الجمهوريـــة الجزائـــريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

شعرية أبي تمام في ميزان النقد
دراسة مقارنة بين التصورين القديم والحديث

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: أدب عربي

التخصص: أدب عربي قديم

إعداد الطالب(ة):
سعيدة مسكين

إشراف الأستاذ(ة):
هشام باروق

السنة الجامعية: **2016/2015**

بسم الله الرحمن الرحيم

دعاء

يا رب لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت، ولا باليأس إذا أخفقت بل ذكرني دائما أن الإخفاق هو التجربة التي تسبق النجاح ... اللهم إذا أعطيتني نجاحا فلا تأخذ تواضعي، وإن أعطيتني تواضعا فلا تأخذ اعتزازي بكرامتي، اللهم إن جردتني من نعمة النجاح أترك لي قوة الإصرار حتى أتغلب على الفشل اللهم إن كنت مصيبة به أجرا، فاجعله في ميزان من كانا النور والبلسم، إلى من كانا دوما منبعا للحب والحنان والصدق والأمان، والداي الكريمين، اللذين يسعدان لابتسامتي ويحزنان لحزني، اللهم اجعله ردا ولو للقليل من الجميل الذي لو قدمت مقابله جبالا من ذهب لما وفّاه.

إلى أمـي و أبي

شكر وعرفان

الحمد لله تعالى الذي وفقني لإتمام هذا العمل المتواضع، فله شكري وعملي وجهدي.. ثم أتقدم بالشكر الجزيل والعرفان بالجميل لكل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي، وعلى رأسهم أساتذة الأدب العربي، وأخص بالذكر أستاذي المشرف "هشام باروق" الذي حفزني خلال مشوار إنجازي لمذكرتي الليسانس والماستر .

وبث فيّ روح التصدي للعقبات... فلم يبخل علي بالنصيحة البناءة، والرأي السديد، والتوجيهات التي أراها فوانيس تنير دربي فلك مني جزيل الشكر والعرفان وخالص الاحترام والتقدير لشخصك الفاضل..

إهـــــداء

الحمد لله الذي يوافي نعمه ويكافئ المزيد، اللهم لك الحمد حتى ترضى ولك الحمد إذا رضيت ولك الحمد بعد الرضا، كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك.

هذا الجهد الذي انفق فيه من وقت الله على عبده الفضل والمنة فيه لله وحده، فالحمد لله منعم النعم والمنن.

لأستاذنا الفاضل الأستاذ " هشام باروق " الذي أشرف على هذا العمل وتكرم بالإفادة والتوجيه وإثرائه بنصائحه القيمة ليرى النور.

إلى الأسرة الكريمة جميل الثناء والشكر.

إلى التي حرمت نفسها وأعطتني ومن نبع الحنان سقتني وبعطفها غمرتني....

والدتي الغالية حفظها الله وأدامها لي ذخرا وأعانني على رد جميلها.

إلى أختي وأخي وكل أسرتي.

إلى كل من جمعتني بهم صداقة في يوم من الأيام.

اهدي ثمرة جهدي

سعيدة

مقدمة

المتتبع لحركة الأدب منذ بدايتها، يلاحظ ذلك التغيير والتطور الذي حدث في الأدب على مر العصور. وذلك بسبب ما مرَ على الحياة العربية من صراعات فتحت لها أبوابا للاطلاع على الحضارات الأخرى، فأخذ العرب ينهلون منها ويصبون ما يأخذونه في وعاء حضارتهم، ليسايروا بذلك رُكب الحضارات الأخرى المتقدمة.

ولما كان الشعر يمثل ديوان العرب وتاريخهم، فقد جاء كلامهم فيه ينِم عن طبع وسليقة، ليعبر عن الواقع الحقيقي، فقد كان الشاعر يصور ما يراه أمامه بصور بسيطة ومألوفة تنأى عن التعقيد والغموض، بحيث عمد إلى الربط بين المشبه والمشبه به، مع ذكر القرينة اللفظية الجامعة بينهما، فجاء التشبيه تام الأطراف ومتميزا بالوضوح والبساطة، كما كانت الألفاظ مألوفة والمعاني معروفة، وجاء النسج على أساس القواعد المتفق عليها.

ومع مجيء الشعراء المحدثين نحو " مسلم بن الوليد" و" بشار بن برد" و" أبو نواس" تغيرت المقاييس، ومع " أبي تمام" انقلبت الموازين كليا، إذ ابتكر هذا الشاعر مذهبا جديدا في الشعر. وجعل أساسه البيان والبديع بألوانهما، حيث راح يسرف فيهما ويتكلف المعاني الجديدة.

وكانت ثقافته ومعرفته الواسعة من الأمور التي ساعدته على البروز والتميز بمذهبه الجديد، فقد كان يتكلف في صوره ويبدع في معانيه ويختار الحوشي من الألفاظ، وقد أبدع في هذا صورا بديعة، ومعان متميزة لم يسبقه إليها أحد من الشعراء. وبهذا تمكن من نقض الفكرة التي قالت بأن الأوائل من الشعراء أتوا على المعاني كلها ولم يتركوا شيئا للاحقين، وبهذا النقض كان قد خرج عن نهج القدامى وطريقتهم، رافضا معظم الأسس واللبنات التي بني عليها الشعر قديما، فهو بهذا لم يخالف الأسس كلها، لم يخالف الأغراض الشعرية ولا بناء القصيدة إلا ما كان من بعض الحوشي والمستكره.

وقد أسال " أبو تمام" حبر الكثير من النقاد الذين ثاروا ضده، فقد رفضوا فكرة تجديده وتجاهله لأسس عمود الشعر، وراحوا ينقدونه، فكانوا مرة يستجيدون شعره إذا وجدوا فيه ما يتوافق مع القديم، ومرة يقولون برداءته إذا لم يجدوا ما يساير مذهبهم ويوافقه، ومن هنا جاء الحديث عن علاقته بعمود الشعر من ناحية مفارقته له أو تمسكه به.

ومن الأسباب التي دعتنا إلى اختيار هذا الموضوع، صعوبة شعر "أبي تمام" وكذا التجديد الذي أضافه إلى الشعر سواء أكان من جهة الألفاظ أو المعاني، وكذا حب الاطلاع

عليه بشكل موسع وعميق، متبعين في ذلك المنهج النقدي المقارن بهدف الكشف عن أهم ما تميز به شعر " أبي تمام"، وأيضا بيان نهجه في النظم، وطريقته في التجديد والإبداع، كما سعينا إلى الكشف عن أهم الآراء النقدية التي جاءت حول شعره، وخاصة في طريقة تعبيره بالصور والمعاني التي جاءت مخالفة للحقيقة، ونازعة نحو الخيال والغرابة والغموض، وقد ساعدتنا هذه الدراسة في إرضاء بعض الفضول الذي كان يتوق إلى معرفة كل هذه الجوانب، وكذلك الاطلاع على شعر "أبي تمام" بشكل أوسع.

أما عن قيمة الموضوع فقد وجدناه ثريا وواسعا، تمكنا في ضوئه من معرفة شعر "أبي تمام" والجوانب التي ميزته عن شعر غيره، وأيضا معرفة أهم الآراء التي جاءت مناصرة له والتي جاءت ضده، سواء من طرف القدامى أو المحدثين.

وفي خضم هذه الدراسة تبادرت إلى أذهاننا مجموعة من الأسئلة والإستفهامات التي حاولنا أن نجيب عليها، ومنها: لماذا كانت هذه الثورة ضد شعر" أبي تمام" دون غيره من أمثال" مسلم، بشار، وأبو نواس "؟، ولماذا هذا الخلط والتضارب في آراء النقاد الذين نجدهم معارضين من جهة ومؤيدين من جهة أخرى؟ وما هي المعايير التي جعلت النقاد المحدثين ينتصرون لشعر "أبي تمام"؟.

ولم أكن سباقة لدراسة " أبي تمام" من حيث شعره، فقد جاءت قبلنا دراسات كثيرة منها دراسة " شوقي ضيف " في كتابه " الفن ومذاهبه في الشعر العربي"، ودراسة " محمود مصطفى" في كتابه المعنون بـ " الأدب العربي وتاريخه في العصر العباسي"، وكتاب "محمد زغلول سلام " بعنوان " تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري " وغيرها من الدراسات التي تناولت شعر " أبي تمام" وتحليله، والتي لا يتسع المجال لذكرها كلها.

وقد اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع التي أنارت لنا طريق البحث والدراسة، ونذكر منها كتاب " الموازنة " لـ" الآمدي " بأجزائه الثلاثة، وكتاب " الشعرية العربية " لصاحبه " أدونيس "، وأيضا " أحمد أحمد بدوي " في كتابه " أسس النقد الأدبي عند العرب " وكتاب " النقد العربي وشعر المحدثين في العصر العباسي " لـ" عبد الحكيم راضي " وكتاب " محمد حسين الأعرجي " بعنوان " الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي " وغيرها.

وللإحاطة بالموضوع قسمنا بحثنا إلى مقدمة، وثلاثة فصول وخاتمة. جعلنا الفصل الأول لبيان مفاهيم الشعرية العربية القديمة لدى كل من " القاضي الجرجاني"، " المرزوقي " و" الآمدي "، غير أننا أخرنا " الآمدي " على الناقدين الآخرين على الرغم من سبقه لهما، وهذا لكونه أساس دراستنا ومحورها، وحتى لا يكون هناك خلط ويسهل الإطلاع عليها للباحث أو المطلع فيما بعد، كما أوردنا موقف " الآمدي " من شعر " أبي تمام " من ناحية اللغة (الألفاظ والمعاني) والصورة والإيقاع.

أما الفصل الثاني فقد تناولنا فيه مفاهيم الشعرية الحديثة عند الغربيين والعرب، وجاء الفصل الثالث متضمنا لمجموعة من الآراء النقدية لجملة من النقاد العرب القدامى والمحدثين حول شعر " أبي تمام " وشعريته، كما تضمن دراسة نقدية قارنا فيها بين رأي " الآمدي" ورأي " أدونيس " حول شعر" أبي تمام "، وجاءت الخاتمة لتضم مجموعة النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة، وذيلنا البحث بملخص جاء ليُلم بما تمت دراسته وأخيرا قائمة المصادر والمراجع.

وكغيره من البحوث فقد واجهتنا فيه جملة من العراقيل. منها اتساع الموضوع وزئبقية الشعرية كمفهوم، وكذا غموض شعر " أبي تمام " الذي جاء مضمونه ودلالاته بشكل مخالف لما عرفناه في الشعر القديم. ولكن على الرغم من هذه الصعاب حاولنا أن نُلم ببعض الجوانب ذات الأهمية البالغة ونرجو أن نكون قد وفقنا لذلك.

وفي الأخير أقدم جزيل شكري وتقديري لأستاذي المشرف، الأستاذ " هشام باروق " الذي كان نورا أضاء طريق البحث وذلل صعابه، بنصائحه الثمينة وتوجيهاته التي ساعدت على اجتياز العقبات.

الفصل الأول:
مفاهيم الشعرية العربية القديمة

الشعرية القديمة:

الشعرية La Poétique مصطلح قديم، برز أول الأمر مع اليوناني " أرسطو" في كتابه " فن الشعر" إذ يقول: " فإن اللغة تصبح متميزة وبعيدة عن الركاكة إذا ما استُخدمت فيها الكلمات المشاعة" [1]؛ فاللغة العادية هي لغة ركيكة بعيدة عن الجمالية، أما اللغة الشعرية، هي لغة متميزة بجماليتها. " فهي تحمل في ثناياها الصنعة الحيوية، التي تحررها من المنطقي والمقيد إلى حرية الخيال والتوسع التصوري للمعاني"[2]؛ فهذه الحيوية تخرجها من العادي المبتذل، لتغوص في الخيال والتخيل وتنتج معان جديدة وبعيدة عن الواقع.

فالشعرية هنا تتحدد باتباع القوانين التي قررها النقاد الأوائل، من خلال اطلاعهم على الشعر " لأن الشاعر يصفُ في المقام الأول ما يمكن أن يدرك إدراكا حسيا، ويركز الإدراك في ذلك بقوة على التفاصيل " [3] بصورة خاضعة للأوزان الشعرية المعروفة وقتها، باعتبار أن الشعر هو ديوان العرب ووسيلة التأريخ آنذاك.

وقد حُددت الشعرية قديما بمجموعة من العناصر والمعايير. التي تجسدت في عمود الشعر الذي كان أساسا لفعل القول الأدبي– الشعري– وكل من يتجرأ على الخروج عليه، تقوم حوله حركات نقدية تحط من قيمة شعره، وذلك من طرف النقاد الذين حددوا تلك القواعد.

وقد تحدث "الآمدي" عن الشعرية وعن عمود الشعر لكونهما مرتبطَين. فعمود الشعر يكشف عن شعرية النص أو القصيدة، والشعرية تكشف عن قدرة الشاعر في النَظم. كما حدد عناصر عمود الشعر. وقد جاء بعده نقاد تحدثوا عن الموضوع نفسه، نحو "الجرجاني" و"المرزوقي" وغيرهم، وسنأتي على ذكر هذين الأخيرين في المقام الأول، تاركين "الأمدي" للمقام الثاني بِاعتباره أساس دراستنا لنذكره بالتفصيل، كوننا سنعمد إلى تفصيل كل ما جاء متعلقا بالشعرية وبعمود الشعر عنده، مع علمنا أنه سابق لمن قبله –"المرزوقي"

---

[1] أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، د–ط، د–ت، ص 189.

[2] قحام توفيق: الشعرية العربية عند النقاد و الدارسين المغاربة المحدثين، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير،غير منشورة، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2000، ص28.

[3] ايفالد فاجنر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي، الشعر العربي القديم، تر:سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008، ص281.

و"الجرجاني"– لكن الدراسة تحتم علينا تأخيره؛ حتى لا تختلط الأمور مع بعضها؛ وحتى تكون العناوين متسلسلة، ليسهل على المتلقي والقارئ فيما بعد الإطلاع عليها، والوصول إلى المعلومة.

1/ شعرية عمود الشعر عند القاضي الجرجاني:

جاءت الشعرية مع " القاضي الجرجاني" على نحو مخالف لغيره من النقاد، لكنها تتفق معها من ناحية كونها مقيدة بشروط. على نحو ما جاء مع " الآمدي" في عموده الشعري الذي " عُدَ أساس المفاضلة بين الشعراء " [1]؛ فهي ترتبط " ببلوغ أقصى درجات الصنعة الفنية"[2]؛ مما يحقق للشاعر عنصر الشعرية في أدبه، لأنه يبذل جهده ليتميز عن غيره.

فهي إذا؛– أي الشعرية – تتحدد من خلال ما يوظفه الشاعر في شعره من أدوات، توفر له الجودة والحسن بعيدا عن التكلف والصنعة، فهو يستعمل ألفاظ عصره ليبدع صورا جديدة لمستجدات العصر، هذه الصور لم توجد قبلا في النَظم، فأن يكون له فضل السبق في المعاني يعطيه ما يميزه بين شُعراء عصره، وهذا يكون بعيدا عن التجنيس والمطابقة والإبداع والاستعارة [3]، التي كانت بسيطة وقريبة من الواقع قبلا.

ولكن هذا لا يعني أن هذه العناصر كانت معيبة للشعر زمن " الجرجاني"، بل هي موجودة ولكن بنسبة ضئيلة، والشعرية التي قصدها " الجرجاني" كانت خالية من العناصر المذكورة؛ لأن العرب وقتها لم يولوها بالاً، ولم يعتدُوا بها، وهذا ما جعل شعريته محصورة عكس ما جاءت مع غيره.

وقد تحدث " الجرجاني" عن عمود الشعر، وهذا في كتابه " الوساطة بين المتنبي وخصومه" إذ حدد عناصر لعمود الشعر خاصته، والتي نوردها في قوله: " وكانت العرب إنَما تُفاضِل بين الشعراء في الجودة والحُسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتَسَلُم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبَدَهَ فأغزر" [4]؛ فهذه هي الأسس التي

---

[1] حسن البنداري: الصنعة الفنية في التراث النقدي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2000، ص115.

[2] حسن مزدور: " الشعرية العربية في التراث النقدي "، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 402، تشرين 2004، ص 62.

[3] المرجع نفسه، ص 62

[4] مصطفى عبد الرحمان إبراهيم: في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة، القاهرة، د–ط، 1998، ص 179

حددها " الجرجاني". وبهذه المعايير تتحدد شعرية الشاعر " فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز؛ وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان "[1]؛ فالشاعر الجامع لهذه العناصر يكون من المحسنين والمجيدين، أما إذا فرط في عنصر من هذه العناصر، فإن جمالية أو شعرية شعره ستقل قيمتها، وجودة شعره لن تكون كما هو مطلوب، بدليل قوله "وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان ".

وبالنظر إلى عمود الشعر عنده، نجده في وساطته " فضَلَ الشعر المطبوع على الشعر المصنوع "[2]؛ وهذا التفضيل قائم على أساس عمود الشعر لكونه " في مفارقة الطبع قلة حلاوة، وذهاب الرَونق وأخلاق الديباجة وربما كان ذلك سببا لطمس المحاسن كالذي نجده كثيرا في شعر أبي تمام " [3]؛ فالشعر المصنوع عند تخليه عن الطبع نراه يفقد رونقه، وتقل حلاوته، الأمر الذي يخفي مواطن الحسن فيه، ويزيد عيوبه، والأمر نفسه حدث مع "أبي تمام" عند تخليه عن الطبع وميله للتكلف على حد تعبير " الآمدي".

ومن جهة أخرى نجد من يقول بتفضيل " الجرجاني" لمقولة " لا عيار للشعر وأنَ عموده الذي يُظن أنَه ثابت يستمد قوته من شرح جداره "[4]؛ فهو هنا يقرر أنَه لا يوجد للشعر مقياس محدد يميز بين جيِده وقبيحه، وأنَ هذا الأساس للتفضيل بين الحَسن والقبيح كامن في الشعر ذاته، وداخلٌ ضمن ألفاظه ومعانيه، فهو يُقاس من خلال مضمونه وما يعنيه، ولا يحتاج لأُسس ظاهرة ومحددة للمفاضلة فيه؛ بمعنى أنَ الشعرية لا تحتاج لمعايير معينة، فهي تظهر في طيات العمل الشعري أو القصيدة المنظومة.

---

[1] القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د–ط، 2006، ص23.

[2] لمياء دحماني: صناعة النص في الشعرية العربية، إشراف: د/ بوجمعة شتوان، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2012، ص46.

[3] المرجع السابق، ص25،26.

[4] السيد فضل: تراثنا النقدي، دراسة في كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، د . ط، د . ت، ص105.

2 . شعرية عمود الشعر عند المرزوقي:

المرزوقي هو أول من حدد عمود الشعر في صورته النهائية، وهذا التحديد النهائي قد ضيق من حرية الشاعر؛ لأنه أجبره على محاكاة النموذج " القديم مظهرا وجوهرا " [1]؛ فالقوانين النهائية لهذا العمود قيدت الشعراء، وجعلتهم غير قادرين على إبداع الجديد، فالشعرية مع " المرزوقي" تتحدد من خلال عمود الشعر، الذي يرسم للشاعر خطوات نَظم الشعر، فهو يحاكي كل ما هو قديم، دون اعتبار لما استجد في محيطه من جديد، الأمر الذي " أدى إلى جمود الخيال الشعري "[2]؛ وحال دون تقدم الشعر وتطوره.

وقد عُني عمود الشعر هنا بمضمون القصيدة، وبيان كل ما هو مطابق للعصر موضحا " كيف يعبر الشاعر عن معانيه، من خلال قواعد اللفظ والوصف والتشبيه "[3]؛ وكان الأساس في النقد قائما على جهتين، هما: استقامة الشاعر على عمود الشعر، أو خروجه عنه. دون الاهتمام بالمضمون من ناحية الجودة أو الرداءة.

وكان اعتماد "المرزوقي" على عمود الشعر " ليتميز تليد الصنعة من الطريف وقديم نظام القريض من الحديث، ولتَعرُف مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسم أقدام المزيفين على ما زيفوه، ويَعلم فرق مابين المصنوع والمطبوع " [4]؛ وعند العبارة الأخيرة يكمن بيت القصيد، فبعمود الشعر نميز القديم والمطبوع الذي كان الأساس لعمود الشعر، كما نميز المصنوع المتكلف الذي خرج عنه.

فالمصنوع جاء مخالفا لهذه القوانين، مما أزاح عنه صفة الشعرية. لأنه لا يجاري الأعراف القديمة في صوره وألفاظه ومعانيه. مما يُعسر على المتلقي عملية الفهم والاستيعاب ويجبر المتلقي على إعمال عقله للوصول إلى المقصود، على عكس القديم الذي يفهم مقصوده عند أول اطلاع عليه.

---

[1] عصام قصيحي: أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب كلية الآداب و العلوم الإنسانية، حلب، د–ط، 1996، ص 215.

[2] المرجع نفسه، ص 215

[3] المرجع نفسه، ص 216.

[4] أبوعلي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص08،09.

فشعريته تكمن في اتباع قوانين عمود الشعر، التي تعطي الأولوية أو القيمة الجمالية لأساليب الكتابة السائدة.

وقد خاض " المرزوقي" في قضية عمود الشعر كغيره من النقاد، وحدد عناصره من وجهة نظره. فكانت بذلك الأساس لعمود الشعر في صورته النهائية، وقد حاول الشعراء الجمع بين هذه الأسس من حيث " شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف (...) والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار له للمستعار منه، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية"[1]؛ فمن طابق شعرُه هذه الأسس ونُظِم عليها كان مقبولا، ورفض من خالفها.

ويتحدد المعنى بالفهم الصحيح للعقل، ومعيار اللفظ هو الذوق الذي يُصقل بالممارسة والاطلاع على الثقافات، ومعيار الوصف هو معرفة خصائص الموصوف، وعيار المقاربة في التشبيه هو معرفة العلاقات أو الروابط بين المشبه والمشبه به، في حين أنَ معيار الالتحام والالتئام بين الألفاظ هو اللسان، فما كان ثقيلا على اللسان صَعبَ النطق فلا التئام فيه، وعيار الاستعارة هو الفطنة والذكاء، لكونها تشبيها حُذف أحد طرفيه، وعيار المشاكلة هو الدُربة والاطلاع بحيث يؤدي اللفظُ معناه المحدد بعيدا عن الغموض [2]. الذي يضلل المتلقي.

فهذه المعايير هي أساس قبول الشعر عند " المرزوقي"، وهذا من خلال " الذوق والثقافة والدربة والممارسة وضمير الناقد (بوجه الحق) والصواب " [3]؛ فالذوق يمَكنه من الاختيار والتوظيف، والثقافة تعكس رصيده المعرفي عند عملية النقد، والممارسة تمكنه من اللعب بالكلمات، وأخيرا ضميره يقوده نحو الاعتراف بتحفة الجميل وقبح الغث. ومن هنا نعرف مدى اتباع الشاعر لعمود الشعر بخطواته السبعة أو مخالفته و حياده عنه[4].

---

[1] المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ص 09.

[2] أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر، مصر، د–ط، 1996، ص435،434.

[3] مصطفى عبد الرحمان إبراهيم: في النقد العربي القديم عند العرب، ص09.

[4] وتذكر بعض المقالات أنه أهمل عنصري(الغزارة في البديهة، وكثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة)، انظر، محمود فاخوري: "عمود الشعر في التراث العربي، منتدى تاروت الثقافي، جريدة الأسبوع الأدبي، ع835، 30.11.2002.

والملاحظ أن عمود الشعر قد قيَد الشعراء وحَد من إبداعهم، " فنجد الشاعر هنا يحاكي أنموذجا معينا لا قبل له بالخروج عليه "[1]؛ فلولاه لكانت الصور أحسن مما هي عليه، وعبر الشاعر بطبيعته وخياله دون الاعتبار لأي قيود، فحين كان النقاد يرون في عمود الشعر قاعدة لتقييم الشاعر، نجدهم وضعوا عائقا يحول دون الشاعر وخياله مما قيد الشعر وجعله خاضعا لكل ما هو قديم.

كما أقرَ " المرزوقي" ما يحتاجه الشاعر في شعره حتى يكون مثالا ومقبولا، من خلال امتلاكه لـ" موهبة فطرية عبر عنها بالطبع وذكاء يميز بين الأمور، وبحسن تقديرها، وذوق يدرك ما في الأوزان من جمال وعيب وثقافة أدبية واسعة (...) وعلى المدارسة والاتصال بالنصوص الأدبية اتصال فهم وتدبر لمنهج الكلام "[2]؛ فعلى الشاعر أن يكون ذا طبع في شعره بعيدا عن التصنع . وإن وُجد هذا الأخير يكون بنسبة قليلة . حتى يكون الشعر مستساغا لدى القارئ، عكس الشعر المصنوع الذي يجهد الفكر، كذلك الذكاء الذي يستطيع التمييز من خلاله، والذوق يمكنه من معرفة جيد الشعر وقبيحه، أما الثقافة فتمكنه من التعبير وتعطيه رصيدا إضافيا من اللغة، ودراسة النصوص تمكنه من فهم الموضوع.

فهذه الأمور البسيطة يمكن لها أن توسع خيال الشاعر الذي حاول النقاد القضاء عليه، حين ألزموه بمحاكاة ما خاض فيه الشعراء الأوائل بعيدا عن التجديد، وكانوا بهذا يفرضون " النموذج القديم فرضا يحرم الشاعر من التعبير عن مشاعره الخاصة، بحيث يحاكي الآخرين (...) فيبتعد عن الصدق "[3]؛ فالشاعر بهذه الحال يحاول مجاراة القدامى في تعابيرهم، وخلق ما يُعرف بالمعارضات الشعرية، كما عليه اتباع قواعد تخص الألفاظ والمعاني لا مفر منها، فإن خالفها لن يحكم له بالشعرية ولا بجودة شعره.

أما عن مصدر هذه القواعد الشعرية فهي مأخوذة من الشعر ذاته لأن النقاد "استلهموا مبادئهم في البداية من الشعراء ولكنهم فيما بعد عادوا يضعون لهم المبادئ" [4]؛ الأمر الذي قيد الشاعر الجديد وأجبره على مجارات ما هو قديم، وهنا نجد أنَ تبعية الناقد

[1] عصام قصيحي: أصول النقد العربي القديم، ص215.

[2] أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، ص04.

[3] المرجع السابق، ص217.

[4] المرجع نفسه، ص218.

للشاعر زالت وأصبح العكس، بأن صار الشاعر تابعا للناقد إلى درجة صار فيها يخافه كونه ينقد شعره ويتتبع فيه كل صغيرة وكبيرة.

أَما بالنسبة لوحدة الموضوع، فهي تتحقق حين تكون القصيدة كالبيت، والبيت كالكلمات؛ الأمر الذي يخلق التحاما وتوافقا في القصيدة بحيث لا نحس بوجود صدع حين نقرأ القصيدة، والتي تكون بعيدة عن الاختلال.

أما عن الوحدة العضوية فنجد من قال إنَ " الشعر العربي يفتقر إليها " [1]؛ فربما كان الشعر يكتب دون مراعاة للوحدة العضوية التي أصبحت اليوم هي أساس كتابة الشعر. فالشاعر لم يجعل قصيدته خالصة في غرض واحد، ومن هنا حاول النقاد التوفيق بين الأغراض ليجسدوا وحدة القصيدة ويجعلوها أساسا في عمود الشعر، حيث ربطوا بين أجزاء القصيدة لتصبح " واديا مدته شعاب مختلفة لا شِعَبٌ واحد " [2]؛ فالقصيدة أصبحت مصبا لجميع الأغراض، فهي قالب واحد تجمعه وحدة القصيدة.

وبعد مرور مدة من الزمن جاءت رياح عصفت بعمود القصيدة القديمة، وهي رياح التجديد، إذ راح الشاعر يجدد في أفكاره، ويصبها في قوالب جديدة. " وسرعان ما تجاوز الشعراء نظام الشطرين وأصبح الشاعر غير مجبر على الاعتداد بهذا البناء " [3]؛ والمقصود هنا بناء القصيدة القديمة، فأصبح عمود الشعر حسب رأي الشاعر وأفكاره لا يشكل عائقا لكون الشعر أصبح حرًا بلا قيود.

والآن سننتقل إلى " الآمدي " الذي قلنا عنه أنه سابق للناقدين المذكورين . الجرجاني، والمرزوقي . وسنتناول عموده الشعري وشعريته بالتفصيل.

---

[1] عن مقدمة شرح ديوان الحماسة للخطيب التبريزي.

[2] عصام قصيحي: أصول النقد العربي القديم، ص213.

[3] نادية بوذراع: الحداثة في الشعرية العربية المعاصرة بين الشعراء و النقاد، عبد الوهاب البياتي ومحي الدين صبحي أنموذجا، إشراف: د/ علي خذري، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2007، 2008، ص109.

3 . شعرية عمود الشعر عند الآمـدي:

قلنا في بداية بحثنا أن " الآمدي" هو أول من تحدث عن عمود الشعر، وقد خاض حملة واسعة ضد الشعراء الذين خرجوا على أسس عمود الشعر والتي حددها في" حلاوة اللفظ، وحسن التخلص، ووضع الكلام في مواضعه، وصحة العبارة، وقرب المأتى، وانكشاف المعاني "[1]؛ فهذه هي الأسس والنقاط التي تتحكم في حركة الشعر حسب " الآمدي".

وقد ثار " الآمدي" على الصور الجديدة الموظفة بشكل مخالف لعمود الشعر، و" راح يصف الشاعر بالحمق والخبل والجهل، لأنه أفرغ اللفظ من مفهومه القديم إلى مفهوم جديد فمَثَّل بذلك الاستعمال فجوة لغوية ودلالية وحضارية " [2]؛ فـ "الآمدي" هنا يعُد الشاعر جاهلا لخروجه عن عمود الشعر، لأنه راح يخلق مفاهيم جديدة لألفاظ قديمة ومعروفة، مما خَلق هوةً في اللغة، فاللفظ صار يُحيل إلى معنى جديد ودلالة لم تعرف قبلا، ليعكس ثقافة العصر الجديد، فالشاعر انتقل إلى زمن غير زمانه. متحديا بذلك جميع النقاد، فما كان يُهمه هو إبداع جديد غير معروف ولا مألوف متجاوزا رتابة زمنه.

فـ " الآمدي" ينكر إبداع الجديد على الشاعر، ويلزمه بقبول القوانين المتفق عليها من قِبل النقاد، مما جعل الشاعر يخوض في نفس المواضيع، ما خلق بينه وبين غيره من الشعراء نوعا من التوافق في الأشعار، وهو ما عرف بعدها بالسرقات الشعرية.

ثم إن الكتب التي تناولت عمود الشعر بين دفتيها كثيرة ومتعددة، وهو ما جعلنا نتساءل عن سبب الاهتمام به، خاصة من طرف النقاد.

