الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي : .....

رقم التسجيل : DL/11/15

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العلوم

شعبة : الأدب العربي تخصص : الأدب العربي

تلقي الصولي والآمدي لشعر أبي تمام في ضوء أفق وإعادة تشييد الأفق

تاريخ المناقشة : 22/ 03/ 2023م

من إعداد الطالب: رضا بن صفية

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة :

الرقم	الاسم و اللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة	الصفة
1	العربي عبد القادر	أستاذ	جامعة المسيلة	رئيسا
2	عباس بن يحي	أستاذ	جامعة المسيلة	مشرفا و مقررا
3	باية بن مساهل	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	ممتحنا
4	الطاهر شارف	أستاذ محاضر "أ"	المدرسة العليا للأساتذة بوسعادة	ممتحنا
5	بوعلام رزيق	أستاذ محاضر "أ"	جامعة برج بوعريريج	ممتحنا
6	السعيد ضيف الله	أستاذ محاضر "أ"	المركز الجامعي بريكة	ممتحنا

السنة الجامعية : 2022/ 2023م

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

- إلى الوالد معلمي الأول؛ الذي أثار قلبي وكتب اسمي على صفحات قلبه وحدقات عينه،وعمل على راحتي وفتح الطّريق أمام مستقبلي .
- إلى ذلك الحرف اللامتناهي من الحبّ والرّقة التي تعبت وسهرت اللّيالي. نورٌ أتحسّس به خطاي...

فلن أوفيكما حقكما ، فلكما مني قول الشاعر:

لكن ثوابكما غدا عند الذي يجزي الثواب مضاعفا ومكررا

فجزاكما الرحمان خير جزائه وأراكما في السّنا كي تفخرا

- كما أهدي عملي المتواضع ، إلى التي بثّت في نفسي الطّموح وأن أتوق إلى ما فوق النّجوم ....،واحتملت عصبيتي طيلة فترة البحث، وأعناتني على التفرغ له والتفاني فيه حتى يشتد عوده ويستوي على سوقه، إلى زوجتي الفاضلة أبقاها الله لي ذخرا وعونا .
- إلى من شاركوني حلم الحياة وكانوا زهو النفوس في الأفراح والأقراح مصابيح العائلة أخواتي.
- إلى أبنائي الأعزاء: **" محمد الأمين" و"يمنى"** وقرة عيني الكتكوت الصغير **"أحمد"**.

- إلى إخواني في العمل التطوعي الذين يصنعون من الفرد مصباحا ينير الظلمات **"أسرة زاوية سيدي احسن"**
- إلى صديقي **"بن حميد الميلود"** و كل من أعانني على هذا الصنيع .

يراد من القلب نسيانكم وتأبى الطّباع على النّاقل

الحمد لله على نعمه التي لا تحصى ولا تعد، والشّكر على منه وكرمه وتوفيقه بأن يسر لنا سبّل هذا البحث، فله الحمد في الأولى وفي الآخرة، وله الحمد حتى يرضى، وله الحمد بعد الرضا.

وإذا كان الشكر المتفضل بالنعم واجبا، فشكر النّاس من شكر الله، لذا فإني أتقدم بخالص شكري و تقديري لأستاذي الفاضل * الدكتور : **عباس بن يحيى** * وله مني عظيم الامتنان لقبوله الإشراف عليّ، فكان هذا أوّل الفضل، وكم كان في توجيهاته وكلماته ما يشحذ همتي، كلما خانني العزم ، كما كان في صبره و سعة صدره عونا لي على إتمام هذا البحث، فله الشكر خالصا على ما قدمه لي فجزاه الله عني خير الجزاء ، ولسان حالي ينشد قول المتنبي :

وقد حملتني شُكرا طويلاً ثقيلاً لا أطيق به حراكا

فما الكلمات إلا ظلّ فقط لوافر الامتنان..

شكر موصول كذلك لمصابيح الدّجى، أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة المسيلة وعلى رأسهم أ.د"**عمار بن لقريشي**" و أستاذي "**محمد بن صالح**" على حرصه الدؤوب في تسهيل العمل الإداري، وكل أساتذتي الأفاضل على ما قدّموه لي في مساري التعليمي من معلومات وتوجيهات قيّمة،دون أن أنسى أستاذي الدكتور: "**محمد زهار**" الذي ما فتئ في تحفيزي على إتمام الأطروحة وتقديم يد المساعدة، وإلى كل الآساتذة الذين أتاحوا لي فرصة الانخراط في مجال البحث العلمي بجامعة المسيلة وجامعة العناصر.

إلى كل من ساهم من قريب أو بعيد في إعداد هذا البحث على ما هو عليه الآن بعد أن لم يكن كائنا.

مقدمة

الحمد لله الذي خلق الإنسان، علمه البيان، وأطلق لفصاحته العنان، والصلاة والسلام على أفصح من نطق بالضاد، نبي الرحمة والهدى، ومعلم الناس الخير والتقى، وخير من خطب الناس وخاطبهم، القائل:" أدبني ربي فأحسن تأديبي"، وقال أيضا: "إن من البيان لسحرا وإن من الشعر لحكمة"، أصغى للشعراء وأهل اللسان والبيان، استعذب قولهم، وأصلح قصدهم، وسخّر لنصرة الخير والحق جهدهم، وعلى آله وصحبه الأبرار، وعلى من اتبع هديه، وسار على دربه إلى يوم الدين أما بعـد:

مما لاشك فيه أن الشعر ثمرة من ثمار الإبداع الأدبي، ينبع من أحاسيس الشاعر معبرا عن حاله وحال عصره وأمته، وهذا دأب الشاعر الحداثي الذي لايركن لما هو مألوف في نظمه بل ينشد التغيّر والتجدد مع كل شمس صبوح وغبوق رافضا الخنوع لكل موروث، كما أن الأمة العربية التي أنجبت فطاحل الشعراء الفحول والخطباء المصاقع لا بد أنها تعلم علم اليقين المعالم التي يختطها الشعراء ويترسمها الخطباء، فقريض الشعر يقتضي متلق حصيفا يُقوّم مسار العملية الإبداعية التي تقتضي سنن القول الشعري وتوضيح المنهج المحتذى في بناء القصيدة، فقد ساير النقاد من قبل ومن بعد كل حداثة شعرية، وشاعرنا "أبو تمام" أحد أقطاب الحداثة الشعرية في العصر العباسي، فقد أعلن الخروج عن الأصول متماشيا وروح العصر الذي هو من أرقى العصور؛ منهجا وحياة وأزهاها في قمة الإبداع العربي؛ لما يشتمل عليه من تنوع ثقافي رهيب ونضج فكري منقطع النظير، ولا سيما في باب تلقي الشعر ونقده مما أبدعته قرائح الشعراء الأفذاذ بأساليب شعرية جديدة، ألبست ثوب الحداثة رافضة الخنوع في مضامينها للأنموذج المثال (الشعر الجاهلي) وإن كانت من قبل قد فاحت بوادر الحداثة ولكن بشذر قليل، هذه الحداثة الشعرية أوجدت ضجة نقدية يتجاذبها تيار نقدي يرى في الشعر الجاهلي منتهى القول الشعري، فسنن قوانين (عمود الشعر) لا يحق لأي شاعر أن يخرج عنها، وتيار نقدي يرى أن الشعر لابد أن يُعبِّر عن مكنون نفس المبدع وما يعج به عصره.

إن بحثني الموسوم بـ:

" تلقي الصولي والامدي لشعر أبي تمام: في ضوء أفق التوقع وإعادة تشييد الأفق ".

هو مزاوجة بين الفكر النقدي الحداثي بما هو تراثي، وقد لا تحظى هذه المزاوجة بالقبول لدى بعض النقاد، وعبّر عن هذا الموقف "عبدالله التطاوي" بنبرة فيها صرخة من خلال هذا التساؤل الاستنكاري:

هل كل عودة إلى التراث للاستعانة به تعتبر رِدّة فكرية، تقليدا غير محمود، أم أنّها صورة من صور الامتداد والتواصل والتلاقي مع هذا القديم ؟.

ربما يكون محل التساؤل يقرأ على وجهين: قراءة تدعو إلى التنقيب في التراث، وقراءة تظهر عدم إيمان بعض النقاد أنه لا جدوى من البحث فيه وأن عهده قد ولّى وانقضى، وإيمانا مني أن تاريخ الأدب العربي بالخصوص على امتداد عصوره سيظل في حاجة دائمة إلى المزيد من القراءات التنويرية لنصوصه النثرية والشعرية على حدّ سواء؛ لكون تلك القراءات إضاءات تضفي على جوهر النص ملامح ومعالم ما كان لها أن تتضح لولاها، إذ العودة إلى التراث: هي العودة إلى الهوية وإن شفعنا دراسته بنظريات غربية دون الانحلال والانسلاخ فيما هو أجنبي؛ لأننا سنصبح بلا جذور ولا قرار ونتيه في بحر من سموم موائد الثقافات الوافدة.

في هذا البحث أقف على ناقدين آثارا ما آثارا من زوبعة نقدية مثلت الصراع النقدي بين المحافظين والمجددين، فالصولي يمثل التيار المجدد المنتصر للشاعر (أبي تمام)، والآمدي عدّد سقطات وهنات الشاعر باعتناقه الشعر المحدث وإن كان قد عدّه على رأس المبتدعين في الشعر.

إن اختيار موضوع البحث فيه من الصعوبة ما فيه، ولا يتذوق هذه الصعوبة إلا من طرقت نفسه باب البحث العلمي، ولا سيما إن كان الباحث مبتدئا فلابد له من وجود توافق نفسي أولا، لكي يخرج البحث متكاملا ومليئا بالفائدة، وهذا البحث الذي بين أيديكم هو امتداد لمرحلة نيل شهادة الماجستير(كفكرة لم تكتمل معالمها بعد وأطمح بإذن الله ليكون مشروعا نقديا)، تذوقت من خلالها طريقة العرض النقدي المتفرد لأصحاب كتب الانتقاد في طرح القضايا النقدية والأدبية بسلاسة وانسيابية، مطرزة بألفاظ محكمة ومشفعة بحجج دامغة تنبع من قوة القريحة في تبيان اللُّبس الحاصل في فهم المعاني الشعرية وطريقة نظم القول الشعري، فارتأيت أن أواصل التنقيب في دفات الكتب النقدية القديمة وأدارسها، فعكفت على دراسة المدونات النقدية لكل من الآمدي والصولي.

وللوصول إلى المبتغى ارتأيت أن أتكئ على أستاذي الفاضل "عباس بن يحي" في أن أشق طريقي في البحث والتنقيب في فضاء النقد العربي القديم، لما له منأ في إظهار المستوى الذي وصل إليه، محاولا المقاربة بين النظرية النقدية العربية القديمة إن صح القول، وما يزخر به النقد الحديث والمعاصر من نظريات تلاحقت وتداخلت فيما بينها عجت بها الساحة النقدية فأسالت حبر الدّراسين، فتلاقح الأفكار من القديم إلى الحديث شكّل نظريات متباينة يدور فحواها حول دراسة الأدب وفهم منازع الكتابة والبحث في كوامن التلقي ومواطن القبول والنفور، ولقد شكلت نظرية التلقي قطب الرحى في فهم وتفسير النص من خلال البحث وراء مفاهيم الشعرية حول صناعة الشعر وتذوقه لإيجاد التفاعل بين النص الشعري ومتلقيه.

إذن؛ ينصب البحث حول التلقي في النقد العربي القديم التي تمثل العملية المقابلة لعملية الإبداع، نظرا لكون المتلقي قطب مهم وأساسي وحيوي وفاعل في عملية التوصيل الأدبي ومن الأهمية بمكان تحديد هويته قبل المضي إلى تلمس جوانب دوره في أطوار عملية الإنتاج الأدبي، وقد بدأ الاهتمام به منذ بداية الإبداع وأخص هنا الإبداع الشعري، مما أدى إلى ظهور المؤلفات والمدونات النقدية التي تعالج إشكالية تفسير النص طبقا لمدى تأثير النص في نفسية المتلقي، هذا الأخير مثّل على اختلاف صوره مبتدأ القول الأدبي وخبره، وفاعلا مهما في تشكيل النص وإنجازه.

تتأسس هذه المقاربة النقدية على ثنائية التلقي بين الآمدي والصولي لشعر أبي تمام من خلال الوقوف على الآليات التي يشتغل بها النص لتوقيع شعريته من جهة، وشعرية تلقيه من جهة أخرى، وحدود المتلقي في الإسهام في توقيع هذه الشعرية. ثم بيان كيف تحرص النصوص الطليعية على حرية المتلقي في إنتاج المعنى ليفرز كل نشاط قرائي مغامرة تأويلية جديدة لينبثق الاختلاف والتعدد وتتأكد انفتاحية النص المقروء، لأن النص غير مكتمل يحتاج دوما لمساعدة المتلقي (القارئ) من أجل إتمامه، فانفتاحه وانغلاقه رهن بالمتلقي وقدراته الموازية، وإنه يعرض سلطة توجه إتقاناته التعبيرية وأبنيته الأسلوبية وإحالاته المرجعية إلى متلق محدد مهيأ لاستقباله .

قد يكون الموضوع في حد ذاته يشكل إشكالية، لأن الأمر يتعلق بالبحث في نقد النقد ومن الصعوبة أن تدرس كبار النقاد أمثال: الآمدي والصولي، قمما شامخة في استنباط دقائق الأمور ومدارستها على وجوهها الأربعة، ولا سيما إذا تعلق الأمر بكبار الشعراء ومن بينهم "أبي تمام" الذي يُعدُّ في نظمه وفكره "نصا إشكالا"[1] .

فعلى ضوء ما سبق، فإن الإشكالية التي أسوقها في هذا السياق هـي:

كيف تلقى الصولي والآمدي الشعر التمامي وعلى أي أساس كان الحكم النقدي؟،وإلى أيّ مدى اتّفقت هذه القراءات أو اختلفت؟.

بعبارة أخرى : ما هي مواطن جمال وقبح النص الشعري التمامي في نظر المتلقيين؟.

تندرج تحت هذه الإشكالية أسئلة جزئية هي بمثابة مفاتيح البحث الكامنة في فصوله منها :

- إلى أيّ حد اهتمَّ التراث النقدي العربي بالمتلقي، وبظاهرة التلقي عمومًا؟.
- هل خالف أبو تمام التقاليد الشعرية القديمة في نظم الشعر على صعيد الدلالة والصورة والايقاع؟
- هل الألفاظ كانت دليلا على المعنى أم أنها قاصرة على الإحاطة بها؟
- هل معاني أبي تمام تنبع من المرجعية التراثية أم أنها تجاوزتها في خلق دلالات أخرى؟
- ما هي نظرة كل من الآمدي والصولي للشعر الجاهلي في ظل نظم شعري حداثي؟.
- هل تكمن الناقدان من كشف ما أراد الشاعر التعبير عنه أم أنه جانب الصواب في التعبير عن مكنوناته الشعرية ؟
- هل يمكن اعتبار نظرية عمود الشعر محورا رئيسا تبنى عليه نماذج الشعر الرفيع؟ .
- ما هي نظرة كل من الآمدي والصولي لقضية السرقات؟ وما هي الآليات المنتهجة في تحديد التناص من السرقات (الأخذ)؟
- هل يمكن اعتبار منهج الموازنة أهم منهج مطبق أطلق العنان لحرية التلقي أم أنه ذر الرماد في عيون شعراء الحداثة؟
- إلى أي مدى وفق الصولي في إعادة تأسيس الخطاب النقدي ؟ ومدى تأثيره في الخطاب النقدي العربي بقراءته المتحررة؟.
- هل تجاوز النقد مرحلة خلفية القراءة ووضع شروط مسبقة للإبداع ؟أم أنه مازال قابعا تحت رحمة قدسية القصيدة الجاهلية ؟ .

ارتكز موضوع البحث الذي هو بين أيديكم على مجموعة من الأسئلة المختارة من خلال الخطوط العريضة له، وتعدّ بمثابة باكورة البحث وتُجلي بنيته الهندسية في رسم الخطوات المتبعة وخارطة البحث المنتهجة، فعلى ضوئها، حاولت الإجابة

[1] - وهيبة لماني، تلقي شعر أبي تمام في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه في العلوم، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، 2018، 2019، مقدمة "ب".

عنها، من خلال فصول البحث الثلاثة في شقه التبويبي؛ فمقدمة البحث كفاتحة له سوف تومئ بالسلب عن الإجابة عن هذه الأسئلة.

ففي الفصل الأول المعنون: "**المتلقي وعملية الإبداع**" فقد تطرقت إلى ثلاثة عناوين رئيسة تندرج تحتها عناوين فرعية وهو دأبي في الفصول الثلاثة، فكانت فاتحة الفصل ثقافة المتلقي ومرجعياته من حيث النشأة والتكوين وثقافة المتلقيان، أمّا الجزئية الثانية فتطرقت للمنهج المتبع في التأليف فيما يتعلق بدراسة شعر أبي تمام من خلال المدونة النقدية لكلا المتلقيين، أما الجزئية الأخيرة فخصصتها لقراءة في فعل التلقي من منظور الناقدين، وقد بيّنت أنواع المتلقي؛ إذ هم على مدارج أعلاها المتلقي الخبير بفضل حسه الذوقي وأوسطها المتلقي المتخصص العالم بالشعر وأدناها المتلقي السلبي، وذيلت هذه الجزئية بإعادة قراءة في رسالة الصولي لمزاحم بن فاتك لما لها من أهمية في توجيه فعل التلقي من قبل السلطة الحاكمة.

مكنتني هذه النقاط الثلاث من الوقوف على مسارب ومشارب المتلقيْن لشعر أبي تمام، ومسيرتهما تقويما وتقييما، ودالة على مواطن الاختلاف والائتلاف في رفض وقبول شعر الشاعر لأسباب متباينة: ثقافة ونهجا وحسا وذهنا في إدراك أسرار النظم الشعري لأبي تمام .

أما الفصل الثاني والذي صغته "**بتلقي عناصر النص لشعري**" أو بصياغة أخرى: بناء الشروط الفنية من قبل المتلقيْن، فكان على ثلاثة محاور رئيسة: انطلاقا من الدلالة كركن ركين في نظم القريض، مبينا كيف تلقى المتلقي لدلالة الألفاظ من حيث ما تخلقه من جمالية أو العكس من ذلك، فقد يكون رفض التجاوز اللغوي من قبلها وما يسفر عنه من مسافة توتر من حيث المبنى، أما من حيث المعنى؛ فهو بين التجاوز والتماثل حسب الخلفية المعرفية للمتلقيين ودور نظرية عمود الشعر في تصويب المسار الإبداعي للشاعر أبي تمام ، فسوف ينجر عنه إما تعارضا أو تماثلا بين الأفقين أفق المبدع وأفق المتلقي .

وفي الجزئية الثانية وضحت كيفية تلقي الصورة الشعرية بشقيها التشبيهي والاستعاري ومدى بعدهما وقربهما من التنظير النقدي المرتكز على الأنموذج المثال "الشعر الجاهلي" الذي يمثل السلطة النقدية التي أوضحت المسالك التي لا ينبغي الخروج عنها، وبين تيار مناوئ لتقويض الإبداع فراح يرمم الفجوة ويجد مبررات للشاعر في تصوير الأشياء.

أما الجزئية الثالثة: فترتكز على **تلقي الايقاع** : الداخلي (الزحاف واضطراب الوزن) بينما الايقاع الخارجي فقد وقفنا على مفهوم الطباق والطباق المنسجم مع أفق المتلقي والبعيد عنه، وهو ما ينسحب على الجناس المنسجم مع ذوق المتلقي والمجافي عنه.

أما الفصل الثالث والأخير: "**دلالات التناص ضمن عملية التلقي**"، فالتناص وما يحمله من دلالات يوجز العبارة والقصة والمواقف بإشارات وإيحاءات تبين مقدرة الشعراء على التوظيف، وكذا البعد الثقافي في استحضار الموروث الأدبي والفكري، وما ينسحب عن الأديب بنسحب عن المتلقي في الوقوف عليه وكشفه للقراء.

فكان الاستهلال بمفهوم التناص لغة ومقاربة مدلوله بمدلول اللغات الأخرى انطلاقا من المعاجم اللغوية، ثم تبيان أصل المصطلح وكيف تمدّد وطُوِّر من فكرة إلى نظرية، قد يكون كمصطلح نقدي وأدبي إرهاصاته الأولى غربية بحتة، لكن وقفت على حضور مفهوم "التناص" في المدونات النقدية العربية القديمة وقد أوشك أن يكون نظرية بتخريجات النقاد

القدامى لظاهرة السرقات، وتبيان السرق المحمود من المذموم ووضع حدود وفواصل بين المفاهيم، هذه الرؤى النقدية عالجها النقاد العرب الحداثيين فبين منكر لمفهوم التناص في النقد العربي القديم وبين مثبت لها أحالنا على شطط من التأويلات فتعددت التسميات لمفهوم واحد هو "التناص".

وفي النقطة الثانية من هذا الفصل خُصصت للجانب التطبيقي، فكان حظ المتلقي الآمدي أوفر من حظ "الصولي"، ومرد ذلك أن الكتابة النقدية من حيث التأليف جاءت مكتملة الرؤى من حيث التبويب فحدّد المنطلقات كأرضية استقرائية لمدار الخصومة آخذا بمتلقي كتابه إلى المخرجات التي أراد الوصول إليها، فخصصت له قبل التطبيق جانبا استقرائيا في قراءة منهجه النقدي في تتبع سرقات الشاعرين، وإن عدّت هذه العبارة حكما مسبقا قبل أوانه وإنما سردتها توضيحا من حيث الشكلُ.

هذه السرقات (التناص) إن صح القول لها مسوغات مرجعية تتمثل في العامل الثقافي والبيئي والسبق الزمني، فهي عوامل تجعل من توارد النصوص أمرا حتميا لا مناص منه.

قد يكون الجانب التطبيقي بتطبيق ما هو حداثي على النقد العربي القديم فيه من الخطورة ما فيه، كما فيه من حلاوة البحث أن أقف على آليات التناص الموظفة من قبل المتلقيين وتبيان أنواع التناص انطلاقا من أنواع السرقات، وأنهيت البحث بخاتمة أجملت فيها أهم النتائج المتوصل إليها.

قد يكون اعتماد عدّة مناهج السبيل الأوحد للإلمام بحيثيات البحث، لأنني حمّلت مسؤولية توظيف المعلومات في مكانها الصحيح - إن شاء الله- من دون إخلال بمضمونها، وكذلك الخروج بها إلى بحث متكامل بتسليط الضوء على بعض حيثيات الكتابين الظاهرة والخفيّة منها، ولكي أبلغ المقصد ارتأيت الارتكاز على: المنهج التاريخي بتتبع نشوء الظواهر الأدبية مصحوبا بالمنهج الاستقرائي من أجل الوقوف عليها في كتب الأخبار وتقصي مسائل الانتقاد فيها، واستندت كذلك إلى المنهج الوصفي التحليلي وهو أهم منهج في هذا البحث برصد القول النقدي وقوفا عليه بالتعقيب والرأي المضاد من قبل النقاد القدامى والمعاصرين وحتى ما ورد من تضارب نقدي داخل الكتاب نفسه.

عموما تمكننا هذه المناهج مجتمعة من الوقوف على الحركة النقدية والأدبية في القرنين الثالث والرابع الهجريين من خلال كتابي؛ الموازنة للآمدي وأخبار أبي تمام للصولي، فاتحة لنا المجال لمناقشة الرؤى النقدية لدى الناقدين مع الالتفاتة إلى آراء النقاد الآخرين حول عمود الشعر والصراع الحاصل بين القديم والجديد مع التركيز على كيفية تلقي النص الشعري من قبل المتلقي؛ الذي هو نفسه الناقد وخلفية القراءة ومعاييرها التي هي محور البحث .

تمكننا المناهج من معرفة موقع الناقدين في الحركة النقدية ومدى مساهماتها في تفعيلها، وعلى ضوئها نرصد التباين في الطّرح النقدي والاختلافات الجوهرية والجزئية تنظيرا وتطبيقا، ومدى فاعلية الأدوات الإجرائية في مجال التطبيق على الشعر التمامي .

لا ينطلق أي بحث من فراغ أو لا يستند على دراسات سابقة، سواء أفاضت أو أوجزت أو مرت مرور الكرام، لكون البحث العلمي عملا تكامليا، تصب وتنصهر جهود كل باحث في بوتقة واحدة، قصد وضع لبنات الصّرح العلمي على الوجه الأكمل، فلا بد من الإشارة إلى بعض الدراسات السابقة، التي تناولت البحث كليّا أو من زاوية من زواياه العديدة، أذكر على سبيل المثال لا الحصر في باب الكتب القديمة نجد الجاحظ بكتابه البيان والتبيين، وابن طباطبا من خلال كتابه عيار الشعر، وكتاب "العمدة" لابن رشيق.

أما الكتب التي تناولت الشاعر "أبا تمام" من خلال نقاده أو في إطار دراسة شعره على ضوء نظرية التلقي، فكان على سبيل المثال: كتاب إبراهيم صدقة المعنون بـ: "شعر أبي تمام من خلال أفق التوقعات"، وكتاب: "أبي تمام بين ناقديه قديما وحديثا" لعبد الله محارب، وكتاب: "تعدد القراءات النقدية في شعر أبي تمام في الخطاب النقدي الأدبي الحديث" لعبد الرحمان مرضي علاوي، وكتاب: "الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام" لعبد الفتاح لاشين،. وكتاب "وجه الشعر قراءة في مآخذ النقاد على معاني أبي تمام" لعبد الله بن صالح الوشمي، وكتاب: "أبي تمام وتجربة البحث عن الذات" لمحمد معز جعفورة ، وكتاب: "أبي تمام... بقايا صور(بحث في تعامل بعض النقاد مع أبي تمام)" لمحمد الشيباني.

أمّا الكتب التي تطرقت للمتلقيين وناقشت أراءهم النقدية والفكرية، أبتدئ من حيث السبق الزمني بالصولي على نحو كتاب: "أبي بكر الصولي (العالم - الأديب - النديم)" لأحمد جمال العمري، وكتاب: "بلاغة الانتصار في النقد العربي القديم (رسالة أبي بكر الصولي إلى مزاحم بن فاتك)" لحمادي الصمود، ثم أعرج على الكتب التي درست "الآمدي" من خلال كتاب: "عمود الشعر العربي في موازنة الآمدي" لعلي صبح، وكتاب: "أبي القاسم الآمدي وكتاب الموازنة" لمحمد علي أبو حمدة، ثم كتاب:" نقد كتاب الموازنة بين الطائيين" لمحمد رشاد .

ولاستيعاب بعض المفاهيم المتعلقة بنظرية التلقي وإجراءاتها التطبيقية استعنت بالكتب الآتيةّ: "نظرية الاستقبال". و"نظرية التلقي (مقدمة نقدية)" لروبرت هولب، وكذا كتاب: "نظرية التلقي بين ياوس وآيزر. فولفجانغ إيزر، وكتاب: "فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية" لعبد الناصر حسين، وكتاب "الأصول المعرفية لنظرية التلقي" لناظم عودة خضر، وكتاب: "نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث" لأحمد بوحسن، وكتاب "نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات"، بالإضافة إلى كتاب: "نظرية التلقي أصول وتطبيقات" لبشرى موسى مصطفى.

ولتقريب المفاهيم النقدية القديمة بمستجدات النظريات الحديثة ارتكزت على كتب عدّة فعلى سبيل المثال:
"نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي" لشعبان عبد الحكيم، و" قضية التلقي في النقد العربي القديم" لفاطمة البريكي و"استقبال النص عند العرب" لمحمد المبارك، وكتاب "التناص والتلقي: دراسات في الشعر العباسي لماجد ياسين الجعافرة، وكتاب: "مفهوم الأدبية في التراث النقدي العربي" لتوفيق الزيدي. هذه الكتب وأخرى هي بمثابة مصادر ومراجع للبحث.

وليس يخفى على أحدّ أنّ البحث معاناة وجهد يكابدهما كل من خاض تجربة البحث العلمي، فقد واجهتني صعوبة الحصول على بعض المصادر المتعلقة بالناقد الصولي مثل: "أبي بكر الصولي وأثره النقدي" لصلاح الدين محمد بن أحمد، وكتاب: "المصطلح النقدي في تراث أبي بكر الصولي"، وكتاب: "شاعرية أبي تمام والبحتري في نقد أبي بكر الصولي" لمصطفى أحمد أبو شعالة، وكتاب: "مفهوم الشارح في النقد العربي القديم أبوبكر الصولي أنموذجا".

كما أن البحث يصب في باب دراسة الإبداع والتلقي الذي يعدّ من أصعب الدراسات النقدية في العصر الحديث، لما يتسم به فعلا الإبداع والتلقي- بخاصة الإبداع- من ارتباط بدواخل النفس الإنسانية، التي يصعب الدخول إلى أعماقها وفهم عملياتها النفسية الداخلية، مما يعرقل فهم دوافعها للإبداع أو فهم الكيفية التي تقبل بها المتلقي، ومما يزيد الأمر تعقيدا، عند تناول أدب عصر مضى وانتهى منذ زمن سحيق مثل العصر العباسي .

كما أن محاولة المقاربة بين النقد القديم ونظرية التلقي شيء صعب يقتضي المدارسة الطويلة من خلال الوقوف على مدار الخصومة حول شعر أبي تمام والقضايا النقدية المثارة وطريقة معالجتها، ناهيك عن ربطها بنظرية التلقي دون إخراج النص عن نطاقه وتحميله ما لا يطيق، ولا سيما ما تعلق بالجانب التطبيقي بإسقاط الجانب النظري لنظرية التلقي على النص التمامي وفق رؤية المتلقيين (الصولي والامدي) في ظل مقاربة الآليات الإجرائية القديمة والحديثة، قد يتعذر على باحث مبتدئ أن يصيب عين الصواب على الوجه الذي يرضي المتلقي لهذا البحث وعلى رأسهم لجنة المناقشة، في ظل شح الدراسات المهتمة بالجانب التطبيقي على النصوص الشعرية القديمة ومقاربتها بكتب النقد المؤلفة في تلك الحقب.

لا يخفى عن أهل الاختصاص في كون البحث يدخل ضمن "نقد النّقد"، أو ما يسمى "قراءة القراءة"، ولا سيما عندما يدور فحوى الخطاب النقدي في النقد العربي القديم، أين تتداخل العلوم فربما تضفي إلى الفهم الخاطئ وأن تُقوّل النّاقد ما لم يقل، ممّا يتطلب إلماما واسعا بمنطلقات كلّ قارئ ومتلق وخلفيته المعرفية .

ختاما؛ أزجي الشكر فائقه والثناء أجله للمتلقي الأوّل لهذا البحث الصّابر والمرابط في ميدان العلم، أينما تبحث عنه تجده في كل لحظة بنبراس التنوير كلما خانني العزم وضعفت عزيمتي؛ الدكتور: "عباس بن يحيى"، لك سيدي الفاضل؛ الشكر الجزيل وصادق العرفان، وأي شكر يوف حقك من التبجيل والاحترام.

شكر موصول للهيئة العلمية الموقرة في إجازة البحث للمناقشة وللأساتذة الأفاضل أعضاء اللجنة الموقرة على صبرهم وتحملهم عناء القراءة والتقويم، وتجشمهم عناء السفر، وإعطاء البحث وقتا طويلا من وقتهم الثمين، فأعتذر عن الزلل لغة ومفهوما .

الفصـــــل الأول:

المـتلقـــي وعمليـة الإبـــــداع

أولا: ثقافة المتلقي ومرجعياته

ثانيا: قضية المنهج (النص وعملية التلقي)

ثالثا: قراءة في فعل التلقي

أولا: ثقافة المتلقي ومرجعياته

الثقافة خصيصة إنسانيّة، إذ تعدّ الخبز الفكري، لا يمكن الإحاطة بمفهومه لاتساع حدوده الدّلاليّة نظرا لتباين نظرة المجتمعات إليه، كما أنه مفهوم مطاطي يبنى على ما هو آني ومستقبلي استنادا للتراث، أومن خلال تزاوج الثقافات بما تحمله كل ثقافة من قيم وأعراف وتقاليد وسلوكات، تنتقل هذه المعارف من جيل إلى جيل فتجري في العروق مجرى الدّم سواء شَعر بها الفرد وآمن بها كمعتقد راسخ أم لم يشعر بها، وقد يرفض الفرد الوافد الثقافي الجديد لعدم تماشيه مع ما يؤمن به فينتج صراعا ثقافيا cltural conflict بين الأصيل والدّخيل .

01- النشأة والتكوين:

الثقافة في مجال النقد تنير العمل النقدي وتقيه من الزّلل وتزيد الناقدين بصيرة وتجعل طريقهما أكثر وضوحا وإشراقا حتى يكون حكمهما أقرب للصّواب وأدنى للقبول، بفضل ما حصّلاه من ثقافة مكنتهما من سبر أغوار النّص الشعري الجديد الذي أتى به "أبو تمام" وما يحمله في طياته من صور وألفاظ حاكها ونسجها وفق رؤية جديدة كانت محلّ سجال نقدي بين قبول ورفض من قبل النقاد سواء من عاصر الشاعر أو أتى بعده، و"الصولي" و"الآمدي" من بين هؤلاء النّقاد، قد اختلفت نظرتهما باختلاف ما تَشرّبَاه من ثقافة ونشأة، ولمعرفة هذا التباين أو التقارب نستهل بمعرفة النسب والمكانة، بدءا بالصولي ثم الآمدي.

1-1 النسب والمكانة:

اختلف أهل السّير والتّراجم في ذكر نسب "الصولي" فهناك من أقصر وهناك من أطال، لذا سأقف عند كل مترجم على ما اقتصر بإحالة على التّهميش لتفادي التّكرار المخل بالسند.

هو محمد بن يحيى بن عبد الله[1] بن العباس[2] بن محمد بن صول[3] تكين الكاتب[4]، المعروف بالصّولي"[5]، إذ "ولد ونشأ ببغداد[6]، ولم أقف في كتب التّراجم على تاريخ الميلاد.

فالصّولي؛ نسبة إلى جدّه الأكبر"صول[1] تكين[2]"،ويكنى"بأبي بكر الصولي البغدادي الشطرنجي"[3]، فلقد جمعت هذه الكنية نسبه، ومنشأه، وبروزه في لعبة الشطرنج حتى أصبحت صفة لصيقة به، ولقد ضُرب به المثل؛

---

[1] - الزركلي؛ خير الدين، الأعلام (قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط15، 2002، ج07، ص 136.ينظر كذلك: أحمد بن علي الدلجي، الفلاكة والمفلوكون، تصحيح: عطية البشاري، نصر العادي، مطبعة الشعب، مصر، ط/، 1322هـ ،ص103.

[2] - ابن النديم (384هـ)؛ محمد بن اسحاق، الفهرست، تحقيق: رضا تجدد، المطبعة الرحمانية، ط/، (د.ت)، ج 03، ص 324.

[3] - ابن الأنباري(577هـ)؛ أبو البركات كمال الدين عبد الرحمان بن محمد، نزهة الألباء في طبقات الأدباء، تحقيق: ابراهيم السامرائي، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط03، 1985، ص 204.

[4] - ابن خلكان(681هـ)؛ أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1978. ج 04، ص 356.

[5] - الصولي(335هـ)؛ أبو بكر محمد بن يحيى، أخبار الشعراء (من كتاب الأوراق)، عنى بنشره: هيورث دن، مطبعة الصاوي، مصر، ط 01، 1934، ص "ط".

[6] - ياقوت الحموي(626هـ)، معجم الأدباء (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب)، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط01، 1993، ج05، ص 2677.

لقول الراضي: "لعب الصولي بالشطرنج أحسن من هذا ومما وصفتم"[4]، فقد أتقنها إتقانا حتى اعتقد "خلق كثير أن "الصولي" هو الذي وضع الشطرنج وهو غلط"[5]، ولكن من شدة الاتقان ألّف كتابين فيها[6]، والصولي ذا نَسبٍ "فإن جدّه "صول" وأهله كانوا ملوك جرجان"[7]، إبان الفتح العربي، وأصبحوا من "دعاة بني العباس"[8]، فقد خرج "صول" مع يزيد بن الملهب بن أبي صفرة" على بني أمية فقتلا يوم العقر 102هـ[9].

ومما يتفرد به "الصولي" عن "الآمدي" الانتماء الأسري، فهو سليل نخبة من العلماء، فلقد؛ "كان إبراهيم بن العباس(243هـ)وأخوه عبد الله من وجوه الكتاب، وكان "عبدالله" أسنّهما وأشدهما تقدما، وكان "إبراهيم" آدبهما وأحسنهما شعرا،وكان إذ قال شعرا اختاره وأسقط رذله وأثبت نخبته"، كاتبا،حاذقا بليغا، فصيحا منشئا، وإبراهيم وأخوه عبدالله من صنائع ذي الرياستين الفضل بن سهل، اتصلا به فرفع منهما"[10]، فإبراهيم بن العباس (243هـ)"صاحب القلم الذهبي نثرا، وصاحب الملكة الساحرة شعرا، حتى إن دعبلا الخزاعي، قال: لو تكسب إبراهيم بن العباس بالشعر لتركنا بغير شيء"[11]،إلى غير ذلك من أهل بيته[12].

أمّا "**الآمدي**" فاسمه الحسن بن بشر بن يحي ويكنى أبا القاسم من أهل البصرة "[13]، ولد في البصرة ونشأ بها وبالذات في مدينة آمد، ولكن لا يعرف مولده بالضبط، يقول "الحموي" عن مدينة "آمد": "بأنها أعظم مدن ديار بكر وأجلها قدرا وأشهرها ذكرا"، فقد انتمى إليها علماء كثر باعتبارها حاضنة علميّة، حتى "نسب إليها خلق كثير من أهل العلم في كل فن"[14]، ومن بينهم الآمدي فقد عُدّ إماما في الأدب متسعا فيه، وله "شعر حسن"، وأنه: "كثير

---

[1] - المرزباني(384هـ)؛ أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى، معجم الشعراء، تحقيق: فاروق اسليم، دار صادر، بيروت، لبنان، ط01، 2005، ص 497.ينظر كذلك: الصولي، أخبار البحتري (وبآخره ذيل الأخبار من رواية الصولي)، تحقيق وتعليق: صالح الأشتر، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، سوريا، ط/، 1958، ص 12.

[2] - جده "**صول تكين**". ينظر: الزركلي ، الأعلام ،مرجع سابق ، ج07، ص 136.

[3] - اليافعي (768هـ)، أبو محمد عبد الله بن أسعد بن علي بن سليمان، مرآة الجنان وعبرة اليقظان (في معرفة ما يعتبر من حوادث الزمان)، وضع حواشيه: خليل منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 1997، ج 02، 240.

[4] - ياقوت الحموي، معجم الأدباء مرجع سابق، ج05، ص 2677.

[5] - لأن واضعها الحقيقي هو: **صصّه** بن داهر الهندي، واسم الملك الذي وضع له شِهْرام. ينظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، مرجع سابق، ج 04، ص 357. ينظر: الصولي، أخبار الشعراء ، مرجع سابق، ص "ي".

[6] - ابن النديم، الفهرست، مرجع سابق، ج 03، ص 273.

[7] - ابن الأنباري، نزهة الألباء في طبقات الأدباء، مرجع سابق، ص 204.

[8] - الصولي، أخبار أبي تمام (وبأوله رسالة الصولي إلى مزاحم بن فاتك في تأليف أخبار أبي تمام وشعره، حققه وعلق عليه: خليل محمود عساكر، محمد عبده عزام، نظير الإسلام الهندي، قدّم له: أحمد أمين، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط/، 1916، ص 12.

[9] - **يوم العقر**: عقر مكان بين واسط وبغداد. ينظر: الأصفهاني (356هـ)، أبو الفرج علي بن الحسين، الأغاني، تحقيق: إحسان عباس، ابراهيم السعافين، بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان،ط03، 2008، ج10، ص 43.
ينظر: الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 36.

[10] - الحموي، معجم الأدباء، مرجع سابق، ج 01، ص 71 ، 72.

[11] - مصطفى الشكعة، مناهج التأليف عند العلماء العرب (قسم الأدب)،دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط06، 1991، ص 253.

[12] - ينظر: الصولي، شرح ديوان أبي تمام، دراسة وتحقيق: خلف رشيد نعمان، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، ط01، 1987، ج01، ص 72، 73، 74.

[13] - ابن النديم ، الفهرست ، مرجع سابق، ج 03، ص 172.

[14] - الحموي، معجم البلدان، تحقيق: فريد عبد العزيز الجندي،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط 01 ،1955، ج 01،ص56.

الشعر، حسن الطبع، جيد الصنعة، مشتهرا بالتشبيهات"[1]، فمنه ما قاله في "أبي محمد المافروخي"- وكان عالما فاضلا لا يجارى لكنه كان تمتاما- وهو معنى مليح [من الكامل][2]:

لاَ تَـنظُــرنَّ إِلَى تَعَثُّقــهِ إِذَا رَامَ الكَلاَم وَلَفظِهِ المُعتَاصِ
وَانظُر إِلَى الحِكَمِ التِّي يَأتِي بِهَا تُشفِيكَ عندَ تَطلّق وَخَلاَص
فـالـدُّرُ لَيسَ يَنَالُهُ غوَّاصـهُ حَتَّى يَقطَعَ أَنفُسَ الغَّوَاص

وقد اتسع "الآمدي" في علم الشعر ومعانيه رواية ودراية وحفظا، وهذا الذي سنقف عنده في كتاب "الموازنة"، وهذا ناجم عن تحصيله العلمي والثقافي بادئ الأمر في البصرة على أيدي شيوخها وعلمائها المشهورين، فللبصرة تاريخ حافل ومشرف في القرنين الثاني والثالث، فقد عجّت بالمجالس العلميّة، فضربت أكباد الإبل إليها طلبا للعلم، وهذا قبل أن تصبح بغداد عاصمة للثقافة.

فما يجب الإشارة إليه أن فترة النشأة لم تحظ بتسليط الأضواء كما هو الشأن من بعد الوصول إلى الشهرة والنبوغ، ثم انتقل إلى بغداد؛ "وكتب بها لأبي جعفر هارون بن محمد الضبي خليفة أحمد بن هلال صاحب عُمان بحضرةِ المقتدر ووزارته ولغيره من بَعدِه وكتب بالبصرة لأبي الحسن أحمد وطلحة ابني الحسن بن المثنى وبعدهما لقاضي البلد أبي جعفر بن عبد الواحد الهاشمي على الوقوف التي تليها القضاة وبحضرته في مجلس حُكمِه ثم لأخيه أبي الحسن محمد بن عبد الواحد لما وَليّ قضاءَ البصرة"، وكان ذلك سنة "نيف وخمسين وثلاثمائة، رجل لم يكن عندهم بمنزلة من صُرِفَ به لأنّه وُليّ صارفا لأبي الحسن محمد بن عبد الواحد الهاشمي"[3].

2-1 الشيـوخ والتـلاميـــذ

تبقى حياة الطفولة لدى "الصولي" غائبة لم يتطرق لها المؤرخون وأهل التراجم، "وأوّل ما يطالعنا من قصة حياته، شبابه في بغداد، وهو يتردد على حلقات شيوخه في مساجدهم أوائل الربع الأخير من القرن الثالث"[4]، فنهل من علومهم اللّغويّة والدّينيّة، فأخذ عن: "ثعلب (291هـ)، والمبرد (285هـ) وأبي داود السجستاني (316هـ)"[5]، فثعلب والمبرد من كبار علماء العلوم العربية، وقد افتخر الصولي بعلمهما: "ومن جليل ما رأيناه ولزمناه، وأكثرنا عنه ممن بَعُدَ صيته، وَشُهِد بالعلم له، ووقع الإجماع عليه اثنان: أبو العباس محمد بن يزيد بن عبد الأكبر الأزدي (المبرد)، وأبو العباس أحمد بن يحيى الشيباني (ثعلب) رحمهما الله"[6].

---

[1] - الحموي ، معجم الأدباء ، مرجع سابق، ج 02، ص 848. ص 851، 852.

[2] - الصفدي (764هـ)؛ صلاح الدين خليل بن أيبك، الوافي بالوفيات، تحقيق واعتناء: أحمد الأرناؤوط، تركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط01، 2000، ج 11، ص 312.

[3] - المرجع نفسه، ص 312. ينظر كذلك: الحموي، معجم الأدباء، مرجع سابق، ج 02، ص 848.

[4] - الصولي، أخبار البحتري، مرجع سابق، ص 13.

[5] - ياقوت الحموي، معجم الأدباء، مرجع سابق، ج05، ص 2677.

[6] - ابن الأنباري، نزهة الألباء في طبقات الأدباء، مرجع سابق، ص205.ينظر: الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 29.

فإن شيوخ "الصولي" هم النّواة الأولى لشيوخ "الآمدي" باعتبار العلم آخذ برقاب بعض وسلسلة متواصلة فمن بين ما أجمعت عليه معظم كتب التراجم أن "الآمدي" تتلمذ على عدد من الشيوخ، فقد "أخذ عن الأخفش والزجاج وابن السراج وابن دريد ونفطويه، وغيرهم"[1]، نذكر بشيء من التفصيل من باب إيضاح التقاطع الذي يفضي إلى التواصل وأقف على مدى التقارب الثقافي والتحصيل العلمي مع وجود اختلاف في النظرة للشعر المحدث، وإن تجاوزنا الترتيب الزمني في ترتيب الشيوخ إلاّ أننا نستهل بمن كان له أثر وتأثير في ذهنية المتلقي الآمدي، فالأخفش الذي قرأ على "ثعلب والمبرد وأبي العيناء واليزيدي"[2]، إذ يظهر من كتاب الموازنة أن "الآمدي" متأثر بأستاذه كثيرا وأن الصّلة بينهما وثيقة جدّا، فقد روى عنه الكثير، فمعظم الروايات يرفع إسنادها إلى ثعلب والمبرد، وهي رواية عن أستاذه الأخفش، على نحو: "أخبرنا أبو الحسن الأخفش -رحمه الله- قال: " سمعت أبا العباس: محمد بن يزيد المبرد يقول: ما رأيت أشعر من هذا الرجل - يعني البحتري- ولولا أنه ينشدني كما أنشدكم لملأت كتبي وأمالي ّمن شعره "[3].

ومن تلاميذ "المبرد" الذي أخذ عنه الآمدي؛ **ابن السراج** (316هـ)، "كان من أحدث غلمان "المبرد" سنا مع ذكائه وفطنته، وكان المبرد يميل إليه ويقربه، ويشرح له ويجتمع معه في الخلوات والدعوات ويأنس به"[4]، فعدّ من أحد العلماء المذكورين بالأدب وعلم العربية، والمجمع على فضله ونبله وجلالة قدره في النحو والأدب، نشأ في بغداد وأخذ النحو عن "المبرد"، وإليه انتهت الرّياسة في النّحو بعد موت "المبرد"، وقد عنّي بدراسة المنطق والموسيقى، وعلل النّحو ومقاييسه، وكان يمزج كلامه في النّحو بالمنطق"[5] .

أمّا **الحامض** (305هـ) فقد أخذ النحو عن أبي العباس ثعلب، وهو المقدّم من أصحابه، وجلس موضعه وخلفه من بعد موته، وصب عنايته على قراءته للناس كتب أستاذه ثعلب، كما انكب على قراءة كتب الفراء وخاصة كتاب الإدغام ، وألف كتابا مختصرا في النحو، وشُهد له بأنه "أوحد الناس في البيان والمعرفة بالعربية واللغة والشعر،. ."[6].

المستقرئ لشيوخ "الآمدي" يجد تفردا في الأخذ من شيوخ الصولي فتارة الأخذ عن ثعلب دون المبرد أو الأخذ عن المبرد دون ثعلب إلاّ أنّه يوجد من جَلَس وأخذ منهما فأخذ بحظ وافر من العلم أمثال **الزجاج*** (311 هـ)،

---

[1] - السيوطي(911هـ)، الحافظ جلال الدين عبد الرحمان، بغية الوعاة، تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم، دار الفكر، مصر، ط02، 1979، ج 01، ص 500.

[2] - **الأخفش**(315هـ): و أبو الحسن علي بن سليمان بن الفضل الأخفش الأصغر. ألّف عدة كتب منها: الأنواء، التثنية والجمع، المهذب (منسوب إليه)، تفسير رسالة كتاب سيبويه، وكتاب الحداد.

ينظر: الحموي، معجم الأدباء، مرجع سابق، 04، ص1771، 1773 .

[3] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق : السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط 05، 2006، ج01، ص22. 24، 35، 93، 287

[4] - ابن النديم، الفهرست، مرجع سابق، ج 02، ص 67.

[5] - **ابن السراج**: هو أبو بكر بن سهل البغدادي صنف: الأصول في النحو، شرح كتاب سيبويه، علل النحو، الشعر والشعراء وغيرها .ينظر :الحموي، معجم الأدباء ، مرجع سابق ،ج06، ، ص 2535.

[6] - **الحامض**:أبو موسى سليمان بن محمد بن أحمد النحوي البغدادي كان من العلماء المذكورين بنحو الكوفيين.

ينظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، مرجع سابق، ج 02، ص 406.

* **الزجاج**: أبو إسحاق إبراهيم بن محمد بن السري، من بين تصانيفه: معاني القرآن، الاشتقاق، خلق الإنسان، مختصر النحو، تفسير جامع المنطق، الأنواء، الفرق بين المذكر والمؤنث. ينظر: السيوطي، بغية الوعاة في طبقة اللغويين والنحاة، مرجع سابق، ج 01، ص 412 .ينظر: اليافعي، مرآة الجنان وعبرة اليقظان، مرجع سابق، ج02، ص 196.

"أقدم أصحاب المبرد قراءة عليه"[1]، عنه وعن "ثعلب" أخذ الأدب، قال عنه الخطيب البغدادي: "كان من أهل الفضل والدين، حسن الاعتقاد، جميل المذهب، كان يخرط الزَّاج، ثم مال إلى النحو، فلزم المبرد وكان يعلّم بالأجرة"، فالظاهر أن من أخذ عن المبرد وثعلب يتفرد عن أترابه تأليفا وعلما على نحو: **نفطويه** (323هـ)، قال عنه "الحموي": " كان عالما بالعربية واللغة والحديث، أخذ عنه ثعلب والمبرد وغيرهما...،امتاز "بطهارة الأخلاق وحسن المجالسة والصدق فيما يرويه،...،مُتقن الحفظ للسير وأيّام الناس وتواريخ الزمان ووفاة العلماء، وكانت له مروءة وفتوة وظرف"[2]، والدليل على أن "الآمدي" تتلمذ على يديه، أنه: " أملى علينا أسماء الأعاشي فذكر منهم أعشى قيس بن ثعلبة "[3]، كما سمع منه "كتاب القوافي" لأبي العباس المبرد سنة ثلاث عشرة وثلاثمائة"[4]، كيف لا يجلس لمجالسه وهو صاحب "التصانيف الحسان في الآداب، وكان بارعا فصيحا في الخطاب، ولا يكاد يخلو ذو فضل من أن يطعن فيه أو يُعاب"[5].

ومما يجب الإشارة إليه ممن كان له أثر طيب في تكوين الآمدي **ابن دريد*** (321/ 933) : ولد بالبصرة، وفيها تأدب وعلّم اللغة وأشعار العرب، وكان من أكابر علماء العربية، شاعرا كثير الشعر، واسع الدّراية، ما رأى الرّواة أحفظ منه، وكان يقرأ على همّة الحسين بن دريد دواوين العرب"[6]، وإن أردنا أن نقطع الكلام نكتفي بشهادة أبي الطيب اللّغوي؛ "انتهى إليه علم لغة البصريين، وكان أحفظ النّاس وأوسعهم علما وأقدرهم على شعر، وما ازدحم العلم والشّعر في صدر أحدّ ازدحامهما في صدر خلف الأحمر، وأبي بكر بن دريد،.. وتصدر في العلم ستين سنة"[7]، فما يُوثق صلة "الآمدي" به وأخذه عنه ما أورده ابن الأنباري: "حكى أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي: سألت أبا بكر بن دريد عن "الكاغد"، فقال: يقال بالدّال المهملة وبالذّال المعجمة وبالظاء المعجمة"[8]، أو من خلال كتبه، ففي معرض حديثه عن ترجمة المرار الجرشي، قال: "شاعر أنشدنا له أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد"[9].

فإن مما يستشف سلفا فإن كان هذا شأن تلاميذ شيوخ "الآمدي" الذين وصلوا من الحَظوة العلميّة ما وصلوا، فإنّ "الصّولي" كان أقرب مجلسا من "الآمدي" لتقدمه زمنيّا عليه ،فأخذ العلم من مشكاته الأولى فيما تفردا

---

[1] - ابن النديم، الفهرست، مرجع سابق، ج 02، ص 66.

[2] - **نفطويه:** هو إبراهيم بن محمد بن عرفة بن سليمان بن المغيرة العتكي الأزدي الواسطي .
ينظر: الحموي، معجم الأدباء، مرجع سابق، ج01، ص114.

[3] - الآمدي، المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء وكناهم وألقابهم وأنسابهم وبعض شعرهم، تحقيق: ف. كرنكو، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط01، 1991، ص 12.

[4] - الحموي، معجم الأدباء ، مرجع سابق ،ج02، ص 847.

[5] - اليافعي، مرآة الجنان وعبرة اليقظان، مرجع سابق، ج 02، ص 216، ومن تآليفه: كتاب التاريخ، والاقتصامات، غريب القرآن، المقنع في النحو، وكتاب الأمثال، وكتاب القوافي،....ينظر: ابن النديم ، الفهرست ، مرجع سابق ،ج02،ص90

* **ابن دريد:** أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي ، ونقف على بعض كتبه؛ "كتاب الجمهرة في اللغة، والسرج واللجام، والاشتقاق، الأنواء، وكتاب ما سئل لفظا فأجاب حفظا، وكتاب الملاحن،...".
ينظر: ابن النديم، الفهرست، مرجع سابق، ج 02، ص 67.

[6] - خضر موسى محمد محمود، موازنة الآمدي ووساطة الجرجاني (دراسة أدبية مقارنة) عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط/، 2007، ص22.

[7] - أبو الطيب اللغوي؛ عبد الواحد، مراتب النحويين، مطبعة النهضة ، مصر، ط/، 1955، ص 84.

[8] - ابن الأنباري، نزهة الألباء في طبقات الأدباء، مرجع سابق، ص 226.

[9] - الآمدي، المؤتلف والمختلف، مرجع سابق، ص 233.

فيه من العلوم العربية، (هذا لا يعدم أن التلميذ قد يتفوق على شيخه)، ضف إلى هذه العلوم ؛ العلوم الدينيّة؛ ففي باب الحديث فقد روى عن السجستاني[1]؛ عالم قلّ نظيره على حسب وصف "ابن النديم": فهو "من جلّة المحدثين والفقهاء، وله من الكتب؛ كتاب التفاسير، وكتاب ابن أبي داود، وكتاب المصابيح في الحديث، وكتاب المصاحف، وكتاب نظم القرآن، وكتاب فضائل القرآن، وكتاب شريعة التفسير، وكتاب شريعة المقاري، وكتاب الناسخ والمنسوخ، وكتاب البعث والنشور"[2].

أمّا في باب الأخبار؛ أذكر: "أبا عبد الله محمد بن زكريا الغلابي، وأبا رويق عبد الرحمان بن خلف الضبي (279هـ) ومعاذ بن المثنى العنبري، وأبا العباس الكديمي (286هـ).."[3].

هؤلاء الأرمدة من العلماء أخذ عنهم "الصولي" علما غزيرا، حتى بلغ شأوا فيه ، فقد قيل في حقه :"كان عالما بفنون الآداب، حسن المعرفة بأخبار الملك والخلفاء، حاذقا بتصنيف الكتب، وكان نديما لجماعة من الخلفاء، وجمع أشعارهم، ودوّن أخبارهم، وكان حسن العقيدة، جميل الطريقة"[4].

هذا التحصيل العلمي الرهيب بوّأه مكانة عليّة، فكان نديما لا مثيل له، "فمنادمة الملوك آنذاك لم تكن مجرد لقاء على كأس أو مجالسة على شراب، وإنما كانت المنادمة في كثير من حالاتها مجالسات أدبية ومطارحات علمية ومبادهات فكرية، ولقاءات فكاهية"[5]، وهذا لما يتمتع به من مزايا إذ جمع "الظرافة والدّماثة، ولين الخلق، وأحسن العلم بآداب مخالطة الرؤساء والأشراف ومجالسة الخلفاء، وكانت ذاكرته الواعية المواتية تمدّه بفيض من الأخبار، الطريقة التي تَلذّها آذان مُجَالسيه وسُمّاره، وهو يروي من أشعار الشعراء ما يلائم الحوادث الطارئة فيسحر بذلك ألباب الحاضرين"، وما احتفاظ "ثلاث من الخلفاء بمنادمة إنسان بعينه له دلالة كبيرة على فضل هذا النديم وظرفه"[6]. فقد نادم الراضي بالله، وكان أولاً يعلمه ثم نادم المقتدر، ونادم قبله المكتفي"[7].

أمّا إذا عرجت على تلاميذ هذين الناقدين، فقد تركا أثرا حسنا لما امتازا به من العلم، فمن تلاميذ "الصولي" من ذاع صيته من بعده وقد نهج نهجه منهجا وتأليفا، فقد أخذ عنه؛ " المزرباني الكاتب الإخباري"[8]، الذي عدّ "من

[1] - أبو العباس، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، مرجع سابق، ج 04، ص 356.
[2] - ابن النديم، الفهرست، مرجع سابق، ج03، ص 168.
[3] - الصولي، أخبار البحتري، مرجع سابق، ص 14.
[4] - ابن الأنباري، نزهة الألباء في طبقات الأدباء، مرجع سابق، ص 204.
[5] - مصطفى الشكعة، مناهج التأليف عند العلماء العرب، مرجع سابق، ص 256.
[6] - المسعودي، مروج الذهب، المطبعة البهية، مصر، ط/ ،1336هـ، ج02، ص 498، 499.
[7] - أبو العباس، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، مرجع سابق، ج 04، ص 356.
[8] - الحموي، معجم الأدباء، مرجع سابق، ج 05، ص 2677.

محاسن الدنيا"[1]، فقد ألّف كتاب "معجم الشعراء" على شاكلته"[2]، ويفخر بأستاذيته، إذ يقول: "شيخنا رحمه الله"، كما أن كتاب "الموشح" يستند فيه لبعض آرائه وأخباره؛ بقوله: "حدثني الصولي"[3].

وممن روى عن الصولي أبو بكر بن شاذان (376هـ)،وعنه أخذ، قال: كان للصولي شعر في المدح والغزل، وغير ذلك وله [من البسيط][4]:

أَحبَبتَ مِن أَجلِهِ مَن كَانَ يُشبِهُهُ وَكُلُّ شَيءٍ مِن المعشُوقِ مَعشُوقٌ

حَتَّى حَكيتُ بِجسمِي مَا بِمقلَتِهِ كَأَنَّ جِسمِي مِن جَفنَيه مَسرُوقٌ

وكذلك روى عنه أبو الحسن الدّر قطني الحافظ(385هـ)"[5]، فقد انفرد بالإمامة في علم الحديث مدة طويلة من الزمن.

ومن تلاميذه الملوك والأمراء الذين ذكرهم "الصولي" في ثنايا كتبه؛ أمير حلب "سيف الدولة الحمداني (356هـ)، "أنه في حداثته يلزمني، وقد قرأ عليّ علما كثيرا،"، ومنهم أيضا؛ محمد بن المقتدر بالله (329هـ)، وأخوه الراضي بالله، فقد "قرآ علي من كتب اللغة كتبا كثيرة، منها خلق الإنسان للأصمعي"[6].

أمّا تلاميذ "الآمدي" فقد ذكرت المصادر بعضا منهم، أذكر منهم: أبا الحسن علي بن محمد بن عبد الرحيم بن دينار (ت 409هـ) ، وعبد الصمد بن حنيش : ذكره الحموي في صدر ترجمته لأبي القاسم الآمدي، قال : "وجدت كتاب القوافي بخط أبي منصور الجواليقي ذكر في إسناده أن عبد الصمد بن حنيش النحوي قرأه على أبي القاسم الآمدي"[7] .

وكذلك: أبو علي؛ عبد الكريم بن الحسن بن الحسين بن حكيم السكري النحوي اللغوي، روى شعر أبي تمام عن أبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي "[8].

---

[1] - المرزباني، الموشح (في مآخذ العلماء على الشعراء)، عنيت بنشره: جمعية نشر الكتب العربية، المطبعة السلفية، القاهرة، مصر، ط/، 1343هـ، ص 05.

[2] - مصطفى الشكعة، مناهج التأليف عند العلماء العرب، مرجع سابق، ص 257.

[3] - المرزباني ، الموشح، المرجع السابق، ص 497، ص 157.

[4] - ابن الأنباري، نزهة الألباء في طبقات الأدباء، مرجع سابق، ص 205.

[5] - أبو العباس، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، مرجع سابق، ج 04، ص 356.

[6] - الصولي، أخبار الراضي بالله والمتقي لله (من كتاب الأوراق)، عنى بنشره: ج. هيورث دن، ط/، (د.ت)، ص218.ص 25.

[7]- الحموي ، معجم الأدباء ، مرجع سابق، ج05، ص1921.

[8] - التبريزي(421هـ، 502هـ)، أبو زكرياء يحيى بن علي بن محمد الشيباني، شرح ديوان أبي تمام، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: راجي الأسمر ، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 02، 1994، ج 01، ص 12 .

1- 3 الوفاة والمؤلفات

لقد اختلف علماء التراجم في سنة وفاتها ولكن الاختلاف هنا بسيط لا يتعدى سنة واحدة، فقد قيل أن الصولي توفيّ: "سنة 335هـ أو 336هـ"[1]، وهناك من انفرد بسنة بعينها، فقال: سنة 335هـ[2]، وفريق آخر سنة 336هـ[3]، أما "ابن النديم" فيكتفي بقوله: عاش إلى سنة "ثلاثين وثلاثمائة"[4]، الأكيد أن الوفاة كانت في "أوائل عهد الخليفة المطيع لله بن الفضل بن المقتدر بالله (334- 363هـ)[5]، بالبصرة مستترا[6]، لأنه روى خبرا في حق علي بن أبي طالب رضي الله عنه، فطلبته الخاصّة والعامّة لتقتله فلم تقتدر عليه، وقد خرج من بغداد لإضاقة لحقته"[7]، وهي ضاقة مالية، وخير من يصف الحال لسانه، يقول: "حضرت باب علي بن عيسى الوزير ومعنا جماعة من أجلاء الكتاب، فقدّمت دَوَاة وكتبت [من الطويل]:

خَلَفتُ عَـلَى بَـابِ عِيسَـــى كَـأَنّي (قفَا نَبكِ مِن ذِكرَى حَبِيبٍ وَمَنزِلِ)
إِذَا جِئتُ أَشكُـو طُولَ فَقـرِي وَخَلَّتي (يَقُولُونَ لاَ تَهلك أَسًى وَتَجَمَّل)
فَفَاضَت دُمُوع العَينِ مِن قُبـحِ ردِّهِم (عَلَى النَّحرِ حتّى بَلَّ دَمعِي مِحمَلِي)
لَقَـد طَـالَ تردَادِي وَقَصدِي إِلَيهِم (فَهَل عندَ رَسمٍ دَارس من معولِ)

فَنُمي الخَبر إليه، فاستدعاني، وقال: يا صولي؛ "فهل عند رسمٍ دارسٍ من معول !" .فاستحييت وقلت: أيّد الله الوزير، ما بقي شيء وأنا كما ترى ! فأمر لي بخمسة آلاف، فأخذتها وانصرفت"[8].

ما عساي إلا أن اختم هذه الجزئية بقول "صالح الأشتر"، فقد أجاد الوصف: "لقد انطفأت شعلة أديب كبير، أعطى الأدب والعلم والتأليف والتصنيف ثمانين عاما من الدّأب المستمر والجهد المتواصل، وأسلم نفسه – في خاتمتها – إلى الغربة والفقر والحرمان"[9].

والأمر سيان بالنسبة لسنة وفاة الآمدي فقد اختلفوا كما اختلفوا في أمر الصولي لأنه يصعب تحديد السنة بدقة، وهذا الذي أشار إليه "الصفدي"، فالآمدي لزم بيته إلى أن مات سنة 370هـ، وقيل قبل السبعين، وقيل

[1] - ابن خلكان، وفيات الأعيان، مرجع سابق، ج04، ص 360.
[2] - الحموي، معجم الأدباء، مرجع سابق، ج 05، ص 2678. ينظر: الدلجي، الفلاكة والمفلوكون، مرجع سابق، ص 103. الزركلي، الأعلام، مرجع سابق، ج 07، ص 136. اليافعي، مرآة الجنان وعبرة اليقظان، مرجع سابق، ج2، ص 240
[3] - ينظر: المرزباني، معجم الشعراء، مرجع سابق، ص 498.وينظر كذلك: ابن الأنباري، نزهة الألباء في طبقات الأدباء، مرجع سابق، ص 205.
[4] - ابن النديم، الفهرست، مرجع سابق، ج03، ص 167.
[5] - ابن الأنباري، نزهة الألباء في طبقات الأدباء، مرجع سابق، ص 206.
[6] - الزركلي، الأعلام، مرجع سابق، ج 07، ص 136.
[7] - ابن خلكان، وفيات الأعيان، مرجع سابق، ج04، ص 360.
[8] - ابن الجوزي(597هـ)؛ أبو الفرج عبد الرحمان بن علي بن محمد، المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، دراسة وتحقيق: محمد عبد القادر عطا، مصطفى عبد القادر عطا، راجعه وصححه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط/، (د.ت)،ج 06، ص360، 361.
[9] - الصولي، أخبار البحتري، مرجع سابق، ص 22.

إحدى وسبعين وثلاثمائة"[1]. وهذا الذي ذهب إليه "حاجي خليفة " في كتابه " كشف الظنون" إلى أن وفاته كانت عام (371هـ)[2]. وأيّده السيوطي في" بغية الوعاة"[3]، مستندا في ذلك على ما ذكره الحموي في "معجم الأدباء"، علما أن "الحموي" ذكر وفاته في سنة (370هـ)، وهذا من خلال قوله: "وفي تاريخ هلال بن الحسن في هذه السنة يعني في سنة سبعين، مات الحسن بن بشر الآمدي"[4]، وقد استند "الحموي" إلى "ابن النديم" ،فهو قريب العهد بالآمدي وقد عاش في القرن الرابع الهجري وتوفي سنة (400هـ)، إذ قال: "يكنى أبا القاسم من أهل البصرة قريب العهد وأحسبه يحيا"[5]، وهذا الذي ذهب إليه كل من "القفطي"[6]، و"الزركلي"[7]، وكما جاء في مقدمة الموازنة[8]. إذن القول الراجح: هو أنه توفي في سنة (370هـ)، لأن معظم كتب التراجم أجمعت على ذلك، "وأن وفاته كانت بالبصرة "[9].

الشيء الذي لا يختلف فيه اثنان أنهما اشتهرا بالمؤلفات الكثيرة والمتنوعة إذ شملت الأدب واللغة والتاريخ وعلوم القرآن،.. فالصولي ناهز الثلاثين كتابا؛ من بينها على سبيل الشّهرة:

كتاب الأوراق في أخبار الخلفاء والشعراء من آل العباس (كتاب الورقة[10])؛ وعلى حدّ قول ابن النديم: أنه لم يتمه "والذي خرج منه؛ أخبار الخلفاء بأسرها وأشعار أولاد الخلفاء وآبائهم من السّفاح إلى أيّام ابن المعتز. أشعار من بقي من بني العباس ممن ليس بخليفة ولا ابن خليفة لصلبه؛ وأوّل ذلك شعر عبد الله بن علي وآخره شعر أبي أحمد محمد بن إسماعيل بن إبراهيم بن عيسى بن منصور، ويتلو ذلك أشعار الطالبيين ولد الحسن والحسين، وولد العباس بن علي، وولد عمر بن علي، وولد جعفر بن أبي طالب، ثم يلي ذلك أشعار ولد الحارث بن عبد المطلب، وبعده أخبار ابن هرمة الشاعر و مختار شعره، أخبار السيد الحميري ومختار شعره، أخبار أحمد بن يوسف ومختار شعره، وأخبار سديف ومختاره"[11]، وأرجع أنه منتحل من كتاب الشعر والشعراء لابن المرثدى.

وينقسم كتاب الأوراق إلى ثلاثة أجزاء: قسم خاص بأخبار الشعراء، وقسم خاص بأخبار الراضي بالله والمتقي لله (أي بتاريخ الدولة العباسية من 322هـ إلى 329هـ)، وقسم خاص بأخبار أشعار أولاد الخلفاء وأخبارهم.

---

[1] - الصفدي، الوافي بالوفيات، مرجع سابق، ج 11، ص 312.

[2]- حاجي خليفة، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، دار الفكر، الطبعة الفيصلية، ط/، (د.ت)،ج 02 ،ص 1889.

[3] - السيوطي، بغية الوعاة، مرجع سابق، ج01، ص 500.

[4] - الحموي، معجم الأدباء، مرجع سابق، ج 02، ص 847، 848.

[5] - ابن النديم، الفهرست، مرجع سابق، ج 03، ص 172. وينظر كذلك: الحموي، معجم الأدباء، مرجع سابق، ج 02، ص847.

[6] - القفطي (624هـ)، جمال الدين بن على بن يوسف، أنباء الرواة على أنباه النحاة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط/، 1986، ج01، ص 288.

[7] - الزركلي، الأعلام، مرجع سابق، ج 02، ص 185.

[8] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 05.

[9] - المرجع السابق، ج 02، ص 185.

[10] - ابن خلكان، وفيات الأعيان، مرجع سابق، ج04، ص 356.

[11] - ابن النديم، الفهرست، مرجع سابق، ج 03، ص 167، 168.

وألّف كتاب **"أدب الكتاب"**[1]، لكن في كتب التراجم ورد اسم الكتاب "أدب الكاتب"[2]، أو "أدب الكاتب على الحقيقة"[3]، وفي هذه التسمية تعريض بكتاب ابن قتيبة، إذ انتقده، "فكان من المستحق أن يسمى "أدب الكتاب" على الايجاب لا على الاستعارة، وعلى التحصيل لا على التمثيل، فإني رأيت من صنف مثل هذا الكتاب، ونسبه هذه النسبة، ولم يحصل منه إلا تسميته دون تجسيمه، وتعميته دون إيضاحه وتقريبه من المعنى الذي ألبسه إيّاه، ونسبه إليه"[4]، فقد دَيدن بما يُديدن به أهل العلم قبله؛ "إن أدب الكاتب" خطبة بلا كتاب، و"إصلاح المنطق" كتاب بلا خطبة"[5]، و"الصولي" يصرح كعادته في جميع مؤلفاته، أن عمله لا يقدر عليه أحدّ، وأن النقص دونه، فهذا الكتاب يحتاجه؛ "أعلى الكُتَّابِ درجة، أقلهم فيه منزلة"، لأنه جامع مانع لكل؛ "ما يحتاج الكاتب إليه، حتى لا يعوّل في جمعيه إلا عليه"[6]، في نظر غيره أنه لم يأت بشيء جديد، غابت ثقافة الكاتب وحضرت أدوات الكتابة، بينما "أدب الكاتب "لابن قتيبة (276هـ) قد "حوى من كل شيء وهو مفنَّن، وما أظن حملهم على هذا القول إلا أن الخطبة طويلة".

الكتب كثيرة لا يمكن أن أقف عند كل كتاب بالشرح، فكل كتاب يحتاج إلى فصل لما فيه من الفضل، وإنما أورد أسماءها، فمنها؛ "...،كتاب الوزراء، وكتاب الأنواع، وكتاب أخبار أبي تمام، وكتاب أخبار القرامطة، وكتاب الغرر، وكتاب أخبار أبي عمرو بن العلاء، وكتاب العبادة، وكتاب أخبار ابن هرمة، وكتاب أخبار السيد الحميري، وكتاب أخبار إسحاق بن إبراهيم، وجمع أخبار جماعة من الشعراء، ورتبه على حروف المعجم، وكلهم من الشعراء المحدثين"[7]، فهو إليهم أميل، لأنه أحسّ بظلم قد وقع عليهم من قبل الأدباء المتعصبين للقدماء سوى لأنهم معاصرون، فهو يذهب إلى أبعد من هذا ويكسر قاعدة الاختيار ويأخذ بيد الشاعر المقل خشية ضياع شعره؛ "قد جئت بأكثر أشعار هؤلاء إذا كانوا شعراء ظرافا كتابا لا يعرفهم الناس، ومن يعرفهم لا يعرف أخبارهم ولا أشعارهم، ومن يعرف الناس شعره، فأنا أذكر جيّده في كتابنا هذا، وإنما استقصي أشعار من لا يعرفون"، وفي بدايات الكتاب بيّن سبب تساهله في اختيار أشعارهم "لأنهم مقلّون، فإن لحق أشعارهم حق الاختيار قلّت وذهبت"[8].

ومن بين الكتب كذلك؛ "كتاب الشبان، وكتاب السنان، وكتاب سؤال وجواب رمضان، كتاب رمضان، وكتاب الشامل في علوم القرآن"، فالرجل ترك إرثا لا يستهان به بقي الناس ينهلون من علمه ردحا من الزمن.

---

[1] - الزركلي، الأعلام، مرجع سابق، ج 07، ص 136.

[2] - ابن خلكان، وفيات الأعيان، مرجع سابق، ج04، ص 356.

[3] - ابن النديم، الفهرست، مرجع سابق، ج 03، ص 168.

[4] - الصولي، أدب الكتاب، تصحيح وتعليق على حواشيه: محمد بهجة الأثري، الطبعة السلفية، مصر، ط/، 1341هـ،ص 20.

[5] - ابن خلكان، وفيات الأعيان، مرجع سابق، ج 03، ص 43.

[6] - الصولي، أدب الكتاب، مرجع سابق، ص 20.

[7] - المرجع السابق، ج 03، ص 43.، ج 04، ص 357.

[8] - الصولي، أخبار الشعراء المحدثين، نشره: ج. هيورث. دن، دار المسيرة، بيروت، ط/، 1979، ج01، ص255.

أمّا "الآمدي" فقد قيل في حقه في باب التأليف: أنه " مليح التصنيف، جيد التأليف، يتعاطى مذهب الجاحظ فيما يعمله من الكتب،..."[1]، إذ يُرى "في تشبيهاته بصمات "الجاحظ"، ومناهج تأليفه وطريقة بيانه، فتآليفه خالية من السجع، وسائرة على الطبع ، وبعيدة عن التكلف، لكن مع غزارة معنى وعمق محتوى"[2] ، قال أبو القاسم المحسن التنوخي: "وله كتب مصنفة"[3]؛ ومن بين الكتب:

– المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء وكناهم وألقابهم وأنسابهم: ويحظى الكتاب بقيمة أدبية وعلمية لا غنى لطالب الأدب ولا سيما الباحث من الاستغناء عليه، إذ أن " هناك الكثير من الشعراء المقلّين الذين تشابهت أسماؤهم وصار من العسير الرجوع إليهم أو التفريق بينهم بعد أن فُقدت أكثر دواوين الشعراء والقبائل، ويتميز الكتاب بنوع خاص في التركيز على وفادة هؤلاء الشعراء على الرسول صلى الله عليه وسلم وخُلفائه من بعده، وقد حفظ لنا الكتاب الكثير من أسماء الرواة والمؤلفين والكتب والدواوين التي عفّى عليها الزمن وأصبحت أثرا بعد عين،...، ولا تخفى قيمة الكتاب في مقارنة النصوص القديمة وتصحيح أسماء الشعراء في التحقيق والنشر"[4].

– الموازنة بين البحتري وأبي تمام: "كتاب جيد ونسب فيه الميل مع البحتري والتعصب على أبي تمام"[5]

– معاني شعر البحتري.

– الفرق ما بين الخاص والمشترك من معاني الشعر: تكلم فيه على الفرق بين الألفاظ والمعاني التي تشترك العرب فيها ولا ينسب مستعملها إلى السرقة، وإن كان قد سبق إليها، وبين الخاص الذي ابتدعه الشعراء وتفردّوا به ومن اتبعهم وما قصر في إيضاح ذلك وتحقيقه"[6].

– نثر المنظوم.

– تبيين غلط قدامة بن جعفر في كتاب "نقد الشعر"، وقد أشار إليه الآمدي في ثلاث مواضع من كتاب الموازنة؛ "وقد غلط بعض المتأخرين في هذا الباب ممن ألّف في "نقد الشعر" كتابا غلطا فاحشا"[7].

– تفضيل شعر امرئ القيس على الجاهليين.

– كتاب فعلت وأفعلت: "غاية لم يصنف مثله".

– ديوان شعر نحو مائة ورقة.

---

[1] - ابن النديم، الفهرست، مرجع سابق، ج 03، ص168، ص 172.

[2] - خضر موسى ، موازنة الآمدي ووساطة الجرجاني، مرجع سابق، ص 19 .

[3] - ياقوت الحموي، معجم الأدباء، مرجع سابق، ج 02، ص 848.

[4] - محمد علي أبو حمدة، أبو القاسم الآمدي وكتاب الموازنة، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط02، 1969، ص33،32.

[5] - الصفدي، الوافي بالوفيات، مرجع سابق، ج 11، ص 313.

[6] - ابن النديم، الفهرست، مرجع سابق، ج 03، ص 172.

[7] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 02، ص 368.

هذه الكتب السالفة اتفق على ذكرها الزركلي و الحموي والصفدي[1]، أمّا الكتب الآتية:

- كتاب الرّد على بن عمار فيما خطّأ فيه أبا تمام
- كتاب في أن الشاعرين لا يتفق خواطرهما .
- كتاب إصلاح ما في معيار الشعر لابن طباطبا.
- كتاب نثر ما بين الخاص والمنزل من معاني الشعر
- كتاب في شدّة حاجة الانسان إلى أن يعرف نفسه.

فقد ذكرها كل من: الحموي و الصفدي وابن النديم[2]، أما كتاب "الحروف من الأصول في الأضداد"، قال الحموي: "رأيته بخطه في نحو مائة ورقة"[3]. وهناك كتب أخرى لا يتسع المجال لذكرها.

02- ثقافة المتلقيْن:

بلغ العصر العباسي أوّجه؛ ثقافيا وعقليا، حتى صار عصر الإشعاع الثقافي الرّهيب، وبلغ من عنفوان الثقافة وعشق الناس للعلوم أن أصبحت؛ "قسمة شائعة بين الناس جميعا، يشارك فيها خاصتهم وعامتهم، فالكل يشتغل بها ويقتني كتبها، ويحضر مجامعَها ومناظراتِها، وقد شاع ذلك بينهم شيوعا كثيرا، حتى إنّنا لنرى بعضهم يجمع أمشاجا كبيرة من الثقافات في مختلف المجالات، فيكون أعجوبة الأعاجيب في اتساع ثقافته وتنوعها، وفي كثرة مؤلفاته ومواردها"[4].

وما الصولي والآمدي إلاّ لبنة من لبنات هذا العصر، إذ نجد الصولي قد ديدن بما ديدن به أترابُه في عصره: "فمن أراد أن يكون عالما فليطلب فنا واحدا ومن أراد أن يكون أديبا، فليتسع في العلوم"[5]، يستنبط من هذا القول ومما سبق نبذ التخصص في فن من الفنون، فهو رمز الجمود والقصور ودلالة على عدم التفوق والبروز وتصدر المجالس أمام الملوك؛ إذ أن صاحبه لم يأخذ بحظ وافر، إذ عليه أن يقطف من كل روض زهرة، "فما أقبح الرجل يتعاطى العلم خمسين سنة لا يعرف إلاّ فنا واحدا حتى إذا سئل عن غيره لم يُحل فيه"[6]. فمن أجل هذا؛ جعل هذا القول نصب عينيه مُتخذه شرعة ومنهاجا، فعمل عملا دؤوبا في تخصيب وتنويع ثقافته فنهل من مناهل شتى، وتنوعت ثقافته وتلونت بكل الأطياف العلمية، فألم بعلوم عصره وتجلت في كتاباته، إذ تذكر المصادر متجلية في قول "أبي بكر بن شاذان": "أن له بيتا عظيما مملوءا بالكتب وهي المصفوفة، وجلودها مختلفة الألوان، لكلّ صفٍّ من الكتب لون؛ وآخر

---

[1]- ينظر: الزركلي، الأعلام ، مرجع سابق، ج02، ص 185.ينظر كذلك: الصفدي، الوافي بالوفيات، مرجع سابق، ج 11، ص 313. والحموي، معجم الأدباء، مرجع سابق، ج 02، ص 851.

[2] - الحموي، معجم الأدباء، مرجع سابق، ج 02، ص 851. ينظر كذلك: الصفدي، الوافي بالوفيات، مرجع سابق، ج 11، ص 313. وابن النديم، الفهرست، مرجع سابق ، ج 03، ص 172.

[3] - الصفدي، الوافي بالوفيات، مرجع سابق، ج 11، ص 313. ينظر كذلك: الحموي، معجم الأدباء، مرجع سابق، ج 02، ص 851.

[4] - أحمد جمال العمري، أبو بكر الصولي (العالم - الأديب - النديم)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط/، 1973، ص41 ،42.

[5] - ابن عبد ربه (328هـ)، أحمد بن محمد الأندلسي، العقد الفريد، تحقيق: محمد عبد القادر شاهين، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط/ ،2011، ج 02، ص 423.

[6] - القفطي، إنباه الرواة على أنباه النحاة ، مرجع سابق، ج03، ص162

أحمر ، وآخر أصفر، وغير ذلك"[1]، وكان يقول إنها كلها من سماعه ويبدو أن ذلك " ...لم يعجب بعض معاصريه فقد ألّفوا من العلماء أن يحاضروا أو يتكلموا دون الرجوع إلى ورقة أو كتاب مثلما كان يفعل ابن الأعرابي"[2]، ويتندر أحد العلماء من معاصريه بأبيات شعر في ذلك مشيدا بصنيع الرجل في حرفة طلب العلم، فقال فيه "أبو سعيد العقيلي" [من الرجز][3]:

إنَّمَا الصُّولِي شَيخٌ اعلَمَ النَّاسِ خِزَانَة
فَإِذَا تَسأَلُه مُشكِلَة طَالِبًا منهُ إبَانَة
قَالَ: يَا غِلمَان هَاتُوا رُزمَة العِلمِ فُلاَنَة

فمن هذه الأبيات وإن كانت تدخل في باب التهكم والهجاء، كما أن فيها ألفاظ دالة على توافد طلاب العلم عليه من خلال لفظة "يسأله"، فهو شيخ انبرى لنشر العلم وتقريبه إلى الأذهان، فمرتبة المشيخة لا تتأتى إلا لمن بلغ من العلم شأوًا كبيرا، حتى قيل أنّه ألمّ بفنون الأدب والأخبار، فهو جيد الحفظ واسع الرّواية، ولديه خزانة من الكتب، تبيّن شغفه بجمعها، إذ يقول: " ما في هذه الخزانة سماعي، وإذا أراد مراجعة كتاب منها، قال: يا غلام هات الكتاب الفلاني"[4]، هذا ينم على سعة ثقافة "الصولي"، وغزارة علمه ومعارفه، مكنته من أن يؤرخ للقرن الثالث والرابع وما جرى فيهما من أحداث بعقلية نقدية حصينة، كما أرّخ لشعر هذا العصر المزدهر، واتجه لنصرة الشّعر المحدث، كما كان له شعرٌ حسن في المدح والغزل، وغير ذلك، فمن شعره قوله[من الكامل][5]:

وإذا دَنَتْ سبعون من متأمِّلٍ أغْضَى فلم يَرَ في اللَّذاذة مركضا
وجفاه نومٌ كان يألف جَفْنَه قِدْماً، وأضحى للحتوف مُعرَّضا

فإذا أردت أن تكون ناقدا لا بد أن تجالس أئمة اللغة والنحو والأخبار، وهذا الذي دأب عليه "الآمدي"؛ حتى قيل في حقه: "اتسع في الآداب وبرز فيها وانتهت رواية الشعر القديم والأخبار في آخر عمره بالبصرة إليه"[6]، فصار كعلماء عصره؛ "جامعا لفنون من الثقافة والمعرفة"، وربما كان "الآمدي" قد اطلع على بعض الثقافات الأجنبية، "لما ينقله أحيانا عن الفارسية، ولا غرابة في ذلك فقد اصطبغ العصر كله بصبغة فارسية، فكان أولى بالآمدي أن يدرس ثقافات عصره ليجاري عصره وثقافاته المختلفة"[7]، والمتصفح لكتاب الموازنة يدرك مدى غزارة ثقافته وسعة اطلاعه على كتب الأدب والنقد، فمن جملة مصادره في الموازنة كتاب أخبار أبي تمام للصولي وإن لم يذكره باسمه وإنما يلاحظ من

[1] - الخطيب البغدادي (463هـ)؛ أبو بكر بن أحمد بن علي بن ثابت، تأريخ مدينة السلام (وأخبار محدثيها وقطّانها العلماء من غير اهلها وواردیها)،حققه وضبط نصه وعلق عليه: بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط01، 2001، ج04، ص681.
ينظر كذلك: أبو العباس، وفيات الأعيان ، مرجع سابق، ج 04، ص 356. وابن الأنباري، نزهة الألباء في طبقات الأدباء، مرجع سابق، ص 205.

[2] - مصطفى الشكعة، مناهج التأليف عند العلماء العرب، مرجع سابق، ص 254، 255.

[3] - ابن خلكان، وفيات الأعيان، مرجع سابق، ج04، ص 411.

[4] - الصولي، أدب الكتاب، مرجع سابق، ص09.

[5] - المرزباني، معجم الشعراء، مرجع سابق، ص 498.

[6] - القفطي، إنباه الرواة على أنباه النحاة، مرجع سابق، ج01، ص 288.

[7] - خضر موسى، موازنة الآمدي ووساطة الجرجاني، مرجع سابق، ص 19، 20 .

خلال الآراء المبثوثة هنا وهناك في باب الخصومة، والبديع لابن معتز والورقة لابن الجراح... وهناك شواهد على أنه في حياته الاجتماعية؛ كان حريصا على تتبع أحوال معاصريه وربط ما يسمع من أخبارهم بما ينقل إليه من أخبار السالفين، وتقييد ما عرف من أهل عصره من النوادر والفكاهات، حتى صار حسن الفهم جيد الرواية والدراية، سَريع الإدراك، اتسع في الإعراب وبرز فيه، كما برز وتبحر في العلوم الدّينيّة وهذا من خلال كثرة استشهاده بآيات القرآن والأحاديث النّبوية الشّريفة، وأقوال المفسرين والصّحابة والفقهاء، كما ولج عالم النحو وتلقى علومه على يد أئمة النحو العربي"[1] ، ولعلّ أهم ما برز فيه "الآمدي "هو مجال اللغة والأدب فقد كان من النقاد المولعين بدرس الشعر ونقد ما كتب عنه، وهو بنوع خاص مغرم بدرس أبي تمام والبحتري، فقد استطاع أن يدرس بعمق ديوانيهما، واستطلع ما فيهما من المعاني المتشابهة ووضعها جنبا إلى جنب ووازن بينهما.

1-2 الثقافة اللغوية والنحوية

اكتسب "الصولي" ثقافة لغوية ونحوية لا يستهان بها، إذ "اطلع على ينابيع الشعر العربي، فقد عاصر فحول الشعراء المحدثين من أمثال: البحتري وابن الرومي وابن المعتز، وسمع أشعارهم وحفظها ورواها"[2]، هذا الميول إلى الشعر المحدث دفعه إلى جمع وتأليف عدد لا بأس به من دواوين الشعراء المحدثين، على نحو ما مرّ بنا في مؤلفاته، فإن كان هذا من ثقافة عصره، فقد شفعها بثقافة العصور التي قبله، فقد استشهد بشعر الشعراء الجاهليّين؛ "ودرس لغاتهم ولهجاتهم، وعرف صورهم وتشبيهاتهم، وانعكس كل ذلك على نفسه وكتاباته"[3]، ففي كتاب "أدب الكتاب" تطرق للهجة "تميم" و"قيس" في معرض حديثه عن "التاريخ وما قيل فيه"، من خلال سؤاله" لأبي ذكوان" عن "أرخت" و"ورخت"،فقال:"مثله أَكَدت الأمر توَكيدا، لُغة "تميم" وبها نزل القرآن؛"ولا تنقضوا الأيمان بعد توكيدها"، وأمّا التاريخ بلغة "قيس" فهو الذي يستعمله النّاس، وأمّا التّواريخ لغة تميم فما استعمله كاتب قطُّ، وإن كانت العرب تتكلم به"[4].

وأن الشّعراء المحدثين يجرون بريح المتقدمين في كثير من الأمر، فالشّعر الجاهليّ يعتبر اللّبنة الأولى والأساس الذي شُيِّد عليه صرح الشّعر العباسي، وهذا ما يطالعنا عليه "ابن رشيق" بنظرة حصيفة: "وإنّما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين: ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه، ثمّ أتى الآخر فنقشه وزيّنه؛ فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن والقدرة ظاهرة على ذلك وإن خشن"[5]، يستوقفنا الصولي بعقد مقارنة في باب التشبيه، فهذا امرؤ القيس شبه " شيئين بشيئين في بيت واحد، وقالوا: لا يقدر أحد بعده أن يأتي بمثله، وهو قوله في وصف عقاب [من الطويل][6]:

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيرِ رَطبًا وَيابِسًا لَدى وكرِهَا العُنَّابُ وَالحَشفُ البَّالِي

---

[1] - نوح أحمد عبكل، المصطلح النقدي والبلاغة عند الآمدي - في كتابة الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري - ، دار ومكتبة الحامد، عمان، الأردن، ط01، 2011 ، ص 23 .

[2] - أحمد جمال العمري، أبو بكر الصولي (العالم - الأديب - النديم)، مرجع سابق، ص 90.

[3] - المرجع نفسه ص 90..

[4] - الصولي، أدب الكتاب، مرجع سابق، ص 180.

[5] - ابن رشيق (ت456هـ)،أبو علي الحسن القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط/، 2007، ج01 ، ص 81.

[6] - امرؤ القيس بن حُجر بن الحارث الكندي (80 ق.م)، الديوان، اعتنى به وشرحه: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط02، 2004، ص 139.

قال: "ولقد أحسن فيه وأجمل"، ولكنه بنظرة لغوية نقدية عقد مقارنة بين شعر "امرئ القيس" و"بشار بن برد" (268هـ) من قوله [من الطويل] : **كَأَنَّ مُثَارَ النَّقعِ فَوقَ رُؤُوسِنا وَأَسيَافُنَا ليلٌ تَهَاوت كَوَاكِبُهُ**

فإن كان بشار؛ "أعمى أكمه، لم ير هذا بعينه قطُّ، فشبهه حدسا، فأحسن وأجمل، وشبّه شيئين بشيئين في بيت واحد"[1].

فتلقى الشّاعر العباسي عن سلفه القديم إطار الشّعر كاملا مُحكما، ومضى ينفث فيه بذوقه وملكاته، ما جعل صياغته تتشكّل وتتخلق في أسلوب جديد عرف باسم أسلوب المولّدين؛ وهو أسلوب يحتفظ بالطّوابع العربيّة الأصيلة ويُنميها بحيث يُصبح له كيان مُستقل، كيان يروع بدقة ألفاظه وتناسلها، وما يشيع فيها حينا من الجزالة والتّصاعة والرّصانة وحينا من الرّقة والنّعومة والرّشاقة والعذوبة"[2].

كثيرة هي المواقف المبرزة لثقافة الرجل في فهم أسرار اللغة والوقوف عند غريب لفظها، ففي أُمسيَّة شعريّة، وقفا عند قول القائل: **تَمَنَّى حُبَيشُ أَن يَكُونَ أَطَاعِنِي وَقَد حَدَثت بَعدَ الأُمُورِ أُمُورُ**

وأنشد "الرّاضي" الصّولي ": تَمَنَّى حُبَيشُ"، قال أتعرف مثله، قلت لا "،...، ثم قلت: إن سيدنا أطال الله بقاءه نشأ في حجر صواب، فمن أين له: "تمنى حبيش"؟ فقال لي: من حيث لا يطيف برواية عيب، فقلت: لو أن أبا عمرو بن العلاء روى هذا لكان خطأ ناسه، فقال: إن الطبري يقول هذا في كتاب تاريخه، فقلت له: الطبري ليس في الغريب مثله في غيره"، فبأدب عال قدم حججه على صحة رأيّه واحتج بأفذاذ العلماء الذين لهم باع في غريب اللغة ورواية الشعر: "روى الأصمعي وأبو عبيدة وابن الأعرابي وأبو عمرو الشيباني "تمنى نبيشا أن يكون أطاعني"، وشرح معناه: "أنه تمنى شيئا بعد ما فاته، يقال: رأى هذا نبيشا إذا رآه في آخره وقد فات"، والصولي لا يقف عند الشرح اللغوي بل يأتي بما قيل شعرا، واستشهد بقول "بلال بن جرير":

كَم نَاصِحٍ قَد قَالَ لِي ومَا وَشَا إِنّكَ لَم تَنَأَش لِوَصلِ مَنْأَشَا

"أي لم تطلبه في أوّله"، وبلغة المؤدب وإجلال العلماء، قال: لكن "الطبري" رأى "نبيشا" في كتاب ولم يدر ما هو فظنّه "حبيشا" اسم رجل وهذا الشعر لنهشل بن جزي النهشلي ..." ، على الرّغم ما قدّمه "الصّولي" من توضيح إلا أن "الرّاضي" لم يرض حتى سأل القاضي عن هذا ،فقال، "رواه الطبري على خطأ، والصولي كثير السّماع، فمن هذا لا يحكي إلاّ صوابا"[3].

وأمّا إذا عرجت على ثقافته النّحويّة والصّرفية فالأمر سيان، قال "القفطي": " فإنما ذكرته ههنا لأنه تعرض لجمع دواوين، شرح فيها أشعارها، وذكر الغريب والإعراب في بعض أماكنها فصار من جملة أئمة النوعَيْن المذكورين"[4]، لأنه درس على كبار العلماء في هذا المجال؛ "شهد لهم زمانهم بالنبوغ والمعرفة، أمثال: "المبرد" إمام أهل البصرة في العربية

[1] - الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 36.

[2] - شوقي ضيف، فصول في الشعر والنقد، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 03، 1988، ص70.

[3] - الصولي، أخبار الراضي بالله والمتقى لله ، مرجع سابق، ص 38، 39، 41.

[4] - القفطي، أنباء الرواة على أنباه النحاة، مرجع سابق، ج 03، 233، 234.

والنحو في عصره، ويعتبر بحق ممثلا لأرفع ما بلغته الثقافة العربية الخالصة في القرن الثالث، و"ثعلب"؛ إمام مدرسة الكوفة في النحو واللغة من أوثق الرّواة للشعر القديم ومن علماء الغريب"[1]، فقد دوّن "للآراء النّحويّين ومناقشتهم"[2].

فإذا كان النحو يفصح عن أصول المقاصد في التركيب، وما الترتيب إلا لمعرفة الفاعلية من المفعولية، " يُعين – النحو - على فهم وظائفها الدلاليّة، فيبرز المعنى ويتضح القصد، ويهدف الشّارح إلى أن يكون الإعراب موافقا للمعنى، فإن اختلف فإنه غالبا ما يفضي إلى اختلاف في جهة المعنى، وإذا ما جوّز الشّارح أحد الوجهين، فإن لاختيار أحدهما قصدا في حسن نظم الكلام"[3]، يقول أبو تمام [من الطويل]:

أَقُولُ لِأَهلِ الثَّغرِ قَدْ رَأَبَ الثَّأي وَأُسْبِغَتِ النَّعمَاءُ والتَّأَمَ الشَّعبُ

قال الصولي: الثأي: في موضع الرفع كأنه هو الذي فعل، كقولهم: دلع لسانُهُ ودلع لسانَهُ، وإنما قلت هذا لأنّ؛ الثأي إذا كان بلا ضمير لخالد في رأب ينصبه كان الكلام أحسن انتظاما، والثأي : الفساد"[4]، فإن كان على الرفع " رَأَبَ الثَّأيُ"، تنسجم وتتوافق مع نهاية عجز البيت " والتّأَمَ الشَّعبُ"، فتترك وقعا موسيقيا متناسقا تطرب له الأذن.

أما في علم الصرف فنسوق ما ساقه "الصولي" من قول أبي تمام [من الكامل][5]:

ذُو أَوْلَقٍ تَحتَ العَجَاجِ وَإِنَّمَا مِن صِحَّةٍ إفـراطُ ذَاكَ الأَوْلَـقِ

شرح الصولي هذا البيت بقوله: هو ذو نشاط كالمجنون وَألق الرجل فهو مألوق، إذا جُـنّ.

(ورجل ذو ألق، مصروف "فَوعَل" وليس بفاعل، ويزعم البصريون أن "الكسائي" أخطأ بهذا بالبصرة، وقد سأله "ابن عُيينة" عن "أولق"، فقال: هو أفعل لا ينصرف)، يقول: فهذا الأولق في هذا الفرس إنما هو من صحة نشاطه، ليس من جنون به"، ويذهب "ابن مالك" ؛ "وأولق مصروفة، وإن كانت على وزن الفعل، ذلك لأنه لم يتوفر فيه شرط أصالة الوصفية، إذ وصفيته هنا عابرة فلا اعتداد بها"[6].

كما أنّ المتبصر لكتاب "الموازنة" يجده يعجّ بثقافة لغوية ونحوية واسعة، فإن أردت أن تتبع ما فيه لألفت كتابا يزخر بشتى المعلومات و المعارف، وأذكر فيما صادفني رسالة ماجستر لـ "صفاء غازي كامل شاهين"، بعنوان: "كتاب الموازنة بين الطائيين للآمدي (دراسة لغوية – نحوية- صرفية)، فلقد أحاط الآمدي إحاطة تامة "بمدلولات العربية من ألفاظ ومعان، وأساليب العرب في التعبير، وعاداتهم في القول، مع حس لغوي مرهف، وفطنة حادة"[7]، إذ وقف على مدلولات الألفاظ، وسأقف عندها في ثنايا البحث وأكتفي بضرب مثال من شعر أبي تمام [من الكامل]:

---

[1] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 01، ص 83.

[2] - الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 07.

[3] - حمدان عطية أحمد الزهراني، شروح ديوان أبي تمام (دراسة نقدية تطبيقية)، رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه في اللغة العربية، كلية الآداب، قسم الدراسات العليا فرع الأدب، جامعة أم القرى، السعودية، 1998، المجلد 01، ص 93، 94.

[4] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام مرجع سابق ، ج01، ص 270.

[5] - المرجع نفسة، ج 02، ص 105.

[6] - ابن مالك (672هـ)، أبو عبد الله محمد بن عبد الله، شرح الكافية الشافية، تحقيق: عبد المنعم هريدي، دار المأمون، ط01، 1402هـ، ج 03، ص 145.

[7] - أبو حمدة، أبو القاسم الآمدي وكتاب الموازنة، مرجع سابق، ص 11.

مَا مُقَرَّبُ يَخْتَالُ في أشطانِهِ ملآنَ من صَلَفٍ بِهِ وَتَلَهُوقِ[1]

قال الآمدي: "ملآنَ من صَلَفٍ به" يريد التيه والكبر، وهذا مذهب العامة في هذه اللفظة؛ فأما العرب فإنها لا تستعملها على هذا المعنى، وإنما تقول: قد صلفت المرأة عند زوجها إذا لم تحظ عنده،...، والصلف الذي لا خير عنده،.، فهذا معنى الصلف في كلامهم وعلى هذا ذم "أبو تمام" الفرسَ من حيث أراد أن يمدحه"[2].

ولعل من أهم الموضوعات اللغوية التي يدخل فيها الإشكال من مثل: الأضداد، من قول البحتري [من الكامل][3]:

قَد بَيَّنَ البَيْنُ المُفَرِّقُ بَيْنَنَا عِشقٌ النَّوى لِرَبِيبِ ذاكَ الرَّبْرَبِ

قال الآمدي:" البين: الفراق، يريد قد بيّن الفراق المفرّق بيننا، وبعض أهل اللغة يقول:" "البين" من الأضداد يكون الاتصال، ويكون الافتراق، وليس الأمر كذلك. بل البين: الحدُّ والقطع بين الشيئين والذي يتميز به الحَيِّزَان أحدهما عن الآخر. يقال: وصلت بينهما، وفرقت بينهما، وبعدت بينهما، فيصلح ذلك كله فيه؛ لأنه الحدّ، والبرزخ، لا أنّه الاتصال، ولا الافتراق، إلا أن الشعراء جعلوه في استعمالهم...."[4]، كذلك في شرح كلمة "دون" التي "تأتي بمعنى خلف وأمام، وأنها عند أهل العربية من الأضداد مثل "وراء"..."[5].

أمّا في باب النحو فلقد رصد"أبوحمدة" ثلاث مميزات للمعالجة النحوية في كتاب الموازنة هي:

01- تخريج جميع الوجوه المحتملة ومناقشتها وإقامة البراهين على صحتها أو نفيها بما لا يترك قولا لمستزيد

02- التقريب إلى الأذهان، والتبسيط في العرض والشرح مع الأمثلة القريبة الواضحة المستمدة من كلام المخاطبة العادي.

03- التمسك بالمبادئ النحوية العامة، وإنكار الشواذ النحوية أو قياس الأصول اللغوية على أصول مثلها[6].

---

[1] - **مقرب**: فرس يقرب من البيوت لكرمه كأن فيه من حسن انتصابه وسموه صلفا وتلهوقا أي مرحا ونشاطا كالجنون. ينظر: الصّولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج02، ص100.

[2] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 246.

[3] - **البين**: البعد، ومثله النوى، **الربيب**: المصاحب، **الربرب**: قطيع بقر الوحش. ينظر: البحتري (203، 284هـ)،أبو عبادة الوليد بن عبيد بي يحيى الطائي، الديوان، شرح وتحقيق: يحيى شامي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط01 ، 2005، ج01، ص 118.

[4] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج 02، ص 35.

[5] - المرجع نفسه، ج 01، ص 182.

[6] - محمد علي أبو حمدة، أبو القاسم الآمدي وكتاب الموازنة، مرجع سابق، ص 13.

2-2 الثقافة الدينية.

يُعَدُّ الدّين ركنا ركينا في حياة الفرد المسلم، فما بالك بِرجليّ دين وقد وُلّيا القضاء، فلا بد أن يكونا ذا باع في هذا المجال، ويظهر نبوغهما في قدرتهما على الاستشهاد بالذكر الحكيم وأحاديث المصطفى صلى الله عليه وسلم وبعض أقوال الفقهاء والصحابة رضوان الله عليهم، فالدّال على ثقافتهما الدينية وإلمامهما بعلوم القرآن ما ألّفاه من كتب في هذا الصدد، فالصولي مثلا ألّف كتاب: "الشامل في علوم القرآن"[1]، وفي الحديث ألف "جزءا في الحديث من مروياته"[2]، ولكنه يقول: أنه وضع كتبا في الحديث[3]، وفي مجال الفقه ألّف "كتاب العبادة"، وما يتعلق بها من أحكام، وكتاب "رمضان"[4]؛ تناول فيه فضائل هذا الشهر الكريم، وشفع الكتاب بما سمّاه "سؤال وجواب رمضان"[5]، فهذا فيض من غيض يكفيه شرفا ورفعة أن لقبوه "بالفقيه"[6].

كما انبرى لعقد المجالس يلقن الناس العلوم الدينية ويروي الحديث، فلما التمس الناس فيه خيرا، فطلبوا من "بجكم" أن يجلسه في المسجد الجامع يوم الجمعة، "فاجلس لهم يوم الجمعة، ففعلت"[7].

فجنى ثمرة نبوغه، والشواهد كثيرة على تفَرُّده في هذا المجال وكتبه حافلة بذلك، فمن وراء كلّ قصة أو حدث أقف على علمه؛ ففي مجلس من مجالس" الراضي بالله"، يقول: "فجاءني رسولُه يأمرني أن أوجه إليه بالأسماء التي ينعت بها الخلفاء، وتكون أوصافا لهم، وإني لأعجب من إطباق الناس على تسميتها ألقابا، فيقولون لقب بكذا وهذا عندي خطأ كبير، وزلل عظيم؛ لأن الألقاب مكروهة ومنهي عنها في كتاب الله جل وعلا، وعلى لسان رسول الله صلى الله عليه وسلم، قال الله عز وجل:" ولا تنابزوا بالألقاب"، فوجهت إليه برقعة فيها ثلاثين اسما، ليختار منها ما يريد، وأشرت عليه في رقعتي أن يختار منها "المرتضي بالله"، ولما أشك في اختياره له، وابتدأت من وقتي فعملت أبياتا ضادية قافيتها المرتضي"، الشاهد من قوله :

لأَبِي العَبَاسِ - عَفوًا سَاقَها قَدْرَ اللهِ – الإِمَامِ المُرتضِي

"فلما فرغت منها جاءني رسوله برقعة منه يقول فيها: قد كنت عرفتني أن" إبراهيم بن المهدي" لما بويع أيام الفتنة بالخلافة أراد أن يكون له ولي عهد فأحضروا "منصور بن المهدي" وسموه "المرتضى"، وما أحب أن أتسمى باسم قد

---

[1] - ابن النديم، الفهرست، مرجع سابق، ج03، ص 168.

[2] - حاجي خليفة، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، مرجع سابق، ص 588.

[3] - الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 62.

[4] - ابن النديم، الفهرست، مرجع سابق، ج03، ص 168

[5] - اسماعيل باشا البغدادي، هدية العارفين (أسماء المؤلفين وآثار المصنفين)،المطبعة البهية، اسطنبول، تركيا، ط/، 1955، ج02،ص 38.

[6] - الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، مرجع سابق، ج03، ص 431.

[7] - الصولي، أخبار الراضي بالله والمتقي لله، مرجع سابق، ص 194.

وقع لغيري، ولم يتم له أمره، وقد اخترت الراضي بالله "فكنت أشكر الله على ما وفقه له ووهبه فيه فمضى اسمه على ذلك، وما زال الناس يبايعونه بقية يومهم"[1].

وتظهر الثقافة الدينية للآمدي من خلال شرحه للأبيات الشعرية فقد وقف على شرح كلمة "البجارى"،من قول أبي تمام: **هن البجارى أيا بجير أهدي لها الأبوس الغوير**[2]

فالشاعر "تعمد أن يدُّل في شعره على علمه باللغة وبكلام العرب، فتعمد إدخال ألفاظ غريبة في مواضع كثيرة من شعره"[3]، علق "الآمدي" على مجموعة من الأبيات التي ورد فيها هذا البيت، بأنها "معان مستقيمة صحيحة، ونسج جيد، ولفظ حسن إلا قوله: "البجارى": جمع بُجرية وهو ما يمر بالإنسان من البُجر والمصائب، من قوله عليه السلام: أشكو إلى الله عُجرى وبُجَرِي"، فالبُجَرُ: جمع بُجرة"،...،" والبجارى: هي البؤس أنفسها"[4] .كما استدل في مجال الطباق بقوله: "وإنكم لتكثرون عند الفزع، وتقلون عند الطمع"[5]، فإن كان هذا حال "أبي تمام" فحال "البحتري" مثله، من قوله [من الطويل] : **تَشُقُّ عَلَيهِ الرّيحُ كلَّ عَشِيَّةٍ جُيُوبَ الغَمَامِ بيْنَ بِكرٍ وأَيِّمِ**[6]

يقول "الآمدي" : "غلط لأنه ظن الأيّم هي الثيب، وقد غلط في مثله "أبو تمام"...، وسها أيضا فيه "بعض كبار الفقهاء"[7]، وإن لم يسمه "الآمدي"، إلا أن "الجرجاني" ذكر "الشافعي" في تفسير قوله صلى الله عليه وسلم :"الأيّم أحق بنفسها من وليّها، والبكر تستأذن في نفسها"[8]، "فجعلها مكان الثيب،، فإنّه لحقه السّهو في تأويله فحمله على غير معناه"، فظن البحتري كما ظن غيره ؛"أن الأيّم هي الثيب، فجعلها في البيت ضد البكر"، ويشرح "الآمدي" لفظة الأيّم: "هي التي لا زوج لها، بكرا كانت أو ثيبا"[9]؛ إذ يقال: آمت المرأة تئيم أيمة، وكذلك الرجل إذا ماتت امرأته، وإنما للأهل اللغة قولان: أن المرأة قد تكون أيّما إذا لم يكن لها زوج، وإن لم تكن نكحت قطّ، والثاني أنها لا تكون أيّما إلا وقد نكحت، ثم خلت بموت أو طلاق؛ بكرا كانت أو غير بكر،...، ويقال تأيّمت المرأة؛ إذا لم تنكح بعد موت زوجها"[10]، وقد استشهد "الآمدي" على ذلك بقوله تعالى: "وَأَنكِحُوا الأَيَّامَى مِنكُم"، [سورة النور، الآية: رقم 32] ، أراد الله جلّ ثناؤه اللواتي لا أزواج لهن؛ والثيب والبكر جميعا داخلتان تحت الأيّم، فتكون بكرا وتكون ثيبا"[11].

---

[1] - المرجع نفسه، ص 02.، ص 03، 04.

[2] - **الأبؤس**: جمع بأس. **الغوير**: غار، يشير إلى المثل المشهور "عسى الغوير أبؤسا"، وهو يضرب للرجل يخبر بالشيء فيتهم فيه" .
ينظر: الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 26.

[3] - المرجع نفسه، ج 01، ص 25.

[4] - المرجع نفسه، ج 02، ص 268 ، 269.

[5] - المرجع نفسه، ج 01، ص 18.

[6] - البحتري، الديوان، مرجع سابق، ج01، ص 396.

[7] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج 01، ص 376.

[8] - الجرجاني(290 ،366هـ)، علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر والتوزيع، صيدا، بيروت، لبنان، ط/، 2010، ص 75.

[9] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 169.ص 376.

[10] - الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مرجع سابق، ص 75.

[11] - المرجع السابق ، ج 01، ص 376.

وإن كنت في هذا العرض إظهار ثقافته وقدرته على تدعيم رأيّه بالحجج، إلا أنني ارتأيت توضيح هذه النقطة وأن ما وقف عنده في رأي غيره غير سديد، طبقا لقول "الجرجاني" وإن لم يومئ إليه فالكناية أبلغ من الصريح؛ إذ أن "الشافعي" أصاب عين الصواب "فجعل الأيّم غير البكر؛ وليس غير الأبكار إلاّ الثيب"، وكان الردّ لاذعا في ذيل استقراء معنى "الأيم لغة وشرعا": "وإنما نبذت منه نبذا اقتضاها فصل أصبته لبعض من اعترض على "أبي تمام"، جمع فيه بينه وبين "الشافعي" في النكير، ووازن بين قولهما في الخطأ، ولم استحسن ما يتسرع إليه أصحابنا من التصريح بمخالفة اللغة، والتشبث بالشواذ المردودة (فالشاذ لا يقاس عليه)، ووجدت المعنى الذي ذكرته مستقيما على اللغة والمعقول، وكالمصرح به في لفظه؛ فأومأت إليه"[1].

كثيرة هي الاستشهادات المبثوثة في ثنايا كتبها والمجال لا يتسع لذكرها كلها حتى أحافظ على النهج العام والأكاديمي للبحث ولا أتشعب كثيرا فأخل به، فهي تصلح لأن تكون بحثا قائما بنفسه.

3-2 التجاذب الثقافي: سؤال الهوية وحرية الإبداع.

الإنسان ابن بيئته يؤثر ويتأثر بما يجري من حوله، فكلا الناقدين لن ينأيا بنفسيهما عن هذا الصخب الحضاري الذي تولد نتيجة امتزاج الثقافات (عربية، فارسية، يونانية..)، فلقد لعبت الترجمة دورها في تقريب المعارف والمفاهيم من الأذهان، فاطلعا مثل أترابهم في معرفة العلوم التي عند غيرهم من الأمم والشعوب، ولكن التساؤل: هل بقيا وفيّيْن لثقافتهما العربية، أم أنّ فكرهما ذاب وامتزج بالثقافة الأجنبية؟

لمعرفة مدى الذوبان في الآخر ينحصر في رأيي في الغالب الأعم عن مدى تشربهما الثقافي من خلال حلقات الشيوخ والانتماء الأسري للناقدين، فقد تميز "الصّولي" بملكة قويّة في الحفظ والرّواية وتقصي الأخبار، ومعرفة مناسبات القصائد وقائليها وفيمن قيلت، ويسرد "الصّولي" وهو في حلقة أستاذه "المبرد"، قال: أنشدنا "المبرد" يوما أبياتا، ولم يسم شاعرها، وقال: لا أعرف في وصف أصحاب المعارف أحسنَ منها، أبياتها:

لِبَنِي نُهَيْكَ طَاعَةٌ لَوْ أَنَّهَا رُجِمَتْ بِرَكْزِ مَتَالِعٍ لَم تَكْلَم

قَومٌ إِذَا غَمَزُوا قَنَاةَ عَدُوِّهِم حَطموا جَوَانِبَهَا بِبَأْسٍ مُحَطم

فكتبوها ولم أكتبها، فقال لي: لم لا تكتبها؟ فقلت: أنا أحفظ القصيدة. فقال لي: لمن هي؟ فقلت: "لأشجع السلمي"، فقال: فيمن؟ فلت في "إبراهيم وعثمان" ابني نهيك. قال: فَأَنشِدنِيهَا، فأنشدته:

لِمَنِ المَنَازِلُ مِثلَ ظَهر الأَرْقَم قَدَمت وَعَهدُ أَنِيسِهَا لَم يُقَدم

....

تُعطِي عَلَى الظُّلمِ الفَتى بِقِيادِها قَسْرًا وَتَظلمُه إِذَا لَم يظلم

فضحك، وقال: حسبك أنت مفروغ منك"[2].

[1] - الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، المرجع السابق، ص 76.

[2] - الصولي، أخبار الشعراء، مرجع سابق، ص 84.

