١٨

الاتباع والاختراع
في قصيدة القرن الثالث العباسية
في النقد العربي

الأستاذ الدكتور أحمد شاكر غضيب
جامعة الامام جعفر الصادق/ فرع ديالى

ملخص البحث:

قرر النقاد العرب القدامى ان الجودة والابداع والحداثة لا تحدد بزمن او بقدم العهد، وقد فرضت القصيدة العباسية وجودها بحداثتها، فكان الاتباع عند النقاد القدماء يعني التقليد، والاختراع يعني الجدة والحداثة، فاهتموا بالسرقات الأدبية، وقد بقيت القصيدة معتمدة على وحدة الوزن والقافية، ولم يكن تجديد الموضوعات جوهرياً، وانما هو تجديد يشعر بالفرق بين العصر القديم والعصر الجديد، فكانت القصيدة التقليدية الى جانب المتجددة، ثم كانت العديد من الصور الشعرية قد اصطبغت بلون العصر والبيئة، وهذا ما وقف عليه النقاد العرب في دراستهم لأركان القصيدة العباسية(قصيدة القرن الثالث الهجري)؛ قصيدة ابي تمام والبحتري وابن المعتز و غيرهم .

The fellowship and creativity in terms of the the Abbysinian poetic arabian criticism of the third immigration century

Prof. Dr. Ahmed Shakir Ghudaib

Al_Imam Al_Sadiq University/ Diyala Branch

Abstract:

The ancient Arab criticists decided that the creativity, quality and modernity couldn't been restricted by specific tense or past events. Accordingly, the Abbysinian peom has successfully proposed its modern existence so the fellowship due to the ancient criticists was meant the typicality and creativity meant the preserving and modernity. So they focused on the literal plagiarism and the poem was kept depending on the weight and ryhme. The refreshment of subjects wasn't substantial but it existed by comparing between the past and recent eras. The themes of the Classical poem, with the continued ones respectively, remained affected by the actual environment and era. And this is exactly what the Abab criticists had stood on in accordance with their studies for all the characteristics of Abbysinian peom (the third immigration century's poem) such as the poems of Al_Buhtury, Abu_Tammam, Ibn Al_Mu'ataz and many others.

التمهيد:

كان مدار الحركة النقدية القديمة يتجه إلى مبدأ الإجادة والحداثة والاختراع والقدم، وقد وقف بوجه البحث والتتبع للآثار الشعرية التعصب للقديم. ولذلك نجد أصداء من يقول: بأن الجودة والحداثة والإبداع، لا تحدد بقدم العهد، ولا لحدثان عهد يُهْتَضم حق المصيب[١] وقد فَرَضَت القصيدة العباسية وجودها وذلك بحداثتها وبراعتها في الصور وألوان الإبداع، وسمة المعاصرة الفنية. فكان ذلك مدعاة لمن يقول: (وقد وجدنا في شعر هؤلاء معاني لم يتكلم القدماء بها، ومعاني أومأوا إليها فأتى بها هؤلاء وأحسنوا فيها، وشعرهم مع ذلك أشبه بالزمان، والناس له أكثر استعمالاً في مجالهم وكتبهم وتمثلهم ومطالبهم)[٢]، والذي يلفت النظر هنا أنهم وقفوا عند المعاني بالدرجة الأولى، وكان الإبداع عندهم يعني التجديد، ولذلك قيل عن أبي تمام بأنه أخذ نفسه أن يبدع في أثر شعره[٣]. وقد أدت هذه الحركة النقدية إلى دراسة السرقات الشعرية داخل القصيدة لمعرفة المعنى الأصيل من المتنبي. فكان أن قام الآمدي في موازنته، والجرجاني في وساطته، بتتبع أبيات قصيدة أبي تمام وكان ((أن الذي خفي من سرقاته أكثر مما ظهر منها، على أثرها))[٤]. وقام الجرجاني بوضع مقاييس لذلك منها، أن ما جاء مشتركاً في المعاني لا يعد سرقة، وأن السرقة لا تكون إلا في المعاني المبتكرة التي اختص بها شاعر دون سواه[٥]، يقول القاضي الجرجاني: ((ولم تزل العامة والخاصة تشبه الورد بالخدود، والخدود بالورد، نثراً ونظماً، وتقول فيه الشعراء فتكثر، وهو من الباب الذي لا يمكن ادعاءُ السَّرقة فيه إلا بتناول زيادة تضم إليه، أو معنى يُشفع به كقول علي بن الجهم: (الطويل)

عشية حيَّاني بورد كأنه خدود أضفيت بعضهن إلى بعض

فأضاف بعضهن إلى بعض له، وإن أخذ فمنه يؤخذ، وإليه يُنسب))[٦]

وظل النقد القديم يبحث في الاتباع والابتداء وقد تجلى ذلك عند أبي هلال العسكري في الصناعتين في بحثه عن السرقات[٧]، وعند ابن رشيق الذي حلل لفظي الاختراع والإبداع ووصل إلى أن الاختراع للمعنى والإبداع للفظ[٨] وتوالت المصطلحات التي تهتم بالسرقات في كتب النقد المتأخرة[٩]. وكان هذا السعي النقدي يهدف بالدرجة الأولى إلى

البحث عن القدم والجدة، وهو بدوره دليل على إحساس النقد آنذاك بأن شيئاً جديداً قد طرأ على المعاني.

حاول النقد العربي الحديث، ومن خلال الدراسات العديدة أن يبحث في المحاولات التجديدية في بناء القصيدة الفني، فتوزعت الدراسات في عناصر الشكل والمضمون. ونلحظ خلال دراستنا هذه من يتأثر بأسلوب السرقات القديمة، فيجهتد في تطبيقها مستخدماً أنواعها. فيطبق موازين ابن الأثير على السرقات التي أوردها الآمدي فمن نسخ أبي تمام قوله: (الطويل)

وركب كأطرافِ الأسنة عرَّسوا على مثلها والليل تسطو غياهبه

أخذ صدره من بيت كثير:

وركبٍ كأطرافِ الأسنة عرَّسوا قلائص في أصلابهن نُحول

وأخذ قوله: (البسيط)

لما رأى الحرب رأى العين نَوْفلَسٌ والحرب مشتقة المعنى من الحرب

من قول إبراهيم بن المهدي:

ومسعر الحرب، واسم الحرب قد علموا لو ينفع العلم، مشتق من الحرب[١٠]

وبعد هذا التأثر بالمقياس القديم نتساءل: كيف نظر المحدثون إلى القصيدة من حيث التقليد والتجديد ويأتي جوابنا بأن هناك من ذهب إلى أن الشعر العربي عامة لم يتغير في موضوعه، أو صورته، أو نوعه. وبقيت القصيدة معتمدة على وحدة الوزن والقافية، غير معنية بوحدة المعنى، وبقيت غزلاً ومدحاً وهجاءً، ورثاءً ووصفاً، ولم يكن تجدد هذه الموضوعات جوهرياً ولا مطرداً، وإنما هو تجدد يكفي ليشعرك بالفرق بين العصر القديم، والعصر الجديد[١١]. ومنهم من تجاوز ذلك إلى الطعن بحركة الشعر العربي فقال: بأن الشعر عاش. عالماً من الثبات في الأطر الجمالية، والموضوعات والأساليب

واللغة والوزن[١٢]. ويكفي للرد على هذا الزعم تساؤلنا: متى عاشت الحياة العربية الفكرية والحضارية عالماً من الثبات حتى يشهد الشعر ذلك.

