تجليات الحداثة في شعر أبي تمام

أ. د. حمود يونس(*)

يُعَدُّ أبو تمام حبيبُ بن أوسٍ الطائيُّ (٢٣١هـ) واحدًا من أبرز الشعراء المجدّدين في العصر العباسي، ومن أكثر الشعراء الذين تناولهم النقاد والعلماء والرواة بالنقد والدرس والبحث، فقد حظي شعره بدراسات كثيرة قلَّ أن حظي بها شعر شاعر آخر، وأُلّفت حول شعره مؤلّفات كثيرة، ودارت حوله خصومات مختلفة، وانقسم دارسو شعره إلى **فريقين**: **أولهما** يراه شاعرًا متميزًا، تفوّق على شعراء عصره، وأتى في شعره بمعانٍ جديدة، وأساليبَ مستحدثةٍ، وصور فنية لم يألفها الشعراء قبله، وغير ذلك من جديده ومستحدثاته؛ مما لم تعرفه أشعار السابقين، ولم تألفه طرائقهم، وتعرفه أساليبهم؛ وثانيهما فريق يُنكر شعره جملة وتفصيلًا، ويرى أنه لا يستحق أن يكون شعرًا، لأنه خرج فيه على عمود الشعر عند العرب، وخالف طرائق العرب المعهودة في نظم الشعر.

ومهما يكن من أمر هذا الخلاف حول الشاعر وحول شعره، فإنه لا

(*) أستاذ النقد القديم في قسم اللغة العربية – جامعة دمشق.

ورد إلى مجلة المجمع بتاريخ ١١/ ٢/ ٢٠٢٥م.

يمكن أن يُنكِر أحدٌ أثرَهُ الواضح في الحركة الشعرية في العصر العباسي وما تلاه من عصور أدبية إلى يومنا هذا، ولا يستطيع دارس لا في القديم ولا في الحديث أن ينكر التجديد الذي أحدثه في شعره، وجملة التغييرات التي نجدها في قصيدته التي طالت بنيةَ القصيدة ولغتها وأسلوبها ونحو ذلك، مما كان له أَثرٌ واضح في تطور الحركة الشعرية عمومًا، سواءٌ أكان مع هذا التجديد في شكله ومضمونه، أم كان رافضًا له.

والحداثة في شعر أبي تمام متنوعة الملامح، غزيرة الموضوعات، متعددة الاتجاهات، ومن هنا ليس في الإمكان أن يُغطّيَ بحث موجز ومختصر كهذا البحث، آفاق التجديد عند أبي تمام، ويَستوفيَ ملامح هذا التجديد وأشكاله المختلفة، ولهذا السبب كان لابد من الاختيار، ولا مناص من الانتقاء، ومن ثَمَّ الوقوف على بعض ملامح الحداثة في شعره، لا عليها كلها، ومن هنا فقد آثرت الحديث عن ثلاثة عناوين، لعلها تشكل الموضوعات الأبرز في الحداثة الشعرية في شعر الرجل، بعد أن أقف على مفهوم الحداثة وتعريفها لغة واصطلاحًا، وهي: **الإغراب في المعنى، والإسراف في استخدام البديع، والتجديد في بنية الاستعارة.**

أولًا – مفهوم الحداثة:

الحداثة مفهوم نسبيّ يختلف من زمن إلى زمن، ويتباين من عصر إلى عصر، وهو مفهوم يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالزمن من جهة، وبشكل الأدب ومضمونه من جهة أخرى. وانطلاقًا من هذا المفهوم يمكننا أن نرصد ملامح الحداثة في أشعار الشعراء، وكتابات الكتّاب، ونتاجات الأدباء، ومن إليهم ممّن تتضح لديهم ملامح الحداثة في إبداعاتهم، وتتجلى صور التجديد في

نتاجاتهم، بغض النظر عن الزمن الذي ينتمون إليه، أو العصر الـذي يعيشـون فيه. والحداثة بهذا المفهوم أيضًا لا تقتصر على ما كُتب أو أُلّف أو دُوِّن فيما يُعرف بالعصر الحديث، ضمن تسلسل العصور الأدبية المعروفة، وإنما هـي في كل العصور قديمها وحديثها، ففي كل عصر أدبي يمكن أن نقع علـى مـا هو (كلاسيكي) تقليدي، يحافظ فيه منتجوه علـى تقاليـد العصـر الأدبيـة، أو الموروث السابق لذلك العصر، فيترسَّمون خطاه، ويتّبعون طرائقه، ويقتفـون مذاهبه، ويحافظون على أشكاله، ويلتزمون أساليبه، فلا يخرجون عليها، ولا يغادرونها إلى غيرهـا، وفـي مقابـل هـؤلاء نجـد فريقًـا آخـر خـرج رجالاتـه وأعلامه علـى المـوروث السـابق، وتمـرّدوا علـى أشـكاله، وبـاينوا أسـاليبه وطرائقه، واستحدثوا أشياءَ جديدة لم يكن للسابقين عهد بها من قبل.

ولست أريد أن يُفهم من هذا الكلام، ولا ينبغي أن يُفهم منه، أن الحداثة منبَتَّةٌ عن القديم، ومنقطعة عن الموروث السـابق انقطاعًـا كـاملًا، لا، فلـيس هذا ما أريده، وليس هذا هو واقـع الحـال فـي أدبنـا شـعره ونثـره منـذ أقـدم العصور حتى يومنا هذا، وإلى يوم يبعثون؛ فالأدب فـي كـل عصـر وأوان، لا يمكن أن يكون منفصلًا انفصالًا تامًّا عن المراحل التي سبقته، بل هـو حلقـة في سلسلة حلقات، تمتد مـن جـذور الماضـي، وصـولًا إلـى تأسـيس رؤيـة جديدة في الحاضر، ومن ثَمّ تتجاوز إلى بنـاء أفـق حـديث يتطلـع نحـو بنـاء المستقبل بروح جديدة، وعقلية منفتحة، تتجاوز سلبيات القديم، وتطور بُنـاه الفكرية والثقافية واللغوية، فالأديب يفيد من تجارب سابقيه، ثم يضيف إليها ما تحصّل له وما أفاده، مؤسسًا بذلك لمن سيأتي بعده؛ ولكن الذي يختلـف بين أديب وآخر هو مقدار ما يمكن أن نسمّيَه بالأصـالة والتجديـد عنـد هـذا

الأديب أو ذاك، فثمة أديب يكون وفيًّا لطرائق القدماء، محافظًا عليها، فلا يبرحها إلى طرائق جديدة، وأنماط حديثة، وثمة أديب آخر نجده يطمع في التجديد، ويسعى إليه بكل ما أوتي من موهبة، وبكل ما أعطي من طاقة، فيجمع في نتاجه بين أصول قديمة، وأساليبَ حديثة.

وقد ذهب أدونيس إلى قريب من هذا عندما رأى أن الحداثة لا تعني تجاوز الماضي بكلّيّتِه، بل تعني «تجاوزًا لأشكاله ومواقفه ومفهوماته وقيمه التي نشأت كتعبير تاريخي عن الحالات والأوضاع التاريخية والإنسانية الماضية، والتي يتوجّب اليوم أن يزول فعلها لزوال الظروف التي كانت سببًا في نشوئها»[(١)].

ونسبية الزمن تعني أنه لا يوجد قديم مطلقًا، أو محدث أبدًا، فالقديم كان في زمنه حديثًا، والحديث سيغدو بعد زمن قديمًا، وهذا ما أكَّده ابن قتيبة في مقدمة كتابه «الشعر والشعراء» عندما تحدث عن رأيه في قضية الخصومة بين القدماء والمحدثين، مبينًا أنه لا يمكن الاعتماد على مقياس الزمن وحده لتقييم الأدب، لأن الزمن متغير ونسبي، ولا بد من وجود مقاييسَ أخرى أكثرُ دقة، وأكثر موضوعية، ومن هنا رأى أن الجودة مثلًا لا تقتصر على الشعر القديم فقط، والرداءة لا تقتصر على الشعر المحدث فقط، بل الجودة والرداءة كلتاهما سمتان من سمات الشعر القديم والمحدث معًا، ففي الشعر القديم ما هو جيد ورديء، وفي الشعر المحدث ما هو جيد وما هو رديء أيضًا، مع الأخذ بالحسبان كمَّ الجيد والرديء في هذا وذاك. يقول ابن قتيبة: «ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن

(١) زمن الشعر: ٦٠.

دون زمن، ولا خصَّ به قومًا دون قوم، بل جعل ذلك مشتركًا مقسومًا بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثًا في عصره، وكلَّ شرفٍ خارجيةً في أوّله»[٢].

وأما ما يتعلق بالحداثة على صعيديِ الشكل والمضمون في تراثنا الأدبي القديم فيمكن أن نلمح الكثيرَ منَ الثورات الحداثية – إن صحت هذه التسمية – منذ العصر الجاهلي وما تلاه في العصور اللاحقة، فحركة الصعاليك مثلًا هي تمرُّد على الواقع الاجتماعي الذي كان سائدًا، وشعرهم هو تمثيل صادق لذلك التمرد من حيث شكله ومضمونه.

وفي شعر صدر الإسلام نجد تجديدًا واضحًا في بنية الشعر، وفي معانيه وفي شكله؛ إذِ اتّجه كثير من الشعر إلى حمل المضامين المستوحاة من جوهر الدين الإسلامي، وتحدث عن قضايا الناس مسلميهم ومشركيهم، وصوّر الأحداث المختلفة والمتسارعة التي كان يمر بها المجتمع العربي في تلك الفترة الانتقالية المهمة في تاريخ العرب والمسلمين، وكان كل ذلك بأشكال ابتعدت في كثير من الأحيان عن النمط التقليدي لشكل القصيدة الجاهلية.

واستمرت حركة التجديد في القصيدة العربية في العصور اللاحقة ولاسيما في العصر العباسي، على أيدي عدد من الشعراء الذين رأَوا أن الشعر مرآة تعبر عن الواقع، وتصوّر الحياة، وتعكس الظرف الحاليَّ، في قالب فنّي ينبغي أن يكون نتاج الحياة الجديدة، وفي لغة جديدة تحاكي العصر، وتمثل فكر المجتمع الجديد، ومن أبرز هؤلاء الشعراء: بشار بن برد، ومسلم بن الوليد، وأبو تمام، وأبو نواس، والمتنبي، وغيرهم كثير.

(٢) الشعر والشعراء: ٢٣. وانظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ١/ ٩٠.