فمن خلال هذه الشهادة من طرف عالم ألاحظ تفرد "الصولي" عن أقرانه من خلال هذه القراءة الحفريّة في عمق مخزون ذاكرته والذّاكرة الجماعيّة، قراءة تنم عن ثقافة عربية أصيلة، كما يستوقفنا بتلق آخر يُبيّن لنا عملية أخذ الشعراء المعاني بعضهم من بعض، فلقد سأله "ابن المعتز"، وهو ضليع بعلم الشعر، فقال: من أين أخذ "أشجع":

وَلَيْسَ بِأَوسَعِهِم فِي الغِنَى وَلَكِنّ مَعرُوفُهُ أَوسَعُ

فقلت: من قول موسى شهوات لعبد الله بن جعفر بن أبي طالب عليه السلام:

وَلَم يَكُ أَوسَعَ الفِتيَانِ مَالاً وَلَكِنّ مَعرُوفُهُ أَوسَعُ

فقال "عبدالله" : "أصبت، هكذا هو."[1]

كما أرجع "خلف رشيد نعمان" أن ما يتميز به "الصولي" من جذور ثقافته الأجنبية قد "توارثها الأبناء على الآباء، إذ المعروف عنهم أنهم من أصل غير عربي،...، ولا بد أن ينعكس أثر الانتماء على نمط تفكيرهم"[2]، ناهيك على أن العصر العباسي عصر تزاوج الثقافات بفضل الترجمة والانفتاح على تراث الأمم الأخرى، فانعكس ذلك على انتاجه وأسلوبه وتفكيره، على نحو ما جاء في كتاب "أدب الكتاب"، في حديثه عن "الخط"، واستشهاده بما قيل حوله: "القلم قسيم الحكمة"، وقال "أفلاطون": "الخط عقال العقل"، وقال "أرسطاليس": "القلم العلة الفاعلة، والمداد العلة الهيولانية، والخط العلّة الصُّورية، والبلاغة العلة التّامية"، وقال بعض الملوك اليونانية: "أمر الدّين والدنيا نحت شيئين قلم وسيف، والسيف تحت القلم"[3].

وفي باب "مدح الإيجاز في المكاتبة "؛ حين كلم رجل "سقراط" في أمر بكلام أطاله وزاد فيه على ما احتاج إليه، فقال له سقراط: "أنساني أول كلامك بعد آخره، وطول عهده مع تقارب أقطاره"[4].

وكتاب "أدب الكُتّاب" غني بأقوال العلماء الأجانب، فالحكمة ضالة المؤمن حيثما وجدها التقطها.

فإن كان هذا حال "الصولي" من ثقافة عصره فالآمدي تمفصل تمفصلا أكثر عروبة ممّا جعل "ابن النديم" يقول في حقه: "كان يتعاطى مذهب الجاحظ فيما يَعْمَله من كتب"[5]، هذا من حيث الأسلوب ومنهجية الطرح، إذ "كتبه مثل كتب الجاحظ تعلّم العقل أولا والأدب ثانيا"[6]، كما أنها دلالة عن مدى تأثره بمن سبقه فالجاحظ ينتمي إلى التيار العروبي، كما ناقش الآراء النقدية لكثير من النقاد ورد عليهم بمخالفة طرحهم أو تدعيما لرأيه، ومن أشهر هؤلاء "ابن المعتز"، الذي استشهد بآرائه وذكر أسماء كتبه في الكثير من المواضع من بينها: "وقد ذكر أبو العباس عبد الله بن المعتز في كتابه المؤلف في سرقات الشعراء ،..."، وفي باب الطباق استهجن عمل "أبي الفرج".....،وكانت الألقاب غير

[1] - الصولي، أخبار الشعراء، المرجع السابق ، ص83، 84.

[2] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 01، ص 87.

[3] - الصولي، أدب الكتاب، مرجع سابق، ج01، ص 45.

[4] - المرجع نفسه، ج03، ص 232.

[5] - ابن النديم، الفهرست، مرجع سابق، ج03، ص 172.

[6] - الثعالبي (350- 429هـ)،أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي النيسابوري، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، قدم له وحققه : إبراهيم صقر، مكتبة مصر، ط/ ، (دت)، ج03، ص 15.

محظورة، فإني لم أكن أحب أن يخالف من تقدمه، مثل أبي العباس عبد الله بن المعتز وغيره"[1]، وكذلك "وقد حكى عبد الله بن المعتز في هذا الكتاب الذي لقبه بكتاب البديع أن بشار وأبا نواس ومسلم بن الوليد ومن تَقَيَّلهم لم يسبِقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم، ثم إن الطائي تفرّع فيه، وأكثر منه،..."[2]. وكذلك من بين الكتب التي تدعم حججه وتشفع رأيه على نحو قوله: " وقد ذكر أبو عبد الله : محمد بن داود بن الجراح في كتابه "الورقة" الذي ذكر فيه أخبار الشعراء من ذلك"، (أن البحتري أشعر من أبي تمام)، كما استشهد بكتاب الطبقات لابن سلام الجمحي (232هـ) في حديثه عن "كُثير" إذ جعله في الطبقة الثانية[3].

والواقف على كتاب "الموازنة" يلمس حركة أدبية ونقدية في إيراد الشاهد وتقصيه، والرجوع إلى آراء العلماء فيه، فقد روى "الآمدي" مثلا عن أبي علي محمد بن العلاء السجستاني، أنه قال: "سئل البحتري عن نفسه وعن أبي تمام، فقال: كان أغوص على المعاني مني وأنا أقوم بعمود الشعر منه"[4]، فلقد عُدّ "أبو علي" حلقة وصل بين الآمدي" وأبي سعيد السكري (275هـ)، فقد ارتكز على أقواله في مؤلفاته[5]، وهذا فيما يرويه "التبريزي" في شرحه ديوان أبي تمام؛ أنّه "قرأ من شعر أبي تمام 454هـ بالبصرة على الشيخ أبي القاسم الفضل بن محمد بن علي بن الفضل القصباني النحوي البصري، وروى لنا هذا الديوان عن أبي علي عبد الكريم بن الحسن بن الحسين بن حكيم السكري النحوي اللغوي، عن أبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، عن أبي علي محمد بن العلاء السجستاني، عن أبي سعيد السكري، عن أبي تمام؛ بعضه قراءة عليه، وبعضه سماعا منه وبعضه إجازة"[6].

والمتتبع لآراء "الآمدي" النقدية التي وجهت لشعر "أبي تمام" أخرجته من دائرة العروبية الحقّة وخلع منه ثوب الشاعرية، فقد أقحم المنطق والفلسفة، بل تشربها؛ فقال "الآمدي" في حقه: "قد جئت بحكمة وفلسفة، ومعان لطيفة، فإن شئت دعوناك حكيما، أو سميناك فيلسوفا، ولكن لا نسميك شاعرا، ولا ندعوك بليغا، لأن طريقك ليست طريقة العرب ،ولا على مذاهبهم"[7]، فعلوم العربية " قائمة بنفسها مستغنية عما سواها، وأنها الجوهر، والجوهر قائم بنفسه"[8]،.كما أنه ردّ على قدامة بن جعفر؛ "الذي جمّد فيه الطبع العربي في تقسيمات منطقية وترقيمات نافلة فأكثر الحزّ وأخطأ المفصل"[9]، فألّف كتابا سمّاه "غلط قدامة بن جعفر في كتابه "نقد الشعر"[10]، الذي أثقل كاهل الشعر العربي بتقسيمات منطقية ومفاهيم غريبة عن مفهوم العرب، خالفت الطرح الذي دعا إليه "الآمدي"، فمن بين ما أثار

[1] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 273.، ص 291، 292.
[2] - المرجع نفسه، ج 01، ص 18.
[3] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق ، ج 01، ص 12، ص 09.
[4] - المرجع نفسه، ج 01، ص 12.
[5] - أبو حمدة، أبو القاسم الآمدي وكتاب الموازنة، مرجع سابق، ص 30.
[6] - التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج01، ص 03.
[7] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 425.
[8] - ابن قتيبة، أدب الكاتب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط/، 2005 .ص 04.
[9] - أبو حمدة، أبو القاسم الآمدي وكتاب الموازنة، مرجع سابق ، ص 10.
[10] - الحموي، معجم الأدباء، مرجع سابق، ج02، ص 847.

حفيظته إذ يعتبر أن "قدامة" وقع في "غلط فاحش": "فذكر أن المدح بالحسن والجمال والذم بالقبح والدمامة ليس بمدح على الحقيقة، ولا ذم على الصّحة، وخطأ كل من يمدح بهذا ويذم بذاك، فعدل بهذا المعنى عن مذاهب الأمم كلّها عربيّها وعجميّها، وأسقط أكثر مدح العرب وهجائها"، باعتبار أن "الجلال والبهاء والهيبة،...،فإنّه واجب في مدح الخلفاء والملوك والعظماء؛ لأنّه من الأوصاف التي تخصّم ويحسن موقع ذكرها عندهم، وكذلك جمال الوجه وحسنه مما يجب المدح به؛ فإن الوجه الجميل يزيد في الهيبة، ويَتيمن به العرب، لأنّه يدل على الخصال المحمودة، كما أن قبح الوجه والدّمامة يسقط الهيبة، ويدل على الخصال المذمومة، وذلك مما تكرهه العرب، وتتشاءم به؛ لأنّ أوّل ما تَلَقَاه من الإنسان وتعاينه وجهه"[1]، واستدل بعدّة أبيات من بينها قول "البحتري" الذي هو على طريقة العرب الشعرية من قوله [الوافر][2]:

أَعَزُّ كَبَارِقِ الغَيثِ المُرَجّى يُحَبَّبُ فِي الأَبَاعِدِ وَالأَدَانِي

تَخَاضَعَت الوُجُوهُ لِحُسنِ وَجهِ يَدُلُّ عَلَى خَلائِقِهِ الحِسَانُ

فنظرة "قدامة" أدت إلى "نفور الأوساط الأدبية من كل بناء نظري نشأ بتأثير فلسفة غربية عنهم ومنطق ليس منهم،...،إذا ما قورن بمؤلفات ابن المعتز والجاحظ"[3]، كما أن "الآمدي" قد اضطلع على النقد القائم على فلسفة "آرسطو"، "ذكرت الأوائل أن كلّ محدث مصنوع يحتاج إلى أربعة أشياء: علة هيولانيّة وهي الأصل، وعلّة صورية، وعلّة فاعلة، وعلّة تمامية"[4]، لكن "الآمدي" حافظ على ذوقه العربي الأصيل، بينما "الصولي" حاول أن يمازج بين ما يتطلبه العصر ومزاوجته بالثقافة العربية التي على ضوئها نؤسس لما هو جديد، "فإن كان النقاد القدماء تفطنوا إلى عناصر الشعر القديم وخصائصه، فإن نقد عصر "الصولي" قد وقفوا وقوفا طيبا على العناصر الحديثة في الأدب التي ظهرت أكثر ما ظهرت في شعر المحدثين"[5]، الأمر الذي يجب الإشارة إليه أنّ "الصولي" لم يؤلف كتابا منفردا بالنقد، ولكن تتلمس آراءه النقدية من خلال كتابي: أخبار أبي تمام و أخبار البحتري وأخرى مبثوثة في شرحه لدواوين الشعراء؛ ونحن في مجال النقد فقد عرّفه بقوله بأنه: "الحكم على الشّعراء، وتمييز ألفاظهم، والحكم بالجيد والرديء لهم"[6]، فوقف على معاني الشعراء وألفاظهم، ومقارناته بين أغراض الشعر القديم والحديث برؤية نقدية خاصة به، فَوثّق الشعر استنادا للرواية الصحيحة وردّه لأصحابه، ويأخذ بيد المتلقي بتقديم البراهين والحجج، فعندها تتجلى الحقيقة يُثبت أيّ الشاعرين أحق بالمعنى، وبذلك عالج قضية السرقات بطريقة ذكية مبينا أنواعها من خلال المصطلحات الموظفة من أخذ، وإلمام، ونقل، وسبق،...، فإن كان الأخذ بزيادة ووشحه الشاعر ببديع ليتم المعنى كان أحق به من الشاعر الذي أتى بالمعنى الأول، فالكلام آخذ برقاب بعض، فلا ننظر للمتقدم بعين الإجلال وللمتأخر (الشاعر

[1] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 02، ص 368، 369.

[2] - البحتري، الديوان، مرجع سابق، ج02، ص 484.

[3] - كراتشكوفسكي اغناطيوس، دراسات في تاريخ الأدب العربي، ترجمة: محمد المعصراني، دار النشر، موسكو، ط/، 1956، ص 48.

[4] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 426.

[5] - أحمد جمال العمري، أبو بكر الصولي (العالم - الأديب- الناقد)، مرجع سابق، ص 62.

[6] - الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 52.

المحدث) بعين الاحتقار، هذا لا يمنع من وجود هنات وسقطات للشعراء المحدثين، فمن ذا الذي ترضى سجاياه، ومن هو معصوم من الخطأ، ولكن بنظرة حكيمة يقدم طرحا ورؤية نقدية فيها من إقامة ميزان العدل ما أن يذعن له الجميع، وأن يُسلّم النقاد بالأمر، فالنقد: "لا يكون بإبراز بعض العيوب والتشهير بالشاعر من أجلها وإغفال ما له من حسنات كثيرة إزاءها، فكيف إذا كانت تلك العيوب مجتلبة، ونسبة التقصير إلى الشّاعر مُفتعلة"[1]، فالنقد هنا قائم على أمر شخصي بحت، لا على أمر فنّي، فجاز ضرب هذه الآراء بعرض الحائط وأن تصم لها الآذان.

ختاما : كلا الناقدين يتمتعان بثقافة متنوعة وهذا راجع لتنوع من أُخذ عنهم من أدب وشعر ولغة ونحو وغريب وأحاديث وأخبار، وقفت عليها من خلال مؤلفاتهما الجمّة، إذ يرى على سبيل المثال جل الدّارسين أنّ ثقافة "الصّولي" تدخل " في مضمار الأدب والشعر، أكثر ما تندرج تحت لواء آخر من ألوية العلوم والفنون، وذلك يضفي أهميّة خاصة عند المتأدبين على كل ما خطته يراع "الصولي" جمعا أو تأليفا أو إخبارا"[2]، لذا لا يمنع الناقد من "أن يتزود بكل هذه الثقافات و العلوم لا ليصبها على النّص الأدبيّ كما هي، وإنما لتساعده على فهم أدق له، إذ يتكيّف مع معطيات النّص الأدبي وطروحاته، فيستعين بما يناسبه من مناهج و علوم، دون أن يغفل جماليات النص فيستعين بذائقته الجمالية"[3]، فمن صالح النقد كما يقول "جان ستاروبنسكي": " أن يعتبر نفسه ناقصا غير مستكمل، بل من صالحه أن يرجع على أعقابه و أن يعاود الجهد حتّى تظل كلّ قراءة للأثر الأدبي بعيدة عن كل فكرة مسبقة، أو مجرد لقاء بسيط؛ فلا تطغى عليها أفكار ذهبية، و لا تظللها عقيدة سالفة"[4].

بلغ النّقد أوجه وإن حقّ لنا الجزم أنه نقد منهجي أُصلت فيه الأصول وحُدِّدت ضوابط الشّعر، وأصبح الذوق أكثر نضجا مما سبق، فكانت أحكامهم أقرب إلى لصّواب من الخطأ مرفوقة بتعليلات أكثر منطقية، وعليه فالثقافة قرين وشفيع الذّوق وذخيرتان يتكئ عليهما المتلقي بكونه ناقدا في مواجهة العمل الأدبي، ولكي يحصلها المتلقي (الناقد)، لا بد من دراسة وتجربة وخبرة ودربة وممارسة وسعة اطّلاع ،ألم يقل "الجاحظ" : "طلبت علم الشّعر عن الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عُبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار، وتعلق بالأيّام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتّاب: كالحسن بن وهب، ومحمد بن عبد الملك الزيّات.

قال الصّاحب بن عباد على أثر هذه الحكاية : فلله أبو عثمان ، فلقد غاص على سر الشعر، واستخرج أرق من السحر"[5]، فالجاحظ بنظرة ثاقبة متبصرة بعلم الشعر فهم أنه لا يفهم الأدب - ومنه الشّعر - إلا الأدباء، وأمّا هؤلاء الأعلام الذين رددوا أسماءهم فهم علماء كل في ناحيته التي يجيدها: فالأصمعي يحذق معرفة الغريب من ألفاظه

[1] - إحسان عباس تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني إلى القرن الثامن الهجري ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط 04، 2006، ص 138.

[2] - مصطفى الشكعة، مناهج التأليف عند العلماء العرب، مرجع سابق، ص 258.

[3] - ماجدة حمود، علاقة النقد بالإبداع الأدبي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة العربية السورية، سوريا، ط/ ،1997،ص10.

[4] - جان ستاروبنسكي، النقد والأدب، ترجمة: بدر الدين القاسم، مراجعة: أنطون مقدسي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ط/، 1976، ص10.

[5] - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقده، مرجع سابق، ج02، ص 126.

اللّغوية، والأخفش رجل نحويّ لا يعرف إلا الإعراب، وأبو عبيدة قد تخصص في معرفة السّير وأيّام العرب وأنسابهم، أما المتذوقون للشّعر القادرون على نقده من النّاحية الفنيّة فهم طائفة الأدباء الكتاب.

ثانيا: قضية الـمنهج (النص وعملية التلقـي)

إذا تصفحنا المعاجم والقواميس اللغوية للبحث عن مدلول المنهج* فإننا نجد شبكة من الدلالات اللّغوية التي تحيل على الخطّة والطّريقة والهدف والسير الواضح والصّراط المستقيم، قال الله تعالى: " لِكُلٍّ جَعَلنَا مِنكُم شِرعَةً وَمِنهَاجًا"[1]، ويعني هذا أن المنهج عبارة عن خطة واضحة الخطوات انطلاقا من المدخلات وصولا إلى المخرجات، من خلال مجموعة من الفرضيات والأهداف والغايات، ويمر عبر سيرورة من الخطوات العملية والإجرائية، قصد الوصول إلى نتائج ملموسة ومحددة بدقة، باعتباره خاصية الدراسات العلمية السّليمة، ووسيلة من وسائل البحث، تُحصن الباحث عن المعرفة من أن يظلّ أو يَتِيهَ في دروب ملتوية من التفكير النظري؛ فأيّ دراسة لا تقوم على المنهج هي بالتأكيد دراسة قاصرة لا يمكن أن تأتي بنتائج سليمة، مما جعل "ديكارت R.Descartes " يبين أهمية المنهج في كتابه "مقال في المنهج": "خير للإنسان أن يعدل عن التماس الحقيقة من أن يحاول ذلك من غير منهج"[2].

فالمنهج بهذه الوجهة هو المفتاح الإجرائي الذي يساعدنا على كشف بواطن النصوص وحقائقها، لأنه ليس مجرد أداة منهجية فحسب، وإنما يختزل رؤية خاصة للعالم شارك في تفعيلها مجموعة الخلفيات السوسيو ثقافية وغيرها التي أدت إلى ظهوره، وبالتالي فهو يساعدنا على رصد أبعاد النص الإبداعية"[3]، وهو تحليل النّص الأدبي في ذاته ، "أي من حيث هو نص أدبي دون أن نفرض عليه تفسيرات مسبقة أو نخضعه لعوامل واعتبارات خارجية"[4]، لأنّ النص في نظر "عبد الملك مرتاض"؛ "حيز ممتد؛ فضاء بعيد الامتداد؛ مفتوح الدلالة على ما لا نهاية له من المعاني، وهو ثمرة فعاليّة اللغة الجميلة في لعبتها السحرية الأبدية؛ اللعبة التي تبدو ميسّرة لكلّ أحد منّا؛ فإذا حولها أزعجته، وربما أعجزته، بل ربما أعيته، بل ربما تحدته، فارتد من مشروعه خائبا حسيرا"[5]، في كون النص" عالم مهول من العناصر اللغوية المتشابكة"[6].

---

* **المنهج** : يقول ابن فارس: "النون والهاء والجيم أصلان متباينان الأول: **النهج**؛ الطريق، نهج لي الأمر: أوضحه وهو مستقيم المنهاج، **والمنهج**: الطريق أيضا". ينظر :ابن فارس(395هـ) ؛ أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة (كتاب النون) ، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط/، 1979، ص 361.

[1] - سورة المائدة ، الآية: 50.

[2] - محمود سليمان ياقوت، منهج البحث اللغوي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط/، 2003، ص 86.

[3] - نصيرة مصابحية، تجليات المنهج اللغوي الجمالي عند مصطفى ناصف، www.diwanalarab.com.

[4] - فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط /،2009، ص 07.

[5] - عبد الملك مرتاض، نظرية النص، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط 02 ،2007، ص 05.

[6] - عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية - نظرية وتطبيق -)،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط06، 2006، ص 14.

ولكن؛ يبقى السؤال قائما: أي منهج هذا الذي يمكن أن يقوم بمهمة الإحاطة والشمول بمعطيات النص الأدبي وقيمه الجمالية والموضوعية؟"[1] كيفية الولوج إلى النّص تركت "عبد الملك مرتاض" حائرا: هذا النص...كيف نقرؤه؟ وبأيّ الأدوات نتناوله؟ وبأيّ الإجراءات نعالجه، وبأيّ النظريات ننطّر تجلياته: كيما نحافظَ على عذريّته وسحريته ؟"[2]

ويقصد بالمنهج النقدي في مجال الأدب تلك الطريقة التي يتبعها الناقد في قراءة العمل الإبداعي والفني قصد استكناه دلالاته وبنياته الجمالية والشكلية، ويعتمد المنهج النقدي على التصور النظري والتحليل النصي التطبيقي، إذ لا يخفى على كثير من الباحثين في مجال النقد الأدبي أنّ "الموازنة" منهج نقدي قديم، ظهر قبل "الآمدي" ارتبط بفكرة الخصومات التي تثار بين الشعراء على شكل مفاضلات، فيلجؤون إلى حَكَم عادل ضليع بأسرار الشعر وغاياته فيحكم لهذا أو ذاك، كما هو الشأن في المجالس والأسواق الأدبية، "قصد الوصول إلى حكم نقدي"[3]، وقد اتخذت أسسا عدّة؛ منها ما أوردته "إبتسام مرهون":

- الموازنة بين شاعرين أو أكثر من خلال الإجادة في معنى معين، كمفاضلة "كثير عزة" و"الأخوص" و"عمر بن أبي ربيعة" في أبيات غزل قالوها لإظهار مودتهم لمن يحبون".

- الموازنة بين شاعرين أو أكثر من خلال النظر إلى مجموع الأغراض التي قالوا فيها لتفضيل من أجاد في أكثر من غرض واحد".

- الموازنة بين الشعراء من خلال النظر إلى دوافع القول عندهم، والمجيد في نظر بعضهم من صدر عن دافع نفسي صادق، كمدح الرجل إلاّ بما فيه".

- مشابهة شعر الأقدمين ،ويكاد هذا النوع من المفاضلة يكون أهم المقاييس التي تحكم النقاد في أحكامهم الفردية بين الشعراء، لأن المقاييس السابقة تدخل تحته، فتتعدد الأغراض والإجادة فيها، أو الإبداع والتفوق في معنى من المعاني"[4].

[1] - بهجت عبد الغفور الحديثي، دراسات نقدية في الشعر العربي، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية، ط/، 2004، ص293.

[2] - عبد الملك مرتاض، نظرية النص، مرجع سابق، ص 08.

[3] - أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 01، 1989، ج 02، ص 373.

[4] - ابتسام مرهون الصفار، ناصر حلاوي، محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، جمينة للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، ط/، 2010، ص 320. 321، 322، 323.

01- المنهج المتبع في التأليف والنقد لدى "الصولي".

إنّ ما أحرزه "الصولي" من ثقافة متشعبة مكنته من أن يَخُطّ منهجا فريدا من نوعه، اتسم بالصدق والأمانة في إيراد القول استنادا على رواية الشّاهدِ العدل، وكأنّي به يُطبق رواية أهل الحديث لإثبات الأحاديث الصحيحة من الضعيفة وإخراجها، وكيف لا؛ وأن أهل العلم من أترابه لهم باع في كل فنّ، فهو ينأى بنفسه عن التّصحيف والتدليس وكل ما يشوب الخبر المروي، خوفا من التّحريف والزّيادة فلا يأخذ " عن أصحاب الصّحف"[1]، على نحو قوله: فلما "رأيته صحفيا لم أر عنده ما أريد تركته، وَيَعُزُّ عليَّ أن أذكر أحدًّا من أهل الأدب بسوء وأن استخفه، ولكن لا بد من أن نعطي العلم حقه، وأن نضع الحق موضعه"، فلم "يَعتد إلاّ بما سمعه من أفواه الرّجال الثقاة"[2]، إذ يقول: " حدثني من أثق به "[3]، فهو حريص كل الحرص في نقل المعلومة كما هي دون تحريف أو زيادة، إذ يقول: "نعوذ بالله من اتباع الهوى ونصر الخطأ، والكلام في العلم بالمحل واللّجاج والعصبية"[4].

وقد تتعدى الثقة فيروي عن من "يُخبِر الأمرَ"، أو يسوق لنا الخبر ممن حضر مجلسهم فيتلقى من هذا وذلك، "وكنا يوما عند فلان،...، فسمعت"[5]، كما أنّه يُورد رُوَاته عن طريق العنعنة وهذا النهج في إيراد الشاهد عنت بها مؤلفاته، على نحو قوله: "حدثني عون بن أحمد، قال: حدثني عبد الله بن أحمد بن يوسف عن أبيه، أنّه قال:..."[6]، وقد يتعدى الأمر أن يروي الخبرَ جماعة في مجلس واحد ،من قوله: "حدثني عبد الله العباس بن عبد الرحيم الألوسي، قال: حدثني جماعة من أهل معرّة النّعمان"[7]، إنّ هذه الميزة والخصّلة التي يتمتع بها "الصولي" تنم عن كونه يبجّل أخذ العلم سماعا ومشافهة، ربما أن التّلقي السّماعي للعلوم بالعقول أرسخ وأثبت ويبقى عالقا بالذّاكرة، بينما القراءة البصرية ومدارسة الكتب أقل علوقا وربما يتشتت ذهن القارئ، والله سبحانه وتعالى في الكثير من مواضع القرآن الكريم قدّم السّمع عن البصر، من قوله: "إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُوْلَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْئُولًا" [سورة الإسراء:36]

---

[1] - الصولي، أدب الكتاب، مرجع سابق، ص 46.

[2] - الصولي، أخبار الشعراء، عنى بنشره: هيورث دن، مطبعة الصاوي، مصر، ط 01، 1934، ص 210.

[3] - الصولي، أخبار الرضي، مرجع سابق، ص 193.

[4] - الصولي، أخبار الشعراء، المرجع السابق، ص 233.

[5] - الصولي، أخبار الرضي، المرجع السابق، ص 192.

[6] - الصولي، أخبار الشعراء، مرجع سابق، ص 163.

[7] - الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 74.

إن هذا لا ينفي ألبتة أخذه من الكتب، فمن متلق سامع إلى متلق قارئ ينتقل بين دفات الكتب والرّسائل على نحو قوله: "وجدت بخط ابن أبي سعيد"، أو "رأيت بخطّ فلان"، أو "...كَتَبَ إليَّ كاتب له"[1]، وكله عزم في نقل وتدوين وإلقاء الدّرس إلاّ لمن يثق في علمه وروايته، أمثال: شيخة أبي مالك المتضلع وأعلم الناس بشعر أبي تمام وأعرفهم بمذهبه[2]، إذ روى من شعر أبي تمام [من الكامل]:

مَطَرٌ يَذُوب الصَّحْوُ مِنهُ وَبَعدَهُ صَحْوٌ يَكَادُ مِنَ الغَضَارَةِ يُمطِرُ

يقول لأبي مالك: إن قوما يَرْوُونه" يَذُوب الصَّحو"، فقال: هذا تصحيف؛ لأنّ كلام أبي تمام على خلاف ذلك في شعره كله يردد الكلام، فذكر الصّحو في البيت مرتين"[3]، فالاستناد في تصويب البيت الشعري على مذهب الشاعر وطريقته في قول الشعر أمر فيه من الصواب والدّقة في ترجيح رواية على أخرى.

الواقف على شرح ديوان "أبي تمام" يجده يُعلل سبب تفضيله واختياره رواية عن أخرى مبرزا رأيّه الشّخصي وفق أسس علمية وفنيّة وأدبية ولما لا نقديّة، على نحو قوله: "وهو الأجود عندي"[4]، كما أقف على البيت الذي أثار ضجة نقدية من قول أبي تمام [من الطويل]: "يَمُدُونَ مِن أيدٍ عَواصٍ".

قال: "ويروى من أيد طوال، إلا أنّ أبا تمام قابل اللفظ، فقال: "عواص"، ثم قال: " قواض"، فكان هذا أحبّ إليّ من "طوال"[5]، فضل "الصولي" رواية "أيد عواص" استنادا على المُحَسِن اللفظي القائم "عواص عواصم " ومقابلتها بلفظي "قواض قواضب"، وهذا لكونه؛ "عالما بفنون الآداب والأخبار، جيد الحفظ واسع الروايّة"[6]، وهذه سمة يشهد له بها القاصي والدّاني.

01-1منهج الصولي في كتاب "أخبار أبي تمام"

وقد استفتح الكتاب برسالة إلى "مزاحم"، يُبيّن فيها سبب التأليف، وجاءت كعادة من سبقه؛ استهلها بحمد الله وأوضح سبيل حجته ودليل ربوبيته وشاهد وجدانيته، وصلى على خير البّرية.

ولقد عدّ الصولي "مزاحم" من أهل الأدب وهيّأه نفسيا لتقبل ما يود قوله أو تمريره بالدّعاء له أولا: "أدام الله في أرغد العيش، وأكمل السرور، وأمد العمر، وأرضى العمل عزَّكَ"، ثم أثنى عليه بتفرده؛ "حسن الزمان الذي قلّ فيه نظيرك ببقائك، ووهب لأهل الأدب سلامتك"[7]، تترك هذه العبارة وقعا طيبا في نفسية المتلقي، إذ راعا "الصولي" مقام المتلقي (أنزلوا الناس منازلهم)، فهذا المتلقي على قدر كبير من العلم، استنادا إلى الحوار والمناقشة التي دارت بينهما سلفا، فإضافة إلى عِلمِه وأدبه؛ فهو رجل دولة نافذ في دواليب الحكم، فيصبح هذا الرجل "مزاحم" غطاء

[1] - المرجع نفسه، ص 140، ص 214.
[2] - المرجع نفسه، ص 47.
[3] - الصولي، شرح الصولي لديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج01، ص 536.
[4] - الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق ، ص 177.
[5] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 01، ص 282.
[6] - ابن الأثير، الكامل في التاريخ، دار صادر، بيروت، لبنان، ط/، 1966، ج06، ص 324.
[7] - الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق،ص27.

أدبي وسياسي ليوم يجور فيه الزمان ويغدر الإخوان، حتى يكون حجة له لا عليه، فالحجاج اعتمادا على "حجة السلطة هو في الواقع حجاجان؛ في الأول يتساوى من يحتج ومن يتلقى الحجاج في المكانة، وفي الثاني تقام علاقة تراتبية بين الاثنين، في الأول تربط بين المتكلم والمتلقي علاقة ثقة متبادلة وبالتحديد يحترم من يحاول الإقناع استقلالية الآخر ويقدر قدرته على اكتشاف الحقيقة، وفي الثاني وعلى العكس من ذلك تربط بين الاثنين علاقة تبعيّة، فمن يتلقى الحجاج عليه أن يحترم ما يقوله باسم السّلطة"[1]، فمن الناحية الأدبية والعلميّة فآل مزاحم لهم باع علمي كبير، مما يجعل الخطاب النقدي ذا وقع على النفوس وصدى للمتلقي الثاني (الجمهور) وحجة على الخصوم، فأصبح فعل التلقي كفسيلة غرست في أرض خصبّة تؤتي أكلها كلّ حين، ويتضح جليا من قول الصولي: "وإنّه ليخف على من حاجتك ما يثق على من سواك، لتقدمك وتقدم أخويك: أبي الفتح وأبي القاسم – أعزّك الله – في العلم والفهم والدّين والصدق، ولما أعترف به من فضلكم، وأشكره من ربكم"، ولم يقف الصولي عند هذا المدح فقد قدّم بين يدي السلطان وآله حسن الكلام[2] :

وَلاَتَنسَ التَّفَضُلَ مِن إلَـهِ عَلَيكَ بِإخوَةٍ نُجَبَاءِ زهرِ
يرِد الطَّرفَ مِن حَذَرٍ عَلَيكُم كَأَنَّكُم نُجُومٌ حَولَ بَدرِ
أَتَـافِيَ سؤدد تَمَت بِطَودٍ فَكَانَ مُثَلَثًا وَنُجُومُ نُسرِ
وَأَشبَل غَيضة تَحمِي عَرِينًا وَاَسهم صَيِّب جَاءت لِقَدَرِ
فَعَمَى عنكُم طَرف المَنَايَا وَقُلّم مِن شَبَابِها كلّ ظُفرِ

فالمتلقي "مزاحم" شريك في عملية بناء أفق التلقي بفضل ما يتميز به، وله نفس مؤهلات "الصولي" أو أكثر، لذا يكون التواصل بينهما على قدر كاف من الوعي لإظهار الحقيقة، كما هي دون تزيف أو تحريف، ربما هذا الوعي واكتماله مردّه إلى التشارك الثقافي الذي يشع من مشكاة واحدة – فهما وجهان لعملة واحدة- أو أنه احتواء الآخر بفضل المقدرة على قوّة الطرح و حسن المراوغة أثناء الإقناع.

2-01 أسباب وملابسات التأليف

بعد أن وضحت من هو المتلقي "مزاحم" في نظر "الصولي"، أعود إلى سنم البداية، لأبيّن السبب المباشر لدواعي التأليف انطلاقا من توضيح الصولي وشرحه لسبب الاختلاف في أمر أبي تمام؛ "فإنّك حاريتني آخر العهد التقائنا فيما أفضينا فيه من العلوم أمر أبي تمام حبيب بن أوس الطّائي، وعَجِبتَ من افتراق آراء النّاس فيه"[3]، ولفظة "عجبت" في نظري تعدّ مفتاح تأليف الكتاب ونقطة الولوج إلى نقاط الخلاف بين الفريقين من جهة، ومن جهة أخرى نقطة افتراق بين الرّجلين إذ لم يجدا حلا للمعضلة، فعبارة "عَجِبتَ من افتراق آراء النّاس فيه"، هي نقطة تحول في ذهن كليهما لتفتح الباب أمام "الصولي" لتوضيح رؤاه النقدية وأن يدلي بدلوه في القضية، فيتمكن من إزالة اللبس والضبابية

[1] - سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي من الجاهلية إلى القرن الثاني بنيته واساليبه، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط01، 2008، ص 235.
[2] - الصولي، أخبار أبي تمام، المرجع السابق ، ص 33، 34.
[3] - المرجع نفسه ، ص 27.

التي تكتنف "مزاحم بن فاتك"، ومن ورائه كل من ضلّ سبيلا في الوصول إلى شاطئ الأمان، فيكون الاستجمام على ضفاف جماليات النص الشعري لأبي تمام، فمن الولوج إلى تغيير شفرة التلقي لمزاحم تُبنى على أضوائها آفاق مُتلقين أُخَر.

كما أنّ العجب؛ "يكون في الغالب مما لا يفهم، ووجهها الثاني التواضع ورفعة الأخلاق والوقوف في العلم عند حدود ما يعرف وعدم التحرج من الإقرار بعدم المعرفة لما لا يعرف"[1].

وراح بطرح سلس يبني نظرته للشاعر ومذهبه على شتات أفكار متلقيه، ويرصف العبارة بما يناسبها، ليعرج بمتلقيه على أصناف النقاد - ولا أطيل عند هذا لأننا سَنتبيّنُه في أوانه -، مستفتحا بمناصري أبي تمام؛ "حتى ترى أكثرهم المقدم في علّم الشعر وتميز الكلام منهم ، والكامل من أهل النّظم والنثر فيهم، يُوفيه حقه في المدح، ويُعطيه موضعه من الرتبة؛ ثم يكبر بإحسانه في عينه، بإبداعه في نفسه، حتى يلحقه بعضهم بمن تقدّمه"، وقد تبالغ فئة وتذهب إلى أبعد من ذلك في الإفراط فتجعله؛ "نسيج وحده، وسابقا لا مساوي له".

أمّا من عابه ورامه وطعن في كثير من شعره، فمستندهم إلى "بعض العلماء، ويقولون بالتقليد والادعاء، إذا لم يصح فيه دليل، ولا أجابتهم إليه حجة"، وكلا الصنفين ظالم لنفسه ومستبد برأيه، فبصيرتهم غير نافذة، فلا يستطيع أحد الصنفين "القيام بشعره، ومعرفة لمراده"، بل يذهب إلى أبعد من ذلك؛ "بل لا يجسر على إنشاد قصيدة واحدة له"، فما بالك أن يقف على دقائق الأمور من شعره، ناهيك أن القصور صفة لازمة لهم فاستطرد موضحا العلّة؛ "إذا كانت تهجم – لا بدّ- به على خبر لم يروه، ومثل لم يسمعه، ومعنى لم يعرف مثله"، فقد وضح علّة التأليف وفحوى الرسالة ولُبّها؛ "فعرفتك أن السبب كما ذكرت، وتضمنت لك شرح ما وصفت"، والقصد من كل هذا، "حتى لا يُعارضك شكّ فيه، ولا يُخامرك ريب منه".

إن ثمرة النقاش النقدي الآنف بينهما ترك انطباعا حسنا لدى المتلقي "مزاحم"، وهذا ما جعل "الصولي" يذكر "مزاحم" بما كان؛ "فرأيت من سرورك بذلك، وارتياحك إليه، وصبابتك به"، وهو السبب الرئيس في كتابة الرسالة والتعجيل بها، وكأني بالصولي يريد قطع الطريق على خصومه من النقاد والعلماء المنتقصي من شأن "أبي تمام"، ومنه لغلق الباب أمام المناوئين من تغيير أفق تلقي "مزاحم"، فيصبح القَبول نفورا؛ "ما حداني على استقصائه لك، والتعجيل به عليك، وإهدائه في رسالة إليك"[2]، وقد أخذت هذه الرسالة حيزا وقسطا وافرا من الكتاب، وقد أحسّ "الصولي" بأنه أطال، مرجعا ذلك؛ "استلذاذا لخطابك، وشغفا بمرادك، ولتعلم أني قد بلغتُ ما في نفسك، وقضيت بعض حقك".

[1] - حمادي الصمود، بلاغة الانتصار في النقد العربي القديم (رسالة أبي بكر الصولي إلى مزاحم بن فاتك)، دار المعرفة للنشر، تونس، ط01، 2006، ص 21، 22.
[2] - الصولي، أخبار أبي تمام مرجع سابق ، ص 27، 28..

لقد قدّم "الصولي" مشروع بحث متكامل مترابط الحلقات، جاءت الرسالة الموجهة إلى "مزاحم" على شكل مقدمة حدّد الخطوط العريضة المقتفاة، فكانت بمثابة فاكهة كتاب "أخبار أبي تمام"، وتمهيدا وأرضية خصبة لتلق حسن لشعر أبي تمام؛ "تتبعها أخباره كاملة في جميع فنونه"[1].

وقد وصف "الصولي" الرسالة بأنها عزيزة وموجزة؛ "عزيزة لا تكاد تجتمع لأحد، وهي تنقضي سريعا، ثم أتبعها بعمل شعره إن شاء الله"، قد تتضارب الآراء حول كون هذه الرسالة جزء لا يتجزأ من كتاب "أخبار أبي تمام" أم أنها مفصولة عنه تماما، فمن خلال العبارة: "وأنا أتبع هذه الرسالة بأخباره"[2]، فالاتباع يعني التوالي، والتوالي قد يكون على الفور أو على التراخي؛ إلا أن إضافة حرف الجر "الباء" الذي يفيد الإلصاق، يمكن الجزم أنها جزء لا يتجزأ منه، ثم جاء بـ "ثم" التي تفيد الترتيب على التراخي. ناهيك أن ما ألّفه من أخبار الشعراء السالفة الذكر، لم تسبق برسائل؛ دلالة لأهمية شعر "أبي تمام" وما دار حوله من خصومات نقدية وأدبية، لما يحمله من نزعة تجديدية.

وقد ذكر محققو "أخبار أبي تمام" إن هذا العنوان لم يرد في النسخة المخطوطة التي اعتمدوا عليها في نشر الكتاب، إلا في تضاعيف الكتاب، كأنه عنوان فرعي "رسالة أبي بكر محمد بن يحيى الصولي إلى أبي الليث مزاحم بن فاتك (في تأليف أخبار أبي تمام الطائي وشعره)[3]، مما جعل "بروكلمان" يذكر الكتاب في ملحق كتابه "تاريخ الأدب العربي" تحت عنوان "رسالة الصولي إلى أبي الليث مزاحم بن فاتك"[4].

3-01 المنهج العام في كتاب "أخبار أبي تمام"

بعدما استفرغ من الرسالة عرّج إلى كتاب "أخبار أبي تمام"، الذي هو بمثابة مدخل عام، يشرح ويوضح للمتلقي "مزاحم" حيثيات الأمور: "تتبعها أخباره كاملة في جميع فنونه: في تفضيله، وذكر من عرفه فقدّمه وقرّظه، والاحتجاج على من جهله فأخّره وعابه؛ ومع من كان يمدحه ويراسله وينتجه طارئا إليه، وأذكر جميع ما قيل فيه، وإن كان قصدي تبين فضله، والرّد على من جهل الحق فيه، فأضعف لذلك سرورك، وزاد له نشاطك"[5].

أما من حيث التفصيل؛ فلا يقال أن ما أقوم به زيادة وحشوا لا طائل منه، وإنما لأبيّن لمتلقي هذا البحث بعض الأمور الخفية، فبالخاص يعرف العام ويقيد، ففطر كتابه بـ:

- ما جاء في تفضيل أبي تمام.
- أخبار أبي تمام مع أحمد بن أبي دؤاد.

ثم ختم هذا الجزء بقوله: الحمد لله وصلى الله على محمد النبي وعلى آله وسلم تسليما.

---

[1] - المرجع نفسه، ص 65.، ص 28.

[2] - المرجع نفسه، ص 65.

[3] - الصولي، أخبار البحتري ، مرجع سابق، ص 31.

[4] - الصولي، أخبار أبي تمام، المرجع السابق، ص 16.

[5] - المرجع نفسه ، ص 28.

- أخبار أبي تمام مع خالد بن يزيد الشيباني: لقد عدّ من "بقية الشرف والكرم ، وأوسع الناس صدرا في إعطاء الشعراء"[1].

ثم ختم هذا الجزء بقوله: الحمد لله رب العالمين، وصلى الله على سيدنا محمد النبي، وعلى آله وسلم تسليما.

- أخبار أبي تمام مع الحسن بن رجاء: وهذا الرجل ممن يُجِّل أبي تمام، فلقد قال في حقه ما رأى: "رجلا علمه وعقله فوق شعره"، فمن شدة أسر شعره، أنه قام، وقال: والله لا أتممتها إلا وأنا قائم، فقام أبو تمام لقيامه،...،" وبعد أن فرغ من إنشاده "تعانقا وجلسا، فقال له الحسن: ما أحسن ما جُليت هذه العروس !"[2].

ثم ختم هذا الجزء بقوله: الحمد لله وصلى الله على سيدنا محمد النبي وعلى آله وسلم تسليما.

- أخبار أبي تمام مع الحسن بن وهب ومحمد بن عبد الملك الزيات: صور حالة العطاء والثواب والحظوة التي نالها أبو تمام.

- أخبار أبي تمام مع آل طاهر بن الحسين: تحدث فيه عن أمر التصحيف في أمر الرواية، والتعصب على أبي تمام.

- أخبار أبي تمام مع أبي سعيد محمد بن يوسف الثّغري الطائي: صور حالة العطاء والثواب والحظوة التي نالها أبو تمام.

- أخبار أبي تمام مع أحمد بن المعتصم: تحدث عن سرعتة وفطنته[3] .

- أخبار أبي تمام مع مخلد بن بكار الموصلي: وما تعرض له من قبله من الهجاء وهو لا يرد عليه.

- ما روي من معائب أبي تمام: وكان على رأسهم ابن الأعرابي ودعبل الخزاعي، وما قاما به من الحطّ من شعر أبي تمام (السرق)، واتهامه بسوء الأخلاق.

- ما رواه أبو تمام: من أحداث ووقائع.

- صفة أبي تمام وأخبار أهله.

- أخبار لأبي تمام متفرقة.

- وفاة أبي تمام ومبلغ سنّه ثم مراثي أبي تمام.

وختم هذا الكتاب أو الرسالة بعبارة:" تمت أخبار أبي تمام، ولله الحمد دائما، وصلى الله على سيدنا ومولانا محمدٍ النبي، وعلى آله الطاهرين، وسلم تسليما"[1].

[1] - المرجع نفسه، ص 139.

[2] - المرجع نفسه، ص 143، 144، 145.

[3] - الصولي، أخبار أبي تمام، المرجع السابق، ص 188.

الشيء الملاحظ في تتبع كتب "الصولي" أن لها نفس منهجية التأليف وطريقة العرض والتبويب، فما ينسحب عن كتاب "أخبار أبي تمام" هو نفسه الشأن مع "أخبار البحتري" "أخبار أبي نواس"،... إلخ.

4-01 المنهج المتبع في شرح "ديوان أبي تمام".

وأخيرا وبعد أن استفرغ من الرسالة وكتاب "أخبار أبي تمام"، انتقل بنا إلى شرح "ديوان أبي تمام" وهو صلب الموضوع، ولكن كأن الأمر جاء على لسان "مُزاحم"، وإن لم يقل، فقد تفطن للأمر بحنكته؛ " ثم أرتني عين الرأي بقية في نفسك منه، ولم يطلعها لي لسانك، إمّا كراهة منك لتعبي، أو إشفاقا من الزيادة في شغلي، مع ما يتقاسمني من جور الزمان، وجفاء السلطان، وتغير الإخوان"[2].وفي موضع آخر جاء التأليف إجابة عن سؤال مزاحم، "وبقي شعره الذي سألتني عنه بعد انقضاء أخباره"[3].

ولكن السبب الكامن وراء هذا لا إرادة السلطان ولا شيء من هذا القبيل، وإنما ناجم عن رغبة جامحة في توضيح ما غمض من معاني "أبي تمام"، وبذلك يصل إلى ما أراد أن يصبوا إليه هو؛ "فسألتك إبانته وتكليفي جميع ما تريد منه، فعرفتني أن تكميل ذلك لك، وبلوغي فيه أقصى إرادتك، اتباعي أخباره بعمل شعره كلّه معربا مفسرا، حتى لا يشذ منه حرف، ولا يغمض منه معنى (وهذا بيت القصيد)، ولا ينبوا عنه فهم، ولا يمجه سمع، فأسرعت بذلك إجابتي، وعملته بالفكر نيتي، وتضمنت عمل شعره لك بعد أخباره"[4]، فجاء صنيعه هذا بمثابة النور الكاشف للحجب المظلمة، ورافعا كلَّ لَبسٍ، سواء ما تعلق "باختلاف الناس في "أبي تمام"، واضطراب روايتهم لشعره"، أو ما تعلق بغموض معانيه نتيجة عدم إعمال فكرهم في فهم شعره الملّون بعبق الحضارة الجديدة، وبقاؤهم ساكنين بسكون القديم وأنه يتميز بالوضوح، لكن ما خفي عنهم أن: "أشعار الأوائل قد ذللت لهم، وكثرت لها روايتهم، ووجدوا أئمة قد ما شوها لهم، ورضوا معانيها، فهم يقرؤونها سالكين سبيل غيرهم في تفاسيرها، واستجادة جيدها، وعيب رديئها"، أمثال: إسحاق بن إبراهيم فقد كان "شديد العصبية للأوائل، كثير الاتباع لهم"، وما أمر تعدد الروايات واضطرابها دليل على وجود نسخ متعددة لديوانه، مرده "لجهل الناس في الرواية، وهذا داء قديم"، وأنه جاء بالأمر الفصل؛ منهجا وطريقة

[1] - المرجع نفسه، ص 222.
[2] - الصولي، أخبار أبي تمام، المرجع السابق، ص 28.
[3] - الصولي، شرح لديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج01، ص 165.
[4] - الصولي، أخبار أبي تمام، المرجع السابق، ص 29.

في فك النزاع الدّائر، مبينا منهجه العملي، وأنه فائق التنظيم والدقة، فصنف القصائد وفق الأغراض: "في مدحه وهجائه، وفخره وغزله، وأوصافه ومراثيه"[1]، وهي "ثمانية أصناف؛ ..، أجلها وأكثرها المديح،...، وأنا مبتدئ بالمديح"[2]، كما أقرّ على أن الترتيب يكون وفق حروف المعجم في كل فن من الفنون السالفة الذكر، فتكون؛ "على قافية الألف والباء ثم على توالي الحروف إلى آخرها، ليكون أقرب عليك متى أردتها"[3].

فكيف لا يحق له أن يفتخر ويعتز بما صنع، وأن ما عُمِلَ قبله دُونه؛ "فإنهم بعد إتمام هذه النسخة يجتمعون عليها، ويسقطون غيرها، كما كانوا مختلفين في شعر أبي نواس وأخباره، ثم قد اجتمعوا عليه بعد فراغي منه، حتى إن النسخة من شعره من غير ما علمته لتباع بدراهم، قد كانت قبل ذلك تباع بعددها دنانير، ولعلها بعد قليل تفقد فلا ترى، وتسقط فلا ترد"[4]، هذا الغرور في ايجاد صدى لعمله وأنه يلقى رواجا قبل إنجازه، أجد نفسي كمتلق لهذه العبارة أن عمله عُدَّ سَلفا، وأن محاولة مقارنة أبي تمام بأبي نواس أمر مستبعد؛ لاختلاف طريقة التجديد، هذا الزّخم من العجب نراه في موضع آخر يتعوذ منه؛ "ونعوذ بالله من العجب بما نعلمه والادعاء لما لا نحسه، وإياه نسأل أن لا يؤاخذنا بما نشغل به الفكرة ونصرف إليه الهمة، ويقف عليه الخاطر مما غير أزلف لديه، وأزكى عنده لنستدر به حلب الدنيا، ونمهد لما يمليه لنا الأمل ويسوقنا إليه الطمع"[5].

ولكي يصل إلى مبتغاه أقبل على "أبي مالك عون بن محمد الكندي" يدارسه في أشعار "أبي تمام" وهو أعلم به من غيره،" وما رأيت أعلم الناس بشعر أبي تمام منه، وكان قد قرأ على أبي تمام عشرين قصيدة من شعره"، وفي موضع آخر "وقرأته على أبي تمام "لو يُنسآن"، أي: لو يؤخران"، وهذا بدل لو يُنشآن"، أي أن "أبي مالك" تلقى شعر "أبي تمام" فهما ودراية وتمحيصا إن وقع الخطأ أو اللَّبْسُ في فهم المعنى، فإن كان هذا دأب أستاذه، فالصولي صنع نفس الصنيع؛ قال: "وقرأتها عليه (أبي مالك) سنة خمس وثمانين"، وجاء في موضع آخر؛ "والذي أقرأنيه أبو مالك"[6]، فهو تلق عن تلق، أو بلغة أهل الحديث "العنعنة"، كابر عن كابر، أي يحافظ على سند الرواية الصحيحة، مما يعطي المصداقية لنسخته ولقرائه من جهة، ومن جهة أخرى وجه صفعة لمن "يصحف على أبي تمام، ثم يعيب مالم يقله "أبوتمام" قط"، وَيَعِدُّ "الصولي" متلقيه بأنه سوف يذكره؛ "في موضعه من الشعر"[7]، على نحو ما فُعل في القصيدة التي مدح المعتصم بها [من الكامل]:

مَـا فِي وُقُوفِكَ سَاعَةً مِنْ بَاسِ تَقْضِي ذِمامَ الأَرْبُعِ الـأَدْرَاسِ
فَلَعَلَّ عَيْنَكَ أَنْ تُعِـــينَ بِمَائِهَـا وَالدَّمْعُ مِنـهُ خَـاذِلٌ وَمُوَاسِـي[8]

[1] - المرجع نفسه، ص 65، 34، 180.، 178، 29.
[2] - الصولي، شرح لديوان أبي تمام، مرجع سابق، ص 165، 166.
[3] - الصولي، أخبار أبي تمام، المرجع السابق، ص 29.
[4] - الصولي، أخبار أبي تمام، المرجع السابق، ص 65.
[5] - الصولي، شرح لديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج01، ص 166.
[6] - الصولي، أخبار أبي تمام، المرجع السابق، ص 47، 177.
[7] - المرجع نفسه، ص 65.
[8] - الصولي، شرح لديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج01، ص 569.

والناس يروون هذا- أن تعين بمائها - وهو تصحيف، في كون أن "لعل" يجب أن لا يدخل "أن" في خبرها، ووجه الكراهة على حسب رأي النحويين لأنه مكان اسم الفاعل والفعل المضارع، وأن وما بعدها في تأويل المصدر،...،إنما يحمل على الحذف لدلالة المعنى على الغرض"[1]. فهذا جواب من الأجوبة للأسئلة الضمنية التي تدور في ذهن "مزاحم"، فقد وعدّه "الصولي" بالوقوف عند هذه الحقائق، وأنه؛ "كاشفه بعد ستره، وناشر له بعد طيّه"، وشفع قوله هذا بما يمتاز به من صفتي العلم والعدل(فهو قاض)؛"مما أنا عالم له، وعدل فيه"[2].

لقد تكبّد مشاق العلم بحثا وتنقيبا في إعداد هذا الشرح المتفرد، ولكن؛ "لو أنصف من يقرأ هذا وأشباهه من تفسيرنا، علم أن أحدا لم يستقل بمثله، ولا علم حقيقة الكلام كما علمناه، إلا أن يتعلمه من هذه الجهة متعلم ذكي فيبلغ فيه"[3]، إنه من خلال هذا القول يريد من كل متلق التسليم المطلق باتباع ما فسّر وجمع من أشعاره وضبط من رواية وأخبار دارت في فلك حياة "أبي تمام" من أفواه الرجال الثقاة، كل هذا بعد تنقيح، لهذا يطلب منا أن نسلم لقوله، فقد أوتي مغاليق النص الشعري التمامي، ويسوق لنا مثلا، ما كان من أمر "أبي تمام" مع "ابن أبي دؤاد" مادحا مسترضيا بعد أن طاله غضبه ويستشفع بخالد بن يزيد التي مطلعها من قوله[من الكامل][4]:

أرأيتَ أيَّ سَوَالِفٍ وَخُدَدٍ عَنَّتْ لَنَا بَينَ اللِّوى فَزَرُودِ

قال الصولي: "وأغمض مواضع منها في اعتذاره فما فسرها أحد قط، وإنما سنح لي استخراجها لحفظي للأخبار التي أومأ إليها، فأما من لا يحفظ الأخبار فإنها لا تقع له"[5]، وهذا دأبه؛ "وكنت أحفظها"[6].

فمن خلال طريقة التأليف وأسبابها ومنهجية عرضها، جعل "الصولي" كتابه هذا في ثلاثة أجزاء، إذ نجد الجزء الأول وهو باكورة الكتاب يبدأ بحرف الألف من غرض المدح وينتهي بحرف الضاد، إلى غاية قوله: قال أبوبكر: ولم نجد له شعرا في المدح على قافية الطاء والظاء، وختم الجزء بعبارة: "انتهى الجزء الأول.

أما الجزء الثاني؛ فيبدأ بحرف العين، وينتهي بقوله: قال أبو بكر: هذا آخر شعر أبي تمام في المدح على قافية الميم، وخيتم بعبارة: "انتهى الجزء الثاني ويليه الجزء الثالث.

أما الجزء الثالث والأخير، فيبدأ بقافية النون وينتهي بقوله: "وقد وافق الفراغ من تعليق هذا الجزء في تاسع عشر من ذي الحجة الحرام، ختام سنة اثنتين وتسعين وتسعمائة والحمد لله رب العالمين، وصلي الله على سيدنا محمد وآله وصحبه أجمعين إلى يوم الدين تسليما كثيرا"[7].

[1] - التبريزي، شرح ديوان ابي تمام، مرجع سابق، ج 02، ص 81، 82.
[2] - الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 29.
[3] - الصولي، أخبار أبي تمام، المرجع السابق، ص 178.
[4] - الصولي، شرح لديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج01، ص 388.
[5] - المرجع نفسه ، ص 133.
[6] - المرجع نفسه، ص 156.
[7] - المرجع نفسه،ج03، ص 645.

خلاصة القول: أن ما قيل أو سيقال لا ينقص من عمل الرجل وطريقة التأليف، فلمدونات "الصولي" مكانة قيّمة في المدونة النقدية القديمة وإن كانت أقرب للجانب التاريخي والأدبي، إذ نقلت الأخبار المتعلقة بأبي تمام وصورته من أكبر شعراء العربية، بطريقة فريدة من نوعها تنم عن كاتبها وما يتميز به من علم غزير قلّ نظيره.

02- المنهج النقدي في كتاب "الموازنة"*.

لقد شكل منهج الموازنة؛ "تراث المدرسة النقدية عند العرب حتى عصر "الآمدي"، إذ كان المنصفون الموسوعيون لكتب التاريخ والأدب، كانوا قد سجلوا أو دونوا معظم هذه المساجلات النقدية التي تداولها الناس في مجالسهم طيلة العهد الشفوي"[1]، التي بدت في أحكامها- المساجلات النقدية- عبارة عن "ملاحظات عابرة، وأحكاما فيها شيء من الدقة أحيانا، والعمومية أحيانا أخرى، فقد يكون تقديم شاعر على آخر وجيها مقنعا لدى ناقد أو شاعر، وقد يبدو غير مقنع بسبب اعتمادهم غالبا على الأحكام المفتقرة إلى التعليل، وهم إن ذكروا التعليل، ذكروه عاما دون عقد مقارنة تفصيلية تطبيقية لتكون دليلا على ما يقولون"[2]، لأن؛ "الأهواء وخواطر الساعة ومناسبات القول كانت من مصادرها وأنها لم تستقر إلاّ بتراخي الزمن، بل إنّ استقرارها لم يكن يوما نهائيا إلاّ في المسائل الكلية، أما التفاصيل فظلّت موضع اختلاف بين الأدباء والنّقاد والعلماء"[3].

هذا الاتباع من حيث المنهج شفعه "الآمدي" بتجديد من حيث الشكلُ والمضمون، "ففي الشكّل نراه يتحوّل من السّماع إلى القراءة ومن الرُّدود النّقدية الشّفويّة إلى الرّدود النّقدية المكتوبة، وهذا ما أسس لظهور نقد

* **الموازنة** في اللغة : مشتقة من الجذر الثلاثي (وزن) ومنه الوزن: وهو القَدرُ ومنه وزن الدراهم، ويعني الخرص أيضا، نقول: وزن ثمر النخل: إذا خرصه وقدره، ووزن الشيء، أي قدره، وأوزان العرب: ما بنيت عليه أشعارها".
ينظر: ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبد الله الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط/، (د ت)، مادة (وزن)، مج 06، ج 53، ص 4828، 4829.

[1] - قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان (معالمه وإعلامه)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط 01، 2003،ص 407.

[2] - إبتسام مرهون الصفار، محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، مرجع سابق، ص 323.

[3] - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة (مترجم عن الأستاذين لانسون ومايبه)، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر ، ط/، 1996 م ، ص 343.

النّص بدل النّقد المنبري الذي كان سائدا في العهد الشّفوي، أمّا المضمون فقد تحول من النّقد الفطري والعفوي والمباشر، إلى النّقد العلمي المعلّل المدروس"[1].

ربما يمكن القول كما قال "السيد أحمد صقر" أن "الآمدي": "أعظم نقاد الأدب العربي، وإمامهم الذي لا يضارع ولا يجارى، وإنّه في تاريخ النقد أمّة وحده في دقة منهجه، وأصالة رأيه، وعمق فكره وحسن عرضه، ونصاعة أسلوبه وشدة إخلاصه للمهمة الشاقة التي جرد عزمه لها، وانتدب نفسه للنهوض بها."[2]، (وإن اعتبر حكما مسبقا، أردت أن أقف عند نقده من خلال منهجه ومدى صدقية هذا الحكم).

1-02 دواعي التأليف

ربما أنّ "الآمدي" دُفع إلى هذا الصنيع من قبل حاكم أو سلطان إمّا عن طريق الأمر أو أنّه جاء على شكل سؤال طرح عليه فأجاب عنه بتأليف الكتاب (أُلّف سنة 317هـ[3])، أرى هذا الدافع إلى التأليف سببا خفيا من خلال قوله: "هذا ما حثثت - أدام الله لك العزّ والتأييد والتوفيق والتسديد- عليه وبعثني على تقديمه من الموازنة بين أبي تمام: حبيب بن أوس الطائي، وأبي عبادة: الوليد بن عبيد البحتري في شعريهما"[4]، لكون هذين الشاعرين ينتميان إلى عصر واحد ونسب واحد، ويتميزان بخاصيتين؛ غزارة الشعر وكثرة الجيد من شعريهما، فحرص كل الحرص على الموضوعية وعدم التعصب لأحدهما على حساب الآخر سواء بين الشاعرين أو بين المتخاصمين، "فوجد عدّة رسائل في التعصب لهذا الشاعر أو ذاك، كما وجد ديوانيهما قد جمعا، وتعددت منهما النُّسخ قديمة وحديثة، ونظر في كلّ تلك الكتب فوجد فيها إسرافا في الأحكام، وعدم دراسة تحقيقية وضعفا في التعليل أو قصورا"[5]، أليس هو القاضي العادل؟ "وقد رسمت من ذلك ما أرجو أن يكون الله عزّ وجلّ قد وهب فيه السّلامة، وأحسن في اعتماد الحق وتحري الصدق وتجنّب الهوى، المعونة بمنّه ورحمته"[6].

فالآمدي "يحسب ألف حساب للدراسات العلمية التي سبقته، مادامت تتعلق بقضية من قضايا الأدب، أو تقف عند شخصية من الشخصيات الشعرية الكبيرة التي تثير الكثير من الآراء وتتعدد فيها وجهات النظر، بل تقيم

---

[1] - قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان، مرجع سابق، ص 407.

[2] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 13، 14.

[3] - من قوله: "نظرت في شعر أبي تمام والبحتري في سنة سبع عشرة وثلاثمائة، واخترت جيدهما وتلقّطت محاسنها، ثم تصفحت شعريهما بعد ذلك على مرّ الأوقات، فما من مرة إلاّ وأنا ألحق في اختيار شعر البحتري ما لم أكن اخترته من قبل، وما علمت أنّي زدت في اختيار شعر أبي تمام ثلاثين بيتا على ما كنت اخترته قديما". ينظر: الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج 01،، ج 01، ص55.

[4] - المرجع نفسه، ج 01، ص 03.

[5] - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، مرجع سابق، ص 103.

[6] - المرجع السابق، ج 01، ص 03.

ألوانا من الاتجاهات العامة تصبح أشبه ما تكون بالمدارس الأدبية الحديثة، لكلّ مدرسة طابعها واتجاهاتها أو سَمْتُها الفني"[1].

أمّا السبب الرئيس الظاهر للموازنة - كما يبدو من خلال الكتاب- هو ما شاهده ورآه من رواة أشعار المتأخرين الذين يزعمون أن: " شعر أبي تمام: "حبيب بن أوس الطائي" لا يتعلق بجيده جيد أمثاله، ورديُّه مطَّرح مرذول؛ فلهذا كان مختلفا لا يتشابه، وأن شعر "الوليد بن عبيد البحتري" صحيح السّبك، حسن الديباجة، ليس فيه سفْساف ولا ردي ولا مطروح، ولهذا صار مستويا يشبه بعضه بعضا"، علّل هذا التعدُّد في وجهات النّظر؛ "لتباين الناس في العلم، واختلاف مذاهبهم في الشّعر، ولا أرى أن يفعل ذلك فيستهدِفَ لذم أحد الفريقين؛ لأن الناس لم يتفقوا على أي الأربعة أشعر؟ في "امرئ القيس" و"النابغة" و"زهير" و"الأعشى "ولا في "جرير" و"الفرزدق" و "الأخطل" ولا في "بشار" و"مروان" و"السيد"، ولا في "أبي نواس" و"أبي العتاهية" و"مسلم" و"العباس بن الأحنف"؛ لاختلاف آراء الناس في الشعر وتباين مذاهبهم فيه"[2].

أفرز هذا التباين اتجاهين متعاكسين، فإن كنت أيّها المتلقي من زمرة الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعين، ومن أهل البلاغة (أنصار عمود الشعر)، الذين يميلون إلى "حلاوة اللفظ، وحسن التخلص، ووضع الكلام في مواضعه، وصحة العبارة، وقرب المأتى، وانكشاف المعاني"، فلا ريب البحتري أشعر وأفضل، وإن كنت من أهل المعاني، ومن الشعراء أصحاب الصنعة الذين يميلون " إلى غموض المعاني، ودقتها وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط، وشرح واستخراج...، وإن كنت ممن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام"[3]، فلا محال أنك تفضل "أبا تمام" عن "البحتري".

فهو بهذا الصنيع تحاشا ذم الفريقين وأمسك العصا من وسطها، دل على ما يتسم به كتاب "الموازنة" من طابع نقدي خاص، فانفرد بمنهج خاص ودراسة لم يسبق لها مثيل، تختلف في طبيعتها عما سبقتها من دراسات قامت على "المفاضلة بوحي من الطبيعة دون تعليل واضح، إلى موازنة مدروسة مؤيدة بالتفصيلات التي تُلّم بالمعاني والألفاظ والموضوعات الشّعرية بفروعها المختلفة، وكانت تعبيرا عن المعاناة التي لا تعرف الكلّل في استقصاء موضوع الدراسة من جميع أطرافه، ولهذا جاءت بحثا في النّقد واسع المنهج، وليس فيه إلاّ اليسير من الاستطرادات الجزئية، ذلك أنّه استغل جميع وسائل النّقد التي عرفها عصره من تبيان للمعاني المسروقة، ومن سلوك سبيل القراءة الدقيقة والفحص الشديد، ومن الاحتكام إلى الذوق الفردي حينا وإلى الثقافة حينا آخر"[4].

3-2 المنهـــــج العـــام في كتاب الموازنة.

[1] - فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث دراسة نصية نقدية تحليلية مقارنة (النقد والناقد)، منشأة المعارف، الإسكندرية، رقم الإيداع القانوني: 4458، 1985، ص 39.

[2] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 03.

[3] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق ، ج 01، ص 04.

[4] - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، مرجع سابق، ص145.

فالذي صرح به قوله: "وأمّا أنا فلست أُفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكنني أوازن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى، ثمّ أقول: أيُّهما أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى؟" أفتح قوسا هنا فلربما يتراءى للمتلقي أن الناقد يتخبط في خلط، تارة يترك للمتلقي الحكم ولا يفصح عن أيهما أشعر-فيما يأتي- وفي هذا العبارة يعلن صراحة عن أيهما أشعر، فإن الحكم هذا؛ حكم خاص آني يتعلق بذوقه الخاص في فهم الشعر وفق منهج عمود الشعر، وهو بصنيعه هذا لا يقوم بتوجيه الحكم، ولكن يترك المجال للمتلقي بشرط؛ "ثم احكمْ أنت حينئذ إن شئت على جملة ما لكلّ واحد منهما إذا أحطت علما بالجيد والرديء"[1].

لقد أفصح عن منهج جديد في عقد الموازنات بين الشعراء على غرار ما كان سلفا من إطلاق أحكام عامة على نقاط جزئية تباينت موضوعا وشكلا في قصائد الشعراء إبان نقد المجالس والأسواق، كما أن هذا المنهج المقتفى نتلمس فيه درجة عالية من العلميّة، إذ تعقد الموازنة بين شاعرين في كل جانب من جوانب شعرهما، دون أن يطلق "الآمدي" حكما عاما عن أيهما أشعر من خلال العبارة "فلست أفصح..."، أي ترك الحكم الأخير للمتلقي حسب ذوقه وثقافته، "والحق أنها مسألة دقيقة فهل يمكن أن نحكم حكما صادقا على شاعرين ونقول إن أحدهما أشعر من الآخر، أو أن هذا ليس في مقدور النقاد؟ أما "الآمدي" فرأى أن هذا الحكم غير ممكن وغير عملي... ففي رأيه انتهج طريقة مثلى"[2] .

ولعل المتصفح لكتاب "الموازنة" يلحظ أنّ "الآمدي" لا يكتفي بإبراز الأخطاء اللغوية والفنية والقيمية في شعر الشاعرين في نقد دقيق، بل يُتبع هذا النقد بنقد المقارنات، ثم الموازنات التفصيلية بين أشعار الشاعرين وبين معانيهما، ثم يُردفها بالحكم بالجودة والرداءة لشعرهما، فالكتاب حكومة بين متخاصمين دام نزاعهم طويلا حول أيهما أشعر أبو تمام أم البحتري؟"[3].

يشترط "الآمدي" عندما يصل في كتابه إلى الموازنة التفصيلية بين الشاعرين الاتفاق في المعنى: "أنا أذكر بإذن الله الآن في هذا الجزء أنواع المعاني التي يتّفق عليها الطائيان؛ وأوزان بين معنى ومعنى، وأقول: أيُّهما أشعر في ذلك المعنى بعينه، فلا تطالبني أن أتعدَّى هذا إلى أن أفصح لك بأيهما أشعر عندي على الإطلاق؛ فإني غير فاعل ذلك"، وأكّدّ ذلك سلفا ؛"ولست أحب أن أطلق أيّهما أشعر عندي ؟"[4].

فالملاحظ في إعادة عبارة عدم البوح بأيهما أشعر بصيغ متعددة، لم يلتزم الناقد بالمنهج المسطر من قبله، فلقد جانب الحياد وأظهر ميله لمذهب البحتري الذي ما فارق "عمود الشعر"، وأن شعر "أبي تمام" حاد عنه، أم أن المنهج المتبع من قبل "الآمدي" هو منهج "عمود الشعر"، فلولاه "لما استطاع أن يسير في نقده وأن يوازن بين الشاعرين،

[1] - المرجع السابق، ج 01، ص 06.

[2] - شوقي ضيف، النقد ، دار المعارف، مصر، ط 03، 1974، ص 68.

[3] - محمد رشاد محمد صالح، نقد كتاب الموازنة بين الطائيين، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 02، 1987، ص 219.

[4] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 110، ص 03.

بل لفلت منه زمام النقد وتخبّط في متاهات لا تفضي إلى رأي أو حكم..، ولم يكن النقاد من قبله يلزمون أنفسهم هذا الإلزام لذلك جاءت كثير من أحكامهم عامة تعزها الدّقة والنّظرة العلميّة"[1].

فالغاية الغائية لهذا الكتاب تكمن في "بيان الاختلافات الجوهرية بينهما وما يمتاز به كلّ منهما في صفاته وخصائصه"[2]، لذا جاءت موازنته على شكل مناظرة بين أصحاب "أبي تمام" وأصحاب "البحتري" وهي جوهر الخطاب النقدي عنده ومقصده، وكناقد متبصر بخفايا أمر الخصومة أشرك المتلقي في التسلسل المنطقي لعمله النقدي وأطلعه على السجال الذي تخبط فيه النقاد، قائلا: "وأنا أبتدئ بذكر ما سمعته من احتجاج كل فرقة من أصحاب هذين الشاعرين على الفرقة الأخرى، عند تخاصمهم في تفضيل أحدهما على الآخر، وما ينعاه بعض على بعض، لتتأمَّل ذلك، وتزداد بصيرة وقوة في حكمك، إن شئت أن تحكم، واعتقادك فيما لعل أن تعتقده"[3]، سمح بذلك للمتلقي (القارئ) "بتتبع نصيب كل من الشاعرين من الإحسان أو الإساءة، إذ إنه بتجميع محصول كلّ منهما من هذين الأمرين، وتبيين صاحب الحظ الأوفر في الإحسان يمكن تحديد أيّهما أشعر، وبهذا الصنيع يقدم الآمدي منهجا نقديا ممتازا يمكّن القارئ من الإلمام بنواحي القوة والضعف عند الشاعرين"[4].

فصاغ مقدمة كتابه على شكل حوار كلامي جدلي بين أصحاب البحتري و أصحاب أبي تمام، ونلاحظ أنه يُورد فعلًا حجج كل فريق ورد الفريق الآخر عليه، إلى أن يفرغ من سردها ويختتم بقوله: "تم احتجاج الخصمين بحمد الله"[5].

لذلك نجد أن "الآمدي" قد "أورد تلك الحجج كما انتهت إليه، وأنها لم تكن من وضعه هو، وأن كل فضيلة فيها هو فضل الجمع والعرض والربط"[6]، وكأني به يودّ أن يمهد للمتلقي ما كان دائرا من سجال عنيف وتراشق نقدي بين المتخاصمين في تلك الحقبة الزمنية، فعرض الوقائع والملابسات وهي سمة من سيم أهل القضاء قصد الوقوف على الحقائق، وبعد فراغه منها عمد الناقد إلى ذكر المساوئ ثم ذكر المحاسن لكلا الشاعرين: "وأنا أبتدئ بذكر مساوئ هذين الشاعرين لأختم بذكر محاسنهما، وأذكر طرفا من سرقات أبي تمام ("وقال: فأتبعت ذلك بما خرّجته من سرقات أبي تمام")،وإحالاته، وَغَلَطه، وساقط شعره، ومساوي البحتري في أخذه من معاني أبي تمام، وغير ذلك من غلطه في بعض معانيه"، وبهذا رسم المنطلق "المساوئ" وحدد هدف الوصول "المحاسن"، تتخللها نقاط عبور تساهم في تحقيق المبتغى من الدراسة، قال:" وأذكر طرفاً من سرقات أبى تمام، وإحالاته، وغلطه، وساقط شعره، ومساوئ البحتري في أخذ ما أخذه من معاني أبى تمام، وغير ذلك من غلطه في بعض معانيه ،ثم أوازن من شعريهما بين قصيدة وقصيدة إذا اتفقتا في الوزن و القافية وإعراب القافية، ثم بين معنى و معنى ، فإن محاسنها تظهر في تضاعيف ذلك و تنكشف، ثم أذكر ما انفرد به كل واحد منهما فجوده من معنى سلكه ولم يسلكه صاحبه، وأفرد باباً لما وقع في شعريهما من التشبيه،

[1] - أحمد مطلوب، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، وكالة المطبوعات، الكويت، ط01، 1973، ص 218.
[2] - شوقي ضيف، النقد، مرجع سابق، ص 65.
[3] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 06.
[4] - عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب(مدخل إلى نظرية الأدب)، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط 01، 2000، ص 261.
[5] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 56.
[6] - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، مرجع سابق، ص 100.

وباباً للأمثال، أختم بهما الرسالة، ثم أُتبع ذلك بالاختيار المجرد من شعريهما، و أجعله مؤلفاً على حروف المعجم ليقرب تناوله، ويسهل حفظ، وتقع الإحاطة به، إن شاء الله تعالى".

يَعِد "الآمدي" المتلقي بإضافة كل ما سيعثر عليه، دليل على أن هذا الكتاب قد أُلِّفَ في فترات متقطعة فلربما انهمك" الآمدي "بالجمع والتوثيق في تحصيل المادة العلمية وأن بداية التأليف نستشفها من قوله: "نظرت في شعر أبي تمام والبحتري في سنة سبع عشرة وثلثمائة، واخترت جيدها، وتلقطت محاسنها، ثم تصفحت شعريهما بعد ذلك على مر الأوقات، فما من مرة إلا وأنا أُلحق في اختيار شعر البحتري ما لم أكن اخترته من قبل، وما علمت أني زدت في اختيار شعر أبي تمام ثلاثين بيتاً على ما كنت اخترته قديما"[1]، هذه الاضافات جاءت بعد تحبير فصول مُؤلفه، من ذلك - مثلاً - قوله في بداية الجزء الثاني: "وبيضت آخر الجزء لألحق به ما وجدته منهما في دواوين الشعراء فعلمت عليه، وما لعلي أجده بعد ذلك"[2]، وكذلك قوله في بداية الجزء الثالث: "قد ذكرت في الجزء الثاني من كتاب الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري خطأ أبي تمام في الألفاظ والمعاني وبيضت آخر الجزء لألحق به ما يمر من ذلك في شعره، وأستدركه من بعد في قصائده".

ففي الجزء الثالث من الكتاب الأول، بعدما ذكر لنا ما وقع من أخطاء في الألفاظ والمعاني في شعر أبي تمام والبحتري في الجزء الثاني، أفرد الجزء الثالث ما وقع في شعر أبي تمام "الرذل من ألفاظه والساقط من معانيه، والقبيح من استعاراته، والمستكره المتعقِّد من نسجه ونظمه، على ما رأيت المتذاكرين بأشعار المتأخرين يتذاكرونه، وينعَوْنَه عليه ويعيبونه به وعلى أني وجدتُ لبعض ذلك نظائر في أشعار المتقدمين فعلمتُ أنّه بذلك اغتَرَّ، وعليه في العذر اعتمد؛ طلبا للإغراب والإبداع، وميلا إلى وحشي المعاني والألفاظ"[3].(ص 259،إلى غاية، ص 309)

وبعد انتهائه من شعر "أبي تمام" ساق لنا نفس المنهج المعتمد والمطبق عليه: "وجب أن أبتدئ من مساوي البحتري بسرقاته؛ فإنّه قد أخذ من معاني من تقدّم من الشّعراء، وتأخّر أخذا كثيرا...، وكان ينبغي أن لا أذكر السرقات فيما أخرّجه من مساوئ هذين الشاعرين؛ لأنني قد قدمت القول في أن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء، وخاصة المتأخرين إذ كان هذا بابا ما تعرى منه متقدم ولا متأخر"، يسوق لنا الأمثلة إلى غاية قوله: "هذا ما أخذه البحتري من أبي تمام".

وفيما ذُكر يقف "الآمدي" في هذه الأمثلة التي أوردها في هذا الجزء في سياق نقد النقد بينه وبين "أبي الضياء بشر بن يحي" فيما أخرجه "من المسروق، وليس الأمر كذلك، بل استوفيت جميعه فأوضحت، وتسامحت بأن ذكرت ما لعلّه لا يكون مسروقا، وإن اتفق المعنيان أو تقاربا، غير أني اطَّرحت سائر ما ذكر "أبو الضياء" بعد ذلك لأنه لم يقنع بالمسروق الذي يشهد التأمل الصحيح بصحته حتى تعدّى ذلك إلى الكثير، وإلى أن أدخل في الباب ما ليس منه،..."، ويستطرد في القول إلى أن يصل "وهذا الآن ما أخطأ فيه البحتري من المعاني"، وهذا "ما عيب على

[1] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج01، ص 137.ص 57،.ص 55.

[2] - المرجع نفسه، ج01، ص 137.

[3] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج01، ص 259.

البحتري وليس بعيب"، يقول: "وإنما ذكرته لئلا يظن ظان أنّه صحيح، وأنّي تخطيته"[1]، حتى لا يتهم بالتحامل على "أبي تمام".

أعود إلى الصفحات الأولى من الكتاب باعتبار أن "الآمدي" منحنا إطلالة سريعة على المنهج العام للكتاب، وإنما أحاول أن أشفع العام بالخاص حتى ينكشف المنهج بصورة بسيطة، أقف عند قوله: "ثم أوازن من شعريهما بين قصيدة وقصيدة إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، ثم بين معنى ومعنى؛ فإن محاسنهما تظهر في تضاعيف ذلك وتنكشف، ثم أذكر ما انفرد به كل واحد منهما فجوّده من معنى سلكه ولم يسلكه صاحبه"[2].

ففيما يتعلق بالوزن أفرد بابا سماه "باب في اضطراب الوزن" اشترك فيه الشاعران، "إلاّ أنّه في شعر أبي تمام كثير وفي شعر البحتري قليل"، أمّا ما يتعلق" بالمعاني التي يتفق فيها الطائيان؛ فأوازن بين معنى ومعنى، وأقول: أيُّهما أشعر في ذلك المعنى بعينه، فلا تطالبني أن أتعدى هذا إلى أن أفصح لك بأيهما أشعر عندي على الإطلاق؛ فإنّي غير فاعل ذلك؛ لأنّك إن قلدتني لم تحصل لك الفائدة بالتقليد"[3].

ويتحدث على لسان المنصفين من أصحاب البحتري "ما لأبي تمام من فضل لفظا ومعنى"، ويتحدث على لسان المنصفين من أصحاب أبي تمام "ما للبحتري من فضل لفظا ومعنى"[4]، ثم ينتهي إلى الموازنة، ويبتدئ بما افتتح به من القول: من ذكر الوقوف على الدّيار والآثار، ووصف الدّمن والأطلال، والسلام عليها، وتعفيه الدّهور والأزمان، والرّياح والأمطار إيّاها، والدّعاء بالسقيا لها، والبكاء فيها، وذكر استعجامها عن جواب سائلها، وما يخلف الظاعنين في الديار من الوحش، وفي تعنيف الأصحاب ولومهم على الوقوف بها.

ويفرد "بابا لما وقع في شعريهما من التشبيه، وبابا للأمثال، أختم بهما الرسالة، ثم أتبع ذلك بالاختيار المجرد من شعريهما، وأجعله مؤلفا على حروف المعجم؛ ليقرب تناوله، ويسهل حفظه، وتقع الإحاطة به، إن شاء الله تعالى"[5]، وضرب لنا من الأمثلة الشعرية المتعلقة بالشاعرين.

من خلال ما عَرض "الآمدي" لآرائه تبدو موازنته قائمة على "التقعيد والتعليل والتفسير، استنادا إلى ثقافة عربية ممتازة، وذوق يُحسن الاختيار"[6]؛ وأنه ذو منهج واضح؛ "فهو رجل منصف دارس محقق لا يقبل شيئا بغير بَيِّنَة ولا يقدم حكما بغير دليل، وأما وسائله فهي المعرفة ثم الذوق"، فهذا بلا ريب؛ "منهج علمي سليم، منهج رجل يرى المذاهب المختلفة ويقبلها ويسجلها، ثم منهج ناقد يرفض كل تعميم مخل ويقصر أحكامه على ما يعرض له من تفاصيل"[7]، طامحا للموضوعية ومناشدا لروح النقد العلمية، "وأن لا يقع فيما وقع فيه غيره من ميل وهوى مع أحد

[1] - المرجع نفسه، ج01، ص311، 344، 345، 371، 381.
[2] - المرجع نفسه، ج01، ص 57.
[3] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق ، ج01، ص 408، 410.
[4] - المرجع نفسه، ج01، ، ص 420، 421، 422.، ص 423، 430.
[5] - المرجع نفسه، ج01، ص 57.
[6] -عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، مرجع سابق ، ص 264.
[7] - محمد منذور ، النقد المنهجي عند العرب، مرجع سابق، ص119 ، ص 101

الشاعرين، على أنه لا يجدد في هذا المنهج إنما يرجع بنا إلى طريقة زوجة امرئ القيس حين احتكم إليها زوجها وعلقمة أيُّهما أشعر"[1].

وعليه؛ فقد ضمت الموازنة شتى أسس النقد القديم في تحليل شاعرية "أبي تمام" و"البحتري"، التي لا يمكن غير القول على أنّها موازنة معللة تجعل من صاحبها ناقدا، "فليكن "الآمدي" ذلك الناقد، وليقم الموازنة المعللة لا بين اثنين حَكَم في أمرهما قدامى العلماء، بل اثنين من المحدثين هما "أبو تمام" و"البحتري"، فالموازنة ثمرة هذا التحدي، ليثبت "الآمدي" أن ناقدا من طرازه يقف في مستوى العلماء القدامى، إن لم يكن بقدرته على التعليل والتوضيح أوضح مقاما"[2] .

ثالثا: قـراءة في فعـل التلـقي

تختلف القراءة من قارئ (متلق) لآخر والمتحكم في ذلك عوامل عديدة ترتبط بهذا الأخير كالثقافة والمستوى الفكري والمحمولات والمكتسبات المعرفية والاجتماعية والإيديولوجية وغيرها، كما ترتبط بالغاية من هذه القراءة أو تلك[3] و قد اهتم النقد العربي القديم بالمتلقي كما اهتمت نظرية التلقي به، بوصفه أهم عنصر بين عناصر العمل الإبداعي لأنه يكمل ذلك العمل وقد يخرجه في أحسن صورة على الوجه الذي يرضي الطرفين(الباث والمتلقي).

01- أنواع المتلقي من منظور الناقدين

عملية الإبداع كظاهرة أدبية في النقد العربي القديم "تقوم على عمليتين: أولاهما عملية الإنتاج: الكشف عن المعنى الخفي الذي تؤتيه تجربة الأديب (الشاعر) الحياتية، وثانيتهما عملية التلقي: إفضاء المتلقي السامع إلى حقيقة ذلك الكشف"[4]، فقدرة الشّعر على إبلاغ فهم الشاعر للمتلقي، هو ما يولده الطّرب من إحساس ونشوة تهتز النّفس هزّا وتولد الشّعور بالارتياح، فعدّ هذا مقياسا للحكم على جودة الشعر، يستوقفنا قول "القاضي الجرجاني" في هذا الصدد:" ثمّ تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده[الشّعر]، وتفقّد ما يتداخلك من الارتياح ويستخفُّك من الطّرب إذا سمعته"، مبينا ذلك في موضع آخر من كتابه:" ثمّ أحسست في نفسك عنده هزّة ووجدت طربة تعلم لها أنّه انفرد بفضيلة لم ينازع فيها"[5]، و"القاضي الجرجاني" كعادته يورد القول ويدلل عليه مستندا لقول الشّاعر:

إذَا الشِّعرُ لم يهزَّكَ عِندَ سَمَاعِهِ فَلَيسَ خليقًا أن يُقَالَ لَهُ شعرًا

---

[1] - شوقي ضيف، النقد، مرجع سابق، ص 68.

[2] - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، مرجع سابق، ص 145.

[3] - فتيحة بولعرابي، النص الأدبي ومشكلة القراءة، مجلة حوليات الآداب واللغات، كلية الآداب واللغات. جامعة محمد بوضياف. المسيلة، المجلد05، العدد12 سبتمبر،2018، ص44. المستودع الرقمي لجامعة المسيلة

[4] - عبد المجيد زراقط، الإبداع الأدبي العربي (قضايا وإشكالات) ، توزيع الغدير للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ط01، 2003، ص 145 ،146

[5] - الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مرجع سابق، ص 33.، ص 188.

فالشاعر العربي يفترض "حاضرا يستمع له وهو ينشد قصيدته"[1]، إذن: لم يكن المتلقي مقصى من دائرة الإبداع في النقد العربي القديم، فقد كان يتطابق مصطلح المتلقي ومصطلح السامع في عصر الرواية عند العرب القدماء، كما يتطابق أو يتداخل بمصطلح الجمهور، وللشاعر جمهور كبير عند العرب، فنحن نعلم أن القبائل العربية كانت تحتفل بولادة شاعر من شعرائها أكثر من احتفالها بولادة فارس من فرسانها، وهذا يعني أن للشاعر جمهورًا أوليًا محدودًا بأفراد قبيلته الذين يستمعون إليه، ويشجعونه ويروون شعره، فالراوي يلعب دور المتلقي الأول الذي يحتفي بالشعر ويُقبِل على سماعه، من خلال جاذبية الغناء، لأن؛ "الغناء يتوجه قطعاً إلى متلق سامع لا قارئ"[2]، فالشعر إنشاد وإلقاء وعملية التلقي هنا متميزة؛ " قول/ أداء، أي أنّه يضيف عنصرا آخر إلى مجاز الكلام بلغة النّقد العربي، أو انزياحه بلغة النّقد الحديث،...، فكل أداء في مقام هو تجربة إبلاغ تحكمها شروط، ومحورها السّامع"[3]، وهو ما يميّز القصيدة في المرحلة الشّفاهية على صعيدين؛ "الصعيد الموسيقي الذي يتجلى في الإيقاع وتأثير هذا وفعاليته على الذّوق والسّمع، وعلى صعيد الذّاكرة بالتّكرار والحفظ، مؤديّة الثّقافة الشّفاهية دورا كبيرا في ذيوع الشّعر ...في مرحلة كانت الثّقافة الكتابية غائبة"[4]، مما يجعل (الشّفاهية) "عنصرا أساسيا وأمرا طبيعيا وشرطا من شروط الإنشاد، كما أنّها تعدّ أمرا مفروضا لأدب ذلك العصر"[5]، هذا المستمع في المرحلة الشفوية كان متلقيا ولما انتقل العرب من الشفاهية إلى المرحلة الكتابية أصبح قارئا، لكن الأمر سيان فهو شريك مهم في إنتاج الدلالة، إلا أن مصطلح المتلقي "أشدّ دلالة على الحال السماعية للشعر من مصطلحات أخرى كمصطلح القارئ، والسّامع بوصفه مصطلحاً شاملاً تنضوي تحته أنماط التّلقي الشّفاهية أو السّماعية فضلاً عن القرائيّة"[6].

وما ينسحب عن الآداب العربية في مجال الإبداع والنقد ينسحب عن الأمم الأخرى، فعلى لسان "روبرت هولب": "يستطيع الباحث أن يجد إرهاصات بها موغلة في القدم، فيما كتبه أرسطو في كتابه فن الشعر، متعلقا بالتلقي، وفي التراث البلاغي وبصفة عامة من خلال تركيزه على أثر الاتصال الشفهي والكتابي على المستمع أو القارئ"، فقد أشار "آرسطو" إلى فكرة "التطهير" باعتبارها تجسد استجابة الجمهور للعمل الإبداعي، أي بما يحقق الوظيفة الاتصالية لتكون من بعد ذلك نقطة الارتكاز في نظرية التلقي[7] ؛ كثورة في دراسة الأدب قامت على أشلاء النظريات التقليدية التي عجزت في دراسة الأدب وقوضت مهمة المتلقي بأشياء خارجة عن نطاق النص، وركزت

[1] - إدريس بو وانو، كيف تلقى العرب القدامى للشعر، عالم الفكر، مج 32، ع02، أكتوبر ديسمبر 2003، ص 21.

[2] - محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط01، 1999، ص119.

[3] - عبد المجيد زراقط، الإبداع الأدبي العربي، مرجع سابق، ص 150.

[4] أدونيس، علي أحمد سعيد، الشعرية العربية، محاضرات ألقيت في الكوليج دو فرانس، باريس، أيار 1984، دار الآداب، بيروت، ط 02، 1989، ص 06.

[5] - فؤاد أفرام البستاني، الشّعر الجاهلي نشأته وفنونه (مقدمة لمنتخبات من شعر الجاهليين)، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط/، 1927،ص12، 13

[6] - بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط01، 2001. ص59

[7] - روبرت هولب، نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، ترجمة: عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية،القاهرة،ط01، 2000، ص21ص 10، 11.

اهتمامها على المبدع والنص، فنظرية التلقي: "ذوات أدوات وآليات قادرة على كشف البنى العميقة في النص وإنتاج الدلالات الغائبة، وتشير إلى تحول كبير في الاهتمام بالقارئ"[1] كقطب مركزي في الظاهرة الأدبية.

لقد برزت العناية الحقيقية بالمتلقي من خلال التفاتت "روبير إسكاربيت " Robert Escqaepit ، أن المبدع يكتب لمتلقي فتنشأ علاقة حوارية، فالأعمال الأدبية "تبدأ من اللحظة التي تنشر فيها، إذ هي في ذلك الحين تقطع صلتها بكاتبها لتبدأ رحلتها مع القراء"[2]، وتهدف نظرية التلقي إلى "تجديد التيار التاريخي الأدبي وتفعيله، ونقل مركز الاهتمام من مبدع العمل الفني ومن عملية إنشائه إلى المتلقي"[3]، الذي يراه "ياوس": "المصدر النهائي للمعنى والتاريخ الأدبي"[4].وهو بمثابة الركن الثالث من أركان الإبداع، ولولاه لما كانت العملية الإبداعية ، ذلك أنّ الظاهرة الأدبية وليدة مُباشَرة القارئ للنّص، "فبدون الناقد لن تكون هناك نصوص أدبية على الإطلاق، فالنصوص الأدبية لا توجد على رفوف المكتبات، ولكنها عملية ترميز لا تتحقق، ولا تتجسد إلاّ من خلال القراءة"[5].

فالذي يُقيّم النّص هو "القارئ (المتلقي) المستوعب له، وهذا يعني أنّ القارئ شريك للمؤلّف في تشكيل المعنى، وهو شريك مشروع، لأنّ النّص لم يكتب إلا من أجله"[6]، ولم يعد منفصلا عنه وهذا ما أشار إليه "فيش" فهو "شيء يحدث للقارئ وبمساهمة القارئ"[7].

وبما أنّ الشعر خطاب (رسالة) موجه للمتلقي (المرسل إليه) فوجوده "مرهون بوجود النص ومرتبط به؛ وإذا كان القارئ (المتلقي) ينظر إلى النص بوعيه، ومرجعياته وثقافته، إلاّ أن النص يضغط على القارئ (المتلقي) بجملة من الآفاق توجّه أواصر التوقع، وشبكة التأويل"[8]،من أجل ملء " فراغات النصوص الأدبية التي تحتوي عليها دائما"[9]، وإذا كانت صلة المبدع تتمثل في الاختيار والتوزيع، "فإن طبيعة المتلقي تمثّل حضورا بيّنا في عملية الإبداع؛ من حيث كان سحرُ التوصيل له جاذبيته، بل له تأثيره البالغ في طريقة الصياغة وطبيعة الأداء، وهو ما عبّر عنه القدماء بمراعاة الحال والمقام"[10].

وتعدّ نظرية التلقي "تطبيقا للمقولة الرئيسية لعلم التأويل التي تذهب إلى أنه لا يكفي لفهم النص أن ينظر المرء إلى النص وحده، بل لا بد من أن يفهم الفاهم أيضا ففهم النص لا يتوقف على ما ينطوي عليه ذلك النص من دلالات، بل يتوقف أيضا على ما يدور في الذات الفاهمة، فإذا لم نأخذ هذه الحقيقة في الحسبان فإننا لا نستطيع أن

[1] - عبد الرحمان محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 279، 2002، ص 295.

[2] - حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات الجامعة، المغرب، ط02، 1985، ص 97.

[3] - ستاروبيسنكي، جان وآخرون، في نظرية التلقي، ترجمة: غسان السيد، دار الغد، دمشق، سوريا، ط/، 2000 ، ص112 .

[4] - روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين اسماعيل، مرجع سابق، ص 20.

[5] - عبد الحميد شيخة، القارئ والنص، مجلة علامات، النادي الثقافي الأدبي، جدة، السعودية، سبتمبر،2002،ج 45، م12، ص66.

[6] - عبد الجليل مرتاض، في عالم النص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، رقم الإيداع: 416، 2007، ص52 .

[7] - وليم راي، من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: يئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد،ط01، 1987، ص175.

[8] - شريف بشير أحمد، النقد والنص (سلطوية الفكر وجماليات الوعي)، علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج 56، م 14، يونيو 2005، ص 146.

[9] - رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 1998، ص 168.

[10] - محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتراكيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر(لونجمان)، مصر، ط01، 1995،ص03

نفسر ذلك التعدّد والتنوع والاختلاف في فهم النص عينه هو أمر لا يمكن تفسيره إلا بإرجاعه إلى اختلاف آفاق توقعات المتلقين"[1]، باختلاف اختصاصهم، وباختلاف نوع الكتابة التي يمارسونها، ومكانة المتلقي نستشفها من قول الجاحظ: "مدار الأمر على البيان والتبيين، وعلى الفهم والتفهم، وكلما كان لسان أبين كان أحمد، كما أنه كلما كان القلب أشدّ استبانة كان أحمد، والمفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل"[2] .

من خلال ما سبق؛ لا بد أن تكون القراءة سليمة يتولاها الناقد المتخصص، وهو مطلب جوهري طالب به الشعراء منذ القديم، إذ "ألّحت قضية الناقد على المشتغلين بالأدب منذ عهد ابن سلام، وكان الشّعراء قد وجدوا في طرح المسألة خير ما يدعم موقفهم لإيجاد مساحة لشعرهم الجديد المحدث؛ باعتبار أن تمييز الناقد الحق عن غيره من المثقفين والعلماء، هو إقصاء للغويّين والمحافظين عامة،...، فالناقد أقرب إلى النّص الأدبي والجمال الفني من اللغويّين والرُّواة عموما، وكان ظهور جيل النقاد المتخصصين في القرن الثالث خير ما ساعد على حسم القضية، وساهم في تحديد ملامح الناقد (المتلقي) ،على النحو الذّي قرره الجاحظ مثلا، غير أن القرن الرابع هو الفترة التي تم فيها تقعيد المصطلح نهائيا، وضبط بعض مواصفات الممارسة و أصحابها"[3].

1-1 المتلقي الخبـير (المتـذوق)

من المهام التي يقوم بها المتلقي الخبير الواعي المدرك لفعل التلقي في نظر الرؤيتين العربية القديمة والنظريات النقدية الحديثة ملء فجوات النص من خلال مسك وتحديد الدلالات وتبيانها، لأن أي "عمل مهما بدا متماسكا هو بالنسبة لنظرية الاستقبال مكون فعليا من ثقوب"[4]، إذ يكتسب النص وجوده أو بالأحرى تعزيزه واستمراره بفضل هذا المتلقي الذي يملك موهبة التلقي فيشارك مشاركة فعالة في عملية انتاج المعنى والتنقيب عنه في ثنايا النص، الذي هو "محصلة تفاعل بين تلميحات النص وفهم القارئ لها، والمعنى الموحد للنص هو من تصور القارئ وليس من السياق الخفي"[5]، فيربط الأجزاء غير المترابطة متجاوزا بذلك مرحلة الاستهلاك النمطي فينماز عن المتلقي السلبي استنادا إلى "الإطار المرجعي الذي يؤلف مجموع الخبرات والمعارف التي تعمل على تشكيل فعل التلقي"[6]، من خلال محاولة المتلقي كتابة نص موازٍ لنص المبدع.

---

[1] - عبده عبود، الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة، عالم الفكر، الكويت، مجلد: 28، ع01، يوليو/سبتمبر، 1999، ص293.

[2] - الجاحظ (160، 255هـ)،أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 01 ، 2010، ص 28، 29.

[3] - عباس بن يحيى، النقد والناقد في الخصومات حول شعرية المتنبي - الخطاب النقدي لابن وكيع التنيسي(393هـ) أنموذجا- الأثر مجلة الآداب واللغات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر، العدد 03، ماي 2004، ص244 .

[4] - ايغلتون تيري، نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ديب ، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط/، 1995، ص 135.

[5] - فولفجانغ إيزر، فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط/، 2000، ص 33.

[6] - رماني إبراهيم، الشعر العربي الحديث: مسألة القراءة، مجلة فصول، مجلد 15، ع02، 1996، ص 138.

فلقد تشكلت هذه النظرة النقدية الحديثة لدى بعض النقاد القدامى ومن بينهم "الصولي" الذي يشترط أن من مقومات الحكم النقدي أن يكون هذا المتلقي الناقد على درجة كبيرة من الإحساس والذوق*، وهذه الصفة لا ينهض بها إلا الأدباء والكتاب، ألم يقل الجاحظ "لم أظفر بما أردت إلا عند الكتاب، كالحسن بن وهب، ومحمد بن عبد الملك الزيات"[1]، لأنهم؛ "التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوعرا وحشيا ولا ساقطا سوقيا"[2]، و"الصولي" ينهج نهج "الجاحظ" في تحديد صفات المتلقي الحق، باعتبار النقد؛ "لا يكون إلا لمن صحت طباعهم ونفذت قرائحهم وتنبهت فطنتهم"[3]، أي أنهم يتمتعون بذوق فني ناجم عن حس جمالي يمكنهم من النفاد إلى عالم النص الشعري التمامي.

يعد الذوق من أهم مرتكزات المتلقي الفطرية التي تصحبه في الوقوف على قيمة الأثر الفني، إذ يعتبر وسيلة من وسائل النقد وأداة من أدواته، فهو وليد العوامل الفطرية المكتسبة في نقد النصوص بعد مراس طويل، ولا يصيب عين نقد الشعر من ليس من أهله، فأهل مكة أدرى بشعابها، "فلكل صناعة أهل يُرجع إليهم في خصائصها، ويُستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها"[4]، وهي رؤية تقترب فيما تقترب مما قدّمه "هيوم" حول أهمية الذوق الذي تعلق فيما بعد بجماليات التلقي، وأهميته ترتكز على " الخبرة والممارسة في فهم الأعمال الفنية، وإدراك الجمال والنقص فيها، وأثر تغيّر الأمزجة والثقافات في عملية التّذوق، وفي إثراء عملية الفهم والتعددية في المعنى التي - في رأيه- تعمق المعنى الأصلي ولا تنفيه"[5]، فذاتية المتلقي لا ملجأ منها إلا إليها لأنها في الأصل عملية استجابة، فإن كان الشعر إبداعا لا ينظمه إلا من يحترفه، فكذلك من الصّعب أن يفهمه غير أهله، لأن سبر أغوار الجمال الفني ليس بالشيء الهين، فلا بد من الغوص فيما وراء الكلمات، وأن يُستشف المعنى من الباطن لا من الظاهر، فكم من نصوص راقية قُبرت ووئدت بسبب قراءة هجائية عابرة، فإدراك قيمة الأثر الأدبي والوقوف على دلالاته العميقة تتطلب منا القراءة مرات عديدة لا مرة واحدة، "ومن المفيد كثيرا أن نحتاط لأنفسنا ونحن منهمكون في القراءة أن ندرك الفروق الدّقيقة بين كون قراءتنا عمليّة فقط أو طريقة وعمليّة معا، إذا ليست كلّ عملية قراءتية قراءة بالمفهوم الإيجابي الذي نتوخاه، اللهم إلا إذا كان قصدنا أن نقرأ من أجل أن نقرأ وحسب، وحتى هذا ينبغي أن ندركه ما دام يشكل نقيضا للقراءة الفاعلة السليمة"[6]، وقد لا تظهر هذه القراءة السليمة بالقدر الكافي لإظهار الجمال الفنّي من قبل النّاقد ويقتصر على أن يميّز ذلك "بقَبُولِ النّفس ونفورها، وينتقد بسكون القلب ونبوّه"[7]، وهي منطقة اللاتعليل إذ "يبقى ما لا يمكن إخراجه إلى

---

* - **الذوق في معناه الحسّي:** علاج الأشياء باللّسان لنعرف طعمها ،ثم انتقلت الكلمة بعد ذلك إلى علاج الأشياء بالتفس لتعرف خواصها الجميلة أو الذميمة، فهو أداة الإدراكات التي تثير في نفس المتذوق لذّة فنيّة". ينظر: ليلى عبد الرحمان الحاج قاسم ، الذوق الأدبي في النقد القديم، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة ام القرى ،مكة المكرمة، 1403، 1404 هـ، ص01.

[1] - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقده، مرجع سابق، ج02، ص 126.

[2] - الجاحظ، البيان والتبيين، مرجع سابق، ج01، ص108.

[3] - الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 52.

[4] - الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مرجع سابق، ص 92.

[5] - ينظر: شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، سلسلة عالم المعرفة، ع267، 2001، ص81، 90.

[6] - عبد الجليل مرتاض، في عالم النّص والقراءة، مرجع سابق، ص101.

[7] - المرجع نفسه، ص 356.

البيان، ولا إظهاره إلى الاحتجاج"، وهذا موجود في كلام العرب من العامة والفصحاء، إذ يعبرون عن عجزهم في التعبير والإفصاح عن شيء ما، بقولهم: "يعجز اللسان عن التعبير"، وهذا الذي وقع فيه" إسحاق الموصلي": "سألني محمد الأمين عن شعريْن متقاربيْن، وقال: اختر أحدهما، فاخترت، فقال: من أين فضلت هذا على هذا وهما متقاربان؟ فقلت: لو تفاوتا لأمكنني التَّبيين، ولكنهما تقاربا وفضلت هذا بشيء تشهد به الطّبيعة ولا يعبر عنه اللسان"[1]، فذاتية التذوق في الأعمال الشعرية لا غني عنها في الأعمال النقدية، إذ تكشف هذه الذاتية عن "تفاوت النقاد في استقبالهم لدهشة العمل وانفعالهم به الذي يوجه قراءاتهم واستنتاجاتهم واختلاف وجهات نظرهم في بيان مواطن الجمال"[2].

لم يتمكن هذا "الموصلي" من الإفصاح عن جمالية الأثر الفني بالشكل المراد، لهذا "قد يكون الشيء متقنا محكما، ولا يكون حلوا مقبولا، ويكون جيدا وثيقا، وإن لم يكن لطيفا رشيقا، وقد يجد الصورة الحسنة والخِلقة التامة مقلية ممقوتة، وأخرى دونها مُستَحْلَاةً مَومُوقة "[3]، فعملية التذوق تعدّ مدخلا مهما إلى الإعجاب بالنصوص الشعرية والاشتغال بها في النقد المرتكز على دور المتلقي وأهميته في النص، حتى بات المتلقي المتذوق هو "المصدر النهائي للمعنى وللتاريخ الأدبي"[4]، أو على حدّ قول "الموصلي" بإشارته إلى الأشياء التي تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة، وهو ما تفطن له الجرجاني إذ "ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كل مذهب، وتقف من التّمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئام الخلقة، وتناصُفِ الأجزاء، وتقابل الأقسام؛ وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول، وأعلّق بالنفس، وأسرع ممازحة للقلب؛ ثم لا تعلم - وإن قاسيت واعتبرت ونظرت وفكرت- لهذه المزيّة سببا، ولما خُصَّت به مُقتَضِيا"، فإن أردت تعليلا لهذا الأثر القائم في النفس أحالك الجرجاني لا محال إلى الإحساس الذوقي، الذي: "موقعه في القلب ألطف، وهو بالطبع أليق"[5]، فيكون المعتمد في هذا إلى الذوق وما يمليه من حكم بالاستحسان أو بالاستهجان (من يأنس الجميل الذوق ومن يستوحش القبيح الذوق)، تتقاطع النظرة النقدية العربية القديمة وما تتضمنه نظرية التلقي من أفكار ومفاهيم، فيذهب "هيرش" إلى أن "القراءة فن يخضع لموهبة الفرد ولتجربته وثقافته، ولكن إذا كانت القراءة ترتبط بالحدس، فإن الحدس يخضع للعوامل الفردية ومع ذلك فهناك معايير لصلاحية القراءة"[6]، أي لابد من توافر الموهبة والتجربة والثقافة وهي صرخة النقاد القدامى لمن أراد أن يحكم على القول الشعري وأن يضفى على حكمه صفة الوثوقية، فإن صاغ أبو تمام شعره عن موهبة واستعداد فطري فأحكم نسجه حتى أضحى في نظر بعض المتلقين من النماذج الشعرية العالية، فإن فهم ما يتركه من أثر في نفسية المتلقي لن يكون إلا عن موهبة واستعداد من قبل المتلقي في إطار علاقة طردية، فمن أجل هذا "لم يكن كل الناس أدباء، ولم يكونوا كلهم نقادا، ووجد من هؤلاء وأولئك من خصَّ بالموهبة وتوافر فيه

[1] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 411.

[2] - عباس عبد الحليم عباس، إحسان عباس بين التراث والنقد الأدبي، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط01، 2002، ص 207.

[3] - الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مرجع سابق ، ص 92.

[4] - روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، مرجع سابق، ص20.

[5] الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مرجع سابق ، ص 342.

[6] - فيرناند هالين، فرانك شويرفيجن، ميشيل أوتان، بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط01، 1998، ص 17.

الاستعداد"[1]، ولتحديد صفة المتلقي الخبير، وضع الصولي شروطا يجب توافرها في المتلقي الذي ينتصب لإصدار الحكم على الشعراء، عدّها في أن يكون:

- أعلم الناس بالكلام منظومه منثوره.
- أقدر الناس على شيء متى أراده منه.
- أحفظهم لأخذ الشعراء.
- أعلمهم بمغازيهم ومقصدهم[2]...

فإن توفرت هذه الشروط فحق للمتلقي أن يلج إلى عالم النص الشعري التمامي، عارفا بأقسام العلوم كمقدمة لا بد أن تكون نصب عين كل متلق ناقد للشعر ونافذ فيه؛ إذ من "العلوم خاص وعام، ومصون ومبذول، فلا ينبغي لمن عرف عامه أن يجهل خاصه، ولا لمن شرع في مبذوله أن ينكر مصونه"، فمعرفة ما تقدم حجاب واق؛ "فلا يجسر على الحكم على الشعراء وتمييز ألفاظهم والحكم بالجيد والرديء لهم"[3]، كما يجب أن يكون هذا المتلقي الناقد، شاعرا مجيدا وكاتبا بليغا، لأنهما أبصر وأعرف وأخبر بمضايق الشعر من المتلقي العادي، فقد ذاقا معاناة الإبداع في كون النقد موهبة كموهبة ملكة الشعر.

ولكن هل يقبل كل حكم يفتقر إلى التعليل ويرتكز على الذوق؟ إن الإجابة على هذا السؤال تفطن إليها "الآمدي" ولم يترك متلقيه تتجاذبه التأويلات ذات اليمين وذات الشمال؛ إذ "الآمدي" لا يقبل أي حكم غير معلل يعتمد على الذوق مالم يصدر عن من عُرِفوا "بكثرة النظر في الشعر والارتياض به وطول الملابسة له، وأن يُقضي له بالعلم بالشعر والمعرفة بأغراضه، وأن يسلَّم له الحكم فيه، ويُقبل منه ما يقوله، ويعمل على ما يُمثله، ولا يُنازعَ في شيء من ذلك"[4]، وإن غابت العبارة الموفية بالعلة والمبيّنة لسبب الحكم، وعلى حسب رأي "عبد العزيز خلوقة" أن الآمدي جعل القارئ (المتلقي) المتذوق المجرب في الدرجة الأولى من حيث درجات تلقي النص الشعري، حيث إن الذوق السليم الثاقب أخطر شأنا من قواعد العلم الجافة، ولكن هل يعني ذلك عدم جدوى العلوم التي يقوم عليها النقد المنهجي؟ لم يهدف "الآمدي" إلى هذا، بل رآه يفرق بين العلم الذي يُنوِّر قريحة المتلقي (القارئ)، ويتضافر مع معاناته وتجربته، وبين الأداة الوصفية في تعليل أحكامه لم يقعد به علمه عن إدراك أسرار الشعر ومواطن جماله أو قبحه"[5]، و مرد عدم تبيّن الجيد من الرديء لتداخلها وتشابهها في بعض الأحيان فيقف الناقد المتلقي في حيرة من أمره وربما ذهب به الأمر إلى تقديم الرديء عن الجيد، لكون هذا المتلقي؛ " لا يتجاوز حرفية الشكل في العمل الأدبي،

[1] - طه مصطفى أبو كريشة، أصول النقد الأدبي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط 01، 1996، ص 53.

[2] - الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 52.

[3] - الصولي، أخبار أبي تمام، المرجع السابق، ص 52..

[4] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 414.

[5] - عبد العزيز خلوقة، أفق التلقي النقدي لدى الآمدي (الموازنة أنموذجا)، مجلة جذور، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ج 24، مج 11، جمادى الأولى 1428هـ، مايو 2007، ص 238.

لعجزه عن النفاذ إلى تفرد الجوهر فيه، أمّا الناقد البصير، فإن له من ثقافته وفطنته وذوقه المتميز ما يساعده على تمثل الجوهر في الشكل الأدبي ثم الحكم عليه بناء على ذلك حكما نقديا صائبا"[1]، فلا ينعقد هذا ولا يتأتى إلاّ "بالدربة ودائم التجربة وطول الملابسة، وبهذا يفضل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة من سواهم ممن نقصت تجربته، وقلّت دربته، بعد أن يكون هناك طبع فيه تقبُّل لتلك الصناعة وامتزاج بها، وإلا فلا "[2].

فالصولي والآمدي يتفقان على أولى ملكات المتلقي الناقد هي "ملكة الذوق"؛ الذي إن لم يكن طبعا فإنه ملكة عندما ترسخ وتستقر تكون كالطّبع، وليس معنى هذا أنّ الذّوق في غنى عن الاستعداد وصفاء القريحة وأصالة الطبع، فإنّ هذه الملكة إنّما تعتمد على تهيئ الناقد لهذه الأمور مجتمعة، ولعنصر آخر هو تعهد هذا الاستعداد لتقبل الجمال واستساغته واستعذابه بصقله بالمعارف الإنسانية المتنوعة، وبالدّربة الأدبية الخالصة حتى يتبلور فيصير وسيلة من وسائل المعرفة"[3] ، يمكن المتلقي من الوصول إلى قراءة جمالية أو على حدّ قول "تودوروف" قراءة شاعرية تهدف إلى "إدراك الجمال الفني في النص، وأثر هذا الجمال في المتلقي"[4].

و"الصولي" يسوق لنا الأمثلة تباعا، فلقد أقام "المبرد" عند "ابن المعتز"، "فجرى ذكر فلم يوفه حقه، وكان في المجلس رجلٌ من الكتاب نُعمّانيّ، ما رأيت أحدا أحفظ لشعر "أبي تمام" منه، فقال له: يا أبا العباس، ضع نفسك من شئت من الشعراء، ثم انظرْ، أيحسن أن يقول مثل ما قاله "أبو تمام" لأبي المغيث موسى بن إبراهيم الرافقي يعتذر له [من الطويل][5]:

شَهِدْتُ لقَدْ أَقْوَتْ مَغَانيكُمُ بَعْدِي وَمَحَّتْ كما مَحَّتْ وشائِعُ مِن بُرْدِ
وَأَنْجَدْتُمُ مِـــنْ بَعْدِ إتْهَامِ دَارِكـــم فيا دَمْعُ أَنْجِدْني عَلَى سَاكِنِي نَجْدِ

ثم مرّ فيها حتى بلغ إلى قوله في الاعتذار: أَتَانِي مَعَ الرَّكْبانِ ظَنٌّ ظَنَنْتُهُ لَفَفْتُ لَـــهُ رَأْسي حَيَاءً مِنَ المَجْدِ

لقَدْ نَكَبَ الغَدْرُ الوفَاءَ بساحَتي إذَنْ وسَرَحْتُ الذَّمَّ في مَسْرَحِ الحمدِ
جَحَدْتُ إذَنْ كم مِن يدٍ لَكَ شَاكلتْ يدَ القُرْبِ أَعْدَتْ مُستَهَاماً عَلَى البُعْدِ
وَمِـن زَمَنٍ أَلبسْتَنيـــهِ كـأَنــهُ إذَا ذُكِـــرَتْ أَيامُـــهُ زَمَـــنُ الوَرْدِ
وكيفَ وَمَا أَخْلَتْ بعدَك بالحِجَي وأنتَ فـــلم تُخْلـــلْ بِمَكْرُمَةٍ بَعْـــدِي
أُسَرْبِلُ هُجْرَ القَوْلِ مَنْ لو هَجَوْتُهُ إذَنْ لهجاني عنـــهُ معروفُـــه عِنْـــدي
كَريمٌ متى أَمدحْهُ أَمدَحْهُ وَالْوَرَى معـــي ومتَى مَـــا لُمْتُهُ لُمْتُـــهُ وَحْدِي
فإنْ يكُ جُرْمٌ عَنَّ أَوْ تَكُ هَفْوَةٌ عَلـــى خَطإٍ مـــنِّي فَعُـذْرِي عَلَى عَمْدِ

---

[1] - حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط02، 1998، ص180.