وقراءة لقصائد شاعر واحد كأبي تمام كافية للرد على هذا الطعن فهي لم تعرف الثبات يوما. وإننا عندما ندرس تطور القصيدة، يجب أن لا يغرب عن بالنا نظرة العصر النقدية آنذاك، فقد نظر الشعراء والنقاد إلى القصيدة القديمة نظرة إجلال، على أنها المثال، ولذلك نتلمس دفاع أبي الفرج الأصبهاني عن قصيدة ابن المعتز مثلاً التي تميل إلى الكلام البسيط الرقيق بقوله: ((وشعره وإن كان فيه رقة الملوكية وغزل الظرفاء وهلهلة المحدثين، فإن فيه أشياء كثيرة تجري في أسلوب المجددين ولا تقصر عن مدى السابقين وأشياء ظريفة من أشعار الملوك في جنس ما هم بسبيله، ليس عليه أن يتشبه فيها بفحول الجاهلية. فليس يمكن واصفاً لصبح، في مجلس شكل ريف، بين ندامى وقيان، وعلى ميادين من النور والبنفسج والنرجس ومنضود من أمثال ذلك، إلى غير ما ذكرته من جنس المجالس وفاخر الفرش ومختار الآلات ورقة الخدم، أن يعدل بذلك عما يشبهه من الكلام السبط الرقيق الذي يفهمه كل من حضر، إلى جعد الكلام ووحشية، وإلى وصف البيد المهامه والظبي والظليم والناقة والجمل والديار والقفار والمنازل الخالية المهجورة))[١٣]. ويجب لمن يتناول هذا البحث أن يحدد الفرق بين مصطلحي ((التجديد المطلق))، و((التطور)). فالتجديد المطلق أن نكون أمام صورة ليس لها أية ظلال في ماضي البشرية وهذا من قبيل المستحيل لأن الفنون جميعاً لا تنقطع في صلتها بما ألفته الأذواق، وتوارثته الأجيال، ولذلك فليس هناك تجديد مطلق، وإنما هناك تطور[١٤]. ونحن عندما نبحث عن مضامين تجديدية، وخيال توليدي فإننا نبحث عما يسمى إن جاز البحث بعمق التجربة وأصالتها. فهل جاءت القصائد بمضامين وأغراض جديدة بأساليب جديدة، وبأصالة ابتكارية داخل نطاق وحدة التجربة؟

ويأتي الجواب على ذلك: بأننا إذا ما بحثنا في دواوين الشعراء وجدنا القصيدة التقليدية إلى جانب المتجددة في وحدة المعنى وأصالة الفكرة. فالوقوف عند الطلل، ووصف البيد، والمهامة والظبي والظليم والناقة والديار الخالية، تتردد أصداؤه في عدد غير قليل من القصائد ((وهذا التقليد الذي كان يراه بعض القدامى حسناً في شعر المحدثين

كأمثال ابن المعتز، نراه نحن قبيحاً في شعره حيث يقف الشاعر عندما وقف الجاهليون عنده على اختلاف الزمنين واختلاف البيئتين))[١٥].

ونعثر على ذلك عند شاعر كأبي تمام والبحتري وابن الرومي، وحتى علي بن الجهم ذلك الشاعر الذي امتاز بالجودة وتطعيم الشعر بالأساليب العصرية.... ((فاستمع إليه وهو يصف قلائصه التي أقلته إلى المعتصم وصفاً بدوياً خالصاً فيشبهها بالنعام ويشبه رؤوسها – وقد علا مشارفها الزبد وطغى على ما حوله– برؤوس السراة المعممين ويستعمل لهذا الوصف كل ما يستعمله البدوي من لفظ وصورة، إذ يقول[١٦]: (الوافر)

إِلَيْكَ خَلِيفَةَ اللَّهِ اسْتَقَلَّتْ قلائِصُ مِثْلُ مُجفَلَةِ النَّعَامِ
تراها كالسراةِ مُعَمَّماتٍ إلى اللباتِ من جَعْدِ اللُّغَامِ
تهاوى بين (هدّار نجيٍّ) (وقور) الرَّحلِ طَيَّاشِ الزِّمامِ
وبين شِمِلةٍ تطغى إذا ما تهافتت المطي من السنام

وفي الوقت نفسه نعثر عند هؤلاء المبدعين على قصائد ينفكون فيها من إسار التقليد فتأتي قصائدهم، وهي ترتدي ثوب المعاصرة الأنيق. فقصائد البرك والبحيرات من ثمرات الحضارة، ولذلك فهي موضوع جديد طرأ على الشعر آنذاك، وأكاد أقول إن البحتري هو فارس الميدان في هذا الفن. فقد أبدع في وصف بركة المتوكل إلى حد خلق الطبيعة في شعره، وقراءة لقصائد الحسين بن الضحاك نجدها ذات بناء فني متميز يخلو من المقدمات الطللية. فهو لا يتكلف، وموضوعاته جميلة كوصفه للسفينة، و(حانة الشط)[١٧]. وقصائده الوصفية ذات تصاوير مبدعة. وخصوصاً قصيدته التي قالها للواثق عندما قال له: امدد طرفك وقل ما شئت. قال[١٨]: (المتقارب)

ألست ترى الصبح قد أسفرا ومبتكر الغيث قد أمطرا

وأسفرت الأرضُ عن حُلَّةٍ تضاحك بالأحمر الأصفرا
ووافاك نيسان في وَرْدِه وحثّك في الشرب كي تسكرا
وتعمل كأسين في فتية تطارد بالأصـــغر الأكبرا
يحث كؤوســـهم مُخطَف تجـاذب أردافــه المئـزرا
ترجل بالبان حتى إذا أدار غدائـــره وفـّـرا
وفضض في الجلنار البها ر والأبنوســـة والعَبْهَـرا
فلما تمازج مـا شذّرت مقاريض أطرافـه شـذّرا
فكل ينافس في بـرَّ ليفعل في ذاتـه المنكـرا

ويولي النقد العربي الحديث اهتماماً بارزاً بقصيدة أبي تمام، فلقد ظلت صياغته الشعرية مدار بحث وتساؤل من قبل النقاد، فكان منهم من ذهب إلى أن مذهبه مذهب صياغة قبل كل شيء، وأنه لم يكد يخرج على المعاني، والأغراض المعروفة المتوارثة[١٩]، والحقيقة أن هذا الشاعر جدد في حدود الصياغة، ونقل القصيدة إلى عمل شاق يتضافر وبقية الأدوات الشعرية فلم تعد القصيدة عنده مبنية على الطبع، بل أجهد نفسه في عمل الفكر وصناعة الاستعارات، والكنايات الأصيلة التي تعبر عن موهبة وثقافة عميقة فجعلنا وجعل القدماء يشهد اتكاءه على نفسه، ولعلةٍ قال له إسحاق الموصلي: ((يا فتى ما أشد ما تتكئ على نفسك)) وهكذا فهو قد غير في البنية الداخلية للقصيدة بنزعته الجدلية التي تجمع بين الأضداد والعناصر المتنافرة المتغايرة واشتباك المعاني وتقاطع الدلالات وتقابل الصور والأفكار[٢٠]. ومن ذلك قصيدته التي يعتذر إلى إبراهيم والفضل كاتبي عبد الله بن طاهر، من تأخره عنهما بالمطر[٢١]: (الكامل)

قولا لإبراهيم والفضل الذي سكَنَتْ مَوَدَّتُهُ جُنوب شغافِي
منع الزيارة و الوِصال سَحَائِبٌ شم الغوارب جأبة الأكتاف
ظلمت بني الحاج المهم وأنصَفَتْ عَرْضَ البسيطةِ أَيَّمَا إِنْصافِ

فأتت بمَنْفَعَةِ الرِّياض وضَرُّها ... أهل المنازِلِ الْسَنُ الوصّاف

وعَلِمْتُ مَا يَلْقَى المزورُ إذا هَمَتْ ... من ممطر ذفر وطين خفاف

فجفوتكم وعَلِمْتُ في أَمثالها ... أن الوصول هو القطوع الجافي

لما استَقَلَتْ ثَرَّةً أخلافها ... حلومة الأرجاء والأكناف

شَهِدَتْ لهَا الْأَثَرَاءُ أَجْمَعُ إِنَّهَا ... مِنْ مزنةٍ لكَرِيمةُ الأَطرافِ

ما ينقضي منها النتاج ببلدة ... حَتَّى يُسِرُّ له لقاحَ كِشافِ

كمْ أَهْدَتِ الخَضْرَاءُ فِي أَحمَالِها ... للأَرْضِ مِن تُحَفَ وَمِنْ أَلْطَافِ

فكأنني بالرَّوْض قد أجلى لها ... عَنْ حُلَّةٍ مِنْ وَشِيهِ أَفْوَافِ

عن ثامرٍ ضافٍ ونبتِ قرارةٍ ... وافٍ ونورٍ كالمراجل خاف

وكأنني بالظاعنين وطية ... تبكي لها الأُلاف للأُلاف

وكأنني بالشَّدْقَمِيَّةِ وَسْطَهُ ... حُضْرَ اللَّهَى والوظفِ والأَخفافِ

إنَّ الشَّتاء على شتامَةِ وَجْهِهِ ... لَهُوَ المفيدُ طَلَاقَةَ المُصْطَافِ

وكأنما آثارُها مِنْ مُزْنَةٍ ... بالميت والوهداتِ والأخياف

آثار أيدي آل مُصعَب التي ... بُسِطَتْ بِلا مَنَّ ولا إخلافِ

حتمٌ عليك إذا حللت معانَهُمْ ... إلا تراه عافياً من عاف

وكأنهم في برهم وحفافِهِمْ ... بالمجتدِى الأضياف للأضياف

فهنا علاقات جديدة وصناعة بعيدة عن الطبع الذي يعني الاسترسال بلا تنقيح أو تهذيب فالشاعر يتكئ على نفسه في إعمال الصور فهو مثلاً في البيت الثاني يستعير ((الشم)) في صفة السحاب وما يعرف ذلك لأحد قبله[٢٢]. واستعار في البيت الثامن كرم الأطراف للسحاب والتلقيح لها في كل سنة في البيت الذي يليه وهذا من قبيل التشخيص والتجسيم، ويبدو ذلك أيضاً عندما يستعير ((الجهامة)) للشتاء، ونحن نعلم

