيحدث الإسراف ويتجاوز المنطق الّذي يحكمها وهذا تناف مع العقل الكلامي الاعتزالي الّذي يصرّ أصحابه على يجوز ومالا يجوز في الواقع والعقول،ولهذا هاجم الجاحظ الإفراط في المعاني ولكنّه من جهة ثانية لايدعو للسّهولة المخلّة بشعريّة المعاني، فهو يدعو إلى المنزلة بين منزلتين، فالسّهولة يسقط أصحابها في التّقرير ويصبح لا فارق بين مألوف الكلام القائم على تحقيق التّواصل وبين الكلام الشّعري المراد به الإمتاع

[1] -الحيوان ج 05 ص :426 .

[2] -ابن رشيق :العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،ج 1 ،تحقيق صلاح الدين الهواري وهدى عودة ،بيروت دار ومكتبة الهلال ط1 ،1996 ص:422.

والمؤانسة « إعلمْ أنّك لو اعترضْتَ أحاديثَ النّاس وخطبَهم ورسائلَهم، لوجَدْتَ فيها مثلَ (مستفعِلن) كثيراً،و(مستفعلُنْ ،مفاعِلُن)، وليس أحدٌ في الأرض يجعلُ ذلك المقدارَ شعراً،ولو أَنَّ رجُلاً من الباعة صاح: مَن يشتري باذنجان؟ لقد تكلّمَ بكلامٍ في وزن (مستفعلن مفعولات)، وكيف يكون هذا شعراً وصاحبه لم يقصِدْ إلى الشِّعر؟ ومثلُ هذا المقدار من الوزن قد تهيَّأُ في جميع الكلام، وإذا جاء المقدارُ الّذي يُعلم أنّه من نتاج الشِّعر والمعرفةِ بالأوزان والقصدِ إليها، كان ذلك شِعراً»[1] ففكرة المقدار تمثّل أسّ تفكير الجاحظ وقد تجلى حضورها في تفكيره النّقديّ الجمالي وفي شعرية المعاني التّخييل فيها على وجه الخصوص فهو يرفض الوعورة والتّفريط والإفراط .

[1]- البيان والتبين ،ج1 ،ص :289 .

2-المبحث الثاني: كيفية تحقيق الشّعريّة عند الجاحظ:

قد يشمل الإيقاع المنظوم الشّعر و الخطب والرّسائل وأحاديث النّاس،ولا يكون المنظوم بالضّرورة شعرا فما يحقق الشّعريّة عند أبى عثمان ؟ إنّ معرفة الأوزان وقصدها إلى التّأثير في نفوس النّاس إيقاعا، مع ضمان مقدار من التّخييل حتّى تتمثّل من لفظ الشّاعر أو معانيه أو أسلوبه صورة أو صور ينفعل لتخيّلها أو تصوّرها، ومدار الشّعر عند الجاحظ يعود للمعنى والصّورة والأخيلة، وإلحاحه على فكرة (المقدار) تأكيدا لمبدأ التّوسط فلا تخييل مؤداه إلى المحال ولا سهولة مؤداها إلى الابتذال لكن الشّعراء يحتاجون لتهذيب أشعارهم وتقليب الرّأي والفكر فيها قبل اخراجها إلى النّاس فهي كالمولود الصّحيح المعافى أو المشوّه المفتقر للصّورة الحسنة، فهو محتاج إلى التّنقيح « وقال بعضُ الشُّعراء لرجُلٍ: أنا أقولُ في كلِّ ساعةٍ قصيدةً، وأنت تَقرِضُها في كلِّ شهرٍ فلم ذلك؟ قال: لأنِّي لا أقبل من شيطاني مثلَ الّذي تقبَلُ من شيطانِك »[1] و يقول الجاحظ « وسمعت أبا العتاهِيَة يقول: لو شئتُ أن يكون حديثي كلُّه شعراً موزوناً لكان »[2] وحتّى يصير الشّعر شعرا فلا بد من التّوسط والاقتصاد « وفي الاقتصاد بلاغٌ، وفي التوسُّط مجانبةٌ للوُعورة، وخروجٌ مِن سبيلِ مَن لا يحاسب نفسَه »[3] فالتّوسط إصابة للمقدار وإدراك لشعريّة القول « وقال طرفة (الكامل) »:

« فَسَقَى ديارَكَ غيرَ مُفْسِدِها ... صَوبُ الرّبيع ودِيمةٌ تَهمِي »

فطلب الغيثَ قَدْر الحاجة، لأن الفاضل ضارّ »[4] فبيت طرفة يدعو بالغيث قدر حاجة أمّا قول ذي الرّمة (الطّويل):

أَلَا يَا اسْلَمِي يا َ دَارَمَيَّ عَلَى البِلَى ولاَزالَ مُنْهَلاً بِجُرَعَائِكَ القَطْرُ[5]

فقد أنكر عليه الأصمعي ذالك لأنّه دعا بكثرة المطر وفيه هلاك القوم فقد اخطأ المعنى، وهنا لا يرضى الرّاوية والعالم بالّشعر والنّقد بمفارقة المعنى وعدم مقاربة الحقيقة في اطار

[1] -البيان والتبيان ج1 ، ص :207
[2] -المصدر نفسه، ص :115 .
[3] - المصدر نفسه، ص :255.
[4] -المصدر نفسه، ص :228
[5] - المرزباني :الموشح، ص: 241

من إصابة المقدار، فالمعنى يرتبط بالمنفعة الحاصلة ومن ثمة تكون جماليّته موصولة بنجاعته ويكون الخيال في خدمة الأهداف النّبيلة وتحقيق الشّعرية مقرونة بالفائدة من المعاني المتناولة أي « انتفاع المستمع »[1]

1-تحقيق الفائدة من المعنى من خلال النّظريّة الاعتزاليّة:

نبع الفائدة هو المشرِّع الأوحد، ونحن نقرّ له بالوحدانيّة والتّعبد وهو مصدر النّفع والفائدة فهو (النّافع) وهو اسم من أسماء الله الحسنى «هو الّذي يوصل النّفع إلى من يشاء من خلقه حيث هو الخالق للضرّ والنّفع والخير والشرّ»[2]، فالأصل الدّيني هو الذي يحكم العرب في معالجتهم للمعاني أخلاقيا وارتباطهم بعقيدتهم المناديّة بالوسطيّة، والمعاني لا يتحقق شرفها إلّا بإحراز المنفعة، وقد ارتبطت المعرفة بالنّعمة، يُروى أنّ عمر ابن الخطاب قال « لولا أن أسير في سبيل الله، أو أضع جبهتي لله و أجالس أقواماً ينتقون أطايب الحديث كما ينتقون أطايب التّمر، لم أبال أن أكون قد متّ »[3] فالتّعامل مع الكلام وانتقائه، كانتقاء أحسن التّمر أكلا وفائدة وما (عبارة أطايب التّمر) إلا حقّا لما يجنيه السّامع من فوائد تعود عليه بالنّفع والفائدة، فالكلمة الطّيّبة من الغراس في التّربة الجيّدة تحسن النّماء وتغدق بالثّمار عند اكتمال العود ووُرْقها فالمعاني المفيدة«إذا صارت في الصّدورغمرتها وأصلحتها من الفساد القديم»[4] فالغاية من الأقوال البليغة هو إصلاح النّفوس المؤمنة دفعا للشّر وجلبا للفائدة المنوطة في الخير والإيمان قال الجاحظ «المعاني في قلوب المريدين بالألفاظ المستحسنة في الآذان المقبولة عند الأذهان رغبة في سرعة استجابتهم ونفي الشّواغل عن قلوبهم بالموعظة الحسنة على الكتاب والسّنّة»[5] فوظيفة المعنى الشّعري لا تكون هي الإمتاع فحسب فتحقيق الفائدة مطلوب أكثر من تحقيق الامتاع فحسب،و الفائدة تدور في فلك البعد الدّينيّ الأخلاقي حتّى ترتبط بتحقيق القيمة الإيجابية بوجه عامّ،فالجاحظ من مكانه العلميّ وعلوّ جاهه فيه أقرّ وظيفة الامتاع بالقول الّذي يدخل على نفوس بغير استئذان فيتصل بالأذهان ويلتحم بالعقول «تهشّ له الأسماع وترتاح له القلوب»[6] فهو يريد من خلال

[1] - البيان والتبيين، ج2 ، ص :08
[2] -لسان العرب ،ج14 ،ص: 242.
[3] -البيان والتبيين، ج2 ،ص :195.
[4] -المصدر نفسه ،ج 4 ، ص: 24
[5] -المصدر نفسه ،ج 1، ص: 114
[6] -المصدر نفسه ،ج 2 ، ص: 08.

كلامه أن تكون المعاني الجميلة المفيدة نبيلة مطيّة لتعميق الإيمان وتثبيته وكذالك يريد من الشّعر مصدرا للمعرفة، فكان استغلاله لمعانيه على حساب قيمته الفنيّة أحيانا قال إحسان عبّاس «من الغريب أنَّ الجاحظ وهو يعدّ أصناف الرّواة واستغلالهم للشّعر في خدمة أهدافهم من نحو وغريب وشاهد ومثل لم يُحسَّ أنّه وقع في مثل ما وقعوا فيه فاستغلّ الشّعر مصدرا لمعارفه العامّة»[1] فغلبت عليه قاعدة الإفادة ورجحت على قاعدة الإقناع، فالجماليّ مربوط بالنّفع عنده.

فالجدّ مقرون بالفائدة، وهو نقيض الهزل المقرون بالطّرائف والنّوادر، وكلّ ما يسري عنها لأنّها تستثقل، وهذا كلّه نظير النّافع والمفيد من المعاني حتّى تستخلص العبر وفي ذالك فيه شغف النّفوس وحياتها «إلاّ أنّي لا أشكّ على حال النّفوس إذا كانت إلى الطّرائف أحنّ وبالنّوادر أشغف والى قصار الأحاديث أميل وبها أصبّ، أنها خليقة لاستثقال الكثير وإن استحقت تلك المعاني الكثيرة، وان كان ذالك الطّويل أنفع وذالك الكثير أردّ»[2] ولا عجب أن يقال الشّعر ذو المعاني الهزليّة للامتاع والمؤانسة مكان الفائدة «فربّ شعر يبلغ بفرط غباوة صاحبه من السّرور والضّحك والاستطراف ما لا يبلغه حشد أحرّ النّوادر وأجمع المعاني"[3]والجاحظ لايريد عن الجدّ مناص فقد ربط الجدّ بالفائدة البعيدة عن السّخف واشترطوا عدم ترك العقل إلى السّخف ضمانا للفائدة والنّفع، وهو يفضل المعنى الجادّ عن غيره الهازل لمجرد الإضحاك دون عبرة أو موعظة،إنّ فنّ الشّعر عند العرب مجعول لخدمة غاية«فالنّص مهما كانت قيمته في ذاته، يرتبط بغرض،ويجري لغاية لذالك لم تتبلور في هذه الحضارة فكرة الفنّ للفنّ إلاّ في عصور متأخّرة »[4].

فالمعاني المستخرجة كان حصرها عندهم بالفائدة والشّرف بعيدة عن الإسفاف والإسراف، فهي لتحقيق غرض و وجهة دينيّة عقائدية محضة تجمع بين الوسطيّة والعلوّ في منأى عن السّوقي الفارغ من الفائدة وهي« المبسوطة إلى غير غاية والممتدّة إلى غير نهاية »[5] وفي المقابل أسماء المعاني معدودة محدودة قال : «أسماء تلك المعاني مقصورة محدودة

[1] -إحسان عباس:تاريخ النقد الأدبي عند العرب،دار الثقافة ،ط1 ،1992 ،ص: 94.
[2] -الحيوان ،ج6،ص: 08-09 .
[3] -المصدر نفسه ،ج3،ص :05.
[4] - حمادي صمود:التفكير البلاغي عند العري أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة) منشورات الجامعة التونسية،ط1981،1،ص :198.
[5] - البيان والتبيين ،ج1،ص :76.

ومحصّلة محدودة»[1] ويقول في الفصل بين المعاني واللّفظ «المعاني تفضل عن الأسماء والحاجات تجوز مقادير السِّمات وتفوت ذرع العلامات»[2] والفصل بين اللّفظ والمعنى أمر منطقيّ عند المعتزلة يقول الجاحظ «وعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا»[3] إخبار أنه قد علّمه المعاني كلها ولسنا نعني معاني تراكيب الألوان والطّعوم و الأراييح، وتضاعيف الأعداد التي لا تنتهي ولا تتناهى، وليس لما فضل عن مقدار المصلحة ونهاية الّرسم اسم إلا أن تدخله في باب العلم فتقول: «شيء ومعنى، الأسماء التي تدور بين النّاس إنّما وضعت علامات لخصائص الحالات، لا لنتائج التّركيبات، وكذالك خاصّ الخاصّ لا اسم له إلاّ أن تجعل الإشارة المقرونة باللّفظ اسما»[4]، وقد ميّز الجاحظ بين معاني الأسماء التي تدور بين النّاس والمعاني الّتي لا أسماء لها.

قال: «وقد يكون المعنى ولا اسم له، ولا يكون اسم إلاّ وله معنى»[5] ويقرّ الزّمخشري بهذا الفصل والعزل بين الاسم والمسمّى بين اللّفظ والمعاني (الأسماء كلّها) «أي أسماء المسمّيات فحذف المضاف إليه لكونه معلوما مدلولا عليه بذكر الأسماء لأنّ الاسم لابدّ له من مسمّى.... فإن قلت: هلاّ زعمت أنّه حذف المضاف وأقيم المضاف إليه مقامه وأنّ الأصل: وعلّم آدم مسميّات الأسماء؟ قلت: لأنّ التّعليم وجب تعليقه بالأسماء لا بالمسميّات لقوله (أنبئوني بأسماء هؤلاء (فلمّا أنبأهم بأسمائهم)فكلّما علّق الإنباء بالأسماء لا بالمسميّات ولم يقل:أنبئوني بهؤلاء، وأنبأهم بهم، وجب تعليق التّعليم بها، فإن قلت :فما معنى تعليمه أسماء المسميّات؟ قلت:أراه الأجناس الّتي خلقها وعلّمه أنّ هذا اسمه فرس، وهذا اسمه بعير وهذا اسمه كذا وهذا اسمه كذا وعلّمه أحوالها وما يتعلّق بها من المنافع الدّينية والدّنيويّة»[6] إنّ الزّمخشري فصّل ما أورده الجاحظ مجملا، وفي الوقت نفسه يكشف موقف أهل الاعتزال من الاسم والمسمّى أو اللّفظ والمعنى.

إنّ الزمخشري بطرحه سؤالا على النّحو التّالي«هلاّ زعمت أنّه حذف المضاف وأقيم المضاف إليه مقامه» وقد أشار ضمنيّا إلى موقف أهل السنّة والجماعة مع الأشاعرة على

---

[1] -المصدر نفسه ،ج1،ص: 76

[2] - الحيوان،ج5،ص :201

[3] -البقرة:الآية :31

[4] -الجاحظ :رسالة الهزل والجد ،الرسائل الأدبية،بيروت ،دار مكتبة الهلال،ط3 ،1995،ص: 348.

[5] -رسالة الهزل والجدّ،ص: 348.

[6] -الزمخشري :الكشاف.،ج1،تحقيق:محمّد الصادق قمحاوي المفتش بالمعاهد الأزهريّة،شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر،الطّبعة الأخيرة،1972،ص:15

وجه التّحديد الّذين يعتبرون « أنّ الاسم هو المسمّى نفسه أو صفة متعلّقة به وأنّه غير التّسمية»[1] لكن المعتزلة ومن وافقهم إلى أنّ الاسم غير المسمّى «الاسم غير المسمّى وأنّه قول المُسَمِّى وتسميته ما سمّاه »[2]، فهذه قضايا كلامية فلسفية شائكة مثل قضايا أخرى لسنا بصدد ذكرها فالمعتزلة ينفون أزليّة الصّفات الإلهيّة « إنّ الله تعالى لم يكن له في الأزل اسم ولا صفة»[3] فلا توجد قديمة تشارك الله (القدم) .فالله عند المعتزلة «لا يوصف بشيء من صفات الخلق الدّالةَ على حَدَثِهم »[4] فالصّفات والأسماء هي من صنع الخلق «فوجب أنّه لا صفة لله سبحانه قبل أن يخلق خلقه وأنّ الخلق هم الذين يجعلون لله الأسماء والصّفات لأنّهم هم الخالقون لأقوالهم الّتي هي صفات الله سبحانه وأسماؤه»[5] إنّ تلك الأسماء والصّفات الماديّة المحدودة العدد يعتمدها المؤمن في وصف الذاّت الإلهيّة على سبيل التّوسع للتّعبير عن غيض من فيض من المعاني المبسوطة إلى غير غاية ممتدة وإلى غير نهاية والألفاظ محدودة لا تعبر عن كلِّ المعاني فاللّغة عندهم بالاصطلاح لا بالتّوفيق.

2-دلالة الفصّل بين اللّفظ والمعنى:

لقد كان فكر الجاحظ العميق يفرض نفسه فرضا في تنزيل آرائه النّقديّة المتعلّقة باللّفظ والمعنى في سياقها العقائديّ المذهبيّ خاصّة المتعلّقة بالشّعر في جانبها المفاهيمي والوظيفيّ وأبحاثه العميقة العقائديّة تحتّم علينا العودة لإثارة المبرّر الدّال عنده للفصل بين اللّفظ والمعنى فماهو هذا المبرّر؟.

قد ارتبطت قضية الفصل بين اللّفظ والمعنى مباشرة بقضايا كلاميّة أخرى أوّلها: موقف المعتزلة من علاقة الاسم بالمسمّى ومن علاقة الصّفة بالموصوف ومن خلق القرآن و قدمه لتنزيه الذاّت الإلهيّة تثبيتا لقاعدة التّوحيد فكان اللّفظ والمعنى طرفا في هذا الصّراع القائم عند المعتزلة المتكلّمين فاكتست القضيّة طابعا من التّجريد «للمدى الّذي وصل إليه المعتزلة في تجريدهم لماهيّة الألوهية »[6] فإذا باشرنا أنّ اللّفظ هو أداة تعبيريّة صوتيّة غير دالّة يقول الجاحظ «لا يكون اللّفظ اسما إلّا وهو مُضَمَّنٌ بمعنى» فلا بدّ أن يكون له دلالة وشرط

[1] -عبد الرحمن بدوي:مذاهب الإسلاميين ،بيروت دار العلم للملين،ط2، 1979،ص :61

[2] - الزمخشري: المصدر نفسه ،ج1،ص :610.

[3]- الزمخشري :المصدر السّابق،ج1،ص: 49.

[4] -أبو حسن الأشعري :كتاب مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين،تحقيق هلموت ريتر ،دار فرنز شتايز،ط1980،3، ص: 155.

[5] -عبد الرحمن بدوي:،مذاهب الاسلاميين،ج1،ص: 609.

[6] -المرجع نفسه،ج1،ص :609.

التّحول من لفظ غير دالّ إلى لفظ دالّ أو إلى اسم هو المعنى، وهو في مظهرين: خفيّ وظاهر، فالمعنى الخفيّ إذا جرّد من الدّلالة أو العلامات وهو يمثّل «الحال النّاطقة بغير لفظ»[1]، ويظهر إذا اختزن في دليل يستدل به عليه وقد يكون هذا الدّليل لغويّا، كان يقول: «عقل الرّجل مدفون تحت لسانه»[2] ويقول:«لسان العاقل من وراء قلبه فإذا أراد الكلام تفكّر فإن كان له قال، وإن كان عليه سكت»[3]وهذا يؤكّد أنّ اللّسان واجهة العقل،والتّعبير بالعبارة بصمة التّفكير،فالمتكلّم يفكّر ثم يخرج الألفاظ المناسبة ليشكّل بنية أفكاره ومراده فهذا نحت للمعاني المختلجة في الصّدور فصياغة اللّفظ ما هي إلا صياغة للفكرة، فهذا تعاقب بين فكرة وعبارة، وهو انفصال في الحدّ ذاته، ويقرّ بأسبقية المسمّى على الاسم«...إلاّ أنّه تعاقب مرسوم في التّلازم والتّزامن وضرورة التّرابط بين اللّغة والفكر وهذا يعني أنّنا إزاء تقابل وتناقض يؤسّس الوجود ويحكم تاريخيّته فهنالك انفصال من جهة القول بأسبقية المسمّى، وهنالك اتّصال من جهة القول بضرورة الاسم شرط لوجود المسمّى»[4] كذالك يحدث التّفاوت من يبلغ السّامع أوّلا «لا يكون الكلام يستحقّ اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ولفظه معناه فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك »[5]

فالتّفاوت بين الاسم والمسمّى أو التّوافق، فالتّفاوت على حساب السّمع وأكثرهم سبقا لطرقها فهذا اللّفظ معقول ومقبول، والمعنى يلج القلب أوّلا قبل اللّفظ فهذا معقول ومقبول ،فكان التّوافق في الوصول دليل على التّلازم وهذا التّلازم بين الدّال والمدلول يحكمه المقام الخطابي فلكي تتابع كلام الخطيب لا بدّ أن يكون وقت سماع اللّفظ وقت فهم معناه حتّى لا ينقطع حبل التّواصل ففي التّزامن بين الدّال والمدلول واجب لحدث التّوافق بين المسموع والمعقول فالأذن هي العضو الحاسّ الّتي تلتقط اللّفظ فإنّ القلب هو الّذي يلتقط المعنى ويفهمه فالقلب عند العرب ليس مجرد مضغة ولحم ودم، بل مصدر وعيّ وبه يعبّرون عن العقل ويحيلون على التّدبر والفهم، فوصول المعنى إلى القلب يعني أن يكون مفهوما،وبذالك يخضع الجاحظ اللّفظ إلى للمعنى والغاية من هذا كلّه هو تحقيق الإفادة والامتناع مع الإبانة

[1] -البيان والتبيين ،ج1،ص :81.
[2] -المصدر نفسه ،ج1،ص: 171.
[3] -المصدر نفسه ،ج1،ص :171.
[4] -حمادي صمود :من تجليات الخطاب البلاغي ،تونس ،دار قرطاج للنشر والتوزيع،ط1 ،1999،ص : 29.
[5] - البيان والتبيين،ج1،ص:115.

والتّوضيح «العبارةعن حاجتك والإبانةعن مأربك»[1] فالمعانى الظّاهرة من الألفاظ هي تلك المعاني الّتي تحقّق الإفهام الضّامن للفائدة المقترنة بالجميل من الكلام، فالشّعر في مفهوم العرب تأثير وشعور يفضي إلى المتعة والاستئناس«قال ثمامة لجعفر بن يحي:ما البيان؟ قال:أن يكون الاسم يحيط بمعناك ويُجَلِّي عن مغزاك وتخرجه عن الشّركة ولا تستعين عليه بالفكرة، والّذي لابدّ له أن يكون سليما من التّكلف بعيدا عن الصّنعة بريئا من التّعيقد غنيّا عن التّأويل»[2] فلا خير في كلام لا يدل على معناه ولايشير إلى مغزاه ولا يوصل إلى الهدف الّذي طلبت والغرض الّذي إليه نزعت وأردت.

ومن المعاني العالي يصعب الإحاطة به ومنها السّافل السّوقي، ومنها البليغ من كانت ألفاظه قادرة على محاصرة معانيه «القائمة في صدور النّاس المتصوّرة في أذهانهم »[3] ومن هنا تخرج إلى الحياة بعد موات«وإنّما يُحْيي تلك المعاني ذكرهم لها »[4] بعد أن كانت في المطلق مبسوطة إلى غير نهاية، فالهدف من حسن اختيار اللّفظ المناسب هو تحقيق الفهم والإفهام «لأنّ مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسّامع إنّما هو الفهم والإفهام »[5] فالمعنى الّذي يقع إليه الوصول بالفكرة والتّأويل هو معنى يتمرّد عن اللّفظ، وما التّأويل إلاّ شكلا من أشكال الرّدع لذالك التّمرّد حتّى يعود إلى علاقته الطّبيعية مع اللّفظ في إظهار وإبانة، وعلى قدر الإبانة ووضوح الدّلالة،وصواب الإشارة،وحسن الاختصار،ودقّة المدخل يكون إظهار المعنى، ولا تظهر نتائج الإبانة إلّا بالإيجاز.

3-مفهوم الإيجاز وطريقة اعتباره وتطبيقه:

إنّ نفسيّة الجاحظ الشّاعرة وعاطفته الميّالة إلى الإعراب وميلهم هم كذالك إلى التّقشّف وحبّ البساطة وعدم التّكلف ما ذكّى قريحته وحرّك نشاطه ليدفعه إلى التّفكير في نظريّة شاملة للاقتصاد الإنساني «ماديّا والإيجاز أدبا وشعرا وكلاما، وهو يقوم على مظهرين متضادّين:مظهر القلّة وهو متّصل بالألفاظ ومظهر الكثرة وهو متّصل بالمعاني وفي حديث جرير:قال له عليه السّلام :إذا قلت فأوجز أي أسرع واقتصر»[6] والإيجاز مربوط بحضور

[1] -الجاحظ:رسالة تفضيل النطق على الصمت،ص :301.
[2] -البيان والتبيين،ج1،ص:106.
[3] - المصدر السّابق،ص:75
[4] -المصدر السابق،ص:75.
[5] - أحمد أبو زيد:المنحنى الاعتزالي في البيان وإعجاز القران ،ص:141.
[6] - ابن منظور:لسان العرب،ج 15 ،ص: 221.

البديهة،وهو أن يلفظ المرء بالشّيء العتيد المصيب« فإنّ رأيي في هذا الضّرب من هذا اللّفظ،أن أكون مادمت في المعاني الّتي هي عبارتها والعادة فيها أن ألفظ بالشّيء العتيد الموجود وأدع التّكلف لما عسى ألّا يسلس ولا يسهل إلّا بعد الرّياضة الطّويلة»[1] فالإبطاء يعود لأصحاب الصّنعة فهم يطيلون ويقلّبون النّظر وأمّا الإسراع النّاجم عن الإيجاز فمظهر لصيق بأصحاب الطّبع يحضرهم الكلام فيقولونه على البديهة فكلام النّبيّ- صلى الله عليه وسلّم -على البداهة والفطرة فقد أوتي -صلّى الله عليه وسلم -جوامع الكلم، ولولا أهميّة الإيجاز ومركزيته عند العرب خاصة الأعراب وميل الجاحظ له، وربطه بالبلاغة الأنموذج، فقد أعطاه بالغ اهتمامه وجعل منه قرين البلاغة وبالأحرى البلاغة في إصابة المعنى والقصد إلى الحجّة مع الإيجاز ومعرفة الفصل من الوصل لأنّ« أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره»[2] لذالك اجتمعت العرب على«حمد الاختصار وذمّ الإكثار والتّطويل، والتّكرار وكلّ ما فضل على المقدار»[3] لكن إذا لم يبلغ الكلام قدر الوضوح والإظهار كان هنا إغلاقا وغموضا، وإذا تحقّق الوضوح كان الإكثار هذرا و خطلا«وليس بإطالة ما لم يجاوز مقدار الحاجة ووقف عند منتهى البغية»[4]. والمقدار من الوضوح أو الإغلاق يحدده السّامع في ضوء وصول المعنى إليه من عدمها في إيجاز أو إطالة فالخطّ الفاصل بين الإيجاز و الإغلاق هو تحقيق المقدار المتمثّل في تقريب البعيد قال ابن الأعرابي :فقلت للمفضّل الضّبيّ: ما الإ يجاز عندك ؟ قال «حذف الفضول وتقريب البعيد»[5] فمفهوم القلّة والكثرة مرتبطان بما يقتضيه المقام من إطالة أو ايجاز، فإذا كان أحد الأمرين مكان الآخر غيرما يقتضيه المقام لاتحدث البغية فالنّجاة من الخطل ووضع الأشياء مواضعها هو منتهى البلاغة « قلت للأعرابيّ منّا:ما البلاغة؟ قال لي الإيجاز في غير عجز و الانطاب في غير خطل»[6] والإسهاب من غير حاجة إخلال « قيل لعبد اللّه بن عُمَر: لو دعَوْتَ اللّه لنا بدَعَواتٍ فقال: اللّهمَّ ارحَمْنا وعافِنا وارزُقْنا فقال له رجلٌ: لو زِدْتَنا يا أبا عبد الرّحمن، فقال: نعوذ باللّه من الإسهاب »[7].

[1] -الحيوان،ج 3،ص: 368.
[2] -البيان والتبيين،ج1،ص: 83.
[3]- الجاحظ:رسالة البلاغة والإيجاز،الرسائل الأدبية،بيروت ،دار مكتبة الهلال،ط 3 ،1995،ص:295
[4]- الحيوان،ج6،ص:07.
[5]- البيان والتبيين،ج1،ص:07.
[6]- المصدر نفسه،ج1،ص :97.
[7]- المصدر نفسه ،ج1،ص: 97

فالصّورة الأنموذج للصّلة بين اللّفظ والمعنى عبر نظريّة الإيجاز فهي تقوم على الاقتصاد في اللّفظ والكثرة في المعنى جلبا للفائدة والمنفعة فكلامه –صلّى الله عليه وسلّم –وهو القدوة لم يسمع النّاس بكلام «أعمّ نفعا ولا أقصد لفظامنه»[1]، ولكن قد يتعذّر عليك إبلاغ مرادك باللّفظ القليل، فعليه أن يقرّب البعيد فيبلغ مقدار الوضوح المطلوب ولا يكون ذالك إلاّ بالإكثار الدّاخل في الإسهاب وعلماء الشّعر يرون الإيجاز أجمع للمعاني بالقليل من القول في البيت أو البيتين أوالشّطر،لذالك فضّلوا المعنى الّذي يحتضنه شطربيت على الّذي يحتضنه بيت كامل والذّي يحتضنه بيت على الّذي يحتضنه بيتان.من هنا وثّق الجاحظ الرّوابط المتينة مع العرب في حبّهم للإيجاز باعتباره ركنا وثيقا من أركان الخطاب القدوة:القرآن والسّنة و كلام الأعراب في تناسب غير مخلٍّ بأحد الرّكنين « وإنّما الألفاظ على أقدار المعاني، فكثيرها لكثيرها وقليلها لقليلها وشريفها لشريفها و سخيفها لسخيفها »[2] ولهذا لا يطابق :«اللّفظ الحرّ النّبيل إلاّ على مثله من المعنى، ولااللّفظ الشّريف الفخم إلاّ على مثله من المعنى»[3] ولهذا يظهر كلام النّاس في طبقات «وكلامُ النّاس في طبقاتٍ كما أنّ النّاسَ أنفسَهم في طبقات »[4] وفي ظلّ هذا التّمييز الطّبقي ظهر التّمييز اللّفظي والتّمييز المعنوي والتّناسب بينهما في مظهرين هامّين مراعاة الحال من المقام والمقال، فقد كان الجاحظ مثل غيره من المعتزلة يقوده الفصل بين اللّفظ والمعنى إلى البحث عن الرّابط بينهما :«لكلّ ضرب من الحديث ضرب من اللّفظ، ولكلّ نوع من المعاني نوع من الأسماء، فالسّخيف للسّخيف، والخفيف للخفيف، والجزل للجزل، والإفصاح في موضع الإفصاح، والكناية في موضع الكناية، والاسترسال في موضع الاسترسال »[5] فالجماليّة ناتجة من المشاكلة «نعم ،وحتّى يعطى اللّفظ حقّه في البيان ويوفّر على الحديث قسطه من الصّواب ويجزل للكلام حظّه من المعنى ويضع جميعها مواضعها ويصفها بصفتها ويوفّر عليها حقوقها من الإعراب والإفصاح »[6] كما يجب مراعاة الظّروف والملابسات الّتي يجري فيها الخطاب تحقيقا لمقتضى الحال أو المقام.

---

[1]- المصدر نفسه ،ج1،ص: 18.
[2]- الحيوان،ج6،ص: 08.
[3]- الجاحظ:رسالة تفضيل النطق على الصّمت،ص:306.
[4] -البيان والتبيين،ج1،ص:144.
[5]- الحيوان،ج3،ص:39..
[6] الجاحظ :رسالة تفضيل النطق على الصّمت،ص: 306.

أ) -التّشاكل ومراعاة المقام:

من شروط شرف المعنى موافقة الحال وهذا لصلته بالمقام،ونحن هنا بصدد رصد العلاقة الأنّموذج بين اللّفظ والمعنى وتناسبها مع المقال بشقيه اللّفظ والمعنى من جهة وبين المقام من جهة أخرى قال الجاحظ:«إذا كان موضع الحديث على أنّه مضحك ومُلْهٍ ودخل في باب المزاج والطّيب، فاستعملت فيه الإعراب انقلب عن جهته وإن كان في لفظه سخف وأبدلت السّخافة بالجزالة صار الحديث الّذي وضع على أن يُسَرِّ النّفوس يُكْرِبُها ويأخذ بأكظامها"[1] لقد ذكر الجاحظ صيغة المقام في حديثه المذكور وعبّر عنه ب(الموضع) و(الباب): موضع الإضحاك وا"للّهو والمزاح والطّيب وهذا يناسبه سخيف اللّفظ أي دنيء اللّفظ ،فالسّخيف مفتقر للصّواب وفي المقابل لهذا الجيّد والرّصانة ويناسبها الجزالة والصّواب، فالسّخف للإمتاع والمؤانسة دون فائدة أمّا الجدّ والرّصانة تحقّق الفائدة والإمتاع والمؤانسة معا وهذا ما ينشده العرب، ومن هنا وقف الجاحظ موقف المنبّه على مراعاة التّناسب بين اللّفظ والمعنى من خلال التّعبير عن كل مقام بما يناسبه من حال « ومتى سمعتَ – حفِظك اللّه – بنادرةٍ من كلام الأعراب، فإيّاك أن تحكيها إلاّ مع إعرابها ومخارِجِ ألفاظها؛ فإنّك إنْ غيَّرتَها بأن تلحَنَ في إعرابها وأخرجْتَها مخارجَ كلام المولّدين والبلديِّين، خرجْتَ من تلك الحكايةِ وعليك فضلٌ كبير، و كذلك إذا سمِعتَ بنادرةٍ من نوادر العوام ومُلْحَةٍ من مُلَح الحُشوَة والطَّغام، فإيَّاكَ وأن تستعمِلَ فيها الإعراب،أو تتخيَّرَ لها لفظاً حسناً،أوتجعل لها مِن فيك مخرجاً سَرِيّاً؛فإنّ ذلك يفسد الإمتاع بها، ويُخرجها من صورتها ومِن الّذي أُرِيدَت له، ويُذهب استطابَتهم إيّاها واستملاحَهم لها »[2] فاختلاف أنماط الخطب مراده اختلاف مقام عن سواه، فلا بدّ من مراعاة المناسبة بين اللّفظ ومعناه حتّى لا تتسبب في خيبة توقع لأنّ المتكلّم خاطب المولَّد والأعرابيّ كلاً منهما بغير ما يناسبه وما يستسيغه، فيكون الكرب بدل المسرّة.

فالبليغ هوالمتمكّن من التّمييز بين طراز وآخر من خلال الوعي بوجود أكثر من نمط من العلاقة بين اللّفظ والمعنى،وكان بشار بن برد واعيا بكلا الحالين: طراز الأعراب ومقالهم وأحوالهم،وطرازالمولّدين ومقالهم وأحوالهم،فهو متمكّن من خلق التّناسب بين الألفاظ و المعاني فكان إبداعه أعرابيّا بدويّا حينا، وحينا آخر مولّدا حضريّا فكان إدراك للمقام والحال.

[1] - الحيوان،ج3،ص:39

[2] -البيان والتبيين،ج1،ص:145-146.

ب) اللّفظ والمعنى من خلال مقتضيات التّأليف:

لقد اجتمع في مؤلفات الجاحظ عدّة مصطلحات مفادها التّأليف فعلى سبيل العدّ لا الحصر نذكر:التّأليف، والفصل والوصل، والإنشاء، والرّصف، والإخراج، والسّبك والنّحت، والنّظم والتّنضيد والتّنسيق وبنية الكلام ،والنّسج والتّصوير،والقران ، فكلّها مجتمعة تشكّل مادّة واحدة معناها التّأليف « اللّفْظة لم تقع موقعَها ولم تَصر إلى قرارها وإلى حقِّها من أماكنها المقسومة لها،والقافيةَ لم تحُلَّ في مركزها وفي نِصابها، ولم تتَّصل بشكلها، وكانت قلقةً في مكانها، نافرةً مِن موضعها،ألّا يكْرِهْها على اغتصاب الأماكن،والنّزولِ في غير أوطانها»[1] فالتّأليف وما جرى مجراه من المصطلحات منضو تحت خطّة تسمّى مواقع الألفاظ يضعها الشّاعر أو المؤلّف مواضعها مراعيّا فيها مبدأ المشاكلة بين اللّفظة والأخرى مشكّلة تماسكا وتلاحما «وأجودُ الشِّعر ما رأيتَه متلاحم الأجزاء، سهلَ المخارج، فتعلمُ بذلك أنّه قد أفرغ إفراغاً واحداً، وسُبِك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللّسان كما يجري الدِّهان »[2].

وقد اهتم العرب في الشّعر عند التّأليف بميزة خاصة سموها (القران) وقالوا عن الشّاعر المخلّ بها مقصّرا « وقال عُبَيد اللّه بن سالم لرُؤبة: مُتْ يا أبا الجحاف إذا شئت، قال: وكيف ذلك؟ قال: رأيتُ اليوم عُقبةَ بن رؤبة ينشد شعراً له أعجبني، قال: فقال رؤبة: نعم إنّه ليقول ولكن ليس لشعره قِرَانٌ...يريد (قران)التّشابه والموافقة، وقال الشّاعر: ... يريد بقوله قِرانٌ التّشابُهَ والموافقَة وقال عُمَر بن لجأٍ لبعض الشُّعراء: أنا أشعر منك! قال: وبم ذاك؟ قال: لأنّي أقولُ البيتَ وأخاه، وأنت تقولُ البيتَ وابنَ عمِّه »[3] فالقران واجب لتحقيق التّلاحم بين أجزاء الخطاب « وكذلك حروفُ الكلام وأجزاءُ البيت من الشِّعر،تراها متّفقة مُلْساً، وليِّنة المعاطف سهلة؛وتراها مختلفةً متباينة، ومتنافرة مستكرهة، تشقُّ على اللّسان وتكُدُّه،والأخرى تراها سهلةً ليّنة،ورَطْبة مُواتيّة، سلِسةَ النِّظام، خفيفةً على اللِّسان؛ حتى كأنّ البيتَ بأَسْرِه كلمةٌ واحدة، وحتّى كأنّ الكلمةَ بأسرها حرفٌ واحد"[4] فهو يريد من التّأليف إيقاعاواحداخاصّة في الشّعرهذاجوهرفي التّجانس والقران"قدرة إجرائية متعاظمة تحيط بمكونات النّصّ في سلّم انتشاري يكون فيه المجموع في ذاته مفردا في غيره: فاللّفظ مجموع مفرد

[1] - المصدرنفسه،ج1،ص:138.
[2]- المصدر السّابق،ج1،ص :67.
[3]- المصدر السابق،ج2،ص :205-206..
[4] -المصدر السّابق،ج1،ص :67.

الحرف أوالصّوت والبيت من الشّعر مجموع مفرده اللّفظ والقصيد أو الرّجز مجموع مفرده البيت...الخ »[1]

ويضرب الجاحظ أمثلة من الشّعر المؤلّف الجيّد الرّفيع الّذي « لا تتباين ألفاظه ولا تتنافر أجزاؤه »[2] ومن هذا الجيّد المؤلّف ذكره أبيات لأبي حيّة النّميري يقول فيها من (الطّويل):

رَمَتْنِي وسِتْرُ اللَّه بَيْنِي وَبيْنَها عشِيَّةَ آرامِ الكِنّاسِ رَمِيمُ

رَميمُ الَّتِي قَالَتْ لِجَاراتِ بيتِها ضَمِنْتُ لكم ألاّ يزالُ يَهِيمُ

ألا رُبَّ يومٍ لو رَمَتْني رميتَها ولكنَّ عَهْدِي بالنِّضالِ قديمُ[3]

والجاحظ ذكرها في مواضع الإستحسان عند العرب وترديدهم إيّاها ولم يتعرض فيها لمواضع التّأليف والقران،ولكن إباحيّة النّميريّ صاحب شعرجيّد ولولم يكن كذالك لماذكره ابن المعتزّفي طبقاته بقوله فيه:« وما رأيت ذكيًّا ولا عاقلا ولا كاتبا ظريفا إلّا وهو يتمثّل من شعر أبي حيّة النّميريّ بشيء »[4] فضلا على ما تتميّز به الأبيات من خلائها من العيوب وميزتها الفضائل فهي خاليّة من التّكلّف، وصادقة وغير متزيّد فيها وموجزة غير مستعانة وهو الفضول والحشو عند المبرّد« وأمّا ما ذكرناه من الاستعانة فهو أن يدخل في الكلام مالا حاجة بالمستمع إليه ليصحّح به نظما إن كان في شعر»[5] وقد أدخل المبرّد في نقده على الأبيات قوله « فهذا كلام واضح»[6]فهذا يدلّ على الوضوح فيها مع السّهولة في اللّفظ وائتلافها في كامل أجزائها أمّا على صعيدالمعنى فلم تعتمد على الإفراط والغموض، فكان التّآلف على الصّعيدين :المعنى في جانبه الإفهامي ودخوله في العقل دون استئذان واللّفظ سلس على الأذن فضلا على روقانه فكان كلّه مطبوعا لاجتماع الانسجام مع حسن التّعبير على المعنى كما قال الجاحظ « والمعاني مطروحة في الطّريق يعرفها العجميّ والعربيّ والبدويّ والقرويّ والمدنيّ، وإنّما الشّأن في إقامة الوزن وتخيّر اللّفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحّة الطّبع وجودة السّبك فإنّما الشّعر صناعة وضرب من النّسج وجنس من التّصوير»[7]

---

[1] -حمادي صمود:التفكير البلاغي عند العرب،ص :289-290.
[2] -البيان والتبيين،ج1،ص:68.
[3] -المصدر نفسه،ص: 68.
[4] -ابن المعتز:طبقات الشّعراء ،تحقيق صلاح الدين الهواري،دار مكتبة الهلال،بيروت،ط1،ص :2002-246.
[5] - المبرّد:الكامل في اللّغة والأدب ،ج 1 ،بيروت ،مؤسسة المعارف ،(د.ت)،ص:19 .
[6] -المصدر نفسه،ص: 19.
[7] -الحيوان ،ج3،ص: 132.

فذاك مفهوم الشّعر عند الجاحظ وتلك كانت خصائصه، فمن خصائص الشّعر الجيّد عنده اختياره لأبيات لها حسن التّأليف والتّنظيم في ألفاظه قول عبدة بن الطّيب وهي من البحر (البسيط):

رَبٌّ حَبَانَا بِأَمَوالٍ مُخَوَّلَةٍ وَكُلُّ شَيْءٍ حَبَاهُ اللهُ تَخْوِيلُ

وَالْمَرءُ سَاعٍ لأمرٍ لَيْسَ يُدرِكُهُ والْعَيْشُ شُحٌّ وإِشْفَاقٌ وتَأْمِيلُ

«وكان عمر بن الخطّاب –رضيّ الله عنه– يردّد هذا النّصف الآخر ويعجب من جودة ما قسّم»[1] وقد أعجب الجاحظ بقول زهير بن أبي سلمى عن قوله في (الوافر):

فَإِنَّ الْحقَّ مَقْطَعُهُ ثَلاَثٌ يَمِينٌ أَوْ نِفَارٌ أَوْ جِلاَءُ

فعلّق قائلا«فتفهّم هذه الأقسام الثّلاثة كيف فصّلها هذا الأعرابي»[2] إنّ جودة التّقسيم الّتي أعجب بها عمر بن الخطّاب – رضي الله عنه –في قول عبدة بن الطّيب هي السّبب نفسه الّذي جعله يستقبح المعاضلة لذالك أثنى على زهير بن أبي سلمى بقوله لا يعاظل بين الكلام»[3] أي لا يحمل بعضه على بعض ولا يعقّده، فجودة التّقسيم تسير بك إلى السّهولة والوضوح وهذا ما يميّز النّظم الرّفيع، ولكنّ المعاظلة مفضيّة بين عناصر الأبيات إلى التّشابك، فيصبح الشّعر أبياتا مبهمة لأنّ كل بيت وأخوه في تراصّ غامض الدّلالة ومن ثمّ يؤدي إلى فساد النّظم والجاحظ هنا ينقل رأي العلماء بالشّعر ويشيد به لحسن التّقسيم تأكيدا للسّهولة والوضوح وقد اقتصرحسن التّقسيم عند القدماء على الشّعر فقط دون الخطابة «لأنّ أبى عثمان أخذ المبدأ عن العلماء بالشّعرفلم يرد بصحّة التّقسيم المفهوم اليوناني المرتبط بالجنس الخطابي تحديدا»[4]وبالإضافة إلى حسن التّقسيم عثرنا على أنّ القدماء يجدّون على طلب الفصل بين المضمّن والمطلق لأنّ ذلك عندهم مكوّن من مكوّنات البلاغة وقيل لرجلٍ من الحكماء: ما جِمَاعُ البلاغة؟ قال: معرفة السّليم من المعتلّ، وفصل ما بين المُضمّن والمطْلَق، وفرق ما بين المشترَك والمفرد، وما يحتمل التّأويل من المنصوص والمقيّد »[5] وقال عمرو بن علاء «وليس المضمّن كالمطلق»[6] فعندما يكون الجزء من البيت مطلقا غير

[1] -،المصدر نفسه،ص :46.
[2] -المصدر السابق،ص :475.
[3] -ابن سلام الجمحي:طبقات فحول الشعراء،ج1،ص:63.
[4] -حمادي صمود:التفكير البلاغي عند العرب ،ص :255-256.
[5] -البيان والتبيين:ج2،ص :104.
[6] -المصدرنفسه،:ج1،ص: 155

غير مقيّد المعنى بسواه كان ذلك لدى القدماء أمّارة النّظم الرّفيع لذلك قدّموا (النّابغة)لأنّ القارئ يمكن أن يكتفي بالبيت الواحد من شعره بل بنصف بيت بل بربع بيت كما يقول صاحب الأغاني « وهذا التّجزيء موظّف لترسيخ أسس الخطاب النّفعي، فتوزيع المعاني على أكثر من جزء في البيت الواحد في إطار اكتفاء كل جزء من اللّفظ بمعنى يتيح للمتقبّل أكثر من فائدة ضمن الفائدة الكبرى إذ باستعماله جزء من شطر أو شطرا من بيت تحصل له الفائدة بأقلّ ما يمكن من اللّفظ، فالنّظم موجّه إذا نحو تحقيق المنفعة عن طريق تأثيث البيت الشّعري بمركّبات مستقلّة تجمع بين السّهولة والإيجاز»[1] فالاستقلاليّة هنا هي الاكتفاء واعتبروا تعليق البيت بغيره عيب في التّأليف وذاك فساد في النّظم يعطّل الانتفاع بالبيت أو الجزء الواحد، والواجب في القصيدة الشّعرية أن يقوم كل بيت بنفسه غيرمفتقر لغيره، وهذا الاستقلال يقوم عند العرب على الفائدة المتعلّقة بالبيت ذاته،أوشطره أوعجزه أو صدره، والتّلاحم القائم في الشّعر للإفهام ومعرفة منتهاه، إذ خير أبيات الشّعرعند العرب«الّذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته"[2] وهذا في مستوى البيت أفقيّا،أماعموديّافي مستواه الّنظمي يقول أبو نواس: استنشدت أعرابيّا شعرا فقال الأعرابي: «قلت هذا الشّعر وقد رأيت ليلة قنفذا ويربوعا يلتمسان بعض الرّزق(الطّويل):

فَمَا يُعْجِبُ الجِنَّانِ مِنْكِ عَدِمْتُهُم وَفِي الأُسْدِ اَفْرَاسٌ لَهُمْ ونَجَائِبُ
أَتُسْرِجُ يَربُوعاً وتُلْجِمُ قُنْفُذاً لَقَدْ أَعْوزَتْهُمْ مَا عَلِمْتَ الْمَرَاكِبُ
فَإِنْ كَانَتِ الْجِنَانُ جُنَتْ فَبِالْحَرَى وَلاَ ذَنْبَ لِلأَقْدَارِ وَاللهُ غَالِبُ
وَمَا النَّاسُ إلاَّ خَادِعٌ وَمُخَدَّعٌ وَصَاحبُ إِسْهَابٍ وَآخَرَ كَاذِبُ

قال أبو نّواس :فقلت له قد كان ينبغي أن يكون بين البيت الثّالث والرّابع بيت آخر قال :كانت والله أربعين بيتا ولكن الحطمة والله حطمتها...»[3] لقد أحسّ أبو نواس بإحساسه الفذّ كشاعر رقيق أنّ في الشّعر أبيات فيها خلل ونقص أخلّ بتسلسل الأبيات بين البيت الثّالث والرّابع، فعلم الأعرابي أنّه يقف أمام رجل عارف بالشّعر ممارساله فسارع بالقول الآنف أنّها الحطمة أوالجدب جعله يتناسى الأبيات الباقية، فالخلل الذي ظهر كان من النّاحية المعنويّة

[1] -أحمد الودرني: قضية اللّفظ والمعنى ونظريّة الشّعر عند العرب من الأصول إلى القرآن 7هـ، ج02، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص :805.
[2] -البيان والتبيين،ج1، ص :116.
[3] - الحيوان، ج06، ص: 240.

الّتي ترسم في الفكر نظما، وليس مجرّد ألفاظ ترصف لغة فتحقّق مستوى عروضي معين فيكون الشّعر،فالشّعر أبعد من ذلك مراما وأشدّ التزاما فكان العرب يلحّون على جودة الاستهلال مع جودة القطع «قال شَبيب بن شيبة: النَّاس موكَّلُون بتفضيل جودة الابتداء، وبمدح صاحبه، وأنا مُوَكَّل بتفضيل جودة القَطْع، وبمدح صاحِبه، وحَظُّ جودةِ القافية وإن كانت كلمة واحدة، أرفَعُ من حظِّ سائر البيت»[1].

فالابتداءوالقطع مصطلحان يراعيان المقام ،كلما كان الاستهلال جيّدا شدّ السّامع وألهمه المتابعة والإصغاء والإذعان لطول القصيدة وخبال معانيها وبهذا لا يحدث الملل ولا يدبّ في أوصاله الكلل لأنّه مخدّر بجمال الشّعر نسقا وسلاسة معانيها فكرا «وقد شاهدوا النّبيَّ– صلى الله عليه وسلّم –وخُطَبه الطِّوَال في المواسم الكبار،ولم يُطِل التماساً للطُّول،ولا رغبةً في القدرة على الكثير،ولكنّ المعاني إذا كثُرت،والوجوهَ إذا افتَنَّت،كثُر عددُ اللّفظ،وإنْ حُذِفت فُضُوله بغاية الحذف»[2] كذلك الأمر عند الشّاعر قد تطول قصيدته لو لوجه من باب إلى آخر منتقلا بين الفنون والأغراض فتكثر ألفاظ لوفرة معانيه، فهناك شاعران أحدهما قدرته على التّطويل والإنشاد أقدر وأغزر وأنفع وآخر في قلّة أبياته حذق وفائدة « وقيل لأبي المهوِّش: لِمَ لا تُطِيل الهجاء؟ قال: لم أجد المثلَ النّادرَ إلاَّ بيتاً واحداً،ولم أجدالشّعرالسّائر إلاّبيتاواحدا... ولاموا الكميتَ بن زيدٍ على الإطالة، فقال: أَنَا على القِصار أقدر»[3] وحذاقة الشّاعرمن اجتمعت في شعره الطّوال والقصار حسب المناسبة يكون حضوره فإن استدعت الإيجاز أوجز ووفّر من المعاني فأوجد في اليسير الكثير من المعاني، وإن استدعى الظّرف التّطويل قال فلم يكن كالّ أو مالّ «وإن أحببت أن تروي من قصار القصائد شعرا لم يسمع بمثله فالتمس ذلك في قصار قصائد الفرزدق فإنّك لم تر شاعرا قطّ يجمع التّجويد في القصار والطّوال غيره، وقد قيل للكميت: إنّ النّاس يزعمون أنّك لا تقدر على القصار؟ قال: من قال الطّوال فهو على القصارأقدر»[4] ولكن الجّاحظ يوجّه إلى الكميت نقدا قائلا: «هذا الكلام يخرج في ظاهر الرّأيّ والظّنّ، ولم نجد ذالك عند التّحصيل على ما قال»[5] والأمر ليس مآله الكثرة أو القلّة في الأبيات، فالمآل معاده إلى فنّ التّعبير والإبداع الّذي يتفاوت

[1] - البيان والتبيين، ج1، ص :112.
[2] - المصدر السابق، ج 04، ص: 28.
[3] - المصدر السابق، ج1، ص :207.
[4] - الحيوان، ج 03، ص :98.
[5] - المصدر نفسه، ج 03، ص: 98.

الشّعراء في التّمكن منه وتسخيره فسواء أكان الشّاعر مطوّلا أو مقصّرا أم جمع بين الأمرين:الطّول والقصر، ففي حال الأمرين يتحرّك في بوتقة الإبداع ليؤلف ضمن تخطيط مسبق معيّن، جامعا على التّراصّ والتّماسك الدّاخلي، حتّى يصبح البيت لبنة في سلسلة اللّبنات تشكل بناء القصيدة.

ج- المعاني والتّنازع عليها:

علاقة المعنى ومعنى آخر عند أبي عثمان هي شكل إبداعي بحت فلم يُتعامل معها أي المعاني بين شاعر وأخر على أنّها سرقة، فقد اعتبرها ظاهرة طبيعية بين الجميع، فالمعاني المتنازع دائما عليها بين الشّعراء «ولا يُعلم في الأرض شاعرا تقدّم في التّشبيه مصيب تامّ وفي معنى غريب عجيب أوفي معنى شريف كريم أوبديع مخترع إلاّ وكلّ ما جاء من الشّعراء من بعده أو معه، إن هو لم يعد على لفظة فيسرق بعضه أو يدّعيه بأسره، فإنّه لا يدع أن يستعين بالمعنى ويجعل نفسه شريكا فيه، كالمعنى الذي تنازعه الشّعراء فتختلف ألفاظهم وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحدهم أحقّ بذلك المعنى من صاحبه أو لعلّه أن يجحد أنّه سمع بذالك المعنى قطّ، وقال إنّه خطر على بالي من غير سماع، كما خطر على بال الأوّل هذا إذا قرّعوه به»[1] فالمعاني حقل مشترك بين جميع النّاس، فلا سرقة فيها، وإنّما السّرقة في كيفية إنتاجها وإخراجها إلى العلن ضمن بوتقة الأفكار المؤتلفة وقد تتّفق أفكار النّاس من غير السّماع لها قال الجاحظ :«خطر على بالي من غير سماع»[2] فإذا كانت المعاني مشاع بين جميع النّاس.ومن هنا لا يكون التّفاوت بين شاعر وآخر في اعتماد كل شاعر على موهبته فحسب وتحصيله على المعاني سواء بسواء وإنّما التّفاوت في إنتاج هذه المعاني والتّأليف بينها وفي هذا الباب يقول بشّار (الطّويل):

كَأَنَّ مُثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا ...وأَسْيَافُنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهْ

وقال عمرو بن كلثوم (البسيط):

تَبْنِي سَنَابِكُهُمْ مِنْ فَوْقِ أَرْؤُسِهِم..سَقْفًا كَواكِبُه البِيضِ الْمَبَاتِيرُ

وهذا المعنى قد غلب فيه بشّار وكان أشدّ إيضاحا وقربا.

وقد غلب عنتر بقوله(الكامل)

[1] - الحيوان، ج3،ص: 312.

[2]- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم وعليّ محمد البجاوي، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، ط2 1951، ص :52.

فَتَرَى الذُّبَابَ بِهَا يُغَنِي وَحْدَهُ...هَجزًا كَفِعْلِ الشَّارِبِ المُتَرَنِمِ

غَرِداً يَحُكُّ ذِرَاعَهُ بِذِراعِهِ...فِعْلَ الْمُكِبِّ عَلَى الزِّنَادِ الْأَجْذَمِ

يقول الجاحظ معجبا بهذا المعنى قارّا به « فلوأنّ امرأ القيس عرض في هذا المعنى لعنتر لافتضح»[1] فالظهور للمعاني لأيّ شاعر على آخر هي بلوغ القمّة على ألاّ يضاهى من آخر في هذا التّصوير في تأليفها وتنضيدها في ضرب من النّسوج تثير الإلتفات والإعجاب كما قال الجاحظ « فإنّما الشّعر صناعة وضرب من النّسج وجنس من الّتصوير»[2] وفي معرض حدثيه في المتنازع عليه من أسمى المعاني وصورها الجميلة يظهرإعجابه بقول الأعشى وبشّار «قال الأعشى (مجزوء الكامل):

بَيْضَاءُ ضَحْوَتُهَا وَصَفْرَاءُ الْعَشِيَّةِ كَالْعَرَارَةِ

وقال بشّار بن برد (مجزوء الكامل):

وَخُذِي مَلَابِسَ زِينَةٍ... مُصْبَغَاةٍ فَهِي أَ فْخَرُ

وَإِذَا دَخَلْتِ تَقَنَّعِي... بِالْحُمْرِ إِ نَّ الْحُسْنَ أَحْمَرُ

يقول:«وهذان أعميان قد اهتديا من حقائق هذا الأمر إلى مالا يبلغه تمييز البصير. ولبشّار خاصّة في هذا الباب ما ليس لأحد».[3] فالجاحظ كان على وعيّ تام بدور الصّورة في تحقيق المعنى، وهو تحقيق راجع إلى علاقة جديدة بين المعنى وسواه تحقيقا لقمّة النّظم، رغم أنّه لم يكتشف سرّ مقوّمات الصّورة وصناعتها لكنّه مدرك بحسّه النّقدي المرهف أهميّة التّصوير في الجماليّة الشّعرية، كان بهذا له مقوّمات علميّة لمعرفة ما ينهض عليه مفهوم الشّعر، ولقد كان من حسن التّصوير الإتيان بالمعنى الطّريف ولم يكن في العادة الجريان عليه «إتيان الشّاعر بالمعنى المستطرف والذي لم تجر العادة بمثله»[4] فهو ترابط بين المعنى وآخر والعلاقة بينهما كلّها جدّة قال الأشهب بن رميلة (الطّويل):

إِنَّ الْأُلَى حَانَتْ بِفَلْجٍ دِمَاؤُهُمْ ...هُمُ الْقَومُ كُلُّ الْقَوْمِ يَاأُمَّ خَالِدِ

هُمْ سَاعِدُ الدَّهْرِالّذِي يُتَقَى بِهِ ...وَمَا خَيْرُ كَفٍّ لَا بِسَاعِدٍ تَنُوءُ

أُسُودُ شَرَى لَاقَتْ أُسَودَ خَفِيَّةٍ...تَسَاقَوْا عَلَى حَرْدٍ دِمَاءَ الْأَسَاوِدِ

[1] - الحيوان، ج 03، ص :127.
[2] -المصدرنفسه ،ص :132.
[3] -الجاحظ : البيان والتبيين، ج1، ص :225.
[4] -إبن رشيق: العمدة، ج01، ص:419.

قوله «هم ساعد الدّهر«: إنّما هو مثل وهذا الّذي تسميه الرّواة البديع، وقد قال الرّاعي النّميريّ (الطّويل):

"**هُمْ كَاهِلُ الدَّهْرِ الَّذِي يُتَّقَى بِهِ...وَمنْكَبَهُ إِنْ كَانَ لِلْدَّهْرِ مَنْكَبُ**"

كما جاء في حديثه صلّى الله عليه وسلّم«موسى الله أحدّ وساعد الله أشدّ»[1] فتنقل الجاحظ تدريجي في إثارته لمسألة البيع في إطار استحسانه للإختراع على صعيد المعاني ينعته البديع بالمحمود فقد جدّد الظّاهرة تحديدا دقيقا لقوله: «هم ساعد الدّهر إنّما هو مثل»[2] وقد ربط البديع بقضيّة المشابهة بوجه عامّ،وحمل ذلك على العلماء أي رواة الشّعر«وهذا الّذي تسميه الرّواة البديع»فالأصمعي رأى في توخي بشّار للبديع دليل اقتدار« وإنّ بشّارا سلك طريقا لم يسلكه أحد فانفرد به وأحسن فيه وهو أكثر فنون الشّعر،وأقوى على التّصرّف وأغزر وأكثر بديعا»[3] أمّا الصّعيد الثّاني فقد ربط البديع بالمأثور من الحديث مما يؤكّد أنّ البديع أصل من أصول البلاغة الأنموذج عند العرب من حسن التّأليف في المعاني وإحضارا للصّورة الشّعريّة الجميلة قول أحد الشّعراء (الوافر):

إِذَا مَاتَ مِثْلِي مَاتَ شَيْءٌ ...يَمُوتُ بِمَوْتِهِ بَشَرٌ كَثِيرٌ

وتأمّل حسن المعاني وأكثرها تخييلا في القول عبدة بن الطّيب حين قال في موت قيس بن عاصم (الطّويل):

فَمَا كَانَ قَيْسٌ هُلْكُهُ هَلْكُ وَاحِدٍ...وَلِكِنَّهُ بُنْيَانُ قَوْمٍ تَهَدَّمَا[4]

ففي البيت الأوّل فموت الفرد الواحد يتبعه موت الكثير من البشر لجريان هذه السّنة على كل حيّ، لكن المعنى عند عبدة بن الطّيّب فيه الصّورة الذّهنيّة والجماليّة الحاضرة فموت قيس واحد ولكن بموته موت أمّة لعظمة الرّجل وجاهه وسيادته فهو واحد كألف وألف كأفٍّ لقد كان يصوّر ذلك المعنى في المصراع الثّاني من البيت من خلال تأكيد المشابهة بين تأثير موت عاصم بن قيس، وبين تأثير البنيان بتهدّم جزء منه وهو آيل للسّقوط إذا تأثّر ركن من أركانه فهذا الشّعر يسمو على المألوف والعادة إلى درجة البيان الموحي الّذي تلتمس فيه الجماليّة والشّعرية، فأيّ معنى هو نتيجة لنظم اللّفظ على نحو معيّن فالمعنى تابع للنّظم يعلو

[1] - البيان والتبيين، ج1، ص: 55.
[2] -المصدر نفسه، ج1، ص: 153.
[3]- المرزباني: الموشح، ص:317.
[4] - البيان والتبيين، ج02، ص: 353.

بعلوّه ويسفل بسقطه وسفاسفه يقول الجاحظ في معرض حديثه «وأنا أقول: إنّ الإعراب يفسد نوادر المولَّدين كما أنّ اللّحن يفسد كلام الأعراب لأنّ سامع ذلك الكلام إنّما أعجبته تلك الصّورة وذلك المخرج وتلك اللّغة وتلك العادة فإذا دخلت على هذا الأمر الّذي إنّما أضحك بسخفه وبعض كلام العُجميّة الّتي فيه حروف الإعراب والتّحقيق والتّثقيل وحوّلته إلى صورة ألفاظ الأعراب الفصحاء وأهل المروءة والنّجابة انقلب المعنى مع انقلاب نظمه وتبدّلت صورته»[1] فالنّظم عند أبي عثمان يتجاوز الألفاظ إلى معانيها فانظر إلى قول «زهير بن أبي سلمى(المنسرح):

وَالْإِثْمُ مِنْ شَرِّ مَا تَصُولُ بِهِ ...وَالْبِرُّ كَالْغَيْثِ نَبْتُهُ أَمِرُ

أي :غزير وكثير، ولو أراد لقال (والبرّ كالماء نبته أمر) استقام الشّعر، ولكن يذهب معناه وإنّما أراد أنّ النّبات يكون على الغيث أجود»[2] كذالك إن قال الشّاعر (كالماء) لا يستقيم وزن الشّعر فضلا على أنّ (الغيث) يصوّر معنى الخصوبة، واللّفظة أدقّ وأكثر ملاءمة للسّياق، فالنّظم لايشمل الألفاظ فحسب بل يتعدّى ذلك إلى المعاني، ولو اقتصر على الألفاظ لكان الشّعر كما قال المرزباني : كلاما معقودا بقواف ولا تدرك حسن النّظم إلاّ بالذّوق الرّفيع «اعلم أنّك لن تر عجبا أعجب من الّذي عليه النّاس في أمر النّظم، وذلك أنّه ما من أحد له أدنى معرفة إلاّ وهو يعلم أنّ ههنا نظما أحسن من نظم، ثمّ تراهم إذا أنت أردت أن تبصِّرهم ذلك تَسْدُرُ أعينهم وتضلُّ عنهم أفهامهم، وسبب ذلك أنّهم أوّل شيء عدموا العلم به نفسه، من حيث حسبوه شيئا غير توخّي معاني النّحو، وجعلوه يكون في الألفاظ دون المعاني فأنت تلقى الجهد حتّى تميلهم عن رأيهم، لأنّك تعالج مرضا مزمنا، وداء متمكّنا، ثمّ إذا أنت قدتهم بالخزائم إلى الإعتراف بأن لا معنى له غير توخّي معاني النّحو، عرض لهم من بعد خاطرٌ يدهشهم، حتّى يكادوا يعودون إلى رأس أمرهم وذلك أنّهم يروننا ندَّعي المزيّة والحسن لنظم كلامٍ من غير أن يكون فيه من معاني النّحو شيء يُتصوَّرُ أن يتفاضل النّاس في العلم به »[3] فكلّ المزايا النّظميّة أمور خفيّة ومعانٍ روحانية، أنت لا تستطيع التّنبيه لها أو تحدث علما لها، فلا بدّ أن يكون هو مدرك لها ويكون له ذوق وقريحة لتحسّس ذلك وتلمّسه.

[1]- الحيوان، ج1، ص: 282.
[2] -المصدرنفسه، ج 03، ص: 476.
[3] -عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ط 03، 1992، ص: 546.

رغم أنّ أبا عثمان قد استغلّ الشّعر لخدمة أهدافه ومعارفه العلميّة، فقد روى الشّعر بمعزل عن الاستشهاد، فقد كان يريده لمجرد التّرويح والمذاكرة في المجالس، ورغم ذلك فهو عالم عصره بالشّعر ونقده، فهو في هذا المضمار لا يشقّ له غبار، ولم يكن الجاحظ يريد من اللّفظ والمعنى سوى خدمة لرؤاه الفلسفيّة والمذهبيّة الاعتزاليّة، كما كان توفيقي النّظرة لا يعتقد بتفضيل قديم على محدث، وتجد كلامه صريحا واضحا بقوله: «وقد رأيت أناسا منهم يبهرجون أشعار المولّدين ويستسقطون من رواها ولم أر ذلك قطّ إلاّ في راويّة للشّعر غير بصير بجوهر ما يروي، ولو كان له بصر لعرف موضع الجيّد ممن كان، وفي أيّ زمن كان»[1] ودعما لرأيه وتثبيتا لمقالته ورفعا لراية العدل والإنصاف في الشّعر ذكره أبا نواس بقوله:«وإن تأمّلت شعره فضّلته إلاّ أن تعترض عليك فيه العصبيّة أوترى أنّ أهل البدو أبدا أشعر وأنّ المولّدين لايقاربونهم في شيء، فإن اعترض هذا الباب عليك فإنّك لا تبصر الحقّ من الباطل مادمت مغلوبا »[2] كما بدأ الجاحظ نظريّة أخرى كان من الممكن أن تفتح أمامه آفاقا واسعة حين قال :« فإنّما الشّعر صناعة وضرب من الصّيغ وجنس من التّصوير» فلو تخطّى الجاحظ حدود التّعريف لوجد نفسه في مجال المقارنة بين فنين الشّعر والرّسم بل أنّ تعريفه لا يخرج عن قول "هوراس "

«الشّعر هوالرّسم» وإذن فربّما هداه ذكاؤه إلى استبانة الفروق وضروب التّشابه، ولكان لنا في هذا الباب حديث عن المحاكاة وتمايزها بين الفنون...الخ»[3] فالطّابع الموسوعي الّذي مّيز الجاحظ عن غيره جعله متعدّد المواهب، فلسفيّ ورجل كلام واجتماعي في آنٍ واحد، ممّا استدعى تحليله لقضيتي اللّفظ والمعنى علومه هذه وآثارها تظهر عيانا من خلال هذا التّناول. فإنّ هذا التّداخل والإتّساق وزخم الرّؤى المختلفة أورث قضية اللّفظ والمعنى خصوبة ارتقت بها إلى مصاف النّظريّة الّتي وافق عليها جميع معاصريه وغير معاصريه ممن عالجوا الشّعر من جانب قطبيه اللّفظ والمعنى من خلال التّأليف والنّظم، فالشّعر قائم على حسن التّأليف ضمن تحقيق التّلازم بين وظيفتي الإمتاع والإفادة مع تحقيق الفهم والإفهام باللّفظ الخالي من العجمة واللّحن، وهذا ما قاومه الجاحظ بحدّة في إطار ردّه على الشّعوبية

[1] - الحيوان، ج3، ص :130.
[2]- المصدر نفسه، ج 02، ص :27.
[3]- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة بيروت لبنان، ط5، 1986، ص :98.

بقوله «فضيلة الشّعر مقصورة على العرب وعلى من تكلّم بلسان العرب»[1] فقد وصل بينه وبين علماء آخرين في الشّعر في تكوين نظريته الأدبيّة والجماليّة فجهوده المشكورة المتّصلة باللّفظ والمعنى مشدودة برباط وثيق إلى ما قاله العلماء ورووه وتبادلوا الرّأي فيه.

3-المبحث الثالث:الممهّداة الأوّليّة في كتابة و استنباط النّظريّة الشّعريّة:

إنّ الممهّد الأوّل في نشأة النّظريّة الشّعريّة و ينبوعها الأوّل قبل أبي عثمان في إبراز المكانة الأوّليّة لحماية لغة القرآن من تيار العجمة هم روّاة حافظوا على كلّ ما اتّصل باللّسان العربيّ وكان في خدمة اللّغة العربيّة و القرآن عن قرب أو بعد، نظرا للتّغيير الّذي بسط ظلّه على حياة العرب اجتماعيّا و فكريّا و سياسيّا و خصوصا لاتّساع الرّقعة الإسلاميّة و توافد مختلف الشّعوب على الحاضرة الإسلاميّة وانصهار الجميع في بوتقة الإسلام وتحت ظلّ راية واحدة جمعت روافد عدّة كان ذلك في أواخر القرن الأوّل وبداية القرن الثّاني هجري: فترة كتابة المعارف و تأسيس العلوم :"غير أنّ القرن الأوّل لم يكد يشارف نهايته حتّى كان للنّاس في رواية الأدب قصد جديد،وحتّى اضطرّتهم الحياة الإجتماعيّة والفكريّة إلى رواية كلّ شئ قام عليه اللّسان العربي، دعت إلى هذا القصد حركة التّدوين، ووجود البيئات العلميّة المتنوّعة واشتغالها بالاستنباط واستخراج القياس و حاجتها إلى الأمثلة و الشّواهد"[(2)] ولم

[1]- الجاحظ : الحيوان، ج01، ص: 75.

[2] - طه أحمد ابراهيم : تاريخ النّقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرّابع هجري، بيروت، دار الحكمة (د، ت)، ص :55

تتأسّس المدارس النّقديّة سوى للهدف ذاته حماية للّسان العربي من الاندثار و الزّوال:" و الأسباب الّتي دعت إلى تنظيم النّقد الأدبيّ منذ أواخر القرن الأوّل هي عين الأسباب الّتي دعت إلى تدوين اللّغة ووضع العلوم اللّسانيّة المختلفة"[1] ،وهذا لحماية كلام العرب و لغاتها و غريبها و كلّ ما أنتجته في الجاهليّة وما ورثته عن الإسلام، فالمصدر الأوّلي الّذي كان شاهدا في إنشاء القاعدة النّحويّة و مساعدة الأصوليّ في كتابة قواعد علمه هو الشّعر الّذي جرى عليه القرآن تثبيتا له ومضاهاة له، فليس بعجيب أن يشكّل الشّعر أساسا في التّفسير أو النّحو أو التّقعيد في الأصول ومآل ذلك كلّه خدمة للّغة الضّاد الّتي نزل بها القرآن، وهذا الشّعر حافظ عليه روّاة وحموه بفكر فاحص و عين راعيّة و بتوثيق أمين و ما هو إلا بحر غرف منه النّحاة ك(عنبسة الفيل) (ت 100ه)، وروّاة أفذاذ على شاكلة :" أبو عمر بن العلاء (ت 154ه) و يونس بن حبيب (ت182) فلهما في نقد الأدب آراء حسنة و لهما فيه أثر جليل يعدّان في النّحويين ويعدّان كذلك في اللّغوّيين الّذين وطّدوا النّقد الأدبي و نظمّوا بحوثه واستنبطوا مقاييسه"[2] ولا يفوتنا روّاة أفذاذا آخرين نحو: خلف الأحمر(ت180ه) وأبي زيد الأنصاري (ت215ه) والأصمعي(ت 214ه) وأبي عبيدة معمر بن المثنّى (ت209ه) ومحمّد بن سلّام الجمحي(232ه) وإبن الأعرابي(ت231ه) وحمّاد الرّواية (ت155ه). لقد كانوا روّاة للّغة و الغريب والأشعار وعلم الأنساب و الأراجيز و أخبار الأوّليين مع معرفتهم للنّوادر وقد اختلفوا في الوجهة والميول،وقد تباين النّقاد بين هؤلاء العلماء في ذكر أفضالهم و إبراز عالم عن آخر ميلا لما قرأه عنه أو جمعه، "فطه إبراهيم" يرجع:" أنّ كلّ الفضل في رواية الشّعر العربي وجمعه يرجع إلى عالمين جليلين الأصمعي و أبي عمرو الشّيباني"[3] أمّا إحسان عبّاس فيرى أنّ الأصمعي راويّة" يشهد له بداية النّقد المنظّم"[4] ونحن لا نغمط حقّ عالم و ننوّه بآخر، فالأمر الّذي يعنينا هو تواتر الرّواية وتسلسلها، فمن العلماء الّذين تواترت روايتهم كثيرا هم:أبو عمرو بن العلاء والأصمعي وأبو عبيدة و محمّد بن سلّام الجمحي،وما أهمّنا من أمرهم فكرهم النّقدي الّذي ملأ خطابهم ووقر في تلافيف كتاباتهم المختلفة، ولكن هذا لا يتأتّى بالمضانّ السّهل أو مجرّد تقليب صفحات، فكلّ هذا موجود لكن

[1] -المرجع نفسه، ص :50
[2] - المرجع نفسه، ص :53
[3]،- طه أحمد إبراهيم :المرجع السّابق، ص :53- 54
[4] - إحسان عبّاس: تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، ص: 15

لا يقبل إلّا البحث و التّقصّي و تقليب النّظر في المرويّات من الشّعر و الشّعراء للعثور عن فكرة نقديّة تنوّر طريق الشّعر و تلهم اللّفظ و المعنى خصوبة البحث ورواء التّنقيب و التّقصّي لبروز مفاهيم أخرى ناتجة عن ثنائية اللّفظ و المعنى لها وصل بالشّعر و نقده تشكّل اللّبنات الأولى للتّنظير لشعريّة أوّليّة نظّر لها من بعدهم علماء فتحوا آفاق رحبة لآخرين أتوا من بعدهم لتثبيت حلقات هذه السّلسلة المترامية إلى غاية لا متناهيّة بدوام الأحداث و الأزمان.

1-الرّواية الأوّلية في تنوير ا لظّاهرة الشّعريّة:

قال ابن سلّام الجمحي:" قال يونس بن حبيب: قال أبو عمرو بن العلاء: ما انتهى إليكم ممّا قالت العرب إلّا أقلّه و لو جاءكم وافراً لجاءكم علم و شعر كثير"[1] فكلّ المنتهي إليهم هو غيض من فيض، وعلى قدر كثرته أو ندرته من الرّواية يكون العلم، وقد قال أبو عمرو ذلك ليقينه أنّ كثرة الرّواية توفّر العلم الكثير:" وممّا يدلّ على ذهاب الشّعر وسقوطه قلّة ما بقي بأيدي الرّواة المصحّحين لطرفة و عبيد اللّذين صحّ لهما قصائد بقدر عشر. إن لم يكن لهما غيرهنّ. فليس موضعهما حيث وضعا من الشّهرة و التّقدمة و إن كان ما يروى من الغثاء لهما فليس يستحقّان مكانهما على أفواه الرّواة، ونرى أنّ غيرهما قد سقط عن كلامه كلام كثير، غير أنّ الّذي نالهما من ذلك أكثر و كانا أقدم الفحول فلعلّ ذلك لذلك. فلمّا قلّ كلامهما حُمِلَ عليهما حَمْلٌ كثير"[2] فهذا إن دلّ فإنّما يدلّ على غياب الكثير الجيّد من شعر لطرفة و عبيد لندرة الكتابة اعتمادا على المشافهة و الرّواية المنقولة حفظا و تواترا بين النّاس. ولم يكن ابن سلّام الرّاوي فحسب بل كان العالم المتفحّص العارف للغثّ من الشّعر و سمينه، المنسوب لأصحابه أو المنسوب لغيرهم ادّعاء و كذبا. قال أبو عبيدة: بعد أن سئل عن أوّل من قرض الشّعر قبل امرئ القيس قال:"نعم قدم علينا رجال من بادية بني جعفر من كلاب فكنّا نأتيهم فنكتب عنهم فقالوا: ممّن ابن حذام؟ فقلنا: ما سمعنا به قالوا: بلى قد سمعنا به ورجونا أن يكون عندكم منه علم لأنّكم أهل أمصار ولقد بكى في الدّمن قبل امرئ القيس، وقد ذكره امرؤ القيس في شعره حيث يقول (الكامل):

[1] - ابن سلّام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج1، تحقيق محمود محمّد شاكر، طبعة منقّحة، القاهرة، مطبعة المدني، 1974, ص :25

[2] - المصدر السّابق، ص:26

عُوجَا خَلِيلَيَّ الغَدَاةَ لَعَلَّنَا نَبْكِي الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابْنُ حُذَامِ"[1]

و قد ورد في نفس المصدر بعد أن سئل أبو عمرو بن العلاء من قِبَلِ أبي عبيدة عن أوّل من قال الشّعر؟ قال:" فُتح الشّعر بامرئ القيس وختم بذي الرّمة "[2] و يقول أبو حاتم عن الأصمعي:" فلمّا رآني أكتب كلامه فكّر ثمّ قال بل أوّلهم كلّهم في الجودة امرؤ القيس له الحظوة و السّبق وكلّهم أخذوا منهم واتّبعوا مذهبه "[3] إنّ الأوّلية في قول الشّعر و قرضه قد كانت لابن حذام، ولكن السّبق لامرئ القيس:" إلى أشياء ابتدعها واستحسنها العرب و اتبّعته فيها الشّعراء: استيقاف صحبه و التّبكاء في الدّيار ورقّة النّسيب و قرب المأخذ و شبّه النّساء بالظّباء والبيض و شبّه الخيل بالعقبان والعصيّ و قيّد الأوابد وأجاد في التّشبيه وفصل بين النّسيب و بين المعنى"[4] فهذه الأوّليّة على صعيد الجودة و الاستحسان لا على صعيد الأوليّة في القول، وأبو عمرو بن العلاء لا يعني بقوله:" فُتِحَ الشّعر بامرئ القيس" بأنّ باب الشّعر كان مغلقا و فتح امرئ القيس مغاليقه بل من حيث هو علامة فارقة في الإبداع في أشعار الجاهليين، كما أنّ ذكاء ابن سلّام الجمحي من خلال هذه الرّوايات للأوّليّة القوليّة لا للإبداعيّة في نشوئها علّامة مائزة بين الأمرين في التّحوّل الإبداعي. كما يتجلّى فهم ابن سلّام الجمحي من خلال تقليبه النّظر في روايات غيره ممن نسبوا قول الشّعر لعاد و ثمود و هذا ما كان يرويه محمّد بن إسحاق بن يسار"راوي السّير و المغازي من أشعار رجال"لم يقولوا شعرا قطّ".كما روى أشعار نساء و أشعار أخرى نسبها لعاد و ثمود و يتساءل ابن سلام قائلا:" أفلا يرجع إلى نفسه فيقول:" من حمل هذا الشّعر؟ ومن أدّاه منذ آلاف السّنين؟ "[5] فهو بلا ريب ينكر على ابن إسحاق أقواله و ينبّه إلى نقطة حسّاسة ليلفت إليها النّظر و التّساؤل المتواتر و هم قد بادوا منذ آلاف السّنين و القرآن نصّ ثابت و حيّا بأنّ اللّه أبادهم فيا ترى من نقل هذه الأشعار ؟.

كما أنّ ابن سلّام قد وثّق أوّليّة اللّسان العربي بإسماعيل –عليه السلّام–:" وقال يونس بن حبيب: أوّل من تكلّم بالعربيّة ونسي لسان أبيه إسماعيل بن إبراهيم– صلوات اللّه

[1] - أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، بيروت، دار صادر، (د،ت)، ص :55

[2] - المصدر نفسه، ص: 82

[3] - الأصمعي: فحولة الشعراء، تحقيق محمّد عودة سلامة أبو جؤى و مراجعة رمضان عبد التوّاب، القاهرة، مكتبة الثّقافة الدّينيّة، 1994، ص: 316

[4] - ابن سلّام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج1، ص :55

[5] - طبقات فحول الشعراء،ج1 ،ص: 08

عليهما"[1] حتّى النّسب لم يجاوز أبناء نزار في أنسابهم وأشعارهم عدنان كما أنّ معدّ هو ابن عدنان " وإنّما كان معدّ بإزاء موسى بن عمران– صلّى اللّه عليه و سلّم– أو قبله قليلا، وبين موسى وعاد و ثمود الدّهر الطّويل و الأمد البعيد "[2] كذلك قوله ينير حدّ النّسب لمن ينسبون، فالقول الفصل لا يتجاوز عدنان في نسب العرب:" فنحن لا نقيم في النّسب ما فوق عدنان "[3] إنّ البحث الدّقيق الّذي يقوده ابن سلّام الجمحي في مسألة الأوّلية في اللّسان و الأصول لهو جدير بالوقوف من أصحاب " التّنوغرافيا " لكن الّذي يعنينا نحن الشّعر تحديدا و بداياته:" لأوائل العرب من الشّعر إلاّ الأبيات يقولها الرّجل في حاجته"[4] أمّا المرحلة الثّانيّة قُصِّدَتْ فيها:" القصائد و طوّل الشّعر على عهد عبد المطّلب وهاشم بن عبد المناف"[5] إنّ التدرّج و التّحرّي الّذي اتّبعه ابن سلّام لهو يصدر عن عالم باحث متمرّس في في الأقوال الشّعريّة سواء كانت يسيرة بين يديه أو كثيرة. فهو يضبط أمرين: البوتقة التّاريخيّة للّسان بدء من إسماعيل، والبوتقة القوليّة بدء من عدنان إلى غاية عبد المطّلب وهاشم بن عبد مناف: العهد الّذي طوّل فيه الشّعر بعد دهرٍ هو كان متواضعا و قلّت أبياته، لكنّه موجَّه بمادة بحثه الّتي لا تعدو الأقوال الشّعريّة الّتي هي بدورها محتاجة للتّشذيب والتّصحيح بدء بأوّل قائل:" أوّل من قصّد القصائد و ذكر الوقائع المهلهل بن ربيعة التّغلبي في قتل أخيه كليب وائل... وإنّما سميّ مهلهلا لهلهلة شعره كلهلهة الثّوب و هو اضطرابه واختلافه"[6] لقد تحرّى ابن سلّام النّسب و التّاريخ بعد أنّ عرف أنّ معظم الشّعر العربيّ قد ضاع ليقف عند أوّلية ليست مقصورة على فرد عينه بل لها صلة بالعديد من الأفراد قد أدرجهم ابن سلّام وفق ترتيب معين و اختيار منهجيّ محدّد في طبقة واحدة ليمثّلوا بداية شكّل الظّاهرة الإبداعية في عصرها، وهذا بعد أن وسّع النّظر في عواملها الدّاخليّة و الخارجيّة، بمجموعة من الشّعراء اختلف العلماء في أيّهم أشعر؟ ولكنّهم أجمعوا أنّهم أوّل الأوائل، كما أعاب عزّ الدّين إسماعيل على ابن سلّام " عدم تبريره لعدد الطّبقات وعدد شعراء كلّ طبقة، وتأرجحه بين المعيار الفنّي والمعيار الموضوعي والمعيار المكاني في

[1] - المصدرنفسه،ص:09
[2] - المصدر نفسه، ص: 10
[3] - المصدر نفسه،ص : 11
[4] -المصدر نفسه، ص :11
[5] - المصدرنفسه ، ص: 26
[6] - طبقات فحول الشّعراء،ج1، ص :39

تصنيف الشّعراء،و خلطه بين معيار الجودة و معيار الكثرة بالإضافة إلى العموميّة الّتي تتّسم بها أحكامه "[1] لكنّه رغم هذا صاحب مدرسة نقديّة استقلّ النّقد على يديه و صاحب منهج علميّ في رصد الظّاهرة الشّعريّة.

2-الأوّليّة على صعيد الشّعرية:

إنّ التّرتيب الزّمني للشّعراء لا يعني الرّتبة القوليّة بتاتا، فكم من متأخر فهو أشعر من غيره وإن كان الأوّل أسبق زمنا وأوّل من بادر بالقول في الشّعر يقول ابن سلّام الجمحي:" وكان أوّل من قصّد القصائد و ذكر الوقائع، المهلهل بن ربيعة التّغلبي في قتل أخيه كليب وائل قتلته بنو شيبان"[2] فهذه الأوليّة في السّبق الزّمني لا في الإبداع و الاستحسان و الابتكار ثمّ يعود للأوليّة من حيث الحسن في القول:" و لكن أمرأ القيس سبق العرب إلى أشياء ابتدعها و استحسنها العرب،واتّبعه فيها الشّعراء: استيقاف صحبه و التّبكاء في الدّيار ورقّة النّسيب وقرب المأخذ،وشبّه النّساء بالظّباء والبيض و شبّه الخيل بالعقبان والعصيّ و قيّد الأوابد وأجاد في التّشبيه و فصل بين النّسيب و بين المعنى"[3] ثمّ يرجع في شيء من التّفصيل كعالم موثّق وله قدرة كبيرة على التّمييز والتّمحيص إلى عدّ ميزة كلّ شاعر و تفرّده بها يقول عن الأعشى:" أخبرني المسيّب بن سعيد عن هشام بن القاسم مولى بني عُبر و قد رأيته، و كان من علية أهل البصرة، و كان يصلّي على جنائز بني عُبر قال: أوّل من سأل بشعره الأعشى"[4] و يقول أبو عبيدة عن الأعشى يعدّ خصاله الشّعريّة:" من قدّم الأعشى يحتجّ بكثرة طواله الجياد و تصرّفه في المديح و الهجاء وسائر فنون الشّعر، وليس ذلك لغيره، ويقال هو أوّل من سأل بشعره فكانت العرب تسمّيه صنّاجة العرب"[5].حتّى عندما تسمع قول قول ابن الأعرابي في المهلهل تعرف أنّ الشّعر كان يكثر فيه الغريب والوحشيّ وأوّل من رقّقه المهلهل":أخبرني محمّد بن عبدالله قال:أخبرنا أحمد بن يحي ثعلب عن ابن الأعرابي قال: المهلهل مأخوذ من الهلهلة وهي رقّة نسيج الثّوب و المهلهل المرقّق للشّعر، و إنّما

[1] - عزّ الدّين إسماعيل: المصادر الأدبيّة و اللّغويّة في التراث العربي، دار النهضة العربيّة، بيروت، 1976، ص :233، 234، 235

[2] - ابن سلّام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج1، ص :39

[3] - المصدر نفسه، ج1،ص :55

[4] - طبقات فحول الشعّراء، ج1، ص:67

[5] - أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ج9، تحقيق لجنة من الأدباء بإشراف عبد السّتّار أحمد فرّاج، دار الثقافة، بيروت، ط8، 1990، ص: 106

سميّ مهلهلا لأنّه أوّل من رقّق الشّعر و تجنّب الكلام الغريب الوحشيّ"[1]. كما ينقل المرزباني صاحب الموشّح ميزة أخرى أخلاقية بثّها الشّعر في ثناياه و بالأحرى أوّل من حمّلها شعره هو الملتمّس:" أخبرنا ابن دريد قال أخبرنا أبو حاتم قال: حدّثني الأصمعي قال: قال أبو عمرو: المتلمّس أوّل من حثّ على البخل"[2] يظهر من خلال ما ذكر أنّ الأوّليّة تكون في جودة معنى ما أوغرض أو ميزة فنّية هي وثيقة بالأبيات معنى و لفظا. ولم يكتب لهذه الميزات الظّهور للعلن إلّا باستقرارها في نسيج القصيدة العامّ، و حملها فيها حملا من طرف الشّاعر صاحب السّبق كالمهلهل،أوامرئ القيس،أوالأعشى أوالمتلمّس وبذا يكون الشّاعر مالكا للغرض أو المعنى أو التّشبيه،وهذه الملكيّة قد يشاركه فيها آخر له نفس القدرة الشّعريّة أو يفوقه قولا، وتلك الملكيّة ربّما تعود للشّهرة رغم أنّه مسبوق إليها من طرف شاعر آخر مغمور فعندما يبتسم للشّاعر حظّه من الشّهرة تسير بشعره الرّكبان حفظا و ترديدا شُرعت ملكيّته للمعنى. فالمهلهل سبقه تمثّل في " أوّل من روّيت عنه كلمة تبلغ ثلاثين بيتا"[3] وأوّل من ذكر الوقائع و أشهرها مقتل أخيه (كليب) في حرب(الباسوس) الّتي دامت طويلا "فكان ذلك الرّزء سببا أهاج في نفس الشّاعر رثاء ينضح ألما و لوعة"[4]، أمّا الخاصيّة الثّالثة ترقيقه للشّعر تأسيسا لسهولته و تكثيرا لحفظه يقول ابن رشيق:" و قال قوم: بل الثّلاثة مهلهل وابن أبي ربيعة و عبّاس بن الأحنف"[5] " وهذا قول من يؤثر الأنفة و سهولة الكلام، والقدرة على الصّنعة و التّجويد في فنّ واحد"[6].

لكن سبق امرئ القيس في الوقوف على الطّلل و أوّل من بكى و استبكى، و أوّل من ميّز بين النّسيب ووصف النّاقة أو الفرس أو الصّيد أوالمآثرممّاعناه ابن سلّام بقوله وفصل بين النّسيب وبين المعنى"[7]. ويزيد ابن سلّام في قوله:" هذا على أنّي أرى أكثر هذه الفضائل، و و إن كانت بيّنة في شعر امرئ القيس، لا يتاح إثبات سبقه إليها لما ضاع من قديم شعر العرب، ولأنّها ليست من الخفاء بالموضع الّذي يدلّ عليه هذا الوصف المفرط بابتداعه لها و

[1] - المزرباني: الموشّح مأخذ العلماء على الشعراء في عدّة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق علي محمّد الهجاوي، القاهرة، دار الفكر، ط2، 1965، ص: 94

[2] - المصدر نفسه،ص :98

[3]- محمّد محسن درويش: تاريخ الأدب العربي في الجاهليّة و صدر الإسلام مطبعة الفجالة الجديدة، 1974، ص: 99

[4] - المرجع نفسه، ص: 99

[5] - العمدة، ج1، ص: 174

[6] - المصدر نفسه، ص: 174

[7] - ابن سلّام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج1، ص: 55

اتّباع الشّعراء له فيها." [1]كما يتّضح سبق الأعشى إلى التّكسّب بالمدح باعتباره أوّل من سأل بشعره، وضرب به آباط الإبل وانتجع به أطراف الفيافي سائلا العطايا والمال من ملوك و أمراء:" ولكن أحدا منهم لم يحرص على الاستعطاء و طلب النّوال كما حرص الأعشى فقد طاف في أطراف الجزيرة العربيّة يمدح السّادة والأمراء ذاكرا ما يفيضون عليه من الإبل و الجياد والإماء و صحاف الفضّة وثياب الخزّ والدّيباج منوّها في أثناء ذلك بسؤاله لهم غير مبق على شيء من نفسه"[(2)]. وقد جعل هذا الاستعطاء من الشّاعر مبتذلا طالبا ذليلا مهدرا أنفته لم يعرفها زمانه و لاعصره:" بل لعلّ طول اختلاطه بالحضر هو الّذي نمّى فيه النّزوع إلى هذا اللّون من الإبداع الّذي خالف فيه الشّعراء أصحاب الأنفة الّذين ترفّعوا في مدائحهم أوأبوا التّكسّب وذلّ السؤال"[(3)] ونحن لا يعنينا ذلّ سؤاله بل تعنينا القيمة الجماليّة في هذه الأوّلية والسّبق الشّعري الّذي سار على نمطه شعراء كثير جاؤوا من بعده فتكسّبوا بالمدح و ذلّ السّؤال و الإجادة في الشّعر هي خلاف طال أمده بين أهل العلم، كما أنّ البدايات الأولى للقول الشّعري وقف عندها ابن سلّام بنظرة الفاحص المتمرّس العالم بالأقوال الشّعريّة وما يحيط بها من الوقائع و الأنساب أي كلّ ما له صلة بالتّاريخ والاجتماع:" كان أمرِؤ القيس بن حجر بعد مهلهل ومهلهل خاله و طرفة وعبيد وعمرو بن قميئة، و المتلمّس في عصر واحد"[(4)] ولقد كان امرؤ القيس من الطّبقة الأولى في حين ينتمي ابن قميئة إلى الطّبقة الثّامنة.أمّا المتلمّس فهو من الأوائل فضلا على أنّه من المُحْكِمِين المقلّين الّذين أخّرتهم قلّة أشعارهم إلى الطّبقة السّابعة. كذلك تأخّر طرفة وعبيد إلى الطّبقة الرّابعة المتكوّنة من أربعة رهط و هم مَنْ هم في فنّ القول:" و إنّما أخلّ بهم قلّة شعرهم بأيدي الرّواة"[(5)] ويرى ابن سلّام أنّ جيّدهم الكثير قد ضاع، و الأوّليّة في الوجود الزّمني غير كافية لوضع الشّاعر في الطّبقة الأولى، فهناك مقياس الكمّ و العدد و مقياس الجودة الشّعريّة ولا ننكر فضله في هذه النّظرة النقديّة المائزة الّتي هي تفصيلية من حيث عدد القصائد و مقدار الجماليّة في القول لإنزال الشّاعر إحدى الطّبقات سواء أنجح فيها أم أخذت عليه بعض الهِنّات فكان: ذلك التّرتيب" أوّل عمليّة نقديّة علميّة منظّمة حتّى و إن اختلت مقاييسه و

[1]-المصدر نفسه،ص:55
[2] - شوقي ضيف:تاريخ الأدب العربيّ،العصر الجاهليّ، دار المعارف،القاهرة،ط10 ،1982،ص: 348
[3] - ابن رشيق : العمدة، ج1، ص: 139
[4] - ابن سلّام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج1، ص: 41
[5] - طبقات فحول الشعراء،ج1، ص: 137

اضطربت معاييره"[1] لقد كان الجمحي الرّجل العالم الّذي نظر في الفنون الشّعريّة بنظرة مدقّقة فاحصة وكيفية بنائها من الظّاهر و الدّاخل تحمل بذور الزّمن القديم قبل مائة و خمسين عاما قبل البعثة أوخلالها فالقديمة تحيل على شعر طواه الزّمن، أو حديثه لا تخرج عن القرن و الخمسين من الزّمن الّذي احتفى به النّقاد و أرّخوا لشعره، فالقليل الّذي طواه الزّمن " يصوّر النّفس العربيّة في فترة من أجّلِّ فترات تاريخها، يصوّرها وهي تجتاز عتبات التّاريخ بين ماضيها المنسيّ ومستقبلها المأمول "[2] و يرى علماء آخرون بالشّعر أنّ الإبداع الشّعري عندما يتأخّر في الزّمن تضأل قيمته وتقلّ مرتبته لا لشيء سوى لحدثان عهد فحسب، فأصبح كلّ شاعر متأخّر حديث انتقاص، ويكون التّفاضل على أساس قدم عهد ليس إلّا. قال أبو عمرو بن العلاء " لو أدرك الأخطل من الجاهليّة يوما واحدا ما قدمت عليه جاهليّا و لا إسلاميّا "[3]. ويقول الأصمعي:" بشّار خاتمة الشّعراء، واللّه لولا أنّ أيّامه تأخّرت لفضّلته على كثير منهم "[4]. ويقول ثعلب عن إبراهيم بن العبّاس:" واللّه لو كان هذا لبعض الأوائل لاستجيد له "[5] فعامل الزّمن قد ربط العلماء و شدّهم مهما كان جيّد الشّاعر في شعره سيقدّم الأخطل لو أدرك يوما من الجاهليّة وسيقدّم بشّار على الكثير من شعراء الجاهليّة لولا تأخّره ووجوده في القرن الثّاني، و إبراهيم بن العبّاس شعره ذو جودة لكنّه قيل فيما تأخّر من الزّمن. فأصبحت سلطة الزّمان فوق جودة القول الشّعري مهما كانت شعريّته و جماليّته.

"...ولكن حكم النّقاد للشّعر العلماء به قد مضى بأنّ الشّاعرين إذا تعاورا معنى و لفظا أو جمعاهما أن يُجعَل السّبق لأقدمهما سنّا، و أوّلهما موتا و ينسب الأخذ إلى المتأخّر، لأنّ الأكثر كذا يقع "[6] ألم تر أنّ ابن الأعرابي اللّغوي و النّاقد قد قرئت عليه أرجوزة أبي تمّام الّتي مطلعها:

وَ عَاذِلٌ عَذَلْتُهُ فِي عَذْلِهِ فَظَنَّ أَنِّي جَاهِلٌ مِنْ جَهْلِهِ

---

[1] - محمّد البعلاوي: نشأة النقد الأدبي عند العرب، حوليات الجامعة التونسيّة، عدد 28، 1988، ص :87

[2]- نجيب محمّد البهبيتي: تاريخ الشّعر العربي حتّى آخر القرن الثالث هجري: المغرب، الدار البيضاء، دار الثقافة، 1982، ص: 55

[3]- الأصمعي: فحولة الشعراء، تحقيق شارل تورّي، ط1، 1971، ص :13

[4] - الأصفهاني: الأغاني، ج3، ص: 137

[5] - المصدر نفسه، ج10، ص :61

[6] - الصّولي: أخبار أبي تمّام، تحقيق خليل محمود عساكر، محمّد عبده عزّام، نظير الإسلام الهندي، المكتب التجاري للطباعة و النشر و التوزيع بيروت، (د.ت)، ص : 100- 101

فأمر ابن الأعرابي بكتابتها ظنّا منه أنّها من أحد شعراء هذيل، لكنّ عند معرفته أنّها للشّاعر أبي تمّام مزّق الصّحيفة. فقد أورد الأصفهاني خبرا عن أحد الشّعراء المتأخّرين، وقد أوفد رسولا إلى أبي عبيدة ليؤاخذه على تعصّبه للأوائل:" يقول لك ابن مناذر: اتّق اللّه و احكم بين شعري وشعر عديّ بن زيد و لا تقلّ ذاك جاهليّ وهذا إسلاميّ، و ذاك قديم و هذا محدث فتحكم بين العصرين و لكن احكم بين الشّعرين و دع العصبيّة "[1] كما كان أبو تمّام يخالف في شعره ما قاله العرب، فقد قال ابن الأعرابي عن شعر أبي تمّام:" إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل "[2] لقد كان العلماء مرصادا للمولّدين و الشّعوبيين دفاعا عن المكسب العربي و جوهرته الفريدة اللّغة الّتي حباها اللّه بكريم آياته فنزل بها وخلدت لخلوده،فمن هذا الباب كان الدّفاع والمحافظة لا غير، فمن هذا الموقف كان تحديد الزّمن للأوليّة الشّعريّة و حتّى الإبداعيّة. و قال أبوعبيدة:" فُتِحَ الشّعر بأمرئ القيس و خُتِمَ بذي الرمّة"[3]وكان يقول الأصمعي:" ختم الشّعراء بالرّماح "[4] ثمّ يقول:" بشّار خاتمة الشّعراء "[5] "[5] ألا ترى أنّ ذا الرّمة رغم تقصيره في أبواب شعريّة أخرى قد ألحق بالأوائل لا شيء سوى سوى لحسن تشبيهه كان يقول عنه الجمحيّ:" كان علماؤنا يقولون: أحسن الجاهليّة تشبيها أمرؤ القيس، و أحسن أهل الإسلام تشبيها ذو الرّمة "[6] فهو امتداد لطريقة الأوائل في التّشبيه و الالتزام خاصّة بامرئ القيس، فهو البدويّ المحافظ وُجِدَ في زمن شاع فيه المولّدون، فكان شعره حجّة يقول الأصمعي:" ذو الرّمة حجّة لأنّه بدويّ"[7] كما كان يكتم معرفته بالخطّ حتّى لا يُرمى بالتّوليد فتسقط حجيّة شعره و أعرابيته، فالكتابة تابعة للتّحضّر، فالشّاعر الصّريح البداوة هو ذاك الّذي لا يقرأ و لا يكتب، فذو الرّمة يعيش في غير زمانه، فهو الشّاعر الحريص على طهارة أعرابيته، كان يأبى التّحوّل و يكتب شعره على منوال القدماء، و على هذا اعتبر العلماء ذا الرّمة خاتمة الإبداع، ففي شعره الصّورة الشّعريّة الجاهليّة و غير هذا هو مروقا و خروجا على طريقة العرب الخلّص في القول و قطعا للصّلة القائمة بين تليد نزل بلغته القرآن و جديد عرف التّبديل و التّحويل ببصمة المولّدين.

---

[1] - الأغاني، ج18، ص :108
[2] - الصّولى: أخبار أبي تمّام، ص: 244
[3] - القرشي: جمهرة أشعار العرب، دار الصادر، بيروت (د.ت)، ص: 82
[4]- البيان و التبيين، ج3، ص: 349
[5] - الأغاني ،ج3، ص: 137
[6] - ابن خلكان: وفيات الأعيان، ج5، دار صادر، بيروت، 1994، ص: 350
[7]- المرزباني: الموشّح، ص :232

لقد كان رفضهم كليّا لكلّ دخيل مصنوع مهما بلغ من الجودة و الإتقان فما المصنوع؟. لقد ورد في معجم (la rousse):" فإنّ اشتقاقات (ص. ن. ع) هي الحرفة و الحيلة، والبناء، والمنتوج النّاشئ عن تقنيّة بشريّة، وليس للطّبيعة دخل فيها "[1]. كما أنّ البحوث العربيّة في النّقد القديم تتبّعا للنّصوص الشّعريّة تحقيقا، قد وظّفت لفظة (مصنوع)، وتعني عندهم الموضوع و الشّك كما هو الحال عند ابن سلّام الجمحي كلّ مصنوع هو موضوع، وهو غير سهل على الاستخراج تمييزا له عن المطبوع.

فقد ورد في الطّبقات أنّ خالد بن يزيد الباهلي سأل خلف الأحمر حكمه عن الأشعار الّتي تروى، فردّ:" هل تعلم أنت منها ما أنّه مصنوع لا خير فيه "[2] كما أنّ الصّنعة عند أبي علاء المعريّ:" هو ذاك الّذي لم تجر العادة بمثله "[3]، ولم تكن الصّنعة عندهم إلّا عملا بخسا لتزيين الشّعر، فهي صنيعة دالّة على عدم القدرة على الإبداع والخلق طبعا، فأصبحت الصّنعة صفة للإنسان مشاكلة للزّيف و الكذب في منأى عن كنه الشّيء و حقيقته و أصله. كما خصّص صاحب (المزهر) السّيوطي قسما سماه (معرفة المصنوع)، وقد أورد فيه أمثلة كثيرة عن الرّواة و اللّغويين أنّ المصنوع هو المنتحل. و من براهين ذلك قد ورد عن اللّغوي (ثعلب) في كتابه (أمالي) وصف فرس:

وَ نَجَا ابْنُ خَضْرَاءَ العِجَانُ حُوَيْرِثُ غَلَيَانٌ أَمْ دِمَاغُهُ كَالزُّبُرُجِ

فقال أبو الحسن المهيدي للسيّوطي:" هذا بيت مصنوع، وقد وقفت عليه وفتشت شعره كلّه فلم أجده "[4] و قد ورد في نفس المصدر بيت لجرير قوله:"

وَ خَورَ مُجَاشِعٍ تَرَكُوا لَقِيطًـــــــا وَ قَالُوا حِنْوَ عَيْنِكَ وَ الغُرَابَا[5]

وقد صرّح جلال الدّين السّبوطي بصنعة البيت وليس لجرير،ولم تكن كفاية جلال الدّين من ذكر الأبيات المصنوعة فحسب، بل طرق كذلك باب الألفاظ المصنوعة غير فصيحة. فالصّنعة اللّصيقة بالحرفة و العمل و الممارسة فإنّها قد وردت بمعنى العيب، ففي إشارة

---

[1] - eveno- b : la rousse. Dictionnaire encyclopedique illustré la rousse bordas. Paris. 1997. P - 601- 103

[2] - ابن سلّام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق اللّجنة الجامعيّة لنشر التراث العربي، دار النهضة العربية، بيروت، 1969، ص: 04

[3] - أبو علاء المعرّي: رسالة الغفران، تحقيق محمّد عزّت نصر الله، المكتبة الثقافيّة، بيروت، (د.ت)، ص: 146

[4] - جلال الدّين السبّوطي عبد الرحمن: المزهر: في علوم اللّغة و أنواعها، ج1، تحقيق محمّد أحمد جاد المولى، محمّد أبو الفضل ابراهيم، وعلي محمّد البجاوي، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط3، (د.ت)، ص 171، 181

[5] - المزهر في علوم اللّغة،ج1، ص:180

للنّابغة الذّبياني بعد أن أشاروا لعيب في شعره بأنّه يقوّي فقال:" دخلت يثرب فوجدت في شعري صنعة، فخرجت منها وأنا أشعر العرب أي وجدت نقصانا عن غاية التمّام "[1] ألا ترى في قول النّابغة أنّ شعره أصبح مطبوعا بعد التّقويم و التّصحيح. وأصبح مسموحا له بالتّداول و النّقل و الاحتجاج. كما أنّ الصّنعة عندما تفقد عنصر البراعة الفنّية تتحوّل إلى تكلّف و ابتذال. وهناك من يرى أنّ الصّنعة في حقيقتها تطوير الشّاعر لفنونه وأدواته الجماليّة و نظرته إلى الآخر و الذّات، فالوعيّ الّذي تولّده الصّنعة هو نماء و ذكاء و ارتقاء، بدل رتابة مجّتها الأسماع و فسد منها الذّوق بفعل المعاودة و التّكرار لمألوف معروف اجترّه الكثير من النّاس.

لقد سمع جعفر الأمير العبّاسي شاعرا يمدحه يقول مألوف لديه مكرور من البحر (السّريع):

يَا جَعْفَرَ الخَيْرَاتِ يَا جَعْفَرُ لَيْتَكَ لَا تُنْعَى وَ لَا تُقْبَرُ

وقد أنحى الأمير العبّاسي على الشّاعر باللّائمة لأنّه مدح الوليد بن يزيد الأمويّ بشعر أمتن وأقوى ممّا سمعه منه"[2] أمّا النّوع الثّاني من الشّعر الّذي لاقى به ابن ميّادة جميع الاستحسان والإعجاب عندما ينشد على نمط الأعراب الخلّص كقوله من (الطّويل):

كَأَنَّ فُؤَادِي فِي يد عَلِقَتْ بِهِ مُحَاذِرَةً أَنْ يَقْضِبَ الحَبْلَ قَاضِبُهْ

وَأَشْفِقُ مِنْ وَشْكِ الْفِرَاقِ وَ إِنَّنِي أَظُنُّ لَمَحْمُولٌ عَلَيْهِ فَرَاكِبُهْ

فَوَاللهِ مَا أَدْرِي أَيَغْلِبُنِي الْهَوى إِذَا جَدَّ جِدُّ البَيْنِ أَمْ أَنَا غَالِبُهْ

فَإِنْ أَسْتَطِعْ أَغْلِبْ وَ مَا يَغْلِبُ الْهَوَى فَمِثْلُ الَّذِي لَاقَيْتُ يَغْلِبُ صَاحِبُهْ

فقال ابن المعتز:"فهذه معان وألفاظ يعجز عنها أكثر الشّعراء، فإنّه قد جمع إلى اقتدار الأعراب وفصاحتهم محاسن المحدّثين و ملحهم"[3] إنّ الإنسان و هو المخلوق الأفضل، يولد محمّلا برصيد ثريّ من الاستعدادات،الّتي تغذّيها غرائزه، فتطبع تكوينه النّفسي والسّلوكي بما يجعل الشّخصيّة الواحدة،مفارقة لغيرها في دقائق الأشياء،ثمّ يبدأ في اكتشاف قدراته العقليّة والنفسيّة الّتي استغلّها في تفعيل وجوده و رؤاه و مواقفه إزاء مزايا الطّبيعة و الحياة

[1] - أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمّد البجاوي، و محمّد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة العصريّة ، بيروت، 1986، ص: 44

[2] - ابن المعتز: طبقات فحول الشعراء، تحقيق عبد السّتار أحمد فراج، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1981، ص: 105-106 -107

[3] -:المصدر نفسه ،ص:108

"[1] و على هذا كان الطّبع أوّلا في التّواجد و الظّهور عن الصّنعة الّتي هي إبداع و اكتساب و تجربة و مبادرة لاكتشاف أشياء و عوالم أخرى من عالم هو بحاجة إلى الكشف و إظهار الأسرار، لهذا كان في (الرّماح) يتعايش شاعران الأوّل:هوذاك الأعرابيّ الفصيح الّذي بقوله الشّعري يُرضِي فضول العلماء و اللّغويين الرّواة الّذين لا يفارقون عمود الشّعر المعروف، لهذا رأوا فيه خاتمة الشّعراء ومن جانب آخر هو ذاك الشّاعر الّذي يحسن إحسان المحدثين وسلاستهم في يسر و سهولة. و في هذا المقام عقد أبو حيّان التّوحيدي مقارنة في فعل التّجربة الشّعرية الّتي تقوم بين الصّنعة و الطّبع بقوله:" إنّ الطبيعة فوق الصّناعة، و أنّ الصّناعة دون الطّبيعة، وأنّ الصّناعة تتشبّه بالطّبيعة و لا تكمل، و الطّبيعة لا تتشبّه بالصّناعة و تكمل، و أنّ الطّبيعة قوّة إلهيّة ساريّة في الأشياء، واصلة إليها عاملة فيها بقدر ما للأشياء من القبول و الاستحالة و الانفعال والمواتاة،إمّا على التّمام وإمّا على النّقصان "[2] فكمال الطّبع مردّه للّه سبحانه وتعالى و الصّنعة عائدة إلى محدودية قدرة الإنسان في الإبداع و التّجربة، فالطّبع أصل و الصّنعة فرع.

فالطّبع معنى الفطرة الّتي فُطِرَ عليها الإنسان و الطّبع يجمع على (طباع) فالإنسان مطبوع:" في مأكله ومشربه وسهولة أخلاقه وحزونتها وعسرها و يسرها وشدّته و رخاوته و بخله وسخائه"[3] وسبق الزّمخشري ابن منظور في تحديد معاني المادّة (ط، ب، ع)، فهي في صيغها الاشتقاقيّة تعني الختم و النّقش و التّدفّق و الجريان، و الأخلاق السيّئة أو الممدوحة كالكرم إلاّ أنّ أبا البقاء الكوفي،لا يقول بالتّرادف بين هذه الكلمات وهي عنده تختلف من حيث الشّمول والتّخصيص، يقول:" و الطّبع أعمّ من الختم، و أخصّ من النّقش "[4]كما للزّمخشري إشارات للطّبع الإبداعي :" وهذا كلام عليه طبائع الفصاحة "[5] و على هذا اعتبروا بشّارا شاعرا خاتما لوجود خلّة الطّبع في شعره:" و بشّار أحد المطبوعين الّذين كانوا

[1] - مصطفى درواش: خطاب الطبع و الصنعة، رؤية نقدية في المنهج و الأصول، منشورات اتّحاد كتاب العرب، دمشق، 2005، ص: 29

[2] - أبو حيّان التّوحيدي: الامتاع و المؤانسة، ج2، تحقيق أحمد أمين، أحمد الزّين، دار المكتبة العصريّة، بيروت، 1953، ص: 39

[3] - ابن منظور: لسان العرب، ص: 232

[4] - أبو البقا أيّوب بن موسى الحسيني الكوفي: الكليات، معجم في المصطلحات و الفروق اللّغوية، تحقيق عدنان درويش، محمّد المصري، مؤسسة الرّسالة، ط1، بيروت، 1992، ص: 585

[5] - أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، 1979، ص: 575

لا يتكلّفون الشّعر و لا يتعبون فيه "[1] فكان الشّاعر الّذي لا يصطنع القول فكان مبدعا مخترعا " سلك طريقا لم يسلكه أحد" لقد جلب انتباه النّقاد مثل الأصمعي فقال فيه قوله هذا. لقد لحق بشّار بأمراء الشّعر بمن تقدّمه بقرون، فلو لم يكن مطبوعا عالمالماتهيّأله أن يواكب و يجاري عرعرة الشّعر امرئ القيس الّذي كان أحسن طبقته تشبيها كما عرف عنه تشبيه شيئين بشيئين في بيت واحد و هو يصف أحد الجوارح (الطّويل):

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا وَ يَابِسَا :. لَدَى وَكْرِهَاالعُنَّابُ وَالحَشْفُ الْبَالِي"[2]

لقد كان بشّارا مهتما لهذا حريصا على المعاني العاليّة الرّفيعة و الأسلوب الشيّق الممتع حتّى قال (الطّويل):

كَأَنَّ مُثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا وَ أَسْيَافَنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ "[3]

قال عنه الصّولي:" وهذا أعمى أَكْمَهُ. لم ير هذا بعينه قطّ، فشبّه حدسا فأحسن و أجمل و شبّه شيئين بشيئين في بيت "[4] بشّار جسّد صورة الشّاعر المطبوع الّذي يأتيه القول راغما مطاوعا دون عنت أو تكلّف، لقد كان نجاحه مرضاة لفريق يناصر الأوائل و يسير في ركبهم فأسكتهم كما أرضى دعاة الشّعر المحدث و الدّاعين له كالصّولي مثلا فقيل عنه:" ولا أعرف أحدا من أهل العلم و الفهم دفع فضله ولا رغب عن شعره. و كان شعره أنقى من الرّاحة وأصفى من الزّجاجة و أسلس على اللّسان من الماء العذب "[5] لقد كان بشّار البحرالّذي تصبّ فيه جميع الرّوافد،صاحب المطبوع ،فجعلوه خاتمة شعراء الطّبع و هذه مرتبة لا يضاهيها أحد إلّا إذا كان سامقا مثل بشّار، و كان فاتحة لفترة جديدة بلا منازع تسمّى فترة المحدثين.

إنّ دلالات الصّنعة هي الّتي تكشف في عمقها عن مقدور الفكر و قابليته للإبتكار والإرتقاء والتّقدّم، فهي إذن تغيير في نظام الأشياء، و استعداد لكشف النّظام المخفي و الغامض دون السّكون عند حدود الوصف، و هي جودة في نسج الثّياب و ما يشاع فيه من أصباغ و ألوان جماليّة، كذا الشّاعر الّذي يقدر على الإختيار و الابتكار وحسن المراجعة فذاك صانع. فالشّعر حالة وجدانية واعية و استعداد نفسي تستخرج فيه الأشياء دونما عناء، تتجلى فيه

[1] - الشعر و الشعراء، ج2، الدار العربيّة للكتاب، ط3، 1983، ص: 643
[2] - أبو بكر الصّولي: أخبار أبي تمام، ص: 17
[3] - الشعر و الشعراء، ج2، ص: 645
[4] - ابن المعتز: طبقات الشعراء، ص: 28
[5] -المصدر نفسه،ص:28

الصّنعة في لحظة التّألبف بإتقان، و هي تكلّف من الفاعل لتحصل الفكرة بالبناء، أو إظهار ما ليس في الشّيء بالطّبع، بشرط وجوب أن يكون الجهد الحاصل خفيّا مستورا لا يشعر به المتلقي والصّنعة من يراها هي تعلّم و تجربة و حرفة لا تدرك إلّا بممارسة منظّمة و إتقان و براعة ولا تأتي ثمارها إلّا بالتعهّد و الرّعاية مع الصّقل و التّهذيب الدّائمين ومن هؤلاء الذين ينشئون الشّعر بالصّنعة والصّقل والتّنقيح "زهير بن أبي سلمى" و "النّابغة" يقول عنهما الأصمعي:" زهير و النّابغة من عبيد الشّعر، يريد أنّهما يتكلّفان إصلاحه و يشغلان به حواسهما و خواطرهما "[1] كما كان شعر مروان بن أبي حفصة محكّكا تكاد تكون جلّ قصائده عيونا " ولو أوردنا شعره لطال بها الكتاب فليس له إلّا كلّ عين "[2] و لهذا سقط في عين الأصمعي الّذي كان من أنصار الطّبع، فمروان في عينه عبد لشعره معاود له خادما له :" و كان بعض الحذّاق بالكلام يقول:" قل من الشّعر ما يخدمك ولا تقل منه ما تخدمه ،وهذا معنى قول الأصمعي"[3] إنّ مقوّمات الشّعر عند علماء خاصّة القدماء هي سجيّة ينساب منها الشّعر إنسيابا في غير إنتقائية و لا تكلّف، وهذا ما كان يحبّذه الأصمعي و يعتدّ به في الاحتجاج " فالمطبوع هو الأصل الّذي وضع أوّلا و عليه المدار"[4] لقد تباينت آراء النّقاد في تبيان الطّبع و الصّنعة و حقيقة كلّ واحد منهما، لقد كان الجاحظ يثني على الشّعر المحكك المصنوع فقد أورد على لسانه قول الحطيئة أنّ (خير الشّعر الحولي المحكّك) ولكن الأصمعي كان خلاف ذلك.فإذا انشغل الشّاعر بموضوع معين دفعه إلى استخدام أساليب معيّنة، وصوّر مجدّدة يجتهد في إيجادها وإبداعها وبنائها كما يجدّ في انتحال ألفاظ مناسبة واستبدال أخرى غير مناسبة بتمهّل ورويّة لأنّ الشّعر حالة من الكشف لا مجرّد أمثال أو حكايات أو خواطر مشتقة أو ألفاظ مرصوفة، أو حرفة من الحرف، كما أنّ ليس خضوعا لمعيارية، أو صورة ثابتة تراها في الحاضر و المستقبل، بل هو الوعي مع الموهبة و الاختيار فالشّعر هو المعاناة المضنيّة والسّير في بوتقة الحاضر مع حلم بعقلية المستقبل، مع روعة في التّأليف و قذف الجنون لأجل التّأثير أيّما تأثير.

3-مفهوم الصّناعة في الشّعر:

[1] - العمدة، ج1، ص :233
[2] - ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص: 53
[3] - العمدة، ج1، ص: 333- 334
[4] - المصدر نفسه، ص: 225

إنّ كلمة أو مصطلح "صناعة" لم يكن وليد الحاضر بل كان وجوده في عصور قديمة عرف فيها المصطلح انبثاقه وظهوره قال أرسطو:" إنّا متكلمون الآن في صناعة الشّعر وأنواعها[1] الشّاعر مشتقة من الكلمة اليونانية الّتي تعني الصّانع، و ليس ببعيد أن يستعمل النّقد الحديث المصطلح استعمالا واسعا فكان "ت، س إليوت" الشّاعر و النّاقد المعروف يستعمل مصطلح (صناعة الشّعر) مرّة و (علم أو فنّ الكتابة الشّعريّة مرّة ثانية)[2] و لا يخلو النّقد الحديث من هذا الاصطلاح و يتبنّاه العديد من النّقاد و الدّارسين المتأثّرين بالنّقد الغربي الحديث أو أصالة عن أرسطو و الفلسفة اليونانيّة، و قد تقابل الكلمة –أي المصطلح –كلمة فنّ يقول عبّاس محمود العقّاد:" أنّ للشّعر صناعة توليد العواطف، لكن لابدّ للشّاعر من استعداد فطري "[3] لقد تغيّرت المفاهيم ولم تجتمع حول أمر جامع لمصطلح واحد يقول الرّبداوي تعريفا و في ضميره أنّه نتاج تطوّر هذا المفهوم منذ القديم:" أنّ الصّنعة هي جماع المعاني الّتي اكتسبتها الكلمة من خلال تطوّرها عبر القرون فهي بهذا المعنى تشمل المعاناة المضنيّة لقول الشّعر، مع توخّي الصّنعة، و التّجويد الفنّي، و التّثقيف المضني الّذي يتناول الشّعر في مرحلة المخاض قبل أن يكتمل خلقه، و كلّ هده الصّفات متوفّرة في شعر أبي تمّام "[4] كما يرجع استعمال الاصطلاح عند العرب القدامى إلى زمن مبكر يمتدّ إلى ما قبل الإسلام، و خير من استعمله الخليفة عمر بن الخطّاب –رضيّ اللّه عنه –بقوله:" خير صناعات العرب أبيات يقدّمها الرّجل بين يدي حاجته "[5]وقد استعمل المصطلح إذا ماراعينا التّزامن التّاريخي وتسلسله بدء ببشر بن المعتمر (ت 210ه) مرورا بابن سلّام الجمحي (ت 231ه) في طبقاته الّذي يقول فيه:" و للشّعر صناعة و ثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم و الصّناعات منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه الأذن، و منها ما تثقفه اليد، و منها ما يثقفه اللّسان..."[6] ثمّ ذاع المصطلح شيوعا عند الجاحظ، وقدامةبن جعفر (ت337ه) والقاضي الجرجاني(ت392)، وأبي هلال العسكري،وابن الشّهيد الأندلسي(ت426) ابن سنان الخفاجي (ت 466 ه) و حازم القرطاجي (ت 684 ه) وابن

[1] - أرسطو طاليس : في الشعر، ترجمة متى بن يونس، تحقيق شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، القاهرة، 1967، ص:29

[2] - Eliot T.S: selected essays , London, p 16

[3] - عبّاس محود العقّاد: خلاصة اليومية و الشذور،، دار النصر للطباعة، القاهرة،ط1 ،1968، ص: 20- 21

[4] - محمود الرّبداوي، الفنّ و الصنعة في مذهب أبي تمّام و الشركة المتّحدة للتوزيع، دمشق، 1971، ص: 206- 208

[5] - البيان و التبيين، ج2، ص: 100

[6] - ابن سلّام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج،7ص:5

خلدون (ت 808 هـ) والكثير منهم، و قد طال الاستعمال عند القدماء إلى مدى أوسع، حتّى أصبح عناوين كتب ومؤلّفات مثل: (صناعة الكلام) للجاحظ، و (الصّناعتين) لأبي هلال العسكري، و (العمدة في صناعة الشّعر و نقده) لابن رشيق، و (الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام و المنثور) لابن الأثير و (إحكام صنعة الكلام) للكلاعي الأندلسي،و (صبح الأعشى في صناعة الإنشاء) لأبي علي القلقشندي. ثمّ تبلور المفهوم في عهد قدامة بن جعفر الّذي خاض في الحديث عن صناعة الشّعر و المهن و أنّها لا تقوم و لا تتمحور إلّا على طرفان:" أحدهما غاية الجودة، و الآخر غاية الرّداءة، و بينهما حدود تسمّى الوسائط "[1]، كما قال:" إذا كانت المعاني للعشر بمنزلة المّادة الموضوعة و الشّعر فيها كالصّورة، كما يوجد في كلّ صناعة من أن لابدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصّور منها، مثل الخشب للنّجارة، و الفضّة للصّياغة "[2]

، كما يقرّ جابر عصفور بسداد رأي الجاحظ في الكلام عن جهد الإرادي الّذي يعانيه الشّاعر في عمليّة التّأليف.وهنا يتوازى المنظور الكلامي والمنظور النّقديّ في آرائه:" عندما ردّ الشّعر من حيث مبدأه الأوّل إلى الحظوظ و الغرائز والأعراق، و لكنّه ردّ قيمة الشّعر آخر الأمر إلى الجهد الإنساني الّذي يكابده الشّاعر في إقامة الوزن و تخيّر اللّفظ و جودة السّبك، بعد أن تتوفّر للشّاعر صحّة الطّبع الّتي هي مبدأ أوّلي يقوّم به الشّعر و لا يقوّم به وحده: فالشّعر عند الجاحظ صناعة و الصّناعة جهد إنسان يقع على مادّة هي المعاني المطروحة في الطّريق... و بقدر ما يقع هذا الجهد على مادّة المعاني فإنّه يقوم على استخدام أدوات مخصوصة بكيفية تتحوّل معها المادّة المطروحة في الطّريق خلال ممارسة هذا الجهد إلى نظم فريد في تآلفه الصّوتي و الدّلالي الّذي يشبه في أثره تآلف عناصر النّسج أو تآلف أصباغ التّصوير "[3].

" فالطّبع غير مُجْدٍ في تحقيق الشّعريّة ما لم يلق المؤازرة كجهد، و قصد، و حضور فالطّبع لوحده لا يحقّق التّنويع في الأساليب و اختيار الألفاظ و بناء الصّور ليكون النّص دالّا، ومركّبا في الوقت نفسه بطريقة مخصوصة، ذات فاعلية وحيوية،والشّاعر الّذي يكتفي بالطّبع

[1] - قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بمصر و المثنى ببغداد، ط2، 1963، ص :16

[2] - المصدر نفسه، ص: 16

[3] - جابر عصفور: قراءة محدثة في ناقد قديم (ابن المعتز) مقالة في مجلّة فصول، م6، ع1، ج1، الهيئة المصريّة العّامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص:

ويستغني عن تجاربه فلا يكفه ولا يقوّمه، كأن لا يختار إيقاعه و ألفاظه مسبّقا، فإنّه لا يرغب أو يجدّ – و لو ضمنيّا – فيما يثري رؤيته، لتكون أنموذجا يحتذى بينما إيقاع الحياة سريع، ممّا ينبّئ بانتصار الصّنعة على الطّبع لأنّ حريّة الإختيار فيها و الإحساس بالتّنفيذ أقوى "[1]. فهذه الرّؤية تقوم على مبدأ الإختيار والحرّية الإراديّة وجدت صداها في البنىhhالتّعبيريّة القديمة والحديثة، فلابدّ من بصمة الصّانع و رؤيته كذلك بصمة الشّاعر أو المؤلف من خلال نظم الكلام و تنضيده و يظهر هذا المفهوم أوضح عند أبي سنان الخفاجي من خلال قوله:" إنّ كلّ صناعة من الصّناعات فكمالها بخمسة أشياء على ما ذكره الحكماء الموضوع و هو الخشب في صناعة النّجارة، و الصّانع و هو النّجار، و الصّورة هي كالتّربيع المخصوص إن كان المصنوع كرسيّا والآلة مثل المنشار... و الغرض و هو أن يقصد على هذا المثال الجلوس فوق ما يصنعه. و إذا كان الأمر على هذا و لا يمكن المنازعة فيه، و كان تأليف الكلام المخصوص صناعة وجب أن نعتبر فيها هذه الأقسام... فأمّا الصّانع المؤلّف فهو الّذي ينظّم الكلام بعضه مع بعض كالشّاعر والكاتب وغيرهما وأمّا الصّورة فهي كالفصل للكاتب، والبيت للشّاعر وأمّا الآلة فأقرب ما قيل فيها أنّها طبع هذا النّاظم،والعلوم الّتي اكتسبها بعد ذلك، ولهذا لا يمكن أحدا أن يعلم الشّعر من لا طبع له... و أمّا الغرض فحسب كلام المؤلف"[2].

[1]- مصطفى درواش: خطاب الطّبع و الصّنعة، ص: 52

[2] - ابن سنان الخفاجي: سرّ الفصاحة ، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، 1953، ص :102- 103

الفصل الثّاني:

تأصيل صناعة البديع باتّباع أثر الجاحظ

1. المبحث الأوّل: علماء على أثر الجاحظ
2. المبحث الثّاني: الإعتدال المسمّى عند الجاحظ المقدار
3. المبحث الثالث: المفهوم العلمي للشّعريّة

1-المبحث الأوّل: علماء على أثر الجاحظ:

إنّ علم الجاحظ و رمزيّته كعالم فتح الآفاق لمن أتى بعده من علماء في قريض القصيد و نقده لقد دفعهم و استمالهم بفكره و عقله الرّاجح إلى مشاركته الرّأي و تتبّع خطاه، من هؤلاء ابن قتيبة الّذي هو أيضا ثارت فيه حميّة العروبة " فردّ على الشّعوبيّة "[1] وكان نظير الجاحظ ثقافة و صاحب مؤلّفات كثيرة لكن يختلف عنه الجاحظ بأنّه صاحب نظريّات في مختلف العلوم نقدا و طبيعيّات و علم اجتماع و فلسفة، غير أنّ ابن قتيبة جامع موثّق:" يفهم من التّأليف أن يجمع و يجمع عن سعة إطلاع و يختار ما يجمع من غير أن يظهر نفسه فيما يجمع "[2] فمن الظّاهر ألّا تظهر بصمته النّقديّة بخصوص اللّفظ و المعنى كرجل عرف التّأليف و مارسه، فلم يتعدّ ما قاله و قرّره الآخرون من العلماء، ولم يطبّق إستفادته العلميّة من سابقيه لمفهومهم للشّعر و حتّى ما وضع أسسه الجاحظ، فضلا على الأحكام العامّة الّتي ميّزت تحليله للأضرب الأربعة يقول:" إذا تدبّرت الشّعر وجدته أربعة أضرب: ضرب حسن لفظه و جاد معناه، وضرب منه حسن لفظه و حلا فإذا أنت فتّشته لم تجد هناك فائدة في المعنى، وضرب منه جاد معناه و قصّرت ألفاظه عنه، و ضرب منه تأخّر معناه و تأخّر لفظه"[3]. فهو يبني نقده على أمثلة متعدّدة ليحكم على الشّعر و بذلك:" يستمدّ حكمه من بيت واحد أو بيتين أو ثلاثة في الأكثر"[4] فهو كان يفتقر إلى تصوّر متماسك للشّعر مركّزا في نقده على البيت والبيتين كما تقدّم."ولن يتسنّى للدّراسة الإحاطة بنظريتهم في المعنى إلّا بعد استقراء دقيق لكلّ النّماذج المتوفّرة في مؤلّفاتهم"[5]. لقد كان تنظيره غائضا ضامرا أمام ما قدّمه الجاحظ، فكان تنظيره جمعا و توثيقا من خلال ما قدّمه العلماء القدماء ممن سبقوه في الزّمان و المكان، فلم يتعدّ هذا التّنظير الاحتفاء بالعرب و الجمع و التّوثيق، مفاخرا بفضيلة العرب و من تكلّم بلسان العرب. إنّ بحث الجاحظ و تنظيره في قضيتي اللّفظ و المعنى سيواصلها شاعر آخر في إطار خاّص،و هو ناقد أيضا دون الخروج عن الدّفاع عن العرب في زمن تغيّرت فيه المفاهيم و المعايير، فأصبح الشّاعر يحمل أحاسيس جديدة لظاهرة تعتبر جديدة، وإن كان ذكرها الجاحظ في خضم حديثه عن

[1] - إحسان عبّاس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 105
[2] - أحمد أمين: ضحى الإسلام، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، ط10، (د، ت)، ص: 403
[3] - الشعر و الشعراء، ج1، ص: 12- 15
[4] - تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، ص :108
[5] - حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب: أسسه و تطوّره إلى القرن السّادس، منشورات الجامعة التونسيّة، ط1، 1981، ص :321

البديع المحمود و ذكره لروّاده بقوله:" و الرّاعي كثير البديع في شعره و بشّار حسن البديع و العتابيّ يذهب في شعره في البديع مذهب بشّار "[1] فلم يكن موقف الجاحظ من الوافد الجديد سوى الموافقة عليه بالإيجاب الّذي تتبّه إليه العلماء من قبله لقد قال الأصمعي في بديع بشّار:"سلك طريقا لم يسلكه أحد فانفرد به و أحسن فيه "[2] فالجاحظ قد تعامل مع الظّاهرة تعاملا إيجابيا وفق رؤية إيديولوجيّة اجتماعية مقصورة على العرب بهذا مهّد لابن معتز الّذي مثّل كتابة " البديع " حدثا عظيما في أوساط العلماء بالشّعر يقول محمّد مندور " إنّ البديع يمثّل حدثا عظيم الأهميّة في تاريخ النّقد العربي "[3] فهو يعطي انطباعا حقيقيّا " بأنّ المحدثين لم يسبقوا المتقدّمين إلى شيء من أبواب البديع "[4].

ولم يقتصر جهده لتحقيق الظّاهرة البديعيّة على القرآن و الحديث و كلام الصّحابة والأعراب الفصحاء و الشّعراء القدماء، بل تعدّاه إلى التّأصيل له، ثمّ يتبعها التّأصيل لنظريّة الشّعريّة عند العرب لأنّ جهد ابن المعتز لم يكن محض جمع للأشكال البديعيّة، فهو يتوخّى التّمثيل على الظّاهرة لأنّه لا يحبّذ حصر الأشكال من البديع مع استيفائها:" و لعلّ بعض من قصّر عن السّبق إلى تأليف هذا الكتاب ستحدّثه نفسه و تمنّيه مشاركتنا في فضيلته فيسمّي فنّا من فنون البديع بغير ما سمّيناه به أو يزيد في الباب من أبوابه كلاما منثورا أو يفسّر شعرا لم نفسّره يذكر شعرا قد تركناه و لم نذكره إمّا لأنّ بعض ذلك لم يبلغ في الباب مبلغ غيره فألقيناه أو لأنّ فيما ذكرنا كافيّا و مغنيّا "[5]. فالبديع عنده نوعيّة لا ترتبط بالكمّ، فيكفي المثال و الاثنان لوصف الظّاهرة في عمومها ممّا يؤكّد لا محالة أنّ ابن المعتزّ مهتمّ أيّما اهتمام بمعالجة مسألة إبداعية موصولة بإنشاء الشّعر على نمط محدث و البحث في سبل صهر ذلك النّمط في نظريّة الشّعر عند العرب يقول:" غرضنا في هذا الكتاب تعريف النّاس أنّ المحدثين لم يسبقوا المتقدّمين إلى شيء من أبواب البديع "[6]. فالغرض من هذا الكتاب " " ليس حشد الفنون البديعيّة و أغلبها ذكره السّابقون لابن معتز "[7] و إنّما الهدف الأوحد هو هو المعالجة النّظريّة للرّباط النّاظم لتلك الفنون ضمن مسلك شعريّ لم يكثر سلّاكه و كانت

[1] - البيان و التبيين، ج4، ص: 56
[2] - الموشّح، ص :317
[3] - محمّد مندور: النقد المنهجي عند العرب، مطبعة نهضة مصر بالفجالة (د، ت)، ص :60
[4] - ابن المعتز: كتاب البديع، ص: 03
[5] - المصدر نفسه، ص: 03
[6] - المصدر نفسه، ص :03
[7] - عبد القادر حسين: أثر النحاة في البحث البلاغي، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، 1975، ص: 203- 206

المقدّمة فيه لبشّار بن برد باعتباره أستاذ المحدثين و سيّدهم و أوّل من جاء بالبديع، فإضافة ابن المعتز هي نظريّة لا مناص عنها، كما أنّ الوعي بالبديع تجلّى من خلال الوعي بالمصطلحات و بالعلاقة بين الأشكال البديعيّة فيما بينها ضمن اتّجاه التّجديد في الشّعر، من خلال الوعيّ أيضا باتّصال البديع بالقديم من الشّعر، فهو تلازم حاصل ووثيق بين البديع وفنّيات الشّعر عند العرب خاصّة، فلا يحصل الفهم بدون أحدهما، فغيّاب أحد الطّرفين يعني غياب طريقة الأوائل في نظم الشّعر، مع ظهور حركة أخرى متحيّنة للتّجاوز يمثّلها المحدثون، و جلّهم من أصل غير عربيّ، فابن المعتز مساهمته كانت تكوين قدرة دفاعيّة قوامها النّقد الجماليّ مع صهرها في نظريّة شعريّة عربيّة بحتة لا تمتّ للشّعوبيّة بصلة و هناك من العلماء الرّواة المتعصّبين للنّظرة التّقليديّة في قول الشّعر لم يقف موقف النّقيض من الأحداث في الشّعر في جانبه الإيجابي المحض فكان الأصمعي ذلك العالم الّذي استوقفه المحدث من الشّعر فاستحسنه و علّق عليه بالإيجاب، لقد فضّل بشّارا عن مروان بن أبي حفصة الّذي كان يسير على أثر القدماء و ينسج على منوالهم دون تميّز أو ظهور لبصمته الخاصّة الّتي تفرده عن غيره و تكون علامة فارقة تخصّه، و كان في المقابل معجبا ببشّار الّذي أحدث في شعره و تميّز عن غيره و سلك طريقا لم يسلكه أحد، لقد جمع النّقيضين القديم و الحديث، ففي القديم كان مسك الختام لهم، و كان في مصاف الشّعراء المطبوعين، كما بارك الأصمعي مسلكه الجديد (البديع) وهو على وعي منه للتّجديد الّذي بات يصيب الحياة الاجتماعيّة و الفكريّة للشّاعر، و حتّى التّطوّر الّذي أدرك ذائقة المجتمع بحلول الثّقافات الوافدة فوجدت المناخ الخصب و التّربة الملائمة للنّموّ والإنبات، وجدت الحرّية في ظلّ الدّين الجديد وعدم إقصاء الآخر و تهميشه. بل أنّ هذا الجديد (البديع) شكّل في رأيه سببا لتفضيل شاعر على سواه. فأصبح الشّعر المحدث ذا أهميّة وأولويّة عنده من الّذي يقتفي آثار القدماء ويتكلّف صنعة الشّعر. و على هذا النّحو أيضا سار الجاحظ في ركب المباركين و المشجّعين فأثنى على أصحاب البديع فبشّار عنده " حسن البديع "[1] كما أنّه أطبع المولّدين، و أبو نوّاس عنده صاحب طبع و جودة. لقد أشار للمولّد بالطّبع و عدم الغضّ من شعره لأنّه متأخّر الزّمان لقد كان على رأي القدماء مثل الأصمعي في تطابق الحكم على الجيّد من الشّعر و إنّ تأخّر قال الجاحظ:" و لو كان

[1] - البيان و التبيين، ج4، ص: 56

له بصر لعرف موضع الجيّد ممّن كان و في أيّ زمان كان "[1]. كما اقتفى ابن قتيبة أثر الجاحظ بقوله:" فكلّ من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له، و أثنينا به عليه ولم يضعه عندنا تأخّر قائله أو فاعله، أو حداثة سنه، كما أنّ الرّدئ إذا ورد علينا للمتقدّم أوالشّريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه و لا تقدّمه "[2] هذا دليل يثبته النّقاد على تقبّل الظّاهرة البديعيّة و احتوائها مع التّأكيد على الرّوابط الوشيجة بين (الطّبع) و(البديع) حيث لا يوجد عند أبي عثمان تناقض البتّة بين صفة المطبوع و المختار لأسلوب البديع في الشّعر،وهذا ممّا سهّل السّبيل لتبنّي الظّاهرة البديعيّة و جعلها مع الطّبع سواء الّذي يمثّل أساس الشّعر عند العرب. يقول ابن المعتز في طبقات الشّعراء:" و كان مطبوعا جدّا لا يتكلّف "[3]، هذا عن بشّار وكذلك عن أبي نوّاس ورد فيه:" و كان مطبوعا لا يستقصي ولا يحلّل شعره ولا يقوم عليه "[4]، وعندما كان الطّبع يستحسن مع البديع عند النّقاد فمن الطّبيعي أن يكون نكرانه مع الصّنعة و التّكلّف. فالفنّ البديعيّ يلقى الرّواج و الاستحسان إذا خالط الطّبع و قام معه، فقاعدة الطّبع هي رأس الإبداع و قائدته إلى الاعتدال و الاقتصاد أمّا الصّنعة فهي رأس الغلوّ و الإفراط:" و إنّما كان يقول الشّاعر من هذا الفنّ البيت و البيتين في القصيدة و ربّما قُرِنَتْ من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع، و كان يستحسن ذلك منهم إذا أتى نادرا و يزداد حظوة بين الكلام المرسل "[5] ،فالبديع لم يكن وليد العصر العبّاسي فحسب بل هو موجود بوجود الشّعر القديم و لا تأثير لهذا الوجود بمؤثّر خارجي، لكن الاقتصاد فيه كان حتما قاعدة كما كان العربي قاعدته الإيجاز و الإبانة دون تفريط و لا إفراط الّذي سقط فيه بعض المحدثين شغفا وإكثارا منه حتّى الثّمالة والتّخمة:" كان مسلم بن الوليد صريع الغواني مدّاحا محسنا مجيدا مفلّقا، وهو أوّل من وسّع البديع، لأنّ بشّار بن برد أوّل من جاء به؛ ثمّ جاء مسلم فحشا به شعره، ثمّ جاء أبو تمّام فأفرط فيه و تجاوز المقدار "[6]. لقد كانت عبارة (المقدار) الّتي استخدمها أبو عثمان الجاحظ قبله قاعدة أقام عليها جلّ تصوّراته بما فيها المتّصلة بأساس النّظرية الشّعريّة عند العرب بقوله:"وإنّما وقع النّهي على

[1] - الحيوان، ج3، ص :130
[2] - الشعر و الشعراء، ج1، ص :11
[3] - ابن المعتز: طبقات الشعراء، تحقيق عبد السّتار أحمد فرّاج، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1981، ص :42
[4] - المصدر نفسه، ص :194
[5] - كتاب البديع، ص :01
[6] - طبقات الشعراء، ص :235

كلّ شيء جاوز المقدار "[1]. وإذا راجعنا ما كتبناه نعثر على أنّ فكرة المقدار هي فكرة عقائديّة ربطها الجاحظ بالوسطيّة والاعتدال الّذي دعا إليه الإسلام في كلّ شيء مع تجنّب الغلوّ، فقد أدان ابن المعتز الغلوّ والإفراط في البديع فيصبح منقصة تلاحق الشّعر فتقتله مستفيدا من مقولة المقدار عن الجاحظ في الحياة العامّة وفي الدّين والعقيدة وفي نقد الشّعر،وهذا التّصوّر دفع بابن المعتز أن يستلهمه في تقسيم الشّعراء إلى فئتين:الأولى تتّخذ البديع في حدود ما يسمح به الطّبع مثل: بشّار و أبي نوّاس والفئة الثّانية: تجدّ في طلب البديع و استعماله إلى درجة الإسراف و المغالاة على شاكلة مسلم وأبي تمّام اللّذين خالفا قاعدة الوسطيّة فأفرطا في استخدامه؛ فأصبح الإبداع غريبا عندهم ومخالفا للقيّم الفنّية والجماليّة الّتي تضبط قاعدة العرب في الشّعر وهي منوال قصائدهم وإبداعهم الشّعري.

