جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل: DL/11/11

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في العلوم

شعبة: الأدب العربي تخصص: الأدب العربي

تلقي شعر أبي تمام في النقد العربي الحديث

من إعداد: وهيبة لماني

تاريخ المناقشة: 2020/02/13

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة	الصفة
01	حفيظة زين	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	رئيسا
02	جمال مجناح	أستاذ	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
03	باية كاهية	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	ممتحنا
04	عبد المالك ضيف	أستاذ	المركز الجامعي ميلة	ممتحنا
05	سمية الهادي	أستاذ محاضر (أ)	المركز الجامعي ميلة	ممتحنا
06	سليم سعدلي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة برج بوعريريج	ممتحنا

السنة الجامعية: 2019/2018

شكر وعرفان

الحمد والشكر لك ربي بما أنعمت علي

أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف "جمال مجناحّ "

الذي ساعدني كثيرا في انجاز هذا البحث

والشكر موصول أيضا إلى الأساتذة المناقشين الذين تكرموا علي وقبلوا قراءة ومناقشة هذا البحث

كما أتقدم بشكري الجزيل إلى الأستاذة بوجرة سميرة"

المركز الجامعي بميله

الأستاذ: ياسر من المركز الجامعي بميله

إلى القيمين على مكتبة الحسين وعلى رأسهم الحسين لعيدي

الإهداء

إلى أبطال الحياة

أمي وخديجة

إلى حنيفة وحسين

صبرا وتجلدا

مقدمة

مقدمة

يعد أبو تمام واحدًا من الشعراء المحدثين الذين كان لهم فضل توجيه الشعر العربي ، ورسم معالمه الكبرى نحو الإبداع والتجديد . فقد استطاع أن يهز الكثير من التقاليد والثوابت التي رسخت في الثقافة الشعرية القديمة يُثبت أقدامه في ذلك موهبته المتقدة الفذة ، وثقافته الواسعة المتنوعة . لا سيما ثقافة عصره التي مالت إلى الجدل و الفلسفة ، حيث شهد عصره بروز آليات وطرق جديدة للفكر وتحصيل المعرفة ساعدت الفرد آنذاك أن ينظر إلى الكون والأشياء والإنسان نظرة مختلفة تقاربت فيها الكثير من العناصر المختلفة والمتباعدة ، وصار الشاعر يبحث عن طرق جديدة وسبل مختلفة في التعبير تلائم وتعبر عن واقعه الجديد .

لقد هيأ ذلك لأبي تمام أن يقود أهم حركة تجديدية في تاريخ الشعر العربي وأن يسهم بقدر وافر في تأسيس شعرية جديدة كان لها حضورها القوي في إبداعات العديد من الشعراء، وأن تلقى من النقاد والدارسين الاهتمام الأكبر ، فقد أثار اندفاع أبي تمام الجارف نحو التجديد تصورًا وتشكيلاً حركة نقدية واسعة امتدت لعقود من الزمن. لم يحض بها غيره من الشعراء ممن نادوا بالتجديد وحملوا لواءه كأبي نواس وبشار ومسلم بن الوليد ، فلم تتجاوز نظرة النقد لتجديد أبي نواس –مثلا– على أنه استبدال مقدمة طللية بأخرى خمرية استبدال اطار قديم بإطار حديث فلم يُصب –في نظرهم– جوهر لغة الشعر وتراكيبه وصوره في حين أن أبا تمام انطلق من القديم إلا أنه تجاوزه على مستوى اللغة والتراكيب والصور ، فكشف شعره عن تأويل جديد للوجود والمعرفة ، وتجديدًا في طرق استخدام اللغة وطرق الكتابة الشعرية . مما حذا ببعض النقاد –لاسيما علماء اللغة–إلى اعتبار تجربته الشعرية خرقًا صريحًا للشعرية العربية الموروثة ، ومساسًا بمعاييرهم النقدية التي قيموا من خلالها الظاهرة الشعرية ونظروا لها اعتمادًا على التراث الشعري لاسيما الجاهلي والإسلامي الأمر الذي

أحدث صراعًا بين القدماء والمحدثين حول عدة قضايا حول لغة الشعر وتراكيبه وصوره وحول بنية القصيدة الشعرية أو ما يسمى بعمود الشعر .

لقد وقع اختيارنا على شعر أبي تمام باعتباره نصًّا إشكالا استطاع أن يثير الكثير من التساؤلات المتباينة والقراءات المختلفة منذ ظهوره إلى يومنا هذا ، فاستنطاق هذا الزخم القرائي الذي تشكل حول شعر أبي تمام كان دافعًا وراء بحثنا هذا المعنون ب" تلقي شعر أبي تمام في النقد العربي الحديث" ، حيث يؤشر عنوان الأطروحة أو البحث إلى أنه يصدر عن منظور جمالية التلقي فالإمساك بالنص لا يتم إلا في ظل علاقته بقرائه ومتلقيه . إذ تاريخ تلقي النصوص هو تاريخ تأويلها وفهمها ، وإدراك ما ينطوي عليه من أسرار ودلالات جديدة إن شعر أبي تمام لا يمكن فهمه إلا في ضوء علاقته بمتلقيه وقرائه التاريخيين ، وفي ضوء الموقف من التراث ، فالغاية من هذا البحث مقاربة جملة القراءات التي تشكلت حول شعر أبي تمام، وما أفرزته من تأويلات متباينة وتفسيرات مختلفة .فقد اختلفت في شأنه الآراء وتعددت ، ففي حين رأى البعض في حداثته خروجًا عن عمود الشعر المتعارف عليه بما جنح إليه من بعد وغرابة في القول وتكلف في طلب الاستعارة رأى البعض الآخر أن أبا تمام يأتي على رأس الحداثة الشعرية العربية بما أتى به من جديد لامس بنية الشعر وتراكيبه، وايمانًا منا في الوصول إلى الأهداف المرجوة من هذا البحث انطلقنا من الإشكالية التالية : ما الدور الذي تلعبه القراءة في إنتاج النص ؟ ، ماهي المعايير والمرجعيات التي اتكأ عليها قراء أبي تمام في تقييم شعره؟ ، وما طبيعة الإكراهات التي يمارسها أفق الانتظار في توجيه القراءة ؟

ومن هنا يمكننا الوقوف على موقع كل قراءة ودورها في سير سلسلة القراءات المتعاقبة على النص.

يطرح تتبع سلسلة النصوص التي انكبت على قراءة أبي تمام في هذا البحث أو في غيره من البحوث–صعوبة الإلمام بجميع القراءات التي تنتمي إلى الفترات الزمنية التي ألمت بها الدراسة. لذلك فرضت علينا هذه الصعوبة، وطبيعة البحث التطرق إلى بعض النماذج القرائية التي رأينا أنها تصب في خدمة أهداف البحث وما يصبو إليه من نتائج، فجاء البحث ينطوي على مدخل أحطنا فيه ببعض المفاهيم والمصطلحات أهمها الصراع الذي دار حول القدماء والمحدثين وبين أبي تمام محاولين الوقوف على أسباب هذا الصراع وما أفرزه من خطاب نقدي كما. ضمّ المدخل طروحات ومفاهيم نظرية التلّقي، والمرجعيات المعرفية والعلمية التي انطلق منها أصحاب النظرية في بلورة المعالم الكبرى لهذا المنهج.

وقد جاء البحث في ثلاث فصول تناولنا في الفصل الأول المعنون ب (تلقي شعر أبي تمام بين التعارض والاندماج) أو (أفق القدماء) بعض القراءات التي رسمت الخطوط الكبرى لطبيعة القراءة القديمة، وهي قراءة علماء اللغة، وقراءة ابن المعتز، والصولي، والآمدي وهي قراءة تكاد تنطلق من هواجس قرائية متشابهة تُحدد مسارها وتمنحها خصوصية معينة.

وفي الفصل الثاني المعنون ب (القراءة السياقية) تمَّ تسليط الضوء على بعض القراءات التي حاولت ربط نص أبي تمام بالسياقات الاجتماعية والنفسية والتاريخية، من هذه القراءة، قراءة عبده بدوي (القراءة الاجتماعية) ،وعمر فروخ (القراءة الشارحة) ، وقراءة إيليا الحاوي (القراءة النفسية) وهي قراءات تتبع معنى واحدا كامن في النص تعمل على الوصول إليه.

أما الفصل الثالث فقد ضمّ القراءات الحداثية التي توسلت بأدوات منهجية حديثة ، وتطالعنا في هذا الفصل قراءة جمال الدين بن الشيخ، وقراءة أدونيس، وقراءة عبد القادر الرباعي.

ثم تأتي الخاتمة التي سُقت فيها النتائج المتوصل إليها في هذا البحث.

وقد أعاننا على المضي في هذا البحث جملة من المصادر والمراجع التي أثرت البحث معرفيا وفكريا منها ما يتعلق بالقراءة القديمة ككتب الشروح التي أقيمت على ديوان أبي تمام، وكتب تراثية موسوعية ككتاب الاغاني لأبي فرج الأصفهاني، والبيان والتبيين للجاحظ والشعر والشعراء لابن قتيبة، وكانت الحاجة ملحة إلى إنارة هذا البحث بالاطلاع على مجموعة من المراجع في النقد القديم والمعاصر ككتاب تاريخ النقد الادبي عند العرب لطه أحمد ابراهيم وتاريخ النقد الادبي عند العرب لإحسان عباس، والتفكير النقدي عند العرب لعبد العزيز عتيق، وكتاب شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد لسعيد مصلح السريحي، والنقد الأدبي عند العرب واليونان معالمه وأعلامه لقصي حسين.

ولاستيعاب بعض مفاهيم وإجراءات نظرية التلقي تم الاطلاع على بعض المراجع التي ذللت الصعوبات أمامنا منها كتاب (مقدمة نقدية) لروبرت هولب، تر: عز الدين إسماعيل، ومجموعة مقالاته في كتاب من الشكلانية إلى الروسية وكتاب جمالية التلّقي من أجل تأويل جديد للنص لياوس، وكتاب فعل القراءة لإيزر وكتاب نظرية التلّقي رحلة الهجرة لفؤاد عفاني وكتاب فهم الفهم لعادل مصطفى.

ولا يفوتني في هذا المقام أن أوجه أسمى آيات الشكر والتقدير إلى أستاذي الدكتور جمال مجناح إذ لولا نصائحه و توجيهاته لما استوى البحث واستقام على صورته النهائية، كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي الدكتور عباس بن يحي الذي وجهني ودعمني في بدايات هذا البحث ، فلكما مني التقدير والاحترام .

وأرجوا في الأخير أن أكون–من خلال هذه المساهمة–قد شاركت وحققتُ ولو نزرا يسيرا مما يصبو إليه كل باحث، وصلي اللهم وسلم على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم .

كتبت ليلة الثلاثاء15 ماي 2018م

مدخل

المصطلحات والمفاهيم

الصراع

نظرية التلقي: النشأة والتطور

1-المصطلح

2-المرجعية المعرفية لنظرية التلقي

3-المفاهيم الأساسية لدى رواد النظرية

الصراع:

لقد كان للتطور الذي شهده المجتمع العربي مع نهاية العصر الأموي في مختلف مناحي الحياة أثره الواضح على الشعر والثقافة فقد بدأ الشعر يستجيب منذ ذلك الوقت لرياح التغيير التي طرأت على الحياة العربية. فكان لاتجاه اللهو والمجون والاتجاه الشعبي اللذين انتشر آنذاك دور كبير في توجيه مسار الشعر العربي.

فمع قرب نهاية الدولة الأموية نجد ظهور حركة تجديدية يحمل لواءها الوليد بن يزيد هذا الأخير الذي فتح للشعراء باب الاباحة والتعبير الحر عن مختلف نوازع نفوسهم وشهواتهم فاستعمل لصياغة شعره لغة مألوفة في الحياة اليومية تقترب من الشعبية إلى حد بعيد، وأغرى الشعراء بهجر الصياغة القديمة والأسلوب الجزل الرصين، وإلى جانب ذلك كتب قصائد خالصة في الخمرة ووصف سقاتها ومجالسها. (1)

ولم يكن الوليد بن يزيد –على ما يبدو–السباق إلى هذا التجديد في الشعر فيبدو أن لشعراء الكوفة حركة تجديدية مماثلة أو تقترب من التي رأيناها لدى "الوليد بن يزيد" بل لعل الوليد بن يزيد تأثر بهذه المدرسة، فقد كان على اتصال بند ماء الكوفة وشعرائها أمثال مطيع بن إياس وحماد عجرد اللذين يعدان من أبرز الشعراء المجددين في القرن الثاني الهجري(2)، يقول برو كمان: «كان قالب القصيدة–كما هو معروف في الشعر الجاهلي–قد صار طرازا قديما باليا في أواخر عهد الدولة الأموية، فلم يقو على مسايرة العصر. لقد كانت مواده ومعانيه المتوارثة المحدودة في نطاق ضيق، مرتبطة بحياة البادية فلم تعد تتفق مع الروابط والصلات الجديدة التي تختلف عن علاقات البادية اختلافا كليا والتي قامت بين السكان المختلطين من العرب والعجم في المدائن الكبيرة التي غدت مراكز الحياة العقلية، وهكذا انحل عمود الشعر، فما كان من فقرات القصيد القديم صالحا للحياة بعد، تناوله كبار الشعراء

1– محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف للنشر، القاهرة–مصر، دط، 1963م، ص: 144–145.

2– ينظر: المرجع نفسه، ص: 145 وما بعدها.

في هذا العصر فصاغوا منه أنواعا مستقلة من الشعر كالخمريات والغزل والطرديات وغير ذلك» [1]

ومما قوى هذه الحركة التجديدية في بداية القرن الثاني ظهور مجموعة من الشعراء المولدين الذين يحسنون العربية إلى حد البراعة في قول الشعر مثل زياد الأعجم وأبي عطاء السندي.

كما يحسنون في معظم الأحيان لغتهم الأخرى التي أتتهم من جهة أمهاتهم في الغالب، فكانت ثقافة اللغتين تمتزج في نفوسهم امتزاجا قويا فتتولد عن هذا الامتزاج روح جديدة لا تنظر إلى التراث الشعري القديم نظرة التقديس والرهبة التي كان العربي الأصيل يقفها منه، ولم تعد تلك القوالب الجاهلية القديمة بما فيها من رنة خطابية قوية وجزالة وألفاظ تملأ الفم وتقتحم السمع تصادف هوى في نفوس هؤلاء المولدين أو تربطهم بعاطفة ما، وكذلك انعدمت الرابطة العاطفية أيضا بين هؤلاء الشعراء الجدد وبين معالم الحياة العربية الجاهلية بما فيها من أطلال ونؤى وبعر الآرام وما إلى ذلك[2]، لقد صارت الحياة الجديدة بكل متعلقاتها تسيطر عل جزء كبير من تفكير وأحاسيس الشاعر وتدفعه لرؤية الأشياء بمنظور مغاير ومختلف عما اعتاده من قبل، ولعل أبرز مظاهر التواصل بين الشاعر وبيئته ما ذكره صاحب الأغاني عن مطيع بن إياس: [3]

لأحسنُ من بيدٍ يحار بها القَطا ومن جَبلي طيّ ووصفكما سَلعا
تلاحظُ عيني عاشقين كلاهما له مُقلة في وجْهِ صاحبه ترعى

فقد عبر غير واحد من الشعراء عن روح الحياة الجديدة التي صار يحياها و يتمثلها في شعره خير تمثيل، فبدأ "أبان اللاحقي" و "أبو نواس" قصائدهم بوصف مجالس اللهو والشرب التي عبرت عن نوازهم وتوجهاتهم في الحياة، بل أن لغة الشعر ذاتها قد استجابت

[1]- كارل بروكمان، تاريخ آداب اللغة العربية، تر: عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، دط، 1961، ج2، ص: 9.
[2]- محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، ص: 148.
[3]- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، دار الكتب، مصر، دت، دط، 103/12.

لمتغيرات العصر، فرقت الألفاظ ومال الشعراء إلى المقطوعات من الشعر بدل القصائد الطوال، وقد اصدم هذا الاتجاه الأخير بما حمله من تجديد في لغة الشعر ومضامينه بما تعارف عليه العرب من تقاليد الكتابة الشعرية التي أصر عليها رواة الشعر وعلمائه الذين كانوا يتشبثون بالماضي ويَرون أن الشعر الجاهلي هو المثل والنموذج الذي يجب أن يحتذى ويحاربون كل تطور جديد في الشعر يخرجه عن تلك الحدود التي عاش فيها الشعر، فقد تعصب هؤلاء ضد الشعراء المجددين فكانوا لا يروون شعرهم ،ويحاولون الانتقاص منه ما أمكن [1] فابن الأعرابي يقول: «إنما أشعار هؤلاء المحدثين مثل أبي نواس وغيره، مثل الريحان يشم يوما ويذوي فيرمى به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيبا» [2]

وينبع هذا الموقف المتعصب للقديم من الاعتبار اللغوي أي أن اللغة محددة سلفا في مدونة الشعر القديم المبرأ من العجم واللحن، وأما الشعر الجديد فبدا أنه يقوم على تجاوز المدونة القديمة والنظام الذي تؤسس، فهو أشبه بالخطر عليها[3]، ولعل موقف ابن الأعرابي من شعر أبي تمام يوضح جيدا أبعاد الخصومة لدى هؤلاء «إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل»[4].

ولم يكن علماء اللغة والنحو الفئة الوحيدة التي تعصبت للقديم فهناك شعراء ونقاد من أصحاب الذوق الأدبي الرفيع يقفون وراء القديم ويشدون من أزره، ولذا فقد أهموا من المتعصبين للقديم من اللغويين في الهجوم على الشعر المحدث ونقده، ومن هؤلاء على سبيل

1- محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العرب في القرن الثاني الهجري، ص: 157.

2- المرزباني، الموشح، تح: محمد حسين شمس الدين ، دار الكتب العلمية ،بيروت –لبنان، ط1، 1965م،ص: 286.

3- عباس بن يحي، الناقد والتحول من القديم إلى الخطاب المحدث، مجلة التواصل، جامعة عنابة–الجزائر، العدد 11، ديسمبر 2003م، ص: 3.

4- المرزوباني، الموشح، ص: 296.

المثال إسحاق الموصلي وأبو علي البصير، وعلي بن الجهم، ومروان بن أبي حفصة...إلخ.[1]

لقد نظر القدماء إلى هذا التجديد باعتباره دخيلا طارئا محدثا على الشعر القديم وذلك لتطاوله على نهج القصيدة وعلى عناصر عمود الشعر التي صارت مكشوفة معلومة لمن أراد أن يتعلم قواعد الكتابة الشعرية القديمة وهي التي لخصها المرزوقي فيما بعد في سبعة أبواب «شرق المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته والاصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما» [2]

فهذه العناصر الكامنة في الشعر القديم منحته قيمته الفنية والجمالية وأكسبته الاستمرارية والديمومة لذلك فمن أراد لشعره التداول والشيوع بين الناس فعليه باتباع عمود الشعر المتعارف عليه.

وقد كان لهذا التوجه الداعي للحافظ على القديم وتفضيله دوره في توجيه الحركة النقدية آنذاك فنجد ناقدا كابن قتيبة لا يتخلص تماما من هذا الموقف المحافظ فيصر على ضرورة عدم خروج المتأخرين عن مذهب المتقدمين في أدق تفاصيله، مع العلم أن ابن قتيبة من النقاد الذين رفضوا الموقف المتعصب لكل ما هو قديم لمجرد قدمه ويعيب الموقف المتشدد الذي سلكه أمثال «عمرو بن العلاء» وسواه «وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام فيقف على منزل عامر أو يبكي على مشيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافي أو يرحل على حمار أو بغلا ويصفهما، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرارة...» [3]

---

[1]- عثمان موافي، الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم، تاريخها وقضاياها، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، 2000م، ص: 30.

[2]- المرزوقي، شرح ديوان حماسة أبي تمام، ص: 12.

[3]- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار احياء للكتب العربية، القاهرة، دط، 1990م، ص: 18 ومابعدها.

