الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون تيارت

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه(ل.م.د)

تخصص: الشعرية العربية بين التراث والحداثة

موسومة بـ

من شعرية المعيار إلى شعرية التجاوز

– قراءة في حفريات الشعرية العربية القديمة –

إعداد الطالبة:

خروب سارة

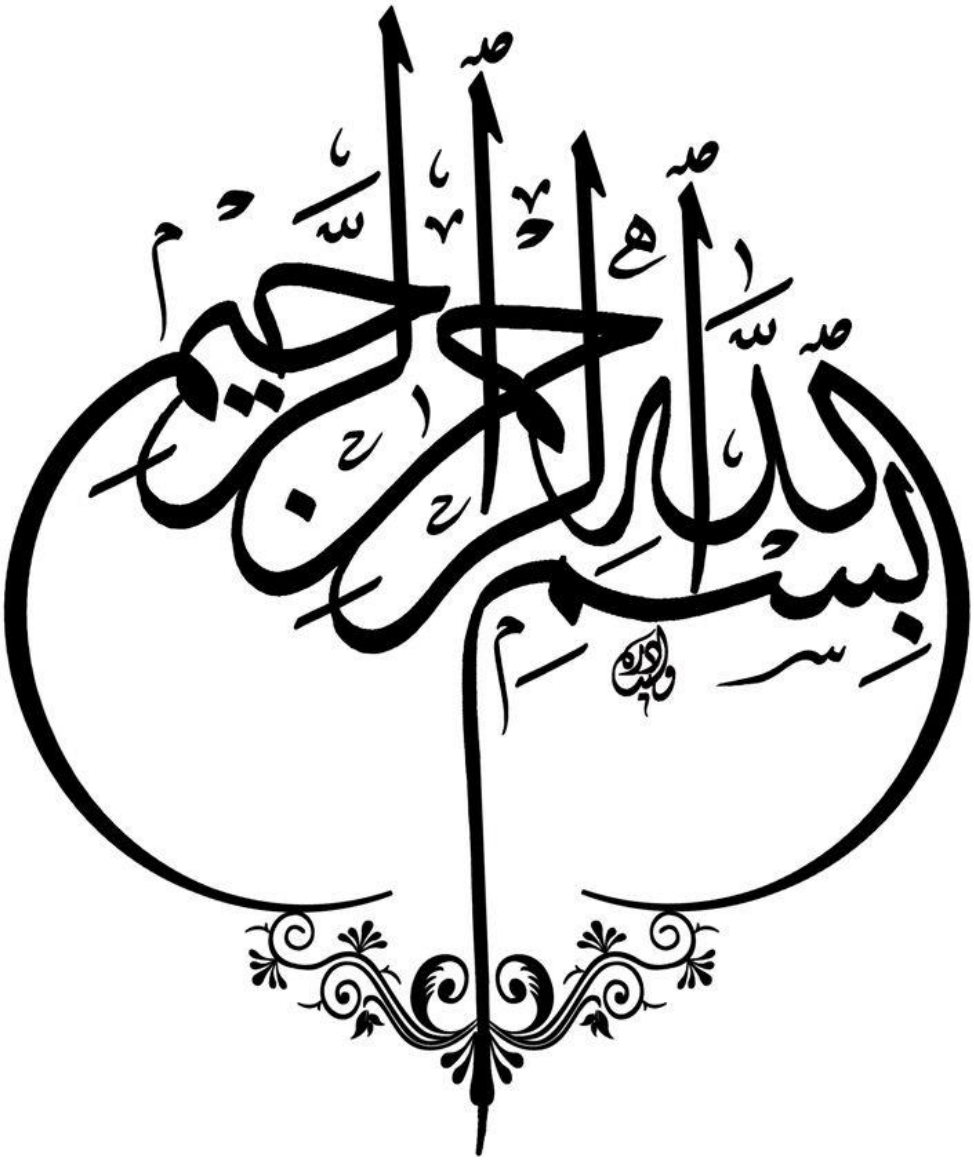
إشراف الاستاذة الدكتورة

صوالح نصيرة

لجنة المناقشة:

أ.د بوزيان أحمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	رئيسا
أ.د صوالح نصيرة	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	مشرفا ومقررا
أ.د كراش بن خولة	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	عضوا مناقشا
أ.د شريفي فاطمة	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	عضوا مناقشا
د. شريط رابح	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تيارت	عضوا مناقشا
د. قردان الميلود	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تيسمسيلت	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2021/ 2022


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

في البداية أشكر الله العلي القدير الذي وهبنا نعمة العلم وأنعم علينا بنعمة العقل ويسر لنا إتمام هذا البحث .

وأتقدم بعبارات الشكر والامتنان والعرفان لأستاذتي المشرفة: الأستاذة الدكتورة صوالح نصيرة التي تكرمت بالإشراف على هذا البحث وتسديده وتقويم العوج فيه.

كما لا أنسى التوجه لطاقم أساتذة التكوين في مشروع الشعرية العربية بين التراث والحداثة بجزيل الشكر ووافر الاحترام والتقدير لما قدموه لنا من توجيهات ودروس و تسهيلات ومراجع وكتب، وأخص بالذكر رئيس المشروع الأستاذ الدكتور "بوزيان أحمد" الذي أتاح لنا فرصة التكوين في الطور الثالث، وسعى جاهدا إلى تبنيه وإحاطته برعايته وعنايته، والشكر موصول أيضا للدكتور "خالد تواتي" الذي أفدنا من نصائحه وإرشاداته، كذلك الدكتور "عبد القادر فيدوح" الذي كان أول مشجع لنا لاقتحام عالم البحث والخوض في ميادين المعرفة، فجازهم الله عنا خير الجزاء وأسبل عليهم ثوب الصحة والعافية في دينهم ودنياهم.

إ هـــــد ا ء

إلـــــى

والدي الكريميـــــــن حفظهما الله لي.

عمي الغالي عزيـــــز قلبي.

إخوتي أحبائي وجميع أفراد عائلتي.

زوجي أدامه الله سندا لي.

من شد عضدي والد زوجي.

كل من دفعني نحو النجاح خطوة بعد خطوة.

أهدي هذا العمل عربون محبة ووفاء وإجلال وتقدير.

مقدمة

مقدمة

حظي الشعر باهتمام بالغ عند الأمم التي عرفته وعنيت به لاسيما الأمة العربية، فقد كان علمهم الأول وديوان حياتهم؛ إذ لم يكن لهم علم أصح منه، وكان للشاعر المقام العلي والمنزلة الرفيعة، وعلى هذا فإن النقد العربي –خاصة القديم منه– كان موجها كله للشعر إلا القلة القليلة منه.

وعد العصر الجاهلي أبرز العصور التي يعتبرها النقاد مرحلة فذة في تاريخ الشعرية العربية، فكل قصيدة تنتمي لهذا العصر كفيلة بأن تكون نموذجا متعاليا يجب إتباعه عند أصحاب الذائقة المحافظة.

وقد ظلت هذه النظرة قائمة إلى أن جاء العصر العباسي وتغيرت كل ظروف العربية وتبدلت، فمن حياة البادية إلى حياة الحضر، ومن عيشة الصحاري والقفار إلى كنف المدينة والرفاهية والترف، ومن حياة القبيلة والخيام إلى حياة القصور والمدن، وليس هذا فحسب بل حتى العقليات و الذهنيات تغيرت بتوافد ثقافات مختلفة، ومن الطبيعي أن يصحب هذا التغير تحولا في الشعر أيضا، إذ أصبح يجيء في حلية أنيقة عذبة، سلسة تواكب العصر و مستجداته.

انبرى نقاد وأدباء القرن الأول يفسرون ويشرحون معاني ومفردات الخطاب الأدبي الذي ورثوه حتى باغتهم جيل جديد من شعراء القرن الثاني بنهج جديد في الكتابة وبلغة تختلف عما كان مألوفا، ما جعل أصحاب الذوق القديم يقفون موقف حيرة من أمر، هذه الفئة من الشعراء المحدثين المولدين، الذين امتزجت الأصول الأجنبية والأصول العربية في دمائهم.

ولقد كان من المؤكد أن لا تظل اللغة الشعرية على نمط واحد قديم؛ إذ من المتوقع أن تتطور على أيدي هؤلاء الشعراء الذين رفعوا رايات التجديد ومخالفة السائد والمتوارث النمطي، وعلى إثر هذا تغير حال الشعر وأضحى نمطا من القول الذي لا يكتفي بجلب الشوارد و النوادر من ألفاظ ومعاني اللغة؛ وإنما شق لنفسه طريقا آخر أكثر حداثة وإبداعا منتقيا مختلف ألوان المعاني ومختلف التجارب الشعرية التي منحها الشعراء المحدثون العناية والاهتمام، الأمر الذي جعل قولهم في التعبير يختلف أيما اختلاف عما كان لدى القدماء من شعراء القرن الأول وشعراء العصر الجاهلي.

ومع هذا التحول الذي فاجأ الشعرية العربية القديمة كان لابد من الانفتاح على عوالم جديدة في الشعر لاسيما في العصر العباسي وبزعامة أبي تمام الذي ينسب له فضل نضوجه،فقد بلغ تجاوزه للأنماط القديمة وكسره للمعايير القاعدية لعمود الشعر ذروته و تقفى أثره العديد من الشعراء المجددين في تاريخ الشعرية العربية القديمة.

وتأسيسا على ما سبق جاء بحثنا محاولة لتقفي آثار الشعرية العربية القديمة والحفر في ترسباتها والكشف عن التحولات الكبرى التي حصلت لها، وقد وسمناه بـ:

"من شعريــة المعيـار إلى شعريــة التجـاوز – قراءة في حفريات الشعرية العربية القديمة"

ومن جهة أخرى يسعى البحث إلى رصد الأصول الفكرية الأولى للشعرية وتقفي آثارها ومعرفة اللبنة الأولى التي قامت عليها قبل أن تتبلور في نظرية كاملة لها قواعدها ومعاييرها التي تقوم عليها عبر حقب متتالية من أجيال الشعراء والنقاد، إلى أن فعلت فيه بعد ذلك المؤثرات الفكرية والثقافية والسياسية والاجتماعية الوافدة،والتي لعبت دورا كبيرا في تحويل تراثنا الشعري والنقدي العربي القديم .

ومن هنا كان لزاما البحث أولا عن مقومات عمود الشعر التي تشكل بنية النص الشعري العربي القديم وأسلوبه للدخول في متن الموضوع الذي يعالج تلك التحولات التي طرأت على الشعرية العربية وذلك بدخولها دائرة التجاوز وخروجها عن التصور القاعدي المؤسس على نظرة عمود الشعر الذي سيطر عليها زمنا ليس بالقصير وهي تقدم ولاءها له، لهذا كان ذلك الخروج بمثابة شذوذ ومروق عن ناموس العمود في النقد القديم؛ لأنه مس ثوابته التي تعد مقدسات موروثة يجب الالتزام بها ويحرم مساسها، وكذلك لأنه جدد بعض مضامينه النقدية في ظل الانفتاح على شعرية جديدة غير مألوفة تستجيب لضرورات التغيير والتحول وتواكب التطور الحاصل في بنية اللغة الشعرية العربية وآفاقها في العصر العباسي، وقد دفعنا هذا التصور إلى طرح إشكالية البحث عبر الأسئلة التالية:

- ما هي المفاهيم والمرجعيات المتحكمة في تشكيل معايير الشعرية العربية القديمة؟

- لِم تم التنظير للقول الشعري وضبطه بمعايير؟ في حين أن الشعر في حراك لا ينتهي.
- لماذا كان العقل النقدي آنذاك ينحو نحو الثبات و النمذجة والاتجاه نحو القولبة؟ في حين ظلت المقاربات الجديدة في الشق الغائب من الشعرية العربية ترى في الشاعر كائنا حرا متمردا، غير مقيد بالضرورات أو الإلزامات؟
- هل استطاع المعيار أن يغطي مساحة الشعر العربي؟ أم كانت العملية فيها من الانتقاء ما يضمر إقصاء لشعريات أخرى تجد مبررها الوجودي في الشعر القديم؟
- هل مفهوم التجاوز نقديا مفهوم طارئ في الشعرية العربية أم له امتداده في الإبداع الشعري القديم؟

هذه الإشكالات المتعددة المتوالدة بعضها من بعض سيحاول البحث مقاربتها من خلال التنقيب في مسار الشعرية العربية بمنطوقها ومضمرها.

واعتمادا على هذه الأسئلة كان حري بنا انتهاج طريق محدد يوصلنا إلى فك هذه الإشكاليات المتشابكة وتبديد الغموض عنها، وعلى هذا وقع اختيارنا على المنهج التاريخي والكرونولوجي والإحصائي التحليلي المعتمد على تتبع الجذور التاريخية والمعرفية لنظرية عمود الشعر مع رصد وإحصاء آراء النقاد القدامى وما أفادوه في ما يخص القضايا المتصلة بعمود الشعر، إضافة إلى استعانتنا بالمنهج الوصفي التحليلي الذي ساعدنا على تحليل هذه الظواهر ووصفها وتبسيطها وإزالة الغموض عنها.

وأما بالنسبة لخطة البحث فقد توزعت على مدخل وبابين يحتوي كل باب على فصلين ثم خاتمة طبقا للتسلسل المنطقي و التقصي التاريخي لمراحل الشعرية وبحكم طبيعة الموضوع أيضا، وقد كان المدخل خاصا بقراءة تفكيكية للعنوان، تم التطرق فيه لتحليل مفاصل البحث وذلك بتحليل المصطلحات التركيبية له من جهة، وتفكيك شفراته المستعصية لا سيما بعض مصطلحات التي جلبت من حقل آخر كمصطلح الحفريات المتعارف عليه في مجال العلوم التي تختص بجيولوجيا الأرض من جهة مقابلة.

– أما الباب الأول والذي وسمناه بشعرية المعيار فقد أدرجنا فيه فصلين؛ تناول الفصل الأول الإرهاصات الأولى للمعيار الشعري كتمهيد للبدايات الأولى لتشكل العقل المعياري في النقد العربي انطلاقا من الاعتماد على الأحكام الذوقية والرواية الشفوية في عملية الحكم على الأشعار بالجودة أو الرداءة، ليقف أمام سلطة اللغويين والإخباريين في عملية الحفاظ على الشعر من خلال تقنينه ووضع قواعد له تحفظه وتحميه من المؤثرات الخارجية كدخول الأعاجم و شيوع اللحن.

كما تناول الفصل الأول في مبحثه الثاني دراسة عميقة لأصول عمود الشعر من الناحية التنظيرية بداية من الأصمعي، وابن سلام الجمحي، وابن قتيبة، كما تمثلت في النقد التدويني أو التسجيلي، ثم في التنظير النقدي مع ابن طباطبا وقدامة بن جعفر، بينما في النقد التطبيقي تطرقنا للآمدي في موازنته بين البحتري وأبي تمام، وكذلك الجرجاني في وساطته بين المتنبي وخصومه وصولا إلى اكتمال النظرية في سبعة معايير مع المرزوقي، وعلى هذا الأساس تمت عملية الإحصاء من خلال وضع مخططات بيانية تبرز مساهمة كل ناقد في بلورة نظرية عمود الشعر، وكذا مساهمة كل مرحلة تاريخية سواء مرحلة التسجيل أو التنظير أو التطبيق في نضوجها واكتمالها في الشكل الذي هي عليه.

الفصل الثاني من هذا الباب تناول البحثالعناصر السبعة الفنية التي ذكرها المرزوقي وأوردها في شكل قواعد، وقد حاولنا تفسيرها والرجوع بها إلى منابعها الأولى، لتتضح لنا صورتها الكاملة بكل ما تشمله من اختلافات وتعدد لوجهات النظر عند النقاد السابقين، وكذلك إيراد كل عنصر والعيار المقابل له.

– الباب الثاني كان في شعرية التجاوز باعتبارها الانعطاف الجديد في الشعرية العربية والتي زعزعت الثوابت الموروثة، وغيرت بخروقاتها المضامين المتفق عليها، وقد كانت دافعا قويا لتخريج نظرية العمود.

خصص الفصل الأول منه للبحث في البدايات الأولى لشعرية التجاوز والأسباب والتداعيات الفكرية والثقافية والاجتماعية التي ساهمت في ظهورها وبروزها بشكل واضح جلي في العصر العباسي

انطلاقا من اللغة وما جرى عليها من تغيرات نتيجة توافد ثقافات جديدة جعل أغلب القدماء يتخوفون منها ويرفضونها معتبرين إياها أمرا دخيلا على الثقافة والفكر العربي.

بيد أن التجاوز والخرق في الشعر العربي لم يكن بالجديد، فقد سبق وأن سجلت خروقات وتجاوزات كثيرة من شعراء مفلقين ينسبون إلى العصر الجاهلي.

وقد زاد خوف القدماء من هذه التحولات التي أصبحت تنخر أصول الشعر وتتلاعب بقواعده لدرجة الاحتدام والخصومة بينهم وبين الشعراء الذين سلكوا طريقا جديدا يرونه مناسبا لزمانهم ومعبرا عن واقعهم وظروفهم وهذا ما تناولناه في المبحث الأول.

أما المبحث الثاني فقد توقف على دراسة تطبيقية لشعراء برزوا في العصر العباسي وعايشوا النقد الشعري الذي أسس لعمود الشعر،في حين أن أشعارهم جاءت مزيجا من الالتزام به حينا، ومن الخروج والتغيير حينا آخر، وقد كان اختيار هؤلاء الشعراء بناء على الخصوصية الفنية لشعر كل واحد منهم، وهم بشار بن برد، وأبو نواس ومسلم بن الوليد.

الفصل الثاني كان بحثا في شعرية أبي تمام، وتتبع سمات التحول و الحداثة التي كانت تلف شعره، وكذا مساهمته الفعلية في تطوير اللغة الشعرية القديمة في العصر العباسي، ولعلها انعطافة كبرى وأساسية نحو تاريخ طويل من التحولات الشعرية منذ ذلك الحين، وقد توفر هذا الفصل على ثلاثة مباحث كلها تصب في البحث في شعرية أبي تمام .

تناول المبحث الأول الحديث عن شعرية أبي تمام بين قاعدة العمود الشعري والنظرة المحافظة التي تدعو إلى وجوب المحافظة على التراث الشعري العربي من خلال الالتزام بمعاييره وقواعده وكيف أنهم اصطدموا بلون جديد وحساسية جمالية غير مألوفة جعلتهم يتعصبون لموروثهم الشعري القديم ما جعلهم يصفون أبا تمام بنعوت وأوصاف تدل على تمرده وخروجه عن صنيع القدماء.

أما المبحث الثاني فكان مخصصا للحديث عن تجليات شعرية التجاوز عند أبي تمام، إذ كان رفضه للإتباع المجحف واضحا في شعره، قاده هذا الرفض إلى خرق المعايير الشعرية الموضوعة بتجاوزها وشق طريق آخر للقول الشعري يميزه عما سواه ويخرج الشعر من الإطار الضيق إلى أفق أوسع.

والمبحث الثالث تحدثنا فيه عن ردود أفعال أصحاب النظرة المعيارية المتوقفة على الرؤيا المحافظة اتجاه شعرية التجاوز التي كان يمثلها أبو تمام من خلال شعره، الأمر الذي ولد صراعا بين أنصار القديم وحركة الشعر المحدث التي رأت ضرورة مواكبة الحياة الجديدة المتحضرة، التي لا يمكن في ظلها التوافق مع معاني وقواعد القصيدة الجاهلية؛ لأنها تقف عاجزة عن التعبير عنها، ولأنها تقيدها وتحدها بحدود ضيقة، فالتجربة الشعرية أصبحت تصدر عن مفاهيم وقيم جديدة مختلفة تماما عما كانت عليه في الجاهلية ، ومحاولة إجبارها على نمط قديم وسكبها في قوالب شكلية لا تناسبها يسلبها خصوصيتها، ويخنق حريتها، لذا كان من الضروري تطلع الشعراء إلى نماذج جديدة لقوالب تلائمها، ولقد كان من الطبيعي ألا يعجب هذا الأمر أنصار القديم وأن تتبادر منهم ردود أفعال معارضة لهذا التيار المحدث المبتدع، وعلى رأسهم الرواة واللغويون والموالون لهم من النقاد وأصحاب الذوق المحافظ.

وخلص البحث في النهاية إلى خاتمة تضمنت خلاصة نتائج وملاحظات جاءت عبر فصول الرسالة ومباحثها وهي استنتاجات أسفرت عن فتح باب تساؤلات جديدة أكثر من الإجابات التي اقترحها البحث؛ ذلك لأن المعرفة بحث دائم وشغف مستمر ودهشة تتبعها دهشة، إضافة إلى أن البحث والتقصي في مثل هذه الموضوعات التي تسعى إلى تقليب التراث العربي بشساعته ومن جميع جوانبه والحفر في طبقاته التي تكلست عبر مرور الأزمنة ومحاولة الإحاطة بها، والوقوف أمام مدونة شعرية متشعبة كثيرة المنافذ أمر ليس باليسير، ولا يتحدد مجاله بقدر معين نراه كافيا للإلمام بها وتقديم دراسة كاملة وشاملة له لا يشوبها نقص ولا يعتريها قصور، ومحاولة إحصاء مداخلها ومنافذها والتنقيب عن المضمر فيها و المسكوت عنه لهو بالأمر الأشد عسرا؛ لا سيما وأنه لم تتهيأ الأدوات والمناهج العلمية المناسبة بالصورة التي تمكننا من الوصول إلى نتائج قطعية يعتد بها .

ورغم ذلك عقدنا العزم على الإحاطة بكل ما يتصل بالبحث وتحديد أطره في صورة نحسبها قد ألمت بالبعض القليل من الدراسات المعمقة للتراث العربي الواسع بالاعتماد على مصادره التي تعد عيون النقد العربي القديم ككتاب " فحولة الشعراء" للأصمعي، "طبقات فحول الشعراء" لابن سلام الجمحي، أيضا "الشعر والشعراء" لابن قتيبة، "عيار الشعر" لابن طباطبا، "نقد الشعر" لقدامة بن

جعفر، "الموازنة" للآمدي، "الوساطة" للجرجاني، "مقدمة لشرح ديوان الحماسة" للمرزوقي...وغيرها من المصادر القديمة، كما استعان البحث بمراجع من النقد العربي الحديث أبرزها: "الشعرية العربية" و"الثابت والمتحول" لأدونيس، "تاريخ النقد الأدبي عند العرب" لإحسان عباس، في "الأدب الجاهلي" و" من حديث الشعر والنثر" لطه حسين، "مفهوم الشعر" جابر عصفور، أيضا "قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم" لوليد قصاب، الشعر والشعراء في العصر العباسي" لمصطفى الشكعه، "أبو تمام وقضية التجديد في الشعر" لعبده بدوي وغيرها من المراجع التي تمكنا من تحصيلها بجهد أو بغير جهد، ذلك لأن خوضنا في هذا الموضوع لم يكن معبد المسلك ممهد السبل، لاسيما ما يخص ندرة المراجع التي قدمت رؤى وتصورات ناضجة للموضوع، خصوصا في شقه المتصل بعملية الحفر عن جذور الشعرية وتداعياتها الفكرية والمعرفية والإيديولوجية.

ولعل جملة الصعوبات التي ذكرت والتي اعترضت طريقي في أثناء بحثي تشفع لي عند أهل الذكر فيغفروا لي ويقوموا زلاتي وتقصيري ويغلقوا بعلمهم وخبراتهم ثغرات النقص عندي.

ولا يسعني في ختام المقدمة –على ما لاقيته من إعياءٍ وفتورٍ ومكابدةٍ ونصبٍ ولهثٍ ووهنٍ وإرهاقٍ– إلا أن أوجه خالص اعتذاري عما قد يكون شاب بحثي هذا من زلل ونقص وتقصير، ولا شك في ذلك ولو كنت قدرت على أحسن وأقوم من هذا ما ادخرت في ذلك جهدا ولا بخست حقا، غير أني بذلت ما في وسعي من جهد لتخريجه في الصورة التي هي عليه ولم يتبق في جعبتي إلا الاعتذار.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

تيارت في: 2021/03/24

خروب سارة

مدخل

قراءة تفكيكية للعنوان

1- الحفريات

2- الشعرية

3- شعرية المعيار

4- شعرية التجاوز

تمهيد:

إن عنوان بحثنا"**من شعريــة المعيـار إلى شعريــة التجـاوز – قراءة في حفريات الشعرية العربية القديمة**"يثير إشكالات عديدة ومتداخلة فيما بينها يفضي بعضها إلى البعض، ويتوالد بعضها من بعض، وذلك من خلال استعمال حرفي الجر(من/ إلى). فمن تدل على ابتداء الغاية وإلى تفيد انتهاء هذه الغاية، ومعنى ذلك أن البحث مرتبط بابتداء وانتهاء، حسب الصيغة الدلالية لحرفي الجر(من، إلى)، فمن شعرية المعيار التي تبلورت كبدايات أولى تؤسس للشعرية العربية عبر مسار تحولاتها الكبرى، إلى مرحلة انتقالها من الثابت إلى المتحول ، لذلك كان الشعر في تحول دائم بينما ظلت المقولات النقدية رهينة المعيار، وهنا نجد مفارقة بين حركة الإبداع التي تنطلق كمد جارف لا يوقفه حد، وبين حركة النقد التي سعت إلى تقييد هذه الحركة الجارفة بمقولات تم استقراؤها من مرحلة محددة من حياة الحركة الشعرية العربية، فكان قيس الماضي على الحاضر، والسابق على اللاحق. فكانت غاية هذا البحث تتبع هذه التحولات التي اعترت الشعر إبداعا، والنقد إجراء ومتابعة وتقويما .

ولم تكن غاية هذا التتبع الرصد التاريخي لمفاصل هذه التحولات، فهذا المطلب تم إشباعه بحثا وتفصيلا، وإنما الغاية التي أرجوها أن يكون مسار البحث يترصد التحولات الكبرى التي جرت على المفاهيم، والمصطلحات، وهذا التحول شكل بنية الحياة نفسها، فانعكس ذلك التحول سواء على وعي أو لا وعي المبدع، وتجلى ذلك على بنية القصيدة العربية على مستويات كثيرة، منها اللغة والرؤية والصورة. ويسعى البحث إلى ذلك متوسلا المقاربة التفكيكية التي تستند إلى آلية الحفر والنبش ومساءلة مفردات العنوان ذلك "أن الهم الذي لأجله يقوم هذا المشروع. هو الحفر والنبش في الأنساق

المعرفية والأجهزة المفاهيمية التي تقف وراء تشكل المفاهيم والمصطلحات"[1].والإجراء التفكيكي يتلاءم وآلية الحفر التي جعلها العنوان مفردة حاضرة في المستوى الفرعي منه.

على أن مفهوم مصطلح (قراءة)هنا الموجود في العنوان الفرعي، كان القصد منه الكشف عن التعالق الخفي بين منطوق المصطلحات، وما تسكت عنه، من موارية المفاهيم المخبوءة، باعتبار ذلك فعلا من أفعال التلقي، التي لا تلغي إمكانيات الباحث، وتمنحه مساحة وهامشا من الحرية المحدودة بالمنهج. فالقراءة نشاط "فاعل يصوغ النص صياغة جديدة للكشف عن مسارات معرفية متقدمة "[2]، لذلك فالغاية من قراءة مفردات العنوان، بإعادة تفكيكه، وإعادة ربط علاقاته، والوصول إلى المجهول انطلاقا من المعلوم، واستحضار الغياب من خلال الحضور. "وبذلك تصبح القراءة تشييدا وإسهاما فاعلا في إنتاج معان أخرى تضاف إلى ما يقدمه النص بوصفه قراءة أولى لعالم النص المتاح"[3]، وفي ضوء هذا سوف نقوم بقراءة مفردات العنوان، كل مصطلح على حدة لعلنا نصل إلى المسكوت عنه، ولنبدأ بـ:

1- الحفريات :

يرتبط مصطلح الحفريات في معناه العام المتعارف عليه بمجال العلوم التي تختص بجيولوجيا الأرض، و تتمثل في التنقيب المستمر عن الأثريات التي قد مر عليها زمن طويل، باستخدام آليات ووسائل خاصة، وعلى أيدي مختصين في هذا المجال.

وإن نحن أردنا البحث عن معناها اللغوي نجدها تنحدر من الجذر الثلاثي (ح، ف،ر) وتتفق أغلب المعاجم العربية على أن الحفر هو إحداث تجويف في الأرض و"حفر الحفيرة: الحفرة في الأرض،

1-عبد الغني بارة، تحولات النظرية النقدية المعاصرة – مقاربة تفكيكية في ثقافة التجاوز وعولمة المفاهيم، مجلة فصول العدد، 70/ شتاء- ربيع 2008 ص، 223 .

2-عبد السلام محمد رشيد، في مفهوم القراءة، مجلة الأستاذ، عدد 210، مج:1، جامعة بغداد، 2014 م، 1435 هـ، ص1.

3-المرجع نفسه، ص 1.

والحفر: اسم المكان الذي حفر كخندق أو بئر...والحافرة: العودة في الشيء حتى يراد آخره على أوله، وفي الحديث: إن ما هذا الأمر لا يترك على حاله حتى يرد على حافرته، أي على أول تأسيسه وقوله تعالى:**(يقولون أإنا لمردودون فِي الحافِرةِ)**[1]، أي الخلق الأول بعدما نموت ونعود كما كنا»[2].

أما في التعريف الاصطلاحي فالحفريات ***fossils*** أو علم الحفريات ***paleotology*** مصطلح وضع للإشارة إلى الحقل الجيولوجي، الذي يهتم بالبحث في باطن الأرض واستخراج ما بداخلها من معادن وأحجار، وخامات الفلزات، إلى جانب البقايا العضوية والأجسام الحيوانية التي تحجرت بفعل الزمن، وبفعل بعض التغيرات التي طرأت في باطن الأرض، وساعدتها التربة، لتنتج عنها أشكال مستحثات تكلست أو تحجرت بفعل تقادم السنين، مما شجع العلماء والباحثين في هذا المجال على البحث والتنقيب، ثم تقدير عمرها، وتحديد الحقبة الزمنية التي تعود إليها.

ومصطلح الحفر من المصطلحات الوافدة والدخيلة على حقل النقد عموما، والعربي خصوصا، وهو من المصطلحات التي هاجرت من حقل إلى آخر، ذلك أنه لم تعد هناك حدود فاصلة بين تخوم المعرفة، ليس فقط بين العلوم الإنسانية، بل حتى بين العلوم الإنسانية والعلوم الأخرى التي استعانت بها العلوم الإنسانية لمقاربة ظاهرة أدبية ما، محاولة إصباغ السمة العلمية والصرامة المنهجية عليها، وهي محاولة لها من الوجاهة العلمية والمعرفية وما يشفع لهذه الهجرة والتداول.

وهو من المصطلحات التي هاجرت من حقل إلى آخر، وكان وضعها يبدو غريبا عن الأدب والنقد، من حيث هو مرتبط أصلا بالأركيولوجيا من جهة، والجيولوجيا من جهة أخرى، ومصطلح (الحفر) لا اعتراض علي دلالته في حقله الأصلي، لكن قد يبدو مقحما في غيره كحضوره في النقد الأدبي، إلا أنه بعد التريث قد يبدو حضوره مقبولا إلى الحد الذي يجعل منه ضروريا، حتى إنه صار هذا الحضور لا يثير أدنى إشكال أو حفيظة لدى القارئ العربي فيما بعد، ولا أدل على ذلك

1- سورة النازعات، الآية 10

2-الخليل ابن احمد الفراهيدي، كتاب العين، ترتيب وتحقيق : عبد الحميد هنداوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م،ج:3، ص334.

من حضوره المكثف في حقل الدراسات المعاصرة حتى صار مألوفا لا يثير قلق المتلقي العربي، منها على سبيل المثال: كتاب حفريات المعرفة لميشال فوكو، وهو أول كتاب في هذا المجال، وقد فسر لجوءه إلى حقل الحفريات كون "التاريخ في ثوبه التقليدي، يسعى إلى أن يجعل من نصب الماضي وأثرياته "ذاكرة"، ويحولها إلى وثائق ويحث تلك الآثار على التكلم، تلك الآثار التي غالبا ما تكون خرساء، في حد ذاتها،أو أنها تقول صمتا غير ما تقوله جهرا، أما اليوم فإن التاريخ هو ما يحول الوثائق إلى نصب أثرية، ويعرض كمية من العناصر التي ينبغي عزلها والجمع بينها وإبرازها والربط بينها وحصرها في مجموعات، حيث كان التاريخ التقليدي يكتفي بالتنقيب عن الآثار التي خلفها البشر وفحصها والتعرف على ما كانت عليه، لقد مضى زمن كانت فيه الحفريات كفرع معرفي يدرس النصب الأثرية الخرساء والآثار الميتة، والموضوعات غير ذات السياق، والأشياء التي خلفها الماضي، تتمسح بالتاريخ ولا تتخذ معناها إلا بفضل تقويم خطاب تاريخي، وربما كان في استطاعتنا اللعب بالألفاظ والقول إن التاريخ اليوم هو الذي صار يتمسح بالحفريات وينزع نحو الوصف الباطني للنصب الأثرية"[1].

كما يؤرخ الكتاب لتاريخ الأفكار، وكيف تهاجر الأفكار من حقل إلا آخر، وعلاقة الهامشي بالمركزي. أيضا كتاب محمد عابد الجابري: حفريات في الذاكرة من بعيد، حيث هو الآخر يؤرخ للأفكار والوقائع التي تحولت بفعل التراكم الزمني – كما يقول– "إنها أشبه ما تكون بقطع أثرية، وعلى الباحث الأركيولوجي المنقب عن الآثار كمعالم وشهادات ذات معنى"[2]، من خلال الحفر في طبقات الذاكرة والتاريخ، ولاشك أن حاجتنا ماسة للاستعانة بحقل الحفريات في تحقيق ذلك لأن "التاريخ في ثوبه الجديد، يصادف عددا من القضايا المنهجية التي لاشك أن أغلبها طرح من قبل لكن ميزتها حاليا هو أنها تطرح مجتمعة من بينها:

1– ميشال فوكو ،حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، دار البيضاء، المغرب، ط2، 1987، ص9.

2– ينظر،محمد عابد الجابري، حفريات في الذاكرة من بعيد، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، لبنان، ط.01، 1997م، ص:7.

1- تكوين مجموعات منسقة ومنسجمة من الوثائق...وتوضيح مبدأ الاختيار بينها(حسبما إذا كنا نرغب في الاستيعاب الكلي للمادة الوثائقية، أو كنا نكتفي بعينات نختبرها لنستخلص منها نماذج حسب التقنيات الإحصائية).

2- تحديد مستوى التحليل والعناصر التي تتخذ أهميتها من منظوره، وتعيين منهج التحليل (المعالجة الكمية للمعطيات وتقسيمها حسب عدد من السمات التي تدرس الاقتران بينها، القراءة التفسيرية للرموز، تحليل أنواع الترداد والتوزع).

3- تحديد المجموعات الكبرى والصغرى التي تقسم المادة المدروسة (الجهات، الحقب، التطورات المركزية).

4- تحديد العلاقات التي تسمح بتعيين مجموعة ما(يمكن أن يتعلق الأمر بعلاقات عددية أو منطقية، أو بعلاقات وظيفية أو عملية أو تماثلية، كما يمكن أن يتعلق بعلاقة الدال بالمدلول)"[1].

هذا بالنسبة للقضايا الجديدة التي أخذت منحى ومنهجا آخر أكثر شمولا وأكثر دقة والذي بإمكانه الوصول إلى نتائج لم تصل إليها طرائق ومناهج الدراسات الأولى للتاريخ وقد كان حريا العناية بهذه القضايا بحسب ميشال فوكو لأنها" أصبحت تشكل اليوم جزءا من الحقل المنهجي للتاريخ، وهو حقل يستحق الاهتمام لسببين: أولهما أننا ندرك إلى أي حد تحررنا مما كان إلى عهد قريب يشكل فلسفة التاريخ، وتخلصنا من الأسئلة التي كانت تطرحها(حول المعقولية والغائية اللتين تطبعان صيرورة التاريخ، ونسبية المعرفة التاريخية...).

أما السبب الثاني: فيتمثل في أنه حقل يلتقي في بعض نقطه بالقضايا التي نصادفها في غير ميدان التاريخ، سواء في ميدان اللسانيات مثلا أو الانثولوجيا أو الاقتصاد أو التحليل الأدبي...فهذه القضايا ليست الوحيدة التي يطرحها الحقل المنهجي للتاريخ، إنها لا تشكل إلا جزءا منه تختلف أهميته بحسب الميادين ومستويات التحليل، ثم إنها كقضايا، باستثناء عدد قليل من الحالات المحدودة، لم

1-ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ص12.

تستجلب من اللسانيات أو الأنثولوجيا حسب ما هو جار به العمل اليوم بل نشأت في داخل حقل التاريخ نفسه"[1].

وهناك دراسات أخرى أيضا توالت على هذا النحو تتبنى التفكيك منهجا، والحفر آلية، منها كتاب حفريات نقدية، دراسات في نقد النقد العربي: لسامي سليمان، و حفريات في الخطاب الخلدوني الأصول السلفية ووهم الحداثة العربية: لناجية الوريمي بوعجيلة، وكتاب التخييل والشعر حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية : ليوسف الإدريسي، وكتاب حركة التصحيح الفقهي حفريات تأويلية في تجربة ابن تيمية مع الطلاق: لياسر بن ماطر المطرفي، وهي مقاربات في حقول معرفية مختلفة، وكتاب حفريات الاستشراق في نقد العقل الاستشرافي : لسالم يفوت، وغيرها من الكتب التي جعلت من مصطلح حفريات آلية تقارب به ظواهر اجتماعية، وفلسفية، وسير ذاتية، ونقدية، مما أهل المصطلح لأن يكون مقبولا في هذه الحقول المعرفية المختلفة.

على أن مصطلح الحفر في أصل دلالته الاصطلاحية يعني الحفر في طبقات الارض، التي تتشكل أصلا من طبقات، أي اختراق الطبقات المشكلة لها ومعرفة مكوناتها وما ترسب فيها في تلك الحقبة من الزمن، وكل طبقة تحمل ترسبات معينة تختلف عن التي فوقها أو التي تحتها. لكن مصطلح الحفر في دلالته التداولية في الحقل النقدي يعني الحفر والتنقيب بعد التفكيك في طبقات الوعي أو اللاوعي عن مشكلات وموجهات الخطاب، أي البحث عن المسكوت عنه في منطوق الخطاب. ومصطلح الحفر "هو وليد تربة غريبة عن الثقافة العربية، فهو يبقى وفيا للأصول الفكرية والفلسفية التي نشأ في كنفها، حتى ولو غادر أرض النشأة /الميلاد"[2].

وعليه صار هذا المصطلح حاضرا في الدراسات الفلسفية والاجتماعية، ثم انتقل إلى الدراسات النقدية، وغايته فحص الخطابات النقدية أو الاصطلاحية أو المفهومية التي تشكل هذا

1- ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ص12.

2- نور الدين جويني، إيتمولوجيا الحفر في المصطلح النقدي عند يوسف وغليسي، مجلة اللغة العربية، العدد، 43 المجلد، 21، السنة 2019، الثلاثي الاول، ص370.

الخطاب أو ذاك حيث يتوسل به كآلية تتجاوز كل ما هو سطحي، و تغوص فيما أطلق عليه رواد ما بعد الحداثة المسكوت عنه/المضمر"[1]، بهدف المراجعة في المبادئ والأساسيات، أو في الأصول أو في الفرضيات، التي يتم البحث فيها عن تفسير ما.

ومصطلح الحفر هنا، كان القصد من توظيفه آلية لتوصيف هذه الظاهرة، ولم يكن القصد منه هذا الاستعراض لبنية التعريفات التي تقصت مفهومات الشعر بحثا وتنقيبا، واستقصاء هوية الشعر، إنما القصد من ذلك الحفر البحث عن التطور، ووعي النقد الذي حصل أثناء رحلة تحولات الشعر العربي في البنية والمفهوم.

والجدير بالذكر أن هذا المصطلح كان مقتصرا على حقله الأصلي الذي نشأ فيه، ذلك أن "كلمة حفريات تستخدم للإشارة إلى أي شيء يجري حفر باطن الأرض لاستخراجه منها، بما فيها المعادن والأحجار الكريمة أو خامات الفلزات، علاوة على البقايا العضوية المتحجرة التي صرنا الآن نقصر استخدام المصطلح عليها وحدها"[2]، ثم تطور المصطلح وتعدى ذلك مهاجرا إلى حقول معرفية أخرى، وحقق الاشتغال بهذا العلم فتوحات في مجال العلوم الإنسانية "غير أن الحفريات اكتسبت أهمية مميزة عندما وصلت جميع التداعيات الفلسفية العلمية المتقاطعة بمجرد فكرة وجود الحفريات على كوكب الأرض إلى نقطة حرجة؛ بل إن في استطاعتنا أن نحدد بدقة متناهية اسم المؤلف وتاريخ الحدث: إنه العالم الانجليزي روبرت هوك الذي وضع مؤلفه في عام1665م.قبلها، كان من الممكن التعامل مع الحفريات باعتبارها أشياء غريبة مثيرة للفضول، ومنذ ذلك الحين صارت الحفريات

1- نورالدين جويني، استراتيجيات الحفر في المصطلح النقدي عند عبد الغني بارة، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، المجلد 5، العدد 11 ، سبتمبر،2017، ص 9.

2- كيث طومسون، الحفريات مقدمة قصيرة جدًّا ، ترجمة:أسامة فاروق حسن، مراجعة هبة نجيب مغربي، مؤسسة هنداوي، ط.01، 2015م ، ص10.

بدرجات متفاوتة أساسا بثورة علمية وتهديد لأصول ثابتة في علم اللاهوت"[1].وملفوظ«الحفريات» هو مصطلح له علاقة بكل ما هو سابق في القدم، حيث يتحدد موضوعه في علم الآثار.

أما من الناحية الفلسفية فإن الحفريات يمكنها أن "تمنحنا نظرة شاملة عن الحياة نفسها، تعرض الحياة داخل بعد زمني تصبح فيه وجهة النظر التي تقوم على أن الإنسان محور الكون لا معنى لها"[2].وهنا يرتبط مفهوم الحفريات بما له شأن بطبقات الذاكرة، حيث يتداخل ما هو اجتماعي بما هو فلسفي أو سياسي أو حتى وأيديولوجي. من خلال الرصد الأبستيمولوجي، والحفر في الحقب المتعاقبة للبحث عن تطور مستحث، أو لمفهوم أو مصطلح ما.

وبذلك يمكننا أن نصنف الحفريات على أنها دراسة علمية تخص حياة ما قبل التاريخ وتقوم على دراسات الحفريات من أجل التحقق من التطور والتفاعل الذي حدث لهياكل الكائنات المختلفة ونوعية البيئات التي عاشت فيها، فهي إذن وسيلة لمعرفة وإثبات عملية التطور العضوية المرتبطة بالكائنات الحية، والتي ترى أن مجموع الأنماط المتوفرة من الأحياء أو التي تم العثور عليها أثناء البحث والتنقيب والحفر ما هي إلا أشكال لكائنات كانت حية وموجودة في العصور الجيولوجية الماضية تشكلت بصفة تدريجية بفعل تدخل عوامل الطبيعة.

وسبب تطرقنا لموضوع الحفريات قد اقتضته أسباب منهجية، منها ارتباط العنوان بهذا المصطلح، حيث اتخذه فرعا منه، لذا وجب توضيح اللجوء إلى دلالة الحفر مصطلحا ومفهوما في دراستنا هذه، وكيف انتقل هذا المصطلح من حقله العلمي الجيولوجي إلى الحقل الأدبي، وهو ما قد يضفي على البحث الصبغة العلمي، ولأنه لا سبيل لمعرفة الشعرية في أطوارها وتغيراتها إلا باللجوء لعملية الحفر، التي قد تمكننا من تحديد أهم التحولات التي طرأت على مصطلح ومفهوم الشعرية، وقد تمكننا من التعرف على الجينات التي حافظت على ملامحها أو تلك التي جرى عليها فعل التبدل

1- كيث طومسون، الحفريات مقدمة قصيرة جدًّا ، ص 10 .

2- المرجع نفسه، ص 10.

والتغير، كما قد يساعدنا فعل الحفر أيضا على تحديد الأعمار الزمنية لطبقات الشعرية والتعرف عليها وعلى مميزاتها.

ويكون معنى الحفر هنا، من خلال ما تمتد هذه الحفريات عبر تاريخ الشعرية العربية أثناء تكونها وتشكلها، من مرحلة الذوق إلى مرحلة النقد الواعي والمنهجي، من الأصول إلى التأصيل، وهذا الحفر يكون في الذاكرة عبر مراحل طفولتها إلى نضجها حتى شيخوختها، من خلال محطاتها المتعددة والمتنوعة.

وتكون هذه العملية باستخراج النماذج الشعرية القديمة بالبحث عنها في طبقات الوعي وعن الترسبات الناجمة في جميع مراحلها التي قطعتها عبر الزمن، ثم حفظها على ما جاءت عليه دون ممارسة التغيير فيها أو التبديل، وإبقائها على خصوصيتها وتركيبتها التي وجدناها عليها، ليتسنى لنا دراستها في جميع أطوارها وإحصاء التغيرات والتجاوزات التي حدثت فيها، والتي كان لعامل الزمان والمكان والظروف الاجتماعية والسياسية والدينية والثقافية أثر فيها.

وفي نهاية عملية الحفر التي سنقوم بها عن الشعرية العربية القديمة نكون قد تمكنا من تحديد الأنماط المتغيرة للتنوع الإبداعي في الشعر، لنجد أن هناك فترات تحايلت وباغتت الأدب ولاسيما فن قول الشعر، والحفريات بدورها ستكشف لنا ذلك وتوضح لنا كيف اعترى القصيدة الشعرية العربية تحول في لغتها، وصورها، وأسلوبها، وهو مخالف ومغاير يتجاوز القوانين التي قعدها منظرو القصيدة العربية الجاهلية.

إن عملية الحفر في طبقات الشعرية العربية لا يقتصر على مجرد البحث في نمطين (المعيار والتجاوز) بحيث قد نالا حظهما من الدراسة النقدية والبلاغية وعدا على أنهما طفرة نوعية وانعطافه كبيرة في التاريخ الأدبي لهما خصائصهما ومميزاتهما وتجلياتهما، بل إن الأمر يتجاوز ذلك للبحث عن الشعريات الهامش التي قبعت رهينة ترسبات متينة حالت دون ظهورها كنمط شعري جديد، وربما يعود السبب في ذلك إلى الظهور القوي للنمطين السابقين وهيمنتهما على الساحة الشعرية العربية،

وتنافسهما في فرض وجودهما، واستمراريتهما في الساحة الأدبية، ما غطى وحجب الرؤية عن باقي الشعريات الأخرى، وصرف النقاد عن الخوض فيها، فكان الانشغال بهذين النظامين دون غيرهما، وأحيلت باقي الأنماط الشعرية إلى الهامش، لأنها لم تلق من النقاد والدارسين التفاتة تليق إليها، وهذا يعد إجحافا في حق جانب كبير من الشعرية العربية في شقها المهمش. حيث يتوخى الحفر هنا التنقيب عن بعض الطروحات الشعرية، في المقولات النقدية، وكيف تبلورت المفاهيم والمصطلحات، وكيف جرى عليها التطور التاريخي.

2- الشعرية:

إن الحديث عن الشعر تحديدا ماهية وتعريفا تضع الدارس أمام كم هائل من تعريفات متشابهة ومتقاربة أحيانا، ومتباينة مختلفة أحيانا أخرى، وهي نتيجة تجربة ذاتية أملاها هذا التطور والوعي بوظيفة الشعر وماهيته، كما أفرزها الفكر الإنساني من خلال تراكم التجارب واختلافها، وما هي إلا محاولات متلاحقة لفهم من طبيعة الشعر، التي لا تقف عند حد أو تعريف، وهي في الآن ذاته محاولة للاقتراب من مفهوم الشعرية، وإن ظل مفهوما غائما مترددا ذلك أن "قراءة سريعة لمعظم كتب التراث التي تبحث في النقد وبخاصة الشعر، تقودنا إلى عمل الشعر أو صناعته أو علم وفن الكتابة الشعرية أو كتابة الشعر أو كيفية نظم الكلام عامة وعمل الشعر خاصة أو عمل الشعر وشحذ القريحة"[1]. ومعنى ذلك أن هذه المصطلحات التي تم ذكرها في القول سابقا كانت توحي بمعنى الشعرية دلالة لا اصطلاحا.

فلا يمكن بأية حال من الأحوال أن نقترب من مفهوم الشعرية إلا بالحديث عن الشعر وخصائصه ومكوناته البنيوية تعريفا أو مفهوما، و إن كان التسليم بدءا أن تعريف الشعر هي مجازفة خطيرة، محفوفة بالمحاذير والصعوبات، ولم يشذ تراثنا النقدي عن ذلك، فقد قدم مشروعا يبتغي من خلاله مقاربة هذه الظاهرة بتعريفات متعددة، وقد تفاوتت بحسب العصور وتعاقبها وبحسب المؤثرات

1- حسن محمد نور الدين، الشعرية وقانون الشعر ، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط.01،2001، ص:8

كالمؤثرات الفلسفية التي ألقت بظلالها على النقاد، ويمكن تقديم بعض التعريفات التي كانت تعد محطات من خلالها يظهر مفهوم الشعر، فيعرفه ابن طباطبا العلوي «322هـ» فيقول:" الشعر – أسعدك الله– كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود"[1]، ويعرفه قدامة ابن جعفر«326هـ»فيقول: إن الشعر" قول موزون مقفى يدل على معنى"[2]، ويعرفه علي بن عبد العزيز الجرجاني «392هـ» فيقول: "إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز"[3].

أما أبو هلال العسكري فيعرفه قائلا «395هـ» إن "الشعر كلام منسوج، ولفظ منظوم، وأحسنه ما تلاءم نسجه ولم يسخف، وحسن لفظه ولم يهجن، ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام، فيكون جلفا بغيضا، ولا السوقي من الألفاظ فيكون مهلهلا دونا[4].

ويقول ابن رشيق القيرواني«456هـ»: "الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حد الشعر، لأن من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر لعدم القصد والنية، كأشياء اتزنت من القرآن ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم"[5].

1- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الستار، مراجعة نعيم زرزور، منشورات محمد علي بيضون، بيروت لبنان، ط.02، 2005م ،1426هـ، ص3.

2- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق د. عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط- د.ت، ص:64.

3-علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي الناشر، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه ص :15 .

4- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق محمد على البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، د. ط، 1351 هـ- 1952 م ، ص 60 .

5- أبو الحسن علي بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط:1، 1422هـ/2001م، ج،1، ص119 .

ويقول حازم القرطاجني«684هـ» :"الشعر كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد إليها، ويكره ما قصد تكريهه"[1]، ويقول ابن خلدون«808هـ»: "الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة به"[2].

ولم تكن الأمة العربية وحدها من كانت مولعة بالظاهرة الشعرية، ذلك بأن الشعر لصيق بالإنسان حيثما كان بصرف النظر عن جنسه ومعتقده أو عرقه، لذلك سوف نستأنس ببعض التعاريف لتوضيح حقيقة سوف نؤكدها بعد ذلك، فيعرف (هايدجر) الشعر رابطا بينه وبين حقيقة الإنسان فيقول : " العالم الشعري هو العالم الإنساني، والشعر هو الخطاب الذي يصف حقيقته"[3]، أما (جاستون باشلار) فيقول عن الشعر: "الوصف الصادق للظاهرة الكونية"[4]، ويضيف أما (إدجار آلان بو) فيقول عن الشعر:«خلق الجمال الموزون»[5]، أما شيلي فيقول عن الشعر هو "تعبير الخيال عن نفسه"[6].

هذه بعض التعاريف التراثية للشعر، ولسنا هنا في سياق حصر التعريفات وتعدادها أو رصدها كلها، فذلك أمر يصعب تحقيقه، كما أننا لسنا في سياق تتبعها من حيث التسلسل التاريخي، وليست هي غاية هذا البحث، وإنما غاية ما في الأمر تأكيد تفاوت هذه التعاريف في تحديد ماهية الشعر، وأن كل واحد منها ينظر لهذا الموضوع من زاوية معينة، وقد يلتقي مع بعضها، أو يتغاير معها.وإن كان الاتفاق على خاصية الوزن دون غيره من الخصائص الأخرى، مما يعطينا انطباعا

1- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط.2، 1981، ص 71.

2-بن خلدونعبد الرحمان ،المقدمة، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، د.ط، 1981، ص573.

3- موافي ،الرؤية والعبارة مدخل لفهم الشعر، الهيئة المصرية للكتاب،2010 ، ص 13.

4-المرجع نفسه، ص 13.

5-موافي عبد العزيز،الرؤية والعبارة مدخل لفهم الشعر، ،ص 14.

6-المرجع نفسه، ص: 15.

جوهريا، هو أن الوزن صار مكونا بنيويا فارقا، و وجوهريا في تحديد ماهية الشعر، ذلك أن"القدماء لم يجدوا في الشعر ما يميزه عن النثر إلا القوافي والأوزان"[1]، وهو ما ظل شرطا حاضرا في كل التعاريف.

وحتى لا يتهم التراث النقدي العربي بالمجانية في تحديد الماهية الشعرية، فإننا استعنا ببعض التعاريف الغربية للشعر، وهي لا تختلف كثيرا عن التعاريف التراثية، فقد سقطت هي الأخرى في النعميم، "لكي نؤكد على عمومية التعريفات التي طرحت –من قبل– عن الشعر"[2]؛ ذلك أن الشعر لا يمكن تعريفه، بل هو غير قابل للتعريف أصلا، و "إن هذه التعريفات المفهومية –على تعددها– لم تتفق فيما بينها على خصائص الظاهرة الشعرية، بل إن كل تعريف منها كان يتحدد طبقا لرؤية صاحبه"[3]، المحدودة بالشخصية والزمكانية.

والحديث عن الشعر يقودنا للحديث عن الشعرية التي هي بدورها ظلت متفاوتة الدلالة، ولم يتفق الباحثون حولها على مفهوم واحد، ومصطلح الشعرية على كثرة استعماله وتداوله، من أكثر المصطلحات التي تستدعي البحث والتنقيب، "ولفظة الشعرية هنا في منحاها الصرفي نسبة إلى الشعر، لا ترقى في المعنى إلى ما أراده من ابتدعوا حديثا لفظة الشعرية، وهي واضحة الدلالة التي لا تخفى على الدارسين، خصوصا أولئك الذين انصرفوا إلى قراءة الشعر أو نظمه أو تذوقه. إنها تشير إلى تلك العلاقة بين الشعر وهذا الحشد من المفردات ذات الدلالة المختلفة. وإن كان المعنى العام لا يخرج عن إطار الشعر كفن يستلزم الكثير من حسن التعامل معه"[4].

ذلك أن قضية المصطلح من القضايا الشائكة التي ألزمت الباحث في مجال المعاني والمفاهيم بشروط ضابطة، فقبل وضع مصطلح ما يجب الاتفاق المجمل عليه بحسب تعريف اللغويين على أنه "مطلق الاتفاق، أو إخراج اللفظ من معناه الأصلي اللغوي إلى معنى آخر اصطلح عليه الناس، أو

1- حسن محمد نور الدين، الشعرية وقانون الشعر، ص87 .

2-موافي عبد العزيز ، الرؤية والعبارة مدخل لفهم الشعر، ص 13.

3-المرجع نفسه، ص 14.

4-حسن محمد نور الدين : الشعرية وقانون الشعر، ص 8 .

جمهرة منهم لبيان المراد"[1]، على أن يكون المصطلح مضبوطا ومخصصا لمفهوم علمي واحد دون غيره؛ كي لا تختلط المفاهيم ولا تتداخل فيما بينها. والواجب الفصل بينها ولو بفروقات بسيطة كافية لمنح كل مصطلح خصوصيته التي تميزه، ثم بعد ذلك يتم التسويق للمصطلح بالتشهير به حتى يلقى قبولا و استساغة، وإلا كان عكس ذلك"فالمصطلح يبتكر فيوضع ويبث ثم يقذف به في حلبة الاستعمال فإما أن يروج فيثبت، و إما أن يكسد فيختفي، وقد يدلى بمصطلحين أو أكثر بمنظور واحد فتتسابق المصطلحات الموضوعة وتتنافس في سوق الرواج ثم يحكم التداول للأقوى فيستبقيه ويتوارى الأضعف"[2].

ولأن الشعرية مفهوم قديم زمنيا فإنها تحتوي الكثير من المعاني المتعددة والمختلفة من حيث الحضور النقدي،فهي في مفهومها العام قوانين الخطاب الأدبي بداية من أرسطو إلى الوقت الحاضر ونجد النقاد العرب القدامى قد أدركوا معنى الشعرية واستعملوه مضافا لكلمات أخرى، كقولهم الأغراض الشعرية، صناعة الشعر، عمود الشعر، الأقاويل الشعرية، فطرحت عندهم على أنها علم يتناول "الشعر" وطريقة صناعته وتأليفه، وقد ورد في طبقات فحول الشعراء قول ابن سلام الجمحي"للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات منها ما تثقفه العين،ومنها ما تثقفه الأذن ومنها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان"[3].

فكلمة الشعرية –إذن– هي اختصار لمعان كثيرة في التراث حيث "تمكنت من اختصار المعاني المزدحمة في كتب التراث والنقد العربيين...وهي قصرت دون الوصول إلى ما وصلت إليه الشعرية الحديثة، وإن كان المعنى المستفاد من الشعرية، قد تناثر، وملأ الصفحات بمدلولات أخرى كالنظم والصناعة وغير ذلك"[4].

1- علي جمعة محمد : المصطلح الأصولي ومشكلة المفاهيم ،المعهد العالمي للفكر الإسلامي ،ط1 1996،ص32.

2- عبد السلام المسدّي: المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس ،أكتوبر 1994،ص15.

3- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تح: محمود شاكر، دار المعارف، مصر، 1982، بيروت، ص07.

4- د حسن محمد نور الدين : الشعرية وقانون الشعر، ص11 .

إن دلالة الشعرية في التراث النقدي العربي وردت مفهوما لا مصطلحا، وإن استقراء هذا التراث يؤكد بلا مجال للشك بأن هذه اللفظة جاء مضافة إلى غيرها، ولم ترد منفردة " فالمتون كما الحواشي تزخر بمفردة الشعرية الملاصقة، دائما، للفظة أخرى تشكل معها تركيبا يدل على الحالة أو النوع وهي بمضمونها الظاهر لا تحمل المعنى الذي تشير إليه المفردة المستقلة الحديثة (الشعرية) ومن هذه التراكيب ما هو بصيغة التذكير كما بصيغة التأنيث على سبيل: الوزن الشعري، المسلك الشعري الطبيعة الشعرية، اللغة الشعرية، الوظيفة الشعرية، الصورة الشعرية، الجوازات الشعرية، الضرورة الشعرية، الأدوات الشعرية، الأغراض الشعرية الكتابة الشعرية الخ..."[1]، فإن غاب المصطلح، حضر المفهوم.

لم تكن مشكلة المصطلح في النقد الغربي مدعاة للحيرة، لأنها نشأت في بيئته الحاضنة، فهو وليد تراكم معرفي، و إفراز منطقي لعلاقة اللاحق بالسابق، بالمقابل كان الإشكال في تبنيه، ونقله إلى الثقافة العربية، وذلك راجع إلى نشوء المصطلح في بيئة غربية متطورة هي حوصلة تراكم التجارب والمعارف، بينما في البيئة العربية كان نتيجة ترجمة لم تمنح اهتماما وعناية بالسياق الحضاري الذي أنتجه، وذلك راجع إلى درجة اختلاف وتفاوت الوعي عند كل من النقاد واللسانيين، الذين اختلفوا ولم يتفقوا على تسميتها بمصطلح واحدة، مما أثار قلقا واضطرابا، فبعضهم أسماها: "الإنشائية"، أو "الأدبية"، أو "الشعرية"، والبعض الآخر أطلق عليها مصطلح "الشاعرية"، كذلك ما يتعلق بالترجمات الكثيرة التي تم اقتراحها كمقابل للمصطلح الغربي للشعرية "***Poetics***"والتي زادت من ارتفاع وتيرة إرباك وزعزعت واختلاط المفاهيم. وعلى الرغم من استقرار مصطلح "الشعرية" في المدونات النقدية: "فاللفظة الشعرية لا تمتلك مقومات الاصطلاح فهي غير مشبعة بمفهوم معين، كما أنها لم تكرس تماما في النصوص النقدية العربية القديمة فضلا عن النصوص المترجمة عن أرسطو والنصوص التي شرحت كتابه "في الشعرية" لهذا لا نعدها مصطلحا ناجزا ولدته الكتابات العربية القديمة"[2].

1- حسن محمد نور الدين، الشعرية وقانون الشعر، ص 9 .

2 -حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص 12.

وعلى العموم فإن كتب التراث لم تغب فيها دلالة لفظ الشعرية مفهوما، وإن غابت مصطلحا، ومع ذلك فإن هذا المفهوم "ظل موضوعا غائما في ثنايا النظرية النقدية عامة"[1]، لأن المصطلح لم يرد منفردا، وإنما ورد مضافا إلى كلمات أخرى وفي سياقات متعددة، لكنه ظل مشدودا إلى فكرة الصناعة، التي شكلت النظرة المعيارية، و التي قولبت الفن الشعري، وأصبحت شعرية المعيار تفرض على الشاعر العربي مجموعة من الأصول تلزمه بها في عملية إبداعه. فما المقصود بشعرية المعيار؟

3- شعرية المعيار :

إذا نحن بحثنا عن كلمة معيار في شكلها العام نجدها في الغالب مقرونة بكل علم له أسس وقواعد، وحتى في المعاجم القديمة نجدها تجتمع على أنها مكيال والمكيال هو آلة للقياس سواء قياس المعادن أو الحبوب أو الخضر أو الصوف أو حتى الحجر، وكذلك قياس أوزان البشر وكل شيء تحدد قيمته به، يقول ابن منظور في معجم لسان العرب"والمعيار من المكاييل، ما عير- قال الليث:العيار ما عايرت به المكاييل،فالعيار صحيح تام واف،نقول عايرت به أي سويته وهو العيار والمعيار"[2]، والعيار والمعيار، لا يقال إلا في الكيل والوزن[3].

وفي معجم الوسيط "عير الدنانير بمعنى وزنها واحدا بعد واحد"[4]، وهي العبارة نفسها في كل من كتاب العين للخليل، أو كتاب لسان العرب لابن منظور. بالاستناد إلى معيار أو كيل يحدد جودتها أو رداءتها ويبين جيدها من زائفها كالنقد، فانتقل هذا المعنى من الدلالة اللغوية إلى الدلالة الاصطلاحية، وهو ما يكون بالنسبة للعمل الأدبي.

---

1 مسلم حسن حسين، النظرية الشعرية أصولها و مفاهيمها واتجاهاتها، منشورات ضفاف، البصرة، العراق، ط1، 1434 هـ-2013م، ص 15 .

2- ابن منظور، لسان العرب،تح: ياسر سليمان، أبو شادي ،مجدي السيد ،ج9-دار التوفيقية للتراث القاهرة ،مادة (ع ي ر)،ص :571.

3- ينظر ابن منظور، لسان العرب،مادة (ع ي ر)،ص:571.

4- إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط ،ج3 ،تحقيق مجمع اللغة العربية ،دار الدعوة ،ص43

ولعل التعريف اللغوي للمعيار لا يختلف كثيرا عن التعريف الاصطلاحي، حيث تتفق أغلب القواميس والمعاجم اللغوية والفلسفية على أن المعيار هو المكيال، في المعجم الفلسفي "(العيار): (***Norm -Norme***) لفظة إفرنجية مأخوذة من كلمة يونانية***Norma***ومعناها الزاوية المثلثة أو مسطرة البناء، تفيد نموذج متحقق أو متصور لما ينبغي أن يكون عليه الشيء. و(لالاند) له كتاب بعنوان ***(Laraison et les normes)*** يقول فيه: إن وظيفة العقل معيارية وليست تقريرية،وهذا يصدق ليس فقط على الأخلاق، ولكن على المنطق والرياضة والعلوم كذلك، فكل حكم تقريري إنما ينطوي في الواقع على مصادر أساسية أن هذا أفضل من ذاك"[1]، وهو المجال الذي ينشط فيه معيار التفاضل بين شيئين أو أكثر، مما يدل أن الوعي المعياري –بهذا المعنى– كان حاضرا في وعي الناقد العربي، والذي تمثل في الموازنات والمفاضلات.

وبالتالي فإن محاولة وضع معيار قياسي، تقاس به الأشعار، فمتى ما تحقق المعيار عندئذ يتحقق شرط الشعرية، ومتى ما كان الانحراف عن هذا المعيار كثرة أو قلة، يكون الحكم على هذه القصيدة أو تلك. ولذلك كان وجود معيارية عملية دقيقة وحساسة، فهي ليست محض صدف، أو اختيارات عشوائية اعتباطية؛ إذ تستوجب تضافر مجموعة من المعايير في حد ذاتها للخروج بمعيار يمكننا من الاستناد إليه في تقويم قصيدة ما، و من ثم الوقوف على مخرجات علمية منطقية مجردة من كل المؤثرات الأخرى، والتي تحيل دون الوصول إلى نتائج قطعية صائبة.وعليه فـ"إن المعيارية التي ينبذها بعض النقاد المعاصرين، هي معيارية متأصلة في طبيعة العمل النقدي، يستند إليها في ضبط قوانينه، كما يستند إليها في إصدار أحكامه، فإن لم يكن هذا ولا ذلك، فلا أقل من أن يستند إليها في اختيار نصوصه. وإن الازورار عن هذه المعيارية إلى مجرد الوصف، وعن التقويم والتوجيه إلى مجرد التفسير والتحليل، هو خروج بالمصطلح عن داره ومداره"[2].

1- مراد وهبة، المعجم الفلسفي،دار قباء الحديثة ،2011 ،ص609.

2-عبد الملك بومنجل، المصطلحات المحورية في النقدي العربي بين جاذبية المعنى وإغراء الحداث، مجلة مقاليد، العدد : 02، 2011، ص، 273.

غير أنه لم ترد في التراث بهذا التوصيف، شعرية المعيار، وإن كان مفهوم المعيار حاضرا في ذهن ووعي الناقد، لأنه لم يكن ينطلق من فراغ في تقويم الإبداع الشعري، وإنما كان ينطلق من مجموعة قوانين تخص الشعر تشكل بدورها مجموعة معايير على أساسها وفي ضوئها يتم قبول الشعر أو رفضه وإن ورد اللفظ في كتاب ابن طباطبا عيار الشعر، وقد عقد فصلا عنونه: عيار الشعر، بين هذه المعايير التي اتخذها مقياسا للجمال الشعري وهي: اعتدال الوزن، و صواب المعنى، وحسن الألفاظ. فإذا توافر هذه العناصر الثلاثة تم الحكم له بالجودة، وعندئذ سوف يكون هذا الشعر"أنفذ من نفث السحر، وأخفى من دبيب الرقى"[1]، وعند استقراء منهجية الكتاب، والإستراتيجية التي أرادها من عنوان،ويمكن القول إن "مصطلح عيار الشعر يرادف الوسائل أو المقاييس التي ينبني عليها الحكم النقدي على هذا الفن، والجذر اللغوي لكلمة "العيار" يؤكد هذا الفهم"[2].

إن هذه النظرات المقتضبة للتعريفات، الاصطلاحية واللغوية وحتى الفلسفية تحيلنا إلى إدراك كلمة المعيار في سياقها الاصطلاحي و المفهومي، فهي تنطبق كما سوف يتقرر لاحقا، على جملة القوانين التي اتخذها النقد العربي القديم معايير للحكم على الشعر، سواء بالجودة أو الرداءة. لقد كانت حاجة الناقد العربي القديم –في مرحلة التأسيس– إلى معيار ما، وبدون معايير ضابطة سوف ينفلت قياس الجودة والرداءة، ولم تكن هذه المعايير إلا من المتن الشعري ذاته، فهي ليست خارجة عن بنيته، ولا هي غريبة عنه.

ومن خلال عملية الحفر في الحقب المتعاقبة التي كان عمود الشعر يتشكل ضمنها، ندرك أن هذا المفهوم لم يكن طفرة ولا طارئة، ولا هو تشكل من خارج النص، وإنما من خلال التراكم والتعاقب، ذلك أن فكرة عمود الشعر التي استقرأ قواعدها المرزوقي في شرح الحماسة، لم تكن شيئا جديدا على النقاد القدماء، لقد كانت حاضرة وموجودة في وعي الناقد القديم. فأكثر هذه القواعد ضمها كتاب الوساطة للجرجاني، الذي يمكن عده صاحب هذه الفكرة، على الرغم من أن المصطلح من وضع

1– محمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص: 22.

2– جابر عصفور، مفهوم الشعر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الخامسة، القاهرة، 1995م.ص :23.

الآمدي قبله، و قد استخلصت فكرة عمود الشعر من الشعر الجاهلي و أساليبه الفنية، وأصبح عمود الشعر محورا نقديا يلخص مذهب الشعراء الجاهليين في الشعر، ومقاييسهم الفنية التي اتخذها أسسا فنية، و مقاييس جمالية ثابتة في صراعهم مع المحدثين.

وظل ارتباط الذائقة الشعرية بالمعيار من خلال ارتباط الذاكرة الجمعية بالنموذج الأول"وربما للأسباب السابقة وحدها تظل الذاكرة الجمعية متعاطفة ومرتبطة مع الشعر الكلاسيكي...ومن خلال تلك القصيدة فإن الشاعر –كما يقول ابن رشد- يرتبط بالسامع من خلال فكرة التوقع"[1].

وعندئذ يحدث التطابق بين أفق التوقع بين الباث (الشاعر) ومتلقيه، وهو ما سعت إليه البلاغة العربية وكرسه النقاد من خلال مقولات النقد، فكان الإلحاح على وضوح العلاقة بين عناصر الصورة، وسوف يتجلى أكثر في معايير عمود الشعر، وعند تطابق أفق التوقع بين الشاعر وبين المتلقي " تمنحه لذة من نوع خاص... لذة مطابقة أفق القصيدة مع أفق الانتظار لديه، لأن كلا الأفقين ينتظمهما منطق واحد"[2]، فلا يحدث عندئذ تنافر ولا تصادم.

فعندما تم تدون الأشعار القديمة كانت قد مرت بعدة مراحل من التصفية و التوثيق، بحيث أصبح نموذج الشعر القديم مثالا لفن القول الشعري عند علماء الشعر والنقاد والبلاغيين، وقد راح هؤلاء العلماء يبحث عن سر جمال هذا الشعر، والتنقيب عن قوة تأثيره في المتلقي العربي وقتذاك، وأدت كثرة الاحتكاك بنماذج الشعر القديم إلى تطور الأحكام النقدية تدريجيا، خاصة بعد الاصطدام بتجارب المحدثين في نظم الشعر و اكتشاف ملامح ذوق جديد لم تألفه العرب من قبل في الصياغة والمعاني، ذلك أنه لما تطورت دراسة الشعر و طرحت مسألة المفاضلة بين الشعراء، وبين التجارب الشعرية القديمة و المحدثة، تطورت تلك الأحكام، و أصبح المعتمد في تقريرها خصائص العبارة في النص ذاته، فتولد الاهتمام بالأساليب والصور، وبكل ما له صلة بفنون القول ومسالك التعبير[3].

1-عبد العزيز موافي، الرؤية والعبارة مدخل لفهم الشعر، ص 302.

2- المرجع نفسه، ص 302.

3- المرجع نفسه، ص: 302.

عن مقولات عمود الشعر وبنوده وأصحاب هذه القاعدة من المنتصرين للقديم الذين أجمعوا على التمييز بين خطة القدماء في القول وخطة المحدثين، معتبرين نظام القريض عند امرئ القيس وأمثاله من الفحول القاعدة والمعيار الذي يجب أن تقاس عليه سائر الأنظمة القريضية المحدودة بعلامات وحدود صارمة لا يجب تجاوزها جمعت في نظرية عمود الشعر وأي خروج عن العمود وعن معايير هو بمثابة مخالفة للتقاليد المتعارف عليها عند العرب في بنيتهم للقصيدة العربية القديمة. فما المقصود بعمود الشعر؟ وما هي معاييره؟

4- شعرية التجاوز:

تكمن أهمية الخطورة التي استخلصها المرزوقي من الشعر العربي القديم في أنها تحولت إلى قواعد ومعايير، بها تقاس درجة الشعرية، فتكرست مرجعا هاما في اعتبار الأسس والمعايير التي تجعل الشعر مقبولا أو غير مقبول لدى نقاد الشعر ومتذوقيه، وازدادت تكريسا لدى الرواة، واللغويين والنحاة. وكان حكم هؤلاء بجعل تلك القيم التعبيرية الجمالية الواردة في شعر القدماء معيارا ثابتا، ثم الحكم به على الشعر المحدث، مما خلق صراعا بين القدماء والمحدثين، فكان التعسف في الحكم والقياس، مما دفع بابن قتيبة إلى القول:"فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين،ولا عيب له عنده إلا أنه قيل فى زمانه، أو أنه رأى قائله"[1]، وهو شاهد عيان على الظلم الذي عايشته الحركة الشعرية الجديدة وكمثال على ذلك قول ابن الأعرابي ساخرا من الشعراء المحدثين: "إنما أشعار هؤلاء المحدثين- مثل أبى نواس وغيره- مثل الريحان يشم يوما ويذوى فيرمى به؛ وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيبا"[2]، وابن الأعرابي ما هو إلا حلقة في تيار جارف يرفض التجديد، ويرى الحياة نمط مكرور و"هناك صور عديدة تشير إلى تعصبه على الشعر الحديث، و بخاصة على شعر أبي تمام الذي لا يقبل شيئا من شعره"[3].

1- ابن قتيبة الشعر والشعراء تحقيق احمد محمد شاكر دار المعارف –مصر، د،ط -1966 ص: 62.

2 -أبو عبد الله المرزباني : الموشح ، تحقيق على محمد البجاوي، ، دار نهضة مصر القاهرة 1965 ص: 384.

3- ممدوح محمود يوسف حامد: الرواية وأثرها في النقد الأدبي، عمان : دار جليس الزمان للنشر والتوزيع،2010 ص 283.

ولم تكن حركة التجديد مجرد تمرد على الأعراف الشعرية القديمة، وإنما تغير نمط الحياة ذاتها فتغير نمط التعبير عن هذه الحياة، لغة ورؤية وصورة وأسلوبا، فالحياة البدوية غير الحياة الحضرية، فكان الانتقال من البداوة إلى التمدن، ذلك أن "الحياة بعد هذا بدأت في التحول والتغير والتعقد، فتعقدت المفاهيم وتجلياتها النفسية والفكرية والثقافية. هذا التحول وما صاحبه أو نتج عنه من تحولات نفسية أيقظ الشاعر العربي وحرك وعيه ونبهه إلى وجوب أن يصيب شعره من التحول والتغير ما يجعله قادرا على المواكبة والاستجابة"[1]، للظروف المستجدة، التي طرأت على الحياة على الصعيد الاجتماعي والسياسي والفكري والثقافي، فما كان من الشعر إلا مسايرة هذا التحول.

ظلت الأشكال الشعرية في صراع دائم ومستمر، سابق لاحق، بين دعاة المحافظة والتقليد، ودعاة التجديد والمحدثين، وهي سنة خلق الله الخلق عليها، فمن خلال هذا الصراع يشق الجديد طريقه نحو الترسيخ والتكريس، وهو الحال الذي عاشته كل حركات التجديد عبر تشكلها، وفي عصورها المختلفة، والحركة الشعرية على وجه التحديد الخصوص.

لقد مرت الحركة الشعرية العربية بمرحلة استقراء الأصول، التي استقر عليها الشعر العربي، وبقيت تلك الأصول مهيمنة على الذوق العربي، لكن الشعر وليد الحياة، فيأبى السكون والجمود، وهو يتغير بتغير نمط الحياة ذاتها، يتشكل بشكلها و يصطبغ بلونها، فلحق الشعر من تحول ما طرأ على الحياة من تحول، فتغيرت الذائقة بتغير مظاهر الحياة، ذلك أن طبيعة الشعر تأبى السكون والجمود، لأن طبيعة الشعر في سعي دائم للبحث عن إمكانية التحول ليجدد من خلالها هويته المتجددة، التي يستمدها من هذا التغير، ذلك أن الشعر لا يمكنه أن يلحقه تعريف أو يحده مفهوم واحد، ولا يقف عند ثابت بل هو في تحول مستمر، في حين يحاول الناقد المتعصب شد الشعر إلى الأصول التي قبله.

1 – عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة – العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة، الكويت، 2002، ص119.