فكان كلّ شاعر عندهم غالى في استعمال الصّيغ اللّفظيّة، أو أفرط في التّعبير الفنّي، و أكثر التّصوير الشّعري فهو لا محالة ممّن كانوا يمثّلون الظّاهرة الشّاذة عن طوق النّظريّة الشّعرية عند العرب الّتي هي مشدودة بخيوط خفيّة تحرّكها في اتّجاه دينيّ عقائدي يجمع بين قيّم مفادها الوسطيّة و العدل و نبذ الغلوّ في الدّين و المنزلة بين المنزلتين فكلّ إبداع يخرج عن الانصياع والطّوق المذكور فهو إخلال بهذه القواعد و شذوذ يستحقّ المقاومة و الرّدع. فكلّ بديع داخل الشّعر وأفرط فيه يصبح إبداعا غريبا عن عروبة النّظريّة وعن قاعدة القيمة الجماليّة الّتي يسير عليها الشّعراء العرب وبالتّالي ينفي العالم بالشّعر ونقّاده الشّعر والشّاعر ويصنّف بديعه في خانة البديع المقيت، و هذا ما يشير إليه" ابن المعتزّ في رسالته في محاسن شعر أبي تمّام و مساويه"[2] فالمتقبّل من البديع هو ذاك الّذي خالط الطّبع و سار في ركبه فكان حلقة في سلسلة الأوائل نسخا و إتباعا و في ذات الوقت إبداعا يصبّ في وعاء الأقدمين من الشّعراء، أو إبداع يسير فيه الشّاعر بصنعة دون مواربة أو مزايدة، فكان لبشّار وأبي نوّاس هذه المثاليّة لما كانا لهما من موهبة و حضور:" كان بشّار شاعرا مجيدا مفلّقا... وكان يحتكم إليه الشّعراء... و يعدّ في الخطباء والبلغاء و لا أحد من أهل العلم دفع فضله و لا رغّب عن شعره... كما كان أبو نوّاس أدب النّاس و أعرفهم بكلّ شعر... و عالما فقيها عارفا بالأحكام و الفتيا و أحفظ لأشعار القدماء والمخضرمين و أوائل الإسلاميين

[1] - البيان و التبيين، ج1، ص: 202
[2] - الموشّح، ص: 378

و المحدثين"[1]. فكلّ ترحيب و حفاوة لهذين الشّاعرين من أهل العلم و الرّواية و ما موقف الأصمعي الّذي رأيناه منّا ببعيد و قبوله لبشّار و الاعتداد بشعره، وتفضيل الجاحظ له حتّى عدّه أطبع المولّدين، أمّا أبو نوّاس فيروى عنه نقلا عن أبي عمرو الشّيباني قوله فيه لولا ما أخذ فيه أبو نوّاس من الرّفث لاحتججنا بشعره لأنّه محكم القول"[2]. و يعتبر الجاحظ أبا نوّاس عالما راويّة زيادة عن جودة الطّبع و السّبك. لقد احتفى العلماء بهذه الوجهة الجديدة أيّما احتفاء

الّتي مكّنت للنّظريّة الشّعريّة عند العرب فزادتها غنى لما أصاب الزّمان و المكان بوفود الثّقافات الأعجميّة وما جلبته معها من غثّ و سمين كان له أثره الإيجابي والسّلبي على مرجعيتنا وثقافتنا الأصيلة:" ...حتّى كان لدى العرب كتب بأسرها في علم البلاغة و النّقد الأدبيّ نقلت عن اليونان و تأثّر بها قوم تأثّرا كبيرا و اتخذوها مقاييس لهم في نقد الأدب"[3] ككتاب أرسطو الّذي نسبت ترجمته إلى إسحاق بن حنين العبّادي الطّبيب المعروف والفيلسوف، كما "نقل كتبا أخرى لأفلاطون وأرسطو وغيرها نظرا لتمكّنه من العربيّة واليونانيّة والسّريانيّة خاصّة كتاب الخطابة لأرسطو. كما اعتمد ابن رشد ترجمته لفهم أرسطو"[4]. فكان البديع بديعان: مكون مرغوب وآخر مرفوض من طرف النّقاد.

1.**المرغوب من البديع:** من كان على طراز الأوائل و لم يكن في شعر المحدثين. كالاستعارة الّتي يعرّفها ابن المعتز بأنّها:" استعارة الكلمة لشيء لم يُعرف بها من شيء قد عرف بها"[5]. ولكن المصطلح لم يكن الاستعارة عند العلماء الأوائل بالشّعر بل كان (مجاز المشابهة) ومفاهيم أخرى عرفت بها بلاغتهم مثل (الأصل) و(النّقل) و (المستعار) و (المثل) و(الاتساع). فقد كانت جهود كان لها الأثر في ظهور مصطلح (الاستعارة) كان الجاحظ يسمّي الاستعارة قبل ظهور المصطلح (مثلا) في قوله:" هم ساعد الدّهر إنّما هو مثل"[6] فكان أوّل استعمال اصطلاحي قد بدأ مع أبي عثمان الجاحظ:" وجعل المطر بكاء من السّحاب على طريق الاستعارة "[7] لقد عثر ابن المعتز على المصطلح مستعملا إنّما تسميته كان لها

[1] - طبقات الشعراء، ص :21- 26- 28- 194- 201
[2] - المصدر نفسه، ص :202
[3] - المصدر نفسه، ص :204
[4] - كامل حمود: دراسات في تاريخ الفلسفة العربيّة، دار الفكر، بيروت، ط1، 1990، ص :70
[5] - كتاب البديع، ص :02
[6] -البيان والتبيين،ج4،ص:55
[7] - كتاب البديع، ص: 153

الصّدى والذّيوع و الدّيمومة، كما تعامل مع المصطلح من بابه الجمالي والجودة في القول الشّعري محمّلا كتابه بالغزير من الأشعار الحاملة لها أكثر ممّا كان يركّز على المفهوم خلال التّقديم والإثارة لأنواعها المختلفة مثلما ساق قول امرئ القيس و النّابغة و أبي ذؤيب الهذليّ. يقول عن بيت لامرئ القيس في وصف اللّيل (الطّويل):

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَ أَرْدَفَ أَعْجَازًا وَ نَاءَ بِكَلْكَلِ

بتعليقه:" هذا كلّه من الاستعارة لأنّ اللّيل لا صلب له و لا عجز "[1]، يقول القاضي الجرجاني في الوساطة:" فجعل له صلبا و عجزا و كلكلا لمّا كان ذا أوّل و آخر و أوسط ممّا يوصف بثقل الحركة إذا استطيل و بخفّة السّير إذا استقصر"[2]. فالشّاعر اختار أفعالا تدلّ على الحركة والتّغيير والتّحوّل كقوله: الثّقيل في الزّمن، فكأنّ اللّيل شخص ثقيل نأى الشّاعر بحمله و تحمّله لثقله و كبر حجمه.

ويختار ابن المعتز الإستعارة الثّانية الّتي استوقفته من بيت النّابغة الّذي توالت عليه الهموم وبالأحرى ساقه اللّيل إلى صدره كما يسوق الرّاعي إبله إلى مرابضها. يقول النّابغة (الطّويل):

وَ صَدْرٍ أَرَاحَ اللَّيْلُ عَازِبَ هَمِّهِ تَضَاعَفَ فِيهِ الحُزْنُ مِنْ كُلِّ جَانِبِ

و يعلّق عليه بقوله:" أراد قوله أراح اللّيل عازب همّه. هذا مستعار من إراحة الرّاعي الإبل إلى مباءتها أي موضع تأوي إليه "[3]. و يعرّج ابن المعتز على بيت الشّاعر أبي ذؤيب الهذليّ الّذي يقول فيه من (الكامل):

وَ إِذَا المَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارهَا أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ

فطرفا الاستعارة محسوس متمثّل في المستعار منه المحذوف الأظافر للأسد أو الحيوان الضّاري الّذي يتشبّث بفريسته فلا انفكاك من بين مخالبه،والآخر المجرّد الّذي هو الموت المستعار والجامع بينهما هو القتل دون رحمة أو رأفة، فترى هول الموت يلامسك أنت المتلقيّ فتدرك فظاعته و بشاعته فتصبح تكرهه مع أنّه حقّ لا مناص منه. فهي مجاز مشابهة تحظى بالرّتبة الأولى في تقسيم ابن المعتز،و هذه المشابهة قائمة على تقريب الفهم

[1] - كتاب البديع، ص :07
[2] - القاضي الجرجاني: الوساطة، ص: 432
[3] - البديع، ص: 08

والإدراك للتّناسب القائم بين المستعار والمستعار له. فكلّما حدث التّقارب إلى حدود المشاكلة و المطابقة حصل الفهم ووقع التّأثير فتهتز النّفوس له و تتغيّر من فرط تخيّل الصّورة وقربها من الأذهان، فسبق ابن المعتز لم يكن في التّعريفات الّتي حشدها أو الأشعار الّتي ساقها، فقد عرفها ورواها روّاة كثر قبله، و إنّما سبقه كان في التّصنيف الدّاخلي الدّقيق، و تبويبه البديع ضمن سبيل واحد يمثّل أسلوبا واحدا في قول الشّعر، تفاوت القدماء و المحدثون في التّعويل عليه. فهو لم يعر تفصيل التّصنيف وعلاقة الأبواب ببعضها ببعض أيّ اهتمام، بل استرعاه تصنيف الأبواب قبل ترتيبها مع صناعة المصطلح و تثبيت المنهج، فكان فضل مساهمته آت من المنهج الّذي نظّر له من المحتوى الّذي درسه. لقد كان تصنيفه و لا يزال قائما حتّى الآن تتناوله الكتب والمناهج التّعليميّة المختلفة في جميع الأطوار. فمثلا كان يكثر من الجناس القائم على اللّفظ دون المعنى أي الّذي تجانس فيه الكلمة غيرها في تآلف الحروف دون المعنى أكثر من الّذي تتجانس فيه الحروف المعاني فكأنّه اشتقاق. يقول ذو الرّمة من (الطّويل):

كَأَنَّ البُرَى وَ العَاجَ عِيجَتْ مُتُونُهُ عَلَى عُشُرٍ يَرْمِي بِهِ السَّيْلَ أَبْطُحُ[1]

لقد كان الصّوت الواحد يتكرّر في بيت ذي الرّمة في قوله:(العاج/ عيجت) (العين، الجيم) فهذا ضرب من الجناس الصّوتي تتآلف فيه الألفاظ و تختلف فيه المعاني القائم على الاقتصاد عند العرب تأكيدا لقاعدة (لا إفراط و لا تفريط) المؤكّدة نظريّة المقدار عند أبي عثمان الجاحظ وقول جرير (الطّويل):

فَمَازَالَ مَعْقُولًا عُقَالَ عَنِ النَّدَى وَمَازَالَ مَحْبُوسًا عَنِ المَجْدِ حَابِسُ[2]

فهذا بيت قد ساقه ابن المعتز من مجموع ثماني أبيات لجرير كثر فيها التّجنيس في هجاء الفرزدق، توخى الشّاعر فيها الجناس ففي البيت الرّابع منها يقول:

بَنِي مَالِكٍ لَا يُرْدِكُمْ حَيْنَ قَيْنِكُمْ فَيَقْبِسَكُمْ مِنْ حَرِّ النَّارِ قَابِسُ

فترى الجناس في قوله: (حين) و (قين) و (يقبسكم) و (قابس)

" فلئن استحسن ابن المعتز أن يكون البديع نادرا فإنّ أبيات قليلة، يتّضح إذن أنّ الوقوف عند البيت في إطار القصيدة أو القصائد يفضي إلى نتائج لا تتطابق ضرورة و النّتائج الّتي

[1] - البديع ، ص :26

[2] - المصدرنفسه، ص: 26

يفضي إليها الوقوف عند البيت معزولا عن سياقه. صحيح أنّ النّقد العربيّ قائم على البيت لا القصيدة أو القصائد لكنّه يظلّ قائما على النّص، لأنّ النّص مفهوم نوعيّ لا صلة له بالكمّ من الأبيات أو القصائد فهيمنة البيت الشّعري لا تعني القصور في تصوّر مفهوم النّص "[1].

"لقد كان اعتداد العرب بالجزء نصف البيت أو البيت أو بضعة أبيات في صنع آرائهم في الشّعر و نقده مرتبط برؤيتهم النّفعيّة المتحكّمة في نظريّتهم البلاغيّة بوجه عامّ، إذ ينطلقون من أنّ كلّ خطاب ينبغي أن يكون نافعا. فقد تتحقّق المنفعة بالشّطر من البيت أو بقليل الأبيات، ومن ثمّ اتّسم تعاملهم مع الشّعر بالتّجزئ لذلك تبدو ظاهرة (التّضمين) بشدّة واستحسنوا في المقابل (الإطلاق): إطلاق الجزء من النّص عن سواه حتّى يتاح فكّه عن الكلّ، لكن ذلك لا يحجب تصوّرهم الدّقيق لا للتحام الأجزاء فيما بينها سواء على صعيد البيت الواحد أو الأبيات. على نحو ما بينّا فيما مرّ من هذا البحث "[2]، أمّا المصطلح الثّاني الّذي استوقف ابن المعتز، و كان يفيد المثليّة و سببها التّساوي، فهو حركة ثنائيّة تقتضي " المساواة حتّى تتّم المثليّة "[3] أو المطابقة الّتي نحن بصدد البحث عنها و التّمثيل لها حتّى يحدث القرب للفكرة مع فهم المصطلح. قال عبد اللّه بن الزّبير الأسدي (الوافر):

فَرَدَّ شُعُورَهُنَّ السُّودَ بِيضًا وَرَدَّ وُجُوهَهُنَّ البِيضَ سُودَا "[4]

فإذا المطابقة عنصر موصول بالإيقاع في جانبه المعنوي كما هي التّجانسات واقعة ضمن الإيقاع اللّفظي كالقافية تماما، فهناك ترجيع في المطابقة من خلال معنى و آخر وفق رابطة التّماثل الّتي تفرزها المساواة بين المعنيين قاعدته التّضاد القائمة في الذّهن، فهو إيقاع يتجاوز اللّفظ إلى المعنى، من المنطوق إلى المفهوم. لكن دون تجاوز المقدار أو قاعدة الاعتدال الّتي حدّدها العلماء بالشّعر حتّى لا يحدث الإسراف و التكلّف.

أمّا الأقسام الّتي هي أوسع من المطابقة الّتي سمّاها ردّ أعجاز الكلام على ما تقدّمها فهي عنده ثلاثة أقسام:

القسم الأوّل: ما كان آخر لفظ في الصّدر موافق لآخر لفظ في العجز، و هذا ما أورد فيه مثال في كتاب البديع من (الكامل):

---

[1] - حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب، ص :388

[2] - HJELMSLEV : J. dubois (etrautres) dictionnaire de linguistique. Ed. la rousse. Paris 1973. P 486

[3] - توفيق الزيدي: جدليّة المصطلح و النظريّة النقديّة، قرطاج، 2000 تونس، 1998،ط1،ص :363- 364

[4] - البديع، ص: 38

تَلْقَى إِذَا مَا الأَمْرُ كَانَ عَرَمْرَمًا فِي جَيْشِ رَأْيٍ لَا يَقِلُّ عَرَمْرَمِ

القسم الثّاني: ما كان آخر لفظ في البيت موافق لأوّل لفظ فيه (الطّويل):

سَرِيعٌ إِلَى ابْنِ العَمِّ يَشْتُمُ عِرْضَهُ وَلَيْسَ إِلَى دَاعِي النَّدَى بِسَرِيعِ

القسم الثّالث: فاللّفظة الأخيرة في البيت موافقة لأخرى في حشوه مثل قول الشّاعر من (الوافر):

عَمِيدُ بَنِي سُلَيْمٍ أَقْصَدَتْهُ سِهَامُ المَوْتِ وَ هِيَ لَهُ سِهَامُ

اعتبر ابن أبي أصبع أنّ الأقسام الّتي ضبطها ابن المعتز ضمن باب (ردّ أعجاز الكلام على ما تقدّمها) في حاجة إلى التّسمية لذلك قال:" و لم يضع ابن المعتزّ لهذه الأقسام اسما يعرف بعضها من بعض، و الّذي يحسن أن نسمّي به القسم الأوّل تصدير التّقفيّة، و الثّاني تصدير الطّرفّين، و الثّالث تصدير الحشو "[1]و هذا ترجيع صوتي يساهم في خدمة إيقاع البيت على أمر يتعدّى فيه الإيقاع مجرّد الإطار النّاظم للكلمات الّتي ينتقيها الشّاعر حتّى يبلغ صفة التّوليد لإحدى الوظائف الأساسيّة للشّعر، و هي عطف قلب السّامع أو القارئ و تصييره إلى الإحساس بوقع الجمال. فاهتمام ابن المعتزّ (بردّ الأعجاز على ما تقدّمها) ما هو إلّا إعطاء أهميّة للإيقاع اللّفظي الّذي يجمع شطري البيت في تلاحم يقول توفيق الزّيدي:" فلئن كانت عناية سابقي ابن المعتز بالصّدر خاصّة فإن صاحب " كتاب البديع " انفرد بتركيزه على العجز في علاقته بالصّدر. و نحن لا نستغرب من شاعر أن يشدّ انتباهه ما يتكرّر أو يتجانس من ألفاظ في البيت الشّعري "[2]. من خلال هذا رسّخ ابن المعتز وظيفة الإفهام الّتي ذكرها الجاحظ من خلال رباط إيقاعي ترجيعي الصّاهر لشطري البيت.

أمّا عندما يصبح المصطلح ذا تشكّل ثنائي البديع و يشمل الأبواب الخمسة و يشمل محاسن الكلام و الشّعريّة الكثيرة الّتي لا يمكن الإحاطة بها، فانصرافه يكون للإبداع أكثر ممّا هو منصرف إلى حسن الأسلوب في ذاته الّذي يظلّ بابه مشرعا متى ظلّ الشّاعر قادرا على التّوليد والإبداع في إطار المعاني الّتي لها جماليّة من خلال الالتفات،والاعتراض،والرّجوع، و التّضمين و الإيهام.

[1] - ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير في صناعة الشعر و النثر و بيان إعجاز القرآن، تحقيق: محمّد حنفي شرف، القاهرة، 1995، ص: 117

[2] - توفيق الزّيدي: جدلية المصطلح و النّظريّة النّقدية، ص 369

2- العلاقة بين معنيين:

أ- **الالتفات:** التفات المتكلّم من الخطاب إلى الإخبار كقول جرير (الوافر):

أَتَنْسَى يَوْمَ تَصْقُلُ عَارِضَيْهَا بِعُودِ بَشَامَةٍ سُقِيَ البَشَامُ"[1]

يقول ابن رشيق راويّا أنّ الأصمعي قال لإسحاق الموصلي المغنّيّ " أتعرف التفات جرير؟ قلت: و ما هو؟ أنشدني: البيت، ثمّ قال:" أما تراه مقبلا على شعره. إذ التفت إلى البشام فدعا له "[2]. فالمعنى الّذي عالجه الشّاعر المرأة الّتي تساك لصقل أسنانها، و لكنّه يلتفت ليعطي المعنى معنى آخر أنّ البشام سقي من ريق عذب بعد أن كان خادما أصبح مخدوما. مقياس ابن المعتز يتمثّل في تحوّل الشّاعر من المخاطب (أتنسى) إلى الإخبار و الدّعاء (سقي) فتحوّل الإيقاع من دلالة ذات معنى واحد إلى دلالة ذات معنيين مختلفين.

وينقلنا جرير لنوع آخر مفاده اجتماع المعنيين لكن بإيقاع معكوس يتناول فيه الإخبار ثمّ المخاطبة.فلقد قام الشّاعر من خلال الاستفهام الإنكاري الّذي يدلّ على خلوّ المكان من ساكنيه المسمّى (بذي طلوح) ثمّ ينعطف انعطافا وعطفا في آن على المكان بخيامه الّتي كانت هاهنا بالدّعاء لها بالغيث لا لشيء إلّا أنّها كانت تأوي أحبّة رحلوا و غادروا المكان ليس إلّا. و هذا التفات من إيقاع إلى إيقاع من الإخبار (رحيل الأحبّة) إلى المخاطبة (الدّعوة للخيّام)

قال جرير (الوافر):

مَتَى كَانَ الخِيَامُ بِذِي طُلُوحٍ سُقِيتِ الغَيْثَ أَيَّتُهَا الخِيَامُ"[3]

كما للشّاعر حقّ الانتقال من معنى لآخر، وهذا الانتقال لسبب يعترضه مشكوك فيه أو ظنّ لسائل يسأله عن سببه فيعود قافلا إلى الّذي قدّمه ليؤكّده أو يعلّل سبب تقديمه و قوله أو يزيل الشّكّ عنه بتقديم حسن التّعليل كقول المتنبّي:

لَمْ تَحْكِ نَائِلَكِ السَّحَابُ إِنَّمَا حُمَّتْ بِهِ فَصَبِيبُهَا الرُّحَضَاءُ

السّحاب لم تنزل الغيث إلّا لأنّها حمّت من نائل الممدوح و كرمه فكانت كالعرق الّذي يتصبّب من جسم المحموم.

---

[1] - كتاب البديع، ص 59

[2] - العمدة، ج2، ص 73

[3] - جرير: الديوان، مجلد 1، شرح محمّد بن حبيب، تحقيق: نعمان أمين طه، دار المعارف، مصر، ط3، 1986، ص: 278

أو قول ابن المعتز:

قالوا : **اشْتَكَتْ عَيْنُهُ فَقُلْتُ لَهُمْ مِنْ كَثْرَةِ القَتْلِ نَالَهَا الوَصَبُ**

حُمْرَتُهَا مِنْ دِمَاءِ مَنْ قَتَلَتْ والدَّمُ فِي النَّصْلِ شَاهِدٌ عَجَبٌ

وهذا لنقل الجماليّة الإيقاعيّة سواء من جهة اللّفظ بترجيع بعض الكلمات أو من جهة المعنى بتنويعه لتغيير الحركة، فالمعنى الّذي يقع الالتفات إليه يشكّل خطوة على درب توضيح المعنى الأوّل و كشف نواحيه، فتكون الدّلالة واضحة و المغزى بيّنا "[1]. وكلّ هذا استفراغ في قاعدة الفهم و الإفهام أو البيان و التّبيين الّتي دعا إليها أبو عثمان الجاحظ، أو جعلها العرب قاطبة أنموذجا للكلام البليغ سواء أكان شعرا أو نثرا.

أمّا قوله في الاعتراض:" اعتراض كلام في كلام لم يتمّم معناه ثمّ يعود إليه فيتمّمه في بيت واحد "[2]. أي يتمّ اختراق المعاني بمعاني أخر فيظهر المعنى الدّاخل الجديد و كأنّه عارض يفصل بين قسميّ المعنى الأصل الّذي يقوم عليه البيت الشّعري.

وعلى هذا يضرب مثالا ببيت للنّابغة الجعدي (الوافر):

أَلَا زَعُمَتْ بَنُو سَعْدٍ بِأَنِّي أَلَّا كَذَبُوا كَبِيرُ السِّنِ فَانِ"[3]

يظهر لك لأوّل وهلة وأنت المتلقّي تطرح التّساؤل الّذي طرحه السّامع الأوّل ماذا زعمت بنوسعد؟ فيظهر الشّاعر المعنى المخفيّ الطّارئ من خلال مصراع البيت أو عجزه توكيدا للمعنى الأوّل الّذي أراد ذكره و كان حوله التّساؤل و الاعتراض من خلال شطره الثّاني. هكذا يبدو المعنى مندسّا في غيره، و المعنى الطّارئ المندّس ليس بغريب عن المعنى الأصل بل هو يوضّحه و ينيره. فتكذيب النّابغة لبني سعد قائم حسب الشّاعر لزعمهم الغير مؤسّس، وزعم الّذي قام عليه البيت في أوّله هو جزء من معنى اكتمل بذكر كبر السّنّ و الفناء أمّا ذكره لمعنى الرّجوع:" و هو أن يقول شيئا و يرجع عنه"[4]. فيحدث التحوّل من معنى لآخر بديل كلّيّا إنكارا بعد اعتراف " فيحدث انكسار إيقاعي "[5].

كقول بشّار (الكامل):

نُبِئْتُ فَاضِحَ أُمِّهِ يَغْتَابُنِي عِنْدَ الأَمِيرِ وَ هَلْ عَلَيْهِ أَمِيرُ؟[6]

---

[1] - كتاب الصناعتين، ص: 438- 439

[2] - كتاب البديع، ص: 59

[3] - المصدر نفسه، ص: 60

[4] - المصدر نفسه، ص: 60

[5] - توفيق الزيدي: مقهوم الأدبية في التراث النّقدي، دار سراس للنشر، تونس، 1985، ص: 150

[6] - كتاب البديع، ص :60

فهو يهجو حمّاد عجرد الّذي نقد بشّارا عند أحد الأمراء الّذي ذكره في أوّل العجز ثمّ يعود ثانيّة فينكر إمارته إسقاطا لحقّه و تحقيرا كما أسقط ذكر المغتاب حمّاد بتعيير أمّه. فتحوّل هذا الانكسار و العود من أسلوب الخبر إلى أسلوب الإنشاء الطّلبي من خلال الاستفهام الإنكاري الّذي نقض الشّاعر به ما سبق تأكيده و الإقرار به.

فحركة المعنى الأوّل نقيض المعنى الثّاني من خلال التّحوّل المفاجئ من إيقاع إلى إيقاع. لأنّ الشّاعر ألغى المعنى الأوّل و أبقاه كشاهد على المعنى الثّاني الإنشائي الوارد المراد الوصول إليه.

و قد يأخذ الشّاعر من قول شاعر آخر و يضمّنه قوله استزادة في الحسن أو تقويّة للبيت بتقديم المثل المأخوذ. فجماليّة التّضمين قائمة مادام الموضع المناسب متوفر لها. ومن حسن التّضمين قول الأخيطل (الكامل):

"وَلَقَدْ سَمَا لِلْخُرَمِيِّ فَلَمْ يَقُلْ بَعْدَ الوَغَا لكِنَ تَضَايَقَ مُقْدَمِي"[1]

أخذ المضمّن من قول عنترة (الكامل): المضمّن

"إِذْ يَتَّقُونَ بِيَ الأَسِنَّةَ لَمْ أَخِمْ عَنْهَا الوَغَا لَكِنْ تَضَايَقَ مُقْدَمِي"[2]

لقد ضمّن بيته جزء من بيت عنترة لكنّ السّياق كلّه جدّة للمعنى المضمّن هو غير سياقه الأوّل.عندما تسمع بيت عنترة تقرأه تظهر لك الشّجاعة و الإقدام، أمّا قول الأخيطل المضمّن فهو معنى آخر غير معنى بيت عنترة، فهو دليل جبن و مبرّره، إنّ المكان و تهيئته للقول المضمّن و سياقه دليل قدرة على استحضار الصّور الجماليّة و إشارة بارزة للمعنى المأخوذ لتجسيده بعد غياب في حضور آخر، فقد حضر جزء من بيت عنترة و غاب جزء آخر دلّ عليه الحاضر ضمنا. فكان التّضمين إشارة حسن و جماليّة لحضور المعنيين.

لقد تختلف المعاني بين متفرّع عن سواه،وهذا في الالتفات،أو توسّط معنى آخر كما في الاعتراض، أو حلّ مكانه معنى غيره كما في الرّجوع، أم اقترن سواه كما في التّضمين، فكلّ هذا لا يخرج عن تنويع الإيقاع في المعنى:" و ذلك التّنويع هو مبعث الجماليّة و لكنّ أساس تلك الجماليّة ثالوث متماسك الأضلاع: (الإيقاع، العروض، الدّلالة) لأنّ الجانب الإيقاعي والجانب العروضي لا ينفصلان بأيّة حال عن الجانب الدّلالي ممّا يجعل القيمة الجماليّة

[1] - كتاب البديع،ص:60

[2] - أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد بدوي و حامد عبد الحميد، شركة مكتبة و مطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده، مصدر (د، ت) ص: 249

كامنة ضرورة في التّعالق بين تلك الجوانب الثّلاثة. لأنّ جماليّة البيت ليست مرتبطة بفكرة (الشّكل) التّقليديّة لأنّ تلك الجماليّة تشكّل مقولة دلاليّة ذات خصوصية "[1].

ب: أمّا الإيهام: و هو عند أهل العلم من محاسن الكلام و سمّاه بعض البلاغيين (الاستثناء) لأنّ حسنه المعنوي راجع إلى أثر الاستثناء –أي أداته– الّتي يبنى عليها. و هذا الفنّ نوع من الغلوّ و الإغراق. كقول الشّاعر نعني النّابغة الذبياني (الطّويل):

"**وَلَا عَيْبَ فِيهِمْ غَيْرَ أَنَّ سُيُوفَهُمْ بِهِنَّ فلولٌ مِنْ قِرَاعِ الكَتَائِبِ**"[2]

و قول النّابغة الجعدي (الطّويل):

"**فَتَى كَمُلَتْ أَخْلَاقُهُ غَيْرَ أَنَّهُ جَوَادٌ فَمَا يُبْقِي مِنَ المَالِ بَاقِيَا**"[3]

فإنتاج المعنى في البيتين منوط باحتمال معنى لكن الاستثناء يوجّهك إلى سماع معنى آخر لم يجر في بالك إنّها خيبة التّوقّع أو مدحا يشبه الذّمّ. إنّ في هذا العدول بالأداة تحقيقا للإيهام بالمعنى الأسلوبي و بذلك تصبح الأداة (غير) تعمل عمل (إلّا) لها قيمة جماليّة بما فيها من معنى المباغتة و المفاجأة الّتي تكسبه طرافة و تثير حوله تنبيها سواء أكانت هذه الطّرافة تقوم على اتّصال الاستثناء أم يتحوّل معها منقصا.

فتكون المباغتة هي الأصل لا ملاحظة الاستثناء و حالته. كما أنّ هناك إيهام آخر يعكس الاستعمال السّابق فيؤكد الذّم بما يشبه المدح. كقول الشّاعر:

خَلَا مِنَ الفَضْلِ، غَيْرَ أَنِّي أَرَاهُ فِي الحُمْقِ لَا يُجَارَى

ج: **في تجاهل العارف:** يبدو الشّاعر متجاهلا لكنّه عارف غير جاهل بمعرفتهم كقول زهير (الوافر):

"**وَ مَا أَدْرِي وَ سَوْفَ إِخَالُ أَدْرِي أَقَوْمٌ أَلُ حِصْنٍ أَمْ نِسَاءُ؟**"[4]

لقد سأل الشّاعر عن شيء سبق في علمه كأنّه شاكّ فيه و مرتاب. "فبمجرّد التّساؤل عن ذكورة آل حصن يعدّ غضّا من قدرهم و ثلبا موجعا لهم. و ما كان ليتاح للشّاعر هذا المعنى الموجع لولا توظيفه للاستفهام على نحو بلاغي جعله ذا قيمة جماليّة بارزة، و ذلك بتحويله

[1] - أحمدالودرني: قضيّة اللّفظ و المعنى و نظريّة الشعر عند العرب، ج2، ص :868
[2] - كتاب البديع، ص: 62
[3] - المصدر نفسه، ص: 62
[4] - المصدر نفسه، ص: 62

عن وظيفته الإخباريّة القائمة على "طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل "[1]. كما يزداد فنّية و جماليّة قائمة على وظيفة الإبلاغ المرتكزة على التعجّب من جبن القوم و تخاذلهم.

.د: **الباب الّذي يقوم على السّخرية و التّهكّم:** غرضه الجدّ ببيت يقدّمه ابن المعتز توضيحا لقوله من قصيدة لأبي نوّاس (الطّويل):

"إِذَا مَا تَمِيمِيٌّ أَتَاكَ مُفَاخِرًا فَقُلْ عَدِّ عَنْ ذَا كَيْفَ أَكْلُكَ لِلْضَبِّ"[2]؟

لقد أتى الشّاعر بالاستفهام من وجهة تهكّميّة مع السّخرية و الهزء، والغرض به الجدّ، بقوله عد عن تباهيك و تفاخرك و أنت تأكل الضّب يقول يحي العلوي:" و الغرض به الجدّ، و المعنى في هذا عدّ عن المفاخرة الّتي أنت تطلبها فإنّها مرتبة عالية سنيّة. و لكن حدّثني عن أكلك للضّبّ كما هي عادتك "[3]. لقد كان إحكام الهزل بالجدّ في بوتقة سياسة المقام على حدّ تعبير الجاحظ:" بالّذي يجب من سياسة المقام "[4]. لقد حمل البيت مقام هو الهزل مراده و مبتغاه الجدّ و هذا ما نجده في أمثالنا و حياتنا اليوميّة (فأكل الضّب) إنقاصا و معرّة لك فلا تفتخر وتطاول الرّجال. فهو تخنيس للرّجل بعد أن تعاظم و تطاول. كأنّك ترى حالته النّفسيّة بعد أن صمّت أذنه كلمات البيت و قرعتها بلفظة (عدّ). فسّر الجماليّة في استخدام الشّاعر للهزل المبطن للجدّ المنبّه الصّادم بالحقيقة و الواقع.

هـ.الإيماء المولّد للمعنى المراد:

لم يقدّم ابن المعتز تعليلا للكناية فالعلماء الّذين سبقوه أوفوا وأجزوا فيها. لهذا كان الذّكر دون التّعليق و الشّرح. و يذكر قول المتنبّي في مدح سيف الدّولة، وهو يريد من بيته معنى آخر غير معنى اللّفظ الموضوع له في اللّغة هو معنى التّبادل،والمراد بالكناية التّعريض وعدم التّصريح.ومن هذا يتحقّق الإيماء المولّد لطّاقة المعنى فينعكس إيجابا على الطّاقة الإيحائيّة للّغة الشّعريّة،وهذا ما أثاره الجاحظ قبله في ميزتي (الإشارة) و (الوحي) في المعنى ضمن مسألة التّخييل الّتي مؤادها إخفاء المعنى و كان المعنى عند الجاحظ إيحاء في غير إغلاق و بيان في غير إسراف و ابتذال قوله (الطّويل):

وَ مُسْتَكْبِرٍ لَمْ يَعْرِفِ اللَّهَ سَاعَةً رَأَى سَيْفَهُ فِي كَفِّهِ فَتَشَهَّدَا

[1] - عبد العزيز عتيق: علم المعاني، دار النهضة العربيّة، بيروت، ط4، 1986، ص: 88
[2] - كتاب البديع، ص: 63
[3] - يحي العلوي: كتاب الطراز، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982، ص :82
[4] - البيان و التبيين، ج3، ص :116

فالرّؤية الحقيقيّة هي دفعت بالمستكبر الخائف أن يتشهّد علما بأنّه لم يعرف اللّه ساعة لجحوده و عناده. فإدراك حقيقة السّيف في يد سيف الدّولة لا يعني إلّا شيئا واحدا. أنّه الهلاك و الموت. حمل البيت كناية مآلها شجاعة الممدوح الّتي فاقت التّصوير، فبمجرّد وقوفه في ساحة الوغى حاملا لسيفه يموت المستكبر أيّا كان مقامه وشأنه يقول يحي العلوي:" أن يريد المتكلّم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللّفظ الموضوع له في اللّغة ويأتي بتاليه وجودا فيومئ به إليه و يجعله دليلا عليه "[1] و قد ورد في كتاب الصّناعتين:" و هو أن يكنّى عن الشّيء و يعرّض به و لا يصرّح"[2].

و: حسن التّمثيل و التّشبيه:

لقد كان التّشبيه على ألسنة العرب جار على لسان شاعرهم و غير شاعرهم مراده تقريب الصّورة و تقوية الفهم و الإفهام:" حتّى لو قال قائل: هو أكثر كلامهم لم يبعد"[3] و لقد كان ابن المعتز مهتمّا بهذا فجلب منه الكثير، فعلى سبيل الحصر قول عنترة (الكامل):

هَزِجًا يَحُكُّ ذِرَاعَهُ بِذِرَاعِهِ قَدْحَ الْمُكِبِّ عَلَى الزِّنَادِ الأَجْذَمِ"[4]

" فحركة الذّباب إذا كان واقعا ثمّ حكّ إحدى يديه بالأخرى من حركة الرّجل المقطوع اليدين و هو يقدح بعودين"[5].

و يقول عديّ بن الرّقاع (الكامل):

"تُزْجِي أَغَنَّ كَأَنَّ إِبْرَةَ رَوْقِهِ قَلَمٌ أَصَابَ مِنَ الدَّوَاةِ مِدَادَهَا"[6]

"فصورة قرن الظّبي الأسود طرفه من صورة القلم الأسود طرفه من أثر المداد الّذي أصابه من الدّواة "[7].

كلّها تحمل في طيّاتها التّشبيه الحسن و الأنموذج عند العرب لقد قالوا عن مثل هذه التّشبيهات ب "العقم" و هي:" الّتي لم يسبق أصحابها إليها و لا تعدّى أحد بعدهم عليها،

[1] - يحي العلوي: كتاب الطراز، ج1، ص :366
[2] - أبو هلال العسكري: الصناعتيين، ص :407
[3] - المبرد: الكامل، ج2، مؤسسة المعارف، بيروت، (د، ت)، ص: 79
[4] - البديع، ص: 70
[5] - الحيوان، ج3، ص: 312
[6] - كتاب البديع، ص: 71
[7] - طبقات فحول الشعراء، ج2، ص: 707

و اشتقاقها فيما ذكر من الرّيح العقيم و هي الّتي لا تلقّح شجرة و لا تنتج ثمرة "[1]كما حمل الجاحظ المصطلح محمل التّميّز و التّفرّد بالمزيّة فمعنى (العقم) عنده (الغلبة). لقد تحامى قول عنترة الشّعراء فلم يأتوا بمثله، فعقمت قرائحهم أن تجد مثله فكان خيال عنترة أخصب من أخيلتهم فكان المعنى له و السّبق بلا منازع. لقد استطاع الشّعراء المتميّزين بتشبيهاتهم المتميّزة الحوز على الإعجاب و التّقدير، ولاقت أقوالهم القبول و الذّكر و الحفظ و التأريخ. فالمتوخّى من تحليل علاقة المقاربة بين طرفي التّشبيه هو الإبانة والإيضاح "الغرض بالتّشبيه ومقصوده إنّما هو الإبانة والإيضاح "[2] فلا بدّ من القرب الشّديد بين طرفي التّشبيه حتّى يظهر جلاء المعنى و صفاءه فيحوز على الاستحسان و الرّضا. و هذا يحتّم على الشّاعر حذقا في فنّه فيسمح له ذكاءه باستنباط ما يشابه معانيه الشّعريّة من عالم المحسوسات حتّى يحصل على التّقريب و حسن الإفهام لمستمعيه:" ويروى أنّ جريرا دخل إلى الوليد و ابن الرّقاع العاملي عنده ينشده القصيدة الّتي يقول فيها (الكامل):

غَلَبَ المَسَامِيحَ الوَلِيدُ سَمَاحَةً كَفَى قُرَيْشَ المُعْضِلَاتِ وَ سَادَهَا

قال جرير: فحسدته على أبيات منها حتّى أنشد في صفة الظّبية (تزجي أغنّ كأنّ إبرة روقه). قال: فقلت في نفسي وقع و اللّه ما يقدر أن يقول أو يشبّه به. قال: فقال: (قلم أصاب من الدّواة مدادها). قال:" فما قدرت حسدا له أن أقيم حتّى انصرفت "[3]. لقد انتظر جرير سقوط صاحبه فالمقاربة في التّشبييه خاصّة إذا كان التّشبييه دقيق يحتاج إلى المشبّه به قويّ الصّفة قريب للمشبّه خاصّة إذا كان دقيقا مثل قول (ابن الرّقاع) يصعب إيجاده كإبرة في كومة قشّ. إنّ انسحاب جرير و عدم قدرته على القيام لهما إشارتان تدلّان على الاعتراف بالقدرة الشّعريّة وعلى إصابة المعنى. لأنّ التّشبيه عند العرب من أعظم فنون التّصوير فأنت الشّاعر إذا أحسنته. فهو يقتضي من الشّاعر–التّشبيه– قوّة تمييزيّة عاليّة. حتّى يصيب الشّاعر الغرض مع مراعاة المقام. فالمعنى عند العرب قد يدركه الشّاعر بقوله فيصيبه و قد يخطئه. فلا تعني الإصابة إلّا شيئا واحدا هي النّجاح في بعث الصّورة الشّعريّة

[1] - العمدة، ج1، ص: 469
[2] - يحي العلوي: كتاب الطراز، ج1، ص: 348
[3] - المبرد: الكامل، ج2، ص :109

في الأذهان مع ترسيخها وترك الأثر الواضح بإثارة الدّهشة نظرا لتحقيق المفهوم. لقد أنشد بشّار قول كثير يوما (الطّويل):

"أَلَا إِنَّمَا لَيْلَى عَصَا خَيْزُرَانَةً إِذَا غَمَزُوهَا بِالْأَكُفِّ تَلِينُ"

قال: فقال: للّه أبو صخر جعلها عصا ثمّ يعتذر لها. و اللّه لو جعلها عصا من مخّ أو رُبْدٍ لكان قد هجّنها بالعصا، ألا قال كما قلت (الوافر):

"وَ بَيْضَاءُ المَحَاجِرِ مِنْ مَعَدٍّ كَأَنَّ حَدِيثَهَا قِطَعُ الجِنَانِ

إِذَا قَامَتْ لِسَيْحَتِهَا تَثَنَّتْ كَأَنَّ عِظَامَهَا مِنْ خَيْزُرَانِ"[1]

لقد أخطأ كثير معنى التّثنّي و لم يخطئه بشّار، لقد تناسى بشّار العصا من قوله:" و يبدو أنّ المقصود بالإصابة أن يكون ما تؤدّيه اللّغة إنّما تؤدّيه بالتّشبيه لا غير من جهة ،أو أن تؤدّيه على نحو يسمح بتغطيّة مساحة في الدّلالة لا تبلغها المسمّيات منفردة من جهة ثانية. و متى لم يكن ذلك كذلك كان التّشبيه حشوّا ما دام لا يضيف إلى ما في الاصطلاح اللّغوي والتّواضع اصطلاحا جديدا عجز الاصطلاح عن أدائه من قبل"[2].

لقد كانت نظرة ابن المعتز نظرة فاحصة من عالم يحسن التّعامل مع فنّ التّصوير من (تشبيه، واستعارة). رغم أنّ العلماء بالشّعر يقولون أنّ الاستعارة ما هي إلّا تشبيه حذف أحد طرفيه، وقد عبّر عنها الجاحظ أي الاستعارة بالمثل، و هذا عدم استقرار في المصطلح، و كلّ هذا راجع إلى خصوصيّة التّصوّر عند العلماء بالشّعر نظرا للعلاقة الّتي هي قائمة ما بين الاستعارة و التّشبيه. فالاستعارة عند العلماء:" ليست إلّا تشبيها مختصرا "[3]. يقوم على قاعدة حسن التّصوير و تحقيقا للبديع الأنموذج الّذي رصده ابن المعتز لأنّه جمع المحاسن كما أنّ:" أحسن الشّعر ما قارب فيه القائل إذا شبّه، و أحسن منه ما أصاب به الحقيقة و نبّه فيه بفطنته على ما يخفى عن غيره و ساقه برصف قويّ و اختصار قريب "[4].

لقد اعتمد المبرّد قول الجاحظ و حقّقه بقوله: ب (رصف قويّ و اختصار قريب) القائل:" فإنّما الشّعر صناعة و ضرب من النّسج و جنس من التّصوير "[5]. لقد وضع العالمان إصبع الإشارة على متانة التّأليف مع القصر و الاختصار. و ترى المبرّد يعتمد قاعدة

[1] - الكامل، ج2، ص: 92
[2] - حسين الواد: لغة الشعر في ديوان أبي تمّام، دار الجنوب للنشر، تونس، 1997، ص :55
[3] - السيّد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط12، (د، ت)، ص: 303
[4] - الكامل، ج1، ص: 173
[5] - الحيوان، ج3، ص: 132

المنطق الّذي قاعدته النّظائر و المقابلة لتحقيق الفهم القريب الغير مشكل بالشّرح البسيط الّذي لا يتعذّر على أيّ مستقبل لكلامه مصيبا فيه الإقناع بحسن الاستدلال بحضور المقابلة:" و العرب تشبّه على أربعة أضرب فتشبيه مفرط و تشبيه مصيب، و تشبيه مقارب و تشبيه بعيد يحتاج إلى التّفسير و لا يقوم بنفسه و هو أخشن الكلام "[1]، لقد ضبط ابن المعتز خطاه على أثر أسلافه من العلماء المنظّرين، فكانت أبحاثه في البديع والتّشبيه مضبوطة بضوابط نظريّة صنعها من سبقه طبّقها على الشّعر توظيفا وتحقيقا لمزيد من الإيضاح والفهم،فكانت الظّاهرة البديعيّة ليست غريبة عن ما قالوه و لا تنزع بمفاهيمها عن الشّعر الأنموذج عند العرب، كما تسير وفق بلاغة أصيلة واضحة المعالم.

يبدو لك ممّا تقدّم عن التّشبيه و الاستعارة والتّجنيس و المطابقة و ردّ أعجاز الكلام على ما تقدّمها والالتفات والاعتراض والرّجوع والتّضمين وتأكيد المدح بما يشبه الذّم وتجاهل العارف والهزل يراد به الجدّ والتّعريض و الكناية. كلّها قائمة على فرضيّة الإظهار للمعنى و إخفائه. فالشّعر عند العرب بين هذين المقوّمين قائم، فإذا بدا المعنى أخفوه و إذا خفي أظهروه. والأمر للشّاعر عند حسن التّأليف بتحقيقه العدول عن القول المألوف. فيبلغ تحقيق مراده بتكوين لغة في إطار لغة غير مألوفة لديهم تنزاح عن الآخر و تحقّق الالتفات إليها مع الاهتمام، فيخلق الشّاعر المبدع بهذا التّأليف و التّنضيد لغة شعريّة أصيلة، خاصة به، لا تمتّ بصلة إلى كلام سابقيه.فإذا استعار تعابيرهم و صيغهم الكلاميّة وما تنطوي عليه من موضوعات مكرورة، ورؤى مواقف، وأشكال فنّية، فإنّه لا محالة مقلّد، فهو ينظر إذا بأعين الغير لا ريب، و ينطق بألسنتهم فيختفي و يتماهى فيهم. كأنّه لم يكن قد قال أو عبّر و ألّف. لأنّ الشّعر عندهم ظاهرة فنّية قبل أن تكون ظاهرة تخاطبيّة بلاغيّة.

إنّ هذا هو المرغوب فيه من البديع عند ابن المعتز، و قد كان محمّلا في أقسام ثلاثة: أوّلها: صياغة العلاقة بين المعنى و المعنى، ثانيها: اللّفظ و المعنى و الإيهام، و ثالثها: المعنى بين الإخفاء و الإظهار و هذه الرّغبة من هذا البديع محكومة بمرجعين أساسيين هما:

2-المبحث الثّاني:الاعتدال المسمّى عند الجاحظ المقدار:

[1] - الكامل، ج2، ص: 101

يظلّ هذا البديع مقبولا مستحسنا مستصاغا عند العرب ما لم يجاوز حدّه إلى الإسراف، فهو مقبول إذا لم يتجاوز حدّ النّدرة، فكان ابن المعتز ينقل فكرة الجاحظ و يطبّقها على ما درس من فنون الشّعر المختلفة:" وإنّما وقع النّهي على كلّ شيء جاوز المقدار "[1]. فكان القول سار مسرى النّظريّة على كلّ شيء حكم الشّعر و الخطابة حتّى المادّيّات منها، أو قل مناحي الحياة على اختلاف تباينها و أشكالها. فالبديع الأنموذج ذاك الّذي لم يتجاوز المقدار فكان ضبطا كمّيّا خالصا.

أ-**المرجعيّة الأصل:** لقد ربط القدماء دراستهم الشّعريّة و الفنيّة بالخطاب الأصلي الثّابت القرآن و حديث الرّسول -صلّى اللّه عليه و سلّم -و الإجماع من صحابة، ثمّ كلام الأعراب الخلّص. كما كان ابن المعتز مرتبطا ارتباطا كلّيا بالمرجعيّة الأصل يقتبس شواهده من القرآن و السّنّة و من كلام الصّحابة و من ديوان العرب الأصل، فهي المرجعيّات القدوة لا يمكن بأيّ حال من العرب أو دارس الشّعر تجاهلها أو إقالتها فهي شريعة و حياة. لذا كانت الظّاهرة البديعيّة عند ابن المعتز ظاهرة شعريّة بحتة لا تغلب عليها النّزعة اللّغويّة أو العقائديّة أو الظّاهرة الاجتماعية الحياتيّة الّتي غلبت على جهود الجاحظ و ابن قتيبة. لقد نذر ابن المعتز نفسه للبديع مستشهدا بالشّعر أكثر من النّثر، لا لم يعزّه المثال أو تعذّر عليه من القرآن أو المصادر الشّرعيّة الّتي تأتي المحلّ الثّاني بعد القرآن. لقد كان همّه جمعها من الشّعر أصلا. بادئا بتشبيهات امرئ القيس فأصّلها في ديار الشّعر و خيامه. ربّما لأنّه شاعر فكانت الغلبة الفنّية لميوله واهتماماته الشّعريّة خالصة بكونه النّاقد له والمؤلّف لمصاريعه. فكلّ من أتى بعده من النّقاد لتأصيل الظّاهرة فهم أقرّوا فقط ما أصّله وولّدوا بعض المصطلحات مع تكثيف الشّواهد.

الغير مرغوب فيه من البديع: لقد نحا بعض الشّعراء مسلك المتكلّمين و طرقهم، فكان شعرهم إن لم يكن كثيره كان أقلّه حشوا بكلامهم و منطقهم الملتوي و العسير على الفهم لإدراك المعنى المراد و المؤمّل منه:" و هذا باب ما أعلم أنّي وجدت في القرآن منه شيئا وهو ينسب إلى التّكلّف تعالى اللّه عن ذلك علوّا كبيرا "[2] من خلال قوله يتّضح وجوده في غير الأصل من القرآن و مصادر الشّريعة الأخرى بل ذاك " الّذي هو عبارة عن إثبات

[1] - البيان و التبيين، ج1، ص :202
[2]- كتاب البديع، ص: 53

أصول الدّين بالبراهين العقليّة "[1]. ففيه الشّاعر يعالج المعنى بواسطة البرهان العقلي معتمدا فيه على المنطق والمذهب الكلامي فيظهر " أنّ المذهب الكلامي يخصّ بناء الكلام من ناحية تركيبه و من ناحية معانيه بناء منطقيّا "[2]. لقد تجشّم الشّعراء عناء المتكلّمين و حشو شعرهم بمعاناته فلا يحصل لك قرب المعنى إلّا بعد قراءات عدّة مع حضور للذّهن و استعداد موهبة لتقبّل المقروء و المسموع منه كقول الفرزدق (الطّويل):

" لِكُلِّ امْرِئٍ نَفْسَانِ نَفْسٌ كَرِيمَةٌ وَ أُخْرَى يُعَاصِيهَا الفَتَى وَ يُطِيعُهَا
وَ نَفْسُكَ مِنْ نَفْسَيْكَ تَشْفَعُ لِلنَّدَى إِذَا قَلَّ مِنْ أَحْرَارِهِنَّ شَفِيعُهَا"[3]

فلا يتأتّى لك المعنى إلّا بعد طول تدبّر وغوص. يقول ابن أبي الأصبع فيه:" لكلّ إنسان نفسان: مطمئنة تأمر بالخير، وأمّارة تأمر بالشّرّ، والإنسان يعصي الأمّارة مرّة و يطيعها أخرى و أنت أيّها الممدوح نفسك الأمّارة إذا أمرتك بترك النّدى شفعت المطمئنّة إلى الأمّارة في النّدى في الحالة الّتي يقلّ الشّفيع في النّدى من النّفوس. فأنت أكرم النّاس"[4]. لقد عالج الشّاعر قضيتيّ النّفس المطمئنّة الآمرة بالخير والنّفس الآمرة بالسّوء الّتي احتوتها كتب التّفسير والأحاديث، فإذا غلبت المطمئنّة كانت الفضيلة و النّدى و إذا غلبت الآمرة بالسّوء كان البخل والرّذيلة. فالإنسان دوما في مغالبة بين الشّرّ و الخير. وممدوح الشّاعر صاحب العطايا و البذل من الّذين تغلب عليهم نزعة الخير والكرم. لقد صوّر الشّاعر النّفس الكريمة و جعلها شفيعا عند النّفس اللّئيمة لأجل فضيلة الكرم والعطاء. فمن الظّاهر أن تضيق بهذه المعاني البعيدة و تقرف نفسك من عدم الإظهار و البيان. أمّا إذا قرأت قول أبي تمّام (الكامل) القائل فيه:

" المَجْدُ لَا يَرْضَى بِأَنْ تَرْضِى بِأَنْ يَرْضَى المُؤَمِّلْ مِنْكَ إِلَّا بِالرِّضَى"[5]

لقد غاص أبو تمّام عميقا في المعنى حتّى يبدو لك معنى الفرزدق الّذي ساقه في البيت المتقدّم لا شيء أمام هذا المعنى الخضمّ، فتقف أمامه تتفحّصه من كلّ جهة و جانب فلا يظهر لك باب فتحه و يعمى عليك قفله، و أنت منتبه لكلّ جزء من هذه المعميات لعلّك تجد لها حلّا أو فرجا يقول المرزوقي عندما تتناول البيت بالشّرح:" لا يرضى المجد منك بأن

[1]- ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ص :119
[2]- توفيق الزّيدي: جدليّة المصطلح و النّظريّة النّقدية، ص: 371
[3] - كتاب البديع، ص :53- 54
[4] - المصدر نفسه: ص :55
[5] - كتاب البديع:المصدر السّابق، ص: 55

يختار لراجيك و مؤمّلك إلّا ما يُرضى، و إن رضي هو بغير الرّضى منك"[1] و قد قال فيه التّبريزي:" يقول: المجد غير راض عنك بأن ترضى أن يرضى راجيك منك إلا بما يرضيه و يسرّه "[2]. رغم ما قدّمه الشرّاح لهذا البيت إلّا ويستوقفك مرارا لإعادة قراءته و محاولة سبر أغواره و فهمه و مسك خيط معناه. قد تتّجه إلى عجز البيت لعلّك تجد مفتاح هذا اللّغز، فرضى المؤمّل يتمثّل في أن ينال من الممدوح ما يسرّ خاطره و يملأ جيبه. كذلك الممدوح لا يكون راضيّا حتّى ينال مادحه ما يرضيه و قد سماه (المجد)، لقد شخّصه في الممدوح هو عينه. هذا إن دلّ فإنّما يدلّ على سخاء الممدوح، فهو يعطي عطاء من لا يخاف العوز و الفقر. إنّ العلاقة الرّابطة بين المعاني منطقيّة تماما. الممدوح راض لأنّ المادح قد رضي بسخائه و عطائه. و هذا لا يكون إلّا من امرئ هكذا سجاياه و شمائله ، ويقول ابن المعتز فيه عندما بلغ:" أنّ إسحاق بن إبراهيم رأى حبيب الطّائي ينشد هذا و أمثاله عند الحسن بن وهب. فقال: يا هذا شدّدت على نفسك" عبارة "هذا و أمثاله"[3]. فالغموض في معاني أبي تمّام ظاهرة مستفحلة لا تكاد تفارق شعره نظرا لثقافته الواسعة الّتي طغت عليها العلوم الوافدة على الحضارة الإسلاميّة، فغرف منها القوم اليسير و الكثير، و شعره يعكس هذا التأثّر و يبرز ثقافته خاصّة الفلسفيّة منها. و البيت إلّا عيّنة من بين معان أخرى غائرة تملأ شعر الرّجل و تميّزه. كان يفارق السّهولة و الطّبع و يلهج بالصّنعة و التكلّف و لا تتأتّى لك معانيه إلّا بعد إعنات و طول فكر:" إلّا بعد إتعاب الفكر وكدّ الخاطر و الحمل على القريحة "[4] لقد كان يصيب من علوم عصره و يميل:" إلى التّدقيق و فلسفيّ الكلام "[5].

ب: **تصوّر أبي تمّام لشعره:**

لقد كان الرّجل يسهر في قول الشّعر الّذي يموج بين خواطره و تتدافع قوافيه متسابقة متزاحمة حتّى يظنّ أنّها تتفلّت منه و تفرّ. لقد نظر إلى الشّعر نظرة عميقة تتبنّى البحث في أفكاره معبّرا عنها بأنّها فيض العقول. يبحث عنها و هي في ثوبها القشيب الّتي لم يلبسها الشّعراء قبله و لم يخيطوها. فكان يأبى المكرور المعاد.

[1] - أبو علي المرزوقي: شرح مشكل أبيات أبي تمّام المفردة، تحقيق خلف رشيد نعمان، عالم الكتب، بيروت، مكتبة النهضة المصريّة، ط1، 1987، ص:154

[2] - أبو تمّام: الدّيوان ج2، شرح الخطيب التبريزي، دار المعارف، مصر، 1983، ص: 307

[3] - كتاب البديع، ص :55

[4] - القاضي الجرجاني: الوساطة، ص: 19

[5] - الآمدي: الموازنة، ج1، ص: 10

إنّ أبا تمّام يقول في التّعريف بمذهبه في شعر الفكرة من قصيدة مدح بها أبا دلف العجلي أمير الكرخ، و كان سيّد قومه و أحد الأمراء الفرسان الشّعراء من (الطّويل):

"وَلَوْ كَانَ يَفْنَى الشِّعْرُ أَفْنَتْهُ مَا قَرَتْ حِيَاضُكَ مِنْهُ فِي العُصُورِ الذَّوَاهِبِ

وَ لَكِنَّهُ فَيْضُ العُقُولِ إِذَا انْجَلَتْ سَحَائِبُ مِنْهُ أُعْقِبَتْ بِسَحَائِبِ"[1]

لقد فهمه الشّاعر الفارس و قدّره حقّ قدره. لقد أمر بني قومه الّذين حضروا إنشاد هذه القصيدة أن يظهروا مشاعرهم نحو الشّاعر فألقوا إليه بمطارفهم و عمائمهم. إلّا أنّ المعنى منزّه عن السّرقة، أو هو من المعاني المعادة. كلّا واللّه! وانظر إلى قوله في أحمد بن أبي دؤاد (الطّويل):

يُذَلِّلُهَا بِذِكْرِكَ قَرْنُ فِكْرٍ إِذَا حَرَنَتْ فَتَسَلَسُ فِي القِيَادِ

بِهَا الهَاجِسِ القِدْحُ المُعَلَّى وَ فِي نَظْمِ القَوَافِي وَ العِمَادِ

مُنَزَّهَةٌ عَنْ السَّرِقِ المُوَرَّى مُكَرَّمَةٌ عَنْ المَعْنَى المُعَادِ

فقصائده يخلع عليها صاحبنا ثوب الشّهرة فهي مثل البرق الخاطف تذهب إلى أبعد مكان جال في خاطرك، فقصائده وحشيّة تحتاج إلى مروّض متمرّس يحسن التّعامل مع ما استوحش من المعاني و صعب على الارتياض والألفة. يقول عنه الآمدي:" و مثل من فضّل أبا تمّام و نسبه إلى غموض المعاني ودقّتها وكثرة ما يورد ممّا يحتاج إلى استنباط و شرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني و الشّعراء أصحاب الصّنعة،ومن يميل إلى التّدقيق و فلسفيّ الكلام"[2].لم يعد يبحث عن المعاني في حركة سطحيّة ذات مفاهيم واضحة بل يبحث عنها وهي مخبوءة في العمق تقتضي إتعابا للفكرة و إجالة للخاطر و حملا على القريحة.

إذا تأمّل القارئ السّطحي شعر أبي تمّام يقول: إنّ الرّجل أفرط في وصفه، يقول هذا لأنّه مشبع بموقف الصّدق و الكذب. لقد اتّهموا كلّ من أوغل في المعاني فأسرف، و عدّ من المغالين تتبّعا لأثر العلماء السّابقين و النّسج على منوالهم لأنّ أجود الشّعر ما صدق فيه على حدّ قول الأصمعي. لكنّ الجاحظ لم يقف أمام القول هذا الّذي درج عليه الشّعراء مع العلماء، بل حوّله إلى مسألة ينظر فيها لها علاقة بنظريّته في المعرفة وانتمائه الاعتزالي بوجه عامّ. ولهذا التّوجّه كعلم و مذهب عكسه على دراسة الشّعر. فكان الموقف معاد للخيال

[1] - أبو تمّام: الديوان، ج1، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمّد عبده عزّام، دار المعارف، القاهرة، ص: 381- 382

[2] - الموازنة، ج1، ص :10

الّذي يعتبر خروجا عن المألوف الّذي يقتضيه العقل الكلامي. لذلك كان الجاحظ ينكر على الشّاعر أن يسرف في الصّفة على ظهر الحقيقة العلميّة وهذا ما درج عليه أبو تمّام. فتكوين الجاحظ العلميّ و مرجعيته الدّينيّة جعلته يربط المعنى بقاعدة " إصابة المقدار" تحقيقا للوسطيّة مع جلب المنفعة و الفائدة. على هذا قيّد المعنى خوفا من الإسراف فيه لاعتبارات خارجة عن الشّعر منها ما هو عقائديّ وآخر علميّ فضلا على أنّه مذهبيّ بحت. فعندما ربط الشّعر بعلوم أخرى كالنّحو و أصول الفقه في جانب تحقيق الفهم. توطّد الاقتناع بأن يربط الشّعر بالمألوف و المفهوم على حساب اللّذة و المتعة النّفسيّة و جموح الخيال. كذلك كان ابن المعتزّ على أثر الجاحظ يحذو حذوه. فالّذي نظّر له الجاحظ بقوله المعروف" إشباع الصّفة " قاله ابن المعتز "بالإفراط في الصّفة ". فالشّعر عندهم لا يحلّق خارج قاعدة الصّدق و الكذب، قال حسّان بن ثابت (البسيط):

"وَ إِنَّ أَشْعَرَ بَيْتٍ أَنْتَ قَائِلَهُ بَيْتٌ يُقَالُ إِذَا أَنْشَدْتُهُ صَدَقَا"[1]

إنّ الشّعر يحقّق وظيفته.في تصوّر ابن طباطبا.بقدر ما ينطوي على حكمة تألفها النّفوس،وبقدر ما يحتوي على معنى حكيم يوجّه أحوال الزّمان، و يحقّق مثل هذا الشّعر أقصى غاياته إذا ضمّ إلى المعنى الحكيم المتقن اللّفظ الأنيق والتّأليف العجيب. بل تظلّ لهذا الشّعر أثاره الّتي تفارق صياغته،والّتي تنبع من مادّته فحسب، فالأشعار المحكمة المتقنة حكيمة المعاني إذا نقضت وجعلت نثرا لم تبطل جودة معانيها ولم تفقد جزالة ألفاظها،ولكن ما العمل إذا كان الشّعر لا يبين أثرا أخلاقي واضح، أوّلا ينطوي على ما يسمّى بحكم المعاني. لاشكّ أنّه يدخل تحت إطار الأشعار المموّهة:" فمن الأشعار...أشعار مموّهة مزخرفة عذبة، تروق الأسماع و الأفهام إذا مرّت صفحا، فإذا حصلت و انتقدت بهرجت معانيها و زيّفت ألفاظها، و مجّت حلاوتها، ولم يصلح نقضها البنّاء يستأنف منه"." فقد تظلّ هذه الأشعار لاصقة بعالم الشّعر على أساس من حسن صياغتها و زخرفتها العذبة. لكنّها ستحتلّ مرتبة أقلّ في سلّم التّقييم، فلا تصل إلى مرتبة الأشعار الّتي تخوض مباشرة و بصياغة متقنة في مجال المعنى الحكيم "[2]. لهذا نقدوا الإفراط في التّلميح في الشّعر، والكلام " المليح هو الكلام الجيّد"[3]، و يقلّل ملح الشّاعر إذا أتى بشيء جيّد مليح

[1] - ديوان حسّان: تحقيق السّيد حنفي حسنين، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، 1974، ص: 277
[2] - جابر عصفور :مفهوم شعر، دراسة في التراث النّقدي، مكتبة الأسرة، القراءة للجميع، القاهرة، ط5، 1982،ص :82
[3] - لسان العرب، ج13، ص: 170

وقد ورد في كتاب البديع:" فممّن ملّح في هذا المعنى إبراهيم بن العبّاس الصّولي في قوله (المديد):

يَا أَخًا لَمْ أَرَ فِي النَّاسِ خِلًّا مِثْلَهُ أَسْرَعَ هَجْرًا وَ وَصْلًا

كُنْتَ لِي فِي صَدْرِ يَوْمِي صَدِيقِي فَعَلَى عَهْدِكَ أَمْسَيْتَ أَمْ لَا؟"[1]

لقد كان الشّاعر يبسط أخلاق صاحبه المتبدّلة المتغيّرة بين عشيّة و ضحاها بسؤال إنكاري يسأل صاحبه هل أمسى على العهد أم فرط عقده؟! فهذا الضّرب من المبالغة مستحسن مستظرف، فهو عند ابن المعتز من الإفراط الّذي ملّح فيه الشّاعر فهو لم يخرج عن الحقيقة وعن الواجب المتعارف. فحسن الشّعر من حسن الصّواب عند العرب و عدم مجانبة الحقيقة أو الواقع. و على هذا أخرجوا أبا تمّام من دائرة الشّعر تمسّكا بمقاييس تلك الطّريقة و نعتوه بالمفسد للشّعر العربي. كما قالوا:" خير الكلام الحقائق فإن لم يكن فما قاربها و ناسبها "[2]. فكان أبو تمّام من الشّعراء الّذين أحدثوا ثورة بمعناها الحقّ على صعيد المعاني و اللّغة الشّعريّة، فأحدث الإغراب و الإدهاش. :" إنّ شعرا كهذا يفاجئ و يهدم الصّوّر الّتي استقرّت في الذّهن بتأثير العادة و الوراثة "[3]. فيصبح ينهج نهج الصّعوبة تقتضي استعمال العقل للإحاطة بنواحيه وأجزائه، والعلاقة القائمة بين عناصره حتّى يتسنّى الوصول إلى الغرض منه. و هذا ماأعابوه على أبي تمّام و عيّروه بالمفسد للّشعر العربي،لا شيء إلّا دقّة معانيه و اعتماده المنطق و الفلسفة فهما أسّا ثقافته المتشعّبة و تعقّبه المعاني الغائرة و اصطيادها. و لا يغيب عن شعره ثقافته فهو يعكسها تماما بمنطق مشفوع بالأدّلة، و هي عنده حاضرة عند الاستدعاء لفيضها وغزارتها، فهي تُرى سافرة للعيان ظاهرة، من مثل قوله على من لامته من ضيق اليد فكان الجواب منطقيّا مفحما قوله (البسيط):

"لَا تُنْكِرِي عَطَلَ الكَرِيمِ مِنَ الغَنَى فَالسَّيْلُ حَرْبٌ لِلْمَكَانِ العَالِي"[4]

لقد كان غير الشّعراء و النّاس في كراهتهم للغربة و مغادرة الأوطان، فطول المكث يورّث الملل و الكلل نظرا للرتابة و منظر نفس الأشياء، فكان يحفّز على التّرحال والتّجدّد بأسلوب إقناعي لا يعوزه الدّليل المنطقي الّذي كان يشفّعه به شعره مضمّنا رأيه فيه يقول (الطّويل):

"وُطُولُ مُقَامِ المَرْءِ فِي الحَيِّ مُخْلِقٌ لِدِيبَاجَتَيهِ فَاغْتَرِبْ تَتَجَـــــــــدَّدْ

---

[1] - كتاب البديع، ص :65- 66

[2] - العمدة، ج2، ص: 99

[3] - أدونيس: مقدّمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط1، 1971، ص: 44

[4] - أبو نمّام: الديوان، ج1، ص: 126.

فَإِنِّي رَأَيْتُ الشَمْسَ زِيدَتْ مَحَبَّةً إِلَى النَّاسِ أَنْ لَيْسَتْ عَلَيْهِمْ بِسَرْمَدِ"[1]

لقد كان غور معانيه يعكس فلسفته و تأثّره بها، لكن غموض يجلّله خيطان فجر تلوح في الأفق تلوّح بحضور النّهار وانقشاع غشاوة اللّيل و غلالته. فكان شعره يحتكم إلى قانوني التّضاد والقياس، وإلى كثرة التّوليد و القياس، كما أنّه كثير الصّور و البديع. فتزاوج في الزّخرفة عنده عملا عقليّا، و العمل العقليّ زخرفا نادرا دقيقا في منمنماته فمنطق التّضاد و التّقابل يشيع في شعره و حتّى في رجزه و أيّام عشقه البالية:

"وَ أَعْوَامُ وَصْلٍ كَادَ يُنْسِي طُولَهَا ذِكْرُ النَّوَى فَكَأَنَّهَا أَيَّامُ

ثُمَّ انْبَرَتْ أَيَّامُ هَجْرٍ أَرْدَفَتْ بِجَوًى أَسًى فَكَأَنَّهَا أَعْوَامُ

ثُمَّ أُنْقِضَتْ تِلْكَ السِّنونُ وَ أَهْلُهَا فَكَأَنَّهَا وَ كَأَنَّهُمْ أَحْلَامُ"[2]

لقد كان يتبرّم من المحاكاة المباشرة الّتي تدخلك الموضوع،وتفصح عن نفسها كمن يكشف سرّ غيره المؤتمن عليه، أو كما تعكس المرآة جمال الأشياء وعيبها دون حياء أو خفر. لقد أرسى بالصّورة الشّعريّة على ضفاف الغرابة لا يستطيع أن يستوعبها من انتمى إلى منظومة الشّفافيّة التّقليديّة سواء أكان مبدعا أو قارئا.

كان يؤخذ عليه الإفراط في الصّفة و تجشّم الشّاعر لمنهج الوعورة فكان من البديع المعيب عنده، والوضوح لا يعنيه إنّما الّذي يعنيه لفت المستمع إليه كقوله (الخفيف):

"فَضَرَبْتَ الشِّتَاءَ فِي أَخْدَعَيْهِ ضَرْبَةً غَادَرَتْهُ عُوْدًا رَكُوبَا"[3]

في البيت استعارة، لقد استعار الشّاعر للشّتاء (أخدعين) و هما:" عرقان في العنق، يقال للرّجل إذا كان أبيّا صعبا إنّه لشديد الأخدع. و قد استقام أخدعه"[4] و قد يوصف الرّجل بالشّرف والإباء:" إذا وصف بالإباء قيل هو شديد الأخدع و إنّما فعلوا ذلك لأنّ الأخدع "عرق عظيم"[5].

لقد تمكّن ممدوحه بهزيمة الأعداء و بعد هزم الأعداء هزم البرد و زمهريره مرّة أخرى في حربه على الطّبيعة القاسيّة.لقد جسّم الشّتاء في صورة الإنسان الّذي تلقّى من الممدوح ضربة في أخدعيه حتّى أصبح خانعا ذليلا. لا يوجد أيّ تناسب لا محالة بين الشّتاء و الأخدعين،

[1] - أبوتمّام الديوان، ج2، ص :23.
[2] - المصدر نفسه، ج3، ص :151.
[3] - كتاب البديع، ص :24
[4] - الخطيب التبريزي: ديوان أبي تمّام، ج1، دار المعارف، مصر ،ص:63
[5] - المصدرالسّابق، ج3، ص :354

بل هناك تباعد بين الطّرفين لذلك اعتبر صاحب الوساطة أنّ أبا تمّام لم يوفّق في هذه الاستعارة:" و قد أولع بذكر الأخدع فردّده في عدّة أبيات لم يوفّق إلّا في واحد منها"[1] وهو قوله (الطّويل):

" **وَ مَا هُوَ إِلَّا الوَحْيُ أَوْ حَدُّ مُرْهَفٍ تُمِيلُ ظُبَاهُ أَخْدَعَيْ كُلِّ مَائِلِ**"[2]

لكنّ التّناسب قد حضر في هذا البيت الّذي شهد فيه صاحب الوساطة لأبي تمّام بالنّجاح في الاستعارة، و حضور القرائن المبيّنة. فالوحي أراد به القرآن. فالإيمان به و العمل بمقتضاه هو دواء لكلّ طالب للرّاحة و الاستشفاء، و بالمقابل السّيف دواء كلّ من مال عن الحقّ و جهل الصّواب فأحسن الاستعارة عند العرب "ما قرب منها دون ما بعد"[3]. إنّها حيرة يسبّبها الشّاعر للمتلقّي متعمّدة مقصورة لفضّ ما اعتاد عليه من المقاربة و الإصابة، فالإعنات الّذي يسبّبه الشّاعر له هو من قبيل حثّه على معاودة القراءة و التّكرار مع توسعة المدارك بقوّة الإطلاع حتّى لا يتمّ الاعتياد على السّطحي منه البارد المعروف النّتائج. فلا التّناسب يحطّ بالصّورة الشّعريّة في وهاد الغرابة و التّوهان، فلا يستطيع إدراك مهاويها من كان هواه القيّم الجماليّة التّقليديّة. لم يكن أبو تمّام الشّاعر الّذي يتوخّى نهج السّهولة و التّيسير، إنّه ذاك الشّاعر المولع بصناعة المعاني الّتي تترك المتلقّي يعالج فيها أبياته لعلّه يظفر بمفهومها و ما أراد منها صاحبها. فالصّنعة عنده آتية عن طريق الطّلب الّتي يحرص عليها الشّاعر، فهو مأخوذ بالإغراب لفظا و معنى. لقد وقف ابن المعتز من شعر أبي تمّام المصنّع موقف الرّافض و أدرجه ضمن البديع المعيّب الّذي ما كان ليذكره إلّا "ليُعرف فيُتجَنّب"[4]. و لم يفته فأيّ تجريح و نقد لأبي تمّام أن يذكر له استعارة بعيدة و صفها بالبديع المقيت قائلا:... فقوله "مسنّ المجد" من البديع المقيت"[5] في بيته من (البسيط):

لَوْ لَمْ تَدَارَكْ مُسِنَّ المَجْدِ مُذْ زَمَنٍ بِالجُودِ وَ البَأْسِ كَانَ المَجْدُ قَدْ خَرِفَا

فالمقت لا يصدر إلّا من ناقد رغبته الأصالة و المحافظة، و رغم أنّه شاعر إلّا أنّه أحبّ البديع في إطاره القديم، و لم يكن يعر أيّ اهتمام للنّفس الجديد من البديع في الشّعريّة المحدثة. لقد كان مسعاه احتواء ذلك الجديد و تبنّيه بإظهاره في جبّة القديم المتعارف حتّى

[1] - القاضي الجرجاني: الوساطة، ص: 70
[2] - المصدر نفسه: ص: 71
[3] - تحرير التحبير، ص: 99
[4] - كتاب البديع، ص: 23
[5] - المزرباني : الموشّح، ص: 377- 378

يتمّ خلع الإضافة الّتي أحدثها المحدثون، فإنّ اتّبعوا نقول أحسنوا، و إن أبدعوا و خالفوا نقول أسرفوا و أساؤوا. لقد بلغ التّجديد مع شعراء الحداثة شأوه و ذيوعه و صار من الأوجب معالجته معالجة نقديّة محايدة تتناول الشّعر لا غير بالفحص و التّفتيش. :" فلئن كانت العناية مع الجاحظ منصبّة على أنموذج الكلام البليغ بوجه عامّ دون الاهتمام الضّافي بالفروق بين أجناس الخطاب و من ثمّ بين الكاتب و الشّاعر و الخطيب"[1] أمّا النّص بصفة عامّة سواء كان شعرا أو نثرا مع ناقد كابن المعتز فهو لذاته، غير أنّ هذه الدّراسة الذّاتية تحكمها مرجعيّة الأصالة و الأنموذج القديم، فالنّظريّة الشّعريّة المتخطّية للأنموذج الأصيل هي خرق للمتعارف و المتداول. فالعرب ربطوا الشّعر بثلاثة جوانب: القصد و القول و الفائدة. لقد ضبطوا و ظيفة الفنّ و بديعه بالوظيفة العامّة للّغة و اعتبارهم الشّعر سجلّ مفاخرهم و مخلّد مآثرهم فاختلط المعنى بالقيمة مهما كانت أخلاقيّة أو اجتماعية أو فنّية. لقد حملوا كلّ أمورهم على الفائدة. "فقيل ليس لدخولك إلى فلان معنى و المراد أنّه ليس له فائدة تقصد ذكرها بالقول"[2] مع اتّباع لسبيل اليسر و السّهولة بعيدا عن منهج يعارض اليسر في صعوبة.

أ: مقتضيات اليسر في الشّعريّة العربيّة:

إنّها السّهولة بكلّ معاني الكلمة الّتي ناشدها العلماء و الشّعراء بأقوالهم و أشّعارهم بغية تحقيق الفائدة في جمال شعر و ألطف خطاب.

لقد ألحّ النّقاد على ضرورة الإيضاح في مختلف فنون الشّعريّة و ضروبها فالاستعارة مشروطة بالقرب بين طرفيها حفاظا على وضوح الدّلالة، كما أنّ التّجنيس مفتوح له باب الشّعر و القول إذا كان مجبول عن طبع في منأى عن الصّنعة حفظا لليسر و السّهولة، وردّ أعجاز الكلام على ما تقدّمها مبنيّ على إنباء أوّل البيت ما سيفضي عليه آخره و تنويع

[1] - حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب، ص 380

[2] - أبو هلال العسكري: الفروق في اللّغة، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، الدّار العربيّة للكتاب،لبنان-بيروت، ط6، 1983، ص: 25

إيقاع المعنى من خلال عناصر كالالتفات، والاعتراض والرّجوع والتّضمين من شأنه أن يوضّح هذا المعنى أو ذاك في علاقته بغيره، ائتلافا واختلافا تحقيقا لمقتضى الفائدة و جلب المنفعة من خلال وظيفتي الفهم و الإفهام الّتي اشترطها العلماء بالشّعر و الواقع و الظّرف آنذاك.

كما أنّ الانزياح أو العدول بغية تحقيق التّأثير و خلودا للقول الشّعري أيضا هو لا ينزاح عن المتعارف عليه من وظيفة الإيضاح و الإفهام سواء تأكيد المدح بما يشبه الذّم أو تجاهل العارف أو الهزل يراد به الجدّ. في حدود ما تسمح به وظيفة البيان و التّبيين. لقد وشّج ابن المعتز حسن التّشبيه المقبول بنجاح الشّاعر في كيفيّة التّقريب بين طرفيه. فكلّما كانت العناصر فيه متقاربة حقّقت الوظيفة المنوطة الّتي يبتغيها العلماء منه السّهولة في يسر و تأثير من غير إسراف أو إعنات. فإذا أراد الشّاعر أن يقول قال وهو ينشّط هذه الشّروط وفق خيالات الفكر المنتظمة، كلّ في نصابه، فإذا أجال خاطره تكون منتظمة غير مشتبهة عليه فيأخذ ما يليق بمقصدها و بالوضع الّذي يحتاج إليه فنّه الشّعري. "فهو كناظم الجوهر الّذي تكون عنده أنماط الجواهر مجزّأة محفوظة المواضع، فإذا أراد أيّا منها على أيّ مقدار شاء، عمد إلى الموضع الّذي يعلم أنّه فيه، فأخذه منه و نظمه. أمّا الشّاعر المعتكر الخيالات فيشبّه بالنّاظم الّذي تكوّن جواهره مختلطة، فإذا ما أراد حجرا على صفة ما تعب في تفتيشه، و ربّما لا يوفّق إلى الاهتداء إليه"[1]. بهذا يحدث حسن التّصوّر للشّعر و وظيفته المنطقيّة حتّى لا يتصادم مع مقوّمات خطاب الفهم بوجّه عامّ. حتّى لا يتحوّل الشّعر إلى مشكل إدراكي يعنت العقل في حلّ خيطانه المتشابكة و فكّ رموزه الصّعبة.

ب: مقتضيات الصّعوبة في الشّعريّة العربيّة:

لقد تجشّم الشّاعر شعره منهجا لم يعرفه أسلافه خاصة في العصر العبّاسي من قرنه الرّابع والثّالث حينما عرفت الحضارة الجديدة الثّقافة الوافدة واحتضنتها وأقرّتها، فتصادم مفهوم الشّعريّة العربيّة القائمة على الفهم والإفهام مع الشّعريّة المبنيّة على المنطق والفلسفة في معانيها الغامضة، فتحوّل الشّعر إلى إشكاليّة إدراكيّة تقتضي استعمال العقل لمعرفة مسالكه و دروبه الوعرة،ومعرفة علاقات هذه التّشابكات بعضها ببعض حتّى يتسنّى العثور على الغرض الخفيّ. وهذا الخفاء لا يمكن وجوده لولا الألفاظ الّتي وجدت قصرا من أجل ردم

[1]- يوسف بكّار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النّقد الحديث، ط2، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1983، ص: 65

المعاني و البحث عنها من جديد.فلا يمكن الوصول لها إلّا بإتباع خريطة طريق نعتمد فيها التّرتيب والتّدقيق والبحث في المرجعيّات الفلسفيّة من أجل إدراك الغاية الّتي من أجلها قام البحث و رسم الخطط. و في خضمّ هذا العسر والإعنات انبرت مفاهيم نقديّة مناطها الصّنعة و تتبّع المعاني الغامضة و سبر أغوار الأغراض الخفيّة الّتي استعصت على منهج اليسر والسّهولة. و لا يظهر نهج الصّعوبة إلّا من خلال ما سمّاه ابن المعتز "بالإفراط في الصّفة"[1] فكان مؤدّاه الحياد عن التّوسّط في إنشاء المعنى. بل أصبح الشّاعر حريصا كلّ الحرص على إظهار الدّهشة و الاستغراب على محيا القارئ المستقبل الّذي هو عنوة يتحمّل وزر حلّ الإشكال الشّعري، و بهذا صار الشّعر من متقارب الجوانب سهل المآخذ و التّناول إلى بعيد الغور صعب المنال على كلّ متلقّ سطحيّ القراءة بسيط الفهم والثّقافة. فأصبح الشّاعر غائبا عن الجماعة و الذّات موصولا بخيط الإعنات ليؤكّد مفهوم الصّنعة في أبهى الحالات، وهي تدور في دوّامة لغة مختارة باقتدار ووعيّ، و بهذا فتحوا الباب على مصراعيه لمن أراد أن يقتحم بوابة الشّعر متّبعا هذا الأثر وينسج على هذا المنوال. و ينقل ابن المعتز عن محمّد بن قدامة أنّه قال:" دخلت على حبيب بن أوس بقزوين و حواليه من الدّفاتر ما غرق فيه، فما يكاد يرى، فوقفت ساعة لا يعلم بمكاني لما هو فيه، ثمّ رفع رأسه ثمّ نظر إليّ وسلّم عليّ، فقلت له: يا أبا تمّام، إنّك لتنظر في الكتب كثيرا، و تدمن الدّرس، فما أصبرك عليها؟! فقال: واللّه مالي إلف غيرها و لا لذّة سواها، وإنّي لخليق أن أتفقدها إن أحسن. و إذا بحزمتين واحدة عن يمينه، و واحدة عن شماله، وهو منهمك ينظر فيهما و يميّزهما من دون سائر الكتب، فقلت: فما الّذي أرى عنايتك به أَوْكَدَ من غيره قال:" أمّا الّتي عن يميني فاللّات، و أمّا الّتي عن يساري فالعزّى، أعبدهما منذ عشرين سنة، فإذا عن يمينه شعر مسلم بن الوليد صريع الغواني و عن يساره شعر أبي نوّاس"[2]. و هذا ممّا يشير إشارة واضحة أنّ الصّعوبة باتت و ظلّت اختيارا فنّيا قصده الشّاعر لبثّ القلق في روع المتلقّي الّذي كان بالأمس القريب ينام ملء جفونه عند تلقّيه المعهود و المألوف من الشّعر الوارد على الفطرة و السجيّة. فتصبح الاستعارة المتباعدة الأطراف المترامية عن المأخذ السّهل مبتغى الشّاعر و المتلقّي في آن واحد. لقد كان أبو تمّام و أمثاله مدركون تمام الإدراك لمن يتوجّهون

[1] - كتاب البديع، ص: 162
[2] - طبقات الشعراء،ص: 284

بالشّعر و رفيع القول، كانوا يعرفون أهل الشّعر المتلفّعين بالإدراك الواعيّ و سعة أفق العلم حريصين كلّ الحرص ألّا يكون جمال فنّهم مروحة في يد الكسالى على حدّ تعبير العقّاد. و فيما يرويه ابن جنّي عن المتنبّي:" و قال_ أيّ المتنبّي_ لي يوما: أتظنّ أنّ عنايتي بهذا الشّعر مصروفة إلى من أمدحه؟ ليس الأمر كذلك. لو كان لهم لكفاهم منه البيت، قلت فلمن هي؟ قال: هي لك و لأشباهك"[1]. لقد خضع كلّ شيء لمنطق التّطور في العصر العبّاسي فأصبح نصيب الأدب منه وافرا، فطغت هذه المعارف الجديدة و القيّم فوق منصّة الشّعر والأدب عامّة، و لم تكن هذه الصّنعة مفقودة في الشّعر القديم بل كانت موجودة و لكن بعفوية و دون تكلّف، فابن المعتزّ ينكر صراحة سبق المحدثين إلى شيء و لو قليل من البديع يقول:" غرضنا في هذا الكّتاب تعريف النّاس أنّ المحدثين لم يسبقوا المتقدّمين إلى شيء من أبواب البديع"[2]. غاية الأمر أنّ المحدثين فتنوا بهذه الألوان و استكثروا منها. لقد ظلّ هذا المفهوم سائدا حتّى القرن السّابع هجري إلى أن ظهرت ملامح اتّجاه جديد يميل إلى التّقعيد والتّخصيص والضّبط والتّصنيف حدّدت فيه ملامح البلاغة و انمازت عن بعضها في ضروب ثلاث (المعاني، البيان، البديع) على يدّ أبي يعقوب السّكاكي (ت626هـ).

المبحث الثالث :المفهوم العلمي للشّعريّة:

لقد كان ابن طباطبا(ت 322هـ) من خلال كتابه (عيارالشّعر) يحاول تبيان النّظريّة و القاعدة العلميّة الّتي بني عليها الشّعر العربي، فهو كتاب مارس نقدا بعيدا عن التّطبيق، بل عالج الجانب النّظري من أجل تبيان معالم أصول الفنّ و الكتابة الشّعريّة مع الحرص على إظهار قواعده. وعليه تحدّد المعياريّة من خلال هذا التّقييم. يقول:"و للشّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه و ما يرد عليه من حسن تركيبه و اعتدال أجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحّة وزن الشّعر صحّة المعنى وعذوبة اللّفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر ثمّ قبوله له و اشتماله عليه وإن نقص جزء من أجزائه الّتي يعمل بها وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه...ومثال ذلك الغناء المطرب

[1] - صلاح فضل: شفرات النّص، دراسة سيميولوجيّة في شعريّة القصّ و القصيد، عين للدراسات و البحوث الإنسانيّة و الإجتماعيّة، ط2، 1995، ص: 125

[2] - كتاب البديع، تحقيق: اغناطيوس كراتشفوسكي، بيروت، ط3، 1982، ص: 03

الّذي يتضاعف له طرب مستمعه، المتفهّم لمعناه و لفظه مع طيّب ألحانه. فأمّا المقتصر على طيب اللّحن منه دون ما سواه فناقص الطّرب.وهذه حال الفهم فيما يرد عليه من الشّعر الموزون مفهوما أو مجهولا "[1] لقد شمل القول وأحاط بمقوّمات النّظريّة المبتغاة في الشّعر، وهي في حدود ثلاث: الإيقاع، المعنى، اللّفظ، فإذا أخلّ عنصر من هذه العناصر بالوجود بعد عن الفهم والإدراك، كما أعطى للإيقاع أهميّته الغنائيّة الّتي قام عليها الشّعر ثمّ نما في تربتها الخصبة دون إهمال فصاحة المفردة، وتوافق أصواتها وبعدها عن التّنافر في القول والسّمع،وهذا لا يعني اللّفظ مجرّد من الوصل و الاتصال بغيره، بل هو مرتبط بدّلالة و معنى، فالشّعر كفنّ حافظ على الملفوظ مع المعنى داخل السّياق لا على معناه المعجميّ المجرّد، فيدفع ذلك إلى العناية بالصّوت والدّلالة:"... فكانت عنوان معانيها وطريقا إلى إظهار أغراضها، ومراميها أصلحوها ورتّبوها، و بالغوا في تحبيرها و تحسينها، ليكون ذلك أوقع لها في السّمع، و أذهب في الدّلالة على القصد "[2] كما أخذ وقتهم واهتمامهم عنايتهم باللّفظة مع أختها في التّركيب والتّعبير، وهذا جعل للصّوت أهمّية كبيرة لديهم قبل تشكّله مع غيره ليكوّنا مقطعا أو كلمة، أو جملة أو شبه جملة، و يكون للتّوازن بين اللّفظ و معناه مقصودا في سياقه المحدّد له أهميّة بالغة. كما يصبح موسيقى الصّوت هدفا لا يقلّ عن هدف الفصاحة و التّوازن الصّوتي، و يصبح يشكّل النّص كلّه، شعرا و فنّا، و لا يقف عند مجرّد الأسجاع و التّجانس الّذي هو جزء من البديع، بل يدخل فيه الوزن و إيقاعات الجملة و التّناغم الصّوتي.

وهذا الاهتمام كانت كلفته عندهم يرفضون التّكلّف والإسراف والمبالغة، حرصا على الموافقة والاعتدال الّتي نصّ عليها أبو عثمان الجاحظ مع التّوسّط بين الإقلال والتّكثير وهو أمر خفيّ في ميزة الحرف والتّركيب. يقول السّكاكيّ:" إنّ للحروف في أنفسها خواصا، بها تختلف كالجهر والهمس والشّدة والرّخاوة، و التّوسّط بينهما، وغير ذلك، مستدعيّة في حقّ المحيط بها علما أن لا يسوّي بينهما. و إذا أخذ في تعيين شيء منها لمعنى، أن لا يهمل التّناسب بينهما قضاء لحقّ الحكمة... وأنّ للتّركيب خواصا أيضا. فيلزم فيما يلزم في الحروف،و في نوع تأثير لأنفس الكلم في اختصاصها بالمعاني "[3]. و تظهر دراسة هذه الخواص أنّ هناك

[1] - ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق محمّد زغلول سلّام، الإسكندريّة، مصر، منشأة المعارف، ط3، (د، ت)، ص :53
[2] - ابن جنّي: الخصائص، ج1، تحقيق محمّد عليّ النّجّار،دار الكتب المصريّة ،مصر،ط1952،2 ،ص: 216، 217
[3] - السّكاكي: مفتاح العلوم، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط2، 1987، ص: 423

خصائص صوتيّة للحروف ولجذور الأفعال و تتابع الأصوات ،و بهذا تحقّق المتعة لخلوّ اللّفظ و الإيقاع من الخلل و اللّحن، و يزول الخطأ عن المعنى. لقد أطلق عليها ابن طباطبا على هذه العيوب (الكدر). و أن تراعي الصّورة الشّعرية أصول الرّؤية الحسّية. و لهذا كانت الشّروط الصّوتيّة تخرج من السّهولة و الشّروط التّصويرية و الدّلاليّة تخرج من الوضوح يقول قدامة بن جعفر في شروطه على اللّفظ و صفته:" أن يكون سمحا، سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة مع الخلوّ من البشاعة "[1] لقد رصد بهذا مقوّمات العمود الشّعري من خلال البحث في مسألة (العيار). و هذه المعايرة أفضت إلى اللّفظ و المعنى الأنموذج مما هو شاذّ.

إنّ المفهوم لمفردة علم و استعمالها كصيغة في الشّعريّة العربيّة مداها أطول من حدود الزّمن فهي لم تظهر أو تستعمل في القرن الرّابع ضبطا، بل استعمل المصطلح عمر بن الخطّاب إن لم يكن قبل هذا التّاريخ و ظهر عند ابن سلّام الجمحي في القرن الثّالث (ت 232ه):" إنّ للشّعر ثقافة و صناعة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم و الصّناعات منها ما تثقفه العين و منها ما تثقفه الأذن و منها ما تثقفه اليد و منها ما يثقفه اللّسان"[2] لكن ماذا كان يعني المصطلح في مفهوميهما (عمر (ض) و الجمحي)؟ لقد أجمع النّقاد بأنّها عنت في أزمنتهم المتقدّمة رواية الشّعر مع تمييز صاحبه الأوّل- أي مبدعه- و من انتحله. لكن خليقة المفهوم عند ابن طباطبا (ت322ه) و من بعد قدامة (ت 377ه) لا تعني ما قاله ابن سلّام و فهمه، بل لها مفهوم عقليّ مدرك محدّد بخصائص نوعيّة للشّعر كفنّ تجعلنا نجسّد الصّورة ثمّ نحكم عليها وبهذا يصبح الشّعر:"فرعا مستقلّا من فروع المعرفة،له مكانته داخل تصنيف العلوم و إحصائها قد يقع في دائرة علوم اللّسان، على نحو ما نجد عند الفارابي مثلا، و لكنّه يتميّز بخصوصيّة مادّته، فينقسم إلى فروع"[3] وهذه الفروع العلميّة ذكرها الفارابي:" يدرس أوّلها الأوزان، ويدرس ثانيها نهايات الأبيات أو القوافي و يدرس ثالثها ما يصلح أن يستعمل في الأشعار ممّا ليس يصلح"[4]. ثمّ معارف أخرى تكتسي صفة العلميّة درجت في ساحة العرب بقدوم الثّقافة والوافدين. ساحة الفلسفة و المنطق بالتّحديد، لهذا كسب (العلم بالشّعر) بعد ولوج الثّقافات صفة التميّز وكسبت السّاحة الشّعريّة (النّقدي

[1] - قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1979، ص: 24
[2] طبقات فحول الشعراء، ج1، ص: 05
[3] - جابر عصفور: مفهوم الشّعر، دراسة في التراث النقدي، مكتبة الأسرة، مصر، ط5، 2005، ص: 21
[4] - الفرابي: إحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين، مكتبة أنجلو، القاهرة، 1968، ص: 65-66

النّظري) بمعناه الحقّ، فرسّخ قدما فيها وأصبحت مصدر الثّقة والوثوق من لدن قرّاء يلتمسون الحقائق العلميّة المبيّنة لجيّد الشّعر من سفسافه ورديئه خاصيّتها التّحليل والتّعليل مع إبراز وجوه الإقناع لكسب الرّضا و الموافقة. من هنا اعتمد النّقد على التّأصيل اهتماما أكثر من التّطبيق على الشّعر، متّخذا البرهان العقليّ ومبرّراته سندا بديلا عن الحكم الفطريّ المعتمد على الطّبع فإسهامات ابن طباطبا النّظريّة في علم الشّعر و فنونه لا تعني أنّه عانق الفلسفة و صبّها في قوالب الشّعر ليتماهى كلّيا معها فيخرج عن إطاره الخّاص الّذي عرف به، بل جعل الفلسفة و هو العالم بالشّعر في إطاره التّقليدي كمساهمة للتّطوير، فهي من معارف عصره حتّى يجيب عن سؤالين أساسيين:" أوّلها بتحديد مفهوم لفنّ الشّعر، من حيث ماهيته، ووظيفته و أداته، و يتّصل ثانيهما بتحديد جانب القيمة في هذا الفنّ من حيث المعيار الّذي يحكم به عليه، و المعيار الّذي ينظم على أساسه. و من هنا يلفت الكتاب النّظر للوهلة الأولى بعنوانه (عيّار الشّعر)، فيلفتنا مصطلح (العيّار) إلى الوعي النّظري بمشكلة الخصائص النّوعيّة لفنّ الشّعر من ناحية، و ضرورة تأصيلها في جهد متميّز من ناحية أخرى. و لنلاحظ الصّلة بين مصطلحي (علم) و (عيّار) لأنّ ثانيهما مترتّب على أوّلهما. و إذا كان (العلم) حصول صورة الشّيء في العقل و إدراكه على ما هو به، فإنّ (العيّار) هو المقياس الّذي يحدّد القيمة على أساس من الخصائص النّوعيّة الملازمة للصّورة وكيفية إدراكه في آن"[1] كما قامت مراحل النّظم و الشّروع فيها عند (ابن طباطبا) أن تبدأ الفكرة و تفاصيلها في الذّهن فتعتمل فيه و تنسج، ثمّ يتلوّن القول حتّى يتمكّن من صورته فيقوم كلّ بيت موافق لمعنى خاطر في ذهن الشّاعر عشوائيّا عند التّنظيم، إذ ليس مهمّا مراعاة ما قبله وما بعده من أبيات بل المهمّ أن يتمّ نظمها كيفما اتّفق له ذلك.لكن تدعو طريقة ابن طباطبا في تشكّل الشّعر إلى السّؤال الموالي: هل يصنع الشّاعر القصيدة بيتا بيتا؟ لكن هناك دراسات حديثة أنّ:" القصيدة لا تبدع بيتا، بيتا، بل يبدعها المؤلّف قسما، قسما، أو وثبة، وثبة عند الكثير من الشّعراء. وعلى هذا النّحو كانت الوثبة وحدة القصيدة عند بعض الشّعراء المعاصرين، و ليس البيت مثلما كان الأمر عند أكثر نقّاد العرب القدامى"[2]. إنّ

[1] - جابر عصفور: المرجع السّابق، ص :23
[2] - حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص: 67

أيّ عمل صناعي يقوم على الاختمار وتشكّل الفكرة، ثمّ التّصميم، ثمّ التّنفيذ، ثمّ يهيّأ الأجزاء ليلائم بينها حتّى تأخذ الشّكل المراد لها المحدّد في بادئ الوهلة.

أ- محنة الشّاعر المحدث في الصّياغة:

قد يعتريك التّساؤل كيف يبني الشّاعر المحدث قصيدته في ضوء ما تقدّمه من قول في الشّعر و نحت للقصيد؟.هنالا بدّ له من أن يقارن بين شعر من سبقه و بين ما هو بين يديه من قوله و المقارنة تستوجب عرض تقاليد من سبقه و سننهم في فنّ القول بدء بالتّشبيه و ختما بعاداتهم و أخلاقهم المبثوثة وسط أشعارهم، ثمّ يبدأ التّحليل من المستوى الكّلي من حيث هي قيمة انتهاء إلى الجزء الماثل في أنواع التّشبيه والتّعريض ليصل هل حقّق القيمة المبتغاة أم حاد عنها؟. ثمّ يبدأ التّقسيم بين شعر محكّم وآخر غثّ مسترجعا ما قاله النّقاد القدامى العرب وسننهم في تقييم الشّعر، و على هذا النّحو و مثله ليصل إلى الحكم بالقيمة و تغيّرها. هذا ما حدّده بن طباطبا في (عيّاره) من تحديد للأحكام و الغايات من الشّعر و بناء القصيد و التحام أبياته بدء بالكلّي انتهاء بالجزء الأقلّ و هو القافية. إنّ كتاب (عيّار الشّعر) يزاوج بين أصالة مرّدها الشّعر العربي القديم و ثقافة وافدة تتمثّل في المنطق الأرسطي، و ذلك من أجل حلّ مشكل الشّاعر المحدث، فهي أزمة يعانيها الشّاعر و النّاقد المحدث في آن. كما أنّ عمليّة المزاوجة بين الثّقافات الّتي أكّد عليها بن طباطبا:" قد مهّدت الطّريق أمام من جاء بعده، و بخاصّة قدامة الّذي مضى أبعد منه في شوط الحكمة و الآمدي الّذي اختلف معه و ألّف كتابا للرّد عليه، ومع ذلك سار على الدّرب فحاول الإعلاء من شأن البحتري على أساس من مفهوم "العلل الأربع" عند أرسطو. و بغضّ النّظر عن رأينا في عمليّة المزاوجة أو التّوفيق، فقد كانت العمليّة متناسبة مع الغاية الّتي أرادها المؤلّف لكتابه، و الّتي واكبت إحساسه بضرورة تحديد عيّار الشّعر، بعد أن أضحت الحاجة ماسّة إلى هذا التّحديد"[1]. لقد كانت الحاجة ماسّة لما عاناه الشّاعر المحدث بأنّه مسبوق إلى فنّ القول:" و المحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشدّ منها على كلّ من كان قبلهم، لأنّهم قد سبقوا إلى كلّ معنى بديع و لفظ فصيح و خلابة ساحرة"[2] فعلى الشّاعر المحدث أن يحابي و يداهن الممدوح من أجل رضاه و تحقيق أربه هو كشاعر. "والشّعراء في عصرنا إنّما

[1] - جابر عصفور: مفهوم الشّعر، دراسة في التراث النّقدي، ص: 25

[2] - ابن طباطبا: عيار الشّعر، تحقيق طه الحاجري و محمّد زغلول سلّام، المكتبة التجارية، القاهرة، 1965، ص: 8-9

يحابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم و بديع ما يغربونه من معانيهم.وبليغ ما ينظمونه من ألفاظهم ومضحك ما يوردونه من نوادرهم، و أنيق ما ينسجونه من وشي قولهم، دون حقائق ما يشتمل عليه من المدح و الهجاء، و سائر الفنون الّتي يصرفون القول فيها. فإذا كان المديح ناقصا عن الصّفة الّتي ذكرناها، كان سببا لحرمان قائله، والمتوسّل به، و ذا كان الهجاء كذلك أيضا كان سببا لاستهانة المهجوّ به"[1]. إنّ اتّضاح الفكرة هي رسم ذهنيّ قبل القول تعتلج في خاطر الشّاعر، فلابدّ من أن يقف على أجزائها ويقوم بترتيبها قبل التّفكير في الكتابة، فهي ولادة عسيرة المخاض على من أراد أن ينال الرّضى من ممدوحه، أو على قوله في هجائه أو مراثيه. لأنّ الشّاعر إذا أحسن اختيار موضوعه فإنّ الفرصة وحدها و منطق النّفس و أحوالها ستلهمه ضروبا من الّتعبير يقوم بعضها على الفنّ البلاغي مع مراعاة المقام نظرا لثبات العلاقات الاجتماعيّة و ما يفرزه المقام من مراعاة التّراتبيّة الاجتماعيّة الّتي هي وضعيّة لابدّ منها فيطالب الشّاعر بأن:" يحضر لبّه عند كلّ مخاطبة ووصف، فيخاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات، ويتوقّى حطّها عن مراتبها، وأن يخلطها بالعامّة،كما يتوقّى أن يرفع العّامة إلى درجات الملوك، ويعدّ لكلّ معنى ما يليق به ولكلّ طبقة ما يشاكلها،حتّى تكون الاستفادة من قوله في وضعه الكلام مواضعه أكثر من الاستفادة من قوله في تحسين نسجه و إبداع نظمه"[2].لأنّ الشّعر كوارد، والوارد يفتح للشّاعر طريقا لبناء القصيدة، وهنا يخلص بأنّ الشّعر مهارة في البناء لإحداث أثر بعينه يتعاون فيها الطّبع والصّنعة لنسج المرغوب فيه عند الشّاعر والمتلقّي في آن واحد، ولا يتأتّى ذلك إلّا بالدّربة ومخزون من المرجعيّات السّابقة فهي المعين الّتي يستمد منها الشّاعر طاقته الإبداعيّة، و خبرة تمدّه بقدرة على التّأليف ونسج على المنوال، حتّى يكون العمل متقنا لابدّ من أدوات:" للشّعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه و تكلّف نظمه، فمن تعصّت عليه أداة من أدواته، لم يكمل له ما يتكلّف منه، و بان الخلل فيما ينظمه و لحقته العيوب من كلّ جهة"[3] فإذا استعصت عليه الرّواية وحفظ الأشعار وثقل طبعه عكر مزاجه و فاته الشّعر وقوله من جميع أبوابه حتّى و إن عرف العروض، فلا يمكن معرفة هذا العلم أن تصنع شاعرا لأنّه استعصى على النّظم فتمجّه الأسماع ويفسد

[1] - ابن طباطبا: المصدر السّابق، ص: 09
[2] -ابن طباطبا: المصدر السّابق، ص :06
[3] - ابن طباطبا:المصدر السّابق،، ص :04

على الذّوق على حدّ عبارة (ابن طباطبا)،لأنّ الشّعر رسالة يبثّها الشّاعر فيسمع المتلقّي فيطرب لذلك أو يرفضه،فالشّعر هوالأداة الّتي ينال بها صاحبها الرّضا والقبول في أوساطه العارفة العالمة به، و لا يتأتّى هذا كلّه دون "كمال العقل" الّذي يوصل الرّسالة و هي في أحسن أحوالها من رونق و جمال، فيدرك الشّعر غايته دون غموض أو ابتذال، بل في اعتدال وتوسّط بأشياء سبق تصوّرها قبل عمليّة الولادة و حدوث المخاض. فيصبح الشّكل و المحتوى متلائمان أو غير ذلك:" للمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها و تقبح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجاريّة الحسناء الّتي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض، و كم معنى حسن قد شين بمعرضه الّذي أبرز فيه، و كم معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه"[1]. لقد آمن ابن طباطبا وعلماء غيره إيمانا كليّا مسرفا بمسألة الصّناعة في القصيدة، و لكن غاب عنهم الإلهام الّذي أدركه ووعاه بشّار بن برد حين سئِل:" بم فقت أهل عمرك و سبقت أهل عصرك في حسن معاني الشّعر وتهذيب ألفاظه؟. قال:" لأنّي لم أقبل كلّ ما تورده عليّ قريحتي، و يناجيني به طبعي، و يبعثه فكري، و نظرت إلى مغارس الفطن، و معادن الحقائق، و لطائف التّشبيهات فسرت إليها بفهم جيّد، وغريزة قويّة فأحكمت سبرها، و انتقيت حرّها وكشفت عن حقائقها..."[2].

لقد عبّر العرب عن الإلهام ب(الشّياطين في واد عبقر، والجنّ) لقد أدرك بشّار بثاقب عقله دور العقل في العمل الشّعري وما يصاحبه من جهد ومشاق، إلى جانب الطّبع والقريحة، ففلاسفة الجمال الّذين يرجعون مصدر العبقريّة عند الفنّان إلى الإلهام فيما يسمّيه الشّعراء، أو الرّؤيا والمكاشفة و الإشراق و الحدس عند الصّوفيّة. و لا يعني هذا إلّا أنّ بعض النّاس لهم استعداد لتلقّي هذا الإلهام الّذي يلج مدارك العقول دون استئذان أو مقدّمات، فطبيعة هؤلاء النّاس مهيّأة و يقظة للاستقبال، لكن في تربة صالحة يزهر فيها و لا تعني هذه التّربة سوى قراءات الشّاعر الكثيرة و تأمّلاته النّائمة في الذّاكرة تنتظر الإيقاظ في فترة لا يمكن تحديد زمنها لأنّها تأتي على الفجاءة دون انتظار. لقد ركّز على الجانب العملي و جهد الشّاعر في العمليّة الإبداعيّة متناسيّا الموهبة و الاستعداد:" فإذا أراد الشّاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الّذي يريد بناء الشّعر عليه في فكره نثرا،وأعدّ له ما يلبسه إيّاه من

[1] - ابن طباطبا:المصدر السّابق، ص :08
[2] - العمدة، ج25، ص: 239

الألفاظ الّتي تطابقه، و القوافي الّتي توافقه والوزن الّذي يسلس له القول عليه. فإذا اتّفق له بيت يشاكل المعنى الّذي يرومه أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشّعر و ترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتّفق له نظمه، على تفاوت ما بينه و بين ما قبله، فإذا كملت المعاني و كثرت الأبيات. وفّق بينها بأبيات تكون نظاما لها و سلكا جامعا لما تشتّت منها، ثمّ يتأمّل ما قد أدّاه إليه طبعه ونتجته فكرته، فيستقصي انتقاده ويرمّ ما وهى منه ويبدّل بكلّ لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقيّة، وإن اتفّقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني ، واتّفق له معنى آخر مضادّ للمعنى الأوّل نقلها إلى المعنى المختار الّذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله"[1]. لقد حمّل قوله شروط الإبداع مركّزا على جانب الصّنعة فيه الّتي هي الأساس الأوّل للعمليّة الإبداعيّة في تشكّل القصيدة في فكره بداية نثرا، ثمّ يختار الألفاظ المؤتلفة للمعاني حتّى تحدث المشاكلة و التّوافق، مع مراعاة القوافي و الوزن الملائم حتّى يحدث النّظم جملة و كلّا مفرغا و منصهرا في قالب واحد، لكن لا يحدث التّرتيب و التّوالي بداية، بل تنتظم الأبيات كيفما اتّفق، ثمّ يحدث التّوفيق بينها في وحدة رابطة هي أبيات أخرى يحدث نظمها تملأ الفراغات لتحقيق الوصل و الاتّصال فيما بينها، ثمّ يعاود النّظر فيما صنع لتدارك النّقص و الخلل. ربّما لفظة شاذّة أو معنى مستكره، أو قافية ظلّت موضعها يعاد ترتيبها في المكان الأنسب لها و الأليق بها.ولذلك لابدّ للشّاعر أن يراقب مؤتلف شعره من غير مؤتلفه و تنضيد أبياته، كما يراعي حسن تجاور الأبيات من عدمه حتّى يحسن التّنظيم. لقد اهتمّ بحسن الصّناعة و لطفها حتّى يجلب محبّة السّامع المتفحّص العاقل فيحقّق للشّعر شكله ومعناه "...فيحسّه جسما ويحقّق روحا،أي يتيقّنه لفظا و يبدعه معنى،ويجتنب إخراجه على ضدّ هذه الصّفة فيكسوه قبحا ويبرزه مسخا، بل يسوّي أعضاءه وزنا، و يعدل أجزاءه تأليفا، و يحسن صورته إصابة، و يكثر رونقه اختصارا، و يكرم عنصره صدقا، و يفيده القبول رقّة و يحصّنه جزالة و يدنيه سلاسة..."[2] كما لا يفوت ابن طباطبا أنّ هنّاك أشكال متنوّعة للمعنى، فلا تدرك في الشّعر فقط، بل مجالها أرحب و أوسع ممّا تتصوّره، فلها تأثيرها الشّعري في النّثر أيضا بجميع ألوانه و فنونه، فالهدف واحد

[1] - عيار الشّعر، ص: 05
[2] -عيار الشعر:المصدر السّابق ، ص: 121- 122

إصابة بؤرة التّأثير وجلب الاهتمام و رفع مستوى الانتباه في أيّ مجال حضرت فيه هذه الشّعريّة: "الشّعر رسائل معقودة و الرّسائل شعر، فإذا فتّشت أشعار الشّعراء كلّها تجدها متناسبة، إمّا تناسبا قريبا أو بعيدا و تجدها مناسبة لكلام الخطباء، وخطب البلغاء و فقر الحكماء"[1] و على هذا النّحو يستوي المعنى الشّعري و المعنى النّثري، لأنّ المرجع الأساس المعنى النّثري الّذي كان فكرة تعتلج في الخاطر، و يدعّم ابن طباطبا فكرته بشيء يؤكّد فكرته لتلقى محلّا من القبول والرّضا يقول:" إنّ أبا صيفي الثّقفي دخل على يزيد بن معاوية فعزّاه عن أبيه وهنّأه بالخلافة فقال:" أصبحت رزيت خليفة اللّه وأعطيت خلافة اللّه، قضى معاوية نحبه فيغفر اللّه له ذنبه، و ولّيت الرّياسة و كنت أحقّ بالسّياسة، فاشكر اللّه على عظيم العطيّة،واحتسب عند اللّه جليل الرّزية،وأعظم اللّه في معاوية أجرك، وأجزل على الخلافة عونك" فأخذ أبو دلامة معنى القول و نسجه شعرا، فقال يرثي المنصور و يمدح المهدي:

عَيْنَايَ وَاحِدَةٌ تَرَى مَسْرُورَةً بِإِمَامِهَا جَذْلَى، وَ أُخْرَى تَذْرِفُ
تَبْكِي وَ تَضْحَكُ تَارَةً فَيَسُوءَهَا مَا أَنْكَرَتْ وَ يَسُرُّهَا مَا تَعْرِفُ
فَيَسُوءُهَا مَوْتُ الخَلِيفَةِ أَوَّلًا وَ يَسُرُّهَا أَنْ قَامَ هَذَا الأَرْأَفُ"[2]

فلا تفاوت بين المعنيين إلّا في النّظم و الصّياغة الّتي أحدثتها الصّنعة و إلباس المعنى ثوبا قشيبا آخر لم يلبسه فلا يكلّ و لا يملّ نظرا لحسن التبدّل و لون اللّباس المغاير عن ما لبسه المعنى قبلا وأوّلا فيحدث التّغيير عن الاستماع أو رؤية حداثة الملبوس وجماله،رغم أنّ المعنى متداول قد سبق إليه الشّاعر،لكن حسن الاختيار وإعادة الصّياغة لما هو موجود ومتاح من القديم، مع إحداث فارق في الشّكل لم يعرفه المعنى الأوّل، فيحدث القبول و تستصاغ الجدّة بتصرّف مائز، وعقل يدير الإشكالات كلّها.

يقول:"و جماع هذه الأدوات كمال العقل الّذي تتميّز به الأضداد، و لزوم العدل، و إيثار الحسن، و اجتناب القبح، ووضع الأشياء مواضعها"[3].

[1] - المصدر نفسه، ص: 78
[2] -عيار الشعر: المصدر السّابق، ص: 78- 79
[3] - المصدر نفسه، ص: 07

لقد كان العقل المحرّك الأوحد لهذه الصّناعة، فهي إذا نظريّة قائمة على المنطق، فهو يعتبر العمليّة الإبداعيّة عمليّة إراديّة يمكن للشّاعر أن يتحكّم فيها، و يحدّد مراحلها، لكن لا يمكن الجزم بهذا لماذا؟.

لأنّ العمليّة الإبداعيّة تجمع بين الإراديّة و العفويّة بين الشّعور و اللّاشعور لقد تناسى ابن طباطبا و لم يعر أيّ اهتمام لآراء الشّعراء في ذلك، فمشاركتهم الرّأي و المشورة يكسب الشّعر و صياغته المصداقيّة في إيجاده لأنّ الشّاعر هو المبدع الأوّل له، فلابدّ من مساءلته و الأخذ بمقولته لأنّه الحامل لهمّ الإبداع. سئل كثير: كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشّعر فأجاب:" أطوف بالرّباع المخليّة، و الرّياض المعشبة، فيسهل عليّ أرضه و يسرع إليّ أحسنه"[1]. كما رويّ عن الفرزدق أيضا أنّه كان إذا " صعبت عليه صنعة الشّعر، ركب ناقته و طاف خاليا منفردا وحده في شعاب الجبال و بطون الأوديّة و الأماكن الخاليّة فيعطه الكلام قياده"[2]. وسئل أبو نوّاس:" كيف عملك حين تريد أن تصنع الشّعر؟ قال: أشرب حتّى إذا كنت بين الصّاحي والسّكران صنعت وقد داخلني النّشاط و هزّتني الأريحية"[3]. لقد أثبتت هذه الأقوال أنّ هناك إلهام،وقوّة تتجاوز قدرة الشّاعر تتحكّم كذلك في العمليّة الإبداعيّة، فكثير يقول البيئة، والفرزدق لا ينقاد له الشّعر إلّا إذا خلا واعتزل، وأبو نوّاس لا يحضر له الشّعر حتّى يخامر عقله بالخمر فهو بين البين،بين الشّعور واللّاشعور. فإلهام شيء يهبط على عقل الشّاعر فيبعث في المعاني الخلجات فتصبح الكلمات سناها الّذي يبرق في كلّ الوجهات فيغرق الأماكن بروعة لمعانه فيضيئها و يحرقها في آن. فالشّعر ليس عمليّة فكريّة وحدها تحضر في كلّ وقت و في أيّ زمان تستدعى، بل هي الّتي تفرض حضورها في أيّ وقت أرادت و في أيّ زمن شاءت. لأنّ الشّعر ضرب من الهذيان والجنون في آن فضلا على الجهد و إعمال الفكر مع مرجعيات قبليّة لابدّ لها من وجود في صناعة الشّعر.

ب: الغائيّة من الشّعريّة العربيّة عند ابن طباطبا:

لقد كان الشّعر العربي الجامع الأساس لثقافة أمّة من كلّ جوانبها الحياتيّة، سواء أكانت تاريخيّة لأحداث وقعت، أو مصوّرا حياتها الإجتماعية وماهي عليه من صنوف العيش

[1] - هند حسين طه:: الشّعراء و نقد الشّعر. مطبعة جامعة بغداد، ط1، 1986، ص: 43
[2] - العمدة، ج1، ص: 180- 181
[3] - المصدر نفسه، ص: 81

المختلفة بين حضرومدر.نعم صوّر الشّعر عندهم الحياة المادّية و المعنويّة. لقد عنى الجانب الماديّ بقوله:" أنّ العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتّشبيهات والحكم ما أطاحت به معرفتها،وأدركه عيانها، ومرّت به تجاربها وهم أهل وبر، صحونهم البوادي وسقوفهم السّماء، فليست تعدو أوصافهم ما أروه منها و فيها، و في كلّ واحدة منهما في فصول الزّمان على اختلافها... فتضمّنت أشعارها من التّشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها و حسّها"[1]. أمّا الجانب الدّاخلي المعنوي وما جبلت عليه نفوسها قوله:" ما في طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق و مذمومها وفي رخائها و شدّتها،ورضاها وغضبها، وفرحها وغمّها، وأمنها و خوفها، وصحّتها و سقمها... وفي خَلقها و خُلقها من حال الطّفولة إلى حال الهرم، و من حال الحياة إلى حال الموت"[2] وبهذا كان الشّعر صادقا يعكس حياة مادّية وأخرى نفسيّة داخليّة فكان مثالا للتّأثير في الوجدان ومثالا للتّأريخ ونقل الحقائق من خصال كانت ممدوحة أو مذمومة مجّها العربي ونكر التّخلّق بها فمن المحمود:"السّخاء،والشّجاعة،والحلم،والحزم،والعزم،والوفاء،والعفاف،والبّروالعقل،والأمانةوالقناعة ،والصّدق،والصّبر،والورع،والشّكر،والمداراة،والعفو،والعدل،والإحسان، وصلة الرّحم، و كتم السّر،والمواتاة، وأصالة الرّأي، و الأنفة، و الدّهاء، و علوّ الهمّة، و التّواضع و البيان و البشر و الجلد، و التّجارب، و النّقض و الإبرام، و ما يتفرّع من هذه الخلال الّتي ذكرناها من قرى الأضياف... و اجتلاب المحبّة و التنزّه عن الكذب...والاستكثار من الصّدق،والقيام بالحجّة"[3]. لقد أكّد بهذا قيم حرصت العرب على التّشبّث بها و حمّلتها أشعارها حرصا على ذيوع الصّفة، و نشرها في مقابل شرّ مقتوه بهجاء لاذع تأكيدا للابتعاد عنه نظرا لوضاعته و دمامته، و لكلّ منهما جانبه التّصويري في الشّعريّة العربيّة ممّا يرفع قيمته أو يحطّها. فكانت الصّياغة أجدر بأن تكون تأريخ و فنّية في آن.

لقد التقى الشّعر الأخلاقي والأساس المنطقيّ لتحقيق الصّواب،فيصبح المنطق و الصّواب عملة واحدة لدرء الجور و الخطأ و الباطل و المحال و المجهول المنكر، فإذا كان القول ميزانه الصّواب لفظا و معنى قبله الفهم و ارتاح له، و إذا عاكس ذلك لم يفهموه و لم يصل إلى غايته فيصبح مطروحا، لذا كان تشجيعهم للمعاني الرّفيعة و الحكم الصّائبة و مقتهم

[1] -عيار الشعر: المصدر السّابق، ص :10- 11
[2] -المصدر نفسه: ص :10- 11
[3] - المصدر السّابق، ص: 12

للقيّم الخسيسة مهما جمعت من فنّية و روعة القول، فمن المحبوب عندهم قول زهير (الطّويل):

"سَئِمْتُ تَكَالِيفَ الحَيَاةِ وَ مَنْ يَعِشْ ثَمَانِينَ حَوْلًا لَا أَبَا لَكِ يَسْأَمِ
رَأَيْتُ المَنَايَا خَبْطَ عَشْوَاءَ مَنْ تُصِبْ تُمِتْهُ وَ مَنْ تُخْطِئْ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ
وَ مَنْ لَا يُصَانِعْ فِي أُمُورٍ كَثِيرَةٍ يَضْرَس بِأَنْيَابٍ وَ يُوَطَّأْ بِمَنْسَمِ
وَ اعْلَمْ مَا فِي اليَوْمِ وَ الأَمْسِ قَبْلَهُ وَ لَكِنَّنِي عَنْ عِلْمِ مَا فِي غَدْ عَمِ
وَ مَنْ يَجعَلِ المَعْرُوفَ مِنْ دُونِ عرض هِ يَفِرْهُ وَ مَنْ لَا يَتَّقِ الشَّتْمَ يُشْتَمِ
وَ مَنْ يَكُ ذَا فَضْلٍ فَيَبْخَلْ بِفَضْلِهِ عَلَى قَوْمِهِ يُسْتَغْنَ عَنْهُ وَ يُذْمَمِ"[1]

لقد أثار هذا القول إعجاب الكثير من الشّعراء و العلماء الرّواة لأنّه جمع بين فنّية القول مع الجانب الأخلاقي العالي، فأخذوا المعنى و نسجوا على منواله تأثّرا كقول أبي ذؤيب (الكامل):

"وَ إِذَا المَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ
وَ النَّفْسُ رَاغِبَةٌ إِذَا رَغَّبْتَهَا وَ إِذَا تُرَدُ إِلَى قَلِيلٍ تَقْنَعُ"[2]

لقد جعلها ابن طباطبا في كتابه قصدا لأساسين: الرّواية من جهة و من جهة أخرى للاهتداء بها لذلك قال:" فهذه الأشعار و ما شاكلها من أشعار القدماء و المحدثين أصحاب البدائع والمعاني اللّطيفة الدّقيقة تجب روايتها و التّكثّر لحفظها"[3].لقد جمعت بين الصّياغة مع المعاني الأخلاقيّة الرّفيعة والحكم الّتي مفادها تكوين المرء خلقا وأدبا.ومن هنا يكون الشّعر أنفذ و أنفث من وطأة السّحر، لأنّ من البيان لسحرا لأنّه يحلّ السّخائم و يفتح العقد، و يجعل من الجبان شجاعا و من المدبر مقبلا و من الممسك معطاء جوادا. و لا يكون هذا إلّا مقرونا ببراعة الشّاعر و حسن تأليفه و نضده. مراعيّا فيه الجانب التّأثيري و الوقعي على المتلقّي خاصّة جانبه الأخلاقي و هذا النّمط من الشّعر أخذ موقعه في القرن الرّابع هجري نظرا لما حلّ بالأخلاق لكثرة المجون و الفسوق، فأصبح على النّاقد و الشّاعر أن يوجّه منظار قوله لتقويم سلوكات سقطت على المجتمع الإسلاميّ فأصابته في مقتل، كما أصبح لزاما إدراك هذا التّقويم وعلى ماذا يقوم فلابدّ من رسم خطاطة له تقوم

[1] - ابن طباطبا:عيار الشعر، ص: 48- 49
[2] - المصدر نفسه، ص: 48- 49
[3] -عيار الشعر:المصدر السّابق ص :67

على:الوعي،المحاربة، التّقويم.على هذا قام وأدرك النّقاد مثل ابن طباطبا الغاية من الشّعر الآتية اللّازمة أنذاك، لأنّه يقدّم– أي الشّعر– مجموعة من الصّور بدورها تستدعي الذّاكرة لتقوم بعرضها على طائفة من الخبرات المختزنة لتتماهى مع انفعالات عدّة و الصّور الّتي أحدثها الشّعر، فيصير المتقبّل بين القبول أو الرّفض للقول الشّعري، لذا أدرك الشّاعر ما يفرضه على المتلقّي حتّى يستطيع التّأثير على الجانب السّلوكي لديه، فيحقّق الشّعر قدرته المعرفيّة إلى جانب الأثر الّذي يتركه من هنا لا يمكن تجاهله،فهذه هي ميزة الشّعر الصّادق الّذي يقتنص الأشياء الكامنة في النّفوس والعقول فيحرّرها بالتّعبير عنها،فتبتهج النّفس لما لامسته من التّأثير فتنتقل من المجهول الخفيّ إلى المعلوم المعروف و هذا ما يعرف عند ابن طباطبا (انكشاف غطاء الفهم) ولا يتأتّى ذلك إلّا إذا حوى الشّعر " صفات صادقة و تشبيهات موافقة و أمثالا مطابقة تصاب حقائقها، و يلطف في تقريب البعيد منها، فيؤنس النّافر الوحشيّ حتّى يعود مألوفا محبوبا، و يبعد المألوف المأنوس به حتّى يصير وحشيّا غريبا، فإنّ السّمع إذا ما ورد عليه ما قد ملّه من المعاني المكرّرة و الصّفات المشهورة الّتي قد كثر ورودها عليه مجّه و ثقل عليه وعيه، فإذا لطّف الشّاعر نشوب ذلك بما يلبسه عليه، فقرّب منه بعيدا أو بعّد منه قريبا، أو جلّل لطيفا أو لطّف جليلا أصغى إليه و دعا به و استحسنه السّامع و اجتباه"[1]. لقد استطاع بهذا القول أن يدرك جوهر التّأثير الشّعريّ، من جهة قائله أو متلقيه، فيصبح المتلقّي مبتهجا متأثّرا بالمعرفة الجديدة، أو كان غير واع بها، و من ناحية أخرى يصبح الشّاعر راض بما صنعه و ما أخرجه من مكنونات لم تكن معروفة لديه هو ذاته بعد أن أقام حوارا معقّدا بين المعاني و الكلمات وذابت الذّات في ذلك فأخرجت هذه المفارقات مع المؤثّرات. إنّما رسالة نأى الشّاعر بحملها هي علاقته مع جمهوره، فهو وصل حقيقي و تعاقد خيطه الإبداع و طرفاه الشّاعر و المتلقّي فيقرّ السّامع مثنيا على ما سمع،فيقيم لذلك الشّاعر سلطته،لأنّه بعث الحياة في الكون والكلمات وأعطى للمعاني كساءً جديدا لم يكن مكرورا أو مبتذلا لكثرة استعماله فيحقّق بذلك التّوفيق فيصبح بذلك عظيما مقدّسا بقطعة أو بيت واحد، و هذا معناه أنّه عرف وجه التّعبير و عمق التّغيير، لأنّه استطاع تغيير الأذواق، كما لا يفوته الواقع و ما يبديه من متطلّبات، فهو بدون شكّ أرضيّة تخبر الشّاعر بالاتّجاهات الّتي تظهر، و بالاتّجاهات الّتي لها ميول أكثر، لا

[1] -عيار الشعر: المصدر السّابق، ص :121

وجود لعزلة الشّاعر العربيّ عن واقعه، فلا يمكن تصوّر شذوذ عن واقع مفروض قوبل بالّرضا والتّرحاب، فالشّاعر مربوط بمصير الجماعة فلا يحدّده بنفسه. فهو يفرض نفسه عندما ينقاد إلى المفروض المتولّد بالشّروط الّتي هي تملي الإبداع و تتسلّط عليه، فهو الشّخص المراد الّذي استجاب للتوقّع و يعبّر عن واقع ماثل بما يراد فيكون خياله الإبداعي و الواقع الاجتماعي الثّقافي تاريخيّا، وهذا ما يشرح الاحتواء المتتالي لكّل التّجديدات الّتي أمكن إدماجها في زمن أو آخر، فهو يجمع الكلمات و يضع بها صوّرا حسب شبكة من العلاقات تحمل الشّاعر على القول في إطار تنظيمي مقنّن و إن كان هو ذاته غير مباشر للموضوع "بل بمعرفة الألفاظ الّتي تدلّ عليه. فهو يمكن أن يحبّ دون أن يعرف الهوى، و يمكن أن يبكي دون أن يعاني الألم ويمكن أن يمجّد دون أن أن يشعر بالإعجاب، و يمكن أن يسكر بدون خمرة، و يمكن أن يبشّر بالفضيلة دون أن يمارسها"[1] لذلك كلّ إبداع فرديّ يظلّ حبيس التّعتيم و إظهاره بمظهر الإسفاف و الخروج عن المعهود و الجادّة لأنّ الخروج عن الجماعة شقّ لعصاها و فتح لباب ممنوع وُلُوجُهُ أو حتّى لمس قفله، فصارت الشّعريّة تخلق الشّاعر لا هو يخلقها، فيعقر الخيال وتتجمّد القرائح و تتكرّر الأقوال و تعاد، فيصبح الاستسلام لمقتضيات الخطاب الشّعري سبيلا للبروز و الثّناء و الشّهرة و الخلود،ويلقى من القارئ القبول مع الثّناءإذاخضع إلى شروط الجماعة

ج:إعلاء سلطة القارئ عند ابن طباطبا:

حتّى يكون للنّص قوّته و خلوده في الذّاكرة و التّداول فلابدّ من تلوين النّصوص بلون خاصّ يلاقي الاستجابة و الإعجاب وهو قائم على أطراف ثلاث:(المبدع،النّص، المتلّقي) لأنّ المدوّنة النّقديّة العربيّة القديمة وهي في سياق شروطها القديمة التّاريخيّة والمعرفيّة لا تخلو من ومضة لافتة إلى دور المتلقّي في العمليّة الإبداعيّة سماعا و طربا و انفعالا و استجابة، فالمتلقّي في الشّعريّة العربيّة لا يمكن أن يكون القارئ الضّمنيّ، و إنّما هو مسألة تتعدّى ذلك إلى اعتباره "شبكة من الذّوات ذات قارئة و ذات منصتة سامعة و ذات مشاهدة مبدعة مؤوّلة"[2]. فحضور القارئ المتلقّي في ذهن المبدع هذا ما يؤكّده ابن طباطبا من خلال نصوصه و غياب المتلقّي الضّمني عن نصوص ابن طباطبا شيء طبيعيّ لأسباب منها:

[1] - جمال الدّين بن شيخ: الشعريّة العربيّة،ترجمة:مبارك حنّون ،محمّد الوالي،محمّد أوراغ،دار توبقال للنّشرالدّار البيضاء،المغرب،ط2 ،2008 ص :294

[2] - بشرى موسى صالح: نظريّة التلقي، أصول و تطبيقات، دار الشؤون الثقافيّة، بغداد، 1999، ص: 47

- "كون هذا المفهوم تقنية روائيّة نشأت في عصر غير العصور القديمة
- وفي بيئة مختلفة (غريبة)
- و في جنس أدبي مختلف (الرّواية) و هذه المتغيّرات تجعل هذا المفهوم يبتعد كلّ الإبتعاد عن المنظومة النّقديّة القديمة و لا يقترب منها"[1].

لأنّ إدراك ابن طباطبا للعمليّة الإبداعيّة الّتي يقع في مبداها (المبدع) كان خلف تحديده لأدوات المبدع، لأنّ تكامل هذه الأدوات في الشّاعر يؤثّر في عمليّة التّلقي، و أوّل هذه الأدوات عنده الطّبع يقول:" فمن صحّ طبعه و ذوقه لم يحتج على نظم الشّعر بالعروض الّتي هي ميزانه..."[2]. فالطّبع ما هو إلّا الاستعداد الذّهني في النّقد الحديث كما يقول:" و للشّعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه و تكلّف نظمه، فمن تعصّت عليه أداة من أدواته لم يكمل له ما يتكلّف منه و بان الخلل فيما ينظمه. و لحقته العيوب من كلّ جهة فمنها التّوسّع في علم اللّغة و البراعة في فهم الإعراب و الرّواية لفنون الأدب، و المعرفة بأيّام النّاس و أنسابهم و مناقبهم و مثالبهم، و الوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشّعر، و التّصرّف في معانيه في كلّ فنّ قالته العرب فيه و سلوك مناهجها في صفاتها و مخاطباتها و حكاياتها وأمثالها...و إطالتها وإيجازها و لطفها و خلابتها و عذوبة ألفاظها و جزالة معانيها و حسن مبانيها و حلاوة مقاطعها و إيفاء كلّ معنى حظّه من العبارة و إلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتّى يبرز في أحسن زيّ و أبهى صورة... فتسابق معانيه ألفاظه، فيلتذّ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السّمع بمونق ألفاظه..."[3] لقد أدرك ابن طباطبا بأنّ الثّقافة الواسعة شرط للإبداع. فإذا لم يكن كذلك عرف النّقص في صناعته و فقد عمله روعته لأنّ الإلمام الواسع هي قدرة تعطيك قرارها عند نسج الصّور المؤثّرة في الذّائقة و الأسماع لأنّ الشّاعر أو المبدع يكتب لغيره، و هم الّذين يحكمون على عمله بالاستمرار و الاندثار فهذا الوعي بالمتلقّي من المبدع بات لزاما عليه حضوره الدّائم في ذهنه أثناء عمليّة الإنتاج، وعلى السّويّة أكان هذا المتلقّي ناقدا أم هو متذوّق عادي و من ظواهر هذا الوعي لابدّ من مراعاة المقام، كما عليه أن يحسن التّخلّص من فكرة لأخرى حتّى يترك أثرا وهذا ما أجاده الشّعراء المحدثون غير القدامى، فالتّجديد في بناء القصيدة يبعد المتلقّيّ عن الرّتابة والملل ويجعله

[1] - شيماء خيري فاهم: إشكالية التلقي عند ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر، مجلّة القادسيّة في الآداب و العلوم التربويّة، العدد (3- 4)، المجلّد 06 2007، ص :64

[2] - ابن طباطبا: المصدر السّابق، ص :09

[3] - ابن طباطبا:المصدر السّابق، ص: 10

أكثر وعيا عند الاستماع والقراءة،لأنّ التّلاحم في جزئيات القصيدة و تشابكها كوّن مظهرا آخر من مظاهر الوعي بأهمّية المتلّقي لهذا أكّده ابن طباطبا بقوله:" و ينبغي للشّاعر أن يتأمّل التّأليف في شعره، و تنسيق أبياته،ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، و يتّصل كلامه فيها ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلا حشو ليس من جنس ما هو فيه فينسى السّامع المعنى الّذي يسوق القول إليه، كما إنّه يحترز من ذلك في كلّ بيت فلا يباعد كلمة عن أختها و لا يحجز بينها و بين تمامها بحشو و يشينها و يتفقّد كلّ مصراع، هل يشاكل ما قبله، فربّما اتّفق للشّاعر بيتان يضع مصراع كلّ واحد منها في موضع الآخر، فلا ينتبه على ذلك إلّا من دقّ نظره ولطف فهمه... يجب أن تكون القصيدة كلّها ككلمة واحدة في اشتباه أوّلها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة،وجزالة ألفاظها،ودقّة معانيها وصواب تأليفها... حتّى تخرج القصيدة كأنّها مفرغة إفراغا..."[1]. تلك هي قواعد الإبداع الّتي جمعت ثنائيّة المبدع و النّص معا:" فإذا كان الشّعر على المثال سبق السّامع إلى قوافيه قبل أن ينتهي إليها راويه..."[2]

كما كان منتبها إلى نصوص تحتمل القراءات المتعدّدة لما لها من عمق معنى وغور فيها، فهو وسيلة أسلوبيّة أخرى أومأ إليها ابن طباطبا لما تثيره من إشكاليّة في التّلقي إذ يقول :"فإذا اتّفق لك في أشعار العرب الّتي يحتجّ بها تشبيه لا تتلقّاه بالقبول أو حكاية تستغربها فابحث عنه ونقّر عن معناه. فإنّك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها، و علمت أنّهم أدقّ من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته. وربّما خفي عليك مذهبهم في سنن يستعملونها بينهم في حالات يصفونها في أشعارهم... فإذا وقفت على ما أرادوه لطف موقع ما تسمعه من ذلك عند فهمك"[3]. لقد أشار إشارة واضحة بأنّ العمل المتقن الفنّيّ لا يعطيك فرصة فهم سهلة منقادة إلّا بعد طول تبصّر و قراءة عميقة سبرا لأغواره كما أنّ النّص له أبعاد أسلوبيّة أخرى تؤثّر في المتلقّي أثناء شرحه للأبيات الشّعرية كالتّعريض، و الإيجاز، و المبالغة. فالنّصوص لها أبعاد أسلوبيّة عدّة منها:

1) –البعد اللّغوي المتكوّن من الألفاظ و المعاني
2) –البعد البنائي: تركيب الأبيات و انتظامها

[1] - المصدر السّابق، ص: 129- 131
[2] - المصدر السّابق، ص :131
[3] -ابن طباطا: المصدر السّابق، ص: 17

3) –البعد الإيقاعي: المتكوّن من القوافي و الأوزان
4) –الصّدق بمعانيه: الجانب الفنّي و التّصويري و الإنساني
5) –الغموض بوسائله التّشبيهي و التّاريخي و السّياقي
6) –البعد البلاغي كالتّعريض و الإيجاز و المبالغة.

أمّا المتلقّي: فلا بدّ أن يكون متذوّقا حتّى يستشعر جماليّة النّص، ثمّ يتجلّى له النّص بعد ذلك فهما وارتياضا لما يملكه من مرجعيّة تفكّ له شفرات النّص إن عمي عليه وغمض المعنى، فيسلّ سخيمته من مبناه:" فمن الأشعار أشعار محكمة متقنة أنيقة الألفاظ حكيمة المعاني، عجيبة التّأليف إذا نقضت و جعلت نثرا لم تبطل جودة معانيها. و لم تفقد جزالة ألفاظها و منها أشعار مموّهة مزخرفة عذبة، تروق الأسماع و الأفهام إذا مرّت صفحا فإذا حُصّلت و انتقدت بهرجت معانيها و زيّنت ألفاظها و مُجّت حلاوتها... ".[1] كما أنّ النّص هو عمليّة توصيل و تعبير في آن كما يعتبر المتلقّي قاض على النّصوص يقبل و يرفض:" وعيار الشّعر أن يورد على الفهم الثّاقب، فما قبله و اصطفاه فهو واف، و ما مجّه و نفاه فهو ناقص"[2].