وابن قتيبة هنا لا يربط قضية القدم والحداثة بقضية التطور الفكري ولا بأثر اختلاف الإيقاع الزمني وأثره في تغيير حركة المجتمع الحضارية واللغوية وما لذلك-وغيره-من أثر في الأسلوب الشعري والتجربة النفسية والحياتية. [1]

وعلى الرغم من هذا الدعم الذي لقاه هذا التيار المحافظ والذي دام إلى القرن الثالث الهجري، كان أنصار الجديد يعلون من قيمته ويشدون من أزر شعرائه يغذيهم في ذلك تجاوب الناس مع الشعر المحدث وإقبالهم عليه يقول الصولي «فهو أشبه بالزمان والناس أكثر استعمالا في مجالسهم وكتبهم وتمثيلهم ومطالبهم» [2]

بالإضافة إلى ذلك نجد نصوص هؤلاء المحدثين لدى كبار موسوعي ومؤرخي الأدب آنذاك، بل إننا نجد اتجاها نظريا قويا بدأ يتبلور وينهض، ويعاكس رموز المحافظين صراحة ويناقش مبادئهم [3] ،وذلك ما يظهر في تعليق الجاحظ الساخر على موقف أبي عمرو الشيباني من بيتين ضعيفين احتفى بهما وأرسل من يحضر دواتا وقرطاسا ودونهما وهما:

لا تحسبنَّ الموت موت البلى ... فإنما الموت سؤال الرجال

كلاهما موت ولكنّ ذا ... أفظع من ذلك لذل السؤال

ثم قال: «وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا، ولولا أن أدخل في الحكم بعض الفتك» [4]

وإلى جانب الجاحظ علت أصوات كثيرة مدافعة ومنافحة عن الشعر المحدث فند أصحابها تعصب بعض النقاد للشعر القديم، وقد تباينت مواقف النقاد وآرائهم حول شعر المحدثين من شاعر إلى آخر، ففي حين أن بشار بن برد ومسلم بن الوليد يعدان من أوائل الشعراء المحدثين الذين فتحوا باب البديع وأفسدوا الشعر على حد تعبير بعضهم إلا أننا لا

---

[1]- رجاء عبد، التراث النقدي، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط،1990م، ص: 190.

[2]- الصولي، أخبار أبي تمام، تح :خليل محمود عساكر ،محمد عبده عزام،نظير الإسلام الهندي ،لجنة التأليف والترجمة والنشر دط، دت، ص: 17.

[3]- عباس بن يحي، النقاد والتحول من القديم إلى الخطاب المحدث، ص: 4.

[4]- الجاحظ، الحيوان، تح: محمد عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي بيروت، ط3، 1969م، ج3، ص: 130.

نجد الصراع الذي دار حولهما أو حول أبو نواس هو ذاته الصراع الذي دار حول أبي تمام، ويرجع الباحثين ذلك إلى أن أبا تمام تناول في تجديده بنية الشعر وتركيبه، أو عموده كما يقول النقاد القدماء[1]، فمقومات التجديد برزت عند أبي تمام أكثر وأخذت منحا مغايرا لما رأينا عند من سبقه من الشعراء المحدثين مما جعل النقاد لا يرون ما جاء به سابقيه شيئا يذكر، فقد نظر النقد القديم إلى تجديد أبي نواس على أنه استبدال مقدمة طللية بأخرى خمرية، فلم يصب في تجديده جوهر لغة الشعر وتراكيبه وصوره، أما أبو تمام فهو وإن انطلق من القديم إلا أنه تجاوزه على مستوى بنية اللغة والتراكيب والصور، فقد مس تجديده بنية اللغة الشعرية، فكانت نقطة انطلاقه في هذا التجديد الكلمة إذ «استخدمها استخداما جديدا وهدمها على صعيد المعنى، لأن القصيدة لم تعد عنده تنمو أفقيا بخط واحد بل أصبحت تنمو عميقا، صارت شبكة مشعة من المعاني والأخيلة والمشاعر، ولم تعد تتوالد انفعاليا وحسب بل أصبحت تتوالد في التأمل والوعي والصبر والجهد» [2]، فاللفظة في استخدامات أبي تمام صارت تخرج إلى دلالات مختلفة وذلك تبعا لورودها في تراكيب وبنى جديدة، وبما جنح إليه الشاعر من عدول وانزياح إذ " سرعان ما صارت الألفاظ التي حفظها جوه الخاص وأداته التي لم تجمد كما جمدت في ملكات الرواة حتى إذا جاء يحركها ويلعب بها، لم يلعب بها لعبا جافا كما فعل اللغويون وإنما سيرهما طوع معانيه جامدة ومشتقة وهكذا لم يتخذ محفوظه الضخم ليباهي به، أو يقف عند روايته، وإنما تعدى طور الرواية إلى هضمه والانتفاع به وصيره لغة عاملة مشتعلة، هي أوسع من لغة العلماء والرواة وكأنما ابتدع لنفسه نظرية جديدة هي أن كل ألفاظ اللغة من حقيقة ومجاز يجب أن يصير في يده تصريفه، وليبتكر هو لغة مجازية لهذه اللغة التي صارت كلها كأنها ملكه. [3]

[1]- عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، دار الحياة، ط2، 1972م، ص: 107 وما بعدها.

[2]- أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت–لبنان، ط3، 1979م، ص: 44.

[3]- عبد العزيز سيد الأهل، عبقرية أبي تمام، دار العلم للملايين ط2، 1962م، ص:104-105

فالتحول الذي حققه أبو تمام في اللغة الشعرية يعود إلى الخروج من التعبير الطبيعي إلى التعبير الفني أي في الخروج من الحقيقة الواقعية إلى التخييل المجازي [1] هذا الخروج الذي تحمل فيه الألفاظ معنى غير معناها الأصلي «الظاهر» الذي ألفته، ولعلنا من هنا نفهم شدة تحامل علماء اللغة على أبي تمام، فقد أصاب تلك العلاقة المنطقية بين الدال والمدلول التي حافظت عليها الدلالة القديمة وذلك بإجراء «نوعا من المراجعة للعلاقة بين الدال والمدلول» [2] فالخوف على اللغة–لدى علماء اللغة– نابع من الخوف على ضياع الدلالة الأصلية للفظة بين الدلالات المتعددة التي صارت تحملها جراء استعمالها في صياغات جديدة ومبتكرة، فأبو تمام في نظر علماء اللغة يغالي في ارخاء الرابطة التي تجمع الواقع بالعبارة وخطابه لا يقوم على فصاحة مباشرة، والانزياح عنده يغور بين الشيء والدال، والصورة لا تستحضر إلا ذكرى بعيدة عن الشيء الذي استدعى ولادتها. [3]

فمن بين المآخذ التي سجلها النقاد على أبي تمام الاكثار من الصور المجازية والاغراب فيها، فالمجاز فتح مجال التخييل واسعا لدى أبي تمام ليطرق معاني ما كان له أن يصل إليها دون إعادة بناء علاقات جديدة بين الأشياء فالمهم في المجاز ليس الشيء بذاته بل العلاقة التي تقوم بينه وبين شيء آخر، والصفة المشتركة الناشئة عن هذه العلاقة، والمعنى الذي ينبثق عنها. [4]

فمن الاستعارات التي استهجنها القدماء

سَأَشكرُ فرجَةَ اللَّبب الرَّخيَّ   ولينَ أخادعِ الدَّهر الأبيّ

فقد علق الآمدي قائلا: «ولين أخادع الدهر الأبي، فأي حاجة دعته إلى الأخادع حتى يستعيرها للدهر؟ وقد كان يمكنه أن يقول: ولين معاطف الدهر الأبي، أو لين جوانب الدهر

1– أدونيس، الثابت والمتحول،ج2،ص:118

2– ميادة كامل إسبر، شعرية أبي تمام، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2011م، ص:32

3– جمال الدين بن شيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون، محمد الوالي محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب، ط2، 2008، ص: 107.

4–أدونيس، الثابت والمتحول، ج2: 119.

أو خلائق الدهر... فقد تراه كيف يخلط الحسن بالقبيح، والجيد بالرديء، وإنما قبح الأخدع لما جاء به مستعارا للدهر، ولو جاء في غير هذا الموضوع أو أتى به حقيقة ووضعه في موضعه لما قبح» [1]

فالعيب في استعارة أبي تمام بعد المشابهة في المعنى بين المستعار منه والمستعار له، مما حال دون فهم المعنى المراد فقد تجاوز أبو تمام قرب القرينة ووضوحها بين المشبه والمشبه به أو المستعار منه والمستعار له بما جنح إليه من تكلف في تجسيد المعنويات وتشخيصها وهو مالم تعتده العرب في استعاراته «لأن المعنى يستعار 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 وملائمة لمعناه» [2]

ولعل هذا الحكم على استعارات أبي تمام راجع الى الاحتكام إلى المرجعية اللغوية، فمجاز أبي تمام «قائم على انحراف لغوي وعلى تكثيف الصورة، أي على تخطي الأساس اللغوي المتعارف عليه في بناء العبارة» [3]، ومن هنا نفهم رفض علماء اللغة لاستعارات أبي تمام، «فالاستعارة عند أبي تمام كانت نتيجة طبيعية للتطور الذي تدرجت فيه الصورة من الإشارة والتشبيه في بدايات الشعر العربي إلى الاستعارة المعقدة في القرن الثالث الهجري، وهذا التطور هو الذي واكب نضج العقلية العربية ونماءها واتساع قدراتها على التحويل والتعبير الدقيق وبخاصة تلك العقلية التي شاركت بفاعلية في تلقي الثقافات المختلفة» [4]

فميل القدماء للتشبيه وتأكيدهم عليه ليس ميلا للتشبيه بقدر ما هو ميل للوضوح الذي يحققه دون الاستعارة التي تخرج للتعمية والغموض، وذلك فيما يبدو راجع إلى طبيعة بناء

---

[1]– الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد صقر، المعارف للنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، ط5، 2006م، ج1، ص: 269.

[2]– الآمدي، الموازنة، ج1، ص: 266.

[3]– عباس بن يحي، الناقد والتجول من القديم إلى الخطاب المحدث، ص: 4.

[4]– عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 1999م، ص: 207.

الصورة في كليهما، فالحدين اللذين يؤلفان التشبيه يظلان ماثلين في الذهن مهما كانت درجة التحامهما معا، أما الاستعارة فهي تطويرية أكثر إنها توحد بين الحدين توحيدا تاما بحيث يصبح في مقدور أحدهما أن ينوب على الآخر. [1]، فهذه الطبيعة التطورية للاستعارة أتاحت لأبي تمام ضروبا مختلفة من الصور الاستعارية، وعنصرا بارزا من عناصر الابداع في شعره، يقول الصولي:

«وليس أحد من الشعراء يعمل المعاني ويخترعها ويتكئ على نفسه فيها أكثر من أبي تمام، ومتى أخذ معنى زاد عليه ووشحه ببديعه وتمم معناه فكان أحسن به، وبه أصبح يمثل مذهب البديع الذي استحدثه حتى أكثر وأسرف فيه وعيب عليه» [2]

إن إبداعية أبي تمام تعود في بعض منها إلى طبيعته وطبيعة البيئة التي عرفت الجدل والنقاش ومنازعات الأشعرية والمعتزلة وكتب الفلاسفة على التأويل والتعليل وإنهاك المعاني والعثور على الروابط المضمرة فيما بينها. فأبو تمام كان يتلقف المعاني ويخوض فيها ويشرحها بين عدة معاني ليخرج منها معاني جديدة، فروح أبي تمام التي استوعبت مختلف العناصر وألفت بينها كانت جزءا من ذلك العصر الذي فقد البداهة الأولى وأغرق في نوع من الإبداعية الجديدة القائمة على هصر العناصر والتأليف بينها والعثور على الصلات الخفيّة بين أمور وأحوال وتجارب ليس من صلة ظاهرة ومبذولة تؤلف بينها ومن هنا كانت ابداعيته

يبدو مما سبق أن شعرية أبي تمام قائمة على تصور مختلف للغة الشعرية. جعل الكثيرين من منتقديه لاسيما علماء اللغة يعدون ذلك خروجا وتجاوزا للشعرية العربية القديمة.

لقد أخرج هذا المنحى الّذي سلكه أبو تمام في الكتابة الشعرية عند بعض النقاد أبو تمام من زمرة الشعراء المطبوعين لمفارقته عمود الشعر المتعارف عليه، وراح الكثير يقارن ويوازن بين شعره وشعر الشعراء المطبوعين وعلى رأسهم البحتري الّذي نال شهرة في

1- المرجع نفسه، ص: 207.

2- أبو بكر محمد بن يحي الصولي، أخبار أبي تمام، تح: خليل محمود عساكر، دط، دت، ص: 53.

زمن أبي تمام بما أحدثه من تجديد في شعره سار فيه على مذهب الأوائل وكان ذاك مما قوى الخصومة التي دارت حول أبي تمام، يقول الآمدي: "... وإن كان كثير من النّاس قد جعلهما طبقة وذهب إلى المساواة بينهما، وإنهما لمختلفان، لأن البحتري أعرابي الشعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام، فهو بأنّ يقاس بأشجع السلمي ومنصور النمري وأبي يعقوب المكفوف الحزيمي وأمثالهم من المطبوعين أولى.

ولأن أبا تمام شديد التكلف، صاحب صنعة، ويستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم، لما فيه من الاستعارات البديعة، والمعاني المولدة، فهو بأنّ يكون في حيز مسلم بن الوليد ومن حذا حذوه أحق وأشبه..." [1]

لقد أثار أبو تمام بما أحدثه من تجديد في شعره حركة نقدية واسعة عدها النقد الحديث حركة منهجية منظمة لأسباب منها أنّها لم تنته بوفاة صاحبها كما شملت فئات واسعة من علماء العربية والكتاب والمصنفين و الشعراء[2].

فمن النقاد الأوائل نجد ابن الأعرابي والمبرد، والسجستاني ومن الشعراء دعبل بن علي والبحتري وابن الرومي، والى جانب الشعراء نجد الكتاب ومنهم إبراهيم بن المدبر والحسن بن وهب، وأبو العميثل...الخ

ومن أصحاب المصنفات نجد الآمدي والصولي وابن الأثير...الخ

وقد حظي شعر أبي تمام بعدة شروح أهمها شروح المرزوقي والتبريزي والمعري، وهذا إن دل على شيء إنّما يدل على ما حظي به شعر أبي تمام من اهتمام لدى جمهور متلقيه على اختلاف طبقاتهم وأزمنتهم.

---

(1) الآمدي، الموازنة، 4/1

(2) ميادة كامل إسبر، شعرية أبي تمام، ص: 19.

نظرية التلقي:النشأة والتطور:

سلكت المناهج النقدية الحديثة منذ ظهورها اتجاهات مختلفة ومتباينة في مقاربة النّص الأدبي، فقد جاء تركيزها منصبا في البداية على مبدع ومؤلف النّص(الكاتب) باعتباره أهم عنصر من عناصر العمل الأدبي، فربطت بين النّص ومؤلفه محاولة أن توجد في كلّ ما يتعلق بحياته من أحداث اجتماعية وتاريخية ما يساهم في تفسير النّص ويكشف أسراره، ولعلّ أهم من يعبر عن هذا التوجه الاتجاه النفسي والاجتماعي والتاريخي.

والى جانب هذه المناهج السياقية التي نادت بسلطة المؤلف ودوره في مقاربة النّص الأدبي نجد اتجاه آخر يدعو إلى الاهتمام بالنص بوصفه أساس العملية الأدبية ونتاجها مركزة على دراسة النّص بمعزل عن أي شيء خارجه، ودون الالتفات لقصد المؤلف أو الظروف الاجتماعية التي ينشأ النّص في أحضانها (1)، وقد مثّل هذا التوجه المنهج الشكلي وحركة الشكلانيين الروس، وحركة النقد الجديد.

وإذا كنت المناهج السابقة انصب اهتمامها على النّص ومبدعه، فإنّها في رأي البعض قد أهملت جانبا مهما من الجوانب العملية الأدبية ألا وهو المتلقي، وهو ما تداركته بعض المناهج التي أولت القارئ دورا كبيرا في فهم النّص وانتاج المعنى، ولعلّ أهم هذه النظريات نظرية التلقي.

1-المصطلح:

يشير مصطلح جماليات التلقي La Reception Esthétiques المترجم عن مصطلح Rezeptionstehetik إلى معنى الاستقبال، ويذهب ياوس إلى أن المصطلح يحيل في اللغات الأجنبية على التدبير الفندقي أكثر مما يحيل على الأدب.

(1) فاطمة بريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، الامارات العربية المتحدة، دبي، ط1، 2006، ص: 23.

وفي المعاجم العربية تدل مادة "لقا" على الاستقبال: نقول تلقاه، أي استقبله، وفلان يتلقى فلانا أي يستقبله[1]، فالتلقي يعني الاستقبال، وترد اللفظة في العديد من الآيات القرآنية قال عز وجل "وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى الْقُرْآنَ مِنْ لَدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ" [2]، وكذا قوله تعالى " فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ "[3]، وقوله كذلك " وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ وَنَعْلَمُ مَا تُوَسْوِسُ بِهِ نَفْسُهُ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ (16) إِذْ يَتَلَقَّى الْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ الْيَمِينِ وَعَنِ الشِّمَالِ قَعِيدٌ(17) مَا يَلْفِظُ مِنْ قَوْلٍ إِلَّا لَدَيْهِ رَقِيبٌ عَتِيدٌ (18)" [4]

والملاحظ أن لفظة تلقي في القرآن الكريم أتت مضافة إلى الخطاب والحديث والخبر...الخ، ولا نجدها تحيل على أي معنى جمالي للتلقي.

ومما تجدر الاشارة إليه أن هناك فرق بين نظرية التلقي وما يعرف بنقد استجابة أو تجاوب القارئ، فقد ذهب" روبرت هولب "إلى أن نظرية التلقي هي ثمرة جهد جماعي كان صدى للتطورات الاجتماعية والفكرية والأدبية في ألمانيا الغربية خلال الستينات المتأخرة، في حين كان النقاد المتجهون إلى القارئ/الاستجابة أحادا مفرقين لا رابط بينهما بل تتباين نظرياتهم وتختلف مناهجهم وفقا لاختلاف أسلافهم، هذا فضلا عن أن أصحاب النظريتين لم يحدث بينهم اتصال أو تواصل علمي فعال[5].

والواضح من كلام روبرت هولب أن نظرية نقد استجابة القارئ ليست اتجاها معرفيا واحدا، بل تضم عدة اتجاهات جعلت موضوعها الرئيسي القراءة والقارئ، تقول "جين.ب تومبكنز" عن نقد استجابة القارئ هي "تمثل تشكيلة من الاتجاهات النظرية، النقد الجديد،

---

(1) ابن منظور، معجم لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994، مادة "لقا"

(2) سورة النمل، الآية 06.

(3) سورة البقرة، الآية 36.

(4) سورة ق، الآية 16-17-18.

(5) روبرت هولب، نظرية التلقي"مقدمة نقدية"، تر: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 1994، ص:8.

والبنيوية، والظاهراتية والتحليل النفسي، والتفكيك، إذ تصوغ هذه الاتجاهات تعريفات للقارئ والتأويل والنص" [1].

2-المرجعية المعرفية لنظرية:

وإذا كانت نظرية التلقي عبر المجهود الجماعي لأعضائها جعلت محورها الرئيسي القارئ ودوره في صنع المعنى فإنّ جهودها لم تنشأ من فارغ، فقد كانت تستجيب في أطروحاتها إلى ما توصلت إليه المناهج والنظريات المختلفة من تطور في مجال بحثها، وقد توقف "روبرت هولب" عند خمس مصادر رآها مؤثرة في ظهور نظرية التلقي ورواجها وهي: الشكلانية ،بنيوية براغ ورومان إنجاردن وهرمنيوطيقا هانز جورج جادامر، وسوسيولوجيا الأدب.

أ- الفلسفة الظاهراتية: Phenomenologie

ساهمت الفلسفة الظاهراتية في بلورة العديد من الأفكار والمفاهيم التي جاءت بها نظرية التلقي إذ ركزت الظاهراتية على الدور المركزي للقارئ في تحديد المعنى.

ويحيل مصطلح الفينومينولوجية الى واضعها الفيلسوف"إدموند هوسرل" Edmund Husserl (1859-1938) الّذي ينطلق في نظريته من تصور مفاده أن المعرفة الحقيقية للعالم لا تتأتى بمحاولة تحليل الأشياء كما هي خارج الذات، وإنّما بتحليل الذات نفسها وهي تقوم بالتعرف على العالم أي بتحليل الوعي، وقد استنبطن الأشياء فتحولت إلى ظواهر(فينومينا) [2]، ويمنح هوسرل الذات الواعية أهمية كبيرة في إدراكها للظواهر ومنحهما وجودها الملموس[3].

---

[1] جين .ب .تومبكنز، نقد استجابة القارئ من الشكلانية الروسية إلى ما بعد البنيوية، تر:" حسن ناظم ومحمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة، 1999، ص: 17.

[2] روبرت هولب، نظرية التلقي، ص: 11.

[3] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضافة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا ومعاصرا، المركز الثقافي العربي، البيضاء، بيروت، ط3، 2002، ص: 321.

وتعني نظرية الظاهرية سواء في مجال الفلسفة أو النقد الدراسة الوصفية لمجموعة من الظاهرات كما تتبدى في الزمان أو المكان بغض النظر عن القوانين الثابتة المجردة التي تتحكم في هذه الظاهرات[1].