[2] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 411.

[3] - عبد الفتاح عفيفي، الذوق الأدبي أطواره ونقاده ومجالاته ومقاييسه، مطبعة الأمانة، مصر، ط01، 1987، ص 06، 07. ينظر كذلك: بودبار عادل، إشكالية الفكر النقدي في الخطاب النقدي القديم (الموازنة بين شعر ابي تمام وشعر البحتري للامدي أنموذجا)، مجلة حوليات الآداب واللغات، كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة، ع: 05نوفمبر 2015، ص 82. المستودع الرقمي لجامعة المسيلة http://dspace.univ-msila.dz:8080/xmlui/handle/123456789/13154.

[4] - شعبان عبد الحكيم، نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، القاهرة، ط01، 2010، ص 136.

[5] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج01، ص 483. 487.

فقال أبو العباس محمد بن يزيد: ما سمعت أحسن من هذا قط، ما يهضم هذا الرجل حقّهُ إلا أحد رجلين: إما جاهل بعلم الشعر ومعرفة الكلام، وإما عالم لم يتبحر شعره ولم يسمعه". فلقد غاص هذا المتلقي في بحر معاني أبي تمام وبعث شعره من مرقده وأصبغ عليه الحياة، ولم ينظر بنظرة سلبية تحاملية بل كان متلقيا حقيقيا مشاركا وفعالا في عملية انتاج المعنى الشعري بفضل ما يملكه من موهبة تلقي، فقد قال أبو العباس عبد الله بن المعتز: "وما مات إلا وهو منتقل عن جميع ما كان يقوله، مقرٌّ بفضل أبي تمام وإحسانه"، لأن شعر أبي تمام ما هو إلاّ "سلسلة من العلامات السوداء المرتبة على صفحة، ودون هذا الإسهام من القارئ (المتلقي) لن يكون ثمة عمل أدبي إطلاقا"[1].

أما قوله[2]: **أَأَلْبِسُ هُجْرَ القَوْلِ مَنْ لو هَجَوْتُهُ إِذَنْ لَهَجَانِي عَنْهُ معروفُه عِندي**

فهو منقول من شعرٍ حسنٍ لا يفضله شعرٌ"[3].

2-1 المتلقي المتخصص (العالـم)

لقد أفرزت الخصومات حول شعر الشعراء الناتجة عن اختلاف الأذواق وتباين المذاهب الشعرية في تذوق الأساليب الفنيّة إلى تقنين النقد ووضع ضوابط وصفات يجب توافرها في الناقد قبل إصدار حكم على شاعر من الشعراء، ولعلها بداية ظهور النقد المنهجي، وهذا ما دعا إليه بعض النقاد قبل الصولي والآمدي، أمثال "الجُمحي" الذي اعتبر العلم بالشعر: "صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصّناعاتُ: منها ما تثقُفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللّسان، من ذلك اللّؤلؤ والياقوت، لا تَعْرِفَه بصفة ولا وَزْن، دون المعاينة ممن يبصره، ومن ذلك الجَهَبذَة بالدّينار والدّرهم، لا تُعرفُ جودتهما بلون ولا مسٍّ ولا طراز ولا وَسْم ولا صفة، ويَعرفه النّاقد عند المعاينة، فيعرف بَهرجَها وزائفها وسَتُّوقها ومُفْرَغَها"[4]، تتقارب النظرة النقدية الجمحية مع النظرة النقدية البارتية، حينما أشار إلى أن النص الأدبي عبارة عن "نسيج من الاقتباسات التي تنحدر من منابع ثقافية متعددة"[5]، فلكل من "صناعة" و"نسيج" معنى واحد يتضمن "المهارة و"الحذق" و"التمرس".

فما يستشف من رؤية "الجمحي" أن الأعمال الأدبية شعرية كانت أم نثرية هي في الأصل نصان "نص موجود تقوله لغته، ونص غائب يقوله قارئ منتظر"[6]، ومن جهة أخرى أن الدّعوة إلى التخصص ما هي إلا لجام لأشباه النقاد الذين كان همهم سوى الانتقاص من الشاعر، وهم يفتقرون أو لا تتوفر فيهم مقومات ومؤهلات الناقد الحقّ، أي لا يمتلكون "العلم بالشعر، ومقاصد الشعراء ومغازيهم، والقدرة على التمييز بين الجيد والرديء"، فكيف يحق لهذا المدعي أن " يجسر على الحكم على الشعراء، وتمييز ألفاظهم، والحكم بالجيد والرديء لهم، من لم يكن أعلم الناس بالكلام

[1] - ايغلتون تيري، نظرية الأدب، مرجع سابق، ص 135.
[2] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، المرجع السابق، ج01، ص 488.
[3] - الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص167، 168.
[4] - الجمحي، طبقات فحول الشعراء، مرجع سابق، ج 01 ، ص05.
[5] - رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط02، 1986، ص 85.
[6] - منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1980، ص 144.

منظومه ومنثوره، وأقدر الناس على شيء متى أراده منه، وأحفظهم لأخذ الشعراء، وأعلمهم بمغازيهم ومقصدهم"[1]، وهذا الذي "نطمئن إلى حكمه، كما نطمئن في كلّ صناعة إلى حكم أهلها"[2]، كل هذا من أجل أن يمنح للنص أدبيته وفنيته وهي مهمة "المتقبل الذي يذهب إلى النص بذخيرته كما يداهمه النص نفسه بذخيرته"[3]، لأن البون شاسع بين من يعلم ومن لا يعلم، فالذي لا يعلم يستعجل الحكم على الشعر وهذا "لمّا راقه حسنُ وزنه وقوافيه، ودقيق معانيه، وما يشمل عليه من مواعظ وأدب وحكم وأمثال؛ فلم يتوقف عن الحكم له على ما سواه، حتى يرجع إلى من هو أعلم منه بألفاظه، واستواء نظمه، وصحة سبكه، ووضع الكلام منه في مواضعه، وكثرة مائه وَرَوْنقه، إذا كان الشعر لا يُحكم له بالجودة إلا بأن تجتمع هذه الخلال فيه"[4]، فالمتلقي من خلال رواية الآمدي لا يمكنه أن يميز بين غث الشعر من سمينه، وهذا لا يكون؛ "إلاّ بالدّربة ودائم التجربة وطول الملابسة، وبهذا يَفضُل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة من سواهم ممن نقصت تجربته، وقلّت دربته، بعد أن يكون هناك طبع فيه تَقبُّل لتلك الصناعة وامتزاج بها، وإلاّ فلا"، ففاقد الشيء لا يعطيه، فما خصّ به أناس في صناعة الشعر، ينطبق على كل أهل صناعة، ولا أحد حق له أن يدعي العلم بكل الصناعات، فمن طلب كلّ شيء فَقَدَ كلّ شيء، لذا بيّن لنا "الآمدي": "أن العلم بالشعر قد خصّ بأن يدّعيه كلّ أحدّ وأن يتعاطاه من ليس من أهله"[5]، فالآمدي تتقارب رؤيته النقدية مع ابن سلام إذ " لا يضبط الشعر إلا بأهله"[6]، وهو التسليم المطلق لذوي الاختصاص، وما ينسحب عن علم النقد ينسحب عن سائر العلوم، ويضرب لنا مثلا، فيقول: "ألا ترى أنّه قد يكون فَرَسَان سليمان من كلّ عيب، موجود فيهما سائر علامات العِتقِ والجودة، والنجابة، ويكون أحدهما أفْضَلُ من الآخر بفرق لا يعلمه إلاّ أهلُ الخبرة والدربة الطويلة"، فكذلك الشعر؛ "قد يتقارب البيتان الجيدان النادران، فيعلم أهل العلم بصناعة الشعر أيّهما أجود إن كان معناهما واحدا، أو أيّهما أجود في معناه إن كان معناهما مختلفا"[7]؛ لأن هذا المتلقي يمتلك الآليات الكافية التي تمكنه من أن يقف على عنصر الجودة أو الرداءة، من خلال "التفعيل الدلالي لكل ما يود النص، من حيث كونه استراتيجية أن يقوله عبر تعاضد قارئه النموذجي"[8]، وبهذا الطرح السلس من قبل الآمدي أقنع كل متلق لكتابه أنه من الواجب: "أن يسلَّمَ لأهل كل صناعة صناعتهم، ولا يخاصمهم فيها، ولا ينازعهم إلا مَن كان مثلهم نظيرا في الخبرة وطول الدّربة والملابسة"[9] ، فهذا المتلقي النموذجي لحظة إقباله على النص الشعري التمامي لا يأتي من فراغ بل هو على دراية تامة وخبرة فائقة بلغة الشعر،

---

[1] - الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 52.

[2] - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، مرجع سابق، ص330.

[3] - حاتم الصكر، ما لا تؤديه الصفة: المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار كتابات، بيروت، ط/، 1993، ص 15.

[4] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص413.

[5] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج01، ص 411.

[6] - الجمحي(139- 231هـ)،محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه؛ محمود محمد شاكر، شركة القدس للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط/، (د ت)، ج0، ص 60.

[7] - المرجع السابق، ج01، ص 413.

[8] - أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة: انطوان أبوزيد، المركز الثقافي العربي، ط01، 1996، ص237.

[9] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج01، ص 414.

وبالأعراف الأدبية وبسيرورة النصوص الشعرية وتداخلها عبر الحقب الزمنية، فالذي يضمن فاعلية استمرار شعر أبي تمام يكمن "في الخبرة بعملية القراءة"[1]، فمما نعتقده أنّ جل الأعمال الأدبية؛ "الممكنة أو المفروضة لتحليل نص قيل شفهيا أو أُنتج كتابيا سيظل لا محالة ناقصة وعاجزة وجدلية إذا لم يكن القارئ نفسه مزودا بالأدوات المعرفية، وليس فقط بالأدوات الإجرائية"[2]، فلا بد من مقومات تتوفر في المتلقي الناقد الفذّ تجلي لنا جماليات النّصوص الشّعرية بالقدر الكافي الذي يجعلها خالدة.

3-01 المتلقي السلبي (ادعاء المعرفة)

المتلقي السلبي ينتظر من النص الشعري لأبي تمام أن يبوح له بما فيه من جمالية فنية، فيقف عند ظاهره، لكن النص ينتظر من المتلقي أن يدرك الدلالات الخبيئة ويحاوره ويخرج مكنونه للجمهور المتعطش للوقوف على أدبيته، إلا أن هذا المتلقي في نظر النقاد لا يشارك بعملية الانتاج بل يتابع بفعله فعل المنتج، فنكون أمام قراءة أحادية استهلاكية لا تتجاوز عتبات النص، لأن الإبداع الحقيقي هو الذي يشكل تمازجا بين المبدع والمتلقي، وذلك لأن "العمل الأدبي ليس نصا بالكامل كما أنه ليس ذاتية القارئ (المتلقي)، ولكن تركيب والتحام من الاثنين"[3]، في إطار علاقة تبادلية بين المبدع والمتلقي، فالنص هو الوسيط بينهما في إثراء الدلالات وكشف ما حجب منها بفضل المتلقي لإيجابي؛ حيث يقوم عند استقباله للنص من فك شفراته، "فبقدر ما يقدم النص للقارئ (المتلقي) يضفي القارئ على النص أبعادا جديدة، قد لا يكون لها وجود في النص، وبذلك يصح القول بأن النص أثر بالقارئ وتأثر به على حدّ سواء"[4].

والمتلقي السلبي "أشبه بالدفتر"[5] وفق تشبيه "الجرجاني" لا يتمكن من إعادة النص، بل يسيء للنص وينقص من قيمته الفنية، وهو ما تفطن إليه "الصولي" فقد أرجع المتحاملين على "أبي تمام" إلى صنفين: صنف جاهل بعلم صناعة الشعر، وصنف يكابر على الاعتراف بشاعرية الشاعر، إلا أنه ظُلم لعدّة أسباب .

1-3-1المتلقي المعاند (المتجافي عن الحق)

[1] - روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة: عز الدين اسماعيل، مرجع سابق، ص 235.

[2] - عبد الجليل مرتاض، في عالم النّص والقراءة، مرجع سابق، ص13.

[3] - روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحور للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط01، 1992، ص151.

[4] - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط/، 1984. ص 171.

[5] - الجرجاني، عبدالقاهر، أسرار البلاغة في علم البيان، تصحيح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط/، 1981، ص 122.

وقد عرّف "الصولي" هذا الصنف المعيب لشعر "أبي تمام" بأنهم "ممن يجعل ذلك سببا لنباهة واستجلابا لمعرفة إذا كان ساقطا خاملا، فألّف في الطّعن كتبا واستغوى عليه قوما، ليعرف بخلاف الناس، وليجري له ذكر في النّقص إذا لم يقع له حظٌّ في الزيادة، ومكسبُ بالخطأ إذ حرمه من جهة الصّواب" ، فهذا الصنف إن لم يكن له حظ وافر من الذكر الحسن، سلك طريق الانتقاص، فقد قيل: "خالف تذكر"(وهذا حال النفوس المريضة)، وقال آخر: إذا فاتك الخير فارفع علما في الشّر"[1]، واحتج آخر في قوله الشعر الرديء بأنه إنما أراد أن يذكر به، فقال:

سَوفَ أَهجُوكَ إن بَقِيتُ بِشِعْرٍ لَيسَ إن قَوَمُوه فَلَيسَ يُسَوى

وَيقُولُونَ: ذَا رَدِيءٌ، وَحَسْبِي أَن يَقولُوا لَهُ رَدِيءٌ وَيُروَى

فعلى ضوء ما سبق لن تتحقق عملية التلقي المرجوة في فهم النص الشعري التمامي بل ترمي إلى تشويه لأنها ترتكز على الخلفية الايديولوجية؛ فكلما "كان القارئ ملتزما بوضع إيديولوجي تضاءل ميله إلى قبول بنية الفهم الأساسية القائمة على الموضوع والأفق، التي تنظم التفاعل بين النص والقارئ، إنه يسمح عندئذ لمعاييره أن تتحول إلى موضوع، لأن هذه المعايير بهذه الصورة تصبح قابلة بصورة آلية لوجهة النظرية النقدية المتضمنة في المواضيع المختلفة التي تشكل الخلفية، وإذا ما أُري القارئ (المتلقي) بالمشاركة في أحداث النص لا لشيء إلا ليجد أنه مطالب عندئذ بأن يتبنى موقفا سلبيا إزاء القيم التي لا يرغب في التحفظ عليها، فعندئذ غالبا ما تكون النتيجة رفضا صريحا للكتاب ولمؤلفه"، ونتيجة لهذا التشبث بالخلفيات الأدبية فقد انقسم منتقدو أبي تمام إلى ثلاث فئات:

فئة الكتاب: ومن هؤلاء إبراهيم بن المدبر (286هـ)،وكان وزيرا وكاتبا فصيحا، وقد كان"سيء الرّأي بأبي تمام، ويروى أنه لا يحسن شيئا قط"[2]، ولكن يحطّ من رتبته، ويتعصب عليه، فدافع عنه ابن المعتز: "فلا حان فيه يوما، فقلت له: أتقول هذا لمن يقول،:..،ولمن يقول:...،قال: أنشدته غير ذلك، فكأني والله ألقمته حجرا"[3].

أما من العلماء، فقد تربع على عرشهم وتقدّم ناصيتهم؛ "ابن الأعرابي (150هـ-232هـ)، إذ تعصب للقديم ولم يأبّه للشعر المحدث، "قال أبو العباس عبد الله بن المعتز: حدثت إبراهيم بن المدبر - ورأيته يستجيد شعر أبي تمام ولا يوفيه حقه - بحديثٍ حدثنيه أبو عمرو بن أبي الحسن الطوسي، وجعلته مثلاً له، قال: وجه بي أبي إلى ابن الأعرابي لأقرأ عليه أشعاراً، وكنت معجباً بشعر أبي تمامٍ، فقرأت عليه من أشعار هذيل، ثم قرأت أرجوزة أبي تمام على أنها لبعض شعراء هذيل: **وعاذِلٍ عَذَلْتُهُ في عَذْلِهِ فَظنَّ أَنِّي جَاهِلٌ مِن جَهْلِهِ**

حتى أتممتها، فقال: اكتب لي هذه، فكتبتها له، ثم قلتُ: أحسنة هي؟ قال: ما سمعت بأحسن منها! قلت: إنها لأبي تمام، فقال: خرق خرق!" [1]، ومن باب الطرفة أنه "تمثل بشعر أبي تمام وهو لا يدري ولعلّه لو درى ما تمثل"[2]، من قوله: **تحملُ أَشْبَاحُنَا إِلَى مَلِكٍ تَأْخُذ مِن مَالِهِ وَمِن أَدَبِهِ**

---

[1] - وهذا المثل، قال الشاعر عبد الأعلى بن عبد الله بن عامر: **إِذَا أَنتَ لَم تَنفع فَضُر فَإِنَّمَا يُرجَى الفَتَى كَيمَا يَضُر وَينفَعَا** واستشهد الصولي بقول أعرابية لابنها: إذا جالست الناس فأحسنت أن تقول كما يقولون فقل، وإلا فخالف تذكر، ولو أن تعلق في عنقك أيرَ حمار. ينظر: الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 45

[2] -:الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق،ج01، ص 59. نقلا عن: المسعودي، مروج الذهب، مرجع سابق،ج04،ص24

[3] - الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق ، ص 95.

لقد افتقر "ابن الأعرابي" إلى النقد المعلل والرؤية النقدية المبنيّة على أسس علميّة وتبريرات منطقيّة، وهذا ما تفطن إليه عبد الله بن المعتز؛ "وهذا الفعل من العلماء مفرط القبح؛ لأنه يجب ألا يدفع إحسان محسن، عدوا كان أو صديقا، وأن تؤخذ الفائدةَ من الرّفيع والوضيع"[3]، وهذه سمّة العالم المتواضع الباحث عن العلم والمفتش عن الحقيقة فإنه يروى عن أمير المؤمنين علي بن أبي طالبٍ - رضي الله عنه - أنه قال: "الحكمة ضالة المؤمن، فخذ ضالتك ولو من أهل الشرك"، قال أبو العباس: ومن عاب مثل هذه الأشعار، التي ترتاح لها القلوب، وتجذل بها النفوس، وتصغي إليها الأسماع، وتشحذ بها الأذهان، فإنما غضَّ من نفسه، وطعن على معرفته واختياره، وقد روى عن عبد الله بن العباس رحمه الله أنّه قال: الهوى إله معبود، واحتج بقول الله جل وعز: "أفرأيتَ مَنِ اتخذَ إلههُ هَوَاهُ"، فالهوى مدخل من مداخل الشيطان، وصفة من صفات الكبر، وبعد أن صاغ أمثلة للتعرض للشعراء المجيدين، "وهذا يكثر جدّا ولكنني أتيت بشيءٍ منه يدل على جمْعِه، ومثل هذا من نقص ذوي الفضل والمتقدمين في الصنائع من جميع الناس قبيح، وهو من العلماء أقبحُ، نعوذ بالله من اتباع الهوى ونصر الخطأ، والكلام في العلم بالمحل واللجاج والعصبية"[4].

أما الفئة الأخيرة وهم الشعراء، وعلى رأسهم "دعبل الخزاعي"، يقول "الصولي": "حدثني عون بن محمد قال: شهدتُ دعبلاً عند الحسن بن رجاء وهو يضع من "أبي تمام"، فاعترضه عِصابةُ الجرجرائي (إبراهيم بن باذام) فقال: يا أبا علي، اسمع مني مما مدح به أبا سعيد محمد بن يوسف فإن رضيته فذاك وأعوذ بالله فيك من ألا ترضاه، ثم أنشده [من الطويل]: **أمَا إنَّه لو لا الخليطُ المودِّعُ وَرَبعُ عَفَا منهُ مَصيفٌ وَمَربَّعٌ** [5]

فلما بلغ إلى قوله: **لقد آسَفَ الأعداءَ مجْدُ ابن يوسُفٍ وذُو النَّقْصِ في الدُّنيا بذي الفَضْلِ مُولَعُ**

هو السيلُ إنْ واجَهْتَهُ انْقَدْتَ طَوْعَهُ وتَقْتَادُهُ مِنْ جانِبَيهِ فَيَتْبَعُ

ولم أرَ نَفْعاً عند مَنْ لَيْسَ ضَائِراً ولم أرَ ضَراً عِنْدَ مَنْ لَيْسَ ينفَعُ

مَعادُ الورَى بعدَ المَماتِ وسَيْبُهُ مَعادٌ لنَا قبل المَماتِ ومَرْجِعُ

فقال دعبل: لم ندفع فضل هذا الرجل، ولكنكم ترفعونه فوق قدره، وتقدمونه وتنسبون إليه ما قد سرقه، فقال له عصابة: تقدمه في إحسانه صيرك له عائباً، وعليه عاتباً"[6].

يخبرنا "الصولي" أن الحسد والمخافة على المكانة والحظوة لدى السلطان تجعل من "دعبل" يرمي سهام الانتقاص على "أبي تمام" في كل محفل، فلما مات الرجل استنكف عن فعله وشهد له بما شهد أهل الإنصاف، ويَعرِض ما جرى من حديث بين "الحسن بن وهب و"دعبل"، فقال له: "يا أبا علي أحسن والله الرّجل"[1] .

[1] - المرجع نفسه، ص 148 ، 149.

[2] - المرجع نفسه، ص 150.

[3] - المرجع نفسه، ص 149.

[4] - الصولي، أخبار أبي تمام، المرجع السابق، ص 149. ص 152، 153.

[5] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج02، ص 05.

[6] - الصولي، أخبار أبي تمام، المرجع السابق، ص 153، 154.

2-3-1 المتلقي الجاهل

وهم فئة تدعي العلم بالشعر وهو منهم براء، لكن سوّلت لهم أنفسهم الخوض في شعر "أبي تمام"، وأدلوا بدلوهم، لكن الصولي" استغرب من أمرهم هذا؛ "ليت أبا تمام مني بعيب من يجل في علم الشعر قدره، أو يحسن به علمه، ولكنه مني بمن لا يعرف جيدا ولا ينكر رديئا إلا بالادعاء"، ويحسبون أنهم يحسنون صنعا وهم لا يجيدون شيئا، وبنبرة ساخرة بيّن صفات المتلقي الجاهل المدعي في العلم فلسفة المفتقر لأدنى العلم بصناعة الشعر، إذ يقول: "فأمّا من لا يحسن أن يعمل بيتا جيدا ولا يكتب رقعة بليغة، ولا ينال حفظه ما قالت الشعراء في عشرة معان من عشرة آلاف معنى قد قالت فيه"، ثم أردف استفهاما إنكاريا تفوح منه رائحة التهكم: "فكيف يجسر على ادعاء هذا، وكيف يسوغه إيّاه من سمعه منه؟"[2]، مستشهدا بقول الشاعر زياد بن عبد الله الحارثي [3]:

فَلَو أَنِّي بَلَيتُ بِهَا شِمِي خُؤولَتُهُ بَنُو عَبدِ المَدَانِ

صَبرتُ عَلَى مَقَالَتِهِ وَلَكِن تَعَالي فَانظُري بِمَن ابتَلَانِي

وأردف قائلا:"وقد سنح لي في جهل هذه الطبقة، وغفلة مصدَّقيهم على ادعائهم معرفة ما لا يحسنونه"[4].

إن هذا المتلقي الجاهل (العادي) هو الذي يستهلك النص دون أن يكون قادرًا على إعادة انتاجه نظرا لمحدودية ثقافته الشعرية فتحول بينه وبين الوقوف على المتعة الجمالية والمعرفية أي تلق سطحي انبهاري، فلربما أن مرد إعجابه "مبني على درجة من الفهم مصحوبة بالانبهار بجمال الشعر دون علم بقواعده"[5]، أو يمكن وصف هذا التلقي بأنه تلق وظيفي لا أكثر يهدف إلى التحصيل المعرفي فنصبغ عليه الصبغة الاستهلاكية فيكسب المتلقي خاصيّة "التذوق والاستمتاع (بحيث) لا يتعمق في المعاني، وما بين السطور، وأنه يقتصر على الأمور السطحية فقط للوصول إلى معلومات معينة"[6] ، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يكون قاصرا على الوقوف على العلل التي فضل بها النقاد الأوائل الشعراء الفحول، فإن علمها يدرج في زمرة النقاد "فهذا الباب أقرب الأشياء لك إلى أن تعلم حالك في العلم بالشعر ونقده، فإن علمت من ذلك ما علِمُوه، ولاح لك الطريق التي بها قدّموا من قدموه وأخرّوا من أخروه؛ فثق حينئذ بنفسك، واحكم يُسمع حكمك، وإن لم ينته بك التأمل إلى علم ذلك فاعلم بأنك بمعزل عن الصناعة"[7]، فكيف يحق لهذا المتلقي إصدار حكم نقدي سليم مبني على أسس علمية، وإن فعل فقد تجرأ على النص الشعري وأساء لأهل الصناعة ولكن "الآمدي" يضع حدّا لهذه الفئة من المتلقين من خلال قوله : "ثم إن العلم بالشعر قد خصّ أن يدعيه كل أحدّ، وأن يتعاطاه من ليس من أهله، فلم لا يدعي أحد هؤلاء المعرفة بالعين والوَرِق والخيل والسلاح،...، والرقيق واقتنائه

---

[1] - المرجع نفسه، ص 167.

[2] - المرجع نفسه، ص 52.

[3] - المبرد، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: يحي مراد، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط01، 2010، ص554.

[4] - الصولي، أخبار أبي تمام، المرجع السابق، ص 53.

[5] - عبد العزيز خلوقة، أفق التلقي النقدي لدى الآمدي، مرجع سابق، ص 235.

[6] - وليد قصاب، مناهج النقد الأدب الحديث، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط/، 2007، ص 288.

[7] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 418.

أو الثياب ولبسها أو الطيب واستعماله أكثر مما عاناه من أمر الشعر وروايته، فلا يتَّهم نفسه في المعرفة تُهمَته إيّاها بالمعرفة ببعض هذه الأشياء مما عانه وزاوله، وما باله قد ركب الخيل كثيرا لمّا راقه من الفرس ملاحةُ سَبِيبه، واستدارةُ كَفَلِه ،وبريق شعره، وحسن إشراقه،...،فكيف لم يفعل مثل ذلك بالشعر لما راقه حسن وزنه وقوافيه، ودقيق معانيه، وما يشمل عليه من مواعظ وأدب وحكم وأمثال، فلم يتوقف عن الحكم له على ما سواه حتى يرجع إلى من هو أعلم منه بألفاظه، واستواء نظمه، وصحة سبكه، ووضع الكلام منه في مواضعه، وكثرة مائه ورونقه؛ إذا كان الشعر لا يُحكم له بالجودة إلا بأن تجتمع هذه الخلال فيه؟"[1] .

02- الصولي وإعادة بناء أفق المتلقي

النصوص الشعرية ولا سيما النص الشعري التمامي يستند مبدعه في إطاره العام إلى مرجعيات أدبية وفنية أو ثقافية، لابد على المتلقي أن يلمّ بحيثيات التجربة الشعرية للشاعر، مما يخلق أو يرفع من درجة المشاركة والتفاعل بين النص ومتلقيه، لا بين النص والأعراف والتقاليد الموضوعة سلفا كقوالب يبنى عليها الشعر، فتسلب بذلك الحرية الفنية لأبي تمام، فالصولي يقرّ بأحقية المتلقي في محاورة النص في البحث عن القيمة الجمالية التي هي مطلب المتلقي والمبدع، وليست شيئا متعينا تفرضه نظرية عمود الشعر، لأن المعنى ليس معطى مسبقا موجودا في النص، بل إن القارئ (المتلقي) هو الذي يعطي للنص معناه"[2].

02-1 بناء أفق السلطة "مزاحم"

وفي معرض حديث "الصولي" عن أشباه العلماء الذين خيّم الجهل على عقولهم فعميت عيونهم وصمت آذانهم عن الإذعان لصوت الحقّ، إذ يرى أن شعر أبي تمام وإن لم يحظ بالقبول لدى هؤلاء المتلقين لحاجة في نفوسهم، فإن كتابات "الصولي" وعلومه أصابها وابل من الطيش من فئة نهلت من علمه وهو مبثوث في مصنفاتهم وأماليهم إلا أنهم يجدون في أنفسهم حرج مما أخذوا واغترفوا أن يحيلوه إليه، وهذا من باب الأمانة العلميّة: "وإني لأرى أشياء مما أمليته قديما من المعاني التي تجاذبها الشعراء، وحملها الناس ولم يعرفوها مصنفة مبينة إلا بعد إيرادي لها، فقد تخرّمها قوم، وأوردوها مفرّقة في أماليهم، فبانت علومهم، وأمّازت عن تصنيفهم، ونطق مكانها بالغربة فيهم"[3]، فالصولي ينأى بنفسه عن ذكرهم بأسمائهم، وجاء بهم على سبيل التنكير(فقد تخرمها قوم) ليترك خيال "مزاحم" يطوف وينقب عنهم، وبنوع من الالتفاف ودعم للحجة يضرب له مثلا ممن هم أقرب منه مجلسا " أبا موسى الحامض" وهذا فيض من

[1] - المرجع نفسه، ج01، ص411، 412، 413.

[2] - محمد الخضر صبيحي، نظرية التلقي ودورها في دراسة الادب تدريسه، مجلة الدراسات اللغوية، جامعة منتوري، الجزائر، ع05، 2009، ص 232.

[3] - الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 31، 32.

غيض، فقد وقف "مزاحم" على هذا السّرق متعجبا من صنيعهم والادعاء أن ما جاء به "الصّولي" يفتقر للعلمية فارغ المحتوى، وإذا بالسّحر ينقلب على السّاحر، فينكشف الأمر، ويشهد مزاحم للصولي بالتّفرد: "وأنت – أعزّك الله – تشهد لي من بين النّاس أن " أبا موسى الحامض" كان يُثلِمُنِي عندك وتنهاه، ويُكثر من عيبي والطّعن على سائر ما أمليته، وأنه لا فائدة في شيء منه، فلمّا توفي وحملت كتبه إليك، وجدت أكثر ما أمليته من "كتاب الشامل في علم القرآن"، وكتاب "الشبان والنوادر"، وما مرّ من شعر أبي نواس قد كتبه كلّه بخطّه، واتخذه أصولا ينفقُ منه تفاريق على من يقصده، ويطلب فائدته، فأكبرت ذلك وكثر منه عجبك،..."[1] .

فإن كانت كتبه أصابها ما أصابها ممّا تقدّم، فما هو بصدّد تأليفه له نفس المصير، ولكنّ الصّولي لا يأبّه بفعل وقول الحاسدين فالأمر سيان، لأنّه يعلم علم اليقين أنّ صنيعه لا يقوى عليه أشباه العلماء، وأنّه يمتاز برؤية مكتملة لفنّ الشعر وقد أحاط به علما وخبرا؛ "وكأنّي- أعزّك الله – بأشدّ النّاس حاجة إلى ما أؤلفه مما تقدّمت به، وأجملهم به، قد ادعاه بعد إملائي له، وأجاب فيه بعد شرحي معانيه، لا ينسبُ ذلك إليَّ، ولا يعترف به لي، وعلمك بعجز المدّعين عمّا كلفتنيه، وأن أحدا منهم لم يجسر أن ينشد قصيدة من شعر هذا الرّجل ضامنا للقيام بما فيها، فضلا عن إيراد أخباره، والاحتجاج لما عيب عليه والتضمن لجميع شعره، والنضح عنه، والذّب عن حريمه، والتنبيه عن جيده، ليعلمَ علّوه في الشّعر، وتقدّمه في الفهم"[2]، كما أنّ همّه إرضاء متلقيه وولي نعمته " مزاحم " الذي يمثل السلطة السياسية والأدبية على حدّ سواء لما عُرّف من علمه: "ولست أبالي ذلك في رضاك، ولا أحفل به مع بلوغ مرادك"[3].

والصّولي يدعم رأيه بالحجة والبرهان وأن ما يكتبه يخالف ما كتب تفردا منه بشيء لم يأت به الأوائل سواء ما تعلق بأبي تمام أو بأخبار الفرزدق؛ "وقد كنت عملت "أخبار الفرزدق" فدخلت في ثلثمائة ورقة، وشرطتُ فيها ألا آتي بحرف ذكر في النقائض، إلا ما لا بدَّ منه:من ذكر نسبه وأزواجه وغير ذلك مما لا يبلغ جميعه ثلاثين ورقة، وبدأت بالفرزدق لشرفه، وقوّة أسر كلامه، وكثرة معانيه، وجميل مذهبه؛...،ولأنه يتقدم عندي الاثنين من طبقته في شعره، أعني جريرا والأخطل،ولا عيب من يقدم عليه،إذ كنا نجد أئمة من العلماء لهم فيهم آراء مختلفة، وتقديم لبعضهم على بعض؛ ولكنني في حير من يقدّم الفرزدق،وابتدأت في عمل أخبار جرير، فبلغني أن قوما تضمنوا عملها على شريطتي خلافا علي وكيادا لي، فأمسكت عن إتمامها امتحانا لصدقهم، فمات بعض وبقي آخرون،ولم تعمل حتّى السّاعة"[4].

2-2 الصولي وإعادة بناء أفق التلقي

إذا كان الشعراء قبل أبي تمام؛ "يبدعون في البيت والبيتين من القصيدة، فيعتد بذلك لهم من أجل الإحسان"[5]، ومرد هذا أرجعه "حمادي صمود" لعدم "معرفتهم بأصول الصناعة ومأتى القيمة ومعتمدها"[6]، ولكن ما تفرد

---

[1] - المرجع نفسه، ص 32.

[2] - الصولي، أخبار أبي تمام، المرجع السابق، ص 32، 33.

[3] - المرجع نفسه، ص 32.

[4] - المرجع نفسه، ص 33.

[5] - المرجع نفسه، ص 51.

[6] - حمادي الصمود، بلاغة الانتصار في النقد العربي القديم (رسالة أبي بكر الصولي إلى مزاحم بن فاتك)، دار المعرفة للنشر، تونس، ط01، 2006، ص 59.

به الشاعر عن بقية الشعراء ولم يتفطن له المتلقون (أشباه العلماء والنقاد)، أن أبا تمام" أخذ على نفسه وسام طبعه أن يبدع في أكثر من شعره، فلعمري قد فعل وأحسن"[1]، فشعره جيد محكم السّبك، منقح من كل عيب، لأنّ الشّاعر يسهر على تنقيحه وتجويده، وهو في نظر الصّولي أجاد صنعة الشعر ونفى عنه صفة التقصير؛ "ولو قصر في قليل – ما قصر- لغرق ذلك في بحور إحسانه"[2]، فالتقصير القليل إن وجد لا يذهب الكل ولا يقلل من إحسان الشاعر، وهي دعوة للمتلقي للابتعاد عن النظرة الجزئية للشعر التي كانت سائدة ردحا من الزمن، وإنما التّظر بعين الصواب إلى الشعر برمته ككل متكامل، فلا يتفرد شاعر ببيت جيد فينصب أمير الشعراء، ونغفل عن شاعر أصاب السواد الأعظم من الشعر ونسقطه من أعلى جواده إلى أسفل السافلين هذا من جهة، ومن جهة أخرى توظيف عبارة " لغرق ذلك في بحور إحسانه "، دلت على أن شعر أبي تمام بحر لا تكدّره الدّلاء من المعاني والصّور والأخيلة، "فالبحر الزاخر لا يضره أن يلقى فيه سفينة بحجر ،وشعر أبي تمام بحور زاخرة قادرة على ابتلاع كل استنقاص وحجب كلّ عيب، مع أن التقصير والعيب منه غير حاصل، وإنّما أراد الصولي أن يحاجهم في تقصير مفترض وليس بموجود،... ."[3].

لقد بين الصولي لمتلقيه "مزاحم" أن تهمة التقصير حجة واهيّة من قبل رهط من العيّابين والمدّعين، فهو كقاض يقف عند دقائق الأمور ويقلب الدّعوة على وجوهها، ضف إلى ذلك أن الكمال صفة إلهية محضة، فمن ذا الذي تُسوّل له نفسه أن يصفها بالكمال وأن الخطأ دُونه، فالبشر دون ذلك، لأن بني آدم خطّاء، "ومن الكامل في شيء حتى لا يجوز عليه خطأ فيه، إلا ما يتوهمه من لا عقل له؟"[4]، ومن نسب هذه الصفة لنفسه إلا الذي فقد عقله فجنّ، لأن؛ " المايزة بين المخلوق والخالق تنعقد، من جملة ما تنعقد به هذا التفاوت"[5] .

فهؤلاء المتلقون لم يدركوا "حقيقة تجربة أبي تمام الشعرية وفضله على غيره بأخذ التفوق والإحسان"[6]، فأبو تمام في نظر "الصولي" قد تفوق على أترابه من الشعراء؛ "فلعمري قد فعل وأحسن"، فبين الحسن والقبح تختلف أذواق المتلقين، وأن مرد إحسان الشاعر حسب رؤية "الصولي النقدية علمه بفن صناعة الشعر والالمام بثقافة الشاعر وأبعاد تجربته الشعرية؛ كشاعر محدث رفض العودة أو الانسياق وراء دعوة النقاد لسلك مسلك القدامى في نظم الشعر أو كما سميت لاحقا "بعمود الشعر"، وبهذا "تركوا الحكم نهبا لحقدهم وحسدهم وإرادتهم الطّعن والعيب بكل حال"[7].

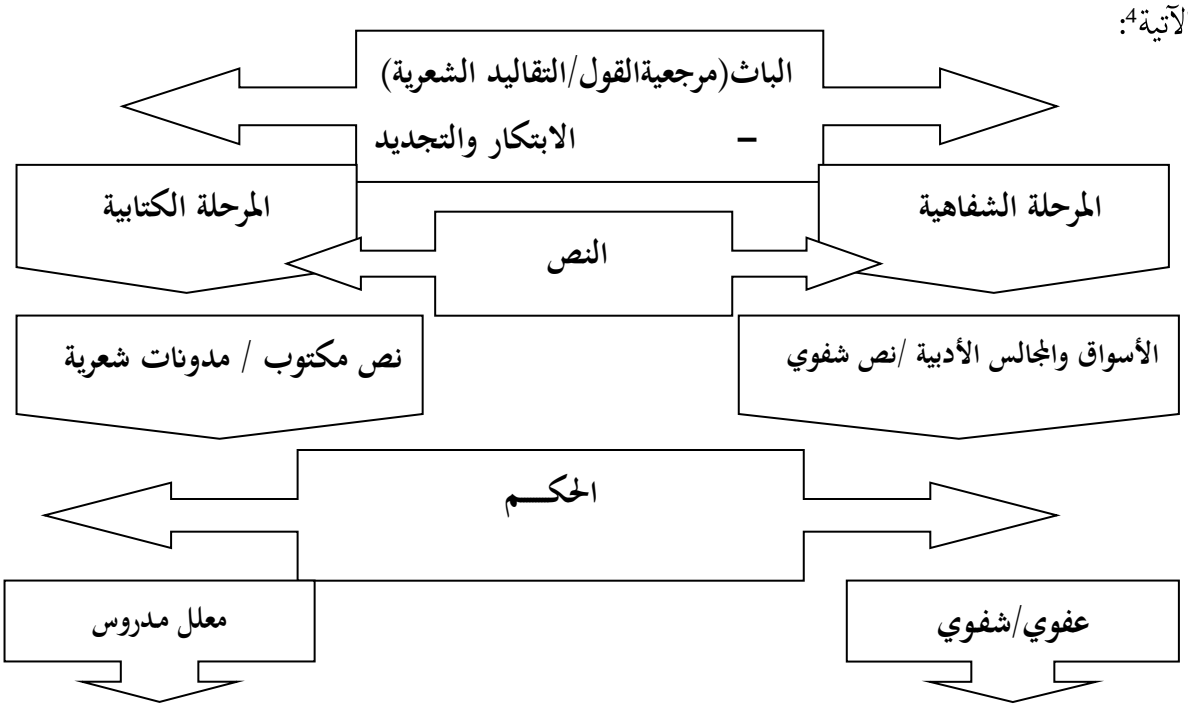
فإن كان أبو تمام تجاوز المألوف الشعري، فإن الصولي لبس عباءة المتلقي الحداثي وتخلص من سلطة المعطى الثقافي بما يساير المنتج الشعري الحداثي، فالعاجز عن إدراك المعاني والوقوف على دلالاتها إنما يرجع لقصوره وضعف آليات التلقي عنده.

[1] - الصولي، أخبار أبي تمام، المرجع السابق، ص 51، 52.
[2] - المرجع نفسه، ص 52.
[3] - حمادي الصمود، بلاغة الانتصار في النقد العربي القديم، المرجع السابق، ص 61.
[4] - الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 52.
[5] - المرجع السابق، ص 64.
[6] - الصولي، أخبار أبي تمام، المرجع السابق، ص 59.
[7] - المرجع نفسه، ص 52، ص 59.

ختاما؛ إن طريقة الصولي في بناء فضاء الاحتجاج بنوع من الدّهاء وهذا لتمكنه من سائر العلوم، فيترك الحبل على الغالب للطّاعنين في أبي تمام يجاريهم ثم يراوغ ويشدّ الحبل فيلتف حول أعناقهم، والأمر لا يتوقف حول هؤلاء وإنما يريد إعادة بناء أفق متلقيه الأوّل "مزاحم"، فلئن تمكّن من ذلك تبنى آفاق متلقين أخر باسم السلطة النّافذة، فيقضي بذلك على أشباه العلماء ودحض حججهم الواهية.

إن ما يستنتج مما سبق أن المتلقي النموذجي في نظر الناقدين هو المتلقي الخبير فقد بوّأه الصدارة إذ حق له إصدار الحكم على الشعر بتعليل أو بغير تعليل، لأنه الأقدر على الإحاطة بفن الشعر علما ودراية وذوقا مثقفا مصقولا بالمران المتواصل فينتج عنه حكما صائبا، وبهذا رفعا شعار "عقل الناقد ذوقه"[1]، ثم يليه المتلقي العالم الذي له حظ من علم الشعر فقد يمكنه علمه من معرفة الجيد من الرديء، لكن قد يعجز عن تحديد الأفضل إذا تساوى الشاعران في الإجادة الشعرية، ويأتي في المرتبة الأخيرة المتلقي السلبي فقد تم إقصاؤه من دائرة جماليات التلقي لأنه يفتقر إلى العلم ناهيك عن الذوق المعلل؛ "وهو علة ما لا يعرف إلا بالدربة ودائم التجربة والملابسة،...،وبهذا يفضل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة"[2] .

ينظم الشاعر شعره وعند الفراغ من نظمه أو قوله فإنه يأخذ موئلا من احتمالات عدّة بين المتلقين نظرا لاختلاف ثقافاتهم من عميقة (إيجابية) تسهم على المعنى المتواري وراء حجب الألفاظ إلى ثقافة سطحية (سلبية) تقف على الظاهر من المعنى، وهذا الذي أشير إليه:"وصحيح أن عقل الناقد يختلف عن عقل المتلقي العادي، وبالتالي فإن له مستوى أفضل في الفهم، لكن المشكلة لا تنتهي عند هذا الحد؛ لأن الاختلافات قائمة بين القراء نقادا وغير نقاد"[3]،والاختلاف في الفهم ينسحب كذلك على الناظمين فكرا ونهجا واقتفاء وابتكارا، سواء في المرحلة الشفوية أو المرحلة الكتابية من خلال الخطاطة الآتية[4]:

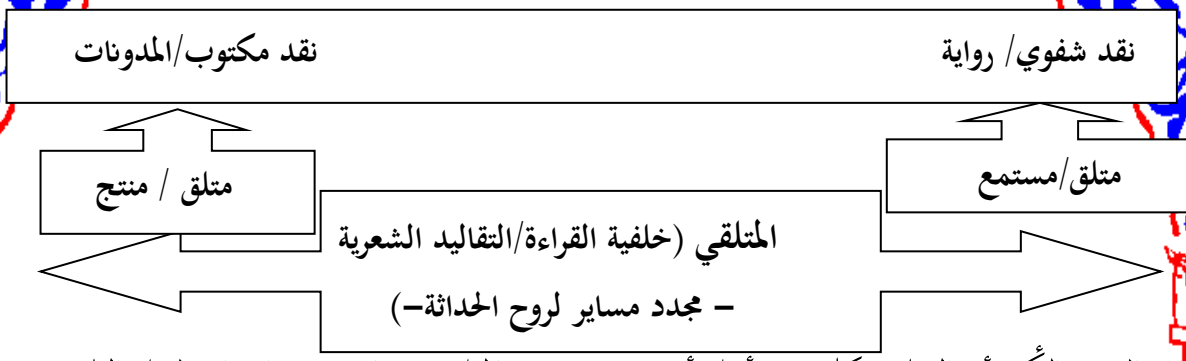


[1] علي علي صبح، عمود الشعر العربي في موازنة الآمدي، مكتبة الكتاب الأزهرية، القاهرة، مصر، رقم الايداع: 2487، 1986، ص37.

[2] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 411.

[3] - - محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، مرجع سابق، ص 76.

[4] - رضا بن صفية، النص والقارئ في الخطاب النقدي في القرن الرابع الهجري (الآمدي والقاضي الجرجاني أنموذجا)، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2013، 2014، ص45. المستودع الرقمي للجامعة



الشيء الأكيد أن الشاعر يكابد من أجل أن يبدع ويرضي المتلقي وهذا ينم عن احترامه لعقل الناقد، فينقل ما في عالمه إلى عالم المتلقي بفضل الأخيلة، وبذلك تتضاعف المعاناة عند المتلقي في ضبط المعنى هذا لا يتأتى إلا بعد "عملية إدراك وتحديد للعلامات وتخزين لها في الذاكرة"[1]، لأن التلقي نشاط معقد ومستعصية لتعدد التصورات ومخرجات الفهم.

الفصل الثاني:

تلقي عناصر النص الشعري

أولا: تلقي دلالة الألفاظ.

ثانيا: تلقي الصورة الشعرية.

ثالثا: تلـــــقي الإيقـــــاع.

[1] - فنسان جوف، القراءة، ترجمة: سعاد التركي، مراجعة: جلال الغربي، محمود الهميسي، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، ط/، 2015، ص 14.

أولا : الـدلالـــة

يعمد المتلقيان (الصولي والآمدي) لتذوق الأثر الجمالي الذي يتركه النص الشعري التمامي في نفسية المتلقي، ولتبيان هذا الأثر لا بد من توضيح وتتبع الدلالات النصيّة وما تتضمنه من دلالات لفظية وتراكيبية تُضفي إلى المعنى المراد، القابع داخل النص الشعري، واللغة دليل عليه من خلال السياق الموضوعة فيه، فقد يُضفي السياق إلى معنى أول وهو المعنى الظاهر، وقد يُستنبط من المعنى الظاهر معنا خفيا يُبنى على المعنى الأول، فنكون أمام جمالية التوظيف من قبل المبدع، بجعل الألفاظ قوالبا لمعانيه، لأن اللغة "خادمة للمعنى"[1]..

وتكمن جمالية التلقي بفضل ما يملكه المتلقي من حصافة وخبرة وذوق مرهف في الكشف عن المعنى الثاني ودلالاته، فاللغة تملك فضاء من الانزياحات قد يختلف المبدع والمتلقي في توظيفها والوقوف على مدلولها، إذ أنهما " يمتلكان معرفة أوليّة بإمكانيات اللغة الدلالية والسياقية والمعجمية وما تحتويه من قدرة استبدالية، ولكنهما يفترقان فيما بعد في التصرف بمعطيات اللغة المحددة وتأويلها تأويلا ينسجم مع ما يمتلكان من موروثات ثقافية ونفسية واجتماعية"[2].

المتلقي النموذجي يسعى جاهدا لاستنباط المعنى وذلك باستجلاء مكتومات النص، فقد يتوافق وفهمه، وقد يتجاوز المعنى فهم المتلقي فيسعى لملء الفراغات (الفجوات Lacunas) "كبنيّة نسقيّة متعددة الاحتمالات"[3]، أو كما اصطلح عليها "إنغاردن" على تسميتها "بالفعل الكلامي المكمل للنتاج الأدبي"[4]، فيحدث التفاعل المنشود من خلال الأثر المتروك في نفسية المتلقي وهي قمة التلقي لحظة "إنتاج المعنى"[5]، بين قبول أو نفور، فالنص الشعري التمامي لا يتضمن المعنى المطلق نهائيا؛ "وإنما هو مجرد كمون دلالي يحتضن طاقات تعبيرية غنيّة وخصبة يحتاج تحققها إلى مشاركة المتلقي الفعالة لسبر خفايا النص وخباياه"[6]، فالنص كما أشار "أبوزيد" يملك جانبين: "جانب موضوعي يشير إلى اللغة وهو المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة، وجانب ذاتي يشير إلى فكر المؤلف يتجلى في استخدامه الخاص للغة، وهذان الجانبان يشيران إلى تجربة المؤلف التي يسعى القارئ إلى إعادة بنائها بغية فهم المؤلف أو فهم تجربته"[7]

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، صححه وعلق عليه: محمد رشيد رضا، المكتبة التوفيقية، ط/، (د ت)، ص15.

[2] - ضحى بلال، معنى المعنى في النقد العربي القديم بين المبدع والمتلقي، رسالة معدّة لنيل درجة الدكتوراه في الدراسات الأدبية، جامعة تشرين، كلية الآداب، 2003، ص 132.

[3] - حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة (تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط/، 2003، ص238.

[4] - روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط01، 2004، ص144.

[5] - المرجع نفسه، ص 144، 145.

[6] - ضحى بلال، معنى المعنى في النقد العربي القديم بين المبدع والمتلقي، مرجع سابق، ص 131.

[7] - نصر حامد أبوزيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1992، ص21.

01- تـلقـي دلالـة الألفـاظ (تلقـي الـمبنـى)

لعل ما يربط بين اللفظ والمعنى الإبداع الأدبي، فالمعنى هو غرضه واللفظ وسيلته"[1]، فدراسة مفهوم اللفظ والمعنى في النقد الأدبي ذات علاقة طبيعية وطيدة بالدراسات اللغوية، والأعمال الإبداعية، وعملية الإبلاغ والتوصيل، ووظائف اللغة؛ فالعمل الأدبي - في أوسع معانيه- تجسيد لأفكار الأديب ورؤيته للواقع، ومُثله الجمالية، كما أنّه تعبير فنّي عن إحساسه ومشاعره، وأول ظاهرة يجب الوقوف عندها في الخطاب الأدبي هي اللغة"[2]، باعتبارها وسيلة المعنى القابع تحت ستارها، فهي تحتضن المعنى والفكر، أو على حدّ تعبير "ناصيف" أنها: "مجرد كساء نغطي به أفكارنا، أفكارنا موجودة واللغة غلاف عليها، والغلاف معروف منفصل عما يحتويه، هناك محتوى منفصل عن الصّورة الخارجية التي جيء بها لكي يبدو أكثر وجاهة، الغلاف لا يغيّر طبيعة المحتوى ولا يدخل عليه تعديلا جوهريا"[3]، أو هي؛ "شفرة تحيا بها المعاني الخافية في صدر المرسل"[4].

1-1 جمالية الألفاظ عند الآمـــدي

أشار "الجاحظ" قديما إلى أهمية اللفظ من خلال إبرازه المعنى في أحسن كسوّة، فالتفاضل بين النصوص يكمن في جودة الألفاظ، لأن "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك"[5]، ويطّل علينا في كتابه "البيان والتبيين" أن "المعاني القائمة في صدور النّاس، المتصّورة في أذهانهم، والمختلجة في نفوسهم، والمتصلة بخواطرهم، والحادثة عن فكرهم، مستورة خفية، وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة، وموجودة في معنى معدومة، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه، ولا حاجة أخيه وخليطه، ومعنى شريكه، والمعاون له في أموره، وعلى مالا يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره، وإنما يجي تلك المعاني ذكرهم لها، وإخبارهم عنها، واستعمالهم إيّاها..، وعلى قدر وضوح الدلالة، وصوب الإشارة، وحسن الاختصار، ودقة المدخل يكون إظهار المعنى، كلما كانت الدّلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور كان أنفع وأنجع والدلالة الظاهرة عن المعنى الخفي هو البيان...".

الظاهر من قول "الجاحظ" تفضّيله للّفظ على المعنى، وهذا لا يتنافى مع قوله: "فإذا كان المعنى شريفا واللّفظ بليغا، كان صحيح الطّبع، "بعيدا من الاستكراه،...، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة"، فمن أراد معنى كريما، "فليلتمس له لفظا كريما، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف"[6]، وعلى النقيض "سخيف الألفاظ مُشاكل

---

[1] - عبد الكريم محمودي الموازنات الشعرية في النقد اللغوي الآمدي، مجلة المقري للدراسات اللغوية والنظرية والتطبيقية، جامعة محمد بوضياف المسيلة،2019، ص 82 . http://dspace.univ-msila.dz:8080//xmlui/handle/123456789/24072

[2] - مختار بولعراوي، جدلية اللفظ والمعنى في التراث النقدي العربي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط 01، 2009، ص 12.

[3] - مصطفى ناصيف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص 41.

[4]- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية)، عالم المعرفة، الكويت، ع 272، 2001، ص 223 .

[5] - الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط 01، 2003، ج 03، ص 132.

[6] - الجاحظ، البيان والتبيين، مرجع سابق، ج 01، ص 75 ، 83، ص 136.

لسخيف المعاني"[1]، فالألفاظ والمعاني وجهان لعملة واحدة، باعتبار "الألفاظ أجساد والمعاني أرواح"[2]، فالألفاظ على حدّ قول ابن خلدون: "قوالب وأواني"، وعليه؛ "فالمبنى يضاف إلى المعنى كما يضاف الغطاء إلى وعائه، أو كما يلبس الإنسان ثوبه"[3].

فأهل العلم ومن بينهم "الآمدي" يرون أن الشعر: "... إلا حسن التأني وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله"، كما أنّ البلاغة؛ "إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلف كافية، لا تبلغ الهَذَر الزائد على قدر الحاجة، ولا تنقص نقصانا يقف دون الغاية"[4]، فهذا ينم عن وعيه "بأن الأساس في الفن الشعري هو جمال الإخراج وحسن العرض لا الإبداع المطلق الذي يبعد تحقيقه"[5]، فلا بد من النهج على سنن الأوائل من الشعراء وعلماء اللغة فهم المرجع والمقياس، إذ "ينبغي أن ننتهي في اللغة إلى حيث انتهوا ولا نتعداه إلى غيره، فإن اللغة لا يقاس عليها"[6]، فلقد أوشك أن يجعل المعاني كالألفاظ حفظا ورواية عن العرب، فلكي نصل إلى مرتبة الشّعرية لابد أن نضع" الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله"، وما على الشاعر المحدث - ومن بينهم أبو تمام- سوى أن " يأتي في شعره بالألفاظ العربية المستعملة في كلام الحاضرة"[7]، وهذا دليل على تأثره بمن سبقه ولا سيما "الجاحظ" الذي يحظر على ابن الحاضرة استعمال الغريب الوحشي، ولكنه يسامح البدوي والأعرابي، إذ حدّد ما ينبغي أن يكون عليه اللفظ؛ "لا ينبغي أن يكون اللفظ عاميا، وساقطا سوقيا، فكذلك لا ينبغي أن يكون وحشّيا، إلاّ أن يكون المتكلم بدويًّا أعرابيّا، فإنّ الوحشّي من الكلام يفهمه الوحشّي من النّاس، كما يفهم السّوقي رطانة السّوقي"[8]؛ إنّ من مقولة "الجاحظ" يتضح الدور الفعّال للبيئة في تحديد نوعية اللّفظ المستعمل في الكلام، والجرجاني ينهج نهج "الجاحظ"، فلتحضر آثار واضحة ممّا سهل تفشي "التأدب والتطّرف واختار الناس من الكلام ألينه وأسهله، وعمدوا إلى كلّ شيء ذي أسماء كثيرة اختاروا أحسنها سمعا، وألطفها من القلب موقعا؛ وإلى ما للعرب فيه لغات فاقتصروا على أسلسها وأشرفها"، فلا يظن ظان أن "الجرجاني" يريد "السّمح السّهل الضّعيف الرّكيك، ولا باللطّيف الرّشيق الخَنِث المؤنث"، بل يريد "النمط الأوسط؛ ما ارتفع عن الساقط السوقي، وانحط عن البدوي الوحشي"[9]، فجزالة اللفظ مالم "يكن بالمغرب المستغلق البدوي، ولا السفساف العامي، ولكن ما اشتد أسره، وسهل لفظه، ونأى واستعصب على غير المطبوعين مرامه، وتُوُهِّمَ إمكانه"[10].

---

[1] - الجاحظ، البيان والتبيين، المرجع السابق، ج 01، ص 145.

[2] - العسكري، الصناعتين، مرجع سابق، ص 179.

[3] - مصطفى ناصيف، نظرية المعنى في النقد العربي، مرجع سابق، ص 41.

[4] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 423 .ص 424

[5] - عبد الحميد محمد العبيسى، النهج الإبداعي للآمدي الناقد، نادي أبها الأدبي، الرياض، السعودية، ط01، 1985،ص 39.

[6] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج 01، ص 277، ج 02، ص 25.

[7] - المرجع نفسه، ج 01، ص 423، ص 471.

[8] - الجاحظ، الحيوان، مرجع سابق، ج 01، ص 25.

[9] - الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مرجع سابق، ص 25. ص 30.

[10] - ثعلب (200هـ، 291هـ)،أبو العباس أحمد بن عيسى بن يحي ، قواعد الشعر، حققه وقدم له وعلق عليه: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 02، 1995، ص40.

1-1-1 مجانبة الألفاظ لدلالتها (العدول اللفظي)

يحرص الآمدي على أن ترتفع اللغة الشعرية عن اللغة العادية ولا تخرج عن "مبدأ المناسبة"، وهذا دأب الكثير من النقاد؛ إذ للشعراء "ألفاظ معروفة وأمثلة مألوفة لا ينبغي للشاعر أن يعدوها ولا أن يستعمل غيرها"[1]، كما أنهم أشاروا إلى شرط المساواة بين اللفظ والمعنى "حتى لا يزيد عليه ولا ينقص عنه "[2]، فلا يكون المعنى يفيض عن اللفظ ولا اللفظ يكون أقصر على حمل المعنى، إذ لابد أن يكون "اللفظ مقسوما على المعاني: قد جعل الأخص للأخص، والأخس للأخس"[3]، فأبو تمام قد جانب وضع الألفاظ في مواضعها بل وضعها في غير مواضعها، وقد ذهب إلى أبعد من هذا بل يوصي الشعراء بانتهاك مبدأ الملاءمة: " كن كأنّك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام"، فأبو تمام في نظر الشاعر "ابن الرومي": "يطلب المعنى ولا يبالي باللفظ حتى لو تمّ له المعنى بلفظة نبطيّة لأتى بها"[4]، فمن سوء نظمه قوله [من الطويل]:

مَضى طاهِرَ الأَثوابِ لَم تَبقَ رَوضَةٌ غَداةَ ثَوى إِلّا اِشتَهَت أَنَّها قَبرُ[5]

فكلمة "اشتهت" من "ألفاظه الموضوعة في غير مواضعها، وما زال الناس يستكرونها، لأنه جعلها في موضع (ودّت)"، فالآمدي بيّن وجه الخطأ: "وأنت لا تقول، أشتهي أنّي قدرت، وإنما تقول: أودّ أني قدرت"[6]، وقد صاغ عدّة شواهد مدعما حجته في رفض توظيف لفظة "اشتهت" وما تحمله من دلالة تنافت مع الغرض المراد من قبل الشاعر، فهي لا تدل على الحنين والاشتياق، فقد استعان "الآمدي" "بثقافته التاريخية في ملأ الفراغ"[7]، وبذلك تمكّن من تعزيز "القيمة القرائية"، لأن الفراغ تحدي جمالي بالنسبة للمتلقي كمفهوم "مطاطي لا يُعرف إلا في إطار المحسوس لتحليل ما"[8].

هذا التلقي من قبل الآمدي يندرج ضمن "القراءة اللغوية" أو ما تسمى "بقراءة الشرح" التي ولدت نظرة قاصرة بالوقوف على دلالة اللفظة اقتصارا على الدلالة المعجمية، التي أشار إليها "تودوروف" كقراءة "علمية تحرص على البقاء داخل حدود النص، وتسعى إلى خدمة النص المقروء، وهدفها الايضاح والافهام[9]

لكن أبا تمام أراد استعمال مدلولها من الجانب الاستعاري البعيد عن المعنى الظاهر المألوف، فممدوح الشاعر لم يمت لأنه في منزلة الشهداء، وبين الشهيد والأرض المرتوية بدمه قصة عشق وهيام، فالأرض تشتهي

---

[1] - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقده، مرجع سابق، ج 01، ص 115.

[2] - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، الجزيرة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط01 ، 2006، ص 132.

[3] - المرزوقي(421هـ)، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن، شرح ديوان الحماسة ،نشره: أحمد أمين، عبد السلام هارون، دار الجيل ، بيروت، لبنا، ط 01، 1991 ج01، ص 11.

[4] - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقده، مرجع سابق، ج 02، ص 135. ينظر: الآمدي الموازنة بين أبي تمام والبحتري ،ج02، ص115، ص 119.

[5] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج03، ص 305 .

[6] - الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق: عبد الله حمد محارب، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط01 ،1990، ج03، ص504.

[7] - ينظر، ستاروبينسكي جان، في نظرية التلقي، ترجمة: غسان السيد، دار الغد للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، سوريا، ط01، 2000، ص 130

[8] - حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص 69.

[9] - عبد الله الغذامي، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، دار البلاد، الرياض، السعودية، ط02 ، 1991، ص 106.

الشهيد، فكسر الشاعر مألوف التوظيف اللغوي وأفق المتلقي الذي لا بد أن يبحث عن دلالات أخرى للألفاظ غير الظاهرة في إطار "القراءة المنتجة"، وبهذا وضع النص الشعري لأبي تمام المتلقي (الآمدي) بين جانبين: "جانب موضوعي يشير إلى اللغة، وهو المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة، وجانب ذاتي يشير إلى فكر المؤلف ويتجلى في استخدامه الخاص للغة، وهذان جانبان يشيران إلى تجربة المؤلف التي يسعى القارئ إلى إعادة بنائها بغية فهم المؤلف أو فهم تجربته"[1].

2-1 رفـض التجـاوز اللغـوي: (مسـافـة التـوتـر).

اهتم النقاد بالمعجم الشّعري، "فميزوا بين ثلاث مستويات من الألفاظ من حيث الاستخدام: الألفاظ الغريبة الحوشية، والعامية، والألفاظ الجزلة، هذه المستويات الثلاثة عرفها واقع الحياة في القرن الرابع الهجري، أما المستوى الأوّل فقد ورثوه عن القدماء مشافهة وتسجيلا وبخاصة عن طريق الشّعر، ولغة البدو ممن لم يختلطوا بأهل الحضر، والثانية هي لغة الحياة العامة في الحضر، أمّا الثالثة فهي لغة وسط، ليست بحوشية ولا بعامية، هي لغة الخاصة ولغة الأدب شعرا أو نثرا، وهي لغة العصر الذي يظلها"[2].

1-2-1 الابتعـــاد عن وحشي الألفـــاظ وغـــــريبهـــا[3].

لقد استشهد "الآمدي" بقول "عمر بن الخطاب" مادحا "زهيرا بن أبي سلمى" بمجانبته الغريب: "إنه كان لا يتبع حوشي الكلام"، بينما "أبو تمام" كان لعمري يتتبعه ويتطلبه ويتعمل لإدخاله في شعره"[4]، لأنّه تعمد أن يدل في شعره على علمه باللّغة وبكلام العرب، فتعمد إدخال ألفاظ غريبة في مواضع كثيرة من شعره، و ذلك على نحو قوله[من الكامل]: **قَدْكَ اتّئِبْ أَرْبَيْتَ في الغُلَوَاءِ كَمْ تَعذِلُونَ وَأَنْتُمُ سُجَرَائِي**[5]

محاولا الإقتداء "بالأوائل في كثير من ألفاظه، فحصل منه على توعير اللفظ، فقبح في غير موضع من شعره"[6]، فلقد أساء استعمال" **قَدْكَ اتّئِبْ أَرْبَيْتَ في الغُلَوَاءِ**" "هذه ألفاظ هجنة أنها ابتداء قصيدة"، فإن "الناس عابوه"[7]، غير أن "الآمدي" لم يعب الغريب دائما، بل كان يعيبه إذا ابتدأ الشاعر قصيدته به، أو أكثر منه في القصيدة الواحدة، وجعله متجاورا متلاحقا، لا ينفصل بعضه عن بعض بألفاظ واضحة سهلة"[8]، وهو ما ألقى بظلال الخفاء على معنى الغزل بمخالفة الذوق المرهف، لكن مبدع البيت عبّر عن علمه بصناعة الشعر بإيماءات مختصرة من قوله:

---

[1] - نصر حامد أبوزيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، مرجع سابق، ص 71.

[2] - أحسن مزدور، معايير النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري (المعيار اللغوي، المعيار النقدي، المعيار البلاغي، المعيار المنطقي)، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط01، 2009، ص70 .

[3] - **الغريب** في الاصطلاح النقدي: هو "اللفظ الذي غمضت دلالته، وخفي معناه، وهو أيضا: غير المألوف والنادر والمهجور في الأدب".
ينظر: وهبة مجدي، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط02، 1984، ص264.

[4] -. الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 300.

[5] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام ، مرجع سابق، ج 01، ص 177.

[6] - الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مرجع سابق، ص 26.

[7] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 301.ص 470.

[8] - نعمة رحيم العزاوي، لغة الشعر عند أبي تمام، المورد، مجلة تراثية فصلية محكمة، وزارة الثقافة والاعلام ،دار الشؤون الثقافية العامة، جمهورية العراق، مجلد 25، العدد02، 1997، ص 74.

وَغَرائِبٌ تَأتيكَ إلّا أنَّها لِصَنيعِكَ الحَسَنِ الجَميلِ أَقارِبُ[1]

وهذا ما أشار إليه "ابن الأثير" إلى أن "العرب لا تلام على استعمال الغريب الحسن من الألفاظ، وإنما تلام على الغريب القبيح"[2].

واستدل الآمدي كعادته برأي أهل الاختصاص بذكر قول أبي عبد الله محمد بن داود بن الجراح أنّه: "مما عيب من ابتداءات الطائي" وقدم تبريرا لذلك؛ "فإنها ألفاظ صحيحة فصيحة من ألفاظ العرب، مستعملة في نظمهم ونثرهم، وليست من متعسف ألفاظهم، ولا وحشي كلامهم، ولكن العلماء بالشعر أنكروا عليه أن جمعها في مصراع واحد، وجعلها ابتداء قصيدة، ولم يفرق بينها بفواصل "قَدْكَ اتّئِبْ أَرْيَيْتَ فِي الغُلَوَاءِ"، فصار قوله: " قَدْكَ اتّئِبْ" كأنها كلمة واحدة على وزن **"مستفعل"**، وضم إليه " أَرْيَيْتَ فِي الغُلَوَاءِ"، فاستهجنت".

ويبيّن لنا هذا المتلقي الحصيف رؤيته الجمالية للألفاظ وأن تلقيها في باب النثر أجمل وأفضل وتلقى صدى وارتياح نفسي كبير لدى المتلقي، كما أنها إن صدرت من شاعر أعرابي لما أنكر عليه، لأنّ؛ "الأعرابي إنما ينظم كلامه المنثور الذي يستعمله في مخاطباته ومحاوراته، فلو خاطب أبو تمام بهذا المعنى في كلامه المنثور لما قال لمن يخاطبه إلا: حسبك استحى زدت وغلوت، وهذا كلام حسن وبارع"[3]، فالمشكلة على حسب رأي "أحمد رحماني" تكمن في: "كيفية التوزيع والاختيار لا في الألفاظ في ذاتها، فمن جهة يؤكد على اختيار الألفاظ لتكون مناسبة للطبع من حيث خشونتها وليونتها، ومن جهة أخرى يؤكد على مبدأ التوزيع بحيث يكون اللفظ الغريب مفرقا في تضاعيف الكلام وأن يوضع في مواضعه"[4].

فالغريب في نظر الآمدي نوعين: "الغريب الذي يغرب على الحضر وحدهم، والغريب الذي يغرب على البدو أنفسهم، وسمى هذا الضرب من الغريب بالوحشي، وقد سمح الشاعر أن يأتي بالضرب الأول استعانة به، أو إظهارا لثقافته اللغوية"[5]، فإن استطردنا قول "الآمدي" في مجال التنظير النقدي، "فإن اختار أن يأتي بما لا يستعمله أهل الحضر، فمن سبيله أن يجعله من المستعمل في كلام أهل البدو دون الوحشي الذي يقل استعمالهم إيّاه، وأن يجعله متفرقا في تضاعيف ألفاظه، ويضعه في مواضعه، فيكون قد اتسع مجاله بالاستعانة به، ودلّ على فصاحته وعلمه وتخلّص من الهجنة"[6].

---

[1] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج01، ص 261.

[2] - ابن الأثير(637هـ)، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم (الموصلي)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان ، ط/، 2010، ج01، ص169.

[3] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص470، 471.

[4] - أحمد بن عثمان حماني، النقد التطبيقي الجمالي اللغوي في القرن الرابع الهجري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط01، 2008، ص 267.

[5] - نعمة رحيم العزاوي، لغة الشعر عند أبي تمام، مرجع سابق، ص 74.

[6] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 471.

كما أن الآمدي حدد ما يستهجن من الوحشي وإن جاء على لسان الشاعر الأعرابي، "فالذي يقل استعماله إيّاه في منثور كلامه وما يجري دائما في عاداته- هجنه وقبحه"[1]، ويضرب لنا مثالا وما أنكره الرواة على شعر "زهير" على الرغم ما تقدم من قول عمر رضي الله عنه في حقه من قوله [من الطويل]:

تَقِيٌّ نَقِيٌّ لَمْ يُكَثِّرْ غَنِيمَةً بِنَكْهَةِ ذِي قُرْبَى، وَلَا بِحَقَلَّدِ[2]

قال الآمدي: "واستشنعوا "حقلد" وهو : السّيء الخلق، ولا يعرف في شعره لفظة هي أنكر منها، وليس مجيئه بهذه اللفظة الواحدة قادحا فيما وصفه به عمر رضي الله عنه"[3]، حتى لا يذهب إحسان الشاعر، وإنما بيّن لنا الآمدي أن اللفظ الوحشي إنما يكثر ويستفحل "في أراجيز الأعراب"[4]، وساق أمثلة على ذلك مبثوثة في ثنايا مؤلَّفه.

فإن طبق مقص هذا المعيار على الشاعر المتقدم فما الشاعر المتأخر بأحسن حال منه، فإذا كان هذا يستهجن من الأعرابي القّح "الذي لا يتعمَّل له ولا يَتطَلَّبُه، وإنمّا يأتي به على عادته وطبعه؛ فهو من المحدَثِ الذي ليس هو من لغته ولا من ألفاظه ولا من كلامه الذي تجري به عاداته أحْرى أن يستهجن"[5]، وما استهجن من شعر أبي تمام من قوله: **لَقَد طَلَعَت في وَجهِ مِصرَ بِوَجهِهِ بِلا طالِعِ سَعدٍ وَلا طائِرٍ كَهِلِ**

"فإن كهلا ها هنا من غريب اللغة، وقد روي إن "الأصمعي" لم يعرف هذه الكلمة...وقد قيل إن الكهل الضخم، وكهل لفظة ليست قبيحة التأليف لكنها وحشية غريبة لا يعرفها مثل الأصمعي"[6]، فالآمدي استند إلى "الأصمعي" لمعرفة مدلول الكلمة، كما أن "أبا تمام" قد سمعها من قول بعض الهذليين، والبيت لأبي خراش الهذلي":

فَلَو كانَ سَلمى جارَهُ أَو أَجارَهُ رِياحُ بنُ سَعدٍ رَدَّهُ طائِرٌ كَهلُ

يقول الآمدي: "وما أظن أحدا قال: طائر كهل "غير هذا الهذلي، فاستغرب أبو تمام معنى الكلمة فأتى بها، وأحب أن لا تفوته، فمثل هذه الألفاظ لا يستعملها شعر مقدم، إلا أن يأتي في جملة شعره منها اللفظة أو اللفظتان، وهي في شعر أبي تمام كثيرة فاشية"، باعتبار أن الكلام أجناس إذا ما أتى منه شيء مع غير جنسه باينه ونافره وأظهر قبحه، فلا يكن دأب أبي تمام دأب "رؤبة" في استعمال الغريب "حتى زهد كثير من الرواة في رواية شعره، إلاّ أصحاب اللغة والغريب"، ويدعم رأيه النقدي بقول أبي العتاهية لابن مناذر: "إن كنت أردت بشعرك شعر العجاج ورؤبة فما صنعت شيئا، وإن كنت أردت شعر أهل زمانك فما أخذت مأخذنا"[7]، فمن هنا لم يحدث التجاوب بين ما أراده أبوتمام والآمدي وفق رؤية نظرية التلقي التي حددها "إيزر" بأن الأساس فيها التفاعل بين البنية النصية والمتلقي للحصول على فهم معين للنص.

---

[1] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج 01، ص 471.

[2] - زهير بن أبي سلمى، الديوان، اعتنى به وشرحه: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط03، 2005، ص25.

[3] - ا الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج 01، ص 302.

[4] - المرجع نفسه، ج 01، ص 302، 303 ،304 .

[5] - المرجع نفسه، ج 01، ص304.

[6] - ابن سنان (466هـ)، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد الحلبي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 1982، ص 66، 67.

[7] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج 01، ص302.، ص304، 305.

المتتبع لكتاب الموازنة يلحظ أن الآمدي رصد الكثير من أخطاء أبي تمام في هذا الصدد ولكن بين الفينة والأخرى يشفع رأيه بشعر "البحتري" الذي هو على نهج الأوائل ومن بين الأبيات الشعرية التي تحفظ الآمدي عليها من قول أبي تمام (من الكامل): **لاَ أَنتَ أَنتَ وَلَا الدِّيَارُ دِيَارُ خَفَّ الهَوَى وَتَوَلَّت الأَوطَارُ**[1]

فقوله: "لا أنت أنت لفظ من ألفاظ أهل الحضر، مستهجن وليس بجيد، ولكن قوله ولا الدّيار ديار كلام معروف من كلام العرب، مستعمل حسن، أي ليست الدّيار ديارا كما عهدت" ، كما أن "الشاعر الأعرابي إذا أتى في شعره بالوحشي الذي يقل استعماله إيّاه في منثور كلامه وما يجري دائما في عاداته، هجنّه وقبحه، إلا أن يضطر إلى اللفظة واللفظتين، ويقلل، ولا يستكثر فإن الكلام أجناس إذا أتى منه شيء مع غير جنسه باينه ونافره وأظهر قبحه، وقد تصرف "البحتري" في هذا الباب أحسن تصرف وأبلغه وأعجبه"[2]، فمن قوله [من الطويل]:

أَتَارِكِي أَنْتَ أَمْ مُغْرَى بِتَعذِيبِي وَلَائِمِي فِي هَوَى إِن كَانَ يُزْرِي بِي[3] .

إذ لابد من الابتعاد عن حوشي الكلام وما يستكره من الألفاظ، وهذا ما عابه الآمدي على أبي تمام من ذلك قوله [من البسيط]: **أَهْلَسُ أَلْيَسُ لَجَّاءٌ إِلَى هِمَمٍ تُغَرِّقُ العِيس فِي آذِيِّهَا اللِّيسَا**[4]

فهاتان لفظتان مستكرهتان إذا اجتمعتا، ثم لم يقنع بأهلس أليس حتى قال في آخر البيت "الليسا" يريد جمع "أليس"[5]، "ولكنها افترقت فغابت، ولم تقترن فتعُرب وتُشهر"[6]، فهذا النظام الشعري عند أبي تمام يرفضه الآمدي تماما لأنه حافل بالألفاظ الحوشية الجاسية، فالمتلقي سيكون همه فك رموز هذه اللغة الغريبة ولن تكون لديه فرصة للتمتع باللمسات الجمالية التي يفترض أن حملها كل إبداع شعري حتى يلامس القلوب"[7]، فكأنه" يعذب اللفظ من أجل المعنى لتبدو ألفاظه وكأنها مشكلة تتحدى العقل والسّمع"[8].

فقد لا حظ النقاد أن أبا تمام أكثر من توظيف الحوشي والغريب بل يعمد إليه عمدا، مما جعل "إسحاق بن إبراهيم الموصلي" يتعجب من أمره هذا، فقال له: "لقد شققت على نفسك، إنّ الشّعر لأقرب مما تظن"[9]، وهذا عن قوله من [الكامل]:

فالمَجدُ لَا يَرضَى بِأَنْ تَرْضَى بِأَن يَرْضَى المؤمل مِنْكَ إِلاَّ بِالرِضَّا[10]

---

[1] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 01، ص 520.

[2] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 512.ص 471.

[3] - البحتري، الديوان، مرجع سابق، ج 01، ص 115.

[4] - التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 01، ص 366.

ويروي الصولي: "تُغَرِّقُ الأسد فِي آذِيِّهَا اللِّيسَا". ينظر: شرح ديوان أبي تمام، ج01، ص 577.

[5] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 300.

[6] - **أَهْلَسُ أَلْيَسُ لَجَّاءٌ إِلَى هِمَمٍ تُغَرِّقُ الأسد فِي آذِيِّهَا اللِّيسَا.**

الأهيس: الشجاع ، والأليس مثله، والليس جمع اليس، وهو الشجاع الذي لا يبالي الحرب ولا يروعه ، والأذي: الموج".

ينظر: الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مرجع سابق، ص 29.

[7] - إبراهيم محمد سرهيد الشعباني، الشعر العباسي(بين دوافع الابداع وسلطة التلقي حتى منتصف القرن الخامس الهجري)، دار غيداء للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، ط01، 2016، ص 320.

[8] - محمد الشيباني، أبو تمام.. بقايا صور(بحث في تعامل بعض النقاد مع أبي تمام)، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس، ط01، 2015،ص139

نقلا عن: بدوي، أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط01 ،1985، ص119.

[9] - الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مرجع سابق، ص 29.

[10] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 01، ص 608.

فإن كان المتلقي الأول لشعر الشاعر هو الشاعر نفسه، فإن أبا تمام يرى أنه اهتم بلغته أيّما اهتمام، وأنه تجافى رديء اللغة وخبث الكلام، أليس القائل [من الكامل]:

لَم يَتَّبِع شَنِعَ اللُغاتِ وَلا مَشى رَسفَ المُقَيَّدِ في حُدودِ المَنطِقِ

فقد أعلنها صراحة من أجل نيل المراتب العلى من البلاغة، فقد وصف بأنّه "كالقاضي العدل، يضع اللفظة موضعها، ويعطي المعنى حقه بعد طول النظر والبحث عن البيّنة، أو كالفقيه الورع: يتحرى في كلامه ولا يتحرج خوفا على دينه"[1]، وأن ألفاظه ولغته كالرجال الذين ركبوا خيولهم، واستلأموا سلاحهم، وتأهبّوا للغزو والطّراد"[2] .

لقد أعلن أبو تمام عن انتهاج مذهب الوضوح لا الغموض [الوافر]:

وَمالكَ فِي الغَريب يدٌ ولكنَّ تَعَاطِيكَ الغَريبَ من الغريبِ [3]

فلماذا لجأ إلى استعمال الغريب؟ قد نجد الجواب من خلال شعره :

وَغَرائِبٌ تَأتِيكَ إلاَّ أَنَّهَا لِصَنِعِكَ الحَسَنِ الجميلِ أَقَارِبُ[4]

ربما يرى الشاعر أن اللجوء إلى توظيف الغريب هو من باب خدمة المعنى، أو ربما من باب "تنشيط المفردات الخاملة وإعادة إحيائها على اللسان العربي وبث الفاعلية فيها"[5]، إيمانا منه أن توقع المتوقع سوف يسطح عملية القراءة ويقبر جمالية التلقي، فنأى بنصه إلى مصاف النصوص البليغة البعيدة عن الرؤى الواضحة التي تنماز عن غيرها بالامتلاء "بالتقلبات والالتواءات غير المتوقعة، وبإحباط التوقعات"[6]، أو أنه استعمال الألفاظ وفق الأغراض، إذ تكثر في باب المديح، لهذا غابت النظرة الثاقبة من قبل "الآمدي" من القصد في توظيف الألفاظ الحوشية، فأبو تمام إمام باللغة وضليع فيها شهد له النقاد، وهذا الذي ساقه الآمدي أنه ليس "ممن يذهب هذا عليه، ولكنه يسامح نفسه في ألفاظه، فيقع الغلط عليه عند كلال خاطره"[7]، وما تعمده في طلب الغريب يندرج ضمن الانحراف الدلالي المفضي للتواصل مع المتلقي، أي ما يحقق الأدبية، وهذا ما أراده الشاعر [من الطويل]:

غَرَائِبٌ لاَقت فِي فنَائِكَ أُنسهَا مِنَ المَجدِ فَهِي الآنَ غيرُ غَرائِبِ[8]

أي على المتلقي قديما أو حديثا أن يبحث عن نقد "يؤمن أولا بأدبية الأدب - أو فنيته- ويرفع دليلا على هذه الفنيّة خصوصية اللغة في النص الأدبي، وينطلق من هذه الخصوصية أي مجاوزة وجهات النظر المعيارية التي يقف عندها النحاة واللغويون من منطلقات صناعتهم"[1].

---

[1] - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقده، مرجع سابق، ج01، ص 119، 120.

[2] - ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مرجع سابق، ج01، ص 287 .

[3] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 03، ص 88.

[4] - المرجع نفسه، ج 01، ص 261.

[5] - وجه الشعر قراءة في مآخذ النقاد على معاني أبي تمام، عبد الله بن صالح الوشمي، مكتبة الرشد، الرياض ا، المملكة العربية السعودية، ط01، 2009، ص 217.

[6] - جين. ب. تومبكنز، نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم، مراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ط/، 1999، ص 120.

[7] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 534.

[8] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 01، ص 286.

2-2-1 الأخطاء في النحو والإعراب واللغة

لا يخفى عن أهل الاختصاص أن الآمدي ضليع بعلوم اللغة إذ "تبدو قدرته النحوية وتوجيهه للأبيات في نقده خروج الشعراء على أسلوب العرب في تركيب الكلام وما فيه من حذف أو تقديم أو تأخير"[2]، فيعالج من شعر أبي تمام قوله [من البسيط]:

يَدي لمن شاء رهْنٌ لم يذُق جرَعاً من راحتيك درَى ما الصّابُ والعسَل [3]

فلفظ هذا البيت مبني على فساد، لكثرة ما فيه من الحذف، لأنه أراد بقوله: "يدي لمن شاء رهن" أي أصافحه وأبايعه معاقدة أو مراهنة إن كان لم يذق جرعا من راحتيك درى ما الصّاب والعسل، ومثل هذا لا يسوغ؛ لأنه حذف "إنّ" التي تدخل للشرط، ولا يجوز حذفها، لأنها إذا حذفت سقط معنى الشرط، وحذف "من" وهي الاسم الذي صلته "لم يذق" فاختل البيت، وأشكل معناه"[4]، فالتركيب في البيت الشعري لم يخدم معنى أبي تمام، إذ: "من الواضح أن التعقيد هنا جاء نتيجة لاشتجار المعاني في ذهنه، وعندما يحاول سكبها في القوالب الشعرية، يضطر إلى التقديم والتأخير والحذف كي يستقيم المعنى"[5] .

فالآمدي كمتلق واع بخبايا الشعر ساق أمثلة من القرآن الكريم والشعر العربي بصفتها أنموذجا مثالا يحتذى به لكون الحذف كثير في كلام العرب هذا من جهة، ومن جهة أخرى أراد أن يثبت لمتلقيه أن نأخذ برأيه بصفته متضلع في علوم اللغة، ويضرب لنا مثلا، وقوفه على قول أبي تمام [من الطويل] :

عَفَت أَربُعُ الحِلّاتِ لِلأَربُعِ المُلدِ. لِكُلِّ هَضيمِ الكَشحِ مَجدولَةِ القَدِّ[6].

فمغربة القد" من قول الشعراء المتأخرين: غريب الحسن، وغريب القد، والكلمة إذا لم يؤت بها على لفظها المعتاد هجنت وقبحت"[7]، كما أنّ أبا تمام لم يدرك الفروق الدقيقة بين المفردات اللغوية وأصولها فيخلط بين معنيين أو يجعل للمعنى معنيين، وهذا ما جعله يظن أن الصبا والقبول ريحين مختلفين. من قوله [من الطويل]:

قَسَمَ الزَمانُ رُبوعَها بَينَ الصَبا. وَقَبولِها وَدَبورِها أَثلاثا[8]

---

[1] - عبد الحكيم راضي، النقد اللغوي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتا ب، مصر، مج 06، ع01، 1985، ص 80

[2] - أحمد مطلوب، دراسات بلاغية ونقدية، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، الجمهورية العراقية، ط/، 1980، ص 170.

[3] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج02، ص 180.

[4] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 190.

[5] - عبد الله حمد محارب، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا (دراسة نقدية لمواقف الخصوم والأنصار)، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط01، 1992، ص 527، 528.

[6] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج01، ص 490.

[7] -الحلات: جمع حلة، الاربع الملد: يريد اربع نسوة، وهذه تكلفة شديدة، جاءت بلفظ غير حسن ولا جميل، هضيم الكشح: ضامرة البطن. ينظر: الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 449.

[8] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج01، ص 349.

لأن الصبا هي القبول، وليس بين أهل اللغة وغيرهم في ذلك خلاف، فإن قيل: إنما سميت الصبا قبولا، لأنها تقابل الدّبور، فلعله استعار هذا الاسم للدبور، فقال: "بين الصبا وقبولها" يريد الدبور، لأنها تقابل الصبا" فكأنه أراد بين الصبا" ومقابلتها، أي الريح المقابلة لها"[1].

وبيّن أوجه الغلط من التأويل:

- الدبور: ذكرت في البيت مرة واحدة؛ فلا يجوز أن يأتي بها مرة ثانية.
- كما أن الصبا خصّت وحدها باسم القبول؛ لأنها تأتي من الموضع الذي يقبل منه النهار وهو مطلع الشمس....، وما أظن أحدا يدعي هذا، ولا يستجيز أن يعارض بمثل هذه المعارضة، ولا أن يحدث لغة غير معروفة، وينسب إلى العرب ما لم تقله، ولم تنطق به.

ومنها – وهي أولاها في فسادها هذا التأويل- أنه قال: "بين هذا الصبا وقبولها ودبورها أثلاثا" وقوله "أثلاثا" يدلك أنه أراد ثلاث رياح، وإنه توهم أن القبول ريح غير الصبا، وهذا واضح"[2].

وجهت الأنساق الذهنية المسيطرة على فكر الآمدي أفق التوقع وفق ما تمليه علية الخبرات والمخزون المعرفي المتحلي به، إلا أن طبيعة البيت الشعري لأبي تمام تعارض مع أفق المتلقي فخلّف مسافة بين المراد من البيت والمتوقع من المتلقي فانجر عنه تصادم بين الأفقين "المسافة الجمالية/ البعد الجمالي" (التي تقدم الطابع الفني على أنه تعديل أو تغيير الأفق)[3]، إن الصراع القائم بين الأفقين سوف يمكن من إنتاج دلالة مغايرة أو ما اصطلح عليه "إيزر" "بانشعاب الذات"[4] .

لقد دافع الخطيب التبريزي عندما نقل قول النضر بن شميل الذي خالف الآمدي وهو أن القبول : "كل ريح بين الصبا والجنوب"، كما أن ابن الأعرابي قال: " القبول كل ريح لينة طيبة المس تقبلها النفس"، غير أن ابن المستوفي، يقول: "الصحيح أن "الصبا" هي "القبول"، وما الذي منه أبا تمام أن يجعل موضع "قبولها" "جنوبها" فكان يسلم من هذا التشنيع"[5]، لقد أحدث هذا البيت الشعري توترا ورعشة جمالية تستشف من خلال سعي المتلقين له من توضيح رؤاهم النقدية في قراءته وتأويله استنادا لما يتوافرون عليه من ثقافة وخبرة في وضع الألفاظ في مواضعها، فأيّ "شعر أقل ماء، وأبعد أن يَرِفَّ عليه ريحان القلوب"[6]، من قول "أبي تمام"[من الوافر]:

خَشُنْتِ عَلَيهِ أُختَ خُشَيْنٍ وَأَنجَحَ فِيكِ قَولُ العَاذِلَيْنِ

[1] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 158، 159.

[2] - المرجع نفسه، ج 01، ص 159.

[3] - روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، مرجع سابق، ص 161.

[4] - نوال مصطفى إبراهيم، المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي (مقاربة نصية في ضوء نظرية التلقي والتأويل)، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2008، ص 42.

[5] - الخطيب التبريزي، شرح ديوان ابي تمام، مرجع سابق، ج01، ص 312..

[6] - الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مرجع سابق ، ص 27.

أَلَم يُقْنِعكِ فِيهِ الهَجْرُ حَتّى بَكَلْتِ لِقَلبِهِ هَجْرًا بِبَيْنِ[1]

والآمدي يبني رؤيته النقدية وفق أفق توقع عمود الشعر* والبحتري ما فارق عمود الشعر فيأتي بشعره دليلا ومنوالا يحتذى به، فالآمدي يرى أن محاسن الشعر تذهب إذا اشتملت على اللفظ الوعر القبح "والبحتري لم يقصد هذا ولا اعتمده ولا كان له عنده فضيلة، ولا رأى أنّه علم؛ فعلى لسان البحتري ما يوافق نقد الآمدي للأبي تمام [من المتقارب]: **وَاللَّفظُ حَليُ المَعنَى، وَلَيسَ يُريكَ الصُّفرُ حُسنًا يُريكَهُ ذَهبَهْ**[2]

ويقول في موضع آخر [من الخفيف][3]: **انتهج الوضوح باللفظ القريب البعيد عن الغَرابَةِ والتَّعقيدِ**

ومعـان لو فصـــلتها القــوافي هجنت شعر جرول ولبيد

حُزْنَ مُستَعمَلَ الكَلَام اِختيارًا وتَجَنــبنَ ظُلمَـــة التَّعقيدِ

وَرَكِبنَ اللَّفــظَ القَريبَ فَأَدْرَكْ ـن بِهِ غَايــةَ الْمــرَاد البَعيدِ

كالعذارى غدون في الحلل الصف ـر أو رحـــن في الخطوط السود

والآمدي يرجع ذلك لأنّ البحتري نشأ ببادية "منبج"، وكان يتعمد حذف الغريب والوحشي من شعره ليقربه من فهم من يمتدحه، إلاّ أن يأتيه طبعه باللفظة في موضعها من غير طلب لها"، فالبحتري وأبو تمام في نظره مختلفان: "لأن البحتري أعرابي الشعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام...،ولأن أبا تمام شديد التكلف، وصاحب صنعة، ويستكره الألفاظ والمعاني"[4].

فاللفظ العذب الفصيح دليل على المعنى الجميل، وجمال الألفاظ مقرون بمدى بعدها عن العيوب المخلة بحسنها، ويشترط في حروفها قرب مخارجها، لأن جودة الشعر ما كان "متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم أنّه قد أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"[5]، فبتباعدها تكون الحروف "متمكّنة في مواضعها غير قلقة ولا مكدودة"[6]، والسبب واضح في ذم اللفظ القبيح، لأن: "سلامة اللفظ تتبعُ سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثةِ الخلقة، وأنت تجد ذلك ظاهرا في أهل عصرك وأبناء زمانك، وترى الجافيَ الجِلْف منهم كزَّ الألفاظ، معقد الكلام، وعر الخطاب"[7] .

---

[1] - الخطيب التبريزي، شرح ديوان ابي تمام، مرجع سابق، ج01،ص 150 ، 151.

* **- عمود الشعر:** التقاليد المتوارثة والمبادئ التي سبق إليها الشعراء الأولون واقتفاها من جاء بعدهم، حيث صارت سنة متبعة وعرفا متوارثا، وتردد هذا المصطلح في كثري من كتب النقد، فيقول الناقد عن الشاعر إنه لا يفارق عمود الشعر، و يقولون عن آخر إنه فارق هذا العمود". ينظر: التشاكل والاختلاف في نظرية عمود الشعر، منصف سعدون، أمينة قليل ، مجلة علمية دولية محكمة .كلية الآداب واللغات . جامعة محمد بوضياف .المسيلة الجزائر، المجلد 10 .عدد 01 :20 جويلية 2022،ص38. نقلا عن: سامي يوسف أبو زيد، النقد العربي القديم، دار المسيرة، عمان، ط 01 ،2013 ،ص344.

[2] - البحتري، الديوان، مرجع سابق،ج01، ص 84.

[3] - البحتري، الديوان، مرجع سابق،ج01، ص 84. ص 364.

[4] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 26 .ص 04 .

[5] - الجاحظ، البيان والتبيين، مرجع سابق، ج 01 ، ص 67.

[6] - الأبشيهي (790، 852هـ)، شهاب الدين محمد بن أحمد بن منصور، مختارات من المستطرف في كل فن مستطرف، حققه وهذبه: ناصر عبد الفتاح، مكتبة مصر ،مصر، رقم الإيداع: 23228، 2005، ص 39.

[7] - الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مرجع سابق، ص 24، 25.

02- المعنى بين مقصدية المبدع وجمالية التقبل (التجاوز والتماثل)

النص الشعري التمامي كيان معقد ذو مستويات متداخلة ومتشعبة لا يمكن للمتلقي أن "يستكنه ويغور في داخله مالم يتمثل كلية صورته "الطباعة"، ذلك أن جملة أنساقه غير اللغوية ليست بمعزل عن الدوال اللغوية ولا عن بناه الصوتية والمعجمية والتراكيبية"[1]، فالألفاظ عند الشعراء لا تؤدي معاني لغوية واضحة أو غامضة فحسب، بل "تؤدي معاني بيانية لا نعرفها إلا إذا درسنا علوم البيان والبلاغة، وهي كذلك تؤدي معاني صوتية، إذ هم لا يتحدثون بالألفاظ كما نتحدث في حياتنا اليومية، وإنّما يُغنُّوها و يوفرون لها من القيم الموسيقية ما يجعلها ألحانا"، فشعر أبي تمام يمتلك سر السّحر والدّهشة من خلال خفاء الدلالة وعدم البوح بالمعنى جليا باستعمال ألفاظ إيعازية،"وهذا كله يجعلها غير محددة الدلالة،بل يجعل دلالتها تقبل احتمالات كثيرة، فكل يتصورها حسب حالته الوجدانية،وحسب ما تبعثه فيه من عواطف ومشاعر، وكأنها نافذة يطُّل منها على أفق واسع من عالمه الداخلي، أو كأنها أداة من أدوات الإثارة"[2].

1-2 رفض التجاوز الـدلالـي

لقد جاءت المعاني في المرتبة الثانية من حيث المقاييس المعتمدة من قبل الآمدي، إذ يقول: "وإذا جاء لطيف المعاني في غير بلاغة ولا سبك جيد، ولا لفظ حسن، كان ذلك مثل الطراز الجيد على الثوب الخَلق، أو نقش العبير على خدّ الجارية القبيحة الوجه"، فالألفاظ ترجمان الأفكار، كما أن الكلام دليل على ما يُتضمن، "فسوء التأليف ورداءة اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميه حتى يحتاج مستمعيه إلى طول تأمل، وهذا مذهب أبي تمام في معظم شعره"[3]، فالغاية التي يجب أن يصل إليها الشاعر في نظر "الآمدي" هي الترابط بين اللفظ ومعناه، فغاية الغاية هي تحقيق "القراءة المنتجة" والابتعاد عن التناهي في الغموض، لكي يحظى الإبداع التمامي بالقبول، فتكون "الأعناق إليه أميل، والعقول عنه أفهم، والنفوس إليه أسرع"، فقد أوضح "الجاحظ" شروط المعادلة المتكافئة بين الملقي والمتلقي، فيكفي "من حظ البلاغة أن لا يؤتى السامع من سوء إفهام الناطق، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع"[4].

ففساد اللفظ ليس منفصلا عن فساد المعنى، إذ اللفظ الغريب والحوشي والوحشي والهجين، المعقد، والكلام الذي فسد نسجه وساء نظمه، كلها عيوب في اللفظ مفسدة للمعنى، مُفضية لركاكته، متجليا في طعن "الآمدي" على شعر "أبي تمام" "يصف فيه ناقة إذ يقول [من الكامل]:

لَوْ كَانَ كَلَّفَهَا عُبَيْدُ حَاجَةً يَوْمًا لَزَنّى شَدْقَمًا وَجَدِيلاً

[1] - رضا بن حميد، الخطاب الشعري من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، المجلد15، العدد02، 1996، ص 101.

[2] - شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط 03، (د ت)، ص130.ص132.

[3] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 425.

[4] - الجاحظ، البيان والتبين، مرجع سابق، ج01، ص 26.ص 77.

فتلقاه الآمدي برفض شديد: "وهذا غاية ما يكون من سُخف المعنى وركاكته؛ لأنّ "زنّأ" من ألفاظ الجهال والصبيان،...، إنّ هذا من حماقات الطائي المُحكَمَة، وسخفه العجيب... ."[1]، فمن حماقة الآمدي إلى سخرية "القاضي الجرجاني": "وأظنه لو وجد لفظة أسقط من "زنى" وأقل مناسبة للمعنى لاستعمله"[2]، فمرد الأمر الارتكاز على الموروث الشعري في وضع المعاني، لكن الصولي يستدرك الأمر وأن محلّ الحماقة والسخرية في أمر رواية البيت وما فعلته من تغيير لفظي أساء للمعنى الشعري، موضحا الوجه الصحيح في روايته، وهو على النحو الآتي :

لَوْ كَانَ كَلَّفَها عُبَيْدُ حَاجَةً يَوْمًا لَأُنسِي شَدْقَمًا وَجَدِيلاً[3]

فمن أين أتى الآمدي بلفظة "لزنى"؟ فالصولي من حيث **الزمن** أقرب لأبي تمام من الآمدي، إلا أن "التبريزي" يروي أنه اختلف في رواية البيت فاستضعفوا كلمة "زنى" لأنّها كلمة عامة فغيّرت بـ "لأنسى" و"لعنّف"[4].

2-1-1انتهاكية الطائي لجريان المعاني مجرى العادة.

ربما هذا العنوان يقود لطرح تساؤل: هل معاني أبي تمام تنبع من المرجعية التراثية أم أنه أوجد دلالات مغايرة لتلك الدلالات التي لا تتماشى والعرف؟

الخروج عن النص المثال؛ هو خروج عن العرف الشعري في باب إجادة الوصف دون مخالفة النظام الثقافي الذي اتفق عليه العرب وضمن ما سمي "ديوان العرب"؛ من هنا فإن مآخذ "الآمدي" على بعض معاني الشعر كانت نابعة كما يقول "عبد الله بانقيب": "من إحساس يرى في تلك المعاني هتكا للتصور القيمي لمثالية الأشياء، ذلك التصور الذي تعارف عليه الواقع الاجتماعي لحياة العربي ونمطه المعيشي فمسؤولية الناقد تدفعه إلى الحفاظ عليه، وأن يكون هذا الحفاظ مطلبا أساسيا للفن، طالما كانت غاية الفن متجهة إلى الإحسان والإجادة على أعلى صورة، وأرفع مرتبة"[5]، فوقف النقاد أمام هذا الخروج بالمرصاد، إذ اتفقوا على أن "من عيوب المعاني مخالفة العرف والإتيان بما ليس في العادة"[6]. لذا ألجم المتلقي الشاعر باحتذاء طريقة الأقدمين وركوب تيار ما اتفق عليه من معاني في عدّة مواضعَ من كتاب "الموازنة"، فعدّ "الآمدي" شعر"أبا تمام" أنه "لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم، لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة"، و "ضد ما نطقت به العرب"[7]، محافظا على الذوق المتعارف في الثقافة العربية الأصيلة، ونبذ ما أُفسد من معنى شعري، إذ أن "أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد، وأن أبا تمام اتبعه وسلك في البديع مذهبه فتحير فيه، كأنّهم يريدون إغراقه في طلب الطباق والتجنيس والاستعارات وإسرافه في التماس هذه الأبواب وتوشيح

[1] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 02، ص 247.

[2] - الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مرجع سابق، ص 66.

[3] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 02، ص 294.

[4] - التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 02، ص 34.

[5] - عبد الله بانقيب، المسؤولية النقدية في كتاب " الوساطة "، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن ،ط01، 2011، ص50.

[6] - قدامة، نقد الشعر، مرجع سابق، ص 215.

[7] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 04، 05 .، ص 147 .

شعره بها، حتى صار كثيرُ مما أتى به من المعاني لا يُعرف ولا يعلم معناه إلاّ بالظن والحدس"[1]، أي أن أبا تمام تجاوز اللغة العادية التي تبني التساوي بين الدال ومدلوله فيغيب عنها الانزياح وتختلف عن لغة غير المعقول التي من العسير التطابق بين الدال ومدلوله لأنها تمتاز بالغموض والاستعصاء عن التأويل، بينما لغة الانزياح هي لغة وسط بينهما، الخرق فيها لا يتعدى إلى عدم إمكانية التأويل لاستعادة انسجام قطبي الدلالة ومعقوليتهما"[2].

هذا الإفراط والغلو في المعاني، "مذهب عام في المحدثين وموجود كثير في الأوائل، والناس فيه مختلفون، فمستحسن قابل، ومستقبح راد، وله رسوم متى وقف الشاعر عندها، ولم يتجاوز الوصف حدّها جمع بين القصد والاستيفاء، وسلم من النقص والاعتداء، فإذا تجاوزها اتسمت له الغاية، وأدته الحال إلى الإحالة وإنّما الإحالة نتيجة الإفراط، وشُعبة من الإغراق، والباب واحد، ولكن له درج ومراتب"[3].

ولو حاولت أن أعرض ما ضُرب من أمثال في هذا السياق فهي كثيرة، فما أخذ "الآمدي" على "أبي تمام" قوله [من الكامل]: **ظَعَنُوا فَكَانَ بُكَايَ حَولًا بَعدَهُم ثُمَّ ارْعَويتُ وَذَاكَ حُكمُ لَبِيدِ**

أَجدِر بِحُمرَة لَوعَة إطفَاؤُهَا بِالدَّمعِ أَن تَزدَادَ طَولَ وُقُودِ[4]

فهذا "خلاف ما عليه العرب، وضد ما يعرف من معانيها؛ لأن المعلوم من شأن الدمع أن يُطفئَ الغليل، ويبرد حرارة الحزن، ويُزيلُ شدّة الوجد ويُعقِبَ الراحةَ، وهو في أشعارهم كثير موجود يُنْحَى به هذا النحو من المعنى"، وقد أكّد هذا النقد في باب ترك البكاء على الديار والنهي عنه، معتبرا ما وقع فيه أبو تمام "غلط بَيِّن؛ لأنه أتى فيه ما يخالف مذهب أهل الجاهلية والإسلام، والأمم كلها؛ لأنهم مُجمعون على أن في البكاء راحة من الكرب، وتبريدا لحرارة الحزن، وتخفيفا من لاعِج المصيبة، "وطول خمود" أولى بالصواب من "طول قعود" لو كان بني المعنى عليه"[5].

لقد تمكن الآمدي من كشف وتوضيح المعنى المفترض أن يكون في البيت الشعري وأسهم في إعادة تقويمه وإعطائه "معنى على وفق مجموعة من العوامل المتصلة بطبيعة وعي هذا القارئ (المتلقي) وعصره وثقافته"[6]، ووفق سنن القول الشعري، وأرجع معنى أبي تمام خروجا على ما ألفته العرب ويضرب لنا أمثلة انطلاقا من العصر الجاهلي إلى غاية العصر الإسلامي، فمن ذلك قول امرؤ القيس:

وَإِنَّ شِفائِي عَبــرَةٌ مَهَــراقَةٌ فَهَل عِندَ رَسمٍ دارِسٍ مِن مُعَوَّلِ

ومن قول ذي الرمة [من الطويل]: **لَعَلَّ إِنحدارَ الدَمعِ يُعقِبُ راحَةً مِنَ الوَجدِ أَو يَشفي نَجِيَّ البَلابِلِ**[7].

ومن قول الفرزدق: **فَقُلتُ لَها إِنَّ البُكاءَ لَراحَةٌ بِهِ يَشتَفي مَن ظَنَّ أَن لا تَلاقِيا** [1]

---

[1] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق،، ج01، ص 139.

[2] - ينظر: جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب،ط01، 1986،ص05

[3] - الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مرجع سابق، ص 348.

[4] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 01، ص 389.

[5] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج01، ص 209، ص 564.

[6] - ضياء الدين خضير، مكانة المتلقي في الأدب المقارن، جريدة الأسبوع الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، العدد 742، 2001،ص 25

[7] - ذو الرمة، الديوان، اعتنى به وشرح غريبه: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،لبنان،ط01، 2006،ص 220

ويستطر قائلا:" وهو كثير في أشعارهم، ما عدل به أحد منهم عن هذا المعنى، وكذلك المتأخرون على هذا السبيل سلكوا، وأبو تمام من بينهم قد ذكر هذا المعنى، وكرره في شعره متبعا لمذاهب الناس"[2]، لقد خاب أفق تلقي "الآمدي" المنتظر من شعر أبي تمام" في مطابقة معاييره السابقة (عمود الشعر) مع المعايير التي ينطوي عليها العمل الجديد"[3]؛المخيب لآمال المتلقين، صاغ الآمدي على لسانه ما أنكره أبو العباس من قول "أبي تمام" في وصف "البرد" المخالف للعرف [من الطويل]: **رَقِيقُ حَوَاشِي الحِلمِ لَو أَنَّ حِلمَهُ بِكَفَيكِ مَا مَارَيت فِي أَنَّهُ بَرِدُ**[4]

وقال: هذا والذي أضحك الناس منذ سمعوه وإلى هذا الوقت، ولم يزد على هذا شيئا"، قال "الآمدي": "والخطأ في هذا البيت ظاهر، إني ما علمت أحدا من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة، وإنما يوصف بالعظم والرجحان والثقل والرزانة"[5]، وعقب على هذا البيت ويذهب "الجرجاني" إلى ما ذهب إليه الآمدي: "والبرد لا يوصف بالرقة، وإنما يوصف بالصفافة والدقة"[6].

2-1-2 مخالفة الدلالة للواقع

مطابقة المعنى للواقع كمعيار عقلي في بناء المعنى وشرط أساسي لصحته، إذ أنّ "صحة المعنى وصوابه يتطلبان من الشاعر وعيًّا دقيقا بمفردات المعنى المتناول على المستوى المعرفي، على نحو يسمح بإحكام التعبير عنه، ووصف مكوناته"[7]، هذا الذي حاد عنه أبوتمام في نظر "الآمدي" وعابه من قوله [من البسيط]:

لَوْ كَانَ فِي عَاجِلٍ مِن آجِلٍ بدَلُ لَكَانَ فِي وَعْدِهِ مِن رَفْدِهِ بَدَلُ[8]

فتساءل "الآمدي" معلقا ومعقبا: "ولم لا يكون في عاجلٍ مِن آجل بَدَلُ؟ والناس كلهم على اختيار العاجل وإيثاره وتقديمه على الآجل، ألا ترى قول القائل الذي قد صار مثلا: *والنّفْسُ مُولعةٌ بِحُبِ العَاجِلِ*

والعاجل أبدا هو المطلوب والمرغوب فيه، حتى إن قليله يُؤثر على كثير الآجل، كما قال الآخر (عبيد الله بن عبد الله بن عتبة بن مسعود) : **أعَاذِلَ، عاجلُ ما اشتهَى أُحِبُّ مِنَ الأَكثرِ الرَّائِثِ**

كأنه يريد عاجلَ، ما اشتهى مع القلة أحبُ إليّ من الأكثر المبطىءِ، من شأن العاجل أبدا أن يكون أفضل الأعواض والأبدال من كل آجل إذا كان في الخير، فعاجل الخير خير من آجله، كما أنّ عاجل الشّر شر من آجله؛ لأن العاجل شيء قد وقع: إن كان خيرا فقد حصل نفعه، أو شرّا فقد تعجل ضرره، وآجل الخير يُخشى فَوْته، وربما وقع الإخفاق منه، كما أن آجل الشر يُرجى زواله، وربما لم يقع، فكيف لا يكون العاجلُ بدلا أو خلفا من الآجل ؟"[9].

---

[1] - الفرزدق، الديوان، ضبط معانيه وشروحه وأكملها: إيليا الحاوي، دار الكتاب العربي، بيروت،لبنان،ط03، 1983،ج02، ص642.

[2] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق ، ج01، ص 210.

[3] - عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، ط/، 1999، ص 115.

[4] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 01، ص 471..

[5] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج 01، ص 143.

[6] - الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مرجع سابق، ص 74.

[7] - محمد مصطفى أبو شوارب، إشكالية الحداثة قراءة في نقد القرن الرابع الهجري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط 01، 2003، ص 198.

[8] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 02، ص 177.

[9] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 193 ،194 .

وإشكالية المعني في هذا البيت أرجعها "محمد أبو شوارب" إلى تصور دلالة الآجل والعاجل بين تأويلين أساسيين وهو ما يبدو واضحا في السؤال التالي: هل المؤجل هو نفسه المعجل به؟ أو أنهما متغايران ؟

فإن كانا يدلان على شيء واحد، فإن أبا تمام لم يرد سوى أن وعد الخليفة "المعتصم" محقق لا محالة، فوعده ورفده سواء يفيد إحداهما ما يفيد الآخر على نحو لا يفرق فيه الشاعر بين ما كان بالقوة وما كان بالفعل، مبطلا المسافة الزمنية، ومسقطا الخوف من التسويف والمماطلة، وإن كانا يدلان على شيئين متغايرين فليس من طبائع الفطرة السوية أن تستبدل بآجل الخير عاجله، وإلاّ لفضل العارفون متاع الدنيا على نعيم الآخرة، علاوة على أن افتتاح البيت بما يفيد التشكك والامتناع" لو "يسوغ المعنى وفق مقاييسهم على الوجهين"[1]

إذن: من الصعب الوقوف على المعنى الشعري وهذا مرده "للخطاطات التي توجه القارئ نحو الدلالات الاحتمالية دون أن توقفه بالفعل على دلالة محدّدة بعينها"[2]، وهذا ما يندرج ضمن آلية التأويل فلكل "كلام وجه وتأويل"[3]، وهذا الذي جعل "الآمدي" يقلب معنى البيت على عدّة أوجه، مبينا الحجة ومفندا إيّاها بالبرهان المنطقي، الذي لا شك فيه، "فإن قال قائل: إنّ الذي أراده أبو تمام وقاله صحيح، ومذهبه فيه مستقيم؛ لأن العاجل لا يكون أبدا بدلا ولا خلفًا من الآجل: لأن البدل لا يكون قبل المبدول منه ولا الخلفَ يتقدم ما هو خلف له؛ لأنه إنما قيل له خلف لإتيانه خَلفَ الذي هو قدَّامه، فأبو تمام إنّما أنكر أن يكون العاجل بدلاً أو خلفًا من الآجل على هذه السبيل .

قيل: هذا غلط من التأويل أو مغالطة: لأنه ليس على هذا الوجه منع "أبو تمام" من أن يكون العاجلُ بدلا من الآجل؛ فيحتج بأن هذا أولى بالتقديم وهذا أولى بالتأخير من طريق الترتيب، وإنّما أراد أنه لا يقوم مقامه في الحاجة إليه، فكيف لا يكون الأول يقوم مقام الثاني والمُقدم مقامُ المتأخر؟"، ولكي يستقيم المعنى وأن يكون على الوجه الأمثل "لو كان في عاجل قولٍ بدلُ من آجل فعل، لكان في وعده رِفْدِهِ بَدَل"[4]، ويذهب الآمدي إلى أبعد من هذا: "فإن قال: فهذا الذي أراد أبو تمام.

قيل: ليس الأمر كذلك؛ لأن طريقة لَفظه في البيت أن يكون معناه لو كان في شيء عاجل من شيء آجل بدل.

وبعد؛ فلو أراد ما ظننته وذَهَبتَ إليه - وليس بذلك بمعلوم، ولا في البيت عليه دليل- لم يُلتفت إلى إرادته؛ لأنك إذا فككت الإضافة من عاجل قول أو آجل فعل ففرقت بين المضاف والمضاف إليه، لم يدل أحدهما على الآخر؛ لأن لفظة "عاجل" لا تدل على "أجلٍ فعلٍ" ولا يدلان أيضا على شيء معين".

فالمتلقي الآمدي استخلص من أفق المبدع ورؤيته "إنّما أراد أن هذا الممدوح يقوم وعْدُه بصحته مقام عطيته، وأحبّ الإغراب على رسمه فأخطأ في تمثيل ما مثل بذكر العاجل والآجل؛ لأنه أطلق القول عموما؛ فلا يدل على الخصوص"[5]، لكن ما يستشف من العرض "الآمدي" السالف الذكر للغة "أبي تمام"، أنها لغة يلفها الإغراب وسمتها الغموض، وإن شُهد له باغترافه من بحرها، فالآمدي ينهل من محيطها بإثباته تجافيها عن الذوق العربي السليم، واضعا ذاته المتلقية على عرش ذوات المتلقين ،حينما أحالهم من خلال قراءته النقدية إلى فيض من القراءات التأويلية المؤدية

[1] - محمد مصطفى أبو شوارب، إشكالية الحداثة، مرجع سابق، ص 200، 201 .

[2] - حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة (تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، مرجع سابق، ص 237.

[3]- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مرجع سابق، ج01، ص 102.