فعمليّة الرّفض و القبول قائمة على شروط منها:

أ) –**اعتدال الكلام و استواؤه:** فلا يقبل النّاقد ما يكره و تمجّه الأسماع و لا يألفه طبعه:" لأنّ المقبول منه يؤنس بالفهم و العدل و الصّواب و يتجلّى له كما يستوحش من الكلام الجائر، و الخطأ الباطل و المحال و المجهول المنكر، و ينفر منه فالكلام لابدّ أن يكون واردا على الفهم منظوما مصفّى من كدر العيّ، مقوّما من أود الخطأ و اللّحن، سالما من جور التّأليف موزونا بميزان الصّواب لفظا و معنى وتركيبا اتّسعت طرقه... فقبله الفهم و ارتاح له و أنس به..."[3].

ب) –**التّناسب في ميزان الوزن:** بين الألفاظ و المعاني فيترك أثرا إيقاعيّا يُشعر المتلقّي بالطّرب و الابتهاج كما يحتّم عليه المتابعة و التّركيز إلى منتهى النّص، و فيه يقول:" و للشّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه و يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع الصّحة وزن الشّعر صحّة المعنى و

[1] المصدر السّابق، ص: 6-8
[2] -ابن طباطبا: المصدر السّابق، ص :20
[3] - ابن طباطبا:المصدر السّابق، ص :21

عذوبة اللّفظ فصفا مسموعه و معقوله من الكدر تمّ قبوله له و اشتماله عليه، و إن نقص جزء من أجزائه الّتي يعمل بها و هي اعتدال الوزن، و صواب المعنى و حسن الألفاظ كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه..."[1].

ج)- **موافقة الغرض لحال المتلقّي:** لأنّه يساعد في نجاح التّلقي مع سرعة الفهم إذ قال:" لحسن الشّعر و قبول الفهم إيّاه علّة أخرى و هي موافقته للحال الّتي يعدّ معناها لها كالمدح في حال المفاخرة و كالهجاء في حال مباراة المهاجي... و كالمراثي في حال جزع المصاب..."[2].

د) -**التّعبير عن ذات النّفس بالصّدق:**فالصّدق لا يقتصر على الإبداع فحسب بل يتجاوزه إلى مستوى التّحدّي و التّلقّي، فالنّفس تسكن لما وافق هواها و عبّر عنها و فيه يقول ابن طباطبا:" ... إذا أبدت بما يجذب القلوب من الصّدق عن ذات النّفس يكشف المعاني المختلجة فيها والتّصريح بما كان يكتم منها والاعتراف بالحقّ في جميعها"[3].

هـ)-**التّجديد في المعاني و التّلقّي:** لقد دعا إلى التّجديد في المعاني لأنّها تثير المتلقّي وتحرّك ذهنه و وجدانه يقول:" إنّ السّمع إذا ورد عليه ما قد ملّه من المعاني المكرّرة والصّفات المشهورة الّتي قد كثر ورودها عليه مجّه و ثقل عليه وعيه... فواجب على صانع الشّعر أن يصنع صنعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة، مجتلبة لمحبّة السّامع له والنّاظر بعقله إليه..."[4].

لقد أثار ابن طباطبا هذه الجوانب حتى يفرغ التّلقّي في الجانب الموجب مؤكّدا على جدّة هذه الشّروط من أجل إثارة المتلقّي من جانبين العقلي و الوجداني.

إنّ الشّعر كما أشار ابن طباطبا له وقعه و تأثيره الاجتماعي فهو مقوّم للكثير من السّلوكات الاجتماعية الّتي تفكّ عرى المجتمع و تفتّت وحدته، فهو يراه يخدم هذا الجانب و يقوّيه مثل محو الضّغائن و حلّ مختلف المشاكل و تشجيع الصّفات الحميدة كالكرم و بعث روح الحماسة إذ يقول:" فإذا ورد عليك الشّعر اللّطيف المعنى، الحلوّ اللّفظ التّام البيان المعتدل الوزن، مازج الرّوح و لاءم الفهم، و كان أنفذ من نفث السّحر، و أخفى دبيبا من الرّقى، و

[1] - المصدر السّابق، ص: 21
[2] - المصدر السّابق، ص :22
[3] - المصدر السّابق، ص: 22
[4] - المصدر السّابق، ص :125- 126

أشدّ إطرابا من الغناء، فسلّ السّخائم و حلّل العقد و سخّى الشّحيح و شجّع الجبان، و كان كالخمر في لطف دبيبه و إلهائه و هزّه و إثارته"[1] لقد أدرك ما للشّعر من قوّة يبعثها في المتلقّي فترجّه رجّا وتسري في جسده قشعريرة وقعه فيصبح بين الهذيان و التّوهان كما قال – عليه الصّلاة والسّلام– الّذي استشهد به هو نفسه " إنّ من البيان لسحرا "[2]. و هذا كلّه تأكيدا لقوّة الشّعر الإيهاميّة لما فيه من التّخييل المتجسّد في لطافة المعنى و حلاوة اللّفظ و اعتدال التّركيب.

فالشّعر فنّ قولي يؤثّر بطريقته الخاصّة في نفوس النّاس،كما له رودود أفعال هي تتراوح من الفهم إلى الالتذاذ والاهتزاز والاستفزاز إلى ولوج الإبداع إلى شغاف القلوب والأرواح، إلى جانب التّأثيرات الاجتماعية والتّحليقات الخياليّة السّاحرة.

لقد كانت نظرة ابن طباطبا إلى المتلقّي من خلال (عيار الشّعر) أن جعل للمتلقّي قيمته المطلقة في توجيه العمليّة الإبداعيّة نحو الأجود و الأصوب، فهو لا يغيب و لو للحظة من ذهن المبدع حتّى يحقّق له رضاه و أمله من حيث مراعاة تأليف الكلام وجودته و علوّ قدره، لأنّ الإبداع هو بحث مضن وجهد ذهنيّ لا يوصف عند حضور العمليّة الإبداعيّة حتّى يكتب للإبداع خلود و انتصار أو تلاش و اندثار. و هذا وفق الرّضا أو السّخط الّذي يلاقيه الإبداع كما أنّه محكوم بشروط يمكن تعدادها من اعتدال الكلام و استقامة الوزن و موافقة الغرض الشّعري لحال المتلقّي و الصّدق الفنّي و جدّة المعاني و لم يفت ابن طباطبا الإشارة إلى أثر الشّعر في المتلقّي من انفعال و استجابة، كما له تأثيره في الجماعة على غرار الفرد بخياله وبيانه السّاحر.

لقد أثار الصّدق و ألحّ عليه في الشّعر، كأنّه غاب عن ذهنه أنّ أجمل الشّعر أكذبه– أي أقدره تخييّلا– لقد بنى نظرته النّقديّة على ما سبقه من نقد و ما تأسّس عليه الشّعر الجاهليّ والإسلاميّ من صدق كأنّه قاصد نوعين من الشّعر لما يتخلّلهما من خلّة الصّدق هما الهجاء والمديح، و غاب عنه حاضره النّقديّ و ما كان يجول في السّاحة النّقديّة حينئذ كقول ابن وهب:" و لا يستحسن السّرف و الكذب و الإحالة في شيء من فنون القول إلّا في الشّعر، و قد ذكر أرسطو طاليس الشّعر فوصفه بأنّ الكذب فيه أكثر من الصّدق، و ذكر أنّ ذلك

[1] - المصدر السّابق، ص: 22
[2] - ينظر سنن التّرمذي: (إنّ من البيان لسحرا)، ص: 490

جائز في الصّياغة الشّعريّة "[1]. إذًا لِمَ الإلحاح على الصّدق إذا كان الشّاعر المحدث في عصر ابن طباطبا لا يهمّه إلّا الصّياغة و حسن التّركيب؟!. لقد كان همّه بعد أخلاقيّ الغرض النّهائي منه توجيه السّلوك إيجابا، كما أنّه ركّز على هذا المبدأ خصوصا لما عرفه واقعه من انحلال اجتماعي فضلا على ما حواه الشّعر الجاهلي من الإشادة بالفضائل و كرم الأخلاق و ما عرفه الشّعر المحدث رغم الصّياغة و حسن التّعبير من دناءة في الأخلاق و تقهقر في الفضائل ورتعا في المجون وعهرا في الكلام، كما راعه محنة الشّاعر المحدث الّذي أوصدت دونه أبواب الإبداع و التّجديد:" و المحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشدّ منها على من كان قبلهم لأنّهم قد سبقوا إلى كلّ معنى بديع و لفظ فصيح و حيلة لطيفة و خلّابة ساحرة فإن أتوا بما قصر عن معنى أولئك ولا يربى عليها لم يتلقّ بالقبول، و كان كالمطّرح المملول"[2] أمّا الآمدي (ت 370هـ) لقد كان أكثر تشدّدا كناقد من ظاهرة الإحداث في الشّعر، و هذا ما نلمسه في موازنته بين الطّائيين البحتري وأبي تمّام، اللّذان يمثّلان مذهبين مختلفين كلّ الاختلاف.

[1] - ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، تحقيق حنفي محمد شرف، مطبعة الرّسالة، القاهرة، 1969، ص: 146- 147
[2] - ابن طباطبا: المصدر السّابق، ص: 46- 47

الفصل الثّالث:
المقابلة بين مذهبين في الشّعر
مذهب البحتري ومذهب أبي تمّام

المبحث الأوّل: منهجيـّـة الموازنـــــة

المبحث الثّاني: عناصر التّعصّب عند الآمدي

1-المبحث الأوّل:منهجيّة الموازنة

لقد درج ناقد مثل الآمدي على مبدأ المفاضلة و وسم به كتابه (الموازنة) ولا يمكن تحقّق أهداف هذه المفاضلة بطبيعة الحال دون مراعاة مبدأ الجودة والإحالة على مدارجها باستثماره الأبعاد النّظريّة الّتي تناولت صفات طريقة العرب في الشّعر حتّى عصره،وما خرج عنها من شعر محدث في العصر العبّاسي. وعلى هذا أقام موازنته بين أبي تمّام والبحتري وفق أطر لغويّة محدّدة وطاقات من الطّبع متعدّدة، و مهارات أصوليّة منطقيّة متنوّعة كي تستقيم له الموازنة و المقابلة في أيّهما أشعر،لأنّ العلماء قبل الآمدي، قد وازنوا بين أبي تمّام والبحتري،من حيث غزارة المادّة الشّعريّة وكثرة الجيّد في شعرهما،ولم يتّفقوا على أيّهما أشعر، والبحث عن اتّفاق أو إجماع لم يتسنّ لهم لقد فاتهم ذلك، وهذا ما لاحظه الآمدي و راع اهتمامه في لبّ موازنته في إشارة منه أنّ المقابلة بين الشّاعريّن ستحدّد فئتين من المتقبّلين لشعريّهما، الفئة الّتي تؤثّر الطّبع وميسور الكلام فملاذها البحتري وهو أشعرعندها،والفئة الأخرى الّتي تهوى صنع الألفاظ و تتلذّذ بغموض المعاني، فأبو تمّام عندهم أشعر من البحتري.

إنّ الآمدي قابل بين مذهبين في الشّعر كما رصد في موازنته كثيرا من أوصاف عمود الشّعر العربي، كما كان التّجديد في لغة الشّعر العبّاسي عاملا مهمّا في كشف تلك الصّفات ولهذا كانت الموازنة عند الآمدي بين طريقتين مختلفتين و لم تكن بين شاعرين، طريقة سار عليها المطبوعين من الشّعراء الّذين لم يتكلّفوا الصّنعة الشّعريّة والطّريقة الجديدة الّتي تحاول أن تؤسّس لها قيمة أدبيّة جديدة لم تكن معروفة من قبل يقول في هذا الصّدد الآمدي:" فإن كنت -أدام اللّه سلامتك -ممّن يفضّل سهل الكلام و قريبه، و يؤثّر صحّة السّبك و حسن العبارة وحلو اللّفظ و كثرة الماء والرّونق،فالبحتري أشعر عندك ضرورة، وإن كنت تميل إلى الصّنعة و المعاني الغامضة الّتي تستخرج بالغوص والفكرة ولا تلوي على غير ذلك فأبو تمّام عندك أشعر لا محالة"[1] فالاختلاف كل الاختلاف بين منهجين لا يظهر فيهما مجال للمقارنة أو المقاربة فالبحتري يقوم شعره على الالتزام بطريقة العرب الشّعريّة وما قامت عليه في نضده من السّهولة والقرب و صحّة السّبك و حسن العبارة و كثرة الماء مع حلاوة اللّفظ وطلاوته، و طريقة أخرى مغايرة تماما لتلك الصّفات و مقوّماتها، و اللّغة هي مآل ذلك التّمثّل و هذا

[1] - الآمدي: الموزانة، ج1، ص: 11

الاختلاف و التّمايز بين البعد و القرب من المدركات الذّهنيّة لدى المتلقّي و ذوقه أصبح هو أسّ الموازنة عند الآمدي.

لقد كانت ظاهرة المشاكلة في شعر الشّاعر هي الفيصل في رؤية الآمدي إلى شعر أبي تمّام وتلميذه البحتري منذ بداية الموازنة، ففي مشاكلة الشّعر، و مشابهة بعضه بعضا يتقدّم المشاكل للعمود و الواقع فيه انتماء و يحظى بالقبول نزعة و ميلا انتصارا لطريقة البحتري والتّحامل على أبي تمّام و هو تحامل على هواه و ميله إذ يقول:"و إنّهما لمختلفان لأنّ البحتري أعرابيّ الشّعر مطبوع و على مذهب الأوائل و ما فارق عمود الشّعر المعروف و كان يتجنّب التّعقيد ومستكره الألفاظ و وحشيّ الكلام، فهو بأن يقاس بأشجع السّلمي و منصور و أبي يعقوب المكفوف و أمثالهم من المطبوعين أولى، و لأنّ أبا تمّام شديد التّكلّف صاحب صنعة و مستكره الألفاظ و المعاني و شعره لا يشبه أشعار الأوائل و لا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة و المعاني المولّدة، فهو بأن يكون في حيّز مسلم بن الوليد و من حذا حذوه أحقّ وأشبه وعلى أنّي لا أجد من أقرنه به لأنّه ينحطّ عن درجة مسلم لسلامة شعر مسلم و حسن سبكه وصحّة معانيه و يرتفع عن سائر من ذهب و سلك هذا الأسلوب لكثرة محاسنه و بدائعه واختراعاته "[1]. لقد أظهر الآمدي عمود الشّعر على مستوى الشّاعر بقوله: البحتري أعرابيّ الشّعر مطبوع و على مذهب الأوائل، و على جانب الشّعر فهو ذاك السّهل المجانب للتّعقيد وكزّ الألفاظ وصعبها، فهو أحال على الطّبع عامّة ولم يخصّ شعر البحتري ذاته فهي خصائص تشمل جميع الشّعراء و المطبوعين. كما أحال على الشّعر المحدث المتمثّل في شعر أبي تمّام وكيف خرج عن العمود لكن من وجهة الخارج ذاته و كيف وصفه بأنّه شديد التّكلّف و صاحب صنعة يختار من الألفاظ صعبها و من المعاني غائرها فشعره غير شعر الأوّلين لمّا تراه باديا من استعارات بعيدة لما عشق من زينة و عمق في التألّق، فترى كلّ بيت هو وحده عروس لهذا التّنميق و الزّخرفة تجمع بين لفظ و معناه، يغريك بهاء الألفاظ لتجرّك إلى غور المعاني وعمقها السّحيق،فكلّما قلّبت نظرك في شعره و فحصت أطرافه و أوساطه عرفت شدّة عنائه في إخراجه إلى المتلقّي بهذه الصّورة كطائر الفينيق الأسطوري. روى ابن رشيق عن بعض أصحابه أنّه قال:" إستأذنت على أبي تمّام فدخلت في بيت مصهرج قد غسل بالماء، فوجدته يتقلّب يمينا وشمالا. فقلت

[1] - الآمدي: المصدر السّابق، ص :11

قد بلغ بك الحرّ مبلغا شديدا. قال: لا، و لكن غيره و مكث كذلك ساعة، ثمّ قام كأنّما أطلق من عقال فقال: الآن أردت، ثمّ استمدّ و كتب شيئا لا أعرفه، ثمّ قال: أتدري ما كنت فيه منذ الآن؟ قلت: كلّا، قال: قول أبي نوّاس:" كالدّهر فيه شراسة وليان" أردت معناه فشمس عليّ حتّى أمكن اللّه منه فصنعت:

فَشَرَسْتَ، بَلْ لِنْتَ، بَلْ قَانَيْتَ ذَاكَ بِذَا فَأَنْتَ لَا شَكَّ فِيكَ السَّهْلُ وَ الجَبَلُ

قال ابن رشيق:" و لعمري لو سكت هذا الحاكي لنمّ هذا البيت بما كان داخل البيت لأنّ الكلفة فيه ظاهرة و التّعمّل فيه بيّن"[1]، فابن رشيق و الآمدي و ابن المعتّز و غيرهم ممّن ناصر الطّبع و انتصر له، كما كان الآمدي يسير على أثر ابن المعتزّ في تقسيم الشّعر إلى نوعين: يسير و عسير و كما رسّخه ابن طباطبا حول النّص وكيفيّة إخراجه في وجهه الأسلوبي المقبول، ولكن بوجه فنّي أكثر تحليلا و عمقا فهو بذلك يبرز خصائص العمود و ما يقوم عليه ومالا يوافقه و يجاريه يقول عن أبي تمّام:" ولو كان أخذ عفو هذه الأشياء و لم يوغل فيها و لم يجاذب الألفاظ و المعاني مجاذبة و يقتسرها مكارهة وتناول ما يسمح به خاطره وهو بجمامه غير متعب ولا مكدود وأورد من الاستعارات ما قرب في حسن و لم يفحش و اقتصر من القول على ما كان محذوّا حذو الشّعراء المحسنين ليسلم من هذه الأشياء الّتي تهجّن الشّعر و تذهب ماؤه و رونقه"[2]. فإذا كان الطّبع نتاج تحقّق فيه صفات عمود الشّعر و الصّنعة عصيّة تفتقر إلى الكثير من تلك الصّفات، فإنّ الآمدي لم يحدّد معياريّة عمود الشّعر من خلال الطّبع المذكور وحده، فقد تلاحظ بنظر المتريّث من خلال القراءة و التّكرار الفاحص بعض تلك الصّفات و أضدادها من خلال مقدّمة كتاب الموازنة، وما دار فيها من احتجاج الخصمين، وهو حجاج لا يخلو من منطقيّة و جدل ذهنيّ، يبحث عن إظهار البراعة، في قوّة الحجّة أو نقضها للقناعة بصحّتها أو ببطلانها مع بيان قيّم الشّعر المثالي و ما يقابلها، و قد قامت هذه المقابلة الثّنائيّة على حساب مكانة الوسائط بين الجيّد و الرّديء فالجودة تظهر في " التّشابه و الاستواء وحلاوة اللّفظ وحسن التخلّص و وضع الكلام في مواضعه،وحسن العبارة وصحّتها،وقرب المآتي والسّهولة،

[1] - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص: 139
[2] - الموازنة، ج1، ص: 125

وانكشاف المعاني، و صحّة السّبك، و كثرة الماء والرّونق، و صحّة المعاني و جودة السّبك، و استواء النّسج، وقلّة السّاقط بحيث لا يبين الجيّد من سائر الشّعر بينونة شديدة "[1].

لقد أحالنا قول الآمدي هذا إلى قول القدماء وما أثاروه من البيان من مقاربة في التّشبيه ومناسبة المستعار منه لمستعار له، فالأنموذج المتحكّم عندهم في الشّعر هو ذاته المتحكّم في البلاغة عند العرب لأنّ "الشّعر أجوده أبلغه، و البلاغة إنّما هي إصابة المعنى و إدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلّف لا تبلغ الهذر الزّائد على قدر الحاجة ولا تنقص نقصانا يقف دون الغاية"[2]، فالإشارة واضحة إلى مفهوم (المقدار) عند الجاحظ:" وإنّما وقع النّهي على كلّ شيء جاوز المقدار و وقع اسم العيّ على كلّ شيء قصّر من المقدار، فالعيّ والخطل مذموم"[3]. لذلك كان يشترط المقاربة في التّشبيه، و أن يناسب المستعار منه المستعار له:"وإنّما استعارت العرب المعنى لما ليس له، إذا كان يقاربه، أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه فتكون اللّفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشّيء الّذي استعيرت له، و ملائمة لمعناه"[4]، و إذا لم تحقّق الاستعارة فائدة، و لم تضف معنى يوسع أبعاد التّجربة، فإنّها غير مناسبة لما استعيرت له، "و إنّما تستعار اللّفظة لغير ما هي له، إذ احتملت معنى يصلح لذلك الشّيء الّذي استعيرت له، و يليق به، لأنّ الكلام إنّما هو مبنيّ على الفائدة في حقيقته ومجازه، وإذ لم تتعلّق اللّفظة المستعارة بفائدة في النّطق فلا وجه لاستعارتها"[5]. كما نقل عمّن سبقه أنّ صناعة الشّعر لا تجود و لا تستحكم إلّا بأربعة أشياء، و هي:" جودة الآلة، و إصابة الغرض المقصود، و صحّة التّأليف، و الانتهاء إلى تمام الصّنعة، من غير نقص و لا زيادة "[6]. لقد قصد بآلة الشّعر لغته، و لهذا اهتم بلغة الشّعر الواضحة القريبة، و هو إلى هذا أميل من الوضوح و البيان، و إصابة الغرض المقصود سمة من سمات صحّة المعنى في عمود الشّعر وإصابة الغرض ليست هي الإصابة في الوصف لكنّها تحتاج إلى الحذق،والرّفق،ودقّة الملاحظة، كما يشترك في صحّة التّأليف، استواء المعنى الّذي يعدّ صفة من صفات الشّرف واستقامة اللّفظ، و إصابة الوصف، و التحام أجزاء النّظم، ومشاكلة اللّفظ للمعنى، حتّى يرتفع الشّعر عن مواطن الخلل

[1] - الموازنة،ج1، ص: 03- 56
[2] - المصدر نفسه، ص: 380
[3] - الجاحظ: البيان و التبيين، ج1، ص: 202
[4] - الموازنة، ج1، ص: 266
[5] - المصدر نفسه، ص: 201
[6] - المصدر نفسه، ص: 426

و الاضطراب، و يتوخّى المثاليّة في حدود الصّنعة دون تجاوز لمستوياتها العليا، أو نقصان في مستوياتها الدّنيا. لقد بحث الآمدي عن هذه الصّفات الّتي تمثّل في نظره عمود الشّعر، فوجدها متحقّقة في شعر البحتري، و الشّاعر الّذي تحقّقت في شعره هذه الصّفات يعدّ شاعرا مطبوعا، و على مذهب الأوائل و ما فارق عمود الشّعر المسطّر المعروف،فلا الجهد ولا الكدّ لسبر أغوار المعاني ولا الجدّ في البحث عنها،ولا إغراق في الوصف يورد لهذا المعنى بيت للبحتري (الكامل):

"**بِاللَّفْظِ يَقْرُبُ فَهْمُهُ فِي بُعْدِهِ مِنًّا وَ يَبْعُدُ نَيْلُهُ فِي قُرْبِهِ**"[1]

و يقوم الآمدي بالشّرح و التّعليق عليه بقوله:" أي يقرب فهمه منّا لحسن بيانه و تلخيصه ويبعد نيله في قربه" أي و يبعد أن يناله أحد أن يأتي بمثله و هو منه بعيد"[2]. لقد وسم الآمدي :" بحسن التّأليف و براعة اللّفظ" في الشّعر ممّا يزيد المعنى المكشوف جمالا وحسن التّأليف و براعة اللّفظ يزيد المعنى بهاء و رونقا هذا الّذي كان يشدّ الآمدي للبحتري تحقّق عمود الشّعر في شعره من قوّة في الطّبع، و تعهّد شعره بالمعاودة و المراجعة والتّهذيب، حتّى إنّه كان يتعمّد حذف الغريب و الوحشيّ منه، ليقرّبه للإفهام، و رقّة طبعه راجعة لأثر الحضارة عليه وأخذ نفسه به:" و حسن التّأليف و براعة اللّفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسنا و رونقا حتّى كأنّه قد أحدث فيه غرابة لم تكن و زيادة لم تعهد و ذلك مذهب البحتري، و لذلك قال النّاس: لشعره ديباجة و لم يقولوا ذلك في شعر أبي تمّام، و إذا جاء لطيف المعاني في غير بلاغة و لا سبك جيّد و لا لفظ حسن كان ذلك مثل الطّراز الجديد على الثّوب الخلق أو نفث العبير على خدّ الجارية القبيحة الوجه "[3]. إنّ الشّاعر الفذّ هو ذاك الّذي يلازم العمود و يرعى تهذيب الألفاظ، لأنّ المعاني متداولة، فهو لا يحيد عن قول الجاحظ المعروف " المعاني مطروحة في الطّريق..." كما حصر الشّعر مثله في صياغته و حسن إخراجه و ديباجته يقول:" لأنّ التّقدمة لا تكون بالمعاني وحدها و إنّما ينظر إلى بحر الشّاعر و جنس شعره و بلاغته وقدرته و تمكّن خاطره و استواء طريقته "[4]. كما يولي الصّورة المجازية تنظيراته الأهميّة القصوى الّتي أولاها العلماء قبله الاهتمام نفسه، و لم يستطع العلماء من بعده الانفكاك منها كما أنّ الخيال الّذي ركبه الكثير من شعراء ذاك

[1] - الآمدي: الموازنة، ج3، تحقيق عبد الله محارب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990، ص: 44
[2] - المصدر نفسه، ص: 44
[3] - المصدر نفسه، ج1، ص :381
[4] - المصدر نفسه، ج3، ص :471

العصر لم يفت البحتري حتّى علّق عليه الآمدي لحسنه و غزارته بالماء يقول:" و هذا لعمري هو القول الّذي لو ورده الظمآن لروي لكثرة مائه "[1]. كما يقول عنه ابن المعتّز:" إنّه لا يكاد يغلظ لفظه، و إنّما لفظه كالعسل حلاوة "[2]. لقد عبّروا عن الفنّيّة و الجماليّة بالماء و الرّونق و الحلاوة و الطّلاوة و هذا لا يخرج و لا ينفكّ عن اختيار إبداعي حكم شعر القدماء ردها من الزّمن عانق القرون منه، و كان حرص البحتري على ذلك أوكد. و يتمثّل هذا الحرص و الرّعاية في اختيار مألوف الألفاظ و مراعاة اللّياقة تفاديّا للإغراب و بهذا يتحقّق التّآلف، لقد كان الآمدي يصرّ على تسميّة الأشياء بمسمّياتها و أن تصوّر الأشياء بصوّرها و يعبّر عنها بألفاظها المستعملة خصّيصا لها و اللّائقة بها و لهذا كان البحتري مراعيّا و ملتزما حتّى قال عنه:" لشعره ديباجة و ما قيل ذلك في شعر أحد من المتأخّرين غيره "[3]. ففي تأكيد الآمدي واجب تصوير الأشياء بصوّرها تثبيتا لمذهب من مذاهب العرب عامّ في أن يصفوا الشّيء على ما هو و على ما شوهد من غير اعتماد لإغراب و لا إيغال وغور،وهذا لا لشيء إلّا لتوخّي وإصابة الحقيقة أو مقاربتها على القريب الممكن من غير بعد ولا جفاء باعتبار أن الحقيقة هي الّتي اصطلح النّاس على التّخاطب بها،وهذا يساهم في غرس الألفة و البعد عن الإغراب و في هذا الصّدد كان الآمدي يتحرّى الصّدق من الدّين انعكاسا على الأدب و بالضّرورة والأوكد الشّعر الّذي يسمعه الكثير من النّاس العامّة و الخاصّة فهو مجال تربوي عندهم أوسع فلا مناص من الكذب فيه يقول:" و قد كان قوم من الرّواة يقولون: أجود الشّعر أكذبه و لا و اللّه. ما أجوده إلّا أصدقه إذا كان له من يلخّصه هذا التّلخيص و يورده هذا الإيراد على حقيقة الباب "[4]. و هو لا يعني بأنّ المبالغة غير حسنة بل يعي ذلك و يدركه كقوله في قول البحتري (الطّويل):

"صَرِيعٌ تَقَاضَاهُ السُّيُوفُ حُشَاشَةً يَجُودُ بِهَا وَ المَوْتُ حُمْرٌ أَظَافِرُهُ

أُدَافِعُ عَنْهُ بِالْيَدَيْنِ، وَ لَمْ يَكُنْ لِيَثْنِي الأَعَادِي أَعْزَلُ اللَّيْلِ حَاسِرُهُ"[5]

إنّ البحتري يصوغ رثاءه في ثوب من الأناقة و الجمال وإطار من التّصوير الرّقيق حتّى بدت المرثّية في المتوكّل المقتول كأنّها كلام مترف رغم أنّ المجال مجال حزن و الموقف

[1] - الآمدي: الموازنة، ج2، تحقيق السيّد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، 1965، ص :179

[2] - ابن المعتز: طبقات الشعراء، تحقيق عبد الستّار أحمد فرّاج، دار المعارف، القاهرة، 1981،ط4، ص: 286

[3] - الآمدي: الموازنة، ج2، ص :198- 199

[4] - المصدر نفسه، ج2، ص: 58

[5] - مصطفى الشكعة: الشّعر و الشّعراء في العصر العبّاسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1975، ص :731

موقف بكاء و عويل فكان المجاز هو حسن المخاطبة لديه حتّى كأنّ من يسمعه يترك فيه بالغ الأثر و يوغل صدره على قاتل أبيه. " و البحتري في رثائه هو ذاته في مديحه و هو نفسه في وصفه إنّه شاعر الأسلوب المونق والدّيباجة المشرقة والبحور الطّويلة مع نفس مهتاجة و روح شاعرة يكره السّعي وراء الفكرة البعيدة و يراها تبعد بقائلها عن ميدان الشّعر المرتبط الأسباب بالشّعر القديم، إنّه يكره السّعي وراء الأفكار الموغلة في استنباط المعاني مهما حدث فيه من جدّة وينفر من الشّعر الّذي يتقمّص القضايا المنطقيّة و يعبّر عن ذلك راسما لنفسه منهجه الشّعري في قصيدة هجا بها عبيد اللّه بن عبد اللّه بن طاهر (البسيط):

كَلَّفْتُومُنَا حُدُودَ مَنْطِقِكُمْ فِي الشِّعْرِ يُلْغِي عَنْ صِدْقِهِ كَذِبُهْ

وَ لَمْ يَكُنْ "ذُو القُرُوحِ" يَلْهَجُ بِالْمَنْطِقِ، مَانَوْعُهُ وَمَا سَبَبُهْ؟

لهذا كان الآمدي مسكون بضرورة مقاربة الشّاعر الحقيقة عند إنشاء المعنى على أساس أنّ " كلّ ما دنا من المعاني من الحقائق كان ألوط بالنّفس و أحلى في السّمع و أولى بالاستجادة"[1]. و على هذا كان مذهب البحتري مشاكلا مصدّقا لقول الآمدي يقول:

"وَ مَعَانٍ لَوْ فَصَّلَتْهَا القَوَافِي هَجَّنَتْ شِعْرَ جَرْوَلٍ وَ لَبِيدِ

حُزْنَ مُسْتَعْمَلَ الكَلَامِ اخْتِيَارًا وَ تَجَنَّبْنَ ظُلْمَةَ التَّعْقِيدِ

وَ رَكِبْنَ اللَّفْظَ القَرِيبَ فَأَدْرَكْ نَ بِهِ غَايَةَ المُرَادِ البَعِيدِ"[2]

إنّ طريقته و منهجه امتدادا و محافظة على الرّوح القديمة في إطار من الخيال و الأسلوب الّذي أعاد للقصيدة العربيّة وجهها القديم الوقور، و لقد أرجع الآمدي تحقّق مظاهر العمود وصفاته في شعري البحتري إلى أسباب ثلاث: المرجعيّة المتمثّلة في الطّبع، مراجعة الشّعر وإعادة تهذيبه وحذف الغريب والوحشيّ، ورقّة الطّبع، و من هنا لقي شعره القبول من الأصناف الأربعة المتمثّلة في الأعراب و شعراء الطّبع و علماء البلاغة و العارفين بها و على رأس هؤلاء الكتّاب. ووقف موقف الجاحظ المؤيّد للكتّاب المطبوعين الّذين لا يتخيّرون من الشّعر إلّا الواضح المطبوع المخاطب للنّاس مباشرة و القريب من أفهامهم " لا يقفون إلّا على الألفاظ المتخيّرة والمعاني المنتخبة،وعلى الألفاظ العذبة و المخارج السّهلة، و الدّيباجة الكريمة، و على الطّبع المتمكّن و على السّبك الجيّد و على كلّ كلام له ماء، و رونق"[3].

[1] - الموازنة، ج1، ص: 140

[2] - البحتري: الديوان، ج1، تحقيق حسن كامل الصّيرفي، دار المعارف، مصر، ط3، (د، ت)، ص: 637

[3] - البيان و التبيين، ج4، ص: 24

فالأعراب و الشّعراء من أهل الطّبع فسبب ميلهم هو السّير على خطا من سبقهم و الجميع أو الكثير على هذا المنهاج من الحبّ و الميل سواء أكانوا علماء أو عامّة المتذوقين للشّعر، أمّا أهل البلاغة همّهم فصاحة الكلمة، و سلامتها و وضوحها، و بعدها عن الشّذوذ و التّعقيد، لأنّ الإستجابة ستكون من جنس استجابتهم البلاغيّة.

أمّا أبو تمّام في موازنة الآمدي فهو ذاك الشّاعر الّذي حقّق أضداد العمود، و خرج عن الطّبع و المألوف، فغمضت معانيه و بعدت كما دقّت و تولّدت في مواضع، و خرجت إلى المحال وكثر ساقط شعره و غثّه و بارده مع سوء في السّبك، و رداءة في الطّبع و عدول عن الغرض وفساد المعنى في طلب الطّباق و التّجنيس، والإبهام و التّعقيد في العبارة. لقد بات الآمدي على حرج و في حيرة من هذا المحدث الّذي وصل إلى مكان اللّارجوع، وأصبح الشّاعر يطلق عنان خياله غير مراع هل يصيب الحقيقة أو يقاربها. لقد سعى الآمدي عند المقابلة بين الشّاعرين إلى فرض منهج في التّحليل، كما يسعى إلى فرض نمط من الكتابة فالمنهج يقابل بين قصيدة وأخرى للشّاعرين على نفس القافية والوزن و الغرض، " و هو بهذا يقيم انتظاما للمقارنة و يقيم قاعدة عدم المقارنة إلّا لما يقبل ذلك "[1] يقبل العمود و نظريّة العمود و ما نأى عن ذلك فهو غير قابل للمراعاة و الدّراسة لأنّه فارق عمود الشّعر المعروف و خرج عن المألوف، و عندما يعدم النّاقد الشّعر الّذي يحقّق المتعارف عليه و يخالف السّنن يقبل من هذا الشّعر على مضض ما خرج عن الصّدق و يقول زيادة مبالغة و يستحسنها و لكن بمسوّغات و شروط يحاسب بها الشّاعر بين إفراط مقبول محمود و إفراط مرذول. فما خصّ المحمود يقول فيه:" وكلّ هذا إفراط حسن مستحلى لا ينفر منه الطّبع "[2]. و أمّا المطروح من الشّعر المرذول يقول فيه:" و لكن الرّديء المطّرح المرذول عند أهل العلم بضاعة الشّعر ما أنشده المبرّد لبعضهم..."[3]. لقد تلاحظ بعد القراءة الفاحصة ما كان يعدّه الآمدي إفراطا محمودا ما هو إلّا تخييل لا يستدعي إجهاد الفكر و إمعان النّظر. كقول مسلم بن الوليد (البسيط):

"يَجُودُ بِالنَّفْسِ إِنْ ضَنَّ البَخِيلُ بِهَا الجُوُد بِالْنَّفْسِ أَقْصَى غَايَةِ الجُودِ"

[1] - جمال الدّين بن الشّيخ: الشعريّة العربيّة، ص :35
[2] - الموازنة: المصدر السّابق، ج3، ص :179
[3] - الموازنة:المصدر السّابق، ص: 229

و هو بيت يفتخر الشّاعر فيه بالجود، و من الإفراط الحسن يقول: و قال أحمر بن شجاع الكلبي (الطّويل):

"بِجَأْوَاءَ تُغْشِي النَّاظِرِينَ كَأَنَّهَا دُجَى اللَّيْلِ بَلْ هِيَ مِنْ دُجَى اللَّيْلِ أَكْثَرُ"[1]

كما تحدّث عن الإفراط بشروط، كذلك تحدّث عن الغرابة المشروطة الّتي لا تتجاوز حدود العمود " و الجيّد النّادر و المعنى الصّحيح في هذا القول عبد الملك ابن عبد الرّحيم الحارثي (الطّويل):

وَ لَا لَاقِيًا كَعْبَ بْنَ عَمْرُو يَقُودُهَا أَبُو دَهْثَمَ نَسْجُ الحَدِيدِ ثِيَابُهَا

قال فيه:" و هذه غاية في حسنه و صحّته و حلاوته و غرابته "[2]

لقد جعل الحديد ثيابا مع أنّها دروع، و لا تسمّى ثيابا رغم أنّها تلبس فأغرب باللّفظ، و كان هذا من الحسن، و إنّما ألّفوها فصارت مثل اللّباس ترى عليهم لقد قرن بين الغرابة و الإحسان عندها تشكّل الحدّ المسموح به من العدول. إنّ هذا الضّرب من الغرابة هو ناتج عن قوّة التّماثل بين اللّباس و لبس الدّروع فكلاهما لباس، فهذه استعارة الثّياب للحديد تؤكّد التّناسب و بالتّالي تحقّق العدول الّذي أراده الآمدي و لا تصل إلى حدّ الإغراب المجافي.

أ: الرؤية النّقدية في شعريّة أبي تمّام من خلال ميزان الموازنة:

كأنّ الرّؤية الشّعريّة المتميّزة في نتاج أبي تمّام تكون بأهمّية قصوى يقف عندها الباحث لتأمّل وفحص أغوار شعره العميق، هذا المنحى الّذي نحاه الشّاعر هو ما جعله أنموذجا لدراسة شعره،و تفحّصه و التّحرّر من سلاسل القديم و أسره، لهذا كان الخصوم يطلقون سهامهم على كلّ مبادرة جديدة تريد وضع مرساتها في شاطئ هذا البحر الخضم فما سبب الخصومة بالإثارة في شعريّة أبي تمّام؟ و ما هي أبرز ميزاته الفنّية و المذهبيّة؟

ممّا يبين لك و يتّضح من خلال تتبّع هذه الشّخصيّة المتفرّدة ذكاءه المفرط ممّا أتاح له الغوص في المعاني و سبر أغوارها و استحضار الصّور الّتي تزيح ستار الغموض و تجلّيه، فكان ذا بديهة حاضرة كما كان يجيب قبل انقضاء الكلام، فهو يردّ على الحسن بن رجاء بعبارة ملئت تهذيبا و شاعريّة، و ذلك عندما حلف الحسن بن رجاء أن لا يتّم قصيدته فيه إلّا و هو قائم وقال له بعد انتهائه "ما أحسن ما جلوت هذه العروس"، فيردّ أبو تمّام:" و

[1] -الموازنة، المصدر السّابق، ص: 282
[2] -الموازنة: المصدر السّابق، ص: 354

اللّه لو كانت من الحور العين لا كان قيامك لها أوفى مهورها"[1] ، و حضور بديهته يفحم شانئيه عندما سأله سعيد الضّرير بخرسانة:"يا أبا تمّام لم لا تقول من الشّعر ما يعرف؟. فيقول: و أنت لم لا تعرف من الشّعر ما يقال؟"[2] فهذا الذّهن الحاضر هو الّذي مكّنه من حفظ أربعة عشر ألف أرجوزة غير القصائد و المقاطع، و سبعة عشر ديوان للنّساء ناهيك عن الرّجال، و ذكاؤه اللّمّاح هو الّذي جعله يغوص على المعاني فيستوحيها، و يستخرجها كما تشيع في قصائده الصّور المركّبة المعقّدة الّتي ربما بدت للقارئ نوعا من الهذيان، كما تظهر الاستعارات المركّبة من المجرّد إلى المحسوس، و هذا لا يدلّ إلّا على قدرة عظيمة و ذهن وقّاد يأخذ موادّه من تلك الثّقافة الواسعة المنتشرة في عصره، فتعدّدت معارفه و تشعّبت مشاربه،ويقول فيه تلميذه وصديقه البحتري مخاطبا عليّ النّويخيّ:" و اللّه يا أبا الحسن لو رأيت أبا تمّام لرأيت أكمل النّاس عقلا و أدبا، و علمت أنّ أقلّ شيء فيه شعره"[3] ، لكن إذا أعدنا الذّاكرة وراء واسترجعنا ما كتب حول هذه الشّخصيّة الفذّة ،و ما سببيّة تأليف (الموازنة)؟ الّتي تعني العدل و عدم التّعصّب لجهة من الجهات. ألا وهو اختلاف النّاس حول أبي تمّام و تلميذه البحتري أيّهما أشعر؟ ،رغم أنّ لكلّ منهما منهجه و طريقته وأسلوبه: " فالبحتري أعرابي الشّعر مطبوع على مذهب الأوائل،و ما فارق عمود الشّعر المعروف،وكان يتجنّب التّعقيد،ومستكره الألفاظ، ووحشيّ الكلام، فهو بأن يقاس بأشجع السّلمي و منصور النّمري و أبي يعقوب المكفوف و الخريميّ وأمثالهم من المطبوعين أولى و لأنّ أبا تمّام شديد التكلّف و صاحب صنعة، و يستكره الألفاظ والمعاني،وشعره لا يشبه أشعار الأوائل،ولا على طريقتهم،لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولّدة فهو بأن يكون في حيّز مسلم بن الوليد أحقّ و أشبه"[4] و هذا ممّا يعني أنّ لكلّ طرف من الأنصار ذوقه الخاّص و ميوله من هنا تتباين الرّؤى و النّظرات.

أمّا الآمدي يقول بأنّه سيقف بين الشّعرين من أجل العدل و الإنصاف و الموازنة، فهو منهج يبدو موضوعيّ بعيد عن الانفعال الذّاتي، فهل التزم به و أنصف؟ هل التزم جانب الحيدة والحذر من الأهواء والميول؟ ولا شكّ أنّ هذه البداية يحتّمها المنهج العلميّ في بحث

[1] - الصّولي: أخبار أبي تمّام، تحقيق خليل محمود عساكر و محمّد عبده عزّام و نظير الإسلام الهندي، طبع المكتب التجاري (د. ت) ص: 71، 72
[2] - أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني ج 15، تحقيق لجنة من الأدباء بإشراف عبد السّتار أحمد فرّاح، دار الثّقافة، بيروت، ط 8، 1990، ص :105
[3] - الصولي: أخبار أبي تمّام، ص: 172
[4] - الموازنة، ج1، تحقيق محمّد علي أبو حمدة، دار العربيّة للطباعة، بيروت 1969، ص: 26

الموضوع لقد دلف بها الآمدي إلى ميدان البحث و الدّراسة النّقديّة بفطنة الرّجل العالم و المنصف في آن فهل أنصف؟.

لقد بدا الكتاب بمساوئ الرّجلين ليتمّه بذكر محاسنهما، و سيذكر سرقات أبي تمّام و إحالاته وغلطه،وساقط شعره،ومساوئ البحتري في أخذ ما أخذ من معاني أبي تمّام وغير ذلك من غلطه في بعض معانيه ثمّ يضع الإطار العامّ للموازنة بقوله:" ثمّ أوازن من شعريهما بين قصيدة وقصيدة، إذا اتّفقتا في الوزن و القافيّة وإعراب القافية، ثمّ بين معنى و معنى، فإنّ محاسنهما تظهر في تضعيف ذلك و تنكشف"[1]. فيستهل الموازنة بينهما يذكر استهلالهما الشّعريّة مبتدئين بالمقدّمات الطّلليّة على عهد من سبق من الأوائل، ولم تقتصر الابتداءات فقط على أبواب المدح ومعانيها في موازنته،وإنّما كان هذا عنصرا أوّليّا في منهجه، فكانت الاستهلالات في الأغراض الشّعريّة الرّئيسيّة مدح و رثاء، فيقول في بداية باب المراثي:" قد جرت العادة في كلّ باب أن تعتبر فيه الابتداءات، فيجب أن أقدّم ابتداءات هذا الباب"[2]، و لم تقتصر الموازنة على الابتداءات بل شملت الألفاظ والصّياغة والأخيلة والصّور،كما كان الآمدي لا يترك في مفاضلته الحكم مبتورا دون تعليل أو توضيح، و كان يذكر أسباب التّفضيل ما استطاع إلى ذلك "وإن طالبت بالعلل والأسباب الّتي أوجبت التّفضيل،فقد أخبرتك فيما تقدّم بما أحاط به علمي من نعت مذهبيها، وذكر مساوئهما في سرقة المعاني من النّاس وانتحالهما، وغلطهما في المعاني والألفاظ،وفي إساءة من أساء منهما في الطّباق والتّجنيس والاستعارة و رداءة النّظم و اضطراب الوزن أو غير ذلك ممّا أوضحته في مواضعه، و بيّنته وما سيعود ذكره في الموازنة من هذه الأنواع" و يضيق قائلا:" و يبقى ما لا يمكن إخراجه إلى البيان،ولا إظهاره إلى الاحتجاج و هو علّة ما لا يعرف إلّا بالدّربة و دائم التّجربة و طول الملابسة، و بهذا يفضل أهل الحذاقة بكلّ علم و صناعة من سواهم ممّن نقصت تجربته، و قلّت دربته، بعد أن يكون هناك طبع فيه تقبّل لتلك الصّناعة و امتزاج بها و إلّا فلا"[3].

و لعلّه تكون العلل و الأسباب الّتي يقدّمها غير كافية لتبرير الحسن أو السّيّء أو الرّداءة فيستدرك بقوله:" ثمّ أكلأك بعد هذا إلى اختيارك، و ما تفضي إليه فطنتك و تمييزك"[4]. لقد

[1] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 27
[2] -الآمدي: المصدر السابق، ج3، ص: 457
[3] - الآمدي :المصدر السابق، ج1، ص: 410
[4] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 411

ناقش الآمدي رداءة الشّعرين،كما تحدّث عن السّرقات في الشّعرين مع وضع البنان عليها وخلطهما في المعاني، من حيث مخالفتهما للعرف اللّغوي أو التّقليدي أو الحقائق العلميّة، وعلى المستوى الفنّ الشّعري من الصّياغة و الاستعارات والسّبك والمعقّد من الألفاظ وسوء النّسج والنّظم و الزّينة اللّفظيّة،وإمّا خلط واضطراب في الأوزان فيأخذها كظاهرة لم ينج منها أحد ولكنّها تختصّ على نحو معيّن بأحدهما، كما يختصّ الآخر بناحية أخرى من هذا الاضطراب.

لقد أصدر المعادلة بينهما فذكر فضل كلّ منهما، ثمّ يبدأ في المقارنة بينهما بتفصيل مملّ بناه على أسس فنّية خالصة مرتكزا على مفاهيم نقديّة سالفة كانت تملأ الجوّ النّقدي آنذاك، لقد كان حريصا على نقل المعاني الجزئيّة الّتي تناولها الشّعراء في ثنايا أشعارهم المختلفة، و صار يوازن بين كلّ منهما في معنى خاصّ جزئي حتّى انتهى من الموازنة. لقد انتهى به ميزانه إلى منهج محكم معالمه واضحة لاعتماده على ما سلف، فهو متعلّق بأغراض شعريّة تقليديّة، و معانيه جزئيّة متعلّقة بعمود الشّعر التّقليدي.

عندما يناقش على ما شغل النّاس واستولى على ألبابهم دهرا كريتا،ألا وهي قضيّة السّرقات،يولي هنا أهميّة قصوى للبديع و سرقته يقول:"على البديع المخترع الّذي يختصّ به الشّاعر لا في المعاني المشتركة بين النّاس الّتي هي جارية في عاداتهم و مستعملة في أمثالهم، و محاوراتهم ممّا ترتفع الظّنّة فيه عن الّذي أورده أن يقال إنّه أخذه عن غيره"[1].

فالآمدي لم يوضّح من النّاحية النّظريّة منهجه في قضيّة السّرقات، لكن لا ننكر فضله في طرحه لقضايا هامّة جدّا هي جديرة بطويل النّقاش و المساءلة كقضيّة الموهبة المتميّزة في تبيان جيّد الشّعر من رديئه وهو بحث قد سُبق إليه فهو يذكر سابقيه فيه كابن سلّام الجمحي في كتابه طبقات فحول الشعراء"[2].

كما يؤكّد على طول الدّربة و الممارسة الّتي تناولها قبله الجاحظ فهم عالة على فكره النّقديّ يقول:" وإنّه ليس في وسع كلّ أحد منهم أن يجعلك أيّها السّائل المتعنّت أو المسترشد المتعلّم في العلم بصناعته كنفسه، ولا يجد إلى قذف ذلك في نفسك ولا في نفس ولده أو من هو أخصّ النّاس به سبيلا، ولا أن يأتيك بعلّة قاطعة،و لا حجّة باهرة، و إن كان ما اعترضت به اعتراضا صحيحا، وما سألت عنه سؤالا مستقيما، لأنّ ما لا يدرك إلّا على طول الزّمان،

[1] -الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 100
[2] - ابن سلّام الجمحي: المصدر السّابق، ص: 6- 8

و مرور الأيّام لا يجوز أن يحيط محيط به في ساعة من نهار"[1]. ولا تستطيع الدّربة وحدها صنع الشّعر دون استعداد فطري –الموهبة– فهي الّتي بها يكون الظّهور والنّبوغ يتأتّى له في جميع العلوم أو يختصر في علم واحد على الأكثر التّقدير،فكلّ ميسّر لما خلق له،وما في جاهزيته لتعلّمه فهو يقول معترفا بهذا موجّها:" فقد يتأتّى جنس من العلوم لطالبه يتسهّل،ويمتنع عليه جنس آخر ويتعذّر، لأنّ كلّ امرئ إنّما ييسّر له ما في طينته قبوله،وما في طباعه تعلّمه فينبغي – أصلحك اللّه – أن تقف حيث وقف بك، و تقنع بما قسّم لك، ولا تتعدّى إلى ما ليس من شأنك ولا من صناعتك"[2].

و من هنا يعرّج إلى المقارنة و الموازنة بين الطّائيين بقوله:" و ينبغي أن تعلم أنّ سوء التّأليف و رداءة اللّفظ، يذهب بطلاوة المعنى الدّقيق و يفسده و يعميه، حتّى يأخذ مستعميه إلى طول تأمّل و هذا مذهب أبي تمّام في معظم شعره، و حسن التّأليف و براعة اللّفظ، يزيد المعنى المكشوف بهاء و حسنا و رونقا، حتّى كأنّه أحدث فيه غرابة لم تكن، و زيادة لم تعهد و ذلك مذهب البحتري، و لهذا قال النّاس: لشعره ديباجة، و لم يقولوا ذلك في شعر أبي تمّام... و إذا جاء لطيف المعاني في غير بلاغة، و لا سبك جيّد، و لا لفظ حسن كان ذلك مثل الطّراز الجيّد على الثّوب الخلق، أو نقش الجميل على خدّ الجارية القبيحة الخدّ"[3].

و يقول في مكان آخر:" و صحّة التّأليف في الشّعر و في كلّ صناعة هي أقوى دعامة بعد صحّة المعنى، فكلّ من كان أصحّ تأليفا، كان أقوم بتلك الصّناعة ممن اضطرب تأليفه"[4].

فعمل اللّغة ليست خادمة للفكر و الإحساس فحسب، بل هي غاية في ذاتها، لأنّ حسن التّأليف و الصّياغة لها كلّ المصداقيّة في رفع مكانة الشّعر أو وضعها، و الفرق لا يكون في المعاني وحدها فحسب بل يكون في الأوزان و ماهية الشّعر و بليغه و حظور بديهته و وضوح معانيه يقول:" فالتّفرقة لا تكون بالمعاني وحدها، وإنّما ينظر إلى بحر الشّاعر، و جنس شعره، وبلاغته و قدرته، و تمكّن خاطره، و استواء طريقته... و رداءة الكلام منظومة ومنثورة ليست من أجل رداءة المعنى فقط، بل تكون أيضا من أجل ردئ اللّفظ و قبيح النّظم و سوء التّأليف"[5] و تبعا لهذا يلحظ الآمدي البون الشّاسع بين الشّعر والفلسفة،وأنّ الاحتفال

[1] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 415
[2] -الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 419
[3] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص :425
[4] - الآمدي: المصدر السّابق،ج1، ص: 428
[5] - الآمدي: المصدر السّابق، ج3، ص: 471

بالمعاني على حساب الصّياغة تخرج الشّعر عن طبيعته، و من هنا يخرج الشّاعر عن الشّاعريّة و يصبح ناظما يقول:" فإذا كانت طريقة الشّاعر غير هذه الطّريقة، و كانت عبارته مقصّرة عنها و لسانه غير مدرك لها، حتّى يعتمد دقيق المعاني من فلسفة يونان أو حكمة الهند أو أدب الفرس، و يكون أكثر مايورده منها بألفاظ متعسّفة ونسج مضطرب،وإن اتّفق في تضاعيف ذلك شيء من صحيح الوصف و سليم النّظر، قلنا له: قد جئت بحكمة وفلسفة و معان لطيفة حسنة فإن شئت دعوناك حكيما، أو سميناك فيلسوفا، و لكن لا نسميك شاعرا ولا ندعوك بليغا"[1]. لقد حدّد الآمدي إطار الشّاعر عنده و قصّره على اللّغة الشّاعريّة و المعنى الأخّاذ البعيد عن الغرابة وحوشيّ الكلام،أو الشّاعر الّذي تهمّه المعاني على حساب الألفاظ لأنّ الشّعر بمعناه الحقّ ليس لفظا ومعنى فحسب بل هو صياغة و نسج و حسن تأليف مع صورة أخّاذة بعيدة عن خروقات الفلاسفة و استبصراتهم اللّامتناهية، فهو يردّ غير متأثّرا بهذا على كتابات بعض النّقاد ممن استحوذ عليهم فكر اليونان و عقليّتهم– قدامة بن جعفر– بقوله:" و قد غلط بعض المتأخّرين في هذا الباب ممّن ألّف في نقد الشّعر كتابا، غلطا فاحشا فذكر أنّ المدح بالحسن و الجمال والذّم بالقبح و الدّمامة ليس بمدح على الحقيقة، ولا ذمّ على الصّحة و خطأ كلّ من يمدح بهذا أو يذمّ بذاك فعدل بهذا عن مذاهب الأمم كلّها عربيّها و عجميّها، وأسقط أكثر مدح العرب وهجائها و قد بيّنت قبح غلطه في هذا تبيينا شافيا مستقصى في كتاب منفرد"[2]. لقد عنى بالكتاب الّذي ألّفه بعنوان، تبيين غلط قدامة في نقد الشّعر" و كان مؤلفا (لأبي الفضل محمّد بن العميد، و قد قرء عليه و خطّ سنة خمسة و ستّين و ثلاثمائة)[3].

وانظر إلى قول قدامة المتأثّر بمنطق أرسطو:" إنّه لمّا كانت فضائل النّاس من حيث هم ناس لا من طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان،على ما عليه أهل الألباب من الاتّفاق في ذلك،إنّما هي العقل والشّجاعة و العدل و العفّة، كان القاصد لمدح الرّجال بهذه الأربع الخصال مصيبا، و المادح بغيرها مخطئا، ثمّ قد يجوز مع ذلك أن يقصد الشّاعر للمدح منها بالبعض والإغراق فيه دون البعض"[4]، كما لم يقتصر تجريحه لقدامة في الجانب النّقديّ العامّ بل تجاوزه إلى تصحيح المصطلح من بينها تسميته (المطابقة) ب (التّكافؤ)،

[1] -الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 424- 425
[2] -الآمدي: المصدر االسّابق، ج2، ص :175
[3] - ياقوت الحموي: معجم الأدباء، ج1، دار المأمون، القاهرة، 1936، ص: 86
[4] - قدامة بن جعفر: نقد الشّعر، تحقيق كمال مصطفى، نشر مكتبة الخانجي بمصر، 1963،ص:55

يقول:" و هو من نعوت المعاني، و هو أن يصف الشّاعر أو يذمّه أو يتكلّم فيه بمعنى ما، أيّ معنى كان، فيأتي بمعنيين متكافئين،والّذي أريد بقولي متكافئيين في هذا الموضع، متقاومان إمّا من جهة المضادّة أو السّلب أو الإيجاب أو غيرها من أقسام التّقابل"[1]. تلحظ من هذا الفقرة المتقطّعة تحديده لمعنى المطابقة فغيّر فيها وسمّاه التّكافؤ وهو أن تأتي بالكلمة شبيهة الكلمة في تأليفها و حروفها و لهما معنيان مختلفان فيقول الآمدي ردّا عليه:" و ما علمت أنّ أحدا فعل هذا غير أبي الفرج فإنّه و إن كان هذا اللّقب يصحّ لموافقته معنى الملقّبات و كانت الألقاب غير محظورة، فإنّي لم أكن أحبّ له أن يخالف من تقدّمه، مثل أبي العبّاس عبد اللّه بن المعتزّ وغيره، ممّن تكلّم في هذه الأنواع وألّف فيها، إذ قد سبقوه إلى التّلقيب و كفوه المؤونه"[2]. و لا ننكر فضل ابن المعتزّ على الآمدي و لا نخفي تأثّره به، و قد نقل عنه الكثير.

لقد بلغ الآمدي من الدّقة و التّمحيص درجة عاليّة خاصّة الإحساس الفنّي ، فهو يفرّق بين تعليق الشّاعر الألفاظ بعضها ببعض و هي المعاظلة، أو كلام يدلّ بعضه على بعض يقول:" إنّهم لم يريدوا هذا الجنس من النّثر و النّظم، و لا قصدوا هذا النّوع من التّأليف، و إنّما أرادوا المعاني إذا وقعت ألفاظها في مواقعها، و جاءت الكلمة مع أختها المشاكلة لها الّتي تقتضي أن تجاورها لمعناها، إمّا على الاتفاق أو التّضاد حسبما توجبه قسمة الكلام و أكثر الشّعر الجيّد هذا سبيله"[3] ثمّ يضرب مثلا لذلك لتوضيح المعاظلة و بين توضيح صدر البيت لعجزه، يقول زهير بن أبي سلمى من (الطوّيل):

"سَئِمْتُ تَكَالِيفَ الحَيَاةِ وَ مَنْ يَعِشْ ثَمَانِينَ حَوْلًا لَا أَبَا لَكَ يَسْأَمِ

لمّا قال: (و من يعش ثمانين حولا، و قدّم في أوّل البيت (سئمت) اقتضى أن يكون في آخره (يسأم)"[4].

لقد احتوى الآمدي ثقافة عصره متأثّرا بمن سبقه خاصّة (ابن المعتزّ) كما كان عالما بثقافة اليونان و فلسفتهم و حكمة الهند و الفرس و كان حريصا على بثّ قانون الصّدق و الأخلاق مثل سابقيه فلا يرى في الكذب منقبة إلّا إذا كان في الشّعر لما جوّزه لهم بعض النّقادّ فقد

[1] - قدامة بن جعفر: المصدر نفسه، ص: 163
[2] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 291
[3] - الآمدي :المصدر السابق، ج1، ص :297
[4] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 298

عرض لذلك و أبانه بقوله:" و الشّاعر لا يطالب بأن يكون قوله صدقا"[1]. من مثل هذا القول جوّزوا للشّاعر الاستغراق في الكذب و لا يتأتّى ذلك إلّا فيه:" فمن فضائل الشّعر أنّ الكذب الّذي اجتمع النّاس على قبحه – حسن فيه – و حسبك ما حسن الكذب، و اغتفر له قبحه"[2]. و ينظر النّقاد مثل ابن الرّشيق أنّ:" حسن البلاغة أن يصوّر الحقّ في صورة الباطل و الباطل في صورة الحقّ"[3]. و الّذي دفع إلى هذا التّحوّل الغرض من المدح كتعبير عن عاطفة صادقة كانت أو كاذبة و يقول أيضا:" و لم تكن العرب تتكسّب بالشّعر، بل إنّ الغالب على طباعهم هو الألفة من السّؤال بالشّعر وقلّة التّعرّض به لما في أيدي النّاس إلّا فيمالا يزري بقدر ولا بمروءة كالغلبة النّادرة و المهمّة العظيمة،وإنّما يصنع أحدهم ما يصنع فكاهة أو مكافأة عن يد لا يستطيع أداء حقّها إلّا بالشّعر إعظاما لها،حتّى نشأ النّابغة يمدح الملوك وقبل الصّلة على الشّعر وخضع للنّعمان بن المنذر، و كان قادرا على الامتناع عنه بمن حوله من عشيرته، أو من سار إليه من ملوك غسّان فسقطت منزلته، فلمّا جاء الأعشى جعل الشّعر متجرا يتجرّبه نحو البلدان"[4]. و من هذا تجرّأ النّقاد على تجويز الكذب بقولهم (أجمل الشّعر أكذبه)، و قد أورد ابن رشيق قصّة يجوّز فيه الكذب في المدح رغبة في إرضاء الممدوح و كسبا لعطيّته و عطفه يقول:"مرّ غيلان بن خرشة الضّبي مع عبد اللّه بن عامر بنهر أم عبد اللّه الّذي يشقّ البصرة فقال عبد اللّه بن عامر: ما أصلح هذا النّهر لأهل هذا المصر، فقال غيلان: أجل واللّه أيّها الأمير، يتعلّم فيه العوم صبيانهم، و يكون لسقياهم و مسيل مياههم، و يأتيهم بميرتهم قال، ثمّ مرّ غيلان يساير زيادا على ذلك النّهر، و كان عادى عبد اللّه بن عامر فقال له: ما أضرّ هذا النّهر لأهل هذا المصر، فقال غيلان: أجل و اللّه أيّها الأمير، تندى منه دورهم، ويغرق فيه صبيانهم، و من أجله يكثر بعوضهم، فكره النّاس من البيان مثل هذا" و يعلّق ابن رشيق على هذا قائلا:" و الّذي أراه أنا أنّ هذا النّوع من البيان غير معيب بأنّه نفاق، لأنّه لم يجعل الباطل حقّا على الحقيقة و لا الحقّ باطل، و إنّما يصف محاسن شيء مرّة ثمّ وصف مساوئه مرّة أخرى، كما فعل عمرو بن الأهتم بين يدي رسول اللّه– صلّى اللّه عليه و سلّم –و قد سأله عن الزّبرقان بن بدر فأثنى خيرا فقال: مانع لحوزته، مطاع في أنديته، فلم يرض الزّبرقان بذلك وقال: أمّا إنّه قد

[1] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 428
[2] - غنيمي هلال: المرجع السّابق، 1973، ص: 219
[3] - ابن رشيق: المصدر السّابق، ج2، ص :247
[4] - ابن رشيق: المصدرالسّابق، ج2، ص: 247

علم أكثر ممّا قال، و لكن حسدني لشرفي، و في رواية أخرى حسدني مكاني فيك، يخاطب النّبيّ- صلّى اللّه عليه و سلّم- فأثنى عليه عمرو شرّا و قال: أمّا لئن قال ما قال، لقد علمته ضيّق الصّدر، زمر المروءة، أحمق الأب، لئيم الخال، حديث الغنى، ثمّ قال: يا رسول اللّه و اللّه ما كذبت عليه في الأوّل و لقد صدقت في الآخرة، و لكن أرضاني فقلت بالرّضا، و أسخطني فقلت بالسّخط"[1].

لقد كذب الشّعراء و عصفوا بكلّ القيّم و شجّعوا من طرف النّقاد متجاوزين عن البهتان و قذف المحصنات، و شهادة الزّور، لأنّ الشّعر لا يحدّه حدّ و لا يخضع لأيّ مقياس، و الخروج عن العادات طلبا و إغراقا في المبالغة و إعلاء في الوصف، و ذكر الأكابر و الخلفاء و الأمراء ووصفهم بالورع و التّقى و إن كانوا زنادقة فجّارا، والدّكتور مندور يقول:" إنّه لا يعرف معنى قول الآمدي و الشّاعر لا يطالب بأن يكون قوله صدقا" ثمّ تمسّكه بعد ذلك بصحّة المعنى:" والّذي يبدو لنا هو أنّه يقصد بالصّدق صدوره عمّا وقع فعلا، فالشّعر كما هو معلوم ليس من الضّروري أن يكون صادرا عن الواقع لكي لا يتهم بالكذب ،وإنّما يكفي أن يكون صادرا عن واقع نفسي"[2] كما طغى التّحليل بهذا المقياس عند الآمدي و انعكس في حوار أداره الآمدي في مقدّمة الموازنة بين أصحاب أبي تمّام و أصحاب البحتري في صورة من نقاش كان يدور في المجالس بين أتباع الشّاعرين، و إن يكن الصّولي (ت 336هـ) قد قام برصد ما يعدّ لأبي تمّام من حسنات و مزايا فإنّ ما رواه الآمدي على لسان أبي تمّام إنّما كان إعادة منسّقة منظّمة للنّظرات المبعثرة الّتي سبق للصّولي تسجيلها في "أخبار أبي تمّام"،فقد عرف الآمدي أنّ انتصارات الصّولي ظلّت دون ردّ علميّ ينقضها لذلك حرص على التّصدّي لها و التّعقيب على كلّ رأي فيها بما يدحضه و يهوّن من شأنه فأنكر من البداية تلمذة البحتري على أبي تمّام و أوّل اعترافاته بفضل أبي تمّام بما يسقط الاحتجاج بها أو يضعفها على أقلّ تقدير"[3]، ثمّ رفض تميّزه و تفرّده و اختراعه للمذهب الّذي اشتهر به قائلا :" أليس الأمر في اختراعه لهذا المذهب على ما وصفتم و لا هو بأوّل فيه و لا سابق إليه"[4]. ثمّ سار يتتبّع أصول المذهب في القرآن الكريم والأحاديث و الشّعر العربي و تأثير مسلم بن وليد فيه مشيرا إلى ما انتهى إليه ابن المعتز في كتابه البديع من آراء حول

[1] - ابن رشيق: المصدر السّابق، ج1، ص: 248
[2] - محمّد مندور: النّقد المنهجي عند العرب، دار النهضة، مصر، (د،ت)، ص: 128
[3] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 6- 13
[4] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 13

أبي تمّام، ثمّ أخذ بالدّفاع عن مواقف النّحاة و الرّواة من شعر أبي تمّام و تأويلها حتّى تخرج من دائرة التعصّب و يعطيها نظرة علميّة بحتة، فإذا تمّ له ذلك عمد إلى علم أبي تمّام وسعة معرفته فأحالها من خاصّة رافعة للمقام إلى معرّة حتّى يضعف شعره ليقول:" قد سقط فضل أبي تمّام من هذا الوجه على البحتري و صار البحتري أولى بالفضل إذا كان معلوما شائعا أنّ شعر العلماء دون شعر الشعراء"[1] ثمّ راح يعلّل كثرة غريب الألفاظ في شعر أبي تمّام بأنّها تعمّد منه ليدلّ في شعره على علمه باللّغة و بكلام العرب، فنظر إلى كثرة الحسنات بعين السّخط و التّذمّر بقوله:" إنّ أخطاء الشّعراء إنّما تقع في البيت الواحد و البيتين و الثّلاثة و ربّما سلم الشّاعر المكثر من ذلك البتّة، و أبو تمّام لا تكاد تخلو له قصيدة البتّة من أخطاء أو محيلا عن الغرض عادلا أو مستعيرا استعارة قبيحة أو مفسدا للمعنى الذّي يقصده يطلب الطّباق والجناس أو مبهما بسوء العبارة والتّعقيد حتّى لايفهم"

ثمّ تساءل:" كيف ما أخذ على الشّعراء من الوهم و قليل الغلط عذرا لمن لا تحصى معايبة ومواقع الخطأ من شعره؟"[2] و لا ينتهي من هجماته المتكرّرة حتّى يأتي على ما عدّ من حسنات أبي تمّام، لكن حفاظا منه على الظّهور بمظهر العدالة و الإنصاف آثر أن يأتي بهذه الرّدود على لسان صاحب البحتري ملحّا في بادئ الأمر أنّه يذكر ما سمعه من احتجاج كلّ فرقة من أصحاب هذين الشّاعرين على الفرقة الأخرى، لكن الإدراك لا يغيب بأنّ الآمدي مثل الأصحاب في الخصم و المؤازرة و الحكم في آن، و الآمدي لم يشر إلى صاحب أبي تمّام (الصّولي) من قريب أو بعيد في الاحتجاج بين أصحاب البحتري و أبي تمّام حتّى ينزّه الحوار عن الخصومات الذّاتية و يظهر بأكبر قدر من الموضوعيّة، ثمّ ما يلبث إلّا أن يسخر منه بقوله:" و بعد لم لا تصدّق نفسك أيّها المدّعي و تعرّفنا من أين طرأ عليك العلم بالشّعر؟ أمن أجل أنّ عندك خزانة كتب تشتمل على عدّة من دواوين الشّعر؟ و أنّك قلّبت ذلك و تصفحته أو حفظت القصيدة والخمسين منه..."[3]. كما كان يشكّ في رواية الصّولي فبحث عن النّسخ العتيقة له من ديوانه:" الّتي لم تقع في يد الصّولي و أضرابه"[4].

[1] -الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 25
[2] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 52
[3] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 416
[4] - الآمدي: المصدر السّابق،ج1، ص:216

كما أنّ هذه الخصومة لم تكن وليدة يوم أو ليلة بل كانت مترتّبة عن مرجعيّة دراسيّة أثّرت فيه من أستاذه الّذي كان في خصام دائم مع الصّولي ألا و هو (أبو موسى الحامض)[1] الّذي كان يطعن في أبي تمّام و يحطّ من شأنه، وهذا يفضي بنا إلى عدالة الآمدي وتعصّبه على أبي تمّام،ولقد تعقّب الشّريف المرتضي نقده لبعض أبيات أبي تمّام بالرّد عليه ووصف نقده لها بأنّه:" من قبح العصبيّة"[2] ووصف ياقوت الحموي كتاب الموازنة بأنّه:" كتاب حسن وإن كان قد عيب عليه في مواضع منه و نسب إلى الميل مع البحتري في ما أورده و التّعصّب على أبي تمّام فيما ذكره، النّاس بعد فيه على فريقين: فرقة قالت برأيه حسب رأيهم في البحتري و غلّبت حبّهم لشعره و طائفة أسرفت في التّقبيح لتعصّبه، فإنّه جدّ و اجتهد في طمس محاسن أبي تمّام وتزيين مرذول البحتري،ولعمري إنّ الأمر كذلك"[3] " لقد ادّعى الآمدي هذه المبالغات على أبي تمّام وإلى هذا ذهب ابن الأثير في" المثل السّائر"،وكان ابن المستوفي يذهب إلى أنّ الآمدي لتعصّبه على أبي تمّام كان يضع في شعره أبياتا مفسودة ليردّها عليه "[4].ولا ينكر هذا التعصّب حتّى المحدثين من النّقاد والأدباء ،يقول أحمد أمين":أنّ الآمدي يتعصّب للبحتري من وراء حجاب"،وقال عنه في كتابه النّقد الأدبي :" أمّا الآمدي فمفضّل البحتري متحجّب يفضّله في خفاء"[5].

و قد أعطى الآمدي ظاهر العدل في خطبة الموازنة بتحرّي الإنصاف و النأي عن الهوى أو التّعصّب قائلا:" و قد رسمت من ذلك ما أرجو أن يكون اللّه –عزّ و جلّ– قد وهب فيه السّلامة و أحسن فيه اعتماد الحقّ و تحرّى الصّدق و تجنّب الهوى بمنّتة و رحمته"[6]، و قال:" و باللّه أستعين على مجاهدة النّفس و مخالفة الهوى و ترك التّحامل"[7]. و يقول ياقوت الحموي في معرض قوله:" و إذا كان حرص على الاعتراف بتقدّم أبي تمّام في مواضع مختلفة ، و دفع عنه بعض التّهم الّتي وجّهت إليه والتمس لبعض أبياته وجوها يستقيم بها المعنى عنده فإنّه بحكم صناعته و هو النّحوي الكاتب"[8]. لقد أخلص كلّ الإخلاص

[1] - التبريزي أبو زكرياء يحيى بن علي الشيباني التبريزي: شرح ديوان أبي تمّام ج1، تحقيق محمّد عبده عزّام، دار المعارف، القاهرة، ط4،(د.ت)، ص: 22

[2] - الشريف المرتضي: طيف الخيال، تحقيق كامل الصبريني، ط1، الحلبي، ص: 19

[3] - ياقوت الحموي: معجم الأدباء، ج8، المصدر السّابق،ص: 88

[4] - التبريزي: المصدر السّابق، ص :346 الحاشية

[5] - أحمد أمين: النّقد الأدبي، دار النهضة المصريّة، ط4 ،1972 ، ص: 646

[6] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 03

[7] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 429

[8] - ياقوت الحموي: معجم الأدباء، المصدر السّابق، ج8، ص: 75

لمجموعة من المعايير الّتي جعل من كتابه الموازنة ميدانا يطبّقها فيه و ينزلها على الشّاعرين أو بالأحرى يخضع الشّعرين لها، لكنّها أفضت في نهاية المطاف إلى ظلم أبي تمّام و الإجحاف في حقّه لمّا وجد في شعره خروجا عن المعايير الّتي وضعها بينما وجد في شعر البحتري مطابقة لما وضعه و لا يخرج عن عمود الشّعر المعروف و من هنا وقع الظّلم على أبي تمّام، و ذلك نتيجة قصور مبدأ الآمدي النّقدي واحتكامه للعمود، و قد اعترف بأنّه حرص و اجتهد في أن يظفر للبحتري بشيء من المساوئ يكون بإزاء ما أخرجه من مساوئ أبي تمّام " فلم يجد في شعره لشدّة تحرّزه وتهذيب ألفاظه إلّا أبياتا يسيرة "[1]،ومشكلة شعر أبي تمّام أنّه خروج عن المتعارف عليه والمألوف لديهم فهو جديد كلّ الجدّة:" ليس على طريقة العرب و لا مذاهبهم "[2]، و لهذا يشكّل في رؤية الآمدي النّقديّة و النّحاة معا تمرّدا عن اللّغة و وظيفتها في كلا الحالين: في الاستعمال الحقيقي أو المجازي فالآمدي ينعته بأنّه مغرور:" قد أغراه اللّه بوضع ألفاظ في غير مواضعها من أجل الطّباق و التّجنيس اللّذين بهما فسد شعره و شعر كلّ من اقتدى به "[3].

و كلّ ما قدّمه يقول أنّه هيّن إلى جانب العيوب الأخرى بل إنّها لا تعدّ عيوبا أصلا أمام ما لحسن فيه و يعقّب قائلا:" و نحو هذا ممّا ليست بنا حاجة إلى ذكره... و لا عبناه به لما وصفناه به في باب اللّحن و كثرته في أشعار المتأخّرين" و يقوم بوضع يده على الأخطاء بقوله:" أخطاؤه في معانيه و إحالته و بُعد استعارته "[4] و رغم أنّه أفرد للسّرقات بابا متّسعا تناول فيه سرقات أبي تمّام فأنهاها بقوله:" لم أر المتحرّفين عن هذا الرّجل – يعني أبا تمّام – يجعلون السّرقات من كبير عيوبه لأنّه باب ما يعرف منه أحد من الشّعراء إلّا القليل" ويؤكّد بعد هذا أنّ العيب في:" كثرة أخطائه و إحالته و أغاليطه في المعاني و الألفاظ"[5].

و صاحب الموازنة يستسلم كلّ الاستسلام لمذهب النّحاة البصريين في إهمال الشّاذ و النّادر الّذي يخرج عن المألوف والمعروف،ويعدّ كلّ من خالف القاعدة هو خطأ من باب العمد أو السّهو الّذي لا يقاس عليه و لا يرخص في مثله فيقول مثلا عن القلب:" المتأخّر لا يرخص له في القلب لأنّ القلب جاء في كلام العرب على السّهو و المتأخّر إنّما يحتذي على أمثلتهم

[1] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص :312
[2] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 523
[3] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص:229
[4] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص :229
[5] - الآمدي: المصدر السّابق،ج1، ص: 38

و يقتدى بهم و ليس ينبغي له أن يتبعهم فيما سهو فيه "[1]، و قد يحمل بعض الشّاذ على الضّرورة بقوله:" و إذا اعتمدت العرب الشّيء ضرورة لم يكن ذلك لمتأخّر"[2]، و من هذا الباب يرى الحذر من المتأخّر و توخّي الحذر فيه بقوله:" فما ينبغي للمتأخّر أن يحتذى إلّا الجيّد المختار لسعة مجاله و كثرة أمثلته "[3]،وهذا المختار لا يكون خارج عن مألوف العمود و القاعدة المتعارف عليها، و من هنا لم يرخّص لأبي تمّام فيما جاء به احتذاء لبعض ما ورد عن العرب و قال:" و قد يجوز أن يكون احتذاء على مثال، و الرّدئ لا يعتبر "[4]، كما كان لا يسمح بالخروج عن العرف اللّغوي المعروف، فهو يرى اللّغة ثبات لا رجعة فيها أو تغيير يقول:" و إنّما ينبغي أن ينتهي في اللّغة حيث انتهوا و لا يتعدّى إلى غيره فإنّ اللّغة لا يقاس عليها"[5] و بهذا تصبح منهجيته في نقد أبي تمّام هي لغوية بحتة و هي أضيق من أن تستوعب ما يأمله ويصبو إليه أبو تمّام من فاعليّة و نشاط في هذه اللّغة.

ب: المنهجيّة النّقديّة في نقد أبي تمّام من خلال الموازنة:

يقول أبو تمّام:

مِنَ الهَيْفِ لَوْ أَنَّ الخَلَاخِلَ صُوِّرَتْ لَهَا وُشْحًا جَالَتْ عَلَيْهَا الخَلَاخِلُ

يتّخذّ الآمدي هذه الأبيات وغيرها طريقا لمنهجيّته في إبراز عيوبه اللّغويّة بقوله:" هذا الّذي وصفه أبو تمّام ضدّ ما نطقت به العرب وهو من أقبح ما وصف به النّساء لأنّ من شأن الخلاخل أن توصف بأنّها تعضّ في الأعضاد والسّواعد وتضيق في الأسوق فإذا جعل خلاخلها وشحا تجول عليها فقد أخطأ الوصف لأنّه لا يجوز أنّ الخلخال الّذي من شأنه أن يعضّ السّاق وشاحا جائلا على جسدها لأنّ الوشاح هو ما تتقلّده المرأة متّشحة به وإذا كانت هذه صورة الوشاح فغير جائز وصفه بالقصر والضّيق بل الواجب أن يوصف بالسّعة والطّول ليدلّ على تمام المرأة و طولها و يكون ذلك لائقا بتشبيه النّساء في البيت الثّاني بقنا الخطّ و إنّما يوصف الوشاح بالقلق و الحركة ليستدلّ بذلك على دقّة الخصر... و هذه إذا كانت كذلك فقد مسخت إلى غاية القماءة و الصّغر و صارت في هيئة الجعل، و لو قال " لو أنّ الخلاخل صيرت لها حقبا" لصحّ المعنى... و من عادة العرب أنّها لا تكاد تذكر

[1] -الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 217
[2] -الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 553
[3] الآمدي:-المصدر السّابق، ج1، ص :441
[4] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص :509
[5] -الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 227

الهيف و دقّة الخصر إلّا ذكرت معه من الأعضاء ما يستحبّ فيه الامتلاء و الرّي و الغلظ"[1]، و في منهجه هذا هو أسير للمواضعة والعرف والمتعارف عليه فالهيف هو وصف جميل للنّساء الخفيفات في تمايلهنّ وغنجهنّ،أمّا الخلاخل ما هي إلّا أداة زينة تمسك السّاق وتعضّه كما يجب في الوشاح أن يوصف بالسّعة و الطّول و القلق و الحركة ليستدلّ بذلك على دقّة الخصر،والبيت لا يعني لديه في مجمله أكثر من وصف امرأة من النّساء بالنّحافة و الدّقة، و قد حاول إيجاد له مخرجا لو أنّه قال:" لو أنّ الخلاخل صيرت لها حقبا " لصحّ المعنى لأنّ القرب من المألوف في عرفه هو الأحوط و الأوجب و أصدق في قول الحقيقة لأنّها مشاهدة و قريبة من الواقع يقول:" و كلّ مادنا من المعاني من الحقائق كان ألوط بالنّفس وأحلى في السّمع وأولى بالاستجادة"[2]، والحقائق ما هي إلّا ما يجري في عالم الواقع و يلج في عوالم الحسّ و يباشر بالمشاهدة.

و هذا من المألوف و المعروف بأنّ الألفاظ إنّما وضعت لأشياء محدّدة في عالم الحسّ و دورها يكمن في تصوير هذه الأشياء و استحضارها عند النّطق في الذّهن، و قد احتكم في منهجه النّقديّ إلى الواقع مخالفا و مستغربا استعارات أبي تمّام الكثيرة كجعله للشّتاء أخدعا و يدا تقطع من الزّند وكأنّه يصرع و جعله يشرق بالكرام و علّق عليها قائلا:" هذه استعارات في غاية القباحة و الهجانة و الغثاثة و البعد عن الصواب".

و وضّح حدود الاستعارات قائلا:" و إنّما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله أو كان سببا من أسبابه فتكون اللّفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشّيء الّذي استعيرت له وملائمة لمعناه"[3]، وقد أنكر هذا الاستعارات نظرا لبعدها عن عالم الحسّ و المشاهدة، فلم يجد لها نظيرا أو مقابل في الواقع، ثمّ يلتفت لمجال المقارنة و يضرب مثلا مشيدا بإحدى استعارات امرئ القيس بقوله:" و هذه أقرب الاستعارات من الحقيقة لشدّة ملاءمة معناها لما استعيرت له "[4]، و الاستعارة عنده لا تخرج عن عالم الحسّ و المشاهدة، وتصبح العلاقة بين طرفي الاستعارة علاقة عقليّة منطقيّة تقوم على التّناسب أو السّببيّة حتّى أفضى بهم هذا إلى ما يشبه القول بوضع المجاز فأصبحت له صورة معروفة و ألفاظ مألوفة لا يخرج عنها و لا يحيد إلى سواها كما يقول الآمدي، و ظلّت

[1]- الآمدي :المصدر السّابق، ج1، ص: 147- 149
[2] -الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 157
[3] - الآمدي:المصدر السّابق، ج1، ص: 266
[4] - الآمدي:المصدر السّابق، ج1، ص :266

الفائدة هي المرجوّة من كلّ كلام سواء كان شعرا أو كلاما عاديّا:"لأنّ الكلام إنّما هو مبنيّ على الفائدة في حقيقته و مجازه ،وإذا لم تتعلّق اللّفظة المستعارة بفائدة في النّطق فلا وجه لاستعارتها "[1]. كما أنّ فائدة الاستعارة لا تتعدّى أنّ كونها تزيين للمعنى أو تقريب له أو مبالغة في وصف الشّيء و لذلك " لا تستعمل إلّا فيما يليق بالمعاني،ولا تكون المعاني به متضادّة متنافية ولهذا لها حدود إذا خرجت عنها صارت إلى الخطأ و الفساد"[2]، و الخطأ و الفساد ما عبّر عنه الآمدي في مواضع أخرى بأنّه " المحال " الّذي دفعه إلى أن يصرخ حين قرأ قول أبي تمّام:

جَارَى إِلَيْهِ البَيْنُ وَصْلَ خَرِيدَةٍ مَاشَتْ إِلَيْهِ المَطْلَ مَشْيَ الأَكْبَدِ

قائلا :" يا معشر الشّعراء و البلغاء و يا أهل العربيّة خبّرونا كيف يجاري البين وصلها؟! وكيف تماشى عن مطلها؟! ألا تسمعون؟! ألا تضحكون؟! لقد ظلّ الانفصال بين اللّفظ والمعنى قائما في ذهن الآمدي، و ورد البديع من طباق و جناس من غير تكلّف أو مجاذبة عنيفة بل هو ينقاد في يسر و سهولة، و من هنا أعاب على أبي تمّام إكثاره منهما:" و إغراقه في طلب الطّباق و التّجنيس والاستعارات وإسرافه في التماس هذه الأبواب و توشيح شعره بها حتّى صار كثير ممّا أتى به من المعاني لا يعرف ولا يعلم غرضه فيه إلّا بعد الكدّ و الفكر و طول التّأمّل و منها ما لا يعرف معناه إلّا بالظنّ و الحدس و لو كان أخذ عفو هذه الأشياء و لم يوغل فيها و لم يجاذب الألفاظ و المعاني مجاذبة و يقتسرها مكارهة و تناول ما يسمح به خاطره و هو بجماحه غير متعب و لا مكدود... لظننته كان يتقدّم عند أهل العلم بالشّعر أكثر الشّعراء والمتأخّرين "[3]، وألحّ عليه في مكان آخر أن يقتصر على الألفاظ المتجانسة المستعذبة اللّائقة بالمعنى حتّى يأتي كلامه على قدر الغرض و يأتي خالصا من العيب والهجنة، و المعنى الّذي يتحدّث عنه الآمدي هنا المعنى النّثري الّذي يستخلص من الشّعر و ينزلونه من منزلة الجوهر.

كما أنّ وجود الآمدي في دائرة اللّغويين و الكتّاب المهتمّين بالسّلامة و الوضوح و مناسبة المقام و ملاءمة الغرض، و حسن الابتداء و التخلّص و وضع الكلام في مواضعه و قرب المآتي و انكشاف الغرض و البعد عن غريب اللّفظ و بعيد الصّورة و غامض المعنى، و

[1] - الآمدي:المصدر السّابق، ج1، ص :201
[2] - الآمدي:المصدر السّابق، ج1، ص :255
[3] -الآمدي المصدرالسّابق ، ج1، ص: 140

لذلك كان على رأس الفئة الّتي تناصر البحتري و تنكر مذهب أبي تمّام من البلاغيين و الكتّاب أصحاب المعيار و ملازمة العمود الّذين انتمى لهم الآمدي فهو النّحوي البصري " درس النّحو كما درّسه "[1]، و انتماءاته هذه هي الّتي فرضت عليه معاييرها الخاصّة سواء في نظرته إلى اللّغة إجمالا أو إلى لغة الشّعر بنوع من الخصوصيّة ، و قد اتّخذ الموازنة هي الميدان الّذي يطبّق فيها هذه المعايير، لكنّها خرجت به إلى نتيجة تفضي إلى أنّ أبا تمّام كان مغاليا في التّكلّف صاحب صنعة و مستكره الألفاظ و وحشيّ الكلام غائر المعاني صعبة المنال، و شعره لا يشبه شعر الأوائل و لا على منوالهم خلافا للبحتري الّذي بسطت عبارته و رقّت ألفاظه ويسرت معانيه على الذّهن فالتقطها العامّ و الخاصّ، فهو المطبوع الّذي التزم العمود و عمل به استكمالا لطريق الأوائل، و التزم الآمدي بالمواضعة الّتي سطّرت قبله من أعلام مثل الجاحظ وتأثّره بابن المعتزّ، فهو يستند إلى هذا التّواضع في نقده و فصله و لا يرى الخلف إلّا عند أبي تمّام و مخالفته لهذا المعيار المتعارف عليه فقول أبي تمّام:

عَفَتْ أَرْبُعُ الحِلَّاتِ لِلْأَرْبَعِ المُلْدِ لِكُلِّ هَضِيمِ الكَشْحِ مُغْرِبَةِ القَدِّ

فيه خروج على العادة، " فمغربة القدّ " من قول الشّعراء المتأخّرين: غريب الحسّ و غريب القدّ، و الكلمة إذا لم يؤت بها على لفظها المعتاد هجنت و قبحت "[2] رغم أنّ العبارة من ألفاظ الرّقيقة فقد استهجنها لأنّ الأوّلون لم يستعملوها و استعملها المتأخّرون، غير أنّ الآمدي يرفض هذا الاستعمال المستحدث الّذي يخرج عن المألوف، كذلك قول أبي تمّام:

" تَلْهُو بِعَاجِلِ حُسْنِهَا وَ تَعُدُّهَا عِلْقًا لِأَعْجَازِ الزَّمَانِ نَفِيسًا "[3]

فيه خروج عن المعروف، لأنّه " لو قال أغبار الزّمان، و غبر الزّمان أي باقي الزّمان كان أحسن من أعجاز الزّمان، لأنّ غابر لفظ مستعمل حسن فإذا وقع في موقع المستعمل ما هو في معناه وليس بمستعمل قبح وهجن "[4]، لكن اللّفظ الّذي يشدّ بمعناه هو ما خرج عن المعروف و المألوف و لم يدرج على ألسنة العامّة، ثمّ يسوق مثالا آخر للفصاحة و قرب المأخذ من شعر البحتري الّذي يقول فيه راثيّا يوسف بن محمّد:

" وَ لَا تَسْأَلِي عَمَّا بَكَيْتُ فَإِنَّهُ عَلَى مَاءِ عَيْنِي جَادَ مَاءُ جُفُونِي

[1] - ياقوت الحموي: المصدر السّابق، ج1، ص: 77
[2] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص :449
[3] - التبريزي: شرح ديوان أبي تمّام، ج2، ص: 273
[4] - الآمدي: المصدر السّابق، ج2، ص :479

" قوله على ماء عيني جاد ماء جفوني من قولهم لؤلؤة كثيرة الماء، أي الصّفاء والضّياء والرّونق و كذلك ثوب كثير الماء، و لو عدل إلى اللّفظة المستعملة فقال نور عيني لكان أوضح، و أظنّه عدل عنها لأنّها من كلام العوامّ "[1]، ونحن لا ننكر حسّه الفنّيّ لكنّه عدل به عن جهته وأماله في غير موضعه إنصافا منه لمّا قال أبو تمّام أو البحتري، لكنّ ميله الواضح تركه يعبّر عن الأشياء بألفاظها المستعملة فيها و اللّائقة بها و ذلك مذهب البحتري و صناعته... ولهذا كثر الماء والرّونق في شعره و قالوا:" لشعره ديباجة، و ما قيل ذلك في شعر أحد من المتأخّرين غيره"[2].

واللّفظ قد لا يلائم معناه و ينفر منه فيبعد اتّساقه التّصويري في البيت و يقدّم لهذا مثلا من عند أبي تمّام في بيته القائل فيه:

" **أَيُّ نَدَى بَيْنَ الثَّرَى وَ الجَبُوبِ وَ سُؤْدَدٍ لَدْنٍ وَ رَأْيٍ صَلِيبِ**"[3]

فيقول:"عجز هذا البيت رديء لقوله:(و سؤدد لدن)،فإنّها لفظة قبيحة في هذا الموضع، وإنّما أراد الطّباق، و اللّدن– أي الرّمح – يكون صلبا و اللّدن الطّراوة فإذا صلب انكسر، أمّا أبو تمّام يعني بقوله:" و إنّما يشتدّ بأس الرّمح حين يلين "[4]، لأنّ الصّلابة في الرّأي و السّؤدد بمنزلة واحدة، اللّهم إلّا أن يكون قد ذهب إلى أنّ رأيه صليب لا ينثني عن جهته و سداده، و أنّ سؤدده ينعطف وينثني و أراد به نفسه، و هذا كلّه رديء و لفظ موضوع في غير موضعه، وما سمعنا في نظم ولا نثر بسؤدد لدن،وإنّما يقال سؤدد أوّل وقديم و مكين وعال و نبيه و رفيع ويقال رأي و ثيق و رأي مُحصّد ورأي سديد و مصيب "[5]، و الآمدي على أثر غيره من تواضع العرب،و كان يكفيه مؤونة الإكثار قوله في بداية حديثه عن خطأ وصف السّؤدد باللّدونة و هذا أمر واضح لا يحتاج إلى تخريج و إسهاب، و أبو تمّام أراد الغرض من قوله الطّباق لهذا كان معنى " لدن " " ليّن " و هو ضدّ " صليب " و هنا أخطأ يقول الآمدي فكيف يتأتّى وصف السّؤدد و المجد باللّيونة الّتي توحي بالخور و الضّعف؟! و يختم الآمدي قوله قائلا:" ما سمعنا في نثر ولا نظم بسؤدد لدن" و لو كان يصحّ هذا من أبي

[1] - الآمدي: المصدر السّابق، ج3، ص: 479
[2] - الآمدي: المصدر السّابق ، ج2، ص: 199
[3] - التبريزي: المصدر السّابق، ج4، ص: 47
[4] - - التبريزي: المصدر السابق، ج4، ص: 47
[5] -- الآمدي: المصدر السّابق، ج3، ص: 459

تمّام لكان الأوائل قد أخطأوا و يكون هذا من مصادر عيبهم و ثلبهم، و هذا مقياس نقديّ تقليديّ و طّن الآمدي به نقده و أنزله على غيره من الشّعراء تمسّكا بمقاييس طريقتهم.

كذلك المجاز عند الآمدي له ألفاظ معروفة وطريقة لا يمكن الحياد عنها، " ولا يتجاوز في النّطق بها إلى ما سواها "[1]، ومن المعياريّة المحدّدة لأسلوب المجاز عنده وعند الأوائل من سبقه أن يبتعد عن الإشارات الغلقة والإيماء المشكل، فالاستعارات يجب أن تكون قريبة المأخذ في حدود معلومة المعالم، لأنّ عرف الاستعارة و غيرها من المجازات طريقها معروف عند العرب " فهم استعار والمعنى لما ليس هوله إذا كان يقاربه أو يناسبه في بعض أحواله،أو كان سببا من أسبابه فتكون اللّفظة لائقة بالشّيء الّذي استعيرت له و ملائمة لمعناه "[2] فالاستعارة لها حدود لا تتجاوزها فإذا هي فعلت خرجت عن الذّوق و فسدت و هذه الحدود الّتي رسمها الأوائل كما قال الآمدي لا يتخطّاها فهي في مجازاتها قريبة من الأفهام سهلة المأخذ علوقها بالأذهان أيسر واضحة البيان بعيدة عن الإغلاق و المشاكلة، بعيدة عن الخيال المغرق في التّجسيم، و قد ظهر من هذا العرض أنّ المعاني عند الآمدي كذلك من الواجب أن تحذو حذو القديم فقول أبي تمّام:

أَجْدِرْ بِجَمْرَةِ لَوْعَةٍ إِطْفَاؤُهَا بِالدَّمْعِ أَنْ تَزْدَادَ طُولَ وَقُودِ

" خلاف ما عليه العرب و ضدّ ما يعرف من معانيه لأنّ المعلوم من شأن الدّمع أن يطفئ الغليل ويبرّد حرارة الحزن... وهو كثير في أشعارهم ما عدل به أحد منهم عن هذا المعنى وكذلك المتأخّرون على هذا السّبيل سلكوا... فلو كان اقتصر على هذا المعنى الّذي جرت العادة به في وصف الدّمع، لكان المذهب الصّحيح المستقيم، و لكنّه استعمل الإغراب فخرج إلى ما لا يعرف في كلام العرب و لا مذاهب سائر الأمم "[3].

ألا ترى ممّا سبق أنّ المتأخّر محرّم عليه الزّيادة و إن أحسن لأنّ القرار قد حسم فيه من الأوائل فلا يحلّ لغيرهم الزّيادة أو الاستحداث و بهذه التّصاريح و غيرها من الآمدي و غيره من النّقاد أنصار الطّبع نلمس هذا بقوله:" إنّ أهل الصّنعة يفضّلون كلّ ما قاله أبو تمّام على أكثر ما قاله البحتري في هذا الباب،ويقولون:" أبو تمّام استقصى الوصف في نعوت النّساء وأحسن وأجاد،والمطبوعون وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء

[1] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 526- 527
[2] - الآمدي:المصدر السّابق، ج1، ص :266
[3] -الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 209، 210، 211

المعاني و الإغراق في الوصف، وإنّما يكون الفضل عندهم في الإلمام بالمعاني، و أخذ العفو منها، كما كانت الأوائل تفعل مع جودة السّبك و قرب المأتى، و القول في هذا قولهم و إليه أذهب "[1] كما يرى في الاستعارة الالتزام بالعمود التّقليدي، و هو أساس نقده التّطبيقي و المعيار الّذي عرض عليه شعر أبي تمّام و البحتري، و لا يفرغ أيّ شرح و تحليل لعبارة من قصائدهما إلّا و مسّه هذا المبدأ المتّبع، و كان أكثر إبانة في الاستعارة، و إن كان قد تحدّث عن الألفاظ فإنّه لم يسهب في الحديث فيها إلّا في مواضع محدّدة سبق أن تعرّض لها، و معظمها يدور حول وظيفة هذا اللّفظ داخل تركيب الصّورة،و بما انّه لغويّ يهتمّ لفصاحة اللّفظ فرّق بين السّوقيّ منها و الجزل أمّا الاستعارة فإنّه قد كشف في حديثه عنها عن عمق تمسّكه بالقديم و إدراكه الدّقيق لعناصرها الّتي تبعد عن الإغراق و المبالغة و الإسراف في التّشخيص و التّجسيم فهو يقول عن بيت أبي تمّام الّذي يقول فيه:

" **فَمَا لَنَا اليَوْمَ وَ مَا لِلْعُلَا بَعْدَهُ غَيْرُ الأَسَى وَ النَّحِيبِ** "[2]

إنّ (نحيب المعالي) غلوّ في الاستعارة، و الجيّد المستقيم في هذا القول قول البحتري:

" **فَتًى أَقْفَرَتْ مِنْهُ المَعَالِي وَ لَمْ تَكُنْ لِتُقْفِرَ مِمَّنْ بَانَ إِلَّا المَنَازِلُ**

ثَاوٍ بِكَتْهُ المَكْرُمَاتُ وَ إِنَّمَا تَبْكِي عَلَى الثَّاوِي النِّسَاءُ الثَّوَاكِلُ "[3]

ألا ترى بأنّ أبا تمّام غلا و البحتري أحسن و قرّب و أجاد، و قد يأتي غلوّ غير مستهجن لحلاوته و حسن تأليفه قول حسين بن مطير في معن بن زائدة:

" **وَ لَمَّا مَضَى مَعْنٌ مَضَى الجُودُ وَ انْقَضَى وَ أَصْبَحَ عِرْنِينُ المَكَارِمِ أَجْدَعَا**

بَكَى الجُودُ لَمَّا مَاتَ مَعْنٌ فَلَمْ يَدَعْ لِعَيْنَيْهِ لَمَّا أَنْ بَكَى الجُودُ مَدْمَعَا "[4]

(فنحيب المعالي) فيها مبالغة و غلوّ و هذا ما يسمّيه (الاستقصاء) أمّا (بكاء الجود) فيمكن قوله رغم أنّه مدخل في التّشخيص، و لكنّه تشخيص مقبول لأنّه ورد عن الأوائل (بكاء الجود)، كما لا يتعدّوا وصف الجود (بالبكاء) فغير جائز أن يصوّر بأنّه (نحيب) و إن كان بكاء ففيه استقصاء و مبالغة، و يعلّق على بيت أبي تمّام الّذي يقول فيه:

لِلسَّيْفِ بَعْدَكَ حُرْقَةٌ وَعَوِيلُ وَ عَلَيْكَ لِلْمَجْدِ التَّلِيدِ غَلِيلُ

[1] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 524
[2] - التبريزي: المصدر السّابق، ج4، ص: 50
[3] - البحتري: الدّيوان، ج3، تحقيق كامل الصّيرفي، دار المعارف، مصر، (د، ت)، ص :1733
[4] - الآمدي: المصدر السّابق، ج3، ص: 489

فيقول:" و حرقة السّيف استعارة فيها (استقصاء)، و لو قال بكى السّيف أو لبّيك السّيف لكانت استعارة مألوفة معتادة "[1]. ألم تر إلى الأبيات الّتي نقلها عن غير من الشّعر ليضرب بها مثلا للغلوّ الحسن لا ترقى إلى قيمة أبيات أبي تمّام و البحتري، فكلا الشّاعرين نقل شعريّة الصّدق معبّرة عن براعة الحزن و الألم و نقل مكانة المرثى من قومه لأنّ بكاء المكارم ونحيب المعالي لا يمجّه الذّوق، أمّا أن يكون (عرنين المكارم أجدعا)، و أن (يعطس الجود بأنف مصطلم) – أي مقطوع – ففيهما السّخف كلّه، و من هذا و مثله يعترض أيضا على قول أبي تمّام الّذي يقول فيه:

لَدَى مَلِكٍ مِنْ أَيْكَةِ الجُودِ لَم يَزَلِ عَلَى كَبِدِ المَعْرُوفِ مِنْ فِعْلِهِ بَرْدُ

و قوله:

" **بِهِ أَسْلَمَ المَعْرُوفُ بِالشَّامِ بَعْدَمَا ثَوَى مُنْذُ أَوْدَى خَالِدٌ وَ هُوَ مُرْتَدُّ** "[2]

و يعلّق: إنّنا ما علمنا للمعروف كبدا، و إنّه كان مرتدّا فأسلم إلّا من هذه الأبيات.

و يعلّق على بيت أبي تمّام القائل فيه:

" **إِنْ غَاضَ مَاءُ المُزْنِ فُضْتَ وَإِنْ قَسَتْ كَبِدُ الزَّمَانِ عَلَيَّ كُنْتَ رَؤُوفَا** "[3]

" فإنّ استعارة الكبد في هذا الموضع ليست بقبيحة كقبح استعارة الكبد للمعروف، لأنّ المعروف لا يوسم بالقسوة والشّدة كما وصف الزّمان،فلمّا وصف الزّمان بالشّدة والصّعوبة لم ينكر أن يجعل له على الاستعارة كبدا قاسية، فعلى هذه السّبيل و ما أشبهها تحسّن الاستعارة و تقبّح "[4]وهنا لا ينكر الاستعارة الّتي جعلت للزّمان كبدا نظرا لمشقّة الزّمان وصعوبته، وهذا خفيف سهل أمام التّشخيص المكثّف الّذي ساقه أبو تمّام، فهو قد جعل للمعروف كبدا، ثمّ جعله مسرورا من انفعال الممدوح الّتي جاءت بردا لكبد المعروف، فالمجازية في الإسناد هنا موغلة في التّصوير التّخييلي،أمّا قوله:(قست كبد الزّمان) فالعلاقة بين الفعل والفاعل علاقة مألوفة معروفة، ثمّ يستطرد الآمدي لكي يشرح موقفه من هذه الصّورة فيقول ناقدا لبيت أبي تمّام القائل فيه:

" **إِيثَارُ شَزْرِ القُوَى يَرَى جَسَدَ الْ مَعْرُوفِ أَوْلَى بِالطِّبِ مِنْ جَسَدِهْ** "[5]

[1] - الآمدي: المصدر السّابق، ج3، ص: 493
[2] - التبريزي: المصدر السّابق، ج2، ص :383
[3] - التبريزي: المصدر السّابق،ج2، ص :383
[4] - الآمدي: المصدر السّابق، ج3، ص: 237
[5] - التبريزي: المصدر السّابق، ج1، ص: '441

" فقد أفدنا من الأبيات الأولى أنّ للمعروف كبدا، و أنّه كان مرتدّا فأسلم و أفدنا من هذه الأبيات أنّ جسده ممّا يجب أن يُتطبّب له، و أنّ الممدوح يرى أنّه أولى بالطّب من جسد نفسه"[1]، فأبو تمّام ينزع كثيرا إلى الصّورة التّخييليّة المعقّدة فيشخّص المجرّدات و يوغل في هذا وهذا ما يرفضه الآمدي لأنّه مناف لعمود الشّعر المتعارف عيه في مجالي الاستعارة و التّشبيه و هو قرب المستعار منه من المستعار له و قرب المشبّه من المشبّه به، كما أنّ المنطق لابدّ من قبوله لهذا، و يعلّق على قول أبي تمّام مجدّدا الّذي يقول فيه:

" **فَتَى جَاءَهُ مِقْدَارُهُ وَ بُنَى العُلَى يَدَاهُ وَ عَشْرُ المَكْرُمَاتِ أَنَامِلُهُ**

فإنّ الآمدي يعلّق بقوله:" جعل يديه أبنية العلى، و إنّما كان يجب أن يجعل يديه تبنيان العلى على ما جرت به عادات الشّعراء في مثل هذا، غير أنّه أراد المبالغة فجعل يديه أنفسهما أبنية العلى و هذا من شدّة تقعّره "[2]، و هو يستهجن هذا الأسلوب و لو جاء من البحتري الّذي يميل إليه و يحبّه.

لَا تَلُمْنِي عَلَى البُكَاءِ فَإِنِّي نِضْوُ شَجْوٍ مَا لُمْتُ فِيهِ البُكَاءَ

ويرى أنّ فيه قلبا فقوله:(نضو شجو ما لمت فيها البكاء) فكان يجب أن يقول:" ما لمته في البكاء فقال:ما لمت البكاء فيه، و الآمدي لا يقبل أن يتّسع المجاز لكي يلوم البكاء،فهو عدول عن القياس وصحيح التّمثيل،ويقول:"ومع هذا فقد جرت العادة بلوم العين على البكاء ولوم الدّمع على الانحدار، و لومها أيضا على الامتناع... و ما علمنا أحد لام البكاء و معنى ذلك مفهوم، لأنّ البكاء قد جعل فعلا للعين على المجاز والسّيلان فعل الدّمع فيقال: بكت عيني و سال دمعي... والمجاز لا يتّسع لأن نلوم البكاء كما نلوم العين ولا لأن نلوم انحدار الدّمع و لا تنتهي الاستعارة إلى هذا الموضع "، ثمّ يردف قوله هذا بقوله:" فعلى كلّ الأحوال حمل بيت البحتري على القلب الّذي استعملته العرب في مجازاتهم و نطق به القرآن بوجه منه حسن، و سطّره أهل العلم بكلام العرب في كتبهم أولى من حمله على وجه غير مستعمل ولا معروف و لا سائغ "[3].

لقد ربط الآمدي رغم علمه و لغته المتبحّرة في الاتّساع نفسه بما قيل من سابقيه و سار على أثرهم فاستهجن وقبّح كلّ جميل لا لشيء سوى لحداثته، فهنا عند أبي تمّام بعدت

[1] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 237
[2]- الآمدي :المصدر السّبق، ج3 ، ص: 509
[3]- الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 549 و ما بعدها

استعارته فكانت بعيدة المرمى عن التّشخيص فلا يسبر أغوارها إلاّ فاهم ذو شأن في الفطنة و الذّكاء ففي قول أبي تمّام:

" **فَلَوْ ذَهَبَتْ سِنَاتُ الدَّهْرِ عَنْهُ وَ أُلْقِيَ عَنْ مَنَاكِبِهِ الدِّثَارُ** "[1]

لقد كره هذه الاستعارة و لم يقبلها رغم قبوله لصدر البيت، و لكنّه يرى أنّ قوله: (و ألقي عن مناكبه الدّثار) لفظ رديء و ليس من المعنى الّذي قصده في شيء ثمّ يقول: (و أمّا دثار المناكب فليس من هذا في شيء، إذا قد يبصر الإنسان رشده و يهتدي لصواب أمره، وعلى مناكبه دثار و على ظهره أيضا حمل و لا يكون ذلك مع النّوم و الرّقاد و الغطاء على العين لأنّه إنّما يراد به نوم القلب و التّغطية عليه لأنّ الإنسان يقال له : (قد عمي قلبك)، (و قد غطّي على فهمك)، و لا يقال: قد غطّيت بالدّثار عن الصّواب مناكبك و لا ظهرك، و لفظة الدّثار أيضا إنّما تستعمل لمنع الهواء البارد لا لمنع الفهم والرّشد "[2].

لقد أتى الآمدي بأشياء و فهم قاصر عن معنى الصّورة و أتى باعتراضات واهية، على الرّغم من أنّ الصّورة هي لبّ فهم أبي تمّام، الصّورة الموغلة، لكنّه لا يستطيع التّبرير و التّفنيد و يردّ عليه ابن المستوفي قائلا:" و هذا الّذي أنكره الآمدي غير منكر، لأنّ النّائم غالبا يتدثّر بالدّثار ألا ترى إلى قول اللّه تعالى:" يَا أَيُّهَا المُدَثِّرْ "، و كذلك قوله:" يَا أَيُّهَا المُزَمِّلُ "، فباقي البيت متعلّق بأوّله تعلّقا صحيحا، و يريد بالسّنات حقيقة النّوم "[3]، فلم يلتفت لقوله تعالى فغاب عنه الفهم له و على هذا النّحو أيضا ظلّ يصبّ شروحه في قالب العمود لا يخرج عنه و لا يسير إلّا في طريق رسمه الجاحظ و من حذا حذوه.

و عندما يقرأ قول أبي تمّام القائل فيه:

" **أَظْلَمَتْ الآمَالُ مِنْ بَعْدِهِ وَ عُرِّيَتْ مِنْ كُلِّ حُسْنٍ وَ طِيبِ**

كَانَتْ خدُودًا صُقِلَتْ بُرْهَةً فَالْيَومَ صَارَتْ مَأْلَفًا لِلْشُّحوبِ "[4]

لقد قال في هذا:" فيا ويحه ضاقت المعاني و الاستعارات الحسنة حتّى جعل للآمال خدودا مصقولة شاحبة "[5]، و لماذا لا تكون للأمالي مثل هذه الصّورة؟ ألأنّها كانت بعيدة عن

[1] - التبريزي: المصدر السّابق، ج2، ص: 154
[2] - التبريزي: المصدر السابق،ج2، ص:154
[3] - التبريزي: المصدر السّابق، ج2 ، ص :154
[4] - التبريزي: المصدر السّابق،ج4 ، ص: 48
[5] - الآمدي: المصدر السّابق، ج3، ص :497

الواقع تجنح في الخيال بعيدة الأغوار؟ أم أنّها مستحيلة على التّناول بعيدة عن السّطحيّة لا تسلك مسلك المعيار و العمود؟ و يؤكّد مرارا أنّ الشّاعر أباتمام قد أخطأ في قوله:

" بِيَوْمٍ كَطُولِ الدَّهْرِ فِي عَرْضِ مِثْلِهِ وَ وَجْدِي مِنْ هَذَا وَ هَذَاكَ أَطْوَلُ "[1]

" لأنّك إذا قلت: مضى لنا في الخفض و الدّعة دهر طويل، و كان طوله كعرضه لم يجز ذلك، لأنّ هذا على هذا التّرتيب كأنّه وصف للأمور المجسّمة كما قال الطّائّي:

" بيوم كطول الدّهر عرض مثله "، فكان بهذا كأنّه يذرع ثوبا أو يمسح أرضا أو يصف بالاجتماع و التّدوير رجلا "[2].

إنّ هذا الأسلوب غريب في إبداعه جميل في غربته رهن نفسه بحضارة امتلأت بروافد عدّة كانت منهلا يغترف منه، وتطوّر حضاري عبّر عن حياة النّاس الجديدة و شعريّة ذاك العصر الّذي حفل بالمتناقضات والعجائب في شتّى أنواع الفنون خاصّة الفلسفة الّتي دخلت باب الشّعر دون استئذان و فرضت نمطها و منهجها رغم ما لحقت الحياة الحضاريّة من تطوّر في عصرها العبّاسي، فكان التّأثير قد انعكس على مختلف المجالات حتّى النّقد أخذ بقسطه من هذا التّطور و قد أثّر في الآمدي و لو بالقليل منه خاصّة هنا في ردّه عن ابن المعتزّ في بيت لأبي تمّام يقول فيه:

شَابَ رَأْسِي وَ مَا رَأَيْتُ مَشِيبَ الرَّأْ سِ إِلَّا مِنْ فَضْلِ مَشِيبِ الفُؤَادِ

يقول ابن المعتزّ:" فيا سبحان اللّه، ما أقبح مشيب الفؤاد، و ما كان أجرأه على الأسماع في هذا و أمثاله"[3]، فالآمدي أنصف في هذا و ردّ بقوله:" و ليس عندي هذا بعيب، لأنّه أراد أنّ الشّيب عاجله لكثرة هموم فؤاده، فلمّا جعل منشأ الشّيب إنّما هو من قبل فؤاده نسب الشّيب إلى الفؤاد وهذه فلسفة حسنة، قال: و إن شئت تقول: إنّما قابل لفظا بلفظ، كما قال اللّه عزّ و جلّ:" وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِثْلُهَا " فالسّيئة لا تكون من اللّه عزّ و جلّ، فسمّى جزاء السيّئة سيّئة مثلها وقال عزّوجلّ:" وَمَكَرُوا وَ مَكَرَ اللَّهُ "،والمكر لا يكون من اللّه،فسمّى جزاء المكر مكرا ،والمعنى الأوّل أصحّ و أثبت و هذه الأبيات الثّلاثة من فلسفته الحسنة الصّحيحة المستقيمة ومن مشهور إحسانه "[4]. لقد خالف ابن المعتزّ و رآها الآمدي جيّدة لا لشيء إلّا لبعد الزّمان وتطوّر العصر و تبدّل الأذواق، فأصبحت الصّورة الشّعريّة المستحدثة و

[1] - التبريزي: المصدر السّابق، ج3، ص :72
[2] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص :199
[3] - المرزباني: الموشح، تحقيق منير سلطان، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1978، ص: 472
[4] - التبريزي: المصدر السّابق، ج1، ص: 353

العناصر الفنّية المشاهدة مقبولة رغم تعبيرها عن صورة غير مألوفة لأنّ (مشيب الفؤاد) عند الآمدي من المجاز الحسن، كذلك موقفه و ذائقته من البيت الشّهير لأبي تمّام القائل فيه:

" لَا تَسْقِنِي مَاءَ المُلَامِ فَإِنَّنِي صَبٌّ قَدْ اسْتَعْذَبْتُ مَاءَ بُكَائِي "[1]

و يقول:" فقد عيب، وليس بعيب عندي، لأنّه لمّا أراد أن يقول: (قد استعذبت ماء بكائي) جعل للملام ماء، ليقابل ماء بماء، و إن لم يكن للملام ماء على الحقيقة، كما قال اللّه عزّ وجلّ:" وَ جَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِثْلُهَا "، و معلوم أنّ الثّانية ليست سيّئة، و إنّما هي جزاء عن سيّئة و كذلك قوله تعالى:" إِنْ تَسْخَرُوا مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنْكُمْ كَمَا تَسْخَرُونَ " و الفعل الثّاني ليس بسخريّة، و مثل هذا في الشّعر و الكلام كثير مستعمل، فلمّا كان في مجرى العادة أن يقول قائل: أغلضت لفلان القول، و جرعته منه كأسا مرّة، أو سقيته منه أمرّ من العلقم، و كان الملام ممّا يستعمل فيه التّجرع على الاستعارة، جعل له ماء على الاستعارة، و مثل هذا كثير موجود "[2]، و كلّ هذه العناصر حسبها الآمدي حسنات أبي تمّام و قد عدّ عناصر أخرى أوردها لصالحه هي عناصر بروز و ظهور له و قد تعصّب في أخرى.

2-المبحث الثاني:عناصر التّعصّب عند الآمدي:

لقد أنكر عليه الخروج عن العمود، فهو ليس على مذهب الشّعراء و لا على طريقتهم، و قد نقد محمّد زكي العشماوي تعصّب الآمدي للقديم في قياساته بقوله:" إنّ الرّجوع دائما للصّياغة الشّعريّة العربيّة هي المقياس الأوّل في جودة الشّاعر أو رداءته عند الآمدي، و تحكيم الذّوق العربي الخالص هو كذلك العمدة في الحكم على الشّعر و تقويمه،وليس من

[1] - التبريزي: المصدر السّابق، ج1، ص: 22
[2] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 277- 278

شكّ في أنّ مبدأ الاحتكام إلى الشّعر القديم و مبدأ الوعي الكامل بالتّقاليد الأدبيّة الّتي سبقت النّاقد و عاصرته أمر ضروريّ في تقويم العمل الفنّي، على أنّ النّاقد الحصيف هو الّذي يعرف متى يستفيد من هذا المبدأ، و متى لا يستفيد منه فإنّ مبدأ الاحتكام الموروث من عاداتنا و تقاليدنا في الأدب مبدأ نافع إذ لم نسرف في تطبيقه إلى درجة الّتي تحول بين الفنّان و بين التّطوّر الّذي ينشده فنحن لابدّ أن نحتكم للقديم على ألّا يحول هذا القديم بيننا و بين طبيعة التّطوّر الّذي تخضع له الحياة في كلّ مجالاتها المختلفة "[1]. لقد كان تعصّب الآمدي أمرا ظاهرا في كتاباته و تمسّكه بالعمود إلى درجة الإسفاف بالخارجين عليه و التّقليل من شعريّتهم و إن أتت بالجديد الجميل فلا يكترث لذلك ولا يعدّه عملا لأنّ صاحبه خرج به عن المألوف ليس إلّا، فهو مبالغ في تعصّبه ولهذا يقول محمّد زكي العشماوي:"ولكنّنا مع ذلك لا نوافق الآمدي في أنّ القديم و القديم وحده، فقد يحدث أن يخرج شاعر على المعروف والمتداول و الموروث من القيّم و الأساليب ثمّ يحقّق مع ذلك انتصارا و ابتكارا فنّيا لا يحقّقه من سار على عمود الشّعر "[2] ثمّ يردف قائلا:" أمّا النّاحية الأخرى الّتي نأخذها على نقد الآمدي التّحليلي أنّه جعل النّزعة الكلاسكيّة صيغة لا يسهل التّحلّل منها، و جعل لعمود الشّعر أهمّية بالغة، مع أنّ التّركيز على عمود الشّعر وحده لا يغني كثيرا عند ناقد متّسع الآفاق رحب النّظرة ذلك أنّ عمود الشّعر في أكثر حدوده لا يتجاوز فكرة الاعتدال و الصّحة و السّلامة... "[3]. لقد ضيّق الآمدي واسعا، كما أنّه من نصوصه السّابقة في الاستعارات تبيّن من أنّه ضيّق على الصّور الجميلة و أهملها و لهذا فإنّ النّظرة إلى اللّغة بهذا المنظار ما هو إلّا تقليل من كتابه و مقاييسه لا لشيء سوى لتعنّته أسقطه في الخطل وسوء الفهم، و نحن لا ننكر فضله أو نغمطه حقّه فهو صاحب ذوق رفيع و آلة نقديّة وحضور ثقافته و علمه أثناء النّقد ،طيّع سهل لكن وجّه رسنها إلى حيث لا ينبغي من الميول المجحفة والمغمطة لأصحاب الحقوق، فقد كان صاحب ذوق رفيع فاق من سبقه و ضاه معاصريه كالصّولي و غيره، و لو اكتملت آلته هذه و خلى من تعصّبه لأثرى النّقد العربي و لعرف تربّعه على عرشه و لعرف معه النّقد تطوّرا كان ينشده من عالم كهذا.

[1] - محمّد زكي العشماوي: قضايا النّقد الأدبي المعاصر، الهيئة العّامة للكتاب، (د، ت)، ص: 415
[2] - محمّد زكي العشماوي:المرجع نفسه، ص: 416
[3] - محمّد زكي العشماوي:المرجع نفسه، ج1، ص :346

و قد حمل بعضهم لواء العداء عليه بأن اتّهموه بوضعه أبياتا معيبة في شعر أبي تمّام تقليلا من شأنه و إضعافا لحقّه، فقول أبي تمّام:

وَ إِنْ خَطَبْتُ إِلَيْهَا صَبْرَهَا جَعَلَتْ جِرَاحَةَ الوَجْدِ تَدْمِي فِي جَوَارِحِهَا

يعلّق عليه ابن المستوفي قائلا: من نسخة للتّبريزي:" إليها" يعني النّفس، قال الآمدي في قوله:" إن خطبت إليها صبرها " البيت، " و إن خطبت إليها " أي إلى الدّار صبرها، أي إلى أن يهدى لي صبرا كصبرها عن أهلها،جعلت جراحة الوجد تدمي في جوارحها،فأضاف الجوارح إلى الجراحة... " ثمّ يعقّب عليه ابن المستوفي قائلا:" أظنّ الآمدي لتعصّبه على أبي تمّام كان يضع في شعره أبياتا مفسودة ليردّها عليه، و هذا البيت الّذي ذكره إنّما يصحّ تأويله له إذ لم يرو قبله:

إِذَا وَصَفْتُ لِنَفْسِي هَجْرَهَا جَنَحَتْ وَدَائِعُ الشَّوْقِ فِي أَقْصَى جَوَانِحِهَا

ولعلّه لم يروه، و قد وجدته ملحقا في غير نسخة، فأمّا إذا كان موجودا قبل قوله:" و إن خطبت إليها صبرها جعلت " البيت، لم يحتاج إلى هذا التّعسّف في تفسيره "[1].

لقد أورد ابن المستوفي هذا البيت المحذوف من قول أبي تمّام كأنّ الآمدي تعمّد حذفه لتغليط القارئ و توهيمه بأنّ أبا تمّام شديد العيب مرذول الشّعر يفتقد الحسّ الشّعري وجميل القول، كما يعترض على قوله الّذي يقول فيه:

إِنَّ الخَلِيفَةَ قَدْ عَزَّتْ بِدَوْلَتِهِ دَعَائِمِ الدِّينِ فَلْيَعْزَزْ بِكَ الأَدَبُ

و يقول ابن المستوفي: و روى الآمدي: (دعائم الملك)، و قال: دعائم الملك إنّما توصف بأنّها تمكّنت و ثبتت و قامت و توطّدت فهذا هو المستعمل فيها، ألا ترى أنّها إذا وصفت بضدّ هذا الوصف قيل: وهت و سقطت و خربت، و لا يقال: ذلّت؟ و هذا و إن لم يكن خطأ فليس بجيّد لأنّه لفظ موضوع في غير موضعه ".

و قال ابن المستوفي معقّبا:" كان الآمدي كثير التّعصّب على أبي تمّام، و هذا الّذي ذكره هو على ما ذكره، لكن في أوصاف الدّعائم حقيقة، فأمّا المجاز فجائز جوازا حسنا، هذا إذا كانت لفظة "عزّت " ضدّ لفظة " ذلّت"، فإنّ أراد بها الشّدة و القوّة من قولهم: من عزّ بزّ،ومن التّفسير في قوله تعالى:"فعززنا بثالث " مخفّفا ومشدّدا أي قوّينا وشددنا فهو موضوع

[1]- التبريزي: المصدر السّابق، ج1، ص: 346

على الحقيقة، خارج عن أن يلحقه ما استدركه الآمدي "[1] و اختلاف الرّوايات راجحة إلى الزّيادات الّتي يبحث عنها الآمدي لأبي تمّام فقول أبي تمّام:

وَ لَا تَقُلْ أَنَّنَا مِنْ نَبْعَةٍ فَلَقَدْ بَانَتْ نَجَائِبُ إِبِلٍ مِنْ نَوَاضِحِهَا

و قد علّق المرزوقي قائلا: قال بعضهم أخطأ في قوله:" أتت نجائب إبل من نواضحها " لأنّه قال: إنّ أبانا واحد فاللّئيم قد يلد الكريم، و الّذي يليق بالمعنى و يصحّ الغرض به، " بانت نجائب إبل من نواضحها " و هذا كلام الآمدي، و علّق المرزوقي على الآمدي بقوله:" قد ظلم هذا الإنسان أبا تمّام ظلما مبينا،وصحّته فيما رواه وبدّل " فالرّواية عند المرزوقي إذن هي " أتت نجائب إبل من نواضحها "[2] ثمّ أخذ يحمل عيب نفسه عليه،والمعنى أنّ الاشتراك في الجنس لا يوجب التّساوي، ألا ترى أنّ الإبل جنس واحد ثمّ منها النّجائب و منها النّواضح و قد بان بعضها عن بعض، ثمّ يعقّب ابن المستوفي على هذا قائلا::" راجعت أكثر من خمس نسخ من شعر أبي تمّام فلم أجد في نسخة ما رواه المرزوقي من قوله:" فلقد بانت نجائب إبل من نواضحها "[3] و قد تقابل في كثير من الأحيان اعتراضات الصّولي على المرزوقي، ولا يقبل منه تسميته (بهذا الإنسان)، و ابن المستوفي يرفض الرّواية أصلا، و يرى أنّها مزيدة من الآمدي وغيره الّذين يتتبّعون أخطاء أبي تمّام، و يؤازر منحى ابن المستوفي ياقوت الحموي الّذي يقول عن الآمدي مترجما له:" ولأبي القاسم تصانيف كثيرة جيّدة مرغوب فيها ومنها كتاب الموازنة بين البحتري وأبي تمّام في عشرة أجزاء و هو كتاب حسن، و إن كان قد عيب عليه في مواضع منه، و نسب إلى الميل مع البحتري فيما أورده و التعصّب على أبي تمّام فيما ذكره، والنّاس بعد فيه على فريقين، طائفة قالت برأيه حسب رأيهم في البحتري، و غلبة حبّهم لشعره، و طائفة أسرفت في التّقبيح لتعصّبه فإنّه جدّ و اجتهد في طمس محاسن أبي تمّام و تزيين مرذول البحتري، و لعمري إنّ كذلك، و حسبك أنّه بلغ في كتابه إلى قول أبي تمّام: (أصمّ بك النّاعي و إن كان أسمعا) و شرع في إقامة البراهين على تزييف هذا الجوهر الثّمين، فتارة يقول هو مسروق، و تارة يقول هو مرذول، ولا يحتاج المنصف إلى أكثر من ذلك، إلى غير ذلك من تعصّباته، و لو أنصف و قال في كلّ

[1] - التبريزي: المصدر السّابق، ج1، ص 257 أو أنظر النّظام لابن المستوفي، ج1، ص: 234

[2] - المرزوقي: شرح حماسة أبي تمّام – لجنة التّأليف و الترجمة و النشر – تحقيق أحمد أمين و عبد السّلام هارون، ط2، 1967، العبارة من تعليق التبريزي، الدكتور محمّد عبده عزّام "ألا ترى... "، التبريزي، ج1، ص :352

[3] -التبريزي:المصدر السّابق،ج1،ص:235

واحد بقدر فضائله لكان في محاسن البحتري كفاية عن التعصّب بالوضع من أبي تمّام "[1]، لكن من الإنصاف أن تعرف أنّ ياقوت الحموي قد تحامل على الآمدي في قوله هذا و لم يسنده إلى دليل يشفي غليل الباحث و المتتبّع للحقيقة فالبيت الّذي ذكره زعما عند الآمدي لا يتواجد البتّة في الموازنة إلّا تعريضا بأنّ أبا تمّام أخذه من محيّاة بنت طليق من بني تيم اللّه بن ثعلبة:

" **نَعَى ابْنَيْ مُحِلٍّ صَوْتُ نَاعٍ أَصَمَّنِي فَلَا آبَ مَحْبُورٌ بَرِيدٌ نَعَاهُمَا**

" أو أنّه مأخوذ من قول سفيان بن عبد يغوث النّصري:

صَمَّتْ لَهُ أُذُنَايَ حِينَ نَعَيْتُهُ وَ وَجْدْتُ حُزْنًا دَائِمًا لَمْ يَذْهَبِ "[2]

لم يقلّل الآمدي من شأن البيت بل أعلى من شأنه بقوله:" و هذا معنى حسن جدّا، و ليس يريد بالصّمم انسداد السّمع و إنّما يريد أنّ النّاعي أذهل عن كلّ شيء و حيّر حتّى صار الإنسان يخبر بالشّيء فلا يفهم ما يقال لعظيم ما ورد فجعل ذلك صمما "[3]، ولم يقف عن هذا كلّه رجل مثل الشّريف المرتضى بمنأى عن ما هم فيه من نقد للآمدي و تقبيح تحامله على أبي تمّام، و هو يلتفت إلى قوله:

" **اللَّيَالِي أَحْفَى بِقَلْبِي إِذَا مَا جَرَحَتْهُ النَّوَى مِنَ الأَيَّامِ** "[4]

قال:" من قبح العصبيّة بل هو عصبيّة ظاهرة "[5].

كذلك من النّقد الحديث الّذي التفت لشعر أبي تمّام و أنصفه كأحمد أمين الّذي عقّب على موازنة الآمدي بقوله:" يتعصّب فيه للبحتري من وراء حجاب "، و قد تبع هذا النّقد ناقد آخر كشوقي ضيف بقوله:" و الحقّ أنّ الآمدي برغم ما يصرّح به في تضاعيف كتابه من عبارات تنمّ عن عدالته في الحكم بين الشّاعرين، يطوي في نفسه تعصّبا على أبي تمّام و تحيّزا للبحتري، و هما يتّضحان لمن يطيل النّظر في الكتاب،و يظهر ذلك في جوانب كثيرة منه، وما هذه السّوءات الّتي أطال في تعدادها عند أبي تمّام إلّا استجابة لهذه التّعصّب السّري الّذي يحاول أن يخفيه وهو حين يعرض سيّئاته يختار أفحشها وما يصعب على النّاقد أن يردّه ،فإذا اختار سيّئة أو عيبا للبحتري،انتخب ما يمكن توجيهه، فالمسرح في الظّاهر

[1] - ياقوت الحموي: المصدر السّابق، ج8، ص :87- 88
[2] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 103
[3] -الآمدي: المصدر السّابق، ج3، ص :308
[4] - التبريزي: المصدر السّابق 4، ص: 262
[5] - الشّريف المرتضى: طيف الخيال، تحقيق حسن كامل الصّيرفي، وزارة الثّقافة و الإرشاد القومي، 1962،ص: 19، 20

مسرح عدالة و في الباطن يحمل ظلما و عدوانا "[1] و لكن محمّد عبده عزّام الّذي حقّق شرح التّبريزي فيبرز ما كان عليه الصّولي من نصر و مؤازرة لأبي تمّام، و ما كان عليه الآمدي من انتصار للبحتري بقوله:" الصّولي مناصر لأبي تمّام مبغض للبحتري، و الآمدي على خلاف ذلك، و إن دارى تعصّبه بطرق خفيّة "[2].

لقد حفّز الآمدي غيره من النّقاد على إظهار مثالبه النّقديّة في موازنته فميوله العديدة نحو البحتري فتحت عليه مصراعي النّقد و التّجريح و تركت آثارها الباديّة طوال قرون، لأنّه ترك في موازنته بين الرّجلين لأنصار البحتري يصولون و يجولون مبرزا لكلمتهم مطوّلا لها و مقصّرا لكلمة أنصار أبي تمّام مختزلا لها حين لا يأذن لهم بعرض كلمتهم ووجهة نظرهم إلّا بالنّزر القليل الّذي لا يسمن و لا يغني من جوع،ولا يسمح حتّى بمناقشة أنصار البحتري والرّد عليهم، كما كان يطيل و لا يوجز في عدّ عظائم البحتري، و يقلّل و يزري من شأن أبي تمّام، فلم يستطع كبح جماح ميوله الظّاهرة فكانت موازنته مائلة إلى طرف دون آخر تغليبا و تشهيرا و إخفاء وتورية للآخر الّذي هو أبو تمّام، يقول طه الحاجري:"... و قد أمسك بيده زمام المناظرة يديرها و ينظّمها، فإذا به في ذلك يكشف عن نزعة التّعصّب الّتي يحاول سترها أو قمعها "[3]. و لا تكفي ظاهرة واحدة تلوّح بمثالبها في انتقاد الآمدي مثل ما مرّ مع طه الحاجري فهناك الكثير ممّن وقف منه موقف اللّائم لعالم مثله على مواقفه الغير منصفة في أحقّية أبي تمّام في شعريّة القول و أحقّية التّجديد و إثراء قاموس اللّغة الشّعريّة و توسيع طاقة الإبداع والإبحار في جموح الخيال مع الغوص في المعنى و رفع من جماليّة الصّورة المثيرة للإدهاش و الإعجاب.

و من هذا جميعا ينتبه المتلقّي لكتاب الموازنة و يثير فيه الدّهشة، و يشير إلى تعصّب الآمدي، ثمّ تأتي بعض المظاهر تدعّم هذا الاعتقاد، منها خروجه عن منهجه بقوله:" إنّه لا يقبل قول شاعر في شاعر "[4] ثمّ لا يلبث أن يذكر سرقات أبي تمّام و هو يرويها عن دعبل الخزاعي الّتي كان يدّعي فيها أنّ أبا تمّام سرق أبيات أبا سلمى المزني الّتي رثى فيها ذفافة العبسي، يقول فيها:

أَبَعْدَ أَبِي العَبَّاسِ يُسْتَعْتَبُ الدَّهْرُ وَ مَا بَعْدَهُ لِلْدَّهْرِ عُتْبَى وَ لَا عُذْرُ

[1] - شوقي ضيف: النّقد، دار المعارف بمصر، 1974، ص: 73
[2] - التبريزي: المصدر السّابق، المقدّمة، ص: 20
[3] - طه الحاجري: الآمدي و كتاب الموازنة، مجلّة كليّة الآداب و التربية، المجلّد الأوّل، الجامعة اللّيبيّة، 1958، ص: 39
[4] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 22

" وقد غيّر الطّائيّ أبياتها وادّعاها لنفسه "[1] ولكنّه يغضّ العين عن الرّواية الّتي جاءت في (أخبار أبي تمّام) الّتي علّق عليها حسن بن وهب قائلا:" أمّا قصيدة مكنّف هذه فأنا أعرفها و شعر هذا الرّجل عندي، و قد كان أبو تمّام ينشدنيه، و ما في قصيدته شيء ممّا في قصيدة أبي تمّام، و لكنّ دعبلا خلط القصيدتين إذ كانتا في وزن واحد، و كانتا مرثيّتين ليكذب على أبي تمّام "[2]، و رغم العداء الموجود بين أبي تمّام و دعبل المعاصر له، فالآمدي يصرّ على سرقة أبي تمّام من دعبل، ولا نقول أنّ الشّاعر قد سرق من معاصره، و لم ينه تحامله عليه في كلّ مرّة ولو حينا إلّا كال له التّهم بمكيالين، ففي البيت الّذي يقول فيه:

جَارَى إِلَيْهِ البَيْنُ وَصْلَ خَرِيدَةٍ مَاشَتْ إِلَيْهِ المَطْلُ مَشْيَ الأَكْبَدِ

و يعلّق عليه قائلا:" فيا معشر الشعراء و البلغاء و يا أهل العربيّة، خبّرونا كيف يجاري البين وصلها؟، و كيف تماشى هي مطلها؟ ألا تسمعون؟ ألا تضحكون؟ "[3]، ولقد امتلأت ثنايا الكتاب بمثل هذا حتّى قال طه الحاجري " حملت ياقوتا و غيره على اتّهام الآمدي بالتّعصّب على أبي تمّام في كتابه الموازنة، و ربّما لم يقصد الآمدي إلى شيء من هذا، و لكنّها على كلّ حال الطّبيعة الّتي لا تغالب مهما تحرّز المتحرّز و تحصّن "[4]. و نحن لا ننكر ميل الآمدي الزّائد إلى عمود الشّعر و حبّه للقديم فهي سمة ملازمة له لا ينكرها في تدخّلاته النّقدية، بل يشهرها عند كلّ نقد ليوازن بين الرّجلين، فالذّاتية لا تبارح موازنته فهي حاضرة تملي عليه ما يصدره من أحكام بشكل تلقائي، و من ثنايا هذا يتّضح لك و يظهر من خلال تعليقه على صاحب البحتري القائل:" إنّما صار جيّد أبي تمّام موصوفا لأنّه يأتي في تضاعيف الرّديء السّاقط، فيجيء رائعا لشدّة مباينته لما يليه فيظهر فضله بالإضافة، و لهذا لمّا قال له أبو هفاف: إذا طرحت درّة في بحر خرء فمن الّذي يغوص عليها و يخرجها غيرك؟

والمطبوع الّذي هو مستوي الشّعر قليل السّقط لا يبين جيّده من سائر شعره بينونة شديدة، و من أجل ذلك صار جيّد أبي تمّام معلوما و عدده محصورا "، ثمّ يقول الآمدي:" و هذا عندي – أنا – هو الصّحيح لأنّي نظرت في شعر أبي تمّام و البحتري في سنة سبع عشر

[1] -الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 72
[2] - الصّوليّ: المصدر السّابق، ص: 201
[3] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 280
[4] - طه الحاجري: المرجع السّابق، ص: 41

و ثلاثمئة وأخذت جيّدهما و تلقّطت محاسنهما، ثمّ تصفّحت شعريهما بعد ذلك على الأوقات، فما من مرّة إلاّ وأنا ألحق في اختيار شعر البحتري ما لم أكن اخترته من قبل ،وما علمت أنّي زدت في اختيار شعر أبي تمّام ثلاثين بيتا على ما كنت اخترته قديما "[1] لقد أشار بهذا على أنّ شعر البحتري مستو قليل السّقط لأنّه مختار منذ سنة سبع عشرة و ثلاثمئة ثمّ أعاد الكرّة بتصفّح شعريهما عدّة مرّات، و لشدّة اختلاف شعر أبي تمّام جيّد و رديء يزعم أنّه عرفه من أوّل تفحّص و اختيار، أمّا شعر البحتري فكان كلّما قلّب فيه النّظر اكتشف فيه الجديد من العناصر الجيّدة، و هذا راجع إلى ميله للقديم و حبّه له كما أسلفنا، فالابتداع و الخروج عن المألوف منقصة و معرّة عنده تنقص من شعريّة الشّاعر لا لشيء إلّا أنّه خرج عن المألوف و المتعارف عليه و جانب العمود، لكن جهده الّذي بذله لا ينكر غير انّه لا يتنكّر لذاته و ميوله في موازنته ولا يتحسّس وقع الصّورة في ذاته مهما كانت تملك من شعريّة لأنّ هناك ما يشدّه و يلزمه فتخرج إصداراته الحكميّة ذات ذوق ذاتي تتبعث من ميول مسبقة كان من الواجب التّجرّد منها عند الحكم و المقارنة ليكون له بها سبق العالم و رؤيتة و بلاغة اللّغوي و مهارته في استصدار الأحكام في عدم هضم الحقوق و غمط أصحابها، و بها يقول من غير تبرم أو مواربة للمحسن أحسنت و للمسيء أسأت و بهذا يسجّل دوره التّاريخي في الإنصاف والعدل دون ترديد لأحكام سابقة و يصبح دوره متبوعا غير تابع. لقد أسر الآمدي التّقليد و المسايرة المتحجّرة دون تكليف نفسه عناء البحث عن حكم جمالي يستطيع من خلاله بثّ أحكامه وآرائه النّقديّة وبالتّالي فإنّ تقديره الفنّي لا يكون إلّا صدى يردّد معايير سابقة و خلجات محتشمة عرفت قبلا، و لكن القضيّة الّتي لا يستطيع أن يتحرّر منها هي تأثير الذّاتيّة في الحكم، و إذا كان هذا الذّوق إنّما هو محصّلة لأذواق شتّى مختلفة صهرت في بوتقة واحدة من العواطف الذّاتيّة المستقلّة، فإنّها ستنتهي إلى أن تعود من نقطة البداية و هي اختلاف الأذواق بينها، و يقول (بايير) مؤكّدا عنصر الموضوعيّة في الإستطيقيا:" إنّ حكمي على العمل الفنّي بقدر ما يحكم عليّ أنا نفسي " يعني بذلك أن أحكامنا الجماليّة إنّما تكشف عمّا في أنظارنا من هوى، و تعسّف و تخرّب وتعصّب، و قصر نظر، وسوء فهم... إلخ "[2].

[1] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 54- 55
[2] - زكريا ابراهيم: مشكلة الفنّ، مكتبة مصر بالقاهرة، 1976، ص: 232

فالتذوّق ما هو إلّا عمليّة إرجاعيّة و حفر في الذّاكرة الفكريّة أو النّفسيّة تحفّز بواسطة مثيرات حسّية أوّلها العمل الفنّي، و بالإدراك الفنّي تتشابك جميع الحواس يقول مونرو " و لكن ليس هناك أيّ إدراك حرّ بدون إثارة للذكريات و الصّور الذّهنية المختزنة "[1].