وتمثل نظرية القصدية التي استعارها "هوسرل" من أستاذه "فرانتس برنتانو"(1838-1917م) أساس المنهج الفينومينولوجي، ومفهوم القصدية عند "هوسرل" يعني أن إدراك الظاهرة قائم على الفهم الفردي الخالص فالمعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضا في الشعور، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص[2].

وقد شهدت الفينومينولوجيا تطورا كبيرا على يد "ميرلوبونتي" و"غاستون باشلار" وكذا المفكر البولندي "رومان انغاردن"، فهؤلاء من أبرز المفكرين الّذين عبدوا الطريق أمام الظاهرية لولوج عالم النقد الأدبي[3].

ويعد رومان انجاردن Roman Ingarden (1893-1970) أبرز رواد المنهج الفينومينولوجي، وأكثرهم تأثيرا على منظري جمالية التلقي، حيث كانت أبحاثه حول دراسة العمل الأدبي مقدمة لبلورة العديد من المفاهيم والإجراءات التي قامت عليها جمالية التلقي، يقول :"روبرت هولب" كان نشر كتاب انجاردن:" الخبرة بالعمل الفني الأدبي في ألمانيا في عام 1968م، ايذانا لأصحاب نظرية التلقي المنتظرين بأن يروا على نحو أوضح اهتمام "انجاردن" بالعلاقة بين النّص والقارئ[4].

ولتحقيق العلاقة بين النّص والقارئ يعتبر انجاردن أن العمل الأدبي قد تشكل على أصول أنطولوجية شتى لا هو خاضع للتحديد ولا هو مستقل بذاته هذا من حيث أنّه واقعي

(1) عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات العربية الحديثة، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، ط1، 2007، ص: 91.

(2) ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص:75.

(3) فؤاد عفاني، نظرية التلقي...رحلة الهجرة، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، د.ط، 2011، ص: 62

(4) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص87.

ومثالي في آن واحد، لكن الأحرى أنّه يعتمد على فعل من أفعال الوعي، وعلى الرغم من أنّه ينشأ في ذهن مؤلف، فإنّ وجوده يتواصل اعتمادا على كلّ من عالم الإشارات اللفظية الواقعي الّذي يصنع النّص والمعنى المثالي الّذي يمكن استخراجه من عبارات المؤلف كليهما معا[1].

ويقسم انجاردن بنية العمل الأدبي إلى أربع طبقات

1- طبقة صوتيات الكلمات والصياغات الصوتية ذات المرتبة العالية

2- طبقة وحدات المعنى

3- طبقة الموضوعات المتمثلة

4- طبقة المظاهر التخطيطية[2]

هذه الطبقات الأربع المشكلة للعمل الأدبي والتي تحقق فيما بينها تناغما وانسجاما تفسح المجال واسعا أمام تدخل القارئ، فالطبقة الثالثة والرابعة تخصان العمل الأدبي بسمة اللاتحديد، إذ أن الموضوعات المتمثلة في العمل الأدبي تعرض "مواقع"أو "نقط" أو "أماكن اللاتحديد"[3]، يقول انجاردن:"إنّنا نعثر على موضع الإبهام هذا من حيثما كان من الصعب القول–على أساس من الجمل التي يشتمل عليها العمل–بما إذا كان شيء معين أو موقف موضوعي يحمل صفة مميزة بعينها"[4]، ومواطن اللاتحديد هاته هي منطقة عمل القارئ الّذي يتدخل لسد النقص الناتج عن ذلك اللاتحديد، وأفكار انجاردن حول العمل الأدبي ستلقى اهتماما خاصا من طرف منظري نظرية التلقي لا سيما ايزر.

---

(1) رامان سلدن، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص: 449.

(2) ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص: 84.

(3) فؤاد عفاني، نظرية التلقي...رحلة الهجرة، ص: 67.

(4) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص: 89.

ب- الهرمينوطيقيا:

كلمة Hermeneutics (هرمينوطيقيا) هي التعبير الانجليزي للكلمة اليونانية الكلاسيكية Hermeneus(هرمس)، وتعني المفسر أو الشارح[1]، والهرمنيوطيقيا أو التأويل هو مصطلح قديم بدأ استخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية ليشير إلى قواعد والمعايير التي يجب أن يتتبعها المفسر لفهم النّص الديني، ويعود قدم المصطلح للدلالة على هذا المعنى إلى عام 1654م، ومازال مستمرا حتّى اليوم خاصة في أوساط البروتستانية[2].

وقد اتسع مفهوم المصطلح في تطبيقاته الحديثة وانتقل من مجال اللاهوت إلى دوائر أكثر اتساعا تشمل كافة العلوم الإنسانية كالتاريخ وعلم الاجتماع والأنثربولوجي وفلسفة الجمال والنقد الأدبي و الفولكلور[3].

ويعود الفضل في تطور مفهوم الهومينيوطيقيا واكتسابه للدلالات المختلفة إلى ثلة من الفلاسفة والعلماء أمثال شلاير ماخر وفيلهلم دلتاي وهيدجر وجادامر، إذ يعد هذا الأخير رائد فن التأويل بلا منازع حيث يحتل موضوع التأويل جزءا مهما من مؤلفاته وأعماله، ولعلّ كتابه "الحقيقة والمنهج"VéRITé ET MéTHODE المنشور عام 1960م، أكبر دليل على إسهاماته في مجال البحث التأويلي، حيث استطاع جادامر من خلاله أن يقدم مراجعة نقدية للإستيطيقا الحديثة ونظرية الفهم التاريخي من منظور هيدجري أساسا بالاضافة إلى هرمنيوطيقا فلسفية حديثة قائمة على أنطولوجيا اللّغة[4].

لقد استطاع جادامر أن يخلص الهرمنيوطيقا من التصور القديم بوصفها منهجا خاصا بالعلوم الإنسانية(دلتاي)، بل إنّنا نجد أن فكرة المنهج في حد ذاتها قد أعيد النظر فيها، إن

---

[1] دافيد جاسير، مقدمة في الهرمينوطقيا، تر: وجيه قانصو، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص: 21.

[2] نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1994، ص: 13.

[3] المرجع نفسه، ص:13

[4] عادل مصطفى، فهم الفهم، مدخل إلى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، دار النهضة، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص: 193.

المنهج –عند جادامر– ليس هو الطريق إلى الحقيقة فالحقيقة تطلب جدليا لا منهجيا، فالمنهج غير قادر على كشف حقيقة جديدة ، المنهج لا يفعل أكثر من التصريح بصنف الحقيقة المضمر سلفا في داخله، في المنهج تمسك الذات الباحثة بالزمام وتقوم بالقياد والتحكم والتلاعب، أما الجدل فيترك الموضوع الّذي يقابله يلقي أسئلته الخاصة التي تتعين الإجابة عنها[1].

إن هرمنيوطيقا جادامر تتجاوز مبادئ وآليات المنهج لتسلط الضوء على ظاهرة الفهم نفسها.

عمد جادامر إلى تحليل مفهوم الحقيقة في الفن والتاريخ والفلسفة، حيث ذهب إلى أن الفن لا يهدف فحسب إلى المتعة الجمالية التي تنصب غالبا على الشكل عند الفلاسفة الاستيطيقا[2]، فخبرة الالتقاء بعمل فني تفتح لنا عالما وليست مجرد انشداه بلذة حسية إزاء ظاهر الإشكال، وبمجرد أن نكف النظر إلى العمل على أنّه موضوع ونرى إليه على أنه عالم عندئذ سندرك أن الفن ليس إدراكا حسيا بل معرفة، أي أن عملية التلقي ليست متعة جمالية تنصب على الشكل ولكنها عملية وجودية تقوم عل الجدل بين المتلقي والعمل[3].

إن التفرقة بين الوعي الأستيطقي والوعي غير الإستطيقي –فيما يرى جادامر– تقوم على أساس من اعتبار الوعي الذاتي هو أساسا كلّ معرفة في الفلسفة الغربية[4].

وفي نقده لفكرة الوعي التاريخي يرى جادامر أن التاريخ ليس وجودا مستقلا في الماضي عن وعينا الراهن وأفق تجربتنا الحاضرة[5]، فالماضي ليست كومة من الوقائع يمكن تحويلها إلى موضوع للوعي وإنّما الماضي تيار نتحرك فيه ونشارك لدى كلّ فعل من أفعال الفهم[6].

---

(1) المرجع نفسه ص: 196 وما بعدها.

(2) عادل مصطفى، مدخل إلى الهرمنيوطيقا، ص: 200 وما بعدها.

(3) المرجع نفسه، ص: 38.

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(5) نصر حامد أبو زيد، اشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص:" 42.

(6) عادل مصطفى، مدخل إلى الهرمنيوطيقا، ص: 210.

وكما يعيش الانسان ويحقق وجوده من خلال فهم التاريخ والفن بدءا من وعيه الراهن يعيش في إطار اللغة، إن جادامر يرفض مثل –هيدجر – الوظيفة الدلالية للغة ويؤكد على العكس أن اللّغة لا تشير إلى الأشياء، بل الأشياء تفصح عن نفسها من خلال اللّغة وفهمنا لنّص أدبي لا يعني فهم تجربة المؤلف، بل تعني فهم تجربة الوجود التي تفصح عن نفسها من خلال النّص[1].

لقد طور جادامر الكثير من الأفكار في مجال البحث التأويلي كانت لها تأثير مباشر في نظرية التلقي، فكما مر بنا سابق ركزت الهرمينوطيقا على علاقة القارئ بالنص، وعلى تنوع القراء واتجاهاتهم ومذاهبهم (علاقة المفسر بالنص، مذاهب المفسرين...الخ)، كما كان للمراحل الأساسية التي يستند إليها علم التأويل وهي الفهم، والتفسير والتطبيق دورا كبيرا في بلورة صيغة الفهم عند ياوس، فالفهم في مشروع ياوس يمثل ميكانيزما تأويليا لا غنى عنه[2]، ويتوقف ياوس عند مفهوم الأفق الّذي يعود في ظهوره إلى مفهوم انصهار الآفاق الّذي وظفه جادامر وعنى به التفاعل بين أفق الراهن للمؤول القائم على التوقع المسبق وبين أفق الماضي الّذي تحفل به النصوص المقروءة[3]، ليسوغ أفكاره حول أفق الانتظار.

ج- الشكلانية الروسية:

تطلق تسمية المدرسة الشكلانية الروسية على مجموعة من النقاد لا رابط بين أفرادها، ولد معظمهم في تسعينات القرن التاسع عشر، وبرز دورهم في الأدب الروسي خلال الحرب العالمية الأولى فبنوا مكانتهم من الوجهة المؤسسية، وذلك عبر إعادة بنائهم للدارسات الأكاديمية الروسية في أعقاب الثورة الشيوعية ثمّ تعرضوا للتهميش مع صعود الأستالينية أواخر العشرينات من القرن العشرين[4].

وقد رسخت المدرسة الشكلانية دعائمها قبل ثورة 1917م بواسطة جماعتين، الجماعة الأولى: حلقة موسكو اللغوية التي تأسست عام 1915م، والجماعة الثانية هي أوبوياز "OPOJAZ" التي بدأت نشاطها

---

(1) نصر حامد أبو زيد، اشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص: 42.

(2) فؤاد عفاني، نظرية التلقي...رحلة الهجرة، ص: 94.

(3) المرجع نفسه، ص: 95.

(4) رامان سلدن، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ص: 33.

عام 1961م، من أشهر اعلام هذه المدرسة: رومان ياكوبسون، "بوريس ايخنباوم"، "فيكتور شكلو فسكي"، و"يوري تينيا نوف"

توجهت أعمال الشكلانيون الروس نحو دراسة الشكل الأدبي بوصفه عنصرا أساسيا ورئيسا في بنية العمل الأدبي[1]، أي تحليل النّص الأدبي من داخله واستكناه مقوماته الجمالية دون ربطه بأي عناصر أخرى خارج نصية، وقد أطلق الشكلانيون مصطلح" مورفولوجي" لوصف موقفهم المنهجي"[2]، يقول فيكتور ايرليخ: "يوصف منهجنا عند العموم بالشكلانية، وأفضل أن أسميه منهجا مورفولوجيا وذلك لأجل تمييزه عن المنظورات الأخرى مثل المنظور النفسي والمنظور الاجتماعي وغيرهما حيث لا يكون الأثر الأدبي نفسه موضوع البحث وإنّما يكون موضوع البحث في رأي الدارس، هو ما ينعكس في الأثر الأدبي[3].

وقد لاقت أفكار ومبادئ الشكلانية صدىً كبيراً داخل روسيا وخارجها، ففي ألمانيا كانت بعض ما وصلت إليه الشكلانية محط اهتمام وتأثر لدى أصحاب نظرية التلقي يمكن أن نجملها في النقاط التالية:

- العناية بالمتلقي ودوره في تحديد الخاصية الفنية للعمل الأدبي، فقد أشار فكتور شكلوفسكي إلى هذا الدور المنوط بالقارئ حيث ذهب إلى أن وظيفة الفن هي أن يجرد إدراكنا من عاديته، وأن يعيد الشيء إلى الحياة مرة أخرى، ومن هنا يصبح دور المتلقي بالغ الأهمية وبمعنى ما يكون الشّخص المدرك هو من يقرر الخاصية الفنية للعمل[4].
- إن القارئ أصبح له حضور فاعل للحكم على قيمة النّص ويتضح ذلك الاهتمام بالقارئ من خلال عناية الشكلانيين الروس بمفهوم التغريب[5]، الّذي" يغير من استجابتنا

---

[1] فؤاد عفاني، نظرية التلقي...رحلة الهجرة، ص: 109.

[2] فيكتور ايرليخ، الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب– ط1، 2000، ص:13.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] روبرت هولب، نظرية التلقي، ص : 72.

[5] فؤاد عفاني، نظرية التلقي...رحلة الهجرة، ص: 113.

للعالم، ولكن عن طريق تعريض مدركاتنا التي تعودنا علبها من إجراءات الشكل الأدبي"[1].

- إن التركيز على ادراك الأدبية في النّص أدى بالشكلانيين إلى ملامسة الطابع الجمالي فيه، ورسخ مفهوم الشكل بحيث يندرج في آليات الاستقبال الجمالي للعمل[2].

- أولى ياوس اهتماما كبيرا لتصور الشكلانيين للتأريخ الأدبي، حيث يرى بأنّ نظرية "التطور الأدبي" الشكلانية تعتبر بحق أحد عوامل التجديد بالنسبة لتاريخ الأدب، فلقد أوضحت بأنّ التحولات التي تتم في التاريخ تتدرج، حين يتعلق الأمر بالأدب أو بغيره، ضمن نسق معين كما حاولت أن تبني نسقا للتطور الأدبي، واقترحت أخيرا وليس آخرا نموذجا ابستمولوجيا يقضي بتطور الأدب من الإبداع الأصلي (نقطة الذروة) إلى تشكل آليات تكرارية، وكل هذه مكاسب تجدر صيانتها[3].

د- بنيوية براغ:

نشأت حلقة براغ اللغوية في 6 أكتوبر 1926م على يد فيليم ماتزيوس مع أربعة من زملائه وهم رومان ياكبسون، هافرينك ،وترنكا، ورييكا، وقد أفضى ماتزيوس على المجموعة شكلا تنظيميا واتجاها نظريا واضحا، ثمّ سرعان ما تنامت الحلقة حتّى صارت اتحادا دوليا يتكون من حوالي خمسين أكاديميا أشهرهم موكاروفسكي، وفيشر، وتروبيكوج، وكارسفسكيج، ورينيه ويليك.

وقد كان اهتمام هذه الحلقة في البداية منصبا على اللغويات النظرية لكن سرعان ما أصبحت قضايا الشعر موضع اهتمامها لتوسع بعد ذلك أبحاثها لتشمل الاثنولوجيا والأنثروبولوجيا والفلسفة والنظرية القانونية.

---

(1) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1996، ص:21.

(2) مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د.ط، 2013، ص: 26.

(3) هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنجدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة-مصر-2004م، ص: 57.

وتعتبر أطروحات حلقة براغ اللغوية التي أثيرت في اللقاء الدولي الأول للسلافيين المنعقد ببراغ خطوة أولى نحو نظرية بنيوية في اللّغة واللغة الأدبية واللغة الشعرية[1].

ومما تجدر الإشارة إليه أن أعمال مدرسة بنيوية بر اغ لم تنل شهرة واسعة في ألمانيا إلا مع بداية الستينات، حيث تمت ترجمة العديد من مؤلفات موكاروفسكي بين سنتي 1967م و1947م، والتي استقطبت نقاشات نقدية من مختلف المنظورات فكلما ذكرت نظرية التلقي أو البنيوية في ألمانيا خلال هذه السنوات كانت الإحالة على "موكاروفسكي" في الغالب شيئا مؤكدا[2]، باعتباره حاملا لواء استمرارية المنهج الشكلي الروسي خصوصا في شقه المحيل على القارئ ودوره في مقاربة النّص[3].

وعلى الرغم من اعتناق موكاروفسكي للمبادئ الأساسية للنظرية الشكلانية إلا أنّه عمد إلى نقد الشكلانية الروسية باعتراضه على" طبيعة الآصرة الجامعة بين الأدب والمجتمع"[4]، حيث يرى بأنّ التحليل الداخلي للنص، أو حتّى أخذ التاريخ التطوري للأدب في الحسبان كما هو الشأن عند تينيانوف، لم يكن كافيا للتعامل مع الكيان المركب للعمل الأدبي خصوصا فيما يتصل بالعلاقة بين الأدب و المجتمع[5].

ان العمل الأدبي عند"موكاروفسكي" (Mukarovsky) علامة مركبة أي حقيقة علامية تتوسط بين الفنان والمخاطب (الجمهور، المستمع، القارئ) وهذا الربط بين النّص والقارئ سيكون في صلب اهتمامات نظرية التلقي.

هـ- سوسيولوجيا الأدب:

يولي المنهج السوسيولوجي أهمية كبيرة للقارئ حيث اهتم بالقارئ وبثقافته والطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها، ومدى تأثير ذلك على تلقيه للعمل الأدبي، فالقارئ ينتمي إلى

---

(1) ينظر رامان سلدن، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ص: 62 وما بعدها.

(2) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص: 98.

(3) فؤاد عفاني، نظرية التلقي...رحلة الهجرة، ص: 118.

(4) المرجع نفسه ، ص: 119.

(5) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص: 100.

مدخل ـــ

[1] مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، مجلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 221، ماي، 1997م، ص: 158.

[2] مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص: 31.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] روبرت هولب، نظرية التلقي، ص: 142.

3-المفاهيم الأساسية لدى رواد النظرية:

استطاع رواد نظرية التلقي[1] بالاتكاء على رصيد معرفي هائل يستند إلى مرجعية معرفية تمتد إلى مختلف العلوم (الفلسفة، سوسيولوجيا الأدب...الخ) بناء نظرية تولي أهمية كبيرة للقارئ ودوره في العملية الإبداعية.

تقوم نظرية التلقي الألمانية على اتجاه نظري خاص يعيد التوازن لأطراف العملية الأدبية(النص، القارئ، المؤلف) من خلال إعادة الاعتراف بدور القارئ وأهميته في إنتاج النص، فقد أكد أصحابها على ضرورة مشاركة القارئ في صنع المعنى، من خلال عملية الالتحام والتفاعل بين القارئ والنص.

ولتوضيح مسألة مشاركة القارئ في صنع المعنى، فقد ميزوا بين مهمتين للقارئ هما: مهمة الإدراك المباشر، ومهمة الاستذهان.

أما مهمة الإدراك المباشر: فهي تمثل المستوى الأول في التعامل مع النص، حيث يبدأ القارئ في تفهم الهيكل الخارجي للنّص متمثلا في معطياته اللغوية والأسلوبية، وهذه المرحلة التفسيرية من شأنها أن تعين المتلقي (ناقدا أو قارئا) على التفاعل مع النص، وتقوده بدورها إلى المرحلة التي يعيد فيها مشاركا في صنع المعنى.

أما مهمة الاستهذان: أي عمل الذهن والخيال فهي المهمة التي تتشكل فيها ذاتية القارئ ويكتشف عالما داخليا لم يفطن إليه في المرحلة الأولى[2]، فانتقال القارئ من المستوى

---

(1) يميز بين اتجاهين كبيرين في المدرسة الألمانية: اتجاه جماعة برلين وجماعة كونستانس، فجماعة برلين كان يمثلها "نومان" وأصحابه تقوم على قاعدة فلسفية مستمدة من النظرية الماركسية في فهمها لطبيعة العملية الإبداعية ولصيرورة التواصل الفني، فهي ترى بأن التواصل الفني يقوم على أربعة عناصر هي: المؤلف، النص، المتلقي، المجتمع لذلك فهي تنظر لعملية التلقي على أنها عملية فنية واجتماعية في نفس الوقت، وأن البحث في العلاقة بين النص والقارئ غير كاف لإبراز عملية التواصل التي تلعب فيها عناصر خارج نصية دورا كبيرا، ومن بين المآخذ التي وجهها هذا الاتجاه إلى جماعة كونستانس وخاصة ايزر وياوس الطريقة التي تفصل فيها بين العلاقة الجدلية القائمة بين الإنتاج والاستهلاك، فكل فصل بين الإنتاج والتلقي يفقد جمالية التلقي كل طموح من أجل بناء نمط استبدال جديد، ينظر: أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، مجلة نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط- المغرب، العدد: 24، ص:25 وما بعدها.