ثانيًا - مصطلح الحداثة:

١ - الحداثة لغة:

«الحديثُ: نقيضُ القديم، ومُحْدَثاتُ الأُمور: ما ابتدَعَهُ أهلُ الأَهْواءِ من الأشياء التي كان السَّلفُ الصالحُ على غيرها، وفي الحديث: «إياكمْ ومُحْدَثاتِ الأمورِ»، جمع: مُحْدَثَةٍ بالفتح، وهي ما لم يكنْ معروفًا في كتابٍ، ولا سُنَّةٍ، ولا إجماعٍ... وقال ﷺ: «كل مُحْدَثَةٍ بِدْعةٌ، وكلُّ بدعةٍ ضلالةٌ...»، واسْتَحْدَثْتُ خبَرًا: أيْ وجَدْتُ خبَرًا جديدًا...»[٣].

فالحديث هو الجديد، وهو نقيض القديم، ودينيًّا هو الأمر المستحدَث الذي لم يعرفه السلف الصالح، ولم يكن معروفًا في كتاب ولا سنة ولا إجماع، ومن هنا كان المحدث بدعة، والبدعة ضلالة، وكأن في هذا الكلام ما يوحي برفض الأمر الحديث وإنكاره، وليس هذا هو المراد، فالمرفوض من المحدثات هو ما يخالف ما ورد في الكتاب، أو السنة، أو إجماع المسلمين، من الأحكام والتعاليم ونحو ذلك، وليس يعني هذا رفض أيِّ أمر مستحدث، وذلك لأن باب الاجتهاد مفتوح أمام أئمة المسلمين وفقهائهم فيما لم يرد فيه نص صريح في القرآن أو السنة النبوية.

٢ - الحداثة اصطلاحًا:

لم يعرف مصطلح الحداثة عند القدماء بهذه التسمية، فقد عرفوا

---

(٣) يرى بعضهم أن زمن الاحتجاج استمر إلى وفاة بشار بن برد (١٦٧هـ) الذي يُنظر إليه على أنه آخر القدماء وأول المحدثين، وبعضهم يمتد في ذلك إلى وفاة الشاعر إبراهيم بن هرمة المتوفى سنة (١٧٦هـ). انظر للاستزادة: دراسات في النقد العربي القديم - الجزء الثاني - : ١٨-١٩، الصراع بين القديم والجديد: ٤٧ وما بعدها، والخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم- تاريخها وقضاياها-: ١١ وما بعدها.

مصطلحات المحدَث والمولَّد والبديع، فكان هنالك الشعر المحدَث، والشعر المولَّد، على تداخل أحيانًا بين المصطلحين، فقد يطلق المحدث ويراد به المولد، وقد يطلق المولد ويراد به المحدث، على أن المدقق في استخدام المصطلحين إجرائيًّا يمكن أن ينتهي إلى أن الشعر المحدث هو ما كتبه الشعراء العرب في الفترة التي تلت فترة الاحتجاج، والتي تبدأ بعد النصف الثاني من القرن الثاني الهجري تقريبًا(٤)، في حين أن الشعر المولَّد هو ما كتبه الشعراء من غير العرب في الزمن نفسه(٥)، ومن هنا فإن كل مولَّد محدَث، وليس كل محدَث مولَّدًا، ويأتي الشعر القديم في مقابل الشعر المحدث وأحيانًا الشعر المولد(٦). و«كان المحدثون يُقرَنون بالقدماء في كتب ابن قتيبة، وابن المعتز، والصولي، وقدامة بن جعفر»(٧).

وأما استخدام القدماء لمصطلح (البديع) بمعنى الجديد أو الحديث فقد وجدناه يتكرر في بعض كتابات النقاد؛ ومن ذلك مثلًا ما أورده الآمدي في موازنته نقلًا عن «حذيفة بن محمد – وكان عالمًا بالشعر – أنه قال: أبو تمام يريد البديع فيخرج إلى المحال»(٨). فالبديع هنا بمعنى الجديد(٩)، وليس بمعنى البديع الذي كان يراد به علمُ البلاغة.

---

(٤) لسان العرب: مادة/ حدث.

(٥) ورد في: لسان العرب: مادة/ ولد: «رجل مُوَلَّدٌ: إذا كان عربيًّا غيرَ مَحْضٍ». وقال ابن جني: «المولدون يُستشهد بهم في المعاني، كما يُستشهد بالقدماء في الألفاظ». العمدة: ٢/ ٢٣٦.

(٦) انظر: دراسات في النقد العربي القديم – الجزء الثاني: ٣٥.

(٧) معجم مصطلحات النقد العربي القديم: ٣٥٨.

(٨) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ١/ ٢٠.

(٩) في (لسان العرب): مادة/ بدع: «البديعُ: المُحدثُ العجيب، وأبدَعْتُ الشيءَ: اخترعتُهُ لا على مثال...وحبلٌ بديع: جديد ...».

وفي تعليق للآمدي على معاني أبي تمام وإغرابه فيها نجده يقول: «ولكنه – يعني أبا تمام – يريد أن يبتدع – أي: أن يأتي بالبديع بمعنى الجديد – فيقع في الخطأ»(١٠). ونجده في موضع آخر يؤكد الأمر نفسه، ولكنه ينقله هنا عمّن أسماهم بالشيوخ، فيقول معلقًا على بعض معاني أبي تمام: «وهذا وأشباهه الذي قال الشيوخ فيه: إنه يريد البديع، فيخرج إلى المحال»(١١).

وأما في العصر الحديث فقد عرف مصطلح (الحداثة) وتعددت تعريفاته، وتنوعت، فمن ذلك تعريف أدونيس الذي يرى أنها «هي جوهريًّا رؤية تساؤل واحتجاج، تساؤل حول الممكن، واحتجاج على السائد»(١٢). ويتوسع التعريف أكثر في الموسوعة العربية فلا يقف عند حدود الأدب والنقد فقط، بل يتجاوز ذلك إلى ميدان الدينُ العمارة والمجتمع ونحو ذلك. يقول التعريف: «الحداثة مصطلح واسع يشير إلى مذاهبَ وآراءٍ وممارسات نقدية في الدين والأدب والمعمار والمجتمع، وتنطوي الحداثة في الغرب خاصة على رفض التقاليد، ومحاولة إلغاء الماضي، والبحث عن اتجاهات ورؤى جديدة تلغي الميتافيزيقا وتؤكد دور الفرد»(١٣).

ولعلنا نجتهد فنعرّف الحداثة بأنها هي: وعي للحاضر، ومحاولة للخروج على ما هو تقليدي أو كلاسيكي أو مألوف، وتجاوز للماضي بابتداع أشكال أدبية مختلفة، وتقديم رؤى جديدة، ومضامينَ مستحدثةٍ.

(١٠) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ١/ ١٤٧.

(١١) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ١/ ٢٢٩.

(١٢) فاتحة لنهاية القرن: ٣٤.

(١٣) الموسوعة العربية العالمية. النسخة الإلكترونية.

ثالثًا – تجليات الحداثة في شعر أبي تمام:

يعَدّ أبو تمام واحدًا من أبرز الشعراء المجددين في العصر العباسي، والأكثر إيغالًا في ميدان التجديد الشعري، بل الأكثر تطرُّفًا – إن صحت هذه التسمية – في حمل لواء الحداثة الشعرية، فقد خرج في كثير من شعره على بنية القصيدة العربية التقليدية في شكلها وفي مضمونها، وخالف العرب في طرائقهم التي كانوا يألفونها في نظم الشعر، وفي أساليبهم التي اعتادوها في بناء القصيدة، فأتى بأشياءَ كثيرة لم يكن لهم بها عهد، وابتدع تشكيلاتٍ لغويةً جديدة لم تكن معروفة أو شائعة لديهم، ولذلك نُظِر إليه على أنه الشاعر الأكثر خروجًا على عمود الشعر عند العرب، وهذا ما دفع بكثير من المتعصبين للشعر القديم، ولاسيما من الرواة اللغويين، إلى الوقوف ضدَّه، والحطّ من قيمة شعره، واسترذاله واستسقاطه، ورفضه أحيانًا جملةً وتفصيلًا. وهذا ما يتضح في قول لابن الأعرابي – وكان من المتزمتين والمتعصبين للشعر القديم – «إن كان هذا شعرًا، فكلام العرب باطل»(١٤).

أوّلًا– الإغراب في المعاني:

نعني بهذا غرابة المعاني، وغموضها ودقتها وميلها نحو شيء منَ الفلسفة، وجنوحها نحو شيء من الترميز، ومن ثَمَّ خروجها عما أَلِفه العرب في بناء معانيهم، ورسم أفكارهم؛ الأمر الذي جعل كثيرًا من متلقِّي شعره، ينفرون منها، ويقفون منها موقف الرافض لها، والمنكر إياها، وذلك لأنهم لم يستطيعوا فهمها، ولم يتمكنوا من فكِّ رموزها، والوقوف على المراد منها، وهذا ما بيّنه صاحب أبي تمام في الموازنة عندما تحدث عن سبب

(١٤) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ١/ ٢٢.

إعراض الناس عن شعر أبي تمام دون سواه، ومعاداته دون غيره، فقال:

«إنما أعرض عن شعر أبي تمام من لم يفهمه، لدقة معانيه، وقصور علمه عنه»(١٥). فهو يُرجع عدم فهم البعض شعر أبي تمام إلى **سببين**: **أولهما** يتعلق بالنص الشعري نفسه، فهو دقيق المعاني، و**الثاني** يتّصل بالمتلقيّ، الذي قصّر به علمه عن فهم هذا الشعر، وإدراك مراميه. وهذا صحيح، فالجهل بالشيء يؤدي في كثير من الأحيان إلى معاداته والوقوف في وجهه، وقد قيل في المثل قديمًا: «من جهل شيئًا عاداه». وهذا ما حصل فعلًا إذ ناصب كثير من اللغويين والرواة شعر أبي تمام العداء، ووقفوا في وجهه موقف الخصم العنيد، وهم الذين أَلِفوا معانيَ الشعر القديم، واعتادوا طرائقه، وتمرّسوا بأساليبه، ووجدوا فيه شواهدهم في اللغة والنحو، ونحو ذلك من أمور جعلتهم يتعصبون لذلك الشعر، وينحازون إليه، ويرفضون أيَّ شعر لا يهتدي بهديه، ولا يسير على منواله، ولا يقتفي أثره. ومن هنا نفهم ما ورد في العمدة من أن «رجلًا قال للطائيّ في مجلس، وأراد تبكيته لمّا أنشد: يا أبا تمام، لمَ لا تقول من الشعر ما يُفهم؟ فقال له: وأنت لمَ لا تفهم من الشعر ما يُقال؟ ففضحه»(١٦).

وجواب أبي تمام عن سؤال هذا المعترض على شعره، يدل على أن إشكالية فهم الخطاب الأدبي قد لا تكون في النص ذاته في كثير من الأحيان، بل قد تكون في المتلقيّ نفسه الذي قصَّرَ به فهمه عن إدراك النص، وفهم ما خفي من معانيه، واستيعاب ما دقّ من أفكاره.

(١٥) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ١/ ١٩.

(١٦) العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ١/ ١٣٣.