[4] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 194.

[5] - ، المرجع نفسه، ج01، ص 194 ،195.ص196.

إلى "تشعيب المعنى في اتجاهات متعددّة ومختلفة حسب كفاءة المؤول الثقافية ومعرفته النوعية والعامة من جهة، وحسب ميوله ومقاصده من جهة أخرى"[1]، لم يكتف الآمدي برصف وجوه المعنى بل ضرب لهم مثلا من قول العرب المتعارف عليه، وكان ذلك من شعر غريمه "البحتري"[من الخفيف] :

لَوْ قَلِيلُ كَفَى امْرَأً مِنْ كَثِيرٍ لَا اكْتَفَيْنَا بِقَوْلِهِ مِنْ فَعَالِهْ[2]

فشعر "البحتري" من "الجيد النادر"،فلم يبين الآمدي للمتلقي؛ أين تكمن جودته؟ وما الشيء الذي جعله نادرا؟.

ربما يصاغ الجواب من خلال الذوق غير المعلل أو فيما لم يختلف عليه أهل العلم، "إذ ليس الشعر؛ إلا حسن التأني وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله"، ضف إلى ذلك أنّ البلاغة "إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلف كافية، لا تبلغ الهَذَر الزائد على قدر الحاجة، ولا تنقص نقصانا يقف دون الغاية"[3].

مهما يكن فإن القراءة التأويلية يتحكم فيها طرفان متفاعلان: موضوعي يرجع إلى أفق النص وينطلق منه في الوقت نفسه، وانطباعي ذاتي يعود إلى أفق القارئ وينطلق منه في الوقت نفسه"[4].

3-1-2 التعقيد المعنوي

فمن شروط الفصاحة في الكلام أن يسلم من التعقيد المعنوي؛ وهو استعمال الكلمات عند إرادة التعبير عن معنى خاص في غير معانيها الحقيقية، وبذلك يضطرب التعبير، ويصعب الوصول إلى المعنى المراد، وهذا ما عيب من قول "أبي تمام"[من الطويل]:

دَعَا شَوْقُهُ يَا نَاصِرَ الشَّوقِ دَعَوةً فَلَبَّاهُ طَلُّ الدَّمعِ يَجرِي وَوابِلُهْ[5]

أراد أن الشوق دعا ناصرا ينصره فلباه الدّمع، بمعنى أنه يخفف لاعِجِ الشّوق، ويطفئ حرارته، وهذا إنما نصرة للمشتاق على الشّوق، والدّمع إنما هو حرب للشّوق، لأنه يثلمه ويتخونه ويكسر منه حدّه، كما قال البحتري [من الخفيف]:

وبُكاءُ الدّيارِ مِمَّا يَرُدُّ الـ شَّوقَ ذِكرًا والحُبَّ نِضْوًا ضَئِيلاَ [6]

قوله: "يرد الشوق ذكرا" أي: يخففه ويثلمه حتى يصير ذكرا، ولا يُقلق ولا يزعج كإقلاق الشوق، وقوله : "والحب نضوا" أي يصغره ويمحقه"[7]، وهذا "خلاف ما عليه العرب، وهذا يعرف من معانيها، لأن المعلوم أن الدمع يطفئ الغليل ويبرد حرارة الحزن ويزيل شدة الوجد ويعقب الراحة، "فلو كان الدمع ناصرا للشوق لكان يقويه ويزيد فيه، ألا

[1] - عبد القادر الرباعي، التأويل: دراسة آفاق المصطلح، عالم الفكر، الكويت، مج 31، ع02، 2002، ص 152.

[2] - البحتري، الديوان، مرجع سابق، ج 02، ص 331.

[3] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق ، ج 01، ص 196 .ص 423.ص 424

[4] - عبد الرحمان محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، مرجع سابق، ص319.

[5] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 02، ص 193.

[6] - البحتري، الديوان، مرجع سابق، ج 02، ص 209.

[7] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 221.

ترى أنك تقول: قد ذبحني الشوق إليك، فالشوق عدّو المشتاق وحربه، والدّمع سلسه لتخفيفه عنه، وهو حرب للشوق، وليس بهذا الخطإ خفاء"[1].

لم يقف الطائي عند هذا الحدّ في معنى الشوق، بل ذهب إلى أن جعل الشوق يطيل في الظمإ، قائلا [من الطويل]: **يَكفيكَهُ شَوقٌ يُطيلُ ظَماءَهُ فَإذا سَقاهُ سَقاهُ سَمَّ الأَسوَدِ**[2].

قال الآمدي: "شوق يطيل ظماءه" غلط، لأنّ الشّوق هو الظّمأ نفسه، ألا ترى أنّك تقول :أنا عطشان إلى رؤيتك، وظمآن، ومشتاق، بمعنى واحد؟ فكيف يكون الشّوق هو المطيل للظّمأ، وكيف يكون هو السّاقي، والحبوب هو الذي يظمئ ويسقي ! لا الشّوق وهذا خطأ"[3].

كثيرة هي الأبيات الشعرية المستعصية الفهم على "الآمدي"، وعلى أترابه من العلماء والمشايخ في نقد صناعة الشّعر، بقوا حيارى من نظم أبي تمام [من الكامل]:

جَحْمِيَّة الأَوْصَافِ إلاَّ أنَّهُمْ قد لقَّبوها جوهرَ الأشياءِ[4].

فقال الآمدي على لسان من سبقه: "وما زلت أسمع الشيوخ يقولون: إن هذا البيت من تخليطه ووساوسه، لأنّ الشعر إنما يستحسن إذا فهم وهذه الأشياء التي يأتي بها منغلقة ليست على مذهب الأولين ولا المتأخرين"[5]، لأن أبا تمام "شديد التكلف، صاحب صنعة، ويستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم، لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة"[6].

فلقد جاء بمعان غامضة فلسفية لم يأت بها الشعراء من قبل، لأن وضوح المعنى وتجليه مطلب نقدي من قبل المتلقي "الذي يفهمه كل سامع عرف ظاهر كلام العرب"[7]، فعلى قدر "وضوح الدلالة وصواب الإشارة، وحسن الاختصار، ودقة المدخل، يكون إظهار المعنى، وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجع"[8].

بيّن الآمدي للمتلقي أنه من دواعي الخصومة معيار الوضوح والغموض، فالوضوح يلبي ذوق المتلقي الذي يرومه: "سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك، وحسن العبارة، وحلو اللفظ، وكثرة الماء والرونق، فالبحتري

---

[1] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج 01، ص 221.

[2] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج01، ص 449.

[3] - المرجع نفسه، ج 01، ص 222.

[4] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج01، ص 184.

[5] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، دراسة وتحقيق: عبد الله حمد محارب، مرجع سابق، ج 03، ص600.

[6] - المرجع نفسه، ج 01، ص 04.

[7] - أبو الحسن، أحمد بن فارس بن زكرياء، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، علق عليه ووضع حواشيه، أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 1997، ص 40.

[8] - الجاحظ، البيان والتبيين، مرجع سابق، ج1،ص 80.

أشعر عندك ضرورة"، أما الغموض فيتناسب مع من يميل "إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على ما سوى ذلك؛ فأبو تمام عندك أشعر لا محالة"[1].

هذه المعادلة النقدية ظاهرها في بداية الأمر التكافؤ؛ وهو منطقي إلى حدّ بعيد أشفى به صدورا وأطفأ به غيضا متأججا، لكن الكلام بخواتيمه، فالشاعرية لا تتأتى لمن طلب الإغراب وتعمد الفلسفة والحكمة، وأخرج الكلام من دائرة البلاغة، إذا ما "جاء لطيف المعاني في غير بلاغة ولا سبك جيد ولا لفظ حسن"، لم يتوقف الأمر عند هذا الحدّ في رصف وصف المعاني الغامضة، بل ضرب لها مثلا من أرض الواقع ، فهي "مثل الطّراز الجيد على الثوب الخَلق، أو نقش العبير على خدّ الجارية القبيحة الوجه"، وهو تشبيه تشمئز منه النفوس السليمة التّواقة لرؤية الأشياء الجميلة، فلهذا ومن أجل هذا أخرج "أبا تمام" من دائرة البلاغة ومن طريقة العرب في نظم الشعر، وبتهكم ساخر منه: "فإن شئت دعوناك حكيما، أو سميناك فيلسوفا، ولكن لا نسميك شاعرا ولا ندعوك بليغا"[2].

لم يتكلّم الآمدي بلفظ الإنيّة في تهكمه خوفا من سباب أنصار أبي تمام واتهامه بالتحيز، بل صاغ تهكمه بضمير الجماعة "نحن"، حاجة في نفسه ليتفرق نقده اللاذع على أهل العلم بالشعر، كما راح يجمع له من معاني ما قيل في هذا الباب من ذاكرة سماعه ونسبها إليهم، وما هي إلا من وساويس فكره النقدي بأن " صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجود وتستحكم إلا بأربعة أشياء وهي: جودة الآلة، وإصابة الغرض المقصود، وصحة التأليف والانتهاء إلى تمام الصنعة من غير نقص فيها ولا زيادة عليها"، ويذكر لنا الآمدي أن الأوائل ذكرت "أن كل محدث مصنوع يحتاج إلى أربعة أشياء: علّة هيولانية وهي الأصل ، وعلّة صورية، وعلّة فاعلة، وعلّة تمامية"[3]، فكل شيء مصنوع "لابد له من صورة وهيولي أو مادة يتركب منها، وقالوا إنّ العلاقة بين الاثنين وثيقة، فلا الصّورة تستغني في وجودها عن المادة أو الهيولي، ولا المادة يمكن أن توجد بالفعل - وإن كان من الممكن أن توجد بالقوة - دون الصّورة، لكن المادة الواحدة يمكن أن تتشكل بأشكال أو صور مختلفة تتفاوت قيمتها تبعا لما يحدث فيها من تأليف مخصوص، أو نسبة بين الأجزاء، فمن الممكن أن نجد أشياء كثيرة هيولاها واحدة وصورها مختلفة"[4] .

[1] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 05.

[2] - المرجع نفسه، ج 01، ص 425 .

[3] - الآمدي، الوازنة بين أبي تمام والبحتري، المرجع السابق ، ج 01، ص 426.

[4] - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، مرجع سابق، ص 115.

2-2 الانزياح الدلالي وفاعلية المتلقي (القبول والاستجابة)

لقد منح "ياوس" و "إيزر" للمتلقي دورا فعالا ونشطا في توجيه النص وتحديد دلالاته، ليصبح "نقطة البداية لفهم العمل الأدبي"[1]، فلم يعد دوره "دورا سلبيا استهلاكيا في صلته بالنص، ولم تعد استجابته للنص استجابة عفوية، ترضي تعطشه الجمالي، وتشبع فيه نزوعه إلى التلقي الشخصي الممعن في كثافته وفرديته في آن واحد، بل أصبح هذا القارئ مشاركا في صنع النص، تشكل استجابته للنص نسيج الموقف النقدي برمته، مؤثرة في النصوص القادمة؛ لأن عمليات التلقي المستمر تشكل وجدان المبدع والقارئ معا"[2]

2-2-1 المعنى وجمالية التماثل (مسايرة المعنى للعرف العربي)

والآمدي كعادته يسوق أمثلة شعرية من شعر أبي تمام تُبين عن مقدرته على تتبع الشعر وفق سنن العرب في صياغة المعنى، أقتصر على قوله: **فَلَعَلَّ عَبرَةَ ساعَةٍ أَذرَيتَها تَشفيكَ مِن إربابِ وَجدٍ مُحولِ**

فأبو تمام التزم بوصف الدمع في خمسة أبيات ذكرها الآمدي وهذا وفق المذهب الصحيح، وعقب على ذلك بقوله: " فلو كان اقتصر على هذا المعنى الذي جرت به العادة في وصف الدّمع، لكان المذهب الصحيح المستقيم، ولكنه استعمل الإغراب فخرج إلى ما لا يعرف في كلام العرب، ولا مذاهب سائر الأمم"[3].

2-2-2 منطق السؤال والجواب (تعارض الأفقين)

أشار "ياوس" أن لكل قراءة "أفق انتظار" خاص قائم على التسلسل والترابط بين التلقي والنص المنتج، فعندما ينتهي القارئ (المتلقي) من قراءة نص أدبي معين، لا بد أن يكون لديه رد فعل معين، فقد تستجيب نفسه للمعايير الجمالية المبثوثة في النص، ولوظيفته الفنيّة والاجتماعية المنتظرة منه، وقد لا تستجيب، ومن ثمة يخيب أمله"[4]، وانطلاقا من نفي "الآمدي" لمقولة "أجود الشعر أكذبه"، وأن نظرته للإبداع قائمة على "مبدأ المشاكلة"، فالمعنى وفق رؤيته لا بد أن يكون أقرب للحقيقة حتى يكون جميلا وأعلق بالنفس، لا الذي يبحر في عالم الخيال فيكون بعيد المنال عن المتلقي ليمسك بزمام مفهومه، وهذا يتضح من خلال فكره النقدي الذي ينبذ المبالغة في المعنى المجافي للحقيقة والواقع، فكل "ما دنا من المعاني من الحقائق كان ألوط بالنفس، وأحلى في السمع وأولى بالاستجادة"[5]، وهذا ما يجعل الآمدي يعيب على أبي تمام قوله [من الطويل]:

مِنَ الهَيفِ لَو أَنَّ الخَلاخِلَ صُيِّرَت لها وُشُحًا جالَت عَلَيهَا الخَلاخِلُ[6]

---

[1] - ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط02، 1997، ص 14.

[2] - عبد الناصر حسين، نظرية التلقي بين ياوس وآيزر، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، ط01، 2002، ص 02 .

[3] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 210،211.

[4] - إبراهيم صدقة، النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط01، 2011، ص 270.

نقلا عن: *Hans Robert Jauss* :Pour Une Esthétique de La Réception .Pariss ,ed, Gallimard, 1977,p74

[5] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج 01، ص 157.

[6] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج02، 324.

فانبرى لتبيان مواطن الخطأ في هذا المعنى الذي لم يبيّن" أبو العباس" موضع العيب فيه" أو لم يتبيّن له أصلا على حدّ قول الآمدي: "ولا أُراه يعلمه"، لكنه يستدرك ما فات أبا العباس فيوضحه؛ "وأنا أذكره وألخصه؛ فأقول: إن هذا الذي وصفه أبو تمام ضد ما نطقت به العرب، وهو من أقبح ما وصف به النساء؛ لأن من شأن الخلاخل والبُرِين أن توصف بأنها تعضّ في الأعضاد والسّواعد، وتضيق في الأسواق، فإذا جعل خلاخيلها وُشُحا تجول عليها فقد أخطأ الوصف، لأنه لا يجوز أن يكون الخلخال الذي من شأنه أن يعضَّ بالسّاق وشاحا جائلا على جسدها".

إن ما ذهب إليه أبو تمام تعارض مع أفق المتلقي ومع السجل التاريخي في استعمال الخلاخل أو الوشاح في وصف النساء، ولقد بيّن الآمدي معنى الوشاح، "فمن غير الجائز وصفه بالقصر والضيق، بل الواجب أن يوصف بالسّعة والطّول ليدل على تمام المرأة وطولها،...،وإنما يوصف الوشاح بالقلق والحركة ليستدل بذلك على دقة الخصر؛ لأنه يقلق هناك إذا كان الخصر دقيقا والبطن ضامرا، بل حركته تدل على ضُمر البطن أكثر، وليس طوله في نفسه مما يدل على امتلاء ولا خَمَص.

وإذا كان الخلخال - وهو الحلقة المستديرة المعروف قدرها - وشاحا للمرأة فإنه يأخذ أعلى جسدها كله، وهذه إذا كانت كذلك فقد مُسخت إلى غاية القماءة والصغر، وصارت في هيئة الجعل"[1]، وقد ذهب "القاضي الجرجاني" إلى أبعد من هذا التهكم، حينما تساءل بنبرة الغضب: "هل أن تكون هذه المرأة من البشر فضلا عن كونها من ذات الحسن؟! [2] وهذا عكس ما أراد أبو تمام الذهاب إليه في وصف المرأة، فمن شأن العرب وصف الخصر بالدقة، والآمدي من خلال هذا التبيين أراد أن يعيد بناء أفق أبي تمام ومن ثمة أنصاره بناء على ما هو متعارف عليه، فمن اللائق أن يقول:" لَّو أَنَّ الخَلَاخِلَ صُيِّرت لها حُقبًا" لصح المعنى"، أو قال : " لَّو أَنَّ الخَلَاخِلَ صُيِّرت لها نطقًا" لكان قد أتى بالصّواب؛ لأن النطاق هو كل ما يدار على الخصر مثل المنطقة من سير كان أو ثوب أو غيرهما أو لو قال: "حقبا"؛ لأن الحقاب والنّطاق بمنزلة واحدة، وأظنّه أراد أن يقول هذا فغلط فجعل مكانه الوشاح"[3]

لقد انساق أبو تمام وراء "أفق تجربته، بعيدا عن أفق التوقع المشترك والمترصد للإشارات الضمنية في ثنايا النصوص ضربا من (المغامرة) التي قد تؤدي بالقارئ (والمتلقي على حد سواء) والنص معا إلى التهلكة"[4]، وأبو تمام بنى تجربته على ضوء أشعار من سبقه أمثال منصور النمري:

فلو قست يَومًا حِجلها بِحِقابِهَا لَكَانَا سَواءً، لاَ، بَل الحِجلُ أَوسَعُ

فأخطأ ولم يتبين مواضع الخطأ مما جعله عرضة لسهام النقاد؛ إذ "جعل حجلها –وهو الخلخال- أوسع من حقابها، والحقاب ما تديره المرأة على خصرها،فهو يختص بالخصر، وكذلك النطاق، والوشاح لا يختص بالخصر، وإنما يعلق حتى ينتهي إليه إذا كان الخصر دقيقا والبطن ضامرا، فاتبع أبو تمام منصورا في المعنى فأخطأ"[5].

[1] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق ، ج 01، ص147، 148.

[2] - الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مرجع سابق، ص 79.

[3] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 148.ص 156.

[4] - خيرة بن علوة، أفق التلقي: قراءة في المحايثة والتأويل، أفكار، سوريا، دمشق، ط 01، 2019، ص 202.

[5] - المرجع السابق، ج 01، ص 149.

والآمدي من خلال هذا التتبع أنه يعلم ما جاء في وصف النساء واستعمال الألفاظ المناسبة في ذلك من عيون الشعر العربي، وما أخطأ فيه الشعراء، فراح يبين وجه الخطأ من الصواب، وبذلك أحال أبو تمام المعنى الشعري؛ " لسلطة القارئ (المتلقي) أو أفق توقعاته، يحصر فعل القراءة في إنجازات القارئ المعرفية، ويجعل المعنى تابعا للقارئ (المتلقي)، يفضي بنتائجه إليه، وهذا يساعد على إنهاك النص واستهلاكه، لأن القارئ مكيّف الذوق، فهو يقرأ في النص ما يمليه عليه ذوقه قبولا أو رفضا، وينغلق المعنى على حدود معرفته، وتصبح القراءة – ها هنا- استنزافية، تمتص كل مكونات النص وتؤولها حسب توجّهات القارئ"[1]، ومنطلقاته المعرفية التي ترتكز على عمود الشعر العربي،" فمن عادات العرب أنها لا تكاد تذكر الهيفَ وطي الكَشْح ودقة الخصر إلا ذكرت معه من الأعضاء ما يستحب فيه الامتلاء والريّ والغلظ[2]، وذكر الآمدي الكثير من الأبيات التي تصب في بوتقة قوله: "وضد ما قاله أبو تمام"[3]، ونذكر منها قول ذي الرّمة[من الطويل][4]:

وَفي العاجِ مِنها وَالدَمالِيجِ وَالبُرى قَنًا مالِئٌ لِلعَينِ رَيّانُ عَبهَرُ

تَرى نِصفَها نِصفاً قَناةً قَويمَةً وَنِصفاً نَقاً يَرتَجُّ أَو يَتَمَرمَرُ

والآمدي ضيق القراءة ورفض التأويل، وكأني به ما أريكم إلا ما أرى، وأن أبا تمام صدم ذوق المتلقي، فلا داع لبناء أفق جديد يتماشا وأفق توقع الشاعر، ويجاري الآمدي من هم ضده في الطرح، ويفتح باب مسوغاتهم، "فإن حمل بعض ما يريد إقامته العذر له نفسَه على أن يقول: إنما ذهب في قوله: **"جَالَت عَلَيهَا الخَلاَخِلُ"**، إلى قول النّاس: فلان يدخل في الخاتم لظرفه ولين أخلاقه، لا للين مفاصله.

قيل: هذا من كلام العامة، وقول أبي تمام: "من الهيف"، يمنع من هذا التأويل، ويحجز عنه، لأن الهيف الخميصات البطون،...، وإلى هذا ذهب، لا وصف الأخلاق ورقة الطباع"، وهي حجة واهية، مثلها مثل ما يفتحه الآمدي من تأويلات عديدة ضيقت على أبي تمام وأنصاره في عنق الزجاجة، "فإن قال قائل: إنما قال: "لو أن الخلاخل صيرت لها وشحا"، أي لو ساغ ذلك وجاز، كما يقال: لو دخل أحد في سم الخياط لرقته وحسن أخلاقه لدخل زيد،...، قيل: مذهب حسن معروف من مذاهبهم"، والآمدي يستعمل حرف "لو" الامتناعية، كما يستدرك ويعقب؛ "لكن ليس بينه وبين قول أبي تمام شبه، وإنما يشبهه أن لو قال: "لو أن الخلاخل تكون مكان الوشاح لجال عليها"، ولو قال أيضا لكان يعد مخطئا "، لقد استيئس من أراد أن يجعل مسوغات لتلقي هذا البيت الشعري؛ "لأنه سواء قال هذا أو قال قصر ظهرها أو نقص خلقها أو ضم بعض أعضائها إلى بعض حتى يكون خلخالها مكان وشاحها لجال عليها،...،وهو ضرب من المبالغة وهو إلى الحقيقة أقرب"[5].

---

[1] - بخولة بن الدين، التفاعل بين بنية النص ومتلقيه، مجلة عود الند، ثقافية شهرية إلكترونية، لندن، ع78، السنة السابعة، أبريل 2014، الموقع: www.oudnad.net/spip.php§article 615.

[2] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 149.

[3] - المرجع نفسه، ج 01، ص 152.

[4] - ذو الرمة، الديوان، مرج سابق، ص 110.

العاج: الأسورة، **البرى**: الخلاخل، **قنا**: أوصال، **عبهر**: غليظ ممتلئ. ينظر: المرجع السابق، ج 01، ص 149.

[5] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق ، ج 01، ص 152.ص 153.

وفي قراءة مغايرة للبيت الشعري وانطلاقا مما سوغ الآمدي لنفسه مسوغ القبول والرفض باستعمال الأداة "لو"، فإن أبا تمام وظفها في بيته لينقلنا إلى عالمه السحري المشحون بعوالم متعددة، من خلال ما تحمله ألفاظه من معان ثانية متجاوزة المعنى الأول، فاللغة الشعرية الفنية بمدلولاتها ترتكز على اللغة العادية في الظاهر وتتجاوزها إلى رحاب المجاز والاستعارة، وعلى ضوء تفسير أدونيس أن أبا تمام:"لا يعنى بنقل الحقيقة كما هي،وإنما استخدم الحقيقة كما هي لكي يخيّل بوساطتها معنى آخر، فالتخييل هو مدار اهتمامه، لا نقل الحقيقة"[1]،باعتبار أن النص الشعري لا ينقل الواقع كما هو، وأن "أفق الانتظار الخاص بالنص الأدبي يختلف عن الحياة والممارسة العادية بين الناس، لأنه لا يحافظ على التجارب المعيشة أو يقتصر عليها فقط، بل يضيق إمكانات وتلميحات لم تتحقق بعد، وهو بهذا يثير طموحات وحاجات وأهدافا جديدة، وهذه من شأنها أن توسع من آفاق السلوك الاجتماعية"[2] .

وفي إطار نقد النقد من قبل النقاد القدامى الذين يرون أن الآمدي جانب جادة الصواب من خلال تفسيره لبيت أبي تمام فقد اقتصر على المفهوم الدلالي الحرفي للفظ، فالمعاني لا تؤخذ بحرفيتها الدّقيقة، فأهل الفلسفة يرون أن اللغة على مستويين: "المستوى الأول تستخدم الألفاظ بمعانيها الحقيقية، التي وضعت لها، ومستوى آخر مجازي يتجاوز الدلالات الوضعية للألفاظ إلى دلالات أخرى مُشابهة أو مُغايرة"[3]، فإن كان المعيار المنتهج من قبله مقبول من جهة التنظير، إلا أن بعض النقاد يختلفون معه من جهة التطبيق، يقول الشريف المرتضى: "إنّ الشّاعر لا يجب أن يؤخذ عليه في كلامه التحقيق والتحديد، فإن ذلك متى اعتبر في الشّعر بطل جميعه، وكلام القوم مبني على التّجوز والتوسع والإشارات الخفية والإيماء على المعاني تارة من بعد، وأخرى من قرب؛ لأنهم لم يخاطبوا بشعرهم الفلاسفة وأصحاب المنطق؛ وإنما خاطبوا من يعرف أوضاعهم ويفهم أغراضهم."[4]، فالقيمة الدّلالية للمجاز في مدى انحرافه عن المعنى الحقيقي، مما يولد دلالات متعددة تجاوزت ما يحمله اللّفظ للمعنى الظّاهري، فنكون بذلك أمام علاقة مجاورة بين الحقيقة والمجاز، كما أن المتلقي لابد من إعمال فكره في تتبع الدلالات، التي قد تكون أكثر بيانا وغرابة، فبيت أبي تمام أجبر المتلقي على تجاوز دائرة أفق التوقع المنتظرة، وعمد إلى "تغيير أفق انتظاره، وعليه أن يتحرر من ضغوط الحياة ومن أحكامها المسبقة"[5]، فمعاني الشعراء مبنية على المقاصد الخفية، لا على الدّلالات المطابقة (دلالة الوشاح على ما وضع له) أي الاقتصار على أحادية المعنى، فإن سلم الآمدي فرضا الانتقال من الدلالة المطابقة (المدلول الأول: الخلخال+ الوشاح) إلى المدلول الثاني دقة الخضر وضمر البطن، فإن ما يحيلنا إلى الدلالة المجازية قد انتفى لعدم وجود القرينة الدالة عليه، ربما قد أصاب الآمدي في نظر بعض النقاد، غير أن البعض الآخر رأى عكس ما توهم الآمدي،

---

[1] - أدونيس، علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول: بحث في الإتباع والإبداع عند العرب (تأصيل الأصول)، دار العودة، بيروت، ط 03، 1980.ص198، 199.

[2] - إبراهيم صدقة، النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي، مرجع سابق، ص 270.

نقلا عن:*Hans Robert Jauss* :Pour Une Esthétique de La Réception .Pariss ,ed, Gallimard, 1977,p76

[3] - ألفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط01، 1983، ص 177.

[4] - الشريف المرتضى(355-436هـ)؛ علي بن الحسين الموسوي العلوي، أمال المترضى: غرر الفوائد ودرر القلائد، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط01، 1954، ج02، ص 95.

[5] - إبراهيم صدقة، النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي، مرجع سابق. 270.

وقد قصر في فهم مراد أبي تمام، لاقتصاره على الحقيقة اللغوية، وقد غاب عنه استعمال "الوشاح" في نظر "البطليوسي" فإنما "الوشاح ما تتقلده المرأة متشحة به، فتطرحه على عاتقها فيستبطن الصدر والبطن، وينصب جانبه الآخر على الظّهر حتى ينتهي إلى العجز، ويلتقي طرفاه على الكشح الأيسر، فيكون منها في مكان حمائل السّيف من الرّجل، ولا يجول عليها بهذه الصّفة إلا أن تكون قصيرة، وأنا أقول: إن أبا تمام لم يرد هذا الذي أورده الآمدي، لأن الوشاح قد يستعمل بمعنى النطاق...، وقد استعمله القدماء والمحدثون على المعنيين جميعا"[1]، فتجاوز الماضي لا يعني تجاوزه على الإطلاق، وإنما "يعني تجاوز أشكاله و مواقعه و مفاهيمه وقيمه التي نشأت كتعبير تاريخي عن الحالات والأوضاع الروحية والثقافية والإنسانية الماضية التي يتوجب اليوم أن يزول فعلها لزوال الظروف التي كانت سببا في نشوئها، فلم يعد الشاعر العربي ينظر إلى الماضي كنموذج للكمال والقدسيّة المطلقة، صار الماضي يهمه بقدر ما يدعوه إلى الحوار معه"[2].

كما أن أبا تمام شهد له القاصي والداني والآمدي نفسه بثقافته الواسعة، فكيف يغيب عنه استعمال مدلول الوشاح على الوجه الأصوب، فإن دجّج الآمدي رأيه بالحجج والأشعار لتبرير رأيه، فالنص حمّال والتراث سيسعف الجميع، فقد ردّ النقاد المخالفين لطرحه استنادا للتراث من أجل تبيان الانسجام والترابط بين اللفظ ومدلوله ،إذ "لا يمكن أن يستقيم الفهم إذا لم يشق القارئ (المتلقي) على نفسه البحث عن التماسك أو الترابط الممكن بين معارض التفكير التي يتناولها الشاعر"[3]، فالعرب ترى أن مدلول الوشاح ينصرف إلى وجهين فقد: " يكون خيطا ينظم فيه لؤلؤ وخرز، وتتقلد المرأة شبه المشمّرة، وهذا لا يليق بهذا الموضع، ويكون الوشاح أيضا المنطقة التي تشدّ على الخصرين"[4]، وبهذا فاللغة تقبل التأويلات والمدلولات التي ضمتها توظيف لفظة "الوشاح" انطلاقا من مجازاتها وإشاراتها، فالنصوص الشعرية ولا سيما لشعراء الحداثة في كل عصر تشكل دوما عند تلقيها "مجالا لانتظام كلام آخر، هو كلام القارئ، وهذا الكلام يختلف من قارئ إلى آخر، في قراءة النص نفسه، إذ لكل قارئ استراتيجيته الخاصة، أي في تفسير الكلام، وتأول المعنى، وفي استثمار الأفكار وتطبيقها ...ولا يعني هذا أن القارئ يقرأ في النص ما يريد أن يقرأه، أو ما يحلو له أن يقرأه فليس القصد إذن أن القراءة هي إمكان قول كل ّشيء في أي شيء، و إنما القصد أن القارئ إذ يقرأ النص إنما يستنطقه ويحاوره"[1].

3-2-2 تلقي المعنى من الجانب الفني لا الأخلاقي (رد تهمة الكفر)

نقلا عن: *Hans Robert Jauss* :Pour Une Esthétique de La Réception .Pariss ,ed, Gallimard, 1977,p74

[1] - البطليوسي (521هـ)؛ عبد الله بن محمد بن السيد، شروح سقط الزند، تحقيق: مصطفى السقا، وأخرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط03، 1986،ج 04، ص 1499

[2] - أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط05، 1986، ص13.

[3] - مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط 02، 1981، ص 75.

[4] - البطليوسي (521هـ)، شروح سقط الزند، المرجع نفسه، ج 04، ص 1498.

الحديث عن الدلالة وعلاقتها بالمعنى من قبل النقاد أثارت حبرا كبيرا، ولا سيما إذا ما تعلقت بالأخلاق والدين والمعتقد فالأمر قد يأخذ منحى مغايرا قد يصل إلى حدّ إخراج الشاعر من دائرة الإسلام وعدم الالتزام بالأخلاق، فلأبي بكر الصّولي رأي فيه نوع من الجرأة والجسارة، فقد قال مدافعاً عن أبي تمام حين اتّهمه بعض النّقاد بضعف العقيدة والإخلال في فروض الدّين: "وقد ادّعى قوم عليه الكُفر، بل حقّقوه، وجعلوا ذلك سبباً للطّعن على شعره، وتقبيح حسنه، وما ظننت أنّ كُفراً ينقص من شعره، ولا إيماناً يزيد فيه"[2]، فهذا أمر لا يخلو من الغرابة والدّهشة، وربما لم يشر إليه أحد من النّقاد من قبل"[3].

لقد فهم الصولي الجوهر الحقيقي من وراء العملية النّقدية في مدارسة النص الشعري التمامي من خلال إنشاء حوار استنطاقي، يستقبل الناقد النّص "بعين الفاحص الذّواقة، بغية فهمه وإفهامه، وتحليله وتعليله، في ضوء ثقافته الموروثة والحديثة، وآرائه المكتسبة والخاصّة، بمعزل عن صاحب النّص"[4] .

فعلى ضوء هذا أقف على مدى الحظوة والرضى من قبل النقاد المتلقين للشاعر المجيد في جانب الإبداع الشعري وإن خالف المعتقد الأخلاقي والديني؟

لقد أثيرت قضية العلاقة بين الشعر والدين أو الأخلاق في الصّراع النّقدي الذي ينتصر لشاعر، أو يقلل من شأن آخر، وهذا الصّراع خضع على الأغلب فيما خضع لنظرتين: الأولى تعتبر الشّعر تخييلا ومبالغة، لا يحاسب الشاعر عليه، وأصحاب هذا التوجه لا يعتبرون الشعر انعكاسا لواقع الشاعر العقدي والأخلاقي، وهؤلاء من المدافعين عن الشاعر، وهم أقرب إلى التيار المعتمد على المعايير الشكلية في أحكامهم، أما النظرة الثانية، فيمثلها خصوم الشاعر المهتمين بمضامين الشعر، ومدى تطابقها مع الدين والواقع والمألوف، والحكم على الشعر من خلال ذلك، ومن ثم محاسبة الشاعر؛ لأنهم يرون في شعره دليلا على طبيعة معتقده وأخلاقه"[5]، فالشاعر مطالب بالجمع بين الأخلاق الفاضلة والمثل العليا الدّالة على سموه وعلّو كعبه، وأن يوظفها في إبداعه الشعري صورا ومعنى، فيصل بذلك إلى درجة البروز والتفوق، فإن أتى الشاعر بخلاف ما سلف يجد نفسه معرض لسهام النقد والمقت والرفض الاجتماعي لتميّع أخلاقه، وأبو نواس حامل لواء التّميُّع ومن بين ما يظهر الاستهتار بالدين قوله :

يَا أَحمدُ المُرتَجَى فِي كُلِّ نَائِبَةٍ قُم سَيِّدِي نَعْصِّ جَبَّارَ السَّمَوَاتِ

---

[1] - علي حرب، نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط01، 1993، ص 08.

[2] - الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 148.

[3] - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، مرجع سابق، ص 151.

[4] - سمير حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط01، 2001، ص 145.

[5] - كامل يوسف عتوم، الفصل بين الشعر والدين في التراث النقدي عند العرب، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مجلة علمية عالمية محكمة،جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية،مج03، ع02، ربيع الأول 1428هـ أفريل 2007، ص18

فقد رفض "الجاحظ" معنى البيت الشعري لأنه يحمل معنى الكفر والدّعوة إليه، فإنه "مع كفره مُقيت جدا"[1]، ومرتكز الحكم النقدي قائم على بعدين: أحدهما داخل النص والآخر خارج النص؛ تجلى في المعيار الأخلاقي الذي على ضوئه قد تم رفض الصورة التي تشكلت في البيت الشعري.

ولعل المساجلة بين ابن المعتز وأبي بكر الأنباري تكشف تباين الوعي بطبيعة الشعر، وتباين الموقف النقدي حول دور الدين والأخلاق في الحكم، فقد كتب ابن الأنباري إلى ابن المعتز حينما رأى في بعض شعر أبي نواس خروجا على مبادئ الدين والأخلاق، فقال": إن لكل ساقطة لاقطة، وإن لكلام القوم رواة، وكل مقول محمول، فكان حق شعر هذا الخليع ألاّ يتلقاه الناس بألسنتهم، والحسن بن هانئ ومن سلك سبيله من الشعر الذي ذكرناه شطّار كشفوا للناس عوارهم، وهتكوا عندهم أسرارهم، وأبدوا لهم مساويهم ومخازيهم، وحسنوا ركوب القبائح، فعلى كل متدين أن يذم أخبارهم وأفعالهم، وعلى كل منصور أن يستقبح ما استحسنوه، وقول هذا الخليع: ترك ركوب المعاصي إزراء بعفو الله تعالى حض على المعاصي"[2].

تُشع هذه الرؤية من نظرة أخلاقيَّة صرفة، باعتبار أنّ الأدب هو في خدمة القيم الأخلاقية والفضائل السامية، وهذه القيم كما يقول الأستاذ "محمد قطب": لا يمكن أن تنفصل عن الفن لحظة من اللحظات "لأنّها من معين واحد، وهو النّفس الإنسانية "،ثم يقول: "فالقيم الخُلقية ليست نباتاً منقولاً إلى النّفس الإنسانية... فهي إذن جزء لا يتجزّأ من فطرة الإنسان، وهي من ثمّ جزء لا يتجزّأ من عالم الفنون... وكل صيّحة تقول: "إنّ الفن لا علاقة له بالأخلاق لأنّه فن، أو أنّ المقاييس الفنية لا علاقة لها بالمقاييس الأخلاقية ـ هي صيحة تتجافى عن حقيقة الفطرة"[3]، ويذهب ابن المعتز" في نفس الطريق: لم يقل "أبو نواس" ترك المعاصي إزراء بعفو الله تعالى، ... والبيت الذي أنشده بحضرتنا:

لا تَحظُرِ العَفوَ إن كُنتَ اِمرَأً حَرِجاً فَإِنَّ حَظرَكَهُ في الدينِ إزراءُ[4]

وهذا بيت يجوز للناس جميعا استحسانه والتمثل به، ولم يؤسس الشعر بانيه على أن يكون المبرز في ميدانه من اقتصر على الصدق، ولم يغو بصبوة، ولم يرخص في هفوة، ولم ينطق بكذبة، ولم يغرق في ذم، ولا يتجاوز في مدح، ولم يزور الباطل، ويكسبه معارض الحق"، ولو سلك بالشعر هذا المسلك لكان صاحب لوائه من المتقدمين: أمية بن أبي الصلت الثقفي وعدي بن زيد العبادي، إذ كانا أكثر تذكيرا وتحذيرا ومواعظ في إشعارها من امرئ القيس والنابغة.

---

[1] - الجاحظ، كتاب الحيوان، مرجع سابق، مج 02، ص 96.

[2] - الحصري القيرواني، جمع الجواهر في الملح والنوادر، تحقيق: علي البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ط01، 1953، ص41.

[3] - محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط06، 1983، ص 305 ، 306.

[4] - أبو نواس الحَسَن بن هانِئ بن عَبد الأَوَّل(145، 198هـ)، الديوان: حققه وضبطه وشرحه: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط01، 2003، ص 07، وهذا البيت فيما يرويه "أبو حاتم السجستاني" أنه هجا به "النظام"، الذي صاحبه ثم فقاه ثم عاد إلى مصاحبته فدعاه إلى مذهب الاعتزال والابتعاد عن الكبائر.

وقال الصولي: أن أبا واس مرّ بإبراهيم النظام وهو يناظر في الوعيد، ويقول: من مات مرتكبا لكبيرة غير تائب منها لم يعف الله عنه وخلّده في النار، فخاطبه أبو نواس، بقوله:

قُل لِمَن يَدَّعي في العِلمِ فَلسَفَةً حَفِظتَ شَيئاً وَغابَت عَنكَ أَشياءُ

لا تَحظُرِ العَفوَ إن كُنتَ اِمرَأً حَرِجاً فَإِنَّ حَظرَكَهُ في الدينِ إزراءُ

ينظر: الصولي: ديوان أبي نواس بشرح الصولي، تحقيق: بهجت عبد الغفور الحديثي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (المجمع الثقافي)، دار الكتب الوطنية، ط01، 20210، ص 54.

وهل يتَناشد الناس أشعار تعهيرهم.. امرئ القيس والأعشى والفرزدق وعمر بن أبي ربيعة وبشار وأبي نواس.... إلا على ملأ من الناس وفي حلق المساجد؟. وهل يروي ذلك إلّا العلماء الموثوق بصدقهم؟ وما نهى النبي صلى الله عليه وسلم ولا السلف الصالح من الخلفاء المهديين بعده عن إنشاد شعر عاهر ولا فاجر"[1].

هذا الرد يحمل نظرة مغايرة تنظر إلى الشعر كفن، تؤَكُد أن الشعراء الجاهليين لم يفضلوا على أساس ديني أو أخلاقي،وإلا لَما رَوى علماء المسلمين أَشعارَهم،على ما فيها من صور تقف متنافية مع الدين والأَخلاق.باعتبار أنّ الدّين ليس مقياساً نقيس به شاعرية الشّاعر،وقيمته الفنية، ولعلّ أوّل من أثار هذه القضية أقدم النّقاد "ابن سلام الجمحي"، حيث إنّه لم يحدّد مقياساً أخلاقياً يحاسب به النّقاد،أو منهجاً دينياً يسيرون على هديه، والمهمّ في الأمر أنّه لم يدخل في اعتباره عند تقسيمه الطّبقات الاتجاه الأخلاقي ولا الدّيني، والدّليل على ذلك وضعه لامرئ القيس في الطّبقة الأوّلى من شعراء الجاهليين رغم فحشه وانحلاله، وأشار إلى أنّ" من الشّعراء من يتألّه في جاهليته ويتعفّف في شعره، ولا يستهتر بالفواحش، ولا يتهكّم في الهجاء، ومنهم من كان ينعى على نفسه ويتعهّر"[2]، وذكر منهم امرئ القيس.

اختلفت رؤية الناس للعلاقة بين الشعر والأخلاق التي تمثل مفهوم الدين والتديّن، فذهب قوم إلى ضرورة مواكبة الشعر لمضامين الدين، وكل ما يخالف هذا الفهم مرفوض، إذ حاول "الصولي" أن ينفي عن أبي تمام تهمة الكفر برأي فيه نوع من الجرأة والجسارة ، فقال:" وقد ادّعى قوم عليه الكُفر، بل حقّقوه، وجعلوا ذلك سبباً للطّعن على شعره، وتقبيح حسنه، وما ظننت أنّ كُفراً ينقص من شعره، ولا إيماناً يزيد فيه"، فكيف يصح الكفر عنَد هؤلاء على رجل ،شعره كله يشهد بِضِد ما اتَّهموهُ به، حتى يلعنوه في المجالس؟"، ثُم أَو ضح أَن هنالك شعراء ثبت الكفر عليهم وقُتلوا ولم تنقص رتبتُهُم عند النّاس: " ولو كان على حال الدّيانة لأَغَروا من الشعراء بلعِن من هو صحيح الكفر، واوضح الأمر مَمن قتله الخلفاء -صلوات الله عليهم - بإقرار وبيّنة، وما نقصت بذلك رُتَب أشعارهم، ولا ذهبت جودتها، وإنما نقصوا هم في أنفسهم، وشقوا بكفرهم"[3]، وهذا رأي صريح لا يقبل التّأويل، " فالإيمان أو الكفر لا ينبغي أن يكون أحدهما مقياساً على شاعرية الشّاعر أو القيمة الفنية لشعره"[4]، وكأنّه يغضّ الطّرف عن الجانب الأخلاقي، أو هكذا يفهم من عبارته عند البعض، ومن خلال هذا الطرح سار "الآمدي" على نفس النهج والرؤية المتوافقة مع "الصولي"، فالشاعر؛ "لا يطالب بأن يكون قوله صدقا، ولا أن يرفعه موقع الانتفاع به، لأنه قد يقصد إلى أن يوقعه موقع الضرر"[5]، وهي حجة داحضة وواهية؛ كيف يعقل أن يستند أهل العلم ومن عرفوا برجاحة العقل وسداد الرأي الاستناد إلى رواية تحتمل الصدق أو الكذب باحتجاجهم برواية "أحمد بن أبي الطاهر"(ت 280هـ)، قال: "دخلت على "أبي تمام" وهو يعمل شعرا، وبين يديه شعر أبي نواس ومسلم، فقلت له: ما هذا؟ قال: اللات والعزى، وأنا أعبدهما من دون الله مذ ثلاثون سنة"، وهو في دهشة من أمره من هذا الخبر المروي غير مصدق لما سمعه، شارحا ومفصلا؛" وهذا إذا كان حقا قبيح الظاهر، رديء اللفظ والمعنى، لأنه كلام ماجنٍ مشعوفِ (جنون)، بالشعر، والمعنى أنهما قد شغلاني عن عبادة الله عز وجل، وإلا فمن المحال أن يكون عبد اثنين لعله عند نفسه أكبر[أكثر] منهما، أو مثلهما، أو قريب منهما"، ويسوق لنا أمثلة كفرهم ظاهر في العصر الإسلامي والجاهلي ويحظون بحظوة عند

[1] - الحصري، جمع الجواهر في الملح والنوادر، .مرجع سابق، ص33 ،34.
[2] - الجمحي، طبقات فحول الشّعراء، مرجع سابق، مجلد 01، ص 41، 42.
[3] - الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 147.
[4] - نجوى صابر، النقد الأخلاقي أصوله وتطبيقاته، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط01، 1990، ص 38، 39.
[5] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 404، 405.

النقاد، "وكذلك ما ضر هؤلاء الأربعة، الذين أجمع العلماء على أنهم أشعر الناس: امرأ القيس والنابغة الذبياني وزهيرا والأعشى، كفرهم في شعرهم، وإنما ضرهم في أنفسهم[1]، فَمن ما يعيب امرؤ القيس في قولِه[2]:

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضعَ فألهيتها عن ذي تمائِم محوِل
إذا ما بكى من خلفها انصَرَفت له بشق ، وتحتي شقّها لَم يُحوَّلِ

لقد علق "قدامة" على هذا البيت بقوله: "أن هذا معَنى فاحش، وليس فحاشة المعنى في نفسِه مَّما يزيل جوَدةَ الشعِر فيِه، كما لا يعيب جودة النجار في الخشب مثَلا رَداءته في ذاتِه ... فوصف الشاعر هو الذي يستجاد لا اعتقاده، إذ كان الشعر إنما هو قوّل، واذا أَجاد فيه القائل لم يطَالب بالاعتقاد"[3]، هذا في العصر الجاهلي، بينما هناك من الشعراء من العصر الإسلامي؛ "...ولا رأينا جريرا والفرزدق يتقدمان الأخطل عند من يقدمهما عليه بإيمانهما وكفره، وإنما تقدمهما بالشعر، وقدم الأخطل عليهما خلق من العلماء، وهؤلاء الثلاثة طبقة واحدة، وللناس في تقديمهم أراء"[4]، هذا الطرح والرؤية تتوافق مع قول الناقد "عز الدين إسماعيل" في كون "المؤثّر الدّيني سواء في الجاهلية والإسلام لم يستجب له الشّعراء، وكأنّ فترة ظهور الإسلام فترة عارضة في حياة هذا الشّعر، ما لبث أن تحوّل بعدها إلى مجراه الأول واتجاهه القديم، فترك الدّين، وترك الأخلاق، ترك لهما ميدانهما ووقف بعيداً لا يكاد يتأثر بهما....،ولم يكن النّقاد منعزلين عن الشّعراء فوقفوا بجانبهم في موقفهم ولم يتخذوا من الدّين أو الأخلاق أساساً يرفعون به شاعراً ويخفضون آخر، واستبعدوا الخيرية من ميدان الحكم النّقدي، وربما رأوا منزع الشّر أقرب إلى طبيعة الشّعر أو أنّه على الأقل مما يحسن به فن الشّعر، ويُفهم من هذا أنّ الإسلام لم يكن له أي تأثير إيجابي على الأدب والنّقد"[5]، فلو كانت الدّيانة "عاراً على الشّاعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخير الشّاعر لوجب أن يُمحى اسم أبي نواس من الدّواوين، ويُحذف ذكره إذا عُدَّت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومن تشهد الأمة عليه بالكُفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعرى وأضرابهما ممن تناول رسول الله -صلى الله عليه وسلم- وعاب أصحابه بكماً خرساً، ولكن الأمرين متباينان، والدّين بمعزل عن الشّعر"[6].

ختاما؛ النص بطبيعة الحال يتضمن معنى يبوح بدلالاته لكل القراء لأنها لا تحتاج إلى تفسير وتأويل ولا إلى قارئ نافذ في دهاليز النظم الشعري، فالأبيات الشعرية لأبي تمام قد تتساوى دلالاتها إن صح القول مع مستوى المتلقي العادي وقد ترتفع فيكون دون ذلك من فهم دلالاتها، "فالنص "دال" بالنسبة للقارئ العادي، ولكن مستوى دلالته تقف عند حدود "السطح" ويتجاوز القارئ الممتاز هذا المستوى السطحي إلى مستوى دلالي أعمق، إذا كان على علم بقوانين تمكنه من تحليل معطيات النص تحليلا لغويا"[7]، إذا هناك أبيات شعرية من نظم أبي تمام عصية عن الفهم وهي النقطة المظلمة ليستكمل النص حلقاته من الفهم بل تحتاج إلى متلق نموذجي -كما أشار الصولي والآمدي فيما سبق-؛ متلق متضلع بصناعة وعلم الشعر وطرق تخريج معانيه من خلال صرف اللفظ إلى ما يؤول إليه.

---

[1] - الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 147

[2] - امرؤ القيس، الديوان، مرجع سابق، ص 12

[3] - قدامة، نقد الشعر، مرجع سابق، ص 20.

[4] - الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 147.

[5] - عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، مرجع سابق، ص185.

[6] - القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مرجع سابق، ص 64.

[7] - نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط01، 1993، ص 267.

ثانيا: تلقـي الصورة الشعـريـــة

من المعلوم أن الأدب كان وما يزال" وسيلة للاستمتاع بجمال الطبيعة والحياة، إذ يجد فيه القارئ ما استتر وما ظهر من جمالها مصورا مفسرا، وهو مسرة النفس وسلوى الحزين، يجد فيه الأديب متنفسا لهمومه وأكداره ويجد فيه الفرح صورة لشعوره، ويظفر منه الإنسان بمتعة قل أن يجدها في غيره من الفنون"[1] ، وليعيش هذه النشوة والمسرّة لا بد أن يمر المبدع بمخاض، ويعاني كما قال "عبد الملك مرتاض: "آلام البحث وراء الأفكار والركض من حول الألفاظ واللهاث عقب كل تعبير، والاجتهاد في التلوين والتشكيل والاحتراس على تحميل لغته الإبداعيّة دلالة جديدة لم تُعهد فيها من ذي قبل"[2]، من خلال الرّمز الذي هو " وسيلة إدراك ما لا يستطيع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد في أي معادل لفظي، هو بديل من شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته"[3]، وذلك "لأجل التأثير في المواقف والدوافع"[4]، فالصورة لا تترجم الشيء الغريب إلى كلمات مألوفة، ولكنها على العكس من ذلك تحوّل الشيء المعتاد إلى أمر غريب عندما تقدمه تحت ضوء جديد وتضعه في سياق غير متوقع.

وإذا أردنا أن نقف على ماهية الصورة الشعرية فأقف على ذهب إليه "عبد القادر القط" وهو في نظري تعريف شامل مانع ألّم بحيثيات ما تتضمنه، إذ هي: "الشّكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص؛ ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صورة شعرية"[5]، أي أنها تتكون من اللفظ سواء أكان مفردا أم مركبا، بالإضافة إلى عنصر التصوير.

وأدّق الصّورة الشّعرية هي؛ "التي تجمع في إطارها من عناصر الحركة والمنظر واللون والحس والمكان والزمان ما هو أكمل وأشمل، والتي تجمع بين التضادات والمتناقضات في تركيب ونسج يختلفان عن الصّورة كما نحسها بالحواس الخمس"[6]، فإذا أردنا أن نعرف دور الصّورة الشّعرية في الخطاب النّقدي عند العرب، فإنّه لا يخرج عن إطار التوضيح والإبانة، إذ" تعبّر عن حقائق ثابتة موضوعية وتستند إلى قوانين العقل والطبيعة في سبيل توضيح الفكرة أو توكيدها"[7].

---

[1] - أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط10، 1993، ص81.

[2] - عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 01، 1994، ص 17.

[3] - مصطفى ناصف، الصورة الأدبية ، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط 02، 1981 ، ص 153.

[4] - رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 01، 2005، ص 296.

[5] - عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، دار النهضة، بيروت، لبنان، ط02، 1987، ص 391.

[6] - محمد رشاد محمد صالح، نقد كتاب الموازنة بين الطائيين، مرجع سابق، ص631.

[7] - محمد مصطفى أبو شوارب، إشكالية الحداثة قراءة في نقد القرن الرابع الهجري، مرجع سابق، ص 87.

فإن كانت هذه نظرة النقاد الحداثيين للصورة الشعرية، فهي وإن صح القول تكاد تقترب من رؤية القدامى لها، فهذا "أرسطو" يرى: "أن الإنسان لا يستطيع أن يفكر بدون صورة"[1]، أي أنه يلتقط الصور من الواقع فيحاكي الأشياء والأفعال، ومن ثمة يتمكن من خلق عبارات أنيقة أخاذة، فاتحاد حسن التصوير مع إحكام سبك العبارة، من خلال تقريب البعيد ومزج ودمج المتنافر، فيتمكن الكاتب والشاعر في خلق بناء فني متماسك، أو ما يسمى بالمجاز الذي يكون له وقع وتأثير بليغ في نفس المتلقي، ويضرب لنا مثلا: "فهوميروس حين يسمي الشيخوخة قصبة، يعلمنا ويخبرنا بواسطة الجنس؛ لأن كليهما فقد ازدهاره"[2]، أي أنّ الصورة الشعرية تقوم على جملة من العلاقات التي ينظمها خيال الشاعر، لتربط بين عالمه الداخلي وما يحيط به في العالم الخارجي ربطا حسيّا يقوم على علاقة المشابهة، وتستند الصّورة الشّعرية في أساسها على عالم لغوي يقوم بتقديم المعنى تقديما حسيًّا .

فالذي يجب أن نشير إليه أن المعاني "مهما كان شرفها في ذاتها فإنها لا تستحق المزية إلا من خلال الهيئة التي تُقدم بها، فالشعر الذي يسرع القلب إلى قبوله ذلك الذي يصور لنا ما يدهشنا ويحسن ترتيب الكلمات"[3]، التي ما هي إلا "صورا وعلامات وخلق مواثل، ودلالات"[4]، فالصورة تعبير إيحائي عن مكنونات نفس الشاعر وترجمان لما يختلج شعوره، من خلال قدرتها على "نقل الفكرة والعاطفة بأمانة - ودّقة، والصورة Form هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية- وهذا هو مقياسها الأصيل، وكل ما نصفها به من جمال، وروعة وقوة وإنما مرجعه هذا التناسب بينها وبين ما تصور من عقل الكاتب ومزاجه تصويرا دقيقا خاليا من الجفوّة والتعقيد، فيه روح الأديب وقلبه"[5]، فهي وسيلة مهمة من وسائل الشاعر في التعبير عن أفكاره وأحاسيسه ومشاعره، ويختلف الشعراء باختلاف وسائلهم في نقل تجاربهم الشعورية، ويتفرد أحدهم عن الآخر في تشكيل صوره، فيحدث حوارا ذاتيا بينه وبين الواقع لينقله من ثمة إلى المتلقي، فتتجلى ذات الشاعر في الصورة أكثر مما تتجلى في عناصر البناء الشعري الأخرى..

إن ما يجب الإشارة إليه قد لا نجد مصطلح الصورة الشعرية بهذه الصياغة الحديثة في التراث البلاغي والنقدي عند العرب ،"ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول، أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام"[6]، فقد اقترن الشعر بالتصوير منذ القدم، فقد استعمله الإنسان ليعبر عن مكنوناته، مما جعل النقاد يولون الصورة الشعرية عناية فائقة فحصروها في الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز والمرسل.

[1] - جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة وتقديم: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والنشر، دمشق، ط02، 1965، ص 170.

[2] - أرسطو طاليس، الخطابة، ترجمة: عبد الرحمان بدوي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، العراق، ط/، 1980، ص219، 220.

[3] - ماهر حسن فهمي، قضايا في الأدب والنقد، دار الثقافة، مصر، ط/، 1986، ص 16.

[4] - الجاحظ، كتاب الحيوان، مرجع سابق، ج01، ص 63.

[5] - أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 250.

[6] - جابر عصفور، الصورة الفنية، في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني، القاهرة، بيروت، ط01، 2003، ص 07.

01- تلقي التشبيه* من شعر أبي تمام.

لا شك أن التشبيه أحد روافد الصورة الشعرية وآلية من آليات تشكلها، بوصفه "عمود الصورة في النظرية الشعرية القديمة"[1]، إذ يقول "الجرجاني": "وكانت العرب إنّما تُفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، تُسَلّم السَّبْقَ فيه لِمَن وصف فأصَاب، وشبَّه فقارب وَبَدَه فأغزر، ..."[2]، وقد عدّ التشبيه من الأساليب البيانية الفاعلة والمميزة، ومن أكثر ها "دلالة على مقدرة البليغ ومدى أصالته في فن القول"[3]، فيلجأ إليه الشعراء نظرا لقصور الدلالات المباشرة عن أداء المعاني المراد التعبير عنها من قبلهم، إذ فيه "تتكامل الصور وتتدافع المشاهد"[4]، فيتجسم في الصورة التشبيهية المعنى على هيئة علاقة بين حدّين، فتزيد المعنى وضوحا وتكسبه تأكيدا وبلاغة، ومن هنا تتجلى قيمة التشبيه في الكشف عن "خفي المعاني ويدني قصيها، يذلل عصيّها ويكسبها رفعة وشرفا ويزيدها متانة وقوة وتوكيدا، وهو فوق ذلك يكسب اللفظ حلاوة وطلاوة وروعة وجلالا"[5]، وهذا لا يتأتى لكل الشعراء فيتفاضلون في قدراتهم ومواهبهم في نظمه وتحبيره، وتخيّر صياغاتهم، فأطبق "جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحدّ منهم عنه"[6]، فجرى على الألسن وكثر في كلام العرب، إذ يقول "المبرد": "حتى لو قال قائل: هو أكثر كلامهم، لم يبعد."[7]، وهذا لكونه من أبرز أنواع التصوير "اطرادا في كلام البشر عامة، المسموع منه والمقروء، فهو يوسع المعارف من حيث كونه يسهل على الذاكرة عملها فيغنينها عن اختزال جميع الخصائص المتعلقة بكل شيء على حدّة بما يقوم عليه من اختيار الوجوه الدالة التي يمكن بفضل القليل منها استحضار الكثير"[8]، مما جعل الشعراء يفتتنون به قديما وحديثا كلونٍ تعبيري لسمو قدره وعلو كعبه بين صنوف البلاغة ومن أعرقها وأقربها إلى الفهم والأذهان، فقد استوعب حاجات الشعراء الفطرية، فحرّك طاقات الخيال عندهم.

---

* **التشبيه:** " الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه ناب منابه أو لم ينب".
ينظر: العسكري(395هـ)، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط01، 2006، ص 213.

[1] - عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، مكتبة الكتاني، الأردن، ط02، 1995، ص52.

[2] - الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مرجع سابق، ص 38.

[3] - علي جميل سلوم وحسن نور الدين، الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط01، 1990، ص121.

[4] - محمد حسين علي الصغير، أصول البيان العربي، رؤية بلاغية معاصرة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط/، 1986، ص64.

[5] - إبراهيم شريف أحمد، التشبيه في شعر ذي الرمة، الجامعة الإسلامية، قسم الدراسات العليا، رسالة مقدمة لنيل درجة العالمية "الماجستير"، في شعبة البلاغة، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، المجلد02، 1405، 1406هـ، ص 100.

[6] - العسكري، كتاب الصناعتين، مرجع سابق، ص 216.

[7] - المبرد، الكامل في اللغة والأدب، مرجع سابق، ص 563.

[8] - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ط01، 1981، ص142.

1- 1 تلقي التشبيه في ضوء عمود الشعر.

يعدّ التشبيه معيارا من معايير نظرية عمود الشعر، وهو ما أوضحه "المرزوقي" بأن "عيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه ما لا ينتقض عند العكس، وأحسنه ما أُوقع بين شيئين اشتراكُهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليبَيِن وجه التشبيه بلا كلفَة، إلاّ أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به وأملَكَها له، لأنّه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس"[1]. أي التركيز على مبدأ التناسب المنطقي بين المشبه والمشبه به فيكشف التشبيه" التناسب بين المشبه والمشبه به عن مستوى دلالي في الخطاب الشعري مرتبط بتوجيه الشاعر إلى ضرورة أن يكون فطناً في تقديره لعملية التناسب بين طرفي التشبيه وذا تقدير حسن غير قابل للنقض في عملية تناسب جملة التشبيه، وهو ما يشير إلى عملية إنتاج الدلالة الشعرية بالصدور عن الطبع أكثر منه عن الصنعة"[2]، أي أن المقاربة لا بد أن تستند إلى تناسب عاطفي قبل أن يكون عقليا، فما ينبع من قلب المبدع يصل إلى قلب المتلقي فيترك أثرا جميلا في نفسه .

لقد أعلى النقاد القدامى ولا سيما نقاد القرن الرابع الهجري من شأن التشبيه "فاعتبروه بؤرة الصورة الشعرية، وقلّما وجد ناقد منهم وإلا واحتل التشبيه جزءا من تفكيره النقدي بصورة عامة، ومن المؤكد أن ذلك الاهتمام بالتشبيه ما كان له أن يقع لولا قيامه بتحقيق فلسفتهم الجمالية، إنها فلسفة تقوم على الإعجاب بالجمال السهل الواضح"[3]، كمطلب نقدي في كشف ما نسجه المبدع من خيوط أثناء إبداع الصورة التشبيهية، فقد اشترطوا مبدأ المقاربة بين المشبه والمشبه به، ولعل ذلك من باب حرصهم على تقديم الصورة الشعرية في أوضح أحوالها للمتلقي الذي يريدون له استقبال الصورة دون أن يعترض ذلك أي جهد ذهني يبذله للوصول إلى أطرافها، ووضع اليد على وجه الشبه بين عناصرها"[4].

فتوظيف التشبيه في النص الشعري هو من دواعي اختيار الأشعار وحفظها دون الارتكاز فقط على جودة اللفظ والمعنى، "ولكنّه قد يختار ويحفظ على أسباب منها الإصابة في التشبيه..."[5]، لأنّ العرب "أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها ومرت به تجاربها"[6]؛ أفرزت هذه التجارب أنواعا مختلفة منها: "تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة، ومنها تشبيه به معنى، ومنها تشبيه به حركة وبطء أو سرعة، ومنها تشبيها به لونا، ومنها تشبيه به صوتا، وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض، فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء

[1] - المرزوقي(461هـ)، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، علق عليه وكتب حواشيه: غريد الشيخ، وضع فهارسه العامة: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 2003، ج01، ص 11.

[2] - عبد الرحمان غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط01، 2004، ص 159.

[3] - قاسم مومني، نقد الشعر العربي في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة، القاهرة، مصر، ط/، 1982، ص 355.

[4] - فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار اعالم للنشر والتوزيع، دبي، دولة الإمارات، ط01، 2006، ص194.

[5] - ابن قتيبة(213هـ،276هـ)،أبو محمد عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، دار صادر، بيروت، ط/، (د ت)، ج01، ص85 .

[6] - ابن طباطبا (322هـ)، أبو الحسن محمد بن أحمد العلوي، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط/، 1985، ص10.

معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف، قوى التشبيه وتأكّد الصّدق فيه، وحسن الشّعر به للشّواهد الكثيرة المؤيدة له"[1]، وأحسن التّشبيهات ما اجتمع في المشبهان أكثر الصّفات المشتركة بينهما، "فما وقع بين الشّيئين اشتراكهما في الصّفات أكثر اشتراكا من انفرادهما فيها حتى يدنى بهما إلى حال الاتحاد"[2].

ويذهب ابن أبي عون" إلى تصنيف كتاب سمّاه "التشبيهات" وفي ثناياه يعتقد أن الشعر ثلاثة أضرب: "مثل سائر، واستعارة غريبة، وتشبيه واقع، وما خرج عن هذه الأقسام الثلاثة فكلام واسط أو دون"، فقد أدرج التشبيه من أضرب الشعر الثلاثة باعتباره مكونا من مكونات النص الشعري أثناء عملية التلقي ولما يتركه من أثر في نفسية المتلقي من جهة، ومن جهة أخرى يرى أنه لا يتأتى إلا لمن سبر أغوار صياغة النص الشعري لأنه: "لا يقع إلا لمن طال تأمّله ولطّف حسّه وميّز بين الأشياء بلطيف فكره"[3]، فجمع في كتابه "نوادر التشبيهات" التي هي مقياس البراعة والمعيار الجمالي في تقبل الشعر، فالتشبيه النادر: "هو التشبيه الجيد في معناه لا المتداول بين الشعراء"[4]، كما تفطن الجرجاني وقسّم التشبيه إلى قسمين: "إما مشترك عام الشركة، لا ينفرد أحد منه بسهم لا يساهم عليه، ولا يختص بقسم لا يُنازع فيه؛ فإن حسن الشّمس والقمر، ومضاء السيف، وبلادة الحمار، وجود الغيث وحيرة المخبول، ونحو ذلك مقرر في البداية وهو مركب من النّفس تركيب الخِلقة، وصنف سبق المتقدم إليه ففاز به، ثم تُدُوول بعده، فكثر واستعمل؛ فصار كالأوّل في الجلاء والاستشهاد، والاستفاضة على ألسن الشّعراء، فحمى نفسه عن السرق، وأزال عن صاحبه مذمة الأخذ، كما يشاهد ذلك في تمثيل الطلل بالكتاب والبُرد، والفتاة بالغزال في جيدها وعينيها" .

لقد فرق "الجرجاني" بين الصور التشبيهية المستعملة والصّور التشبيهية المخترعة وشتان بين صور اتباعية أصبحت مبتذلة وصور تتفرد بالحيوية والاختراع؛ إذ للشّعراء في التشبيه أغراض، "فإذا شبهوا بالشّمس في موضع الوصف بالحسن أرادوا به البهاء والرونق والضياء، ونصوع اللون والتمام، وإذا ذكروه في الوصف بالنباهة والشهرة أرادوا به عموم مطلعها وانتشار شُعاعها، واشتراك الخاص والعام في معرفتها وتعظيمها، وإذا قرنوه بالجلال والرّفعة أرادوا به أنوارها وارتفاع محلها، وإذا ذكروه في باب النّفع والإرفاق قصدوا به تأثيرها في النّشوء والنّماء، والتحليل والتصفية، ولكلّ واحد من هذه الوُجوه باب مُفرد، وطريق متميز؛ فقد يكون المشبه بالشّمس في العلوّ والنباهة، والنّفع والجلالة أسود، وقد يكون منيرَ الفعال كمدّ اللّون، واضح الأخلاق كاسِفَ المنظر"[5]، فالمفيد عنده في قراءة الصورة الفنية "أن تفحص العناصر التي تتركب منها الصورة لنستنتج منها المعنى الذي يحتمله تركيبها"[6].

---

[1] - ابن طباطبا ، عيار الشعر ،المرجع السابق، ص 17.

[2]- أبو الفرج بن جعفر، نقد الشعر، مرجع سابق، ص 55.

[3] - ابن أبي عون (222هـ)، كتاب التشبيهات، عني بتصحيحه: محمد عبد المعيد خان، طبع جامعة كمبرج، 1950، ص 02.

[4] - محمود الدرابسة، ابن أبي عون وكتاب التشبيهات، دار المركز الجامعي، اربد، عمان، الردن، ط01، 1994، ص 96.

[5] - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص 162.ص 392.

[6] - السيد فضل، تراثنا النقدي (دراسة في كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني)، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط/،(د ت)، ص32،31. نقلا عن: محمود الربيعي، قراءة الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط01 ،1997، ص 36

اختلف النقاد في نظرتهم للتشبيه الحسن، فابن "طباطبا" يعتبر أحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقص، بل يكون كل مشبه بصاحبه مثل صاحبه"[1]، أي أنه يرتكز على فكرة "الصدق" انطلاقا من منظور عقلي بحت، فيشترط الصدق في الصورة التشبيهية وجمالها مقترن بمدى مقاربتها للحقيقة، كثيرة هي النظرات النقدية لمفهوم التشبيه ومواطن جماليته، إلا أن القدامى اشترطوا في التشبيه "الحسيَّة" في كون "ميل النفس إلى الحسيّات أتم منه إلى العقليات"[2]، فلاكتشاف الصور التشبيهية لا بد أن نعتمد على "سلطان الحواس؛ لأنه هو النافذة التي يستقبل بها الذهن رياح الحياة والتجربة هي الحواس، كما أن الذهن محتاج في كثير من اعتمالاته إلى الحواس لترجمة تلك الاعتمالات، فتكون الحواس بهذا المنحى أهم وسائل الذهن في الاستقبال والبث"[3]، لذا "أجمع النقاد أو كادوا، على أن التشبيه ينبغي أن يتعلق بالمرئي، دون أن يشيروا إلى أن هذا المرئي ينبغي أن ينطوي على إيحاء خيالي، ودون أن يتصوروا أن الشاعر قد يتخذ من التصوير المرئي سببا إلى عالم معنوي"[4]، فحددوا قواعد الصورة الحسية:

- إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما يقع عليه،(إخراج ما لا يحس إلى ما يحسّ).
- إخراج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت به العادة.
- إخراج ما لا يعرف بالبديهية إلى ما يعرف بها.
- إخراج ما لا قوة له في الصفة على ما له قوة فيها[5].

وبهذا يبقى التشبيه جوهر الفن الشعري، على الرغم مما قد يفضي إليه ذلك من جمود شكلي يقضي على طلاقة الخيال، ويربطه بالحس"[6] .

فإن كان هذا حال النقاد في اختلاف نظرتهم كمتلقين لمعيار التشبيه، إلا أنهم اتفقوا أن البراعة في صياغة الشعر مقرونة بمدى براعة الشعراء في فن التشبيه، فثمة نصوص شعرية على قدر كبير ودرجة عالية في دقة الوصف والتشبيه. ومن الذين برعوا من الشعراء الجاهليين وأخذوا بناصية التشبيه في الشعر "امرؤ القيس" على ضوء حديث "الجمحي": "كان أحسن أهل طبقته تشبيها...، وأحسن الإسلاميين تشبيها ذو الرّمة "[7].

---

[1] - ابن طباطبا، عيار الشعر، مرجع سابق، ص 17.

[2] - السكاكي (ت 626هـ) أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي، مفتاح العلوم، تحقيق :عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 2000، ص 350.

[3] - صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط/، 1992، ص 360، 361.

[4] - عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي (بين النظرية والتطبيق)، دار التقدم، حلب، ط/ ، 1980، ص 97.

[5] - العسكري، كتاب الصناعتين، مرجع سابق، ص 214، 215.

[6] - عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، ط01 ،1991. ص 133.

[7] - الجمحي، طبقات فحول الشعراء، مرجع سابق، ج01، ص 55 .

2-1 التشبيه البعيد عن أفق المتلقي

لكن الذي يجب أن نستدركه أن الصور التشبيهية تختلف باختلاف الحقب السابقة عن الحقبة العباسية، وأن الشعراء أخذوا بأسباب التحضر، وتهذب ذوقهم فانصرفوا "عن بعض التشبيهات البدوية القديمة رغم إصابتها، ورغم أنها بديعة في ذاتها؛ ذلك أن ما ألفَه الشّاعر البَدوي من مشاهد بيئية يأخذ من أوصافها ويخلعها على مشبهاته قد يجد فيها الشاعر المولد ما يخالف ذوقه الذي تأثر بأسباب الحضارة، فيعدل عن تلك الأوصاف إلى أخرى يحبذها ذوق عصره"[1]، وهذا ما يجعلنا أمام أفق تلقي غير متوقع، ينجر عنه تصادم وتعارض بين أفق المتلقي وأفق الباث، فيصبح هذا الأفق أساسا "للقراءة والتفسير، ومن ثمة كأساس لإبداعية النص، وهو مفهوم يضع منظومة التوقعات والافتراضات الأدبية والسياقية، التي تكون مترسبة في ذهن القارئ (المتلقي) حول نص ما – قبل الشروع في قراءة النص – وهي فروض وتصورات قد تكون فردية لدى شخص محدّد، وقد تكون تصورات يحملها جيل أو فئة من القراء على نص أو نصوص"[2]، هذا الذوق المعقد في التشبه لم يضمن الحد الأدنى في تحقيق التواصل بين المبدع والمتلقي من دون لُبس وغموض، فلا بد من وجود مقارنة بين طرفي التشبيه (المشبه، والمشبه به)، اللذان يتسمان بالاشتراك والتمايز معا، وهذا ما دعا إليه "الآمدي": "فليس كلّ شيء يشبه بشيء يقع التشبيه فيه من جميع الجهات حتّى لا يغادر منها شيئا، قد يكون إنما شُبِّه به ببعض ما فيه لا بكلّه"[3]، وهذه النظرة تقترب من نظرة "ريتشاردز" لاشتراك المشبه والمشبه به " في معنى من المعاني أو صفة من الصفات أو في حال وطريقة"[4]، فالعلاقة التي تربط الطرفين هي وجه الشبه من خلال التطابق الخارجي والتناسب المنطقي، ولذا نجده يضع قاعدة للتشبيه، "إنما يشبه بالشيء إذا قاربه، أو دناه من معناه، فإذا شابهه في أكثر أحواله فقد صح التشبيه، ولاق به"[5]، وهذا القول الذي أكده "القاضي الجرجاني" وأطلق عليه مصطلح "المقاربة في التشبيه"[6].

فمن خلال ما سبق يتبين أن للتشبيه قواعد متعارف عليها في العرف العربي وإن طال الخطأ الشاعر "امرؤ القيس"، الذي استشهد به"الآمدي" في سياق عرضه للتشبيه ما عابه "الأصمعي"عليه من قوله[من المتقارب]

وَأَرْكَبُ فِي الرَّوْعِ خَيفَانَةً كَسَا وَجْهَهَا سَعَفٌ مُنتَشِرْ[7]

قال الآمدي: "شبه شَعْر الناصية بسعف النخلة، والشَّعْرُ إذا غطى العين لم يكن الفرس كريما"[8]، وإن الذي عيب على "امرئ القيس" لم ينج منه "أبو تمام" في وصف الفرس إذ يقول [من الكامل]:

وبِشُعْلَةٍ تَبدُو كَأَنَّ ذُلُولَهَا فِي صَهوتَيهِ بَدءُ شَيبِ المُفرِقِ[9]

---

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص 183.

[2] - عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط01، 1994، ص162، 163.

[3] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 302 .

[4] - رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، مرجع سابق، ص 535.

[5] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق ، ج 01، ص372 .

[6] - الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مرجع سابق، ص 108.

[7] - امرؤ القيس، الديوان، مرجع سابق، ص 107 .

[8] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 37.

[9] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام ، مرجع سابق، ج 02، ص 103.

فقوله: "فلولها" يريد ما تفرق منها في صهوتيه، والصّهوة: موضع اللبد، وهو مقعد الفارس من الفرس، وذلك الموضع أبدا ينحت شعره لَغَمْز السّرج إيّاه فينبت أبيض؛ لأنّ الجلد هناك يرق، وأنت تراه في الخيل كلّها على اختلاف شِيَاتِهَا، وليس بالبياض المحمود ولا الحسن ولا الجميل، فهذا خطأ من هذا الوجه.

وهو خطأ من وجه آخر، وهو أن جعله شعلة، والشُّعلة لا تكون إلا في شعلاء؛ وذلك من عيوب الخيل، فإن كان ظهر الفرس أبيض خلقةَ فهو أَرْحَل ولا يقال أَشْعَل"[1]،وأتى الآمدي بقول البحتري[من الكامل]:

وَبِشُعلَةٍ كالشَّيْبِ مرَّ بِمَفْرَقَيْ غَزِلٍ لَهَا عَن شَبِيهِ بِغَرامِهِ[2]

فقال: "بشعلة" ولم ينصّ على موضعها، ومعلوم أنّه أراد بياضا في النّاصية، وقال:"مر بمفرقي غزل" فأوضح أنّه ذلك الموضع أراد، وقال: "لها عن شبيه بغرامة "فأتى بشيء يفوق كلّ حسن، إلا أنّ البياض في النّاصية من عيوب الخيل،...، ويقال البياض النّاصية أيضا: السُعف"[3].

لقد أوقع الائتلاف "بين أشدّ المختلفات تباعدا، أن يصيب بينهما، شبها صحيحا معقولا، ويجد للملاءمة والتأليف بينهما مذهبا وسبيلا"، من خلال هذا المثال ندرك "أن الشاعر إنسان متخيل، والتخيل قدرة ذهنية، إذا عملت في رعاية عقل مفرط الذكاء دائم الوعي والجهد، انتهى صاحبها إلى مالم ينته إليه سواه، فيتوصل إلى إدراك الاتفاق بين العناصر، ويكشف الاتفاق الكامن بين الأشياء، ومن ثم تتوافق الأنواع المختلفة، وتتآلف الأجناس البعيدة"[4].

إنّ ما ينسحب على "أبي تمام" من خروج على النّص الأُم ينسحب على "البحتري" من خلال وصف الفرس فقال [من الكامل]: **ذَنَبٌ كَمَا سُحِبَ الرِّدَاءُ يَذُبُّ عَن عُرُفٍ وعُرْفٌ كَالقِنَاعِ المُسْبَلِ**[5]

فقد أخطأ في الوصف "لأن ذنب الفرس إذا مس الأرض كان عيبا، فكيف إذا سحبه؟ وإنما الممدوح من الأذناب ما قرُب من الأرض، ولم يمسُّها"[6]، وقد مثل "امرؤ القيس" هذا الشرط الجمالي في صفة الفرس بقوله (من الطويل): " بِضَافٍ فُوَيقَ الأرْض ليس بأعزَلِ "[7]، وإنّما مصدر الجودة في تشبيه "امرئ القيس" أن الشيء إنما يُشبه الشيء إذا قرُب منه أو دنا من معناه، فإذا أشبهه في أكثر أحواله فقد صحّ التشبيه ولاق به"[8].

هذه القراءة الفذّة للنّص الشّعري من قبل "الآمدي"، دلّت على وعيه بمدلول الألفاظ وتوظيفها من قبل الشعراء في شتى العصور.

ومن تشبيه شعر أبي تمام البعيد عن أفق "الآمدي"، ما استهل به في باب ما غلِط فيه من المعاني والألفاظ ما عاب عليه "أبو العباس"، من قوله [من الطويل]:

---

[1] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج 01، ص 251.

[2] - ورد الشطر الثاني من البيت (في شُعلة كالشَّيْبِ لاح بِمَفْرَقَيْ).ينظر: البحتري، الديوان، مرجع سابق، ج 02، ص 433.

[3] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج 01، ص 252.

[4] - جابر عصفور، الصّور الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق ص195، ص 184، 185.

[5] - البحتري، الديوان، مرجع سابق، ج 02، ص 290.

[6] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص339 .

[7] - امرؤ القيس، الديوان، مرجع سابق، ص 120.

[8] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج 01، ص339.

هَادِيةٌ كجِذعِ الأَرَاكِ وَمَا تَحْتَ الصَّلاَ مِنهُ صَخْرَةٌ جَلْسُ[1]

فهذا " من بعيد خطائه أن شبّه عنق الفرس بالجذع، ثم قال: "جذع من الأراك" ومتى رأى عيدان الأراك تكون جذوعا؟ أو تشبه بها أعناق الخيل[2]!

والآمدي يبين مقدرته النقديه في تتبع ماهية الأشياء ودلالتها، فيوضح ما أصاب فيه المتلقي أبو العباس وما أخطأ فيه، فما أخطأ فيه "إنكاره على أبي تمام أن شبه عنق الفرس بالجذع، وتلك عادة العرب، وهو في أشعارها أكثر من أن يحصى، وقد بينت ذلك فيما غلط فيه أبو العباس على أبي تمام".

أمّا الوجه الذي أصاب فيه في إنكاره على قول أبي تمام هو أن: عيدان الأراك لا تكون جذوعاً، مبينا انتفاء وجه المقاربة: "وإن لم يلخص المعنى؛ لأن عيدان الأراك لا تغلظ حتى تصير كالجذوع، ولا تقاربها".فوجه الشبه بين المشبه والمشبه به بعيد عما هو في الواقع انطلاقا من دلالة المواضعة، معللا ذلك من خلال ما تصير عليه شجرة الأراك؛ "فإن قيل: إن الشجرة من الأراك قد تعظم حتى تصير دوحة يستظل بها الجماعة من الناس والسرب من الوحوش، وذلك معروف موجود"[3]، ومستشهدا بقول أترابه من الشعراء، وقد قال الراعي [من الطويل]:

غَذَاهُ وَحَولِيُّ الثَّرَى فَوقَ مَتنِهِ مَدبُّ الأَتِيِّ وَالأَرَاكِ الدَّوَائِحُ[4]

والدوائح: العظام منه، جمع دوحة.

قيل: إن الأمر وإن كان كذلك في بعض شجر الأراك من علوها وتشعب أغصانها، فإن قائم الشجرة وعيدانها لا يغلظ ولا يمتلئ امتلاء يقارب الجذوع ولا ما هو دونها في الغلظ، ولو انتهت إلى هذه الحالة - وذلك غير معلوم - لما قيل لها أيضاً " جذوع "؛ لأن الجذوع إنما هي للنخل فقط، وقد يقال على سبيل الاستعارة لما يشبه بالنخلة أيضا: جذع"[5].

فرفض" الآمدي" لكثير من تشبيهات أبي تمام نتيجة التناقض الحاصل بين نظرة المتلقي التي تنطلق من مقاربة الواقع أثناء التشبيه وبين تصور الباث في رؤية الأشياء، مما يحدث فجوة بين الأفقين فيصدم بذلك الباث المتلقي نتيجة بُعد الصلة بين المشبه والمشبه به، فللوقوف على وجه الشبه يتطلب من المتلقي إمعان الفكر وكد القريحة لعلّه يصل إلى عقد مقارنة، إلا أن أفق انتظار المحافظين الذين ساروا على نهج الأوائل واتخذوا من عمود الشعر معيارا يحدد معالم الشاعرية، إذ يكون "أحد الشيئين يشبه الآخر في أكثر صفاته ومعانيه، والضد حتى يكون رديء التشبيه ما

---

[1] - الصولي، شرح الصولي لديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 01، ص 557.

[2] - الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 141.

[3] - المرجع نفسه، ج01، ص 142.

[4] - **وَحَولِيُّ الثَّرَى :** الأرض التي تركت حولا كاملا .**الأَتِيِّ:** السيل، **الدَّوَائِحُ**: جمع دائحة، الشجرة العظيمة. ينظر: الراعي النميري عُبَيد بن حُصين (ت96هـ)، الديوان، شرح واضح الصمد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط01، 1995، ص 72.

[5] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج01، ص 142.

قل شبهه بالمشبه به"[1]، أي أن على الشاعر "أبي تمام" أن ينطلق من نظرة واقعية للأشياء فإن ما جاء به من تشبيهات صدم بها الذوق العربي قد أخرجت من دائرة الإبداع، قال الراجز:

بكل طرفٍ أعوجي صهال يمشي إذا ما قيد مشى المختال

تحت هواد كجذوع الأوقال.

فقال: "كجذوع الأوقال" والأوقال: جمع وقلة وهي شجرة المقل؛ لأن فيها شبهاً من النخل من جهة الخوص والليف

فإن قيل: فقد قال "ذو الرمة 117هـ" [من الطويل]:

وَهَادٍ كَجِذعِ السَّاجِ سَامٍ يَقُودُهُ مُعَرَّقٌ أَحنَاءِ الصَّبيَّين أَشدَق[2]

قيل: "ذو الرمة" إنما قال ذلك على التشبيه؛ لأن العود من الساج يشبه الجذع المنحوت في غلظه وهيئته، وعود الأراك من أبعد شيء من ذلك؛ لأنه لا يمتد ولا يستوى استواء الجذع ولا غيره من أجناس الشجر التي تمتد أبدانها علواً امتداداً مستوياً، وذلك لرقته وشدة التوائه وتشعبه.

3-1 التشبيه القريب مـن أفــق المتلقي

قد ينتج الشاعر نصا متعدد الآفاق وأثناء قراءته يُمكن أن تتعدد قراءات المتلقين، فلا تتعدد القراءات من ضرب الخيال أو من باب الموالاة للمبدع أو المذهب الشعري المعتنق، ولكنّه النص وما يحمله من غزارة المعاني وكثافة الدلالات، فهو كالنهر لا يعرف الركود يتجدد ماؤه ما دامت منابعه مستمرة التدفق لا تنضب ولا تجف، فتتعدد منافعه، كذلك النص تتجدد دلالاته بتجدد أشكال تلقيه من قبل متلقيه أينما حل وارتحل، كما يمكن أن يربط النص المنتج أواصرا مع أفق المتلقي، فيتحقق بينهما "انصهار أو اندماج بين أفق الحاضر (أفق المؤول) وأفق الماضي (أفق النص)"[3] من خلال عملية الفهم القائمة على التفاعل بينهما نتيجة عوامل بيئية أو فكرية أو ثقافية متقاربة، فيعمل المبدع على وضع النص الشعري في أفق معين ومحدد للمتلقي، باعتبار أن "النص لا يصبح أدبيا إلا إذا استعمل بوصفه أدبا عند جماعة القراء، أي عندما يضع المستقبلون المعاصرون النص في أفق محدد للقراءة"[4]، فهناك من تفاعل واستحسن تشبيهات أبي تمام من خلال تغير النظرة أو عدم الاحتكام إلى نظرية عمود الشعر، وأن لكل عصر متطلبات تتطلب ابتكار التصوير والخروج من القوالب النمطية المتوقعة من قبل المتلقي، فاللذة والاستحسان في اللامتوقع، وهذا ما نلمسه في قول الجرجاني: "إذ استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشدّ، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب؛ وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب، وذلك أن موضع الاستحسان، ومكان

[1] - الخفاجي (466هـ)، عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط/، 1982، ص246.

[2] - ذو الرمة، الديوان، مرجع سابق، ص 180.

[3] - عبد الكريم شرفي، فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة (دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2007، ص 42.

[4] - خوسيه ماريا بوثيلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو احمد، سلسلة الدراسات الأدبية، مكتبة غريب، الفجالة، القاهرة، ط01، 1992، ص 121.

الاستظراف، والمثير للدفين من الارتياح، والمتآلف للنافر من المسرة، والمؤلف لأطراف البهجة، أنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين ومؤتلفين ومختلفين"[1].

فالمبدع الحق هو الذي يحاول أن يقارب بين الرؤيتين المختلفتين (بين الباث والمتلقي) ويحقق التوازن بين الكيفيات المتناقضة، خالقا عالما متآلفا منسجم الوحدة والتنوع، فإن كان هذا على صعيد الباث، فإن "الصولي" كمتلق معاصر لأبي تمام يظهر في الكثير من الأحيان وفي ثنايا شرحه أنه من المعجبين بتشبيهاته، فإن لم يبح النص الشعري لأبي تمام بأسراره للآمدي إلا أن الصولي تمكن بفضل البنى التركيبية والتقنية للنص على تعديل الأفق الذي أوجده (رفضه) الآمدي، وهذا بفضل خبرته والوعي والحس الثقافي والقرب الزمني من الشاعر وما يجب أن يكون عليه الشعر الحداثي، جعلت الصولي "قادرا على ممارسة نوع من المرونة التأويلية للنص، وهو ما يطلق عليه تكافؤ الآفاق"[2]، فإن عدنا إلى ما رفضه الآمدي من تشبيه من قول أبي تمام [من الطويل]:

هَادِيَةٌ كجِذعِ الأَرَاكِ وَمَا تَحْتَ الصَّلاَ مِنهُ صَخْرَةٌ جَلْسُ[3]

فالآمدي على رأي "أدونيس": لم ير في الجذع إلا جذعا، لم ير الخيل إلا خيلا على النحو الذي تجري عليه الأمور خارج الأعيان، "فغاب عن الآمدي جوهر الشعر،.. فحين شبه عنق الفرس بجذع من الأراك لا يريد أن يقدم معادلا لفظيا للعنق بذاته، وإنما يريد أن يوحي بصفاته وهي اللين والحركة،.. ومن هنا غاب هذا التوازن أو هذا التناقض في الفرس بين عنقه اللين المتحرك كالأراك ومؤخرته الثابتة الصلدة كالصخرة"[4]، فقراءة "الصولي" عكس قراءة الآمدي، فقد أحسن الشاعر حين "شبه عنق الفرس بالجذع لطوله، ولا يكون الفرس كريما حتى يطول عنقه"[5]، فقد اهتدى "الصولي" إلى الغاية والمغزى من التشبيه، مرتكزا على القراءة التأويلية، فالتأويل" غير محصور، والعلماء متفاوتون"[6]. في فهم الصور التشبيهية، فقد ينغلق فَهْمُها لبعض وتنفتح للآخرين، وهي نقطة جوهرية تحدد المتلقي الحقيقي الواعي بخبايا التصوير الشعري، فليس "كل المتلقين يصلحون لكل النصوص"[7].

هذه الصورة التشبيهية جمعت بين أفق المبدع وأفق المتلقي لما تحمله من قيمة شعرية أثرت في إحساس ونفسية المتلقي فاتحة أبواب الرؤية الواعية من قبل "الصولي" لمدلول لفظة "الجذع" وتشبيه عنق الفرس بها من

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، مرجع سابق، ص 130.

[2] - عبد الرحمان محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، مرجع سابق، ص 345.

[3] - الصولي، شرح الصولي لديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 01، ص 557.

[4] - أدونيس، علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول: بحث في الإتباع والإبداع عند العرب (تأصيل الأصول)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 01، 1977، ج02، ص 197، 198.

[5] - الصولي، شرح الصولي لديوان أبي تمام، المرجع السابق، ج 01، ص 558.

[6] - ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مرجع سابق، ج01، ص 49

[7] - آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2002، ص 37

حيث الطول والصلابة، جاعلة من الفرس كريما ذا قيمة معنوية ومادية لمن يمتلكه، فالفهم السليم ناجم من التفاعل الحاصل بينهما(الباث والمتلقي)، فالأساس "بالنسبة لقراءة كل عمل أدبي، هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه"[1]

فقد تمثل الصولي رموز الصورة التشبيهية "وإيحاءاتها بفضل نشاط مخيلته، وقدرته على تكثيف التجربة وبلورتها والخروج بها إلى قيمة تخيلية تؤدي بعدا آخر للتجربة التي أراد المبدع التعبير عنها"[2]، وما كان ليحدث هذا الفهم وإزاحة الإبهام لو لم يحدث التفاعل بين المبدع والمتلقي، "فأبو تمام" كمبدع على ضوء رؤية "إيزر " هو في "حاجة مباشرة إلى تعاون القارئ (الصولي) المدرك للإبداع، كما يرى أن النصوص الأدبية تحتوي دائما على فراغات لا يملؤها إلا القارئ"[3] الخبير بخفايا النص الشعري التمامي، فقد التقى المبدع والمتلقي عند سمو الخيال في حدود توظيف الصورة المبتكرة وتفسيرها، أي أنهما عدَلا بها عن الصور التشبيهية المألوفة في نظر "الآمدي".

فالصولي أضاف بتصوره وذوقه الواعي قيمة لهذه الصورة التشبيهية ذات التصور الجديد في وصف الفرس، وهو يقترب كمتلق خبير للرؤية الحداثية المعاصرة للصور الفنية فكلما كانت العلاقة في الصورة جديدة على المتلقي زاد أثرها عليه وقيمتها في نفسه.

ومن التشبيهات المتوافقة مع الرؤية النقدية للصولي، على نحو قوله [من الكامل]:

وَمَسَافةٍ كَمَسَافَةِ الهَجرِ ارتَقَى فِي صَدرِ بَاقِي الحُبِّ والبُرَحَاءِ[4]

ولفظة "المسافة" لفظة مركزية الدلالة أعطت للبيت الشعري جمالا أطلقت عنان التأويل لكثير من المتلقين في رسم الأبعاد الدلالية للفظة في رسم الصورة التشبيهية، فقد أخذت هذه اللفظة صفة التنكير في بداية البيت ثم عمد الشاعر إلى الإتيان بها على سبيل المعرفة بالإضافة **"كَمَسَافَةِ الهَجرِ"** أي أنها تطول ولو قصرت، فالشاعر "أبو تمام" في نظر "الصولي": "أحسن في تشبيه الفلاة بمسافة الهجر"، إذ شبه بعد مسافة الممدوح وبعد طريقه ببعد المحبوب على سبيل التشبيه الضمني؛ إذ تضمن الأداة ووجه الشبه، فالمهجور بعيد وإن قرب حبيبه، فشبّه بُعد طريقه في الفلاة ببعد مهجور باقي الحبّ والبرجاء، فهو أشدّ عليه وأطول، فأخرج ما لا تقع عليه الحواس إلى ما تقع عليه، فعقد الصلة بين المحسوس والمعقول في تشبيه بديع.

وإن كان الصولي لا يقف بالشرح على الشواهد التي تتضمن التشبيه من قول أبي تمام على الرغم من كثرتها بل يكتفي في الغالب بالشرح اللغوي، دون إعادة الأفكار المتضمنة في البيت الشعري التمامي، ربما قد يترك الصولي لمتلقي شعر "أبي تمام" مسافة؛ كمسافة الهجر ومساحة يشتغل عليها الجمهور المتلقي في إعادة أو استظهار ما يرمي إليه الشاعر من أفكار وصور بلاغية على غرار التشبيه السالف الذكر، وهذا ما ترمي إليه نظرية جمالية التلقي وتصبوا

[1] - سوزان روبين سليمان، انجي كروسمان، القارئ في النص (مقالات في الجمهور والتأويل)، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط01، 2007، ص 129.

[2] - ضحى بلال، معنى المعنى في النقد الأدبي بين المبدع والمتلقي، رسالة معدّة لنيل درجة الدكتوراه في الدراسات الأدبية، كلية الآداب، جامعة تشرين، 2003، ص 211.

[3] - عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، مرجع سابق، ص 93

[4] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج01 ، ص 185.

إلى تحقيقه لدى جمهور المتلقين من خلال ما طرحه وصاغه "ياوس" لتقريب مسافة هذه الفكرة في ذهن المتلقي: "إن توضيح تطور العلاقة بين العمل الأدبي والجمهور، بين ما أثر هذا العمل وتلقيه.... هو ما تستهدفه جمالية التلقي"[1]، فإن كان هذا حال "الصولي" فيما اقتصره من شرح على الأبيات الشعرية التمامية، فإن "الآمدي" يستفيض بالشرح كلما سنحت له الفرصة بالإيجاب أو بالسّلب، ومرد هذا إلى حسن التلقي من قبل المتلقي فيمنح الآمدي بقراءته حياة ثانية وقد تكون أبدية للنص الشعري التمامي بفضل ما يملكه من خبرة في مدارسة النصوص الإبداعية وبفضل مخيلته وما يملكه من ثقافة، فعلى حدّ قول "رولان بارت": "النص يتكلم وفقا لرغبات القارئ وخبراته، ففي القراءة لا يتكلم النص، بل القارئ هو الذي يتكلم"[2]، فعلى ضوء ما استحسنه من تشبيهات من قول أبي تمام [من الطويل] :

هُو البحرُ مِن أَيِّ النَّواحِي أَتَيتَهُ فَلُجَّتُه المعروفُ والجُودُ سَاحِلُهُ[3]

فأرسل أبو تمام التشبيه من طرفي خفي ليرفع من الكلام مرتبة عليّة، من خلال المبالغة أي أن الممدوح هو البحر نفسه فماثله مماثلة كاملة، في كونهما رمز البذل والعطاء، ويندرج هذا التشبيه ضمن التشبيه البليغ فشبه محسوس بمحسوس؛ فعطاء الممدوح لا ينفد، فقد قيل: "كأنه يغرف من البحر"، فللبحر كنوز ودُّرر لا يمكن سبر أغواره والوقوف على أسراره وخيراته، فأسقط على الممدوح بعض صفات البحر من خلال قوله: "لجته"، فمن ذا الذي يسبر ويكشف قعر البحر ويقف على طرفيه، ليجعل المتلقي يندهش من هذا الوصف ويأخذه ليتخيل عظمة خزائن "المعتصم بالله" وما يبذله من عطايا للواقفين عند بابه، من باب الإحسان والمعروف، وهذا ما نلمسه في قوله: "والجود ساحله"، فإن كان ساحل البحر يدرك بالمشاهدة والمعاينة وهو يقذف خيراته، فأبواب ممدوح الشاعر تعجُّ بالطارقين فيفيض عليهم ولا يبالي.

هذه التشبيه البديع جعل المتلقي "الآمدي" يقف وقفة انصاف :"وهو معنى في غاية الجودة والصّحة"[4]، قد يعدّ هذا البيت الشعري من دُّرر الأبيات الشّعرية التي هي سائر إلى يومنا هذا، ويستطرد "الامدي" في ذكر الأبيات الحسان من قول "أبي تمام" في مدح محمد بن الهيثم بن شبانة [من الوافر]:

يَمينُ محمّدٍ بحــرٌ خِضـَمٌ طَمُوحُ المَوجِ مجنُونُ العُبابِ

وإن لم يقف "الآمدي" على إبداء رأيه والتعليق عليه، فإن "الصولي" علّق على بيت "أبي تمام" إذ "شبه جود الممدوح بالعباب الذي هو أرفع مواضع الماء"[5]، واستهل الشاعر البيت بلفظ "يمين" التي تقرن بالبذل والعطاء المنقطع النظير من خلال "ارتطام الأمواج"، وأردف لها "مجنون العباب" التي تدل على التكاثف والارتفاع، إذ أن العرب تقول "جنّ النبات": إذا تكاثف وحسن"، فارتفع هذا الممدوح بكرمه وبنفسه. فقد تمكن الصولي من صرف الألفاظ

[1] - هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة: رشيد بنجدو، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، ط01، 2004، ص 126.

[2] - فان سان جوف، رولان بارت والأدب، ترجمة:محمد سويرتي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1994،ص 88، 89

[3] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج02 ، ص 203

[4] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، دراسة وتحقيق، عبد الله حمد محارب، مرجع سابق، ج 03، ص 176 .

[5] - الصولي، شرح الصولي لديوان أبي تمام، المرجع السابق، ج01 ، ص331.

إلى ما تؤول إليه مفرزة مجموعة من ردود الفعل العاملة "على انبثاق معطيات جديدة تسعف في عملية التأويل ومضاعفة الفهم"[1].

ومن الأبيات التي حظيت بقبول الآمدي، على نحو قوله في مدح "عمر بن طوق بن مالك التغلبي" [من الكامل]:

بَحْرٌ يَطِمُ عَلى العُفاةِ فَإن تَهِجْ ... رِيحُ السُّؤالِ بِمَوجَةٍ يَغْلَوْلِبِ

والشّولُ مَا حُلِبت تَدَفَّقَ رِسلُهَا ... وَتَجِفُّ دِرَّتُهَا إِذَا لم تُحلَبِ[2]

واصل "أبو تمام" بوصف جود الممدوح بالبحر السخيّ على العفاة، أي يتعففون على الطلب فيغدق عليهم، فكيف بمن يسأل إذا هاجت "ريح السؤال" فيغلولب، أي أنّه يمنح فوق السّؤال "إن سئل أعطى وأكثر وزاد"، و"أبو تمام" فضل جود الممدوح على لبن الشّول، "فألبانها تتدفق إذا حلبت وتنقطع إذا لم تحلب"[3]، و"الآمدي" يفضل تفضيل الجود على الغيث، على نحو قول أبي تمام في موضع آخر: "والغَيثُ يَكرُمُ مرَّةً وَيَلومُ"[4]، ولكن "الآمدي" يُبيّن علّة تشبيه "أبي تمام" لجود الممدوح بالشّول، لأنّ؛ "ألبانها غياث العرب وغناها ومعولها، ولهذا ما قال في المواعيد: "وتُنتِجُ مِثلَمَا نتِجَ العِشارُ"[5]، فقد شبّه مواعيد الجود بالنّاقة العشراء، وهي الناقة التي بلغ حملها عشرة أشهر، فيكون ولدها تاما كذا يكون بذله وافيا، فإنما أَخذ قوله: "وَتَجِفُّ دِرَّتُهَا إِذَا لَم تُحلَبِ"[6]، من قول بشار: "وَالدُّرُّ يَقطَعُهُ جَفَاءُ الحَالِبِ"[7]، وختم قوله: "وهذا كله جيد بالغ"[8].

فالجواد في أبيات "أبي تمام" مستمر العطاء الذي لا ينضب من خلال توظيف فعل المضارع "تَجِفُّ" الذي يدل على الاستمرارية، وبهذا فبيت "أبي تمام" أبلغ من بيت "بشار" الذي وظف اسم "الجفاء" أي أن الجود وقع مرة واحدة وانقضى.

فهذا البيت وإن اختلف متلقوه من حيث الشرح فالكل أدلى بدلوه في تبيان الصورة وتوضحيها والوقوف على مدى جماليتها أو من حيث ابتعادها، أي أن أبا تمام "استطاع أن يحدث صدمة غير متوقعة لدى الشراح بصياغته غير المألوفة للمعنى، وجعلهم يكشفون عن أنظمة معرفية يحاولون من خلالها الوصول إلى المفهوم العام للبيت، وهذه الأنظمة المعرفية تمثل أفقا من أفق توقعاتهم اللغوية والجمالية التي مكنت كل واحد منهم من الاستجابة إلى البيت

---

[1] - فولفجانغ إيزر، فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية ، مرجع سابق، ص 70.

[2] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 219.

[3] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، دراسة وتحقيق: عبد الله حمد محارب، مرجع سابق، ج 03، ص 176 .

[4] - يقول أبو تمام [من الكامل]: **غَيثٌ حَوى كَرَم الطَّبَائعِ دَهرُهُ ... والغَيثُ يَكرُمُ مرَّةً وَيَلومُ**

ينظر: الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج02 ، ص 420.

[5] - يقول أبو تمام [من الوافر]: **تَحِنُّ عِدَاتُهُ إِثرَ التَّقاضي ... وتُنتِجُ مِثلَمَا نتِجَ العِشارُ .**

ينظر: المرجع نفسه، ج01 ، ص514.

[6] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، المرجع السابق، ج01، ص331

[7] - **وَإِذَا جَفَوتَ قَطَعتُ عنكَ مَنَافِعِي ... وَالدُّرُّ يقطَعُهُ جَفَاءُ الحَالِبِ**

ينظر: بشار بن برد، الديوان، جمع وتحقيق وشرح: محمد الطاهر بن عاشور، وزارة الثقافة، الجزائر، ط/، 2007،ص 192.

[8] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، دراسة وتحقيق، عبد الله حمد محارب، مرجع سابق، ج 03، ص 176 .

الشعري بطريقة مخالفة، بعض الاختلاف، عن طريقة الآخر، وهذا الاختلاف مرده سلطة البيت القوية وهيمنته على سلطة هؤلاء الشراح، وجعلتهم يعملون على تحوير آفاق توقعاتهم وتعضيدها بأخرى جديدة"[1] .

والآمدي أراد أن يلفت انتباه المتلقي إلى أعلى مرتبة في تشبيه جواد الجواد في ذيل ما سرد من تشبيهات "أبي تمام": "ولم يمر بي له تفضيل جود الجواد على البحر"، لكن "البحتري" ذهب إلى أبعد ما ذهب إليه أبي تمام الذي جعل الكفتين متكافئتين، فقد بالغ في تشبيه في مدح "ابن المعتز"[من السريع]:

لَم أَرَ كَالمُعتَزِ فِي حِلمـــهِ الـ وَافِي وَفِي نَائِلِهِ الغَمْـــرِ

يَستَصغِرُ البَحرَ إِذَا اسْتَمطَرَتْ يَدٌ لَهُ تُربَى عَلَى البَحرِ[2]

إنّ التشبيه في مفهومه الجمالي؛ "تصوير يكشف عن حقيقة الموقف الشعوري أو الفني الذي عاناه الشاعر أثناء عملية الإبداع، كما يرسم أبعاد ذلك الموقف عن طريق المقارنة بين طرفي التشبيه مقارنة لا تهدف إلى تفضيل أحد الطرفين على الآخر، بل ترمي إلى الربط بينهما في حال أو صيغة، أو وضع يكشف جوهر الأشياء ويجعلها قادرة على نقل الحالة الشعورية، أو الخبرة الجمالية التي امتلكت ذات الشاعر"[3].

لقد أتاح مضمار التشبيه لأبي تمام أن يبرز مقدرته اللغوية والفنيّة في التعبير عما يختلج صدره وما يريد ايصاله للمتلقي، فيعمد هذا الأخير إلى تنشيط خياله والوقوف على مدى مقاربة الصفات بين المشبه والمشبه به، ولو من خلال تعدد الدلالات التي أو جدها أبو تمام في صوره التشبيهية، فيكشف المتلقي عن "تعدد التصورات الملتقطة منها، مما يجعل الصورة مركبة التكوين أكثر تعقيدا من الصورة البسيطة التكوين" التي هي في بنيتها الإفرادية؛ لأن "الجمع بين دالّين في طرف وجعل علاقة المشابهة معهما بدالّين في طرف ثان، يرصد صورة مركبة التكوين، تتحرك من مزيج متعدد يجعل التقاطها محتاجا إلى عمق التأمل لإدراك ملامحها الصّورية والدّلالية"[4].

وما النمطية في بناء الصور التشبيهية من قبل النقاد تقوض المبدع من خلق دلالات ومعان جديدة، وكذا من تغيب النقاد لتلك النظرة الجمالية للصور وما تتركه من أثر دلالي سواء "من جهة التركيب، ومن جهة التأثير في المتلقي، ومدى تعبيره عن موقف الشاعر من ذاته ومن العالم الذي يعيش فيه، ولكن النقاد شغلتهم قضايا شكلية كعنصري التشبيه، وأنواع التشبيه دون تجاوز ذلك - غالبا- إلى تحليل البنية الجمالية"[5].

---

[1] - إبراهيم صدقة، شعر أبي تمام من خلال أفق التوقعات، منشورات مخبر المثاقفة العربية في الأدب ونقده، جامعة محمد الأمين دباغين سطيف02، دار قرطبة، الجزائر، ط01، 2016، ص 109، 110.

[2] - البحتري ، الديوان، مرجع سابق، ج01، ص 474.

[3] - جهاد رضا، التصوير الفني في شعر العميان، سلسلة الدراسات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط/، 2011، ص48، 49.

[4] - فايز القرعان، التشكيل البلاغي للصورة في شعر عبيد بن البرص، مجلة أبحاث اليرموك، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، مجلد 15، عدد01، 1997، ص 62، 63.

[5] - كريم الوائلي، الخطاب النقدي عند المعتزلة (قراءة في معضلة القياس النقدي، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط01، 1997، ص 168، 169.

02/ تلقي الاستعارة من شعر أبي تمام

يتسم النص الشعري التمامي من خلال الصور التشبيهية بأنه جدير بالتلقي، وهذا لما يحدثه من أثر في متلقيه، أو ما يعبر عنه "باللذة الأدبية"، أو ما تسمى بالشعرية التي هي "ليست قيمة خاصة بالخطاب الأدبي في ذاته، وإنما في قدرة ذلك الخطاب على إيقاظ المشاعر الجمالية في المتلقي، أو إثارة الدهشة غير المجانيّة، أو كسر بنيّة التوقعات لدى المتلقي، أو بعث اللّذة وإثارة الاهتمام لدى قارئه أو مستمعيه"[1]، فالمتبصر المحايد لشعر أبي تمام يراه متوهجا ومشعا بالدلالات التي لا تنبض، والنافذة إلى دروب نفس المتلقين ومستطلعة آثارها.

تعددت القراءات والشروح قديما وحديثا، واختلف القوم شذر مذر بين مؤيد ومعارض لفنية القول الشعري، فالمتلقي "عندما يعود إلى مملكته فاعلا، أي منتج معان ومُشكِّل أبنية ومحقق علاقات لا تظهر بدون نِشاطه أو ما يصبّهُ من ذاته على الأثر المقروء...وبهذا يصبح القارئ فاعلا والقراءة فعلا، ولا يعود مجرد منفعلٌ والقراءة محض انفعال، فهذا وضع سلبي يهمّش القارئ ويسلبه فعله وفاعليته، بهذا النوع من القراءات فعل خلاق، يحرر النص من نهائيته ويقينيته، ويفتحه للتأويل والقراءة المستمرة"[2]، فأحال "أبو تمام" بشعره النقاد المتلقين إلى شطط من التأويل فمن مصيب ومن مسيء، جعلت هذا النص الشعري محافظا على عذريته مادامت هناك قراءات تترى، فقد تختلف" قراءة النص الواحد، مع كل قراءة، وبين قارئ و آخر، بل تختلف عند القارئ نفسه، بحسب أحواله و أطواره، ولا تختلف قراءة عن قراءة، لأن ثمة قراءة مطابقة أو ملائمة، وأخرى غير مطابقة أو غير ملائمة، بل لأنه لا يمكن لأي قراءة، بحسب ما نحاول تبيانه إلا أن تختلف بطبيعتها عما تقرأه، هذه هي خاصية أمهات النصوص، كالكتب المقدسة، والأعمال الفلسفية، والآثار الشعرية"[3]، فبتعدد وتنوع القراءة يتعدد القراء فلكل" قارئ فرديته كما لكل كتابة بياضها الذي ينادي قارئا كي يملأه، ولكن كيف نحول دون أن يؤول ذلك إلى فوضى ورعاعية تحلّ محلّ الرّطانة والاستعلاء؟ ،كيف يمكن أن نجعل ذلك سبيلا إلى الوصال و الحوار بين الكتابة وبين قارئ مجهول، قد يزور عما يقرأ، قد يتلذّذ به أو يستجيب لنداءاته على أي نحوٍ شفوّي أو مكتوب أو صامت؟"[4].

يُشكِّل القراء والمتلقون للظاهرة الأدبية " علاقة جدلية بين النص والقارئ"[5]، فالعلاقة بينهما علاقة تداخلية تحاورية جدلية؛ "تستدعي من كل واحد منهما طرحه، ثم تنغلق عليه، فيكون حضورهما فيها حتميا لا ينقضي، ويكون وجودهما بقاء لا ينتهي..، إذ لا وجود لأدب من غير قارئ، ولا وجود لقارئ من غير أدب"[6]، إذ التفاعل بينهما "شرط ضروري لسيرورة إنتاج المعنى، وبدونها لا يحقق النص وجوده"[7].

---

[1] - بسام قطوس، استرتيجية القراءة (التأصيل والإجراء النقدي)، مؤسسة حمادة ودار الكندي، دمشق، سوريا، ط/، 1998، ص 205

[2] - حاتم الصكر، كتابة الذات دراسات في وقائعية الشعر، بيروت، لبنان، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط01، 1994،ص 10.

[3] - علي حرب، نقد الحقيقة، مرجع سابق، ص 06.

[4] - نبيل سليمان، الكتابة و الاستجابة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 05، 06.

[5] - سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيموطيقا (مقالات مترجمة ودراسات)، دار إلياس العصرية، القاهرة، ط/، 1977، ص 214.

[6] - منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1998، ص 10.

[7] - محمد بوعزة، استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2011، ص 43.

فتتعاقب القراءات ينم عن معنى مدفون في المنتج الشعري، وقد أشار "الجاحظ" إلى هذه الحيرة أو لنقل هذا التلذذ الجمالي أثناء التلقي وهو يمر بمجموعة من المراحل؛ فمن الطرافة إلى الإعجاب فالإبداع: "إن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع"[1].

1-2 تلقي الاستعارة في ضوء عمود الشعر

إذا سلمنا فرضا أن أفق التوقع في نظرية التلقي يقابله في النقد العربي القديم "عمود الشعر" بمقاييسه السبعة التي حدّدها المرزوقي (421هـ)[2]، أو ما اُصطلق عليها قَبل أن يتبلور كنظرية نقدية "طريقة العرب" أو "سنن الأوائل" كانت بمثابة معيار تقاس به جودة النصوص الشعرية بمدى اقترابها أو افتراقها من الأنموذج المثال "الشعر الجاهلي"، ربما مقولة الشعر الجاهلي "ديوان العرب" هي بمثابة "بداية تشكُّل موروث فيصل، يستجيب لوظيفة الحكم عندما يطرأ طارئ، فيوفر خلاصة تجربة معرفية كانت وتحققت، حتى تبني بها البنية المعرفية على أساس النماذج التأسيسية، لذلك نقول إن تسمية الشعر الجاهلي "ديوانا" إعلانا عن لحظة تفاعلت فيها عناصر الرسالة الشعرية مع السياق فكانت لحظة جوهرية إدراكية أولى، استقام فيها الشعر أنموذجا ضروريا يلتف حوله "العرب" وهو بذلك أوّل تشكُّلٍ للشعر الموروث الثقافي في حضن الاستهلاك الأول للثقافة العربية الشفاهية وامتصاص أوّل أيضا للمؤسسة الدينية-السياسية لهذه الثقافة"[3].

أي أن "الديوان" بمثابة "النسق المرجعي الذي يمكن أن يصاغ لحظة ظهوره إلى الوجود أي نسق المعايير والقيم المتزامنة مع ظهوره والتي تشكل التجربة الأدبية والتاريخية لدى قرائه في زمن التلقي"[4] ، كما أن أبا تمام كباثٍ/مبدع، لابد من مراعاة أفق التوقع الجمعي، إذ لا يملك "الحرية المطلقة في كتابة النص فهو يرجع إلى عد د معين ومعروف من سنن الكتابة، يشكّل الخروج عليها أو التغاضي عنها مساسا بنظام الكتابة وأعرافها، هذه السنن خبرات قراء تجمعت على مدى العصور، وأصبحت دلائل وإمارات تسكن مخيلة الشاعر دون أن يستطيع إهمالها، فالوزن والقافية والشروط الصحيحة للاستخدام قواعد على الشاعر أن يلتزم بها، وهي واحدة من جملة مواضعات تضمن سلامة النص الأدبي"[5] ، إذ أن الإبداع ينحصر في المقاييس السبعة، وكل مقياس يمثل أفق توقع فرعي، ومن بينها الاستعارة التي هي؛ "نقل العبارة عن موضع استعمالها إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إمّا أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بقليل أو بحسن المعرض الذي يبرز فيه"[6]، وهي عند

---

[1] - الجاحظ، البيان والتبيين، مرجع سابق ، ج01، ص 62.