(2) محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1996م، ص: 22.

الأول إلى المستوى الثاني من القراءة تبدو أمامه فراغات "أو غموض" أو "بقع إبهام" عليه أن يستكملها ليكون مشاركا في صنع المعنى(1).

هانز روبرت ياوس *Hans Robert Jauss*

يعد ياوس من أبرز منظري نظرية التلقي، الّذي دعا إلى إيجاد نموذج جديد في تحليل النّص الأدبي يعيدا التوازن لجميع عناصر العملية الإبداعية، بالانتقال من تحليل ثنائية الكاتب–النّص إلى تحليل العلاقة النّص– القارئ هذه الأخيرة التي تم إهمالها بشكل يكاد يكون كلي في الدراسات النقدية السابقة.

وانصب اهتمام ياوس على إعطاء مفهوم جديد لتاريخ الأدب الّذي رأى ياوس بأنه يعيش على هامش النشاط الفكري الراهن، منتقدا الحالة التي وصل إليها هذا العلم في المنظومات التعليمية المختلفة في ألمانيا[2]، فقد انتقل مفهوم تاريخ الأدب من الإحالة على النصوص ومؤلفيها إلى ما يعتري هذه النّصوص عبر أزمنة قراءتها[3]، وقد أطلق ياوس على منهجه الجديد اسم جمالية التلقي ésthetique de la réception

وقد استطاع ياوس من خلال تصوره الجديد "لتاريخ الأدب" Histoire de la littérature أن يتجاوز ثنائية الماركسية والشكلانية ثنائية الخارجي والداخلي[4]، فالماركسية عند ياوس تهتم في جانب من جوانبها بتاريخية الأدب في حين أن الشكلانيين توجهوا إلى البحث عن الآداة التي توقفهم على جمالية العمل الأدبي بمعزل عن سياقه التاريخي، وهو ما تنحو إليه جماليات الفن للفن، إلى تثبيت قيمة الدراسة التزامنية (السانكرونية) على حساب التعاقبية(الدياكرونية) وعلى هذا فإنّ المهمة المنوطة بالمنحى الجديد لتاريخ الأدب تتطلب تلبية ما يطمح إليه الماركسيون من توسط تاريخي، مع احتواء انجازات الشكلانيين في مجال الإدراك الجمالي[5].

---

[1]محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي ،ص: 23.

[2] Hans robert jauss.pour une ésthétique de la réceotion tradclaude maillard.édition gallimard .paris.1978.p.21.

[3] أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، مجلة نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، ص: 27.

[4]روبرت هولب، نظرية التلقي، تر: محمد بريري، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ص: 481.

[5]المرجع نفسه، ص: 482.

ولتحقيق ذلك سعى ياوس إلى تجاوز المنظور التقليدي لتاريخ الأدب الّذي يحيل على المؤلفين والنصوص وحسب ليتسنى له ومن ثمّ معالجة النّصوص وتفسيرها، ولا يمكن لتاريخ الأدب أن يكون ناجحا إلا حين يأخذ في الاعتبار ذلك التفاعل بين النّص وقارئه[1]، فالقارئ في تلقيه العمل الأول للعمل الأدبي يختبر هذا العمل عن طريق مقارنته بقراءاته لأعمال أخرى سابقة(البعد الجمالي)، وهذا التلقي الأول يدخل في سلسلة من التلقيات عبر الأجيال المتعاقبة وعلى هذا فإنّ المغزى التاريخي والقيمة الجمالية ينطوي كلّ منهما على الآخر[2].

وقد وقف ياوس في نظريته عند مجموعة من المفاهيم الأساسية التي تقوم عليها نظريته .منها أفق التوقع وما يترتب عنه من مفاهيم أخرى.

أ–أفق التوقع: *Horizon dàttente*

يعد أفق التوقع من بين المفاهيم الرئيسة التي بنيت عليها نظرية التلقي ويقصد بها "مجموعة المعايير والخبرات والأعراف الأدبية والجمالية وقواعد النوع الأدبي التي يتمثلها القارئ في تناوله للنّص وقراءاته"[3].

فالمتلقي في قراءته لأي نص من النّصوص يكون محملا بجملة من التوقعات المسبقة التي أتاحتها له طوال معاشرته للنّصوص قراءة وتحليلا[4]، فالعمل الأدبي–كما يشير ياوس–حتّى في لحظة صدوره لا يكون ذا جدة مطلقة تظهر فجأة في فضاء يباب بواسطة مجموعة من القرائن والإشارات المعلنة أو المضمرة، ومن الإحالات الضمنية والخاصيات التي أصبحت مألوفة يكون جمهوره مهيأً سلفا لتلقيه على نحو معين"[5].

ويشير ياوس إلى أن أفق التوقع يتكون من ثلاث عوامل رئيسية

- معرفة الجمهور المسبق بالجنس الأدبي الّذي ينتمي إليه النّص الأدبي.
- أشكال وموضوعات أعمال ماضية تفترض معرفتها في العمل.

---

(1) روبرت هولب ،نظرية التلقي، ص: 482.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) نادر كاظم، المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، البحرين، ط1، 2003، ص:33.

(4) المرجع نفسة، ص: 34.

(5) ياوس، جمالية التلقي، تر: رشيد بنجدو، ص: 45.

- التعارض بين اللّغة الشعرية واللغة العملية، بين العالم الخيالي والعالم اليومي[1].

وجملة هذه المعايير والخبرات التي يستحضرها القارئ ذو الخبرة في أثناء القراءة من شأنها أن تتيح له أن يرصد بحساسية عالية أ ي تحريف أو تشويش يحدثه النّص المقروء في بنية الأفق العامة[2].

ويبدو بالنظر إلى ما كتبه ياوس حول المصطلح ؟ أن مفهومه يصب في خدمة ما أراده ياوس من بناء تاريخ أدبي جديد قائم على سيرورة القراءة (تتبع سلسلة القراء المتعاقبين)، فإعادة تأسيس تاريخ الأدب أو تاريخ التواصل الأدبي تتم بناءا على تتبع مسار الأفق من إقامته حتّى كسره وتحطيمه أو تعديله وتصحيحه، إذ أن معرفة طريقة استجابة جمهور معين لنص محدد لا تتحقق إلا بمعرفة الأفق الّذي استأنس به ذاك الجمهور حين كان يقرأ النص، مما يؤكد أن العلاقة بين النّص والقارئ علاقة جمالية وتاريخية معا[3].

ومما تجدر الإشارة إليه أن مصطلح أفق التوقع قد ظهر لدى بعض الفلاسفة، والعلماء قبل أن يوظفه ياوس في نظرية التلقي، فقد استخدمه جادامر ليشير به إلى مدى الرؤية الّذي يشمل كلّ شيء يمكن رؤيته من موقع بعينه مناسب"، كما بنى فيلسوف العلوم "كارل بير" وعالم الاجتماع "مانهايم" هذا المصطلح قبل ياوس بزمن طويل، وعرفه مؤرخ الفن أ-هـ جمبرش في كتابه "الفن والوهم" بأنه جهاز عقلي يسجل الانحرافات والتحويرات بحساسية مفرطة [4].

ولعلّ هذا التنوع في المفاهيم الّذي اكتسبه أفق التوقع في ميادين علمية مختلفة، يقف وراء الغموض والالتباس الّذي شاب المصطلح لدى ياوس، فقد رأى "روبرت هولب" أن ياوس عرف مصطلح "أفق التوقع" تعريفا غامضا إلى درجة أنّه قد يتضمن أو يستبعد أي معنى سابق للكلمة...يضاف إلى هذا أن المصطلح يظهر ضمن جملة من الألفاظ والعبارات المركبة فياوس يشير إلى "أفق التجربة" و"أفق تجربة الحياة" و "بنية الأفق" و"التغير في الأفق"...الخ.

---

[1] ياوس، جمالية التلقي، تر: رشيد بنجدو، ص: 44.

[2] نادر كاظم، المقامات والتلقي، ص: 34 وما بعدها.

[3] المرجع نفسه، ص: 34 وما بعدها.

[4] روبرت هولب، نظرية التلقي، ص: 154 وما بعدها.

ب-تغيير الأفق: "المسافة الجمالية" *Changment D'horizon*

إن القارئ أو المتلقي يستقبل النّص الأدبي ضمن معارف أو خبرات سابقة تكونت لديه حول الجنس الأدبي الّذي ينتمي إليه النص، هذا اللقاء الأول بين المتلقي والنص الجديد قد ينتهي إما بموافقة النّص لأفق انتظار القارئ، وإما بتخييب ظنه بعدم مطابقة معاييره السابقة مع المعايير التي احتوى عليها العمل الجديد، فيقف القارئ هنا ليبني-أفقا جديدا عن طريق اكتساب وعي جديد قد يكون مقياسا أو محطة يعتمد عليه في التأريخ للأدب"[1]، يقول ياوس: "وإذا سمينا المسافة بين أفق التوقع الموجود قبلا والعمل الجديد، الّذي يمكن لتلقيه أن يؤدي إلى تحول الأفق سواء بمعارضته لتجارب مألوفة أو إبرازه لتجارب جديدة يعبر عنها لأول مرة، إذ سميناها ب"الانزياح الجمالي" المقيس بردود فعل الجمهور وبأحكام النقاد "نجاح فوري" رفض أو استنكار، استحسان أفراد أو تفهم تدريجي أو مؤجل، فإنّ بإمكان هذا الانزياح أن يصبح مقياسا للتحليل التاريخي"[2].

ويساهم مفهوم المسافة الجمالية في تحديد جودة العمل الأدبي وقيمته، فكلما اتسعت المسافة بين أفق انتظار المتلقي وبين العمل الأدبي دل ذلك على جدة العمل الأدبي، وفي المقابل إذا تقلصت هذه المسافة كان العمل الأدبي بسيطا وقريبا من كتب الطبخ على حد تعبير ياوس

ج-اندماج الآفاق: *Fusion Des Horizons*

يعبر ياوس بهذا المفهوم عن العلاقة بين الانتظارات الأولى التاريخية للأعمال الأدبية والانتظارات المعاصرة التي قد يحصل معها نوع من التجاوب[3]، وقد أطلق "جادامر" على هذا المفهوم في كتابه "الحقيقة والمنهج" منطق السؤال والجواب حيث رأى أن المرء لا يمكنه فهم النّص إلا عند فهم السؤال الّذي كان العمل الأدبي جوابا له[4].

(1) أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ص: 30.

(2) ياوس، جمالية التلقي، ص: 47.

(3) أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد العربي الحديث، ص: 30.

(4) ميساء زهدي الخواجا، تلقي النقد العربي الحديث للأسطورة في شعر دبر شاكر السياب، النادي الأدبي، الرياض والمركز لثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط1، 2009، ص: 21.

إن تلقي العمل الأدبي يتم على أساس من التحاور بين الأفق التاريخي والجمالي الراهن لدى المؤول وأفق العمل الأدبي الّذي أصبح ينتمي إلى الماضي الآن[1].

د- المنعطف التاريخي:

وظف هذا المفهوم قبل ياوس هانس بلومبرج Hans Blum Bergue للتأريخ للفلسفة، واستعاره ياوس لبناء تاريخ القراءة حيث يرى أنّه يمكن أن "نضع لتأريخ الأدب مثل ما اقترح بلومبرج لتاريخ الفلسفة والذي بناه بأخذ أمثلة من المنعطفات التاريخية الّذي أسسه على منطق السؤال والجواب".

فالمنعطفات التاريخية والتحولات الكبرى التي شهدتها الحضارات الإنسانية من شأنها أن تساهم في بناء قراءة جديدة أو أن الأعمال الجديدة تكون مرتبطة بهذه المنعطفات أو التحولات الكبرى التي تقدم رواية مغايرة للآفاق والانتظارات السابقة بحكم ما تحمله تلك التحولات من تصورات جديدة للعالم، وظهور أسئلة جديدة أو تعارض الأسئلة القديمة مع الأجوبة الحديثة المتطلبة[2].

يمكن أن نخلص مما سبق إلى أن نظرية ياوس تقوم على بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية، يكون القارئ فيها دور هام في إنتاج النّص.

لم يعد تاريخ الأدب يعني عنده مجرد تاريخ نص الوقائع الأدبية إنّما التاريخ الّذي يعمل كمقياس لقياس التأثيرات التي يولدها عمل ما عند جمهور ما (المتلقي الأول) ثمّ تتوال سلسلة القراءات، ومع كلّ قراءة جديدة يقوم المتلقي بقياس الأعمال المهمة على وفق آراء السابقين من النقاد في النّص من ثمّ تجديد التلقي عن طريق الحذف والإضافة والتغيير ثمّ مقارنتها مع القراءات السابقة ومن ثمّ تجديد تاريخ الأدب[3].

فولفجانج ايزر : *Wolwgang Iser*

يعد ايزر أحد الأعلام البارزين في مدرسة كونستناس والذي استطاع إلى جانب زميله ياوس وضع أسس نظرية التلقي، وقد اعتمد ايزر في تنظيراته المختلفة على بعض

---

(1) عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص: 167 وما بعدها.

(2) أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ص: 31.

(3) خالد علي مصطفى عبد الرضا عبد الرزاق، مفهومات نظرية القراءة والتلقي، مجلة ديالي، العدد 69، 2016م، ص: 162 وما بعدها.

أطروحات علماء النفس وبعض اللسانيين كما استفاد مما طرحه الفيلسوف البولندي "رومان إنجاردن" حول العمل الأدبي.

وقد جاءت طروحات إيزر لتكمل ما بدأه ياوس على الرغم مما يظهر بينهما من اختلاف في الطرح والتحليل–لقد كانت انطلاقة ياوس وايزر جوهرية وفي صميم ما تصبوا إليه طروحات جمالية التلقي وهي التركيز على علاقة النّص–بالقارئ إلا أن منهجها في معالجة هذه العلاقة قد اختلفت اختلافا حادا، ففي حين اتجه ياوس إلى الاهتمام بتاريخ الأدب برز إيزر من مجال التوجهات التفسيرية في النقد الجديد ونظرية النص، في الوقت الّذي اعتمد فيه ياوس في بادئ الأمر على علم التفسير (الهرمنيوطيقا) وكان خاضعا بصفة خاصة لتأثير هانز جورج جادامر كانت الظواهرية (الفينومينولوجيا) هي المؤثر الأكبر في إيزر [1].

وباهتمام ياوس بالتلقي بمفهومه التاريخي أي سلسلة التلقيات الفعلية الحاصلة خلال التاريخ[2]، كان الموضوع الّذي يشغل ايزر هو فعل القراءة و إستراتيجيته وأنشطته في صورته المجردة، فهو يشدد على عملية القراءة بدرجة أكبر من تجديده على التلقي التاريخي للعمل.

يذهب إيزر إلى أنّ من أهم النقاط الرئيسية في قراءة عمل أدبي التفاعل بين بنيته ومتلقيه[3]، فقد كان السؤال الأساس الذي انطلق منه في كتابه فعل القراءة هو كيف وتحت أية ظروف يكون للنّص معنى عند القارئ[4] والمعنى المقصود هنا ليس المعنى الكامن في النّص بل الناتج عن التفاعل بين النّص والقارئ.

ويعتمد إيزر في طرحه هذا على مفهوم انجاردن حول الجوانب المخططة حيث يرى أن النّص يقدم جوانب مخططة يمكن من خلالها فهم موضوع العمل في حين أنّ الفهم الحقيقي يحدث من خلال عملية تحويله إلى شيء تدركه الحواس.[5]

---

(1) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص: 200.

(2) عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص: 179.

3 -I ser wolfgang, l'acte de la lecture, théorie de l'éffèt esthétique krad, par Evelyne sznyor, ed pierte Mardaga, 1985, p:48.

4– ميساء زهدي الخواجا، تلقي النقد العربي الحديث لأسطورة في شعر بدر شاكر السياب، ص: 22.

5– فولفجانج إيسر، فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، تز عبد الوهاب علوب المجلس الأعلى للثقافة، دط، 2000، ص: 27.

وقد ترتب على ذلك تقسيم إيزر العمل الأدبي إلى قطبين قطب فني هو نص المؤلف وقطب جمالي هو عملية الإدراك التي يقوم بها القارئ [1] وبسبب هذه القطبية فإنّ العمل نفسه لا يمكن أن يتطابق من النّص أو مع عملية التحويل فإن العمل نفسه لا يمكن أن يتطابق مع النّص أو مع عملية التحويل إلى شيء تدركه الحواس، بل لابد من أن يقع في مكان ما بينهما. ولابد أن يكون عمليا في طابعه، في حين أنّه لا يمكن التدنّي به إلى واقع النّص أو ذاتية القارئ، ومن هذه السمة العملية يستقى ديناميته. [2]

فالعمل الأدبي إذن ليس نصا فحسب ولا قارئا فقط بل هو تركيب والتحام بين الإثنين[3] إنّه يقع في مكان ما بينهما.

ومن بين المفاهيم التي طرحها إيزر مفهوم القارئ الضمني ومفهوم الفراغات والفجوات والرصيد والسجل...إلخ.

أ- القارئ الضمني: *Le Lecture Implicite*

قبل أن يتطرق إيزر إلى مفهوم القارئ الضمني أشار إلى أنواع القرّاء كما صنّفها بعض الباحثين [4] ثم تطرّق بعد ذلك إلى مفهوم القارئ الضمني الذي رأى أنّه ليس قارئا حقيقيا أو فعليا إنّما هو " حالة نصية وعملية إنتاج للمعنى على السواء" [5] يقول إيزر (لذا علينا أن نحاول أن ندرك التأثيرات الناتجة والاستجابات التي تثيرها الأعمال الأدبية ولابد أن نسمح بحضور القارئ دون تحديد مسبق لشخصيته أو لموقفه التاريخي. وقد نطلق عليه " القارئ الضمني " إن أردنا مصطلحا أفضل فهو يجسد كل الميول المسبقة اللازمة لأي عمل أدبي لكي يمارس تأثيره-ميول مسبقة لم يفرضها واقع تجريبي خارجي، بل يفرضها النّص نفسه وبالتالي فالقارئ مفهوم له جذور راسخة في بنية النص، إنّه معنى ولا سبيل إلى الربط بينه وبين أي قارئ حقيقي) [6]

1- فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص:27 وما بعدها.

2- المرجع نفسه، ص: 27-28.

3-محمود عباس عبد الواحد، قراءة النّص وجماليات التلقي، ص: 35.

4-I serwolfgang, l'acte de lecture, p: 60.

5- روبرت هولب، نظرية التلقي، ص: 204.

6- فولفجانغ إيسر، فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، 2000، ص:39-40.

فالقارئ الضمني يقع داخل النص، إنّه يشكل جملة الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره، وهي استعدادات مسبقة ليست موسومة من طرف واقع خارجي وتجريبي بل من طرف النّص ذاته [1] إنّ القارئ الضمني بنية نصيّة من شأنها أن تولد استجابة القارئ.

ب–الفجوات والفراغات:*Les Vides*

يشير إيزر إلى أنّ النّص الأدبي ينضوي على فراغات وفجوات تستفز القارئ لملئها، فهي(مساحة فارغة في النسق الكلي للنّص يؤدي ملؤها إلى تفاعل الأنماط النصّية بعبارة أخرى فالحاجة للإكمال في هذا الصدد تحل محلها الحاجة للربط، ولا يبدأ الشيء الخيالي في التبلور إلا حين يتم ربط مخططات النّص كل بالآخر، والفراغات هي التي تقوم بعملية الربط هذه، فهي تدل على ضرورة الربط بين مقاطع النّص على اختلافها ولو أنّ النّص نفسه لا يقول ذلك، وهي بمثابة مفاصل غير مرئية للنّص) [2]

إنّ الفراغات أو الفجوات هي جزء من عملية التواصل بين القارئ والنّص، فالتفاعل الحاصل بينهما مرهون بملء هذه الفراغات التي تعطي لفعل التحقق والقراءة انطلاقته.

ويتكأ إيزر في طرحه هذا على أفكار طوّرها (إنجاردن) الذي يرى أنّ لكل عمل أدبي بنية محددة أو طبقة من البنيات لكنّه لا يصير موضوعا جماليا إلا حين نمارس عليه عملية القراءة، أي أنّه لا يكتمل إلا عبر القارئ وعلى العكس من الأشياء الواقعية التي هي محددة دائما ولا يعتريها أي التباس أو لا حسم فإنّ موضوعات الأعمال الأدبية تحتوي على "مواضع" أو "نقاط" أو " بقع" تتسم باللاحسم، ويطلق إنجاردن على هذه المواضع اسم "مواضع اللاحسم"[3]

---

[1]– فولفغانج إيزر، فعل القراءة، ترجمة: حميد لحميداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المنهل، فاس– المغرب، د.ط، د.ت، ص: 30.