في حين يتناسى هؤلاء المتعصبون أن تلك الأشعار ما هي إلا تجارب شعرية مشروطة بالزمان والمكان، خاصة بشاعر أو بجيله. فأنصار القديم حاولوا تعميم تلك التجربة المشروطة بلحظة تاريخية محدودة، وفي سياق معين، على كل العصور المتلاحقة، وتلك طريقة ترفضها طبيعة الشعر نفسه، حتى وإن رضي شاعر أو شعراء ما، فإنه لا يلبي حاجة كل الشعراء، ولولا هذا التحول الشعري، لمات الشعر وصار تقليدا ومحاكاة، أو ظل الشاعر يردد ما قيل.

قد استعان الشعراء المحدثون على تجاوز المعايير القديمة ما أتاحه لهم عصرهم من حضارة وثقافة وفن، وظلت أشعارهم صورة لحياة مختلفة ومفاهيم جديدة عرفها المجتمع العباسي: "فقد تفطن النقاد المحدثون إلى أن بين الشعر المحدث، والشعر القديم تفاوتا في المعاني أوجدته الحضارة، وأوجده العلم على الأخص، وما لبث أبو تمام أن جاء فعنى بالأفكار القوية، وغذى شعره بالفلسفة والنظرات في الكون و جرى على غير طريقة العرب و مذهبهم في المعاني"[1]، مما دفع بأدونيس إلى تسميته مالارميه العرب[2].

ونتيجة لاحتكاك العرب بأمم أخرى، وأجناس تختلف عنهم في جوانب عديدة في المأكل والمشرب و اللباس والعادات والتقاليد، ووصل هذا الاحتكاك حد التأثر بالآخر ،والتأثير فيه، فكان انصهار العديد من الثقافات في بوتقة واحدة، مما تولد " لقاح بين الثقافات، ونشأ من هذا اللقاح ثقافات جديدة، تحمل صفات من هذه وتلك، وصفات جديدة لم تكن في هذه ولا تلك، وأصبح لها طابع خاص يميزها عما سواها، فقد انتشرت في هذا العصر أربع ثقافات كان لها الأثر الأكبر في عقول الناس وأعني بها الثقافة الفارسية، الثقافة اليونانية، الثقافة الهندية والثقافة العربية.

كما كان هناك ثقافات دينية أهمها: اليهودية والإسلام"[3]، والتي كان لها يد في إحداث طفرة جديدة تأثرت بها حياة العرب ومست جوانبها الدينية والاجتماعية والعرقية، وحتى الحياة الأدبية

1- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت-لبنان-،ط4، 1983م، ص: 117.
2- ينظر أدونيس: مقدمة للشعرالعربي، دارالعودة، بيروت،ط،3 ، 1997،ص 47.
3- أحمد أمين: ضحى الإسلام ،ج1، دار الكتاب العربي ، ط10، بيروت، ص 163.

والشعرية التي نالت هي الأخرى نصيبها من هذا التأثير، فظهرت عليها بوادر التجديد والتحديث والخروج من بوتقة القديم لمواكبة ومسايرة زمن الحداثة، ذلك "أن كل اتجاه وافد على الساحة الشعرية كان يأتي محملا برؤيته المغايرة عما سبقه من نماذج، وبالتالي فإنه يستهدف -بالأساس- إحداث تحول كيفي في طبيعة الشعر"[1].

وبالحفر والبحث في التاريخ الشعرية العربية نجد أن بشار بن برد من الذين ضاقوا ذرعا بالقوالب المعيارية، وقد بدا ذلك واضحا من خلال رفضه الصريح في العديد من أشعاره لطريقة القدماء، ورفض أن يكون نسخة لغيره، فكان هذا الخروج تحررا وتمردا في الوقت نفسه على التقاليد المتوارثة، وهو دافع جوهري لتخطي الراهن وتجاوزه.فكان امتزاج الثقافات التي أدخلت الكثير من المتغيرات، وأفرزت العديد من الألفاظ والكلمات والمصطلحات الجديدة.

غير أنه لم يرق المحافظون هذا التغير فأطلق المتعصبون منهم للقديم على الشعراء المولدين بالمحدثين، وعلى أشعارهم بالشعر المحدث،تقليلا وانتقاصا من قيمتهم ومن شعرهم. فكلمة "الحدث" تقال: للطفل الصغير الذي لم يبلغ بعد. وقد ورد في المعاجم القديمة لفظة حدث على أنها نقيض القديم، و"الحدوث نقيض القدمة، حدث الشيء، يحدث حدوثا وحداثة، وأحدثه هو، فهو محدث...ومحدثات الأمور، ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء التي كان السلف الصالح على غيرها وفي الحديث: "إياكم ومحدثات الأمور، جمع محدثة بالفتح، وهي ما لم يكن معروف في كتاب ولا سنة ولا إجماع"[2]، هو المبطل، وهو الضلالة والبدعة. كما ورد من حديث الرسول صل الله عليه وسلم، فهو أول من أطلق اسم الحدث لكل خروج عن الجماعة وعن السنة، "والحدث: الأمر الحادث المنكر الذي ليس بمعتاد، ولا معروف في السنة"[3]، وهذا ما جعل أدونيس يفسر كلمتي: "الإحداث" و"المحدث"، اللتين وصف بهما الشعر الذي خرج على الأصول القديمة، تجيئان من المعجم

1- عبد العزيز موافي : الرؤية والعبارة مدخل لفهم الشعر، الهيئة المصرية للكتاب،2010 ، ص: 12.
2- ابن منظور، لسان العرب، ج :2، ص: 113 .
3- منظور، لسان العرب، ص: 113.

الديني"[1].فالمصطلح الذي تم وسم الشعر الجديد به كان يرتبط بدلالة مستهجنة في الدين، لتجد رفضا واستهجانا عند المتلقي.

منه استقى النقاد القدامى هذا اللفظ من المعجم الديني وألصقوه بالشعر الجديد وبكل موجة تدعو للحداثة "فكانت تسمي جميع الذين لا يفكرون وفقا لثقافة الخلافة بأهل الإحداث، نافية بذلك انتماءهم الإسلامي، وفي هذا ما يوضح كيف أن كلمتي (الإحداث أو المحدث) اللتين وصف بهما الشعر الذي خرج عن الأصول القديمة تجيئان من المعجم الديني، وفيه ما يوضح كيف أن الحديث الشعري بدا للمؤسسة السائدة كمثل الخروج السياسي أو الفكري خروجا عن ثقافة الخلافة، ونفيا للقديم النموذجي"[2].

ومن هذا المنظور كان الخروج عن عمود الشعر في الإبداع، كالخروج عن العقيدة في الدين"قد كان عمود الشعر عندهم جزء يشبه عمود الدين، والحياد عنه بدعة من البدع، أو ضلالة يجب أن يتناول بالكراهة التي تبلغ أحيانا حد التحريم، كان ما يسمى باسم عمود الشعر إقرار بأن الأدب العربي ناضج في رأي أصحابه، وهو بهذا النضج ذو أصل وربما يكون من الصعب إفرادها واحدا بعد آخر، ولكن كان من السهل عليهم إقرار مبدأ الأصول، فلا نقاء بغير أصول تتمثل في أذهانهم ولو عجزوا عن إيفائها حقها من التعبير، كان السخط على من يسمونه المحدثين أشبه بالسخط على ذوي البدع الذين لا يستمسكون بالأصول من القرآن والحديث، هؤلاء المحدثون اعتبروا أحيانا ثائرين على نقاء الطبع وجوهر التفكير الموروث، منقطعين عن الإحساس بالماضي العريق"[3].

وبناء على هذا فإن علاقة القدماء المحافظين بالشعراء المحدثين وصلت حد الاحتدام والخصومة والتعصب، خاصة وأن المحدثين قاموا بحركة انتقالية في الشعرية العربية، لم تكن معهودة، فنقلوها من البساطة والسذاجة، إلى التعقيد والتكلف، وبات من الصعب إلزام اللاحق بأذواق السابق، ويعد أبو

1- أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص144.

2-أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط.1 ،1985م، ص80 .

3- ناصف مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، ط.2، 1981م، ص12.

تمام حبيب بن أوس رأس الشعراء المحدثين وشيخهم؛ إذ عنده نضج التجاوز واكتمل، فكان أغوص في معانيه والأكثر حرصا على الزخرف البديعي الذي عنى به عناية كبيرة "وأخذت رسومه وأصوله تكثر وتتجدد حتى بلغت غاية بعيدة عند أبي تمام، وأبو تمام أدق صورة للحياة الفنية المعقدة التي تقوم على أصول في التفكير وفي الأسلوب، وقد لا تنسجم من أجل ذلك كثر الملام في شعره، وكثرت العصبية له وعليه، فأما اللغويون فحسبهم أن يتجاهلوه، وأن يطرحوه، ويحملوا لشعره من الوهم والازدراء ما يصرفهم عن تذوقه، بل يحجبهم عن فهمه في بعض الأحيان.أما الأدباء فحفلوا به ودرسوه على أنه رمز الشعر المحدث، وعلى أنه الصورة الكاملة الناضجة فيه إلى أيامهم. وكان لهم في نقد الشعر أسلاف في عهد بشار وأبي نواس، فاحتذوهم ووقعوا على بعض ما جدد أبو تمام من فنون البديع وما جاء في شعره من غلط في المعاني وإحالة في الاستعارات، وسوء سبك، وقبح لفظ، ورداءة طبع، وإفراط وإسراف، وخروج عن السنن المألوف"[1].

وبالتالي تنسب شعرية التجاوز إليه برغم المحاولات التي سبقته من بشار بن برد وأبي نواس ومسلم بن الوليد وغيرهم، إلا أن اكتمال شعرية التجاوز ونضوجها ترجع لأبي تمام، لأنه كان "يعطل فعالية الذاكرة، ليؤسس بدلا منها فعالية المخيلة... الأولى تعتمد على الرصيد التاريخي للغة، والثانية تصنع لها رصيدا عاطفيا مغايرا. كذلك فإن الذاكرة الشخصية هي جزء من الذاكرة الجمعية، لكن المخيلة الشعرية – على العكس- فردية بطبيعتها، لذلك فإنها تصطدم بذاكرة الجماعة، كلما كانت فعالياتها –وبالتالي شعريتها- أكبر."[2]

فالتجاوز إذن مفهوم مخالف لمفهوم الثبات والسكون، ولذلك يؤكد الشعراء أن تكسير العلاقات الموضوعية ضرورة لتحقيق وظيفته الشعر، فهو خرق للمعهود، يقول نزار قباني "كل ما يدخل في نطاق المألوف والعادة ليس شعرا "[3]، ذلك أن الانفعال والدهشة والفضول لدينا لا يثار

1- أدونيس ،الشعرية العربية ، الصفحات 115، 116،117.

2- عبد العزيز موافي : الرؤية والعبارة مدخل لفهم الشعر ص: 14.

3- نزار قباني ،محي الدين صبحي ،مطارحات في فن القول ،دمشق :اتحاد أدباء العرب، 1978م، ص109.

بالمعتاد الذي يدور في دائرة المتداول المألوف. وبالتالي فإن التجاوز هو الذي يصنع الفاعلية الشعرية، والشعر متى ما ركن إلى الثبات تحول عن خاصيته ذلك "أن الشعر يتجاوز المعلوم إلى المجهول والواضح إلى المستتر والثابت إلى العرضي،فهو ينفذ إلى تمثيل مالا يستطيع تمثيله وإلى رؤية مالا يرى"[1].

وبالتالي فإنه يمكننا القول أن شعر أبي تمام جاء منتهكا لخصائص النموذج التقليدي المألوف، ومتمردا على قيود العمود المتعارفة والمتبعة منذ القدم كطريقة أجمع القدامى على أن الالتزام بها هو تحقيق للشعرية وتكريس للشعر العربي الأصل، وبهذا فإن التجاوز الذي حققه أبو تمام رسم معالم طريقة جديدة للتعبير تناقض الطريقة الأولى والمعيارية التي كان يرضخ لها الشاعر العربي حقبة من الزمن مكرها عليها أو راغبا فيها؛ طالما أن الذائقة العربية تقبله وتستسيغه "ذلك أننا لا نلبث أن نجد فئة أخرى من النقاد تحس أن شعر أبي تمام –في كثير من نقاطه– يشكل نغمة نشاز لا يستسيغها الذوق الحضاري المترف، فقد وجدوا فيه ألفاظا غريبة لم يألفوها، وألفاظا أخرى صعبة على اللسان ثقيلة على الآذان، ووجدوا في معانيه دقة وغموضا يضطر السامع إلى شيء غير قليل من التفكير،وأنكروا عليه الخروج –في غير موضع– عن مقتضى الحال ومراعاة المقام، حتى واجه الممدوحين بما يكرهون ووصفهم بما لا يستسيغون"[2].

وقد لقي التجاوز في الشعرية العربية المساحة الشاسعة لممارسته في خضم المثاقفة والاحتكاك بالحضارات الوافدة من الأمم الأخرى؛ لاسيما في العصر العباسي، الذي عرف بتطور العمران ونشوء المدن بعد أن كان العربي لا يعرف إلا الصحاري والقفار، ويسكن القصور بدل الخيام، فلان بذلك طبعه وتهذب لفظه وتأنق حديثه فكان أحرص في تعابيره على انتقاء أجزل الألفاظ وأحسن المعاني حتى غرق في التكلف والتصنع، فذم بذلك شعر المحدثين وحاول العديد من النقاد من المتعصبين إقصاءه كليا من دائرة الشعر لأنه غير مطبوع ولا على طريقة الأوائل.

1– محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية ،دار الثقافة ،دار العودة بيروت،د، ط ،1973،ص: 55

2– سعيد مصلح السريحي الحربي: شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد،(أطروحة ماجيستير)، جامعة أم القرى – السعودية– 1406هـ ،ص20.

إن المعايير التي نظم الشعراء القدامى على أساسها قصائدهم كانت تجيء على السليقة والسجية، فقد اعتادوا عليها وتداولوها حتى أصبحت حديثهم الجاري المتداول في مخاطبتهم، فهذا يخاطب ذاك ببيت أو بيتين ثم يرد عليه الآخر بنفس المنوال بطريقة ارتجالية سلسة، ثم ما لبثت أن بدأت تتبلور وتتحور حتى أصبحت التزامات واجبة وقوانين صارمة، تم بها مقاضاة الشعر اللاحق-المحدث- بتهمة التمرد والخروج عن نواميس معيار عمود الشعر المنصوصة، وفي ظل هذا الصدام نشأ صراع الشعرية بشقيها المعياري الداعي للوضوح والائتلاف والتجاوزي الذي آثر الغموض والاختلاف، فتولد عن هذا وجود قطبيين متنافرين كل منهما يرفض ويعاكس الآخر في الاتجاه. ولعل هذا سبب رفض شعر أبي تمام واتهامه بإفساد الشعر: فقط لأنه قال ما لم تقله العرب فخرج بذلك وتجاوز المنطق المألوف الاعتيادي في محاولة منه لتغيير القائم وتطويره، فقد"كان الوصف قبله تحديدا حسيا للواقع لكنه صار معه خلقا جديدا للعالم ...وبهذا كله يمهد للشعر الرمزي والشعر الصافي،إنه حد فاصل: كان الشعر قبله قدرة على التعود والألفة فصار بعده قدرة على التغرب والمفاجأة"[1].

وتأسيسا على ما سبق نستشف أن ثمة نظامين معرفيين مختلفين متغايرين، لا يمكن قراءة أحدهما بالآخر، من حيث إن النظام الأول أفرز شعرية المعيار، والثاني أفرز شعرية التجاوز، وإن كانت كل شعرية منهما تنتمي إلى حقل الشعرية العربية، إذ ليس هناك شعرية واحدة، وإنما هناك شعريات داخل مفهوم الشعرية العربية، لذا كان لزاما علينا التنقيب والبحث في طبقاتالوعي عن شعريات أخرى لم تنل حظها من النقد، منتهجين تقنية الحفر في الترسبات الشعرية القديمة.

وكانت التجربة الشعرية الصوفية من بين الشعريات التي ظلت في الهامش، وقد غطت عليها شعرية المعيار، ولم تنل حقها من النقد والتنظير، بل حورب الكثير من أعلامها ومبدعيها، وتعرضت لمحاولات وأدها وتصفيتها من الوجود التراثي الشعري، لا لشيء سوى أنها أرادت خلق فضاء خاص بها متجاوزة فيها كل تلك المعايير التي حادت عن أفق الابداع، فراحت تصنع لنفسها قوانين أخرى،

1- أسعد أحمد علي: الإنسان والتاريخ في شعر أبي تمام،دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع ،ط: 2 ،1972 ،ص 16.

فجمعت بين النقائض ووحدت "بين الظاهر والباطن، الموضوع والذات، الإنسان والله، نوعا فريدا من العودة إلى الطبيعة. كانت تجاوزا للواحد المفردن، وتوكيدا للواحد الكثير، كانت دخولا في الطبيعة، وخروجا عن القاعدة وانغماسا في الحرية. إن التفكير بالوحدة المفردنة، بالواحد الأحد، تكرار مستمر، لأن الواحد لا يحيل إلا إلى الواحد ومثل هذا التفكير يؤدي إلى نفي الفكر. وقد أضافت التجربة الصوفية إلى الوحدة مفهوم اللانهاية؛ أي الاحتمال والصيرورة، وهكذا صار الوجود حركيا يتحول باستمرار"[1].

وهذا ما تجلى في أشعار الصوفية، من انفتاح الرؤيا وانتهاك للمعيار، وقانون التطابق، والجنوح للمنافرة والانتقال من الموضوعي والعقلي، إلى الذاتي والقلبي، وهو مااشتهرت به الصوفية من حالات الغياب العقلي والجسدي، كذلك الجمع بين الأضداد وبين مالا يصح جمعه في الفكر والمنطق الإنساني، "إن خاصية التجربة الصوفية هي الربط المستمر بين الأطراف المتعارضة، وتلك هي جوهريا خاصية الإبداع"[2]، إضافة لمفهوم اللانهاية ولا محدود لدوام الحركة والصيرورة المستمرة وتلك هي طبيعة شعر في أصله فلا يجوز ضبطه لا بتعريف ولا بتقنين ليبقى دائما قابلا للإبداع وفرصة للذات المبدعة المبتكرة.

1- أدونيس: الثابت والمتحول-الأصول-، ج1، دار العودة ، بيروت،ط.4،1983، ص:109.

2-المرجع نفسه، ص : 109 .

الباب الأول

شعرية المعيار

الفصل الأول: الإرهاصات الأولى للمعيار الشعري

الفصل الثاني: شعرية الحداثة في العصر العباسي

الفصل الأول

الإرهاصات الأولى للمعيار الشعري

سلطان

1- تشكل العقل المعياري في النقد العربي القديم

أ- المعايير الشعرية في الرواية الشفوية

ب- الشعرية بين سلطة اللغويين ونقد الأدباء والإخباريين

ج- الشعرية بين معياري الفن والأخلاق في النقد القديم

2- معيارية الإبداع-عمود الشعر.

أ- التنظير النقدي لعمود الشعر

ب- التطبيق النقدي لعمود الشعر

1- تشكل العقل المعياري في النقد العربي القديم

أ -المعايير الشعرية في الرواية الشفوية:

تعد قضية الإبداع الشعري من أبرز القضايا التي اهتم بها النقد العربي في أول بداياته منذ العصر الجاهلي، حيث كان النقد آنذاك يتسم بسمة الانطباعية والأحكام الذاتية الفردية، فيستحسن الناقد بفطرته وذوقه شعر هذا ويذم شعر ذاك، بناء على إعجابه وتأثره بما يتضمنه الشعر من أمثال وحكم، إلى جانب ذلك كانت الأحكام الشعرية القديمة تهتم بالصياغة وصحة المعاني والألفاظ والتشبيهات وماله علاقة بالذوق العام، أو على أحكام اكتسبت من البيئة والحياة العربية البدوية، وتجرى على أساسها المفاضلة بين الشعراء.

لكن قبل هذا كله لابد أن نشير إلى أن الأدب يسبق النقد؛ لأنه هو البداية الأولى والانطلاقة الأساسية، فوجود النقد متوقف على وجود الأدب، ومن دونه لا يمكن للنقد ممارسة خاصيته في تقدير القيمة الفنية لذلك الأدب "وواضح أن الأدب يوجد أولا، ثم يوجد نقده، لسبب بسيط وهو أن النقد يتخذه موضوعا له، ومن هنا ينشأ الفرق البين بينهما، فالأدب موضوعه الطبيعة والحياة الإنسانية، والنقد موضوعه الأدب، فهو فن مشتق من غيره، أو متوقف على غيره، إذ لا يوجد بدون أدب يشتق منه قواعده، ويسلط عليه مقاييسه، ويصور فيه رضاه وسخطه"[1].

ويعد البعض النقد فنا أكثر من اعتباره آلية ذات توجه علمي لدراسة الأدب "لأن أصحابه يعالجون أفكارهم فيه معالجة فنية، فهم يعنون بعباراتهم كما يعنون بمعانيهم، فمثلهم مثل الأدباء يحاولون التأثير في قرائهم بوسيلتين: المعاني التي يفسرون بها قيم الآثار الأدبية، والأساليب التي يعرضون بها هذه المعاني، إذ يطلبون فيها الروعة البيانية، حتى يقتنع القارئ ويسلم لهم بما يقولون ويقررون"[2].

1-شوقي ضيف، النقد الأدبي، دار المعارف، كورنيش النيل – القاهرة-، ط5، ص09.

2- المرجع نفسه، ص09.

وقد نشأ النقد في بدايته عند العرب في الجاهلية على شكل أحكام يطلقها الناقد الجاهلي بناء على مدى تأثره بالشعر والشاعر معا، فيصوغها في ملاحظات مبهمة غير دقيقة لا ترتكز على قاعدة أو على قانون، فقط مجرد أحكام من بنيات أفكاره، وقد برز عدة شعراء نقاد فرضوا أنفسهم وآراءهم على الشعر وعلى الشعراء لدرجة أن باقي الشعراء أصبحوا يحتكمون إليهم في تقييم أشعارهم.

تلك الحادثة المشهورة التي جرت بين الخنساء وحسان حين عرض كل منهما شعره على النابغة الذبياني ليحكم في أيهما أشعر، ففضل شعرها على شعر حسان بن ثابت، وذكر المرزباني عن الصولي قصة النابغة مع حسان قال:"كان النابغة الذبياني تضرب له قبة بسوق عكاظ من أدم، فتأتيه الشعراء فتعرض أشعارها فأتاه الأعشى، فكان أول من أنشده، ثم أنشده حسان بن ثابت قصيدته التي منها لنا الجفنات الغر...وذكر البيتين، فقال النابغة: أنت شاعر ولكنك أقللت جفانك وأسيافك، وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك "[1].

الملاحظ هنا أن النابغة عاب على حسان قلة جفانه؛ إذ قال جفنات وهو جمع قلة، ومفرده الجفنة وهي ما يوضع فيها الطعام لتقديمه للضيف، والمعروف عند العرب جودهم وكرمهم، فمن الواجب استبدال الجفنات بالجفان وهو جمع كثرة لتدليل على ذلك، وانتقد عليه فخره بقومه وبشجاعتهم وإغاثتهم للملهوف بقوله أسيافنا وهي أيضا جمع قلة، ولفظة يقطرن التي دللت على قلة القتل، كما عاب عليه فخره بأبنائه دون آبائه والأولى أن يتبع عادة العرب التي تواطئوا عليها في فخرهم بآبائهم وتوريث أبنائهم الفخر بهم.

إن هذه الملاحظات التي قدمها النابغة لحسان كتبرير وحجة لتفضيله الخنساء دونه لم تلق مسوغا عند حسان، فرد عليه متحديا إياه بقوله: أنا أشعر منك ومن أبيك، وكان رد النابغة بقوله إنك لا تحسن أن تقول مثلي:

1- المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح. محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، لبنان، ط.1، 1415هـ - 1995م، ص76.

فإنك كالليلِ الذي هو مدرِكي وإن خِلت أن المنتأى عنك واسِع[1]

واضح ،كما يقرر كثير من الباحثين، أن النابغة النابغة م يلجأ في استشهاده لإقناع وإعجاز خصمه بقصيدة كاملة بل اكتفى ببيت واحد يفي بالغرض ويكون كافيا للانتصار لنفسه، هذا ما يعزز فكرة البيت الواحد أو وحدة البيت كما هي معروفه في النقد القديم،والذي بدوره أستنتج معاييره النقدية بناء على دراسة الشعر الجاهلي،ويذهب فريق من النقاد إلى حد تفضيل البيت المستقل بمعناه وشطره عن البيت الذي به تضمين، فيحدث بحذفه شرخا في القصيدة، ولابن رشيق تصريح بائن يميل فيه إلى البيت المستقل ويذم البيت المتعدي إلا في بعض ويستثنى الاستثناءات التي يكون موضوعها حكاية أو ما شابه يقول:"ومن الناس من يستحسن الشعر مبنيا بعضه على بعض وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائما بنفسه، لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده وما سوى ذلك فهو عندي تقصير إلا في مواضع معروفة مثل الحكايات وما شاكلها، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هناك من جهة السرد"[2].

ولم يعد الأمر مجرد تفضيل بل تعداه إلى اعتبار السبق للشاعر الحذق الذي يجمع في بيت واحد المعاني الكثيرة، يقول ابن وهب :"واعلم أن الشاعر إذا أتى بالمعنى الذي يريده أو المعنيين في بيت واحد كان في ذلك أشعر من الذي يجمعهما في بيتين"[3]، بينما ابن الأثير فلا يرى في ذلك عيبا يستحق أن يخرج الشاعر من دائرة الفحولة، فلا ضير في إتمام معنى بيت بإسناد كلام آخر له في بيت آخر يليه سواء كان التضمين في المنثور أو المنظوم، مدعما كلامه بأكبر إعجاز في البلاغة والبيان وهو القرآن الكريم فقال:"والكلام المسجوع هو كل لفظ مقفى دل على معنى، فلفرق بينهما يقع في الوزن لا غير، والفقر المسجوعة التي يرتبط بعضها ببعض قد وردت في القرآن الكريم في مواضع منه. فمن قوله عز وجل في سورة الصافات:﴿**فأقبل بعضهم على بعضٍ يتساءلون، قال قائِل مِنهم إنِي كان**

1- النابغة الذبياني، الديوان، اعتنى به أحمد و طماس، ط2، دار المعرفة، ص78.

2- ابن رشيق، العمدة، تح: أحمد أمين، إبراهيم الأبياري، عبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة. القاهرة، ص232/1.

3-ابن وهب، البرهان في وجوه البيان،، تح:أحمد مطلوب، خديجة الحديثي، ط1، بغداد، ص237.

لِي قرِين، يقول أئِنك لمِن المصدِقِين، أئِذا مِتنا وكنا ترابا وعِظاما أئِنا لمدِينون﴾[1]، فهذه الفقر الثلاث الأخيرة مرتبط بعضها ببعض، فلا تفهم كل واحد منهن إلا بالتي تليها، وهذا كالأبيات الشعرية في ارتباط بعضها ببعض، ولو كان عيبا لما ورد في كتاب الله عز وجل"[2].

إن وحدة البيت الشعري ثبت أنها موجودة قبل وجود النقد فهي سابقة له، ثم جاء بعدها النقد وضمنها إلى جانب الأحكام النقدية الأخرى وقدر الباحثون هذا زمنيا في القرن الثاني الهجري" ويدل الاستقراء على أنه ربما كان ابن سلام الجمحي أول من نص في صراحة على وحدة البيت المشهور الذي يضرب به المثل"[3]، وفي هذا الصدد نخص بالذكر معلقة زهير بن أبي سلمى باعتباره شاعرا حكيما ضمن معلقته الكثير من التشبيهات البليغة والحكم والمواعظ الجليل التي تنفع الناس بالإضافة إلى ضروب الأمثلة وعصارة تجارب السنين الماضية داخل قالب شعري مختصر وفي بيت واحد يسهل على الناس حفظه وتداوله والاستشهاد به وقد قال ابن رشيق: "الشعر ما اشتمل على المثل السائر والاستعارة الرائعة والتشبيه الواقع، وما سوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن"[4].

ويظهر جليا اتفاق ابن خلدون معه في تعريف له للشعر عند العرب يقول فيه:"الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وما بعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به. وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده، وإذا أفرد كان تاما في بابه في مدح أو تشبيب أو رثاء، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت مايستقل في إفادته ثم

1- سورة الصافات، الآيات 51،53.

2-ابن الأثير، المثل السائر، تح:أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة مصر، القاهرة، ص1 | 25.

3- يوسف حسين بكار،بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت-لبنان- ص339.

4-ابن رشيق ، العمدة ،122/1.

يستأنف في البيت الآخر كلاما آخر"[1]، ونستحضر في هذا الشأن أبيات من معلقة طرفة بن العبد يشير فيها إلى الجانب الأخلاقي في التعاملات الإنسانية بين البشر،يقول فيها:

إذا أنت لم تنفع بِودِك قربة ولم تنكِ بِالبؤسى عدوك فابعدِ

أرى الموت لا يرعي على ذي قرابةٍ وإن كان في الدنيا عزيزا بِمقعدِ

ولا خير في خيرٍ ترى الشر دونه ولا قائِلٍ يأتيك بعد التلددِ

لعمرك ما الأيام إلا معارة فما اِسطعت مِن معروفِها فتزودِ

عنِ المرءِ لا تسأل وسل عن قرينه فكل قرينٍ بِالمقارِنِ يقتدي[2]

القارئ لهذه الأبيات حتى وإن كان قارئا عاديا يدرك عدم وجود علائق بين الأبيات فكل بيت لازم بذاته تام في معناه ومبناه غير محتاج لبيت آخر ليكتمل، وهذا الملاحظ نفسه في الكثير من القصائد الجاهلية فمن الوهلة الأولى ندرك القطيعة الموجودة بين الأبيات؛ إذ كل بيت يستقل معناه عن البيت الذي يسبقه أو يليه، فلا حاجة لإتمام القصيدة بأكملها لفهم فحواها وإن حذف منها بيت لا يختل معناها ولا توازنها.

وبالرجوع إلى ما أوردناه سابقا في حديثنا عن قصة النابغة وما قدمه من تعليقات نقدية لشعر حسان، نستشف أن الشعر الجاهلي وإن كان في تراكيبه ونسجه ولغته أقرب للكمال، غير أن الملاحظات التي كانت تصاحبه لم تعدو مجرد ومضات نقدية بسيطة بنيت على الملاحظات الانفعالية الذاتية للناقد، فكان بذلك نقدا تأثريا لا يخضع لأسس وقواعد موضوعية اتفق عليها "وقضى النقد

1-ابن خلدون، المقدمة، ص573.

2- ديوان طرفة بن العبد، شرح: الأعظم الشنتمري، تح: دربة الخطيب ولطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية، 1975م، ص150.

مدة طويلة من الزمن، وهو يدور في مجال الانطباعية الخالصة والأحكام الجزئية التي تعتمد على المفاضلة بين بيت وبيت،أو تمييز البيت المفرد أو إرسال حكم عام في الترجيح بين شاعر وشاعر"[1].

كما ندرك من هذا المثال دائما ومن خلال ما وصل من الرواية، أن الشعر العربي كان عبارة عن نشيد مسموع يعرض على شاعر شهد له بالفصاحة والفحولة، كما فعلت الخنساء حين عرضت شعرها على النابغة ويقول صاحب الخزانة في هذا الشأن"إن العرب كانت في الجاهلية يقول الرجل منهم الشعر في أقصى الأرض فلا يعبأ به، ولا ينشده أحد حتى يأتي مكة في موسم الحج فيعرضه على أندية قريش، فإن استحسنوه روي، وكان فخرا لقائله، وعلق على ركن الكعبة حتى ينظروا إليه، وإن لم يستحسنوه طرح، ولم يعبأ به"[2]، فالنصوص الشعرية كانت تتخذ من القاعدة السماعية ركيزة لها، وكانت صفة الشفوية التي تكسوها تضفي عليها من التأثير الكثير، يقول أدونيس في حديثه عن نشأة الشعر:"لقد نشأ شفويا ضمن ثقافة صوتية سماعية... لم يصل إلينا محفوظا في كتاب جاهلي، بل وصل مدونا في الذاكرة عبر الرواية...ومن ثم فإن لخصائص الشفوية الجاهلية تأثيرها على الكتابة الشعرية العربية على مر العصور اللاحقة "[3].

ولعل ميل الشعراء إلى ممارسة الشعر وإلقائه مشافهة هو بمثابة معيار فني ابتدائي للإبداع في ذلك الوقت، يرتكز على عملية تواصلية تتم بين ملق مبلغ للرسالة إلى مستقبل متلقي يفك شفراتها ويحاول تأويلها واستخراج المقصد منها، ولنجاح هذه العملية لابد أن تحمل الرسالة الشعرية من قوة التأثير ما يجعلها تستثير المتلقي وتحمله على أن يستجيب لها، ولم يكن الشاعر الجاهلي بغافل عن ذلك فقد "تميز بقدرة خاصة على الابتكار الذي أهله ليؤثر في سامعه الذي يتلقى منه الشعر،لأن المسألة الجوهرية تكمن في مدى نجاح شعر الشاعر، هذا النجاح يظل مرتبطا بمدى فهم السامع وتأثره بما يقوله، ومن ثمة فإن هناك قاسما مشتركا بين الشاعر والمتلقي، يمثله الذوق العام المشترك الذي يجعل

1- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص45.

2- البغدادي، خزانة الأدب، قدم له ووضح هوامشه: محمد نبيل طريفي، دار الكتب العلمية،ج.137/1.

3- أدونيس، الشعرية العربية،ص05.

أحدهما قادرا على التصوير، والآخر على فهم هذا التصوير وتذوقه"[1]، المقدم في شكل نشيد تحمله نبرات صوتية غنائية منسجمة، ذلك أن الشعر العربي جاء في الأصل "نشيدا، نشأ مسموعا لا مقروء، غناء لا كتابة"[2]، له طقوس و"تقاليد خاصة استمرت في العصور اللاحقة. كان بعض الشعراء مثلا، ينشد قائما . وكان بعضهم يرفض، كبرياء، أن ينشد إلا جالسا. وكان بعضهم يقوم بحركات من يديه أو من جسمه كله...وهذا ما يحقق في الشفوية؛ونعني اللقاء بين فعل الصوت وبين فعل الجسد، فعل الكلمة وفعل الحركة"[3].

وذكر المرزباني في موشحه حديث أحمد بن العزيز الجوهري عن تغني العرب بالشعر فقال: "كانت العرب تغني النصب وتمد أصواتها بالنشيد وتزن الشعر بالغناء...والنصب في القوافي أن تسلم القافية من الفساد وتكون تامة البناء"[4]، ذلك أن منزلة الوزن في الشعر بمثابة منزلة الإيقاع في الموسيقى، وبالتالي أطلق حديثا على هذه الخاصية مصطلح "الغنائية" والذي لابد من تحقيقه توفر الوزن والقافية.

وفي دراسة للشعر الجاهلي يؤكد طه حسين أن الشعر في أغلبه غنائي يعبر به الشاعر عن نفسيته، وينقل به أحوال مجتمعه وحياته بكل ظروفها وتقلباتها "فالحق أن الشعر العربي غناء كله، فيه ميزات الشعر الغنائي فهو شخصي بمعنى أنه يمثل قبل كل شيء نفسية الفرد وما يتصل بها من عاطفة وهوى وميل، وهو كذلك في النسيب وهو كذلك في الحماسة والفخر، وهو كذلك في الوصف والمدح والرثاء والهجاء، وقد ارتبط بالغناء منذ نشأته وهو أول أمره معتمد على الموسيقى، وليس من شك في أنه كان يغنى ثم استقل عن الموسيقى شيئا فشيئا وقل فيه تأثير الغناء حتى أصبح ينشد إنشادا، والإنشاد شيء بين القراءة والغناء، وهو كالترتيل في القرآن"[5]، ويعرفه أدونيس على أنه "جسد مفاصله

1- بوجمعة بو بعيو، جدلية القيم في الشعر الجاهلي.رؤية نقدية معاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001، ص18.

2- أدونيس، الشعرية العربية، ص05.

3 - المرجع نفسه ، ص8/7.

4- المرزباني، الموشح، ص47.

5- طه حسين، في الأدب الجاهلي، دار المعارف، مصر،ط.11،1975، ص45.

الوزن والإيقاع والنغم، وعلى إحكامه الغني، تتوقف استجابة السمع، فالنشيد فن في الصوت يفترض فنا يقابله هو فن الإصغاء، وقد تم هذا الإحكام بالتوصل شيئا فشيئا إلى ابتكار بنى إيقاعية خاصة"[1].

وقد كان العربي يتقن هذا النوع من الفنون ويجيده إجادة تامة، فلم تكن له حاجة إلى الخوض في علم يمكنه من المعرفة بالشعر وهو قد أفنى حقبا في صناعته حتى أضحى عنده أمرا شبه غريزي يجيء على السليقة والسجية من غير كلفة أو مشقة، وقد"كان للشفوية فن خاص في القول الشعري، لا يقوم في المعبر عنه، بل في طريقة التعبير، خصوصا أن الشاعر الجاهلي كان يقول إجمالا ما يعرفه السامع مسبقا، كان يقول عاداته وتقاليده، حروبه ومآثره، انتصاراته وانهزاماته"[2]، فهو بذلك يتكلم بلسان قومه ويعبر عنهم حتى روي أنه كان لكل قبيلة شاعرها الفحل الذي يتولى الدفاع والذود عنها، وإظهار خصالها والإشادة بمفاخرها بين القبائل الأخرى.

وقد تحدث في الكثير من الأحيان مبارزات ومنافسات بين الشعراء فيمن هو أمدح وأفخر وأهجى شاعر، وتنظم القصائد في ذلك، وعلى كل قبيلة أن تقدم من شعرائها من يمثلها؛ فالشاعر إذن "لم يكن يقول نفسه بقدر ما يقول الجماعة "[3]، وقد كانت القبائل تفتخر وتقيم الحفلات إذا ما نبغ فيها شاعر وتأتيها القبائل لتهنئتها بذلك، وقد ذكر لنا صاحب العمدة تلك الطقوس التي كانت تقام للتدلل على ما للشاعر من قيمة ومكانة مرموقة فيقول:"كانت القبيلة إذا نبغ فيها الشاعر أتت القبائل فهنأتها وصنعت الأطعمة واجتمعت النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعن في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان لأنه حماية لأعراضهم وذب عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم، وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد أو شاعر ينبع فيهم أو فرس تنتج "[4]، وهذا في حقيقة الأمر امتلاك مطلق

1- أدونيس، الشعرية العربية، ص10/9.
2- المرجع نفسه ، ص06.
3- نفس المرجع، نفس ص06.
4- ابن رشيق، العمدة،ج1،ص45.

لإرادة المبدع و إقصاء لذاته وانصياع واتباع غير محمود يكبل الشاعر بقيود تمنعه من حريته في خلق إبداعات خارج النطاق الأديولوجي، وبعيدا عن النظام القبلي الذي وجد نفسه ملزما فيه غير مخير،ويبين أدونيس هذا الارتباط الوثيق بين الشاعر وقبيلته وبين ما تمارسه القبيلة وما يقوله الشاعر في شعره يقول:"وتكشف أيام العرب في الجاهلية عن الارتباط العضوي بين البنية الشعرية والبنية القبلية، وسواء درسنا أيام القحطانية فيما بينهم، أو أيام القحطانيين والعدنانيين، أو أيام ربيعة فيما بينها، أو أيام ربيعة وتميم، أو أيام قيس فيما بينها، أو أيام قيس وكنانة، أو أيام قيس وتميم، فإننا نلحظ هذا الارتباط، وهو يتجلى على صعيدين: صعيد الوحدة بين الشاعر وقبيلته من ناحية، وصعيد الوحدة بين ما تمارسه القبيلة وما يقوله الشاعر، من جهة ثانية"[1].

لقد حرص النقاد القدامى على وجوب توفر شرط الموسيقى في الشعر والذي لا يتحقق إلا بإقامة الوزن الصحيح، ذلك أن الشعر في تعريفهم هو الكلام الموزون المقفى، وقد عرف الشعراء السابقين الأوزان قبل أن يهتدي إليها الخليل ويقيدها في بحور؛ ذلك أن شعرهم كان يقال موزونا على السليقة التي اعتادوا عليها في قول الشعر والدليل أنه يوجد أوزان في الشعر الجاهلي ليست ضمن الأنظمة العروضية الخليلية يقول بروكلمان:"نعم نجد في بعض قصائد الشعراء الأقدمين أبياتا خارجة عن العروض الذي وضعه الخليل بن أحمد، وما وضعه سعيد بن مسعدة الأخفش الأوسط في كتابه العروض"[2]، وهذا يعنى أن خاصية الوزن ميزة حققت للشعر شعريته قبل حتى أن تعطى لها أبعاد نقدية وتبذل لأجلها الأعاريض والأبحر، و بها تميز الشعر العربي عن غيره من فنون القول، يقول ابن رشيق:"وكان الكلام كله منثورا فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعرافها، وذكر أيامها الصالحة وأوطانها النازحة على حسب الشيم فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعرا، لأنه شعروا به أي فطنوا "[3].

1-أدونيس، الثابت والمتحول" الأصول"، ص101.

2- بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ط.2، تر: عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، ص53/52.

3- ابن رشيق، العمدة، 314/2.

يشير ابن رشيق في قوله إلى أن كلام العرب في أوله كان نثرا، غير أن بواعث الشعر كانت تفرض نفسها على العربي فرضا، ليهتدي بعد ذلك إليها في تعبيره عن حياته والتغني بشيمه وحروبه وانتصاراته حتى أصبح يقال عنه ديوان العرب خاصة"والمنظوم من كلامها، والمقيد لأحكامها، والشاهد على حكامها، حتى لقد بلغ من كلف العرب به تفضيلها له أن عمدت إلى سبع قصائد تخيرتها من الشعر القديم فكتبتها بماء الذهب في القباطي المدرجة وعلقتها في أستار الكعبة"[1].

ولما كانوا يتميزون بحاسة مرهفة قوية وآذان موسيقية ذواقة استطاعوا التمييز بين قاعدة الجمال والفن والذوق وقاعدة الشذوذ الابتذال والركاكة، ليختاروا تلك القصائد حتى قبل أن تعرف أوزان الخليل ونظام القوافي، إضافة إلى ولههم وهيامهم بالطبيعة فبرغم بساطتها ورغم الطابع البدوي الجلف الذي كان يعيشه الشاعر العربي إلا أنها تعد عنصر دارج بقوة في شعره فكان يبدع في تصويرها معتمدا على حاسة البصر لديه، فيخرجها في صورة جمالية فنية. وهذا ما شد انتباه طه حسين حين لاحظ اهتمام الشعراء القدامى بالوصف الحسي وعنايتهم بالتشبيه والاستعارات فهم "يستعينون عليها بالحس أكثر مما يستعينون بالتفكير الخالص، فكان أحدهم إذا أراد أن يأتي بفكرة أو بصورة معنى من المعاني لا يأتي به سهلا ويسيرا، ولا يأتي به على أنه معنى يتحدث به قلب إلى قلب أو عقل إلى عقل، وإنما يأتي به في صورة نحسها على كل حال، ومن هذه الناحية كثر البديع وكثر فيه التشبيه والاستعارة"[2].

وبالعودة إلى الحديث عن الشعرية الشفوية فإن ممارستها لم تقتصر على الشعر فقط بل كانت تشمل أيضا روايته التي استغرقت أمدا طويلا قبل أن تصل إلى التدوين لأن التدوين"لم يكن نقلا للشفاهي إلى الكتابي، ولكنه تسجيل خطي للرواية الشفوية، مما أبقى الشفاهية بكل شروطها وصفاتها ونتائجها، فالتدوين قد ثبت الرواية الشفوية وعزز القيم الشفاهية وأورثنا إياها، والشفوية هي

1- محمد بن عبد ربه، العقد الفريد، تح:بركات يوسف هبّود،ج1، ص233.

2-طه حسين، من حديث الشعر والنثر، المحرر الأدبي للنشر والتوزيع والترجمة، ص99.

سمة للرواية وليس للإبداع، وصفات الشفاهية تسربت من الشعر بسبب أفعال الرواة وليس بفعل الشعراء"[1].

وتنحدر كلمة الشفوية من الشفتين وهي حاسة يختص بها البشر لممارسة فعل الكلام، إذ تعد مخرجا لكثير من الحروف الهجائية كالباء والفاء والميم فتحقق بذلك نجاح عملية التواصل وتستحضر الأفكار والمعارف بواسطتها، ويستوجب هذا قدرة كبيرة على الحفظ والاسترجاع ولهذا كان جل رواة الشعر ممن لهم قدرة فائقة على الحفظ تساعدهم في ذلك موسيقى الشعر الناتجة عن الإيقاع النغمي المنتظم، والذي يجعل الآذان تطرب لسماعه فتنتبه له وتحفظه في الذاكرة، وكانت هذه الطريقة التي حافظ بها العرب على شعرهم قبل أن يهتدوا إلى تدوينه رغم أنهم جنحوا للرواية أكثر حتى بعد أن عرفوا الكتابة، فكان اعتمادهم في نقل وتداول الأشعار بتقاليدها وتراكيبها وصيغها الفنية الشعرية على الرواة، وأصبح لكل شاعر ينظم شعرا راويته الذي يرويه عنه ، وقد كانت في البداية تقتصر على الرواية الأدبية من باب المتعة ثم مافتئت أن أصبحت رواية ذات طابع علمي بسبب انتشار اللحن ما دفعهم إلى جمع كلام العرب من أجل استخلاص قواعد اللغة وضوابطها التي تحددها.

وقد استمرت رواية الشعر الجاهلي حتى صدر الإسلام، حيث توترت العلاقات بين القبائل واشتعلت بينهم الحروب والنزاعات، عكفت على إثرها كل قبيلة إلى رواية أشعارها الجاهلية التي تتحدث عن مناقبها ومآثرها وجمعها طيلة القرنين الأول والثاني حتى انتهوا إلى العلماء الذين عنوا بكتابة هذه الأشعار وتدوينها. دون أن نهمل عاملا مهما تمثل في انتشار الإسلام وكثرة الداخلون له من غير العرب الذين لا يجيدون العربية وحاجتهم إلى تعلمها لتمكنهم من فهم القرآن الكريم.

ب-**الشعرية بين سلطة اللغويين ونقد الأدباء والإخباريين:**

ويصف الكثير من الدارسين الفترة الممتدة من أواخر القرن الثاني والقرن الثالث الهجريين بالفترة الحرجة لشيوع اللحن وبالتالي كثرت الأخطاء، ويصفونها أيضا بالفترة الانتقالية لأنها مواكبة

1- ينظر، الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط.1994،1م، ص10.

لتغيرات دينية وسياسية واجتماعية وثقافية انعكست على جانب اللغة والأدب؛ وعندما نقول الأدب فإننا نخص الشعر كجنس أدبي له وزنه وقيمته عند العرب.

وقد شكل انتشار الإسلام لوحده انعطافة كبيرة في التاريخ زعزعت الكثير من المبادئ والمسلمات لاسيما وقد كثر الداخلون له من غير العرب الذين لا يجيدون العربية وازدياد حاجتهم إلى تعلمها لتمكنهم من فهم القرآن الكريم.

كل هذه الأسباب والتداعيات أجبرت بل ألزمت الناقد العربي ونخص بذلك طائفة اللغويين والنحويين الذين برزوا في تلك الفترة، بضرورة الاحتواء السريع للتراث العربي قبل تسربه وضياعه في خضم هذه الظروف، وذلك من خلال وضع قواعد تحفظ اللغة وتراكيبها وتمنع إفسادها، وتيسر على الأعاجم تعلمها وليحفظ القرآن الكريم بها من كل زلل أو لحن، ولا يتسنى ذلك إلا من خلال جمعها–اللغة– وتدوينها كما جاءت على لسان العربي، خاصة في ممارساته الشعرية باعتبار الشعر الميدان القوي و الخصب لممارسة اللغة، فلا يؤخذ بشعر شاعر حتى يثبت ذلك من طلاقة لسانه وسهولة مخارجه وانتقاءه من الألفاظ أجزلها للتعبير عما بداخله، يقول عمر فروخ في ذلك"إن جميع بحوث العرب في اللغة وفي الألفاظ وفي التراكيب وفي صيغ الكلمات المختلفة وفي الإعراب، وفي ما ورد عن العرب وما لم يرد، وفي ما ورد عن قبيلة دون قبيلة إنما قصد بها ضبط لغة القرآن حتى يظل القرآن يقرأ كما نزل على الرسول (صلى الله عليه وسلم)، فقرأه الرسول على المسلمين الأولين. ويحسن أن نعلم أن جمع أشعار العرب الجاهليين وأخبارهم وأمثالهم إنما قصد به أيضا ما قصد من جمع لغاتهم، في ألفاظهم وإعرابهم"[1].

لقد عمد العلماء من النحويين واللغويين في مراحل جمعهم وتدوينهم للتراث الشعري إلى مراعاة الدقة في صحة الشعر وفي نسبته إلى قائله، ثم إخضاعه للفحص النقدي وتصفيته لإزالة الشوائب الدخيلة عنه، وما لا يوافق طريقة العرب الأوائل في نظمهم لأشعارهم، إذ "إن أكثر اللغويين

1– عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، 1980،دار العلم للملايين، ط3، بيروت،.47/2.

والنحويين كانوا لا يتساهلون مع الشعراء إذا ما خرجوا عن تقاليد القصيدة القديمة ولا يعترفون لهم بفضل في ما يكتبون أو يبدعون من شعر إذا لم يكن يمت بصلة إلى الأصل القديم"[1]، هذا الأمر ضيق على الشاعر العربي فقد أصبح لزاما عليه ألا يتمرد على تلك الأسس، لكي لينتشر شعره ولا يعترض عليه من طرف النحاة؛ لاسيما وأنهم بسطوا نفوذهم في بلاط الخلفاء والأمراء ومن صالح الشاعر أن يذاع شعره ويصل إليهم للتكسب ونيل الهبات والهدايا.

وكان الاهتمام الأكبر للنحاة منصبا على اللغة من حيث أسسها وتراكيبها واشتقاقاتها ما جعلهم في بادئ الأمر يهملون الجانب الجمالي في تلك الإشعار، لقد "كان هؤلاء النحاة يتبعون كلام العرب ليستنبطوا منه قواعد النحو أو وجوه الاشتقاق أو الأعاريض التي جاء الشعر عليها وهذا الاستنباط يجرهم بالضرورة إلى نقد الشعر لا من حيث عذوبته أو دقته أو جماله الفني، بل من حيث مخالفته للأصول التي هداهم إليها استقراؤهم في إعراب أو وزن أو قافية"[2].

وكان كل همهم هو بنية الكلمة وصحة تركيبها في الجملة وداخل السياق اللغوي مهملين الجانب الجمالي والفني والذي هو أصل وجوهر الشعر، ولم يقفوا عند هذا الحد بل كانوا أكثر حزما وتشددا مع الشعراء؛ إذا لم يلتزموا بتقاليد القصيدة القديمة فلا فضل ولا سبق لشاعر ما لم يكن ملتزما بها، وهم يحرصون على أن يكون الشعر تابعا للغة من خلال جعل القواعد شاملة لنظام اللغة مادام هذا النظام في الأصل مستخرج ومستنبط من الشعر؛ فاللغة كيان الشعر والشعر هو أول الحاضنين والمجسدين لها، "وقد تركز نشاط العربي، توكيدا لذلك، في القرون الثلاثة الأولى، على تنظير اللغة وتقعيدها ، أكثر مما تركز على تفجير الفكر والحياة وتفتيح الطاقات الكامنة فيهما، لقد حلت اللغة محل الطبيعة، فصارت فيضا تبذيريا لا حد له، بل صارت لعبا، وهكذا ندرك أن الخاصية العربية

1-ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 1 | 77.

2-طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر1937، القاهرة ص53

الأولى تكمن في البيان أو الفصاحة لا في الشعر، أو تكمن في الفصاحة قبل الشعر، فالفن العربي بامتياز ليس الشعر بذاته، وإنما هو الفصاحة"[1].

لقد عد اللغويون أنفسهم أهل اللغة وخاصتها وحماتها، والذود عنها من مسؤوليتهم الواجبة عليهم، هذا ما جعلهم يركزون على الصحة اللغوية وعلى المثل السائر والشاهد المستنبط من الشعر القديم، ويصرفون النظر عن العناية بصحته الفنية يقول شوقي ضيف:"وكان ينبغي أن يفرقوا بين الصحة اللغوية والصحة الفنية، فالشعر ليس من أسباب جودته أن يكون موثوقا به من الجانب اللغوي؛ بل إن ذلك أمر لا يهم إلا اللغويون الذين يريدون اللغة في نفسها أو يريدون النحو والإعراب، أما النقاد فلم يفصلوا بين القيمة اللغوية والقيمة الفنية"[2]، وشهد هذا العصر أيضا بداية خروج الناقد من حيز الاعتماد على الأذواق الفنية الذاتية في الحكم على الشعر، إلى محاولة الاستناد إلى الدلائل والبراهين في إصداره لأحكام النقدية، وقد استغرق منه هذا الكثير من عمليات الاستقراء والتحليل المتواصل والمستمر لاسيما من ناحية توظيف الألفاظ والتراكيب اللغوية "فالنقد اللغوي في هذا الطور كان أول ما عرفته العربية من النقد العلمي القائم على التعليل وذكر الأسباب، وبسبب موضوعية النقد اللغوي في هذا الفترة،واستناده إلى الأسباب والعلل؛ لم يجد الشعراء بدا من التسليم به والإذعان له، ومن لم يقبله منهم لم يستطع أن يدفعه بالدليل أو البرهان، بل اضطر إلى دفعه بالهجاء"[3].

ويذكر الجاحظ الدور الذي قام به اللغويون لحماية اللغة العربية من الزلل ومن المحافظة على سلامتها من الفساد والسعي إلى رسم معالمها ومعاييرها فقال:"الجيد عند أبي عبيدة، ويونس بن حبيب، وأبي عمرو الشيباني وابن الأعرابي: ما اشتمل على الألفاظ الجزلة المتينة والأساليب الفخمة

1-أدونيس، الثابت والمتحول" الأصول"، ج1، ص108

2-شوقي ضيف، النقد، ط.5، ص49.

3-نعمة رحيم العزاوي ، النقد اللغوي عند العرب، العراق، ط.1، 1978م، ص61.

الرصينة، ما كان إلى لغة الإعراب أقرب منه إلى لغة الحضر"[1]، وهؤلاء الأربعة يشهد لهم بمزية جمع اللغة من مناهلها ونشرها في أصقاع الأرض، "وراحوا يطالبون الشعراء المتأخرين بضرورة الاقتداء بالقصيدة الجاهلية على أنها النموذج الأعلى في فن الشعر، وكان على الشعراء أن يبذلوا جهودهم لإرضاء تحقيق الذوق العام للمجتمع العربي، وصبوا كل عنايتهم في تحقيق المثل الأعلى في الشعر، مقتدين في ذلك بنموذج الشعر الجاهلي بمباركة علماء اللغة والنحاة والرواة "[2]، وهذا دليل آخر على ولائهم وتمسكهم بالقديم.

إن سبب ابتعاد علماء اللغة عن تلمس الجوانب الجمالية في الشعر هو انشغالهم بجمع اللغة وتحقيق النحو، وهذا ما نتج عنه وصولهم إلى منهج دقيق وموضوعي في مجال تخصصهم، بينما كانوا يفتقرون إلى مذهب ناجح وواضح المعالم في النقد مقارنة بطريقة الأدباء والنقاد يقول طه حسين:"والجيد عند الجاحظ وأمثال الجاحظ من الكتاب والشعراء ورواة الأدب الذين لم يقصروا حياتهم على اللفظ ولم يختصوا بالبحث مادة اللغة وإنما تناولوا الأدب من حيث هو، وعنوا بالمعاني عناية لا تقل عن عنايتهم بالألفاظ، وربما تفوقها ما اشتمل على المعنى الطريف في اللفظ المستعذب الذي لم يمعن في الغرابة ولم يسفل إلى لغة السوقة"[3]، وبهذا تراجع علماء اللغة عن الخوض في مجال النقد وقل نشاطهم فيه بعد ظهور فئة الأدباء والكتاب، ولم يعد النقد مقتصرا على الجانب النحوي وإعراب البيت، وانتقل إلى العناية بالشعر من باب أنه تعبير شعوري ينقل أحاسيس وتجارب الشاعر، وإبداع فني ومزاوجة بينالشكل والمضمون، وأضحت الإجادة في اللفظ وحسن المعنى أهم ما يسعى إليه الشاعر لبلوغ الشهرة ودرجة الفحولة، وللجاحظ قول في هذا يذم فيه منهاج اللغويين وينظر له بنظرة القصور والنقص إذا ما قورن بمنهاج الأدباء والكتاب، يقول الجاحظ:"طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على

1-طه حسين، حديث الأربعاء، 1964، دار المعارف، مصر، ج2ص54.

2-المرجع نفسه،ص52.

3- طه حسين، حديث الأربعاء، 54/2.

أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب"[1].

على الرغم من هذا كله وبرغم مانعت به منهج اللغويين بالقصور والتقصير في أحكامهم بحسب اختصاصهم إلا أنهم يتفقون في الأخير على أن الشعر الجاهلي هو النموذج الأعلى والقدوة المثلى والتي يجب الاحتذاء بها والمشي على أثره كما يحتسب لهم مساهمتهم في إثارة العديد من القضايا وتحريك الغيرة والحمية لدى الأدباء والشعراء وذلك بدفعهم للبحث والاهتمام بالشق الآخر المغيب، برغم تفوق منهج النحاة الذي كان يجنح للعلمية أكثر مقارنة بالأدباء، قال طه حسين:" لم تكن لهم مذاهب واضحة في النقد أو أن مذاهبهم لم يكن من شأنها أن ترضينا وكلا القولين صحيح، فإنا لا نعرف لأدباء القرنين الثاني والثالث للهجرة مذهبا في النقد معروفا، أو خطة فيه واضحة ومع ذلك نقدوا وحكموا على الشعر والنثر فاستحسنوهما وازدروهما ولم تكن أحكامهم متفقة، ولم تكن أهواؤهم متشاكلة، وإنما كانوا يختلفون، ويختلفون كثيرا ولعلنا لا نخطئ إذا قلنا: إن كل فريق من أهل ذلك العصر كان يتخذ صناعته وفنه الذي غلب عليه مقياسا لنقده وميزانا لرأيه في جودة الأثر الأدبي أو رداءته"[2].

ولعل السبب وراء عدم ائتلاف الآراء واختلاف الأحكام النقدية لدى الأدباء والشعراء راجع إلى الاعتماد على الذوق الأدبي كمقياس أساسي لتفسير النصوص دون الاستناد إلى قاعدة أو منهج، غير أن ما يمتازون به من حس مرهف وحسن إدراك و بتعليل بناء يخدم الإبداع والفن أهلهم ليكونوا أهل الشعر وخاصته الذين يعتد بأحكامهم ويؤخذ بها على محمل الجد، غير أنهم يتفقون في مقاييس مشتركة كابتعادهم عن الغريب والحوشي من الألفاظ وإيثارهم للسهولة والبعد عن التعقيد، يقول في ذلك الجاحظ:"ومتى شاكل، أبقاك الله، ذلك اللفظ معناه وأعرب عن فحواه، وكان لتلك الحال وفقا، ولذلك القدر لفقا، خرج من سماجة الاستكراه وسلم من فساد التكلف، كان قمينا بحسن الموقع

1-ابن رشيق، العمدة، 105/2

2-طه حسين، حديث الأربعاء،2/ص54.

وبانتفاع المستمع وأجدر أن يمنع جانبه من تناول الطاعنين، ويحمي عرضه من اعتراض العابين، ولا تزال القلوب به معمورة والصدور مأهولة "[1].

ووصلنا من بعض الرواة أن الأدباء كانوا يذكرون مميزات كل شاعر في جمل وعبارات قصيرة مختصرة لخصائص كل شاعر، ولعلهم كانوا يضمنون فيه الجوانب المحمودة في الشعر والمقاييس التي اتفق على أنها معايير للشعرية وقتها، ونورد في هذا مثالا للثعالبي قال فيه عن أبي فراس:"وشعره مشهور، سائر بين الحسن والجودة والسهولة والجزالة ، والعذوبة والفخامة، والحلاوة والمتانة، ومعه رواء الطبع وسمة الظرف وعزة الملك ولم تجتمع هذه الخلال قبله إلا في شعر عبد الله بن المعتز، ويعد أبو فراس أشعر منه عند أهل الصنعة ونقدة الكلام"[2].

ولأبي هلال العسكري أيضا –وهو من نقاد القرن الرابع هجري- نتف يذكر فيها مقاييس أدباء القرن الثالث هجري أمثال الجاحظ وابن المقفع يقول في أحداها :"والكلام أيدك الله، يحسن بسلاسته، وسهولته ونصاعته، وتخير لفظه، وإصابة معناه، وجودة مطالعه، ولين مقاطعه واستواء تقاسيمه، وتعادل أطرافه، وتشابه أعجازه بهواديه، وموافقة مآخيره لمباديه مع قلة ضروراته، بل عدمها أصلا، حتى لا يكون لها في الألفاظ أثر، فتجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه وجودة مقطعه وحسن رصفه وتأليفه، وكمال صوغه وتركيبه"[3].

وتجدر بنا الإشارة إلى أن القرن الثالث والرابع الهجري شهد فيه الأدب ازدهارا وتطورا كبيرا خصوصا بعد وفود ثقافات جديدة نتيجة اختلاط وامتزاج بين أمم أخرى غير عربية كالروم والفرس، وبالتالي دخول قيم مختلفة وأذواق لم يكن يعرفها العربي قبل ذلك، هذا ما حتم عليه مواكبة العصر ومسايرته، فضرورة التجديد والتحديث من متطلبات الحياة وكذلك الشأن في الشعر فلا يعقل في خضم كل هذه التغيرات والتبدلات أن يظل الشاعر حبيس نموذج شعري محدد لا يفارق البكاء على

1- الجاحظ، البيان والتبيين، ج2، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي ط5، 1985م، ص7\8.
2-الثعالبي، يتيمة الدهر،ج.1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ط2، ص48.
3-أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي، البابي الحلبي، ط.1، ص55.

الطلل ووصف الراحلة والإشادة بمآثر القبيلة إذ لابد من نماذج جديدة أكثر تحررا، فإعادة النظر في الشعر وأعرافه وقيمه أمر لابد منه، يقول إحسان عباس:"والإحساس بالتغيير بدأ حين أخذت بعض الأذواق تتحول عن تلك النماذج إلى نماذج جديدة، وحين أخذت المقاييس الأخلاقية والقيم العامة والتقاليد المتبعة تنحني أمام تيارات جديدة أو تصطدم بها، وحين تعددت المنابع الثقافية وتباينت مستوياتها"[1].

إن هذه التقلبات والتغيرات التي مست جميع الجوانب المحيطة بالعربي كانت كافية لإحداث تجاوز سافِر للنموذج القديم وانقلاب كامل عليه، إلا أن الشاعر العربي بقي يقدم ولاءه للشعر الجاهلي ولو ببقية الأثر منه، فلم ينسلخ عنه جملة وقد شمل هذا الجانب الشعر والنقد معا، فقد بقي الشعر ملاذا لهذا الأخير زمنا ليس بقصير.

وإذا نحن قارنا بين العصر الجاهلي والقرن الأول نجد أشعارهم جاءت على السليقة ارتجالية من غير كلفة، يغلب عليها طباع البادية؛ ذلك أن حظهم من العلم والثقافة كان قليلا، وكان يكفي الشاعر منهم معرفة أيام العرب وأمور القبيلة، مقارنة بالقرن الثاني حيث أصبح فيه العربي شاعرا ومتكلما بعد أن اغترف من ترياق ثقافات مختلفة انتشرت في أصقاع الجزيرة العربية.

أما القرن الثالث فقد اختلف كليا عن سابقيه؛ إذ أضحى هم الشعراء وشغلهم الشاغل تدوين ما هضموه من تلك الثقافات بعد أن تشبعت أنفسهم وعقولهم بها، كذلك وصول الحضارة الإسلامية لأوج عطائها وتطورها، إذ شهدت ازدهارا فيما يخص حركة الكتابة والتأليف وراجت الدواوين والكتب، وانتقل الشعر من كونه ديوان يجمع مآثر القبائل وأيامهم إلى فن من مجمل الفنون التي انبثقت آنئذٍ ووسيلة من وسائل البذخ والحلية.

1-إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص15.

ج- الشعرية بين معياري الفن والأخلاق في النقد القديم:

لم يخل الشعر الجاهلي من تعابير تصف الطباع الحسنة وتتفاخر بالأخلاق الحميدة والمبادئ الأصيلة عند العرب، برغم كل أنواع العنجهية والعصبية التي كان يوصف بها، ولعل المتمعن في طبيعة الحياة العربية أيام الجاهلية يدرك ذلك؛"بل يجد في حفرياتها الكثير من القيم والعادات التي أصبحت من الأعراف الاجتماعية التي ركنت لها النفوس وجبلت على الاتصاف والتحلي بها، حتى أضحت من الفضائل والشيم التي تستحق أن يفخر بها الشاعر العربي ويشيد بها في أشعاره"[1].

ولما كان الشاعر ذاتا مبدعة تتصل بالجماعة وتخضع لنظام القبيلة؛ كان لزاما عليه تسخير ذاته لخدمة قبيلته بذكر مآثرها وتمجيد بطولاتها والفخر بمكارم أخلاقها؛ كإكرام الضيف وإغاثة الملهوف وعديد خصال النخوة والأنفة فيها، وإن كان المنحى النقدي لم يقدم إشارة مادية ملموسة عن الجانب الأخلاقي فإن الشعر الجاهلي آثر أن يقوم هو بذلك؛ إذ عرفنا على أبرز القيم الروحية والروابط الاجتماعية عند عرب الجاهلية والتي مارسوها كعرف وعادة اجتماعية متأصلة فيهم.

ولا نستبعد من أن حرص الشعراء الجاهلين على إقامة حدود الشعر وتقاليده المتوارثة والإتيان بمعايير الشعرية كاملة، سواء ما تعلق بالمضمون أو بالشكل، ما هو إلا نتيجة التزامٍ خلقي يعطي اعتبارا لعادات الشعر ولطريقة العرب المكتسبة.

وفي صدر الإسلام ارتبط الشعر الجاهلي بالقرآن الكريم ارتباطا وثيقا ما حرض النحاة واللغويين على جمعه وتدوينه، وذكر أن عبد الله بن العباس رضي الله عنه قال:" إذا قرأتم شيئا من كتاب الله فلم تعرفوه فاطلبوه في أشعار العرب، فإن الشعر ديوان العرب وكان إذا سئل شيئا في القرآن أنشد فيه شعرا "[2]، كل هذا جعل موقف الرسول صلى الله عليه وسلم من الشعراء موقف الرضا بحسب ما ورد في القرآن الكريم شرط أن يكون الشعر لغاية محمودة محبذة، وأن لا يترتب عنه أذى ولا

1 - أبوموسى محمد محمد، قراءة في الأدب القديم، ط4، مكتبة وهبة، القاهرة، 2012، ص221.

2- المرجع نفسه ،ص 211.

ضرر، وهذا كله خاضع لمعيار أخلاقي مستمدة ثوابته من خلفية دينية تهدف إلى ضبط وتوجيه الشعراء إلى منحى يتفق مع الإسلام وطفقت أخلاق القرآن الكريم تظهر في شعر الكثيرين ممن سخروا ذواتهم الإبداعية للدعوة إلى الله ومدح النبي (ص) والذود عن الدين الإسلامي، ودفاع حسان بن ثابت خير دليل على ذلك، ويعبر لنا عمرو بن العلاء في حديث له عن مدى شغفه بشعر لبيد بن ربيعة لاسيما بعد مجيء الإسلام.

ولعل الملاحظة التي قدمها إلى جانب العديد من الملاحظات التي كانت على هذه الشاكلة آنذاك بمثابة اللبنة الأولى في العصر الأول لمحاولة صرف نظر النقد إلى العناية بتناول علاقة الشعر بالدين وتقديم رؤية نقدية جادة حول هذه العلاقة، يقول عمرو بن العلاء معلقا على شعر لبيد:"ما أحب إلي شعرا من لبيد بن ربيعة لذكره الله عز وجل ولإسلامه ولذكره الدين والخير، ولكن شعره رحى بزر"[1]، وتفضيله لشعره كان بناء على مدى قدرته على تحقيق فائدة تحمل مساعي خيرية وبذلك يصبح "أي حكم على الشعر لابد أن يكون مرتبطا بالدرجة التي تغني بها القصيدة النشاط الإنساني، وتهدى المسعى الإنساني الذي يحتوي كل ما يفعله الإنسان أو يطلبه أو يعتقده"[2]، وأصبح الشعر أداة فعالة في جلب النفع ودفع الضرر، فالشعر الذي لا يحمل رسالة ذات منفعة لا وزن ولا قيمة له،"ومعنى هذا أن اكتمال الشعر مرتبط باكتمال الحياة مادام الشعر يهدف إلى تحقيق النفع والتكامل على المستوى الأخلاقي، ولا قيمة –بهذا المعنى– لشعر لا يحقق نفعا، ولا يساعد الإنسان على تجاوز مستوى الضرورة إلى مستوى السعادة"[3].

لا شك أن المتتبع للشعر العربي في بداياته الأولى وفي جميع أطواره الزمنية يلاحظ وجود جانب أخلاقي بارز لم يكن ليستغنى عنه، ويجد تفضيل من النقاد للأبيات التي تحتوي على الحكم والمواعظ الحسنة والأمثال السائرة، ومن بين هؤلاء النقاد ابن قتيبة في تعريفه لأضرب الشعر عندما جعل أفضل

1– المرزباني، الموشح، ص89

2– جابر عصفور، مفهوم الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط.5، 1995،ص 208.

3– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الأبيات ما اشتملت على حكمة أو مثل؛ وتلك هي غاية الشعر ومقصده، وقد حاول في مؤلفه "الشعر والشعراء" الجمع بين الشعر والقيم المعرفية فقال: "وكان حق هذا الكتاب أن أودعه الأخبار عن جلالة قدر الشعر وعظيم خطره، وعمن رفعه الله بالمديح، وعمن وضعه بالهجاء، وعما أودعته العرب من الأخبار النافعة"[1].

أما ابن طباطبا فيذهب إلى أن شرط تحقيق العنصر الأخلاقي في الشعر يستوجب من الشاعر الإحاطة بأخلاقيات العرب والتشبع منها لكي يكون شعره أدعى للتصديق وأقرب للحقيقة ذلك أن الشعر عنده يتناول أمورا وأشياء قائمة في العقول والنفوس، وبذلك تكون المعاني والصور فيه بائنة لا تستدعي إطالة نظر وإمعان ذهن، ومنه كان ميل الشعراء لاستخدام التشبيهات المتقاربة والحقيقية فتكون متناولة وشائعة عند الناس بحيث يشعرون بصدق التجارب فيها بالمقابل يبتعدون عن الاستعارات المتنافرة الغريبة يقول ابن طباطبا:"واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها، وهم أهل وبر صحونهم البوادي وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها...فتضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسها، إلى ما في طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق ومذمومها...والحالات المتصرفة في خلقها، من حال الطفولة إلى حال الهرم، وفي حال الحياة إلى حالة الموت، فشبهت الشيء بمثله تشبيها صادقا على ما ذهبت إليه في معانيها التي أرادتها فإذا تأملت أشعارها وفتشت جميع تشبيهاتها وجدتها على ضروب مختلفة تتدرج أنواعها، فبعضها أحسن من بعضه، وبعضها ألطف من بعض .فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض، بل يكون كل مشبه بصاحبه مثل صاحبه ويكون صاحبه مثله مشتبها بصورة ومعنى"[2].

ثم إن الارتباط بين القيم الأخلاقية في الشعر والقيم الجمالية التي حرص على إقامتها الشعراء لم تكن محض صدفة أو مجرد محاولة لتضمين أغراض جديدة تثري الجانب الشعري وتجدد فيه، بل

1-ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص63.

2-ابن طباطبا، عيار الشعر،ص18/17.

كانت نتيجة تدبير محكم ونظرة معمقة تسعى نحو الكمال و"مادام الشعر نشاطا إنسانيا يرتبط بسعي البشر نحو الكمال، فإنه لا يمكن إلا أن يكون أحد الأنشطة الإنسانية الراقية، لأن رقي الغاية يبسط ظله على كل وسيلة تؤدي إليه، وبذلك تصبح القيم الأخلاقية مصاحبة للقيم الجمالية وغير مفارقة لها. إن الجميل خير بالضرورة، والأفعال الجميلة قرينة الفضائل"[1].

وبهذا فإن إيصال تلك القيم في قالب جمالي جذاب سيمنح المتلقي متعة وسهولة وميل لتلقيه إضافة إلى سهولة رسوخه في ذهنه مقارنة بالدعوة لتلك القيم بأسلوب آخر وطريقة أخرى، وما يمنح الشعر الصدارة والسبق بين الأجناس الأخرى هو طبيعته الغنائية السابق ذكرها وتفاصيله العمودية، ذات الأشطر، وقوافيه المتراتبة المعبرة؛ ما يجعل الأذن تألفه وتستسيغه وتقبل عليه، فتتأثر النفوس به وتحقق الغاية المطلوبة في دفع الناس إلى الالتزام بهذه الأخلاق في سلوكهم وتعاملاتهم، يقول جابر عصفور:"إن الشعر ينطوي على قيمة أخلاقية وجمالية، أو لنقل إنه ينطوي على قيمة جمالية أخلاقية في آن؛ ولذلك يمكن أن يستجيب له الناس ويؤثر في سلوكهم، على نحو قد لا يستطيعه علم الأخلاق بمقولاته المجردة"[2].

وإن كنا نجزم أن الشعر غايته تحقيق الكمال والسعادة من خلال تبنيه للجانب الأخلاقي الذي يوجب على الإنسان الالتزام به للوصول إلى المنفعة التي يسعى إليها، كان لابد من وجود شكل مناسب يقدم لنا بطريقة غير مباشرة هذا الجانب-الأخلاقي- تقديما جماليا مشبعا بذات فنية مؤثرة تتمثل في قالب مناسب ومتكامل في شكله وعناصره، ولعلنا نقصد بهذا الشعر دون غيره، ولما كان الشعر صناعة كان يجب على الشاعر إجادة التصوير كما هو على الواقع إضافة إلى صدق التجربة الذاتية؛ ولنكون أكثر إنصافا يجب ألا ننكر الجانب المقابل للشق الداعي إلى الضبط الأخلاقي والصدق الفني فنجد نماذج وأنماط شعرية أخرى شكلت بانحرافها وعدولها عن معيار الالتزام

1-جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 208/209.

2-المرجع نفسه، ص209.

والأخلاق طفرة نوعية إبداعية لا تقل شأنا عن سابقتها، إذ لا يعقل أن يكون الشعر مثاليا وصادقا كله، بلالبعض يرى أن صدق الشعر في كذبه أو أجمل الشعر أكذبه فهو يحتمل الأمرين معا.

ولحازم القرطاجني أيضا رأي مخالف يقول فيه عن صناعة الخطابة وصناعة الشعر:"حيث يذهب إلى أن الكلام يحتمل الصدق والكذب سواء أورد ذلك على جهة الإخبار والاقتصاص، أم على جهة الاحتجاج والاستدلال، فالخطابة تعتمد تقوية الظن؛ إلا إذا عدل الخطيب عن الإقناع إلى التصديق، والظن مناف لليقين، والشعر يقوم أساسا على التخييل؛ ولهذا فالأقاويل الشعرية اقتصادية كانت أو استدلالية غير واقعة أبدا في طرف واحد من النقيضين اللذين هما الصدق والكذب، ولكن تقع تارة صادقة، وتارة كاذبة، إذ ما تتقوم به الصناعة الشعرية وهو التخييل غير مناقض لواحد من الطرفين، فلذلك كان الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة، وتكون كاذبة، وليس يعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مخيل"[1].

إن مسألة الصدق والكذب في الشعر أثارت الكثير من الآراء المختلفة والمتناقضة لدى النقاد العرب القدامى بين من يرى أن أحسن الشعر وأفضله ما كان الصدق فيه؛ بمعنى أن يكون المعنى مطابقا لأرض الواقع وهو اتجاه أخلاقي ، وبين من رأوا أعذب الشعر أكذبه وهذا لا يعني إلغاء قاعدة الأخلاق من أن يتناولها الشعر، وحتى النقاد أنفسهم الذين أجازوا للشاعر الكذب والغلو في شعره – –ولو على حساب الجانب الأخلاقي مادام يحقق الجودة والصياغة الجيدة– وجدوا أنفسهم رهينة الدفاع عن الفضائل من حيث لا يشعرون، ولم يكن انحيازهم للكذب في الشعر أقرب منه للصدق إلا لأن الصدق لا يليق به، وكان قصدهم من ذلك هو المبالغة والغلو في الوصف حد التجاوز لكل حد يقول ابن وكيع: "إن الصدق غير ملتمس من الشاعر وإنما المراد منه حسن القول في المبالغة في الوصف، والشعر في فنون الباطل واللهو أمكن منه في فنون الصدق والحق"[2].