وقد يقف الدارس على بعض الأحكام النقدية الغريبة والجائرة معًا، التي تتردد على ألسنة بعض العلماء ممن تناولوا شعر أبي تمام بالنقد والدّرس عمومًا، والمعاني في شعره خصوصًا، كذلك الحكم الذي نجده عند أبي علي محمد بن العلاء السجستاني إذ يقول: «إنه ليس له – يعني لأبي تمام – معنى انفرد به إلا ثلاثة معان، وهي قوله:

تَأَبَّى على التَّصريدِ إلا نائلًا إلّا يكنْ ماءً قراحًا يُمْذَقِ
نَزْرًا كما اسْتَكْرَهْتَ عائرَ نَفْحةٍ من فأْرَةِ المِسْكِ التي لم تُفْتَقِ

وقوله:

بَنِي مالكٍ قدْ نَبَّهَتْ خامِلَ الثَّرى قُبُورٌ لكمْ مُسْتَشْرِفاتُ المَعالِمِ
رَواكِدُ قيسَ الكَفّ من مُتناول وفيها عُلًى لا تُرتَقى بالسَّلالِمِ

وقوله:

وإذا أرادَ اللهُ نَشْرَ فضيلةٍ طُوِيَتْ أتاحَ لها لسانَ حَسودِ
لولا اشتعالُ النارِ فيما جاوَرَتْ ما كانَ يُعْرَفُ طِيبُ عَرْفِ

فكيف يمكن قبول مثل هذا الحكم النقدي الجائر الذي تناول معاني شعر أبي تمام؟! وهل يُقنع هذا الحكم أحدًا من محبِّي شعر أبي تمام، بل من مبغضيه وكارهيه؟! والجواب سيكون بالنفي حتمًا. ويبدو أن بعض النقاد القدماء قد أدركوا مقدار الجور في هذا الحكم، فرفضوه وأنكروه، ومن هؤلاء الآمدي الذي لا يرى رأي السجستاني، ولا يذهب مذهبه في هذا الذي رآه وقرره، يقول: «ولستُ أرى الأمر على ما ذكره أبو علي، بل أرى أن له – على كثرة ما أخذه من أشعار الناس ومعانيهم – مخترعاتٍ

(١٧) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ١/ ١٣٨.

كثيرةً، وبدائعَ مشهورة»[١٨].

ولا ينبغي أن نفهم مما أسلفت ذكره عن وقوف بعض الناس ضد شعر أبي تمام، أن الناس جميعًا قد وقفوا ضد شعره، وأنكروا محاسنه، فهنالك فريق آخر بإزاء هذا الفريق الأول الذي كان الرواة واللغويون جمهرته وعُظمه، تمثّل بنقاد الشعر، وشعراء الصنعة، ومن يفضّل المعانيَ الغامضة، والأساليب الدقيقة، ونحو ذلك مما يحفل به شعر أبي تمام، وهذا ما ذكره الآمدي الذي رأى أن هنالك «من فضّل أبا تمام، ونسبه إلى غموض المعاني ودقتها، وكثرة ما يورده منها إلى استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة، ومن يميل إلى التدقيق وفلسفيِّ الكلام»[١٩].

وثمة أمثلة كثيرة نجدها في شعر أبي تمام عن المعاني الغريبة التي استحدثها وخالف فيها من سبقه، فمن ذلك قوله[٢٠]:

رَقيقُ حَواشي الحِلْمِ لو أنّ حِلمَهُ بكَفَّيْكَ ما مارَيْتَ في أنهُ بُرْدُ

فهو يشبه الحلم بالبرد، وهذا ما لم تفعله العرب في أشعارها، ولم تذهب إليه في نظمها، فقد كانوا يشبهون الحلم بالعَظَمَة والقوة والرجحان والرزانة والثقل ونحو ذلك من أوصاف، ولم نجد أحدًا من القدماء شبه الحِلْم بالبُرْد كما فعل أبو تمام، وهذا يعني أنه قد خالف العُرفَ العربيَّ في تشبيه الحِلم، وخرج على طرائق الشعراء في وصفهم إياه، وهذا ما جعل الناس يضحكون من هذا الوصف على رأي أبي العباس أحمد بن عبيد الله ابن محمد القطربلي المعروف بالعزيز الذي قال في تعليقه على هذا البيت:

(١٨) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ١/ ١٣٨.
(١٩) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ١/ ٤.
(٢٠) شرح ديوان أبي تمام: ١/ ٥١٠.

«هذا الذي أضحك الناس منذ سمعوه وإلى هذا الوقت»[٢١].

ولم يبيّن أبو العباس الغلط في بيت أبي تمام، ولم يشرحِ السبب الذي جعل الناس يضحكون إثر سماعهم له، وهنا نجد أن الآمدي يتصدى لبيان السبب، فهو يوافق أبا العباس على الخلل في معنى البيت، وعلى النقص الذي يعتوره، والنقص الذي يتضمنه، وينبري ليستدرك ما فات أبا العباس من بيان سبب القصور في البيت، وإيضاح العيب فيه، فيقول:

«والخطأ في هذا البيت ظاهر، لأني ما علمت أحدًا من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحِلم بالرِّقة، وإنما يوصف بالعِظَم والرجحان والثقل والرزانة ونحو ذلك»[٢٢].

وحتى يؤكد الآمدي كلامه، ويبرهن على صدق رأيه، وصحة ما ذهب إليه، راح يستشهد بأبيات كثيرة من الشعر القديم، وصف فيها أصحابها الحِلْم بصفات كثيرة من تلك التي ذكرها، منها قول النابغة الذبياني يصف الحلم بالعِظَم: [٢٣]

وأَعظَمُ أحلامًا وأكثرُ سيّدًا وأفضَلُ مَشْفوعًا إليهِ وشافعا

وكذلك قول الأخطل:

شُمْسُ العَداوةِ حتى يُسْتَقادَ لَهُمْ وأَعظَمُ الناسِ أحلامًا إذا قَدَرُوا

ومنها قول أبي ذؤيب الهذلي يصف الحلم بالرزانة:

وصبرٌ على حَدَثِ النَّائباتِ وحِلْمٌ رَزينٌ وقلبٌ ذكيّ

وغيرها كثير.

(٢١) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ١/ ١٤٣.

(٢٢) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ١/ ١٤٣.

(٢٣) انظر: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ١/ ١٤٣ وما بعدها.

فالخطأ الذي ارتكبه أبو تمام في بيته، والإثم الذي جناه، والجناية التي ارتكبها، هي أنه خرج على المألوف، وانزاح عنِ السنن المعروف، وخالف النهج المتَّبع في وصف الحلم عند العرب، وهذا ما لا يراه الآمدي - وقبلَه أبو العباس القطربلي - صحيحًا، ولا صوابًا، وكذلك كثير من النقاد الذين تحدثوا عن هذا البيت كأبي هلال العسكري مثلًا، الذي يرى أنه من الأبيات التي أخطأ فيها أبو تمام، ولم يخرج في تعليله سبب الخطأ عما ذكره الآمدي[٢٤]. وكذلك القاضي الجرجاني الذي لم ينصَّ صراحة على طرائق العرب في التعبير عن هذا المعنى، بلِ اكتفى بالقول: «والبُرد لا يوصف بالرِّقة، وإنما يوصف بالصفاقة والدقة»[٢٥]. وهذا يعني أن رداءة هذه الاستعارة ترجع إلى «مخالفتها العُرفَ اللغوي المفترض، والذي لا ينبغي أن تخرج الاستعارة عن حدوده»[٢٦].

ولعل مثل هذا الكلام يطرح تساؤلات عدة، من مثل: هل على الشاعر أن يقلّد سابقيه في معانيهم فلا يخرج في شعره عما أتَوا به في أشعارهم؟ وهل باب الابتداع مُوصَدٌ أمام الشاعر المحدث فلا يجوز له أن يأتي بما لم يأت به سابقوه؟ وهل معاني السابقين مقدسة لا ينبغي تجاوزها أو تحديثها أو تغييرها؟ وهل ما أتى به القدماء هو الصواب دائمًا، وهو الحجة الدامغة أبدًا؟ وهل كل جديد ليس له مثال في القديم هو خطأ يُحاسَب عليه صاحبه، ويؤاخذ عليه فاعله؟ وإذا كان الإجابات بنعم، فهذا يعني أننا قد أغلقنا باب

(٢٤) انظر: كتاب الصناعتين: ١١٩.

(٢٥) الوساطة بين المتنبي وخصومه: ٧٤.

(٢٦) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ٢١٦.

الاجتهاد إلى غير رجعة، ومنعنا العقول من العمل، وبقي بعضنا يكرر بعضنا الآخر إلى يوم الساعة، وهذا ما لا يتفق مع طبيعة الحياة المتغيرة باستمرار، ولا مع طبيعة الحركة الشعرية؛ لأنها إبداع حقيقي، ومن سمات الإبداع أن يكون متجددًا على الدوام، ومتغيرًا بتغير الحياة، ومرور الزمن.

ولو رجعنا إلى بيت أبي تمام وتشبيهه الحِلم بالرِّقة، مخالفًا بذلك ما تعارف عليه القدماء في وصفهم الحلم، وما ذهبوا إليه في أشعارهم في هذا الباب، من تشبيههم إياه بالعظم والقوة والرزانة ونحو ذلك، لوجدنا أن أبا تمام قد أضاف صفة جديدة إلى أوصاف الحِلم لم تكن موجودة قبله، وهذا من باب التجديد في المعاني، وقد أصاب في وصفه إصابة كبيرة، لأنه تنبّه إلى صفة من صفات الحلم لم يتنبه لها سابقوه، الذين كانوا ينظرون إلى الرجل الحليم الذي يحلَم ويصفح فقط، وهو بلا شك قوي وعظيم ورزين وفيه نحو ذلك من صفات القوة والعظمة، ولم يتنبهوا إلى فعل الحلم في ذاته، في حين أن أبا تمام التفت إلى الرجل الذي يحلَم من جهة، وإلى صفة الحِلم في ذاتها من جهة أخرى ، فأما الإنسان الحليم فهو رجل قوي وعظيم ورزين بلا شك، وقادر على إيقاع العقوبة بالآخر، وأما فعل الحلم فهو رقيق ولين ولطيف، ومن هنا فإن الرجل عندما يحلم ويعفو ويصفح، يكون قد وصل إلى أعلى درجات اللين والرقة واللطف، ومن هنا أيضًا صحَّ تشبيه حلمه بالبُرد اللين الرقيق.

وينبّه الآمدي على أن أبا تمام يعرف جيدًا طرائق العرب في وصف الحلم، و أنه غير جاهل بأساليبهم تلك، ولكن سعيه الحثيث نحو التجديد في شعره، وهوسه بالإتيان بما هو غير مألوف، هو الذي يجعله يقول ما لم

يقله سابقوه، وينشد ما لم ينشدوه، يقول: «وأبو تمام لا يجهل هذا من أوصاف الحلم، ويعلم أن الشعراء إليه يقصدون، وإياه يعتمدون، ولعله قد أورد مثله، ولكنه يريد أن يبتدع فيقع في الخطأ»[٢٧].