فقد تحدث " الآمدي" عن عمود الشعر في كتابه " الموازنة " حين قال بأنَ " البحتري أعرابي الشعر، مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، ما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ، ووحشي الكلام "[3]؛ وهنا نراه يتحدث عن عمود الشعر في ضوء ما جاء به الشعر الجاهلي، فالشعر كان مطبوعا ومنظوما على سليقة الشعراء، بعيدا عن

---

[1] أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري، ج 1، تح: أحمد صقر، دار العارف، القاهرة، ط 4، 2009، ص04.

[2] الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، تح: محمد عبد عزام، دار المعارف بمصر، مصر، ط 4، د . ت، ص88.

[3] الآمدي: الموازنة، ج1، ص04.

الصنعة والتكلف. أي على النحو الذي نَظَم عليه الشعراء الأوائل (مهلهل بن ربيعة التغلبي، امرؤ القيس، طرفه بن العبد، زهير بن أبي سلمى ...) بعيدا عن التعقيد.

وهنا نجد أنَ قواعد عمود الشعر مستوحاة من الشعر ذاته، فلو لم يكن الشعر لما كان عموده، فالشعر هنا سابق لأسسه، فقد كان الشاعر يَنظم الشعر وبعدها يأتي الناقد ويستنبط القواعد معللا سبب القبح، وسبب الجودة، فأصبح لزاما على الشعراء تتبع تلك القواعد والقوانين.

ونعني بعمود الشعر" تقاليده المتوارثة، والمبادئ التي سبق بها الشعراء الأولون، واقتفاها من جاء بعدهم حتى صارت سُنة متبعة، وعرفا متوارثا " [1]؛ يقتديه الشعراء وينسجون على قواعده. وتتحدد شعرية " الآمدي" من خلال عمود الشعر، فمن اقتفاه حَكَم له بها، ومن خالفه حكم عليه بعدمها.

وقد حدد " الآمدي " عناصر عموده الشعري إذ قال فيه بحلاوة اللفظ، وحسن التخلص، ووضع الكلام في مواضعه، وصحة العبارة، وقرب المأتى، وانكشاف المعاني، وهذا شرح مبسط لهذه العناصر:

أ/ حلاوة اللفظ:

وتعني أن يضم اللفظ في ثناياه ما ينم عن الإحسان، فالألفاظ تكون ملائمة لموضوعها. وهو ما قيل عنه بمطابقة الكلام لمقتضى الحال، فاللفظ يكون مستساغا وفي الآن ذاته يَخدم موضوع الحديث. وهذا من خلال " العمل الدائب في ممارسة الكلمات " [2]؛ بمعرفة معانيها وما يمكن أن تدل عليه، حتى يعرف الناس ما يعنيه بقوله، " فالشاعر كان بوجه عام يُعرف بمضمون كلامه لا بالشكل الذي يتخذه ذلك المضمون " [3]؛ لكون المضمون هو الخاضع لنقد النقاد، لأنه يكشف عن قدرة الشاعر على النظم، بحيث يوظف لفظا معروفا، ومن شروط هذا اللفظ " ألاَ يكون غريبا في استعماله ولا مبتذلا، ومقياسه أن يكون

---

[1] أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، ص308.

[2] أبو فهر محمد شاكر: قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام، مطبعة المدني، مصر، ط 1، 1997، ص59.

[3] ديفيد صمويل مرجليوث: أصول الشعر العربي، تر: إبراهيم عوض، دار الفردوس للطباعة، مصر، د .ط، 2006، ص12.

بحيث تفهمه العامة إذا سمعته، ولا تستعمله في كلامها "[1]؛ وهنا نجد بعض التناقض، فكيف للفظ أن يكون معروفا وغير مستعمل في الكلام ؟ !، فميزة هذا اللفظ أن يكون مستعملا وشائعا.

ويضيف شرطا آخر وهو" ألاَ يقع في حروفه تنافر بحيث يثقل في نطقه " [2]؛ وهذه نقطة تندرج في ناحية البلاغة والفصاحة في اللفظ، حيث تتآلف الحروف ليسهل نطقها، بعيدا عن التنافر الذي جاء في بعض الأشعار، نحو قول " امرؤ القيس" في معلقته:

غدائره مستشزرات إلى العلا تضلُ العقاص في مثنى و مرسل[3]

فكلمة " مستشزرات " كلمة غير فصيحة وصعبة النطق، جعلت البيت ركيكا، كما توجد بعض الألفاظ التي لا تؤدي المعنى بشكل تام، مما يُضعف البيت ويحط منه. نحو قول " أبي تمام":

أعرضت برهةً فلما أَحسَت بالنَوى أَعرضَت عن الإعراض[4]

فهذا البيت عِيبَ على " أبي تمام " من قبل " الآمدي ". وذلك لأنَ الشاعر استَخدم لفظا مكروها في قوله " الإعراض " وقال أنه " ليس باللفظ الجيد، وهو من توليدات المتأخرين "[5]، وهذا اللفظ مستكره كونه لم يُستعمل عهد " الآمدي " أو في عهد الشاعر بشكل خاص، فالعادة أن يستعمل الشاعر لغة عصره بعيدا عن التكلف. أما من حيث الاتفاق مع الغرض فنقصد به ملائمة اللفظ للغرض الشعري، فكل غرض شعري له ألفاظه الخاصة به. فمثلا في ألفاظ المدح نجد (الكرم، المطر، الأخلاق، العطاء ...) وفي الحماسة نجد (الخيل، الغبار، السيف، المعركة، ...) وهكذا الحال بالنسبة لبقية الأغراض.

ب/ حسن التخلص:

هو قدرة الشاعر على الانتقال بين معاني القصيدة " مع رعاية الملائمة بينهما، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلا وقد وقع في الثاني، لشدة الممازجة والالتئام

---

[1] محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج من مذاهب الشعر ونقده، نهضة مصر، مصر، د . ط، د . ت، ص10.

[2] المرجع نفسه، ص110.

[3] امرؤ القيس: ديوانه، شرح: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004، ص43.

[4] الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، ج 1، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994، ص400.

[5] الآمدي: الموازنة، ج1، ص28.

بينهما، حتى كأنهما قد أفرغا في قالب واحد "[1]؛ فترابط أغراض القصيدة يجعل المتلقي يراها قطعة واحدة نُسجت بشكل متكامل، حتى إنك " إذا قرأتَ شعر أحدهم وجدتَ صاحبَه بعد ذلك حيا يروح ويغدو في جميع أحواله، على ضروب من الهيئة تعرفها النفس معرفة التَبيُن والتميُز "[2]، وكأن صاحب القصيدة يتلوها عليك، من دون أن تحس بتنوع الأغراض، وعند تأملك لها ستجدها منفصلة تتمايز عن بعضها.

وكمثال على حسن التخلص نذكر قول " أبي تمام " في مدح " أبي عبد الله بن دؤاد":

سَعدت غَربة النَوى بسعاد فهي طَوع الإلهام والإنجاد[3]

حتى ينتهي إلى قوله:

أبغضوا عِزكم ووَدُوا نَداكم فقَرَوكم من بغضة ووداد

لا عَدمتم غريبَ نجد رَبَقتم في عُزاه نوافرَ الأضـــداد

فقد كان ينتقل بين الأغراض، وقد ربط بينها بشكل جيد حيث يَصعب التفريق بينها، وهذا ما يعرف بحسن التخلص. فحين تقرأ هذه القصيدة تحسها وكأنها جسد بروح واحدة، فقد تلاءمت ألفاظها ومعانيها والتحمت مع بعضها وكأنها قطعة فنية واحدة.

ج/ مواضع الكلم:

وهو أن يتناسب الكلام مع موضع الحديث، حتى لا يختل المعنى. مما يُحتم علينا الالتزام بقواعد النحو؛ أي أن نحاول " تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب بعض"[4]؛ وبهذا تكون الكلمة الثانية بسبب الأولى، والثالثة نتيجة للأولى والثانية وهكذا دواليك. فالكلام كله مترابط مع بعضه. ومتعالق بحيث يؤدي معنى تام، ذلك لأنَ " اللفظة المفردة معزولة عن استعمالها في سياق معين " [5] ليس منها فائدة، الأمر الذي يحتم علينا

---

[1] أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، ص308.

[2] أبو فهر محمود محمد شاكر: قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام، ص59.

[3] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج1، ص190.

[4] حاتم الضامن: "نظرية النظم"، الموسوعة الصغيرة، سلسلة ثقافية نصف شهرية تتناول مختلف العلوم والفنون والآداب، دار الحرية للطباعة، بغداد، ع47، 01 أيلول 1979، ص47.

[5] عبد الحكيم راضي: ظاهرة الخلط في التراث البلاغي والنقدي بين المعنى الأدبي والمعنى الاجتماعي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2006، ص381.

توظيفها في سياق ليتأَتى لنا المعنى، فالسياق هو الذي يحدد المعنى، وقد توفر شعر " أبي تمام" على هذه الخاصية . مواضع الكلم . حين قال مادحا:

وثـــــنايـاك إنـها إغريـــض ولآل تـوم، وبـــرق وميضُ[1]

وأقاح مُنوَرٌ في بـــــطاح هزَه في الصبـــاح روض أريضُ

وارتكاض الكرى بعينيك في النو م فـنونا ومـا لعيني غموضُ

لتكاءَدنـني غمار مـــــن الأحـ ـداث لم أدر أيُهنَ أخـــوضُ

وقال " الآمدي " معجبا بهذه الأبيات " وهذه لعمر الله يمين في غاية الحسن والحلاوة] والملاحة " [

وقوله " " وأقاح مُنوَرٌ في بطاح " كلام مستقيم " [2]؛ فـ " الآمدي " هنا معترف بإحسان "أبي تمام" وجودة أبياته، وحلاوة كلامه. مما يعني أن الشاعر أصاب في وضع ألفاظه مواضعها.

د/ صحة العبارة:

ونعني بها مناسبة العبارة للسياق الذي ترد فيه حتى لا تُخل بالمعنى، والخلل في العبارة يؤدي إلى الخلل في النص بكامله. فصحة العبارة تُسهم في وضوح النص وتبعده عن الغموض والخطأ، ليكون المضمون سليما، فإذا لم يكن المعنى واضحا ومفهوما فالتوصيل بهذه الحال سيكون صعبا، وإن تمَ ربما يكون بطريقة خاطئة [3]؛ فالمؤدى بهذه الحالة سيكون معقدا، لأنه غير مفهوم. ويفهم إذا كانت " العلاقات المنطقية بين أجزاء جملية في جملة مركبة وبين جمل نص ما " [4]؛ فالترابط هنا أساسي إذا كان في الجملة الواحدة أو بين عدة جمل، وإن كانت من نصوص مختلفة مثل ما نجده في الاقتباسات.

---

[1] الخطيب التبريزي، مصدر سابق، ج1، ص381.

[2] الآمدي: الموازنة، ج2، ص105.

[3] جون كوهين: "بناء لغة الشعر"، تر: أحمد درويش، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ع 3، 15 أكتوبر 1990، ص111.

[4] سعيد حسن بحيري: إسهامات أساسية في العلاقة بين النص والنحو والدلالة، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008، ص191.

فإذا أردنا توضيح معنى بجملة مقتبسة، وجب مراعاة تناسق " مفرداتها مع بعضها للتعبير عن أدق المعاني باختيار أدق الألفاظ " [1]؛ فحين تتصل الألفاظ مع بعضها نحصل على معنى دقيق، وتكون الألفاظ هنا دقيقة أيضا حتى يكون المعنى جزئيا لا عاما، وصحة العبارة لها علاقة وطيدة باللفظ ودلالته الكلية أو الجزئية.

وكون " أبي تمام " من أبرز شعراء عصره، فهذه النقطة لم تغب عن شعره وقد جسدها في أبيات وقصائد كثيرة، ونذكر كمثال على هذا قوله:

بُدلَت عبرة من الإيماض يوم شدوا الرحال بالأغراض [2]

فقد عيب عليه ذكره للفظة " الأغراض" في حين نجد " الآمدي " يدافع عنه بقوله: "أفما سمعوا بقولهم: فرخ وأفراخ، وفرد وأفراد، وشكل وأشكال، وجفن وأجفان، وعصر وأعصار، وزند وأزناد "[3]؛ فاللفظة هنا صحيحة وفي مكانها الصحيح، بمعنى أنَ العبارة صحيحة كليا، واستعمال هذه الكلمة بهذا الوزن لم يكن حكرا عليه، فهناك كثير من المفردات على نفس الوزن (فَعَلٌ وأفعال).

هـ/ قرب المأتى:

وهو أن تكون التجربة الشعرية قريبة من طبع الشاعر فَيَنظِم بسليقته بعيدا عن التكلف، لأنَ " الأصل في كل عمل أدبي وفي كل ضرب من ضروب الخلق الفني أن يعبر الشاعر عن نفسه وأن يضع أمام المتلقي وثيقة مادية فيها كل مقومات الانفعال الشخصي أو بعضها على الأقل "[4]؛ فالشاعر في هذه الحالة يعكس ما في نفسه من عواطف وأحاسيس أو تطلعات عن طريق فنه.

إذ يعمد إلى تقديم ذلك بصور مادية ملموسة يمكن رؤيتها، لأجل " إيصال المعنى والتجربة الشعرية واستمالة المتلقي بكل حواسه " [5]؛ وذلك بعكس ذاته في شعره وكأنَ شِعرَه

---

[1] نذير حمدان: الظاهرة الجمالية في القرآن الكريم، دار المنارة، جدة، السعودية، ط1، 1991، ص28.

[2] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج1، ص391.

[3] الآمدي: الموازنة، ج2، ص07.

[4] عبد الفتاح الديدي: الخيال الحركي في الأدب النقدي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د . ط، 1990، ص95.

[5] أحمد علي الفلاحي: دراسات في النص الشعري العباسي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، د . ط، 2013، ص154.

مرآة صافية نرى الشاعر من خلالها، وهذا ما حدث مع الشاعر الجاهلي الذي عبر لنا عن حاله وحال مجتمعه وبيئته.

فالقصيدة كانت تبدأ حين " يلتقي الشاعر، وهو مسافر، ببقايا أماكن النزول(الأطلال، حيث عاشت عشيقته (أو عشيرته) ويتذكر الماضي.

- ارتحال المحبوبة.
- وصف اللقاءات مع الحبيبة.
- الطريق في الصحراء.
- المناظر الطبيعية، قسم الوصف (وصف الجمل، الناقة، والحصان، والنعامة، والظباء" [1]؛ ويكمل قصيدته ليصل إلى الغرض المنشود.

فهذه النقاط الخمسة تعبر عن تجربة الشاعر وما عاشه، فهو بهذا يسرد تجربة شخصية حقيقية بكل تفاصيلها بعيدا عن تكلفه وتصنعه. فالحقيقة ماثلة أمامه، وأفكارها قريبة إذ لا داعي إلى الخيال، إلا ما جاء قليلا لتوضيح بعض الصور الحسية.

وهذا أيضا نجده في شعر" أبي تمام" حين راح يمدح " بن أبي دؤاد " في قصيدة يقول فيها:

بـُدلت عَبرة مـــن الإيماض يوم شَدُوا الرحال بالأغـــــراضِ [2]
أعرضت بُرهة فلما أحســت بالنَوى أعـــرضت عن الإعراضِ
غصبتها نحـيبهـــا عَـزَماتٌ غصبتنـــــي تصبري واغتمـــاضي
نظرت فالتفتُ منها إلى أحـــ ـــــى سـواد رأيته فـي بيـاضِ
يوم ولَت مريضةَ اللحظ والجفـ ـن وليست عن النائبات والإغماضِ

فـ " أبو تمام " هنا يحكي لنا عن تجربة شخصية عاشها إثر افتراقه عن محبوبته، وهو يحكي عن لحظة رحيله وكيف كانت محبوبته تبكي رحيلَهُ، وتجارب" أبي تمام " كثيرة ومتنوعة، كما نجد هذه التجارب في شعر الشعراء الآخرين وكلٌ يعبر عنها حسب ما عاشه.

---

[1] وهيب طنوس: نظام التصوير الفني في الأدب العربي، من القرن الأول إلى القرن السادس الهجريين ومن القرن السابع إلى القرن الثاني عشر الميلاديين، منشورات جامعة حلب، سوريا، د . ط، 1993، ص19.

[2] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج1، ص391.

و/انكشاف المعاني:

ونعني به وضوح المعنى وبروزه بعيدا عن المعقد والغامض، ما يجعل " موقعه في القلب ألطف، وهو بالطبع أليَق " [1]؛ فالوضوح من أسباب جلب القارئ فهو يحبذ له الكلام، لبعده عن الصعب والمبهم والمنفِر، والباعث للرتابة والملل عند القراءة فإن لم نفهم المعنى لن نعرف المقصود، ولن نفهم ما يدور في نفس الشاعر، ذلك لأنَ المعنى " قائم في النفس"[2]؛ فالإنسان حين يفكر أول الأمر يفكر بعقله ومع نفسه، ثم يعمد إلى ترجمة تلك الأفكار والمعاني بواسطة الألفاظ عن طريق الكلام.

فغموض المعنى هو الأساس الأول لغموض اللفظ، كونهما مرتبطَين ببعضهما فإذا لم نستطع ترجمة المعاني التي بداخلنا فحتما سننطق بألفاظ تكون معقدة، وإن كانت ألفاظ مبتذلة عامية يعرفها الناس، فالتعقيد سيأتي إليها . الألفاظ . نتيجة لسوء التركيب. ثم إننا لو أردنا الكشف عن معانينا، لكان لزاما علينا جعل " المعنى مواجها للغرض المقصود غير عادل عن الأمر" [3]؛ أي أنه علينا جعل المعاني تصُب في صلب موضوعنا الذي نريد الحديث فيه، كما هو الحال في الشعر، فكل غرض فيه له معانيه، فمثلا المديح له معانيه وكذا الهجاء له معانيه، فلا يمكن قصد معاني الهجاء إذا أردنا المديح، وهكذا ... .

فالمعنى هو أساس التفكير وهو يمثل " الحياة الذهنية الخاصة بالنفس " [4]؛ لأنه يعبر عنها ويعكسها، وكأنه مرآة لها. وبوضوح المعنى تتكشف النفس بما فيها من معاناة أو فرح، فالمعنى هو لغة النفس كما يمثل جوهرها وأساسها.

ومن جهة وضوح المعنى نجد شعر " أبي تمام " يحتوي على معان واضحة على نحو قوله:

---

[1] مصطفى عبد الرحمان ابراهيم: في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص177.

[2] ميادة كامل اسبر: شعر أبي تمام في ضوء نظرية شعرية، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة البعث، سوريا، 2009، ص59.

[3] أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د . ط، د . ت، ص91.

[4] مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، ج1، مكتبة الإيمان، المنصورة، د . ط، د . ت، ص141.

ألم تمت يا شقيق الجود من زمن فقال لي: لم يمت من لم يمت كرمه[1]

فالمعنى هنا واضح وظاهر لا يحتاج إلى تمعن، فهو يخاطب شخصا كريما وجوادا ويسأله عن موته. فرد عليه قائلا بأنَ من كان كريما لن ينقطع خبره بين الناس، وسيرته لن تغيب ولن تموت وإن مات هو.

وهنا نلاحظ أنَ هؤلاء النقاد الثلاثة، وإن اختلفوا في نظرتهم للشعر والشعرية. وأيضا في بعض نقاط عمود الشعر، إلا أنهم كانوا متفقين على وجود قواعد وقوانين تحدد طريق الشعر وكيفية نظمه.

فقد اعتبر الثلاثة أنَ الشعر القديم هو الأساس، سواء أكان ذلك من ناحية الألفاظ أو المعاني أو الصور، فالمهم عندهم أن يكون النَظم الجديد يجاري القديم في كل نواحيه.

4/موقف الآمدي من شعر أبي تمام:

أخذ " الآمدي " موقفا من شعر " أبي تمام " لأنه في نظره خارج عن عمود الشعر الذي أقره وتواضع عليه النقاد القدامى، وألزموا الشعراء باتباعه واقتفاء قوانينه إلى أن جاء "أبو تمام " وحاول الخروج عنه مجسدا بذلك مذهبه الجديد في الشعر كما سنرى ذلك من خلال لغته، ومعانيه، وصوره الشعرية.

1/4 . موقف الآمدي من لغة أبي تمام:

أ/ موقفه من الألفاظ:

نبدأ بتحديد موقفه من اللغة باعتبارها وسيلة التعبير وأداة إيصال الفكرة للمتلقي، فيقول " الآمدي " عن طريقة استعمال " أبي تمام " للغة أنه كان "يستكره الألفاظ والمعاني"[2]؛ فقد كان يوظف ألفاظا لم يفهمها أهل عصره، حتى قيل أنه أفسد الشعر، " و أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد، ثم اتبعه أبو تمام، واستحسن مذهبه (...) فسلك طريقا وعرا، واستكره الألفاظ والمعاني، ففسد شعره "[3]؛ ففي رأي " الآمدي " أنَ " أبا تمام " حين سار في مسلك

[1] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج2، ص240.

[2] الآمدي: الموازنة، ج1، ص04.

[3] المصدر نفسه، ج1، ص17،18.

غير الذي حدده النقاد، وسار عليه الشعراء الأوائل، قد أفسد شعره، وجعل أهل زمنه لا يفهمونه، مما أدى إلى نفورهم منه. ومن أمثلة ذلك قوله:

هُن البُجارِيُ يا بُجيرُ أهدى لها الأبؤسُ الغويرُ[1]

فقول " أبي تمام " هنا " هُن البجارِيُ يا بُجيرُ " قال فيه " الآمدي " أنه " لفظ متعسف مستكره (...) و البُجاريُ هي البؤسُ أنفسها "[2]؛ فالبجاريُ هنا لفظ مستكره وردئ، والبجاريُ تعني البؤس نفسه، وقال " أهدى لها الأبؤس " فالبؤس أُهدي إلى البجاري، فكيف كان هذا وهما بنفس المعنى؟ !. وبالإضافة لكون اللفظ مستكرها فالمعنى غير واضح. وبهذا فهو مخالف لعمود الشعر.

وأيضا في قوله:

كالغيثِ ليس له،أُريدَ غَمامُه أو لم يرد بدٌ من التِهطالِ[3]

قال " الآمدي ": " ... إلا أنه كان ينبغي أن يجعل الغيث في موضع الغمام، والغمام في موضع الغيث "[4]؛ فـ" أبو تمام " هنا خالف شرط مواضع الكلم حيث لم يوظف الكلمة في موضعها فالمراد هنا هو الغيث وليس الغمام لكون الفائدة تكون مع الغيث.

وأيضا قوله:

إنَّ رَيب الزمان يُحسِنُ أن يَهـ ـدِي الـرَزَايا إلـى ذوي الأحسابِ

فلهذا يجف بعد اخضرار قبل رَوضِ الوِهاد رَوضُ الرَوَابي[5]

قال صاحب الموازنة في هذه الأبيات " وهذا أيضا من ألفاظه الركيكة السوقية (...) فجاء بها أبو تمام في أقبح موضع "[6]؛ و" الآمدي " بهذا يخالف حسن اللفظ الذي اُشترط في عمود الشعر؛ فقد جاء بألفاظ العامة والسوقة غير المستساغة والقبيحة ووظفها في شعره.

---

[1] الآمدي: الموازنة، ج2، ص269.

[2] المصدر نفسه، ج2، ص269.

[3] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج2، ص38.

[4] الآمدي: الموازنة، ج3، ص155.

[5] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج2، ص204.

[6] المصدر السابق، ج3، ص482.

وأيضا قوله:

وإنَ بُجيرية بانت جأرتُ لها إلى ذرى جَلَدي فاستُؤهل الجلدُ[1]

فجاءت لفظتا " بجيرية، وجأرتُ " غريبتان مستكرهتان وقليلتا الاستعمال. وقد جاء بهما مخالفا شرط حلاوة اللفظ.

وكما وُجدت ألفاظ رديئة وُجدت ألفاظ جيدة في شعر " أبي تمام " نحو قوله:

يا بُعدَ غايةِ دمعِ العينِ إذ بَعُدوا هي الصَبابة طولَ الدَهرِ والكمَدُ[2]

قال فيه " الآمدي ": " هذا أجود ابتداآته (...) وأبلغها "[3]؛ فـ" أبو تمام " أحسنَ النَظم وأجاد في الأمر حيث انقاد لعمود الشعر وأحسن في الألفاظ.

وأيضا قوله:

فَارَقَتنا والمَـدامِـعُ أَنْـــــوا ءٌ سَـــوارِ على الخُدودِ غَوادِ[4]

كلَ يوم يَسفَحنَ معا طريفا يَمــتَري مُزنَه بـِشــوقِ تــلادِ

واقِعًا بالخُدودِ و البُردُ مِنه واقِــعٌ بالـــقــلُوبِ والأكــبــادِ

قال فيه " الآمدي " بأنه مذهب حسن جدا في البكاء، وهو جيد اللفظ وجاء في" أجود لفظ، واضح سيال ".[5]

ب/ موقفه من المعاني:

المعنى في الكلام يوحي إلى المقصود منه، وإن أخفق المعنى في إبانة المقصود كان هناك خلل في الفهم والرد على الكلام، والحال نفسه في الشعر إذ إن الخطأ في المعنى يؤثر على الجودة والقيمة، وهذا " أبو تمام " كغيره من الشعراء كانت له أخطاء من جهة معانيه، وقد عابها عليه النقاد، كما عابها عليه " الآمدي " في موازنته.

[1] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج2، ص216.

[2] المصدر نفسه، ج1، ص239.

[3] الآمدي: الموازنة، ج2، ص05.

[4] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج1، ص190.

[5] المصدر السابق، ج2، ص20.

و من أخطاء " أبي تمام " في معانيه قوله:

هاديه جدعٌ منَ الأراكِ، ومَا خَلْفَ الصَلا منه صخرةٌ جلسُ[1]

وقد نقده " أبو العباس " على قوله هذا في " إنكاره أن تكون عيدان الأراك جذوعا" [2] وهذا لأن كلمة الجذع لا تتناسب مع شجرة الأراك، لوجود تناقض بينهما. فالجذع معروف بقسوته، في حين أن عود الأراك معروف بليونته لكثرة مائه، ما جعل المعنى في هذا البيت يختل.

وأيضا في قوله:

رقيقُ حَواشِيَ الحِلمِ لو أنَ حِلمَهُ بكَفَيكَ ما مَارَيتَ في أنَه بُرْدُ[3]

وعاب " الآمدي " هذا البيت في قوله: " رقيق حواشي الحلم " ذلك لأن الحِلم " إنما يوصف بالعظمِ والرُجحان والثِقل والرَزانة، ونحو ذلك " [4]؛ وبالفعل هذه هي أوصاف الحِلم لأنه يعكس عقلية صاحبه، ومن كان عقله بعكس هذه الصفات كان مجنونا، وما خطأه هذا إلا لأنه تناول " الشيء المعنوي الصرف في إصرار على شيء مادي موغل في المادية " [5]؛ ولم يأخذ بما كان سائدا، لكون " القدماء لا يعرفون هذا الحِلم الرقيق، وإنما الحِلم عندهم يزن الجبال "[6]، على نحو قول الشاعر:

أحلامُنا تزِنُ الجبالَ رَزَانةً وتَخَالُنَا جِنًا إذا ما تَجهَلُ

وكذا في قول " أبي تمام ":

قَسَمَ الزَمانُ رُبوعها بينَ الصَبا وقُبولُها ودُبورُها أثلاثًا[7]

---

[1] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج1، ص349.

[2] الآمدي: الموازنة، ج1، ص142.

[3] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج1، ص278.

[4] المصدر السابق، ج1، ص143.

[5] العربي حسن درويش: الشعراء المحدثون في العصر العباسي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، د . ط، 1989، ص128.

[6] عروة عمر: الشعر العباسي وأبرز اتجاهاته وأعلامه، دروس، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د . ط، د . ت، ص196.

[7] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج1، ص167.

فهو هنا جمع بين كلمتين بنفس المعنى في قوله: "... بين الصَبَا ... وقُبولَها " لأنَ "الصَبَا هي القَبول، وليس بين أهل اللغة وغيرهم في ذلك خلاف " [1]؛ وهذا التوظيف قد أفسد عليه المعنى، على الرغم من كون لغته " لغة أنفق الشاعر في انتقائها مجهودا كبيرا" [2]؛ فجهده في انتقاء الألفاظ واللغة أنساه المعنى وأهميته في شعره.

وأيضا في قوله:

شَهِدتُ لقد أَقوَتْ مَغانيكُم بَعدي ومَحَتْ كما مَحَتْ وَشَائعُ من بُرْدِ[3]

فالمعنى في هذا البيت خاطئ لكون الوَشَائِع " غزل من اللُحمةِ ملفوف يجره الناسج بين طاقات السَدى عند النَساجة " [4]؛ فخيط النسيج سيلتحم فيما بعد ليعطي صورة نهائية للثوب، وهذه الوشائع لا تظهر فيه.

وأخطاؤه في المعنى كثيرة، غير أنها لم تمنع من وجود معان حسنة وصحيحة منها قوله:

الصَبرُ أجمل غير أنَ تـــلَدُدَا في الحبِ أحرى أن يكونَ جميلاَ[5]

أتَظُنُني أجِدُ السبيلَ إلى العَزا وَجْدَ الـــــحِمــامُ إذاَ إليَ سبيلاَ

فقد علق " الآمدي " على هذين البيتين فقال بأنه " معنى حسن " [6]؛ وذلك لتآلف أجزاءه وترابطها مشَكلَةً معنًى ضِمن " نظام محكم مغلق " [7]؛ أي ضمن قوانين اللغة المعروفة.

وكان تصنعه من جانب الألفاظ ومن جانب التراكيب . المعاني . هو الأمر الذي أثار حفيظة النقاد، فكيف لشاعر أن يخرج عن أصولهم وقوانينهم، ويؤلف لشعره منهجا جديدا فهو بهذا " خالَف ما كان عليه الشعراء إذ لم يكن أبو تمام شاعرا عاديا كغيره من الشعراء،

---

[1] الآمدي: الموازنة، ج1، ص158.

[2] حسين الواد: اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، دار العرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2005، ص49.

[3] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج1، ص287.

[4] الآمدي: الموازنة، ج1، ص192.

[5] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج2، ص33.

[6] المصدر السابق، ج1، ص48.

[7] مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، د. ط، د. ت، ص75.

وإنما كان شاعرا يتميز بأنه صاحب مذهب في الشعر" [1]، وهذا ميزه عن غيره من الشعراء لابتعاده عن طرائقهم وكل ما هو مألوف في أشعارهم.