[2] - المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، مرجع سابق، ص07.

[3] - أسماء جموسي، التفاعل السياقي بين الشعر الأول والتراث النقدي إلى القرن الخامس الهجري، مرجع سابق ، ص 66.

[4] - هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة: رشيد بنجدو، منشورات ضفاف، الجزائر، ط01، 2006، ص134.

[5] - محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، مرجع سابق ، ص 200.

[6] - العسكري (395هـ)،أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، الكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط01، 2006، ص 295.

الجرجاني "أحدّ أعمدة الكلام وعليها المعول في التوسع والتصّرف وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر"، هذا القول يبيّن مكانة وأهمية الاستعارة في الخطاب الإبداعي ومجال من مجالات توسيع المعنى وإعطاء الدّال مدلولات أخرى لها أبعاد نفسية لدى الشاعر، يحاول أن يجسدها في الكلمات ويشرك المتلقي له في إحساساته وتصوراته، ونلمس في الخطاب النقدي لدى الجرجاني على أنها لون من ألوان البديع يلجأ إليها كحلة تزينية، كما أنها في نظره لا تحظى بمكانة كبيرة في المنظور النقدي القديم، إذ "كانت العرب تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلّم السبق لمن وصف فأصاب، وشابه فقارب..، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض"[1]، فضيق الخناق على الشعراء "في استعمالها حتى لا يخرجوها مخارج لا تحقق التناسب والملائمة بين الأطراف"[2].

إلا أنه يمكن التسليم بحظوة الاستعارة وتربعها على عرش فنون البيان دراسة وتمحيصا آخذة حيزا كبيرا؛ قديما وحديثا، فتاريخيا أعطى "أرسطو" لها أهمية كبرى " فأعظم شيء عنده هو القدرة على صياغة الاستعارة لأن هذه الصياغة تعني القدرة على رؤية التشابهات"[3]، ومرد هذا الاهتمام لما لها من أهمية في عملية الإبداع والخلق؛ فهي صورة "من صور التوسع والمجاز في الكلام، ومظهر من مظاهر الفصاحة والبلاغة من خصائصها أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، وأنها وسيلة التشخيص والتجسيد في المعنويات، وبعث الحياة في من لا حياة فيه، ومن خصائص الاستعارة المبالغة في إبراز المعنى، وجمال المبالغة الناشئة عن الاستعارة تكمن في إخراج ما لا يدرك إلى ما يدرك ومالا يحس إلى ما يحس"[4]، فبواسطتها يتمكن الشاعر من أن يجمع " أشياء لم توجد بينها علاقة من قبل وذلك لأجل التأثير في المواقف والدّوافع"[5]، ويستبدل المعنى "بالتحول في الحقيقة إلى المجاز، وهذا الاستبدال مبني على علاقة المشابهة الحقيقية أو الوهميّة"[6]، فالاستعارة" ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة، فجعلت في مكان غيرها، وملاكها تقريب الشَّبَه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لا يوجد بينهما منافرة ولا يُتبيّن في أحدهما إعراض عن الآخر"[7]، إذ تقوم على المقاربة، شأنها في ذلك شأن التشبيه، لكنها تمتاز عنه بأنها تعتمد الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثانية للكلمات المختلفة، وأقصد بذلك أن المعنى لا يقدم فيها بطريقة مباشرة بل يقارب أو يتبدل بغيره على "أساس مبدأ المشابهة"[8]، لأنها تبنى على التشبيه ونوع منه، "وإن كانت

---

[1] - الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مرجع سابق، ص 355 .ص 38.

[2] - حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ط 01، 1981، ص 584.

[3] - البشير عزوزي،الإقناع والتلميح في ديوان المتنبي(مقاربة تـأويليّة)، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي،جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2018، 2019، ص 111، نقلا عن: ريتشارد، فليفة البلاغة، ترجمة: ناصر حلاوي، سعيد الغانمي، مجلة العرب والفكر العالمي، العددان: 13 -14، ربيع 1991، ص 37 المستودع الجامعي لجامعة المسيلة .URI: http://dspace.univ-msila.dz:8080//xmlui/handle/123456789/14767

[4] - أحسن مزدور، معايير النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري ، مرجع سابق، ص 118.

[5] - رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، مرجع سابق، ص 310.

[6] - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استرتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط 03، 1992، ص 82.

[7] - الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مرجع سابق، ص 45 .

[8] - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص 241.

في الظاهر تبدو مختلفة عنه في الترادف اللغوي وفي تنوع النطق بها، والحقيقة أنهما يتفقان في الطبيعة ولا يختلفان في الكنه؛ فالاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه أو هما مع بقاء لازم المشبه مبالغة في المعنى؛ وزيادة في إيضاح الغرض منه، وهما يلتقيان معا في إيجاز العبارة وكيفية التركيب في الصورة والاختراع في المعنى، والتوليد في الفكرة"، غير أنها "أبلغ من التشبيه وأفضل منه، وأوجز تركيبا، لأنها مبنية على تناسبه مبالغة في المعنى لحذف أحد الطرفين؛ لتأليف صورة جديدة تحمل السامع على الانبهار بها، وانشغاله بروعتها"[1]، تكسب بذلك قوة إيحائية أكثر من التشبيه "لما تتضمنه من سعة الدلالة وقوة التصوير"[2]، ومدى قابليتها على احتواء المتناقضات، بوصفها "لونا من ألوان التجوز الدلالي (المجاز)"[3]؛ ولكي يصل المتلقي إلى المعنى الأصلي الذي لا يتأتى إلا "عن طريق نوع من القياس أو الاستدلال الذي يقيس شيئا بآخر، أو يتوصل إلى شيء عن طريق آخر، وإذا كان الأمر كذلك فإنه ينبغي- لكي يعقل المعنى الأصلي للاستعارة ويستدل عليه- أن يكون ثمة علاقة واضحة تربط بين المعنيين، وتكون بمثابة دليل ييسر الانتقال من ظاهر الاستعارة إلى حقيقتها"[4]، لذا ينبغي أن لا تكون الاستعارة معقدة مستعصية على الفهم، مكدسة بعضها فوق بعض؛ فتصير ألغازا أو تعميه، تجمد دونها الأفهام، ويعجز عن كنهها العقول، كما ينبغي أن تكون واضحة كل الوضوح، وإلا فقدت أخصّ خصائصها؛ من لذة الإبهام وروعة الإيحاء"[5]، فلا بد من الاقتداء بامرئ القيس مثلا في وصف الليل[من الطويل]: **فَقُلْتُ لَهُ لَمَا تمطّى بصُلبِه وَأَردَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكَلْكَلِ**[6]

فجعل له صلبا وعجزا وكلكلا لما كان ذا أول وآخر وأوسط، مما يوصف بثقل الحركة إذا أستطيل وبخفة السير إذا استقص؛ وكل هذه الألفاظ مقبولة غير مستكرهة، وقريبة المشاكلة ظاهرة المشابهة"[7]، وهذا عندي منتظم لجميع نعوت الليل الطويل على هيئته، وذلك أشدّ ما يكون على من يراعيه ويترقب تصّرمه، فلما جعل له وسطا يمتد وإعجازا مرادفة للوسط وصدرا متثاقلا في نهوضه حسُن أن يستعير للوسط اسم الصُّلب، وجعله متمطيّا من أجل امتداده؛ لأن تمطّى وتمدّد بمنزلة واحدة، وصلح أن يستعير للصدر اسم الكلكل من أجل نهوضه"[8]؛ فإنما استحسن هذا البيت الشعري لمدى مناسبة ومشابهة الاستعارة للمعنى المراد الذي أراده امرؤ القيس، فقد التزم بسنن القول الشعري من خلال تقيّده بالتقاليد اللغوية والبلاغية متمثلة في العرف المجازي، باعتبار أن الشعر الجاهلي يمثل " نقلة مرحلية متطورة أو بتعبير معاصر يمثل الواقعية الجديدة في ذلك العصر، وهي التي أعقبت المرحلة القديمة التي تعرف بالكلاسيكية، حيث الأساس الديني الوثني بأشكاله الغيبية والأسطورة واضحة في الغطاء الشعري، أمّا الشعر

[1] - علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، مصر، ط 02، 1996، ص 166.،167.

[2] - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للنشر، الجيزة، ط10 ، 2012، ص 466 .

[3] - محمد مصطفى أبو شوارب، إشكالية الحداثة قراءة في نقد القرن الرابع الهجري، مرجع سابق، ص 92.

[4] - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص 243.

[5] - علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، مرجع سابق، ص 167.

[6] - امرؤ القيس، الديوان، مرجع سابق، ص 117.

[7] - الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مرجع سابق، ص 358 .

[8] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 266 .

الجاهلي الذي وصل إلينا فهو اتجاه جاد نحو واقع الإنسان العربي في قبيلته أو مجاله العربي"[1]، وتقاليده الثقافية المتبلورة في "عمود الشعر" الذي "يرسم للشاعر كيفية تأدية معانيه وألفاظه وصوره، ويكاد يدله على وزن وقافية بعينها، فإنّ نهج القصيدة يحدد أفكار الشاعر وتسلسلها ونظام تأليفها وربطها، ويتحّد مع عمود الشعر في خلق قوالب متكررة ونماذج متداولة"[2]، أي أن خرق الأفق مُقصى من دائرة الإبداع، كما أن "جدة العمل الأدبي واختلافه لم يكن هو المطلب الأساسي في كل أدب وفي كل عصر، بل إن بعض العصور والمجتمعات كانت جمالية الأدب تتحدد عندها بمقدار وفائها لقواعد النوع الأدبي ولأفق انتظار القراء"[3]، من خلال علاقة الحضور والغياب والإحالات الضمنية القابعة في ثنايا النص الشعري الجديد يستدعي من المتلقي (القارئ) استحضار "نصوص قرأها...، والمتوقع يخلق توقعا معينا منذ البداية، يمكنه أن يحتفظ به مع تقدم القراءة أو أن يتعرض للتكثيف والتوجه أو يقطع بالسّخرية"[4].

ربما يمكن القول إنّ "نظرية العمود":" قواعد تبدو مجملة تمت صياغتها في شكل قوانين عامة أدارها القدماء حول الشعر كصنعة فنية تتوارثها الأجيال، وتتعاورها عبقرياتهم بالأخذ والتحوير والإضافة، وفيها يظل التراث المحور الأول للفن"[5]، هذه القواعد تلزم الشعراء بتناول "المعاني ممن تقدمهم، والصب على قوالب من سبقهم"[6]. وهذا ما أشار إليه "ياوس" عند حديثه عن التاريخ الأدبي "باعتباره يتأسس على تجارب القراء السابقة في التعامل مع العمل الأدبي، فعلى النقيض من الأحداث السياسية ليست للنصوص الأدبية أصداء وردود أفعال حتمية، فتأثير النصوص مشروط باستمرار قراءتها والاستجابة لها، وهذا يعنى في كلمات أخرى أن النصوص الأدبية يتم تلقيها حتما من خلال أفق توقعات القراء، ومن ثم فتأسيس تاريخ أدبي ما يتطلب رصد وتحديد أفق التوقعات هذا"[7]، واستعارة امرئ القيس في نظر الآمدي" أقرب الاستعارات من الحقيقة، لشدّة ملائمة معناها لمعنى ما استعيرت له"[8]، إذ لا بد "أن يكون بينهما شبه ظاهر وتعلّق وَكيدٌ"[9].

[1] - بهجت عبد الغفور الحديثي، مرجع سابق، ص14.

[2] - محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات الشعرية في النقد العربي (دراسة تحليلية مقارنة)، مكتبة الأنجلو مصرية، ط/ ، 1958، ص193.

[3] - إدريس بلمليح، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، مطبعة النجاح الجديدة، الرباط، المغرب،ط 01، 1995،ص 446.

[4] - محمد إقبال عروي، مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، المجلد 07، العدد 03، 2009، ص 47.

[5] - عبد الله التطاوى، القصيدة العباسية قضايا واتجاهات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 02، 2001، ص41.

[6] - العسكري، الصناعتين، مرجع سابق، ص 217.

[7] - اسماعيل سامي، جماليات التلقي (دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر)،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر،ط01، 2002،ص 87

[8] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 266 .

[9] - ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، مرجع سابق، ص134.

2-2 مسافة العدول عن الصورة الاستعارية المألوفة

بقي مفهوم التوقع محاط بكثير من الإبهام لتداخل الكثير من المصطلحات الموظفة من قبله قبل تبلور نظرية جمالية التلقي، بينما في نظرية عمود الشعر فضوابطه ما استخلصها "المرزوقي"، ربما حدّد مفهومه "القعود" كمفهوم مقارباتي بين النظريتين (على وجهة نظري): " هو هذه الخبرة المتراكمة عند المتلقي بفعل تجربة الحياة ومعطياتها المادية والثقافية والحضارية والأدبية وما يطرأ لها من تغيرات وتحولات، هو هذا السياق الثقافي بعامة، الأدبي بخاصة، وما يحكمه من قيّم فنيّة وجمالية ومضمونيّة تكوِّن لكل قارئه أفقه الخاص، أي معاييره الخاصّة التي يبني عليها انسجام النص وتماسكه دلاليّا، أي يؤوله"[1].

وهذا الذي قد قصده الآمدي في تبيان وشرح بيت امرئ القيس أنّ للاستعارة حدودا وضوابط لا يمكن الخروج عليها وعلى الشاعر معرفة حدودها فحدوده معلومة فإن "للاستعارة حدّا تصلح فيه"، باعتبار أن لها "صورةً معروفة وألفاظا مألوفة معتادة لا يُتجاوز في النّطق بها إلى ما سواها"، وهذا هو مجرى "الاستعارات في كلام العرب"، ولكن "إذا جاوزته فسدت وقبحت"[2]، من خلال أن يستعير لما لا يعقل أسماء وألفاظ ما لا يعقل، وهذا الذي جعل "الآمدي" يأخذ على "أبي تمام" خمسة وعشرين مأخذا في هذا المجال، أخرجه من مجال الشاعرية وألحقه برتبة الخطباء، مخلا بالذوق العام والعرف اللغوي من تجسيمه للمعنوي وتشخيصه للمجرد؛ "وأشباه هذا مما إذا تتبّعته في شعره وجدته كثيرا؛ فجعل كما ترى- مع غثاثة هذه الألفاظ - للدهر أخدعا ويدا تُقْطَع من الزند، وكأنه يُصرع، وجعله يشرق بالكرام، ويفكر ويبتسم، وأن الأيّام بنون له، والزمان أبلق وجعل المدح يدا، ولقصائده مزامير إلا أنّها لا تنفخ ولا تزمر، وجعل المعروف مُسلما تارة ومرتدا أخرى، والحاثَ وغدًا، وجَذَب ندى الممدوح بزعمه جذبةً حتى خرَّ صريعا بين أيدي قصائده، وجعل المجدّ ما يجوز عليه الخرف، وأنّ له جسدا وكبدا،...،وهذه استعارات في غاية القباحة والهجانة والغثاثة والبعد من الصواب"[3]، يتضح جليا أن الآمدي كمتلق وقارئ على حدّ سواء أنّه "ذو معرفة مكتسبة، من خلال معرفته للنصوص وقواعدها الفنيّة التي تميز جنسا أدبيا عن آخر، وأن الممارسة هي ما تزوده بهذه المعرفة، والإدراك لتوالي النصوص في الزمان بحيث يكشف مباشرة الانحراف التي تخرج عن السنن والتقاليد الفنية المعروفة"[4]، والآمدي متلق خبير تعددت مشارب ثقافته مما خلقت فضاء ثقافيا يمثل شبكة عنكبوتية يتخبط فيها النص التمامي ولا مناص من التخلص من خيوطها فهي محكمة النسج، وهذا الذي وقع فيه "أبو تمام" في نظر "الآمدي" في كون مذهبه معروف فيما يقرضه وينظمه؛ "نازعُ في الإبداع إلى كل غاية، حاملُ في الاستعارات كل

[1] - عبد الرحمان محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، مرجع سابق، ص 336.

[2] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 276، ص 269 .

[3] -. المرجع نفسه، ج 01، ص 265 .

[4] - محمد عزام، التلقي والتأويل بيان سلطة القارئ في الأدب، دار الينابيع، دمشق، ط01، 2007، ص 97.

مشقة، متوصل إلى الظفر بمطلوبه من الصنعة أين اعتسَف، وبماذا عَثَرَ متغلغل إلى توعير اللفظ، وتغميض المعنى أنّى تأتى له وقدر... ."[1]، والخلل واضح لدى الآمدي في كون العرب تستعير "المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه، أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له و ملائمة لمعناه"[2]، وبعبارة "سببا من أسبابه" أدخل المجاز المرسل في الاستعارة، أي امتزاج اللفظ بالمعنى "حتى لا يوجد بينهما منافرة ولا يُتبيّن في أحدهما إعراض عن الآخر"[3]، على ضوء مفهوم الاستعارة يعيد الآمدي بناء الأفق "ومن ثمة يمكن قياس أثر الأعمال ووقوعها على أساس الأفق الذي تم استخلاصه من هذه الأعمال، ولما كان التلقي لا يتوقف عند زمن بل يخلق في كل زمن، وإن لكل زمن قراه، فإن هذا التلقي يختلف من زمن لآخر، ويختلف من قارئ لآخر حسب تكوينه النّظري من حيث الميول والرّغبات والقدرات وحسب خبرة المتلقي الاجتماعية والتاريخية والثقافية التي يحملها وكل هذا يشكل مخزونا لدى القارئ يتم تلقي النص على أساسه، وتشكل لديه أفق توقع يعمل النّص على إخراجه"[4]

إن الآمدي بَيّن للمتلقي من أن العرب تستعير المعنى بما يحقق المناسبة بين المستعار والمستعار له ما دّلت قرينة على المشابهة والمقاربة، وما خالف هذا فهو مرذول قبيح مستهجن بعيدا عمّا ألفته العرب في بناء الاستعارة، هذا لا ينفي ألبتّة أن شعر أبي تمام خال من الاستعارة الحسنة التي تتوافق ورؤية الآمدي، فقد وازن وقارب من شعر أبي تمام فاستخرج الغث من السّمين، حتى لا يتهم بالتحامل على الشاعر من جهة ومن جهة أخرى أقنع المتلقي والقارئ لكتاب الموازنة أنه ذو بصيرة في تتبع الشواهد قديمها وحديثها وقدرته على المقارنة وتقصي الحقائق مفتشا عن العلل وموردا الحجة تلوى الأخرى، وجاء مستفتحا بالشواهد الشعرية فيما يتعلق بالدّهر، واستهلها بسؤال مدمج في الجواب، وكأنه لا ينتظر الجواب فقد كفى المتلقي عناء البحث عن الجواب الذي صيغ في قوالب وإجابات متعدّدة، محاولا محاصرة المتعنت والمتعصب لأبي تمام في زاوية حتى يقنع باعتبار أن انتقاء الألفاظ لا بد أن يكون مُشاكلا للمعنى ودليلا عليه دون التباس، ومرد هذا الفهم "لتكوينه المعرفي عن النص، بحيث يمارس سلطته في توجيهه، وفرض أنساقه المعرفية عليه"[5]، فانظر أعزّك الله لهذا الطّرح السلس وقدرة الإقناع، في محاورته لشعر أبي تمام "ولين أخادع الدّهر الأبّي"، فاستفهم :"فأيّ حاجة دعته إلى الأخادع حتى يستعيرها للدّهر؟"، ويأتيك الآمدي بالجواب ويضع أمام المتلقي بدائل في اختيار الأجوبة على نحو:

[1] - المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، مرجع سابق، ج 01، ص 04

[2] - الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 266.

[3] - الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مرجع سابق، ص 45

[4] - ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، مرجع سابق، ص 152.

[5] - حكيم سلمان السلطاني، القراءة الحداثية للنص القرآني في ضوء تحليل الخطاب، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع ، اللاذقية، ط01، 2018، ص 18.

		البدائل:	فمن كلام العرب:
		ولين معاطف الدّهر	فلان سهل الخلائق
ولين أخادع الدّهر الأبي	بدائل اللفظة:	ولين جوانب الدّهر	ليّن الجانب
		خلائق الدهر	مُوَطأ الأكناف
النتيجة من التقصي:	لأن الدهر: قد يكون سهلا وحزنا ولينا وصعبا على قدر تصرف الأحوال فيه		

وعلى ضوء ما جاء من كلام العرب من شعر الشعراء الفحول، وعلى ما يجب أن يكون في كون العرب "تستعير الشيء لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه أو يشبهه في بعض أحواله"، وأن يأتي الشاعر بما هو مستساغ مقبول شائع في كلامهم، وفق ما بينه من وصف الدهر لا بتوظيف لفظة "الأخادع"؛ "فإن هذه الألفاظ كانت أولى بالاستعمال في هذا الموضع، وكانت تنوب له عن المعنى الذي قصده ويتخلص من قبح الأخادع؛ فإن في الكلام متسعا"، ربما أن أبا تمام لم يتمكن من تقدير مواضع لفظة "الأخادع"، ووضع الألفاظ في مواضعها عدّه الآمدي قطب الرحى الذي يدور حوله أصل الاستعارة ومنشؤها، من خلال قوله: "إنّما تُستعار اللفظة لغير ما هي له إذا احتملت معنى يصلح لذلك الشيء الذي استعيرت له ويليق به، لأنّ الكلام إنّما هو مبني على الفائدة في حقيقته ومجازه، وإذا لم تتعلق اللفظة المستعارة بفائدة في النطق فلا وجه لاستعارتها"، وهذا ما جعله عرضة لسهام النقاد المحافظين، وهو ما بيّن سلفا لمفهوم الاستعارة فأغفله أو تغافله الشاعر عنه وبيّن حجته في توضيح قبح لفظة الأخادع، ولكن "لو جاء في غير هذا الموضع أو أتى به حقيقة ووضعه في موضعه لما قبح"[1]، واستدل من قول البحتري:

وإنّي وإن أبلغتني شرف العلى وَعتقتَ مؤن ذُلِ المَطَامِعِ أَخدَعِي

ومن قوله: **فَمَا رَفَع التَّصفُح مِنكَ طَرفًا وَلَا مَالَت بِأَخـدك الطِّبَـــاع**

فلم يكتف الآمدي بالاستدلال بشعر غريمه (البحتري)، بل راح يسوق لنا من أشعار من سبقه من الشعراء في حسن توظيف لفظة "الأخدع" توظيفا حسنا، لذا جاءت استعاراتهم حسنة لم تخرج عما ألفه العرب في توظيفها، لقد أحدث بيت أبي تمام بونا شاسعا بين أفق الانتظار(الأنموذج المثال)وأفقه مما يؤدي بالمتلقي إلى تغيير الأفق *horizon of expectation* بسبب "التعارض الموجود مع التجارب المعهودة، أو يجعل التجارب الأخرى المعبر عنها لأول مرة تنفذ إلى الوعي"[2]، فمما "يزيد عن كلّ جيد"[3] ، قول الفرزدق [من الطويل]:

وَكُنَّا إِذَا الجَبَّارُ صَعَّرَ خَدَّهُ ضَرَبنَاه حتَّى تَستَقِيمَ الأَخَادِعُ[4]

[1] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ، ج 01، ص 269، 270

[2] - أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، نظرية التلقي :إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية (سلسلة ندوات ومناظرات رقم24)، جامعة محمد الخامس، المملكة المغربية، رقم الايداع: 236، 1993، ص 30.

[3] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج 01، ص 271.

[4] - الفرزدق، شرح الديوان، مرجع سابق، ج02، ص 73.

ويبدو تمسك الآمدي بأسلوب الاستعارة القديم الواضح، من خلال جنوحه لعمود الشعر الذي ظهر حوله الجدل في القرن الرابع الهجري ومن وحي الخصومات التي دارت حول شاعرين كبيرين هما أبو تمام والبحتري، والآمدي يسوغ الشاهد تلوى الشاهد، تدعيما لرؤيته ودحضا للحجج المناوئين، فمن قبيح استعارات "أبي تمام" أيضا، قوله [من المنسرح]: **يَا دَهرُ قَوِّمْ منْ أَخْدَعَيْكَ، فَقَدْ أَضْجَجْتُ هَذِهِ الأَنَامُ مِن خُرُقِكْ**[1]

"فهذه من مرذول اللفظ وقبيح استعاراته"[2]، فأي ضرورة دعته إلى الأخدعين؟، وقد كان يمكنه أن يقول: "قوم من اعوجاجك" أو "قوم معوج صنعك" أو: يا دهر أحسن بنا الصنيع، لأن الأخرق هو الذي لا يحسن العمل، وضده الصَّنَعُ"[3]. فالمتلقي ينتظر ويتوقع من المبدع سواء أكان شاعرا أم كاتبا "نتاجا أدبيا معينا، له صورة أو إطار ذو خصائص وتقاليد فنية محددة، رسمت في ذهنه سابقا، وعلى المبدع أن يخاطب متلقيه بهذه المميزات المرسومة في أفق انتظاره"[4]، إذ يحتل مفهوم أفق التوقع، أو أفق الانتظار موقعاً جوهريا في نظرية التلقي في تعامله مع النص، فعلى ضوئه يقاس الأثر الأدبي ومدى جمالية النص التي "لا يمكن تقبلها والتفاعل معها إلا ضمن أفق انتظار معين، لا يخفى ما لأفق الانتظار من دور وظيفي في جمالية التلقي، فإما أن يكون نابعا من ذاكرة جماعية تقليدية تساهم في بنائه أجيال سابقة وعنده تتحقق متعة الذات داخل متعة الآخر، وإما أن يتم تحطيم إعادة تشييده وتكوينه من جديد، فلو صغنا ما ورد في كتاب أخبار أبي تمام وإرادة هذا الأخير التفرد فوقع على حسب النقاد في المحظور وكان عرضة لسهامهم، يقول الصولي: "حدثني به علي بن إسماعيل قال حدثني علي بن العباس الرومي قال حدثني مثقال قال: دخلت على أبي تمام وقد عمل شعراً لم أسمع أحسن منه وفي الأبيات بيت واحد ليس كسائرها وعلم أني قد وقفت على البيت فقلت له: لو أسقطت هذا البيت! فضحك وقال لي: أتراك أعلم بهذا مني إنما مثل هذا مثل رجل له بنون جماعة كلهم أديب جميل متقدم فيهم واحد قبيح متخلف فهو يعرف أمره ويرى مكانه ولا يشتهي أن يموت ولهذه العلة وقع مثل هذا في أشعار الناس"[5]، ربما تلقي هذا الكلام يفهم منه معنيين: المعنى الأول أن أبا تمام متمكن كل الإمكان في توظيف اللغة واللعب بها، أما المعنى الثاني يتجلى في وصف الآمدي له بأنه "حاطب ليل" لمم في شعره الجيد والرديء، كما أنه فتّش عن الاستعارات البعيدة التي جاءت في كلام العرب؛ "وإنما رأى أبو تمام أشياء يسيرة من بعيد الاستعارات متفرّقة في أشعار القدماء، كما عرفتك لا تنتهي في البعد إلى هذه المنزلة، فاحتذاها، وأحبّ الإبداع والإغراب بإيراد أمثالها، فاحتطب واستكثر منها"[6]، أقف على سرد مثال من بين الأمثلة التي ذكرها الآمدي، من قول أحد شعراء عبد القيس وهو يشتم الدهر:

---

[1] - الصّولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 01، ص 95.

[2] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 261.

[3] - المرجع نفسه، ج 01، ص 271.

[4] - محمد ناجح محمد، الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي، أطروحة ماجستير في اللغة العربية ، قسم اللغة العربية، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 25-02-2004، ص 35، 36 .

[5] - الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 205، 206.

[6] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 272. ينظر كذلك: ص 261، إلى غاية 265.

وَلَمَّا رأَيتُ الدَّهرَ وعْرًا سَبيلُهُ وَأَبدَى لَنَا ظَهرًا أَجَبَّ مُسَلَّعًا
وَمَعرَفَةً حَصَّاءَ غَيْرَ مُفَاضَةٍ عَلَيْهِ وَلَونًا ذَا عَثَانِينَ أجدعا
وَجَبهَةَ قِردٍ كَالشِّرَاكِ ضَئِيلَةً وَصَعَّرَ خَدَّيهِ وَأَنفًا مُجَدَّعًا

فجعل للدّهر ظهرا أجب وَمَعرَفَةً حَصَّاءَ، وَلَونًا ذَا عَثَانِينَ وَشبه جبهته "جَبهَةَ قِردٍ"، وجعل له "أَنفًا مُجَدَّعًا"، وهذا الأعرابي إنما تلّمح بهذه الاستعارات في هجائه للدّهر، وجاء بها هازلا"[1].

و من باب الاستعارة المكنية قوله: **لَم تُسقَ بَعدَ الهَوَى ماءً أَقَلَّ قَذًى مِن مَاءِ قَافيةٍ يَسقِيكَهُ فَهِمُ**

إذ شبه المعنى الجميل بالقافية بالماء الشّروب، لكن في نظر الآمدي تجاوز الحد المطلوب، وكسر أفق متوقعيه بأن أخرج البيت الشعري من الصيغ المتعارف عليها بمشاكسة دلالية، "فلو جعل للقافية ماء على الاستعارة، فلو أراد الرونق لصلح، ولكنه قال: يَسقِيكَهُ " ففسد معنى الرونق؛ لأنّك غذا قلت "وهذا ثوب له ماء أو لفظ له ماء" لم تجعل الماء مشروبا على الاستعارة، فتقول: شربت ماء أعذب من ماء ثوب شربته عند فلان، ورأيته على فلان، وكذلك لا تقول: ما شربت ماء أعذب من ماء "قفا نبك"، أو أعذب من ماء قصيدة كذا، لأن الاستعارة حدّا تصلح فيه، فإذا تجاوزته فسدت وقبحت"، قد تدخل المتلقي في عالم الرؤى والتخيلات مما أحدث تعارضا بين" اللغة الشعرية واللغة العملية أي التعارض بين العالم التخيلي والعالم اليومي[2].

وقد بسط الآمدي الأمر، وهو كعادته يتقصى الأمور ويستفيض بالشرح :"فأمّا قولهم "حلو الكلام" و"عذب المنطق" أو "كان ألفاظه فتات السّكر" فهذا كلام الناس على هذه السياقة، وليس يريدون حلاوة اللسّان، ولا عذوبة في الفم، وإنّما يريدون عذبا في النفوس، وحلّوا في القلوب،...، فاعرف هذا فإن حدود الاستعارة معلومة"[3]، أي بمدى ما تحققه في نفوس المتلقين انطلاقا من الأثر الذي تتركه، ويستشهد بقول أبي تمام [من الكامل]:

يَستَنْبِطُ الرُّوحَ اللَّطيفَ نَسيمُها أَرجًا، وتُؤكَلُ بالضميرِ وَتُشربُ

يقول الصولي: "هذه الضرائب، أي الشمائل يشم نسيمها الرُّوحَ اللَّطيفَ وتُؤكَلُ بالضميرِ، وَتُشربُ كقولهم إذا استحلوا الانسان: كدت آكله شغفا به، وفلان يشرب مع الماء وهذه أمثال"[4].

إن الوعي الكتابي هو "الذي أوصل أبا تمام إلى ما رآه الطاعنون خروجا عن الشعر إلى حدّ الخروج من الشعر، وكانت كتابته تتموقع في الممارسات اللغوية المجازية وفي النشاط الاستعاري بدرجة أولى، وقد علا صوت الاستعارة فعلا في رسالة "أبي تمام" الشعرية، فتحولت إلى نشاط شعري جوهري في الصنعة الشعرية التمامية يتواصل داخله الإدراك الحسي والرؤية العقلية، والبعد الجمالي تواصلا تفاعليا فنيّا، وقد اعتمد الشاعر الفنان فعلا على الاشتباه في اللغة ومبادئها وكافة أنواع البيان والبديع من مجاز وتشبيه واستعارة أو كتابة للإيحاء بالمعاني والإقناع

[1] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق ، ج 01، ص 274، 275.
[2] - ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، مرجع سابق، ص 55 .
[3] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج 01، ص 276.
[4] - الصّولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج01، ص 232، 233

بالصّور التي تعجز اللغة المستعملة المألوفة أن تبلغها، فكانت هذه الآليات في شعره جزء لا يتجزأ من التفكير التمامي، وجزءا لا يتجزأ من نسيج اللغة التمامية، التي هي جزء لا يتجزأ من عملية الإدراك التمييزي والجمالي، ذلك أن الشاعر إذا عجز عن إدراك بعض الظواهر الإنسانية المركبة، والإفصاح عنها باللغة كما هي في نظامها الدلالي المحدد، لا يسعه إلا أن يلجأ إلى استخدام المجاز المركب للتعبير عن المواقف الإنسانية المركبة، لذلك وسع "أبو تمام" المسافة الواصلة بين الدّال والمدلول، مما اعتبرته أجهزة تقبّل الشّعر إفسادا للشّعر بالخروج عن "الديوان" لذلك كان البديع أهم ما أخرج "أبا تمام" عن الممارسات اللّغوية التي جاءت في أشعار الفحول الأوائل، الذين سمّتهم الحكومة السلطة فحولا"[1]. هذا من جهة ومن جهة أخرى فقد أقام "الآمدي""نظرته إلى الاستعارة على أساس لغوي مكين - وأفاد في ذلك من مفاهيم المدرسة البصرية التي ينتمي إليها بحكم تلمذته على يد "أبي الحسن الأخفش.... - فيما يتصل بإدخال اللغة بكاملها في قوالب عقلية ومنطقية، تأبى الشذوذ والانحراف، وترفض كل مالا يبرره التفسير العقلي؛ ولا يقبل إلّا الأصول المتعارف عليها عند الجميع"[2]، لأنّ خير الاستعارة ما بَعدُ وعُلم في أوّل وهلَة أنّه مستعار فلم يدخله لَبس، وبذلك يفقد المعنى قيمته إذا غاب المقصد فلا خير "في غرابة المعنى إلاّ إذا شرف لفظه مع وضوح المغزى وظهور المقصد"، كما "لا خير في المعاني إذا استكرهت قهرا، والألفاظ إذا اجترّت قسرا، ولا خير فيما أجيد لفظه إذا سخُف معناه"، ويذهب إلى أبعد من هذا حينما وصف أبا تمام بالجهل " وقد غلب الجهل على قوم فصاروا يستجيدون الكلام إذا لم يقفوا على معناه إلا بكد، ويستفصحونه إذا وجدوا ألفاظه كزة غليظة، وجاسية غريبة، ويستحقرون الكلام إذا رأوه سلسا عذبا، وسهلا حلوا؛ ولم يعلموا أن السّهل أمنع جانبا، وأعزّ مطلبا؛ وأحسن موقعا، وأعذب مستمعا"[3]، إن ما يستشف من هذا القول تعزيز حجة الآمدي ودحض أراء المناصرين لاستعارات أبي تمام.

فلا بد من توخي الدّقة في اختيار الألفاظ للمعاني باعتبارها "مقياسا نقديا مهما نابع من إدراك النّقاد بتفاوت الألفاظ في التعبير عن المعاني وإن تضاربت في الحيّز الدّلالي"[4]، فكل لفظة قد تأخذ بعدا جماليا في سياق معين ويأفل نجمها في سياق آخر، ومما "يشهد لذلك أنّك ترى الكلمة تروقك في موضع ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر كلفظ " الأخدع"...، ما لا يخفي من الحسن ثم إنّك تتأملها في بيت أبي تمام" يا دهر قوم من أخدعيك "فتجد لها من الثقل على النّفس ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الرّوح والخفّة والإيناس والبهجة(ذكر بيت البحتري)"[5] .

[1] - أسماء جموسي، التفاعل السياقي بين الشعر الأول والتراث النقدي إلى القرن الخامس الهجري، مرجع سابق، 2011، ص641.

[2] - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص210. 211.

[3] - العسكري ، كتاب الصناعتين، مرجع سابق، ص 57، 58.

[4] -عبد الهادي خضير نيشان، النقد البلاغي عند العرب إلى نهاية القرن السابع الهجري ،دار الفراهيدي، بغداد، العراق، ط01، 2013، ص 87

[5] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز تحقيق وتقديم: محمد رضوان الداية، فايز الداية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط01، 2007، ص95.

3-2 ترميم الفجوة بين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية

الاستعارة عملية ضرورية على مستوى التفكير والإبداع، وعلى مستوى إدراك العلاقات بين الأشياء التي نحيا بها وبينها، ومن ثمة فلا مفر للإنسان من الاستعارة، وهي مع ذلك سرّ دهشته، وسروره، وسرُّ قلقه ونُفوره، وعندما يتلقى عملا شعريا، وأقصد قصيدة ما من القصائد، تُدهشه الاستعارة وتسُّره إذا أتاحت له فرصة الكشف عن أسرار العلاقات بين عناصرها، أو أضاءت له جانبا من العلاقات بين الموجودات لم يكن يعلمه، أو خاطبت فيه صدى السنين الخاليات، وما كان فيها من شجنٍ، أو اقتربت في بنائها من منطق تفكيره وإدراكه"[1]. وهذا ما نلمسه في استعارات أبي تمام فقد فتقت آفاقا جديدة تتماشى وأفق توقعات متلقين جدّد يسايرون روح العصرنة بفضل ما يمتلكه من رؤية شعريّة في خلق صور جديدة مغايرة على النمط القديم، فبفضل هذا النّص الشعري التمامي بصفة خاصة، وبصفة عامة برؤية نظرية التلقي أن "العمل الأدبي – حتى في لحظة صدوره– لا يكون ذا جدّة مطلقة تظهر فجأة في فضاء يباب، فبواسطة مجموعة من القرائن والإشارات المعلنة أو المضمرة، ومن الإحالات الضمنية والخاصيات التي أصبحت مألوفة، يكون جمهوره مهيأ سلفا لتلقيه على نحو معين، فكل عمل يذكر القارئ (المتلقي) بأعمال أخرى سبق له أن قرأها وكيف استجابته العاطفية له، ويخلق منذ بدايته توقعا ما...،وهو توقع يمكن، كلما تقدمت القراءة، أن يمتد أو يعدل أو يوجه وجهة أخرى، أو يوقف بالسّخرية بحسب قواعد عمل كرستها شعرية الأجناس والأساليب الصريحة أو الضمنية"[2]، فالآمدي أراد أن يعدّل أفق المتلقي من خلال نظرته إلى بعض الجوانب المشرقة في استعارات أبي تمام، ربما نتساءل هل كان القبول من جانب فني خالص أم أنّ هذا القبول مرواغة لأنصار أبي تمام وحبّ الظهور بثوب ناقد منصف، فعباءة القاضي لاتزال على كتفيه، أو ما يمكن أن نقول عنه تعاضد أفق المتلقي وتجاوب مع أفق الباث، فمّما عدّه من الاستعارات الحسنة من شعر أبي تمام في توظيف لفظة "الأخدع"، والتي أسالت حبر النقاد بعده ، من قوله [من الخفيف]:

فَضَربتَ الشِّتاءَ فِي أَخْدَعَيْهِ ضَرْبَةً غَادَرَتْهُ عَوْدًا رَكُوبَا[3]

فمجيء الأخدعين وضربته تشبه ضربة البعير على صفحتيْ عنقه، أجازه الآمدي على مضض فعلى قبحها فهي أقرب للصواب قليلا، باعتبار "ذكر الأخدعين ههنا - على قبحها- أسوغ؛ لأنه قال: "ضربة غادرته عودا ركوبا"، فمن خلال هذا الشطر تبيّن مبرر القبول فالتشبيه كامن وراء الاستعارة، "وذلك أنّ العَودَ المُسنُّ من الإبل والبعير أبدا يُضرَب على صفحتيْ عنقه فيذل؛ فقربت الاستعارة ههنا من الصّواب قليلا"[4]. فهذا البيت التمامي جذب أفق الآمدي

[1] - أحمد يوسف علي، الاستعارة المرفوضة في الموروث البلاغي والنقدي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2015، ص 29.

[2] - ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، مرجع سابق، ص 56.

[3] - فَضَربتَ الشِّتاءَ فِي أَخْدَعَيْهِ، أي تركته. ومنه الغدير، غادره السيل: أي تركه، وعودا: جملا مسنا قد حمّل طويلا. ركوبا: مذللا، يقول: فصيرت الشتاء سهلا". الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج01، ص 255.

[4] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 271.

باعتباره "مجموع اللقاء بين الأفقين: أفق التوقع الذي يستدعيه العمل، وأفق التجربة الذي يحمله القارئ معه"[1]، فإن كانت هذه الاستعارة بَيْنَ بَيْنٍ، فإن للطائي استعارات تتماشى وأفق الآمدي من خلال قوله في صيغة التعجب والانبهار من شعر أبي تمام "ألا ترى إلى قوله (أبي تمام) ما أحسنه وأصحه"[من الوافر]:

وَأيَّـــامًا لَنَا وَلَهُ لِدَانـــاً غنينا في حَوَاشِيهَا الرِّقَاقِ

لَيَالي نحَن فِي وَسنَات عَيشٍ كَأَنَّ الدَّهرَ عَنَّا فِي وَثَاقِ[2]

فاستعار للأيام رقة الحواشي، وقوله[من الكامل]:

أَيَّامُنَا مَصقُولَةٌ أَطرَافُـهَا بِكَ، وَاللَّيَالِي كُلُّهَا أَسحَارُ[3]

يحمل هذا البيت في طياته استعارة مكنية، فقد شبه الأيّام بالمرأة، وحذف المشبه به وأبقى على أحدّ لوازمه "مصقولة أطرافها"، "وأبلغ من هذا وأبعد من التكلف وأشبه بكلام الأوائل، قوله [من الكامل]:

سَكَنَ الزَمَانُ فَلَا يَدُ مَذمُومَة لِلحَادِثَاتِ وَلَا سَوام تُذعَرُ[4]

يحمل هذا البيت في طياته استعارة، "فلا يد مذمومة للحادثات" إذا شبه الزمان بإنسان فجعل له يد وهي أداة للفعل الخير وفعل الشر، وحذف المشبه به وهو الانسان وأبقى على أحدّ لوازمه "اليد".

فما استحسنه الآمدي من استعارات أبي تمام نزر قليل من فيض كثير، حتى لا يقال أنه يتتبع سقطات وهنّات الشاعر، إنه يذر الرّماد في عيون مناوئيه، من خلال استثنائه لما عدّ من الاستعارة القبيحة والرديئة، قول أبي تمام [من الكامل]: **لَا تسقِنِي مَاء المُلامِ فَإِنَّنِي صَبٌ قَد استَعذَبتُ مَاءَ بُكَائِي**[5]

فقد عيب، وليس بعيب عندي؛ لأنه لما أراد أن يقول: " قد استعذبت ماء بكائي"، جعل للملام ماء، ليقابل ماء بماء وإن لم يكن للملام ماء على الحقيقة"[6]، فقد "تحمل العرب اللفظ على اللفظ فيما لا يستوي معناه"[7]، كما قال الله عزّ وجلّ"﴿**وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِثْلُهَا**﴾[8]، ومعلوم أن الثانيّة ليست بسيئة، وإنّما هي جزاء عن السيّئة، قال الصولي: "لأنها مجازاة، ولكنه لما قال: وجزاء سيّئة، قال: سيّئة ، فحمل اللفظ على اللفظ،...، ومثل قوله تعالى: "فبشرهم بعذاب أليم"، لما قال: بشّر هؤلاء بالجنة، قال: بشّر هؤلاء بالعذاب، والبشارة إنما تكون في الخير لا في الشّر، فحمل اللفظ على اللفظ، ويقال إنما قيل لها بشارة لأنها تبسط الوجه، فأما الشر والكراهة فإنهما يقبضانه"[9]،

---

[1] - خير الدين دعيش، أفق التوقع عند ياوس ما بين الجمالية والتاريخية، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث العلمي في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة ، المجلد01، العدد، 01، 2009م، ص 84.

[2] - سنبكي بعده غفلات عيش"، "عرينا من حواشيها الرقاق". الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق،ج02، ص123.

[3] - المرجع نفسه،ج01، ص 528.

[4] - المرجع نفسه، ج01، ص 239.

[5] - المرجع نفسه، ج01، ص 178.

[6] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 277.

[7] - الصولي، أخبار أبي تمام ، مرجع سابق، ص 50.

[8] - سورة الشورى: الآية 40.

[9] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 277.. وينظر: الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 50. وينظر كذلك: صمود، حمادي، بلاغة الانتصار في النقد العربي القديم، مرجع سابق، ص 139، 140 ،141، 142.

وبهذا استحضر كل من الآمدي والصولي نماذج من الشعر العربي في تسويغ شعر أبي تمام الذي هو بدوره لم ينأ عنه، "فالعمل الجديد يستحضر في ثناياه أشياء قد تمّ تلقيها من قبل"[1]، كما قال الأعشى [من الطويل]:

يَـــزيدُ يَغضُّ الطَّرفَ دُوني كَأَنَّمَـــا زَوَى بَينَ عَيْنَيْهِ عَليّ المَحَاجِمُ

فلا يَنبَسِطْ من بينِ عَينَيكَ ما انزَوَى وَلا تَلْقَني إلا وَأَنْفُكَ رَاغِمُ[2]

أي أن يزيد ينفر من الأعشى حين يلقاه ويصرف عنه نظره مقطبا وجهه، وكأنّما وُضعت بين عينيه المحاجم، والأعشى لا يبالي إن أدام الله غضته به، ولا يبالي أن يكون شجّى في حلقه.

واستشهد الآمدي تدعيما لطرحه النقدي بقوله تعالى: ﴿ **إن تسخروا منّا فإنا نسخر منكم** ﴾[3]، والفعل الثاني ليس بسخرية. ومثل هذا في الشعر والكلام كثير مستعمل، فلمّا كان في مجرى العادة أن يقول القائل: أغلظت لفلان القول، وجرعته منه كأسا مرة، أو سقيته منه أمرّ من العلقم، وكان الملام مما يستعمل فيه التّجرع على الاستعارة، جعل له ماء على الاستعارة، ومثل هذا كثير موجود.

وقد احتج محتج لأبي تمام في هذا بقول ذي الرّمة، -والمقصود هنا الصولي وجاء في حوار نقدي-[من الطويل]:

أَدَارًا بِحُزوَى هِجْـتِ لِلعَينِ عِبــرَةً فَمَـاءُ الهَوَى يَرفُضُّ أَو يَترقرقُ[4]

وقول الآخر: **وَكَأْسٍ سَبَاهَا التَّجرُ مِؤن أَرضِ بَابِلٍ كَرَّقَّةِ مَاءِ البَين في الأَعيُنِ النُّجلِ**

وهذا لا يشبه ماء الملام؛ لأنّ ماء الملام استعارة، وماء الهوى ليس باستعارة؛ لأن الهوى يبكي: فتلك الدموع هي ماء الهوى على الحقيقة.

فإن قيل :فإن أبا تمام أبكاه الملام، والملام قد يبكي على الحقيقة؛ فتلك الدّموع هي ماء الملام على الحقيقة. قيل: لو أراد أبو تمام ذلك لما قال: "قد استعذبت ماء بكائي" لأنه لو بكى من الملام هو ماء بكائه أيضا، ولم يكن يَسْتَعْفي"[5].

وأبو تمام فقد استعار للملامة ماء، فالصولي يستفهم مكان من عابه"ما معنى ماء الملام ؟ نلمس فيه نوعا من السخرية والتهكم لأن الجواب مكفول من كلام العرب، فهذا البيت الشعري أحدث صدمه ذوقية وخلخلة فكرية في إيجاد المعنى من قيل المتلقي كما أضفى قراءات وفهم متعدد في إطار نقد النقد، فالمتلقي"الذي يختزن توقعه أو أفق توقعه شيئا ما لابد أن يكون منجذبا إلى النص الذي يتعامل معه، فهو يحاول أن يحاور النص وأن يسائله، والنص يشاركه هو الآخر الحوار بما يثيره من توتر وخلخلة للتوقعات، وبما يسببه من مسافة الفجوة أو الصدمة أو المفاجأة، وكلها عناصر تسهم فيرفع درجة المشاركة والتفاعل بين النص والقارئ"[6]، فرد عليهم الصولي :"وهم يقولون: كلام كثير

[1] - خير الدين دعيش، أفق التوقع عند ياوس ما بين الجمالية والتاريخية، مرجع سابق، ص 79.

[2] - الأعشى، ميمون بن قيس بن جندل، الديوان، تحقيق: محمود إبراهيم محمد الرضواني، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، ط01، 2010، ج01، ص 237

[3] - سورة هود، الآية: 38

[4] - ذو الرمة، الديوان، مرجع سابق، ص 178.

[5] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 278.

[6] - موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي (دراسة تطبيقية)، دار جرير للنشر و التوزيع، الأردن، ط02، 2008، ص 134.

الماء، وما أكثر ماءَ شعر الأخطل!، قال يونس بن حبيب: ويقولون ماء الصبابة، وماء الهوى، يريدون الدّمع، قال ذو الرمة[من البسيط]:

أعنْ تَرَسَّمْتَ مِنْ خَرْقَاءَ مَنْزِلَةَ ماءُ الصَّبَابةِ مِنْ عَيْنَيْكَ مَسْجومُ[1]

أَدَارًا بِحُزوَى هِجْتِ لِلعَينِ عِبرَةً فَمَاءُ الهَوَى يَرفُضُّ أَو يَترقرقُ[2]

وقال عبد الصمد – بن المعذل بن غيلان- وهو محسن عند من يطعن على أبي تمام وغيرهم:

أيُّ مَـــاءٍ لِماءِ وَجهِكَ يُبــقي بَعدَ ذُلِّ الهَوَى وَذُلِّ السُّؤَالِ؟

فصير لماء الوجه ماءً، وقالوا: ماء الشّباب، وقال : أبو العتاهيّة:

ظَبيٌّ عَلَيــــهِ من المَــلاَحَةِ حُلَّةٌ مَاءُ الشَّبَابِ يجُولُ في وَجَنَاتِهِ

وأنشدني محمد بن عبد الله التميمي، قال: أنشدني ابن السكيت:

قَد قُلتُ إذ ماء صَبَاك يُرعِشُ وَإِذَا أَهَاضِيبُ الشَّبَابِ تَبغُشُ

فما يكون استعار أبو تمام من هذا كله حرفا فجاء به في صدر بيته ، لما قال في آخره : "فإنني صبٌّ قد استعذبت ماء بكائي "، قال في أوله" لا تسقني ماء الملام "،وقد تحمل العرب اللفظ على اللفظ فيما لا يستوي معناه"[3]، إن التقاء الأفقين (الباث/المتلقي) أو انصهارهما أنتج" المتعة الذّاتية التي يحصل عليها المرء من خلال التواصل مع متعة جمالية أخرى"[4]. فالنص الشعري التمامي " ليس شيئا يقف في ذاته، شيئا يقدّم الرؤية نفسها لكلّ قارئ في كل عصر، إنه ليس أثرا تاريخيا يكشف بشكل منفرد عن ماهيته التي لا تعرف الزمن، إنه يميل إلى أن يكون فرقة موسيقية يعزف دائما أنغاما جديدة لقرائه، وهو ما يحرر النص من مادة الكلمات ويمنحه وجودا معاصرا"[5]، هذا الذي دأب عليه الصولي عندما ذكر كل هذه الأبيات الشعرية والآيات القرآنية من أجل أن يبين أن شعر أبي تمام لم يخرج عن عمود الشعر وما تعارف عليه العرب، فلم تكن قراءته "وتحليله متجها إلى بيان الجماليات في هذا العدول الذي أبداه أبو تمام، ولكنه أراد البحث عن مشروعيته من خلال النص الآخر أو الرديف، وهو المتمثل في أشعار العرب"[6]، إذ قال: " لو عرف هؤلاء ما أنكره الناس على الشعراء الحذاق من القدماء والمحدثين لكثر حتى يقلَّ عندهم ما عابوه على أبي تمام إذا اعتقدوا الإنصاف ونظروا بعينه، ومنزلة عائب أبي تمام- وهو رأس في الشعر مبتدئ لمذهب سلكه كل محسن بعده فلم يبلغه فيه، حتى قيل: مذهب الطائي، وكل حاذق بعده ينسب إليه، ويقفي أثره - منزلة حقيرة يصان عن

[1] - ذو الرمة، الديوان، مرجع سابق، ص247

[2] - المرجع نفسه، ص 178.

[3] - الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 50.

[4] - صالح الدين، فخري، ، من توقعات القارئ إلى معنى التجربة الجمالية، مجلة نزوى، أدبية ثقافية فصلية إلكترونية، مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والتوزيع، ع1999،19. الموقع: www.nizwa.com/articles.php§id=1044.التصفح في: 04 ماي 2021.

[5] - عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)، عالم المعرفة، الكويت، ع 298، نوفمبر 2003، ص 127.

[6] - الوشمي عبد الله بن صالح، وجه الشعر (قراءة في مآخذ النقاد على معاني أبي تمام)، مرجع سابق، ص 254.

ذكرها الذّمُّ، ويرتفع عنها الوهد"[1]، لقد نفض الصولي عباءته كناقد حداثي ضد المتلقين السلبيين الذين اعتمدوا في فهم شعر أبي تمام على أفق تجربتهم المغلف بمعرفتهم السابقة دون إعمال الفكر فيما يحمله شعره من إشارات ضمنية، وهذا ما يقوض الفهم السليم للمعنى واقتصاره على فهم أحادي ضمن أفق توقع المتلقي ويحصر "فعل القراءة في إنجازات القارئ المعرفية، ويجعل المعنى تابعا للقارئ، يفضي بنتائجه إليه، وهذا ما يساعد على إنهاك النص واستهلاكه، لأن القارئ مكيّف الذوق، فهو يقرأ في النص ما يمليه عليه ذوقه قبولا أو رفضا، وينغلق المعنى على حدود معرفته، وتصبح القراءة - ههنا- استنزافية، تمتص كل مكونات النص وتؤولها حسب توجهات القارئ"[2]، فلماذا فعل بنص أبي تمام؟ هل كان تلق نصيّ بحت أم أنه تلق لشخصية المبدع؟ هذا الذي حيّر الصولي إذا كان هناك من نسج على منوال شعره، فقد" كان الشعراء قبل أبي تمام يبدعون في البيت والبيتين من القصيدة، فيعتد بذلك لهم من أجل الإحسان؛ وأبو تمام أخذ نفسه وسام طبعه أن يبدع في أكثر شعره فلعمري لقد فعل وأحسن، ولو قصر في قليل - وما قصر - لغرق ذلك في بحور إحسانه، ومن الكامل في شيء حتى لا يجوز عليه خطا فيه، إلا ما يتوهمه من لا عقل له؟ ومن العلوم خاص وعام ومصون ومبذول"[3] ، وقد عقب "أحمد يوسف علي" حول نظرة وقراءة الصولي لهذا البيت قائلا:" وهي جملة في غاية الأهمية، لأنها ترسي قاعدة في تناول النّص وهي أن تتعاطف معه تعاطفا يجعلك تتذكر معاناة مبدعه الذي أوجده على هذا النحو دون غيره، فتتعامل معه على ما هو عليه ولا تبحث عما تتمناه في نفسك أو ما ينبغي أن يكون، حينئذ يكون عملك وصفا وتحليليا لا أخلاقيا معياريا ولذلك اعتقد أن تقدير الصولي لأبي تمام لم يكن إلا بسبب هذه النظرة وحرص أبي تمام على المخالفة الجمالية، وهذا مبدأ أهدره تحيّز الآمدي وهواه (في الكثير من المواقف)"[4]، فتبيان المعاني الغامضة من شعر أبي تمام أو ما عدّ غامضا وقف عليه كل من الآمدي والصولي من تاريخ الشعر العربي (تاريخ الأدب) وهذا ما يوافق رؤية نظرية التلقي باعتبار أن "جمالية التلقي لا تسمح فقط بإدراك معنى العمل الأدبي وشكله بالكيفية التي تم فهمها على نحو تطوري عبر التاريخ، بل تقتضي أيضا أن يُصنَّف كل عمل "ضمن السلسلة الأدبية" التي ينتمي إليها، حتى يُتمكن من تحديد وضعه التاريخي ودوره وأهميته في السياق العام للتجربة الأدبية"[5]، أو لنقل أن هذا المتلقي في استحضاره لشعر الشعراء السابقين "يفعّل فهمه المسبق الذي يشمل التوقعات المجسّدة...كما يحدّدها طبعا المجتمع أو الطبقة التي هو جزء فيها"[6].

وما نخلص إليه من خلال تتبع هذا البيت في كون الناقدين لهما نفس النهج في تفسير هذا البيت وأنه يتوافق وأفقهما، فقد اعتمدا على مبدأين أساسيين ،هما؛ تحكيم مبدأ المعتاد من القول في ضرب الشواهد من كلام العرب، ومبدأ القياس المبني على القرآن الكريم، ففي ضوء المصدر الأول يبحث "عن الاستعارة عن أصل في الاستخدام

[1] - الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 51، 52.

[2] - بخولة بن الدين، التفاعل بين بنية النص ومتلقيه، مرجع سابق، ص 243.

[3] - الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 51، 52.

[4] - أحمد يوسف علي، الاستعارة المرفوضة في الموروث البلاغي والنقدي ، مرجع سابق، ص 120.

[5] - ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، مرجع سابق، ص 72.

[6] - خير الدين دعيش، أفق التوقع عند ياوس ما بين الجمالية والتاريخية ، مرجع سابق، ص 86.

اللغوي، وفي المصدر الثاني اعتمدا على التأويل ليقيس الاستعارة إلى بناء الآية لغويا، وهو في الحالين لا ينظر إلى الاستعارة في ذاتها بوصفها بنيّة لغوية تعكس علاقة أو علاقات بين عناصر مختلفة دلاليا ومتوحدّة تركيبيا، بل ينظر إلى أصولها عرفيا ولغويا"[1] .

إن نظرية عمود الشعر هي نظرية تختص بالنصوص الأدبية، تبدو كأنها "غير قادرة البتة على التخلي عن القارئ، إن هذا الأخير يظهر مثل نظام مرجعي"[2]، أي أن "العمودية " ما هي إلا القارئ الضمني الذي أشار إليه "إيزر" باعتباره "بنيّة نصيّة تتوقع حضور متلق دون أن تحدّده بالضرورة"، من خلال ما يتحقق من "أنماط الاستجابة" المرجوة من النص الشعري وفقا للأعراف والتقاليد الفنية في نظم الشعر، أي أنه يجسد "كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره، وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي وتجريبي، بل من طرف النص ذاته، وبالتالي فالقارئ الضمني له جذور متأصلة في بنية النص، إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي"[3].

فهذا المتلقي يوضح المعنى المقصود من خلال ما توصل إليه من فهم الذي يعني "إعادة اكتشاف الأنا في الأنت"[4]، فتنكعس التجربة الشعرية التمامية في رؤية المتلقي الآمدي الذي أشار إلى دور المتلقي الخبير بفضل ذوقه وعلمه ونظمه للشعر، فالفهم هو إجابة عن أسئلة تراود المتلقي وهو ما وقفنا علية فيما أجاب عنه "الموصلي"، فيقدم المتلقي الأجوبة لهذه الأسئلة أي أن يعيد بناء أفق الأسئلة والتوقعات، فالتلقي كقراءة علميّة ليس في كشف المعنى وإنما في جعل الفهم بنيّة من بنيات العمل الشعري، وهذا ما أشار إليه "إيزر" الفهم عنده " عملية بناء المعنى، وليس الكشف عنه"[5]. بل هو "المشاركة في القصد ،أي أنه يتجه نحو الوحدة القصدية للخطاب"[6]، فيصبح الفهم معه فعلا مهما من خلال التقاط لغة شعر أبي تمام على "أنها موجهة صوب قارئ في مجال معيّن من المواقع"[7].

[1] - أحمد يوسف ، الاستعارة المرفوضة في الموروث البلاغي والنقدي، مرجع سابق، ص 120.

[2] - فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية الواقع الجمالي، ترجمة: أحمد المديني، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ع 6 ،1986، ص 30.

[3] - فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة وتقديم: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، ط/، 1987، ص 30..

[4] - ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، مرجع سابق ص 97.

[5] - ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، مرجع سابق ص 97.ص 123.

[6] - بول ريكور، نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2003، ص 120.

[7] - مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995، ص193.

ثالثا: تلقي الإيقـاع Rythme [1]:

إنّ لذّة النّص وجمالياته "لا يمكن أن تتأتى إلاّ من جميع مكونات النّص لفظًا ومعنًى وبناءً، والعامل الموحد لهذه المكونات هو الإيقاع الذي تشترك فيه كل فنون القول"[2]، فالتلقي الجمالي يكسب النص الشعري توقعات أعمق من إمكاناته الإيقاعية، فالقصيدة العربية على حدّ سواء القديمة أو المعاصرة استطاعت "خرق النظام التقليدي السائد حين تمكنت من تزويد المتلقي بالإشباع النصي بمستوى كفاءة التّلقي نفسها، ولذلك لم يعد ينظر إلى الإيقاع كبنيّة جاهزة وإنما كمجموعة علاقات متقاطعة ومتداخلة"، ومن هنا يتم الإخلال بالنظام التقليدي استجابة لنظام من نمط آخر، يستمد حيويته وفاعليته من تنوع القوافي وخرق الوقفات، وتفسح التوازي بين الصوت والمعنى، مما يوّلد شعورا لدى القارئ (المتلقي) بوجود إيقاعية متفجرة وغير متوقعة، تزوده بها الوظيفة الدلالية للألفاظ، على اعتبار أن الرسالة الشعرية تتضمن خصائص أساسية تحددها وتميزها شعريا"[3] .

وإذا أردنا أن نقف عند مفهوم الإيقاع يحيلنا "كمال أبو ديب" على أنه: "شبكة من التشكيلات والعلاقات التي يتبلور بعضها في بحور متميزة قائمة بذاتها، بينما يشكل بعضها جزءا لحميا من تشكيلات إيقاعية أوسع، لكنه يكون طبيعيا مألوفا للأذن المتلقية"[4]، إذ ينشأ من "تكرار ظاهرة صوتية على مسافات معينة، وبطبيعة مغايرة للظواهر الصّوتية الأخرى في النّص، وهو ينشأ غالبا من تفاعل عنصرين متمايزين"[5]، هذا التمايز الصوتي يحقق الصلة الوثيقة بين الجمهور والشاعر فيشاركه أفكاره وأهواءه،...، من خلال" العلاقة الصوتية الريّانة، أمّا الشّاعر وهو يدرك هذه الحقيقة بعمق، فإنّه يحاول أن يضمن لقصيدته أكبر قدر من الغنى الصّوتي، الذي يجعل طريقها إلى الجمهور آمنًا"[6]، وهذا ما يجعلنا نسلّم بأن حضور الموسيقى في القصيدة "عنصر قار، لا يمكن تجاوزه بأيّ حال من الأحوال، إذا ما أردنا أن نسمي هذه القيمة التعبيرية الجمالية شعرا، وإلاّ لما كان تغليب البنيّة الموسيقية على البنيّة اللّغوية، حيث تنحصر قاعدة نحوية، أو تنحرف بُنية صرفية " الضرائر الشعرية"، استجابة لوقف موسيقى في القصيدة "[7] ، فلا يمكن حصر أهمية الإيقاع في أسطر معدودة، وإن جاز لي أن أحصرها في عبارة "متس لوسي"Mattis Lussy : "الإيقاع هو الحياة و

---

[1] - **الإيقاع** في المعاجم العربية مصدر مشتّق من" أوقع "بمعنى بَيّنَ، وأوْضَحَ وتستعمل التّوقيع مصدرا للفعل" وَقّعَ "بمعنى ألْحَقَ واغتاب و لامَ و أصَابَ، كما تستعمل "الوَقْعَ، .و الوُقُوعَ "مصدرين للفعل" وَقَ عَ "بمعنى سَقَطَ و نَزَلَ، وضَرَبَ. عمر خليفة بن إدريس ،البنية الإيقاعية في شعر البحتري ، جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا، ط01، 2003، ص67 .

و الإيقاع: إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقّع الألحان و يبيّنها، يدل على البيان والتوضيح دون الارتباط بالوزن" .ينظر: الفيروز ابادي ، القاموس المحيط ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 1999، ص 127 .

[2] - توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي في التراث النقدي العربي، دار سراس للنشر، تونس، 1985، ص 138.

[3] - خيرة حمر العين : شعرية الإيقاع ، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، سوريا، س 39، ع 439 ،2000، ص 210.، ص 211.

[4] - كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (دراسة بنيوية في الشعر)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 03، 1984، ص104. 105.

[5] - كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط01، 1987 ، ص 52.

[6] - علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي (دراسات نقدية)، دار الشروق، عمان ، ط 01، 1997 ، ص 67.

[7] - عبد الكريم راضي جعفر، رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط 02، 1998، ص 30.

الحياة هي الإيقاع"[1]، أرى أن هذه العبارة وقّت وكثّفت، لأن مع الحياة توجد حركة والإيقاع ينتج عن حركة دائبة بما تحمله الكلمة من معنى (النشاط، الحيويّة، الإحساس، التفاعل)، فتدحض السّكون الدّائم الذي يعبر عن الفناء والجمود، أي بما يحقق "الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشّعور، بوجود حركة داخلية، ذات حيوية متنامية، تمنح التّتابع الحركي وحدة نغميّة عميقة، عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية"[2].

01- الإيقـاع الخـارجـــي (الـــوزن [3]).

لم يقف النقاد القدامى على ضبط الإيقاع كمصطلح موسيقي فاعل في بنيّة العمل الشعري ؛ ولعلّ أوّل من استعمل الإيقاع من العرب " ابن طباطبا "، حينما قال: وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يَرِدُ عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تمَّ قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه"[4].

وقد يذهب مفهوم الإيقاع إلى اللحن الموسيقي أي باعتباره معادلا للوزن الشعري، على حدّ قول الفيلسوف "ابن خُرْدَاذَبَة (280هـ): " إنّ منزلة الإيقاع من الغناء بمنزلة العروض من الشعر، وقد أوضحوا الإيقاع ووَسَمُوهُ بسمات، ولقبوه بألقاب...، والإيقاع: هو الوزن، ومعنى أَوقَعَ وَزَنَ، ولم يُوَقّعْ: خرج من الوزن، والخروج إبطاء عن الوزن، أو السّرعة"[5]، ويوضح "الفارابي" الفرق بينهما، "الأقاويلُ إنما تصير موزونة بثُقلةٍ منتظمة متى كان لها فواصلُ، والفواصل إنما تحدث بوَقْفَات تامة، ذلك إنما يمكن أن يكون بحروف ساكنة، فلذلك يلزم أن تكون متحركاتٌ حروف، الأقاويلُ الموزونة متحركاتٍ محدودةً، وأن تتناهى أبدا إلى ساكن، فإذا، نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع المُفَصَل إلى النّغم، فإن الإيقاع المفصّلَ هو ثُقلَة منتظمةٌ على النّغم ذواتُ فواصلَ، ووزن الشّعر ثُقلة منتظمة على الحروف ذواتُ الفواصلَ"[6].

1-01 الفرق بين الإيقاع والوزن

[1] - حسين نصار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافية الدينية، بور سعيد، القاهرة، ط01، 2001، ص34 .

[2] - كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط02، 1981 ، ص203 .

[3] - **الوزن**: وزن الثقل و الخفة، الوزن" : ثقل الشيء بشيء مثله كأوزان الدراهم و مثله الوزن، أوزان العرب ما نبت عليه أشعارها واحدها وزن، وقد وزن الشعر وزنا فاتزن. ينظر: ابن منظور (711هـ)، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم_، لسان العرب دار صادر، بيروت، ط03 ، مجلد15، ص 205.

[4] - ابن طباطبا، عيار الشعر، مرجع سابق، ص 48.

[5] - المسعودي (342هـ)؛ أبو الحسن بن الحسين بن علي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، مؤسسة دار الهجرة، ط/، (دت)، ج04، ص135، 136.

[6] - الفارابي (339هـ)؛ أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان، الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح: عطاس بن عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير: محمد أحمد الحفني، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط/، (دت)، ص 1085.

حيّر مفهوم الإيقاع الكثير من الباحثين في هذا الشأن، فإن صحّ القول فهو مفهوم مطّاطي مرن، فهذه اللفظة في ضوء رؤية "ياكبسون" ملتبسة إلى حدٍّ ما"[1]، فمن النّقاد من يرى أن الإيقاع هو الوزن[2]، وفريق آخر يرى أنّه غير الوزن[3]، فمن خلال محاولة "الفارابي" لتوضيح حدود الفرق بين الإيقاع والوزن من أجل إزاحة البّون بينهما، سوى أن الإيقاع يقع على الأنغام، بينما يقع الوزن على الحروف، وفق هذه النظرة الفلسفية، لكن "عبد الرحمن موافي" حدّد الفرق بينهما ،إذ:" الوزن يتأسس على التفاعيل التي تحكمها الحركات والسّكنات بطريقة منتظمة، بينما الإيقاع يمثل مفهوماً موسيقياً أكثر اتساعاً، يشتمل -إلى جانب الوزن -على أنظمة صوتيّة أخرى تعتمد على الكمِّ، كما في حالة الوزن العروضي، أو الارتكاز كما في حالة النّبر، وقد تتأسس على بعض الظّواهر البلاغيّة مثل :التّرصيع، والتّجنيس الدّاخلي، والتقسيم، والمقابلة، والمطابقة، إلى جانب بعض الظواهر الصّرفيّة"[4]، لقد كانت إشكالية العلاقة بين الوزن و الإيقاع تدفع الباحثين و تقرّبهم بوضع تفرقة بين المصطلحين "فمحمد مندور" وضع تفرقة أساسيّة بينهما، فقال: "أمّا الكمّ (الوزن) فقصد به هنا كمّ التّفاعيل التّي يستغرق نطقها زمنا ما، وكلّ أنواع الشّعر لا بدّ أن يكون البيت فيها مقسما إلى تلك الوحدات، وهي بعد قد تكون متساوية كالرّجز عندنا مثلا، وقد تكون متجاوبة كالطويل حيث يساوي التفعيل الأول التفعيل الثالث و التفعيل الثاني التفعيل الرابع و هكذا...،أما الإيقاع؛ فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة"[5]، فعندما يذكر لفظ الإيقاع، فإنّ ذهن القارئ لا محالة ينصرف إلى الشّعر ، لاسيما أنّ الوزن العروضي يسهم في الشعر بشكل كبير في خلق هذا الإيقاع وشدّ الانتباه إليه، إلاّ أنّ ذلك لا يعني بأيّ حالٍ من الأحوال أنّ الوزن هو الإيقاع، لأنّ البيت الشّعري يمكنه أن يستغني عن الوزن ،ولكنه لا يستطيع الاستغناء عن الإيقاع، إذ أن الإيقاع "مصطلح شامل لديه القدرة على استيعاب الوزن والانسجام الصوتي بين وحدات تفعيلات البيت الشعري خاصّة والقصيدة عامّة "[6]، وفكرة الإيقاع سابقة الوجود عن الشّعر، وهذا يقودنا إلى القول بأن الأوزان هي بمنزلة الفروع المتولدة من طاقة إيقاعيّة أوسع، فهي بهذا المعنى تمثل الجزء والإيقاع يمثل الكل"[7]، ممّا جعل اللّغوي اليوناني "سرويدان"، يقول: "إنّ الإيقاع أبو الوزن"[8] .

لقد أشار "رانسوم" إلى أن "لغة الشعر الجميل دائما وضاءة ريانة ،فردية ، غير أن هناك عددا من الوسائط والخطط التي تعلّمها الشّعراء خلفا عن سلف منذ أقدم الأزمان...، وهي تؤلف المؤسّسة التقليدية الوحيدة التي

---

[1] - رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة : محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1988، ص43 .

[2] - عبد الكريم الناعم ، الوزن والشعر ، وزارة الثقافة والإرشاد، دار المعرفة، ع 195، مارس 1978، ص 134

[3] - محمد سيد البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ، المطبعة البوليسية، 1979، ص14، 15.

[4] - عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط01، 2004 ، ص118 .

[5] - محمد مندور ، في الميزان الجديد ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط04، 2008، ص 188.

[6] - عبد الرحمان مرضي علاوي، تعدد القراءات النقدية في شعر أبي تمام في الخطاب النقدي الأدبي الحديث (دراسة في نقد النقد) ، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2014، ص 284.

[7] - محمد الهادي الطرابلسي :في مفهوم الإيقاع ، مجلة حوليات الجامعة التونسية، ع 32 ، 1991، ص20.

[8] - عبد الفتاح لكرد، محاولة في دراسة بعض مكونات البنية الايقاعية في شعر البحتري، دبلوم الدراسات العليا، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1990، 1991، ص 50.

يستطيع الشّعر أن ينضوي تحت جناحها أولى هذه الخطط الوزن"[1]، لأنه على رأي" ابن رشيق": " أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة"[2]، إذ لا بد أن تكون؛ "المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لا تفارقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[3]، مما يضفي انسجاما وتناسقا تجعل من الوزن، "هزة كالسّحر تسري في مقاطع العبارات وتكهربها بتيار خفي من الموسيقى المهمة، وهو لا يعطي الشعر الإيقاع وحسب و إنما يجعل كلّ نبرة فيه أعمق وأكثر إثارة"[4].

فإن عدنا إلى النقد العربي القديم، نجد أن النقاد تطرقوا للوزن من جهة علاقته بالمعنى أو الغرض الشعري، فهذا "ابن رشيق" على لسان "الأصمعي": "لا يصير الشّاعر في قريض الشعر فحلا حتى يروي أشعار العرب، ويسجع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ، وأوّل ذلك أن يعلم العروض ليكون ميزانا على قوله"[5]، فلا بد من المواءمة بين المعاني والإطار الإيقاعي، فالشاعر إذا أراد "بناء القصيدة مَخَضَ المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا وأعدّله ما يُلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يُسلَسُ له القول عليه"[6]، لأن حق الشاعر أن يتأمل الغرض الذي قصده والمعنى الذي اعتمده، وينظر في أي الأوزان يكون أحسن استقرارا، ومع أي القوافي يَحصل أحمدَ اطرادًا، فيركب مركبا لا يخشى انقطاعه به والتياتُهُ عليه"[7]، وهذا ما يجعل القافية شريكة "الوزن في الاختصاص بالشعر"[8]، تساعده على إحداث الانسجام " الصّوتي(في القصيدة) وتناسبها النغمي"[9]، وقد تحدث المفاجأة في تعدد النّغم النّاجم من صراع الأصوات النّاتج عن التّوقع والخيبة، والذي يتجلّى بشدة ووضوح في الروي المتعدد، ويجعل وقع القافية في نفسيّة "المتلقي يرتبط ارتباطا مباشرا بنظمها من المباغتة أو عدم التوقع، وهذا يعني إنها ذات طابع دلالي أكثر مما هي ذات طابع نطقي وصوتي"[10]، فهي تعيد الإيقاع الأصلي للوزن، وتقوم بمهمة ضبط "خطواتنا في القراءة؛ أي مساعدتنا على تحديد الأجزاء أو المقاطع التي تكوّن وحدة البناء في القصيدة "[11].

من خلال ما سبق يمكن أن نُلَخِص كل ذلك في قول "قدامة": "وعلما الوزن والقافية وإن خُصا بالشعر وحده فليست الضّرورة داعيّة إليهما لسهولة وجودهما في طباع أكثر الناس من غير تعلُّم، ومما يدل على ذلك أن جميع الشّعر الجيد المستشهد به إنّما هو لمن كان قبل وضع الكتب في العروض والقوافي...، فإن من يعلمه ومن لا يعلمه

---

[1] -أوستن وارين ويلك، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، نشر المجلس العلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، سوريا، ط/، 1972، ص 216.

[2] - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مرجع سابق، ص 121.

[3] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق وتقديم: محمد الحبيب بن الخوجة، دار العربية للكتاب، تونس، ط03 ، 2008،ص 236

[4] - محمد حسن عبد الله ، الصورة...و البناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، رقم الايداع: 4713، 1981، ص11 .

[5] - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقده، مرجع سابق، ج01، ص 132.

[6] - ابن طباطبا، عيار الشعر، مرجع سابق، ص 43.

[7] - الصاحب (326-385هـ)،أبي القاسم إسماعيل بن عباد، الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، تحقيق: الشيخ محمد حسن آل ياسين، مطبعة المعارف، بغداد، العراق، ط 01، 1965، ص 249.

[8] - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقده، مرجع سابق، ج01، ص 151.

[9] - عثمان موافي، في نظرية الأدب (من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم)، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الأزاريطة، الإسكندرية، مصر، ط 04 ،2007، ج01، ص 98.

[10] - البحراوي سيد، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط/، 1988، ص85 .

[11] - شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علميّة)، دار المعرفة، القاهرة، مصر، ط 02، 1987، ص 117.

ليس يعول في شعر إذا أراد قوله إلاّ على ذوقه دون الرجوع إليه"[1]، لأنّ المطبوع "مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان وأسمائها وعلّلها؛ لِنبوِّ ذوقه عن المزاحف منها والمستكره"[2] .

2-01 الزحاف واضطراب الوزن.

إن التعامل مع أفق التوقع هذا (الوزن والقافية) محكوم بقواعد صارمة وواضحة في آن معاً، فإذا وقع الشاعر في عيوب الوزن والقافية فسوف يَحيدُ عن أفق توقع النقاد بخاصة والمستمعين بعامة، لأن الموسيقا النابعة من وزن القصيدة وجرس قافيتها تؤثر بشكل مباشر في السمع، وأي خلل في هذه الموسيقا يدفع المتلقي إلى النّفور والاستهجان"[3]، في كون الشّعر ضربا من الموسيقى التي تألفها الأذن وتتلذذ بسماعها، وهذا الذي أشار إليه "عبد الدايم"، في كون الصّياغة الفنيّة للشّعر تتكون "من عدّة تفعيلات تمثل وحدات موسيقيّة تُكسب القصيدة نغما آسرا مؤثرا، وحين تفقد القصيدة أسر هذا النغم، ينقطع ذلك الخيط الدقيق الذي يشدّ المتلقي إلى سماع الشعر"[4]، وبهذا نُبذ الزُّحاف الذي يعمد إليه الشاعر فينكسر النغم الآسر المؤثر الذي كان ينبغي أن يكون في بنيّة الشعر، مما "...، ميّله إلى الانكسار وأخرجه من باب الشعر الذي يعرف السّامع له صحة وزنه في أوّل وهلة إلى ما ينكره حتّى ينعم ذوقه أو ما يعرضه على العروض فيصحّ فيه"، وإن كان المعنى جيدا واللّفظ حسن، إلا أن الوزن المثقل بالزّحاف أخرج الشّعر من دائرة الحسن، فالكلّ متكامل، باعتبار "مبدأ التّناسب" أساس النظم الجيد، فإنما "يُستحب من التزحيف ما كان غير مُفرط، و كان في بيت أو بيتين من القصيدة من غير توال ولا اتساق، ولا إفراط يخرجه من الوزن"[5]، في كون المغالاة تؤدي إلى الخروج عن الطّبع إلى التّكلف.

و"الآمدي" على غرار نقاد عصره كان له نفس الموقف من الزحاف لذا استفتح في باب الزحاف واضطراب الوزن بقول "دعبل الخزاعي" وغيره من الشعراء المطبوعين في تصنيف "أبي تمام" من حيث الانتماء الفني جازمين؛ "أن شعر أبي تمام بالخطب وبالكلام المنثور أشبه منه بالكلام المنظوم"، ويستطرد قائلا: "فأنت إذا تتبّعته، ولا تكاد ترى في أشعار الفصحاء والمطبوعين على الشعر من هذا الجنس شيئا"، فهو يكثر من الزحافات في البيت الواحد فيخرج بها من الجائز إلى القبيح، هذه الظاهرة المستهجنة يشترك فيها الطائيان نوعا ويختلفان كمًّا، يقول: "فما رأيت شيئا مما عيب به أبو تمام إلاّ وجدت في شعر البحتري مثله، إلاّ أنّه في شعر أبي تمام كثير وفي شعر البحتري قليل"[6]، فمن اضطرابَ الأوزان في شعر أبي تمام [من الطويل]:

وأَنتَ بِمِصرٍ غايَتِي وَقَرَابَتِي بِهَا وَبَنُو أَبِيكَ فِيهَا بَنُو أَبِي[7]

قال الآمدي :"وهذا من أبيات النّوع الثاني من الطويل ووزنه "فعولن مفاعيلن" وعروضه وضربه "مفاعلن" فحذف نون "فعولن" من الأجزاء الثلاثة الأولى، وحذف الياء من "مفاعيلن" التي في المصراع الثاني وذلك يسمى

[1] - قدامة، نقد الشعر، مرجع سابق، ص 51، 52

[2] - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقده، مرجع سابق، ج01، ص 121.

[3] - رولا ناصر سليمان، التلقي النقدي لشعر بشار بن برد حتى نهاية القرن الخامس الهجري، جامعة حلب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، بحث قُدم لنيل درجة الدكتوراه في قسم اللغة العربية، 2009، ص 52.

[4] - صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط03، 1993، ص 16.

[5] - قدامة، نقد الشعر، مرجع سابق، ص 154.، ص 155.

[6] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق ، ج 01، ص306.، 309. ص 408.

[7] - التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 01، ص 91.

"المقبوض"؛ لأنّه حذف خامسه"، وإن اعتبر "الآمدي" "**المقبوض**" من الزحاف الحسن الجائز، إلاّ أنّه إذا جاء على هذا التوالي والكثرة في البيت الواحد قبح جدّا "[1].

وفي موضع آخر من قول أبو تمام [من البسيط]:

لَمِ تَنقِض عُروة مِنهُ وَلَاسَبُبُ لَكِنَ أَمرَ بَنِي الآمَالِ يَنتَقِضُ [2]

يعلق الآمدي قائلا: "وهذا النّوع الأوّل من البسيط ووزنه "مستفعلن" فاعلن" وعروضه وضربه "فعلن" فزاد في عروضه وهو "فعلن" حرفا فصار "فاعلن"؛ لأنّه قال: "قوّة" فشدّد، وذلك إنّما يجب له في أصل الدائرة لا في هذا الموضع، فإن خففها حتى تصير على وزن "فَعِلن" فيتزن البيت كان مخطئا من طريق اللغة.

ثم نقض من "فاعلن" الأولى من المصراع الثاني الألف فصار "فعلن" وهذي ما يسمى "**مخبونا**" لأنّه حذف ثانيه"[3]، فمن الأمثلة التي أوردها " الآمدي" قول "أبي تمام" [من المنسرح]:

وَلَم يُغَيِّر وَجهِي عَن الصَّبغَةِ الـ أُولَى بَمسفُوعِ اللَّونِ مُلْتَمِعه[4]

قطع البيت عروضا: ولم يغي يروجهيع نصصبغتل أَوْلَى بِمَس فُوعللوْنِ مُلْتَمِعهْ

مفاعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مفتعلن

فحذف السين من "مستفعلن" الأولى فصارت "مفاعلن" وحذف الفاء من "مستفعلن" الأخيرة فصارت "مستعلن" فنقل إلى "مفتعلن".

إنّ الذي أوردته فيما سلف ذكره من كثرة اضطراب الوزن في شعر أبي تمام، إلاّ أن "الآمدي" أقرّ بوجوده في شعر "البحتري" هو "أقبح من كلّ ما عيب به أبو تمام في هذا الباب"[5]، وهو قوله [من الخفيف]:

وَلِمَاذَا تَتَبَّعُ النَّفْسُ شَيئًا جَعَلَ الله الفِرْدَوْسَ مِنْهُ بُوَاءَ[6]

وكذلك وجدته في أكثر النسخ ،وهذا خارج عن الوزن ،والبيت من العروض هو البيت الأوّل من الخفيف وهو سداسي ووزنه: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

وتقطيعه : ولماذا تتبعن نفسشيئا جعللاهل فردوسمن هبواء

فعلاتن مفاعلن فاعلاتن فعلاتن مستفعلن فعلاتن

فحذف ألف "فاعلاتن" الأولى والثانية والأخيرة فصارت" فعلاتن" وسين "مستفعلن" الأولى فصارت "مفاعلن" وذلك كله زحاف جائز.

وزاد في البيت شيئا، وهو حرفان: الهاء من اسم الله عزّ وجلّ، واللام من لفظ الفردوس، وهو: **إكفاء** ولا أعرف مثل هذا البيت .

---

[1] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق ، ج 01، ص 306.ص 307.

[2] - التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 01، ص 380.

[3] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 307 ، 308.

[4] - التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 01، ص 411.

[5] -. الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج 01، ص 309. ص 408.

[6] - البحتري، الديوان، مرجع سابق، ج 01، ص 15.

وقد رأيت في بعض النّسخ: "جعل الله الخُلدَ منه بَوَاء"، فإن يكن هكذا،قال فقد تخلص من العيب، ويكون تقطيع البيت: جعللا هلخلد من هبواء. فعلاتن مستفعلن فعلاتن[1]

وقال البحتري (من الخفيف) : حَلَأَتنَا عَن حَاجَةٍ مَمنُوعٍ مُبتَغَاهَا وَحَاجَةٌ مُمْطَولَهْ[2]

وهذا من العروض الأول من الخفيف وتقطيعه:

حلأتنا عنحاجتن ممنوعن مبتغاها وحاجتن ممطوله

فاعلاتن مستفعلن مفعولن فاعلاتن مفاعلن مفعولن

وكان يجب أن تكون عروض البيت، وهي مفعولن الأولى "فاعلاتن" ولا يجوز فيها "مفعولن" بل لو كان البيت مصرعا لجاز في عروضه "مفعولن"، كما جاز في ضربه-وهي القافية- وذلك قوله: ممطولة.

وأمّا جعله "مفاعلن" في موضع "مستفعلن" الثانية في البيت فذلك جائز من الزحاف.

وقد غيّر قوم هذه اللفظة في البيت- وهي ممنوع- فقالوا: "بممنوع مبتغاها" أي؛ حلأتنا عن حاجة "بمانع" منع مبتغاها من عائق أو وال عليها، ويكون "مبتغاها" في موضع بصب "بممنوع"، وهو "وجه" محتمل"[3].

تنقاد المعاني لحركة الأوزان وقد عبر عنها "جابر عصفور" بقوله: "المعنى يترتب في النفس أولا، ثم يترتب الوزن الذي يمكن أن يحتويه ثانيا، وبذلك تكون إزاء حركتين: حركة المعنى، ثم حركة الوزن؛ الحركة الأولى هي تفكير في المحتوى من حيث الغرض، والحركة الثانية تفكير في الأداة لا ينفصل عن الغرض وإن انفصل عن المحتوى"[4].

وعليه يُبني ميزان الشعر "على العروض، بها يعرف صحيحه من مكسوره"[5]، فالزحاف في الشعر "كالرّخصة في الفقه لا يُقدم عليه إلاّ فقيه"[6]، فهو وسيلة تمكن الشاعر من التخلص من رتابة الوزن لأنّ، النّفس تسأم التمادي على الشيء البسيط المألوف وتتوق إلى التنوع والخروج عن المعهود.

02- الإيقـــــاع الداخـــــلي

[1] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج 01، ص 408، 409.

[2] - البحتري، الديوان، مرجع سابق، ج02، ص 221.

[3] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج 01، ص 409، 410.

[4] - جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط01، 2003، ص302.

[5] - العسكري، الصناعتين، مرجع سابق، ص 195.

[6] - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقده، مرجع سابق، ج01، ص 140.

يقصد بالإيقاع الداخلي: "ما يتوفر في النص الشعري من قواف داخلية، وضروب بديع، حروف حلق أو مدّ أو همس، وما إلى ذلك، ومدى الانسجام بين هذه الظواهر وبين جوّ القصيدة، وتجربة الشاعر، أو نفسيته،..."[1]، فإذا كان الإيقاع الخارجي يرتكز على الوزن والقافية في شكله العروضي تحكمه ضوابط معيارية، فإن الإيقاع الداخلي ترك المجال فسيحا للمبدع في انتقاء ألفاظه ورصفها وفق ما يختلج نفسيته مما يشكل "توافقا بين دلالة اللفظة وجرسها الناشئ من تآلف حروفها وحركاتها، فتتولد لدى المتلقي إيحاءات خاصة، ولا يكون هذا الاختيار خاضعا لقوانين معيارية سابقة"[2]، فينشئ المبدع بذلك موسيقى داخلية تتحقق على مستوى النص الشعري من خلال الانسجام الصوتي الذي يتكون من الطباق والجناس، والتكرار،.. حاملة معان تعبّر عن نفسية المبدع محاولا أن يجسد الواقع من جهة، ومن جهة أخرى طامحا برضا المتلقي لها، ويكمن الإيقاع الداخلي في المحسنات اللفظية **المعنوية؛** التي يرجع الحسن فيها للمعنى أولا ثم يتبعه اللفظ ثانيا، ويميز هذا النوع عن الأول أنك لو غيرت المحسن بمرادفه لا يتغير وبقي كما كان .، ومن بينها الطباق والجناس ...

2- 1 تلقي الطباق من شعر أبي تمام

يطلق أهل الصّنعة عدة تسميات عليه، منها: المطابقة، والتطبيق، والتضاد، والتكافؤ، ويأتي في التناسب بين المعاني، لأنّه فيها "ضد التجنيس في الألفاظ"[3]، فمهما تعددت المسميات أثبتت وجود الطباق في بنية الكلام، فهذا ينم عمّا لدوره البارز في أدبية الكلام وشعريته.

والطباق في اللغة: "الاتفاق والموافقة، وطابقت بين الشيئين إذا جعلتهما على حذو واحد وألزقتهما"، و"طبق كل شيء: ما ساواه والجمع أطباق"[4]، وقد عرَّفه "القزويني" بقوله: "الجمع بين المتضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة"[5]، فلا تجيء "باسم مع فعل، ولا بفعل مع اسم"[6]، بيد أن طائفة من النقاد تخالف ما سبق في كونه "اشتراك المعنيين في لفظ واحد"[7].

2- 1 -1 ضبط مفهوم الطباق لدى الناقدين:

---

[1] - خالد سليمان، في الايقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة، مهرجان الشعري العاشر، بغداد، العراق، ط/، 1981، ص07.

[2] - محمد عبد الحميد ناجي، الأسس الفلسفية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط/، 1984، ص 41.

[3] - ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مرجع سابق، ج 02، ص 264.

[4] - لسان العرب، مادة "طبق"، مرجع سابق، ج30، ص 2636.

[5] - الخطيب القزويني (739هـ)، جلال الدين محمد بن عبد الرحمان، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 2003، ص 255.

[6] - النويري، شهاب الدين احمد بن عبد الوهاب، نهاية الأرب في فنون الأدب، دار الكتب، وزارة الثقافة والارشاد القومي، القاهرة، مصر، ط/، 1955، ج 07، ص 98، 99.

الطباق: ويتخذ في السياق شكلين , الأول :**التجاور**، ويعني تتابع لفظي الطباق بفاصل حرفي فقط كالواو أو الباء ومجرورهما, والشكل الثاني :**التباعد**، ويعني وجود فاصل لفظي تركيبي بين لفظي الطباق يعمل على إثراء البؤرة الدلالية للفظي الطباق ينظر: عتيق عمر عبد الهادي قاسم، دراسة أسلوبية في شعر الأخطل، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين ،2001 ، ص 135.

[7] - الحاتمي؛ أبو علي محمد بن الحسن المظفر، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق: جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، سلسلة التراث 83، بغداد، العراق، 1979، ج01، ص 142.

إذا يوجد التباس بين الطباق والجناس فيما سبق، لهذا نجد الصولي يوضح الأمر كلما سنحت له فرصة في تحديد مفهوم الطباق والجناس في شرح شعر "أبي تمام"، باعتبار أن الفروق دقيقة لا يلتفت إليها إلاّ خبير بالشعر، لذا نجده يوضح الفرق في تعليقه على الجناس من قول أبي تمام[من الكامل]:

عندَمَا خيلنَا لَم تَرَوهَـــــا تُثيرُ النّقع موعدها كُداء

وَلَطَابَ مُرتَبَعٌ بِطَيبَةَ واكْتَسَتْ بُردَيْنِ بُردَ ندىً وَبُردَ ثَراءِ

فأمّا قوله: "وَلَطَابَ مُرتَبَعٌ بِطَيبَةَ"، وقوله: "ولم يخصص كداء منه بالإكداء"، فإن هذا تسميه العامة: المطابق، ويغلطون، وليس يعرفه ويميز عنه إلا من نفذ في علم الشعر والعروض والقوافي ونقده، وعرف حلى الشعر ومحاسنه ومعانيه، وهذا يسمى"المجنس"، وهو أن يأتي بلفظ واحد لمعنيين، فكأنه جنس اللفظ فصيره لنوعين وجنسين، وإذا مرّ المطابق ذكرته ووصفته إن شاء الله"[1]، ويستشهد الصولي في تبيان مفهومه بقول أبي تمام [من الطويل]:

وَلَكنَّني لَمْ أَحو وَفْرًا مُجَمَّعًا فَفُزتُ بِهِ إلاَّ بِشملٍ مُبدَّدِ

يقول: لا أحوي مالا، وهذا هو الطباق في الشعر ،والمطابق: قوله: "مجمع" و "مبدد" لأنه أطبق الضد على الضد، ومن لا يدري يخطئ في هذا فيجعل المجنّس المطابق، ولو قال بدل" المبدد المتفرق" لكان طباقا أيضا، وهذا يسمى في الشعر التابع، كأنه يتبع المطابق ولا يكون مثله"[2]، فحقيقة الطباق هي الجمع بين الشيء وضده في الكلام، فمن قول أبي تمام [من البسيط]:

غَادَرتْ فِيهَا بَهيمُ اللّيلِ وَهُوَ ضُحىً يَشُلُّهُ وَسْطَهَا صُبحٌ منَ اللّهبِ

وهذا مطابق لقوله الليل والصّبح، إلاّ أن حقيقة الطّباق أن تقول: الليل والنّهار والصبح والمساء وهذا جائز"[3]، ووجه الجواز استنادا إلى مقابلة الشيء بضده في المعنى لا في اللفظ.

فالطباق أو المطابق عند الناقدين فهو: "مقابلة الحرف بضدّه أو ما يقارب الضّد، وإنما قيل "المطابق"، لمساواة أحد القسمين صاحبه وإن تضادا أو اختلفا في المعنى،.."، ويرجع كل من الصولي والآمدي إلى أصل المعنى اللغوي للكلمة والذي يعني "المساواة" بين اللفظتين المتضادتين، فهو يقتصر أن تقارب الضد لا تمام المضادة لكي يطلق لفظ التطابق عليها، فهو يلج من المفهوم اللغوي إلى المفهوم الاصطلاحي:" ألا ترى إلى قولهم في أحد المعنيين، إذا لم يشاكل صاحبه، ليس هذا طبق هذا"[4]، وقولهم في المثل "وافق شن طبقة"، والطبقُ للشيء إنما قيل طبقُ لمساواته إيّاه في المقدار *إذا جُعل عليه أو غطى به وإن اختلف الجنسان ،...، فهذه حقيقة الطباق، إنما مقابلة الشيء بمثله

[1] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج01 ، ص 170.

[2] - المرجع نفسه، ج01، ص 430.

[3] - المرجع نفسه، ج01، ص 194.

[4] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص .288، 289.

* - المقدار - على الأرجح- ليس مقصودا به الكمية، وإنّما يراد به النّوعية، فمثلا: **الطباق** بين السود والأبيض في نوع معين هو اللّون، وكذلك حلو ومر، على طرفي نقيض من نوع معين، أو صفة معينة وهي الطّعم. ينظر: منى علي سليمان الساحلي، التضاد في النقد الأدبي مع دراسة تطبيقية من شعر أبي تمام، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، رقم الايداع: 2084 ،1995، ص 95.

الذي هو على قدره، فسمّوا المتضادين-إذا تقابلا – متطابقين"[1]، فالمقابلة شرط أساسي لتحقيق الطباق، إذ لا تدخل الكلمة التي تحمل معنيين متضادين في عداد المطابق إذا انتفى شرط التقابل، ووجه الشبه بين المعنيين اللغوي والاصطلاحي يتمثل في أمرين :

أولهما: أن الذي يجمع بين الضدين في الكلام إنما يوفق بينهم، ثانيهما: أن الطبق بالتحريك معناه في اللغة المشقة، قال الله تعالى: "لتركبن طبقا عن طبق"، أي مشقة بعد مشقة"[2]، أو "حالا بعد حال، ولم يرد تساويهما في تمثيل المعنى، وإنما أراد عزّ وجلّ- وهو أعلم- تساويهما فيكم، بمرورهما عليكم، ومنه قول العباس بن عبد المطلب:

يَنقلُ مِن صَالِب إلىَ رَحِمٍ إذا مَضَى عَلَمٌ بَدَا طَبَقٌ

أي: جاءت حال أخرى تتلو الحال الأولى، ومنه طباق الخيل، يقال طابقَ الفرسُ، إذا وقعت قوائم رجليه في موضع، قوائم يديه في المشي أو العدو، وكذلك مشى الكلاب، قال الجعدي [من المتقارب]:

وَخَيلٍ يُطَابِقنَ بِالدَّارِعِين طِبَاقَ الكِلابِ يَطَأْنَ الهَرَاسَا[3]

والمطابقة أن تضع أرجلها مواضع أيديها وتقدم أيديها حتى تبصر مواقعها، يريد أنها لا تريد الهرب فهي تثبت في مشيها كما تمشي الكلاب في الهراس متقية له"[4]، وفي إطار نقد النقد وضبط المصطلحات يرد على "قدامة" في تسميته "ضربا من المتجانس المطابق، وهو أن تأتي بالكلمة مثل الكلمة سواء في تأليفها واتفاق حروفها، وقد يكون مختلفا، نحو قول الأفوه الأودي(560م) [من البسيط]:

وَأَقطَعُ الهَوْجَلَ مُسْتَأْنِسًا بِهَوجَلٍ عَيْرَانَةٍ عَنْتَرِيسْ[5]

والهوجل الأول: الأرض البعيدة، والهوجل الثاني: الناقة العظيمة الخلق الموثّقة[6]،فلفظة "الهوجل" "في هذا الشّعر واحدة قد اشتركت في معنيين"[7].

فالآمدي يقف عند دقائق الأمور ولا يترك مجالا في ذلك إلا صوّبه وأورد الشّاهد تلوى الشّاهد، فقدامة عدّ المتجانس من الألفاظ مطابقة؛ "وما علمت أن أحدّا فعل هذا غير "أبي الفرج"، ويضيف مستدركا؛ "وإن كان هذا اللقب يصح لموافقته معنى الملقبات، وكانت الألقاب غير محظورة، فإنّي لم أكن أحبّ له أن يخالف من تقدّمه"، ويضرب مثلا بالأعلام الأفذاذ أمثال أستاذه "أبي العباس عبد الله بن المعتز" وغيره، ممن تكلّم في هذه الأنواع وألّف فيها؛ إذ قد سبقوا إلى التلقيب، وكفّوه المؤونة"، فيريد توجيه القارئ والمتلقي لآراء هؤلاء النّقاد الذين لهم باع في صناعة الشّعر وقوله، ومن وراء هذا كلّه تسويق فكره النّقدي بالتّستر وراء أسمائهم العلميّة، ولا يقف عند الرّد على

---

[1] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج01، ص 288، 289.

[2] - بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البديع، دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط03، 2011، ص 139.

[3] -. النابغة الجعدي (50هـ)، قيس عبد الله ، الديوان، جمعه وحققه وشرحه: واضح الصمد، دار الصادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط01، 1998، ص 99.
الهراس: شوك كأنه الحسك . ينظر : العسكري، كتاب الصناعتين، مرجع سابق، ص 277.

[4] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 288، 289.

[5] - الأفوه الأودي؛ صلاءة بن عمرو بن عوف، الديوان، شرح وتحقيق: محمد ألتوخي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط01، 1998، ص83

[6] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج01، ص 291.

[7] - قدامة ، نقد الشعر ، مرجع سابق، ص 139.

"قدامة"، بل أن قوما من البغداديين "يسمون هذا النّوع من المجانس: المماثل، ويلحقون به الكلمة إذا ترددت وتكررت"، وأردف قائلا: "وبابه قليل"[1]، على نحو قول "جرير(114هـ)":

تَزَوَّد مِثلَ زَادِ أَبيكَ فِينَا فَنِعمَ الزَّادُ زَادُ أَبيكَ زَادَا[2]

أما من رأي المحدثين: "الأضداد: هي ألفاظ تنصرف إلى معنيين متضادين أو متناقضين، والضدية نوع من العلاقة بين المعاني، وهي أقرب إلى الذهن من أية علاقة أخرى، فمجرد ذكر معنى من المعاني، يدعو ضد هذا المعنى إلى الذهن، ولاسيما بين الألوان، فذكر البياض يستحضر في الذهن السواد، فإذا أجاز أن تعبر الكلمة الواحدة عن معنيين بينهما علاقة ما، فمن باب أولى جواز تعبيرها عن معنيين متضادين؛ لأن استحضار أحدهما في الذهن سيتبع عادة استحضار الآخر"[3]، فمن قول أبي تمام [من البسيط]:

بِيضُ الصَّفَائِحِ لاَ سُودُ الصَّحَائِفِ فِي مُتُونِهِنَّ جِلاءُ الشَّكِ والرِّيَبِ

فقوله: "بيض لا سود هو المطابق، كأنّه طابق الشيء بضده، فنوع منها"[4]، بما يوافق رأي "جان كوهن": "بضدها تتميز الأشياء"[5].

وإن عدت لفهم القدامى للتضاد (الطباق) أنّه؛ "لم يتعدَّ حدود تعريفه من حيث اللغة والاصطلاح من غير سبر أغواره وأسراره الجمالية التي تفصح عن مكنونات النص الشعري ومحمولاته الدّلالية والصّورية، إذ إن الثنائية الضّدية وليدة فكر معرفي يتحرك وينسج مسار حركته تاريخيا وثمة ثنائيات كثيرة لها أشد الحضور في حياتنا فلا وجود لشيء من غير نقيضه"[6].

2-1- 2 المطابق (التضاد) المنسجم مع أفق المتلقي (الايجابي)

لقد أفرد" الآمدي" بابا قصيرا سمّاه "ما يستكره للطائي من المطابق"، فمن خلال هذه التسمية يظهر جليا تضارب أفق الشاعر مع أفق المتلقي، فساق في مستهل هذا الباب نماذج جيدة من شعر أبي تمام تتفق مع طرحه النقدي، ثم أعقبها بنماذج غثة رديئة مستهجنة من شعره صدم بها ذوق المتلقي.

---

[1] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 291، 292.

[2] - جرير، الديوان، شرح محمد بن حبيب، تحقيق: نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط03 ،1986، مجلد 01 ، ص118.

[3]- ابراهيم أنيس، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، رقم الايداع: 5141، 2003، ص 179.

[4] - الصولي ،شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج01 ، ص 189.

[5] - جان كوهن، اللغة العليا: النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط02، 1999،ص 46.

[6] - عائشة أنور عمر، فاعلية التضاد وجمالياته في تشكيل الصورة البصرية عند أبي تمام (غزلياته أنموذجا)، مجلة الدراسات التاريخية والحضارية، مجلة علمية محكمة، المجلد6، العدد19، نيسان2014، ص 98.

كما انطلق من مسلمة أن هذا اللون البديعي شائع في كلام العرب وأكثر من التجنيس- من حيث الاستعمال-، فطلبه "أبو تمام" في شعره؛ "ورأى الطائي الطباق في أشعار العرب، وهو أكثر وأوجد في كلامه [مما قدمت ذكره] من التجنيس"[1]، حتى قال "الأصفهاني": "وله مذهب في المطابق هو كالسابق إليه جميع الشعراء، وإن كانوا فتحوه قبله وقالوا القليل منه، فإن له فضل الإكثار فيه، والسّلوك في جميع طرقه"[2].

فلقد أرجع بعض النقاد هذا الولوع إلى أخلاقه؛ "فتارة كريم جدّا وتارة بخيل جدّا، وهو تارة متدين مسرف في تدينه وتارة ملحد مسرف في إلحاده"[3]، هذا التأرجح قد يوضح الحالة النّفسية التي يتخبط فيه الشّاعر كنفسية مبنية على التناقض أو محاولة ايجاد موقعا في الحياة، وهناك من أرجعه إلى تشبعه بالمفهوم الفلسفي مسبوغ "بصور معقدة مفلسفة بعدت عن سذاجته الأولى"[4]، أي بفكرة "المضادة" التي تتقاسم النّفس وكانت "الثنوية" القائمة على أنّ النور والظلمة صانعان قديمان وأن الأوّل رمز الخير والثاني رمز الشّر والإنسان خليط بينهما تستهوي العديد من المثقفين"[5]، فالشاعر أجهد ذهنه في اختيار الألفاظ المناسبة للمعنى الذي يجول في خلده، أو أنّه من محبّي الصّنعة اللّفظية التي هي صنف من صنوف البديع فنراه يطرق بابه، مما يجعلنا نُطبق أن "أبا تمام" ولع بالمطابق كولوعه بالمجانس، حتى أصبح ركيزة أساسية في شعره وسجية من سجاياه، لكن بأسلوب فذّ مبتكر مغاير عمّا ألفه الشعراء من قبله، "فلو أخذنا أي ظاهرة من الظواهر التي أكثر الشّعراء من الحديث عنها وقارنا بين تناولهم لها وتناول "أبي تمام" للظاهرة ذاتها، وجدنا أنّ فنّه ينزع إلى التّعبير عنها عن طريق التّضاد أو المطابقة كما اصطلح عليها البلاغيّون"[6]،الذي من خلاله –التضاد- "رسم العلاقة بين الأشياء في شكل "حوار" أو "تصادم"، أو "تمازج" عجيب، فظهر عن ذلك الحوار والتصادم والتمازج علاقات جديدة اكتسبتها الأشكال الشّعرية"[7]، بواسطة الحيل الأسلوبية نتيجة توظيف اللغة الشعرية على حساب اللغة التّقريرية عن طريق البُنى المتضادة التي تصدم المتلقي فيما لا يتوقع، فينبري للكشف عن الأنساق المضمرة خلف دلالات الألفاظ البّارزة، مما دعا "ريفاتير" من إعلاء قيمة "المفاجأة"، ومعرفا الأسلوب بأنّه" سياق يكسره عنصر غير متوقع"[8].

---

[1] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 288.

[2] - أبو الفرج الأصفهاني(356هـ)، علي بن الحسين، الأغاني، مرجع سابق، ج16، ص 265.

[3] - شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط 06، (د.ت)، ص 252.

[4] - عبد الله حمد محارب، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا (دراسة نقدية لمواقف الخصوم والأنصار)، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط01، 1992، ص424. نقلا عن: منير سلطان، أبو تمام، المطبعة الهاشمية، دمشق، سوريا، ط/، 1950، ص 34.

[5] - محمد معز جعفورة، أبو تمام وتجربة البحث عن الذات، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط01، (د.ت)، ص156.
نقلا عن: عبده بدوي، أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط/، 1995، ص 202.

[6] - علي محمود الطوالبة، تلقي شعر الطائيين في النقد العربي الحديث، ، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة اليرموك، 23 نيسان 2013، ص138..نقلا عن :الربداوي، الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، المكتب الاسلامي، دمشق، ط/، 1971، ص 55، 56.

[7] - عبد الله أحمد باقازي، النّهج الشعري في العصر العباسي الأول وعلاقته بالشعر الجاهلي، دار السعودي للنشر والتوزيع، جدة، ط/، 1409هـ، ص 86.

[8] - موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، دار جرير، عمان، الأردن، ط01، 2008، ص 184

فالقصد من استعمال الطباق (التضاد) اللفظي "استمالة القارئ بصورة خفيّة"[1]، وهذا لا يتأتى إلاّ لناقد ومتلق حصيف في كون المطابقة (التضاد) لها "شعب خفيّة ،وفيها مكامن تغمض، وربما التبست بها أشياء لا تتميز إلا للنظر الثاقب ،والذهن اللطيف"[2]، وهذا ما دعا إليه الصولي والآمدي ،ففي البيت الشعري [من البسيط]:

وَإِذَا تُبَاعث كَرِيهَةٌ أَو تُشتَرَى فَسِوَاكَ بَائِعُهَا وَأنتَ المُشتَرِي

علق الصولي قائلا: "التطبيق ذكر البيع والشّراء، وربما اجتمع في البيت تجنيس وطباق"[3]

بالإضافة إلى كل هذا لابد من بعد ثقافي أكبر يمكن هذا المتلقي " من فك مغاليق الضّد وتأويل غموضه وايهامه"[4] .

استهل الآمدي كعادته بضرب أمثلة من الشعر العربي ونظرته للطباق المستلهمة من الأشعار العربية القديمة، فعرّج على قول زهير: **لَيثُ بَعثَّر يَصطادُ الرِّجَالَ إِذَا مَا كَذَّب اللَّيثُ عَن أَقرَانِهِ صَدَقَا**[5]

إذ يرتكز "الآمدي" في ضرب الأمثال الشعرية على ما رواه واستحسنه شيوخه أمثال "الأصمعي"، فعدّ البيت السالف، "أحسن بيت قيل لزهير "[6] في باب المطابقة، إذ طابق بين قوله "كذب" وبين قوله "صدقا"[7]، بين "الصدق والكذب"[8]، والمعنى هو" الجرأة والإقدام على الأقران كالليث"[9]، أمّا المثال الثاني الذي استشهد به قول طفيل الغنوي (ت610م) يصف فرسا [من البسيط]:

بِسِاهم الوَجهِ لَم تُقطع أَبَاجِلُهُ يُصَانُ وَهُو لِيومِ الرَّوعِ مَبذُولُ[10]

فطابق بين قوله"يصان" وبين قوله: "مبذول"[11]،أمّا المثال الثالث الذي ضربه من قول طرفة بن العبد [من الطويل]:

بَطِيءٍ عن الجُلّى، سريعٍ على الخنَى ذَلُولٍ بأجْماع الرّجال مُلهَّدِ[12]

---

[1] - مثنى نعيم حمادي، عبد الناصر طه مزهر، البديع بين أصالة المعنى وتبعيته، مجلة مداد الآداب،كلية الآداب، الجامعة العراقية، بغداد، العدد 12 ،2017، ص 76.

[2] - الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مرجع سابق، ص 47، 48.

[3] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج01 ، ص 190.

[4] - أحمد المرازيق،جماليات النقد الثقافي (نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،ط01، 2009، ص 23

[5] - زهير بن أبي سلمى، الديوان، مرجع سابق، ص 38.

[6] - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مرجع سابق،ج02، ص 13.

[7] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 289..

[8] - **كذب:** لم يصدق في الحملة، والقرن: الكفء في القتال، عثر: جبل بتبالة أو من ديار مذحج أو واد بالعقيق. ينظر: المرجع نفسه، ج01، ص17.

[9] - قدامة بن جعفر، نقد الشعر ، مرجع سابق، ص 87.

[10] - طفيل الغنوي(609م):ابن عوف بن كعب ، ديوانه، شرح الأصمعي، تحقيق: فلاح أوغلي، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 01، 1997،ص 81.

[11] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 289.

.بساهم الوجه: أي قليل لحم الوجه لطول غزوه ولعتقه، والأبجل: عرق في الرجل. لم تقطع أباجله، لم يفصده البيطار لداء أصابه. ينظر: المرجع نفسه، ج01، ص 17..

[12] - طرفة بن العبد(564م؟) ، الديوان، شرحه وقدم له: ممدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان،ط03، 2002، ص29

فطابق بين "بطيء" و" سريع"، فالملاحظ أن التطبيق في الأمثلة السالفة قائم بين كلمتين فقط، فبعد أن ضرب لنا الأمثلة من المطابق الجيد رأى أن يقتصر الطّائي: "على ما اتفق له في هذا الفن من حلو اللفظ وصحيح المعنى"[1]، فما جاء من شعر "أبي تمام" في هذا الصّدد على لسان "الصولي" من قوله [من الطويل]:

فتًى عِندَهُ خَيرُ الثَّوابِ وَشَرُّهُ وَمِنهُ الإِبَاءُ المِلْحُ وَالكَرَمُ العَذبُ

"في هذا البيت طباقان: خير الثّواب وشرّه، والملح والعذب"[2]. وكذلك من قوله[من الكامل في مدح أبا الحسين محمد بن الهيثم بن شبانة]: **نَثَرَت فَريدَ مَدامِعَ لَم تُنظَمِ وَالدَّمعُ يَحمِلُ بَعضَ ثِقْلِ المُغرَمِ**[3]

فالمعنى واضح من خلال المشاكلة بين المعنيين المتضادين بين "نثرت" و" لم تنظم"، ويتضح من خلال هذا المثال أن الطباق "لا يتحقق إلا بإهمال أداة النّفي...،لأن النثر ضد النظم، أو عدم النظم فهو يعني النثر، ولعل أبا تمام قصد إيراد التضاد في الذهن، أو إخطاره على الباب حينما ذكر النظم وسلبه عما يصف، وإلاّ لكان اختار لفظة تؤدي المعنى بالإيجاب"[4].ونحو قوله[من الطويل]:

جُفُوفَ البِلَى أَسرَعْتِ فِي الغُصنِ الرَّطِبِ وَخَطبَ الرّدَى وَالمَوتِ أَبرَحت مِن خَطْبِ[5]

فقد طابق بين "أسرعت" و"أبرحت"، ونلاحظ أن المعنى من خلال هذه الأبيات هي أن يكون المعنى متناسب الألفاظ وذلك عن طريق أن يكون أحد المعنيين مضاد للآخر"[6]،وهذا ما نلمسه كذلك في قوله [من البسيط]:

أَبقَيْتَ جَدَّ بَنِي الإِسلاَمِ فِي صَعَدٍ وَالمُشرِكِينَ ودَارَ الشِّرْكِ فِي صَبَبِ

يقول الصولي: " الصعد والصُعدُ: العالي من الرض، والصبب: المنخفض، وهذا مطابق"[7].

ولا شك "أن الجمع بين الأمور المتضادة يكسو الكلام جمالاً ويزيده بهاء ورونقاً، فالضد يظهر حسنه الضد، ولكن وظيفة الطباق لا تقف عند حدود هذا الزخرف و تلك الزينة الشكلية، بل تتعداها إلى غايات أسمى، فلابد أن يكون هناك معنى لطيف ومغزى دقيق وراء جمع الضدين في إطار واحد، وإلا كان هذا عبثاً وضرباً من

[1] - **الجلي**: المر العظيم الذي يدعى له ذووا الرأي، الذلول والذليل المقهور. وأجاع: جمع جمع وهو ظهر الكف إذا جمعت أصابك وضممتها. **الملهد**: المضروب. ينظر: الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 289.