أنها لوجه الإنسان، وفي القصيدة يتقابل محورا السحابة والممدوح، فلا يعد فارق بينهما في الجود فجود الممدوح هو اخضرار الروابي الذي منحته للسحابة وهذا من قبيل الحداثة داخل هيكل القصيدة فلا دمن وأثافي ولا بكاء على أثر مندرس أو نوء طمست معالمها، فليس هناك إلا الموضوع وحده الاعتذار، وكرم الممدوح، ونحن عندما نتأمل أمثال هذه القصيدة في شعره نجد أثر الذوق الجديد في تصاويره، فهو يصور ويعمق، بحيث أننا لا نستطيع تخيل الصورة إلا من خلال قراءة الأبيات ككل فهي تتلاحم لخلق الصورة بالحركة والألوان، وهذا وغيره جعل ناقداً كالآمدي يستغرب منه أن جعل في قصائده للدهر أخدعاً، ويداً تقطع من الزند، وكأنه يصرخ، وجعله يشرق بالكرم، ويفكر ويبتسم، وأن الأيام بنون له، والزمان أبلق، وجعل للمدح يدا ولقصائده مزامر إلا أنها لا تنفخ ولا تزمر، وجعل المعروف مسلماً تارة ومرتداً أخرى...)[٢٣] وهكذا فإن أمثال هذه القصائد وغيرها جعلت من يذهب إلى أنها من محاولاته التجديدية في القصيدة العربية[٢٤]، ولقد لعبت الحضارة والتطور الفكري والعمراني دوراً كبيراً في تطور حركة الشعر ولغته حتى أن بعض العلماء كالكندي مثلاً نجده يطعن على أبي تمام قوله لأحمد بن المعتصم[٢٥]: (الكامل)

ما في وقوفك ساعةً مِن بأس ... تَقْضِي ذَمَامَ الْأَرْبَعِ الْأَدْراسِ

فَلَعَلَّ عَيْنَكَ أَنْ تُعينَ بكائها ... والدَّمْعُ منه خاذِلٌ ومُواسي

فلما قال:

أبليت هذا المجد أبعد غاية ... فيه وأكرم شيمةٍ ونحاس

إقدام عمرو في سماحة حاتم ... في حلم أحنف في ذكاء إياس

قال له الكندي: الأمير فوق من وصفت[٢٦]، وهذه الالتفاتة من قبل الكندي تشير إلى ضرورة التعبير بما ينسجم والعصر، والحقيقة أن أبا تمام على الرغم من وقوفه في العديد من قصائده على الديار والدمن والآثار وغيرها[٢٧]، كان يستثقل تقاليد القصيدة القديمة يقول في مدحه لمحمد بن عبد الملك الهاشمي بعد أن يبكي الديار وبأسلوب مقلد للمعجم القديم من حيث المفردات[٢٨]:

دَعْ عَنْكَ دَعْ ذَا إِذَا انتَقَلْتَ إِلَى المد ... ح وشـــب ســـهلة بمقضبه

إني لذو ميســـم يلوح على ... صـــعود هذا الكلام أو صَبَبه

لَسْـــتُ من العيـس أو أُلّفها ... وخدا يداوي المريض مِنْ وَصَبه

إلى المصفّى مَجْداً أبي الحَسَنِ إن ... صغى انصِيَاغَ الكُدْرِي فِي قَرَبِه

ففي هذه الأبيات تصريح واضح لرفضه لتقليد متبع، ومن هنا نفهم سعيه إلى وحدة المضمون في العديد من قصائده وخصوصاً الحربية منها[٢٩].

ونقف عند قصائد لابن الرومي تعكس لنا اتجاهه الواضح في تطوير حركة الشعر العربي، وأخص بها تلك التي نحس من خلالها باكتناه الباطن، والسعي وراء أسرار الطبيعة، ولقد استطاع هذا الشاعر أن يطور شعر التجربة النفسية بالإفصاح عن النفس فاستطاع أن يتخطى التقليد بامتلاك الأداء النفسي المتأتي من إمكانية اللفظ على الإيحاء بالمشاعر الباطنية، وبالأفق الشعري الواسع المتمثل في جو القصيدة، والذي ينقلك إلى مكان الفن وزمانه حيث المشاركة الوجدانية، وما عنصر التنغيم الذي نجده في شعره إلا دليلاً راسخاً على هذا الأداء. ومن هنا كانت قصائد هذا الشاعر موضع بحث عند النقاد الذين اتجهوا إلى المنهج النفسي. فحاول العقاد مثلاً أن يثبت شيئاً جديداً لم يتوفر لشعراء العربية من قبل إلا قليلاً، وهو ما يسميه اليقظة في الشعور الباطني واكتشاف سر الحياة في الأشياء والقوى الكامنة من وراء الظواهر أو المحركات الأولى للكون[٣٠] والذي أوجد هذه اليقظة الباطنة انكماش الشاعر الشديد على نفسه

بسبب اعتلاله ورهافة حسه وجموح خياله، وبسبب هذه الحضارة الجديدة، ومن هنا كان شعره ذا طبيعة فنية تلك الطبيعة التي تجعل فن الشاعر جزءاً من حياته[٣١].

إن ابن الرومي من الشعراء الذين امتلكوا قدرة الاكتناه والرؤيا الخفية لما يدور في العالم من تناقص، فكان في شعره يحاور ويجادل لينقل لنا بصدق مناجاة النفس وبوحها بالأسرار. ويتوزع هذا الاتجاه في العديد من قصائد المديح[٣٢] ويتسلل بخفاء للقصيدة الوصفية عنده[٣٣]. ويطول الحديث إذا أردنا أن نأتي بجميع قصائد هذا الشاعر، ولكننا نسعى من خلال ذلك كله وغيره إلى القول: بأن ما ورد في ديوانه الكبير يشعر بأنه كان قمة من قمم الأداء النفسي في الأدب العربي، وبهذا مع الأستاذ أنور المعداوي[٣٤]، الذي يذهب إلى أن ومضات هذا الأداء في الشعر العربي القديم، لا يملأ سمع المتذوق، ولا يحيط بمنطقة الشعور تلك الإحاطة الكاملة، والذي يخرج من ذلك إلى أن الشعر العربي شعر السطوح الخارجية البعيدة عن الذاتية النفسية[٣٥].