وعطفا على هذا أنّ الآمدي مصدر أحكامه مسبق يتأتّى من القراءات السّابقة أكسبته خبرة فنيّة مارسها في الأدب القديم، فأحبّ هذا الشّعر و أتقنه، و تمرّن على صوّره و تعابيره، و العادة هذه أكسبته عدم الحياد في أحكامه، " و هذا لا يقلّل أهميّة الدّربة و صقل الذّوق عن طريق الاحتكاك الطّويل بالأعمال الفنّية الّتي تصقل ذوق الفنّان و تربّي إحساسه الخيالي و ترقّق شعوره الفنّي "[2]، و أساليب الصّقل تختلف و لهذا تختلف الأذواق و يقول (سانتيانا):" إنّ تنوّع الأذواق في الميول و أساليب التّربية الفنيّة، دليل قاطع على استحالة الوصول إلى أحكام كلّية في مضمار الجمال – و لو أنّنا سلّمنا – على العكس من ذلك – بأنّ أحكامنا الجماليّة هي دائما أحكام نسبيّة محلّيّة لكان في هذا التّواضع ما يسمح لنا بالتّلاقي مع غيرنا من البشر بدلا من الاقتصار على تجرع أحكامهم و إدانة أذواقهم، و لاشكّ أنّ مثل هذا التّسامح الجمالي إنّما هو وحده الكفيل بإظهارنا على ما في الفنّ من " روائع " تشهد باختلاف الأمزجة، و تنطق بتعدّد الأذواق"[3].

و عمليّة الذّوق لا تتباين من شخص لآخر فحسب، بل قد تتغيّر في شخص ذاته و هذا يكون بالدّربة و ممارسة القراءة الطّويلة فالممارسة تكوّن العادة و عليه ينمو المزاج الذّوقي الجمالي.

" إنّنا نادرا ما نغيّر من أذواقنا، و لكنّنا نجد أذواقنا قد تغيّرت فنعود إلى القصائد الّتي سبّبت لنا السّعادة ما جعلنا نبكي من الفرح حينما كنّا صغارا، و لا نجد فيها بعد إلّا مجرّد بلاغة لا حياة فيها، فنأسف قليلا و نتساءل عمّا حدث لنا "[4].

لقد كان الآمدي معتمدا في أحكامه على مرجعيّات سابقة تملي عليه فكره و نقده، و كانت له بمثابة الرّافد الّذي لا يمكن توسيعه أو الزّيادة فيه، لقد قولب نفسه على هذا و درج عليه ليصدر على أساس هذا كلّه حكوماته الفنّية، و لا يغيب على أذهاننا ماكان عليه نقّاد آخرون و ما ضبطوا عليه أنفسهم من أجل المحاكمة وفقا لقوانين معيّنة يذكرها صاحب

[1] - زكريا إبراهيم: المرجع نفسه، ص: 31
[2] -زكريا إبراهيم: المرجع نفسه،ص: 231
[3] - زكريا إبراهيم: فلسفة الفنّ في الفكر المعاصر، مكتبة مصر بالقاهرة ،1966، ص: 74
[4] -زكريا إبراهيم: المرجع نفسه، ص: 74

الوساطة بين المتنبّي وخصومه بقوله:" و كانت العرب إنّما تفاضل بين الشّعراء في الجودة و الحسن بشرف المعنى وصحّته و جزالة اللّفظ واستقامته، و تسلّم السّبق فيه لمن وصف فأصاب و شبّه فقارب، و بدّه فأغرز ولمن كثرت سوائر أمثاله و شوارد أبياته، و لم تكن تعبأ بالتّجنيس والمطابقة، و لا تحفل بالإبداع و الاستعارة إذا حصل لها عمود الشّعر و نظام القريض "[1].

لقد التزم الآمدي بهذا المقياس ووسم نفسه به وتعصّب له، بل هو وفاء لهذا التّقليد، و اعتراف صادق بانتصاره له،ولم يكن يهوى البحتري فحسب بل كان يتزمّت للأوائل بكلّ قوّته، مع عشق مرهف و حسّ رقيق نفذت إلى كثير من الصّور في شعر الرّجلين، فمحت ما عليها من سراب وأبانت عمّا فيها من تعلّق بما هو قديم ذي قسمات جميلة و أخيلة شعريّة رائعة، فلم يكن تعصّبه للبحتري إذا أنصفنا قدر عصبيّة الصّولي لصاحبه أبي تمّام الّذي لم يقرّ بمثالب صاحبه ولا يرى أنّه أخفق في أيّ شيء من قصائده، بل يدافع عنه دفاعا ينأى عن الموضوعيّة وإذا فتّشنا عن الموضوعيّة لوجدنا الآمدي منصفا لنفسه ولذوقه أكثر من عصبيّته للبحتري، ولكن هناك ظاهرة في كتاب الموازنة تستوقف الباحث عندها لأنّها هي الّتي أثارت مكامن الشّك و الرّيبة في نفوس النّقاد ألا و هي العبارات الّتي شنّ بها الآمدي هجومه اللّاذع على أبي تمّام فأخرجته عن الواقع النّقدي، فليس من سمة النّاقد الفذّ سوى الحكم بالجودة أو الرّداءة مع تقديم شرح لكلّ ذلك مع التّعليل و التّبيان دون الخروج إلى التّهكّم و السّخريّة، فقد قال عن أبيات أبي تمّام في رثاء إدريس بن بدر الشّامي القرشي:

" غَدْوَا فِي زَوَايَا نَعْشِهِ وَ كَأَنَّمَا قُرَيْشٌ قُرَيْشٌ يَوْمَ مَاتَ مُجِمِّعُ
وَ مَا أَنْسَ سَعْيَ الجُودِ خَلْفَ سَرِيرِهِ بِأَكْسَفِ بَالٍ يَسْتَقِيمُ وَ يَضْلَعُ
وَ تَكْبِيرُهُ خَمْسًا عَلَيْهِ مُعَالَنًا وَ إِنْ كَانَ تَكْبِيرُ المُصَلِّينَ أَرْبَعُ
وَ مَا كُنْتُ أَدْرِي يَعْلَمُ اللَّهُ قَبْلَهَا بِأَنَّ النَّدَى فِي أَهْلِهِ يَتَشَيَّعُ "[2]

" ومن أحسن معنى و أجوده و أبرعه، و أمّا سائر الأبيات فقد اختزل أبو تمّام عن معانيها مساعدة و حلف أيضا بعلم اللّه أنّه ما علم أنّ النّدى تشيّع حتى رآه قد كبّر على إدريس بن بدر خمسا، فينبغي أن يصدّق ولا يردّ قوله، فليس محلّه محلّ من يخترع من هذا الحديث

[1] - القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبّي و خصومه، تحقيق محمّد أبو الفضل ابراهيم، طبعة عيسى البابي الحلبي، مصر،(د-ت)،ص:33
[2] - التبريزي: المصدر السّابق ، ج4، ص: 95

الطّويل كلمة كذبا إن شاء اللّه "[1]،فلا ينبغي التّهكّم والسّخريّة فلا داع لها،أمن أجل هذا الإيغال والتّعمّق يستأهل الإزورار والنّفور؟!أمن أجل الصّورة الّتي رسمها وهي مغرقة في الجود؟!، ألا ترى الصّورة جميلة في البيت الثّاني والجود يمشي خلف النّعش كاسف البال وهو يترنّح من المصاب الجلل؟!، أم أنكرت عليه بأن جعل الجود شيعيّا على مذهب صاحبه؟!

و يعلّق على قول أبي تمّام مادحا خالد بن يزيد الشّيباني:

" **جَذَبْتُ نَدَاهُ غُدْوَةَ السَّبْتِ جَذْبَةً فَخَرَّ صَرِيعًا بَيْنَ أَيْدِي القَصَائِدِ** "[2]

فيقول:" و هذا و أبيه معنى متناه في برده و غثاثته و ركاكته، و لشتيمة الممدوح بالزّنى أحسن و أجمل من جذب نداه يخرّ صريعا، و لو لم يعلمنا أنّ ذلك كان غدوة السّبت، كيف كان يتّم برد المعنى؟ "[3]، ثمّ يعود و يتّهم أبا تمّام بالتّخليط و الجنون فيقول عن قوله:

" **سَبَقَتْ خُطَى الأَيَّامِ عُمْرِيَّاتُهَا وَ مَضَتْ فَصَارَتْ مُسْنَدَا لِلْمُسْنَدِ** "[4]

و يعلّق عليه بقوله:"و هذا من كلام أهل الوسواس و الخطرات و أصحاب السّوداء "[5]،و لم يكن التّجسيم هو الّذي أثار حفيظة الآمدي فحسب،بل كذلك المعنى الّذي عدّه ضعيفا وسخيفا ويستشيط غضبا و يردّ بقسوة على البيت الّذي يقول فيه:

" **إِنَّ مَنْ عَقَّ وَالِدَيْهِ لَمَلْعُو نُ وَ مَنْ عَقَّ مَنْزِلًا بِالْعَقِيقِ** "[6]

" إنّ من عقّ والديه لملعون... من أحمق المعاني وأسخفها و أقبحها، و قد زاد في الحمق بهذا المعنى على معنى البيت الّذي قبله و طمّ عليه، و على كلّ جهالاته في معانيه، لأنّه لم يقنع بأن يبعث صاحبيه على الوقوف معه، و الوقوف على المنزل و البكاء حتّى جعل كلّ من يقف ويعرج كائنا من كان من النّاس من خاص وعامّ و باد وحاضر،ومجتاز وغير مجتاز، و مفارق لأحبابه و غير مفارق، ملعونا إذا لم يقف على المنزل بالعقيق، لأنّ ظاهر المعنى العموم، وما المستحقّ واللّه للّعن غيره إذا رضى لنفسه بمثل هذا السّخف "[7].

[1] - الآمدي: المصدر السّابق، ج3، ص: 506
[2] - التبريزي: المصدر السّابق، ج2، ص: 05
[3] - الآمدي: المصدر السّابق، ج2، ص: 322
[4] - التبريزي: المصدر السّابق، ج2، ص: 50
[5] - الآمدي: المصدر السّابق، ج2، ص: 353
[6] - التبريزي: المصدر السّابق، ج2، ص: 431
[7] - التبريزي:المصدر السّابق، ج2، ص: 431

لقد أغلظ الآمدي القول لأبي تمّام، و لا ينبغي اللّعن و النّقيصة بهذا الشّكل المقيت، فطلب الجناس من خلال كلمة " عقيق " فلم تواتي الكلمة غير كلمة " عقّ " فقلّبها في استخدامات معروفة ، و كان أقربها عقوق الوالدين الّتي لعن قارفها، فسقط في المعنى السّخيف الّذي مجّه الآمدي.

و المقت كثير في تصريحات الآمدي نحو أبي تمّام كقوله:" إنّ هذا من أحمق المعاني و أولاها بالاستحالة و أيّ لفظ أسخف أيضا من أن يجعل الحرقة آمرة "[1]

و قوله فيه:" و ما أظنّ أحدا انتهى إلى الجهل و العيّ و اللّكنة و ضيق الحيلة في الاستعارة إلى أن جعل لصروف النّوى قدّ أو أفئدة مصدوعة غير أبي تمّام "[2]و كلّ هذا الاستهجان أوقعه على أبي تمّام في محاولاته الكثيرة الشّعريّة في التّجسيم و التّشخيص، أمّا البحتري فلا يلحقه أيّ ضرر سوى عتاب رقيق لا يرقى إلى ما لحق أبو تمّام، يقول في قول البحتري القائل فيه:

دَعْ دُمُوعِي فِي ذَلِكَ الإِشْتِيَاقِ تَتَنَاجَى بِذِكْرِ يَوْمِ الفُرَاقِ

" وهذا بيت رديء قد عابه " ابن المعتز "،و قال: ما أقبح قوله: في ذلك الاشتياق، وهي لعمري قبيحة ولا أعرف له مثلها "[3].

ممّا سبق يظهر الآمدي مواقفه من أبي تمّام ويعيب عليه التّشخيص و التّجسيم و كذا التّجنيس و المحسّن اللّفظي أيضا، كلّها مواقف أرادت التّقليل من أبي تمّام و الحطّ من شأنه، ونحن لا ننعتها إلّا بمواقف قاسيّة ألزمها التّعصّب لحبّ القديم و نكران كلّ جديد على صعيد اللّغة والبديع و المجاز، و لقد لاحظ الشّريف المرتضى هذا فيقول معلّقا على مدح الآمدي لأبيات أبي تمّام :" هذا مدح تكلّفته، و ما نراك إذا أعجبك أو أطربك معنى البحتري تقتصر على هذا القدر من المدح "[4]، " وميول الآمدي لا تغيب أو تخفى على أحد تصفّح الموازنة، فتراه يغلّب صاحبه البحتري إلّا في باب واحد غلّب أبا تمّام وهو " التّسليم على الدّيار "[5] بينما قدّم عليه البحتري في ستّة أبواب، و جعلهما متكافئين في خمسة أبواب و سكت عن إصدار الحكم على ثمانية أبواب، أمّا في الجزء الثّاني فلم يحظ أبو تمّام إلّا

[1] - الآمدي: المصدر السّابق، ج2، ص: 45
[2]- الآمدي: المصدر السّابق، ج2، ص: 50
[3] - الآمدي: المصدر السّابق، ج2، ص: 06
[4] - الشّريف المرتضى: طيف الخيال، ص: 12
[5] - الآمدي: المصدر السّابق،ج 1، ص: 441

بخمسة أبواب، في حين فاز البحتري في تسعة عشر بابا "[1]، و قد سبق أن قلنا تحليله و تعليقه إلّا ميلا واضحا للبحتري و انتصارا لعمود الشّعر، و ما استحسن شيئا من أبي تمّام إلّا سمّاه مسروقا من شاعر آخر.مثلا أورد أبياتا استحسنها لأبي تمّام لكنّه يستدرك إحسانه هذا بنسبتها إلى السّرقة، فيرى أبا تمّام قد سرق المعنى في بيته من منصور النّمري:

" وَ عَيْنٌ مُحِيطٌ بِالْبَرِّيَةِ طَرْفُهَا سَوَاءٌ عَلَيْهِ قُرْبُهَا وَ بَعِيدُهَا

أمّا أبو تمّام فيقول:

أَطَلَّ عَلَى كُلِ الآفَاقِ حَتَّى كَأَنَّ الأَرْضَ فِي عَيْنَيْهِ دَارُ "[2]

أمّا بيتاه اللّذان يقول فيهما:

" وَ رَكِبَ كَأَطْرَافِ الأَسِنَّةِ عَرَّسُوا عَلَى مِثْلِهَا وَ اللَّيْلُ تَسْطُو غَيَاهِبُهُ

لِأَمْرٍ عَلَيْهِمْ أَنْ تَتِمَّ صُدُورُهُ وَ لَيْسَ عَلَيْهِمْ أَنْ تَتِمَّ عَوَاقِبُهْ

فيتّهمه بسرقة معناهما من قول الشّاعر:

فَكَانَ عَلَى الفَتَى الإِقْدَامُ فِيهَا وَ لَيْسَ عَلَيْهِ مَا جَنَتْ المَنُونُ "[3]

و يقول كذلك قد سرق من الكميت قوله:

" وَ لَوْ لَمْ تَغِبْ شَمْسُ النَّهَارِ لَمُلَّتِ "

فقال:

" فَإِنِّي رَأَيْتُ الشَّمْسَ زِيدَتْ مَلَاحَةً إِلَى النَّاسِ أَنْ لَيْسَتْ عَلَيْهِمْ بِسَرْمَدِ "[4]

فيعلّق الآمدي على هذا بقوله بأنّه مسروق متهكّما " معان مستقيمة صحيحة و نسج جيّد "[5]. "[5].

لكنّه عندما يعرض لقول البحتري فإنّه لا يأخذ عليه إلّا اللّمم من القول يقول البحتري:

وَ لَا تَقُلْ أُمَمٌ شَتَّى وَ لَا نَسَقُ فَالْأَرْضُ مِنْ تُرْبَةٍ وَ النَّاسِ مِنْ رَجُلٍ

و يرى أنّ صدره رديء و عجزه في عظمة الحسن و الجمال و يقول:" و لولا محاسن أبي تمّام هي أبياته الأربعة و الجميع من معانيها مسروقة، لفضلته على البحتري إلّا في بيت

[1] - عبد الله بن حمد المحارب: أبو تمّام من ناقديه قديما و حديثا، دراسة نقديّة لمواقف الخصوم و الأنصار، نشر مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1992، ص: 389

[2] - الآمدي: المصدر السّابق، ج2، ص: 263

[3] - الآمدي: المصدر السّابق، ج2، ص: 267

[4] - الآمدي المصدر السّابق، ج2، ص 268

[5] - الآمدي: المصدر السّابق، ج2، ص: 269

الطحلب فإنّه معنى ما علمت أحدا سبق إليه، و لا قيل في وضوح الصّبح أبرع منه فأجعلهما متكافئين"[1]، ثمّ يتعفّف من عصبيّته عندما يذكر إحسان أبي تمّام في قوله:

" و لكنّني لم أَحْوِ وَفْرًا مُجَمَّعًا فَفُزْتُ بِهِ إِلّا بِشَمل مُبَدَّدِ
وَ لَمْ تُعْطِنِي الْأَيَّامُ نَوْمًا مُسَكَّناً أَلَذُّ بِهِ إِلَّا بِنَوْمِ مُشَرَّدِ
وَ طُولُ مُقَامِ الْمَرْءِ فِي الْحَيِّ مُخْلِقٌ لِدِيبَاجَتَيْهِ فَاغْتَرِبْ تَتَجَدَّدِ
فَإِنِّي رَأَيْتُ الشَّمْسَ زِيدَتْ مَلَاحَةً إِلَى النَّاسِ أَنْ لَيْسَتْ عَلَيْهِمْ بِسَرْمَدِ "[2]

لقد أقرّ الآمدي بحسن الأبيات وحسن الكثير غيرها،لكن عندما تتمعّن قوله:" إنّ محاسنه في هذا الباب هي أبياته الأربعة و الجميع من معانيها مسروقة "، فلا شكّ أنّ هذا ميل واضح للبحتري ومن الأولى إنزال النّاس منازلهم ،وفي هذا الباب أولى به الإقرار بالتّفوّق على البحتري من أبي تمّام، و قد أيّد أبا عمّار في اعتراضه على بيت أبي تمّام القائل فيه:

" إِنِّي تَأَمَّلْتُ النَّوَى فَوَجَدْتُهَا سَيْفًا عَلَيّ مَعَ العِدَا مَسْلُولًا "[3]

و يقارنه ببيت البحتري القائل فيه:

" وَ لَقَدْ تَأَمَّلْتُ الفِرَاقَ فَلَمْ أَجِدْ يَوْمَ الفِرَاقِ عَلَى امْرِئٍ بِطَوِيلِ "[4]

و يقول:" لأنّ مثل هذا يوجبه التّأمّل "[5]، ففيه مجانبة للصّواب، و حكمه للبحتري بالإجادة والصّواب،فأبوتمّام تأمّل كثرة إصابته بالنّوى والبعد ،فلجأ إلى أنّ النّوى مع أعدائه عليه كأنّهم سيف مسلول، والميل للبحتري شجّع إلى إصدار هذه الأحكام دون مراعاة لقيمته كعالم في لغة و البلاغة، و بهذا سلّط سيف الظّلم عليه، فإن أرجع هذا إلى الذّوق الخاصّ الّذي لا يمكن التّجرّد منه فهو ميل لا محالة إلى ما درج عليه و تثقّف دون إفساح المجال للآخرين في إظهار جموح خيالاتهم و توسيع لغتهم حتّى لا يظلّ الشّعر رتيبا و مملّا تلوكه الألسنة بنفس الطّعم طوال قرون عديدة مديدة، كما ناقش الآمدي قصيدة أبي تمّام في فتح عمّورية،وهي القصيدة الّتي فاضت حماسة وأعظم شاعريّة في تجسيد أحداثها بانفعال قويّ يبرز عظمة المشهد وعظم الشّاعر الّذي حلّق بها في الآفاق و أبرزت قدرته على العطاء

[1] -الآمدي: المصدر السّابق، ج2، ص: 273
[2] - التبريزي: المصدر السّابق، ج3، ص: 67
[3] - التبريزي: المصدر السّابق، ج2، ص: 23
[4] - البحتري: الديوان، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف بمصر، (د، ت)، ص: 610
[5] - الآمدي: المصدر السّابق، ج2، ص: 52

دون مضاهاة، و لكن الآمدي لم يكترث لإبداع الشّاعر و قوّة شعريّته سوى بشرح بعض الأبيات كالّذي هو أمامنا:

" **مَا رُبْعُ مَيَّةَ مَعْمُورًا يُطِيفُ بِهِ غَيْلَانُ أَبْهَى رُبًا مِنْ رَبْعِهَا الخِرَبِ** "[1]

يقول الآمدي: (ما ربع ميّة معمورا يطيف به غيلان) .هذا الاستحسان للرّبع عند غيلان وحده لا عند النّاس، وأراد المفاضلة أنّ ربع عمورية أبهى من ربع ميّة وهو معمور، و إنّما كان ينبغي أن يشبّهه بشيء مألوف معروف لكنّه خرج عن المألوف وأحدث المقابلة بين المعمور و الخرب و يعود للبحتري مستشهدا به في ذكر الأطلال و الوقوف عليها في قوله:

" **وَ وَصَلْتُ أَرْضَ الرُّومِ وَصْلَ كُثَيِّرٍ أَطْلَالَ عَزَّةَ فِي لِوَى تَيْمَاءِ** "[2]

" و هذا في غاية الحسن و الصّحة، يصلح: أن يكون مثالا لكلّ شيء أدام الملازمة لشيء "[3].

ألا ترى أنّ الآمدي هنا لم يستسغ معنى بيت أبي تمّام، لكن استدرك عليه أبو العلاء، فقال:" فكأنّ المعنى ما ربع ميّة في نفس غيلان أبهى من هذا الرّبع الخرب في أعين المسلمين "[4] ولقد استدرك الشّاعر المعنى فقام بشرحه شعرا بقوله:

" **وَ لَا الخُدُودُ، وَ قَدْ أُدْمِينَ مِنْ خَجَلٍ أَشْهَى إِلَى نَاظِرٍ مِنْ خَدِّهَا التَّرِبِ**

سَمَاجَةٌ غَنِيَتْ مِنَّا العُيُونُ بِهَا عَنْ كُلِّ حُسْنٍ بَدَا أَوْ مَنْظَرٍ عَجَبِ"[5]

لقد قلب الشّاعر الصّورة الخرقة إلى صورة جماليّة عكست الخراب إلى عمارة و امتلاء، و هو شعور يزهو بالنّصر و أثره، فنظر المنتصر إلى عموريّة بحالها الخرب يعكس في النّفس إحساسا بأبّهة الانتصار و جماله، فهو منظر يثير مكامن الزّهو رغم منظر الخراب و التّدمير، و إنّ وصلته بقول ذي الرّمة إلى ربع ميّة معمورا، من حيث تأثيره في نفس الشّاعر – أي من حيث خصوصيّة الشّعور عند غيلان – و عموميّته عند المنتصر كما يحيل الشّاعر هذا المعنى الخاصّ إلى معنى عامّ يحبّ مشاركته مع الجميع مهما تباعدت أزمانهم و أراضيهم فأبو تمّام يجسّد الصّورة و يجسّمها كأنّك تراها و تشهد وقع نصالها ثمّ يعلّق على قول أبي تمّام القائل فيه:

[1] - التبريزي: المصدر السّابق، ج1، ص: 56
[2] - البحتري: المصدر السّابق، ج1، ص: 56
[3] - الآمدي: المصدر السّابق، ج3، ص: 350
[4] - التبريزي: المصدر السّابق، ج1، ص: 57
[5] - التبريزي: المصدر السّابق، ج1، ص: 57

" **وَلَّتْ شَيَاطِينُهُمْ عَنْ حَدِّ مَلْحَمَةٍ كَانَتْ نُجُومُ القَنَا فِيهَا لَهُمْ رُجْمَا** "[1]

" وما وراء هذا البيت غاية في حسنه وحلاوته و صحّة معناه،ولست أدري أيّهما أجود في معناه أهو أم قول البحتري: (قمر يكرّ على الكماة بكوكب) يريد به قوله:

" **وَ تَرَاهُ فِي ظُلْمِ الوَغَى فَتَخَالُهُ قَمَرًا يَكِرُّ عَلَى الكُمَاةِ بِكَوْكَبِ** "[2]

والحقّ ينصف أهله فالغلبة لأبي تمّام في الوصف عندما يرى أن تعرضّهم للإسلام كالشّياطين الّتي تسترق السّمع،و كنت في قمعهم كالكواكب ترجم الشّياطين "[3]، ألا ترى الإصابة و الصّورة الجليّة عند أبي تمّام و بين معادلها أمّا قول البحتري، فقد صوّر ممدوحه قمرا في الحرب يكرّ بسيف لمّاع كالكوكب فأسبل عليه الجمال و البهاء في خضم معركة،والمقارنة هنا بين الطّائيين لا تحتاج للآمدي و تعليقه، فالشّعرية هنا بائنة بينونة كبرى رغم أنّه كان يصبغ حنانه على البحتري بأقواله العديدة كقوله " واللّه درّ أبي عبادة إذ يقول "[4] وقوله " وممّا أبرّ فيه على إحسان كلّ محسن قوله "[5] و يقول أيضا:" و هذا واللّه لعمري هو القول الّذي لو ورده الظمآن لروى، لكثرة مائه "[6]، لقد حاول الآمدي أيّما جهد الإنصاف دون ميل، لكن ثقافته أملت عليه أحكامه و ميوله رغم ردّه أحيانا على عائبي أبي تمّام.

وإذا كان التّعصّب على الشّاعر هو إنكار مزاياه، أو جحود آياته السّاطعة والمكابرة و الإصرار على الغضّ منه،و جعل الأصبع في الأذن،ووضع اليد على العين حتّى لا تسمع الحقيقة و لا ترى "[7]، لكنّه كما ذكرنا يستجيد بعض محاسنها الشّعريّة و يثني عليها و فينة بعد الأخرى يردّ على عائبيه و يفنّد أقوالهم بالشّرح و التّبيان يقول:" فما ينبغي أن يقبّح إحسانه و لا أن تحسّن إساءته "[8]، فلقد اعترض على عائب قول أبي تمّام في قوله:

وَ صَنِيعَةٍ لَكَ ثَيِّبٍ أَهْدَيْتُهَا وَ هِيَ الكَعَابُ لَعَائِذٍ بِكَ مُصْرَمِ
حَلَّتْ مَحَلَّ البِكْرِ مِنْ مُعْطًى وَ قَدْ زُفَّتْ مِنَ المُعْطِي زِفَافَ الأَيْمِ

[1] - التبريزي: المصدر السّابق، ج3، ص: 172
[2] - البحتري: المصدر السّابق، ج1، ص: 81
[3] - التبريزي: المصدر السّابق، ج3، ص:172
[4] - الآمدي: المصدر السّابق، ج2، ص: 45- 117
[5] - التبريزي: المصدر السّابق، ج2، ص: 57
[6] -الآمدي: المصدر السّابق، ج2، ص: 179
[7] - طه ابراهيم: تاريخ النّقد الأدبي عند العرب إلى القرن الرّابع هجري، دار الحكمة، بيروت، (د، ت)، ص: 178
[8] - الآمدي: المصدر السّابق، ج2، ص: 166

وقالوا: الكعاب هي الّتي كعب ثديها، فقد تكون بكرا و تكون ثيّبا و ليست ضدّا للثيّب في البيت ولا تصحّ بها قسمته... ثمّ قال: زفّت من المعطى، زفاف الأيم،وهو يدير معنى قوله (وصنيعة لك ثيب) على أنّ الأيم هي الثّيب، و قالوا: هذا خطأ لأنّ الأيّم الّتي لا زوج لها بكرا كانت أو ثيّبا.

لكن ردّ الآمدي كان مفحما:" و هذا الّذي ذكروه من غلطه في الأيم هو كما ذكروا، فأمّا ما ادّعوه في البيت الأوّل من الغلط في الكتاب بأن أقامها مقام البكر فليس ذلك بغلط و المعنى صحيح، و قد جاء مثله في أشعار العرب.

قال قدامة بن ضرار الحنفي:

غَدَاةَ خَطَبْنَا البِيضَ بِالْبِيضِ عُنْوَةً وَ أَيْنَ إِلَيْنَا ثَيِّبَاتٍ و كُعَّبَا

و قال جرير:

وَ قَدْ حَمَلَتْ ثَمَانِيَةً وَ تَمَّتْ لِتَاسِعَةٍ وَ تَحْسَبُهَا كَعَابَا

فأقام الكعاب مقام البكر و جعلها ضدّا للثيّب، لأنّ أحوال الكواعب أن يكن قد ناهزن حدّ البلوغ و بدأت ثديّهنّ بالتّكعّب، فهنّ في هذه الحال أكثر ما يكنّ أبكارا و غير ذات أزواج "[1]، فلم ير الآمدي خطأ وخلطا هنا عند أبي تمّام لأنّه وافق عمود الشّعر و ما فارقه فيراه قد أجاد وأصاب و لم يخالف الاستعمال الشّعري القديم فلا تثريب عليه، و لم يقف الآمدي عند هذا الحدّ بل ينقل صورة المناصرين والمتعصّبين ويقوم بنقضها أو نصرتها لما يراه هو إحقاقا للحقّ أو رفع ظلم أو موافقة لما هم عليه من الإنكار يقول:" وأفرط المتعصّبون له في تفضيله و قدّموه على من هو فوقه من أجل جيّده و سامحوه في رديئه، و تجاوزوا عن خطئه، و تأوّلوا له التّأوّل البعيد فيه،وقابل المنحرفون عنه إفراطا بإفراط، فبخسوه حقّه واطّرحوا إحسانه،و نعتوا سيّئاته وقدّموا عليه من هو دونه، و تجاوز بعضهم ذلك إلى القدح في الجيّد من شعره، و طعن فيما لا مطعن عليه فيه، و احتجّ بما لا تقوم حجّة به، و لم يقنع بذلك مذاكرة و لا قولا حتّى ألّف فيه كتابا،و هو أبو العبّاس أحمد بن عبيد اللّه بن محمّد بن عمّار القطربلي المعروف بالعزير ثمّ ما علمته وضع يده من غلطه و خطئه إلّا على أبيات يسيرة، و لم يقم على ذلك الحجّة، ولم يهتد لشرح العلّة،ولم يتجاوز فيما نعاه بعدها عليه الأبيات الّتي تتضمّن بعيد الاستعارة و هجين اللّفظ،وقد بيّنت غلطه فيما أنكر

[1] - الآمدي: المصدر السّابق، ج2، ص: 166

عليه من الصّواب في جزء مفرد، إنّ أحبّ القارئ له أن يجعله من جملة هذا الكتاب و يصله بأجزائه فعل ذلك إن شاء اللّه تعالى، فإنّ الّذي تضمّن يدخل في محاسن أبي تمّام الّتي ذكرت أنّي أختم كتابي هذا بها و بمحاسن البحتري "[1].

لقد أبان الآمدي من هذا رفضه لأيّ تعصّب يجابه الحقّ و يخفيه، و هذا الموقف الّذي رسمه ما هو إلّا مناصرة عادلة لإظهار العدل و تبيان الغلط، حتّى ترى من هذه الوقفة أنّه لم يكن منحرفا عن أبي تمّام مائلا للبحتري، و المواقف و الرّدود كثيرة عن ابن عمّار منها في قول أبي تمّام القائل:

" **بُدِّلَتْ عَبْرَةً مِنَ الإِيمَاضِ يَوْمَ شَدُّوا الرِّحَالَ بِالْأَغْرَاضِ**

و قال: الأغراض جمع غرض، و فعل لا يجمع على أفعال.

فقال الآمدي: أفما سمعوا بقولهم: فرخ و أفراخ، و فرد و أفراد، و شكل و أشكال و جفن وأجفان، و عصر و أعصار، و زند و أزناد "[2]

و كذلك أعاب بن عمّار قول أبي تمّام:

" **مَا زَالَ يَمْتَحِنُ الْعُلَى وَ يَرُوضُهَا حَتَّى اتَّقَتْهُ بِكِيمْيَاءِ السُّؤْدَدِ** "[3]

و قال: و تاللّه ما يدري كثير من العقلاء ما أراد، و لا يتكلّم بهذا إلّا من يجب أن يحظر عليه ماله و يطال في المرستان حبسه و علاجه "

ويقوم الآمدي بالتّعليق و الردّ على ابن عمّار بقوله:" قد أنكر عليه قوم (كيمياء) السّؤدد واستهجنوه و ليس عندي بمنكر، لأنّه أراد بكيمياء السّؤدد أي سرّ السّؤدد الّذي هو أخلصه وأجوده "[4]، فهذه منقبة تعدّ نصرا للآمدي كنّا نتمنّى لو أطلق فكاك التّجديد و ناصره حتّى لايعود الشّعر مكرورا كما سمعناه عن قبل تلوكه الألسنة و تثقل به النّوادي و المجالس،ولا ينفك الآمدي يذكر مثالب ابن عمّار و غلطه في اعتراضه على البحتري في قوله:

" **بَدَتْ صُفْرَةٌ فِي لَوْنِهِ إِنَّ حَمْدَهُمْ مِنَ الدُّرِ مَا اصْفَرَّتْ نَوَاحِيهِ فِي العِقْدِ** "[5]

" من حيث ظنّ أنّ الأبيات لأبي تمّام بقوله:(إنّ حمدهم من الدرّ ما اصفرّت نواحيه في العقد) و قال: (ما حمد النّاس ذلك قطّ و ما المحمود من الدّر إلّا الأبيض النّقيّ البياض)

[1] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 140
[2] -الآمدي: المصدر السّابق، ج2، ص :07
[3] - التبريزي: المصدر السّابق، ج2، ص: 50
[4] - التبريزي: المصدر السّابق ج2، ص: 50
[5] - البحتري: المصدر السّابق، ج2، ص: 757

و لم يرد البحتري الصّفرة المعيبة، و إنّما أراد الصّفاء الّذي يخرج الدّرة عن أن تكون ناشفة اللّون، و لهذا قال النّاس لون دريّ يراد صفاؤه و حسنه، و أنّه ليس بياض ناشف فإنّ ذلك مكروه في الألوان"،[1] فظنّه أنّ البيت لأبي تمّام فأعابه كأنّ لأبي تمّام كلّ ما يشين فأوضح الآمدي تفاهة ابن عمّار و اعتراضه، و لم يكتف الآمدي بالردّ على ابن عمّار فحسب بل ردّ اتّهامات ابن أبي طاهر عندما نسب لأبي تمّام المسروق من المعاني مع أنّها المشترك بين النّاس جميعا عامّهم و خاصّهم، وردوده كثيرة نورد منها في قول أبي تمّام القائل:

أَتَضَعْضَعَتْ عَبَرَاتُ عَيْنِكِ أَنْ دَعَتْ وَرْقَاءُ حِينَ تَضَعْضَعَ الإِظْلَامُ

لَا تَنْشُجَنَّ لَهَا فَإِنَّ بُكَاءَهَا ضَحِكٌ وَ إِنَّ بُكَاءَكَ اسْتِغْرَامُ

هُنَّ الحَمَامُ فَإِنْ كُسِرَتْ عِيَافَةً مِنْ حَائِهِنَّ فَإِنَّهُنَّ حَمَامُ

وهاهنا معارضات قد عورض بها أبو تمّام و هي أن قيل قوله: (أتضعضعت عبارات عينك) لقد أنكر على نفسه البكاء واستكثره واستهان ببكاء و دعاء الحمامة تخسيسا و حطّا من قدرها ثمّ يعود فيعظّم أمرها و يرفعه فيراه النّاقد وجها للتّعارض في موضوع واحد فما الوجه الأصحّ عند الشّاعر الّذي جمع بين الضدّ و نقيضه؟ هل هنا حقّق غربة الشّعر و انزياحه؟

" ولقد زعم أنّ بكاءها ضحك، والحمام إنّما ينوح لفقد إلفه و فراخه، فيطيل التّرنّم و النّوح، فكيف يكون ذلك ضحكا أو كالضّحك "[2]، فقد أرادوا بالشّعر أن يكون أداة عقليّة منطقيّة تطابق الواقع ولا تحيد عنه وتصيب الغرض في الوصف دون انزياح عمّا درج عليه التّقليد الشّعري و ما عرف به، ثمّ يعود الآمدي كرّة أخرى فيرى أنّ أبا تمّام قد سرق المعنى من غيره رغم أنّ المعاني مشتركة وهو يدركها و يكرّرها في ثنايا عرض أقواله، ففي الفجيعة قال أبو تمّام:

" **كَأَنْ بَنِي نَبْهَانَ يَوْمَ وَفَاتِهِ نُجُومُ سَمَاءٍ خَرَّ مِنْ بَيْنِهَا البَدْرُ**

و هذا معنى حسن جدّا و لكنّه أخذه من قول مريم بنت طارق:

كُنَّا كَأَنْجُمِ لَيْلٍ بَيْنَنَا قَمَرٌ يَجْلُو الدُّجَى فَهَوَى مِنْ بَيْنِنَا القَمَرُ

أو من قول جرير يرثي الوليد بن عبد الملك:

[1] الآمدي:المصدر السّابق،ج3،ص:443

[2] - الآمدي: المصدر السّابق، ج3، ص: 443

أَمْسَى بَنُوهُ وَ قَدْ جَلَّتْ مُصِيبَتُهُمْ مِثْلَ النُّجُومِ هَوَى مِنْ بَيْنِهَا قَمَرُ "[1]

فلم تظهر حيدت الآمدي و انصرافه عن عيبه رغم حسن شعره و تفوّقه على معاصريه و من سبقه، فقلد خلط أوراق الشّعر و لعب لعبته الّتي لا يجيدها و يتقنها غيره فلفت الانتباه، و جمع النّاس حول شعريّته بين مناصر له و معارضه، فحقّق الخلود لشعره بنقضه للمألوف المعروف. ثمّ يعود ليدافع عنه فيما أعجبه من شعره رغم المعارضة الشّديدة و يحكّم حقيق ميزانه في قوله:

" لَعِبَ الشَيْبُ بِالْمَفَارِقِ بَلْ جَ دَّ فَأَبْكَى تُمَاضِرًا وَ لَعُوبَا
خَضَّبْتَ خَدَّهَا إِلَى لُؤْلُؤَةُ العِقْ دِ دَمَا أَنْ رَأَتْ شَوَاتِي خَضِيبَا
كُلُّ دَاءٍ يُرَجَّى الدَّوَاءُ لَهُ إِلَّا (م) الفَظِيعَيْنِ مِيتَةً وَ شِيبَا
يَا نَسِيبَ الثَّغَامِ ذَنْبُكَ أَبْقَى حَسَنَاتِي عِنْدَ الحِسَانِ ذُنُوبَا "[2]

قال الآمدي:" و ممّأ يسأل عن معانيه قوله: (و أنشد الأبيات الأربعة) فيقال: كيف يقال إنّها بكت وإنّها خضّبت نحرها دما، ثمّ يقول: إنّ حسناته صرن ذنوبا و أنّهنّ عبن ما رأين، و كيف تكون باكية على شبابه و عائبة له في حال واحدة؟.

الجواب: أنّها إنّما بكت أسفا على الشّباب و هربا من الشّيب، فقد تبكي الغانيّة إذا عرضت على الأشيب و تقول لا أريده، و قد يجوز أن يكون أضرب عن هذه الباكيّة، و عن معنى البيت الأوّل إلى حبائب أخر عبنه و زرين عليه، و قد يجوز أن تكون الباكيّة عليه هي العائبة لأنّها تبكي عليه في حال، وتضحك منه في حال أخرى كما قال الوليد بن عبيد البحتري:

" رَأَتْ طَالِعًا لَلْشِّيبِ فَابْتَسَمَتْ لَهُ وَ قَالَتْ: نُجُومٌ لَوْ طَلَعْنَ بِأَسْعُدِ "[3]

" أراد أنّها هزئت منه فالمعنيان صحيحان لا يتناقضان "[4].

كما لا ينفك الآمدي أن يخلّص نفسه من تعصّبه أحيانا و ينزل الشّاعر منزلته الحقّ و يلبسه رداء الشّعراء عندما ينافح عنه و يردّ على ناقديه و إن كان يعجبه هذا النّاقد و يلوذ به أحيانا في الاستشهاد و يدرج مدارجه في التّجريح و لا انتقاد زيادة على النّقل عنه، فيرى الآمدي أنّ عبد اللّه بن المعتز قد وهم عندما أعاب قول أبي تمّام الّذي يقول فيه:

[1] - الآمدي: المصدر السّابق ج3، ص: 475
[2] - التبريزي: المصدر السّابق، ج1، ص :158- 159
[3] - البحتري: المصدر السّابق، ج2، ص: 771
[4] - التبريزي: المصدر السّابق، ج1 ، ص: 160 هامش

شَابَ رَأْسِي وَ مَا رَأَيْتُ مَشِيبَ الرَّأْ سِ إِلَّا مِنْ فَضْلِ مَشِيبِ الفُؤَادِ

فقد قال ابن المعتزّ:" ما أقبح شيب الفؤاد، و ما كان أجرأه على الأسماع في هذا و أمثاله "[1]. ولكن الآمدي يرى الرّجل قد أحسن لأنّه " أراد أنّ الشّيب عاجله لكثرة هموم فؤاده، فلمّا جعل منشأ الشّيب إنّما هو من قبل فؤاده نسب الشّيب إلى الفؤاد و هذه فلسفة حسنة " و يقول:" هذا من فلسفته الحسنة الصّحيحة المستقيمة ومن مشهور إحسانه "[2]،فلم يكن الموقف الوحيد المسجّل له في نصرة أبي تمّام،لكنّ النّصرة تبطن شيئا يراها من تفحّص أقواله الفارطة،وخاصّة قوله:"وهذا من فلسفته الحسنة " فترى أنّه نسب شعره إلى الفلسفة لا إلى الشّعر، و كأنّ الشّعر انحصر في مجرّد تأليف و رصف و إصابة تحقّق البلاغة الفارطة دون إقحام لعلوم وفدت على العصر.

و يظهر الآمدي براءته من الميل و التّحيّز و أنّه متنكّب عن التّعصّب المقيت، و لا يريد تعصّبا لمجرّد التّعصّب، بل يمدح الإحسان في موضع الإحسان و يمقت سقط الشّعر في براثنه كما يكره الوضع و يمجّه و يقول:" و قد نحل أبو تمّام قصائد أخر رديئة جدّا و هي ثابتة في نسخة أبي علي محمّد بن العلاء و لم أذكر منها شيئا "[3]، و رغم ميوله الواضحة للبحتري فإنّه يسقط عليه اللّائمة والانتقاد عندما يفارق المتعارف والمألوف لتأثير العصر ووفود الثّقافات فقد لامست نسائمهما جميع أنواع الفنون و تركت بصمة عليها ظاهرة أو غائرة، و يقول معقّبا على قول البحتري القائل فيه:

قِفِ العِيسَ قَدْ أَدْنَى خُطَاهَا كَلَالُهَا وَ سَلْ دَارَ سُعْدَى إِنْ شَفَاكَ سُؤَا لُهَا

" لفظ حسن و معنى ليس بالجيّد، لأنّه قال:" " قد أدنى خطاها كلالها " أي قارب من خطوها الكلال،وهذا كأنّه لم يقف لسؤال الدّار الّتي تعرض لأنّ يشفيه سؤالها و إنّما لأعياء المطيّ والجيّد قول عنترة لأنّه لمّا ذكر الوقوف على الدّار احتاط بأن شبّه ناقته بالقصر فقال:

فَوَقَفْتُ فِيهَا نَاقَتَيْ وَ كَأَنَّهَا فَدْنٌ لِأَقْضِي حَاجَةَ المُتَلَوِّم

قال ذلك ليعلم أنّه لم يوقفها ليريحها،وقد كشف ذو الرّمة عن هذا المعنى فأحسن فيه وأجاد فقال: **أَنَخْتُ بِهَا الْوجْنَاءَ لَا مِنْ سَآمَةٍ لِتِنْتَيْنِ بَيْنَ اثْنَيْنِ جَاءٍ وَذَاهِبِ**

[1] - الصّولي: المصدر السّابق، ص: 232
[2] - الآمدي: المصدر السّابق، ج2، ص: 213
[3] - الآمدي: المصدر السّابق، ج3، ص: 464

لقد أناخ من أجل صلاته، ثمّ يقول:" فإن قيل: إنّما قال: قد أدنى خطاها كلالها ليعلم أنّه قصد الدّار من شقّة بعيدة، قيل: العرب لا تقصد الدّار للوقوف عليها و إنّما تجتاز بها، فيقول الرّجل لصاحبه أو صاحبيه: قف، أوقفا، لو كان قصد إليها لكانوا إذا وصلوا لا يقولون: قف و لا قفا و إنّما ذلك تعريج على الدّيار في مسيرتهم "[1] و قد يميل البحتري قليلا عن عرف التّقليد ليجاري أستاذه في فنّ القول و يخالف واقع الأشياء فيصف ذنب الفرس بالطّول و هو معيب إذا مسّ الأرض عند العرب بقوله:

ذَنْبٌ كَمَا سُحِبَ الرِّدَاءُ يَذُبُّ عَنْ عُرْفٍ وَ عُرْفٌ كَالْقِنَاعِ المُسْبَلِ

و هذا يراه الآمدي أنّه خطأ من الوصف، " لأنّ ذنب الفرس، إذا مسّ الأرض كان عيبا فكيف إذا سحبه، و إنّما الممدوح من الأذناب ما قرب من الأرض و لم يمسّها "[2].

لقد تظاهر منذ بداية الموازنة بتحرّي العدل و الإنصاف و النّأي عن الهوى و الميل و السّلامة من الظلم و اعتماد الحقّ مستعينا في ذلك بتوفيق اللّه و رحمته، لكن المتلمّس للحقيقة المرجوة يرجع بخفي حنين خالي الوفاض منتكسا عمّا رآه و قرأه لم يظفر بما رجاه و انتظره رغم هذه النّتفات المعارضة للبحتري وهي يسيرة بجانب ما لحقّ أبوتمّام من وصمات و هي كثيرة و ينقل الشّريف المرتضى عجبه من انتقاد الآمدي للبحتري في قوله القائل فيه:

هَجَرَتْنَا يَقْظَى وَ كَادَتْ عَلَى مَذْ هَبِهَا فِي الصُّدُودِ تَهْجُرُ وَسْنَى

فموقف الآمدي هذا لا يتّفق مع القول بتعصّبه للبحتري على أبي تمّام، و هذا ما يلاحظه الشّريف المرتضى الّذي يحاول الإسهام في مناقشة هذا البيت فيقول:" و تقول: إنّه يمكّن من التّأويل للبحتري ما لم يكن مثله لقيس، لأنّ البحتري لمّا قال " وسنى " أتى بلفظة تدلّ على حال الوسن، و الحال المعهودة للوسن حال يشترك النّاس فيها في النّوم بالعادة، كما أنّ الحال المعهودة لليقظة حال مشتركة في العادة فقوله: " وسنى " ينبّئ عن كونه – هو أيضا – نائما – و إنّما أراد المقابلة بين يقظى و وسنى "[3]، و لم يفت ابن رشيق انتقاد الآمدي للبيت فردّ عليه بفهم صحيح لمعنى البيت و هو ما أراده البحتري و أصابه قال:" هذا غلط لأنّ خيالها يتمثّل له في كلّ أحوالها يقظى أو وسنى أو ميتة و الجيّد قوله:

أُرَدُّ دُونَكَ يَقْضَانَا وَ يَأْذَنُ لِي عَلَيْكِ سُكْرُ الكَرَى إِنْ جِئْتُ وَسْنَانَا

[1] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 379
[2] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 371
[3] - الشريف المرتضى: المصدر السّابق، ص: 40

و أنا أقول أي ابن رشيق:" إنّ مراده لشدّة هجرها له لا تراه في المنام إلّا مهجورا و لا تراه جملة فالمعنى حينئذ صحيح لا فساد فيه و لا غلط، و هذا موجود في كلام النّاس اليوم، و مثله يقولون، فلان لا يرى له مناما صالحا "، و ليس بين بيتي البحتري تناسب من جهة المعنى جملة واحدة لأنّه أوّلا يحكي عنها و ثانيا يحكي عن نفسه، بل إنّ في اللّفظ اشتراكا ظاهرا "[1].

لقد كان الآمدي و الشّريف المرتضى واهمان عندما ذهبا بأنّ معنى البيت يحكي عن نفسية البحتري و هي عاشقة ولهى لا ترى طيف الحبيب في النّوم بعد الصّدّ و الهجر في الحقيقة – أي حتّى الأحلام بخلت عليه بحضورها – والمعنى غير هذا به المراد، و للهروب من هذا الخطل أوّل اليقظة والنّوم بالحال المشتركة بين النّاس،غير أنّ ابن رشيق فهم المعنى و أصابه ذلك أنّ البحتري أراد أن يحكي في بيته الأوّل عن حال المحبوبة و هي هاجرة له في يقضتها فلا يرى من مودّتها شيئا البتّة، و لا تغريه حتّى بالوصل، فالصّدود سمة معاملتها له، حتّى كادت هذه السّمة تستغرقها، و لا تسمح لخياله بأن يزورها في أحلامها و لا تستدعي طيفه وهي وسنى، و هذا معنى جميل فيه من الشّعريّة ما جعل النّقّاد يقرؤونه هذه القراءات المختلفة منهم من أصاب و منهم من أخطأ، فالشّعرّية الحقّة هي الّتي تغرقك في أوحالها فلا ترى لنفسك مهربا غير الانغماس الكلّيّ في بهرج جمالها الأخّاذ و الاستسلام الكلّي لأمواجها العاتية، و ما القول الشّعريّ إلّا معاناة يحمّلها الشّاعر فيبثّها في أشعاره،وبهذا يخلق أشكالا مختلفة في تفسير النّص لأنّ لغة الحلم تصويريّة تستطيع النّهوض بعبء الهواجس و الأفكار فترسم صورا تقوم في أذهان الآخرين تجسّدها ثقافاتهم و أفهامهم المختلفة و من هنا يخلعون عليها أحاسيسهم ورؤاهم.و كلّما كانت الصّور الشّعريّة لها نفوذها القويّ، فهي تدخل لا محالة دون استئذان وتخلق معانيها معاني الاستحسان و الإعجاب في المتلقّين،ولكن الآمدي ما يخلق الاستحسان عنده و عند أصحابه من يرون أنّ الأوائل سبقوا لكلّ إحسان و جميل فلا بدمن اتّباع سبيلهم والسّير على أثرهم، و من هنا كانت أحكام الآمدي مقرونة بالأمثلة الّتي يجب أن يتأسّاها الشّاعران و ينسجان على منوالها، و متى استطاع أبو تمّام أن يلتزم هذه النّماذج و استعمالها المألوف صار جديرا بالتقدّم، و حقيقا بالإطراء، و تأسيسا على ما سبق و ما أدرجناه من مواقف للآمدي و أبي

[1] - ابن رشيق: المصدر السّابق، ج2، ص :242

تمّام و طلبه للعدل في الموازنة و بثّ سعيه ليكون محايدا و لكنّه لم يستطع أن يتخلّص من ميوله و ذوقه إلى حدّ الإسراف و استهجانه الواضح لأبي تمّام في خروجه عن العمود.

يقول طه الحاجري:" و ما كان من الممكن أن نطلب إلى ناقد أدبي أن يلغي شخصيته و يهدر مقوّمات مذهبه الفنّي فيما ينقد من آثار و ما يقرّر من رأي، و النّاقد ما دام في هذا فهو في نصابه الطبّيعي،، لا يمكن أن نرميه بالتّعصّب، ما وقف عند حدود مذهبه في النّقد، و ما وقف عند حدود خطّته الّتي رسمها في الموازنة بين الرّجلين، يورد لكلّ منهما ماله و ما عليه "[1]، و لكن عند تصفّحك لآثار الآمدي و تلمذته الأولى لم تكن إلّا على يد موسى الحامض(ت 305 هـ) الّذي كان أحد النّحويين الكوفيين المعروف بالولاء للقديم و التّعصّب له، و قد ذكره الصّولي بأنّه أحد مناهضيه و حسّاده بقوله:" و أنت أعزّك اللّه تشهد لي من بين النّاس أنّ أبا موسى الحامض كان يثلبني عندك و تنهاه، و يكثر من عيبي و الطّعن على سائر ما أمليته وأنّه لا فائدة في شيء منه، فلمّا توفّي و حملت كتبه، إليك، وجدت أكثر من أمليته من كتاب " الشّامل في علم القرآن " و كتاب " الشّبان و النّوادر " و ما مرّ من شعر أبي نوّاس، قد كتبه كلّه بخطه و اتّخذه أصولا ينفق منه تفاريق على من يقصده و يطلب فائدته، فأكبرت ذلك وكثر منه عجبك "[2].

وأبو موسى تلميذ ابن الأعرابي و الآمدي تلميذ موسى الحامض،فكلاهما يتعصّب للقديم ولا يعتدّان بشعر أبي تمّام ، فكانت التّلمذة سببا في الحطّ من شعر أبي تمّام و الإنقاص من حقّه:" فقد كان الآمدي تلميذا لأبي موسى الحامض الّذي كان يكره الصّولي و يكثر من التّشنيع عليه وربمّا كان لهذه التّلمذة أثر فيما كان بين هذين الرّجلين الصّولي و الآمدي: من عداوة حتّى كأنّهما اتّخذا من أبي تمّام ميدانا للجدال و المخاصمة "[3]، والّذي يسند هذا معاصرة الآمدي للصّولي، وقد ألّف " أخبار أبي تمّام " في آخر عمره (ت 335) أو سنة (ت 336 هـ)، أمّا الآمدي فتوفيّ سنة (370 هـ) ، فقد شهد مولد الكتاب و قد مثّل الآمدي و الصّولي طرفين مختلفين في ذلك العصر "[4]، و كتابات الآمدي مرآة عاكسة تعكس عمق سخريّته من الصّولي و تعييره بالجهل و عدم الفهم كما للأستاذيّة ذاك الأثر، و لقد آخذ الآمدي الكثير من النّقاد وشنّعوا عليه هذا التّعصّب و الميل كما نقل عن أبي الفرج

[1] - طه الحاجري: المرجع السّابق، ص: 37
[2] - الصّولي: المصدر السّابق، ص: 10- 11
[3] - التبريزي: المصدر السّابق، ج1، ص :22
[4] - طه الحاجري: المرجع السّابق، ص: 26

منصور بن بشر النّصراني قوله:" كان الآمدي النّحوي صاحب كتابة الموازنة يدّعي هذه المبالغات على أبي تمّام و يجعلها استطرادا لعيبه إذا ضاق عليه المجال في ذمّه "[1]، و إلى القول ذاته ذهب ابن الأثير في المثل السّائر، لكن مشكل الآمدي كما أسلفنا مع أبي تمّام أنّه ليس على طريقة العرب، فهو بهذا متمرّدا على اللّغة و وظيفتها كاسرا لنظامها المعهود سواء أكان استعمال حقيقي أو استعمال مجازي يقول:" قد أغراه اللّه بوضع الألفاظ في غير مواضعها من أجل الطبّاق و التّجنيس اللّذين بهما فسد شعره و شعر كلّ من اقتدى به "[2]و أمام هذا كلّه تهون العيوب كلّها في رؤية الآمدي، و يعدّها هيّنة أو لا تعدّ أصلا أمام ما ذكر:" و نحو هذا ممّا ليست لنا حاجة إلى ذكره لأنّنا لم نتتبّعه و لا عبناه به لما وصفناه به في باب اللّحن و كثرته في أشعار المتأخّرين " ويقوم بتحديد الخطأ بأنّه كامن " في معانيه و إحالاته و بعد استعارته "[3].

و لم يكن الآمدي بمنأى عن مرجعيّته اللّغويّة فهو لا يلبث أن يرجع إليها في كلّ حين و عند الحاجة، بل لا يعير لنفسه حتّى حقّ الرّؤية الحقّة و المناقشة العادلة تحقيقا لذاته كناقد و تميّزا عن من سبقه، لأنّه ربط نفسه بغيره فكان نقده اجترارا لما سبقه من نقد و تكرار لمذهب النّحاة البصريين خاصّة في إهمالهم للشّاذّ و النّادر الّذي يخرج اللّفظ عمّا ظنّ أنّه وضع له و يخرج التّركيب عمّا سلم أنّه إنّما ينظم على منواله،وعدّ كلّ ما خالف القاعدة هو من باب الخطل والخطأ أو من باب السّهو الّذي لا يقاس عليه،ولا يرخّص في مثله،فقد قال عن القلب " المتأخّر لا يرخّص له في القلب لأنّ القلب إنّما جاء في كلام العرب على السّهو و المتأخّر إنّما يحتذى على أمثلتهم و يقتدى بهم، و ليس ينبغي له أن يتّبعهم فيما سهو فيه "[4]، و قد يحمل بعض ما شذّ عن القاعدة محمل الضّرورة ثمّ قال:"وإذا اعتمدت العرب الشّيء ضرورة لم يكن ذلك لمتأخّر"[5] و لهذا ينظر أنّه ليس كلّ ما ورد من العرب هو قمن بالإتّباع فلابدّ من التّمحيص و الاختيار:" فما ينبغي للمتأخّر أن يحتذي إلّا الجيّد المختار لسعة مجاله و كثرة أمثلته "[6]، و يرى الجيّد المختار إنّما هو ما اطّرد مع القاعدة و كثر في كلامهم حتّى جرى عليه العرف و لذلك لم يرخّص لأبي تمّام فيما جاء به احتذاء

[1] - ياقوت الحموي: المصدر السّابق، ج8، ص :84
[2] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 229
[3] - الآمدي:المصدر السّابق، ج1، ص :32
[4] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 217
[5] -الآمدي:المصدر السّابق،ج1،ص،217
[6] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 441

لبعض ما ورد عن العرب و قال:" و قد يجوز أن يكون احتذاء على مثال، و الرّديء لا يعتبر "[1]، كما لا يسمح أن يقاس على اللّغة و ينبغي السّير على منوالهم و عدم الخروج عمّا أجمعوا عليه و اتّفقوا " و إنّما ينبغي أن ينتهي في اللّغة حيث انتهوا و لا يتعدّى إلى غيره فإنّ اللّغة لا يقاس عليها "[2] و على هذا تصبح اللّغة عنده ضيّقة لا تستوعب ما يحمله أبو تمّام من أحاسيس و فاعلية و نشاط، و هذا وجه من وجوه النّظر جاء من تصوّر أنّ الألفاظ إنّما وضعت لأشياء محدّدة في عالم الحسّ و دورها يكمن في تصوير هذه الأشياء و حضورها قسرا في الذّهن، كما ظلّ الآمدي على خطا من سبقه متعقّبا أثرهم يقول قولهم و ينسج على منوالهم و يصبّ في قوالبهم، و لا يزال الفصل بين اللّفظ و المعنى قائما في ذهنه مكرورا عن الجاحظ متداولا بين النّقاد و العلماء، و لا يحيد من البيان الشّعري الّذي لا تستعين عليه بالفكرة، و من هنا نزل البديع عندهم منزلة التّزويق و التّنميق يحلى به الكلام، و لا يستساغ منه إلّا ما كان متجلّيا واضحا غير متكلّف فيه، و أن يأتي طواعية من غير تكلّف أو تعب أو كدّ فكر، و من هنا أعاب على أبي تمّام إكثاره " و إغراقه في طلب الطّباق و التّجنيس و الاستعارات و إسرافه في التماس هذه الأبواب و توشيح شعره بها حتّى صار كثير ممّا أتى به من المعاني لا يعرف و لا يعلم غرضه فيه إلّا بعد الكدّ والفكر و طول تأمّل و منها ما لا يعرف معناه إلّا بالظّن و الحدس و لو كان أخذ عفو هذه الأشياء و لم يوغل فيها و لم يجاذب الألفاظ و المعاني مجاذبة و يقتسرها مكارهة و تناول ما يسمح به خاطره و هو بجماحه غير متعب و لا مكدود... لا ظننته كان يتقدّم عند أهل العلم بالشّعر أكثر الشّعراء المتأخّرين "[3]، و لم يقتصر نقده على هذا بل طالبه في مكان آخر " أن يقتصر على الألفاظ المتجانسة المستعذبة اللائقة بالمعنى لكي يأتي كلامه على قدر الغرض و يتخلّص من الهجنة و العيب "[4]، و المعنى الّذي يطلبه الآمدي يأتي في النّثر و هو من مألوف الكلام يستخلص من ثنايا الشّعر و يكثر تداوله.

والآمدي بمحض انتمائه لا يحيد عمّا رسموه فهو ينزل منازلهم ويلهج بما كانوا يشيعونه من معايير في نقد الشّعر كالوضوح والسّلاسة و مناسبة المقام و ملاءمة الغرض وحسن الابتداء وحسن التّخلّص و وضع الكلام في مواضعه و قرب المأتى و انكشاف الغرض،

[1] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص :509
[2] - الآمدي: المصدرالسّابق، ج1، ص: 227
[3] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص :280
[4] - الآمدي: المصدر السابق، ج1، ص: 285

والبعد عن غريب اللّفظ و بعيد الصّورة و غامض المعنى، و على هذا النّحو رصد على رأس الكتاب من يناصرون البحتري و يغضّون الطّرف إهمالا لأبي تمّام و مذهبه (جماعة الكتّاب و أهل البلاغة)، و الآمدي واحد منهم كان نحويا من أهل البلاغة بصري المنهج، و كلّها قد أملت عليه معاييرها و حدودها الخاصّة في رؤيته إلى اللّغة على وجه العموم و إلى لغة الشّعر على وجه الخصوص، فكانت الموازنة هي الميدان الأرحب لإنزال هذه المعايير و تطبيقها، و لم يقتصر النّقاد في عصور متلاحقة على شاكلة الآمدي يبحثون في تراث أبي تمّام و ينقّبون ويعيبون في مالا يستسيغون و ينفرون من شوارد البديع، بل ربّما لا يجد أحدهم بغيته فلا يملك إلّا أن يلوك لسانه مردّدا ما قيل من قبل كما عند أبي سنان الخّفاجي (سرّ الفصاحة) والباقلاني (إعجاز القرآن) و أضرابهما، و هذه رؤية نقديّة رآها أهل الأصالة فما رؤية الحداثيين؟.

الفصل الرّابع:

الموازنة أداة نقديّة وكيفيّة رؤيتها بمنظار حداثي

1. **المبحث الأوّل** : رؤية الآمدي النّقديّة لشعر أبي تمّام والبحتري
2. **المبحث الثّاني**: الاستحضار عند البرهان والبيان
3. **المبحث الثّالث**: خلاصة تأليف كتاب الموازنة

1-المبحث الأوّل : رؤية الآمدي النّقديّة لشعر أبي تمّام والبحتري:

يعتبر البيت الشّعريّ عند الآمدي دليلا تطبيقيّا يمارس عليه معارفه و ثقافته النّحوية و البلاغيّة واللّغويّة من خلال النّصوص الّتي استقاها من نقد الشّاعرين البحتري و أبي تمّام، فقد اعتمد على الجانب التّحليلي في نقد النّصوص، فكان تعامله مع النّص الشّعريّ تعاملا مباشرا شرحا وتفسيرا و موازنة هكذا كان الاتّجاه النّقدي في عصره و فيمن سبقه من العصور، و من هنا كان النّقد يعنى و يوسّع الدّائرة المعرفيّة للأدب بألوانها الثّلاث " أمّا الألوان الّتي يتناولها المنهج التّطبيقي لدى القدماء، فكانت تتمثّل في نقد البيت الشّعري، سواء كان بيتا واحدا، أو عدّة أبيات، و ذلك من حيث اللّفظ أو المعنى أو الصّورة البيانيّة، أو ما يأتي أثناء ذلك من حسنات بديعيّة، و كذلك من حيث الشّكل الموسيقي... و من ألوان التّطبيق كذلك نقد منهج القصيدة من حيث الابتداء والانتقال بين الأبيات والخاتمة....كذلك من ألوان التّطبيق ما درسوه تحت عنوان الموازنات الأدبيّة "[1].

والموازنة لم تقتصر على ما أتى به الآمدي فحسب، بل هي قديمة عرفها العرب في حكوماتهم المختلفة بين الشّعراء في العصر الجاهلي لأنّ " فعل الموازنة نفسه قديم قدم النّظر في النّصوص... ورغم أنّ هناك من يشكّك في نتيجة الموازنة الّتي أجراها النّابغة الذّبياني بينه وبين حسّان، لكنّها تكشف عن ملاحظات لصيقة بنسيج النّص،و مستوى الإبداع في ذلك الزّمن المتقدّم من تاريخ النّقد العربي "[2]. و الآمدي في معرض حديثه لم يشرح لفظ (الموازنة)، رغم أنّه تعرّض في كتابه للفعل (وزن) في خضم حديثه عن منهج كتابه الّذي نهجه، ففي حديثه عن منهجه المحايد و رغبته في مجانبة الهوى و الميل إلى أحد الاتّجاهين كما سبق أن درسنا وبحثنا أنّه وازن بين الطّائيين والّذي من دلالته العدل والقسط " ففي جلّ المواضع الّتي استعمل فيها الفعل (وزن) كان يريد به رغبته في إقامة موازنة عادلة و الابتعاد عن الهوى و تفضيل أحد الشّاعرين على الآخر "[3].

والموازنة الفعليّة الّتي ذكرها في الجزء الأخير من الكتاب هي الّتي عدل فيها عن الموازنة بين قصيدتين كما أعلن عن ذلك في المقدّمة، ليوازن بين البيتين أو القطعتين إذا اتّفقنا في الوزن والقافية و إعراب القافية، ويرجع سعد أبو الرّضا أنّ نشأة الموازنة تعود إلى فكرة

[1] - طه مصطفى أبو كريشة: النّقد التّطبيقي بين القديم و الحديث، الشركة المصريّة العامّة للنّشر، لونجمان، ط1، القاهرة، 1997، ص: 10- 11
[2] - سعيد أبو الرّضا: معالجة النّص في كتب الموازنات التراثيّة، منشأة المعارف، الإسكندريّة، 1989، ص: 81
[3] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 51

المختارات الشّعريّة الّتي عرفها النّقد التّراثي من خلال المفضّل الضّبي (المفضليّات) والأصمعي (الأصمعيّات) " فكلا من التّفضيل والتّصميع وليدا الموازنة بين النّصوص، لكن الجمع و الحشد والكم كان الغالب في تسجيل هذه المصادر ،إذا قلّما نجد فيها تفسيرا لنصّ أو بيانا لقيمة فنّيّة أو أساسا يحدّد بصورة دقيقة أسس الموازنة الّتي بنى عليها الاختيار لهذه النّصوص دون غيرها "[1] وهناك من يربط الموازنة بكتب الطّبقات هذا من النّقاد المحدثين، أمّا توفيق الزّيدي " فيرى أنّ الموازنة ظاهرة أدبيّة، و الظّاهرة الأدبيّة لا تنشأ بالطّفرة و إنّما تكون على التّرقّي و التّطوّر، من ذلك أن احتلّت الطّبقات المرتبة الأولى ثمّ تلتها المفاضلة و الموازنة، و ما ذلك إلّا لأنّ كتب الطّبقات تقدّمت زمنيّا من ناحية التّأليف و هذه المستويات الثّلاثة يمكن ربطها بمستويات تلقّي النّص الأدبي في التّراث النّقدي و هي المستوى الانفعالي، ثمّ المستوى التّفاضلي، و أخيرا المستوى التّأصيلي "[2] و يمكن ترتيبها و توضيحها حسب ما اتّفق عليه قديما من خلال هذه التّقسيمات القائمة على المقارنة المبدئيّة ثمّ المتطوّرة قليلا ثمّ المحلّلة والمعلّلة .

أوّلا:المستوى الذّوقي القائم على الفطرة:بين امرئ القيس و علقمة بن عبدة(الفحل)وحكومة أمّ جندب وهي مفاضلة غير معلّلة.

ثانيا: المستوى الطّبقي: كانت قائمة على أساس عددي أي ما أنتجه الشّاعر من قصائد و ما جادت به قريحته، طبقيّة أسّسها الرّواة (كالأصمعي) و ناقد (كالجمحي).

ثالثا: المستوى التّحليلي أو التّأصيلي: قائمة على المقارنة مع التّعليل و التّحليل لكنّها خالطتها الذّاتيّة و الميول (موازنة الآمدي).

و الجامع بين هذه المستويات الثّلاث و المشترك بينهما هو البحث عن الشّاعر الفحل الّذي بزّ أقرانه و غلبهم في شعريّة القول، و ما قول الآمدي الّذي فرط ذكره معنا الّذي يقدّم فيه أساس موازنته و على أيّ غرض قامت، قوله:" و أنا أذكر في هذا الجزء المعاني التّي يتّفق فيها الطّائيين، فأوازن بين معنى و معنى و أقول: أيّهما أشعر في ذلك المعنى بعينه، فلا تطالبني أن أتعدّى هذا إلى أن أفصح لك عن أيّهما أشعر عندي على الإطلاق "[3] ويستدرك الزّيدي هذا القول و يرى في الموازنة أنّها حلقة متطوّرة من حلقات النّقد المتسلسلة نظرا لتوفّر

[1] - سعيد أبو الرّضا: المرجع السّابق،1989، ص :83

[2] - توفيق الزيدي: مفهوم الأدبيّة في التراث النّقدي إلى نهاية القرن الرّابع هجري، دار عيون المقالات، الدار البيضاء،ط 2 ،21987، ص: 10- 17

[3] - الآمدي: المصدر السّابق، ج3، ص: 372

المّادة ومصادرها المعينة على التّأمّل و التّمحيص:" موازنة الآمدي مرحلة متطوّرة في النّقد التّراثي نظرا لتوافر المّادة الشّعريّة المكتوبة، ما جعل النّاقد يتأمّل النّص و يتدبّر الأدبيّة فيه و موازنة الآمدي لم تكن لتتم لولا هذا الخصال "[1]، و يقف أمامنا رتل من الأسئلة المتزاحمة عن قيمة الموازنة في النّقد الآني الحديث و ما موقعها من الإعراب و التّجلّي؟

كلّ ناقد أو باحث لا يغمط الآمدي حقّه بأنّه أصل للنّقد، و كان فيه لبنة لمسار تاريخي من التّطوّر النّقدي يقوم على قراءات متعدّدة لفعل الشّخص و ما قدّمه كناقد ماله و ما عليه ":فحدث القراءة متحدّ في أصوله متغاير في تجلّياته واحد في آلياته متعدّد في تطبيقاته "[2] فمنها القراءة الإسقاطيّة الّتي أخذت كل غربيّ و أثقلت به كاهل النّقد العربي كقراءة (محمّد مندور) للموازنة و نفيه لتعصّبه للآمدي متأثّرا بنزعته النّقديّة، أو القراءات الإيحائيّة للتّراث وما بذله (محمّد مندور) من خلال كتابه (النّقد المنهجي عند العرب) و دفاعه المستميت عن الآمدي بعبارات شتّى ك (النّاقد العظيم) و (منهج المؤلّف المستقيم) و (... الآمدي ناقد منقطع النّظير)[3] معتمدا في أحكامه على ذائقته الخاصّة و منهجه التّأثري، و لم يقتصر هذا الإعجاب و التّأثّر على (محمّد مندور) فحسب بل جاوزه بداية عند (إحسان عبّاس) وكتابه (تاريخ النّقد الأدبي) الّذي أبان و أظهر فيه إعجابه بمنهج الآمدي و طريقته في الموازنة بين الطّائيين فكانت علميّة محضة و وظف فيها جميع وسائل النّقد المتاحة آنذاك من جمع لآراء مناصريه و معارضيه بالنسبة لأبي تمّام أو البحتري،و سرقاتهما الشّعريّة موظّفا ذوقه الخاصّ والثّقافة النّقديّة الحاضرة أنذاك، فقد عدّها (إحسان عبّاس) وثبة نقديّة جديرة بالتّنويه والإعجاب أسّست لتراث نقدي قمن له الجهد و التّعب هذا من جهة خصائص الموازنة و طرائق تأليفها لا من حيث نتائجها المحصّل عليها، و كلّ هذا عائد إلى منهج الآمدي فيها، بأنّه لم يفصح أيّهما أشعر (البحتري) أو (أبو تمّام) و ترك للمتلقّي إصدار حكمه بعد القراءة والإطّلاع الفاحص، رغم ميله لطريقة البحتري لكونها تجسيدا للعمود و تثبيتا لطرائقه ومستلزماته الشّعريّة الواجب صيانتها و عدم الحيدة عنها، ويرجع إحسان عبّاس تعصّب الآمدي للبحتري إلى ذوقه الخاصّ عند الحكم و ميله لطريقة العرب في النّظم الشّعري، كأنّ الإبداع مرتبط بطريق خاصّ مرسوم حدّده الأوائل و أرغموهم

[1] - توفيق الزّيدي: المرجع السّابق، ص: 30
[2] - جابر أحمد عصفور: قراءة التراث النّقدي عين للدراسات و البحوث الإنسانيّة و الاجتماعيّة، القاهرة، ط1 ،1994، ص: 45- 49
[3] - محمّد مندور: النّقد المنهجي عند العرب و منهج البحث في الأدب و اللّغة، نهضه مصر للطّباعة، القاهرة، 1996، ص :41

عليه، و بخروج أبي تمّام عن هذا الطّريق و ما ألفوه كان سببا كافيا أمام انتقاده و الحطّ من قدره، أو يرجع (إحسان عبّاس) أنّ الدّافع الدّيني وراء رفض هذه الاستعارات خاصّة ما تعلّق منها بالدّهر و التّشخيص، و هذه الأحكام حالت دون تذوّق الجديد في هذه الاستعارات لدى فئة كبيرة من المتلقّين و الدّافع الدّيني هو الّذي جعل الآمدي يرفض مقولة (أجمل الشّعر أكذبه) و يطالب بالصّدق في التّشبيه و البيان الشّعري الّذي لا تستعين عليه بالفكرة.

النّقد عند الآمدي يتمظهر بصفات تحمل أثر الجاحظ كمنظّر لمبدأ البيان و السّهولة و عدم الغوص في الفكرة و الابتعاد عن الإشارات الغلقة و الإيماء المشكل، فهذا مذهب أهل الظّاهر الّذين يرحّبون بالمعنى السّهل القريب دون حاجة إلى التّأويل أو البحث المضني عن المعاني المراد و الغرض منها، و مثل هذه النّظرات السّطحيّة المعتمدة على الذّوق سائدة في الموازنة تنفي التّعليل و لا تكترث لعمق الفكرة و غائرها، و هذا لا يثير الدّهشة و التّعجّب من ناقد كالآمدي نظرا لثقافته و تكوينه و مرجعيته التّأثريّة لكلّ ما يمتّ إلى القديم بصلة كما أحسّ " أنّه النّاقد الّذي اجتمعت له الآلات الضّروريّة للنّقد، وأنّه قد آن الأوان لتصبح لهذا النّاقد شخصيته المميّزة، و حكمه الّذي يؤخذ بالتّسليم "[1]، لكن دون انبهار بشخصيّة الآمدي كناقد قدّم للنّقد الجديد لكنّه تأثّري، بل حاول أن يقدّم دراسة حداثيّة حول الرّجل على غرار ما قدّمه أدونيس في كتابه الثّابت و المتحوّل، لقد كان أدونيس و لا يزال النّاقد الفذّ الّذي يذود عن حمى الحداثة العباسيّة، الحداثة الّتي عدّها فتحا مبهرا أمام نقد تأثّري بما سلف يعيد الرّتابة و اجترار ما قدّمه الأوائل دون التّقدّم قيد أنملة كأنّه كُتب على جبهة النّقد جمود دون حراك رتابة ممّلة دون تغيير أو انحراف و إعادة لسلطة الأنموذج و الأصيل و الذّوق، و هذا ما جسّده في مؤلّفاته النّقديّة و مقالاته.

فالقارئ المتأنّي في كتابه (الثّابت و المتحوّل) في جزئه الثّالث الموسوم ب (جدل الإتّباع و الإبداع)، يرى أنّ كتابه (الموازنة) لم تكن البتّة مقارنة بين شاعرين متشابهين، بل بين مدرستين مختلفتين إحداهما تحبّذ الصّنعة و التّجديد و الخروج عن المألوف، و الأخرى تمشي على أثر الأوائل و تحبّذ كلّ أصيل في كتاباتها و مرجعياتها متقيّدة بالعمود الّذي رسموه، كما ركّز على ميزات الآمدي كرجل ناقد يعرض أهمّ المظاهر النّقديّة الّتي حواها كتاب (الموازنة) من جدال بين أنصار الشّاعرين و تحديدها في نقاط مميّزة هي: المقلّد

[1] - إحسان عبّاس: تاريخ النّقد الأدبي عند العرب،ط5، دار الثّقافة، بيروت، لبنان، 1971 ،ص:155

والمجدّد و المؤثّر والمتأثّر،والشّعر والنّاس،والشّعر والعلم. كما أظهر ميل الآمدي للبحتري متعصّبا لطريقته منافحا عنها وإن ادّعى العدل والقسط بين الشّاعرين رغم ما قدّمه أبو تمّام من كسر للنّمطيّة والمتعارف عليه و محاولته معاكسة الظّاهرة الشّعريّة و الغوص في أعماق النّفس و مقاربة الأشياء والعالم و إرساء لمصطلحات شعريّة لم يعهدها الوسط الشّعري آنذاك تتّخذ من الفلسفة و المنطق ملاذا للغوص و الكشف عن حقائق لم تكن متداولة بين الشّعراء، من هذا و عليه رأى في الآمدي ناقدا لا يعوزه العلم باللّغة بل يعوزه الإبداع لا الإتّباع و التّقليد ليكتشف رجلا و شاعرا كأبي تمّام:" رمزا للتّحوّل والاكتشاف في تاريخ الشّعر العربي التّراثي "[1] و على هذا كانت دراسة أدونيس للموازنة حداثيّة "، و" القراءة الحداثيّة انتقاديّة و ثوريّة في آن، منطلقها تحطيم القوالب المتحجّرة و الثّابتة لمنظومات القيّم الباليّة في العالم،وهذا الهدف يجعلها منحازة إلى(التّجاوز) وإلى(الإبداع) دون (الإتّباع)، ومن ثمّ فإنّها تضع التّراث في مناخ الأسئلة الّتي تبرز الثّابت لتنفيه، و تؤكّد الإبداع لتنطلق منه "[2] من هنا كان انتقاده للآمدي الّذي قام نقده على محاور ضيّقة عالج فيها الموازنة بين الشّاعرين على أساس سلفي أصيل يقوم على النّقاط التّالية:

- الإبتعاد عن الإشارات البعيدة و الحكايات الغلقة و الإيماء المشكل، مع مطابقة اللّفظ للمعنى بمقاربته للحقيقة.
- الإتّباع للأوائل و النّسج على منوالهم، لأنّهم لم يتركوا معنى إلّا و طرقوه لأنّهم قالو الأحسن و سبقوا إليه
- كلّ جديد شعريّ يقاس بالقديم حرصا على الدّيمومة و الاستمراريّة
- مناصرة المألوف والدّعوة إليه و معاداة للجديد و هضم لحقّه لأنّه خالف المعروف المتداول.

و لهذا عودي أبو تمّام لغموض شعره، و صعوبة طريقته نظرا لغور الصّورة في شعره فلا تدرك إلّا بعد صبر و طول أناة، و قد وصل أدونيس إلى قناعة راسخة أنّ الآمدي لم يكن البتّة ذاك النّاقد الفذّ المجدّد، فهو المقلّد الّذي آثر القديم و حبّذه، و من هنا أحبّ شعر البحتري و طريقته و مقت أبو تمّام و طريقته المحدثة في الشّعر و المجدّدة له.

[1] - أدونيس: الثابت و المتحوّل، الكتاب الثّاني تأصيل الأصول، دار العودة، بيروت،ط1، 1977، ص: 183- 195
[2] - جابر عصفور: المرجع السّابق، ص :40

لقد بنى أدونيس دراسته النّقديّة عن أبي تمّام بمنهج تطبيقي حديث في الكشف عن أبعاد الرّؤية الشّعريّة فاعتدّ بلغته الشّعريّة بعد أن تحرّرت عن المعياريّة القديمة و تجاوزت حتميّة النّظريّات النّقديّة المتأخرّة ففي كلمات و جيزة يسيرة أدرك أدونيس الجوهر المبحوث عنه حول أبي تمّام منصفا له بقوله:" أنّ أبا تمّام قد انطلق من أوّليّة اللّغة الشّعريّة لأنّه يريد أن يبدأ الشّعر من كلمة أولى قبل القصائد المتراكمة في التّاريخ الشّعري الّذي سبقه و من هنا إلحاحه الدّائم على أنّ القصيدة تكون عذريّة "[1] أو لا تكون حتّى أنّه يشبّه الإبداع الشّعري يخلق العالم باللّغة، فلقاء الشّاعر و الكلمة كلقاء زوجين عاشقين، و يعني أبو تمّام بالعذريّة لأنّ شعره ابتكار لا على مثال ولهذا يمتنع على غيره، ثمّ يردف أدونيس قوله عن الكلمة في شعر أبي تمّام فقال بأنّها تشكّل بنية عضويّة تصل بنيويّا بين ذات الشّاعر و أشياء العالم وأنّها تحتضن من الشّيء فاعليته فترينا الأشياء في اندفاعها و تفجّرها و بكارتها و بهذا تقيم علاقة جديدة بين الإنسان وبينها فتزول الثّرثرة القديمة و تدخل إلى الكلام شرارة لغويّة بين الإنسان و بينها هي شرارة الشّعر الّذي يعيد كلّ شيء إلى بدايته الأصيلة "[2] و شعر عنده رؤيا كيانيّة و تجربة نفسيّة تأمّليّة وهي استبصار معرفي أداته ليست النّقل ولا عقل و لا البرهان و المنطق، بل الحدس والبصيرة. ولم يفت جمال الدّين ابن الشّيخ في كتابه (الشّعريّة العربيّة) أن يتحدّث عن كتاب (الموازنة) و ذكر اسم الآمدي الّذي كان ارتباطه باسم الكتاب يوحي بالتّقليد و السّير على أثر السّابقين، و لكن هذه الموازنة القديمة عرفت تطوّرا بلغ شأوه في القرن الرّابع هجري تحديدا على يد الآمدي و قبله ابن المعتزّ و بعده المرزوقي الّذي استوى على يده عمود الشّعر، فالقرون السّابقة و ما عرفته من جهود النّقاد جعلت من الشّعر ميدانا تتلاقى فيه أفكار العلماء بالتّجريح و التّنويه بهذه المادّة الّتي شغلت النّاس منذ ولادتها البكر بجمالها الأخّاذ فانهالوا إلى تصويبها و تشذيبها بغية إخراجها للنّاس في ثوب قشيب يعجب الرّائين و حتّى اللّابسين، و عليه حدّدت معايير موضوعيّة في الحكم والتّقويم، و هذه القانونيّة ملزمة لكلّ خائض لميدان الشّعر موغل فيه سموها بالعمود، و من هنا أنزلوه إلى ميدان المقارنة و الموازنة و التّفضيل إلى حدّ التحيّز و الميل.

[1] - أدونيس: الثّابت و المتحوّل، ج2، ص: 115، 116
[2] - أدونيس: المرجع نفسه، ص: 115، 116

و على هذا النّحو يرى جمال الدّين بن الشّيخ أنّ (الموازنة) ليست إلّا مقارنة ثلاثيّة الأبعاد بين أثرين و نظريّة هي المحور الأساس للقياس و التّمييز و المفاضلة لتحديد شعريّة الشّاعر ورفعه بكلمة (أشعر النّاس) الّتي لا تعني بالأساس قيمة الرّجل في شخصه قدر ما تعني شاعريّته و مدى الأفق الّذي وصلته لتستهوي النّاس ترغّبهم فيها أو يمقتوها فيمجّوها فينزلون عليه قول قال فأصاب و ما جانب الحقيقة:" و لا ينبغي القيام بما هو أفضل ممّا فعله بشأن هذا الموضوع، إذ أنّ الأمر مستحيل:" أي أنّ قوله قد أفرغ في قالب الشّيء و لا يمكن أن تفعل أفضل ممّا يقوله الشّيء نفسه، أمّا فيما يتعلّق بهذا الحافز، فإنّ الممارسة الشّعريّة تظلّ منغلقة".[1]دراسة ابن الشّيخ دارت على محورين: تعلّق الأوّل بمطابقة قوانين العمود و الالتزام بها و سمّاه (سلّم الجودة) و هو سلّم اجتمعت فيه مجهودات قرنين من الزّمن من البحث والتّنقيب و منه تمّ إقصاء الشّعراء المحدثين، و تحديدا في هذا الزّمن الدّقيق لم يكن النّقد بمنأى عن السّياسة و الحكم الّتي وظّفت الأدوات نفسها في جميع الحقول، فضلا على أنّ الممارسين لهذا المجال كانوا حكّاما و قضاة في الدّولة العبّاسية ك (ابن المعتزّ،ابن قتيبة ،القاضي الجرجاني)،وما تعلّق بالموازنة كان فيها الآمدي ساعيّا إلى وضع منهج للقراءة والتّحليل لم يسبق إليه يعتمد على التّحليل و القراءة. فالمنهج قد ارتكز على المقارنة بين قصيدتين تقومان على ذاتيّة الوزن والقافية ونمط الكتابة فهو الكتابة الثّابتة العموديّة الّتي مثّلها العصر أو العصور السّابقة و المواليّة الّتي يعتبر البحتري محورها المثالي الّذي أخضع كتابته الشّعريّة لشروطها وانساق لأنساقها المملاة سلفا وطواعيّة، فهي ليست تجربة ذاتيّة يضع فيها الشّاعر معاييره الخاصّة أو يحدّدها، بل هي تجربة قد رسمت للكتّاب والشّعراء المطبوعين و البلاغيين و هي:

- تقوم على الكتابة الأنموذجيّة التّربويّة الموجّهة لسلوك النّاس
- ضمان الدّيمومة و المحافظة على التّقليد الشّفهي في القول الشّعري للتّواصل مع الأعراب و البداوة.
- ضمان المألوف من القول السّطحي المفهوم المقولب، و هي صفة الشّعر المطبوع.

[1] -جمال الدّين بن الشيخ:الشعريّة العربيّة،ترجمة مبارك حنون ومحمّد الوالي ومحمّد أوراغ،دار توبقال للنشر،الدّار البيضاء ، المغرب،ط2008،2 ص:17،18

- المحافظة على المحسّنات البديعيّة الّتي تخضع سلفا للمعايير البلاغيّة المعمولة سابقا.

لقد تجاوز شعر أبي تمّام شروطهم و نقضها شعره و اخترع لنفسه طريقته الخاصّة الّتي أملتها عليه شخصيّته الفذّة، فانقاد لتجربته الذّاتيّة الّتي جدّدت في أفانين الشّعر و غيّرت مجراه المألوف، لأنّها لا تستجيب للكتابة الخاضعة للعمود مقلقا لاستمراريتها ناقضا للإجماع عليها، بينما شعر البحتري ثابت غير متحوّل عن أسسها فهو مستجيب لهذه الوظائف و الإملآت الموجودة عند الكثير من الشّعراء المؤسّسين أو التّابعين من بعدهم والموالين، بضدّ شعر أبي تمّام الّذي يتمحور ضمن إطار جمالي مقلق، و مزعج في آن فهو يطلب الاستعداد الذّهني مع الثّقافة الواسعة لاستخراج غور معانيه و هي معان تتفلّت من التّواصل البسيط، بل تحتاج إلى يقظة مستمرّة و فكر مؤوّل مصيب يقول جمال الدّين بن شيخ :" لا يرقى شعر أبي تمّام إلى إنجاز هذه الوظائف لأنّه لا يستجيب لمطالب الكتابة العموديّة مقلقا لاستمراريّتها ومتحديّا الإجماع عليها،بينما شعر البحتري مؤسّس يستجيب لمثل هذه الوظائف، بعكس شعر أبي تمّام الّذي يندرج ضمن جماليّة مزعجة تتطلّب استنباط المعاني وهي معان لا تحقّق التّواصل، لأنّها غامضة ومتخفّيّة في ثنايا مقوّماتها اللّغويّة، تكشف عن مفجآت متعاقبة و بالتّالي شعره يحمل أكثر من دلالة، و هو ما يجعله عرضة لنقد عنيف ممن يولون للمعنى أهميّة و من البلاغيين "[1] بالآمدي الّذي مثّل مرحلة ختامية لاكتمال العمود واستوائه هذا ما يراه جمال الدّين بن شيخ و يقتنع به وهي مرحلة رسّخت و دعت لتقليد تراثي شعري، فكانت من حوالي القرن الأوّل و الثّاني تسعى لوضع أنموذج كامل و خاتمة للعمليّة الإبداعيّة فيصبح هو المرجعيّة الأساس والموضّح لمعالم طريق لمن يريد أن يسلكه أو يخوض فيه من المحدثين، فتكون عمليّة الموازنة هي المآل و الميزان الّذي توزن به أشعار المحدثين لمعرفة مدى التزام هؤلاء بحدود العمود و عدم تجاوزه، فكان البحتري مثال للانصياع و الالتزام و أبو تمّام رمز للعصيان والتّمرّد عليه، و القراءة الّتي سايرت قراءة ابن الشّيخ و صبّت في مجراها هي كتابة "عبد اللّه الغذامي" البنيويّة الّتي أعادت قراءة التّراث وانتقاده تحديدا بهذا المنهج الّذي يقرأ التّراث من مبدأ استعمال الآليات و المسلّمات

[1] - جمال الدّين بن الشيخ: المرجع السّابق، ص: 37،34

الخاصّة لفهم اللّغة ثمّ يتمّ تطبيقها على التّراث بالنّظر إليه كشكل من أشكال الاتصال فعمليّة التّواصل تقتضي مرسلا و متلقيّا و رسالة وفكّ الدّلالة لما كان من قبل مشفّرا في النّص "[1]، فكانت دراسته كلّها تعتمد على طرفين رئيسين: النّص و متلقيّه و كيفيّة القراءة الأنموذج، فقد تناول الموازنة بطريقته الخاصّة المقارنة بين الآمدي صاحب (المشاكلة و الاختلاف)، و عبد القاهر الجرجاني صاحب نصّ (الاختلاف) يقول:" و هذان الموقفان النّظريان يستحكمان في حالات استقبال النّص الأدبي و قراءته و من ثمّ الحكم عليه، فهما نظريتان في القراءة و التّفسير، يقبلان نظرّيات الإبداع و يتقاطعان أو يتدخّلان معها "[2]، يرى الغذامي الاختلاف عند عبد القاهر الجرجاني مبدأ من مبادئ الكتابة الفذّة الّتي تجمع بين النّقيضين نقيض(الاختلاف) (الائتلاف) و منها نتج رؤية نقديّة متطوّرة نتاجها الوصف الّذي من مزاياه الأولى دوارنه حول العمليّة الإبداعيّة فحسب وأثرها في المتلقّي تطمينا و إزعاجا، فهو لم يبحث في الناتج الدّلالي بل ما أزعجه هو إهمال القيمة الفعليّة الكائنة في بنية الشّيء وهذا ما أرهقه، والجمع بين النّقيضين والمتنافرين أقرب عنده من الجمع بين الأشياء المشتركة في الجنس و المتّفقة في النّوع،وعليه تكون عمليّة التلقّي هي الدّافع الأوّل و الضّامن للكشف عن أبعاد النّص وجماليّته و النّص من جهة يدفع القارئ إلى التّأمّل والبحث، وتصبح القراءة فعلا شاقّا يبحث عن المختلفات لينسّق بينها،و يأتي هذا المبدأ مناظرا للمبدأ الّذي يقوم على (المعنى)الّذي يحاول الجمع بين الأشياء و مشاكلها يقول الغذامي:" من هذا فالقراءة هي المسؤولة عن الكشف عن أبعاد النّص و جماليّته و النّص من جهة يدفع القارئ إلى التأمّل و البحث، لذلك تكون القراءة في هذه الحالة عملا شاقّا يسعى إلى الرّبط بين المختلفات ويأتي هذا المبدأ مقابلا للمبدأ الّذي يقوم على (منطق المعنى) الّذي يسعى إلى (الجمع بين الشّيء و شكله)، و هو ما يدعي بالمشاكلة "[3]. أي المطابقة للعمود ومشاكلته فتنتج النّص المغلق الّذي لا يقبل القراءات المتعدّدة و هذا ما رأيناه عند الآمدي، أمّا الاختلاف الّذي يفتح مداه للقراءات المبنيّة على دلالات النّص المتعدّدة ولا يعتمد إلّا على النّص قطعا فهو طريق سلكه عبد القاهر الجرجاني و رغّب فيه، و لم

[1] - جابر عصفور: المرجع السّابق، ص 41

[2] - عبد الله الغذامي: المشاكلة و الإختلاف قراءة في النّظريّة النّقديّة و بحث في الشّبيه المختلف، المركز الثّقافي العربي،ط1994،1،الدار البيضاء، ص: 08

[3] - عبد الله الغذامي: المرجع نفسه، ص :14، 19

يكن الآمدي يرضى بالشّعر الغير مطبوع و وصفه (بالمعروف)، و أمّا الشّعر المنافي للعمود و الطّبع المعروف فهو شعر منفيّ من دائرة الشّعر وسموه بالفاسد وهذا ما ينفيه الغذامي و يعترض عليه، فالشّعر وجد قبل الآمدي و حصر، ولا يمكن للشّعر أن يخضع لقواعد موحّدة، لأنّ أعمدته متعدّدة و طباعه مختلفة، و هو مما يستعصي على التّضييق، و الدّليل على ذلك ما صنّفه ابن سلّام الجمحي في طبقاته الّتي بلغت عشرين طبقة، و لم تشف غليله، فأضاف طبقتين أخرتين: طبقة شعراء المراثي، طبقة شعراء القرى، و هذا إن دلّ لا يدلّ إلّا على تعدّد الطّباع و تنوّع الأعمدة، و ما يمكن استنتاجه من هذا أنّ فكرة عمود الشّعر عند الآمدي صادرة عن ذائقته الخاصّة و ثقافته الشّخصيّة، و عليه فمصطلح (المعروف) الّذي أضفاه على الشّعر المطبوع ليس صفة عامّة شاملة للشّعر العربي، بل هذه الصّفة خاصّة بالآمدي لما وسمه من شعر، ومصطلح (المعروف) عنده يحمل سمات عرفت عند من سبقه كالجاحظ منها: البعد عن التّعقيد و مستكره الألفاظ و وحشيّ الكلام و عدم مجانبة الفطرة و الذّائقة الّتي هي سّمة الشّعر الأوّل الّذي رواه النّقاد و استحسنوه، و أجمعوا عليه بالرّضا و القبول، و أمّا من غار معناه و صعبت ألفاظه و أشكل على الفهم فهو مستبعد عن المعروف منفيّ مطرود، لكن تقليب الشّعر العربي و قراءاته المتكرّرة تقوّض مقولة الآمدي و تفسدها، إذ أنّه لم يفرغ يوما من الاستعارات البعيدة و المعاني الغلقة و الإيماء المشكل، بل طبعته بسمة الإبداع و البلاغة و نحن نشير خاصّة إلى شعر المعلّقات، ومن الحجج الّتي جاء بها الغذامي للردّ على مقولة العمود لدى الآمدي موازنته بين رأي هذا الأخير في شعر البحتري و رأي عبد القاهر الجرجاني فيه، فالآمدي يرى في البحتري أنموذج الشّاعر المطبوع الّذي جسّد العمود في شعره و التزمه، أمّا عبد القاهر يرى في شعر أبي تمّام تجسيدا لمبدأ الاختلاف، فمعانيه مولّدة تحتاج لأعمال فكر، و هذا ما جعل ابن الرّومي يطلق عليه (رقى العقارب)، و يعني ما لايفهم من الشّعر.

وينقل الغذامي ما قاله أبو بكر البقلّاني في شعر البحتري الّذي لا يخلو من التّعقيد والغرابة ممّا يجعل الشّك يدور في فلك الآمدي و ما قاله حول شعر البحتري، و يذهب الغذامي على أنّ الآمدي لم يطّلع على شعر البحتري كلّه أو لو يورد نقده كلّه حوله،وعلى النّقيض مع شعر أبي تمّام الّذي سعى فيه سعيا حثيثا إلى هدم أسلوبه

وطريقته و تقويضها، و كان يرى مذهب البحتري مساير لمذهب الأوائل و ما فارق عمود الشّعر المألوف.

لكن الغذامي يراه لا يملك الحقّ في المفاضلة بين الطّائيين نظرا لميله مسبّقا للطّبع وأصحاب العمود كما تمثّل ذوقه الخاصّ و لا يملك الحقّ في " تصنيق الشّعر العربي كلّه و لا حتّى شعر البحتري، و بالتّالي نظريّة عمود الشّعر لا تصلح كنظرّية نقديّة للشّعر العربي، لأنّها خلاصة ذوقيّة تخّص الآمدي و لا تشمل ديوان العرب "[1]، و للغذامي طريقة في قراءة التّراث و تقويله يختلف بها عن غيره، فهو يقوم بتفسير الآراء النّقديّة تفسيرا شارحا من خلال التّراث العربي و إليه، لا من خلال استحضار المقولات الأخرى أوّلا و من ثمّ نصوص التّراث النّقدي و البلاغي، و يرى الغذامي أنّ سيرورة القراءة التّقويليّة للتّراث تقوم على إكراه القديم من خلال استحضار النّقد الغربي و مقارنته به رغم الاختلاف كاستحضار " دريدا مع الجرجاني "[2]. و يرى جيروم ستولنيتز أنّ النّقد المعياري يؤدّي إلى طمس هويّة العمل الفنّي و ملامح فردانيّته، فهذا اللّون من النّقد يقسّم العمل على أنماط من أجل تأكيد أو إيجاد أوجه التّشابه مع بنيات أدبيّة مثاليّة سابقة لا البحث عن وجه من أوجه الاختلاف بين العمل الفنّي و غيره من الأعمال الأخرى و آنذاك قد يحيق بالعمل خطر يتجلّى في إغفال السّمات الأسلوبيّة الحقيقيّة للفنّ بسبب من نزعته المعياريّة الجزئيّة لأنّ إدراكه للعمل الفنّي رهين أو أسير الاستجابات الآلية الّتي تكوّنت لديه بفضل أعمال أخرى تنتمي إلى هذا النّمط و لا يدرك العمل بوصفه موضوعا فريدا.وفضلا على هذا فإنّ تطبيق القواعد يؤدّي بإعطاء أجزاء العمل أهميّة تفوق أهميّة الكلّ، و ما لم يعوّض حكم النّاقد بالانتباه إلى الكلّ فإنّه يرتكب عندئذ خطأ القتل من أجل التّشريح و يعجز عن أن يبيّن كيف تسهم الأجزاء فيما يسميه بوب بالنّتيجة الكاملة للكلّ "[3] فكانت الظّاهرة الشّعريّة عبارة عن ظاهرة لغويّة تدرس بوصفها حقيقة لغويّة قبليّة مفروضة يسبق فيها الجوهر الوجود.

وبموجب ذلك كان اتّجاه النّقد الحديث على العكس من ذلك يتّحد مع الظّاهرة الأدبيّة مع أنّها لا تتحدّد ملامحها ونسيجها إلّا بعد إدراك كينونتها الإجرائيّة من خلال تشكّلها

[1] - عبد الله الغذامي: المرجع السّابق، ص45:، 53

[2] - عبد الله الغذامي: المرجع السّابق، ص: 08

[3] - جيروم ستولنيتز: دراسة جمالية و فلسفيّة، تر: فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين الشّمس، مصر، ط1، 1984، ص:753

المنجز آنيا، ومن خلال الفحص لها بالاعتماد على التّجريب المستمرّ والنّظريّة وحركيّة القوانين النّسبيّة "[1].

أمّا التّجزيء الّذي عرفته النّصوص و الحكم عليها من خلال هذا كان عند النّقاد العرب وإعجابهم بالبيت الواحد والاثنين فيصير سائرا بين النّاس والرّكبان تعبيرا عن إعجابهم وولهم بهذه الجزئيّة و حملها إعلانا و ترسيخا و تأريخا لعلوّ منكبها و مكانها لأنّ:" من الواضح أنّ النّاقد والبلاغي العربيّين القديمين لم يكونا ليتصوّرا النّص بأبعاده الكلّية في مستوياته الصّوتيّة والصّرفيّة والنّحويّة والدّلاليّة و تضافر هذه المستويات معا، إذ كان يخضع لأصول بيانيّة تلزمه برؤية الأشياء (واضحة) و (محدّدة) و (متمايزة) من أجل إرساء القواعد و تعليمها، ممّا قاده إلى إدراك ماهيات الأشياء منفصلة عن لبناتها و مكوناتها الأساس "[2] فتظهر الأبيات في أفكارها غير موحّدة أو متآزرة، فهي مجرّدة لا توحي بشيء موحّد، رغم أنّها تناولت ما رأته وخبرته، لكن كانت العقليّة تؤمن بالانفصال والتّمايز بين العناصر لوجود " الفوارق بينها فكانت ترى الشّيء بمحاذاة الآخر،و تشهد الماهيّة و الماهيّة الأخرى وتعالج الذّات والذّات الأخرى،وتوزّع العناصر و الأشياء على طبقات، فهنالك طبقة متقدّمة و أخرى متأخّرة، و تتقدّم واحدة لتكون أصلا و تتأخّر الثّانية فرعا، المهمّ أنّ هناك نظاما ما يحافظ على المسافات، و يتمسّك بالوضوح والتحدّد أساسا وأن تتقاطع الأشياء و أن تتشابك و يؤثّر بعضها في بعض فهذا ما لا يمكن إدراكه أو لا يمكن قبوله لأنّه يضادّ الرّؤية الّتي ترى الأشياء مستقلّة "[3]، وهذا يظهر لنا بوضوح العقليّة العربيّة الواعيّة وهي تنقد أو تبحث عن البلاغة، لم تعط أهمّية لكلّ من الجزء والكلّ بصورة متوازنة،ولم تستطع تمثّلها وتوظيفها في طروحاتها، لأنّها كانت تتّجه صوب التّجزئة و الجزء " لدرجة يمكن معها القول: إنّ الجزئي يكاد يتحكّم في الكلّي ويحدّد مساراته و معطياته و جماليّاته "[4] و المقلّب بعناية لكتب النّقد والبلاغة العربيّة أكيد سيلحظ عناية العرب بفصاحة اللّفظة، ثمّ ذهبوا انحدارا إلى وحدة البيت القائم كلّ بنفسه غير مفتقر لغيره، فبناء المفردة في البيت الشّعري واستقلاليّته الأخيرة، و إهمال الوحدة هذا ممّا عزّز انتصار الجزء على الكلّ رغم ما للوحدة الجماعيّة من أهمّية

[1] - صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النّص، مطابع الوطن، الكويت (سلسلة عالم المعرفة 164)، ط1، 1992، ص: 101
[2] - كريم الوائلي: الخطاب النّقدي عند المعتزلة، قراءة منفصلة المقياس النّقدي، مصر العربيّة للنشر و التّوزيع، القاهرة، ط1، 1997، ص: 120
[3] -كريم الوائلي: المرجع نفسه، ص: 120- 121
[4] - كريم الوائلي:المرجع نفسه، ص: 123

للقصيدة، و لا تخلو كتب النقّد من ومضات إلى هذه الوحدة لكنّها نظرة عابرة لا تولي الموضوع أهمّية نظرا لحدود الانفصال و احتضانه بعين عابرة و قراءة عرضيّة و غير ممنهجة أو ناضجة زيادة على أنّها نظرة مجملة، لأنّ البيان لا يقوم عند النّقاد الأوائل إلّا على الانفصال والحدود بين الأبيات بوصفها أجزاء مركّبة لا توحي بالوحدة، إنّها تتّجه نحو التفرّد و الاستقلال بالنّفس و القيام بالذّات لكنّ النّقد الحديث مقارنة بما تقدّم يقوم على مجموعة من الرّكائز و المبادئ نذكر منها:

1) تحويل المميّزات السّطحيّة للنّص الأدبي إلى جوهر أو كما قيل " إلى معنى مركزي واحد يعلن من كلّ سمات العمل الأدبي، و هذا الجوهر لم يعد روح الكاتب أو الرّوح المقدّس و لكنّه التّركيب العميق نفسه "[1].
2) النّظر إلى تماسك النّص بأنّه كيان متكامل و مترابط له ميزاته و سيرورته الخاصّة حتّى يكشف عن فرادته و شخصيته، و لا يمكن نعته بالإغلاق و التّقوقع حول الذّات.
3) مجانبة النّقد للتّصورات المسبقة الجاهزة و إنزالها على النّصوص مهما كانت تطرق من موضوعات سواء أكانت أدبيّة أو تاريخيّة أو نفسيّة، " إذ لا اتّفاق مسبق على أرض النّص بين عقيدتي النّاقد و الكاتب بل النّصّ إن صحّ التّعبير "[2]، بحيث لا يتمّ اكتشاف تعالق العناصر المتواشجة في النّصوص، و ترابطها التّام إلّا بمعزل عن أيّ مؤثر خارجي من شأنه خلط أوراق الأدب،ومن هنا لا يمكن سبر أغوار النّصوص و استخراج جواهرها الدّفينة.
4) " النّقد الحديث يرى إلى الأدب بأنّه سلسلة من الإشارات مغلقة يحتوي الحياة و الحقيقة في نظام علاقاته اللّغويّة المتآزرة "[3]، و النّقد الحديث لا يعنى بما هو ظاهر على سطح النّص فليس من شأنه أن يتناول النّص بأنّه ذو قيمة ظاهريّة.
5) و يستخدم النّقد الحديث في قراءة الأدب الملاحظة و التّصنيف و الوصف و تحديد المميّزات و الوسائل اللّغويّة و غير اللّغويّة المستخدمة في الأدب " من خلال البحث عن كيفيّة مظاهر التّعبير و لا يتأتّى ذلك إلّا عبر القيام بالعديد من القراءات

[1] - تيري إيغلتن: مقدّمة في النّظريّة الأدبيّة، تر: إبراهيم جاسم العلي، تر: عاصم إسماعيل إلياس، دار الشّؤون الثّقافيّة العامة، بغداد، ط1، 1992، ص :121
[2] - فنسنت. ب. ليتش: النّقد الدبي المريكي، تر، محمّد يحي، تر: ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثّقافة، مصر، ط1، 2000، ص: 56
[3] - تيري إيغلتن: المرجع السّابق، ص: 102

التأمّليّة،من أجل إبراز فرادة العمل الأدبي وسامته النّوعيّة من خلال قوانينه الدّاخليّة "[1] و عليه يبدو أنّ نقدنا القديم يصدر عن عقيدة واحدة و منطلق فكريّ موحّد بينما نجد التّنوع والاختلاف في حركات النّقد الأدبيّ الحديث،مع النّظرة إلى اللّغة مع مرونة القانون الأدبي المعاصر مقابل تشدّد في الماضي و كذلك الخروج المستمرّ للنّقد الحديث عن النّص نفسه إلى إطاره العامّ الاجتماعي والفلسفي أحيانا و الرّبط بين الظّواهر الأدبيّة وأخرى فكريّة، لكن تركيز الآمدي مصدر البحث كان على الشّعر كأساس للموازنة والتّقصّي، فهو منبع ميزات خاصّة ركزّ عليها النّقد القديم خاصّة الإيقاع و الوزن اللّذين تميّز بهما العرب عن غيرهما من الشّعوب الأخرى الوافدة على الحاضرة العربيّة، وعليه اعتمد الآمدي في الفصل بين النّثر و الشّعر معتمدا الأخير كأساس للموزانة و المقارنة بين الطّائيين، و متّخذا اضطرب الأوزان كمثليّة حاكم بها الخصمين و هذا إن رمى إلى شيء لا يرمي إلّا لاهتمام الآمدي بهذا الجانب على حساب العناصر العروضيّة الأخرى، موهما نفسه بأنّ الفيصل الأساس بين النّثر و الشّعر هو الوزن ليس إلّا و قدّم لذلك حججه مؤاخذا أبا تمّام و البحتري على كثرة الزّحافات و اضطراب الوزن في شعريهما.

المآخذ العروضيّة بين الطّائيين:قال أبوتمّام (الطّويل):

يَقُولُ فَيُسْمِعُ وَ يَمْشِي فَيُسْرِعُ وَ يَضْرِبُ فِي ذَاتِ الإِلَهِ فَيُوجِعُ

فالشّطر الثّاني من البيت في أوّله تعرّض للزّحاف القبض حيث حذفت النّون من (فعولن). والياء من (مفاعلن) وذلك أمر مناف للطّبع،لأنّه لا يكاد يرى في أشعار أهل الطّبع، و دليل الآمدي هو قول دعبل الخزاعي في شعر أبي تمّام وكثرة اضطرابه نظرا لزحافاته الكثيرة الّذي لايوافق الطّبع"شعر أبي تمّام أشبه بالنّثر "[2] والآمدي لا ينكر الزّحاف البتّة بل يمقت ويمجّ كثرته،ويرى في ثمالة الشّعر به بأنّه دون الشّعر وكأنّه خطاب عادي رفيق للنّثر وعلى شاكلته، يقول:" و هذا الزّحاف جائزة في الشّعر غير منكرة إذا قلت، فأمّا إذا جاءت في بيت واحد في أكثر أجزائه، فإنّ في نهاية القبح و يكون بالكلام المنثور أشبه منه بالشّعر الموزون "[3] غير أنّ جمال الدّين بن شيخ له رأي

[1] - رينيه ويليك: مفاهيم نقديّة، تر: محمّد عصفور، مطبعة الرّسالة، الكويت (سلسلة عالم المعرفة، ع 110، ط1، 1987، ص: 440
[2] - الآمدي: المصدر السّابق، ج2، ص: 269
[3] -الآمدي: المصدر السّابق، ج2، ص: 271

مخالف حول الزّحافات الّتي ملأت جنبات هذا البيت " فهو يرى أنّ الشّاعر حاول المزج بين منحى الجملة و منحى الحركة الإيقاعيّة و الشّاعر عندما يلاقي صعوبة في تطويع العروض لتراكيبه اللّغويّة يلجأ إلى هذه الرّخص (الزّحافات و العلل) و هو الشّأن في بيت أبي تمّام"[1] فالبيت ملتزم بحركة إيقاعيّة متسارعة متسلسلة لغة ودلالة تنقل الوصف في صورة متسارعة تدلّ على أنّ الممدوح نشط في الإنجاز وسرعة الفعل، والأفعال المستعملة تدلّ ذلك: القول، المشي، الضّرب، إنّها أفعال تنقل لك التّغيير المتسارع للصّورة و أنت تشهدها في مخيّلتك تنمو بحركاتها المتواليّة الخفيفة كأنّه يوقظ المشهد من التّاريخ. و هذا ليس بغريب على من ثقافته واسعة خصوصا أنّها متجذّرة أصوليّة، لقد استدعاها الشّاعر فكانت حاضرة لتلبّي واجب الاستخدام و التّناص من قول أمّ المؤمنين عائشة – رضي اللّه عنها – في عمر – رضي اللّه عنه – :" كان إذا قال أسمع و إذا مشى أسرع، و إذا ضرب أوجع "فهي ذات إيقاع متسارع فضلا على التّوازن وميزاته الطّويل (فعولن، مفاعيلن، فعولن) بينما البيت لا يتناسب إيقاعه و هذا الجمل لذلك من الضّروري حذف الخامس السّاكن منها، فلم يكن الشّاعر لا يعي ما يفعل بل كان مدركا ما يفعل فطوّع العروض لمراده و غرضه الشّعري. فكان إيراد الزّحاف ضرورة موضعيّة لا مناص منها استدعت أفعالا ذات سرعة و حركة و إنجاز فكان مع القول الطّاعة و السّماع، و مع المشي الإسراع، و مع الضّرب الإوجاع، و هذا جميعه يستدعي إيقاع السّرعة و واجب تقصير التّفعلة لتحقيق الدّلالة المنوطة بالموضوع، لذا كان الزّحاف الّذي أنكره الآمدي على بيت أبي تمّام، هي الّتي أمدّته بالشّعريّة، و لو فرضنا جدلا أنّ الشّاعر تقيّد بصرامة النّحو لعمد إلى حشو البيت بألفاظ أخرى وهنا يفرّ المعنى و تستقلّ الأذن الموسيقيّة إيقاعه " ... لكن شرط الإيقاع الجوهري هو انعدام الانتظام المطلق، أي وجود فجوة: مسافة توتّر بين المكوّنات الإيقاعيّة "[2] فمؤاخذة محمّد مفتاح على النّقاد الأوائل في مجال العروض كانت تكمن في عدم إدراكهم الواعي لأهميّة الزّحاف، و مناط ذلك أنّهم " لم يهتمّوا إلّا بالتّفعيلة و ما يطرأ عليها من زحافات و علل، و لم يتبيّنوا بكيفيّة واضحة دور الزّحاف في التّشكيل الإيقاعي و المعنوي "[3]. ولكن

[1] -جمال الدّين بن الشّيخ:المرجع السّابق،ص:284،283

[2] - كمال أبو ديب: في الشّعريّة، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت،ط1، 1987، ص: 52

[3] - محمّد مفتاح: تحليل الخطاب الشّعري (إستراجيّة التّناص)، المركز الثقافي العرب، ط2 الدار البيضاء،ط2 ،1986، ص: 45

التّساؤل المطروح الّذي لا ينفك يطرح نفسه هل يرفض أصحاب الذّوق الزّحاف و تأثيره في الإيقاع ؟ نقول أنّ مآل كثرة الزّحاف الخروج للنّثر و انتفاء المنظوم من الشّعر هكذا كان أصحاب الطّبع ينظرون:" فالمطبوع من الشّعراء مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان وأسمائها وعللها لنبوّ ذوقه عن المزاحف منها والمستكره،و الضّعيف في الطّبع محتاج إلى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله في هذا الشأن "[1]، فعفو الطّبع هو صفة الشّاعر المطبوع في نظر ابن رشيق وتواجده في الشّعر يعيبه و يحمله على الإعنات والتّكلّف وهذا ما برّر استنكاره للزّحاف في قول البحتري القائل فيه :

وَ لِمَاذَا تَتَّبُعُ النَّفْسِ شَيْئًا جَعَلَ اللَّهُ الفِرْدَوْسَ مِنْهُ بَوَاءَ

ينظر الآمدي يعين السّخط و التّشنيع لهذا البيت الّذي امتلأ عللا و زحافات فلقد حذف ألف (فاعلاتن) الأولى و الثّانية من البحر الخفيف و سين (مستفعلن) و زاد في البيت سببا و هو حرفان: الهاء من اسم اللّه –عزّ و جلّ–. واللّام من لفظ الفردوس وهو إكفاء [2]، ولقد تمنّى الآمدي على الشّاعر أن يقول: **جَعَلَ اللَّهُ الخُلْدَ مِنْهُ بَوَاءَ**

لترى و تشهد على أنّ المعيار يحكم دواليب السّلطة و التّأثير في اللّغة، و ما تقوله فانتفى الخيال و التّوهان في دهاليز أحجيات الشّعريّة الحقّة فطغت التّقريريّة و الشّكليّة و الخطابيّة على الشّعر كأنّك تنبش ماء فلا تتحقّق لك الأخاديد المحفورة على سطحه شيئا و ما الآمدي إلّا شكلا من هذه السّلطة هو أحد أطرافها المترامية يحاول الحفاظ على ذاك الطّقس الّذي شكّل القصيدة وفق إيقاع شعريّ قنّنه الخليل فأصبح لزاما الالتزام به وهذه الأوزان الّتي عرفها الشّعر الجاهلي واكتشفها الخليل بإيقاعات متكرّرة أصبحت ضرورة للشّعر وواجب لا يمكن التّخلّي عنه فهو لباس الشّعر و حلّته إن لم يلبسها طويت، و يرى كمال أبو ديب أنّ التغيير " يتجسّد في البدء بتدمير المكوّن الإيقاعي للقصيدة (الطّقس) أيّ في تدمير الطّقس في أكثر مكوّناته جذريّة: الإيقاع و التّكرار في لحظة واحدة إذن ينفجر داخل القصيدة ببعديها الأساسيان: الإيقاع و التّكرار، تكرار الشّطر،عدد الوحدات الإيقاعيّة والقافية و تكرار الطّبيعة الجزئيّة للبيت الشّعري... جوهريّا يمثّل هذا الإنجاز تدمير للطّقس و لكنّه على صعيد أعمق يمثّل تدمير للسلطة الّتي

[1] - ابن رشيق: المصدر السّابق، ج1، ص: 134
[2] - الآمدي: المصدر السّبق، ج2، ص: 370، 37

يملكها الطّقس و نجد أنفسنا من جديد أمام حضور صراع الحداثة مع السّلطة "[1]، لقد حاول بعض الشّعراء التّمرّد على القديم وأخذوا في التّجديد في هيكل القصيدة العام بدء باستحداث أوزان عرفتها القصيدة العبّاسيّة (كالمسمّط، و المخمّس و المزدوج) لإضفاء إيقاعات جديدة تأثّرا بالحضارات الوافدة، لكن الطّبع طغى و حاصر كلّ تجديد في هيكل القصيدة العام، من هنا نزل الشّعراء عند مشيئة النّقاد فترسّموا خطا الجاهليين،وأصبحت السّلطة الجماعيّة هي المحور الأساس في إدارة العمليّة الشّعريّة، فجاء الشّعر مكرّرا بموضوعاته وخيالاته رتيبا مملّا بأوزانه و قوافيه ، و لم تلعب الثّقافة الوافدة المتّصلة بالحضارة دورا في استحداث أنماط إيقاعيّة جديدة تتناسب والمعاني البعيدة و المفضّلة على أساس أنّ الشّعر تجربة فرديّة، و لم يكن أبياتا مبعثرة خاضعة لسلطة الذّوق الجماعي، لكن هناك مواقف نقديّة آزرت الذّوق و وقفت منه موقف المؤيّد أحيانا كموقف" نازك الملائكة" في كتابها (قضايا الشّعر المعاصر) أين تعرّضت للزّحاف والغاية منه في (الرّجز) مشبّهة إياه بالدّاء الّذي يصيب الإيقاع [2]، رغم ما رآه فيه التّراثيّون من أنّه صورة جميلة و مقبولة في شعر شعرائهم، لكن الملاحظ يرى أنّ الشّعر المعاصر بالغ في توظيف الزّحاف الّذي أخلّ بالإيقاع، فأصبحت القصيدة كأنّها نثر قضى على متعة الموسيقى و النّظام، و هذا ما راحت إليه في قولها "... و إنّما ينزلق إليه الشّاعر المعاصر، هو أن يكتب أبياتا كاملة، و أشطر تفعيلاتها كلّها بالزّحاف... إنّه علّة تعتري البيت و ليس أساسا فيه أو هو مرض يصيب التفعيلة و اختلال صغير نحبّه لأنّه لا يرد كثيرا... و من المؤسف أن يكون النّادر اليوم في قصائد الرّجز هو التفعيلة الصّحيحة السّليمة إنّ شعرنا المعاصر صار من المرض بحيث كدنا ننسى طعم العافية، و قد تفشّى الزّحاف الّذي هو في نظرنا، مسؤول إلى حدّ كبير عن شناعة الإيقاع و النّثريّة و غيرها ممّا يشكو الجمهور من وجوده في الشّعر و الحقّ مع الجمهور "[3] و كأنّ موقف نازك الملائكة من قصيدة النّثر جاء ليدّعم و يشدّ من أزر موقف سابق للآمدي الّذي دعا و شدّ على التّفريق بين النّثر و الشّعر على أساس الوزن، فقد حملت النّاقدة على قصيدة النّثر و وصفت دعوة أصحابها بالجرأة الزّائدة الّتي أفقدت الشّعر

[1] - كمال أبو ديب: الحداثة، السّلطة، النّص، مجلّة فصول، العدد: 04، م1، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1984، ص: 48
[2] - نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط14، 2007، ص: 109
[3]- نازك الملائكة: المرجع السّابق، ص: 109، 110

معناه، و إن كانت مزاعم هؤلاء التّركيز على فحوى الشّعر والعاطفة والخيال فإنّه لامجال للاستغناء عن الوزن، لأنّه روح الشّعر الّذي نادت به الشّاعرة، فهو أسلوب آخر في توظيف عروض الخليل و ليس خروجا عنه:" إنّ الشّعر الحرّ ليس وزنا معيبا كما يتوهّم البعض و إنّما هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربيّة الستّة عشر المعروفة... "[1]، و يروح هذا الموقف مؤكّدا ما ذهب إليه الغذامي في أنّ مفهوم الحداثة غير مرتبط بالزّمن و لا هو نقيض القدم لكنّه "مسألة رؤية فرديّة اجتهادية تتغيّر من وقت لآخر، أو من موضوع إلى آخر و ربّما صار الواحد حداثيّا في مسألة من المسائل و غير حداثي في أخرى، خاصّة فيما يتعلّق بعلاقة التّطبيق و التّصوّر و بالمسلك، و قد تجد الواحد حداثيّا في وقت من الأوقات و فجأة ينقلب على حداثته و يحاول تأويلها إلى شيء يبعده عن تصوّراته السّابقة، و كأنّ ذلك مروق فكري يلزم تصحيحه و تعديله كما حدث لنازك الملائكة – مثلا – "[2]. إنّ استحواذ القديم و هيمنته على كلّ ما هو جديد باعتباره أصل يجب الرّجوع إليه، و ما موقف الآمدي و نازك الملائكة من أوزان الخليل و الزّحافات خير دليل على ذلك، فالآمدي قد انتبه إلى أنّ الجانب الكمّي في الإيقاع (كثرة الزّحاف) يحدث خللا في التلّقي، و هذا ما جرت عليه ملاحظة نازك الملائكة والتقت فيه مع الآمدي، هنا يغيب الموضوعي في المسألة و تهيمن الذّاتيّة و ينتصر البعد القديم في عقليّة المطبوعين محيلين كلّ مسألة إلى القديم ليظهروا قصور اللّاحق بحجّيّة الاختلاف مع الأوائل،ولقد حصر الآمدي أنّ الوزن هو البرزخ الأساس المفرّق بين الشّعر و النّثر من خلال ما قدّم من شواهد منها:

يَقُولُ فَيُسْمِعُ وَ يَمْشِي فَيُسْرِعُ وَ يَضْرِبُ فِي ذَاتِ الإِلَهِ فَيُوجِعُ

وَ لِمَاذَا تَتَبَّعُ النَّفْسِ شَيْئًا جَعَلَ اللَّهُ الفِرْدَوسَ مِنْهُ بَوَاءَ

و لكنّه لم ينتبه بأنّ الشّعر و الّذي يميزّه على النّثر ليس الوزن فحسب فالشّعر ليس مجرّد إيقاع مائز عن النّثر، بل هو صياغة و تركيب، و لو لاحظت الاستبدال الّذي أحدثه الآمدي لتجنّب الخلل في الإيقاع لفظة (الفردوس) في موضع (الخلد) للاحظت الفرق بين المفردتين فالأولى تعني البقاء و الدّوام في دار لا يخرج منها، و

[1] - نازك الملائكة:المرجع السّابق، ص: 74

[2] - عبد الله الغذامي: تشريح النّص مقاربات تشريحيّة لنصوص شعريّة معاصرة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1987، ص: 04

الفردوس تعني البستان و الرّوض و هي درجة عاليّة في الجنّة من درجاتها الثّماني، و عليه لم تتطابق الدّلالتان تماما رغم أنّ الاسمين من أسماء الجنّة، و لم يكن اختيار الشّاعر للّفظة جزافا بل اختارها عن وعيّ و دراية لأنّها (الفردوس) موحيّة بأعلى المراتب و لو قال (الخلد) فقد يكون الخلد في غير الجنّة، لذا الفرق بين الشّعر و النّثر " يكمن في نمط خاصّ من العلاقات الّتي يقيمها الشّعر بين الدّال و المدلول و بين المدلولات من جهة أخرى "[1]، و هو أعظم من أن يحصر في الإيقاع و الوزن و القافية، و هذا الّذي اهتمّ به أوائل النّقاد و من بينهم الآمدي الّذي لم يضع حدودا فاصلة بين لغة الشّعر ولغة النّثر، فهو يشترط أن تكون لغة الشّعر عقلانيّة واعيّة ومحدّدة الأبعاد وسطحيّة المعاني ويفترض جريان القول مجرى الحقيقة ،ومطابقة الصّور للواقع ،وتسميّة الأشياء بأسمائها ،والوضوح في التّعبير عنها، فهو يرفض خروج الشّاعر في المجاز و والاستعارة عمّا ألفته العرب وجرت العادة على استعماله و يستهجن المعاني المولدّة و الفلسفيّة الّتي تحتاج إلى التّأويل و إعمال الفكر، و لكن الآمدي بهذا يقيّد الإبداع و يجرّد الشّاعر من خصوصيّته و يحجر على الشّاعر أن يمتدّ معجمه و يتّسع و يتشعبّ، و يجعل الشّعر في مرتبة واحدة مع الخطاب العادي، بينما اللّغة الشّعرية لغة انفعالية متفوّقة على المنطقيّة و النّحويّة، و هي لغة تخييليّة تجسّدها استعارات الشّاعر و مجازاته لذلك " تبقى هناك فروقا بين الشّعر و النّثر، أوّل هذه الفروق: هو أنّ النّثر إطّراد و تتابع لأفكار ما، في حين أنّ هذا الإطّراد ليس ضروريّا للشّعر، ثانيهما هو أنّ النّثر يطمح إلى أن ينقل فكرة محدّدة، و لذلك يطمح أن يكون واضحا، أمّا الشّعر فيطمح أن ينقل شعورا أو تجربة أو رؤيا، و لذلك فإنّ أسلوبه غامض بطبيعته، ثالث هذه الفروق هو أنّ النّثر وصفي تقريري، ذو غاية خارجيّة معيّنة، بينما غاية الشّعر في نفسه فمعناه يتجدّد دائما بتجدّد قارئه "[2]، لأنّ الشّعر لا يقف عند حدود السّطحيّة لينقل واقعا فحسب أو يصف مشهدا بل هو غور داخلي يخالط الكيان فيستخرج ما كنّ فيه بعد معالجة صعبة تعكس مجهودها مشاعر معبّر عنها تتجاوز هذا الواقع و تتفلّت منه كزئبق يصعب إحكامه و ضبطه،ومن هنا لا يكون الشّعر شاهدا من أجل التّقعيد أو البلاغة بل

[1] - جان كوهن: بنية اللّغة الشّعريّة، ترجمة محمّد الوالي العمري، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، 1986، ص: 190، 191
[2] - أدونيس: زمن الشّعر، دار السّاقي، بيروت، ط2، 2005، ص: 156

هو تجاوز و تخطّ يظلّ يكشف عن عالم هو بحاجة إلى الكشف و الرّؤيا العميقة، أمّا الشّعر عندهم فكان مجرّد استماع جمالي و لذّة نفسية و استحضارا عند البرهان و البيان.

2- المبحث الثّاني:الاستحضار عند البرهان والبيان:

الحضور لافت في المدوّنات العربيّة سواء كانت فقهيّة أو نحوية أو بلاغيّة أو تفسيريّة لنصّ قرآني استعصى عن الأفهام و كزّ بلوغ مراميه، فكانت الشّواهد هي البوصلة الموجّهة لد قّات سفنه المبلّغة لشواطىء و مراسي أمانيه و أمانه منذ أن بدأ أهل هذا الفنّ من روّاة ونحاة و النّقاد بجمعه بحثا عن الفصيح و التّقعيد، و كان من أوائل همّهم و اهتمامهم الشّعر الجاهلي فهو الملاذ الثّاني بعد القرآن في الاستشهاد و البيان، أمّا الجانب العلائقي بين الظّاهرة الأدبيّة و الشّاهد فهي علاقة مشابهة، و حضوره كوسم لإثارة تصديق الواقعة الّتي من أجلها وجد، و منه يكون الشّاهد هو الدّليل القطعيّ لا

لشيء سوى أنّ العرب أمّة برهان و بيان اقتصر علمها على الشّعر فكان ديوانها الّذي تنافح به و تردّ، و لهذا الاهتمام أفردت كتب خاصّة تورد الشّاهد و تفسّره تدعيما لفكرة أو توضيحا لما أشكل و غمض كشواهد سيبويه، أمّا في القرن الرّابع الهجري فقد تخطّى الاهتمام شرح الشّواهد إلى إقامة الموازنات بين الشّعراء فكان الشّاهد الشّعري أوّل المواد وجودا و أبرزها حضورا في الموازنة و على رأسها موازنة الآمدي الّتي كانت فحواها المقارنة بين شعر أبي تمّام و البحتري الّتي تعرّض لها في مقدّمة الكتاب.و هذا لا يعني أنّ الشّواهد في الموازنة قد انحصرت في شعر الشّاعرين و حسب، بل إنّ علم الآمدي و ثقافته الأصوليّة دفعته لاستحضار أشعار الشّعراء و الاستشهاد بها رغم أنّها متداولة في كتب النّقد، و اللّغة، و للشّاهد قيّم أخرى ترفع مكانته و تعزّز وجوده كمقتطع أو مقتطف شعري يبرز عند غياب اسم صاحبه أو مؤلّفه، فهو راية دلاليّة و مؤشّر يشير لصاحبه. و حضور الشّاهد في كتاب (الموازنة) رفع من مكانته فضلا على شهرة الشّاعرين و تخاصم النّاس حول شعريّهما الّذي طوّق الآفاق و نشر بلسان محبّ و آخر حسود، يقول أبو تمّام:

" وَ إِذَا أَرَادَ اللَّهُ نَشْرَ فَضِيلَةٍ طُوِيَتْ أَتَاحَ لَهَا لِسَانَ حَسُودِ
لَوْلَا اشْتِعَالُ النَّارِ فِيمَا جَاوَرَتْ مَا كَانَ يُعْرَفُ فَضْلُ عُرْفِ العُودِ "[1]

أتى به الآمدي ليدلّل على فضل أبي تمّام في وجود معناه و من شواهد البحتري قوله:

" وَ الشِّعْرُ لَمْحٌ تَكْفِي إِشَارَتُهُ وَ لَيْسَ بِالْهَذْرِ طُوِلَتْ خُطْبُهْ "[2]

ولم تقتصر الموازنة على الطّائيّين فقط بل شملت شواهد شعريّة متداولة في كتب اللّغة والنّقد و البلاغة، منها ما يعزى لامرئ القيس:

" فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَ أَرْدَفَ إِعْجَازًا وَ نَاءَ بِكَلْكَلِ

و قول المسيب:

وَ قَدْ أَتَنَاسَى الهَمَّ عِنْدَ احْتِضَارِهِ بَنَاجٍ عَلَيْهِ الصَّيْعَرِيَّةُ مُكْدَمِ "[3]

و قول الفرزدق:

[1] - الآمدي: المصدر السّابق، ج2، ص: 379
[2] -الآمدي:المصدر السّابق،ج2،ص:380
[3] -الآمدي:المصدر السّابق، ج1، ص: 39

" **وَ الشَّيْبُ يَنْهَضُ فِي الشَّبَابِ كَأَنَّهُ لَيْلٌ يَصِيحُ بِجَانِبَيْهِ نَهَارُ** "[1]

و قول أبي نواس:

" **فَالْخَمْرُ يَاقُوتَةٌ وَ الْكَأْسُ لُؤْلُؤَةٌ مِنْ كَفِّ لُؤْلُؤَةٍ مَمْشُوقَةِ الْقَدِّ** "[2]

لقد وجد الشّاهد دليلا على شاعريّة الشّاعر وإن كان مغمورا، فجماليّة الشّعر كتبت له الخلود و الدّيمومة و الوجود، و هذا ما تراه في كتاب (الموازنة)

تَغَيَّبَتْ كَيْ لَا تَجْتَوِينِي دِيَارُكُمْ وَ لَوْ لَمْ تَغِبْ شَمْسُ النَّهَارِ لَمُلَّتِ

و هذا الشّاعر مغمور يُدعى:" أبوعبد اللّه الجدلي أو عبد اللّه السّلمي "[3]. فيه الحقّ و الحكمة فترك أثره و لم يغمض منه عينا التّاريخ، بل كتب له الخلود، و ذكر ابن المعتزّ في سرقات شعر الكميت بن يزيد، و ذكره الآمدي في سرقات أبي تمّام في قوله:

" **فَإِنِّي رَأَيْتُ الشَمْسَ زِيدَتْ مَحَبَّةً إِلَى النَّاسِ إِذْ لَيْسَتْ عَلَيْهِمْ بِسَرْمَدِ**"[4]

و قول البحتري:

" **ضَحَكَاتٌ فِي إِثْرِهِنَّ العَطَايَا وَ بَرْقُ السَّحَابِ قَبْلَ رُعُودِهِ** "

يرى الآمدي أنّ الّذين أعابوا وضع الرّعود مقام العطايا إنّما جهل منهم بمعاني العرب، لأنّ الرّعد مقدّمة الغيث و قلّما رعد لا يتلوه المطر و قد سرق المعنى من قول بشّار :

" **وَعْدُ الجَوَادِ يَحُثُّ نَائِلَهُ كَالْبَرْقِ ثُمَّ الرَّعْدُ فِي أَثَرِهْ** "[5]

لم يكن الآمدي بمنأى عن الفحص و التّمحيص فثقافته الأصيلة و مرجعيّته الثّقافيّة و قراءاته على شيوخ أفذاذ كانوا يرجع إليهم و يستشارون في اللّغة و البلاغة ممّا مكّن الرّجل من اكتساب نظرة قرائيّة فاحصة مقارنة و لولا ميوله و مرجعياته لحاز السّبق في التّمييز و المقارنة، فكان الشّاهد عنده في مختلف القضايا النّقديّة إحياء له و عرضة للقراءات المتعدّدة و رغم مرور الأزمان واندثارها لازال شعر الطّائيين ينال نقد المعاصرين ويبعث روح المنافسة الّتي بعثها الآمدي في الشّعرين معا ولا يزال الشّاهد الشّعري قائما في تشكيل الخطاب النّقدي من جديد ولم يغلق الآمدي الباب أمام من عارضه أو وافقه الرّأي في

[1] -الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص :57
[2] - الآمدي:المصدر السّابق، ج1، ص: 60
[3] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 69
[4] - الآمدي:المصدر السّابق، ج1، ص:69
[5] -الآمدي: المصدر السّابق، ج2، ص: 348

شعر الرّجلين، بل كان يعلن مؤازرته لأبي تمّام في أكثر موقف رادا و منافحا عن إغماط حقّ و إنكار لآخر، فقد ردّ عن ابن أبي طاهر في أكثر من موقف عندما كان ينسب السّرقة لأبي تمّام كقوله:

أَلَمْ يَمُتْ يَا شَقِيقَ الجُودِ مُذْ زَمَنٍ فَقَالَ: لَمْ يَمُتْ مَنْ لَمْ يَمُتْ كَرَمُهْ

أخذه من قول العتابي:

رَدَّتْ صَنَائِعُهُ إِلَيْهِ حَيَاتُهُ فَكَأَنَّهُ مِنْ نَشْرِهَا مَنْشُورُ

و هذا المعنى لا يراه الآمدي مسروقا لأنّه من المعاني المنتشرة بين النّاس "[1] و إنّما تكون السّرقة عنده إلّا في البديع المخترع الّذي اقتصر على شعر الشّاعر فقط و أبدع فيه، لا في المعاني المشتركة بين النّاس، و معظم الموازنة بين الشّعرين كانت قد اقتصرت على المدح وأتخم فيه أكثر من غيره من الأغراض الأخرى لا لشيء سوى أنّ الشاعرين حاز منهما هذا الغرض عصا السّبق و نال منهما أيّما منال " إنّ نسبة القصائد المخصّصة للمدح، و البالغة عند أبي تمّام (45%) و عند البحتري (% 51)، تبيّن بوضوح سيادة هذا الغرض "[2] الّذي ملأ الدنا و شغل النّاس حين ذاك، و هذا راجع إلى طبيعة المجتمع أنذاك، و علاقة هذا الجانب بالتّأريخ حتّى اللّغة لم تكن بمنأى عن الطّابع الاجتماعي للعصر:" ففي القرن الحالي من الملحوظ أنّ الرّواد اللّغويين قد ركّزوا في دراستهم على الجانب الاجتماعي، و هو ما نراه بشكل ضمني أو مستقلّ في كتابات دو سوسير في سويسرا... "[3]. فكان لزاما أن تكون عمليّة التّواصل المشار إليها تحتاج إلى المرسل و المرسل إليه و هما قطبا العمليّة التّواصليّة و هذا في حديثه عن ثنائيّة اللّغة و الكلام، و هذا ما يشير قبلا إلى بعد أفق حازم القرطاجنّي و ما أشار فيه إلى الأقاويل الشّعريّة و تأثيرها و أهمّية القول و المقوّل فيه، و تعتبر العمليّة ردّ على الدّراسات البنيويّة الّتي ركّزت على دراسة البنية اللّغويّة دراسة مغلقة بعيدا عن السّياق الاجتماعي، و لم يفت أصحاب اللّسانيات الاجتماعية بتفعيل هذا العنصر الهامّ في العمليّة اللّغويّة " فبما أنّ هناك من يرى اللّغة بديهيّا، هي سلوك اجتماعي، فدراستها دون ربطها بالمجتمع كمرجع، سوف تكون كدراسة قضيّة ما في المحكمة، دون ربط سلوك الواحد بسلوك الآخرين، لأنّنا إذا استبعدنا أيّ تأثير للسّياق الاجتماعي هذا يدفعنا للشّك في

[1] -الآمدي:المصدر السّابق، ج1، ص: 114
[2] - جمال الدّين بن الشّيخ: المرجع السّابق، ص :147، 149
[3] - محمّد حافظ دياب: إبداعيّة الشّفاهي و الكتابي: محاورة نصّ شعبي، مقالة في مجلّة فصول، ع: 64، الهيئة المصريّة العامّة للكتّاب، القاهرة، 2004، ص: 156

إمكانية الكلام في حدّ ذاته، إنّما أنّ الرّسائل الملفوظة عموما موجّهة إلى مستمع "[1]. لقد تفطّن الآمدي لأهمّية السّياق الاجتماعي في الدّراسات النّقديّة لما له من إضاءات في جوانب النّص حيث اهتمّ بدور المجتمع و تأثيره في جانب اللّغة لفظا و معنى، و كان ميله إلى المألوف و المعتاد من المعاني و الألفاظ في البيئة العربيّة من جهة، و نفوره من تلك الّتي تخالف عادات العرب في القول، كما هو الحال في قول أبي تمّام الّذي مرّ بنا:" رقيق حواشي الحلم " و أنكر عليه رقّة الحلم رادّا بقول النّابغة القائل فيه:

وَ أَعْظَمُ أَحْلَامًا وَ أَكْبَرُ سَيِّدًا وَ أَفْضَلُ مَشْفُوعًا إِلَيْهِ وَ شَافِعَا

و مثل هذا كثير في أشعارهم و إذا ذمّت الأحلام وصفت بالخفّة، و كلّه يصبّ في السّياق الاجتماعي و يهتم به لأنّ:" الحكم الاجتماعي يرفض كلّ الأعمال الفنّية الّتي لها صبغة الفرديّة أي الّتي لا يمكن أن تنشأ بينها و بين أفراد المجتمع إيّ علاقة... فالفنّ ظاهرة اجتماعية من الطّراز الأوّل و العمل الفنّي النّاجح هو الّذي يقدّم إلى المجتمع شيئا يتفاعل معه و يفيد منه وطبيعي أنّ هذا التّفاعل يكون في أقوى صوّره حين يكون العمل الفنّي مصوّرا للاتّجاه العامّ وروح العصر السّائدة في بيئة من البيئات... فالأساس الاجتماعي يربط بين العمل الفنّي وظروف الحياة القائمة و من خلال هذا الرّبط تتحدّد القيمة "[2]، ألا ترى في مجتمعنا القديم أوالحديث قيّم ينوّه بها و تذيع أخبارها بين النّاس كالكرم و الشّجاعة و البطولة و السّماحة وغيرها من القيّم الّتي سارت بها الرّكبان و شغلت النّاس افتخارا و تعظيما، و هي دائرة يدور في فلكها الشّاعر و لا يخرج عن محيطها ومركزها،وهي السّلطة الّتي تبسط ظلّها و سطوتها في مناحيها جميعا لذا يُحمّل الشّاعر شعره هذه العناصر ليكسب العطاء في الحيد عنها يقدّم له الموت أو الجفاء، و فيها يقول أبو تمّام:

" **وَ مَا سَافَرْتُ فِي الآفَاقِ إِلَّا وَ مِنْ جَدْوَاكِ رَاحِلَتِي وَ زَادِي**

مُقِيمُ الظَّنِّ عِنْدَكِ وَ الأَمَانِي وَ إِنْ قَلِقَتْ رِكَابِي فِي البِلَادِ

و قوله:

فَلَوَيْتَ بِالْمَعْرُوفِ أَعْنَاقَ المُنَى وَ حَطَمْتَ بِالْإِنْجَازِ ظَهْرَ المَوْعِدِ

و قوله:

---

[1] - Ferdinnand de saussure, cours de linguistique , présenté par dalila morsly .enagédition. Algerie. 1990. P : 26-30

[2] - عزّ الدّين اسماعيل: الأسس الجماليّة في النقد العربي، عرض و تفسير و مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، ص: 87، 88

وَ أَرَى الأُمُورَ المُشْكِلَاتِ تَمَزَّقَتْ ظُلْمًا تُهَا عَنْ رَأْيِكَ المَوْقِدِ
عَنْ مِثْلِ نِصْلِ السَّيْفِ، إِلَّا أَنَّهُ مُدْسُلَّ أَوَّلَ سَلَّةٍ لَمْ يُغْمَدِ
فَبَسَطَتْ أَزْهَارَهَا بِوَجْهِ أَزْهَرِ وَ قَبَضَتْ أَرْبَدَهَا بِوَجْهِ أَرْبَدِ "[1]

و قوله في مدح الحسن بن وهب:

" سَأَشْكُرُ فُرْجَةَ اللَّبَبِ الرَضِيِّ وَ لِينَ أَ خَادِعِ الدَّهْرِ الأَبِيِّ "[2]

عدّ الآمدي هذه الأبيات من مرذول الألفاظ و قبيح الاستعارات، و بعد أن زاد عليها ما يقارب العشرين بيتا من هذا القبيل، واتّبع ذلك كلّه استعارات العرب اللّائقة و الملائمة لمعناها، و قال مبيّنا طريقة الاستعارة الصّحيحة المقبولة وما يتماشى مع المعهود و المألوف و ما يقرّره منطق الأشياء و كمال العقل و رجحانه :" و إنّما استعارات العرب لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه، فتكون اللّفظة المستعارة حينئذ لائقة بالمعنى الّذي استعيرت له و ملائمة لمعناه "[3]، و أمّا القاضي الجرجاني فبعد أن ذكر استعارة امرئ القيس مستحسنا له في قوله:

فَقُلْتُ لَهُ لَمَا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَ أَرْدَفَ إِعْجَازًا، وَ نَاءَ بِكَلْكَلِ

قال:" و كلّ هذه الألفاظ مقبولة غير مستكرهة، و قريبة المشاكلة ظاهرة المشابهة "[4]، و يرى ما حمله شعر المحدثين، و كلام المولّدين زائلا عن هذا الموضع و غير مستمرّ على هذه السّنن على وجه تقرّبهم من الإصابة، و تقيم لهم بعض العذر، و تلك الوجوه تختلف بحسب اختلاف مواضعه، و تتباين على قدر تباين المعاني المتضمّنة له، و كلّها نظرات ضيّقة أجحفت في حقّ الشّاعر المجدّد المحدث لأنّ النّظرة الشّعريّة بنيّت على جماليّة الإسماع و الإطراب و علاقة التّابع بالمتبوع لأنّ:" علاقة الشّاعر بالسّلطة في تراثنا العربي كانت في الغالب علاقة التّابع بالمتبوع، فالشّاعر هو الّذي يسعى في الغالب للظّفر بنظرة من عين السّلطة. و إذا ما ظفر بهذه النّظرة يكون قد بلغ غاية المراد في حياته مستشعرا الأمان ما دام يستظلّ بجناحها. صحيح أنّ السّلطة في أحيان كثيرة كانت في أمسّ الحاجة إلى الشّاعر لكنّها لم تبذل جهدا لاجتذابه إذ يكفي أن تغمز له من بعيد بطرق من عينها حتّى يهرع إليها

[1] - عزّ الدّين إسماعيل:المرجع السّابق، ص: 87، 88
[2] - التبريزي: المصدر السّابق، ج3، ص: 354
[3] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 245
[4] - القاضي الجرجاني: المصدر السّابق، ص: 44

ممتنّا و شاكرا "[1]، فلم يكن أيّ شاعر بمنأى عن هذا البعد السّلطوي فهو يتملّقه طمعا في المال و الجاه، أو يتذلّل له خوفا من بطشه و جبروته، لأنّ الملك العضوض لا يرضى إلّا بالانصياع مهما كانت أخطاؤه و مثالبه، و من هنا خضعت القوّة العاقلة له فكتبت له و رفعت من شأنه " فلقد كان ارتباط الأدب بالسّلطة في تاريخ الكتابة العربيّة أحد أبرز العوامل التّكوينيّة لها، و لهذا الارتباط أبعاد مختلفة من أهمّها الارتباط الفيزيائي... بل التّأثير الدّاخلي على صعيد رؤية الكاتب للعالم وحرّيته في التّعبير عنها، ثمّ على صعيد بنية القصيدة نفسها "[2]، من هذا كانت علاقة الشّاعر بالسّلطة علاقة مغلوب بغالب قاهر، و لابدّ للشّاعر أن تكون أخطاؤه في المدح أقلّ أو قل منعدمة مقارنة بأخطائهم في الأغراض الأخرى لأنّه إنتاج سلطويّ، في مقابل الإنتاج الذّاتي كشعر الحكمة أو الغزل أو الخمريّات، و كون قصيدة المدح موغلة في القدم فقد عرفت معلما ثابتا من حيث الصّياغة و البناء و أصبحت لها تقاليدها الفنّيّة و هي في وظيفتها امتحان للشّاعر في إمكاناته على اختيار المفردات و تشكيل الصّور، فالمديح ألّا يخطئ الشّاعر و لا يسرع ويطلق العبارات بغير نظر و هو ما وصفه أبو ديب بالأداء الطّقوسي للقصيدة:" و خلال تطوّرها، تتحوّل القصيدة العربيّة إلى أداء طقسي على مستوى آخر، هو مستوى الوظيفة الّتي تحقّقها في سياق معيّن (المديح، الرّثاء، الهجاء) و الوظيفة الّتي تمثّلها حركاتها (أو شرائحها) ضمن بنيتها الكلّية، هكذا تصبح كلّ قصيدة مديح تعاملا مع طقس قائم و صدورا عنه، و ممارسة له قد يتمّ فيها تفريع تنويع جزئيان... "[3]، و الوجه الثّاني للسّلطة يحمله اللّغويين و النّحويين الّتي يحيط بها الخليفة نفسه لكي يترصّدوا أخطاء الشّعراء " فهم ينصبون أنفسهم رقباء على الشّعراء و يفرضون نظريّة تستجيب في نهاية المطاف لذوق الجمهور، هؤلاء العلماء المرمقون يقترحون دراسات تهتمّ باللّغة والأغراض والتّطريز ويوجّهون صناعة المختارات... يُقوِّمُونَ الشّعراء الّذين غالبا ما أسهموا في تكوينهم "[4] فقد آخذ الآمدي الأخطل عندما مدح الخليفة عبد الملك بن مروان بقوله:

" وَ قَدْ جَعَلَ اللَّهُ الخِلَافَةَ مِنْهُمْ لِأَبْيَضَ لَا عَارِي الخِوَانِ وَ لَا جَدْبِ "[5]

[1] - أحمد عبد الحيّ: الشّاعر و السّلطة، إتيريك للنشر و التّوزيع، القاهرة، ط1، 2004، ص: 11
[2] - كمال أبو ديب: المرجع السّابق، ص: 41
[3] - كمال أبو د يب: المرجع السّابق، ص: 48
[4] - جمال الدّين بن شيخ: المرجع السّابق، ج1، ص :55
[5] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 45

" و هذا لا يمدح به خليفة "[1] فالواقع الّذي فرض نفسه هو اعتبارات سلطويّة كانت أساس للنّقد و التّجريح و التّنويه.