[2] - الصولي ،شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج01 ، ص 271.

[3] - **المغرم** :العاشق، إذا بكى خفف عنه". ينظر: المرجع نفسه، ج02،ص_424.

[4] - منى الساحلي، التضاد في النقد الأدبي مع دراسة تطبيقية من شعر أبي تمام، مرجع سابق، ص 96.

[5] - ويقال "أبرحت: أي جاءت بالبرح، أي بالأمر البرح، وهو الشاق، ويقال للداهية: بنت برح وبنات برح، وقالوا في المثل: بنات برح شَرَكٌ على رأسك . ينظر: الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري،المرجع السابق، ج03، ص 265، 681.

[6] - محمد خليف خضر، المعايير البلاغية في الخطاب النقدي العربي القديم، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2012، ص87.

[7] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج01 ، ص 192.

الهذيان"[1] ، فلو اقتصر على النظرة السطحية الزخرفية فسوف "نلغي قيمته الفنية، ولذلك فإنه بمجرد إطلاق مصطلح المحسنات اللفظية على التضاد يلغي دلالته الوظيفية، فهي ليست محسنات فحسب وإنما تضطلع بوظائف دلالية في النص الأدبي"[2]، ونحو قوله [من البسيط في مرض إلياس بن أسد]:

قَد يُنعِمُ اللهُ بِالبَلوَى وَإِن عَظُمَتْ وَيبتَلِي اللهُ بَعضَ القَومِ بِالنِّعَمِ[3]

وأشباه هذا من جيد أبياته"[4]،دون أن يقف "الآمدي" على الشرح سواء فيما هو جيد أم رديء بل اكتفى بعبارة مقتضبة موجزة معممة، والتطبيق في البيت الأخير بين أكثر من كلمتين ،لكن "الآمدي" لم يشر إلى ذلك وإنما اكتفى بذكر الشاهد دون تبرير أو تعليق، فالشاعر رسم صورا شعرية عميقة الدّلالة بأسلوب فذّ. نقل أحاسيسه الدافقة من نفسية الشاعر إلى نفسية المتلقي، فوقعت في القلب والذهن كوقوع الغيث على التربة العطشى، أسهم في "الحدّ من رتابة تلقي النص الشعري ونمطيته، فهو قادر على تحفيز المتلقي واستثارته وإتاحة الفرصة في التفاعل مع النص من خلال محاولة المشاركة في تتبع مدلولاته، وتوقع ما سيأتي به"[5]، وهذا لا يتأتى إلا لشاعر متمرس بلغ شأوًا في بحر الشعر، فغاص في قعره فاستخرج درّه، "فالعلاقة بين الضدين علاقة قوية بحيث يؤدي استدعاء أحد الضدين استدعاء اللفظ و المعنى و ربما الجرس"[6]، فالتضاد أو الطباق يشكلّ في النص الشعرى التمامي" أهم معطيات الانزياح التي تحدث في مسارات النص الشعري بين المعياري المألوف وغير المألوف فحين يمدّه الشاعر بالتوتر إنما يمدّه بالحركة التي تستوعب في صلبها مفارقات الحياة"[7]، وهذا ما نلمسه في قوله [من البسيط]:

وَمُغْضَبٍ رَجَعتْ بَعضُ السُّيوفِ بِهِ حَيَّ الرِّضَا مِنْ رَدَاهُمْ مَيِّتَ الغَضَبِ

يقول الصولي: " في آخر هذا البيت طباقان: قوله: "حَيَّ الرِّضَا"، ثم قال: "مَيِّتَ الغَضَبِ"، وطابق الحيّ والميّت، والرّضا والغضب"[8]، فيترك الطباق أثرا واضحا يتمثل أساسا في تقوية المعنى و تأكيده في النص الشعري و من ثمة نقل الأحاسيس الدافقة من الشاعر إلى المتلقي.

---

[1] - بسيوني فيود، علم البديع، مرجع سابق، ص 139.

[2] - عبد العزيز محمد طشطوش، التضاد في شعر عبيد بن الأبرص، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، عدد 07، يناير 2012، ص107.

[3] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج02، ص 456.

[4] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق،ج01، ص289، 290.

[5] - أحمد علي موسى الزواهرة، بنية اللغة الشعرية في قصيدة الزهد في القرن الثالث الهجري(أطروحة دكتوراه في الأدب والنقد)، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة اليرموك، 16-04-2013، ص 120.

[6] - داحو آسيا، الايقاع المعنوي في الصورة الشعرية (محمود درويش نموذجا) ،رسالة ماجستير في الدراسات الايقاعية والبلاغية، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف،2009، ص139 . نقلا عن: أحمد عزت البيل ، المعجم الشعري لأبي تمام و البحتري، رسالة دكتوراه، كلية دار العلوم، 1988 ، ص 18.

[7] - محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، مكتبة الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، ط/، (د.ت)، . ص37.

[8] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج01، ص 205.

3-1-2 المطابق البعيد عن أفق المتلقي (السلبي)

واستدل "الآمدي" بثلاث أبيات من شعر "أبي تمام"، ودعا الى" تجنب مثل قوله [من الكامل]:

قَد لاَن أَكثرُ مَا تُريدُ ،وَبعضُهُ خَشِنٌ، وَإِنِّي بِالنَّجَاحِ لَوَاثِقُ[1]

فالطباق بين "أكثر وبعض" وبين "لان وخشن" ليس له أي دور في نمو العلاقات التخييلية بين عناصر الصورة"[2]، وقد علّق "الصولي" على هذا البيت بقول "عبد الله بن المعتز": لم يخرج له هذه المطابقة خروجا حسنا ولا تحسن في كلّ شيء، وقال أنشد هذا البيت ومعه قوله: وإن خفرت أموال قوم أكفهم"، فهذا البيتان من الطباق القبيح الذي لم يرد لحسن معناه وسلامة لفظه، بل ليكون في الشعر مطابقة فقط"[3].ومن وقوله[من الطويل]

لَعَمرِي لَقَدْ حَرَّرت يَومَ لَقِيتَهُ لَو أَنَّ القَضَاءَ وَحدَهُ لَم يُبَرِّدِ[4]

فالطباق بين الحرارة والبرودة "حررت –يبرد" لا تنقل الصورة الفنية كما يجب، بل تشوهها فقط "حررت" في هذا الاستعمال لا تكفي لوصف تقريب القتل، وكذلك "تبريد القضاء" لا يصدق في وصف النّجاة التي حققها له القضاء[5]،وقوله [من الطويل في مدح أبي سعيد الثغري]:

وَإِن خَفرَت أَمْوَال قَومٍ أَكُفُّهُم مِن النَّيلِ وَالجَدوَى فَكَفَّاهُ مَقْطَعُ[6]

فيه طباق بين "خفرت- مقطع" فالخفارة هي الحراسة يقابلها القطع أي السرق والنّهب، فهاتان الكلمتان جاءتا ليقال إن في البيت طباقا، ولم يستخدمهما الطّائي في تعميق فنيّة الصورة[7].

ونحو هذا مما يكثر إن ذكرته، لتهذّب عُظمُ شعره وسقَطَ، أكثر ما عيب عليه منه"[8]، فلقد بلغ من الإسراف في هذا الباب في نظر النقاد على حدّ قول "الباقلاني" إلى أن: " أذهب ماء هذا الشعر ، ورونقه وفائدته، اشتغالا بطلب التطبيق"[9] .

---

[1] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، المرجع السابق، ج02، ص 153.

[2] - عبد الله حمد محارب، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا (دراسة نقدية لمواقف الخصوم والأنصار)، مرجع سابق، ص433.

[3] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، المرجع السابق، ج02، ص 153.

[4] - المرجع نفسه، ج01 ، ص 432.

[5] - عبد الله حمد محارب، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، مرجع سابق، ص433.

[6] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، المرجع السابق، ج02، ص_14.

[7] - عبد الله حمد محارب، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، المرجع السابق، ص434.

[8] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 290.

[9] - الباقلاني أبو بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن ،تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط/، (دت)، ص 163، 164.

إلا أن الصولي اعتبر: هذا مثل حسن يقول: إذا كان قوم يخفرون أموالهم من أن ينالها أحد وتمنعها أكفهم، فكف هذا الممدوح مقطع أي يقطع فيها على المال ولا تخفره"[1]، وهذا البيت أحدث فجوة بين معنى الشاعر وفهم المتلقي أو مسافة التوتر في استخدام اللغة استخداما يدعو للخروج على طبيعتها العادية فخلق " مسافة بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الأوليّة وفي بناها التركيبية وفي صورها الشعرية"[2]، وبناء النص الشعري على أساس تقنية التضاد يؤدي إلى خلق مساحات تعبيرية تنهض على أساس التوتر والتعاقب بين الأضداد مما يدفع المتلقي إلى ملاحقة ذلك التوتر الدلالي والإيقاعي بحثا عن انفراج له، وهنا تكمن الشعرية، أو الفجوة التي تولد مسافة التوتر ومساحته[3].

ختاما: يبقى الطباق أو التضاد من شعر أبي تمام بين السلب والايجاب، فالسلبي يصرف الشاعر عن الاتيان بالمعنى على الوجه الأكمل، فيأتي ضعيفا ركيكا ،وعلى العموم تصنف الأعمال الشعرية التامية بما لها وعليها ضمن التجارب الشعرية التي فتحت الباب أمام اعتناق هذا المذهب الشعري من قبل الشعراء، كما أحدث صدى في نفوس المتلقين بين إعجاب وتذمر، فنوافر الأضداد": طباق قائم على العمق والثراء الذهني، والذي يقدم الصورة من خلال صراع هو في حقيقته لبّ الحياة وسرها الخالد"[4]. وهذا في كون التضاد "ظاهرة إنسانية تشتمل على كل مكونات الكون برمته، وهذا إن دل على أمر ما فإنما يدل على القدرة الفاعلة التي ينهض عليها في تكوين انزياحات الصورة الشعرية في المتن الذي يفتقر إلى الإثارة لولا حضور تلك الثنائيات التي تسبغ عليه عدة ملامح جمالية، وترشح عنه دلالات متباينة تؤدي بمجموعه إلى تكوين الصورة الكلية، وتشكيلها على النحو الأمثل الذي عمد الشاعر إلى تكوينها لأجل استنهاض مناطق الشعور والانفعال لدى المتلقي[5].

[1] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج02، ص15.

[2] - كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط01، 1987، ص 38.

[3] - عائشة أنور عمر، فاعلية التضاد وجمالياته في تشكيل الصورة البصرية عند أبي تمام، مرجع سابق، ص 99.

[4] - عبد الله حمد محارب، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، مرجع سابق، ص433.

[5] - عائشة أنور عمر، فاعلية التضاد وجمالياته في تشكيل الصورة البصرية عند أبي تمام، المرجع السابق، ص 99، 100 .

2- 2 الجنـــاس[1] وتوسيع المعنى

يحفل النقد العربي القديم بظاهرة الجناس كظاهرة لغوية شغف بها الشعراء كابرا عن كابر وأسالت حبر البلاغيين والنقاد، فهي تكتنز في طياتها قيمة جمالية تُضفيها على شعر الشاعر، فتتخطى قيمة الامتاع والإثارة من خلال الإيقاع لتحقق قيمة معنوية، حيث تصور الحالة الشعورية للمبدع "[2]،كما تترك أثرا جميلا في نفسية المتلقي. ويمكن إدراجها ضمن ظاهرة "الانزياح الصوتي، ذلك أن العملية الشعرية تجري في مستويين معا: المستوى الصّوتي، والمستوى الدّلالي؛ فعلى المستوى الصوتي: يمكننا أن نقرأ شعرا ما، فنشعر أن فيه إيقاعا آخر، غير الوزن وغير القافية، إيقاعا داخليا يتجسد في أشكال عديدة، منها الجناس الذي يعمل داخل البيت الشعري لا خارجه، عماده الكلمة إلى جانب الكلمة المماثلة لها داخل البيت أو داخل الشطر، ويمكن أن يكون قائمًا على المصادفة، غير أنه غير مقصود، كما يمكن أن يلجأ إليه الشاعر عن عمد، فيتحقق في الكلمات ضمن البيت الشعري ما تحققه القافية والوزن في القصيدة"[3]، والشاعر أبو تمام ولع به أيّما ولوع لغلبة العلوم العقلية عليه.

2-2-1 الجناس من منظور الآمدي (على ضوء الأنموذج المثال)

فمن الإيقاع الداخلي تحدث "الآمدي" عن الجناس ووقف على تعريفه؛ "ما اشتق بعضه من بعض"[4]، القائم على دوال متشابهة لمدلولات متباينة، وحقيقته "أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفا"[5]، إذ يشكل بنية إيقاعية مهمة تقوم "على تكرار أصوات لفظتين أو أكثر تختلف في المعنى، وهو وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ، فهو ليس في الحقيقة إلا تفننا في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم"[6]، إذ "تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"[7]، فالتجنيس على ضوء رأي البلاغيين والنقاد القدامى" غرّة شادخة وجه الكلام"[8]، أي لا يكتسب قيمته الإيقاعية إلا بمدى تضمنه للمعنى فهو" أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى"[9].

---

[1] - في الصحاح: **الجِنسُ**: الضرب من الشيء وهو أعم من النوع ومنه المجانسة والتَّجنيسُ". ينظر: إسماعيل بن حماد الجوهري (666هـ) ، مختار الصحاح تاج اللُّغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط04، 1990 ،ج03، ص915.

وفي معجم مقاييس اللُّغة" :هو الضرب من الشيء" ينظر: أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللُّغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط 01، 1411هـ، مجلد01، ص 395.

– **الجنسُ**: كل ضرب من الشيء والناس والطير، وحدود النَّحو والعروض، والأشياء و يُجمع على أجناس .

ينظر: الفراهيدي (175هـ) الخليل بن أحمد، كتاب العين، تحقيق: مهدي مخزومي و إبراهيم السامرائي، ج06، ص 55.

[2] - مثنى نعيم حمادي، عبد الناصر طه مزهر، البديع بين أصالة المعنى وتبعيته، مجلة مداد الآداب، العدد 12، ص 72.

[3] - أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي (قراءة في التراث النقدي عند العرب)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط 01، 2009، ص 150، 151.

[4] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 282.

[5] - ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مرجع سابق، ج 01، ص 241.

[6] - محمد الواسطي، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، دار نشر المعرفة، الرباط، ط01 ،2003 ، ص 150.

[7] -عبد الله بن المعتز(ت 296هـ)، البديع، اعتنى بنشرة وتعليق المقدمة والفهارس: إغناطيُوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط03، 1982، ص 25.

[8] - ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مرجع سابق، ج 01، ص 241.

[9] - الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدّة، السعودية، ط/، 1991، ص 08.

الجناس فنّ من فنون البديع اللفظية، وأحد "أنماط الايقاع البلاغي"[1]، ووسيلة من وسائل الموسيقى الداخلية التي اعتمد عليها "أبو تمام" في شعره، فهو يحتل المرتبة الثانية بعد الطباق سواء كان تاما أو ناقصا بنسبة 4.23%، أي ما يمثل ثلاث مئة وستة بيت (306) وفقا للدراسة التي أحصاها منير سلطان"[2].

فبعد أن أشار "الآمدي" إلى الجناس في مستهل الكتاب وهو في معرض حديثه عن الخصومة في شعر أبي تمام، وفي موضع آخر تطرق لمفهومه وراح يسوق لنا ممّا اختاره من أمثلة شعرية لشعراء جاهليين وإسلاميين لم يسرفوا في طلبه إلى حدّ التكلف وذهاب رونقه الجمالي الموسيقي، إذ كان يقع ذلك في خلال قصائدهم ويتفق لهم "في البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد"[3]، فلربما "قُرئت من شعر أحدهم قصائدُ من غير أن يوجد فيها بيتٌ بديعٌ"[4]، إذ لم تكن "العرب تعبأ بالتجنيس والمطابقة،...،إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض"[5]، أي أن اهذه المحسنات ليست ركنا أساسيا في نظرية عمود الشعر، إذ يمكن، "أن تقوم القصيدة من دونها، فوجودها في القصيدة إضافي، وليس حضور ضروريا وفاعلا في النّص الشعري"[6]، إذ يقوم الشاعر بتوشيح الجناس في شعره بغيّة "ترسيخ الكلام وإدخال المتعة الفنيّة في نفس المتلقي"[7].

وعلى الرغم من قلة الجناس في الشعر الجاهلي إلا أن بعض الشعراء قد احتفوا به دون الإكثار منه الدّال على الصنعة والتكلف، فمن قول "امرئ القيس":

لَقَد طَمَحَ الطَّمَّاحُ مِن بُعدِ أَرضِهِ لِيُلبِسَني مِؤن دَائِهِ مَا تَلَبَّسَا[8]

ومن ألطف ما جاء من التجنيس وأحسنه في كلام العرب قول "القطامي":

كنيّة الحيّ من ذي القَيظَةِ احتملوا مُستَحقِبِينَ فُؤَادًا مَاله فادي

ومثل هذا في أشعار الأوائل موجود ولكنه إنّما يأتي 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 ترى له لفظة واحدة"[9]، فالجاهلي "لم يكن يقصده ولا يفتش عنه وكذلك الإسلامي"[10] ، كقول "جرير(114هـ)" [من الطويل]:

فَمَازَالَ مَعقُولاً عقَالُ النَّدى وَمَازَال محبُوسًا عَنِ الخَيرِ حَابِسُ[11]

---

[1] - علاء حسين البدراني، فاعلية الايقاع في التصوير الشعري، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2015، ص287.

[2] - منير سلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام (الجمل والأسلوب2)، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، رقم الايداع: 17643، 2005، ص 398.

[3] - الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مرجع سابق، ص 39.

[4] - ابن المعتز، كتاب البديع، مرجع سابق، ص 01.

[5] - الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مرجع سابق، ص 34.

[6] - نعيمة الواجيدي، الايقاع الابداعي في شعر أبي تمام (دراسة أسلوبية في مستويات : الصوت، المعجم، البديع ،التركيب)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، عمان، ط 01 ، 2020، ص 131.

[7] - وسن عبد المنعم ياسين، خصائص الأسلوب في شعر البحتري، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة بغداد -كلية الآداب ، قسم اللغة العربية، 2008، ص 88.

[8] - امرؤ القيس، الديوان، مرجع سابق، ص 87.

[9] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 284.

[10] - طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طه أحمد إبراهيم ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، مكتبة الفيصلية ، مكة المكرمة، ط/ ، 2004، ص 145..

[11] - جرير، الديوان، شرح: محمد حبيب، تحقيق: نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط03،د.ت، ج01، ص183.

وقول "الفرزدق": **جُفَافٌ أَجفَّ اللهُ عنهُ سَحَابهُ وَأَوسعهُ مِن كلّ سافٍ وَحَاصبٍ**[1]

قال الآمدي معجبا بصنيعهما في توظيف هذا النوع البديعي "كأن قول هذين الشاعرين في تجنيس ما جنَّساه من هذه الألفاظ وحاجتهما إليه يشبه قول النبي صلى الله عليه وسلم: عُصيَّةٌ عَصَت الله وَغفَّار غفر الله لها وأَسلَم سالمها الله"[2].كما استشهد بالقرآن الكريم، قال الله تعالى: "وأسلمت مع سليمان لربّ العالمين"[3] ، هذا الالتفاف من المتلقي في ضرب الشواهد سواء ما تعلق من الجنس الشعري انطلاقا من الشعر الجاهلي كأنموذج يحتذى به ومن كلام الله سبحانه وتعالى إلى كلام الذي لا ينطق عن الهوى، وهو التفاف كسر العنق وتقويض إبداع "أبي تمام" ودحض حجة مناصريه بتقديم الحجة تلوى الحجة من أجل إعادة بناء أفق كل متلق، إلا أن البديع ومن بينه الجناس أخذ يتطور إذ شهد قفزة نوعية في العصر العباسي "فلما أفضى الشعر إلى المحدثين ورأوا مواقعَ تلك الأبيات من الغرابة والحسن، وتميُّزها عن أخواتها في الرشاقة واللطف، تكلفوا الاحتذاء عليها فسمَّوه البديع"[4]، وهذا على يد كل من "بشار بن برد" و"أبي نواس" و"مسلم بن الوليد"، فعمد إليه المحدثون، ورآه "أبو تمام" شريفا ظريفا في أشعار الأوائل فاعتمده وجعله غرضه وجدّ في طلبه، واستفرغ وُسعه فيه، واستكثر منه، وبنى معظم شعره عليه فكانت إساءته فيه أكثر من إحسانه"[5]، وتلك "عقبى الإفراط وثمن الإسراف"[6].

2-2-2 الجناس المجافي لذوق المتلقي.

ولّع أبو تمام بالبديع حتّى "غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه"[7]، "فأفرط وأسرف وزال عن النهج المعروف والسَّنن المألوف"، حتى أصبح ظاهرة مهيمنة في شعره، حتى قيل: أنه " انفرد بمذهب اخترعه، وصار فيه أولا وإماما متبوعا، وشُهِر به حتى قيل: مذهب أبي تمام، وطريقة أبي تمام، وسلك الناس نهجه، واقتفوا أثره"[8]، فقد يأتي بأربع جناسات في بيت واحد، ولعله لم يسبق إليه"[9]، فمن قبيح جناسه قوله [من البسيط]:

سَلِّمْ عَلَى الرَّبعِ مِن سَلْمَى بِذِي سَلَمِ عَلَيهِ وَسْمٌ مِنَ الأَيَّامِ والقِدَمِ [10]

"وهذا ابتداء ليس بالجيّد لأنّه جاء بالتجنيس في ثلاثة ألفاظ، وإنّما يحسن إذا كان بلفظتين، وقد جاء مثله في أشعار النّاس، والرديء لا يؤتم به،...وما ينبغي للمتأخر أن يحتذي الأخذ إلاّ للجيد المختار لسعة محاله وكثرة أمثلته"[1]، فلربما تأثر بقول مسلم بن الوليد [من الكامل]:

---

[1] - الفرزدق، شرح الديوان، مرجع سابق، ج01، ص 51.

[2] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 283.

[3] - ينظر: المرجع نفسه، ج01 ، ص 15. سورة النمل ، الآية: 44.

[4] - الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مرجع سابق، ص 39.

[5] - طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، مرجع سابق، ص 145.

[6] - ينظر: الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 18.

[7] - عبد الله بن المعتز، كتاب البديع ، مرجع سابق، ص 01.

[8] -. الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج01 ، ص 14. ص 13.

[9] - من قوله: بحوافر حفر وَصْلِب صُلَّبٍ وَأَشاعر شعرٍ وَخَلْق أَخلَقِ، حفر: مستديرة، صلب: شديدة، الأشاعر: ما حول الحافر، شعر: كثير الشعر، أخلق: أملس. ينظر: العسكري، ،كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، مرجع سابق، ص 297.

[10] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 02، ص 346.

سُلَّت فسُلَّت ثمَّ سُلَّ سَلِيلها فأتى سَليلُ سَلِيلها مَسْلُولاً[2]

فهذا كله "تجنيس في غاية الشناعة والرّكاكة والهجانة، ولا يزيد زيادة على قبح، فإن هذا من كلام المبلسمين"، ولقد وقع في هذا العيب "امرؤ القيس" و"الأعشى"[3]، ولكن مجيئه "في أشعار المتقدمين من هذا الجنس نبذ يسير"[4]، فعلى قلته فهو مما "يستكره"[5]، فمن قول "امرئ القيس" وهو من أمراء الشعر العربي[من الطويل]:

وَسِنٌّ كَسُنَّيقِ سَنَاء وَسُنَّمَا ذَعَرْتُ بِمِدلَاجِ الهَجِيرِ نُهوضِ[6]

والآمدي كعادته في كتاب "الموازنة" يعود إلى آراء العلماء، إذ لم "يعرف الأصمعي هذا ولا أبو عمرو: وهو بيت مسجدي، أي من عمل أهل المسجد"[7]، وقف كذلك عند قول الأعشى [من البسيط]:

"وَغَدَوتُ إِلَى الحَانُوتِ يَتبَعُنِي شَاوٍ مِشَلٌّ شَلُولُ شُلشُلُ شَوِلُ"[8] .

قال "الآمدي":"وهذا عند أهل العلم من جنون الشعر"[9]، على الرغم من أن الأعشى من فطاحل الشعراء الذين رسموا درب الشعر العربي، فعندما يبلغ هذا البيت مسمع "أبي الحسن علي بن سليمان "الأخفش" وهو عالم نحوي، قال: "صرع والله الرجل" كناية على أنه لم يأت بما لم يأت به الشعراء، فجعل المتلقي في حيرة من أمره أمام هذه الكلمات المستعصية عن الفهم؛ لأنها من هذيان الشاعر، ويدلنا "هذا على وعيهم بأمرين: أولهما؛ أنّ التماثل الشديد بين الألفاظ من ناحية حروفها يؤدي إلى السماجة الصّوتية، وثانيهما؛ أن رفضهم كثرة التجنيس على هذا الوجه دليل على شعورهم بالوظيفة المعنوية لمثل هذه "المحسنات البديعية"، ويتأكد لنا هذا بقناعتهم بأنّ تكلّف التجنيس يؤدي إلى عدم تلاؤم الجدول المعجمي مع الغرض المقصود"[10].

وإن كان هذا دأب الشاعر الجاهلي، فهناك من شعراء العهد الاسلامي من سار واقتفى أثر الأقدمين أمثال "ذي الرمة ،حينما شبه الحمار بعصا القس العابد في ملاستها واعتدالها، من قوله[من الطويل]:

عَلَى أَمْرِ مُنقدِّ العَفَاءِ كَأَنَّهُ عَصَا قسِّ قُوسٍ لينُهَا وَاعتدالُهَا[11]

---

[1] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 441.

[2] - والمعنى: رققت بطول القدم ثم رق رقيقها فأتى رقيق رقيقها. ينظر: مسلم بن الوليد (208هـ)، الديوان، عنى بتحقيقه والتعليق عليه: سامي الدهان، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط03، 1985، ص57.

[3] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ، ج01، ص 286.ص 287.

[4] - العسكري، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، مرجع سابق، ص 302.

[5] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج01، ص 286.

[6] - امرؤ القيس، الديوان، مرجع سابق، ص 123.

[7] - قال الأصمعي: **السن**: الثور، ولم يعرف سنيق ولا سنما، ويقال :سنيق جبل، ويقال : أَكَمَةٌ، وسنم هاهنا: البقرة الوحشية، **وسناء**: ارتفاعا، ويروى سناما أي ارتفاعا أيضا من تسنمت الجبل علوته. ينظر: الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق،ج01، ص 286، 287. ينظر كذلك: العسكري، كتاب الصناعتين، مرجع سابق، ص 302

[8] - الأعشى، ميمون بن قيس، الديوان، شرحه وقدّم له: محمدي محمد ناصر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط02، 2003، ص133.

[9] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 287.

[10] - توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي في التراث النقدي العربي، مرجع سابق، ص 144، 145.

[11] - ذو الرمة، الديوان، مرجع سابق، ص 233.العفاء: الوبر، ومنقد العقاء عنه: يعني الحمار، القس:العابد من النصارى، القوس:المنارة التي يكون فيها الراهب نفسه. ينظر: الآمدي ،الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01،ص287.

وعلى الرغم من وقوف النقاد عند بعض الهنّات لهؤلاء الشعراء إنّما ما جاء منهم مفلتا نادرا، لأنّك "لو اجتهدت أن ترى للواحد منهم حرفا واحدا ما وجدته، والطائي استفرغ وسعه في هذا الباب، وجدّ في طلبه، واستكثر منه وجعله عرضه، فكانت إساءته فيه أكثر من إحسانه وصوابه أقل من خطئه"[1].

لقد أجمع أهل العلم بصناعة الشعر من المتقدمين وعلى رأسهم الآمدي ومن حذى حذوه في جعل عمود الشعر معيارا يقاس عليه شعر المتأخر، لذا لا يجوز "لمتأخر أن يجعله حجة في إتيان مثله؛ لأن هذا وأمثاله شاذ معيب، والعيب من كل أحد مَعيب، وإنما الاقتداء في الصواب لا في الخطأ"[2]، لقد رسم الآمدي النّهج القويم في تلقي شعر أبي تمام بصفة خاصة وشعر المحدثين بصفة عامة، فلا يحق لهم الابتداع ومخالفة سنن العرب في بناء القول الشعري، فكل بدعة ضلالة"، لذا سار على هديه الكثير من النقاد أمثال العسكري فهو يورد ما أورده الآمدي في كتابه، وكذا "ابن سنان"، فقد ذكر ما جاء من نماذج سيئة في باب الجناس من شعر أبي تمام "والسبب في ذلك أنّه أَحبَّ الإكثار، ولم يقنع باليسير الذي يسمح به خاطره، ويقع بغير تكلف ولا تعمل"[3].

والمتأمل لجناسات أبي تمام المستهجنة من قبل الآمدي يلحظ "أن معظمها مشتق من أسماء المواضِع على نحو "قرت بقران و"انتشرت بالأشترين..، كما أنها مستقاة من غرض المدح، وهو الغرض الذي ألحّ فيه أبو تمام على ذكر أسماء المواضع، ولا سيما في القصائد التي يصف فيها الحروب"[4]، من قوله[من البسيط]:

قَرَّت بِقُرَّانِ عَيْنُ الدِّينِ وانتَشَرَت بِالأَشْتَرِينَ عُيُونُ الشِّركِ فَاصطَلَمَا[5]

فهذا مع غثاثة لفظه وسوء التجنيس فيه يشتمل على عيب آخر، وهو انتشار العين لا يُوجب الاصطلام"[6]، وهذا الذي ذهب إليه الآمدي ،كما أن "انتشار عيون الشرك في غاية الغثاثة والقباحة"[7].

إن بين أفق الشاعر وأفق المتلقي "الآمدي" بونا شاسعا في تصور الأشياء، إنه صراع بين الطبع والصنعة بين القدم والحداثة، فالآمدي وإن كان "قد استساغ استعارة "قرت عين الدين"، فإنه يستقبح استعارة "انتشرت عيون الشرك" وعدّها في غاية الرّداءة، والسبب في هذا خروجها عن عادة العرب في المقاربة بين المستعار له والمستعار منه، والشاعر لا يكتفي بالمزج بين الجناس والاستعارة، ولكنه يوظف الطباق حتى ينشئ علاقة ضدية بين "قرت" و"انتشرت" وهذا طباق يجسد شعور المسلمين والمشركين في المعركة، وجناس "انتشرت بالأشترين"

---

[1] - الآمدي ،الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق ، ج01، ص 287.

[2] - العسكري، كتاب الصناعتين ، مرجع سابق، ص 302

[3] - الخفاجي، سر الفصاحة، مرجع سابق ص196.

[4] - نعيمة الواجيدي، الايقاع الابداعي في شعر أبي تمام مرجع سابق، ص 146.

[5] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 02، ص 434.قران:اسم مكان ببلاد الخزمية، الاشتار: من أمراض العين أن يرتفع جفنها الأعلى حتى لا يغطي بياضها، وأشتر ،بين نهاوند وهمذان، الاصطلام :الاستئصال. ينظر: الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 285.

[6] - العسكري، كتاب الصناعتين ، مرجع سابق، ص 301

[7] - الآمدي ،الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج01، ص 285.

جناس لا يحقق لذة في الايقاع، غير أن غرابة إيقاعه تلائم المعنى الذي يسعى الشاعر إلى إبرازه، وهو الانهيار النهائي للمشركين"[1]. وكذلك من قوله [من الخفيف]: **إنَّ مَن عَقَّ وَالِديهِ لَمَلعُو نٌ وَمَن عَقَّ مَنزِلًا بِالعقِيقِ**[2]

لم يورد الآمدي تعليقا على هذا البيت الشعري ولكن وجه الاسترذال كون الجناس "يتداخل مع أسلوب المبالغة والاستعارة ،فالشاعر يبالغ حين يصب اللعنة على من عقّ والديه وعلى من هجر أطلال الحبيب، وهو يوظف الاستعارة حين يقول: ومن عقّ منزلا بالعقيق" الذي يظهر في صورة الوالد، ومثل هذه الاستعارة لا تروق الآمدي، لا سيما أن الشاعر أبدعها من أجل تحقيق الجناس بين لفظة القافية وبين الفعل "عقّ"[3] .

فالجناسات الموظفة من قبل أبي تمام لم تخلق مسافة جمالية ، إذ ليست كل "مسافة بين أفق النص وأفق قارئه هي مسافة جمالية، إذ ربما تكون مسافة شوهاء، وأكثر ما تكون هذه المسافة شوهاء، عندما لا يكون هناك تكافؤ أو تجانس بين الأفقين يسمح بالتفاعل بينهما"[4]، وهو ما حدث من قوله[من الوافر] :

خَشُنْتِ عَلَيهِ أُختَ بَنِي خُشَيْنٍ وَأَنجَحَ فِيكِ قَولُ العَاذِلَين[5]

وهذا "جناس مشتق من اسم علم، خشنت والخشين"[6]، اعتبر "العسكري" هذا البيت "في غاية الهجانة والشناعة "[7]، والصولي يرى أنه " قد عاب قوله "خشنت" من لا يدري، ومن يذهب إلى غير ما أراد، فمن ينتحل الظرف بالجهل ولا يرى أن يقول "نفسي" حتى يقول "روحي"، وأراد أبو تمام التّجنيس، والمعنى: أنّها تشدّدت، ومنه قول عمر رضي الله عنه؛ "اخشوشنوا" أي اشتدوا و "كتيبة خشناء" من هذا"[8]

ربما نذهب في الطرح الذي ذهبت إليه "نعيمة الواجيدي" في أن "الآمدي استهجن لفظة "خشين" لا تبدو ملائمة للغزل الذي يستدعي ألفاظا رقيقة ليّنة، غير أن أبا تمام ابتدع هذا الاسم من أجل السّخرية من هذه المرأة، والتّأكيد على غلظ طبعها، ولهذا نسبها إلى "بني خشين"[9].

قال أبو تمام[من الكامل]: **ذَهَبتْ بِمَذهَبِهِ السَّمَاحَةُ فَالثَّوتْ فِيهِ الظُّنُونُ: أَمَذهَبٌ أَمْ مذَهبُ**[10]

يريد الشاعر أن ممدوحه "غلبت على مذهبه السماحة فكأن فيها مذهبا يظنه بعض الناس"[11]، فممدوحه قد لجّ في البذل وبالغ في العطاء حتى أصبح مذهبا يضرب الناس به الأمثال.

---

[1] - نعيمة الواجيدي، الايقاع الابداعي في شعر أبي تمام ، مرجع سابق، ص 146.

[2] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 01، ص 129، العسكري، كتاب الصناعتين ، مرجع سابق، ص 301.

[3] - نعيمة الواجيدي، الايقاع الابداعي في شعر أبي تمام ، المرجع السابق، ص 145، 146.

[4] - عبد الرحمان محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، مرجع سابق، ص 344

[5] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 03، ص 14.

وبنو خشين : قبيلة من اليمن. ينظر: الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 286.

[6] - نعيمة الواجيدي، الإيقاع الإبداعي في شعر أبي تمام، مرجع سابق، ص 146.

[7] - العسكري، كتاب الصناعتين، مرجع سابق، ص 302.

[8] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 03، ص 14

[9] - نعيمة الواجيدي، الإيقاع الإبداعي في شعر أبي تمام، مرجع سابق، ص 146.

[10] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، المرجع السابق، ج 01، ص 233،

[11] - المرزباني؛ الموشح (في مآخذ العلماء على الشعراء)، مرجع سابق، ص 309.

لم يعلق الآمدي على هذا البيت الشعري، لكنه حظي بآراء النقاد من بعده ،إذ لم يحز على مرتبة الحسن، بأن يكون دالا على المعنّى من دون تعميّة لا الاقتصار على بهرجة اللّفظ والتّلاعب به، ممّا أخرجه عن وظيفته الفنيّة، "فإنك لا تستحسن تجانُسَ اللّفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعا حميدا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا"[1]، لذا استهجن بيت أبي تمام، لأنه لم يترك أثرا نفسيّا ولم يحظ بالقبول لدى سماعه من قبل المتلقي، فتشابه "ألفاظ التجنيس تحدث بالسّمع ميلا إليه، فالنّفس تتشوق إلى سماع اللفظة الواحدة إذا كانت بمعنيين، وتتوق إلى استخراج المعنيين المشتمل عليهما ذلك اللفظ، فصار للتجنيس وقع في النفوس وفائدة"[2]، فالجناس الحسن والأحلى: "ما وقع من غير قصد من المتكلم في اجتلابه، وتأهُّب لطلبه، أو ما هو -لحسن ملاءمته وإن كان مطلوبا- بهذه المنزلة وفي هذه الصورة"[3]، وانظر إلى الجناس المستحسن من قول الشاعر:

ناظراه فيما جنى ناظراه أو دعاني أمت بما أودعاني

لأمر يرجع إلى اللفظ؟ أم لأنك رأيت الفائدة ضعُفت عن الأول، وقويت في الثاني، وَرَأيْتَك لم يزدك" بمذهب ومُذهَب" على أن أَسمعَك حُروفا مكررة تَرُوم لها فائدة فلا تجدُها إلا مجهولة مُنكرةً، ورأيت الآخر قد أَعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويُوهمك كأنه لم يَزدك وقد أحسن الزيادة ووفَّاها، فبهذه السريرة صار "التجنيس"، وخصوصا المستوفي منه المُتَّفق الصورة، من حُلَى الشعر ومذكورًا في أقسام البديع"[4]،فلا يقتصر حسن الجناس "على إفادة المعنى فقط بل أن القيمة الجمالية تتحقق من تعاضد المعنى مع حسن النغم واتساق ترديد الأصوات وهذا نظر دقيق لأن الشاعر يتوسل بكل طاقات اللغة ليؤدي المعاني والأفكار والعواطف في وقت واحد، لا أن يتخذ من تلك الوسائل اللغوية غايات لذاتها يقف عند تحقيقها في نصه"[5]، فالجرجاني والآمدي أنهما يفضلان من الجناس ما جاء على الطبيعة والسجية وأن يكون "ذا دلالة أسلوبية تساعد على التشكيل الجمالي مع ضرورة خلّوه من التكلف، وأن لا يتعاود بكثرة في النص الشعري الواحد، ومهما تكن صفاته، فإنه لا بد من الايضاح (البعيد عن التعقيد)، فإذا كان كذلك فإنه يتحول إلى أداء غير بلاغي وغير شعري"[6]، وعليه فإن "ما يعطي التجنيس من الفضيلة، أمر لم يتّم إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسَنٌ ،ولما وُجد فيه مَعيبٌ مستهجنٌ، ولذلك ذم الاستكثار منه والولوع به."[7]، "لقد أغرم أبو تمام بالجناس حتى أغرق المعنى في التعمية والإلغاز، وهذا الإغراب كان على حساب المعنى وضيمه في سبيل بهرجة اللفظ والتلاعب به، فقد كان يتصيد الجناس لأدنى

[1] - الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص 07.

[2] - ابن الأثير، جوهرة الكنز، تحقيق: محمد زغلول سلام، شركة الاسكندرية للطباعة والنشر، منشأة المعارف، الاسكندرية (د.ت)، ص 111.

[3] - الجرجاني، أسرار البلاغة، المرجع السابق، ص 11.

[4] - الجرجاني، أسرار البلاغة، المرجع السابق، ص 07، 08.

[5] - علي عبد رمضان، الايقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي، دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 2016، ص105.

[6] - مصطفى دراوش، وجه ومرايا (المنظومة النقدية التراثية)،دار ميم للنشر، الجزائر، ط01، 2014، ص 162.

[7] - الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص 08.

ملابسة، وكان يبعث بالألفاظ عبثا لا علاقة له بالمعنى، إن لم يعمل على طمسه"[1]، فكثرة الجناس المستند إلى الاشتقاق من أسماء الأماكن والأعلام والأسماء أربكت المتلقي في الوقوف على المعنى المقصود الذي ألبس ثوب الغموض، فهذا يحتاج إلى إعمال الفكر وكد القريحة "لتقصي دلالتها والاستعانة بالسياق"، إذ أن "النقد التراثي يعتمد على المعالجة الجزئية التي ينصب على نماذج فردية تتمثل في البيت والبيتين، وبالتالي لا يمكنه فك رموز الجناس ودلالته، ولذلك لا مناص من وضع الشاهد في سياق القصيدة لفهم دلالة هذه التجنيسات"[2].

3-2-2 الجناس المنسجم وذوق المتلقي.

لقد بين الآمدي نهج الأوائل في توظيف البديع من شاعر جاهلي وإسلامي ،كما استند في تدعيم حجته كذلك للقرآن الكريم وأحاديث النبي صلى الله عليه وسلم في إعادة بناء أفق أبي تمام على ضوء أفق القدامى وكل من يتلقى شعره، فيندمج أفق المتلقي مع أفق الشاعر "فلو كان قلّل منه واقتصر على مثل قوله [من الكامل]:

يَا رَبْعُ لَوْ رَبَعُوا عَلَى ابنِ هُمُومِ مُسْتَسْلِمٍ لِجَوى الفِرَاقِ سَقِيمِ[3]

ولم يعلق "الامدي" على هذا البيت ولكن الرونق الجمالي الكامن في الرّنة الموسيقية،"وأشباه هذا من الألفاظ المتجانسة المستعذبة اللائقة بالمعنى لكان قد أتى على الغرض وتخلص من الهجنة والعيب"[4]، المترددة مع اللفظتين المتجانستين المألوفتين من خلال "ربع" و"ربعو"، واستشهد الآمدي بهذه الأبيات ولم يعلق عليها وذكر مواطن الحسن. من قوله [من الوافر]: **أَرَامَةٌ كُنتِ مَألَفَ كُلِّ رِيمٍ لَوْ استَمتَعتِ بِالأُنسِ القَرِيبِ**[5]

وكذلك قوله[من البسيط]: يَا بُعدَ غَايَةِ دَمعِ العَينِ إن بَعَدُوا هِيَ الصَّبَابَةُ طُولَ الدَّهرِ وَالسُّهُدِ[6]

وإن كان الآمدي يرى أن أبا تمام لم يقتفِ أثر ونهج القدامى، فالصولي يرى أنّه أجاد وأصاب عين الصّواب من حيث توظيف الجناس المضفي للمعنى الجميل، ويستدل بقوله [من الطويل]:

وَقَد ظُلِّلت عِقبَانُ أَعلامِهِ ضُحىً بِعِقبَانِ طَيْرٍ فِي الدِّمَاءِ نَوَاهِلُ

العقبان الأولى: الرّايات، الواحدة عقاب، والأخرى جمع العقاب الطائر، وهذا هو المجنس من الشعر يريد، أنّ الطّيور وثقت بنصره، وقتله من حاربه، فهي تسير على أعلامه لتأكل من جيفهم، وأوّل من أحسن هذا النّابغة، فقال [من الطويل][7]:

إذا ما غَزَوا بِالجَيشِ حلَّقَ فَوقَهُم عَصَائبُ طَيرٍ تَهتَدِي بِعَصَائبِ

جَــوَانـــحَ قَد أَيقَــنَّ أن قَبِيلَهُ إِذَا مَا التقى الجمعَانِ أَوَّل غَالبِ

---

[1] - عبد الفتاح لاشين، الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام، دار المعارف، ط/، 1982، ص 194.

[2] - سميرة بوجرة، الشواهد الشعرية في كتاب الموازنة للآمدي (مقاربة نقدية)، مذكرة لنيل شهادة الماجستير ،كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، نوفمبر 2011، ص 236.

[3] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 02، ص 439.

[4] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 285.

[5] - المرجع السابق، ج 02، ص 391. ينظر: الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 284.

[6] - المرجع نفسه، ج 01، ص 424.

[7] - النابغة ، الديوان، مرجع سابق، ص 15. "إذا ما غَدوا بِالجَيشِ" ينظر: الصولي: أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 141.

والصولي يرى أن أبا تمام أجاد في وصف الطّير في الحرب من أبي نواس ومسلم؛ "ومن أحسن القول بعد النّابغة قول أبي تمام، هذه الزيادة في المعنى ،البيت الذي يجيء بعده:

أَقَامت مَعَ الرَّايَاتِ حتّى كَأَنَّهَا من الجَيشِ إلاَّ أَنَّهَا لـــمْ تُقَاتِلِ[1]

قال له خالد: كم أخذت بهذه القصيدة؟ قال: ما لم يرو الغُلة ولم يسد الخَلة. قال: فإني أثيبك عنها، قال: ولم ذاك، وأنا أبلغ الأمل بمدحك ؟قال: لأني آليت لا أسمع شعراً حسناً مدح به رجلٌ فقصَّر عن الحق فيه إلا نبت عنه. قال: فإن كان شعراً قبيحاً؟ قال: أنظر فإن كان أخذ شيئاً استرجعته منه![2].

زد على ذلك أنّ هذا الشاعر استطاع بنباهته ودقة تصويره أن يأخذ المتلقي في رحاب خياله، وأن يبعده عن الصّورة المنتظرة إلى صور تتجدد وتتداخل من خلال المزاوجة بين الجناس والطّباق بشكل بديعي، وإن كان القصور في الفهم من قبل المتلقي لا ينفي صفة الشّاعرية عن الشّاعر، فالصّولي أقرّ وألّح بأن الولوج إلى عالم شعر أبي تمام لا يكون لمن لا ينتمي لزمرة النّقاد الخبراء بصناعة الشّعر، بل يكون للمتلقي الحصيف الذي يوجه النص الشعري ويحدد معالم قراءاته باعتباره "نقطة البداية لفهم العمل الأدبي"[3]، فما بالك وأنت تقف عند هذا البيت من قوله [من البسيط]:

عَدَاك حَرُّ الثُّغورِ المُستضامَةِ عَن بَرْدِ الثُّغُورِ وَعَن سَلْسَالِهَا الحَصِبِ

فالسلسال: العذب، والحصب الجاري على الحصباء، شبه الرّيق، فقال: تركت برد الريق في ثغور جواريك، لما في قلبك من أمر الثّغور التي أُبيحت وتمكن منها العدو، وفي هذا البيت مجانسة وطباق، فأمّا المطابقة فقوله: حَرُّ الثُّغورِ، عَن بَرْدِ الثُّغُورِ، فجاء بالحرّ والبرد، وأمّا التجنيس: فالثغور يريد الرباطات والثغور يريد الأسنان جنس فجعل لفظ النوعين، الثغر: الموضع المخوف ومنه ثغور الرّوم"، وهذه البراعة لا تتأتى إلا لشاعر مجيد، أليس هو القائل [من البسيط]:

كَم أَحرَزتْ قُضُبُ الهِندِيِّ مُصْلَتَةً تَهتَزُّ من قُضُبٍ تَهتَزُّ في كُثُبِ

بِيضٌ إذَا انتُضِيَت مِن حُجُبِهَا أَحَقُّ بالبيضِ ابدَانًا مِنَ الحُجَبِ

في هذا البيت تجنيس: بيض يريد السيف، ثم قال بالبض يريد الجواري"، كما أن في "البيت تصدير، وهو رد العجز على الصدر"[4]، وأضاف ابن الأثير: القضب: السيوف، والقضب :القدود على حكم الاستعارة،...، وهذا من النّادر لا يتعلق به أحدّ"[5].

---

[1] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 01، ص 223، 224.

[2] - الصولي: أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 140.

[3] - ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، مرجع سابق،ص 14.

[4] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 01، ص 199.ص 206.

[5] - ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مرجع سابق، ج01، ص 243.

الفصل الثالث:

دلالات التناص ضمن عملية التلقي

(بين الشاعر وقراءة المتلقي)

أولا: التناص بين النشأة والتطور "مهاد نظري"

ثانيا: حضور المفهوم وغياب المصطلح.

ثالثا: التناص من الجانب التطبيقي في النقد العربي القديم.

لم تعد تقتصر الدراسات الحديثة على دراسة النص الشعري وفق عناصره التقليدية، مثل : اللغة والصورة، والإيقاع والوزن ؛ بل هناك تقنيات أخرى يبحث عنها ، وقد استخدمها الشعراء في بناء نصوصهم ، ومن ذلك القناع والمفارقة ، والتناص .... ، هذا الأخير كتقنية تمد النص بطاقات جمالية وإيحائية ، تجعل المتلقي يتلذذ في استنطاق النص ومعرفة البنية العميقة ، ويكتشف آفاقه بفضل الفضاء النصي المفتوح الدلالات والتأويلات، فالناص "أبوتمام" بفضل ثقافته الممتدة في عمق التاريخ عموديا والمتشرب لثقافة عصره أفقيا ، قد نسج شبكة من التفاعلات الذهنية بأنساقها المضمرة والظاهرة، جعلت المتلقيان الآمدي والصولي يحفران في عمق ذاكرتيهما للوقوف على التداخل النصي بإيجابياته وسلبياته.

لقد أسهم المتلقيان في إنتاج النص الشعري التمامي دون أن يكونا مستهلكيْن له، فكشفا النقاب عن التداخل والتشابك والتعالق بين شعر أبي تمام والنصوص الشعرية المهاجرة له، وهذا بفضل ممارستيهما لفعل القراءة اعتمادا على التناص كمفتاح إجرائي يمكن من فهم العملية الشعرية ورصد التثاقف الذي شكله "أبو تمام" في شتى المجالات الفكرية والفنية والأدبية بجسارة واقتدار من كشف شعرية التناص وجماليات تمفصلاته في المتن الشعري وكيفية توظيفه توظيفا جماليا، وهذا لا يتأتى لكل النقاد ، وإنما لمن دارس الشعر القديم والمعاصر لزمن الشاعر اعتمادا على حفريات ومخزون الذاكرة، فذاكرة المتلقي؛" تختزن ما لا يحصى ولا يعدّ من النصوص والأفكار التي تدل على اتساع آفاقه وخلفياته التاريخية والثقافية التي يستحضرها في كل قراءة محاولا تسخيرها في انفتاح الدلالة"[1].

أقف في هذا الفصل في البحث عن مفهوم التناص في النقد العربي والغربي ومدى المقاربة الحاصلة بينهما من الجانب اللغوي والاصطلاحي هذا على الصعيد المفهوماتي في شقه النظري، بينما على الجانب التطبيقي أحاول رصد الآليات والمنهج الموظف من قبل الناقدين خاصة من قبل الآمدي وما أفرده من باب في معالجة ظاهرة السرقات الشعرية عند الشعراء بصفة عامة وبصفة خاصة في إطار ما أنتجته الخصومة النقدية بين أنصار أبي تمام والبحتري.

مضمون هذا الفصل ما هو إلا محاولة مقارباتية نقدية تأصيلية ومحاوراتية دون التلاعب بالمصطلحات ومحاولة إسقاطها إسقاطا حرفيا، مبتعدا إن شاء الله عن الغلو في إرجاع كل جديد إلى النظرية العربية، أو نفيه نفيا قاطعا؛ "لأنّ واقع الأمر يفرض وجود نقاط تقاطع وتشابه من جهة، وأوجه انبتاتٍ وانقطاع من جهة ثانية"[2]، إذ تبقى لكل مرحلة خصوصياتها بعد تمحيص ورويّة والوقوف على أراء بعض النقاد العرب المعاصرين الذين أصلّوا لمفهوم التناص في النظرية العربية القديمة.

[1] - بشير تاوريريت، سامية راجح، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر (دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية)، دار الفجر للنشر، الجزائر، ط01، 2006، ص 132، 133.

[2] - معتصم سالم الشمايلة، التناص في النقد العربي الحديث ،رسالة ماجيستير في اللغة العربية وآدابها، قسم اللغة العربية ،جامعة مؤتة، اشراف سامح الرواشدة، نوقشت: 28-08-1999، ص 08.

أولا: التناص بين النشأة والتطور "المهاد النظري

قبل الولوج إلى مفهوم التناص اصطلاحا لابد من الكشف عن المرجعية اللغوية، من أجل فهم أبعاده وضبط دلالاته، وإن لم يحيلنا المفهوم اللغوي إلى المعنى الاصطلاحي بالضبط ، فعلى الرغم "من قدم المادة، لم يكن لها مرجع يتصل بالبيئة الأدبية"[1].

01- مفهوم التناص لغة:

إن كان مفهوم التناص للوهلة الأولى يميل إلى كلمة "نص"، فهذه الأخيرة تنوعت دلالاتها المعجمية مسايرة بذلك التطور الذي يكتسبه الدّال وما يتولد عنه من مفاهيم ودلالات جديدة للملفوظ الواحد.

1-1 التناص في المعجم العربي:

فقد جاء في لسان العرب :"النّصّ: رفعُك الشيء، ونصَّ الحديث ينُصُّه نصًا: رَفَعَهُ، وكل ما أُظهِر، فقد نُصَّ. وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أَنَصّض للحديث من الزُّهري، أي: أرفع له سندا. يقال: نص الحديث إلى فلان، أي: رفعه، وكذلك نصصته إليه .ونصَّت الظَّبية جيدها: رفعته"[2]، وهذا ما يتوافق وقول الشاعر "امرؤ القيس":[3]

وَجِيدٍ كَجِيد الرِّئم لَيسَ بِفَاحِشٍ إِذَا هِي نَصَّتهُ ولاَ بِمعطَلِ

فلفظ "نصته" الواردة في البيت الشعري تعني الرفع والإظهار.

والنص أصله "منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها، والنص مصدر وأصله أقصى الشيء الدال على غايته أو الرفع والظهور، ونص كل شيء: منتهاه"[4].

فمادة "نص"أجمعت المعاجم اللغوية على دلالته في: البروز[5]، والظهور[6]، والرفع[7]، وأقصى الشيء وغاياته[8].

والتناص كصيغة لغوية ورد من خلال ما ذكره صاحب "تاج العروس": "تناص القوم إذا اجتمعوا (ازدحموا)"[9]، أي مضايقة بعضهم بعضا في مكان ضيق، وتدافعهم في حلقة تجمعية واحدة، ونصص المتاع: جعل بعضه فوق بعض[10]، و"نصصتُ" الرجل إذا أحفيته في المسألة ورفعته إلى حدّ ما عنده من العلم حتى استخرجته، وبلغ الشيء نصه أي منتهاه "[11].

---

[1] - محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية، للنشر (لونجمان)، الجيزة، مصر، ط01، 1995،ص 137

[2] - ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأفريقي المصري، لسان العرب، مادة (نصص)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط/ ،(د.ت)، ص 4441.
فقد وردت كلمة "نص" في لسان العرب على هذا المفهوم:نصص، النص، رفعك الشيء وقيل التوقيف، وقيل التعين على شيء ما، و نص الأمر، شدته، و نص كل شيء، منتهاه، و نص الحديث ينصه نصا رفعه، المنصة، وما تظهر عليه العروس لترى، و المنصة المكان المرتفع و الفرش الموطأة، ونص المتاع نصا، جعل بعضه على بعض، و النص النصيص ،السير السديد والحث، و نصصت الشيء حركته، و النصصة، الحركة، و النصة، ما أقبل على الجبهة من الشعر و الجمع نصص و نصاص، نصص البعير، فحص بصدره في الأرض ليبرك، و نصيص القوم، عدّدهم"

[3] - امرؤ القيس، الديوان، مرجع سابق، ص 11.

[4] - أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، مادة (نصص)، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، القاهرة، ط01، 1979، ج05، ص356.

[5] - ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص 4441.

[6] - الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الكريم العرباوي، راجعه: عبد الستار أحمد فراج، سلسلة تصدرها وزارة الإعلام في الكويت، مطبعة حكومة الكويت، ط/، 1979، ج18، ص 179.

[7] - الزمخشري؛ أبو القاسم محمود بن عمر بن أحمد، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 1998، ج02،ص 275.

[8] - ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص 4441.

[9] - أحمد رضا، معجم متن اللغة موسوعة لغوية حديثة، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط/، 1960، ج05، ص 472.

[10] - إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط،، دار العودة ،اسطنبول، تركيا، ط02، 1989، ج01، ص 926.

[11] - الزمخشري، أساس البلاغة، مرجع سابق، ج02، ص 275.

والتناصص: مصدر الفعل نص وهو على وزن تفاعل وصيغة تفاعل تعني المشاركة والمفاعلة والتعدية_ومنه.:" نصصت: إذا جعلت بعضه على بعض، ومنها ينصهم أي يستخرج رأيهم ويظهره، ومنه قول الفقهاء: نص القرآن ونص السنة، أي ما دل ظاهر لفظها عليه من الأحكام"[1]

إذن: تتمفصل الدلالة اللغوية للتناص في: "الرفع والإظهار، والمفاعلة في الشيء مع المشاركة والدلالة الواضحة والاستقاء"[2]، وهي دلالات متقاربة فيما بينها.

فالواقف على ما ذكره "الزبيدي" أنه يتفرد على غيره ممن سبقه من أصحاب المعاجم بإيراده لكلمة التناص بحرفيتها، إلاّ أن هذه المفاهيم اللغوية وعلى قدمها "لم يكن لها مرجع يتصل بالبيئة الأدبية"[3]، ولم تشر المعاجم التراثية إلى مفهومه النقدي، وإن اقتصروا على معنى ازدحم (تناص القوم: ازدحموا)[4]، هذا المعنى كان فاتحة لإيجاد مقاربة لمفهومه النقدي إذ هو وصف لإدخال نص في آخر، مما يمكّن المتلقي من معرفة حدود النصين: الحاضر والغائب، إذ تنبثق من أسلوب ما فيه جدلية بين نصين، فالنص يصنع من نصوص تتزاحم إلى الذهن، وتتداخل في علاقات تقوم على المحاورة، والتعارض، والتنافس"[5].

2-1 التناص في المعجم الفرنسي:

مصطلح التناص في النقد العربي الحديث ترجمة للمصطلح الفرنسي Intertextualité، حيث تعني كلمة Interفي الفرنسية التبادل، بينما تعني كلمة texte النص، وأصلها مشتق من الفعل اللاتيني textere وهو متعد يعني (نسيج) أو (حبك)، وبذلك يصبح المعنى Intertexte التبادل النصي، وقد ترجم إلى العربية بالتناص؛ الذي يعني تعالق النصوص بعضها ببعض، وصيغته التناصيص، وهو تداخل النصوص ببعضها عند الكاتب طلبا لتقوية الأثر، كما يرد مصطلح Intertextel وقد ترجم إلى التناص أو المتناص، وهو ما يفيد العملية الوصفية في التناص، إذ يحمل معنى التبادل والنسيج"[6].

وجاء التناص في المعجم الفرنسي: La rouse

"Intertextualité: n. F latter,enssemble des relasionsqu′un texte et notam un texte litteraire, entretient avec un autre ou avec d′autre taux au plan de sa creation(parle cuation,le plagiat, la l′allusion, le pastuche,...ect) qu′au plan de sa lature et de sa compréhension par les rapprochements qu′opére le lecture"[7]

[1] - عبد الواحد لؤلؤة، من قضايا الشعر العربي المعاصر(التناص مع الشعر العربي)، مجلة الوحدة، س6، ع 82، -83، يوليو، أغسطس، 1991، ص 14.

[2] - ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص 4441.

[3] - محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مرجع سابق، ص 137.

[4] - إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مرجع سابق، ج01، ص 926.

[5] - محمد التونجي، معجم علوم العربية تخصص شمولية/ أعلام، دار الجيل للطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 2003، ص158، 159.

[6] - أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد (دراسة)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط01، 2004، ص 15.

[7] - Pierre Larouse, La rouse, dépôt légal, paris, 2007,p547.

بمعنى أنه مجموعة العلاقات التي تربط نصا أدبيا – بصفة خاصة- بنص آخر أو نصوص أخرى، في مستوى إبداعه (من خلال الاقتباس، الانتحال، التلميح، والمعارضة،...إلخ) وفي مستوى قراءته وفهمه بفضل الربط الذي يقوم به القارئ.

فالتناص عبارة عن "إنتاجية ومبادلة بين النصوص، إذ أنه داخل فضاء النص الواحد نجد عددا من الملفوظات إنما أخذت من نصوص أخرى فتقاطعت معه وتفاعلت"[1]

3-1 التناص في المعجم الانجليزي:

أما في اللغة الانجليزية فتتكون المادة الأساسية للمصطلح Intertextuality من كلمتين: "الداخل " Inter و"النصية " Textuality "حسبما ورد في معجم أكسفورد "Oxford ":

“Inter: verb [usually passive] (formal) to bury a dead person... prefix (in verbs, nouns, adjectives and adverbs) between; from one to another: interface"[2].

كلمة " Inter" قد يكون "فعلا" في الكلام، وكثيرا ما تستخدم هذه الصيغة باللغة الإنجليزية في صورة فعل مجهول (حيث يتحول المفعول في الجملة المعروفة إلى الفاعل في الجملة المجهولة وهذا ما يسمى بـ (Passive voice) بمعنى (الإدخال والتسجيل) تدفين ميت... وقد يكون "سابقة" في الأفعال والأسماء والصفات والأحوال، بمعنى "بين" لربط كلمة إلى كلمة أخرى، (حيث تصبح كلمتان كـ كلمة، فتعطي دلالة واحدة، فكأن تلك "السابقة" تحل محل جزء في الكلمة المرادة) مثل كلمة Interface :ومعناه: المواجهة.

. “Textual: adj. [usually before noun] connected with or contained in a text: textual analysis, textual errors”[3].

فكلمة " Textual " تستعمل "صفة" وكثيرا ما تكون صفة للأسماء حيث تأتي قبلها، بمعنى ما يرتبط بالنص أو يشتمل عليه،مثل: (textual analysis)"تحليل النصوص" و(textual errors) "أخطاء نصية"

اتضح من هذا التركيب المعجمي أن مصطلح " Inter -textuality" يشتمل على جزأين رئيسين مستقلين في المعنى والدلالة، وعند اجتماعهما يحدث مسار وشائج فكرية وخلفية معرفية تشترك مبادئها التي تكون انتقائية وسوسولوجية، فتنتج معنى مصطلح "التناص" من التداخل والتلاحم بين النصين/النصوص"[4] .

كما يعني التناص من المنظور الانجليزي: "تحويل النظام الإحالي إلى نظام إحالي آخر، أو أنظمة إحالية أخرى، ولكن رغم ارتباط النصوص بعضها ببعض إلا أنه لا ينفي تفرد النص الجديد، وهذا على ضوء التعريف الآتي:

[1] - عبد الله بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2000، ص19.

[2] - Oxford Advanced Learner’s Dictionary: p : 809. by A S Hornby, Chief Editor: Sally Wehmeier, Editors: Colin Mclntosh, Joanna Turnbull, Phonetics Editor: Michael Ashby. 7th edition 2005.Oxford University Press.

[3] - Oxford Advanced Learner’s Dictionary: p: 1587.

[4] - محمد زبير عباسي، التناص ومفهومه وخطر تطبيقه على القرآن الكريم، رسالةٌ علميةٌ مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في قسم اللغة، الجامعة الإسلامية العالمية، إسلام آباد – باكستان، كلية اللغة العربية ، 2014، ص 30.

Et Intertextuality « denotes a transposition of one or several sign systems into another or others , but this not connected with the study of sources »[1]

فالنص هو ملتقى تنصهر فيه نصوص معينة وظفها الناص بقصد أو بدون قصد عن طريق الامتصاص والتحويل.

02-أصول المصطلح وامتداده

التناص مصطلح غربي في أصله ومنشئه ،إذ يعدّ نظرية من نظريات ما بعد الحداثة Postmodernism، وتعددت الآراء في أول من أشار إليه كفكرة تحمل في طياتها مفهوم التناص ، فهناك من قال أن أوّل من فتق فكرة التناص "شكلوفسكي" الذي ينتمي إلى الشكلانيين الروس، وهذا حينما رأى: "أّن العمل الفني يدرك من خلال علاقته بالأعمال الفنية الأخرى والاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها، وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في تواز وتقابل مع نموذج معين، بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو"[2].

ويذهب بعض آخر إلى أن أقدم إشارةٍ لمفهوم "التناص" قد وردت في تعبير الشاعر الإنكليزي "ت. س . إليوت" ، حيث يرى أن أكثر أجزاء عمل الشاعر فردية هي تلك التي يثبت فيها أجداده الشعراء الموتى خلودهم"[3].

1-2 التناص عند باختين

التناص قبل أن يدل على جانبه النقدي والأدبي أشار إليه الناقد الروسي " ميخائيل باختين " (Mikhail Bakhtin) ؛ بأن "حلل ظاهرة التناص دون أن يستخدم المصطلح نفسه، ولا أيّة كلمة روسية تقابل هذه الظاهرة، وإنما استخدم مصطلح آخر كان أقل نجاحا، وهذا المصطلح هو (إيديولوجيم) ويعني : (الحوارية عام 1929 م"[4] ، في كتابه "مشكلات في شعرية دوستويفسكي" Problems of Dostojevskys Poetics"[5]، وما يميز أعمال "دوستويفسكي" عن غيره" كثرة الأصوات وأنواع الوعي المستقلة المتميزة، والنغمات المتعددة الصحيحة التي تخص الأصوات المتميزة عن سواها، كل ذلك يكون في الحقيقة السمة الأساسية في روايات "دوستويفسكي، وما يبدو في آثاره ليس هو كثرة الطبائع والأقدار في داخل عالم وحيد وموضوعي، أوضحه وعي المؤلف وحده، بل تعدد أنواع الوعي المتكافئة وعوالمها تعددا يأتلف من غير اندماج في وحدة حدث معين"[6] .

فالحوارية كمصطلح تدل على "تقاطع النصوص والملفوظات في النص الروائي الواحد بالإضافة إلى بعض المصطلحات كتعددية الأصوات وتعددية اللغات التي تلتقي مع مفهوم الحوارية عند النظر إلى النصوص"[7]، إذ أن سمة الحوارية أنه لا يوجد تعبير لا تربطه صلة بتعبير آخر ، وهذا من خلال؛ " أن يدخل فعلان لفظيان ، وتعبيران اثنان ، في نوع خاص من العلاقات الدلالية التي ندعوها نحن علاقة حوارية ، والعلاقات الحوارية هي علاقات دلالية بين

---

[1] - J-A Guddon , Dictionary of literary terms literary theory , printed in England by clays, LTD. STI VES PLC. 1976.P 454.

[2] - تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة : شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 02، 1990 ، ص41.

[3] - سامح الرواشدة، مغاني النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، لبنان ، ط01 ، 2006 ، ص13.

[4] - مارك أنجينو ، "التناصية"؛ بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره، ضمن آفاق التناصية المفهوم والمنظور، تعريب وتقديم : محمد خير البقاعي، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 2013، ص 83.

[5] - المختار حسني، من التناص إلى الأطراس، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ج 25، مجلد 05، سبتمبر 1997، ص 177.

[6] - باختين ميخائيل، شعرية دستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1986، ص57.

[7] - حميد لحمداني، التناص وإنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ج 40 ،مجلد 10، يونيو/ ربيع الآخر 2001، ص 67.

جميع التغيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي"[1]، أي " التفاعل اللفظي" I interaction verbale الذي لا يقصد به التبليغ اللساني المباشر بين مرسل ومرسل إليه،بل ما يجري ويتحقق على شكل تبادل للأقوال أو الملفوظات على شكل حوار بين باث ومتلق، وهو هنا يركز على صلة المتكلم بمتلقيه، صلة مؤسسة على قاعدة الحوارية"[2].

هذا وإن غاب استخدام المصطلح عند "باختين" إلاّ "أن إشاراته إليه كانت واضحة من خلال الحوارية التي تقع بين ملفوظات النصوص الروائية"[3]، وهذا من خلال قوله أن: "الفنان الناثر ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين فيبحث في خضمها عن طريقه ... إن كل عضو من أعضاء المجموعة الناطقة لا يجد كلمات لسانية محايدة ومتحررة من تقويمات الآخرين وتوجيهاتهم بل يجد كلمات تسكنها أصوات أخرى ، وهو يتلقاها بصوت الآخرين مترعة "[4]، هذه الإشارات تؤكد أن تداخل النصوص أمر حتمي سواء كانت ظاهرة أو خفية، شارحا ومؤكدا "باختين" هذه الحقيقة: "وحده آدم وهو يقارب بكلامه الأول، عالما بكرا لم يوضع موضع تساؤل وحده آدم ذاك المتواجد كان يستطيع أن يتجنب تماما هذا التوجه الحواري نحو الموضوع مع كلام الآخرين، وهذا غير ممكن بالنسبة للخطاب البشري الملموس"[5]، لقد استثنى "باختين" آدم عليه السلام من كون خطابه لا يتعلق بخطاب آخر فهو الفاتق الأول للكلام وهي مزية تفرّد بها عن غيره حتى الملائكة بأن خصّه الله بالمعرفة التامّة، إذ يقول الله تعالى: ﴿ وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَـٰؤُلَاءِ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ﴾[6] .

فلعل المتتبع لهذه الإرهاصات الفكرية حول التناص " يدرك أن "باختين" "التفت إلى أنواع من التداخل النصي وفقا لطبيعة النصوص التي تلج الرواية من ناحية، وفقا لطريقة ولوج النصوص من ناحية أخرى، وهو بالرغم من أنه لم يضع مصطلح "التناص" ركز على التعددية داخل النص ، كما ركز على العنصر الحواري، وقد أشار إلى التضمين بوصفه مصطلحا مرتبطا بتداخل النصوص"[7]. وهذا حينما تحدث عن تداخل السياقات، وفي كتابه " الماركسية وفلسفة اللغة" عني "باختين" بالتناص: الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص – أو لأجزاء – من نصوص سابقة عليها والذي أفاد منه بعد ذلك العديد من الباحثين"[8]، ولا سيما المتخصصين بالنص والتناصية.

ويرى "باختين" أن مجال التناص المناسب هو حقل الرواية وليس الشعر، لأن الشعر له لغته التي هي لغة الشاعر الخاصة، أما بالنسبة لكاتب النثر فهو يتكلم بلغة معطاءة اكتسبت كثافة وأصبحت موضوعية، ومن الباحثين من يرى أن"باختين" أخرج الشعر من الحوارية ولم يخرجه من التناص، والحوارية غير التناص فثمة فرق بين المصطلحين[9] .

---

[1] - تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط02، 1996، ص 125.

[2] - عبد الجليل مرتاض، التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، رقم الايداع: 4765، رقم النشر : 2011،5286، ص13، 14.

[3] - حميد لحمداني ، التناص وإنتاجية المعنى، مرجع سابق، ص 67.

[4] - تزفيتان تودوروف ، الشعرية، مرجع سابق،ص41، 42.

[5] - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط01، 1987، ص 45، 46.

[6] - سورة البقرة، الآية رقم: 31.

[7] - ياسر عكاشة حامد مصطفى، ملامح التناص في شعر أبي تمام، حولية كلية اللغة العربية مجلة علمية محكمة، جامعة الأزهر بنين بجرجا، رقم الإيداع بدار الكتب المصرية : 6940، 2017 ، ع 21، ج 07، ص 6206.

[8] - ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها (الشعر المعاصر)، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط03، 1990، ج03، ص 183، 185.

[9] -جاسم محمد أحمد العبيدي، التناص الأدبي والديني في شعر وليد الصراف، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشرق الاوسط، رقم الجامعي: 401410186، كانون الأول 2016، ص 14 .

نقلا عن: البصري، عبد الجبار، د.ت، خرافات أدبية، بغداد، دار الشؤون الثقافية، الموسوعة الصغيرة ، ط/، .2001، ص 66.

2-2 ولادة مصطلح التناص عند جوليا كريستيفا

تجدر الإشارة إلى أن مصطلح التناص بمفهومه الحديث ظهر بعد النصف الثاني من القرن العشرين، على يد اللسانية والناقدة البلغارية "جوليا كريستيفا" التي يعزى إليها أنها "أول من استخدم مصطلح التناص- وبلورته بلورة نهائية- في أبحاثها المنشورة بين عامي 1966 - 1967 في مجلتي " تيل كيل Tel – Quel [1]" و" كريتك Critque" وأعيد نشرها في كتابها سيميوتيك Semeiotke ونص الرواية Letexte Duromam وفي مقدمه كتاب دستو فيسكي لباختين"[2]، حينما حللت هذا المصطلح بصورته الأولية في كتابات "ميخائيل باختين" عن روايات "دستويفسكي"؛ كركيزة لطرحها النظري ، فقد تأثرت كريستيفا" بفكرة الحوارية معرفة إيّاها في كتابها "علم النص": " العلاقة بين خطاب الآخر وخطاب الأنا، ثم باسم عبر النصوص Transtextualitèè، ثم التّصحيفيّة Paragyrammatisme (تعني امتصاص عدة معاني لنصوص غائبة داخل النص الشعري)، ثم ظهر عندها مفهوم الامتصاص Absorption وذلك في قولها: كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النّصوص"[3]، أو الصوت المتعدد التي أشار إليها "باختين".

فالشيء الثابت أن "كريستيفا" لتحديد مصطلح التناص استعانت "بالمنطق النظري الذي وظفه "باختين" وأضافت إليه حوارا مع المعرفة الحديثة ممثلة في الماركسية في آخر اجتهاداتها، وعلم النفس في أحدث مراجعاته"[4]، حيث لم تتعامل مع النّص فحسب بوصفه "مجموعة من المنبهات التي تحمل في طياتها مدلولات معينة، بدعوى أن ثمت حقائق قبلية على النص الذي من إحدى مهماته الأساس نقل تلك الحقائق فيما تسميه "كريستيفا" الانتاجية La productivité التي تعني بها بعدا يتجاوز أي تصور محدود".

فإنتاجية النصوص هو" العمل الذي يصنعه النص من اللغة بواسطة إنشاء المعنى في ممارسة أبعد من مجرد استعمال وتبليغ، وتسعى إلى إعادة تعريف النص ليس كإنتاج نهائي، لكن كعمل نتاج، وليس كشيء سكوني Statique ، بل كشيء حركي Dynamique"[5]، إذ وصلت إلى ما يمكن أن نسميه تمردها على البنيوية وتنفي بذلك مقولة "النص المغلق – عند البنياويين- ليكون بديلها النص المفتوح"[6]، فيسعى التناص إلى " تحطيم فكرة بنية النص،

---

[1] - هي مجلة فرنسية ظهرت عام 1960 م وأخذت المجلة توجهها من الشاعر الفرنسي بول فاليري الذي نشر عملا بهذا العنوان عام 1941 م وفيه يفضل الشكل على المضمون ،وقد أصدرت جماعة" تيل كيل" التي سمت نفسها باسم المجلة كتابا أسمته نظرية الجمع1968 م عرضت فيه خلاصة جهدها الجماعي ضمت مقالات لفوكو وبارت ودريدا وكريستيفا ... أعلنوا فيه ضرورة تجاوز الحرفي والشكلي والبنيوي وقد كان اتجاه المجلة سيميائيا .
ينظر: إبراهيم عبد الفتاح رمضان، التناص في الثقافة العربية المعاصرة.(دراسة تأصيلية في ببليوجرافيا المصطلح)، مجلة الحجاز العالمية المحكمة للدراسات الإسلامية والعربية، العدد الخامس – محرم 1435هـ /نوفمبر 2013، ص162.

[2] - تزفيتان تودوروف ، في أصول الخطاب النقدي الجديد(مفهوم التناص في الخطاب النقدي)، ترجمة : أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط01،.1987، ص 102.

[3] - جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1991، ص 78.

[4] - أنور المرتجى، سيميائية النص الأدبي، مطبعة إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،ط01، 1987، ص 52.

[5] -. عبد الجليل مرتاض، التناص، مرجع سابق، ص 15.
ينظر: R. galisson/Dicoste, Hachette, 1976, p 443 ,Dictionnaire De Didactique Des Langues ,

[6] - رجاء عيد، القول الشعري منظورات معاصرة، منشأة المعارف، مركز الدلتا للطباعة، الاسكندرية،ط01، 1995،ص255.

أو المركز، أو النظام، أو الجديد، وبينما ترى البنيوية أن النص كيان منته في الزمان والمكان، ومغلق ثابت وساكن، فإن النص - وفق التناص – تعاقبي متحرك مفتوح متغير متجدد "[1].

تعرف "جوليا كريستيفا" التناص بأنه" التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى، أو هو العلاقة بين خطاب الأنا وخطاب الآخر"[2] ، فهي ترى في النص قطعة موزائيكيه وشبكة من العلاقات تتلاقى فيها نصوص عديدة وفق آلية من التقاطع والتعديل والتبادل بين وحدات هذه النصوص[3]، مؤكدة على التعالق والتشابك بين النصوص، فكل " نص هو امتصاص لنص آخر أو تحويل عنه"[4] ، وبهذا يكون النص المنشأ "مصدر لارتدادات الإشعاع كالعدسة المقعرة في إطار الأنظمة السياسية والدينية السائدة"[5]، كما أنه "جهاز غير لغوي يعيد توزيع اللغة وذلك ليكشف عن العلاقة بين الكلمات التواصلية مشيرا إلى بيانات مباشرة تربطها أنماط مختلفة من الأقوال السابقة عليها أو المتزامنة معها"[6].

ومن هنا فنحن أمام فكرة "النص التوالدي" من خلال "عملية استرداد ونقل تعابير سابقة أو متزامنة مع النص المكتوب، فهو (اقتطاع) و (تحويل) وكل ذلك يشكل النص وينتمي إليه انتماء جماليا وفكريا"[7] ، فمن خلال التفاعل النصي دخل النص يصبح "عبارة عن لوحة فسيفساء من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل نصوص أخرى"[8] ، هذا لا يعني الذوبان والانسلاخ، فلكل نص "خصوصيته وتفرده وتميزه، وإلا كان مستنسخة من النص أو النصوص التي امتصها أو حولها، وفي اعتقادنا أن مثل هذه التعريفات للتناص تبين فاعلية التناص في انتاج النص، وقوة تأثيره، ومدى سلطته على النص"[9] .

3-2 التناص عند رولان بارت

يعد "رولان بارت R.Barthes" (ت 1980) من أبرز النقاد الذين قدموا دورا فعالا في بلورت مفهوم التناص بعد "جوليا كريستفا" على الرغم من أستاذيته لها، فالتناص كظاهرة أدبية ونقدية لا يمكن تجاوزها، ويظهر جليا في قوله: " إن مؤلفات بروست هي المؤلفات المرجعية بالنسبة لي"[10]، فهو يعلن بأن التناص "قدر كل نص مهما كان جنسه فيتحول بذلك إلى جيولوجيا كتابات"[11] .

فهو في مقالته "نظرية النص « La théorie du texte" يدين لجوليا كريستيفا بضبطها للمفاهيم النظرية لنظرية النص: "ممارسات دلالية، الإبداعية، التمعني، خلق النص، تخلق النص، التناص"[12]، مما جعل "رولان بارت"

---

[1] - ماضي شكري عزيز، من إشكالية النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 1998، ص167، 168.

[2] - تيزفيتان تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد ، مرجع سابق، ص 103.

[3] -كاظم جهاد، أدونيس منتحلاً (دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها: ما هو التناص؟)، مطبعة مدبولي ، مصر، ط02، 1993، ص34.

[4] - ليون سومفيل، التناصية والنقد الجديد ، ترجمة : وائل بركات ، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة ، السعودية، عدد أيلول 1996 م ، ص236.

[5] - جوليا كريستيفا، علم النص، مرجع سابق، ص 78.

[6] - صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، مصر، ط01، 2002، ص 153.

[7] - تودوروف، في أصول الخطاب النقدي الجديد، مرجع سابق، ص 105.

[8] - جوليا كريستيفا، علم النص، مرجع سابق، ص 78.

[9] - ماجد ياسين الجعافرة، التناص والتلقي(دراسات في الشعر العباسي)،دار الكندي للنشر والتوزيع،إربد،ط2003،01،ص12

[10] - رولان بارت، لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط01، 2017، ص 46.

[11] - أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا (مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية في رواية "رؤيا" لهاشم غرايبة – وقصيدة "راية القلب" لإبراهيم نصر الله، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط02، 2000، ص 13.

[12] - رولان بارت، نظرية النص، ضمن آفاق التناصية المفهوم والمنظور، ترجمة: محمد خير البقاعي، مرجع سابق، ص 45، 46.

يرفع القبعة لها "نحن مدينون لجوليا كريستيفا بالمفاهيم النّظرية الأساسية التي يتضمنها تعريفها للنّص: وهي الممارسة الدّالة practice signifiant ، الانتاجية productivité، التدليل signifiance،النّص الظّاهر pheno-texte والنّص المولد geno –texte ،التناص intertexte "[1]

تتبّع "رولان بارت" خطاها وانطلق من منجزاتها ورؤاها النقدية بشيء من التوسيع والشرح، ووصل إلى حدّ التطابق في تعريف التناص إلا أنه لم يستخدمه كمصطلح إلا في كتابه " متعة النص"، لكن البنيوية أبقت بظلالها عليه ولا فكاك من تأثيرها.

فقد عرّف التناص على أنه : "حقل إعادة توزيع اللغة، وكل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ نتعرف فيها نصوص الثقافة السابقة والحالية: فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة".

فمن خلال هذا القول البارتي يظهر إبداع المبدع سوى حسن النسج، والنصوص الأصلية المنبثق عنها نصوص جديدة ستظل مجهولة لدى المتلقي، لأن مجال التناص "مجال عام للصيغ المجهولة التي يندر معرفة أصلها، استجلابات لا شعورية عفوية"[2] .

إن استخدم "رولان بارت" لمفهوم التناص جاء كرد على مقولات البنيويين التي تؤكد انغلاق النص تجاه النصوص الأخرى "فيرى أن التناص يفيد في مقاومة السياق المنغلق فيؤكد وجود سياقين على الأقل ومن ثم فإن العبارة التي تتبع معنى ممكناً لا تلغي غيره من المعاني التي تصله بنصوص مغايرة، وفضلاً عن ذلك فقد اتخذ "بارت" من مفهوم التناص وسيلةً لإعلاء دور القارئ في النص وتغييب دور المؤلف من خلال تأكيده تاريخية النص بصفته مصدراً لحيوية النص"[3]، فاستمرارية النص مرهونة بمدى استحضار الكاتب لنصوص أخرى تضمن لنصه السيرورة والخلود.

ويوضح في مقالته "من العمل إلى النص De l'oeuvre au texte " و"نظرية النص" وكذا في كتابه "لذة النص Le plaisir du texte "، كيفية تكوُّن النص إذ هو " ليس سطراً من الكلمات ينتج عنه معنى أحادي أو ينتج عنه معنى لاهوتي ولكنه فضاء لأبعاد متعددة تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون منها أصلياً: فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤره الثقافية[4] ، فيصبح هذا النص "إشارة مفتوحة على عدد لانهائي من المشيرات والمضامين، أنها اللانهائية مقابل المحدودية"[5]، فمن خلال التناص نتمكن من الولوج إلى غيابات النص المنتج وفهمه والكشف عن مواطن إنتاجه والوقوف عن مدى التعالق والتشابك مع النصوص الأخرى فكل نص" ليس إلا نسيجاً من "الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة"[6]، أي أن هذه النصوص تتبادل "أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعتبر مركزا وفي النهاية تتحد معه ... فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة[7]، وكذا "من المراجع ومن الأصداء، لغات ثقافية سابقة أو معاصرة تتجاوز النص من جانب إلى آخر في تجسيمة

[1] - حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ، ط01، 1998، ص23، 24.

[2] - رولان بارت، نظرية النص، ضمن آفاق التناصية المفهوم والمنظور، ترجمة: محمد خير البقاعي، المرجع السابق، .ص 52، 53.

[3] - ينظر: وليم راي، المعنى الأدبي، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق،ط01، 1978، ص191.

[4] - علم عز الدين المناصرة، التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2006، ص 142، 143 .

[5] - صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، عيون المقالات، المغرب، العدد 02، 1986، ص 14.

[6] - جوليا كريستيفا، علم النص، مرجع سابق، ص 55.

[7] - رولان بارت، من العمل إلى النص، ضمن آفاق التناصية المفهوم والمنظور ، مرجع سابق، ص 52.

واسعة"[1]، ففي مقالة " من العمل إلى النص" وازن وقارب بين العمل والنص مؤكدا على بلاغة النص من بلاغة الشبكة"[2]، هذه الشبكة تظهر خيوط نسج النص أو ما يحدثه من أثر في نفسية المتلقي، إذ هو "استجابة لأسطورة النسب، فالاقتباسات التي يتكون منها نص ما مجهولة عديمة السمة، ومع ذلك فهي مقروءة من قبل، إنها اقتباسات بلا قوسين"[3].

فرولان بارت يرى في النص أنه " السطح الظاهري للأثر الأدبي، و أنه نسيج الكلمات المشتبكة والمنظمة بطريقة تفرض معنى متينا ورا سخا و وحيدا، النص ما هو مكتوب، ربما لأن الرسم نفسه، رغم كونه خطيا إلا أنه يوحي أكثر من الكلام بتشارك نسيجي، فالنص سلاح ضدّ الزمن و النسيان، و ضدّ مكر الكلام الذي يسترجع بسهولة، وهو مرتبط تاريخيا بعالم كامل، مما يجعله موضوعا يتصل بالمعارف الاجتماعية، و هكذا يصبح النص دالا لمدلول"[4].

لعل إسهامات "بارت" في تطوير مصطلح التناص قد أدت بشكل أو بآخر إلى" غموض هذا المصطلح مما صعب طريقة تطبيقه في المجال النقدي فقد اختلط هذا المصطلح لديه بما نشر من بحوث حول "إنتاجية القارئ للنص أو ما يسميه بتناص القارئ"[5] . فهذا المفهوم قد لا يتحقق على بساط الكتابة النصية، فلا الكاتب/الشاعر ولا متلقي النص بإمكانهما استحضار النصوص السابقة أثناء الكتابة أو القراءة، لأننا سوف نقوض عملية الإبداع ونسقط باب الإلهام ونقتصر الكتابة أو نربطها بمدى الحفظ والتخزين في ذاكرتيهما (المبدع والمتلقي) على حدّ سواء.

4-2 التناص عند جيرار جينيت

لقد بحث "جيرار جينيت" Genette Gèrard في الشعرية وما يتعلق بها وهذا من خلال كتابه "جامع النص/ مدخل إلى النص سنة 1979م، إذ "" ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، ونذكر من هذا الأنواع: أصناف الخطابات وصيغ التعبير والأجناس الأدبية"[6]، لكنه في كتابه "أطراس" أصبح موضوع الشعرية هو المتعاليات النصية، فربط بين الشاعرية والتناص فيقول: "إن موضوع الشاعرية هو التعدية النصية transtextualité أو الاستعلاء النصي للنص transcendance textuelle du texte الذي كنت قد عرفته تعريفا كليا، فقلت: إنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى"[7]، وهذا ما أطلق عليه التعالي النصي وأضمنه التداخل النصي (التناص)"[8] .

فالتناص الظاهر يتجلى في أخذ اللفظ والمعنى سوية دون تغيير ووضعه داخل النص، أما الخفي فيقتصر على أخذ أحدهما، فالتناص الخفي يعطي بعدا دلاليا مكثفا من خلال التعالق جراء الانفتاح أو بما يسميه "الاتساعية النصية" ردا على فكرة "النص المنغلق"، فالنص المتسع "الحاضر" يتوحد مع النص المنحسر "الغائب"، إلا أن الاتساعية النصية تتمدد حسب النصوص المستحضرة في النص الغائب.

---

[1] - المرجع نفسه، ص 23.

[2] - رولان بارت، من العمل إلى النص، ضمن آفاق التناصية المفهوم والمنظور ، مرجع سابق، المرجع نفسه، ص 25.

[3] - المرجع نفسه، ص 23.

[4] - محمد عزام النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي(دراسة)،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص18

[5] - ينظر: رولان بارت، من العمل إلى النص، ضمن آفاق التناصية المفهوم والمنظور ،مرجع سابق، ص 47، 48.

[6] - جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد، ط/، دت، ص91.

[7] - جيرار جينيت، طروس الأدب على الأدب، ضمن آفاق التناصية المفهوم والمنظور ، مرجع سابق، ص 160.

[8] - جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، المرجع السابق ، ص90.

ويقصد "جيرار" بالتداخل النصي (التناص): "التواجد اللغوي (سواء أكان نسبيا، أم كاملا، أم ناقصا) لنص في نص آخر، ويعتبر الاستشهاد؛ أي الإيراد الواضح لنص مقدم ومحدد في آن واحد بين هلالين مزدوجين أوضح مثال على هذا النوع من الوظائف، ويشمل الاستشهاد ووظائف أخرى..."[1]

ويقترب جيرار من النقاد العرب القدامى فيما أشاروا إليه في بعض أنواع السرقات حينما ضيّق مفهوم التناص وحصره في ثلاث صور هي الاستشهاد (Citation) و السرقة (Plagiat) ، والتلميح (Allusion).

غير أنه يعزى إليه أنه استدرك ووسع مفهوم التناص بأن أدخل إليه أشكالا أخرى من المتعاليات النصية إذ وسع "أنماطها بتمييز بعضها عن بعض، وإبراز نقط تقاطعها وتداخلها"[2]

2-5 التناص عند تودوروف

اعترف "تودوروف" بفضل الشكلانيين الروس وعلى رأسهم "شكلوفسكي" القائل بأن: "العمل الأدبي يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى وبالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها"[3]، كما أقرّ بفضل "باختين" في تحديد مفهوم التناص، فالتناص يحدث على مستوى الخطاب فقط، وليس على مستوى الخطاب واللغة، لأنه؛ يقع ضمن مجال اختصاص عبر اللغة ولا يخص اللغويات، فالتناص عنصر من عناصر الخطاب الذي يسهم في تجلي أدبية ذلك الخطاب ويضفي عليه قيماً متعددة .

لقد قسم "تودوروف" الخطاب إلى قسمين: "خطاب أحادي القيمة" وهو: "الخطاب الذي لا يستحضر أساليب في القول سابقة " والخطاب الثاني وهو "الخطاب متعدد القيمة": الذي يقوم بهذا الاستحضار بشكل صريح نسبياً"[4]، وعليه فالتناص يحدث في الخطاب متعدد القيم فقط على عكس ما ذهب إليه "باختين" يقع في الخطاب بصفة عامة، ويخالف بذلك طرح كل من "كريستيفا" و"بارت" في نظرتهما للنص على أنه نسيج من النصوص من قبل المبدع، فالمبدع في نظره خالق النص وليس ناسجه.

إن التناص لا يقتصر على المبدع فقط، فكذلك الناقد /المتلقي لنص المبدع بفضل قراءته الحصيفة وما يتولد عنها من كتابات نقدية تندرج حول فحوى النص المقروء يتشاركان في استحضار النصوص الغائبة في النص المنتج، فالكتابة عند "تودوروف"؛ "ليست إلاّ تداخلاً نصياً يلتزم به الطرفان الناقد والمؤلف؛ فالناقد "ينطلق كما المؤلف من نصوص موجودة مسبقا"[5] .

يكتسي التناص قيمة من خلال ما يحققه من تشابك معرفي وثقافي مع نصوص أخرى، فتتجلى فيه صورا جديدة تحلق بخيال المتلقي في فضاء النصوص الغائبة، وتضيف تجربة جديدة لتجربة النص، وهي حتمية يراها "تودوروف" لا مناص منها في نشأة النصوص التي لا بد أن تنطلق من نصوص أخرى، ولا تقتصر أهمية التناص عند "تودوروف" ضمن حقل الإنتاجية فقط بل يتخذه من ضمن اللوائح التي تستخدم في دراسة النصوص فحضور أو غياب الإحالة على نص سابق "يساعدنا على ضبط القراءة ويجنبنا مغبة إهمال العمليات المعقدة التي تكمن وراء نسيج النص"[6] .

---

[1] - المرجع نفسه، ص90.

[2] - سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط01، 1992، ص23.

[3] - تودوروف، الشعرية، مرجع سابق، ص 40.

[4] - المرجع نفسه، ص 40..

[5] - ينظر: تزفيتان تودوروف، نقد النقد (رواية تعلم)، ترجمة: سامي سويدان، مراجعة: ليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، ط02، 1986، ص 137 .

[6] - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط02، 1985، ص 252.

ثانيا: حضور المفهوم وغياب المصطلح:

قبل الولوج إلى حضور مفهوم التناص في النقد العربي القديم، كان على عاتق نقادنا المعاصرين أن يضبطوا المصطلحات بما يتناسب والمفهوم المناسب لها وفق الرؤية النقدية القديمة، في ظل التجاذب الثقافي بين الأمم، فلا بد من "ولوج حقل المثاقفة ومسايرة اللحظة التاريخية التي ساهمت فيها تيارات سوسيو- ثقافية وجامعية، فظهور الكلاسيكية، الرومانسية، الانطباعية، السوريالية، الوجودية، والبنيوية، الأسلوبية عند العرب لا يعتبر استيراد لفكر غربي كما يحلو للفكر المؤسساتي اعتباره، من منظور جدالية ايديولوجية عمياء، بل هو ظهور طبيعي لروح الكليات الإنسانية التي تبحث عن حوافزها الأدبية والأنطولوجية عبر الأجيال والصراعات والمقارنات"[1]

01-التناص من المنظور الشعري والنقدي

لقد أشار الدكتور "محمد وهابي" إلى أن كلمة "**تناص**" لم يكن لها حضور في حقل النقد الأدبي القديم، وإنما جاءت نتيجة الاحتكاك والتأثر بالمناهج النقدية الغربية، واعتبر أول من صاغ هذا المدلول إلى العربية الناقد المغربي "محمد مفتاح " في كتابه "تحليل الخطاب الشعري ،استراتيجية التناص".

1-1 التناص (السرقة) من المنظور الشعري

لقد فطنت الشعرية العربية القديمة، كما فطن غيرها لعلاقة النص بغيره من النصوص، بل إن الشاعر الجاهلي، أحس بسلطة النصوص الشعرية تتداخل وتتشابك مع نصه، فهذا "عنترة "يقول في مفتتح معلقته مستفهما ومستنكرا "عنترة"[من الكامل]:

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاء مِن مُتَرَدِّمِ أَم هَلْ عَرِفْتَ الدَّارَ بَعدَ تَوهُمِ؟[2] .

فلقد عدّ عنترة "نفسه محدثا قد أدرك الشّعر بعد أن فرغ النّاس منه ولم يغادروا له شيئا، وقد أتى بما لم يسبقه إليه متقدم ولا نازعه إيّاه متأخر"[3]، فالشعر أغلبه مأخوذ بعضه من بعض إلا المعاني العقم .

فالشعراء انتبهوا لظاهرة السرقات الشعرية، وحاولوا الابتعاد عنها، بل عَدّوها سبةً وضعفاً في الشاعر، فهذا الشاعر القتيل؛ "طرفة بن العبد"(564م،- ... ؟) يذم السرقة (le plagiat)، في قوله [من البسيط]:

ولاَ أُغيرُ عَلَى الأَشْعَارِ أَسْرقُهَا عَنهَا غُنِيتُ وشَرُّ النَّاسِ مَن سَرِقَا[1]

---

[1] - عزوز قربوع، آليات صناعة المصطلح النقدي العربي المعاصر الوضع والتلقي والتداول، مجلة البيداغوجيا ، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، ص 308. نقلا عن: سعيد علوش، معجم مصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط01، 1985، ص 09.
http://dspace.univ-msila.dz:8080/xmlui/handle/123456789/28419

[2] - عنترة بن شداد بن معاوية (530م-؟)، الديوان، شرح الخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط01، 1996، ص 147.

[3] - فؤاد شيخ الدين عطا، أصول التناص في تاريخ الشعر العربي، مجلة الآداب، مجلة علمية سنوية محكمة، كلية الآداب، جامعة الخرطوم، العدد28، يناير2012، ص 109،110.

وإنّ أَحْسَن بَيتٍ أَنْتَ قَائلهُ بَيتٌ يُقَالُ، إذَا أَنشَدَتهُ صَدقَا

فقد نظروا إليها وهي نظرة قاصرة بارتكازها على الجانب السلبي المتعلق بالجانب الأخلاقي لا الفني، يقول" الأعشى" [من المتقارب]: **فَما أَنا أَم ما إنتِحالي القَوَا فِ بعد المشيبِ كَفى ذاكَ عارا**[2]

لأن الشاعر يأخذ شعر غيره خفية وإن كان قد نزع عنه ثوب اللصوصية إلا أنه يبقى في دائرة السرق، حتى راح "الفرزدق" يصف هذا الفعل الشنيع بنوع من التهكم :"خير السرقة مالم تقطع فيه اليد"[3].

إن ما يجب الإشارة إليه أن باب السرقات الشعرية لم يكن ذا صيت في العصر الجاهلي وبدايات العصر الإسلامي أين كانت الرواية الشفهية للشعر سائدة عكس عصر التدوين، فانصرف مفهومها إلى أخذ شعر الغير برمته، فظاهرة السطو تضرر منها الشعراء المغمورون الذين لم ينتشر شعرهم في الأصقاع وإن كان محكم النسج فقد ظلمه الرواة بعدم تناقله على الألسن من جيل للآخر، وخير مثال على ذلك الشاعر الغطفاني "قراد بن حنش"، فقد "كان قليل الشعر جيده، وكانت شعراء غطفان تغير على شعره فتدعيه، منهم: زهير بن أبي سلمى" من [من الكامل][4]:

إِنَّ الرَّزِيَّةَ ، لا رَزِيَّةَ مِثْلُهَا ما تَبْتَغِي غَطَفَانُ يَوْمَ أُضَلَّتِ
إِنَّ الرِّكَابَ لَتَبْتَغِي ذَا مِرَّةٍ بِجَنُوبِ نَخْلَ إِذَا الشُّهُورُ أَحَلَّتِ
ولَنِعْمَ حَشْوُ الدِّرْعِ أَنْتَ لَنَا إِذَا نَهَلَتْ مِنَ العَلَقِ الرِّمَاحُ وعَلَّتِ
يَتْعَوْنَ خَيْرُ النَّاسِ عِنْدَ كَرِيهَةٍ عَظُمَتْ مُصِيبَتُهُمْ هُنَاكَ وجَلَّتِ[5]

ومن جهة أخرى مساهمة المدارس الشعرية في شيوع الظاهرة، فلزوم الشاعر المبتدأ شاعر آخر يتتلمذ على يديه ويسير على نهجه ويحفظ من أشعاره قبل أن تفتق موهبة الشعر لديه، وهي ظاهرة شائعة في شعرنا القديم، فمن أمثلة ذلك "زهير" تلميذ " أوس بن حجر "وقس على ذلك الكثير من الشعراء الذين لهم نفس الطريقة الشعرية أو لنقل المذهب الشعري باعتبار أن لهذه المدرسة مريدون كثر "فكل إناء بما فيه ينضح"، وبهذا يتمكن الشاعر الراوية من أن يأخذ من شعر أستاذه معنا أو لفظا أو هما معا، ويذكر "الصولي" أن " البحتري تأثر تأثرا كبيرا بأستاذه " أبي تمام " ومن شدّة التأثر عيب عليه، حتى ردّ على منتقديه: "أيُعاب علي أن أتبع أبا تمام، و ما عملت بيتا قط حتى أخطر شعره ببالي ؟ ولكنني أسقط بيت الهجاء من شعري"[6].

قد يكون أخذ الشعراء بعضهم عن بعض إما عن وعي، أو من غير وعي، فالاعتماد على المخزون الثقافي قد ينتج عنه التماثل الشعري سواء ما تعلق بالألفاظ أو المعاني، وهذا مرده للقرب الزمني وإما أن الشاعر المحتذي قد تتلمذ على يد

---

[1] - طرفة بن العبد، الديوان (وتليه طائفة من الشعر المنسوب إلى طرفة)، شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق: درية الخطيب، لطفي الصقال، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، ص 174.

[2] - الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق، محمد حسين، مكتبة الآداب بالجاميزت، ط/، (د.ت)، ص 53.

[3] - المرزباني (384هـ) محمد بن عمران، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق وتقديم: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 1995، ص 135.

[4] -الجمحي(139هـ، 231هـ)،محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه؛ محمود محمد شاكر، شركة القدس للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط/، (دت)، ج02، ص 733.

[5] - زهير بن أبي سلمى، الديوان، مرجع سابق، ص 29.

[6] -الصولي ، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 76.

الشاعر الأستاذ، أو مرده للزخم الثقافي الذي يتحلى به الشاعر نتيجة مدارسة الأشعار، هو مدعاة لاتهام الشاعر بسرقة شعر غيره من الشعراء، "فباسكال" يعترف أنّه لم يأت بجديد، وإنما الجديد عنده ترتيب المواد وطبعها بطابعه"[1]، فيقع الشاعر في انتحال شعر غيره وضمه إليه كمفهوم أولي للسرقة الشعرية مما جعل" حسان بن ثابت" ينفي وقوع التوافق بين شعره وشعر غيره من الشعراء وينحو نحو زملائه من الشعراء في ذم السرقة [من الكامل]:

لا أَسرِقُ الشُعَراءَ ما نَطَقوا بَل لا يُوافِقُ شِعرَهُم شِعري[2]

فهذا البيت الشعري "لحسان بن ثابت" دل على فائدتين: "أولاهما براءته من الأخذ، و الأخرى أن شعره ممتاز عن شعر غريه"[3]، بيد أن بعض الشعراء نظروا إلى التناص نظرة إيجابية في ظل تشابك النصوص "التناص غير مقصود" وتكرر التجارب على نحو المنتج واع في بناء نصه "التناص مقصود"، ابتداءً بالمقدمة الطللية "التي تقتضي ذات التقاليد الشعرية، من الوقوف والبكاء وذكر الدمن، فهذا إنما يفتح أفقا واسعا لدخول القصائد في فضاء نصي متشابك ووجود تربة خصبة للتفاعل النصي"[4]، قال امرؤ القيس(ت 565م) [من الكامل]:

اعطِفَا عَلَى الطَّلَلِ المُعيلِ لَعَلَّنَا نَبْكِي الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابنُ حِذامِ[5]

فالشاعر "امرؤ القيس" أعلنها صراحة من أن النص الشعري يحمل في طياته تناصا سواء من ناحية التجربة الشعرية أو من ناحية طريقة بناء القصيدة العربية؛ لأنّها تَنُمُّ عن علاقة تأثر وتأثير ، هذه العلاقة صفة للتبادل الثقافي بين الأدباء والشعراء، فالكل ينهل من معين صاحبه سواء عاصره أو لم يعاصره، ومن ثمة يبرز من بين ما يبتغي إبرازه، "سلطة طقس البداية التي أصبحت علامة على الدخول في النصوص الشّعرية...هذه هي القراءة الأولية لعلاقة النصوص ببعضها وللتداخل النصي بينها"[6].

فالشاعر "امرؤ القيس" سار على منهج "ابن حذام" في بناء القصيدة الشعرية، فيستعير اللاّحق من السابق "الهيكل أو القالب أو طريقة المعالجة الفنية، بدلاً من المحتوى بدافع الإعجاب أو الرغبة في التّجاوز، وتحدد طبيعة هذه العلاقة النّصية بأنها كتابة حديثة على آثار كتابة قديمة وذلك بأن يشق نص من نص آخر بطريقة المحاكاة أو التحويل"[7].

ولعلي أفتح قوسا لأبيّن هذا النهج في بناء القصيدة الجاهلية وقد بيَّنَهُ "ابن قتيبة" بقوله: "سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مُقصِّد القصيد إنّما ابتدأ فيها بذكر الدّيار و الدّمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الرّبع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لـذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العَمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المَدَر لانتقالهم عن ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ وتتبُّعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدّة الوجد وألَمَ الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليُميلَ نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه، وليستدعيَ به إصغاء الأسماع إليه، لأنّ التشبيب قريب من

[1] - بدوي طبانة، السرقات الأدبية (دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها)، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط03 ،1974، ص179.

[2] - حسان بن ثابت، الديوان، تحقيق: وليد عرفات، دار صادر، بيروت، لبنان، ط01، 2006 ،ج01، ص53 .

[3] - بدوي طبانة، السرقات الأدبية (دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها)، مرجع سابق، ص 41.

[4] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، مرجع سابق، ص 182.

[5] - امرؤ القيس(80 ق.هـ)؛ حندج بن حجر بن الحارث بن عمرو، الديوان، ضبطه وصححه: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 05، 2004، ص156.

[6] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ج 03، ص 182.

[7] - عمر عبد الواحد، دوائر التناص، دار الهدى للنشر والتوزيع، الجزائر، ط01، 2003، ص 08، 09.

النّفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النّساء فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب وضاربا فيه بسهم حلال أو حرام، فإذا علم أنّه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له، عقَّب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره وشكا النّصب والسّهر وسُرَى الليل وحرّ الهجير وإنضاءَ الرّاحلة والبعير، فإذا علم أنّه قد أوجب على صاحبه حقّ الرجاء وذمامة التّأميل وقرّر عنده ما ناله من المكاره في المسير بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة وهزَّه للسماح وفضَّله على الأشباه وصغَّر في قدره الجزيل، فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر ، ولم يطل فيُمِلَّ السامعين ولم يقطع وبالنّفوس ظماء إلى المزيد"[1].

وقد وصل من تداخل المعاني إلى حدّ التطابق بين "امرئ القيس" من قوله:

وُقُوفًا بِهَا صحبي على مَطِيّهم يَقُولُونَ لاَ تَهلَك أَسًى وَتَجَمّلِ[2]

وقول طرفة بن العبد: **وُقُوفًا بِهَا صحبي على مَطِيّهم يَقُولُونَ لاَ تَهلَك أَسًى وَتَجَلّدِ**[3]

وقد فسر "بدوي طبانة" هذا التوافق إلى أن الشاعر "طرفة "ربما "يكون قد سمع بيت "امرئ القيس"، ووعاه في عقله الباطن، ثم نسيه و نسي صاحبه، فلما صاغ قصيدته وضع هذا البيت في ذلك الموضع معتقدًا أنه بيته، وما هو بيته، ولكنه الوهم، ووحدة الغرض، وسياق الحديث، هو الذي دعاه إلى ذلك الزعم"[4].

فهذا البيت الشعري لامرئ القيس كان مخزنا في ذاكرة "طرفة بن العبد" في منطقة الشعور واللاشعور، أي أن الذاكرة تنقسم إلى نوعين: "نوع يمكن تسميته بالذاكرة الصريحة المشعور بها والأخرى هو الذاكرة الخفية واللاشعورية، فأما الذاكرة الصريحة الشعورية فهي ذاكرة الانطباعات التي صيغت في الزمن على هيئة أفكار وقت تلقيها، وأما الذاكرة الخفية اللاشعورية فهي ذاكرة الانطباعات التي لم نصفها شعوريا وقت تلقينا لها ، وبالتالي فإن تذكرها يبدو وكأنه خلق لها من جديد، أو كأنه التقاء بها لأول مرة "[5].

فهل هذا التوافق مرده إلى التطابق في انتهاج نفس النهج في بناء القصيدة ولا يمكن الخروج على مقومات عمود الشعر، أم يرجع إلى طبيعة الرواية والرواة؟ أم أنه اعتراف ضمني من قبل المُتبع أن المنابع الثقافية واحدة؟ وقد أقرّ الشعراء بوجود التداخل النصي من قول "كعب بن زهير (ت 26 هـ)" [من الخفيف]:

مَا أَرَانَا نَقُول إلاّ رجِيعًا أَو مُعَادًا مِنْ قَولِنَا مَكْرُورًا[6]

لقد أكد "زهير" على ظاهرة إجترار المعاني كحقيقة لا يمكن إنكارها، فهي شبكة عنكبوتية يقع فيها الشعراء مهما بلغوا شأوا في نظم القريض، فتداخل النصوص "سمة جوهرية في الثقافة العربية حيث تتشاكل العوالم الثقافية في ذاكرة

---

[1] - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار صادر، بيروت، ط/ ، (د.ت)، ص 14، 15.

- عقب "بدوي طبانة "على قول ابن قتيبة: "إلاّ أن بقية الكلام لا يمكن أن تشمل سائر فنون الشعر، أو تنطبق على بقية أغراضه، بل إنها تكاد تكون عللا لفن واحد من فنون الشعر الكثيرة، وهو فن المديح ،ولا يمكن أن نتصور الشعر العربي كله، أو نحاول أن نصوره للناس، على أنه شعر استجداء وطلب، فإن ذلك أبعد الأشياء عن الحقيقة ".ينظر: السرقات الأدبية، مرجع سابق، ص25، 26.

[2] - امرؤ القيس، الديوان ، مرجع سابق، ص 27.

[3] - طرفة بن العبد، الديوان ، مرجع سابق، ص 19.

[4] - بدوي طبانة، السرقات الأدبية (دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها)، مرجع سابق، ص 174.

[5] - عبد الحليم ريوقي ، إبداع النص بين الوعي واللاوعي ، مجلة دراسات أدبية، ع01، ماي 2008، الجزائر، ص 105.

[6] - كعب بن زهير(26هـ)،الديوان، حققه وشرحه وقدم له: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط/، 1997، ص26.

الإنسان ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل"[1]، فالقصيدة كالكلمة، والكلمة على حدّ قول "مارك انجينو" هي ملك لكل الناس، لأنها لا تدل على مسلمات الحس السليم لكل دراسة ثقافية.

فإن كان الشاعر الجاهلي المعروف بأصالة شعره، قد وقع في التشابه والاتفاق التام، فما حال من جاء من بعده من الشعراء؟ هذا "التشابه الكامل الذي أباح للنقاد أن يتهموه بالأخذ أو السرقة"[2]، ولا سيما في عصر التدوين وما ارتبط بشعر النقائض "الفرزدق" و "جرير" و "الأخطل" فطاحل الشعر العربي في العصر الأموي، ومحرك هذه الزوبعة رواة الشعر لقصر فهمهم فما أورده الصولي فهم "يعملون تفسير الشعر ولا يعلمون ألفاظه، وإنما يميز هذا منهم القليل، فقال: هذا العلة في امرهم"[3]، وكذلك علماء اللغة، حتى وقع سجال نقدي في توزيع تهمة السرق على الشعراء ، ومن بينهم "الأصمعي" قال متهما الفرزدق : "تسعة أعشار شعر الفرزدق سرقة وكان يكابر، وأما جرير فما علمته سرق إلا نصف بيت"[4]، هذا التحيز الفاضح من قبل الأصمعي ما هو سوى تحامل شديد ومبغض على الفرزدق، قد وعاه "المزرباني" فيه: "..وتَقوَّل على الفرزدق بهجائه باهلة، ولسنا نشك أن الفرزدق قد أغار على بعض الشعراء في أبيات معروفة، فأما أن نُطلق أن تسعة أعشار شعره سرقة فهذا حمال، وعلى أن جريراً قد سرق كثيرا من معاني الفرزدق "[5] .

وانتقلت عدوة الاتهام إلى الشاعرين فيما بينهما، فهذا "جرير" يدعي أن "الفرزدق" يسرق شعر الشعراء، فيقول [من الوافر]: **سَتَعــلَمُ مَن يَصـــيرُ أَبوهُ قَــيناً وَمَن عُرِفَت قَصائِدُهُ إِجتِلابــا**[6]

ويرد "الفرزدق" على "جرير" ويتهمه بسرقة شعره، فيقول[من الكامل]:

إِن اِستِراقَكَ يا جَريرُ قَصائِدي مِثلُ اِدعاءِ سِوى أَبيكَ تَنقلُ[7]

كما اتهم "ابن الرومي" البحتريَّ بالأخذ من شعره [من البسيط] [8]:

يُسِيءُ عَفًّا فَإِنْ أَكْدَتْ وَسَائِلُه أَجَادَ لِصًّا شَدِيدَ البَأسِ و الكَلَبِ

حَيٌّ يُغرِيُ عَلَى المَوْتَى فَيَسْلُبُهم حُرَّ الكَلامِ بِجَيْشٍ غَيْرِ ذِي لَجَب

إذا أن باب التناص/السرقة* باب "متسع جدّا، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه"[9]، وخير دليل على ذلك قول الشاعر " الأخطل ": " نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة "[10]، ولفظة "أسرق" لا تعني السرقة بل "تعني هنا (أمهر)، فالصائغ إنما يحوز المكافأة والإعجاب بعمله، بناءً على مهارته في الصياغة و ليس على السرقة، تلك المهارة

---

[1] - عبد الله محمد الغذامي، ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، ط 02 ، 1993، ص 119.

[2] - هند حسين طه، النظرية النقدية عند العرب حتى نهاية القرن الرابع الهجري، منشورات وزارة الثقافة والإعلام الجمهورية العراقية، ط/ ،1981، ص 181.

[3] - الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 97.

[4] - المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، مرجع سابق، ص 135.

[5] - المرجع نفسه، ص135.

[6] - جرير(ت 110 هـ)، بن عطية بن حذيفة بن الخطفي الكليبي اليربوعي التميمي، الديوان ، شرح محمد بن حبيب، تحقيق نعمان طه، دار المعارف، مصر، ط03، 1986، ج01، ص814 .

[7] - الفرزدق(110هـ)، الديوان، شرح إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط01، 1983، ج02، ص 324.

[8] - ابن الرومي(283هـ)، أبو الحسن علي بن العباس بن جريج، الديوان شرح: أحمد حسن بسج ،دار الكتب العلمية ،بيروت، لبنان، ط03، 2002، ج01، ص 180.

* سرق: يسرق فهو سارق ،وسرق الشيء إذا خفي والاسم السرق، والسرقة: الأخذ بخفية، والتسريق نسبة إلى السرقة، المسارقة، والاسترق، والتسريق: اختلاس النظر والسمع". ينظر: ابن منظور لسان العرب، مرجع سابق، مادة (سرق)، ص1998.

[9] - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مرجع سابق، ج 02، ص 282.

[10] - المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ، مرجع سابق، ص 174.

التي تجعل من سبيكة الذهب المعروفة المتماثلة مع غيرها، تحفة فنية، بما بصنعه فيها الصائغ السارق/ الماهر من زخارف فنية توجب له الخصوصية والتفرد، ومن ثم الأحقية في الإعجاب" "[1].

2-1 نظرة النقاد القدامى لظاهرة السرقات الشعرية

لقد نظر النقاد القدامى للسرقات الشعرية ومن بينهم "ابن قتيبة" و"الآمدي" و"القاضي الجرجاني" على أنها: "داء قديم وعيب عتيق، وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه"[2]، بل ذهبوا إلى أبعد من ذلك في كونها تضفي على النص الشعري جمالا وتزيد المعنى قوة.