إن الباحث في القيم الثابتة والمتحولة يجد أن العديد من الصور الشعرية قد اصطبغت بلون العصر والبيئة ولا يفوتنا هنا أن نذكر أثر الحركة العمرانية والفكرية في إصفاء التصاوير الخلابة الملونة، والحقيقة أن الشعراء كانوا يختلفون في رؤيا المظاهر الحضارية فنحن نجد مثلاً البحتري البدوي الطبع يصف السفينة، فلا يجد غير أوصاف الناقة يسبغها عليها فيذكرنا بلبيد وطرفة عندما شبها الناقة بالسفينة[٣٦]، يقول البحتري من قصيدة في مديح إسحاق بن إبراهيم المصعبي[٣٧]: (الكامل)

ورمت بنا سَـمْتَ (العراق) أيانِقٌ ... سَـحْمُ الخدودِ لغامُهُنَّ الطَّحْلُبُ

من كل طائرة بخَمْـس خوافق ... دُعْجٍ كمـا ذُعِرَ الظَّلِيمُ الْمُهَذِبُ

يَحْمِلْنَ كلَّ معـرّقٍ في همَّةٍ ... فضل يضيقُ بها الفضـاءُ السَّبْسبُ

ركبوا (الفرات) إلى الفُراتِ وأصلوا ... جَذْلانَ يُبْدِعُ فِي السَّحاحِ وَيُغْرِبُ

في غايةٍ طُلِبَتْ فقصَّـدَ دُونَها ... من رامَها فكأنهـا ما تُطْلَبُ

كَرَماً يرجّى منـه ما لا يُرتجى ... عُظماً، ويُوهَبُ فِيـهِ ما لا يُوهَبُ

فالصور بدوية كأن قائلها قد نزع لتوه من البادية، ليرى، ولأول مرة سفينة راسية، فليس له إلا أن يرى ناقة مطلية بالقار زبدها اللغام الأخضر الذي يتعلق بالسفن من أول المكث بالماء، ويهوله سرعتها فيحول نظره إلى الصحراء ليقتنص تشبيهها بسرعة الظليم (ذكر النعام)، وهذه السفن تحمل رجالاً فرقتهم البلدان مطوفين في الآفاق لهم همم عظيمة يضيق بها الفضاء، والبحتري هنا بدلاً. من ان يعوج على ممدوحه بناقة عاج عليه بسفينة تمخر عباب الفرات، فلم يقم بما يستحق الإشادة به، لأنه أبقى على شكلية التقليد الموروث، ولم تغب عن ذهنه نوق الصحراء، وهو يعيش في المدينة. ولو أردنا أن نوازن عمله هذا يوصف بشار لسفينة في مسيره إلى المهدي لرأينا الفارق في الصور كبيراً، الفارق بين رجل عاش قلبه بين الترف والحضارة، فلم يبرح لغيرها، ورجل كالبحتري يعيش الحضارة والكأس والنديم، وقلبه مشدود إلى أعماق الصحراء، يقول بشار[٣٨]: (الطويل)

وعذراء لا تجري بلحمٍ ولا دمٍ ... قليلة شكوى الأين ملْجَمَةِ الدَّبر

إذا طعنت فيها القبول تشمّصت ... بفرسانها لا في سهول ولا وعرِ

وإن قَصَدَتْ دَلَّت على متنصب ... ذليل القرا لا شيء يفرى كما يَفْرِي

تلاعب نينان البحور وربَّما ... رأيت نفوس القوم من جريها تجري

تحملت منها صاحبي ومنصفي ... تزف زفيف الهيق في البلد الصفر

إلى ملك من هاشم في نبؤةٍ ... ومن حميدٍ في الملكِ والعدد الدَّثر

من المشترين الحمد تندى من الندى ... يداه وتندى عارضاه من العطرِ

فهنا إحساس حقيقي بالموصوف فهي عذراء ولكنها لا تجري بلحم ولا دم ولا هي ناقة سريعة الجري، بل هي تسير بدل وخفة على بحر ذليل الظهر حيث الحيتان والأمواج الهادئة. ولنا أن نبحث عن أمثال هذه الصورة في شعر أبي تمام فنجده قد تخلص من رؤية كرؤية البحتري إلى وصفها بـ((بنت الحديقة)) لأنها من خشب الحديقة[٣٩].

وعلى الرغم من أن هؤلاء الشعراء جاؤوا بالسفينة مكان الناقة في قصيدة المديح العربية إلا أن فارقاً بين هذا وذاك في التناول والأداء والأسلوب، والصور، ويتجلى التناول العصري والتفرد بالموضوع على أشده داخل قصيدة الحسين بن الضحاك في ذلك[٤٠] ومطالعة لقصيدة علي بن الجهم في وصفه الرائع لإحدى المراكب ترينا كيف أن هذا الشاعر قد وفق في وصف هذا المظهر الحضاري يقول[٤١]:

عجبت كُلَّ العَجَبِ مِنْ سَيْر هذا المركب
وما له عين ولا روحُ جَرَتْ في عَصَب
لجامه من خَلْفِه مُرَكَّبٌ في الذنَب
مُزَيَّن بالوذْعِ في المصـ در ورمح العذب[٤٢]
وما لَهُ مِنْ ثغَرِ وما لَهُ مِنْ لَبَبِ
سياطه في سَيره دَفْعُ مَرادِي الْخَشَب[٤٣]

فصورة المركب هنا على الرغم من أنها تحمل من القديم التشبيه بالناقة إلا أنها استطاعت أن تستقل، وتتخذ من المعاصرة لغتها فالشاعر يصف بعد ذلك سير المركب وانسيابه الشبيه بالحية ولكي تكتمل الصورة يأتي على وصف فرسانه الأنباط وكيف يتغنون بلغتهم وبأصوات عالية ولكي يمتن الشاعر صلة الصورة بالواقع يأتي بشيء من الغناء وبلغتهم النبطية.

إذا استراحوا فهُمُ في راحةٍ من تَعَب
عالية أصواتُهمْ عند الغناء المُطرِب
((بماء بانا)) كُلُّهم لا بلسان العَرَب

ومما تجدر الإشارة إليه فإن نقله موضوعية وأسلوبية للشعر قد تمت على أيدي شعراء الأحزاب السياسية، والحركات الدينية دعبل الخزاعي وديك الجن الحمصي وعلي بن

الجهم وغيرهم، فقد مالت لغتهم إلى التخلص من المعجم القديم حيث الوضوح والسهولة التي تتطلبها المبادئ أو الأهداف التي يسعون من أجلها ولم تعد القصائد تشعر بالتقليد أو السير على قاعدة ابن قتيبة فجاءت ذات وحدة موضوعية تنبض بالحركة والحياة وتدافع عن آمال وتطلعات الطبقات المسحوقة. فشعر علي بن محمد الحماني[٤٤] مثلا شعر عقيدة، ومقالة مذهبية تمتاز بالوضوح والسهولة والجدل فهو يؤمن بالدعوة العلوية كما يؤمن بتضحيات آل البيت ((ومن هنا تكتسب قصيدته من الحرارة والقوة ما لم نجده في غيرها من شعر العقيدة، حتى أنك لتحس آل البيت الذين يمدحهم أحياء لم يموتوا بعد، فهم في ضميره))[٤٥].

ويتصدر غرض كالسخرية قائمة المضامين التي استجدت في القرن الثالث[٤٦] ويمكن عدَّها غرضاً متطوراً عن الهجاء أو ضرباً فرضته الحضارة العباسية وهو يهدف الضحك بالناس وإضحاكهم لسبب أو لآخر، وهو ضحك جاد غير عابث في أكثر الأحيان، ولقد كان تضخيم العيوب الخلقية يحتل جانباً كبيراً منها، وقد أخذت شكلين: السخرية الاجتماعية والسخرية السياسية، ولغة هذا الشعر سهلة تستدعي الابتسامة في أغلب الأحيان، وتتخذ من السرد القصصي، والتلاعب بعلاقات الألفاظ القائمة فيما بينها وسيلة للسخرية والابتسامة[٤٧]، وقد تميز الحمدوي[٤٨] بهذا الفن، وعرف به.

ويعد فن الطرد نموجاً لما أصاب بناء القصيدة من تطور فقد وجدناه يميل في لغته إلى الوضوح والبساطة متخذاً شكلاً مستقلاً يُقصد لذاته، فقديماً كانت أبيات الطرد تتخلل القصيدة العربية كأي غرض آخر يمثل حياة العربي، ورغم أن القرن الثاني الهجري قد ظفر برعاية هذا الفن[٤٩] إلا أننا نجد شاعراً كابن المعتز يبدع بقدرته الفنية العالية في خلق مشاهد الصيد والاقتناص وبلغة عذبة تجعله في طليعة شعراء الطرد، وقد فطن القدماء لذلك[٥٠] يقول[٥١]: (مجزوء الرجز)