1–حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الشرقية 1966م، تونس،ص63/62.
2–ابن وكيع التنسي، المنصف في نقد الشعر، تح: محمد رضوان الداية، ط.1، دمشق، ص34.

وبذلك فإن كل شعر غرضه تقديم الموعظة الحسنة والدعوة إلى قيم الخير والأخلاق الفاضلة النبيلة هو شعر لين، عليه من الطلاوة والطراوة ما يجعله يستكين ويهدأ، وقد ضرب لنا الأصمعي في ذلك مثالا عندما قارن بين شعر حسان في الجاهلية وشعره في الإسلام فقال:"وطريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لان، ألا ترى أن حسان بن ثابت كان علا في الجاهلية والإسلام، فلما دخل شعره في باب الخير من مراثي رسول الله صلى الله عليه وسلم وحمزة وجعفر رضوان الله عليهما وغيرهم لان شعره"[1].

إن المبالغة في الوصف لدرجة الكذب فيه أمر استحسنه الكثير من النقاد القدامى، غير أن الصدق في عملية المشابهة والمطابقة بين المستعار والمستعار منه أعتبره الكثيرون معيارا أساسيا في الشعر، هذا ما ولد اضطرابا وارتباكا كبيرا في المدونة النقدية العربية القديمة؛ باعتبار مطابقة الشعر للواقع دليل تمكن وفحولة ودهاء "لأنهم إنما استحسنوا الاستعارة القريبة، وعلى ذلك مضى جلة العلماء، و به أتت النصوص عنهم، وإذا استعير للشيء ما يقرب منه كان أولى مما ليس منه في شيء"[2]،ذلك أن المهمة المنوطة للشعر عندهم هي تقديم وصف مادي للواقع وتصوير خارجي للعالم، والمتمعن في الشعر الجاهلي يستشف اقتصار الشعر على مجرد التصوير والوصف الحسي المجرد والذي يستطيع المتلقي إدراكه بحواسه المادية الملموسة، بينما وجود تنافر بين صورتين دليل ضعف، فالشاعر في مثل هذه الحالة يقال عنه أنه لم يوفق ولم يحسن اختيار الصورة والصورة المماثلة لها"فإذا اتفق في الشيء المشبه معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف قوى التشبيه وتأكد الصدق فيه، وحسن الشعر به...وأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه ويكون صاحبه مثله مشتبها به صورة ومعنى...والتشابه أنحاء...فكلما زاد عدد هذه الأنحاء في التشبيه قوى التشبيه وتأكد الصدق فيه"[3].

1- المرزباني، الموشح، ص78.

2-ابن رشيق، العمدة1، ص 268/ 269.

3- أبوموسى محمد محمد، قراءة في الأدب القديم، ص71.

بينما في الجهة المقابلة هناك من استنصر للشاعر وفضله وأجاز له هذا النوع من الكذب، ففصلوا بين الكذب الفني الإبداعي وبين الكذب الأخلاقي الذي تمجه الأنفس وتنفر منه، ذلك أن من الواجب نقل الحقيقة الأخلاقية المسلم بها صادقة من غير تشويه أو تزييف فلا يعقل أن يمدح اللص ويقال عنه أمين أو يمدح الشحيح البخيل ويقال عنه كريم، وكثير الرماد إذ لابد أن تراعى في هذا الرتب والمقامات الاجتماعية، وهذا ما ذهب إليه المرزباني في حديثه حيث إذ يقول:"أحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة ونبه فيه بفطنته على ما يخفى على غيره، وساقه برصف قوي، واختصار قريب، وعدل فيه عن الإفراط"[1].

إن قبول الكذب في الشعر أمر لابد منه إذا دخل الشاعر باب الوصف وأخذته نشوته ولذته وسرح به خياله وشدة إعجابه بالموصوف لدرجة ولوجه الكذب من غير شعور منه ولا إدراك ولا نية مقصودة، هذا ما دفع فئة من النقاد يقبلون وبتحفظ هذا النوع من الكذب في الشعر نتيجة غرق الشاعر في الوصف وإفراطه في التشبيه ومن بين هؤلاء الشعراء ابن طباطبا الذي استنبط معايير وأحكام الشعر في مؤلفه "عيار الشعر" من نماذج الأشعار الجاهلية القديمة والتي تكاد تخلو من الأوصاف المغرقة المبالغ فيها، والمؤدية إلى عدم مطابقتها للواقع ما ينافي المقاييس التي وضعها، ولعل هذا هو سبب إجازته المتحفظة والمحتشمة للكذب، بالمقابل نجد –ونحن نبحث في حفريات الشعر القديم– نماذج تدعو إلى الغلو والمبالغة في الوصف مثال على ذلك ما ذكرناه في البداية عن ملاحظات النابغة الذبياني لحسان بن ثابت عندما عاب عليه تقليله للجفنات والسيوف مادام يستطيع إكثارها والمبالغة في وصفها؛ وهذه دعوة صريحة للغلو في الوصف والمبالغة، ومنه أيضا نستخلص أن عملية معيرة الشعر لم تمس جوانب الشعر ككل بما فيها الملاحظات و النقاط التي وقف عليها النابغة وأمثاله ممن بلغو مصاف الاحتكام إليهم في قول الشعر والحكم عليه بالجودة أو الرداءة؛ بل كانت عبارة عن انتقاء لشعريات ناسبت المعيار بدل أن يكون المعيار وليد تلك الأشعار.

1- المرزباني، الموشح، ص283.

2- معيارية الإبداع-عمود الشعر

أ- التنظير النقدي لعمود الشعر

- **الأصمعي:**

يعد الأصمعي من السباقين الأوائل في معيرة الإبداع الشعري وذلك بمحاولته وضع أسس وبنود له تحدده وترسم مساره، وقد شكلت هذه القواعد بتبلورها مع مرور الزمن المرجعية الثقافية للشعرية العربية، و التي مكنت المرزوقي من الكشف عن مقومات وعناصر عمود الشعر العربي فأصبحت حينها أحكاما نقدية بلغت مستوى النضوج الذي يسمح لها بأن تكون نظرية نقرأ على ضوءها النص الشعري ونفاضل بموجبها بين شاعر وآخر بمقدار اقترابه منها أو ابتعاده عنها.

ولم يجد الأصمعي أفضل من مصطلح الفحولة لعنونة كتابه "فحولة الشعراء"، فجعل الفحولة أعلى المراتب التي يمكن للشاعر الوصول إليها في الشعر، فيطلق عليه بذلك "شاعر فحل" ويكون ذلك وفق شروط يراها الأصمعي من الركائز التي يجب أن تتوفر في الشاعر كي يرقى لطبقة الفحول.[1]

إن مبدأ الفحولة الذي احتفى به الأصمعي يرتبط في أغلبه بغرضين بارزين في الشعرية العربية منذ القدم وهما غرضي "المدح والهجاء" لما لهما من أهمية اجتماعية إضافة إلى الترابط الحاصل بينهما؛ إذ يستفز أحدهما الآخر فيذكر معايب الرجل فيهجوه ويذمه ويرد الآخر عليه بمثل ذلك ثم يذكر خصاله وفضائله فيمدحها ويرفعها؛ فالمسألة بينهما مسألة أخذ ورد تخلق بينهما ترابطا والتحاما يستفز كل منهما إلى إكمال المبارزة الشعرية بكل ما تجود به قريحته الشعرية، فحين نقول الفرزدق وجرير مباشرة يتبادر إلى أذهاننا ذلك الترابط الكبير بينهما في الهجاء لدرجة أن الكثير منا يعتبرهما إيقونتا الهجاء والمدح، وقد بارزا بعنفوان بالغ في ساحة الشعرية العربية ولم يتأت لهما هذا الفضل إلا بممارساتهما الشعرية التي تنم عن معرفة وثقافة واسعة وإحاطة بأساليب العرب وسماعهم أخبارهم وراويتها وهذا مبلغ الفحولة. ولابن رشيق في تحديده لشروط الشعرية عند الأصمعي كلام يقول

1 ينظر: أبوموسى محمد محمد، قراءة في الأدب القديم، ص195.

فيه:"لا يصير الشاعر فحلا حتى يروي أشعار العرب ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ، وأول ذلك أن يعلم العروض ليكون ميزانا له على قوله ليصلح به لسانه، وليقيم به إعرابه، والنسب وأيام العرب ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها لمدح أو ذم"[1].

وبالرجوع لحديثنا عن المدح والهجاء فإن الشعر كما اتفق عليه "مدح رافع أو هجاء واضع"[2]، والشاعر ملزم بالخوض في بابهما في شعره والبلوغ بهما حد التفرد و الفذوذ مادام معيار الفحولة مرتبطة بهما، ويفسر هذا ما جاءت به الرواية في "إن ذا الرمة قال للفرزدق: مالي لا ألحق بكم معاشر الفحول؟ فقال له: لتجافيك عن المدح والهجاء"[3]، وفي هذا تتجلى ملامح العودة للنزعة القبلية الأولى التي كانت تذيب"أنا" الشاعر في الضمير الجمعي، فالشاعر ملك لقبيلته يمدحها ويرفع شأنها ويهجو كل من يعاديها؛ وبهذا تتحدد قيمته عند قبيلته؛ فإن كان هجاءه مدقعا مزلزلا كانت له الحظوة والمقام الرفيع بين أهل قبيلته وإلا فعكس ذلك، وهو نفسه عند الأصمعي إلى جانب الفصل بين الشعر والدين وعدم الخوض فيه وتجنب إلزام الشاعر بذكره الأخلاق والولوج في شعره باب الخير ونتلمس هذه الدعوة في قوله عن شعر حسان:"شعر حسان في الجاهلية من أجود الشعر، فقطع متنه في الإسلام"[4].

ولعل دعوته إلى وجوب الفصل بين الشعر والدين تحمل وجهة نظر فيها من الإقناع ما يكفي للتسليم بها، ذلك أن طبيعة الشعر ترفض التقيد بأحكام وشرائع تكبله وتمنعه من الخوض في هذا وذاك وتفرض عليه مواضيع تخص الدين والأخلاق في حين أن الشعر منذ بداياته الأولى له الحرية في تناول جميع الأغراض حتى إن كانت تخالف الأخلاق والأعراف كالغزل والنسيب والفخر والمديح والهجاء ووصف مجالس الخمرة والكؤوس وتلك هي طريقة العرب التي يعبر عنها الأصمعي:"طريقة

1- ابن رشيق، العمدة،ص171.
2- أبوموسى محمد محمد، قراءة في الأدب القديم، ص273.
3- المرجع، ص274\282.
4-ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص224

شعر الفحول مثل امرئ القيس وزهير والنابغة من صفات الديار والرحل والهجاء والمديح والتشبيب بالنساء وصفة الخمر والخيل والحروب والافتخار"[1]، وفي قول الأصمعي تقديم لامرئ القيس في كلامه بإعطائه الحظوة والامتياز الذي كفله إياه سبقه الزمني والفني؛ فجعله على ناصية الشعراء الفحول لمزيته عليهم حسب قوله:"أولهم في الجودة امرؤ القيس، له الحظوة والسبق، وكلهم أخذوا قوله واتبعوا مذهبه"[2]، وفي هذا أيضا تكريس وانتصار للنموذج الجاهلي بجعل امرئ القيس على طليعة الشعراء الذين يجب السير على نهجهم.

والمتمعن في شعر امرئ القيس يجد معانيه كلها تصب في معنى الخمر والنساء ومع ذلك فهو أشعر الشعراء حتى أنه قيل عنه رأس الشعراء و أفحولهم، فما مرد ذلك كله وإن كنا نسلم بجودة سبكه وسبقه الزمني والفني معا؟

جعل الأصمعي من شروط الفحولة أن يكون الشاعر صاحب طبع وفطرة قوية لم يروضها الخير ولم يلنها الصلاح، يقول الأصمعي:"طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لان، ألا ترى أن حسان بن ثابت كان علا في الجاهلية والإسلام، فلما دخل شعره في باب الخير من مراثي النبي(ص)وحمزة وجعفر رضوان الله عليهما وغيرهم، لان شعره"[3]،ذلك أن مبدأ الشعر لابد أن يكون بمعزل عن الأخلاق، وإلا أصبح شعرا لشعراء "صلحاء" كما هو الحال مع أبي دؤاد الأيادي وشعر "كرماء" كما مع حاتم الطائي وشعر فرسان كما مع عنترة بن شداد. وقد نفى عنهم الأصمعي صفة الفحولة وأوجب غلبة الشعر على شخصية الشاعر بحيث تباغتهم الهجمة الشعرية في جميع أوقاتهم وظروفهم وفي عز انشغالهم بينما الذين يمارسون الشعر أوقات فراغهم لا يحسبون ضمن أهل الشعر وخاصته، والأجدر بهم تسميتهم بأسماء تحددها مواضيعهم التي يطرحونها"فمن صفات الفحولة أن تكون الغلبة في شخص الشاعر للشاعرية وصفاتها؛ أي أن يكون منقطعا، بالدرجة الأولى، إلى

1-الخولي أمين، مناهج التجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، دار المعرفة، ط1، القاهرة، 1961، ص85.
2- الأصمعي، فحول الشعراء، تح: ش. تورّي، دار الكتاب الجديد، بيروت- لبنان-ط1980،2م ،.ص18.
3-المرزباني، المصدر السابق،ص85.

الشعر.أما الذين يكتبون الشعر في أوقات فراغهم، بحيث لا يكون الهاجس الأول عندهم، فإنهم ليسوا بفحول، وربما ليسوا شعراء والأجدر أن يسموا بأسماء أخرى"[1].

وإلى جانب مجموع معايير الأصمعي التي ذكرناها نجده يضع معيارا آخر يتمثل في كم القصائد التي يأتي بها الشاعر والتي تؤهله ليكون ضمن الفحول، وإن كنا لا نجزم بوجود عدد معين وضعه الأصمعي إلا أننا نجده يضع لكل شاعر نصابا محددا إذا بلغه أصبح فحلا وهذا ما نستشفه منه عندما عد "معقد البارقي فحلا لو أتم ما وصلنا من شعره بخمس قصائد أو ست"[2]، في حين أن "أوس بن غلفان الهجمي، فكان يمكن أن يكون فحلا، لو أتم ما وصلنا من شعره بعشرين قصيدة"[3].

ولعل الأصمعي لا يختلف في توجهه النقدي عن الكثير ممن نظروا للشعر العربي إبان القرن الثاني الهجري باعتبار الشعر الجاهلي النموذج الأعلى، رغم كل محاولات الاستحداث وكل التغيرات الزمنية التي حدثت بقي ولاءهم للشعر القديم، غير أن الأصمعي زاد على ذلك الشاعر البدوي لعلمه بأساليب العرب وبأيامهم وأعرافهم، وذلك بدليل أن الأصمعي اعتبر شعر ذي الرمة "حجة لأنه بدوي، ولكن ليس يشبه شعره شعر العرب"[4]، بمعنى ليس بالضرورة أن يكون الشعر جاهليا كي يعد مقياسا وحجة، ويكفي أن يكون بدويا. لكن الأمر يختلف مع غير الجاهلي والبدوي كالمولد الذي لم يعتبره حجة ولا معيارا، يقول الأصمعي:"الكميت بن زيد ليس بحجة لأنه مولد"[5]، وفي ذلك تشديد وغلظة على الشعر المحدث، وتكفي كلمة المحدث التي أطلقت عليه كي تكشف عن هذه النظرة الدونية له والتي ولدت صراعا كبيرا بين المتمسكين بالقديم وبين دعاة التجاوز والتجديد، ولو أتيحت الفرصة لفهمه والعناية به لتم تحقيق نقلة نوعية هي نتاج متواصل لشعريات قديمة امتدت صلتها

1-أدونيس، الثابت والمتحول"تأصيل الأصول"،ج2، دار العودة بيروت،ط1982،3،ص41.
2- الأصمعي، فحولة الشعراء،9/،ص14.
3- الخولي أمين، مناهج التجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، 151.
4-الأصمعي، فحولة الشعراء،ص20.
5-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بالمحدث من خلال ارتباط جوهري وتتمة إبداعية من الشاعر السابق إلى الشاعر اللاحق، بدل أن تبقى في هامش الأدب العربي قابعة بين ترسبات وتكتلات زاد من سماكة حجمها الزمن.

أما الأصمعي فلا يمكن إنكار مساهمته الكبيرة في تشكيل العمود الشعري انطلاقا من تبنيه مصطلح الفحولة، وجعل له شروطا لابد أن تتوفر في الشاعر كي يكون ضمن فحولة الشعراء ويمكن أن نجمل هذه المقاييس في مخطط توضيحي يعرض هذه المعايير النقدية التالية:[1]

1. الالتزام بالتقاليد الشعرية المتعارف عليها.
2. الثقافة الواسعة والعلم بالشعر.
3. رواية أشعار العرب وحفظها.
4. بروز الشاعر في غرضي المدح أو الهجاء.
5. فصل الدين عن الشعر
6. غلبة الشعر على الشاعر- التخصص والحرفية-
7. صاحب طبع يغلب التطبع –الأخلاق-
8. معيار الفصاحة ويشرط أن يكون الشاعر بدويا.
9. معيار الجودة والصياغة.
10. معيار الكم الشعري.

إن هذه المعايير التي أوردناها كانت بمثابة معيار نقدي احتكم إليه الكثير من النقاد من بعد الأصمعي في الحكم على العديد من الأشعار، غير أنه تعرض في مساره الزمني والأدبي وككل العلوم إلى تطوير و توسيع وإكمال، وإذا حاولنا أن نقيم مطابقة لمعايير الأصمعي مع نظرية عمود الشعر التي أرسى معالمها المرزوقي ومدى قربها وبعدها عنها نجد أكثر من معيار أدرجه المرزوقي واعتمده في تأسيسه للنظرية منها:[2]

1- ينظر: رومية، أحمد وهب، شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، مارس 1996، ص136.

[2] -ينظر: عيد رجاء، المصطلح النقدي في التراث النقدي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2000، ص114.

1-عيار الفصاحة يقابله في القاعدة النقدية لعمود الشعر "عيار اللفظ" وتشترط فيه فصاحة اللسان والابتعاد عن الغرابة و الحوشي الشاذ من الكلام.

2-بروز الشاعر في غرضي المدح أو الهجاء يقابله عيار الإصابة في الوصف ذلك أن كل من المدح والهجاء يعتمد على الوصف الدقيق للممدوح أو المهجو.

3-رواية أشعار العرب وحفظها يقابلها عيار التحام أجزاء النظم والتئامه مع تخيير من لذيذ الوزن وذلك لا يتأتى إلا برواية أشعار العرب وحفظها حتى تصبح سليقة على لسان الشاعر ويسهل عليه ضبط مشاعره ونوازع نفسه وفق قالب الوزن والإيقاع.

4-الثقافة الواسعة والعلم بالشعر يقابله عيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضاءهما للقافية فيجعل بذلك القافية دالة على معنى البيت وقد اشتهرت قوافي كثيرة لشعراء؛ كسينية البحتري في مدح كسرى، ونونية الخنساء الدالة على الرثاء والحزن...الخ.

هذه مجمل المعايير التي جاء بها الأصمعي والتي أسست لنظرية عمود الشعر وهي أربع معايير متطابقة معها بحسب ما ذكرناه سابقا.

– ابن سلام الجمحي :

يعد ابن سلام الجمحي أيضا من النقاد الذين كانت لهم جهود في خدمة الأدب وتقديم إضافة للنقد العربي فقد ساهم بآرائه في وضع الأصول الأولى لمعيار عمود الشعر بطريقة ممنهجة وصياغة محكمة في كتابه "طبقات فحول الشعراء" فصنف فيه رتب الشعراء بحسب طبقاتهم؛ إذ لم يخالف طريقة الأصمعي في جعل الشعراء فريقين فحل وغير فحل "وهو في كتابه قد اعتمد على آراء الأقدمين ووجهات نظرهم، وتأثر بعنوان كتاب الأصمعي إلى حد ما، إلا أن شخصية ابن سلام في كتابه تبدو أوضح وأكثر دقة من شخصية الأصمعي في كتابه"[1]، ذلك لأنه حاول مزاوجة النقد بتاريخ الأدب، لاسيما وأنه قد عاصر الحقبة الزمنية التي شهدت نشاطا في حركة التأليف؛ مما سهل

1– سلوم داود، النقد العربي القديم بين الاستقراء و التأليف، مكتبة الأندلس– بغداد–،ط2،1970، ص202.

توفر المادة العلمية الأدبية والنقدية، ومكنه من الوقوف على الكثير من وجهات نظر الأقدمين وعلى عديد آرائهم النقدية.

إن استخدام ابن سلام لمصطلح الفحولة لم يكن ابتداعا منه، فقد سبقه الأصمعي بجعلها معيارا يحدد درجة الشاعر ومكانته، إلا أن الاختلاف بينهما يكمن في أن الأصمعي صنف الشعراء بين فحل وغير فحل، أما ابن سلام فكان يقسم الشعراء ويصنفهم وفق طبقات تحدد الجيد والأجود منه، فتدرج في مسالك الفحولة فمن أكثر فحولة إلى الفحل إلى الأقل فحولة وهكذا ودواليك، جاعلا أرقى الشعراء في الطبقة الأولى والتي عدها معيارا تحتكم إليه باقي الطبقات وبها تتحدد مستوياتها بمدى قربهم أو بعدهم عنها، وتتخلص المعايير التي جعلت ابن سلام يصفها في أول طبقاته والتي شكلت في الوقت ذاته معايير نقدية تخص الشعر وضوابطه مادام يعتبرها النموذج الأرقى للشعرية في المقاييس التالية:

1. **معيار الزمن والقدمة**: صنف ابن سلام الشعراء طبقات، فأعطى الأولية للشعراء الجاهليين في طبقته الأولى؛ وهم الفحول. وعدهم بأربعين شاعرا وجعل معيار التقدم زمنيا سببا لتفضيلهم ولتقدمهم، وما انتقاله من الشاعر الأقدم إلى القديم إلى الأقدم منه في طبقاته إلا دليلا على ذلك بالرغم من أن الساحة الأدبية شهدت نماذج لشعراء من بعدهم تنافسهم بل تفوقهم في المستوى الإبداعي، وهذا يعني وجود انحياز من ابن سلام للنموذج الجاهلي وتقديس منه للطريقة الشعرية العربية الأولى.ولعل هذا المعيار هو ما جعل الشعر المحدث يقابل بالرفض ويتهم بالبدعة والتضليل بخرقه للتقاليد الشعرية الأصل.

2. **معيار الكم والإجادة** : وهو نفسه الذي اعتمده الأصمعي في فحولته، ويتحقق ذلك بما ينظمه الشاعر من قصائد؛ فنجد ابن سلام يعلل سبب تصنيفه بعض الشعراء في الطبقة السابعة بقوله:"أربعة

رهط محكمون مقلون، وفي أشعارهم قلة فذاك الذي أخرهم"[1]، وهم سلامة بن جندل وحصين بن الحمام والمتلمس والمسيب، وأرجع السبب في تأخيرهم لقلة شعرهم.[2]

ويقول في الطبقة الرابعة مثل قوله في الطبقة السابعة غير أنه يعد أصحابها ممن كان يستوجب أن يكونوا ضمن الأوائل لولا أن شعرهم لم يروا ولم يصل منه الكثير "وهم أربعة رهط فحول الشعراء وضعهم مع الأوائل وإنما أخل بهم قلة شعرهم بأيدي الرواة"[3]، ولم يشفع لهم معيار الإجادة لإلحاقهم بالمقدمين، فكان بذلك معيار الكثرة متقدما عن الإجادة؛ وهذا سبب تأخر كل من طرفة بن العبد وعبيد بن الأبرص وعلقمة بن عبدة وعدي بن زيد إلى الطبقة الرابعة؛ رغم جودة أشعارهم.ولهذا يقول ابن سلام عن الأسود بن يعفر: "له واحدة طويلة رائعة لاحقة بأول الشعر لو شفعها بمثلها قدمناه على أهل مرتبته "وهذا ما دلل أسبقية اعتماد ابن سلام معيار الكثرة في تصنيفه للشعراء على معيار الجودة.

3. **معيار الغرض الشعري**: وهو ما تبنى عليه القصيدة في الأصل فإن كان الأصمعي يرى المدح والهجاء غرضين رئيسيين في الفحولة فإن ابن سلام أفرد في كتابه طبقة خاصة لشعراء المراثي و تضم متمم بن نويرة والخنساء وأعشى باهلة وكعب بن سعد الغنوي وطبقة أخرى خاصة بشعراء الغزل ما يعني اعتماده الغرض الشعري معيارا للتصنيف.

4. **المعيار الأسلوبي**: إذ جمع ابن سلام الشعراء الذين تتقارب أساليبهم الفنية في أشعارهم ضمن طبقة واحدة.

5. **معيار المعرفة بالشعر والأوزان**: وقد اعتمده ابن سلام في طبقاته حين فضل الأعشى لكونه "أكثرهم عروضا"[4]،ويعني بذلك معيار الوزن إذ كان الأعشى ينظم شعره على بحور مختلفة.

1- ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، ج1، ص155.

2 ينظر:عيد رجاء، المصطلح النقدي في التراث النقدي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2000، ص141.

3- المصدر نفسه، ص134.

4- عيد رجاء، المصطلح النقدي في التراث النقدي ، ص65.

6. **المعيار الديني:** إذ خص الأصمعي طبقة لليهود وتضم ثمانية شعراء أشهرهم السموأل بن عادياء وكعب بن الأشرف وسعية بن الغريض.

7. **معيار البيئة:** حيث أفرد له ابن سلام طبقة تجمع أهل القرى وقسم شعراءها تبعا للمدينة التي يسكنونها.

8. **معيار الأخلاق:** حيث نجده يميل للجانب الأخلاقي في إشارته للشعراء و"بمن كان يتأله في جاهليته بتعففه في شعره ويستبشر بالفواحش والتهكم في الهجاء"[1].

إلى جانب المعايير التي ذكرنا هناك معايير أخرى لجأ إليها ابن سلام في تصنيفه تخص المبدع دون الإبداع؛ في حين كان يجب أن يكون العكس ولعل هذا السبب الذي جعل بعض النقاد يرونها تفتقر إلى الموضوعية وأنها لم تكن بالدقة التي يراد منها مرجعين ذلك إلى طفولة النقد وإلى ظروف العصر التي نشأت فيه هذه المعايير؛ إذ لكل عصر توجهاته النقدية والفكرية ومن الطبيعي أن تكون هذه المعايير موافقة للحس الفني والذوق السائد آنذاك، عدا ذلك فقد يحسب لابن سلام دوره الريادي وسبقه في تقديم محاولات لمنهجة النقد انطلاقا من أسس علمية ومن نظره استقرائية للشعر العربي عبر مساره التاريخي وفي تقسيمه الطبقي للشعراء بعد أن كان مجرد أحكام جزئية مبعثرة، ومن نتائج تلك الجهود إفادة المرزوقي في إخراج نظرية العمود والتي جاءت خلاصة مرجعيات نقدية سابقة ساهمت في تأطيرها والدليل في ذلك تقارب في البعض من معايير المرزوقي ومقومات ابن سلام منها:

1. معيار الجودة:

ويقابله في العمود عيار مشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضاءهما للقافية؛ أي أن يكون اللفظ مساويا للمعنى فلا يزيد عليه ولا ينقص عنه وأن يكون معنى البيت مدلولا عليه بالقافية فإن تحققت هذه الشروط تحقق معيار الجودة.

1-ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص56.

2.معيار البيئة:

ويقابله عيار اللفظ في العمود ذلك أن اللفظ يستوجب الفصاحة وجمال التناسق الصوتي ، وهذان الشرطان يتوفران في الأغلب عند شعراء البادية لتمكنهم من ضروب اللغة القحة والإعراب لهذا حق لهم التقدم.

3.معيار المعرفة بالشعر وبالأوزان:

ويقابله عيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخير من الوزن وذلك سبب تقديم ابن سلام للأعشى دون غيره.

4.المعيار الأسلوبي:

ويشمل عيار الإصابة في الوصف؛ ذلك أن الصدق في الوصف هو الشائع في أساليب العرب القدامى، إذ لابد للشاعر أن يحسن الوصف في جميع الأغراض، وأن يتوخى الدقة فيها سواء أكان وصفا لممدوح أو وصفا لمهجور أو وصفا للميت، خاصة وأن ابن سلام قد أفرد للمراثي طبقة بحالها.

– ابن قتيبة:

لقد بدا ابن قتيبة في كتابه" الشعر والشعراء" متأثرا بمن سبقه من النقاد إذ تبنى الكثير من آراءهم وتوجهاتهم التي حاولوا فيها ضبط مقاييس للشعر، "ولم يحد ابن قتيبة هو أيضا عن هذا المسار فقد حاول في كتابه ترجمة ما يزيد عن مائة وسبعين شاعرا فيهم الجاهليون والإسلاميون والمخضرمون والمحدثون أيضا، وحاول فيه المزج بين تاريخ الشعر العربي من خلال استفادته من النقد التسجيلي الذي اتسم به نقد الأصمعي وابن سلام الجمحي وبين التحليل الأدبي"[1]، ليخرج بعد هذا بمعايير نقدية جديدة أكثر اشتمالا لا تخرج عما جاء في المعايير السابقة بل يزيد عليها المقاييس الفنية والتي يعده شرطا يحدد مستوى الجودة أو الرداءة في الشعر وهو في هذا يتخطى المعيار الزمني الذي اعتمده أنصار القديم.

1 عيد رجاء، المصطلح النقدي في التراث النقدي ، ص118.

وإذا حاولنا النظر في معايير ابن قتيبة نجدها بالكاد تأخذ منحنيين؛ الأول لا يخرج عن نقد المنتصرين للقديم المعتمدين على التوثيق والتسجيل وهو ما وجدناه في نقد الأصمعي وابن سلام مثل:

1- **معيار رواية الأشعار وحفظها**: وذلك في قوله "وليس كل الشعر يختار ويحفظ على جودة اللفظ والمعنى، ولكنه قد يختار ويحفظ على أسباب"[1].

2- **معيار الاحتراف**: ويكون بغلبة الشعر على الشاعر وسيطرته عليه والتفرغ له.

3- **معيار الإجادة الفنية**: اعتمده ابن قتيبة وجعله شرطا للحكم بجودة الشعر، فلا يشفع لشاعر قدمه أو زمنه أو كبره لكي يكون من المتقدمين إن كان شعره أقل جودة من شاعر متأخر فمقياس الزمن مرفوض عند ابن قتيبة، وفي هذا الصدد يقول:"فإنني رأيت من علماءنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين، و لا عيب عنده إلا أنه قيل في زمانه، وأنه رأى قائله ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثافي عصره"[2]، وعلى هذا الأساس كانت مفاضلة ابن قتيبة للشعراء "فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له، وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ولا حداثة سنِه ، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه"[3].

4- **معيار ثقافة الشاعر**: وهو معيار ليس بجديد فقد اعتمده الأصمعي وابن سلام سابقا واعتمده ابن قتيبة أيضا ويظهر ذلك في قوله:"كل علم محتاج إلى سماع، وأحوجه إلى ذلك، علم الدين ثم الشعر"[4].

1- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص84 .

2- المصدر نفسه، ص63/62.

3-أحمد عبد الستار الجواري، الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري،مطبعة المجمع العلمي العراقي، ط1،بغداد،1991، ص93.

4- ابن قتيبة، الشعر والشعراء،ص64..

5- **معيار الندرة:** ويقصد به أن بعض الشعر القليل النادر ذو القيمة يحفظ ويروى ذلك أن قائله لم يقل غيره فكان شريفا عزيزا.

هذا ما تعلق بمعايير القسم الأول أما القسم الثاني فما تعلق بالنصوص الشعرية نفسها وتتفرع لأربعة مقومات منها ما تتسم بالمنطق والعقل وأخرى بالنحو واللغة وأخرى تخص الإيقاعات والوزن وآخرها ما يخدم بناء القصيدة.

1)-المقاييس العقلية:

وقسمها ابن قتيبة إلى أربعة أقسام:

أ- **ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه**[1]: وهو أن يكون التعبير الشعري يحمل في فحواه فائدة أخلاقية يحقق بها منفعة في قالب جزل ولفظ جيد وهو أفضل الأقسام عنده.

ب-"ضرب حسن لفظه وخلا فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة"[2]: ويقصد به الأسلوب الشعري الجزل الخالي من كثير الفائدة، ولعل هذا ما جعله يصنف في القسم الثاني وهذا يعني أيضا أن ابن قتيبة يولي اهتماما بالمضمون أكثر من التعبير الفني المنمق.

ت- **قسم جاد معناه وقصرت ألفاظه**[3]: ويمكننا القول أن هذا القسم هو نقيض القسم الذي سبقه، إذ يرى في هذا الأسلوب الشعري جودة في المعنى واكتناز في المضمون بينما اللفظ فهو قاصر جاف لا ماء فيه ولا عذوبة ولا رونق.

ث- **ضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه**[4]: ونقيضه القسم الأول وهذا الأسلوب الشعري لا يتحقق من وراءه نفع أخلاقي وتربوي ولا يشتمل على صياغة لغوية جزلة وسبك جيد، وهذا كاف ليجعله ابن قتيبة في القسم الأخير.

1- ابن قتيبة، الشعر والشعراء،ص66.

2-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3- ابن قتيبة، الشعر والشعراء،1 ص68.

-ابن قتيبة، المصدر نفسه،1،ص4.69

ولقد كانت هذه" القسمة الرباعية التي أخضع لها ابن قتيبة الشعر على طريقة أهل المنطق تدل في الظاهر على قدر كبير من الصرامة أوحت لبعض الدارسين بأن النقد مع ابن قتيبة أصبح كالعلم له قيود وضوابط"[1].

2)– المقاييس النقدية ذات الطابع اللغوي:

ضمن ابن قتيبة في هذا القسم المعايير التي تشمل النص والتي تأخذ منحى نحويا، منها إشارته إلى اضطرار الشاعر "فيسكن ما كان ينبغي له أن يحركه"[2]، كذلك أن"يضطر الشاعر فيقصر الممدود، وليس له أن يمد المقصور، وقد يضطر فيصرف غير المصروف، وقبيح ألا يصرف المصروف"[3].

3)–مقومات الإيقاع :

ومن ذلك إشارته في كتابه إلى مصطلحات عروضية كالإقواء والإكفاء والسناد وكذلك حديثه عن حسن الروي باعتباره سببا لحفظ الشعر وروايته.

4)–مقومات تخص البناء الهيكلي للقصيدة :

تحدث ابن قتيبة في كتابه عن بناء القصيدة العربية، فذكر كيف أن القصيد يستهل فيها بالبكاء على الأطلال وذكر الديار وينتقل بعدها إلى وصف الرحلة وطلب الغيث والكلأ إلى أن يصل إلى النسيب فيشكو شوقه ووجده حتى إذا ما استتب به الوضع و استوى عنده المقام ولقي آذانا صاغية "علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره وشكا النصب والسهر، وسرى الليل وحر الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب

1–طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الحكمة، بيروت– لبنان–، ص123.

2–ابن قتيبة، الشعر والشعراء،ص98.

3– إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت،ط4، 1983، ص101.

على صاحبه حق الرجاء و ذِمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة وهزه للسماح، وفضله على الأشباه، وصغر في قدره الجزيل"[1].

5)–معيار الطبع والصنعة:

حاول فيه ابن قتيبة التمييز بين الشعر المتكلف والشعر المطبوع الذي لا كلفة فيه، والناتج عن مقدرة فنية إبداعية للشاعر من غير عسر ولا مشقة منه وتدبير ويكون بها كفءا لقول الشعر وتصريف القوافي" والشعراء أيضا في الطبع مختلفون منهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء، ومنهم من يتيسر له المراثي ويتعذر عليه الغزل"[2]، فهي نوع من الموهبة والمقدرة التي يتميز بها الشاعر وتكفل له التفوق والتقدم" فالمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبين على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر"[3]، بعكس الشاعر المتكلف في شعره، فإبداعه تحصيل إمعان فكر وإجالة نظر ينعكس بالضرورات وكثرة الحذف في شعره.

6)–معيار الإصابة في التشبيه:

وهو ما كان معروفا في التقاليد الشعرية القديمة منذ البدايات الأولى لها، وبه يفضل الشعر ويحبب و يستساغ شرط أن يوافق الأعراف المتفق عليها من وضوح وتقارب.

هذه مجموع مقومات شعرية ابن قتيبة التي بدا فيها ملما بجوانب عديدة تفيد تقييد الشعرية وإضفاء عليها خصوصية أكثر، وإذا نحن حاولنا معرفة مدى تطابق معايير ابن قتيبة مع ما جاء به المرزوقي ومدى تأثره بتصوره نجد تطابق في أكثر من معيار منها:

1–ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص75.

2–أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985م ، ص94/93.

3–ابن قتيبة، الشعر والشعراء ،ص90.

1.جزالة اللفظ واستقامته:

وقد أشار إليه ابن قتيبة حين دعا إلى ضرورة أن يكون اللفظ بائنا غير غامض، بعيدا عن الوحشي المستكره، فيجعل أفضل الشعر ما جاد لفظه وجاد معناه وهو ما قال به المرزوقي.

2.مشاكلة اللفظ للمعنى:

ويتضح ذلك من خلال تقسيمات ابن قتيبة وحرصه على التوفيق والتناسب بين اللفظ والمعنى وهو ما جاء به المرزوقي أيضا.

3.عيار المعنى:

وقد كان لهذا المفهوم نصيب في معايير ابن قتيبة لاسيما في تقسيماته التي جعل فيها اللفظ الجيد والمعنى الجيد سببا للتقدم على باقي التقسيمات.[1]

4. عيار المقاربة في التشبيه:

أكد عليه ابن قتيبة في كتابه وجعل شرطه أن يوافق ما تعارفت عليه العرب في أن يكون قريبا وواضحا لا يستوجب إعمال فكر.

5. عيار التحام أجزاء النظم والتحامه على تخير من لذيذ الوزن:

وتجلى ذلك في أشارة من ابن قتيبة في كتابه"الشعر والشعراء" للمنحى النحوي الذي يضطر الشاعر إلى تسكين ما ينبغي تحريكه، أو تقصير الممدود وتمديد المقصور.كذلك منها إشارته للمصطلحات العروضية وما يشمل الوزن والإيقاع وحسن الروي.

-ابن طباطبا:

مثلت الأفكار التي قدمها ابن طباطبا في محاولة منه لوضع مقاييس ضابطة للشعر ركيزة أساسية ساهمت في تهيئة الأرضية المناسبة لعمود الشعر، ولعل كتابه "عيار الشعر" لدليل يعكس المجهود الذي بذله للتأصيل له في جانبه النظري، إضافة إلى أنه يعد من النقاد الأوائل الذين تناولوا

1بوجمعة بوبعيو، جدلية القيم في الشعر الجاهلي.رؤية نقدية معاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001م، ص111.

مقومات عمود الشعر دون ذكرٍ اصطلاحي مباشر له، غير أننا نتلمس حرصه في وصف العملية الإبداعية بتقييدها داخل معايير ثابتة تحددها من هذه المقومات:

1. **معيارالعذوبة واللطف:**

إذ الواجب على الشاعر في صناعته للشعر استحضار جانب اللطف والمرونة فيه ومن الكلام اختيار السلس العذب الذي يستميل الأنفس به، ويؤثر في القلوب ويحببه إليها، يقول ابن طباطبا:" فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة مستحسنة مجتلبة لمحبة السامع له والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه والمتفرس في بدائعه، فيحسنه جسما ويحققه روحا، أي: يتقنه لفظا ويبدعه معنى، ويجتنب إخراجه على ضد هذه الصفة فيكسوها قبحا ويبرزه مسخا، بل يسوي أعضاءه وزنا، ويعدل أجزاءه تأليفا، ويحسن صورته إصابة، ويكثر رونقه اختصارا ويكرم عنصره صدقا، ويفيده القبول رقة، ويحصنه جزالة، ويدنيه سلاسة، وينأى به إعجازا، ويعلم انه نتيجة عقله، وثمرة لبه، وصورة علمه، والحاكم عليه "[1].

2. **معيار المعرفة بعلم اللغة والأوزان والقوافي :**

وعرف حد الشعر عنده على أنه"كلام منظوم بائن عن المنثور"[2]، المتداول عند العامة ،وحده هذا ميز الشعر بالنظم الذي يشترط فيه المعرفة الواسعة بضروب اللغة والبراعة في الإعراب ويضيف إلى ذلك الوزن فيجعله صفة خالصة للشعر" وللشِعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابِه وما يرد عليهِ من حسنِ تركيبهِ واعتدالِ أجزائهِ، فإذا اجتمع للفهمِ مع صِحةِ وزن الشِعر صِحة وزنِ المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدرِ تم قبوله له، واشتماله عليهِ، وإن نقص جزء من أجزائِهِ التِي يكمل بها – وهِي اعتدال الوزنِ، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ – كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائِه.ومثال ذلِك الغِناء المطرب الذِي يتضاعف له طرب مستمِعِه المتفهِم لمعناه ولفظهِ مع طيب ألحانِهِ. فأما المقتصِر على طيبِ اللحنِ مِنه دون ما سواه فناقِص الطرب.وهذِه حال الفهمِ فِيما يرد عليهِ من الشِعر الموزون مفهوما أو مجهولا"[3]، وبهذا يمكننا القول إن ابن طباطبا اختصر في هذه الصيغة

1-ابن طباطبا، عيار الشعر، ص161.

2- المصدر نفسه،ص41.

3-ابن طباطبا، عيار الشعر،ص53.

الدقيقة النظرية الشعرية عند العرب مستظهرا فيها التلاحم الموجود بين أجزائها والمتمثلة في اللفظ، والمعنى والإيقاع، وفي هذا تأثر واضح من ابن طباطبا بما جاء به ابن قتيبة، فالشعر عنده معنى جيد ولفظ عذب ووزن صحيح.

كما أنه لم يهمل عنصر القافية أيضا في الشعر فجعلها منها حالتان أولها أن تكون القافية جيدة متمكنة في موضعها مناسبة له فيخلق ذلك التناسب أثرا فنيا إبداعيا جميلا.

وإما أن تكون في الحالة الثانية فتأتي فيها القافية مقحمة في السياق غير مناسبة له فتكون رديئة مستكرهة وتلك أسوء القوافي.

3. معيار مقاربة المستعار بالمستعار له:

لقد كان لأسلوب التشبيه النصيب الوافر من كتاب"عيار الشعر" إذ جعله ابن طباطبا ركنا لابد من وجوده بين أركان نظرية الشعر، فلا يمكن تبديله أو الاستغناء عنه، فجعل أحسن التشبيهات ما قارب الحقيقة بمعنى عدم وجود تباعد بين المستعار والمستعار له " فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض بل يكون كل مشبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشبها به صورة ومعنى " [1]، وهذا ما ذهب إليه الشعراء القدامى في أشعارهم وفي رصفهم للكلمات وفق نظام خلق بين اللفظ والمعنى علاقة تقارب ودنو وألفة قربت البعيد وبعدت القريب، فمثل هذه الأشعار" تضمن صفات صادقة، وتشبيهات موافقة، وأمثالا مطابقة يصاب حقائقها، ويلطف في تقريب البعيد منها، فيونس النافر الوحشي حتى يعود مألوفا محبوبا، ويبعد المألوف المأنوس به حتى يصير وحشيا غريبا "[2].

4. المعيار الأخلاقي:

ويعد هذا المعيار من بين المعايير التي لاحظنا اشتراكها عند أغلب النقاد منذ القدم، وسبقوا ابن طباطبا فيها ذلك " أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها، وهم اهل وبر، صحونهم البوادي وسقوفهم السماء فليست تعدو أوصافهم ما راوه منهما وفيهما، وفي كل واحدة منهما في فصول الزمان على اختلافها

1- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص49.

2- المصدر نفسه ،ص160.

من شتاء، وربيع، وصيف، وخريف، من ماء، وهواء، ونار، وجبل، ونبات، وحيوان، وجماد، وناطق، وصامت، ومتحرك، وساكن، وكل متولد من وقت نشوئه، وفي حال نموه، إلى حال النهاية، فضمنت أشعارها من التشبيهات ما ادركه من ذلك عيانها وحسها "[1].

فكان لهم من الفطرة الساذجة البسيطة ما يكفي لجعلهم يصدقون في وصفهم لاسيما في مدحهم وهجاءهم، هذا ما جعل ابن طباطبا يراه مقوما رئيسيا في الشعرية العربية ذلك أن الشعر عند العرب يتسم بالصدق الأخلاقي وقد كانت الخصال الممدوحة " ومنها في الخلق: السخاء، والشجاعة، والحلم، والحزم، والعزم، والوفاء، والعفاف، والبر،والعقل، والأمانة، والقناعة، والغيرة، والصدق، والصبر، والورع، والشكر، والمداراة، والعفو، والعدل، والإحسان، وصلة الرحم، وكتم السر، والمواناة، وأصالة الرأي، والأنفة، والدهاء، وعلو الهمة، والتواضع، والبيان، والبِشر، والجلد، والتجارب، والنقض والإبرام، وما يتفرع من هذه الخلال التي ذكرناها من قِرى الأضياف، وإعطاء العفاة، وحمل المغارم، وقمع الأعداء وكظم الغيظ، وفهم الأمور، ورعاية العهد، والفكرة في العواقب، والجد والتشمير، وقمع الشهوات، والإيثار على النفس، وحفظ الودائع، والمجازاة، ووضع الأشياء موضعها، واجتناب الذب عن الحريم، واجتلاب المحبة والتنزه عن الكذب، واطراح الحرص، وادخار المحامد والأجر، والاحتراز من العدو، وسيادة العشيرة، واجتناب الحسد، والنكاية في الأعداء، وبلوغ الغايات، والاستكثار من الصِدق، والقيام بالحجة "[2]، وذلك هو التصور الجيد للشعر عند ابن طباطبا وهو في هذا يناقض مسعى الأصمعي الذي يرى أن السبب وراء ضعف الشعر هو الخوض في باب الخير.

إن التصور الذي قدمه ابن طباطبا لشعريته كان انطلاقا من رؤى تحليلية للنصوص الشعرية العربية القديمة مكنته من الوصول إلى تلك المقومات النقدية التي شكلت بعد ذلك عناصر للعمود الشعري[3]، وهو في هذا يكاد يقارب المقومات التي توصل إليها المرزوقي في رحلة تأثره بعديد الآراء

1- ابن طباطبا، عيار الشعر،ص48.

2- المصدر نفسه ،ص12.

3 ينظر: جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 1994م ، ص213.

النقدية لاسيما كتاب"عيار الشعر"، وهذا التأثر يمكن إدراجه في النقاط التالية والتي أوردها ابن طباطبا وساهمت في إخراج عناصر العمود للمرزوقي في مقدمته وهي كالتالي:[1]

1. ذكر المرزوقي في معاييره عيار المعنى وعيار اللفظ :

وقد أشار إليه ابن طباطبا وجعله شرطا على الشاعر، إذ جعل المعرفة الواسعة باللغة والإعراب والمعرفة بأساليب العرب سبب لذلك" فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة وزن المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له، واشتماله عليه "[2].

2. عيار الإصابة في الوصف: ذكره ابن طباطبا في حديثه عن أشعار العرب وما أودعتها فيها من الأوصاف والتشبيهات التي أدركتها أعينهم ومرت بها تجاربهم فلم تجيء أشعارهم إلى على تلك الشاكلة ولم تخرج عن إطارها رأوه وعرفوه.

3. عيار التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن:

ذكر ابن طباطبا في كذا موضع هذا المعيار وأشار إليه في كتابه وأكد عليه ذلك أن " للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة وزن المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له، واشتماله عليه، وغن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها- وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ- كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"[3].

4.المقاربة في التشبيه:

وهو ما ذكره ابن طباطبا في حديثه عن العرب عندما"شبهت الشيء بمثله تشبيها صادقا على ما ذهبت اليه في معانيها... فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتفض بل يكون كل مشبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشبها به صورة ومعنى "[4].

---

1 ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الخامسة، القاهرة، 1995م، ص149.

2- ابن طباطبا، عيار الشعر ،ص 53

3- المصدر نفسه،ص53.

4-المصدر نفسه،ص47/49.

5. عيار الاستعارة:

ولعل المقصود منها هو جعل المعنى واضحا في ذهن المتلقي غير غامض عنه يتوجب إمعان فكره وقد نوه ابن طباطبا لهذا في دعوة منه إلى الميل للوضوح فقال:"يجب أن ينسق الكلام صدقا لا كذِب فيهِ وحقيقة لا مجاز معها فلسفيا"[1].

6.عيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضاءهما للقافية:

وهذا العيار أيضا تناوله ابن طباطبا في خلال حديثه، عندما رأى أنه ينبغي أن يكون"وللمعاني ألفاظ تشاكِلها فتحسن فِيها وتقبح فِي غيرها، فهِي كالمعرضِ لِلجارِيةِ الحسناءِ التِي تزداد حسنا فِي بعض المعارض دون بعض"[2].

-قدامة بن جعفر:

حدد قدامة بن جعفر العناصر التي يقوم عليها الشعر في أربعة مقومات هي: اللفظ والوزن والقافية والمعنى ، استخلصها من تعريف له للشعر على أنه "قول موزون مقفى يدل على معنى"، وهي في الواقع أركان ركيزة في نقد الذين سبقوه كالجاحظ وابن المعتز فلم تكن بالأمر الجديد ما يعني انطلاقه من قاعدة شعرية عربية أصيلة في قراءاته،"ولعل هذا ما ينفي الرأي القائل بتأثر قدامة واستقصاءه لتصوراته من الفكر اليوناني، ولم يكن ذلك بعيب في الحقيقة فهو يبرر سعة إطلاعه وشمول ثقافته وهذا شرط لابد من توفره في الناقد الفذ، غير أن قدامة لم يكن ليقحم تأثره أو إعجابه بالفكر اليوناني في قراءاته؛ ذلك لأنه وببساطه لم يكن ميدانه في الدراسة"[3]، فالشعرية العربية لها من الخصوصية ما يكفي لجعلها علما خاصا قائما بذاته، وإنما اقتصر تأثره في طريقة معالجته وتقسيماته التي اعتمدها في كتابه "نقد الشعر".

1- ابن طباطبا، عيارالشعر، ص169.

2- المصدر نفسه،ص46.

3حسن محمد نور الدين، الشعرية وقانون الشعر ، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، ط1، بيروت، ،2001م، ص189.

ولقد شكل هذا الأخير إضافة للنقد العربي ودفعة قوية أفادت المرزوقي في وضع معاييره النقدية،وهذا ما يوضح وجود مرجعية نقدية سابقة ارتكز عليها المرزوقي في تأسيسه لنظريته، فلم تكن وليدة اللحظة أو من بنيات فكر المرزوقي لوحده بل كانت نتيجة بحث وتقصٍ وتفسير من بلغاء ولغويين ونقاد في العديد من الأزمنة، ومن هذه المقومات التي جاء بها قدامة نذكر:

1- عياراللفظ: جعله قدامة مقوما رئيسيا في الشعر ينبغي أن يتوفر شرط الجزالة والفصاحة لتحققه، وهو ما اعتمده المرزوقي في قاعدته وهو عيار جزالة اللفظ واستقامته فيكون يسيرا في النطق سهل المخرج من غير مشقة يختار الشاعر فيه أنسب الألفاظ لأداء المعاني المطلوبة.

2- عيار الوزن والقافية : وهو أيضا مقوم آخر حدده قدامة للشعر واشترط أن يكون لذيذا متخيرا ومنسجما مع نوازع النفس وموافقا لنمط من البنية الإيقاعية للنص الشعري، ذلك أن النفس تتفاعل وتتأثر بالأوزان والبحور التي تستلذها وتنفر عن سواها مما لا يوافق نوازعها وهذا ما نلاحظه في معايير المرزوقي عندما قال بوجوب"التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن"[1]، وفي شأن القافية قال بـ:"بمشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضاءهما للقافية"[2].

3- عيارالتشبيه: وأحسنه عند قدامة ما كان المشبه والمشبه به متقاربين فتتشارك صفاتهما وتتشابه في أكثرها وهو أيضا ما اعتمده المرزوقي في عيار المقاربة في التشبيه.

4- عيار الوصف: كذلك يعد الوصف من بين المقومات التي قد قال بها قدامة، إذ كان لزاما عنده أن يكون الوصف دقيقا بحيث يتمثله المتلقي في ذهنه كما لو أنه أمامه، فحسن الإصابة في باختلاف الأغراض الشعرية شرط لابد منه، وقد اتفق معه المرزوقي في هذا عندما ضمن الإصابة في الوصف من بين معاييره الشعرية.

1- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر-القاهرة-، ط1، 1951، ج1،ص10.

2- محمد الطاهر ابن عاشور،شرح المقدمة الأدبية، تح: ياسر بن حامد المطيري، مكتبة دار المنهاج، ط1، الرياض-المملكة العربية السعودية،- ،1431هـ، ص 67.

ب- التطبيق النقدي لعمود الشعر.

- **الآمدي:**

لقد كانت آراء وتصورات النقاد السابقين بمثابة محاولات تنظيرية نقدية شكلت الأصولالأولى لنظرية عمود الشعر، غير أنها "لم تصل إلى نتيجة مكتملة وإلى نظرية تامة مفصلة بمصطلحاتها ومفاهيمها وأركانها بل كانت عبارة عن منطلقات وركائز عبدت الطريق أمام النقاد الذين جاءوا من بعدهم في صياغتهم لهذه النظرية وتقديمهم لتصورات عن الشعر تنأى عن الجانب النظري إلى الجانب الفعلي التطبيقي المجسد"[1]، وظهر ذلك بداية مع الآمدي في إشاراته التي يشهد بها كتابه "الموازنة" بميلاد جديد للمصطلح ليجيء بعده الجرجاني محددا عناصره، ثم ليكتمل نضوجه في الأخير مع المرزوقي الذي أتم الصياغة الكاملة لعمود الشعر ضمن سبعة بنود جلية واضحة.

لقد كانت هذه مجمل المراحل التي مر بها العمود الشعري وهو يقطع طريقه للوصول إلى نظرية شعرية تمنح الشعر صفته الجوهرية وخصوصيته التي يتفرد بها عن باقي الأجناس الأخرى، ولعل الوصول إلى هذه النظرية قد كلف عصارة الكثير من آراء وأفكار وأبحاث النقاد والدارسين عبر العصور والأزمنة، فالمتمعن في نظرية العمود يدرك ذلك المد الزمني والشوط المقطوع في ذلك، لهذا كان من البديهي أن يتدرج النقد الأدبي العربي من مرحلة إلى أخرى، أولها التدوين ثم التنظير ثم التطبيق.

"ولقد بدأت مرحلة التطبيق النقدي مع أبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي في كتابه "الموازنة بين الطائيين" عندما أولى اهتمامه وعنايته بالنص الشعري وبنيته وقد كان يبدو في موازنته أميل إلى طريقة العرب الأولى في قول الشعر المبنية على الطبع وسهولة الكلام ووضوحه"[2]، وإن كان قد صرح في بداية كتابه أن الهدف من بحثه هو وضع كل من نص البحتري وأبي تمام في كفتي الميزان للموازنة بينهما وذلك حين قال:" فأما أنا فلست أصرح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أوازن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى، ثم أقول: أيهما

1حسن محمد نور الدين، الشعرية وقانون الشعر، ص166.

2سعيد مصلح المريحي، شعر أبي تمام بين النقد القديم و رؤية النقد الجديد، نادي جدة الأدبي ، ط1، 1983م، ص79.

أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى؟ ثم أحكم أنت حينئذ إن شئت على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علما بالجيد والرديء"[1]، وهو هنا يحمل المتلقي مسؤولية الحكم بينهما شريطة أن يكون المتلقي ذا علم بجيد الشعر من رديئه كي يكون الحكم والميزان موضوعيين ناجمين عن إدراك ومعرفة دون تحيز أو تطرف، يقول الآمدي في هذا الصدد: "فإن كنت أدام الله سلامتك ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة، وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق، فالبحتري أشعر عندك ضرورة، وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة، التي تستخرج بالغوص والفكرة ولا تلوي على غير ذلك، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة"[2]، بينما قصر مسؤوليته هو على تشخيص الأسلوب والإشارة إلى مواضع الإجادة الجديرة بجعل طرف أشعر من الطرف الآخر حسب قوله.

غير أن الآمدي في طريقة عرضه للحجج كان يخرج عن حدود الدائرة التي رسمها مسبقا لنفسه والمتمثلة في كونه طرفا وسطيا محايدا إلى طرف من طرفي الخصومة فتعدى الموازنة بين شاعرين إلى أكبر من ذلك، "إذ حول بانحيازه الموازنة بين مذهبين، مذهب العرب القدامى في قول الشعر والممثل في طريقة البحتري ومذهب المحدثين الممثل في طريقة أبي تمام والذي بدا متشددا حياله، ما جعل الموازنة تحيد عن مسارها الصحيح"[3].

ولاشك أن هذا هو الدافع الذي جعل ياقوت الحموى في نقده لكتاب الموازنة يصفه بأنه"كتاب حسن، وإن كان قد عيب عليه في مواضع منه، ونسب إلى الميل مع البحتري فيما أورده، والتعصب على أبي تمام فيما ذكره، والناس بعد فيه على فريقين: فرقة قالت برأيه حسب رأيهم في البحتري وغلبة حبهم لشعره، وطائفة أسرفت في التقبيح لتعصبه، فإنه جد واجتهد في طمس محاسن أبي تمام وتزيين مرذول البحتري. ولعمري إن الأمر كذلك، وحسبك أنه بلغ في كتابه إلى قول أبي تمام:

أصم بك الناعي وإن كان أسمعا

1- الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد الصقر، دار المعارف، ط.2، القاهرة ، مصر، 1973، ص6.
2- المصدر نفسه، ص71.
3سلوم داود، النقد العربي القديم بين الاستقراء و التأليف، مكتبة الأندلس- بغداد-،ط2، 1970م. ص129.

وشرع في إقامة البراهين على تزييف هذا الجوهر الثمين، فتارة يقول: هو مسروق، وتارة يقول: هو مرذول، ولا يحتاج المنصف إلى أكثر من ذلك؛ إلى غير ذلك من تعصباته، ولو أنصف وقال في كل واحد بقدر فضائله لكان في محاسن البحتري كفاية عن التعصب بالوضع من أبي تمام"[1].

إن ولاء الآمدي للطبع ودعمه له يفسر انتقاده لصنعة أبي تمام، حين عد توغله في الأشياء وتكلفه في الألفاظ ومستكره المعاني يقلل ماء الشعر ويذهب جماليته بينما "لو كان أخذ هذه الأشياء ولم يوغل فيها ولم يجاذب الألفاظ والمعاني مجاذبة ويقتصرها مكارهة وتناول ما يسمح به خاطره وهو بِجِمامه غير متعب ولا مكدودٍ وأورد الاستعارات ما قرب في حسن ولم يفحش واقتصر من القول على ما كان محذوا حذو الشعراء المحسنينِ ليسلم من هذه الأشياء التي تهجن الشعر وتذهب ماء رونقه"[2]، "وفي هذا دعوة صريحة إلى التزام الطبع والابتعاد عن الغموض والوحشي من الكلام."[3]

كذلك تجنب الاستعارات البعيدة الغير اللائقة وهذه كلها خصائص مذهب الأولين، يؤكد هذا الآمدي في قوله:"حسن التأتى، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تمون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه؛ فإن الكلام لا يكتسى البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحتري"[4] .

ولعل السبب الأخر والذي يمكننا أن نقول أنه سبب خفي موجود بين طيات تحاليل الآمدي هو أنه لم يقدم عنه إشارة واضحة لا من قريب ولا من بعيد، وهو إعادة النظر في ما جاء به الصولي في كتابه "أخبار أبي تمام" والتي كان فيها مؤيدا ومنتصرا له، فرأى أنه من الضروري الرد عليه بطريقة علمية وبحجج تناقضه وتدحض مزاعمه، منها إنكاره أن يكوون أبا تماما أستاذا للبحتري، كذلك نفي السبق عنه في استحداثه لمذهب جديد قائلا:"ليس الأمر في اختراعه لهذا المذهب على ما وصفتم ولا

1- ياقوت الحموي، معجم الأدباء، تح: إحسان عباس، دار الغرب الاسلامي، ط1،1993، بيروت-لبنان-، ج8/ص88.
2- الآمدي، الموازنة، ج.1، ص125.
3سلوم داود، النقد العربي القديم بين الاستقراء و التأليف، ص145.
4-الآمدي، الموازنة، ج.1، ص380.

هو بأول فيه ولا سابق إليه بل سلك في ذلك سبيل مسلم، واحتذى حذوه، وأفرط وأسرف وزال عن النهج المعروف، والسنن المألوف وعلى أن مسلما أيضا غير مبتدِع لهذا المذهب، ولا أول فيه، ولكنه رأي هذه الأنواع التي وقع عليها اسم البديع- وهي: الاستعارة، والطباق، والتجنيس -منثورة متفرقة في أشعار المتقدمين، فقصدها، وأكثر في شعره منها..."[1].

"وقد كان الآمدي متقصدا الانتصار للبحتري في كذا موضع من موازنته خصوصا في تركيزه على مدى التزام البحتري بطريقة العرب ومحافظته على مذهب الأوائل في شعره بعكس أبي تمام الذي وصف شعره بأنه مصنوع متكلف لا يشبه طريقة العرب، وهنا يسجل أول ظهور لمصطلح "عمود الشعر" في المدونة النقدية العربية على يد الآمدي في تحليله لكل من أسلوبي البحتري وأبي تمام"[2]، يقول في هذا الشأن :"وأنهما لمختلفان لأن البحتري أعرابي الشعر، مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام؛ فهو بأن يقاس بأشجع السلمي ومنصور وأبي يعقوب المكفوف وأمثالهم من المطبوعين أولى، ولأن أبا تمام شديد التكلف، صاحب صنعةٍ، ومستكره الألفاظ والمعانين وشعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة"[3]، وبهذا يكون السبق للآمدي في البداية الأولى في التأسيس التطبيقي لمصطلح العمود.

وبغض النظر عن جهود الآمدي في تكريس النموذج القديم في موازنته، فإن غرضه الآخر منها هو الخروج بأركان نقدية رئيسة تؤسس لمقومات عمود الشعر، وتخدم الشعر والنقد معا وعلى أساسها تمت الموازنة وهي :

1-السرقات الشعرية:

ابتدأ بها الآمدي خطة عمله في موازنته بين الشاعرين فاستخرج المعاني المسروقة للشاعرين وذكر مآخذ كل منهما وأغلاطه في قوله :"وأنا أبتدئ بذكر مساوئ هذين الشاعرين؛ لأختم بذكر

1- الآمدي ، الموازنة، 1ص19/18.

2سعيد مصلح المريحي، شعر أبي تمام بين النقد القديم و رؤية النقد الجديد، نادي جدة الأدبي ، ط1، 1983م ، ص93.

3-الآمدي، الموازنة ، ص11.

محاسنهما، وأذكر طرفا منسرقات أبي تمام، وإحالاته، وغلطه، وساقط شعره، ومساوئ البحتري في أخذ ما أخذه من معاني أبي تمام، وغير ذلك من غلطٍ في بعض معانيه، ثم أوزان من شعريهما بين قصيدتين إذا اتفقتا في الوزن ولاقافية وإعراب القافية، ثم بين معنى ومعنى؛ فإن محاسنهما تظهر في تضاعيف ذلك، ثم أذكر ما انفرد به كل واحد منهما فجوده من معنى سلكه ولم يسلكه صاحبه، وأفرد بابا لما وقع في شعريهما من الشبيه، وبابا للأمثال، أختم بهما الرسالة"[1].

كما قسم المعاني التي تقع فيها السرقة إلى معان أجاز فيها السرقة لأنها معان متعارف عليها الناس ومشتركة بينهم فهي ضمن إطار العرف السائد الشائع وذلك عندما ذكر سرقات أبي طاهر فعلق قائلا: "فأصاب في بعضها، وأخطأ في البعض، لأنه خلط الخاص من المعاني بالمشترك بين الناس مما لا يكون مثله مسروقا"[2] ، أما القسم الثاني فهي لمعان خاصة بكل شاعر فلم يجز فيها السرقة لحماية خصوصيته وتفرده بها.

2- قضية اللفظ والمعنى:

ولقد ارتكز الآمدي فيما يخص اللفظ على قواعد قياسية للغة اتفق عليها اللغويين والنحاة وكذلك بالنسبة لنقد المعنى "فقد كان يحتكم فيه إلى العرف السائد ودليلنا في ذلك ذكره خطأ ارتكبه أبو العباس في حق أبي تمام عندما عاب عليه تشبيه عنق الفرس بالجذع"[3]، يقول الآمدي: "وأخطأ أبو العباس في إنكاره على أبي تمام أن شبه عنق الفرس بالجذع، وتلك عادة العرب، وهو في أشعارها أكثر من أن يحصى"[4].

وقد ذكر الكثير من أخطاء أبي تمام فيما يخص المعاني والألفاظ وقد اعتمد في ذلك على مجموعة من الكتب أشارت إلى ذلك، منها ما ذكره أبو العباس لم أنكر بيتا لأبي تمام يقول فيه:

1- الآمدي، الموازنة ، 51/1.

2- المصدر نفسه، ص112.

3سلوم داود، النقد العربي القديم بين الاستقراء و التأليف، ص111

4- الآمدي، الموازنة ، ص134.

رقيق الحواشي الحلم لو أنه حلمه يكفِيك ما ماريت في أنه برد [1]

فعاب عليه الآمدي ذلك في تعليقه إذ لا يصح أن يصف الحلم بأنه رقيق، وكان عليه أن يستبدل هذا الوصف بالرزين والثقيل مادام في مقام مدح، وبعكس ذلك لو كان في مقام ذم فيصفه بالخفة ،وقد استدل في كلامه هذا بأشعار من العرب الأوائل كشعر النابغة والأخطل والفرزدق فقال:"والخطأ في هذا البيت ظاهر؛ لأنى ما علمت أحدا من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالقرة، وإنما يوصف الحلم بالعظم والرجحان والثقل والرزانة، ونحو ذلك"[2]، كما عد أيضا استقامة اللفظ وصحة المعنى مقومات أساسية لصناعة الشعر.

3-الإصابة في الوصف:

الوصف كما عرف عنه مركب رئيسي في الظاهرة الشعرية إن لم نقل قائمة بأكملها عليه، فإجادة الوصف ومحاكاة الواقع مع إصابة الغرض المقصود مطلب لابد منه في صناعة الشعر، يقول الآمدي:" زعموا أن صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجود وتستحكم إلا بأربعة أشياء، وهي: جودة الآلة، وإصابة الغرض المقصود، وصحة التأليف، والانتهاء إلى نهاية الصنعة من غير نقص منها ولا زيادة عليها"[3].

4-المقاربة في التشبيه:

اتفق النقاد العرب على أن التشبيه مادة جمالية تزيد من ماء الشعر ورونقه، ؛"ولم يكن للآمدي رأي يخالف، ذلك غير أنه أشار إلى المقاربة والإصابة فيه"[4]، وذلك في تحليله لكل من أسلوب الشاعرين وتقديمه أمثلة تطبيقية عنه.

1- الآمدي، الموازنة ، 143/1

2-المصدر نفسه 1، الصفحة نفسها.

3- الامدي، الموازنة، 1/ص426.

4ضرغام الدّرة، التطور الدلالي في لغة الشعر، دار أسامة للنشر والتوزيع،عمان- الأردن- ط1، 2009، ص53.

5-التحام أجزاء النظم والتئامه:

وهو من العناصر الرئيسة التي تضاف إلى مجموع العناصر الأخرى التي تصنع الشعر، ويشمل صحة التأليف عند الآمدي بحيث توضع كل كلمة مكانها الصحيح وتقابله رداءة لأن وفي هذا المساق يقول الآمدي: "ينبغي أن تعلم أن سوء التأليف ورديء اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميه حتى يحتاج مستمعه إلى طول تأمل، وهذا مذهب أبي تمام في عظم شعره"[1]، والبراعة في التأليف تضفي على المعنى الواضح جمالية، وهو كذلك عند البحتري، وبهذا فإن التحام أجزاء مرتبطة بحسن التأليف.

وقد قسم الآمدي هذا الأخير إلى قسمين:[2]

أولها: ما اتصل بشكل وبناء القصيدة العربية وعناصرها الفنية الواردة في القصيدة الجاهلية الأولى، كالذي يخص موضوعاتها ومقدمتها وحسن التخلص منها للولوج إلى الغرض الأساسي من القصيدة، كذلك الأوزان التي تخضع للبناء العروضي المتعارف عليه والتي ذكر على أساسها الآمدي اضطراب الوزن عند أبي تمام وذلك عندما قطع أبياته واستخرج الزحافات منها والعلل فقال معلقا عليها:"وهذه الزحافات جائزة في الشعر غير منكرة إذا قلت، فأما إذا جاءت في بيت واحد في أكثر أجزائه فإن هذا ف ينهاية القبح، ويكون بالكلام المنثور أشبه منه بالشعر الموزون"[3].

مقاربة المستعار منه للمستعار له:

وهي عند العرب أن يكون طرفا الاستعارة وهما المشبه والمشبه به متقاربين ومتناسبين يليقان لبعضهما من غير غموض ولا تباعد وتلك هي طريقتهم الأولى كما أوردها النقاد، وفي الموازنة نجد الآمدي حريصا على ما جاء في شعر أبي تمام من استعارات، فقد أورد خمسة وعشرين شاهدا عليها

1- الامدي، الموازنة، 281/1.

2 ينظر: طه إبراهيم ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر- القاهرة،1937، ص79.

3-الآمدي، الموازنة،276.

واعتبرها من قبيح الاستعارات فقال:"وأنا أذكر في هذا الجزء الرذل من ألفاظه، والساقط من معانيه، والقبيح من استعاراته، والمستكره المتعقد من نسجه ونظمه"[1].

6-مشاكلة اللفظ للمعنى:

وتعني مناسبة اللفظ للمعنى فيعبر عنه دون أن يزيد عليه أو ينقص، وقد أشار إليه الآمدي في موازنته عندما عاب على أبي تمام التكرار في شعره والذي يفيد معنى واحد، كذلك استعمال البحتري في شعره الألفاظ الشائعة في الخطابات النثرية.

إن هذه المقومات والبنود التي اعتمدها الآمدي في موازنته لم تخرج عن طريقة العرب المألوفة والمعروفة في قول الشعر، لهذا يمكننا القول إنه أسس لمصطلح العمود الشعري في شكله التطبيقي انطلاقا من إخضاع الشاعرين لتقاليد الشعرية العربية الأولى، ولاشك أن هذا يقف وراء تفضيله لطريقة البحتري على حساب أبي تمام ذلك لأنه كان مفارقا لطريقة العرب بينما البحتري كان محافظا على الرؤية الفنية التقليدية وبذلك كان أقوم بعمود الشعر، وتتخلص مساهمته في نظرية العمود في خمسة بنود تطابق معايير المرزوقي تمثلت في:

1) صحة اللفظ والمعنى.
2) الإصابة في الوصف.
3) المقاربة في التشبيه.
4) التحام أجزاء النظم .
5) مقاربة المستعار منه للمستعار له.
6) مشاكلة اللفظ للمعنى.

ومن هنا عد "كتاب "الموازنة" وثبة في تاريخ النقد العربي، بما اجتمع له من خصائص لا بما حققه من نتائج. ذلك لأنه ارتفع عن سذاجة النقد القائم على المفاضلة بوحي من "الطبيعة" وحدها دون

1-الآمدي، الموازنة،ص138.

تعليل واضح، فكان موازنة مدروسة مؤيدة بالتفصيلات التي تلم بالمعاني والألفاظ والموضوعات الشعرية بفروعها المختلفة، وكان تعبيرا عن المعانات التي لا تعرف الكلل في استقصاء موضوع الدراسة من جميع أطرافه، ولهذا جاء بحثا في النقد واضح المنهج، ليس فيه إلا اليسير من الاستطرادات الجزئية،"[1].

عبد العزيز الجرجاني:

إذا كان الآمدي قد قدم للنقد العربي كتابا في الموازنة جمع فيه شاعرين ينتمي كل منهما إلى مذهب شعري يخالف الآخر وفق أحكام تحدد الجودة الفنية في الشعر، فإن عبد العزيز الجرجاني قدم هو أيضا كتابه الوساطة والذي وضع فيه "أبا الطيب المتنبي" تحت مجهر النقد، ولأنه من الطبيعي ومن المنطق أن يتأثر المتأخر من النقاد بمن سبقه فقد؛ تأثر بدوره الجرجاني بمجهودات الذين كانوا قبله في تنظيرهم لعمود الشعر لا سيما الآمدي الذي جاءت على يده المرتكزات الكبرى لنظرية العمود غير أنه لم يصغها في عناصر بائنة بل جاء بها مبعثرة في شكل أحكام تعليلية حول شعر كل من البحتري وأبي تمام فما قاله صاحب الموازنة غير منظم من عيوب شعر أبي تمام راجعه القاضي الجرجاني وأعاد صياغته في شكل ستة أركان تمثل العمود.

تحدث الجرجاني في كتابه عن الآراء النقدية الأولى التي مارسها العلماء المتقدمون في عملية نقدهم للأشعار، فكانت فضيلة شاعر على بقية الشعراء تتحدد بقدر إتيانه بأركان العمود الشعري، يقول الجرجاني:"كانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته؛ ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفِل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض"[2].

1-إحسان عباس، تاريخ النقد عند العرب، ص157.

2-القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي البجاوي، مطبعة عيسى بابي الحلبي، القاهرة، 1966، ص33.

وقد سعى في كتابه إلى الدفاع عن شعر المتنبي بإبراز مواطن الجودة الفنية فيه، ودحض آراء الكثير من النقاد الذين ظلموه، فمنهم من انتصروا له انتصارا باعد المنهج الوسطي المعتدل إلى الغلو والإسراف، فاعتبروه النموذج المثالي الذي لا يعلوه نموذج آخر، ومنهم من حطه واستنقصه لدرجة إبعاده عن الأدب جملة، فكان المتنبي يتأرجح بين هذا وذاك بين"مطنب في تقريظه، منقطع إليه بجملته، منحط في هواه بلسانه وقلبه، يلتقي مناقِبه إذا ذكِرت بالتعظيم، ويشيع محاسنه إذا حكيت بالتفخيم، ويعجب ويعيد ويكرر، ويميل على من عابه بالزِراية والتقصير، ويتناول من ينقصه بالاستحقار والتجهيل؛ فإن عثر على بيت مختل النظام، أو نِبه على لفظ ناقص عن التمام التزم من نصرة خطئه، وتحسين زلله ما يزيله عن موقف المعتذر، ويتجاوز به مقام المنتصر. وعائبٍ يروم إزالته عن رتبته، فلم يسلم له فضله، ويحاول حطه عن منزلةٍ بوأه إياها أدبه؛ فهو يجتهد في إخفاء فضائله، وإظهار معايبه، وتتبع سقطاتِه، وإذاعة غفلاته"[1]، ومهمة الجرجاني هنا هي الوقوف وسطا بين الفريقين وإصدار حكم عادل منصف يفصل بينهما، ولعل هذا يستوجب منه قراءة متمعنة نزيهة فاحصة.

ولعل رغبة القاضي الجرجاني في التوسط بين خصوم المتنبي هو إدراكه المسبق بالظلم الذي وقع على المتنبي وعلى كل من يكتب على شاكلته من المحدثين؛"إذ من التعسف إخراجهم من دائرة الشعر فقط لأن شعرهم لا يشبه شعر الأوائل من الجاهلين والإسلاميين الذين لم تخل أشعارهم هي الأخرى من الهفوات والأغلاط[2]، وفي هذا الصدد يخاطب الجرجاني النقاد ذوي النظرة المحافظة والمتعصبة للقديم فيقول:"ودونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية فانظر هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدح فيه؛ إما في لفظه ونظمه، أو ترتيبه وتقسيمه، أو معناه، أو إعرابه؟ ولولا أن أهل الجاهلية جدوا بالتقدم، واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة، والأعلام والحجة، لوجدت كثيرا من أشعارهم معيبة مسترذلة، ومردودة منفية"[3]، فالجرجاني هنا ينفي صفة القدسية المبالغ فيها للنموذج القديم وينفي أيضا حكم النقاد القائل بأن الشعراء الأوائل هم من يملكون ناصية الشعر

1- الجرجاني، الوساطة، ص03.

2عبد العزيز موافي، الرؤية والعبارة مدخل لفهم الشعر، ص119.

3- الجرجاني، الوساطة، ص10.