ولعل بداية تأريخ نظرية السرقات الشعرية إن صح القول تعود نسائمها لأواخر القرن الثاني الهجري بظهور بداية التأريخ النقدي وضبط مسالك القول الشعري استنادا للأنموذج المثال "الشعر الجاهلي"، وما احتج به الرواة من شعر الشعراء، وإن كانت هذه المرحلة بداية أفول دور الرواة وتصدر النقاد وشراح الشعر ومن هم محسوبون بجمعه الساحة الأدبية ومعترك السجال النقدي المنصب حول الخصومات الشعرية التي أفرزت لنا ثنائية الجديد والقديم، فراحوا يفتشون عما استتر من سرقات مبثوثة في شعر الشعراء، ربما يمكن القول أنها نوع من استظهار مقدرتهم في حفظ الشعر وإعلاء لكعبهم النقدي، فلا مناص من الاستناد إلى حكمهم المرجِح للتفاوت الحاصل بين الشعراء.

فمن المعلوم أن السرقات الشعرية "لا يمكن الوقوف عليها إلاّ بحفظ الأشعار الكثيرة التي لا يحصرها عدد، فمن رام الأخذ بنواصيها، والاشتمال على قواصيها، بأن يتصفح الأشعار تصفحا، ويقتنع بتأملها ناظرا؛ فإنّه لا يظفر منها إلاّ بالحواشي والأطراف"[3]، فالبحث عن علاقات التفاعل النصي، يمثل محاولة الكشف عن اتجاهات القراءة التي ترجع إلى القارئ بقدر ما ترجع إلى النص المقروء وسياق تجربة القراءة الذي يمثل وسط التفاعل بينهما"[4] .

لقد انبرى النقاد في معالجة قضية السرقات فألفوا كتبا أذكر على سبيل الذكر لا الحصر ما ألفه ابن كناسة(207هـ) "سرقات الكميت من القرآن وغيره"، وقد عُدّ هذا الكتاب من أقدم ما أُلف في باب السرقات الشعرية، ضف إلى ذلك ما صنفه ابن السكيت "سرقات الشعراء وما اتفقوا فيه"[5]، كما ألف مهلل بن يموت (304هـ) كتابا سماه "سرقات أبي نواس"، فأصبح التأليف في هذا الباب شبحا يطارد الشعراء وسيفا مسلطا على أعناقهم لا جمًا لأفواههم وطريقة نظمهم، وأسباب دواعي التأليف مختلفة، فهذا "ابن يموت" يعلل سبب تأليفه: "فإني رأيتك حريصا على شعر أبي نواس، حتى أربيت على أكثر الناس في تعظيمه وتقديمه،...، ولكن الغير على هذه الطبقة حملني على كشف عيوب أبي نواس"[6]، فكل شاعر ذائع الصيت إلا له نصيب من سهام الاتهام بالسرقة، فشهرة الشاعر مدعاة للتأليف والحط منه، فقد ألّف "ابن العميد (463هـ)"

[1]- أحمد سليم غانم، تداول المعاني بين الشعراء: قراءة في النظرية النقدية عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2006، ص 89، 90.

[2] - الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مرجع سابق، ص 185.

[3] - ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مرجع سابق، ج 02، ص 346.

[4] - عمر عبد الواحد، دوائر التناص، مرجع سابق، ص 08.

[5] - ابن النديم، الفهرست، مرجع سابق، ج01، ص 77، ص 79.

[6] - مهلهل بن يموت، سرقات أبي نواس، تحقيق: مصطفى هدارة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ص 32، 33.

كتابه: "الإبانة عن سرقات المتنبي" وضرب لنا مسوغا لتأليفه، قائلا: "وإعجاب المرء بنفسه يشُرع إليه ألسنة الطاعنين"[1]، ألم يقل المتنبي:(303هـ- 354هـ)"[من البسيط]:

أَنَا الذِي نَظَرَ الأَعْمَى إِلَى أَدَبِي وَأَسْمَعَتْ كَلِمَاتِي مَن بِهِ صَمَمُ

أَنَامُ مِلْءَ جُفُونِي عَن شَوَارِدِهَا وَيَسْهَرُ الخَلْقُ جَرَاهَا وَيَخْتَصِمُ[2]

ربما هذا البيت وأبيات أخرى صيغة على منواله تُظهر مدى اعتزاز "المتنبي" بنفسه وإعلاء "الإنيّة"، كاشفة عن شخصه " المتعاظم المتعالي فقد كان كثيرا ما يستخف بأصول اللياقة والعرف في مخاطبة الممدوحين ورثاء النساء، وكان المتنبي يعد نفسه الصوت والآخرين الصدى "[3]، فجلب له الاعتزاز بالنفس ألسنة الطاعنين ومن بينهم "ابن وكيع ت 393هـ" وتجلى ذلك في كتابه المسمى "المنصف للسارق والمسروق منه" تتبع فيه سقطات الشاعر، إلى غير ذلك مما أُلِّفَ في شعر "المتنبي" وهي كثيرة سواء انتقص النقاد من شعره وغضوا الطرف عن إحسانه أو ربما يصل بأحدهم من النقد والتجريح المساس بشخصه فيخرج عن الإطار الفني، وفريق آخر يعلي من شأنه، وربما يصل مبلغ الغلو في مدحه فيغض الطرف عن أخطائه.

و"أبو تمام" ليس بأحسن حال من "المتنبي"، فحاله حال الشعراء الفحول الذين كانوا أقمارا في سماء الأدب كانوا أكثر الشعراء اتهاما بالسرقة، وهذا ما يظهر جليا في كتاب الموازنة بين الطائيين للآمدي، فقد ذكر قول "أبي علي السجستاني" معلِّقا على "أبي تمام": " أنه ليس له معنى انفرد به واخترعه إلا ثلاثة معان"[4]، وهي من قوله [من الكامل]:

تَأْبَى عَلَى التَّصرِيدِ إلاَّ نَائِلاً إلاَ يَكُنْ مَاءَ قُرَاحًا يُمذَقِ

نزراً كما استكرَهْتَ عابرَ نفحةٍ من فَأْرَةِ المِسْكِ التي لم تُفْتَق

قوله من [الطويل]: **بَني مالِكٍ قَد نَبَّهَت خامِلَ الثَّرى قُبورٌ لَكُم مُستَشرِفاتُ المَعالِمِ**

رَواكِدُ قيسُ الكَفِّ مِن مُتَناوِلٍ وَفيها عُلاً لا تُرتَقى بِالسَلالِمِ

وقوله [من الكامل][5]: **وإذا أرادَ اللهُ نَشـــرَ فَضيـــلَةٍ طُوِيتْ أتاحَ لها لسانَ حَسودِ**

لولا اشتعالُ النارِ فيما جاوَرَتْ ما كانَ يعُرَفُ طِيبُ نَشرِ العودِ

إلا أن "الآمدي" يرى عكس هذا وأن "السجستاني" ظلم الشاعر ولست أرى الأمر على ما ذكره أبو علي بل أرى أن له – على كثرة مآخذه من أشعار الناس و معانيهم – مخترعات كثرية وبدائع مشهورة"[6].

فالقارئ لكتاب "الموازنة" يلحظ أن "الآمدي" تطرق لجملة ما تطرق لسرقات أبي تمام والبحتري عارضا آراء وحجج كل من ابن أبي الطاهر من سرقات أبي تمام وأبي الضياء من سرقات البحتري من أبي تمام، هذا لا يعني أن "الآمدي"

[1] - العميدي (433هـ)، أبو سعد محمد بن أحمد، الإبانة عن سرقات المتنبي(الرسالة الحاتمية)، تقديم وتحقيق وشرح: إبراهيم الدسوقي البساطي، تنسيق وفهرسة: دار المعارف، مصر، ط/، 1961، ص 19.

[2] - المتنبي (354هـ)، أحمد بن الحسين الكندي، الديوان، تهذيب تعليق: يحيى شامي، دار الفكر العربي، مؤسسة ثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط/ ،2008، ص 329.

[3] - محمد صايل وآخرون، قضايا النقد القديم ، دار الآمل ، الأردن ، ط01، 1990، ص 88.

[4] - الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 137.

[5] - المرجع نفسه، ج01،. الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج02، ص 98. ،352. ، 395

[6] - الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 138.

ذهب فيما ذهبا إليه، بل أخرج من شعرهما ما لا يندرج ضمن دائرة السرقات الشعرية ،ورأى أنه من باب التناص عارضا رؤاه النقدية ومدللا ذلك بآراء النقاد والعلماء في تبيان ذلك ومستشهدا بشعر الشعراء.

فباب السرقات الشعرية وما يتعلق بها من قضايا نقدية قد أخذت حيزا كبيرا من الكتاب، وهذا ما يجعلني أتفق مع الطّرح الذي أشار إليه "محمد زكي العشماوي": "حتى لا نكون مبالغين في القول إذا قلنا بأن ميدان السرقات كان يمثل في تلك الحقبة لب الدراسة النقدية، فقد كانت السرقات الشعرية هي الباب الذي تنفذ منه أغلب القضايا المتصلة بالنقد، هذا كون السرقات قد مهدت بطبيعتها للنقد التحليلي وإلى الموازنة والمقارنة بين الشعراء، فقد كان من الطبيعي قبل أن يعرض الناقد السرقة أن يأخذ أولا في دراسة الأبيات عند كل من السارق والمسروق منه، ثم دراسة أوجه الشبه بينهم.

ومن هنا نشأت فكرة الموازنة بين الشعراء، ثم اتسع ميدانها لأكثر من موضوع السرقة، فأخذت تتطور عندما تناولت أكثر من جانب من جوانب الدراسة بين الشاعرين، كما حدث في كتاب الآمدي، عندما تعرض لأخطاء التي وقع فيها كل شاعر، وكانت هذه مجالا خصبا لتناول كثير من الشعر بالدراسة والتحليل"[1].

3-1 التناص من المنظور النقدي العربي الحديث

لم يتفق المترجمون والنقاد العرب المعاصرون على تعريب مصطلح "التناص" Intertextuality ، فبعضهم يعرّبه "التناص" وآخرون" التناصّية"، وفريق ثالث بالنصوصية، ورابع "بتداخل النصوص"، ومن المصطلحات التي ذاعت: التناص، وما قبل النص، وما بعد النص، وما وراء النص، وما فوق وما تحت وما بين النص، والنص المفقود، والنص الظل، والنص الموازي، والنص المسكوت عنه، والنص الغائب، والنص السابق، والنص المبدد، والنص اللاحق ...وغير ذلك من مصطلحات؛ ومع كثرة تلك المصطلحات فإن المصطلح الأول (التناصّ هو الذي شاع وانتشر، بعد أن استفاض الحديث عن المناهج النقدية الأسلوبية والألسنية والبنيوية والسميائية ...الخ[2] .

لقد تنبه وأشار العديد من النقاد والباحثين لحضور مفهوم التناص في النقد العربي القديم، حينما عرضوا قضية السرقات الشعرية، ومن بينهم "ماجد الجعافرة": "لا نعتقد أن مفهوم التناص جديد كل الجدة، ولم يكن له جذور في تراثنا النقدي، أو لم يكن له نصيب في نصوصنا التراثية، أو أن القدماء لم ينتبهوا إليه ويلتفتوا إلى هذه الظاهرة التي أصبحت ذا خطر في الدراسات النقدية الحديثة"، لكن في الغالب الأعم أخذ بعدا سلبيا، ويظهر جليا من خلال إدراك القدماء لأنواع السرقات وتنبهوا إليه حينما "أومأوا إلى قضية السرقات، وخصوا بالذكر سرقة المعاني، وسجلوا أنه باب لم يسلم منه أحد، وهذا إقرار منهم بأن النص يتناص مع نصوص كثيرة مهما حاول صاحبه أخذ الحيطة والحذر، ولكنهم عزوا هذا التناص إلى هذا المصطلح السلبي السرقات، ويبدو أن النقاد العرب القدامى أحسوا قصورا في فهم معنى السرقة، وأنه لا يعبر بحال من الأحوال عن النماذج التي توقفوا عندها، وهم يرصدون تأثير الشعراء بعضهم ببعض ولهذا راحوا يصنفون السرقات ويضعون لها مصطلحات كثيرة متدرجة، وهذا اعتراف صريح بقصور مصطلح السرقات"[3].

---

[1] - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، ط/، 1998، ص 345

[2] - محمد عزام، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط/، 2001، ص 41.

[3] -. ماجد ياسين الجعافرة، التناص والتلقي دراسات في الشعر العباسي، مرجع سابق، ص17.

وهذا الذي دفع "عبد الملك مرتاض" إلى قوله: "ويخيل إلينا أن النقاد القدامى ظلوا يحومون حول هذا المفهوم "التناصية"، ولكنهم لم يتعمقوا به"[1]، ولكنه ظهر بعدّة مسميات ومصطلحات أخرى: "كالإقتباس، والتضمين، والاستشهاد....، وما شابه ذلك في النقد العربي القديم"[2]، إذ أخرج "الحاتمي" عدّة أنواع من باب السرقات على سبيل المثل: الانتحال، والاستلحاف والإغارة، وقال: "وقد اعتبر قوم هذا سرقا، وليس بسرق، وإنما هي ألفاظ مشتركة محصورة"[3]، وهذه المصطلحات شكل من أشكال التناص، تقترب من مفهومه الذي يرتكز على انتقال المعنى أو اللفظ أو هما معا، كما أن التناص في نظر عبد "الملك مرتاض": " يبرهن على ذلك اشتقاق المصطلح نفسه، هو تبادل التأثير بين نص أدبي راهن ونصوص أدبية أخرى سابقة، وكان الفكر العربي قد عرف هذه الفكرة معرفة معمقة تحت شكل "السرقات الشعرية"[4]، بوصفها "شبه نظرية قديمة تحتاج إلى إعادة البناء"[5]، أي أن السرقات كظاهرة تناصية بمفهومها والأفكار التي دارت في فلكها أدركها الشعراء والنقاد على حدّ سواء ولكنها لم تتبلور بشكل ممنهج لما هو عليه التناص بالمفهوم الحداثي، ويذهب "مرتاض" إلى اعتبار "نظرية السرقات الشعرية" يمكن "أن ترقى إلى مستوى النظرية النقدية"[6]، وهذا من خلال ما رآه "الغذامي" في كون التناص قد يحتوي على هذا المفهوم (نظرية السرقات) بوصفه "نظرة جديدة نصحح بها ما كان الأقدمون يسمونه بالسرقات، أو وقع الحافر على الحافر بلغة بعضهم"[7].

فما يستشف من هذه الرؤى النقديه أن ظاهرة التناص لم تخفَ عن النقاد القدامى وأنهم على معرفة بتداخل النصوص، وأن التناص اتخذ أشكالا متباينة تحت مسميات مختلفة؛ "فقد يكون سرقة، أو نَسْخًا، أو قَلْبًا، أو إغارة، أو انتحالاً، أو مُعارَضة، أو نقيضة، أو تَوارُد خواطر، أو تضمينًا، أو اقتباسًا، أو ما شاكَل ذلك من تسميات كثيرة معروفة، ولكل منها دَلالته الخاصة[8]، فتعدد المصطلحات المقاربة* لمفهوم التناص يرجع لتباين الرؤى النقدية للنقاد العرب المعاصرين الذين يثبتون ويقرون بوجود مفهوم التناص في النقد العربي القديم، "فمن أجل ضبط أهم المصطلحات النقدية العربية القديمة التي قاربت دلالة التناص ومفهومه رست على ثمانية وعشرين مصطلحا"[9].

إذ نجد أن السرقة – بصفة عامة - تعني" أخذ كلام الغير، وهي أخذ بعض المعنى أو بعض اللفظ سواء كان ذلك لمعاصر أو قديم"[10]، وقد أشار الجاحظ" إليها إذ: "لا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام، وفي معنى

---

[1] - عبد الملك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات في النقد،جدة النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، مج01، عدد01، مايو 1991،ص 28

[2] - الزغبي أحمد، التناص نظريا وتطبيقيا، مرجع سابق، ص 15.

[3] - الحاتمي (388هـ)، أبو علي محمد بن الحسن المظفر، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق: جعفر الكناني، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، 1979، ج02، ص 92

[4] - عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، ط02، 2010، ص 260.

[5] - مجموعة من الباحثين، ندوة الرواية العربية والنقد(المدخلات والتوصيات)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط01، 2010، ص95.

[6]- مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مرجع سابق، ص 93.

[7] - عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، دار سعاد صباح، الكويت، ط02، 2006، ص 56.

[8] - وليد قصاب، التناص، الشبكة العنكبوتية ,موقع د .وليد قصاب http: //www .alukah. net /Web alkassab

* - من بين المصطلحات التي تقترب من مفهوم التناص: فقد أشار صبري حافظ إلى ثلاثة مفاهيم: "الاقتباس والتضمين والمعارضة". ينظر: مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مرجع سابق، ص 93.

[9] - ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب: دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والسردي)، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، ط/، 2010، ج02، ص 131.

[10] - بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية، دار المنارة، جدة، السعودية، ط03، 1988، ص 275.

غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في بديع مخترع، إلاّ وكلٌّ من جاء من بعده من الشعراء أو معه، إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره، فإنّه لا يدع أن يستعين بالمعنى ويجعل نفسه شريكا فيه، كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء، فتختلف ألفاظهم وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحد منهم أحق بذلك من صاحبه، أو لعله أن يجحد أنّه سمع بذلك المعنى قط، وقال: أنه خطر على بالي من غير سماع، كما خطر على بال الأول"[1]، فالشعراء المتأخرون قد وقعوا في مأزق، فقد سبقهم الشعراء المتقدمون زمنيا "إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ،ولا يربى عليها لم يُتلَق بالقبول وكان المطرّح المملول"[2]، فالمبدع "يكتب ويرسم من الطبيعة، بل من وسائل أسالفه في تحويل الطبيعة إلى نص، لذا فإن الخطاب المتداخل هو خطاب تسرب إلى داخل خطاب آخر ، ليجسد المدلولات سواء كان ذلك عن قصد أم عن غير قصد"[3].

فبين فكرة السرقات والتناص نقاط تشابه واتفاق؛ سواء كان تناصا تاما أو غير تام، وهي نظرة تتوافق والحالة النفسية التي يشعر بها الشاعر، وهذا ما عبّر عنه "ابن طباطبا": "إذا فتشت أشعار الشعراء كلّها وجدتها متناسبة، إمّا تناسبا قريبا أو بعيدا"[4]، وهذه النظرة الثاقبة من قبل "ابن طباطبا" لنظرية السرقات الشعرية أحسن وصفها "عبد المطلب زيد" بأنه "لخص فكرة التناصية إلى الحد الذي يكاد فيه أن ينطق بمصطلحات الحوارية، والتداخل النصي بين الأنواع الأدبية، بحيث لو استبدلنا لفظة التناص بلفظة "متناسبة" لحسبنا النص منسوبا إلى كريستيفا أو رولان بارت"[5] .

فالتناص الحاصل بين الألفاظ والمعاني في الشعر العربي قد يكون من خلال .."إلهام الشاعر لا إراديا فيعتمد الخيال حينئذ على التذكر التلقائي، وقد يكون إراديا فيعتمد عند ذاك على التذكر المتعمد أو الاستدعاء، وفي كلتا الحالتين يعتمد الشاعر على مادة قراءاته، وأهما الأشعار التي قرأها أو حفظها من خلال حياته، ومن هنا يقع التشابه أو التماثل بين بعض أفكاره وصوره، وأفكار وصور الشعراء الذين سبق أن قرأ أو حفظ لهم أشعارهم، ومن ثم تحدث الشبهة عند نقاد العرب في وجود سرقة متعمدة لا ظل لها في الواقع إذا فهمت في ضوء عملية الإبداع الفني"[6].

مما يجعلنا ندرك حق الإدراك أن التناص هو ثمرة تخصيب نصوصي بعد أن يهضم الشاعر التراث ويستلهم ممن عاصره فتتكون له ثقافة واسعة، وهي دعوة صريحة من النقاد للتثقف وطلب المعرفة، إذ "الشاعر مأخوذ بكل علم مطلوب بكل مكرمة؛ لاتساع الشعر واحتماله كلمّا حمّل من: نحو ولغة وفقه وخبر وحساب... وليأخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر ومعرفة النسب وأيّام العرب، يستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذكر الآثار وضرب الأمثال وليعلق بنفسه بعض أنفاسهم ويقوي طبعه بقوة طباعهم، فقد وجدنا الشاعر من المطبوعين المتقدمين بفضل أصحابه برواية الشعر ومعرفة الأخبار والتلمذة بمن فوقه من الشعراء، فقولون: فلان شاعر راوية، يريدون أنه إذا كان راوية عرف المقاصد، وسهل عليه مأخذ الكلام، ولم

[1] - الجاحظ، كتاب الحيوان، مرجع سابق، ج 03، ص 515 .
[2] - ابن طباطبا، عيار الشعر، مرجع سابق، ص 46، 47.
[3] - مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مرجع سابق ، ص 85.
[4] - ابن طباطبا، عيار الشعر، المرجع السابق، ص 115.
[5]- عبد المطلب زيد، قراءة ثانية في تراثنا النقدي، دار الهاني للطباعة والنشر، رقم: 44442055، ص 40.
[6] - محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي (دراسة تحليلية مقارنة)،مكتبة الأنجلو مصرية، ط01، 1985، ص252.

يضق به المذهب، وإذا كان مطبوعا لا علم له ولا رواية ضل واهتدى من حيث لا يعلم، وربما طلب المعنى فلم يصل إليه وهو ماثل بين يديه لضعف آلته كالمقعد يجد في نفسه القوة على النهوض فلا تعنيه الآلة"[1].

02-المسوغات المرجعية للتناص

من المتعارف عليه في النقد العربي القديم أن "الشعر صناعة"، تقوم صناعة النص الشعري على نصوص سابقة عليه تأسره أسرا بوعي من منشئه أو من دون وعي، مثل هذا الامتداد النصي البواكير الأولى لنظرية التناص، أي أن النص يتفيؤ بظلال النصوص الأخرى ويمد جسور التواصل مع كل القيم والأفكار التي تعبر عن أمته وحضارته؛ "تواصلا نفسيا واجتماعيا وثقافيا وحضاريا، وهو يحمل في طياته عوامل اصطفاء، تفرز القيم التي تكون مناط الاعتزاز لدى الأمة...، فقد يستوحي الشاعر من نصوص القرآن أو الحديث أو الشعر أو النثر ،وقد يستلهم إشارات من التاريخ أو من سير بعض الشخصيات التاريخية، وقد يستعير تعبيرات من المعجم التراثي ويوظف كل ذلك في دلالات موحية تصل الحاضر بالماضي، وتربط بين ما يعتلج في نفس الشاعر من قيم ومفاهيم وما يناظرها في القديم، لكي يعزز المواقف التي تطرح هذه القيم والمفاهيم في إطارها"[2].

فابن رشيق وغيره ممن تفطن إلى هذا التمازج والتداخل بين النصوص فالشاعر: " مأخوذ بكل علم، مطلوب بكل مكرمة؛ لاتساع الشعر واحتماله كلما حمّل من نحو ولغة وفقه وخبر وحساب، وفريضة و احتياج أكثر هذه العلوم إلى شهادته وهو مكتف بذاته مستغن عما سواه ولأنّه قيد للأخبار وتجديد للآثار.. وصاحبه الذي يذم ويحمد، ويهجو ويمدح ويعرف ما يأتي الناس من محاسن الأشياء وما يذرونه فهو على نفسه شاهد وبحجته مأخوذ.. وليأخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر ومعرفة النسب وأيام العرب ليستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذكر الآثار وضرب الأمثال.. ."[3].

والشاعر "أبو تمام" لا ينأى عن هذا التفاعل الشعري بين النصوص، فلقد ارتفد من الثقافة العربية بخاصة وغيرها من الثقافات المتنوعة، والمعرفة بما تطيق قدرته وملكته على الحفظ، توظيفها بما يخدم بناء نصه الشعري، تظهر فيها مظاهر التمازج، والتفاعل الثقافي، في أبهى صورة تجعل المتلقي يغوص في الذاكرة مستحضرا المخزون الثقافي في نظم منسجم بين نص الشاعر والنصوص السابقة، "فارتباط الشاعر بالتراث ومحاولة تمثله، وإقامة علاقات تناصية معه يشبه ارتباط أحد الأغصان في شجرة كبيرة ببقية أغصانها، فهو لا يستطيع أن ينفصل عنها مستقبلا بنفسه أو مبتعدا عن جذوره التي تربطه بغيره من الأغصان، فيأتي حاملا السمات نفسها والملامح التي تحملها بقية الأغصان، وإن اختلفت طولا وقصرا"[4].

ولعل من المسوغات المرجعية لتناص النصوص الشعرية المحدثة مع النصوص الشعرية السابقة ثلاثة عوامل تسهم في تعالق النصوص فيما بينها: العامل الثقافي ، والعامل البيئي، وعامل السبق الزمني.

---

[1] - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقده، مرجع سابق، ج 01، ص 177. 178.

[2] - عبد الرحمان عطية، استلهام التراث الديني في شعر ابن دراج القسطلي، مجلة فاريونس العلمية، السنة الثانية، العدد الرابع، ليبيا، 1989، ص121، 122.

[3] - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مرجع سابق، ج01، ص 176.

[4] - عبد الرحمان إسماعيل، المعارضات الشعرية، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية ، 1994، ص 26

1-2 أثر العامل الثقافي في تشكيل النص الشعري .

يعد التناص مع الشعر العربي، من بين أهم الروافد والمصادر التي يستلهم منها الشاعر ويوظفها في قصائده، فالشاعر "أبوتمام" كأترابه من الشعراء آنذاك في العصر العباسي، استعان بالشعر كآلية يهدف من خلالها "تحويل الجوانب التراثية المتألقة وطبيعتها إلى أطر فنيّة رمزية، تتيح للشاعر أن يتعمق الحاضر، و أن يجذر رؤاه الشعرية للواقع و الحياة والوجود"[1].

فأخذ "أبوتمام" من هذا التراث الشعري مع ما يتلاءم والحالة الشعورية التي يعيشها داخل نفسه، معبرا عن الواقع المعيش وقضايا عصره، لأنه قريب من دواليب الحكم السياسي وقد تجلى ذلك في الكثير من قصائده، ولم يكن أخذ "أبوتمام" من التراث الشعري أخذا "سكونيا جامدا، في معظمه، بل أخذ يحاوره، وينفي بعض مضامينه، ويخلخل بعضها، سيما تلك التي مثلت حجر عثرة أمام التجديد الشعري، وتطور الإبداع، الذي يمثل هاجسا يظل الشاعر مسكونا به ،بغية الإتيان بالجديد"[2].

لقد تنبه النقاد القدامى والشعراء المحدثين إلى أهمية الإطار الشعري في صقل موهبة الشعراء في نظم الشعر حتى يرقى لمراتب الشاعرية، ويقول في هذا الصدد "يوسف مراد": " إن لم يكن الشاعر أو الأديب أو الفنان ذا ثقافة واسعة أجهد بها عقله في اكتساب مما يتيح له أن يسوق الأبيات الفنية الخالدة التي تطوي الدهور طياً من دون أن تفقد روعته، بل قد تزداد جمالا كلما اتسع أفق الإنسان ثقافة، وأصبح أوسع فهماً، وأنفذ بصراً"[3]، وهو ما يتجلى في "أبي تمام" شهد له القاصي والداني بثقافته الواسعة، وهي صفة لصيقة به، فالحسن بن رجاء لا يذكر "أبا تمام" إلا وقال: "ذاك أبوتمام، وما رأيت أعلم بكل شيء منه"،كما أن "علمه وعقله فوق شعره"[4]، فقد كان "يبصر الشعر كله وينقده"، دلالة على التميز والتفرد الذي يميزه عن أقرانه، فقد أقر بتفرده غريمه "البحتري" للحديث المرفوع من "الصولي" عن "علي بن إسماعيل النوبختي": "...، والله يا أبا الحسن لو رأيت أبا تمام الطائي لرأيت أكمل الناس عقلا وأدبا، وعلمت أن أقلّ شيء فيه شعره!"[5]

فإن كان أقل شيء فيه الشعر، فقد روي أنه "يحفظ أربعة عشر ألف أرجوزة للعرب، غير المقاطيع والقصائد[6]...

وهذا ما تنبه إليه "الآمدي" عندما افتتح "باب سرقات أبي تمام": حينما مهّد وقدّم رأياً في تعليله لكثرة ما أطلق عليه سرقات "أبي تمام" يوضح فيه فهماً مبكراً للنقاد العرب لحالات التواشج النصي متعدد البواعث، فمن ولوعه بالشعر صنف كتبا

[1] - خديجة حسين أحمد المغنج، استلهام التراث في شعر عبد العزيز المقالح، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، اليمن، ط/، 2004، ص139.

[2] - عصام حفظ لله، التناص التراثي المعاصر(أحمد العواضي أنموذجاً)، دار غيداء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن ، ط01، 2011، ص 119.

[3] - مراد يوسف، مبادئ علم النفس العام ، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط01، 1948، ص 47.

[4] - الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 146.، ص 143.

[5] : . الصولي ، أخبار البحتري، مرجع سابق، ص 165. ص 148.

[6] - ابن خلكان، وفيات الأعيان، مرجع سابق، ج02، ص14. ينظر : الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج02، ص 12.

فيه، فيقول "كان أبو تمام مستهتراً بالشعر، مشغوفاً به، مشغولاً مدة عمره بتبحره ودراسته، وله كتب اختيارات مؤلفة فيه مشهورة ومعروفة، فمنها: "الاختيار القبائلي الأكبر"، ومنها اختيار؛ "اختار فيه قطعا من محاسن أشعار القبائل" ولم يذكر محاسن الشعراء المشهورين، ومنها "اختيار شعراء الفحول "؛ اقتصر فيه على "محاسن شعراء الجاهلية والإسلام، فأخذ من كل قصيدة شيئا حتى انتهى إلى إبراهيم بن هرمة"، ومنها "اختيار الحماسة" من أشهر اختياراته وأكثرها شهرة وتداولا بين الناس، فقد ذكر قصائد الشعراء المغمورين، فأحسن تبويبه وصدّره بما نظم عن الشجاعة، كما ذكر "الآمدي" اختيارا قرأه واستحسن ما كتب فيه سميّ "باختيار المقطعات" وهو "مبوب على ترتيب الحماسة، إلا أنه ذكر فيه أشعار المشهورين وغيرهم من القدماء والمتأخرين، وصدّره بذكر الغزل،...، ومنها اختيار مجرد في أشعار المحدثين، وهو موجود في أيدي الناس، فهذه الاختيارات تدل على عنايته بالشعر وأنه أشتغل به، وجعله وكده وغرضه، واقتصر من كل الآداب والعلوم عليه، وإنّه ما فاته كبير شيء من شعر جاهلي ولا إسلامي ولا محدث إلا قرأه وطالع فيه"[1]. وهذا ما يعدّه "فالتري" و"زمتور" في خانة التذكر والمرجعيات النصية، تندرج ضمن مصادر التناص فإن "جدلية التذكر التي تنتج النص حاملة آثار نصوص متعاقبة تدعى هنا بالتناص"[2]. أي أن الشاعر أبو تمام "لن يتوفر له الإنتاج مالم يتوفر له الإطار الشعري، فهو أول شروط الإبداع وأهم وسائله[3]".

فالشعر صناعة كما أشار إليه النقاد القدامى إلا أن من بين أدواته حفظ أشعار السابقين واستحضار تجاربهم، واختزانها في الذاكرة ثم نسيانها، ثم إعادة انتاج نص شعري جديد يصب في قالب ومنوال من سبقهم؛ "فاجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ، ثم بعد الامتلاء من الحفظ، وشحذ القريحة للنسج على المنوال، يقبل على النظم، وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ "[4]، وبهذا نكون أمام تجربة إبداعية جديدة ، فإذا "تأملنا علاقة النص الشعري بالذاكرة التي يستجيب لها النص الشعري ويمكن أن نلحظ نوعين من العلاقة النصية: علاقة الإيجاد التي يستدعي فيها النص الشعري الحاضر مثيلة الغائب، والتي يرى فيها النص الشعري التي يتجلى فيها هذا التوتر والتأرجح بين عالمين بحيث تنطوي العلاقتان الإيجاد والاقتباس في نهاية الأمر على حضور النص الآخر أو المتناص بما هو شبيه النص الشعري مما يجعل المتناص صورة مطابقة لتوتر النص الشعري في دائرة نرجسية ينفتح فيها النص الشعري على مثيلة، وينغلق على نفسه"[5].

تضفي هذه الثقافة وهذا المخزون الشعري لكبار الشعراء والمغمورين على حدّ سواء إلى تداول المعاني وقد يستحضرها عمدا أم من دون عمد، فاستحضار معاني الشعراء من قبل "أبي تمام" رآه "الآمدي" سرقة/تناص، فإن "الذي خفي من سرقاته أكثر مما ظهر منها، على كثرتها"، وفي موضع من الكتاب أطلق حكما مطلقا؛ "فإنه كثير السرق جدا"[6]، فلربما كان اطلاعه على أشعار السابقين والمعاصرين له وحفظها نقمة عليه من قِبَل النقاد واللغويين والبلاغيين الذين لم تعجبهم

---

[2]- ينظر: الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 58، 59.

[2] - ماجد الجعافرة، التناص والتلقي، دراسات في الشعر العباسي، مرجع سابق، ص14.

[3] - مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي ، مرجع سابق، ص 273.

[4] - ابن خلدون (808 هـ)، عبد الرحمان أبو زيد ولي الدين، المقدمة، المسمى: ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط/ ، 2007، ص 626.

[5] - فاطمة قنديل، تناص في شعر السبعينات (دراسة تمثيلية)، الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ سلسلة كتابات نقدية- .86، باريس، ط/، 1999، ص29.

[6] - ينظر: الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 59. ص 137.

طريقته في شعره، فقد قال "المزرباني": "ولما نظرت في الكتاب الذي ألّفه في اختيار الأشعار وجدته قد طوى أكثر إحسان الشعراء، وإنما سرق بعض ذلك، فطوى ذكره، وجعل بعضه عدّة يرجع إليها في وقت حاجته، ورجاء أن يترك أكثر أهل المذاكرة أصول أشعارهم على وجوهها، ويقنعوا باختياره لهم، فتغبى عليهم سرقاته"[1].

علقت "فاطمة البريكي" على رأي "الآمدي" : "ويبدو "الآمدي" مضطربا في رأيه عن أثر العامل الثقافي في موضوع السرقات، إذ يبدو للوهلة الأولى أنّه يعلل تسرب بعض معاني السّابقين في شعر "أبي تمام" بكثرة دراسته للشعر، واطلاعه عليه، وكأنّه ينفي عنه نيّة السرقة المقصودة والمتعمدة، ولكنه يختم حديثه في اتجاه مخالف، إذ اتخذ من العامل - الثقافي- دليلا على كثرة سرقاته وشدّة خفائها"[2]، (دون تصريح أو تلميح).

هذا الاضطراب الحاصل عند "الآمدي" فبعد أن وصفه بكثير السرق، يستدرك ويعقب على "أبي علي السجستاني" الذي زعم أن "أبا تمام" "ليس له معنى انفرد به واخترعه إلا ثلاثة معان"[3]، إذ يقول: "ولست أرى الأمر على ما ذكره أبو علي ، بل أرى أن له - على كثرة ما أخذه من أشعار الناس ومعانيهم - مخترعاتٍ كثيرةً، وبدائع مشهورة، وأنا أذكرها عند ذكر محاسنه إن شاء الله"[4]، وهي رؤية تتوافق ورؤية الصولي على أن الشعراء المتأخرين: "يجرون بريح المتقدمين، ويصبّون على قوالبهم ويستمدون بلعابهم، وينتجون كلامهم، وقلما أخذ أحدّ منهم معنى من متقدم إلاّ أجاده"[5]، فلا مزية لشاعر على آخر، فإذا وافق شعره شعر غيره في "بعض ما قيل، أو اجتاز منه بأبعد طرف قيل: سرق بيت فلان، وأغار على قول فلان، ولعل ذلك البيت لم يَقرعَ قطُّ سمعه، ولا مرّ بخلَده؛ كأن التوارد عندهم ممتنع، واتفاقَ الهواجس غَيرُ ممكن...."[6]، فقد قيل للمتنبي: معنى بيتك هذا، أخذته من قول الطائي، فأجاب المتنبي: الشعر جادة، وربما وقع حافر على حافر"[7]، فما من نص إبداعي نثري أو شعري "...مهما كان زمنه أو صاحبه أو جنسه، إلاّ وفيه حدّ متفاوت القيمة من التّكرار المبدع، فلكل نص ذكرياته الموشومة على سطحه والحاضرة في عمقه معنى ومبنى، وهي آثار دالة على منابته وأصوله"[8].

وبعيداً عن قصد "الآمدي" في قوله السابق إلا أنه قدّم مفهوماً مخففاً عن السّرقات بل ومعدلاً عنها، فقراءة الأشعار وحفظها يمهد الطريق لوجود علائق نصيه لا بد من وجودها تختلف عن السرقة والإغارة، فالسرقة؛ "إنما هي في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم أو مستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم"[9]

---

[1] - المرزباني، الموشح مآخذ العلماء على الشعراء ، مرجع سابق، ص 352.

[2] - فاطمة عبد الرحمان البريكي، نظرية التناص في النقد العربي القديم، أطروحة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، كانون الاول 2003، ص 257.

[3] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 137.

[4] - المرجع نفسه، ج01 ، ص 138.

[5] - الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 36.

[6] - الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مرجع سابق، ص 54.

[7] - البغدادي (1030، 1093هـ)، عبد القادر بن عمر، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 04، 1997، ج 02، ص 350.

[8] - عبد الفتاح كليطو ، الكتابة والتناسخ (مفهوم المؤلف في الثقافة العربية)، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير للطباعة والنشر، المركز الثقافي العربي،بيروت،ط01، 1985،ص 19، 23.

[9] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 346.

تلك التي "تؤدي غالباً إلى تداول المعاني العقلية العامة دون الصياغة الفنية الصورية"[1]وهو في نظرته هذه أقرب ما يكون إلى مفهوم التناص أو التفاعل النصي عند النقاد الغربيين.

2-2 أثر العامل البيئي على النص الشعري /الإطار الثقافي للشاعر

برر القاضي "الجرجاني" دوافع استعارة الشعراء للمعاني من بعضهم البعض، بقوله: "...وغير منكر لشاعرين متناسبين من أهل بلدين متقاربين أن يتفقا في كثير من المعاني لا سيما ما تقدم الناس فيه، وتردد في الأشعار ذكره، وجرى في الطباع والاعتياد من الشاعر وغير الشاعر استعماله"[2].

فالكتابة كحقيقة أكيدة أنها لا تنطلق من العدم، يقرّ بها الشاعر والناقد، فعلى سبيل المثال؛ فالشاعر "البحتري (284هـ) استعار بعض معاني "أبي تمام"(ت 231هـ)، فقد علق في ذهنه من شعر "أبي تمام"، وكان ذلك أول لقاء بين الشاعرين في حضرة محمد بن يوسف وروى الحادثة للآمدي "أبوالوضاح"، حينما استهل "البحتري" قصيدته التي مطلعها من قوله [من الخفيف][3]:

فِيم ابتدَارُكما المَلامَ وَلُوعَا أَبكَيْتَ إلاَّ دِمنَةً وَرُبُوعَا

وأنه لما بلغ إلى قوله: **فِي منزلٍ ضَنكٍ تَخَالُ بهِ القَنَا بينَ الضُّلُوعِ إذَا انحَنَيْنَ ضُلُوعَا**

فلما فرغ من شعره نهض إليه "أبو تمام" فقبّل بين عينيه: سرورا به، وتحفيّا بالطائية، ثم قال: أبى الله إلا أن يكون الشعر يمنيّا"، وهو اعتراف بشاعرية "البحترى" وإن احتذى شعره، ومرد ذلك لقرب البلدين، وكثرة ما كان يَطرُق سمع "البحتري" من شعر "أبي تمام"، فصاغ "الآمدي" رؤيته النقدية على لسان صاحب "البحتري": " لا نُنكِرُ أن يكون قد استعار بعض معاني أبي تمام؛ لقرب البلدين، وكثرة ما كان يَطرُقُ سَمع البحتري من شعر أبي تمام، فَيُعَلَّقُ شيئا من معانيه، معتمدا للأخذ أو غير مُعتَمدٍ"[4]، فالتعالق النصي بين النصوص أمر وارد ولا مفر منه، فكثرة أخذ المعاني تندرج ضمن "التناص السلبي"، وهي نقطة أشار إليها "ابن رشيق"، فمن العيب "اتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز، وتركه كل معنى سُبق إليه جهل، ولكن المختار له ...أوسط الحالات"[5].

فمن خلال قول "ابن رشيق" أن المعاني في ترحال مستمر بين الشعراء، وقد يخرج الشاعر اللاحق المعاني السابقة في حلة جديدة من حيث الصياغة وكذلك من حيث توليد معاني جديدة كبناء حلزوني، فالنص الشعري؛ "يخلق ضمن سياق اجتماعي و ثقافي يتفاعل إيجابا أو سلبا قبولا أو رفضا فتقرأ البنيات الاجتماعية الثقافية المشكلة لهذا السياق من داخل النص لا من خارجه حتى لا يستحيل إلى مجرد عاكس لها، و يكون ذلك وثيقة دالة على العصر بل تتفاعل معها بشكل منتج يفتح القراءة على الزمن و يمكن توليد دلالات أخرى"[6].

3- أحمد سليم غانم، تداول المعاني بين الشعراء ، مرجع سابق، ص86.

[2] - أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مطبعة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط 10، 1994، ص 267 .

[3] - البحتري، الديوان، مرجع سابق، ج02، ص 62، 63.

[4] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق ، ج01 ، ص 08.

[5] - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، مرجع سابق، ج01، ص 281.

[6] - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص /السياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1989، ص33 .

فالآمدي يدرأ تهمة السرق باعتبار القرب الجغرافي ودوره المهم في إشاعة القول الشعري وترديده وتداوله بين الألسن، فينشأ بذلك اتفاق بين المعنى واللفظ بين الشاعرين، فمن "غير مُنكِر لشاعريْن مكثرين متناسبيْن ومن أهل بَلَدَيْن متقاربيْن أن يتفقا في كثير من المعاني، ولاسيما ما تقدّم النّاس فيه، وتردّد في الأشعار ذكره، وجرى في الطّباع والاعتياد من الشاعر وغير الشاعر استعماله"[1]، ويذهب "الآمدي" على لسان أنصار "البحتري" إلى أبعد من ذلك فقد يتفوق الثاني عن الأول وإن أخذ منه؛ "وليس ذلك بمانع من أن يكون البحتري أشعر منه" ويسوق لنا أمثلة "فهذا "كُثير" قد أخذ عن "جميل"، وتلمذ له، واستقى من معانيه، فما رأينا أحدا أطلق على "كُثير" أن "جميلا" أشعر منه، بل هو – عند أهل العلم بالشعر والرّواية- أشعر من "جميل"[2].

3-2 أثــر السبــق الــزمـــني

يرى "سعيد يقطين" بعد عرضه للآراء المتعددة حول معنى النص وصولا في الأخير إلى تعريف النص على أنه: "بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة ... وهذه البنية النصية المنتجة نحددها هنا زمنيا، بأنها سابقة على النص سواء كان هذا السبق بعيدا أو معاصرا، كما أننا نراها بنيويا مستوعبة في إطار النص، وعن طريق الاستيعاب أو ال"ضمن " يحدث التفاعل النصي، بين النص المحلل و البنيات النصية التي يدمجها في ذاته كنص، بحيث تصبح جزء منه و مكونا من مكوناته"[3]، وانطلاقا من هذه المقولة فالنص عنده يتمثل في معنى ينتجه الكاتب/ الشاعر و الذي قد يكون موجودا ضمن خلفيته النصية، فيتفاعل بذلك نص المبدع مع نصوصه التي كتبها في زمن معين، أو مع نصوص غيره من المبدعين، فتجمع بين النص الأول النص الثاني علاقة تكامل و انسجام.

يذهب جل النقاد القدامى في اعتبار السبق الزمني معيارا مهما في تحديد الأخذ بين الشعراء، ونلمس هذا في قول "الصولي": " لو جاز أن يصرف عن أحد من الشعراء سرقة، لوجب أن يصرف عن أبي تمام لكثرة بديعه واختراعه واتكائه على نفسه، ولكن حكم النقاد، العلماء به، قد مضى بأن الشاعرين إذا تعاورا معنى ولفظا، أو جمعاهُما أن يُجعَلَ السَّبقُ لأقدمهما سنّا، وأوّلهما موتا، ويُنسبُ الأخذ إلى المتأخر، لأنّ الأكثَرَ كذا يَقَعُ ،وإن كانا في عصرٍ ألْحق بأشبَهِهِما به كلاما، فإن أُشكِل ذلك تركوه لهما "[4]، وهذا ما جعل صاحب كتاب "الموازنة" يحكم من دون تردد على بيت الإيادي، من قوله :

فَإِنِّي رأَيتُ القَطرَ يُسأَمُ دَائبًا وَيُسأَلُ بالأيدي إذَا هَوَ أَمسَكَا

بأنه مأخوذ من قول "أبي تمام" "لأنه متأخر بعده"[5] [من الطويل]:

فَإِنِّي رأَيتُ الشَّمسَ زِيدَت مَحَبَّةً إِلَى النَّاسِ أن لَيسَت عَلَيهِم بِسَرمَدِ[6]

[1] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 56.
[2] - المرجع نفسه، ج01، ص 09.
[3] - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي(النص /السياق)، مرجع سابق، ص 92.
[4] - الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 96 ، 97.
[5] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 77.
[6] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 01، ص 431.

واستدرك "الآمدي" وأخرج من مدار السرق، الشاعرين المنتسبان إلى عصر واحد، إذ "ليس ينبغي أن نقطعَ على أيّهما أخذَ من صاحبه؟ لأنّهما كانا في عصر واحد"[1]. وهذه نظرة نقدية ثاقبة من قبل الآمدي" حينما تفطن لبيت "أبي تمام" [من الطويل][2]:

إِذَا اليدُ نَالَتهَا بِوترٍ تَوقَّرَت عَلَى ضِغنِهَا ثمَّ استَفَادَت مِن الرِّجْلِ

المتعالق نصيا مع بيت "مسلم بن الوليد" في قوله [من الكامل][3]:

قُتِلَت وَعاجَلَها المُديرُ فَلَم تَفِد فَـإذا بِـهِ قَـد صَـيَّرَتهُ قَـتيلا

فإن "كان أخذه من "مسلم" فقد أحسن في بلورة المعنى، و"إن كان أخذه من "ديك الجن"، فلا إحسان له فيه، لأنه أتى بالمعنى عينه"[4]، حيث يقول [من الطويل][5]:

تُظِلُ بِأَيدينَا تَتَعْتعُ رُوحُهَا وَتَأْخُذُ مِن أَقدَامِنَا الرَّاحُ ثَأْرَهَا

إن العوامل الثلاثة (الثقافي، البيئي، الزمني) عوامل تشترك في بناء النص الشعري التمامي، وهي عوامل تتماشى وفكرة التناص؛ "فليس هناك نص يكتب بمعزل عمّا يكتب سلفا، وهو يحمل بصفة واضحة أو أقل وضوحا أثرا وذكرى ميراث وتقاليد، حيث إن كل كتابة تقع دائما ضمن الأعمال التي تسبقها، ولا يمكنها أبدا أن تمحو الأدب السابق عليها"[6] .بل يبقى النص في تَداخُل وتَساجُل وتَفاعُل؛ إذ لا وجودَ لنص بِكرٍ، فما ينسحب على التناص ينسحب عن السرِقات الشعرية التي أومأت من منظور النقاد في جوهر لبّها النقدي القائم على فرضية أنه لا يُمكِن لأحد أنْ يَعرى مِن السرِقة والأخْذ، سواء أقصَدَ أمْ لم يَقصد، هذا الباب لا يَسلم منه أحدٌ مِن الشعراء غالباً؛ لأن التأثر أمر حَتمي، ولعل السببَ الرئيس في ذلك هو مَحفوظ الشاعِرِ مِن أشعارِ المعاصِرين الذين تركوا بصمات في كتابات الشاعِرِ بعد أن تناساها، أَضفْ إلى ذلك ما يَستعين بِه الشاعِرِ مِن عُلوم أخرى تُعينُه على نَظمِ القريض ، فعملية تداخل النصوص وتفاعلها أمر لا مفر منه؛ لأن ذلك من قوانين الإبداع" فكل كتابَة أو نقْشٍ امتدادٌ لسابِقاتها، تُثير سِجالاً معها، وتَنتظِر رُدودَ فعلٍ نَشِطة في الفَهمِ، تَتجاوَزُها وتَستبِقها"[7].

---

[1] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج01 ، ص 61.

[2] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج03، ص 563.

[3] - مسلم بن الوليد، الديوان، مرجع سابق، ص58.

[4] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 61.

[5] - وجاء في الديوان: ظَلِلنَا بِأَيدينَا تنُ◌َغْبِعُ رُوحُهَا وَتَأْخُذُ مِن أَقدَامِنَا الرَّاحُ ثَأْرَهَا

ينظر : ديك الجن(235هـ)؛ أبو محمد بن عبد السلام بن رغبان ، الديوان ، حققه وأعدّ تكملته: أحمد مطلوب، عبدالله جبور، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط/، (د.ت)، ص 108.

[6] - نتالي بيبقي غروس، مدخل إلى التناص، ترجمة عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط/، 2012، ص 11.

[7] - ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة ، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، الدار البيضاء، المملكة المغربية، ط01، 1986، ص 96.

ثالثا: التناص من الجانب التطبيقي في النقد العربي القديم

التناص كظاهرة نقدية تظهر مدى مقدرة المتلقي في البحث والتنقيب في غياهب الموروثات الشعرية والأدبية وعلاقتها بالنصوص التي بين يديه، والآمدي كمتلق متضلع في علم الشعر "اتخذ من ثقافة أبي تمام الواسعة سببا لكثرة سرقاته"[1].

01- قراءة في منهج الآمدي في تتبع السرقات الشعرية:

عدّ الآمدي السرقات من المساوئ واستفتح بها نقده؛ "وأنا ابتدئ بذكر مساوئ هذين الشاعرين لأختم بذكر محاسنهما، وأذكر طرفا من سرقات أبي تمام..."[2]، واستند في استنباط سرقات أبي تمام على المصنفات التي ألفت في هذا الصدد وعلى ما استنبطه: "وأنا أذكر ما وقع إلي في كتب الناس من سرقاته، وما استنبطته أنا منها واستخرجته؛ فإن ظهرتُ بعد ذلك منها على شيء ألحقته بها، إن شاء الله"[3].

1-1 منهج الآمدي في تتبع سرقات أبي تمام

فالمتصفح لكتاب الموازنة يجد "الآمدي" وقف على السرق المذموم إذ عدّ مئة وعشرون بيتا وأضاف لها ما أورده "ابن أبي الطاهر"، ووافقه فيما ذهب إليه بواحد وثلاثين بيتا من ستة وأربعين موضعا، إذ يقول: "ووجدت ابن أبي الطاهر قد خرّج سرقات أبي تمام، فأصاب في بعضها، وأخطأ في البعض؛ لأنه خلط الخاصّ من المعاني بالمشترك بين الناس: مما لا يكون مثله مسروقا"[4]، ليصبح مجموع مواضع السرق مئة وواحد وخمسين موضعا، وقد أخذت حيزا كبيرا من الكتاب من الصفحة 59 إلى غاية الصفحة 125.

إن الملاحظ على ما سرده "الآمدي" من شواهد، لم يُبين مواضع السرق في تسعة وتسعين موضعا، وهو يمثل ثلثي (2/3) الشواهد المذكورة، أما التي بين مواضع التقصير من "أبي تمام" فبلغ أربعة وعشرون موضعا، أي ما يقارب السدس (1/6) من الشواهد، أما ما أحسن فيه وزاد على المعنى المأخوذ فبلغ اثنين وعشرون موضعا، أي ما يقارب كذلك السدس(1/6) من الشواهد.

أما فيما يراه قد قصر الآخذ والمأخوذ عنه فموضع واحد:

---

[1] - وهيبة لماني، تلقي شعر أبي تمام في القراءة العربية القديمة: كتاب الموازنة أنموذجا ، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة المسيلة ،مجلد: 08 عدد: 3 السنة 2019، ص 229. http://dspace.univ-msila.dz:8080/xmlui/handle/123456789/19597 :

[2] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 57.

[3] - المرجع نفسه، ج01 ، ص 59.

[4] - المرجع نفسه، ج01 ، ص 112.

قال عدي بن الرقاع بمدح بعض بني مروان: **وَإِذَا رَأَيت جَمَاعَة هُو فِيهِم نَبئتَ سُؤدَدَهُ وَإِن لَم تَســـأَلِ**

أخذه الطائي فقال[من البسيط][1]: **يَحمِيهِ لَألاؤُهُ أَو لَوذَعِيَّتُهُ مِن أَن يُذَالَ بِمَن أَو مِمَّن الرَّجُلُ**

فقصر "عديٌ" بالممدوح؛ إذ جعله إذا كان في جماعة لا يعرف حتى تنبئ عنه شمائله، وتبعه "أبو تمام" في التقصير[2].

أما اشترك فيه الآخذ والمأخوذ عنه في الحسن فموضع واحد[3]، ويتجلى ذلك في قول "قَطرِي بن الفجاءة":

ثُم انثَنَيْتُ وَقَد أَصَبتُ وَلَمْ أُصَبْ جَذعَ البَصِيرَةِ قَارِحَ الإِقدَامِ

أَخذه "أبو تمام ، فقال- وكأنه عكس المعنى وكلاهما جيد حسن – [من الكامل]:

وَمُجَـــــرِبُون سقَاهمُ مِن بَأسِهِ فَإذا لُقُوا فَكَأنَّهُم أَغمـــارُ[4]

ويقول "الآمدي" أنه كرر المعنى في بيت آخر فقال [من الكامل]:

كَهلُ الأُنَاةِ فَتَى الشَّدَاةِ، إِذَا غَدَا للحَربِ كَانَ الماجِدُ الغِطرِيفَا[5]

ليصبح مجموع الأبيات التي عدّها الآمدي 148 بيتا.

يبقى تردد الآمدي في مواضع لم يستطع تحديد على من أخذ أبو تمام، من خلال توظيف الألفاظ الدّالة على الشك، على نحو: و"لعله أخذه من قول منصور النمري"[6]، "لعل أبا تمام أخذه من قول دعبل"[7]، أو من دون تحيد الشاعر: "والذي أظن أنه أخذه من قول الآخر"[8]، أو من خلال عدم ترجيح ممن أخذ ، من قول أبي تمام يهجو يوسف السّراج [من الكامل]:

يَا ابن الخَبِيثَةِ لِمض تُعرِضُ صَخرَةً صَمَّاءَ من مَجدِّي بِعرضِ زُجَاج؟[9]

"أخذه من قول الآخر وأظنه بشارا"[10] من قوله [من البسيط]:

ارفُق بِعمرٍ وَإِذَا حَرَّكتَ نسبَتَهُ فَإِنَّهُ عَـــرَبِيٌّ مــن قَـــوَارِيرَ[11]

إلا أن "الآمدي" يختم ما أورده ويظهر لأصحاب "أبي تمام" أنه لم ير "المنحرفين عن هذا الرجل يجعلون السرقات من كبير عيوبه؛ لأنه باب ما يعرى منه أحد من الشعراء إلا القليل، بل الذي وجدتهم يعيبونه كثرة أخطائه

[1] - الصولي ، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق ، ج02 ، ص184.
[2] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري،المرجع السابق، ج01 ، ص 104
[3] - المرجع نفسه، ج01 ، ص 78.
[4] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق ، ج01 ، ص 562.
[5] - المرجع نفسه، ج02 ، ص76.
[6] - المرجع السابق، ج01 ، ص 96.
[7] - المرجع نفسه، ج01 ، ص 109
[8] - المرجع نفسه، ج01 ، ص 67، 68.
[9] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج03، ص 100.
[10] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 90.
[11] - بشار بن برد (168هـ)، الديوان، شرحه ورتب قوافيه وقدم له: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 2010، ص 525.

وإخلاله وإحالاته، وأغاليطه في المعاني والألفاظ"، معللا السبب بقول صاحب كتاب "الورقة" أنه :"يريد البديع فيخرج إلى المحال"[1].

2-1 منهج الآمدي في تتبع سرقات البحتري

انتهج "الآمدي" نفس النهج الذي انتهجه في تتبع سرقات "أبي تمام" فعرض سرقات "البحتري" وهذا من باب العدل والانصاف ودرءا لحجج الخصوم، وهذا ما يستشف من قوله: "لما كنت خرجت مساوي "أبي تمام"، وابتدأت منها بسرقاته، وجب أن أبتدئ من مساوي "البحتري" بسرقاته؛ فإنه قد أخذ من معاني من تقدم من الشعراء وتأخر أخذا كبيرا"، هذا حسب تلقي "الآمدي" لشعره وكذا نظرة المتلقين الذين وقف "الآمدي" على (عند) منجزاتهم، فيما يحيكه صاحب كتاب "الورقة" عن ابن أبي الطاهر أنه "أعلمه أنه أخرج للبحتري ستمائة بيت مسروق، منها ما أخذه من أبي تمام خاصة مائة بيت"[2]، إلا أن "الآمدي" صرف اهتمامه في تتبع سرقات "البحتري" وحجته في ذلك: "أن أصحاب البحتري لم يدعوا ما ادعاه أصحاب أبي تمام لأبي تمام"، فلو ادعى أصحاب "البحتري" مثل ما ادعاه أصحاب "أبي تمام" لوجب إخراج ما أخذه "البحتري"من معاني الشعراء جميعا، وهي في نظر "الآمدي" "لو استقصيتها لكانت نحو ما خرجته من سرقات أبي تمام أو تزيد عليها"[3].

فقد ذكر "الآمدي" ثمانية وعشرون موضعا من أخذ "البحتري" من شعر الشعراء، فلم يعقب على اثنان وعشرون موضعا وهو عدد كبير مما ذُكر، ناهيك عما ذكره "ابن أبي الطاهر"، فلماذا أحجم عن تبيان مواطن الأخذ؟

وعلق "الآمدي" على ستة مواضع، ومن بينها من قوله [من الخفيف][4]:

أَتْبَعْتُهَا أُخرَى، فأَضْلَلْتُ نَصْلَها بَحَيثُ يكونُ اللُّبُّ والرُّعبُ والحِقْدُ

وقال في هذا المعنى [من الكامل][5] :

قَومٌ تَرى أَرماحَهُم يَومَ الوَغى مَشغوفَةً بِمَواطِنِ الكِتمانِ

أخذه من قول "عمرو بن معد يكرب الزبيدي:

وَالضَّارِبِينَ بِكلِّ أَبيضَ مُرْهَفٍ والطَّاعِنِينَ مَجَامِعَ الأَضغَانِ

إلا أن قول عمرو " والطَّاعِنِينَ مَجَامِعَ الأَضغَانِ" في غاية الجودة والإصابة، لأنهم إنما يطاعنون الأعداء من أجل أضغانهم، فإذا وقع الطعن في موضع الطعن فذلك غاية كل مطلوب"[6].

---

[1] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج01 ، ص 138، 139.

[2] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 311.

[3] - المرجع نفسه، ج01 ، ص 323.

[4] - البحتري، الديوان مرجع سابق، ج01، ص 285.

[5] - المرجع نفسه ، ج02، ص 496.

[6] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 317.

كما يجب الإشارة إليه ثلاث أبيات لم يقطع قطعا يقينيا أن "البحتري" آخذا، من خلال العبارات التي وظفها "ولعله منه أخذ"[1]، من قول "البحتري" [من الطويل][2]:

مُلُوكٌ يَعُدُّونَ الرِّمَاح مَخاصرًا إِذَا زَعْزعُوها والدُّرُوعُ غَلائِلا

أخذه من قول "محمد بن عبد الملك الفقعسي" :

وَلاَ لاَقِيا كَعبَ بن عمرٍ ويقُودُهُم أَبُو دهثم نسْجُ الحَدِيدِ ثِيَابُهَا

وقال أيضا من باب الشّك: "أظنه والله أعلم حذا قول شبيب بن البرصاء"[3]، وهذا من قوله[من الطويل][4]:

وَلِمَ لاَ أُغَالِي بالضياعِ وَقَد دَنَا عَلَيَّ مَدَاهَا واستَقَام اعوجَاجها

إِذَا كَـــان لي تَربِيعها واغْتِلاَلُهَا وَكَان عَليكُم عُشْرُهَا وخَرَاجُهَا

قال شبيب بن البرصاء: **تَرَىَ إبل الجار الغَرِيبِ كَأَنَّمَا بِمكَةَ بينَ الأَخشبيْنِ مَرَادُهَا**

يَكُـــونُ عَلَينَا نَقْصُهَا وَضَمَانُهَا وللجَارِ إن كانت تَزِيدُ، ازدِيَادُها

وذكر "الآمدي" الموضع الثالث: "يجوز أن يكون منه أخذ"، وهذا من قول البحتري [من الكامل]:

وَعَتَبتِ من حُبِّيكِ حَتَّى إِنَّنِي أَخشَى مَلاَمَكِ أَن أَبُثَّكِ مَابِيِ[5]

أخذه من قول "عبد الملك بن عبد الرحيم الحارثي":

وَإِنِّي لَيَدعُونِي لأَن أَستَزِيدَهَا فُؤَادِي، فَأَخشَى سُخْطَهَا وَأَهَابُهَا

أما ما قد يُحسب للبحتري فموضعين وقد أدرجهما ضمن المسروق، من قول البحتري [من الخفيف]:

كـــوعــول الهِضَابِ رُحْنَ ومَا يَمْـ لِكْنَ إِلاَّ صمَّ الرِّمَاحِ قُرُونَا[6]

قال الآمدي: "وهذا من نادر المعاني، وما أعرف مثله إلا قول نصر بن الحجاج بن علاط السلمى"[7] وأردف عبارة يدحض بها السرقة أو يجعل المتلق يتعاطف مع البحتري وينصفه من باب توجيه قراءة المتلق لكتابه ؛ "ولعله منه أخذ" من قوله: **تَرَى غَابَةَ الخَطِّيِّ فَوقَ مُتونهم كَمَا أَشْرَفَتْ فَوقَ الصِّوارِ قُرُونَهَا**

وفي الموضع الأخير ، فإن كان الإلمام بالمعنى مع الاختصار يمنح للآخذ حق السبق عن الأول فلماذا صنف في باب السرقات ؟، أليس خروجا عن المعايير التي صرح بها الآمدي أم أنه نوع من المراوغة للخصوم وإضعاف حججهم وإظهار البحتري بثوب المنتصر، وهذا من خلال المقارنة بين قول عروة بن الورد [من الطويل][8]:

مُطِلاً عَلَى أَعدَائِه يَزجُرُونَهُ بِسَاحَاتِهِم زَجْرَ المَنِيحِ المُشَّهَرِ

فَإِن يَعُدُوا لاَ يَأْمَنُونَ اِقتِرَابَهُ تَشَوُّفَ أَهلَ الغَائِبِ المُتَنَظَّرِ

---

[1] - المرجع نفسه، ج01 ، ص 314.

[2] - البحتري، الديوان ، المرجع السابق، ج02، ص 220.

[3] -- الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج01 ، ص 319.

[4] - البحتري، الديوان، مرجع سابق، ج01، ص 125.

[5] - المرجع نفسه، ج01، ص 193.

[6] - المرجع نفسه، ج02، ص 443.

[7] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج01 ، ص 315.

[8] - عروة بن الورد(607م)، الديوان، دراسة وشرح وتحقيق: أسماء أبوبكر محمد، ،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط/، 1998، ص69.

وقال البحتري وقد ألم بالمعنى [من السريع][1]:

فَتَرَى الأَعَادِيَ مالَهُم شُغُلٌ إلاَّ تَـــــوَهُّمَ مَوقِــعِ يَقَعــُهْ

ينتهي الآمدي من تتبع واستقصاء ما أخذه البحتري من أشعار الناس، إلا أن الامدي أراد أن يستقصي ما أخذه البحتري من أبي تمام، والعلة في ذلك أن "من أقبح المساوي أن يتعمد الشاعر ديوان رجل واحد من الشعراء فيأخذ من معانيه ما أخذه البحتري من معاني أبي تمام، ولو كان عشرة أبيات، فكيف والذي أخذه منها ما يزيد على مائة بيت؟"[2]، إلا أن الآمدي ذكر أربعة وستون بيتا (من الصفحة 324 إلى الصفحة 344) "فهذا ما أخذه البحتري من أبي تمام"[3]، على ضوء ما أخرجه أبو الضياء الذي ذكر مئة موضع، وهذا "لأنه استقصى ذلك استقصاء بالغ فيه حتى تجاوزه إلى ما ليس مسروقا فكفانا مؤونة الطلب"[4].

لكن الآمدي غابت رؤيته النقدية وأحجم عن تبيان وجهة نظره وأين يكمن التقصير من البحتري في الأخذ إلا في موضعين بشكل مقتضب واقتصر على لفظة "وقصر"[5]، وعلى النقيض لم يظهر تفوق أبي تمام، وكأن الآمدي يعلم علم اليقين أن لمتلقي كتاباته النقدية سيلحظ التقصير والميل للبحتري فأتى بالإجابة في ذيل ما أخذه البحتري من أبي تمام، ونفى عن نفسه التهمة والتقصير، من خلال قوله:" "ولعل قائلا يقول: إني قد تجاوزت في هذا الباب، وقصّرت، ولم استقص جميع، ما خرّجه أبو الضياء: بشر بن يحي من المسروق، وليس الأمر كذلك، بل قد استوفيت جميعه فأوضحت، وتسامحت بأن ذكرت ما لعلّه لا يكون مسروقا، وإن اتفق المعنيان أو تقاربا".

فالآمدي يظهر نفسه أنه المتلق الحصيف فطرح سائر ما ذكره "أبو الضياء"، لأنه هو نفسه "لم يقنع بالمسروق الذي يشهد التأملُ الصحيحُ بصحته حتى تعدى إلى التكثير، وإلى أن أدخل في الباب ما ليس منه"، حتى أن الآمدي ردّ عليه من خلال نهجه وقوله الذي اعتمده في كتاب "الورقة" ومن خلال ما تضمنته مقدمة الكتاب: "ينبغي لمن نظر في هذا الكتاب أن لا يَعجَلَ بأن يقول: هذا مأخوذ من هذا، حتى يتأمل المعنى دون اللفظ، ويُعمل الفكر فيما خفي، وإنما المسروق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه، وأبعد آخذه في أخذه"، ويستطردا قائلا موضحا ومفسرا: "قال (أبو الضياء): "ففي الناس طبقة أخرى يحتاجون إلى دليل من اللفظ والمعنى، وطبقة يكون الغامض عندهم بمنزلة اللفظ الظاهر، وهم قليل"[6]. فكانت هذه المقدمة في نظر الآمدي تسويغا منه ليُقبل رأيه، لكنه "لم يستعمل مما وصى به من التأمل وإعمال الفكر شيئا، ولو فعل ذلك لرجوت أن يوفّق لطريق الصّواب"[7].

[1]- البحتري، الديوان، مرجع سابق، ج02، ص 81.

[2] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 312.

[3] - المرجع نفسه، ج01 ، ص 344.

[4] - المرجع نفسه، ج01 ، ص 324.

[5] - المرجع نفسه، ج01 ، ص 328، ص 338.

[6] - المرجع نفسه، ج01، ص 345.

[7] - المرجع نفسه، ج01 ، ص 346.

02- من آليات التناص في الفكر النقدي (السرقة المحمودة):

يقصد بآليات التناص تلك القوانين الإجرائية (أي درجات التناص) وآليات توظيف النص السابق في النص اللاحق، وبأي طريقة يدرج ، وبأي كيفية يتم إدخال النص المستحضر في النص المستحضِرُ"[1]، فإن إجراء التفاعل بين النصوص يتطلب بالضرورة آليات خاصّة لابد للمبدع منها، وقد وقف بعض النقاد العرب وقفة متأنيّة عند تلك الآليات وحاولوا تقسيمها على وفق رؤاهم الخاصّة، وقراءتهم التطبيقية للشّعر"[2]. ومن بين النقاد القدامى "الآمدي" الذي حاول أن يسلط الضوء في كتابه "الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري" على آليات التناص (السرقات المحمودة) التي استخدمها الشاعر أبو تمام ولا سيما في تناصه مع النصوص سواء شعرية كانت أم دينية أم أحداث ووقائع تاريخية محاولا الوقوف على نصوصها الأصلية وإظهار مكامن الفروق الجوهرية بينها، فالتناص حتمية مطلقة لا مناص منها تفطن لها الشعراء والنقاد على حدّ سواء ، فهذا "ابن طباطبا" يقول: " إنك إذا فتشت أشعار الشعراء كلها وجدتها متناسبة، إما تناسبا قريبا أو بعيدا"[3]، فليس في أشعار الشعراء "نص بريء ونقي، لم يعتمد منشئه على نصوص سابقة، فإن هذا ملمح مهم من الملامح التي تكشف عن تناسل النصوص وتكاثرها، والمعوّل عليه في هذا المقام هو كيفية توظيف النص الوافد ليصبح جزءا أساسيا من نسيج النص أو لبنة جوهرية من لبناته، لا أن تكون نشازا وغريبا على النص المستقبل"[4].

ولقد حدّد "الآمدي" بعض آليات التناص التي تندرج ضمن إطار السرقة المحمودة، وقد ذكرها عدّة مرات في ثنايا كتابه كلما دعت الحاجة إلى التذكير أو الرد على بعض النقاد أمثال "أبي الضياء" و"ابن أبي طاهر"، ولتبيان الخلط الذي وقعا فيه في كون السرقة " تقع "في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر،لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم، ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، مما ترتفع الظّنّة فيه عن الذي يورد أن يقال: إنه أخذه من غيره"[5]، هذا من جهة ومن جهة ثانية يخرج من باب السرق المعنيين اللذين ليس بينهما تناسب ولا تقارب أي: المعاني مختلفة؛ "وليس فيه إلا اتفاق ألفاظ ليس مثلها مما يحتاج واحد أن يأخذه من آخر، إذا كانت الألفاظ مباحة غير محظورة" فلربما كان من غرض الحشو والإطالة - في نظر الآمدي- "توفير الورق وتعظيم حجم الكتاب" .

---

[1] - رمضان المسعودي، التناص في شعر محمد بلقاسم، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية،كلية الآداب واللغات، الجزائر، جامعة قاصدي مرباح، 2010، 2011، ص 25.

[2] - حصّة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي نموذجا)، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2009، ص 105.

[3] - ابن طباطبا، عيار الشعر، مرجع سابق، ص 67.

[4] - موسى ربايعة، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع ، إربد، ط01 ، 2000 ،ص 07.

[5] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 346.

وبانتهاج طريقة القضاء وبعمل أهل الأصول بحمل الشيء قياسا على شيء آخر، "فإن في البعض غنى عن الإطالة بذكر الكل"[1]. لذ وقف على كثير من الأشعار التي تخرج من دائرة السرقات الشعرية وتندرج ضمن تداول المعاني أو ما يسمى بالتناص من بينها:

1-2 التناص الحواري/ الايحائي (التحويري):

هو النوع من التناص يرتكز على عملية تغيير النص الغائب وإزالة صفة القدسية عنه، ويعدّ "أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، إذ يعتمد النقد المؤسس على أرض عملية صلبة، تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه، لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص، وإنما يغيّره، يغير في القديم أسسه اللاهوتية، ويعري في الحديث قناعاته التبريرية والمثالية"[2].

فمن مسلمات الكلام وديدنه الإعادة والتكرار والفضل في هذا الشأن دائماً للأول على من يأتي بعده، حتى قالوا: ما ترك الأول للآخر شيئا وكان علي بن أبي طالب- كرم الله وجهه- يقول: "لولا أن الكلام يعاد لنفد"، لكن إذا زاد اللاحق على السابق شيئاً يكون الفضل والمزية له، "فالمتبع إذا تناول معنى فأجاده بأن يختصره إن كان طويلا، أو يبسطه إن كان كزاً، أو يبينه إن كان غامضاً، أو يختار له حسن الكلام إن كان سفسافاً، أو رشيق الوزن إن كان جافياً فهو أولى به من مبتدعه"[3].

ومن أمثلة هذ النوع من التناص ما ضربه "الآمدي" من تفوق "أبي تمام" على "أبي العتاهية":

كم من نعمة لا تستقل بشكرها لله في طـــي المكـاره كـامنـة

أجاد "أبو تمام "في أخذه بالزيادة وأحسن؛ لأنه جاء بالزيادة التي هي عكس المعنى الأول"[4]، قوله [من البسيط]:

قَدْ يَنعُم الله بالبلوى وإن عظمت ويبتلي الله بعض القَومِ بالنِّعمِ[5]

فحسن الزيادة تُكسب المتبع حق انتساب المعنى له، كذلك إذا كان المعنيان مختلفين يدرء السرقة عن الشاعر، من قول "أبي تمام" [من الطويل][6]: **فَلَو كَانتِ الأَرزَاقَ تَجرِي على الحِجَى هَلَكنَ إِذًا مِن جَهلِهِن البَهَائِمُ**

هو من قول أبي العتاهية[7]: **إِنَّمَا النَّاس كالبَهَائِمِ في الرزقِ ســـواءٌ جَهُـــولُهُـم والحَلِيمُ**

"فالآمدي" يرى: "أن بين المعنيين خلاف؛ لأن أبا العتاهية أراد أن رزق كل نفس يأتيها جاهلة كانت أو عالمة كما يأتي البهائم، وهذا قائم في الفطر والعقول؛ تتفق الخواطر مثله.

---

[1] - المرجع نفسه،ج01، ص 346.

[2] - جوليا كريستيفا، علم النص، مرجع سابق، ص 79.

[3] - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مرجع سابق، ج02، ص 290.

[4] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 91.

[5] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج02، ص 465.

[6] - المرجع نفسه، ج02، ص 378

[7] - جاء في الديوان: إِنَّمَا النَّاس كالبَهَائِمِ في الرزقِ سواءٌ جَهُولُهُم **والعليمُ**

ينظر: أبو العتاهية(130هـ)،أبو إسحاق إسماعيل بن سويد العنزي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط/، 1986.

وأبو تمام قال: إن الرزق لو جرى على قدر العقل لهلكت البهائم من جهلها، وهذه زيادة في المعنى حسنة، وإن كان معنى أبي العتاهية يؤول"[1] .

فبفضل الحوار تمكن الشاعر من الانطلاق "من منطق الهدم وعدم التسليم بلاهوتية القديم، بل يغيّره ويعيد بناءه فلا مجال لتقديس كل النصوص القديمة"[2] .

والنقطة الثانية التي أشار إليها "الآمدي" المندرجة ضمن التناص الحواري هي مقدرة الشاعر "أبو تمام" على كشف المعنى وتوضيحه[3]،ومن ذلك قول "مسلم بن الوليد" [من البسيط][4]:

لا يستطيع "يزيد" من طبيعته عن المروءة والمعروف أحجاما

أجاد "أبو تمام" في أخذه وكشّف عن معناه مع حسن العبارة، فكان أولى به، وهذا من قوله [من الطويل]:

تَعَوَّدَ بَسْطَ الكَفِّ حَتَّى لَوْ أَنَّهُ ثَنَاهَا لِقَبْضٍ لَمْ تُجِبْهُ أَنَـامِلُـــــهْ.[5]

وأود أن أشير إلى نقطة ثالثة تندرج ضمن التناص الحواري/ التحويري وهي: اختصار المعنى[6]؛ أي جمع الكلام الطويل في كلام قصير، ومن ذلك قول" مرار الفقعسي" في وصف ناقته "الأثافي":

أثر الوقود على جوانبها بخـــدودهـــن كأنـّه لطـــم

أجاد "أبو تمام" في أخذه، فأورد المعنى في مصراع، وجاء معنى آخر يليق به في المصراع الثاني[7] [من الوافر]:

أَثَافٍ كَالخُدُودِ لُطِمْنَ حُزْنًا وَنُؤْيٌ مِثْلَمَا انفَصَم السِّوارّ

فقد شبه "أبو تمام" الأثافي و "هي حجارة التي تنصب عليها القدور وقد سَفَعَتها النار، بخدود أثر اللَّطم فيها،...، النؤي حاجز حول الحباء لئلا يدخله الماء، فشبهه بسوار قد انفصم أي انكسر إلى نصفين"[8] ، وقد استحسن أبو العلاء هذا البيت لأنه تضمن تشبيهين "تلاحما مكونين صورة واحدة، هي صورة الربع، فيما بقي منه أثاف متآكلة، ونؤي منقطع بإزاء صورة امرأة حزينة، جمع عليها الحزن بين شدّة اللّطم وقضم السوار..كأن الربع أسف، وكأن الأثافي في مواقع اللطم، والنّؤي سوار قد انقضم"[9]

---

[1] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 131.

[2] - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مرجع سابق، ص253.

[3] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، المرجع السابق، ج01، ص 83.

[4] - ورد في الديوان : لا يستطيع "يزيد" من طبيعته عن **المنية** والمعروف أحجاما

ينظر: مسلم بن الوليد، الديوان، مرجع سابق، ص 65.

[5] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق،ج02، 203.وينظر:التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق،ج 02،ص15

[6] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 68.

[7] - المرجع نفسه، ج 01 ، ص 311.

[8] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج01، ص 512.

[9] - السعيد ضيف الله، تلقي شعر الطائيين بين الآمدي والمعري، أطروحة دكتورا،كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد بوضياف المسيلة،الجزائر،2015، 2016، ص 256. نقلا عن: السيد عبادة، أبو العلاء الناقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط/، (د.ت)، ص 342.

http://dspace.univ-msila.dz:8080//xmlui/handle/123456789/3717

فالمعنى القديم "الذي يأخذه الشاعر ويطبعه بشخصيته، ويحوره تحويرا فنيا، هو في الواقع شيء جديد يبعث في النفس إعجابها بالفن تماما كما لو كان هذا المعنى يطرق السمع لأوّل مرة"[1].

لقد تمكن الشاعر "أبو تمام" من "تغيير النص الغائب وقلبه وتحويله بقصد قناعة راسخة في عدم محدودية الإبداع ومحاولة لكسر الجمود الذي يغلف الأشكال والثيمات والكتابة في الجديد وتناسي الاعتبارات الدينية والعرفية، والأخلاقية، والخواص في المسكوت عنه لضرورة الأدب لمثل هذه الحالة الصحية في الإبداع والانفتاح نحو فضاءات نصية جديدة، "[2] .

لقد مكن قانون الحوار الشاعر من تحوير النصوص الشعرية وإعادة صياغة المعاني بشكل أوضح وبما يتناسب مع التجربة الشعرية إما زيادة أو اختصارا، وللوقوف على هذا التداخل لا بد من ناقد متمرس حافظ للتراث الشعري وعالما بخباياه، لأن الحوار لا ينكشف للوهلة الأولى، فهو "أقل الأشكال وضوحا وحرفية الإلماع، وهو أن يقتضي الفهم العميق لمؤدى ما enonce، وملاحظة العلاقة بين مؤدى وآخر، تحيل إليه بالضرورة هذه أو تلك من تبادلاته، وهو بغير ذلك لا يمكن فهمه"[3]، ومهما يكن فالحوار" قراءة نقدية علمية، لا علاقة لها بالنقد كمفهوم عقلاني خالص، أو كنزعة فوضوية أو عدمية"[4].

1-2 التناص الاقتباسي (التضمين):

الاقتباس كظاهرة نقدية عرف قديما بالتضمين كأسلوب فني ولايزال إلى يومنا هذا من أهم الظواهر الفنية والجمالية المستحدثة في القصيدة المعاصرة، فجاء مفهومه على لسان "ابن الأثير": "يُضمن الشاعر شعره والناثر نثره كلاما آخر لغيره، قصدا للاستعانة على تأكيد المعنى المقصود"[5] ، وقد قسمه إلى حسن وقبيح، "فالحسن ما الذي يكتسب به الكلام طلاوة فهو: أن يضمن الآيات والأخبار النبوية، والقبيح هو ما تضمن الإسناد عند غيره كأن لا يتم معنى البيت الأول إلا بالبيت الثاني المتضمن"[6]، فالقبيح منه عدّ "من عيوب الشعر"[7] . وقد عدّ بعض النقاد الاقتباس (التضمين) من ألصق المصطلحات القديمة بالتناص نظرا لما يحمله من وظائف فنية وجمالية تكمن في: "توثيق الدلالة أو تأكيد موقف، أو ترسيخ المعنى ، والمؤازرة نصا، رفضا لمقولة أو نفيا لمعتقد"[8]. وهذا الذي أكده "أحمد الزغبي"، في كون "الاقتباس والتضمين والاستشهاد نماذج من التناص يستحضرها الكاتب إلى نصه الأصلي

[1] - محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، مرجع سابق، ص 271.

[2] - أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، مرجع سابق، ص 61، 62.

[3] - جيرار جينيت، طروس الأدب على الأدب، ضمن آفاق التناصية المفهوم والمنظور، مرجع سابق، ص 161.

[4] - جوليا كريستيفا، علم النص، مرجع سابق، ص 79.

[5] -. ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مرجع سابق، ص326.

[6]- ينظر: المرجع نفسه، ج02، ص 324.

[7] - جلال الدين القزويني (739هـ)، محمد بن عبد الرحمن بن عمر، أبو المعالي، الايضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق: عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط03، 1993، مج02، ص 140.

[8] - رجاء عيد، النص والتناص، مجلة علامات في النقد ، النادي الأدبي الثقافي، جدة ، السعودية، عدد 18، مج05، ديسمبر 1995، ص 175.

لوظيفة فنية أو فكرية"[1] ، ويتوقف نجاح هذه الآلية على قدرة أبي تمام وتمكنه من استحضار وتمثل النصوص الغائبة مستلهما معانيها العميقة من أجل "تكثيف المعطى الفني والتعبير بدفقة لغوية مركزة عما كان مضطرا إلى شرحه والإسهاب فيه"[2].

إن الاقتباس لون من ألوان الامتصاص؛ بأن "يأتي المبدع إلى نص من النصوص فيستحضر منه دونما تصريح ويترك الأمر لمتلقي النص، من باب الثقة أنه يعرفها ، أو من باب الرفع من قيمته أنه لا يحتاج إلى إحالة تحيله إلى مواطن التركيب المقتبسة"[3]، فقد يعلن النص الغائب عن نفسه في النص الحاضر، وسمي هذا النوع من التناص "درجة الصفر"[4].

ومن أنواع آلية التناص الاقتباسي:

2-2-1 التناص الاقتباسي الجزئي (المحور):

الاقتباس (التضمين) يأتي إما كليا أو جزئيا وفي الغالب الأعم يأتي جزئيا، فيبتعد الشعراء عن الاقتباس الكلي خوفا من اتهامهم بالسرقة، ويقصد بالاقتباس الجزئي "اقتباس شطر من بيت شعري، أو جملة نثرية، مع التغيير والتحوير في البنية الأصلية بزيادة أو بنقصان، بتقديم أو بتأخير، سواء أكان هذا التغيير والتحوير بسيطاً أم مركباً"[5] .

ويعد الاقتباس من القرآن الكريم آلية مهمة في العملية التناصية وصورة من صور تأثر أبي تمام بالقرآن الكريم الذي يعدّ "من أهم الوسائل المنتجة للدلالات، فهو معين لا ينضب لما يحتويه من قصص وعبر وأحداث، وكيف وهو كلام الله المعجز، حيث نرى الكثير من الشّعراء يتكئون على مفرداته ومعانيه ويقتبسون من آياته، ليعكسوا مدى ما يشعرون به تجاه أحداث وقضايا العصور التي يعيشون فيها"[6].

فالاقتباس من القران الكريم يأتي بطريقتين: "الأولى أن يحتفظ بدلالة المعنى المقتبس كما هو، والثانية: نقل دلالته من المعنى الذي وضع له إلى معنى آخر يخدم غرضه ويحقق هدفه"[7] .

التناص مع القرآن الكريم، يجعل الشّاعر أبا تمام "يميل بلغته الشّعرية صوب آفاق التحليق بواسطة الإشارة والإيحاء ،...، فالإشارة القرآنية تغني النّص الشّعري وتكسبه كثافته التّعبيرية، وتعطيه تطابقا بين وظيفة الإشارة وسياق المعاني"[8]، كما أنّ القصص القرآني يعدّ رافدا من روافد الإبداع الفنّي "لما فيه من متعة وإفادة، وإغناء بالإشارة، وما له من دلالة عميقة وبخاصة حين تصبح هذه القصص القرآنية قناعا، ومعادلا موضوعيا للشّعر إذ يكشف

[1] - مجموعة من الباحثين ، ندوة الرواية والنقد (المدخلات والتوصيات)، مرجع سابق، ص100.

[2] - رجاء عيد، لغة الشعر، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، ط/، 1987، ص26.

[3] - عبد الجليل مرتاض ، التناص، مرجع سابق، ص 68.

[4] - عصام واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص39.

[5] - حلبي، أحمد طعمة، التناص بين النظرية والتطبيق شعر البياتي أنموذجاً، الهيئة العامة السورية للكتاب،دمشق، ط01، 2007، ص163.

[6] - حاتم عبد الحميد محمد المبحوح، التناص في ديوان لأجل غزة، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية غزة، 2010، ص 64 .

[7] - زناتي حاتي، التناص وإنتاج النص في التراث البلاغي عند العرب، جامعة حوليات الجزائر01، مج34، ع04، 2020، ص843.

[8] - محمد بن عمارة ، الصّوفية في الشعر العربي المعاصر (المفهوم والتجليات)،شركة النشر والتوزيع المدارس، المغرب، ط01، 2001، ص 10.

استدعاء هذه القصص ألوانا من الانفعالات الجمالية والنّفسية، ويضع ثقافة الشّاعر على المحكّ، إذ تتوارد الصّور المخزونة على الذهن وتتنوّع في النّص حيث تتعالق الشّخصيات المقدّسة بتقنيات مختلفة فيها لون من الموضوعية أحيانا والدرامية أحيانا أخرى"[1].

فمن أجل هذه المتعة والإفادات والإشارات والدلالات وظف "أبو تمام" معاني القصّة القرآنية في شعره بما يوافق السّياق والمقام، وإن كانت كلمسة فنية جمالية غاب تذوقها من قبل المتلقي آنذاك، وهذ ما أشار إليه "الصّولي" في معرض كتابه قائلا: "حدثنا محمد بن أبي إسحاق النّحوي (ابن الوشاء)، قال: حدثنا أبو العيناء عن علي بن محمد الجرجاني ، قال: اجتمعنا بباب عبد الله بن طاهر من بين شاعر وزائر، ومعنا أبو تمام، فحُجبنا أيّاما، فكتب إليه أبو تمام:

أَيُّهَذا العزيزُ قد مَسَّنَا الضُّرُّ ... جميـــعاً وَأَهْـــلُنَا أَشْتَـاتُ
ولنَا في الرِّحَال شيخٌ كبيرٌ ... وَلَدَيْنا بِضَاعَةٌ مُـــزْجَـــاةُ
قَلَّ طُلاَّبُهَا فأَضْحَتْ خَسَاراً ... فَتِجَارَاتُنا بِهَـــا تُـــرَّهَاتُ
فاحْتَسِبْ أَجْرَنَا وَأَوْفِ لنَا الكَيْلَ ... وَصَـدِّقْ فإِنَّـنا أَمْـوَاتُ

فضحك "عبد الله" لما قرأ الشعر، وقال: قولوا لأبي تمام لا تعاود مثل هذا الشعر، فإن القرآن أجل من أن يستعار شيء من ألفاظه للشعر، قال: ووجد عليه.[2]

فالشاعر "أبو تمام" استلهم في هذه المقطوعة الشعرية في توضيح حاله وحال الشعراء كحال إخوة سيدنا "يوسف" عليه السلام حينما أصابهم القحط: "قالوا أيها العزيز مسنا وأهلنا الضر وجئنا ببضاعة مزجاة فأوف لنا الكيل وتصدق علينا إن الله يجزي المتصدقين"، وقال الله تعالى: " قالوا يا أيها العزيز إن له أبا شيخا كبيرا فخذ احدنا مكانه إنا نراك من المحسنين "[3].

ودلالة ضحك المتلقي في شخص الأمير "عبد الله بن طاهر" هو مدى شعرية النص الشعري التمامي، بيد أن المنصب ومكانة المتلقي (الأمير) جعلت منه زاجرا وناهيا لأبي تمام وحثه بعدم العودة لمثل هذا القول لما فيه من تجرأ على الذات الإلهية وقدسية وحرمة النص القرآني، كما أن مفهوم التناص وفكرة الأخذ لم تَستب بعد كمفهوم نقدي وجمالي يقتبس من القرآن لإضفاء الرونق والجمال على النصوص الشعرية، ومنحها القوة والحجة والدلالة بتوسيع المعنى وإيضاح الفكرة بطريقة عفوية وتلقائية.

[1] - على العشيري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997،ص20، 21
[2] - الصولي ، أخبار أبي تمام ، مرجع سابق، ص 173 .
[3] - سورة يوسف، الآيتين:19، 20 .

إن استحضار قصة سيدنا "يوسف" - عليه السلام - ومثول إخوته أمام العزيز واستعطافهم له، وظفها "أبو تمام" أحسن توظيف دون الإخلال بالنصين ، فأضفت على هذه الأبيات رونقا وجمالا، وقد غاصت بالمتلقي في فضاء النص القرآني وعبر بوابة الزمن في مزج الحاضر بالماضي واستحضار المتلقي والسامعين للشخصيات التاريخية والإسلامية، في تواصل حضاري وتاريخي وديني، ومعبرة عن حالة القحط وذهاب سخاء الأمير على "أبي تمام" وطائفة من الشعراء وأن بضاعتهم الشعرية مكدسة إلى أن تفتح أبواب القصر فيتوافدون على الأمير كما كان الحال من قبل .

لقد أوجد هذا النوع من التناص فسحة للمبدع "ليحدث انزياحا في أماكن محددة في خطابه الشعري، بهدف إفساح المجال لشيء من القرآن أو الحديث النبوي، وهنا يجب أن يوضع في الاعتبار القصد النقلي"[1].

المتبصر لعلاقة النص الشعري التمامي بالنص القرآني يدرك أن التصرف بالنص السابق من قبل "أبي تمام" لا يتعدى التشكيل اللغوي، فالدلالة ظلت على حالها، والفضاء الديني هو ذاته، بل جاء التوظيف مؤكدا للدلالة، ليبدو تسليط الضوء على النص القرآني أوضح من الإحالة إلى واقع النص القرآني، وهذا ما يسمى عند البلاغيين "بالعقد" وهو أن ينظم الشاعر نثرا، وهذا من أجود طرق التي يعول عليها الشاعر في بناء نصه ، ويرجعون سبب ذلك إلى أن "المعاني المستجادة والحكم المستفادة إذا وردت منثورة كانت كالنوادر الشاردة، وليس لها شهرة المنظوم السائر على الألسنة الراوين، المحفوظ على قائله كالتدوين ، فالعارف بأخذ المنثور قليل، والجاهل به كثير ، وقد بقي قائل الحكم المنثورة لسارقها من فضيلة النظم ما يزيد في رونق مائها وبهجة روائها ، فهي كالحسناء العاطلة حليها في نظامها فإذا جلاها النظم نسبت إلى السارق واستحقت على السابق ، والمعنى اللطيف في اللفظ الشريف كالحسناء الحالية"[2].

وبهذا فقد سمح التضمين الجزئي من سورة سيدنا يوسف عليه السلام من تحوير تقاربي وصل "إلى حدّ القيمة الفنيّة الخالصة ويكون محاولة للتكيف مع ذوق جمهور مختلف"[3]، كما أعطى الاقتباس القرآني هنا بعدا ثقافيا وقدرة لأبي تمام على التوظيف الفني والجمالي ربما وصل إلى درجة انزياح النص الشعري التمامي فلا تسمع إلا صوت النص القرآني.

لذا يعدّ النص القرآني بقصصه ومعانيه ولغته أكثر المصادر توظيفا وأوسعها تأثيرا في المضامين الشعرية قديما وحديثا ، ولعل وراء هذا الاهتمام في توظيف النص القرآني لما يمثله القرآن الكريم من خصوبة وعطاء متجددين للفكر والشّعور، فضلا عن تعلق ثقافة الشعراء به تأثرا وفهما واقتباسا ، إلى جانب اشتراك رموزه بينهم وبين المتلقين، وماله من مكانة في قلب الشاعر والمتلقي على حدٍّ سواء ، فكأنه قاعدة صلبة يتكئ عليها الشاعر في إيصال شعوره"[4]،

[1] - عبد العاطي كيوان ، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط02 ،1989، ص 39.

[2] - ابن وكيع (ت 393هـ)،أبو محمد الحسن بن علي التنيسي، المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره، قرأه وقدّم له وعلق عليه: محمد رضوان الداية، دار قتيبة، (دت)، ص 102، 103.

[3] - أولريش فايسشتاين، التأثير والتقليد، ترجمة: مصطفى ماهر، مجلة فصول، مصر، العدد 03، 01يونيو 1983، ص 20.

[4] - عزة محمد جدوع، التناص مع القران الكريم في الشعر المعاصر، مجلة الفكر وإبداع،الكويت، 1953،ع09، ص136، 137

فالقصص القرآني عموما بأحداثه وفنياته جاء كثيفا في شعر "أبي تمام"، القصد من ورائه خدمة مراميه وأهدافه، فحضور تلك القصص عاملاً مساعداً في تعميق الفكرة، ومنحها بُعداً دينياً.

2-2-2 التناص الاقتباسي الكامل :

ويقصد به اقتباس آية قرآنية، أو شطر من بيت شعر، أو بيت شعر كامل، أو جملة نثرية كاملة، دون تغيير في البنية الأصلية لا بزيادة أو بنقصان، ولا بتقديم أو تأخير، سواء أوقع ضمن علامتي تنصيص أم خط غامق مثلا "[1]، ولقد استشهد الآمدي بتناص أبي تمام من قول النظار بن هشام الأزدى [من الوافر][2]:

يَعِفُّ المَرءُ مَا استَحيَا وَيبقَى نَبَاتُ العُودِ مَا بَقِى اللِّحَاء

وَمَا فِي أَن يَعِيشَ المَرءُ خَيرٌ إِذَا مَا المرءُ زَايَلَه الحياء

فنسج أبو تمام على منواله فأخذ معنى البيتين وأكثر لفظها، فقال [من الوافر][3]:

يَعيشُ المَرءُ ما اِستَحيا بِخَيرٍ وَيَبقى العودُ ما بَقِيَ اللِحاء

فلا واللهِ ما في العيشِ خيرٌ. ولا الدُّنيا إذا ذَهبَ الحَياء

الملاحظ أن التناص في الأبيات السابقة، تناص معنى، وتناص ألفاظ كذلك، ووزن وقافية ، مما أوقع الشاعر في السرقة الظاهرة، وهذا ما عابه الآمدي عليه بأخذه اللفظ والمعنى معا.

2-3 التناص الإشاري/ الإحالي :

ويقصد التناص الإشاري به استحضار نص أيا كان مصدر، سواء أكان قصيدة شعرية أم نصا نثريا، أم أسطورة، أم حادثة تاريخية معينة، أم نصًا من التراث الشعبي ...عن طريق الإشارة المركزة، بحيث تغدو هذه الإشارة بمنزلة الإحالة أو القرين لتلك النصوص اللاحقة، ويعتمد غالبا هذا الشكل على لفظة واحدة أو لفظتين مما يثير وجدان المتلقي، ويحيله إلى أجواء النص المستحضر بسرعة فائقة، عبر التكثيف والإيجاز مع الدقة في التعبير"[4] .

فإن كانت الألفاظ دليل على التناص الإشاري، فالألفاظ قديما كانت مباحة شائعة؛ لأن التناص بين الألفاظ أمر حتمي الوقوع، فشأن الألفاظ شأن المعاني تجذب الشعراء برونقها وفصاحتها وجزالتها التي تعبر عن المعنى بدقة وإيحاء، وهذا ما ذهب إليه "الجاحظ" بقوله: "...وذهب الشيخُ إلى استحسانِ المعنى، والمعاني مطروحةٌ في الطريق

[1] - عصام واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق،ص78

[2] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 97.

[3] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 03، ص 68.

[4] - أحمد طعمة حلبي، التناص بين النظرية والتطبيق شعر البياتي أنموذجا، مرجع سابق، ص177.

يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقرَوي، والمدنيّ، وإنما الشأنُ في إقامةِ الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج"[1]، فالسرقة تنتفي " في الألفاظ إذا كانت مباحة غير محظورة ، وإنما السرقة تتحقق في المعاني البديعة المخترعة التي يختص بها شاعر"[2] ، والمراد هنا الاتفاق في الألفاظ دون المعاني ، فالسرقة تقع في المعنى لا اللفظ ، وذكر " الآمدي " أربعة عشر موضعا عاب فيها على " أبي الضياء "، إذ يقول : "ينبغي لمن نظر في هذا الكتاب إلاّ يعجل بأن يقول : هذا مأخوذ من هذا ، حتى يتأمل المعنى دون اللفظ ، ويعمل الفكر فيما خفي، وإنما المسروق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه ، وأبعد آخذه" ، فالألفاظ "مباحة غير محظورة على أحد"، ومن ذلك قول "أبي تمام" [من الطويل][3]:

إِذَا شَبَّ نارًا أَقعدَتْ كلَّ قَائِمٍ وَقَامَ لَها من خَوفِه كلُّ قَاعِدِ

وقول البحتري [من الكامل][4]:

وَمُبجَّل وَسَطَ الرِّجَال خُفُوفُهُم لِقِيامِه وَقِيَـــامُهُم لِقُعُـــودِهِ

فالوغى تسبب الازعاج والانزعاج والذعر في نفوس الورى ولا سيما الخائف فأراد "أبو تمام" أن الخائف "زال عن الطمأنينة والهدوء والقرار فقام"، بيد أن البحتري كان المعنى مخالفا لمعنى أبي تمام ، فقد أضفى صبغة الإجلال على ممدوحه فالناس بين قيام وجلوس، فإذا قام أسرعوا لتقبيل يديه، وإذا جلس قاموا إجلالا وهيبة له، فالسرقة منفاة إذ ليس بين المعنيين تناسب ولا تقارب ،إذ "المعنيان مختلفان، وليس بينهما اتفاق إلا في ذكر القيام والقعود"[5]، ويؤكد الآمدي مرة أخرى أن "الألفاظ مباحة" ، ويكثر الآمدي من ضرب الشواهد وإقامة الحجة والدليل في دحض السرقة فيما أخرجه "أبو الضياء" فالاتفاق الواقع بين الشعراء ولا سيما أبي تمام والبحتري إنما هو "في الألفاظ التي ليست بمحظورة على أحد"[6]، فمعنى البحتري "مَسَاعٍ عِظَام ليسَ يَبلَى جديدها"[7]، فمساع القوم عظام لا يبلى جديدها وإن بليت عظامهم، ليس من معنى أبي تمام في شيء؛ "ملقى عظام لو علمتِ عِظَام"[8]، فأبو تمام أراد ، عظام الرجل الذي رثاه عظام قدر"،... وليس ههنا "اتفاق إلا في لفظ العظام لا غير" .

ويقول في موضع آخر: "وليس ههنا اتفاق إلا في لفظ البقر"[9]، ويقول: "والاتفاق ههنا إنما في القول والفعل"[10] ، وكذلك: "وليس ههنا اتفاق إلا في لفظ ثلاثة"[11] ، فقصد أبو تمام ثلاث قبائل، من قوله:

---

[1] - الجاحظ، الحيوان، مرجع سابق، ج 03، ص 132.

[2] - أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 267 .

[3] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج03، ص 285.

[4] - البحتري، الديون، مرجع سابق، ج 01 ، ص 384.

[5] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 362.

[6] - المرجع نفسه، ج01 ، ص 363.

[7] - والبيت هو [من الطويل]: مَسَاعٍ عِظَام ليسَ يَبلَى جديدها وَإِنْ بَلِيَتْ مِنْهُمْ رَمَائِمُ أعظُمِ.
ينظر: البحتري، الديون، مرجع سابق، ج02 ، ص 398.

[8] - إنَّ الصَفائِحَ مِنكِ قَد نُضِدَت عَلى مُلقى عِظامٍ لَو عَلِمتِ عِظامِ
ينظر: الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج02 ، ص 363.

[9] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 364.

[10] - المرجع نفسه، ج01 ، ص 365.

[11] - المرجع نفسه، ج01 ، ص 366.

ما عمرك ما كانوا ثلاثة إخوة ولكنهم كانوا ثلاث قبائل

وذكر البحتري "ثلاثة أبحر"، من قوله[من الكامل][1] :

كَانُوا ثَلاَثَةَ أَبحُرٍ أَفضَى بِهِم وَلَغُ المَنُونِ إِلَى ثَلاَثَةِ أَقبُرِ

وإلى أبعد من هذا فقد "حظر على البحتري لفظة "معول" وحرّمها عليه من أجل أن أبا تمام لفظ بها!"

هذا النوع من التناص لا يعلن عن نفسه بشكل صريح كلي مباشر، وإنما يحيل على ذاكرة المتلقي بأحد دواله ، أو ما ينوب عنه، فيذكر شيئا ويسكت عن آخر دون استحضار المتناص حرفيا ، و يقوم على "إنتاج الشاعر لصور شعرية مستوحاة من نصوص سابقة اعتمادا على آليتي الإذابة والامتصاص ، حيث ينطلق من النص الغائب مكتفيا بذكر مؤشرات سريعة دالة عليه ، ثم يخضع نصه لرؤيته الخاصة وتجربته الذاتية، ولذا يمثل هذا المستوى أعمق مستويات التناص"[2] ، ربما يتجسد ذلك فيما عدّه الآمدي من أن المعنيين مختلفان وليس بينهما اتفاق ولا تناسب وقد عدّ الآمدي ثمانية مواضع أخطا فيها "ابن أبي الطاهر" في عدّها من السرق ، من بينها قول أبي تمام [من البسيط][3]:

كَمْ مِن يدٍ لولا ما أُخَفِّفُهَا بِهِ مِنَ الشُّكرِ لَم تُحملْ وَلَم تُطَقِ

باللهِ أَدفَعُ عَنِّ ثِقْلِ فَادحَهَا فَإِنَّنِي خَائِفٌ منهَا عَـــلَى عُـــنُقِي

من قول أبي نواس[4]: **لاَ تُســـدِينَ إِلَيَّ عَارِفَـــةً حَتَّى أَقُـــومَ بِشُكرِ مَـــا سَلَفَـا**

والمعنيان مختلفان: لأن أبا نواس قال:

أَنتَ امرؤٌ جَلَّلتَنَى نِعمـــًا أَهْوَت قُوى شُكرِي فَقَد ضَعُفَا

فذكر أنّ نِعَمَ الممدوح قد غلبت الشكر ، فاستعفاه من نعمة أخرى حتى يقوم بشكر السالفة.

و"أبو تمام" قال: لولا ما أخففها به من الشكر لم أطق حملها، ثم أحسن وألطف في قوله: "فَإِنَّنِي خَائِفٌ منهَا عَلَى عُنُقِي"، ومعنى أبي نواس أجود وأبرع"[5]، فهذه تناصات تنم عن فهم متعمق من قبل "أبي تمام " بفضل قريحته السيالة.

كما عدّ "الآمدي" سبعة مواضع أخطا فيها "أبو الضياء" في عدّها من السرق ، فقد يفرط أحد الشاعرين وقد يحيدا عن المعنى ، وقد يتعاورا في اللفظ والمعنيان مختلفان فلا يمكن أن ننسب لأحدهما "أنه محذُّوٌّ على الآخر أو مسروق منه"[6] ، فمن ذلك قول أبي تمام [من الخفيف]:

بَينَ البَينُ فَقْدَهَا، قلَّمَا نَعْـــ رِفُ فَقْـــدًا للشَّمسِ حتَّى تَغِيبَا[1]

---

[1] - البحتري، الديوان، مرجع سابق، ج01، ص 479.

[2] - ثناء نجاتي عياش، التناص الديني في شعر طلائع بن رزيك، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، م32،ع02، 2005، ص249.

[3] - ومطلع البيت في الديوان: **يَا منة لك** لولا ما أُخَفِّفُهَا بِهِ مِنَ الشُّكرِ لَم تُحملْ وَلَم تُطَقِ

باللهِ أَدفَعُ **عَنِّي حقَّ** فَادحَهَا فَإِنَّنِي خَائِفٌ منهَا عَلَى عُنُقِي

ينظر: الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 02، ص 90.

[4] - أبو نواس، الديوان، مرجع سابق ، ص 433.

[5] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 128.

[6] - المرجع نفسه، ج01، ص 359

فقد نسبب للبحتري أخذه ويتجلى ذلك من قوله [من المنسرح][2]:

فَاضَل بَينَ الإخوَانِ عُسرَىَ فِي ظَلمَـــاءِ لَيلٍ تَفَاضَلتْ شُهُـــبُهُ

يقول "الآمدي": "وليس بين المعنيين تناسب ولا تقارب ؛ لأن أبا تمام ذكر أن موضع فقدها بَانَ، وأنّه قليلا ما يعرف فقد الشّمس إلا بعد غروبها ، وهذا جار في عادات النّاس واستعمالهم، أن يقولوا : لا تعرف فضل الإنسان حتى تفقده ، ولا تعرف فضل العافية إلا عند البليّة ، ولا قدر الدّرهم إلا عند الحاجة إليه.

و"البحتري" أراد أن عسره بَيَّنَ له عن مراتب إخوانه ، وفضل بعضهم على بعض في منعوته وبرّه، كما تتفاضل الشّهب في ظلمة الليل و بَيَّنَ فضل بعضهم على بعض ، وأراد بالشُّهب الكواكب ، وهذا معنى لطيف جدّا ، ليس من معنى أبي تمام في شيء"[3] ، أي أن الشاعر قد سلك معنى غير معنى الآخر فانتفى التناسب والتقارب بين المعنيين ، وبهذا ترفع تهمة السرق.

كما أشار الآمدي إلى نوع من التناص الذي يندرج التناص الإشاري فاختلاف الغرض يدرأ السرقة أي نقل المعنى من غرض إلى غرض؛ "حتى وإن كان جنس المعنيين واحدا ، وهي المعاني المشتركة التي يختلف غرض إيرادها من نص لآخر"[4]، من ذلك قول "البحتري" [من الخفيف]:

مَا لِشَيءٍ بَشَاشَةُ بَعْدَ شَيءٍ كتَلَاقٍ مُوَاشِكٍ بَعدَ بَينِ[5]

البيت مسروق من قول "أبي تمام" [من الوافر]:

وَلَيْسَت فَرحَةُ الأوبَاتِ إلا لِمَوقُوفٍ عَلَى تَرحِ الوَدَاعِ[6]

ينفي "الآمدي" وقوع السرق كما ادعاه "أبو الضياء" فالمعنى مشترك والغرض مختلف، فيقول: "وغرض كل واحد من هذين الشاعرين في هذين البيتين مخالف لغرض صاحبه؛ لأن أبا تمام ذكر أنّه لا يفرح بالقدوم إلاّ من شجاه وحزَنه والتوديع ، وأراد البحتري أنّه ليس شيء من المسرة والجذَل إذا جاء في أثر شيء ما كالتلاقي بعد التفرق، فليس- وإن كان جنس المعنيين واحدا- يصح أن يقال: إن أحدهما أخذ من الآخر"[7]، واختلاف الغرض الذي تطرق إليه الآمدي هو الاختلاف في المعاني، فهذا الذي غاب عن فهم "أبي الضياء" وصنفه في باب السرقات على الرغم من أن "المعنيين مختلفين ليس بينهما اتفاق ولا تناسب..."[8]، هذا فيما أخذه البحتري من أبي تمام، كذلك كان دأبه فيما أخذه أبو تمام من غيره وأبدع في نقل المعنى من غرض إلى غرض آخر، على نحو قول جرير في باب الغزل [من الوافر][9]:

يَصرَعنَ ذَا اللُّبِ حَتّى لَا صِرَاعَ بِهِ وَهُنَّ أَضعَفُ خَلقِ اللهِ أَركَانَا

---

[1] - وصاغ الصولي البيت: بَيَنَ البَينُ فَقْدَهَا، قلَّمَا **يُعْـــ رَفُ فَقدٌ الشَّموس** حتَّى تَغِيبَا

ينظر: الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 01، ص 250.

[2] - جاء في الديوان : فَاضَل بَينَ الإخوَانِ عُسرَىَ **وعن** ظَلمَاءِ لَيلٍ تَفَاضَلتْ شُهُبُهُ

ينظر: البحتري، الديوان، مرجع سابق، ج01، ص 91.

[3] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 363.

[4] - فاطمة عبد الرحمان البريكي، نظرية التناص في النقد العربي القديم، مرجع سابق، ص 255.

[5] - البحتري، الديوان، مرجع سابق،ج 02 ، ص508.

[6] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 02، ص 21. وينظر كذلك : التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 01، ص 405.

[7] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 352، 352.

[8] - المرجع نفسه، ج01 ، ص 352.

[9] - جرير، الديوان، مرجع سابق، ص 163.

فمن الغزل أدرجه أبو تمام في وصف الخمر[1]، فقال [من الكامل][2]:

وَضَعِيفَةٍ فَإِذَا أَصَابَت فُرصَةً قَتَلَتْ، كَذَلِكَ قُدرَةُ الضُّعَفاء

وفي موضع يؤكد "الآمدي" أن "أبا تمام" أخذ من الشعراء: "فقال وقصَّر وغير المعنى وجاء بغرض آخر"[3].

أما يقع في باب التناص الإشاري (الإحالي) التجويد في الصياغة، ومثال ذلك إذ يرثي الفرزدق امرأة كانت حاملا:

وجفن سلاح رزئت فلم أنخ عليه ولم أبعث عليه البواكيا

وفي بطنه من دارم ذو حفيظة لو أن المنايا أمهلته لياليا

فقد أخذ المعنى "أبو تمام" وأجاد من خلال إصابة التمثيل وحسن اللفظ، فقال يرثي ابنين صغيرين ماتا لعبد الله بن طاهر [من الكامل][4]: **لهفي عَلَى تِلكَ المَخَايِلِ فِيهِمَا لَوْ أُمهِلَت حَتّى تَكُونَ شَمَائِلاَ**

....

إنَّ الهِلالَ إذَا رَأيتَ نُمُوَّهُ أَيقنتَ أَن سَيكُونَ بَدرًا كَامِلًا

يكون التناص الإحالي أقل ظهورا مقارنة بالاقتباس الذي يعدّ أكثر حضورا وتجليا، فهو لا يعلن عن وجود ملفوظ حرفي مأخوذ من نص آخر ومندرج في بنيته بشكل صريح كلي ومعلن، وإنما يشير إليه ويُحيل الذاكرة القرائية عليه، عن طريق وجود دال عليه، أو شيء منه ينوب عنه، بحيث يذكر النص شيئا من النصوص السابقة أو الأحداث.

والآمدي كلما أتاحت له الفرصة يحاول أن يعيد بناء أفق المتلقي من خلال بعض الأسئلة التي تعيد فتح الأذهان وإعادة مسوغات تقبل جديدة، على نحو: "أفترى "البحتري" لم يكن ليهتدي إلى أصفر وأحمر قاني لولا بين أبي تمام؟"[5]، وهذا من قوله [من الكامل][6]:

مِن واضِحٍ يَقَقٍ وَأَصفَرٍ فَاقِعٍ وَمُضرَجٍ جَسَدٍ وَأَحمَرٍ قَانِي

ويقول أبو تمام[من الطويل][7]:

كَسَاك مِن الأنوارِ أَبيضَ نَاصِعٌ وَأَحمر قَانٍ وَأَصفَرَ فَاقِعٌ

كما لم يكن ليهتدي إلى الجمع بين السيف والقلم لو لم يجمعهما أبو تمام"[8]،يقول أبو تمام[من البسيط]:

لَولاَ مُراقبَةٌ فيكم لغادَرَكُم حَصَائِدُ المُرهفَيْنِ: السَّيفِ والقَلَمِ[9]

---

[1] - ينظر: المرجع السابق، ج01 ، ص 76، 77.

[2] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج01، ص 183.

[3] - قال أحد الشعراء: يَبيع وَيشتري لَهم سواهم وَلَكن بالطِّعانِ هُم تجارُ

يقول أبو تمام: لُفُظٌ لِأَخلاَقِ التُّجَّارِ، وَإِنَّهم لِغدٍ بِمَا ادَّخَرُوا له لَتِجَارُ

[4] - جاء في الديوان: لهفي عَلَى تِلكَ **الشَّوَاهِدِ** فِيهِمَا لَوْ أُمهِلَت حَتّى تَكُونَ شَمَائِلاَ

ينظر : الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج03، ص 333، ص 336.

[5]- الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 366.

[6] - البحتري، الديوان، مرجع سابق، ج02، ص 491.

[7] - ورد البيت كالآتي: كَسَاك مِن الأنوارِ وأَصفَرَ فَاقِعٌ وأَبيضٌ نَاصِعٌ وَأَحمر سَاطِعُ

ينظر: الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 03، ص 625.

[8] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق ، ج01، ص 366.

[9] - ورد البيت على النحو الآتي: لَولاَ مُنَاشدَةُ القُربَى لغادَرَكُم فَرِيسَةَ المُرهفَيْنِ السَّيفِ والقَلَمِ

وسار على منواله البحتري في الجمع بين السيف والقلم، فقال [من البسيط][1]:

زِنَت الخِلاَفةَ إشرَاقًا وَحِيطَةً وَذُدْتَ عَن حَقِّهَا بالسَّيفِ والقَلَمِ

وكأن أبا تمام مرجع شعري عليه ضبطت عليه بوصلة الشعر لفظا ومعنى؛ "أفترى ما سمع البحتري بذكر زيد الخيل ولا حاتم الطائي اللذين تفتخر بهما اليمن كلها، فيشبه ممدوحه بهما إلاّ من بيت أبي تمام؟"[2]، حينما تراءى لأبي الضياء من قول البحتري [من الطويل]:

بِأَبيَضَ وَضَاحٍ كَأَنَّ قَمِيصَهُ يُزَرُّ عَلى الشَّيخَيْنِ زَيدٍ وَحَاتِمِ[3]

قد أخذه من قول أبي تمام [من الطويل][4]:

وَمَا يَومُ زُرتَ اللَّحدَ يَومُكَ وَحدَهُ عَلَينَا، وَلَكِن يَومُ زَيدٍ وَحَاتِمِ

بعد هذا السرد وتتبع أخذ البحتري من أبي تمام ، رأى أن أبا الضياء قد جار وتحامل على البحتري، إذ مثل ذُكر آنفا، لا "ينبغي لأبي الضياء أن لا يُخَرِّجَ مثل هذا في السّرق، ولا يفضح نفسه"[5] . فلا يمكن جعل كل ما سبق مسروقا، فهذا الناقد ممن "لا معرفة له بجليّ المعاني فضلا عن خفيّها"[6] .