[2]– فولفجانج إيزر، فعل القراءة، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ص:167.

[3]– رامان سلدن، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ص: 490.

ج- الرصيد:

يعد الرصيد هو المنطقة المألوفة التي يلتقي فيها النّص والقارئ من أجل الشروع في التواصل [1] يتكوّن الرّصيد من الحيز المألوف داخل النّص وقد يكون هذا الحيز على شكل إشارات لأعمال سابقة أو إلى معايير اجتماعية وتاريخية أو إلى مجمل الثقافة التي نشأ النّص منها.

واستحضار هذه المعايير في النّص الأدبي يخضعها دائما إلى التحوّل أو التعديل بصورة من الصور بإزاحتها من سياقها الأصلي ومن وظيفتها من ثمّ فهي في النّص الأدبي تصبح قادرة على إقامة صلات جديدة إلا أنّ الصلات القديمة تظل حاضرة في الوقت نفسه ولو إلى حد ما على الأقل [2]

يبدو مما سبق أنّ نظرية التلقي سعت من خلال مفاهيمها الإجرائية المختلفة إلى توضيح العلاقة بين المؤلف والنّص والمتلقي مركزة على القارئ ودوره في العملية الأدبية، منطلقة من وجهة جمالية تعود إلى التلقي والأثر المنتج.

---

[1]- روبرت هولب، نظرية التلقي، ص: 208.

[2]- المرجع نفسه، ص: 208.وما بعدها

الفصل الأول

تلقي شعر أبي تمام بين التعارض والاندماج

1- قراءة علماء اللغة.

2- قراءة ابن المعتز.

3- قراءة الصولي.

4- قراءة الآمدي.

لقد أحدث أبو تمام جدلا واسعا لدى ظهوره في أوساط متلقيه على اختلاف طبقاتهم، إذ كان جزءا من الصراع بين القدماء والمحدثين، وذلك بما أحدثه من تجديد في الشعر خالف به نمط الكتابة الشعرية الجاهلية، فقد تبلورت تجربة أبي تمام الشعرية في ظل ذلك التحول الذي شهده العصر العباسي في مختلف مناحي الحياة الفكرية والسياسية والاجتماعية...الخ، إذ لاح هذا التحول بظلاله على الفكر والثقافة وبخاصة الشعر، فعبر الشعر المحدث عن نوازع ذلك الجديد وتمثله شكلا ومضمونا.

ويعد أبو تمام واحدا من الشعراء المحدثين البارزين الذين لامس تجديدهم، لغة الشعر وتراكيبه وصوره، فكان مدعاةً لخصومة فنية حقيقية لأول مرة في تاريخ النقد العربي القديم بانحرافه –في رأي البعض– عن سنن العرب في الكتابة الشعرية، وقد تباينت آراء النقاد وتعددت مواقفهم تجاه حداثة أبي تمام وأخذت مناحي مختلفة تبعا للمرجعية المعرفية والأدبية التي انطلق منها قراؤه، كما كان لثقافة الناقد الدور الكبير في تحديد معالم كل قراءة.

وتعد هذه الآراء وردود الأفعال اتجاه شعر أبي تمام أول تلقي دار حول شعر أبي تمام وأول اختبار لقيمته الجمالية وتمهيدا لسلسلة التلقيات المتعاقبة التي تناولت شعر أبي تمام لاحقا.

إن أولى ردود أفعال اتجاه شعر أبي تمام يمكن أن نرصدها من أبي تمام نفسه باعتباره مبدع لهذا الشعر وأول متلقي له، لقد عبر أبو تمام عن تذوقه للشعر القديم وفهمه العميق له من خلال مختاراته التي تعد من بين المختارات المصنفة شهرة وذيعان صيت، فقد عكست هذه المختارات الحس الجمالي عند أبي تمام وكشفت عن طريقة أبي تمام في التعامل مع النص الشعري القديم سواء من حيث تصنيفه وتبويبه أو من حيث الانتقاء والتصويب.

وفي شعر أبي تمام ما يوحي بوعيه بما يقدم عليه من خلال شعره فهو يدرك أنه يطرق به بابا جديدة في الكتابة الشعرية فشعره نتاج فكر وتمعن عميقين، فهو على حد قوله[1]:

نَشرُ يسيرُ به شِعرُ يُهذبُهُ فِكْرُ يَجُولُ مجالَ الرُّوح في الجَسدِ

[1]– أبو تمام، ديوان أبي تمام، تح: محي الدين صبحي، دار الأبحاث، الجزائر، ط1، دت، ج1، ص: 126.

ويقول أيضا[1]:

إنَ القَـوافي والمسـاعي لـم تَـزَلْ مِثْـلَ النظـام إذا أصـابَ فَريـدًا

هــي جَـوْهَر فَـرْدُ فـإن ألفْتَـهُ بالشِـعرِ صـارَ قلائـدًا وعُقُـودًا

فشعر أبي تمام كالجواهر والحلي الثمينة لا تتأتى لأي كان

خُذْهَا ابْنَةَ الفِكْرِ المُهَذَّبِ في الدَّجَى واللَّيْلُ أَسْوَدُ رُقْعَةَ الجِلْبَابِ[2]

إن قصيدة أبي تمام هي وليدة فكر وتأمل لا يتلقفها إلا قارئ على دراية وتمكن من شأنه أن يقف على أسرار قصائده، وهذا التقديم والعرض لشعر أبي تمام من طرف مبدعه الأول يكاد لا يغادر العديد من قصائده لا سيما قصائد المدح تلك القصائد الي اشتهر بها أبو تمام وخلدت صورة ممدوحيه في لوحات فنية لا تنسى «فهو يخصص في نهاية أكثر من ثلاثين قطعة عدداً من الأبيات يتراوح بين بيت و12 بيتا للحديث عن شعره، إن هذا الموضوع طرق في أثار أخرى كثيرة، لدى علي بن الجهم على سبيل المثال، لكننا لا نجد تناولا منتظما على هذا النحو لدى أي شاعر آخر غير أبي تمام، يمجد فنه، ويصف قوافيه ويلفت النظر إلى جهوده»[3]

إن شعر أبي تمام لا يتأتي لأي كان، إنه يسمو سمو ممدوحيه وعلو شأنهم «الخلفاء، الوزراء، قادة الجيوش...الخ» الذي حاول أبو تمام أن يمنحهم صورة مثالية تزول معها كل الشوائب التي يمكن أن تعمل على تشويه هذه الصورة.

لعلنا مما سبق نفهم ذلك الاختلاف والصراع حول أبي تمام من طرف متلقيه، فهذا الاختلاف نابع من صميم هذا النص الذي لا يكف عن التغير والتحول.

[1]-المصدر نفسه ،ج1،ص:197.

[2]- أبو تمام، ديوان أبي تمام،ج1،ص: 124.

[3]- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص: 184.

1- قراءة علماء اللغة

يعد علماء اللغة من النقاد الأوائل الذين احتفوا بالشعر الجاهلي والإسلامي عرفوا طرائقه وأساليبه، ووقفوا على معانيه وألفاظه، وأدركوا مذاهب شعرائه وما يتقنونه من فنون القول. وتعود هذه الخصوصية في التعامل مع النص الشعري إلى طبيعة عمل هؤلاء التي كانت تفرض عليهم إلماما واسعا بلغة الشعر ومعانيه، فقد كان علماء اللغة ينتمون إلى مذهبين مذهب الكوفة ومذهب البصرة، فمن البصريين خلف الأحمر، وأبو زيد الأنصاري، والأصمعي وأبو عبيدة معمر بن المثنى، ومحمد بن سلاّم الجمحي. ومن الكوفيين المفضل الضبي، وأبو عمر الشّيباني، وابن الأعرابي وحمّاد الراوية، وإن كان يعد من الإخباريين لا العلماء، وهم جميعا يروون اللغة والغريب والأشعار والأراجيز، والأنساب والنوادر مع التفاوت في الميول[1]

ولم يقتصر عمل هؤلاء على جمع الشعر وروايته، بل عمدوا إلى نقده وتقويمه، فتصدوا إلى ضبط الشعر وتصريف الكلمات، وتحديد اللفظ الملائم للمعنى الذي يورده الشاعر، ثم سرعان ما كانوا يتجاوزون ذلك إلى النقد الفني المتّصل بالعناصر الجمالية في الشعر[2] فوطدوا هذا النقد ونظموا بحوثه واستنبطوا مقاييسه[3] وحين بدأ الشعر العربي يسير نحو التجديد والتطور سجل علماء اللغة ملاحظاتهم وانتقاداتهم حول هذا الشعر «المحدث » وقارنوا ووازنوا بينه وبين الشعر القديم، للوقوف على عيوبه ومحاسنه، ولعل أولى المآخذ التي سجلتها هذه الفئة على الشعر المحدث انسلاخ لغة هذا الشعر عن المعيار اللغوي أو معيار الفصاحة، وتجديدهم في المجازات والاستعارات مما حذا ببعض اللغويين الذين اعتادوا السمت القديم واللغة البدوية أن يقولوا "لم نفهم ما يقال" [4]

---

[1]- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، طه أحمد إبراهيم، دار الحكمة، بيروت، لبنان، ص:53

[2]- النقد الأدبي عند العرب واليونان، معالمه وأعلامه، قصي الحسين، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس- لبنان، ط1، 2003م، ص:191

[3]- المرجع نفسه، ص:190

4- سعيد شواهنه، سلطة النجاة بعد عصر الاحتجاج، شعر أبي تمام أنموذجا، مجلة رؤى فكرية، العدد الرابع، أوت 2016.ص:245

وذهب علماء اللغة أبعد من ذلك في رفضهم لانحراف الشعر عن مساره القديم، بعدم الاحتجاج بلغة المحدثين ولا بشعرهم لأنهم خرجوا عن المعيار وحوى شعرهم ألفاظا دخيلة وخالطوا غير العرب وأتوا بالغريب وتكفلوا البديع. [1]

لقد تعصب علماء اللغة والنحو للغة الشعر القديم تغذيهم في ذلك مرجعيات معرفية وعلمية مختلفة منها ارتباط هذه اللغة بالدين، فالحفاظ عليها هو حفاظ على لغة الدين التي عمل هؤلاء على إقامة نحوها وضبط قواعدها ولعلنا من هنا نفهم تلك الرعاية الرسمية التي حفّ بها هؤلاء الشعر القديم، والتي كان لها أثر في "تسيير الحركة النقدية" [2]، فمن نوه به هؤلاء من الشعراء طار اسمه ومن أزروا به لم تقم له قائمة، وكان الشعراء يسلمون لهم بهذه المنزلة فكانوا يعرضون عليهم أشعارهم وخاصة في أول أمرهم. [3]

ويأتي حرص اللغويين والنحويين على القديم من حيث التشدد اللغوي، فقد كانت شروحهم وتفسيراتهم وتعليقاتهم تبرز همًا واحدا هو التأكد من صواب عدول ومن صحة لفظ ومن صدق تشبيه، أي السعي إلى صيانة رسوخ العلاقة الرابطة بين دال ومدلول وقياس ملائمة اللفظ أو الصورة للواقع الذي يعبران عنه. [4]

ولعنا من هنا نفهم سر تحاملهم على أبي تمام، لأن شعره خرق معايير اللغة التي ينطلقون منها ويعودون إليها في كل صغيرة وكبيرة، فأبو تمام في نظرهم يغالي في إرخاء الرابطة التي تجمع الواقع بالعبارة، وخطابه لا يقوم على فصاحة مباشرة، والانزياح عنده يغور بين الشيء والدال، والصورة لا تستحضر إلا ذكرى بعيدة عن الشيء الذي استدعى ولادتها. [5]

إن أبا تمام خلخل تلك العلاقة المنطقية التي تربط بين الدال والمدلول، فاللفظة صارت تحيل على عدة معاني وتحمل أكثر من دلالة، ونقل الألفاظ عن معانيها الأصلية مذهب مخالف للطريقة التقليدية، يقول أدونيس: «عيب عليه أنه يخالف قواعد اللغة، لأنه متعمق

---

[1]– سعيد شواهنه، سلطة النحاة بعد عصر الاحتجاج،ص:245

[2]– المرجع نفسه ، ص: 246.

[3]– شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، دار المعارف، القاهرة–مصر، ط3، دت، ص: 183.

[4]– جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص: 107.

[5]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

في المعاني فيضطره هذا التعمق إلى أن يحمل اللغة أكثر مما تطيق ولا يجوز للمحدثين أن يتصرفوا باللغة في نظرهم»[1]

لقد صدمت حداثة أبي تمام عدد كبير من متلقيه الأوائل فقد عبر غير واحد من النقاد عن شدة هذا الاختلاف بين شعر أبي تمام وشعر القدماء، يقول ابن الأعرابي: «إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل»، هذه المغايرة والاختلاف بين الشعرين طرحت بشدة إلى الأفق مدى خروج أبي تمام عن عمود الشعر من عدمه.

فمن بين النصوص النقدية التي تنسب لعلماء اللغة ما أورده الصّولي عن ابن الأعرابي «عن أبي عمرو بن أبي الحسن الطّوسي قال: وجّه بي أبي إلى ابن الأعرابي لأقرأ عليه أشعارا، وكنت معجبا بشعر أبي تمام فقرأت عليه من أشعار هذيْل، ثم قرأت أرجوزة أبي تمّام على أنّها لبعض هذيْل.

وعاذل عَذَلْتُهُ في عَذْلِهِ فَظَنَّ أنِّي جَاهلٌ من جَهْلِهِ.

حتى أتممتها، فقال: اكتب لي هذه، فكتبتها له ثم قلت: أحسنة هي؟ قال: ما سمعت بأحسن منها! قلت: إنها لأبي تمَّام. فقال خرِّق[2]خرِّق! [3]»

يظهر هذا النص نوعا من التباين والاختلاف في تلقي شعر أبي تمام من طرف ابن الأعرابي، وهو تلقي قد تحكمت فيه بعض المعطيات التي أثَّرت على فعل التلقِّي، ففي التلقِّي الأول نجد نوعا من الاندماج بين أفق النص وأفق المتلقّي يظهر في استحسان ابن الأعرابي للأرجوزة، وهو استحسان ناتج عن عدة أسباب أهمها:

- أن نص أبي تمام قُدِّم له منسوباً إلى شعر هذيْلٍ وهو الشعر الذي يفضِّله ابن الأعرابي ويستحسنه وقد لهج بهذا التفضيل غير مرَّة «إنّما أشعار هؤلاء المحدثين- مثل أبي نواس وغيره.

---

[1]- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت-لبنان، ط2، 1978م، ص: 30.

[2]- التخريق: التمزيق

[3]- أخبار أبي تمام، لأبي بكر محمد بن يحيى الصّولي، تح: خليل محمود عساكر، محمد عبده عزام ،نظير الإسلام الهندي ص: 175وما بعدها

– مثل الرّيحان يُشمُّ يوما ويذوي فيرمى به، وأشعار القدماء مثل المسك كلما حرّكته ازداد طيبا»[1]

– ابن الأعرابي لم يُظهر أيَّ اعتراض على نصِّ الأرجوزة وهو ما يوحي بأنها وافقت أفق توقعه.

أما بالنسبة للتلقي الثاني فإننا نجد بأن هذا الاندماج الذي أظهره التلقي الأول سرعان ما انتفى لانتفاء هذه الأسباب وهو ما يعبّر عنه ابن الأعرابي بقوله « خرّق خرّق» وعلى ما يبدو فإن في شعر هؤلاء المحدثين– مثل أبي تمّام وغيره– ما يفضّله علماء اللغة ويتذوقونه إذا كانوا بعيدين عن التعصّب والتحيز للشّعر القديم.

وإلى جانب ابن الأعرابي نجد عالما لغويا آخرا كانت له العديد من الآراء النقدية في شعر المحدثين ألا وهو المبرد، فقد نقل الصولي عن ابن المعتز قوله« جاءني محمد بن يزيد المبرَّد يوما فأفضنا في ذكر أبي تمام، وسألته عنه وعن البحتري فقال: لأبي تمام استخراجاتٌ لطيفةٌ ومعانٍ طريفةٌ، لا يقول مثلها البحتري، وهو صحيحُ الخاطر حسنُ الانتزاع، وشعرُ البحتريِّ أحسن استواءً، وأبو تمام يقول النادرَ والباردَ، وهو المذهب الذي كان أعجبَ الأصمعيَّ، وما أشبّه أبا تمام إلا بغائص يُخرج الدرَّ والمخَشْلَبةَ[2]ثم قال والله إن لأبي تمام والبحتريّ من المحاسن ما لو قيس بأكثر شعر الأوائل ما وُجدَ فيه مثلُه»[3]

يمكن أن نستشف من هذا الخبر رأي المبرد في قضية القدم والحداثة فمقياس الحكم على أبي تمام والبحتري في نظره هو العودة إلى شعريهما، أي إلى النص وليس إلى شيء آخر خارج النص«فليس لقدم العهد يفضِّل القائل ولا لحدثان عهد يهتضم المصيب ولكن يعطى كل ما يستحق»[4]

ويذهب المبرد أبعد من ذلك وهو يبدي رأيه في شعر المحدثين، حيث يرى أن أشعار المحدثين « حكيمة مستحسنة يحتاج إليها للتمثيل لأنها أشكل بالدّهر»[5] أي لأنها أكثر

---

(1)– المرزباني ،الموشّح في مآخذ العلماء على الشعراء ، تح: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط1، 1995، ص: 286

(2)– المخَشْلَبة: خرز أبيض يشبه اللؤلؤ

(3)– الصولي،أخبار أبي تمام ، ص:96

(4)– المرزباني،الموشح، ص:273

(5)–المصدر نفسه ص:274

التصاقا بالحياة وتعبيرا عنها[1] وقد استشهد في كتابه الكامل بعددٍ غير قليلٍ من شعر أبي تمام. لذلك ليس غريبا على المبرد وهو ينظر هذه النظرة الموضوعية في تقييمه لشعر المحدثين أن يعدل عن رأيه بعد سماعه لنص أبي تمام، و كان قد هضم حقه في بادئ الأمر، فقد أورد الصولي في كتابه "حدثني عبد الله بن المعتز قال: جاءني محمد بن يزيد النحوي فاحتبسته ،فأقام عندي، فجرى ذكرُ أبي تمام فلم يوفّه حقه ،وكان في المجلس رجلُ من الكتاب نُعماني ما رأيت، أحدا أحفظ لشعر أبي تمام منه، فقال له:يا أبا العباس ضع في نفسك من شِئتَ من الشعراء ،ثم انظُر، أيُحسن أن يقول مثل ما قاله أبو تمام لأبي المغيث موسى بن إبراهيم الرَّافقي يعتذرُ إليه

شهِدتُ لقد أقوتْ مغانيكُمُ بَعدي	ومحَّتْ كما محَّتْ وشائعُ مِن بُرْدِ
وأنجدتُمُ من بعدِ اتهام داركمُ	فيا دمعُ أنجدْني على ساكني نجْدِ

ثم مرَّ فيها حتى بلغ إلى قوله في الاعتذار:

أتاني معَ الرُّكبانِ ظَنُّ ظننْتُهُ	لفَفْتُ لَهُ رأْسِي حياءً مِنَ المجدِ
لقد نكبَ الغَدْرُ الوفَاءَ بساحَتي	إذن،وسَرَحْتُ الذَّمَّ في مسرحِ الحمدِ
جحدْتُ إذن كم مِن يدِ لكَ شاَكلتْ	يد القُربِ أعدتْ مستهاماً على البُعْدِ
ومِنْ زمَنٍ ألبسْتَنيهِ كأنهُ	إذا ذُكِرتْ أيامهُ زَمَنُ الوردِ
وكيف وَمَا أخْللتُ بعدَك بالحِجى	وأنت فلم تُخْلِلْ بمكْرمةٍ بعْدي
أُسرْبِلُ هُجْرَ القولِ مَن لو هجَوتُهُ	إذن لهجاني عنهُ معروفُه عندي
كَريمُ متى أمدحهُ والوَرَى	معي،ومتى ما لمتُهُ وحْدي
فإن يكُ جُرْمُ عنَّ أوْتَكُ هَفْوةُ	على خطأٍ منّي فعُذْرِي على عمدِ

فقال أبو العباس محمد بن يزيد : ما سمعتُ أحسنَ من هذا قطُّ ما يهضمُ هذا الرجل حقهُ إلا أحد رَجلين إما جاهلُ بعلم الشّعر ومعرفة الكلام وإمَّا عالمُ لم يتبحَّر شعرَه ولم يسمعه. قال أبو العباس عبد الله بن المعتز :وما مات إلا وهو متنقلُ عن جميعٍ"[2]

[1]–ينظر:أدونيس ، الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت– لبنان، ط1، 1977، ج2، ص:173 وما بعدها

3–الصولي ،أخبار أبي تمام ،ص:202 ومابعدها.