وزمامه رافضين كل محاولة إبداعية أخرى تخرج عن مباركتهم وتتجاوز طريقتهم إلى طريقة أخرى جديدة في الشعر ناسين أن ظاهرة الخطأ وارتكاب الأغلاط صفة تشترك فيها كل الأنفس البشرية على اختلاف أجناسها وألوانها وعصورها.

ولا متقدم يعلو متأخرا لتقدمهفـ"المتقدم يضرب فيه بسهم المتأخر، والجاهلي يأخذ منه ما يأخذ الإسلامي، وأنه قول لا حظ له في العصبية، ولا نسب بينه وبين التحامل"[1]، "وكان الجرجاني ينتفض ضد الأحكام النقدية المجحفة في حق المتنبي والتي سعت إلى إقصاءه عن مصاف الفحول في عصره"[2]، فما كان منه "إلحاق أبي الطيب بهذه الطبقة، وإضافته الى هذه الجملة...فإن تكن الجماعة منسلخة من الشعر، موسومة بالنقص، مستحقة للنفي، فصاحبك أولهم؛ وإن تكن قد علِقت منه بسبب، وحظِيت منه بطائل، وكان له فيه قدم، ومنه حظ وموقع، فهو كأحدهم.وليس الحكم بين القدماء والمولدين من التوسط بين المحدث والمحدث بسبيل؛ كما لا نسب بينه وبين تفضيل قديم على قديم، وإنما يستعتِب لك هذه المخاطبة من وافقك على فضل أبي تمام وحزبه، وسلم محل مسلم ومن بعده، فتجعل هؤلاء شهودك وحججك، وتقيم شعرهم حكما بينه وبينك؛ فإنك لا تدعي لأبي الطيب طريقة بشاروأبي نواس، ولا منهاج أشجع والخريمي، ولو ادعيته فإنما كنت تخادع نفسك، أو تباهِت عقلك، وإنما أنت أحد رجلين: إما أن تدعي له الصنعة المحضة فتلحِقه بأبي تمام وتجعله من حِزبه، أو تدعي له فيه شركا وفي الطبع حظا، فإن مِلت به نحو الصنعة فضل ميل صيرته في جنبةِ مسلم، وإن وفرت قسطه من الطبع عدلت به قليلا نحو البحتري.وأنا أرى لك إذا كنت متوخيا للعدل، مؤثرا للإنصاف أن تقسم شعره؛ فتجعله في الصدر الأول تابعا لأبي تمام، وفيما بعده واسطة بينه وبين مسلم"[3].

ولم يكن الجرجاني ليضع فروقات عنده بين القديم والمحدث فلكل منهما خصائصه وميزاته فقال:"ولست أفضل في هذه القضية بين القديم والمحدث، والجاهلي والمخضرِم، والأعرابي والمولد؛ إلا

1- الجرجاني، الوساطة ،15.

2-عبد الله المحارب،أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، ط1، مكتبة الخانجي-القاهرة، 1992، ص115.

3-الجرجاني، الوساطة، ص49-50.

أنني أرى حاجة المحدث إلى الرواية أمس، وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر"[1].

لكن هذا لا يعني التمرد على المعيار المعروف والخروج السافر عنه؛ إنما الالتزام به بشكل أوسع وأشمل لتحقيق نقد موضوعي منصف بعيد عن الصرامة المبالغ فيها؛ والتي تؤدي إلى إصدار أحكام تعسفية لا تقبل النقاش، فترفض قصيدة كاملة لأجل بيت فيها لسبب ما؛ سواء كان لخطأ فيه أو لأن فيه ما يتعارض مع الذوق العام.

ولعل هذا سبب عدم اهتمامه بقضية اللفظ والمعنى باعتبارهما محورين أساسين في النقد العربي القديم، فجل الأحكام النقدية كانت خاضعة لهما، وهذا ما يفسر حدوث نقلة جديدة في النقد تواكب الزمن الجديد والمذاهب الإبداعية الجديدة أيضا، "وقد أحسن الجرجاني بالحاجة إلى ذلك من خلال استقصاء معايير ومقاييس أكثر تطورا تسير وفق المنطق العلمي الصارم والذوق الإبداعي المرهف بخلاف ما كان شائعا في الموقف النقدي القديم المبني على أحكام متسرعة جائرة في أغلب حالاتها"[2]، لذلك يقف الجرجاني في كتابه الوساطة للمرة الأولى أمام استقراء معايير المفاضلة بين الشعراء وتحديدها في مواصفات معينة، أو ربط ذلك بطريقة العرب في عمود الشعر ونظام القريض ، وهذا هو الدافع لسعيه إلى تطبيق معايير نقدية تأسس لعمود الشعر بشكل خاص، مفيدا في ذلك مما قدمه الآمدي في كتابه الموازنة برغم اختلاف طريقة كل منهما في عرضه، فالآمدي تعرض لمقومات العمود من خلال انتصاره لأسلوب البحتري واستحسانه لمواضع في شعره واستقباحه لأسلوب أبي تمام وذمه في مواضع أخرى فكان من الجرجاني أن يلتقط كل إشارة وملاحظة منه ويبني عليها تصوره للعمود الشعري وقد ساعده في ذلك ذكاءه الحاذق وبراعته في تمثل آراء وتصورات الآمدي فاستطاع أن يجعلها في عناصر قد جاء قبله بها الآمدي كاملة وهي:[3]

1- الجرجاني، الوساطة، ص15.

2العربي حسين درويش، الشعراء المحدثون في العصر العباسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989، ص125.

3 ينظر: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، د.ط، 1412هـ، 1992م، ص83-86.

1- شرف المعنى وصحته:

وهي أن يكون الشاعر مصيبا في وصفه وأن ينتقي للموصوف صفة تطابقه وأن يكون المعنى غير مخالف للأعراف والعادات المألوفة، وقد أشار إليه ابن طباطبا قبل الجرجاني في كتابه عندما دعا إلى إتقان الشعر في لفظه ومعناه؛ فالإبداع يكمن في كليهما، وهو خلاصة عقل الشاعر وعلمه الذي يمتلكه.

وهو عند الجرجاني يتحقق بمدى مناسبته لمقتضى الحال وإن كان مجازيا وجب وجود قرائن تربط بين المتخيلات وبين الواقع الحقيقي.

ويعد الغموض عند الجرجاني في المعاني الشعرية خاصية تميز الشعر إذ "ليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلا ومعناه غامض مستتر؛ ولولا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر، ولم تفرد فيها الكتب المصنفة..."[1]، ويقصد بذلك الغموض الفني والذي لا يمكن أن يدركه إلا من يملك ذائقة شعرية، ولا يقصد الغموض المبالغ والمفرط فيه، وقد ظهر هذا في أشعار الكثير من المحدثين الذين سعوا إلى خلق منهج شعري خاص،"وكذلك بالنسبة للاستعارة التي ظهرت عند القدماء في تزيينات محتشمة للفظ إلى أن جاء أبي تمام فخرج عنها في محاولات تحريرية لها متعدية وسار عليها المحدثون من بعده"[2].

وقد كانت الاستعارة عند الجرجاني من سبل تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر معا غير أنه كان يميل إلى الاستعارات المتناسبة الطرفين (المستعار والمستعار له) وفي هذا لم يخالف النقد الأول بل زاد شيئا يسيرا تمثل في دعوته إلى التوسط والتوسع في الكلام الشعري؛ ذلك أن الاستعارة متى "حِملت على التحقيق، وطلب فيها محض التقويم أخرِجت عن طريقة الشعر، ومتى اتبع فيها الرخص، وأجرِيت

1- الجرجاني، الوساطة، ص417.

2عبد الله المحارب،أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، ص111.

على المسامحة، أدت إلى فساد اللغة، واختلاط الكلام. وإنما القصد فيها التوسط والاجتزاء بما قرب وعرِف. والاقتصار على ما ظهر ووضح"[1].

2- جزالة اللفظ واستقامته:

لقد عرف عن العرب اهتمامهم باللفظ وجزالته ذلك لأن النفوس تميل إلى التراكيب الجزلة من غير تكلف فيها،فمنبع الجمالي الشعري هو من غلبة الطبع على التطبع وهي تخص "ما ارتفع عن الساقط السوقي وانحط عن البدوي الوحشي"[2]، ولم يحد الجرجاني عن هذا المسار إذ يشترط في شرف المعنى وصحته أن يكون اللفظ جزلا بالضرورة ومستقيما لتحقيق ذلك كون "عنصري المعنى يتقابلان مع عنصري المبنى، فجزالة الأسلوب تقابل شرف المعنى واستقامة اللفظ توازي صحة أداء المعنى"[3].

وقد كانت هذه دعوة ابن طباطبا في السابق، فقد أولى عناية مستفيضة باللفظ من حيث جودته وسلاسته، وهذا دليل على سعة اطلاع الجرجاني وعلى وجود خلفيات نقدية أفاد منها في بناء آراءه وتصوراته.

3- الإصابة في الوصف:

ويقوم عنده على طريقتين إحداهما تخص الوصف المادي بوصفه المظهر الخارجي، وتمثيله لفظيا والطريقة الثانية هي الوصف المعنوي وتخص وصف المشاعر والأحاسيس.

والغرض منه في الأصل بالإضافة إلى إضفاء جمالية للأسلوب فهو سعي للإيضاح وتبديد الغموض ويشترط فيه أن يكون الوصف مطابقا للحقيقة، ورهان الشاعر هنا قدرته على تمثيل الموصوف للمتلقي كأنه ماثل أمامه ذلك لأنه في الأصل "محاكاة وتمثيل لفظي للشيء الموصوف بإيراد أكثر معانيه وعرض أظهر وجوهه ومعظم جوانبه، لكي يتمثل للقارئ وكأنه باد للعيان " [4].

1-الجرجاني، الوساطة،433.

2- المصدر نفسه، 75.

3- محي الدين صبحي، نظرية العرب في الشعريات حتى القرن السادس الهجري،دار الأهرام للنشر والتوزيع،د.ط، ص13.

4- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص130.

4- المقاربة في التشبيه :

وأفضله ما كانت الصورة الشعرية فيه واضحة تحمل جمالية فنية من غير كلفة فيها فلا يفارق الشاعر فيه الحقيقة "فأصدقه ما لا ينتقص عند العكس، وأحسنه وما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما، لتبين وجه الشبه بلا كلفة"[1]، وقد أكد النقاد المحافظون على ذلك في كذا موضع باعتباره من الميزات التي اشتهر بها كلام العرب.

5- غزارة البديهة:

وتشمل قوة الطبع وغزارته وسرعة القريحة والبديهة، وقد سبق وأن تحدثنا في الشق التنظيري عن غزارة الشعر وكيف كانت سببا للتفاوت بين الشعراء في طبقات الجمحي وعند الأصمعي عندما جعل فحولة الشاعر مرتبطة بعدد قصائده، فغزارة البديهة دليل على الفحولة وعلى صحة الطبع التي تستثير الشاعرية لدى الشاعر ليظل دائما في حالة بذل وعطاء شعري لا ينضب .

6- كثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة:

وهي خلاصة امتزاج مسلك الإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه ومسلك البديهة الغزيرة عند الشاعر ذلك "أن العرب تسلم قصب السبق للشاعر الذي وصف فأصاب وشبه فقارب وبده أعزر"[2]. وهذا كله يستوجب إحاطة شاملة بضروب الشعر وإطلاع واسع على الموروث الشعري العربي من جميع النواحي، ولعل هذا ماجعل الجرجاني ينتصر للمتنبي فيمعرض إتيانه بأمثال له سائرة وأبيات شاردة عدها بمائة وثمانية وثلاثين بيتا أغلبها جاءت مفردة.

وهذا كله كان نتيجة القيمة النقدية التي أعطاها النقد العربي للأبيات الشاردة والأمثال السائرة في الحكم على الشعراء، ما خلق الكثير من التفاضل بينهم فحددوا انطلاقا منها أشعر بيت وأهجى بيت وأمدح بيت.

1-المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص9.

2- الجرجاني، الوساطة، ص34.

وبهذا يمكننا أن نعتبر اكتمال القاعدة النقدية لبنود عمود الشعر جاءت بعد مساعدات كثيرة من طرف البلاغيين والنقاد كل حسب اجتهاده في التنقيب واستقراء المدونات الشعرية العربية القديمة والخروج منها بتصورات قد تشترك عند بعضهم وتختلف عند البعض الأخر، وتحدد نسبة مساهمتهم بمدى وجود مقوماتهم ضمن معايير العمود الشعري في مرحلة اكتماله عند المرزوقي، ويمكن عرض هذا التوافق عند كل واحد منهم في المخطط التالي:[1]

	معاييره المشتركة	مقابلها في معايير العمود	نسبة المساهمة بالمائة
الأصمعي	4معاييرهي: ➢ عيار الفصاحة ➢ بروز الشاعرفي غرضي المدح أو الهجاء ➢ رواية أشعار العرب وحفظها ➢ الثقافة الواسعة والعلم بالشعر	يقابله عيار اللفظ يقابله عيار الإصابة في الوصف يقابله عيار التحام أجزاء النظم والتئامه مع تخير من لذيذ الوزن يقابلهعيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضاءهما للقافية	٪ 11
ابن سلام الجمحي	4معاييرهي: ➢ معيار الجودة ➢ معيار البيئة ➢ معيار المعرفة بالشعر والأوزان ➢ معيار الأسلوب	يقابله معيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية يقابله عيار اللفظ يقابله عيار التحام أجزاء النظم والتئامه مع تخير من لذيذ الوزن يقابله عيار الإصابة في الوصف	٪ 11
بن قتيبة	05معاييرهي:		٪ 14

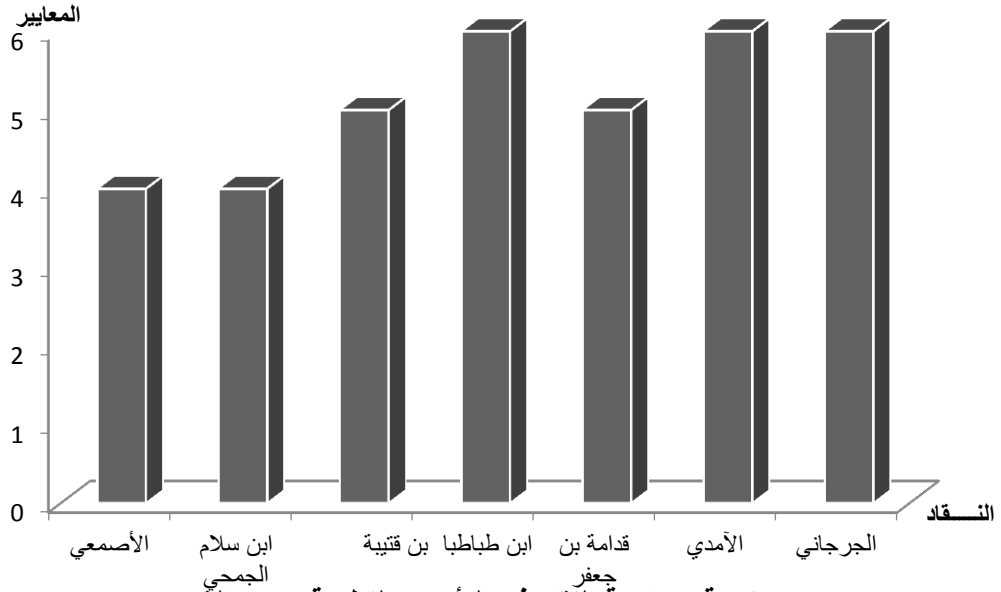
1 ينظر: الركراكي عبد العزيز، المساجلات النقدية في التراث النقدي العربي، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 2012، ص55-59.

	➢ جودة اللفظ	يقابلها عيار جزالة اللفظ واستقامته	
	➢ التناسب بين اللفظ والمعنى	يقابله عيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضاءهما للقافية	
	➢ تقديم المعنى الجيد	يقابله عيار المعنى	
	➢ استعمال التشبيه وفق أعراف العرب	عيار المقاربة في التشبيه	
	➢ ضرورات الشعر في التسكين والتحريك وصحة الوزن وحسن الروي	يقابلها عيار التحام أجزاء النظم والتئامه مع تخير من لذيذ الوزن	
ابن طباطبا	06 معايير هي ➢ المعرفة باللغة والإعراب	يقابله عيار اللفظ	17٪
	➢ المعرفة بأساليب العرب ليجتمع الفهم بصحة المعنى	عيار المعنى	
	➢ الصدق في الوصف	عيار الإصابة في الوصف	
	➢ اعتدال الوزن وحسن تركيب الشعر و اعتدال أجزاءه	عيار التحام أجزاء النظم والتئامه مع تخير من لذيذ الوزن	
	➢ تشبيه الشيء بمثله صورة و معنى	المقاربة في التشبيه	
	➢ وجوب الصدق في الكلام حيث لا كذب فيه، وأن يكون حقيقة لا مجازا معها فلسفيا.	عيار الاستعارة	
	➢ وجوب أن تكون للمعاني ألفاظا تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها	عيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية	
قدامة بن جعفر	05معاييرهي: ➢ اللفظ	يقابله عيار اللفظ	14٪

	➢ الوزن ➢ القافية ➢ التشبيه ➢ الوصف	عيار التحام أجزاء النظم والتحامه مع تخير من لذيذ الوزن عيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما القافية عيار المقاربة في التشبيه عيار الإصابة في الوصف	
الآمدي	06معايير هي: ➢ صحة اللفظ والمعنى ➢ إصابة الغرض المقصود ➢ التشبيه ➢ براعة التأليف ➢ مقاربة المستعار منه للمستعار له ➢ مناسبة اللفظ للمعنى.	يقابلها عيار اللفظ والمعنى الإصابة في الوصف المقاربة في التشبيه التحام أجزاء النظم والتئامه مع تخير من لذيذ الوزن عيار الاستعارة مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية	٪16
الجرجاني	06 معايير هي: ➢ شرف المعنى وصحته ➢ جزالة اللفظ واستقامته ➢ الإصابة في الوصف ➢ المقاربة في التشبيه ➢ مناسبة المستعار والمستعار له ➢ غزارة البديهة	عيار المعنى عيار اللفظ عيار الإصابة في الوصف عيار المقاربة في التشبيه عيار الاستعارة عيار التحام أجزاء النظم والتئامه مع تخير من لذيذ الوزن	٪ 17

من خلال هذا الجدول يمكن القول إن إسهامات النقاد في بناء النظرية العمودية كانت مختلفة ومتفاوتة من عصر لعصر ومن مرحلة لمرحلة ومن نقد لنقد، ناهيك عن دور الناقد المتقدم في بناء

الكثير من آراء وتصورات الناقد المتأخر عنه زمنيا، فالنسب المحددة في الجدول لهذا السبب قد لا تكون بالدقة العلمية المتناهية إذ من الإجحاف إنكار سبقهم في استخلاص تلك المقومات، ويمثل المخطط أسفله نسبة المساهمة عند كل ناقد في أعمدة بيانية توضح ذلك:[1]



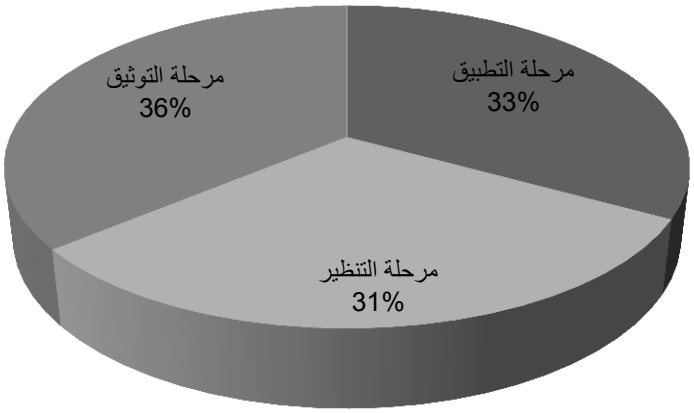
نسبة مساهمة النقاد في التأسيس لنظرية عمود الشعر

والملاحظ في الرسم البياني أنه يوجد تشابه نسبي كبير بين كل ناقد وناقد سيما عند النقاد المتقاربين زمنيا والذين تم إدراجهم ضمن نقد معين، فالبحث منذ بدايته كان عبارة عن إحصاء أصولي لمقومات عمود الشعر من خلال الحفر في طيات الشعرية العربية القديمة والبحث في تصورات وآراء أبرز النقاد الذين اجتهدوا فيها وفي استخلاص معاييرها بدءا بالأصمعي وابن سلام الجمحي في طبقات فحول الشعراء وابن قتيبة في الشعر والشعراء، وهو ما أدرج في مرحلة النقد التسجيلي ثم مرحلة التنظير النقدي للعمود على نحو ما أسس له ابن طباطبا في عيار الشعر وقدامة بن جعفر في نقد الشعر، يليه النقد التطبيقي كما تمثل مع الآمدي في كتابه الموازنة وعبد العزيز الجرجاني في كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه، والدائرة النسبية أدناه تمثل نسبة كل نقد في إفادة تشكل نظرية العمود

1 ينظر: الركراكي عبد العزيز، المساجلات النقدية في التراث النقدي العربي، ص65-68.

انطلاقا من المساهمات التي استخلصنها سابقا عند كل من نقاد مرحلة التوثيق أو التسجيل و مرحلة التنظير و مرحلة التطبيق.[1]

مرحلة التوثيق	مرحلة التنظير	مرحلة التطبيق
- الأصمعي 11 ٪ - ابن سلام الجمحي 11٪ ابن قتيبة14٪	ابن طباطبا17٪ قدامة بن جعفر14٪	- الآمدي16٪ -عبد العزيز الجرجاني 17 ٪



نسبة مساهمة كل مرحلة نقدية في التأسيس لنظرية عمود الشعر

1 ينظر: الركراكي عبد العزيز، المساجلات النقدية في التراث النقدي العربي، ص71-72.

الفصل الثاني

شعرية الحداثة في العصر العباسي

1- نظرية عمود الشعر ومرايا الاختلاف.

1-1- بين الشكل والجوهر(شرف المعنى وصحته.

2- معايير عناصر عمود الشعر.

2-1- مقوم التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن.

2-2- مقوم مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضاءهما للقافية.

2-3-عيار الاستعارة.

1- نظرية عمود الشعر ومرايا الاختلاف

لقد كانت قضية عمود الشعر عند المرزوقي واضحة وجلية لجعلها في صورتها التامة المكتملة، ذلك أن الدراسات النقدية القديمة لم تدخر جهدا في محاولات كثيرة لتحديدها وضبطها كما سبق وأن رأينا ذلك عند أصحاب الرؤية النقدية المحافظة الذين كانوا"يتعصبون للقديم، ويعتبرون نظام القريض عند امرئ القيس وأمثاله من الشعراء الفحول نظاما تقاس عليه سائر الأنظمة القريضية التي ظهرت من بعده، واتخذته قاعدة لا يعترف الناقد من هؤلاء المتعصبين إلا بما يستجيب من الشعر لمقتضياتها. وهذه القاعدة لم توضع كأساس فكري وخلفية نقدية إلا عندما أجمع أصحاب الذوق القديم على التمييز بين خطة القدماء في القول وخطة أبي تمام وغيره من المحدثين في القول، والقاعدة التي اهتدى القدماء من النقاد إلى وضعها هي ما صغوه في نظرية عمود الشعر"[1].

وقد أشرنا فيما سبق أن الآمدي هو من كان له الفضل في استخدام مصطلح عمود الشعر وتأصيله له بهذا المصطلح، فنحن نجده عنده لأول مرة، وإذا نحن تتبعنا المصطلح في مساره التاريخي نجده في طيات الكثير من إشارات القدامى التي استفاد منها الآمدي في تأسيسه وإخراجه للمصطلح، سيما ما ورد عن الجاحظ في كتابه البيان والتبيين في توظيفه لمصطلح "عمود الخطابة" عندما قال: "أخبرني محمد بن عباد بن كاسب... قال سمعت أبا داود بن جرير يقول...: "رأس الخطابة الطبع، وعمودها الدربة، وجناحاها رواية الكلام، وحليها الإعراب، وبهاؤها تخير الألفاظ. والمحبة مقرونة بقلة الاستكراه"[2] غير أن الآمدي استفاد منه لتوظيفه فيما يتعلق بالشعر ومقوماته التي يقوم عليها من خلال استخلاصها من أشعار القدماء، وهو بذلك يكون قد افتك الفضل و السبق في إطلاقه والتأسيس له من خلال استمداد خصائص العمود المتعلقة بالأسلوب والمعاني و الأخيلة بالرجوع إلى شعر الأوائل.

1- محمد أديوان، سؤال الحداثة ، ط1، شركة النشر والتوزيع- المدارس- الدار البيضاء،2000،ص57.

2- الجاحظ، البيان والتبيين، 44/1.

بينما ينسب نضوج العمود واكتمال عناصره لأبي علي المرزوقي في مقدمة شرحه لحماسة أبي تمام، وقد استفاد من عديد الآراء النقدية التي سبقته كالتي عدها الآمدي ووضحها الجرجاني، في صياغتهِ لنظرية عمود الشعر التي ارتبطت به كما أنه" استخلص عيار كل عنصر منها من الحصول العام المجتمع من آراء الآمدي وقدامة والجرجاني وابن طباطبا...فكانت صياغته لعمود الشعر هي خلاصة الآراء النقدية في القرن الرابع، على نحو لم يسبق إليه ولا تجاوزه أحد من بعده، فلو لم يكن عمود الشعر هو الصيغة التي اختارها شعراء العربية، لكان في أقل تقدير هو الصورة التي اتفق عليها النقاد"[1].

وبالتالي فإن النظرية التامة للعمود الشعري في صورتها النهائية مرتبطة بالمرزوقي مع اعتبار الرأي القائل بوجود ما يشبهها في النقد السامي القديم والذي يسبق زمنيا المرزوقي وهو عبارة عن "دراسة الناقد العربي التدمري كاسيوس لونجينوس، الفيلسوف والبلاغي التدمري...في مقالته (في السمو) جاء بمعايير تقارب ما جاء به المرزوقي وقبله الجرجاني، مع الفارق الزمني والمكاني بينهما؛ إذ عاش لونجينوس في القرن الثالث الميلادي، أما المرزوقي فمن القرن الخامس هجري والتقارب بين لونجينوس والمرزوقي أو الجرجاني يكشف عن خصوصية الشعرية السامية ولا سيما العربية، ولعلها تتضح أكثر عند اليونانيين القدماء مع أرسطو في (فن الشعر) ثم مع الناقد الأمريكي استوفر في كتابه (طبيعة الشعر) إذ جاء بسبعة معايير أيضا يراها مقومات للشعرية الغربية، لا يختلف فيها عن أرسطو، والمقاربة بين هذه العناصر السبعة عند استوفر وعناصر المرزوقي السبعة أيضا، تكشف عن خصوصية الشعرية العربية، على نحو متميز"[2]، وبما أن كاسيوس لونجينوس قد سبق كل من الجرجاني والمرزوقي زمنيا كان من الطبيعي أن نجد تقارب بين بين عناصر الشعر عنده وعناصر عمود الشعر عند كل من الجرجاني والمرزوقي ما يفسر استحضار مرجعي للحضارات السابقة والتي يكون ربما في الأصل ما هو إلا امتداد لها؛ كما هو الشأن بالنسبة للشعوب السامية التي استوطنت الأرض العربية الأمر الذي جعل الكثير من النقاد المعاصرين يرون "أن نظرية عمود الشعر هي مفهوم عربي(سامي) يلخص تجربة

1- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص405.

2-ينظر: محمد أديوان، سؤال الحداثة ،،ص135-136.

العرق العربي أو الأقوام السامية في التعبير الفني"[1].

وبما أن الجرجاني سبق المرزوقي زمنيا فإن أي محاولة للمقارنة لابد أن تجمع كل من الجرجاني ولونجينوس في ميزان واحد؛ أما بشأن المرزوقي فيمكننا أن نقول أنه قد اجتهدفي غربلة عناصر النقد العربي السابق وتصورات الجرجاني وأعاد تشكيلها في نظرية مكتملة، والجدول التالي يوضح مدى التطابق الموجد بين عناصر لونجينوس[2] والجرجاني.

عناصر الشعر عند لونجينوس	عناصر الشعر عند الجرجاني
قوة صياغة المفهومات العظيمة جزالة الأسلوب صياغة الصور والمجازات العاطفة الملتهبة المتقدة 5- التأليف الرفيع الجليل	شرف المعنى وصحته جزالة اللفظ واستقامته الإصابة في الوصف المقاربة في التشبيه البديهة الغزيرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة

من خلال هذا الاستعراض لكل من عناصر الشعر في النقد السامي وعمود الشعر عند الجرجاني نلاحظ تطابق كبير عند كل منهما"فعناصر عمود الشعر كما أوردها أبو الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني(392هـ) في كتابه (الوساطة) وتابعه من جاء بعده من النقاد العرب، تتناسب إلى حد التطابق تقريبا كما أورده في القرن الثالث للميلاد كاسيوس لونجينوس"[3]، بينما المقاربة بين عناصر لونجينوس وما جاء به المرزوقي يكشف حتما عن درجات متقاربة في العناصر بينهما ولعل هذا مرده إلى التلقي الشفهي التأثري الذي اهتم به الناقد.

ولقد نص عليها المرزوقي على سبعة معايير للشعر بناء من طريقة العرب لاسيما العصر الجاهلي، باعتباره النموذج الأرقى في قول الشعر؛ والذي استقرت عنده الذائقة وذلك في قوله:

1- محي الدين صبحي، نظرية الشعر بين لونجينوس والجرجاني، مجلة آفاق عربية، عدد.11، 1979م، ص66.
2-صموئيل منك، السامي، بيروت، ط1، 1967م، ص13.
3- المصدر نفسه ، ص66.

"الواجب أن يتبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب، ليتميز تليد الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث، ولتعرف مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسم إقدام المزيفين على ما زيفوه، ويعلم أيضا فرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضيلة الأتي السمح على الأبي الصعب"[1].

والظاهر أن المرزوقي سعى في وضع مقوماته إلى التفريق بين المطبوع والمصنوع من الشعر بهدف الدفاع عن طريقة العرب والمحافظة عليها من بوادر الحداثة الشعرية التي نضجت مع أبي تمام بشكل خاص وقد نص على عمود الشعر عند العرب في قوله: "إنما كانوا يحاولون"إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه والمستعار له، ومشاكله اللفظ للمعنى، وشده اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكل باب منها معيار"[2].

ويمكن القول إن المرزوقي عاد في تحديده لعناصر العمود بالعناصر التي ذكرها الجرجاني وأضاف عليه: التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ومشاكله اللفظ للمعنى وشده اقتضائهما للقافية. وهذه عناصر عمود الشعر التي وضعها المرزوقي وحدد معاييرها وهي الخصال المعتمدة في شعر العرب"فمن لزمها بحقها، وبنى شعره عليها فهو عندهم المفلق المعظم والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به، ومتبع نهجه حتى الآن"[3]، إذن فهذه هي العناصر السبعة الفنية التي ذكرها المرزوقي نوردها في شكل قواعد نحاول تفسيرها والرجوع بها إلى أصولها الأولى لتتضح لنا صورتها الكاملة بكل ما تشمله من اختلافات وتعدد لوجهات النظر عند النقاد السابقين وأول عنصر

1- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة،ج1، ص.ص.8-9.
2-المرجع نفسه.ص.09.
3- المرجع نفسه. ج.01، ص.11.

سيكون:[1]

أ- بين الشكل والجوهر(شرف المعنى وصحته):

ويقصد به التزام المعنى الشريف واختيار الصفات المثلى، لأداء المعنى، ولا يقصد به ما يتبادر إلى الذهن على أنه يخص الجانب الأخلاقي، ولكن المقصود بالشرف أن يكون من أحسن المعاني وأسماها، ذلك السمو الذي يرتضيه، العقل السليم، والفهم النافذ، وكذلك عرض المعنى في صورة زاهية مشرقة تشعر بصحته، والصواب في المعنى أداؤه للغرض الذي يعالجه بأمانه ووضوح[2].

وقد دعا بشر بن المعتمر في صحيفته سابقا إلى تحري المعنى الشريف وانتقاء له من اللفظ الحسن المناسب لمقتضى الحال وذلك في قوله: "وأجلب لكل عين وغرة، من لفظ شريف ومعنى بديع ، واعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول بالكد والمطاولة والمجاهدة، وبالتكلف والمعاودة."[3] ، وأفاد الجاحظ منه أيضا فجعل لشرف المعنى مقومات ثلاثة رئيسة هي "الصواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال وما يجب لكل مقام من المقال،وهذه مقومات تمثل شروط تحقق المعنى الأنموذج عند العرب"[4]، برغم أن الجاحظ من المتحيزين للشكل أكثر ذلك أن الشعر عنده"صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[5]، وهو في هذا يؤكد نظريته في الشكل ويعطي الأولوية له على المعنى الذي يراه أمرا مشتركا بين الناس لأن"المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي"[6] وإنما التفاضل يكمن في مقدرة الشاعر على تناوله و صياغته صياغة

1 ينظر: ناصف مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، ط.2، 1981م، ص85.

2-ينظر: وليد قصاب، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، المكتبة العربية الحديثة، ط2، العين، الإمارات، 1985، ص194.

3-الجاحظ، البيان والتبيين،ج1، ص139.

4- المصدر نفسه، ص129.

5- الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، شركة مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط.2، 1965م، ج.3، ص132.

6- الجاحظ، المصدر نفسه، ج.3 ،ص132/131.

خاصة به متفردة عن غيره وتلك الصياغة تكمن في"إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك"[1].

ولعل سبب تقرير الجاحظ لأفضلية الشكل هو رفضه لعملية ترجمة الشعر ومعارضته لها لم ينتج عنها من إفساد للشعر؛ فهو قوام وبنية متصلة تقوم على نظام معين من الأوزان والألفاظ، يبذل فيها الشاعر كل موهبته ويجود بقريحته وبما وهبه الله من طبع وجودة سبك، وبعد كل هذا المخاض يترجم في الأخير في كلمات شرذمة جامدة جافة مفككة تبعد الشعر عن غايته وتجعله مجرد كلمات مبعثرة أكثر تقدير أنها تؤدي إلى فكرة عامة ربما يعرفها القاصي والداني مجردة من كل معالم الشعرية والجمالية التي هي جوهر الشعر وخاصته فـ"الشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حول تقطع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه وسقط موضع التعجب، لا كالكلام المنثور."[2]، على الرغم من أن هناك فئة أخرى من الدارسين المعاصرين يصرون على ضرورة ترجمة الشعر لمعرفة ثقافات الشعوب الأخرى ونقل أحاسيسهم، ويلقون المسؤولية على عاتق المترجم في إجادته لذلك وهي في حقيقة الأمر مهمة شاقة قد تستعصي على الكثير منهم؛ إلا إذا كان مبدعا في مجاله إبداعا منقطع النظير فيكون أعلم بما يترجمه وباللغة التي يترجم إليها، إضافة إلى أن يكون شاعرا متذوقا ومترجما في الآن نفسه، وقد نوه إلى ذلك الجاحظ ورأى أن هذا لا ينطبق على جميع الآداب "وقد نقلت كتب الهند، وترجمت حكم اليونانية، وحولت آداب الفرس، فبعضها ازداد حسنا، وبعضها ما انتقص شيئا، ولو حولت حكمة العرب، لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن"[3].

ولم يحد أبو هلال العسكري هو الآخر عن منحى الجاحظ بل سار عليه، فكان من أنصار اللفظ هو أيضا يقول: "ومن الدليل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ أن الخطب الرائعة، والأشعار الرائقة ما عملت لإفهام المعاني فقط؛ لأن الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيدة منها في الإفهام، وإنما يدل حسن الكلام، وإحكام صنعته، ورونق ألفاظه، وجودة مطالعه، وحسن مقاطعه،

1- الجاحظ، المصدرنفسه، ص131\132.

2 الجاحظ، الحيوان، ج.1، ص75.

3- المصدر نفسه، ص75

وبديع مباديه، وغريب مبانيه على فضل قائله، وفهم منشئه.وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني. وتوخى صواب المعنى أحسن من توخى هذه الأمور في الألفاظ. ولهذا تأنق الكاتب في الرسالة، والخطيب في الخطبة، والشاعر في القصيدة. يبالغون فى تجويدها، ويغلون في ترتيبها؛ ليدلوا على براعتهم، وحذقهم بصناعتهم؛ ولو كان الأمرفيالمعاني لطرحوا أكثر ذلك فربحوا كدا كثيرا، وأسقطوا عن أنفسهم تعبا طويلا"[1].

والملاحظ في قوله أن العسكري لم يهمل ويقصي المعاني جملة إنما جعل اللفظفي المصاف الأوليليه بعد ذلك المعنى ففي كتابه "الصناعتين" لا نجد إشادة بتحسين اللفظ إلا وأتبعها بالإصابة في المعنى فجعل كل واحد منهما مقيدا بذاك غير أنه فصل بينهما وأعطى للفظ المرتبة الأولى وللمعنى المرتبة الثانية فقال:"ودليل آخر؛ إن الكلام إذا كان لفظه حلوا عذبا، وسلسا سهلا، ومعناه وسطا، دخل فى جملة الجيد، وجرى مع الرائع النادركقول الشاعر:

ولما قضينا من منى كل حاجة ... ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على حدب المهارى رحالنا ... ولم ينظر الغادى الذى هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديثبيننا ... وسالت بأعناق المطى الأباطح

وليس تحت هذه الألفاظ كبير معنى، وهى رائقة معجبة، وإنما هى: ولما قضينا الحج ومسحنا الأركان وشدت رحالنا على مهازيل الإبل ولم ينتظر بعضنا بعضا جعلنا نتحدث وتسير بنا الإبل فى بطون الأودية.وإذا كان المعنى صوابا، واللفظ باردا وفاترا؛ والفاتر شر من البارد، كان مستهجنا ملفوظا، ومذموما مردودا، والبارد من الشعر قول عمرو بن معدى يكرب:

قد علمت سلمى وجاراتها ...ما قطر الفارس إلا أنا
شككت بالرمح سرابيله ... والخيل تعدو زيما حولنا"[2].

وبهذا تكون نظرة العسكري للفظ والمعنى نظرة مزدوجة انفصالية فترى اللفظ الجيد في طبقة والمعنى المتولد عنها في طبقة أخرى،"وهو في هذا يبدي تأثره العميق بنظرية الجاحظ بالمقابل لا يمكن إنكار مجهداته التي أعطت للبلاغة العربية الكثير"[3].

1-أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: مفيد قميحة،دار الكتب العلمية، 1998، بيروت، ط.2، ،ص51\52.
2-المصدر نفسه، ص52.
3-وليد قصاب، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، المكتبة العربية الحديثة، ط2، الإمارات ، العين، 1985، ص125.

وقد كانت آراء الجاحظ في كتابه "البيان والتبيين" بمثابة ميراث لدى العسكري خاصة ما يتعلق بقضية اللفظ والمعنى التي عرفت الكثير من التضارب في الآراء بين طائفة أولت عناية للفظ وأخرى للمعنى، وهي نتيجة صراعات سابقة وليست بجديدة "منها عصر الجاحظ كان يشهد بوادر حملة عنيفة يقوم بها النقاد لتبيان السرقة في المعان بين الشعراء، ولا نستبعد أن يكون الجاحظ قد حاول الرد على هذا التيار مرتين: مرة بأن لا يشغل نفسه بموضوع السرقات كما فعل معاصروه، ومرة بأن يقرِر أن الأفضلية للشكل لأن المعاني قدر مشترك بين الناس جميعا"[1].

لكن بالمقابل نجد دعوة صريحة منه لالتماس اللفظ الشريف والطبع الصحيح غير المعقد وهو ما انتهجه رجال البيان والنقد والبلاغة من بعده كالذي جاء به أبو الهلال العسكري والذي ذكرناه آنفا، ويقول الجاحظ في قضية اللفظ والمعنى"فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا، وكان صحيح الطبع، بعيدا من الاستكراه، ومنزها عن الاختلال مصونا عن التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة. ومتى فصلت الكلمة على هذه الشريطة، ونفذت من قائلها على هذه الصفة، أصحبها الله من التوفيق ومنحها من التأييد، ما لا يمتنع معه من تعظيمها صدور الجبابرة، ولا يذهل عن فهمها معه عقول الجهلة"[2].

هذا بالنسبة للمعنى الشريف واللفظ الصحيح وتحقيقه للبعد النفعي أما إن كان غير ذلك من "المعنى الحقير الفاسد الدنِي الساقط يعشِش في القلب ثم يبيض ثم يفرِخ، فإذا ضرب يجِرانه ومكن لعروقه، استفحل الفساد وبزل وتمكن الجهل والقرح، فعند ذلك يقوى داؤه ويمتنع دواؤه، لأن اللفظ الهجين الرديء، المستكره الغبي أعلق باللسان وآلف للسمع، وأشد التحاما بالقلب من اللفظ النبيل الشريف والمعنى الرفيع الكريم، ولو جالست الجهال والنوكى، والسخفاء والحمقى، شهرا فقط، لم تنق من أوضار كلامهم، وخبال معانيهم، بمجالسة أهل البيان والعقل دهرا، لأن الفساد أسرع إلى الناس

1- إحسان عباس، تاريخ النقد العربي، ص98\99.

2-الجاحظ، البيان والتبيين، تح: علي بو ملحم،الناشر: دار ومكتبة الهلال، بيروت، عام النشر: 1423 هـ، ج01،ص، 89.

وأشد التحاما بالطبائع، والإنسان بالتعلم والتكلف، وبطول الاختلاف إلى العلماء، ومدارسة كتبِ الحكماءِ، يجود لفظه، ويحسن أدبه"[1].

ولهذا السبب تم السبق للشاعر صاحب الألفاظ والمعاني الشريفة الواضحة القريبة الدلالة والتي على أساسها أقيم العمود الشعري وسعى المرزوقي إلى حصرها في قواعد ومعايير حفاظا عليها وتجسيدا لطريقة العرب؛ خاصة بعد ظهور إشكالية الحداثة التي تبلورت عند أبي تمام "الحامل في الاستعارات كل مشقة، متوصل إلى الظفر بمطلوبه من الصنعة أين اعتسف وبماذا عثر، متغلغل في توعير اللفظ وتغميض المعنى أنى قدر"[2]، وقد يحتسب له فضل تعقيد المعاني النابع من السجية المستجيب للحظات غوص إبداعي للفكر من غير تكلف أو بذل جهد، وهو ما رفضه أصحاب الرؤية المحافظة واعتبروه خروجا عن المألوف ونسبوا قائله إلى الغموض.

"إن عنصر شرف المعنى وصحته يعد من بين المعايير السبعة التي أقيمت عليها نظرية عمود الشعر التي عدها المرزوقي ودافع عنها قبله ابن طباطباوالآمدي، وذكرها الجرجاني في معرض وساطته"[3]. وقد مرت قبلها بمسار ثقافي تمخضت فيه أهلها لتكون ضمن القواعد الشعرية في النقد العربي المحافظ إلى جانب معايير أخرى، وسنتعرض إلى معيار ثاني هو الآخر كان نتيجة رؤى وتصورات مختلفة و مغايرة بين النقاد والدارسين .

ب- بين اللفظ والمعنى (جزالة اللفظ واستقامته):

وهو عنصر يعتني بالجانب الأسلوبي بشكل خاص، ويشترط فيه أن يكون يسيرا في النطق سهل المخرج بعيدا عن الحوشي الشاذ، فشرط توفر الجزالة والمتانة والقوة واستقامة اللفظ في عمود الشعر أمر لابد منه لأنه ضمن خصوصية الفصاحة عند العرب وإن كانت صفة الجزالة غير ثابتة فما هو جزل عند الجاهلي لا يعني بالضرورة أن يكون جزلا لدى العباسي؛ إذ لكل عصر لغته التي يراها

1-الجاحظ، البيان والتبيين، ج01، ص87.

2-المرزوقي، شرح ديوان الحماسة،ج1، ص8.

3يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د.ط، دمشق، 1978، ص148.

جزلة وربما استخدام لغة الجاهلي في شعر العباسي أو حتى المعاصر يعد توعرا أو غموضا وربما صنف ضِمن الوحشي الشاذ، فجزالة اللفظ مخصوصة ومقصورة على كل عصر وهي ضد الركاكة والمياعة والتقهقر والضعف، والصواب أنها الأسلوب الوسطي في الاستخدام اللغوي كما عرفه الجرجاني في قوله: "فلا تظنن أني أريد بالسمح السهل الضعيف الركيك، ولا باللطيف الرشيق الخنِث المؤنث؛ بل أريد النمط الأوسط؛ ما ارتفع عن الساقط السوقي، وانحط عن البدوي الوحشي"[1]، فالأحسن أن يكون وسطا بين القوة وشدة وبين السهولة والبساطة لدرجة أنه لا يكون كلاما مبتذلا أو عاميا يستخدمه عامة الناس وهذا ما يخص جزالة اللفظ.

وأما عنصر استقامة اللفظ فتعني عدم الخروج عن تراكيب اللغة وقواعدها المتعارف عليها، فلا يسمح لخطأ أو لحن أو تجاوزٍ لقاعدة نحوية أو صرفية فكل مخالفته لها يؤدي إلى إحداث اعوجاج يخل باستقامة اللفظ وسلامته.[2]

وقد ظهر اهتمام النقاد منذ القدم بقضية اللفظ قبل أن يصبح مقوما من مقومات نظرية العمود كما رأينا ذلك عند الجاحظ في قضية الشكل عندما "ركز على اللفظ الجيد وما يضفيه من جودة وجمالية على الشعر وكذلك أبو الهلال العسكري الذي بدوره تبنى أفكاره أي اللفظ والمعنى"[3]، فلا يغلب أحدهما على الأخر بل يكون متوازنا بحيث يجعل النص سائغا متوازنا محكم النسج والصياغة فلا نحس فيه وجود خطأ أو اختلال فالألفاظ جزلة والمعاني صحيحة، يقول الجاحظ:"وإذا كان الكلام صحيح الطبع بعيدا عن الاستكراه ومنزها عن الاختلال، مصونا عن التكلف صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة"[4].

1-الجرجاني، الوساطة، ص35.

2- ينظر: يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د.ط، دمشق، 1978، ص141.

3-ضرغام الدّرة، التطور الدلالي، في لغة الشعر، دار أسامة للنشر والتوزيع،عمان- الأردن- ط1، 2009، ص120.

4-الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص83.

ونقل الجاحظ من صحيفة بشر بن المعتمر ما نصه:"ومن أراغ معنى كريما فليلتمس له لفظا كريما، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف"[1]، واللفظ الشريف لا يكون إلا من صاحب طبع شريف واللفظ الفاسد لا يكون إلا من صاحب طبع فاسد؛ ذلك لأنه مرتبط بالخلقة والطبيعة والسجية "وطبعه الله على الأمر يطبعه طبعا، فطره، وطبع الله الخلق على الطبائع التي خلقها وأنشأهم عليها، وهي خلائقهم، يطبعهم طبعا، خلقهم"[2].

وقد ربط الجرجاني في وساطته مفهوم الطبع بالمقدرة الشعرية التي تؤهل الشاعر لقرض الشعر فسلامة اللفظ عنده من سلامة الطبع وقد عبر عن هذا بقوله:"فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخِلقة. وأنت تجد ذلك ظاهرا في أهل عصرك وأبناء زمانك، وترى الجافي الجِلف منهم كز الألفاظ، معقد الكلام، وعر الخطاب؛ حتى إنك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته، وفي جرسه ولهجته"[3]، وفي هذا دعوة صريحة لالتزام اللفظ الصريح البائن مع مراعاة المعنى أيضا، والحقيقة أن اللفظ والمعنى وجهان لا ينفصلان؛ فأين وجد اللفظ وجد معه المعنى ولعل هذا ما أوهم الكثيرين بأن النقاد العرب قد فصلوا بين العنصرين،"والحقيقة أنهم كانوا إذا تناولوا اللفظ في حديثهم جمعوا كل ماله علاقة به وبأهميته حتى ليخيل أن مدار الحسن موقوف على الشكل دون غيره، فإن أجاد الشاعر أو الأديب توظيف الألفاظ حقق شرط الجمالية والعكس بمثله، وإن كان حديثهم عن المعنى قاموا بالفعل نفسه فشرحوا وفسروا وجاءوا بكلام يبين أهمية الجوهر حتى إنه ليوهم أن مدار الجمال لا يقوم إلا بحسن المعاني."[4]

إن الجمال الفني في كل عمل إبداعي لا يقوم على الشكل لوحده أو المعنى لوحده بل بامتزاجهما معا ضمن وحدة مؤلفة واحده في سلك من النظم يقوم على التفكير أولا يليه التعبير، وقد

1-الجاحظ، البيان والتبيين ج1،ص135.

2- ابن منظور، لسان العرب، ج8، ص232.

3-القاضي الجرجاني، الوساطة،ص24.

4 ينظر: محمد مصطفي هدارة، اتجاهات الشعر العربي، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة،1963، ص299-300.

توصل عبد القاهر الجرجاني لفكرة النظم من خلال"بحثه بنظريتين قديمتين: إحداهما تجعل الكلم في اللفظ والأخرى تجعله في المعنى، ثم ينتهي البحث إلى أن الجمال ليس في اللفظ ولا في المعنى وإنما في نظم الكلام؛ أي في الأسلوب. ثم يحاول بعد ذلك أن يبين فيما يكون جمال الأسلوب وروعته، فيدرس الجملة بالتفصيل منفردة ومتصلة فيضطره البحث إلى الكلام على أهمية حروف العطف وقيمة الإيجاز والإطناب وضرورة مطابقة الكلام لمقتضى الحال"[1]، وهو ما جعل القرآن الكريم مادة خصبة له لتبيان ذلك من خلال تأكيده على أن جمال القرآن لا يكمن في الأسلوب فقط وإنما في توازن المعنى واختيار أوفق الألفاظ المعبرة عنه، فيكون القرآن بهذا قد أحدث خلخلة في المسلمات والمفاهيم التي كانت متجدرة ومترسبة منذ القدم، وبالتالي فإن القرآن الكريم لم يحدث فصل وقطيعة مع الجاهلية على مستوى الجانب المعرفي فحسب بل أحدثها أيضا "على مستوى الشكل التعبيري، هكذا كان النص القرآني تحولا جذريا شاملا" [2].

وفي السياق نفسه يركز الجرجاني على طريقة النظم والتأليف التي تمكن الكلمة من إبراز دورها في السياق الموظفة فيه؛ ذلك أن الكلمة بمعزل عن الكلمات التي تصف إلى جانبها والتي تتفاضل بينها لا تؤدي معناها ولا توصل شعريتها بدون السياق الذي يمنحها مزية العرض ولولا هذا ما كنا لنعجب بكلمة في سياق ما ونستنكرها في سياق آخر"لأن لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وإن ألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها...مما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر"[3] وهذا يعني أن الكلمة بمفردها فقيرة من أن تصنع شعرا"فهل يمكن أن تكون الكلمة المفردة التي هي أسماء وأفعال وحروف كلاما وشعرا من غير أن يحدث فيها النظم الذي

1-محي الدين صبحي، نظرية العرب في الشعريات حتى القرن السادس الهجري،دار الأهرام للنشر والتوزيع،د.ط، ص125.

2- أدونيس، الشعرية العربية، ص35.

3- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، مطبعة المدني-القاهرة- دار المدني –جدة- ط.3،1992،ص46.

حقيقته توخي معاني النحو وأحكامه؟ يستحيل هذا بطبيعة الحال، ولذلك خرج عبد القاهر من دراسته لقضية اللفظ والمعنى وأيهما يعتبر أساسا بالنسبة للجمال الشعري بنظريته في النظم"[1].

والأمر نفسه تناوله حازم القرطاجني من بعده غير أنه استبدل النظم بالتلاؤم بمعنى التوافق الحاصل في النص بداية بين حرف وحرف ولفظ ومعنى وجملة وجملة أخرى إلى أن يتم التأليف ويكتمل النظم عملية التأليف، يقول القرطاجني:"والتلاؤم يقع في الكلام على أنحاء: منها أن تكون حروف الكلام بالنظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها وائتلاف جملة كملة مع جملة كلمة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج مترتبة الترتيب الذي يقع فيه خفة وتشاكل ما، ومنها ألا تتفاوت الكلم المؤتلفة في مقدار الاستعمال فتكون الواحدة في نهاية الابتذال والأخرى في نهاية الحوشية وقلة الاستعمال، ومنها أن تتناسب بعض صفاتها مثل أن تكون إحداهما مشتقة من الأخرى مع تغاير المعنيين من جهة أو جهات أو تتماثل أوزان الكلم أو تتوازن مقاطعها، ومنها أن تكون كل كلمة قوية الطلب لما يليها من الكلم أليق بها من كل ما يمكن أن يوضع موضعها"[2]، وهو في هذا يدعو إلى مذهب التوسط الذي هو في الأصل بمثابة نظرة جمالية فنية بالنسبة للعرب الأوائل من خلال طلبهم التزام مبدأ الاعتدال والتوازن في النصوص الأدبية يقول الجاحظ:"فالقصيدة في ذلك أن تجتنب السوقي والوحشي ولا تجعل همك في تهذيب الألفاظ وشغلك في التخلص إلى غرائب المعاني، وفي الاقتصاد بلاغ، وفي التوسط مجانبة للوعورة"[3].

وبهذا نكون قد عدنا إلى أسس تشكيل مقومات العمود الشعري و السبب وراء اعتماد كل من عنصر شرف المعنى وصحته الذي تناولناه في البداية، وعنصر جزالة اللفظ واستقامته وهو الذي استوعبه المرزوقي من النقد السابق وصاغه في قواعد توفيقية جمعت كل منهما في شعرية معيارية تمثل طريقة العرب أو مذهب الأوائل إن صح التعبير سواء كانوا شعراء أو نقاد.

1-محمد مصطفي هدارة، اتجاهات الشعر العربي، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة،1963، ص533.
2-ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية، ط3، بغداد، 1987، ص222.
3-القاضي الجرجاني، الوساطة، ص24.

ج- بين كسر القاعدة(الاستعارة) والإصابة في الوصف:

لقد كان لقاعدة الاستعارة نصيب من مقومات المرزوقي فقد ضمنها من بين عناصره الشعرية والتي أقام بها عمود الشعر العربي من خلال استقراره لها في نقد الذين سبقوه يقول ابن رشيق:"الاستعارة أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس في حلى الشعر أعجب منها، وهي محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها"[1]، ولهذا نالت اهتماما كبيرا من الشعراء والنقاد وجعلوها من أداة تضاف لباقي أدواة الصناعة الشعرية يقول الآمدي "وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تمون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه؛ فإن

الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف"[2].

ويرى الآمدي أيضا أن الاستعارة يجب أن تقوم على التشبيه، وهو الشائع بين الأدباء والنقاد العرب، "وعلى هذا الأساس أخضع المرزوقي الاستعارة لشرط المقاربة وهو نفس الشرط الذي أخضع إليه التشبيه ذلك أن العلاقة بين المشبه والمشبه به كلما تقاربت واتضحت كان التشبيه والاستعارة جيدة فهي في أساسها تشبيه بليغ يقوم على طرفين، الأمر الذي جعل الآمدي يشترط تناسب المستعار والمستعار له"[3]، وأي إخلال بهذين الشرطين يعد شذوذا عن القاعدة وكسرا لها، وفي هذا السياق يقول ابن طباطبا:"وينبغِي للشاعر أن يجتنِب الإشاراتِ البعيدة، والحكاياتِ الغلِقة، والإيماء المشكِل، ويتعمد ما خالف ذلِك، ويستعمِل من المجازِ ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها، ومن الاستعاراتِ ما يليق بالمعاني التِي يأتِي بِها"[4].

1-ابن رشيق: العمدة - 235/1.

2-الآمدي، الموازنة، ص380-382.

3 ينظر: الجوزو مصطفى، نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1981م.

4-ابن طباطبا، عيار الشعر، ص123.

ولعل هذا ما جعل استعارات أبي تمام مذمومة ومبتذلة بالنسبة لطريقة العرب، والمرجح أن أبا تمام قد استقى هذا النوع من الاستعارات من أشعار القدامى يقول الآمدي في هذا:"وإنما رأى أبو تمام أشياء يسيرة من بعيد الاستعارات متفرقة في أشعار القدماء... لا تنتهي في البعد إلى هذه المنزلة، فاحتذاها، وأحب الإبداع، وأغرق في إيراد أمثالها، واحتطب، واستكثر منها: فمن ذلك قول ذى الرمة:

تيممن يا فوخ الدجى فصدعنه ... وجوز الفلا صدع السيوف القواطع

فجعل للدجى يافوخا"[1].

غير أن هذا لا يشفع له ما دامت تعد من الضعيف الشاذ من أشعار العرب الذي لا يجب القياس عليه، برغم أن هناك من أعجب ببعض استعاراته البعيدة برغم إيمانهم بطريقة العرب، ولم يكتفوا بذلك بل تجاوزوها إلى حد الدفاع عنها أمثال الجرجاني في كتابه الوساطة عندما رد على من عاب على المتنبي غموض معانيه فقال:"وليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلا ومعناه غامض مستتر، ولولا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر، ولم تفرد فيها الكتب المصنفة وتشغل باستخراجها الأفكار الفارغة"[2].

ويعتبر ابن وكيع التنيسي من بين الأوائل الذين جاوزوا المقاربة في الاستعارة إلى الاستعارات البعيدة وذلك في قوله:"خير الاستعارة ما بعد، وعلم في أول وهلة أنه مستعار فلم يدخله لبس"[3] والمقصود من كلامه هذا هو المباعدة في التشبيه فلا يستعار للشيء صفة هي في الأصل من صفاته ولكن تجوز المبالغة فيه، وتجاوز الحدود الوسطى أبلغ وأكثر ملائمة للشعر من الصدق فيه ذلك لأن الشاعر يجوز له ما لا يجوز لغيره فيقول:"إن الصدق غير ملتمس من الشاعر وإنما المراد منه حسن القول في المبالغة في الوصف، والشعر في فنون الباطل واللهو أمكن منه من فنون الصدق والحق"[4].

1-الآمدي، الموازنة:، ص204.

2-القاضي الجرجاني، الوساطة، 373.

3-ابن رشيق، العمدة، ج1، ص270.

4-ابن وكيع، المنصف في نقد الشعر، تح: محمد رضوان الداية، دمشق1982، ص34.

وبالرجوع لمعايير المرزوقي فإن عيار الاستعارة في العمود الشعري لا بد أن يكون فيه"طرفا الاستعارة وهما المشبه والمشبه به، من الوضوح والبروز بحيث يدل أحدهما على الآخر، ويتم حذف أحد الطرفين جريا على طريقة الاستعارة التي هي تشبيه حذف أحد طرفيه"[1]، وأي مخالفة لهذه القاعدة يعد خروجا عن طريقة العرب؛ هذا ما يخص معيار الاستعارة. أما معيار الإصابة في الوصف فالمقصود منهأن يجيد الشاعر وصف الأشياء والتعبير عنها بطريقة ملائمة ومناسبة للغرض الذي يتناوله، كذلك يشمل المدح والهجاء والغزل والرثاء أيضا إذ الواجب على الشاعر"أن يحسن الوصف في سائر الأغراض، فالغزل وصف للحبيب، والرثاء وصف للميت، والهجاء وصف للمهجور، والمدح وصف للممدوح، فالشعر باعتبار هذا المبدأ يعتمد الوصف الدقيق"[2].

ورهان الشاعر في الوصف أن يصور الموصوف ويخرجه في صورة مطابقة له وهذا يتطلب من الشاعر حسا وذوقا عاليين ليميز بهما بين الأشياء ويفصل في خصائصها ويدقق في معالمها ذلك أن"كلمة الإصابة في الوصف تدلل على المنحى العقلي المباشر، كأن الشاعر ينظر إليه وفيه، ليصيب منه وصفا ما يكون بارزا ظاهرا...وبأسلوب من البناء اللغوي والفني الشعري المؤثر، فتكون الإصابة في الوصف كاملة، لاشتمالها على مسمى"الشكل والمضمون"، وهنا يكون معنى الإصابة في الوصف، شمول الموصوف بما يتصف به، ويشكل خصوصيته في النظر العام، وهذا منهج عقلي يقتضي من الشاعر ذكاء حادا وفطنة مميزة وحسن تقدير"[3].

ولعل المرزوقي قد تأثر بما قاله قدامة بن جعفر فيما يخص الإصابة فعندما قال أن الوصف هو:"إنما هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم وصفا من أتى في شعره أكثر المعاني التي الموصوف بها

1-محمد أديوان، سؤال الحداثة، ص59.

2- المرجع نفسه ، ص59.

3- رحمان غركان، مقومات عمود الشعر، ص143.

مركب فيها، ثم بأظهرها فيه، وأولاها به، حتى يحكيه ويمثله للحس بنعته"[1]، ويهدف الوصف إلى تحقيق صورة شعرية واضحة للمتلقي ويكمن الاختلاف بينه وبين الاستعارة والتشبيه وفي إظهار الفرق بينهما وجدنا هذا النص "ولم يلتزم المولدون سنن العرب في الوصف، بل قلبوه إلى التشبيه، وبينهما فرق عند العرب، وهو أن الوصف إخبار عن حقيقة الشيء، والتشبيه مجاز وتمثيل"[2].

ولا يجب على الشاعر المبالغة في الوصف كي لا يخرج عن التقاليد المتعارف عليها بل يجب أن يكون الوصف بحسب مقاس الموصوف لا يزيد عنه بشيء، ونورد في هذا ما جاء عن عمر بن الخطاب في ثناءه على زهير بن أبي سلمى عندما أحسن مدح الرجل وصدق في وصفه وأصاب كل خصاله وشمائله من غير أن يأخذه المدح للمبالغة والإسراف يقول ابن رشيق:"وقد استحسن عمر الصدق لذاته، ولما فيه من مكارم الأخلاق، والمبالغة بخلاف ما وصف، ويشهد لقول عمر رضي الله عنه في زهير أنه لا يمدح الرجل إلا بما فيه استحسانا لصدقه"[3] ، وعلى هذا الأساس يأتي الشعر قريبا للصحة والصواب باعتبار الإصابة في الوصف لا تشمل الشكل دون المحتوى أو المحتوى دون الشكل، بل تشملهما معا لأن "الشاعر ينظر للشكل الخارجي المباشر للموصوف، فيمعِن النظر إليه وفيه، لصيب منه وصفا ما يكون بارزا ظاهرا فيه ومنه، مما يشترك في قبوله والعناية به، سائر المتلقِين، وبأسلوب من البِناء اللغوي والفنِي الشِعري المؤثِر، فتكون: الإصابة في الوصف كاملة، لاشتمالها على قسمي:الشكل والمضمون"[4].

وعلى ضوء هذا تتحدد قيمة الإصابة عندما يستطيع الشاعر أن يصيب الصفات التي يتصف بها الموصوف وهو ما يتطلب إمعان فكر وإجالة نظر ودقة ملاحظة وحسن تدبر، ولولا هذا ما كان ليجعله المرزوقي مقوما تتحدد به شعرية الشاعر.

1-ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، المحقق: محمد محيي الدين عبد الحميد، الناشر: دار الجيل، الطبعة: الخامسة، 140 هـ - 1981م، ج.02، ص.294-295

2- مصطفى صادق الرافعي تاريخ آداب العرب، الناشر: دار الكتاب العربي، بيروت د.ت. ج.3، ص73.

3- ابن رشيق، العمدة ، ص80\81.

4- الروبي ألفت كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1983، ص124.

د- المقاربة في التشبيه:

ويقصد به الوضوح والإبانة في الصورة التشبيهية مع وجود لمسة الجمالية فيه ويشرط فيه أن لا ينتقض عند عكسه"فأصدقه ما لا ينتقص عند العكس وأحسنه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليتبين وجه الشبه بينهما بلا كلفة، إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به، وأملكها له، لأنه حينئذ يدل على نفسه، ويحميه من الغموض والالتباس."[1] وهو المعروف في مذهب القدماء وهم محكومون بمعيار الصحة أي بمدى قرب تشبيهاتهم من الحقيقة، فإن تحقق القرب في التشبيه وأصاب به المشبه في الصفات كانت من أحسن الأشعار"فأحسن التشبيه ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد"[2] هذا ما يكشف كيف تكون صيغة التشبيه عند القدامى والتي بموجبها جعل المرزوقي من مقومات الشعرية المقاربة في التشبيه من غير كلفة فيه ولا رشح جبين، وهو مبني على ثلاثة أقسام: "مثل سائر، وتشبيه نادر، استعارة قريبة"[3] ولعل القاسم المشترك بينهما هو الإبانة والوضوح الذي لا يتطلب مجهودا في إدراكه"ذلك أن المثل السائر إنما سائر لاتفاق الذين سار بهم عليه، وصدوره عن خصائص وسمات تعبيرية تجعله متصفا بالوضوح، والتشبيه النادر قريب مما سبق ذكره، فإذا ارتفع قليلا بغياب أحد ركني جملة التشبيه الرئيسين، صار استعارة قريبة، وقربها بدلالة التشبيه، حتى كان مفهوم الاستعارة هو التشبيه الذي حذف أحد طرفيه"[4].

لقد شكلت هذه المقومات التي جاء بها المرزوقي في مقدمة شرحه لديوان الحماسة بمثابة محاولة جادة لتحديد عناصر العمود الشعري وبيان أركانه وصياغة مقاييسهمستفيدا في ذلك من استقراء الآراء النقدية السابقة له، ودليلنا في ذلك أن مقوماته قد تم تناولها في مدونة النقد القديم، كما

- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1،ص1.11

2- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص122.

3- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة،1، ص10

4- ينظر: الروبي ألفت كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى ابن رشد ، ص144.

كشفنا عنه سابقا، أما بالنسبة لعناصر عمود الشعر في تخريجاتها النهائية تشترك وعناصر عمود الشعر عند الجرجاني حتى في عملية الصياغة والتعبير كشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه ومن اجتماع هذه العناصر تتكون سوائر الأمثال وشوارد الأبيات التي قال بها الجرجاني، فلم يجد المرزوقي حاجة لذكرها في معاييره مادامت نتيجة للمعايير الأولى التي فصل فيها لذلك استغنى عنها، عدا ذلك فإن المرجح أن نظرية عمود الشعر في صورتها المكتملة قد ارتبطت بالمرزوقي ذلك أن النقاد من بعده لم يضيفوا معيارا جديدا أو حتى غيروا من مقاييسه التي وضعها ضمن إطار شعرية المعيار.

2- معايير عناصر عمود الشعر

شهدت الحركة النقدية لاسيما في العصر العباسي أزمة كبيرة كانت من مخلفات ظهور طابع شعري جديد عنى به المحدثون بزعامة الشاعر أبي تمام، الأمر الذي جعل النقاد يعكفون على واستقراء الشعر العربي والبحث فيه بغية الوصول لمنهجية علمية محكمة تكون معيار له، والتي أطلقوا عليها مصطلح عمود الشعر، وهو يختصر طريقة العرب الأولى في فن القول وبالتالي بدأت الشعرية تتجسم في شكل نظرية تعنى بوصف الواقع الشعري المنجز، مركزة على الناحية الشكلية له " من منظور لغوي صرف:نحوي، بلاغي، لا يتعدى هذه النظرة الأحادية، وتأسست وفق ذلك ثنائيات تحدد نموذج الشعرية، وهي ثنائيات قائمة لا تتمظهر إلا في النقد، وتمثلت في اللفظ والمعنى، الطبع والصنعة، القديم و المحدث، فكانت الشعرية العربية تظهر إرهاصات التأسيسية من منظور قراءة المنجز الشعري، ومن خلال هذه الثنائيات تم محاكمة الشعري من عدمه على أن تلك النماذج العليا تحولت فيما بعد إلى قوانين صارمة...وبذلك ترسخت الشعرية بوصفيها قوانين وأعرافا تخص القول الشعري، وكيف يكون؟ وما يجب أن يكون عليه، من حيث هي إلزامات يقتدي بها الشاعر، فيما يتعلق بما يقول أي استخلاص قوانين القول الشعري، وكيفية التأليف ونظم الخطاب أو بالتعبير العربي القديم، كيفية صناعة الشعر، باعتبار أن تلك المعايير تكون محكا للشعرية، بها تقاس شعرية الشاعر من عدمها،

تلك المعايير تكرست باعتبارها نموذجا مثاليا، يفترض وجوده في كل شعر لاحق، فتحولت فيما بعد إلى مقياس تقاس به القصيدة، فتمنح تأشيرة للدخول إلى الشعرية أو تحرمها منها"[1]

وقد اكتملت هذه المعايير والمقاييس مع المرزوقي وشكلت ما يسمى بنظرية عمود الشعر وقد نوهنا من قبل في حديثنا إلى أن المرزوقي قد بنى قواعد عمود الشعر من إفادته بما جاء به الآمدي قبله والقاضي الجرجاني وزاد عليها عنصرالتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن،ومعيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما.

ويذهب إحسان عباس في قوله أنه "لابد من تعليق على هذا الذي قاله المرزوقي فكل عنصر عنده له عيار وحدود يقبلها العيار، فأما الحدود فنستطيع أن نردها إلى ما قاله المرزوقي فكل عنصر عنده له عيار وحدود يقبلها العيار، فأما الحدود فنستطيع أن نردها إلى ما قاله قدامة في الأغلب، وأما أنواع العيار فإنها تمثل ما جاء به الجرجاني حين تحدث عن العناصر الأربعة اللازمة للشاعر، وما قاله ابن طباطبا حول قول الفهم وهذه العيارات التي استعملها المرزوقي:

1- العقل الصحيح والفهم الثابت

2- الطبع

3- الرواية

4- الاستعمال

5- الذكاء وحسن التمييز

6- الفطنة وحسن التقدير

7- الذهن والفطنة

8- طول الدربة ودوام المدارسة[2]

[1] -أحمد بوزيان، الشعرية العربية القديمة-الامتداد والتجاوز- ، مجلة البيان، العدد:473/2009م ، ص25./26.

2 ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، ص407.

ولا ريب أن العقل والذكاء والفطنة والذهن تعبير عن حقيقة واحدة، كما أن الاستعمال وطول الدربة شيء واحد، وإذن فإن معايير المرزوقي هي: الطبع، الرواية، الذكاء والدربة، وهي ليست شيئا سوى ما جاء به الجرجاني.

وقبل الخوض في شرح عيار كل عنصر من عناصر المرزوقي والتي أوجب توفره في المتذوق لابد أن نتوقف قليلا أمام أهم عنصرين وضعهما المرزوقي في عمود الشعر وهما اتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما،وهما يعدان من مظاهر تطور الشعر لدى المحدثين والذي تفطن له المرزوقي من خلال ملاحظته واستقراءه لأشعارهم وهو يدخل ضمن البناء المظهري للقصيدة بأجزائها وأبياتها.

أ- مقوم التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن:

يتكون هذا المقوم من قسمين الأول يخص النظم والتئامه، وهو ما لم يهتم به القدماء كثيرا لأن القصيدة برأيهم عبارة عن مجموعة من الأغراض المتعددة وغير مترابطة؛ إذ لا يؤثر فيها حذف غرض منها، والدليل نجده في كثير من قصائدهم الشعرية، فلو جربنا حذف بيت أو بيتين منها لا يتغير بناءها ولا يختل هيكلها، فكل بيت مستقل المعاني عن الذي يسبقه والذي يليه، يقول ابن خلدون:"وأما العرب فكان لهم أولا فن الشعر يؤلفون فيه الكلام أجزاء متساوية على تناسب بينها في عدة حروفها المتحركة والساكنة، ويفصلون الكلام في تلك الأجزاء تفصيلا يكون كل جزء منها مستقلا بالإفادة، لا ينعطف على الآخر. ويسمونه البيت، فتلاؤم الطبع بالتجزئة أولا، ثم يتناسب الأجزاء في المقاطع والمبادئ، ثم بتأدية المعنى المقصود وتطبيق الكلام عليها، فلهجوابه فامتاز من بين كلامهم بخط من الشرف ليس لغيره لأجل اختصاصه. بهذا التناسب. وجعلوه ديوانا لأخبارهم وحكمهم وشرفهم ومحكا لقرائحهم في إصابة المعاني وإجادة الأساليب"[1].

1-ابن خلدون، المقدمة، ص426\427.

والبيت الشعري لا بد أن يحمل معاني تكون مثلا سائرا أو حكمة نادرة أو تشبيها جميلا وذلك المتداول عند العرب؛"إذ يكفي قول بيت واحد منفرد يحمل إحدى هذه المعاني لأن يخلد صاحبه من شاعر كتب قصيدة كاملة مترابطة"[1].

والشاعر الحاذق من زين قصيدته بأبيات حكيمة وأمثال سائرة ونثرها في قصيدته نثر الدرر، ولم يأت بها مجتمعة في قصيدة كلها حكم وأمثال فأصبحت تكلفا مذموما بعد أن كانت مطلوبة، ولهذا قالوا:"لو أن شعر بن عبد القدوس وسابق البربري كان مفرقا في أشعار كثيرة، لصارت تلك الأشعار أرفع مما هي عليه بطبقات ولصار شعرهما نوادر سائرة في الآفاق ولكن القصيدة إذا كانت كلها أمثالا لم تسر ولم تجر مجرى النوادر"[2].

وبالرجوع إلى لحديث عن قاعدة التحام أجزاء النظم فالأغلب أن المرزوقي قد استقاها من تصورات ابن طباطبا التي أوردها في كتابه عيار الشعر والذي قال فيه أن "للشِعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابِه وما يرد عليهِ من حسنِ تركيبهِ واعتدالِ أجزائهِ، فإذا اجتمع للفهمِ مع صِحةِ وزن الشِعر صِحة وزنِ المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدرِ تم قبوله له، واشتماله عليهِ، وإن نقص جزء من أجزائِهِ التِي يكمل بها – وهِي اعتدال الوزنِ، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ – كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائِه"[3]، ويقول في السياق نفسه"وينبغِي للشاعر أن يتأمل تأليف شِعرِهِ، وتنسِيق أبياتِهِ، ويقِف على حسنِ تجاورِها أو قبحِهِ فيلائم بينها لتنتظِم له معانِيها ويتصِل كلامه فِيها، ولا يجعل بين ما قدِ ابتدأ وصفه وبين تمامِهِ فضلا من حشوٍ ليس من جِنسِ ماهو فِيهِ فينسِي السامِع المعنى الذِي يسوق القول إليهِ. كما أنه يحترِز مِن ذلِك فِي كل بيتٍ فلا يباعِد كلِمة عن أختها، ولا يحجِز بينها وبين تمامِها بِحشوٍ يشِينها"[4]، وفي هذا دعوة من ابن طباطبا إلى تحقيق الوحدة

1 الروبي ألفت كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى ابن رشد ، ص149.

2-الجاحظ، البيان والتبيين،1\206.

3-ابن طباطبا، عيار الشعر، ص14\15.

4- المصدر نفسه، ص124.

العضوية والتي عنى بها النقد الحديث، وتجاوز حدود النقد الضيق التي اعتمدت البيت الواحد المستقل مقياسا للشعرية إلى نقد أوسع وأكثر شمولية يقول أبرزهم ديفد ديتش:" إذا كنا نبحث عن تعريف للقصيدة الحقة فإنني أقول ينبغي أن تكون عملا تآزر أجزاؤه ويفسر أحدهما الآخر وينسجم كل منها ويتساند في نطاق التناسب مع أهداف التنسيق العروضي وآثاره المعروفة، ويؤيد النقاد والمتفلسفون في جميع العصور ما توصل إليه الناس في جميع الأقطار مع عدم امتداح التأليف وتسميته قصيدة إذا كان هذا العمل سلسلة من الأبيات والأشطر الجذابة التي يستأثر كل منها على حده بانتباه القارئ مما يفصله عن السياق ويجعله كلا مستقلا بذاته بدلا من أن يكون جزءا منسجما مع الجميع"[1].

ثم يكمل ابن طباطبا كلامه مشيرا إلى ضرورة حسن التخلص فيخرج الشاعر من معنى إلى معنى بطريقة لطيفة لا تشعر بوجود قطع حاد ظاهر، بل يكون انتقالا بديهيا ذكيا، ويحذر من الخروج السافر أو اللجوء إلى حشوٍ لا طائل منه فيشينها أكثر مما يزينها، يقول ابن طباطبا:"وأحسن الشعرِ ما ينتظِم فِيهِ القول انتظاما يتسِق بِهِ أوله مع آخِرِهِ على ما ينسقه، قائِله، فإن قدم بيت على بيتِ دخله الخلل كما يدخل الرسائِل والخطب إذا نقِض تأليفها. فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصولِ الرسائل القائِمة بأنفسِها، وكلِماتِ الحِكمةِ المستقِلةِ بذاتِها، والأمثالِ السائرةِ الموسومةِ باختِصارها، لم يحسن نظمه بل يجِب أن تكون القصِيدة كلها كلِمة واحِدة فِي اشتباهِ أولها بآخِرِها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظِ ودِقة معانٍ وصواب تأليفٍ. ويكون خروج الشاعرِ من كل معنى يضيفه إلى غيرِهِ من المعانِي خروجا لطِيفا... حتى تخرج القصِيدة كأنها مفرغة إفراغا، كالأشعار التِي استشهدنا بها فِي الجودةِ والحسنِ واستِواءِ النظمِ، لا تناقض فِي معانِيها، ولا وهي فِي مبانِيها، ولا تكلف فِي نسجِها"[2]هذا بالنسبة لقاعدة التحام النظم والتئامها .