ومن مستحدثاته في المعاني كذلك، وجديده فيها قوله[٢٨]:

من الهِيْفِ لو أنّ الخلاخِلَ صُيِّرَتْ لها وُشُحًا جالَتْ عليها الخلاخِلُ

فهو يشبه المرأة بالرشاقة والنحافة، حتى إن الخلخال لو لبسته وكان بمثابة الوشاح، لرأيته فضفاضًا عليها، واسعًا على جسمها، وذلك لأنها امرأة غير سمينة؛ ولعله يريد من خلال هذا الوصف أن يصفها بالنشاط والحيوية وخفة الحركة والهمة العالية. وقد اعترض بعض النقاد على معنى البيت كالقاضي الجرجاني مثلًا، الذي رأى أن وصف المرأة في البيت بهذه الصورة ينافي الجمال، ويجعل المرأة ممسوخة وليس فيها أي مسحة من جمال أو حُسن، يقول: «أراد وصفها بدقة الخصر، فوصفها بغاية القصر والضؤولة، لأن الوشاح يؤخذ من العاتق، ويوشح إحدى طرفيه الصدر والبطن، والآخر البطن، حتى ينتهيا إلى الكشح، ويلتقيا على الورك، وكيف حال من يجول الخلخال من عاتقها وكشحها؟، وهل تكون هذه من البشر فضلًا عن أن تُنسَب إلى الحسن؟»[٢٩].

وأنكر بعضهم الآخر المعنى في هذا البيت؛ لأن أبا تمام خرج فيه عن المألوف، وعمّا ذهب إليه الشعراء السابقون في هذا المعنى، فهم يصفون

(٢٧) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ١/ ١٤٧.

(٢٨) شرح ديوان أبي تمام: ١/ ٢٥٤.

(٢٩) الوساطة بين المتنبي وخصومه: ٧٥.

الخلاخل بأنها تضيق على العضد وعلى الساعد وعلى الساق، وتعضّ عليها، ولا يصفونها بأنها فضفاضة أو واسعة، وهذا ما ذهب إليه الآمدي الذي رأى أن المعنى في البيت من أقبح ما قيل في وصف النساء. يقول: «إن هذا الذي وصفه أبو تمام ضدُّ ما نطقت به العرب، وهو من أقبح ما وُصِفَ به النساء، لأن من شأن الخلاخل والبُرينَ، أن توصف بأنها تعضّ في الأعضاد والسواعد، وتضيق في الأسوق، فإذا جعل خلاخلها وُشُحًا تجول عليها فقد أخطأ الوصف، لأنه لا يجوز أن يكون الخلخال الذي من شأنه أن يعضَّ بالساق وشاحًا جائلًا على جسدها»(٣٠).

فالخطأ الذي ارتكبه أبو تمام في بيته، هو أنه خرج على طريقة العرب في وصف المرأة بهذا المعنى، وهذا ما لا ينبغي له، ولا يجوز أن يفعله، بغض النظر عن جودة المعنى الذي أتى به وجِدَّتِه، وغرابته أيضًا، ولهذا أعتقد أنه ينبغي أن نتناول المعنى المطروق عند أبي تمام أو غيره، وننظر في جمالياته بغضّ النظر عن وروده عند الشعراء الآخرين ولا سيما القدماء منهم، أو عدم وروده، وبعيدًا عن أن هذا المعنى قد وافق طرائق القدماء أم خالفها، لأن هذا من باب التجديد في المعاني وعدم الوقوف بها عند رسوم محددة، أو تقاليدَ ثابتةٍ، فقد يكون المعنى جميلًا وإن لم يوافق طرائق القدماء في معانيهم، وقد يكون المعنى قبيحًا وإن وافق طرائق القدماء في معانيهم، إذ ليس كل ما أتى به القدماء جيدًا ومقبولًا، وليس كل ما أتى به المحدثون قبيحًا وممجوجًا.

ولعله ينبغي أن نشير في هذا السياق إلى أن المقياس النقدي في

(٣٠) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ١/ ١٤٧-١٤٨.

الجمال أو القبح عند بعض النقاد هو الشعر القديم، فهو المعيار الذي ينبغي أن يقاس به جمال الشعر أو قبحه، وتوفيق الشاعر أو إخفاقه، فإن وافق طرائق القدماء وانسجم مع أساليبهم، فهو الشعر الجميل، والنظم الجيد، وإن خرج على ما أتَوا به، أو عما قالوه، فهو الشعر القبيح، والنظم الرديء، ولست أريد أن أقول: إن هذه قاعدة عامة تطّرد عند النقاد جميعًا، لا، بل هي قاعدة تتردد عند كثير من الرواة واللغويين، وقليل من نقَّاد الشعر.

فالآمدي مثلًا، وهو الوفيُّ في نقده لطرائق القدماء في عمل الشعر، يتابع قائلًا في نقده بيت أبي تمام الذي سبق ذكره: «ومن عادة العرب أنها لا تكاد تذكر الهَيَفَ وطيّ الكشح، ودقة الخصر إلا ذكرتْ معه من الأعضاء ما يُسْتَحبُّ فيه الامتلاء والريّ والغلظ.... وكما قال الشنفرى:

فَدَقَّتْ وجلَّتْ واسْبَكَرَّتْ وأُكْمِلَتْ فلو جُنَّ إنسانٌ من الحُسْنِ جُنَّتِ

أي: دقّ منها ما ينبغي أن يدقّ، وجلَّ منها ما ينبغي أن يجلّ، وهذا هو كمال الوصف.

...وقال علي بن علقمة الجسري:

ترى حِجْلَها[٣١] ملآنَ ليس بزائدٍ يجولُ ولم تَملأْ وشاحًا ولا عِقدا

وذلك من شأن الوشاح، لأن من سبيله أن يكون جائلًا إذا انتهى إلى خصرها لدقته، ومن شأن العقد أن يجول أيضًا على عنقها وترائبها لقلة اللحم هناك، وذاك المحمود من الوصف»[٣٢].

ويذهب أبو هلال العسكري إلى قريب من رأي الآمدي عندما تناول

(٣١) الحِجْلُ: الخلخال.

(٣٢) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ١/ ١٥٠-١٥١.

هذا البيت بالنقد، فرأى أن أبا تمام قد أخطأ في تناوله هذا المعنى، «وذلك أن الخلخال قَدْرُهُ في السعة معروف، ولو صار وشاحًا للمرأة لكانت في غاية الدمامة والقِصر»[٣٣]. وهو هنا يرسم صورة حقيقية للمرأة التي يمكن أن يكون الخلخال وشاحًا لها، ولذلك ستبدو قصيرة ونحيلة ودميمة، في حين أن أبا تمام يريد وصف تلك المرأة بالنحول والنحافة، فتخيلها كما لو أن الخلخال يمكن أن يجول عليها ويكون بمثابة الوشاح.

ومن معانيه الرائقة والغريبة أيضًا قوله[٣٤]:

ظَعَنوا فكانَ بُكايَ حَولًا كاملًا ثم ارعَوَيْتُ وذاكَ حُكْمُ لبيدِ

أَجْدِرْ بجمرةِ لوعةٍ إطفاؤُها بالدمعِ أنْ تزدادَ طولَ وَقودِ

فهو يبيّن حاله، ويشرح ما أصابه بعد فراق أحبته، وبُعدهم عنه، وكيف أنه بكى لفراقهم عامًا كاملًا، ثم تذكر ما أصاب لبيدًا الشاعر قبله، فكفّ عن بكائه، وارعوى عن حزنه، ولاسيّما أنه رأى أن الدمع لا يشفي الغليل، ولا يشفي من حرقة البعد، وألم الفراق، فالشجى يبعث على الشجى، والحزن يؤجج نار الحزن ويبعث على إضرام ناره أكثر، فالماء أحيانًا لا يطفئ النار بل يَزيدها ضرامًا واشتعالًا، وهذا هو الذي حلّ بأبي تمام، إذ لم يُفِدْهُ دمعه الذي ذرفه على فراق أحبته حولًا كاملًا، ولم يَشفِ غليله المتأجج نارًا، ولذلك رأى أن من العقل أن يكفَّ عن ذلك ويرعويَ تأسّيًا بالشاعر لبيد الذي رأى أن بكاء حول يكفي، إذ لا فائدة في أن ينفق المرء عمره كله في بكاء أحبته.

---

(٣٣) كتاب الصناعتين: ١٢٠.

(٣٤) شرح ديوان أبي تمام: ١/ ٤٧٨ . وانظر: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ١/ ٢٠٣، وكتاب الصناعتين: ١٢٥. وهو يريد قول لبيد المشهور:

إلى الحول ثم اسم السلام عليكما ومَنْ يبكِ حولًا كاملًا فقد اعتَذَر

والعجيب أن المعنى في البيتين لم يَرُقِ الآمدي لأن فيه خروجًا على طرائق العرب في تناول هذا المعنى والتعبير عنه، وهذا هو منهج الآمدي، وهذه هي طريقته في الحكم على إجادة الشاعر أو إخفاقه، فإن وافق أسلوب القدماء فقد أفلح ونجا، وإن خالف نهجهم فقد أخفق وهلك. يقول في التعليق على البيتين السابقين:

«**وهذا خلاف ما عليه العرب، وضِدُّ ما يعرف من معانيها**، لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفئ الغليل، ويبرد حرارة الحزن، ويزيل شدة الوجد، ويُعقِب الراحة، وهو في أشعارهم كثير موجود يُنحى فيه هذا النحو من المعنى، فمن ذلك قول امرئ القيس:

وإنّ شفائي عَبرَةٌ مُهْراقَةٌ فهلْ عندَ رسمٍ دارسٍ من مُعَوَّلِ؟

وقول ذي الرمة:

لعلّ انحدارَ الدمعِ يُعْقِبُ راحةً من الوَجْدِ أو يَشفي نَجِيَّ البلابِلِ

.... وهو كثير في أشعارهم، **ما عدَلَ به أحد منهم عن هذا المعنى**، وكذلك المتأخرون على هذه السبيل سلكوا»[٣٥].

أفينبغي إذا شفى الدمع نفس امرئ القيس مما تعاني، وأبرأها مما تَجد، وأراح ذا الرُّمة من شدة وَجْده، وما يقاسيه من الحزن؛ أن يفعل في أبي تمام فعله في الشاعرين الآخرين، أو في أي واحد من سائر البشر؟ لا أظن ذلك، ولا أميل إليه، ولا أعتقد به، إذ لا توجد رسوم ثابتة، أو أشكال مقررة مسبقًا للتعبير عن النفس، وحالات الشعور المختلفة، ودرجات العاطفة التي تتفاوت من شخص إلى آخر، وتتباين انعكاساتها والتعبير عنها من إنسان إلى آخر، فالحزن

(٣٥) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ١/ ٢٠٩-٢١٠.