وكذا في قوله:

ورفيقة اللَحَظاتِ يُعقِبُ رِفقُها بَطشًا بمُغتَرِ القُلوبِ عَنــِيفَا[2]

جُزنَ الصفات: روادفا وسوالفا ومحاجرا،ونواضرا، وأنوفَـــــا

كذا البدور الطالعات فأوسِعت منا أُفولا بالنوى وكسوفَـــــا

آرام حيٍ زعـزعتـم نيـــــةً تَركَتْكَ من خمر الفِراق نزيفَا

كانوا رداءَ زمانهم فـتصدعوا فكأنما لبس الزمان الصوفَـــا

فـ" الآمدي " استجاد هذه الأبيات، إلا أن النقاد أعابوا قوله " لبس الزمان الصوفا "، وقال " الآمدي ": " لو كان اعتمد أن لا يترك قافية الفاء إلا أوردها . لما كان ينبغي أن يذكر الصوف وخاصة على هذا الوجه " [3]؛ فالقافية هنا حتمت عليه توظيف مصطلح الصوف، ولولا القافية لما ذكرها. ذلك لأن " التعادل الإيقاعي المطلق بين الوحدات الأخيرة في الأبيات شرط ضروري "[4]؛ و" أبو تمام " هنا أورد الصوف لوجود تشابه إيقاعي بين حرفها الأخير وبين المقاطع الأخيرة من الأبيات الشعرية السابقة، والهدف من هذا التوظيف هو استقامة الوزن.

2/4 . موقف الآمدي من صور أبي تمام:

وضح " الآمدي " موقفه من الصور الواردة في أشعار " أبي تمام "، وهذا من خلال ما أورده في كتابه " الموازنة "، وباعتبار " أبي تمام " قد تخلى عن عمود الشعر وعن قوانينه، فصوره كانت نتيجة لخيالاته وتأملاته، وما جعلها صورا جديدة هو أنه وجد في

---

[1] حسين لفتة حافظ الزيادي: المعنى في النقد العربي القديم حتى نهاية القرن السابع الهجري، إشراف: أ. د/ حاكم حبيب الكريطي، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الكوفة، العراق، 2007، ص72.

[2] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج1، ص247.

[3] الآمدي: الموازنة، ج2، ص247.

[4] كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1947، ص364.

"مظاهر الحضارة المادية، مادة لا تنقطع، و مدادا لا ينفذ، ونظرا لا ينتهي، ومعينا لا ينضب "[1]؛ وهكذا أثَّرت حضارة العصر العباسي على " أبي تمام " وغيره من المحدثين.

فقد كان كل جديد في هذه الحضارة هو مصدر إلهام للشاعر آنذاك، حيث كان كل عنصر منها مُوَلِدا لصوَر جديدة في خيال الشاعر، الأمر الذي أدى إلى تنوع الصور. ثم إنَ اختلاط العرب بغيرهم في هذا العصر كان له أثره في الشعر، بحيث صار الشعراء ينظمون على طريقة غيرهم ويقلدونهم، وبهذا تلون الشعر بألوان بيانية جديدة وزاهية، من استعارات وتشبيهات، وصُبغ بأصباغ جديدة من الثقافات والفلسفات، كما مُزِج بحكمة الهند وأدب الفرس وتأمل اليونان.

وكون " أبي تمام " شاعر ينتمي إلى هذا العصر وقد عزم على التجديد، فقد تعرض له النقاد ورصدوا هفواته من جانب التصوير، وأبدو آراءهم النقدية فيه كما فعل " الآمدي" أيضا. وذلك في تعليقه على قوله:

لم تُسقَ بعد الهَوى ماءً أقَلَ قَذَى مِن ماءِ قافيةٍ يَسقِيكَهُ فَهِمُ[2]

فالشاعر هنا جعل للقافية ماءً على سبيل الاستعارة، فجعلها جدولا يسقي كل ما حوله، وهذا ما قَبح استعارته فهو " لو أراد بها الرونق لصلُح، ولكنه قال " يسقيكه " ففسد معنى الرونق "[3]؛ فهذا أفسد استعارته وجعل العبارة غثة فاسدة وبعيدة عن الصحة والجودة.

وقوله أيضا:

لا تسقني ماء الملام فإنني صبٌ قد استعذبتُ ماء بكائي[4]

وقد عاب عليه النقاد هذا البيت في حين أنَ " الآمدي " لم يعبه [5]، وقال فيه " جعل للملام ماءً، ليقابل ماءً بماء وإن لم يكن للملام ماء على الحقيقة " [6]؛ فـ" أبو تمام " هنا جعل

---

[1] محمد عبد المنعم خفاجي: الآداب العربية في العصر العباسي الأول، دار الجيل، بيروت، ط 01، 1992، ص107.

[2] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج2، ص404.

[3] الآمدي: الموازنة،ج1، ص285.

[4] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج1، ص24.

[5] المصدر السابق، ج1، ص277.

[6] المصدر نفسه، ص277.

للملام ماءً ليقابل بينه وبين ماء البكاء، وذلك لتستقيم له الصورة، ومثل هذه الاستعارات كثيرة في أشعار العرب. وليس هناك عيب في قول " أبي تمام ".

وقال أيضا:

جارى إليه البين وصْل خريدةٍ ماشَت إليه المطل مشيَ الأكبدِ[1]

قال " الآمدي " بأن " الوصل في تقديره جرى إليه يريدُه فجرى البين ليمنعه، فجعلهما متجاريين"[2]، جعل " أبو تمام " هنا الجري صفة مشتركة بين الوصل والبعد، وجعل التعارض قائما بينهما لتحقيق الحيلولة دون الوصل كفعل إيجابي، وفي عجز البيت تحدث عن مشي متماطل " فالهاء هنا راجعة إلى الوصل؛ أي لما عَزَمت أن تصله عَزَمت عزمَ مُتثاقل مُماطل فجعل عزمها مشيا، وجعل المطل مماشيا لها "[3]؛ وكأن المشي غير راضٍ على قرار الوصل.

وكما توجد في شعره استعارات قبيحة، فقد كانت هناك استعارات حسنة صحيحة نحو قوله:

شاب رأسي وما رأيت مشيب الـ ـرأس إلا من فضل شيب الفؤادِ[4]

وكذاك الـقلوب في كـل بـؤس ونـعيـم طلائـع الأجـسادِ

علق صاحب الموازنة على هذه الأبيات بقوله أنها " من فلسفته الحسنة الصحيحة المستقيمة، ومن مشهور إحسانه وقد عابه قوم بقوله " شيب الفؤاد " وليس عندي بعيب، لأنه لما كان الجالب للشيب القلب المهموم نُسب الشيب إليه على الاستعارة. وقد أحسن عندي ولم يسئ "[5]؛ و" أبو تمام " هنا غير مخطيء وعبارته صحيحة، فالهم كما نعرف جالب للشيب، والقلب المهموم كما يقال يشيب بسرعة، وهذا ربما لشدة أو كثرة تخمين صاحبه وتفكيره في حلول لهمومه ومشاكله.

---

[1] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج1، ص256.

[2] الآمدي: الموازنة، ج1، ص277.

[3] المصدر نفسه، ج1، ص280.

[4] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج1، ص191.

[5] الآمدي: الموازنة، ج2، ص213.

وفي قوله أيضا:

إذا وَعَدَ اِنْهَلَتْ يَداه فَأَهدَتَا لكَ النُجحَ محمولا على كاهِلِ الوَعدِ [1]

علق " الآمدي " بالقول: " كاهل الوعد إذا حمل النُجح فمن سبيله أن يكون صحيحا مسَلما، لا أن يكون محطوما (...) وهذه استعارة في البيت صحيحة "[2]؛ بما يعني أنَ المعنى صحيح، وقد عبر بشكل غير مباشر وبصورة صحيحة عن مقصود مفهوم.

3/4 . موقف الآمدي من بديع أبي تمام:

أ/ما استكره في شعر أبي تمام من الجناس:

التجنيس أو الجناس هنا بمعنى واحد، وهو ما اشتُق بعضه من بعض أو ما كان له جذر لغوي واحد مع اختلاف المعنى واتفاق الحروف. وقد جاء هذا التجنيس في أشعار العرب سابقا، وهو ما جعل " أبا تمام " يوظفه في شعره بكثرة. ومن ذلك قوله:

قرَتْ بِقِرَانَ عينُ الدينِ وانشَتَرَتْ بالأشترينِ عيون الشِركِ فاصطُلِمَا[3]

وقِران هنا هي اسم موضع ببلاد الحزمية، والانشتار: من أمراض العين، أن يرتفع جفنها الأعلى حتى لا يغطي بياضها، وأشتر: موضع بين نهاوند وهمذان، والاصطلام : الاستئصال.

وهو هنا يقصد أنَ الدين انتشر بقِران وظهر فيها ما أدى إلى ارتفاع الشرك عن هذا المكان أو المنطقة، ويقول " الآمدي " أنَ " انشتار عيون الشرك في غاية الغثاثة والقباحة، وأيضا فإنَ انشتار العين ليس بموجب الإصطلام "[4]، وهذا ما عيب على " أبي تمام " في جناسه بين (قرَت/ قِرَان) و (انشترت/ الأشترَين)، مما جعل الشعر غثا قبيحا وفاسدا، فالنقاد "لم ينتبهوا إلى طريقة أبي تمام في محاولته استخراج كامل إمكانات اللفظ بكل معانيه وإيقاعاته "[5]، مما جعل النقد لا يعطيه كامل حقه.

---

[1] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج1، ص289.

[2] الآمدي: الموازنة، ج3، ص130.

[3] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج2، ص82.

[4] المصدر السابق، ج1، ص285.

[5] حبيب بن أوس الطائي: ديوان أبي تمام، ج 1، تح: محي الدين صبحي، دار الأبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص67.

وقوله:

فاسْلَمْ سَلِمْتْ منَ الآفاتِ ما سَلِمَتْ سِلامُ سَلمى ومَـهما أورقَ السَلَمُ[1]

فقد جانس " أبو تمام " هنا بين (اسلم/ سَلِمْتَ/ سَلِمَتَ/ سِلامُ/ سَلمى/ السَلَمُ) والسِلام هنا بمعنى الصخرة الكبيرة أو الحجارة الصلبة، وسَلمى هو جبل طيئ، والسَلَمُ هو شجر له شوك يدبغ بورقه وقشره.

وقد عاب عليه " الآمدي" هذا البيت وقال أنه في غاية البشاعة، والركاكة والقبح [2]؛ وهذا ربما لتوالي الجناس فيه مما أفقده جماليته وحسنه إثر المبالغة فيه، إذ نجده أسرف في استعماله وجعله غايته، فكانت إساءته فيه أكثر من إحسانه، وخطأه أكثر من صوابه.[3]

ب/ ما استكره للطائي من الطباق:

جاء الطباق في أشعار العرب بشكل واضح ولكنه كان نادرا، الأمر الذي دفع "أبا تمام" إلى إيراده في شعره، وكان منه ما هو مستحسن، وما هو مستكره. والطباق بمعنى التضاد أو التقابل بين كلمتين " وإنما قيل ((مطابق)) لمساواة أحد القسمين، وإن تضادا أو اختلفا في المعنى"[4]؛ أي المساواة بين المتضادين ولو اختلفا في المعنى.

ويورد " الآمدي " عن " أبي تمام " قوله:

قد يُنعِمُ اللَهُ بالبَلوى وإن عَظمَت ويَبتَلي اللَهُ بَعضَ القَومِ بالنِـعَمِ[5]

فالشاعر هنا يطابق بين (النعم/ البلوى) ويقول بأن هذه النعم قد تكون بالبلاء كما قد يكون البلاء بالنعم، فلو كثرت هذه النعم عند بعض القوم انقلبت إلى بلوى.

وأيضا في قول أبي تمام:

قد لانَ أكثُرَ ما تُريدُ، وبَعضُه خَشُنَ، وإنِي بالنجاحِ لواثِـقُ[6]

---

[1] الآمدي: الموازنة، ج1، ص285.

[2] المصدر نفسه، ج1، ص286.

[3] المصدر نفسه، ص287.

[4] المصدر نفسه، ص288.

[5] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج2، ص142.

[6] المصدر نفسه، ج1، ص463.

فقد طابق الشاعر هنا بين (لانَ/ خشُنَ) وبين (أكثر/ بعض) في كل من الصدر والعجز.

ويقول " الآمدي" في هذا البيت أنه " من حلو اللفظ وصحيح المعنى" [1]؛ ذلك أن العبارة جاءت صحيحة وعبرت عن معنى مفهوم.

4/4 . موقف الآمدي من أوزان أبي تمام:

يمتاز الشعر عن النثر بإيقاعاته وأوزانه المختلفة، والتي لا نرى لها صدى في النثر إلا من خلال عنصر الجناس . بالنسبة للإيقاع . وقد ظهر الإيقاع في الشعر بشكل جلي من خلال الأوزان والقوافي، التي ظهرت أول الأمر في الغناء الذي جعل أصحابُه يوازنون فيه بين الكلام ونهاياته حتى يكون فيه نوع من سهولة الأداء، والطرب للأسماع.

وهكذا شيئا فشيئا ابتدع العرب بعض الأوزان لغنائهم، ونجد أن أول من جاء بالوزن في الشعر هو" الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175هـ) " والذي وضع خمسة عشر بحرا للشعر، وجاء بعده تلميذه " الأخفش" ليضيف بحرا آخر ليصبح بذلك ستة عشر بحرا.

وقد كان للغناء بحور معينة ومشهورة كما هو الحال مع الشعر، وذلك نحو "المتقارب والهزج والرمل والخفيف ونحو ذلك "[2]، ومن بحور الشعر نجد البسيط والطويل والرجز وغيرها من البحور.

وقد جاء شعر " أبي تمام " ضمن هذه الأوزان، غير أنه جاء مختلا حيث قال فيه "دعبل بن علي الخزاعي ": " إنَ شعر أبي تمام بالخُطب وبالكلام المنثور أشبه منه بالكلام المنظوم "[3]، فجاء شعره المنظوم شبيها بالخطب والكلام المنثور الذي لا يخضع للوزن ولا للقافية، مما يدلل على عدم خضوع شعره للأوزان الشعرية الخليلية.

ويورد " الآمدي " من ذلك قوله:

وأنتَ بمصرَ غَايَتي وقَرابتِي بها وبنوا أبيك فيها بنو أبي [4]

---

[1] الآمدي: الموازنة، ج1، ص290.

[2] محمد عبد المنعم خفاجي: الآداب العربية في العصر العباسي الأول، ص118.

[3] المصدر السابق، ج1، ص306.

[4] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج1، ص91.

وهذا البيت من بحر الطويل (فَعُولَنْ مَفَاعيلُنْ) تتكرر مرتين، ولكن عند تقطيع البيت نجده يحذف (النون) من فَعُولُنْ في الأجزاء الثلاثة الأولى وحذف (الياء) من (مَفَاعيلُنْ) [1] في البيت كله، فنجد تفعيلاته كما يلي:

وأنت /بمصرغا / يتيو/ قرابتي/ بهاو / بنوأبي/ كفيها/ بنوأبي

0//0// /0// 0/ /0// //0// /0// //0// 0/0// //0//

فعول مفاعلن فعول مفاعلن فعول مفاعلن فعولن مفاعلن

وهنا دليل على اختلال بحر الطويل، ونزوعه إلى بحر مخترَع منه وهو المقبوض.

ومثل فعله هذا نجده في قوله:

كساكَ منَ الأنوارِ أبيضُ ناصعٌ وأصفرُ فاقعٌ وأحمرُ ساطعٌ[2]

ويقول" الآمدي " في هذا أنه " من الزحاف الحسن الجائز إلا أنه إذا جاء على [هذا] التوالي والكثرة [في البيت الواحد] قبح جدا "[3]. ويقصد أن الزحاف جائز في الشعر وهو من الضرورات المحتمة في بعض الأبيات، مما يعنى أن الضرورات الشعرية تكون محدودة، فلما استعمل " أبو تمام " هذا الزحاف كان مقبولا لكونه جائز، ولكن من جهة ثانية هو مرفوض لإفراطه فيه دون الاكتراث لجمالية شعره وإيقاعه مما أفسد وزنه.

وأيضا عاب عليه قوله:

لَمْ تَنتقِض عُروةٌ منه ولا قوَةٌ لكنَ أمرَ بَنـي الآمالِ يَنتقضُ[4]

وهذا من بحر البسيط، ومفتاحه (مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ) تتكرر مرتين في كل من الصدر والعجز. وعند تقطيع البيت نحصل على:

لمْ تَنْتَقِضْ/ عُرْوَتُنْ/ مِنْهُ وَلاْ / قُوْوَتُنْ لَاْكِنْنَأمْ/ رَبَنِلْ/ أَأَمَالِينْ/ تَقِضُوْ

0// /0// 0//0/0/ 0// /0// 0/// /0//0/0/ 0/// 0//0/0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

---

[1] الآمدي: الموازنة، ص 306.

[2] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج2، ص449.

[3] المصدر السابق ، ج1، ص307.

[4] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج1، ص380.

فنجده يضيف (ألفا) إلى فَعِلُنْ لتصبح (فَاعِلُنْ). كما نجده في عجز البيت يستغني عن الألف المزيدة في الصدر لتصير إلى أصلها (فَعِلُنْ) مما أدى إلى اختلال الوزن ما بين الصدر والعجز.

ونجده في قوله:

إلى المفَدَى أبي يَزيدَ الَذي يَضِلُ غمرُ المُلوكِ في ثَمَدِه[1]

عند التقطيع نجد:

إِلَلْمُفَدْ / دَىْ أَبِيْ يَ/ زِيْدَ لْلَذِيْ يَضِلْلُ غَمْ/ رُلْمُلُوْكِ/ فِيْ ثَمَدِهْ

//0//0 /0 //0 / /0/ 0//0 //0/ 0 /0//0/ 0/ /0///0

مُتَفْعلن فــاعلا تُ مُستَفعلُن مُتَفعِلُن فاعلات مُتْــفَعلن

وهو من بحر المنسرح ومفتاحه (مُستَفعِلُن مَفعُولاتُ مُستَفعِلُن) تتكرر في الصدر والعجز، لكننا نجده بعد التقطيع العروضي قد حذف (السين) من (مُستَفعِلن) لتصبح (مُتْفعلن) وتصيَر إلى (مَفاعِلُن) ويسمى مخبونا (الخبن).

كما نجده يحذف (الواو) في (مَفْعولاتُ) في كل من الصدر والعجز، لتصبح (فاعِلاتُ) ويسمى بحر المطوي، وبهذا فسد الوزن لزحافاته الكثيرة وعيب على " أبي تمام" ذلك[2].

أيضا يعيبه " الآمدي " في بيته الذي يقول فيه:

جِلَةُ أَنمارِهِ وهَمْدانِه والشَمُ من أَزْدِه ومِن أَدَده [3]

جِلْلَتُأَنْ/ مارِهِيْوَ /هَمْدَانِهِيْ وَشْشَمْمُمِنْ/ أَزْدِهِيْوَ/ مِنأَدَدِهْ

/0///0 /0//0 /0//0/0 /0//0 /0///0

مفْتَعلن فاعلاتُ مُستفعُلن مُستَفعلُن فاعِلاتُ مُفْتَعِلُن

وقد حذف " أبو تمام " (السين) من (مُستفعِلُن) الأولى والأخيرة لتُقلب إلى (مُفْتَعِلُن)، وحذف (الواو) في (مَفعُولاتُ) لتُقلب إلى (فاعِلاتُ) في الصدر والعجز[4].

---

[1] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج1، ص229.

[2] الآمدي: الموازنة، ج1، ص308.

[3] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج1، ص235.

[4] المصدر السابق، ج1، ص309.

والزحافات موجودة في أشعار العرب ولا عيب فيها، إلا أن " أبا تمام " أكثر منها وأفرط وهذا عيبه. فالقدامى لم يسرفوا في استعمالها، فلو سار على نهجهم واستعملها وفق ما تقتضيه الضرورة لجاد شعره بها، لكن إفراطه في توظيفها أفسد شعره، فقال " الآمدي ": "ومثل هذه الأبيات في شعره كثير إذ أنت تتبعته، ولا تكاد ترى في أشعار الفصحاء والمطبوعين على الشعر من هذا الجنس شيئا " [1]؛ فالزحاف لم يكثر عند الشعراء المطبوعين والفصحاء بل كان وفق ما تتطلبه الضرورة الشعرية، مما جاد بأشعارهم.

فقد وجب استعمال الإيقاع بأسلوب " يتموج بمقدار تموجات الحياة، وأن يضطرب بمقدار اضطراب النفس "[2]؛ وذلك حتى يتماشى الشعر والإيقاع مع متطلبات العصر، ويكون الشاعر قادرا على التعبير عن كل ما يتعلق بظروف عصره، وكذا مشاكله، حيث يوفر له الزحاف بعض ما يحتاج إليه في التعبير، فقد تكون بعض الألفاظ غير صالحة لبعض المواقف. فيعدلها بلفظ قريب منها ليصوغ به المعنى المراد.

غير أن ظاهرة الاختلال في أوزان " أبي تمام " شكلت " قدرا زهيدا جدا إذ شملت سبعة بحور، فضلا عن البحور المجزوءة وجوبا وهي: المديد والهزج والمجتث " [3]؛ فهذا الاختلال لم يشمل جميع البحور عنده بل كان محصورا ببعضها.

ثم إن " أبا تمام" لم يكن الوحيد الذي وقع في مثل هذا الاختلال، فكُثر هم الشعراء الذين وقعوا فيه، ممن سبقوه وممن جاؤوا بعده، فالخطأ ليس قصرا على " أبي تمام" وحده.

---

[1] الآمدي: الموازنة، ج1، ص309.

[2] خيرة حمرة العين: شعرية الإنزياح، دراسة في جمال العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2011، ص241.

[3] رشيد شعلال: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، بحث في تجليات الإيقاع تركيبا ودلالة وجمالا، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2011، ص36.

الفصل الثانـي:
مفاهيم الشعريـة الحديثـة

الشعرية الحديثة:

كون موضوع الشعرية موضوعا أدبيا يهتم بجمالية النص الأدبي . شعرا كان أو نثرا . فقد خاض فيه معظم الشعراء والأدباء والنقاد، سواء أكانوا من العرب أو من الغرب، وقد ألفوا في موضوعه كتبا عديدة. محاولين بذلك الكشف عنها . الشعرية . وعن دورها في جمالية النص الأدبي.

وقد شكلت بعض المصطلحات ثورة بين الأدباء والنقاد، وكان مصطلح الشعرية واحدا من هذه المصطلحات، إذ راح كل أديب وكل ناقد يتفنن في فهمها وفي شرحها من منظوره الخاص. وهو الأمر الذي خلق بعض التعقيد والإشكال حول هذا المصطلح.

وسنحاول في دراستنا هذه توضيح هذا المفهوم عند بعض النقاد المحدثين.

1/ تزفيطان تودوروف T.Todorove:

هو من الغربيين الأوائل الذين اهتموا بمصطلح الشعرية واحتفوا بها، حيث ظهر هذا المصطلح في معظم مؤلفاته، وقد اهتم بها من منظور النقد الحديث.

والشعرية من مفهوم " تودوروف " تجمع بين شعرية الشعر وشعرية النثر، كونهما عمَلين أدبيان على حد سواء وتجمعهما الأدبية. ويقول " تودوروف": " العمل الأدبي بحد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي "[1]؛ فالشعرية في حد ذاتها هي عمل أدبي، ومجالها هو الأدب. فما تحيل إليه وتعنيه ضمن الخطاب هو الأدب، لأن الخطاب هو خطاب أدبي.

فالشعرية عند " تودوروف" تُعنى بالأدب، وهي متوفرة فيه على نوعيه . الشعر والنثر. وذلك فيما يقصده الشاعر وما يعنيه الأديب عند عملية التأليف من خلال توظيفهما لأنواع البيان والبديع. فهي بهذا تنحصر في مجال الأدب بعيدا عن الخطابات التاريخية، والفلسفية وبقية الخطابات في مختلف العلوم، كونها تتنافر معها. إذ لا يمكن أن نوظفها في مجال التاريخ أو في مجال الفلسفة، فهما يحكيان عن وقائع حقيقية من عالم الواقع.

[1] تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط2، 1990، ص23.

فالشعرية تتفق مع الأدب كونه يعبر عن ما يمكن أن يكون وليس عما هو كائن بالضرورة، وهنا يأتي دور الأديب في توظيف ملكة الخيال، فهو يرى العادي والمألوف شيئا مميزا، فيعكس لنا هذا التميز من خلال ما يكتبه في أدبه. فيصور بشعره كل ما يدور في ذهنه من خيالات يحاول أن يعيشها أو يُغيِرها على أرض الواقع، أو يُقنع المتلقي بها، فيحاول نقله إلى عالمه الخيالي والافتراضي.

ولأن الشعرية لا تدرس الخطاب كما هو، فإنها تحاول تأويله والولوج إلى داخله للكشف عن أعماقه، وما بداخله من معان ومقاصد تبدو خفية في الوهلة الأولى. إذا نظرنا إليها من الجهة السطحية والتي تمثل الواجهة الأمامية لهذه المعاني.

وهنا يركز " تودوروف " في شعريته على الخطاب الأدبي وخصائصه التي تميزه عن غيره من الخطابات كما قلنا سابقا. وقد حدد " تودوروف " مجالات الشعرية والتي تتمثل في:

". تأسيس نظرية ضمنية للأدب.

. تحليل أساليب النصوص.

. تسعى الشعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي "[1].

وهنا تكون النظرية هي المنطلق الأساس للأدب بحد ذاته، وتكون بعيدة عن العلوم الأخرى كونها المنطلق الأول. وبعدها يعمد إلى تحليل النصوص، وكل نص يتفرد عن غيره وفقا لرؤية مؤلفه، في حين تعمل الشعرية على كشف الرموز والشفرات التي يتضمنها النص الأدبي، فتكشف عن غزارة المعاني وكل ما يؤدي إلى تعدد زوايا النظر وتعدد القراءات التي تُنتج لنا تحليلات مختلفة للنص الواحد، والذي يجب علينا فهمه وتحويره لإدراك معناه الحقيقي أو الأصلي.

ومن هنا يتسنى لنا التعرف على الشاعر أو الأديب، كون اللغة تكشفه. ويتوجب علينا مجاراته والصعود في سلمه لفهم ما يرمي إليه، وربما يتحقق هذا بشكل أسرع من خلال معاشرة الأديب ومعاصرته، أو من خلال كثرة الاطلاع والقراءة.

[1] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998، ص23.

والملاحظ أن شعرية " تودوروف " " لا يهمها الأثر الأدبي في ذاته بقدر ما يهمها الخطاب الأدبي " [1]؛ فهي لا تهتم بما يؤثره هذا الأدب في نفسية المتلقي، بقدر اهتمامها بالخطاب ذاته؛ أي مضمونه وما يعنيه. فهي تكرس جهدها لاستنطاق خصائص الخطاب الأدبي، باعتباره تجليا لبنية عامة، كما تريد الوصول للمعنى وكشف ما يعبر عنه من خلال تعرية الحقائق والخبايا التي وراء هذا الخطاب، وتحديد كل جديد فيه ورصده.

وكون البلاغة من أكثر العلوم اتصالا بالشعرية كموضوع والخطاب الأدبي كنص، فهي تعمل على إبراز الخصائص الشعرية وميزات الخطاب الأدبي، فهي لا تتوفر إلا في المجال الأدبي، حيث تحاول تخطي الواقع، ومن خلالها يكون التعبير أكثر دلالة. وبخروجها عن المألوف تكون الصورة جديدة وبعيدة عن الرتابة التي أَلِفها المتلقي وملَها.

وللشعرية عدة أسماء ومفاهيم، فكلٌ يسميها ويشرحها حسب رأيه ومنظوره، ومن هنا جاء الاختلاف في الدلالات، إلا أننا نجد " تودوروف " يحاول " أن يزيح التناقض الزائف بين لفظة (الشعرية) ومفهومها الذي طرحه ويستند هذا المفهوم إلى فاليري " [2]؛ فهنا يعتمد على " فاليري " لفك إشكال الاختلاف في التسميات، ويحاول توضيح المفهوم الذي يظهر حسب " فاليري/ Valery " بأنه يكون " اسما لكل ما له صلة بإبداع كتبٍ أو تأليفها حيث تكون . اللغة في آن واحد . الجوهر والوسيلة " [3]، ويجمع في هذا التعريف كل ما له علاقة بعملية التأليف والإبداع، ويشترط أن تكون اللغة هي جوهر الإبداع ووسيلته. لكون اللغة هي لغة بسيطة، لكن من خلال عملية الإبداع نجدها تنزاح عن المألوف لتعطينا صورا جديدة.

وهذه الصور في الحقيقة هي " الصوغ اللساني المخصوص الذي بوساطته يجري تمثُّل المعاني تمثيلا جديدا مبكرا لما يحيلها إلى صور مرئية معبرة، وذلك الصوغ المتميز والمنفرد هو في حقيقة الأمر عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية تأخذ

---

[1] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988، ص19.

[2] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994، ص19.

[3] تزفيطان تودوروف: الشعرية، ص23.

ماديتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي " [1]؛ فهنا نجد المعاني الجديدة تتحول إلى صور معبرة يمكننا أن نراها على وجه الواقع.

وهذا التحقق الذي نتحدث عنه يكون بفعل لغة الانزياح التي تحيل إلى جديد المعاني، والتي بدورها تُفهم من خلال سياق النص وفي خضمه. فلو كانت هذه التعابير الجديدة خارجة عن النص لما وجدنا لها ما يفسرها أو يقربها من الواقع، فهي تُفهم من خلال ما كان قبلها وما جاء بعدها في الخطاب.

ومن هنا نفهم أن موضوع الشعرية يكون مشَكَلا من الأعمال التي تكون في دائرة ما هو محتمل، أكثر من دائرة الموجود. وهنا تكمن أهمية التخييل ويتجلى دوره في النص من خلال هذه الشعرية[2] التي تبين لنا مكمن جمالية النص.

2/ جون كوهين J .Kohen :

تقتصر شعرية " جون كوهين " فقط على مجال الشعر، حيث تجعل هذا الأخير موضوعها وأساسها دون النثر. لكنه . كوهين . يتأثر بغيره ونظرتهم إلى موضوع الشعرية، والذين جعلوا منها موضوعا له علاقة مع غيره من الفنون حيث يقول: " ثم إن كلمة الشعر أصبحت تطلق على كل موضوع يُعالج بطريقة فنية راقية " [3]؛ ويظهر هذا الرقي مثلا في العبارات الموظفة في النص الأدبي بصفة عامة من خلال التأثير على المتلقي، بحيث يجعله يُعمل عقله في البحث والتفتيش للوصول إلى باطن العبارة ومعرفة ما فيها من مقصود. وقد اتسع مجاله ليشمل الفنون نحو الموسيقى والرسم وغيرهما، وأصبحت هذه الفنون تحتوي نوعا من الشعرية التي تجذب متلقيها.