-التّنويه بطريقة البحتري ومذهبه:

حرص البحتري على المحافظة و التّقليد الرّاسخ، لاسيما في مجال البناء، فمن يطالع ديوانه لا يكاد يرى إلّا التزاما بمنهج القصيدة العربيّة الأنموذج، و من أحرص الشّعراء تقيّدا بتقاليدها العربيّة، فقصائده معرضا يشمل أكثر من غرض على غرار الشّعر الجاهلي، فإلى جانب الاستهلال التّقليدي يوجد المدح و الوصف، و الفخر، و الحكمة و قد توجد فنون شعريّة أخرى و على الرّغم من بيان هذه الحقيقة و وضوحها في شعر البحتري، فإنّ نقّاده لم يهتموا بالمفهوم العامّ للقصيدة البحتريّة و كيفيّة نمائها وخصوصيّة الشّاعر في هذا البناء، و كان غالب جهدهم منصرف في بناء القصيدة إلى الاهتمام بالجزئيات،وعلى وجه الخصوص اهتموا باستهلالاته وتخلّصاته، فعند هذه الحدود وقف نقّاده، رغم بحثهم و اهتمامهم المضني بهذا الجانب.

يعتبر الآمدي المهتم الأوّل بمعالجة استهلالات البحتري و المتّصل بها اتّصالا حقيقيّا، يقوم على الإحصاء مع التّذوّق، و هي تعبّر عن حقيقة واحدة هي الإعجاب المنقطع النّظير، و لا ترى في كتاب الموازنة غير ترديد عبارات الإطراء و الإعجاب باستهلالات البحتري و تقديم العشرات منها معبّرا عنها بجميل الإطراء و الثّناء بمثل قوله:" هذه كلّها ابتداءات جيّدة بارعة اللّفظ صحيحة المعنى "[2]، أو عبارة " و هذا من ابتداءاته العجيبة النّادرة، و إحسانه فيها الإحسان المشهور "[3] أو " قد تصرّف البحتري في هذه الابتداءات تصرّفا حسنا "[4] فكلّها تعليقات مشيرة إشارة واضحة إلى موقف الآمدي الإيجابي اتّجاه استهلالات البحتري و إعجابه بها، و لا يستثني إلّا القليل منها رادّا لها و منكرا كقوله:

قِفِ العَيْسَ قَدْ أَدْنَى خُطَاهَا كَلَالُهَا وَسَلْ دَارَ سُعْدَى إِنْ شَفَاكَ سُؤَالُهَا

و لم يقف الآمدي عند هذا الحدّ، بل راح يعدّ خصال العرب في الوقوف على الدّيار و ألفاظهم مع الكثير من الأمثلة و الشّواهد الشّعريّة ليبيّن للقارئ أنّ الآمدي عالم بالشّعر العربي يعرف دقائقه و ما خفي منه وما استعصى، و ما يزيد تمسّكنا بهذه الحقيقة هو

[1] -الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 45
[2] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص :448
[3] - الآمدي :المصدر السّابق، ج1، ص: 450
[4] -الآمدي: المصدر السّابق، ج2، ص: 62

اعترافه بصواب بيت البحتري هذا و لكنّه أخطأ في المعنى:"ولم أقل بأنّه خطأ، و إنّما قلت أنّ المعنى غير جيّد"[1] فكان الآمدي يردّ على نفسه حتّى يكفي غيره أداءه، و مثل هذه المآخذ اليسيرة الّتي لا تكاد تذكر ولا تنشر إلّا حقيقة قاطعة على مدى تحفّظ البحتري في استهلالاته و حرصه المتين على تصحيحها و تشذيبها قبل خروجها إلى النّاس و النّقاد حتّى تتنزّه عن مظاهر الضّعف و التّقليل من شأنها و عليه كان أهلا للتّنويه و مفخرة و إعجابا من نقّاد مثل القاضي الجرجاني باستهلاله رغم أنّه محتذ لمذهب الأوائل في بناء القصيدة و مغايرا في الاستهلال " فقد عنى به و اتّفقت له فيه محاسن فأمّا أبو تمّام و المتنبّي فقد ذهبا في التخلّص كل مذهب و اهتمامه به كلّ اهتمام، و اتّفق للمتنبّي فيه خاصّة ما بلغ المراد و أحسن و زاد "[2]، و قد فضّل القاضي الجرجاني من خلال هذا القول استهلال البحتري على استهلالات خصميه أبي تمّام و المتنبّي وهذا رأي مرسل يحتاج إلى قراءات و تفحّص للعديد من شعري الرّجلين لتّسليم بهذا الرّأي والمفاضلة الشّعريّة،والجرجاني بطبيعة الحال لم يعتن بهذا الجانب من التّحليل والمقارنة، والّذي يتركنا لا نسلّم بهذا الحكم و نحذر و نتريّث هو أنّ ابن رشيق القيرواني اعترض عليه في حينه ومدى وجاهته، و لو تركنا القاضي الجرجاني لحكمه و التفتنا إلى نقدين من رجلين أحدهما معروف وهو الحاتمي والآخر مجهول و هو الشّيخ البصري قد تناظرا في قضيّة بناء القصيدة بين الطّائيين و على وجه أخصّ في الاستهلال و التّخلّص و الخواتم و ما يوجّه النّاقدين منذ البداية هو التّعصب (فالبصري) يتعصّب للبحتري و يلوم أبا تمّام، يقول البصري في رواية للحاتمي:" ما يحسن أبو تمّام يبتدئ ولا يخرج،ولا يختم، و لو لم يكن للبحتري عليه من الفضل إلّا حسن ابتداءاته و لطف خروجه و سرعة انتهائه، لوجب أن يقع التّسليم له"[3]، و هذا تعصّب سافر للبحتري ضدّ أبي تمّام، أمّا الحاتمي فتعصّبه لأبي تمّام ظاهر لا يمكن أن يوارى أو يخفى يقول:" فأنشأت قولا أنحيت فيه على البحتري إنحاء أسرفت فيه و اقتدحت زناد الرّجل (يعني الشّيخ البصري) و تكلّم و تكلّمت و خضنا في أفانين من التّفضيل و المماثلة، غلوت في جميعها غلوّا شهده

[1] - الآمدي:المصدر السّابق، ج1، ص: 439

[2] - الجرجاني: الوساطة بين المتنبّي و خصومه، تحقيق محمّد أبو الفضل ابراهيم، علي محمّد البجاوي، مكتبة عيسى الحلبي، القاهرة، ط4، 1966، ص: 48

[3] -الحصري القيرواني:زهر الآداب،ج3، ضبط وشرح زكي مبارك،مطبعة السّعادة،مصر،1953،ص:619

جميع من حضر المجلس "[1]، و لو بحثنا في شيء من الجدّ من النّقد الموضوعي لوجدنا فيها شيئا قليلا لا يكاد يذكر، فالشّيخ البصري يقول في استهلال البحتري:

عَارَضْنَنَا أَصْلًا فَقُلْنَا الرَّبْرَبُ حَتَّى أَضَاءَ الأُقْحُوَانُ الأَشْنَبُ

إنّه من استهلالاته المشهورة، و الحاتمي لا يسلم لصاحب البحتري بهذا و يراه مأخوذا من قول أبي جويريّة:

سَلَّمْنَ فَحْوَى لِلْوَدَاعِ بِمُقْلَةٍ فَكَأَنَّمَا نَظَرَتْ إِلَيْنَا الرَّبْرَبُ

فالبيتان لا مجال للمقارنة بينهما أو سرقة للمعنى فالبحتري يفضّل النّساء و جمال عيونهنّ على بقر الوحش،أمّا بيت أبي جويريّة فقد شبّه عيون النّساء بعيون بقر الوحش عند التّسليم و النّظر ولا نستطيع من هذا أن تأخذ أيّ حكم نقدي محمل الجدّ والاعتبار، فهي مناظرة قامت على التّعصّب والتّحيّز كلّ طرف لصاحبه فهي غير موضوعيّة تناقش النّص فحسب، لتملي رفعته أو دناءته دون ميل أو تحيّز، فكلّ ما قام بين النّاقدين هو تعاطف أعمى نعجز أمامه عن استيضاح وجه الحقيقة، ممّا يزهّدنا في هذه المناظرة و أحكامها المتطرّفة، و لم تقتصر هذه المواجهات على الآمدي و الحاتمي و ابن المستوفي و الشّيخ البصري و غيرهم من نقّاد عصرهم بل تجاوزت عصرهم لتحطّ برحالها في القرن الخامس على ابن رشيق المسيلي المعروف ب (القيرواني)، و يظهر جهده في هذا الجانب واضحا من كلّ الآراء الّتي ذكرناها و يتبعها مستحسنا استهلال البحتري و عفويته دون تكلّف أو مواربة:" و من الشّعراء من لا يجيد الابتداء، ولا يتكلّف له ثمّ يجيد باقي القصيدة وأكثرهم فعلا لذلك البحتري كان يصنع الابتداء سهلا و يأتي به عفوا، و كلّما تمادى قوى كلامه، و له من جيّد الابتداءات كثير، لكثرة شعره و الغالب عليه ما قدّمت "[2]، رغم أنّ حقيقة رأيه تنطوي على شيء من التّقليل من شعر البحتري عامّة لكن فيه جانبا من الإعجاب و الامتنان و الاعتراف باستهلالات البحتري ذكرها ابن رشيق في كتابه العمدة مثل قوله:

" **عَارَضْنَنَا أَصْلًا فَقُلْنَا الرَّبْرَبُ حَتَّى أَضَاءَ الأُقْحُوَانُ الأَشْنَبُ**

و كقوله:

مَا عَلَى الرَّكْبِ مِنْ وُقُوفِ الرُّكَابِ فِي مَغَانِي الصِّبَا وَ رَسْمِ التَّصَابِي "[3]

[1]-الحصري القيرواني:المصدر نفسه ،ج3،ص:619
[2] - ابن رشيق: المصدر السّابق، ج1، ص: 232
[3] - ابن رشيق:المصدر السّابق، ج1، ص: 334

و ما يدفعنا إلى أنّ القيرواني كان تابعا في نقده مقرّا بما قاله نقّاد قبله قوله ذاته في الآمدي القائل فيه:" و كان أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي يفضّل ابتداءات البحتري جدّا، و هو الّذي وضع كتاب الموازنة و التّرجيح بين الطّائيين، و نوّه فيه بالبحتري أعظم تنويه "[1]، و هذا رأي ينطوي على التّسليم و الإقرار بما قدّمه الآمدي و قاله عن البحتري و شعره، و يذكر ابن رشيق قول القاضي الجرجاني في البحتري و تفضيل استهلاله عن غيره من الاستهلالات، يقول فيه:"... غير أنّ القاضي الجرجاني فضّله (يعني البحتري) بجودة الاستهلال على أبي تمّام وأبي الطيّب، و فضّلهما عليه بالخروج و الخاتمة و لست أرى لذلك وجها، إلّا كثرة شعره كما قدمت، فإنّه لو حاسبهما ابتداء جيّدا بابتداء ما لأربى عليهما و قصرا عن عذره "[2] و هذا الموقف يحتاج إلى النّظر و المناقشة نظرا لما فيه من مخالفة للقاضي الجرجاني، فهو لا يرى رأي الجرجاني في أنّ استهلالات البحتري تفضل استهلالات أبي تمّام، و أبي الطيّب، و إذا كان قد انتهى لهذا الحكم كما ذكرنا آنفا، فإنّ القيرواني يردّ ذلك إلى كثرة شعر البحتري و كثرة استهلالاته،ولو قارنت بين استهلالات الشّعراء الثّلاث كثرة لوجدت استهلالات البحتري تحوز عصا السّبق،وهذا جانب إحصائي لا يعطي التّفوّق الشّعري له والسّبق في جانبه الفنّي والجمالي بل من جانب قوّة الطّبع الّتي يفضّلها القاضي الجرجاني و هي حاضرة في استهلالات البحتري و عامّة شعره، خاصّة إذا ما قيست باستهلالات أبي تمّام، وأبي الطّيب الّتي لا تخلو من الأبّهة و الفخامة فضلا إلى جانبها الفكري، و لم يفت ابن رشيق بحسّه الشّاعري عفويّة و سهولة استهلالات البحتري و يعقّب على الحاتمي بقوله:" فأمّا الحاتمي فإنّه يغضّ من أبي عبادة غضّا شديدا، و يجوز عليه جوزا بيّنا لا يقبل منه و لا يسلم إليه "[3]، و يرى ابن رشيق أنّ الحاتمي أنّه مجرّد ناقد متهوّر متعصّب على البحتري منتصر لصاحبيه مفرط في الذّود عن شعريهما، و لا شكّ أنّ الذاتيّة لا يخلو منها أيّ نقد يدّعي الموضوعيّة في موازنته بين شعرين أو شعراء اختلف في تفوّقهم الشّعري، و لم يفت الآمدي أن يتعرّض لحسن التّخلّص عند الشّاعرين، و يراهما متفاوتين في ذلك، و قد أثبت في الكثير من المرّات حسن تخلّص البحتري و تجويده للرّبط بين النّسيب و المديح، فهناك تخلّصه في وصف الإبل "[4]،ووصف السّفينة[1] ووصف النّساء [2]،

[1] - ابن رشيق: المصدر السّابق، ج1، ص :333
[2] - ابن رشيق: المصدر السّابق،ج1، ص: 233
[3] - ابن رشيق:المصدر السّابق، ج1، ص: 333
[4] - الآمدي: المصدر السّابق، ج2، ص: 299

و بالحلف باليمين [3]، و بذكر الغيث و وصف الرّياح [4]، بل إنّ من يرقب التّعليقات الّتي كان الآمدي يختم بها كلّ فنّ من هذه الفنون مقارنة بما عند أبي تمّام، يرى الآمدي يرجّح كفّة البحتري لا محالة، و مرّ بنا قول القاضي الجرجاني و تفضيله لحسن تخلّص أبي تمّام و المتنبّي، فالانتقاد لا يرسو على مستقرّ بين النّقاد لولوج الذّاتيّة عند ذاك والتّأثّر العارض و الذّوق الخاصّ، و ربّما يكون موقف الباقلّاني من تخلّصات البحتري فيه نظر و نحن نعرضه:" ألا ترى أنّ كثيرا من الشّعراء قد وصف بالنّقص عند التّنقّل من معنى إلى غيره، و الخروج من باب إلى سواه، حتّى أنّ أهل الصّنعة قد اتّفقوا على تقصير البحتري مع جودة نظمه، و حسن وصفه، في الخروج من النّسيب إلى المديح، و أطبقوا على أنّه لا يحسنه، و لا يأتي فيه بشيء، و إنّما اتّفق له في مواضع محدودة خروج يرتضى و تنقّل يستحسن "[5]، لقد أجمع أهل الصّنعة على أنّ البحتري مقصّر في الخروج و لا يقلّلون من إحسانه فيه و الباقلاني يعلن ميله لأبي تمّام و هجومه على البحتري بقوله:" و هو غير بارع في هذا الباب، و هذا مذموم معيب منه، لأنّ من كان صناعته الشّعر، و هو يأكل به، و تغافل عمّا يدفعه إليه في كلّ قصيدة و استهان بأحكامه و تجويده، مع تتبّعه لأن يكون عامّة مابه يصدر أشعاره من نسيب عشرة أبيات وتتبّعه للصّنعة الكثيرة، و تركيب العبارات، و تنقيح الألفاظ و تزويرها، كان ذلك أدخل في عيبه، و أدلّ على تقصيره و قصوره و إنّما يقع له الخروج الحسن في مواضع يسيرة، و أبو تمّام أشدّ تتبّعا لتحسين الخروج منه "[6] ، يرى الباقلاني أنّ حسن التّخلّص عند الآمدي يسير و الغلبة فيه لأبي تمّام و أبي الطيّب كثير، و لكن نحتاج هنا إلى مبرّرات تسند الحكم و تعضده أو تنفيه خاصّة أنّ الآمدي أشرك أبا تمّام حسن التّخلّص من قبل، و لوعدنا لابن رشيق لوجدنا قولا مغايرا تماما لمّا أثنى على البحتري بحسن الاستهلال لكن في تخلّصه يقول:" فإذا لم يكن خروج الشّاعر إلى المدح متّصلا بما قبله، و لا منفصلا بقوله دع ذا، و عد عن ذا و نحو ذلك سُمّي طفرا و انقطاعا و كان البحتري كثيرا ما يأتي به"[7]، و لم يقتصر الاهتمام بتخلّص البحتري على القرن الرّابع

[1] - الآمدي: المصدر السّابق، ج2، ص: 307
[2] - الآمدي:المصدر السّابق، ج2، ص: 311
[3] - الآمدي: المصدر السّابق، ج2، ص: 313
[4] -الآمدي: المصدر السّابق، ج2، ص :319
[5] - الباقلاني: إعجاز القرآن، تحقيق سيّد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ط3، (د، ت)، ص :38
[6] - الباقلاني : المصدر السّابق، ص 227
[7] - ابن رشيق: المصدر السّابق، ج1، ص 239

و الخامس بل امتدّ إلى القرن السّابع الهجري أين وجدا بن الأثير الجزري ليثير الموضوع من جديد، و يقول فيه:" و الشّعراء متفاوتون في هذا الباب، و قد يقصر عنه الشّاعر المفلّق المشهور بالإجادة في إيراد الألفاظ واختيار المعاني كالبحتري فإنّ مكانه من الشّعر لا يجهل... و مع هذا فإنّه لم يوفّق في التّخلّص من الغزل إلى المديح بل اقتضبه اقتضابا "[1]، و ما عند ابن الأثير هو حكم سابق درج عليه جملة من النّقاد ثمّ ذكرهم مثل القاضي الجرجاني، و الباقلاني قبله غير الآمدي الّذي أشاد بحسن تخلّص البحتري لكنّه لم يكن ملتزما به في كلّ شعره بل قصّر فيه أحيانا و أحسن أحيانا أخرى، و قد يكون هذا التّفريط لكثرة شعره خاصّة قصائد المدح الّتي أكثر إذا ما قيس بصاحبه أبي تمّام فلعلّ مثل هذه الحقيقة تقوم مقام الشّافع له لعلّها تبرد نار المؤاخذة و اللّوم كذلك النّقاد لم يعيروا أيّ اهتمام لخواتم شعره مثل اهتمامهم باستهلالاته و تخلّصاته، بل أهملوا هذا الجانب غير أنّ الشّيخ البصري في معرض منازلته للحاتمي نوّه بخاتمة قصيدتين الأولى قوله:

إِلَيْكَ القَوَافِي نَازِعَاتٍ شَوَارِدًا يَسِيرُ ضَاحِي وَشِيهًا وَ يُنَمْنِمُ

وَ مُشَوَّقَةٌ فِي النَّظْمِ غُرٌّ يَزِيدُهَا بَهَاءً وَ حُسْنًا أَنَّهَا لَكَ تُنْظَمُ

و الثّانية قوله:

ثَنَاءٌ تَخَالُ الرَّوْضَ فِيهِ مُنَوَّرًا ضُحًى، وَ تَخَالُ الوَشْيَ فِيهِ مُنَمْنَمَا[2]

و الملاحظ في الدّيوان أنّها أبيات لم ترد خواتما بل وردت في عرض القصيدتين كأنّك ترى أنّ ترتيبا آخر للأبيات يشمل القصائد و عليه تفرز الانتقادات و هنا تصعب مهمّة النّاقد في تحديد النّهايات و إصدار الأحكام لأنّ ليس ما يؤكّد بأنّ هذه الخواتم تمتاز بأيّة مزايا خاصّة، سواء أكانت هذه المزايا فنّية كمزايا الاستهلالات، أو كانت مزايا فنّية شكليّة معا كمزايا التّخلّصات:" نعم هناك كثير من التّقاليد الأدبيّة قيلت حول أصول صياغة (الخواتم)، و لكن يبدو أنّها لم تجد أذنا صاغيّة من كبار الشّعراء، هذا إذا لم نقل أنّ أغلب تلك التّقاليد قد صيغت في عصور متأخّرة فسدت قرائح شعرائها، و غلبت على نقّادها نزعة الاهتمام بالشّكل و الإمعان في فرض القيود"[3]و رغم ذلك فهو شاعر و صّاف فريد رُزق موهبة الوصف ممّا جعله بارعا فيه يحلّق في أجواء بعيدة حتّى صار إماما لمن جاء بعده و زعيما

[1] - ابن الأثير: المثل السّائر، ج3، تحقيق أحمد الحوفي، بدوي طبانة/ مكتبة النهضة، مصر، القاهرة، 1959، 1379 ه، ص 126

[2] -البحتري:الدّيوان،ج3،تحقيق:حسن كامل الصّيرفي،دار المعارف بمصر،ط2،ص:،1984،1931

[3] -حمد عبدالله الزّايدي:أضواء النّقد العربيّ على مذهب البحتري وأصوله الفنيّة،رسالة لنيل ماجستير،جامعة الملك عبدالعزيز،كليّة الشريعة قسم الدّراسات العليا،فرع اللّغة العربيّة،1980م،1400ه،ص:224

للوصف في عصره. إنّ البحتري و هو المدّاح المجيد و الوصّاف المبدع، لم يدع الفرصة تفوته ليبدع بإتقان الشّاعر القدير الّذي جمع بين المدح و الوصف، فعمد إلى مدح الخلفاء جامعا مدحه بالوصف لقصورهم و حدائقهم و صوّر من الطّبيعة الّتي تبهج، خواطرهم فترفع من شأن القصيدة فنّا و أسلوبا و لا تحطّ منها، فعَمْدُ الشّعراء قبل البحتري إلى شيء من ذلك كان نزرا قليلا، أمّا البحتري فقد جعل من ذلك إكثارا ومذهبا حيث جعل مدائحه مرتبطة لصيقة بجمال الطّبيعة و حسنها، و في قصائده هذا الارتباط الوثيق مع الطّبيعة الّتي لا تفتر أن تمدّه بفنّ القول كما مدّت الأرض بروائع أشكالها في وشي مزركش جميل، و في قصيدة مدح فيها البحتري الفتح بن خاقان نرى ذلك التّزاوج و التّلاحم بين المدح و الوصف بقوله:

" **عِشْ حَمِيدًا فَمَا نَذُمُّ زَمَانًا جَارُنَا فِيهِ فِعْلُكَ المَحْمُودُ**

أَخَذَتْ أَمْنَهَا مِنَ البُؤْسِ أَرْضٌ فَوْقَهَا ظِلُّ سَيْبِكِ المَمْدُودُ

ذَهَبَتْ جِدَّةُ الشِّتَاءِوَوَفَا نَاشَبِيهًا بِكَ الرَّبِيعُ الْجدِيدُ

أُفُقٌ مُشْرِقٌ،وجوٌّأَضَاءَتْ فِي سَنَانُورِهِ اللَّيالِي السُّودُ[1]

وأوصاف البحتري للقصور و الطّبيعة و الأنهار كثيرة رائدة لم يسبق للكثير منها كما أنّ من جاء بعده لم يبلغ شأوه في ذلك و لم يلحق بمداه، و كان الشّاعر يعيش زمانه، و يقوم بنقل مجتمعه عبر صفحات التّاريخ بشعر جميل رصين، و لم يتخلّف أبدا عن ركب الشّعر القديم وموضوعاته فقد قدّم أوصافا رائعة للفرس، و أخرى للإبل، كما قدّم للذّئب وصفا عارض به سابقيه ممن عرض لهذا الموضوع الطّريف، إنّه يمثّل امتدادا للقديم و لا يفوته الإبداع في الجديد، و إذا كنّا في مقام الوصف عنده فلا يفوتنا أن نعرض لسينيّته الخالدة في إيوان كسرى هذه السّينيّة الّتي تعدّ فريدة في بابها بارعة حسّ ورقّة تفوح منها رائحة الإعجاز الشّعري و تلوح منها أبّهة النّضد و الشّعريّة اللّامتناهية يقول:

" **صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَنِّسُ نَفْسِي وَ ترَفَّعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جِبْسِ**

وَ تَمَاسَكْتُ حِينَ زَعْزَعَنِي الدَّهْ رُ الْتِمَاسًا مِنْهُ لِتَعَسِي وَ نَكْسِي "[2]

[1] -البحتري:الدّيوان ج4،تحقيق:حسن كامل الصّيرفي،دار المعارف،مصر،1964،ص:2090

[2] - البحتري:الديوان،المصدر نفسه، ج2، ص: 1152

لقد اختار الشّاعر قافية السّين، و هي قافية تتمّ على الحزن و الأسى، و تعرض تفوّقه عمّن سبقه في هذا الرّوي،وقد بنى تكوينها الموسيقي على الحروف الصّفيريّة كالسّين والصّاد و الزّاي و جعلها محورا تدور عليه تراكيبها مذكّرا بخطوب الزّمان و ما حلّ بآل ساسان، و قد كانوا في سعة من نعم و عيش و كيف أخنى عليهم الزّمان فتهدّم عيشهم، حتّى أنّه استطاع بمقدرته الشّعريّة أن يصف صورة على جدار تصوّر معركة الفرس مع الرّوم بعد أنّ لمس فيها الحياة وكأنّها آنية تجري أمام ناظره، فكان عملاقا في التّعليق عليها ووصفها بأبهى تصوير رغم ما قيل عن سرقاته. إنّ موضوع سرقاته من الأهميّة بمكان التّي قام النّقاد بمعالجتها في شعره لقد استهلوا مبدئيّا بمناقشة سرقاته من أبي تمّام،ثمّ عادوا فأفردوا كثيرا من الأقاويل لسرقاته من سائر شعراء العربيّة،ووجهات النّظر ليست على صعيد واحد في الاتفاق على موضوع سرقات البحتري من أبي تمّام، رغم اعتراف أنصاره بهذا الأخذ و لكن اعتراف بطريقتهم الخّاصّة فالآمدي يقول:" ينبغي أن تتأمّلوا محاسن البحتري، و مختار شعره،و البارع من معانيه و الفاخر من كلامه، فإنّكم لا تجدون على غزره، و كثرته حرفا واحدا ممّا أخذه عن أبي تمّام، و إذا كان ذلك إنّما يوجد في المتوسّط من شعره، فقد قام الدّليل على أنّه لم يعتمد أخذه، و أنّه إنّما كان يطرق سمعه فيلتبس بخاطره فيورده "،[1] ومردّ الأمر و حقيقته إنّ توارد الخواطر و تشابهها لايمكن صدّه أوردّه، فهي معان تتواجد دون إذن مسبق فتقتحم عليك ذهنك، ثمّ تترجم إلى أفكار وأشعار قد توجد سلفا عند ندّك أو نظيرك، و دفاع الآمدي ترى فيه إكبارا للبحتري و تميّز شعره الرّاقي عن غيره فهو لا يشبه أيّ شعر و لا يناظره، أمّا المتوسّط منه ترى فيه التّشارك و إن كان بغير عمد أو فعل للسّرقة فهو طرق للسّمع ليس إلّا فيظهر عليه الالتباس، و قد نجد مخرجا لقول الآمدي فيما نراه من أقوال تسند قول الآمدي وتعضده من تناص عن(جوليا كريستيفا)وهو يبسط شيئا من الموضوعيّة في الإبداع الفنّي،فالظاهر في عصرنا هذا وتفسيراته أنّ خيال الشّاعر يعتمد كليّا على ذاكرته واسترجاعها لأنّ التذّكر نوعان: نوع تلقائي يعتمد على تداعي المعاني ،ونوع آخر يسمى التّذكّر المعتمد ،وهو الذّي يعتمد فيه الشّاعر أن يتذكّر فكرة أو صورة ،يمكنها أن تؤدّي ما في نفسه وتجسّد مشاعره ،وذاكرة البحتري كبيرة كبر شأنه ،فمن الطّبيعي أن يكون شعر أستاذه من أظهر محفوظه وجودا وخلودا في ذهنه وحضوره سهل عند الاستدعاء والمناداة

[1] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 56

وأن تكون معاني أستاذه وصوّره أكثر ما يتسلّل دون استئذان عند عمليّة الإبداع ،وحينئذ لا يهمّنا بعد ذلك أن يكون البحتري التّلميذ الّذي تذكّر عن طريق التّوارد التّلقائي أو القصري عند اللّزوم أو الحاجة لأنّ صدى شعر أبي تمّام له رجعه من ذاكرة تلميذه وهذا اتّصال لا محالة بالعمليّة الإبداعيّة، وما تفرضه من قيود لا يمكن الفكاك منها و هذا رأي عليه جلّ نقّاد اليوم، لكن نقّاد القرن الثّالث هجري كابن أبي طاهر المعروف ب (ابن طيفور) (ت 280)هو و(أبي ضياء بشر بن يحي النّصيبي) [1] قدعنونا كتابيهما (سرقات البحتري من أبي تمّام) و كلا الكتابين مفقود إلّا من بعض الإشارات في كتب النّقد و التّراجم وهذا الأخير نقل عليه الآمدي و المرزباني و القاضي الجرجاني و كتاب أبي الضّياء (سرقات البحتري من أبي تمّام) قد اهتم به الآمدي في بحثه اهتماما بالغا، كما عرض مقدّمته الّتي تضمّنت منهجه في البحث و تتبّع أيضا طريقته في جميع الكتاب لمعرفة هل حقّق منهجه في البحث أم لا ؟ وقد جاء في مقدّمة أبي ضياء قوله:" ينبغي فيمن نظر في هذا الكتاب، ألا يعجل بأن يقول: هذا مأخوذ من هذا، حتّى يتأمّل المعنى دون اللّفظ، و يعمل الفكر فيما خفي و إنّما المسروق في الشّعر، ما نقل معناه دون لفظه و أبعد آخذه في أخذه... و من النّاس من يبعد ذهنه إلّا عن مثل امرئ القيس و طرفة حين لم يختلفا إلّا في القافيّة، فقال أحدهما: (و تجمّل)، و قال الآخر: (و تجلّد)... ففي النّاس طبقة أخرى يحتاجون إلى دليل من اللّفظ مع المعنى، و طبقة يكون الغامض عندهم بمنزلة الظّاهر و هم قليل "[2]، لقد خصّ المنهج بخصائص نذكر منها:

- لا تنحو نحو الاتهام حتّى ترى المعنى المتّهم و تعمل فيه الفكر
- موقع السّرقة تختصّ به المعاني دون الألفاظ
- السّرقة في المعاني البعيدة دون القريبة
- الحكم بالسّرقة يتعدّى التّشابه الظّاهري و يصل إلى غور المعاني و عمقها

ولا يعدو هذا في نظر الآمدي إلّا إطالة وحشرا [3] لأنّ السّرقة عنده لا تكون في المعاني المشتركة الّتي غضّ عليها النّقاد الطّرف وأسموها المطروحة في الطّريق و إنّما تكون في البديع المخترع الّذي انفرد به صاحبه كمعنى عنترة في الذّباب الّذي أرادته الشّعراء و لم

[1] - أبو ضياء بن يحي كان شاعرا و أديبا له من الكتب (الجواهر، الآداب، و كتاب السّرقات الكبير)، انظر معجم الأدباء، لياقوت الحموي، ج7، ص:5 7

[2] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 345

[3] -الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 346

تلحقه، و قد عرض الآمدي عشرين بيتا لأبي تمّام و أخرى تقابلها للبحتري ادّعى فيها السّرقة، و وقف عند كلّ بيتين يمحّص بالشّرح و تقليب النّظر، فلم يجد الآمدي إلّا معان عامّة الّتي لا تخصّ أبا تمّام وحده، و يورد قول أبي تمّام القائل:

إِذَا القَصَائِدُ كَانَتْ مِنْ مَدَائِحِهِمْ يَوْمًا فَأَنْتَ لَعَمْرِي مِنْ مَدَائِحِهَا

ذكر أبو الضّياء أنّ البحتري أخذ معناه في قوله:

وَ مَنْ يَكُ فَاخِرًا بِالشِّعْرِ يَذْكُرُ فِي أَضْعَافِهِ فَبِكَ الأَشْعَارُ تَفْتَخِرُ

والآمدي يرى أنّ:" هذا غلط على البحتري، لأنّ النّاس لا يزالون يقولون فلان يزين الثّياب و لا تزينه، و يجمّل الولاية و لا تجمّله... و هذا من المعاني الّتي لا يجوز أن يدّعي أحد من النّاس أنّه ابتدعها أو اخترعها أو سبق إليها، و لا يجوز أن يكون مثل هذا إذا اتّفق فيه خطيبان أو شاعران أن يقال، أنّ أحدهما أخذ من الآخر "[1]، و هذه طريقته في الرّد على من ثلم شعر البحتري و قدح فيه و قد سار الآمدي بهذه الطّريقة في الاستقصاء والرّدّ حتّى في المعاني الّتي ليس بينها تناسب أو تقارب أو أيّ اشتراك قد وهم فيه أبو ضياء ظانّا منه أنّه سرق من أبي تمّام و أخذ منه موردا قول أبي تمّام:

إِذَا شَبَّ نَارًا أَقْعَدَتْ كُلَّ قَائِمٍ وَقَامَ لَهَا مِنْ خَوْفِهِ كُلَّ قَاعِدِ

وقول البحتري: وَمُبَجَّلٌ وَسْطَ الرِّجَالِ خُفُوفُهُم لِقِيَامِهِ وَقِيَامُهُمْ لِقُعُوده

قال الآمدي:"ليس أحد المعنيين من الآخر في شيء لأنّ أبا تمّام أراد إذا شبّ نار الحرب أقعدت كلّ قائم،أي كلّ قائم لقتاله ومنابذته ...والبحتري إنّما ذكر أنّ الرّجال يحفّون لقيام ممدوحه،أي يسرعون بين يديه إذا قام،فإذا قعد قاموا إجلالا وهيبة ...فالمعنيان مختلفان وليس بينهما اتّفاق إلاّ في ذكر القيام والقعود،والألفاظ مباحة "[2]

وعلى هذا النّحو سار الآمدي في شرحه وتحليله مركّزا في ذلك على خصوصيّة كلّ معنى عند أحد الشّاعرين ،ويسير في طريقته مبيّنا خلطه وخطأه في المعاني سوى الاتفاق في نزر من الألفاظ،مع أنّ ثمّة ما ليس يربط معاني أبي تمّام بمعاني البحتري إلّا الاشتراك في بعض الألفاظ مثل ذلك قول أبي تمّام:

لَايَدْهَمَنَّكَ مِنْ دَهْمَائِهِمْ عَدَدٌ فَإِنَّ أَكْثَرَهُمْ أَوْ جُلَّهُمْ بَقَرُ

[1] -الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 357، 363

[2] - الآمدي:المصدر السّابق،ج1،ص:363-364

ذكر أبو الضّياء أنّ البحتري أخذه و قال:

عَلَيَّ نَحْتُ القَوَافِي مِنْ مَقَاطِعِهَا وَ مَا عَلَيَّ لَهُمْ أَنْ تَفْهَمَ البَقَرُ

قال الآمدي: أراد أبو تمّام أن لا يجب أن ينظر إلى كثرة عددهم فإنّ أكثرهم بقر، و ذكر البحتري أنّ عليه أن يجيد القول،وليس عليه أن تفهمه البقر و ما هاهنا اتّفاق إلّا في لفظ البقر"[1] ونقد الآمدي لكتاب أبي ضياء ليس فيه ادّعاء أو ميل لصاحبه خصوصا فيما ذكرنا يظهر الإنصاف و ميزان القسط ظاهر فيه، لقد دعّم كلامه بأفكار ماثلة مفهومة قويّة بالتّحليل والتّدقيق، رغم أنّ الآمدي كان يتمحّور بحثه هنا حول مشكل السّرقة بالمقارنة بين المعاني والبحث عنها، فإنّه قد استطاع من داخل هذه الدّائرة نفسها أن يثبت لنا بما لا يقبل الرّيبة والشّك أنّ أبا ضياء لم يستطع أن يلتزم منهجه الّذي فرضه و سطّره لإتباعه، و تيّار السّرقات الّذي سار زمنا طويلا من القرن الثّالث إلى القرن الرّابع فقد دفعه و قوّله، و ليس في الأصل أنّ الآمدي من نقّاد السّرقات و لم يعر لها الاهتمام الأكبر فيؤلف فيها، و مردّ ذلك عن شيوخه الّذين لا يرون أيّ كبير أو سوء في السّرقات،ويرجع اهتمام الآمدي للبحث في القضيّة أنّ أصحاب أبي تمّام ادّعوا سبق أبي تمّام و أنّه مصدر الجدّة و الابتداع، " فوجب إخراج ما استعاره من معاني النّاس، ووجب من أجل ذلك إخراج ما أخذه البحتري أيضا عن معاني الشّعراء، فظروف الحركة النّقديّة في القرن الثّالث هجري و ما نتج عنها من تعصّب في الآراء، هي الوحيدة الّتي حملت ناقدا كالآمدي إلى إعادة النّظر في المسألة و الميل إلى الأصيل و نصرته كان الأولى بالمناصرة و الدّعم، و يعترف بمشاركة البحتري أبا تمّام معانيه"[2]، و يقدّم المبرّر لذلك بقوله:" غير منكر لشاعرين مكثرين متناسبين من أهل بلدين متقاربين أن يتّفقا في كثير من المعاني، لا سيما ما تقدّم فيه النّاس، و تردّد في الأشعار ذكره وجرى في الطّباع و الاعتياد من الشّاعر و غيّر الشّاعر استعماله "[3] و رأي الآمدي هذا في قيمته نصرة للبحتري و أنصاره، و أنّ سرقات ما هي إلّا اشتراك في بعض المعاني من خلال العمليّة الإبداعية، و دور التّذكر فيها، و الآمدي يذكر عامل البيئة و نفس المجتمع و الثّقافة فلا خير في التّقاسم و الاشتراك كما ذكرنا سلفا في: (العامّ المشترك من المعاني، الألفاظ المشتركة) و قصّر السّرقة على البديع المخترع الّذي حقّقه الشّاعر و

[1]-الآمدي:-المصدر السّابق ،ج1،ص:364
[2] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 56
[3] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 56

اختصّ به دون غيره فهذا هو مبدأه في السّرقة و هو مثل القدامى فصل بين اللّفظ و المعنى في السّرقة و اهتمّ بالمعنى وسرقته، فمثلا قول أبي تمّام :

وَ قَدْ تَأْلَفُ العَيْنُ الدُّ جَى وَ هُوَ قَيْدُهَا وَ يُرْجَى شِفَاءُ السُّمِّ وَ السُّمُ نَاقِعُ

قول البحتري:

وَ يُحْسَنُ دَلُّهَا وَ الصَّوْتُ فِيهِ وَ قَدْ يُسْتَحْسَنُ السَّيْفُ الصَّقِيلُ

لا يرى في بيت البحتري سوى معنى مسروق من أبي تمّام، رغم ما أبرزه من أصالة و أعطى فكرة أبي تمّام بعرض جديد، و صورة فنّية قشيبة، و لم يعزو سرقات البحتري لأبي تمّام فحسب بل رفعها كذلك إلى شعراء آخرين قد أخذ منهم بقوله:" فهذا ما مرّ بي من سرقات البحتري من أشعار النّاس على تتبّع فخرّجتها، و لعلّي لو استقصيتها لكانت نحو ما خرّجته من سرقات أبي تمّام أو تزيد عليها، و على أنّي قد بيّضت في آخر الباب، فمهما مرّ من شيء منها ألحقته به إن شاء اللّه تعالى "[1] فهو لم يستقص عند البحتري،ولو فعل لكانت تربو عن سرقات أبي تمّام فهو قد بيّض اعترافا لصفحة البحتري وانكشاف معانيه بحيث أنّها أصبحت من يتأمّلها لا يحتاج إلى ثاقب نظر وحدّة ذكاء، فالاتّصال واقع و الأخذ منصوص بين شاعرين طال حولهما النّزاع واشتدّ الخلاف بينهما و لم يعرف أيضا شاعرين شغلا النّقاد مثل هذين الشّاعرين، وتحدّثوا حول مذهبيهما و طريقة كلّ منهما في صياغة الشّعر، و لطالما تحدّثوا كذلك عن ألفاظهما و حظّهما من البلاغة،و آخر شيء انتهى إليه النّقد هو الموازنة الأدبيّة بينهما في مراحل تاريخيّة و أزمنة متعاقبة وجد فيها كلّ ناقد ثمّ رست مرساتها على الآمدي أو موازنة الآمدي.

[1] -الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 323

المبحث الثّالث:خلاصة تأليف كتاب الموازنة:

يقول الآمدي:" و وجدتهم فاضلوا بينهما لغزارة شعريهما و كثرة جيّدهما و بدائعهما، و لم يتّفقوا على أيّهما أشعر "[1]، من خلال هذا القول قد ارتكز الآمدي لتبيان شعريّة من هي أجدر بالتّغليب و المناصرة لأنّ من سبقه من نقّاد لم يرسوا على رأي و لم يحدّدوا من هو الأشعر وعلى هذا النّحو رسم خطّته و منهجه في التّحكيم و إبداء الرّأي يقول:" و أنا ابتدئ بذكر مساوئ هذين الشّاعرين لأختم بذكر محاسنهما و أذكر طرفا من سرقات أبي تمّام، وإحالاته وغلطه، و ساقط شعره، و مساوئ البحتري في أخذ ما أخذه من معاني أبي تمّام، و غير ذلك من غلطه في بعض معانيه، ثمّ أوازن من شعريهما بين قصيدة و قصيدة إذا اتّفقنا في الوزن والقافيّة و إعراب القافيّة، ثمّ بين معنى و معنى، فإنّ محاسنهما تظهر في تضاعيف ذلك وتتكشف، ثمّ أذكر ما انفرد به كلّ واحد منهما فجودة من معنى سلكه و لم يسلكه صاحبه. وأفرد بابا لما وقع في شعريهما من التّشبيه و بابا للأمثال أختم بها الرّسالة ثمّ اتّبع ذلك بالاختيار المجرّد من شعريهما، و أجعله مؤلّفا على حروف المعجم، ليقر

[1] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص :04

بتناوله و يسهل حفظه و تقع الإحاطة به إن شاء اللّه تعالى "[1]، لقد بنى خطّته على ثلاثة محاور أساسيّة هي:

- ذكر المساوئ عند الشّاعرين
- ذكر المحاسن عند الشّاعرين
- الموازنة بين الشّاعرين

وهذا التّشكيل الّذي بنى عليه خطّته أسبقه بعرض الخصومة بين أصحاب أبي تمّام وأصحاب البحتري، و لم يعترض له في خطّته، رغم ما للخصومة و أهمّيتها في بناء النّقد ومناظرته ولكن أراد أن يظهر مجهوده الخّاص و طموحه الّذي لم يقف عند حدود الموازنة بين الشّاعرين فحسب، و إنّما كانت إطارا عامّا يحتوي كلّ ما يتّصل بالشّاعرين من قضايا النّقد، مركّزا جلّ انتباهه على الشّعر لا غير و ما يحويه من وزن و قافية و إعراب القافية كما يشرك الآمدي المتلقّي في إصدار الأحكام بعد أن قرأ هذا المتلقّي الموازنة الّتي بثّها الآمدي كتابه بين قصيدة و أخرى تتّصفان بنفس الألفاظ الموزونة المتآلفة و نفس القافية و حركاتها، ثمّ ينتقل إلى معنى و آخر يشبهه عند صاحبه " ثمّ احكم أنت حينئذ إن شئت على جملة ما لكلّ واحد منهما إذا أحطت علما بالجيّد و الرّديء "[2]كأنّ الآمدي ينقلنا لعالم حديث يستقرأ فيه القارئ و تكون سلطته هي المردّ الأوّل و الأخير لأيّ حكومة تتّم بين شاعرين قد اختلف فيهما و كثرت فيهما التّقويلات ليكشف:" عن أنساق النّص الشّعري، لاكتشاف عالمه و القوانين الّتي تحكمه، وبذلك تتحدّد مهمّة القراءة النّقديّة بتتبّع إنتاج الدّلالة الشّعريّة و عوامل تولّدها "[3]، و هذه وظيفة قرائيّة تكشف عن فهم النّصوص من وجهة بنائيّة جديدة يقوم بها القارئ، مبتدئا بالأنساق الصّغرى للنّصوص الفرديّة ليصل إلى أنساق كبرى أو عامّة كالقصيدة و طرق تشكّلها و بنائها، و ربّما كانت أهداف أخرى أبعد ممّا تتصوّر في ذهن الآمدي لينتقل إلى المعنى الّذي يشكّل الرّابطة الموضوعيّة و أقوى خصوصيّة من الرّابطة الشّكليّة " و قد انتهت الآن إلى الموازنة بينهما، وكان الأحسن أن أوازن بين البيتين أو القطعتين إذا اتّفقتا في الوزن و القافية و إعراب القافية و لكن هذا لا يكاد يتّفق مع اتّفاق المعاني الّتي إليها المقصد،وهي المرمى والغرض و باللّه أستعين على

[1] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 57
[2] - الآمدي:المصدرالسّابق، ج1، ص: 06
[3] - عبد العزيز حمودة، المرايا المقعّرة، نحو نظريّة نقديّة عربيّة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1987، ص 153

مجاهدة النّفس و مخالفة الهوى و ترك التّحامل فإنّه جلّ اسمه حسبي و نعم الوكيل "[1]و الظّاهر من تعليل الآمدي و تحليله هذا أنّ المنهج الأوّل لا يفي بحقّ الموازنة دون المعاني و مقارنتها عند الشّاعرين و مدى إدراك كلّ واحد لها و تمكّنه منها و يتلكّأ الآمدي بعد التّحليل التّجزيئي ليلتفت في قصائد الرّثاء أنّ المنهج لا يفي بالغرض ليوازن بين (قصيدة و قصيدة) لأنّ لكلّ منهما معانيه الخّاصة و أسلوبه التّعبيري:" فإنّه برز في هذه القصائد وأحسن و أجاد لفظا و معنى و سبكا، حتّى كأنّها من بحر غير بحره، و من معدن سوى معدنه و كان يظهر تقصيره في باقي قصائده و هي أربع عشر قصيدة، لأنّ الجيّد منها إنّما هو لمح قليلة... "[2] و كان يظهر فضل البحتري في قصائده و هي ثلاث و عشرون قصيدة وهو من وراء هذه الموازنة كان يلمح إلى استخلاص نتيجة موضوعيّة، فحين تعذّر منهج الموازنة بين معنى و معنى في فنّ الرّثاء عدل إلى المنهج الشّكلي أو الموازنة بين قصيدة وقصيدة. لكن أساس الحكم الكلّي ظلّ قائما بين معنى و معنى و عليه لم يتمّ الحكم بالغلبة للبحتري على أبي تمّام لأنّه أخذ في اعتباره المعاني الجزئيّة في تضاعيف قصائد أبي تمّام ونحن لا نزال نتحدّث عن طريقته و بواعث منهجه في الموازنة يتبادر من خلال الملاحظة وتقليب النّظر أنّ هناك أمورا منهجيّة لم يشر إليها الآمدي في خطّته ألا و هي طريقة عرض معاني الشّاعرين الّتي التزم الآمدي فيها بمنهج القصيدة العربيّة الّتي تتميّز بثلاث موضوعات: المقدّمة، الموضوع، الخروج، ثمّ يقوم بمعالجة المعاني الشّعريّة في المقدّمة الطّلليّة، أو ابتداءات القصائد، ثمّ إذا كانت هذه المعاني ممّا يرد في عرض القصيدة عطف عليها مرّة أخرى، فلو أخذنا مثلا معنى (ظلم الزّمان و اعوجاجه) لرأيناه يتناول ذلك في مدخل القصائد ثمّ " ما قالاه من هذه المعاني في وسط الكلام "[3]،و لا يتصرّف الآمدي في منهجه و في قراءة معاني الشّاعرين إلّا وفق ما درج عليه الأوائل و كانوا عليه من الوقوف على الطّلل ثمّ معالجة معاني التّرحال و وعورته ثمّ يأتي على دراسة الغرض و غالبا ما يكون المديح و يفصح مرّة أخرى عن منهجه و على أيّ أساس بناه بقوله:" و ما سنراه من محاسنهما و بدائعهما و عجيب اختراعهما، فإنّي أوقع الكلام على جميع ذلك و على سائر أغراضهما و معانيهما في الأشعار الّتي أرتبها في الأبواب و أنصّ

[1] - الآمدي: المصدر السّابق،ج1، ص :429
[2] -الآمدي:المصدر السّابق، ج1،ص :17
[3] -الآمدي: المصدر السّابق، ج2، ص: 233

على الجيّد و أفضله،و على الرّديء و أرذله، و أذكر من علل الجميع ما ينتهي إليه التّلخيص، و تحيط به العبارة، و يبقى ما لا يمكن إخراجه إلى البيان و لا إظهاره إلى الاحتجاج،وهو علّة ما لا يعرف إلّا بالدّربة، و دائم التّجربة والملابسة"[1] إنّك تتبيّن من منهجه وعي النّاقد الفذّ الحاذق الّذي هو متيقّظ لكلّ شاردة و واردة، و أصبح النّقد عنده قوّة بمكان له قوانينه تبرّر نتائجه و خلاصته المستخرجة تقوم على أحكام معلّلة لكن هناك مواطن من الفنّ و الجمال لا يستطيع أيّ ناقد تحليلها أو تعليلها لكنّها تخالط أعماق النّاقد و تهزّ كيانه فيرتعش لها قلبه و تشدّه بحبال الحبّ و الهوى فلا يريد الانفكاك منها لأنّها مواطن اللّذة و المتعة، و لكن بيانه يعجز من أن يفصح عنها أو أن يحيط بها، ففي هذه الحال وما شابهها،يرى الآمدي أن يقنع بالحكم المجرّد من التّعليل لأنّه غير معلّل ويراه يصدر عن ناقد متذوّق،وهو ذاك الّذي تذرّع بالخبرة النّقديّة أي بالدّربة وطول الممارسة، وهذا حكم بالتّسليم والانقياد أهمل فيه القارئ بعد أن كان طرفا فيه فيما قدّمه لنا فيما فات من قبل، و نحن ننكر عليه تخبّطه هذا و نراه أنّ كثرة القصائد أوردته متاهات هذه الدّهاليز، أمّا التزامه بباعث موازنته و منهجها الّذي ارتضاه لنفسه من مقارنة و محاورة تجزيئيّة للأبيات ثمّ للقصائد، ومدى التّطبيق الفعلي لها فلا شكّ أنّه طبّقه بقدر ما تهيّأ له من وسائل نقديّة وإن كانت تطرقها المحاباة والميل للقديم وأصوله، و هذا ليس بغريب على رجل ترعرع على أيد ارتضت الأصول و دافعت عنها إلى حدّ التّشكيك في الآخر و اتّهامه بالأصوليّة، فأحبّها الآمدي في أن يعلّل أحكامه النّقديّة أمر واضح لا يحتاج إلى دليل،وهذا لا يظهر بصورة منهجيّة إلّا في المواطن الّتي ناقش فيها مثالب أبي تمّام، ولكنّه يخالف صنيعه في موضوع الموازنة بين الشّاعرين حيث نرى و نلحظ اللّا موضوعيّة و اللّاتعليل بصورة نلمسها، فقد تلحظ الأبيات الّتي أكّد الآمدي إعجابه بها و تجاوزها من غير أن يترك وراءه أكثر من لهثة القارئ على معرفة سرّ ذلك الإعجاب، ربّما يقودنا الأمر برمّته إلى عظم وكبر ديوانين من الشّعر العربي بل من أوسعها على الإطلاق، فالمطلوب غير حاصل لهول هذا البحر الخضم الّذي أوقف الجميع أمام عمقه و بعد مراسيه و نحن لا ندافع عن الآمدي أو نتحامل عليه، فمنهجه النّقدي لم يقتصر على مسألة تعليل الحكم النّقدي و تبيان أسبابه، وإنّما اصطنع الرّجل وسائل نقديّة منهجيّة مهمّة أهمّها وسيلتان:

[1] - الآمدي:المصدر السّابق، ج1، ص: 411

أحدهما المقابلة و حضور حافظته الشّعريّة عند التّقييم و تدعيم رؤيته النّقديّة من محفوظه القديم الّذي هو مرجعيّته الأولى في إطلاق الأحكام و تبريرها و على سبيل التّمثيل حينما يقول أبو تمّام كما مرّ معنا:

أَجْدَرُ بِجَمْرَةِ لَوْعَةٍ إِطْفَاؤُهَا بِالْدَّمْعِ أَنْ تَزْدَادَ طُولَ وُقُودِ

فيردّ الآمدي على البيت من خلال مرجعيّته و قوّة حفظه بقوله:" و هذا خلاف ما عليه العرب و ضدّ ما يعرف من معانيها، لأنّ المعلوم من شأن الدّمع أن يطفئ الغليل و يبرد حرارة الحزن"[1] و يعود إلى الذّاكرة و الدّليل الّذي درج عليه شيوخه و سابق النّقاد فيقول مستذكرا قول امرئ القيس القائل فيه:

"وَ إِنَّ شِفَائِي عِبْرَةٌ مُهْرَاقَةٌ فَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلَ" [2]

و قول ذي الرّمة:

"لَعَلَّ انْحِدَارَ الدَّمْعِ يَعْقَبُ رَاحَةً مِنَ الوَجْدِ أَوْ يَشْفَى نَجْيَ البَلَابِلِ" [3]

و قول الفرزدق:

"فَقُلْتُ لَهَا: إِنَّ البُكَاءَ لَرَاحَةٌ بِهِ يَشْتَفِي مَنْ ظَنَّ أَنْ لَا تَلَاقَيَا:

و دور الآمدي لم يقتصر على تصحيح أخطاء المعاني في الشّعر، أو عند حدود بيان أسلوب من أساليب العرب في قريضها، و يضيف إلى ذلك دور القاعدة الذّوقيّة الّتي تستند إلى الحكم و باعثه الجمالي عبر تأييده و عضده بما يستحضره من شعر العرب وما حوته كنانة حفظه الدافق، و كان مرّات يستخفّ بقول أبي تمّام و نزر قليل يقول البحتري و يفضّل عليه قول شاعر آخر قديم أو محدث، و يبلغ الحال مرّات إلى التّقليل بما قالاه في معنى من المعاني استخفّ مرّة بما قالاه في وصف سفينة "[4]، و مرّة أخرى سخر من خروجهما من المديح إلى النسيب "[5]، و فضّل مرّة قطعة لإبراهيم الموصلي على كلّ ماقالاه الشّاعران في معنى " ما يخلف الظّاعنين في الدّيار من الوحش و غيرها "[6] إنّ وسيلة المقارنة كانت عنده فاعلة لولا تمسكّه المفرط بالقديم و اتّخاذها مرجعيّة للقياس و المقارنة، و لم يتفرّد بنقده

[1] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 209
[2] - الآمدي:المصدر السّابق، ج1، ص: 209
[3] -الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص :209
[4] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 309
[5] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 329
[6] -الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص :534، 539

لوحده بل استعان بمن سبقه من النّقاد ك (ابن المعتزّ و كتاباه: سرقات الشّعراء، البديع)، و (ابن أبي طاهر: سرقات أبي تمّام)، و (سرقات البحتري من أبي تمّام لأبي ضياء الكاتب) و كتاب (دعبل الخزاعي: الشّعراء)، و كتاب (الورقة، لابن الجرّاح) ، و كتاب (ابن سلّام الجمحي: طبقات فحول الشّعراء) و كتاب (نقد الشّعر، لقدامة بن جعفر) و يأخذ كذلك ممن عاصره من الشّعراء و النّقّاد (كالمبرّد، الكامل، و الفاضل) و كتاب ثعلب (الأمالي) [1]، و لا يكتفي بهذا، بل يرجع إلى العون و المساعدة عندما يعترض سبيله بعض المشكلات ككتاب (الأنواء لأبي حنيفة الدّينوري)[2] في تحقيق مسألة، و يرجع مرّة لكتاب (الخيل)[3] لأبي عبيدة، و كتاب سيبويه، الكسائي،أبي عبيدة، و يشير إلى خلافاتهم النّحوية و كتاب النّوادر لأبن الأعرابي [4] وأساس النّقد عنده هو انعكاس لشعريّة عربيّة أصيلة و ما تنطوي عليه من تقاليد، و هي بعد روح نقديّة تظهر في ذائقة أصيلة، و لكنّها قصّرت عن استجلاء مباعث التّجديد لا سيما في شعر المحدثين الّذين أخذوا بحظّ وافر من فنّ (البديع) و في مقدّمة هؤلاء أبو تمّام، فليس عند الآمدي و من يرى رأيه مكان له و لأصحابه المحدثين ممّن حاول أن يمسّ أو يتمرّد على تقاليد الشّعر العربي أو ينال منه و لو بتجديد الثّوب ورؤيا مغايرة يرى بها الشّاعر و يتطلّع بها إلى المستقبل، ففي مجال اللّغة عرفنا في أكثر من موضع من هذا البحث كيف أنّ النّقاد على اختلاف نزعاتهم كلّ محاولة للخروج باللّغة عن المتعاهد و المعروف، و بالمعاني كيف هاجم من خروج عن المعقول والواقع، و لا يختلف نقّاد اليوم و يجمعون على أنّ نظرة الآمدي و من سبقه من النّقاد نظرة قاصرة ظلّت لا تتعدّى حدود الدّائرة و محيطها و لا تنفك تصبّ في وعاء حلبوا فيه جميعا و نحن لا ننكر فضله بما أحدثه الآمدي من تطوّر خاصّة في (الطّباق) عندما حاول إخراجه من معناه اللّغوي الّذي ظلّ يتردّد عند النّقاد كثعلب و ابن المعتزّ و قدامة بن جعفر إلى معناه الاصطلاحي الّذي يقوم على إبراز عنصر المفارقة بين الأضداد، رغم أنّه اتّكأ على الشّواهد و الأمثلة الّتي طرقها ابن المعتزّ في بديعه إلى حدّ كبير، إلّا أنّه استطاع الوصول إلى حقيقة الطّباق و معناه الاصطلاحي من خلال المعنى اللّغوي.

[1] -الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 382
[2] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص 163
[3] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص 484
[4] -الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص 163

فمعنى الطّباق عنده هو المخالفة و التّضاد[1] و هو ما ذهب إليه جلّ النّقاد فيما بعد، مخالفا قدامة بن جعفر في تسمية الطّباق بالتّكافؤ، كما يورد الآيات القرآنيّة و الشّواهد الشّعريّة للمصطلح الّذي يتحدّث عنه فيحلّل قوله تعالى:" لَتَرْكَبَنَّ طَبَقًا عَنْ طَبَقٍ "[2] فيقول:" أيّ حالا بعد حال، و لم يرد تساويهما في تمثيل المعنى، و إنّما أراد الله عزّ و جلّ- و هو أعلم- تساويهما فيكم، و تغيّرهما إياكم،بمرورهما عليكم "[3]، و على نحو هذا التّفسير ينكشف لك عن عمق فهم الآمدي لهذا المصطلح فنجده ينطلق من المعنى اللّغوي للطّباق ليصل إلى حدّه، كما يتّفق مع ابن سنان الخفاجي في معارضة قدامة بن جعفر لتسميّة الطّباق بالمتكافئ فيقول ابن سنان:" و أنكر ذلك عليه أبو القاسم الحسن بن بشر... و يقول: "فاتّفق الأخفش و الآمدي على مخالفة أبي الفرج في التّسمية "[4]، و من خلال العرض السّابق في كتاب الموازنة نجد الآمدي أنّه قد أعطى منحى آخر للطّباق كإحدى الوسائل و الأدوات الّتي يحكم بها صحّة الشّعر، فالطّباق أحد المثالب الّتي انتقد بها أبو تمّام حيث أفرد فصلا مستقلّا لما يستكره عن أبي تمّام من الطّباق فضلا عن استطاعته التّمييز بينه و بين الجناس و استنباط المعنى الاصطلاحي من معناه اللّغوي، الأمر الّذي يدلّ على أنّ المصطلح قد أخذ أهمّية عنده كالاهتمام بالمعاضلة الّتي تناولها في شعر أبي تمّام الّتي تمثّل المداخلة في جانبها اللّغوي،وهي عيب يطرق الشّعر فيفسده لكثرة التّشابك و عدم الفهم للمغزى من القول فهو كثير العقد فيعرّف المعاظلة في هذا الموقع بقوله:"مداخلة الكلام بعضه في بعض،وركوب بعضه لبعض،كقولك، تعاظل الجراد، و تعاظلت الكلاب و نحوهما ممّا يتعلّق بعضه ببعض عند السّفاد "[5]، ثمّ يستشهد بقول عمر بن الخطّاب –رضي اللّه عنه– في مدحه لزهير بن أبي سلمى أنّه كان " لا يعاظل بين الكلام"[6] و لم يكتف الآمدي بذكر المصطلح بل تتبّع أخطاء سابقيه من النّقاد في هذا الباب و قام بذكرها بقوله:" إنّا أبا الفرج قدامة بن جعفر قد ذكر مصطلح المعاظلة في كتابه نقد الشّعر و مثّل له أمثلة فغلط في أمثلة المعاظلة خطأ قبيحا، و قد ذكرت ذلك في كتاب بيّنت فيه جميع ما وقفت من

[1] - ذهب إلى هذا القول: أبو هلال العسكري، أسامة بن منقذ، السكاكي، ابن رشيق
[2] - سورة الانشقاق، الآية :19
[3] - الآمدي: الموازنة، ج1، تحقيق السيّد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط2، 1972،ص:288
[4] - ابن سنان الخفاجي: سرّ الفصاحة، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمّد علي صبيح، مصر (د، ط) ،ص: 240
[5] - الآمدي:المصدر السّابق،ج1،ص:234
[6] -الآمدي:المصدر السّابق،ح1،ص:293

سهوه و غلطه "[1]، و يقوم الآمدي بإيراد الأبيات الّتي تظهر و توضّح المعاظلة خاصّة من شعر أبي تمّام:

خَانَ الصَّفَاءَ أَخٌ خَانَ الزَّمَانُ أَخٌ عَنْهُ فَلَمْ يَتَخَوَّنْ جِسْمُهُ الكَمَدُ

ثمّ يقوم الآمدي بالتّعليق عليه بقوله:" فانظر إلى أكثر ألفاظ هذا البيت و هي سبع كلمات آخرها قوله: عنه ما أشدّ تشبّث بعضها ببعض، و ما أقبح ما اعتمده من إدخال ألفاظ في البيت من أجل ما يشبهها و هي قوله:

" خان " و " خان " و " يتخوّن " و قوله " أخ " و " أخا "، "[2]، و يقوم بتعداد معاظلته و كثرتها و يورد قوله أيضا:

يَا يَوْمَ شَرَّدَ يَوْمَ لِهَوًى لَهْوُهُ بِصَبَابَتِي وَ أَذَلَّ عِزَّ تَجَلُّدِي

يقول:" (بصبابتي) كأنّها أيضا سلسلة في شدّة تعلّق بعضها ببعض، و قد كان أيضا يستغني عن ذكر اليوم في قوله:" يوم الهوى " لا التّشريد إنّما هو واقع بلهوه، فلو قال: يا يوم شرّد لهوى لكان أصحّ في المعنى من قوله:" يا يوم شرّد يوم الهوى"، و أقرب في اللّفظ، فجاء باليوم الثّاني من أجل اليوم الأوّل، و باللّهو الثّاني من أجل اللّهو الّذي قبله، و لهو اليوم أيضا بصبابته هو من وساوسه و خطئه و لا لفظ هو أولى بالمعاظلة من هذه الألفاظ "[3]، كما تأثّر بالآمدي و مصطلحه هذا أبو هلال العسكري فيأخذ به في تعريف المعاظلة في الكلام و يقوم بإنكار تعريفات قدامة بن جعفر "[4] و شواهده، و تبنى ابن سنان الخفاجي هذا المصطلح فنجده يتأثّر بالآمدي و يعضده في تفسير المعاضلة بقوله:" و هذا الّذي ذكره أبو القاسم – رحمه اللّه – صحيح و يجب أن يقتدى به في هذا الباب، و قد بيّن المعاضلة، و فرّق بينها و بين غيرها من العيوب بالتّمثيل الّذي ذكره "[5]، فنقول أحدث في النّقد مصطلح يذكر له. و لو أعدنا الأدراج إلى مصطلح لاستعارة عند من سبق الآمدي من النّقاد و إلى عالم مثل الجاحظ الّذي لا يريد من الشّعر إلّا البيان لوجدناه يعرّفها بأسلوب واضح سلس بقوله:" هي تسمية الشّيء باسم غيره إذا قام مقامه "[6]، و تحدّث ابن قتيبة عن هذا المصطلح

[1] - الآمدي :المصدر السّابق، ج1، ص: 294
[2] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 294- 295
[3] - الآمدي:المصدر السابق، ج1، ص: 295
[4] - أبو هلال العسكري: الصناعين الكتابة و الشّعر، تحقيق علي محمّد البحاوي، و محمّد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة المصريّة، بيروت، (د، ط)، ص: 163
[5] - ابن سنان الخفاجي: سرّ الفصاحة، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمّد علي صبيح، مصر، 1952، ص :187
[6] - الجاحظ: البيان و التبيين، ج1، ص: 153

المصطلح في(تأويل مشكل القرآن)، فكانت هناك ألفاظ أشكلت على المفسّرين في القرآن. ألفاظ استعملت في غير ما وضعت له في أصل اللّغة فقام بتسميتها وعلّل سبب ورودها فقال:" فالعرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمّى بها بسبب من الأخرى أو مجاورا لها أو مشاكلا "[1] فالاستعارة عنده تقوم على نقل اللّفظ من معناه الّذي عرف به في أصل اللّغة إلى معنى آخر لم يعرف به لوجود علاقة بين المنقول إليه إلى المنقول منه، و قد أوجد العلاقة في السّببيّة و المشابهة، كما يحثّ ابن المعتزّ تحت اسم البديع عن الاستعارة و جعلها من المصطلحات الأولى على باب كتابه البديع و قال عنها استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها "[2]، و قد ناقش الكثير من الشّواهد الشّعريّة الّتي حقّقت واحدا و ثمانين بيتا فضلا عن الآيات الكريمة و الأحاديث الشّريفة المتضمّنة لمصطلح الاستعارة، و هدفه هو توضيح حسن المعنى و الكشف عن الصّورة.

أمّا قدامة بن جعفر الاستعارة في مكان معيّن أو باب محدّد أو عنوان منفصل بل طرقها عند كلامه عن المعاضلة الّتي هي عنده فاحش الاستعارة "[3] و لم يأت بالجديد بل ارتضى من بحثه فيها بما قيل فيها و المهمّ فيها: هي الّتي لا إفراط فيها من المتكلّم بإيهام الفكرة و البعد بها عن الوضوح لأنّ الأهمّ عنده وضوح المعنى وظهوره،والغير المقبولة ما كانت عكس ذلك، والحقّ يقال أنّه أوّل من بدأ التّقسيم في الاستعارة لكنّه غير مفصّل أو واضح ،أمّا الآمدي فقد بحث المصطلح بشكل موسع فجاء استخدامه للّفظة الاستعارة بما يزيد عن ثلاثين موضعا متراوحة بين الشّرح المفصّل لبعضها والمرور بشكل محتشم على بعضها الآخر،وقد أفرد فصلا في كتابه الموازنة سمّاه (ما في شعر أبي تمّام من قبيح الاستعارات) ذكر ما كان منه (أبو تمّام) من استعارات بعيدة إيماء مشكل،قد اختلفت عن ما أتى في دواوين الشّعر الجاهلي من استعارات،والأمويّ،والعبّاسي وما درج عليه شعراء هذين العصرين في الاستعارة وما كانوا عليه و قد أخذ الآمدي عليه خمسة و عشرين مأخذا في هذا المجال، و يعرّفها الآمدي بأنّها:" استعارة المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه، فتكون اللّفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشّيء الّذي استعيرت له، و ملائمة لمعناه "[4] و كانت الاستعارة عنده على قسمين:

[1] - ابن قتيبيّة: تأويل مشكل القرآن، تحقيق: السيّد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربيّة، (د، ط)، 1954، ص: 102
[2] - ابن المعتزّ: كتاب البديع، ص: 02
[3] - قدامة بن جعفر: نقد الشّعر، ص :103- 104
[4] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص 266

- الإستعارة المقبولة الحسنة: قول أبي تمّام:

إِذَا وَعَدَ انْهَلَّتْ يَدَاهُ فَأَهْدَتَا لَكَ النُّجْحَ مَحْمُولًا عَلَى كَاهِلِ الوَعْدِ

فيقول:" كاهل الوعد إذا حمل النّجح فمن سبيله أن يكون صحيحا مسلما فهذه استعارة صحيحة في هذا البيت "[1].

و كذلك في تعليقه على قول إبراهيم بن هرمة:

يَسْبِقُ بِالْفِعْلِ ظَنَّ سَائِلِهِ وَ يَقْتُلُ الرَّيْثَ عِنْدَهُ العَجَلُ

فيقول:" فهذه الاستعارة صحيحة أن يقتل العجل الإبطاء "[2]

- الاستعارة القبيحة المستكرهة: يورد منها قول أبي تمّام:

فَلَوَيْتَ بِالْمَوْعُودِ أَعْنَاقُ الوَرَى وَ حَطَمْتَ بِالإِنْجَازِ ظَهْرَ المَوْعِدِ

فيقول معلّقا على هذا البيت:" حطّم ظهر الموعد بالإنجاز استعارة قبيحة جدّا. و المعنى أيضا في غاية الرّداءة، لأنّ إنجاز الوعد هو تصحيحه و تحقيقه، و بذلك جرت العادة أن يقال: قد صحّ وعد فلان، و تحقّق ما قال و ذلك إذا أنجزه، فجعل أبو تمّام في موضع صحّة الوعد حطّم ظهره، و هذا إنّما إذا أخلف الوعد و كذب "[3].

و يقول الآمدي: و من رديء استعارات أبي تمّام قوله:

لَمْ تُسْقَ بَعْدَ الهَوَى مَاءٌ أَقَلَّ قَذًى مِنْ مَاءِ قَافِيَةٍ يَسْقِيكَهُ فَهِمُ

و يعلّل الآمدي فساد الاستعارة و رداءتها في البيت السّابق بقوله:" فجعل للقافيّة ماء على الاستعارة، فلو أراد الرّونق لصلح و لكنّه قال يسقيكه ففسد معنى الرّونق "[4]، فالاستعارة عنده لها حدود لا يمكن أن تتجاوزها فإن خرجت عنها كانت رديئة و مستقبحة، لأنّها لا تستعمل عنده إلّا فيما يليق بالمعاني،وتكون المعاني به متضادّة متنافية ولهذا حدود إذا خرجت عنها صارت إلى الخطأ والفساد،ولم تقتصر الاستعارة عنده على شعري أبي تمّام و البحتري فحسب بل كان يدلّ على فضلها و الاقتداء بها من الشّعر الجاهلي،وكذلك وجودها في القرآن و سيدلّ بالكثير من الآيات الدّالة على ذلك كقوله تعالى:" وَآَيَةٌ لَهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ "[5] و قوله تعالى:" و اخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ "[6]، و غيرها من الآيات

[1] - الآمدي:المصدر السّابق، ج1، ص: 231
[2] الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 232- 233
[3] - الآمدي:المصدر السّابق، ج1، ص :230- 231
[4] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 275
[5] - سورة مريم: الآية: 37
[6] - سورة الإسراء: الآية: 24

الكريمة، و الآمدي لا يعالج الاستعارة في كتابه إلّا على أساس لغوي، وهو متمسّك بالعلاقة التّقليديّة الشّائعة القريبة بين طرفي الاستعارة، ويرى الخروج على ذلك انحرافا عن طريقة العرب المعهودة، و كأنّه يضع قيودا يلتزمون بها و هم يعبّرون عمّا اختلج في صدورهم و لا يستطيعون الانفلات، كما يتخيّرون صوّرا لا تخرج عن دائرة رسمت قبلا و كانت منهاج سير لا مناص للخروج عنها بانفعالهم، و هنا ينتصر في كلامه لبيان الاستعارة و قربها من الحقيقة لأنّ أفضل الاستعارات عنده ما كانت مطابقة للمعنى الّذي استعيرت له رافضا في الوقت نفسه البعد عن الحقيقة في تناولها، الأمر الّذي يجعلها تصبح فيه غير مقبولة ممّا يجعلها في مناص الفحش و الخروج عن المتعارف و المألوف،والإيغال في تجسيم المجردات أو الحيوان أو أعضاء الإنسان و البعد عن الواقع، و من هذا و نحوه كان تأثيره فيمن بعده، فالقاضي الجرجاني يرى رأي الآمدي ويقرّ بقوله:" و إنّما الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل، و تفلت العبارة فجعلت في مكان غيرها "[1]، و يدعّم قوله نصرة بقول امرئ القيس في وصف اللّيل:

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَ أَرْدَفَ إِعْجَازًا وَ نَاءَ بِكَلْكَلِ "[2]

يقول ابن سنان الخفّاجي معلّقا على استحسان الآمدي لهذا البيت:" و هذا الّذي قال أبو القاسم لا أرضى به غاية الرّضى، و لو كنت أسكن إلى تقليد أحد من العلماء بهذه الصّناعة أو أجنح إلى اتّباع مذهبه من غير نظر و تأمّل لم أعدل عمّا يقوله أبو القاسم لصحّة فكره،وسلامة نظره و صفاء ذهنه و سعة علمه، لكنّني أغلّب الحقّ عليه ولا أتّبع الهوى فيما يذهب إليه، و بيت امرئ القيس عندي ليس من جيّد الاستعارة ولا رديئها بل هو من الوسط بينهما "[3] و لم يكن عبد القاهر الجرجاني ببعيد عن الإعجاب بالآمدي و تفريقه بين الاستعارة و الحقيقة في ألفاظ اللّغة و يقول:" قال أبو القاسم الآمدي في قول البحتري:

فَصَاغَ مَا صَاغَ مِنْ تَبْرٍ وَ مِنْ وَرَقٍ وَ حَاكَ مَا حَاكَ مِنْ وَشْيٍ وَ دِيبَاجِ

صوغ الغيث و حوكه للنّبات ليس باستعارة بل هو حقيقة، و لذلك لا يقال (حائك) و كأنّه

[1] - القاضي الجرجاني: المصدر السّابق، ص :41

[2] - امرئ القيس: الديوان، شرح و تحقيق: محمّد أبي الفضل ابراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1984، ص: 48

[3] - ابن سنان الخفاجي: سرّ الفصاحة، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، مكتبة محمّد علي صبيح، مصر، (د، ط)، 1952، ص: 134، 138، الموازنة، ج1، ص: 14، 269

(حائك)، و يعجب الجرجاني من استدلال الآمدي على ذلك باقتناع أن يقال (كأنّه صائغ) و(كأنّه حائك) ثمّ يقول:" أعلم أنّ هذا كأحسن ما يكون "[1]، و يثبّت النّقاد المحدثون تأييد الجرجاني للآمدي و أخذ تعريفاته بعين الاعتبار و اتّخاذها مصطلحات ثابتة في البيان والبديع"[2] فعبد القاهر الجرجاني يستشهد بأقوال الآمدي في تحديد أقسام البديع، و يجعل الاستعارة من ضمنه متأثّرا به، و في ذلك يقول:" و قال الآمدي لنفسه: ثمّ قد يأتي في الشّعر ثلاثة أنواع أخر، يكتسي المعنى العامّ بها بهاء و حسنا حتّى يخرج بعد عمومه إلى أن يصير مخصوصا، ثمّ قال: و هذه الأنواع هي الّتي وقع عليها اسم البديع، و هي الاستعارة و الطّباق والتّجنيس فهذا نصّ صريح في موضع القوانين على أنّ الاستعارة من أقسام البديع "[3]، و رجوعا إلى ما ألف يمكنني أن أقول: البيان و الوضوح في إطار معياري و نقدي و بلاغي الّذي أراده الآمدي في فنّ الاستعارة محافظة على وظيفتها البيانيّة الّتي تحقّقها في التّعبير و أن لا تدخل في دائرة التّعمية و الألغاز، و لعلّ هذا ما يسوغ نكران الآمدي لمعظم استعارات أبي تمّام و ما شابهها من دائرة الشّعر، لأنّها خرجت حسبه عن الذّوق العّام الّذي حدّده البلاغيون و النّقاد " و الآمدي في تصدّيه لاستعارات أبي تمّام المفرطة في الانطلاق والإغراب على وجه الخصوص قد أرسى الأسس الذّوقيّة و اللّغويّة و العرفيّة للاستعارة البليغة الجميلة "[4].

أمّا التّشبيه فهو مصطلح قد وقف عنده الآمدي تبعا لما سبقه من النّقاد و ترسيخا لمبدأ الوضوح و التّقريب بالنّظير أو النّد أو المشابه، و رآه أنّه من الأمور المهمّة في الشّعر العربي و الّتي يفهم منها و بها، و قد تناول جميع أركانه من مشبّه به و أداة تشبيه و وجه الشّبه، ثمّ أكّد على ضرورة التّناسب المنطقي بين طرفي التّشبيه [5]، فيقول:" إنّ الشّيء إنّما يشبه بالشّيء إذا قاربه، أو دنا من معناه، فإذا شابهه في أكثر أحواله فقد صحّ التّشبيه و لاق به "[6]. فلازم وحتميّ في التّشبيه توفّر جميع الأركان حتّى تتحقّق المقاربة بين الطّرفين وصفات المشابهة بينهما، فالآمدي معجب أيّما إعجاب بالتّشبيهات الّتي تتطابق أطرافها، لكن دون أن تتحدّد أو تصل إلى حالة الإدماج التّام، فضلا على حرصه في تحقيق

[1] - عيد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمّد شاكر، مطبعة المدني، جدّة، ط1، 1991، ص: 381
[2] - محمّد علي أبو حمدة: أبو القاسم الآمدي و كتابة الموازنة، دار عمار، عمّان، ط1، 2004، ص: 136
[3] - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، ص: 381
[4] - أحمد مطلوب و كامل حسن البصير: البلاغة و التّطبيق، العراق، ط1، 1982، ص: 362
[5] - جابر عصفور: الضرورة الفنّية في التراث النّقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص: 176
[6] - الآمدي : المصدر السّابق، ص: 372

التّناسب، و مثل هذا التّناسب يتحقّق من خلال الصّفات الّتي تدعّم المشابهة، و الّتي تقوم على العقل و المنطق و ضرورة الالتزام بطريقة الشّعراء المتقدّمين في التّشبيه، و بما هو مألوف من آثار الشّعراء و اقتفاء آثارهم، و على هذا النّحو يقول الآمدي:" هذا الأصمعي قد عاب امرئ القيس بقوله:

وَ أَرْكَبُ فِي الرَّوْعِ خَيْفَانَةً كَسَا وَجْهَهَا سَعْفٌ مُنْتَشِرُ

وقال: شبّه شعر النّاصية بسعف النّخلة،والشّعر إذا غطّى العين لم يكن الفرس كريما "[1] فالآمدي لا يحيد عمّا أتت به الأوائل من نقد بل باشر التّقصيد عمّا قالوه و التزموا به، فالآمدي هنا يتّفق مع الأصمعي بأنّ امرئ القيس قد أخطأ في تشبيهه للفرس، و لم يكتف الآمدي بترديد الشّواهد و ضرب الأمثلة على التّشبيه، بل كان يأتي بالشّواهد و يطيل في التّعليق عليها متناولا إيّاها بالنّقد و التّحليل و الدّراسة، و كان يوري آراء النّقاد و يعضد بعضهم في رأيه و يخطّئ بعضهم في فهم تلك النّصوص، فقد خطّأ أبا العبّاس أحمد بن عبد اللّه إنكاره على أبي تمّام قوله:

هَادِيهِ جِذْعٌ مِنَ الآرَاكِ وَ مَا تَحْتَ الصَّلَا مِنْهُ صَخْرَةٌ جَلِسُ

فقال أبو العبّاس معلّقا على هذا البيت:" هذا من بعيد أخطائه أن شبّه الفرس بالجذع، ثمّ قال: " جذع من الآراك " و متى رأى عيدان الآراك تكون جذوعا؟ أو تشبّه بها أعناق الخيل! "[2] ويقول الآمدي رادّا قول أبي العبّاس:" وأخطاء أبي العبّاس في إنكاره على أبي تمّام أن شبّه عنق الفرس بالجذع، و تلك عادة العرب، و هو في أشعارها أكثر من أن يحصى "[3] و تعليقنا على ما سبق على الرّغم من أنّ الآمدي لم يضف إلى مصطلح التّشبيه شيئا جديدا إلّا أنّه توسّع فيه بشرحه والإحضار للشّواهد المدعّمة لرأيه الّتي تناولها بالبحث والنّقد والدّراسة، وكذلك كان يوازن بين الآراء و يخطئ بعض النّقّاد في فهمهم لبعض الشّواهد المشتملة على التّشبيه فضلا على أنّ الآمدي جعل حسن التّشبيه من الجوانب الّتي وازن بها بين الطّائيين، كما تعرّض للحشو دون أن يعرّفه أو يضيف شيئا جديدا على سابقيه، إلّا أنّ ما يميّزه عن سابقيه في هذا الباب أنّه لم يعد الحشو كلّه معيب، فيرى من

[1] -الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 37
[2] - الآمدي:المصدر السّابق، ج1، ص :141
[3] - الآمدي:المصدر السّابق، ج1، ص: 141

الحشو ما هو حسن و مستحبّ و منه ما هو قبيح و مردود فيقول معلّقا على بيت البحتري القائل فيه:

مِيلُوا إِلَى الدَّارِ مِنْ لَيْلَى نُحْيِيَّهَا نَعَمْ وَ نَسْأَلُهَا عَنْ بَعْضِ أَهْلَيْهَا

" هذا بيت رديء، لقوله نعم و ليس بالمعنى إليها حاجة، فجاء بها حشوا و من حشو ما لا يقبّح،و نعم هاهنا قبيحة "[1]، فالألفاظ، كما يقول الآمدي إن لم تدرك موضعها و مكانها المناسب و لم تقدّم فائدة مرجوّة فإنّها لا محالة غير مفيدة، وهي حشو باعثه الرّداءة و الإسفاف، و لم يفت الآمدي في موازنته طرق باب المجاز والتّوسّع فيه، فقد أكثر فيه التّحليل من نصوص قرآنيّة و أخرى شعريّة، وقد أخذ في بعث بعض المصطلحات النّقديّة و توجيهها مثل المجاز في قوله تعالى:" و سأل القرية الّتي كنّا فيها "[2] بقوله: يريد أهل القرية " وهي من المجاز المرسل، و تعليقه على الآية " فليدع ناديه "[3].- أي أهل ناديه- فالآمدي في تعقيبه السّابق يشير إلى إحدى علاقات المجاز المرسل و هي (المحلّية). حيث يذكر المحلّ و هو يريد من به. و الآمدي حاول أن يعرّف المجاز و يضع له تصوّرا واضحا في الذّهن، و نعتقد أنّه أصاب في ذلك، و بعث تصوّره في الأذهان من خلال كثرة الشّواهد الشّعريّة الّتي أوردها متناولا إيّاها بالنّقد و التّحليل و الدّراسة و يتضّح ذلك بقوله:" إنّ العرب يذكرون ما ينوب فيه الشّيء، إذا كان متّصلا به، أو سببا من أسبابه، أو مجاورا له، فمن ذلك قولهم للمطر: سماء، و قولهم: ما زلنا نطأ السّماء حتّى أتيناكم، قال الشّاعر:

إِذَا سَقَطَ السَّمَاءُ بِأَرْضِ قَوْمٍ رَعَيْنَاهُ وَ إِنْ كَانُوا غِضَابَا

أراد إذا سقط المطر رعيناه، أي رعينا النّبت الّذي يكون عنه "[4] و يبدو أنّه يريد الإشارة إلى علاقة المجاز و هي السّببيّة، فقد ذكر السّبب و هو المطر و أريد المسبب و هو النّبات، فالمطر لا يرعى، و هو يريد تحرّي الدّقة في تمييز المجاز من الحقيقة و به يحدّد ما يصلح أن يكون حقيقة و ما يصلح أن يكون مجازا، ففي قول أبي تمّام:

" **بِيَوْمٍ كَطُولِ الدَّهْرِ فِي عَرْضِ مِثْلِهِ وَ وَجْدِي مِنْ هَذَا وَ هَذَاكَ أَطْوَلُ** "[5]

[1] -الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 442
[2] - سورة يوسف: آية 82
[3] - سورة العلق: آية 17
[4] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 35- 36
[5] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص :196- 197

فالآمدي لا ينكر على أبي تمّام استخدامه لفظة العرض للدّهر على سبيل المجاز و التّوسّع لكنّه يرى أنّه لم يوفّق في بعث اللّفظة و وضعها موضعا لائقا بها حتّى يصل إلى مراده و هو وصف الدّهر بالسّعة و التّمام.

لقد عرف مصطلح المجاز قبله لكنّه عرف مع الآمدي توسّعا و شرحا مستفيضا من خلال إيراد الشّواهد القرآنيّة و الشّعريّة الّتي ملأ بها موازنته فأكثر منها و أطال في شرحها و قد ذكر المجاز المرسل و علاقاته الكثيرة و ذكر المجانسة و أفرد لها فصلا سمّاه " ما جاء في شعر أبي تمّام من قبيح التّجنيس " وأورد به أشعارا لأبي تمّام مشتملة على جناسات عدّها رديئة متناولا إيّاها بالنّقد والتّحليل لكن دون توضيح معياره في تقسيمه للجيّد و الرّديئ من الجناس والمجانس عنده من الألفاظ " ما اشتق بعضه من بعض "[1]، و يقدّم الكثير من الشّواهد فيه من كتاب اللّه تعالى – أي الجناس – " وَ أَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ لِلَّهِ رَبِّ العَالَمِينَ "[2]، و قوله تعالى:" فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلْدِّينِ "[3]، و من قول النّبي صلّى اللّه عليه و سلّم في الجناس:" وَ عَصِيَّةٌ عَصَتْ اللَّهَ وَ رَسُولَهُ، وَ غَفَّارٌ غَفَرَ اللَّهُ لَهَا، وَ أَسْلَمَ سَالِمَهَا اللَّهُ "[4] و من الشّعر يستشهد الآمدي بقول ذي الرّمة:

" **كَأَنَّ البُرَى وَ العَاجُ عُيِجَتْ مُتُونُهُ عَلَى عَشْرٍ يَرْمِي بِهِ السَّيْلُ أَبْطَحُ** "[5]

و يقدّم الآمدي أنّ المجانسة جاءت عند الأوائل عفو الخاطري دون تكلّف أو قصد، و أفضل الجناس عنده ما جاء دون تكلّف من الشّاعر أو تعمّد و يرى أنّ كثرته تفسد الشّعر كقوله أبي تمّام:

سَلِّمْ عَلَى الرُّبْعِ مِنْ سَلْمَى بِذِي سَلَمِ عَلَيْهِ وَسْمٌ مِنَ الأَيَّامِ وَ القِدَمِ

" و هذا ابتداء ليس بالجيّد لأنّه جاء بالتّجنيس في ثلاثة ألفاظ، و إنّما يحسن إذا بلفظتين، و قد جاء مثله في أشعار النّاس،والرّديء لا يؤتم به... و ما ينبغي للمتأخّر أن يحتذى الأخذ إلّا للجيّد المختار لسّعة مجاله،وكثرة أمثلته "[6]، و لا يفوت الآمدي أن يشهر اطّلاعه الواسع الكبير وقراءاته المختلفة، و يذكر مسمّيات الجناس المختلفة عند غيره فمثلا: سمّاه قدامة بن جعفر (المتكافئ)، و سمى ضربا منه بالمطابق:" و هو أن تأتي بالكلمة مثل الكلمة سواء

[1] -الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 282
[2] - سورة النّمل: الآية: ص: 44
[3] - سورة الرّوم: الآية :43
[4] - عبد الباقي محمّد فؤاد: المعجم المفهرس ألفاظ الحديث النّبوي، ج1، دار الدّعوة، استانبول، (د، ط)، 1988، ص :252
[5] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 282
[6] - الآمدي:المصدر السّابق، ج1، ص: 441

في تأليفها واتّفاق حروفهما ويكون معناهما مختلفان "[1]، و لقد سمّاه أهل بغداد المماثل، و كانوا يلحقون به الكلمة إذا تردّدت و تكرّرت[2] و يأخذ بالقول الّذي أنشده جريرا عضدا لكلامه:

تَزَوَّدَ مِثْلَ زَادِ أَبِيكَ فِينَا فَنِعْمَ الزَّادُ زَادُ أَبِيكَ زَادًا[3]

ولم يفت أبو هلال العسكري أن يأخذ برأي الآمدي يتبعه في رأيه في التّجنيس،وسيشتهد بأمثلته و يأتي بأمثلة على قبيح التّجنيس في شعر أبي تمّام ممّا أورده الآمدي في الموازنة، و هذا تأثّر بما أورد الآمدي و المشي في ركابه خاصّة في باب التّجنيس"[4] و من البواعث الّتي دفعت إلى كتابة الموازنة ليست للمقابلة بين شعر الطّائيين فحسب، و لكن هناك بواعث أخرى هي كانت من ضمن الحوافز الّتي دفعت بالآمدي إلى الأخذ بزمام المبادرة و تأليف هذا الكتاب نذكر منها خلط بعض العلماء بين المصطلحات و نذكر هنا خلط قدامة بن جعفر و تسميّة الطّباق هذه التّسميّة يقول:"و قد يضع النّاس من صفات الشّعر المطابق و المجانس و هما داخلان في باب ائتلاف اللّفظ والمعنى و معناهما أن تكون في الشّعر معان متغايرة قد اشتركت في لفظة واحدة بعينها و ألفاظ متجانسة مشتقة فأمّا المطابق :فهو يشترك في لفظة واحدة بعينها"[5] و هذا حافز من البواعث يدفع الآمدي إلى تدارك الخطأ والخطل و يصلحه بأن يفرّق بين الطّباق و الجناس تفريقا واضحا، ولقد فصل بينهما بالوضوح والتّفصيل،و نظرا لامتلاكه ناصية اللّغة، فقد استطاع إعطاؤه (الطّباق) تعريفه القويم بقوله:" يقال طابقت الفرس إذا وقعت قوائم رجليه في موضع قوائم يديه في المشي أو العدو "[6]، ثمّ ينتقل من المعنى اللّغوي إلى المعنى الاصطلاحي فيعرّفه بأنّه:" مقابلة الحرف بضدّه، أو ما يقارب الضّد "[7] و لعلّه أراد بالتّضاد في المعنى و ليس في اللّفظ، معلّلا سبب تسمية الطّباق بهذا الاسم بقوله:" إنّما قيل مطابق لمساواة أحد القسمين صاحبه، إن تضادّا أو اختلفا في المعنى، ألا ترى إلى قولهم في أحد المعنيين إذ لم يشاكل صاحبه: ليس هذا

[1] - الآمدي المصدر السّابق، ج1، ص: 291
[2] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 292
[3] -الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 292
[4] - أبو هلال العسكري: الصناعتين، تحقيق محمّد البجاوي، و محمّد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة العصريّة، بيروت، (د، ط)، 1986، ص:322، 336
[5] - قدامة بن جعفر: المصدر السّابق، ص: 92
[6] - الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص :288
[7] -الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص 288

طبق هذا، و قولهم في المثل:" وافق شنّ طبقة "[1]، و الطّبق للشّيء إنّما سميّ طبق له لمساواته إياه في المقدار، إذا جعل عليه أو غطي به، و إن اختلفا الجنسان فحقيقة الطّباق عنده:" إنّما هو مقابلة الشّيء بمثل الّذي هو على قدره، فسمّوا المتضادّين إذا تقابلا متطابقين "[2]، صحيح أنّ المعنى اللّغوي للمطابقة كما سبق يقوم على مبدأ التّشابه والتّماثل، إلّا أنّ الآمدي استطاع أن يتوصّل من خلاله إلى معنى جديد للطّباق، يقوم على الجمع بين معنيين متضادّين مع مراعاة التّقابل، و منه نلاحظ أنّ الآمدي أعطى بعدا تنموي للمصطلح، و ذلك بإخراجه المصطلح من معناه اللّغوي الّذي ظلّ يتردّد عند النّقاد مثل ثعلب و ابن المعتزّ، و قدامة بن جعفر إلى معناه الاصطلاحي الّذي يقوم على إبراز عنصر المفارقة بين الأضداد، رغم اتّكائه على شواهد و أمثلة ابن المعتز في بديعه إلى حدّ كبير، غير هذا نقول إنّه اللّغوي الّذي استطاع أن يصل إلى حقيقة الطّباق و معناه الاصطلاحي من خلال المعنى اللّغوي. فمعنى الطّباق عنده هو المخالفة و التّضاد، و هذا ما ذهب إليه جلّ النّقاد فيما بعد، مخالفا قدامة بن جعفر في تسميته للطّباق بالتّكافؤ و لا يفوت الآمدي كعادته أن يورد الآيات القرآنيّة و الشّواهد الشّعريّة للمصطلح الّذي يتحدّث عنه فيحلّل قوله تعالى:" لَتَرْكَبُنَّ طَبَقًا عَنْ طَبَقٍ "[3] فيقول:" أي حالا بعد حال، و لم يرد تساويهما فيتمثل المعنى، و إنّما أراد عزّ وجلّ وهو أعلم تساويهما فيكم، و تغيّرهما إياكم بمرورهما عليكم "[4]، إنّ جذور الآمدي اللّغويّة و فكره اللّغوي يفرضان عليه كيفيّة بعث المصطلح و البحث عن جذوره، كما في الطّباق عندما يحثّ في أصوله إلى أن وصل إلى حدّه، و موقفه هذا اللّغوي و تأصيله جعل له المساندة والتّأييد من غيره مع الاتفاق كابن سنان الخفّاجي و معارضته لقدامة بن جعفر لتسميّة الطّباق بالمتكافئ فيقول:" و أنكر ذلك عليه أبو القاسم الحسن بن بشر... ويقول: فاتّفق الأخفش والآمدي على مخالفة أبي الفرج في التّسمية "[5]، و لم يكن الغرض من الطّباق في كتاب الموازنة إلّا منحا جديدا و قد تناوله كإحدى الوسائل أو الأدوات الّتي يحكم بها على صحّة الشّعر، فالطّباق " كان طرفا من الأطراف النّقديّة الّتي وجّهت إلى أبي تمّام"،[6] حيث أفرد الآمدي فصلا مستقلّا لها لما يستكره عن أبي تمّام من

[1] - الميداني: أحمد بن محمّد: مجمع الأمثال، ج2، تحقيق: محمّد محي الدّين عبد الحميد، دار الفكر، (د، ط)، (د، ت)، ص: 359
[2] -الآمدي: المصدر السّابق، ج1، ص: 289
[3] - سورة الانشقاق: آية :19
[4] - الآمدي: المصدر السّابق، ص: 234- 240
[5] - ابن سنان الخفاجي: المصدر السّابق، ص: 234- 240
[6] -ابن سنان الخفّاجي :المصدر السّابق،ص:240

الطّباق، زيادة عن استطاعته التّمييز بينه و بين الجناس و استنباط المعنى الاصطلاحي من معناه اللّغوي الأمر الّذي يدلّ على أنّ هذا المصطلح قد أخذ أهميّة كبيرة عنده.

لقد مثّل المصطلح النّقدي و البلاغي في موازنته المستوى الفكري و الثّقافي عنده و عكس عصره و مدى تقدّمه في المجال النّقدي، و كان باعثا لجهد أمّة من النّقاد حرصوا على رفع راية التّحدي بين الأمم و تمجيد حضارة جديدة عرضت فكرها العلميّ و الأدبيّ بغية الصّدارة وحقّ لها ذلك ،و ما يهمّنا في بحثنا هذا أنّ الآمدي بذل جهده رغم ما اعتراه من الاضطراب والاستطراد و عدم الانتظام في مباحثه النّقديّة و البلاغيّة و عدم الاستقرار للمصطلحات النّقديّة في زمنه و تداخل بعضها في بعض هي من أهمّ ما واجه الآمدي و لم يقصّر في بحثه عن الأصيل بغية المحافظة عليه من المحدث الدّخيل الّذي أرّق مضجع النّقاد آنذاك.

لذا كانت مواقفه النّقديّة في كتاب الموازنة محورها المحافظة و الأصالة و محاربة المحدث.

ويعتبر الكتاب (الموازنة)أنموذجا تفرّد بمنهجه عن الجمحي صاحب (طبقات فحول الشّعراء) و عن ابن قتيبة صاحب (الشّعر و الشّعراء) و عن قدامة صاحب (نقد الشّعر) لقد اتّخذ التّبرير و التّعليل عند التّفضيل و الموازنة في كثير من المواقف و الأحكام النّقديّة الّتي لم يأخذها سابقوه من النّقاد، كما اهتمّ بالمصطلح النّقْدي في جانبه البلاغي و اللّغوي و استفاض في شرحه لقوّة استدلاله و حافظته الّتي مكّنته من ذلك، كما كان متأثّرا بابن المعتزّ خاصّة في البديع مردّدا أحكامه و نقده في الموازنة بين الطّائيين، و كتاب الموازنة هو مرآة عاكسة لما كانت عليه الحياة الشّعريّة و التّيارات الأدبيّة و ما آلت إليه أذواق النّقّاد و مناهجهم في النّصف الأوّل من القرن الرّابع هجري و ما كان قبله من نقد، فاستفاد منها الآمدي و أشار إليها و انتفع بها كما ألمّ بالكثير من أفكار سابقيه و أصول كتابه هو أقرّ بها بأنّها ترجع إلى نقّاد القرن الثّالث هجري و لا نغمط الآمدي فضله بأنّه تميّز في موازنته بين الطّائيين أنّه وازن بين معنى و معنى و بيّن أيّهما أشعر في ذلك و هذه ميزة جديدة في تاريخ النّقد الأدبي، فالمألوف عند نقاد عصره و من سبقه وضع الشّعراء في طبقات مع انعدام التّعليل لهذا الوضع أو تقديم حجج واهية كأحد الشّعراء و وضعه في أدنى طبقة لأنّه مقلّ ولا يلتفت لجمال شعريّته وقوّة بنائه ورصفه،ونحن لا ننكر فضله باعتباره سبق إلى إيراد الحجج وما قاله مناصرو كلّ شاعر، وذكر أسباب التّفضيل ثمّ يصدر الحكم، و هذا ما يحبّذ في النّقد الموضوعي، و حججه كان يوردها كما انتهت إليه بأمانة لأنّ له فضل الجمع و

العرض و الرّبط، و هذا بلا ريب طبيعة النّقد في القرن الرّابع و القرون المتقدّمة منذ بداية النّقد حتّى الآمدي و لا ننسى إضافته العلميّة الدّقيقة في دراسة الشّاعرين من خلال البحث و التّدقيق و جمع النّسخ الّتي كتبت قبله في الموضوع ويقوم بدراستها و مناقشتها خاصّة ما أورده الصّولي و السّجستاني وابن تميم، و ابن أبي طاهر ودعبل الخزاعي و غيرهم ممن هم قريبو عهد بتلك الخصومة متأثّرين بصداها، و كتاب الموازنة هو ذاك الكتاب الّذي لم يقم على سذاجة النّقد القائم على المفاضلة بوحي من الفطرة والطّبيعة وحدها دون تعليل، بل كانت انتقاداته مدروسة مؤيّدة بالتّفصيلات الّتي جمعت و ألمّت المعاني بالألفاظ،ولملمت الموضوعات الشّعريّة بفروعها المختلفة الّتي لا تعرف الكلل في استقصاء موضوع الدّراسة من جميع المناحي، و لذا جاء البحث واضح المنهج يميل للأصيل ويؤثّر طريقة البحتري و يراها عمود الشّعر، و هي امتداد للأوائل و ترسيخا لها رغم ما اعتراها من طريقة جدليّة ابتدأ بها الكتاب تنزع إلى ميله لطريقة المتكلّمين و مناقشاتهم الحاميّة وتأثيرها بداية كان شكليّا و كتابه يعتبر تتويجا للحركة النّقديّة الّتي تناولت الطّائيين في منتصف القرن الرّابع الهجري فهي آنذاك بلّغت أوجها في هذه الزّمن تحديدا ويعتبر الآمدي من حيرة من حمل لواء النّقد في هذا الزّمن و ألّف فيه نظرا لما كان عليه من ثقافة واسعة و اطّلاع شاسع على معاني القدامى و المحدثين، و هذا الاطّلاع أمدّه بكثير من الشّواهد الشّعريّة، فضلا على التّمثّل و الفهم الصّحيح للمعاني الّتي انتهت إليه و لا يعوزه الذّوق العربي السّليم في قدرته على التّمييز بين رديء الشّعر و جيّده و معرفة الفروق و أدقّها في البيت الشّعري الواحد، و لا يفوت صاحبنا التّحقيق في الرّوايات الّتي نقلت اللّفظة فيقوم بإعمال ثاقب الفكر و إجالته فيها فيخلّصها من تحريف أو زيف لحق بها في النّقلة رغبة منه في التّحري و الإنصاف و لا ننكر مقدرته على التّخليص للآراء النّقديّة و إيراد الحجج و مناقضتها مذكّرا و متأثّرا بالجاحظ حينما كان يدير النّقاش بين متحاجين أو خصمين كما كان الآمدي في موازنته واضح المنهج جعل من منهجه صورة عاكسة لثقافته وذوقه الرّفيع حملت المتلقّين على الاقتناع بطريقته في الموازنة و الرّضا بأحكامه و تعليلاته رغم ما اعتراها من ميول للبحتري و مذهبه و نقول تميّز بالمقارنة والتّعليل الموضوعي مقارنة بزمانه الّذي اعترته الأحكام النّقديّة الجزئيّة والذّاتيّة في هوى واضح كما كانت تعوزه الأدلّة ولكن تابعيه لغيره من النّقاد السّابقين وخلطهم في تحديد المصطلحات وتبويبها وتمييزها جعله يضع الاستعارة في باب

البديع كما فعل ابن المعتزّ، كما ننكر عليه إنكاره لألفاظ استخدمها أبو تمّام في شعره تمثّل عصره و ثقافته، فهنا حجر على الشّاعر وحبس لتوسّعه و إثراء لقاموس اللّغة، فهو يحيل اللّغة إلى رسوم متحجّرة عقيمة، وهذا يعدّ موقف غريب من النّاقد، و متابعته لأبي تمّام في أوجه الشّبه و الصّلات الّتي يعقدها بين الأشياء في استعاراته جعلته ينحو عليه باللّائمة لأنّه خرج عن الصّلات القريبة المألوفة، ولذلك نقول:: أنّ الآمدي و مقاييسه النّقديّة قد قصّرت عن تفهّم استعارات أبي تمّام، و معالجته لقضّية السّرقات نؤاخذه في ذلك لأنّ شأنه في ذلك شأن النّقّاد الأقدمين اقتصاره على مناقشة المعنى المفرد في البيت الواحد، و عدم التفاته إلى إمكانيّة التّجديد في الطّريقة و الأسلوب فضلا إلى عدم تحليله للمعاني المبدعة في الشّعر و لم يشر و لو مجرّد إشارة إلى تأثّر البحتري بأستاذه و الأخذ منه على سبيل الاستحياء أو التّوليد للمعنى، لكنّه سماها سرقات من أبي تمّام وعدّها قليلة، و من أبي تمّام على البحتري كثيرة،والتفاته الفطن حول بناء القصيدة و تدرّجها من بداياتها مرورا بالعرض ثمّ بالخاتمة و نظرته الواسعة في موضوع المعاني المشتركة و المبتدعة تشهد بذلك على أسماء الكتب الّتي ألّفها مثل (المختلف و المؤتلف) رغم ماله من ثورة على لغة أبي تمّام و معانيها عدّها أدونيس ثورة جذريّة حداثيّة على صعيد اللّغة الشّعريّة بمعنى الجمالي الخالص.

الفصل الخامس:

ثورة الحداثة عند علي أحمد سعيد أدونيس

المبحث الأوّل:ماهية الحداثـــــــة

المبحث الثّاني: بدايات الحداثة الشّعريّة

المبحث الثّالث: مميّزات القصيدة الحداثيّة

1-المبحث الأوّل: ماهية الحداثة:

إنّ المرجعيّة الفكريّة عند أدونيس الّتي لا ينكرها،وهو القارئ الأنموذجي للفكر الغربي و المطّلع على إصداراته و إنتاجاته مع الدّراية الواسعة العميقة للتّراث العربي، هي الّتي جعلت منه حامل لواء الثّورة على التّراجع والتأخّر طامحا في التّغيير و الانعتاق، و احترام الآخر، لأنّ ثورة الحداثة عنده عمليّة انعتاق داخلي لا يتمكّن منها إلّا القائم بها على الذّات ثمّ الآخر و من الصّعب الرّكون إلى فترة زمنيّة معيّنة أو مكان معيّن و اعتباره الملجأ الوحيد لانطلاق الفكر الحداثي بمفهومه الشّامل، فهذه الثّورة هي حصيلة الجهد الإنساني عبر قرون الزّمن المتوالية، و عليه لا يمكن أن نقول أنّ الحداثة هي وليدة معين واحد و تاريخ محدّد بل هي وليدة عهدها و جدّتها في آنها، فلكلّ عهد حداثته و مبدأ ظهوره. و المتتبّع لموضوع الحداثة و الباحث عنها يجد أنّها مرتكزة على العقل، و لا يمكن لأحدهما أن يترك الآخر أو ينبذه، فالتّخلّي هو بمثابة إلغاء الآخر، و لهذا مرّت الحداثة بثورة كبيرة بين العلماء حيث أصبحت تتقاذف بين فريقين مؤيّد ومعارض فكلّ يشنع على الآخر رأيه و يدحضه، بل وصل الأمر من بعضهم إلى وصف المؤيّدين بالمتحرّرين عن الدّين،و الإطلاق هنا شمولي دون أيّ دليل، أمّا المعارضين لها أطلق عليهم المقلّدين و الغير مواكبين للتّحضّر، و الحقيقة أنّ الجديد في المعرفة الإنسانيّة يكون فيه لغط و جدل قويّ، و الحقيقة أنّ الحداثة مصطلح صعب الإحاطة به لأنّه زئبقي يتعذّر على الإمساك و يحبّ اللّعب و المقاومة، فكلّما حاولت القبض عليه نأى و استعصى على الحلّ والتّمييز، فمن يرى أنّ الحداثة مفهوم قد ارتبط أساسا بالحضارة الغربيّة و بسياقاتها التّاريخيّة وما أفرزته تجاربها في مجالات مختلفة، وهي ثورة حركيّة تعمل على تغيير الحساسيّة وخلق أنموذجا جديدا في تذوّق الشّعر والتّعامل مع النّصوص الإبداعيّة، من هنا قوبلت بالرّفض والقطيعة في كلّ تاريخ،و ما قدّمناه من حداثة شعريّة حول أبي تمّام في زمانها كان مآلها الصّدّ والرّفض لأنّه هو و أمثاله حاولوا خلق لغة جديدة و التّمرّد و الثّورة على القديم بأشكاله و قوالبه وإصدار رؤى جديدة تعانق آفاق الأحلام و تعانق الكيان و تصدر عن النّفوس في تأمّل صارخ دون الانكفاء على الذّات ،مقاربة للأشياء و العالم و الكشف عن ذاته و عن خلجاته و حركاته المتغيّرة، فشعريّة الشّاعر تتعدّى الزّمن لتقفز خارج المفهومات السّائدة لكي تغيّر بثورة عاجلة المفهومات الثّابتة و تتجاوز الحاضر لتستشرف أفقا غير متوقّع مجهول العوالم، و به تنقطع

عن القديم و تلوذ بالحاضر و المستقبل. و هي تحرّر من أثر المحاكاة والإتيان بالشّيء الّذي لم يؤت بمثله،وهي حداثة ثورة على المضمون و الشّكل و العادة، و السّير ضدّ الحدث و الزّمن بغية المكاشفة و النّزوع في حركيّة عكسيّة مغايرة للواقع بغية الخرق و نشأة اللّامألوف كما أنّ الحداثة النّقديّة الّتي هي ثورة على التّقليد،هي التّقليد ذاته بشكل عامّ عند النّقّاد العرب، تقليد للحداثة الغربيّة إذ أنّ عقليتنا كما قال طه حسين:" قد أخذت بمرور الزّمن تتغيّر و تغدو غربيّة أو قل أقرب إلى الغربيّة منها إلى الشّرقيّة،وهي كلّما مضى عليها الزّمن جدّت في التّغيّر وأسرعت في الاتّصال بأهل الغرب "[1]،وقد حدث هذا بفعل الاتّصال المباشر المؤثّر على الصّعيدين المادّي و الفكري من ناحية واحدة تسمّى الاستهلاك لا المبادلة الإنتاجيّة، و قد ملأنا أفكارنا حتّى الثّمالة بنتائج الحداثة الغربيّة من غير المرور بمقدماتها الماديّة و الفكريّة، فكان عليها أن تتسرّب بجميع عيوبها ومحاسنها معبّأة بفوضاها و تناقضاتها. لا يمكن بأيّ حال اليوم أن نحدّد ملامح الحداثة، لأنّ الحداثة ثورة عقائديّة فكريّة أكثر من كونها منهجا أو مذهبا يستند إلى معالم واضحة لأنّها محلّ اختلاف من منطقة لأخرى و من باحث أو ناقد أو مفكّر لآخر فمثلا عند الغرب خاصّة عند مفكر كجان بوديارد إذ يقول:" ليست الحداثة مفهوما سيسيولوجيّا أو مفهوما سياسيّا أو مفهوما تاريخيّا يحصر المعنى، و إنّما هي صيغة مميّزة للحضارة تعارض صيغة التّقليد... و مع ذلك تظلّ الحداثة موضوعا عامّا يتضمّن في دلالته إجمالا الإشارة إلى تطوّر تاريخي بأكمله، و إلى تبدّل في الذّهنيّة "[2]، غير أنّنا لا نمكن ضبط هذا المصطلح الهلامي الّذي يتشكّل في أيّ قالب يقع فيه فيأخذ صورته و هيكله، إذن لا يمكن ضبطه بأيّة حال من الأحوال، فإيهاب حسن النّاقد المعروف الّذي يعتبر رائدا عند العرب في الحداثة فيرى أنّ مصطلح الحداثة:" لا يمكن ضبطه بأيّة حال من الأحوال قائلا: إذ وضعت في حجرة واحدة المنافسين الأساسيين للمفهوم مثل: ليزلي فيدر، شارلز جنكز، جان فرانسوا لويكار، برنارد سميث، روزالين كراوسفريدريك جيمسون، مارجوري بيرلوف، لنداهتشيون، و لزيادة الإرباك أنا، ثمّ أغلقت الحجرة و ألقيت بالمفتاح بعيدا، فلن يحدث إجماع بين المشتركين في الجدل بعد أسبوع و إن كان خطّ رفيع من الدّاء سوف يظهر من تحت الباب "[3]، فلا تحديد واضح للحداثة،

[1] - طه حسين: في الشّعر الجاهلي، دار الكتب المصريّة بالقاهرة، مصر، ط1، 1926، ص: 45
[2]- عبد الغني بارة: أشتكاليّة تأصيل الحداثة في الخطاب النّقدي العربي المعاصر مقاربة حوارية في الأصول المعرفيّة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب مصر، ط1، 2005، ص: 15- 16
[3] - عبد العزيز حمودة: المرايا المقعّرة، نحو نظريّة نقديّة عربيّة ، مطابع الكويت، 2001، ص: 151

فهي لا تمتلك معايير ضابطة لها يمكن رصفها و السّير عليها إذ ليس لها طقوس أو شعائر أو سنن، لأنّها كما سبق أن ذكرنا ليست فكرة يمكن تحليلها، أو نستخرج منها قوانين ومقاييس كشأن أيّ مذهب أو اتّجاه و من ثمّ فإنّ وجود نظريّة للحداثة يضربها و يحوّلها إلى مجموعة من القوانين و الضوابط و هي متغيّرة معاكسة للقولبة و التّقنين و التشكّل إذ أنّها هي تجريب دائم، و بحث مستمرّ و تغيير متلاحق و لها صولات و جولات فهي ثورة على التّقليد وتعارض الثّقافة الأروستقراطيّة، و ثورة دائمة على الذّات بصورة مستمرّة من أجل ألّا تتحوّل إلى تقليد، أو رمز من رموز الهيمنة، و يُرى فيها أسس بارزة يمكن معرفتها و تعدادها كالثّقافة العقلانيّة، و سيطرة الجانب العلمي الموضوعي في التّفكير و العمل، كما يعتبر العلم عندها ثورة منهجيّة و تطبيق، وللحداثة عدّة أوجه تتمظهر بها عند التّعرّض للأزمات والتّناقضات إذ هي تبدو عناصر مؤسّسة بفعاليتها و استمرارها، و قد قام "مالكم برادبري" و "جيمس مافارلن" بتصنيف ثلاث هزّات تعمل على خلق ثلاثة أصناف من الحداثة هي:"

الصنف الأوّل: (الهزّات البسيطة) الّتي تتعلّق بالأزياء و تحدثها الأجيال المتعاقبة، و لا يزيد عمر هذه الهزّة على عشر سنوات

الصّنف الثّاني: (الهزّات الكبيرة) وهي تتّسم بالتقلّبات العميقة و الواسعة الّتي تتركها وراءها ويستمرّ أثرها لقرون طوال.

الصّنف الثّالث: (الهزّات المدمّرة) الّتي تقوّض كلّ ما قبلها و تحيله إلى أنقاض مبدّدة من أجل إحلال بدائل جديدة و حيويّة محلّه "[1].

وحادثات القرن العشرين يبدوا أنّها في الغرب تنتمي إلى الصّنف الثّالث على أنّ لحظة التّعايش مع الحداثة يفترض أن ترتبط بالحاضر فقط للسّلوك في لحظة تتلاشى فيها أسبقيّات الماضي لأنّها متعارضة مع التّاريخ ،لذا ينبغي بالحداثة أن تتوقّف معطياتها وظروفها في الحاضر أو اللّحظة الحاضرة ،لأنّ الحداثة لا ترتبط بموقف فردي إلّا من حيث علاقاتها بانبثاق روح الإبداع و النّقد لأنّها تجسّد قدرة المفكّر المجدّد على ممارسة تجربة فريدة فهي سعي حثيث إلى التّجديد والثّورة على القديم و محبّة للابتكار، فهي تبحث عن البدائل وثورة رافضة للتّقاليد فالبحث عن أيّ بديل، والابتعاد عن التّقليد،والسّعي الدّائم نحو الانفصال عمّا

[1] - مالكم برادبري و جيمس ماكارلن: ت مؤيّد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد، ط1، 1987، ص: 19

مضى بالبحث عن الجدّة والتّغيّر يمثّل روح الحداثة، إذا الحداثة ليست مجموعة من الأنماط القادمة أو الوافدة هي ليست مجموعة من العناوين الشّكليّة والفوقيّة الجاهزة و إنّما هي:" مرحلة تبلغها المجتمعات من خلال عمليّة التّراكم التّاريخي و الجهود الّتي يبذلها أبناء المجتمع في سبيل الخروج من القصور الّذي يقترفه الإنسان بحقّ نفسه و عجزه عن استخدام عقله و إمكاناته في سبيل البناء"[1]، فالحداثة ليست اجترار يومي أو هي صفة عالقة بشكل من الأشكال أو سمة لمجتمع معيّن و إنّما هي مرحلة يصل إليها المجتمع عن طريق تطوّره النّوعي في مجالات الحياة كافّة فهي ثورة داخليّة في كلّ مناحي الحياة، سياسة، اقتصادا، تعليما، كما تشيع الحريّة و خلق الأجواء المريحة للتّعبير،ولا نقول إلّا ما يرضي الذّات الإنسانيّة المتطلّعة إلى تحديث المعايير العقليّة والوجدانيّة من خلال إدخال العقل في التّاريخ بتحديد ما يمكن أن يكون صالحا في حياتنا المعاصرة،ومن هنا فإنّ الحداثة هي ثورة الجميع أي المشاركة في صنع الحاضر في مختلف الحقول و المجالات لا إعادة إنتاج الماضي وفق تصوّرات إيديولوجيّة معاصرة أو وفق تصوّرات الآخر و مقاساته.

فنتيجة ما تعرّضنا له في تحديد معالم الحداثة و ثورتها و دلالاتها فإنّها غير قابلة للإمساك عبر ساعات الزّمن اللّانهائيّة بيد أنّ ذلك لا يمنع من تحديد حركات الحداثة فهي في جوهرها تؤمن بمبدأ أساس هو التغيّر و التّحول و الثّورة و التّمرّد على المرجعيّات بمحاكمتها العقليّة تارة و بإقصائها و إيجاد البدائل محلّها تارة أخرى، و كأنّها حركة لا تتستّر على شيء البتة فهي تؤسّس لشيء لا تلبث أن تعلن الثّورة عليه بما يناقضه.

أمّا الحداثة النّقديّة فهي لا تختلف عن مدارات الحداثة بشكل عامّ، و لكنّها تفترق عنها بأنّ لها تجريبا منهجيّا متواصلا واضح الأسس و الأركان فهي تقوم " على ضرورة تأسيس نقد وصفي يستمدّ كلّ مقوّماته من اللّغة ذاتها وينهمك بمعانيه النّص الأدبي بوصفه نسيجا لغويّا "،[2] ونحن في صدد الحديث عن الخطاب النّقدي الحديث يجب أن نعتني بتجربة النّاقد في الممارسة النّقديّة المعاصرة و لا يتناسى هو كناقد التّجارب النّقديّة المعاصرة المحيطة به ليتخطّاها إلى ممارسات ذوقيّة قديمة لا ترتبط بعصره و بأدبه، و من هنا يجب أن نلتفت إلى النّصوص المنقودة أي ما يعالجه النّاقد، فلا يمكن نقد النّص حسب أدونيس بمعايير

[1] - محمّد أركون: الإسلام و الحداثة، تر: هاشم صالح، ضمن كتاب (مواقف الإسلام و الحداثة)، مجموعة من الكتاب، دار السّاقي، لندن، ط1، 1995، ص: 332

[2] - فاضل ثامر: اللّغة الثانيّة، في إشكاليّة المنهج و النّظريّة و المصطللح في الخطاب النّقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، و بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص: 110

مسبقة من نصوص سابقة زمنيّا و فكريّا لأنّ طبيعة الإبداع و ثورة التّجديد و الرّؤية قد اختلفت في هذا العصر وعلى هذا النّحو أيضا لا يمكن أن تقوم حداثة نقديّة إلّا عندما أن يحاول النّاقد تجديد مقولاته وأدواته و تصوّراته التّي يصدر عنها نقده، مدليّا بمفاهيمه النّظرّية والتّقييميّة، و ممارسا لمعاييره الإجرائيّة الخاصّة، و لا يكون حداثيّا في نقده حتّى يباشر نقده باستحداث آلة نقديّة للنّص خاصّة به،وهذا التّجديد النّقدي الّذي يسعى إليه أدونيس و أمثاله لم ير النّور لحدّ الآن لا لشيء سوى لهيمنة الرّؤية النّقديّة الغربيّة على ساحة النّقد العربي، و يعود باللّائمة إلى العوز النّقدي وهو يعني به " غلبة المناحي المذهبيّة في التّيارات النّقديّة الحديثة، وهي ظاهرة يخصب بها الإفراز العقائدي و تشلّ بها الرّؤية الفرديّة الواضحة "[1]، كما أنّها تحتاج إلى التّأصيل و هذا يعود إلى العراقيل القائمة بين مصادر التّفكير عند العرب ولاسيما المحدثين منهم، وأعلى حاجز قام و طغى على تاريخ الفكر العربي هو ذاك الحاضر الّذي قام بين الفلسفة و النّقد الأدبي حتّى أنّنا نكاد لا نعي وجود تأصيل للنّقد و لفلسفة المناهج فقصّر بذلك النّظر المعرفي فكان لزاما أن ترجّح كفّة الأخذ على كفّة العطاء، و نظرا لانتكاس مشروع الحداثة النّقديّة العربيّة بسبب إعلانه القطيعة مع التّراث العربي و ما ترتّب عليه من هجوم قاس على الحداثيين العرب لتبنّيهم الفكري المطلق لمشاريع الحداثة الغربيّة والمجاهرة بالثّورة على الأصيل بالتّغيير والاستبدال لأسس النّهضة العربيّة بأسس غربيّة و ما يحدث فيها من تطوّر و نموّ، أمّا محاولة إثبات النّديّة و المثاقفة و الاتصال في إنتاج الفكر النّقدي محاصصة مع الغرب، و ذلك بممارسة التّرحال بين المنجز الحديث و المرجعيّات التراثيّة، و قد تكون هذه المحاولة لدرء تهمة التّخوين وعدم الولاء أو انطلاقا من نزعة قوميّة أو أصوليّة مقنعة أو تخلّصا من دونيّة الحاضر بالماضي، لأنّ نشأة النّقد الحديث لا يمكن أن تكون إلّا تحصيلا مكثّفا لجملة من المعارف والعلوم و الفعاليّات الفكريّة في مرحلة نموّ و تغيّر و تحوّل مستمرّ فهو مرآة لمستوى التّقدّم الحضاري فكريّا و اجتماعيّا و لا يمكن إيجاد اتّجاه نقدي معيّن إلّا و نجد وراءه اتّجاها فكريّا أو على الأقلّ نظرة إلى مفهومات الكون و العقيدة و المجتمع، و هذه النّظرة موجودة لا محالة في الفكر الغربي ومفتقدة عندنا لأنّنا لا نمتلك ماضيّا مستمرّا على صعيد الإنتاج الفكري والمادّي لينتج عنه حداثة ثمّ تتواصل معه و لا نمتلك حاضرا منتجا فكريّا كذلك و مادّيا يترك لنا منظومة أو

[1] - عبد السّلام المسدي: الأسلوبيّة و الأسلوب، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، ط3، (د، ت)، ص: 18

نسقا من الثّقافة المعاصرة المختلفة أو المقاطعة للجذور حتّى تكون لنا حداثة عربيّة مستقلّة و عليه ظهرت لنا الحداثة النّقديّة في وشاحين مختلفين من حيث علاقتها بالتّراث هما:

- **العلاقة بالتّراث:**" نفيا و إيجابا، استحضارا و إسقاطا، بعثا و تنقيّة، و لا يتأتّى هذا بطبيعة الحال من دون أن نقتل التّراث معرفة كما كان يقول بعض علمائنا، هذا القتل الّذي يشبه في بعض جوانبه قتل الأدب هو الوسيلة الأولى للتّحرّر من سطوته، وإفساح المجال للنموّ الطّبيعي، و هو يقع في المنطقة الإيجابيّة بين موقعين سلبيين أحدهما التّبعة المطلقة له، والآخر هو الثّورة القاطعة عليه و كلاهما طريق مسدود"[1].
- **الوعي بالواقع و تكوينه الاختلافي:** فإذا ترسّخ هذا الوعي في ضمير النّاقد جعل بالضّرورة علاقته بالتّراث جدليّة انتقائيّة، ففي هذا الواقع سواء كان في مستواه المحلّي أو على صعيده العالمي لا تتمثّل العناصر المستجدّة فحسب بل تتمثّل الخمائر الّتي لن تلبث أن تأتي أكلها في المستقبل أيضا "[2] و يبدو أنّ الموقف غير منسجم، فكيف تستقيم علاقة الماضي بالحاضر في ظلّ أدجلة الخطاب المؤسّس على انتقائية الاستحضار و الإسقاط، و البحث و التّنقية، و قد تفطّن" زكي نجيب محفوظ" في القرن المنصرم إلى ضابط الانتقائيّة في مواءمة التّراث بمنجزات الحداثة اليوم و ما لزمه من رفع شعار التّراث أو الأصالة و المعاصرة، و وقف بإزائه حائرا متردّدا و قد تجلّى في ذلك قوله:" إنّي لا أقولها صريحة واضحة إمّا أن نعيش عصرنا بفكره و مشكلاته، و إمّا أن نرفضه و نوصد دونه الأبواب لنعيش تراثنا... فنحن في ذلك أحرار لكنّنا لا نملك الحرّية في أن نوحّد بين الفكرين "[3] إذ لا مكان للتقاء قديم الأمس بجديد اليوم لتقاطعهما فكريّا و تاريخيّا و حضاريّا و اجتماعيا و اقتصاديّا فهو تنازع على البقاء و موقف إمّا أن يكون لصالح أو ضدّ أحدهما، و لا نبالغ إذ قلنا أنّ هذا المصطلح (الحداثة) قد أثار الكثير من اللّغط الّذي لم يتعرّض له أيّ مصطلح آخر من قبل " لم يعرف الأدب العربي في تاريخه الطّويل قضيّة أثارت حولها من الجدل من والنّقاش وما زالت كقضيّة الحداثة الّتي بدأت تثار منذ مطلع النّصف الثّاني من هذا القرن "[4]. لقد غمض المصطلح و حمل معه الكثير من الدّخن والالتباس، و لم

[1]- صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبيّة، مؤسسة مختار، القاهرة، ط1، (د، ت)، ص: 171
[2] - المرجع نفسه، ص: 172
[3]- زكي نجيب محمود: تجديد الفكر العربي، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط9، 1993، ص: 189
[4] - محمّد حمّود: الحداثة في الشّعر العربي المعاصر بيانها و مظاهرها، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص: 47

يستقر على مفهوم دقيق في بيئة المصدر الّتي كان فيها صدوره، و وجد بيئة عربيّة يعاني فيها الفكر وهنًا على ضعف فازداد غموضا والتباسا، و لا يفوتنا الاختلاف والتّباين الكبيرين الثّقافيين العربيّة والغربيّة في تأثيره في قيمة المصطلح و مقدار ميوله و رجحانه " لأنّنا حينما نستخدم مفردات الحداثة الغربيّة ذات الدّلالات الّتي ترتبط بها داخل الواقع الثّقافي والحضاري الخاصّ بها، نحدث فوضى دلاليّة داخل واقعنا الثّقافي و الحضاري "[1]، فكلّها أسباب تجعل من المصطلح مثارا للجدل والاختلاف لكن هناك أسباب أخرى مهمّة منها أنّ مصطلح الحداثة لم يقترن بحقل معرفي معيّن فهو جوّال بين جميع الحقول المعرفيّة وهذا ما يجعل منه متعدّد المفاهيم كما يحمل بعض المكوّنات الّتي تتعارض مع معتقداتنا و قيمنا و تراثنا و هذا من أهمّ الأسباب الّتي جعلته يثير كلّ هذا اللّغط والجدل، فنسخ الحداثة الغربيّة و نقلها إلى واقعنا العربي قسّم المهتمّين إلى فريقين متعارضين أحدهما مع الحداثة الغربيّة و يرى فيها المنقذ من الضّلال و التّخلّف الحضاري،والآخر يرى فيها معارضة و مقاومة لما تقدّمه و تبثّه لأنّها تهدّد الأصيل وتحاول اجتثاثه دون الرّجوع إليه كشاهد أو مرتكز يمكن الاعتماد عليه لأنّ التّراث موروث و مخزون نفسي في آن فلا يمكن التنكّر له فهو حلقة من السّلسلة الممتدّة في الزّمن،وعلى هذا النّحو يتّسع الشّرح بين الطّرفين و يهاجم أحدهما الآخر و يتّهمه "فسامي السّويدان" يقول:" بينما تجد المجتمعات العربيّة اليوم نفسها، و قد غلبت السّلفيّة والأصوليّة على أوضاعها في أزمة حداثة معطّلة، فالقوى السّلفيّة المتصدّية للتّغيير قوى محافظة و أهدافها ارتداديّة رجعيّة لا تقدّميّة تطوّريّة، وهي معاديّة للحداثة و للثّقافة إجمالا بقدر ما تأخذ بنظرة وحيدة غيبيّة وبدائيّة إلى الإنسان والعالم، و تمارس الإرهاب لفرضها "[2]، أمّا "عدنان النّحويّ" يرى في الحداثة الغربيّة الّتي يروّج لها بعض العرب أنّ لها انعكاسات خطيرة " تظهر في الفكر و الأدب و السّلوك، في ثورة هائجة تحاول هدم الماضي بصورة مستمرّة متتاليّة حتّى لا يبقى حسب ظنّ رجالها شيء ثابت في الحياة في هجوم جنوني على الدّين و اللّغة ،وعلى التّراث كلّه بما فيه من خير و شرّ، و ثورة على

[1] - عبد العزيز حمودة: المرايا المحدّبة من النيويّة إلى الفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة و الفنون و الآداب، الكويت، (د، ط) 1998، ص: 34

[2] - سامي سويدان: جسور الحداثة المعلّقة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص: 17

الحياة، و على سنن اللّه في الكون، بين قلق الشّك و الرّيبة،وفجور الكبر والغرور إنّما تمثّل انحطاط الإنسان إلى أسفل سافلين ، بما كسبت يداه "[1]، و لم يقتصر هذا الاتّهام على ما قاله (عدنان رضا النّحوي) بل آزر هذا المنحى آخر هو (وهب أحمد روميّة) متّهما الحداثة الغربيّة بنفس التّهمة، فهو يتّهم بعض النّقاد المعاصرين بالإرهاب حينما سلّطوا على رقاب النّاس عصا الحداثة و أرغموهم على قبولها و هو يؤكّد فشل الحداثة الغربيّة بقوله:" لقد أخفقت الحداثة العربيّة في أن تكون عربيّة حقّا حين بهرتها الحداثة الغربيّة، و عجزت عن محاورتها، فاستسلمت لها، و تبنّت مفاهيمها، و جاهدت جهادا محموما للالتحاق بها، وعلت أصوات كثيرة تتحدّث عن نقد معاصر لا نقد عربيّ معاصر "[2]، و يتّهم (وهب أحمد روميّة) أدونيس و منظري الحداثة دون استثناء بعزل الشّعر العربي عن محيطه و تدنّي مستواه مع مستوى النّقد إذ يقول:" وقد ساعد بعض منظري الحداثة، و هم بعض شعرائنا أنفسهم، و بعض من خرج من تحت آباطهم في تعميق الفجوة بين الشّعر و المتلقّي، فمضوا ينظّرون و يكتبون مهلّلين للإيغال في التّجريد و الغموض حتّى جعلوا من النّص الشّعري كتابة " هيروغليفيّة " لا يقوى على قراءته إلّا النّخبة المصطنعة الموهومة، ففتحوا الباب على مصراعيه أمام ذي المواهب الضّئيلة الضّحلة من النّقاد و الشّعراء "[3]، و بذا ومثله يسعى أنصار الحداثة الغربيّة في النّقد و الأدب العربي إلى هذا اللّبوس الغربي ووضعه على جسم عربيّ وغايتهم هي ترقيّة الأدب والنّقد ، جعله يواكب المستوى الّذي وصل إليه الأدب الغربيّ و لم ينتبهوا إلى خصوصيّة البيئة العربيّة و مقوّماتها الفكريّة و تراثها الأصيل الّذي حافظت عليه منذ قرون، وتركه إلى الصّدأ أو المحو والقهر والاندثار بغية تأليف موجة و ثورة حداثيّة لا تقف على دعائم حضاريّة سابقة لأنّ الإنسان عندهم إمّا متحضّر تقدّمي أو جاهل متحجّر و هذه النّظرة الأحاديّة و الاستغلاليّة جعلت من أدونيس و كمال أبو ديب و من جرى مجراهم شعوبيين جدد و هادمين للتّراث و مشكّكين فيه نظرا لنظرتهم المعزولة عن أدب الأغلبيّة من أبنائه و الرّافضة لإملآت التّراث و قواعده و أصوله الثّابتة

[1] - عدنان علي رضا النّحوي: تقويم نظريّة الحداثة، دار النّحوي للنّشر و التوزيع، الرّياض، السّعودية، ط1، 1992، ص: 136

[2] - وهب أحمد روميّة: شعرنا القديم و النّقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت (د، ط)، 1996، ص: 18

[3] - وهب أحمد روميّة: المرجع نفسه، ص: 18

بغية إعادة تأليف الحركة المناديّة بالتّجوّل النّهائي و عدم الالتفات، و لو للاختلاس أو النّظرة العابرة و التّعلّق بكلّ ما هو غربي لأنّه يمثّل الفوقيّة و الاستعلاء يقول عبد العزيز حمودة عن (كمال أبو ديب):" لم يتردّد في الجهر بتبنّيه لطرفي الثّنائيّة فينطق، في ما يكتب، منبهرا بالعقل الغربي و محقّرا في شأن العقل العربي ".[1] و هي من أشدّ الأفكار الثّائرة المتطرّفة عند أدونيس و الحداثيين العرب منهم من امتدّ تطاوله و عنجهيّته إلى إهانة اللّغة العربيّة ككيان قائم بذاته متّهمين إياها بالعجز و الجمود و هكذا ينتقل تحقير العقل العربي إلى تحقير اللّغة العربيّة و اتّهامها بالقصور "[2]، و تجليّات الخلاصة على أرض الواقع الأدبي و النّقدي لم تعد تشرق في سمائه شمس الوضوح لتظهر على صفحاته كتابات تنوء بنفسها عن مصدره الأساس، و تخطّ بقلم مغاير و ترنو إلى أفق غير أفقها المعتاد، فلا هي أقلام عربيّة استطاعت أن تؤسّس لأدب عربيّ حديث، و لا هي غربيّة استطاعت التملّص و الانفلات من واقعها و تردّيها و لا استطاعت أن تنشئ ثورة أدبيّة تواكب روح العصر و لا تتنكّر لماضيها و مثله و قيّمه فيكون التّواصل مع المُضيّ وجهان لدينار واحد نأخذ من الآخر ما يخدم حداثتها ويحترم أصالتنا و بهذا يمتدّ جسر التّوافق و الاتّصال، و لهذا لا مفرّ من إيجاد مخرج أو بديل ثالث كما يسمّيه (عبد العزيز حمودة) و الّذي لا يتحقّق:" إلّا إذا تحقّق الفهم الكامل للحداثة الغربيّة حتّى نختار ما يغني الفكر العربي من ناحية، و لا نقع في محاذير الشّك الكامل الّذي يقول الجميع أنّه أصبح الحقيقة الواحدة من ناحية ثانيّة "[3]. لقد كانت ثورة الحداثة محلّ تجاذبات بين تيارين متصارعين أحدهما يؤثر الثّابت و ينافح عنه والآخر يحبّذ المتحوّل المتغيّر و يدافع عنه لتأسيس حداثة شعريّة تقوم على توظيف اللّغة فيها قدر كبير من الإبداع و التّجريب لخلق لغة جديدة هي ثورة على الاستخدامات التّقليديّة.