والوجع والألم ونحو ذلك من العواطف يتفاوت في حِدّته ومستواه، فهو درجات وليس درجة واحدة، كما يختلف تأثيره في النفس البشرية من شخص إلى آخر، وما يحزن إنسانًا قد لا يحزن آخر بالدرجة نفسها، وبالقسوة ذاتها، ومن هنا سيتفاوت التعبيرُ عن درجة الحزن بين إنسان وآخر؛ ولهذا لا ينبغي أن نطبق على الناس جميعًا مقاييس ثابتة في التأثر بالأشياء من جهة، وفي التعبير عنها وانعكاسها على النفس من جهة أخرى.

ومن هنا فإننا لو نظرنا إلى موقف أبي تمام في بيتيه السابقين وفقًا لهذه الرؤية، وانطلاقًا من هذا التحليل، يمكن أن نفهم موقفه أكثر، ونتبين حقيقة فعله بوضوح أكبر، فالحزن قد وصل به حدًّا لم يستطع دمعه على غزارته، وعلى طول فترته – إذ بكى حولًا كاملًا – أن يطفئ نار حزنه، أو يخفف من شدة لوعته، وهذا الأمر لا ينسحب على حالات الحزن كلها التي يعانيها، ويمر بها، فقد نجده في حالات أخرى، وفي مواقف غير هذا الموقف، يتعزّى بالدمع، ويجد فيه راحة لنفسه، وهذا يرجع إلى درجة الألم التي يمر بها، ومستوى الحزن الذي ألمّ به، وقسوة التجربة التي يعانيها. وهذا ما أشار إليه الآمدي نفسه عندما رأى أن أبا تمام يسلك سبيل الشعراء الآخرين في هذا المعنى في مواضع أخرى من شعره، فيرى أن الدمع يخفف وطأة الألم لديه، ويواسيه في حمل همومه، ويخفف درجة حزنه، يقول:

«وأبو تمام من بينهم – يعني من بين الشعراء المتأخرين – قد ذكر هذا المعنى، وكرره في شعره متبعًا لمذاهب الناس، فمن ذلك قوله:

نَثَـرَتْ فَريـدَ مَـدَامِعٍ لـم تُـنظَم والدمعُ يحملُ بعضَ ثقلِ المغرَمِ

.... وقال:

فلعــلّ عينَــكَ أنْ تجــودَ بمائهــا والــدمعُ منــه خــاذلٌ ومُواسِــي

.... فلو كان اقتصر على هذا المعنى الذي جرت العادة بـه فـي وصـف الدمع، لكان المذهب الصحيح المستقيم، ولكنه استعمل الإغـراب، **فخـرج إلى ما لا يُعرف في كلام العرب، ولا مذاهب سائر الأمم**»(٣٦).

ويذهب أبو هلال العسكري مذهب الآمدي في تعليله سبب الخطأ فـي بيت أبي تمام، ولكن من دون أن يفصّل في ذلك كثيرًا، فيرى أن المعنـى فـي البيت هو «خلاف ما يعرفه الناس، لأنهم قد أجمعوا أن البكاء يطفئ الغليـل، ويبرد حرارة المحزون، ويزيل شدة الوجد»(٣٧).

ومن معانيه المتفردة التي لا تخلو من شيء من الغموض والطرافـة، ولا تعطي مرادها إلا بعد شحذ الفكر، وكـدِّ الـذهن، قولـه فـي رثـاء محمـد بـن حميد الطوسي(٣٨):

فتــى كلمــا فاضَــتْ عيــونُ قبيلــةٍ دمًا ضحكَتْ عنه الأحاديثُ والـذِّكْرُ

فهو يطلق على المرثيِّ كلمة (الفتى) بما تحمله هذه الكلمة مـن معـاني الرجولة والشهامة، وما تختزنه في الذاكرة الجمعية العربية من صور البطولـة والمروءة والنبل، ونحو ذلك من الصفات التي يعتز بها العربي ويفخر، لأنها تشكل قوام الشخصـية العربيـة الأصـيلة، فهـذا الفتـى النبيـل الشـجاع يهـب لنجدة أي قبيلة حلت بها الكوارث، وأصابتها النكبات، فبكت من أجل ذلك الدماءَ لا الدموعَ، وهذا دليـل علـى هـول المصـاب، وشـدة النكبـة، وقسـوة

(٣٦) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ١/ ٢١٠-٢١١.

(٣٧) كتاب الصناعتين: ١٢٥.

(٣٨) شرح ديوان أبي تمام: ٢/ ٣١١.

المصيبة، فترى تلك القبيلة قدِ استبشرت، وتهللت وجوه أهلها، لأن هنالك من هبَّ لنجدتها، وسعى إلى إنقاذها، وبادر إلى إزالة الغمة عن أهلها، فتحول البكاء إلى ضحك، وانقلب الحزن إلى سعادة، وبدأت الألسنة تتحدث عن جود ذلك الفتى، وتحكي عن شهامته، وتروي القصص والحكايات عن نجدته الناسَ المنكوبين ومساعدتهم وإنقاذهم مما أصابهم من سوء، ومما حلّ بهم من كوارث.

ثانيًا- الإسراف في استخدام البديع:

يُعَدّ البديع واحدًا من ملامح التجديد البارزة في شعر أبي تمام، والبديع الذي نعنيه هنا هو ذلك المصطلح الذي كان يراد به البلاغة عمومًا، وليس ما عُرف فيما بعد بعلم البديع، الذي هو واحد من علوم ثلاثة تشكل قوام علم البلاغة وهي: البديع، والبيان، والمعاني، فهذه القسمة متأخرة نسبيًّا، ولم تظهر إلّا على يَدَيِ السكاكي (٦٢٦هـ) في القرن السابع الهجري في كتابه (مفتاح العلوم) الذي قسم البلاغة إلى علومها الثلاثة المعروفة.

وأول كتاب حمل اسم البديع هو كتاب عبد الله بن المعتز (الذي ألَّف كتابًا حمل هذا الاسم (البديع)، قصر فيه البديع على خمسة أنواع هي: **الاستعارة، والتجنيس، والمطابقة، ورد أعجاز الكلام على ما تقدمها، والمذهب الكلامي**[٣٩]. في حين سمى ثلاثة عشر فنًّا أُخَر تحت عنوان (محاسن الكلام والشعر)، وهذا يعني أنها ليست من البديع، وهي:

الالتفات، والاعتراض، والرجوع، وحسن الخروج من معنى إلى معنى، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، وتجاهل العارف، والهَزْل يراد به الجَد، وحسن

(٣٩) انظر: البديع: ٣ وما بعدها.

التضمين، والتعريض والكناية، والإفراط في الصفة، وحسن التشبيه، والإعنات، وحسن الابتداءات[٤٠].

ومع أن ابن المعتز هو أول من ألَّف كتابًا تحت مسمى البديع، لم يكن هو أول من استخدم هذا المصطلح، فقد سبقه إليه الجاحظ، الذي يرى بعض الباحثين أنه أول من أطلق هذه التسمية (البديع)[٤١] في سياق حديثه عمّن سمّاهم (الخطباء الشعراء)؛ أي: الذين أجادوا في فنّيِ الخطابة والشعر معًا، يقول: «ومن الخطباء الشعراء ممن كان يجمع الخطابة والشعر الجيد والرسائل الفاخرة، مع البيان الحسن: كلثوم بن عمرو العَتَّابي، وكنيته أبو عمرو، وعلى ألفاظه وحذوه ومثاله في البديع يقول جميع من يتكلف ذلك من شعراء المولدين، كنحو منصور النمري، ومسلم بن الوليد الأنصاري وأشباههما، وكان العتابي يحتذي حذو بشار في البديع، ولم يكن في المولَّدين أصوب بديعًا من بشار وابن هَرْمة»[٤٢].

ومهما يكن من أمر فإن ابن المعتز أراد من تأليف كتابه هذا أن يثبت أن المحدَثين ليسوا هم أول منِ اخترعوا البديع، بل كان في كلام القدماء على قلة وطبع، وما فعله المحدَثون كبشار بن برد، ومسلم بن الوليد، وأبي نواس ومن إليهم، هو الإكثار من هذا البديع، والإفراط في استخدامه، وتصنعه في أشعارهم، إلى أن وصل الأمر إلى أبي تمام، فشُغف بهذا الفن شغفًا كبيرًا، وأسرف في استخدامه إسرافًا منقطع النظير، فأصاب في بعض

(٤٠) انظر: البديع: ٥٨ وما بعدها.

(٤١) انظر على سبيل المثال: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان: ٦٢.

(٤٢) البيان والتبيين: ١/ ٥١.

ذلك، وأخطأ في بعضه الآخر، يقول:

«قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا، بعض ما وجدناه في القرآن واللغة، وأحاديث رسول الله ﷺ وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم، وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون (البديع)، لِيُعْلَمَ أن بشارًا، ومسلمًا، وأبا نواس، ومن تقيّلهم، وسلك سبيلهم، لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم، فعُرف في زمانهم حتى سُمّيَ بهذا الاسم، فأَعْرَبَ عنه، ودلَّ عليه... ثم إن حبيب بن أوس من بعدهم شُغِف به حتى غلب عليه، وتفرّع فيه، وأكثر منه، فأحسن في بعض ذلك، وأساء في بعض، وتلك عقبى الإفراط، وثمرة الإسراف»(٤٣).

فأبو تمام أحب البديع حبًّا جمًّا، فأفرط في استخدامه في شعره إفراطًا كبيرًا، وهذا ما جعله يقع في الخطأ أحيانًا، لأن الإسراف في الأشياء لابد من أن يوقع صاحبه ببعض الخطأ، وهذه قاعدة عامة، ويبقى الاعتدال هو القاعدة الفُضلى في الحياة عمومًا، لأن الزيادة في الشيء كالنقص فيه، وإفراط أبي تمام في استخدام البديع، ومن قبله أستاذه مسلم بن الوليد جعل بعضهم يرى أنهما أفسدا الشعر بذلك، وهذا ما رواه محمد بن قاسم بن مهرويه، عن أبيه أنه قال: «أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد، ثم اتبعه أبو تمام، واستحسن مذهبه، وأحب أن يجعل كل بيت من شعره غير خالٍ من بعض هذه الأصناف – يريد أصناف البديع – فسلك طريقًا وعرًا، واستكره الألفاظ والمعاني، ففسد شعره، وذهبت طلاوته، ونشف ماؤه»(٤٤).

---

(٤٣) البديع: ١.

(٤٤) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ١/ ١٧-١٨.