4-2 التناص الاجتراري (الاحتذاء):

وهو أن يتعامل النص اللاحق مع النص السابق بصيغة الاحتذاء الكلي دون حذف أو إضافة وبالتالي يعد النص السابق مثالا لا يمكن الحياد عنه وتتجلى سيطرته على مفاصل النص اللاحق، وبذلك تلغي حيوية النص اللاحق وتضعف قوته الجاذبية وما ينبثق عنه من إمكانية تجديدية، وذلك بسبب السكونية التي أحدثها الاحتذاء والتقليد غير الواعي، ولا يقتصر تأثير السكونية على النص اللاحق بل تتجاوز ذلك إلى النص السابق فتجرده من الإبداع والتجديد وما يولده من حركة وتفاعل واختلاف في مستويات الوعي الحركي المتجدد، كما أن عجز النص اللاحق عن خرق النص السابق يجعله واقعا تحت تأثير المظاهر الخارجية والسيطرة المقيّدة لسلطة النص السابق وسيادة هذه الآلية تعني ضعف الأعمال الأدبية"[7]، فجملة الأمر أن بعض النقاد الذين يرجعون سر الفصاحة إلى الألفاظ في ذاتها "لا يجعلون الشاعر محتذيا إلا بما يجعلونه به آخذا أو مسترقا"[8].

ينظر: المرجع نفسه، ج 02، ص 353.

[1] - البحتري، الديوان، مرجع سابق، ج02، ص 416. ورد البيت في الديوان:

سُست الخِلاَفةَ إشرَاقًا وَحِيطَةً وَذُدْتَ عَن حَقِّهَا بالسَّيفِ والقَلَمِ

[2] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 365.

[3] - البحتري، الديوان، مرجع سابق، ج02، ص 428. ورد البيت في الديوان:

بِأَروَعَ مِن طَيّ كَأَنَّ قَمِيصَهُ يُزَرُّ عَلى الشَّيخَيْنِ زَيدٍ وَحَاتِمِ

[4] - جاء في الديوان: وَمَا يَومُ زُرتَ اللَّحدَ يَومُكَ وَحدَهُ عَلَينَا، وَلَكِن يَومُ **عمرٍو** وَحَاتِم

ينظر: الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 01 ، ص 351.

[5] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 367.

[6] - المرجع نفسه، ج01، ص 368.

[7] - بدران عبد الحسين محمود، التناص في شعر العصر الأموي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط01، 2012، ص45 ، 46.

[8] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رضوان الداية، فايز الداية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط01، 2007، ص432.

فالاحتذاء على ضوء نظرية التناص يعد نمطا من أنماط الاتفاق بين الشعراء والتداخل بين النصوص عن طريق "القصد والإرادة، ولا يحدث اعتباطا أو فقا لقانون التذكر المؤسس على النسيان"[1]، وقد أشار "الجرجاني" إليه: "واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا، والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره، فيشبه بمن يقطع من أديم نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال: قد احتذى على مثاله "[2]. هذا لا يعني إلغاء الإبداع وإنما لكل أديب أسلوبه الذي هو "ضرب من النظم والطريقة فيه"[3]، ويأتي الاحتذاء على ضربين: "ضرب يقصر فيه المتأخر عن المتقدم، أو يهتدي فيه المتأخر لشيء لم يهتد إليه المتقدم؛ لأن أحدهما جاء بالمعنى غفلا ساذجا، بينما أخرجه الآخر في صورة تروق وتعجب"[4].

والآمدي تفطن لظاهرة الاجترار بين النصوص والاحتذاء على منوال الشعراء من خلال المعاني المستعملة الجارية مجرى الأمثال والسارية على ألسن الشعراء ، وهو ما ينفي تهمة السرق على الشعراء ، فلا تكون" في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم"[5]، يقول الآمدي: "وهذا ليس من التي يجوز أن يدعي أحدّ من الناس أنه ابتدعها أو اخترعها أو سبق إليها"[6]، فقد يجيد الآخذ في إخراج المعنى من المأخوذ عنه، ويستشهد "الآمدي" بقول" أبي تمام" [من الخفيف][7]:

هِمَّةٌ تَنطَحُ النُّجُومَ وَجَدٌّ آلِفٌ لِلحَضِيضِ فَهَوَ حَضِيضٌ

فقد أخذه أبو تمام من قول أعرابي:

هِمَّتُهُ قَدْ عَلَت وَقُدرَتُهُ فِي اللَّحدِ بينَ الثَّرى معَ الكَفنِ

رأى الآمدي أن هذا الأخذ: "من المعاني المشتركة الجارية في العادة أن يقولوا: همته في علاء ووجده في سفال، وهمته ناطقة وجدُّه اخرس، وهمته ذات حراك وجد ساكن، وهمة فلان ترفعه وجدُّه يضعه، وأشباه هذا"[8]، وهذا في نظري رد على "الصولي" - الذي قد أدرج ضمنيا من أصحاب أبي تمام- حينما عدّ البحتري آخذا: "فما احتذى فيه البحتري أبا تمام، وقدر مثل كلامه فعمل معناه عليه"[9]، ما أخذه من قول أبي تمام السالف، فقال البحتري [من الكامل][10]: **مُتَحَبِّر يَغـــدُّو بِعَـــزمٍ قَائِمٍ فِي كُلِّ نَازِلَةٍ وَجَدّر قَاعِـــــدِ**

ومما يستهد الآمدي بقول "طريح الثقفي" يرثي قوما:

---

[1] - عبد المطلب زيد، قراءة ثانية في تراثنا النقدي، مرجع سابق، ص 44.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص430.

[3] - المرجع نفسه، ص 361.

[4] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رشيد رضا، مكتبة القاهرة، 1961، ص 316، 317.

[5] - أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 267 .

[6] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 348.

[7] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، ج01، ص 597.

[8] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج01، ص 126..

[9] - الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 87، 88.

[10] - البحتري، الديوان، مرجع سابق، ج01، ص 309.

إنَّ البَيَانَ مَعَ الفُؤَادِ، وَإِنَّمَا جُعل اللِّسَانُ بِمَا يقُولُ رسُولا

"أخذه أبو تمام فأجاد الأخذ"[1]، من قوله[من البسيط] [2]:

مَن لَم يُعَاينْ أَبَا نَصرٍ وَقاتلَه فَمَا رَأَى ضَبُعًا فِي شِدقهِ سَبُعٌ

وهذا المعنى متداول، وقد يجوز أن يكون الطّائي أخذه من غير هذا الموضع"[3]، أي أنه يندرج ضمن التقاليد الشّعرية، التي يقصد بها "المعاني المتداولة في الشعر العربي، مثل قولهم فلانة تزيد في حسن الحلى ولا يزيد في حسنها[4]، ومن ذلك قول "البحتري" [من البسيط] [5]:

وَمَنْ يَكُنْ فَاخِرًا بِالشِّعْرِ يُذْكَرَ فِي أَضْعَافِهِ فَبِكَ الأشعَارُ تَفْتَخِرُ

البيت مسروق من قول "أبي تمام" [من البسيط] [6]:

إِذَا القَصَائِدُ كَانَت مِن مَدَائِحِهُم يَومًا فَأَنتَ لَعمْرِي مِن مَدَائِحِهَا

ينفي "الآمدي" وقوع السرق كما ادعاه "أبو الضياء" وكذلك الصولي الذي اعتبره "نسخا"[7] لبيت أبي تمام: "إنّ هذا غلط على البحتري، لأن الناس لا يزالون يقولون: فلان يزين الثياب ولا تزينه، ويجمل الولاية ولا تجمله،...، ولا يجوز أن يكون مثل هذا إذا اتفق فيه خطيبان أو شاعران أن يقال إن أحدهما أخذ عن الآخر"[8].

ويبين الآمدي في عدّة مواضع انتفاء السرق بضرب الأمثلة لأن؛ "المعنى جاري على الأفواه ومستعمل في كلام العرب يعرفه العام والخاص"، فكان المعنى "أعرف في كلامهم وأشهر" وأجرى على الألسن،"فلا يكون الشعراء فيه إلا متفقين"[9]،من ذلك قول "أبي تمام" [من الطويل][10]:

جرى المَجدُ مَجرَى النَّومِ مِنهُ فَلَم يَكُن بِغَيرِ سَمَـــاح أَو طِعانٍ بِحَالِمِ

أخذه "البحتري" من قول " أبي تمام " [من الكامل] [11] :

وَيَبِيتُ يَحْـــــلُمُ بِالمكَـارِمِ وَالعُـــلَا حَتَّى يَكُونَ المَجْدُ جُلَّ مَنَامِهِ

فالذي رآه أبو الضياء سرق، ينفيه "الآمدي": "هذا المعنى، موجود في عادات الناس ومعروف في معاني كلامهم، وجار كالمثل على ألسنتهم، بأن يقولوا لمن أحب شيئا أو استكثر منه: فلان لا يحلم إلاّ بالطعام، وفلان لا يحلم إلاّ

---

[1] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 98.

[2] - الصولي، شرح الصولي لديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج03، ص 311.

[3] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق ، ج01 ، ص 98.

[4] - فاطمة عبد الرحمان البريكي، نظرية التناص في النقد العربي القديم، مرجع سابق، ص 255.

[5] - ورد صدره: "وَمَنْ يَكُنْ فَاخِرًا بِالشِّعْرِ يُذْكَرَ فِي". ينظر: البحتري، الديوان ، مرجع سابق، ج01 ، ص 413.

[6] - الصولي، شرح الصولي لديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج01، ص 371.

وعجزه جاء ؛ "فَأَنتَ لَا شَكَّ عِندِي مِن مَدَائِحِهَا" .ينظر: التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج01، ص189.

[7] - الصولي، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 80.

[8] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01، ص 347.

[9] - المرجع نفسه، ج01، ص 357، 352، 353.

[10] - التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج02، ص 238.

وجاء عجز البيت: جرى المَجدُ مَجرَى النَّومِ مِنهُ فَلَم يَكُن بِغَيرِ **طِعانٍ** أَو **سَمَاح** بِحَالِمِ

ينظر: الصولي، شرح الصولي لديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج03، ص 350.

[11] - البحتري، الديوان، مرجع سابق، ج 02، ص 343.

بفلانة من شدة وجده بها، وهذا الزنجي ما حلمه إلاّ بالتمر، ولا يقال لمن كانت هذه سبيله: سرق، وإنما يقال له اتفاق"[1]، وفي موضع آخر التي لا يعد الآمدي المعاني المشتركة سرقة، قوله: "ما يشترك فيه الناس من المعاني ،ويجري على ألسنتهم"[2]،عكس ما اعتبره "أبو الطاهر" سرقة وليس بمسروق، من قول " أبي تمام"[من البسيط][3]:

إِذَا عَنَيت بِشَيء خِلتُ أَنِّي قدْ أَدْرَكْتُهُ أَدْرَكَتنِي حِرْفَةُ الأَدَبِ

مسروق من قول "الخريمي":

أَدْرَكَتْني - وَذَلِكَ أَولُ دَأْبِي - بِسِجِسْتَانَ حِـــــرفةُ الآدَابِ

"فحرفة الآداب" لفظة قد اشترك فيها الناس، وكثرت على الأفواه، حتى سقط أن نظن أن واحدا يستملها من الآخر،...،وإنما قال:" أَدْرَكَتنِي حِرْفَةُ العربِ" "[4] .

استطاع أبو تمام من توظيف لفظة (حرفة الأدب) بما يسجل له خصوصية ينفرد باستخدامها إذ أن الاختلاف بيّن في توظيف العبارة؛ لأنه يدرك ، ولا يجهل ما يلزم من تشبيه، واستعارة، وكناية، ومن قيود فرضتها عليه (حرفة الأدب)؛ إلا أنه كان يسعى للإبداع، والتألق في الغوص على المعاني، والمعاني إذا كانت مطروحة في الطريق لا محالة، فإن الذي يلتقطها بذكاء، ويقدمها لغيره ثمرة ناضجة، نضرة، طيبة الطعم لذيذة المذاق هو (الفنان المبدع). والصحيح أن الأدب ليس معاني، وأفكارا فقط، وليس صورا، وتراكيبا وحسب، وإنما هو نتاج لعبقرية كامنة في نفس صاحبه تبدو في تأليف هذه المعاني، وكيفية نسجها بما يلائم المغزى الذي حيكت من أجله"[5].

ويستطرد في التوضيح حتى يقنع المتلقي لكتاباته بإقامة الحجة وتوضيح القصد حتى لا يداني للمتلقي شك أنه على حق ومن بين ما يضيفه لهذا النوع من التناص "الأقوال السائرة" التي وهي المعاني التي تكون أشهر من أن يحتاج شاعر أن يأخذها من آخر.

من ذلك قول "البحتري"[من الكامل][6]:

خِلَقٌ مُمَثَلَةٌ بِغَيرِ خَلَائِقٍ تُرجَى وَأَجْسَامُ بِلاَ أَروَاحِ

البيت مسروق من قول "أبي تمام" [من الوافر]:

لَهُم نَسَبٌ وَلَيْسَ لَهُم فِعَالُ وَأَجْسَامٌ وَلَيس لَهُم قُلُوبُ[7]

---

[1] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 347.

[2] - المرجع نفسه، ج01، ص 123.

[3] - الصولي، شرح الصولي لديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج03، ص 592.
ورد صدر البيت : "إِذَا قَصَدتُ لِشَأوٍ خِلتُ أَنِّي قدْ". ينظر: التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق،ج02، ص435.

[4] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق ، ج01، ص 124. ينظر كذلك منه: ج 02، ص 257.

[5] - كريم علي عبد علي، الاستعمالات الثقافية في شعر أبي تمام، مجلة الآداب، كلية الآداب، قسم اللغة العربية ، الجامعة المستنصرية، بغداد، العدد 119 ،كانون الأول 2016/ 1437م، ص 97.

[6] - ورد البيت: "خِلَقٌ مُمَخَيَّلَةٌ بِغَيرِ خَلَائِقٍ تُرضَى وَأَبْدَانٌ بِلاَ أَروَاحِ ".
ينظر: البحتري، الديوان، مرجع سابق، ج01 ، ص 221.

[7] - التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج 02 ، ص 440.

ينفي "الآمدي" وقوع السرق كما ادعاه "أبو الضياء" فالمعنى: "أشهر من أن يحتاج شاعر أن يأخذه من آخر ،وهم دائما يقولون: ما فلان إلاّ شبح من الأشباح، وما هو إلاّ صورة في حائط، أو جسد فارغ، ونحو هذا من القول الشائع المشتهر"[1] .أي أنه كثير الجريان على الأفواه "حتى صار أشهر من كل مشهور"[2].

وكانت العرب تضرب الأمثال فيتداولها الناس على الأفواه، فتصبح مشترك عام، على نحو: "تشبيه الحسن بالشمس والبدر، والجواد بالغيث والبحر، والبليد البطيء بالحجر والحمار، والشجاع الماضي بالسيف والنار، والصبّ المستهام بالمخبول في حيرته، والسليم في سهره ،والسقيم في أنينه وتألمه"، لأنها "أمور متقررة في النفوس، متصوّرة للعقول، يشترك فيها الناطق والأبكم، والفصيح والأعجم، والشاعر والمفحم"[3]، فسعى "أبو تمام" إلى توظيف الأمثال، فقال: وَلِذَاك قِيل [من الكامل][4]: **مِنَ الظُّنُونِ جَلِيَّة صِدقٍ، وَفِي بَعضِ القُلُوبِ عُيُونُ**

وقول البحتري [من الخفيف][5]: **وَإِذَا صَحَّتِ الرَّوِيَّةُ يَومًا فَسَوَاءٌ ظَنَّ امرئ وَعِيَانُهُ**

فهذا من قولهم: "ظن العاقل كيقين غيره"[6]، ومنه قول أوس بن حجر(620م) [من المنسرح][7]:

الألمَعيُّ الذي يَظُنُّ بِكَ الظَّنَّ كَأَن قَد رَأَى وَقَد سَمِعَا

فعلى نحو هذا الكلام الشائع بين الناس فهو مثل البحر يغوص فيه الشاعر فيستخرج الدّر النفيس منه فيرصع به شعره، ويخرجه في أحسن حلّة وأبهى صورة، وبأسئلة تهكمية يوردها الآمدي كلما دعت الحاجة إليها منافحا ومدافعا عن البحتري؛ "فكيف لا يهتدي البحتري إلى مثل هذا؟[8]، وإلى أبعد من هذا وردا على أنصار أبي تمام حينما تساءلوا من باب الحجاج مع أنصار البحتري على زعم الآمدي : "أفتنكرون كثرة ما أخذ البحتري من أبي تمام، وإغراقه في الاستعارة من معانيّ؟ فأيّما أولى بالتّقدمة: المستعيرُ، أم المستعار منه؟، فأجاب على لسان أنصار البحتري، على نحو: "أفترى البحتري ما سمع بهذا من قول الفرزدق ولا من قول غيره فنقله كما سمعه أبو تمام فنقله؟"[9]، فكيف يجوز أن يكون هذا مسروقا، ففي هذا الباب اتفق النقاد أن السرقة "منتفية، والأخذ بالإتباع مستحيل ممتنع"[10]، "لأن المهم في الشعر ليس معناه وإنما صياغته، وفي الصياغة تكون السرقة عادة مهما كان المعنى مشتركا أو مبتذلا"[11].

---

[1] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 352.

[2] - المرجع نفسه، ج01، ص 350.

[3] - الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مرجع سابق، ص 161.

[4] - الصولي، شرح ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج03، ص 41.

[5] - البحتري، الديوان، مرجع سابق، ج02، ص 473.

[6] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 354، 355.

[7] - أوس بن حجر، الديوان، تحقيق وشرح: محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط/، 1980،ص53.

[8]- الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري،المرجع السابق، ج01، ص 349..

[9] - المرجع نفسه، ج01، ص55، 354.

[10] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق ، ج01، ص 348.

[11] - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة (مترجم عن الأستاذين لانسون ومايه)، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الجيزة ،القاهرة، ط07، 2008، ص 290.

فلعل من أسباب الاجترار هي: "وحدة السبب واتحاد الفكرة والفضاء الزمكاني الذي يحيط بالنصوص وتشابه العواطف والمشاعر بما تولده من تأثر وتأثير إلى الدرجة التي يبني فيها المؤلف خطابه على خطاب الآخر مغيرا الدوال ومحافظا على المدلول"[1].

5-2 التناص الامتصاصي

ويقصد به استيعاب مضمون نص سابق أو مغزاه أو فكرته، ثم إعادة صياغة هذا المغزى أو المضمون أو الفكرة، من جديد بعد امتصاصه وتذويبه من دون أن يكون في النص الجديد حضور لفظي واضح أو ذكر صريح للنص السابق ؛ حيث تبدو عملية امتصاص وتشرب النصوص السابقة غير محددة بقواعد أو ضوابط تُعين على اكتشافها ؛ فمعالم النصوص السابقة تتنازعها جدلية الخفاء والتجلّي تبعاً لقوة ذوبانها في النصوص اللاحقة"[2] ، ويوضح الآمدي هذا التداخل النصي من خلال الاستشهاد بقول "أبي العتاهية"[3] :

وَإِنَّا إِذَا مَا تَرَكنَا النَّوَا لَ فَلَـــم نَبْغِهِ فِيـــهِ يَبتَدِينَا

وَإِن نَحنُ لَمْ نَبْغِ مَعرُوفَهُ فَمَعــرُوفَهُ أَبَـــدًا يَبتَغِـــينَا

وقال "مسلم بن الوليد" في معنى بيت "أبي العتاهية" الأوّل:

أَخٌ لي يُعطِيني إِذَا ما سَأَلتهُ وَ لَو لَم أَعَرِّض بِالسُّؤَالِ ابتَدِينا

إن العمل بهذه الآلية يبنى أساسا على وجود لفظ محوري أو معنى مشترك دال على الصلة الوثيقة بين النصين، فتمكن آلية الامتصاص الشاعر من "إعادة صياغة التناص بتفكيك بناه التركيبية والدلالية، وتوزيعها في فضاء النص الحاضر، فيزيح منها ما لا يتواءم مع التجربة المطروحة، ويبقي منها جزءا يسيرا/ دالا، -مثلا- أو جملة فقط، غير أن هذا الجزء المتبقي يحيل على الكل/ النص السابق أو سياقه أو دلالته"[4]، فالمقتطف من النص الشعري (أ) يولد حلية تزينية للنص الشعري (ب).

كما تمكن أبو تمام من تشرب واستيعاب وإعادة كتابة النصين الغائبين وإعادة صياغتهما بما يناسب السياق الجديد الذي يريده وفق حاضر النص الجديد، فقد "أخذ أبو تمام معنى (مسلم بن الوليد) هذا البيت ومعنى بيت أبي العتاهية الأول"[5]، فقال في مدح الحسن بن رجاء [من الكامل]:

وَرَأَيتَنِي فَسَأَلتَ نَفسَكَ سَيبَهَا لِي ثُمَّ جُدْتَ وَمَا انتظَرتَ سُؤَالِي

كالغيث ليس له، أُرِيدَ غَمَامَه أو لم يُـــرَدْ، بُدّق من التِّهطَـــالِ

يقول الخارزنجي : رأيت حالي ورثاثة هيئتي، فاقتيت نفسك إنعاشي، وجبر فاقتي قبل تعرضي لمسألتك"[1]، ومن حسن القصيدة وموقعها في قلب "الحسن بن رجاء" أنه قال: "والله لا أتممها إلا وأنا قائم، فقام أبو تمام لقيامه"، ثم

---

[1] - بدران عبد الحسين محمود،التناص في شعر العصر الأموي، دار غيداء للنشر والتوزيع،عمان، الأردن، ط01، 2012،ص46

[2] - أحمد طعمة حلبي، التناص بين النظرية والتطبيق (شعر البياتي أنموذجا)، مرجع سابق،ص180 ،181

[3] - أبو العتاهية، الديوان، مرجع سابق، ص 452.

[4] - عصام واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر- أمحد العوضي أنموذجا-، مرجع سابق، ص 131.

[5] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 95.

عانقه وجلس، وقال له: "ما أحسن ما جُليت هذه العروس ! فقال: والله لو كانت من الحور العين لكان قيامك أوفى مهورها، قال محمد بن سعيد (كاتب الحسن): فأقام شهرين فأخذ على يدي عشرة آلاف درهم، وأخذ غير ذلك مما لم أعلم به، على بخل كان في الحسن بن رجاء"[2].

فكثيرا ما يعتمد الشاعر "أبو تمام" على التلميح مشيرا إلى النص السابق الذي يكتشفه المتلقي الخبير ذو الثقافة الواسعة التي تحتاج إلى إعمال العقل لتبيّن تداخل النصوص فيما بينها، و"الامدي" كناقد حصيف وقف على هذا التداخل من خلال الحضور الذهني القوى واستحضار الذاكرة الشعرية، وهذا ما نستشفه من قول "الآمدي"، "أو لعلّه أخذه من قول "منصور النمري"[3]:

رَأَيتُ المُصطَفَى هَارونَ يُعطِي عَطَاء لَيسَ يَنتَظِرُ السُّؤَالاَ

إلا أن "الآمدي" يرى أن أحسن وأجود من قال في باب الجود وكفى السائل حرج السؤال، قول "سلم الخاسر(186هـ)"[من الكامل][4]:

أَعطَـاكَ قَبلَ سُؤالـــــهِ فَكَفاكَ مَكرُوهَ السُّؤَالِ

وقد تفطن "الآمدي" إلى أن "أبا تمام" قد "أخذ معنى بيت "أبي العتاهية الثاني"[5]، فقال:

كَالغَيثِ إن جِئتَهُ وَافاكَ رَيِّقُهَ وَإن تَحَمَّلتَ عنهُ جدَّ في الطَّلَبِ

والملاحظ أن لأبي تمام تناص داخلي/ذاتي بين أشعاره في باب الجود على سبيل المثال الذي يتصف به ممدوحه، فجوده كالسحاب المملوء بالمزن يصيب به القانع (المسكين)، ألم يقل [من الطويل] [6]:

فَأَضحت عَطَاياه نَوازِعَ شُرَّدًا تُسَائِلُ في الآفَاق عَن كُلِّ سَائلِ

فالشاعر "أبو تمام" تمكن من توظيف آلية التناص الامتصاصي بشكل جيد، من خلالها الاستعانة بالنصوص الشعرية المنتجة في الحقب الزمنية المتباينة، محافظا على بعض ملامحها الأولى دون إلغائها، مع الحفاظ على الدوال الفارقة وبعض الكلمات الدالة عليها، وهذا " إقرارا بأهمية السابق وقداسته"[7] ، فيتعامل معه تعاملا حركيا تحويليا دون تجميده بل يعيد صياغته فيمنحه الحياة بدل أن يموت ويتلاشى، بفضل إنتاج دلالة جديدة وإعطائها الرمز الفني والدلالي المستمد من النصوص السابقة، ما يمنحها قبولا وأثرا في ذاكرة المتلقي.

فمن كل ما تقدم ذكره فيما استشهد به "الآمدي" من أمثلة تنفي السرقة إلا في اللفظ المستعار أو الموضوع ،وأنها في "البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم

---

[1] - الصولي، شرح الصولي لديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج02، ص 305.

[2] - الصولي ، أخبار أبي تمام، مرجع سابق، ص 145.

[3] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 96.

[4] - سلم الخاسر الديوان، جمعه وحققه وشرحه: شاكر العاشور، دار صادر، بيروت، لبنان، ط01، 2017، ص 125.

[5] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، المرجع السابق، ج01 ، ص 96.

[6] - الصولي، شرح الصولي لديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج02، ص 220.

[7] - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مرجع سابق، 269.

ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، مما ترتفع الظنّة فيه عن الذي يورده أن يقال: أخذه من غيره"[1] ، وهذا الرأي ينبئ عن فهم صحيح لقضية تداول المعاني من عصر إلى عصر، وبالتالي إخراج عدة أمور من حيّز السرقة أفرزتها توارد الخواطر، أومئ إليها بقوله: "غير منكر لشاعرين مكثرين متناسبين من أهل بلدين متقاربين أن يتفقا في كثير من المعاني، ولا سيما ما تقدم الناس فيه، وتردد في الأشعار ذكره، وجرى في الطباع والاعتياد من الشاعر وغير الشاعر استعماله"[2] ،فإذا وافق شعره شعر غيره في "بعض ما قيل، أو اجتاز منه بأبعد طرف قيل: سرق بيت فلان، وأغار على قول فلان، ولعل ذلك البيت لم يَقرعَ قطُّ سمعه، ولا مرّ بخلَده؛ كأن التوارد عندهم ممتنع، واتفاقَ الهواجس غَيرُ ممكن...."[3] ، وقد قيل للمتنبي: معنى بيتك هذا أخذته من قول الطائي، فأجاب المتنبي: الشعر جادة، وربما وقع حافر على حافر" .

كما عكف "أبوتمام" على استلهام التراث والتشبع بثقافة عصره فجعلها تتقاطع مع نصوصه الشعرية إما اقتباسا أو تضمينا أو تحويرا أو إيحاء، وهذا ينم عن مقدرته الفائقة في إجادة توظيف النص الغائب توظيفا يحقق أعلى مراتب الشاعرية، ومحققا سنة شعرية من خلال التواصل الشعري جيلا عن جيل لما للتراث الشعري من غنى دلالي ينسجم وأفق المتلقي في الكثير من الأحيان، وتأكيدا لبعد الانتماء وتعبيرا عن عميق الثقافة التي يتحلى بها الشاعر "أبوتمام" .

[1] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ج01 ، ص 346.

[2] - المرجع نفسه، ج01، ص 56.

[3] - الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مرجع سابق، ص 52.

الخاتمـــــة

تتفق عادة مقدمة البحث وخاتمته في الإجابة عن تساؤل رئيس يتعلق بشرعية قيام الدراسة الحالية ومبررات وجودها، وبينما تحاول المقدمة الإجابة عنه بالسلب؛ عندما تومئ إلى ما تظنه نقصا في الدراسات السابقة، تَعد الدراسة الحالية بإكماله، فإن الخاتمة تجيب عن التساؤل نفسه لكن بطرق إيجابية؛ عندما تذكر ما أفلحت الدراسة الحالية في تحقيقه مما كانت تعد به .

فقد حاولت في هذا البحث المؤلف من فصول ثلاثة: أن أتخذ من بعض مفاهيم التلقي بمنظوره ما بعد الحداثي منهجا قد طبقه "الآمدي" و"الصولي" وإن اتفقا في أمور فقد اختلفا في أمور كثيرة، كل حسب رؤيته النقدية وطريقته في تلقيه إمّا انتصارا وإما انتقاصا من الشاعر "أبي تمام"، ولكل واحد منهما حجته في ذلك مبررا ومدعما رأيه بالبراهين، وهو ما أعطى لمتلقي قراءتيهما النقدية الحرية والمساحة في قراءة وتلقي شعر "أبي تمام"، والوقوف على السجال النقدي وما خلفه من نشوة قرائية، ربما أثمرت فيما بعد من إعادة فرز القضايا النقدية وضبطها، وأفسحت المجال لحرية الإبداع دون تقفي أثر السابقين، كما حدّدا الإطار النقدي وصححا أسس التلقي.

فبعد التتبع لكيفية تلقي شعر "أبي تمام" كشاعر حداثي من قبل الناقدين لا أقول أني ألممت إلماما كبيرا وبفهم جدّ عميق أن أدعي كمال البحث، وإنما هي بدايات لباحث مبتدئ، توصل إلى جملة من النتائج يمكن تلخيصها في النقاط الآتية:

❖القراءة الوصفية للكتابيْن:

01- كتاب "**أخبار أبي تمام**" هو كتاب أقرب لكتب السيرة منه إلى كتب النقد ويتضح جليا من خلال عنوانه، فتناول سيرة وحياة أبي تمام، كما بطّنه بأرائه النقدية هنا وهناك في ثنايا الكتاب وأراء من هم على شاكلته في رؤيته النقدية انتصارا لأبي تمام وردا على كل عائب بحجة وبرهان من أرض الشعر الحاضرة ممن عاصروه من الشعراء، فلم يكتف "الصولي" بذلك بل يعود في كثير من الأحيان إلى من يُعدّ شعره من شعر الفحول المحتج بهم لدى الخصوم.

02- يمكن اعتبار رسالة الصولي وكتاب أخبار أبي تمام وشرح ديوانه بمثابة كتاب واحد كتب في فترات متباعدة من قبل الناقد.

03- يعدّ كتاب "**الموازنة**" للآمدي مصدرا مهما لكل باحث يود الولوج إلى النقد العربي القديم ويقف على أهم قضاياه النقدية، لما يمتاز به بمنهجية علمية دقيقة طبق فيها الموازنة كمعيار نقدي بين الطائيين من حيث الأسلوب والصورة.

04- كما يمكن إدراج كتاب **الموازنة** ضمن كتب نقد النقد لما تضمنه من آراء نقدية لكثير من النقاد والعلماء حاول الآمدي مناقشتها وفق رؤيته النقدية المسايرة لما ألفه العرب في نظم الشعر..

05- إن كتاب الموازنة جاء كرد على كتب "الصولي" ولا سيما ما تعلق بأبي تمام والبحتري، والملفت للانتباه وجود سجال نقديّ سواء من طرف خفيّ أو ظاهر، وذِكر النقاد الذين أبدوا ملاحظات نقدية في قضية من قضايا النقد المتعلقة بالشعراء ولا سيما كتاب الموازنة الذي حفل بها، فجاءت قراءة الآمدي لها من باب النقاش الجمالي من خلال عرض القضية وإظهار أراء النقاد فيها، وإبداء الرأي والحجة المناقضة لها.

06- وهذا النقد لا ينهض به إلاّ الناقد البصير المتمرس والمتضلع بقضايا النقد، إنّه بحق لأمر يستحق التنويه به (في الظاهر وطريقة العرض) والاحتكام إلى أمره النقدي؛ لأنه يدل دلالة قطعية يقينية في هضم المنجز النقدي واستيعاب فحواه إلى حدّ بعيد -

حتى لا نقول كلّه "عرفت أشياء وغابت عنك أشياء"؛ لأن العلوم الإنسانية لا تصل إلى حد الكمال في قضاياها-، فخلص بالناقدين إلى التنظير وإتباعه بالتطبيق، وهذا النهج العلمي نعتبره فتحا نقديا جديدا في معالجة قضايا النقد المهمة.

07- دار فحوى الخطاب النقدي في الكتابين - مما لاشك فيه - حول فكرة الموازنات كمنطلق رئيس، ومدخل أساسي لعرض قضايا النقد المتعلقة بالشاعرين (أبي تمام والبحتري)، واعتماد الموازنة كمعيار نقدي يلمْلم جراح النّقد المتباينة حول شاعرية الشعراء، وإن بدا معيارا باليا وصفة لصيقة بنقاد العصر الجاهلي، وإعادة استحضاره اقتضاها مبدأ التفضيل وأحقية السّبق، مصاغ بلغة قضائيّة وهذا شيء طبيعي لأن المتلقيان ينتميان إلى سلك القضاء "فكل إناء بما فيه ينضح" في كثير من صفحات الكتابيْن.

08- الملاحظ في طريقة عرض الآراء ومناقشتها هو التأثر بالمنهج القضائي في معالجة القضايا النقدية مدار الخصومة، إذ لا يصدر الحكم إلاّ بعد عرض الحجج المؤيدة والمعارضة ودراسة ما وقع فيه الشعراء ومن ناصرهم في الخطأ وتبيان مواطن الجودة والإساءة

09- عرض "الآمدي" حجج أنصار "البحتري" وأنصار "أبي تمام" في عرض نقدي بهي، إلاّ أن هذا العرض اقتصر على النقد الجزئي وهذا ما عاب منهجه الذي تناقض مع ما ذكره في مستهل كتابه، أمّا "الصولي" فوقع هو الآخر في نوع من البهرجة في تحسين صورة "أبي تمام" وإظهار إعجاب الأمراء والعلماء بشعره تغطية لتعمية المعنى وأن شعره يشبه أشعار الفحول.

10- اعتمد "الآمدي" في الغالب الأعم على النهج القديم في بناء القول الشعري ونظمه، أو بما يسمى بالأنموذج المثال "الشعر الجاهلي"، الذي خلص نقديا إلى نظرية سميت "عمود الشعر"، التي انبنى عليها جل النقد العربي القديم، ومن ثمة وضع مذاهب الشعراء على محكها. مقصيا بذلك الشعر المحدث والإعلاء من شأن الشعر القديم ناسيا أو متناسيا أن الجمال يقبع في كل عصر ومصر وليس حكرا على الشعر الجاهلي، هذه النظرة القاصرة قابلها "الصولي" ومن حذا حذوه بالرفض إلاّ أن هناك من الشعراء الجاهليين أو من عدّوا في دائرة الفحول لم يسلموا من التقصير والعيب الشعري، إذ لابد من النظر إلى جمال النص الشعري على ضوء ما يزخر به من مقومات فنيّة.

❖ مواطن الاتفاق، ومن بينها:

11- اشترطا في المتلقي أن يكون على قدر كبير من الثقافة والخبرة اللتيْن تُسعفانه على التحرك السلس وبأريحية في ردهات النص من أجل كشف المجاهيل وإضاءة الدلالات التي يحفل بها شعر "أبي تمام"، فسبر أغوار النص لا يرتكز على الأمور المكتسبة، بل لا بد أن يكون هذا المتلقي مدججا بذوق فني رفيع فطري فيندمج الفطري والمكتسب من التحليق في فضاء النص بحركية واقتدار في مجارات التراكيب اللغوية الأفقية والعمودية وتشابك دلالاتها المضفية لدلالات ثانية؛ لأن الشاعر وإن مدّ عرى الجسور مع متلقيه من قادح ومادح فإنه لا يقدم شعره ممضوغا.

12- بوأ الناقدان المتلقي المتذوق (المتضلع بعلم الشعر) مكانة عليّة لتمرسه في أفانين الكلام ومعرفة مواطن الجمال لا تتأتي إلا لمن دارس الكتب وزاحم العلماء بالركب بجهد كر الليالي ومر العشي، حتى يكون له ذهنا وقادا ملما بما قيل هنا وهناك من آراء نمت وتنامت عبر الأزمان في استخدام الألفاظ ومعرفة دلالاتها المعجمية والفنية، من أجل الوصول إلى حكم صائب محاط بالحجج والعلل الموضحة لاستهجان أو الاستحسان.

13- أشراكا القراء كنقاد متذوقين للشعر وأفسحا لهم المجال في الحكم أو المشاركة في صياغته من أجل تفعيل العملية النقدية القرائية، وهو نوع من الالتفاف وإن بدا في الظاهر إيجابيا من خلال الطرح القرائي إلا أنه يجب التحفظ عليه لأنه يضمر توجيه القراءة ومن ثمة النطق بالحكم من قبل القارئ (المتلقي الثاني) بدلا من الناقد (مؤلف الكتاب).

14- أشارا إلى أن هناك ذوق نقدي يقع في منطقة ما لا يعلل وهذا لا يتحقق للجميع كقراء، وإنما يظفر به أهل النقد لما يتصفون به من الخبرة والذوق المرهف والقدرة على تمييز الشعر جيده من رديئه.

15- عاب الناقدان على المتلقي أن ينظر إلى شعر الشاعر على أساس عقدي بحت في بناء صوره ومعانيه الشعرية فيكون الحكم النقدي انتقاصا من شعريته بدعوى الخروج عن مقاييس الأخلاق الفاضلة "الخيرية"،فالشاعر لن ينتج شعرا بل سوف ينتج مواعظ.

16- أقرّ المتلقيان أن الإيقاع مكون قار في النص الشعري لا يستغني عن فنيته ووظائفه أي نص شعري سواء كان داخليا أو خارجيا وقد كشفت عنه تجربة الشاعر "أبي تمام".

17- التناص؛ يأخذ بعدين بعد نقدي حديث متبلور ومكتمل وبعد مفهومي له جذوره في النقد العربي القديم، من وظائفه الكشف عن السرق وهي أدنى الوظائف وأعلاها الوقوف التداخل بين النصوص كصفة جمالية تبين مدى الذوبان والتلاشي فيما بينها، فقد ارتكز مفهوم السرقات الشعرية من خلال آلية "الأخذ" في انحصارها في معالجة المفردة مستلة من سياقها الفني الجمالي الايحائي وأسباب توظيفها في النص الجديد.

18- عدّ أولى الناقدان عناية فائقة للصّورة الشّعرية، بكل أشكالها.

19- عدّ الناقدان المشترك القولي حق عام يتكئ عليه الشعراء ولا يقع الأخذ فيه، بوضع ضوابط له، كما بيّنا وحصرا محل السّرق إلاّ في البديع المخترع.

20- تميز النقد في الكتابين بالكمية؛ من خلال ما ضُرب من أمثلة جمّة في الاستشهاد بشعر الشعراء الفحول الذين لا يشق لهم غبار في مضمار الشعر سواء كانوا جاهليين أو إسلاميين أو معاصرين للشاعر أو من خلال عرض الآراء النقدية المتباينة ومناقشتها، فالكتابان يزخران بفيض معلوماتي رهيب.

❖ من بين مواطن الافتراق:

أحاول أن أصوغ بعض النقاط الخلافية بين المتلقيْن آملا أن أكون قد استوفيت أهم النقاط الخلافية التي دارت دائرتها في الكتابيْن، وعليه أجملها فيما يلي :

21- اعتبر الآمدي نظرية عمود الشعر ما هي إلا معايير جمعت لتبصير الشاعر والمتلقي في الاحتكام إليها كرؤية متكاملة في نظم القريض، هذه المعايير مثلت وفق نظرية التلقي المتلقي الضمني الذي يستحضره الشاعر العربي قديما قبل نظم الشعر.

22- أعاد الناقدان إنتاج العمل الشعري التمامي وأوضحا المعنى المقصود الذي أراد الشاعر أن يوصله لمتلقيه كل حسب قراءته، انطلاقا من الأثر الذي تركه النص الشعري في نفسية كل متلقي.

23- نبذا الآمدي التكلف وفضل الشعر المطبوع الذي مثله "البحتري" كشاعر معاصر لأبي تمام.

24- امتاز النقد عند الناقدين بالنوعية ولا سيما عند الآمدي بصفة أكبر؛ من حيث هو نقد نوعي اتصف بالعلمية في الغالب الأعم من خلال ضبط المعايير النقدية كمسار بدائي لوضع المتلقي في الجو العام من قبل الناقد وترك مجال الحكم إليه، إلاّ أنه هناك نقاط تحفظ في ضبط الرواية الشعرية، أو ما تعلق بفهم مدلول الألفاظ وإيجاد التخريجات المناسبة لذوق المتلقي، أو في ضبط مفهوم المعاني الشعرية الموظفة في باب الصور، وكذا في نقطة "التعالق النصي" فاستعمل من هذه المعايير وإغفال البعض الآخر بما يخدم مصلحة الناقد مما يجعل هذا النقد يشوبه نوع من التحامل بقصد أو من غير قصد.

❖ **نهج الشاعر في نظم القريض**

25- رأى "أبو تمام" أن لغة الشعر قاصرة عن التعبير عما يختلج النفس الشعرية لذا لجأ إلى المجاز ووظف المحسنات البديعية...من أجل إسماع صوته وتوصيل المعنى على الوجه الأكمل متجاوزا بذلك قصور اللغة باللجوء إلى كل مُكمّل يُبيّن ويُجلي المعنى، محاولا أن يقنع المتلقي بأفكاره التي تجول في خواطره، وأن يصور المعاني وفق رؤيته وفلسفته الشعرية بما تحمله من تجدد حضاري وفكري مبتعدا عن الصور النمطية التي تمتاز بالجمود .

26- تجاوز "أبو تمام" من خلال إبداعه المتلقي الضمني الذي حددته نظرية عمود الشعر وتجاوز المألوف مسايرا عصره وواقعه الفني، فكان الجهد النقدي القرائي على عاتق المتلقي الحقيقي ذي الذوق الفني الرفيع أو العالم بخبايا الشعر، فيقع من شعره في دائرة التوقع وهو المرجو من قبل فئة من المتلقين وعلى رأسهم "الآمدي"، أو يقع خارج نطاق دائرة التوقع فيجد له "الصولي" مبررات لذلك وهي مرتبة من مراتب الشاعرية في نظره أراد ان يوصلها إلى كل متلق بعيد عن التزمت والتعصب للرؤية النقدية القديمة فأعاد بهذا الصنيع تأسيس الخطاب النقدي بما يتقارب وأفق التوقع "الانتظار" الذي حدده "ياوس" الذي يكون على عاتق المتلقي في بناء تاريخ الأدب.

في الختام؛ إن شعر "أبا تمام" كان ولا يزال عالقا في الأذهان وفي ذاكرة الزمن لا تطويه صفحات النسيان، وأبياته الشعرية شاهدة على آيات إبداعه وسائرة تتداولها الألسن، بفضل ما وصلت إليه من درجة الشاعرية، لا صورة شعرية تمجها الأذواق، فالشاعر "أبوتمام" فنان يخرج مكنوه التصوري ولا يحق لأي متلق أن يحصره في كنف الدين والأخلاق، إذ الفن في جوهره لا يتعارض مع الدين إذا كانت غايته نبيلة.

يبقى التراث النقدي مليء بما يتقارب والنظريات النقدية الحديثة، هذا لا يعني تطبيق هذه النظريات بحذافيرها على النصوص الشعرية القديمة ولا على الآراء النقدية التي سايرتها، بل أن نقارب فيما اتفقا ولا نخضع التراث للمقارنة فلكل حضارة خصوصياتها وللآراء النقدية مشاربها التي نشأت منها.

أرجو من العلي القدير أن أكون قد أعطيت هذا البحث حقه من الدّراسة، وأن يكون إسهامي متواصل الحلقات، وأن أحظى بتوجيهات السادة أعضاء المناقشة ولتصويباتهم، ولهم منا فائق الشكر والاحترام.

والله من وراء القصد

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر والمراجع القديمة:

01- القرآن الكريم

02- الآمدي؛ أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق : السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط 05، 2006.

03- الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق: عبد الله حمد محارب، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط01، 1990، ج03.

04- الآمدي، المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء وكناهم وألقابهم وأنسابهم وبعض شعرهم، تحقيق: ف. كرنكو، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط01، 1991.

05- الأبشيهي (790، 852هـ)، شهاب الدين محمد بن أحمد بن منصور، مختارات من المستطرف في كل فن مستطرف، حققه وهذبه: ناصر عبد الفتاح، مكتبة مصر ،مصر، رقم الإيداع: 23228، 2005.

06- أحمد بن علي الدلجي، الفلاكة والمفلوكون، تصحيح: عطية البشاري، نصر العادي، مطبعة الشعب، مصر ، ط/، 1322هـ.

07- أرسطو طاليس، الخطابة، ترجمة: عبد الرحمان بدوي، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، دار الرشيد للنشر، ط/، 1980.

08- إسماعيل باشا البغدادي، هدية العارفين (أسماء المؤلفين وآثار المصنفين)،المطبعة البهية، اسطنبول، تركيا، ط/، 1955.

09- الأصفهاني(356هـ)، أبو الفرج علي بن الحسين، الأغاني، تحقيق: إحسان عباس، ابراهيم السعافين، بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان،ط03، 2008.

10- ابن أبي عون (222هـ)، كتاب التشبيهات، عني بتصحيحه: محمد عبد المعيد خان، طبع جامعة كمبرج، 1950،

11- ابن الأثير (637هـ)،أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم (الموصلي)، جوهرة الكنز، تحقيق: محمد زغلول سلام، شركة الاسكندرية للطباعة والنشر، منشأة المعارف، الاسكندرية (د.ت).

12- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان ، ط/، 2010.

13- ابن الأثير، الكامل في التاريخ، دار صادر، بيروت، لبنان، ط/، 1966.

14- ابن الأنباري(577هـ)؛ أبو البركات كمال الدين عبد الرحمان بن محمد، نزهة الألباء في طبقات الأدباء، تحقيق: ابراهيم السامرائي، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط03، 1985.

15- ابن الجوزي(597هـ)؛ أبو الفرج عبد الرحمان بن علي بن محمد، المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، دراسة وتحقيق: محمد عبد القادر عطا، مصطفى عبد القادر عطا، راجعه وصححه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط/، (د.ت).

16- ابن خلدون (808 هـ)، عبد الرحمان أبو زيد ولي الدين، المقدمة، المسمى: ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط/ ، 2007.

17- ابن خلكان(681هـ)؛ أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1978.

18- ابن رشيق (ت456هـ)،أبو علي الحسن القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2007.

19- ابن طباطبا (322هـ)،أبو الحسن محمد بن أحمد العلوي، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط/ ، 1985.

20- ابن عبد ربه(ت 328هـ)،أحمد بن محمد الأندلسي، العقد الفريد، تحقيق: محمد عبد القادر شاهين، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط/ ،2011.

21- ابن قتيبة(213هـ،276هـ)،أبو محمد عبد الله بن مسلم ، أدب الكاتب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط/، 2005 .

22- ابن قتيبة ، الشعر والشعراء، دار صادر، بيروت، ط/، (د ت).

23- ابن مالك (672هـ) ، أبو عبد الله محمد بن عبد الله جمال الدين، شرح الكافية الشافية، تحقيق: عبد المنعم هريدي، دار المأمون، ط01، 1402هـ..

24- ابن النديم (384هـ)؛ محمد بن إسحاق، الفهرست، تحقيق: رضا تجدد، المطبعة الرحمانية.

25- ابن وكيع (ت 393هـ)،أبو محمد الحسن بن علي التنيسي، المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره، قرأه وقدّم له وعلق عليه: محمد رضوان الداية، دار قتيبة، (دت).

26- أبو اسحاق (322هـ)، إبراهيم بن محمد بن أبي عون أحمد بن المنجم ،كتاب التشبيهات، عني بتصحيحه: محمد عبد المعيد خان، طبع جامعة كمبرج، 1950.

27- أبو الحسن، أحمد بن فارس بن زكرياء، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، علق عليه ووضع حواشيه، أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 1997.

28- أبو الطيب اللغوي؛ عبد الواحد، مراتب النحويين، مطبعة النهضة، مصر، ط/، 1955.

29- الباقلاني؛ أبو بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط/، (دت)

30- البطليوسي (521هـ)، عبد الله بن محمد بن السيد، شروح سقط الزند، تحقيق: مصطفى السقا، وآخرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط03، 1986.

31- البغدادي (1030، 1093هـ)، عبد القادر بن عمر، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 04، 1997.

32- التبريزي(421- 502هـ)، أبو زكرياء يحيى بن علي بن محمد الشيباني، شرح ديوان أبي تمام، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: راجي الأسمر ، دار الكتاب العربي ،بيروت، ط 02، 1994.

33- ثعلب (200هـ، 291هـ)،أبو العباس أحمد بن عيسى بن يحي ، قواعد الشعر،حققه وقدم له وعلق عليه: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 02، 1995.

34- الثعالبي (350- 429هـ)،أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي النيسابوري، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، قدم له وحققه: إبراهيم صقر، مكتبة مصر، ط/ ، (د ت).

35- الجاحظ (160، 255هـ)،أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 01 ، 2010

36- الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط 01، 2003.

37- الجرجاني(290-366هـ)، علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر والتوزيع، صيدا، بيروت، لبنان، ط/، 2010.

38- الجمحي(139هـ، 231هـ)،محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه؛ محمود محمد شاكر، شركة القدس للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط/، (دت).

39- الحاتمي(388هـ)؛ أبو علي محمد بن الحسن المظفر، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق: جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، سلسلة التراث 83، بغداد، العراق، ط/، 1979.

40- **حاجي** خليفة، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، دار الفكر، الطبعة الفيصلية، ط/، (د.ت).

41- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق وتقديم: محمد الحبيب بن الخوجة، دار العربية للكتاب، تونس، ط03 ، 2008.

42- الحصري(ت 453هـ) إبراهيم بن علي القيرواني ، جمع الجواهر في الملح والنوادر ، نشره: محمد أمين الخانجي، مطبعة الرحمانية، مصر، 1353هـ..

43- الحصري ، جمع الجواهر في الملح والنوادر، تحقيق: علي البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ط01، 1953.

44- الحموي، معجم البلدان، تحقيق: فريد عبد العزيز الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1955،01

45- الزركلي؛ خير الدين، الأعلام (قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط15، 2002.

46- الخطيب البغدادي(463هـ)؛ أبو بكر بن أحمد بن علي بن ثابت، تأريخ مدينة السلام (وأخبار محدثيها وقطّانها العلماء من غير اهلها وواردیها)،حققه وضبط نصه وعلق عليه: بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط01، 2001.

47- الخطيب القزويني (739هـ)، جلال الدين محمد بن عبد الرحمان، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 2003.

48- الخفاجي(466هـ)، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الحلبي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 1982.

49- السكاكي (ت 626هـ) أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي، مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 2000.

50- السيوطي(911هـ)، الحافظ جلال الدين عبد الرحمان، بغية الوعاة، تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم، دار الفكر، مصر، ط 02، 1979.

51- الشريف المرتضى؛ علي بن الحسين الموسوي العلوي، أمال المترضي: غرر الفوائد ودرر القلائد، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية،ط01، 1954.

52- الصفدي (764هـ)؛ صلاح الدين خليل بن أبيك، الوافي بالوفيات، تحقيق واعتناء: أحمد الأرناؤوط، تركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط01، 2000.

53- الصولي(335هـ)؛ أبو بكر محمد بن يحيى ، أخبار أبي تمام (وبأوله رسالة الصولي إلى مزاحم بن فاتك في تأليف أخبار أبي تمام وشعره، حققه وعلق عليه: خليل محمود عساكر، محمد عبده عزام، نظير الإسلام الهندي، قدّم له: أحمد أمين، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط/، 1912.

54- الصولي، أخبار البحتري (وبآخره ذيل الأخبار من رواية الصولي)، تحقيق وتعليق: صالح الأشتر، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، سوريا، ط/، 1958.

55- الصولي، أخبار الراضي بالله والمتقي لله (من كتاب الأوراق)، عنى بنشره: ج. هيورث دن، ط/، (د.ت).

56- الصولي، أخبار الشعراء (من كتاب الأوراق)، عنى بنشره: هيورث دن، مطبعة الصاوي، مصر، ط 01، 1934.

57- الصولي، أخبار الشعراء المحدثين، نشره: ج. هيورث. دن، دار المسيرة، بيروت، 1979.
58- الصولي، أدب الكتاب، تصحيح وتعليق على حواشيه: محمد بهجة الأثري، الطبعة السلفية، مصر، ط/، 1341هـ.
59- الصولي، شرح ديوان أبي تمام، دراسة وتحقيق: خلف رشيد نعمان، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، ط01، 1987.
60- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدّة، السعودية، ط/، 1991.
61- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تصحيح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ط/، 1981.
62- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، صححه وعلق عليه: محمد رشيد رضا، المكتبة التوفيقية، ط/، (د ت).
63- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز تحقيق وتقديم: محمد رضوان الداية، فايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط01، 2007.
64- العميدي (433هـ)، أبو سعد محمد بن أحمد، الإبانة عن سرقات المتنبي(الرسالة الحاتمية)، تقديم وتحقيق وشرح: إبراهيم الدسوقي البساطي، تنسيق وفهرسة: دار المعارف، مصر، ط/، 1961.
65- الفارابي (339هـ)؛ أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان، الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح: عطاس بن عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير: محمد أحمد الحفني، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط/، (دت).
66- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، الجزرة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط01 ،2006.
67- القزويني، أبو المعالي، الايضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق: عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط03، 1993.
68- القفطي (624هـ)، جمال الدين بن على بن يوسف، أنباء الرواة على أنباه النحاة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط/، 1986.
69- المبرد؛ أبو العباس محمد بن يزيد، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: يحيى مراد، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط01، 2010.
70- المرزباني (384هـ) ؛ أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى، الموشح (في مآخذ العلماء على الشعراء)،عنيت بنشره: جمعية نشر الكتب العربية، المطبعة السلفية، القاهرة، مصر، ط/، 1343.
71- المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق وتقديم: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 1995.
72- المرزباني(384هـ) ، معجم الشعراء، تحقيق: فاروق اسليم، دار صادر، بيروت، لبنان، ط01، 2005.
73- المرزوقي(461هـ)، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، علق عليه وكتب حواشيه: غريد الشيخ، وضع فهارسه العامة: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 2003.
74- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة ،نشره: أحمد أمين، عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط 01، 1991.
75- المسعودي (342هـ)؛ أبو الحسن علي بن الحسين، مروج الذهب ومعادن الجوهر، مؤسسة دار الهجرة، ط/، (دت).
76- مهلهل بن يموت، سرقات أبي نواس، تحقيق: مصطفى هدارة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط/، (د.ت).
77- النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب، نهاية الأرب في فنون الأدب، دار الكتب، وزارة الثقافة والارشاد القومي، القاهرة، ط/، 1955.
78- اليافعي (768هـ)، أبو محمد عبد الله بن أسعد بن علي بن سليمان، مرآة الجنان وعبرة اليقظان (في معرفة ما يعتبر من حوادث الزمان)، وضع حواشيه: خليل منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 1997.
79- ياقوت الحموي(626هـ)، معجم الأدباء (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب)، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط01، 1993.

ثانيا: المصادر والمراجع الحديثة:

80- ابتسام مرهون الصفار، ناصر حلاوي، محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، جهينة للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، ط/، 2010.

81- ابراهيم أنيس، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، رقم الايداع: 5141، 2003.

82- إبراهيم صدقة، شعر أبي تمام من خلال أفق التوقعات، منشورات مخبر المثاقفة العربية في الأدب ونقده، جامعة محمد الأمين دباغين سطيف02، دار قرطبة، الجزائر، ط01، 2016.

83- إبراهيم صدقة، النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط01، 2011.

84- إبراهيم محمد سرهيد الشعباني، الشعر العباسي(بين دوافع الابداع وسلطة التلقي حتى منتصف القرن الخامس الهجري)،دار غيداء للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، ط01، 2016.

85- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني إلى القرن الثامن الهجري ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط 04، 2006.

86- أحسن مزدور، معايير النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري (المعيار اللغوي، المعيار النقدي، المعيار البلاغي، المعيار المنطقي)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 01، 2009.

87- أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، نظرية التلقي :إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية (سلسلة ندوات ومناظرات رقم24)، جامعة محمد الخامس، المملكة المغربية، رقم الايداع: 236، 1993.

88- أحمد جمال العمري، أبو بكر الصولي (العالم - الأديب - النديم)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط/، 1973.

89- أحمد رحماني، النقد التطبيقي الجمالي اللغوي في القرن الرابع الهجري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط01، 2008.

90- أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا (مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية في رواية "رؤيا" لهاشم غرايبة – وقصيدة "راية القلب" لإبراهيم نصر الله، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط02، 2000.

91- أحمد سليم غانم، تداول المعاني بين الشعراء: قراءة في النظرية النقدية عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2006.

92- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط10، 1993./1994

93- أحمد طعمة حلبي، التناص بين النظرية والتطبيق شعر البياتي أنموذجاً، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط01، 2007.

94- أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي (قراءة في التراث النقدي عند العرب) دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط 01، 2009.

95- أحمد المرازيق، جماليات النقد الثقافي (نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 2009.

96- أحمد مطلوب، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، وكالة المطبوعات، الكويت، ط01، 1973.

97- أحمد مطلوب، دراسات بلاغية ونقدية، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، الجمهورية العراقية، ط/، 1980.

98- أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط01، 1989.

99- أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد (دراسة)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط01، 2004.

100- أحمد يوسف علي، الاستعارة المرفوضة في الموروث البلاغي والنقدي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط01، 2015.

101- إدريس بلمليح، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، مطبعة النجاح الجديدة، الرباط، ط 01، 1995.

102- أدونيس، علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول: بحث في الإتباع والإبداع عند العرب (تأصيل الأصول)،دار العودة، بيروت، ط 03، 1980.
103- أدونيس، الثابت والمتحول: بحث في الإتباع والإبداع عند العرب (تأصيل الأصول)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 01، 1977.
104- أدونيس، الشعرية العربية، محاضرات ألقيت في الكوليج دو فرانس، باريس، أيار 1984،دار الآداب، بيروت، ط 02، 1989.
105- إسماعيل سامي، جماليات التلقي (دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط01، 2002.
106- ألفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط01، 1983.
107- أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة: انطوان أبوزيد، المركز الثقافي العربي، ط01، 1996.
108- آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2002.
109- أنور المرتجى، سيميائية النص الأدبي، مطبعة إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1987.
110- أوستن وارين ويلك، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، نشر المجلس العلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، سوريا، ط/، 1972.
111- ايغلتون تيري، نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط/، 1995.
112- البحراوي سيد، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط/، 1988.
113- بدران عبد الحسين محمود، التناص في شعر العصر الأموي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط01، 2012.
114- بدوي طبانة، السرقات الأدبية (دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها)، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط03 ،1974.
115- بسام قطوس، استرتيجية القراءة (التأصيل والإجراء النقدي)، مؤسسة حمادة ودار الكندي، دمشق، سوريا، ط/، 1998.
116- بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البديع، دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط03، 2011
117- بشرى موسى مصطفى، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط01، 2001.
118- بشير تاوريريت، سامية راجح، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر (دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية)، دار الفجر للنشر، الجزائر، ط01، 2006.
119- بهجت عبد الغفور الحديثي، دراسات نقدية في الشعر العربي، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية، ط/، 2004.
120- بول ريكور، نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2003م.
121- تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة : شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط02، 1990 .
122- تزفيتان تودوروف، في أصول الخطاب النقدي الجديد(مفهوم التناص في الخطاب النقدي)، ترجمة: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط01،.1987.
123- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط02، 1996.
124- تزفيتان تودوروف، نقد النقد (رواية تعلم)، ترجمة: سامي سويدان، مراجعة: ليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، ط02، 1986.
125- توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي في التراث النقدي العربي، دار سراس للنشر، تونس، 1985.

126- جابر عصفور، الصورة الفنية، في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني، القاهرة، بيروت، ط01، 2003.
127- جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط01، 2003.
128- جان ستاروبنسكي، النقد والأدب، ترجمة: بدر الدين القاسم، مراجعة: أنطون مقدسي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ط/، 1976.
129- جان كوهن، اللغة العليا: النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،ط02، 1999.
130- جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة وتقديم: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والنشر، دمشق، ط02، 1965.
131- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1986،
132- جهاد رضا، التصوير الفني في شعر العميان، سلسلة الدراسات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط/، 2011.
133- جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد، ط/، دت.
134- جوليا كريستيفا، علم النّص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1991.
135- جورج لا يكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحياها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال، المغرب، ط02، 2009.
136- جين. ب. تومبكنز، نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم، مراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ط/، 1999.
137- حاتم الصكر، كتابة الذات دراسات في وقائعية الشعر، بيروت، لبنان، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط01، 1994.
138- حاتم الصكر، ما لا تؤديه الصفة: المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار كتابات، بيروت، ط/، 1993.
139- حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط02، 1998.
140- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،ط01، 1998
141- حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
142- حسين نصار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافية الدينية، بور سعيد، القاهرة، ط01، 2001.
143- حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات الجامعة، المغرب، ط1985،02.
144- حصّة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي نموذجا)، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2009.
145- حكيم سلمان السلطاني، القراءة الحداثية للنص القرآني في ضوء تحليل الخطاب، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع ، اللاذقية، ط01، 2018.
146- حمادي الصمود، بلاغة الانتصار في النقد العربي القديم (رسالة أبي بكر الصولي إلى مزاحم بن فاتك)، دار المعرفة للنشر، تونس، ط01، 2006.
147- حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ط 01، 1981.
148- حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة (تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، المركز الثقافي العربي، ط/، 2003.
149- خالد سليمان، في الايقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة، مهرجان الشعري العاشر، بغداد، ط/، 1981.
150- خديجة حسين أحمد المغنج، استلهام التراث في شعر عبد العزيز المقالح، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، اليمن، ط/، 2004.
151- خضر موسى محمد محمود، موازنة الآمدي ووساطة الجرجاني(دراسة أدبية مقارنة) عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط/، 2007.
152- خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد، سلسلة الدراسات الأدبية، مكتبة غريب، الفجالة، القاهرة، ط01، 1992.

153- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 1998.
154- رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 01، 2005.
155- رجاء عيد، القول الشعري منظورات معاصرة، منشأة المعارف، مركز الدلتا للطباعة، الاسكندرية، ط01، 1995.
156- رجاء عيد، لغة الشعر، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، ط/، 1987.
157- روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحور للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط01، 1992.
158- روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط01، 2004.
159- روبرت هولب، نظرية التلقي (مقدمة نقدية)،ترجمة:عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط01، 2000.
160- رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط02، 1986.
161- رولان بارت، لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط01، 2017.
162- رولان بارت، من العمل إلى النص، ضمن آفاق التناصية المفهوم والمنظور، تعريب وتقديم: محمد خير البقاعي، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 2013
163- رولان بارت، نظرية النص، ضمن آفاق التناصية المفهوم والمنظور، ضمن آفاق التناصية المفهوم والمنظور، تعريب وتقديم: محمد خير البقاعي، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 2013
164- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1988.
165- سامح الرواشدة، مغاني النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، لبنان ، ط01 ، 2006 .
166- سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي من الجاهلية إلى القرن الثاني بنيته واساليبه، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط01، 2008.
167- ستاروبينسكي جان، في نظرية التلقي، ترجمة: غسان السيد، دار الغد للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق،سوريا، ط01، 2000.
168- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص/السياق)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1989.
169- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط01، 1992.
170- سمير حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط01، 2001.
171- السيد فضل، تراثنا النقدي (دراسة في كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني)، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط/،(د ت).
172- سوزان روبين سليمان،انجي كروسمان، القارئ في النص(مقالات في الجمهور والتأويل)، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط01، 2007.
173- سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيموطيقا (مقالات مترجمة ودراسات)، دار إلياس العصرية، القاهرة، ط/، 1977.
174- شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي(دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، سلسلة عالم المعرفة، 267، 2001.
175- شعبان عبد الحكيم،نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، القاهرة، ط01، 2010.
176- شكري محمد عياد،موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علميّة)،دار المعرفة، القاهرة، ط02، 1987.
177- شوقي ضيف، فصول في الشعر والنقد، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 03، 1988.
178- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط 06، 1980.
179- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط 03، (د ت).
180- شوقي ضيف، النقد ، دار المعارف، مصر، ط 03، 1974.
181- صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط03، 1993.
182- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، مصر، ط01، 2002.

183- صلاح فضل،نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط/، 1992.
184- ضياء الدين خضير، مكانة المتلقي في الأدب المقارن، جريدة الأسبوع الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد: 742، 2001.
185- طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طه أحمد إبراهيم ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، مكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، ط/ ، 2004.
186- طه مصطفى أبو كريشة، أصول النقد الأدبي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط01، 1996.
187- عباس عبد الحليم عباس، إحسان عباس بين التراث والنقد الأدبي، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط01، 2002.
188- عبد الجليل مرتاض، التناص، ديوان المطبوعات الجامعية،بن عكنون، الجزائر، رقم الايداع: 4765، رقم النشر: 5286 ،2011
189- عبد الجليل مرتاض،في عالم التص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، رقم الإيداع: 416 ،2007.
190- عبد الرحمان غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط01، 2004.
191- عبد الرحمان مرضي علاوي، تعدد القراءات النقدية في شعر أبي تمام في الخطاب النقدي الأدبي الحديث (دراسة في نقد النقد)، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان ن الأردن، ط01، 2014 .
192- عبد العاطي كيوان، التناص القرآني في شعر أمل دنقل،مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط02 ،1989.
193- عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه(دراسة في سلطة النص)،عالم المعرفة، الكويت، ع298، نوفمبر 2003.
194- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية)، عالم المعرفة، الكويت، ع272، 2001.
195- عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط01، 2004 .
196- عبد الفتاح عفيفي، الذوق الأدبي أطواره ونقاده ومجالاته ومقاييسه، مطبعة الأمانة، مصر، ط01، 1987.
197- عبد الفتاح كليطو، الكتابة والتناسخ (مفهوم المؤلف في الثقافة العربية)، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير للطباعة والنشر، المركز الثقافي العربي،بيروت،ط01، 1985.
198- عبد الفتاح لاشين، الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام، دار المعارف، ط/، 1982.
199- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، مكتبة الكتاني، الأردن، ط02، 1995.
200- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، دار النهضة، بيروت، لبنان، ط02، 1987.
201- عبد الكريم راضي جعفر، رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 02، 1998.
202- عبد الكريم شرفي،فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة(دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2007.
203- عبد الكريم الناعم، الوزن والشعر، وزارة الثقافة والإرشاد، دار المعرفة،ع 195، مارس 1978 .
204- عبد الله أحمد باقازي، النّهج الشعري في العصر العباسي الأول وعلاقته بالشعر الجاهلي، دار السعودي للنشر والتوزيع، جدة، ط/، 1409هـ.
205- عبد الله بانقيب، المسؤولية النقدية في كتاب " الوساطة"، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن ،ط01، 2011.
206- عبد الله بن صالح الوشمي، وجه الشعر قراءة في مآخذ النقاد على معاني أبي تمام، مكتبة الرشد، الرياض ، المملكة العربية السعودية، ط01، 2009.
207- عبد الله بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2000،01.
208- عبد الله التطاوى، القصيدة العباسية قضايا واتجاهات، دار غريب للطباعة والنشروالتوزيع القاهرة، ط 02، 2001.

209- عبد الله حمد محارب، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا (دراسة نقدية لمواقف الخصوم والأنصار)، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط01، 1992.
210- عبد الله محمد الغذامي، ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، ط 02 ، 1993.
211- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية- نظرية وتطبيق-)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط06، 2006.
212- الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط01، 1994.
213- الغذامي، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، دار البلاد، الرياض، السعودية، ط02، 1991.
214- عبد المجيد زراقط، الإبداع الأدبي العربي: قضايا وإشكالات، توزيع الغدير للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ط01، 2003.
215- عبد المطلب زيد، قراءة ثانية في تراثنا النقدي، دار الهاني للطباعة والنشر، رقم: 4444 2055.
216- عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 01، 1994.
217- عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة،الجزائر، ط02، 2010.
218- عبد الناصر حسين، نظرية التلقي بين ياوس وآيزر، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، ط01، 2002.
219- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ط/، 1999.
220- عثمان موافي، في نظرية الأدب (من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم)، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الأزاريطة، الإسكندرية، ط04 ،2007.
221- عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، ط01 ،1991.
222- عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي (بين النظرية والتطبيق)، دار التقدم، حلب،ط/، 1980.
223- علاء حسين البدراني، فاعلية الايقاع في التصوير الشعري، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2015.
224- علم عز الدين المناصرة، التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ط01، 2006.
225- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي (دراسات نقدية)، دار الشروق، عمان، ط01، 1997
226- علي جميل سلوم وحسن نور الدين، الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط01، 1990.
227- علي حرب، نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط01، 1993.
228- علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط02، 1996..
229- علي صبح، عمود الشعر العربي في موازنة الآمدي، مكتبة الكتاب الأزهرية، القاهرة، رقم الايداع: 2487 ،1986.
230- علي عبد رمضان، الايقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي، دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 2016.
231- على العشيري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.
232- عبد الهادي خضير نيشان، النقد البلاغي عند العرب إلى نهاية القرن السابع الهجري ،دار الفراهيدي، بغداد،ط01، 2013.
233- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط01، 1992.
234- عصام حفظ لله، التناص التراثي المعاصر(أحمد العواضي أنموذجاً)، دار غيداء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن ، ط01، 2011.
235- عمر خليفة بن إدريس ،البنية الإيقاعية في شعر البحتري، جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا،ط01، 2003.
236- عمر عبد الواحد، دوائر التناص، دار الهدى للنشر والتوزيع، الجزائر، ط01، 2003.
237- عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب(مدخل إلى نظرية الأدب)،دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط 01، 2000.

238- فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار اعالم للنشر والتوزيع، دبي، دولة الإمارات، ط01، 2006.
239- فاطمة عبد الرحمان البريكي، نظرية التناص في النقد العربي القديم، أطروحة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، كانون الاول 2003.
240- فاطمة قنديل، تناص في شعر السبعينات (دراسة تمثيلية)، الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية- .86، باريس، ط/، 1999.
241- فان سان جوف، رولان بارت والأدب، ترجمة: محمد سويرتي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1994.
242- فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث دراسة نصية نقدية تحليلية مقارنة (النقد والناقد)، منشأة المعارف، الإسكندرية، رقم الإيداع القانوني: 4458، 1985.
243- فنسان جوف، القراءة، ترجمة: سعاد التريكي، مراجعة: جلال الغربي، محمود الهميسي، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، ط/، 2015.
244- فؤاد أفرام البستاني، الشّعر الجاهلي نشأته وفنونه (مقدمة لمنتخبات من شعر الجاهليين)، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط/، 1927.
245- فولفجانغ إيزر، فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط/، 2000.
246- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية الواقع الجمالي، ترجمة: أحمد المديني، اتحاد كتاب المغرب،الرباط،ع6 ،1986م
247- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة وتقديم: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، 1987.
248- فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط /، 2009 .
249- فيرناند هالين، فرانك شويرفيجن، ميشيل أوتان، بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط01، 1998.
250- قاسم مومني، نقد الشعر العربي في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة، القاهرة، مصر، ط/، 1982.
251- قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان معالمه وإعلامه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط 01، 2003.
252- كاظم جهاد، أدونيس منتحلاً (دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها: ما هو التناص؟)، مطبعة مدبولي ، مصر، ط02، 1993.
253- كراتشكوفسكي اغناطيوس، دراسات في تاريخ الأدب العربي، ترجمة: محمد المعصراني، دار النشر، موسكو، ط/، 1956.
254- كريم الوائلي، الخطاب النقدي عند المعتزلة (قراءة في معضلة القياس النقدي، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط01، 1997.
255- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي(دراسة بنيوية في الشعر)،دار العلم للملايين، بيروت، ط 03، 1984.
256- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط02، 1981.
257- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط01، 1987.
258- ماجدة حمود، علاقة النقد بالإبداع الأدبي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة العربية السورية، سوريا، ط/،1997.
259- ماجد ياسين الجعافرة، التناص والتلقي: دراسات في الشعر العباسي، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، ط01، 2003.
260- مارك أنجينو، "التناصية"؛ بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره، ضمن آفاق التناصية المفهوم والمنظور، تعريب وتقديم : محمد خير البقاعي، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 2013.
261- ماضي شكري عزيز، من إشكالية النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 1998.
262- ماهر حسن فهمي، قضايا في الأدب والنقد، دار الثقافة ، مصر، ط/، 1986.

263- مجموعة من الباحثين، ندوة الرواية والنقد (المدخلات والتوصيات)، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 8 و9- كانون الثاني (يناير) 2010
264- محمد إقبال عروي، مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، المجلد 07، العدد 03، 2009.
265- محمد بن عمارة ، الصّوفية في الشعر العربي المعاصر (المفهوم والتجليات)،شركة النشر والتوزيع المدارس، المغرب، ط01، 2001.
266- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها (الشعر المعاصر)، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط03، 1990، ج03.
267- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)،دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط02، 1985.
268- محمد بوعزة، استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط01، 2011.
269- محمد حسن عبد الله، الصورة... و البناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، رقم الايداع: 1981،4713
270- محمد حسين علي الصغير، أصول البيان العربي، رؤية بلاغية معاصرة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط/، 1986.
271- محمد خليف خضر، المعايير البلاغية في الخطاب النقدي العربي القديم، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2012.
272- محمد رشاد محمد صالح، نقد كتاب الموازنة بين الطائيين، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 02، 1987.
273- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث،دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، ط/،1998
274- محمد الشيباني، أبو تمام... بقايا صور(بحث في تعامل بعض النقاد مع أبي تمام)، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس، ط01، 2015.
275- محمد سيد البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ، المطبعة البوليسية، 1979.
276- محمد صايل و آخرون، قضايا النقد القديم ، دار الآمل ، الأردن ، ط01، 1990.
277- محمد عبد الحميد ناجي، الأسس الفلسفية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط/، 1984.
278- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط/، 1984.
279- محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتراكيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان-، مصر، ط 01، 1995.
280- محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية، للنشر (لونجمان)، الجيزة، مصر، ط01، 1995.
281- محمد عزام، التلقي والتأويل بيان سلطة القارئ في الأدب، دار الينابيع، دمشق، ط01، 2007.
282- محمد عزام، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط/، 2001.
283- محمد علي أبو حمدة، أبو القاسم الآمدي وكتاب الموازنة، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط02،، 1969.
284- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للنشر، الجيزة، ط10، 2012.
285- محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط06، 1983.
286- محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، مكتبة الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، ط/، (د.ت)
287- محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 1999 .
288- محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة (مترجم عن الأستاذين لانسون ومايبه)، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الجيزة، القاهرة، ط07، 2008.
289- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ط01، 1981
290- محمد الواسطي، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، دار نشر المعرفة، الرباط، ط01، 2003.

291- محمد مصطفى أبو شوارب، إشكالية الحداثة قراءة في نقد القرن الرابع الهجري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط 01، 2003.
292- محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي (دراسة تحليلية مقارنة)، مكتبة الأنجلو مصرية، ط01 ، 1985.
293- محمد معز جعفورة، أبو تمام وتجربة البحث عن الذات، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط01، (د.ت).
294- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استرتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 03، 1992.
295- محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة (مترجم عن الأستاذين لانسون ومايبه)، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر ، ط/، 1996 م
296- محمد مندور، في الميزان الجديد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط04، 2008.
297- محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث و مناهج النقد الغربية، تونس، دار محمد علي الحامي، ط01 ،1998.
298- محمود الدرابسة، ابن أبي عون وكتاب التشبيهات، دار المركز الجامعي، اربد، عمان،الأردن،ط1994،01
299- محمود سليمان ياقوت، منهج البحث اللغوي، دار المعرفة الجامعية ، ط/، 2003،.
300- مختار بولعراوي، جدلية اللفظ والمعنى في التراث النقدي العربي، مكتبة الآداب، القاهرة،ط01، 2009.
301- مراد يوسف، مبادئ علم النفس العام ، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط01، 1948.
302- مصطفى دراوش، وجه ومرايا (المنظومة النقدية التراثية)،دار ميم للنشر، الجزائر، ط01، 2014.
303- مصطفى الشكعة، مناهج التأليف عند العلماء العرب(قسم الأدب)،دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط06، 1991.
304- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية ، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط 02، 1981 .
305- مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995.
306- مصطفى ناصيف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 1991.
307- منى علي سليمان الساحلي، التضاد في النقد الأدبي مع دراسة تطبيقية من شعر أبي تمام، دار الكتب الوطنية، بنغازي، رقم الايداع: 2084 ،1995
308- منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1998.
309- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1980.
310- موسى ربايعة، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع ، إربد ، ط01 ، 2000.
311- منير سلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام (2 الجمل والأسلوب)، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، رقم الايداع: 17643، 2005.
312- موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي(دراسة تطبيقية)، دار جرير، عمان، الأردن، ط01، 2008.
313- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط01، 1987.
314- ميخائيل باختين ، شعرية دستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1986.
315- ميخائيل باختين، الماركسية وفَلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، الدار البيضاء، المملكة المغربية، ط01، 1986.
316- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي،دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان،الأردن،ط02، 1997.
317- نبيل سليمان، الكتابة و الاستجابة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط01، 2000.
318- نتالي بييقي غروس، مدخل إلى التناص، ترجمة عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق ، ط/، 2012

319- نجوى صابر، النقد الأخلاقي أصوله وتطبيقاته، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط01، 1990.
320- نصر حامد أبوزيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1992.
321- نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص،دراسة في علوم القرآن،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط01، 1993.
322- نعيمة الواجيدي، الايقاع الابداعي في شعر أبي تمام (دراسة أسلوبية في مستويات : الصوت، المعجم، البديع ،التركيب)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط 01، 2020.
323- نوال مصطفى إبراهيم، المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي (مقاربة نصية في ضوء نظرية التلقي والتأويل)، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2008.
324- نوح أحمد عبكل، المصطلح النقدي والبلاغة عند الآمدي – في كتابة الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري - ، دار ومكتبة الحامد، عمان، الأردن، ط1، 2011 .
325- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب: دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والسردي)، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، ط/، 2010.
326- هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة: رشيد بنجدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط01، 2004.
327- هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة: رشيد بنجدو، منشورات ضفاف، الجزائر، ط01، 2006.
328- هند حسين طه، النظرية النقدية عند العرب حتى نهاية القرن الرابع الهجري، منشورات وزارة الثقافة والإعلام الجمهورية العراقية، ط/ ،1981.
329- وليد قصاب، مناهج النقد الأدب الحديث، دار الفكر، دمشق، ط/، 2007.
330- وليم راي، المعنى الأدبي، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، ط01، 1978.
331- وليم راي، من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: يئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد،ط01، 1987.
332- وهبة مجدي، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط02، 1984.
333- يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، دار المسيرة للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ط01، 2007.

ثالثا: الدواوين الشعرية

334- ابن الرومي(283هـ)، أبو الحسن علي بن العباس بن جريج، الديوان شرح: أحمد حسن بسج ،دار الكتب العلمية ،بيروت ، لبنان، ط03، 2002.

335- أبو العتاهية (130هـ)،أبو إسحاق إسماعيل بن سويد العنزي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط/، 1986.
336- أبو نواس(145، 198هـ)؛ الحَسَن بن هانِئ بن عَبد الأول ، الديوان: حققه وضبطه وشرحه: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط01، 2003.
337- الأعشى(570م)، ميمون بن قيس بن جندل، الديوان، تحقيق: محمود إبراهيم محمد الرضواني، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، ط01، 2010.
338- الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق، محمد حسين، مكتبة الآداب بالجاميزت، ط/، (د.ت).
339- الأعشى، الديوان، شرحه وقدّم له: مهدي محمد ناصر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط02 ،2003

340- الأفوه الأودي(450م)؛ صلاءة بن عمرو بن عوف، الديوان، شرح وتحقيق: محمد ألتونجي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط01، 1998.
341- امرؤ القيس (80 ق.هـ)؛ حندج بن حُجر بن الحارث بن عمرو الكندي، الديوان، اعتنى به وشرحه: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط02، 2004.
342- امرؤ القيس، الديوان، ضبطه وصححه:مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت،ط05 ،2004.
343- أوس بن حجر(620م)، الديوان، تحقيق وشرح:محمد يوسف نجم،دار بيروت للطباعة والنشر،بيروت، لبنان،ط/، 1980
344- البحتري (203، 284هـ)،أبو عبادة الوليد بن عبيد بي يحيى الطائي، الديوان، شرح وتحقيق: يحيى شامي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط01 ، 2005.
345- بشار بن برد (168 هـ)، الديوان، جمع وتحقيق وشرح: محمد الطاهر بن عاشور، وزارة الثقافة، الجزائر، ط/، 2007.
346- بشار بن برد، الديوان،شرحه ورتب قوافيه وقدم له: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 2010.
347- التبريزي(421- 502هـ)، أبو زكرياء يحيى بن علي بن محمد الشيباني، شرح ديوان أبي تمام، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: راجي الأسمر ، دار الكتاب العربي ،بيروت، ط02، 1994.
348- ديك الجن(235هـ)؛ أبو محمد عبد السلام بن رغبان، الديوان ، حققه وأعدّ تكملته: أحمد مطلوب، عبدالله جبور، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، لبنان،ط/، (د.ت).
349- ذو الرمة(117هـ)؛ غيلان بن عقبة، الديوان، اعتنى به وشرح غريبه: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 2006.

350- جرير(110هـ) بن عطية الكلبي اليربوعي التميمي، الديوان، شرح محمد بن حبيب، تحقيق: نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط03 ،1986.
351- حسان بن ثابت، الديوان، تحقيق: وليد عرفات، دار صادر، بيروت، لبنان، ط01، 2006 .
352- الراعي النميري(ت96هـ) ، عُبَيد بن حُصين بن معاوية بن جندل ، الديوان ، شرح واضح الصمد، دار الجيل، بيروت ،لبنان، ط01، 1995.

353- زهير بن أبي سلمى(609م)، الديوان، اعتنى به وشرحه: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط03، 2005.
354- سلم الخاسر (186هـ) الديوان، جمعه وحققه وشرحه: شاكر العاشور، دار صادر، بيروت، لبنان، ط01، 2017.
355- الصولي؛ أبو بكر محمد بن يحيى، ديوان أبي نواس بشرح الصولي، تحقيق: بهجت عبد الغفور الحديثي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (المجمع الثقافي)، دار الكتب الوطنية، ط01، 2010.

356- طرفة بن العبد ،الديوان، شرحه وقدم له: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط03، 2002.
357- طرفة بن العبد، الديوان (وتليه طائفة من الشعر المنسوب إلى طرفة)، شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق: درية الخطيب، لطفي الصقال، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان. ط/
358- طفيل الغنوي(609م)؛ بن عوف بن كعب ، ديوانه، شرح الأصمعي، تحقيق: فلاح أوغلي، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 01، 1997.
359- عروة بن الورد (607م)، الديوان، دراسة وشرح وتحقيق: أسماء أبوبكر محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط/، 1998.

360- عنترة بن شداد بن معاوية (530م-؟)، الديوان، شرح الخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط01، 1996.

361- الفرزدق (110هـ)؛ همّام بن غالب بن صعصعة ، الديوان، ضبط معانيه وشروحه وأكملها: إيليا الحاوي، دار الكتاب العربي، بيروت،لبنان،ط03، 1983.

362- كعب بن زهير، الديوان، حققه وشرحه وقدم له: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط/ ، 1997.

363- المتنبي (357هـ)، أحمد بن الحسين الكندي، الديوان، تهذيب تعليق: يحيى شامي، دار الفكر العربي، مؤسسة ثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط/ ،2008.

364- النابغة الجعدي (50هـ)، قيس عبد الله ، الديوان، جمعه وحققه وشرحه: واضح الصمد، دار الصادر للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان، ط01، 1998

رابعا: المعاجم

365- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط،، دار العودة ،اسطنبول، تركيا، ط02، 1989.

366- ابن فارس(395هـ) ؛ أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة (كتاب النون) ، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط/، 1979.

367- أحمد رضا، معجم متن اللغة موسوعة لغوية حديثة، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط/، 1960.

368- إسماعيل بن حماد الجوهري (666هـ)، مختار الصحاح تاج اللُّغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط04، 1990

369- بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية، دار المنارة، جدة، السعودية، ط03، 1988.

370- ابن منظور(711هـ)؛ جمال الدين محمد بن مكرم بن علي، لسان العرب، تحقيق: عبد الله الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط/، (دت).

371- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأفريقي المصري، لسان العرب، مادة (نصص)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط/ ،(د.ت)، ص 4441.

372- محمد التونجي، معجم علوم العربية تخصص شمولية/ أعلام، دار الجيل للطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 2003.

373- الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الكريم العرباوي، راجعه: عبد الستار أحمد فراج، سلسلة تصدرها وزارة الإعلام في الكويت، مطبعة حكومة الكويت، ط/، 1979، ج18.

374- الزمخشري؛ أبو القاسم محمود بن عمر بن أحمد، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 1998.

المعاجم باللغة الفرنسية:

375- Pierre Larouse, La rouse, dépôt légal, paris, 2007,p547.

376- Dictionnaire De Didactique Des Langues ,R. galisson/Dicoste, Hachette, 1976.

377- Oxford Advanced Learner's Dictionary: p : 809. by A S Hornby, Chief Editor: Sally Wehmeier, Editors: Colin Mclntosh, Joanna Turnbull, Phonetics Editor: Michael Ashby. 7th edition 2005.Oxford University Press.

378- J-A Guddon , Dictionary of literary terms literary theory , printed in England by clays, LTD. STI VES PLC. 1976.

خامسا: الأطروحات والرسائل الجامعية

379- إبراهيم شريف أحمد، التشبيه في شعر ذي الرمة، الجامعة الإسلامية، قسم الدراسات العليا، رسالة مقدمة لنيل درجة العالمية "الماجستير"، في شعبة البلاغة، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، المجلد02، 1405، 1406هـ.

380- أحمد علي موسى الزواهرة، بنية اللغة الشعرية في قصيدة الزهد في القرن الثالث الهجري(أطروحة دكتوراه في الأدب والنقد)، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها ،جامعة اليرموك، 16-04-2013.

381- البشير عزوزي، لإقناع والتّلميح في ديوان المتنبي (مقاربة تـــأويليّة)، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2018، 2019، ص 111، نقلا عن: ريتشارد، فليفة البلاغة، ترجمة: ناصر حلاوي، سعيد الغانمي، مجلة العرب والفكر العالمي، العددان: 13 -14، ربيع 1991،
URI: http://dspace.univ-msila.dz:8080//xmlui/handle/123456789/14767

382- جاسم محمد أحمد العبيدي، التناص الأدبي والديني في شعر وليد الصراف، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشرق الاوسط، رقم الجامعي: 401410186، كانون الأول 2016.

383- حاتم عبد الحميد محمد المبحوح، التناص في ديوان لأجل غزة، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية غزة، 2010 م.

384- حمدان عطية أحمد الزهراني، شروح ديوان أبي تمام (دراسة نقدية تطبيقية)، رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه في اللغة العربية، كلية الآداب، قسم الدراسات العليا فرع الأدب، جامعة أم القرى، السعودية، مج01، 1998.

385- داحو آسيا، الايقاع المعنوي في الصورة الشعرية (محمود درويش نموذجا) ،رسالة ماجستير في الدراسات الايقاعية والبلاغية، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف،2009.

386- رضا بن صفية، النص والقارئ في الخطاب النقدي في القرن الرابع الهجري (الآمدي والقاضي الجرجاني أنموذجا)، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2013، 2014، المستودع الرقمي لجامعة المسيلة. http://dspace.univ-msila.dz:8080//xmlui/handle/123456789/19596

387- رمضان المسعودي، التناص في شعر محمد بلقاسم، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، الجزائر، جامعة قاصدي مرباح، 2010، 2011.

388- رولا ناصر سليمان، التلقي النقدي لشعر بشار بن برد حتى نهاية القرن الخامس الهجري، بحث قُدم لنيل درجة الدكتوراه ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة حلب ، 2009.

389- السعيد ضيف الله، تلقي شعر الطائيين بين الآمدي والمعري، أطروحة دكتورا، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد بوضياف المسيلة،الجزائر،2015، 2016. المستودع الرقمي للأطروحات
http://dspace.univ-msila.dz:8080//xmlui/handle/123456789/3717

390- سميرة بوجرة، الشواهد الشعرية في كتاب الموازنة للآمدي (مقاربة نقدية)، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، نوفمبر 2011.

391- ضحى بلال، معنى المعنى في النقد العربي القديم بين المبدع والمتلقي، رسالة معدّة لنيل درجة الدكتوراه في الدراسات الأدبية، جامعة تشرين، كلية الآداب، 2003.

392- عبد الفتاح لكرد، محاولة في دراسة بعض مكونات البنية الايقاعية في شعر البحتري، دبلوم الدراسات العليا، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1990، 1991.

393- عتيق عمر عبد الهادي قاسم، دراسة أسلوبية في شعر الأخطل، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين ،2001 .

394- علي محمود الطوالبة، تلقي شعر الطائيين في النقد العربي الحديث،أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، 23 نيسان 2013.

395- فاطمة عبد الرحمان البريكي، نظرية التناص في النقد العربي القديم، أطروحة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، كانون الاول 2003.

396- ليلى عبد الرحمان الحاج قاسم ، الذوق الأدبي في النقد القديم، رسالة ماجستير،كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى ،مكة المكرمة، 1403، 1404 هـ.

397- محمد زبير عباسي، التناص ومفهومه وخطر تطبيقه على القرآن الكريم، رسالةٌ علميةٌ مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في قسم اللغة، الجامعة الإسلامية العالمية، إسلام آباد – باكستان، كلية اللغة العربية ، 2014.

398- محمد ناجح محمد، الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي، أطروحة ماجستير في اللغة العربية، قسم اللغة العربية، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 25-02-2004.

399- معتصم سالم الشمايلة، التناص في النقد العربي الحديث ،رسالة ماجيستير في اللغة العربية وآدابها، قسم اللغة العربية ،جامعة مؤتة، نوقشت: 28-08-1999.

400- وجدان الصائغ، الصورة الاستعارية في شعر الأخطل، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الموصل، العراق، 1996.

401- وهيبة لماني، تلقي شعر أبي تمام في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه في العلوم، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، 2018، 2019، مقدمة "ب". المستودع الرقمي للأطروحات http://dspace.univ-msila.dz:8080//xmlui/handle/123456789/19596

سادسا: المجلات العلمية

402- إبراهيم عبد الفتاح رمضان، التناص في الثقافة العربية المعاصرة.(دراسة تأصيلية في ببليوجرافيا المصطلح)، مجلة الحجاز العالمية المحكمة للدراسات الإسلامية والعربية، العدد الخامس – محرم 1435هـ/ نوفمبر 2013.

403- أولريش فايسشتاين، التأثير والتقليد، ترجمة: مصطفى ماهر،مجلة فصول، مصر، العدد 03، 01يونيو 1983.

404- باسم محمد إبراهيم، المنظور البلاغي للغموض في شعر أبي تمام، مجلة الفتح للبحوث التربوية والنفسية، كلية التربية الأساسية، جامعة ديالي، العراق، العدد31 ،2007.

405- بخولة بن الدين، التفاعل بين بنية النص ومتلقيه، مجلة عود الند، ثقافية شهرية إلكترونية، لندن، ع78، السنة السابعة، أبريل 2014، الموقع: www.oudnad.net/spip.php§article 615.

406- بوديار عادل، إشكالية الفكر النقدي في الخطاب النقدي القديم (الموازنة بين شعر ابي تمام وشعر البحتري للامدي أنموذجا)، مجلة حوليات الآداب واللغات، كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة، ع: 05نوفمبر 2015.المستودع الرقمي لجامعة المسيلة. http://dspace.univ-msila.dz:8080/xmlui/handle/123456789/13154

407- ثناء نجاتي عياش، التناص الديني في شعر طلائع بن رزيك، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية،م32،ع02، 2005

408- حميد لحمداني، التناص وإنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ج 40 ،مجلد 10،يونيو/ ربيع الآخر 2001.

409- خير الدين دعيش، أفق التوقع عند ياوس ما بين الجمالية والتاريخية، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث العلمي في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة ، المجلد01، العدد، 01، 2009م.

410- خيرة بن علوة، أفق التلقي: قراءة في المحايثة والتأويل، أفكار، سوريا، دمشق، ط 01، 2019.

411- خيرة حمر العين، شعرية الإيقاع ، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، سوريا، س 39، ع 439، 2000.

412- رجاء عيد، النص والتناص، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، عدد 18، مج05، ديسمبر 1995.

413- رضا بن حميد،الخطاب الشعري من اللغوي إلى التشكيل البصري،مجلة فصول، المجلد15، العدد02، 1996

414- زناتي حاتي،التناص وإنتاج النص في التراث البلاغي عند العرب، جامعة حوليات الجزائر01، مجلد34، العدد04، 2020.

415- شريف بشير أحمد، النقد والنص (سلطوية الفكر وجماليات الوعي)، علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج 56، م 14، يونيو 2005.

416- صالح الدين، فخري، (1999)، من توقعات القارئ إلى معنى التجربة الجمالية، مجلة نزوى، أدبية ثقافية فصلية إلكترونية، مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والتوزيع،ع19، الموقع: www.nizwa.com/articles.php§id=1044.التصفح في: 04 ماي 2021.

417- صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، عيون المقالات، المغرب، العدد 02، 1986.

418- ضياء الدين خضير، مكانة المتلقي في الأدب المقارن، جريدة الأسبوع الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد: 742، 2001.

419- عائشة أنور عمر، فاعلية التضاد وجمالياته في تشكيل الصورة البصرية عند أبي تمام (غزلياته أنموذجا)، مجلة الدراسات التاريخية والحضارية، مجلة علمية محكمة، المجلد6، العدد19، نيسان2014.

420- عباس بن يحيى، النقد والناقد في الخصومات حول شعرية المتنبي - الخطاب النقدي لابن وكيع التنيسي(393هـ) أنموذجا- الأثر مجلة الآداب واللغات،كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر، العدد 03، ماي 2004.

421- عبد الحكيم راضي، النقد اللغوي،مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،مج 06،ع01، 1985.

422- عبد الحليم ريوقي ، إبداع النص بين الوعي واللاوعي،مجلة دراسات أدبية،ع01، ماي 2008، الجزائر.

423- عبد الحميد شيخة،القارئ والنص، مجلة علامات، النادي الثقافي الأدبي، جدة، السعودية،سبتمبر، 2002، ج 45، م12.

424- عبد الحميد محمد العبيسى، النهج الإبداعي للآمدي الناقد، نادي أبها الأدبي، الرياض، السعودية،ط01، 1985.

425- عبد الرحمان إسماعيل، المعارضات الشعرية، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية ، 1994.

426- عبد الرحمان عطية ، استلهام التراث الديني في شعر ابن دراج القسطلي ، مجلة فاريونس العلمية ، السنة الثانية، العدد الرابع، ليبيا ، 1989 .

427- عبد الرحمان محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 279، 2002.

428- عبد العزيز خلوقة، أفق التلقي النقدي لدى الآمدي (الموازنة أنموذجا)، مجلة جذور، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ج 24، مج 11، جمادى الأولى 1428هـ، مايو 2007.

429- عبد العزيز محمد طشطوش،التضاد في شعر عبيد بن الأبرص، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، عدد 07، يناير 2012.

430- عبد القادر الرباعي، التأويل: دراسة آفاق المصطلح، عالم الفكر، الكويت، مج 31، ع02، 2002.

431- عبد الكريم محمودي الموازنات الشعرية في النقد اللغوي الآمدي، مجلة المقري للدراسات اللغوية والنظرية والتطبيقية، جامعة محمد بوضياف المسيلة،2019. المستودع الرقمي لجامعة المسيلة
http://dspace.univ-msila.dz:8080//xmlui/handle/123456789/24072

432- عبد الملك مرتاض ، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات في النقد، جدة النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، مج01، عدد 01، مايو 1991.

433- عبد الواحد لؤلؤة، من قضايا الشعر العربي المعاصر(التناص مع الشعر العربي)، مجلة الوحدة، س6، ع 82، -83، يوليو، أغسطس، 1991.

434- عبده عبود، الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة، عالم الفكر، الكويت، مجلد: 28، ع01، يوليو/سبتمبر، 1999.

435- عزة محمد جدوع، التناص مع القران الكريم في الشعر المعاصر، مجلة الفكر وإبداع، الكويت، 1953،ع 09.

436- عزوز قربوع، آليات صناعة المصطلح النقدي العربي المعاصر الوضع والتلقي والتداول، مجلة البيداغوجيا ، جامعة محمد بوضياف، المسيلة المستودع الرقمي لجامعة المسيلة.
http://dspace.univ-msila.dz:8080/xmlui/handle/123456789/28419.

437- فؤاد شيخ الدين عطا، أصول التناص في تاريخ الشعر العربي، مجلة الآداب، مجلة علمية سنوية محكمة، كلية الآداب، جامعة الخرطوم، العدد28، يناير2012.

438- فتيحة بولعرابي، النص الأدبي ومشكلة القراءة، مجلة حوليات الآداب واللغات، كلية الآداب واللغات. جامعة محمد بوضياف. المسيلة، المجلد05، العدد12 سبتمبر،2018، المستودع الرقمي لجامعة المسيلة.
http://dspace.univ-msila.dz:8080//xmlui/handle/123456789/7212

439- كامل يوسف عتوم، الفصل بين الشعر والدين في التراث النقدي عند العرب ،المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مجلة علمية عالمية محكمة، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية، المجلد (03) العدد02 ربيع الأول 1428هـ أفريل 2007م.

440- كريم علي عبد علي، الاستعمالات الثقافية في شعر أبي تمام، مجلة الآداب، كلية الآداب، قسم اللغة العربية ، الجامعة المستنصرية، بغداد، العدد 119 ، كانون الأول ،2016/ 1437م.

441- ليون سومفيل، التناصية والنقد الجديد ، ترجمة : وائل بركات ، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة ، السعودية، عدد أيلول 1996 م .

442- مثنى نعيم حمادي، عبد الناصر طه مزهر، البديع بين أصالة المعنى وتبعيته، مجلة مداد الآداب، كلية الآداب، الجامعة العراقية، بغداد، العدد 12 ،2017.

443- محمد إقبال عروي، مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، المجلد 07، العدد 03، 2009.

444- محمد الخضر صبحي، نظرية التلقي ودورها في دراسة الادب تدريسه، مجلة الدراسات اللغوية، جامعة منتوري، الجزائر، ع05، 2009.

445- محمد الهادي الطرابلسي، في مفهوم الإيقاع ، مجلة حوليات الجامعة التونسية، ع 32، 1991.

446- المختار حسني، من التناص إلى الأطراس، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ج 25، مجلد 05، سبتمبر 1997.

447- منصف سعدون، أمينة قليل ، التشاكل والاختلاف في نظرية عمود الشعر، مجلة علمية دولية محكمة . كلية الآداب واللغات . جامعة محمد بوضياف .المسيلة الجزائر، المجلد 10 .عدد 01 :20 جويلية 2022. المستودع الرقمي لجامعة المسيلة .
http://dspace.univ-msila.dz:8080/xmlui/handle/123456789/19585

448- نعمة رحيم العزاوي، لغة الشعر عند أبي تمام، المورد، مجلة تراثية فصلية محكمة، وزارة الثقافة والاعلام ،دار الشؤون الثقافية العامة، جمهورية العراق، مجلد 25، العدد02، 1997.

449- وهيبة لماني، تلقي شعر أبي تمام في القراءة العربية القديمة: كتاب الموازنة أنموذجا ، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة المسيلة، مجلد: 08 عدد: 3 السنة 2019. المستودع الرقمي لجامعة المسيلة
http://dspace.univ-msila.dz:8080/xmlui/handle/123456789/19597

450- ياسر عكاشة حامد مصطفى، ملامح التناص في شعر أبي تمام، حولية كلية اللغة العربية مجلة علمية محكمة، جامعة الأزهر بنين بجرجا، ع 21، جزء 07، رقم الإيداع بدار الكتب المصرية: 69403، 2017..

سابعا: المواقع الإلكترونية

451- وليد قصاب، التناص، الشبكة العنكبوتية ,موقع د .وليد قصاب alkassab /Web .alukah. net //: http

452- نصيرة مصابحية، تجليات المنهج اللغوي الجمالي عند مصطفى ناصف،.www.diwanalarab.com

فهرس المحتويات

المحتويـــات	الصفحة
مقـدمـة	**أ**
الفصل الأول: المتلقي وعملية الإبداع	**07**
أولا : ثقافة المتلقي ومرجعياته	**08**
01-النشأة والتكوين	**08**
1-1 النسب والمكانة	**08**
2-1 الشيوخ والتلاميذ	**09**
3-1 الوفاة والمؤلفات	**13**
02- ثقافة المتلقيْن :	**19**
1-2 الثقافة اللغوية والنحوية.	**21**
2-2 الثقافة الدينيّة.	**25**
3-2 التجاذب الثقافي: سؤال الهوية وحرية الإبداع	**27**
ثانيا: قضية الـمنهج (النص وعملية التلقـي)	**32**
01- المنهج المتبع في التأليف والنقد لدى الصولي	**34**
1-1 منهج الصولي في كتاب "أخبار أبي تمام"	**35**
2-1 أسباب وملابسات التأليف	**36**
3-1 المنهج العام في كتاب "أخبار أبي تمام"	**38**
4-1 المنهج المتبع في شرح "ديوان أبي تمام"	**40**
02- المنهج النقدي في كتاب "الموازنة".	**43**
1-2 دواعي التأليف.	**44**
2 -2 المنهج العام في كتاب الموازنة	**45**
. ثالثا: قـراءة في فعـل التلـقي	**51**
01- أنواع المتلقي من منظور الناقدين	**51**
1-1 المتلقي الخبير (المتذوق)	**54**
2-1 المتلقي المتخصص (العالـم)	**59**
3-1 المتلقي السلبي (الارتجالي)	**61**
02- **الصولي وإعـادة بنـاء أفــق المتلقي**	**65**

1-1 بنـاء أفـق السلطـة "مزاحم"	65
2-1 بنـاء أفـق التلقـي	66
الفصل الثاني: تلـقي عنـاصـر النص الشعـري	71
أولا : الـدلالـــة	72
01- **تلقي دلالة الألفاظ (تلقي المبنى)**	73
1-1 **جمالية الألفاظ عند الآمـــدي**	73
1-1-1مجانبة الألفاظ لدلالتها (العدول اللفظي)	75
2-1 رفض التجاوز اللغوي: (مسافة التوتر).	76
1-2-1 الابتعاد عن وحشي الألفاظ وغريبها	76
2-2-1 الأخطاء في النحو والإعراب واللغة	81
02- **المعنى بين مقصدية المبدع وجمالية التقبل (التجاوز والتماثل)**	84
1-2 **رفض التجاوز الدلالي**	84
1-1-2انتهاكية الطائي لجريان المعاني مجرى العادة	85
2-1-2 مخالفة الدلالة للواقع	88
3-2-2 التعقيد المعنوي	90
2-2 الانزياح الدلالي وفاعلية المتلقي (القبول والاستجابة)	92
1-2-2المعنى وجمالية التماثل	92
2-2-2 منطق السؤال والجواب (تعارض الأفقين)	93
3-2-2تلقي المعنى من الجانب الفني لا الأخلاقي	97
ثانيا: تلقـي الصورة الشعـريـــة	102
01 - تلقـي التشبيه مـن شعـر أبّـي تـمـام	104
1-1 تلقي التشبيه في ضوء عمود الشعر	105
2-1 التشبيه البعيد عن أفق المتلقي	107
3-1 التشبيه القريب من أفق المتلقي	111
02- تلقـي الاستعـارة مـن شعـر أبّـي تـمـام	117
1-2 تلقي الاستعارة في ضوء عمود الشعر	118
2-2 مسافة العدول عن الصورة الاستعارية المألوفة	122

3-2 ترميم الفجوة بين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخي.	128
ثالثا: تلقـــي الإيقـــاع	134
01- **الإيقـاع الخـارجـي (الـوزن)**	135
1-1 الفرق بين الإيقاع والوزن	136
2-1 الزحاف واضطراب الوزن	138
02- **الإيقـــــاع الداخـــــلي**	141
1-2 تلقي الطباق من شعر أبي تمام	141
1-1-2 ضبط مفهوم الطباق لدى الناقدين	142
2-1-2 المطابق المنسجم مع أفق المتلقي (الايجابي)	145
3-1-2 المطابق البعيد عن أفق المتلقي (السلبي)	149
2-2 **الجنـــاس وتوسيع المعنى**	151
1-2-2 الجناس من منظور الآمدي (على ضوء الأنموذج المثال)	151
2-2-2 الجناس المجافي لذوق المتلقي	153
3-2-2 الجناس المنسجم وذوق المتلقي	158
الفصل الثالث: دلالات التناص ضمن عملية التلقي (بين الشاعر والمتلقي)	160
أولا: التناص بين النشأة والتطور "المهاد النظري"	162
01- **مفهوم التناص لغة**	162
1-1 التناص في المعجم العربي	162
2-1 التناص في المعجم الفرنسي	163
3-1 التناص في المعجم الانجليزي	164
02- **أصول المصطلح وامتداده**	166
1-2 التناص عند باختين	166
2-2 ولادة مصطلح التناص عند جوليا كريستيفا	168
3-2 التناص عند رولان بارت	170
2 -4 التناص عند جيرار جينيت	172
5-2 التناص عند تودوروف	173
ثانيا: حضور المفهوم وغياب المصطلح	174

01- التناص من المنظور الشعري والنقدي	**174**
1-1 التناص (السرقة) من المنظور الشعري	**174**
2-1 نظرة النقاد القدامى لظاهرة السرقات الشعرية	**179**
3-1 التناص من المنظور النقدي العربي الحديث	**182**
02- المسوغات المرجعية التناص	**185**
1-2 أثر العامل الثقافي في تشكيل النص الشعري	**186**
2-2 أثر العامل البيئي على النص الشعري	**189**
3-2 أثر السبق الزمني	**190**
ثالثا: التناص من الجانب التطبيقي في النقد العربي القديم	**193**
01 - **قراءة في منهج الآمدي في تتبع السرقات الشعرية**	**193**
1-1 منهج الآمدي في تتبع سرقات أبي تمام	**193**
2-1 منهج الآمدي في تتبع سرقات البحتري	**195**
02-- **من آليات التناص في الفكر النقدي (السرقة المحمودة)**	**198**
1-2 التناص الحواري/ الايحائي (التحويري)	**199**
2-2 التناص الاقتباسي (التضمين)	**201**
1-2-2 التناص الاقتباسي الجزئي (المحور)	**203**
2-2-2 التناص الاقتباسي الكامل	**205**
2 -3 التناص الإشاري/ الإحالي	**205**
4-2 التناص الاجتراري (الاحتذاء)	**210**
5-2 التناص الامتصاصي	**215**
خاتمة	**218**
قائمة المصادر والمراجع	**223**
فهرس المحتويات	**244**
ملخص الدراسة	**249**

ملخص الدراسة

ملخص الدراسة بالعربية:

ارتضى العرف الأكاديمي في نهاية كل بحث تقديم ملخص له باللغة العربية وبالأجنبية، وبطبيعة الحال يختلف عن الخاتمة؛ لأن هذه الأخيرة إجابة عن تساؤلات وضعت في المقدمة، ومدى تحقيق أهداف البحث المرجوة الوصول إليها، إلا أن الملخص قراءة مضبوطة لمجمل البحث أحاول أن أعبر عنها بإحكام.

لقد تجلت مقدرة الشاعر "أبي تمام" في نظم الشعر من خلال تنوع مصاره الثقافية التي مكنته من الاستفادة من الطاقات الدلالية اللانهائية بما وفره النص القرآني الكريم والشعر العربي وكذا اطلاعه الواسع على الموروث الثقافي من فلسفة ومعارف العجم، فأحسن توظيف المعنى فتسلل إلى قلوب المتلقين قبل عقولهم بفضل شيوع المعجم القرآني ومعانيه السامية، كما أعاد بناء معاني من سبقه من الشعراء بناء فنيا جديدا من خلال آليات التناص السالفة الذكر التي أنبأت عن مقدرته الفذة في ليّ المعنى ليًّا وتطويعه وفق ما يقتضيه فكره، فاتحا بذلك آفاقا جديدة في توظيف المعنى محيلا المتلقين على شطط من التأويلات اللامتناهية، مما أوجد صراعا نقديا بين أفق المتلقي وأفق النص أفرز ثنائية الاندماج والتعارض على مرّ العصور دون الاقتصار على ما اقتصرت عليه هذه الدراسة التي كان قطب رحاها النقدي "الصولي" ممثلا تيار الانفتاح والتجدد المتبصر بما تزخر به النصوص الشعرية من جماليات أدبية، مثلت قمة الإبداع، فكان الإنصاف وحصحص الحق بأحقية النص الشعري التمامي الحداثي، بدراسة نقدية جمالية تستند لشروط موضوعية في كثير من الجوانب، هذا لا ينفي بتاتا إقصاء عمود الذوق (عمود الشعر) نهائيا من مسار تحكيم النصوص.

أمّا الآمدي" فقد مثل تيار المحافظين الذين رأوا في الشعر الجاهلي وطريقة صياغته الأنموذج المثال الذي لا يحق للشعراء الخروج عن أطره الفنية قلبا وقالبا.

هذا التفرد جاء بالويلات على أبي تمام، فاتهم بمخالفة العرب وفساد الذوق، مما أوقعه في حيرة من أمره، مما قوض عملية الإبداع بعدم مسايرة ركب التطور وما تزخر به الحياة في العصر العباسي، وإلزامه بنمط الشعر القديم وسمت كلام العرب في التعبير عما يختلج نفوسهم.

لقد شكّل أبو تمام حالة شعرية مسكونة بالغموض وتعددية المعنى والتفسير، فعلى القارئ هنا أو المتلقي أن يجهد ذهنه كي يصل إلى فهم الشعر أو تفسيره؛ إذ تتعدد الرؤى التأويلية مبنى ومعنى، في سبيل البحث عن المعنى الأدبي الذي لن يكون في "بطن الشاعر" ، بقدر كونه فاعلية نقدية حقيقية، تسعى إلى إعادة إنتاج النص من خلال ملء فراغاته، وتفسير رموزه تفسيراً ليس نهائياً.

الكلمات المفاتيح: المتلقي- النص الشعري - أبو تمام - الآمدي- الصولي- عمود الشعر- أفق النص – أفق التلقي- الاندماج – التعارض.

Résumé en anglais:

Academic custom at the end of each research consented to be summarized in Arabic and foreign languages taking into consideration that it is and different from the conclusion as the latter is an answer to questions put in the forefront, and the extent to which the desired research goals have been achieved while the summary is a fine-tuned reading of the whole research we try to express tightly.

The ability of the poet "Abu Tamam" was demonstrated in the systems of poetry through the diversity of his cultural perspective, which enabled him to benefit from the endless semantic energies of the Holy Koranic text and Arab poetry, as well as his extensive knowledge of the cultural heritage of the philosophy and knowledge of Ajams. These factors strengtnened meaning and helped infiltrating readers' hearts before their minds thanks to the popularity of the Quranic dictionary and its lofty meaning, He also reconstructed the meanings of his predecessors from the poets through the aforementioned remission mechanisms, which foretold his extraordinary ability to adapt meaning as required by his ideas and thus opened up new prospects in the employment of meaning, replacing recipients with endless interpretations. This created a critical conflict between the recipient's horizon and the text's horizon, which resulted in a dual merger and conflict over the ages without being limited to what this study was restricted to as the mogul of its monetary "Sauli", representing the current of openness and visionary renewal with the rich literary aesthetics of poetry texts, represented the pinnacle of creativity. All these facts paved the way for literal equity and the right to the truth of the compact modern poetry text, with an aesthetic critical study based on objective conditions in many respects and this does not deny, in any way, the final exclusion of the taste column (poetry column) from the arbitration course of texts.

The "Amadi" represented the tide of conservatives who saw the ignorant poetry and the way it was formulated as the example that poets are not entitled to depart from its artistic frameworks.

This singularity came with the woes on Abu Tamam as he was charged with Arab offence and the depravity of taste, which left him confused and undermined him from the process of creativity and the consistency of evolution and the abundant life in the Abbasid era, and obliged him to the pattern of ancient poetry and characterized Arabs' speech in expressing what their souls were.

Abu Tam constituted a haunted state of poetry with ambiguity, plurality of meaning and interpretation. The reader here or the recipient must strain his mind in order to reach an understanding or interpretation of the poetry as there are many interpretative visions, building and meaning, in order to search for the literary meaning that will not be in the "poet's belly", insofar as it is a real critical efficacy, which seeks to reproduce the text by filling its spaces and interpreting its symbols as not definitive.

Keywords: Recipient - Poetic Text - Abu Tamam - Amadi - Sauli - Poetry Column - Text Horizon - Receiving Horizon - Integration - Conflict

تم بحمد الله وفضله