وكون شعرية " جون كوهين " مقتصرة على الشعر فهي تُعنى بالقصيدة، ولكن الإشكال المطروح هنا هو أنه هناك ما يعرف اليوم بقصيدة النثر، وهو ما يتعارض مع رؤية " جون كوهين " السابقة. حيث أصبح هذا المفهوم الجديد تعبيرا " ينتزع في الحقيقة عن كلمة

---

[1] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، د . ط، 1994، ص13.

[2] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص16.

[3] جون كوهين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، د . ط، د . ت، ص29.

القصيدة ذلك التجديد الواضح الذي كانت تتمتع به "[1]؛ حيث كانت القصيدة لها قواعدها نحو ما يسمى بعمود الشعر، كما تتبع في شكلها الخارجي نمطا معينا، بحيث تنظم بنظام الشطرين (صدر+عجز). وتكون الأبيات كلها بنفس القافية والروي، وأيضا نظام البحور، كما تحتفي بالسجع في أواخر الأبيات. لكن مع قصيدة النثر نجد أن المظهر الخارجي . الشكل . قد تحول تماما عما كان عليه، حيث أصبح البيت سطرا واختفى الروي والقافية لكن السجع حاضر.

ثم إن أهم أساس تقوم عليه شعرية " جون كوهين " هو مبدأ الانزياح اللغوي حيث نجد لفظا أو جملة هي في تركيبها جملة مفيدة، ولكن في معناها هي لا تؤدي المعنى الظاهر بل لها معنى خفي تحيل إليه. لا يفهمه إلا من كان له اطلاع أو تمرس في هذا المجال، وعلى سبيل المثال نجد شاعرا يذكر المرأة في شعره لكنه يعني الوطن، أو يذكر السحب ويعني الهموم، ويذكر الضباب ويعني الحزن ... .

فالانزياح هنا أساس من أساسات الشعرية في اللغة، مثله مثل البيان. ويقوم على أساس " ثلاثة مستويات كبرى، المستوى التركيبي، الصوتي والدلالي مع حرصه الشديد على تضافر المستويين الصوتي والدلالي في الحكم على شعرية النصوص " [2]؛ حيث يُعتبران أساس التفريق بين الشعر والنثر، فالصوت والدلالة هما الشيء المختلف بينهما، فبالصوت نعرف الموقف وبالدلالة نعرف المقصود وبتضافرهما معا نفهم مقصد الشاعر.

ولأن الشعرية تتأسس على الخروج عن المألوف، فالشعر بحد ذاته هو خروج عن ذلك المألوف في معانيه ودلالاته وصوره، إذ نجدها في اللحظة الأولى وكأنها خيالات، وحقيقة الأمر هي كذلك وربما هي أحلام في ذهنية الشاعر يترجمها من خلال الألفاظ والكلمات. خاصة وأنَ هذه الخيالات تعيد خلق الأشياء في صورة فنية غير مألوفة عند المتلقي، ومع الإمعان فيها والتحليل نجدها من صلب واقعنا، وهي لوحة تعبر عنه بكل المعاني. وهذا نوع من سحر الكتابة، الذي يؤدي إلى سحر القراءة عند المتلقي.

---

[1] جون كوهين: النظري الشعرية، ص30.

[2] بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، د . ط، 2006، ص17.

وهنا يمكن أن نقول بأن هناك مستويات لهذه القراءة وهما الشكل والجوهر، فعند القراءة الأولى نقرؤها مجرد قراءة سطحية، في حين أنه عند القراءة الثانية والمتأنية نقرؤها بشكل متعمق يكشف لنا عن جوهرها الداخلي ومعانيها الدقيقة. وخاصة " على مستوى القصيدة "[1]. ونحن نتعامل مع الأشياء المعبر عنها من خلال اللغة، ولا نتعامل مع الأشياء ذاتها.

فنحن نتعامل مع اللغة التعبيرية من حيث تركيبها اللغوي وما توحي إليه، من صور إيحائية. ولا نتعامل مع الشيء بحد ذاته. بل نتعامل معه كصورة تعبيرية من خلال مدلولها. فحين ترد لفظة " طير" على سبيل التمثيل ويذكر " الحمام "، لا نتعامل معه كطائر بل نتعامل مع المعنى الخفي وراءه. فربما يقصد به الحرية، أو يوظف الضباب في القصيدة و يقصد الكآبة. فنحن هنا نهتم بالحرية والكآبة كموضوع أساس، لا بالحمام والضباب. فاللغة هي الواجهة الأولى التي نصطدم بها ونتعامل معها للولوج إلى كنه العبارة أو التعبير.

ولأن اللغة تأتي " في شكل إشارات وبطريقة عرضية " [2]؛ فهي الموجه الأول إلى المعنى، بها يتكشف أمامنا كل ما هو خفي. لكونها توحي لما يريده الشاعر، وكأن " القيمة الجمالية للقصيدة تكمن فيما تقول وليس في الطريقة التي تقول بها " [3]؛ فالظاهر هنا غير مهم والأصل هو الجوهر وما وراء اللغة بعيدا عن المستوى السطحي.

ونجد " كوهين " يعد الانزياح في الشعر ويسميه " علم الانزياحات اللغوية " [4] حيث جعله هنا علما خاصا باللغة، إذ من خلاله تتحول هذه الأخيرة عن مجراها الطبيعي لتسلك طريقا جديدة بعيدة عن المألوف. مما يجعل القصيدة ذات طابع جديد ومبتكر مليء بالصور والخيالات.

وللشعر دور فعال، فالشاعر يعطي وظيفة جديدة للغة من ناحية سحرها وطاقتها، فتكتسب هذه الطاقة التي لم تتوفر لها بشكل كاف في النثر، فالشعر ليس فيه بيت يخلو من

---

[1] جون كوهين: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، مطابع الأهرام، القاهرة، د . ط، د . ت، ص46.

[2] المرجع نفسه، ص47.

[3] المرجع نفسه، ص47.

[4] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح، في الخطاب النقدي العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 2008، ص287.

التشبيهات والصور والانزياحات، وهذا أكثر ما يميز الشعر عن النثر. وتكون القصيدة بهذا أكثر شعرية مما يكشف لنا عن موهبة الشاعر وقدرته.

3/ أدونيس " علي أحمد سعيد ":

" أدونيس " هو واحد من أهم النقاد الذين خاضوا في موضوع الشعرية، وألفوا فيه الكثير. ونجده في كتابه الموسوم بـ" الشعرية العربية " يتحدث فيه عن الشعرية بنوعيها، الشفوية والكتابية، وعن الأصول الأولى لهذه الشعرية وكيف جاءت.

فيتحدث في البداية عن الشعرية في الجاهلية وكيف أنها كانت شفوية، وهذا يؤكد لنا صحة القول الذي يقرر بأن الشعر في بداياته كان شفويا دون كتابة، وهو الأمر الذي حال دون وصوله إلينا كاملا. لأنه جاء عن طريق المشافهة والحفظ والرواية، مما أدى إلى الزيادة والنقصان فيه ومنه، فكان ما وصلنا منه مشوها وغير موثوق.

وقد اقترن الشعر القديم بالغناء والإنشاد وهما بمعنى واحد، " وهكذا أصبح ما أطلقوا عليه غنائية الشعر الجاهلي عامًا بحيث أصبح الحُذاء، والغناء، والإنشاد، بل حتى النظم تدل على معنى واحد "[1]. فالرابط المشترك بين هذه المعاني هو الصوت الذي يخلقه عنصر المشافهة أو الكلام. ويتضح من خلاله المعنى أكثر منه عند عملية القراءة.

كما أنَ الصوت تتبعه بعض الحركات التي تُبيِن عن المعنى بصورة غير مباشرة، وهنا نلاحظ " عمق العلاقة وغناها وتعقدها بين الصوت والكلام، وبين الشاعر وصوته " [2]؛ فعند سماع الصوت ندرك ما بداخل كيان الشاعر، لأن طبيعة الصوت تعكس نفسية الشاعر. فتفتح لنا مجالا أوسع لفهمه، لأن الصوت بحد ذاته لغة خاصة ومستقلة، ففي بعض الحالات يكشف عن حقيقة ما كان لنا معرفتها عن طريق القراءة. فهو يكشف العاطفة والانفعال، وذلك من خلال عملية الإنشاد. وكما يقال " الشعر من فم قائله أحسن " [3]، لِما له من أثر في فهم الدلالة والمقصود.

---

[1] فضل بن عمار العماري: الشعر والغناء، في ضوء نظرية الرواية الشفوية، مكتبة التوبة، الرياض، المملكة العربية السعودية، د . ط، د . ت، ص51.

[2] أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص05.

[3] المصدر نفسه، ص07.

وهنا نجد الموضوع مقترن بطريقة القول، لا بالقول ذاته، كون الطريقة في القول هي نوع من الابتكار [1]؛ حيث كان قول الشعر قديما " سلاحا يواجه به الإنسان بطش الطبيعة وعدوان الإنسان، واليوم أصبح الشعر سلاحا وغذاء ودواء، ويظل ضوءا معلقا فوق المسالك الشائكة ووعاء لمعاناة الإنسان الروحية " [2]، فقد ابتكره الإنسان وجعله سلاحا للمواجهة بين طرفين أحدهما هو الشاعر.

كما أصبح يُعوَل عليه في كل الأمور. الحرب، الأكل، المرض ... . أضف إلى أنه يكشف عن معانات الشاعر وما يخفيه، فهو يعطينا صورة واضحة عن الشاعر الذي يتكلم أمامنا. حتى أن طريقة الكلام تكشف عن السبب وراء قول الشعر والدافع للتعبير بهذه الطريقة، وهذا شيء لا نتوصل إليه من خلال الكتابة، لأنها عبارة عن رموز، وحروف خالية من صوت الشاعر وروحه.

وكان الصوت والذاكرة في النقل يتوازيان مع الكتابة في يومنا هذا، فالشعر الجاهلي وصلنا عن طريق الإنشاد والحفظ والرواية بعيدا عن الكتابة، ثم إن عملية الإنشاد والرواية تجذب المستمع أو المتلقي أحسن من الكتابة، وهنا نجد أن الشفوية تجمع بين " فعل الصوت وفعل الجسد "[3]؛ فكما يكون للأول تأثير على السامع، فإن للثاني . فعل الجسد . تأثيره أيضا. وهذا التأثير يكون بشكل أقوى، حيث تكشف إيماءات الجسد وإشاراته وكذا ملامح الوجه عن المكنون، ويكون الأثر أقوى حين نجمع الاثنين معا، ليفهم المتلقي العبارة بشكل أوضح.

ونجد أن شعرية " أدونيس " لها جذور كامنة في النص القرآني، ولها علاقة وطيدة به. لكون القرآن الكريم قد فتح بابا واسعا أمام الشعرية؛ فمن خلاله ظهرت الكتابة والتدوين، وذلك خوفا عليه من اللحن والضياع، ومنه اتجهت الكتابة نحو الشعر، وتفرعت إلى سائر الفنون، " والقرآن كتابة جديدة، وكما أنه يمثل قطيعة مع الجاهلية "[4]، وكانت هذه القطيعة قد مَسَت جميع النواحي والأصعدة، ليس فقط من جهة الانتقال من الشفاهة إلى الكتابة. حيث

---

[1] أدونيس: الشعرية العربية، ص07.

[2] محمد ابراهيم أبو منة: دراسات في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1912، ص08.

[3] المصدر السابق، ص09.

[4] المصدر نفسه، ص53.

مَثَّلَ هذا الانتقال " تحولا جذريا وشاملا: به وفيه تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابية " [1]. وأصبح كل ما يقال يُدوَن دون زيادة ولا نقصان، وما كان هذا إلا بفضل القرآن، " وقد تشكلت الشعرية العربية . على المستوى النقدي . من خلال الدراسات القرآنية التي سعت . في المقام الأول . لتفسير النص القرآني والكشف عن وجه إعجازه وإعجاز لغته " [2]، فمحاولة الكشف عن إعجاز القرآن فتحت لنا بابا جديدا لدراسة جمالية الأدب.

وقد ضم القرآن الكريم في طياته صورا جمالية تُبِين وتكشف عن إعجازه. وفي ظله تطورت الشعرية العربية، وتَكَشَف لها أفق جديد، وإيحاءات واعية تتجاوز الواقع إلى الميتافيزيقا وما وراء اللغة.

فقد كانت اللغة الشعرية قبلا مستمدة من واقع الشاعر، وما يراه أمامه ضمن حياته اليومية، إذ عبر بها عن عاداته ومعتقداته. وبعد الإعجاز القرآني أصبح الشاعر يتجاوز الواقع من خلال صوره، في محاولة منه لمجارات الصور القرآنية من خلال " التوافق الموسيقي وإقامة الوزن " [3]؛ كما هو الحال في نهايات الآيات القرآنية والتي نجد فيها نغما موسيقيا متوافقا يوحي بدلالة ما، والتي نستنتجها من الحرف الأخير فيها.

ثم إن القرآن قد ساهم في التأثير على أذواق النقاد بترقيتها، بما فيه من بيان وبديع [4] وجعلهم يستحسنونه ويميلون إليه في كتاباتهم النقدية. وذلك لاعتمادهم عليه وعلى صوره كأدلة يستعينون بها في البرهنة على آرائهم النقدية، وأيضا ساهم في تهذيب الأدب بصفة عامة، فالأدباء على اختلاف ميولاتهم حذو حذوه في بيانه وبديعه.

والشعر الجاهلي كان معيارا للحكم وتقويم الشعر . بالاعتماد على ما أطلقوا عليه اسم عمود الشعر الذي كان بدوره مستمدا من الشعر كما سبق وأوردنا . بحسب الاتفاق معه أو لا، والشعر الجاهلي كان ديوان العرب، فهو يمثل تاريخهم، وثقافتهم، ولغتهم، وبعبارة أوسع وأكثر شمولا، كان مستقر علومهم في قالب موسيقي وملحَن.

---

[1] أدونيس: الشعرية العربية، ص37.

[2] محمود إبراهيم الضبع: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ع 138، سبتمبر 2003، ص291.

[3] المصدر السابق، ص58.

[4] مصطفى عبد الرحمان إبراهيم: النقد الأدبي القديم عند العرب، ص138.

فهذه الموسيقى، وهذا العمود كانا أساس كل شعر، مما أدى إلى الفصل بين الشعرية والفكر بشكل تام[1]؛ لأن الشعرية كانت محصورة في القوانين القديمة، والفكر صار يعبر عن كل ما هو جديد في حياة الإنسان أو ما يسعى إلى تجديده فيها، فقد صار خارجا عن تلك الشعرية القديمة وصار " انحرافا يسميه حينا بالغموض، وحينا بالتعقيد، وحينا بالإغراب، وحينا بالمحال، أي الذي أحيل عن الحق " [2]، وهو ما أدى إلى رفض بعض الشعراء الذين نَحوا هذا المنحى وأولهم " مسلم بن الوليد "، وجاء بعده " أبو نواس " و" أبو تمام "و"المتنبي" وغيرهم ... .

والحقيقة أن هذا الغموض، والتعقيد، والغرابة، والمحال، في شعر " أبي تمام " هو ما يشكل شعرية حقيقية لدى " أدونيس ". كونه انزاح عما هو مألوف و معتاد وتجاوزه إلى الجديد المبتكر في شعره والذي أراد التعبير به عما يخالج نفسه، لأنه ضاق ذرعا بالقواعد القديمة التي ترسم طريقا محددة يعرفها جميع الناس سواء أكانوا شعراء أو غيرهم.

فخروجه هذا كان لسبب أن " المعرفة الشعرية في الحقيقة معرفة مجازية تقوم على الغرابة والغموض وخلق عالم منفتح من خلال لغة صوفية عرفانية غيبية ..."[3] فالشعرية هي مجاورة الحقيقة للمجاز الذي يضم الغرابة، والغموض، واللامعقول. كونها تدور في كنف تلك الغيبيات أو ما وراء الطبيعة . الميتافيزيقا. فالحقيقة هنا موجودة، لكن بصورة فنية. نستطيع القول عنها أنها حقيقة ملغزَة تحتاج إلى التدبر والتفكير كي نفهمها ونصل إلى كنهها، فالكلام هنا ينزاح ويعبر عنها بمعادل موضوعي يعكسها في صورة فنية جمالية.

وقد سمي هذا الشعر بالشعر الحداثي، لخروجه عن القوانين التي سيطرت فترة طويلة من الزمن. وهو الأمر نفسه الذي حدث مع الدين وأمر الخلافة التي كانت تحارب مثل هذا الخروج أو العدول، لأن " الحركة الصوفية فصلت بين الظاهر والباطن أو الشريعة والحقيقة مؤكدة أن المعارف والحقائق تنبثق من الباطن " [4]؛ فالصوفيون يقولون بأن مركز الحقيقة كامن في الباطن أو فيما هو خفي، لا في الظاهر المعروف.

---

[1] أدونيس: الشعرية العربية، ص58.

[2] المصدر نفسه، ص57.

[3] جميل الحمداوي: قراءة في كتاب الشعرية العربية لأدونيس، مجلة العرب، مصر، السبت28 أكتوبر 2006، ص41.

[4] أدونيس: الشعرية العربية، ص08.

فالكشف عن الحقيقة يحتم علينا تجاوز كل ما نعرفه وما هو موجود أمامنا، أي تجاوز الملموس المادي. لنصل إلى الأعماق والباطن، نصل إلى ما هو حسي مجرد، فالحقيقة بهذا لا تكمن في الموجودات بل هي كامنة في ما هو معنوي، وعلينا الوصول لهذا الأخير والتعبير عنه بصورة جديدة تتناسب معه ومع قيمته.

وهذه الصورة تكون ضمن مفهوم الشعرية وعاكسة له لأنها " تعمل على إثارة الدهشة والتصادم والمفاجأة والبكارة التركيبية " [1]؛ وبهذه العناصر تتحقق شعرية القصيدة أو النص الأدبي، من خلال خلقها لعناصر الدهشة في نفس المتلقي عند اصطدامه باللغة وتفاجئه بالمعاني الجديدة، كونها تبدو غير مفهومة وتحتاج إلى عمق في التفكير لشرحها، وكذا البكارة التركيبية التي تجعل الشاعر مجددا في معانيه من خلال السبق إليها، فتكون تلك المعاني بِكرا وجديدة إذ لم يسبقه إليها غيره، " فالحداثة هنا هي خروج عن الأصول " [2] المعروفة . عمود الشعر. وخرق الصور الواقعية القديمة، باستحداث صور مبتكرة من تركيب الخيال الذي يؤمن بالتجديد وتنويع الخلق بتجاوز العائق القديم، إلى أفق جديد وواسع يسمح بالإبداع بعيدا عن التقليد، وبالتجديد بعيدا عن المحاكاة المتكررة.

وكون اللغة هي أداة التعبير، فقد عمد الشعراء من خلالها للتعبير عن مكنوناتهم النفسية، وقد تعاملوا معها " بطريقة تفجر فيها خواص التعبير الأدبي، وتجعل للعبارات والأنساق والجمل قوة تتعدى الدلالة المباشرة وتنقل الأصل إلى المجاز " [3]؛ فالأديب في هذه الحالة يعبر بعبارات لها أثر قوي في الدلالة، وهذه الدلالة تتعدى الحقيقة إلى المجاز. عن طريق الخيال الذي يتعدى الواقع إلى خيالات خاصة بالمبدع، محاولا بذلك خرق النموذج الشعري القديم، ومولدا بذلك معان جديدة ليعمد من خلالها إلى ولوج عصر جديد من الإبداع بعيدا عن المألوف.

---

[1] أحمد الصغير:" تداخلات الصورة وانزياحاتها في شعر الحداثة"، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، مجلد 18، ج 71، نوفمبر 2010، السعودية، ص292.

[2] أدونيس: الشعرية العربية، ص86.

[3] بلعربيي العايب: جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد، إشراف: د/ معمر حجيج، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2008،2009، ص37.

ومن خلال فن الشعر يحاول الشاعر أن يقدم للمتلقي " شيئا لم تسبق له معرفته من قبل "[1] مبدعا بذلك صورا من واقعه الجديد، لكن هذه الصور لا يقصد بها معناها الظاهري البارز والمكشوف، بل يهدف من خلالها إلى معان باطنية على نحو ما حدث مع بعض الشعراء الذين " خاضوا تجربة تطوير أشعارهم بعيدا عن عناصر الواقع الثقافي مفترضين أن استقلال العملية الإبداعية سوف ينقذها من السقوط في الجمود "[2]؛ فعملية تطوير الشعر هنا تقتضي الخروج عن الواقع والمعروف، للوصول إلى تجربة إبداعية جديدة ومستقلة بذاتها، وذلك باستعمال أدوات فنية جديدة ومتطورة نحو الطباق، الجناس، التصريع، الترصيع، التشبيهات والاستعارة.

وهذه الأدوات المذكورة يجري استخدامها بطريقة مغايرة لما هو معروف منذ القديم، لتُمكن من إبداع صور جديدة تتطلع إلى أفق الخيال ولا تستقر عند الواقع، وهذا باعتماد لغة تكون منتقاة بعناية لتعبر عن حال صاحبها. فاللغة بهذا المنحى تكون هي الناطقة بالنيابة عن لسان صاحبها، فالكلمة على الورقة وكأنها الشاعر ذاته يتحدث، وبقدر ما هي لغة جديدة هي كذلك لغة قوية موحية تعتمد على لفظها لإبراز الإيحاءات والمعاني الجديدة.

فبعد اعتبار " الشعر الجاهلي، نموذجا ومقياسا لكل شعر يأتي بعده " [3] وهو طريق النظم، جاء الشاعر وخالف هذا النهج وخرج عليه. مقدما بذلك " الأشياء وكأنه يراها لأول مرة "[4]؛ معتمدا في ذلك على صور جديدة تجعل من كل شيء في شعره شيئا جديدا، له السبق في إبداعه بـ" مفردات ليست بالطبع جديدة، وإنما هي قديمة متجددة " [5]؛ فالجديد بهذا ليس في المفردات وإنما في الصور وطريقة التعبير.

وذلك بالاعتماد على ما يوجد في البيئة القديمة ومحاولة توظيفه وعكسه في الشعر بقالب جديد، الأمر الذي يجعل عملية التأليف " أكثر صعوبة وعمقا وتحديدا وتتطلب من

---

[1] خيرة حمرة العين: شعرية الانزياح، ص37.

[2] محمد إبراهيم أبو منة: دراسات في الشعر العربي، ص69.

[3] أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، ج 1، دار الساقي، الإسكندرية، ط 07، 1994، ص315.

[4] خيرة حمرة العين: شعرية الانزياح، ص101.

[5] محمد صابر عبيد: مرايا التخييل الشعري، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د .ط، 2012، ص23.

الشاعر والمتلقي جهودا إضافية " [1]؛ فنظم الجديد مع استعمال القديم هو أمر في غاية الصعوبة خاصة عند عملية الدمج والملائمة بينهما، فهناك من المفردات القديمة وحتى الجديدة المولدة لم تكن مستساغة في العصر الجديد للشعر، مما يجعل بعض المتلقين لا يفهمون المقصود.

ومن هنا كان على الشاعر الاكتفاء بمفردات تضمن للمتلقي فهم المقصد المنظوم، لكنه فعل عكس هذا، وراح يجدد دون اعتبار لثقافة ومستوى المتلقي، فهو يبذل جهده ليعثر على مفردات جديدة، في حين كان القارئ من جهة ثانية يحاول جهده ليفهم هذا الإبداع الجديد. فالجهد هنا مشترك بينهما.

ومن هنا يصبح المبدع بحاجة إلى القوة والإرادة والعزيمة حتى يقنع الجمهور بإبداعه، على الرغم من تعقيده وضبابيته، فعلى الشاعر أن يكون له إرادة كافية وقدرة متميزة في خلق الجديد، على رغم جهله لمؤدى طريقه وأين ستكون نهايته في ظل هذا التجديد، وهل سيكون في نهاية المطاف شاعرا مجيدا ومتميزا بين شعراء عصره، أو سينتهي به الحال خارجا عن النُظم المألوفة وبعيدا عن مجرى الشعر.

فهو بصنيعه هذا يعتمد على ما يسمى بمفهوم الانزياح الذي يعطي لشعره جمالية جديدة ومتفردة ويبعده عن رتابة القديم، فالانزياح هنا ضرورة حتمية في الشعر حتى يخرج من غياهب القديم إلى أنوار العصر الجديد، فالصورة الشعرية إذا " هي إحدى البنيات الإبداعية والطاقات الجمالية في عملية الخلق الشعري وهي روح الشعر وأنفاسه المتلاحقة التي يبوح بها الشاعر من خلال النص المُعَنَى به " [2]؛ فهي تعطي صورة عن المستوى الإبداعي للشاعر وقدرته الخيالية، كما تمثل نَفس الشاعر وروحه التي يبثها في شعره بطريقة غير مباشرة.

فالشاعر بهذا يتجنب التعابير المباشر لغاية تخصه، مما يجعل المتلقي يُعمل عقله للوصول إلى كنه الصور من خلال تفعيل ملكة التأمل لديه، وهذا التأمل بدوره هو " رقي

[1] خيرة حمرة العين: شعرية الانزياح، ص103.

[2] أحمد الصغير: " تداخلات الصورة وانزياحاتها في شعر الحداثة "، ص289.

بالحس إلى المشاهدة " [1]؛ وكأنه يصعد إلى قمة حسه ليرى الصور المرسومة في القصيدة الشعرية. لكن هذا الرقي هو خروج بالعقل من الواقع إلى ما وراء الواقع، فهو يقرأ اللغة ليكشف عن المعاني التي تكمن وراءها، فالشاعر هنا كأنه يراوغ المتلقي، فيعبر بمعنى ظاهري ويقصد معنى باطني يختلف تماما عن المقروء ولا يتكشف إلا بعد القراءة المتعمقة، لأن القراءة السطحية السريعة لا تمكننا من الكشف عن المقصود.

وقد حاول النقاد القدامى تفسير إبداع الشاعر على مر الأزمنة، حتى وصل بهم الأمر في زمن ما إلى الربط " بين الشعر والجنون بوصفه محاولة لتفسير العملية الإبداعية في اللغة، وخصوصا على نحو ما تتمثل " [2]؛ فالنقاد وقتها اعتبروا إبداع الشاعر نوعا من الجنون، ذلك لأنه كان يوافق المعاني والموسيقى الشعرية. واعتبروا أن لكل شاعر جنا، حتى قال " أبو النجم العجلي ":

إني وكل شاعر من البشر شيطانه أنثى وشيطاني ذكر

والشعرية الحديثة مغايرة للقديمة. خاصة من ناحية القوانين التي قيدت الإبداع، ولكن النص الجديد متَّل " محور الأدب الذي هو فعالية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة والتقليد، وتلبست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها ويميزها "[3]؛ وبهذا تحول النص إلى بنية لغوية جديدة بعيدا عن التقاليد القديمة، متجاوزة كل القيود إلى عصر منفتح بغير قيود ولا حدود.

وبالتخلص من سيطرة القيود، أصبح كل شاعر يعبر عن معانيه بطريقته الخاصة التي تنزاح عن المعقول لتُغرق في الخيال، كما أصبح الشعر "يتميز بتشكيله اللغوي الخاص الذي يرقى به عن مستوى الكلام العادي " [4]؛ فالشعر يتميز عن اللغة العادية بتركيبه، وما يحتويه من بنى داخلية توحي إلى معنى جديد يختلف عن الظاهر، بالرغم من كون لغته لغة

---

[1] خيرة حمرة العين: شعرية الانزياح، ص107.

[2] حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2003، ص113.

[3] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص08.

[4] بلعريبي العايب: جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد، ص73.

قديمة ومعروفة. فاللغة لم تتغير، وإن تغيرت فذلك في بعض ألفاظها التي دخلت إليها من جراء التبادل الثقافي الذي يؤدي إلى أفول ألفاظ وولادة أخرى.

وجاء رأي " أدونيس " في الحداثة الشعرية بحسب أبي نواس وأبي تمام " لغة وشعرية (...) والتي تفترض نشوء حقائق عن الإنسان والعالم، جديدة لم يعرفها القدم ليست بحسب هذا التنظير نقدا للقديم الأصلي وحسب، وإنما هي خروج عليه "[1] وبهذا كانت الحداثة التي افترضها الشعراء المجددون بمثابة توقعات لما سيكون، ناقدة بذلك القديم وثائرة عليه، بالإضافة إلى خروجها عنه مخلفة وراءها كل الأسس والقوانين التي كانت سائدة من قبل.

وقد أصبح الشعر الحديث يعتمد على " تحوير المعاني والصور السابقة للشعراء "[2]؛ بخلق معان جديدة تتجاوز تلك المعاني القديمة. بحسب العصر الجديد وما استجد فيه، وهذا من منطلق أنَ النصوص الأدبية متصلة ببعضها، فلا شيء وجد من عدم، ومن جهة أخرى تَحتَم على الشعراء " أن يتخلوا عن تأمل الأشياء الطبيعية "[3]، والانتقال إلى عنصر الخيال الذي يمدنا بصور جديدة مختلفة عن الواقع والطبيعي، والتي مثلت " انحرافا في الدال وانحرافا في المدلول، وهو انحراف مرغوب فيه لكنه مهدد دائما بالإدانة " [4]؛ فالدال أصبح يشير إلى مدلول يختلف عن الأصلي، وكذا المدلول أصبح متعلقا بدال غير الذي كان يحيل إليه، وهو ما أدى إلى تجدد الصور، ومن ثمة جاءت الآراء النقدية التي تدين هذا التغيير.

وباعتبار هذه الصور الجديدة خيالية فهذا يجعل " كل قارئ يتلقى الشعر وفقا لتربيته (...) وفقا لثقافته (...) وفقا لفهمه للشعر " [5]، وهذا ما يحقق الشعرية، بحيث يتعدد المعنى الذي يخلقه باختلاف زوايا النظر بالنسبة للقراء والمتلقين. ونحن نلاحظ أننا كلما عدنا وقرأنا النص الأدبي تتجلى أمامنا معان جديدة غير التي ظهرت لنا قبلا؛ وهذا لكون صور الأدب متجددة ودائما تحيل لمعنى جديد، وهذه التعددية هي التي تسمح للقراء بأن " يعيدوا قراءة

---

[1] أدونيس: الشعرية العربية، ص83.

[2] هند حسين طه: النظرية النقدية عند العرب، ص83.

[3] إيف بونفوا: الأعمال الشعرية الكاملة، تر: أدونيس، درا الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، د ط، 1981، ص209.

[4] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع164، يناير 1978، ص47.

[5] أدونيس: "ثقافات تلتقي"، مجلة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، البحرين، ع09، 2004، ص159.

موروثهم بنظرة جديدة وأن يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي " [1]، وتكون هذه الاستقلالية عن القديم بتكوين ثقافة جديدة وحديثة تتماشى مع أفكار العصر الجديد.