وسواء أأصاب أبو تمام في بعض ما نجده في شعره من البديع، أم أخطأ في بعضه الآخر، كان استخدامه للبديع على هذا النحو من الإكثار والإسراف ملمحًا واضحًا من ملامح التجديد في شعره، ولا يسع قارئ هذا الشعر إلا أن يلفت نظره كثرة استخدام البديع فيه، حتى غدا ظاهرة بارزة في قصيدة أبي تمام، لا يمكن تجاوزها أو إغفالها في قراءة شعره. وسأحاول أن أقف على أبرز ما عني به أبو تمام في شعره من البديع، وهما فنا الجناس والطباق، وأرجئ الحديث عن الاستعارة والتشبيه إلى حين الحديث عن الصورة الفنية في شعره.

١ - الجناس(٤٥):

عُني أبو تمام في قصيدته بفن الجناس عناية كبيرة، واحتفل به احتفالًا عظيمًا، وأكثر منه إكثارًا لافتًا، حتى إن هذا الفن ليكاد يطغى على كثير من أبيات قصائده؛ وبينما كنا نجد أن الجناس أو غيره من فنون البديع يرد عند القدماء عفو الخاطر، وغير مقصود لذاته، «ويأتي منه في القصيدة البيت الواحد أو البيتان، على حسب ما يتفق للشاعر، ويحضر في خاطره، وفي الأكثر لا يعتمده، وربما خلا ديوان الشاعر المكثر منه، فلا تُرى له لفظة واحدة»(٤٦) صرنا نجده عند أبي تمام وبعض الشعراء الذين عرفوا بالصنعة، وعُنوا بها في أشعارهم من أمثاله من سابقيه أو لاحقيه، هدفًا وغاية، فقد أكثر أبو تمام منه، وأفرط في استعماله في شعره، وبالغ في ذلك مبالغة

(٤٥) الجناس كما عرّفه ابن المعتز هو: أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام. البديع: ٢٥. وقد فرّع فيه المتأخرون أصنافًا كثيرة، انظر في ذلك: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: ١٠٢ وما بعدها؛ نقد الشعر: ١٦٣.

(٤٦) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ١/ ٢٨٤.

جعلته يحسن تارة ويسيء أخرى، ويصيب في مواضع، ويخطئ في مواضع، وهذا ما جعل النقاد يشهرون أقلامهم في وجهه، ويوجهون له الكثير من النقد اللاذع في استخدامه لهذا الفن، لأنه خرج في استعماله عن حدود المعقول، وتجاوز المألوف، وتعدى حدود الطبع.

وقد أورد صاحب الموازنة أمثلة يسيرة من جناسه الذي وُفّق فيه، وأجاد في استخدامه، ولكنه لم يبيّن السبب وراء ذلك، بل اكتفى بالقول: «فاعتمده الطائي – يعني الجناس – وجعله غرضه، وبنى أكثر شعره عليه، فلو كان قلّلَ منه، واقتصر على مثل قوله(٤٧):

يا رَبْعُ لو رَبَعوا على ابنِ هُمومِ

وقوله(٤٨):

أَرامَةُ كُنتِ مَأْلَفَ كلِّ رِيْمِ

وقوله(٤٩):

يا بُعْدَ غايةِ دمعِ العينِ إنْ بَعُدُوا

وأشباه هذا من الألفاظ المتجانسة المستعذبة اللائقة بالمعنى، لكان قد أتى على الغرض، وتخلّصَ من الهُجنة والعيب»(٥٠).

فهذه الأمثلة وأشباهها هي من الأمثلة الجيدة والحسنة على الجناس في شعر أبي تمام، وفي مقابلها ثمة نماذج أخرى رديئة وغير موفقة، وقد أورد

(٤٧) عجزه: «مُستسلِمٍ لجوَى الفراقِ سقيمِ». شرح ديوان أبي تمام: ٢/ ٣٥٤.

(٤٨) عجزه: «لو استمتعت بالأنسِ المقيمِ». شرح ديوان أبي تمام: ١/ ٥٢٩.. ورامة: اسم موضع.

(٤٩) عجزه: «هي الصَّبابةُ طولَ الدهرِ والسُّهدُ». شرح ديوان أبي تمام: ١/ ٤٨٠.

(٥٠) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ١/ ٢٨٥.

النقاد بعضًا منها، كقوله:

قَرَّتْ بِقَرَّانَ عينُ الـدّينِ وانْشَـتَرَتْ بالأَشْتَرَيْنِ عيونُ الشِّركِ فاصْـطُلِما

فقد أورده ابـن سـنان الخفـاجي مثـالًا علـى قبـيح التجنـيس عنـده[٥١]، وكذلك الآمدي الـذي يقـول: «فـإن انشـتار عيـون الشـرك فـي غايـة الغثاثـة والقباحـة، وأيضًـا فـإن انشـتار العـين لـيس بموجـب للاصـطلام»[٥٢]. وقـد وصف أبو هلال العسكري البيت بغثاثة اللفظ، وسوء التجنيس[٥٣]. وكـذلك ضياء الـدين بـن الأثيـر الـذي وصـف هـذا التجنـيس وأمثالـه بالغـثّ البـارد المتكلَّف، مشيرًا إلى وجود الكثير منه فـي شـعر أبـي تمـام، ولا حاجـة إلـى استقصائه كله[٥٤].

وقوله[٥٥]:

فاسلَمْ سَلِمْتَ من الآفاتِ ما سَلِمَتْ سِلامُ سَلْمَى ومَهْمـا أَوْرَقَ السَّـلَمُ

فهذا وغيره من أمثالـه مـن النمـاذج الرديئـة التـي ذكرهـا الآمـدي علـى الجناس عند أبي تمام: «تجنيس في غاية البشاعة والركاكة والهجانة»[٥٦].

والمشكلة التي نجدها عند أبي تمام في فن الجناس وفي غيره من فنـون

(٥١) انظر: سر الفصاحة: ١٩٦. وقران: اسم مكان، والإشتار: مـن أمـراض العـين، أن يرتفـع جفنها الأعلى حتى لا يغطي بياضها، وأشتر: موضع بين نهاوند وهمـذان، والاصـطلام: الاستئصال.

(٥٢) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ١/ ٢٨٥.

(٥٣) انظر: كتاب الصناعتين: ٣٣٥.

(٥٤) انظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ١/ ٢٥٠.

(٥٥) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ١/ ٢٨٦. والسلام: الحجـارة الصـلبة، وسـلمى: جبل طيِّئ، والسلم: شجر له شوك يدبغ بورقه وقشره.

(٥٦) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ١/ ٢٨٦. وانظر: سر الفصاحة: ١٩٦.

البديع، هي أنه أفرط في استخدامها، وأسرف في حشو شعره بها، بعد أن جعلها وكده وغرضه، فأوقع نفسه في الخطأ في كثير من المواضع، وأعطى المجال رحبًا للنقاد كي يشهروا أقلامهم في وجهه، ويستلُّوا ألسنتهم للنيل من شعره، وهذا لا يعني أن الجناس الرديء مقصور على شعر أبي تمام فقط، إذ ثمة نماذج كثيرة منه عند الشعراء في مختلف العصور، حتى إننا قد نجد عند الشعراء القدماء بعض الأمثلة على الجناس الرديء، ولكنها تبقى أمثلة قليلة في أشعارهم، إذا ما قيست بالكم الهائل من الجناس الذي حشا به أبو تمام شعره، وقد أورد الآمدي بعضًا من النماذج الرديئة والمستكرهة للجناس في أشعار القدماء، التي ترد نادرة عندهم، منها قول الأعشى مثلًا:

شاوٍ مِشَلٌّ شَلولٌ شُلْشُلٌ شَوِلُ

وذكر أن «هذا عند أهل العلم من جنون الشعراء»(٥٧).

وإلى جانب بعض النماذج التي أوردها النقاد للجناس الرديء والقبيح عند أبي تمام، أو الكثير منها إن شئت، يبقى استخدام الرجل لهذا الفن واحدًا من ملامح التجديد عنده، وسمة من السمات التي تجعل شعره يختلف عما كان عليه الحال في العصور السابقة له عامة، وفي عصره خاصة. والمدقق في شعره يقف على كثير من الأمثلة الحسنة، والنماذج الرائقة للجناس، التي تفوق فيها على نظرائه من الشعراء الآخرين، وكانت بمثابة العلامة البارزة المميزة لشعره، إضافة إلى تلك التي أوردها الآمدي وأوردنا بعضها منها. من ذلك مثلًا قوله في قصيدته البائية المشهورة التي

(٥٧) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ١/ ٢٨٧.

يتحدث فيها عن فتح عمورية، ويمدح الخليفة المعتصم[٥٨]:

السّيفُ أَصْدَقُ أنباءً من الكتُبِ في حَدِّهِ الحَدُّ بين الجدِّ واللّعِبِ
بيضُ الصّفائحِ لا سودُ الصحائفِ في مُتونِهنَّ جلاءُ الشكِّ والرِّيَبِ

فهو يجانس تجنيسًا لطيفًا وجميلًا بين قوله: «حده»، و«الحد»، وبين قوله: «الصفائح»، و«الصحائف»، أسهم في جلاء المعنى، وإبرازه وتوضيحه وبيانه.

٢- الطباق[٥٩]:

عني أبو تمام بالطباق عناية كبيرة، وأكثر من استعماله في شعره، ولعله يأتي في المرتبة الثانية بعد الجناس من حيث كثرته والاحتفال به. ويمكن أن نحدد تجديد أبي تمام في هذا الباب، من خلال أمرين اثنين: **أولهما**: الإكثار، لا، بل الإفراط في استخدام هذا الفن، بحيث تجاوز في ذلك ما نجده عند القدماء في استعمالهم له، إذ كان يأتي في كلامهم على السجية، ويَرِد عفو الخاطر بلا تصنّع أو تكلّف. **والثاني**: الاعتماد عليه في إبراز المعاني وتقديمها للمتلقي.

وقد ذكر النقاد بعضًا من طباقاته التي وُفّق فيها، وأجاد في استعمالها، فمن ذلك ما أورده الآمدي في موازنته، إذ يقول: «فلوِ اقتصر الطائيُّ على ما اتّفق له في هذا الفن، من حلو اللفظ، وصحيح المعنى، نحو قوله[٦٠]:

نَثَرَتْ فَريدَ مَدامِعٍ لم تُنْظَمِ

(٥٨) شرح ديوان أبي تمام: ١/ ١٧١.

(٥٩) الطباق: عند جمهور البلاغيين والنقاد هو: الجمع بين الضدين في الكلام أو البيت من الشعر. انظر التعريف في: البديع: ٣٦، والعمدة: ٢/ ٥، وتحرير التحبير: ١١١.

(٦٠) عجزه: والدمعُ يحملُ بعضَ شَجْوِ المُغْرَمِ. شرح ديوان أبي تمام: ٢/ ٦.