[1] - عبد العزيز حمودة: المرايا المقعّرة، ص: 45
[2] - عبد العزيز حمودة: المرجع نفسه، ص :46
[3] - المرجع نفسه، ص: 104

2-المبحث الثّاني:بدايات الحداثة الشّعريّة:

يعود تاريخ نشأة الحداثة الشّعريّة عنده إلى القرن الثّاني الهجري مع أبي نوّاس و أبي تمّام و نفري، و أبي العلاء المعرّي و أبي حيان التّوحيدي و هذا خلال العصر العبّاسي الّذي عرف حركات ثوريّة على عدّة مستويات فكريّة، اجتماعيّة، سياسيّة، عبّر عنها بشكل ظاهر شعراء لم يخافوا على أنفسهم قهر الحاكم و جبروته مثل: بشّار بن برد، و كان وقتها فكر الدّولة يزاوج بين السّلطتين الدّينيّة والسّياسيّة في إطار الخلافة، و كلّ محاولة لمناهضتها أو الخروج عنها يعتبر خروجا عن الدّين والحداثة الشّعريّة في مجتمع عربيّ عرف ثقافة دينيّة لا تقبل المناقشة و يقول عن العصر العبّاسي بالذّات:" أنّه كان عصرا قلقا مشحونا بالجنسيّات المتنوّعة و بالأفكار الجديدة الّتي جاء بها الوافدون من فارس و من اليونان و الرّومان... و بالتّالي أصبحت المدينة العبّاسيّة تمثّل سجنا للشّاعر الّذي ذاب في أتون الحشود البشريّة. هذا التّطوّر الحضاري الّذي مسّ كلّ جوانب الحياة سرى مفعوله إلى نفسيّة الشّاعر الّذي يجب عليه تطوير الأداة الشّعريّة وكان داء العصر على الصّعيد الإبداعي،الشّعور الطّاغي عند الشّاعر،يلحّ بالحاجة إلى الاستحداث والتّجديد،وكان على الصّعيد الاجتماعي الشّعور بأنّ هناك هوّة بين الشّاعر والآخر بأنّه وحيد و الآخر جدار في وجهه، و قد عمل التّطوّر الاجتماعي و تزايد السّكان و تكاثفهم وتجمّعهم في (المدينة) على إضعاف الصّلات بين الشّاعر و الآخر و بينه و بين الطّبيعة "[1] و على هذا النّحو يرى أدونيس أنّ للمولّدين الأثر البالغ في الحداثة الشّعريّة الّتي تمسّ كلّا من الإبداع والتّجديد، و قد سبق أن ذكرنا بشّارا و كسره لقاعدة المحافظة و الخروج عن المألوف وإشاعته للانحلال و الفساد داخل القصيدة الشّعريّة، و لم يكن هذا العمل يألفه العرب، فقامت حوله عدّة معارك انتهت بمصرعه على يد المهدي، و قد خلّف بشّار وراءه لغة شعريّة محدثة ملأى بنكهة الواقع العبّاسي لأنّه عرف في داخله لما للتّجديد من أهمّية لأنّه لم يقبل ما تورده عليه قريحته و يناجيه به طبعه و يبعثه فكره يقول:" نظرت إلى مغارس الفطن و معادن الحقائق و لطائف التّشبيهات فسرّت إليها بفكر جيّد و غريزة قويّة فأحكمت سبرها و انتقيت حرّها وكشفت عن حقائقها و احترزت من متكلّفها... "[2] فبشّار لا يؤمن

[1] - أدونيس: مقدّمة للشعر العربيّ، دار العودة، بيروت، ط2، 1975، ص: 38- 39
[2] - ابن الرّشيق: المصدر السّابق، ص :186

بالذّاكرة الشّعريّة والإبداع والخوض في غمار الطّبيعة بل هو عنده تحقيق نظريّة التّجديد و البدائل في اختيار الحقائق والتّشبيهات و تأثير الحياة العبّاسيّة تجلّت واضحة في شعر أبي نوّاس، هذا الشّاعر الّذي وقف و نفسه ممتلئة بروح البيئة الجديدة، و عيناه تفيضان ازدراء لهذا الّذي سيجّه التّقليد بقدسية عبر قرون، و قد ثاروا ضدّه لكن صداه طغى، و قد آزر هذا المنحى النّقاد أيضا، فهذا الشّاعر تصدّى لكلّ قديم يوحي بحياة الطّلل و مقدّماته الّتي تقف بابا في القصائد داعيّا بكلّ جهر وقوّة نبذ الوقوف و الاستهلال به يقول:

" دَعِ الأَطْلَالَ تَسْفِيهَا الجَنُوبُ وَ تُبْلِي عَهْدَ جَدَّتَهَا الخُطُوبُ

وَ خَلِّ لِرَاكِبِ الوَجْنَاءِ أَرْضًا تَخُبُّ بِهَا النَّجِيبَةُ وَ النَّجِيبُ "[1]

فهجومه له أكثر من دلالة، منها ضغينة شعوبيّة نظرا للمعارك الحاميّة آنذاك بين الفرس والعرب والدّلالة الثّانية حبّ التّجديد و المطلع الخمري:" ... إنّ أبا نوّاس كان يهدف إلى غاية واحدة، هي الالتفات إلى الحضارة الجديدة و الاستمتاع بها،و أنّ ثورته على المطالع كانت لهذا السّبب،وأنّه قد أوقف فنّه أو كاد على ترسيخ هذه الغاية، فجاءت صوّره و ألفاظه و قوالبه الفنّية،وموضوعاته تعبيرا عن هذه البيئة "[2]. كما تغيّرت رؤية أبي نوّاس للحياة و الوجود بفضل التغيّر و التّمازج الّذي وقع بين الحضارات الّتي صبّت في بيئة واحدة شملت و عانقت كلّ الحضارات الوافدة و رعتها بعين العناية و الاعتبار، فأصبح شعره بطاقة فنّية تصوّر حياة العصر و تنقل وقائعه بالصّورة الشّعريّة المعبّرة تدفع بالغائب عن الموقع و الغير المتواجد في ذاك التّاريخ إلى استحضار الصّورة من خلال القراءة الشّعريّة فهو دقيق الصّورة جميل العبارة سهلها و ممتنعها في آن، فهو شهادة لا تقبل النّقض" ... شهادة على التّغيّر، و تعبير عنه في آن، كانت صرخته الأولى " ديني لنفسي، و دين النّاس للنّاس " هذه نفسها صرخة العالم الحديث منذ بودلير، أبو نوّاس بودلير العرب "[3] و لم يقتصر أبو نوّاس على الجانب الشّكلي فقط بل استحدث الشّاعر "... أنواعا جديدة من الموسيقى الشّعريّة في إطار الأوزان القديمة خضوعا لمقتضيات الغناء في ذلك العصر... "[4] و من هذه النماذج الّتي ذكرها أبو نوّاس في الخمر بفنّية عاليّة و موسيقى سريعة لها خفّة الطّرب تتماشى و ما وصلت إليه الحضارة العبّاسيّة من تأثّر و تأثير قوله:

[1] - أبو نوّاس: الدّيوان ،حقّقه و ظبطه و شرحه أحمد عبد المجيد الغزالي، مطبعة مصر، 1953، ص: 11

[2] - توفيق النيل: القيم المستحدثة في الشّعر العبّاسي، دار ذات السلاسل الكويت، 1984، ص: 203- 204

[3] - أدونيس: مقدّمة للشّعر العربي، ص: 46

[4] - محمّد مصطفى هدّارة: اتّجاهات الشعر العربي، مطبعة دار العلوم العربيّة، لبنان، ط1، 1988، ص: 578- 579

سُلَافُ دَنٍّ دَجْنِ كَدَمْعِ جَفْنٍ كَحُمْرِ عَدْنِ
طَبِيخُ شَمْسِ كَلَوْنِ وَرْسِ رَبِيبُ فُرْسِ حَلِيفُ سِجْنِ
حَتَّى تَبَدَّتْ وَ قَدْ تَصَدَّتْ لَنَا وَ مَلَّتْ حُلُولَ دَنِّ

و لا يفوت ابن رشيق أن يذكر قطعة لأبي نوّاس تخلّى فيها عن القافيّة و " ... تصرّف في ترتيب تفعيلات هذا البحر الّذي نظم فيه– و هو الخفيف – تصرّف فيه تصرّفا واسعا "[1]

القطعة هي قول أبي نوّاس

وَ لَقَدْ قُلْتُ لِلْمَلِيحَةِ قُولِي
مِنْ بَعِيدٍ لِمَنْ يُحِبُّكِ
إِشَارَةُ قُبْلَةٍ
فَأَشَارَتْ بِمُعْجَمٍ ثُمَّ قَالَتْ
مِنْ بَعِيدٍ خِلَافَ قَوْلِي
إِشَارَةُ لَا، لَا
فَتَغَنَّيْتُ سَاعَةَ ثُمَّ إِنِّي
قُلْتُ لِلْبَغْلِ عِنْدَ ذَلِكَ
إِشَارَةَ امْشِ [2]

فإن قبلت هذه الرّواية، فلا مناص أنّ أبا نوّاس رئيس المحدثين، لما في هذا من جرأة و قفزة نوعيّة من قبيل التّجديد و التّغيير في هيكل القصيدة العامّ، فلقد استحدث فيها لغة شعبيّة بسيطة بعيدة عن التّعقيد و سمح الألفاظ، يفهمها سوقة و المبتذلين طالبا ذيوعها بين النّاس لخفّة موسيقاها و سهولة حفظها، فيحدث من ورائها القبول و الاستعلاء، فهذا جانبها الشّكلي، أمّا من النّاحية الدّاخليّة للقصيدة، فأبو تمّام شحنها بدلالات و كلمات لا تعرف لليسر طريق فمعانيها بعيدة الغور، صعبة المطلب تستعصي على المتلقّي العادي عالية مقرونة بفهم و ذكاء و لا يمكن لهذا أن يقيسها على الشّكل القديم لأنّها ثورة على القديم بمعنى الجمالي الخالص، و لأنّها أحرقت مبادئ المعروف و المعتاد، يقول عنه أدونيس محبّذا لشعريّتة و ثورته على القديم مناصرا لطريقته:"... يمهّد للشّعر الرّمزي و الشّعر

[1] - ابن رشيق: المصدر السّابق، ص :212
[2] - ابن رشيق: المصدر السّابق، ص: 212

الصّافي، إنّه حدّ فاصل، كان الشّعر قبله قدرة على التّعوّد و الألفة، فصار بعده قدرة على التّغرّب و المفاجأة إنّه ما لارميه العرب "[1]إنّه يرى فيه الشّاعر الّذي بتر الصّلة مع القديم، و استحدث لنفسه مبدأ لا يساوم عليه، وضع لنفسه مسلكا لا يعرفه إلّا هو، و شفافيته بعيدة المهوى لا يدرك سرّها إلّا من كان مثله أو حاذاه في الإدراك و الفهم لأنّه استعصى على البسطاء وضع "... غموضا غير معتم، بل شفاف يصحّ وصفه بمقالة كوكتو عن مالارميه:" غامض كالماس " كلّ شاعر كبير هو بالضّرورة غامض غموضا ماسيّا "[2]،لقد اخترقوا مبدأ الكتابة القديم وتجاوزوه لاكتشاف طرق جديدة والغوص في أعماق النّفس،وخلق لغة تميّز بها بشّار وأبو نوّاس مفادها تقريب المفهوم مستعملين لغة الحاضرة بدلا عن لغة الباديّة، كما خلقوا من الإباحيّة الّتي كان يتحاشاها الشّعراء أنموذجا مشهّرا بالمعارض أو المتأفّف خالقين جوّا من الفكاهة اللّاذعة تعرّض بالمهجو و تضع أنفه في الرّغام، كما أصبحت الخمّارة هي الملاذ الّذي يؤدّي فيه أبو نوّاس طقوسه، و يبكي فيها حاله ويجالس فيها النّدماء معاقرا فيها كأسه موظّفا فيها فنّه و شعره لأنّ الشّعر عند هؤلاء المحدثين شعر يتطلّع و يتخطّى، و لكلّ منهم حداثته الشّعريّة الّتي تعبّر عن تجربته و طريقته و حياته متخلّصين من الموروث الجاهز و النّسج على منواله، لأنّه لا طريقة نهائيّة في الشّعر:" الشّعر فنّ يتطلّع و يتخطّى، كما يجب أن تنشأ مع كلّ شاعر طريقته الّتي تعبّر عن تجربته و حياته لا أن يرث بطريقة جاهزة، فلا طريقة عامّة نهائيّة في الشّعر كما على القارئ أن يرقى إلى مستوى الشّاعر،وليس على الشّاعر أن يقدّم للقارىء أفكارا بأسلوب يعرفه الجميع، هذا يعني أنّ للشّاعر لغة خاصّة غير لغة الجمهور، مثقّفين و غير مثقّفين، هذه القضايا و ما يتفرّع عنها ويتّصل بها تلخّص التّحول في الشّعر العربي، أي تلخّص ما كان يسمّيه النّقاد الخروج على عموده الشّعري "[3]، و من الطّبيعي أن يختلف الشّكل الفنّي في العصر العبّاسي عن التّراث السّابق عليه، تبعا لاختلاف الحياة العبّاسيّة عمّا سبقها اختلافا جذريّا أدّى إلى إدراك علائق جديدة بين الأشياء لم تكن موجودة أصلا، أو توسّع فيما كان منها موجودا، و إلّا فهل كان من الممكن أن يصف الشّاعر الجاهلي حديث المرأة بقطع الرّياض المتنوّعة الأزهار، وكانت هناك ثورة لفظيّة للشّكل الفنّي تتبلور في الشّعريّة العبّاسيّة، و أحدثوا ثورة بلاغيّة الّتي كانت

[1] -أدونيس: مقدّمة للشعر العربي، ص: 47
[2] - أدونيس: المرجع نفسه، ص: 50
[3] - أدونيس: المرجع نفسه، ص: 43- 44

تمارس عفوا في الشّعر و الّتي قام بتشريحها البلاغيون المتأخّرون و أطلقوا عليها " علم البديع " ليزيّنوا به الكلام بعد استيفائه مطابقة الحال، و أداء المعنى بالصّورة الملائمة على حين أنّ المتقدّمين من العلماء أطلقوا البديع على الطّريف و المعجب في الأداء الشّعري، حتّى خرجوا بالإكثار من هذه المحسّنات و العمد إليها عمدا، أو قل إنّهم فصلوا بين الشّكل و المضمون و خرجوا إلى التّكلّف، كما جدّ الشّعراء في استنباط المعاني الدّقيقة الجديدة و تصويرها تصويرا فنّيّا و قد مضت القصيدة العبّاسيّة في التّطوّر فأصبح الشّاعر مهتمّا بالغوص على أفكاره، و إجادة ترتيبها، و إحسان تصويرها، كما صار مدركا لنوع من الوحدة في قصيدته، و بخاصّة إذا نبعت من تجارب صادقة،و عدّت أبياتها قصرا، فالمتنبّي بوعيه العميق يفلسف مشكلة النّاس و الزّمان يقول عنه القاضي الجرجاني "... فإنّك لا تدّعي لأبي الطّيب طريقة بشّار وأبي نوّاس،ولا منهاج أشجع والخريمي،و لو ادّعيته فإنّما كنت تخادع نفسك، أو تباهت عقلك "[1]، و لا يفوت القاضي أن يدفع عن المتنبّي شبهة الصّنعة، وشبهة الطّبع، و يرى فيه الكلّ و الجميع فهو جامع شتات الشّعر و المجدّد فيه ببراعة المتفرّد الفيلسوف صنع من شعره أيقونة لا يمكن محاكاتها بالتّقليد و المجاراة فهو مثل النّجم تراه أيّا كان موضعك و وجهتك في الصّنعة أو الطّبع:" إمّا أن تدّعي له (الصّنعة) المحضة فتلحقه بأبي تمّام، و تجعله من حزبه، أو تدّعي له (الصّنعة) فيه شركا و في الطّبع حظّا، فإن ملت به نحو الصّنعة ففضل ميل صيّرته في جنبة مسلم، وإن وفرت قسطه من الطّبع عدلت به قليلا نحو البحتري "[2]، هذا ممّا ساعد على إرساء مناهج شعريّة تؤكّد كلّها على التّفرّد و الابتداء و ثورة حداثيّة على النّمطيّة و الاجترار، و من مظاهر الحداثة الشّعريّة في ذاك العصر أنّها تحضن الخيال في البيئة الجديدة، كما أهمل القدماء تشابيه كثيرة مجّها ذوقهم الحضري و إن كانت بديعة في ذاتها فحالفهم في كثير من شعرهم إلى ما هو أليق بالعصر،كما أغار الشّاعر المحدث على القصور والبساتين و الحانات و الحليّ و الرّياض والطّيوب يأخذ منها ما استطاع من تشابيه جديدة يخترع منها و يولّد، و من مظاهر الحداثة الشّعريّة نروع بعض الشّعراء إلى الغوص على الفكر المجرّد منصرفين بعض الشّيء عن المادّة والواقع الحسّي، و قد مرّ بنا بعضهم يشبّهون المحسوس بالمعقول ممّا لا يستطيع أن

[1] - القاضي عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبّي و خصومه، تحقيق و شرح :محمّد أبو الفضل إبراهيم، و علي محمّد البجاوي، دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة، ط3، (د، ت)، ص: 49- 50

[2] - المصدر نفسه، ص: 49- 50

يصل إليه عقل فطريّ بدائيّ، و قد عاب النّقاد القدماء عليهم تشابيههم لأنّ التّشبيه عندهم يوضّح غامضا و يحصل به البيان، أمّا التّشبيه القبيح فهو خلاف ذلك، فكان أبو تمّام من أوائل الشّعراء الّذين أثار التّجديد الشّعري عنده جدلا حاميّا، و كان غموض شعره ثورة حداثيّة على العمود جعلت خصومه يثورون ضدّه، و هذا الأثر الجديد في الشّعر يظهر بوضوح أتمّ في الأسلوب المنطقي الّذي خصّ به شعره (ابن رومي) الّذي حرص فيه على الرّبط بين أجزائه ربطا قويّا فحقّق بالتّقريب وحدة الموضوع،ومن الحداثة الشّعريّة ظهور شعريّة صوفيّة تتغزّل بالخمر الإلهيّة ونشوتها وبالذّات والصّفات،وقد اتّفقوا على مصطلحات مخصوصة استعملوها في شعرهم ونثرهم،(كتائيّة ابن الفارض) والحلّاج و ابن عربي إلى نتاج منطو على شيء من الغموض الّذي لا يفهم، و هي حالة من الغمغمة و اللّاوعي يعجز التّعبير أمامها فتنطق بخفايا الذّات " النّص الّذي نجده عند بعض الشّعراء من جهة و عند بعض المتصوّفين من جهة ثانيّة يخترق تلك النّظم المعرفيّة و تنظيراتها، إذ أنّه يحقّق في بنيته و رؤيته علاقة عضويّة بين الشّعريّة والفكريّة،ويفتح أمامنا بحدوسه و استبصاراته أفقا جماليّا جديدا،وأفقا فكريّا جديدا "[1] كذلك كانت الموشّحات ثورة في عالم العروض، حيث كانت تجدّد في الأوزان الشّعريّة، و تحرّرت من القافيّة الّتي قيّدت الشّاعر و حبست تعابيره، فحثّت البيئة الجديدة النّفوس على إيجاد قوالب جديدة للشّعر تنسجم مع روح البيئة و تصلح للغناء كما " ... اعتمدت فيما بعد و تأثّرا بالتّركيبات العاميّة و الأعجميّة الخفيفة، على التّفريعات الخفيفة و المجزوءة و المشطورة والمنهوكة، و الاستفادة من قدرة الأوزان العربيّة على الانقسام و التّجزئة لاسيما الأوزان الصّافية ذوات التّفعيلة الواحدة، و الأوزان ذات أربع تفعيلات "[2] فالشّعر الأندلسي عرف طابعا خاصّا في الخصائص الشّعريّة الّذي امتاز بالوصف و الرّثاء للممالك الزّائلة و عرف الاستنجاد بالرّسول وكبار الصّحابة،ونظم العلوم والفنون والشّعر الفلسفي، كما تميّز بالوضوح و البساطة والبعد عن التّعقيد و التّلميح إلى الوقائع التّاريخيّة، و لاسيما في رثاء الممالك الزائلّة أمّا ألفاظه فقد كانت واضحة و سهلة و عذبة، و كان الشّاعر يتجنّب فيها الغريب غير أنّه اهتمّ بالصّنعة اللّفظيّة لأنّه انتزع تصويره و خياله من البيئة الأخّاذة الأندلسيّة الغنيّة بمظاهر الجمال الطّبيعيّة وتزاحم الصّور، أمّا

[1] - أدونيس الشّعريّة العربيّة: محاضرات ألقيت في كوليج دوفرانس، باريس، أيار، دار الآداب، بيروت، 1984، ص :60- 61
[2] - مقداد رحيم: الموشّحات في بلاد الشّام منذ نشأتها حتّى نهاية القرن الثّاني الهجري، مكتبة النّهضة العربيّة مكتبة عالم الكتب، بيروت، ط1، 1986، ص: 96

بالنّسبة للأوزان والقوافي ابتدعوا أوزانا جديدة نظرا لانتشار الغناء في مجالسهم ونوّعوا في القوافي ومن ذلك الموشّحات و من أشهر شعراء هذا الطّبع ابن زيدون الوزير، و ابن هانيء الأندلسي، و هذا التّجديد الّذي سرى في القصيدة و أحدث فيها ثورة من التّغيير سواء بين شعراء العصر العبّاسي أو الحاضرة الأندلسيّة سواء على مستوى الأوزان، فقد سرت رعشة جديدة تحاول أن تخرجها عن نظامها التّقليدي، فقد أغار المولّدون على البحور القديمة سيتخرجون من أوزانها عكسا بحورا جديدة، فإذا المستطيل مقلوب الطّويل و الممتدّ مقلوب المديد و المنسرح مقلوب المضارع، كما خرجوا على نظام القافيّة الواحدة إذ وجدوا فيها قيدا لا تحتمله موضوعاتهم الجديدة من فنون علميّة و قصص طويلة فظهرت المزدوجات، " و لعلّ بشّارا هو أوّل من نظم المزدوج ثمّ تبعه أبان بن عبد الحميد اللّاحقي فنظم كليلة ودمنة، و نظم أبان ليس من الشّعر بشيء فهو أشبه بالأراجيز النّحويّة و العلميّة "[1].

" و لم تقف محاولة التّجديد عند القوافي بل تعدّته إلى إسقاطها و قد ذكرت المصادر ثلاث أمثلة تبيّن ذلك، المثال الأوّل يذكره ابن رشيق في العمدة و هو لأبي نوّاس، و المثال الثّاني يثبته الباقلاني في كتابة " إعجاز القرآن " و المثال الثّالث يثبته ابن سنان الخفّاجي في كتابه " سرّ الفصاحة " [2] و مع هذا كلّه يدّعي دعاة الحداثة على أنّ حركتهم منفصلة عن التّراث و ما تمّ ذكره كلّه يمتّ بالصّلة إلى التّراث و يعتبر جذورا للحداثة منبتها تربة التّراث و سقياها ماؤها.

لقد أصّر دعاة الحداثة المتأثّرين بنظرائهم من الغرب، على اعتبار حركتهم متميّزة جديدة كلّ الجدّة، و مع ذلك تلحظ أنّ هناك جذور تراثيّة لهذه الحركة، هذه الجذور نراها واضحة في شعر النّهضة، مع النّتاج الأدبي قبل الحرب العالميّة الثّانية، كما يشكّل نتاج شعراء المهجر قيمة مهمّة في هذا الزّمن بالذّات.

بدأت الحداثة بمحاولات خفرة اعتبرت في حينها ثورة شعريّة حقيقيّة على أساليب القدماء، ففي 1949 كتبت نازك الملائكة في كتابها " شظايا و رماد "محدّدة صلة التّجديد بالحياة قائلة: لم يقف الشّعر العربي بعد على قدميه بعد سبات طال أمده جثم على صدر الشّعر طوال قرون عدّة "، فنحن مازلنا أسرى تسيّرنا القواعد الّتي وضعها أسلافنا في الجاهليّة

[1] - محمّد العيد حمود: الحداثة في الشّعر العربي المعاصر، بيانها و مظاهرها، الشّركة العالميّة للكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص: 25
[2] -محمّدالعيد حمّود: المرجع نفسه، ص: 25

وصدر الإسلام "[1] كما كانت تؤكّد على أنّ الشّاعر و الأديب هو الّذي تتطوّر اللّغة على يديه، و ترى أنّ الشّعر العربي في عامّته أنّه وهب نفسه على معالجة السّلوك الخارجي للإنسان و لهذا ابتعد عن الاتجاهات السّرياليّة و الرّمزيّة و غيرها من المدارس الغربيّة " الّتي تستعين بعلم النّفس في التّعمّق داخل الإنسان و تحاول في قصيدة " الخيط المشدود في شجرة السّرو " أن تشقّ طريقها إلى هذا العالم المجهول "[2] و من سخريّة القدر حقّا أنّ نازك الملائكة الّتي اعتبرت لردّه طويل من الزّمن رائدة الحداثة تتعرّض بذاتها و شخصها للسّخريّة من قبل روّاد الحداثة في هذا الزّمن فيرى أدونيس " أنّ في شعر أبي تمّام حساسيّة حديثة ورؤيا فنّيّة حديثة لا تتوفّران عند نازك"[3] كما يرى يوسف الخال:" أنّها خليل الشّعر المعاصر، و أنّ آراءها ارتداديّة متزمّتة خانت حركة الشّعر الحرّ،وهكذا اختنقت حركة الشّعر الحرّ تحت ضغط أنامل خليلنا الجديد النّاعمة "[4] وهذا أمر طبيعيّ عند من يرفض شيئا من مصدر فكري و يقدّم المبرّر و ما سيضع مكانه، من هنا حاول دعاة الحداثة ترسيخ فكر جديد للشّعر قد تنوّعت أساليب التّعبير فيه لا يخرج عن مفهوم الغرب للشّعر، فالعمل الشّعري الحديث هو رهان غربي متجددّ يخاطر باللّغة البشريّة للتّعبير عن انفعال و حقيقة لأنّ قاعدة اللّعب في العصر الحديث، الشّعري الّذي لا تستطيع اللّغة استيعابه و التّعبير عنه، لأنّ الشّعر اغتيال و تمرّد في نظرهم بعد أن كان وصفا لما كنّا نكرّر رؤيته في العادة،وكنّا نحسّ به في عالم الأشياء و نقوم كشعراء بإضفاء عليه شيئا من المحسنات البديعيّة والطّرافة، أصبحت القصيدة تعدّ نفسها لتكشّف عمّا لم نره و ما لم نحسّ به بتاتا،لأنّ الشّعر في عالم الحداثة لا يسعى إلى التّفتيش عن الحسّ المشترك السّليم بين النّاس بل يتوغّل في الأشياء و العالم المعجز، ويكسر الحواجز و يتخطّى الماضي و الحاضر يقول في القرب من هذا الّذي اخترناه تعبيرا عن الحداثة منظّر وإمام الحداثة أدونيس " بدل القصيدة– الحكاية أو القصيدة–الأفكار القصيدة الزّخرف أو القصيدة الوصف، و الموضوع الخارجي يقيم الشّاعر الجديد القصيدة– الرّؤيا الكونيّة "[5]،وعليه يتبدّل الوضع و يتغيّر بدل القصيدة المغلقة المنغلقة الّتي تفسّر إلّا بطريقة واحدة و ترى بمنظار واحد و اتّجاه واحد

[1] - نازك الملائكة: الديوان " شظايا ورماد "، دار العودة، بيروت، 1971، ص: 05
[2] - غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ دار المعارف بمصر، 1968، ص: 109- 110
[3] - أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، 1980، ص: 314
[4] - محمّد العيد حمّود: المرجع السّابق، ص: 56
[5] - أدونيس: مقدّمة للشعر العربي، ص: 106

يتطلّع الشّعر الجديد إلى القصيدة المنفتحة الّتي لها عدّة واجهات كلّ واجهة أبهى من الأخرى كما أنّها ملأى بممكنات أخرى كثيرة " و لئن كان للقصيدة المغلقة شكل مغلق بالضّرورة فإنّ للقصيدة المنفتحة شكلا منفتحا بالضّرورة، فالشّكل الكثير سيحلّ محلّ الشّكل الشّعري الواحد "[1] و يرى في الشّعريّة الحداثة أنّ " جعل اللّغة تقول ما لم تتعلّم أن تقوله، إنّ الأثر الشّعري مخاطرة: مخاطرة في التّعبير بلغة إنسانيّة عن انفعال أو حقيقة قد لا تستطيع اللّغة الإنسانيّة أن تعبّر عنهما، ما لا تعرف اللّغة العاديّة أن تترجمه، هو أحد مجالات الشّعر، يصبح الشّعر في هذه الحالة ثورة مستمرّة على اللّغة "[2] أي الجدّة كلّ الجّدة معتمدة على ما يسمّى موسيقى الأفكار فكما يتردّد صدى الكلمة و نغمتها في القافية ووزن التّفعيلة في العروض، كذلك الفكرة في شعريّة الحداثة تتردّد بين طيّات الصّورة فتحدث بتردّدها الواعي نوعا من التّكرار هو أحد أسس التّناغم في عالم الموسيقى،وفضيلة هذا النّوع من الموسيقى الأفكار أنّها تبتعد بالقصيدة الحداثيّة في شعريّة متناغمة عن الرّتابة الّتي تؤدّي حتما إلى الضّجر والتّبرّم والملل،ويبقى المهمّ في الشّعر الحديث على الإطلاق هو دور الشّاعر، فهو الّذي يفرض شكل القصيدة الّذي يتغيّر من قصيدة لأخرى،ولا يدرك الشّاعر هذا مسبقا، بل ينمو مع المضمون في عمليّة الولادة الشّعريّة، و النّاقد الحالي لا ينسى أن يذكّر في النّهاية أنّ الشّعر الجديد يتطلّب عند الفهم له معرفة خاصّة أكثر من معرفة القراءة و لا شكّ أنّ مثل هذا الفهم للحداثة الشّعريّة يجعلنا ندرك أنّ حركات التّجديد السّابقة كان الاختلاف بينها و بين التّراث اختلافا درجيّا إلى حدّ كبير " أمّا الحركة الحديثة فإنّ تمرّدها و تحرّرها هو اختلاف كيفي إلى حدّ كبير أيضا "[3]، كما يردّد غالي شكري أقوال الاتّهام للتّراث بأنّه هو الوحيد الّذي مسك بتلابيب التّقدّم و الحداثة، و عرقل مسيرة التقدّم و أحدث الفوضى و البلبلة الّتي نسمعها اليوم بين مؤيّد و معارض، و هذا النّقد لا يردّده غالي شكري فحسب، بل تسمعه عند الكثير من روّاد الحداثة و على رأسهم أدونيس " و لولا أنّنا نمتلك تراثا عريقا في الشّعر لكانت إحدى البديهيات أن نعود بشعرنا الحديث إلى أصوله الغربيّة، و لكن هذا التّراث هو الّذي تسبّب في البلبلة الّتي أحاطت مولد الحركة الحديثة "[4]، لأنّهم يرون – أي نقّاد الحداثة – أنّ معظم أشكال الفنون و العلوم في عصرنا لا تمتّ بصلة إلى التّراث

[1] - أدونيس: مقدّمة للشعر العربي، ص: 107
[2] - أدونيس: المرجع نفسه، ص: 125، 126
[3] - غالي شكري: المرجع السّابق، ص: 113
[4] -غالي شكري: المرجع السّابق ص: 113- 114

العربي لو تخلّصنا من المناهج الشّوفينيّة الّتي تسيطر على الكثير منّا لا شيء إلّا أنّهم يرون أنّ التّراث قد رافقته ظروف ثابتة جعلت من التّطوّر الجذري أمرا مستحيلا، " و عندما نذكر الشّعراء الجدد و نذكر مفهوم الحداثة عندهم لا يرد على خاطرنا بطبيعة الحال كثير من الأسماء الجدد الّتي تترنّح بين التّعبير القديم و المضمون الحديث أو العكس، و إنّما نتمثّل كبار الشّعراء في الحركة الحديثة من أمثال أدونيس و بدر شاكر السّياب و صلاح عبد الصّبور، و عبد الوهّاب البياتي و خليل حاوي عند هؤلاء سوف نعثر على إليوت و إزراباوند وربما على رواسب من رامبو و فاليري، و ربما على ملامح من أحدث شعراء العصر في أوروبا و أمريكا... لكنّنا لن نعثر على التّراث العربي إلّا في طبيعة اللّغة العربيّة الّتي أخذت هي الأخرى في الانصياع إلى ثورتهم "[1] لأنّ مفهوم الحداثة عند شعرائنا الجدد مفهوم حضاري غربي بكلّ معنى الكلمة، لأنّهم يرون تصوّر جديد للإنسان و الكون والمجتمع، و هذا التّصوّر الحديث ابن ثورة العالم الحديث في كافّة مستوياته الاجتماعية والتّكنولوجيّة و الفكريّة، خاصّة " مفهوم الحداثة في الشّعر تقوم على الرّؤيا الشّعريّة الّتي تختلف عن الرّؤية البصريّة كما تختلف البصيرة عن العين الباصرة، الأولى تدرك إدراكا به عمق عن طريق الصّورة المعقّدة والثّانية تدرك إدراكا مسطّحا عن طريق التّشبيهات والصّفات "[2]، و الشّاعر عندهم هنا شبيه بالصّوفي الّذي لا يعرف متى تدركه حالات الغياب والوجد، و متى الحضور، لأنّ غيابه معلّق بعوالم عليا يتّصل بها هي فوق الحسّ و الظّنون لأنّه " هنا لا ينطلق من فكرة واضحة محدّدة بل من حالة لا يعرفها هو نفسه معرفة دقيقة، ذلك أنّه لا يخضع في تجربته للموضوع أو الفكرة أو الإيديولوجيّة أو العقل أو المنطق، إنّ حدسه كرؤيا و فعالية و حركة هو الّذي يوجّهه ويأخذ بيده "[3] فالحداثة في الشّعر عند أدونيس مقرونة لصيقة برؤيا ليست منطقيّة ولا سطحيّة ولا أفقيّة بل هي اختراق لعوالم مجهولة مظانّها الكشف والتّفرّد والابتداء بغية إعادة تأليف الحركة في الشّعر، فالحداثة في الشّعر ليست دعوى شبيهة بالعصرنة، فهذه دعوة شكليّة لا تفارق السّطح لأنّها متعلّقة بمظاهر الأشياء،فلا يكون الشّاعر معاصرا بمجرّد أنّه يصف الغوّاصة والصّاروخ أو يمجّد إيديولوجيّة معيّنة، لأنّ الحداثة نافية للوصف من أدوات الشّعر، فهي لا تتعرّض للأشياء والمادّة، لأنّ

[1] - محمّد العيد حمّود: المرجع السّابق، ص: 63
[2] - أدونيس: مقدّمة للشعر العربي، ص: 125
[3] - مجلّة شعر: عدد 43،بيروت،لبنان، 1963،ص: 72، 73

الشّعر الحديث موقف من الكون كلّه لهذا كان موضوعه الوحيد هو الوضع الإنساني في الوجود و على هذا النّحو أيضا كانت أداته الوحيدة هي الرّؤيا الّتي تعيد صياغة العالم على نحو جديد، و هذه الرّؤيا هي جوهر هذا الشّعر الّذي يميّزه عن أيّ مراحل تجديديّة أخرى، فليست الحداثة قصرا على وحدة التّفعيلة بدلا من وحدة البيت، و ليست هي استعارة الحديث العادي عن حياتنا اليوميّة أو الأسطورة من تراثنا الشّعبي، و ليست هي الدّفاع عن قضايا الشّعوب، و ليست هي الانفعال بما يجتازه الفرد من أحداث، بل هي تجاوز و تخطّ لعصرنا الحاضر و تجاوزه للعصور القديمة، فهو بهذا المعنى له حقيقته الخاصّة الّتي لا يعرفها المقلّد، بل الّذي يراه الشّاعر الحقّ و يكشف عنه لأنّ العادة تعيق الرّؤيا و تعتم و تظلم في وجودها الأشياء،ومصباحها الكوني بيد هذا الشّاعر الفذّ الّذي يقودنا نحو عوالم النّور الّذي نبحث عنه و نريد أن نراه و نعيش في مضمونه الهادئ الأخّاذ، ولهذا أيضا كانت الحداثة موقفا من الحضارة ينشد تصوّرا جديدا للكون و الإنسان و المجتمع، و هذا ما يؤكّده جميع دعاة الحداثة " فالحداثة لا تكون بإتباع أشكال تعبيريّة شعريّة معيّنة بل باتّخاذ موقف حديث اتّجاه الحياة ومنها اتّجاه القصيدة "[1].

والقارئ المتمعّن لكتاب " الثّابت المتحوّل " في جزئه الثّالث " صدمة الحداثة " لأدونيس، أو في كتابه " فاتحة لنهايات القرن " في فصله المعنون (ببيان الحداثة) يلمس فيه أنّ أدونيس يرى حداثة وهميّة وأخرى حقّة، فالوهميّة متداولة بين الأوساط الشّاعرة، أمّا عند الإعلاميين فالحداثة قد خرجت عن مسارها فضلا على أنّها لوّثت الرّؤية و أفسدت التّقييم "[2]، كما أنّ الوهميّة عنده أربع أوهام:

الوهم الأوّل: حداثة مربوطة بالزّمن، لأنّ هناك من يرى الحداثة لصيقة بالزّمن الرّاهن، لأنّ من الحداثة ما هو ضدّ الزّمن، و معنى هذا الكلام أنّ ثمّة شعرا كتب في زمن ماض، لكنّه لا يزال حديثا، فالشّعر لا يكتسب حداثته بالضّرورة من مجرّد الزّمنيّة، و إنّما الحداثة ميزة تكمن في ذاتها.

الوهم الثّاني:هو المغايرة ،ونفي القديم وإنتاجه حتّى يسمّى الشّعر بالحديث ،ولعبة التّضادّ هذه تحيل على النّفي،ويبطل الشّعر بعضه بعضا.

[1] - أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص: 313

[2] - أدونيس: المرجع نفسه، ص: 314، 315، 316

الوهم الثّالث :الاستنساخ والمماثلة ينقل التّجربة الغربيّة بكلّ مستوياتها المادّية و الفكريّة و الفنّية كما هي دون أن يحدث عليها أيّ تغيير، فيغيب الّذات في الآخر و يختفي إغراقا في الضّياع فيحدث الاستلاب.

الوهم الرّابع: أنّ كلّ نصّ تناول الرّاهن، و إنجازات العصر و قضاياه هو بالضّرورة نصّ حديث،وهذا زعم متهافت، و خلاصة القول أنّ حداثة النّص الشّعري ليست في مجرّد زمنيته أو مجرّد تشكيليّته فإنّها كذلك ليست في مجرّد مضمونيته [1]، و بعد أن فنّد أدونيس هذه الأوهام يأخذ في الكلام عن ظاهرة الوسط الثّقافيّ العربيّ،وهي ظاهرة اتّهام الشّاعر العربي الحديث بتقليد الحداثة الغربيّة بأنّها غير أصيلة و ليست لها أيّ قيمة شعريّة أو فنّيّة، فيرى أنّ هذا الحكم" غالبا ما يكون قائما على الاجتراء و على الجهل بالشّعر العربيّ و الشّعر العربي معا "[2] و على هذا يؤكّد أنّ بودلير ومالارميه لم يأخذ مفهوم الحداثة من التّراث الفرنسي و إنّما أخذاها من أمريكا تحديدا، من أدغار ألن بو " و أكثر من ذلك أنّ مدار أرائهما في الشّعر هو نفسه مدار آرائه حتّى إنّهما يتبنّيان أفكاره نفسه ... كذلك إليوت لم يأخذ مفهوم الحداثة من التّراث الإنكليزي و إنّما أخذه من بودلير و لا فورغ و كوربير "[3]، و هذا تأييدا و تأكيدا لما قاله غالي شكري عن كبار شعراء الغرب في نتاج شعراء الحداثة، ثمّ يعيد الكرّة أدونيس ويطرح السّؤال عن حقيقة الحداثة، يقول:" لا أزعم أنّ الجواب عن سؤال أمر سهل، فالحداثة في المجتمع العربي إشكاليّة معقّدة لا من حيث علاقاته بالغرب و حسب بل من حيث تاريخه الخاصّ أيضا، بل يبدو لي أنّ الحداثة هي إشكاليّته الرّئيسيّة "[4]، ثمّ يقوم أدونيس بتقسيم الحداثة إلى ثلاثة أنواع:" الحداثة العلميّة،وحداثة التّغييرات الثّوريّة منها،:الاقتصادية والاجتماعية و السّياسيّة وأخيرا الحداثة الفنّية ... و تشترك مستويات الحداثة هنا مبدئيّا بأنواعها الثّلاثة في خصيصة أساسيّة هي أنّ الحداثة رؤيا جديدة و هي جوهريّا رؤيا تساؤل و احتجاج، تساؤل حول الممكن واحتجاج على السّائد "[5].و الحداثات في المجتمع العربي هامشيّة كالحداثة العلميّة و الاجتماعية و السّياسيّة فهي لم تلامس العمق و تصل إليه، لكن هناك حداثة شعريّة عربيّة، و هي مفارقة تماما للحداثات السّابقة فهي في

[1] - أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص: 320
[2] - المرجع نفسه، ص: 321
[3] - أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص: 320
[4] - المرجع نفسه، ص: 321
[5] - أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص :322

بعض حالاتها بمحاذاة الحداثة الغربيّة، كما ترى أنّ الحداثة العلميّة في الغرب متقدّمة على حداثة الشّعر بينما ترى العكس أنّ الحداثة في الشّعر العربي متقدّمة على الحداثة العلميّة " الثّوريّة هكذا تبدو الحداثة الشّعريّة العربيّة لكثير من العرب كأنّها جسم غريب مستعار وفي هذا ما قد يفسّر أسباب عدائهم لها ورفضهم إيّاها،ورمي ممثّليها بمختلف التّهم الّتي تبدأ بالغموض وتنتهي بتهمة تقليد الغرب مرورا بتهمة هدم التّراث أو التّنكّر له "[1].

و ينافح أدونيس عن الحداثة بالردّ على كلّ التّهم الموجّهة للحداثة و الّتي يراها محصورة بثلاث قضايا:

القضيّة الأولى: تتّصل بإشكاليّة نشوء الحداثة في المجتمع العربي

القضيّة الثّانية: تتّصل بإشكاليّة التّعارض شرق /غرب

القضيّة الثالثة: تتّصل بمعنى الحداثة العربيّة الشّعريّة و بخصوصيتها .

و نحن نناقش القضيّة الأولى مع التّنبيه أنّ المحدث الشّعري العربي نشأ كخروج على محاكاة الأنموذج القديم (الشّعر الجاهلي) والّذي سمّاه الآمدي (عمود الشّعر) الّذي تبلور مع المرزوقي و عرف استواءه، و الحداثة في هذا المستوى ليست ابتكارا غريبّا، لقد عرفها الشّعر العربي منذ القرن الثّامن أي قبل بودلير و رامبو و ما لا رميه بحوالي عشرة قرون و هي بذلك ليست دخيلة على الشّعر الحديث أو مستوردة.

أمّا فيما يخصّ القضيّة الثّانيّة نلاحظ أنّ العرب في عهدهم العثماني قد انقطعوا عن أفق الإبداع الحضاري " ... و بالقطع الغربي انفصلوا عن هويّتهم الحضاريّة،وإذا كان خطر القطع الأوّل يتمثّل في تعميم الظّلاميّة و ترسيخها، فإنّ خطر القطع الثّاني يمثّل في تعميم نور زائف ... و في هذا بدا الإنسان العربي كأنّه كائن غير تاريخي ضائع بين استحداثيّة تسلب ذاته واستسلاميّة تستلب ابداعيّته و حضوره في الواقع الحيّ "[2] و يحاول أدونيس أن يقرّر:" أنّه في الواقع الرّاهن " الغرب " هو الشّكل وحشيّا يبحث عن لطافة المعنى، أمّا " الشّرق " فهو المعنى وحشيّا يبحث عن لطافة الشّكل، وجهان لمشكلة واحدة، أخوان يبحثا "[3] من هذا كلّه يقدّم في محاولته أدونيس تصوّر واضح للحداثة الشّعريّة العربيّة و تبيان خصوصيتها، و ما كان منتجا من أسلافنا في ماضيهم ليس كلّه قادرا على الإجابة عن

[1] - مجلّة شعر، عدد 43، ص 70، 71

[2] - أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص: 332

[3] - أدونيس: المرجع نفسه، ص: 636، 637، 638

مشكلاتنا الرّاهنة، و هناك في الغرب ابداعات لها إجابات عن كثير من مشكلاتنا الرّاهنة، و كلّ ما ننقله عن الغرب ليس كلّه خاليّا من الحقّ، فالحداثة بالتّالي هي عربيّة لا تخلو من غربيّة مفيدة،ولا تتكر فضل الماضي ونتنكّر له، فهو أنتج معرفة حملت أرقى حضارة على جميع الصّعد، و نحن بالضّرورة لابدّ من إنتاج رؤيا جديدة و نظام جديد له من المقاربة و المعرفة تكمّل ما أنتجها الأسلاف ولا نقوم بتكرارهم و بهذا نصل إلى تخطيط لمعنى الحداثة الشّعريّة العربيّة و تميّزها:" إنّها على الصّعيد النّظري العامّ طرح الأسئلة من ضمن إشكاليّة الرّؤيا العربيّة الإسلاميّة حول كلّ شيء لكن من أجل استخراج الأجوبة من حركة الواقع نفسه لا من الأجوبة الماضية ،وهي على الصّعيد الشّعري الخاصّ الكتابة الّتي تضع العالم موضع تساؤل مستمر و تضع الكتابة نفسها موضع تساؤل مستمرّ. هكذا تنبثق الحداثة العربيّة من قديم عربيّ هي في الوقت نفسه في تعارض معه، فأن تكون شاعرا حديثا هولا تتلألأ كأنّك لهب خارج من نار القديم ... إنّ حداثة الشّعر العربي لا يصحّ أن تبحث إلّا استنادا إلى اللّغة العربيّة ذاتها، إلى شعريّتها و خصائصها الإيقاعيّة التّشكيليّة و إلى العالم الشّعري الّذي نتج عنها و عبقريتها الخاصّة في هذا كلّه "[1].

و مجمل القول أنّ الحداثة هي تحوّل وانتقال نحو رؤية ما، و هدف أسمى أكبر و أعظم من واقعيّة ما تطلّع إلى عالم لا يعرف التّقليد أو الالتفات إلى مكوّنات مضت يتمّ اجترارها و البكاء عليها بالتّذكر دون السّير قدما قدر أنملة، فلابدّ من الإبداع من أجل مزيد من الإضاءة بغية المكاشفة لأنّ " الإبداع لا عمر له، لا يشيخ، لذلك لا يقيم الشّعر بحداثته بل بإبداعيته إذ ليست كلّ حداثة إبداعا، أمّا الإبداع فهو أبديّ حديث "[2] ، كلّ ما أقدم عليه أدونيس من محاولات لتوضيح أبعاد الحداثة هي كلّها من أكثر المحاولات تماسكا و مع ذلك فإنّ الحداثة تحتاج إلى الكثير من التّساؤل لأنّ الحداثة موقف حضاري من الوجود، الحداثة هي رؤيا وهي حساسية وتشكيل،وهي نتاج الوعي الجمالي السّائد و المشروط بالبنية المجتمعيّة العامّة، كما أنّ الحداثة هي الأكثر قدرة على تبيان ذلك الوعي و تجسيده و تمثيله، و لا يتبدّى ذلك في طبيعة معالجة الواقع فحسب بل يتعدّى ذلك إلى تقنيات فنّية أسمى و أرقى تختلج بها نفوس عند القرع والسّماع و تأسيسا عليه فإنّ الحداثة الشّعريّة هي

[1] - أدونيس:فاتحة لنهايات القرن، ص :340
[2] - أدونيس: المرجع نفسه، ص: 340

حداثة في الوعي الجمالي،وهي إحساس وتقدير لا تقوم على وقائع و أحداث لأنّ إحساسات الفرد نسبيّة و متغيّرة بتغيّر الزّمن و المعرفة الّتي يمتلكها الفرد، و عليه فإنّ الحداثة من هذا التّضارب قد تكون معاناة الإنسان العربي في محاولاته المتكرّرة لاستيعاب منجزات الحضارة العالميّة دون التّخلّي عن جذوره، فهذه حداثة لها الدّيمومة و الاستمرار، لأنّ أدونيس قد أدرك قبل سواه مأزق الحداثة فحاول اختراق هذا المأزق والدّعوة إلى اللّغة الأمّ لا إلى العامّية كما فعل يوسف الخال بل التّأكيد على معرفة اللّغة و شعريّتها العربيّة و خصائصها وأمّا الحداثة في الشّعر و الإرتقاء بمميّزات القصيدة العربيّة فهي حاجة ملحّة بغضّ النّظر عن الزّمن و الشّكل.

3- المبحث الثّالث: مميّزات القصيدة الحداثيّة:

لقد وضعت الحداثة الشّعريّة مسائل عديدة و معقّدة في مختلف مجالات الإبداع الشّعري. و من أبرز هذه المجالات قضيّة شكل القصيدة، فمن الواضح أنّ الشّكل الشّعري احتلّ أهميّة خاصّة في المفهوم الشّعري القديم، و قد بلغت هذه الأهميّة حدّا توهّم معه البعض أنّ الشّكل وحده يكفي للتّمييز بين ما هو شعر و الآخر الّذي هو نثر.

و من الوهلة الأولى لظهور حركة الحداثة كان الخصام عنيفا مع التّراث الشّعري صداما يتناول الشّكل قبل أن يلاحظ الجميع أنّ هذه الحركة ليست مجرّد حركة تتوخّى تغييرا شكليّا بقدر ما تحاول إرساء مفاهيم جديدة لطبيعة العمل الشّعري، فقد ظهرت الشّعريّة الجديدة تنحو نحو وجهة الوحدة العضويّة للقصيدة حيث لا يعود الشّكل يمثّل لباسا مفصّلا بمقياس الموضوع المتناول و إنّما عنصرا للتّجربة الشّعريّة، و سمة بارزة للشّخصيّة الشّاملة لهذا الكيان الفنّي المنبثق الجديد الّذي يسمّى القصيدة الّتي هي بدورها تمثّل كيان حيّ متكامل العناصر تتشابك مضامينها وأشكالها الخارجيّة إلى حدّ يستحيل فصل أحدهما عن الآخر، و يرى النّقاد المحدثون أنّ القصيدة العربيّة الحديثة عبارة عن وحدة متماسكة حيّة و متنوّعة يجب دراستها بشكل غير قابل للانقسام إلى نوعين مضمون و شكل، و لا زالت القصيدة الحداثيّة تبحث عن نمط معيّن إذا كان لها أن تستقرّ في النّهاية، و هذا يعني أنّنا مرغمون في إطار الحداثة أن نعترف بتعدّديّة الأنماط الشّعريّة و بالنّتيجة بتعدديّة واسعة من نماذج البنى بحسب اختلاف مفاهيم الشّعراء و المراحل الّتي مرّ بها كلّ شاعر في إثراء تجربته الحداثيّة و الخروج دون التّنصّل من ربقة الماضي التّليد ،والحداثة فنّيا عند أدونيس هي:" ... تساؤلا جذريّا يستكشف اللّغة الشّعريّة و يستقصيها، و افتتاح آفاق تجريبيّة جديدة في الممارسة الكتابيّة، و ابتكار طرق للتّعبير، تكون مستوى هذا التّساؤل، و شرط هذا كلّه الصّدور عن نظرة شخصيّة فريدة للإنسان و الكون "[1]. فهي بحث حثيث مضن دائم عن الجديد المبتكر، فهي ممارسة جادّة للإبداع الشّعري مبتعدة عن نمط القصيدة القديمة الّتي كان يسميّها أدونيس بأسماء متعدّدة منها " التّنميط " و الكتابة " المحافظة " أو " القصيدة المنغلقة " و في المقابل يسمّي تسميات متنوّعة يمدّ بها القصيدة الحديثة ك " الكتابة التّغييريّة " و " القصيدة المنفتحة "، فهو يرى في التّغيير انعتاق و تحرّر وتميّز عن ماض

[1] - أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربيّة جديدة، دار العودة، لبنان، ط1، 1980، ص: 220- 221

تكرّر طوال قرون نسج على منواله في قوالب محدّدة يتناولها الخلف عن السّلف وهذا البعد في اعتقاده يقضي على شاعريّتها،لأنّها لم تعد تقبل تعدّديّة التّأويل والتّفسير وهذا راجع إلى قضيّة الصّدق و الكذب، دون محاولة الشّاعر قيامه بعمليّة انعطافيّة عند التّعبير عن الشّيء، فهو ينقل الواقع كما يراه، عكس الشّاعر الحداثي الّذي انتقل للتّعبير عن خلجاته و ذاته مغيّرا الوجهة من عالم الأشياء إلى عالم نفس، ممّا أعطى شعره انفجارا وتشظّ في معانيه و غموضا غير مفهوم، و يقوم أدونيس بإعطاء موازنة نقديّة مميّزا بين النّوعين فيقول:" وقف أسلافنا عند مظاهر الطّبيعة و أشكالها الخارجيّة و كان هذا طبيعيّا و من حقّهم أمّا اليوم فإنّ قلوب وارثيهم تخفق في حنين صوب الأعماق و الجذور صوب الينابيع الأولى وهذا من حقّهم، و لقد نقل أسلافنا بشعرهم الأشياء المرئيّة نقلا رائعا، و نحن اليوم نحاول أن نكمّلهم، فننقل بشعرنا الأشياء الخفيّة و نجعلها مرئيّة واضحة، كان الإبداع لدى أسلافنا يقوم على انتقاء موضوعات في حدود الوعي الإنساني العامّ ... غير أنّ موضوع الإبداع اليوم بالنّسبة إليّ على الأقلّ،ليس أليفا لدى النّاس،بل إنّ جوهره قد يبدو غريبا عنهم أو عن معظمهم كأنّه يأتيهم من أعماق العصور أو من كوكب مجهول يطرح أمامهم تجربة تصدّهم و تزعزع معطيات فهمهم و حساسيتهم "[1]، لقد كان هذا التّعريف من الأهميّة بمكان من حيث قدّم الشّاعر القديم بأنّه يعيش على توظيف الخارج في شعره معبّرا عن الواقع كما يراه دون أيّ نقص أو زيادة، فهو انعكاس لفضاء خارجي، في حين أنّ الشّاعر الحداثي واصل مسيرة الشّاعر القديم،لكن وجهته ومسيره على الّذي كان عليه شاعرنا القديم ،فهو يستفزّ الدّاخل ويحرّكه بغية إعادة تأليف الحركة لمعرفة كينونة الدّاخل وخبر أحاسيسها و مشاعرها و تطلّعاتها و أحلامها و مستقبلها الّذي تنشده لذلك كانت التّعابير غامضة لا تعرف الزّمن أو الحدث، بل هي تعابير تنشد الأزمنة الثّلاث كلّها مع غربة عن النّاس، هذه الغربة الفنيّة ستصبح سمة أساسيّة و خاصيّة من خصائص الشّعر الحداثي الجديد، لأنّ الشّاعر الحداثي لم يعد يهمّه أن يعكس أو يقلب الواقع فقط، بل تعدّى هذه المهمّة إلى مهمّة أخطر تتمثّل في التقاطه لخلجات النّفس البشريّة، و هذا ما خلق " إذن تنافرا بين، الشّاعر و" الواقع " يوازيه تنافر بين الشّاعر والقارئ، ولعلّ هذا التّنافر هو أبرز خصائص الشّعر

[1] - أدونيس: تجربتي الشّعريّة، مجلّة الآداب اللّبنانيّة، العدد الثالث، السّنة الرّابعة عشرة، 1966، ص: 196

الجديد وأكثره أصالة و عمقا، هذا التّنافر هو شعريّا الغرابة " [1] فإذا كان الشّعر القديم هو ملامسة سطح العالم، وهو يقوم بعمليّة تجميليّة لهذا الكون العجيب و يجتهد لإضفاء الكمال على الأشياء، فإنّ الشّعر الحداثي يتعرّض لهذه الأشياء و كما هي، دون تزييف، لكن تعرّض بشكل فنّي جميل و هذا هو المهمّ، كما يحاول الشّاعر الحداثي " ... أن يكتشف و يعرّي ما لا يقدر بصرنا أن ينفد إليه، يكاد معظم شعرنا العربي القديم أن يجهل دخيلة الإنسان... و من مهمّة الشّعر الجديد أن يجعلنا في تماس دائم مع هذه الدّخيلة و هذه الصّميمية "[2]، كما يحبّ أدونيس في معظم حواراته و كتاباته الأخرى تعميق الفرق بين الإبداع الشّعري القديم وبين الإبداع شعري الجديد،ويعمل دائما في معظم كتاباته على تكريس الفرق بين الشّعرين ،فهو يقول:" ما الفرق بين الكتابة العربيّة الشّعريّة القديمة، والكتابة الحديثة ؟ إنّه الفرق بين التّعبير و الخلق، كانت القصيدة القديمة تعبيرا: تقول المعروف في قالب جاهز و معروف، فهي تعكس واقعا و أفكارا، القصيدة الحديثة الطّليعيّة خلق تقدّم للقارئ ما لم يعرفه من قبل، في بنية شكليّة غير معروفة، و هي إذن لا تعكس، و تلك هي الخاصيّة الجوهريّة للشّعر الجاهلي إحلال لغة الخلق محلّ لغة التّعبير "[3]. هنا الشّكل التّقليدي ثابتا لا يعتريه التّغيّر و التّحوّل،وهو بمثابة الوعاء الجاهز بالنسبة للشّاعر الجاهلي الّذي لا يجد إلاّ أن يفرغ ما في جعبته داخل هذا الشّكل النّمطي المصنوع سلفا كما تتفادى القصيدة القديمة المدهش و تبتعد عن المفاجأة و عن اللّاتموقع " فالشّاعر هنا يذكّر القارئ ... في حين القصيدة الحداثيّة الجديدة من سماتها المفاجأة والصّدمة والمباغتة ... هنا الشّاعر يخلخل الرّؤى والتّصوّر القديم، و يحدث شرخا في المفاهيم، لذلك تتّسع الهوّة والمسافة بين القارئ القديم و بين القصيدة الحداثيّة الجديدة، فقد اتّهم أدونيس القصيدة القديمة بالقصور بصفة عامّة، غير عند قراءتنا للبعض من القديم نجد رؤية أدونيس غير محقّقة و من مميّزات القصيدة القديمة عند أدونيس أنّها سطحيّة مغلقة و هي منغلقة حسبه على نفسها في تابوت دقّت مساميره فلا تفتح نافذة لتطلّ على نوافذ مقابلة أخرى، و لا تسمع صوت المعاناة و لا أنين الثّكلى، و لا يكتفي أدونيس بهذه المميّزات بل يسجّل على القصيدة القديمة التّشكيل – أي هي مهتمّة بالشّكل الخارجي – كما أنّها منطقيّة واضحة، في حين أنّ

[1] - أدونيس: زمن الشّعر، دار العودة، بيروت، ط3،غير محققة، 1983، ص: 18
[2] - أدونيس: المرجع نفسه، ص: 18- 19
[3] - أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص :294- 295

الشّعر هو ضدّ العلم و المنطق و يسمّيها بالمغلقة لأنّها عنده منتهية لانعدام الأبعاد الشّعريّة فيها و عقلنة الشّعر في نظره موت له، و على هذا النّحو يرفض " المغلق المنتهي، و يرفض الطّرق الشّعريّة الّتي تبحث عن حلولها في الفكر وتخضع القصيدة لبنية العقل لحدوده، و قواعده وإلزاماته المنطقيّة "[1] فهو يرفع صوته من خلال مقولاته الّتي يدعو فيها إلى التّحرّر من مثل هذه النّصوص الإبداعيّة الّتي تبدي رؤية أحاديّة الدّلالة و الغوص في أعماق "... القصيدة المنفتحة الزّاخرة بممكنات كثيرة تنفجر في جميع الاتجاهات "[2].

و من خلال ما كتب وما قدّم يتبادر إلى ذهنك للوهلة الأولى و يواجهك الغياب الكلّي المقصود للأنموذج القديم، لأنّه يعتبر الشّاعر هو صاحب الإبداع والخلق، فلا داع للاستناد على الغير خاصّة إذا كان المستند عليه شعريّة قديمة، و إذا كان هو الخالق والمتبوع لا التّابع،والمجدّد لا المقلّد،وهو النّاسخ والفاسخ لكلّ عقد مع القديم و بأجرء عبارة هو المتنصّل الّذي اخترق السّائد و تمرّد على السّلف و تبرّم من التّقليد و الاستنساخ، لا يعترف أصلا ب " وجود بذاته نسمّيه الشّعر ، و نستمدّ منه المقاييس والقيم الشّعريّة الثّابتة المطلقة، ليس هناك، بالتّالي خصائص أو قواعد تجدّد الشّعر، ماهية و شكلا، تجديدا ثابتا و مطلقا الموجود الحقيقي هو الشّاعر، هو القصيدة ... "[3] ، فبؤرة الشّعر هي الشّاعر الّذي يتمادى على أصوله، ليخلق من ذاته أشياء تتلوّن بلون المكان الّذي يحتويه أو يتمرّد عليه ليتجاوز الذّات و الواقع و يشرئب بعنقه لعالم لا يفهم الواقع و ينبذ التّقليد، و يحلم بكشف المستقبل لأنّ "... القصيدة حدث أو مجيء، والشّعر تأسيس باللّغة و الرّؤيا تأسيس عالم و اتّجاه لا عهد لنا بهما، من قبل إنّه كشف ... و كلّ إبداع تجاوز، لهذا كان الشّعر تخطّيا يدفع إلى التخطّي "[4] فالنّواة الأولى لتجديد الحداثة في شعريّة القصيدة عموما عند أدونيس تستوجب الانعتاق و التّحرّر من سلطان الماضي التّليد لإنتاج أنموذج شعري جديد يعانق الفنّية في منتهاها الشّعري، الّذي يصبح فيما بعد حياة شعريّة كلّها مغايرة و تجديد لا تنبثق عن أنموذج قديم يحبّ الكثير تكراره و معاودته " ... كنصّ عن تاريخيّة الموروث الشّعري النّقدي، و يعني هذا الانفصال أنّ القصيدة التّقليديّة لا تحيل إلى معلوم شائع،أو موروث

[1] - أدونيس: تجربتي الشّعريّة، مجلّة الآداب اللّبنانيّة، العدد الثالث، السّنة الرّابعة عشرة، 1966، ص: 195
[2] - أدونيس: المرجع نفسه، ص: 195
[3] - أدونيس: مقدّمة الشّعر العربي، دار العودة، بيروت، ط2، 1975، ص: 107- 108
[4] - أدونيس: تجربتي الشّعريّة، ص: 03

شأن القصيدة التّقليديّة وإنّما تحيل إلى مجهول حاضر أو محتمل "[1] فالتّجديد الشّعري عنده عمليّة زئبقيّة لا تخضع لمقاييس جاهزة، لأنّ الشّعر في ذاته تجاوز مستمرّ للمقاييس، و هو تأسيس جديد متجدّد كلّ حين لمشاريع لا يمكن قياسها بمكاييل القديم لأنّها متعذّرة عن هذا القياس النّقديّ، و هذا ما يرفضه أدونيس كليّا و ينبذه، لأنّها طريقة تشلّ حركة الإبداع،وطريقة معوّقة للاجتهاد في إنتاج الجديد الخارج عن المقاييس الموجودة سلفا والتّجديد النّهائي للشّعر غير موجود، وما التّعاريف المتغيّرة عبر الأزمان للشّعر كلّها أدلّة قطعيّة على عدم استقرار الشّعر على تعريف واحد نهائي، و لكن هذا لا يعني أنّ هناك خصائص جوهريّة عامّة، تبقى مقاربات أساسيّة في الشّعر لقد أثبت أدونيس هذه الخصائص مرّات عدّة متعدّدة في كتاباته النّقديّة، و صعوبة هذا التّثبيت تأتي من توزّعها و انتشارها في أجزاء كتبه العديدة، و نحن نحاول أن نلملم أطرافها المترامية الّتي تعبّر عن خصيصة الشّعر الحداثي الجديد في النّقاط التالية:

- الحداثة الشّعريّة عنده لا تحتمل التّجديد و التّقييد فهي حلم أسمى في عالمه و ذاته لأنّ " ... الشّعر الحقيقي، لا يستنفد "[2].
- الشّعر الحداثي متميّز منفصل عن القديم ذاتيّا متّصل تاريخيّا معه لأنّه يشكّل إضافة مغايرة " شيء جديد يقال، و طريقة قول جديدة "[3].
- و هو في عوالم كونيّة، و مقاربة للأغوار العميقة من العالم، و هو تعبير عن آهات النّفس الإنسانيّة، لذا فهو غنيّ بالمعارف و الثّقافة و يصحّ تسميته حسب أدونيس ب " شعر المعرفة " الّذي يواجه " شعر الانطباع "، فالقصيدة في موقع الحداثة الجديد " ... تبطل أن تكون لحظة انفعاليّة، لكي تصبح لحظة كونيّة تتداخل فيها مختلف الأنواع التّعبيريّة، نثرا، ووزنا بثّا و حوارا غناء و ملحمة و قصّة، و الّتي تتعالق فيها بالتّالي حدوس الفلسفة و العلم و الدّين "[4].

من ميزاته الخاصّة الحداثيّة تخطّيه لمقولة " مرآة عاكسة لواقع ما "، و نافيا لفكرة أنّ الشّعر العظيم كلّما كان أكثر تطابقا مع الواقع، كلّما كانت قيمته أكبر، فأدونيس لا يقوم في نقده شاعر من هذه الشّاكلة بل الّذي " يتناول من مظاهر العصر أكثرها ثباتا و

[1] - أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص: 339
[2] - أدونيس: زمن الشّعر، ص: 72
[3] - أدونيس: تجربتي الشّعريّة، ص :03
[4] - أدونيس: مقدّمة للشّعر العربي، ص: 117

ديمومة – المظاهر الّتي لا تفقد دلالتها في المستقبل – ذلك أنّ الشّعر العظيم يتّجه نحو المستقبل "[1]. لأنّ الشّاعر الحقّ ليس الّذي ينقل الواقع الخارجي يصوّر الأحداث لا يزيد فيها و لا يبخس بل هو ذلك الوليّ الّذي لا تخطئ فراسته، فهو في وجد دائم تتراءى له الأشياء في رؤياه، لا شبيه لها في عالم السّطحيّات و الواقع الخارجي، فهو يكشف عن كنه الأشياء و جوهرها فهو الصّوفي المتجرّد، يخترق الغامض و يضيء عالمه المجهول بمكاشفة نورانيّة فقصيدته ما هي إلّا " ... تجاوز السّطح، لتغوص في الأشياء وراء ظواهرها، حيث يمكننا أن نرى العالم في حيويته و بكارته و طاقته على التجدّد "[2]، كما لا يغفل الشّعر الحداثي الاستبصار المعرفي والرّؤيا البعيدة الّتي تخلع ثوب الغموض و الانغلاق " ... فلا يمكن للشّعر أن يكون عظيما إلّا إذا لمحنا وراءه رؤيا للعالم "[3]، و لا يرى أدونيس للشّعر الجزئي أيّة شعريّة كالمشوّه الّذي انعدمت صورته وراء الحروق، لأنّه يركّز فيه الشّاعر على التّافه من الحدث الّذي يقتل القصيدة و يحيلها لماض ميّت " ... الشّعر – الأغنية، الشّعر – الوقائع الصّغيرة، الشّعر – الوصف، نقيض للشّعر بمعناه الجديد من حيث إنّه لا يقوم على كلّية التّجربة الإنسانيّة "[4] و لم يعد الشّعر الحداثي يتكلّم عن الخطابيّة، و عن الأسلوب المباشر و نأى بذاته عن النّعوت و الأوصاف التّقليديّة التّزيينيّة، فلم تعد التّشبيهات بمعناها التّقليدي في هذا الشّعر الجديد هي الّتي تدهش كما لم تعد هي الجوهر الأساسي في بناء القصيدة لأنّ الشّعر الحداثي بدأ يستوعب تغييرات جديدة في الصّيغ البلاغيّة القديمة الجاهزة و"استعاض عنها بالصّور التّركيبيّة: الصّورة – الرّمز، أو الصّورة الشّيء "[5] و لا يفتأ الشّعر الحداثي أن يكون ثورة طويلة على الأشكال، و دائما هو يشكّك في الشّكل القديم، و دائما في احتجاج متواصل ضدّ البنى الثّابتة الضّاربة في القدم، لأنّ المفهوم الحداثي للشّعر هو الّذي يؤسّس " فهما مغايرا، و حساسيّة مغايرة، و مبادئ كتابيّة مغايرة... و هكذا يكون الشّعر عضويّا، أي جزء من بنية التّاريخ، و جزء من صيرورته كلّ شعر آخر لا يكون عضويّا، أي منفصلا عن الصّيرورة التّاريخيّة يكون كيفيّا، مجّانيّا هامشيّا، لأنّ المغايرة هي التّميّز بكلّ أصالته

[1] - أدونيس: زمن الشّعر، ص: 10- 11
[2] - أدونيس: المرجع نفسه، ص :12
[3] - أدونيس :المرجع نفسه، ص: 11
[4] - أدونيس :المرجع نفسه، ص: 12
[5] - أدونيس: المرجع نفسه، ص: 13

و أوصافه، لأنّ الشّاعر فيها يظهر بجلبابه الخاصّ الّذي يجعل منه الشّاعر الأوحد في سوق الشّعراء،وعليه يصنع الشّاعر علاقات مبتكرة بين الكلمة و الكلمة بين الكلمة و الشّيء، بين الكلمة و الشّخوص، فلابدّ للشّاعر أن يبحث عن عالمه المتفرّد المتميّز عن الآخرين حتّى يتمكّن من معرفة مكانه و مكانته في عالم لا يفهم التّواري وراء الآخرين لتقديم صورة الآخر، فهنا الشّاعر غير موجود إذا لم يظهر بالمظهر المختلف الّذي ينسجه بنفسه غير مقلّد لآخر أو خاضع له، دائما يعمل على خلخلة الصّورة القديمة للإبداع ليكشف عن عالمه الجديد في الإبداعيّة و الفنّيّة، كما لا يمكن أن يكون آلة في جهاز السّلطة، أو مروّجا معلنا رافعا لإيديولوجياتها أو من دعاة السّياسة، " وإن كان كذلك فالشّعر لذاته غير الرّأي و السّياسة:" إنّنا شعريّا،قد نحبّ شاعرا يخالفنا الرّأي والسياسة، ولا نحبّ آخر يوافقنا الرّأي و السّياسة فالشّعر، لا الرّأي و السّياسة، هو الإنسان بامتياز "[1] وكلّ هذا لا ينكر الشّعر الالتزام، و إنّما ينكر المراوغة و الخطل و تغيير الأماكن والقناعات، فالشّعر الحداثي ليس ارتزاق كما كان في القديم، إنّه التزام و ليس إلزام، و هذا ما كان عليه حداثيوا روسيا من كتّاب و شعراء، لقد التزموا بثورتهم و مبادئها في بداية القرن العشرين (1917 م)، و كان إنتاجهم مدهشا غزيرا مغايرا لكلّ التّوقّعات ينافح عن مبادئه الاشتراكيّة، كذلك الشّاعر الفرنسي (أراغون) عرف ملتزما بالاشتراكية منافحا عنها و مع ذلك كان نتاجه الشّعري عظيما خالدا و القضيّة هي التزام فضلا على القدرة والإدهاش و شدّ الانتباه عنوة أو طواعيّة كالضّوء الّذي يبهر في العتمة، إذن مع الالتزام فهو صياغة و فنّيّة لا يسير وفق نظام معيّن تمليه القاعدة أو الواقع فيطابق المعقول، بل هو انعكاس يعانق اللّامعقول لتراه أنت المتلقّي معقولا فهو يقارب بين العالم و الأشياء و يلائم بينها لأنّه " تحرّر كامل، و كشف خارق يرفض الوضع الرّاهن، و يحيا في التّخييل و عالم المخيّلة، في الغيب و البحث عنه في العجيب و المدهش، و في الإشراق "[2]، فهو زئبقيّ يتعذّر الإمساك به، فهو جمع للمتناقضات كالنّسيج الّذي جمع متناقض الخيوط و مختلفها فتداخلت الرّؤية و لم تعد تقدر على التّمييز فأصبح " السّرد و التّعليم و الأخلاق و السّياسة و الثّقافة و التّفسير و التّحليل

[1] - أدونيس:زمن الشّعر، ص: 317
[2] - أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص: 20- 21

و المذهب – ذاكرين أنّه لن يكون الشّاعر شاعر النّصف الثّاني من القرن العشرين، ما لم يكن في الوقت ذاته، على طريقته و يحسب استعداده متديّنا، ملحدا، سياسيّا، عالما، فيلسوفا، قائدا، نبيّا– ما لم يكن كونيّا "[1]، و نرى أنّ أدونيس من خلال أقواله خاصّة هذا الأخير أن يجد المبرّر لشعره و يجمع حوله الكثير لأنّه جمع المتناقضات من خلال ثقافته الواسعة كونها غربيّة محضة مثل مثقّفيها و إيديولوجياتها الكثيرة الّتي تجمع الكثير من المختلف دون المؤتلف عليه فتصبح القصيدة الحداثيّة شكلانيّة لا تعرف الاستقرار أو الثّبات على شيء لكن الحداثة في شعريتها المحضة تدعو إلى التّداخل بين المضمون و الشّكل دون الفصل بين المضامين، لأنّ عمليّة الفصل كانت مقبولة في الأصيل من التّراث فكنّا نقول اللّفظ، و المعنى، غير أنّ شعرنا الحديث ينكر ولا يقبل هذا التّفكيك و الفصل، فالقصيدة كلّ متكامل و هي وحدة لا تتعامل مع التّجزئ و لا تقبله و الحداثيّون في خضم تكوينهم للنّص الحداثي يرونها كوحدة، و ليست وعاء تصبّ في جوفه المضامين لأنّ " شكل القصيدة الجديدة هو حضورها قبل أن يكون إيقاعا أووزنا هذا الحضور لا يقيم بشكل تجريدي، فليس لهيكل القصيدة الجديدة واقعيّة جماليّة إلّا في حياة القصيدة– في حضورها كوحدة و كلّ ذلك أنّ النّظر إلى الشّكل بحدّ ذاته أو إلى المضمون بحدّ ذاته يقوّض القصيدة إذ يعرّيها من الشّكل،فإنّ علم جمال الشّكل بحدّ ذاته يعدمها، إذ يردّها إلى هيكل فارغ... فالشّكل و المضمون وحدة في كلّ أثر شعري "[2] و من خصائص الشّعر الحداثي ارتباطه الكلّي بظاهرة الغموض و الّتي أخذت الحضّ الوافر من الحداثيين خاصّة أدونيس، لأنّه واحد من النّقاد الّذين يرفضون بشدّة ظاهرة البساطة في الشّعر، لأنّ الشّعر العظيم في نظره، موجّه إلى نخبة مثقّفة مزوّدة بثقافة شعريّة، لأنّ الوضوح عند الحداثيين قرين للسّطحية و للظّاهر،ولشّيء السّطحي لا يغري ولا يدهش،و لا يبعث على الحيرة كما أنّه لا يثير في ذهن قارئه شهوة البحث و الكشف و لا يعني هذا أنّ أدونيس يساند و يشجّع على كتابة القصيدة المبهمة أو المغلقة، بل هو يريد الشّعر الغامض الماسي الّذي يشدّ و يسحر و يبهر في آن، لذا فهو يقول:" الشّعر نقيض الوضوح الّذي يجعل من القصيدة سطحا بلا عمق، الشّعر كذلك نقيض

[1] - أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص: 29
[2] - أدونيس: مقدّمة الشّعر العربي، ص :111

الإبهام الّذي يجعل من القصيدة كهفا مغلقا "[1]، هذا الغموض جاء نتيجة تغيّر طبيعة الشّعر، فبعد أن كان الشّعر محاكاة للطّبيعة فقط و نقلا بالوراثة، و صار اليوم كون ثقافي، مشكّل من ثقافة التّراث العربي ومن تراث الغرب حيث وسّع الشّاعر الحداثي إدراكه و صار يحبّ المصاهرة بين الثّقافات الّتي أصبحت الآن مثاقفة تجمع كلّ المصبّات في حوض واحد فتمتزج الملوّحة مع العذوبة فتعطي طعما مغايرا على ما كانت عليه في أصولها و منابعها لذا تأتي القصيدة المحدثة ضرورة وواجبا مختلفة كلّ الاختلاف عن القصيدة القديمة الّتي كانت تكمن الصّعوبة فيها في المفردات ليس إلّا، أمّا الشّعر الجديد فيحتاج منّا إلى عدّة مفاتيح لفكّ رموزه، من هنا جاء سخط كثير من القرّاء على هذا الأنموذج الشّعري الغامض، لأنّ البساطة حسب الحداثيين هي خيانة في الشّعر و غمط لحقّ المتلقّي لأنّها لا تقدّم له إضافة و لا تثيره كما أنّها " ... محاكاة للطّبيعة بالكلام، لا في مستوى الثّقافة بل في مستوى اللّاثقافة أوهي محاكاة العالم الذّهني للبسطاء من النّاس– أي أن يقدّم الشّاعر لهم مادّة كلاميّة كالأشياء ذاتها – لا يمارسونها في مستوى التأمّل و التّفكير و التّساؤل، و إنّما يمارسونها في مستوى الوسيلة و الحاجة و الضّرورة "[2] لأنّ القصيدة الحداثيّة بحدّ ذاتها جديدة، و هي تتلمّس وقفة تأمّليّة عميقة للوصول إلى جوهرها و فكّ شفراتها المتعدّدة، فهي لم تعد تعتمد على مكوّنات الطّرب والافتعال، أو خالقة للاضطراب اللّحظي المتلاشي كصعق الكهرباء عند الملامسة بل أصبحت حقلا من المعارف و التّجارب، و هكذا تصبح القصيدة البسيطة مرادفة لضحالة ثقافة الشّاعر، عكس القصيدة الحداثيّة المفعمة بالحيويّة و التّركيب الغامض المستعصي على الحلّ، فلا بدّ من إدراك فكّ الرّموز للظّفر بحلّ شفراتها الّتي ليست هي في متناول الجميع، غير القصيدة القديمة الّتي كانت عمدتها جرس موسيقي هدفه تحقيق الطّرب والمتعة للسّامع لأنّها ذات شعريّة شفويّة و كان محكّها الغنائيّة و حلّتها الّتي تلبسها عند السّماع و الإطراب لتؤنس في وحدة الصّحراء و بهيم ليلها الموحش، فهي أنس قارئها أو قائلها، أمّا القصيدة الجديدة فهي مفعمة مشحونة بالصّوت و الدّلالة وسط زخم هائل من الكلمات فهي بناء شامخ مركّب يحتاج إلى رؤيا بعيدة

[1] - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص: 124
[2] - أدونيس: زمن الشّعر، ص: 303

المرمى تراعي شموخ البناء و عظمته وجماليّته لتحقّق فيه جميع المتطلّبات وتوفي بجميع الالتزامات اتّجاه القارئ،و اتّجاه الشّاعر و الكون و العالم و المستقبل وهي عمليّة جدّ مهمّة في الشّعر الجديد و في بنائه، كما لم يعد الشّاعر المحدث يهتمّ بالقافيّة كعنصر وحيد و كاف لإشباع القصيدة فنّيا و موسيقيّا فالشّاعر اهتمّ ببدائل أخرى فيها إمكانات موسيقيّة غنيّة لهذا " فالتّغيير الجديد تعبير بمعاني الكلمات و خصائصها الصّوتيّة أو الموسيقيّة و القافيّة جزء من هذه الخصائص لا كلّها وهي إذن، ليست من خصائص الشّعر بالضّرورة، إنّ الشّكل الشّعري الجديد هو، بمعنى ما عودة إلى الكلمة العربيّة، إلى سحرها الأصلي، و إيقاعها، و غناها الموسيقي و الصّوتي – القريض قواعد و مقاييس – كانت جميلة أو ضروريّة في حينها و نحن نتجاوز القريض إلى الأساس الّذي انبثق عنه، أعني الكلمة العربيّة و إيقاعها "[1]، فلم يعد الإيقاع يظهر في عنصر واحد أساسي في بناء القصيدة الجديدة، بل أصبح في نظر أدونيس عنصرا كباقي العناصر الإيقاعيّة الأخرى في تشكيل القصيدة الكلّي،فلم يعد الوزن والقافيّة يمثّلان الموسيقى لوحدها، بل دخلت عليهما عناصر أخرى كانت هي مكوّن آخر في تحديد شعريّة القصيدة لأنّ " ... القصيدة شكل إيقاعي، واحد أو كثير ضمن بناء واحد، لكنّ الشّكل الإيقاعي وحده لا يجعل بالضّرورة من القصيدة أثرا شعريّا، فلابدّ من توفّر شيء آخر اسمه البعد، أي الرّؤيا الّتي تنقل إلينا عبر جسد القصيدة أو مادتها أو شكلها الإيقاعي، القصائد كشكل إيقاعي لا غير، ليست شعرا بل مصنوعات شعريّة، إذ ليس الشّعر علما ينمّيه ويطوّره،شيئا فشيئا، باحثون وعلماء.ليس مجموعة من القوانين والقواعد والأشكال و الأنظمة " الشّعر هو الكلام الموزون المقفّى "،عبارة تشوّه الشّعر،فهي العلامة والشّاهد على المحدوديّة والانغلاق"[2] فالقصيدة القديمة كانت تتبّع نظام التّسلسل و التّتابع و كانت عبارة عن طوابق متراصّة بعضها فوق بعض، معانيها لا تفاجئ القارئ، و في حالة تقديمها للجديد تكون في حيّز الإمكان، و كان الشّاعر الموغل في الماضي يعتقد أنّ عظمة الحدث يعطي بالضّرورة قصيدة عظيمة كمدح الملك أو وصف قصر،ولم يكن يحرّر طاقته و انفعاله بل كان يضبطه بدرجة كبيرة، لكن القصيدة الحديثة لها مميّزاتها

[1] - أدونيس: مقدّمة الشّعر العربي، ص: 14- 15
[2] -المرجع نفسه،ص:111

الخاصّة الّتي تظهر بها متميّزة عن غيرها من الشّعر الّذي قيل لأنّها متكوّنة من عالم متشابك الخيوط متداخلها متنافر الطّرف في فسيفساء عجيبة لها آلاف البدايات و النّهايات.

أ- مؤشّرات القصيدة الحداثيّة:

إنّها تندرج ضمن خطاب شعري حرّ، و هو خطاب ورد نتيجة تحوّلات عرفها العالم العربي أدّت إلى تغيّرات واضحة في البنيات الشّعريّة وفق خطاب حداثي لا يلتفت إلى الأنموذج السّابق، بل يأخذ بتلابيب الحداثة رؤية و منهجا، فنتج عن ذلك شعرا مخالفا لكلّ ما ألّفناه في القصيدة العموديّة، و يعدّ بدر شاكر السّياب أوّل من فتح أكمام هذا الأنموذج الشّعري الجديد، يقول أدونيس عن هذا الأنموذج المتميّز من القصائد:"... حذف التّسلسل المنطقي، و أدوات التّشبيه وعرض الصّوّر مهما كانت عبثيّة، كأنّها بداهة مضيئة، و الانفعال المعقّد المرهف، و تداخل الصّور والمشاعر والرّموز وتجاورها،و المزج فيما بينها، هذا كلّه يباغت بصيرة القارئ و يذهله. و من مظاهر هذا التّنافر، اضطرار الشّاعر أن يحمّل الكلمات معاني لا تحملها، أو لم تتعوّد أن تحملها، أي الانشقاق بين أدوات التّعبير، و ما يراد التّعبير عنه "[1]، كما أصبح الوزن في القصيدة الحداثيّة خاصّة عند أدونيس- لا يشكّل أيّ أساس في بناء القصيدة،لأنّ الفراهيدي كان حسبه راصدا فقط لظواهر موسيقيّة كانت موظّفة أصلا ضمن تشكيل شعري موجود، ويدعو أدونيس صراحة الشّعراء المحدثين إلى البحث عن مصادر موسيقيّة أخرى، و التّميّز بها عن تفعيلات الخليل لكنّ الرّاصد المتحيّن في أثر أدونيس يلمس تذبذبه تجاه هذه القضيّة، فأحيانا يقرّ بشرعيّة الوزن في بناء الشّعر، و أحيانا يجرّده من ميزته في تشكيل الشّعر، و أعتقد أنّ تذبذبه هذا ناتج من خوفه من تهجّم المحافظين عليه، و في قوله هذا أنّ الشّعر لا يقوم على الوزن فحسب يقول:" الشّعر لا يكمن في أيّ تشكّل مفروض أو محدّد تحديدا مسبقا، ثمّ إنّ فنّ النّظم شيء و الشّعر شيء آخر، فهناك شعر جميل ليس منظوما، و هناك نظم جميل لا شعر فيه "[2] فأدونيس يرى أنّ هناك منظوما يفتقر إلى الشّعريّة و هذا صحيح، و هناك مقابل آخر من القصيدة يفتقر إلى الوزن و مفعم بالشّعريّة مخصب بها، وهو يعني القصيدة النّثريّة الّتي تحمل موسيقى داخليّة

[1] - أدونيس: زمن الشّعر، ص: 20- 21
[2] - أدونيس: مقدّمة للشّعر العربي، ص: 116

و يرى ذلك في إبداعات النّفري في " المواقف و المخاطبات "، شعرا خالصا رغم افتقاره للوزن كلّية و المتصفّح لكتاب أبي حيّان التّوحيدي " الإشارات الإلهيّة"، يرى ويلمس شاعريّة الكلمات النّابضة بالوجد والعشق اللّامتناهي رغم افتقارها للوزن، الّذي كان عنصرا أساسيّا أنذاك، فأصبح الوزن لا يعني للحداثيّن أمره،ولا هو مرادهم فيه، فأدونيس لا يرى الموسيقى هي الوزن، بل يراها في الرّؤيّة، و الجملة و الكلمة، و أحيانا أخرى يدعو إلى الوزن و موسيقاه فلا تلمس الحقّ عنده أين؟ يقول:" إنّ تحديد الشّعر بالوزن تحديد خارجي، سطحي قد يناقض الشّعر، إنّه تحديد للنّظم لا للشّعر، فليس كلّ كلام موزون شعرا بالضّرورة، و ليس كلّ نثر خاليا بالضّرورة من الشّعر "[1] يرى المقياس الحقيقي في تحديد شعريّة الشّاعر لا تقتصر على الشّكل الخارجي ،بل هي جوهر حقيقي يخالط عمق القصائد ويغور فيها ،فليس كلّ نثر خاليّا من الشّعر وليس كلّ نظم هو شعر،ولكن علينا ألاّ ننكر الوزن مطلقا فهو موسيقى ميّزت القصيدة العربيّة طوال قرون ورفعت مكانتها الشّعريّة بين الأمم خاصّة الإيقاع فهو للقصيدة العربيّة وحدها،و لا يمكن بأيّ حال من الأحوال إغفال التّجربة المستمرّة للأشكال في خضمّ القصيدة الحداثيّة المتميّزة الجديدة ،لأنّها هي اليوم تحرّر دائم مستمرّ،وهي اختراق مستمر للتّعريف لا تستقرّ على واحد معيّن معروف المعالم محدودها ،فهي في تجريب دائم لرفع مستوى الإبداع وهي"المحاولة الدّائمة للخروج من طرق التّعبير المستقرّة أو الّتي أصبحت قوالب وأنماط ،وابتكار طرق جديدة"[2] فالشّعر تجربة دائمة التّغيّر بألوان عدّة لا تعرف قرارها النّهائي المستقرّ على لون ثابت، فهي دائمة التّلون و التغيّر ففي نظره ميزة القصيدة الحداثيّة هي علامة حياة و حركة، و هي رمز على الجدّة و الابتكار و الإبداع، و هي جرأة لا تعرف الخفر أو الحياء، بل هي ثورة دائمة على القوالب الثّابتة المتكرّرة المجترّة، فالشّعر الحداثي من ميزاته و خصائصه:" ... أوّلا ليس متابعة و انسجاما و ائتلافا، و إنّما هو على العكس، اختلاف، و هو ثانيا بحث مستمرّ عن نظام آخر للكتابة الشّعريّة، و هو تحرّك دائم في أفق الإبداع لا منهجيّة مسبّقة، بل مفاجآت مستمرّة، و هو رابعا ليس تراكما... بل بداية دائمة... و هو أخيرا تحرّك دائم في أفق إنساني ثوري، من أجل عالم أفضل، و حياة إنسانيّة أرقى "،[3] أي بمعنى أن تكون القصيدة الحداثيّة

[1] -أدونيس:مقدّمة للشّعر العربي ،ص:112
[2] -أدونيس:زمن الشّعر،ص:287
[3] -أدونيس: زمن الشّعر،،ص:289

نفسها غير معتاشة على منجزات حداثيّة معاصرة أو سابقة، لأنّ التّقليد ليس فقط في اقتفاء خطى الكلاسكيين بل هو كذلك في اقتفاء خطى الحداثيين كما تكون دائما حاضرة مع تجديدها الفنّي، حارّة، غير مصمتة، حيّة بحرارة الخبرة الإنسانيّة الملموسة، و هي بحدّ ذاتها لا تكرّر تجارب الشّاعر نفسه،وتعيد إنتاجها مرّة بعد مرّة، فالتّقليد ليس إتّباع الآخرين فحسب، بل إتّباع الشّاعر لنفسه،واجترار تقنياته و أساليبه و طرائقه، لأنّ الشّاعر الحقّ مع قصيدته المتميّزة قلب على العالم، على التّجارب الشّعريّة السّابقة، و الرّاهنة، و كذلك على نفسه، و لا ننكر عليها بأنّها قد حدّدت شباب الرّمز، حينما أكّدت أنّ الرّمز لا يظلّ رمزا للأبد، إنّما هو يصير إلى إشارة و قرار و تقرير إذا استهلك استخدامه و طال تداوله فهي دائما في حقل تجارب تجدّد رموزها و لا تستنيم لرمز اقترحته، حتّى لا تحيله هذه الاستتامة إلى تكلّس تقريري مفتضح، هي دائما رؤيا و كشف و هي لا تقرّ بالانفصالية بين الذّات و الموضوع لأنّ "... مسألة الإبداع الشّعري ليست جوهريّا، مسألة ذاتيّة أو موضوعيّة وإنّما هي مسألة رؤيا وكشف،إذ ليس في الإبداع الشّعري انفصال بين الذّات والموضوع، على غرار ما تراه الفلسفة والعلم، وإنّما هنا وحدة بدئيّة بينهما، نابعة من الوحدة، بدئيّا، في الشّعر، بين الكلمة و الشّيء، اللّغة و العالم و من لا ذات له لا موضوع له و من لا ذات له لا تاريخ له... الذّاتيّة تعني إمكان مواجهة الواقع لغيره وتجاوزه... "[1]، هنا يعود أدونيس إلى الذّات و التّاريخ بعد أن عزله مرّات، و مرّات، ألا ترى أنّ التّمرّد على السّالف هو تعبير مخادع أو هو نزوع عدمي، إذ فهم في هذه المرّات أنّه انقطاع كامل عن كلّ سابق، فليس كلّ سالف خرابا، إذ فيه ما يصلح أن يكون أرضا و أساسا، و ليس في كلّ قصيدة حداثيّة انخلاعا و فراغا و عجزا عن الأصالة و الإنجاز، و ليست كلّ قصيدة حداثيّة تمرّد وثورة، بل فيها التّواصل والانسجام، هي سبر أغوار، متغيّرة الأهواء، متجوّلة لأنّها موضوعها العالم أزمنتها الحاضر، الماضي، المستقبل و من سمات القصيدة الحداثيّة الإلزاميّة لجوء الشّاعر الحداثي إلى استخدام الأسطورة في شعره كونها نسق لا زماني، و هي لا زمانيّة حاضرة أبدا، كتذكير دائم بالعودة والرّجوع و اللّجوء إلى استخدامها كمخزون يغذّي التّجربة الإنسانيّة و يمنحها بعدا شموليّا لأنّها:"عامل أساسي يساعد الإنسان المعاصر على اكتشاف ذاته و تعميق تجربته، و منحه بعدا شموليّا و ضرورة موضوعيّة تسطيع النّهوض بعبء الهواجس

[1] -أدونيس:زمن الشعر، ص: 288

و الرّؤى و الأفكار، و بهذا الفهم للأسطورة و رموزها فإنّ الأشخاص الأسطوريين سيفقدون داخل النتاج الأدبي شيئا من هويّتهم الذّاتيّة و يتوحّدون مع الجنس البشري عموما "[1] و بهذا تكون الأسطورة هي نقل لتجربة إنسانيّة محاولة من الشّاعر إعطاءها بعدا توظيفيّا نافعا،ولا يكفي نجاح الشّاعر استخدامه للأسطورة، فلابدّ للمتلقّي أن يكون عارفا بهذا الاستخدام، فإن كان المتلقّي جاهلا به فلا يمكن للشّاعر من إيصال خطابه الشّعري إليه، و هذا ما كان يلتمسه الشّعراء الرّواد و يريدون تحريكه في ضمائر الشّعوب ربطا بالعصر الحديث، مع مقدرة الشّاعر على هذا التّوظيف، و مثّل ذلك التّوظيف بدر شاكر السّياب للأسطورة في قصيدة " أهواء " يقول:"

هِيَ الفَنُّ... أَوْ نَبْعَهُ المُسْتَطَابُ هِيَ الحُبُّ... حِبُّ الشَّقِيِّ الحَزِينِ

رَآهَا تُغَنِّي وَرَاءَ القَطِيعِ كَبُنْلُوبِ تَسْتَمْهِلُ العَاشِقِينَ "[2]

هذه الميزة في القصيدة الحديثة أي استخدام الأسطورة على هذا النّحو يوحي للقارئ بأنّ الشّاعر و هو عجل لا يستطيع أن يلوي على شيء لأنّه يبدو كمن يلتقط موقفا أو حالة جاهزة، أو حدثا وصل إليه متكاملا يحمل حكايته و أبطاله و ملامحهم، فتضمينه هذا في خضم الشّعر، و على هذه الشّاكلة لا يختلف كثيرا عن تضمين القصيدة أية صورة شائعة أو معروفة :" و كأنّ محاولة الشّاعر هنا إنّما هي لتجنّب الخلق و الابتكار، أو الكشف الجديد عمّا يمكن لعالم الأسطورة أن ينبثق منه أو يقدّمه "[3]، فميزة القصيدة الحداثيّة هي تجربة فردانيّة يعيشها الشّاعر بمفرده تجمع بين قسوة الوجود الّتي تدفع إلى الغربة، و انفجار إبداعي تعويضا عن مشاعر الإحباط و القسوة. و لم يستقر على نمط واحد من الرّموز الفنيّة، بل قام على تكثيف تجربته الجماليّة في علاقاته بالواقع الاجتماعي، التّاريخي الّذي راح يتنامى فيه، بحيث وردت هذه الرّموز بوصفها معادلا فنّيّا موضوعيّا، للهواجس الاجتماعية و الفرديّة الّتي برزت مع بروز هذا الشّعر، و من دون أخذ ذلك بعين الاعتبار يصعب أن نفهم شيوع رموز الخصب و الانبعاث في خمسينات القرن العشرين و كذلك يصعب أن نفهم شيوع رموز الاغتراب نظرا لتنامي الإحساس بإخفاق حركة التّحرّر العربيّة

[1] - محسن أطيمش: دير الملاك، دراسة نقديّة للظواهر الفنّية في الشّعر العراقي المعاصر، منشورات وزارة الثّقافة و افعلام ببغداد، 1982، ص: 122

[2] - بدر شاكر السّياب: أزهار ذابلة و قصائد مجهولة، تحقيق و إعداد من توفيق، المؤسسة العربيّة للدراسات و النّشر، بيروت- المكتبة العالمية بغداد،1985، ص 138

[3] - محسن أطبمش: دير الملاك، ص 128

في إنجاز مشروعها الاجتماعي الحضاري و من البديهي في القصيدة الحدثيّة ألّا نفهم الكثير من الرّموز إذا كانت بمعزل عن الهاجس الاجتماعي خاصّة الرّموز الخاصّة منها لأنّ للطّبيعة النّفسيّة و الرّوحيّة للمبدع أثرا نفسيّا حاسما في إنتاجها، غير أنّ هذه الرّموز قد لا تبقى رموزا خاصّة، فيما إذا تقاطع فيها الكثير من المبدعين، كرمز (الجدار) الّذي طرحه أحمد عبد المعطي حجازي، من خلال معاناته النّفسيّة و الرّوحيّة، و قد ظهر هذا الرّمز بعده عند العديد من شعراء جيله، فضلا عن طرح آخر للرّمز الأسطوري، و الرّمز التّاريخي و الرّمز الاصطناعي و الرّمز الطّبيعي، علاوة على البنية الرّمزيّة العامّة، و نلحظ أنّ ثمّة مستويات عدّة في التّعامل مع تلك الرّموز، و لاسيما الرّمز الأسطوري و التّاريخي منها، و هذه المستويات هي: المستوى التّراكمي، الاستعاري الإشاري، المفهومي والمحوري فمن حيث المستوى التّراكمي،فقد بدا أنّ القصيدة الحداثيّة و كأنّها فنّيا معادلا تسعى للتّعبير عنه، فراحت تترك للأسطورة التّعبير عن المشاعر و هذا ممّا جعل بعض القصائد الشّعريّة تزدحم بالرّموز الأسطوريّة الّتي كادت أن تكون هي القول الشّعري اكتشفت في الأسطورة نصّا نفسه ل: " ... أنّها تمتلك مغزى فلسفيّا في الوجود الإنساني، مرتكزا على نظرة أساسيّة للحياة و الكون و الفنّ، و يلازم هذا النّوع من الأساطير، الجماعات الّتي تظهر استعدادا نفسيّا عاليا، من شأنه أن يكسب هذه الأساطير، مغزى ذا ديمومة في الحياة والممات "[1] ولا تكتفي القصيدة الحداثيّة بالأسطورة فحسب، بل هي ذات خصوصيّة مميّزة تتّسم بالتّطلّع و الشّمول و التّعقيد لأنّ في منتهاها هي رؤيا تجمع التّفاعل و التّشابك انطلاقا من تغلغلها في أغوار النّفس و محاولة استيعاب تحوّلات العالم، فهي الحضور الكلّي:" بدل القصيدة – الحكاية، أو القصيدة الأفكار،أو القصيدة الزّخرف أو القصيدة الوصف، والموضوع الخارجي يقيم الشّاعر الجديد القصيدة، الدّفعة الكيانيّة، القصيدة الرّؤيا الكيانيّة،وهذه تنمو في اتّجاه الأعماق في سريرة الإنسان ودخيلاته،وتنمو أفقيّا، في تحوّلات العالم، وهي لا تصدر مصادفة عن مزاج أو وحي بل تصدر بدفعة و رؤيا واحدة و حدس واحد "[2]، إنّها غير ممكنة النّتاج عن رؤية جزئيّة فكريّة أو واقعيّة حسيّة أو لغويّة سطحيّة ... و إنّما هي نتاج رؤيا شاملة عميقة كونيّة،وهي دعوة ضمنيّة لعولمة الشّعر،وحثّ الشّاعر العربيّ على

[1] - انطوان سعادة: الصّراع الفكري في الأدب السّوري، منشورات عمدة الثقافة في الحزب السّوري القومي الإجتماعي، من سلسلة النّظام الجديد، ع6، بيروت، آب، 197، ص :51

[2] - أدونيس: مقدّمة للشّعر العربي، ص: 96

الانفتاح على جميع الثّقافات، هذه القصيدة هي الّتي تعبّر بصدق عن الحداثة الشّعريّة، إنّها القصيدة المنفتحة على كلّ الاحتمالات والّتي تأبى أن تسكن في أيّ شكل من الأشكال فهي بخلقها تغيّر مقاييس الشّعر و الجمال، و الإبداع هو المبدأ الّذي لا يمكن حصره في أيّ حدّ من الحدود، و لا يفوت أدونيس أن يبشّر بميزة القصيدة الجديدة الّتي تتداخل فيها الأشكال التّعبيريّة العربيّة و غير العربيّة و تلتحم فيها الرّؤى الدّينيّة و الفلسفيّة و العلميّة لتشكّل أحد أوجه الوجود يسمّيها القصيدة الكلّية " الّتي تبتغي تأسيس الكينونة عن طريق الكلام "[1] و على هذا النّحو أدونيس بسط العالميّة على القصيدة، و تحويلها إلى فنّ تنصهر فيه جميع تجارب الشّعوب و فنونها ومعارفها وعلومها، و يعود كلّ هذا إلى إيمان أدونيس بالشّعر و قدرته على التّغيير، وهذا كلام امتداد لفكر غربيّ بحت، طلبوا من القصيدة الحداثيّة أن تكون "إنسانيّة " و على رأسهم" مالارميه"،فالشّعراء الرّمزيون قد تبنّوا قضيّة الوصف والحدث والمناسبة، و الذّاتيّة و الانحياز إلى الذّات في مطالبتهم بما يسمّى بالقصيدة الكلّيّة أو القصيدة الشّموليّة الإنسانيّة الّتي تنفد إلى أعماق الواقع و تبقى القصيدة في نظره ليس لها مرسى ترسو فيه، أو تقف عند مرافئه، فهي ليست لها مقاييس تحدّد ماهية الشّعر، و لذلك سيبقى مفهومه متحوّلا متغيّرا لأنّ جوهره رؤيا وتعامل متفرّد مع اللّغة،وهو ما ينتج عنه خلق و إبداع وتجاوز وتخطّ، و كشف عن معرفة جديدة، و غموضه خصيصة دالّة على عبقريّته فكلّ خلّاق غامض عند معاصريه، و من سيماته التّجريبيّة المناقضة للوظيفيّة، وهو متجاوز بفعله للعقلانيّة و المناطق ليحتضن الفلسفة والميتافيزيقيا،وهو يختزل الشّكل و يعدمه أحيانا، و يقوم على استخدام اللّغة و انزياحها، فهو إرغام على النّثريّة في ميزاته الحداثيّة تحطيما لمعيار الموروث،ولا تغيّب الكليّة الإنسانيّة من ميزات القصيدة الحداثيّة ،وهي وعاء جماليّ تذوب فيه جميع الرّؤى،وتتداخل جميع الأجناس الأدبيّة ولا تغيب اللّغة الشّعريّة عن الميزات الّتي تسم القصيدة الحديثة، بل هي أسّها الأعظم الّذي لا يمكن أن تفارقه أو تنأى عنه، و لا أن تكون عاميّة كما دعا البعض إليها لخلخلة اللّغة بغية المحو و الخلع يقول أدونيس عن لغة القصيدة الفارقة عن النّثر:" و هذا يوصلنا إلى أنّ الفرق بين الشّعر و النّثر ليس في الوزن، بل في طريقة استعمال اللّغة "[2]، لأنّ لغة الشّعر لا تقول الواقع بل تقول

[1] - إبراهيم رماني: الغموض في الشّعر العربي الحديث، منشورات وزارة الثّقافة الجزائريّة، الجزائر (د، ط)، 2007، ص: 200
[2] - أدونيس: سياسة الشّعر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص: 24

واقعا آخر تؤسّسه رؤيا الشّاعر، و هي بذلك تبتعد دون قصد عن الوضوح والتّقريريّة والمباشرة، إنّها لغة إبداع و ليست لغة إبلاغ و لغة غموض ": إنّ لغة الشّعر هي اللّغة الإشارة، في حين أنّ اللّغة العاديّة هي اللّغة الإيضاح "[1].

فهي سمة القصيدة و خاصّيتها الأولى توحي و لا تصف، تلمّح و لا تصرّح، تتجاوز المنطق والمألوف لأنّها الأداة الخارقة الّتي تمكّن الشّعر من الكشف و البحث في المجهول و ما وراء الواقع المحسوس، إنّها تعبير غير عادي لرؤيا الشّاعر الّتي تعجز اللّغة العاديّة عن تصويرها فهي تحيد عن معناها العادي المتعارف عليه و تتعالى إلى معاني عميقة غامضة، فهي تقيم علاقات جديدة لتعتلي عرش الشّعريّة، أو بالمسمّى المأمول اللّغة الشّعريّة.

ب-اللّغة الشّعريّة:

يضع أدونيس هذه اللّغة كبنية أساسيّة في القصيدة الحديثة و هو لا يريد باللّغة المفعمة بألوان البديع و البيان، فهي لغة لا تستطيع العيش في زمن التّحوّل و الخفّة، لأنّها أرادت أن تكون ثوب زينة يبهر العيون، لكن خيطانه واهية لا تصمد أمام الغسيل المتكرّر أو أحوال الجوّ المتغيّرة، فهو يتناولها من جانبين متقابلين:

ظاهرة الهدم، و البناء، و يرى في اللّغة القديمة أنّها متآكلة كثر الاستعمال عليها حتّى أصبحت غير قادرة على استيعاب القصيدة الحداثيّة و تمثيلها في الوقت الرّاهن، فهي لغة قواميس، فلابدّ من استخدام لغة حيّة حركيّة تنبع من ذات الشّاعر صادرة عن ذاته غير مستوردة، فإذا كانت كذلك، فهي إذن عامل مساعد على الاغتراب بحكم أنّها تحمل في عمقها دلالات الماضي ومضامينه وتغيب عن الإنسان الثّوريّة إذا تمسّك بالموروث، و لم يفجّر الكلمات المنتقاة ويعطيها معناها الآني المؤثّر الهازّ للكيان الذّاتي و الآخر، أمّا إن استعمل نمط الكلامي نفسه المتجذّر دون زحزحة أو تغيير ثمة يتحقّق الاغتراب الشّعري و الإنساني في آن ف " الشّاعر الّذي يكتب اليوم بالطّرق الشّعريّة القديمة، لا يكون مغتربا عن ذاته و عصره و حسب، و إنّما يكون مشاركا أيضا في تغريب الإنسان، إنّ شاعرا يؤمن بالثّورة، بتغيير المجتمع جذريّا، لكنّه يعبّر بأشكال نشأت في ظلّ الإقطاع و التّيوقراطيّة

[1] - أدونيس: زمن الشّعر، ص: 17

يخون الثّورة و الإنسان في آن "[1]، فاللّغة الثّائرة تستدعي بقوّة الوجوب أشكالا جديدة في التّغيير – أي تغيير جذري شامل – لأنّ التّعبير الجديد دائما يستدعي رؤية جديدة و تخييلا كذلك جديد و هذا لا يعني إلّا لغة العصر و ثقافته فكلّ ثورة هي لغة جديدة و لها مصطلحاتها الجديدة تفي بمقوّمات العصر وأسسه القائمة عليه وعلى هذا النّحو يتملّك أدونيس العجب في " ... أن يرى اليوم في المجتمع العربي شعراء يؤمنون بالاشتراكية و الشّيوعيّة و يعبّرون عن إيمانهم بالطّرق ذاتها الّتي عبّر بها الشّعراء القدامى الّذين مجدوا الخلافة و التّيوقراطيّة "[2]، و هذا لا يعني أنّ أدونيس ينسلخ عن اللّغة القديمة و أن توضع تذكار في المتحف، بل أن تتمحور مع الجدّة و تواكبها، و الجديد بالضّرورة طالع من القديم، لذا يوضّح هذه العلاقة المتواصلة قائلا:" يجب في هذا الصّدد أن نشير إلى أمرين: الأوّل: هو أنّ جدّة اللّغة الشّعريّة أو ثوريّتها تتضمّن بالضّرورة نفي اللّغة الشّعريّة القديمة، و الأمر الثّاني هو أنّ هذا النّفي جدلي، فالجديد حين ينفي القديم ذاته " هنا تبتعد حينئذ اللّغة الشّعريّة الجديدة عن الاستخدامات الشائعة المكرّرة، و تبتعد قدر الإمكان عن التّوظيف المشترك بين الشّعراء، تصبح لكلّ شاعر لغته الخاصّة الذّاتية المميّزة، و تبقى ميزة الشّاعر في حساسيته و في شفافيته و في حسن اختياره و انتقائه للكلمات من بحر اللّغة ... فهناك كمّ هائل من الاستخدامات العاديّة تقع على عاتق اللّغة الشّعريّة و دور الشّاعر المحدث في هذه الحالة يكمن في تنظيفها " ... من صدأ الاستعمال الشّائع الجاري، (لتصبح) نوعا من العودة إلى البراءة الأولى في الكلمات "[3]، إنّ التمكّن من اللّغة و ملك ناصيتها لا يعني بحال من الأحوال استعمالها كما كانت عليه، بل خلقها من جديد، و بعث الرّوح الجديدة فيها من شحنها بالرّموز الكونيّة الخلّاقة لتعكس البنى الثّلاث و تعبّر عنها بإخلاص: (البنية الاجتماعية، و الثّقافيّة، و السّياسيّة) لأنّ الشّاعر ليس من يجمع الكلمات في عشوائيّة ثمّ يقوم برصّها لتخلق نسيجا و كفى، أو كباقي الأنسجة بحذافيرها و تفاصيلها بل الجدّة كلّ الجدّة في:" الخلق الشّعري و ليست التّوحّد و التّشابه بل المغايرة و التّضاد "[4]، لأنّ الشّاعر هو ذاك الّذي لا يتكرّر في كلّ زمن و عصر بل ذاك الشّاعر الّذي يفرض طريقته و يحقّق ذاته بتميّزه وتفرّده كما يعطي الشّعر العربي الحديث حسب أدونيس دلالة خاصّة و مميّزة،

[1] - أدونيس: الثابت و المتحوّل بحث في الإتباع و الإبداع عند العرب، ج3، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ص: 3
[2] - أدونيس :المرجع نفسه، ص: 249
[3] - أدونيس: المرجع نفسه، ص: 249
[4] - كمال أبو ديب: في الشّعريّة، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ط1، 1987، ص: 49

تضعه فوق جميع الألوان الأدبيّة كلّها، فالشّعر عنده، و قد سبق أن نوّهنا بذلك كشف و خلق و إبداع، يخترق الظّاهر إلى الباطن، و يتجاوز الحاضر إلى المستقبل، فهو يسير من المعلوم إلى المجهول، ويرى الأشياء المفككّة في وحدتها العميقة، لأنّ الشّعر عنده قفز خارج المفهومات السّائدة و هو رؤيا كونيّة تخترق جميع المعالم و الظّنون، و نحن لا نرى في إصراره الكلّي على أنّ الشّعر يخلق خياليّا بعيدا عن الواقعيّة في بعض دراساته، فهو غير ثابت على خطّ واضح، بل هو يعانق التّحوّل و الغموض،وهذا يجعل الشّاعر يدخل في عالم آخر،لا حدود له، ولا نهاية عالم إنساني يقترب من النّبوّة و يفنى فيها.

إنّ تصوّر أدونيس للغّة الشّعر العربي الحديث تقترن دائما بالرّؤيا بوصفها حلما و جنونا واختراقا للواقع، استدعى منه البحث عن شكل جديد ينفصل عن الأشكال الموروثة الّتي تحوّلت إلى قوالب جاهزة " و بما أنّ الشّكل الشّعري ينبني على اللّغة باعتبارها مادّته الأولى، فقد انشغل أدونيس بتجديدها و مساءلتها المستمرّة "[1]. و عليه من خلال قراءات في نقد أدونيس وكتاباته الكثيرة يظهر لك أدونيس واضحا في صوفيّته فالرّؤيا هي ما شوهد في المنام – أي الحلم – و هي مصطلح صوفي و ركن أساسي من أركان التّصوّف الإسلامي، و هو ركن إلى هذا الجانب لتأثّره بوالده و بتعاليمه في طفولته ذي الثّقافة الصّوفيّة العاليّة، و نشأته هذه تركت بصماتها الواضحة في فكره و ذاكرته وعقله، خاصّة فلسفتهم الفكريّة (كالحلّاج، ابن الفارض) فلا غرو إذا من استخدامه مصطلحات كانت جزء من عالمه الرّوحاني في طفولته و ينكر في كتابه الثّابت و المتحوّل على الإسلام بأنّه حوّل الشّاعر إلى أداة و وسيلة رغم أنّه في مصاف الأنبيّاء يقول:" نقل الشّعر القديم و لغته من مستوى الطّاقة الخلّاقة إلى مستوى الأداة والوسيلة و جعل الشّعر أمرا ناقلا يمكن الاستغناء عنه فالشّاعر في الإسلام ليس ذاتيّا، إنّما هو جزء من الجماعة الإسلاميّة، فليس هو الّذي يفكّر بل الجماعة و ليس هو الّذي يكتب، بل الشّكل و اللّغة، الأمر الّذي أدّى إلى ضعف الشّعر كمًّا و نوعا"[2] كأنّ الإسلام بنزول القرآن حدّ الشّعر و قوقعه، فهو في حالة خدمة الغرض المنوط عند الاستخدام و الاستعمال، فأصبح أداة لا ذات تتغيّر كيفما حلّق الشّاعر و طار

[1] - خالد بلقاسم: أدونيس و الخطاب الصّوفي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2000، ص: 93

[2] - أدونيس: الثّابت والمتحوّل ،بحث في الإبداع والإتّباع عند العرب،صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشّعري،ج4،دار السّاقي بيروت،1973،ص:214

فخضوعه للسّلطان قيّد حرّيته فأصبح الشّاعر ينضح في إناء الجماعة و يرى رأيها و ينقاد لأوامرها دون معاندة أو إبداء رأي، فتكمّش و بخل عطاؤه نظرا لما صار عليه.

و يرى أدونيس أنّ لغة الشّعر تتجاوز الكلمات فيها معانيها القاموسيّة فتصبح وظائف ذات دلالات غير متناهية، و رموزا ذات إشعاعات غير محدّدة، يتوحّد فيها الفكر و الانفعال، و لا تعود الصّورة في هذا التّركيب اللّغوي مجرّد تشبيه أو استعارة أو مجاز يقصد بها تجميل الأسلوب، بل تصبح هي نفسها الفكرة الّتي بدونها لا يصلح التّعبير، إنّ مهمّة الشّعر إذا تكمن في إثارة الفكر و التّجاوز إلى آفاق و أبعاد أخرى، و أمّا اللّغة الشّعريّة فهي تتضمّن ألفاظا ومعاني لا حدود لها، تتوحّد معا، لتشكّل بناء مميّزا و خاصّا، فاللّغة الشّعريّة كما يراها أدونيس هي الّتي تجهد أن تكون لغة خلق، ليست مجرّد وسيلة للتّعبير، لغة خلق الأشياء الجديدة تتجاوز الكلمة فيها معنى أوسع و أعمق، و لابدّ لها في الشّعر من أن تعلو على ذاتها، و أن تشير إلى أكثر ممّا تشير إليه، لأنّها لغة الإشارة،وكلّ ما ذكره أدونيس عبارة عن تفسيرات متشابكة تعبّر على عدم محدوديّة اللّغة الشّعريّة الجديدة ،،فهي تتجاوز و تتعدّى، تتحرّك وتعلو على ذاتها لا لتعبّر مباشرة أو تطابق الواقع، بل هي حركيّة وسعي دائم و مستمرّ للكشف والمعرفة لأنّها " ... تكشف عن الإمكان أو عن الاحتمال – أي عن المستقبل – و بأنّ المستقبل لا حدّ له، و بأنّ اللّغة الشّعريّة، تبعا لذلك، تحويل دائم للعالم، و تغيير دائم للواقع والإنسان، و تنهض هذه الثّورة الجماليّة الشّعريّة على ثورة فكريّة تناقض الثّقافة الّتي تقوم على الرّؤيا الختاميّة للكون، أي الّتي ترى أنّ العالم معروف، لا مجهول فيه، و أنّ مهمّة الإنسان أن يشرحه، و أنّ الزّمن، و بالتّالي ليس محالا لاكتشاف شيء لم يكتشف في حقل المعرفة، و إنّما هو فرصة يتاح فيها للإنسان أن يتعرّف على المعروف "[1].

و اللّغة لا تطرق أفكار الشّاعر من الخارجي، بل هي نابعة من داخل و عمق نفسه، ففي الحالة الأولى يصبح استخدام اللّغة فرضا و إجبارا، و تكون اللّغة هنا إخضاعا و سلطة و " ... تنطوي على علاقة استلاب قاهرة ... اللّغة هنا توجيه و إخضاع معمّقان "[2] فالتّوجيه والإيصال سمتان وسم بهما الخطاب العادي المباشر، الّذي يعطي بعدا إيضاحيّا القصد منه كشف و إظهار الغاية، في حين أنّ " ... الشّعر هو، بمعنى ما، جعل اللّغة تقول ما لم

[1] - أدونيس: الثّابت والمتحوّل، ج3، ص: 294

[2] - رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السّلام بن عبد العالي، دار توبقال، المغرب، ط2، 1986، ص: 13

تتعلّم أن تقوله. إنّ الأثر الشّعري مخاطرة: مخاطرة في التّعبير بلغة إنسانيّة عن انفعال أو حقيقة قد لا تستطيع اللّغة الإنسانيّة أن تعبّر عنهما. ما لا تعرفه اللّغة العاديّة أن تترجمه، هو أحد مجالات الشّعر "[1]، و هذا ما يعطي انطباعا أنّ لغة الشّعر ضدّ المنطق، فكلّما ابتعدت عن حدود المنطق، تشكّلت شعريّتها ... فالخروج إلى فضاء اللّامنطق من أساسيّات الشّعر الحداثي و من ضرورات الوجود، لأنّ هناك مجالات غامضة لا تستطيع اللّغة العاديّة التّقريريّة التقرّب من مساحتها، أو الغوص فيها و" هنا يكمن سرّ الشّعر– أي تكمن الخاصيّة في التّعبير عن عالم تقف أمامه اللّغة العاديّة عاجزة، فهذه اللّغة محدودة، في حين أنّ هذا العالم غير محدود ولا نستطيع أن نعبّر بالمحدود عن غير المحدود، لابدّ إذن من اللّجوء إلى وسائل نتغلّب بها على هذه المحدوديّة. هذه الوسائل هي، تحديدا، خاصيّة الشّعر أو لغته،وهي الّتي سمّاها أسلافنا بلغة المجاز "[2]، إنّها لغة شعريّة حداثيّة بامتياز تتأبّى على القيد و السّلطان، كما أنّها زئبقيّة محرّمة على القوالب، فيصبح الشّاعر هنا ضرورة وواجبا محدّدا لمّا يرعاها و يتعهّدها بالتّشظيب و القلم، فيصبح على حدّ أدونيس آدما جديدا، غير قابل للنّسخ و التّكرار و استعادة، بل :"آدم إبداع يسمّي الأشياء تسمية جديدة "[3] و لا يصل إلى تسميّات جديدة إلّا إذا عاد الشّاعر إلى اللّغة ذاتها و جدّد في روحها الاستعمال الجديد من أجل توليد معاني جديدة.

" ... جديدة بينها اللّغة و بين الكلمات، لتوليد حساسية جديدة و معرفة جديدة "[4]، و لا يريد أدونيس خلف هذا الكلام أن ترصّ الكلمات و ترتّب كيفما اتّفق، بل يريد منها أن تفعم بالنّبض و الحياة وفق لغة شعريّة حداثيّة، و لا تمتلك الشّعريّة حتّى تقيم علاقات جديدة بين " ... الإنسان و الأشياء، بين الأشياء و الأشياء، بين الكلمة و الكلمة، أي حين تقدّم صورة جديدة للحياة و الإنسان "[5] فهي بذلك تستطيع الانعتاق و التّحرّر من العلاقات الّتي كانت متواجدة سابقا، و خلق علاقات جديدة مبتكرة، و كلّ هذا لا يفي بالغرض عند أدونيس حتّى تركب اللّغة اللّاوعي لتصل إلى درجة الجذب و الدّوران، ولا ترتبط حسبه بالشّعور لأنّه حديث وعيّ، و هو في أغلب حالاته منطقيّ محدّد موثوق بالسّطحي و المفهوم الواضح، في

[1] - أدونيس: مقدّمة للشعر العربي، ص: 126
[2] - أدونيس: الثابت والمتحوّل، ج1، ص :297
[3] - أدونيس: سياسة الشّعر، ص :179
[4] - المرجع نفسه، ص: 179
[5] - المرجع نفسه، ص: 154

حين أنّ الشّاعر في لحظة كتابته للقصيدة، و في لحظة المخاض يلتجئ الشّاعر إلى أعماق لا شعوره ليكتشف ويستخرج مخزونه، و عليه تأتي الكلمات و التّعابير في كثير من الأحيان مغايرة للواقع الثّقافي لغة و تصوّرا و من هنا تظهر المفارقة بين الجمهور والشّاعر، و في هذا الصّدد يقول أدونيس:" إذا كان اللّاشعور طاقة الحياة الأولى،واندفاعها الآني، فإنّ عالم اللّاشعور و عالم رغبات وقلق ونزوع وصبوات وأحلام و طوباويّات، و من هنا يستلزم التّعبير عنه لغة مغايرة للّغة الثّقافيّة السّائدة أو الحياة اليوميّة "[1]، وكأنّ تقبّل الشّعر و فهمه عنده لا تتمّ إلّا باللّاشعور حتّى يفهم الشّعر،وتفكّ مغاليقه،فإذا كانت مسألة القول الشّعري تعتمد على هذا الفعل اللّاشعوري، فالنّاقد يكون في أتمّ وعيه، و على أعلى درجة من اليقظة، حتّى يتمكّن كلّيا من استعمال وسائله النّقديّة العلميّة في تشريحه للجسد الشّعري،وحتّى يستطيع أن يتوصّل إلى فضاء لا وعي الشّاعر ... و إلّا يصبح النّقد و القراءة ضربا من التّوهّم و من اللّاشعور صحيح أنّ التّعبير الشّعري حسب أدونيس بانفعال و توتّر و رؤيا و تعبير و لكن هناك قواعد مضبوطة، و نظام يحكم اللّغة و يبني به الشّاعر شعره، فلا مجال للمقارنة بين الوحي، والشّعر، لأنّنا لا يمكن إدراك ذلك .و يرى أدونيس أنّ جماليّة اللّغة في الشّعر تعود إلى نظام المفردات وعلاقاتها " و هو نظام لا يتحكّم فيه النّحو،بل الانفعال والتّجربة"[2]. فلا يمكن أن نقطع بالحقّ اليقين أنّ النّحو– النّظام ولا التّجربة الشّعريّة هما اللّذان يصنعان الشّعر بمفردهما فالتّركيب الشّعري محتواه: النّحو النّظام و فيه التّجربة و فيه الانفعال، فحتّى عندما " يفكّك الشّاعر اللّغة الجامدة و يكسر نظامها التّرميزي الشّعري طبعا يبني نظاما آخر عالما شعريّا بديلا "[3]، و في جميع الحالات يتمكّن الشّعر من وضع نظامه النّحوي لأنّ جمال اللّغة ليس في مطلقها، بل في نظامها وعلاقاتها، و بهذا النّسق المترابط يمكن للّغة الشّعريّة أن تكتسب التّعظيم و الإجلال على حدّ تعبير " رولان بارت "، و أدونيس ينفي عن نفسه بكلّ قوّة تهمة التّمرّد على النّحو، وذلك في ردّه على الشّاعر "صلاح عبد الصّبور " الّذي رماه بهذا الصّنيع و يرى في قصده (تفجير اللّغة) الخروج عن قواعدها المعياريّة إلّا أنّه يردّ بقوله:" لم أقصد من هذا التّفجير استخدام التّراكيب الدّارجة في لغة الحياة اليوميّة، أو المفردات النّابية المبتذلة أو الصّيغ غير

[1] - أدونيس: سياسة الشّعر، ص: 121
[2] أدونيس:زمن الشعر،ص:40
[3] - يمنى العيد:في القول الشّعري ،دارتوبقال للنشر ،المغرب،ط1987،1،ص:28

النّحويّة أو الألفاظ الأجنبيّة، و العبارات العلميّة، أو التّبسيط الصّحفي، ممّا يوهم الّذين يمارسون هذا الاستخدام أنّهم يجدّدون ظنّا منهم أنّ هذه الأشياء لم يعرفها الأقدمون وإنّما عنيت تفجير البنية الشّعريّة التّقليديّة ذاتها أي بنية الرّؤيا وأنساقها ومنطقتها ومقارباتها،أو بعبارة أكثر إيجازا: تفجير مسار القول، و أفقه "[1]، فهو يرى في الشّاعر أن يتميّز و يتقوّل المختلف، و يضع لغة مائزة، و ذلك بخلق نظم جديدة من الكلمات لا تعتمد على العقلانيّة و المنطق، من حيث التّرابط و التّناسق، بل يعتمد على الزّخم و على الرّؤية الشّعريّة هذه الرّؤية على ميزاتها عند الشّاعر الحداثي رؤية تحدّد بالموقف من الماضي الشّعري وبالعلاقة مع هذا الحاضر المتحرّك ف:" رؤية الشّاعر لهذا العالم المشترك، الّتي يجب أن تكون مختلفة عن رؤية شاعر آخر أو شعراء آخرين "[2]، و يعلن جبران بلهجة وهميّة متصوّرة عن الكلمة و أبعادها المستقبليّة بقوله:" جئت لأقول كلمة، و سأقولها، و إذا أرجعني الموت قبل أن ألفظها، يقولها الغدّ، فالغد لا يترك سرّا مكنونا في كتاب اللّانهاية "[3]، فهو يرتقي في تقديس اللّغة، فكأنّها وحي يتسقّطه ولا يفوت اللّغة الجديدة أن يسري في عروقها دم جديد، فهي تستهدف الكلمات المألوفة، و تقوم بإفراغها من معانيها الشّائعة و المألوفة، كما يجب على الشّاعر أن يرفض الكلمات المعجميّة لتكون هي إبداعه الشّعري لأنّ الكلمات ستفقد لا محالة مصداقيتها و حرارتها و تنفصم علاقاتها مع الشّاعر و الحقيقة أن تمتزج الكلمات بمشاعر الشّاعر و تتماهى فيه حتّى يصبح الشّاعر هو الكلمة، و كلمة هي الشّاعر، و بدلا من " ... أن يكون الشّاعر جزء من اللّغة المألوفة تصبح اللّغة جزء من الشّاعر،وبهذا المعنى يقول:الأساس هو الشّاعر لا الشّعر.وهكذا تصبح اللّغة مجلي الشّاعر لا محبسه: لا يلبسها، وإنّما يتجلّى فيها، و هكذا يؤسّسها: فاللّغة تولد مع كلّ مبدع "[4] و ما دامت اللّغة الشّعريّة هي نسق من الكلمات، فكيف ينظر أدونيس إلى الكلمة و هي منغمسة كلّيا في حقل الشّعر؟ فأدونيس لا يؤمن بفكرة أنّ هناك كلمات شعريّة و أخرى غير شعريّة كما ينفي الزّعم الّذي يخلق الثّنائيّة في الاختيار بين كلمة جيّدة و أخرى رديئة، بل توظيفها ضمن سياق ما أو ضمن كلمات أخرى هو الّذي يقودها إلى مجال الشّعر أو يسقط عنها شعريّتها وعلى هذا

*-أنظر رولان بارت"شعر النّحو ونحو الشّعر"،الّتي نشرت بالفرنسيّة ضمن كتاب:r.jakobson-huit questiondepoet

[1] - يمنى العيد: المرجع نفسه، ص: 29

[2] - يمنى العيدّ:في القول الشّعري، ص: 29

[3] - جبران خليل جبران: المجموعة العربيّة الكاملة، تقديم ميخائيل نعيمة، دار، بيروت، (د، ط)، (د، ت)، ص: 349

[4] - أدونيس: الثّابت والمتحوّل ،صدمة الحداثة، ص: 282

النّحو يدعو الشّعراء الحداثيين إلى الابتعاد عن طريقة استخدام الشّعراء القدماء للكلمة المستهلكة من الخارج، كما ورثناها، فهناك:" ... تعتبر كثافيّة انفعاليّة أو رؤياويّة، بل عن علاقة خارجيّة، إنّها شبه حياديّة، لأنّها بدلالة تجيئها من الخارج "[1]، فالكلمات إذا جيئت كما كانت بنفس الهيئة و الأوضاع، و بنفس النّسق الّذي كانت عليه فهي لا محالة بعيدة كلّ البعد عن إنتاج و إخراج شعريّة حداثيّة بالمعنى المتصوّر " ... بل نتاجها الخروج بكلمات عن طبيعتها الرّاسخة إلى طبيعة جديدة،وهذا الخروج هو خلق لما أسمّيه الفجوة، مسافة التّوتّر، خلق للمسافة بين اللّغة المترسّبة و بين اللّغة المبتكرة في مكوّناتها الأوّليّة في بناها التّركيبيّة و في صوّرها الشّعريّة "[2] و يشترك النّاقد صلاح فضل البنيوي مع أدونيس حول قضيّة " الكلمة " و هو ينفي كباقي النّقاد المحدثين شعريّة الكلمة من عدمها خارج السّياق وخارج الانتظام و إنّما هناك أساسا تشعير للكلمات المستحدثة داخل بنية النّص الشّعري "[3] فالنّقاد يرون أنّ الشّاعر هو الفيصل في إعطاء الكلمة حقّها الشّعري أو ينفيها من وجوده لذا كانت مهمّة الشّاعر " هي تعريّة اللّغة واكتشاف القيمة التّعبيريّة في كلّ أجزائها الّتي تغطّيها عادات الاستعمال اليومي، و إبراز العناصر الجماليّة حتّى في تلك المناطق المحرّمة من اللّغة الّتي درج النّاس على تأثيم من يتعرّض لها "[4]، و حسب أدونيس لم تعد للكلمة قيمتها و فخامتها و موسيقاها و هي في معزل من القصيدة في مكمنها القاموسي، لأنّ بنية نظام التّعبير أوكيف نقول هذه الكلمة هو أسّ عظيم له مركزه الأساس في القصيدة الحداثيّة ، فالكلمة ليست لها الفضيلة وهي خارج سرب الكلمات ولا تحمل أيّ تأثير وهي بمعزل عن القصيدة بل " أصبحت القصيدة كيمياء شعوريّة، و أقصد بالشّعور هنا حالة كيانيّة يتوحّد فيها الانفعال و الفكر، القصيدة إذن تركيب جديد يتعرّض فيه من زاوية القصيدة، و بواسطة اللّغة، وضع الإنسان "[5]، و لا يمكن بأيّ حال من الأحوال أنّ البعد السّطحي للكلمة أن يضيف جديدا للشّعر، بل عمقها يأتي من شبكيّتها و تداخلها بالكلمات الأخرى أمّا خارج علاقاتها فهي الوضوح و المباشرة و الخطابيّة و زرع الكلمة في جسد القصيدة بطريقة لها غاية ووعي، و لا يمكن للشّاعر أن يحبّذ الشّكل إذا كان يمتّ للحداثة بصلة، فإذا كان كذلك

[1] - أدونيس: زمن الشّعر، ص: 131
[2] - كمال أبو ديب: في الشّعريّة، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ط1، 1987، ص: 38
[3] - صلاح فضل: نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبي، مطبعة الأنجلو مصريّة، مصر، ط3، 1977، ص: 399
[4] -صلاح فضل: المرجع نفسه، ص: 399
[5] - أدونيس:زمن الشّعر، ص: 131

فهو للصّنعة أقرب مولع بمظهر الكلمات، و يؤكّد أدونيس هذا الكلام بقوله:" لا يزال البعض ينظرون إلى الكلمة نظرة غائيّة، فهناك في زعمهم كلمات شعريّة وكلمات أخرى غير شعريّة، فكأنّ القصيدة عندهم نوع من الفسيفساء اللّفظيّة، لكن ما من كلمة هي شعريّة بذاتها أكثر من غيرها، هناك كلمات تتضمّن في استخدامها، أوّلا تتضمّن طاقة شعريّة "[1] فالكلمة في معجمها لا تكشف عن طاقتها الشّعريّة حتّى تكون في مبناها مع أختها في تراصّ تامّ يحدث خلخلة لدى المتلقّي، و تسمع صداها من بعيد، لأنّ لها علاقات حميميّة مع كلمات أخرى هي قبلها في البناء و أخرى بعدها لأنّ " الكلمة في الشّعر ليست مجموعة متآلفة من الأصوات تدلّ اصطلاحا على واقع أو شيء ما،وإنّما هي صورة صوتيّة و حدسيّة"[2] فكلمة " بستان " خارج سياقها لا تعني شيء سوى عن مساحة تتوفّر على مجموعة من الأشجار المثمرة و الغير مثمرة ليس إلّا، و في سياقها الشّعري تتشظّى و تعطيها المخيّلة أبعاد إيحائيّة لا يمكن عدّها أو حصرها لأنّها في سياق التّوظيف الشّعر انحراف على التّحديد والقبض والإحكام فهي بكلّ ما أوتيت من قوّة تساهم في نقل " اللّغة التّقريريّة إلى اللّغة الإيحائيّة بواسطة انحراف لكلام يفقد معناه على مستوى اللّغة الأولى ليجده على مستوى الثّانية على حدّ تعبير ج كوهين "[3]، فالكلمة هي إشعاع يبسط نوره و تنبعث طاقتها الكامنة وتتجاوز محدوديّتها الذّاتيّة لتعبّر عن صمتها فنقول ما لم يتوقّع و تتخطّى المعقول حتّى " ... تعلو على ذاتها، و أن تزخر بأكثر ممّا تعد به، وأن تشير إلى أكثر ممّا تقول، فليست الكلمة في الشّعر تقديما أو عرضا محكما لفكرة أو موضوع ما، و لكنّها رحم لخصب جديد"[4] فهي بكلّ ثقة أداة رائعة في حمل الفنّ ومادّة خالدة عند الصّياغة لأنّها الوحيدة الّتي يمكن تحميلها الموسيقى والصّورة و التّمثال، ولا تقوم لها قائمة إلّا بالانتقاء والمواضعة عند سبك الجمل، حتّى تبلغ المعنى بقوّة و نصاعة و هنا تتقن قواعد الفنّ الشّعري لأنّها فرع من تقنيات متعدّدة و لا تقوم إلّا بعد توفّر الابتكار في الصّور و الأفكار و الصّيغ التّعبيريّة بعيدا عن السّطحيّة و الشّكليّة فإن " كانت الكلمة تموت بمرض العادة فهي تموت كذلك بمرض الشّكليّة "[5]، وهي في النّص الشّعري عند القراءة استكناه لدلالتها العميقة من خلال

[1] - أدونيس: مقدّمة للشّعر العربي، ص: 127
[2] - أدونيس: المرجع نفسه، ص: 127
[3] - عبد الله راجع: القصيدة المغربيّة المعاصرة- بنية الشّاهدة و الإستشهاد، منشورات عيون الدّار البيضاء، ط1، 1984، ص: 68
[4] - أدونيس: زمن الشّعر، ص: 16- 17
[5] - أدونيس: مقدّمة الشّعر العربي، ص: 95

الجودة الكلّية لتعبّر عن تجربة نفسيّة أو اجتماعيّة أو ثقافيّة، فهي معان و دلالات، فكلّ حرف شكلي فيها يحمل بعدا أو غاية من المعاني، وهي لبنة في القصيدة أو جزء من صرح القصيدة فهي حضور مشخّص في هيكل ما تتوحّد فيه المعاني مع المباني " فشكل القصيدة هو القصيدة كلّها: لغة غير منفصلة عمّا تقوله، و مضمون ليس منفصلا عن الكلمات الّتي تفصح عنه، فالشّكل والمضمون وحدة في كلّ أثر شعري حقيقي "[1] فكلّما كانت القصيدة كالكلمة الواحدة أكثر اتّصالا و توحّدا بين الشّكل والمضمون كانت أعمق ودلّت على خبرة الشّاعر و تمكّنه من ناصية الشّعر، و كلّما اهتزّ توازن العنصرين، كانت القصيدة تتمّ عن فشلها و أدعى للسّقوط في اللّاشعريّة، فكيف بدأ شاعرنا شعريّتة و فكره ؟

[1] - أدونيس: زمن الشّعر، ص: 15

الفصل السّادس:
شعريّة أدونيس وفكره

المبحث الأوّل: تجربة أدونيس الشّعريّة وأبعاد القطيعة

المبحث الثّاني:فاعلية التاريخ

المبحث الثّالث:الإيقاع الجديد

المبحث الأوّل:تجربة أدونيس الشّعريّة وأبعاد القطيعة

إنّها تجربة بدأت قطيعة مع الواقع، و بالصّلة مع المتخيّل، إنّها تجربة تتجاوز الواقع من أجل أن تحسن الغوص في داخله، هذه التّجربة تمثّل الرّموز و الإشارات، فالنّص عنده يقول غير ما تقوله ظاهر كلماته كما تتقاطع فيه أبعاد و دلالات تجسّدها لغة تفضّ التّواصل معها حدسيّا فهذا النّص عنده لا يحمل أسرار المتخيّل وحده، و إنّما يحمل كذلك أسرار الذّات.

إنّه ذاك النّص الّذي يحمل بكلّ ثقة أبعاد القطيعة المزدوجة مع الكتابات الشّعريّة في عصره ومع لغة هذه الكتابة، و هو نصّ يحمل غربة داخل المعطى الشّعري الثّقافي، و هو بوصفه غربة له ممارسة خاصّة تمثّل نظاما آخر للرّؤية و الكتابة و طرائق التّعبير و العلاقة بين اللّغة و الشّيء أو الاسم و المسمّى، و يقلب بذلك نظام القيم، هكذا يتوجّه إلينا هذا النّص طالعا من مجهول يستلزم قراءاته بوصفه مرجعا لذاته، و يفرض قراءاته بعين القلب، لا غمار العقل، فهو نصّ يعلن خروجه عن الدّلالات و المعاني و الصّور الّتي أضفتها على الأشياء الكتابة الّتي تقدّمته، هكذا كتب أدونيس الغامض و التّقليدي، و الواضح و رجّح الغامض ليخرجه من ماضيه، من أسمائه السّابقة، و من سبل التّعبير عنها، فكان أدونيس ينظر إلى الأشياء بوصفها غير مسمّاة، و إلى العالم بوصفه غير مفكّر فيه، إنّه يكتب عالما لم يتعيّن و لم يتحدّد، ليست له هويّة ثابتة، فكلّ شيء عنده يكسب صفة التّحوّل و التّجدّد، كالموت بداية للتّاريخ عنده، وليست نهاية عنده:" **لَمْ يَفْنَ بِالْنَّارِ وَ لَكِنَّهُ**

عَادَ بِهَا لِلْمَنْشَأِ الأَوَّلِ

لِلْزَّمَنِ المُقْبِلِ

كَالْشَّمْسِ فِي خُطُورِهَا الأَوَّلِ

تَأْفَلُ عَنْ أَجْفَائِهَا بَغْتَةً

وَ هِيَ وَرَاءَ الأُفُقِ لَمْ تَأْفَلِ "[1]

إنّ الموت الّذي اختطف أباه يصبح محطّة انتقال من دار إلى دار لأنّه من خلال ما كتب يكتسب صفة التّحول و التّجدّد، فالحياة تعود من جديد تبعث في مكان آخر غير المكان الأوّل و يتجلّى بعده الدّيني عندما يشرق شعرا يضرب كلّ الآلهة الأرضيّة، و يعطي كامل

[1] - أدونيس: الأعمال الشّعريّة الكاملة، المجلّد الأوّل (ديوان قصائد أولى)، دار العودة، بيروت، ط4،(د.ت)، ص: 44

الحقّ لما في السّماء، ضاربا سلطة الإنسان عرض الحائط في " أغاني مهيار الدّمشقي " حيث كتب يقول في قصيدة تحمل عنوان (مات إله):

" مَاتَ إِلَهٌ كَانَ مِنْ هُنَاكَ
يَهْبِطُ مِنْ جُمْجُمَةِ السَّمَاءِ
لَرُبَّمَا فِي الذُّعْرِ وَ الهَلَاكِ
لَرُبَّمَا فِي الرُّعْبُ، فِي المَتَاهِ
يَصْعَدُ مِنْ أَعْمَاقِي الإِلَهِ
لَرُبَّمَا فَالْأَرْضُ لِي سَرِيرٌ، وَ زَوْجَةٌ
وَ العَالَمُ انْحِنَاءٌ "[1]

يترك أدونيس الإله الأرضي و يتشبّث بالإله السّماوي، و هو يريد تكوين أمر عمودي سماوي يتلقّفه أفق الأرض، لتكوين شيء هندسي (زاوية قائمة) ما دامت السّموات قائمة، لإعطاء البعد العلوي كامل الأحقّيّة و الفرض مع الرّفض لكلّ الآلهة الأرضيّة و هذه فكرة تختلف عن

المذاهب المعرفيّة السّائدة، و هو ما زال يقول خارج البعد السّياسي:" إنّ الحقيقة خارج النّص وخارج السّلطة، و كلّ كتابة، أيّا كانت، فكرا شعرا، لا تنطلق من هذه البداية لا يمكن أن تؤسّس للتّقدّم، و لن تكون إلّا عودة ما، أو غيبيّة ما، أو تلفيقا ما، أو تقليدا ما، لن تكون بعبارة ثانيّة إلّا شكلا آخر من الانحطاط و التّخلّف "[2].