أما ما يخص الجزء الثاني المتمثل في تخير لذيذ الوزن:

1-ديفيد ديتش، منهاج النقد الأدبي، تر:يوسف نجم، مراجعة: حسام الخطيب، بيروت، 1967، ص159.
2-ابن طباطبا، المصدر السابق، ص167.

فهو ما تعلق بموسيقى الشعر وملائمة الوزن للغرض المتناول أي"أن يكون الوزن متخيرا ولذيذا، والتخير من فعل الإرادة، فالشاعر ينظم فيما يستلذه من الأوزان والبحور،ويدع ما عدا ذلك مما لا يستلذه، إذ النفس لا يحصل لها انفعال لذلك الوزن غير اللذيذ ويكون الوزن كذلك (غير اللذيذ) إذ لم يوافق النوازع والغرض من الكلام"[1]، ذلك أن الوزن أهم مقوم في الشعر وبموجبه تم التفريق بينه وبين النثر يقول ابن سنان الخفاجي:"وأما حد الشعر فهو كلام موزون مقفى يدل على معنى...والفرق بين الشعر والنثر بالوزن والقافية على كل حال"[2]، أي أن الوزن معيار للتمييز بين الشعر واللاشعر، وكل تعريف للشعر سواء قديم أو حديث إلا ويتطرق للوزن باعتباره عنصرا جوهريا فيه، وبه أيضا يتحدد الشاعر من المتكلم يقول ابن سلام الجمحي:"والمنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر، والشعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي، والمتكلم مطلق يتخير الكلام"[3]، لهذا كان لزاما على المرزوقي أن يجعله من بين قواعده الشعرية التي وضعها، وهو في هذا لم يخرج عما قال به النقاد السابقين كابن طباطبا وقدامة بن جعفر وغيرهم ممن ركزوا على الأوزان اللذيذة السهلة؛ لأنها أدعى للمتعة والانسجام النفسي، واستنكروا الأوزان المستعصية المستكرهة إذا لا ينبغي للشاعر ركوب الأوزان الوعرة المستهجنة وعليه "أن يركب مستعمل الأعاريض و وطيئها وأن يستحلي الضروب، ويأتي بألطفها موقعا، وأخفها مستمعا وأن يتجنب عويصها ومستكرهها، فإن العويص ما يشغله ويمسك من عنانه، ويوهن قواه ويفت في عضده ويخرجه عن مقصده"[4].

وبالتالي فإن أشعر الشعراء من أجاد سبك شعره فاختار من الأوزان أنسبها ومن المخارج أسهلها فتلاحمت أجزاءه وسهلت مخارجه على اللسان وتحققت صحة نظمه واستوطنت اللذة في النفس واكتملت، ذلك أن الوزن الجميل السلس يطبع حسنه على النفس فتطرب به؛ لاسيما إذا كان موافقا لحالاتها فتزيد توتر حالاتها ويرتفع وهو ما يؤيده كلام المرزوقي عندما قال: "وإنما قلنا على تخير من

1- محمد أديوان، سؤال الحداثة، ص59.

2-ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تح:علي فودة ، مصر، 1932م، ص270-271.

3-ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، 1ص56.

4- ابن رشيق، العمدة،ج1، ص140.

لذيذ الوزن لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه"[1].

ب- مقوم مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضاءهما للقافية :

وهو أيضا مقوم له شقين؛ الشق الأول يخص مشاكلة اللفظ للمعنى؛ ويقصد به أن يكون اللفظ على حسب المعنى، فلا يزيد عليه ولا ينقص لأن هناك "أشعار غثة الألفاظ باردة المعنى، وأشعار حسنة الألفاظ واهية تحصيلا ومعنى، وأشعار صحيحة المعنى رثة الصياغة، وأشعار بارعة المعنى قد أبرزت في أحسن معرض وأبهى كسوة وأرق لفظ، وأشعار مستكرهة الألفاظ قلقة القوافي رديئة النسج" [2]، والصواب أن يكون اللفظ مساويا للمعنى؛ ليكون النظم جيدا، وهو ما يستوجب تخمينا وإمعانا عقليا بحتا لتحقيقه حسب رأي ابن طباطبا؛ الذي يرى أن الشعر يتطلب تخمينا عقليا خالصا يمكن الشاعر من الاعتدال؛ لأن الاعتدال مكمن الفهم والإدراك و الجمال في الأشياء كلها، ففي الشعر يتحقق الجمال باعتدال أجزاءه وأوزانه "لذلك لا يتحقق جمال الشعر إلا بالاعتدال؛ أي الانسجام القائم بين صحة الوزن وصحة المعنى وعذوبة اللفظ، فإذا تم له ذلك كان قبول الفهم له كاملا، فإذا نقص من اعتداله شيء أنكر الفهم منه بقدر ذلك النقصان، والفهم هو القوة التي تجد في الشعر لذة"[3].

وقد كان هذا المقوم موجودا في النقد القديم قبل أن يجعله المرزوقي معيارا في حماسته، فقد تناوله

النقاد سابقا من خلال قضية اللفظ والمعنى؛لأنهما عنصران أساسيان في عملية البناء الشعري؛ غير أنهما شكلا مشكلة الشكل والجوهر لدى العديد من النقاد، وتم بموجبهما انقسام النقاد إلى فرق مختلفة -بحسب ما ورد عن المرزوقي- كل منها تنادي بقضية وتناصرها،ومن هذه الفرق:[4]

1-المرزوقي، شرح ديوان الحماسة،1/ص 10.

2-إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، ص140.

3-المرجع نفسه، ص141.

4 ينظر: الروبي ألفت كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى ابن رشد ، ص150-151.

1- "فريق يرى أن تحسين نظم الألفاظ وجعلها سليمة من اللحن والخطأ ومما قد يعتري التأليف من جنف، وإيرادها صافية التراكيب، هو المطلوب.

2- فريق يتجاوز الحد الأول ويرى أن يضيف إلى ما سبق شيئا آخر من التحسين مثل تتميم المقاطع وتلطيف المطالع وعطف الأول على الآخر وتناسب الوصل والفصل وتعادل الأقسام والأوزان.

3- فريق يتجاوز الحد الثاني ويرى أن كل ذلك يجب أن يضاف إليه أنواع البديع من ترصيع وتجنيس واستعارة وتطبيق وغير ذلك من الصور البديعية"[1].

وقد كان موقف المرزوقي من هذا الانقسام أنه حاول اللجوء إلى قسمة الاعتدال أي مشاكلة اللفظ للمعنى وائتلافهما وهذا ما يخص الشق الأول.

أما بالنسبة للشق الثاني وهو اقتضاءهما للقافية:

كون القافية هي ما يكون في آخر البيت الشعري وتكون مناسبة لغرض القصيدة، فتدل على المعنى الوارد في البيت وتتكرر في آخر كل شطر من القصيدة ما يخلق موسيقى شعرية وإيقاع داخلي يمتع أذن المتلقي؛ إذ تشكل عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر، وقد تناولها القدامى بالاهتمام والعناية وجعلوا تشاكل القافية والمعنى في القصيدة ضروريا وأطلقوا عليه ما يسمى "بالائتلاف"، يقول ابن قتيبة " ولم أجد للقافية مع واحد من سائر الأسباب الأخر ائتلافا، إلا أني نظرت فيها فوجدتها، من جهة ما، أنها تدل على معنى لذلك المعنى الذي تدل عليه ائتلاف مع معنى سائر البيت، فأما مع غيره فلا، لأن القافية إنما هي لفظة مثل لفظ سائر البيت من الشعر، ولها دلالة على معنى...فصار ما حدث من أقسام ائتلاف بعض هذه الأسباب إلى بعض: أربعة، وهي: ائتلاف اللفظ مع المعنى، وائتلاف اللفظ مع الوزن، وائتلاف المعنى مع الوزن، وائتلاف المعنى مع القافية"[2]

ولعل قدامة قد أفاد مما جاء به ابن طباطبا في هذا الشأن فقد كانت له إشارات كثيرة عن مشاكلة القافية لمعنى القصيدة يقول فيه:"فإذا أراد الشاعِر بناء قصيدةٍ مخض المعنى الذِي يريد بِناء الشِعر عليهِ فِي فِكرِهِ نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التِي تطابِقه، والقوافي التِي توافِقه، والوزنِ

1- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص5-6.

2- قدامة بن جعفر، نقد الشعر،ص25-26

الذِي سلس له القول عليهِ، فإذا اتفق له بيت يشاكِل المعنى الذِي يرومه أثبته وأعمل فِكره فِي شغل القوافي بِما تقتضِيهِ من المعانِي على غير تنسِقٍ للشِعر وترتيبٍ لفنونِ القولِ فِيهِ... وإن اتفقت له قافية قد شغلها فِي معنى من المعانِي واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع فِي المعنى الثاني مِنها فِي المعنى الأول نقلها إلى المعنى المختار، الذِي هو أحسن، وأبطل ذلِك البيت، أو نقض بعضه وطلب لمعناه قافية تشاكِله"[1]

وبما أن القافية هي آخر ما في البيت فيجب أن تكون القافية فيه مشاكلة لمعناه، وهذا دليل على تمكن الشاعر وحذقه. وقديما كان الشعراء يفتخرون بسهولة انتقاء ألفاظ مشاكلة لقوافيهم فهي تنهال عليهم من غير صعوبة ولا مشقة ولا جهد، بعكس من يتكلف فيها تكلفا فيأتي بها مستكرهة مبتذلة ولنا في أبيات امرئ القيس خير دليل إذ يقول فيها مفتخرا باندفاع القوافي عليه ودفعه لها لكثرتهافلا يجد صعوبة في البحث عنها إذ هي من تتزاحم عليه وتطلبه ليتخير له المناسبة منها.

أذود القوافي عني ذيادا ... ذياد غلام جريء جرادا
فلماكثرن وعنينه ...تخيرمنهن شتى جيادا
فأعزل مرجانها جانبا ... وآخذ من درها المستجادا[2]

وتتلخص مهمة الشاعر المتمكن هنا هي اختيار القافية المشاكلة للمعنى واللفظ معا، أو اختيار قافية معينة يريدها ويوافق المعاني لها و يختار الألفاظ التي تشكلها، وبهذا تكون مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضاءهما للقافية معيارا مجسدا"فلا يتلاشى اللفظ فيتلاشى المعنى، وتكون القافية بدورها غير متمكنة من مكانها لتلاشي عنصري اللفظ والمعنى"[3].

كما لا يجب أن"يأتي الشاعر بقافية لا دور لها سوى استتمام صورة الوزن، وإنما عليه أن يختار

1- ينظر: الروبي ألفت كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ص171-173.
2-ابن رشيق، العمدة1، ص196.
3- محمد أديوان، سؤال الحداثة، ص60.

من القوافي ماله علاقة بمعنى البيت، فتأتي القافية على السجية غير مغتصبة ولا افتعال فيها"[1].

وقد شهدت القافية محاولات لتجاوزها لاسيما مع ظهور الشعراء المولدين الذين رأوا في الالتزام بها "قيدا يحرم الشعراء من الانطلاق بخيالاتهم وأفكارهم، مما كان له أثره في بعض الشعراء المتأخرين عن الأصالة والابتكار، ودورانهم في فلك الشعر القديم، وقد تنبه إلى هذه الحقيقة (**جويو**) بالنسبة للشعر الفرنسي، ولكن ملاحظته تنطبق أيضا على الشعر العربي؛ فهو يقول إن الشاعر مع قيد القافية الموحدة تصعب عليه الجدة والأصالة، وهذا هو السبب الذي يحدو ببعضهم إلى نشدان الأصالة والجدة في الإتيان بمعان وصور زائفة"[2].

ومع عنصر مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضاءهما للقافية نكون قد استوفينا ذكر القواعد السبعة كاملة كما صاغها المرزوقي لتحديد عمود الشعر، وقد جعل لكل منها عيارا بمثابة قاعدة يرتكز عليها الشاعر في نظم شعره ويحتكم إليها الناقد في تمييز جيد الشعر الجيد من رديئه، ومعاييره هي:

عيار المعنى: يقف هذا المقوم على القائل والمتلقي معا؛ فالقائل يتخير المعنى الشريف الذي لا يتناقض والعرف السائد، والمتلقي يتلقاه من ناحية فهمه فيوجهه المنحى الذي وصل إليه استيعابه له، وعياره عند المرزوقي "أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب، فإذا انعطف عليه جنبتا القبول والاصطفاء، مستأنسا بقرائنه، خرج وافيا، وإلا انتقص شوبه"[3].

عيار اللفظ: وهو مقابل للعنصر الأول "شرف المعنى" فالواجب فيه أن يتخير للمعنى الشريف لفظا شريفا مستقيما يقابله؛ ويرتفع عن السوقي الوحشي المبتذل، وعياره عند المرزوقي "الطبع والرواية

1- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2-محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي، ص536.

3- المرزوقي، المصدر نفسه، ص10.

والاستعمال، فلم سلم مما يهجنه عند العرض عليها فهو المختار المستقيم وهذا في مفرداته وجملته مراعى، لأن اللفظة تستكرم بانفرادها، فإذا ضامها ما لا يوافقها عادت الجملة هجينا."[1]

عيار الإصابة في الوصف: وشرطه الدقة وأن يكون الشاعر لماحا فطنا، فيجعل صفات الموصوف مطابقة له وعياره " الذكاء وحسن التمييز، فما وجداه صادقا في العلوق مازجا في اللصوق ، يتعسر الخروج عنه والتبرؤ منه ، فذاك سيماء الإصابة فيه، ويروى عن عمر رضي الله عنه أنه قال في زهير:" كان لا يمدح الرجل إلا بما يكون فيه للرجال"[2]

عيار المقاربة في التشبيه: ويقتضي تقارب المشبه والمشبه به في وجه الشبه فلا ينتقص إذا انعكس وعياره" الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه ما لا ينتقض عند العكس، وأحسنه ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليبين وجه التشبيه بلا كلفة، إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به وأملكها له، لأنه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس، وقد قيل " أقسام الشعر ثلاثة: مثل سائر، وتشبيه نادر، واستعارة قريبة"[3]

عيار التحام أجزاء النظم والتئامها مع تخير من لذيذ الوزن: وهو ما يخص تأليف الشعر ينتج عن امتلاك عاطفة جياشة لدى الشاعر، إضافة لامتلاكه الرصيد اللغوي الكافي، وعياره "الطبع واللسان، فما لم يتعثر الطبع بأبنيته وعقوده، ولم يتحبس اللسان في فصوله ووصوله، بل استمرا فيه واستهلاه، بلا ملالٍ ولا كلالٍ فذاك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكلمة تسالما لأجزاءه وتقارنا، وألا يكون كما قيل فيه:

وشعرٍ كبعر الكبش فرق بينـه لسان دعِي في القريض دخيلٍ

1- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص11.
2- المصدر نفسه، ج1،ص11.
3- المصدر نفسه، ص11

وكما قال خلف:

وبعض قريض الشعر أولاد علة يكد لسان الناطق المتحفظ

وكما قال رؤبة لابنه عقبة وقد عرض عليه شيئا مما قاله، فقال:

قد قلت لو كان له قِران

وإنما قلنا على تخيير من لذيذ الوزن لأن لذيذ يطرب الطبع لإيقاعه، و يمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه، واعتدال نظومه، ولذلك قال حسان: (البسيط)

تغن في كل شعر أنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار" [1]

ج- عيار الاستعارة

ويقتضي الأخذ بما هو سائد في العرف والتقاليد من تشبيهات كالقوة للأسد والجمال للبدر وعياره" الذهن والفطنة، وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه، ثم يكتفي فيه بالاسم المستعار لأنه المنقول عما كان له في الوضع إلى المستعار له".[2]

عيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضاءهما للقافية : وهي المساواة بين بين اللفظ والمعنى مع قافية مناسبة وملائمة للغرض وعياره "طول الدربة ودوام المدارسة، فإذا حكما بحسن التباس بعضها البعض، لا جفاء في خلالها ولا نبو، ولا زيادة فيها ولا قصور، وكان اللفظ مقسوما على رتب المعاني: قد جعل الأخص للأخص، و الأخس للأخس، البريء من العيب، وأما القافية فيجب أن تكون كالموعود المنتظر، يتشوقها المعنى بحقه واللفظ بقسطه وغلا كانت قلقة في مقرها، مجتلبة لمستغن عنها"[3]

1-المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص.ص.11-12.

2- المصدر نفسه، ص12.

3- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة،ص12.

ومع عنصر مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضاءهما للقافية نكون قد أتممنا ذكر العناصر الشعرية كلها بحسب نقد المرزوقي وهي:

1- شرف المعنى وصحته.

2- جزالة اللفظ واستقامته.

3- الإصابة في الوصف.

4- المقاربة في التشبيه.

5- مناسبة المستعار من المستعار له.

6- التحام أجزاء النظم والتئامها مع تخير من لذيذ الوزن.

7- مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضاءهما للقافية.

والملاحظ في هذه العناصر يجد أن هناك عناصر تخص البنية وتكوين النص الشعري وعناصر تخص الجانب الجمالي والفني وعناصر أخرى تدخل ضمن موسيقى الشعر والأوزان، وبالتالي فإن مقومات عمود الشعر توزعت "بوصفها مقولات أسلوبية، على وفق ثلاثة مقومات: مقوم صوتي، وآخر تركيبي وثالث دلالي"[1] نوضحها في الجدول الآتي :

1- الروبي ألفت كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى ابن رشد، ص184.

مقومات صوتية	تتمثل في: عنصر التحام أجزاء النظم والتئامه مع تخير من لذيذ الوزن مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضاءهما للقافية
مقومات تركيبية	شرف المعنى وصحته جزالة اللفظ واستقامته التحام أجزاء النظم " عند اقترانها ببناء القصيدة عموديا على مستوى الأبيات، وليس أفقيا فقط على مستوى البيت الواحد، وما يصدر عنه من أثر إيقاعي أشير إليه في المستوى الصوتي "[1] مشاكلة اللفظ للمعنى واقتضائهما للقافية " من جهة تركيب البيت الشعري، أي الجملة الشعرية، لا من جهة ما يصدر عنها من تلوين صوتي سبقت الإشارة في المقوم الصوتي أولا"[2]
مقومات دلالية	الإصابة في الوصف المقاربة في التشبيه مناسبة المستعار منه للمستعار له

هذه عناصر عمود الشعر بمعاييرها في صورتها المكتملة كما يراها المرزوقي بعد أن بذل جهدا غير يسير في قراءة الموروث العربي سواء الشعري أو النقدي؛ إيقانا منه أنه لابد أن يكون لعلم الشعر عند العرب من قوالب وقواعد تحميه وتحافظ عليه"فالواجب أن يتبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب، ليتميز تليد الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث، ولتعرف مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسم أقدام المزيفين على ما زيفوه، ويعلم أيضا فرق مابين المصنوع والمطبوع، وفضيلة الآتي السمح على الأبي الصعب".[3]

وعلى هذا الأساس تم التفريق بين الموقف المحافظ وموقف التجديد؛ لأن نظام القريض عندهما يختلف؛ ولعل هذا الدافع القوي إلى إجماع النقاد وأصحاب الرؤية الفنية المحافظة على وضع هذه

1- الروبي ألفت كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى ابن رشد ،ص195.

2- مسلم حسن حسين، النظرية الشعرية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، منشورات ضفاف، البصرة، ط1، 1434 هـ- 2013 ص171.

3- المرجع نفسه ، ص178-179.

القواعد ليتسنى التمييز بين خطة الأوائل في قول الشعر وخطة المحدثين؛ ذلك أن دعاة التمسك بالقديم لا يرون طريقة لقول الشعر وقرضه غير طريقة الأوائل كطريقة امرئ القيس وغيره من الشعراء الذين يشاكلونه، ويعتبرونه النموذج الأرقى الذي لا يعلوه نموذج وبه يتم قياس سائر الأنظمة القريضية من بعده، ونستدل على ذلك بقول الفرزدق عندما عرض عليه شاعر حديث في قرض الشعر فعلق عليه متهكما فقال: "كان الشعر جملا بازلا عظيما فنحر فجاء امرؤ القيس فأخذ رأسه، وعمرو بن كلثوم سنامه، وزهير كاهله، والأعشى والنابغة فخذيه، وطرفة ولبيد كركرته، ولم يبق إلا الذراع والبطن فتوزعناهما بيننا"[1].

لم يكن قول الفرزدق مجرد تعليق قاله في سياق نقدي للشاعر؛ بل يتعدى ذلك إلى وجود خلفيات وتصورات عقليه تقتضي بتمجيد الشعراء الأوائل، "فيضعون امرئ القيس على رأس الشعراء،ونصيبه من الجمل البازل المقصود به الشعر هو الرأس أي أول الجسد ومقدمته، وهو الذي يوضع عليه التاج تعظيما وإجلالا، وفي هذا إشارة واضحة لتمجيد طريقة امرئ القيس في قول الشعر، أما باقي الجسد فتقاسمه الشعراء الذين على شاكلته ولم يبق إلا الذراع والبطن الذي هو بيت الداء لباقي الشعراء الذين عاصروا الفرزدق."[2]

والواضح هنا أن الشعر انتهى بحسب انتهاء أعضاء الجمل بعد أن نحر وأخذ كل واحد نصيبه؛ فالأقدم كان نصيبه أوفر وحظه الرأس، يليه الذي الأقرب منه زمنيا وهكذا دواليك، وتبقى دائما سنة إتباع الأوائل واجبة؛ فهم من افتكوا زمام الشعر وأمسكوا بناصيته فأتوا على كل شيء، وكل من جاء بعدهم لم يأتِ بشيء، وهي نظرة قاصرة للإبداع الشعري ينفي طبيعة الشعر المتحركة والمتجددة التي ترفض الثبات والجمود، ومن الجائر أن نحكم عليه بالانتهاء وبالإتمام، وإجحاف في الوقت نفسه في حق الشاعر اللاحق بالقضاء على قدراته الإبداعية وإقصاءه من مضمار السباق الشعري قبل حتى أن يبدأ.

1- أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، المطبعة الأميرية الكبرى، البولاق، 1308هـ، ص24.

2 الروبي ألفت كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى ابن رشد ، ص193

وقد كان لابن قتيبة نظرة مخالفة لهذا المعتقد الذي يقضي بتقديس الشاعر المتقدم وتحقير الشاعر المتأخر يقول فيها:"ولم أسلك، فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له، سبيل من قلد، أو استحسن باستحسان غيره. ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر (منهم) بعين الاحتقار لتأخره. بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلا حظه"[1].

ولعل قول ابن قتيبة هذا جاء بعد أن شاع مبدأ تقديم المتقدم عند أغلب العلماء والنقاد،"ورأى أنه نوع من احتكار الشعر لفئة معينة، وسيطرة مبالغ فيها للقديم من غير مبرر منطقي يستوجب ذلك،في قوله: فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويجعله في متخيره، و يرذل الشعر الرصين، ولا عيب عنده إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله"[2]

وهي النظرة التي يفترض أن تكون عند كل ناقد حازم موضوعي عادل؛ إذ ليس من المنطقي أن يحكم على شاعر بالجودة فقط لتقدمه ويحكم على شاعر متأخر بالرداءة إذا ما قورن بالمتقدم؛ لأن قيمة الشاعر لا بد أن تحدد بشعره لا بعصره "فلم يقصِرِ الله العلم والشعر والبلاغة على زمنٍ دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر،وجعل كل قديم حديثا في عصره، وكل شرف خارجية في أوله، فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين، وكان أبو عمرو بن العلاء يقول: لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته، ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا كالخزيمي و العتابي والحسن بن هانئ وأشباههم"[3].

ورغم نظرة ابن قتيبة العلمية الموضوعية لقضية الشعر وتحررها من قيود النقد القديم المتسلط إلا أنه في المقابل يقدم ولاءه للقدامى ولا يتجاوز منهجهم؛ خاصة من ناحية بناء القصيدة الشعرية، فهو

1- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص455.

2- الروبي ألفت كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى ابن رشد ، ص 64.

3- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص455

يقدم نقداِ بناء على الالتزام بطريقة القدامى، ويغض النظر عن معيار الزمن. و لعل هذا ما جعله يقسم الشعر إلى أربعة أضرب.

وقد كان هذا توجه أغلب النقاد فالشعر القديم هو أساس القاعدة النقدية الشعرية التي انطلقوا منها وحرصوا على جعلها قواعد معيارية يجب أن يتبعها الشعراء في قرضهم للشعر ولا يجب الحياد عنها وإلا رفضت أشعارهم واتهمت على أنها خروج عن سنن الشعر، فأصبح بذلك الشاعر محاصرا ضمن أطر وقوالب نمطية محددة تفرض عليه قص تجربته بحسب سعتها التي تسمح بها؛ فإن لم يضبط الشاعر مشاعره وفاض بها القالب وخرج عنه لم يكن محسنا في نظمه، ولقد زاد من حدة هذا التصور المقعد ما جاء به الخليل بن أحمد الفراهيدي من قواعد عروضية أحكمت قبضتها على الشعر وحولته إلى أحكام وقوانين أضفت عليه طابع العلمية.

بالمقابل لو أننا أخذنا بالقول الذي يرى أن الشعر لابد أن يقولب ضمن قوالب عروضية مخصصة وأن الشاعر ملزم بتحديد تجربته على حسبها، فإن القواعد العروضية قد أتاحت للشاعر جانبا من الحرية، فجعلت له بحورا شعرية بدل بحر واحد يكبله، وله أن يختار من بينها البحر الذي يركبه ويكون معبرا من خلاله عن مشاعره وأحاسيسه، فهناك البحر الطويل الذي يستوعب الكثير من المعاني ويتسع للفخر وللمدح والتشبيهات، وهناك البحر الكامل لكمال حركاته، وهناك الخفيف المناسب لعديد الأغراض ولمواضيع الحنين والعواطف للينه وسهولته...الخ، فهذه "الأوزان الستة عشر تمثل في الواقع تنوعا موسيقيا واسع المدى؛ يتيح للشعراء النظم في دائرته كل عواطفهم وخواطرهم وأفكارهم، دون أن يجدوا تضيقا أو حرجا يضطرون معه إلى محاولة الخروج عن هذه الأوزان ليلائموا بين مادة شعرهم الجديدة وما تقتضيه من موسيقى وإيقاع خاصين"[1] فأين التقييد في هذا؟

1- محمد مصطفي هدارة، اتجاهات الشعر العربي، ص537.

إن الإجابة تمكن في كم الخيارات التي وضعت للشاعر؛ لأن تعدد الأبحر واختلافها وحتى كثرتها تنطوي في الأخير ضمن إطار القواعد العروضية التي يجب مرة أخرى على الشاعر انتقاء أحدها لينظم عليه شعره؛ إذ لا خيار لديه سوى الخيارات المقدمة له بمعنى "حرية مقيدة"

إن صح التعبير، ومتى كانت هناك قيود استعصت وتعسرت الحركة فقل الإنتاج، والصواب كسرها؛ وهذا لا يخص القواعد العروضية فقط بل يشمل كل قاعدة تخص المعنى أو المبنى قد ساهمت في تكبيل الشاعر والشعر معا، ولو أننا لا نجد في المدونة الشعرية القديمة حالات كسرت بشكل سافر قاعدة العروض وتجاوزتها إلا في العصر الحديث المقدر بالنصف الثاني من القرن الماضي، حين أصبحت قضية الشكل تقف حجر عثرة أمام الشاعر الذي كان يطمح إلى محاولة تجديدية تناسب تطلعاته، ذلك أن شكل القصيدة العربية بمعاييرها وأوزانها وقوافيها لم تحقق مبتغاه في خلق عملية إبداعيه أكثر حداثة، فكانا لزاما عليه في هذه الظروف الانسلاخ والتنصل عن تلك القيود الشكلية وعن نظام العروض الصارم للخليل، وتبديلها بما يناسب مقتضيات العصر ويواكب روح الحداثة، كي لا يبقى الشاعر المعاصر قابع حلقة يدور في مجالها المحدد سلفا ضمن ما يسمى بشعرية المعيار.

إن ضرورات الزمن وتغيرات الحياة قد تجبر الشاعر لإباحة المحضورات المقدسة والمحرمات التي يحرم انتهاكها، ولعل هذا سبب ظهور الشعر الحر الذي ينطوي ضمن قيود أكثر تساهلا من قواعد الشعر العمودي، أيضا ما يسمى بقصيدة النثر أو الشعر المرسل والذي خرج بشكل كبير عن الموروث العربي متأثرا بالحداثة الشعرية الغربية. وقد سجلت قصيدة النثر انزياحا كليا عن القواعد العروضية إضافة إلى الغموض والإبهام الذي يكتسحها ويصعِب فهمها؛ ذلك لأنها تختص بفكر الشاعر كاتبها فقط، وقد أطلق عليها بعض الأدباء عبارة "النص التهجيني"؛ لأنها هجين من الشعر والنثر والسرد، ولعل السبب الآخر من وراء هذه التسمية أيضا أن شعراء قصيدة النثر قد بالغوا في طلب الحداثة وتقليد الطريقة الغربية فاستحداثوا أشكالا جديدة مشابهة لها كأشكال هندسية ورياضية مثل المستطيل والدائرة أو المربع كذلك شكل النافورة وشكل الشجرة وألبسوها كلمات عربية.

ويذهب البعض الآخر، ممن ينشدون الحرية المطلقة في التعبير عن التجربة الشعرية، مذهب الغلو والإغراق في العوالم الأخرى التي لا حدود لها ولا صدود، عوالم تخترق الطبيعة إلى ما وراءها إلى ميتافيزيقيا الروح والوجدان، ووصولهم إلى هذه الدرجة من اللامحدود يستوجب منهم كسر وتخطي المحدود الذي يشكل بالنسبة لهم عائقا من عوائق الكتابة، فعملية الكتابة الشعرية تستوقفها الكثير من الحواجز لتعيقها عن مواصلة مسارها المستقيم الموصل إلى اكتمال التجربة الشعرية، بغض النظر عن بناء القصيدة و قواعدها وقوانينها التي ذكرناها سابقا، هناك من يرى أن اللغة في حد ذاتها –والمسخرة للتعبير– عائق يحيل دون تحقيق وتجسيد الهواجس الشعرية وإخراجها من الذات المتخفية إلى الواقع، ذلك؛ لأن اللغة مجرد أداة مادية قاصرة محدودة؛ بينما المشاعر معطى داخلي وجداني زاخر، فاللغة تعد قالبا آخر تقيد داخله المشاعر والأحاسيس، ولما كانت توصف بالمحدودية فمن المنطقي أنها تقف عاجزة أمام الكثير من الحالات الوجدانية التي يستعصي عليها التعبير عنها، فتقتصر على ما يقدر عليها مجهودها في إيصاله، ولعل هذا التقصير جعل البعض يتهمها بالخيانة؛ لأنها لم تحتوي الكمية الشعرية بأكملها؛ بل اكتفت بالقليل منها الذي يستجيب لأرصدتها ومجموع مرادفاتها، يقول نزار قباني في هذا الصدد:"كل لغة هي بحد ذاتها خيانة، التجربة الشعرية بعد انتقالها إلى الورقة أصغر بكثير من التجربة الداخلية التي يعيشها الشاعر، لذلك أشعر بخيبة أمل أمام قصائدي المنتهية ولكي أقدم صورة حسية عن هذا الفارق أقول إن الفرق بين القصيدة قبل وبعد انتقالها إلى الورقة هو الفرق بين القبلة والشفة، بين الطعنة والخنجر، بين السكر والنبيذ"[1].

إن هذا الإحساس الذي أحسه نزار قباني وهو يخط تجربته الشاعرية المختلجة داخله في شكل جسد مادي أمر قد يحس به أغلب الشعراء؛ إذ لم تسعفهم اللغة في نقل هواجسهم وأحاسيسهم واحتواءها بشكل يخدمهما، وهو أمر مخيب لهم بحسب تعبير القباني، هذه الخيبة دفعتهم للجوء إلى فضاءات أخرى مجازية تتجاوز الواقع الملموس المادي الجامد؛ ذلك لأن التجربة فيض من الأحاسيس المتحركة المندفعة؛ فإن تجسدت في قالب اللغة جمدت وثبتت وفقدت حركتها، والمجاز هو الذي يبقي

1–نزار قباني، عن الشعر والجنس والثورة ، منشورات نزار قباني، ط1، ص39.

تحولها ويحافظ على حركتها وليونتها، ويرى يوسف الخال أن العملية الشعرية في عملية خلقها تمر بعقبتين؛ تكون الأولى خاصة باللغة والتي يجب مراعاة أصولها وقواعدها التي تضم البلاغة والأسلوب وقواعد النحو والصرف، أما العقبة الثانية فيمثلها الأداء الشعري المتوارث، ويكون ذوقا عاما تشترك فيه الجماعة. وهاتين العقبتان تفقد الشاعر الرغبة في أي محاولة إبداعية منه؛ لأنها تجعله يمر بعوائق قد تخسره أكثر مما تفيده في إيصال تجربته يقول يوسف الخال:"يصطدم الشاعر في عملية الخلق الشعري بتحديين: الأول هو حدود اللغة؛ أي قواعدها وأصولها التي لا يمكن تجاهلها إذا شاء أن يكون لعمله معنى لقراء هذه اللغة، ووجود في تراثها الأدبي، والثاني هو أساليب راسخة في الأذهان وفي الذوق العام؛ بحيث يؤدي الخروج بغير أناة ومهارة وفهم إلى إفراغ القصيدة من حضورها لدى القراء"[1].

وفيما يخص العقبة الأولى أمام العملية الإبداعية والتي تخص اللغة وقواعدها النحوية والصرفية فإن لعبد القاهر الجرجاني حديث في هذا الشأن، فهو لم يحلل النصوص من منطلق معياري قاعدي نحوي بل قام بتحليلها "على أساس الحالة الانفعالية، وأنه ليست كلجملة المستقيمة نحويا جيدة، بل قد تكون مستقيمة نحويا وقبيحة، وأن تفاضل الجمل يرجع إلى نظام الألفاظ في كل ذلك النظام الذي يتحكم في الانفعال"[2]، وهو بهذا يركز على الكيفية التي تركب بها اللغة، وفي طريقة بنائها، وهو المكرس في نظرية النظم التي سبق وأن أشرنا إليها على أن تحقيق الشعرية كامن بتزاوج والتحام كل من التراكيب النحوية، والجوانب الدلالية ما يسفر عنه تفاعل كميائي يضبط العلاقات النظمية.

ويمكننا القول إن القيد الذي كبل به الشعر –باعتبار أن الشعر سمي كذلك لأنه من المشاعر– لم يكن مجرد معايير وقواعد تواطأ عليه العرف وتوارثها؛ فأصبحت تقاليد واجبة ومحرمات مقدسة، ولا هي عناصر سبعة وضعها المرزوقي من استخلاصه للنقد الذي سبقه ومن استقراءه للشعر القديم فقط؛ إنما هي قبل كل هذا قيود اللغة التي كبلت الهاجس الشعري فأحكمت قبضتها وخنقت الشعر،

1–يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1978م، ص19.

2– عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي– عرض وتفسير ومقارنة– دار الفكر العربي، د.ط، 1412هـ، 1992م،ص 281.

فأول صراع شعري كان قائما بين الشاعر واللغة، والواجب التحرر منها بطريقة ما أولا ثم لنا النظر في المعايير التي لم تكن إلا تحصيل حاصل.

الباب الثاني

شعرية التجاوز في المنظومة الشعرية التراثية العربية

الفصل الأول

البدايات الأولى لشعرية التجاوز

1- شعرية الحداثة وبوادر التحول

أ- الشعراء الصعاليك

ب- العصر العباسي وموجة التجديد

ج-الخمرة مظهر من مظاهر التجديد

2- شعرية الحداثة ومقومات العمود الشعري

أ- بشار بن برد

ب- أبو نواس

ج-مسلم بن الوليد

1- شعرية الحداثة وبوادر التحول:

إن تطور الحياة ودخول متغيرات كثيرة عليها فرضت التجديد في جميع ميادينها، ولم يستثن من ذلك الأدب والشعر، ولعل هذا الأمر هو سنة الحياة في كل زمان ومكان، ما يفسر وجود أدب خص به العصر الجاهلي وآحر خص به العصر الأموي والعباسي والعصر الحديث وهكذا، ولكل واحد منه خصوصياته وأغراضه وحتى لغته. وبرغم اعتبار النموذج الجاهلي أرقى أنواع الشعر وأقومها وأفضلها واعتمده النقاد كأرضية دراسة لاستخراج قوانين القول الشعري؛ فإن هناك فئات لم تؤمن بهذا القانون، وأعلنت معارضتها في شكل استثناءات ظهرت على الشعر فقدمت بها نموذجا مغايرا أو بالأحرى نموذجا مخالفا لم يسلم تسليما أعمى للقديم.

ولعل بدايات ظهور نوازع التعارض والتخطي قديمة وليست مقصورة بداياتها على العصر العباسي كما وارد في الكثير من الكتب؛ ولكن نزعة الحداثة برزت بشكل أكبر في العصر العباسي انطلاقا من اللغة وما جرى عليها من تغيرات كانت نتيجة توافد لغات جديدة دخلت ضمن الاستعمال اللغوي العربي، وبسطت نفوذها فيه، مما جعل أغلب القدماء يتخوفون منها ويرفضونها معتبرين إياها أمرا دخيلا على الثقافة والفكر العربيين، وما لبث الأمر أن توسع وشمل جميع الميادين وزاد تخوف المحافظين من تفشيها واستفحالها الذي عجزوا عن صده والوقوف في وجهه، بالمقابل برزت فئة أخرى تناصر التجديد وترفل برايتها للحضارة والحداثة مما ولد احتكاك بين المحافظين والمجددين وطبيعي أن يرافق وجود قطبيين متناقضين صراعات بينهما.

وقد كانت أول بدايات هذا الصراع في العصر الأموي حين بدأت تتوافد الثقافات الموالية على المجتمع العربي؛ ما جعل العربي يقف موقف متأمل أمام حضارات لم يسبق له التعرف عليها؛ ولعل ظهور تلك الثقافات أعقبه امتزاج وانصهار داخل مجتمع واحد، الأمر الذي ولد جيلا مولدا يجمع بين أب عربي وأم غير عربية وعلاقة النسب للأب هي الغالبة، ففي جميع الحالات يحسب من العرب وله حق إثبات انتسابه "وفي سبيل ذلك تسلحوا بأقوى الأسلحة العربية: اللغة والدين، أما اللغة فأتقنوها أكثر من أهلها، مما كذب نظرية الطبع أوالفطرة، وأما الدين ففسروه تفسيرا يلاءم

تطلعاتهم في الحياة التي استجدت: نزعوا عنه القرشية العروبوية، وأعطوه طابعا إنسانيا أمميا (شعوبيا)، قائلين إن الإسلام يؤاخي بين البشر، ويتجاوز الأجناس والعصبيات، هكذا وجدوا أنفسهم، طبيعيا، في موقع يناقض النظام القائم، ومن جهة ثانية التقاليد التي يتبناها النظام لأنها تقاليد السلطة الموروثة لا تقاليد الحياة الناشئة، ويناقض من جهة ثالثة التقاليد الأدبية؛ لأنها هي التقاليد التي يرثها النظام ويشيعها ويرسخها؛ وتبعا لذلك وجدوا أنفسهم طبيعيا في موقع من يبتكر تعبيرا يلاءم الحياة الجديدة أو التي يطمحون إليها، ويتطابق معها، أي أنهم وجدوا أنفسهم في موقع التجديد"[1].

وقد كان لظهور الإسلام دور كبير وانعطافة كبرى في تاريخ الشعرية العربية، وذلك من خلال ما أحدثه القرآن الكريم، فلو أردنا أن نحيط بالحداثة من حيث نشأتها وتبلورها في المجتمع العرب، سواء من حيث الجانب الفكري أو الاجتماعي أو السياسي أو من حيث الجانب الشعري، لابد أولا من أن ندرك الانتقال الذي حدث عند العرب في تحولهم من الخطابة إلى الكتابة؛ أي من مرحلة الشفوية إلى مرحلة التدوين.

لقد كانت مرحلة التدوين والكتابة بمثابة ثورة قامت في وجه الخطابة، لاسيما مع كتابة القرآن،"فالقرآن نهاية الارتجال والبداهة، وهو بمعنى آخر نهاية البداوة وبدء المدينة...إنه بداية المعاناة والمكابدة وإجالة الفكر، القرآن إبداع للعالم بالوحي من حيث إنه تصور جديد للعالم وتأسيس له بالكتابة، فالكتابة هي وضع العالم واقعا غيبا، صورة ومعنى، في نظام لغوي، هي بكلام آخر؛ رؤيا خاصة للعالم في تعبير خاص، والقرآن ليس شعرا ولا نثرا، وحين نجوز القول عنه أنه شعر، لا كالشعر، ونثر لا كالنثر، والقرآن من هذه الناحية، يتجاوز الأنواع الأدبية ويخلق نوعا جديدا، لكن هذا النوع الجديد من الكتابة، إنما هو وليد رؤيا جديدة للعالم"[2].

وقد أنقسم على إثر هذا التغيير الشعراء إلى طائفتين:

1- أدونيس، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)،ج3، دار العودة، بيروت، ط.2، ص11.
2-أدونيس، المرجع نفسه،ص23.

1- **الطائفة الأولى**: وهي التي حافظت على النموذج الأول القائم على تبني الأخلاق والقيم العربية السائدة والتي ثبتها الإسلام ودعا إلى التمسك بها، وقد كافأ الخلفاء من جاء بها في قصائده وامتدحها.

2- **الطائفة الثانية**: وهي التي أبت إلا أن تخرج عن هذه القيم، وأعلنت التمرد عليها وعصيانها، وهو ما جعل الخلفاء يسلطون عليهم عقوبة الجلد في حقهم لفحش قولهم.

والمتتبع للشعرية العربية في تاريخها الأول يدرك أن الطائفة الثانية لم تكن إلا امتدادا لحالات تحول وخروج في الشعر القديم، والغريب أنها كانت تصدر من شعراء اعتبرهم النقد بمثابة إيقونات ونماذج أصولية للشعر العربي، والأغلب في هذا أننا نقصد بذلك امرئ القيس بشهادة الكثير من النقاد أمثال الأصمعي الذي يرى أن أفضل الشعراء و"أولهم كلهم في الجودة امرؤ القيس، له الحظوة والسبق، وهو رأس الشعراء"[1].

وقد تجلت مظاهر التمرد والخروج في مواضع كثيرة من خلال تعهره وفحشه في شعره، وكثرة مجونه ومخالفته لتقاليد البيئة العربية، الأمر الذي دفع والده لطرده وتخليه عنه، فعاش معظم حياته تائها ضالا طريدا، فقد أخرجه والده من جنته، ما يعنى قدسية الأعراف الاجتماعية والقيم الأخلاقية عنده أكثر من الشعر في حد ذاته؛ لا سيما أنه كان ملكا على قبيلته ومن العيب أن يكون ابنه معدود عندهم من الصعاليك الماجنين الذين ألفوا حياة التسكع والعربدة. ولم يقف عند هذا الحد بل انسلخ عن انتماءه لقبيلته ولم يكن شاعرها الذي يذود عنها ويذكر مآثرها ويفخر بحروبها ويعدد انتصاراتها، كما كان سائدا آنذاك؛، بل كان شاعر حاله فهو "لم يكن شاعرا قبليا بالمعنى الذي يصطلح عليه النقد العربي القديم، وإن شعره بالتالي لم يكن شعرا قبليا، كان امرؤ القيس إذن يسلك ويفكر خارج نظام القبيلة وقيمها السائدة، ففي شعره وسلوكه ما يخرق هذه القيم، وبخاصة فيما يتعلق بالمرأة

1- الأصمعي، فحولة الشعراء، ج1، ص9

والحب، فالحب كما ينظر إليه ويمارسه، فعل مخرب، لا يهدم بنية العائلة ووحدتها فحسب، وإنما يهدم كذلك بنية القيم ووحدتها، وهكذا يخرج امرؤ القيس عن نمط القيم الجاهلية"[1].

بل حتى أنه قد روي عنه تمرده على وثنيته فدنس المقدس وقدس المدنس عند العرب، و قد ذكر صاحب الأغاني أن امرئ القيس عندما علم بمقتل أبيه من قبل...وعزم على أن يثأر له مر بصنم من أصنام العرب التي كان تعبدها وتقدسها "يقال له ذو الخلصة فستقسم عنده بقداحه وهي ثلاثة؛ الآمر والناهي والمتربص، فأجالها فخرج الناهي، ثم أجالها فخرج الناهي، ثم أجالها فخرج الناهي، فجمعها وكسرها، وضرب بها وجه الصنم وقال: لو كان أبوك قتل ما عقتني"[2]، وهنا تتجلى بعض ثورة امرئ القيس على بعض القيم والأعراف الثابتة والتي كانت تعتبرها العرب مسلمات يقام الحد عليها، فكان من الطبيعي أن نجد في أشعاره زعزعة لكثير من الثوابت وانتهاكا لها وتمثل هذا الخروج في:

1- تطرقه لموضوع الغزل وتصوير المرأة بمعاني فاحشة غير مألوفة ومناقضة للسائد كقوله:

فمِثلكِ حبلى قد طرقت و مرضِعٍ فألهيتها عن ذي تمائِم محوِلِ
إذا مابكى مِن خلفِها اِنصرفت له بِشِق وتحتي شِقها لم يحولِ[3]

هنا يخبر امرؤ القيس محبوبته عنيزة كيف أنه كان مرغوبا عند النساء حتى الحوامل والمرضعات منهن؛ ذلك لأنهن أبعد من أن يشغلن أنفسهن بمثل هذه الأمور، إلا أنه استطاع أن يفتنهن ويسلبهن عقولهن حتى شغلهن عن أطفالهن الرضع، كل هذا كي يثير غيرتها عليه، غير أن العرب ترى في هذا

1- أدونيس، الثابت والمتحول(الأصول)، ج1، ص207.

2- أبو فرج الأصفهاني، الأغاني، مجلد 9، تحقيق: إحسان عباس، إبراهيم السعافين، بكر عبّاس، دار صادر، بيروت- لبنان، ط.3، 2008م، ص2.

3- ضياء غني لفتة العبودي، معلقة امرئ القيس في دراسات القدامى والمحدثين، دار الحامد، الأردن، ط.01، 2001، ص110.

عهرا و عيبا ونقصا وقالوا: "كيف قصد للحبلى و المرضع دون البكر، وهو ملك ابن ملك، ما فعل هذا إلا لنقص همته"[1].

2- خروجه عن المعاني المتداولة والمتعارف عليها لدى العرب، وتحضرنا عن رواية احتكامه وعلقمة بن عبدة الفحل إلى زوجته أم جندب في أيهما أشعر، وقد كان موضوع قصيدتهما الفرس العربي؛ وقد اشتهرت العرب بالفروسية والتغني بالفرس العربي الأصيل في أشعارهم، "فلما فرغا من قصيدتيهما عرضها على الطائية امرأة امرئ القيس، فقالت: فرس ابن عبدة أجود من فرسك. قال لها وكيف؟ قالت: إنك زجرت، وحركت ساقيك، وضربت سوطك- تعني قوله في قصيدته حيث وصف فرسه:

فلِلساقِ ألهوب ولِلسوطِ درة ولِلزجرِ مِنه وقع أهوج متعبِ

قالت: وإن علقمة جاهر الصيد فقال:

إذا ما اِقتنصنا لم نخاتِل بِجنةٍ ولكِن ننادي من بعيدٍ ألا اِركبِ

فهو أشعر منك رأيتك ضربت فرسك بسوطك، وحركته بساقك، وزجرته بصوتك، ورأيته أدرك الصيد ثانيا من عنانه يمر الرائح المتحلب. فخلى سبيلها لما فضلت علقمة عليه"[2].

وبالتالي كانت الأفضلية لعلقمة لأنه اتبع ما تفضله العرب وما أجمعوا عليه على أنه صورة أنموذج للفرس الجيد الأصيل، من فما كان من علقمة إلا أنه أجاد تصويرها صورة تامة غير ناقصة، فجعل فرسه سريعة فطنة لا تكلفه تعبا ولا تتعبه زجرا، بينما امرؤ القيس فقد خرج عن هذه الصورة وتجاوزها وأعطى صورة أخرى لفرسه متنافرة والصورة التي جاء بها علقمة؛ فحق لعلقمة التقدم لأنه طابق طريقة العرب ولم يخالف أعرافها.

3- تجاوزه لطريقة التعبيرية النموذجية، والنابعة عن البيئة العربية السليمة التي تطابق بين اللفظ ومدلوله في نسق تعبيري مقيد. غير أن امرئ القيس لم يلتزم بهذا النسق ما جعل الأصمعي يتوقف أمام بيت له ليقدم ملاحظته عنه؛ وذلك حين قال في معرض وصفه للفرس دائما:

1- المرزباني، الموشح،ص 49.

2- ينظر: المرزباني، المصدر نفسه ، ص40.

وأركب في الروعِ خيفانة كسى وجهها سعف منتشِر

هنا عاب الأصمعي عليه وصفه لوجه الفرس بأنه مكسو بسعف منتشر، وعلل ذلك بأن الناصية إذا غطت الوجه لم يكن الفرس كريما، والجيد الاعتدال[1].

ولعل النقد هنا قد عمد إلى إسقاط اللفظ على معناه إسقاطا منطقيا بمقاييس علمية صارمة لا تستجيب لحقيقة الشعر ولا لجوهره، ولا يمكن أن نتوقع إحكام قبضتها عليه؛ لأنه منزلق منفلت، ولأن الشعر قبل كل شيء هو إبداع الذات وفيض من الخلق الروحي الجمالي غير الثابت؛ ولا يصح محاولة تفصيل نقد مقيد عليه يمنعه من طبيعته المنزلقة ومن أصله المتحرك.

4- وخروجه هذا تمثل في تعليق أبياته ببعضها، وقد اشتهرت العرب بأخذهم البيت الواحد المستقل عما قبله وما بعده، وعابت ذلك على من يضمن أبياته فيحتج البيت عنده لبيت آخر يفسره كمرئ القيس في وصفه الليل ، قال المرزباني:"وأبيات امرئ القيس في وصف الليل أبيات اشتملت الإحسان عليها، ولاح الحذق فيها، وبان الطبع بها فما فيها من معاب إلا من جهة واحدة عند أمراء الكلام والحذاق بنقد الشعر وتمييزه والعيب قوله:

فقلت له لمات مطى بِصلبِهِ وأردف أعجازا وناء بِكلكلِ

ألا أيها الليل الطويل ألا اِنجلي بِصبحٍ وما الإصباح مِنك بِأمثلِ

فلم يشرح: (قلت له) ما أراد إلا في البيت الثاني؛ فصار مضافا إليه متعلقا به، وهذا عيب عندهم؛ لأن خير الشعر ما لم يحتج بيت منه إلى بيت آخر، وخير الأبيات ما استغنى بعض أجزاءها ببعض إلى الوصول إلى قافية مثل قوله:

الله أنجح ما طلبت بِهِ والبِر خير حقيبةِ الرحلِ

ألا ترى أن قوله: الله أنجح ما طلبت به كلام مستغن عن نفسه وكذلك باقي البيت"[2].

1- المرزباني، الموشح، ص39.

2- المرزباني، المصدر نفسه ،ص 44.

وبالتالي فإن استقلال البيت ووحدته من ضمن مقاييس النقد العربي القديم، وقد شذ امرؤ القيس هنا عن القاعدة فعيب عليه ذلك.

غير أن الملاحظ من هذا كله أن عملية التمرد التي حصلت في الشعر العربي والخروج عن القوانين والتقاليد السائدة لم يكن مرتبطا بتغيرات الحياة أو نتيجة دخول عوامل خارجية مؤثرة فقط، وإن كنا نجزم بوجود هذه الأسباب في العصور التي جاءت من بعد، غير أن حالات التمرد هذه كانت موجودة في الشعر الأول ومنذ طفولة النقد الذي أرخ لذلك، وليس من الصواب أن يقال أن حالات الخروج ظهرت مع المولدين وأن الشعر قبل هذا كان كله مضبوطا ومقيدا بحسب المعيار الذي جاء بعد ذلك، وأن نضع على عاتق المولدين مسؤولية اللجوء لمعيرة الشعر العربي بسبب أنهم هددوا خصوصيته وأصالته بتجاوزهم وخروجهم كل مرة؛ لأن هذا الخروج والتمرد قد سجل من قبل في أشعار امرئ القيس، والغريب أنهم جعلوه نموذجا لقرض الشعر، وضعوه على ناصية الشعراء الفحول، والرأس كان حظه من الجمل البازل، ولم يذكر أحد تجاوزه وزعزعته لهذه الثوابت في عملية معيرة الشعر وتقييده ضمن ضوابط تحدده، ولم يقل أنه أفسد الشعر كما قيل عن أبي تمام.

هذا يعني أن المعيار لم يغط مساحة الشعر العربي كاملة، ولم يكن موضوعيا في وضعه للنموذج الشعري العربي انطلاقا من استقراء أشعار العرب، إنما كانت فيه عملية انتقاء واختيار لما يناسب النقد وما يتماشى معه، الأمر الذي جعل شعريات كثيرة تقصى من المضمار قبل دخوله، والدليل أن هناك حالات أخرى جاءت في العصر الأموي تنتهج الطريق الذي ابتدأه امرؤ القيس، وتسير على منواله: فانتهكوا المحرمات واستباحوها؛ فجاءت أشعارهم مشبعة باللذة ونشوة السكر، وبالتالي جاء تمردهم مجسدا في خرق هذه المسلمات، وتجاوز المقدسات.وقد سجلت أمثلة كثيرة عن شعراء كان خروجهم ضمن هذه الأطر التي أباحت زعزعة مجموع القيم والقواعد كالشعراء الصعاليك مثلا.

أ- **الشعراء الصعاليك:**

لقد كان الشعراء الصعاليك من بين الذين أظهروا التمرد على التقاليد وخرجوا عن نظام القبيلة وعن الضمير الجمعي في محاولة منهم لإثبات ذاتهم، فكان انفصالهم عنها بداية إعلان العصيان والتمرد رغم كل الأوضاع السائدة من الانصياع للقبيلة والسير على خطاها، فمن الصعب الاستغناء عنها والخروج عن أطرها والعيش بمعزل عنها، فكان لزاما على الفرد الانضمام إليها إذ"يعتمد المجتمع القبلي في حياته أساسا على نتاج تفاعل بين المناخ الجغرافي والأرض من الكلأ والماء ويعتبر الكلأ ملكية عامة للقبيلة، ولذلك كانت العلاقة الفردية والقبلية علاقة حميمية، لأن ملكية الفرد اعتمدت اعتمادا شديدا على ملكيته العامة"[1].

وفي ظل هذه الظروف والانغماس الكلي في القبيلة لدرجة تلاشي الهوية الفردية واضمحلالها في الجماعة كانت هناك طائفة أخرى رفضت هذا التسليم التام والانصياع لهذه القاعدة، وأبت إلا أن تتمرد وتخرج عن هذا المجتمع الموحد إلى بناء مجتمع مغاير قوامه الحرية وبعض من العدل والمساواة وأشهرها جماعة الصعاليك.

لقد كان للصعلوك دوافع كثيرة لتفضيل الخروج على البقاء مع قبيلته فلم تكن كل الأوضاع فيها مناسبة له؛ لاسيما وأن النظام داخلها لم يكن يقوم على المساواة بين جميع أفرادها، مما يكرس مبدأ الطبقية بينهم؛ فالطبقة الأولى تشمل أعيان القبيلة وأشرافها والأغنياء منها الذين يحتكرون الخيرات والموارد والثروة لهم، ويمنعونها عن الذين هم أدنى طبقة، والتي بدورها تشمل الفقراء والأقل ترفا وأبناء الطبقة الأولى من الإماء والجواري، الأمر الذي أثار حفيظتهم وسخطهم فراحوا يثورون ضد هذه الأوضاع من خلال تصويرهم لمظاهر بؤسهم وعوزهم وجوعهم الذي وصل درجة الإغماء، يقول تأبط شرا معبرا عن هذا في صورة شعرية مؤثرة تسرد شدة الجوع الذي بلغ به حد بروز عظام أضلع صدره والتصاق أمعاءه ببعضها، يقول :

1- هاشم ياغي، معاناة ومعايير جمال في طائفة من القصائد الجاهلية والمخضرمة، مكتبة الفجر، بيروت،1990م، ص5.

قليلِ اِدِخارِ الزادِ إلا تعِلة وقد نشز الشرسوف والِتصق المِعى[1]

يقدم لنا تأبط شرا في هذا البيت صورة تعيسة ومزرية للحالة التي يعاني منها هو وغيره من الذين نعتوا بالصعاليك؛ سواء كانوا من الذين خلعتهم قبيلتهم أو الأغربة السود الذين ورثوا السواد عن أمهاتهم أو الصعاليك الذين تمردوا بفعل إرادتهم ونخص هذه الفئة بالذات، فقد عبر عنهم تأبط شرا على لسانه فرسم لنا حياته الصعبة، وما يكابده من معاناة بسبب الفقر وما يسببه من قلة الحال الذي يصل لدى الصعاليك وفي أحايين كثيرة إلى الجوع، الذي يفعل بالجسم الأفاعيل.

إن تلك الظروف القاسية التي أحاطت بالصعلوك من كل جانب كانت كفيلة بإشعال فتيل مشاعره وتهييجها، فراح يعبر عنها بكل ما جادت به قريحته وفاضت به أحاسيسه فجاءت أبياته ممزوجة بالألم والمرارة والحرمان برغم أن ما وصلنا من شعره إلا القليل، مقارنة بالأشعار الجاهلية التي وصلتنا. إلا أنه كان مثقل بالمشاعر والأحاسيس، ما كفل له الصمود والبقاء، والسبب الراجع وراء هذه الندرة هي أن الشاعر الصعلوك لم يكن بمنزلة الشعراء الفحول حتى تروى أشعارهم أو يستشهد بها في مقام ما، لأن رواية الأشعار تعتمد في أولها على مكانة الشاعر وشهرته، يقول في هذا ابن قتيبة:"وكان أكثر قصدى للمشهورين من الشعراء، الذين يعرفهم جل أهل الأدب، والذين يقع الاحتجاج بأشعارهم فى الغريب، وفى النحو، وفى كتاب الله عز وجل، وحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم. فأما من خفي اسمه، وقل ذكره، وكسد شعره، وكان لا يعرفه إلا بعض الخواص، فما أقل من ذكرت من هذه الطبقة. إذ كنت لا أعرف منهم إلا القليل، ولا أعرف لذلك القليل أيضا أخبارا، وإذ كنت أعلم أنه لا حاجة بك إلى أن أسمى لك أسماء لا أدل عليها بخبر أو زمان، أو نسب أو نادرة، أو بيت يستجاد، أو يستغرب"[2].

"ولعل هذه الطريقة في رواية أشعار العرب ونقلها قد أجحفت في حق الكثير من الشعراء الذين حق لهم نصيب من المدونة الشعرية العربية، والتي أقصتهم منها هذه الطريقة وحرمتهم حقهم

1- تأبط شرا، ثابت بن جابر بن سفيان الفهمي، ديوانه، تح: ذو الفقار شاكر، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1984م، ص115.

2-ابن قتيبة، الشعر والشعراء،ج.01، ص59.

منها إلى أن تلاشت أشعارهم واضمحلت آثارهم مع تقدم الزمن، ولم تبق إلا شظايا مبعثرة مازالت قابعة في الهامش لم تنل نصيبها من الرواية"[1].

"أما بالنسبة للشاعر الصعلوك فقد كان أبعد كل البعد من أن يهتم الرواة برواية شعره؛ لاسيما أنه من الشعراء الضالين والمغضوب عليهم، كيف لا وقد تبرأت منه قبيلته ونفته وخلعته منها؛ لأنه تمرد عليها ولم يمتثل لقوانينها وعاداتها، الأمر الذي حكم على أشعاره بزوالها؛ خاصة وأن أغلبها كان موجها لنقد القبيلة والتحامل عليها لدرجة الإساءة إليها"[2]، وهذا ما خالف العرف السائد الذي يقضي بأن يكون شاعر القبيلة ملكا لها؛ يذود عنها ويذكر محاسنها ويعدد حروبها ويفخر بانتصاراتها، وهو الأمر الذي جعل شعر الصعاليك يضعف شيئا فشيئا إلى أن طمس وغاب منه الكثير، إلا ما قد تداركه و استخلصه الدارسون بجهد عسير من كتب التراجم المتناثرة.

وبالرغم من أن الشعراء الصعاليك قد استحدثوا مواضيع جديدة تخدمهم، وخرجوا في الكثير من الأحيان عن طرائق العرب ومنهجهم في نظم القصائد ونقصد مضمون القصيدة خاصة، إلا أنهم تناولوا بالمقابل مواضيع كانت موجودة عندهم ومتوارثة ومألوفة ولو بنسب متفاوتة فالوصف مثلا موضوع ليس بالجديد بل إن الشعر كله قائم عليه، وقد لجأ إليه الشاعر الصعلوك بكثرة في أشعاره؛ فوصف حياته والطبيعة التي تلفه كالصحاري وأنواع من النباتات والحيوانات والوحوش التي تعيش في بيئته، وكذلك بعض من صعلكته على القوافل وتهجمه عليها للظفر بما يسد رمقه ويكفيه شر جوعه، وهو تعبير آخر عن رفضه للأوضاع التي تقوم على سيادة الأغنياء وأرباب القبيلة وامتلاكهم للثروات على حساب الفقراء من الطبقة الكادحة "ولكي يتسنى لنا أن نستوعب قيمة الشعر الجاهلي كأدب مقاوم للقهر واضطهاد الحرية، وكأعظم احتجاج على الحضر قدمه الشعر الجاهلي، فإن علينا أن نربطه بالتغيرات التاريخية العميقة التي كانت قد ترسخت في المرحلة الجاهلية"[3].

---

1 ينظر: الجادر محمود ،أوس بن حجر ورواته الجاهليين، دار الرسالة للطباعة ، بغداد، 1979، ص24.

2 ينظر: المرجع نفسه، ص39.

3-يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د.ط، دمشق، 1978، ص114.

إن جميع الأفعال الصادرة عن الصعلوك هي تمرد ورفض لواقعه، وما الصعلكة إلا نتيجة للظروف الجائرة التي طبقت عليه، وزادت حدتها عليه لدرجة انفجاره، في محاولة منه لاسترداد كرامته المسلوبة وإثبات ذاته المهمشة المقصاة من كل مظاهر الحياة وتقرير المصير والمشاركة في برم عهود واتفاقيات القبيلة، فراح يعبر عن هذا في قصائده وأشعاره وعن عزة نفسه التي أبت الخنوع والانصياع وفضلت الخروج والانفصال وسكنت لحياة الفيافي والقفار على العيش ضمن قبيلة تنتهك حقوقه وتستهين بكرامته، وهذا أكثر ما تجلى في شعر الشعراء الصعاليك، فوصف الصحاري كان موضوعهم الذي برعوا فيه؛ لأنهم كانوا الأقرب لتلك البيئة من غيرهم، فهم يفترشون الرمال ويلتحفون الشمس ويعاشرون الحيوانات والوحوش بل يرونها أرحم وأكثر أنسا من الذين يحسبون من البشر، وقد كان هذا شغلهم الشاغل وموضوعهم الأساس في قصائدهم، فلا طلل يقفون عليه ولا ديار يبكونها.

يقول الشنفرى في لاميته معبرا عن هذا:

أقيموا بني أمي صدور مطيكم فإني إلى قوم سِواكم لأمِيل
فقد حمت الحاجات والليل مقمر وشدت لِطيات مطايا وأرحل
وفي الأرضِ منأى الكرِيم عنِ الأذى وفِيها لِمن خاف القلى متعزل
لعمرك ما فِي الأرضِ ضيق على امرئ سرى راغِبا أو راهِبا وهو يعقل
ولِي دونكم أهلون سيد عملس وأرقط زهلول وعرفاء جيأل
هم الأهل لا مستودع السِرِ ضائِع لديهِم ولا الجانِي بِما جر يخذل[1]

يبين لنا الشنفرى من خلال أبياته طبيعة الحياة التي اختارها وارتاح في ظلها، بعيدا عن كل ما يعكر صفو عيشته، فقطيعته مع قبيلته كانت ضرورة حتمية لابد منها في ظل تلك الظروف البائسة، واستبدلها بالعيش في كنف العراء والطبيعة الوعرة والمناطق المهجورة النائية، فلا طلل ولا بقايا المنزل والديار لا تعنيه ولا حاجة له في أن يبدأ بها أشعاره، ولا وصف الناقة والرحلة يستهويه، فوصف الوحوش،"والحيوانات عنده أهم من ذلك وهو بهذا يخرج حتى من الناحية الشعرية عن الطريقة والنهج

1-الشنفرى، لامية العرب نشيد الصحراء، لشاعر الأزد الشنفرى دار مكتبة الحياة، 2001م ص59.

الذي كانت تتبعه العرب في قرض الشعر من البداية بالمقدمة الطللية والبكاء عند الديار ووصف الناقة والراحلة"[1]، كل هذه كانت بمثابة مقدسات بديهية قد اعتادت عليها العرب؛ بل إنها توارثتها جيلا بعد جيل ليأتي الشعراء الصعاليك بعد هذا فينسفونها نسفا، في قصائد تستبدل كل هذا وتقلب موازين القصيدة وهيكلها وتطوعها بحسب حاجتهم هم إليها، لا كما تفرضه التقاليد الحاكمة التي توارثوها.

ولعل هذا سبب بقاء أشعارهم في الهامش؛"إذ لم يكف ما تعرضوا له من ظلم وتهميش اجتماعي بل تخطى هذا أن كل ما يصدر عنهم من أشعار –وإن كانت في منتهى الإبداع– يجب أن تهمش هي الأخرى؛ لأنها ليست تشبه أشعار العرب ولا على شاكلتهم، ولا تخدم غايات القبيلة، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد بل تجاوزه إلى نفي كل مزية أو قيمة حميدة يأتي بها الصعلوك"[2]؛وهذا لا يخص الصعاليك المذمومين والذين بلغ منهم العجز والتسليم مبلغه فرضوا بالفتات وبأقل القليل، إنما يخص أيضا الشعراء الصعاليك الذين اتصفوا بالشهامة والكرم والنبل أمثال عروة بن الورد، فقد روي في كتاب الأغاني للأصفهاني أن عروة بن الورد كان "يجمع أشباه هؤلاء من دون الناس من عشيرته في الشدة ثم يحفر لهم الأسراب ويكنف عليهم الكنف ويكسبهم ومن قوي منهم إما مريض يبرأ من مرضه أو ضعيف تثوب قوته خرج به معه فأغار وجعل لأصحابه الباقين في ذلك نصيبا حتى إذا أخصب الناس وألبنوا وذهبت السنة الحق كل إنسان بأهله وقسم له نصيبه من غنيمة إن كانوا غنموها فربما أتى الإنسان منهم أهله وقد استغنى فلذلك سمي عروة الصعاليك"[3]، ونستحضر في هذا بعضا من أبياته الشعرية التي تؤكد ذلك يقول فيها:

إذا بعدو إلا يأمنون اِقتِرابه تشوف أهل الغائِبِ المتنظرِ
فذالِك إن يلق المنِية يلقها حميدا وإنيستغنِ يوما فأجدرِ

1 –الجادر محمود ،أوس بن حجر ورواته الجاهليين، ص45.
2– المصدر نفسه ، ص163.
3– أبو الفرج الأصفهاني،ألاغاني، ج3، ص78/77.

أيهلِك معتم وزيد ولم أقم على ندبٍ يوما ولينفس مخطِرِ

ويقول أيضا

إني اِمرؤ عافي إنائي شِركة وأنت اِمرؤ عافي إنائِك واحِد
أهتزأ مِني أن سمِنت وأن ترى بِوجهي شحوب الحقِ والحق جاهِد
أقسِم جِسمي في جسومٍ كثيرةٍ وأحسو قراح الماءِ والماءبارِد[1]

يتجلى لنا من خلال أبيات عروة تلك النزعة الإنسانية التي جعلته يؤثر غيره على نفسه ويرضى لها بالقليل في سبيل أن يعم الخير الكثير على الباقين، ولعل هذا التوصيف لمعاني الشهامة والعزة قد نحى بالصعلكة منحى آخر أخرجها من كونها صفة مذمومة منحطة إلى معنى آخر مناقض رفعها إلى مستوى القيم الأخلاقية وأكسبها معنى محمودا ومرتبة نبيلة يقول شوقي ضيف:"والحق أن عروة كان صعلوكا شريفا، وأنه استطاع أن يرفع الصعلكة، وأن يجعلها ضربا من ضروب السيادة والمروءة، إذ كان يستشعر في قوة فكرة التضامن الاجتماعي وما يطوى فيها من إيثار وبر بالفقراء، فهو لا يسعى لنفسه فحسب، وإنما يسعى قبل كل شيء للمعوزين من عشيرته حتى يدفع عنهم كل ما يجدونه من بؤس وشقاء"[2].

وبرغم كل هذا فإن لعنة القبيلة لم تكن لتفارق الصعلوك أينما حل حتى وإن كان ما يقوم به له دوافع شريفة وغايات إنسانية، فإن حكم النفي والطرد والنكران لابد منه، ويحضرنا أيضا في هذا السياق قول عبد الملك بن مروان في مسألة تخصيص العرب حاتم الطائي بالكرم والسماحة وتقديمهم له وإنصافه لعروة فيقول:"من زعم أن حاتما الطائي أسمح الناس فقد ظلم عروة بن الورد"[3].

وهذا دليل آخر على أن الصعلوك قد همش تهميشا كبيرا بلغ درجة الظلم والإجحاف في حقه؛ إذ ليس أحد منا لا يعرف أن حاتم الطائي أكرم وأسمح لدرجة أنه جعل مثالا ورمزا للجود،

1- عروة بن الورد، الديوان، تح: أسماء أبو بكر محمد، الدار العلمية للكتب، بيروت، 1989م، ص61.
2-شوقي شريف، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، 2000م، ص387.
3- أبو الفرج الأصفهاني،ألاغاني، ج3، ص74.

فكل الكتب الأدبية والتاريخية تذكر ذلك وتتفق عليه، بينما لم يشر ولو بالنزر القليل إلى جود وسماحة عروة وبذله جهده وتقديمه حياته فداء لذلك، حتى أنه قتل بإحدى الغارات التي كان يريد منها الحصول على ما يسد رمق الفقراء و الجوعى، فأيهما أحق بالإشادة والتقديم ومنحه امتياز الرمز والمثال؟ وهل يحق بمجرد انتماءه لفئة الصعاليك سلبه ذلك التقديم والتشريف؟

إن الصعلوك بصفة عامة والشاعر الصعلوك بصفة خاصة مخلوق منبوذ ضمن إطار الحياة العربية القائمة على نظام القبيلة، فمن تبرأت منه قبيلته لن تقبله قبيلة أخرى بالضرورة، ولو أننا ندرك جيدا أن الصعلوك لم يخرج من قبيلته لينتمي إلى أخرى إنما خروجه كان بدافع رفض الانتماء بجميع جوانبه، فالصعلوك لاسيما الذي خلع نفسه بملء إرادته، لا يؤمن بقيد أو حصر ضمن قوسين أو عارضتين تحددان مجاله ومساحة تحركه، إنما آثر الحرية والتمرد على البقاء ضمن تلك الأطر بما فيها من قواعد؛ سواء كانت تقبلها نفسه أو ترفضها. فصنع عالما خاصا مختلفا وراح يعبر عنه ويصفه في أشعاره، وهو بهذا الشكل لا يكون قد تمرد على القبيلة العربية وحسب، إنما تمرد على كل شيء يعنيها من أنظمة وتقاليد وأعراف ومن كل شيء كانت بالضرورة تمارسه أو تؤمن به كمسلمات، وتمتثل به أو متوارث تتوارثه، ليحاول في آخر المطاف إقامة عالم جديد يخصه ضمن رغباته وحريته، والأهم أن يكون عالما مختلفا ومتميزا "ذلك أنه لا يفرح بممارسة المسموح بقدر ما يفرح بممارسة الممنوع، فخرق الممنوع أو المحرم يولد فوضى الغبطة؛ الفوضى التي هي وعد بنظام لا قمع فيه وليس الموت إلا تتويجا لهذه السلسلة من اللذائذ التي تولدها الفوضى...والإنسان الذي يعيش في مجتمع قمعي يشعر أنه ميت قبل موته الطبيعي؛ فإذا تمرد أو ثار لا يشعر أنه يفقد شيئا، بل على العكس يشعر أنه يتحرك ويحيا...وطبيعي أن يتجاوز الإنسان الذي يعيش هذه التجربة أحكام المنطق العادي ويدخل في عالم يرفض الأحكام التي تكبحه، سواء كانت اجتماعية أو دينية، ويكون جموحه قويا بقدر ما يكون

الكبح قويا؛ ففي عالم يغلق الأبواب كلها في وجه الحرية يكون الجموح بالضرورة فوضى، فالفوضى في مثل هذا العالم هي وحدها التي تفتح أبواب الحياة"[1].

ب – العصر العباسي وموجة التجديد:

يذهب أدونيس في كتابه الثابت والمتحول إلى أن بداية الحداثة الفعلية كانت بدءا من الثلث الثاني من القرن الثاني للهجرةفقد "كان من المنتظر أن يكون خروج الشعراء العرب من حدود الجزيرة العربية، وإطار القبيلة، إلى أقاليم جديدة بسبب حركة الفتح، فرصة تتيح لهم الخروج من حدود موضوعاتهم الشعرية التقليدية ومعاناة وقائع تدور بين قبيلة وقبيلة، أو بين عربي أسلم وعربي لم يسلم، وإنما تدور بين العرب ككل وعدو العرب ككل، وأن يغذي تبعا لذلك انتصارات العربي على أعدائه، أو شعوره بأنه سينتصر، إيمانه بدينه الجديد الذي كفل ويكفل له هذا النصر، فيعبر عنه بحرارة لا يعرفها من لا يعرف لهب المعركة مع العدو، وأن يرى بالتالي أشكالا جديدة من الحياة والسلوك، في أقاليم جديدة، فينفعل بها ويعبر عن انفعاله"[2].

وتعد هذه المرحلة من المراحل الانتقالية العظمى في الشعر العربي، فقد شهد العربي حياة الاستقرار في المدن بعد أن قضى سنوات من عمره في الحل و الترحال، ولا شك أن للإسلام دور كبير في إحداث هذا الانقلاب، فكان للفتوحات فضل في الدخول إلى حياة المدينة وفضل في إلهامهم بمواضيع جديدة أكثر اتساعا من ذي قبل"ولم يعد الشعر وليد الطبع البدوي الفصيح إنما صار ينبع من قريحة مدينة متوهجة بالثقافات المتنوعة، وقد كان لزاما على الشعراء أن يستجيبوا لواقعهم الجديد وما فيه من تغيرات...ودعوا إلى التمرد على احتذاء الشعر القديم من جهة، وضرورة الاستجابة لروح العصر. وقد تمثلت هذه الاستجابة في لغة الشعر ومعانيهم"[3]، غير أن الشاعر العربي بقي مرتبطا بخصائصه الفنية القديمة ذلك أن"الخروج لم يؤدِ إلى إحداث تغيرات فنية، وإنما أدى إلى اتساع في

1- أدونيس، الثابت والمتحول (تأصيل الأصول)ج2، ص114.
2- المرجع نفسه، ص103.
3- ضرغام الدّرة، التطور الدلالي، في لغة الشعر، دار أسامة للنشر والتوزيع،عمان، ط.1، 2009م، ص57.

الموضوعات، وعلى الرغم من أن الفتوحات الإسلامية غيرت أفقيا –على الأقل– بلدانا بكاملها وتواريخ بكاملها، فإنها لم تلهم أي شاعر أية قصيدة يمكن اعتبارها قصيدة عظيمة، لا من الناحية الملحمية ولا من الناحية الشعرية الفنية، بل إن ما سمي بشعر الفتوح كان من مختلف النواحي أدنى مستوى من الشعر الجاهلي، ومن الشعر العربي بعامة في العصرين الأموي والعباسي"[1].

وقد كان الشاعر العباسي وبالرغم من كل ما جرى عليه من تطور يبدي تعلقه بالقديم في كثير من مناحيه، سواء من ناحية مخزونه المعرفي أو اللغوي أو النفسي، فقد كان هذا باديا في نص المبدع رغما عنه فأثر القديم موجود.