ولأنَ اللغة هي أداة التواصل، فقد كانت تمثل للشاعر " صورته الناطقة وكان هو صورتها الشاعرة والمفكرة "[2]، وهنا يتضح لنا ذلك الارتباط العميق بين الشاعر واللغة، فاللغة كانت مرآة ناطقة، في حين كان الشاعر مرآة مفكرة؛ فكل منهما يعكس الآخر، فالصورة تعكس جمالية اللغة بما فيها من انزياحات، واللغة تعكس جمالية الصورة بقالبها المختلف عن العادي، فالشاعر هنا يعمد للإشارة إلى " المعنى بمقارنته بغيره، وبالتالي يلجأ إلى ((التشبيهات الموافقة)) أو ((الأمثال المطابقة)) " [3]؛ والاختلاف عن العادي هنا يكمن بمقارنته بغير العادي، وذلك بجعله مثله أو يقاربه حتى يخرج عن المألوف.

هذا وقد كان التحول عن المألوف صورة تتأتى " من المفارقة، وإذا كانت المفارقة في الطبيعة والمنطق الشكلي تعنى النفي " [4]؛ وهذا بنفي صفة الواقعية عنها وجعلِها من عالم الخيال، حيث يكون هناك بعض التعارض بين الصور، فالظاهر يقول بمعنى، والباطن يوحي بغيره، وهنا بالذات تكمن جمالية اللغة والصورة على حد سواء، وما ميز هذا التحول هو خلقه لعنصر الشعرية في النصوص التي نَشَدَها الشاعر، وذلك لكونه نظاما ابتعد عن الاستعمال العادي للغة. وصار الاستعمال جماليا فنيا [5] من ناحية الألفاظ والصور والمعاني، والمعاني، حتى يكون هناك " تغريب سمعي وكسر للغة البيت الشعري " [6] التي عرفها الناس منذ العصر الجاهلي وتعودوا عليها.

كما نجد نوافر الأضداد في شعر " أبي تمام " نتيجة توظيفه للطباق الذي استخدمه استخداما معقدا ونثر عليه من معرفته الفلسفية التي غيرت فيه من الداخل، وجعلت منه

---

[1] أدونيس: الشعرية العربية، ص86.

[2] المصدر نفسه، ص87.

[3] جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط5، 1995، ص58.

[4] محمد ابراهيم أبو منة: دراسات في الشعر العربي، ص13.

[5] عبد الباسط محمد الزيود: "من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة "الصقر" لأدونيس"، مجلة جامعة دمشق، الجامعة الهاشمية، الأردن، مج 23، ع 01، 2007، ص 16.

[6] محمود إبراهيم الضبع: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، ص216.

نمطا جديدا يختلف عما كان سائدا، إذ وجد فيه من التناقض والتضاد ما خلق صورا غريبة يدعوا إلى التعمق فيها لبيان معانيها [1]، حيث كان يوظف الكلمة ويأتي بضدها، مما جعل هناك تضاربا في المعنى وخروجا عن المألوف، فقد حاول " أن يجمع في سياق واحد ما لا يجتمع، يجمع بين المكتمل والمحتمل معا أي يسعى لامتلاك الوجود من حوله بكل عناصره حتى المتضاد منها "[2]؛ مما جعل شعره جديدا وخارجا عن المألوف في ألفاظه ومعانيه.

وفي أشعاره كثير من الأبيات التي تحتوي على الكلمات المتضادة ومن ذلك قوله:

صيغت له شيمة غراء من ذهب لكنها أهلك الأشياء للذهبِ[3]

فهنا نجده يتحدث عن الذهب، لكن الملاحظ أن هذا الذهب يُهلك نفسه، فكيف لشيء أن يهلك نفسه بنفسه؟!، وهذه صورة من صور " أبي تمام " الغريبة والغامضة في آن واحد، فهذا الغموض تأتى بسبب توظيفه لنوافر الأضداد.

وأيضا في قوله:

بيضاء تسري في الظلام فيكتسي نورا وتسرُبُ في الضياء فيظلِمُ[4]

ونجد التناقض هنا بين (الظلام/ نورا) وبين (الضياء/ يظلمُ) إذ جعل من يتحدث عنها وكأنها كتلة متضادة ومتناقضة في ذاتها، فهي إن كانت في موضع مظلم حولت ظُلمته إلى نور والعكس صحيح، فإن كانت في موضع مضاء حولت نوره إلى ظلام. فأي تناقض وأي تضارب هذا ؟ فهو " ضياء عجيب لا يستطيع شيء أن يعبر عن فتنته " [5] لأنه لأنه مزيج من النور وضده، وهذا ما جعل " أبا تمام " يتميز عن غيره.

فالشعرية عند " أدونيس " هي ذلك الخروج عن الواقع فـ " بدلا من التوسل بالصورة أصبح الإطار كله رمزيا " [6]؛ فقد أصبحت القصيدة كلها عبارة عن رموز وشفرات يعبر بها

---

[1] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص250.

[2] أمجد زيان: صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د .ط، 2000، ص99.

[3] الخطيب التبريزي، مصدر سابق، ج1، ص70.

[4] المصدر نفسه، ج2، ص105.

[5] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص252.

[6] محمد إبراهيم أبو منة: دراسات في الشعر العربي، ص129.

الشاعر عما يبدو له، أو عما يجول في خاطره. ويعكسه في صورة غامضة لتعطي دلالة جديدة وبعيدة عن المألوف.

وهذا يتحقق بتفعيل قوة الخيال، وقد جسد الشاعر المحدث خياله حين أعطى "كائنات الطبيعة رؤية خاصة "[1]؛ لكونه عبر عن كل ما في الطبيعة وما رآه أمامه بحسب ما يعتقده ويتخيله. فقد عمد إلى " إثارة المتلقي إثارة مقصودة سلفا " [2]، بصوره التي يُركِبها تركيبا يتعارض مع الواقع الحقيقي ليوهم المتلقي بأنَ الصورة أمامه واقعية من أصل حقيقي.

ومن هنا يكون التَحوُل في الألفاظ، وفي دلالاتها المعروفة، حيث تخلقُ صورا جديدة غير شائعة ولا مألوفة، فقد تحولت " من مجرد أدوات في بناء الجملة الشعرية، إلى تجسيد للصورة الشعرية (...) فقد لحق نوع من التغيير الكيميائي دلالات الألفاظ " [3]؛ فصارت اللفظة بهذا تحيل إلى معنى جديد ومغاير، يتطلب التركيز وعمق التخمين للكشف عن مقصوده. وهنا " تكون قوة العدول التي تؤثرها كل حالة بيانية ولون بلاغي معيارا لإغراق خيال الشاعر أو المبدع. ومن ثم فإنَ خصوصية اللغة الشعرية هذه الخصوصية التي تساهم في زيادة الخيال الشعري " [4]. فالعدول هنا أو ما يعرف بالانزياح، يشكل حالة من حالات الخروج عن الأصل والمعقول التي تميز اللغة الأدبية عن اللغة العادية.

وبتفعيل الخيال في العصر الجديد صار " الشعر لا يقدم الأحداث أو القيم تقديما حرفيا، بل يقدمها عن طريق الخيال " [5]. وبهذا أصبح الشعر الجديد مختلفا عن القديم المرتكز على الأحداث اليومية والعادات الاجتماعية، إذ أصبح يقدم أحداثه بشكل غير مباشر يقوم على المواجهة بين الذات/ العالم، الحلم/ الواقع، الحاضر/ الماضي، العابر/ الخالد[6]، فهو بهذا يقوم على ثنائيات ضدية متعارضة يجمعها الخيال، فقد أصبحت اللغة

---

[1] جابر عصفور: دراسات في الشعر العربي، ص196.

[2] المرجع نفسه، ص196.

[3] محمد إبراهيم أبو منة: دراسات في الشعر العربي، ص128.

[4] حسن لفتة حافظ الزيادي: المعنى في النقد العربي القديم حتى نهاية القرن السابع الهجري، ص244،245.

[5] فاطمة سعيد أحمد حمدان: مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، ص307.

[6] محمد إبراهيم أبو منة: دراسات في الشعر العربي، ص130.

والصورة خيالية تبتعد عن الواقع والحياة اليومية، مما يعطي لها صياغة ومعنى جديد، وتمنح إمكانيات جديدة للشاعر.

وقد كان هذا الضرب من التكلف والتصنع في الصور، يضفي جمالا وتألقا على القصيدة بالرغم من كونها معقدة وصعبة الفهم في بعض الأحيان، فقد وَلد صورا جمالية نتجت جراء " تجاوز الألفاظ وتعالقها، من تصوير ومعان لغوية " [1]، مما جعل الشاعر يعبر بشكل حر ومنفتح.

[1] محمود إبراهيم الضبع: قصيدة النثر، ص213.

الفصل الثالث:

نقاد أبي تمام والدراسة المقارنة

1/ أبو تمام و النقاد:

إنَ عزم " أبي تمام " على التجديد جعله يُخلِف وراءه كل ما كان يعبر عن حياة الإنسان والشاعر القديم. ما جعل شعره يصطدم " بالمعيارية التي هيمنت على فكر النقاد والبلاغيين العرب اصطداما عنيفا ومباشرا "[1]؛ وحاجز المعيارية هذا يمثل عمود الشعر الذي اتفق عليه النقاد قديما، وكان أساس الشعر وقاعدته.

و" أبو تمام " سلك طريقا مخالفا للقدامى، بعيدا عن كل المعايير، ما جعل من شعره ظاهرة غريبة بالنسبة لنقاد عصره، وبشكل خاص للكتاب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة"[2]؛ وهؤلاء نفسهم الذين انتصروا لشعر المتنبي، لكونه شعرا مطبوعا. فالكتاب يكتبون بثقافة العصر، والأعراب هم أهل الفصاحة، والشعراء المطبوعون تعودوا على الطبع بعيدا عن الصنعة في كتاباتهم، أما أهل البلاغة فَهُم يتعاملون مع الألفاظ المشاعة.

وقد تجاوز " أبو تمام " كل هؤلاء، سابقا لثقافة عصره، ومنتقلا من الطبع إلى الصنعة، حيث اختار لنفسه ألفاظا وصورا جديدة. وصفها النقاد بالحوشية، مما فتح عليه باب النقد بمصراعيه. ورُفض شعره من طرف الكثيرين. وعلى الرغم من هذا، كانت هناك طائفة تنتصر لشعر " أبي تمام " وهم " أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام "[3]؛ وهؤلاء استجادوه لكونه يخدم مجال تخصصهم.

1/1 النقاد القدامى:

أ . أبو بكر الصولي:

توفرت في شعر " أبي تمام " جملة من الفضائل التي جعلت الناس يستحسنون شعره حتى قال فيه " الصولي ": " وما أحسب شعر أبي تمام مع جودته وإجماع الناس عليه لا ينقص بطعن طاعن عليه في زماننا " [4]؛ فـ" الصولي " هنا يقر بأنَ شعر " أبي تمام " وإن

---

[1] سعيد مصلح السريحي: شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد،اشراف: لطفي عبد البديع، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية اللغة العربية ، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1402هـ، ص01.

[2] الآمدي: الموازنة، ج1، ص04.

[3] المصدر نفسه، ص04.

[4] أبو بكر محمد بن يحي الصولي: أخبار أبي تمام، تح: عساكر عبده عزام وآخرون، المكتب التجاري للطبع والنشر، بيروت، د . ط، د . ت، ص175.

تعرض للطعن من قبل بعض الجماعات فهذا لا يؤثر فيه خاصة في زمنه، الذي صار فيه شعره منارة للتجديد والإبداع وامتاز بـ" الأخذ بالجديد والجري وراء البديع "[1] حين ضَمن شعره معاني جديدة بالإضافة إلى البديع الذي أفرط فيه، ثم إنَ أهم القضايا البارزة في شعره ثلاث وهي:

" . تأنقه البديعي (وأكثر ما يظهر ذلك في الاستعارة والطباق والجناس)[2]

. تفننه المعنوي وهو ما يسميه البعض بالاختراع

. شغفه بالإغراب . أو الغموض على ما يستصعب من الألفاظ والمعاني "

فهذه أهم المزايا التي جعلت الناس يجمعون على جودة شعر " أبي تمام".

و" الصولي " يَعتبر شعر " أبي تمام " متميزا عن شعر غيره في ألفاظه ومعانيه؛ وهو ما جعله مقبولا في القلوب قبولا لا يرد، فقد لاقى ترحيبا لدى البعض على رغم مخالفته لقوانين عمود الشعر.

كما نجد " الصولي " يُشيد بشعر " أبي تمام " إذ يورد أنه " لو وهم أبو تمام في بعض شعره أو قصر في شيء منه لما كان ذلك مستحقا أن يبطل إحسانه " [3]؛ فتقصيره في ناحية من نواحي شعره، لا ينفي عنه البراعة والجودة، و" الصولي " يعتبره مُجيدا، وربما يعتبر أخطاءه صغيرة وبسيطة لا تؤثر، ذلك لأنَ أي شاعر معرض لمثل تلك الأخطاء. ثم إننا لو حكمنا على كل شاعر بالرداءة عند كل خطأ بسيط صدر منه، لجعلنا معظم الشعر إن لم نقل كله رديئا، إذ ليس هناك من الناس من لم يخطئ وكذا الحال بالنسبة للشعراء.

ويتحدث " الصولي " عن أخطاء " أبي تمام " ويتساءل لماذا " خُص أبو تمام وحده بذلك لولا شدة التعصب وغلبة الجهل "[4]، فعلى أي أساس تم نقد " أبي تمام " على أخطائه هذه، في حين لم يُنقد الشعراء الآخرون على مثلها. لو لم تكن تلك الجماعة من النقاد متعصبة ضده وضد شعره، وهذا ربما لغلبة الجهل عليهم.

---

[1] عبد الحكيم راضي: النقد العربي وشعر المحدثين في العصر العباسي، محاولة قراءة جديدة، دار الشايب للنشر، جامعة القاهرة، ط1، 1993، ص147.

[2] أنيس المقدسي: أمراء الشعر في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط10، 1989. ص193.

[3] أبو بكر الصولي: أخبار أبي تمام، ص32.

[4] المرجع نفسه، ص32.

ثم إنَ " جيد أبي تمام لا يتعلق به أحد من أهل زمانه وإنما يختل في بعض قصائده لفظه ومعناه "[1]؛ فجيد " أبي تمام " يتميز عن جيد غيره من أهل عصره، لكن عيبه هو الاختلال في بعض الألفاظ والمعاني، وربما كان السبب هنا هو اختياره لحوشي الكلام أو في طريقة ربطه بين معانيه، لكون بعض التراكيب والألفاظ في غير مواضعها.

وقد كان " أبو تمام " يخترع في الكلام، ويختار ما يروقه منه لكي يبدع ويغرب في شعره، فهو يغوص في خياله ليبدع جديدا يختلف به ويميزه بين أهل عصره، و" شعر أبي تمام أجود، فهو مبتدئا ومتبعا أحق بالمعنى "[2]؛ فهو مبدع سواء كان له السبق في المعنى أو جاء به من غيره وغَيَر في لفظه.

و" أبو تمام " بصنيعه هذا يخالف المقولة الشهيرة " لم يَدَع الأول للآخر معنى شريفا، ولا لفظا بهيا إلا أخذه "[3]؛ بما يعني أنَ الأوائل أتوا على كل شيء، لكن هذا الاعتقاد خاطئ كونه في كل يوم هناك شيء جديد، والزمن لا ينحصر في الماضي والقديم.

فشاعرنا بلغ مرتبة من الإجادة جعلت البحتري يرد على من عابوا عليه اتباعه " لأبي تمام " بالقول: " أيُعاب أن أتَبع أبا تمام، وما عمِلت بيتا قط حتى أُخطِر شعره ببالي "[4]؛ فالبحتري هنا يعترف بفضل " أبي تمام "، فهو ينظم على نحوه وطريقته، وكان يهتم بشعره ويحفظه، ويستحضره عند نظم شعره.

ب . ابن المعتز:

" ابن المعتز " هو ناقد كغيره من النقاد الذين تعرضوا لشعر " أبي تمام "، وقد جاء هذا في كتابه المعروف بـ" البديع "، والذي قال في مقدمته أنه قدم في أبوابه بعض ما وجد في القرآن واللغة وأحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم، وأيضا كلام الصحابة الأعراب والشعراء المتقدمين في كلامهم، الذي سماه المحدثون بالبديع ليعلم بأنَ " بشار " و" مسلم " و" أبو نواس " ومن ناصرهم وسار على نهجهم لم يكونوا سباقين في هذا الفن . البديع . الذي

---

[1] أبو بكر الصولي: أخبار البحتري، تح: صالح الأشتر، دار الفكر، دمشق، ط2، 1964، ص57.

[2] أبوبكر الصولي: أخبار أبي تمام، ص04.

[3] محمد بن عبد الغني المصري: نظرية عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في النقد الأدبي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1987. ص55.

[4] أبو بكر الصولي: أخبار أبي تمام، ص06.

احتوته أشعارهم وكثر فيها[1]، فهذا البديع لم يكن حصرا على الشعراء المحدثين والمجددين بل عُرف قبلهم، وبالتالي فهو ظاهرة معروفة ولكن على نطاق ضيق، وبمجيء المحدثين أسرفوا فيه مما حَوَله إلى ظاهرة معروفة وشائعة.

ففي عصر" أبي نواس " ومن جاء بعده، تحقق لعلم البديع شهرة واسعة عُرف بها هؤلاء الشعراء، فها هو الشاعر المحدث قد أبدع " كل أنواع المجمِلات اللفظية والمعنوية واستغل كل محسنات الشعر من الصورة والفكرة " [2]، فهذا الشاعر قام باستحداث وإبداع كل ما يتعلق باللفظ ومعناه، منوعا بذلك في صوره وأفكاره من أجل توضيح المعنى وإيصاله إلى القلب في قالب لفظي جيد[3] لكي يستقر في الذهن ويرسخ ولا يُنسى.

ولأنَ " أبا تمام " واحد من المجددين في الشعر، فقد أتى " ابن المعتز " على ذكره في كتابه. خاصة ما تعلق بصنعته وتكلفه، وقد كان " مسلم بن الوليد صريع الغواني مداحا مُحسنا مُجيدا مُفلقا، وهو أول من وسع البديع لأن بشار بن برد أول من جاء به فجاء مسلم فحَسَن شعره ثم جاء أبو تمام فأفرط فيه وجاوز المقدار " [4]، فبشار جاء بالبديع وبعده جاء مسلم وحسن شعره به وجمع فيه من الإحسان والإجادة في المدح ما جعله مُفلقا، وبعدهما "أبو تمام " الذي أفرط فيه وجاوز حده ومقداره المعقول، ما أدى إلى ثورة النقاد ضده.

فالشعر قديما بني على أسس محددة ومحدودة، و" لم يكن الناقد العربي يحب أن يعطي للعقل حريته الكاملة في الإبداع، كان يهتم بالعناصر الثابتة ومنافستها للتطور أو الابتكار "[5]، فحرية الشاعر هنا كانت محددة بقوانين صارمة، ولكن مع مجيء " أبي تمام "، اختلف كل شيء. لأنه وبشعره محا كل تلك الأسس الثابتة وتجاوز المُدرك والمعقول، كما أسرف في توظيف البديع فقد " شُغف به حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه فأحسنَ في

---

[1] ابن المعتز: البديع، نشر: أغناطيوس كراتشوفسكي، دار الحكمة، دمشق، د . ط، د . ت، ص01.

[2] نجيب محمد البهيتي: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، ص485.

[3] مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، ص39.

[4] ابن المعتز: طبقات الشعراء، تح: عبد الستار فراج، دار المعارف، مصر، ط2، د . ت، ص235.

[5] مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، ص100.

بعض ذلك أو أساء في بعض "[1]؛ فشغفه بالبديع وإفراطه فيه أدى به إلى الإحسان في نواحٍ، كما أساء في نواحٍ أخرى.

ونقدُ " ابن المعتز " لـ" أبي تمام " لا يعني أنه يعارضه في ما ذهب إليه من صنعة وتكلف، بل إنه كان من أنصاره كما أُولع بفنه وصنعته [2] وقال في شعره بأنَ " أكثر ما له جيد والرديء الذي له إنما هو شيء يستغلق لفظه فأما أن يكون في شعره شيء يخلو من المعاني اللفظية والمحاسن والبدع فلا " [3]؛ فـ" ابن المعتز " هنا يعترف بجودة شعر " أبي تمام"، وأما الرديء منه فقد كان بسبب الألفاظ، وعلى الرغم من هذا فشعره لا يخلو من المعاني اللطيفة والحسنة. وهذا بفضل ثقافته، كما كان له وبين يديه " ذخرا فياضا عارما من الشعر الأصيل، الجاري دفاقا من منابعه البعيدة، فأخذ يغترف منه ما شاء، ويترك منه ما شاء "[4] وكأنه يأخذ من ماء لا ينضب.

وقد مثلت ظاهرة البديع التي تحدث عنها " ابن المعتز " آنذاك " ما استحدثه الشعر المحدث من أساليب جديدة لم تُعهد في الشعر القديم، (...) حتى غدت عند بعضهم صنعة يقصد إليها الشاعر لذاتها، ويعمد إليها عمدا قد يسيء إلى شعره ويدمغه بالتكلف " [5]؛ "[5]؛ فهذه الظاهرة أصبحت تُقصد عمدا في الشعر ما أدى إلى فساد بعضه بسببها، بعدما كانت قديما تأتي بشكل عفوي وغير مقصود.

و" أبو تمام " بالغ في تصنعه وتكلفه في قصائده التي " وُشحت بالمحسنات في معنى دقيق عميق لا يُستخرج إلا بالغوص، ولا يوصل إليه إلا بعد التفكير " [6] مما جعل قصائده تستعصي على الفهم والحفظ.

---

[1] محمد زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، د . ط، د . ت، ص152.

[2] المرجع نفسه، ص153.

[3] ابن المعتز: طبقات الشعراء، ص286.

[4] نجيب البهيتي: تاريخ الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ص486.

[5] محمد زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي والبلاغة، ص153، 154.

[6] طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، الفيصلية، مكة المكرمة، د . ط، د. ت، 2004، ص135.

ج . المرزباني:

كتاب " الموشح " لـ" لمرزباني " هو كتاب نقدي مهم، تحدث فيه عن جانب نقدي واحد. فقد اهتم فيه بتتبع مزالق الشعراء وما أخذ عليهم، على اختلاف أزمنتهم . قدماء ومحدثين .، وقد جمع فيه الآراء النقدية من " طوائف كثيرة متنوعة لم يكد يختلف منها أحد ممن شاركوا في عملية النقد، أو أُثرت عنهم أقوال ونظرات في الشعر وصناعته، فقد كان أمام المرزباني تراث ضخم من هذه الأقوال الشفهية والمكتوبة " [1]، لعدد كبير من العلماء والنحاة البصريين والكوفيين والبغداديين والرواة والحجازيين[2]، مما يبين لنا سعة اطلاعه فهو لم يعتمد على ناقد واحد، أو رواية واحدة في نقده للشعراء.

وقد ورد ذكر شاعرنا " أبو تمام" بين طيات هذا الكتاب، حيث عرض له " المرزباني" وذكر عيوبه، وما أُخذ عليه في شعره على لسان عدد من النقاد والمثقفين، فقد كان يأتي على ذكر سند الرواية كاملا، وهو ما يدل على أمانته في النقل، ومن ذلك قوله: " أخبرني محمد بن يحي، قال: حدثنا أحمد بن سعيد، قال: حدثنا محمد بن عمر، قال: قال ابن الخثعمي الشاعر: جُن أبو تمام في قوله: [الطويل]

تروح علينا كل يوم وتغتدي خطوب يكاد الدهر منهن يصرعُ

أيصرع الدهر؟ "[3].

وهنا جاء على ذكر سند الرواية كاملا، كما جاء على ذكر ما عيبَ على " أبي تمام" في هذا البيت، وهو حديثه عن الدهر وكأنه إنسان يصرع، فهو قد باعد بين المشبه والمشبه به، على عكس ما كان مطلوبا في الصور القديمة حيث كان الشعراء يقاربون بين طرفي التشبيه، في حين أن " أبا تمام " هنا تجاوز الواقع بمستويات تخترق العقل ولا تَمُت بصلة

---

[1] وليد قصاب: التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة حتى نهاية القرن السادس الهجري، دار الثقافة، الدوحة، قطر، د . ط، 1985، ص157.

[2] المرجع نفسه، ص157.

[3] أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص362.

للمنطق الذي ألِفناه، أضف إلى أنه لا يبدأ من الأصل والواقع الحقيقي [1]؛ فهذه الصورة جاوزت كل ما كان متفقا عليه في زمانه . إتباع قوانين عمود الشعر. إلى قوانين جديدة غير معروفة، هي من تخريجه ووضعه.

فهو بهذا أَلَف صورا جديدة تتناسب وعصره مستغنيا عن كل تلك الألفاظ التي كانت متداولة بين الشعراء، والتي قَلَ الإبداع بسببها [2]، وصار الجديد على كثرة تداولها قليلا، وإن جَدَ شيء تعرض لعواصف النقد التي تأخذ به يمينا وشمالا بين الجودة والرداءة، فقد وظف ألفاظا ومعان أنكرها عليه النقاد ممن لم يفهموها، وقالوا عنها أنها من حوشي اللفظ ما جعل شعره مستكرها ومرفوضا.

فألفاظ " أبي تمام " وصوره كانت ضبابية، يطغى عليها التكلف والصنعة إلى حد كبير على نحو قوله:

وقد سَدَ مَنْدُوحَةَ القَاصِعا ء منهم وأمسك بالنَافِقَاءِ [3]

فقد عَلَق عليه " المرزباني " بالقول عنه " ولم نَعِب من هذه الألفاظ شيئا غير أنها من الغريب المصدود عنه، وليس يَحسُن من المحدثين استعمالها " [4]؛ فهذه الألفاظ في البيت غريبة حوشية لا يفهمها الناس، ولا يجدر بالمحدثين استعمالها لأنها من أسباب غموض الشعر، واستبدالها بألفاظ مستعملة ومفهومة يتيح لمتلقي الشعر فهمه، ويُسَهل عليه حفظه، فمن غير المعقول أن نقرأ أو نحفظ ما لا نفهمه وما لم نفهمه.

ف" أبو تمام " بهذه المعاني الغامضة والأسلوب الملتوي كان " لا يسلُك مسلك الشعراء قبله، وإنما يستقي من نفسه " [5]؛ فقد كان يخالف نهج السابقين، ويُجهد نفسه في استخراج المعاني والصور الجديدة، وهذا من أجل تحقيق المتعة الحسية من ناحية والتأكيد على قدرته

---

[1] يسرى إبراهيم إسماعيل: "مآخذ المرزباني النصية على شعر امرؤ القيس، دراسة نقدية"، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، كلية التربية للبنات، جامعة الموصل، مج 09، ع02، 2009/06/13، ص261.

[2] محمد علي سلطاني: النقد الأدبي في القرن الثامن الهجري بين الصفدي ومعاصريه، منشورات دار الحكمة، دمشق، د . ط، 1974, ص196.

[3] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج2، ص193.

[4] المرزباني: الموشح، ص351.

[5] المرجع نفسه، ص367.

البيانية من ناحية أخرى [1]، فهذا الغريب وهذه المعاني كانت مقصودة، ولم تكن عفوية عن سليقة وطبع.

ففي قول " أبي تمام ":

فعَنِيقُها يَعضِيدُها ووَسِيجُها سَعْدانُها وذَمِيلُها تَنَوُمُهَا[2]

قال " المرزباني " بأنه " سُبق إلى هذا المعنى، وكسَته الشعراء من الكلام أحسن من هذه الكِسوة "[3]؛ فـ" أبو تمام " قد سُبق إلى هذا المعنى، ومن سبقوه تحدثوا في هذا المعنى بأحسن ما عندهم، وجاء كلامه فيه من جهة الإحسان أقل درجة من سابقيه.

وكذا في قوله:

تسعون ألفا كآسادِ الشَرى نضَجت جلودهم قبل نُضج التِينِ والعنبِ[4]

قال " المرزباني " عن هذا البيت " وقد سبق الناس إلى عيب هذا البيت قبلي، وهو من خسيس الكلام "[5]؛ فمن اطلع على هذا البيت قبل " المرزباني " سواء كان ناقدا أو عالما عالما بأمور الشعر قد تفطن إلى عيبه وهو من رديء الشعر وسيء الكلام.

وأيضا قوله:

تـقْرُو بِأسفَله رُبُولاً غضَـةً وتَقيلُ أعلاهُ كِناسًا أَجْوَفَا [6]

قال فيه " المرزباني " أنه " من استعماله الغريب الذي كان يُستبشع مثله من العَجاج ورؤبة "[7]؛ فالألفاظ في هذا البيت غريبة وغامضة، مما جعل " العجاج" و" رؤبة " يستبشعون يستبشعون قوله هذا وألفاظه الغريبة.

كما ذكر ما أخذه " أبو تمام " عن غيره حين قال: " وللطائي سرقات كثيرة أحسنَ في بعضها وأخطأ في بعضها "[8]؛ فـ" أبو تمام كغيره من الشعراء يأخذ عن هذا وذاك، سواء من

---

[1] محمد علي سلطاني: النقد الأدبي في القرن الثامن الهجري، ص187.

[2] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج2، ص140.

[3] المرزباني: الوشح، ص348،347.

[4] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج1، ص47.

[5] المرزباني: الموشح، ص348.

[6] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج2، ص395.(وقد وردت مع المرزباني " وتقيل أعلاه كناسا فولفا ").

[7] المرزباني: الموشح، ص350.

[8] المرجع نفسه، ص352.

الألفاظ أو المعاني، كما فعل من قَبله ومن بَعده، وقد عمل " أبو تمام " على تمييز شعره عن شعر غيره، حتى يكون أجود منه، وهو ما نصت عليه قواعد النقاد.

فمما مُنع في الشعر " النسخ التام لمعنى المتقدم أو أغلبه، فبمقتضى خصوصية صنعة النص هنا، أن يُضيف الشاعر للمعنى المطروق ويزيد عليه، لا أنْ يقف عنده " [1]؛ فالنقد يمنع النسخ التام للبيت الشعري سواء من جهة اللفظ أو من جهة المعنى، فهو يجيز للاحق الأخذ عن السابق، لكنه يشترط عدم الوقوف عنده، وذلك بالإضافة إليه والزيادة عليه، ولا يُقام العُذر للشاعر إلا إذا حقق شرط الزيادة، ويُحكم له إذا كان بيته أفضل وأجزل من بيت من أخذ عنه، أما إذا كان أقل إحسانا فإن الجودة تكون للبيت الأصلي.