و خارج البعد الصّناعي يقول:" التّقدّم اليوم ماديّ، لكنّه أعمى لا يبصر و لا يستبصر خصوصا فيما يتعلّق بمستقبل الإنسان و مصيره "[3]، و لا يرى في الحاضر الصّناعي غير العمى،و إبعادا كلّيا لعالم الإنسان و إنسانيّته الّتي فقدت مقوّماتها من خلال الآلة الّتي سيطرت على فطريّته و كيّانه و لا يكتفي أدونيس بالبعدين المذكورين، و يريد أن يتمرّد على الدّين ببعد ثالث إلى ما بعد الدّين الموضوعي بقوله:" و لا يبدأ هذا الخروج من البنية الدّينيّة إلّا بالفصل كاملا بين الدّين و بين السّياسة، و بين الدّين و بين المؤسّسة، بحيث ينحصر الدّين في كونه تجربة شخصيّة محضة لا تلزم إلاّصاحبها "[4]، لقد دعا إلى العلمانيّة صراحة

[1] - أدونيس: أغاني مهيار الدّمشقي، دار مجلّة شعر، بيروت، ط1، 1961، ص :51
[2] - أدونيس: النّظام و الكلام، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص: 86، 87
[3] -أدونيس: النّظام والكلام، ص: 72
[4] - أدونيس:النظام والكلام ، ص :56

بقوله و إلى نقد المعطيات الأولى لبنية الفكر الأولى الدّينيّة، غير أنّه لا يقفز على ظهر الحداثة، فهو باق على خلاف مع جميع الفلسفات الاشتراكية و الرّأسمالية و البنيويّة و النّيتشويّة، الّتي تجعل الإنسان جسرا يتحوّل عليه الآخر إلى حالة أرقى، لكنّه يعود إلى ما بعد الحداثة، من حيث دوران فكره حول ما بعد الثّقافة العربيّة والإسلاميّة والغربيّة والأوربيّة والأمريكيّة فهو يرفض ثقافة مجتمع تؤسّس له وتهيمن عليه الرّؤية الدّينيّة–أي أنّه يرفض ثقافة مجتمع تقليدي ماضوي في بناه وقيمه و ثقافته و مؤسّساته، كما يرفض الثّقافة التّقنيّة العلميّة الّتي تميّز المجتمعات الغربيّة والأوروبيّة، إنّه يقول إنّ المفكّرين و الكّتاب العرب المعاصرين بمختلف اتّجاهاتهم:" لا يستطيعون أن يجمعوا الماء و النّار في يد واحدة، و أنّ عليهم قبل أن يطالبوا الحكم العربي بتحقيق الديمقراطية أن يطالبوا المجتمع نفسه بأن يتخلّص ممّا يحول دون تحقيقها، و أنّ هذا الّذي يحول يتمثّل في أصول ليس الحكم إلّا نتيجة لها، و أنّه لا يمكن بناء الديمقراطية إلّا بأصول أخرى "[1] وهو مع ثورته، لم يطرح قضايا ما بعد الرّأسماليّة،أو ما بعد البرجوازيّة في السّنوات الأخيرة من القرن العشرين، لكنّه واحد من شعراء ما بعد الإيديولوجيّات بسبب لرفضه لفكر الوظيفة:" يلتقي الفكر الغيبي و الفكر الإيديولوجي في القول إنّ المجتمع العربي متخلّف وقد يتّفقان على تسميّة هذا التّخلّف انحطاطا بالقياس إلى الإنجازات الغربيّة الحضاريّة المتقدّمة، و لئن كانا يختلفان في التّشخيص، و في العلاج ظاهريّا، فإن بنيتهما متشابهتان وطريقتهما في التّقليد و الممارسة متطابقتان "[2]، و هما وظيفتان و ذرائعيان لأنّ غايتهما ليست التّحليل و الاستقصاء بل الخدمة، خدمة المصلحة و التماس الذّريعة لأنّ مهمّته ليست البحث و السّؤال بل الفاعليّة و الذّريعة الّتي هي فيما بعد الحداثة حرّكت أدونيس ليرجع إلى الحداثة ويطرح نوع من الأسئلة عن العالم، والثّقافة، والعلم، وحتّى الانهيار والانحطاط ،يبحث عن معناها،يبحث عن النّهضة وحدودها، يفتش عن معنى القطيعة و الاستقرار، الأفول و الماضي و المأساة، عن التّقدّم و المستقبل و الطّليعة، عن النّفي و التّكرار، ثمّ عن أركان الزّمن المفقود في الثّقافة العربيّة، هل يبحث في دورة التّاريخ عن المثيل الشّبيه؟ هل تأكّد و استقرّ به المقام عند حداثة و شعريّة أبي نوّاس و أبي تمّام و أبي العلاء المعرّي و المتنبّي و غيرهم ؟فأدونيس لا يرفض البتّة الانتماء العربي، بل يرفض تصوّرا معيّن بذاته، و يعود ليعطي الحقّ للجماعة

[1] - أدونيس: النّظام والكلام، ص: 115
[2] - أدونيس: المرجع نفسه، ص :85

لا الفرد و يجعل من الفرد العربي أنموذجا و من الأمّة أساسا للهويّة بعد هذا الدّوران يقول:" حين أقرأ رامبو ومن يجري مجراه، أقرأ شوقي العربي في صوت غربيّ: الهرب من نظام العقل والارتماء في حيويّة الجسد،وتفجّر القوى اللّامنطقيّة، كالسّحر،والحلم والرّغبة، و الخيال وحين أقرأ ريلكه ومن يجري مجراه،أقرأ التّصوّف العربيّ،غوصا في ماهيّة الإنسان ووحدة وجوده وهشاشة عالمه، وحين أقرأ السّورياليّة أقرأ كذلك التّصوّف العربي شطحا وإملاء وانخطافا، وحين أقرأ دانتي، أو غوته أو لوركا، أو غونار أيكلوف، أرى أضواء عربيّة تتلألأ في الدّروب الّتي تدركها كتاباتهم الغربيّة: أذكر هذه الأسماء تمثيلا لا حصرا، لأقول إنّ تأثّرهم هنا بالشّعريّة العربيّة هو نوع من لقاء الذّات بالآخر "[1] و من هذا تلمح أدونيس كأنّه المفكّر و الشّاعر الّذي أنكر التّغريب، لكن نشأ في مناخ ثقافي بدا فيه الغرب أبا ثقافيّا للعرب تماهى مع الذّات العربيّة و شقّ زمنها إلى اثنين الواحد لا ينتمي للآخر، و هنا ظهر الغرب الأوروبي هو أفق الإنسان و ضالّته و على الذّات العربيّة أن تتّحد به و فيه و من جهة أخرى ظهر موقفا دفاعيّا ينافح عن الثّقافة العربيّة أعطى له الرّابط الاجتماعي و القومي وأرسى فكرة الأنموذج الكامل المتفرّد و يعلن انتماءه و هويّته لأنّها تنبع في لغته، وهي في حال أدونيس كيانه و ذاته و انصهاره و كلّ شيء ينبض فيه يقول:

" آويني، احْرُسِينِي أَيَّتُهَا الضَّادُ، يَا لُغَتِي، يَا بَيْتِي
أُدَلِّيكَ تَمِيمَةً فِي عُنُقِ هَذَا الْوَقْتِ، وِ أُفَجِّر بِاسْمِكَ أَهْوَائِي
لَا لِأَنَّكَ الْهَيْكَلُ، لَا لِأَنَّكَ، الْأَبُ أَوْ الْأُمُّ
أَنْ أُتَرْجِمَ أَحْشَائِي
أَنْ أَلْتَصِقَ بِكَ وَ أَرْتَعِشَ وَ تَصْطَفِقَ أَنْحَائِي
كَمِثْلِ نَوافِذَ بَيْنَ يَدَي رِيحٍ خَرَجَتْ لِتوَّهَا مِنْ أَصَابِعَ اللَّهِ
هَكَذَا أَتَحَوَّلُ فِيكَ إِلَى نَفْسٍ يَهْبطُ مِنْ فَمِ السَّمَاءِ
وَ يَنْفُخُ فِي فَرَجِ الْأَرْضِ
هَكَذَا أَحْظُنُكِ وَ أَقُولُ مِنْ جَدِيدٍ
أَنْتِ الْجَسَدُ الَّذِي يُسَمِّي الْغَدَ
وَ عَلَى هَذَا الَجَسَدِ يُرْمَى نَرْدُ التَّارِيخِ "[2]

[1] - أدونيس: سياسة الشّعر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص: 70، 71
[2] - أدونيس: أبجديّة ثانية، دار توبقال، المغرب، (د، ت)، ط1، ص: 101

هذه هويّة الشّاعر يشهرها علنا ويراها لغة الضّاد بكلّ فخر واقتدار،لكن يريدها لغة عربيّة خاصّة به، و إن كان يرفض في مكان آخر منطق العقل فيها، الّذي هو أقرب إلى الفكر اللّغوي البصري الاعتزالي العقلاني الّذي يأخذ " بالقياس "، فهو يريد الاستنباط و التّأويل و يخرج ويعلّل،ولا يعود دائما للنّصوص،الّتي سمعت من العرب، بل يعود إلى مخزون اللّغة في حافظة الإنسان، و تفاعلها مع الوجدان،ويقيسها ويتصرّف فيها على غير ما جاء عن العرب بل بإعمال الرّأي والتّأويل في اللّغة والبحث عن المعنى الخفيّ الكامن من وراء ظاهر الألفاظ وهكذا يفكّ الارتباط الجوهري بين اللّغة والوحيّ " وَ عَلَّمَ آَدَمَ الأَسْمَاءَ كُلَّهَا "[1]، ثمّ يعود ليربط اللّغة بالأرض، و يراها لغة مواضعة و اصطلاح لقوله تعالى:" وَ مَا أَرْسَلْنَا مِنْ رَسُولٍ إِلَّا بِلِسَانِ قَوْمِهِ "[2] وهنا يظهر قوله بالتّوفيق، لأنّ اللّغة موجودة قبل إرسال الرّسل واللّغة الّتي ذكرها في قصيدته الخارجة من (أصابع اللّه)، يناقض مضمون الآية لأنّه يعني القول بأنّ إرسال الرّسل متقدّم على اللّغة، فالصّلة بين الألفاظ و مدلولاتها عرفيّة، فهناك جانب في اللّغة لا يخضع للمنطق أو العقل، فهو من نوع المصادفة، كما أنّ للمعاني المشتركة في العقل البشري، ألفاظا مختلفا في كلّ لغة، " و إذا قارنّ بين اتّجاه أدونيس اللّغوي و الاتجاه اللّغوي السّائد، قلنا إنّ لغة أدونيس أكثر حرّية و أقوى عقلا، و إنّ طريقته أكثر تنظيما، و أقوى سلطانا على اللّغة، و إنّ الاتّجاه اللّغوي السّائد أقلّ حرّية و أشدّ احتراما لما ورد عن العرب، فأدونيس يريد أن ينشئ أبجديّة ثانية يسودها النّظام واللّامنطقي في آن، و الاتجاه السّائد يريد أن يضع قواعد للموجود، حتّى الشّاذ من غير أن يهمل حتّى الموضوع "[3]، فهو ينصر الاصطلاح و المواضعة ليفتح باب الحريّة و العطاء، و يغلق دونه باب القيد و الفوقيّة الآمرة، فقد احتجّ و غيره أنّ اللّغة لوكانت توقيفيّة لتقدّمت البعثة على التّوقيف لتكون الواسطة، و يرى أنّ التقدّم باطل، لأنّها لوكانت كذلك، فلابدّ من واسطة بين اللّه و البشر،وهو النّبيّ نظرا لاستحالة التّواصل مع البشر دون واسطة يقول السّيوطي في المزهر:" لو كانت اللّغات توفيقيّة فذلك إمّا بأن يخلق اللّه تعالى علما ضروريّا في العاقل أنّه وضع الألفاظ لكذا، أو في غير العاقل، أو بألاّ يخلق علما ضروريّا أصلا،والأوّل باطل،وإلاّ لكان العاقل علما باللّه بالضّرورة،لأنّه إذا كان عالما بالضّرورة بكون الله وضع كذا وكذا

[1] - سورة البقرة: الآية 31، رواية ورش
[2] - سورة ابراهيم: الآية 04، رواية ورش
[3] - وائل غالي: الشّعر و الفكر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 2001، ص: 66

لكان علمه باللّه ضروريّا ،ولو كان كذلك لبطل التّكليف،والثّاني باطل،لأنّ غير العاقل لا يمكنه إنهاء تمام هذه الألفاظ،لأنّ العلم بها إذا لم يكن ضروريّا احتيج إلى توقيف آخر، و لزم التّسلسل "[1]، و من هذا الباب يرى أدونيس سندا لقوله ليجعل من اللّغة مولّدة عند الشّاعر يجدّدها يخلقها لا يخنقها لأنّها حضور، و مركز و نبع تتدفّق منها الكلمات وفق رؤية الشّاعر و استبصاره المعرفي لأنّ الشاعر يفكّر لا لينشد فحسب فمنه أخذ العرب وإليه أصدروا فهو الفاعليّة المعرفيّة الكشفيّة الأولى لأنّه يبحث عن المجهول الّذي لا يمكن الوصول إليه، و من هنا ينفتح أفق الصّعوبة، و مرمى السّهولة، فالصّعوبة تولد من الاستقصاء والتّحرّي لأنّ النّور الّذي يبثّه التّقصّي يزيد في شساعته و يربك الغور وعمقه، فلا تبصر القعر و لكن ترى خطر الهاوية و بعد مهواها فالنّور الّذي يخترق الظّلمة مثل الشّعر الّذي يسلم الإنسان إلى اللّامحدود " الشّعر هنا نوع من كتابة الغائب، و اللّغة هنا تلفت من قيد العادة، و من قيود استعمالها العاديّ، كتابة كلّما تقدّمت في قراءتها، ابتعدت بُعْدَ اتّساع كما لو أنّك تسير في أفق أو كما لو أنّك تتحرّك في سرّ يكبر بقدر ما تكبر القراءة "[2]، و الغائب لا يعني عنده معنى محدّد يمكن التّقرّب منه، فالغياب في منظور أدونيس ليس شيئا بل حركة و الكتابة عنده هي تحويل الدّلالات من كلمات إلى أفق آخر وتجعل للمعنى رحب الأفق واتّساعه، فتخلق لذّة معرفيّة أخرى، و هنا يحدث التّخلخل بين الصّعوبة و السّهولة، و الواقع و الغيب، و تزلّ قدم العلاقات الثّابتة بين الدّال و المدلول " فيما تؤكّد على علاقات أخرى تتناول الأسرار الكامنة في الوجود، و من هنا اهتمامها بالخفيّ الباطن مقابل الظّاهر الواضح، و بالاحتمالي و التّخييلي مقابل اليقيني العقلاني هكذا يتحرّك القارئ في التّخيّيلي والاحتمالي فيما يتحرّك في كتابة خارج كلّ نمذجة، و لا مرجعيّة لها في الماضي"[3]، فيصبح القارئ منتبه بعد غفلة لأنّه أمام أنموذج لا يمكن قراءته و هو متّكئ أو غافل، لأنّه أمام مغامرة لا يدرك مخاطرها و مصايدها حتّى يتسلّح بالفكر والرّؤيا البعيدة، ويتسلّح كذلك بالصّبر والأناة ولا يملّ من معاودة القراءة وما يجنيه هنا يكون بعد جهد يجتمع فيه الفكر، و القلب و النّباهة، بل الكيان كلّه " إنّها كتابة تسير في طرق غير معروفة نحو المكان الآخر، الّذي ليس نقطة تبلغها، و إنّما هو مكان متحرّك يقودنا باستمرار إلى مكان

[1] - عبد الرحمان جلّال الدّين السّيوطي: المزهر في علوم اللّغة و أنواعها، ج1، دار الجيل، بيروت، (د، ت)، ص: 18
[2] - أدونيس: النّص القرآني و آفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص: 68
[3] -أدونيس: المرجع نفسه، ص: 68

آخر، و اللّغة هنا لا ترتبط بالأنساق الكتابيّة و تصنيفاتها، بل بحركيّة التّجربة و تيهها "[1] هكذا تكون للّغة ظاهر و باطن، لأنّ ظاهر اللّغة في دلالاتها وضعيّة عرفيّة اتّفاقيّة، أمّا في باطنها ذاتيّة، و التّعارض بينهما يزيله الإنسان المفكّر، و لا يفهم الإنسان هذه اللّغة بوصفها باطنا حتّى يتجاوزها بوصفها ظاهرا، و لا تتحقّق هذه المثاليّة العليا في نظامها المثالي حتّى يحقّق الإنسان في ذاته حالة عليا من الشّفافيّة تصله بالمطلق، أو الغيب، يدرك آنذاك أنّه هو موجود يفكّر،وفي هذا المستوى الفكري يتراءى لأدونيس الكتابة مطلقة لا تبدأ ولا تنتهي،يرى ولا يرى في آن، يوصف الشّيء و لا يوصف في آن، يفهم ولا يستنفذ في آن، و كلّ كتابة خارج هذا الإطار لا تصل سوى للاستحالة ليس إلّا، و عليه تكون الكتابة لغة تعيد باستمرار خلق اللّغة، لا تعود مجرّد علامات و أدوات، اللّغة هنا هي رموز و أبجديّة، و في الوقت نفسه عنده هي كون و متألّهة وغيوب، إنّها الشّيء و ما وراءه، إنّها اللّامتناهي، الأصل و المعاد، من هنا يتراءى لنا أنّ كتابة أدونيس الفكريّة ملخّصة في نقاط:

أوّلا: كتابة أدونيس إرهاصات إنسانيّة، كونيّة، و هو يريد من ورائها إحاطة فكريّة بلا نهاية للمتخيّل الجمعي.

ثانيّا: إرادة تجديد النّبوات، و استمرار الكتابة، إرادة كتابة الأثر الّذي يولّده الشّيء تبعا و تأثّرا بمالا رميه.

لهذا كتابة أدونيس لا تطرح ما الشّعر؟ أو ما النّثر، و إنّما يطرح سؤالا، ما الكتابة؟ وما الكتاب؟

يريد النّص الأدونيسي أن يجمع في بنيته أشكال الكتابة جميعا، كأنّه إرادة لإعادة الأبجديّة إلى وضعها الأوّل فطرتها قبل الكتابة واستكشاف فيما وراء الكتابيّة، فهو يضع هذه الأنواع الكتابيّة بين معقوفين أو يلغيها من أجل خلق نوع آخر، خلق نصّ تذوب فيه كلّ النّصوص، ليضع شكل تعبيري واحدا يكون فيه هو المركز أو فيه هو المصدر و المرجع " النّص الأدونيسي للبشر، جميعا دون تمييز إنّه نصّ تذوب فيه كلّ النّصوص، لهذا تذوب أشكال التّعبير كلّها "[2]

ثالثا: يحاول أدونيس في نصوصه الدّعوة إلى نتاج إنساني جديد و في ذات الزّمان يدعو إلى قارئ جديد، و نقد جديد، و ذوق جديد، و هو على هذا النّمط الأدبي الخالص يبحث

[1] -أدونيس: المرجع نفسه، ص :68
[2] - وائل غالي: الشّعر والفكر، ص: 95

عن طريقة في التّعبير تلغي الفروقات التّقليديّة بين الفلسفة والأدب، و بين العلم و السّياسة، و بين الأخلاق و الجمال، إنّه البحث عن طريقة تخترق الأنواع من حيث الشّكل و تخترق كلّ المقاربات المعرفيّة التّقليديّة من حيث المنهج.

يريد هدم الفروقات بين كلّ الأنواع الأدبيّة حتّى يفتح للكتابة آفاق أخرى، مع توفير إمكانات أخرى، إنّه أنموذج من الكتابة تتداخل فيه مختلف أنواع المعرفة، فلسفة و أخلاقا، سياسة و تشريعا، اجتماعا و اقتصادا و تتداخل فيه مختلف أنواع الكتابة الأدبيّة سردا و حوارا، قصصا و تاريخا حكمة و أدبا، إنّه استحضار للنّص القرآني، لكن كتاباته على خلاف النّص القرآني لا يمثّل الخلاصة الختاميّة للأشكال القرآنيّة السّابقة عليه،ولا يمثّل بديلا عن القرآن نفسه، و كتاباته تنمو في فضاء متعدّد الاتّجاهات، متعدّد الأبعاد، فهو ينبوع الوهم لا مصدر الحقيقة مثل القرآن تستظلّ فيه الإنسانيّة جمعاء يقول:

" وَ اتْرُكُونِي أَنَا لِضَلَالِي
لَنْ أَفِيءَ إِلَى ظِلِّكُمْ
وَ ذَخِرْتُ لِصَوْتِي هَوًى آخَر
وَ مَدًى آخَرَا
وَ سَأَبْقَى رَقِيقًا أَمِينًا لِبَيْدَائِي
الْوَاسِعَةِ "[1]

يريد التفرّد بفكره الإنساني حتّى لا يكون مع الجميع في نظامهم المطلق الكوني، بل في كونه الخاصّ، فهو ينكر المسايرة و الانضمام، فهو يريد أن يسمع غيره فروق أخرى لا تمتّ للجماعة بصلة، لكنّه في الآن نفسه وفيٌّ كلّ الوفاء للغته و عروبته الشّاسعة، فهو يكتب للإنسان بلغة شعريّة، و يكتب الدّنيا بلغة صوفيّة، فهو يريد الجميع في فرده – أي الاجتماع حوله – و إلى كلّ ما يمتّ إلى عالم متحوّل يظلّ دائما في تحوّل لأنّه لا يقترب من العلم أكثر منه اقترابا إلى الشّعر، لأنّ العلم حسبه البحث الّذي في الغالب يتحقّق، أمّا الشّعر هو البحث الّذي يظلّ دائما في دوّامة البحث و يزيد قائلا:" الدّين جواب، و الإيديولوجيّة هي كذلك جواب، أمّا الشّعر فلا يقدّم جوابا، إنّه سؤال استبصار أو كشف متسائل متحرّك في

[1] - أدونيس: الكتاب، ج2، دار السّاقي، بيروت، ط1، 1998، ص: 15

هيام متواصل لمزيد من الكشف المتسائل، و في هذا أيضا يبدو الشّعر أنّه يتناقض مع كلّ نظام معرفي مغلق، و وثوقي "[1].

-حدود الثّابت و المتحوّل:

يعطي أدونيس أولويّة مطلقة للبحث عن المتحوّل المتجدّد وفق المنهج مع اجتناب التّقليديّة الموزّعة بين الذّات والموضوع الّتي كانت ولا تزال ثابتة ترسّخها نظريّة المعرفة العربيّة، بعبارة أخرى، لا ينفصل المنهج عنده عن كتابة الأشياء نفسها، فالمنهج مربوط كلّيا بالمحياثة، فهو يتماهى مع الواقع و الشّعر لأنّه يرسم الخطّ البياني للحياة بكامل انحناءاته، و هو يبتعد عن كلّ منهج يتعالى في مثاليّته على الحياة والكون والإنسان لأنّ المنهج هو خطّ الإبداع نفسه حيث لا يفترض الشّعر ولا يقتفي سواه فالشّعر الحيّ عند أدونيس هو ذاك الشّعر المتحوّل على طريقة الحياة و الواقع الممكن،لا الواقع القائم، وهو دائما يتخلّى عن المقدّمات الممنهجة، وهو يقصد بالمنهج ذاك المنهج العربي الّذي حدّد للشّعر الجاهلي خصائص " بوصفه شعرا شفويّا محوّلا إيّاه إلى قواعد معياريّة مطلقة للشّعريّة الكتابيّة، بحيث لا يعدّ أيّ كلام شعرا إلّا إذا كان موزونا على الطّريقة الشّفويّة الّتي حدّدها الخليل، و بحيث جعل من هذه الطّريقة الخاصّة الشّعريّة الأولى، و قد سادت هذه القواعد فاصلة بين الشّعر و اللّاشعر، و ساعد في ترسيخها مناخ التّعقيد و العقلنة و الصّراع الإيديولوجي بين العرب و غيرهم، في القرون الهجريّة الثّلاثة الأولى، هكذا، بدلا من أن ينظر إلى الوزن بوصفه تعقيدا لحالة إنشاديّة،غنائيّة في نوع معيّن القول أصبح ينظر إليه بوصفه جوهر كلّ قول شعري "[2]، إنّ أدونيس يلغي و يرفض المنهج القبلي الّذي يربط الشّعر بالمنهج الخليلي الوصفي لأنّه مرفوع إلى مصافّ القاعدة المعياريّة الّتي حصرت الشّعر في نظام معيّن و في ذات الوقت التّقنين و التّعقيد يتعارضان مع طبيعة اللّغة الشّعريّة،فهذه اللّغة لا تقبل الثّبوت والتّقوقع حول نفسها، بل هي تتحوّل و تخترق المنهج والقانون والقاعدة،وعليه يرفض أدونيس المنهج القبلي الّذي يحدّد التّصورات و يقنّنها قبل الخبرة قد تصدر التّصوّرات من الخبرة وقد لا تلجأ إلى الخبرة،وقد تتداخل مع الفكر وحده و القبليّة المرفوضة عند أدونيس هي القبليّة الّتي تقبل قبل الخبرة، و التّجربة دائما تسبق منطقيّا لتقدّم المبدأ على القيمة، فالقبليّة تستقلّ استقلالا تامّا عن التّجربة والخبرة،و لا تقوم عليهما، و لا تنبع منهما، و لا

[1] - أدونيس: سياسة الشّعر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص: 174

[2] - أدونيس: الشّعريّة العربيّة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص: 30

تنشئ الخبرة، و لا تقوم بمعزل عن التّجربة يقول أدونيس:" إنّ جمال القصيدة بعديّ و ليس قبليّا، أي إنّه نتيجة لاحقة و ليس شيئا سابقا، فالجمال الشّعري يكتشف باستمرار في كلّ قصيدة، و مع كلّ قارئ، فريدا و جديدا، هكذا تكون خاصيّة الشّعر الأولى هي في أنّه لا يقلّد أنموذجا للجمال موجودا بشكل أوّلاني مسبّق "[1]، فأدونيس هنا يقول بالبعديّة لأنّ القبليّة الشّعريّة تردّ الإبداع إلى الثّابت وهي تستعير زمانا مبهما يتقدّم على زمان التحوّل، و المتحوّل هو تجربة ذاتيّة ولا يمكن فهم فكر أدونيس و شعره، أو غيره من المثقّفين في القرن العشرين إلّا بالعودة إلى الأساس و فهمه، و هذا الأساس هو: الإسلام في نطاقه الغيبي الوحي، فأدونيس قد وضع هذا الأساس موضع التّساؤل، وأعاد النّظر في المشكلات و القضايا الأساسيّة الّتي شغلت المثقّفين المسلمين قبله، فهو ينطلق هنا ناقدا قبليّا لهذا الأساس ولطابعه الشّمولي المطلق والكامل ومن هنا يرى أدونيس:" أنّه لا يمكن فهم الثّقافة العربيّة الإسلاميّة أو الإسلاميّة العربيّة إلّا بتحليلها من الدّاخل بأدواتها ذاتها، و إنّها لمفارقة أن تكون الآن في لحظة تاريخيّة تبدو فيها هذه الثّقافة، على الرّغم من جميع التّحوّلات في البنية التّحتيّة منذ أربعة عشر قرنا كأنّها مسرح يعيد فيه التّاريخ نفسه، لكن لغاية واحدة: تحيين عصر النّبوّة و ثقافة الوحي أي البنية الفوقيّة ذاتها "[2]، و الغاية من قوله أن يفهم من داخل الرّؤيا العربيّة، الإسلاميّة للّه والكون و الإنسان، لا أن يفهمها من خارج و هي مهمّة حسبه لفهم الذّات الماضيّة و الحاضرة و من ثمّ نقدها على ضوء ما حقّقه الإنسان الحديث منذ القرن الخامس عشر، و هذه بدايات الحداثة الغربيّة الّتي يراها هو و أمثاله كونيّة نظرا لانحسار الفكر العربي و يرى في التقدّم العربي أن يواكبوا واقعهم و حاضرهم و ما يلائم مستقبلهم كأنّ هذا الثّابت المركزي هو من يشدّهم إلى القاع و يمنع عنهم التّنفس والخروج إلى السّطح من أجل أخذ جرعة التنفّس و النّجاة،و يرى في الإبداع الذّاتي،وفكّ الارتباط والمركز والأطراف والخصوصيّة،و فائض القيمة التّاريخيّة، و ريح الشّرق،والانبعاث الحضاري والنّهضة الحضاريّة و الهويّة الحضاريّة والنّظرة الثّوريّة للتّراث والأصالة، و الإبداع العربي و ديناميّة الإسلاميّة و غيرها كلّها ثوابت في عالم متغيّر.

و مركز التّحوّل عند أدونيس هو الذّات الإنسانيّة، و لا يكون هذا الإنسان نفسه في محلّ تجربة الإبداع الفنّي، حتّى يتحرّر ممّا هو فيه، لأنّ هويّته جدل بين ما هو و ما يكون " هي

[1] - أدونيس: كلام البدايات، دار الآداب بيروت،ط1989،2، ص: 30

[2] - أدونيس: الثابت و المتحوّل، ج1، بحث في الإبداع و الاتّباع عند العرب، بيروت، لبنان، دار السّاقي، ط7، 1994، ص: 24

في هذه الحركيّة الدّائمة، في اتّجاه أفق آخر، ضوء آخر، و الهويّة في هذا المنظور هي أمام الإنسان أكثر ممّا هي وراءه، و ذلك بوصفه مشروعا، و إرادة خلق و تغيير، أو لنقل الهويّة هي أيضا إبداع، فنحن نبدع هويّتنا، فيما نبدع حياتنا و فكرنا "[1]، فهو يريد أن يصوغ تصوّرا و فكرا مغايرا في الثّقافة العربيّة، يريد أن يمنح الإنسان ذات مفردة خلّاقة مسؤولة، فهو يريد حرّية الصّعاليك و خرق الأنظمة و نظام المركز و الثّابت، فمنهجه هو أنثروبولوجيّة الدّين، الّذي صاغه الفكر الغربي الحديث من عهد " هيجل " إلى غاية " ماركس " و " نيتشه " و أنثروبولوجيّة أدونيس فهي غير الظّاهريّة المعروفة، بل تتعارض مع الظّاهريّة و تميل إلى الطّرق الصّوفيّة و تحليل الباطن، هي باطنيّة وجوديّة إن جاز التّعبير، هذه هي الطّريقة الّتي لابدّ أن تفهم بها إشارات أدونيس الّتي لا تجدها عندها هيجل و ماركس و نيتشه، لا يجب أن نفهمها فهما حرفيّا فهو لا يريد أن يكرّر محتوى جديدا لأنثروبولوجيا هيجل و ماركس و نيتشه إنّما أراد أن يبني تصوّرا خاصّا لفلسفة الإنسان العربي، المسلم مستندا إلى إعادة التّصوّف الإسلامي، فالمعنى الصّوفي الإسلامي مزدوج فإرادته هي من أجل أن يمحو إرادته، و هو يريد أن ينطلق من النّص الأوّل ماحيا كلّ القراءات يقوم بنقد النّصوص الّتي أرادت أن تكون هي النّص الأوّل:" إنّ الخطوة الأولى للفكر العربيّ الجديد هي مساءلة الأصول ذاتها، و من ثمّ مساءلة القراءات الّتي قام بها الأوائل، في نقد جذري وشامل لمناهجها و لطبيعة معرفتها "[2] فهذه مسألة يطرحها أدونيس بشدّة، فهو لا يريد أن يقرأ النّص القرآني من خلال قراءات سابقة، فهو يريد قراءته قراءة أولى غير مسبوقة، فهو يريد أن يقدّم الشّيء الجديد في قراءته الأولى ليخلق كونا جديدا من الكلمات، كأنّه إلغاء لما قيل قبل ليضع النّص القرآني أمام ضوء جديد و منظور جديد فالحضرة الإلهيّة موجودة مستمرّة يراها تمنع الوحي في قراءة واحدة و منظور أوحد، فالبداية مستمرّة " إنّ الشّطح نوع الحضور في بدئيّة اللّغة يطابق الحضور في بدئيّة العالم إنّ الشّطح هو صفة البكارة اللّغويّة يلبسها النّطق "[3]، إنّه خروج غلوّ سافر يلغي كلّيا ختام النّبوّة و إعلان للنّبوّة المستمرّة. " و النّبوّة المستمرّة شكل من أشكال نفي النبوّة الإسلاميّة من حيث إنّها خاتمة النّبوّات، و هكذا لا تقتصر النّبوّة على فترة الوحي، و إنّما هي دون زمان، و لا

[1] - أدونيس:المرجع نفسه، ج3،ص: 27
[2] - أدونيس: الثّابت والمتحوّل بحث في الاتّباع والابداع، ج3، ص: 205، 207، 209
[3] - المرجع نفسه، ج2، ص: 104

نهاية لها، فهي نور أبدي قد يتجسّد في شخص، و قد يظلّ في مقرّه الإلهي، لكنّها نور مستمرّ "[1]، و على هذا النّحو و مثله يدور فكر أدونيس في مناخ الباطنيّة في مناخ الإماميّة، في مناخ الحقيقة لا الشّريعة، و هو وسط نشأت فيه " الحركة الصّوفيّة، و اكتسبت صيغتها القصوى، في القرن الثّالث هجري مع أبي يزيد البسطامي، و الحلّاج، و في هذه الصّيغة غدت الشّريعة رمزا لمعنى باطن، أي أنّ القيمة ليست في ظاهرها، و إنّما في معناها الباطن "[2] ثمّ يعود القهقرى ليسخر من النّبوّة المستمرّة قائلا:" إنّ هناك أمرا يستحقّ الدّرس في الشّخصيّة العربيّة، كلّ منّا يتّخذ موقف النّبيّ، و يتوجّه إلى الآخرين على أساس أنّهم مؤمنون به و أتباع له، كلّ عربيّ في سلوكه العميق نبيّ، فلنتصوّر ماذا يحلّ بمجتمع مؤلّف من ملايين الأنبياء "[3]، و يرى أنّ ذلك يرقى بالضّرورة لإمكان فهم متعدّد و متنوّع للنّص الواحد، و ممارسة متنوّعة و متعدّدة، غير أنّ هذه التّعدّديّة في الفهم والممارسة تؤدّي إلى تعدّديّة النّص،أي إلى نفي وحدته و مطلقيّته، وهكذا يؤدّي إلى أوّليّة العقل بل يتخطّى أدونيس القراءة الثّانية و حتّى الأولى ليصل هو إلى الحقيقة الّتي تقع خارج متوقّع النّص، سواء أكان النّص وحيا أم نصّ من النّصوص الثّواني، و" كلّ كتابة، أيّا كانت، فكرا أو شعرا لا تنطلق من هذه البداية، لا يمكن أن تكون حديثة "[4]، فعلى المفكّر العربي أن يفكّك القراءة المسبقة للصّدور منها، كما يجب أن تخضع للسّؤال المعرفي وتستجيب له عندما تطرحه الذّات المفكّرة، مع التّحرّر من كلّ شيء مسبق، و يسمّي الشّعر الجاهلي أصولا أو نصوصا أولى، و يسمّي تفاسيرها و شروحها في القرون الهجريّة الثّلاث أولى نصوصا ثانيّة، و يرى أنّ هذه النّصوص الثّانيّة قد قامت بحجب النّصوص الأصول وتحلّ محلّها و لكن كيف يتمّ فهم هذه الأصول إن لم تكن لنا مرجعيّات قريبة الزّمن من هذه الأصول تفكّ شفراتها و تحلّ غامض كلماتها، فإذا كان كلّ واحد منّا يلغي السّابق و يعلن أوّليته إذا كان كلّ قائل ممّا يقول:" أنا ربّكم الأعلى "؟!.

كأنّ صاحبنا اختلط عليه الحابل بالنّابل فلم تعد منهجيّته متحوّلة خالصة ولا هي ثابتة خالصة و إن كان هذا الجمع يتمّ في تصوّر متحوّل يقول:" لم يكن الثّابت ثابتا دائما، و لم يكن المتحوّل متحوّلا دائما، و بعضه لم يكن متحوّلا في ذاته بقدر ما كان متحوّلا بوصفه

[1] - المرجع نفسه، ج2، ص: 241
[2] - المرجع نفسه، ج2، ص: 242
[3] -المرجع نفسه،ج3،ص:164
[4] - أدونيس: الثابت والمتحول، ج3، ص :192

معارضا بشكل أو بآخر و خارج السّلطة بشكل أو بآخر "[1]، كأنّ أدونيس يرى منهجه توليدي، تحويلي في آن واحد، تحويلي لأنّه يعيد النّظر كلّيا في القراءات السّائدة و يلغيها، و توليدي لأنّه يعيد الموضعة للنّص خاصّة الوحي، فهو يرى بالتّغيير الكلّي و مركزيّة نصّ الوحي و أصليّته، كما يراه أصل الأشياء و الكلمات في الثّقافة العربيّة الإسلاميّة، و يتلقّى أدونيس المعارضة الكلّية من آل الثّبات الّذين يرون في شعريّة أدونيس حركة طاغيّة و كذلك على فكره، و يقولون: إنّ المتحوّل يتعارض مع العقل و النّقل معا، هذا ما نراه سائدا عند الكثير ممن يأخذ عليه هذه الحركيّة الدّائبة الّتي لا تعترف بالقارّ من الشّعر و الفكر، و يراها أدونيس " تغيّرا في المعاني لا تغيّرا في البيان، و كأنّها ثنائيّة ترادف المتحوّل و الثّابت، و هذا يعني أنّ البيان ثابت، و أنّ المتحوّل معنوي، و يرى كذلك البيان متحوّل كأنّه قبل التّغيير في دورة التّاريخ المزهرة، و ترى هذا في الجزء الثّاني من كتابة " الثّابت و المتحوّل "، فقد رأى مناظرات البصريين و الكوفيين كأنّها مناظرات بين ثابت و متحوّل في مجال اللّغة العربيّة بين مدرسة تحبّذ العقل و أخرى تميل إلى النّقل و تتمسّك به، و التّغيير عنده يشمل المعاني و البيان، و إن كان أدونيس يركّز على المعاني دون البيان و يحوز المحتوى عصا السّبق دون الشّكل، و هذا دون أن يضحيّ بالشّكل لصالح المحتوى، فالمحتوى يحتمل التّأويلات المتعدّدة و القراءات الجامحة الّتي تخلخل معظم الأشياء، و تفرز متاهات غير متوقّعة، و التّغيّر عند أدونيس قراءة مسبقة في الأشياء الّتي هي المعاني و الكلمات الّتي هي البيان، فأدونيس يريد الأوليّة في بحثه مستلهما أقوال شاعرين في الفكر الإنساني عامّة هما: هوميروس و هزيود، فكلاهما من أتباع نظريّة التّغيير أو الحركة الكلّيّة، فقد اعتقد هوميروس [2] أنّ المحيط هو أصل الأشياء و الكلمات و كانت أوّل فلسفة هي الفلسفة الهيراقليطيّة [3]، الّتي كانت مؤثّرة في جوانب شعر أدونيس و فكرته الأساس كما أنّ الحركة الدّائمة تتعارض و العقل و المنطق لأنّ فيها تقطيع الواحد إلى أجزاء، و يرى أدونيس بأنّ التّحوّل هو التّعدّد و قد رآه بوفود الأجناس على الأمّة العربيّة و هذا الاختلاط أتاح هذا التعدّد في " منظومة من التّناقضات، أي من التّوتّرات "[4] و التّعدّد عند أدونيس

[1] -:أدونيس:المرجع نفسه ، ج1، ص: 14
[2] - هوميروس: شاعر ملحمي إغريقي أسطوري ألف إلياذة و الأوديسة، عاش 850 ق، م
[3] - هرقليطس: فيلسوف يوناني، قبل سقراط قال بالتّغيّر الدّائم، كان في الأربعين من عمره حوالي 500 ق، م، كان من الأسرة المالكة في مدينة أفسس كان يحبّذ الغموض و المفارقات و الأقوال الشّاذة
[4] - أدونيس: الثابت و المتحوّل، ج1، ص: 22

يعني تعدّد الأصول بقدر ماهوتعدّد النّصوص الثّانية وإحلال نصوص أخرى محلّها، وهو القول إنّ القراءات الرّاهنة قد نشأت عن نصوص – أي أصول متعدّدة و مختلفة، و تطوّرها هو الحركيّة الدّائبة في القراءات المتعدّدة للانتقال من التّعدّد الكثير إلى الاختلاف و التّعدّد الأكثر و تعدّد معاني الألفاظ فهو يرتبط بفعل القوّة بقول أدونيس بحرّية التّأويل الباطني للنّصوص، فالتّعدّد سمة تلازم فكر و شعر أدونيس،و لذلك تبدو الثّقافة الموروثة جامدة عنده خارج الحركة التّاريخيّة ومهمّة المثقّف أن يعيد الحركة إلى الثّقافة التّاريخيّة – أي القراءة للقديم بطريقة حداثيّة تعيد للنّصوص القديمة الحركة الذّاتيّة، لأنّها التّفجير الّذي يتمّ في أيّ لحظة من لحظات التّاريخ السّانحة و من داخل المعروف، فإنّ المتحوّل ليس هو النّظام الخطّي المستقيم ذا الاتّجاه الواحد، و إنّما هو التّشظّي و الانفجار مع الانتشار، وهو زمن الإبداع و لحظته في التّاريخ، إنّها لحظة الإشعاع في بوتقة الزّمن كما رآها الأدباء الغربيّون في القرن العشرين: بروست، فاليري ريلكه، سارتر، إليوت، ريفردي وغيرهم وهي اللّحظة الّتي ترقّبها الكثير من الأدباء و الفلاسفة قبلا من أمثال نيتشه و مارتن هيدجر، و هي اللّحظة الّتي نراها و نعثر عليها عند المتصوّفين المسلمين، فالزّمن مظلم حاليّا لا يتعلّق بالماضي أو المستقبل، أمّا الزّمن عند أدونيس فهو وقت أبديّ مسرمد كأنّه يقول أنّ الحال الّتي بينه و بين المتحوّل، المتحرّك، المبدع لا تتغيّر في أوقاتها جميعا، و هو كتب في ديوانه " وقت بين الرّماد و الورد " يقول:

" هَذَا أَنَا: لَا لَسْتُ مِنْ عَصْرِ الْأُفُولِ
أَنَا سَاعَةُ الْهَتْكِ الْعَظِيمِ أَتَتْ وَ خَلْخَلَةِ الْعُقُولَ
هَذَا أَنَا، عَبَرْتُ سَحَابَهُ
وَالتِّيهُ يَمْرُقُ تَحْتَ نَافِذَتِي يَقُولُ الْآخَرُونَ
يَرْعَى قَطِيعَ جُفُونِهِ
يَصِلُ الْغَرَابَةَ بِالْغَرَابَةِ
هَذَا أَنَا أَصِلُ الْغَرابَةَ بِالْغَرَابَةِ "[1]

يريد أن ينخلع كليّة من ماضيه التّاريخي الّذي نعته بالجمود و الأفول، فهو يريد أن يكون زلزلة السّاعة الّتي تذهل المرضعة و تسقط صاحبة الأحمال من هولها، إنّه يقول أنا ثورة

[1] - أدونيس: وقت بين الرّماد و الورد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ديوان، ط1، 1980، ص: 29

بركان، فهو يريد السّرعة الخارقة ليعبر الثّابت في خطف كخطف البرق، و يمزّق سلسلة الوصل و يرمي حلقة الثّابت و يصل الغرابة بالغرابة، و الحركة بالحركة المتغيّرة الدّائبة دون مرعاة لنظام أيّا كان لتحقيق الذّات مع المفارقة، فهو يرعى التّحوّل كالرّاعي المحافظ على قطيعة فهو في بؤبؤ عينيه يريد له النّموّ و التّكاثر ليحقّق صورة الشّاعر و المفكّر الّذي يلغي المبدأ بغية تحقيق الذّات و نكران الجماعة و إن لم تجتمع على باطل و إن كانت يد اللّه معها و لا يرى لزمن التّحوّل إلّا الإبداع، و الإبداع لا يتجلّى إلّا بين المرئي و اللّامرئي " بهذه الجدليّة تجاوز العربي الصّورة التّقليديّة الثّابتة للدّين، من أنّه أوليّة جماعيّة، لا تجربة إبداع شخص، و من أنّه مؤسّسة و نظام، و ليس حرّية و نشوة. و في هذه الجدليّة أخذ الإنسان يؤسّس الدّين حول الشّخص، أخذ بتعبير آخر يشخّص الغيب، صار الشّخص الإله أو اللّه. الشّخص رمزا للحرّية و تطلّعا للخلاص "[1] والصّيغة الّتي تستطيع التّواصل مع الغيب هي صيغة سرّ كما هي في الإماميّة، " ذلك أنّ المعنى الحقيقي لصلة الإنسان باللّه سرّ كامن في القلب "[2]، و يرى أنّ التّجاذب الّذي يقع فيه الإنسان بين مرئيّ وآخر لامرئيّ يوقع الإنسان في المعاناة والشّعور المأساوي، و في هذا التّجاذب يميل الإنسان المسلم إلى الفصل بين العالمين الغيبي و الظّاهر فالمرئيّ يغاير جوهريّا اللّامرئيّ، أمّا الصّوفي فيرى في المرئي صورة اللّامرئي، فهو يؤمن بالتّناسخ والتّجلّي وعلى هذا النّحو فقد كشفت جدليّة المرئي و اللّامرئي عنده عن أبعاد جديدة أغنت الفكر واللّغة والشّعر والإبداع. يدعو أدونيس في شعريّته إلى العودة إلى العالم قبل الموضوعي قبل الشّرعي، قبل الاحتمال و المنطق، و يرى في الشّعر الرّؤيوي الكشف عن العالم لأنّ الفلسفة لا تستطيع و يتعذّر عليها الكشف عن العالم، و هو يدعونا في شعره إلى مساءلة العالم و اللّه، المرئيّ و اللّامرئيّ، من دون أيّ افتراض سابق، من دون أيّ من الحقائق و الآراء المعدّة الّتي نعيشها يوميّا و الّتي لا تخلو من غموض و إبهام، و لا يمكن التّخلّص منهما إلّا باستحضار جدليّة المرئيّ واللّامرئيّ، فالمتحوّل يراه في اللّامرئي وهو المستقبل وتصوّره للمتحوّل، هو تصوّر لزمن لم يأت بعد، فهو زمن مقبل يحيل على الشّباب الدّائم المتجدّد كأنّه زمن ليلى لم تتغيّر فيه بل هي تتحوّل في أناقة الشّباب كلّما رآها ابن الملوّح:" كأنّه يتحرّك متّجها إليها، من نقطة بعيدة في المستقبل، و لذلك فهي لا تنوء تحت أعباء الزّمن الماضي، و هي لذلك لا تتغيّر و لا

[1] - أدونيس: الثّابت و المتحوّل، ج1، ص: 147
[2] - أدونيس:الثابت والمتحوّل ،ص:147

تكبر، و إنّما تظلّ في فتوّة دائمة "[1] فالمتحوّل إذن هو المستقبل وحده دون الحاضر أو الماضي هو المستقبل الّذي يعني الطّاقة العربيّة الرّاهنة وقدراتها و حاجاتها و طموحاتها و هو (المتحوّل) الّذي يدفع بها في اتّجاه التّخطيط لمستقبل خاصّ بها فسفر أدونيس في دنيا المستقبل يريد أن يجعل من نفسه نبيّ العصر حيث تكون الحاجة إلى الأنبياء أشدّ في عهد الاضطراب و القلق، بعد أن دخل الأمّة الاستعمار سواء كان مباشرا أو غير مباشر، ففرض صناعته و علمه و حاجاته هو على الأخصّ، و كما فتح العلم أبواب المبتكرات، فتح أيضا صفحة جديدة مع الدّين، و لهذا يرى أدونيس أنّ الحضارة العربيّة هي في حاجة آنيّة إلى ضرب من ضروب الأنبياء، تكون رسالته متّفقة من حيث الشّكل والمحتوى مع عصر العلم الّذي بلغ ثورته، ثورة المعلومات و مهما كان الفكر و الرّأي الّذي قدّمه أدونيس كمعالجة لأدواء الحضارة العربيّة، فممّا لشكّ فيه أنّ رؤيته الشّعريّة و الفكريّة الّتي قدّمها في قالب حديث كانت لها التّأثير الإيجابي أمام الأجيال من الشّعراء والمفكّرين من المحيط إلى الخليج، و قد استولى تفكيره الشّعري على الأجيال الشّابة من شعراء جدد في العالم العربيّ فقد هيمن فكريّا في العالم العربيّ، و أصبحت له مكانة عظم الشّعراء من العصور المتقدّمة ويرى في الحدس ضرورة مستمرّة لخلق كيان جديد تعتنقه الأمّة في هذه الظّروف الصّعبة، فهي تستجلي الأشياء عن طريقه وفق شريعة شبيهة بالإماميّة عند الشّيعة، التّجمّع حول الواحد والطّاعة المنصاعة الكاملة له و نسج العصمة حوله لأنّه امتداد لهالة النّبوّة و عظمها، و أهمّ ما في هذه الإماميّة أنّها استعاضت عن الرّأي و القياس بالإلهام و النّكت في القلب و النّقر في الأذن،والرّؤيا في النّوم،وغيرها من مصادر المعرفة المغايرة للوحي،وعلم الإمام يكمّل الكتاب والسّنة، يريد أن يكون علم الباطن أو علم التّأويل القرآني، كأنّه يريد النّبوّة المستمرّة في شخصه عن طريق الإلهام و الرّؤيا و الأحلام و التّأويل، إنّها فكرة لا نهائيّة النّبوّة و على المستوى التّاريخي يعني تفسير النّص الأوّل بما يلائم الجديد من العالم " إنّها نوع من العودة إلى البراءة الأولى، حيث يصدر البشر في علمهم عن واحد، و يصيرون في تعليم واحد، وهكذا تبدو الإمامة شكلا أسمى للطّوباويّة "[2]، و نصل إلى البراءة الأولى بالحدس، و الحدس عيان أو مشاهدة، و العيان نبويّ إمامي، إلّا أنّ أدونيس يميل إلى

[1] -أدونيس: الثابت والمتحوّل، ص :147
[2] - أدونيس: الثابت والمتحوّل، ج1، ص: 224

فوضى الغبطة " الفوضى الّتي هي وعد بنظام لا قمع فيه "[1]، يكون فيه الجموح بالضّرورة فوضى " فالفوضى في مثل هذا العالم هي وحدها الّتي تفتح أبواب الحياة "[2] فهو يريد سيادة للحرّية الفطريّة على قانون الحرّية الوضعيّة، أمّا الفكر العربي قد فشل لارتباطه الوثيق بالنّظام و أيّ نظام ؟!، " فعندما يصبح النّظام السّياسي بؤرة و تجسيدا لكلّ النّشاطات في المجتمع، فإنّ النّظام يكون كاللّه، و يكون النّاس معه أو ضدّه، كافرين أو مؤمنين، فيستخدمون على الأرض ما يستحقّه المؤمن أو الكافر في السّماء، و هذا بالدّرجة الأولى ما يشلّ الفكر العربي "[3]، و يجزم أدونيس أنّ المسؤوليّة لا تقع على عاتق النّظام فحسب ،بل تقع كذلك على المثقّفين و النّاس أنفسهم، و هو يرى بإلحاح النّظر من جديد في الثّوابت الدّينيّة، فأطروحة أدونيس هي أنّ الأصل الإسلامي قدّم الكثير خاصّة في العصر العبّاسي، لقد حقّق التّقدّم و عليه فإنّ شرط التّقدّم مرهون بالنّظر في هذا الأصل، لكن المشكلة لهذا الرّجوع، رجوع إنسان مع أنّه يعيش بعقله الحاضر و مشكلاته الّتي هي تختلف كمّا و نوعا عن مشكلات الماضي، و هو لا يعود إلى الأصل مثقلا، زاخرا بهذا الحاضر و مشكلاته، و الواقع متعدّد الاتجاهات، و يتباين أحيانا حتّى التّناقض، فإنّ عودة أدونيس لا تعدو هنا واحدة، و لكنّها متعدّدة و مثقلة و زاخرة، و من هنا وضع منهجا مغايرا في النّظر إلى النّص القرآني، لأنّ الكتابة في بوتقة الإيمان بيقين كامل و إيضاح، ينبغي أن تكون الكتابة استنادا إلى ذلك سهلة لأنّها في موقف الشّرح و التّوضيح و التّعليم لتقرّب المفاهيم والسّهولة تجعلها أكثر انتشارا، و أقوى تأثيرا لكنّها تحجّر العمل الذّهني و لا تفتح أفق الفكر المضني في حلّ ما استعصى و استغلق، فتصبح الكتابة سلعة استهلاكيّة، تتوهّم الذّاكرة هنا على حدّ رأيه بأنّها توحّد بين الماضي والحاضر، و بأنّها تلبية لحاجات حقيقيّة عند النّاس، وهنا حسبه يحدث التّخدير على حساب التّحوير، فيصنع الإنسان قفصه و قيده برغبته وحاجته نفسها، لأنّ السّهولة تعيد الإنسان إلى الماضي، وليست طاقة تدفعه في اتّجاه المستقبل، في هذا ممّا يشرح سيطرة ما قد نسمّيه بالماضويّة على الذّهنيّة العربيّة السّائدة و تعني الماضويّة رفض المجهول وغير المألوف، و رفض الخوض فيه، و في هذا أيضا ما يفسّر كيف أنّ الذّهنيّة عندما تواجه فكرا تطرحه على الماضي و الغاية المرجوّة في الأخير من الكتابة هي

[1] - أدونيس:المرجع نفسه، ج2، ص: 124
[2] - أدونيس: المرجع نفسه ، ج2، ص: 124
[3] - أدونيس: المرجع نفسه، ج3، ص: 149

إذن إفهام القارئ أو السّامع مضمونها، أكثر ممّا هي الكشف عن ذات الكاتب، و رؤيته الخاصّة للإنسان و العالم، لأنّه كان ماضويّ حسبه، و قيمة الكتابة الشّعريّة كامنة في تأثيرها و فعاليتها و مدى الاستجابة لها و منه تعود الكتابة نظاميّة حسبه تبحث عن الوصول لا المغامرة و الموضوع لا الذّات، والعادة لا الطّاقة والجمع لا المفرد، وهذه جميعها تنمية للموروث والمحافظة على استمراريّته،وفي الوقت ذاته يرى صاحبنا كلّ هذا نفي للغموض،والمتشابه، و المبهم والمشكل و الوهم و الاختلاف، والتّناقض، و لا مناص من أن نطرح سؤالا من هو صاحب الحقّ، و من يحدّده؟!، وماهي حدود الحقّ؟.وما حدود البحث عن الغامض والغيب ؟،و عليه من خلال هذه الأسئلة ترى أدونيس بعيدا عن الأسلوب العربي السّائد، و بعيدا عن منطقه وقواعده، و شعره دليل واضح بمغايرته لقواعد البيان العربي الّتي يقاس البيان و الأسلوب على ضوئها، كما أنّ تعابيره تختلف كلّ الاختلاف، و لا تعطي المدلول العربي الفصيح، و أنّ أسلوبه التّفكيكي لا تجد فيه ظواهر البيان البتّة، و تميل شعريّة أدونيس إلى أحد الآراء المحبّذة للتّفسير بالرّأي والتّفسير الكشفي، وهذا التّفسير الكشفي غير مقبول لأنّه لا يستند إلى مصدر، لأنّه يفسّر النّصوص بما يوافق الهوى،و الإشراق، و يصرفه عن ظاهره المستقيم بما يسمّى الباطن الشّائك الزّاخر بالمتناقضات، أيّ بكنايات و رموز قابلة لما لا نهاية له من أنواع التّأويل و التّفسير للنّص .

" لِأَنَّني أَمْشِي
أَدْرَكَنِي نَعْشِي
لِأَنَّهُ يَحْيَا صَدًى وَ أَشْتَاتًا
إِحْسَاسُهُ مَاتَا
عِشْ أَلْفًا وَ ابْتَكِرْ قَصِيدَةً وَامْضِ
زِدْ سِعَةَ الْأَرْضِ
لِكَيْ تَقُولَ الْحَقِيقَةَ
غَيِّرْ خُطَاكَ تَهَيَّأْ
لِكَيْ تَصِيرَ حَرِيقَةً "[1]

[1] - علي الشّرع: بنية القصيدة القصيرة في شعريّة أدونيس، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 1987، ص :105

لأنّ الوحدة الأولى تبرز ثنائيّة الحياة و الموت بإصرار فهما متلازمان لواجب يدركه كلّ حيّ يتحرّك، فهذا التّقرير والإخبار لا ينكره عاقل، لكن إذا التفتنا قليلا لأدركنا أنّ فلسفة أدونيس تطلب من الحيّ أن يثبت وجوده مادام أنّه صائر إلى زوال و فناء، و لا تستطيع أن ترى الوحدة الأولى بمعزل عن الثّانيّة فكلّ شيء مكرور هو لا محالة ميّت لأنّه مسؤوم و مجتر يعيد منجزات سابقيه كأنّه صدى تكرّره الكهوف و الوهاد لكنّه أخيرا يتلاشى بانتهاء ذبذبات الصّوت و اهتزازاتها، فيحكم عليه بالموت و العدم فهو لم يتميّز و لم يثبت وجوده و لا يمكن فصل الوحدة الثّالثة عن الثّانيّة الّتي يطلب فيها العيش الطّويل الّذي ليس في يد الشّاعر و لا بإمكانه ولكنّه يتحقّق بإنشاء قصيدة ليست كغيرها تبهر وتشدّ القارئين تدخل بدون استئذان،تقرأ ولا تملّ كأنّها تلبس الثّوب القشيب عند كلّ قراءة ،هنا تكتب الخلود و تعيش الألف لا محالة، و توجيهه في الوحدة الرّابعة لا يعدّ فصلا و بترا عن سابقيه بل هو أنشاء طلبي يدعو فيه إلى عدم الخوف و الاكتراث فلابدّ من قول الحقيقة المرّة و الخروج من كوكبة النّظام بتغيير هذه الخطا النّظاميّة فتحرق ما حولك و إن أحرقت فستبعث من رمادك كطائر الفينيق لا يعرف الموت له سبيل، فهو يتجدّد مع الرّبيع و المطر، فلا "...يمكن التّعرف إلى روح القصيدة و وحدتها وجمالها، و قد لا يمكن إنقاذ القصيدة من سوء الفهم ما لم توضع أسطورة الفينيق بالاعتبار "[1] فالحقيقة غير موجودة من كلّ مكرور أو معاود، أو مطابقة الخطا لبعضها البعض دون تغيير أو تبديل بأخرى واسعة أو ضيّقة، المهمّ لا تحقّق التّطابق و التّشابه، ولا يتأتّى التّميّز و التّغيير دون المغامرة و محاولة اكتشاف المجهول، فالجسارة تجعل منك حريقة تأتي على كلّ هشيم يابس، فهذه الحريقة تستدعي طائر الفينيق " ... الّذي يغيب و يختفي بعد انتهاء فصل جني الثّمار ليعود مرّة أخرى، و قد عاد معه المطر والرّبيع و التّجدّد "[2]، فلا يمكن للإنسان أن يخلع ثوب الخلاعة و يلبس ثوب البراءة دون أن يتهيّأ هذا الإنسان لهذا التّغيير بجدارة و استحقاق كما يدرك إدراك اليقين أنّ هذا التّغيير ليس بالهيّن أو السّهل ليصل إلى منبع اليقين، إلى منبع الذّات و الباطن الّتي تصدر أحكامها و تجاربها بيقين لما تصدر، فتكون غاية في التّحرّر و الانعتاق من بوتقة المسايرة إلى المصايرة.

[1] - عليّ الشرع: المرجع نفسه، ص: 70
[2] - المرجع نفسه، ص: 70

2-المبحث الثاني: من المسايرة إلى المصايرة (بين الصوفي والسّريالي):

من التّحرّر إلى الانعتاق فتكون: بين الصّوفي و السّريالي لا يمكن لأدونيس أن يتّبع الأثر، إلّا في النّزر القليل ممّا تقدّم من حياته و لكن في المتأخّر منها يصير أدونيس مستلهما في صياغة تصوّره للّه و الكون و الغيب و الحياة و الموت وكأنّه تصوّرا صوفيّا و محتواه سريالي شكليّا صوفيّا لأنّه يأخذ منهم انفصال القلب عن البرهان والدّليل و الشّريعة الّتي هي أمر بالالتزام العبوديّة و الحقيقة و رؤية الرّبوبيّة بالقلب ،و سريالي لأنّه يرفض التّمييز بين الحلال و الحرام و الاستخفاف بأداء العبادات و الاستهانة بالصّوم والصّلاة و إتباع

الشّهوات وعدم المبالاة بتعاطي المحظورات كما بلور أدونيس شعريّة الجسد الذّات في إطار الانعتاق من المسايرة إلى المصايرة، التّمرّد الأقصى، التّمرّد على الشّعريات المعرفيّة و الدّينيّة السّائدة من دون أن يرتدّ إلى النّزعة الإحيائيّة أو النّزعة الحسّيّة القديمة، فقد كتب يقول في " شهوة تتقدّم في خرائط المادّة " في آخر مقطع:

" فِي الْمَقْهَى
كُنْتُ أَسْمَعُ الضَّجِيجَ لَا مُبَالِيًّا
فِيمَا أَقْرَأُ نِيتْشَه وَ أُحِبُّهُ طُوفَانًا
حَقّاً، يَنبْغِي أَنْ أُذْعِنَ لِطُوفَانِ الْمَعْنَى
يَنبْغِي أَنْ أُصَادِقَ الشَّمْسَ مَائِلًا كَدُوّارِ الشَّمْسِ
يَنْبَغِي أَنْ أَسْتَسْلِمَ لِيلُوفَرْ الرَّغْبَةُ فِي بُحَيْرَةِ الْجَسدِ
يَنبْغِي أَنْ أُفْرِغَ نَفْسِي كَطِفْلَةٍ أُهَيّئِهَا لِلْمُسْتَقْبَلِ "[1]

تظلّ شعريّة أدونيس معرفيّة، رغم أنّه يحاور هنا المنطق الأرسطي فهو يمنح اللّاوعي الصّفات الفاعلة كلّها الّتي يسلبها من الوعي، فهو يقرن الجسد بشمس المعنى، كأنّه يقول ألّا أذعن للجسد، لم يعد هناك من مكان تسيطر فيه الذّات الجسديّة على نفسها سيطرة تامّة، فتجربة الإدراك هي الّتي تغزو الجسد من كلّ الجوانب، و هي تجربة غير واعية أبدا ما لعالم المدرك لا يمثّل مشهدا موضوعيّا، و كأنّ الارتباط باللّاماورائي يثير أدونيس ليفرّغ الذّات لهذا العالم فيرى فيه غير ما يراه غيره فيحقّق براءة الطّفلة الّتي لا تدرك من الأشياء غير ما ترى، و لكنّها روح صقيلة مثل المرآة و قد كان هنا التّأثّر بنيتشه عندما يقول:" أنا كلّي جسد و لا شيء غيره" و قال في موضوع آخر:" كلّ الجسد يفكّر "، هنا يجب تفسير الوعي في مجموعة الرّموز كالقوّة و التّعب بخاصّة، و على هذا و مثله يقول:

" حَدَثَ هَكَذَا
سَكَاكِينُ تَنْزِلُ مِنَ السَّمَاءِ
الْجَسَدُ يَرْكُضُ إِلَى الْأَمَامِ وَ الرُّوحُ تَتَجَرْجَرُ وَرَاءَهُ "

الوعي أن يختزل في الجسد، لأنّه جسد بذاته فهو يهرب من المادّة الّتي هي الجسد، لأنّه ذات نائيّة عن السّيطرة، فهي التّجربة الإدراك الّتي تغزو الجسد عدّة جوانب و هي لا تجربة

[1] - وائل غالي: الشّعر و الفكر، أدونيس أ نموذجا،الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 2001، ص: 125

واعية تماما و لا واعية تماما " إنّما هي تجربة قبل فكريّة تسبق الوعي، فاللّون الّذي أراه أو الصّوت الّذي أسمعه، أو الكلمات الّتي أقرؤها في قصيدة ما إنّما هي رؤى و أسماع و قراءات يدركها جسدي، فالعالم المدرك لا يمثّل مشهدا موضوعيّا ...لأنّ الإدراك يتمّ دائما في صيغة الغيب" [1].

إنّ وائل غالي يأخذنا برؤيته الفلسفيّة في شّعر أدونيس الّذي هو أصلا أدخله متاهات لفلسفة والفكر ليعانق فكرة نيتشه القائلة بالوعي الكلّي أو الحضور الكلّي، ففي المقطع السّابق يؤكّد سلطة الأوامر الفوقيّة الغيبيّة الّتي مثّلها بالسّكاكين تقطّع الذّات الّتي هي الرّوح الّتي هي من روح اللّه، بينما الجسد لا ينصاع فيهرب للأمام، فيعطي للفعل الماضي لازمة الثّبوت و الحدوث و الوقوع بقوله: " حدث " و لاشكّ أنّ الشّاعر يعطي للانفعال دورا أكبر و أعمق من الإدراك نفسه، و نستزيد إيضاحا يقول في " شهوة تتقدّم في خرائط المادّة " في السّطور الثّلاثة الأخيرة:

لَابُدَّ، لَابُدَّ
سَأَبْتَكِرُ عِلْمَ أَخْلَاقٍ خَاصًّا بِي
سَأَجْعَلُ مِنْ مَوْتِي قَصِيدَةً أَفْتَتِحُ بِهَا حَيَاتِي "[2]

لا يخرج عن نفسه و ذاته بقوله: خاصّا بي، موتي، حياتي فهذه النّسبة و الدّخول في ذاته، هي جعلته لا يعترف بسلطة الغير، بل يعترف بالسّلطة الذّاتيّة و ما تصدره من أحكام فهي الأصحّ و الأقوى من وجهة نظره هو حتّى نراه يجمع بين المتناقضين ليحقّق معادلة الضّوء أو الكهرباء بين سالب و موجب ليحقّق الانجذاب و التّوالد لقوى شعريّة بين المتباعدات أصلا بين الصّوفيّة و السّريالية الّتي هي طابع إلحادي لا ضير فيه، و الهدف المنشود الّذي يسعى إليه كصوفي أن يتماهى مع هذا الغيب، أي مع المطلق و هدفه كسريالي أن يحقّق الأمر نفسه، و ليس هنا هويّة هذا المطلق بل المهمّ هو حركة التّماهي معه، و الطّريق الّتي تؤدّي إلى ذلك، سواء أكان هذا المطلق اللّه، أو العقل، أو المادّة الّتي تؤدّي إلى ذلك أو الفكر أو الرّوح يقول:"

هَلْ أَنْسَى نَفْسِي مِنْ أَجْلِ الشَّيْءِ ؟ أَأَنْسَى الشَّيْءَ وَ أَذْكُرُ نَفْسِي ؟
هَلْ مَا أَلْمَسُهُ يُغْنِي عَمَّا لَا أَلْمَسُهُ ؟

[1] -وائل غالي: المرجع السّابق،ص:126
[2] - وائل غالي: المرجع السّابق، ص: 127

وَ لِمَاذَا أَحْيَا فِي هَذَا النَّقْصِ إِذَنْ ؟
وَ لِمَنْ، وَ لِمَاذَا أَكْسِرُ غُصْنَ الْأَرْضِ لِغَيْرِي، أَوْ أَنْكَسِرُ ؟
لَكِنْ أَيْنَ الْكَامِلُ ؟ كَلَّا ؟
لَا كَامِلَ إِلَّا هَذَا الْحَجَرُ ؟

كأنّه يقول: الكامل للأشياء، وهو يرفض بتاتا أن يتشيّأ، و يرفضه التّشيّؤ، ما يرفضه في الواقع هو أن يوهم نفسه بأنّه ذو ماهية ثابتة مستنفدة في ذاته التّجريبيّة "[1]، فالحجر يمثّل في ذاته الوجود لأنّه الجماد الّذي يمثّل الكمال عنده، فهو بين صوفي و سريالي و وجودي أحد يمثّل الحقائق و الآخر يمثّل لديه الغيبيّات،وكأنّه يقول أنّ بينه وبين الحجر فاصل منطقيّ،فالحجر يمثّل لديه الكمال، لكنّه هو يمثّل النّقص لأنّه لا يتماهى على نحو مطلق مع روحه و طينه فهو مشروع غير مكتمل إنّه يعترف بالنّقص، إنّه يقول بالفجوة الّتي تفصل بين ما هو في واقعه و بين ما سيكونه، إنّه في مرحلة انتقاليّة دائمة، سيرورة و صيرورة عبور ممّا يفسّر لماذا يظلّ بدون هويّة أو ماهية ثابتة، هذا ما يدركه أدونيس عن ذاته، كأنّه يقول لنا لا يمكن أن يتماهى مع ذاته ما دام حيّا، فالموت يتلاشى به في عالم الأشياء، و لا يبقى فيه أيّ إمكان أو سلب فيتوحّد مع ذاته تماما كما يتوحّد الحجر مع حجريّته، و به يحقّق التّماهي و التّوحّد.

لقد انطلق أدونيس و غيره من المحدثين وراء الكشف عن المطلق في إثر "رامبو" من هنا يعارض الشّاعر المحدث الثّابت بالمتحوّل، و المحدود باللّامحدود، و الشّكل المنغلق الأوحد بالشّكل المنفتح الكثير اللّانهائي على حدّ تعبير أدونيس و لكن الّذي أقرّ به الغرب و رفع فيه راية الاستسلام أنّ الشّاعر الحديث لم يكن بوسعه أن يذهب أبعد ممّا ذهب إليه" رامبو " في ذلك الطّريق إذ أنّ تاريخ هذا الموقف الشّعري و الصّوفي و معناه و آفاقه شكلها الأخير لا تمثّل صورة التّغلغل التّدريجي في المجهول،لأنّ إثبات الشّعر الحديث منذ وجوده أثبت أنّ كلّ شاعر بل وكلّ جيل كان يعيد المغامرة نفسها مع الأخطار نفسها، بل ومع الحدود نفسها،هذا في حالة المنتهى من أقصى الحدود، وهذا ما يفسّر أنّ كلّ حركة شعريّة جديدة ترمي بنفسها نحو ما لا يمكن معرفته أو توقّعه، خروجه عن المألوف المعروف بكلّ عنف وقوّة، لكنّها جمرة رميت في كوز ماء سرعان ما تبدّد و تنقشع ضبابتها في آثار أقلّ طموحا،

[1] - عادل ضاهر: الشعر و الوجود، دار المدى للثقافة و النّشر، دمشق، سوريا، ط1، 2000، ص: 165

وغاية هذا الشّعر أن يقدّم للقارئ أحجيات يقوم بتفكيكها كلّ بطريقته الّتي يحسنها أو تسهل عليه، و لكن لابدّ أن يكون متسلّحا بثقافة مؤهّلة لهذا الوضع بجدارة و استحقاق حتّى يمكن له أن يصل إلى فهم من هذه المفاهيم الشّعريّة المتعدّدة " كشف المجهول إذن غاية الشّعر في نظر هؤلاء، و بالتّالي فإنّ الشّعر لم يعد وصفا أو إنشاء أو تأمّلا، و لا خطابا شعريّا، بل طمح إلى تجاوز المحسوس و الواقعي للولوج في مغامرة الكشف هذه "[1]، وأصبح الشّعر هنا هو ظاهرة المجهول الغامض الّتي تستيقظ في وقتها داخل الرّوح الكونيّة على حدّ تعبير " رامبو "، و عليه يكتب الشّاعر الجديد قصيدة فلا يعني أنّه يمارس نوعا من الكتابة بل يحيل العالم إلى شعر فتسير القصيدة القديمة ممحوقة أمام مصير هذا الشّعر الجديد، فتصير الصّورة القديمة للعالم متحوّلة جديدة حسب نظر أدونيس، و إذا كان للشّعر هذا الهدف المنشود فإنّه يكفّ عن أن يكون زخرفة محبّبة و تصبح له رؤية أكثر تزمّتا من الفلسفة نفسها، و يخلق عالما يريده أن يكون العالم الحقيقي، فهو لهذا السّبب عالم مخيّب و محيّر " كلّ حركة في مثل هذا العالم حيث ينحفر اللّامتناهي في كلّ مكان، و في كلّ لحظة، و تصبح هذه الحركة بدورها تعبيرا عن الحياة اللّامتناهية كما قال اندره دوتيل "[2]، و لمّا كان هدف الشّعريّة الحديثة يمثّل هذه الصّعوبة فقد كان عليها أن تعيد النّظر بكلّ شيء باعتبارها أنّها تسعى لأن تكون هي هذا الكلّ، أو النّوع الّذي لا يمكن قهره أو محقه، خاصّة في حالنا راهنة هذه .و لمّا أفلت البيت من مصطلح العروض الشّكليّة و صار إلى النّثر و بات التّمايز الشّكلي غير وارد عمليّا اليوم، و فقد الشّعر في العديد من الحالات الّتي مضت معنا من القصائد الّتي أنتجها أدونيس شيئا من الإيقاع و الوزن و القافية، و فقد كذلك الحرارة و تخلّص من النّزعة الخطابيّة و ذهب " ما لا رمية " إلى أبعد من ذلك عندما يزيل الحواجز نهائيّا بين كلّ الأنواع الأدبيّة و يعيد التّعبير إلى منطلقه الأوّل:" في الحقيقة لا وجود للنّثر، ثمّة الأبجديّة ثمّ أبيات الشّعر في ترتيب أو في آخر، وكلّما جهد الكاتب إلى تعمّد الأسلوب كان النّظم، كما أنّ البيت الشّعري وهو يخلق الكلمة جديدة كاملة غريبة حتّى عن اللّغة هو الّذي يؤمّن استقلال الكلمة "[3] و لم يكن أدونيس و بالأحرى منظرو الحداثة في الشّعر العربي بعيدين عن هذا في دعوتهم الصّاخبة المناديّة بتجاوز الأنواع الأدبيّة بكامل

[1] - أرثر رامبو شاعر فرنسي، و لد في شارفيل الأردين، أعجب به فيكتور هيجو و قال أنّه: طفل شكسبير، ولد سنة 1854، مات 1899 بمارسيليا هنري بير: الأدب الرّمزي، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، (د، ت)، ص: 07

[2] - ر، م ألبريس: الإتّجاهات الأدبيّة الحديثة، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت، 1982، ص: 146

[3] -هنري بير: الأدب الرّمزي، ص: 44

أشكالها سواء جانبها النّثري أو القصصي أو المسرحي، و صهرها في نوع واحد هو الكتابة، و في إلحاحهم مع التّأكيد على أنّ الشّعر لا يكمن في أيّ شكل مفروض أو محدّدا تحديدا مسبقا، فالشّعر يمثّل شيئا و النّظم شيء آخر " و أنّ القصيدة الجديدة نثرا أو وزنا تتضمّن مبدأ مزدوجا: الهدم لأنّها وليدة التّمرّد، والبناء لأنّ كلّ تمرّد على القوانين بقوانين أخرى "[1]، فالتّهديم يراه أدونيس ضرورة ملحّة للشّكل القديم لخلق إطار جديد يتلاءم مع الرّمز و من هنا لم يتردّد المحدثون بصبّ كلّ الغضب على التّقاليد الأدبيّة الموروثة، يقول ما لا رميه:" كان فكري واعيّا لذاته غير مهيّأ لتقبّل فكري موروث "[2] و آراء أدونيس هي الدّمغة نفسها لآراء مالارميه عملا بقول " لوتريامون " :" السّرقة الأدبيّة ضرورة يفرضها التّقدّم "[3]، و إن كانت هذه السّرقة مشؤومة كالنّار المخرّبة تأتي على الأخضر واليابس، فلا تقدّم غير الخراب و الفوضى كأنّه لم يعد للتّاريخ وجود، و كأنّه أصبح في عداد لم يكن لا في عداد الموتى، لأنّ الموتى لهم أثر و ذكر " إنّ ظاهرة اصطدام الرّمزيّة جعل منها ثورة كالرّومانطيقيّة الّتي سبقتها و السّريالية و لكنّها كانت أكثر عنفا و حدّة لأنّها كانت ثورة ضدّ أسلافنا و ضدّ مواضعات المجتمع في آن واحد"[4].

إنّ الشّعريّة الحديثة لا تريد أن تخلق موضوعا فنّيا فحسب لمجرّد الالتذاذ، بل تسعى إلى الكشف عن مجهول، و رؤية ما يخفيه عالم الرّوتين والعادة من الوجه الخفيّ للكون، ونزع الحجاب عن العلاقات الّتي كانت يوما ما سرّية، هذا ما أخذته شعريّة الحداثة على عاتقها بعد قرون من الكلاسيكيّة وقف فيها الشّعر نفسه على زخرفة العالم المشترك، و يزعم الحداثيّون في شعرهم أنّهم يكشفون النّقاب عن حقيقة تخصّه وحده، حقيقة العالم الّذي كيف نراه و الّذي يعلّمنا الشّاعر أنّ نراه برؤياه هو لا برؤية مألوفة فقيرة ضيّقة بشكل لا يقبل نقاشا، و كان من الطّبيعي أن تلتفّ الشّعريّة الحديثة بالغموض و تصير حسب ما لا رميه:" أنّ الشّعر هو تعبير باللّغة البشريّة و قد أرجعت إلى إيقاعها الأساسي إيقاع المعنى الغامض لمظاهر الوجود "[5] و يدافع النّقاد المحدثون عن ظاهرة الغموض و يجسّدونه في أشعارهم، و يذهب أحدهم بالقول: أنّ الشّعر هو الغموض، حسب هؤلاء هذا دليل على أنّ هذا الشّعر قد

[1] - أدونيس: مقدّمة للشّعر العربي، ص: 115- 116
[2] - هنري بير: المرجع السّابق، ص: 42
[3] - هنري بير:المرجع السّابق، ص: 90
[4] - هنري بير:المرجع السّابق، ص: 21
[5] - ر، م ألبريس: الإتّجاهات الأدبيّة الحديثة، ص: 130

حاول التّخلّص من كلّ صفة ليست شعريّة و الاقتراب من طبيعة الشّعر الأصليّة حتّى يكون الشّعر لغزا على حدّ تعبير ما لا رميه، و يقولون بالعودة إلى الذّات، الّذات الغامضة يقول أدونيس:

إِنَّهُ الرِّيحُ لَا تَرْجِعُ الْقَهْقَرَى، وَ الْمَاءُ لَا يَعُودُ إِلَى مَنْبَعِهِ

يَخْلُقُ نَوْعَهُ بَدْءً مِنْ نَفْسِهِ

لَا أَسْلَافَ لَهُ

وَ فِي خُطُوَاتِهِ جُذُورُهُ

يضيء لنا أدونيس في هذا المقطع الشّعري أبعاد تجربته بما هي، قبل كلّ شيء آخر تنتهي به أن يسير ذاتي البدء و ذاتيّ التّكوين يخضع فقط لعالمه الغامض الذّاتي الدّاخلي، و هو يريد " تحويل الذّات من مركز لتلقّي النّتائج الموضوعيّة إلى مركز للاختيار ولتلقّي نتائج هذا الاختيار حيث لا شيء يتحكّم بعمليّة الاختيار أو بكيفيّة استجابة الذّات لنتائج الاختيار إلّا قوانين الدّاخل من هنا يصبح الاتّجاه نحو الذّات اتّجاها في الوقت نفسه، نحو تخطّي الاغتراب الذّاتي"[1]، هذا ما تفهمه من جهر أدونيس بإعلانه عن إنسان الدّاخل الّذي يمنع أوامر الفوقيّة أو الخارجيّة مهما كان نوعها، " لا يسخر الشّاعر من وهم الوجود، و لا من الفلسفة الّتي تبحث في الأشياء المشاركة في الوجود، لأنّ الوجود، إن كان يعني الثّبات و الكون، فإنّ الشّاعر ينتقد صنم الفلاسفة الأكبر: العقل، فطبع الفلاسفة على وجه العموم يميل بهم بعيدا عن الحسّ التّاريخي، و هم يكرهون فكرة الصّيرورة و ينزعون النّزوع المصري من منطلق أنّهم يحنّطون الأشياء و الكلمات، و كلّ ما مارسوه يتخلّص في تحنيط الأفكار: الموجود موجود و ما يصير يصير "[2]،لا يخضع الشّعر للعقل، أو اللّحظة الأساسيّة من الخطاب العلمي، ولا يمكن أن يحدث اليقين العام، فليس كلّ شيء مطلق، فلابدّ من التّحوّل و الصّيرورة، فليس هناك شيء مدرك بالكلّية فهما أو استيعابا، و يشدّد الشّاعر (أدونيس) على هذه الأوليّة بقوله في مطلع " قصيدة الزّمان الصّغير " في " أغاني مهيار الدّمشقي " بقوله:

" السَّرَابُ الْمُرَائِي لَنَا وَ النَّهَارُ الضَّرِيرُ

وَ لَنَاجُثَّةُ الدَّلِيلِ،

[1] - عادل ضاهر: الشّعر والوجود، ص: 183

[2] - عادل ضاهر:المرجع نفسه، ص: 195

نَحْنُ جِيلُ السَّفِينَةِ
نَحْنُ أَبْنَاءَ هَذَا الزَّمَانِ الصَّغِيرِ "[1]

يؤكّد أنّ الوجود لا يخضع دائما للقوانين المتكرّرة، و استعمال القوانين المكرّرة في العلم يستجيب واقع الأمر إلى الحدّ الأدنى من حدود الرّوح العلمي و العقل و الطّبيعة، فيذوبان تلقائيّا في هويّتهما، فهما في الصّيرورة، و لذلك الطّبيعة حسبه تبتكر الجديد، و لا شيء يرجع القهقرى حسبه، لأنّ الصّيرورة هي المركز الحقيقي للعلم الرّاهن، فالانتقال و التّحوّل الّذي إحدى علامات شعر أدونيس الدّالة، يعيد التّاكيد، أو يعيد صياغة لازمنيّة ما من الزّمنيات الحتميّة الدّينيّة الثّابتة فهو يبحث عن معنى دائم ،أي يقين جديد، فالزّمان صغير لابدّ أن يقوم على مبادئ و قوانين جديدة بديلة من نوع آخر، يقول لابدّ للزّمن الصّغير أن يخرج من الحتميّة الدّينيّة أو العلميّة، فلابدّ من الإقرار بنظام جديد نظام ذاتي يصدر من داخل الشّاعر، فيريد هدما للثّوابت وعودة للأوليّة، لقد صبّ جامّ جهده الفارغ لتحطيم المرجعيّة الدّينيّة الّتي تؤمن بالمقدس و الثّابت،وصاغ عنوان كتابه "الكتاب" لتحيلنا الكلمة إلى أغنى وأغلى مقدّر ومقدّس الّذي لايأتيه الباطل من بين يديه و لا من خلفه " القرآن "، يريد من ذلك المضاهاة أو المماثلة، لكنّه نتاج شاعر فحسب:" و في هذا التّحطيم إعلان للحريّة فقد خرج عن كلّ ما يرتبط بالدّين، و عن كلّ سلطة تعيق حرّية الإنسان، لذا أشاد بكلّ المتمرّدين "[2]، و هكذا وضع أدونيس يده في يد الحداثيّين من أهل الغرب و أهل العرب و أعلنوا بكلّ تبجّح أنّ الحداثة و القداسة خطّان متوازيان، فالحداثة تتبنّى الاكتشاف و المصايرة و التّحوّل، أمّا القداسة تمثّل السّلطة و الخضوع و ترفض بتاتا الاكتشاف و تلغي التوجّه نحو الأمام، و هذا ما رأوه في كلّ ثابت يحيل للمرجعيّة الدّينيّة وفي هذه المعارضة والحرب المعلنة يعانق الفلسفة الوجوديّة ويعلن أنّ القصيدة الجديدة تمثّل شكلا من أشكال الوجود فيقول بتحوّل القصيدة العربيّة إلى قصيدة كلّية تتخطّى زمن الانفعال، لتصبح لحظة كونيّة و هناك تختزل كلّ الأجناس الأدبيّة وتجتمع فيها رؤى الفلسفة والعلم والدّين فهذه مجاهرة علنيّة بالقطيعة الكلّية مع الموروث الشّعري العربي الّذي يعانق و يحبّذ الانفعال والتّعبير، كأنّه الوجودي الّذي يرفض الماضي ويلغيه من قاموس أفكاره، ويرون أنّ الجديد لا يمكن أن يستوحى من القديم، و لا يؤخذ من خيِّر القديم، و لكن هو إبداع يأتي من موت

[1] - عادل ضاهر: المرجع السّابق، ص: 195
[2] - عدنان حسين قاسم: الإبداع و مصادره الثّقافيّة عند أدونيس، الدّار العربيّة للنّشر و التوزيع،مصر، (د، ط)، 2000، ص: 119

القديم و ليس القديم هو الأصل، و هذا ما يراه الوجودي " بول تيليش "[1]، و عليه يرفض أدونيس في " مرثيّة الأيّام الحاضر " و يقطعه بقوله:

" بَعِيدًا تَجُرُّ الْمَأْسَاةُ وَجْهَ تَارِيخِنَا، وَ تَارِيخُنَا ذَاكِرَةٌ يَثْقُبُهَا
الرُّعْبُ، وَ سُهُولٌ غَرِيبَةٌ مِنَ الشَّوْكِ الْوَحْشِيِّ
فِي أَيَّةِ جَدَاوِلَ بَحْرِيَّةٍ نَغْسِلُ تَارِيخَنَا الْمُضَمَّخِ بِمِسْكِ الْعَوَانِسِ
وَ الْأَرَامِلِ الْعَائِدَاتِ مِنَ الْحَجِّ الْمُلَوَّثِ بِعَرَقِ الدَّرَاوِيشِ حَيْثُ
تَتْخَطِفُ السَّرَاوِيلُ وَ يُحْبَلُ الصُّوفُ بِالْمُعْجِزَةِ وَ تَحْظَى بِرِبِيعِهَا جَرَادَةُ الرُّوحِ
(...)، ضَيِّقَةٌ جِبَاهُ أَيَّامِنَا وَ السُّنُونُ عَجْفَاءُ رَاكِدَةٌ، عَوَاصِفُهَا
فِي خِرَقٍ وَ سَمَاؤُنَا الرَّمْلُ، وَ هَا نَحْنُ فِي مَفَارِقَ الْفُصُولِ
نَتَحَسَّنُ بِأَهْدَابِنَا وَ نَمْشِي سَمَاءً فَسِيحَةً مِنَ الْبِغَالِ وَ الْمَدَافِعِ
وَ غُبَارُ الْمَدَافِعِ يَمْسِكُ بِأَهْدَابِنَا، وَ الْأَرْضُ كُلُّهَا بِلَوْنِ أَهْدَابِنَا
وَ أَهْدَابُنَا مَخِيطَةٌ بِالْإِبَرِ "[2].

لقد وضع قرائن تشدّ نحو الماضي الّذي حمل عنده دائما الفاجعة و هذه القرائن يعدّدها في كلّ مقطع بدء ب (المأساة، الرّعب، الشّوك الوحشي، المضمّخ، الملوّث، يحبل، جرادة الرّوح الرّعب، النّحيب، تتزف، ضيّقة، عجفاء، راكدة ...) حتّى ينهيها بأجفان أغلقت عنوة بخيط الإبر حتّى تعمى قسرا عن الحقيقة و على فصول الدّراما الماثلة، مهما خيطت العيون، فهذا يدفعنا إلى رفض الماضي الّذي سبّب كلّ هذه التّراكمات من المآسي هروبا نحو مستقبل يشّع بنور الأفراح و يمحو أثر العذابات و آهات الماضي، و يكتب صفحة المستقبل المشرق القشيب، و يذهب "هيدجر" إلى القول أنّ:" الرّفض و الهدم هو لحظة بناء جديدة "[3] و لا يتوانى الشّاعر فيما تقدّم أن يرفض الماضي، و يرفض العصر، و يرفض العالم الخارجي، و رفضه كان ميتافيزيقي، قد يصل الرّفض فقط إلى رفض ليس إلّا، و من أوليّات الرّفض الوجودي إنكار كلّ شيء، في مختلف المجالات، و بالأخصّ القيم و الثّوابت الّتي تعارف عليها النّاس كأنّه يقول بلسان نيتشه " إنكار كلّ شيء و هذا هو الصّواب "[4]، و هذا هو أدونيس يقبض بيد على الوجوديّة و بالأخرى على التّصوّف و يرى فيه رافدا فلسفيّا، يعمدون

[1] - راجع: مجاهد عبد المنعم مجاهد، الإغتراب في الفلسفة المعاصرة، سعد الدّين للطباعة، (د، ط)، دمشق، 1984، ص: 59
[2] - أدونيس: الآثار الكاملة، المجلّد الأوّل، دار العودة، بيروت، ط1، 1971، ص: 511- 514
[3] - خالدة سعيد: حركيّة الإبداع، دار العودة، (د، ط)، بيروت، 1979، ص، 124
[4] - براجع: عدنان حسين قاسم، الإبداع و مصادره الثّقافيّة عند أدونيس، الدّار العربيّة للنّشر و التّوزيع، (د، ط)، مصر، 2000، ص: 100- 101

فيه إلى استعمال عقولهم عندما يتفلسفون، و عندما تبحث الفلسفة لإكمال الوجود بما وراء الطّبيعة " الميتافيزيقيا" يتوجّه الصّوفي نحو المجهول للاستكشاف فيبحث عن حقائق حول الكون لم يخض فيها العلم و لم يبحث فيها العقل، و هذه المباحث هي قريبة إلى الانفعال الذّاتي منها إلى منطق الحقيقة و يشير أدونيس إلى التّصوّف بقوله أنّه:" طريقة للكشف عن المعرفة و طريقة للبحث عن المعنى و وسيلة لبناء الهويّة "[1]، و هذا تصوّف فلسفي يمثّل نظرة في الحياة، فهو ينأى عن التّصوّف الدّيني الّذي مهمّته تقويم الرّوح و السّموّ بها عن سفساف الدّنيا و حضيضها، و غالبا ما نرى أدونيس يلمّح في تنظيراته النّقديّة، إلى كون الصّوفيّة هي المنبع الأساس لشعريّة الحداثة وليست الرّافد فحسب ولا يفوته أن يذكر القيّم الإنسانيّة الّتي ذكرها الشّعر الحديث لم تكن البتّة مستمدّة من النّصوص الشّعريّة القديمة، بل أخذت من منبعها الصّوفي القديم المصدر الأساس،لأنّ التّصوّف حسبه حدس شعريّ يمدّ الشّاعر بالفاعليّة القوليّة لقيام شعر القيّم و جريانه في الشّعر الجديد، إذن هذا الفيض الشّعري الجديد مصدره التّراث الصّوفي العربي كأولويّة الّذي لا يزال مخزونه بكر لم تطاله يد العبث والتّشويه يمدّ بمعينه إلى الشّعر الجديد، يقول أدونيس:" لم أتأثّر بأشخاص، إنّما تأثّرت بثلاث اتّجاهات يمثّلها أشخاص كبار: الاتجاه الأوّل الصّوفيّة العربيّة ... الصّوفيّة العربيّة كما أفهمها شعريّا في هذا النّسم المبثوث في العالم و في الأشياء بحيث يصبح العالم كلّه شفّافا ولا يعود هناك حواجز بين الشّخص والآخر بين الذّات والموضوع، بين العالم الدّاخلي و العالم الخارجي ... "[2]، و لا يقف أدونيس عند مجرّد التّنظير أو النّقد كما مرّ معنا بل يقتحم عوامل الكتابة و يفرض ثقافته و تصوّره، حتّى باب التّصوّف اقتحمه شعره و صوفيّة أدونيس و إلمامه بها قراءة فتحت له آفاق أسلوبها جعلته يلج عالم ممكنات جديدة نصّية، منها على سبيل المثال لا الحصر تركه للنّصوص مبتورة من العناوين حيث استعيرت لها " عناوين قامت على الإغواء و الإثارة "[3]، فهي عناوين تغري القارئ على التهام النّصوص وإيلائها الأهمّيّة الموفورة بمكان ،وهي عناوين كأنّها تخفي النّصوص و تغلّفها ليعود القارئ لفتح أغلفتها فهي تحمل رموزا صوفيّة، و لهذه العناوين رموز لابدّ من

[1] - عبد الرحمان القعود: الإبهام في شعر الحداثة، العوامل و المظاهر و آليات التّأويل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة و الفنون و الآداب الكويت، (د، ط)، مارس 2002، ص: 38

[2] - أدونيس: الحوارات الكاملة، ج1، بدايات للطباعة و النّشر، سورية، ط1، 2005، ص: 28

[3] - آمنة بلعلى: الحركيّة التّواصليّة في الخطاب الصّوفي من القرن الثّالث إلى القرن السابع الهجريين، منشورات اتّحاد كتاب العرب، (د، ط)، دمشق 2001، ص: 254

العودة إلى الأصل الصّوفي لفكّ مغاليق رموزها، ثمّ تستدرجنا للمتابعة في النّسيج النّصي المنصهرة فيه وهي عناوين كحروف ابتدأ أدونيس بها قصائده، متابعة "لابن عربي"، فعالم الحروف عنده عالم كبير، له من التّأويل والدّلالات ما له، وهو لا يكره هذا العالم أو يرغمه على دلالة معيّنة، لكنّها دلالات لها مرجعيّات ذهنيّة سابقة هي الّتي توجّه دلالات الحروف عنده " إلّا أنّه يستغلّ آليات حجاجيّة مقنعة، و أيّ ربط جزافي بين المسبق، و تأويله للحروف، سيخلّ و يحدّ من الفضاء الخيالي، و عمد "ابن عربي" إلى تفعيل إشراك الحروف في إغناء فاعليّة الخيال، داخل المنظومة الفكريّة و الخياليّة الرّاسخة عنده، بما يتآلف مع رؤيته "[1]، و على هذا النّحو أيضا لم تعد الحروف عند الصّوفيّة مجرّد وحدات للتّصويت الكتابي فحسب بل هي عوالم لها أسرارها ومكنوناتها و دلالتها، و هي بالأحرى تشكّل عندهم أمّة، فابن عربيّ يقول فيها:" اعلم وفّقنا اللّه و إيّاكم أنّ الحروف أمّة من الأمم مخاطبون و مكلّفون، و فيهم رسل من جنسهم و لهم أسماء من حيث هم، و لا يعرف هذا إلّا أهل الكشف من طريقنا، و عالم الحروف أفصح العالم لسانا و أوضحه بيانا، و هم على أقسام ..."[2]، و على هذا عطّل أدونيس العناوين و حلّت محلّها الحروف كعناوين لقصائد خاصّة في كتابه " الكتاب " كذلك العصر الحديث فقد وسم قصائده بعناوينها، فأصبح العنوان يوجّه القارئ و يرشده، فهو أوّل من يلقى القارئ و يواجهه، رغم أنّه آخر ما يكتب في مفكّرة الشّاعر، " و القصيدة تولد من متنها عناوينها "[3]، و لا يمكن في العادة الّتي اعتادها القارئ ألّا يجد قصائد مبتورة من عناوينها، بل هي أوّل من يصدمه، فالعنوان هو الموجّه للنّص، وخيبة الأمل هي خلوّ المكان منه، وأدونيس يقوم عمدا بتعطيل الجهاز العناويني حتّى يتمكّن القارئ من التّأويل، وهذا توجيه مقصود من البدء حتّى يخلص القارئ إلى نهاية يفرض فيها عنوانه هو،خاصّة القصائد الّتي عناوينها حروف فهي تبعث بهمّة القارئ إلى البحث عنها في القاموس الصّوفي ليعود مجدّدا ليبحث عن تلك الدّلالة الأصليّة داخل النّصوص المعطاة، فالحروف عند ابن عربي تجسّد إمكانيّة خلّاقة للتّعبير عن رؤية مبتكرة للخالق والخلق، و للموجودات،و تشكّل ديناميكيّة في المشهد الكوني، كما تفعّل المشهد الإبداعي خاصّة عندما تخرج الدّلالة كلّ حرف من المنطق اللّفظي المعتاد، وعليه يتحوّل الحرف عند

[1] - بلقاسم خالد: الكتابة و التصوّف عند ابن عربي، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1، 2004، ص: 48
[2] - محيّ الحق و الدّين، أبي عبد اللّه محمّد بن عربي: الفتوحات المكيّة، ج1، دار الفكرة للطّباعة، لبنان، (د، ط)، 1994، ص: 214
[3] - عبد اللّه محمّد الغذامي: الخطيئة و التّكفير من البنيويّة إلى التّشريحيّة، قراءة نقديّة لنموذج إنساني معاصر، النّادي الأدبي الثّقافي، المملكة العربيّة السّعوديّة، ط1، 1985، ص: 261

المتصوّفة إلى أمّة لها كيان تدلي بدلالاتها المتنوّعة لا يسبر غمار مكنوناتها إلّا العارفون باللّه، و كذلك تتحوّل عناوين أدونيس الّتي هي حروف إلى شفرات ولم يكتف بعنونة بعض قصائده بالحروف بل جعلها مدنا" [1] بديلة عن الأمم، الّتي لهج بها ابن عربي حتّى تكون في ركب المدينة الحاضرة و حين يقول الشّاعر أدونيس " المدينة ألف "[2] تدخل الحروف في حركيّة الحضارة و المدنيّة ويتوجّه القارئ ليدخل المدن: الحروف، يقول:

" (...) فِي الْمَدِينَةِ أَلْفٌ،
تَكْفِي تَعْوِيذَةٌ وَاحِدَةٌ
يَكْتُبُ الْأَبَدُ عَلَى وَجْهِهَا الْأَوَّلِ،
وَ الْأَزَلُ عَلَى وَجْهِهَا الثَّانِي،
لِكَيْ يَتَمَوَّجَ الْبَحْرُ فِي سَمِ الْخِيَّاطِ
وَ لِكَيْ تَنْبُتَ لِلْحَجَرِ أَجْنِحَةٌ
حَجَرٌ فِي الْمَدِينَةِ أَلْفٌ، وَجَدَ نَفْسَهُ فَجْأَةً أَنَّهُ رَأْسٌ
آدَمِيٌّ "[3]

لقد قرن أدونيس بين الحجر و الرّأس الآدمي، في " المدينة ألف " فدّلالات الحجر فيها " جوهر المعرفة الكشفيّة و الإدراك الجمالي "[4]، و اتّصال هذه الدّلالة بالرّأس هو خنق لهذه المعرفة فعندما تربط المعرفة الكشفيّة بالرّأس يدخل العقل ليقوم بعمليّة التّعطيل للكشف و الاستبصار الّذي هو عند المتصوّفة يتحقّق بالقلب و يتعطّل بالعقل، و لا يفوتنا أن نستزيد من قراءة القصيدة و نتوقّف عند مدلولات جديدة لها من الأهمّية بمكان عندما يقول:

" هَذَا الرَّأْسُ وَجَدَ نَفْسَهُ فَجْأَةً مُسَخَّرٌ لِقِرَاءَةِ كِتَابٍ فِي
مَدْحِ التَّاجِ مُنْذُ تِلْكَ
اللَّحْظَةِ تَتَبَارَى الرُّؤُوسُ كُلُّهَا فِي هَذِهِ
الْقِرَاءَةِ "[5]

[1] - أدونيس: الكتاب، أمسى المكان الآن 2، دار السّاقي لبنان ط1998،1ص: 245- 260
[2] - أدونيس: المصدر نفسه، ص: 65
[3] -أدونيس: الكتاب ،أمسى المكان الآن2، ص: 65
[4] - عدنان حسين قاسم: الإبداع و مصادره الثّقافيّة عند أدونيس، الدار العربيّة للنّشر و التّوزيع، مصر، (د، ط)، 2000، ص: 250
[5] - أدونيس: الكتاب 2، ص: 66

هنا يكون أمر تعطيليّ للمعرفة الكشفيّة لأنّها أداة قلبيّة لتنقل إلى الرّأس الآدمي، وعطّل التّفكير لأنّ الرّأس الآدمي سخّر لقراءة كتاب واحد في موضوع " مدح التّاج "، فالرّأس قرينة دالّة على الفكر و العقل، و كتاب قرينة دالّة القرآن، و التّاج يوجّهنا نحو السّلطة الفوقيّة و الملكوت، و جمع هذه القرائن في " المدينة ألف " من الرّؤوس المسخّرة في تفكير محدّد نحو حقيقة اللّه و قدرته وملكوته، فتوجّهت الرّؤوس كلّها إلى هذا الموضوع و أصبحت تتبارى فكريّا حوله، لقد هرع أدونيس إلى الفكر الصّوفي حاثّا الخطى للاستنجاد و الاستغاثة طالبا العون، و هو يرفض كلّ توجيه الّذي يوصل إلى حقيقة نهائيّة وحيدة فهو في قصيدته يرفض المنطق الأحادي و يقينية الفكر،فهو يرى في التّجربة الشّعريّة رؤية كيانيّة نفسيّة تأمّليّة لا تتفق مع العقل والنّقل، بل مصدرها الحدس و محورها الأساس و لبّ معرفتها عين القلب و لا يمرّ شاعرنا في" المدينة ألف " دون أن يعرّج على الحريّة و يطلب يدها لتملأ قصائده و تتراقص خفيفة الرّوح بين الكلمات فهو يريدها مطلقة طليقة ثلج دون قيد أو شرط، يقول:

" كَلَّا لَنْ أَصِفَ الْمَدِينَةَ أَلْفٍ بِمَا كَانَتْ عَلَيْهِ مَثَلًا.

مدينة الإسكندرّية، كانت هذه المدينة توصف بأنّها من الأمكنة الّتي يباح فيها كلّ شيء، والّتي يسافر إليها الإنسان لكي يمارس حرّيته، دون أيّ قيد أو أيّ عائق "[1].

لقد فارقت الحرّية في المدينة ألف، و لم تكن مثل مدينة الإسكندريّة الّتي مارست الحرّية بكاملها في غابر أيّامها و سرحت فيها مقتحمة كلّ الأبواب، ثمّ يستأنف قوله:"

تتَّسِعُ الْمَدِينَةُ أَلْفَ لِكُلِّ شَيْءٍ، إِلَّا لِذَلِكَ الْعُضْوِ الصَّغِيرِ
الْجَمِيلِ الْقَلْبِ "[2].

و لا يغيب على شاعرنا أن يسجّل للصّوفي حضوره، لكن القلب مغيّب الّذي يشكّل البؤرة الدّلاليّة، فهو عنده الواسطة الّتي تخترق المجهول و تضيء الغيب وهو أداة لكشف الباطن وإضاءة جوانبه المعتمة لأنّ الحقيقة الأحاديّة الّتي تملأ المدينة ألف سطوة الشّريعة الّتي تملي منطق الأمر الواحد الّذي لا يقبل المراجعة أو التّأويل، و على هذا غيّب القلب و همّش، و راح أدونيس ينكر الحقيقة الواحدة و ينكر هذا التّهميش و هذه السّطحيّة، فهو يريد للقلب حضوره الكامل ليخترق الباطن و يكتشف غياهب المجهول بالحدس و الاستبصار، و يفتح للرّؤيا بابا مشرعا على آفاق الذّات العارفة الّتي تحدّ من العقل و المنطق و الشّرع و

[1] -أدونيس: الكتاب2،المصدر السّابق، ص: 66
[2] -أأدونيس:الكتاب2،المصدر السّابق، ص: 66

سطحيّة المعارف لتصنع مفاهيم شعريّة تختلف من شاعر لآخر لتختلف الصّور و الأخيلة و تصنع كلّ ذات لنفسها طابعا خاصّا تعرف به،لا يمكن أن تصادر أو أن تقيّد لأنّها ذات شاعر تؤمن بما يورده القلب ويكتشفه فتسلّم له مفاتيح الكشف وجبّة العارف وعمامته وتعمل ذات الشّاعر على تغييب الدّلالة،وتصادر الشّرح والوضوح مستقدمة التّكثيف والعمق بغية إعادة تأليف الحركة الّتي تؤدّي إلى رفع الشّعر إلى حضرة الشّعريّة الحقّة، يقول شاعرنا في ذات القصيدة:

" ... هَكَذَا تَعِيشُ الْحُرِّيَةُ وَ الْحَقِيقَةُ وَ الْحُبُّ وَ النُّورُ، وَرَاء حِجَابٍ. وِ حِينَ تَظْهَرُ، بَيْن فَتْرَةٍ وَ أُخْرَى، تَظْهَرُ إِمَّا مُضَرَّجَةً بِالدَّمِ أَوْ مَغْمُورَةً بِالْخَجَلِ"[1].

إنّ حال " الحبّ، الحرّية، النّور " في القصيدة يدفع إلى الحزن و التّشاؤم لأنّها حالات وُرِيَّتْ وراء حجاب صفيق لا يترك لها المجال للبروز أو الظّهور أو الكشف، و إذا تمّ الظّهور في اليسير من الحالات فهي " مضرّجة بالدّم، أو مغمورة بالخجل " لأنّها ضحّت لتضرّج بالدّم أو خجلى لانتهاك حرمتها و الاعتداء عليها، و الشّاعر من خلال قصيدته يوظف الفكر الصّوفي بغية المعرفة الكشفيّة، و هتك الحقيقة النّهائيّة متوّجها نحو الباطن لاستكشاف الحقيقة الغائبة، كما يجرّدها من مبتغاها الدّيني و يلبسها مسار الشّغف بالمجهول، و يرى فيها الأهمّية الّتي تحرّر الفكر من الرّكون إلى اليقين،ليبحث طارحا كلّ الأسئلة عن الغيب وأسراره، للوصول إلى الحقيقة المغيّبة، " ففي المدينة باء " يقول:"

تَبْدُو الْحَيَاةُ فِي الْمَدِينَةِ بَاءٍ
ثَوْبًا مَنْشُورًا عَلَى حِبَالٍ مِنَ الْكَلَامِ
مَكْتَبَةٌ فِي الْمَدِينَةِ بَاءٍ
لَا يَرَى الدَّاخِلَ إِلَيْهَا غَيْرَ مَحَابِرَ لَا حِبْرَ فِيهَا، وَ غَيْرَ
أَقْلَامَ لَا تَكْتُبُ، وَ غَيْرَ كَرَاسٍ تَجْلِسُ عَلَيْهَا دُمًى
بِأَلْوانَ زَاهِيةٍ،
وَ مُتَنَوِّعَةٍ، مَكْتَبَةٌ، صُمِّمَتْ عَلَى شَكْلِ مِمْحَاةٍ "[2]

الحياة كثوب الغسيل تعرف ألوانه وتفاصيله ببساطة فهو ماثل للعيان، فهو دليل سطحيّة وبساطة الحياة، والحبال حبال كلام تبرز الثّقافية العربيّة الّتي سادت بداية، تبرز الأوليّة

[1] -ادونيس: الكتاب 2،ص: 67
[2] -أدونيس:المصدر نفسه: 69

وفطرة العربيّ الّذي فطر على شظف العيش و قلّته و بدويّته، فلا يعرف للكتابة معنى أو صورة، بل ذاكرته هي وعاء الحفظ و التّذكّر و الاستيعاب، فالكتابة معطّلة فرضها الجوّ العام " فالمدينة باء " أشارت لهذا كلّه " المحابر لا حبر فيها " أقلام لا تكتب " " ممحاة "، فكلّها قدّمت " المدينة باء " على ما كانت عليه في حاضرها و غابر أيّامها، ثمّ يقول:"

... لِهَذَا لَا تُحِبُّ هَذِهِ الْمَدِينَةُ الشِّعْرَ إِلَّا بِشَرْطٍ وَاحِدٍ، أَنْ

يَحْمِلَ مِطْرَقَةً وَ يَدُورَ فِي الشَّوَارِعَ "[1]

لقد حملت هذه الأسطر تاريخ اكتشاف بحور الشّعر، و لا يكون محبوبا إلّا إذا حمل بداخله هذا الإيقاع المدوّي كدويّ المطرقة – مطرقة الحدّاد – الّتي كانت سببا أوّليّا في اكتشاف عروض الخليل، فالشّرط الأساس ألّا يسمّي شعرا حتّى يعانق هذه الإيقاعات و يثمل بموسيقاها من ألفه إلى يائه، و يلقى القابول و الرّضى من جمهور النّاس فيذيع صيته بالنّقل و التّواتر و الحرف " باء " عند ابن عربي في " العالم الأسفل و هو عالم الملك و الشّهادة "[2] و في " خاصّة الخاصّة "[3] ثمّ " خلاصة خاصّة الخاصّة "[4].

فالشّفاهيّة تمثّل مرحلة البدء في تاريخ الشّعر العربي، انتهت بالمحو و بروز مرحلة الكتابة والتّنظير، فشاعرنا يكتب تاريخا، و في مسك الختام يقول :

" ... أُقَدِّمُ طَبِيعَتِي أَنَا الْحَائِرُ المُحَيَّرُ، وَ أَتَوَسَّلُ لِلْرَّعْدِ أَنْ يَأْخُذَ

بِيَدِي، لَعَلَّ فِي هَذَا يُؤَكِّدُ لَكَ، أَيَّتُهَا الْمَدِينةُ، أَنَّ صَوْتِي

فِيمَا يَتَرَاجَعُ عَنْكِ، يَتَقَدَّمُ نَحْوَكِ، وَ أَنَّهُ فِيمَا

يَنْفَصِلُ عَنْكِ:

يَتَّصِلُ بِكِ – لَكِنْ فِي طَرَفٍ آخَرَ لِتَارِيخٍ آخَرَ "[5]

إنّه يقدّم فطرته من خلال " طبيعتي "، فهو الحائر و المحيّر في آن، أيقدم على محو ماضيه ويتحوّل عنه إلى متحوّل جديد تراجع فيها الصّوت " المشافهة "، و تقدّم عنصر الكتابة ليضفي على المدنيّة طابع آخر من التّحوّل و التّغيّر، لتجاوز المرحلة الأولى و السّير لمصير آخر وعلى هذا جمع شاعرنا الثّنائيّات في هذه الأسطر دلالة على التّحوّل

[1] -أدونيس: الكتاب2،المصدر السّابق، ص :72

[2] - ابن عربي: الفتوحات المكّيّة، ج1، ص: 214

[3] - ابن عربي:المصدر نفسه، ص: 214

[4] - ابن عربي: المصدر نفسه، ص 215

[5] - أدونيس:الكتاب2، ص: 73

المثمر (يتراجع، يتقدّم) (ينفصل، يتّصل)، و عندما يتراجع عن الماضي لا يعني أنّه ترك، بل هو تحوّل لكنّه مرتبط بهذا الماضي متّكئ عليه يغرف من معينه عند الحاجة و الخصاصة، فالتّجاوز لا يعني التّخطّي الكامل بل هو الاستيعاب الكامل،وهو تغيير وتحوّل عن السّائد والعادة في رؤيا المستقبل والعالم،لأنّ الشّاعر له القدرة على الكشف والتّجاوز الّذي يغيّر العالم،وعليه يتمكّن من الخلق والفاعليّة فدور الشّعر له أهميّة في شعريّته، وبإمكانه تغيير المعطى والسّائد حسب أدونيس، و شاعرنا لا يكفّ عن ترديد التّجاوز في الكثير من أشعاره و تنظيراته، و منها خطّ لنفسه علاقة بالتّراث والواقع وفق منهج التّغيير، ألم نر في " المدينة باء " رفضه للشّفاهيّة و محوها في آخر المطاف، و لا يفوته أن يقدّم في " المدينة زاي " رؤيا جديدة:

قَدَمٌ إِلَى الْجِهَةِ الَّتِي تَفْتَتِحُ الْفَوْضَى
قَدَمٌ إِلَى الْجِهَةِ الْجِهَةُ الَّتِي تَفْتَتِحُ النِّظَامَ،
الْجِهَتَانِ هُمَا مَعًا طَرِيقُهُ إِلَى الْمَدِينَةِ زَايٍ
وَ مِنْهَا تَجِيءُ وَحْدَةُ خُطُوَاتِهِ
مُفَارَقَةٌ لَا تَرْقَى لَهَا أَيَّةُ مَسِيرَةٍ ... "[1]

الحرف الّذي وسم به هذه الأسطر عند ابن عربي فهو خاصّ بالحضرة الإلهيّة، الّذي استمدته من نون الإنسان، فكلّ الحروف الّتي مضى ذكرها راجعة إلى " حقائق الألف و الزّاي و اللّام الّتي للحقّ إلى حقائق النّون و الصّاد و الضّاد الّتي للعبد "[2]، و خرج من رسم النّون، رسم الألف و الزّاي و اللّام، و ارتأى في رسم النّون الجمع بين الحضرة الإلهيّة و الإنسان و هنا وقف الشّاعر في " المدينة زاي " موقف الجمع بين الفوضى و النّظام و هذه الثّنائيّة الضّديّة ما جمعت إلّا من أجل الوحدة،وهذه نظرة صوفيّة رآها ابن عربي في صفة الألوهيّة فعمد إلى هذا التّمثيل والتّحقيق و كلمة " أزل " تتوسّط حروفها الثّلاث " الزّاي " فهي بين الألف الّذي يمثّل الذّات الإلهيّة و اللّام، فهي بين الفوضى و النّظام و لقد تبحّر أدونيس في " المدينة زاي " بقوله:"

- ب–بخِّرُوا أَعْضَائِي بِالرَّفْضِ

... وَ أَتَنزَّهُ كُلَّ صَبَاحٍ، مَعَ رَفِيقِي الدَّائِمِ:

[1] - أدونيس:المصدر السّابق، ص: 169
[2] - ابن عربي: المصدر السّابق، ج1، ص 207

الْمُسْتَحِيلُ.

- ط–رُبَّمَا انْقَسَمْتُ فِي نَفْسِي، خُصُوصًا فِي شِعْرِي، إِلَى أَشْخَاصٍ عَدِدِينَ، رُبَّمَا حَرَّضْتُ أَحَدُهُمْ عَلَى الْآخَرِ.

وَ وَاجَهْتُ أَحَدهُمْ بِالْآخَرِ، وَ انْتَصَرْتُ لِأَحَدِهِمْ دُونَ الْآخَرِ وَ هَذَا كُلُّهُ، لِكَيْ أَكْتَشِفَ الاحتمال، الْمُمْكِنَ، الْوَجْهَ الْآخَرَ لِكَيْ أَهْدِمَ بَلَادَةَ الْوُضُوحِ، وَ لِكَيْ أُعْطِي لِلْتَّنَاقُضِ حُدُودَهُ الْقُصْوِى "[1].

إنّ الأسطر الشّعريّة (ب) يعلن فيها شاعرنا رفضه جهارا للشّفاهيّة العربيّة الّتي حدّدت القصيدة وفق مقاييس ثابتة، إذن هو رفض للثّابت أمام المتحوّل، فكلّها مقولات للهدم في فكر أدونيس، و المستحيل يشمل مستحيل المجهول، ومستحيل الكشف، و مستحيل الإبداع و الخلق الشّعري، و في الأسطر الشّعريّة (ط) سلسلة من الشّخوص في أنا واحد، أو ذات واحدة تتصارع من أجل السّموّ و الظّهور، و شاعرنا ربّما يتحيّز لفكر دون آخر و هما يعتلجان ليصل إلى الحقيقة من خلال احتمالات بارزة عدّة، فالكشف يحتاج إلى مثابرة و مصابرة واصطبار لكثرة المتناقضات، أو لتدرّج المعرفة و نموّها و ازدحامها و كثرتها:" نظر إلى الكون في المرحلة الأولى نظرة يمكن وصفها بأنّها فطريّة، لمس فيها كثرة مشهورة ثمّ دقّق النّظر في المرحلة الثّانيّة في الكون فلمس وحدته المعقولة، خلال كثرته المشهورة، فهي وحدة معقولة. وفي مرحلة الثّالثة توصّل إلى تركيب جدلي حتّى استوعب المرحلتين و مزج النّتيجتين السّابقين بتخلّل معيّن لا يلغي أحدهما الآخر "[2]، لقد ظلّ البحث الدّائب و الدّائم على الذّات ليكتشف معناها الّذي أرّق الشّاعر في مختلف كتاباته النّثريّة و الشّعريّة، و في هذه الأخيرة وجد ضالته في استرداد هذه الذّات، و في كلّ متحوّل يرفض الثّابت، يرفض الإملاءات الدّينيّة على وجه الخصوص يقول في الأسطر الشّعريّة (ب) :" خصوصا في شعري " إعلاء للذّات على كلّ مقدّس الّذي يثبّت الأوحد و يلغي المتعدّد، فالذّات هي مصدر المتناقضات، الّتي تفتح الوجود الحقّ، فالشّعر يفتح الباب على إمكانات كثيرة متعدّدة " أشخاص عديدين "، و على الاختلاف " حرّضت "، و " واجهت " و " الاكتشاف " و الدّخول في الغموض:" أهدم بلادة الوضوح " يغلق الدّين عنده كلّ متعدّد، و يلهج بالأحاديّة،

[1] - أدونيس: الكتاب 2، المصدر السّابق،ص :170

[2] - كمال نشأت: شعر الحداثة في مصر الابتداءات ... الانحرافات ... الأزمات، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، (د، ت)، ص: 164

و هو ينكر على الدّين أنّه بعثر الإنسان العربي و أفقده حرّيته و تكامله و يرى أنّ أيّ اتّباعيّة فهي مصدرها ديني، و هي انبعاث لكلّ تقليد لأنّ الأتباع يرون في اللّه الأنموذج الأعلى و مصدر لكلّ أمر و شريعة و أفرغ الإنسان من كلّ قدرة، و أصبح الإبداع و الخلق متّصل ب " اللّه " و من هذا انبثقت فكرة قداسة الشّعر القديم فتمثّل الأنموذج الثّابت في الدّين و الشّعر القديم، و يرى في عمود الشّعر ضلالة الّتي أضلّت الإنسان العربي و أصبح مقودا لا قائدا "[1]، و أصبح الماضي هو الثّابت ، فيه سلطة الإله المطلقة الثّابتة، لكن خلخلت هذه الذّهنيّة حركة تحوّل بين اللّه و الإنسان قادتها الباطنيّة الإماميّة و أخرى صوفيّة، وهناك من رأى رؤيا هذه التّوجّهات من شعراء و فلاسفة، من الشّعراء بشّار بن برد، و أبو نوّاس و عليه انتقل الفكر من مركزيّة اللّه إلى مركزيّة الإنسان، فكانت الصّوفيّة في نظر أدونيس فكرا متحرّرا قلب فكريّا و معرفيّا تاريخ الفكر العربي و هو منتش بهذا راغب فيه، يقول:"

لَا يُكْتَبُ الشِّعْرُ إِلَّا فِي مُشَافَهَةٍ
مَعَ الْغُيُوبِ
سَأَحْيَا فِي مُخَيِّلَتِي
أَعْلُو وَ أَسْتَدْرِجُ الْمَعْنَى، وَ أَنْتَظِرُ
لِي مَنْزِلِي خَلْفَ أَسْوارٍ أُكَابِدُهَا
وَ لِي جَنَاحَانِ: وَجْهُ الْغَيْبِ وَ الْحَجَرُ "[2]

إنّ الدّلالة الشّعريّة في هذه القصيدة موقوفة على كلمات مفتاحيّة هي بؤرة القصيدة و نواتها كلمة " الغيوب " و " وجه الغيب "، و " الحجر " فلابدّ من تفكيك هذه الدّلالات حتّى تتمكّن من إدراك هذه المعاني المتشابكة الّتي اختلطت بالفكر الصّوفي و دلالة الوجود المعبّر عنها " بالحجر "، فالغيب هو الّذي يبثّ في روع الشّاعر الكلام الشّعري و يدارسه مشافهة خارج المتوقّع و المعلوم و تشكّل بناء الجملة من أسلوب القصر حيث قصر كتابة الشّعر إلّا مشافهة و هذا من أوليّات المخيّلة الّتي تمدّ الطّاقة الشّعريّة و يتأتّى هنا العلوّ و الرّفعة، مع انتظار تهافت المعاني و دنوّها لأنّها عمليّة ولادة عسيرة، أو إلهام جاثم على صدر الشّاعر

[1] - يراجع أدونيس: الثابت و المتحوّل بحث في الأتباع و الإبداع عند العرب، تأصيل الأصول، ج1، دار الفكر للطباعة و النّشر و التّوزيع، ط5، لبنان، 1986، ص: 62

[2] - أدونيس: الكتاب، أمسى المكان الآن، 3، دار السّاقي، بيروت، ط1، 2002، ص: 122

لا يمكن دفعه إلّا بولادة القصيدة وخروجها للعلن، فالشّعريّة الحقّة لا يمكن بلغوها بدون مكابدة و تخطّي أسوار لا يمكن تجاوزها دون معاناة لبلوغ منزلة الشّعر الحقّ، لقد بنّى الشّاعر منهج التّصوّف مسلكا مختارا لجناحين أحدهما من الغيب، و الآخر من الحجر الّذي يمثّل الوجود فيه المعرفة الكشفيّة الّتي تمثّل قناديل تضيء دروب شعره الّذي يهوى فيه كشف الأغوار و بلوغ المستحيل يقول:

" حَظُّكَ الْأَعْوجُ – الْمُسْتَقِيمُ
أَيُّهَا الْعَقْلُ لَا أَطْمَئِنُ إِلَيْهِ
وَ لَا شَيْءَ فِيهِ
سِوَى النَّافِلِ الْغُفْلِ
سَيْرُ بَلِيدٍ عَلَى دَرَجَاتِ النَّعِيمِ
وَ أَنَا عَاشِقُ الْجَحِيمِ "[1]

و لا يفوت شاعرنا في كلّ أن يُعَيِّرَ العقل، و يلقي عليه باللّائمة بأنّه عبد مسيّر خاضع لكلّ أوامر فوقيّة، و سمّاها " بالأعوج " " المستقيم "، فهو لا تستقيم له الأشياء البتّة، و هو قانع بالسّطحيّة و المهمّش منها، و من بين هذه الشيئيّة " سير بليد على درجات النّعيم "، و تحمل هذه العبارة دلالة سخط شاعرنا على الشّريعة الّتي تحتكم إلى العقل،وتظهر حقيقة الجنّة و النّار و يراها غفل و بلادة ،و يختار طريق الجحيم بأسلوب الذّات مستعملا ضمير " أنا " نكرانا لطريق الشّريعة الّتي توجّه الأسئلة إلى العقل و تثبت الحقائق، و يرى البديل لهذا في القلب وما يمليه، يقول:

" أَتَحَرَّرُ مِنْ سِجْنِ جِسْمِي وَ أَسْأَلُ حُرِّيَتِي:
أَ أَنَا الْآنَ نَفْسِي، أَمْ غَيْرُهَا ؟
أَ أَنَا قَبْلُ أَمْ بَعْدُ، أَمْ بَيْنَ بَيْنَ ؟ الثِّيابُ تُدَاهِنُ ؟
وَ الشَّكْلُ طَيْفٌ
لَا طَرِيقٌ سِوَى الْقَلْبُ نَحْوَ الْأُلُوهَةِ وَ الْحُبِّ
نَحْوَ التَّحَرُّرِ
فِي مَا وَرَاءَ الْجُسُومِ، وَ فِي مَا وَرَاءَ الْعُقُولِ

[1] - أدونيس:الكتاب، أمسى المكان الآن3 ،ص: 211

حَرَّرُوا فِي الْقُلُوبِ بِنَابِيعَهَا
وَ اتْرُكُوهَا تُفْضِ
كَيْ يَفِيضَ الْمَكَانُ بِأَلَائِهَا ؟
وَ تَفِيضُ الْفُصُولُ "[1]

يعتبر أهل التّصوّف أنّ إنتاج المعرفة مصدره القلب، فهو يتّكئ على الذّوق و المكاشفة و التّغيير و الخيال هو مؤسّس الفعل المعرفي، و الفكر الصّوفي يقول ب:" الأسبقيّة الإبستومولوجيّة الّتي يمنحها لها هو خياليّ في إنتاج المعرفة و بناء تصوّرنا عن العالم و بالتّالي يغيّر الموقع لعدّة مفاهيم حكمت تناول الظّاهرة الخياليّة في الثّقافة الإسلاميّة و العربيّة".[2] لقد غيّر الفكر الصّوفي التّصوّرات السّائدة، محتفيّا بالخيال الّذي يلغي التّعارض بين المتخيّل و الواقع الّذي لا يؤدّي بالضّرورة إلى الحقيقة، "فصار العالم و الكون و الذّات و اللّغة عندهم في خلق رمزي متواصل داخل المنظومة الصّوفيّة "[3]، لقد اختار أدونيس الجانب الخيالي في الشّعر نافيا لسلطة العقل فوقف في كتاباته مطوّلا عند " الكشف " و" الرّؤيا " و " النّبوءة "، وهي مفاهيم تموج في الخيال الإبداعي غائرة في استحضار الصّور، و كلّها تصدر استنتاجا من الفكر الصّوفي، أمّا التّخييل فهو وارد في أشعار العرب من قديم، و هو عمليّة تندرج تحت سلطة العقل و حكمه و أمّا شاعرنا فيرى أنّ العمليّة الإبداعيّة لصيقة ببلاغة الخيال الّذي ينفتح مباشرة على معاني الوجود بعيدا عن الأنموذج العقلي الّذي يبني العالم، كما يبتعد عن الخيال البلاغي الّذي يحقّق المجاز في صورة المختلفة، واشتغل داخل عوالم رمزيّة، أخذها من التّجارب الإنسانيّة الشّاملة مع الكون فهو يرى بلاغة الخيال غير بلاغة المجاز، فهي بلاغة وجوديّة و رمزيّة، و هي تستمدّ مادّتها من الميتافيزيقيا، و تخرج عن الإقناع و عن التّنميق الجمالي السّطحي، و تعانق صبغة فلسفيّة سوريّاليّة، فتغيّر وجهتها من السّطحيّة الظّاهرة إلى الغموض و التّرميز، لهذا احتفى الشّاعر بالغموض و تبنّاه كميزة أساسيّة تصير إلى شعريّة الكتابة، و قد عمد شاعرنا إلى بلاغة باطنيّة حيث يعود إلى الذّات، و تشتغل اللّغة على تذويب العالم داخلها، فيصير المبدع نبيّا ينشئ عالما مستجدّا فيه خلاص الإنسان من الواقع المتناهي، و يولجه في الغيب اللّامتناهي ويسعى إلى إظهار

[1] - أدونيس:الكتاب ،أمسى المكان الآن3 ،ص: 136
[2] - العربي الذّهبي: شعريّات المتخيّل، إقتراب ظاهرتي، شركة النّشر و التّوزيع المدارس، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص :56
[3] - العربي الذّهبي: المرجع نفسه، ص: 60

المعاني المختبئة في الأشياء، فتنشط ظاهرة التّأويل عنده و يسعى إلى كشف الباطن و الاستبصار المعرفي، محوّلا الأشياء المحسوسة إلى رموز فكريّة يتفاعل فيها الفعل البشري بفعل الطّبيعة و كأنّ الشّاعر يعيد صياغة الوجود، فهو لا يقوم بتسميّة العالم، أو يبحث في مجاهيله، بل عمد إلى إقامة التّفاعل بين الإنسان و الوجود، يقول:

" قَالَتِ الطَّرِيقُ اتْرُكُونِي أَتَطَاوَلُ
لَا تَقْلَقُوا إِذَا احْتَضَنْتُ الصَّخْرَ اسْتَنْبَطْتُ اللَّيْلَ
قَطَعْتُ الْأَنْهَارَ وَ الْجِبَالَ وَ لَمْ يَكُنْ ضَوْءٌ وَ لَمْ تَكُنْ بَرَازِخُ
قَالَتِ الطَّرِيقُ اتْرُكُونِي أَتَقَدَّمُ "[1]

لا ينفكّ أن يدلّل هذا المقطع على التّشابك الفعلي بين الفعل البشري و فعل الطّبيعة، و الشّاعر هنا يريد إعادة تشكيل الوجود، فهو لا يريد أن يسمي العالم بمسمى، أو يريد البحث في مجاهيله بل تعمّد الشّاعر في هذا المقطع على إقامة التّفاعل بين الإنسان و الوجود، فكان هذا الحوار التّفاعلي بين الإنسان و الموجودات الّتي تكلّمت بلسان الحال " قالت الطّريق: أتركوني أتطاول" كما ثبت احتضانها للصّخر كأنّها أمّ رؤوم، ففي هذا الأسلوب الحكائي الفلسفي الضّارب إلى الحدس التّصوّفي، يتماهى. الشّاعر مع الطّبيعة و المطلق، كما حرص على عدم البثّ في هويّة هذا المطلق"[2] الّذي يشكّل علاقة التقاء بين الصّوفيّة و السّرياليّة حيث يتماهى الإنسان مع الطّبيعة ومن غائر أعماقه فالإنسان بحاجة إلى حوار مع موجودات العالم المرئي من (أشجار و أحجار، و جبال، و وهاد) و كلّ هذا خارج نطاق العقل و الدّين [3] و حلول الشّاعر مع المطلق غذّى فلسفته المركزيّة الّتي تقوم على نظريّة التّحوّل، على مستوى اللّغة و الرّؤية، حيث تقوم اللّغة الرّمزيّة بالعمل عندما تؤنسن الطّبيعة فتصبح هنا لغة الحوار الشّفرة، والفارق في هذا التّماهي هو أنّ ذات الشّاعر هي مصدر الإلهام و الإبداع، فيتوحّد الكون به، و تذوب الظّواهر فيه.أي في ذات الشّاعر في حين أنّ الصّوفي، يذوب هو في غيره[4] ولقد نوّع شاعرنا في كتاباته المختلفة و سعى إلى أسر جماليات الكتابة بأنماطها المختلفة فقد مهّدت له ثقافته الواسعة ذلك كما مهّدت له العدول و الانسلاخ عن الماضي بغية التّميّز و تحقيق الذّات المتفرّدة، مع تحقيق السّبق في الأولويّة

[1] - أدونيس: الكتاب 1، ص: 80
[2] - أدونيس: الصّوفيّة و السّرياليّة، دار السّاقي، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص: 11- 12
[3] - يراجع أدونيس: المرجع نفسه، ص: 16
[4] - يراجع عدنان حسين القاسم: الإبداع و مصادر الثّقافيّة عند أدونيس، ص: 238

والإنجاز، كما خلخل موازين الثّابت مطلقا لعنان الحرّية الجامحة في شعريّة الحداثة، و استثمر في الخيال الصّوفي داخل بؤر نصوصه لأنّه غنيّ خصب بنتاج الدّلالة كما يحقّق هذا النّتاج الصّوفي تمظهرات مختلفة، و يعمل على تطهير الذّات من الحقارة و الشّوائب الغريبة عن كنهها و يرتفع بالرّوح في خفّة إلى مصاف اللّامتناهي من العيوب ولكن في الوقت ذاته نرى شاعرنا يقف موقفا شنيعا من التّراث العربي فهو يرى في الأحاديّة والمركزيّة في توحيد المطلق و الإنصات لقوانين الشّريعة عبوديّة تضع القيود في رقاب و تصمّ الآذان، فلا يعود يسمع العبد إلّا نداء " اللّه "، و هذه العبوديّة المذلّة الّتي يراها شاعرنا تعدّت موقعها لتشمل جميع مناحي الحياة، حتّى أبواب التّعبير سطّرت لها قوانين خاصّة الشّعر الّذي فُرِضَ عليه قانون " عمود الشّعر " فمن تخطّى عتبات بنوده نفي عندهم من ديوان الشّعراء، و صار ينعت المارق و بأبشع النّعوت و هذا ما رأيناه مع أبي تمّام الّذي تخطّى المقاييس الجماليّة الثّابتة لأنّ ثقافة التّراث الشّعري ثقافة اتّباع و تقليد مبنيّة على الأنموذج الأوحد الدّين و شرائعه.

و لا يرى أدونيس في المعرفة العربيّة سوى أنّها تحوم في إطار ديني تعود الفعاليّة فيه إلى" اللّه" " و الإنسان هو الشّاهد على الفعل الخاضع له وشاعرنا يريد صوفيّة سرياليّة (صوفيّة لائكيّة) و هذا ما وسم به ابداعاته الكثيرة، و إذا كانت النّقطة المحوريّة في الفكر العربي هي اللّه، فإنّ المركزيّة عند أدونيس هي الإنسان و ليس سواه.

والباحث في مرجعيّة أدونيس لا يجد أمامه إلّا تأثيرا غربيّا،الّذي ابتدع هذه المركزيّة الّتي انتقلت عندهم من " اللّه " إلى " الإنسان " خاصّة بعد أن حلّت عرى الكنيسة و بطل زيفها، فأصبح الشّاعر يتبع خطاهم شبرا بشبر و ذراعا بذراع مسقطا هذا التّحوّل على التّراث العربي و مركزه الأساس (الشّريعة) كما أخذ عيّنات منتقاة يقرأ المرجعيّة من خلالها كقراءته لأبي ذر الغفاري من جانبه الثّوري مغفلا الجانب الدّيني، محفّزا لكلّ اختلاف يخدم غرضه و فكره، يقول:" كان يبشّر بأخلاق تتجاوز الشّرع إلى الإنسان ... "[1]ولم يفته أن ينوّه بثورة أبي ذرّ معلنا عن اشتراكيّته في حرصه على المساواة بين البشر من وجهة إسلاميّة بحتة، لا اشتراكيّة كما رآها صاحبنا .

[1] - أدونيس: الثّابت و المتحوّل، تأصيل الأصول، ص: 227

لقد قام شاعرنا بإفراغ الصّوفيّة من إسلاميّتها مع أنّها:" تأسّست داخل المنظومة الدّينيّة، لذلك أنّ تأويلها للوجود و الاجتماع و المعرفة مستمدّ من القرآن الكريم و الحديث النّبوي، وهي بذلك مشدودة إلى متعال ديني، لأنّ الذّات في خطابها هي ذات إلهيّة ... و تميّز الخطاب الصّوفي يتأتّى من إعادة تربية للعلاقة بين الإنسان و اللّه ... "[1]و أدونيس يعطي الصّوفيّة لباس سريالي،فهو يفرغ التّصوّف من محتواه الحقيقي الّذي هو طابعه الإخلاص للّه والتّجرّد من المادّيات وشحذ الهمّة لرفع الرّوح إلى مصاف ودرجة الولاية الّتي هي نفسها درجات في التّصوّف ،وجعل ذات الإنسان هي المحور الأساس و بديل عن اللّه، و الشّعر بديل عن الدّين فلسان الحال يقول عنده: قلب الحقائق و المعارف المنزّلة ببديل آخر ارتضاه فكره و مرجعيّته الغربيّة، وقلب التّصوّف عن معانيه الحقّة، و كذلك الفلسفة، و المعرفة والذّات، والوجود، واللّغة وغيرها، لأنّ رؤيته ترى بأنّ المعرفة غير العقليّة هي من أرقى و أرفع أنواع المعرفة، فلم يفكّر في أهمّ أنواع المعرفة غير العقليّة على الإطلاق، و الذّات الّتي رآها مركزا هي بدورها تطرح مركزيّة الشّعر، و هي الّتي تلغي كلّ ثابت لأنّها في نظره تعرقل هذه الذّات، و الإلغاء عنده هدف إنساني ليس إلّا ولا يعرّي الصّوفيّة من الدّين ويجرّدها إلّا تقرّبا من عالم الإنسانيّة و ينكر الثّابت إلّا من أجل الكونيّة، و لا يمكن تحقيق الذّات إلّا بثوابتها و ميزاتها الخاصّة، و إلغاء الدّين عن الصّوفيّة و جعلها في قالب سريالي، فهذه تغيرات أو تحوّل و هدم لمصدر قيمة يقول:" أنا شخصّيا لا أعدّ صوفيّا، و قد اكتشفت الصّوفيّة شعريّا، عبر السّرياليّة، و رأيت بعد الدّراسة و المقارنة أنّ الصّوفيّة هي سرياليّة بامتياز ... ".[2]إنّ ملاذ أدونيس أن يجعل من نفسه أيقونة يدين لها الفكر العالمي بالإعجاب والامتنان، والفكر العربي بالإخلاص،والانقياد والإتباع فتحوّل اتّجاه الدّفة إلى ما أشارت إليه بوصلة أدونيس و بالأحرى نحو الغرب، بحجّة البحث الكوني[3]والمتصفّح للكتابات الصّوفيّة المتعدّدة سواء أكانت شعريّة أو فكريّة لم يرها قطّ تحاشت المصدر للوحيّ، بل اشتغلت عليه و أنتجت نصوص قرائيّة جديرة بالتّنويه و الوقوف عندها مطوّلا، فكانت بجدارة و استحقاق براهين على أوليّة إعجاز القرآن و أنّه لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، بل كان مبدعا في تأويله هذا النّص المعجز،وبأيّ حال من الأحوال لا تشكّل التّجربة الصّوفيّة عرقلة

[1] - بلقاسم خالد: أدونيس و الخطاب الصّوفي، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1، 2000، ص: 117
[2] - عمر أزراج: أحاديث في الفكر و الأدب، دار البعث للطّباعة و النّشر، الجزائر، ط1، 1984، ص :52
[3] - يراجع أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق (الهويّة، الكتابة، العنف)، دار الآداب، لبنان، ط1، 2002، ص: 79- 86

لهذا النّص، فالتّصوّف شكّل رفضا للتّأويل الظّاهري لنصوص القرآن ولم يخرج بتاتا عن المنظومة الدّينيّة بل قاطع الفهم الفقهي للنّصوص، فإذا كان هذا دأب التّصوّف المقاطع لظاهر التّأويل الغائر في مفاوز الرّوح للبحث عن الحقيقة، فكيف لأدونيس أن رآه يتلاقى مع السّورياليّة ؟! يقول أحد النّقاد:" الصّوفيّة تستعير المواد الدّينيّة لتجعل منها أساسا لافتراضها بينما السّورياليّة ترى في هذه المواد الدّينيّة عين الحاجز الّذي يجب تحطيمه كما أنّ السّورياليّة ترى بكلّ بساطة، حداثة أوروبيّة، و هذا يعني تتويج موت اللّه، بينما ليس في جبّة الصّوفي إلّا اللّه ... "[1] و لم يفت هذا النّاقد أن يبحث أسباب المزاوجة هذه عند أدونيس قائلا:" ثمّ يأتي دور التّصميغ لإنهاء هذا الكولاج البهلواني الّذي يفيد أنّ الحداثة الغربيّة بكلّ حركاتها الشّعريّة والفنّية والفلسفيّة قد تمّت أسلفتها وبالتّالي أنّ ما للغرب ليس بجديد و إنّما هو أصلا موجود في التّراث العربي و أنّ العرب ليسوا في حاجة إلى الغرب أمين ... "[2]، ولا يتوانى أدونيس في أن يولي هذه التّقريبات أهمّية بالغة كجمع أبي نوّاس و بودلير لإضفاء الكونيّة والإنسانيّة والشّموليّة على المتناقضات الشّعريّة والفكريّة رغم ما لكلّ مجتمع من خصائصه الثّقافيّة والاجتماعيّة والدّينيّة المتباينة، فلها تأثيرها و إن أنكرها، و لا يفوت هذا النّاقد أن يقول له:" تلحّ على كونك متصدّيا للتّقاليد الإسلاميّة و غربيّا يناضل من أجل الغرب في داخل الثّقافة العربيّة أليس هذا كلّه تحريفا واضحا ومرعبا لما تدّعيه في العربيّة .."[3] إنّ تّصدّي عبد القادر الجنابي لأدونيس فيه الكثير من الواقع و الصّحة، فلا يمكن للهويّة أن تطمس بمجرّد الدّخول في الكونيّة لأنّنا نحمل مشاعر إنسانيّة والكونيّة لا يمكنها بأيّ حال من الأحوال أن تنفي المقوّمات الإنسانيّة في جانبها الدّيني كمرجعيّة أصليّة بل هي تغني جانبها الشّمولي العالمي ولا يمكن للمرجعيّة الصّوفيّة أن تكون نفيا للدّين، فهي إثراء لجانبه الرّوحي و رفع لقيمة الإنسان في عالم الملكوت، فالوحي هو مركزها الأساس، و ما تشدّد أدونيس في جميع تنظيراته على مركزيّة الإنسان، ليتحقّق الشّعر مع الإبداع إلّا ميل عن الجادّة و الصّواب، و نحسب يقينا أنّ المركز الأساس الّذي تدور حوله إبداعات العالم هو " اللّه "، قال اللّه تعالى:" قُلْ إِنّ صَلَاتِي وَنُسُكِي وَمَحْيَايَ وَمَمَاتِي لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِين"[4] فلا يمكن

[1] - عبد القادر الجنابي: رسالة مفتوحة إلى أدونيس في الصّوفيّة و السّورياليّة و مدارس أدبيّة أخرى، دار الجديد، (د، ط)، (د، ت)، لبنان، ص: 11

[2] - عبد القادر الجنابي: المرجع نفسه، ص: 29

[3] - عبد القادر الجنابي: المرجع نفسه، ص: 30

[4] -من سورةالانعام برواية ورش،الآية:162

خلق انكسارات ومهاوي في مرجعيّة البشر من أجل تحقيق مآرب لها أبعاد ماديّة، و إن كانت مغلّفة بغلاف الكونيّة الفاضح " بإمكان البشر أن يحقّقوا إنسانيتهم ويكونوا عقلانيين،دون التّنازل عن النّظرة الواحديّة و الإيمان الخالص بوجود اللّه، فتطوّر الإنسان و فعاليّته و رفاهيّته لا تتعارض مع مجد اللّه،بل يزداد خصبا و غنى "[1] و لم يفت شاعرنا أن يوظّف مقتطفات من الشّعر الصّوفي في خضم نصوصه الشّعريّة، كما تجاوز التّوظيف المملّ المعيد لنفس النّصوص بل خصّب هذه النّصوص و فعّلها داخل البنى النّصّية لشعره، و هي تعدّ بحال من الأحوال أنموذجا للحداثة الشّعريّة العربيّة و ثورتها على العتيق من شعريّة التّراث،ويرى الكثير أنّه أعاد للنّص الصّوفي وجهه الآخر و ممكناته الّتي كشفها شاعرنا في وجه الحداثة بغية إعادة أدلجتها بأسلوب حداثي يقرّب المنسيات القديمة من واقع الحال لأنّها هي ذاتها تعتني بالكشف و المستقبل و استشراف للغيبيّات لكنّها بممكنات شعريّة حداثيّة والدّعوة إلى الاهتمام بالكتابة الصّوفيّة ... "[2] و لا نبخس شاعرنا أشياءه على أنّه غيّر النّظرة الإهماليّة و اللّامبالاة الّتي لطّخت و غطّت رفوف الكتابات الصّوفيّة و تنظيراتها، فهو يحقّ له الفضل في إعادة الاعتبار لهذا الموروث الحافل بشعريّة الاستشراف و الاستبصار الّذي كانت غايته صقل الرّوح، و بذر أمل الغيب و الحضرة الإلهيّة في نفوس المريدين الطّائشة بمفهوم حداثي يعانق الفعل الإبداعي الشّعري إلى حدّ الفصل والتّحطيم لحدود الشّعري والصّوفي في تنظيراته و أشعاره و هذا ما أسلفنا ذكره من بحثنا في ممارسته النّصيّة المجسّدة فأعاد للمهمّش مركزيّة الاعتبار برؤيا حداثيّة فتحت لممكناته النّصيّة الغنيّة بتحقيق رؤاها حاضرا ومستقبلا، وأعاد للذّات مركزيّتها الغائبة بديل عن الجمعي المشترك، و لكن خارج الأطر الموروثة بقناع غربي أعيب عليه نكرانه و الالتفات عليه فأكّدت مجلّة شعر أنّ " التّعبير عن هذه الرّؤيا يجب أن يتمّ بتحرّر تامّ من تأثير القوالب التّقليديّة الموروثة و القواعد الموضوعة "[3] ولم نرد لشاعرنا أن ينفصل عن تاريخه، فهو من ضمنه و لا يمكن نكرانه أو التخلّي عنه، فهو حمّل نصوصه الشّعريّة و تنظيراتها الكثيرة بهذه المرجعيّة بنظرة متشعّبة تتنوّع بين الشّخصيات الأدبيّة التّراثيّة و الشّخصيات التّاريخيّة، و الرّموز الدّينيّة من جوانب نصّية لها دلالاتها المتراكمة في سياقها

[1] - محمّد خلّاف: نزعة أدونيس الإنسانيّة استعارة شعريّة مضلّلة مجلّة فصول،العدد: 59،الهيئة المصريّة العامّة للكتاب،خريف1997،، ص: 271
[2] -آمنة بلعلى: الحركة التّواصليّة في الخطاب الصّوفي من القرن الثّالث إلى القرن السّابع الهجريين، منشورات إتّحاد كتّاب العرب، دمشق، (د، ط) دمشق، 2001، ص: 07
[3] - مجلّة شعر: الافتتاحيّة، ع4، س1،خريف 1957،ص: 03، 04

التّاريخي، و الشّاعر تعامل معها من الجانب الإبداعي ليحرّك فيها الصّورة من جديد بغية إعادة تأليف الحركة بمتخيّل شعري، وعليه تتحوّل إلى علامات نصّية لها وقعها في عالم الشّعر الحديث، منطلقا " نحو تغيير العالم من حيث أنّه خرق للعادة أي تغيير لنظام الأشياء و نظام علاقاتها و تغيير النّظر إلى العالم، فإنّ مهمّة هذا التّغيير منوطة بقدرة الشّاعر على الذّوبان كلّيا في علاقاته مع العالم ، و تؤسّس فهما جديدا لطبيعة الشّعر و دوره "[1].