[2]– ينظر:أدونيس ،الثابت والمتحول، ج2، ص:173 وما بعدها

3–الصولي ،أخبار أبي تمام ، ص:202ومابعدها.

واضح من هذا القول أن المبرد لم يوف أبا تمام حقه حين تمَّ ذكره ، لكن عندما طلب منه أحد الحاضرين في المجلس وهو نعماني ينتمي إلى طبقة الكتاب أن ينظر ويتأمل في قصيدة قالها أبو تمام في أبي المغيث موسى بن إبراهيم الرَّافقي يعتذرُ إليه. أظهر حكما آخر على أبي تمام،فعلق المبرد بعد سماعه للقصيدة "ما يهضم حق هذا الرجل إلا أحد الرجلين جاهل بعلم الشعر ومعرفة الكلام،وإما عالم لم يتبحر شعره ولم يسمعه ".

فالملاحظ أن نص أبي تمام قد كسر أفق توقع المبرد وأجبره على تعديله، وهو ما يظهر في اندماج أفق المتلقي "المبرد "مع أفق النص .

وقد حفلت مجالس علماء اللغة بالكثير من هذه الأخبار حول شعر أبي تمام وهي تظهر جانبا مما كان يلقاه شعره من نقد وتقويم من طرف هذه الفئة من العلماء، نقل الصولي في كتابه قال: « كنا عند التُّوجي فجاء ابن لأبي رُهَم السُدوسي فأنشده قصيدة لأبي تمام يمدح بها خالد بن يزيد أولها

طَلَـل الجميـع لقـد عفـوتَ حميـداً وكفـــى علـــى رُزْئـــي بـــذاك شـــهيدا

قال: فجعل يضطرب فيها، وكنت عالما بشعره فجعلت أقوِّمه فلما فرغ قال: يا أبا محمد، كيف ترى هذا الشعر؟ فقال: فيه ما أستحسنه وفيه ما لا أعرفه ولم أسمع بمثله، فإما أن يكون هذا الرجل أشعر الناس جميعا وإما أن يكون الناس جميعا أشعر منه»[1]

يُظهر هذا النص اضطراب في تلقي شعر أبي تمام يعود إلى صعوبة فهم هذه الجماعة من المتلقين لشعر أبي تمام مما اضطرهم إلى استيضاح شعره ممن هو أعلم به منهم ،وهذا ما يظهر من قول أبا محمد "فيه ما أستحسنه وفيه ما لا أعرفه ولم أسمع به"، وعلى ما يبدو ففي شعر أبي تمام مالم يألفه هؤلاء النقاد ولم يجدوا له نظيرا في طريقة الأوائل مما حال دون تعليل وتحليل هذه الظاهرة الفنية، وهذا ما عبرت عنه الجمل التالية التي وردت على ألسنة النقاد« كثير الاتكاء على نفسه، عويص لا يقول ما يُفهم، غامض...إلخ» لقد شكّل شعر أبي تمام بحق ذائقه فنيّةً استعصى فهمها وتفسيرها لدى بعض النقاد« فإما أن يكون هذا الرجل أشعر الناس جميعا وإما أن يكون الناس جميعا أشعر منه».

[1]–الصولي ،أخبار أبي تمام ، ص:245

ومن الآراء كذلك التي سجلها النقد اتجاه شعر أبي تمام ردود أفعال هذه الفئة من العلماء حول ابتداءات بعض قصائده. فقد عاب النقاد كثيرا على أبي تمام ابتداءاته غير اللائقة–حسب تعبيرهم– في حق ممدوحيه، فقد نقل الآمدي في الموازنة« وغير هؤلاء العلماء ممن أسقط شعره كثير: منهم أبو سعيد الضرير وأبو العميثل الأعرابي صاحبا عبد الله بن طاهر (والقيِّمان بأمر خزانة الحكمة) بخراسان، وكانا من أعلم الناس بالشعر، وكان عبد الله بن طاهر لا يسمع من شاعر إلا إذا امتحناه وعرض عليهما شعره ورضياه فقصدهما أبو تمام بقصيدته التي يمدح فيها عبد الله بن طاهر وأولها:

هُـنَّ عـوادِي يُوسُـف وصَـواحبُه فعزماً فقدماً أدرَكَ الثَّأر طالبهُ

فلما سمعا هذا الابتداء أعرضا عنه، وأسقطا القصيدة، حتى عاتبهما أبو تمام، وسألهما(استتمام) النظر فيها، فلولا أنهما مرَّا ببيتين مسروقين فيها استحسناهما فعرضا القصيدة على عبد الله بن طاهر وأخذ له الجائزة– لكان قد افتضح وخابت سَفرته، وخسرت صفْقته. والبيتان:

وركْـبٍ كـأَطْراف الأَسِـنَّةِ عرَّسُـوا على مِثلِها واللَّيلُ تَسطُو غَيَاهِبُه

لِأمـرٍ علـيهم أن تـتم صـدوره وليس علـيهم أن تـتم عواقبه

أخذ معنى البيت الأول من قول البَعيث:

أطَافـتْ بِشُـعْثٍ كالأسـنَّةِ هُجَّـدٍ بِخاشـعةٍ الأصْـواء غُبْـرٍ صُـحُونُها

وأخذ معنى البيت الثاني من قول الآخر:

غـلامُ وغًـى تَقَحَّمَهَـا فـأَبلى فخـان بـلاءَه الـدّهرُ الخَـؤونُ

فكـان علـى الفتَـى الإقـدامُ فيهـا وليس عليـهِ مـا جنـتِ المنـونُ

ولما أوصلا إليه الجائزة قالا له: لم لا تقول مايُفهم؟ فقال لهما: لم لا تفهمان ما يقال؟ فكان بهذا مما استحسن من جوابه[1]

يلاحظ أن شعر أبي تمام كان يعرض على من يقيِّمه من العارفين بالشعر[2]، فأبو سعيد الضرير وأبو العميَّثل الأعرابي وهما القيّمان بأمر خزانة الحكمة كان عبد الله بن طاهر لا يسمع من الشاعر إلا إذا امتحناه وعرض عليهما شعره ورضياه، فقد عابا على أبي تمام

[1]–الآمدي ،الموازنة ، ج1ص:20 و21

[2]–المختار السعدي، تلقي علماء اللغة لشعر أبي تمام، مجلة جذور، العدد 32، سبتمبر 2012، ص105.

ابتداءه السابق وأسقطا القصيدة حتى طلب منهما أبو تمام استتمام النظر فاستحسنا فيها بيتين مسروقين، والبيت مطلع قصيدة قالها أبو تمام في مدح أبي العباس عبد الله بن طاهر وقد ذكر الآمدي هذا البيت في رديء ابتداءات أبي تمام وقال: إنما جعله رديئا قوله« هنَّ» فابتدأ بالكناية عن النساء ولم يجْر لهن ذكر ثم قال « عوادي» ومعناها صوارف يقال عداني عنك كذا صرفني أرادهنَّ صوارف يوسف وصواحبه وصوارف هاهنا لفظة ليست قائمة بنفسها لأنه يحتاج أن يعلم صوارفه عنَّ ماذا؟ ثم ألحق بيوسف التنوين فجاء بثلاثة ألفاظ كلها رديئة في موضعها وتمم البيت بعجز لا يليق بصدره وهو أردأ معنًى من الصدر وذلك قوله: « فعَزمًا فقِدما أدرك الثَّأر طالبه»[1]

ويبدو أن طريقة تأليف البيت وتعامل الشاعر مع اللغة لم تكن مألوفة لدى هؤلاء النقَّاد وهو ما عبَّر عنه أبو سعيد الضرير وأبو العميثل الأعرابي «لما تقول مالا يُفهم» فالمعنى الذي احتواه البيت صعب الوصول إليه دون كدّ الذهن وطول تأمّل، وهو مالم تعتاده العرب في ابتداءاتها حيث أنها تميل إلى القريب والسهل من المعاني التي تستميل القلوب وتحرك النفوس.

ويمكن أن نستخلص مما سبق ما يلي:

– الشعر المحدث كان يُقيَّم وينقد من طرف علماء اللغة مثله مثل الشعر القديم، فقد حفلت مجالسهم بشعر أبي تمام.

– تفاوت في تلقي شعر أبي تمام من ناقد إلى آخر تبعا للمرجعية المعرفية والأدبية للنقاد.

– شكّل شعر أبي تمام منعطفا حاسما في مسار الشعر العربي وذلك بما استلهمه من عناصر التطور والتجديد.

– تظهر بعض النصوص النقدية اندماجا بين أفق توقع علماء اللغة ونص أبي تمام، وهي النصوص التي ابتعد فيها أصحابها عن التعصب والتحيز.

– اضطراب في تلقي شعر أبي تمام لدى بعض علماء اللغة حالَ دون فهم وتحليل لعناصر الجودة أو الرداءة في شعره.

---

[1]– الخطيب التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام، تح: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1994م، ج1ص:119

2- قراءة ابن المعتز:

يعد ابن المعتز من بين النقاد الذين نصبوا أنفسهم للبحث في قضية الشعر المحدث فقد سجلت مؤلفاته ذلك التحول في مسار تلقي الشعر العربي من شعر الأوائل إلى الشعر المحدث، وذلك من خلال مؤلفاته طبقات الشعراء، ورسالته في محاسن أبي تمام، وبتأليف كتاب البديع الذي مكن جمهور متلقي الشعر المحدث من النظر في هذا الشعر في ضوء مقاييس نابعة من إبداع المحدثين، فابن المعتز من النقاد الذين عملوا على نشر الشعر المحدث و دراسته والتعريف به وبقائليه، ففي كتاب طبقات الشعراء عرج ابن المعتز فيه على ما يزيد على مائة وعشرين شاعرا ذاكرا أخبارهم، وأشهر ما قالوا فيه من أغراض كما لم يغفل الشعراء المغمورين منهم، وقد ذكر من أسباب تأليفه لهذا الكتاب ما رآه من كثرة رواية الناس للشعر القديم حتى ملوه حيث يقول: «...وليستريح من أخبار المتقدمين وأشعارهم فإن هذا شيءُ قد كثرت رواية الناس له فملُّوه، وقد قيل لكل جديد لذة، والذي يستعمل في زماننا انما هو أشعار المحدثين وأخبارهم فمن هاهنا أخذنا من كل خبر عَيْنَه ومن كل قلادة حَبَّتها»[1]

لقد شغل الشعر المحدث ابن المعتز شأنه شأن متلقيه في زمانه الذين صاروا يقبلون عليه ويتداولونه كما يتداولون أخبار قائليه، فلم يقتصر دور ابن المعتز عند نشر الشعر المحدث، فقد أخذ يبحث في سر هذا الطارئ الذين أقبل عليه الناس ونبذه البعض الآخر وليس له حجة في ذلك إلا التعصب للقديم وموقف ابن المعتز من الحداثة والمحدثين ينطلق من أفق معين غذتهُ مرجعيات معرفية وأدبية مختلفة، فالعصر الذي عاش فيه ابن المعتز مازال حبيس بعض القضايا النقدية الضاربة في عمق الحركة النقدية وموجهةً لها لاسيما قضية الصراع بين القديم والجديد، فالكثير من علماء اللغة والأدب قد تعصبوا للقديم ووقفوا من الشعر المحدث موقفا معاديا لخروجه على طريقة الأوائل أو ما يسمى بعمود الشعر وفي مقابل ذلك كان أنصار المحدث يُعلون من قدر هذا الشعر الذي طرق شعراؤه معاني لم يسبق لها القدماء، فأجادوا في كل ما أتوا به من جديد، بالإضافة إلى ذلك إقبال الناس وتذوقهم لهذا الشعر الذي صار أقرب الى روح العصر من غيره هذا العصر الذي صار خليط من أجناس مختلفة تطمح أن تكون لها الأولوية على العرق العربي، بعضا من هذه

[1]- ابن المعتز، طبقات الشعراء، تح: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، مصر، ط3، دت، ص: 86.

الأجناس لم يخفِ عداءه للجنس العربي، هذا إذا قلنا أن أغلب الشعراء المحدثين هم من جنس غير عربي قد تمرد البعض منهم على طريقة العرب الشعرية مثل أبو نواس وبشار بن برد...الخ، وقد اتكاؤوا في شعرهم على أشكال من الصياغة الفنية وأكثروا منها، بل إن البعض قد برع في هذا التوجه الشعري، واعتبر تجديده مذهبا في الشعر يحتذى كالشاعر أبو تمام.

بالإضافة إلى هذا وذاك شخصية الشاعر الناقد المتذوق للشعر، فقد كان ابن المعتز واحد من الشعراء المحدثين قبل أن يكون ناقدا.

من هنا نفهم ذلك التفاوت والتباين في آراء ابن المعتز في كل ما ألفه، لا سيما نظرته لشعر أبي تمام، ففي رسالته نجد ابن المعتز يذكر أن أبا تمام حين ألف كتاب الحماسة طوى أكثر احسان الشعراء، وذلك لأنه سرق بعض ذلك فطوى ذكره [1]، ثم إننا نجده يدافع عن أبي تمام وفنه في كتابه البديع والطبقات، فقد ورد في الطبقات قوله في أبي تمام "وشعره كله حسن" [2]

ولعل الوقوف عند موقف ابن المعتز من بديع أبي تمام وموضوع السرقات يوضح جانبا مما ذكرنا.

أ-البديع عند أبي تمام:

ألف ابن المعتز كتاب البديع ابداء لرأيه في قضية الصراع بين القدماء والمحدثين، وذلك بعد أأن قيل الكثير في هذه القضية فقد آن الأوان للنظر إليها نظرة موضوعية بعيدة عن التعصب، فقد كان لظهور شاعر محدث كأبي تمام وانقسام الناس حوله دافعا قويا للبحث في أهم قضية تخص الشعر المحدث وهي قضية البديع، حيث رأى ابن المعتز أن هذه القضية التي لم يسبقه للتأليف فيها أحد لم تكن حكرا على الشعراء المحدثين فقد وجدت في أشعار القدماء ولكن المحدثين أكثروا استعمالها فبلغ بعضهم حد الإفراط والإسراف، فقد أشار في مقدمة كتابه إلى ما يلي «قد قدَّمنَا في أبوابِ كتابنَا هذا بعضَ ما وجَدنا في القرآن واللَّغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابةِ والأعرابِ وغيرهم وأشعارِ المتقدّمينَ من الكلامِ الذي سمَّاهُ المحدثونَ البديعَ، ليُعلمَ أن بشَّارا ومسلمًا وأبا نوَّاس ومن

[1]- المرزباني، الموشح، ص: 352.

[2]- ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص: 284.

تقيَّلهُمْ وسلكَ سبيلهم لم يسبقُوا إلى هذا الفنّ ولكنهُ كثُرَ في أشعارهم فعُرفَ في زمانهم حتَّى سُمّي بهذا الاسم فأعربَ عنه ودُلَّ عليه، ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شغفَ به حتى غلبَ عليه وتفرع فيه وأكثر منه فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعضٍ و تلك عُقبى الإفراط وثمرةُ الإسراف، وإنما كانَ يقول الشاعرُ من هذا الفن البيت والبيتين في القصيدة، وربَّما قُرئتْ من شعرِ أحدهم قصائدُ من غير أن يوجد فيها بيتُ بديع، وكان يستحسنُ ذلك منهم إذا أتى نادرًا ويزدادُ خطوة بين الكلام والمرسلِ»(1)

فالبديع إذن ليس من ابتكار المحدثين بل ورد في أشعار القدماء، وإنما مزية المحدثين هي الإكثار والمبالغة في استخدام الفنون البديعية، والتوسع في استعمال المفردات اللغوية، وقد قسم ابن المعتز كتابه البديع إلى خمسة فصول وأبواب: الاستعارة، والتجنيس، والمطابقة، ورد الكلام على ما تقدمها، والباب الخامس هو المذهب الكلامي.

وفي تناوله لبديع أبي تمام أشار ابن المعتز إلى أن أبا تمام اشتهر بالبديع وبالغ في استخدامه، وقد وقف عند بعض استخدامات أبي تمام، فكان منها ما نال استحسان ابن المعتز ومنها ما استقبحه.

ومن الاستعارات التي استحسنها قول أبي تمام:(2)

مطرُ يذوبُ الصَّحوُ منهُ وبعدهُ ... صحوُ يكادُ من النَّضارةِ يُمطرُ

ومن أمثلة الاستعارة الرديئة: (3)

فضربتُ الشَّتاءَ في أخدعيهِ ... ضربةً غادرتهُ عودًا ركوبًا

والاستعارة عند ابن المعتز هي استعارة الكلمة لشيء لم يُعرف بها من شيء قد عُرفَ بها (4) وهي من المحسنات البديعية التي لا يجب على الشاعر الإفراط فيها، والبديع عند ابن المعتز يأتي من باب الزينة والكسوة للمعاني فلا يحسن فيه إلا ما يحسن في الزينة من الاقتصاد وعدم التكلف. (5)

1- أبو العباس عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، تح: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 2012م، ص: 9-10.

2- المصدر نفسه، ص: 33.

3- المصدر نفسه، ص: 35.

4- المصدر نفسه، ص: 11.

5- سعيد مصلح السريحي الحربي، شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد، ص: 57.

إن مشكلة المحدثين عند ابن المعتز مشكلة تتعلق بألفاظ شعرهم وعلى هذا دار نقده لأبي تمام [1]، فيما وصلنا من مؤلفاته «أكثر ماله جيد و الردئ الذي له إنما شيء يستغلق لفظه فأما أن يكون في شعره شيء يخلو من المعاني اللطيفة والمحاسن والبدع فلا»[2]

ب- سرقات ابي تمام:

شغل موضوع السرقات ابن المعتز كغيره من النقاد فقد تتبع سرقات أبي تمام ونوه لها في بعض ما كتبه، ففي رسالته نجده يذكر أنا لأبي تمام «سرقات كثيرة أحسن في بعضها و أخطا في بعضها، ولما نظرت في الكتاب الذي ألفه في اختيار الأشعار وجدته قد طوى أكثر إحسان الشعراء وإنما سرق بعض ذلك فطوى ذكره، وجعل بعضه عُدَّةً يرجع إليها في وقت حاجته ورجاء أن يترك أكثر أهل المذاكرة أصول أشعارهم على وجوهها ويقنعوا باختياره لهم، فتبغى عليهم سرقاته، ولا يعذر الشاعر في سرقته حتى يزيد في إضاءة المعنى أو يأتي بأجزل من الكلام الأول أو يسنح له بذلك معنى يفضحُ به ما تقدَّمه، ولا يفتضح به، وينظر إلى ما قصده نظر مستَغْنٍ عنه لا فقير إليه»[3]

وبعيدا عن اللهجة الحادة التي بدأ بها ابن المعتز حديثه عن سرقات أبي تمام، نجد مفهوم السرقة عنده لا يخرج عن ما ذكر سابقيه، فالسرقة نوعان: سرقة أحسن فيها الشاعر وهي التي تزيد في إضاءة المعنى أو تأتي بأجزل من الكلام الأول، والنوع الثاني وهي سرقة مستحبة يجيء فيها المعنى الجديد مقصرا عن المعنى القديم فيمسخه، وإما مكافئا له فلا يزيد عليه شيئا فيذهب بريقة وروعته لكثرة تناوله فيصير مستهلكا مبتذلا.[4]

فمن الأمثلة على سرقات أبي تمام:

قوله: [5]

إذا الثلجُ في حرّ الهجيرة لم يذب   من الصنّ والصَّنبْر ذابت فوائدُه

---

[1]- سعيد مصلح السريحي الحربي، شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد، ص: 58

[2]- ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص: 285-286.

[3]- المرزباتي، الموشح، ص: 352.

[4]-عمر حسن العامري، محمد عيسى الحوراني، أبو تمام بين ابن المعتز وأبي بكر الصولي، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد15، العدد02، ديسمبر2018، ص: 207.

[5]- المرزباتي، الموشح، ص: 353.

سرق هذا المعنى من قول الآخر، ما أحمدُ في حق، ولا أذوب في باطل فأساء السرقة وشوَّه المعنى

وقوله: [1]

رقّـت جـواهِرُ أجنـاسِ الغَـزَال فلـو ملّكتُـهُ لشـربتُ الخِشْـفَ فـي الكَـاسِ

سرق المعنى من قول أبي العتاهية لمخارق وقد غنَّى

رقّقتَ حتى كدتُأ حسوك

وفي إشارته لسرقة البحتري من أبي تمام رأى أن للبحتري معاني غزيرة، ولكن أكثرها مأخوذ من أبي تمام ومسروق من شعره، وذهب إلى أن جيد البحتري راجع إلى لفظه فالبحتري لا يكاد يغلط لفظه إنما ألفاظه كالعسل حلاوة، فأما أن يشقَّ غُبار الطائي في الحذق بالمعاني والمحاسن فهيهات بل يغرق في بحره. [2]

ولعل في هذا القول ما يؤكد ما ذهبنا إليه سابقا وهو أن ابن المعتز يعيب أبا تمام في لفظه لا في معانيه.