لا صَـــيْدَ إلا بوتـــر أصـــفر مجـــدول مُمَرْ

إِنْ مَسَّـــهُ الرامـــي نَخَـر ذي مقلـــة تبكـي مَـدَر
صَـــنْعة بـــارٍ مُـقتَدِرْ دام عليـــها فَمَهـــر
فَجِبْـــنَ أمثـــال الأكـــر لـــم يَخْتلفْنَ فِي الصُّـــوَرْ
بصـــغر ولا كِـــبَر اشـــبه طـــين بحجـــر
يُـــودَعن أمثال السُّـــرَرْ ثم يطـــرنَ كالشـــرر
إلـــى القلـــوب والثغـــر لمـــا غَدَونَا بِســـحَر
والليـــلُ مُســـوَدُّ الطَّرَرْ تـــأخُذُ أرضـــاً ونَدَرْ
ولاح صبـــحٌ واشـــتهر جاءت صـــفوفاً وزُمَـــر
ســـوابحاً بيـــضَ الغرر يَطلُبْنَ ما شَـــاءَ القَدَرْ
روضـــاً جديداً ونَـــهَرْ وهُـــنَّ يَســـألن النَّظَرْ
ما عنـــده مـن الخبـــر فقـــام رامٍ فابتَـــدَرْ
وتّـرَ قوســـا وجَسَـــرْ إذا رَمَى الصـــف انتَشَـــرْ
هَزَّل عُـــوداً قـد نَخِـر فبيـــن هـــاوٍ منحـــدِرْ
وصـــاغٍ على خَطَـــرْ وذي جَنـاحٍ مُنكسِـــر
وارتاح من حسْـــن الظفر ومسّـــهُ جـــنُّ الاشـــر
وقلـن إذ حـــق الحـــذر وجـــد رمـــيّ فاســـتمر
ما هكـــذا رمي البشـــر صـــار حصى الأرض مطر

فهذه الأبيات تعبر عن نفس خالقها وبيئته الخاصة، بيئة الصيد ومشاهد الصحراء وابن المعتز هنا واقعي في صوره، دقيق في رسمها، وبلوحات فنية مبدعة بعيدة عن التكلف. القصيدة بأبياتها متماسكة وبوحدة موضوعية تحكي حكاية الصيد وقد نجح الشاعر في

عنصر الحركة والتجسيم فأتى بأمثال متعاقبة تضفي طابع الحركة السريعة التي يقتضيها المشهد (نخر، تبكي، جنن، يودعن، غدونا، نأخذ أرضاً، لاح صبح، اشتهر...) وكان الشاعر ذا مقدرة في استخدام عنصر الحوار وخصوصاً في البيت (١١) (١٢) كما أن أبياته بعضها يأخذ برقاب بعض إلى حد يعجز معه التقديم أو التأخير ولعل الأسلوب القصصي هو الذي ساعد على ذلك فجاءت قصيدته كالجسم الواحد، وهكذا تمتاز طرديات هذا الشاعر بقدرتها الفائقة في التشبيه[٥٢] والتغني بجمال الطبيعة والناس.

ويصادفنا في أوائل القرن الثالث تيار يميل إلى الإقذاع والألفاظ الفاحشة البذيئة حيث ركاكة الأسلوب، والصور الجنسية والسباب، وقد اصطلح شعراء هذه الحقبة على تسميته بـ ((السخف)) يقول الصولي: ((وحدثني مدرك بن محمد الشيباني قال: حدثني أبو العنبس الصيري قال: قلت لأبي العبر ونحن في دار المتوكل: ويحك أيش يحملك على هذا السخف الذي قد ملأت به الأرض خطباً وشعراً، وأنت أديب ظريف مليح؟ فقال: يا كشخان أتريد أن أكسد أنا وتنفق أنت ! وأيضاً تتكلم؟ تركت العلم، وصنعت في الرقاعة نيفاً وثلاثين كتاباً ! أحب أن تخبرني لو نفق العقل أكنت تُقدَّم على البحتري، وقد قال في الخليفة بالأمس:

عن أي ثغرٍ تَبْتســـــمُ ... وبِأَيِّ طَـــــرْفٍ تَحْتَكِمْ

فلما خرجت أنت عليه وقلت:

فِي أَيِّ ســـــلْحٍ تَرْتَطِـــم ... وبـأي كـــــــفٍ تَلْتطَـمْ

أدْخَلْتَ رَأْســـكَ في الرحم ... وعَلِمْتُ أَنَّـــكَ تَنْهـــزم

فأُعطيت الجائزة وحُرِمَ، وقُرّبت وأُبعد، في حِرِ أُمك وحِرِ أم كل عاقل معك ! فتركته وانصرفت))[٥٣] ونلحظ أن هذا دليل حي على تشجيع خليفة كالمتوكل لهذا التيار العابث

المتهتك، والقارئ لهذا النموذج الشعري يجد الميل إلى السخف والألفاظ الماجنة الخليعة، وبالتالي فهو هجاء يمثل ركاكة أسلوب هذا الشاعر الكوفي ((والقصيدة لا تطمع أن تكون في أسلوبها أرفع مما يدور بين العامة من سباب في الشوارع والأزقة إلى اليوم))[٥٤] ويقودنا الحديث إلى قصيدة المجون؛ ولرب سائل يسأل عن الفارق بينه وبين قصيدة السخف، ويأتي جوابنا بأن (أخص مزايا هذا السخف، ذكر ما لا تستسيغه الأخلاق العامة، مما يتعلق بالأمور الجنسية و((المرحاضية))، ثم العبث بالمقدسات والأديان والضحك والإضحاك من مقاصده، ويتبع هذا السخف في الموضوعات المطروقة سخف في الأساليب إذ يتعمد الركاكة التي تقربه من اللغة اليومية (السوقية))[٥٥] وهذا هو الفيصل بين الفحش والمجون، ولقد كان لابن الرومي قصائد في المجون لا تخجل حتى عن وصف وتقبيح الأعضاء الجنسية، وممن أخذ في هذا المسار أبو حكيمة[٥٦]، وكانت له ريادة في المجون والشعر الماجن[٥٧]، وقد كان هذا الشاعر ممن صرّحَ بتفرده وريادته في رثاء متاعه فابن المعتز يحدثنا عن التميمي أحمد بن المنذر قال: سمعت أحمد بن أبي العز يقول: أنشدت أبا حكيمة لي مرثية لمتاعي... فقال أبو حكيمة: والله إنه لا شريك لي في هذا الفن، وإني قد تفردت به من دون الخلق...))[٥٨].

قال أبو حكيمة[٥٩]:

لا يوحشنك بعد الحي أن رحلوا ... دعهم فكل فقيد منهم بدل

وإن نأوا حيث ترتاب الظنون بهم ... فلا تقل ليت شعري ما الذي فعلوا

ولا تقف بين أطلال تسائلها ... فلن يرد جواب السائل الطلل

ولا ترد بلداً دون الحلول بـه ... قطع المهامة والتعريس والرحل

تسرى بك العيس والظلماء جانحة ... أرضاً يكاد بها المجتاز يختزل

فالشاعر كما نرى يتمرد على المقدمة الطللية التي تمرد عليها شاعر كأبي نؤاس قبله والفارق بينهما أن أبا حكيمة بدلاً من أن يعوج على خمارة البلد كما فعل النواسي عاج

على رثاء متاعه فبكاه كما يُبكي الأبطال. والعجيب في هذا الشاعر أنه شغوف بصور الحرب التي يرسمها لمعارك ووقائع بطله[٦٠] وبأبيات ماجنة لا تخجل، ولم نعتد سماع مثلها من قبل، وهذا من باب الجديد في الموضوع حسب منطلقات التجديد، وفيه عدم استحياء أو احترام لمظاهر التدين.

وقد وصل المجون بمن نقرأ له سخرية وتهكماً بفريضة كفريضة الحج[٦١]. ومثل هذه الاتجاهات لم تظهر في القصيدة إلا نتيجة ضعف الوازع الديني في ذلك العصر، ولا يغرب عن بالنا أثر الاختلاط بالأمم الأخرى فقد كان هذا العامل يلعب دوراً بارزاً في تطعيم المضمون بالعديد من الصور والعناصر الوافدة. وها نحن أولاء، نسوق غرضاً قديماً وهو فن الخمرة، فنجد أن العديد من صوره قد ارتدى ثوب المعاصرة والتهتك والمجون، والارتباط بصور وخمرة الأديرة، ومن الباحثين من يذهب إلى أن غرض ((خمريات الأديرة)) يمثل اتجاها جديدا في شعر الخمرة ظهر على يد شعراء الكوفة في أواخر القرن الثاني وبداية القرن الثالث وفيه من آثار الحضارة الشيء الكثير[٦٢] يقول الثرواني[٦٣]:

إســـقني الـراح صـباحا ... فهوةً صهباء راحـا
وأصطبح في ادير الأعلى ... في الشعانين اصطباحا
إن مـن لم يصطحبهـا ... اليـوم لم يلـق نجاحـا
ثم قلدني مـن الزيـ ... ـتون والخوص وشاحا
في الشعانين وإن لا ... قيت في ذاك افتضاحا
عظم الأحبار والرهبان ... والصُّـــلْبَ المـلاحـا
واجعل البيعة والقصـ ... ـــر جميعا مستراحا
لا كمن يمزح بالشهرة ... والخلع مزاحاً.....
أودع الشـــهرة والزم ... كل من يهوى الصـلاحا
والزم الجمعة والبكرة ... (م) منهـا والرواحـا