3-المبحث الثّالث :فاعليّة التّاريخ:

لم يك شاعرنا بمنأى عن التّجربة التّاريخيّة بكونها معينا لا ينضب بتقديم الشّخصيّات، و الرّموز و الأساطير، الّتي قدّمها شاعرنا بوجه مغاير يتلاءم ووجه الحاضر و يرنو إلى المستقبل، وهذا التّواصل الّذي يمتدّ بين الحاضر و الماضي هو انفصال عنه في آن لأنّ الأدب في شعريّته الحاضرة المشرفة على المستقبل ليس لغوا سرديّا تجتره حداثة اليوم و المستقبل " يقول أحد المؤرّخين عن التّاريخ إنّه ثلاث قوى: تراث، تفاعل،وتجربة، الأولى قوّة عموديّة آتية من أعماق العصور وهي الدّفع الّذي يقدّمه الماضي للحاضر، و الثّانية قوّة أفقيّة تتمثّل التّفاعل مع الشّعوب و الحضارات، في التأثّر و التّأثير، لكن في القوّة الثّالثة يكمن التّاريخ الحقيقي فالتّجربة القائمة على الحضور الحيّ هي الّتي تحرّك و تجدّد و تتخطّى و هي الّتي تتبنّى المستقبل ... "[2] ويجسّد أدونيس التّاريخ في شيء من الفاعليّة و التّفاعل بقوله:

" لَا نَعْرِفُ مَنْ نَحْنُ
الْآنَ، وَ مَنْ سَنَكُونُ،
إِذَا لَمْ نَعْرِفْ مَنْ كُنَّا، وَ لِذَا

[1] - ساندي سالم أبو يوسف: قضايا النّقد و الحداثة، دراسة في التّجربة النّقديّة لمجلّة (شعر) اللّبنانيّة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص :56
[2] - أدونيس: المحيط الأسود، دار السّاقي، لبنان، 2005، ص :379

سَأَقُصُّ عَلَيْكُمْ
مَنْ كُنَّا ... "[1]

و لا يفوته أن يوغل في تاريخ أسلافه ليستحضرهم واحد تلو الآخر بقوله:" ... أَتَفَيَّأُ أَسْلَافِي الْأَخَرِينَ
الَّذِينَ يُضِيئُونَ أَعْلَى وَ أَبْعَدَ
مِنْ ظُلْمَةِ الْقَتْلِ، وَ مِنْ حَمْأَةِ القَاتِلِينَ "[2]

كلّ أسماء الأسلاف من تميم بن مقبل ... إلى غاية أبو حنيفة النّعمان أوردها " الكتاب " في جزئه الأوّل فترة ما بين 11 هـ إلى غاية 160 هـ، كلّ اسم من أسماء الأجداد هو بالضّرورة أيقونة تصير في حاضرنا و مستقبلنا رمزا تحمله أشعارنا و بالأحرى أدبنا الحاضر و المستقبل منه وشاعرنا يرى في هذا الاستحضار التّاريخي فاعليّة الإبداع الفكري والشّعري معا حتّى المغمورين منهم هم رموز أيضا يجدر الاحتفاء بهم، و كان للمتنبّي الحظوة الكبرى عند شاعرنا نظرا لمكانته الشّعريّة دون منازع حاضرا أو ماضيّا، كما يحمل من السّمات المختلفة للشّخص الرّمز الكثير بوّءته عند الجميع أعلى الهرم شعرا، و مجدا و فروسيّة، و قلّما تجتمع هذه الميزات في شخص واحد " و أثار من المشاعر ما لم يثره غيره من الشّعراء، و ما زال كبار شعراء عصرنا يستثمرون كثافة رمزه بين الومضة السّريعة، إلى القصائد المطوّلة "[3] و اختلفت الآراء حول هذه الشّخصيّة الفذّة بين مؤيّدين و خصوم فكان بالفعل الأيقونة الّتي اجتمعت حوّلها كلّ التّناقضات فحقّق فعلا التّوافق و التّناقض، و حفر اسمه في ذاكرة القرون التّالية فكان دون ريب الشّخصيّة الرّمز الّذي لا يقبل النّسيان أو الاختفاء و يقدّم كمال أبو ديب هذا الاستحضار عند أدونيس لشخص المتنبيّ بقوله:" الخيال برزخ يلتقي فيه شاعران من زمنيين: أمس الآن، إنّه مرج البحرين، تتّضح الحدود، لكي تضيع، و المخطوطة تطلعنا على شيء معلوم للمتنبّي و أشياء مجهولة عنه. المتنبّي في قوّة لا نهائيّة هناك في البرزخ حصل مالا يمكن التّعبير عنه إلّا إشارة وإيحاء،ألسنا في حضرة الشّعر؟ ... "[4]،لقد شدّ المتنبّي شاعرنا وأخذ بتلابيبه فكان بحقّ في نظره شاعرا لا يمكن بحال من

[1] -أدونيس: المصدرنفسه ص: 388
[2] - أدونيس:المصدر نفسه، ص: 37
[3] - صلاح فضل: قراءة الصّورة و صور القراءة، دار الشّروق، القاهرة، ط1، 1997، ص: 55
[4] - كمال أبو ديب: هوذا الكتاب و يا (هول، ريبة، سحر) ما فيه (الأفق الأدونيسي، مجلّة فصول، العدد 02، المجلّد 16، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، خريف 1996، ص: 266- 267

الأحوال زحزحته عن عرش التّميّز و الفردانيّة الّتي احتفى بها وحده كرمز له جميع التّنويه والإشادة دون غيره من الشّعراء الّذين شبّههم شاعرنا بغيرهم من روّاد الشّعر الحديث، فأبو نوّاس شبيه بودلير، و أبو تمّام شبيه مالارميه، إنّه الشّاعر الّذي يفلت من المقارنة أو المقاربة [1] و في شخص المتنبّي كشاعر جمع حوله الكثير من الآراء لتحقيقه: الإبداع، الابتكار، و التميّز، دفع أدونيس إلى الاهتمام به و إيلائه الأهميّة الكبرى في كتابه " الكتاب "،خاصّة لما كان يحمله المتنبّي من شخصيّة تحبّ التّفرّد والتّميّز حتّى ادّعاء النّبوّة وهو الشّاعر الّذي كان الإبداع نفسه، والشّعر عنده هو الحياة، وعلى هذا و نحوه كان " الكتاب " سبيلا لاستشراف المجهول في خضم التّاريخ،مع فتح بابه في إضاءة الذّاكرة الجماعيّة، والالتفات لشاعر كالمتنبّي يحبّ السّبق واقتحام مناحي الحياة رأى أدونيس " استلهام المتنبّي استجابة لدواع ظرفيّة وإن كنّا لا ننفيها كواقع التّردّي و التّشذرم السّقوط العربي، بقدر ما هو انخراط في مشروع كبير يرى دور الشّعر في تحرير طاقات الإنسان العربي بوصفه كائنا تاريخيّا قادرا على صنع الجمال..وفي العودة إلى المتنبّي،إثبات للعود الشّعري كصيرورة تجدّد و استمرار وتعدّد للرّؤيا بما هي تجلّ لإرادة الصّنع والإبداع ،وإضاءة العالم شعريّا..."،[2]وشاعرنا يرى في الشّعر خلاص العالم ممّا هو فيه من قهر وعنت و ظلام، و ما هذا الرّجوع لشخص كالمتنبّي ليقدّم التّاريخ في صورته الدّموية و يضيئه بفتح دفاته على مصراعيها معلنا على إبداعات الشّعراء مصرّحا بالقتل الشّعري، فيكشف صوّره بالتّخييل الشّعري مرّة أخرى محوّلا ذاته إلى ذوات أخرى، و يتحوّل "الأنا " إلى " أنا " أخرى مشخّصة في المتنبّي كرمز للالتباس والحضور و من خلالها يظهر الزّمن متحوّلا من حاضرها إلى ماضيها في قوله " الآن " إلى " الأمس "على أرضيّة حملت وتحمل الآن و الأمس في مسمّى " المكان " الّذي زخر و يزخر بالآلام و الأماني و لو رجعنا إلى التّأثير الّذي تركه المتنبّي في أدونيس لوجدناه تأثيرا غائرا يستحيل على الإيجاد دون البحث في مفاوز مرجعيّات المتنبّي الّتي تخفي تأثّره بالقرامطة ومذهبهم الباطني، فهوى شاعرنا صادق هواه في الماضي، فكان الحبّ و التّبنّي،والتّقمّص وعليه وزّع مساحة الورقة وفق أربعة أقسام متن الشّاعر له الحصّة الكبرى من الكتاب و هو جوهره، و فيه حدث الذّوبان و التّماهي مع المتنبّي، و يحدث الانفصال أيضا، ليستدعيا شخصيّات أخرى تقول الشّعر وتتقمّص الدّور

[1] -كمال أبوديب، المرجع نفسه، ص: 271

[2] -عبد العزيز بومسهولي:الشّعر والتّأويل،قراءة في شعر أدونيس،إفرقيا الشّرق،المغرب (د.ط)،1998،ص:70-71

والحواشي من يمنى لأخرى شمال فهي لذات الرّاوي يتحدّث عن الماضي و يسرد وقائعه المختلفة، و لقد خصّ شاعرنا أسفل النّص الشّعري ليبثّ أنفاسه و يحرّر ذاته، و ينزع قناع الوجل و الخوف و يكتب حوصلة تجاربه كنتاج للماضي و فائدة يختصّ بها الحاضر،وفائدة يختصّ بها الحاضر وما الهامش إلّا دلالة تحيلنا إلى تهميش التّاريخ بمآسيه،وهذه الكتابة بين المتن و الهامش إلّا نزوح عن المألوف وكسر لطابوهاته، فأعطى شاعرنا لنفسه المتن والمركز والهامش هو التّاريخ،وهنا يعيد شاعرنا " للأنا " الفردانيّة وجودها و مركزيتها تتنبّأ و تصحّح التّاريخ طلبا للتّغيير و تبادل المراكز، ووطّد الهامش من أجل الفضح و المواجهة و أنّ " كلّ صفحة فيه مسكونة بهذا الهاجس: تمجيد الإبداع العربي، و المبدعين العرب و أنّه يشيد ببعدين: يعرّي النّظام و ممارسته، ثائرا على جميع أشكال القمع و العنف، و يرفع رايات التّحوّل والإبداع، محتفيّا بجميع الخلّاقين العرب منتميّا إليهم وإلى حاضنة إبداعهم: لغتنا العربيّة ... "[1]، وما الكتاب الّذي قدّمه إلّا أنموذجا يجمع بين الشّعريّة الكتابيّة والتّاريخ المؤوّل عبر شاعر مجهول ليمحق عنه الخوف والتّردّد ويكتب التّاريخ بحثا عن الحقيقة و يحثّ شاعرنا الخطى ليقوم بعمليّة تقييميّة للشّخصيات عبر تقنيّة عوالم التّخيّيل دون الواقع المزيّف فهو يشهر عمليّة استبدال الأدوار والتّغيير عن سبق إصرار فيضع من المهمّشين حاضرين و من المرذولين في زمانهم أتقياء، " إنّ إحساسا بنبالة أو خسّة الشّخصيات و بمعقوليّة أولا معقوليّة عالمها يستند إلى العلاقات الّتي تصل الأبطال بمحيطها التّخييلي فالعالم الواقعي محايد أخلاقيّا، فيما العوالم التّخييليّة مشحونة بالقيم ... "[2] وأخذ شاعرنا على عاتقه دون وجل إقامة الصّلة بأراذل القوم لا لشيء غير إعادة الاعتبار وإرادة التّغيير من أجل التّغيير فقط و نوّه شاعرنا بالقرامطة و اتّجاههم بقوله:" القرمطيّة على الصّعيد الإنساني، شكّل من عودة الإنسان إلى ذاته كإنسان اجتماعي، مقابل الإنسان القبلي أو العنصري "[3]، يقول عن القرمطي:

" وَحْدكَ الْآنَ، فِي الْبَيْتِ، هَلْ يُقْرَعُ
الْبَابُ؟ تَسْأَلُ فِي ذَاتِ نَفْسِكَ:
مَنْ ذَاكَ؟ وَحْدكَ:

[1] - أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق، ص :172
[2] - الميقن مصطفى: تشكّل المكوّنات الرّوائيّة، دار الحوار للطباعة و النّشر و التّوزيع، سورية، ط1، 2001، ص: 86
[3] - أدونيس: الثابت و المتحوّل، الكتاب الثاني، تأصيل الأصول، ص: 70

لَا أُمٌّ، لَا جَدَّةٌ، لَا أَبٌ،
مَنْ يُكُونُ: ابْنُ دَاوُودُ، أَوْ أَحْمَدُ الكَامِلِي
تَتَحَيَّرُ تُوغِلُ فِي نَارِ قَلْبِكَ: مَنْ
ذَاكَ؟ تَصْرُخُ مُسْتَبْشِرًا:
أَهُوَ الْقَرْمَطِيّ ؟ "[1]

يبدأ شاعرنا في كتابة التّاريخ من وحيه فيعيد إدارة الدّفة نحو مراسي التّغيير،والمنسيّ والممسوخ ولا يقيم للوثيقة التّاريخيّة أيّ اعتبار، و لكن يعيد لذات الشّاعر كتابة التّاريخ حسبما يراه و ينقّب عن أسراره الدّينيّة المحتضرة، فتكون الكتابة معيدة لها الرّسميّة والاعتبار أكثر من التّاريخ الرّسمي نفسه، لأنّه سخّر الكتابة الشّعريّة من أجل الكشف و رفع المنسيّ منه، و لا إمكان للاستحالة من أجل إعادة التّقويم والتّقييم، فتقلب القيّم، فيرتفع السّفلي المنحطّ الوضيع، و يغور و يستقيل المعتبر، لأنّ المرتكز المعرفي لأدونيس السّريالي مع الصّوفي،والسّيميائي هو أساس زعزعة القيّم وتحويل الأشياء و قلب المعالم المعروفة [2]وهذا ما رأيناه عند شاعرنا لمّا قلب موازين القيّم وأعطى فاعليّة أخرى للرّاسب من القيّم، فرفع مكانتها فأصبحت الرّمز في استحضار التّاريخي وصوّره " و من ثمّ يصبح الخطاب الشّعري مجرّد مثير يحدث إثارة في ذهن المتلقّي تحرّك ذاكرته الجماعيّة فتخلع على هذه الكلمة الصّريحة (القرمطي) معاني حقّة ترفعها إلى مصاف الرّمز "[3]، كما يشهر شاعرنا هذا الرّمز المقيّم الجديد من حيث المكانة عندما يريد إظهاره والاحتفاء به، ولكن بمفهوم الشّعريّة الخالص فيعطى له ما أنكره الواقع عليه، أوما أنتجه هو ذاته في خضم التّاريخ " لا أنكر على الكتابة أن تفتح نوافذها للواقع، أو تشرع له بعض مضايقها أو مسالكها، فالواقع حاضر في النّص وله أكثر من طريقة كي يتسرّب إليه و يستقرّ فيه كإقامة و حضور، إنّ ما أنكره هو ذلك الحضور العاري و البارد للواقع أعني الواقع الخام، الّذي تتركه يد الشّاعر أو الكاتب كما هو،مادّة غفلا،لا يتدخّل فيها الخيال باعتباره سائلا سحريّا يضفي على الأشياء ما لم يكن عليها من قبل ... "[4] و الكتابة للوقائع بصورة محوّلة عن حقائقها في صورة شعريّة

[1] - أدونيس: الكتاب 1، ص: 26
[2] - راجع: طنوس جان: جدليّة النّور و الظلّ في كتاب الحصار لأدونيس (الكتابات النّثريّة)، مجلّة فصول (الأفق الأدونيسي)، العدد 2، المجلّد 16 الهيئة المصريّة العامّة للكتاب خريف 1997، ص: 55
[3] - محمّد لطفي اليوسفي: في بنية الشّعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، (د، ط)، 1985، ص: 141
[4] - صلاح بو سريف: مضايق الكتابة، مقدّمات لما بعد القصيدة، دار الثّقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص: 14- 15

يكتنفها التّخييل ماهي إلّا ثورة تصحيحيّة تريد للحاضر أو المستقبل أن يكون جميلا لا تدركه تلك الأحداث المشينة أو تحوم حتّى حوله و ما أورده من التّاريخ الّذي سماه المنسيّ في هامش " الكتاب " حادثة مقتل الخليفة أبي بكر، مع أنّ المطروح فيه بأنّ الخليفة مات موتا عاديّا غير مسموم، يقول في الهامش الأيمن:

" أَجْهَشَ الرَّوِايَةَ
مَاتَ أَبُو بَكْرٍ مَسْمُومًا
مَعَهُ
مَاتَ الْحَارِثُ فِي يَوْمٍ وَاحِدٍ
مِنْ سُمٍّ وَاحِدٍ
فِي صَحْنٍ وَاحِدٍ ... "[1]

و لا يمكن للشّاعر أن يوثّق الأحداث بموت الخليفة الأوّل في السّنة الثّانية عشر هجريّة إلّا ويشدّه موت الطّبيب العربي مسموما في نفس اليوم و بنفس السّمّ، ليعطي قرائن نصّيّة تتّصل بالتّاريخ مع آثار فنيّة أضفاها على النّص تندمج مع التّاريخ و يصبح قصيدة لها وصم الشّاعر و إمضاءه الفنّي، فيدفع الخيال ليصوّر الرّاوي بفعل ثابت يعبّر عن الوقوع و الحدوث دون ريب أو شكّ " أجهش الرّاوي "، ثمّ يعود إلى ما رسمه الرّاوي في ذاك اليوم فيضفي على الواقعيّة تخييل الشّاعر و تقوّله ليخرج من ضيق التّاريخ و حدوده إلى رحب التّصوير الفنّي،بلغة تضفي الجماليّة الشّعريّة الّتي تجعل من المقبل على النّص مشدودا حسّا و روحا للشّاعريّة الّتي لفحها النّص و ملأت عليه مكانه فأصبح أسيره لا يقوى على ردّه أو نكرانه، هكذا تكون فاعليّة التّاريخ عندما يلقي النّص أوّاره فلا يبقى إلّا الاستسلام و الانصياع لقول القائل:

" ... هِيَ ذِي الْأَرْضُ احْمَرَّتْ
وَ تَذَأَّبَ فِيهَا الصَّوْتُ
مُلِئَتْ بِحَدَائِقَ لَا لِنَبَاتِ
الْحُبِّ وَ لَكِنْ، لِنَبَاتِ الْمَوْتِ "[2]

[1] - أدونيس: الكتاب 1، ص: 19
[2] - أدونيس: الكتاب1، ص: 19

لقد وفّق شاعرنا من خلال هوامش " الكتاب " أن يزيغ بنصوصه و يغور في نفوس الشّخصيات التّاريخيّة ويصنع من تاريخها فاعليّة تستأثر بالحاضر و تعود لها الحياة من جديد لتقول كلمتها الآنيّة والمستقبليّة بفكر شاعرنا ليمحو عنها جرائم الظّلم، و يمنحنا نحن تأثير التّاريخ و فاعليته وبهذا يمكننا "النّظر إلى التّاريخ باكتساح تراثه وأصواته المتعدّدة، وتأمّل المفعول فيه والسّائد والتّوغّل في صمته و الحفر في المنسيّ منه ... "[1]، و لا يجول الشّاعر في التّاريخ ليسرد وقائعه، و يعيد إظهارها من جديد في ذاك الزّمن المعيّن، بل أعاد هذا الميراث الثّقافي الفكري من أجل بلورة رؤية معيّنة تنظر إلى الكون والحياة وإلى الفنّ، وقام شاعرنا بعمل الفرز والانتقاء حتّى يوطّد الطّريق لخدمة رؤيا مستقبليّة معيّنة، لقد قدّم كلاما عن التّاريخ المؤوّل من منظور فكري يراه، و لا يتوانى شاعرنا في تقديم التّأثير اللّازم في نفوس القارئة " وهو ما يدخل إليه قارئه فيرى، فيما يقرأ،أنّ كلّ شيء يتبعثر مفتّتا: أشياء الماضي والحاضر، أشياء الذّاكرة والتّاريخ أشياء الفكر و أشياء العمل ... و يشعر كأنّه يسمع، فيما يقرأ، نداء يقول له: ادخل في تاريخك، تجوّل فيه، حدّق في ما تراه ألمسه . ألمس غربه و شرقه ... "[2] هكذا حوّر شاعرنا التّاريخ وفق المنظور الذّاتي الشّعري محاطا بآرائه المتخيّلة، كما طوّع الحوادث وفق الفنّ الكتابي، كما عمد إلى التّجديد الدّائم في بنية القصيدة العربيّة، ولجأ إلى أحقّيات بنائيّة كثيرة،داخل نصوصه،وفي سعيه ليؤسّس مجالا للكتابة صنع أدوات بنائيّة أخرى وحاول أن يستفيد من مرجعيّات كثيرة منها الأسطورة،لأنّ الأساطير نبع لا ينضب فهي تدفع بالشّعر إلى النّبض الفنّي المستجدّ مع فاعليّة التّحوّل ليبتكر الشّعر المنقلب .

– البعد الأسطوري:

الأسطورة هي موقف محدّد اتّجاه وقائع معيّنة تفتعل داخل التّاريخ يصدّق بها المجتمع ويقوم بإذاعتها و الاعتقاد بها رغم ما تحويه من خرافات، كما لا يفوت شاعرنا أن يوظّف جانبا منها في شعره بقوله:

" إِنْ تَجِيءَ مَرَّةً، وَ سَرِيرُ اللَّهَبِ
فِي انْتِظَارِكَ، لَا تَبْتَئِسْ
الْأَسَاطِيرُ فِي بَدْئِهَا بَعْدُ

[1] - عبد السّلام بن عبد العالي: التّراث و الاختلاف، المركز الثّقافي العربي، دار التّنوير ، المغرب، (د، ط)، 1985، ص: 16
[2] - أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق، ص: 161

وَ الشِّعْرُ يَبْتَكِرُ الْمُنْقَلَبُ "[1]

لا يزال الشّعر الحديث يعطي للأسطورة نفوذها و حضورها، و ما تحويه من أبعاد لا يمكن استكشافها إلّا من خلال المرجعيّة الثّقافيّة للمتلقّي الّذي يكون مسبقا عارفا لهذا التّوظيف الفنّي الّذي يمثّل الطّفولة الفكريّة البشريّة، وهي بعد مستقبلي نحو التّحوّل و التّجدّد يقول أدونيس: "صرت أبحث عن طريق مغايرة لا تنفي هاجس المستقبل، و لا تنفي الماضي بإطلاق: طرق تحتضن على العكس، ماضيّا ما، الأسطورة، الصّوفيّة، العناصر السّحريّة و اللّاعقلانيّة الأقاليم الغامضة في الذّات، و ذلك من أجل أن أبتعد عن عقلانيّة العلم الباردة و تطلّعا إلى الكشف عن حقائق أسمى إنسانيّا، و أعمق من حقائق العلم "[2] و من خلال قوله نستكشف أسباب اتّخاذ الأسطورة مطيّة من أجل الكشف عن حقائق إنسانيّة غامضة تحيد عن موضوعيّة العلم وبرودته، و هي كذلك " اسم متفتّح متكشّف باتّجاه المعنى و الفكرة، اسم معطى كلوحة ،جوهرة معنويّة متباينة الأعماق، لوحة متأمّلة، مع مصائرها في الوجود الآخر ... "[3]،وهي تخطّي للزّمان والمكان، تأخذ الإنسان كعبد وجودي ومصيري لمختلف تجلّيات الحضارة الكونيّة والإنسانيّة، و شاعرنا من ورائها يسعى لإيجاد نقاط انطلاق جديدة تعطي الشّعر إمكانات نزعة إنسانيّة جديدة، كما نعمّق الشّعور الإنساني بالتّواصل و الاتّحاد مع البشر،ومن خلالها وفي استخداماتها المختلفة، و بواسطتها يمكن السّفر في الخيالات البدائيّة الأولى للفكر البشري وإرهاصاتها الطّفوليّة، هكذا انشغل أدونيس كثيرا باكتشاف المعنى الإنساني، وضع في فكره للإنسان المركز الأوّل قبل الدّين، و يرى في الإنسان ذاتا لها الصّدارة قبل أيّ مقوّم جماعي وكثيرا ما كان الحداثيّون يجعلون من الإنسان مركزا لأفكارهم، وركزّت مجلّة " شعر ""على البعد الحضاري، ذي النّزعة الإنسانيّة في الشّعر ووجدت في الرّموز الأسطوريّة تعبيرا عن هذا البعد بما تحتوي عليه من تجارب إنسانيّة "[4]، وعند توظيفه للأسطورة لا ينظر إلى الانتماء أو المقوّمات فهو يسبح في جميع الأماكن مستخدما الأساطير اليونانيّة و أخرى مصريّة،وغيرها بابليّة،، فهو يبحث عن ضالّته أنّى وجدها كان أحقّ بها و ألزم، و من الأسباب الرّئيسيّة لهذا الاستخدام الفنّي الحديث، هو

[1] - أدونيس: الكتاب 3، ص: 119
[2] - أدونيس: المحيط الأسود، دار السّاقي، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص: 52
[3] - ألكسي لوسيف: فلسفة الأسطورة، تر: منذر حلوم، دار الحوار، اللّاذقيّة، سوريا، 2005، ص: 316
[4] - حسن مخافي: القصيدة الرّؤيا دراسة في التّنظير الشّعري و الممارسات النّقديّة لحركة مجلّة شعر، منشورات اتّحاد كتاب المغرب، المغرب، يونيو ط1، 2003، ص: 120

الرّغبة الملحّة في تخطّي التّعبيريّة من أجل نقل المعاناة الّتي يعيشها الإنسان المعاصر، و تجاوز الالتزام بالإيديولوجيّة الّتي تجعل من الشّعر خطّة سياسيّة تقيم للسّيّاسة منبرا يبرز الأفعال و ردّاتها، أمّا الأساطير فقد حقّقت الوصل بين المصائب الأزليّة للإنسان ورهانات الإنسان المعاصر،ومنه تحوّلت المأساة الإنسانيّة الفرديّة والجماعيّة إلى هموم كونيّة، فيتّجه الشّاعر إلى تجاوز الواقع، فلا ينقله بحرفيّته و به يستطيع " تخليص الشّعر العربي من الحسّية ...لأنّ الوصف الحسّي الخارجي هو مجرّد نقل للأشياء كما تبدو في ظواهرها... و الرّمز الأسطوري يعبّر عن حقيقة مطلقة "[1] و للأسطورة خاصّية جلب الشّعراء إليها،لوجود الوحدات السّرديّة الّتي تصف الأساطير وعالمها المغري من الحكايات الخرافيّة، كما أنّها تتميّز بالاقتصاد اللّغوي الّذي يعطي التّكاثر الدّلالي في تجاوزه للدّلالة الواحدة إلى الكثير من الدّلالات من خلال ملفوظ واحد متشعّب لمجموع من العلاقات، و هذه الوحدات هي الّتي تغني المعنى في الأسطورة، و تحفّز ذاكرة القارئ و خيالاته في حرّية تامّة، فتصبح لديه العديد من الإمكانات القرائيّة، كأنّه يسبح في الخيال إلى البعد الممكن، أو يبذل جهده في الفهم ما بين السّطور،وأقصر الحدود أن يعمد للقراءة الحرفيّة للشّيء كما كتب، و فضلا عن هذا أنّ الأسطورة تجعل القارئ يبحث في المعنى، نظرا لما للقاصّ من وقع يبثّه في الجزيئات و التّفاصيل، " كما أنّ الأماكن والشّخصيّات تفقد خصوصيّتها داخل الأسطورة، فيمكن لأيّ اسم أن يستبدل مع الحفاظ على المواقف والأدوار،ويكون التّركيز على النّوع الإنساني أكثر من الشّخصيّة "[2] فالأسطورة لا تكتفي بموقع معيّن بل هي تعبير عن الكون و تتخطّى الأزمنة،وتولي للعالم السّحري الأهمّية القصوى،ويذوب الكاتب مع الجماعة و تختلط الأفكار بالفلسفة والفكر و الدّين لخلق عالم رؤيوي جديد ينكشف عن نتيجة تحملها نهاية القصّة هي كحلّ مقترح يبرّئ العالم من متناقضاته و شروره، و يختزل أحزانه،ومن ميزاتها أنّ " المؤلّف في هذه النّصوص لا يقول لنفسه و إنّما يقول " الجماعة "، فاسمه و هويّته ذائبان فيها، و يقوم " التّأليف " على قاعدة رؤيويّة، يمتزج فيها الدّين بالفكر،والفكر بالفنّ والحسّ الفلسفيّ بالحسّ الجماليّ،ويمكن القول تبعا لذلك، إنّ التّأليف يصدر عن رؤية تكوينيّة للعالم، و " الجماعة " كلّها هي الكاتبة ... "[3] ولا يمكن التّغاضي عن الأسطورة الّتي

[1] - حسن مخافي: المرجع نفسه، ص: 119

[2] - قاسم المقداد: هندسة المعنى في السّرد الأسطوري الملحمي جلجاش، دار السّوال للطّباعة و النّشر، دمشق، ط1، 1984، ص: 83- 84- 85

[3] - قاسم الشّواف: ديوان الأساطير سومر و آكاد و آشور، الكتاب الثّالث، الحضارة و السّلطة، قدّم له و أشرف عليه أدونيس، دار السّاقي، لبنان، 1999 حاشية المقدّمة، ص: 09

من أهدافها الكبرى، استمالة عناصر النّص الإبداعي بكاملها، فمكوّنات النّص لا تنفصل عن مكوّنات الأسطورة، فيحدث التّرابط إلى درجة الذّوبان والتّوحّد، فهي تدفع النّص إلى الاستمرار نحو الأمام و إلى الزّخم الدّلالي، و النّص بدوره يعمل على إعادة تركيب الأسطورة وفق تصوّر جديد، لا يلغي كونها أسطورة، وعندما يغلب أحد الأطراف على الآخر، يحدث خلل في البناء كأن تظهر الأسطورة بكثافة على النّص، يقول أدونيس حول هذا:

" صَمْتٌ حَوْلَ ضِفَافِ النِّيلِ، الْبَرْدِيُّ يُهَيِّءُ
حَفْلًا
إِيزِيسُ سَتَحْضُرُ وَ الْأَهْرَامُ،
وَ قِيلَ النِّيلُ سَيُلْقِي شِعْرًا
نَجْمٌ يَنْزِلُ عَنْ كُرْسِيِّ اللَّيْلِ
يُعَانِقُ خُوفُو "[1]

لم تستطع الأسطورة أن تتماهى و النّص،فكانت مجرّد ذكر طفا فوق النّص، فغابت الدّلالة، ولم يستطع الشّاعر أن يصهر الأسطورة داخل بنية النّص،فغلبت هيّ على" النّص الشّعري هنا يتلاشى في الأسطورة عوض أن يوظفها شعريّا و يندا ح في دائرتها بدل أن يمتلكها جماليّا.إنّ شّعريّة لا تكمن في العودة إلى الأسطورة،ولكن في كيفيّة توظيفها في الشّعر..." [2] و ما يلفت الانتباه في توظيفه لبعض الأساطير، هو أن يغيب الجانب الثّوري فيها و يركّز على الجانب الميتافيزيقي كقوله:

" سَأَقُولُ لِذَاتِي: تَجَلَّيْ
فِي قَمِيصِ الظَّلَامِ لِكَيْ أَتَقَصَّى مَدَاهُ،
وَ أُحْسِنَ قَبْضِي عَلَى النُّورِ
يَا ظُلْمَةً الْيَوْمَ فِي كُلِّ وَجْهٍ
أَثَرٌ مِنْ شُعَاعِكَ، وَ النِّيلُ فَيْضٌ
بَيْنَ ثَدْيَيْكَ، إِيزِيسُ ثُفَاحَةٌ
فِي سَرِيرِكِ أَمَّارَةٌ

[1] - أدونيس: الكتاب 3، ص 68
[2] -فاتح علّاق:مفهوم الشّعر عند روّادالشّعرالعربي الحرّ،منشورات اتّحاد الكتّاب العرب،دمشق،(د.ط)،2005،ص:270.

أُمَّةٌ أَنْتِ حَقًّا "[1]

يطرق شاعرنا باب الأسطورة من خلال ثنائيّة الظّلام والنّور وكلاهما ينبثق من الآخر في تعاقب وتوال،ويستخدم إيزيس رمز الوفاء والطّهر و النّبل، و يضعها في صورة تفاحة مشتهات ويستخدم كلمة " أمّارة "ليشير إلى القدرة السّحريّة في تعاويذ إيزيس،الّتي أعادت الحياة لزوجها " أوزيريس" و لابنها " حورس "، فقد " حفظت كلمات التّعويذة السّحريّة و راحت تنطق بها و في الحال خرج السّم من جسد " حورس" و دخل الهواء إلى رئتيه ... فصعد "تحوت " إلى السّماء واستأنفت الشّمس رحلتها في مسارها مبتهجة لما حدث ... "[2]، لقد مجّد شاعرنا إيزيس الّتي كرهت الشّر و ثارت عليه، و أعطاها بعدا ميتافيزيقيّا، لأنّها في ذاتها تمثّل المعرفة الّتي تخرج عن مكنون الجهل، فجاءت في القصيدة علامات تتجلّى وتظهر حركة الذّات وهي في " قميص الظّلام "، و الحركة الأخرى حركة إيزيس الّتي كان " تفاحة" " الأمّارة"،فالأولى استطاعت الذّات الخروج عن ظلام والقبض على النّور،والثّانيّة حركة عملتها"إيزيس"من أجل بعث الأمّة من سرير النّوم وبعثرت غطيطها فصارت هي الأمّة الّتي بعثت أمّة من جديد،كما بعثت زوجها من رميم وعظام.

نعم لشاعرنا المقدرة الكفأة على توجيه مسار الأسطورة، داخل غور النّصوص،ويستطيع أن يبثّ فيها روح دلاليّة تسافر بغير حدود،فهي تتوالد عند كلّ قراءة و التقاء مع قارئ جديد يتعامل مع البعد الميتافيزيقي و يفهم أبعاده، فأدونيس يقول:" أشعر أنّ قوّتي الوحيدة في أن أطرح الأسئلة باستمرار.وأريد أن أحيط كلّ شيء بأسئلتي: الجحيم و الجنّة، الأرض و السّماء، لذلك لا مكان لي في العالم الّذي توقّف و انتهى: عالم الأجوبة، إنّ مكاني في العالم يحرّض و يقلق ... "[3] فشاعرنا يستعمل الأسطورة ليمنح شعره بعدا تنكّريّا من فئة تبتعد عن البلاغة القديمة، إذ يقول:

" ... سَأُجَاهِرُ أَنِّي أُعَاشِرُ أَيْقُونَةً
بِأَسَارِيرِهَا أَتَمَرْأَى
وَ أُطِيلُ التَّوَغَّلَ فِي الْأَرْضِ، فِي مَا تَبَقَّى

إيزيس:آلهة مصريّة قديمة ،تمثل صورة الأمّ المثاليّة ،والزّوجة الوفيّة،هي الّتي ملأت النّيل بدموعها حسب الأسطورة خوفو:فرعون قديم،حكم في عهد الأسرة الرّابعة ،وهو هرم من عجائب الدّنيا السّبع

[1] - أدونيس: الكتاب 3، ص: 78

[2] - إمام عبدّ الفتّاح إمام: معجم ديانات و أساطير العالم المجلّد الثّاني، مكتبة مدبولي، القاهرة، (د، ط)، (د، ت)، ص: 205- 206

[3] - أدونيس: زمن الشّعر، ص: 144

مِنْ أَسَاطِيرِهَا ... "[1]

من خلال هذا المقطع يصنع الشّاعر دخائل غائرة ترى بعيدة من خلال رموز بثّها خلال المقطع منها " أيقونة "، " أسارير " ،" أتمرأى "فهي تحقّق جوانب فنّية في النّص الشّعري وتحبل، النّص برؤى شعريّة لا يمكن وصفها إلّا بأسرار جديدة، تمدّ النّصوص بنسل جديد يغنى الرّؤيا المستقبليّة ، و هذا ما دفع شاعرنا إلى العودة إلى الأسطورة ليفتّش في مضامينها المختلفة ليصطاد أشياء خفيّة غير منتظرة تكسب النّصوص الشّعريّة الفجاءة و عدم الانتظار،كأن يقول:يكون الشّعر خلقا يكشف عن الأجزاء الخفيّة أو المنتظرة أو الغائبة من وجودنا و من مصيرنا على السّواء ... "[2]، كما يريدها أن تجيب عن أسئلة وجوديّة، و أن تقيم صلة سيطرة بين الإنسان و مصيره، بين الإنسان و الكون من خلال البعد الميتافيزيقي بعيدا عن البعد الثّوري، فالشّعر الجديد و الإبداعي هو الّذي يختلف عن الواقع لأنّ المواقف الشّعريّة الحقّة هي الّتي تضع النّقيض، و أدونيس رفض الواقعيّة في الشّعر، يقول أحد النّقاد:" إذا كانت الكلاسيكيّة هي فنّ التّصوير الهارب الغائب، فإنّ الفنّ الحديث الّذي هضم الصّوفيّة و السّرياليّة و الجدليّة هو فنّ القبض على المتحرّك ... وهو ردّ الاعتبار للإنسان كطاقة متناميّة كاشفة..."[3]، و وفق هذه الرّؤية، الإنسان المتغيّر يتمركز و عند البحث في شعر أدونيس ترى نمطا مختلفا من الفكر لرؤية الإنسان كإنسان في مركزيّة التّغيير، و لمّا يوظّف الأساطير، فهو يبحث فيها في إمكانات جديدة للتّغيير في الإنسان، فهو في بحث دائم عن حقائق يصعب علينا القبض عليها، فيصبح البحث عن شيء لا مرئي يأخذ منحى غيبي ميتافيزيقي، يأخذ بعدا فلسفي يعانق مبدأ الرّفض و يحبّذ الهدم، كما يرى أنّ جوهر العمل الشّعري و قيمته لا يرتبطان بالواقع بتاتا، أو الرّبط بالحقيقة، و إنّما في قدرة الشّاعر على الإبداع في جعل اللّغة تقول ما لم تستطع قوله من قبل، و هي بإمكاناتها الجديدة تستطيع الصّلة بين الإنسان و العالم، و لا نرى بدّا من أنّ الأسطورة هي المجال الأرحب الّذي يضمن لشاعرنا تحقيق مراميه المستقبليّة هذه فهو في سعي دؤوب، و في حركيّة صوب إقامة علاقات جديدة بينه و بين الكون، فعندما يوظّف الأساطير فهو في وسطيّة بين التّفاؤل و التّشاؤم تضمن له زحزحة الأسطورة من تاريخيّتها، و شحنها برموز

[1] - أدونيس: الكتاب 2، ص: 604
[2] - أدونيس: سياسة الشّعر، ص: 27
[3] - خالدة سعيد: حركيّة الإبداع، ص: 122

تتواءم و المعضلات المعاصرة، و يركّز كثيرا على إقامة انسجام بين الإنسان المعاصر و الكون، بإظهار كفاءة هذا المخلوق غير المحدودة، و إنتاجيّة الكون الدّائمة غير المتناهية أيضا، و يبدو من توظيفه للأسطورة أن يخلق حركيّة تمنح النّص التّجدّد و تعود الأسطورة بخلعتها الجديدة جامحة وفق إيقاع جديد.

4-المبحث الرابع:الإيقاع الجديد:

لم يكن الشّعر القديم بمنأى عن موسيقى الشّعر، الّتي سمّاها الخليل عروض، و لم يعرف التّراث النّقدي الشّعر كلام موزون مقفّى من شأنه أن يحبّب إلى نفس ما قصد تحبيبه إليها ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتصل بذلك إلى طلبه أو الهرب منه، بما يتضمّن من حسن تخييل و محاكاة مستقلّة ... "[1]، من هذا الّذي قدّمه حازم نرى أنّ الوزن و القافيّة مقدّمين على التّخييل، كما نرى أنّ التّراث وقف عند هذين العنصرين لما لهما من أهمّية في التّأثير على المتلقّي، و بهذا يحقّق الوزن إيقاعا يطرب له، لأنّ حاجة الشّعر لهذا التّأثير كبيرة يقول أبو هلال العسكريّ:" و ممّا يفضل به الشّعر أنّ الألحان الّتي هي أهنى اللّذات إذ سمعها ذووا القرائح الصّافية، و الأنفس اللّطيفة لا تتهيّأ صنعتها إلى على كلّ منظوم من الشّعر "[2]، لقد كان الوزن و القافيّة مأثّرين في الذّائق للشّعر و مخالطه، فهي تبقي هذا التّأثير أم يتبدّد؟، أو " لا يمكن أن يقدّم قواعد المستقبل "[3].

فما الإيقاع؟، فالإيقاع لغة:" من إيقاع اللّحن و الغناء، و هو أن يوقع الألحان و يبنيها، وسمّى الخليل – رحمه اللّه – كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع ... "[4]، و أستعير الإيقاع من الغناء إلى الشّعر للتّقارب الموجود بينهما، في اشتغال خاصّة السّمع، لأحداث التّأثير بين الشّادي و السّامع، و بين الشّاعر و المتلقّي، فهو استثمار صوتي يستثمره المبدع، ثمّ توسّع الإيقاع من سمعي إلى بصري، الّذي فيه يستغلّ الشّاعر و المتلقّي مساحات البياض و السّواد في فضاء النّص الشّعري و توسّع ليشمل إيقاع التّخييل، فهو عبارة عن " طاقة تفعل في مكوّنات النّص الأخرى و تنفعل بها لإنتاج دلاليّة النّص ... "[5]، فيتخطّى الأوزان و الأصوات ليخلق علاقات متشابكة، تحدث الانسجام في النّص الشّعري،

[1] - حازم القرطاجنّي: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تقديم و تحقيق: محمّد الحبيب بن خوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986، ص: 71

[2] - أبو هلال العسكري: كتاب الصّناعتين، ص: 138

[3] - أدونيس: مقدّمة الشّعر العربي، ص: 110

[4] - ابن منظور: لسان العرب، مادّة وقع، المجلّد الثّامن، دار صادر، بيروت، (د، ط)، (د، ت)، ص: 408

[5] - خميس الورتاني: الإيقاع في الشّعر العربي الحديث، خليل حاوي أنموذجا، دار الحوار، سورية، ط1، 2005، ص: 30

موسيقيّا، بلاغيّا، نحويّا، و عليه " يكون نسقا لخطاب و بنية لدلاليّته "[1]، كما أنّ الإيقاع لم يعد مرتبط بالجانب الشّكلي أو بالموسيقى الخارجيّة، فقد أصبح موسيقى حركيّة، تجمع مكوّنات الخطاب و هي تؤسّس للدّلالة، فهو " يعني انتظام النّص الشّعري بجميع أجزائه في سياق كلّي، أو سياقات جزئيّة تلتئم في سياق كلّي جامع يجعل منها نظاما محسوسا أو مدركا، ظاهرا أو خفيّا. يتّصل بغيره من بنى النّص الأساسيّة و الجزئيّة ... و الانتظام يعني كلّ علاقات التّكرار و المزاوجة و المفارقة والتّوازي و التّداخل و التّنسيق و التّآلف و التّجانس ... "[2] و إذا سايرناه و تبعناه من خلال بنائه الظّاهري من قافيّة و وزن و تدوير و تكرار و أصوات و فضاء هندسي من أجل تشكّل النّص، فضلا عن البحث في البنيّة المستترة الّتي تربط تلك العناصر كلّها، لأنّ " مهمّة الإيقاع تنظيميّة أكثر ممّا هي ترصيعيّة، يتوخّى من ورائها إحداث تناغم جرسي لا غير، بل إنّها لتقوم بدور التّنسيق و الانسجام بين بنيات النّص الشّعري، يجعلها كلاما متماسكا "[3]، فالإيقاع يتخطّى الجانب الشّكلي ليساهم في علائق بنيّة النّسيج النّصي، و من أجل توسيع الإيضاح وإظهاره، لابدّ من المقارنة بين العروض و الإيقاع فالإيقاع أوسع من العروض فهو:" أعمّ من الوزن، و الأحرى أن تقول إنّ الوزن هو أحد عناصر الإيقاع، أو إنّ الأوزان هي قوالب عروضيّة يستعان بها في تنظيم الإيقاع و توجيهه. إيقاع الشّعر هو علاقات خاصّة بين مستويات كثيرة: المستوى النّحوي و المستوى البلاغي و المستوى العروضي ... "[4] فإذا انقسم الإيقاع إلى أقسام متساويّة يعطينا الوزن، فهو هنا مرتبط بالتّتابع و التّكرار، فيتشكّل الإيقاع والفرق الجوهري بين العروض و الإيقاع، العروض يركّز على البيت الواحد في نظام يهتمّ بوحدة البيت، أمّا الإيقاع فهو النّظام الّذي يشمل القصيدة كلّية في نظام يهتمّ بوحدة القصيدة ككلّ متكامل:" هذا قلب تأسيسي في مفهوم الشّعر المعاصر و الحداثة الّتي يجتلبها.

فاجتماع الأبيات قديما،هو الّذي كان مبيّنا للقصيدة،أمّا حديثا فإنّ القصيدة تنقسم إلى أبيات قلب يؤهّل النّص ليكون دالّا مركّبا لا مجموع دوال تتجاوز فيما بينها. و يكون كامل النّص هو معيار البناء ... "[5] و منه يكون الإيقاع يتخلّل الجزيئات النّصيّة في بناء النّص ككّل

[1] - محمّد بنيس: الشّعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، الشّعر المعاصر، دار توبقال، المغرب، ط3، 2001، ص: 107
[2] - علوي الهاشمي: فلسفة بنية الإيقاع، متحرّك السّكون العربي، مجلّة كتابات معاصرة، المجلّد الخامس، العدد العشرون، بيروت، كانون الأوّل، 1993 كانون الثّاني 1994، ص: 120
[3] - حسن العرفي: حركيّة الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر، إيفريقيا الشّرق، المغرب، (د، ط)، 2001، ص: 06
[4] - جودت فخر الدّين: الإيقاع و الزّمان، كتابات في نقد الشّعر، دار الخرف العربي و دار المناهل، بيروت، ط1، 1995، ص: 29
[5] - محمّد بنيس: الشّعر العربي الحديث، الشعر المعاصر،ط3، ص: 108

ولهذا كان العروض جزء، و يشمل البيت لتبنى عليه جميع الأبيات الموالية بنسق عروضي واحد، أمّا الإيقاع فهو يشمل البنية اللّغويّة للقصيدة ككّل، و للقصيدة العربيّة مسمّيات تتّبع كلّ منها نظام معيّن منها: العموديّة، وأخرى تجاوزت العروض منها: الشّعر الحرّ و شعر التفعيلة، والشّعر المرسل، و الشّعر الحديث، و الشّعر المنطلق، و الشّعر الجديد، و هنا تعطيل كلّي للعروض فهو له مصطلحات و مسمّياته مثل: قصيدة النّثر، و الشّعر المنثور، و الشّعر غير الموزون ... إلخ و أدونيس يرفض أن يربط الشّعر بالوزن فحسب، و يرى في ذلك معرّة للشّعر و تشويها له، لأنّه يلغي الإبداعيّة فيه يقول:" ... حين توحّد بين الشّعر و العروض الخليلي، لا يعود ثمّة مجال في التّراث العربي لبحث قصيدة النّثر، بل لبحث الشّعر الجديد كلّه، غير أنّ الشّعر لا يحدّد بالعروض، و هو أشمل منه، بل إنّ العروض ليس إلّا طريقة من طرائق التّعبير الشّعري هي طريقة النّظم "[1]، لقد عمد أدونيس إلى تجاوز العروض في كتابة الشّعر، و استبدال الإيقاع به،وهذا لا يعني تجاوز الأوزان الخليليّة بقدر ما هو خروج جديد و تبصّر معرفي، و :" قد أدرك روّاد الشّعر العربي الحرّ هذه العلاقة بين الموسيقى الشّعريّة والواقع الجديد،وما ثورتهم على موسيقى البحر و خروجهم إلى موسيقى التّفعيلة،أو خروجهم عن موسيقى البيت إلى موسيقى القصيدة إلاّ نتيجة تجربة جديدة في الحياة، فالموسيقى الجديدة في الشّعر الحرّ تعبّر عن علاقة جديدة بالعالم ... "[2]، و هذا التّحوّل الحاصل من الاعتناء بالعروض، إلى الاهتمام بالإيقاع كان سببه تحوّلات عدّة حصلت على كافّة المستويات، منها التّمرّد عن موروث نظامي دام قرون يحتّم الوزن و يفرضه، و الوقوف عند محطّات ملزمة حتّمتها الثّقافة السّائدة، الّتي كرّست ثقافة فنّية ثابتة، فلم تعد هويّة الشّعر مرتبطة بالوزن و القافيّة، و إنّما في العالم المفتوح الّذي يخلقه و الرّؤى الخصبة الّتي يكشف عنها، و الآفاق المفتوحة على فكر جديد،و إذا عدنا إلى الإيقاع في شعر أدونيس، فهو كلّ الممكنات الموسيقيّة الّتي تتضافر لتعطي بدائل عن العروض، لأنّ " الوزن نصّ يتناهى. قواعد محدّدة. حركة توقّفت .علم .تآلف إيقاعي معيّن وليس الإيقاع كلّه ... الإيقاع نبع، والوزن مجرى معيّن من مجاري هذا النّبع "[3]، و لم يفت أدونيس أن يناقش هذا التّطوّر، و يفيض فيه من خلال أسباب العناية القديمة بموسيقى الشّعر،وكيف أنّ

[1] - أدونيس: مقدّمة للشّعر العربي، ص: 113- 114
[2] - فاتح علّاق: مفهوم الشّعر عند روّاد الشّعر العربي الحرّ، ص: 250
[3] - أدونيس: زمن الشّعر، ص: 164

الشّفويّة الجاهليّة كانت أساسا في تأسيس ذوق جمالي ساد لقرون، كان هدفه إطراب السّامعين،في حين أنّ شاعر الحاضر مختلف، و ذاك المستمع القديم صار اليوم قارئا وعند حضور أحدهما يغيب الثّاني و عندما يحضر القارئ يغيب الكاتب و العكس، حسب فكرة " موت المؤلّف " عند بارت، و تختلف قدرات و كفاءات كلّ منهما و مرجعيّاته، كما لا تغيب العين عن هذا البناء الشّعري الّذي يحدثه الشّاعر، فأصبح لها الدّور بحضور الكتابة و اتّساع رقعتها، فهي لها دور تحليلي للصّوّر: إذ تتلقّى الصّوّر جميعها ثمّ تقوم بهدمها و تفكيكها إلى أجزاء ف " العين حاسّة المسافة و الابتعاد و الانفصال، أمّا الأذن فحاسّة المباشرة و القرب والاتّصال "[1]، و على هذا النّحو و مثله راح الشّاعر في الكتابة الشّعريّة يستعيض بكفاءة الآداء بالكفاءة النّصيّة، وعوّض العروض الشّعري بانفتاح الإيقاع و توزيع المساحة الكتابيّة بين بياض و سواد،وكبر حجم الخطّ و صغره، و كلّ له دلالاته النّصيّة و بعد مفاهيمي من خلال هذا التّوزيع، للبياض أو اختلاف الحجوم بالنّسبة لخطّ الكتابة وكلّ هذا من نتاج الكتابة الّتي عوّضت جودة الآداء وحضور المتلقّي،وبهذا التّحوّل أصبح للإيقاع دور حلّ محلّ الأوزان الخليليّة في الرّيادة والسّيادة في الشّعر الحديث على وجه العموم،وفي شعر أدونيس على وجه الخصوص الّذي هو محلّ المراجعة والبحث الّذي يقول:" ... هكذا، بدلا من أن يدور الكلام على الحركة الشّعريّة العربيّة الحديثة في إطار هذا الوعي الإنسانيّ الكونيّ، بحيث تطرح المسائل الإنسانيّة و الجماليّة الكبرى، يتقزّم الكلام كلّه في وزنيّة الشّعر و نثريّته.

أن يكون امرؤ القيس أو المتنبّي كتب وزنا، أمر لا ينقص من عظمتهما ذرّة واحدة. وأن يكون النّفري وابن عربي كتبا نثرا،أمر لا يزيد في عظمتهما ذرّة واحدة.إنّ عظمة الكتابة هنا تكمن في ما يتخطّى الوزن والنّثر.إنّها في الكشف المعرفي الجديد والخلّاق و الجماليّة الّتي أقامتها بين اللّغة و العالم،وبين الإنسان والعالم، ولا يمكن تفضيل رامبو مثلا، على بودلير أو مالارميه، لمجرّد أنّ الأوّل كتب نثرا، و أنّ الآخرَيْن كتبا وزنا أو نثرا مسألة لا تدخل بأيّ وجه في القيمة الأخيرة الأساسيّة للشّعر، تلك بداهات "[2].

[1] - عبد السّلام بن عبد العالي: ثقافة الأذن و ثقافة العين، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص: 27
[2] - أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق، ص: 131

-الوزن و حضوره في شعر أدونيس:

عندما تلحظ قصيدة أدونيس " هذا هو اسمي " الّتي هي مشكلة من ستّة مقاطع، لها توزيعها الخاصّ الّذي لا يشبه توزيع القصيدة العموديّة الّتي هي ثابتة مربّعة أو مستطيلة، يتراءى لك المقطع، و الآخر تتسلسل في هذا النّظام التّراتبي:

" وَطَنِي فِيَّ لَاجِئٌ
قَادِرٌ أَنْ أُغَيِّرَ: لُغْمَ الْحَضَارَةِ هواسْمِي
قَادِرٌ أَنْ أُغَيِّرَ: لُغْمَ الْحَضَارَةِ هُوَ اسْمِي
لَسْتُ الرَّمَادَ وَ لَا الرِّيحَ
سَلَامٌ
لَمْ يَعُدْ غَيْرُ الْجُنُونِ "[1]

لم يعد يعثر على الأنموذج ذو الشّطرين: صدر البيت و عجزه و هذا من جديد القصائد الحديثة الّتي أخذت هذا المنحى الجديد بدءا بنازك الملائكة، و بدر شاكر السّياب اللّذين مالا إلى هذا النّتاج السّطري المحرّر من الأوزان، و لكن هذا التّحرّر شبه كلّي لأنّنا نلحظ بقايا أوزان، فهي قصيدة يتخلّلها البحر" الخفيف " الّذي هو إيقاع البنيّة العامّة للقصيدة، ثمّ أخذت تتناسل لتحديث أوزان أخرى تداخله تنويعا،بدأت بالمتدارك ثمّ انتقل إلى الرّجز ثمّ الرّمل الغالب على المقاطع القصيرة. فهو لم يسلك طريق الشّعر الحرّ كما لدى الأوروبيين، أو الذين اعتنقوا الرّومانسيّة بل كان يختار طريقا آخر يحفّه التّركيب الوزني، لم يكن شاعرنا هو يعلمه ففي السّطر الأوّل نلحظ هذا الوزن المركّب: فعلاتن / متفعلن.

ثمّ لتتداخل عدّة تفعيلات في السّطر الثّاني، الّذي هو قَبِل عمليّة التّرجيع لموسيقى تتكرّر كأنّها رجع الصّدى لتقرع أذن المتلقّي، و تعطيه نوعا من الانتباه و التّركيز، فهو يقول:

قَادِرٌ أَنْ أُغَيِّرَ: لُغْمَ الْحَضَارَةِ هُوَ اسْمِي
0/0/// / //0/ / //0/ / //0/ / 0/0//0/
فاعلاتن فعول فعولن فعول فعلاتن

هذا تداخل بين بحرين من الشّعر " الخفيف " و " المتقارب " الّذي تتّضح معالم الأوّل من خلال هذا الأنموذج من نفس القصيدة " هذا هو اسمي "

[1] - أدونيس: الأعمال الشّعريّة الكاملة، المجلّد الثّاني، ص: 268

- " مَاحِيًّا كُلَّ حِكْمَةٍ هَذِهِ نَارِي
- لَمْ تَبْقَ آيَةٌ – دَمِي الْآيَةُ
- هَذَا بَدْئِي
- دَخَلْتُ إِلَى حَوْضِكَ .. أَرْضٌ تَدُورُ حَوْلِي أَعْضَاؤُكَ
- نِيلٌ يَجْرِي طَفَوْنَا تَرَسَّبْنَا تَقَاطَعَتِ فِي دَمِي قُطِعَتْ
- صَدْرُكَ أَمْوَاجِي انْصَهَرَتْ لِنَبْدَأَ: نَسِيَ الْحُبُّ شَفْرَةَ اللَّيْلِ
- هَلْ أُصَرِّحُ أَنَّ الطُّوفَانَ يَأْتِي؟ لِنَبْدَأَ: صَرْخَةٌ تَعْرُجُ الْمَدِينَةَ
- وَ النَّاسُ مَرَايَا تَمْشِي إِذَا عَبَرَ الْمِلْحُ الْتَقَيْنَا هَلْ أَنْتِ ؟
- حُبِّي جُرْحٌ ؟
- جَسَدِي وَرْدَةٌ عَلَى الْجُرْحِ لَا يَقْطِفُ إِلَّا مَوْتًا. دَمِي غُصْنٌ اسْمٌ أَوْرَاقُهُ
- اسْتَقَرَّ ...
- هَلِ الصَّخْرُ جَوَابٌ؟ هَلْ صَوْتُكَ السَّيِّدُ النَّائِمُ يُغْوِي "[1]

إنّ رصف الكلمات على هذا الوجه يحيلنا مباشرة إلى الشّك والظّن بأنّ هذا الشّعر موزون ويأخذ نمطا من الأوزان المعروفة، و لكن عند مباشرة التّقطيع لهذا النّص الشّعري نلاحظ التّفعيلات التّالية:

- فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فع
- لاتن مست
- علن فعلاتن فعلاتن متفعلن فعلاتن فع
- لاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فعلا
- تن فعلاتن متفعلن فعلاتن فعلاتن متفعلن فاع
- تن فعلاتن مستفع لن فاعلاتن متفعلن فع
- لاتن فعلاتن مستفع لن فعلاتن فاعلاتن مستفع
- لن فعلاتن
- فعلاتن متفعلن فاعلاتن فعلاتن مستفع لن فعلاتن فعلاتن متف
- علا ف

[1] - أدونيس: الأعمال الشّعريّة الكاملة، المجلّد الثّاني، ص: 268

- علاتن فعلاتن مستفع لن فاعلاتن فعلاتن

إنّ البحر " الخفيف " هو الّذي استحوذ على النّص، و كان نواة النّص و رمزه العروضي، كما أخذ شاعرنا أدونيس بظاهرة التّدوير لأنّه " ... يسبغ على البيت غنائيّة و ليونة، ولأنّه يمدّه ويطيل نغماته ... "[1]، فهذا خضوع لمبدأ الجريان الّذي عرفته القصيدة الحديثة و فتّتت البنية العروضيّة للبيت، و تغيّر مفهومه، فأصبحنا نرى بقايا عروض، و لم يتجاوز عروض الخليل كلّيّة،فالشاّعر "يأخذ التّفعيلة و يتخلّى عن البحر كلّيا بأخذ تفعيلات من بحور متعدّدة وينظمها تنظيما جديدا مطابقا للإيقاع المعنوي في القصيدة ... "[2]، و هذه النّتفات، أو بقايا التّفعيلات هي كرسم دلّ على أوزان كانت في إيقاع الكتابة الشّعريّة، وهذا ما أطلق عليه شربل داغر " الطّريقة شبه عروضيّة "[3]،وهذه محاولة في البحث عن إبدالات إيقاعيّة تتجاوز المنجز العروضي

إلى أن نصل إلى نصوص قد اعتمدت بحورا متعدّدة من خلال حضور بعض تفعيلاتها، و هذا تنوّع في كيفيّة الاستعمال،وفي التّغيير، وفيه تكريس للحرّية وفتح للممكنات، و محاولة التّجريب للتّدليل على حرّية الفكر صحبتها حرّية التّغيير في النّصوص من خلال بحور الشّعر المختلطة ففي قوله:

" لَا أَرَى غَيْرَ رَأْسٍ يُرَجَّلُ فِي عَارِهِ	فاعلن فاعلن فعلن فاعلن
غَيْرُ رَأْسٍ تَدَحْرَجَ عَنْ كَتِفَيْه	فاعلن فاعلن فعلن فعلاتن
رُؤُوسٌ كُرَاتٌ	فاعلن فعلاتن
في مدارالعروش وساحاتها	فاعلن فاعلن فعلن فاعلن
اللَّاعِبُونَ	فالن فعول
تَتَمَسْرَحُ أَهْوَاؤُهُمْ فَوْقَ نَطْعٍ	فعلن فعلن فاعلن فاعلاتن
و اتّعِظْ	فاعلن
أَيُّهَا الشَّاهِدُ، الْأَلِيفُ لِصَحْرَاءَ هَذَا	فاعلن فاعلن فعول فعولن فعولن
الْجُنُونُ "[4]	فاعلان

[1] - نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1983، ص: 112
[2] - خالدة سعيد: حركيّة الإبداع، ص: 116
[3] - شربل داغر: الشّعريّة العربيّة، تحليل نصّي، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988، ص: 39
[4] - أدونيس: الكتاب 1، ص: 109

هناك تغيير في البحور من خلال هذه الأسطر، و هي محدّدة بتفعيلات قليلة داخلت تقريبا كلّ سطر، فكان الشّاعر يبدّل تفعيلة بأخرى و لا ينوّع في البحور، فرأينا أنّه يغيّر مرّة (فاعلن) ب (فعول) و (فعولن)، أمّا عن باقي ما غيّر من (فاعلن) فهي عبارة عن زحافات و علل لحقت بالتّفعيلات مثلا: الزّحاف (فعلن)، و الزّحاف+ التّرفيل (فعلاتن) و التّشعيث (فالن) و التّذييل (فاعلان)، و هذا الأنموذج يقدّم التّنويع في صورة محدودة، فقد جاء البحر المتدارك من خلال أربعة و عشرين تفعيلة، و البحر المتقارب من خلال أربع تفعيلات، و مع ذلك يمكننا أن نقرأ هذه التّشكلة الوزنيّة وأن نتابعها في علاقاتها المتواترة المتواجدة من خلال الدّلالات النّصيّة، و بؤرة النّص في هذا المثال، قد امتلأت بوصف كثرة القتلى و تكرّره، فهذا يثيرحفيظة القارئ و يؤجّج نفسيته، كما تتحرّك تفعيلة " فاعلن " على لسان المتكلّم، فتتحرّك في نفس الوقت الدّلالة مع إيقاع الأصوات المشكّلة للوزن و الدّلالة المعنويّة و عليه تتحرّك الصّور عند القراءة في مشهد درامي يعبّر عن السّطر الأوّل بقيمة إيقاع يتكوّن من: فاعلن فاعلن فاعلن فعلن فاعلن و يعود الإيقاع نفسه في السّطر الثّاني المكوّن تقريبا من نفس التّفعيلات فاعلن فاعلن، فعلن فعلاتن، لأنّ المشهد متشابه، و في السّطر الثّالث يرسم المشهد نفس الصّورة من الإيقاع المتواتر على وزن: فاعلن فعلاتن، و كذلك يعود المشهد في السّطر الرّابع على نفس النّغمات فاعلن فاعلن فعلن فاعلن، ثمّ تتراخى الحركة في السّطر الخامس ليتجدّد نبض الأصوات، و يتحرّر الوزن من روتين الإيقاع الأوّل إلى فالن فعول، ثمّ يرتفع التّواتر ليعود نبض الأوّل من خلال قوله:" تتمسرح أهواؤهم فوق نطع " ليبيّن هوى الحكّام و حبّهم للقتل، ثمّ يعود للمشّاهد ليقرعه بكلمة " و اتّعظ " الّتي لم يزل يأخذها نفس الوزن، لأنّه سكت وصمت عن جرائم القتل، من المفروض أن يثور على مشاهد الظّلم و الظّلام و السّطوة والعجرفة، فاستبدلت " فاعلن " ب " فعولن " وهذا التّنوّع في البحور يرافق التّغيّر في الدّلالة وهي تتّخذ من " فعل القتل، الذّبح، الشّنق، القطع، الحزّ، الإعدام ... أساسا واقعيّا في حيثيّات لغته وتخييلاته، أي أنّنا سنكون على موعد مع حفلة شعريّة متخمة بالدّم والقتل واشتقاقاته واستعاراته وامتداداتها

..."[1]،ولقد رمق أبو ديب كمال التّنوّع داخل النّص الواحد لشاعرنا ونظر إليه من منظورإبداعي عجيب، و من منظور اقتدار و استطاعة لدى الشّاعر أهّلته لهذا القول الكبير

[1] - رياض العبيد: السّيرة الشّعريّة للحاكميّة العربيّة في كتاب أدونيس، مجلّة فصول (الأفق الأدونيس)، العدد 2، المجلّد 16، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، خريف 1997، ص: 277

حيث أنّه يأتي ب (فاعلن) في السّطر الشّعري و يخالط السّطر ب (فعولن) و في هذا التّشابك ليٌّ لعنق السّرد، و في هذا التّحوّل و التّغيّر من تفعيلة لأخرى، هو تحوّل دلالي بحت:

" ... لَنْ أُوَاطِنَ غَيْرَ التَّمَرُّدِ فِيهَا وَ الْخُرُوجُ عَلَيْهَا
عَبَثًا تَتَشَاءَمُ تَمْحُو طَرِيقِي
وَ تُنَقِّرُ هَذَا التُّرَابَ
أَيُهَذَا الْغُرَابُ

و من اللّافت تماما في المقطع الأخير أنّ الخروج الإيقاعي يتماكن فيزيائيّا مع اللّفظة الّتي يجسّد الخروج على مستوى الدّلالة و الرّؤيا، و هي بحقّ كلمة و " الخروج " عليها. و إنّ مثل هذا التّماكن المتكرّر في نصّ أدونيس ليبيّن المعجزات الفنّية الصّغيرة الّتي يقدّر الشّاعر المتميّز عل تحقيقها في شعره "[1]

و في بعد شعريٍّ آخر لأدونيس يؤكّد قول كمال أبو ديب:

" الْجِدارُ الَّذِي أَتَقَيَّأُ فِي ظِلِّهِ شُقُوقٌ
أَتُرَاهَا سُطُورٌ
كَتَبَتْهَا يَدُ الْوَقْتِ أَمْ نَفَثَاتٌ
مِنْ حَنَاجِرَ صَارَتْ رَمَادًا
أَمْ تُرَاهَا ارْتِجَاجٌ
جَسَدٌ آخَرَ لِلْبُرُوقِ
خَيْطُ ضَوْءٍ سَوَادٌ
يَتَعَذَّرُ أَنْ أَقْرَأَ الْآنَ هَذِي الشُّقُوقِ "[2]

لقد تمّ تكرار الصّيغة الوزنيّة الّتي هي(فاعلن) ستّ وعشرين مرّة بجميع ما يطرأ عليها من تغيير،كما تمّ تغيير طفيف لحق السّطر من القصيدة على النّحو التّالي:"الجدار الّذي أتقيّأ في ظلّه شقوق،فاعلن،فاعلن،فعلن،فاعلن،فعولن.

ويقوم بتكرار هذه القيّم الوزنيّة ليبيّن من خلالها قدرته على البناء وفي نفس الزّمن على التّغييرفي تفاعيل البناء النّصّي،ومن خلال قوله نلمح هذه القدرة:

[1] - كمال أبو ديب: هو ذا الكتاب (هول، ريبة، سحر) ما فيه، ص: 250
[2] - أدونيس: الكتاب1، ص: 325

"زَمَنٌ لِلسُّقُوطِ،وَشِعْرِي هَدَّامُهُ الرَّجِيمُ،
الْمَدَائِنُ مَمْهُورَةٌ
بِخَواتِمَ أَنْقَاضِهَا
وَالدُّرُوبُ عَلَى كُلِّ أَرْضٍ
وَهْنٌ ،أَوْدَمٌ،أَوْغَضَبٌ
وَأَنَا لَاأَقُصُّ الشَّقَاءَ،وَأَنْفُرُ مِنْ وَصْفِهِ
زَمَنٌ لِلسُّقُوطِ وَشِعْرِي
كَوْكَبٌ يَرْتَقِبُ
دَعْوَةٌ لِلْهُبُوطِ إِلَى آخِرِ الْجَحِيمِ"[1]

لقد أعاد تكرار كلمة(فاعلن) في هذا النّص،وقام بتغيير(فاعلن) ب(فعول)مرّتين فحسب،عند كلّ من السّطر الأوّل على مستوى الكلمة"الرّجيم"وآخر كلمة في السّطر الأخير"الجحيم"كما تداخلت في هذا النّص هذه التّفاعيل لتبرز خاصيّة التّنوّع والاقتدار،وفي ذات الزّمن الحركة النّفسيّة الّتي أثارتها صيغة "فعولن"في آخر سطر من كلمة"الرّجيم"،وآخر كلمة من السّطرالأخير"الجحيم"،وهذا التّشاكل أثرى البنيّات الوزنيّة من النّص،وأثرى البنية الخطابيّة كما لشاعرنا قصائد تلتزم بالوزن الواحد والقافيّة الواحدة ،رغم أنّها سطريّة تعود إلى التّقليد،يقول في نص أسماه :"المتلمّس":

هَذَاسُهَيْلٌ ،وَهذِي نَارُهُ قُبِسَتْ :
لَا شَيْءَ،فَالنَّجْمُ لَا يَعْطِي وَلَا يَعِدُ
أَغْرِقْ جِرَاحَكَ فِي كَأْسٍ تُعَاشِرُهَا
وَلِيَشْطَحِ الرَّأْسُ ،وَلِتَشْرُدَ بِكَ الْكَبِدُ
لَكَ التَّرَحُّلُ مِيثَاقٌ ،إِذَا صَغُرتْ
عَلَيْكَ أَرْضٌ،وَضَاقَ النَّاسُ وَالْبَلَدُ
فَلَايُقِيمُ عَلَى خَسْفٍ يُرَادُ بِهِ
إِلَّا الْإِذْلَالُ :غَيْرُ الْحَيِّ ،وَالْوَتَدِ
هَذَا عَلَى الْخَسْفِ مَعْقُولٌ بِرُمّتِهِ

[1] -أدونيس:الكتاب1،ص:203

وَذَا يُشَبَّحُ ،فَلَايَبْكِي لَهُ أَحَدٌ "[1]

لقد وردت القصيدة على منوال البحر البسيط،الّذي التزمه شاعرناإلى غاية النّهاية ،مع قافيّة واحدة عاشرت جميع نهايات الأسطر والقافيّة هي" مابين آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه،مع المتحرّك الّذي قبل السّاكن"[2]وهي تطبيق كالتّالي:لَايَعِدُ(//0////)كما التزم بحرف هو"الدّال"في النّص كلّه،وقافيّة المتراكب الّتي تنتهي بساكنين تفصل بينهما ثلاث حركات،وكلّ هذا يصبّ في الحركة الإبداعية الحديثة ،والأخصّ منها في الكتابة الشّعريّة"فكّت الكثيرمن قيود الاضطرار إلى القافيّة وهذا كلّه إنّما يحصل في صالح المستوى الدّلالي الّذي يتنفّس بعمق في مجال حيوي.."[3] فكان غالب الشّعراء يلتزمون بالقافيّة مضحّين بالدّلالة لتستقيم لهم القافيّة،غير أنّ الكتابة الشّعريّة الحديثة مالت إلى التّنويع والتّغيير بغية تخصيب الدّلالة،فتخلّت أحايين كثيرة عن القافيّة فدخلت القافيّة في عمق التّركيب الشّعري،كما تماهت في بنية النّص،كقول شاعرنا:

"تَتَغَنَّى الزُّهُورُ بِشِعْرِاللِّقَاحِ ،وَيَرْقُصْنَ

فِي الرِّيحِ رَقْصَ الشَّرَرِ

النَّهَارُ جِهَارًا يُوَقِّعُ كَاللَّحْنِ،

وَاللَّيْلُ فِي خُفْيَةٍ ،يَبْتَكِرُ

بَعْضُهَا شَطَحَاتٌ،عَنَيْتُ الْجِبَالَ،وَبَعْضُ

سُوَرٍ

وَبَيْنَ وَادٍ وَوَادٍ

تَقَطَّعَ حَبْلُ الْقَدَرِ

إِنَّ رَأْسِي مَلِيءٌ بِالْكَوَاكِبِ:ضَوْءُ الْبَصِيرَةِ

ضَوْءُ الْبَصَرِ

تَوْأَمَانِ ،وَضَوْءُ التَّمَرُّدِ وَعْدُهُمَا الْمُنْتَظَرُ "[4].

لقد أعطت القافيّة زخما شعريّا دفعت بالدّلالة قدما، كما أعطت لحرف الرّويّ سكونا لازما، فأضفى عليها سكونا متميّزا يجب الالتفات إليه والتّنبّه لوجوده، كما جعل من الكلمة الواحدة

[1] أدونيس:الكتاب 1،ص:177

[2] -محمّد عبد المجيد الطّويل:القافية دراسة الدّلالة،دار الغريب القاهرة،ط 2006،1 ص:45

[3] -محمّد صابر عبيد :القصيدة العربيّة الحديثة بين الدّلالة والبنية الإيقاعيّة،منشوراتاتّحاد الكتّاب العرب ،دمشق،(د.ط)،2001،ص:87

[4] -أدونيس: الكتاب1،ص:289

سطرا شعريّا جعلت السّطر الخامس مع السّادس مدوّرا، وهذا ما جعل الاستحالة في القصيدة موجودة في القصيدة التّراثيّة، وجعل الكلمة"سور"متوحّدة لينبّه القارئ لمركزيّة الكلمة .

لقد قدّم شاعرنا صورة الشّاعر الفذّ الّذي استطاع أن يرسم ملامح الحداثة ، ويوقّع على خوض المغامرة، ويستطيع أن يقدّم نفسه فارس الصّدارة بطاقات خلّاقة مثريّا إنسانيّتها على الاستمرار والدّيمومة، وثورة على القديم ومقاطعته، والأمّة لا تقاطع ماضيها ولا تتنكّر له، فالمنبتّ لا أرضا قطع ولا ظهرا أبقى؟!.

خـــاتمـــة

خـاتمة

لقد ذكرنا ونحن في إطار البحث وبالتحديد في مقدمته التي تساءلنا فيها بكلّ وضوح عن خرق حدود التاريخ ومساءلته بمفاهيم حداثية تريد للنصوص أن تعرف الجدّة وإعادة البناء من حيث البناء ومراجعة القراءة، وهذه القراءة ما هي إلاّ مدّ لجسور العلاقة والوصال مع شعرنا القديم خصوصا ما تعلّق به من مفاهيم حقيقية تريد العدل والإنصاف، وأحكام أخرى جائرة دون الطّمس و التّقزيم على حساب الحقيقة والواقع الشّعري، والمتتبع لهذه الآثار خاصة عند الآمدي يدرك حقائق مميزة تحوز الاهتمام، وهي أن الصراع لا ينفك يأفل في جيل من الأجيال حتى يظهر صراع آخر توقظه العصبية والتّحيّز وهذا ما آثاره أدونيس في كتاباته الحداثية من أجل إنصاف الشعريّة الحقّة دون اغماط وإغفال لأصحابها بغية إعادة تأليف الحركة الشعرية من أجل الاستمرار و التجديد الدّائم، لكن هل حازت الشعرية العربية بمفهومها الواسع نصيبا من العدل والإنصاف بين ناقدين كبيرين عاشا في زمنين متباعدين أثارا بالتقريب نفس الأسئلة؟، لكن باعتماد الأوّل على نظريات نقدية وأحكام سابقة جعلته لا يتفرد بالإجابة عن الأسئلة المختلفة، ومن هذا ومثله خرجنا بما يلي من النتائج:

1.لقد اعتمد الآمدي على القرآن الذي اعتمّد البيان و الوضوح في الجمالية الشّعرية كشرط أساسي لبناء شعريّة حقّة، وهذه بداية منهجيّة لفلسفة الفهم عند العرب. وبذلك يتأكد أن البحث في فكر القدماء في جانبه الجمالي لا يمكن أن يستقيم منهاجه دون نظرية الفهم المرتبطة أساسا عند العرب بالنّص الديني، باعتبار أن الدولة الإسلامية هي حضارة نص.

2.الارتباط بقضية (البيان والتبيين) خاصة في جانبه الإيضاحي للقرآن من خلال الأحاديث المبيّنة، وخطاب النحو المشكل في جانبه الإعرابي الإيضاحي، فالاستقامة في اللفظ والمعنى شرطان متلازمان لضمان الإبانة فقها ولغة اكتسبها الآمدي من الجاحظ الذي وظّفها في الجانب النقدي الجمالي وآخر بلاغي.

3.التأكيد على التلازم بين المفهوم والجمال في قضية اللّفظ والمعنى عند بناء البيت أو القصيدة، فلا تفريط ولا إفراط في الإفهام ولا في التلطيف المعنى إلى حدّ التعجيب ومفارقة الحقائق لأن في هذا غمط بين قاعدة التلازم والامتاع، فالعرب يصلون النافع بالجميل.

4.إنكار شعر السّخف بمفهوم عقلي إجلالا للعقل في الجدّ والإبداع.

5.الدعوة إلى التوسّط و الاعتدال بمفهوم (المقدار) عند الجاحظ، وهذا التوسّط مفهوم ديني بحت يجمع بين البيان والسحر والإفهام والتأثير وهذا ما اصطلح عليه بالشّعرية والجماليّة الملازمة للإفهام.

6.الجميل عند الآمدي موظف لخدمة النّافع وهذا تأثرا بالسّلف خاصة منهم الجاحظ، وهذا مما يؤكد أنّ نظرية الفنّ للفنّ غير معروفة عندهم وفي أدبهم عامّة.

7.فالآمدي مهما بلغ من إحساس مرهف بجماليّة القول مع الدرايّة الدقيقة بمسالكها فإنه لا يمكنه الخلاص من ربقة الفقيه المتديّن السّاكن في أغوار نفسيته.

8.إعجاب الآمدي بالكذب الفنّي في جانبه الواسع التخيلي، لكنه يعود إلى الصدق الفنّي ربطا بالأصالة مع الوازع الديني اتقاء للكذب مهما كان نوعه.

9. تغليب العقل عند النّقد، فأزمة النّقد القديم عنده وعند سابقيه، هي جانب من جوانبها أزمة حريّة، فالآمدي لا يبدو حرا في اختياره الجميل في ظل سلطة دينيّة بحته تلجمه، فلا يملك النّاقد سوى تسليط قهره على الشاعر المنقود (أبو تمام) فيسلط عليه جامّ قهره.

10. ألاّ يخرج الشاعر من ربقة الصّدق وأن يحتاط من الكذب والغلوّ، وأن يقول شعرا فيه فائدة وأن يبتعد عن السّخف.

11. الإبداع عنده وفق ما قالته العرب، ومن خرج منها عدّ خارجا عن السّلطة النقديّة.

12. الآمدي غير حرّ في اختياراته، لذا لا يتعامل مع الشّعر وفق حريّة الإبداع.

13. أس الشعريّة عنده هو أساس بياني فلبّها قائم في أخضان القرآن وأحاديث النبي ثمّ كلام الأعراب الفصحاء ضمن ما اصطلح عليه خطاب القدوة ورصدنا هذا من خلال تصّورات الجاحظ البيانيّة.

14. حلاوة الشّعر عنده قائمة على الإبانة المستوحاة من البلاغة الأنموذج وهي تدور حول حلاوة اللّفظ وصحة العبارة وقرب المأتى وانكشاف المعاني.

15. التنظير بين الشاعرين قائم على الكلام البليغ حفاظا على شرط الإفهام دون غموض أو إسراف، ومرتكز هذا القرآن خطاب القدوة.

16. الشعر عنده أجوده أبلغه مع إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة مستعملة لا تبلغ الهذر الزّائد ولا تقف في نقص دون الغاية.

17. لا يتأتّى الشّعر وغلبته مع قبوله إلاّ من خلال المقارنة والمقابلة أو المقايسة.

18. إحصاء جميع أشعار الشاعرين لتأكيد شعريّة أحدهما من خلال الموازنة.
19. المفاضلة بين المفاهيم الشّعرية للحصول على الحكم بالشّعرية الحقّة.
20. الاعتماد على المنهج التطبيقي لتحقيق إحدى الغايتين الوصف والحكم أو كليهما معا.
21. الآراء النقدية بين شعري البحتري وأبي تمام في تفضيل أحد الشاعرين و ذمّ الآخر.
22. إحصاء المعايب الشّعرية عندهما.
23. فضل الشّاعرين فيما تفوّق فيه وأبدعا.
24. الموازنة أو النّقد التّطبيقي على شعريهما لتحقيق مفهوم الشّعرية أصالة وجماليّة.
25. التّعرض لكل القضايا النّقديّة لإبراز أهمية أحدهما على الآخر في بعض الجوانب دون غيرها والعكس.
26. إظهار القضايا النقديّة متلاحمة دون فصل إحداهما على الأخرى للوصول إلى تقديم أحدهما على الآخر من خلال هذا الوضوح والإبانة.
27. إعطاء القضايا النقديّة الصّورة الكليّة لدراستها دراسة متكاملة حتى يتم الخروج بصورة متكاملة تستقل كل واحدة منها عن الأخرى وبهذا يمكن إعطاء الصورة الشّعريّة الكاملة عن المفاضلة و الاجتباء.
28. الموازنة بين قصيدة شعريّة وأخرى للشّاعرين قد اتفقتا في الوزن والقافية والإعراب والمعنى المشترك.
29. الموازنة عنده تدعو إلى التنافس بين الشّعراء بشرط قيامها على العدل مظهرا الفضائل والنقائص عند كل شاعر على حدّ سواء.
30. حصر الأخطاء في الألفاظ والمعاني، واللغة وأخرى تتعلق بالبديع وأخطاء تعلّقت بالعرف والعادة، وقد جعل من أخطاء المتقدمين مدخلا إلى دراسة الأخطاء عند أبي تمام والبحتري.
31. الإشارة إلى المعاني المشتركة والخاصّة عندهما و الوقوف على المميز من المعاني والخاصّ بكليهما عند الإبداع والامتاع.
32. تتبع الجوانب المؤثرة في اللّفظ والمعنى و في الطبع والصنعة.
33. السّرقات التي قام بها الشاعران بين الحسنة اللّطيفة وأخرى قصّرت في المعنى أو اللّفظ أو زادت فيه.

34. إعطاء صفة السرقة للخاصّ من المعاني لا العامّ والمشترك فيها.
35. دراسة الجديد والقديم من الشّعر مع الميل إلى القديم والطبع نبذ التكلّف.
36. مما لا يدعو إلى الشّك فيه أنّ كتاب الموازنة وما قدّمه لمفهوم للشّعريّة الحقّة قد أعطى لشعرية العصر نقدا يعتبر ذروة النقد في حاضرهم ذاك الممتد إلى نهاية القرن الرّابع هجري، كما يعتبر الكتاب (الموازنة) من أعظم الكتب وأجّلها التي عرضت لجميع القضايا النقديّة ودراستها دراسة شاملة مستفيضة شاملة، وربطت بين جميع المفاهيم الشّعريّة ربطا وثيقا لا يمكن فصل مفهوم عن آخر عند دراسة أي شاعر، وجعلت من الموازنة كحجر أساس التي تدور عليه تلك المفاهيم الشّعريّة مجتمعة وأعطت صورة كاملة لحركة النقد العربي عند نشأته وحتى نهاية القرن الرابع هجري.

لقد عرضنا كثيرا من الآراء النقدية التي سبقت الآمدي وكانت مرتكزه الأساس لإصدار الحكم والإستناد عليه، فضلا على الآراء النقديّة المعاصرة بالإضافة إلى آرائه النقديّة المعاصرة ممن عاصره. بالإضافة إلى آرائه النقديّة الفاصلة في الكثير من الأحيان التي ختمها بميل للماضي والواقع و الصب في وعائه.

أمّا أدونيس الذي سجّل حضوره بقوّة الكتابة وحضور ملفت للنظر بفكر فرض التحوّل والحركة. بدأ بتقويض الماضي والانشغال بمفهوم الإنسان كموجود في التاريخ ، ولكن ليس بواقع الوجوديين فكان:

1.رفضه الكلي للشعر الواقعي والالتزام في الكتابة.
2.الاختلاف عن الجماعة وتحقيق التميّز بالحركة الدّائبة.
3.سبر أغوار النفس والبحث عن إمكاناتها الداخلية.
4.التماهي مع أشياء العالم، وانتهاك المعهود.
5.التماهي الكّلي للذّاتية مع الآخر في نسيج قشيب يحقّق العالمية.
6.بؤرة العالم هو الإنسان والاحتفاء بالحرية المطلقة.
7.تشجيع الخطيئة والجنون والفوضى والموت. من أجل خرق النّظم السّائدة والانزياح من المألوف.
8.التمرّد على المقدّس.
9.تبني المجاز كمحور أساس للمفهوم الشّعر الحّق، ما دامت الوقائع تتبنى الوضوح.

10. استثمار المرجعيّة الصّوفية في أسلوبها وكيفية تعاملها مع أبعاد أصلها دينيّ.
11. الاحتفاء بالخيال الشّعري كمفهوم خارج سلطة العقل.
12. استعمال تقنية التراسل بين الحواس التي جعلت القلب يفكر والعقول تعشق.
13. إبداع حقول نصيّة لها مفاهيم شعريّة متناقضة تجعل من المتلقي يجد نقاط التلاقي.
14. استعمال المناهج الصّوفية في تشكيلاتها النّصيّة وطرقها من خلال: إبعاد العناوين واستبدالها بالحروف لفتح عالم الرموز وما تعنيه الحروف من خلالها.
15. إثارة الذوات العارفة خارج العقل والحقيقة.
16. البحث في أغوار الباطن لإيجاد الحقائق وفكّ رموزها ويظهر هذا من خلال تعامله مع أشياء العالم خاصة الطبيعة.
17. تنصيب المفاهيم الشّعريّة الحقة مكان المقدس والانتقال من مركزية الله إلى مركزية الإنسان.
18. محاولة كشف الغيب عند العملية الإبداعية الشّعرية.
19. محاولة زعزعة الفكر العربي الواقعي من خلال زعزعة المفهوم الإلهي وبناء مفهوم آخر إنساني.
20. تعطيل مركزية الله من خلال هذه المفاهيم لتحقيق الكونية تدور حوله من خلال كتابه «الكتاب».
21. مغامراته الإبداعية في مفهومها الشّعري تقوم على تفويض المتعارف عليه وتقول مالم يقله الخطاب الرّسمي.
22. إعطاء السرد الشّعري مصداقية من أجل كسب ثقة القارئ بخلخلة الأحداث والقطيعة مع الماضي بالانعتاق نحو المستقبل.
23. التماهي مع ذوات أخرى لتحقيق مشروع رواية التاريخ فيصير «الأنا» أنا متخيّل.
24. من خلال الرواية الشّعريّة للتاريخ تشكّلّت المفاهيم الشعريّة المختلفة داخل النص الواحد.
25. إخضاع الشخصيات التاريخية للتخييل فجعل من الرّاسبين بارزين والعكس.
26. إظهار المهمّشين عبر التاريخ (القرامطة) لإعادة بناء الواقع التاريخي من خلال الذاكرة لا الواقع المكتوب بالإشادة بالأوليّة الزمنية.

27. انتقاء التاريخي الملطخ وإخراجه المخرج الحذف بغية إعادة تأليف المشهد والحركة.
28. مواجهة التاريخ باعتباره ميراث يحق له تحويره من خلال الشخصيات بنقل الوقائع إلى المتخيّل.
29. تطويع المفاهيم الشّعريّة وفق رؤى كتابة ذاتية.
30. توظيف الأساطير بطريقة التماهي كلّي إلى غاية عدم الفصل بين المفاهيم.
31. التركيز على الجانب الميتافيزيقي كليّة وهذا برؤية الشّاعر الوجودية للشّعر مع رفضه المطلق للإلزام و الثابت.
32. براعة الشّاعر من خلال صهر الأساطير داخل منتج نصي واحد.
33. لم يعطل جهاز العروض بإبقائه على التفعلة بدل البحر، وهذا التحّول في بنية التوتر الدّلالي، فالإنتاج النّصي وطيد بتوتر الدّلالة النّصيّة.
34. لم يتحرر من الأوزان مع ابتعاده عن قصيدة النثر بتطويع أفكاره وفق هواجس التفعلة.
35. استخدام القوافي في بعض النصوص عن طريق تنويع الكلمات على شكل أسطر شعريّة.
36. أخذ القوافي على شكل لبّ دلالي للنّص وأحدث ظواهر في القافية بإرادها مدوّرة فيكون منها في سطر شعري، والجزء الأخر في سطر شعري أخر.
37. تغذية الجانب الإيقاعي والدلالي معا بتكرار الجمل والحروف والمقاطع والكلمات لتشكيل البؤرة الدّلالية للنّص، لنقل هواجس الشّاعر المفاهيمية.
38. تحويل الفضاء النصي الواحد لعدّة ممكنات لإعطاء بعد دلالي متنوع ومختلف في آن.
39. تجريب ممكنات أخرى بإعطاء هيئات طباعية مختلفة للكلمة والحرف والجملة بغية تعزيز الدّلالة البصريّة بدل السّماعية.
40. تعدد الأصوات داخل النّص الواحد لتحقيق الصّراع فتصبح الأنا الواحدة متشظية تحوي عدّة متناقضات لا تصالح فيها.
41. إثارة المفاهيم الشعريّة البعيدة من خلال اللّغة بتجاوزه الواقع مع الرفض الكلي للغة التي هي مسخرة لخدمة الإيديولوجي والسياسي مع الإلحاح على الجمالية الشّعريّة.
42. تجاوز المرجعيات اللّغوية والمشترك الجمعي منها والنزوح نحو التميّز والتّفرّد، فانحاز إلى الطبيعة، واستوحى منها رموزه وسخرها لخدمة قناعته الفكرية.

43. الاهتمام بالثنائيات مثل الموت والحياة مع الصور المشكلة لوعي الإنسان داخل الانسجام والتضّاد.

44. استثمار قدرات اللّغة من أجل خلق وعي فكري جديد يميل إلى عالم الشاعر الداخلي و إلى عالم يبرز الطبيعة في رموز ذاتيّة داخل سياقات إبداعية مأنسنة.

45. استخدام الرمز بخلق سياقات ذات دلالات كثيرة ومتعددة.

46. فلسفة اللّغة في نصوصه لإنتاج قول مفارق يخالف المنوال.

47. التأليف عند الشّاعر مموها بالفجاءة خاصّة في تركيبه للاستعارات المدهشة فأخذ العدول أقضى الممكنات.

48. الإنتاج الشّعري مبّطن بالفجاءة الحذرة،خاصة عند انتاحه للاستعارة الغريبة فيأخذ العدول عنده أبعد الممكنات.

49. إخراج القارئ من النص في تركيبه للأسطورة ثم يعيده إليه.

50. القارئ الضمني عند الآمدي مثّله «عمود الشّعر» أمّا القارئ الضمني عند أدونيس مبنيّ على الاختلاف والمغامرة ولا يخضع لأي مقياس.

51. نشر الفراغ بين النصوص ليملأه القارئ الضمني.

52. تعتيم النّصوص حتّى يكون التّشارك بين النّص والمتلقي فيحدث التّذكر.

53. إيقاظ فاعلية التّأويل عند المتلقي وهو يعبر من مفاهيم شعريّة لأنّ النّص ينبّه إلى المشترك بينهما.

ورغم هذا تبقى مفاهيمنا الشّعريّة مزجاة عبر هذا الخضم الذي باشرنا الرّؤية فيه عبر رؤيانا القاصرة ولعلّنا نقول قد ألممنا بالنّزر القليل منها، وقد تنفتح مسارات أخرى لمتلق آخر قد أغفلنا أو فاتنا نحن ذكرها، ولعلّ في قراءات قريبة نكون قد أعطينا الموضوع قراءات أخرى لم تتيسّر لنّا من قبل.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش
- الحديث الشّريف

المصادر:

1- ابن أبي الأصبع: تحرير التّحبير في صناعة الشّعر والنّثر وبيان إعجاز القرآن،تحقيق محمد حنفي شرف، القاهرة،(د.ط)،1995.

2- ابن الأثير:المثل السّائر، تحقيق أحمد الحوفي،بدوي طبانة، مكتبة النّهضة، مصر، القاهرة، (د.ط)1959.

3- ابن المعتز: طبقات الشّعراء، تحقيق صلاح الدّين الهواري، دار ومكتبة الهلال ، بيروت،لبنان، ط1 ،2002.

4- ابن المعتز: طبقات الشّعراء،تحقيق عبد السّتار أحمد فراج ،دار المعارف القاهرة،ط4،1981.

5- ابن المعتز: كتاب البديع، تحقيق كراتشفوسكي وتقديمه، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982.

6- ابن المعتز:كتاب البديع،تحقيق عبد المنعم خفاجي،دار الجيل، بيروت،ط1،1990.

7- ابن جنّي: الخصائص، تحقيق محمّد علي النّجار، دار الكتب المصريّة، القاهرة،ط2،1952.

8- ابن خلكان:وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان، تحقيق إحسان عبّاس، دار الصّادر بيروت، لبنان.(د.ط)،1972.

9- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشّعر وأدبه ونقده، تحقيق صلاح الدّين الهواري، وهدى عدى، دار ومكتبة الهلال، بيروت ،لبنان،(د.ط)،1996.

10- ابن سلّام الجمحي : طبقات فحول الشّعراء،تحقيق محمود محمد شاكر،طبعة منقحة،القاهرة،مطبعة المدني،(د.ط)،1974.

11- ابن سنان الخفاجي: سرّ الفصاحة، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، (د.ط)،1953.

12- ابن سنان الخفاجي:سر الفصاحة ، تحقيق عبد المتعال الصّعيدي،مطبعة محمّد علي صبيح،مصر ،(د.ط)،1952.

13- ابن سنان الخفّاجي:سرّ الفصاحة، تحقيق عبد المتعال الصّعيدي، مطبعة محمّد على صبيح، مصر ،(د.ط)،(د.ت).

14- ابن طبا طبا: عيّار الشّعر، تحقيق محمد زغلول سلّام، الإسكندريّة،مصر،منشاة المعارف،ط3،(د.ت).

15- ابن طبا طبا:عيّار الشعر، تحقيق طاهر الحاجري ومحمد زغلول سلّام،المكتبة التّجاريّة القاهرة،(د.ط)،1965.

16- ابن قتيبة: الشّعر والشّعراء ، الدّار العربية للكتاب، ليبيا-تونس،ط3،1983.

17- ابن قتيبة:تأويل مشكل القرآن،تحقيق،السّيّد أحمد صقر،دار إحياء الكتب العربيّة،(د.ط)،1954.

18- ابن منظور: لسان العرب، المجلّد الثّامن، دار صادر، بيروت،(د.ط)،(د.ت).

19- ابن منظور: لسان العرب، دار الصّادر، بيروت، لبنان ،(د.ط)،2010.

20- ابن وهب:البرهان في وجوه البيان، تحقيق حنفي محمد شرف، مطبعة الرّسالة، القاهرة،(د.ط)،1969.

21- أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي: الكليّات، معجم في المصطلحات والفروق اللّغوية،تحقيق عدنان درويش،محمد المصري،مؤسسة الرّسالة،ط1،1992.

22- أبو الحسن الأشعري:كتاب مقالات الإسلاميين واختلاف المصلّين، تحقيق هلموت ريتر، دار غرنز شتايز،ط3،1980.

23- أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، تحقيق محمّد عزّة نصر الله، المكتبة الثّقافيّة بيروت،(د.ط)،(د.ت).

24- أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني،تحقيق لجنة من الأدباء،بإشراف عبد الستار أحمد فراج، دار الثّقافة ،بيروت،لبنان،ط8،1990.

25- أبو القاسم محمود ابن عمر الزّمخشري: أساس البلاغة ، تحقيق عبد الرّحمن محمود،دار المعرفة، بيروت،(د.ط)،1979.

26- أبو الهلال العسكري:الفروق في اللّغة، تحقيق لجنة إحياء التّراث العربي،الدّار العربيّة للكتاب،بيروت،لبنان،ط6،1986.

27- أبو تمّام : الدّيوان، شرح الخطيب التّبريزي، دار المعارف، مصر ،(د.ط)،1983.

28- أبو تمّام: الدّيوان، شرح الخطيب التّبريزي ،تحقيق محمد عبده عزّام،دار المعارف، القاهرة،(د.ط)،1983.

29- أبو حيان التّوحيدي: الإمتاع والمؤانسة،تحقيق أحمد أمين، أحمد الزّين،دار المكتبة العصرية، بيروت،(د.ط)،1953.

30- أبو زيد القرشي : جمهرة أشعار العرب، بيروت،دار صادر،(د.ط)، (د.ت).

31- أبو نواس:حققّه وضبطه وشرحه أحمد عبد المجيد الغزالي،مطبعة مصر،(د.ط)،1953.

32- أبو هلال العسكري: الصّناعتين في الكتابة والشّعر، تحقيق محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم،المكتبة المصرية، بيروت، (د.ط)،(د.ت).

33- أبو هلال العسكري: كتاب الصّناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة المصريّة،بيروت،(د.ط)،1986.

34- أبوعلي المرزوقي:شرح مشكل أبيات أبي تمّام المفردة،تحقيق خلف رشيد نعمان،عالم الكتب، بيروت، مكتبة النهضة المصريّة،ط1،1987.

35- أدو نيس: الحوارات الكاملة،بدايات للطّباعة والنّشر،سوريا،ط1،2005.

36- أدو نيس:الآثار الكاملة، المجلّد الأول، دار العودة بيروت،ط1،1971.

37- أدونيس: أبجدية ثانية، دار توبقال المغرب،ط1،(د.ت).

38- أدونيس: أغاني مهيار الدّمشقي، دار مجلّة شعر،بيروت،ط1،1966.

39- أدونيس: الثابت والمتحول،بحث في الإتباع والإبداع عند العرب،تأصيل الأصول،دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع،ط5،1986.

40- أدونيس: الصّوفيّة والسّريالية،دار السّاقي،بيروت ،لبنان،ط1،1991.

41- أدونيس: الكتاب،أمسى المكان الآن 3،دار السّاقي،بيروت،ط1،2002.

42- أدونيس: المحيط الأسود، دار السّاقي، لبنان،ط1،2005.

43- أدونيس: النّص القرآني آفاق الكتابة،دار الآداب، بيروت،ط1،1993.

44- أدونيس: سياسة الشّعر، دار الآداب، بيروت، لبنان،ط1،1996.

45- أدونيس: سياسة الشعر،دار الآداب،بيروت،ط1،1985.

46- أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق،دار الآداب لبنان،ط1،2002.

47- أدونيس: وقت بين الرماد والورد،ديوان،دار الآداب بيروت،ط1،1980.

48- أدونيس:الأعمال الشّعرية الكاملة،المجلد الأوّل،ديوان قصائد أولى،دار العودة بيروت،ط4،(د.ت).

49- أدونيس:الثّابت والمتحوّل،بحث في الإبداع والإتبّاع عند العرب،دار السّاقي،بيروت، لبنان،ط7،1997.

50- أدونيس:الثّابت والمتحوّل،بحث في الإبداع والإتّباع عند العرب،ط7،1994.

51- أدونيس:الثّابت والمتحوّل،بحث في الإتّباع والإبداع عن العرب،صدمة الحداثة دار العودة بيروت،(د.ط)،1983.

52- أدونيس:الشّعريّة العربيّة،دار الآداب ،بيروت،ط2،1989.

53- أدونيس:الكتاب، دار السّاقي،بيروت،ط1،1998.

54- أدونيس:النظام والكلام،دار الآداب، بيروت،لبنان،ط1،1993.

55- أدونيس:فاتحة لنهايات القرن،دار العودة، بيروت،ط1، 1980.

56- أدونيس:كلام البدايات،دار الآداب،بيروت،ط2،1989.

57- أسامة بن منقذ:البديع في نقد الشّعر،تحقيق أحمد بدوي،حامد عبد الحميد،شركة ومكتبة ومطبعة مصطفى ألبابي الحلبي وأولاده، مصر،،(د.ط)،(د.ت)

58- الأصمعي: فحولة الشّعراء، تحقيق محمد عودى سلامة،أبو جرى ومراجعة رمضان عبد التّواب، القاهرة،مكتبة الثّقافة الدّينيّة،(د.ط)،1994.

59- الآمدي: الموازنة، بين أبي تمّام والبحتري، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، ط1،1994.

60- الآمدي: الموازنة، تحقيق السّيّد أحمد صقر، مصر،دار المعارف،(د.ط)،1965.

61- الآمدي: الموازنة، تحقيق السيد احمد صقر،دار المعارف، مصر، ط2، 1972.

62- الآمدي:الموازنة، تحقيق عبد الله حمد محارب، القاهرة، مكتبة الخانجي،ط1،1990.

63- الآمدي:الموازنة، تحقيق محمّد على أبو حمدة، دار العربيّة للطّباعة،بيروت،1969.

64- امرؤ القيس:الدّيوان،شرح وتحقيق محمّد أبي الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4،1991.

65- الباقلاني: إعجاز القرآن، تحقيق السّيّد أحمد صقر،دار المعارف بمصر،ط3،(د.ت).

66- البحتري: الدّيوان ، تحقيق حسن كامل الصّيرفي، دار المعارف مصر،ط3،(د.ت).

67- البحتري:الدّيوان، تحقيق حسن كامل الصّيرفي،دار المعارف بمصر،(د.ط)،1964.

68- بدر شاكر السّياب:أزهار ذابلة وقصائد مجهولة،تحقيق وإعداد:حسن توفيق،المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر ،بيروت،المكتبة العالميّة بغداد،(د.ط)،1985.

69- البيان والتّبيين، تحقيق عبد السّلام محمد هارون ، دار الجيل، بيروت، لبنان،(د.ت).

70- التّبريزي: شرح ديوان أبي تمّام، تحقيق محمّد عبده عزّام، دار المعارف القاهرة، ط4،(د.ت).

71- الجاحظ : الحيوان، تحقيق عبد السّلام هارون، بيروت المجمع العربي الإسلامي، ط3،1969.

72- جبران خليل جبران:المجموعة العربية الكاملة،تقويم ميخائيل نعيمة، دار الصّادر، بيروت،(د.ط)،(د.ت).

73- جرير: الدّيوان، المجلّد الأول، شرح محمد بن حبيب، تحقيق نعمان أمين طه، دار المعارف مصر ،ط3،1986.

74- جلال الدّين السّيوطي عبد الرّحمن : المزهر في علوم اللّغة وأنواعها، تحقيق محمد أحمد جادل المولى، محمّد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي،مكتبة دار التّراث، القاهرة،مصر ،ط3،(د.ت).

75- جلال الدّين السّيوطي عبد الرحمن: المزهر في علوم اللّغة وأنواعها، تحقيق محمّد أحمد جاد المولى،محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمّد البجاوي،مكتبة دار التّراث القاهرة،ط3،(د.ت).

76- جلال الدّين السّيوطي، المزهر في علوم اللّغة وأنواعها، دار الجيل، بيروت، (د.ط)،(د.ت).

77- حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق، محمّد الحبيب بن خوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان،ط3،1986.

78- حسّان بن ثابت:الديوان، السيد حنفي حسنين، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر ،(د.ط)،1974.

79- الحصري القيرواني:زهر الآداب، ضبط وشرح زكي مبارك،مطبعة السّعادة مصر ،(د.ط)،1953.

80- الجاحظ: رسالة البلاغة والإيجاز، الرّسائل الأدبيّة، بيروت ، لبنان، دار ومكتبة الهلال،ط3 ،1995.

81- الجاحظ: رسالة الهزل والجدّ، الرّسائل الأدبيّة ، بيروت، لبنان،مكتبة الهلال ، ط 5 ، 1995

82- الزّمخشري: الكشّاف، تحقيق محمّد الصّادق قمحاوي،المفتش بالمعاهد الأزهريّة، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده،بمصر ،الطّبعة الأخيرة،(د.ط)،1972.

83- السّكاكي: مفتاح العلوم،دار الكتب العلميّة،بيروت،لبنان،ط2،1987.

84- الشّريف المرتضى: طيف الخيال، تحقيق كامل الصّيرفي الحلبي،ط1،(د.ت).

85- الشّريف المرتضى: طيف الخيال،تحقيق كامل الصّيرفي،وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، مصر ،(د.ط)،1962.

86- الصّولي : أخبار أبي تمّام ، تحقيق خليل محمود عساكر ،محمد عبده عزّام،نظير الإسلام الهندي،المكتب التّجاري للطّباعة والنّشر والتّوزيع،بيروت، لبنان،(د.ط)،(د.ت).

87- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمّد شاكر ،مطبعة المدني، جدّة،ط1،1991.

88- عبد القاهر الجرجاني:دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمّد شاكر ،مطبعة المدني، القاهرة، ط 3 ،1992 .

89- الفارابي:إحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين،مكتبة أنجلو ،القاهرة ،(د.ط)،1962.

90- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمّد البجاوي،القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، ط2، 1951.

91- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه،تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم،طبعة عيسى البابي الحلبي، مصر ،(د.ط)،(د.ت).

92- القاضي الجرجاني:الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم،علي محمّد البجاوي،مكتبة عيسى الحلبي، القاهرة،ط4،1966.

93- القاضي عبد العزيز الجرجاني:الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم،وعلي محمد البجاوي،دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة،ط3،(د.ت).

94- قدامة بن جعفر: نقد الشّعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بمصر،والمثنى ببغداد، ط2،1963.

95- قدامة بن جعفر:نقد الشّعر،تحقيق كمال مصطفى، نشر مكتبة الخانجي بمصر،(د.ط)،1963.

96- قدامه بن جعفر:نقد الشّعر، تحقيق كمال مصطفى،مكتبة الخانجي، القاهرة ،ط2، 1976.

97- المبرّد: الكامل في اللّغة والأدب، مؤسّسة المعارف، مصر،(د.ط)،(د.ت).

98- محي الدّين بن عربي: الفتوحات المكيّة،دار الفكر للطّباعة والنّشر، لبنان، (د.ط)،1994.

99- المرزباني: الموشّح،مآخذ العلماء على الشّعراء في عدة أنواع من صناعة الشّعر، تحقيق على محمد البجاوي، دار الفكر ، القاهرة، ط 2 ،1965.

100-المرزوباني:الموشّح، تحقيق منير سلطان، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر،(د.ط)،1987.

101-المرزوقي: شرح حماسة أبي تمّام، لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر،تحقيق أحمد أمين،وعبد السّلام هارون،ط2،1967.

102-المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النّبوي الشّريف،نشرأ.ي،ونسنك، استانبول/تونس، دار العودة،دار سحنون،(د.ط)،1988.

103-الميداني أحمد بن محمّد، مجمع الأمثال،تحقيق محمد محي الدّين عبد الحميد،دار الفكر،(د.ط)،(د.ت).

104-نازك الملائكة: الدّيوان، شظايا رماد،دار العودة،بيروت،(د.ط) ،1971.

105-ياقوت الحموي:معجم الأدباء،دار المأمون،القاهرة،(د.ط)، 1936.

106-يحي العلوي:كتاب الطّراز، دار الكتب العلميّة بيروت،(د.ط)،1982.

المـــــراجـع:

1. ابراهيم رماني:الغموض في الشّعر العربي الحديث، منشورات وزراة الثّقافة الجزائريّة، الجزائر ،(د.ط)،2007.

2. إحسان عبّاس:تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، دار الثّقافة بيروت، لبنان، (د.ط)،1971

3. إحسان عبّاس:تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، دار الثّقافة، بيروت، ط1،1992.

4. أحمد أبوزيد:المنحى الإعتزالي في البيان وإعجاز القرآن، مكتبة المعارف للنّشر والتّوزيع، القاهرة،ط1،1986.

5. أحمد الودرني: قضيّة اللّفظ والمعنى ونظريّة الشّعر عند العرب من الأصول إلى القرن السّابع هجري،دار الغرب الإسلامي، بيروت،ط2،1991.

6. أحمد أمين: ضحى الإسلام، دار الكتاب العربي،بيروت،ط10،(د.ت).

7. أحمد أمين:النّقد الأدبي،دار النّهضة المصريّة، مصر ،ط4،1974.

8. أحمد عبد الحي: الشّاعر والسّلطة،إتيريك للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1،2004.

9. أحمد مطلوب وكامل حسن البصير :البلاغة والتّطبيق، العراق، ط1،1982.

10. أدونيس: الثّابت والمتحوّل، الكتاب الثّاني، تأصيل الأصول، دار العودة بيروت ،ط1، 1977.

11. أدونيس: الشّعرية العربيّة،محاضرات ألقيت في كوليجّ دوفرانس،باريس،آيار،دار الآداب، بيروت،(د.ط)، 1984

12. أدونيس: زمن الشّعر،دار السّاقي، بيروت، ط2،2005.

13. أدونيس: مقدمة الشّعر العربي، دار العودة، بيروت،ط1،1971.

14. أدونيس: مقدمة للشّعر العربي،دار العودة، بيروت،لبنان، ط2،1975.

15. أرسطو طاليس:في الشّعر،ترجمة: متّى بن يونس، تحقيق شكري عبّاد،دار الكتاب العربي للطّباعة والنّشر، القاهرة (د.ط)،1967.

16. آلكسي لوسيف:فلسفة الأسطورة ، ترجمة: منذر حلوم، دار الحوار،اللّاذقيّة، سوريا، (د.ط)،2005.

17. إمام عبد الفاتح إمام: معجم ديانات وأساطير العالم،المجلد الثّاني،مكتبة مدبولي، القاهرة، (د.ط)،(د.ت).

18. آمنة بلعلى: الحركيّة التّواصليّة في الخطاب الصّوفي من القرن الثّالث إلى القرن السّابع الهجريين، منشورات إتّحاد كتاب العرب،دمشق،(د.ط)،2000.

19 بشرى موسى صالح: نظريّة التّلقيّ،أصول وتطبيقات،دار الشّؤون الثّقافيّة ، بغداد،(د.ط)،1999.

20 بلقاسم خالد:أدونيس والخطاب الصّوفي للنّشر، المغرب،ط1،2000.

21 بلقاسم خالد، الكتابة والتّصوف عند ابن عربي،دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1،2004.

22 توفيق الزّيدي: مفهوم الأدبيّة في التّراث النّقدي إلى نهاية القرن الرّابع هجري، دار عيون المقالات،دار البيضاء،ط2،1987.

23 توفيق الزّيدي: مفهوم الأدبيّة في التّراث النّقدي،دار سراس للنّشر، تونس،

24 توفيق الزّيدي:جدليّة المصطلح والنّظريّة النّقديّة،قرطاج تونس،ط1،1998.

25 توفيق النّيل: القيم المستحدثة في الشّعر العبّاسي، دار ذات السّلاسل، الكويت،(د.ط)، 1984.

26 تيري ايغليتن:مقدمة في النّظريّة الأدبية،ترجمة: إبراهيم جاسم العلي، فاصل إسماعيل عاصم إسماعيل إلياس،دار الشّؤون الثّقافية العامّة، بغداد،ط1،1992.

27 جابر أحمد عصفور: قراءة التّراث النّقدي،عين الدّراسات والبحوث الإنسانيّة والإجتماعيّة، القاهرة،ط2،1994.

28 جابر عصفور: الضّرورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط3،1992.

29 جابر عصفور:مفهوم الشّعر،دراسة في التّراث النّقدي،مكتبة الأسرة،القراءة للجميع، ط5،1982.

30 جابر عصفور، مفهوم الشّعر، دراسة في التّراث النّقدي، مكتبة الأسرة، مصر، ط5،2005.

31 جان كوهين: بنية اللّغة الشّعريّة، ترجمة محمّد الوالي العمري،دار توبقال،الدّار البيضاء، المغرب،(د.ط)، 1986.

32 جمال الدّين بن الشّيخ:الشّعريّة العربيّة،ترجمة مبارك حنون،محمّد الوالي،محمّد أوراغ، دار توبقال للنّشر،الدّار البيضاء، المغرب،ط2،2008.

33 جودت فخر الدّين:الإيقاع والزّمان كتابات في نقد الشّعر،دار الحرف العربي ودار المناهل، بيروت،ط1،1995.

34 جيروم ستولنيتز: دراسة جماليّة وفلسفيّة، ترجمة: فؤاد زكريا،مطبعة جامعة عين الشّمس، مصر،ط1،1984.

35 حسن العرفي: حركيّة الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر،إفريقيا الشّرق، المغرب،(د.ط)،2001.

36 حسن مخافي: القصيدة الرّؤيا، دراسة في التّنظير الشّعري والممارسات النّقديّة لحركة مجلة شعر، منشورات إتّحاد كتاّب المغرب،المغرب،ط1،2003.

37 حسين الواد:لغة الشّعر في ديوان أبي تمّام، دار الجنوب للنّشر،تونس،(د.ط)،1997.

38 حسين بكّار:بناء القصيدة في النّقد العربي القديم في ضوء النّقد الحديث،دار الأندلس،بيروت لبنان،ط2،1983.

39 حمّادي صمّود:التّفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السّادس هجري(مشروع قراءة)،منشورات الجامعة التونسية،ط1،1990.

40 حمّادي صمّود:التّفكير البلاغي عند العرب: أسسه وتطوّره إلى القرن السّادس هجري(مشروع قراءة)،منشورات الجامعة التّونسيّة،ط1،1981.

41 حمّادي صمّود:عن تجليات الخطاب البلاغي، دار قرطاج للنّشر والتّوزيع، تونس،ط1،1989.

42 خالد بلقاسم:أدونيس والخطاب الصّوفي،دار توبقال، دار البيضاء،(د.ط)،2000.

43 خالدة سعيد:حركيّة الإبداع، دار العودة بيروت، (د.ط)،1979.

44 خميس الورتاني:الإيقاع في الشّعر العربي الحديث،خليل حاوي أنموذجا،دار الحوار السّورية،سوريا،ط1،2005.

45 رولان بارت:درس السيميولوجيا،ترجمة عبد السّلام بن عبد العالي،دار توبقال،المغرب،ط2،1986.

46 زكريا إبراهيم: فلسفة الفنّ في الفكر المعاصر،مكتبة مصر بالقاهرة،(د.ط)،1966.

47 زكريا إبراهيم:مشكلة الفنّ،مكتبة مصر، القاهرة،(د.ط)،1976.

48 زكي نجيب محمود: تجديد الفكر العربي، دار الشّروق، بيروت لبنان، ط3،1993.

49 سامي السّويدان: جسور الحداثة المعلقة،دار الآداب، بيروت لبنان، ط1،1997.

50 ساندي سالم أبو يوسف: قضايا النّقد والحداثة لمجلة شعر اللّبنانيّة،بيروت، لبنان،ط1،2005.

51 سعيد أبو الرّضا:معالجة النّص في كتب الموازنات التّراثية،منشأة المعارف الإسكندريّة،(د.ط)،1989.

52 السّيّد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة،دار إحياء التّراث العربي،بيروت،ط12،(د،ت)

53 شربل داغر: الشّعريّة العربيّة،تحليل نصي، دار توبقال، المغرب،ط1،1988.

54 الشّوّاف قاسم:ديوان الأساطير سومر وآكاد وآشور،الكتاب الثّالث،الحضارة والسّلطة، قدم له وأشرف عليه أدونيس،دار السّاقي،لبنان،(د،ط)،1999.

55 شوقي ضيف: النّقد،دار المعارف بمصر،(د.ط)،1974.

56 شوقي ضيف:تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف القاهرة.ط10،1982.

57 صلاح بوسريف: مضايق الكتابة، مقدمات لما بعد القصيدة،دار الثّقافة،الدّار البيضاء،المغرب،ط1،2002.

58 صلاح فضل: إنتاج الدّلالة الأدبيّة، مؤسّسة مختار، القاهرة، ط1، (د.ت).

59 صلاح فضل: شفرات النّص،دراسة سيميولوجية في شعريّة النّص والقصيدة،عين للدّراسات والبحوث الإنسانيّة والإجتماعيّة،ط2،1995.

60 صلاح فضل: قراءة الصّورة وصورة القراءة،دار الشّروق، القاهرة،ط1997،1.

61 صلاح فضل:نظريّة بنائيّة في النّقد الأدبي ،مطبعة الانجلو مصريّة، مصر،ط3،1977.

62 طه أحمد إبراهيم: تاريخ النّقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرّابع هجري،دار الحكمة، بيروت،(د.ط)، (د.ت).

63 طه حسين:في الشّعر الجاهلي،دار الكتب المصريّة، القاهرة، ط1،1962.

64 طه مصطفى أبو كريشة: النّقد التّطبيقي بين القديم والحديث، الشّركة المصريّة العامّة للنّشر، لونجمان، القاهرة ،ط1، 1997.

65 عادل ضاهر:الشّعر والوجود، دار المدى للثّقافة والنّشر، دمشق،سوريا،ط1،2000.

66 عبّاس محمود العقّاد: خلاصة اليوميّة و الشّذور، دار النّصر للطّباعة، القاهرة،ط1،1968.

67 عبد الباقي محمّد فؤاد: المعجم المفهرس في ألفاظ الحديث النّبوي،دار الدّعوة،استانبول،(د.ط)،1988.

68 عبد الرحمان القعود: الإبهام في شعر الحداثة،العوامل والمظاهر وآليات التّأويل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت،(د.ط)،2002.

69 عبد الرّحمن بدوي: مذاهب الإسلاميين، دار العلم للملايين،بيروت،ط2،1979.

70 عبد السّلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب،الدّار العربيّة للكتاب،بيروت،ط3،(د.ت).

71 عبد السّلام بن عبد العالي: ثقافة الأذن وثقافة العين، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء، المغرب،ط1،1994.

72 عبد السّلام بن عبد العالي:التّراث والإختلاف،المركز الثّقافي العربي، الدّار التّنوير ،المغرب،(د.ط)،1985.

73 عبد العزيز بومسهولي: الشّعر والتّأويل،قراءة في شعر أدونيس،إفرقيا الشّرق،المغرب،(د.ط)،1998.

74 عبد العزيز حمّودة: المرايا المحدبة من البنيويّة إلى التّفكيك،سلسلة عالم المعرفة،المجلس الوطني للثّاقفة والفنون والآداب،الكويت،(د.ط)، 1998.

75 عبد العزيز حمودة:المرايا المقعرة، نحو نظريّة نقديّة عربيّة،المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب،الكويت،(د.ط)،1987.

76 عبد العزيز عتيق: عالم المعاني، دار النّهضة العربيّة،بيروت،ط4،1986.

77 عبد العزيز حمودة:المرايا المقعرة، نحو نظرية نقديّة عربيّة،مطابع الكويت،(د.ط).2001.

78 عبد الغني بارا:إشكاليّة تأصيل الحداثة في الخطاب النّقدي العربي المعاصر ،مقاربة حوارية في الأصول المعرفيّة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، ط1،2005.

79 عبد القادر الجنابي: رسالة مفتوحة إلى أدونيس، في الصّوفية والسّريالية ومدار س أدبية أخرى، دار الجديد، لبنان، (د.ط)،(د.ت).

80 عبد القادر حسين:أثر النّحاة في البحث البلاغي،مطبعة نهضة مصر ،القاهرة،(د.ط)،1975.

81 عبد الله الغذامي: الخطيئة والتّكفير من البنيويّة إلى التّشريحيّة، قراءة نقديّة لنموذج إنساني معاصر، النّادي الأدبي الثّقافي،المملكة العربيّة السّعودية ،ط1،1985.

82 عبد الله الغذامي: المشاكلة والإختلاف، قراءة في النّظرية النّقدية،وبحث في الشّبيه المختلف،المركز الثّقافي العربي،دار البيضاء،ط1،1994.

83 عبد الله الغذامي: تشريح النّص، مقاربات تشريحية لنصوص شعريّة معاصرة،دار الطّليعة، بيروت، ط1،1987.

84 عبد الله بن محارب:أبو تمّام بين ناقديه قديما وحديثا،دراسة نقديّة لمواقف الخصوم والأنصار،نشر مكتبة الخانجي،القاهرة ،ط1،1992.

85 عبد الله راجع: القصيدة المغربيّة المعاصرة،بنية الشّهادة والاستشهاد، منشورات عيون، الدّار البيضاء،ط1،1984.

86 عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثّقافية عند أدونيس، الدّار العربيّة للنّشر والتّوزيع،مصر،(د.ط).2000.

87 عدنان علي رضا النّحوي:تقويم نظريّة الحداثة، دار النّحوي للنّشر والتّوزيع،الرياض السعودية،ط1،1992.

88 العربي الذّهبي: شعريّات المتخيّل، اقتراب ظاهرتي، شركة النّشر والتّوزيع، المدارس،الدّار البيضاء،ط1،2000.

89 عزّ الدّين إسماعيل: الأسس الجماليّة في النّقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربيّة،(د.ط)،1992.

90 عزّ الدّين إسماعيل: المصادر الأدبية واللّغوية في التّراث العربي، دار النّهضة العربيّة،بيروت،(د.ط)،1976.

91 علي الشّرع:بنيّة القصيدة القصيرة في شعريّة أدونيس،منشورات إتّحاد كتاب العرب،دمشق سوريا،(د.ط)،1987.

92 عمر أزراج:أحاديث في الفكر والأدب، دار البحث للطّباعة والنّشر،الجزائر،ط1،1984.

93 غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟،دار المعارف،مصر،(د.ط)،1968.

94 غنيمي هلال:النّقد الأدبي الحديث،دار العودة ودار الثّقافة،بيروت،(د.ط)،1973.

95 فاتح علّاق:مفهوم الشّعر عند روّاد الشّعر العربي الحرّ، منشورات إتّحاد كتّاب العرب، دمشق، سوريا،(د.ط)،2005.

96 فاضل تامر:اللّغة الثّانيّة في إشكاليّة المنهج والنّظريّة والمصطلح في الخطاب النّقدي العربي الحديث، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت لبنان، ط1،1994.

97 فنسنت،ب،ليتش: النّقد الأدبي الأمريكي،ترجمة محمّد يحي، ومحمّد شفيق فريد،المجلس الأعلى للثّقافة مصر،ط1،2000.

98 قاسم المقداد: هندسة المعنى في السّرد الأسطوري الملحمي جلجامش،دار السّؤال للطّباعة والنّشر،دمشق،ط1،1984.

99 كامل حمود:دراسات في تاريخ الفلسفة العربية، دارالفكر،بيروت،ط1،1990.

100 كريم الوائلي: الخطاب النّقدي عند المعتزلة،قراءة منفصلة المقياس النقدي، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997.

101 كمال أبو ديب: في الشّعريّة، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ط1، 1987.

102 كمال نشأت: شعر الحداثة في مصر الإبتداءات..الإنحرافات..الإزمات، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب،(د.ط)،(د.ت).

103 مالكم برادبري وجيمي ماكفارلن: الحداثة ، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون بغداد،ط1،1987.

104 مجاهد عبد المنعم مجاهد:الإغتراب في الفلسفة المعاصرة، سعد الدّين للطّباعة ، دمشق،(د.ط)،1984.

105 محسن اطيمش:دير الملاك، دراسة نقديّة للظّواهر الفنيّة في الشّعر العراقي المعاصر،منشورات وزراة الثّقافة والإعلام،بغداد،(د.ط)،1982.

106 محمّد آركون:الإسلام والحداثة، ترجمة: هاشم صالح:ضمن كتاب (مواقف الإسلام والحداثة)، مجموعة من الكتّاب،دار السّاقي،بيروت،ط1،1995.

107 محمّد بنيس: الشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها،الشّعر المعاصر، دار توبقال ، المغرب،ط1،2001.

108 محمّد العيد حمود:الحداثة في الشّعر العربي المعاصر،بيانها ومظاهرها، الشّركة العلميّة للكتاب، بيروت لبنان، ط1،1996.

109 محمّد حمّود: الحداثة في الشّعر العربي المعاصر ،بيانها ومظاهرها،دار الكتاب اللّبناني، بيروت لبنان، ط1،1986.

110 محمّد زكي العشماوي، قضايا النّقد الأدبي المعاصر،الهيئة المصريّة العامّة للكتاب،(د.ط)،(د.ت).

111 محمد صابرعبيد: القصيدة العربيّة الحديثة، بين الدّلالة والبنيّة الإيقاعية ، منشورات إتّحاد كتّاب العرب،دمشق، (د.ط)،2001.

112 محمّد عبد المجيد الطويل: القافية دراسة الدّلالة، دارالغريب القاهرة، ط1،2006.

113 محمّد علي أبو حمدة: أبو القاسم الآمدي وكتابة الموازنة، دار عمان، عمان الأردن، ط1،2004.

114 محمّد لطفي اليوسفي: في بنية الشّعر العربي المعاصر،دار سراس للنّشر،تونس،(د.ط)،1985.

115 محمّد محسن درويش: تاريخ الأدب العربي في الجاهليّة وصدر الإسلام، مطبعة الفجالة الجديدة،(د.ط)،1974.

116 محمّد مصطفى هدّارة:اتّجاهات الشّعر العربي،مطبعة العلوم العربيّة، لبنان، ط1،1988.

117 محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، إستراتجية التّناص، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، ط2،1988.

118 محمّد مندور:النّقد المنهجيّ عند العرب، مطبعة نهضة مصر بالفجالة،(د.ط)،

119 محمّد مندور، النّقد المنهجي عند العرب، ومنهج الأدب في البحث واللّغة، نهضة مصر للطّباعة، القاهرة،(د.ط)،1996.

120 محمود الربداوي: الفنّ والصّنعة في مذهب أبي تمّام،الشّركة المتّحدة للتّوزيع، دمشق،(د.ط)،1971.

121 مصطفى الشّكعة: الشّعر والشّعراء في العصر العبّاسي،دار العلم للملايين،بيروت،ط2،1975.

122 مصطفى درواش:خطاب الطّبع والصّنعة،رؤية نقديّة في المنهج و الأصول،منشورات اتّحاد كتّاب العرب،دمشق،(د.ط)،2005.

123 مقداد رحيم: الموشّحات في بلاد الشّام،منذ نشأتها حتى نهاية القرن الثّاني الهجري،مكتبة النّهضة العربيّة،مكتبة عالم الكتب،ط1،1986.

124 المويقن مصطفى: تشكّل المكوّنات الرّوائيّة، دار الحوار للطّباعة والنّشر والتّوزيع،سوريا،ط1،2001.

125 نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر ، دار العلم للملايين، بيروت، ط1،2007.

126 نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر ، دار العلم للملايين،بيروت ط1،1983.

127 نجيب محمد البهبيتي: تاريخ الشّعر العربي حتّى آخر القرن الثّالث هجري،دار البيضاء ، المغرب، دار الثّقافة،(د.ط)،1982.

128 هند حسين طه: الشّعراء ونقد الشّعر، مطبعة جامعة بغداد،ط1،1986.

129 هنري بير:الإتّجاهات الأدبيّة الحديثة، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت،1982.

130 وائل غالي: الشّعر والفكر، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهر،(د.ط)،2001.

131 وهب أحمد روميّة:شعرنا القديم والنّقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة،المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب،(د.ط)،1996.

132 يمنى العيد: في القول الشّعري، دار توبقال للنّشر، المغرب،ط1،1987.

المجلات والدّوريّات:

1. أدونيس: تجريبتي الشّعريّة، مجلّة الآداب اللّبنانيّة، العدد 3،السّنة الرّابعة عشرة،1966
2. أنطوان سعادة: الصّراع الفكري في الأدب السّوري، منشورات عمدة الثّقافة في الحزب السّوري القومي الاجتماعي، من سلسلة النّظام الجديد، العدد6،بيروت،1987.
3. جابر عصفور:قراءة محدثة في ناقد قديم(ابن المعتز)،مقالة في مجلّة فصول،م6،ع1،ج1،الهيئة المصريّة العامّة للكتاب،القاهرة،1985.
4. رياض العبيد: السّيرة الشّعريّة للحاكميّة العربيّة،(الأفق الأدونيسي) في كتاب أدونيس،مجلّة فصول، العدد2،المجلّد 16،الهيئة المصريّة العامّة للكتاب،1997.
5. رينيه ويليك: مفاهيم نقديّة، ترجمة: محمّد عصفور، مطبعة الرّسالة الكويت،(سلسلة عالم المعرفة)، العدد 110،ط1،1987.
6. شيماء خيري فاهم: إشكالية التلقي عند ابن طباطبا في كتابه عيار الشّعر،مجلّة القادسّية في الأدب والعلوم التّربوية، العدد (3–44)، المجلّد السّادس، 2007
7. صلاح فضل:بلاغة الخطاب وعلم النّص:مطابع الوطن، الكويت،(سلسلة عالم المعرفة)ع164 ،ط1،1991.
8. طه الحاجري:الآمدي وكتاب الموازنة، مجلّة كليّة الآداب والتّربية ،المجلّد الأوّل،الجامعة اللّيبية،1958.
9. علوي الهاشمي: فلسفة بنية الإيقاع،متحرّك السّكون العربي، مجلّة كتابات معاصر،المجلّد الخامس،العدد20،بيروت،1993،1994
10. كمال أبو ديب: الحداثة، السّلطة،النّص،مجلة فصول، العدد4،م1،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1984
11. كمال أبو ديب: هو ذا الكتاب ويا(هول،ريبة،سحر)مافيه،(الأفق الأدونيسي)، مجلّة فصول، العدد2،المجلّد 16،الهيئة المصريّة العامّة للكتاب،1996
12. مجلّة شعر: الإفتتاحية، العدد الرّابع، السنة الأولى، خريف 1957.

13. محمّد البعلاوي: نشأة النّقد الأدبي عند العرب، حوليات الجامعة التونسية، عدد28،1988.

14. محمّد حافظ دياب:إبداعية الشّفاهي والكتابي، محاورة نص شعبي، مقالة في مجلّة فصول،العدد64، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة ،2004.

15. محمد خلّاف: نزعة أدونيس الإنسانيّة، استعارة شعريّة مضلّلة،مجلّة فصول، العدد،59، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب،خريف 1997.

16. نوس جان:جدليّة النّور والظّل في كتاب الحصار لأدونيس،(الكتابات النّثريّة)،مجلّة –فصول،(الأفق الأدونيسي)،العدد2،المجلّد16،الهيئة المصريّة العامّة للكتاب،1997.

الرسائل الجامعية:

1. حمد عبد الله الزايدي: أضواء النّقد العربي على مذهب البحتري وأصوله الفنيّة، رسالة ماجيستير، جامعة الملك عبد العزيز، كليّة الشّريعة،قسم الدّراسات العليا،فرع اللّغة العربيّة،1980م،1400ه

المراجع الأجنبية

1. **Eliot T.S. selected essays .London.**
2. **Eveno-b :Larousse ,dictionnaire encyclopédique illustre, Larousse, Paris,1997.**
3. **Ferdinnand de saussure, cours de linguistique, présente par dalila morsly,enagedition, Algérie,1990.**
4. **Hjelmslev: j.dubois(et autres), dictionnaire de linguistique .ED, Larousse. Paris.1973.**

فهرس الموضوعات

شكر

مقدمة:.....أ

الفصـــل الأول:المعـاني والألفـاظ في خدمة رؤية مذهبية

المبحث الأول: البيان عند أبي عثمان.....3

المبحث الثّاني: كيفية تحقيق الشّعريّة عند الجاحظ.....21

المبحث الثّالث:الممهّداة الأوّليّة في كتابة و اسّتنباط النّظريّة الشّعريّة.41

الفصل الثّاني:تأصيل صناعة البديع باتّباع أثر الجاحظ

المبحث الأوّل: علماء على أثر الجاحظ.....59

المبحث الثّاني: الإعتدال المسمّى عند الجاحظ المقدار.....78

المبحث الثالث: المفهوم العلمي للشّعريّة.....90

الفصل الثّالث:المقابلة بين مذهبين في الشّعر مذهب البحتري **ومذهب أبي تمّام**

المبحث الأوّل: منهجيـــّة الموازنـــــة.....111

المبحث الثّاني: عناصر التّعصّب عند الآمدي.....143

الفصل الرّابع:الموازنة أداة نقديّة وكيفيّة رؤيتها بمنظار حداثي

المبحث الأوّل : رؤية الآمدي النّقديّة لشعر أبي تمّام والبحتري.....170

المبحث الثّاني: الاستحضار عند البرهان والبيان.....190

المبحث الثّالث: خلاصة تأليف كتاب الموازنة.....209

الفصل الخامس:ثورة الحداثة عند علي أحمد سعيد أدونيس

المبحث الأوّل:ماهية الحداثـــــــة.....230

المبحث الثّاني: بدايات الحداثة الشّعريّة 239
المبحث الثّالث: مميّزات القصيدة الحداثيّة.....254
الفصل السّادس:شعريّة أدونيس وفكره
المبحث الأوّل: تجربة أدونيس الشّعريّة وأبعاد القطيعة.....281
المبحث الثّاني:**من المسايرة إلى المصايرة (بين الصّوفي والسّريالي)**.....300
المبحث الثّالث:فاعلية التاريخ.....324
المبحث الرّابع:الإيقاع الجديد.....336
خاتمة.....348
قائمة المصادر والمراجع.....356
فهرس الموضوعات.....378

ملخص:

يتمحور البحث حول قضايا ومفاهيم أثارها تقّاد كثر على رأسهم الجاحظ غير أنّ مركز اهتمامنا هو الآمدي كناقد وجامع لمفاهيم شعريّة أعطى فيها الأولوية للشعر القديم وتحامل على المحدث من الشعر خصوصا عند أبي تمّام، لكن هناك من ناصر المحدث والغامض على حساب شعرية البيان والسّطحي من أمثال أدونيس الذي هو محور البحث مع الآمدي.

الكلمات المفتاحية:

مفاهيم ، الآمدي ، جامع ، ناقد ، السّطحي ، الغامض.

Résumé:

Nous nous proposons à travers cette étude, de montrer ces quelques concepts et les principaux outils analytiques ayant pour unique et véritable objet la critique ou l'impact d'une critique de la poésie inscrite dans un contexte ayant beaucoup trait à la littérature arabe. La base de notre intérêt le grand critiquant qui a contrarié la poésie moderne comme celle de Abi tamème, dont nous tenterons de mettre en relief l'aspect purement et proprement littéraire que El Djahid a su mettre des notions basiques concernant cette problématique en relation avec la poésie qui relève des fondements théoriques de l'ancienne époque, quant à la poésie, une critique a vu le jour avec notamment tous les travaux menés dans cette même perspective dont l'objectif est d'appliquer une étude d'ordre critique faisant partie de la poésie arabe à l'exemple de Adounisse qui a qualifié la poésie philosophique moderne qui reste toujours actualiser cette dernière tout contre Amidi.

Les mots clés :

Concepts, Amidi, rassembler, critiquant, superficiel, ambigüe.