ج- قضية اللفظ المعنى:

عاب ابن المعتز على أبي تمام استخدامه للألفاظ الغريبة وغير المألوفة التي رآها لا تنسجم مع الحياة الجديدة التي صار يحياها الشاعر المحدث حيث يقول: «ولم نعب من هذه الألفاظ شيئا غير أنها من الغريب المصدود عنه، وليس يحسن من المحدثين استعمالها، لأنها لا تجاور أمثالها، ولا تتبع أشكالها، فكأنها تشكو الغُربة في كلامهم»[3]

فقد أشار ابن المعتز إلى ذيقه بهذه الألفاظ مرارًا وتكرارًا فيما وصلنا من مؤلفاته، إذ لم يعب شيئا على أبي تمام بقدر ما عاب عليه عدم انتقائه لألفاظه، لا سيما وأنها تصدر من شاعر بلغ هذا المستوى في الإبداع الشعري "شعره كله حسن" ومن استعماله للغريب-يقول ابن المعتز-الذي كان يسْتَبْشَع مثله من العجاج ورؤبة قوله-وهو يصف ظبية [4]

تَقْـــرو بأســـفله رُبـــولاً غَضَّـــةً وتَقيـــل أعـــلاه كِناسًـــا فَوْلَفـــا

---

[1]- المرزباني ،الموشح، ص: 354.

[2]- ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص: 287.

[3]- المرزباني ،الموشح ، ص: 351.

[4]-المصدر نفسه، ص: 350.

أراد ملتفًّا، ويقال الإنسان يقرو الأرض، إذا سار فيها ينظر حالها وأمرها، والرُّبُول: جمع رَبْل، وهو نبات يُصيبهُ برد الليل ونداه فينبت بالمطر، والكناس: مَوْلِج للوحش من البقر والضباء تستظل فيه.

وقال: [1]

إذا مشـــي يمشـــي الـــدِفقَّى أو سَـــرَى وصـــل السُّـــرى أو ســـار ســـار وجِيفـــا

الدفقَّى: مشية سريعة.

ويستند ابن المعتز في نقده لألفاظ أبي تمام إلى معرفته العميقة باللغة وتبحره فيها.

ومن الأمثلة التي أوردها على صحة المعنى وحسن الاستنباط ولطافة الغوص قول الطائي: [2]

إذا افتخـرت يومـا تمـيمُ بقَوسـها حِفاظـاً علـى مـا وطَّـدت مـن مناسـبِ

فـأنتم بـذي قـار أمالـتْ سُـيوفكم عـروشَ الـذين اسـترهنوا قَـوس حَاجـبِ

كم أشار ابن المعتز الى بعض الابتداءات المذمومة لأبي تمام إيمانا منه بأهميتها في افتتاح القصيدة، ومدى التأثير الذي تتركه على متلقيها، فقد أخذ عليه قوله: [3]

خشُنتِ عليه أُخت بني خُشين

وهذا الكلام لا يشبه خطاب النساء في مغازلتهن ، وإنما أوقعه في ذلك محبَّته ها هنا للتجنيس، وهو بهجاءِ النساء أولى.

والخطأ هنا يعود–في رأي ابن المعتز–إلى عدم مراعاة المقام والحال الذي قيل لأجله هذا الشعر، فكل غرض من الأغراض ما يناسبه من الألفاظ والمعاني.

يبدو مما سبق تجاوب ابن المعتز مع الشعر المحدث، فقد أثنى على شعر المحدثين وتعرض لأخبارهم وأيامهم كما اعطى صورة عن سيرورة هذا الشعر بين الناس، فهو القائل عن شعر بشار " شعره أنقى من الراحة وأصفى من الزجاجة وأسلس على اللسان من الماء العذب ". [4]

---

[1]– المرزباني، الموشح، ص: 350.

[2]– المصدر نفسه، ص: 360.

[3]– المصدر نفسه، ص: 349–350.

[4]– ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص: 29.

– قاده البحث في قضية الشعر المحدث–لاسيما شعر أبي تمام–إلى مدَّ النقد بمعايير نقدية تتكأ على علم البلاغة وذلك فيما ألفه عن البديع.

– لم ينجُ نقد ابن المعتز من الأحكام المعيارية الجاهزة شأنه شأن نقاد عصره، إذ لم يمنع نفسه من الخوض في قضية السرقات والفصل بين اللفظ والمعنى.

– أظهر تلقي ابن المعتز لشعر أبي تمام بعض التفاوت والتباين في الآراء والأحكام النقدية، تعود على ما يبد وإلى اختلاف نظرة ابن المعتز كشاعر ونظرته كناقد.

3- قراءة الصولي:

شهد القرن الرابع الهجري مؤلفات نقدية عديدة كان لها دور كبير في رسم الخطوط العريضة لحركة النقد آنذاك، فقد شهد هذا القرن خطابا نقديا مغايرا، مع بقاء الإرث النقدي السابق لهذه المرحلة حاضرا في الكتابات النقدية المختلفة حيث كان للثقافات الوافدة دور في تلون النقد بألوان مختلفة من اللغة والفلسفة وعلوم الكلام، بالإضافة الى ظهور الدراسات النقدية التطبيقية التي ابتدأت بالكشف عن السرقات والمساوئ والعيوب وانتهت بالموازنة والمقايسة بين الشعراء، مع سعي بعض النقاد إلى وضع قواعد علمية تنظم عمليات الابداع وتضع حدودا للنص الأدبي وتقنن الأحكام [1]، كما لاح في الأفق مفهوم الناقد النموذجي الخبير بالشعر وتأويله والكشف عن غامضه، وقد تعددت اتجاهات النقاد في ذلك القرن متأثرين بالحركة النقدية التي أثارتها عدة قضايا، كقضية الطبع و الصنعة التي مثلتها المعركة التي دارت بين أنصار القديم والمحدث وحول أبي تمام والبحتري، إلى جانب قضية السرقات الأدبية وقضية اللفظ والمعنى ودراسات إعجاز القرآن [2]، فاتجه بعض النقاد في مؤلفاتهم وجهة عربية خالصة تعتمد على الذوق والحس النقدي الفردي من أوائل هؤلاء المصنفين أبو بكر الصولي صاحب كتاب أخبار أبي تمام، والآمدي صاحب كتاب الموازنة...إلخ، في حين تأثر البعض الآخر بالفلسفة اليونانية وكتب أرسطو فطغت على مصنفاتهم كثرة الآراء العقلية من هؤلاء قدامة بن جعفر، وأبو هلال العسكري.

ويعد الصولي من بين نقاد هذا العصر الذين أدلوا بدلوهم في العديد من القضايا التي شغلت الساحة النقدية آنذاك لا سيما قضية الخصومة بين القدماء والمحدثين، فقد جاءت كتابات الصولي منافحة ومدافعة عن الشعر المحدث نابذة للتعصب الذي لقاه هذا الشعر من بعض النقاد.

فقد أشار الصولي في كتابه "أخبار أبي تمام" الذي صدره برسالة الى مزاحم بن فاتك إلى افتراق الناس في أبي تمام إلى فريقين:

---

[1]- مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص: 41.

[2]- المرجع نفسه، ص: 42.

فريق: يوفيه حقه في المدح ويعطيه موضعهُ من الرتبة ثم يكبرُ بإحسانه في عينه، ويقوى بإبداعه في نفسه حتى يُلحقه بعضُهم بمن يتقدَّمُه، ويفرِطُ بعضُ فيجعله نسيجَ وحده وسابقًا لا مُساوى له.

وفريق آخر: يعيبونه، ويطعنُون في كثير من شعره ويُسندون ذلك إلى بعض العلماء، ويقولونه بالتقليد والادّعاء، إذ لم يصحّ فيه دليلُ ولا أجابتهم إليه حُجة.[1]

أ- الناقد النموذجي:

يرى الصولي أن كثير من العلماء في زمانه يغالون في نقدهم إما مدحا وهجاء واستثنى من هؤلاء العلماء أبو العباس محمد بن يزيد بن عبد الأكبر الازدي، وأبو العباس أحمد بن يحي الشيباني رحمهما الله يقول: «رأيت أعزك الله-اكثر المتحلين بالأدب في زماننا هذا على خلافِ ما عهدتُ عليه القدماء الماضيين والعلماءَ الاستاذين: يطلبُ الرجل منهم فنًّا من فنون الآداب فيقسم له حظٌّ فيه وينالُ درجةً منه، فلا يرى ان اسم العالم يتمُّ له، ولا أن الرياسَة تنجذب إليه، إلا بالطعن، على العلماء، والوضع من ماضيهم، والاستحقار لباقيهم ويكثر ذاك على لسانه حتى يكون أجَلَّ فوائدهِ، وأكثر ما يمرُّ في مجلسهِ، ثم لا يقْنعُ بالعلم الذي جذَب أطرافه، وادَّعى جُمْلةَ.....ومن جليل من رأيناه ولزِمناه، وأكثرنا عنه ممن بعد صيته وشُهد بالعلم له، ووقع الاجماعُ عليه اثنان أبو العباس بن يزيد بن عبد الأكبر الأزدي، وأبو العباس أحمدُ بن يحي الشيباني رحمهما الله فما رأيناهما زعما قط أنهما أعلم الناس بقديم السّير....»[2]

يشير الصولي إلى الصفات التي يجب أن يكون عليها الناقد ليتمكن من النظر في الشعر ونقده، وقد ضرب مثلا لهذا الناقد بعالمين من علماء اللغة وهما: "المبرد وثعلب" فقد أطال الصولي في مدحهما ذاكرا عدم ادعائهما بمعرفة العديد من العلوم «فما رأيناهما زعما قط أنهما أعلم الناس بقديم السير، وما جرى عليه أمر الدول، ولا بعلوم الأوائل ولا قصص الملوك، ولا أخبار قريش، وأمر النبي صلى الله عليه وسلم ومبعثه مغازيه ومعرفة أهله وأصحابه رحمهم الله، وذلك من أجَلّ العلوم، ولا ادّعيا أنهما أعلم الناس بأخبار العرب

---

[1]-الصولي، أخبار أبي تمام، بأوله :رسالة الصولي إلى مزاحم بن فاتك في تأليف أخبار أبي تمام وشعره ، تح: خليل محمود عساكر ،محمد عبده عزام ،نظير الإسلام الهندي ،لجنة التأليف والترجمة والنشر، دط، دت، ص: 3-4.

[2]- المصدر نفسه، ص: 3-4.

وأنسابها، و أيام الجاهلية وأخبار الإسلام، وأمر الخلفاء صلوات الله عليهم.... ولا أنهما يتقدمان في الفقه الذي لابد للناس منه والحديث الذي يدور دين الإسلام عليه...الخ»[1]

وإلحاح الصولي على عدم معرفة "المبرد وثعلب" لكل هاته العلوم إشارة إلى بعض علماء اللغة الذين تعصبوا للقديم فقد لا يكونون على معرفة بنقد الشعر وعمله مادام أنهم – في نظر الصولي– لا يعرفون سير الأوائل وأخبار العرب وأنسابها ومعرفة بالفقه والحديث...الخ.

وفي سياق دفاعه عن أبي تمام يذكر الصولي أنه على الرغم مما لقاه شعر أبي تمام من رفض واستبعاد من طرف هؤلاء العلماء إلا أن الناس يقبلون عليه ويلتمسون القول فيه ممن هم أعلم الناس بالكلام منظومة ومنثوره «وما أحسبوا شعر أبي تمام، مع جودته وإجماع الناس عليه، ينقص بطعن طاعن عليه في زماننا هذا، لأني رأيت جماعة من العلماء المتقدمين، ممن قدمت عذرهم في قلة المعرفة بالشعر ونقده وتمييزه، ورأيت أن هذا ليس من صناعتهم، وقد طعنوا على أبي تمام في زمانهم وزمانه، ووضعوا عند أنُسِهم منه، فكانوا عند الناس بمنزلة من يهذي، وهو يأخذ بما طعنوا عليه الرغائب من علماء الملوك ورؤساء الكتاب الذين هم أعلم الناس بالكلام منثورة ومنظومه»[2]

في قول الصولي ما يبين الصراع الذي دار بين موقف العلماء من الشعر وما يستسيغه الناس منه، فالصولي يدرك أن المعايير النقدية التي انتهى إليها النقاد في عصره من وجودة المعاني وقرب الألفاظ لا تستطيع أن تفسر لنا جمال الشعر الذي تكشف لنا عنه، سيرورته بين الناس.[3] فالصولي باعتباره متلقي لهذا الشعر أدرك مدى الذائقة والحيرة التي وضع فيها أبو تمام متلقيه، فلم يعد شعر أبي تمام "والشعر المحدث" يستجيب لقارئ لا قدرة له على التأويل والبحث وفك غموض الشعر المحدث، ولعل هذا الذي أدركه الصولي حين أعرض عن أساليب تلقي نقاد القرن الرابع الهجري للشعر، فاكتفى بالمقارنات والتعليقات البسيطة.

---

[1]– الصولي، أخبار أبي تمام، ص: 8-7

[2]– المصدر نفسه، ص: 174-175.

[3]– سعيد مصلح السريحي الحربي، سعر ابي تمام بين النقد القيم ورؤية النقد الجديد، ص: 67.

2- القدم والحداثة:

وتأتي آراء الصولي في الدفاع عن شعر أبي تمام من نظرته الخاصة لقضية الصراع بين القدماء والمحدثين، حيث يرى الصولي أن «ألفاظ المحدثين مُذْ عهد بشار إلى وقتنا هذا كالمتنقلة إلى معانٍ أبدع وألفاظٍ أقربَ اقرب، وكلامٍ أرقَّ، وإن كان السَّبقُ للأوائل بحقّ الاختراع والابتداء، والطبع والاكتفاء، وأنه لم ترَ أعينهم ما رآه المحدثون فشبهوهُ عيانا، كما لم ير المحدثون ما وصفوه هم مشاهدةً وعانوه مدة دهرهم من ذكر الصحارى والبر والوحش والإبل والأخبية، فهم في هذه أبداً دون القدماء فيما لم يرَوْه أبدا دونَهم»[1]

وهذه النظرة النقدية من طرف الصولي تبتعد بقضية القدم والحداثة عن الاحتكام إلى معيار الزمن والتقدم دون الجودة والرداءة في العمل الأدبي وتربط النص بالظروف الى نشأ فيها الشاعر وأثرت على تجربته الشعرية فما يميز شعر المحدثين على القدماء أنهم يعيشون في بيئة وظروف طبيعية واجتماعية كونت أو ساهمت في بلورة تجربتهم الشعرية فجاء شعرهم مغايرا لشعراء القدماء "فهو أشبه بالزمان والناسُ أكثرُ استعمالا في مجالسهم وكتبهم وتمثُّلهم ومطالبهم" [2]

واختلاف تجربة القدماء على تجربة المحدثين-كما يشير الصولي-يمكن أن نلتمسه بوضوح على مستوى المعاني والألفاظ فالمعنى عند المحدثين صار أكثر إبداعا لا من حيث تعميق المعاني القديمة وحسب، بل أيضا من حيث ابتكار معاني جديدة لم تخطر للأوائل وهي أن المعنى الجديد أدى إلى استخدام ألفاظ قريبة، مما أدى بدوره إلى أن الكلام أو أسلوب التعبير صار أكثر رقة وسهولة فالشعر المحدث لم يستخدم الألفاظ الصحراوية القديمة بل استخدم ألفاظ الحياة المدنية، وهذا السر في تحول الناس عن الشعر القديم إلى الشعر الجديد. [3]

ولعل هذا الوعي الموضعي بالشعر جعل الصولي يلحق الخطأ والصواب لكلا الفريقين دون تمييز طرف على الآخر، فالخطأ يلحق امرئ القيس وغيره من الشعراء القدماء كما يلحق أبو تمام وطائفة الشعراء المحدثين. ففي موضع في كتابه نجده يقول:

1- الصولي، أخبار أابي تمام، ص: 16.

2- المصدر نفسه، ص: 17.

3- أدونيس، الثابت والمتحول، ج2، ص: 179.

«كما أنه قد عاب العلماء على امرئ القيس ومن دونَهُ من الشعراء القدماء والمحدثين أشياء كثيرة أخطأوا الوصف فيها وغير ذلك مما يطولُ شرحهُ، فما سَقَطتْ بذلك مراتبُهم، فكيف خُصَّ أبو تمام وحدَه بذلك لولا شدةُ التعصّب وغلبةُ الجهل؟»[1]

ويرجع الصولي اجتناب العلماء لشعر أبي تمام إلى عدة أسباب أهمها:

– تداول هؤلاء لأشعار القدماء.

– وجود وسائط قرائية تقرب هذا النص إلى جمهور متلقيه بحيث تشرح معانيه وتقف على الجيد والردئ فيه.

– تشابه ألفاظ القدماء وأخذ بعضها برقاب بعض فيستدلون بما عرفوه منها على ما أنكروه، ويقوون على صبعها بما ذللوه.

– الشعر المحدث منذ عهد بشار لم يحض برواة وعلماء يعملون على نشره وتقريبه للناس مثلما كان الشأن مع الشعر القديم، ولعل هذا التقصير في روايته ونشره بين الناس كان سببا في جهله وعدم فهمه ومن ثم معاداته والإعراض عنه. [2]، ويستدل الصولي على ما يذهب إليه من عدم فهم العلماء وجهلهم بالشعر المحدث بما روي من أخبار تلقي شعر أبي تمام في مجالس العلماء «ولقد حدثني بنو نَيْبَخْت–وما رأيتُ أبا العباس أحمد بن يحي على جلالته عند أحد، أجلّ منه عندهم وكلهم ينتسب إليه في تعلمه.

– أنه قال لهم: أنا أعاشر الكتاب كثيرا وخاصة أبا العباس ابن ثوابة، وأكثر ما يجري في مجالسهم شعر أبي تمام ولست أعلمه فاختاروا لي منه شيئا، فاخترنا له ودفعناه إليه، فمضى به إلى ابن ثوابة فاستحسنه، فقال له: إنه ليس مما اخترت وإنما اختاره لي بنو نوبخت، قال: فكان ينشدنا البيت من شعره ثم يقول: ما أراد بهذا؟ فنشرحه له، فيقول: أحسن والله وأجاد! فهذا قصة إمام من أئمة الطاعنين عليه عندهم. [3]

ج– المقارنة بين الشعراء:

تأتي المقارنة كمنج نقدي عند الصولي في سياق دفاعه عن أبي تمام، إذ نجد في كتابه أخبار أبي تمام العديد من المقارنات سواء كانت هذه المقارنات تعقد بين الشعراء

[1]– الصولي، اخبار ابي تمام، ص: 14.

[2]– المصدر نفسه، ص: 15 وما بعدها.

[3]– المصدر نفسه،ص:15 ومابعدها.

القدماء، أو بين القدماء والمحدثين أو تتم بين المحدثين فقط، وتأتي المقارنة عند الصولي نتيجة وخلاصة لموقفه من قضية الصراع بين القدماء والمحدثين، فقد رأينا فيما سبق يلحق الخطأ والصواب لكلا الفريقين بغض النظر عن تقدم قائله أو تأخره، وهوما يظهر في تناوله لهذه المقارنات ، فمن المقارنات التي عقدها بين الشعراء القدماء والمحدثين ما يختص بالصور الفنية، حيث قارن الصولي بين التشبيه عند امرئ القيس والتشبيه بين مجموعة من الشعراء المحدثين حيث يقول: «وقد استحسن الناس-أعزك الله-لا مرئ القيس تشبيهه بشيئين في بيت واحد، قالو: لا يقدر أحد بعده على أن يأتي بمثله، وهو قوله في وصف عقاب:

كأنَّ قلوب الطير رطباً ويابساً لدى وكرِها العُنَّابُ والحشفُ البالي

وهذا أعمى أكمه، لم ير هذا بعينه قط، فشبَّهه حَدْسًا فأحسن وأجمل وشبه شيئين بشيئين في بيت، وقد نحا هذا المنصور النمري فقال:

ليـلُ مـن النقـع لانجـمُ ولا قمـرُ إلا جبينُـكَ والمذْرُوبـة الشُّـروعُ

وقال العَتَّابيُّ:

تبنـى سـنابكُهَا مـن فـوق رؤوسِـهم سـقفًا كواكبـهُ البـيضُ المبـاتيرُ

وفي وقوف الصولي عند هذا النوع من التشبيه وهو تشبيه شيئين بشيئين، إنما ليدل على أن الابداع ليس حكرا على القدماء دون المحدثين فما يستطيعوه القدماء بإمكان المحدثين أن يبلغوا فيه شأوا عظيما. [1]

كما نجد يقارن بين ما قاله مجموعة من الشعراء في معنى من المعاني مفضلا زهيرا، وهو جاهلي على البحتري وأبي تمام.