.... ونحو قوله:

قد يُنْعِمُ اللهُ بـالبَلْوى وإنْ عَظُمَـتْ ويَبْتَلي اللهُ بعضَ القومِ بالنِّعَمِ»[٦١]

ثم يذكر الآمدي أمثلة أخرى من طباقات أبي تمام التي لـم يُوفَّـقْ فيهـا، وكان عليه أن يتجنبها، كمطابقته بين (لان)، و(خشن) في قوله:

قـد لانَ أكثـرُ مـا تريـدُ وبعضُـهُ خَشِـنٌ وإنـي بالنجـاحِ لَواثِـقُ

وبين قوله: (حُرِّرْتَ) مـن الحـرارة التـي هـي خـلاف البـرودة، وقولـه: (يبرد) في بيته:

لَعَمْـري لقـد حُـرِّرْتَ يـومَ لَقِيْتَـهُ لَوَ انَّ القضاءَ وَحْدَهُ لـم يُبَـرِّدِ»[٦٢]

وغيرها من الشواهد التي أخفق فيها أبو تمام، ولكن الآمدي لم يبـيّن العلـة وراء جمال هذا الطباق أو قبحه في هذا البيت أو ذاك، ولم يذكر السبب الكـامن وراء حسنه في هذا الموضع، ورداءته في موضع آخر. ولعل النـاظر يسـتطيع أن يقف على الأسباب التي تجعل من هذا الطباق جميلًا، ومـن ذاك قبيحًـا، أو مـن هذا حسنًا، ومن غيره رديئًا، وذلـك لأن معيـار الجمـال أو القـبح فـي اسـتخدام الفنون البديعية عمومًا، ومقياس الإجادة أو الإخفاق فيها، إنما يرجع إلى حقيقـة وجودها في الكلام، وهل أتت متصنعة متكلفة أم أتت عفويـة ومطبوعـة؟ وهـل كانت هذه الفنون خادمـة للمعنـى، بـأن أوضـحته أو شـرحته أو فصـلت فيـه أو أكدته أو نحو ذلك، أم أنها كانت عبئًا على المعنى، ولم تضف إليـه شـيئًا مهمًـا، أو تَزِدْ فيه زيادة، أو تشرح فيه غامضًا، أو تفصل فيه مجملًا؟.

---

(٦١) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ٢٨٩-٢٩٠.

(٦٢) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ٢٩٠. وانظر البيت مثالًا علـى الأبيـات الضـعيفة والغثة، في: الوساطة بين المتنبي وخصومه: ٦٨. ومثالًا على الطبـاق المتكلـف القبـيح في: سر الفصاحة: ٢٠٣.

ثالثًا- التجديد في بنية الاستعارة(٦٣):

يقوم الشعر في جوهره على فكرة التصوير الفني للأشياء، فالشاعر ينظر إلى الكون والحياة والوجود والأشياء من حوله نظرة فنية، يعكس فيها مشاعره، ويبيّن عواطفه، ويشرح انفعالاته المختلفة منها، وموقفه تجاهها، وهو يتوسل لإنجاز ذلك بوسائل كثيرة، منها الاعتماد على فن مهم من فنون البلاغة هو: الاستعارة. و لعل هذا الفن من أكثر الفنون التي يعتمد عليها الشعراء في تصويرهم للأشياء، ويكاد لا يستغني عنه شاعر في شعره، ففيه مساحة كبيرة للتصوير وإبراز المعاني، وفضاء واسع لرسم المشاعر والانفعالات، ونحو ذلك. وسأحاول أن أقف على استخدام أبي تمام لهذا الفن في عجالة لا تسمح بالتفصيل، وفي إشارة قد لا تفي بالغرض، ولا تؤدي المطلوب، ولكن ما لا يُدرك كله لا يُترك جُلُّه، فباب الاستعارة عند الرجل باب واسع يحتاج إلى كثير من البحث والدرس والتنقيب.

ولعل الأمر الذي يكاد يجمع عليه المهتمون بشعر أبي تمام، هو أنه اهتم بالاستعارة في شعره اهتمامًا واضحًا وكبيرًا ولافتًا للنظر، وأخذَتْ من شعره حيزًا كبيرًا، وشغلت مساحة واسعة منه، ونالَ بعضٌ من تلك الاستعارات استحسان النقاد والبلاغيين ومن إليهم، في حين لم يحظ بعضها الآخر بالإعجاب المرجو، والثناء المطلوب. وحاول أبو تمام أن يجدد في بنية الاستعارة، فباعد بين ركنيها الأساسيين، أعني المشبه والمشبه

(٦٣) الاستعارة هي: «نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض». كتاب الصناعتين: ٢٦٨. وانظر التعريف في: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: ٩٧.

به، وخالف فيها السائد والمعروف قبله، وخرج على ما أَلِفه القدماء في بناء استعاراتهم، فأتت بعض استعاراته بعيدة، وعصيّة على فهم بعضهم، ولاسيّما اللغويين والرواة الذين اعتادوا طريقة العرب في بناء استعاراتهم، التي كانت تقوم في معظمها على فكرة التقارب بين طرفيِ الاستعارة. وسأورد أمثلة يسيرة من استعاراته الجيدة، مما أثنى عليها النقاد والبلاغيون واستحسنوها، ونماذج من استعاراته التي لم تحظ بالرضا، ولم تَرُقْ مُتلقّي شعره، فمن الأمثلة الجيدة أذكر قوله في رثاء محمد بن حميد الطوسي[٦٤]:

تُوُفِّيَتِ الآمالُ بعدَ محمدٍ وأصبحَ في شُغُلٍ عن السَّفَرِ السَّفْرُ

فهذه استعارة جميلة وجديدة، فأبو تمام يتناول معنى الوفاة وهو معنى مادي خاص بالأحياء، ليصف به موت الآمال، وهو معنى ذهني، على سبيل الاستعارة المكنية، إذ حذف المشبه به، وهو الإنسان أو أي كائن حي آخر يموت، وأبقى على صفة من صفاته، وهو الموت. وقد يصعب على بعضهم أن يتخيل كيف تموت الآمال، لا، بل قد ينكر مثل هذه الاستعارة ويرفضها، لأنه لا يستطيع أن يتصور في ذهنه موت الآمال، وكيف يمكن للآمال أن تموت، إذ الموت والفناء يختص بما هو مادي أو محسوس، لا بما هو معنوي أو مجرد.

ومن استعاراته الجيدة أيضًا قوله[٦٥]:

وأيامًا لنا ولهُ لِدانًا غَنِينا في حَواشيها الرِّقاقِ

فاستعار رقة الحواشي للأيام. وكذلك قوله[٦٦]:

سَكَنَ الزمانُ فلا يدٌ مذمومَةٌ للحادثاتِ ولا سَوَامٌ تُذْعَرُ

(٦٤) شرح ديوان أبي تمام: ٢/ ٣١١.

(٦٥) شرح ديوان أبي تمام: ٢/ ١٢٣. وانظر: كتاب الصناعتين: ٢٨٨.

(٦٦) شرح ديوان أبي تمام: ٢/ ٥٤.

ويرى الآمدي أن هذه الاستعارة هي من أبلغ الاستعارات وأبعدها من التكلف، وهي تشبه كلام الأوائل(٦٧)، وهذا يكفي لأن تكون الاستعارة جميلة، فالآمدي يرى كما يرى كثيرون غيره من النقاد والبلاغيين أن معيار جمال الاستعارة يكمن في التقارب بين ركنيها: المشبه والمشبه به، وليس بين تباعدهما. يقول: «وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له، إذا كان يقاربه، أو يناسبه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببًا من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استُعيرت له، وملائمة لمعناه»(٦٨).

ومن استعاراته الجيدة أيضًا قوله مستعيرًا الماء للمَلام(٦٩):

لا تَسْقِني ماءَ المَلامِ فإنني صَبٌّ قد اسْتَعْذَبْتُ ماءَ بُكائي

فهو يطلب ممّن يلومه على بكائه أن يكف عن ذلك، لأنه عاشق قد أَلِف البكاء واعتاده حتى صار عذبًا عنده، ولذلك لن يقلع عنه إذا ما لامه الناس على بكائه.

وقد ذكر أبو بكر الصولي أن بعضهم قد عاب هذه الاستعارة عليه، لأنه لا ماء للملام على الحقيقة، وهذا يعني أن طرفي هذه الاستعارة متباعدان في الواقع، ومع ذلك هو يراها جميلة لأنها تحاكي بأسلوبها وطريقتها ما جاء في كلام العرب وهو كثير، وكذلك في القرآن الكريم، فهي من باب حمل اللفظ على اللفظ. يقول: «وقد تحمل العرب اللفظ على اللفظ، فيما لا يستوي معناه، قال الله عز وجل: ﴿ وَجَزَٰٓؤُاْ سَيِّئَةٖ سَيِّئَةٞ مِّثۡلُهَاۖ ﴾ [الشورى: ٤٠]،

(٦٧) انظر: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ١/ ٢٧٠.

(٦٨) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ١/ ٢٦٦.

(٦٩) شرح ديوان أبي تمام: ١/ ٢١١. وانظر: سر الفصاحة: ١٣٢- ١٣٦.

والسيئة الثانية ليست بسيئة؛ لأنها مجازاة، ولكنه لما قال: وجزاء سيئة، قال: سيئة، فحمل اللفظ على اللفظ...»[٧٠].

وممّا أُخذ عليه من استعاراته، وهو كثير، قوله، وقد جعل للدهر أخدعين، وهما عرقان بجانبي الرقبة[٧١]:

يا دهرُ قَوِّمْ مِنْ أَخْدَعَيْكَ فقد أَضْجَجْتَ هذا الأنامَ من خُرُقِكْ

يقول الآمدي منتقدًا هذا البيت: «فأي ضرورة دعته إلى الأخدعين، وقد كان يمكنه أن يقول: «قَوِّمْ من اعوجاجك»، أو: «قَوِّمْ مُعْوَجَّ صُنعكَ»، أو: «يا دهر أحسنْ بنا الصنيع»؟، لأن الأَخْرَقَ هو الذي لا يحسن العمل، وضده الصَّنَعُ»[٧٢]. وقد علَّق صاحب الصناعتين على هذا البيت منبهًا على سوء معناه فقال: «ولا خير في المعاني إذا استُكرهت قهرًا، والألفاظ إذا اجترت قسرًا، ولا خير فيما أُجيد لفظه إذا سخُف معناه، ولا في غرابة المعنى إلا إذا شرُف لفظه مع وضوح المغزى، وظهور المقصد»[٧٣].

وقوله[٧٤]:

تَحَمَّلْتُ ما لوْ حُمِّلَ الدهرُ شَطْرَهُ لَفَكَّرَ دهرًا أيُّ عِبْأَيْهِ أَثْقَلُ

«فجعل للدهر عقلًا، وجعله مفكرًا في أي العبأين أثقل، وما شيء هو أبعد من الصواب من هذه الاستعارة، وكان الأشبه به، والأليق بهذا المعنى، لمّا قال: «تحملت ما لو حمل الدهر شطره»، أن يقول: لتضعضع، أو لانهدّ،

(٧٠) أخبار أبي تمام: ٣٥-٣٦.