الثرواني من الذين كتبوا شعراً كثيراً في هذه الخمريات فدير الأعلى في الموصل[٦٤] قصده الشاعر من الكوفة، وكما نرى فإن جميع الصور الفنية التي يقدمها هي صور حديثة تلبس ثوب العصر، فهو يدعو إلى أن يقلد من الزيتون والخوص، وشاحاً على سنة الأحبار والرهبان؛ ليعيش الكأس واللذة والنديم. وهذا التقليد المتبع في عيد الشعانين هو اتباع لما ورد في إنجيل يسوع يوحنا[٦٥]. وهو من قبيل التصاوير التي لم يقل الشعراء بها من قبل إلا نادراً، والقارئ يجد الصدق في الصور والمشاعر والأحاسيس. فالشاعر هنا لم يعد يخاف وازعاً دينياً، أو سلطة، فاللذة والكأس والطبيعة، حبه الذي يهرب فيه من زمن جعل من الحانة ملتقى للبطالات ومدمني الهم. ولا عجب أن نجد مثل الثرواني في آخر أمره ((أن أصيب في حانة خمارة بين زقي خمر وهو ميت))[٦٦] وقد عرف للحسين بن الضحاك قصائد في هذا الفن يتوزع معظمها كتاب ((الديارات)) للشابشتي[٦٧].

ونعثر في هذا الباب وخلال البحث الحديث، على من يعد استهلال إحدى هجائيات أبي حكيمة – راشد بن إسحاق بالغزل الغلماني من قبيل التجديد في المقدمة الغزلية وهو من قبيل ما اقتضته طبيعة المعاني التي جاءت بعدها في الهجاء[٦٨].

وشبيه بهذا من يذهب إلى أن افتتاح إحدى مدائح أبي العنبس الديمري بذلك من قبيل الخروج على المقدمة الغزلية والطللية[٦٩]، ونحن لا نحتسب استبدال المقدمة الغزلية الأنثوية لغزل بالمذكر من قبيل التجديد إذا لم يكن لها علة وشيجة بما بعده كالهجاء، وإلا عد ذلك من قبيل استبدال الشيء بالشيء دون التأثير بالشكل أو التجربة مسعى البحث متتبعا التطور والتحول في قصيدة القرن الثالث، فيقف عند قصيدة الرثاء، وكما نعرف فهو غرض قديم بحث فيه القدماء والمحدثون.

ولقد استطاعت قصيدة الرثاء أن تخرج على القاعدة النقدية القديمة التي تقول بصعوبة رثاء الأطفال أو المرأة لضيق الكلام، وقلة الصفات[٧٠] فكان ابن الرومي رائدا في امتلاك وحدة المشاعر والعواطف والتجربة في رثاء أبنه إلى حد يشعرنا بأنه يتفجر الماً، ويتصدر رثاء المدن مكانة مرموقة بين القصائد التي تقول بلغة التمرد والثورة والتي

تتوخى الوضوح والبساطة، وتسير باتجاه الحوار ومخاطبة الجماهير وعندي أنها من البدايات المبكرة للأدب الثوري الذي يسعى إلى جعل الكلمة سلاحاً ماضياً في سبيل المبادئ والدفاع عن الكرامة الوطنية. ولذا نجد من يذهب إلى أن رثاء المدن يمثل موقفاً جديداً في الأدب العربي.

ونقول بعد هذا: إن معظم القصائد أصبح لها طعم خاص وصوت عباسي مميز يعكس الحضارة والحدث والتقدم الفكري والفني، وقد أثرى المضمون الشعري، وأصبح للكلمة إيحاء وفعل والتزام. فالعديد من قصائد أبي تمام تغنى بانتصارات العرب آنذاك، بل ونحس خلال قصيده الروح القومي والإحساس بالوحدة في زمن أحس فيه بالاغتراب يقول[٧١]: (البسيط)

ما اليوم أول توديع ولا الثاني ... البين أكثر من شوقي وأحزاني

دع الفراق فإن الدهر ساعده ... فصار أملك من روحي بجثماني

خليفة الخضر من يربع على وطن ... في بلدة فظهور العيس أوطاني

بالشام أهلي وبغداد الهوى وأنا ... بالرقتين وبالفسطاط إخواني

وما أظن النوى ترضى بما صنعت ... حتى تطوح بي أقصى خراسان

خلفت بالأفق الغربي لي سكنا ... قد كان عيشي به حلواً بحلوان

غصن من البان مهتز على قمر ... يهتز مثل اهتزاز الغصن في البان

أفنيت من بعده فيض الدموع كما ... أفنيت في هجره صبري وسلواني

وليس يعرف كنه الوصل صاحبه ... حتى يغادي بنأي أو بهجران

أساءة الحادثات استبطني نفقاً ... فقد أضلك إحسان ابن حسان

أمسكت منه بود شد لي عقداً ... كأنما الدهر في كفي بها عان

إذا نوى الدهر أن يودي بتالده ... لم يستعن غير كفيه بأعوان

لو أن إجماعنا في فضل سؤدده ... في الدين لم يختلف في الأمة اثنان

فهنا إحساس عميق بالغربة، وحديث مع النفس، وتوظيف موفق لما يروى في القصص الديني الشعبي من أن الخضر لم يمت وهو حي يرحل إلى كل الأوطان كالشاعر. ويبدو أن هذا الإحساس المر جعله يهجم على موضوعه دون أن يمهد أو يستهل وهذا دليل صدق التجربة والعاطفة المتدفقة المتوترة وهنا فظهور العيس تعني المحطات الغريبة التي تجعل الشاعر يحن لأن له بالأفق الغربي زوجة وحباً وأملاً، وهذه المعاناة والتجربة التي تعني عنده نفاذ الصبر، وفناء فيض الدموع توحد عناصر القصيدة في كيان موحد ينمو ويتحرك كالبحر، وكأن أبا تمام نحات بارع في ائتلاف الحروف والكلمات. فلا اختلال ولا حشو ولا قلق في القافية بل إن قافيته تعكس أنينه المكسور، وهو يرحل خلال المحطات البعيدة حيث خراسان والنفي، النفي الذي يعني عنده النوى والتشرد.

وبعد هذا كله ألا يحق لنا أن نتساءل: كيف عرفت القصيدة الثبات؟ إن الحقيقة تقول بغير ذلك، وإن العديد من القصائد تدلنا على أن التطور الذي جعل داخل البناء الفني لم يكن قفزاً على الموروث، أو عبور مراحل بل جاء طبيعياً، فلا يمكن أن يتفرد الشاعر من غير أن يدور في بداياته الشعرية في فلك غيره حتى إذا استكمل الأداة انفلت من محيط غيره، وشكل نواة فرده وكيانه، وقصائد هذه الحقبة تشير إلى ذلك. فقد ظلت بداياتها تسير على هدى الموروث الشعري القديم حتى إذا تطورت الحياة، وتزاوجت الحضارات، كان المولود الذي يسعى إلى الاكتمال والتطور، فكان ما رأينا من مضامين جديدة، وخيال مبتكر وأساليب حديثة. وأما ما يخص الإطار الموسيقى فقد بقي محافظاً على البيت الشعري بشطريه المنتهي بالقافية التي تنتظم جميع الأبيات، وقد نوعوا في القافية كما في المزدوجات ولكنهم لم يجددوا في القافية العروضية، ولكن هذا لا يمنع من قولنا: بأن العديد من القصائد كانت تمتلك الموسيقى الداخلية المتأتية من ائتلاف الحروف، والتزاوج البديعي بين الكلمات كما نجد عند البحتري وأبي تمام وغيره.

مصادر البحث ومراجعه:

- ابن الرومي حياته في شعره، عباس العقاد، مطبعة حجازي، ط٣، ١٩٥٠م.

- اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري، قحطان رشيد التميمي، دار المسيرة، (د. ت).
- اخبار ابي تمام، الصولي، تحقيق خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام، ونظير الاسلام الهندي، المكتب التجاري للطباعة، بيروت.
- اخبار البحتري، الصولي، تحقيق الدكتور صالح الاشتر، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، ط١، ١٣٧٨هـ- ١٩٥٨م.
- اشعار الخليع الحسين بن الضحاك، تحقيق عبد الستار احمد خراج، دار مجلة شعر، ١٩٦٠م.
- اشعار اولاد الخلفاء واخبارهم من كتاب الاوراق، الصولي، نشر ج، هيورث. د. ن، مطبعة الصاوي، ط١، ١٩٢٦م.
- الاغاني، ابو الفرج الاصفهاني، القاهرة، ١٩٦٣م، ج١٠.
- جوامع اللذة (خ)، ابو الحسن علي بن نصر الكاتب، نسخة مكتبة الاوقاف في بغداد، برقم ١٢١٥٤.
- دراسات فنية في الادب العربي، عبد الكريم السيافي، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٦٣.
- الديارات، ابي الحسن عل بن محمد الشابشتي (ت٣٨٨هـ)، تحقيق كوركيس عواد، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٥١م.
- ديوان ابن الرومي، تحقيق كامل الكيلاني، مطبعة التوفيق الادبية، القاهرة.
- ديوان ابن الرومي، تحقيق الدكتور حسين نصار، مطبعة دار الكتب، ج١-٢-٣، ١٩٧٦م.
- ديوان ابي تمام بشرح التبريزي، تحقيق محمد عبد عزام، دار المعارف بمصر، ط٢.
- ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط٢.

- ديوان بشار بن برد، محمد الطاهر ب عاشور، مراجعة محمد شوقي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٣٧٦هـ-١٩٥٧م، ج٣.
- ديوان طرفة بن العبد، تحقيق الدكتور علي الجندي، مطبعة مكتبة الانجلو المصرية، ١٣٧٨هـ-١٩٥٨م.
- ديوان علي بن الجهم، تحقيق خليل مردم، المطبعة الهاشمية، ١٩٤٩م.
- شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق الدكتور احسان عباس، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٦٢م.
- شعر ابن المعتز، الصولي، تحقيق الدكتور يونس احمد السامرائي، منشورات وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٧٨م.
- الشعر العربي بين الجمود والتطور، لدكتور عبد العزيز الكفراوي، دار نهضة مصر للطباعة، ط٤، ١٩٦٩م.
- الشعر العربي في العراق وبلاد العجم ف العصر السلجوقي، علي جواد الطاهر، مطبعة المعارف، ١٩٥٨م.
- الشعر في الكوفة، رسالة ماجستير (على الآلة الكاتبة)، محمد حسين الاعرجي، ١٩٧٣م.
- الشعر والشعراء في البصرة خلال القرن الثالث للهجرة، احمد جاسم النجدي، رسالة ماجستير (على الآلة الكاتبة)، ١٩٧٢م.
- صفحات مجهولة في الادب العربي المعاصر، رجاء النقاش، المؤسسة العربية للنشر، ط١، ١٩٧٦م.
- الصناعتين، ابي هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، ط٢.
- الصيد والطرد في الشعر حتى نهاية القرن الثاني الهجري، الدكتور عباس مصطفى الصالحي، مطبعة دار السلام، بغداد، ط١، ١٩٧٤م.

- طبقات الشعراء، ابن المعتز، تحقيق عبد الستار احمد فراج، دار المعارف بمصر، ١٩٥٦م.
- علي بن الجهم حياته وشعره، عبد الرحمن الباشا، دار المعارف بمصر، (د. ت).
- العمدة، لابي الحسن بن رشيق، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بمصر، ط٣، ١٩٦٣م.
- الفصول المختارة من العيون والمحاسن، للشيخ المفيد (٤١٣هـ)، اختارها الشريف المرتضى (٤٣٦هـ)، النجف، المطبعة الحيدرية، ط٣، ١٩٦٢م.
- فوات الوفيات، محمد بن شاكر الكتب، تحقيق الدكتور احسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٣م.
- الكامل، المبرد، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم، والسيد شحاتة، مطبعة نهضة مصر، ج١، (د. ت).
- الكتاب المقدس، العهد الجديد، منشورات المطبعة الكاثوليكية، بيروت.
- المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر، ابن الاثير، تحقيق الدكتور احمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة الرسالة، ط١، ١٩٦٢م، (باجزائه).
- مع الادب العربي القديم، الدكتور داود سلوم، مكتب منى للطباعة، ١٩٦٠م.
- معجم البلدان، شهاب الدين ياقوت الحموي، دار صادر، بيروت، ج٢.
- مقدمة في النقد الادبي، علي جواد الطاهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٩م.
- الموازنة، الآمدي، تحقيق السيد احمد صقر، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٧٢م، (الجزئين).
- النقد المنهجي عند العرب، الدكتور احمد مندور، مطبعة نهضة مصر، ط١، ١٩٤٨م.

- نماذج فنية في الادب والنقد، انور المعداوي، مطبعة مصر للطباعة، ١٩٥١م.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط٤، ١٩٦٦م.

المجلات:

- مجلة الرسالة المصرية، العدد ٥٩٥، السنة الثانية عشرة، ١٩٤٤م.
- مجلة شعر، العدد ٢١، ١٩٦٢م.
- مجلة كلية الآداب، ع٢٤، ١٩٧٩م.
- المورد، ع٣، م٢، ١٩٧٣م.
- المورد، السنة الاولى، ع٣-٤، ١٤٥.

---

[١] الكامل، لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاتة، مطبعة نهضة مصر، ٢٩/١ وينظر مقدمة الشعر والشعراء ٦٣/١ والوساطة، ص١٥.

[٢] أخبار أبي تمام، ص ١٦-١٧، ٢٧.

[٣] ينظر المصدر نفسه، ص٣٨.

[٤] الموازنة ٥٦/١.

[٥] ينظر الوساطة، ص ١٨٣ وما بعدها.

[٦] الوساطة، ص١٨٧.

[٧] ينظر الصناعتين، ص٢٠٢، ٢٠٤، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٩، ٢٢٥، ٢٢٧.

[٨] العمدة ١٧٦/١.

[٩] ينظر المثل السائر، ٢٩٢/٣-٢١٨.

[١٠] ينظر مجلة الرسالة المصرية، ع٥٩٥ السنة الثانية عشر ١٩٤٤م / ١٠٤٧-١٠٤٨ (دراسة دريني حشبه لذلك).

[١١] ينظر حديث الأربعاء، ٨/٢ وأبو تمام الطائي حياته وحياة شعره، ص١٨١.

[١٢] ينظر مجلة شعر، ع٢١، ١٩٦٢م، مقال بعنوان: ((الشعر العربي ومشكلة التجديد)) علي أحمد سعيد، (أدونيس) / ٩٢.

[١٣] الأغاني، ١٠/١٧٤..

[١٤] ينظر مجلة كلية الآداب، ع ٢٤، ١٩٧٩م بحث الأستاذ إبراهيم محمد الوائلي (التجديد في الأدب)، ص٥٦-٥٩.

[١٥] مع الأدب العربي القديم، الدكتور داود سلوم، مكتب منى للطباعة، ١٩٦٠م، ص٥٢، وينظر شعر ابن المعتز ٧٠/١-٧١، ٩٨/١، ١٠٢/١-١٠٣، ١١٢/١، ١٥٩/١-١٦٠، ٤٤٩-٤٥١.

[١٦] علي بن الجهم حياته و شعره، ص١٥٧ وديوانه، ص ٧.

[١٧] ينظر أشعار الخليع الحسين بن الضحاك، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار مجلة شعر، ١٩٦٠ م ص٩٦-٩٨، ١١٧.

[١٨] المصدر نفسه، ص ٦٥-٦٦.

[١٩] ينظر النقد المنهجي عند العرب /٦٧.

[٢٠] ينظر دراسات فنية في الأدب العربي، عبد الكريم اليافي، ٧٤، ٧٩.

[٢١] ديوان أبي تمام ٣٨٩/٢، ٣٩٣.

[٢٢] ديوان أبي تمام ٣٨٩/٢.

[٢٣] الموازنة ١٤٩/١.

[٢٤] ينظر الشعر العربي بين الجمود والتطور، الدكتور محمد عبد العزيز الكفراوي، ٨٩-٩١، ١٩٢.

[٢٥] الديوان ٢٤٢/٢.