ففي قول الطائي:

مَن شَرَدَ الإعدامَ عن أوطانه بالبَذل حتى اُستُطرفَ الإعدامُ[2]

قال فيه المرزباني بأنه " سرق هذا المعنى من الأعشى إذ يقول:[السريع]

هُم يَطردون الفَقرَ عن جارهم حتى يـرُى كالغـصن النـظر "[3]

فالمأخوذ عن البيت هنا هو المعنى، حيث يحوله من شيء سلبي إلى آخر إيجابي فالفقر في البيت الأصلي هو ظاهرة اجتماعية سلبية، حَوَله إلى ظاهرة إيجابية حتى صارت كالغصن النظر، وهي صفة لكل شيء يكون جميلا في بدايته، وهذا ما فعله الطائي " أبو تمام" حين حوَل الإعدام من شيء سلبي إلى آخر إيجابي، حتى صار مُستطرفا بعدما كان ممقوتا ومكروها لدلالته على الموت والفَناء.

كما قال:

إمْليسُه إمْليدُه لو عُلِقَت في صَهوَتَيه العَينُ لَم تَتعَلقِ[4]

قال عنه " المرزباني " بأنه " سرقه من امرئ القيس حيث يقول: [الطويل]

" **متى ما ترقُ العين فيه تسفَلِ** "[5].

---

[1] حسن البنداري: الصنعة الفنية في التراث النقدي، ص104.

[2] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج2، ص73.

[3] المرزباني: الموشح، ص355.

[4] المصدر السابق، ج1، ص445.

[5] المرجع السابق، ص355.

وقال معلقا عليه بأنَ " بيت امرئ القيس أصح معنى، لأنه أراد أنَ العين إذا صَعِدت فيه صُوبت إشفاقا عليه من أن تُصيبه؛ (...). وأراد الطائي أنَ العين لا تتعلق به من انتقال لونه وإملاسِه؛ فأفرط ولم يصنع شيئا " [1]؛ فصاحب المعنى الأصلي، أصاب في معنى بيته، ونال درجة الجودة والإحسان، في حين " أبو تمام " أخذ عنه المعنى وأخرجه في ثوب جديد يخالف الأول، لكنه لم يوَفَق إلى غايته، إذ لم يحقق من بيته فائدة، ولم يحقق الإحسان ولم يصل درجة الجودة.

ومما أُخِذ عليه أيضا قوله:

تَثْفَى الحرب منه حين تَغلي مراجِلها بشيطانٍ رجيمِ[2]

فقد عيب عليه لأنه " جعل الممدوح هو الشيطان الرجيم " [3]؛ فكيف لنا أن نمدح شخصا، وننعته بالشيطان الرجيم، فهذا من أسخف الكلام، ولنا أن نسأل هنا إذا كان بصدد المدح أم الهجاء، كون الصفة الواردة هي في أصلها للهجاء، فالشيطان مكروه، فكيف يصلح للمدح، لأن هذا الأخير يكون بصفات وتشبيهات حسنة، حتى وإن قصد الخروج عن المألوف.

وعلى الرغم من ذكر " المرزباني " لهذه العيوب، فلـ" أبي تمام " محاسن تُحسب له، و" المرزباني " في كتابه . الموشح . قصد إلى ذكر عيوب كافة الشعراء، ولم يستثن منهم أحدا، ولم يذكر محاسن الشعراء بل اقتصر على ذكر العيوب لا غير، لأنها مما " يسيء إلى الشعر ويفسده ويُهَجنه، وفي اجتنابها وصول به إلى الجودة والكمال " [4]؛ فهو يريد من الشعراء أن يجتنبوها ويتجاوزوها، إلى ما يحقق لهم الجودة في شعرهم. فالهدف منه هو توجيه الشاعر إلى الصواب، و إلى ما يحقق له الشعرية والتميز.

ونلاحظ أنَ النقاد القدامى هنا لم يكونوا متفقين على وجهة نظر واحدة، إذ أنَ كل ناقد راح ينقده من وجهته الخاصة وحسب ما يراه، فهذا " الصولي " يناصر الشاعر ويشِيدُ بشعره، ويدافع عنه وعن أفكاره ويقدم حججا لذلك، أما " ابن المعتز " فيؤيده ويعترف بجودة

---

[1] المرزباني: الموشح، ص356.

[2] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج2، ص78.

[3] المرزباني: الموشح، ص360.

[4] وليد قصاب: التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة، ص156.

شعره معللا بذلك أسباب الرداءة في بعض أبياته، ويرى أنه على الرغم من وجود أبيات رديئة إلا أنه هناك أبيات أخرى حسنة وجيدة تشهد على ملكته الشعرية، في حين نجد " المرزباني" في كتابه " الموشح " ناقما على الشاعر ومعاديا لشعره، حيث راح يتتبع كل هفواته وعثراته ويتلقاها بنقده، وقد فعل هذا مع معظم الشعراء إن لم نقل كلهم، مع العلم أنَ كتابه اختص في تتبع هفواتهم.

2/1 .النقاد المحدثون:

أ . شوقي ضيف:

تحدث " شوقي ضيف " عن ثقافة " أبي تمام " الذي كان " يحذق علم الكلام وأصوله وفروعه، كما كان يحذق كثيرا من الثقافات الفلسفية والتاريخية والإسلامية واللغوية، حتى العقائد والنِحل المختلفة "[1]؛ وهو بهذا يُعد شاهدا على ثقافة " أبي تمام ". فهو يعترف بسعة علمه، فقد كان " رجل العقل الذي جمع من ثقافة العصر وحكمة اليونان والفُرس " [2]، وهذا بحكم سعة اطلاعه.

وقد عبر " أبو تمام " في شعره بثقافته مضيفا إليها طابعا فنيا واسعا، مما زاد جمالية شعره وأنقه. فقد كان " يستغل كل وسيلة ممكنة، وكل لفظ في القصيدة لتحقيق الهدف الذي يسعى إليه "[3]؛ فهو لم يضيع أي فرصة ليحقق غايته، فقد كان للفظ عنده قيمة هادفة، لذا كان يوليه أهمية كبيرة، ويُعمل عقله فيه حتى يكون في مكانه الصحيح معبرا عن المعنى المطلوب.

وكان له مع علمه وهذه " الثقافة ذكاء حاد " [4]، مما زاد تميزه على شعراء عصره، والسابقين له. كما حرره من رقابة التقاليد، ومكنه من رسم صور " حية متحركة تلقي بظلال كثيفة من الحس على المخيال الذهني وترسم في مساحته أشكالا من المعاني المتعددة " [5]،

---

[1] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط1، د. ت، ص221.

[2] حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب القديم، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص730.

[3] محمد عبد العزيز الكفراوي: الشعر العربي بين الجمود والتطور، نهضة مصر، مصر، د. ط، د. ت، ص86.

[4] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص222.

[5] أمحمد زغوان: "التعابير الشعرية بين جمالية الفن ومقياس الدين"، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، الجزائر، ع 2، 2004، ص90.

معبرا بذلك عن خيال جديد، ومعان غير مألوفة بعيدة عن الواقع العيني حتى أننا " نحس كأن الشعر أصبح تنميقا وزخرفا خالصا "[1]؛ فقد سار في طريق جديدة، معبرا بمعان وصور غير مألوفة في عصره. مخترقا بذلك الواقع ومعتمدا على الخيال، فقد أتى بصور بديعة لم توجد قبلا.

وكان شعر " أبي تمام " قديما بطابع جديد، حيث كان يأخذ ممن سبقوه ويخرجه في حلة جديدة، من خلال فكره وخياله [2]، ودليلنا على هذا أنَ مقدمة أشعاره كتبها على شاكلة "القصص في عصرنا الحاضر من حيث استعراض الماضي في لمحات خاطفة قبل الدخول إلى الموضوع "[3]؛ فهو لم يتخل عن الشعر القديم وبنائه بصورة كلية، خاصة من جهة البكاء على الأطلال، حيث نجده يقول في مدح " أبي سعيد محمد بن يوسف الثغري":

أطلالهم سَلبـت دماها الـهِيفا واستُبدلت وحشًا بهِنَ عُكوفـا[4]

يا مَنزِلا أعطى الـحوادِثَ حُكمَها لا مَطْلَ في عِدَةٍ ولا تَـسويفَـا

فـ" أبو تمام " هنا يتحدث عن الأطلال ويذكرها في أول القصيدة في قوله " أطلالهم ".

وكون الشعر هو ديوان العرب، ففيه يشترك " الطبع والرواية والذكاء " [5]؛ فهذه العناصر الثلاثة هي قوام الشعر العربي، لكن " أبا تمام " كان يعتمد الطبع بنسبة قليلة في شعره، لأنه كثيرا ما يعمد إلى التصنيع ويُجهد نفسه لذلك، حتى تَنَبأ له الفيلسوف " الكِندي" بالموت حيث قال فيه " هذا الفتى يموت قريبا لأن ذكاءه ينحت عمره، كما يأكل السيف الصقيل غِمده "[6]؛ "[6]؛ وهذا لسرعة بداهته وفطنته.

وباعتبار أنَ " مجال الشعر هو الشعور "[7]، فهو يخبرنا بما يجول في الذات الإنسانية فقد كان مرآة لشعر " أبي تمام " من خلال عنصر التنميق والزخرف في تعبيره عن حاله،

---

[1] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص223.

[2] المرجع نفسه، ص223.

[3] محمد عبد العزيز الكفراوي: الشعر العربي، ص86.

[4] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج1، ص426.

[5] مصطفى عبد الرحمان إبراهيم: في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص170.

[6] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص224.

[7] محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص58.

هذا وقد كان يغوص في الشعر والكتب إلى درجة أنه خلق " فنا قصَر عن إدراكه جمهرة من شعراء العربية "[1]؛ بسبب الغموض والإغراب. أضف إلى أنه لا يشبه الأولين في نضمه.

وقد كان " أبو تمام " يدرس شعر " مسلم بن الوليد "، وكذا شعر" أبي نواس " واللذان كانا من المجددين في الشعر عصره، وهنا دليل على اهتمامه الشديد بشعر غيره خاصة المجددين، فقد كان يطلع على الشعر الجديد حتى " انتهى عنده مذهب التصنيع إلى غايته"[2]؛ كونه استعمل التصنيع على نطاق واسع.

ولشدة اهتمامه بالشعر وتنسيقه صار شعره غريبا ونذكر قوله:

خُذها مثقفةَ القَوافي، رُبَــها لسوابغِ النَعــماءِ غــيرَ كنودِ[3]

حَذاءُ تملأ كلَ أذُنٍ حِــكمةً وبــلاغةً وتـدُرُ كـلَ وريـــدِ

كالدُرِ والمُرجان أَلَفَ نـظمَه بالشذر في عُنُقِ الفتاة الرُود

فشعره جاء كقلادة صاغها صائغ، في كل جهة منها دُرٌ ومُرجان، وكلها أحجار كريمة. فالصائغ متمكن في صنعته، وكذا الشاعر متمكن في شعره. إذ أن قصائده صارت كقلادة فيها من الغالي والثمين ما يجعلها متميزة عن غيرها.

وقد اعتمد " أبو تمام " كل ما كان سائدا في الشعر القديم من محسنات وصور، ولكنه صاغها في قالب جمالي جديد يبتعد عن " السهولة والوضوح والمقاربة والتشبيه والتطابق المادي بين عناصر الصورة الشعرية "[4]، التي كان يعتمدها الشعر القديم بعيدا عن الغموض الغموض الذي نلحظه في شعر " أبي تمام "، الذي جاء بألوان جديدة وهي " تلك الألوان من المحسنات التي تسمى بالطباق والجناس والمشاكلة والتصوير "[5]؛ وهي ألوان جديدة لم تُعرف تُعرف في الشعر القديم على نطاق واسع، وتوظيفها خلق في الشعر نوعا من الغموض.

---

[1] مصطفى الشكعة: الشعر والشعراء في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص631.

[2] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص225.

[3] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج1، ص213.

[4] مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة للكتاب، دمشق، د. ط ، 2013، ص156.

[5] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص228.

وهاهو الشاعر يوظف الجناس في قصائده بشكل واسع، وكمثال عنه نذكر قوله في إحدى قصائده التي يُغرقها به قوله:

سـيلُ طما لو لم يَـذُدهُ ذائـدٌ لتَبطَحت أَولاهُ بـالـبـطحاءِ[1]

وغدَت بُطون مِنى مُنًى مِن سَيبهِ وغَدَت حَرًى منه ظهُورُ حِـراءِ

وتعَرفَتْ عَـرفـاتُ زَاخِـرهُ ولـم يُخصَص كَداءٌ منـهُ بالإكـداءِ

ولَطابَ مُرتبعٌ بطـيبةَ واكـتَست بُرديـنِ: بُردَ ثرًى وبردَ ثـراءِ

لا يُحرِمُ الـحَرَمانِ خـيرًا وإنـهم حُـرموا بِـه نَـوءًا مْن الأنواءِ

فعند قراءتنا لهذه الأبيات نرى أن الجناس يظهر في كل بيت منها، حيث جانس الشاعر بين (يذده/ ذائد)، (تبطحت/ البطحاء)، (مِنى/ منًى)، (حرى/ حراء)، (تعرفت/ عرفات)، (كداء/ الإكداء)، (طاب/ طيبة)، (ثرى/ ثراء)، (يحرم/ الحرمان/ حرموا)، (نوءا/ الأنواء)[2]، مما خلق فيها نوعا من الجرس الموسيقي الذي تستسيغه الأذن.

كما كان يستخدم " التجسيم والتشخيص "[3] حيث يحول كل حسي إلى مادي ملموس، وذلك بأن يعطي صفات المادي لهذا المحسوس فيجعله مجسما، يظهر أمامنا وكأنه حقا مرئي، على نحو ما نقرأ في تجسيمه للنأي في قوله:

راحت غواني الحي عنك غوانيا يلبسن نـأيًا تـارةً وصـدودا[4]

فقد جسَم لنا النأي والصدود في صورة ثوب يلبس، في حين أن حقيقته حسية وهو جعله ماديا، مما يجعل الصورة راسخة في الذهن، لكنه من جهة أخرى يخالف المقاييس القديمة، فالعرب وظفت الاستعارة " فيما يقارب المشبه ويدانيه أو يشبهه في بعض أحواله (...) فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي أُستعيرت له وملائمة لمعناه "[5]؛ حتى حتى تبعده عن الغموض وتُخرج النفس من متاهات الخفاء إلى الوضوح والجلاء لأنها تعبر عن تجارب صادقة.

---

[1] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج1، ص17،18.

[2] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص229.

[3] شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة، ط16 ، 1966، ص278.

[4] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج1، ص218.

[5] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص235.

وقد ذهب " أبو تمام " مذهبا آخر من هذه الاستعارة مغايرا " للاستعارة المألوفة ومن الممكن أن يأتي ناقد ويسميه اسما جديدا لا يتصل بالاستعارة " [1] التي اعتاد عليها أصحاب القديم، كونها جاء فيها نوع من الغموض ما جعلها " مُمَوهة الظاهر مشوهة الباطن " [2] وغير مفهومة لدى أهل العصر، فظاهرها يقول بمعنى و باطنها يوحي بغيره.

ونجد " أبا تمام " يستخدم ألوان تصنيع جديدة من خلال مزج القديم مع ثقافته " فقد استطاع أن يستوعب الفلسفة والثقافة وأن يحولهما إلى فن وشعر، إذ تتعلق بهما ألوان التصنيع السابقة "[3]؛ فهو بهذا قد مزج الطباق، والجناس، والمشاكلة مع الفلسفة وما توفر له من الثقافة، واستطاع بذلك خلق فن جديد فيه من الغموض والغرابة التي أُخِذت عليه فيما بعد.

وحقيقة الأمر أنَ هذه الغرابة وهذا الغموض لا مفر منهما، خاصة وأنَ الشاعر واسع الثقافة، فهو يعبر في شعره بمخزونه من الثقافة، ثم إن الفلسفة أساسا تعتمد على الإغراب والتعقيد خاصة حين تتحدث عن الميتافيزيقا. ومن هنا كان " أبو تمام " " يعبر بألفاظ محددة على معان غير محدودة فاعتمد لذلك على الإيحاء، وكل إيحاء يرتبط ارتباطا قويا بالغموض وبكثرة التأويل " [4]؛ فالمعاني هنا غير محددة في حين أنَ الألفاظ محدودة، وهكذا عبر الشاعر بألفاظ جعلتنا نعتمد التأويل لفهم المعنى.

فهو لم يكن يتوجه بشعره لجميع الناس، بل كان يَنظِمه لمستوى معين منهم، ولم تهمه ثقافة العامة " فالشاعر ليس من واجبه أن ينزل إلى الجمهور بل يجب على الجمهور أن يصعد إليه " [5]؛ ولهذا كان يعبر بثقافته وبفكره دون مراعاة المستوى الثقافي لأهل عصره ومجتمعه.

---

[1] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص235.

[2] أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، ص216.

[3] المرجع السابق، ص239.

[4] عامر عبد الله الثبيتي: المآخذ على فصاحة الشعر إلى نهاية القرن الرابع الهجري، عمادة البحث العلمي، المملكة العربية السعودية، ط1، 2007، ص479.

[5] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص240.

بالإضافة إلى كل هذا فهو كان يوظف نوافر الأضداد في شعره من خلال الطباق الذي وظفه بشكل معقد ولونه بطابع الفلسفة، ما جعله يبدع لونا جديدا من الطباق [1] فاستعماله لأسلوب الطباق جاء متطورا على نحو ما يقول في شعره:

عُمري عُظْمِ الدِين جهميُ النَدى ينفي القُوى ويُثبِتُ التَكليفا[2]

فقد طابق في قوله (ينفي القوى ويثبت التكليفا)، ما يجعل وجود تناقض في القول.

وقد كانت الأضداد متصلة بـ" أبي تمام " و" بأخلاقه فهو تارة كريم جدا وتارة أخرى بخيل جدا، وهو تارة متدين مسرف في تدينه وتارة ملحِد مسرف في إلحاده " [3]؛ فشعره صورة تعكس شخصيته حيث يُظهر فيه حالاته وطبائعه.

فهو يعبر في شعره عن كل حالاته ويخرجها في قالب شعري يجتاز الواقع وبهذا كان " رجل الخيال العنيف والجبار الذي يستطيع بشطحة قلم أن يرفع أمامك عوالم قلما يطمح إليها غيره "[4]؛ فحركة قلمه تصنع لنا صورا ما كنا لنَتخيلها، أضف إلى ما وفرته له بديهته "التي أذهلت صفوة المتأدبين "،[5] الذين راح جمع منهم يؤيده ويقلده وآخر يهجوه ويرفضه.

ب . عمر فروخ:

تعرض " عمر فروخ " بنقده لـ" أبي تمام "، في كتابه " أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله "، وتحدث فيه عن مميزات شعر " أبي تمام " وخاصة المعنوية فقال أنه " كان يوغل في طلب معانيه " [6]؛ وهو أمر متعارف عليه مع النقاد قبله، وقد تجاوز بصنيعه هذا عصره إلى عصر لاحق له.

ولأنَ " التجربة الشعرية هي تجربة إنسانية عميقة، بما هي تعميق الوعي الذي يغذي الرغبة في التعبير، ويزيد من ثرائها الخيال الكاشف النافذ إلى البواطن التي تحولها عبر ثقافة

---

[1] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص250.

[2] الخطيب التبريزي: مصدر سابق،ج1، ص431.

[3] المرجع السابق، ص252.

[4] حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب، ص730.

[5] مصطفى الشكعة: الشعر والشعراء في العصر العباسي، ص641.

[6] عمر فروخ: أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله، دار الكتب، بيروت، د. ط، 1964، ص53.

واسعة إلى عوالم كبرى "[1]؛ و" أبو تمام " أراد التعبير عن تجربته بصورة جديدة وهذا بفعل الرغبة التي كانت تحتويه، وساعده خياله الواسع في تعابيره، والذي خلق له الغموض في أشعاره.

ويعلل " عمر فروخ " ذلك بكون شعره جديدا لذا يبدو فيه هذا القدر من الغموض، لأن " كل شعر يبدأ نهضة جديدة فهو غامض "[2]؛ فطريقة " أبي تمام " جديدة، إذ عمد إلى "اختراع المعاني، والتعمق والتوليد فيها، والأخذ في شعره بمذاهب المتكلمين والغوص وراء المعاني الغامضة "[3]؛ فهو يوظف معان جديدة في شعره، يولدها بصور جديدة ومختلفة عما كانت عليه.

ف" أبو تمام " كان يعمد إلى الخيال حتى يتمكن من " التعبير بالمحدود عن اللامحدود، والواضح عن الغامض "[4]؛ وهذا لعجز اللغة عن التعبير، فقد ذهب إلى التعبير بألفاظ عادية عن معان غير حقيقية بعيدا عن كل ما خاض فيه الأوائل، الذين عبروا عن الواقع وما يرونه أمامهم.

فهذا الأمر جعله يولد للغة معان جديدة وغير مألوفة، لكون " ألفاظ الشعر أكثر حيوية من التجديدات التي يضمها المعجم " [5] المحدود المعاني وحتى الألفاظ، وبتوليده للألفاظ والمعاني يتجاوز حدوده ليبدع جديدا وغير مألوف يعبر به عما يريد.

وهو ما جعل " كثيرا من استعاراته سيئة لنفرتها في الذوق واستحالتها في العقل " [6]؛ وهذا راجع إلى عدم وجود توافق بين المستعار منه والمستعار له، فبدل أن توضح المعنى وتقربه جعلته غامضا بعيدا عن الفهم.

---

[1] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، مطبعة دار هومة، الجزائر، د. ط، 2003، ص153.

[2] عمر فروخ : أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله، ص56.

[3] العربي حسن درويش: الشعراء المحدثون في العصر العباسي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د. ط، 1989، ص120.

[4] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص214.

[5] عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، د. ط، 1992، ص 294.

[6] عمر فروخ: أبوتمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله، ص60،61.

وما نعرفه أنَ " الاستعارة التي كانت مقاربة بين شيئين أصبحت فعل البعد عن المألوف من الأشياء وإسقاطا لدلالة الصورة الأولية المعلومة وتوليدا لدلالة ثانية مجهولة "[1]؛ فالصورة التي كانت قبلا تتضح بالاستعارة بدأت تزداد تعقيدا، لكون الاستعارة أصبحت تحيل إلى معنى خفي باطن غير المرئي. ولكون ثقافة " أبي تمام " واسعة، فقد أبدع وبرع في معان جديدة لم تكن للأوائل، ما جعله يخرق قول زهير:

ما ترانا نقول إلا مـعارا أو معادا من شعرنا مكرورا

فالمعاني الجديدة لـ" أبي تمام " تدل على أنَ الأوائل لم يأتوا على كل شيء، ولم يَنظموا شعرهم على جميع المعاني [2]، وعلى الرغم من إغرابه في معانيه واعتماده عنصر الغموض إلا أنها " على كثرتها جيدة " [3]، فعنصر الغموض والإغراب جاء لخلق معان جديدة، وهذا لا ينفي عنه جودة شعره وحسن معانيه في أكثر الأحيان.

وجاء مطلع القصيدة في الشعر ليدلل على براعة الشاعر وقدرته، لكونه أول جزء يصادفه المتلقي في القصيدة. فهو المفتاح لِولُوج القصيدة ومعرفة خباياها ومعانيها، ومنها الوصول إلى خاتمتها. وبين هذين الطرفين يكون حسن التخلص أساسا للانتقال بين أجزائها.

ومن مطالع " أبي تمام " الحسنة والجيدة ما قاله في فتح " عمورية " حيث جاء في مطلعها:

السَيفُ أصدقُ إنباءً منَ الكتبِ في حَدِه الحَدُ بين الجِدِ واللَعبِ[4]

فهذا المطلع من مطالع " أبي تمام " الحسنة فلفظه مفهوم ومعانيه واضحة.

وكذا قوله:

الحقُ أبلجُ والسيوفُ عوارِ، فحذارِ مِن أسدِ العرينِ حذارِ[5]

وهذا من مطالعه الجيدة والسهلة، والتي لا عويص ولا رداءة فيها، لكن هذه الجودة في المطالع الجيدة لم تمنع من وجود مطالع أخرى رديئة منها قوله:

---

[1] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص323.

[2] عمر فروخ: أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله، ص63.

[3] المرجع نفسه، ص65.

[4] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج1، ص32.

[5] المصدر نفسه، ج1، ص335.

هـنَ عـوادي يوسف وعوادله فعزمًا فقِدمًا أدرك السؤل صاحبه[1]

ومما جعله رديئا ابتداؤه بضمير جمع المؤنث الغائب " هُنَ" ولم يَرِد لهن ذكر بعد، وأخيرا أتم البيت بعجز لا يتناسب مع الصدر[2] وبحكم ثقافته الواسعة كان مطلعا على أشعار سابقيه بشكل واسع لم يتوفر لغيره مما مكنه من " سرقة معاني كثيرة خَفي أكثرها لقلة اطلاع الناس على ما اطلع عليه "[3]؛ فهذا الاطلاع مكنه من التجديد، كما مكنه من سرقة بعض الأبيات ومعانيها مع بعض الإضافات سواء في اللفظ أو في المعنى، ولم يتمكن من كشف هذه السرقات غير من كانت له سعة اطلاع، وأيضا النقاد الذين ذكروا بيت " أبي تمام" متبوعا بالبيت الذي أخذ منه نحو قوله:

ألا أيـها الرَبعُ الذي خفَ آهلـه لقد أدركتُ فيك النَوى ما تحاوله[4]

أخذه من قول " العرجي":

ألا أيها الربع الذي بان آهله لقد أدركتُ فيك النوى ما تحاوله

نلاحظ هنا أنه أخذ البيت كما هو مع تغيير طفيف حيث أبدل لفظة " بان " بلفظة " خفَ "، في حين ظل البيت كاملا كما قاله الشاعر الأول " العرجي".

أيضا قوله:

ورَكبٍ كأطراف الأسنةِ عرَسوا على مثلها والليل تسطو غياهبه[5]

أخذه من قول "كثير":

ورَكبٍ كأطراف الأسنة عرسوا قلائص في أصلابهن نُحول

فـ" أبو تمام" هنا أخذ صدر البيت بلفظه ومعناه وغير في عجُزه كليا.

ومن أشعاره التي أخذ معانيها قوله:

كما كاد يُنسي عهدَ عمياء باللوى ولكن أملته عليه الحمائمُ[6]

---

[1] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج1، ص119.

[2] الآمدي: الموازنة، ج2، ص17،18.

[3] عمر فروخ: أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله، ص68.

[4] المصدر السابق، ج1، ص115.

[5] المصدر نفسه، ص116.

[6] المصدر نفسه، ج1، ص 116.

أخذه من قول " العتابي":

بكى فاستَمَلَ الشوق من ذي حمامة أبت في غصون الأيك إلا ترنُما

" أبو تمام" هنا أخذ المعنى جاهزا دون أن يُجهد نفسه في اختراعه، فجُهده انصب في اختراع الألفاظ التي تناسب المعنى.

والغريب في أمر " أبي تمام " " أن يَتتبع النقاد المتحاملون عليه ألفاظه ثم يزعمون أنَ كلَ بيت شاكلت لفظة من ألفاظه لفظةً في بيت شاعر آخر بيت مسروق " [1]؛ والعيب هنا ليس عيب " أبي تمام "، فليس ضروريا إن أخذ بعض الشعر عن غيره أن يكون كل شعره مسروقا.

فاللغة والألفاظ هي نفسها عند جميع الناس والشعراء، وإنْ اِلتقت لفظة " لأبي تمام" مع لفظة لشاعر آخر لا يعني أنه سرق في جميع أشعاره، ولو كان الأمر هكذا لكان جميع الشعراء قد سرقوا أشعارهم عن الشعراء الأوائل الذين قالوا الشعر.

وقد أغرِم " أبو تمام " " بالألفاظ الغريبة التي يقل ورودها عند غيره، ثم إنَه كان يحبُ تلك الألفاظ التي كانت تدور في الأدب القديم وفي البيئة البدوية "[2]؛ ووظفها في شعره، على الرغم من حبه لغريب اللفظ مما جعل النقاد يصفونه " بالخروج إلى المحال في لغته الشعرية"[3]، مع أنه لم يتخل عن الثقافة القديمة.

وقد احتلت الصنعة حيزا واسعا في شعر " أبي تمام " خاصة الجناس والطباق، فقد كان " يتكلف التجنيس والمطابقة (الجناس والطباق) ويسوق فيها المعاني البعيدة فتعلق على أفهام العامة وغير العامة أو تكاد، ثم تنفر أحيانا في الذوق " [4]؛ فغلبة التكلف على شعره جعلته غير مفهوم، ما جعل الأذواق تنفر منه في بعض الأحيان.

---

[1] عمر فروخ: أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله، ص68.

[2] المرجع نفسه، ص77.

[3] محمد بنيس: الحق في الشعر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص30.

[4] عمر فروخ: أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله، ص81.

وقد قيل أنَ " الشاعر الذي يُثقل شعره بألوان البديع، ويتكلف له أنواع التحسين، ويولع بطلبها يزري بشعره، ويذهب بمائه " [1]؛ وهذا ما فعله " أبو تمام " الذي راح يوظف البديع بأنواعه ما أدى بشعره في نهاية المطاف إلى الغموض، بعيدا عن الوضوح والطبع.

ومن تصنعه نذكر قوله:

خان الصَفاء أخ خان الزمان أخا عنه فلم يتخوَن جسمه الكَمَدُ [2]

جانس " أبو تمام " في هذا البيت بين (أخ/ أخا)، (خان/ يتخون)، فقد أورد سلسلة من المتجانسات التي ذهبت بحلاوة البيت وجعلته غير مستساغ.

كما قال موظفا الطباق:

قد لان أكثر ما تريد، وبـــعضهُ خشُن، وإنـــي بالنَجاح لواثقُ [3]

طابق بين (لان/ خشُن) وأيضا (أكثر/ بعضه).

وعلى الرغم مما في شعر " أبي تمام " من غموض وإلتباس يظل " أشعر أهل زمانه؛ وعَدَه الوزير الشاعر محمد بن عبد الملك الزيات أشعر الناس طُرًا؛ وكذلك فضله صديقه الشاعر علي بن الجهم على سائر الشعراء؛ وفضَله البحتري على نفسه " [4]؛ فهذا كله يشفع "لأبي تمام " ويجعله أفضل الشعراء على الرغم من مخالفته لطرق من قبله، إذ جعل لنفسه مذهبا يميزه، وقد حقق هذا التميز بالفعل.

ج . أنيس المقدسي:

تحدث " أنيس المقدسي" عن " أبي تمام " في كتابه " أمراء الشعر في العصر العباسي"، وذكر نواحي عديدة من شخصيته وشعره، وسنأتي على ذكر هذين الجانبين باختصار.

---

[1] "محمد بركات" حمدي أبو علي: دراسات في الأدب، دار وائل للنشر، عمان، الأردن، ط1، 1999، ص255.

[2] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج2، ص215.

[3] المصدر نفسه، ص463.

[4] عمر فروخ: أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله، ص84.