(٧١) انظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه: ٦٨.

(٧٢) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ١/ ٢٧١.

(٧٣) كتاب الصناعتين: ٦٠.

(٧٤) شرح ديوان أبي تمام: ١/ ٢٤١. وفيه: تَحَمَّلَ. وانظر: كتاب الصناعتين: ٣٠٤.

أو لَأَمِنَ الناس صروفه ونوازله، ونحو هذا المعنى مما يعتمده أهل المعاني في البلاغة والإفراط»[٧٥].

وعندي أن الاستعارة في بيت أبي تمام ليست قبيحة، لأنه أراد من وراء استعارة العقل للدهر، أن يصور مدى الآلام التي يعاني، والهموم التي يكابد، والمآسي التي تجثم فوق صدره، إلى درجة جعلت الدهر يقف مشدوهًا حائرًا يفكر في أي العبأين أثقل: أهو العبء الذي يحمله هو، أم العبء الذي يحمله أبو تمام؟، على الرغم مما أوتي هذا الدهر من قوة وقدرة، ومما لديه من حزم وعزم وثبات.

والآمدي يدرك هذا جيدًا، ولكنه يرى أن المعنى في الشطر الأول من البيت لا يليق بالمعنى في الشطر الثاني منه، وهو هنا يطرح مبدأ نقديًّا مهمًّا من المبادئ النقدية التي يعتمدها بعض النقاد في نقدهم، وهو **مبدأ اللياقة**، ويعني أن تكون المعاني لائقة بعضها ببعض، ويناسب أولها آخرها، من غير تنافر فيما بينها، وقد صار هذا المبدأ واحدًا من المقاييس النقدية المهمة التي أخذ يعتمد عليها النقاد في نقدهم للشعر والشعراء.[٧٦]

ويشير الآمدي إلى أن الاستعارات البعيدة أو الغريبة ليست مقتصرة على أبي تمام وحده، وإنما هي مبثوثة في دواوين الشعراء الآخرين، حتى الشعراء القدماء، ولكنهم لم يكثروا منها كما أكثر أبو تمام، ولم يسرفوا في استعمالها إسرافه، ولم يغربوا إغرابه، وهذا ما عرّضه لهجوم النقاد وسواهم ممّنِ اعتنى بشعره، وجعله عرضة للنقد اللاذع، والتجريح المُرّ. يقول:

(٧٥) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ١/ ٢٧٢.

(٧٦) انظر للاستزادة: الموازنة في النقد العربي حتى القرن الخامس الهجري: ٥٦٠ وما بعدها.

«وإنما رأى أبو تمام أشياءَ يسيرة من بعيد الاستعارات متفرقة في أشعار القدماء كما عرَّفتُك، لا تنتهي في البعد إلى هذه المنزلة، فاحتذاها وأحبَّ الإبداع والإغراب بإيراد أمثالها، فاحتطب، واستكثر منها»(٧٧).

وأورد على ذلك بعض الأمثلة منها مثلًا قول ذي الرمة إذ جعل للدجى يافوخًا:

تَيَمَّمْنَ يافوخَ الدُّجى فَصَدَعْنَهُ وجَوْزَ الفَلا صَدْعَ السيوفِ

خاتمة ونتائج:

بعد هذا العرض المقتضب الذي حاولت فيه رصد تجليات الحداثة في شعر أبي تمام، أَخْلُص إلى النتائج الآتية:

١- الحداثة في الإبداع الشعري نتيجة حتمية لسيرورة الحياة، وتغيُّر الزمن، وتبدّل الظروف والأحوال، وذلك لأن من وظائف الشعر رَسْمَ صور أمينة للحياة والكون والواقع ونحو ذلك من الأشياء المتغيرة باستمرار، التي يكاد يكون فيها الثبات ضربًا من ضروب المستحيل.

٢- لا تقتصر الحداثة على مضمون الشعر وموضوعات القصيدة فقط، بل تتجاوز ذلك إلى التغيير في شكل الشعر، ولغة القصيدة، وبنيتها الفنية.

٣- إن أي تحديث مُنْبَتٍّ عن الماضي هو انقلاب لا يُكتَبُ له النجاح، ولا يتسم بسمة الموضوعية والسيرورة والقبول في الذهنية الثقافية والمعرفية. وهذا يعني أنه لا بد لأي ثورة حداثية في الأدب من أن تكون

(٧٧) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ١/ ٢٧٢.

(٧٨) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ١/ ٢٧٢. واليافوخ: الجزء الرخو من رأس الطفل حديث الولادة.

متصلة بالقديم، وغير منقطعة عنه، لتأخذ منه حسناته وتعززها، وتتجاوز سيئاته وتستبدل بها ما هو أحسن وأفضل.

٤- يُعَدّ أبو تمام واحدًا من أبرز الشعراء الحداثيين في مسيرة الشعر العربي عمومًا، وفي العصر العباسي خصوصًا، وعلَمًا من أعلام شعراء الصنعة، ورائدًا من رواد البديع بالمفهوم العام لهذا المصطلح الذي يعني علم البلاغة، وليس بمفهومه الضيق الذي يعني ما عُرف فيما بعد بعلم البديع، الذي هو واحد من علوم ثلاثة هي: البديع، والبيان، والمعاني، تشكل بجماعها علم البلاغة؛ وقد أسهم مع عدد من الشعراء المجددين الآخرين، من أمثال: بشار بن برد، وأبي نواس، ومسلم بن الوليد وغيرهم كثير، في تطوير الشعر العربي شكلًا ومضمونًا.

٥- يؤخذ على أبي تمام شغفه الشديد بفنون البديع، وإسرافه المفرط في استخدامها في شعره، وكان من ذلك أنْ أحسنَ وأساء، وأصاب وأخطأ، وكان يقصد استعمال تلك الفنون في شعره قصدًا، ويتعمد إيرادها في نظمه تعمدًا، فأدى ذلك به إلى الوقوع في أخطاءٍ أخذها عليه بعض النقاد، وكثير من اللغويين والرواة، الذين لم يفهموا شعره فهمًا صحيحًا، لا، بل إن بعضهم عجز أحيانًا عن فهمه، لأنه يختلف عن طرائق القدماء في النظم، ويباين أساليبهم في بناء القصيدة، فرفضوا شعره جملةً وتفصيلًا، ورأَوا أن شعر العرب باطل، إن كان ما يقوله أبو تمام شعرًا.

٦- على الرغم من تباين الآراء حول تجديد أبي تمام، وانقسام الناس حول شعره ما بين مستحسِن أو منكِر، ومؤيد ورافض، كان ثورة حقيقية في الحركة الشعرية العربية، ومثلًا يُحتذى في الحداثة الشعرية في العصر

العباسي والعصور التالية، وحافزًا لدى كثير من الشعراء بعده على ضرورة التغيير والتجديد، وتجاوز السائد والمألوف في بنية القصيدة، وعدم الوقوف على الرسوم القديمة، والأساليب التي أتى بها القدماء، وساروا على نهجها ردحًا من الزمن.

* * *

المصادر والمراجع

- أخبار أبي تمام، لأبي بكر الصولي (٣٣٥هـ)، تحقيق: خليل محمود عساكر، ومحمد عبده عزام، ونظير الإسلام الهندي. قدم له: أحمد أمين. دار الآفاق الجديدة- بيروت- ١٤٠٠هـ- ١٩٨٠م.
- البديع، لعبدالله بن المعتز (٢٩٦هـ)، تحقيق: أغناطيوس كراتشقوفسكي- مكتبة المثنى- بغداد- ط٢-١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م.
- بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، د. إبراهيم سلامة. مكتبة الأنجلو المصرية- ١٩٥٠م.
- البيان والتبيين، للجاحظ (٢٥٥هـ)، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع- د.ت.
- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، لابن أبي الإصبع المصري (٦٥٤هـ)، تحقيق: د. حفني محمد شرف. المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية- لجنة إحياء التراث الإسلامي- القاهرة- ١٣٨٣هـ.
- الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم- تاريخها

وقضاياها-، د. عثمان موافي. دار المعرفة الجامعية- مصر- ٢٠٠٠م.
- دراسات في النقد العربي القديم- الجزء الثاني-، د. حمود يونس، د. حسين الزعبي.، د. حسن الأحمد. منشورات جامعة دمشق. ١٤٣٧هـ- ٢٠١٧م.
- زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط٢. د.ت.
- سر الفصاحة، لابن سنان الخفاجي (٤٦٦هـ)، دار الكتب العلمية – بيروت- لبنان. ١٤٠٢هـ- ١٩٨٢م.
- شرح ديوان أبي تمام، للأعلم الشنتمري (٤٧٦هـ)، تحقيق: إبراهيم نادن. قدم له وراجعه: د. محمد بنشريفة. منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية – المغرب- ١٤٢٥هـ- ٢٠٠٤م.
- الشعر والشعراء، لأبي محمد عبدالله بن مسلم ابن قتيبة (٢٧٦هـ)، قدم له: الشيخ حسن تميم، وراجعه وأعد فهارسه: الشيخ محمد عبد المنعم العريان. دار إحياء العلوم- بيروت. ط٣. ١٤٠٧هـ- ١٩٨٧م.
- الصراع بين القديم والجديد، د. محمد حسين الأعرجي، عصمى للنشر والتوزيع – القاهرة. د.ت.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي – بيروت – ط٣- ١٩٩٢م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لابن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة – بيروت- لبنان- ١٤٠١هـ-١٩٨١م.
- فاتحة لنهاية القرن، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط١- ١٩٨٠م.
- كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، لأبي هلال العسكري (٣٩٥هـ)،

تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم. دار إحياء الكتب العربية- عيسى البابي الحلبي وشركاه- ١٣٧١هـ- ١٩٥٢م.
- لسان العرب، لابن منظور المصري (٧١١هـ)، دار صادر. بيروت- لبنان- د.ت.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لضياء الدين بن الأثير (٦٣٧هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر. ١٣٥٨هـ-١٩٣٩م.
- معجم مصطلحات النقد العربي القديم، د. أحمد مطلوب، مكتبة لبنان، ناشرون. ٢٠٠١م.
- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي (٣٧٠هـ)، تحقيق: السيد أحمد صقر. دار المعارف بمصر. ط٤. د.ت.
- الموازنة في النقد العربي حتى القرن الخامس الهجري، د.حمود يونس. هيئة الموسوعة العربية. دمشق. ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م.
- الموسوعة العربية العالمية. النسخة الإلكترونية.
- نقد الشعر، لقدامة بن جعفر (٣٣٧هـ)، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي. دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان. د.ت.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (٣٦٦هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي. المكتبة العصرية- صيدا- بيروت. ١٤٢٧هـ-٢٠٠٦م.

* * *