غير أن البعض الآخر من الشعراء العباسيين يميلون إلى التجديد في أشعارهم، ويرون ذلك مطلبا ما دام الشعر في أصله إبداعا لا حدود له، وما دامت جميع ظروف الحياة تتغير وتتبدل فكان لابد للشعر أيضا أن يتغير ويواكب الزمن.

"ومما لاشك فيه أن الثورة العباسية قد غيرت المجتمع من مجتمع بدوي إلى مجتمع حضري، ومن مجتمع عربي إلى مجتمع إسلامي، فكان لابد أن يشمل هذا التحول الكبير تغييرا في الفن الشعري الذي عقب هذه التبدلات، لاسيما وأن المولدين في هذا العصر تأثروا بالحضارة المادية المجسدة في بذخ العيش والحياة المرفهة"[2]، سواء ما شمل فن العمارة والمباني، أو ما تعلق بالظروف المعيشة كالمأكل والمشرب والملبس، كما تأثروا أيضا بالثقافاتمن مختلف الميادين كالمنطق والفلسفة ورياضيات وعلوم الطب والاجتماع، فقد"كان هناك لقاح بين الثقافات، ونشأ من هذا اللقاح ثقافات جديدة، تحمل صفات من هذه وتلك، وصفات جديدة لم تكن في هذه ولا في تلك، وأصبح لها طابع خاص يميزها عما سواها، فقد انتشرت في هذا العصر أربع ثقافات كان لها الأثر الأكبر في عقول الناس وأعني بها: الثقافة الفارسية، الثقافة اليونانية، الثقافة الهندية، والثقافة العربية، كما كان هناك ثقافات دينية أهمها:

1– ضرغام الدّرة، التطور الدلالي، في لغة الشعر، ص103.

2–هدارة محمد مصطفي ، اتجاهات الشعر العربي، دار المعارف، ، القاهرة،1963، ص254.

اليهودية والنصرانية و الإسلام"[1]، ومن الطبيعي في ظل كل هذه التحولات الحضارية وتنوع الثقافات أن يظهر تغير أيضا في النتاج الشعري الذي ولد جدلا واسعا بين النقاد.

ولقد ترعرع في خضم هذا كله جيل أسموه بالمولدين نبغ منه أدباء كثيرون وشعراء كانت لهم يد في تطوير حركة الفكر والأدب آنئذٍ، وساعدهم في ذلك انحدار ثقافات جديدة ومتنوعة مكنتهم من الإحاطة بمكامن الإبداع والاغتراف من ينابيع الفن والأدب، يقول أحمد أمين في العتابي:"كان العتابي إذا مثقفا ثقافة فارسية، وأنت إذا قرأت شعره ونثره تبينت منه أنه كان أديبا ممتازا، غزير المعاني، على حين أن كثيرا من الشعراء أشعارهم جوفاء، تقرأ له مثلا في العقد الفريد قطعا نثرية غزرت معانيها، ودق أسلوبها، وتقرأ له شعرا مطبوعا في فنون مختلفة فتشعر بروح غير مألوفة كأن يقول[2]:

فلو كان للشكر شخص يبِين إذا تأمله الناظِـر
لمثلِه لك حتى تـراه تعلم أنِي امرؤ شاكِـر

فيفتن به الناس ويتغنون به زمنا طويلا، وهو الذي يقول:

مـا جف لِعينيـن بعـدك يـا قرِيـر العينِ مجرى
إن الصبابـة لـم تـدع مِني سِوى عظم مبـرى
ومدامِع عبـرى علـى كبِـد عليـك الدهر حرى

إن هذه المشاعر الرقيقة و المعاني والألفاظ السلسة الخفيفة ما هي إلا من نتائج تطور الحضارة التي شهدها العصر وبروز عقليات جديدة أكثر انفتاحا وتنورا غيرت من رؤيتها للحياة ونمط العيش.

وتأسيسا على ما سبق يمكننا القول "إن العصر العباسي كان من أخصب العصور لأنه أحدث انقلابا كليا للحياة بجميع مظاهرها، فكان سرحا للتجربة الإنسانية وللتجربة الفنية الشعرية، لكن هذا لا يعني أن الشعراء آنذاك قد سلموا تسليما تاما لهذه المدنية والتطور ورضخوا لبوادر التجديد والحداثة من غير رفض أو اعتراض،إذ لم يخرج المحدثون عن إطار القصيدة الجاهلية خروجا

1-أحمد أمين، ضحى الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، ج1، ط.10، ص163.
2- المرجع نفسه، ص181.

سافرا، ولكنهم حاولوا إعادة تغيير ثيابها بإلباسهم إياها لباس جديدا عليه زخرف المدنية وزينتها، يختلف عن الثوب الذي توارثوه حقبا طويلة"[1]، ونتيجة لذلك رقت المشاعر والمعاني كما رقت اللغة دون المبالغة لدرجة الإسفاف والابتذال، وإنما رقة المعاني من صدق التجربة وصدق التعبير عنها، كما أنه لابد –في رحاب القصور والحدائق والمدن– أن تتسع الموضوعات وتتنوع وتكتسب نوعا من الطرب والموسيقى التي ترصد حياتهم الجديدة، ولعل الأمر هذا لم يرق لدى الكثير من النقاد وحتى الشعراء منهم فبالإضافة إلى بروز أنواع شعرية جديدة شهدها العصر، فقد شهد أيضا عدة اضطرابات واختلافات بين الشعراء جعلتهم ينقسمون إلى فريقين:[2]

الفريق الأول: بقي محافظا على القديم وآثر البقاء في التاريخ الماضي، فاستهوته المحاكاة وشغف بها؛ لأنها تعيده للأصل والمركز، ولعل دليل ذلك أن من الشعراء العباسيين من يقدم الولاء للقدماء ويعدهم القدوة. وبذلك فإن نظرتهم كانت قاصرة على ما جاء به الأوائل على أنه هو النهاية والكمال التام والتفرد الذي لن ينفع معه تبدل الحياة أو تغير العالم لكي تتاح الفرصة لجديد يكون أفضل منه "وليس هناك ما يخلق أو يصنع، وكل ما يحدث إنما هو نقص بالقياس إلى كماله الأول، لابد إذن من تسويغ العالم كما هو وقبوله والمحافظة عليه، فهو أمس أفضل منه اليوم، وهو يوم أفضل مما سيكون غدا، وتلك هي الأصول التي تقوم عليها رؤيا تسويغ السائد الراهن والمحافظة عليه والدفاع عنه"[3].

أما الفريق الثاني: فقد استجاب لضرورة التغيير ولمستجدات العصر فكتبوا ما يلاءم زمنهم ويصف واقعهم، فكان شعرهم حضريا يوحي للقارئ بزمن قائله بينما البدوي بقي متشبثا بطلل الأولين وآثارهم، وفي هذا زعزعة لفكرة النموذج الأصل؛ الذي ينسب له الكمال والانتهاء، وترسيخ لفكرة

1هدارة محمد مصطفي ، اتجاهات الشعر العربي، دار المعارف، ، القاهرة،1963، ص165.

2 ينظر: مسلم حسن حسين، النظرية الشعرية أصولها و مفاهيمها واتجاهاتها، منشورات ضفاف، البصرة، ، ط،1، 2013، ص215.

3– أدونيس، الثابت والمتحول(صدمة الحداثة)،ج3، ص264.

جديدة تقوم على أن الكمال يكون في حركية الإبداع المستمرة، فليس مقرون بزمن مضى أو زمن سيأتي إنما هو تقدم واندفاع وتغير على الدوام.

ولقد استطاعت الطائفة الثانية من الشعراء –ومع مرور الزمن– أن تفرض هذا النوع من الذوق الجديد في الساحة الفنية والنقدية.

ج – الخمرة مظهر من مظاهر التجديد:

وفي العصر العباسي كانت الدولة الإسلامية قد بسطت نفوذها في أقطار عديدة ففتحت أكبر عدد ممكن من البلدان والمدن التي تعج بالحانات والخمارات فأبقوا عليها لأهل الذمة، وقد كان للحضارة الفارسية واليونانية أيضا تأثيرا كبيرا على الحضارة الإسلامية وذلك بامتزاجهما ثقافيا، وتجلى ذلك في مظاهر الترف واللهو وحياة البذخ ومجالس الخمرة، وقد كان هذا باديا بشكل جلي في أشعارهم لاسيما وصف الخمرة والتغني بها، ولعل معاقرة الخمرة لم يكن بالأمر الجديد إذ كانت هناك نماذج قديمة متحفظة تناولتها "فوصف الخمر قبل هذا العصر لم يكن فنا مستقلا عن فنون الشعر، وكان الشعراء يلمون به إلماما، ويتحدثون عنها في غير إغراق ولا إسراف"[1] في قصائدهم، وكانت في أغلبها من شعراء متمردين تخطوا المعيار الأخلاقي والمبدأ الديني الذي حرم شربها.

وقد "سار في هذا الاتجاه التمردي الذي بدأه امرؤ القيس شعراء كثيرون في العصر الأموي، لكن على تفاوت وتنوع، وكان أبو محجن الثقفي من أوائلهم، فقد أصر على شرب الخمر رغم تحريمها، لكنه تاب، فيما يروى، وتوقف عن شربها قبل أن يموت، وفي شعره القليل الذي وصل إلينا يؤكد على اللذة حتى الامتزاج بها، فيما يؤكد أن اللذة هي النار ويمكن من هذه الناحية أن يعد من بين الشعراء الأوائل الذين أعطوا للتمرد متجسدا في انتهاك المحرم، بعدا وجوديا، وبذلك أعطى ممارسة الخمرة معنى جديدا، نقلها من مستوى العادة إلى مستوى الرمز"[2].

1–عبد المنعم خفاجي، الآداب العربية في العصر العباسي،ص175/174.

2– أدونيس، الثابت والمتحول(الأصول)ج1، ص209.

ومع العصر العباسي زاد اهتمام الشعراء وولهم بالخمرة "فكان الأدباء في ذلك العصر يلجأون إلى الأديرة للسمر والقصف ومعاقرة الدنان حيث لا رقيب من شرطة ولا عسس، ومن حيث الخمور غير محرمة بل كثيرا ما كان يمنعها رهبان الأديرة، فكانت الصفة المميزة لشعرية أبي نواس هي صفة في الأسلوب، ناشئة من طرب الفنان بفنه، فهي صفة تنتقل من النفس إلى اللفظ وإلى أية أداة أخرى إذا كان الفن غير فن الشعر، وهي صفة تدرك أكثر مما توصف، وتراها في كل باب من أبواب الشعر حتى باب الزهد فإن للفنان أيضا طربا بالزهد كطربه باللهو"[1].

وقد أصبح هذا النمط من الشعرية يتناول الخمرة في الكثير من القصائد حتى أصبحت فنا قائما بذاته، وانقسم أعلام الشعر في العصر العباسي على إثرها نوعان:[2]

أحدهما؛ متحلل من كل القيود وخارج عن جميع التقاليد المتوارثة ومنغمس في الملذات، عاكف على الخمارات والحانات ودور اللهو والرقص والغناء، وهذا النوع قد قطع الصلة كليا بالبداوة وما تحمله من قيم وأعراف وتقاليد فنية وأخلاقية، وبين حياة التحضر والمجون.وقد أطلق هؤلاء الشعراء لألسنتهم العنان فراحوا يعبرون عن لهوهم وعبثهم في مقطوعات شعرية طويلة كانت أم قصيرة، راكبين من الأوزان أخفها وأقصرها ومنتقين من الألفاظ أعذبها وأسهلها للتعبير عن المنحى الرقيق الحلو الجزل.

أما بالنسبة **للنوع الثاني**؛ فقد كان أكثر التزاما وجدية وتمسكا بالنموذج القديم، مترفعة عن المبتذل البسيط؛ لاسيما في قصائد مدحهم للخلفاء، فهم يعمدون إلى الأسلوب الرصين والأوزان الطويلة المشبعة بمعاني الفخامة والإجلال، وهو الأمر الذي جعل شعراء المجون ينفرون من هذه الحياة الرسمية؛ لأنها تقيد حرياتهم وتمنع ذواتهم من التعبير بأريحية، فلم تكن مجالس الخلفاء تروق لهم ولا ملازمتهم تعنيهم؛ لأن فيها من التكلف والتصنع ما يقمعهم ويحبس أنفاسهم، لهذا كان من الحري الهروب إلى

1-عبد الرحمان شكري، دراسات في الشعر العربي، مجموعة بحوث نشرت بالرسالة والثقافة والمقتطف والهلال وغيرها، تح:محمد رجّب البيومي، الدار المصرية اللبنانية، ط1994،1،ص35.

2- ينظر: مسلم حسن الحسين، الشعرية العربية أصولها و مفاهيمها واتجاهاتها، ص198.

الخمارات وارتداد أماكن اللهو حيث يلتقون بأمثالهم وتتاح لهم فرصة ممارسة حرياتهم من غير كلفة ولا تصنع.

وقد كان للمقدمة الخمرية الحضور البارز في أشعار الكثير من قصائد الشعراء العباسيين، وقد نسبت في أكثرها إلى أبي نواس لتعلقه بها وقد تبعه آخرون ممن ساروا على طريقته فاستهلوا بها قصائدهم المدحية، ونورد في هذا المجال مقدمة لأبي نواس في مدحه للعباس بن الفضل بن الربيع وكيف استجاب معه غيره وشاركه في إرساء معالمها وإذاعة شهرتها يقول فيها:[1]

أما وصدود مخمورٍ بِعينِه عنِ الكـاسِ
فلما أن خشى الإلحا ح مِن صحبِ وجلاس
وألا يقبِلـوا عذرا تحساها مع الحاسِي
بِكفِي فاتِرِ اللحظِ رخِيـم الدل مياس
لنـا منته مواعِيد بِعينـِه وبالـراسٍ

"وقد اعتمد أبو نواس في مدائحه هذه بوصف الخمرة ومجالسها على الأوزان القصيرة العذبة الألفاظ ذلك لأنها أطوع وأخف وأيسر كما أنها تناسب الحال، وهو في أبياته يذكر كيف أنه شرب حد السكر والثمالة؛ غير أنه لم يرفض دعوة رفقائه لمشاركتهم الشرب أيضا فلا حالته منعته من الاستجابة لهم ولا بلوغ نشوتها عنده اكتمل."[2]

وفي ظل هذه الظروف وانتشار مظاهر التمدن، ضاعت المقدمة الطللية ووصف الصحراء والرحلة والناقة في خضم وصف الخمرة، وذلك هو مذهب التجديد الذي نلمسه أيضا في شعر مسلم بن الوليد عندما يستهل مدحته البائية لهاشم ابن عم يزيد القرشي فيصف مجالس لهوه التي يعكف

1- أبو نواس، ديوانه، تح: فاغنر، الكتاب العربي، ط2، 2001م، ص211.

2 ينظر: مصطفى الشكعه، الشعر والشعراء في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط.2، 1975م، ص114.

عليها وخمرته التي يتفنن في شربها باختلاف أنواعها وروائحها وساقيها والكؤوس التي يفرغ له فيها، يقول[1]:

لم أصح مِن لذةٍ لا لا ولا طربٍ وكيف يصح قرين اللهوِ واللعِب
نفسي تنازِعني اللذات دائِبـة وإنما اللهو واللذات مِن أربـي
كمليلةٍ بِتمسرورا ومغتبِطا جذلان منغمِسا في اللهوِ والطربِ
إذا دعيت إلى لهوٍ أجبـت وإن لم أدع لِلهوِ واللذاتِ لم أجِـبِ
و شادِنٍ قال هاك الكأس قلت له هاتِ اِسقِني مِن نِتاجِ الماءِ والعِنبِ
محجوبة عن عيونِ الناسِ ليس لها في غيرِ بيتِ بني ساسان مِن نسبِ
فقام يسعى إلى دنٍ فسللـها حمراء بِكرا لها عشر مِن الحِقـبِ
كأنها وصبيب المـاءِ يقرعـها در تحدر مِن سِلـكٍ على ذهـبِ
كانت ذخيرة دِهقانٍ يضِن بِـها مكسوبة مِن حلالٍ غير مكتسـبِ
لم يغذهابِمصيفِ القيظِبائِعـها ولا غذاها بِحرِ الشمسِ واللهـبِ
يدعى أباها ويغذاها فيا عجبـا مِن اِبنـةٍ صيروها غذيـة لِأبِ
كأنما ضمِنت مِسكـا يفوح بِـهِ أو عنبر الهِندِ أو طيبا مِن السخـبِ
يكاد أن تتلاشى كلما مزِجـت في الكأسِ لولا بقايا الريحِ والهبـبِ
مميتة لِهمومِ القلـبِ محيِيـة لِلبِشـرِ نافِيـة لِلفِكرِ والوصـبِ
يسعى بِها مخطف الأحشاءِ مختلق قد تم في حسنِ تركيـبٍ وفـي أدبِ
لا شيء أحسن مِنها حين نشربـها صِرفـا ونبدأ بعد الشـربِ بِالنخـبِ.

ولعل هذه نفس دعوة أبي نواس التي سعى إلى تجسيدها في شعره، إذ ينبغي على الشعراء العباسين أن يكونوا أبناء بيئتهم وزمنهم وأن يعيشوا حسب واقعهم بما يحمله من لذات ومتعة وبذخ وترف ونعم، يجب أن يفتتحوا بها قصائدهم ويعبروا عنها دون مراعاة للأعراف والتقاليد القديمة التي تثنيهم، وقد تعرض حازم القرطاجني إلى هذا التغيير بقوله: "وإذا كانت النفس تسأم الاستمرار مع

1-مسلم بن الوليد الأنصار، شرح ديوان صريع الغواني، تح و تع: سامي الدهان، دار المعارف، القاهرة-مصر،ط3، ص210/209.

الشيء البسيط الذي لا تنوع فيه، وتطلب غيره الذي يمكن أن يتصل به اتصالا يقضي على رتابة البساطة المتكررة، فلا بد لهذه النفس أن تعجب بالقصيدة التي تتركب من أكثر من غرض، خاصة إذا ترتبت الأغراض في نظام متشاكل وتأليف متناسب، فذلك أمر يوافق حب النقلة في النفس، ويوافق الإعجاب بكل ما هو منسجم العناصر أو متناوب التأليف"[1].

"وهذا يعود بالدرجة الأولى إلى متغيرات العصر وما حدث فيه من تحولات تولد عنها صراعات بين المحافظين على القيم الجمالية القديمة وبين تيارات الحداثة المتطورة، إذ كان من الصعب أن تلتزم الشعرية في هذا العصر المتحضر بنمط واحد متكرر، فكان لابد من دخول أنماط أخرى أكثر اتساعا وشمولا لاحتواء هذه المدنية، وبالتالي ظهرت أشكالا متنوعة كالقصيدة المركبة، والمقطعة، والبسيطة في الكثير من دواوين الشعراء العباسيين"[2]،وقد تمكنوا بفضلها من تطويع أشعارهم للتعبير عن تجاربهم الشعرية الجديدة "كما تجاوزوا الرحلة البرية ووصف الناقة وحيوان الوحش، إلى الرحلة البحرية، ووصفوا عالم البحر وما يوحي به من دلالات، وصوروا السفن وهي تشق عباب البحر يقودها الملاح صوب شاطئ الأمان، حيث الممدوح الذي أضفوا عليه قيما جديدة تتناسب وروح العصر، كما استمر الشكل التقليدي عند بعض الشعراء، والتزموا تقاليدها الفنية، مع التنويع في تشكيل الصورة الشعرية، وإضافة بعض الصيغ الفنية الجديدة في المقدمات أو الرحلة أو المدح، أو سوى ذلك، وهذا يعود إلى الظروف الموضوعية والذاتية التي كانت ظاهرة الإحساس بالعصر"[3].

1- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص245.

2 ينظر: مصطفى الشكعه، الشعر والشعراء في العصر العباسي، ص129.

3-نور الدين السدّ، الشعرية العربية، دراسة في تطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العبّاسي،ج1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007،ص30.

2- شعرية الحداثة ومقومات العمود الشعري

يعد العصر العباسي من أكثر وأهم العصور التي اشتد فيها الصراع وتوسعت فيه بؤرة الخلاف بين أنصار القديم المحافظين على الطريقة الأولى والسائرين على نهج القدامى في قول الشعر، وبين المحدثين الذين رأوا في تطور الحياة وتغيرها ضرورات توجب عليهم تخطي المبادئ الأصولية الأولى، وفي خضم هذا التطور لم يجد أصحاب الذوق القديم إلا التصدي لهذه الموجة التجديدية من خلال حرصهم على الالتزام بعمود الشعر والإتيان بأركانه وسننه كاملة، لكن هذا لا ينفي وجود خروقات تعرض لها الشعر بداية من القرن الثاني ومع نهاية الدولة الأموية.

"ولقد كانت هذه الفترة بمثابة محاولات جديدة مست اللغة الشعرية وأباحت شيئا من المحرمات، وقد تأزمت أكثر مع الشعراء المحدثين الذين ذاع صيتهم في العصر العباسي والذين واصلو توسيع تلك الهوة، متجاوزين الممنوعات والمحدودات والأصول الشعرية الموضوعة إلى فضاءات أكثر اتساع وأكثر تناسبا مع ما تقتضيه قصائدهم وموضوعاتهم"[1]، إلا أن "الإلمام بهذه المرحلة ودراسة اتجاه الشعرية فيها من الأهمية بمكان؛ لأسباب عدة لعل أهمها سببان أساسيان؛ الأول أن الشعر لا يتغير بين عشية وضحاها بتغير العهد أو الدولة التي عاش فيها، فليس من المعقول أو المقبول أن ينفي شاعر ما في النصف الأول من عام مائة وثلاثين هجرية بأنه شاعر أموي ويصنف في النصف الثاني منها-حين سقطت دولة بني أمية وقامت دولة بني العباس بأنه شاعر عباسي، حتى ولو مدح الشعراء هؤلاء وأولئك، فالعبرة بطبيعة الشعر وسماته ومعطياته وتأثراته وليس بالعهد الذي قيل فيه، وأما السبب الثاني فإن كثيرا من الشعراء الذين صنفهم بعض الدارسين القدامى والمحدثين على أنهم شعراء عباسيون ليس لهم في الواقع من الشعرية العباسية إلا الاسم والصفة، وهم في واقع أمرهم أمويون من حيث أسلوب الشعر ومنهجه وموضوعاته"[2].

---

1 ينظر: مصطفى الشكعه، الشعر والشعراء في العصر العباسي، ص 135.

2- المرجع نفسه، ص05.

ويعد الشاعر بشار بن برد من بين هؤلاء الشعراء المخضرمين الذين عاصروا نهاية الدولة الأموية وقيام الدولة العباسية في بدايتها، غير أنه نعت بإمام الشعراء المولدين لغزارة شعره واستعماله البديع فيه، حتى قالوا:"أول من فتق البديع من المحدثين بشار بن برد، وابن هرمة، وهو ساقة العرب وآخر من يستشهد بشعره. ثم أتبعهما مقتديا بهما كلثوم بن عمرو العتابي، ومنصور النمري، ومسلم بن الوليد، وأبو نواس. واتبع هؤلاء حبيب الطائي، والوليد البحتري، وعبد الله بن المعتز؛ فانتهى علم البديع والصنعة إليه، وختم به"[1]. وقد ذهب بعضهم "أبا نواس بالنابغة لما اجتمع له من الجزالة مع الرشاقة وحسن الديباجة والمعرفة بمدح الملوك، وأما بشار فقد شبهوه بامرئ القيس لتقدمه على المولدين وأخذهم عنه، ومن كلامهم بشار أبو المحدثين"[2]، وقال عنه الجاحظ:"إنه ليس في الأرض مولد قروي يعد شعره في المحدث إلا وبشار أشعر منه"[3]، وهذا كافي لجعله في مقدمة دراستنا للشعر العباسي المحدث.

أ- بشار بن برد:

ولعل بشار بن برد من الشعراء البارزين الذين جاءت أشعارهم متجاوزة لأساليب القدامى بطريقة مميزة شملت جوانب الصنعة الشعرية اللفظية والمعنوية، والواضح أن هذا وراء جعله على ناصية المحدثين، يقول الجاحظ في هذا:"وكان بشار أرق المحدثين ديباجة كلام، وسمي أبا المحدثين لأنه فتق لهم أكمام المعاني ونهج لهم سبيل البديع فاتبعوه وكان ابن الرومي يقدمه، ويزعم أنه أشعر من تقدم وتأخر"[4]، ولأنه شاعر مخضرم عاصر الدولتين الأموية والعباسية فقد كان له من القدرة والنباهة الشعرية ما يكفي لخلق علاقات بين المتناقضات فجمع بين البداوة والحضارة والطبع والصنعة وبين الحداثة والأصالة ما جعله يتفوق على معاصريه.

1-ابن رشيق، العمدة، ج1، ص131/130.

2- المصدر نفسه، ص131/130.

3-الجاحظ، الحيوان، ج4،ص454.

4-الحصري ، زهرة الآداب وثمر الآلباب، شر: صلاح الدين الهواري، ج4، ط1، المكتبة العصرية، بيروت،2000 ،ص156.

ويتميز بشعره عنهم يقول ابن رشيق في كتابه العمدة حين قيل له:"بم فقت أهل عمرك وسبقت أبناء عصرك: في حسن معاني الشعر، وتهذيب ألفاظه؟ قال: لأني لم أقبل كل ما تورده علي قريحتي، ويناجيني به طبعي، ويبعثه فكري، ونظرت إلى مغارس الفطن، ومعادن الحقائق، ولطائف التشبيهات، فسرت إليها بفكر جيد، وغريزة قوية، فأحكمت سبرها، وانتقيت حرها، وكشفت عن حقائقها، واحترزت عن متكلفها، ولا والله ما ملك قيادي الإعجاب بشيء مما آتي به "[1].

ولقد كان في شعر بشار بن برد أثر للشعرية الجاهلية فلم يكن خروجه انسلاخا كليا عن تقاليد العرب الأولى وانغماس وغلو في الحداثة الجديدة؛ بل كان يحمل في شعره الكثير من نهج القدامى ويستجيب للحداثة التي تناسب الحال في الوقت ذاته؛ فهو يحمل في شعره "الكثير من رنين الأقدمين، وصوتهم، وطرائق صياغتهم، كما وعته أذن بشار على تطويع هذا الرنين لتجربته الجديدة، والخروج بإيقاع شعري، وصياغة شعرية تختلف اختلافا واضحا عن التجارب السابقة وتتبطن لغة قادرة على التفاعل مع حركة التطور الحضارية...ومع تجربة الشاعر ومواقفه الجديدة مع الحياة"[2].

وقد تزامن المحاولات التحديثية مع محاولات أخرى عملت على تأصيل الأصول ووضع النقاط الفنية والجمالية التي بها يعرف الشعر الرصين بعد أن يخضع لتلك المقاييس، ولعل تلك السمات قد استقت من الموروث الشعري الجاهلي وبه سنت القوانين الإبداعية التي تضافرت على وضعها جهود النقاد وتواطأ على صياغتها فيما سمي بعمود الشعر العربي.

وقد كان بشار بن برد أول من تجرأ على الخروج عن عمود الشعر من خلال شكل شعره عندما رفض بعض القيود الاجتماعية والدينية وتطرق لكثير من المحرمات التي رفضت التقاليد والأعراف الخوض فيها، ومن خلال غريب تصويره عندما منح اللغة من المجاز والتصوير ما هو متنافر وغير مألوف، وقد احتكم إلى الأصمعي عن أي الشاعرين أشعر و أفحل: بشار بن برد أو مروان بن

1- ابن رشيق القيرواني ، العمدة، ج1،ص92.

2- محمد زكي العشماوي، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، دار النهضة العربية، ط1، بيروت، 1981، ص151.

أبي حفصة؟ فأجاب الأصمعي: "بشار أشعرهما قال: وكيف ذلك؟ قال: لأن مروان سلك طريقا كثر سلاكه فلم يلحق بمن تقدمه، أما بشار، فقد سلك طريقا لم يسلكه أحد، فانفرد به، وأحسن فيه، وهو أكثر فنون شعر وأقوى على التصرف، وأغزر وأكثر بديعا، ومروان أخذ بمسالك الأوائل"[1].

يشير الأصمعي في معرض موازنته إلى أن العلة في تقديم بشار على مروان بن أبي حفصة تكمن في أن بشار شق لنفسه طريقا آخر يميزه فكان مبدعا لا متبعا أما مروان فقد كان تابعا مقلدا، ذلك أن الثبات على رسم واحد أو قاعدة واحد ينحو بالعملية الشعرية منحا الركود والجمود؛ ويعيق في جعلها تؤدي معنى جماليا فنيا متجددا غير مكرر، وقد زكى هذا الدرس الأسلوبي الحديث عندما أكد على"أن التزام نسق لغوي واحد في القصيدة، أو القطعة الأدبية كلها، يحدث للقارئ أو السامع مللا، ويوحي إليهما أن القائل لا يصدر عن تجربة أو رؤية خاصة، ولكنه يقول كما يقول الناس، ومن ثم كان الخروج عن النسق بشرط أن يكون وراءه دافع يسوغه أدل على أصالة الفنان وقدرته"[2].

ولعل وضع بشار على رأس المحدثين ووصفه بأنه قائدهم كان نتيجة إدراك مسبق للنقاد وتفطنهم لأهمية شكل شعره، من حيث إنه غير مألوف، وأنه خارج عن المتداول والمتوارث، ولم يقتصر في ذلكبشار على البعد الشكلي؛ بل تعداه إلى رفض كل ما يمت إلى التقاليد والأعراف سواء الاجتماعية أو الدينية، فتهكم من المقدسات وطعن فيها وشكك فيها أيضا، ودعا إلى تقديس لذة الجسد وعدها هي الحضارة كلها، وقد ظهر ذلك في شعره فكان مدعاة للتحرر الجنسي وللفسق والمجون، الأمر الذي أثار حفيظة رجال الدين ودفعهم إلى محاربته والتخلص منه بقتله.

ومنه يلخص لنا أدونيس الدور الذي لعبه بشار من جانب الشعر في ناحيتين:

1- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تح: عبد الستار فراج، دار الثقافة، 140/3.

2-شكري عياد، قراءة أسلوبية لشعر حافظ، مجلة فصول، المجلد 3، العدد1983/2، الصفحات من 13 إلى 27.

الأولى: هي أن الشعر ليس قريحة وحسب، وإنما هو فن، فلا يكفي أن يعبر الشاعر عما يجيش في نفسه، وإنما المهم هو كيف يعبر، وفي هذا أول رد على نظرية الطبع، فالطبع بذاته غير كاف، ولابد من أن تردفه الثقافة، أي لابد من تنقيع الطبع وتهذيبه.

الثانية: هي أن الشعر بحث مستمر، لذلك على الشاعر أن لا يعجب بما أنجزه، وإنما يجب أن يظل مشدودا إلى ما لم ينجزه بعد[1].

ومما لاشك فيه أن للمولدين فضل في تحديد المعاني والأفكار نتيجة انفتاح عقولهم على الثقافات الأجنبية المزدهرة آنذاك، لاسيما المجال الفلسفي، ولعل بشار قد فاق شعراء زمانه بميزة يعتبرها الكثيرون عيبا وعجزا وقصورا؛ وهي أنه مصاب بالعمى، غير أنه تمكن بحذقه وبراعته وحسه المرهف أن يحول تلك العاهة إلى قوة إبداعية تتخطى المحسوسات المادية إلى عوالم تتجاوز المبصرات؛ إلى مالا تدركه العين البشرية المجردة، فجاءت معانيه فلسفية إبداعية جديدة خاصة فيما تعلق بالغزل وله في ذلك تحفة من الأبيات الشعرية الغزلية في محبوبته عبدة والتي سهرت عيونه وجفا الكرى جفونه لأجلها، فالعيون لا تؤدي فعل النظر فقط بل تعبران أيضا عن الألم ومكابدة الشوق بسهرهما مفتوحتين حتى وان كانتا لا تبصران، يقول بشار:

لم يطل ليلي ولكِن لم أنـم ونفى عنِي الكرى طيف ألم
نفسِي يا عبد عني واعلمِي أنني ياعبد مِن لحـمِ ودمِ
إن فِي بردي جِسما ناحِلا لو توكات عليه لا نهـدم
ختم الحب لها في عنقِـيموضِع الخاتم مِن أهلِ الذِممِ [2]

فالحب عند بشار ما وقر في القلب وإن لم تدركه العين، فإن عدمت العين استبدلت بغيرها من الحواس فنابت مكانها وانتشت لذتها كالأذن التي أشار إليها في شعره فقال:

1- أدونيس، الثابت والمتحول،ج3، ص17.

2-مصطفى بيطام، مظاهر المجتمع وملامح التجديد من خلال الشعر في العصر العباسي الأول ، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995، ص386.

يا قوم أذنِي بِبعض الحي عاشِقة والأذن تعشِق قبل العينِ أحيانا
قالوا بِما لا ترى تهذِي فقلت لهم الأذن كالعين توفِي القلب ما كان[1]

وفي هذا البيت إشارة منه على أن سمعه قد وسع جميع المرئيات وأجملها فأدرك به المحسوسات وخصائص الأشياء بإضافة إلى حاسة الشم والتذوق وله في كل حاسة منهما حديث فعن الشم نورد بيته التالي في غزله بعطر عبدة يقول فيه:

هوى صاحِبي ريح الشمالِ إذا جرت وأهوى لِقلبِي أن تهب جنوب
وما ذاك إلا أنها حين تنتهي تناهى وفيها مِن عبيدة طيب

ويقول أيضا:

غدا مالِك بِملاماتِهِ علي وما بات مِن بالِيه
تناول خودا هضيم الحشا مِن الحورِ محظوظة عالِيه
فقلت دعِ اللوم في حبِها فقبلك أعييت عذالِيه
وإِني لأكتمهم سِرها غداة تقول لها الخالِيه
عبيدة مالكِ مسلوبة وكنتِ مقرطقة حالِيه
فقالت على رقبةٍ إنني رهنت المرعث خلخالِيه
بِمجلِسِ يومٍ سأوفِي بِه ولو أجلب الناس أحوالِيه[2]

وكذلك الأمر بالنسبة لحاسة الذوق فوصف في شعره محبوبته من خلال ريقها يقول:

كأن بريقها عسلا جنبا وطعم الزنجبِيل وريح وراح [3]

وبهذا يمكننا القول إن بشار بن برد وبرغم من أنه من الشعراء المكفوفين الذين لم تسعفهم حواسهم الخمس كاملة في تحقيق اللذة الشعرية إلا أنه يملك من الحواس الباقية ما هو أشد تركيزا وأقوى تأثيرا

1- بشار بن برد، ديوانه، ج4، شرح وتقديم: محمد الطاهر بن عاشور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1950م، ص206،207.
2- بشار بن برد، ديوانه،،ج4، 226.
3-المصدر نفسه،ج2، ص113.

ذلك أنها تعمل على تعويض نقص البصر ما يعني براعته وكفاءته في تحقيق ذلك برغم أن الحاتمي في نظره لأبيات أبي نواس وإعجابه بها يرى أن تحقيق الاستمتاع لا يتحقق إلا بإمتاع الحواس الخمس كاملة، كما عبر على ذلك أبو نواس في قوله:

ألا فاسقِني مِسكِية العرفِ مزة على نرجِسٍ تعطيك أنفاسه الخمر
عيون إذا عاينتها فكأنما دموع الندى مِن فوقِ أجفانِها در
مناصِبها بيضوأجفانها خضر وأحداقها صفر وأنفاسها عِطر
بِروضةِ بستانٍ كأن نباتها تقنع وشيا حين باكرها القطر
يدير علينا الشمس والبدر حولها فيا من رأى شمسا يدور بِها بدر[1]

ويقول أيضا:

ألا فاسقِني خمرا وقل لي هِي الخمر ولا تسقِني سِرا إذا أمكن الجهر
فما العيش إلا سكرة بعد سكرةٍ فإن طال هذا عِنده قصر الدهر
وما الغبن إلاأن ترانِي صاحِيا وما الغنم إلا أن يتعتِعني السكر[2]

ويعلق الحاتمي على هذين البيتين قائلا: "إن الملاذ بالحواس الخمس وهي: النظر، والسماع، والشم، والذوق، واللمس فقد استمتعت حاسة البصر بالنظر إليها، وحاسة الشم بتذوقها وطيب نكهتها، وحاسة الذوق بطعمها، وحاسة اللمس بلين ملمسها، وبقيت حاسة السمع معطلة فقال: وقل لي هي الخمر لتلتذ حاسة السماع فيكتمل الاستمتاع"[3].

ولعل انعدام حاسة البصر لدى بشار بن برد جعلته يغوص في متاهات الغموض وعدم اتضاح صوره الشعرية، ذلك أن إشراك الحواس كاملة في عملية التصوير الشعري يعطيها بعدا حقيقيا واضحا وهو الأمر الذي ذهب إليه محمد مندور أيضا في موازنته بين تشبيه لمرئ القيس وتشبيه لبشار بن برد.

1-أبو نواس، ديوانه، شرحه ورتبه: محمود كامل فريد، مطبعة حجازي، القاهرة-مصر-، 1937،ص233.
2-أبو نواس، ديوانه، ص212.
3- الحصري، جمع الجواهر في الملح والنوادر، تح: على محمد البجاوي، دار الجيل، بيروت-لبنان، ط2، ص167.

يقول امرؤ القيس:

"كأن قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرِها العناب و الحشف البالي

يقول بشار بن برد:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكِبه

امرئ القيس اعتمد على حواسه ومعطيات واقعه المعاش فأتى بهذا التشبيه الصادق، أما بشار فاعتمد على خياله وكون لنا صورة لا يمكن إدراكها دون إعمال الذهن"[1]، هذا ما جعلنا نجزم بأن بشار كان له من المقدرة ما يكفي ليتفنن في تخريج تصوير شعري منقطع النظير لدرجة أنه كان يعمد إلى تجسيد الصورة وتجسيمها وإدخالها في هيئة بشرية ويبث الروح الآدمية فيها حتى يخيل أنها تتحرك وتحاور القارئ وتكلمه، "فظلام عيني بشار وعدم إدراكه للمحسوسات كاد ينطقها ويجعل من خيالها حقيقة يلمسها الإنسان بيديه ويراها بناظريه، فهو إن كان مظلم العينين إلا أنه كما يقول مضيء القلب كناية عن رقة شعوره وإحساسه معا.

قد أذعر الجِن في مسارِحها قلبي مضيء ومِقولي ذرِب"[2]

وعلى هذا المنحى يمكن القول إن عمى بشار كان له الدور الفعال في قلب موازين التشبيه وطبيعته التي تقتضي الوضوح والمقاربة إلى نقيض ذلك من الغموض والتباعد، ومهما تعددت أسباب هذا التغير والغموض اللامألوف فإن هذا لا ينفي أن"ما حققه بشار من تجديد على مستوى الصورة في منحها أبعادا غير الأبعاد المنظورة والمرئية مبتعدا بها عما هو موجود في الحقيقة إلى عالم من الخيال الخصب، لا هو من الأهمية بمكان بحيث إنه يشكل نقطة ضوء ساطعة في تاريخ انتقالنا من الإتباع إلى الإبداع في شعرنا العربي"[3].

1- توفيق الفيل، القيم الفنية المستحدثة في العصر العباسي ، مطبوعات الجامعة، الكويت، د.ط، د.ت، ص270.

2- مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي، ص547.

3- العربي حسين درويش، الشعراء المحدثون في العصر العباسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-مصر-، 1989،ص54.

بالإضافة إلى أن صوره كانت تنم عن قريحة قوية وذهن صاف عميق في تخيلاته"وقد تميز بشار في صنعته بهذه الناحية التجسيمية، بالإضافة إلى استقصائه لعناصر الصورة واستيفائه لأصغر جزيئاتها وأهونها لتتضح وتتجلى جوانبها المختلفة، ويتميز بشار في صنعته أيضا بحسه الدقيق في إدراك العلاقات بين الأشياء المحسوسة وغير المحسوسة، وإلحاحه على إظهارها تعويضا فيما يبدو عن حرمانه من رؤيتها فأراد أن يبلغ بفنه الشعري ما لم يبلغه بناظريه"[1].

ولم يقتصر الأمر على هذا فقط بل كان له فضل أيضا إلى جانب الشعراء المحدثين في توليد وابتكار معان جديدة مخالفة للمعايير والأنماط المتوارثة يقول ابن رشيق:"وإذا تأملت هذا تبين لك ما في أشعار الصدر الأول من الزيادات على معاني القدماء والمخضرمين، ثم ما في أشعار طبقة جرير والفرزدق وأصحابها من التوليدات والإبداعات العجيبة التي لا يقع مثلها للقدماء إلا في الندرة القليلة والفلتة المفرطة، ثم أتى بشار بن برد وأصحابه فزادوا معاني ما مرت قط بخاطر جاهلي ولا مخضرم ولا إسلامي فالمعاني تتردد وتتولد، والكلام يفتح بعضه بعضا"[2].

ولعل مرد كل هذا راجع إلى بيئتهم التي عاشوا فيه، فبشار من عرب البادية، وأدرك ما تبقى منهم من بني عامر بن صعصعة، وتلقى منهم اللغة بسمعه، فكانت مزيته على غيره من الشعراء أنه شهد العصرين معا، ذلك أن "القرن الأول من عهد الإسلام أفضل العصور في ذلك، فقد نفى على الكلام الألفاظ الغليظة، وحملهم على تتبع المستعمل الفصيح، فهو يفضل عصر العرب بأنه مقتدٍ بأسلوب القرآن، وله ذوق السهولة في أداء المعاني باختيار الألفاظ الصريحة للدلالة الفصيحة النطق، وشعراء هذا العصر صنفان أحدهما: من أهل البادية والآخر من أهل الحضر، زجت سعة علمهم في العربية بجودة ذوقهم في الاختيار والاستعمال، وقد عد بشار أفضل هذه الطبقة، فهو آخر المتقدمين

1- مصطفي هدارة،اتجاهات الشعر العربي ، ص576.

2- ابن رشيق، العمدة1، ص238.

وأول المحدثين"[1]، فكانت لغته سليمة وألفاظه سلسة جزلة ولكونه شاعرا مخضرما جمع بين البادية والحضارة وهذا ما نفى عنه تهمة محاولته ابتكار لغة جديدة لا أصل لها.

ب – أبو نواس:

لم يحد أبو نواس هو الآخر عن نهج بشار بن برد في حملته على طريقة القدماء وخروجه عن نظامهم وتجاوز رموزهم وتقاليدهم الشعرية، في دعوة منه لهجر المقدمة الطللية التي تعد بمثابة قاعدة وعتبة لابد أن يمر بها الشاعر بل ملزم عليه البدء بها والبكاء عندها قبل ولوجه إلى موضوع قصيدته وإلا كانت قصيدته ناقصة مختلة البناء، وإن كان قد سبقه في دعوته شعراء آخرون كالكميت في العصر الأموي إلا أنه لم يوفق في ذلك، غير أن أبا نواس قد دعا بقوة إلى إهمالها وقد كان جريئا في ذلك أكثر من معاصريه من الشعراء والذين دعوا إلى ذلك أيضا، يقول أبو نواس في زعزعته لهذه القاعدة:

لقد جن من يبكي على رسمِ منزِلٍ وينـدب أطلالا عفون بِجرولِ
فإن قيل ما يبكيك قال حمامة تنوح على فرخٍ بِأصواتِ معوِلِ
تذكِرني حيا حِلالا بِقفرةٍ وآخِيةٍ شدت بِفِهرٍ وجندلِ
ولكِنني أبكي على الراحِ إنها حرام علينا في الكِتابِ المنزِلِ
سأشربها صِرفا وإن هِي حرِمت فقد طالما واقعت غير محللِ[2]

ويقول في بيت آخر له على نفس الشاكلة:

أترك الأطلال لا تعبأ بِها إنها مِن كل بؤس دانِيه
واشرب الخمر على تحرِيمِها إنما دنياك دار فانيــه
مِن عقار من رآها قـال لِي صيدت الشمس لنا باطيه[3]

1–فوزي عيسى، فوزي أمين، في الأدب العباسي، دار المعرفة الجامعية، ط1، 2000م، ص342/340.
2– أبو نواس، ديوانه، ص314.
3– المصدر نفسه، ص351.

وفي موضع آخر يقول:

قل لِمن يبكي على رسمٍ درس واقِفا ما ضر لو كان جلس
اِتركِالربع وسلمى جانِبا واِصطبِح كرخِية مِثل القبس
بِنت دهرٍ هجِرت في دنِها ورمت كل قذاةٍ ودنس
كدمِ الجوفِ إِذا ما ذاقها شارِب قطب مِنها وعبس[1]

ولعل هذا رد مناقض لقول امرؤ القيس:

قِفا نبكِي مِن ذِكرى حبِيبٍ ومنزِل بِسقطِ اللِوى بين الدخول فحومل [2]

هذا الرد من أبو نواس ينبأ عن خروج ورفض واستهزاء بل وسخرية من المسلمات البدوية القديمة التي رفضها وامتنع عن تجسيدها في شعره، ودعوة منه إلى انتهاج نمط آخر مواكب للحياة ومساير لها، ذلك أن الحياة البدوية عاجزة عن التعبير عن متطلبات الحياة الجديدة فمن الإجحاف التعبير عن اللاحق بتعابير السابق، هذا ما دفع أبا نواس وغيره إلى ترك تلك القيم والتقاليد المتوارثة والتمرد على القوالب النمطية التي اختص بها الشعر العربي القديم إلى البحث عن أساليب جديدة وتأسيس أنماط مغايرة جديدة.

ومن ضمن محاولاته التجديدية في الأوزان مقطوعته التالية والتي استخدم فيها المخمس وهو نوع من الأوزان التي ظهرت في العصر العباسي إلى جانب المزدوج والمصمد، "أما بالنسبة للمخمسات فتتكون من أدوار عدة يتألف الواحد منها من خمسة أشطر تكون الأربعة الأولى موحدة القافية والتي تختلف من دور لآخر، أما الشطر الخامس فيبقى على قافية موحدة في جميع تلك الأدوار"[3]، ونورد في هذا مثال من مقطوعة أبي نواس يقول فيها:

ما روض رِيحانكم الزاهِر وما شذا نشرِكم العاطِرِ

1- أبو نواس، ديوانه، ص256.
2- امرؤ القيس، ديوانه، شر: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت-لبنان-،ط2، 2004،ص14.
3 ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، القاهرة،1952، ص169.

حق وجدي والهوى قاهِر مذ غِبتمو لم يبق لِي ناظر
والقلب لا سال ولا صابر[1]

أيضا يستخدم أبو نواس ما يسمى بالموسيقى الداخلية في النص الشعري وقد وظف هذا في أكثر من نص له مثال على ذلك:

سلاف دن كشمسِ دجن كدمعِ جفن، كخمر عدن
طبيخ شمسٍ كلِونِ ورس ربِيبِ فرس حلِيف سِجن
يا من لحاني على زمانِي اللهو شانِي فلا تلمنِي[2]

كذلك التحلل من القافية في إحدى محاولاته التجديدية والمعروف حاليا بالشعر المرسل، والنص الذي بين أيدينا فيه وجهات نظر مختلفة عما إذا كان من لغة أبي نواس أم لغيره، ولكن المتفق والواضح أنه يندرج ضمن أشعار العصر العباسي وهو تماما من الشعر المرسل وقد رواه ابن رشيق في كتابه.

يقول أبو نواس:
وقد قلت لِلمديحة قولي مِن بعيد لِمن يحبك... (صوت قبلة)
فأشارت بمعصمها ثم قالت من بعيد خلاف قولي...(لالا أي صوت امتناع ورفض)
فتأملت ساعة ثم إني قلت للبغل عند ذلك[3].(امش بمعنى صوت زجر ليتحرك)

والواضح أن لتطور الحياة واختلافها وورود ثقافات أجنبية تأثير كبير على أبي نواس لجنوحه إلى الخروج عن الطابع القديم ورفضه السير على خطى الشعراء الأوائل تكريرها خاصة وأنه"عاش في ظل الحضارة الفارسية التي زاد تأثيرها في ذلك الوقت، وتأثر بها العرب تأثرا كبيرا، ما دفعه وغيره إلى

1-كمال الدين الدميري ، حياة الحيوان الكبرى،ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1992،2، ص125.
2- ابن منظور الأنصاري، أخبار أبي نواس، تح: شكري محمود أحمد، مطبعة المعارف، بغداد، 1952، ص67.
3-ابن رشيق ،العمدة-ج1، ص310.

التمرد على التقاليد العربية، فخرجوا على عادات العرب الاجتماعية،فثورته كانت ثورة الحضارة الفارسية، وكل ما اتصل بها من خمر ومجون على العرب وحياتهم"[1].

وقد كان للخمرة التأثير الكبير والحظ الوافر والتقديس الذي لا مثيل له عند أبي نواس، فقد جعلها بمنزلة مساوية لله فهي قديمة قدمه ولا ينسب شيء لها ولا تنسب لشيء، فالخمرة بالنسبة له بحسب وصف أدونيس "حلم ولها فعل الحلم: تكشف المجهول، سواء في الذات أو في الطبيعة، وتقتلعنا من وحل الأشياء العادية، وتقذف بنا فيما وراءها، وتعلمنا أن المرئي وجه اللامرئي، وأن الملموس تفتح لغير الملموس، فما نراه ونحسه ليس إلا عتبة لما لا نراه ولا نحسه، وتجتاز بنا هذه العتبة، حيث تزول الفواصل، ويصبح الباطن والظاهر واحدا، وكما أنها تنقلنا ضمن المكان، إلى المكان الخفي الآخر، فإنها كذلك تنقلنا، ضمن الزمن، إلى ما يتجاوز الزمن، حيث يمحى زمن الاصطلاح، زمن الدقائق والساعات، الليل والنهار، وحيث تتحول الحياة إلى ما يشبه النشوة الدائمة"[2].

"يرى أبو نواس أن الحلم جزء من جزيئات الخمرة؛ فعندما يحصل شربها واحتساءها حتى بلوغ الثمالة وحدوث السكر يحدث الحلم وهو حالة جديدة أخرى من اليقظة تتقارب فيها المتباعدات وتتصالح حينها المتنافرات وتتوحد المتناقضات، فتحل جميع العقد التي بداخله عندما تتجلى عنده صورة جديدة واضحة بأبعادها المكتملة"[3]، فتزيل الشوائب التي كانت تعيق بصره وتغشاه وتكسر كل المسلمات والقواعد المتخشبة والمبادئ الأخلاقية المتحجرة التي كانت تعيق انسياب حركته وجريانها إلى شكل آخر أكثر انفتاحا وتحررا ومجونا والذي هو عند أبي نواس "خروج على نظام الأخلاق السائد، وكما أن الحلم دخول فيما يحجبه الواقع، فإن المجون دخول فيما يمنعه نظام الأخلاق، وكما أن الحلم يتضمن جدلية النفي والإثبات، الهدم والبناء- كذلك يتضمن المجون جدلية الرفض والقبول، رفض ما هو راهن وقبول ما يتجاوزه، المجون في الواقع كالحلم فيما وراء الواقع، نفي لكل ما ينفي حرية

1-العربي حسن درويش، الشعراء المحدثون في العصر العباسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1988،1،ص88/87.
2-أدونيس، الثابت والمتحول-تأصيل الأصول-، ج2،ص 110.
3 ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الخامسة، القاهرة، 1995م، ص111.

الإنسان، كلاهما يمثل النشوة الكاملة"[1].

إذن فالمجون عند أبي نواس هو التحرر من كل قيود، وهو الحرية التي ينشدها الجميع ويبتغون الوصول إليها سواء كانوا أغنياء أو فقراء، أسيادا أو عبيدا، فالمجون هو سبيلهم للخروج من حالات الكبت والقيد، وهو الشيء الوحيد الذي يتساوى فيه الجميع، فالكل لهم الحق في ممارسته ودخول عوالمه الواسعة من غير الصدام بقواعد أو قوانين تردعهم أو تمنعهم أو تعيقهم من بلوغ النشوة واكتمالها، فهم يتجاوزون فيه الممنوع إلى المباح والمحرم إلى الجائز والأمر والنهي والزجر والإلزام والإجبار إلى ما هو عكس ذلك كله.

والمتفق عليه أن المجون يتناقض ونظام القيم والمبادئ الأخلاقية التي لا طالما دعت إليها العرب وحرصت على التغني بها في أشعارها،"غير أن أبا نواس يتجاوز كل هذا فهو يرى أن الأخلاق بمثابة قواعد إلزامية لا تعطي الحرية للذات وبخاصة المبدعة منها فإن امتثلت لجانب الأخلاق لم يسعفها ذلك النظام في ممارسة طقوس الشعر الحقيقية ولا حتى الدين الذي يشكل مجموعة تلك القواعد الأخلاقية ذلك أن الدين عنده يقف حاجزا في طريق الشعر وفي تحقيق الغاية منه، تلك الغاية التي لا حدود فيها ولا صدود إنما هي تمازج وانصهار للذات الإنسانية والحياة معا"[2].

ولعل هذا هو مكمن الفروقات التي كانت بين أبي نواس وبين الشعراء التقليدين الذين بقوا يقدمون ولاءهم وطاعتهم للنهج القديم ذلك "أن هذا الأخير يصدر عن التأمل الذهني، فيلاحظ ويصف، بينما يرفض أبو نواس كل معرفة لا تكون معاناة ذاتية وغبطة وشعورا بالتآلف مع الكون، وفي هذا ما يفسر محاولة أبي نواس أن يخلق باللغة السعادة الضائعة، فالصور التي يخلقها، بداء من الأشياء المحسوسة الفانية لا تهدف إلى وصف هذه الأشياء الخارجية بذاتها، وإنما تهدف إلى أن تطيل حركتها الداخلية كأن الأشياء هي التي تكشف عن نفسها في ذات الشاعر، فكل صورة رمز،

1-أدونيس، الثابت والمتحول، ج2 ، ص111.

2- سيمياء النص الأدبي، أنور المرتجى، دار إفريقيا الشرق، ط1، الدار البيضاء، 1987،ص 95.

والكلمات جزء من حركة النفس ومن حركة الشيء، وهكذا يخلق الشاعر عالما سحريا يسيطر فيه على الأشياء والأخلاق والعادات، خارج كل قمع أو كبت، سواء كان اجتماعيا أو دينيا"[1].

ولعل هذا ما جعله يشتهر بلقب شاعر الخمرة الأول، فهو الذي أعطاها ذلك المعنى الروحي ورفعها إلى مرتبة أن تصبح هي بداية كل شيء بل تسبق البشر والأشياء والله بحد ذاته لأن احتساءها كفيل بإخراج شاربها من حالة الوعي إلى اللاوعي وإدخاله إلى عالم أكثر تآلفا مع الكون وأكثر غبطة وهذا هو مكمن الفرق الذي بين أبي نواس والشاعر القديم الذي يركز في صوره على إجهاد عقلي وتأمل ذهني فلا يصف الشيء إلا إذا لاحظه جيدا وتمكن من جميع خباياه ودقق وركز فيه؛ بينما أبو نواس يرى أن المعرفة تكون في إطار مكابدة ذاتية ومعاناة داخلية وغبطة تتبعها نشوة لا متناهية "فالصور التي يخلقها بدءا من الأشياء المحسوسة الفانية لا تهدف إلى وصف هذه الأشياء الخارجية بذاتها، وإنما تهدف إلى أن تطيل حركتها الداخلية؛ كأن الأشياء هي التي تكشف عن نفسها في ذات الشاعر، فكل صورة رمز والكلمات جزء من حركة النفس ومن حركة الشيء، وهكذا يخلق الشاعر عالما سحريا يسيطر فيه على الأشياء والأخلاق والعادات خارج كل قمع أو كبت، سواء كان اجتماعيا أو دينيا"[2].

"ولقد كانت الخمرة أكثر الأشياء التي منحت أبا نواس تلك الجرعة من الغبطة ليتمكن من أن يخلق باللغة السعادة المنشودة، وقد بلغ ولهه بها أن كان في أغلب قصائده يبدأ بها ويتغنى بجمالها وما تفعله بشاربها وهو بهذا يعلن رفضه علانية لتلك الوحدة الموضوعية الطللية للعمود الشعري والتي عرفت عند العرب واشتهرت قصائدهم بها"[3]، غير أن الجدير بالذكر أن أبا نواس في دعوته إلى هجر المقدمة الطللية لم يكن يذكر هذا في مقدمات مدائحه ولم تكن له أي إشارة لذلك إنما كان يمارس دعوته في قصائده ومقطوعاته الشعرية التي يفتتح بها خمرياته وله منها ما يقارب الأربعين قصيدة

1- أدونيس، الثابت والمتحول (تأصيل الأصول)، ج2، ص112.
2- المرجع نفسه، ص112.
3حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، دار المعارف بمصر- القاهرة، ط1، ص125.

ومقطوعة خمرية تحمل دعوة صريحة للثورة عليها، و إلى تركها واستبدالها بوصف الخمرة ومجالسها يقول في هذا:"

عاج الشقِي على دارٍ يسائِلها وعدت أسأل عن خمارةِ البلدِ
لا يرقِئ الله عيني من بكى حجرا ولا شفى وجد من يصبو إِلى وتدِ
قالوا ذكرت دِيار الحيِ مِن أسدٍ لا در درك قل لي من بنو أسدِ
ومن تميم ومن قيس وإِخوتهم ليس الأعاريب عِند اللهِ مِن أحدِ
دع ذا عدِمتك واِشربها معتقة صفراء تعنِق بين الماءِ والزبدِ
مِن كفِ مختصِرِ الزنارِ معتدِلٍ كغصنِبانٍ تثنى غيرِ ذي أودِ
أما رأيت وجوه الأرض قد نضدت وألبستها الزرابي نثرةالأســـد
حاك الربيع بها وشيا وجللها بيانع الزهر من مثنى ومن أحـد[1]

ويقول في موضع من قصيدته آخر:

دعِ الأطلال تسفيها الجنوب وتبلي عهد جِدتِها الخطوب
وخلِ لِراكِبِ الوجناءِ أرضا تخب بِها النجيبة والنجيب
بِلاد نبتها عشر وطلح وأكثر صيدِها ضبع وذيب
ولا تأخذ عنِ الأعرابِ لهوا ولا عيشا فعيشهم جديب
دعِ الألبان يشربها رِجال رقيق العيشِ بينهم غريب
إِذا راب الحليب فبل عليهِ ولا تحرج فما في ذاك حوب
فأطيب مِنه صافِية شمول يطوف بِكأسِها ساقٍ أديب
أقامت حِقبة في قعرِ دنٍ تفور وما يحس لها لهيب
كأن هديرها في الدنِ يحكي قِراة القسِ قابله الصليب
تمد بِها إِليك يدا غلامٍ أغن كأنه رشأ ربيب
غذته صنعة الداياتِ حتى زها فزها بِهِ دل وطيب
يجر لك العِنان إِذا حساها ويفتح عقد تكتِهِ الدبيب

1-أبو نواس، ديوانه، ص46.

وإن جمشته خلبتك مِنه طرائِف تستخف لها القلوب
ينوء بِردفِهِ فإذا تمشى تثنى في غلائِلِهِ قضيب
يكاد مِن الدلالِ إذا تثنى عليك ومِن تساقطِهِ يذوب

إلى أن يقول:

فهذا العيش لا خِيم البوادي وهذا العيش لا اللبن الحليب
فأين البدو مِن إيوانِ كِسرى وأين مِن الميادينِ الزروب
غررتِ بِتوبتي ولججتِ فيها فشقي اليوم جيبكِ لا أتوب[1]

"ولا يقف أبو نواس في تجاوزه عند الحدود التي ذكر؛ بل يتخطاها إلى انتهاك المحرمات ويتجسد ذلك في إصراره على مقارعة الخمرة، والخمرة كما هو معروف أم الخبائث،وهي مدعاة إلى اقتراف الذنوب والوقوع في الخطيئة بأنواعها، ولعل هذا الشعور يتقاسمه جميع البشر؛ ذلك أن كل ممنوع ترغبه النفس وتميل إليه حتى وإن لم يتم الإفصاح عنه، إلا أنه يبقى ضمن المكبوتات النفسية"[2]، الأمر الذي تفطن له أبو نواس وتجرأ على النبش فيه وإخراجه والتعبير عنه علانا في شعره، وهذا ما يعني أن الشعر عند أبي نواس"لا يهدف إلى تغيير الحياة وحسب، وإنما يهدف كذلك إلى تغيير الإنسان، وتكمن جدة أبي نواس إذن في الكشف عن الطاقات المكبوتة في الإنسان، وفي تجاوز الثنائية بين الذات والكون، ومن هنا لا يرفض أبو نواس التقليد الشعري الماضي وحده؛ وإنما يرفض كذلك التقليد الديني، فالشعر عنده من هذه الناحية فعل حياتي يعوض عن نقص شامل"[3].

1-أبو نواس، ديوانه، ص11.
2 ينظر: حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، ص134-135.
3-أدونيس، الثابت والمتحول(تأصيل الأصول)، ج2،ص111.

ج – مسلم بن الوليد*:

يعد من أبرز شعراء العصر العباسي، وقد لقب بالشاعر المفلق؛ لأنه يستعمل في شعره الغريب من الألفاظ والتراكيب اللغوية والمحسنات البديعية حتى قيل أن: "أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد جاء بهذا الفن الذي سماه الناس بالبديع"[1]، وقيل أيضا إنه: "أول من تكلف البديع من المولدين، وأخذ نفسه بالصنعة، وأكثر منها، ولم يكن في الأشعار المحدثة قبل مسلم إلا النبذ اليسيرة"[2]، ولعل السبب في جعله من المفسدين للشعر لجوءه إلى الصنعة البديعية كثيرا في أشعاره؛ ما جعل أنصار القديم يتهمونه بذلك.

"ولقد كان مسلم على معرفة جيدة بنماذج الشعر العربي القديمة والحديثة، إذ سجلت له مقدمات لقصائد له –لاسيما التي كان موضوعها المدح–بداياتها ذات طابع تقليدي موروث، وقد ظهر تمسكه فيها بتفاصيلها وعناصرها وأشكالها بشكل بائن،خصوصا ما هو شائع بالمقدمة الطللية"[3]، غير أن المتتبع لقصائده بعد هذا يجد قد أسقط الكثير من أصولها وبدأ يخفف وصف الصحراء والرحلة والناقة، وهي كلها عناصر كان الشعراء يعمدون إلى وصفها واستبدلها بالخمرة ووصف مجالسها، ولعل السبب الدافع لذلك بحسب الدارسين أنه كان قد تأثر بأبي نواس وغيره من شعراء المجون؛ الذين أيقنوا أن مشاعر الصحراء والبكاء على الأطلال ومظاهر البادية لم يعد لها

*مسلم بن الوليد الأنصاري، بالولاء، أبو الوليد، المعروف بصريع الغواني(000 – 208 هـ = 000 – 823 م): شاعر غزل، هو أول من أكثر من (البديع) وتبعه الشعراء فيه. وهو من أهل الكوفة. نزل بغداد، فأنشد الرشيدَ العباسيَّ قوله: (وما العيش إلا أن تروح مع الصبى وتغدو، صريع الكأس والأعين النجل) فلقّبه بصريع الغواني، فعرف به. قال المرزباني: اتصل بالفضل بن سهل فولاه بريد جرجان فاستمر إلى أن مات فيها. وقال التبريزي: هو مولى أسعد بن زرارة الخزرجي، مدح الرشيد والبرامكة وداود ابن يزيد بن حاتم ومحمد بن منصور صاحب ديوان الخراج ثم ذا الرياستين فقلده مظالم جرجان. ينظر: الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، ط.15، 2002م، ج.07، ص223.

1–الآمدي، الموازنة، ج1، ص7.

2– ابن رشيق، العمدة،ج1،ص 75.

3 ينظر: حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، ص198.

حضور في هذا العصر، وأنه لم يعد يجدي نفعا ذكرها في خضم ظروف الحضارة الجديدة، فكان هذا سببا رئيسا للتحول عنها وذلك بالتخفيف منها والانسلاخ عنها شيئا فشيئا؛ مما جعل مظاهر المقدمة الطللية تتراجع كي لا نقول أنها أقصيت تماما.

فقد كان مسلم يوظف بعض جزئيات المقدمة الطللية في قصائده ومن أمثلة ذلك فاتحة قصيدته في مدحه للمنصور بن يزيد يقول فيها:

هاجت وساوِسه بِرومة دور دثر عفون كأنهن سطور
أهدى لها الإِقفار حتى أوحشت مِن بعدِ أنسٍ زائِر وغيور
جرتِ الرِياح بِها وغير رسمها هزِم الكلا داني الربابِ مطير
أبكى نعم أبكاه ربع بِاللِوى تسفى عليهِ مع العجاجِ المور
خلتِ الدِيار وكان يعهد أهلها وأجد بِالأحبابِ عنها مسير
تاللهِ ما إِن كاد يقتلني الهوى لولا رسوم بِالعقيقِ ودور[1]

نلاحظ من الأبيات هذه أن مسلم يصف الأطلال الباقية من منزل حبيبته ويرسم موضعها ويذكر كيف أنها اندثرت وتلاشت بفعل قوى الطبيعة كالأمطار والرياح والعواصف، ويذكر أيضا مشاعره التي اختلاجته عندما رأى ذلك، وكيف أنه حزن حد الهلاك غير أنه لم يذكر تلك المعالم الباقية بل اكتفى بالإشارة فقط لموضعها بعكس ما كان واردا عن الشعراء الجاهليون من إسهابهم في الحديث عنها وعن بقايا المنازل وعن الحيوانات التي خلفت مكانها واستتب لها العيش فيها، وهو ما فعله أغلب الشعراء العباسيين فأخذوا يحذفون كل مرة عنصر منها إلى أن أسقطوها.

وهو في وصفه هذا للأطلال وابتداءه بها-وإن كان لم يأت بها كاملة كما جاءت عن القدامى- لا يعني أنه ابن البادية وأنه عايش جميع ظروفها وحياتها وأنه وصفها بعين من رآها وجمعته علاقة بمن كان يسكنها ثم رحل عنها فشعر بالوحشة والحسرة والحزن عندما رأى بقايا ذلك المنزل الذي جمع ذكريات خليلته، إنما فقط استشعر ذلك في مخيلته وعبر عنه، وهو في هذا يسير على نهج القدامى

1- مسلم بن الوليد، ديوان صريع الغواني، نقحه وصححه: حسن أحمد البنا، المكتبة العلامية-مصر-، ص39/38.

ويتبع طريقتهم؛ فهو لا يعدو أنه مجرد تقليد، ويؤكد لنا هذا حسين عطوان ذلك في قوله"إن وصف الأطلال ليس أكثر من قالب فني تقليدي استغله مسلم وأمثاله من الشعراء العباسيين استغلالا جيدا، فقد طرحوا منه مظاهر البداوة التي مثلتها في مقدمات الجاهليين آثار الديار، وأضفوا عليها من رقتهم ورهافة حسهم ما جعله ملائما لعصرهم وأذواقهم، فإذا هو يتسع عواطفهم وتجاربهم، وإذا هم لا يخرجون عن التقاليد الفنية التي ارتضاها جمهور الممدوحين ومن كان يحيط بهم من العلماء الذين كانوا يدعون إلى التمسك بتلك التقاليد"[1].

وقد شمل هذا التقليد الألفاظ والمعاني أيضا، فأحسنوا في ذلك وأجادوا، لأن المتأخرين حاولوا أن يكتبوا بطريقة المتقدمين وأن يثبتوا ذواتهم أيضا يقول الصولي مدافعا عنهم:"إن ألفاظ المحدثين منذ عهد بشار إلى وقتنا هذا، كالمتنقلة في معان أبدع، وألفاظ أقرب، وكلام أرق، وإن كان السبق للأوائل، بحق الاختراع والابتداع، والطبع والاكتفاء، وأنه لم تر أعينهم ما رآه المحدثون، فشبهوه عيانا، كما لم ير المحدثون ما وصفوه هم مشاهدة، وعانوه مدة دهرهم، من ذكر الصحاري والوحش والإبل والأخبية ، فهم في هذا أبدا دون القدماء، كما أن القدماء فيما لم يروه أبدا دونهم.وقد بين هذاأبو نواس بقوله:

صِفة الطلولِ بلاغة القِدمِ فاِجعل صِفاتك لِابنةِ الكرمِ

ثم يقول فيها:

تصف الطلول على السماع بها أفذو العيان كأنت في الفهم؟

وإذا وصفـــت الشـيء متبعـا لم تخـل من زلـل ومن وهـم

ولأن المتأخرين يجرون بريح المتقدمين، ويصبون على قوالبهم، ويستمدون بلعابهم، وينتجعون كلامهم، وقلما أخذ أحد منهم من متقدم إلا أجاده وقد وجدنا في أشعار هؤلاء، معاني لم يتكلم

1- حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، دار المعارف بمصر- القاهرة-، ط1، ص157.

القدماء بها، ومعان أومأوا إليها، فأتى بها هؤلاء وأحسنوا فيها، وشعرهم مع ذلك، أشبه بالزمان، والناس له أكثر استعمالا، في مجالسهم وكتبهم وتمثلهم ومطالبهم"[1].

والمتأمل في أشعار مسلم يجد أنه لم يخرج عن سنن الأولين جملة في صنعة الشعر إلا أنه أراد أن يشق طريقا مختلفا يميزه، ولعل هذا أمر طبيعي مقارنة بتغير العصر والزمان، وقد كان اعتماده في شعره على مقاييس العرب مقتصرا على طريقة الوصف والإصابة فيه، وصحة معانيه، كذلك المقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتحامه مع تركيب القصيدة وهذا بتحليل من النقاد الذين أثنوا على أسلوبه، ومما لا شك فيه أن إعجابهم بطريقة تعبيره لا لشيء إلا لأنها شائعة عند العرب وتشبه طريقتهم .

وقد تمكن مسلم بذوقه وحذاقته ومهارته الشعرية أن يبدع في قول الشعر، ويتفنن في صنعته، فكان شعره"لا يكاد يخلو من صورة بيانية بديعة. وجمع في شعره بين مواتاة الطبع وإحكام الصنعة، حتى ليلتبس الأمر على قارئ لشعره، فلا يعرف فيه موطن الصنعة...فقد بلغ بالبديع قريبا من الكمال...ولم يصل به إلى درجة التكلف"[2].

وبرغم من أنه قد كان من المقلدين في الكثير من طرائق تعبيره وأساليبه الشعرية، إلا أنه كان مجددا أيضا؛ فقد ظهرت ملامح الحداثة في شعره، ولعل هذا سبب اعتباره من المفسدين للشعر؛ وإن كان أغلب النقاد يقرون أن في ذلك الإفساد حداثة فنية تحمل الكثير من الجمالية والشعرية، لا سيما ما تعلق باتجاه الإيقاع ومنحى الاستعارة. ومما أخذ عليه من النقاد في منحى الاستعارة قوله:

رمت السلو وناجاني الضمير بِهِ فاِستعطفتني على بيضاتِها الحجل

1-الصولي، أخبار أبي تمام، شرح و تح: خليل محمود عساكر، محمد عبده عزام، نظير الإسلام الهندي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر،ط1، ص 17/16.

2- أحمد عبد الستار الجواري، الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري،مطبعة المجمع العلمي العراقي، ط1،بغداد، 1991، ص246،247.

فما الذي أعجبه من هذه الاستعارات قبحها الله؟ لو قال "الكلل" لتخلص، وأبدع فكان تبعا لامرئ القيس في جودة الاستعارة"[1].

الملاحظ هنا أن استعارة امرئ القيس من الاستعارات الجيدة التي يجب الأخذ بها برأي النقاد"فبيضة الحجل للمرأة عند مسلم غير مقبولة لأنه لم يكن مقلدا بدقة لامرئ القيس ثم إنه قصد بـ"الحجل" الكلل، وهي إحالة ثانية بالكلام تبعده عن الأصل كما جاء عند امرئ القيس، وهذا نظر يقع خارج حقل الشعر الذي ينبغي أن ننظر إليه على أنه حقل تخييل لا حقل تعقيل"[2]؛ وبالتالي فقد عد النقاد هذا الخروج عن القديم الشائع عيبا في الأسلوب، إلا أن مسلم في هذا التجاوز يتخطى التقليد المتوارث ويرتفع إلى مستوى إنتاج خطاب فني حداثي.

هذا بالنسبة للاستعارة أما فيما يخص الإيقاع فقد كان لمسلم أسلوب أكثر إبداعا وجاذبية، كان الأساس فيه توليد عناصر ومكونات البنية الإيقاعية في شعره، ونحن في هذا لا نقصد ما كان شائعا في عصره من اعتماد الأوزان الطويلة والقصيرة الخفيفة المصحوبة بإيقاع غنائي مطرب وإنما نقصد المحسنات البديعية التي تحوي في طبيعتها إيقاعا داخليا يعطي اللمسة المميزة لأسلوب لغته؛ كالترصيع مثلا والذي جنح إليه في أكثر من موضع مثال على ذلك قوله[3]:"

كأنه قمر أو ضيغم هِصر أو حية ذكر أو عارِض هطِل

أيضا اعتماده على بديع التجنيس كقوله:

يا صاح إن أخاك الصب مهموم فأرفق به إن لوم العاشق اللوم[4]

ويعد النقاد بيته التالي في الخمر من التجنيس القبيح يقول فيه

سلت فسلت ثم سل سليلها فأتى سليل سليلِها مسلولا

1- ابن رشيق، العمدة،ج1، ص 272،273.

2-أدونيس سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص178.

3- ابن رشيق، العمدة، ج2، ص28.

4-ابن المعتز، البديع، شرحه وحققه: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت-لبنان-،ط1، 2012، ص32.

لطف المزاج لها فزين كأسها بِقِلادةٍ جعِلت لها إِكليلا
قتِلت وعاجلها المدير فلم تفِظ فإِذا بِهِ قد صيرته قتيلا[1]

ويعتبر البيت الأول من قبيح التجنيس الذي استنكره النقاد، وقد"أرسلت سلت من المعصرة، ثم سلت من الدن، وسل سليلها: البول هذا قول الباهلي، وقال أبو علي، والذي أراه أنها سلت من المعصرة، ثم سلت من الدن، ثم سلت من الكأس عند شربها، وقوله: جعلت لها إكليلا أي رفعها المزاج، فكان الحباب لها كالقلادة، فجعلها إكليلا لأنها في الرأس"[2].

لكن بالمقابل لا يمكن أن نغض الطرف عن المتغير الأسلوبي الغير مألوف الذي استطاع يولده مسلم بن الوليد، إذ إن تكراره المتتابع للفعل (سل، سليلا، مسلولا) يتناسب والتنظيم المتناسق في زمن الأصوات مع ما ترمز إليه في الواقع "إذ إن نظم الجملة الشعرية في البيت، على الصعيد الصوتي، يجري على وتيرة ثلاثية الأصوات (س، لام، م) يكاد اللسان يتعثر بنطق هذا الأسلوب النظمي لقيامه على تكرار متشابه، يربك اللسان نطقا، ويشكل في الإفهام وعيا، ولما كان سياق الحال للواقع الموصوف هو(السكر) أي إرباك السلوك تصرفا، وإشكال العقل عن الإدراك فكرا، وهذا نمط أسلوبي يوحي بتناسب أداء الأصوات عند النطق مع دلالتها العبيرية، أي تناسب السياقين الحالي(الواقع) والنصي، فكان هذا منبها أسلوبيا باعثا على شد انتباه القارئ أو المتلقي، وإثارة خياله، وفي هذا الكلام يعبر عن المعنى والأسلوب في سياق النص الشعري يبرز فرادة التعبير الشعري"[3].

و يعمد في بيت آخر له إلى توظيف منحى أسلوبي آخر يندرج ضمن باب البديع الإيقاعي فيقسمه إلى أربع جمل متناسبة ومتساوية، وقد أعجب ابن المعتز ببيته الشعري الذي قال فيه:

موفٍ على مهجٍ في يومِ ذي رهجٍ كأنه أجل يسعى إِلى أملِ[4]

1- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج2،ص838.
2- الحاتمي، حلية المحاضرة،ج2، تح: جعفر الكتابي، دار الرشيد للنشر،ط1979،1،ص 149،150.
3-حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، ،ص 272.
4- ابن قتيبة، المصدر السابق،2/ص843.

كذلك قوله:

والدهر آخِذ ما أعطى مكدِر ما أصفى ومفسِد ما أهوى له بِيدِ[1]

من هذا الأسلوب نلاحظ أن مسلم كان يحرص على أن يبرز المكونات الصوتية الإيقاعية للغة الشعر في منحى مميز؛ وذلك من خلال ترتيب عناصره في سلسلة الكلام الشعري، ترغم القارئ على التركيز والانتباه لها، فإذا هو غفل عنها أو حاول النظر إلى النص الشعري بمنظار يخرج به عن السياق الذي وضع له النص فإن ذلك سيشوه النص ويفسده، فإذا حلل تلك العناصر التي تحتويها سلسلة الكلام الشعري اكتشف دلالات خاصة مميزة، ما يجعل الطريقة التي يكون فيها الكلام معبرا، والأسلوب يمنح التعبير سمة و فرادة يختص بها دون غيره.