بيَن " أنيس المقدسي" أهم ما تميزت به شخصية الشاعر " أبي تمام " من " صبر على المشاق لبلوغ المنى، وشدة عنفوانه وإعجابه بنفسه " [1]، فقد انعكس هذا على شعره ويظهر هذا الانعكاس في قوله:

دَعيني على أخلاقيَ الصمِ للتي هي الوَفر أو سربٌ ترنُ نواديهِ

فهو يريد خوضَ صراع الحياة، مما يبين لنا طابع المغامرة في حياته فـ" شعره مفعم بما يدل على كثرة تجواله في الأقطار وتحمله للمشاق والأخطار " [2]؛ وبهذا ظهر " أبو تمام" كشاعر مغامر وكأنه جندي حرب ضد الحياة.

وفي شعره الكثير من الأبيات التي توحي لنا بهذه الشجاعة وكثرة أسفاره منها قوله:

وطال قُطوني أرضَ مصر لَجاجةً يُـــقال لها أقبح بهائي وأسمج[3]

أقلِبُ في أقطارها الطرف كي أرى ولَستُ بِراءٍ ذاك عِصمةُ ملتَجي

كما تظهر كرامته وعزة نفسه وعنفوانه أعلى درجة، ويتضح ذلك حين مدح " عبد الله بن أبي طاهر" بقصيدة مطلعها:

هنَ عوادي يوسفٍ وصواحبه فَعزمًا فَقِدمًا أدركَ السُؤلَ صاحبهُ[4]

عند إنشاده لهذه القصيدة كان " عبد الله بن أبي طاهر" أميرا على خراسان، وقد كافأه بأن " نثر عليه ألف درهم، فاستقلها الشاعر ولم يلمس منها شيئا، بل تركها للغلمان يلتقطونها "[5]. فكرامة " أبي تمام " وعزة نفسه منعته من الانحناء لالتقاط ثمن قصيدته الذي دُفع إكراما له، وقد تجسدت هذه العزة أمام الأمير الجليل. فـ" أبو تمام " يرى أنَ " هبة الأمير أقل من قدره، فيترفَع عن أن يمسها بيده " [6] وكأنه فهِم أنَ الأمير حطَ من شأنه حين نثر الدراهم لينحني هو لالتقاطها، ولهذا أبى الشاعر ذلك لعزة نفسه، فهو يترفع عن المال ليحافظ على كرامته بعيدا عن الإهانة.

---

[1] أنيس المقدسي: أمراء الشعر في العصر العباسي، ص189.

[2] المرجع نفسه، ص190.

[3] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج1، ص245.

[4] المصدر نفسه، ج1، ص119.

[5] أنيس المقدسي: أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، ص190.

[6] المرجع نفسه، ص190.

كما كانت له مزايا ميزت شعره عن سائر الأشعار، وقد تطرقنا لذكرها مع الناقد "الصولي"، بحيث تحدث عنها " أنيس المقدسي " من جانب الصنعة أو ما يسميه التأنق البديعي الذي يرد في شعره لكون " العصر الذي نشأ فيه شاعرنا (أعني صدر الدولة العباسية) عصر انتقال في الأدب من الطريقة البدوية التي عُرف بها صدر الإسلام إلى الطريقة المولَدة "[1]؛ فما كان من " أبي تمام " إلا مسايرة العصر والانتقال إلى عصر جديد، مجددا شعره بحسب متطلبات العصر الجديد.

إنَ تحول العصر جعل من " أبي تمام " " شاعر صناعة لفظية ومعنوية بلغ له التصنيع حد الإسراف في الزخرفة والتعقيد والإغراب، بل حد التعسف والسماجة أحيانا " [2]؛ فإسرافه في البديع والزخرفة حَول شعره من البساطة إلى التعقيد، ومن الوضوح إلى الغموض. وهذا لأنه كان " يقول النادر والبارد (...) وما أشبه أبو تمام إلا بغائص يخرج الدُر "[3]؛ ولأنَ ألفاظه نادرة فهي شبيهة بالدُر، لأنَ الشاعر كان شبيها بغواص يخترق السطحي والمألوف ليصل إلى العمق ويستخرج منه جوهره، وهذه عملية لا يقوم بها إلا القليل من الناس، كما فعل " أبو تمام " مقارنة بغيره من الشعراء، لأن اختراع الألفاظ الجديدة والمعاني لم يُعرف عند من قبله.

وقصيدته تميزت بكونها " عمل يتطلب التفكير في اللغة وانخراط للكلام في التداخل الثقافي، فقصيدته بناء يتألق عن المحسوس "[4]، وهذا يبرر ما قلناه عن تميزه، فذلك التداخل الثقافي كان ناتجا عن اتساع ثقافته التي مكنته من اختراع مذهب خاص به، والسير على طريق مخالف لمن سبقوه.

لكن تجديده هذا أوقع به وقعات تتَبعها النقاد. فقد كان " كثيرا ما يأتي بالاستعارة أو التشبيه دون أن يراعي التناسب بين الحقيقة والمجاز "[5]، مما جعل صوره تختلف عما كانت عليه، فهو لا يربط بين خياله وبين واقعه، ما خلق فرقا واسعا بين أجزاء الصورة.

---

[1] أنيس المقدسي: أمراء الشعر في العصر العباسي، ص195.

[2] حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب، ص735.

[3] العربي حسن درويش: الشعراء المحدثون في العصر العباسي، ص113.

[4] محمد بنيس: الحق في الشعر، ص30،31.

[5] أنيس المقدسي: أمراء الشعر في العصر العباسي، ص197.

ولأنه لم يصور الواقع كما رآه، نجده لا يستخدم اللفظة " لتدل على معانيها الحقيقية أو المشهورة، وإنما لتدل على معان أخرى تشبهها أو تخالفها، وهو بهذا يتجاوز الاستخدام الحقيقي للغة "[1]، فلغته هي لغة عادية تدل على معان غير معانيها المعروفة لأنَ الصورة الواردة بين حروفها هي صورة مجازية.

وكانت معاني شعره المقصودة تتعارض مع المعاني الحقيقية للألفاظ الموظفة، وقد "عمل كل من الشعر والنثر، عبر القرون على الترغيب في الكلمة الغامضة "[2]؛ مما يعني أن ظاهرة الغموض وتعددية المعاني لم تظهر مع " أبي تمام " فقط، بل كانت موجودة قبله، وما كان منه إلا الإسراف في توظيفها، الأمر الذي جعلها لافتة للنظر وغريبة.

فلو كان استعماله لها بشكل عادي ومعقول لكانت ظاهرة طبيعية كما هو حالها مع غيره من الشعراء، الذين انصبت " عنايتهم باختيار اللفظ وإبراز معانيهم بأروع صورة من صور الجمال اللفظي في المفردات والتراكيب "[3]؛ فـ" أبو تمام " كان يقول شعره بالموازاة مع ما جاء في شعر سابقيه، عدا عمود الشعر الذي فارقه، وألفاظه لم تكن غريبة كليا، بل كان منها ما هو لفظ قديم ومعروف.

وعلى الرغم مما قلناه في " أبي تمام "، إلا أنه تظل لديه جوانب حُسن في شعره تجعلنا نفتخر بهما . الشاعر وشعره . نظرا " لدقة تصوره وحسن اختراعه. ففي شعره كثير من الصور البليغة التي تشهد له بجودة الخيال وبُعد المرمى "[4] ما جعله بالفعل شاعرا متميزا ومبدعا في شعره. ثم إن " الشاعر العظيم، هو الذي يتمتع بثقافة واسعة أجهد عقله في اكتسابها حتى يتمكن من إكساب شعره مزيدا من الجمال والجودة "[5]؛ وهذا ما تحقق في شعر

---

[1] ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1983، ص155.

[2] محمد بنيس: الحق في الشعر، ص31.

[3] أمينة بيطار: تاريخ العصر العباسي، مطبعة جامعة دمشق، دمشق، د . ط، د . ت، ص39.

[4] أنيس المقدسي": أمراء الشعر في العصر العباسي، ص201.

[5] فاطمة سعيد أحمد حمدان: مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة،اشراف: عبد الحكيم حسان عمر، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1989، ص97.

شعر " أبي تمام"، إذ كان فيه ما يعكس هذه الثقافة التي تَعمَق فيها صاحبها وأخرج منها دُرها وجوهرها، ونلحظ هذا في قوله:

وإذا أراد الله نـــشر فـــضيلة طوِيَت أتاح لها لسانَ حـــسودِ[1]

لولا اشتعال النار في ما جاورت ما كان يُعرَف طيبُ عُرفِ العودِ

فالصورة هنا من أجمل ما يكون حيث جعل " الحاسد ناشرا فضل المحسود " [2] وقد أبدع حين جعل هناك توازيا بين البيتين، فلسان الحاسد يمثل النار التي تأكل العشب، والفضيلة جعلها توازي طيب العود، فلولا الحسود لما عرفنا الفضيلة، ولولا النار لما استدلينا على طيب رائحة العود.

وفي النهاية نجد أنَ هؤلاء النقاد ذكروا عيوبه كما ذكروا محاسنه، فـ" شوقي ضيف" يعترف بسعة ثقافته التي تظهر من خلال شعره، كما يقر باختراقه للمألوف حين استعمل صورا جديدة ومبتكرة، وأنه جاء بألوان جديدة في تصنعه وتكلفه كما أنَ خروجَه عن المألوف لم يكن بشكل تام. أما " عمر فروخ " فهو يقول بجدة شعره، وكذا غموضه لاعتماده على الخيال الذي تجاوز به ألفاظ المعجم المحدودة وجاء بألفاظ غريبة لم توجد عند غيره، ليتسنى له التعبير بصورة جديدة ومبتكرة. و" أنيس المقدسي" يقول بأن شخصية " أبي تمام" قد انعكست في شعره الذي تحدث فيه عن شجاعته وكثرة أسفاره وشدة تحمله، كما ظهرت عزة نفسه في قصائده، أضف إلى أنه كان يساير مستجدات العصر ويلتقي معه في تجديده، فكما أنَ العصر تقدم وجاء فيه شيء جديد، كذلك شعره جاء بالجديد متجاوزا كل ما عُرف سابقا، ومعانيه جاءت مخالفة للعادي والمعروف.

فعلى الرُغم مما تعرض له " أبو تمام" من نقد قديم أو حديث، فقد كان كل ناقد أتى على ذكر هفواته وأخطائه ودلل عليها، نجده من جهة ثانية ذكر محاسنه وكيف أنه أبدع في خلق الجديد الذي تجاوز به عصره إلى زمن لاحق، فقد استشرف التجديد وجاء به في عصر غير عصره، وهذه ميزة تُحسب لشعر " أبي تمام" وتشهد بعبقريته وتميزه عن غيره رغم مخالفته لهم.

---

[1] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج1، ص213.

[2] أنيس المقدسي: أمراء الشعر في العصر العباسي، ص 201.

2/ الدراسة النقدية المقارنة (الموازنة):

عُرفت المقارنة أو الموازنة منذ القديم في العصر الجاهلي فهي قديمة قدم النقد باعتبارها نوعا منه . ومما يعرف عن أول هذه المقارنات أو الموازنات أنها ظهرت في الشعر مع " أم جندب " في نقدها لـ" امرئ القيس " و" علقمة الفحل "؛ وهي أول مقارنة عرفناها من كتب النقد التي نقلتها إلينا، حيث كانت " أم جندب " هي الحَكم بين زوجها " امرؤ القيس " وبين " علقمة الفحل " واللذان كانا طرفي المقارنة. وبعدها تطورت الموازنات وانتشرت بين الشعراء حتى أُلفَت فيها الكتب.

وسنعمد في بحثنا هذا إلى إقامة مقارنة، لكنها ستكون بين ناقدين، أحدهما من القدامى وهو " الآمدي " والآخر من المحدثين وهو " أدونيس "، . كما يمكن القول بأننا نوازن بين عصرين، القديم والحديث . باعتماد نظرتهما إلى شعر " أبي تمام "، فكل واحد من هذين الناقدين لديه نظرة تختلف عن الآخر، بحسب عصره وما يستوجبه من تقليد أو تجديد.

ونبدأ هذه الموازنة بالناقد " الآمدي " باعتبار أنه سابق لـ" أدونيس" وينتمى لتيار المحافظين، ونلاحظ أنه عزم على الموازنة بين " أبي تمام" و" البحتري"، كما عمد إلى "الكشف عن أخطاء كل من الشاعرين وعلى بيان إجادتهما أيضا، ولكنه مال إلى جانب البحتري"[1]، لكونه سار على نهج القدامى والسابقين غير مخالف لعمود الشعر، فقد كان شعره يَنِم عن طبع وسليقة، وليس فيه من التكلف إلا القليل المفهوم، الذي جاء بهدف الشرح والتوضيح، وكان يجاري المنطق والحقيقة. وقد قال عنه أنه " أعرابي الشعر، مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، ما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام "[2]؛ فهذه الخطوات التي تتبعها " البحتري" شفعت له أمام " الآمدي"، ما جعله يفضله على " أبي تمام".

[1] محمد كريم الكواز: البلاغة والنقد، المصطلح والنشأة والتأسيس، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2006، ص246.

[2] الآمدي: الموازنة، ج1، ص04.

في حين أنَ هذا الأخير، كان يخالف تلك الأسس والقوانين، كما قيل أنه سار على "مذهب اخترعه، وصار فيه إماما، وقيل هذا مذهب أبي تمام " [1]. لكن هذا المذهب ليس له، وليس هو من ابتدعه أولا، فقد كان قبله من سار هذا المسار. لكنه لم يبرز فيه أحد على النحو الذي برز فيه " أبو تمام"، فهناك من قال أنه " ليس المذهب الذي نُسب لأبي تمام من بدعه، بل إنه سُبق إليه، سبقه مسلم، فاحتذى هو حَذوه، فأفرط وأسرف، وزال عن النهج المعروف والسَنن المألوف "[2]، وهذا الذي جعل " الآمدي" يكون ضده، فقد تحامل عليه في أغلب مواقفه النقدية، كما كان يفضل " البحتري" ويسِم شعره بالجودة والإحسان.

وهذا لأن الشعر القديم كان مقيدا " بقيود كثيرة، لا تقف عند الموسيقى والتصوير بل تتعدى ذلك إلى الموضوعات والألفاظ والمعاني " [3]، فالأمر هنا لا يقف عند الحصر في عناصر محددة ومعيَنة، بل يتعدى هذا الحصر إلى التعميم ليشمل كامل القصيدة من ناحية المواضيع والكلمات والمعاني، فهي تتناول الموضوعات السائدة والكلمات المألوفة والمعاني المتداولة بين الشعراء، وقد كان يُفرض على الشاعر أن " يسير مع القدماء في أدائهم وأساليبهم وأخيلتهم ومعانيهم وصورهم "[4]، وهو بكل هذا يقلدهم تقليدا أعمى بعيدا عن إبداعه وخياله الخاص به.

فقد كان " الشعر الجاهلي نموذجا ومثالا، وقُوِم الشعر اللاحق إيجابا وسلبا، بحسب اقترابه منه في الطريقة الشعرية، أو ابتعاده عنه " [5]، فالشعر القديم كان معيار الصواب أو الخطأ بالنسبة للشعر اللاحق، فمن اِحتذاه في طريقته وأسُسه ولم يخالفه كان شعره صائبا وصحيحا، ومن خالفه كان مخطئا.

فقد جاء الشعر الحديث على عكسه، وهو ذلك الشعر الذي ظهرت بوادره ونواته الأولى مع " مسلم بن الوليد " وجاء بعده " أبو تمام" فطور فيه، وقد منح هذا الشعر للشاعر حرية مطلقة في التعبير، كونه صار يعي بأنه " لا يُركب الجملة ليعبر بها عن معنى تقريري

[1] محمد زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي والبلاغة، ص231.

[2] المرجع نفسه، ص232.

[3] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص18.

[4] مصطفى عبد الرحمان إبراهيم: في النقد الأدبي عند العرب، ص152.

[5] أدونيس: الشعرية العربية، ص56.

مألوف، وإنما يتعامل مع اللغة بطريقة تُفَجر فيها خواص التعبير الأدبي " [1]، فالمعنى المراد من الجملة هو معنى خفي، وليس المعنى الظاهر من اللغة أو العبارات، فالشاعر هنا صار يُخفي معناه المراد وراء اللغة، لأنه يعبر بدلالة تتجاوز حد اللغة المألوف إلى حد لا مألوف، ولا معروف، مما يعطينا تعددا في الدلالات، واختلافا في المفاهيم فكل متلقي يراها من منظوره الخاص، لذا صار لزاما علينا " بذل جهد كبير في التعرف على كيفية استخدام الأديب للغة " [2] فالأديب يعبر عن مدلوله بمفهومه الخاص، والمتلقي يحلله حسب فهمه وحسب ثقافته.

فقد صارت لغة هذا الشعر لغة مُرمزة توحي إلى دلالات مختلفة، وصار من الممكن تجاوز اللغة باعتبارها صارت عاجزة، وحَذف قواعدها وسُننها بخلق أسلوب جديد وغير مباشر، يمَكِننا من التعبير بصورة حرة بعيدة عن كل القيود [3]، فاللغة بهذا المفهوم هي لغة رمزية، توظف لفظا وتعني به معنى غير معناه المعروف فمثلا إذا وظف الشاعر المحدث الليل فربما قصد به الخوف، أو الظلام، أو الحزن ... .

وقد عُرف هذا الرمز بشكل واسع في الشعر الحديث والمعاصر بحيث صار ظاهرة مسيطرة على القصيدة من أولها حتى آخرها، إذ لم توجد قصيدة إلا واستعمل فيها صاحبها الرمز، فقد عمد إليه الشاعر للتعبير بصورة غير مباشرة عن كل ما كان يشغل فكره، وحتى عصره، فقد عبروا عن الظواهر السائدة آنذاك بأسلوب ملَغز لا يعيه إلا من تعمق في اللغة وعرف خباياها.

وقد كان على الشاعر تتبُع شاعر معاصر له تمرَس في الشعر وعرف قوانينه وبرع فيه، ليتعلم منه ويأخذ قواعد الشعر عنه، فنرى " كُثَير يأخذ الشعر عن جميل وأخذه جميل عن هُدبة بن خشرم، وأخذه هُدبة عن بشر بن أبي حازم، وكان الحُطيئة قد أخذ علم الشعر عن زهير، وأخذه زهير عن أوس بن حجر" [4]؛ فكل شاعر يأخذ عمن يعاصره ومن عاصره

---

[1] بلعريبي العايب: جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد، ص37.

[2] طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، مطبعة دار المعارف، القاهرة، ط2، 1989. ص25.

[3] بلعريبي العايب: جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد، ص 46.

[4] جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص165.

أخذ عمن قبله، وهكذا انتقلت القواعد من شاعر لآخر ومن جيل لمن بعده، حتى صارت هذه القواعد عامة بين الشعراء والعصور، وصارت تعرف بعمود الشعر.

وقد تمثلت في هذا الأخير " اتجاهات النقد القديم العامة وخصائصه الجوهرية "[1]، وذلك من خلال قواعده ومعاييره المرسومة منذ القدم، وهذا " يكشف لنا عن حقيقة الشعر الجاهلي وحقيقة صناعته، وأنها لم تكن مستودعا للتجارب الفردية، بل كانت مقيدة بمصطلحات كثيرة..."[2]، فالشعر الجاهلي لم يكن موضوعه التعبير عن التجارب الشخصية لكل شاعر حسب ما يراه من منظوره، بل كان مقيدا حيث يعبر في مواضيع مختلفة لكن بمصطلحات وتعابير محددة تحُد من حريته في التعبير.

فقد كان عليه التقيُد بالتعابير القديمة والسائدة، وليس من حقه إبداع مصطلحات أو صور جديدة لإيصال تجربته، فالمصطلحات كانت محددة والصور كانت مقننة، وهو مجبر على التعبير بتلك الألفاظ والنسج على منوال تلك الصور.

على عكس الشعر الحديث الذي أعطى للشاعر كامل حريته في التعبير سواء من جهة الألفاظ أو الصور، فهو يعبر من غير حدود، ومن ناحية الصور صار له أن يخترع صورا جديدة تتلاءم مع موضوع شعره، وذلك بتركيب الألفاظ حسب ما يتطلبه موضوعه.

وقد حاول المحدثون أن " يؤسسوا منهجا عصريا للقصيدة يقوم على الاقتراب المباشر من الحدث اليومي، والتجربة العادية، ولغة الحياة، واستخدام الرموز التاريخية والأسطورية "[3]، حتى يتمكن الشاعر من التعبير عن تجربته الخاصة والفردية، ويحكي ما يواجهه من تحديات الحياة اليومية بلغة رمزية مستخدما الألفاظ بما يتناسب مع موقفه التعبيري بعيدا عن التقليد ومحاكات الشعراء الأوائل في قصائدهم.

فالشاعر اليوم أصبح بعيدا عن تلك القيود، فيعبر بصور جديدة وألفاظ مبتكرة " تقوم على التحول، هذا التحول الذي ينبثق من المفارقة "[4]؛ أي المفارقة بين ما هو حقيقي واقعي، وبين ما هو خيالي ميتافيزيقي، وهذا على نحو ما فعل " أبو تمام" في شعره، حيث عبر

---

[1] محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص09.

[2] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص19.

[3] محمد إبراهيم أبو منة: دراسات في الشعر العربي، ص127.

[4] المرجع نفسه، ص130.

بخياله عن تجاربه الخاصة مخترقا بذلك الواقع إلى ما وراءه، معتمدا في ذلك على الصنعة ومتكلفا في صوره ومعانيه، فقد أخرج بذلك الشعر من التبعية، وحرره من قيود القديم، حيث قطع به شوطا كبيرا إلى زمن غير زمنه، مبتدعا بذلك طرقا جديدة في التعبير والموسيقى والتصوير، بعيدا عن " ثقافة التبعية للآخر من جهة، وثقافة الارتباط الجنيني بالماضي التقليدي، من جهة ثانية "[1]، فقد تجاوز الشاعر الآن كل القيود وأصبح يعبر بطلاقة.

وقد صار الخيال مطلبا أساسا في الشعر الحديث على عكس ما كان في الشعر القديم، الذي كان يعتمد على صدق التجربة والتعبير عن الواقع العيني لأنه كان " يتعلق بالواقع تعلقا يجعل التشبيه صورة منعكسة عن هذا الواقع انعكاسا أصيلا "[2]، وكأن التشبيه أو الصورة الواردة هي موجودة في الواقع أصلا ولا تحيد عنه. وقد كان التصنع في الشعر أمرا مكروها لكونه " مما ينافي الطبع، ويحُول بين الكلام وبين وصوله إلى النفس لأنه لم يصدر عن طبع سليم وسليقة صافية "[3]، فذلك التكلف يجعل المعنى قاصرا عن الوصول إلى نفس المتلقي وقلبه، وذلك لغموضه مما جعله غير مفهوم.

ومن جهة ثانية صار على المتلقي إجهاد فكره وعقله للوصول لمعناه، وهذا غير جائز قديما، لأنه على الشاعر أن يعبر بطبعه وسليقته فالعرب قديما " أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحِكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها "[4]؛ فالعرب عبرت قديما في شعرها، وضمنته من الصنعة ما كان شائعا ومعروفا في حياتها اليومية. فالصورة آنذاك مستوحاة من الواقع أو قريبة منه، فعبر الشعراء عن الحياة كما في الواقع دون اللجوء إلى الخيال أو التلغيز أو الرمز.

أما في الحديث فقد صارت هذه الأخيرة ـ الخيال، التلغيز، الرمز ـ أساسية في الشعر، وواحدة من المحطات الجمالية للصور الموظفة فيه، فقد أسرف الشعراء في الصنعة وبالغوا فيها، حتى صارت القصيدة مبهرجة بكل أنواع التصنيع، من جناس وطباق وسجع وصور بيانية استعارية ... وهو ما ساعد " على الكشف عن مساحات جديدة في الخيال الشعري،

---

[1] أدونيس: الشعرية العربية، ص87.

[2] نجيب البهيتي: تاريخ الشعر العربي، ص63.

[3] مصطفى عبد الرحمان إبراهيم: النقد الأدبي القديم عند العرب، ص74.

[4] جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ص45.

وعن إمكانيات جديدة في اللغة العربية " [1] فهذه الصنعة وهذا التكلف أعطيا للغة إمكانيات جديدة، أخرجتها من العجز الذي عانت منه منذ العصر الجاهلي وحتى عصر " أبي تمام"، الذي فجَر لها منابع جديدة لاستعمالها على نطاق أوسع.

ولأن " أبا تمام" كان " شديد التكلف صاحب صنعة، ويستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم، لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة"[2]؛ فهذه المواصفات جعلت شعره بعيدا عن المألوف ومستكرها خاصة عند النقاد القدامى والمحافظين على وجه الخصوص لخروجه عن مذهبهم وقوانينهم التي سَنُوها للشعراء حتى يسيروا عليها وينتحوا نحوها.

أما بالنسبة لـ" أدونيس" الشاعر المحدث، فقد كان يحبذ شعر " أبي تمام" ويفضله على شعراء عصره، فهو بمخالفة الأولين ساهم في خلق اتجاه جديد للشعر، أما تكلفه وصنعته، فقد كانا يمثلان واجهة جديدة لشعر العصر الذي أوغل كثيرا في التقليد والمحاكاة، وخاض فيها حتى غرق ولم يستطع النجاة أو الخلاص منها.

فشعر " أبي تمام" من وجهة نظر" أدونيس" مَثّل ولادة جديدة للشعر، بعيدا عن شيخوخته التي عانى منها طول زمن، فالصور والمعاني وحتى التراكيب الجديدة كان لها أثر في " الارتقاء بالقصيدة جماليا والإسهام في تقديمها رؤيةً وتشكيلا، وإحداث تنوع دلالي كبير"[3]؛ فقد كانت القصيدة مع " أبي تمام" ترقى إلى مستويات جمالية عالية، كما تشكل رؤية مستقبلية جديدة مع تنوع الدلالات وإيحائها إلى دلالات أخرى جديدة، يعتمد فيهما على مدى اتساع ثقافة المتلقي وقدرته على التحليل والفهم.

وهكذا كان لـ" أبي تمام" أن يجدد في قصائده خاصة، ومن ثم في الشعر عامة. لأنه استطاع أن يجعل من لغة " الشعر لغة خرق وانتهاك للسائد المألوف " [4]، بحيث صار يعبر عن العادي المألوف بلغة جديدة ومعان مبتكرة تكشف الواقع بصورة فنية غير واقعية، وما على المتلقي إلا التخمين والتحليل للوصول إلى حقيقة الصورة الجمالية.

---

[1] محمد إبراهيم أبو منة: دراسات في الشعر الجاهلي، ص131.

[2] الآمدي: الموازنة، ج1، ص04،05.

[3] عبد الباسط محمد الزيود: "من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة "الصقر" لأدونيس"، ص159.

[4] المرجع نفسه: ص162.

ومن صور" أبي تمام" قوله:

يا دهر قَومِ أَخدَعَيْكَ فقد أضجَجْتَ هذا الأنامَ مِن خُرقكَ[1]

ف" أبو تمام" هنا يشبه الدهر بإنسان في تركيبه البدني فهو له أخدعان، وهما عرقان في ظاهر العنق، كما أنه مثله في طبعه وخلقه، فهو أخرق وأحمق، فجعل حديثه مع الدهر وكأنه يتحدث مع إنسان يقف أمامه، وهو في حقيقة الأمر يتحدث مع الدهر. فقد انزاح بهذا عن الحقيقة وعَدَل عنها. وجعل للزمن معادلا وهو الإنسان، ومِثل هذا التحليل نجده في النقد الحديث أو الجديد، وكمثال له نجد " أدونيس" الذي يفضل لغة الانزياح والعدول عن اللغة العادية.

ففي قول " أبي تمام":

تحمَلتُ ما لو حُمِلَ الدَهرُ شَطرَه لفَكَرَ دَهرًا أي عِبأَيه أثقلُ[2]

وهنا جعل " أبو تمام" يتحدث عن الدهر وكأنه إنسان يفكر بعقل، فقد عرض عليه أن يحمل معه ثقله حين قسمه أو شطره نصفين، لكن الدهر قام يخمِن أي الثقلين أخف حتى يحمله، فهو بهذه الصورة يجسد لنا كثرة الهموم التي تحملها الشاعر وثِقلها. وقد نقل الصورة بطريقة بديعة تجذب القارئ لعمقها وإغراق دلالتها في المعاني المتعددة. فهو يعادل أو يوازي بين همومه وهموم الدهر ليجعل من همومه أكثر ثقلا ويبيِن لنا معاناته في الحياة.

أيضا في قوله:

وما ذكر الدهر العبوسُ بأنه له ابن كيوم السَبت إلا تَبَسَما[3]

جعل " أبو تمام" في هذا البيت، الدهر عابسا وكأنه إنسان وله أبناء، وشبه هذا الإنسان بالأسبوع، والأيام هي أبناؤه وباعتبار يوم السبت هو ابن من أبنائه، فالدهر حين يتذكر هذا الإبن سيفرح به، فقد أسقط صفات الإنسان على الدهر وجعله يعبس ويبتسم، كما جعل له ولدا، فأزاح صفات الإنسان وجعلها للدهر، إذ صارا متشابهين وكأنهما من جنس واحد.

---

[1] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج1، ص102.

[2] المصدر نفسه، ج2، ص36.

[3] المصدر نفسه، ج2، ص 122.

في حين أنَ " الآمدي" قال عن هذه الأبيات الثلاثة في موازنته أنه جعل " كما ترى . من رتابة الألفاظ . للدهر أخدعا (...). [ويفكر] ويبتسم، وأن الأيام بنون له (...) وهذه استعارات في غاية القباحة والهجانة [والغثاثة] والبعد من الصواب " [1]؛ فهذه الأوصاف أو التشبيهات جعلها " الآمدي" من الألفاظ الغثة والمستكرهة، فقد باعد " أبو تمام" بين المشبه والمشبه به، وخالف استعارات العرب وقواعدهم، ذلك لأن العرب استعارت " المعنى لِما ليس [هو] له إذا كان يقاربه: أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه؛ فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه " [2]؛ فقد كان عيب " أبي تمام" هو مخالفته لكل هذه الشروط.

أما في قوله:

خانَ الصفاءَ أخٌ كانَ الزمانَ له أخا فلَم يتَخوَن جسمَه الكَمدُ [3]

جاء " أبو تمام" في هذا البيت بالجناس ليولِد " الإيقاعات الشعرية الخفيفة "[4] فقد خلق الجناس إيقاعا موسيقيا في البيت الشعري يستلذه القارئ المحدث، وهنا صار الشاعر لا يكتب على طريقة كلامه، بل يتكلم على النحو الذي يكتب به [5]، فطريقة الكتابة صارت تتحكم في الكلام، وهذا ما حدث مع " أبي تمام" في شعره فكان " إذا أراد أن يجري على سجيته جاءت ألفاظ شعره فصيحة مألوفة، فإذا قصد التكلف كثرت في شعره تلك الألفاظ الغريبة الحوشية النافرة "[6]؛ فإن أراد الطبع تكلم بالفصيح السهل والمفهوم، أما إذا أراد التكلف والتصنع جاءت كتابته بألفاظ غامضة وغير مفهومة، فطريقة الكتابة تُحتم نوعية الألفاظ الواردة في الشعر، فمن المحال أن نتكلم بطبع وعفوية وتكون الألفاظ غريبة ومبهمة.