[٢٦] أخبار أبي تمام / ٢٣١-٢٣٠ وقال ابن الأثير في المثل السائر ٢٢٠/٣ فقال الحكيم الكندي، وأي فخر في تشبيه ابن أمير المؤمنين بأجلاف العرب؟

[٢٧] ديوانه ١٥٧/١، ٢٣٩، ٢٦٤، ٣١١، ٣٦٩، ٦٨/٢، ١٦٦، ٢١/٣، ١١٣، ١٥٠، ٣٩٣/٤.

[٢٨] يورد بعض ألفاظ المعجم القديم: سجج، مؤتشبه، الأكناف، الشؤبوب، صهصلق (ديوانه ٢٦٤/١-٢٧٣).

[٢٩] ديوانه ٤٠/١-٧٤، ١٧٤، ٢٦٠-٢٦٣، ٣٢٩-٣٣٩، ٣٤٠-٣٤٢، ٤٠١، ٨/٢-٩، ٢٢-٣١، ٣٢-٤٢، ١٩٨-٢١٣، ٧٩/٣، ٣١٦-٣٢٢... وغيرها.

[٣٠] ينظر ابن الرومي حياته من شعره، ص٢٩٥-٢٨٩.

[٣١] ينظر المصدر نفسه، ص٥.

[٣٢] ينظر ديوان ابن الرومي ٦٤/١، ٢٢٤-٢٢٦، ٢٥٤-٢٦٤، ٣١٣-٣٢٥، ٣٨٧-٣٩١.

[٣٣] ينظر المصدر نفسه، ص٢٨٢.

[٣٤] أنور المعداوي: ولد سنة ١٩٢٠م في قرية صغيرة اسمها (معادية مهادي) منطقة كفر الشيخ في دلتا مصر، أكمل الابتدائية والثانوية ثم دخل كلية الآداب جامعة القاهرة وتخرج من قسم اللغة العربية سنة ١٩٤٦م وعمل بوزارة المعارف، ثم انتقل منها ليعمل مدرساً ثم فصلته وزارة المعارف بسبب تعيينه ثم عمل في وزارة الثقافة وترك العمل

بسبب مرضه ثم عاد ومات سنة ١٩٦٥م ومن كتبه في النقد: المادح فيه وكلمات في الأدب ((ينظر صفحات مجهولة في الأدب العربي المعاصر، رجاء النقاش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٦م، ص٢٢)).

[٣٥] ينظر نماذج فنية في الأدب والنقد، أنور المعداوي، مطبعة دار مصر للطباعة ١٩٥١م، ص٢٩-٣١.

[٣٦] ينظر شرح ديوان لبيد، تحقيق الدكتور إحسان عباس، ص١٠٢، ص١٤٢، وديوان طرفة بن العبد، تحقيق د. علي الجندي، ص٣٠-٣١.

[٣٧] ديوان البحتري ٧٣/١ والموازنة ٢٠٧/٢.

[٣٨] ديوان بشار بن برد لناشره محمد الطاهر ابن عاشور، مراجعة محمد شوقي حسن، ٢٨٠/٣-٢٨٢.

[٣٩] ينتظر ديوان أبي تمام ٢-٣٩٦.

[٤٠] ينظر أشعار الخليع الحسين بن الضحاك، تحقيق عبد الستار أحمد فراج/ ٩٦-٩٨ ومطلعها:

اكاتم وجدي مما ينكتم من لو شكوت إليه رحم

[٤١] ديوان علي بن الجهم/ ١١٤-١١٦.

[٤٢] الوَدْعُ والوَدَعُ: خرز بيض تخرج من البحر

[٤٣] المرادي: هي جمع مردى وهو خشبة تدفع بها السفينة تكون في يد الملاح.

[٤٤] علي بن محمد بن جعفر بن محمد بن زيد بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب، يكنى أبا الحسن وربما الحسين ويلقب بالعلوي الكوني، والحماني، والأموه وصل توفي ٣٠١هـ. ينظر الشعر في الكوفة، ص٣٣٧.

[٤٥] الشعر في الكوفة، ٦٣ وينظر: الفصول المختارة من العيون والمحاسن للشيخ المفيد ٤١٣ هـ اختارها الشريف المرتضى ٤٣٦هـ، ١٩٠/١.

[٤٦] الشعر والشعراء في البصرة خلال القرن الثالث للهجرة، أحمد جاسم النجدي، ١٠٧/١٩٧٢.

[٤٧] ينظر الشعر في الكوفة، ص٩٦-١٢٤.

[٤٨] الحمدوي: هو أبو علي إسماعيل بن إبراهيم بن حمدويه، المعروف بابن حمدوي نسبة إلى جده (حمدويه) صاحب الزنادقة في عصر الرشيد. ينظر الأغاني ٢٣٥/١٣ والمورد، ع٣، م٢، ١٩٧٣م، ديوان الحمدوي تحقيق أحمد النجدي، ص٥٧-٩٠.

[٤٩] ينظر الصيد والطرد في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، الدكتور عباس مصطفى الصالحي، ٢٦٤.

[٥٠] ينظر العمدة ٢٩٦/٢.

[٥١] شعر ابن المعتز ٤٤٥/٢.

[٥٢] ينظر شعر ابن المعتز ٤٠٥/٢ وما بعدها.

[٥٣] أشعار أولاد الخلفاء، ٣٢٥ وأخبار البحتري تحقيق للدكتور صالح الأشتر، ط١، ١٧٠-١٧١.

[٥٤] الشعر في الكوفة، ص١٣٢.

[٥٥] الشعر العربي في العراق وبلاد العجم في العصر السلجوقي، على جواد الطاهر، ٧٣/١.

[٥٦] أبو حكيمة: هو راشد بن إسحاق بن راشد، يكنى أبا محمد ويعرف بأبي حكيمة. كان يكتب لعبد الله بن طاهر. ويبدو أنه هجر الكوفة إلى مصر ثم إلى خراسان... ثم اتصل بمحمد بن عبد الملك الزيات، طبقات الشعراء ص٣٨٩.

[٥٧] الشعر في الكوفة/ ص١٥٥.

[٥٨] طبقات الشعراء، ص٤١٦.

[٥٩] جوامع اللذة (مخطوطة)، ص١٠-١١.

[٦٠] ينظر جوامع اللذة، ص١١-١٠، فوات الوفيات، ١٥/٢-١٩.

[٦١] ينظر قصيدة لأبي علي البصير عن الحج في المورد السنة الأولى، ع٣-٤، ١٤٥، ((أشعار أبي علي البصير)) تحقيق الدكتور يونس احمد السامرائي.

[٦٢] الشعر في الكوفة، ص١٦٣، ١٧٦.

[٦٣] الديارات، أبي الحسن علي بن محمد الشابشتي (ت ٣٨٨هـ) تحقيق كوركيس عواد، ١١٢-١١٣، الثرواني: محمد بن عبد الرحمن، ولا نعرف من أين أنه النسبة إلى ثروان، وهو من المطبوعين في الشعر، والمنهمكين في البطالات، والمتطرحين في الحانات، لا نعلم تاريخ وفاته وتميل إلى أنه توفي في أوائل القرن الثالث. ينظر الديارات، ص١١٣-١١٢.

[٦٤] هذا الدير بالموصل في أعلاها، يطل على دجلة والعُرُب (ضرب من الطواحين المائية)، وهو دير كبير عامر فيه قلايات كثيرة لرهبانه، وتحت الدير عين كبيرة تصب الى دجلة... والشعانين في هذا الدير حسن، تخرج إليه الناس فيقيمون فيه الأيام يشربون. الديارات، ١١٢.

[٦٥] ينظر الكتاب المقدس، العهد الجديد، ١٣/١٢.

[٦٦] الديارات، ص١٤٩.

[٦٧] ينظر معجم البلدان ٦٦٧/٢، والديارات، ص١٥١.

[٦٨] ينظر اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري، قحطان رشيد التميمي، دار المسيرة، ٣٢٤-٣٢٥. يستهل أبو حكيمة راشد بن إسحاق، هجاءه للقاضي يحيى بن اكتم بالغزل بالمذكر فيقول:

ولي خادم يرنو بطرفه غزال ... مدل بحسن فائق وجمال

لمقلته الحوراء في كل لحظة ... مواقع سحر من قلوب رجال

دهماني إلى ما يستحيل ابن اكتم ... وقد يستحل الشيخ غير حلال

[٦٩] ينظر الشعر في الكوفة، ٢٦٢.

[٧٠] ينظر العمدة ١٥٤/٢.

[٧١] ديوان أبي تمام ٣٠٨/٣-٣١١.