والظاهر من كل هذا أن مسلم كان أشد عناية بشعره وصنعته مع حرصه على أن يكون ذا طبع تختفي الصنعة بين طياته دون أن تظهر للقارئ، وبهذا يمكننا القول إنه كان يقلد الشعراء القدامى في نظم الشعر، ويعنى بالألفاظ وأساليب الصياغة كما ورد عن معاصريه أمثال بشار وأبي نواس غير أن سير أسلوبه الشعري ضمن حركة ووتيرة واحدة، جعل اهتمامه الأكبر على مقومات أسلوبه الشعري في الظاهر، ما جعل النقاد التقليديون يرون الحداثة في أسلوبه إفسادا وخروجا عن طريقة الأوائل.

1-ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 2/ص833.

الفصل الثاني

مقومات عمود الشعر عند أبي تمام

1- شعرية أبي تمام بين قاعدة العمود و التجاوز .
2- تجليات شعرية التجاوز عند أبي تمام.
3- ردود أفعال المعيار من شعرية التجاوز.

1- شعرية أبي تمام بين قاعدة العمود والتجاوز:

شغل أبو تمام النقد العربي القديم، فقد قامت حوله خصومات كثيرة أفرد لها النقاد القدماء كتبا للحديث عنها ككتاب"الموازنة بين الطائيين" للآمدي وكتاب "أخبار أبي تمام" للصولي ، فتلك الخصومات خلفت وراءها ركاما من البحوث والدراسات التي حاولت تسليط الضوء على شعرية أبي تمام، وبرغم كل هذه الدراسات إلا أن أغلبهذهالدراسات كان فيها نوع من الانتصار للقديم؛ إذ لم تكن تلتفت إلى التجديد الذي أحدثه في شكل القصيدة من حيث مقدماتها ومواضعها ومن حيث اختراعه لألوان أكثر حداثة، بل إن نظرتهم كانت قاصرة على الجزيئات والتفاصيل الصغيرة من المعاني والصور ومحاولة موازنتها ومقارنتها بالشعراء السابقين فقد "كان النقد مع ذلك في القرن الثالث الهجري دون مستوى الإبداع الشعري، وقد اقتصر جهد النقاد على قبول الشعر المحدث، فهم لم يعرفوا بالتالي كيف ينظرون إليه، ولهذا بقي التنظير الاتباعي سائدا، ومن هنا كان لابد لمن يريد أن يدرس هذا التحول أن يعود إلى النتاج الشعري ذاته[1].

والحقيقة أن أبا تمام قد نجح في تجديده للشعر العربي، وقد لاحظ النقاد القدماء ذلك. غير أن اصطدام تجديده بأذواقهم ومعاداتهم لهذه الألوان الجديد وإحساسهم الجمالي الذي لم يألف سوى القديم جعلهم لا يستطيعون قبوله، خاصة وأنهم جبلوا على موروث جمالي شعري قديم يصعب زعزعته، ولذلك وصفوا أبا تمام بكثير من الأوصاف التي تعني في مجملها تجاوزه لصنيع القدامى وتمرده على قاعدتهم الشعرية الأولى، فمثلا يقول الآمدي في موازنته عن أبي تمام أنه:"شديد الكلفة، صاحب صنعة، ويستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه شعر الأوائل ولا على طريقتهم، لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة"[2]. وحكم عليه البعض على أنه من الخطباء لا من الشعراء، كما روى المرزباني عن دعبل الخزاعي الذي عد أبا تمام مجرد خطيب تاه في طريق النظم لا يلوي على شيء

1- أدونيس، الثابت والمتحول،ج2، ص176.

2-الآمدي، الموازنة بين الطائيين، ص11.

إذ قال:"لم يكن أبو تمام شاعرا، إنما كان خطيبا، وشعره بالكلام أشبه منه بالشعر"[1]. وفي السياق نفسه يخاطب الآمدي أبا تمام قائلا:"قد جئت بحكمة وفلسفة ومعانٍ لطيفة حسنة، فإن شئت دعوناك حكيما أو سميناك فيلسوفا، ولكن لا نسميك شاعرا ولا ندعوك بليغا؛ لأن طريقتك ليست على طريقة العرب، ولا على مذهبهم"[2]. يتضح من هذا أن الموقف المحافظ والذي أخرج أبا تمام من دائرة الشعراء ووضعه في مصاف الخطباء هو موقف بعيد عن الموضوعية في أحكامه النقدية، وقد عبر عن هذا الجرجاني فقال وهو يصف أحدهم :"فإذا نزلت به الى أبي تمام وأضرابه نفض يده، وأقسم واجتهد أن القوم لم يقرِضوا بيتا قط، ولم يقعوا من الشعر إلا بالبعد"[3].

فقد بانت نيتهم من ردود أفعالهم وأقوالهم أنهم يسعون لتكريس مبدأ النموذج القديم والرؤية الفنية التقليدية، فكل خروج عنها هو إقصاء من المضمار الشعري جملة وتفصيلا، إذ لم يكن لهم مجال لتقبل تجديدٍ في الشعر يخالف القديم، وبالتالي عدوا خصوما لأبي تمام وخصوما للشعر المحدث، وما ردود أقوالهم بتسفيه محاولات المولدين الشعرية إلا لإحباط مشروعهم في خلق نهضة شعرية تتجاوز القديم وتستجيب لمقتضيات التطور الحضاري.

إن هذه الخصومات بين أنصار القديم والمحدثين كانت بمثابة منعطف في تاريخ الأدب العربي انقسم فيه أهل النقد والأدب بين مناصر لأبي تمام ولنهج الحداثة، وبين معارض له مستنكرٍ لهذا التيار الجديد، ولعل وراء كل هذا منفعة خدمت الأدب أيما خدمة لاسيما ما جاء به أبو تمام من استعارات غريبة ومعاني بعيدة وعناية بمواطن التجديد والتجاوز بالخروج عن المألوف الشائع، وبالتالي"شكلت الحركة النقدية التي دارت حول أبي تمام جزءا من الصراع بين حرية الشاعر في الإبداع ومعيارية النقد العربي"[4]، الأمر الذي ولد اصطداما عنيفا بين شعره وبين المعيارية النقدية،والتي كانت قد بسطت

1-المرزباني، الموشح، ص373.

2- الآمدي، الموازنة بين الطائيين، ص381.

3-الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ج1، ص8، 9.

4-سعيد مصلح، شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد، جامعة أم القرى، السعودية، 1402هـ، ص19.

نفوذها على فكر النقاد وتوجههم، فإن كان من أهم ركائزها الطبع، والوضوح والتقارب وعدم التنافر وقرب المأخذ، فإن أبا تمام قد جاء بعكس ذلك من خروج عن المألوف واعتماد الغموض والغرابة والجنوح إلى استعمال البديعوالإكثار منه لدرجة المبالغة، وهذا كفيل بجعله يخرج عن عمود الشعر المعروف ولعل هذا أهم المآخذ على أبي تمام.

غير أن الصولي يقف موقف دفاع عن الشعر المحدث وبخاصة شعر أبي تمام فيقول فيه:"وليس أحد من الشعراء -أعزك الله- يعمل المعاني ويخترعها ويتكئ على نفسه فيها أكثر من أبي تمام، ومتى أخذ المعنى زاد عليه ووشحه ببديعه وتمم معناه فكان أحق به"[1]، والظاهر من قول الصولي أنه متجاوب مع تجربة أبي تمام الإبداعية، فقد استحسن الكثير من شعره في أثناء اتباعه أخباره، ولعل هذا سببا جعله ينصرف إلى الكلام عن الحداثة ويوجه نظره إليها، وقد فصل لنا أدونيس رأيه فيها في هذه النقاط:[2]

1- العلاقة بين القديم والحديث: يشير الصولي إلى هذه العلاقة فيقول بأنه لا ينكر أن للأوائل السبق بشيئين؛ "الابتداء" و"الطبع"، وعلى هذا يقسم المحدثين أو "المتأخرين" إلى قسمين، قسم يتابع المتقدمين ويقلدهم، وقد يجيد بعضهم أحيانا، المعاني التي يتبعونها، وقسم يبتكر معاني لم يعرفها القدماء، وهذا عائد إلى ارتباط هؤلاء بالوسط الطبيعي—الاجتماعي- الذي يعيشون فيه ويصدرون عنه، وفي ذلك ما يشير إلى أن تقييم الشعر لا ينفصل عن وسطه وظروفه، ومن هنا فإن الأوائل، في ما رأوه وشبهوه عيانا، يفوقون المحدثين، أما المحدثون فيما رأوه وشبهوه عيانا، فإنهم يفوقون الأوائل.

2- نشوء لغة شعرية جديدة: وقد ترتبت عن هذه الحقيقة نتائج هي أن المعنى عند المحدثين صار أكثر إبداعا، لا من حيث تعميق المعاني القديمة وحسب، بل أيضا من حيث ابتكار معاني جديدة لم تخطر للأوائل، وهي أن المعنى الجديد أدى إلى استخدام ألفاظ قريبة، مما أدى بدوره إلى أن الكلام أو

1-الصولي، أخبار أبي تمام، ص53.

2 ينظر: وحيد صبحي كبابة: الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997، ص83

أسلوب التعبير صار أكثر رقة وسهولة، فالشعر المحدث لم يستخدم الألفاظ الصحراوية القديمة، بل استخدم ألفاظ الحياة المدنية، وهذا هو السر في تحول الناس عن الشعر القديم إلى الشعر الجديد .

3- مقياس الشعر: وبناء على هذا التحول في أسلوب التعبير الشعري، نشأ مقياس آخر جديد للشعر...جودة الشعر لم تعد ترتبط ضرورة بأولويته، بل إن معنى الأولوية قد تغير تماما فلم يعد تابعا للقدم في الزمان، وإنما صار تابعا لجودة الشعر، فالابتداء هو ابتداء الجودة لا ابتداء الزمان.

4- الجودة البادئة أو معنى النقد: وإذا اكتملت عند الصولي قاعدة النظر فإن تطبيقها أصبح لديه سهلا وواضحا، وشرط كل ناقد للشعر أن تكون له قاعدة نظر، ومعنى أن تكون للناقد هذه القاعدة هو أن يكون أعلم الناس بالكلام منظومه ومنثوره، وأقدر الناس على شيء متى أراده منه، وأحفظهم لأخذ الشعراء، وأعلمهم بمغازيهم ومقاصدهم[1].

والمتأمل في التراث العربي يجد أن لهاجس الحداثة جذورا سبقت أبا تمام، فقد كانت بداية في نتاج بشار وأبي نواس وغيرهم ممن سبق ذكرهم، وكان ما يميز هذا النتاج بالدرجة الأولى هي رفض تقليد الأقدمين ومحاكاتهم والسير على منوالهم، والتركيز على محاولة إثبات التفرد والسبق في ابتكار نماذج جديدة، ما يعني جدية الهاجس الحداثي عندهم، وأنه لم يكن محض صدف وإنما كان يركز على نظرة جديدة مغايرة "فقد صار هاجس الحداثة عندهم محكوما بفكرة التجاوز؛ وتعني هذه الفكرة، على صعيد الإبداع وبخاصة الشعري، أن يعيش المبدع دائما في حركة تدفعه إلى أن يكون دائما غير ذاته، وغير الآخرين، فكأنها تقول له:لكي تظل موجودا باستمرار؛ لابد أن تتجاوز نفسك وغيرك باستمرار"[2].

ومنه بدأت تتزعزع فكرة الأصل والامتثال المطلق للقديم، ويحل محلها استمرار في حركة الإبداع المصاحبة بالضرورة لكل عصر ولكل زمن، وليست مقتصرة على الماضي فقط ، ويرى أدونيس أن"الفكرة الأساس في نزعة الحداثة على الصعيد الشعري في المجتمع العربي تكمن في إدراك التماثل

1-أدونيس، الثابت والمتحول،تأصيل الأصول، .ص.178-179.

2-أدونيس، الثابت والمتحول، ج3، ص266.

بين اللغة والعالم بوجهيه: الظاهر والباطن، الموضوعي والذاتي، أعني في رفض القول بأن اللغة هبوط على العالم، وفي القول على العكس بأنها انبثاق منه؛ أي في التوكيد على أنها إبداع أو اصطلاح إنساني وليس توقيفا إلهيا كما يعبر بعض اللغويين العرب، انطلاقا من هذا التماثل، أخذ الشعراء وفي طليعتهم أبو نواس وأبو تمام والمتصوفون، يستكشفون عالم الأشياء و يستقرئون كتاب الكون، أخذوا يخلقون المطابقات قبل بودلير بزمن طويل بين الكون ولغتهم وبينه وبين ذواتهم وتخيلاتهم، لم يعودوا بداء من ذلك ينظرون إلى الكون من حيث هو مجموعة من الأشياء المخلوقة بل أصبحوا على العكس ينظرون إليه من حيث هو مجموعة من الإشارات والرموز والصور، ولم يعد العالم مكتوبا في نص أصلي أولي بشكل نهائي، وإنما أصبح على العكس كتابا يكتب باستمرار"[1].

يمكن القول إن سيطرة الحضارة والتطور وهيمنة الحساسية المدنية والتعبير القوي عنها قد تجلتا في أعلى مراتبها عند كل من أبي نواس وأبي تمام، فقد اجتمعا في نقطة مشتركة واتفقا بعدها على السير في منحى واحد يرفض القديم، غير أن لكل منهما طريقته الخاصة في الإبداع والتجديد، فقد نظر"أبو نواس إلى العالم حوله كما هو، وعاشه كما هو، ورسم له صورة حية بالكلمات، مطابقا بين الحياة والشعر، ونظر أبو تمام إلى العالم حوله كما هو، وعاشه كما هو، لكنه تجاوزه وخلق عالما فنيا، وهكذا اتخذت الحداثة عنده بعد الخلق لا على مثال، بينما اتخذت عند أبي نواس بعدا مجازيا، رمزيا"[2].

وبالتالي فإن أبا نواس وأبا تمام قد تمكنا من الخروج عن نمطية التعبير الطبيعي إلى تعبير فني جديد مكنهما من تحقيق تحول كبير في اللغة الشعرية، غير أن هذا التحول لم يشمل النقد ولم يتمكن من تغيير الذائقة النقدية، إذ بقيت تصدر أحكامها في قراءتها للشعر بناء على مقاييس ومقومات الشعر الجاهلي "لذلك أخذوا على أبي نواس ما كان من تجديد شعري عنده (بديع) ولما جاء أبو تمام

1-أدونيس، الثابت والمتحول،ج3، ص267.

2- أدونيس، المرجع نفسه، ج2،ص109.

وبنا شعره على البديع أسلوبا شعريا ومنهجا محدثا صاروا ينظرون إليه خارجا على سنن الأقدمين وعمود الشعر العربي"[1].

والواقع أن أبا تمام قد اجتهد واتكأ على نفسه في تخريج مسلك خاص به، يميز إبداعه الشعري وهو الأمر الذي عده النقاد المحافظون عيبا يخرجه عن دائرة الشعراء ذلك"لأنه شديد الاتكاء على نفسه لا يسلك مسلك الشعراء قبله وإنما يستقي من نفسه"[2]، والحقيقة أن هذا الأمر هو الذي منحه فرادة وتمييزا عما سواه في تناوله للأشياء والنظر إليها وفي طريقة تعبيره عنها، فأبو تمام يرفي تجربته الشعرية أبعادا أخرى تمنح اللغة حيوية وحركة تجعلها مستقلة بذاتها، ولعل هذا وراء اكتفائه بذاته ذلك لأن "فعل شعره يتوالد من طاقته اللغوية الخاصة، إن شعره فعال بذاته، إذا كان شعر أبي نواس يحرك بدافع مما قبل اللغة أو مما وراءها، فإن شعر أبي تمام يحرك بلغته ذاتها-بما تكونه من تداعيات وعلاقات صوتية وتخيلية، كان العالم يموت في دلالات العرف والعادة والتقليد، فانبعثبشعر أبي تمام في دلالات جديدة، وهكذا اتخذ جسدا آخر، وبعدا غير مألوف، لم تعد القصيدة هيكلا يعلو في مكان، بل أصبحت حركة زمنية تتقدم في الزمان لحظة تثبت عالية في المكان"[3].

ولقد رأى أصحاب النظرة التقليدية والقائمة على عمود الشعر العربي في لغة أبي تمام صفة والإبهام، لأنه يقول شعرا في لغته علامات ودلالات تعطي واقعا آخر جديدا ليس هو نفسه الواقع المباشر، إنما فقط هو احتمال مجازي، فقد "كانت القصيدة قبله سطحا يمتد أفقيا، فصارت معه بنية عمقية، وهكذا انفجر السياق القديم للمعاني، لم يعد خيطيا، وإنما أصبح السياق الجديد يقدم للقارئ معنى متعددا؛ أي إمكانية متنوعة لأكثر من معنى، ومن هنا منشأ الغموض. فالغموض نتيجة لاهتزاز الصورة الثابتة في نفس القارئ لعلاقة الدال بالمدلول، وهو اهتزاز أعطى للقارئ انطباعا بأن

1- رحمان غركان، كتاب الشعر، ص276.
2- المرزباني، الموشح، ص23.
3-أدونيس الثابت والمتحول،ج2، ص117.

أبا تمام أفسد وأبطل ما كان صالحا، و دعا إلى فوضى؛ أي إلى ما لا يفهم، لكن أبا تمام كان يؤسس بإفساده هذا، أي في إحلاله احتمالية المعنى، محل يقينيته، مبدأ أساسيا من مبادئ الشعر"[1].

ولعل أبا تمام قد أيقن أن لا تجديد في الشعرية إلا بتحقيق التجديد في لغتها، لهذا انطلق من مبدأ العناية بالمعاني ومحاولة الغوص فيها فكان"لمعانيه البعيدة الغريبة والغامضة صورة واستعارات لغوية تشخصها وتنفث فيها حياة محسوسة، ولم يكن يتحقق له ذلك، من غير استعمال اللغة بمستوى استعاري حسي، وهو ما يميز لغة أبي تمام"[2].

وبهذا يمكن القول إن أبا تمام منح الشعر فضاء جديدا من الحرية، أخرجه من التعبير الجاهز، المرسوم له مسبقا، وقد قدم لنا أدونيس سمات اللغة الشعرية عند أبي تمام وقد كانت بمثابة مقومات أسلوبية جعلته يتميز بها في شعره عن من عكفوا على الالتزام بقاعدة العمود الشعري، وتكريس النموذج القديم، وقد اختصرها فيما يلي:[3]

- استخدم الكلمات بطريقة أصبحت معها توحي بأكثر من معنى، لأنه أفرغها من معناها المألوف، فلقد خلصها من الحتمية وأسلمها للاحتمال، وهذا مما حير قراءه (سامعيه)،وأدى إلى الاختلاف في تفسير شعره.

- ابتكر معاني بعيدة، وصيغا غير مألوفة، وسياقا غريبا.

- غير أن النسق المألوف العادي لتركيب الكلمات، وهذا مما أدى إلى اتهامه بالتعقيد.

- حذف ولم يترك ما يدل على ما حذف، وهذا مما أدى إلى اتهامه بالغموض والصعوبة.

تجديد أبو تمام في الموضوعات الشعرية:

1- أدونيس، الثابت والمتحول،ج2، ص118/117.

2- عدنان حسين العوادي، لغة الشعر الحديث في العراق، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد،1985م، ص76.

3-أدونيس، الثابت والمتحول، ج3، ص19.

لقد عمد أبو تمام إلى الموضوعات الشعرية التقليدية فجدد فيها وحاول التغيير منها وشمل ذلك:

أ- المدح:

فبرغم اختلاف ظروف الحياة وتطورها في كنف الدولة العباسية بقي الشعراء في ذلك العصر محافظين في نظمهم على الأغراض القديمة لاسيما المدح، غير أنهم زادوا في معانيه "وصوره بما يتلاءم مع الحضارة العباسية والحياة الاجتماعية الجديدة وموسم الخلافةوالملك وأعياد البلاط ومناسبات الحرب والسلم"[1]. ولعل ذلك ما فرضته عليهم لغة العصر إذ "نجد في مدائحهم الأحداث السياسية التي وقعت في عصورهم من الفتن والثورات والحروب الداخلية والخارجية على شكل وثائق تاريخية مهمة"[2].

ولم يحد أبا تمام عن هذا الطريق الذي انتهجه الشعراء العباسيون وقد أطلق عليه شعر الحرب إذ كان"أبو تمام أبرز أولئك الشعراء، حيث أبدى وأعاد في المدح وسلك طريقا يختلف عما كان يسلكه الجاهليون والإسلاميون"[3]، وقد بلغ عدد ممدوحيه أزيد عن ستين ممدوحا، واشتهرت قصائده المد حية بطولها ذلك أن المدح "من الموضوعات التي تنفعل لها النفوس، وتضطرب لها القلوب، أجدر به أن يكون في قصائد طويلة، وبحور كثيرة المقاطع، كالطويل، والبسيط، والكامل"[4].

ويكمن تجديد أبي تمام في قصائد المدح لأنه لم يجرِ على ما جرت عليه العادة من البدء بالمقدمة التقليدية التي تحوي من الفخامة والقوة ما يناسب المقام، بل تخطاها إلى طريقة أكثر تجديد، وبأسلوب أكثر حداثة. وتحضرنا هذه المقطوعة التي قالها في محضر اعتذار ومدح لإبراهيم

1- سامي الدهان، المديح، دار المعارف، ط4،(د-ت)، ص22.

2-محمد موسى وشاكر العامري، مظاهر الإبداع في مدائح أبي تمام، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها،ع:05، جامعة سمنان، إيران، 2011، ص160

3- المرجع نفسه، ص159.

4-إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة أنجلو المصرية، ط4، ص178.

والفضل بن عبد الله بن طاهر لأنه تأخر عنهما بسبب المطر واصفا السحائب وما جلبته من خير وما أضفته من جمال يقول فيها:

قولا لِإبراهيم والفضلِ الذي سكنت مودته جنوب شغافي
منع الزِيارة والوِصال سحائِب شم الغوارِبِ جأبة الأكتافِ
ظلمت بني الحاجِ المهِمِ وأنصفت عرض البسيطةِ أيما إنصافِ
فأتت بِمنفعةِ الرِياضِ وضرِها أهل المنازِلِ ألسن الوصافِ
وعلِمت ما لقِي المـزور إذا همت مِن ممطِرٍ ذفِرٍ وطينِ خِفافِ
فجفوتكم وعلِمت في أمثالِها أن الوصول هو القطوع الجافي[1]

ويكمل وصفه لتلك السحب وما خلفته من خضرة جعلت الأرض تبدو كروضة الغناء يقول:

لما اِستقلت ثرة أخلافها ملمومة الأرجاءِ والأكنافِ
شهِدت لها الأثراء أجمع إنها مِن مزنةٍ لكريمة الأطرافِ
ما ينقضي مِنها النِتاج بِبلدةٍ حتى يسِر له لقاح كِشافِ
كم أهدتِ الخضراء في أحمالِها لِلأرضِ مِن تحفٍ ومِن ألطافِ
فكأنني بِالروضِ قد أجلى لها عن حلةٍ مِن وشيِهِ أفوافِ
عن ثامِرٍ ضافٍ ونبتِ قرارةٍ وافٍ ونورٍ كالمراجِلِ خافِ
وكأنني بِالظاعِنين وطِية تبكي لها الألاف لِلألافِ[2]

نلاحظ من خلال هذه المقطوعة أن أبا تمام قد استهل حديثه بتقديم الاعتذار والتأسف من الممدوحين مشيرا إلى أن سبب تأخره عنهم هو المطر، جاعلا إياه مقدمة لقصيدته فأسهب في وصف وذكر ما خلفه من خيرات ومنافع للبلاد والعباد، بعدها جعل يربط العلاقة بين السحائب الممطرة وبين الممدوحين ما جعل قصيدته المدحية تجيء في حلة جميلة السبك مترابطة المعاني، يقول أبو تمام:

1-الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام،ج1، تح: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان-، ط2، 1994، ص432.
2- المرجع السابق،ج،1، ص432.

آثار أيدي آلِمصعبٍ التي بسِطت بِلا منٍ ولا إِخلافِ
حتم عليك إِذا حللت مغانهم ألا تراه عافِيا مِن عافِ
وكأنهم في بِرِهِم وحفائِهِم بِالمجتدي الأضياف لِلأضيافِ[1]

ب – الرثاء:

لم تخل قصائد أبي تمام من تعدد الأغراض وتنوعها؛ لاسيما غرض الرثاء، الذي تناوله في الكثير من قصائده والتي عمد فيها إلى رثاء شخصيات ذاع صيتها واشتهرت في زمانه، وقد كان رثاءه لهم في "مجمله أقل تكلفا من مدحه وأرق عاطفة، متلهفا كثير التفجع، لاسيما في رثاءه لأنسبائه، يحرص على أن يصور في رثائه الشعور القوي بالخسارة، وأن يباهي بالميت ويغالي في ذكر صفاته، هو رثاء مدح وفخر، وتعظيم وإكبار للخطب الشامل، لا رثاء ضعف عاطفي، وبكاء أليم"[2]، فجاء رثاءه ذا إجادة حسنة برع فيه في تصوير المرثي.ومن مرثيات أبي تمام قوله:

أعيدي النوح معولِة أعيدي وزيدي مِن بكائِكِ ثم زيدي
وقومي حاسِرا في حاسِراتٍ خوامِش لِلنحورِولِلخدودِ
هو الخطب الذي اِبتدع الرزايا وقال لِأعينِ الثقلينِ جودي
ألا رزِئت بِمسؤولٍ منيلٍ ألا رزِئت بِمتلافٍ مفيدِ
ألا إِن الندى والجود حلا بِحيث حللت مِن حفرِ الصعيدِ[3]

نلاحظ أن أبا تمام ابتدأ بأبيات استهل بها قصيدته ليلج بعدها إلى الغرض الرئيسي منها وهو الرثاء، فجاءت مناسبة له ولو وجد أن المقدمة الطللية أو الغزلية أو غيرها أنسب لمهد للدخول بها، لهذا نجده يستهل رثاءه للميت بأبيات يوجه فيها الكلام إلى النائحة كي تزيد في النياح والبكاء، وما يصحب ذلك من شق الجيوب ولطم الخدود نتيجة النائبة التي ألمت بهم فأحزنتهم وأبكت مدامعهم، ليدخل بعدها في الموضوع ويذكر المرثي، بقوله:

1-الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام،ج1،ص434.
2-محمد حمود، أبو تمام حياته وحياة شعره، دار الفكر العربي، بيروت-لبنان، دط، 1995،ص145.
3- الخطيب التبريزي، المرجع السابق، ج2،ص209.

ألارزِئت خراسان فتاها غداة ثوى عمير بن الوليدِ[1]

ولعل مظهر التجديد في الموضوعات هنا يتجلى من خلال هذا الربط والنسج القوي العلاقة بين الابتداء وبين الغرض، أو ما يسمى بالتقديم الجيد. وهو الأمر الذي جعل أبو تمام يتفوق على شعراء عصره ويتميز عنهم سواء في المديح أو رثاء، "وسبب ذلك أنه يصدر عن معين واحد، هو معين الفكر المقدوح، ويمتع من فيض نهر المعاني التي يملك ناصيتها، ويولدها ويوجهها ذات اليمين وذات الشمال، وهو يحسن ربط مرثيته بما يناسبها، وذلك في حد ذاته أول مراقي التوفيق، ومن ثم يعمل فكره في خلق الجو الحزين المتلائم مع طبيعة الكارثة وظروف المأساة، ثم يلقي بثقله وفكره على بحار المعاني، فيصيد نفائسها ويصقلها ويطرزها، ويقدمها لجمهرة الناس أحسن ما تكون صوغا، وأجمل ما تكون ثوبا"[2].

إضافة إلى تجديده من ناحية رثاءه للنساء وكذلك الأطفال وتلك عادة لم تكن موجودة عند العرب، فاغلب قصائد رثاءهم تذكر مآثر وبطولات الرجال وصفاتهم وكيف أن فقدانهم خسارة كبيرة ألمت بهم، بينما رثاء النساء والأطفال لا نكاد نجده عندهم ذلك لأنه"مركب صعب على الشعراء، فإن الطفل لم يصب بعد مجدا يمكن أن يرثى من خلاله، وكذلك رثاء النساء محفوف بالمكاره لمواضعات التقاليد والعادات عند العرب، ولكن أبا تمام يركب هذا المركب الصعب حين يموت طفلان لعبد الله بن الطاهر في يوم واحد، إنه يعتمد على قدرته في توليد الفكر وتذليل متن المعاني...إن أبا تمام ينسج من كل ذلك ثوبا من القول يجمع فيه بين الصورة المبتكرة والرثاء والعزاء الآسي والحكمة البالغة"[3].

1- التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج2، ص209.
2- مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي، ص647.
3-المرجع نفسه،ص678.

ج – الهجاء:

المعروف عن هذا الغرض أنه نتاج عاطفة متوهجة متقدة وذا طبيعة انفعالية مندفعة من مطلع القصيدة للنيل من المهجو، لاسيما وإن كان هذا في خضم تراشق شعري هجائي، في هذه الحالة لابد أن ينتقي كل منهما أدق وأبدع وأشرس صفات الاستهزاء والسخرية، غير أن أبا تمام لم يسجل له أنه كان "شديد الانفعال إلى الحد الذي يجعله ينساب انسيابا إلى كشف المعايب، والأخذ بخناق الناس ومجالدتهم، فهو من واقع مرتكزاته الفكرية لم يكن متهالكا على الحياة، ولم يكن شديد الخصومة ولم يجعل الهجاء سلاحا من أسلحته"[1]، إلا في حالات نادرة اقتصر فيها على هجاء بعض الشعراء الذين حاولوا التقليل من شأن شعره بوصفه بالمسروق والمنحول والفاسد حسدا من أنفسهم، بينما لم يعن بالهجاء السياسي لأنه كان صاحب مكانة مرموقة بين الأمراء العباسيين.

ولم يحد أبو تمام عن قاعدة الاندفاع في الهجاء من بداية القصيدة، إلا في قصيدتين اختار أن يكون مطلعهما بمقدمة طللية مشبعة برموز وإيحاءات تعني في مجملها صبره على سوء طباع وسوء أخلاق بعض الناس يقول فيها:

الدار ناطِقةوليست تنطِق بِدثورِها أن الجديد سيخلِق
دِمن تجمعتِ النوى في ربعِها وتفرقت فيها السحاب الفرق
فترقرقتعيني مآقيها إلى أن خِلت مهجتِي التي تترقرق
يا سهم كيف يفيق مِن سكرِ ا لهوى حران يصبح بِالفِراقِ ويغبق
ما زال مشتمِل الفؤادِ على أسى والبين مشتمِل على من يعشق
حكمت لِأنفسِها الليالي أنها أبدا تفرِقنا ولا تتفرق
عمريلقد نصح الزمان وإنه لمِن العجائِبِ ناصِح لا يشفِق
إن تلغ موعِظة الحوادِثِ بعدما وضحت فكم مِن جوهرٍ لا ينفِق
إن العزاء وإن فتى حرِم الغِنى رِزق جزيل لِلذي له يرزق

1–عبده بدوي، أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، مكتبة الشباب، القاهرة، د.ط، د.ت،ص100.

هِمم الفتى في الأرضِ أغصان الغِنى غرِست وليست كل عامٍ تورِق[1]

ثم بعدها يعرج مباشرة إلى هجاء عتبة والتصغير منه ونعته بالجبن؛ لأنه يخشى مواجهته وأنه لا يجرأ على الحديث عنه إلا في غيابه، يقول:

يا عتبة بن أبي عصيمٍ دعوة شنعاء تصدِم مِسمعيك فتصعق
أخرِست إذ عاينتني حتى إذا ما غِبت عن بصري ظلِلت تشدق[2]

ولعل المتتبع لمفاصل القصيدة والناظرة في ثناياها يجد أن أبا تمام قد عرج بعد ذمه وهجاءه لعتبة إلى غرض آخر مدح فيه بني عبد الكريم الطائيين دفاعا عنهم وردا على هجاء عتبة لهم، يقول في هذا أبو تمام:

أإلى بني عبدِ الكريمِ تشاوست عيناك ويلك خِلف من تتفوق
قوم تراهم حين يطرق معشر يسمون لِلخطبِ الجليلِ فيطرِق
قوم إذا اِسود الزمان توضحوا فيهِ فغودِر وهو مِنهم أبلق
ما زال في جرمِ بنِعمروٍ مِنهم مِفتاح بابٍ لِلندى لا يغلق
ما أنشِئتلِلمكرماتِ سحابة إلا ومِن أيديهِم تتدفق
أنظر فحيث ترى السيوف لوامِعا أبدا ففوق رؤوسِهِم تتألق
شوس إذا خفقت عقاب لِوائِهِم ظلت قلوب الموتِ مِنهم تخفِق
بله إذا لبِسوا الحديد حسِبتهم لم يحسِبواأن المنِية تخلق
قل ما بدا لك يا اِبن ترنا فالصدا بِمهذبِ العِقيانِ لا يتعلق[3]

وينهي في الأخير أبو تمام قصيدته هاته بأبيات فخر يتباهى فيها ويفخر بنفسه وبقومه وقبيلته يقول فيها:

سِر أين شِئت مِن البِلادِ فإن لي سورا عليك مِن الرِجالِ يخندق
وقبيلةيدع المتوجخوفهم فكأنما الدنيا عليهِ مطبِق

1- التبريزي، شرح ديوان أبي تمام،ج2،ص345.
2-التبريزي، شرح ديوان أبي تمام،ج2،ص345.
3- المصدر نفسه، ص346.

وقصائِدا تسري إليك كأنها أحلام رعبٍ أو خطوب طرق
مِن منهِضاتِك مقعِداتِك خائِفا مستوهِلا حتى كأنك تطلِق
مِن شاعِرٍ وقف الكلام بِبابِهِ واِكتن في كنفي ذراه المنطِق
قد ثقفت مِنه الشآم وسهلت مِنه الحِجازورققته المشرِق[1]

وعلى الرغم من أن قصائد أبي تمام في الهجاء كانت ذات توتر إبداعي عالي الشدة؛ إذ حاول فيه الجمع بين أكثر من غرض ليخرج بمقطوعة منقطعة النظير، إلا أن ميدان الهجاء لم يكن أرضيته التي تناسبه، ولعل الآمدي قد تفطن لهذا عندما أشار في موازنته على تقصير كل من أبي تمام والبحتري في الهجاء قائلا: "ليس للطائيين هجاء يعتد به إلا القليل"[2].

د – الغزل:

وإلى جانب الهجاء لم ينل الغزل حظا وافرا من شعر أبي تمام سوى بعض المقطوعات أطولها في ثمانية أبيات وأقصرها في بيتين، يصف فيها مرة تمنع الحبيب وصده، ومرة يصف فراقه ولوعة غيابه، ومرة يتغزل بحسنه وجماله. وكذلك سجل له غزل بالمذكر وحديث عن الخمر والساقي وما إلى ذلك مما عرف واشتهر عند العباسيين بالغزل الماجن، ولعل لجوء أبي تمام لهذا النوع من الغزل هو مجارات لشعراء زمانه فحسب، وتبيان لمقدرته على النظم في شتى الأغراض الشعرية، يقول في هذا الصدد واصفا غلاما قد شغفه جماله وطغى على فؤاده وأحاسيسه:

لو تراه يا أبا الحسنِ قمرا أوفى على الغصنِ
قمرا ألقت جواهِره في فؤادي جوهر الحزنِ
كل جزءٍ مِن محاسِنِهِ فيهِ أجزاء مِن الفِتنِ
لِي في تركيبِهِ بِدع شغلت قلبي عنِ السننِ
بِأبي الأنصار مِن نفرٍ نصروا سقمي على بدني[3]

1- التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ص 347.
2-الآمدي، الموازنة، ، ص357.
3-التبريزي، شرح ديوان أبي تمام،ص 776.

ويشير لنا ابن رشيق في كتابه العمدة إلى أن أبا تمام لم يحسن القول في الغزل قائلا:"ولم يكن لأبي تمام حلاوة توجب له حسن التغزل، وإنما يقع له من ذلك التافه اليسير من خلال القصائد مثل قوله:

بت أرعى الخدود حتى إذا ما فارقوني بقيت أرحى النجوما"[1]

من خلال النص النقدي الذي قدمه ابن رشيق نستشف حكمه على شعر أبي تمام بالضعف في ما يخص غرض الغزل والتعبير عنه، والمرجح أن سبب هذا الحكم حسب ظننا هو قلة الأشعار الغزلية لدلى أبي تمام لجنوحه وعنايته بغرض المدح أكثر من غيره، وهو الأمر الذي يستطيع ملاحظته كل من يطلع على ديوانه، حيث يبدو الرصيد الغزلي عنده قليل مقارنة بالمدح أو حتى الرثاء، هذا ما يخص شعر الغزل عنده بحسب حكم ابن رشيق.

أما إذا حاولنا مقارنة هذا الحكم برؤية نقدية معيارية ترتكز على عمود الشعر ومقاييسه عند ابن رشيق"فإننا قد نحكم على هذا الشعر الغزلي، حكما مغايرا من زاوية نظر نقدية حديثة تستبعد من ساحة النقد سائر المقاييس إلا المقياس الجمالي ذاته"[2].

ويحضرنا بيتين من عيون الشعر الغزلي لأبي تمام حيث أبدع فيهما ومزج فيهما بين الغزل والحكمة ولعل هذا كاف ليشفع له تقصيره وعدم انشغاله بالغزل وهما بيتين "يجريان على الألسنة في مقام ترديد الشعر المؤنس الخفيف، وقد ذهبا مثلا جاريا"[3] يقول فيهما:

نقِل فؤادك حيث شِئت مِن الهوى ما الحب إلا لِلحبيبِ الأولِ
كم منزِلٍ في الأرضِ يألفه الفتى وحنينه أبدا لِأولِ منزِلِ[4]

1- ابن رشيق، العمدة، 2، ص119.
2- محمد أديوان، سؤال الحداثة، ص80.
3- مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي، ص650.
4-التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ص443.

ج – الوصف:

فتن أبو تمام بوصف المناظر الطبيعية التي تلفه وتحيط، به شأنه شأن جميع الشعراء في العصر العباسي الذين أبدعوا في وصفها والتغني بجمالها وسحر رونقها، ولم يسعفهم في هذا المقام إلا غرض الوصف الذي سهل لهم بدوره تصوير تلك المناظر في أبهى الصور، لكن هذا لا يعني أن الوصف وليد العصر العباسي إنما كان موجودا في العصر الجاهلي من قبل، وقد استعمله الشعراء القدامى في الكثير من القصائد، غير أن الاختلاف والتجديد يكمن في فئة الشعراء العباسيين الذين تجاوزوا الطريقة التقليدية التي تقضي بوصف الواقع كما هو، فخرجوا عن عيار الإصابة في الوصف الذي تفرضه قاعدة العمود إلى استعمال بعض الأوصاف محل غيرها، وجلب أوصاف جديدة ومتجددة تستعمل لغير ما استعملت له في الأصل في الوضع اللغوي.

وإذا نحن عدنا إلى أشعار أبي تمام وجدنا هذا الغرض يقل نوعا ما إذا ما نحن قارناه بغرض المدح أو الرثاء، ذلك لأنهما من أبرز الأغراض التي استطاع فيها أبو تمام البذل أكثر من معينه الشعري، وهذا لا يعني أنه لم يكن مهتما بالوصف بل بعكس ذلك لأن الظروف الطبيعية وتغير الحياة والتطورات التي شهدتها البيئة العباسية كفيلة بأخذ مكانة ومساحة شاسعة من شعره؛ لذلك جاء الوصف في شعرهمستقلا"بقصائد وأراجيز ومقطعات، ومنه ما هو مبثوث في مدائحه وسواها من الأغراض، وقد وصف شاعرنا الحرب والخيل والإبل والنساء والغلمان والشيب واحتضار الميت والطبيعة والشراب، فأفاض في ذكرها جميعا"[1].

وفي وصفه للطبيعة تحضرنا أبيات شهيرة له في وصف المطر يقول فيها:

رقت حواشي الدهر فهي تمرمر وغدا الثرى في حليِهِ يتكسر
نزلت مقدِمة المصيفِ حميدة ويد الشِتاءِ جديدة لا تكفر
لولا الذي غـرس الشِتاء بِكفِهِ لاقى المصيف هشائِـما لا تثمِر

1-بطرس البستاني، أدباء العرب في الأعصر العباسية، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة-مصر-،دط، دت، ص86.

كم ليلةٍ آسى البِلاد بِنفسِهِ فيها ويومٍ وبله مثعنجِر
مطر يذوب الصحو مِنه وبعده صحو يكاد مِن الغضارةِ يمطِر
غيثانِ فالأنواء غيث ظاهِر لك وجهه والصحو غيث مضمر
وندى إِذا اِدهنت بِهِ لِمم الثرى خِلت السِحاب أتاه وهو معذِر[1]

نلاحظ من خلال هذه الأبيات أن أبا تمام لم يبدأ قصيدته بمقدمة طللية، كما جرت العادة عند العرب القدامى، وإنما دخل مباشرة في موضوعه، ذلك لأن الشعراء في العصر العباسي عدلوا عن وصف الطلل وأحلوا محله وصف جمال الطبيعة والرياض والبساتين والقصور.

ويرى أدونيس في كتابه الثابت والمتحول أن "أبا تمام لا يريد بهذه الأبيات مثلا، ولا بشعره المماثل أن يردنا إلى سرير الطبيعة، أو أن يزين لنا جسدها، وإنما يريد أن يدفعنا لكي نرى أشياء الطبيعة في اندفاعها وتفجرها الأصليين، أو في بكارتها، وهكذا يقيم علاقة جديدة بين الإنسان وبينها، وبالتالي بين الإنسان والإنسان، وحيث تقوم علاقة جديدة؛ تزول الثرثرة القديمة وتزول المجانية التي ترافقها، وهكذا تدخل إلى الكلام شرارة لغوية جديدة، هي شرارة الشعر الذي يعيد كل شيء إلى بدايته الأصلية"[2]، وهنا تتجلى حداثة أبي تمام في خلق علائق جديدة وغريبة في شعره لم يألفها الناس"ومن هنا كانت الكلمة عند أبي تمام أكثر من مادة صوتية، فكل كلمة تكشف عن شكل خاص من الوجود، بالإضافة إلى أنها تكشف عن شكل خاص من الإيقاع، إنها بنية عضوية تصل بين ذات الشاعر وأشياء العالم"[3]، ولعل هذا ما جعل الأمر مستعصيا على الكثير من الشعراء في محاولة منهم لتقليده.

ولما كان الوصف غرضا موجودا منذ العصر الجاهلي، كما سبق ذكره، فإن التجديد فيه أصبح يأخذ منحى آخر في العصر العباسي، ذلك أن الوصف كان"الطريقة الفنية الغالبة قبل أبي نواس وأبي

1- أدونيس، الثابت والمتحول،ج2، ص116.
2- المرجع نفسه، ص116.
3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

تمام، وبدءا منهما أخذ المجاز يحل محل الوصف. الغاية من الوصف هي الشرح والإيضاح، هي بتعبير آخر البيان والوصف التدرجي، فهو تأليف يجمع عناصر الشيء، بحيث يبرز خاصيته، بواسطة أحكام صفاته المعروفة: شكله، لونه، وضعه...الخ، لكن المجاز فوري، فجائي، خاطف يتناول الشيء مقارنا إياه بشيء آخر، يشبهه جزئيا أو كليا، وفي حين يبني الوصف الشيء بأناة وأحكام، فإن المجاز يتناوله خطفا، ويوحي بأنه قيمته ليست وصفية، فالمهم في المجاز ليس الشيء بذاته، بل العلاقة التي تقوم بينه وبين شيء آخر، والصفة المشتركة الناشئة عن هذه العلاقة، والمعنى الذي ينبثق عنها...مهمة الوصف نقيض لمهمة المجاز: الوصف ينشئ شيئا أو موضوعا موجزا، ومعنى مسهبا(يوجز الشيء ويسهب في معناه)، أما المجاز فيبرز شيئا مسهبا، ومعنى موجزا، فهو ليس زخرفا يعطي للأسلوب لونه وحيويته، وإنما هو موقف أساسي يميز معنى ما"[1].

وخير تعبير يوضح الذي سبق أبيات لأبي تمام تبرز المجاز عنده في مواضع مختلفة وبطريقة إبداعية تخيلية، يقول فيها:

نزلت مقدِمة المصيفِ حميدة ... ويد الشِتاءِ جديدة لا تكفر
لولا الذي غرس الشِتاء بِكفِهِ ... لاقى المصيف هشائِما لا تثمِر
كم ليلةٍ آسى البِلاد بِنفسِهِ ... فيها ويومٍ وبله مثعنجِر
مطر يذوب الصحو مِنه وبعده ... صحو يكاد مِن الغضارةِ يمطِر
غيثانِ فالأنواء غيث ظاهِر ... لك وجهه والصحو غيث مضمر
وندى إِذا اِدهنت بِهِ لِمم الثرى ... خِلت السِحاب أتاه وهو مــعذِر
أربيعنا في تِسع عشرة حِجة ... حقا لهِنك للربيع الأزهر
ما كانتِالأيام تسلب بهجة ... لو أن حسن الروضِ كان يعمر
أولا ترى الأشياء إِن هِي غيِرت ... سمجت وحسن الأرضِ حين تغير
يا صاحِبي تقصيا نظريكما ... تريا وجوه الأرضِ كيف تصور
تريانهارا مشمِسا قد شابه ... زهر الربا فكأنما هو مقمِر

1- أدونيس، الثابت والمتحول، ج2، ص119.

دنيا معاش لِلورى حتى إذا جلِي الربيع فإنما هِي منظر
أضحت تصوغ بطونها لِظهورِها نورا تكاد له القلوب تنوِر
مِن كلِ زائِرةٍ ترقرق بِالندى فكأنها عين عليهِ تحدر
حتى غدت وهداتها ونِجادها فِتيتِنِ في خِلعِ الربيعِ تبختر[1]

يصف أبو تمام هنا قدوم الربيع وهو مزين بأبهى الحلل الجميلة إثر فصل الشتاء وأمطاره التي كانت سببا في هذا السحر والبهاء ويعبر عنه "بيد الشتاء" وهو مجاز مرسل علاقته السببية؛ لأن اليد سبب النعمة. ويمكن أن يكون أيضا استعارة مكنية، فقد شبه الشتاء بإنسان له يد بتعبير مجازي وكذلك بالنسبة لقوله "غرس الشتاء بكفه" استعارة مكنية فقد شبه الشتاء بإنسان يغرس ويزرع وهي إيحاء آخر بأثر الشتاء في الربيع، كذلك قوله"لاقى هشائما لا تثمر" كناية عن قبح الطبيعة في غياب مطر الشتاء، أيضا تشبيهه النهار المشمس عندما تمتزج شمسه بأزهار الربا بضوء القمر... إلى غيرها من الصور الكثيرة التي زخرت بها القصيدة.

وبالتالي يمكننا القول إن تجاوز أبي تمام"يكمن في الخروج من التعبير الطبيعي إلى التعبير الفني؛ أي الخروج من الحقيقة الواقعية إلى التخييل المجازي"[2]، وهذا لا يعني ذلك الزخرف الذي يمنح الأسلوب جمالا وحيوية إنما هو موقف يختص بما يميز معنى ما "من هنا يكون المعنى في المجاز احتماليا؛ لأنه يولد المعاني ولا يتلقاها، وإذا كان المعنى احتماليا، فإن لكل شيء عددا لا نهاية له من المعاني، وهذا يكشف عن أن الإنسان لا يستطيع أن يعرف من الأشياء إلا صورا، وعن أن الإنسان ذاته والأشياء كلها صور من جوهر لا يعرف أو لا يمكن أن يعرف معرفة كاملة، فكل مجاز، بهذا المعنى، يكشف عن تحول، فالشاعر حين يعبر مجازيا عن العالم، لا يحول العالم إلى صورة وحسب؛ وإنما يتحول معه كذلك، وهكذا تكون الكتابة المجازية علامة على حياة مليئة، على العكس من الكتابة

1-الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج1، ص 332،333.
2- أدونيس، الثابت والمتحول،ج2، ص118.

الواقعية التي هي علامة على حياة فارغة... ويعني استخدام المجاز تبعا لذلك؛ استخدام اللغة بأخص خصائصها مما يمحو التعارض بين العقل والخيال وبين الواقع والحلم"[1].

أما فيما يخص الأغراض التي تطرقنا إليها، والتي تناولها أبو تمام في شعره كالمدح والرثاء والهجاء والغزل والوصف فقد أشار حازم القرطاجني في كتابه إلى أنه قد أبدع وتفنن في النظم في مختلف الأغراض، إلى جانب العتاب والاعتذار والحماسة والفخر.إضافة إلى دقته في تناول كل غرض، ويذكر أيضا في هذا الشأن براعته في انتقاء الصيغ النحوية الموافقة للغرض في بعض شعره منها قول أبي تمام:

ليا بعد غايةِ دمعِ العينِ إن بعدوا هي الصبابة طول الدهر والسهد[2]

يقول القرطاجني في هذا: "يا بعد غاية دمع العين إن بعدوا، فلو أخلى المعنى من التعجب واقتصر على إيجاب بعد غاية الدمع لبعدهم لم يكن له من حسن الموقع ما له في هذه العبارة التي أورده فيها. وكذلك أيضا لو عبر عن معنى التعجب بغير هذه العبارة فقال: (ما أبعد غاية دمع العين إن بعدوا) لم يكن له من حسن الموقع ما له في هذه العبارة التي أورده فيها باقتران التعجب بالمعنى في صورة النداء حسن منزع في الكلام ولطف مأخذ فيه"[3]، ومن هذا يبين لنا القرطاجني إتقان الصياغة وحركة العبارة والاطراد في المعاني ورصانة الأسلوب التي تميز بها الشعر لدى أبي تمام، والتي تعد من الثوابت التي يجب أن يتحلى بها كل شاعر.

2- تجليات شعرية التجاوز عند أبي تمام.

تعد شعرية أبي تمام وجه من وجوه التجديد والحداثة في العصر العباسي، يضاف إليها شعريات أخرى حاولت إحداث هزات وخلخلة في النظام الجمالي المتداول السائد، ولعل السبب المساعد في قيام مثل هذه الشعريات دوافع وعوامل أخرى تختص بالحضارة والفكر الجمعي ما جعلها تفكر في أنماط جديدة تكسر الأشكال القديمة التي لم تعد مواكبة للزمن وللتطور الحضاري، وتتجاوز

1- التبريزي، شرح ديوان أبي تمام،ص119-120.
2- التبريزي، شرح ديوان أبي تمام،2ج،ص10.
3- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص371.

إلى أشكال أكثر حداثة، فإن وجد دعما وأرضية لتقبله استتب له الوضع واستوى كقاعدة شعرية جديدة.

إن أصحاب الرؤية النقدية المحافظة انطلقوا من قاعدة شعرية، استمدوها من الذوق القديم وأسسوا لها معايير تخصها، وهذه القاعدة لم يتم الاتفاق على وضعها كأساس فكري وخلفية نقدية إلا عندما أجمعوا على وضع معيار قار للتفريق بين طريقة القدماء في قول الشعر وبين طريقة أبي تمام وغيره من المحدثين، وذلك المعيار هو نظرية عمود الشعر، وقد استنزف المرزوقي كل جهوده في سبيل استخلاصها بصورة مكتملة، وتفسيرها في شرحه لحماسة أبي تمام إذ يرى أنه من الواجب"أن يتبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب، ليتميز تليد الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث، ولتعرف مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسم أقدام المزيفين على ما زيفوه، ويعلم أيضا فرق بين المصنوع والمطبوع، وفضيلة الآتي السمح على الأبي الصعب"[1].

ومن خلال حديث المرزوقي هذا نلاحظ أنه يحاول الإشارة إلى نظام الشعر الذي كان يقرضه القدماء مختلف عن نظام القريض عند المحدثين بكل موضوعية بعيدا عن كل تحيز أو تعصب؛ غير أن الانتصار للقديم ولطريقة القدامىلم يستطع المرزوقي إخفاءه أو السيطرة على انحيازه وميوله له، وهو الأمر الذي ظهر بين طيات كلامه عندما نسب الزيف إلى المحدثين؛ بمعنى أن الأصل هو الشعر القديم وما خالف ذلك هو تزييف ومجرد محاولات شعرية عقيمة، الأمر الذي يدلل على رفض مضمر إزاء الحداثة الشعرية مع أبي تمام.

إن ما قام به المرزوقي من تأسيس تصور قاعدي دقيق لمفهوم عمود الشعر جعل الشاعر العربي مرتبط بمجموعة من الأصول يجب عليه أن يأتي بها في أثناء عملية إبداعه الشعري، فيطبق بنود العمود الشعري ويحرص على الالتزام بمعاييره، فإن هو استطاع الانضباط بها بحذق وكفاءة كان ملتزما بطريقة العرب ومحافظا عليها وإلا حلت عليه لعنة القديم وأنصار التقليد.

1-المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص8-9.

"إن هذه النظرة القاعدية التي تنبني على معايير ومقاييس محددة جعلت الشعر مادة جافة مقيدة ضمن قوالب قد تتسع له وقد تحكم قبضتها عليه فتخنقه، ورهان الشاعر في هذا هو ضبط مشاعره وأحاسيسه بحسب القالب المحدد، فلا يزيد عليه ولا ينقص، الأمر الذي صير الشعرمادة علمية جافة،له قوانينه ومعاييره الجاهزة في النظرية النقدية العربية"[1].

وقد سار على هذا النهج كثير من الشعراء والأدباء ووفق ما ينصه العمود الشعري الذي استخلصه المرزوقي من طبيعة الشعر العربي بفضاءاته الشكلية والإيقاعية والدلالية؛ إلا أن أبا تمام رفض هذا الإتباع المجحف في حق شعره، فلم يرضخ لتلك المعايير ولم يستسلم لها، وحاول أن يتجاوزها بشق طريق آخر للقول الشعري يميزه عما سواه، ويخرج الشعر من الإطار الضيق إلى أفق أوسع، فكيف تمكن أبو تمام من التصدي لهذا الموروث الذي عكفت على استخلاصه عصور متعاقبة من النقاد والأدباء؟ وكيف تعامل مع معاييره وكيف تجاوزها؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة لا بد أولا من محاولة تقديم مدخل لا بد منه لفهم أسس ومقومات شعرية أبي تمام الخارجة عن الأصول، ومحاولة إدراك منطلقات التجاوز التي عرفت بهاشاعريته، ولعل أول تجاوز له لتبك المعايير الشعرية كان يخص المعنى.

أ- لتجاوز عيار المعنى:

سبق وأن تطرقنا إلى أن عيار المعنى في العمود الشعري يتوقف على وضوحه وقرب دلالته، وكل غموض فيه أو بعد في دلالته يجعله فاسدا في نظرية العمود، وهو الأمر الذي وجد عند أبي تمام "فقد جنح إلى التعقيد في معانيه، وفضل الالتواء فيها، غير أن تعقيده لم يكن تكلفا إنما هو تعقيد جاء على السجية والبساطة؛ إذ لا يتطلب فيه مشقة؛ بل هو تعقيد يتولد لدى الشاعر إثر مخاض ذهني ونفسي وفكري، يجعل طريقة التعبير عنه عسيرة غير سهلة"[2]، ولهذا يجيء على لسان الشاعر وقد

1-عبد العزيز موافي، الرؤية والعبارة مدخل لفهم الشعر، ص211.

2 -ينظر: العربي حسين درويش، الشعراء المحدثون في العصر العباسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-مصر-، 1989، ص139.

امتزج بحالته ولغته الجوانية أثناء الإبداع، فيخيل لمن لا يدرك ذلك المد والجزر الحاصل في ذات المبدع، على أنه تعقيد دلالي كان يستطيع الشاعر تجنبه إلى التلقائية والعفوية والطبع، وهي كلها نوازع قد كانت حاضرة في أثناء توليده ذلك المعنى ومن أمثلة ذلك في شعره قوله:

ضوء مِن النارِ والظلماءِ عاكِفة وظلمة مِن دخان في ضحى شحِبِ[1]

نلاحظ أن البيت قد تألف من ألفاظ تحمل معان سهلة وبسيطة لا تتطلب إمعان فكر أو جهدا كبيرا لتأويلها إذا ما تأملناها مفردة مفردة، غير أن وجودها ضمن السياق هذا جعلها تبدو معقدة، وهو الأمر الذي يتناقض وقاعدة الوضوح التي يدعو إليها عمود الشعر. فقد كان أبو تمام في كثير من المعاني التي أتى بها، "لا يعرف ولا يعلم غرضه فيها، إلا بعد كد وفكر وطول تأمل، ومنه مالا يعرف معناه إلا بالظن والحدس"[2].

وبرغم ما يظهر من تعقيدات على شعر أبي تمام فهو في الوقت نفسه شديد الوضوح، إذ يصف ويصور في بيته الشعري أعلاه ضوء النار وكيف أنه حول الليل إلى نهار لشدة توهجه بينما ظلمة الغبار والدخان تجعل الضحى مظلما مثل الليل وشاحبا، وهو في هذا يجمع بين صورتين متنافرتين في بيت واحد، وقد عبر عن هذا أنصار أبي تمام في بقولهم:"إنما أعرض عن شعر أبي تمام من لم يفهمه، لدقة معانيه، وقصور فهمه عنه، وفهمه العلماء والنقاد في علم الشعر، وإذا عرفت هذه الطبقة فضيلته لم يضره طعن من طعن بعدها عليه"[3]، ذلك أن الشعر عنده عبارة عن أزمات داخلية و"ونوع من المعاناة والمكابدة ومجاهدة النفس، لا يقتنع فيها الشاعر بيسير المعاني وسهل الأفكار، ولا ينتظر من الأبيات أن تنثال عليه انتثالا، بل يعمد إليها عمدا، فيظل يحاورها ويداورها حتى تستسلم له، وتسلم له قيادتها"[4].

1- ديوان أبو تمام، 1/ص54.

2- الآمدي، الموازنة، 102/1.

3-المصدر نفسه، 1/ ص19

4-سعيد مصلح المريحي، شعر أبي تمام بين النقد القديم و رؤية النقد الجديد، نادي جدة الأدبي ، ط1، 1983م، ص247.

ب – تجاوز عيار اللفظ :

أما على صعيد اللفظ فقد تجاوز أبو تمام المعايير المتداولة أحيانا في شعره؛ إذ سجلت له العديد من الألفاظ الغريبة والحوشية يقول ابن رشيق:"إن الطائي يطلب المعنى ولا يبالي باللفظ حتى لو تم له المعنى بلفظة نبطية لأتى بها"[1]،مثال ذلك قوله في مدح خالد بن يزيد الشيباني:

يا موضِع الشدنِية الوجناءِ ومصارِع الإِدلاجِ والإِسراءِ[2]

إن استعمال أبو تمام لهذه الألفاظ الغريبة في شعره لا يعني أنها غير صحيحة، بل بالعكس تماما فهي كلمات سبق وأن وجدت عند العرب واستعملوها أيضا في أشعارهم، غير أن مآخذ العلماء على أبي تمام في هذه المسألة أنه حضري، فهو من العصر العباسي حيث إن هذه الألفاظ قد هجرت آنذاك واضمحلت ولم يعد يألفها الذوق العام في خضم الحضارة والتطور والمثاقفة ودخول ألفاظ جديدة، وما جنوح أبي تمام لاستعمالها وتوظيفها في أشعاره إلا تلبية واستجابة لنزوعه الذاتي في إرواء عطشه الإبداعي، الأمر الذي جعل القدماء يستنكرون ذلك ويعدونه شذوذا وخروجا عن المعيار الشعري.

ج – تجاوز عيار الإصابة في الوصف:

"جرى أبو تمام في شعره على استعمال الوصف بطريقة تخالف التقاليد التي تعارفت عليها العرب، ممتثلا في ذلك لنوازعه الذاتية التي تختلجه، ولهذا كانت رحلة بحثه في أشعاره هي دائما تلبية لها وشفاء للغليل الذي بداخله في إدراك التعبير الشعري الإبداعي المناسب الذي يتلمس مقاصده، وهو في هذا كله لم يكن يقيم اعتبارا مقدسا وتسليما كليا لقواعد العمود الشعري وما اتفق عليه

1- ابن رشيق، العمدة، ج1/ص130.

2- التبريزي، شرح ديوان أبي تمام،ج1، ص15.

أصحاب الذوق القديم من أن يكون الوصف مطابقا لدرجة أن المتلقي من شدة إصابة الشاعر في وصفه يتمثل الموصوف كأنه ماثل أمامه"[1].

وقد عد القدامى خروج أبي تمام عن السائد بمثابة تجرؤ على الموروث وتجاوز سافر له؛بل إفساد وخروج عن العادة، وإغراق في الغموض المستكره ذلك أن"الغموض نتيجة لاهتزاز الصورة الثابتة في نفس القارئ لعلاقة الدال بالمدلول، وهو اهتزاز أعطى للقارئ انطباعا بان أبا تمام أفسد وأبطل ما كان صالحا، ودعا إلى فوضى، أي إلى ما لا يفهم، لكن أبا تمام كان يؤسس بإفساده هذا، أي في إحلاله احتمالية المعنى، محل يقينيته، مبدأ أساسيا من مبادئ الشعر"[2].

ولعل الآمدي كان من بين النقاد الذين أحصوا خروقات أبي تمام في الوصف، وشددوا على اعتبارها من الأوصاف غير المعروفة وغير المألوفة عندهم؛ لأنها تتعارض والأعراف المعتمدة وإن كانت صحيحة المعنى.

فمثلا قول أبي تمام:

"خرجن في خضرةٍ كالروضِ ليس لها إلا الحلِي على أعناقِها زهر

يراه الآمدي بأنه وصف غير مألوف؛ففي قوله: "«خرجن في خضرة» فإن الخضرة ليست من ألوان ثياب نساء البادية ولا من صبغ نساء الأمصار إلا في الفرط، لا يلبس إلا أن يكون أصل لون الثوب أخضر.وقد جعل أبو تمام جميع لباس هؤلاء النسوة الأخضر، وشبهه بالروض من أجل تشبيهه الحلي بالزهر، وهو نبت حسن، وغرضه في ذكر الخضرة غرض صحيح إلا أنه غير معروف"[3].

ومن أمثلة خروجه عن قاعدة الوصف المعهودة قوله:

1-محمد حمود، أبو تمام حياته وحياة شعره، ص122.
2- أدونيس، الثابت والمتحول،2، ص118.
3- الآمدي، الموازنة،2، ص96.

لك قد أرق من أن يحاكى بقضيب في الحسن أو بكثيب[1]

رأى أنصار العمود هذا البيت خروج أيضا عن المعهود، "ذلك أن القد عندهم لا يوصف بالرقة وهو بهذا يخالف الأعراف والعادات؛ لأن وصف الرقة اعتادت العرب إطلاقه على الثوب بينما القد فأطلقت عليه صفة الرشاقة، ولعل الرقة والرشاقة في الحقيقة وصفان متداخلان نوعا ما في جانب من الجوانب؛ فهما ليسا بعيدين عن بعضهما كل البعد"[2]، إلا أن التعصب للقديم حال دون أن يرى هؤلاء ذلك الخط الرفيع بينهما، فلا ضير من أن نبادل بينهما في الاستعمال؛ مادام المفهوم والقصد باد من السياق الشعري.

د – تجاوز عيار المقاربة في التشبيه:

سجل النقد القديم خروقات كثيرة لأبي تمام في تشبيهاته التي رأى بأنها غير مألوفة وليست على طريقة العرب، فهي ليست واضحة العلاقة بين المشبه والمشبه به، وهو ما يتناقض وقاعدة العمود التي تدعو إلى وجوب المقاربة بين طرفي التشبيه.

ومن أمثلة خروقات أبي تمام قوله في مدح أحمد بن المعتصم بحضور أبي يوسف بن الصباح الكندي:

إقدام عمرٍو في سماحةِ حاتمٍ في حِلمِ أحنف في ذكاءِ إياسِ

فقال له الكندي: ما صنعت شيئا شبهت أمير المؤمنين وولي عهد المسلمين بصعاليك العرب، ومن هؤلاء الذين ذكرت؟ وما قدرهم؟ فاطرق أبو تمام يسيرا وقال:

لا تنكِروا ضربي له مِن دونِهِ مثلا شرودا في الندى والباسِ
فالله قد ضرب الأقل لِنورِهِ مثلا مِن المِشكاةِ والنِبراسِ"[3]

1-التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، 2، ص172.
2محمد حمود، أبو تمام حياته وحياة شعره، ص139.
3- المرزباني، الموشح، 500.

الملاحظ هنا أن أصحاب الذوق المحافظ لم يستسيغوا كلام أبي تمام، ولم يعجبهم مدحه للخليفة لأنه خالف الطريقة المألوفة، فمدحه بمن هو أقل شأنا منه، وأقل مرتبة؛ بحكم أنهم من العامة بل من الصعاليك كما ذكر ذلك الكندي، إلا أنهم لم ينتبهوا إلى أن أبا تمام "قد عمد إلى جعل صفات هؤلاء وشيمهم الحميدة التي عرفوا واتصفوا بها مجموعة كلها في الخليفة، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على نباهة وفطنة أبي تمام، ولعل أبياته الثانية التي جاء بها كانت بمثابة انتصار له وإفحام لخصمه، فقد لجأ إلى الإتيان بمثال من القرآن الكريم الذي لا يأتيه الباطل من أمامه ولا من خلفه ليستشهد به ويبرر به قوله"[1]، وقد كان شائعا في الكثير من أشعاره تأثره بالقرآن الكريم واقتباسه منه في كثير من المواضع كقوله:

وجد الحاسِدون فينا مقالا فوقوا أسهما لنا ونِبالا
عجِبوا أن قانِصا بث في الآ فاقِ أشراكه فصاد غزالا
مِلء عيني ملاحة وجمالا وفؤادي مهابة وجلالا
فاِعذِلوا فيهِ كيف شِئتم وقولوا قد كفى الله المؤمِنين القِتالا[2]

هنا نجد في البيت الرابع في شطره الأخير عبارة قد اقتبسها أبو تمام من القرآن في قوله تعالى:﴿**ورد الله الذِين كفروا بِغيظِهِم لم ينالوا خيرا وكفى الله المؤمِنِين القِتال وكان الله قوِيا عزِيزا**﴾[3].

هـ – تجاوز عيار الاستعارة :

جنح أبو تمام إلى الاستعارة في شعره وأسرف في الإتيان بها لدرجة الغلو والإغراق فيها، الأمر الذي لاقى استهجانا من القدماء خاصة وأنها لم تكن مألوفة عندهم ولم تعمد إليها العرب إلا في

1 ينظر: العشماوي محمد زكي، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، دار النهضة العربية، ط1، بيروت، 1981، ص172.

2- التبريزي، المصدر السابق، ج4،ص255.

3-سورة الأحزاب ، الآية 25.

حالات نادرة، وهو ما جعل الآمدي يقول عن أبي تمام أنه رأى"أشياء يسيرة من بعيد الاستعارات متفرقة في أشعار القدماء فاحتذاها وأحب الإبداع والإغراب بإيراد أمثالها فاحتطب واستكثر منها"[1].

الآمدي هنا يرى بأن أبا تمام قد أعجب بتلك الاستعارات البعيدة لدرجة أنه استحسنها واخذ يقلدها وينظم على شاكلتها في شعره، غير أن تلك الاستعارات التي جاء بها تجعل المتلقي يمعن النظر فيها ويطيل البحث في مكامنها، ليصل إلى المبتغى منها، وهذا أمر مخالف لعيار الاستعارة والذي تجب فيه الإبانة والوضوح بحسب قاعدة العمود، وما جاء به أصحاب الذوق القديم؛ إذ يرون لزوم وجود تناسب بين المستعار منه والمستعار له"ذلك لأن تعبير الشاعر يجب أن يصدر عن مخيلة فطنة، وذهن تعليمي؛ أي أن يحرص على تناسب مكونات اللغة الاستعارية وصولا إلى الوضوح وقرب المآخذ، لهذا يوصف أبا تمام بالقصور والعجز عن الإبانة"[2]. ومن الاستعارات التي عابها القدماء واستقبحوها على أبي تمام قوله:

شاب رأسي وما رأيت شيب الرأ س إلا من فضلِ شيبِ الفؤادِ[3]

هنا جعل للفؤاد مشيبا وهو ما رفضه القدماء؛ لأنه نسج غير مألوف عندهم، وتركيب غير صائب ولا يصح، ولا يعدو أن يكون مجرد غموض وتكلف مستقبح لا طائل منه، وخروج عن السائد وعن المأثور، وهو ما نلمسه في قول ابن المعتز حين استغرب ذلك في قوله:"فيا سبحان الله، ما أقبحمشيب الفؤاد؟ وما كان أجرأه على الأسماع في هذا وأمثاله"[4].

ولعل غرض أبي تمام من هذا الأسلوب الشعري هو رغبة منه في إحداث تجديد نوعي وإقامة علائق جديدة أخرى تزيل العلائق القديمة المسيطرة، وبهذا يعطي للغة نفسا جديدا، وللشعر منظورا آخر أبعد و أعمق، ولهذا السبب اتهم وبالغموض والغرابة في شعره"فالجديد إذن غريب، وتعني الغرابة

1-الآمدي، الموازنة، ص272.

2- العشماوي محمد زكي، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، ص292.

3- التبريزي، شرح ديوان أبي تمام،ج1، ص191.

4- المرزباني، الموشح، ص472.

أن شعره غير ما ألفه الناس، فلغته أصلية أولية، ولغة الناس ليست إلا صدى ساقطا لهذه اللغة الأولية، لكن السقوط منغرس في النفس إلى درجة تبدو معها الغرابة أنها تأسيس للغة جديدة، وكل تأسيس يبدو تجاوزا، وقد سمي هذا التجاوز إفسادا...ومن هنا لا تعيدنا لغة أبي تمام إلى جنة ضائعة وإنما يخلق لنا بعدا آخر نستشف عبره جنة ثانية، وحين نقرأ شعره لا يتولد فينا الشعور بأننا نتذكر أو نستعيد شيئا فقدناه، بل يتولد فينا الشعور بأننا نؤسس شيئا آخر"[1].

و- تجاوز عيار التحام أجزاء النظم والتحامه على تخير من لذيذ الوزن:

"عمد أبو تمام أحيانا في شعره إلى التصرف في أبنية الإيقاع والوزن، فحشا ما يناسب قصائده ليكتمل الوزن عنده، وجنح إلى زحافات كثيرة لم يستسغها أصحاب النظرة المحافظة، واعتبروها اضطرابا في الأوزان ينم عن عدم تمكن الشاعر وعجزه عن السبك الجيد والنظم الملائم والمعرفة غير العميقة بالعروض"[2].وقد تحدث الآمدي في كتابه الموازنة عن كثرة الزحافات واضطراب الأوزان في شعر أبي تمام منها قوله في هذا البيت:

إلى المفدى أبي يزيد الذي يضِل غمر الملوكِ في ثمدِه

هذا البيت من البحر المنسرح ووزنه :

مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن

وقع فيه حذف كثير جراء تعدد الزحافات من مواطن الحذف:

- حذف السين من مستفعلن الأولى لتصبح متفعلن
- حذف السين من مستفعلن من الشطر الأول أيضا
- حذف الفاء من مستفعلن الأخيرة لتصبح مستعلن
- حذف الواو من مفعولات الأولى والثانية لتصبح فاعلات

1- أدونيس، الثابت والمتحول، 2، ص117.

2-محمد حمود، أبو تمام حياته وحياة شعره، ص 166.

الملاحظ هنا كثرة الزحافات التي قام بها أبو تمام في بيت واحد، الأمر الذي اعتبره النقاد القدامى مؤاخذة عليه؛ لأنها تجاوزات عروضية لا تقبلها النظرة المعيارية المحافظة، غير أنها لا تهدم إيقاع البيت لهذا يبرر تصرف أبي تمام في الأوزان بأنه تلبية لمقتضيات الموقف الشعري الذي حتم عليه فعل ذلك ما دام هناك شعراء غيره قد اضطروا إلى ارتكاب ذلك.

ز- تجاوز عيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضاءهما للقافية:

سبق وأن ذكرنا في معرض حديثنا عن معايير الشعرية عند القدامى ونعني مبدأ مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضاءهما للقافية، وكيف أن الشعراء القدمى كانوا يحرصون حرصا شديدا على تطبيقه، فجاءت معانيهم وألفاظهم مناسبة للقوافي مساوية لها، فلا تزيد عنها ولا تنقص.إذلكل بيت دلالته في قافيته فلا يأتون بقافية لا فائدة منها إلا استكمالاللوزن فقط.

ولقد برز تجديد أبي تمام مرة أخرى في هذه المسألة، فلم تعد القافية عنده مجرد مقوم إيقاعي تقليدي أسسه القدماء كبنية تامة ونهائية، وعلى المحدثين أن يتبعوهم ويقلدوهم فيها بل أضحى للقافية "بعد آخر، ومعنى آخر، صارت نقطة ينتهي إليها سرب الكلمات في البيت، صارت مصبا لاندفاع ما، مركز تجمع لحشد ما، بؤرة إيقاع وتناغم، فهي مركز جذب للكلمات والصور، وقطب تنعقد فيه الأشعة التي تنبعث منها، القافية تذكر وتحرض، تصل الإيقاع بما مضى، وتعد بإيقاع آت، إنها سفر وانتظار في آن"[1].

ولعل هذا السبب الذي يجعلنا نحس في شعر أبي تمام بحركة وحيوية فريدة من نوعها ومستقلة بذاتها تتولد من طاقته اللغوية المكنونة الخاصة، إن تلك الحركة تبسط نفوذها على موسيقى شعر أبي تمام، وهي سبب لتفسير الكثير من الظواهر العروضية، فهي لا تعرف حدودا لها ولا صدود "كان العالم يموت في دلالات العرف والعادة والتقليد، فانبعث في شعر أبي تمام دلالات جديدة، وهكذا اتخذ جسدا آخر، وبعدا غير مألوف، لم تعد القصيدة هيكلا يعلو في مكان؛ بل أصبحت حركة

1-أدونيس، الثابت والمتحول،2، ص117.

زمنية تتقدم في الزمان لحظة تثبت عالية في المكان، كانت القصيدة قبله سطحا يمتد أفقيا، فصارت معه بنية عميقة"[1].

إن هذه الحركة المندفعة نقلت الشاعر من الأشياء إلى نقيضها ومن المتآلفات إلى النوافر؛ ذلك أنها تحاول كسر كل القواعد الصارمة التي من شأنها أن تكبلها وتمنعها من ممارسة طقوسها وحرياتها، وهي الدافع وراء تجاوزات أبي تمام وخروقاتها التي كان يعمد إليها في تجاربه الشعرية حتى أنه يقول:

وقوافٍ قد ضج مِنها لِما اِستعمِل فيها المرفوع والمخفوض

وكذلك قوله:

تغاير الشِعر فيهِ إِذسهِرت له حتى ظننت قوافيهِ ستقتتِل[2]

إن هذا التحول الذي حققه أبو تمام من خلال تجاوزه للمعايير الشعرية الموضوعة، والخروج من التعبير المتداول إلى تعبير آخر فني جديد، وهو بمثابة إحداث خلخلة في النقد العربي بين رافض ومؤيد بينما كان يجب "أن يؤدي ذلك إلى تحول في النقد، مما لا يحدث، وهذا يكمن جانب كبير من قصور النقد في القرن الثالث الهجري عن مستوى الإبداع، فقد استمر النقد القائم على اللغة الشعرية القديمة...وهذا مما ساعد في استمرار نمطية الشعر وقالبيته، وتجميده ضمن أطر محدودة "[3]، وبقي أسير الأعراف والمسلمات الذوقية المتداولة والتي كرسها ذائقة المتلقين عبر تعاقب القرون والأزمنة.

إن تجديد أبي تمام في شعره كان بحسب مقتضيات عصره وبيئته، وهو من خلاله أراد أن يثبت حضوره وعذرية شعريته وفرادتها"ولئن حافظ أبو تمام على الشكل الخارجي لبنية القصيدة التقليدية، فلقد غير من نواتها الأساسية: الكلمة، وغير علاقات الكلمة، الصوتية والدلالية، ولهذا لم يعد الشكل

1- أدونيس، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
2- المرجع السابق، ج2،ص07.
3- أدونيس، الثابت والمتحول2، ص118.

عائقا دون بروز هذه العلاقات، بل أصبح على العكس عنصرا ضديا يزيد في بروزها، فلقد فجره من الداخل، بتركيبه اللغوي الجديد"[1].