---

[1] الآمدي: الموازنة، ج1، ص265.

[2] المصدر نفسه، ص266.

[3] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج2، ص115.

[4] أدونيس: الثابت والمتحول، ج1، ص269.

[5] المصدر نفسه، ج4، ص239.

[6] عمر فروخ: أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله، ص78.

أما عن منظور " الآمدي" لهذه الصورة فنجده يعتبرها قبيحة لتداخل الألفاظ بعضها ببعض، من أجل المشابهة، ويرى المعنى فاسدا [1] فقد كان تكلفه " للمعاني البعيدة وغرامه بالصناعة وتطلبه للكلام الغريب أدخلت على شعره شيئا من التعقيد أدى إلى شيء من الغموض "[2]؛ فتلك الصنعة وذاك التكلف وغريب كلامه أدى إلى سوء نسجه وتعقيد تركيبه مما زاد الغموض في شعر، فبدل أن يكون شعره مفهوما مستساغا سهلا للفهم، كان معقدا وموغلا في الغموض.

وفي قوله:

يوم أفاض جوى وأغض تعزيا خاض الهوى بحري حجاه المزبد[3]

هذا البيت من منظور " أدونيس"، هو بعيد عن قوانين القدماء وهو جائز لأن الشاعر عبر من منظوره الخاص، حين جعل الصور خيالية. فقد وظف " أغاض " وجعلها صفة للتعزي، وهي في حقيقتها صفة للماء، وشتان ما بين التعزي والماء، وهنا كانت الصفة خارقة للمألوف إذ استعارها من الماء وجعلها للتعزي، منزاحا بذلك عن الأصل الحقيقي للصفة.

وأيضا جعل هواه يخوض في بحر التعزي بقوله " المزبد " فالإزباد هي صفة للبحر، فقد عدَل عن المعاني الأصلية، ووظف كلمات بتركيب جديد ومغاير، مما خلق معنى جديد، وصورة تعكس ما في نفس الشاعر بشكل غير مألوف، إذ كان " يمرح بين حدائق معانيه التي استحدثها بنفسه أو أخذ بعضا منها من غيره فحسن فيها وأعاد صوغها وأضاف إليها شيئا جديدا " [4]؛ فقد قام بابتداع معان جديدة أو أنه أخذ من غيره وزاد عليه فحسنه وجَوَد صياغته، مما جعله من صنعه ونُسب إليه.

أما عن رأي " الآمدي" فنجده يقول عن ألفاظ هذا البيت أنها في غاية " التعقيد والاستكراه مع أنه قال ((أفاض)) و((أغاض)) و((خاض)) [وهي] ألفاظ أوقعها في غير مواقعها، وأفعال غير لائقة بفاعلها، وإنْ كانت مستعارة " [5]؛ فكون الألفاظ في غير

---

[1] الآمدي: الموازنة، ج1، ص294،295.

[2] عمر فروخ: أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله، ص78.

[3] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج1، ص257.

[4] مصطفى الشكعة: الشعر والشعراء في العصر العباسي، ص655.

[5] الآمدي: الموازنة، ج1، ص296.

مواضعها فهي من جهة النقد القديم مما يهجن الشعر، ويَحيد به عن معناه الأصلي، مما يجعله غير مفهوم حتى وإن كانت الألفاظ واضحة ومفهومة.

فالخروج باللفظ عن موضعه الأصلي يجعل استعماله قبيحا، والصورة تكون هجينة، وبهذا كان الشاعر " يبعد عن القدماء في ذلك بعدا كثيرا " [1]، فقد خالف القدماء وسار على غير طريقهم مبتدعا لنفسه منحى جديد يسير فيه، وهذا كان سبب ما أُخِذ عليه، لأن المراد عند من سبقوه هو ذلك " الذي يدل بعضه على بعض، ويأخذ بعضه برقاب بعض، وإذا أنشدت صدر البيت علمت ما يأتي في عجزه، فالشعر الجيد . أو أكثره . على هذا مبني " [2]؛ فالكلام قديما كان يرتبط بعضه ببعض، ويلتحم بما يتلاءم مع بعضه ليعطي لنا صورة أو معنى مفهوم وواضح بعيدا عن الغموض والضبابية.

وهذا الغموض في المعاني والصور غالبا ما يكون " مبعثه في كثير من الأحيان، عدم وجود علامة واضحة بين المشبه والمشبه به " [3] في الصورة الواردة؛ فتلك العلاقة هي التي توضح لنا المعنى، وتزيل عنه ظلمة الغموض، بحيث تُصيِره إلى معنى مفهوم وواضح.

فالجمال هنا يظهر من خلال " الكمال والتناسب والوضوح " [4] بين الألفاظ، والجمال والمعاني التي نريد إيصالها للمتلقي دون قصور أو نقص، فقد لا " يتيسر جلاء هذا النقص، إلا بعد تمحيص وإمعان نظر " [5]؛ أي لا يمكن تغطيته إلا بإجهاد المتلقي لفكره، والذي ربما يَمَله دون الوصول إلى كنهه.

وفي قول " حبيب " أيضا:

من الهيف لو أنَ الخلاخلَ صُيِرت لها وُشحا جالَت عليها الخلاخلُ [6]

من جهة " أدونيس "، نجد هذا البيت يحتوي صورة جمالية خيالية بغاية البراعة والدقة في التصوير، ووصف الخصر بالدقة الشديدة، حتى جعل الخلاخل في خصر هذه

---

[1] مصطفى عبد الرحمان إبراهيم: في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص152.

[2] الآمدي: الموازنة، ج1، ص299.

[3] عثمان موافي: في نظرية الأدب، ج1، ص155.

[4] عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص53.

[5] محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص09.

[6] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج2، ص55.

الموصوفة واسعا مثل الوشاح، والمعروف أنَ الخلاخل تكون ضيقة لتتناسب مع مقاس الساعد أو العضد، وهما أرق الأجزاء في الجسد بعد الأصابع, فقد جاء " أبو تمام" بصورة في غاية الحُسن ودقة التصوير حين جعل خصر هذه الموصوفة خصرا خيالية، فمن غير الممكن أن تتحقق للمرأة خصر بهذه الدقة، لكن الشاعر هنا جعلها تبدو وكأنها حقيقية، من خلال الصورة المرسومة في شعره والتي تجاوَز بها الواقع ليعطينا صورا من خياله.

أما " الآمدي "، فقد علق على هذا الوصف بقوله أنه " ضد ما نطقت به العرب، وهو من أقبح ما وصف به النساء "[1]؛ فالعرب لم تَقُل بهذا الوصف، لأنه يخالف قواعدها وعمود شعرها، فالألفاظ والأوصاف هنا في غير مكانها، فحسب عمود الشعر فإنَ دقة الخصر لا تكون لهذه الدرجة " لأنه لا يجوز أن يكون الخلخال (...) وشاحا جائلا على جسدها (...) فيستبطن الصدر والبطن وينصَب جانبه الآخر على الظهر (...) فغير جائز [وصفه بالخصر والضعف، بل الواجب] أن يوصف بالسعة والطول ليدل على تمام المرأة وطولها"[2]، فمن وجهة نظر " الآمدي " نجد أنَ " أبا تمام" يخالف عمود الشعر، فالكلام في غير موضعه، لأنه لا يجوز أن نعطي صفة شيء لآخر يتضاد معه، فالوشاح يوصف بالاتساع، وهو فضفاض. في حين أنَ الخلخال ضيق، ويعَض على الساعد أو العضد.

وفي قوله يمدح " أبا العباس، نصر بن منصور بن بسام":

سأحمَد نصرًا ما حييتُ، وإنني لأعلَمُ أنْ قد جلَ نصر عن الحمدِ[3]

من ناحية الصناعة والتكلف نجده متكلفا، فهو يحمد نصرا، والحمد لا يكون إلا لله تعالى وحده، وربما قصد إلى حمد الله باعتباره هو سبب النصر في قوله " نصرًا "، فلولاه لما تحقق له النصر كنتيجة للحرب والمعارك، فالعلاقة في الصورة مسببيه، فهو هنا يخرج عن العادة والمعتاد المألوف، ليخلق علاقة بين النصر وسببه.

ونجد " الآمدي " وهو الناقد المحافظ يخطِئه، لأنه حمد ممدوحا، لا يختص بالمدح ويورِد أنَ " للعرب في ذكر الحمد ما هو كثير في كلامها وأشعارها، ما فيهم مَن رَفَع أحدًا

[1] الآمدي: الموازنة، ج1، ص147.

[2] المصدر نفسه، ج1، ص148،147.

[3] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج1، ص268.

عن أن يُحمد ولا من استقل الحمد للممدوح "[1]، فالعرب مدحت لكنها لم تحمد ممدوحيها، ولا قَصَرت الحمد وجعلته من شيمه.

وفي قوله:

لا تسقني ماء الملام فإنني صبٌ قد استعذبتُ ماءَ بكائي[2]

من جهة النقد الجديد نرى أنَ " أبا تمام " قد استعار للملام ماءً على سبيل المجاز، وكأن الملام شيء مادي موجود في الطبيعة، وله ماء ينسكب منه كالنهر أو البحر مثلا، وهذا الماء يسقي الناس، كما يصف في عَجُز البيت، ماء الدموع بأنه ماء عذب لصفائه ونقاوته على الرغم من ملوحته فهو عذب، ويفضله على ماء الملام الذي يرفض أن يُسقى منه، وهذا التعبير مقبول على سبيل المجاز.

كما يقبله " الآمدي" لأنه يرى بأن " أبا تمام" جعل " للملام ماءً ليقابل ماء بماء وإن لم يكن للملام ماء على الحقيقة "[3]، حتى تستقيم له الصورة ويتضح المعنى للمتلقي، " وكان الملام مما يستعمل فيه التجرع على الاستعارة. جعل له ماء على الاستعارة. ومثل هذا كثير موجود "[4]؛ وهذا يُبين لنا لماذا تقبل " الآمدي" هذا التعبير، فلو أنه لم يكن شائعا في زمنه لما تقبله.

[1] الآمدي: الموازنة، ج1، ص207.

[2] الخطيب التبريزي: مصدر سابق، ج1، ص24.

[3] المصدر السابق، ج1، ص277.

[4] المصدر نفسه، ج1، ص278.

الخاتمة

بعد اطلاعنا على شعر " أبي تمام" وما جاء فيه من جديد، وكذا دراستنا لآراء بعض النقاد الذين تناولوا شعره. توصلنا لمجموعة من النتائج نوردها فيما يأتي:

- ✓ اختلفت الآراء النقدية حول شعر " أبي تمام" بين معارض ومناصر بين طائفتي القدامى والمحدثين، وكذا بين نقاد الطائفة الواحدة.
- ✓ جاء شعر " أبي تمام" مخالفا للشعر القديم في مضمونه خاصة وأنه يجهد عقله ويغوص في اللغة ليولد معان جديدة، حتى وصفه النقاد القدامى بالغموض والإغراب.
- ✓ إن بعد صوره عن الحقيقة جعلت شعره غير محبذ، لأنه خالف القوانين القديمة والتي قالت بالبساطة والوضوح.
- ✓ اعتماده على الخيال جعله يُوَلد صورا جديدة وغير مفهومة بعيدة عن الواقع العيني.
- ✓ " الآمدي" يرفض شعر " أبي تمام" لكون لغته لغة غامضة ومبهمة، حيث كان يعمد إلى حوشي الكلام، ومستكره الألفاظ ويوظفها في شعره طلبا للإغراب وأيضا لتمييز شعره عن شعر غيره.
- ✓ كما يرفض إفراطه وإسرافه في البيان والبديع الذي جاء مخالفا لما عُرف قديما مما جعل شعره غامضا، فصوره . استعاراته وتشبيهاته . كانت غريبة وبعيدة عن المألوف.
- ✓ رفض إصراره على توليد المعاني والألفاظ الذي أدى به إلى الخروج عن عمود الشعر القديم، وهو ما جعل النقاد المحافظين يثورون ضده ويستكرهون شعره.
- ✓ غلبة التكلف على شعر " أبي تمام" يرفضها " الآمدي"، لأن الشِعر القديم كان يُنظَم عن طبع وسليقة، لكن الشاعر هنا خالف معيار الطبع، وجاء بمعيار جديد وقد تكلف وتصنع لدرجة أنه أفرط في ذلك مما أدى به إلى الغموض.
- ✓ أما " أدونيس" فنجد رأيه يخالف رأي " الآمدي" ويتعارض معه تماما، فنجده يعتد بالغموض والإبهام الذي جاء في شعر " أبي تمام" ويعده دليلا على عبقريته، وتمكنه في الشعر.

- ✓ كما كان يحتفي بالمعاني العميقة والضاربة في عمق الخيال، والتي تحتم على المتلقي التركيز وإعمال العقل وإجهاد الفكر لاستجلاء المعنى والكشف عنه، وهو الأمر الذي خلق عنصر الشعرية في شعره.
- ✓ كما نجده يحبذ عناصر البيان التي جاءت بشكل مكثف عند الشاعر، وهو ما أسهم في إضفاء لمسة جمالية على شعره، وبها خالف شعراء عصره.
- ✓ كما اعتد بخيال الشاعر الذي وظفه، بحيث أعطاه صورا جديدة ومعان مبتكرة اختلفت عما جاء به المتقدمون الذين اعتمدوا على الطبع وتصوير الأحداث الواقعية.
- ✓ واستحسن " أدونيس" توظيف " أبي تمام" لثقافته الواسعة وعَدَها سببا من الأسباب التي ميزت شعره خاصة حين مزج بين الواقع، وما وراء الواقع في صور خيالية كشفت عن علمه الواسع بمذاهب العلماء والشعراء في مختلف العصور.
- ✓ يرى " أدونيس" بأن شعرية " أبي تمام" برزت بشكل واضح وجلي في قصائده، حيث دلت عليها الصور الجديدة والمبتكرة، التي خالفت الصور القديمة. وهو ما جعل " أبا تمام" يتميز عن غيره ويقفز بالشعر عاليا.
- ✓ ثم إن شعر " أبي تمام" مَثل في رأي الناقد " أدونيس" ولادة جديدة للشعر انتشلته من عالم المحاكاة والتقليد، وانتقلت به إلى عالم الخيال والتجديد بعيدا عن البساطة والواقعية.
- ✓ وقد مثلت الإنزياحات عند " أبي تمام" نقلة نوعية في الشعر، سواء من جهة الألفاظ أو من جهة الصور، حيث أصبح الشاعر يعبر بألفاظ عادية ومألوفة عن معان خيالية ومبهمة ، وهذا ما استحسنه " أدونيس" وقاده إلى مناصرة الشاعر والدفاع عنه.
- ✓ ونرى أن " الآمدي" حين نقد " أبا تمام" كان خاضعا لمجموعة من المعايير التي مثلت أساس الشعر وقاعدته، ولهذا كان نقده له سلبيا، وما رَفضُه لشعر " أبي تمام" إلا من جراء تلك القوانين القديمة والتي خالفها الشاعر، وخرج عنها بابتكاره لأسس جديدة حكمت شعره ووجهته.

- ✓ أما " أدونيس" فقد كان نقده للشاعر حرا وبعيدا عن كل تلك المعايير، فقد حبَذ فيه ذلك العزم الذي جعله يخالف القديم ليبدع شيئا جديدا يتماشى مع العصر ويتوافق معه، من خلال اعتماده على الخيال الذي أخرج الشعر من حيز التقليد إلى عالم التجديد والإبداع بعيدا عن كل الرتابة التي ميزت الشعر قديما، وكادت تقضي عليه.

الملخص

الملخص بالعربية

تناولنا في بحثنا هذا دراسة حول شعر " أبي تمام" وما جاء فيه من تجديد فتح الباب أمام الشعر العربي على مصراعيه، ليلج عالما ثانيا خياليا بعيدا عن الاتباعية التي سيطرت عليه. فقد مَثَّلَ شعره نهاية مرحلة سابقة، وبداية أخرى غيرت مجرى التأليف الفني في مجال الأدب عموما والشعر خصوصا.

وقد سعينا في هذا البحث إلى توضيح مفهوم الشعرية وعمود الشعر لدى كل من "الآمدي"، " القاضي الجرجاني" و" المرزوقي". وأيضا وضحنا مفهوم الشعرية لدى المحدثين، كما أوردنا بعض الآراء النقدية عند جماعة من النقاد القدامى والمحدثين، وفي الأخير قارنا بين نظرة " الآمدي" و" أدونيس" إلى شعر " أبي تمام" وما كان رأيهما في شعريته. وتوصلنا في الختام إلى جملة من النتائج التي استخلصناها من هذه الدراسة وجعلناها خاتمة البحث.

الملخص بالفرنسية

Nous avons aborde dans cet expose une étude sur la poésie de « Abou Temam » et ce qui est renouvelé dans son contenu qui a ouvert les portes devant la poésie arabe pour atteindre un second monde imaginaire loin de tout dépendance dominante.

Sa poésie a représente la fin d'une époque et le commencement d'une nouvelle époque qui a changée le style d'écriture généralement dans le domaine littéraire et la poésie en particulier.

Nous avons essaye d'expliquer la poésie et le mers poétique chez « El amidi » et « El Kadi el djerdjani » ainsi que chez « El merzouki » nous avons explique le sens de la poésie chez les modernistes et nous avons cite quelque points de vue critique chez les anciens et les modernistes et nous avons fait une comparaison entre le point de vue « El amidi » et celui de « Adounis » sur la poésie de « Abi Temam » enfin de compte, nous sommes arrives aux résultats tires a partir de cette étude que nous avions utilisée comme conclusion de l'expose.

المصادر والمراجع

01 المصادر:

- أدونيس:

1 الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، ج 01، الأصول، دار الساقي، الإسكندرية، ط07، 1994.

2 الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، ج 40، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الثقافي، دار الساقي، الإسكندرية، د. ط، د. ت.

3 الشعرية العربية: دار الآداب، بيروت، ط02، 1994.

- أبو الحسن بن بشر الآمدي:

4 الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج 01، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط04، 2009.

5 الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج 02، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط04, د. ت.

6 الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج03، تح: عبد الله حمد محارب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط01، 1990.

- الخطيب التبريزي:

7 شرح ديوان أبي تمام، ج01، دار الكتاب العربي، بيروت، ط02، 1994.

8 شرح ديوان أبي تمام، ج02، دار الكتاب العربي، بيروت، ط02، 1994.

02 المراجع:

1 أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، د. ط، د. ت.

2 إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، مطبعة هومة، الجزائر، د. ط،1964.

3 أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر، مصر، د. ط، 1996.

4 أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، للمدارس الثانوية والعليا، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، د. ط، د. ت.

5 -أحمد علي الفلاحي: دراسات في النص الشعري العباسي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، د. ط، 1990.

6 -ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ط01، 1983.

7 -أمجد زيان: صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، 2000.

8 -امرؤ القيس: ديوان امرؤ القيس، شرح: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط02، 2004.

9 -أمينة بيطار: تاريخ العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، د. ط، د. ط.

10 -أنيس المقدسي: أمراء الشعر في العصر العباسي،دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط10، 1989.

11 -إيف بونفوا: الأعمال الشعرية الكاملة، تر: أدونيس، دار الرشيد، الجمهورية العراقية، د. ط، 1981.

12 -إيفالد فاجنر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي، الشعر العربي القديم، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2008.

13 -بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، د. ط، 1994.

14 -بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط 01، 2006.

- أبو بكر محمد بن يحي الصولي:

15 -أخبار أبي تمام، تح: عساكر عبده عزام، المكتب التجاري للطبع والنشر، بيروت، د. ط، د. ت.

16 -أخبار البحتري، تح: صالح الأشتر، دار الفكر، دمشق، ط02، 1964.

17 -تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط02. 1990.

18 -جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، ط05، 1995.

- **جون كوهين:**

19 -بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ع 03، القاهرة، مصر، 17 أكتوبر1990.

20 -النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، د. ط، د. ت.

21 -حبيب بن أوس الطائي: ديوان أبي تمام، ج 01، تح: محي الدين صبيحي، دار الأبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط01. 2009.

22 -حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2003.

23 -حسن البنداري: الصنعة الفنية في التراث النقدي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط01، 2000.

24 -حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 1994.

25 -حسين الواد: اللغة العربية في ديوان أبي تمام، دار العرب الإسلامي، بيروت، ط01، 2005.

26 -حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب القديم، دار الجيل، بيروت، ط01، 1986.

27 -خيرة حمرة العين: شعرية الإنزياح، دراسة في جمال العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط01، 2011.

28 -ديفيد صامويل مرجليوث: أصول الشعر العربي، تر: إبراهيم عوض، دار الفردوس للطباعة، مصر، د ط، 2006.

29 -رشيد شعلال: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، بحث في تجليات الإيقاع تركيبا ودلالة وجمالا، عالم الكتب الحديثة، أربد، الأردن، ط01، 2011.

30 -رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1988.

31 -سعيد حسن بحيري: إسهامات أساسية في العلاقة بين النص والنحو والدلالة، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2008.

32 -السيد فضل: تراثنا النقدي، دراسة في كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، د. ط، د. ت.

- **شوقي ضيف:**

33 -الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط01، د. ت.

34 -تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة، ط 16، 1966.

35 -صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع164، يناير 1978.

36 -طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، الفيصلية، مكة المكرمة، د. ط، 2004.

37 -طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، مطبعة المعارف، القاهرة، ط02، 1989.

38 -عامر عبد الله الثبيتي: المآخذ على فصاحة الشعر إلى نهاية القرن الرابع الهجري، عمادة البحث العلمي، المملكة العربية السعودية، ط01، 2007.

- **عبد الحكيم راضي:**

39 -النقد العربي وشعر المحدثين في العصر العباسي، محاولة لقراءة جديدة، دار الشايب للنشر، مصر، ط01، 1993.

40 -ظاهرة الخلط في التراث البلاغي والنقدي بين المعنى الأدبي والمعنى الاجتماعي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط02، 2006.

41 -عثمان موافي: من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي، في نظرية للأدب القديم، ج1، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط03، 2000.

42 -عبد الفتاح الديدي، الخيال الحركي في النقد الأدبي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د. ط، 1990.

43 -عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط04، 1998.

44 -أبو عبد الله محمد بن موسى المرزباني: الموشح، في مآخذ العلماء على الشعراء، تح: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 1955.

45 -العربي حسن درويش: الشعراء المحدثون في العصر العباسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د. ط، 1989.

46 -عروة عمر: الشعر العباسي وأبرز اتجاهاته وأعلامه, دروس، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د. ط، د. ت.

47 -عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي،عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، د. ط، 1992.

48 -عصام قصيحي: أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، حلب، د. ط، 1996.

49 -أبو علي أحمد بن الحسن المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط01، 1991.

50 -عمر فروخ: أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله، دار الكتب، بيروت، د. ط، 1991.

51 -كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ط01، 1947.

52 -أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د. ط، د. ت.

53 -فضل بن عمار العماري: الشعر والغناء، في ضوء نظرية الرواية الشفوية، مكتبة التوبة، الرياض، المملكة العربية السعودية، د. ط، د. ت.

54 -أبو فهر محمود محمد شاكر: قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام، مطبعة المدني، مصر، ط01، 1997.

55 -القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية ، صيدا، بيروت، د. ط، 2006.

56 -محمد إبراهيم أبو منة: دراسات في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط 02، د. ت.

57 -محمد إبراهيم الضبع،قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ع 138، سبتمبر 2003.

58 -محمد بنيس: الحق في الشعر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،المغرب، ط 01، 2007.

59 -"محمد بركات" حمدي أبو علي: دراسات في الأدب، دار وائل للنشر، عمان، الأردن، ط01، 1999.

60 -محمد زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي والبلاغة، حتى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر ،د. ط، د. ت.

61 -محمد صابر عبيد:مرايا التخييل الشعري، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2012.

62 -محمد كريم الكواز: البلاغة والنقد، المصطلح والنشأة والتأسيس، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

63 -محمد عبد العزيز الكفراوي: الشعر العربي بين الجمود والتطور، نهضة مصر، مصر، د. ط، د. ت.

64 -محمد عبد الغني المصري: نظرية عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في النقد الأدبي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 1987.

65 -محمد عبد المنعم خفاجي: الآداب العربية في العصر العباسي الأول، دار الجيل، بيروت، ط01، 1992.

66 -محمد علي سلطاني: النقد الأدبي في القرن الثامن الهجري بين الصفدي ومعاصريه، منشورات دار الحكمة، دمشق، د. ط، 1974،

67 -محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج من مذاهب الشعر ونقده، نهضة مصر مصر، د. ط، د. ت.

68 -محمود ابراهيم الضبع: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ع138، سبتمبر2003.

69 مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د. ط، 2013.

70 مصطفى الشكعة: الشعر والشعراء في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط01، 1979.

71 مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، ج 01، مكتبة الإيمان، المنصورة، د. ط، د. ت.

72 مصطفى عبد الرحمان إبراهيم: في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة، القاهرة، د. ط، 1998.

73 مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، درا الأندلس، بيروت، لبنان، د. ط، د. ت.

- ابن المعتز:

74 البديع، نشر: أغناطيوس كراتشوفسكي، دار الحكمة، دمشق، د. ط، د. ت.

75 طبقات الشعراء، تح: عبد الستار فراج، دار المعارف، مصر، ط02، د. ت.

76 نجيب محمد البهيتي: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، د. ط، 1950.

77 نذير حمدان: الظاهرة الجمالية في القرآن الكريم، دار المنارة، جدة، السعودية، ط01، 1991.

78 هند حسين طه: النظرية النقدية عند العرب، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، د. ط، 1981.

79 وليد قصاب: التراث النقدي والبلاغي عند المعتزلة حتى نهاية القرن السادس الهجري، دار الثقافة، الدوحة، قطر، د. ط، 1985.

80 وهيب طنوس: نظام التصوير الفني في الأدب العربي، من القرن الأول إلى القرن السادس الهجريين ومن القرن السابع إلى القرن الثاني عشر الميلاديين، منشورات جامعة حلب، سوريا، د. ط، 1993.

81 يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح، في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط01، 2008.

03 الرسائل الجامعية:

1 بلعريبي العايب: جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد، إشراف: د/ معمر حجيج، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر.2008، 2009.

2 حسين لفتة حافظ الزيادي: المعنى في النقد العربي القديم حتى نهاية القرن السابع الهجري،إشراف: د/ حاكم حبيب الكريطي، دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الكوفة، العراق، 2007.

3 سعيد مصلح السريحي: شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد، إشراف: أ،د/ لطفي عبد البديع، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى،المملكة العربية السعودية، 1402.

4 فاطمة سعيد أحمد حمدان: مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، إشراف: أ،د/ عبد الكريم حسان عمر، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1989.

5 فحام توفيق: الشعرية العربية عند النقاد والدارسين المغاربة، إشراف: د/ معمر حجيج، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2008، 2009.

6 لمياء دحماني: صناعة النص في الشعرية العربية، إشراف: أ/ بوجمعة شتوان، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2011، 2012.

7 محمود بن محمد بن منصور الصميلي: النقد في القرن الأول الهجري، بيئاته واتجاهاته وقضاياه، إشراف: أ،د/ عبد الكريم حسان عمر، رسالة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1994.

8 ميادة كامل اسبر: شعر أبي تمام في ضوء نظرية شعرية، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة البعث، سوريا، 2009.

9 نادية بوذراع: الحداثة في الشعرية العربية المعاصرة بين الشعراء والنقاد، عبد الوهاب البياتي ومحي الدين صبحي أنموذجا، إشراف: د/ علي خذري، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2007،2008.

04 المجلات والموسوعات:

1 مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، كلية التربية للبنات، جامعة الموصل، مج 09، ع02، 2009/06/13، العراق.

2 مجلة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، ع09، 2004، البحرين.

3 مجلة جامعة دمشق، الجامعة الهاشمية، مج23، ع01، 2007، الأردن.

4 مجلة حوليات التراث، ع02، 2004، جامعة مستغانم، الجزائر.

5 مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، والفنون والآداب، ع164، يناير 1978، الكويت.

6 مجلة العرب، السبت 28 أكتوبر 2006، مصر.

7 الموسوعة الصغيرة، سلسلة ثقافية نصف شهرية تتناول مختلف العلوم والفنون والآداب، دار الحرية للطباعة، ع47، 01 أيلول 1979، بغداد.

05 الجرائد:

1 محمود فاخوري: " عمود الشعر في التراث العربي" منتدى تاروت الثقافي، جريدة الأسبوع الأدبي، ع835، 2002/11/30.

الفهرس

مقدمة.....أ – ج

الفصل الأول: مفاهيم الشعرية العربية القديمة

الشعرية القديمة.....05

1/ شعرية عمود الشعر عند القاضي الجرجاني.....06

2/ شعرية عمود الشعر عند المرزوقي.....08

3/ شعرية عمود الشعر عند الآمدي.....12

أ/ حلاوة اللفظ.....13

ب/ حسن التخلص.....14

ج/ مواضع الكلم.....15

د/ صحة العبارة.....16

هـ/ قرب المأتى.....17

و/انكشاف المعاني.....19

4/ موقف الآمدي من شعر أبي تمام.....20

1/4 . موقف الآمدي من لغة أبي تمام.....20

أ/ موقفه من الألفاظ.....20

ب/ موقفه من المعاني.....22

2/4 . موقف الآمدي من صور أبي تمام.....25

3/4 . موقف الآمدي من بديع أبي تمام.....28

أ/ ما استكره في شعر أبي تمام من الجناس.....28

ب/ ما استكره للطائي من الطباق.....29

4/4 . موقف الآمدي من أوزان أبي تمام.....30

الفصل الثاني: مفاهيم الشعرية الحديثة

الشعرية الحديثة.....35

1/ تودوروف T.Todorove.....35

2/ جون كوهين J .Kohen.....38

3/ أدونيس " علي أحمد سعيد".....41

الفصل الثالث: نقاد أبي تمام والدراسة المقارنة

1/ أبو تمام و النقاد.....55
1/1 النقاد القدامى.....55
أ . الصولي.....55
ب . ابن المعتز.....57
ج . المرزباني.....60
2/1 النقاد المحدثون.....65
أ . شوقي ضيف.....65
ب . عمر فروخ.....70
ج . أنيس المقدسي.....75
2/ الدراسة النقدية المقارنة (الموازنة).....80
الخاتمة.....93
الملخص.....97
المصادر والمراجع.....99
الفهرس.....109