3-ردود أفعال المعيار من شعرية التجاوز:

لا شك أن صراع القديم والمحدث قديم، ويصنف ضمن الظاهرة الإنسانية الطبيعية التي تتعرض لها كل الأمم عبر مسارها التاريخي، متخذا أشكالا عدة وأبعادا مختلفة تعبر عنه وعن خلفياته التي تحركه وعن دوافعه التي تثيره، ولعل الأمة العربية من أكثر الأمم التي تعرضت لمثل هذه التقلبات والصراعات؛ بحكم التغيرات التي كانت تطرأ عليها في كل حقبة تمر عليها، لذلك من الواجب قبل الخوض في أي صراع -سواء كان سياسيا أو اجتماعيا أو دينيا أو ثقافيا- أن نحدد مجاله الزمني والتاريخي والمكاني؛ كي يتسنى لنا حصره في أطر ضيقة تمكننا من الإحاطة بجميع ظروفه وحيثياته.

وبما أننا سنتحدث عن صراع قائم في الأمة العربية فيمكن أن نحدد تاريخها وذلك بداية من العصر الجاهلي وما يحمله من ثقافة وهوية مرتبطا في ذلك باللغة العربية التي شكلت إحدى المرتكزات الرئيسية للأمة وجزءا كبيرا من هويتها، "وقد شكل هذا العصر مرجعية ثقافية عربية أصبحت هي الأصل والمنطلق للكثير في مناحي الحياة، برغم أن مجيء الإسلام يعد الحدث الأكبر في تاريخ الأمة فقلب الموازين وجاء بتصورات أخرى جديدة، غيرت الكثير من المسلمات، غير أن ارتباط العربي بالثقافة الجاهلية بقي ممتدا حتى بعد مجيء الإسلام"[2]، فقد توارثت هذا العرب جيلا بعد جيل، وأصبح الشعر الجاهلي بابا يفهم به القرآن الكريم، ذلك لأنه فهمه مرتبط بمعرفة اللغة وفهمها، ولولا فصاحته وقيمته اللغوية التي كان يحتلها لم يرق لكي يكون وسيطا لفهم كتاب الله، فكان حريا أن يكون نموذجا مقدسا يحتذي به.

---

1 أدونيس، المرجع نفسه، ص118.

[2]محمد حمود، أبو تمام حياته وحياة شعره، ص111.

ومع مجيء العصر العباسي ودخول الأعاجم والفرس، بدأت تتسلل ثقافات جديدة للثقافة العربية، وبدأت تدخل عليها تصورات جديدة لاسيما ما يخص الشعر القديم وروايته، "فتوطدت الصلات بين العرب وبين الأمم التي أخضعوها، وكمل التفاهم بالمصاهرة والولاء، وكذلك تعقدت الصلات وتشابكت بينهم وبين الأمم المتاخمة لهم...فتبدلت الحياة الاجتماعية تبدلا حقيقيا، فقلت البداوة أو خفت، وأقام كثير من الشعراء في الحواضر الإسلامية، وتغيرت أصول العادات والأخلاق فانتشر المجون، وشاعت الزندقة وعم الجهر بالفسق، واستحالت الحياة العربية السامية إلى حضارة معقدة، تجمع بين السامي والآري وتأخذ من هذا وذاك"[1].

وقد نتج عن هذا ظهور جيل المولدين والذين أحدثوا في الشعر منعرجا حاسما في الشعرية العربية، وبالتالي يمكن القول إن:"الفترة الزمنية التي مر خلالها هذا الأدب كانت قبل الإسلام مائة وخمسين سنة، وبعد الهجرة بمائة وخمسين سنة تقريبا، فالشعر الإسلامي امتداد للشعر الجاهلي، ثم استلم المحدثون بدءا ببشار (ت168هـ) هذا الأدب وحاولوا أن يقفوا على كنه هذه الروعة التي تسري فيه، وتلك الرنة الشعرية، وذلك الطبع القوي، فاعتقدوا أن هذا ربما يعود إلى ذلك البريق الذي يتلألأ في بعض ألفاظه، وإلى هذه الموسيقية التي تواضعوا على تسميتها بالجناس والمقابلة، فأكثروا منها، ولم يلتفتوا للمعاني، فأحدثوا فيه ما أحدثوا"[2].

هذا ما ولد صراعا بين أنصار القديم وأصحاب الذوق المحافظ وبين حركة الشعر المحدث، فقد كان الشاعر المحدث متشبعا بثقافة عصره وبيئته؛ ما جعله يحمل رؤية جمالية جديدة توافق الحضارة التي يعيش في كنفها "وينطوي وعي الشاعر المحدث بمثل هذا الصراع المتوتر، بين نقيضين على نوع من الاختيار بالضرورة، إنه يختار سبيل الممكن وليس سبيل ما هو قائم، والاختيار من هذه الزاوية، يعني تبني موقف جمالي يتجاوب مع مواقف فكرية واجتماعية تسعى لتغيير ما هو قائم وتطويره،

1-مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، ص146.

2-عبد القادر البغدادي، خزانة الأدب، ج1،ص425.

وبمجرد أن يختار الشاعر، أو يتبنى موقفا، فإنه يدخل في تعارض مع من يعيش في عصره، ممن لا يشاركه الاختيار نفسه أو التبني"[1].

وقد كان من أبرز هذه الثقافات، الثقافة الفارسية فقد أثرت أيما تأثير في الأدب العربي"يظهر بوضوح فيما يلي:

1- كانت زعامة التجديد في الأدب العربي شعره ونثره في عصر نفوذ الخلفاء العباسيين معقودا لواؤها بيد المثقفين بالثقافة الفارسية والعربية، فعبد الحميد الكاتب وابن المقفع هما إماما التجديد في النثر في هذا العصر، وبشار وأبو نواس شقا طريق التجديد للمولدين في الشعر...فجددوا في المعاني والخيالات والأغراض وطرق الأداء فبعد أن كان الأدب في عهد بني أمية عربيا خالصا...أصبح في عهد بني العباس يزدان بأحلى وأروع ما في أدب الفرس من معن وأخيلة فتعددت الأغراض واتسع مجال التفكير والخيال وظهر التأنق في التعبير"[2].

2- "هذا إلى ماجد من فنون أدبية بتأثير الامتزاج بين العرب والفرس وانتشار الثقافة الفارسية كالأدب القصصي، وأدب الزهد، وأدب المقامة وسواها"[3].

وهكذا فإن حركة التجديد التي ظهرت في الشعر والتي جاءت على يد بشار بن برد وأبي نواس وامتدت إلى أبي تمام، كانت مواقف متناغمة مع طبيعة التغيرات التي شهدها العصر ولم تكن مجرد تشكيلات وتنويعات لفظية جمالية، وقد تجلت ملامحها في ظهور مرجعيات حديثة للثقافة العربية رفع من توترها تأثير الفلسفة إلى جانب معارف أخرى جديدة شكلت بتكتلها اتجاها موازيا للاتجاه المحافظ بكل مقاييسه.

وقد كان لتأثير الفلسفة على الشاعر دليل على تجاوب هذا الأخير مع حركة العصر وتغيراته، ما جعله أكثر وعيا بطبيعة المتعارضات التي صيرته؛ لأن يكون أكثر ميلا إلى الطرق الجديدة والأكثر

1- جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، ط1، 1994،ص 118.
2- عبد المنعم خفاجي، الآداب العربية في العصر العباسي الأول، ص69.
3-المرجع نفسه، ص71.

جمالية، ولتأهله في الأخير لأن يكون في صفوف الحداثة التي هي في الأصل عبارة عن"حالة وعي متغير، يبدأ بالشك فيما هو قائم ويعيد التساؤل فيما هو مسلم به، ويتجاوز ذلك إلى صياغة إبداعية جذرية لتغيير حادث في علاقات المجتمع، ليجسد موقفا من هذا التغير، بصوغه صياغة تتجاوز الأعراف الأدبية للماضي، وتفيد من الكشوف الفكرية للحاضر"[1].

ولم تعد هذه العلائق الجديدة والحياة المتحضرة تنسجم وتتوافق مع معاني وقواعد القصيدة الشعرية الجاهلية والتي توارثها الشعراء زمنا طويلا، لأنها تقيدها وتحدها بحدود ضيقة، فالتجربة الشعرية أصبحت تختلف عن ذي قبل، فهي الآن تصدر عن مفاهيم وقيم جديدة مختلفة، والإصرار على إفراغها في قوالب شكلية ذات نمط قديم يسلبها خصوصيتها ويخنق حريتها لذا كان من الضروري تطلع الشعراء إلى نماذج جديدة لقوالب تناسبها، ولقد كان من الطبيعي ألا يعجب هذا الأمر أنصار القديم، وأن تبدر منهم ردود أفعال معارضة لهذا التيار المحدث المبتدع وعلى رأسهم الرواة واللغويين والموالون لهم من النقاد وأصحاب الذوق المحافظ، وسنتطرق فيما يلي إلى موقفهم تجاه هذه الحداثة.

أ- موقف اللغويين والرواة:

يعد الشعر الجاهلي عند هذه الفئة أحد المقدسات التي يحرم المساس بها، لأنه بمثابة المرجع اللغوي الأساس بعد القرآن الكريم فهو "كتاب العرب، ومجمع أخبارهم ومظهر قوميتهم، فكان لا بد من صيانته والإبقاء عليه"[2]، وهو الأمر الذي نذروا أنفسهم لأجله، فاهتموا بجمعه وتسجيله وروايته إيمانا منهم أن ما بين أيديهم من الأدب الجاهلي إنما هو ثلة فقط، لهذا من الواجب البحث عن الغائب منه والجد في استخراجه؛ ما دام هناك الكثير منه لم يصل إليهم، يقول أبو عمرو بن العلاء: "ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله، ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير"[3]، فكان لهم

1-جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص119.

2-طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص55.

3-ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج1،ص25.

الفضل في وضع قواعد اللغة وحفظ اللسان العربي من اللحن وجنحوا في ذلكم إلى أمثلة من الشعر الجاهلي.

وقد كان الرواة واللغويون في أثناء جمعهم وتنقيبهم عن الأدب الجاهلي يحرصون على أن يكون نتاج خالص وأصيل؛ إذ "لم يقبلوا إلا ما يصدر عن عربي خالص العروبة ولو صدر عن صبي أو مجنون أو امرأة، ولهذا رفضوا، أو رفض أكثرهم أن يحتج بالحديث بسبب الرواية بالمعنى، ورواية الأعاجم، وقبول اللحن واحتمال التصحيف"[1]، ومن هذا ظهر الأعراب الرواة وصار اللغويون يروون عنهم.

كما كان لهؤلاء العلماء فضل جمع الكثير من آراء النقاد وأقوالهم في الشعر، كما كان لهم الفضل في رواية الخصومات التي دارت حول الشعراء، إضافة إلى ما قدموه من آراء وأحكام على الشعراء، وأولوا عناية واهتماما بمحاولة وضع معايير عامة وأسس فنية للحكم على الأدب، كما رأينا ذلك مع ابن سلام الجمحي في كتابه الذي عمد فيه إلى تقسيمات طبقية صنف بموجبها الشعراء واضعا في ذلك مقاييس يحتكم إليها.

ولم يكتف اللغويون بنقد الأدب من الناحية اللغوية فقط بل اجتهدوا أيضا في البحث عن خصائصه الفنية والجمالية، وبهذه الخطوة تمكنوا من الولوج إلى ميدان تذوق الأدب فتمكنوا بذلك من تحليل الأبيات وشرحها، وعقد الموازنات بين شعراءها وتمكنوا من وضع أصابعهم وتحسس مكامن الجمال فيها.

وعلى هذا النحو تمكن الشعر الجاهلي من فرض نفوذه في ساحة الأدب والنقد، وجعل اللغويون والنحاة والرواة يتعصبون له ويروون قصائد معاصريهم من الشعراء في مرتبة أقل من أن تروى، وأن تكون جنبا إلى جنب مع ما تم نقله من الأشعار الجاهلية.

1-عبد الله المحارب، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، مكتبة الخانجي-القاهرة،ط1، 1992،ص56.

ولعل أبا عمرو بن العلاء كان من أكثر المتعصبين للقديم، فقد وصلنا عنه موقفه المنطوي على معاداة التجديد حيث كان يقول: "لقد أحسن هذا المولد حتى هممت أن آمر صبياننا بروايته، يعني بذلك شعر جرير والفرزدق، فجعله مولدا بالإضافة إلى شعر الجاهلية والمخضرمين، وكان لا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين"[1]، وقال في كلام آخر له عندما سئل عن المولدين فأجاب:"ما كان من حسن فقد سبقوا إليه وما كان من قبيح فهو من عندهم"[2].

ويقول ابن رشيق معلقا على هذا الموقف:"هذا مذهب أبي عمرو وأصحابه كالأصمعي وابن الأعرابي؛ أعني أن كل واحد منهم يذهب في أهل عصره هذا المذهب ويقدم من قبلهم، وليس ذلك الشيء إلا لحاجتهم في الشعر إلى الشاهد وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون ثم صارت لجاجة"[3].

شكلت هذه الآراء والمواقف مرجعية للاحقين من علماء اللغة والنقاد، الذين وجهوا نقدا لاذعا للشعر المحدث وإن كان في بعض حالاته قد جاء متخفيا في وتيرة أقل حدة، إلا أنه يفصح في مجمله عن انحياز قوي للقديم، وهو الأمر الذي نلاحظه في قول ابن الأعرابي عندما يصور مدى أصالة وعراقة شعر الأقدمين، وكيف أن شعر المحدثين يفتقر إلى الكثير من ذلك، ليصبح في مقامه فيقول:"إنما أشعار هؤلاء المحدثين —مثل أبي نواس وغيره- مثل الريحان يشم يوما ويذوى فيرمى به، وأشعار القدامى مثل المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيبا"[4].

هذه دعوة صريحة لابن الأعرابي بتمجيد القديم وتفضيله وهو في هذا يوافق أبا عمرو بن العلاء الذي يرى بدوره أن الشعر القديم هو الأصل وهو الأقوم والأفضل والأجود، فالفضل يعود بالدرجة الأولى للقدماء وإن عمد المحدث إلى الإتيان بمعنى جيد ولفظ جزل فهو مسروق لا محالة من القدماء، وهو حكم مسبق قد قضي الأمر فيه فلا نقاش حوله، أما القبح فهو مقصور على المحدثين؛

1- ابن رشيق، العمدة، ص78،79.
2-المصدر نفسه، ص79.
3- المصدر نفسه،ص 91.
4- المرزباني، الموشح، ص384.

ولا يمكن أن ينسب للقديم، ولعل سكوت أبي عمرو بن العلاء عندما أنشد أبن الأعرابي شعرا لأبي نواس وقد كان شعرا أبدع فيه وأحسن لخير دليل على ذلك فقال له الرجل: "أما هذا من أحس الشعر؟ فقال: بلى ولكن القديم أحب إلي"[1].

فبرغم جودة شعر أبي نواس إلا أنه وجد في نفسه حرجا من أن يمدح فيظن غيره أنه أحسن من شعر الأوائل فتهتز قدسية القديم؛ وذلك لأنه جبِل على تفضيل القديم فلا شعر آخر يعلوه مهما بلغ حسنه فلن يصل إلى منزلته، ولهذا يرى طه حسين أن مكمن النزاع والخلاف بين القدماء والمحدثين "يكاد يكون في الاعتراف بالحديث لا في قبول الحديث، فالحديث مقبول بطبعه، لأنه الحياة؛ ولكن الاعتراف به شاق لأننا فطرنا على المحافظة والاتصال بالسنن الموروثة"[2].

وتحضرنا حادثة وقعت في مسألة استحسان القديم والتطرف له يرويها أبو عمرو بن أبي الحسن الطوسي يقول فيها:"وجه بي أبي إلى ابن الأعرابي لأقرأ عليه أشعارا، وكنت معجبا بشعر أبي تمام، فقرأت علي من أشعار هذيل، ثم قرأت أرجوزة أبي تمام على أنها بعض لشعراء هذيل:

وعاذِلٍ عذلته في عذلِهِ فظن أني جاهِل مِن جهلِهِ
ما غبن المغبون مِثل عقلِهِ من لك يوما بِأخيك كلِهِ
لبِست ريعاني فدعني أبلِهِ رأي اِبنِ دهرٍ غرقا في خبلِهِ

حتى أتممتها، فقال أكتب لي هذه، فكتبتها له، ثم قلت: أحسنة هي؟ قال: ما سمعت بأحسن منها، قلت: إنها لأبي تمام فقال: خرق، خرق"

في هذه القصة وإن كانت تحمل حيلة من أبي عمرو الطوسي، إلا أنه تمكن بها من إنصاف الشعر المحدث بطريقة ذكية، وقد دفعه إلى هذا إعجابه بشعر أبي تمام. فهو يرى أنه يستحق المدح والاستحسان، وقد كان يبدو أنه على دراية مسبقة بموقف ابن الأعرابي لهذا لجأ إلى التدليس عليه، ولعل جهل ابن الأعرابي بقائل الشعر هو الذي أوقعه في هذه المكيدة، وقد سجلت له مثل هذه

1- المرزباني، المصدر السابق، ص384.
2-طه حسين، حديث الأربعاء،90/2.

الزلات في الكثير من المواقع بكتابه النوادر حيث عمد إلى الاستشهاد من أشعار المحدثين وهو لا يعرف أنها لهم، والظاهر أن تلك الأشعار كانت ذات جودة وصياغة متصلة بالقديم؛ وإلا ما كان ابن الأعرابي ليعجز عن التفريق بينها وبين القديم، يقول القاضي الجرجاني في هذا الشأن"وما أكثر من ترى وتسمع من حفاظ اللغة ومن جلة الرواة من يلهج بعيب المتأخرين، فإن أحدهم ينشد البيت فيستحسنه و يستجيده ويعجب منه ويختاره فإذا نسب إلى بعض أهل عصره وشعراء زمانه كذب ونقض قوله، ورأى تلك الغضاضة أهون محملا وأقل مرزأة من تسليم فضيلة لمحدث والإقرار بالإحسان لمولد"[1].

إن هؤلاء العلماء كابن الأعرابي وغيرهم قد طبعوا بطابع الشعر الجاهلي وتمرسوا عليه، وأصبح ذوقهم السائد مبني على ما وجدوا فيه من عناصر الجمال، وهو ما جعل ردهم عنيفا على حركة الشعر المحدث، فابن الأعرابي يقول عن شعر أبي تمام:"إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل"[2]، وهذا يدل على أنه ينكر شعر أبي تمام ويرفضه لأنه بعيد عن أساليب العرب القدامى وطرقهم في الإنشاء، لأنه يعمد إلى التعقيد في المعاني، والجنوح إلى الغموض والتنافر وهي كلها أمور استغنى عنها الشعر الجاهلي، إلا أنهم بالمقابل أهملوا وتغافلوا عما جاء به أبو تمام من عناصر جديدة كالفكر والثقافة والفلسفة، وكذلك اهتمامه وعنايته بالصنعة الفنية، فالشعر عنده لم يعد مجرد تعبير صادق عن مشاعر بسيطة بأساليب وطرق بسيطة، بل تعدى ذلك حت تحول إلى تعبير معقد، يعكس تعقيد الحضارة التي يعيشها، وهذا طبعا ولد تجربة فريدة من نوعها.

"لقد كان لهؤلاء العلماء أمثال ابن الأعرابي وعمرو بن العلاء المكانة الكبيرة التي جعلت الشعراء يجدون صعوبة وعسرا في مخالفتهم أو التصدي لهم بشعر آخر لم يثنوا عليه، ذلك أن ذيوع الشاعر وانتشار شعره مرهون برضاهم"[3]، فهم من يجيزون شعره أو يرفضونه، "وقد يعمد كثير من

1-القاضي الجرجاني، الوساطة، ص50.

2-الصولي، أخبار أبي تمام، ص244.

3محمد حمود، أبو تمام حياته وحياة شعره، ص135.

الشعراء إلى عرض قصائدهم على هؤلاء العلماء ليروا رأيهم فيها، فإن أعجبتهم أشاعوها وإن لم تعجبهم ستروها"[1]، ذلك أن أذواق الناس وميولاتهم الشعرية تحت سيطرتهم. ولأنهم أصحاب بحث وتقصي ومنهج علمي دقيق تم منحهم صفة الزعامة والقيادة، فكل ما يصدر عنهم لابد أن يؤخذ بعين الاعتبار، وقد كان للشعر المحدث حظ قليل يكاد ينعدم من هذه الفئة، إذ لم تكن تهتم له ولم تنشغل بروايته، إنما كان همهم هو جمع ورواية الشعر الجاهلي الأمر الذي جعل بعض دواوين الشعراء العباسيين اضمحلت فلم يكتب لها الظهور والانتشار.

ب – موقف النقاد والأدباء:

بعد تطرقنا لجهود اللغويين والعلماء ومساهمتهم الفعلية في جمع الشعر الجاهلي ومحافظتهم عليه من أي محاولة للمساس به وتكريس مبدأ الذوق القديم في نظم الشعر، بدأت سمات المنحى العمودي تتبلور وتتشكل على يد الأدباء والنقاد، فقد كان لهذه الفئة دور فعال في إنارة جوانب كثيرة من الشعرية العربية ونقدها، وذلك من خلال شرحهم لمعاني وألفاظ دواوين شعرية عديدة، ومعاينتها من ناحية اللغة والتراكيب والأوجه البيانية؛ كالمجازات والاستعارات وما تعلق بالأعراف الفنية والجمالية التي كانت متداولة في الأشعار العربية عصرئذٍ، وقد شكلت في مجملها معايير للشعرية ومقاييس للذوق الجمالي.

وقد أدرك هؤلاء أن الاقتصار على معاينة الشعر من ناحية قواعد النحو واللغة فقط لا يجدي نفعا لوحده، بل يجب أن يصاحب ذلك ملكة الذوق والحس الفني الجمالي؛ ليتمكن الناقد من الحكم ومن تحديد العلة في التفاضل"ولعمري إن (علم النحو) فضيلة تامة، إلا أنها فضيلة خارجة عما تقتضيه صناعة الشعر، لأن الشعر لا يفتقر قائله إلى استخراج كلمات لغوية من كتاب العين، ولا من غيره"[2].

1-شوقي ضيف، النقد، ص40.

2- ابن الأثير، الاستدراك في الرد على رسالة ابن برهان، تح: حفني محمد شرف، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، 1958، د.ط،ص05.

ولعل النقد عند هذه الفئة كان يقوم في الأساس على اعتماد الذوق الجمالي القديم مقياس لذلك، فأغلبه كان يميل إلى التقليد وأثر القديم بائن بوضوح في تصوراته وآراءه، فنلمس الكثير من هذا في مؤلفاتهم عندما يتم اختيارهم للأشعار انطلاقا من ذلك، فنلاحظ هذا مثلا في اختيارات أبي تمام في ديوان، الحماسة واختيارات زيد القرشي في جمهرة أشعار العرب وغيرها من الاختيارات، ويحضرنا هنا قول أبي زيد القرشي في مقدمة جمهرته:"وذلك أنه لما لم يوجد أحد من الشعراء بعدهم إلا مضطرا إلى الاختلاس من محاسن ألفاظهم، وهم إذ ذاك مكتفون عن سواهم بمعرفتهم، وبعد فهم فحول الشعر الذين خاضوا بحره، وبعد فيه شأوهم، واتخذوا له ديوانا كثرت فيه الفوائد عنهم، ولولا أن الكلام مشترك، لكانوا قد حازوه دون غيرهم، فأخذنا من أشعارهم إذ كانوا هم الأصل، غررا هي العيون من أشعارهم، وزمام ديوانهم"[1]، وهذا تصريح بائن عن اعتداده بالشعر الجاهلي حيث يراه هو الكمال والأصل الذي ليس قبله ولا بعده إبداع آخر.

"ونجد أيضا اختيارات أبي تمام في حماسته نقدا يرتكز أيضا على الذوق الجمالي الذي يظهر موقف أبي تمام من الشعر القديم، وقد تناول المرزوقي، لشرح هذا الموقف طريقة نقدية أخرى، فحينما يتعرض لشرح الأبيات الشعرية يعاينها من ناحية معناها ومبناها، مستخدما في ذلك ذوقه الفني الجمالي وخبراته بقيم الشعر الجاهلية القديمة هو الآخر، ولعل ما بذله من جهد في شرح حماسة أبي تمام يعد من أعظم الأعمال التي أفادت النقد وقننت الشعر آنئذٍ، فقد جمع بين عنايته بالشعر ومعانيه وبالموازنة النقدية فيه، إضافة إلى ذلك اهتمامه باللغة أيضا، غير أننا نلمح بوضوح انحيازه للشعر القديم ولطريقة العرب الأوائل، فنجده مثلا في شرحه لديوان الحماسة يشيد بمكانة الشعر القديم وبالشعراء القدامى في كثير من المواضع"[2].

إن هذه النظرة المنتصرة للقديم والمدافعة عنه في كل الأحوال جعلت هؤلاء المحافظين يسعون إلى تقديم محاولات جادة في سبيل استخراج عناصر تشكل مقومات ومقاييس قاعدية معتمدة في

1-أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، تح: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2،1992، ص 13.
2 ينظر: محمد حمود، أبو تمام حياته وحياة شعره، ص 145-146.

الشعر، يدافعون عنها ويدعون إلى ضرورة الالتزام بها، وهذه إحدى المزايا التي تولدت عن هذا الانتصار.

وقد تمكن هؤلاء الأدباء النقاد من خلال شروحاتهم واستقراءهم للأدب الجاهلي، استخراج طرق خاصة كان ينتهجها الشاعر الجاهلي في قرض الشعر، فلا ينأى عنها ولا يحيد، يقول ابن قتيبة في كتابه الشعر والشعراء: وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين (عنها) ، "إذ كان نازلة العمد فى الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم عن ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان. ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعى (به) إصغاء الأسماع (إليه) ، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما (قد) جعل الله فى تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب، وضاربا فيه بسهم، حلال أو حرام. فإذا (علم أنه قد) استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل فى شعره، وشكا النصب والسهر، وسرى الليل وحر الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنه (قد) أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره فى المسير، بدأ فى المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح، وفضله على الأشباه، وصغر فى قدره الجزيل.فالشاعر المجيد من سلك هذه الأسالب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمآء إلى المزيد...وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام"[1].

وبهذا تم الكشف عن بنية القصيدة العربية بحسب استقراء النقاد الأدباء للشعر الجاهلي، ثم جعلها بنود وإلزام الشعراء اللاحقين للاحتذاء بها والنظم على نهجها، وعادوا كل طريقة تخالفها أو تخرج عنها، والظاهر أن هذه الركائز لم تكلف هؤلاء النقاد الجهد الكبير في استخراجها، فهي لا تعدو أن تكون مجرد ملاحظات سطحية يمكن رصدها عند جميع الناس، إذا ما قارناها بجهود المرزوقي في التوصل إلى عمود الشعر المعروف عند العرب.

1- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص75/74.

لقد عمد المرزوقي في نقده إلى تحليل النصوص والتدقيق فيها إضافة إلى اتكائه على تصورات الذين سبقوه وإفادته منها، فاستخرج عناصر العمود الشعري وحددها في سبعة أبواب لكل باب منها معيار، ثم انتهى إلى أنها خصال عمود الشعر عند العرب"فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها فهو عندهم المفلق المعظم، والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلها، فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان وهذا إجماع مأخوذ به، ومتبع نهجه حتى الآن"[1].

إن المحدثون من الشعراء لم يتقبلوا هذه القيود وهذه المعايير التي وضعها النقاد في محاولة تحديدهم للإبداع، فقد طوقت حريتهم في التعبير عن واقعهم، إذ لم تسعفهم تلك القواعد لاستبصار تجاربهم اليومية التي تعرفها حياة الحضارة التي يعيشونها، بل كان الهم من كل هذا هو إتباع الأوائل ومحاولة النظم على شاكلتهم؛ كي يرضي أنصار القديم عنهم إذ"ليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر، أو يبكى عند مشيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر، والرسم العافى. أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير. أو يرد على المياه العذاب الجوارى، لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامى. أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيخ والحنوة والعرارة"[2].

"لقد كانت محاولات النقاد الأدباء في إلحاق اللاحق بالسابق محاولات بعيدة عن المنطق والموضوعية والعقل، فليس لقاطن المدن ومواكب الحضارة أن يطلب منه البقاء رهين الماضي وأن يبقى وفيا للعتيق؛ فيعبر كما كانوا يعبرون وينتقي في ألفاظه ما يناسبهم، وأن يقدم صورا لأشياء لم يعشها ونحاسبها إن لم يحسن الإتيان بها ووصفها كما كان القدماء يصفون، وقد عاينت أعينهم تلكم الأشياء ولمستها أيديهم، ولكن لكل شاعر ظروفه وزمانه وبيئته وهو في هذا مجبر على التعبير عنها

1-المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص11.

2- ابن قتيبة، الشعر والشعراء،ج1، 76ص/77

شأنه شأن الشاعر القديم، فقد عبر هو الآخر عن بيئته وحياته وظروفه التي تحيط به، فليس الأمر حكرا عليه فقط بل هو ضرورة حتمية يقتضيها الزمن والإبداع معا"[1].

فالشعر الجاهلي كان تعبيرا وتصويرا لحقبة زمنية عاشها العربي ضمن أطر معينه وبيئة محددة بظروفها وحيثياتها، والتحول التاريخي من حقبة إلى حقبة يصاحبه –ولابد– تغيرات وتطورات كثيرة، والشعراء المحدثون لا يعدو دورهم في أنهم تأقلموا مع زمنهم وعاشوا واقعهم وحضارتهم، ونقلوها لنا في أشعارهم وصوروها لنا بزخرفها وبهاءها المادي والفكري؛ وتلك سنة الحياة ومن الضرورات الحتمية"فشعر الأمويين ليس كشعر الجاهلين، وإن كان الشبه بين هذين النوعين من الشعر قويا، وشعر العباسيين ليس كشعر الأمويين، وقل مثل ذلك في النثر أيام بني أمية وأيام بني العباس، التطور إذن واقع لأنه قانون لا منصرف عنه لأي جماعة من الجماعات، والناس خاضعون لهذا التطور راضون عنه"[2].

وعلى هذا الأساس بدأت بوادر التمرد والثورة تظهر في أشعار هؤلاء المحدثون، على الرغم أنهم في البداية كانوا يحاولون تقليد القدماء في معانيهم وطرق نظمهم كي يشد ساعد الشعر المحدث وتتسع سوقه فيتسنى له بعد ذلك شق طريق له يميزه، وقد عد النقاد والأدباء شعرهم خروجا عن مضمار الشعرية ومفاهيمها، إلا أن هذا لم يثني من عزيمتهم فجنحوا إلى الاهتمام بالصنعة الشعرية وإلى الإجادة في الصياغة وتوليد المعاني الجديدة من معاني القدماء كما غلب على نتاجهم التنميق اللفظي وراعة الصياغة وزخرف البديع والتصوير الغريب والهروب إلى الخيال والفكر، الأمر الذي جعل أصحاب الذوق القديم يتصدون لهذا التيار المناقض لدحضه ومحاولة تطويقه كي لا ينتشر ويكتب له الوجود لأنه في نظرهم إفساد للشعر وإضاعة لموروث مقدس يجب الحفاظ عليه.

1 ينظر: محمد حمود، أبو تمام حياته وحياة شعره، ص151.

2–طه حسين، حديث الأربعاء، 90/2

"لقد قام النقاد القدامى تجاه الشعر المحدث بعدة محاولات لتسفيهه وتصغيره بتتبع عثراته من ضعف طبعه وكثرتصنعه وأغرق في البديع والفلسفة، وذلك حرصا منهم على المحافظة على نقاء النموذج القديم من الكدر والضياع"[1]، غير أنه بالمقابل جعل القيم الفنية في الشعر جامدة ثابتة، فوضع قوالب شكلية له كفيلة بتحويله إلى مجرد تطبيق جاف يدور في فضاء محدد له سلفا وليست تلك هي طبيعة الشعر، كما أن اعتماد التوسع في النظم وتشبعه بالثقافة الواسعة والمتنوعة لن يفسده ولن يبطله يقول طه إبراهيم:"وكان مما فطن إليه النقاد المحدثون أن ما بين الشعر المحدث والشعر القديم تفاوتا في المعاني أوجدته الحضارة، وأوجده العلم على الأخص، كانت معاني الجاهليين والإسلاميين فطرية سهلة، فإن جرى فيها شيء من الحكم والأمثال فهو صدى التجارب ومعاناة الحياة، فلما جاء المحدثون جعلوا يدخلون في معانيهم ثمرات أذهانهم واستنباطهم وعلمهم الغزير، وقد لاحظ الجاحظ أن أبا نواس يدخل في شعره ألفاظ المتكلمين، وليست هذه الألفاظ إلا صور معان من علم الكلام انتفع بها أبو نواس في شعره، وما لبث أن جاء أبو تمام فعنى بالأفكار القوية وغذى شعره بالفلسفة والنظرات في الكون، وجرى على غير طريقة العرب ومذهبهم في المعاني"[2].

إن مخالفة المحدثين لطريقة القدامى لم تكن سببا وجيها لقيام هذا الخلاف، ذلك أن المحدثين لم يخرجوا عنهم في نظم الأشعار، إنما خروجهم كان يكمن في تجاوز الرؤية الجمالية القديمة، وتبدل الأذواق معها والإحساس بالأشياء إحساسا جديدا مغايرا بتغير الأجيال والظروف والزمن، فأكثر الآراء والمواقف التي اتهم بها الشعر المحدث من الافتقار إلى الصدق وضعف الطبع، حكم لا ينطوي عليه كل الشعر المحدث ولا جميع الشعراء المحدثين، والدليل ما نورده في المثال التالي عندما أنشد إسحاق بن إبراهيم الموصلي الأصمعي فقال:

هل إلى نظرةٍ إليكِ سبيل يروى منها الصدى ويشفى الغليل

إن قل منك يكثر عندي وكثير ممن تحِب القليل

1محمد زكي العشماوي، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، ص111.

2-طه حسين، حديث الأربعاء، ص160.

فقال: والله هذا الديباج الخسرواني، لمن تنشدني؟ فقلت: إنهما لليلتهما فقال: لا جرم والله إن أثر التكلف فيهما ظاهر"[1]، الملاحظ من موقف الأصمعي يجد تناقضا ظاهرا في كلامه، وهو يكاد يشبهالتناقض الذي وقع فيه ابن الأعرابي في شعر أبي تمام، فهو يثني على جودة البيتين و يعترف بالإجادة فيهما عندما كان جاهلا بقائلهما، وعندماأماط إبراهيم الموصلي اللثام عن قائلهما وعرفه الأصمعي أنكر البيتين وذمهما، وجعل فيها الكثير من الصنعة والتكلف، وكأن الحكم هذا جاهز مسبقا لإطلاقه على كل شاعر محدث بغض النظر عن نتاجه الشعري أكان جيدا أم رديئا.

إن جل النقاد القدامى والذين اهتموا بالشعر الجاهلي وأولوا اهتماما بروايته ونقده قد تشبثت في عقولهم وأذواقهم مفهوما للشعرية يقوم على أساس العناصر الجمالية التي وجدت في الشعر القديم من حيث نظمه وأسلوبه وصوره وتعابيره، ولهذا كان من العسير جدا تغيير تلك المنطلقات التي ترسخت في أذهانهم وقبول عناصر جديدة في الشعر كحركة الشعر التي جاء بها المحدثون من ذلك أن دعبل الخزاعي كان يقول عن شعر أبي تمام:"ثلث شعره سرقة وثلثه غث وثلثه صالح"[2]، وهو بقوله هذا يجعل سدسه كله فاسد والثلث منه فقط قال عنه صالح، وهي نظرة دونية للشعر المحدث إذا ما قارناها بقول ابن سلام الجمحي في كتابه عن النابغة الذبياني أنه "كان أحسنهم ديباجة شعر، وأكثرهم رونق كلام، وأجزلهم بيتا، كأن شعره كلام ليس فيه تكلف"[3]، وتلك نظرة إعجاب وافتخار بالموروث الشعري القديم.

ولقد كانت أحكام النقاد القدامى تدور في دائرة هذه الخصائص الأسلوبية، "ولما قامت الفتوحات الإسلامية توسعت الرقعة الجغرافية العربية وتوافدت عليها الثقافات المختلفة، فاتسع معها القول وتنوعت المعاني لدى المحدثين"[4]؛ الأمر الذي هيج قريحتهم وأغراها على نظم شعر محدث يحوي

1- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص39.

2-الصولي، أخبار أبي تمام، ص244.

3-ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص47/46.

4محمد زكي العشماوي، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، ص115.

تجارب عصرهم وثقافاته، يقول ابن جني في هذا السياق:"المولدون يستشهد بهم في المعاني، كما يستشهد بالقدماء في الألفاظ؛ لأن المعاني اتسعت لاتساع الناس في الدنيا وانتشار العرب بالإسلام في أقطار الأرض"[1]. وفي ظل هذه التغيرات التي طرأت في العصر العباسي بالذات"قل الأدباء الذين كانوا قد ولدوا في العصر الأموي وشهدوا منه مدة قصيرة أو طويلة بدأ الأدب في الشعر يبتعد عن عمود الشعر وتدخله الخصائص التي سميت فيما بعد محدثة، فقدت الكلمات جزالتها والتركيب متانتها والأغراض بداوتها، ولكن الأدب إعتاض من ذلك فصاحة الألفاظ وسهولة التركيب والعناية في الأغراض بوجوه الحياة الجديدة، إننا نحن اليوم أميل إلى هذا الشعر المحدث بأسباب اجتماعية وذلك أن حياتنا الحاضرة أشبه بتلك الحياة التي كان يصفها الشعراء المحدثون"[2].

إن ما وصف به الشعر المحدث من تكلف وتعقيد ومن ضعف الطبع وقلة الماء من قبل النقاد القدامى ما هو إلا نتيجة الموازنات التي قاموا بها بين أشعار امرئ القيس وزهير بن أبي سلمى والنابغة الذبياني وبين أشعار المحدثين كبشار بن برد وأبي نواس ومسلم بن الوليد وأبي تمام والحكم على المحدثين بمنظار الشعر القديم دون مراعاة للظروف الموجودة بينهما والتي تشمل الزمن والعصر والبيئة، وظروف الحياة، وشتان بين ظروف أبي تمام وظروف امرئ القيس، ولم يعمد النقاد القدامى إلى تقديم امرئ القيس إلا لأنه سبق غيره من الشعراء إلى صفات جديدة ذكرها في شعره فنسب إليه الفضل في التوصل إليها فقالوا إنه "سبق العرب إلى أشياء ابتدعها واستحسنتها العرب واتبعته فِيها الشعراء استيقاف صحبه والتبكاء فى الديار ورقة النسيب وقرب المأخذ وشبه النِساء بالظباء والبيض وشبه الخيل بالعقبان والعصى وقيد الأوابد وأجاد فِي التشبِيه وفصل بين النسيب وبين المعنى"[3].

هذه التشبيهات التي جاء بها امرئ القيس، اعتبرها النقاد القدامى بمثابة نموذج وقدوة يعتمد عليها في الوصف، وعلى هذا الأساس كانوا يقيسون أشعار المحدثين عليها فتتجلى لهم بعيدة عما يأتي به المولدون، وبالتالي فإن قراءة أشعار المحدثين والحكم عليها كانت من قبل نقاد قد صبغت في

1-ابن رشيق، العمدة، ج2 237/236.

2-عمر فروخ، تاريخ الأدبي العربي الأعصر العباسية، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1957،ج2، ص127.

3-ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء،ص46.

أذهانهم خصائص النموذج الجاهلي دون مراعاة لما أتاحه لهم عصرهم من إمكانيات على الصعيد المادي والمعنوي معا، وكان لزاما على المحدثين أن يخرجوا بقصائدهم عن النمطية وأن يجعلوها ملائمة لروح العصر، فجاءت قصائدهم مشبعة بالفكر والصنعة الفنية والغموض في معانيها والتعقيد في ألفاظها إضافة إلى جنوحهم إلى الغريب والإكثار من ألوان البديع، وهو الأمر الذي جلب انتبها النقاد القدامى فتتبعوه ودارسوه فأنكروا على المحدثين شدة تكلفهم، وخروجهم عن البساطة والسهولة التي عرف بها شعر الأوائل، كذلك عابوا عليهم ضعف الطبع والصنعة في أشعارهم وإسرافهم في استخدام البديع.

ولعل أكثر من اشتهر بهذا النوع أبا تمام فقد"شغف به حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض"[1]، وربما كان مرد ذلك أنه كان من مثقفي عصره المبرزين كما اتفِق على ذلك، ولا شك أن تظهر في شعره سمات تلك الثقافة، ويفسر لنا نجيب البهبيتي ذلك في قوله:"إن أبا تمام حين كان يطلب البديع وإنه حين كان يريده إرادة إنما كان يطلبه تبعا لأصول وقواعد موضوعة، وإنه كان في ذلك متأثرا بيونانية أتته عن طريق الثقافة في عصره، وعن طريق العلم المنتشر بين أهل جيله"[2].

فلقد كان التكلف والصنعة في الشعر المحدث والاستعانة في ذلك على ألوان البديع أمرا شائعا عند المحدثين؛ لاسيما مع أبي تمام الذي عمد إلى الصنعة بقوة في أشعاره وأغدق عليها الكثير من الزخارف البديعية، برغم أن الاهتمام بالبديع والعناية به قد ظهر منذ بشار بن برد وأبي نواس ومسلم بن الوليد، وكتب له الوجود الفعلي في الشعر أكثر بعدهم"وأخذت رسومه وأصوله تكثر وتتجدد حتى بلغت غاية بعيدة عند أبي تمام. وأبو تمام شيخ الشعراء جميعا في أوائل القرن الثالث، وأبو تمام أحرص الناس على البديع، وأبو تمام أدق صورة للحياة الفنية المعقدة التي تقوم على أصول في التفكير وفي الأسلوب وقد لا تنسجم، من أجل ذلك كثر الملام في شعره، وكثرت العصبية له وعليه، فأما اللغويون

1-ابن المعتز، البديع، ص2/1.

2-نجيب البهبتي، أبو تمام حياته وحياة شعره، دار الفكر-بيروت-،1970، ط2، ص199.

فحسبهم أن يتجاهلوه، وأن يطرحوه، ويحملوا لشعره من الوهم والازدراء ما يصرفهم عن تذوقه، بل يحجبهم عن فهمه في بعض الأحيان، أما الأدباء فحفلوا به ودرسوه على أنه رمز الشعر المحدث، على أنه الصورة الكاملة الناضجة فيه إلى أيامهم، وكان لهم في نقد الشعر أسلاف في عهد بشار وأبي نواس فاحتذوهم ووقعوا على بعض ما جدد أبو تمام من فنون البديع وما جاء في شعره من غلط في المعاني وإحالة في الاستعارات، وسوء سبك، وقبح لفظ، ورداءة طبع، وإفراط، وإسراف، وخروج عن السنن المألوف"[1]. إلا أن المتعصبين للقديم يرون ما جاء به أبو تمام خروج عن الطريق، وغلو وإسراف لا طائل منه، فهو يحاول في شعره مجاراة الأوائل والنظم على منوالهم والاقتداء بأساليبهم وألفاظهم؛ غير أنه أخفق عندما توعر في ألفاظه وتعمق فيها، ونورد في هذا ما قاله الجرجاني في وساطته عن بيت قال لأبي تمام يقول فيه:"

فكأنما هِي في السماعِ جنادِل وكأنما هِي في العيونِ كواكِب[2]

فاحتج عليه الجرجاني ورأى أنه "تعسف ما أمكن، وتغلغل في التصعب كيف قدر، ثم لم يرض بذلك حتى أضاف إليه طلب البديع، فتحمله من كل وجه، وتوصل إليه بكل سبب، ولم يرض بهاتين الخلتين حتى اجتلب المعاني الغامضة، وقصد الأغراض الخفية، فاحتمل فيها كل غثٍ ثقيل، وأرصد لها الأفكار بكل سبيل؛ فصار هذا الجنس من شعره إذا قرع السمع لم يصل الى القلب إلا بعد إتعاب الفِكر، وكد الخاطر، والحمل على القريحة؛ فإن ظفر به فذلك من بعد العناء والمشقة، وحين حسره الإعياء، وأوهن قوته الكلال. وتلك حال لا تهش فيها النفس للاستماع بحسن، أو الالتذاذ بمستظرف؛ وهذه جريرة التكلف!"[3].وبرغم كل هذا النقد المتحامل على شعر أبي تمام والذي يظهر في طياته الكثير من الرفض للشعر المحدث والانتصار للقديم فإن القاضي الجرجاني يحاول تبيان أن نقده لا يحمل أي ضغينة أو تطرف إنما هو رأي موضوعي صائب يهدف إلى تقييم شعره

1-طه إبراهيم، تاريخ النقد عند العرب،ص124/123

2- التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، 174/1.

3- محمد زكي العشماوي، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، ص119.

فيقول:"ولست أقول هذا غضا من أبي تمام، ولا تهجينا لشعره، ولا عصبية عليه لغيره. فكيف وأنا أدين بتفضيله وتقديمه، وأنتحل موالاته وتعظيمه"[1].

لكنه بالمقابل يرى أن قصائد أبي تمام لا تكاد تخلو من أبيات ضعيفة وأخرى غثة، لاسيما إذا طلب البديع وتتبع العويص، وهذا رأي مناقض لما حاول تبيانه في أول كلامه، والواجب في هذا أن يتحلى الناقد بروح النزاهة والموضوعية وأن يبتعد عن الميل والتعصب وإلقاء الأحكام الشخصية من غير الاحتكام إلى أسس علمية عقلية، وعليه أن يتجرد عن كل أنواع الظلم والتعسف والانتصار إلى اتجاه معين فقط لأنه يفضله أو يراه هو مناسبا.

"وإذا أمعنا النظر فيما قاله القاضي الجرجاني عن شعر أبي تمام نجده يسلط عليه أقسى الانتقادات؛ فلا يغفر له زلة ولا غفوة ولا عثرة؛ بدليل أنه يرى أن أبياته غثة وضعيفة البناء بينما في نقده للمتنبي نجده يتغاضى ويلتمس له الأعذار؛ ويطعن في شعر الأوائل كي ينصره"[2]، ومن ذلك قوله: "ودونك من هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية فانظر هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدح فيه، إما في لفظه ونظمه، أو ترتيبه وتقسيمه، أو معناه أو إعرابه، ولولا أن أهل الجاهلية جدوا بالتقدم واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة والأعلام والحجة، لوجدت كثيرا من أشعارهم معيبة مسترذلة، ومردودة منفية"[3].

هنا يوجه الجرجاني الأنظار إلى هفوات وأغلاط الشعراء الجاهلين وينكر أن يكون شعر الأوائل نموذجا معصوما خاليا من الخطأ كي نطالب المتنبي بذلك "ألا يستعجل بالسيئة الحسنة، ولا يقدم السخط على الرحمة، فإن الأديب الفاضل لا يستحسن أن يعقد بالعثرة على الذنب اليسير من لا يحمد منه الإحسان الكثير"[4]، بينما أبي تمام فليس معنيا بهذا الامتياز الذي حظي به المتنبي، بل يجب

1-الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص19.

2محمد زكي العشماوي، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، ص121.

3- الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص10.

4- المصدر نفسه، ص100.

الاقتصاص منه ووضعه على مقصلة النقد بلا رحمة كي يكون عبرة لغيره، برغم أن أبا تمام وأبا الطيب المتنبي كان يشتركان في نقطة اعتمادهما على الفلسفة والحكمة في الشعر، والجنوح إلى مذهب التعقيد والغموض يقول ابن الأثير:"وأما أبو تمام وأبو الطيب فربا المعاني، وأما عبادة فرب الألفاظ في ديباجتها وسبكها"[1].

1- ابن الأثير، المثل السائر،269/3.

خاتمة

الآن وقد بلغ البحث تمامه واستكملت أبوابه وفصوله، تبين لنا من المسار الذي انتهجناه في معالجة إشكالاته، برغم أن هذا الأمر يحتاج بذل أدوات علمية محكمة الضبط تؤطره، ومفاهيم قارة تامة تفصح عن مكنوناته، ذلك لأن الخطاب النقدي لا يقدم لنا أسراره مكشوفة عارية، ولا يبوح لنا عنها بيسر وسهولة؛ بل يمارس معنا السهولة الممتنعة، فيظهر لنا حينا حتى نخال أننا أمسكنا بزمامه وتمكنا من فهمه، لكن سرعان ما يختفي ويتوارى حينا آخر فيعيدنا إلى نقطة البداية مجددا وكأننا نكتشف كنهه للمرة الأولى، ولعل هذا السلوك المتذبذب نتاج طبيعة النص الإبداعي المتعدد الدلالات، المتفرق الأقوال والمتشعب السياقات، فكان حريا على النقد أن يمارس معه الأسلوب نفسه.

ويعد موضوع شعرية المعيار ذا أهمية بالغة؛ ذلك أنه يستقرئ الموروث العربي القديم ويبحث في طياته مستندا على آلية الحفر في طبقات الوعي واستخراج المضمر والمسكوت عنه في الثابت الذي جعل المقولات النقدية رهينة المعيار؛ مما أحدث مفارقة بين التنظير والقواعد، وبين حركة الشعر التي تأبى الثبات، وهو ما شكل وعيا مضادا لحركة الثبات، فالعقلحينها ينحو نحو الثبات والنمذجة والاتجاه نحو القولبة،في حين ظلت المقاربات الأخرى في الشق الغائب من الشعرية العربية ترى في الشاعر كائنا حرا متمردا،غير مقيد بالضرورات والالزامات،فجوزوا له ما لم يجوزوه لغيره، بل جعلوه بمرتبة النبي.

وعلى هذا الأساس تم الخروج من هذه الرسالة بحوصلة لما سبق التطرق إليه في متن البحث الذي عالجنا فيه موضوع الشعرية العربية في تحولها من الثابت إلى المتحول وكانت النتائج كالآتي:

- الشعرية مفهوم غامض وتجريدي وصعب التحديد.
- العرب القدماء يميزون بين اللغة العادية واللغة الشعرية
- عد القدماء نموذج الشعر القديم مصدر العلم والمعرفة، وقد استفاد منه النحاة وعلماء اللغة والإخباريون والنقاد والمحدثون كل بحسب ميله واختصاصه.

- كان مفهوم الشعر في بدايات المدونة النقدية العربية القديمة على أنه صناعة يخضع لأبجديات هذه الصناعة سواء عند ابن سلام الجمحي أو غيره ممن جاء بعده .
- أكد القدماء أن الحقيقة –في الشعر– لا تنبع من الخارج (الظاهر)، إنما تنبع من الداخل، لتماهي الذات مع المطلق، من حيث ارتباط الشعر بعالم الغيب والسحر.
- لا تسعى الشعرية إلى تسمية المعنى بل تهدف إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل.
- تجاوز التقاليد الأدبية الموروثة عن الأقدمين نتج عنه صراع بين الجديد والقديم، ولد الكثير من الرؤى النقدية التي مهدت لعمود الشعر كرد فعل على حركة التجديد.
- الشعرية القديمة ارتكزت على معايير ثابتة ومحددة تلخصت في نظرية عمود الشعر.
- نظرية عمود الشعر كانت تهدف إلى تسييج الشعر وتطويقه بما يمكن من حصره و إبقائه رهين حيز الثقافة الأصيلة المتوارثة المعبرة عن هوية الأمة.
- نظرية عمود الشعر لم تتبلور دفعة واحدة بل كانت نتاج مراحلة متتالية، أولها تشكل مع محاولات السعي نحو بناء معرفة نقدية تردع المد القادم من المولدين والذي بدت بوادره تظهر على الشعر العربي.
- شعـرية التجـاوز كان قوامها الرفض والتمرد؛ أي كسر المعيار(عمود الشعر) الثابت .
- حركة التجديد حاولت بث روح جديدة في الشعر العربي في القرن الثاني للهجرة، إلا أنها لم تنتج شيئا، فسرعان ما ارتدت هذه الحركة في القرون اللاحقة، حيث عاد العرب إلى أساليب القدامى في إنتاج الشعر وذلك ما يسمى بالكلاسيكية الجديدة مع أبي الطيب المتنبي.
- ينطلق المحدثون من النقاد العربي إلى أن مفهوم الرؤيا هو الذي كان يعطي للشعر هذه الهالة من الإبداع ،وترتبط الرؤيا بالمنجز الغربي في مفهومه للشعر؛ حيث ربط أدونيس هذا المفهوم بأصوله العربية التي ترى في الشاعر رئيا يتشوف إلى عالم الغيب أي أن الشاعر صار كائنا ما ورائيا.

• تعد الرؤيا خارج المفاهيم المنطقية،وهو المعنى الذي غاب عند النقاد العرب القدامى حين حضر مفهوم(الصنعة) و(الصناعة)؛ لكنه مفهوم تمظهر في تعامل الشاعر مع الشعر،فانتصرت نظرية الصنعة على نظرية الإلهام.

كانت هذه أهم النتائج التي توصل إليها البحث، ونأمل أن تكون في صميم الدراسات الشعرية العربية وتحولاتها ولو بالجزء البسيط منها، ذلك لأن الإشكاليات التي يطرحها موضوع بهذه الضخامة والاتساع لا يمكن أن يفي بها جهد واحد وإن تعددت مشاربه وتنوعت، بيد أن تضافر جهود بحوث أخرى ربما يمكن من الإلمام بالموضوع وتقديمه في صورة تليق به.

والله ولي التوفيق.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص

أ)– المصادر:

1- ابن الأثير، الاستدراك في الرد على رسالة ابن برهان، تح: حفني محمد شرف، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، 1958م .

2- ابن الأثير، المثل السائر، تح:أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة مصر، القاهرة.

3- ابن المعتز، البديع، شرحه وحققه: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت–لبنان–ط1، 2012

4- ابن رشيق، العمدة، تح: أحمد أمين، إبراهيم الأبياري، عبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة. القاهرة.

5- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تح: محمود شاكر، دار المعارف، مصر، 1982، بيروت.

6- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تح:علي فودة ، مصر، 1932م .

7- ابن طباطبا العلوي،عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الستار، مراجعة نعيم زرزور، منشورات محمد علي بيضون، بيروت لبنان، ط: 2، 2005م ،1426 هـ.

8- ابن قتيبة الشعر والشعراء تحقيق احمد محمد شاكر دار المعارف –مصر، د،ط –1966م.

9- ابن منظور الأنصاري، أخبار أبي نواس، تح: شكري محمود أحمد، مطبعة المعارف، بغداد، 1952م .

10-ابن وكيع، المنصف في نقد الشعر، تح: محمد رضوان الداية، دمشق، ط1، 1982م .

11-ابن وهب، البرهان في وجوه البيان،، تح:أحمد مطلوب، خديجة الحديثي، ط1، بغداد.

12-أبو الحسن علي بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده – تحقيق د .عبد الحميد هنداوي – المكتبة العصرية – بيروت – ط:1 – 1422هـ/2001م .

13-أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، المطبعة الأميرية الكبرى، البولاق، 1308هـ.

14- أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، تح: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1992م .

15- أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني : الموشح ، تحقيق على محمد البجاوي، ، دار نهضة مصر القاهرة 1965 م.

16- أبو فرج الأصفهاني، الأغاني،مجلد 9، تحقيق: احسان عباس، ابراهيم السعافين، بكر عباس، دار صادر، بيروت– لبنان–،ط3، 2008م.

17- أبوموسى محمد محمد، قراءة في الأدب القديم، ط4، مكتبة وهبة، القاهرة، 2012.

18- أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي، البابي الحلبي، ط.1.

19- أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: مفيد قميحة،دار الكتب العلمية، ط2،-بيروت-، 1998م.

20- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق محمد على البجاوي، و محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، د. ط، 1351 هـ- 1952 م .

21- أحمد عبد الستار الجواري، الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري،مطبعة المجمع العلمي العراقي، ط1،بغداد، 1991م .

22- الأصمعي، فحول الشعراء، تح: ش. توري، دار الكتاب الجديد، بيروت- لبنان-ط1980،2م.

23- الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد الصقر، دار المعارف، ط.2، القاهرة مصر، 1973م .

24- الثعالبي، يتيمة الدهر،ج.1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ط2.

25- الجاحظ، البيان والتبيين، ج2، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي ط5، 1985م.

26- الجاحظ، الحيوان، ج3، تحو شر: عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط.2، 1965م.

27- الحاتمي، حلية المحاضرة،ج2، تح: جعفر الكتابي، دار الرشيد للنشر،ط1979،1م .

28- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء- تحقيق محمد الحبيب بلخوجة- دار الغرب الإسلامي- بيروت-ط:2-1981م.

29- الحصري ، زهرة الآداب وثمر الألباب، شر: صلاح الدين الهواري، ج4، ط1، المكتبة العصرية، بيروت،2000م .

30- الحصري، جمع الجواهر في الملح والنوادر، تح: على محمد البجاوي، دار الجيل، بيروت-لبنان، ط2 .

31- خزانة الأدب، البغدادي،137قدم له ووضح هوامشه: محمد نبيل طريفي، دار الكتب العلمية.

32- الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام،ج1، تح: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان-، ط2، 1994م .

33- الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط.15، 2002م، ج.07.

34- الصولي، أخبار أبي تمام، شر،و تح: خليل محمود عساكر، محمد عبده عزام، نظير الإسلام الهندي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر،ط1 .

35- عبد الرحمان خلدون،المقدمة – دار الكتاب اللبناني – بيروت – د. ط –1981م .

36- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، مطبعة المدني-القاهرة- دار المدني –جدة- ط.3، 1992م.

37- علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي الناشر، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه.

38- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي البجاوي، مطبعة عيسى بابي الحلبي، القاهرة، 1966م.

39- قدامة بن جعفر، نقد الشعر- تحقيق وتعليق د. عبد المنعم خفاجي - دار الكتاب العلمية- بيروت- لبنان-د.ط- د.ت.

40- المبرد، الكامل في اللغة والأدب ، تح: لجنة من المحققين، مؤسسة المعارف، بيروت.

41- محمد بن عبد ربه، العقد الفريد، ج1، تح:بركات يوسف هبود.

42- المرزباني، الموشح، تح. محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، لبنان، ط.1، 1415هـ - 1995م.

43- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر- القاهرة-، ط1، 1951م.

44- ياقوت الحموي، معجم الأدباء، تح: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1993م.

ب)-المراجع :

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة أنجلو المصرية، ط4.

2- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت-لبنان-،ط4، 1983م.

3- أحمد أمين، ضحى الإسلام ،ج1، دار الكتاب العربي ، ط10، بيروت.

4- أحمد أمين، ضحى الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، ج1، ط.10 .

5- أدونيس، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)،ج3، دار العودة –بيروت-، ط.2.

6- أدونيس، الثابت والمتحول"تأصيل الأصول"،ج2، دار العودة بيروت،ط2، 1982م.

7- أدونيس، الثابت والمتحول-الأصول-، ج1، دار العودة ، بيروت،ط4 ،1983م.

8- أدونيس،الشعرية العربية ،دار الآداب ،بيروت ، ط/1 ،1985م .

9- أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985م .

10- أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

11- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت،ط،3 ، 1997م.

12- أسعد أحمد علي، الإنسان والتاريخ في شعر أبي تمام،دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع ،ط1972،2م .

13- بطرس البستاني، أدباء العرب في الأعصر العباسية، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة-مصر-،دط، دت.

14- بوجمعة بو بعيو، جدلية القيم في الشعر الجاهلي.رؤية نقدية معاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001م.

15- توفيق الفيل، القيم الفنية المستحدثة في العصر العباسي ، مطبوعات الجامعة، الكويت، د.ط، د.ت .

16- جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، ط1، 1994م .

17- جابر عصفور، مفهوم الشعر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الخامسة، القاهرة، 1995م.

18- حسن محمد نور الدين، الشعرية وقانون الشعر ، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1،2001م.

19- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م.

20- حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، دار المعارف بمصر- القاهرة، ط1.

21- الخولي أمين، مناهج التجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، دار المعرفة، ط1، القاهرة، 1961.

22- رحمان غركان، مقومات عمود الشعر، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق-، 2004م.

23- سامي الدهان، المديح، دار المعارف، ط4،(د-ت)،.

24- سعيد مصلح المريحي، شعر أبي تمام بين النقد القديم و رؤية النقد الجديد، نادي جدة الأدبي ، ط1، 1983م .

25- سلوم داود، النقد العربي القديم بين الاستقراء و التأليف، مكتبة الأندلس- بغداد-،ط2، 1970م.

26- شوقي ضيف، النقد، دار المعارف، كورنيش النيل – القاهرة-، ط5.

27- صموئيل منك، السامي، بيروت، ط1، 1967م.

28- ضرغام الدرة، التطور الدلالي، في لغة الشعر، دار أسامة للنشر والتوزيع،عمان- الأردن- ط1، 2009م .

29- ضياء غني لفتة العبودي، معلقة امرئ القيس في دراسات القدامى والمحدثين، دار الحامد- الأردن- ط1،2001.

30- طه إبراهيم ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر- القاهرة،1937م.

31- طه حسين، حديث الأربعاء، 1964، دار المعارف، مصر، ج2.

32- طه حسين، في الأدب الجاهلي، دار المعارف، مصر،ط.11،1975م.

33- طه حسين، من حديث الشعر والنثر، المحرر الأدبي للنشر والتوزيع والترجمة، ص99.

34- عبد الرحمان شكري، دراسات في الشعر العربي، مجموعة بحوث نشرت بالرسالة والثقافة والمقتطف والهلال وغيرها، تح:محمد رجب البيتومي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1994م.

35- عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة - العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة، الكويت2002،1422هـ .

36- عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس،أكتوبر 1994م.

37- عبد العزيز موافي، الرؤية والعبارة مدخل لفهم الشعر، الهيئة المصرية للكتاب،2010 م.

38- عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط.1994،1م.

39- عبد الله المحارب،أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، مكتبة الخانجي-القاهرة،ط1992،1م.

40- عبده بدوي، أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، مكتبة الشباب، القاهرة، د.ط، د.ت.

41- عدنان حسين العوادي، لغة الشعر الحديث في العراق، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد،1985م .

42- العربي حسين درويش، الشعراء المحدثون في العصر العباسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-مصر-، 1989م .

43- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي- عرض وتفسير ومقارنة- دار الفكر العربي، د.ط، 1412هـ، 1992م .

44- علي جمعة محمد، المصطلح الأصولي ومشكلة المفاهيم ،المعهد العالمي للفكر الإسلامي،ط.01، 1996م.

45- عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، 1980،دار العلم للملايين، ط3، بيروت.

46- عمر فروخ، تاريخ الأدبي العربي الأعصر العباسية، ج2، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1957م.

47- عيد رجاء، المصطلح النقدي في التراث النقدي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2000.

48- فوزي عيسى، فوزي أمين، في الأدب العباسي، دار المعرفة الجامعية، ط1، 2000م.

49- كمال الدين الدميري ، حياة الحيوان الكبرى،ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1992م.

50- محمد أديوان، سؤال الحداثة ،شركة النشر والتوزيع- المدارس- الدار البيضاء، ط1، 2000

51- محمد الطاهر بن عاشور،شرح المقدمة الأدبية، تح: ياسر بن حامد المطيري، مكتبة دار المنهاج،الرياض- المملكة العربية السعودية-،-ط1، 1431هـ .

52- محمد حمود، أبو تمام حياته وحياة شعره، دار الفكر العربي، بيروت-لبنان، دط،1995م.

53- محمد زكي العشماوي، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، دار النهضة العربية، ط1، بيروت- لبنان-، 1981م.

54- محمد عابد الجابري، حفريات في الذاكرة من بعيد، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، لبنان، ط1،1997م.

55- محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية،دار الثقافة،دار العودة، بيروت، (د.ط)،1973م.

56- محمد مصطفي هدارة، اتجاهات الشعر العربي، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة،1963م.

57- محي الدين صبحي، نظرية العرب في الشعريات حتى القرن السادس الهجري،دار الأهرام للنشر والتوزيع،د.ط،.

58- مسلم حسن حسين، النظرية الشعرية أصولها و مفاهيمها واتجاهاتها، منشورات ضفاف، البصرة، العراق، ط،1، 1434 هـ- 2013م.

59- مسلم حسن حسين، النظرية الشعرية أصولها و مفاهيمها واتجاهاتها، منشورات ضفاف، البصرة، العراق، ط،1، 1434 هـ- 2013م .

60- مصطفى الشكعه، الشعر والشعراء في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط.1975،2م

61- مصطفى بيطام، مظاهر المجتمع وملامح التجديد من خلال الشعر في العصر العباسي الأول 132-232هـ، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995م .

62- مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، الناشر: دار الكتاب العربي، بيروت د.ت. ج.3.

63- ممدوح محمود يوسف حامد، الرواية وأثرها في النقد الأدبي، عمان : دار جليس الزمان للنشر والتوزيع،1020 م.

64- ناصف مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، ط.2، 1981م.

65- نجيب البهبتي، أبو تمام حياته وحياة شعره، دار الفكر-بيروت-،ط2، 1970م .

66- نزار قباني، عن الشعر والجنس والثورة ، منشورات نزار قباني، ط1.

67- نزار قباني،محي الدين صبحي ،مطارحات في فن القول ،دمشق :اتحاد أدباء العرب، 1978م.

68- نعمة رحيم العزاوي، النقد اللغوي عند العرب، العراق، ط.1، 1978م.

69- نور الدين السد، الشعرية العربية، دراسة في تطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي،ج1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007م.

70- هاشم ياغي، معاناة ومعايير جمال في طائفة من القصائد الجاهلية والمخضرمة، مكتبة الفجر- بيروت- ،1990م .

71- وليد قصاب، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، المكتبة العربية الحديثة، ط.2، الإمارات العربية المتحدة، العين، 1985م.

72- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1978م.

73- يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د.ط، دمشق، 1978م .

74- يوسف حسين بكار،بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت-لبنان.

ج)-المعاجم:

1-الخليل ابن احمد الفراهيدي، كتاب العين، ترتيب،ج3، و تحقيق : عبد الحميد هنداوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

2- ابن منظور، لسان العرب ،تحقيق ياسر سليمان، أبو شادي ،مجدي السيد ،ج9-دار التوفيقية للتراث، القاهرة.

3-إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط ،ج3 ،تحقيق مجمع اللغة العربية ،دار الدعوة.

4- مراد وهبة، المعجم الفلسفي،دار قباء الحديثة ،2011 م.

د)–الدواوين الشعرية :

1- أبو نواس، ديوانه، تح: فاغنر، الكتاب العربي، ط2، 2001م.

2- أبو نواس، ديوانه، شرحه ورتبه: محمود كامل فريد، مطبعة حجازي، القاهرة–مصر–، 1937م.

3- امرؤ القيس، ديوانه، شر: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت–لبنان–،ط2، 2004م.

4- بشار بن برد، ديوانه، ج4، شرح وتقديم : محمد الطاهر ابن عاشور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1950م

5- تأبط شرا، ثابت بن جابر بن سفيان الفهمي، ديوانه، تح: ذو الفقار شاكر، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1984م .

6- الشنفرى، لامية العرب نشيد الصحراء، لشاعر الأزد الشنفرى دار مكتبة الحياة، 2001م.

7- طرفة بن العبد، ديوانه، شرح: الأعظم الشنتمري، تح: دربة الخطيب ولطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية، 1975م.

8- عروة بن الورد، الديوان، تح: أسماء أبو بكر محمد، الدار العلمية للكتب- بيروت–1989م .

9- مسلم بن الوليد الأنصار، شرح ديوان صريع الغواني، تح و تع: سامي الدهان، دار المعارف، القاهرة–مصر،ط3.

10- النابغة الذبياني، الديوان، اعتنى به أحمد وطماس، ط2، دار المعرفة.

هـ)–المراجع المترجمة:

1- بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ط.2، تر: عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر.

2- ديفد ديتش، منهاج النقد الأدبي، تر:يوسف نجم، مراجعة: حسام الخطيب، بيروت، 1967م.

3- كيث طومسون، الحفريات مقدمة قصيرة جدا ، ترجمة:أسامة فاروق حسن، مراجعة هبة نجيب مغربي، مؤسسة هنداوي، ط1،2015م .

4- ميشال فوكو،حفريات المعرفة، ترجمة : سالم يفوت – المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان ، دار البيضاء، المغرب، ط،2 ،1987م.

و)–المجلات والدوريات:

1- أحمد بوزيان، الشعرية العربية القديمة–الامتداد والتجاوز– ، مجلة البيان، العدد:473/ 2009م.

2- شكري عياد، قراءة أسلوبية لشعر حافظ ، مجلة فصول، المجلد 3، العدد2/1983م.

3- عبد السلام محمد رشيد، في مفهوم القراءة، مجلة الأستاذ، عدد 210، جامعة بغداد، 2014 م.

4- عبد الغني بارة، تحولات النظرية النقدية المعاصرة – مقاربة تفكيكية في ثقافة التجاوز وعولمة المفاهيم، مجلة فصول العدد، 70 / شتاء- ربيع 2008م

5- عبد الملك بومنجل، المصطلحات المحورية في النقدي العربي بين جاذبية المعنى وإغراء الحداث، مجلة مقاليد، العدد :0 **2**، 20**11**م .

6- محمد موسى وشاكر العامري، مظاهر الإبداع في مدائح أبي تمام، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، ع:05، جامعة سمنان، إيران، 2011م .

7- محي الدين صبحي، في نظرية الشعر بين لونجينوس والجرجاني، آفاق عربية، عدد.11، 1979م.

8- نور الدين جويني، إيتمولوجيا الحفر في المصطلح النقدي عند يوسف وغليسي، مجلة اللغة العربية، العدد، 34 المجلد، 12، 2019م.

9- نور الدين جويني، إستراتيجيات الحفر في المصطلح النقدي عند عبد الغني بارة، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، المجلد 5 ، العدد 11 ، سبتمبر،2019م .

ز)-المذكرات والأطروحات الجامعية:

1- سعيد مصلح السريحي الحربي، شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد،(مخطوط أطروحة ماجيستير)، جامعة أم القرى –السعودية- 1406هـ.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

إهداء

مقدمة البحث .....أ-ح

مدخل: قراءة تفكيكية للعنوان.

– الحفريات 03

– الشعرية 10

– شعرية المعيار 17

– شعرية التجاوز 21

الباب الاول : شعرية المعيار

الفصل الأول: الإرهاصات الأولى للمعيار الشعري.

1– تشكل العقل المعياري في النقد العربي القديم

أ– المعايير الشعرية في الرواية الشفوية 32

ب– الشعرية بين سلطة اللغويين ونقد الأدباء والإخباريين 42

ج– الشعرية بين معياري الفن والأخلاق في النقد القديم 50

2– معيارية الإبداع–عمود الشعر.

أ– التنظير النقدي لعمود الشعر 57

- الأصمعي 57
- ابن سلام الجمحي 62
- ابن قتيبة 66
- ابن طباطبا 71
- قدامة بن جعفر.....76

ب– التطبيق النقدي لعمود الشعر.....78

- الآمدي..... 78
- بين اللفظ والمعنى (جزالة اللفظ واستقامته 82
- بين كسر القاعدة(الاستعارة) والإصابة في الوصف..... 83
- الجرجاني 86

الفصل الثاني: شعرية الحداثة في العصر العباسي.

1–نظرية عمود الشعر ومرايا الاختلاف 99
أ– بين الشكل والجوهر(شرف المعنى وصحته..... 103
2– معايير عناصر عمود الشعر 117
أ- مقوم التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن..... 119
مقوم مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضاءهما للقافية 123
عيار الاستعارة..... 128

الباب الثاني:شعرية التجاوز في المنظومة الشعرية التراثية العربية

الفصل الأول: البدايات الأولى لشعرية التجاوز

2– شعرية الحداثة وبوادر التحول..... 140
أ– الشعراء الصعاليك..... 147
العصر العباسي وموجة التجديد..... 154
الخمرة مظهر من مظاهر التجديد 158
3– **شعرية الحداثة ومقومات العمود الشعري** 163
أ– بشار بن برد 164
أبو نواس..... 172
مسلم بن الوليد..... 180

الفصل الثاني: مقومات عمود الشعر عند أبي تمام.

1- شعرية أبي تمام بين قاعدة العمود والتجاوز 188
أ- المدح 195
الرثاء 197
الهجاء 198
الغزل. 201
الوصف 203

تجليات شعرية التجاوز عند أبي تمام.

أ- تجاوز عيار المعنى 209
تجاوز عيار اللفظ 211
تجاوز عيار الإصابة في الوصف 211
تجاوز عيار المقاربة في التشبيه 213
تجاوز عيار الاستعارة 215
تجاوز عيار التحام أجزاء النظم والتحامه على تخير من لذيذ الوزن 216
تجاوز عيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضاءهما للقافية 217
ردود أفعال المعيار من شعرية التجاوز 219
أ- موقف اللغويين والرواة 222
ب- موقف النقاد والأدباء 227
خاتمة 240
قائمة المصادر و المراجع 244
فهرس المحتويات 254

ملخص

إن الحديث عن الإبداع عند العرب يكاد ينحصر جله في جنس الإبداع الشعري، ذلك أن الشعر عندهم تعبير عن حياتهم و ثقافتهم، فكان حريا بالعربي العناية به، ففضيلة الشعر أضحت علامة على العرب دون غيرهم.

وفي خضم هذا الاهتمام والعناية، توصل النقد بعد محولات عدة لتطويقه، ورسم مساره وتوجهه، إلى حصره في بنود عمود الشعر، التي تشكلت عبر أزمنة متعاقبة في الذهنية العربية القديمة، وزاد من ضرورتها ما شهده الشعر من تجاوزات وتمرد على الأنساق المألوفة القديمة، وبناء على ذلك انبثقت موجة نقدية تتعصب للنموذج القديم وتدافع عنه، وتدعو إلى ضرورة الالتزام به ما جعلها في الوقت ذاته ترفض الكثير من الشعريات الجديدة، وتسعى إلى تهميشها بدعوى أنها مخالفة للأعراف الشعرية القديمة، وبأنها دخيلة على الثقافة العربية.

إن نظرة عجلى كانت أو فاحصة لموروثنا النقدي تكشف لنا عن وجود شعريتين ظهرتا كقطبين متنافرين في ساحة الإبداع الشعري عند العرب، أولهما شعرية مقلدة اتباعية تبغي الثبات، وتجعل من النموذج القديم رمزا مقدسا للهوية العربية، وتلزم الشاعر اللاحق بانتهاجه والسير على منوالها، وشعرية ثانية متمردة على الثوابت المسطرة، وهي مخالفة للقواعد المعيارية الموضوعة، والتي تعيق مسار الإبداع وحداثته الشعرية المتماشية مع روح العصر.

إن الشعرية العربية القديمة بصفة عامة والشعرية في العصر العباسي بصفة خاصة هي في الأصل بحث في تطور الأنساق الثقافية والفكرية التي غزت تجربة الإبداع عند الشاعر العربي آنذاك، فالإبداع يرفض التقليد والمحاكاة. فكان الدافع وراء جعل الشعر يجنح إلى طرق تعبير جديدة تبرز التحولات الحساسة التي طرأت على الشعرية العربية، ومست جميع مستوياتها اللغوية لفظا ومعنى، ومستويات التركيب بلاغة وأسلوبا، ومستويات القصد أغراضا وموضوعات.

كلمات مفتاحية: الشعرية- المعيار- عمود الشعر- النموذج الشعري الجاهلي- الثابت- القديم- التجاوز- الخروج- المتحول- المحدث.

Summary:

Talking about creativity among Arabs is almost confined to the gender of poetic creativity, because poetry for them is an expression of their life and culture, so it was necessary in Arabic to take care of it, for the virtue of poetry has become a sign of Arabs without others.

In the midst of this attention and care, criticism reached, after several transformations to surround it, chart its course and direction, to limit it to the items of the poetry column, which were formed through successive times in the ancient Arab mentality, and its necessity was increased by the excesses and rebellion of poetry witnessed by the old familiar patterns, and based on the Thus, a wave of criticism emerged that was fanatic and defended the old model, and called for the necessity of adhering to it, which made it at the same time reject many new poetry, and seek to marginalize it on the pretext that it violates the ancient poetic norms, and that it is an alien to Arab culture.

A quick look at our critical heritage reveals to us the existence of two poetics that appeared as two poles in the arena of poetic creativity among the Arabs. On the established constants, which are in fear of the established normative rules, which impede the path of creativity and poetic modernity in line with the spirit of the age

The ancient Arabic poetry in general and the poetry of the Abbasid era in particular was originally a research into the development of cultural and intellectual patterns that invaded the creativity experience of the Arab poet at the time, creativity rejects imitation and simulation. The motive behind making poetry tend to new ways of expression highlighting the sensitive transformations that occurred in Arabic poetry, touching all its linguistic levels in terms of wording and meaning, and levels of composition rhetoric and style, and levels of intent, purposes and topics.

Keywords: Poetics - standard - poetry column - pre-Islamic poetic form - fixed - ancient - transcendence - exit - transformed- updated.