قال أبو تمام:

ونغمـةُ ومعتَفـى جـدواهُ أحْلَـى علـى أذنيـهِ مـن نغـمِ السَّـماعِ

فقال البحتري:

نَشـوانُ يطـربُ للسـؤالِ كأنمـا عَنَّـاهُ مالـكُ طـيءً أو معبـدُ

وأول من أتى بفرح المسؤول .وطلاقةِ وجههِ ثم أخذهُ الناسُ فولَّدوه فقالوا: السؤالُ أحلَى

[1]- الصولي، أخبار أبي تمام، ص: 17-18.

عنده من الغناء، وراجيه أحبُّ إليه من معطيه زهير، قال:

تـــراه إذا مـــا جئتَـــه مـــتهلّلاً كأنـك تُعطيـه الـذي أنـت سـائلُه [1]

وهذه المقارنات التي نجدها مبثوثة في كتب الصولي هي صورة عاكسة للوعي النقدي عند الصولي الذي صار ينظر للشعر نظرة موضوعية دون النظر إلى قائله أو في أي زمن قيل، هذا وإن كنا نرى أن هذه المقارنات أحكام أطلقها الصولي دون أن يستوضح أسباب التفضيل والإخفاق فيها.

د- السرقات:

تعد قضية السرقات من بين القضايا النقدية التي طرحت بشدة في الساحة النقدية القديمة لا سيما في ظل بروز قضية الصراع بين القدماء والمحدثين، فقد جوبه تجديد المحدثين من قبل النقاد بالرفض والسرقة والأخذ من القدماء في كل ما أتوا به من معاني وأساليب.

ولم يكن الصولي في تناوله لقضية القدماء والمحدثين بعيدا عن موضوع السرقات فقد شغلته هذه القضية كباقي نقاد عصره فقد رأى أن المحدثين «يجرون بريح المتقدمين، ويصُبُّون على قوالبهم، ويستمدُّون بلعابهم، وينتجعون كلامَهم، وقلما أخذ أحدُ منهم معنىً من متقدمٍ إلا أجاده، وقد وجدنا في شعر هؤلاء معاني لم يتكلم القدماء بها، ومعاني أو مأوا إليها، فأتى بها هؤلاء وأحسنوا فيها...»[2]

والصولي لا ينفي أخذ المحدثين من القدماء، ولكنه يربط هذا الأخذ بالتجديد والابتكار، فالمحدثين مع أنهم قد أتوا بمعاني لم يتكلم بها القدماء إلا أنهم عمدوا إلى معاني القدماء و أومأوا إليها فأحسنوا وجددوا في كل ما أخذوه، فهو يقول في أبي تمام: «وليس أحدُ من الشعراء-أعزك الله-يعملُ المعاني و يخترعها ويتَّكئُ على نفسه فيها أكثر من أبي تمام، ومتى أخذ معنى زاد عليه، ووشَّحه ببديعهِ، وتمّم معناه فكان أحقّ به»[3]

---

[1]- الصولي، أخبار أبي تمام، ص: 81.

[2]- المصدر نفسه، ص: 17.

[3]- المصدر نفسه، ص: 53.

كقول أوس بن حَجَر:

أقــولُ بمــا صــبَّتْ علــى غمــامتي وجُهـدي فــي حبْـلِ العشـرة أحطـب

أخذه أبو تمام وزاد عليه وتمم معناه فقال:

فلـو كـانَ يفْنَـى الشـعرُ أفنيتـهُ مـاقرتْ حياضــكُ منــهُ فــي العُصــور الــذواهبِ

ولكنـــهُ صـــوبُ العقـــولِ إذا انْثنـــتْ ســـحائِبُ منهـــا أُعقبـــتْ بســـحائبِ

وفي تناوله لموضوع السرقات بين أبي تمام والبحتري أوضح الصولي أن البحتري يلوذ بأبي تمام في معانيه ويأخذ عنه حيث أشار إلى أنه لولا أن بعض أهل الأدب ألف في أخذ البحتري من أبي تمام كتابا لكنت قد سقتُ كثيرا مثل ما ذكرنا ولكنَّني أكرهُ إعادةَ ما أُلّف وأجتنبُ أن أجْتذبَ من الأدبِ ما مُلِك قبلي... [1]

ومن الأمثلة على أخذ البحتري من أبي تمام اللفظ والمعنى:

قول أبي تمام يصفُ شعرَهُ:

مُنزَّهَـــةُ عـــن السَّـــرَقِ المـــورَّى مكرَّمـــةُ عـــن المعْنَـــى المُعـــادِ

نقلهُ البحتري فأخذَ اللفظ والمعنى فقال:

لا يَعمــــلُ المعنَــــى المكَــــرَّ رَفيــــهِ واللفــــظَ المــــرَدَّد [2]

ويبدو أن إغراق الصولي في الحديث عن سرقات البحتري من أبي تمام ليس رغبة منه في النيل من الأول بقدر ماهو رغبة في إظهار محاسن الآخر و تفوقه في الغوص في المعاني وابتداعها والسبق إليها [3] فهو يقول: «ولا أعرفُ أحدًا بعد أبي تمام أشعر من البحتري، ولا أغَضَّ كلامًا، ولا أحسنَ دِيباجةً، ولا أتمَّ طبعًا وهو مسْتَوى الشّعر، حُلو الألفاظ، مقبولُ الكلام، يقعُ على تقديمهِ الإجماعُ، وهو ذلك يَلُوذُ بأبي تمام في معانيه فأيُّ دليلٍ على فضلِ أبي تمام ورياستِه يكون أقْوَى مِن هذا؟»[4]

1- الصولي، أخبار أبي تمام، ص:49-80.

2- المصدر نفسه، ص: 82.

3- عمر حسن العامري، محمد عيسى الحوراني، أبو تمام بين ابن المعتز وأبي بكر الصولي، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد15 ، العدد2، 2018، ص: 214.

4- الصولي، أخبار أبي تمام، ص:72-73.

يبدو مما سبق أن قراءة الصولي استطاعت أن تكشف ذلك التحول في مسار تلقى الشعر المحدث، فقد أظهرت قراءة الصولي مدى التجاوب والاندماج مع الشعر المحدث فالناس أكثر تقبلا واقبالا عليه.

– الشعر المحدث كشف عن قارئ ضمني–إن صح التعبير لا يستجيب لآليات القراءة التقليدية وأدواتها.

– نظرة الصولي إلى قضية القدم والحداثة نظرة موضوعية بعيدة عن التعصب، فالجودة والرداءة تلحق كلا الفريقين دون تمييز طرف على الآخر.

– تأتي آراء الصولي في الدفاع عن أبي تمام من فهم عميق لطبيعة العلمية الإبداعية.

– وعلى الرغم من هذه النظرة الناضجة لدى الصولي إلا أننا نجده يقع في بعض المعايير النقدية التي وقع فيها سابقوه مثل الفصل بين اللفظ والمعنى، فقد رأيناه غير مرة في كتابه يشير إلى اهتمام أبي تمام بالمعاني وإجهاد نفسه في طلبها.

ويرى الصولي أن البديع في شعر أبي تمام جاء به لتحسين المعنى حتى إذا أخذ معنى ووشحه ببديعه كان أحق به ممن سبقه إليه.

4- قراءة الآمدي:

تعد الموازنة من الكتب النقدية التي تناولت شعر أبي تمام بالنقد والتحليل، والتي نقلت جانبا مهما من الصراع الذي دار حول أبي تمام وشعره. فقد عمد الآمدي إلى الموازنة والمفاضلة بين شاعرين أو لنقل بين مفهومين أو نظرتين للشعر قديمة يمثلها البحتري ومحدثة يمثلها أبو تمام[1]، ومنهج الموازنة والمفاضلة بين الشعراء منهج قديم عرفه العرب منذ العصر الجاهلي، واتبعوه وساروا عليه طيلة العصرين الإسلامي والأموي وكان في جملته نقدا شفويا غير مكتوب،سداه الإنشاد ولحمته المساجلة .ويعتبر الآمدي في كتاب الموازنة تلميذا نجيبا لهذه المدرسة العريقة، لأنه أقرّ هذا المنهج واتبعه وجددّ فيه معًا في آن، ووجه التجديد فيه بارز للغاية في الشكل والمضمون، ففي الشكل نراه يتحول من السماع إلى القراءة ومن الردود النقدية الشفوية إلى الردود النقدية المكتوبة، وهذا ما أسس لظهور نقد النص بدل النقد المنبري الذي كان سائدا في العهد الشفوي، أما في المضمون فقد تحول من النقد الفطري والعفوي والمباشر إلى النقد العلمي المعلل والمدروس[2].

سعى الآمدي من خلال هذه الموازنة التي جمع فيها بين النقد التنظيري والتطبيقي الاحتكام إلى معايير ومقاييس واضحة ومحددة المعالم أقرب ما تكون إلى الموضوعية، لذلك نراه يأخذ على عاتقه منذ البداية تبيان وتوضيح الخطوط العريضة لهذه الموازنة، لقد حاول الآمدي أن يكون حياديا وموضوعيا من خلال منهجه في الموازنة الذي اقتصر فيه على الموازنة دون الحكم[3]، فهو يقر في أثناء شرحه للطريقة التي سيتتبعها في موازنته بأنه سيترك الحكم للقارئ للفصل في أيهما أشعر يقول الآمدي: "فأما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أوازن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتَّفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية وبين معنى ومعنى، وثم أقول أيهما أشعر في تلك القصيدة وفي ذلك

1- أدونيس، الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت-لبنان، ط1، 1997، ج2، ص: 183.

2- قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان معالمه وأعلامه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس-لبنان، ط1، 2003م، ص: 407.

3- مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق-سوريا، دط، 2013م، ص: 87.

المعنى؟ ثم أَحْكَمْ أنت حينئذ إن شئت على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علما بالجيد والرديء"[1].

ويقول في معرض آخر: "وأنا أبتدئ بذكر مساوئ هذين الشاعرين لأختم بذكر محاسنهما وأذكر طَرَفًا من سرقات أبي تمام، وإحالاته وغلطه، وساقط شعره، ومساوئ البحتري في أخذ ما أخذه من معاني أبي تمام، وغير ذلك من غلطه في بعض معانيه، ثم أوازن من شعريهما بين قصيدة وقصيدة إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، ثم بين معنى ومعنى، فإن محاسنهما تظهر في تضاعيف ذلك وتتكشف، ثم أذكر ما انفرد به كل واحد منهما فجوَّده من معنًى سلكه ولم يسلكه صاحبه، وأفرد بابا لما وقع في شعريهما من التشبيه، وبابا للأمثال أختم بهما الرسالة"[2].

إن هذا المنهج الدقيق في القراءة الذي ألزم الآمدي نفسه به بوقوفه على مساوئ وأخطاء الشاعرين وتتبع سرقاتهما جعل الآمدي ينتقل بين عدة مستويات صوتية ولغوية وتركيبية، متتبعا الدلالات المختلفة ليصل إلى قراءة القصيدة بشكلها النهائي الكلي، هذا الربط والتأني ودقة النظر[3].

دعا بعض الباحثين إلى جعل الآمدي أول ناقد بنيوي وإلى جعل كتاب الموازنة كتابا في النقد البنيوي يقول الدكتور، محمد رشاد محمد صالح في كتابه نقد الموازنة، بين الطائيين: "قبل أن نأخذ في دراسة الكتاب نرى من الضروري أن نشير إلى موقع الموازنة ككتاب بنيوي أوجد مدرسة نقد جديدة لم يسبق لها مثيل، فهو أول كتاب جامع في تاريخ النقد عند العرب يعالج النقد الأدبي بشكل تحليلي وموضوعي وجزئي... وهو نقد شمولي استوعب جميع جوانب النقد الأدبي في تحليل مفصل وبتعليل أدير فيه الحوار بين الشيء ونقيضه لحدّ سد ثغرات الخلاف.. ولعل أهم ما فيه أنه لا يكتفي بإبراز الأخطاء اللغوية والفنية والقيمية في شعر الشاعرين في نقد دقيق بل يتبع هذا النقد أيضا بنقد المقارنات ثم الموازنات التفصيلية بين أشعار الشاعرين وبين معانيهما ثم يرد فيها بالجودة والرداءة لشعريهما"[4].

---

[1]– الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف للنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، ط5، 2006، ج1، ص: 6.

[2]– المصدر نفسه، ج1، ص: 57.

[3]– قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان، ص: 88.

[4]– محمد رشاد محمد صالح، نقد الموازنة بين الطائيين، دار الكتاب العربي بيروت–لبنان، ط2، 1987م، ص: 219.

هذا الوعي المنهجي الذي بدى جليا في الموازنة والذي أشار إليه غير واحد من الباحثين كان صدى لثورة الحداثة والتجديد التي ظهرت في عصر الآمدي، فهل استطاع الآمدي وقد توفرت بين يديه خصائص البحث والتحليل أن يصل إلى الأهداف التي سطرها في بداية كتابه.

لقد حاول الآمدي أن يقيم موازنة بين البحتري وأبي تمام بعد أن كان قد قيل في شعرهما الكثير، وحال هذا الكثير دون الوصول إلى تفضيل أحدهما على الآخر، لاسيما في ظل غياب – كما يرى الآمدي– معايير ومقاييس واضحة يحتكم إليها الناقد المؤهل الذي يمكن للقارئ أن يطمئن إلى رأيه ، يقول الآمدي في بداية كتابه: " ووجدتهم فاضلوا بينهما لغزارة شعريها ، وكثرة جيدهما وبدائعهما، ولم يتفقوا على أيها أشعر؟ كما لم يتفقوا على أحد ممن وقع التفضيل بينهم من شعراء الجاهلية والإسلام والمتأخرين، وذلك لميل من فضل البحتري ونسبه إلى حلاوة اللفظ وحسن التخلص، ووضع الكلام في مواضعه وصحة العبارة وقُرب المأتى وانكشاف المعاني وهم الكتابُ والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة وميل من فضل أبا تمام ونسبه إلى غموض المعاني ودقتها، وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام، وإن كان كثير من الناس قد جعلها طبقة وذهب إلى المساواة بينهما . وإنهما لمختلفان لأن البحتري أعرابي الشعر، مطبوع وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام فهو بأن يقاس بأشجع السلمي ومنصور النمري وأبي يعقوب المكفوف[الخزبمي] وأمثالهم من المطبوعين – أولى ولأن أبا تمام شديد التكلف صاحب صنعة، ويستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا شبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة، فهو بأن يكون في حيز مسلم بن الوليد ومن حذا حذروه أحق وأشبه.

وعلى أني لا أجد من أقرنه به، لأنه ينحط عن درجة مسلم لسلامة شعر"مسلم" وحسن سبكه، وصحة معانيه ويرتفع عن سائر من ذهب هذا المذهب وسلك هذا الأسلوب لكثرة محاسنه وبدائعه واختراعاته.

ولست أحبُّ أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي؟ لتباين الناس في العلم، واختلاف مذاهبهم في الشعر... فإن كنت – أدام الله سلامتك– ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السَّبْك وحسن العبارة، وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق فالبحتري أشعر عندك ضرورة.

وإن كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوى على ما سوى ذلك، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة.

فأما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أوزان بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتَفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية وبين معنى ومعنى، ثم أقول: أيهما أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى؟ ثم أحكم أنت حينئذ [إن شئت] على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علما بالجيد والردى[1]

في هذا الجزء من الموازنة نجد الآمدي يشرك المتلقي أو القارئ في هذه الموازنة شارحا له خطة عمله فيها، فالموازنة موجهة– في رأي الآمدي– للقارئ بالدرجة الأولى الذي لم يتسن له تفضيل أحد الشاعرين على الآخر وذلك راجع إلى اختلاف آراء الناس في الشعر وتباين مذاهبهم فيه، كما رفض فكرة المساواة بينهما لشدة اختلاف الشاعرين، واختلاف طريقة أبي تمام عن غيره من الشعراء تفهم من قول الآمدي:"وعلى أني لا أجد من أقرنه به، لأنه ينحط عن درجة مسلم لسلامة شعر"مسلم" وحسن سبكه وصحة معانيه.

فطريقة أبي تمام تختلف عن غيره من الشعراء لدرجة أن الآمدي لم يجد من يقرنه به فهو ينحط عن درجة "مسلم "لسلامة شعر مسلم وحسن سبكه وصحة معانيه، وهذه الميزات التي تميز بها شعر "مسلم" تجعله أقرب إلى عمود الشعر من أبي تمام فانكشاف المعنى وصحة العبارة هي الميزات الألصق بشعر المطبوعين من غيرها وبها ارتفع شعر مسلم عن شعر أبي تمام فالفيصل في الحكم على شعر أبي تمام ومسلم هي سمات ومعايير عمود الشعر التي أقرّها الآمدي للبحتري والتي على أساسها رأى أن البحتري مطبوع وعلى مذهب الأوائل بينما أبو تمام خرج عنها.

وإذا كان الاختلاف بين الشاعرين حال دون التفضيل والمساواة بينهما فهل تصح الموازنة بين شيئين مختلفين ليس بينهما خصائص مشتركة ومتقاربة . إن هذا الاختلاف

(1) – الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف والتوزيع، القاهرة – مصر، ط5، 2006، ج1، 4 وما بعدها.

والمغايرة على ما يبدو هي أساس هذه الموازنة وعمودها الذي بنيت عليه فشعر أبي تمام قد وضع في مقابل الشعر العربي ككل ،فهو على حد تعبير الآمدي لا يشبه أشعارا الأوائل ولا على طريقتهم . وقبل الآمدي رُفض شعر أبي تمام لاختلاف شعره عن شعر القدماء يقول أحدهم :"إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل".

والاحتكام إلى مبدأ المغايرة والاختلاف جعل الآمدي يحكم مسبقا على البحتري بأنه أعرابي الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل بينما رأي أن أبا تمام شديد التكلف صاحب صنعة وشعره لا يشبه أشعار الأوائل فهو ليس على طريقة الأوائل لأن استعاراته بعيدة ومعانية مولده، فالتفاضل يكمن في تفضيل طريقة في الكتابة الشعرية على أخرى تفضيل طريقة الأوائل أو طريقة المحدثين.

إن الموازنة جاءت لتظهر الاختلاف الحاصل بين نمطين من الشعر حالت نقاط التباين دون المساواة والتفاضل بينهما، ولعل أهم نقاط التباين والانفصال بين أبي تمام والبحتري "القدماء والمحدثين"، الاستعارات والمعاني فهي على حد تعبير الآمدي (استعارات بعيدة ومعاني مولده).

أ- الاستعارة:

يعلق الآمدي على بعض استعارات أبي تمام قائلا:"وإنما استعارات العربُ 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 وملائمة لمعناه نحو قول امرئ القيس:

فقلـــت لـــه لمّـــا تمطّـــى بصُـــلبه وأردف أعجـــازًا ونـــاء بكلكـــل

وقد عاب أمرأ القيس بهذا البيت من لم يعرف موضوعات المعاني [والاستعارات] ولا المجازات فهو في غاية الحسن والجودة والصحة لأنه قصد وصف أحوال الليل الطويل فذكر امتداد وسطه وتثاقل صدره للذهاب و الانبعاث، وترادف أعجازه وأواخره شيئا فشيئا، وهذا عندي منتظم لجميع نعوت الليل الطويل على هيئته، وذلك أشد ما يكون على من يراعيه ويترقب تصرمه، فلما جعل له وسطا يمتد وأعجازا مرادفة للوسط وصدرا متثاقلا في نهوضه حَسُن أن تستعير للوسط اسم الصُّلب وجعله متمطيا من أجل امتداده لأن تمطى وتمدد

بمنزلة واحدة وصلح أن يستعير للوسط للصدر اسم الكلكل من أجل نهوضه ، وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة لشدة ملائمة معناها لمعنى ما استعيرت له.

وأما قول أبي تمام "ولين أخادع الدهر الأبي " فأي حاجة دعته إلى الأخادع حتى يستعيرها للدهر؟ وقد كان يمكنه أن يقول:"ولين معاطف الدهر الأبي"، أو "لين جوانب الدهر أو خلائق الدهر" كما يقول فلان سهل الخلائق، ولين الجانب وموطأ الأكناف، ولأن الدهر قد يكون سهلا وحزنا ولينا وخشنا على قدر تصرف الأحوال فيه، فإن هذه الألفاظ كانت أولى بالاستعمال في هذا الموضع وكانت تنوب له عن المعنى الذي قصده و يتخلص من قبح الأخادع"[1]

قبل أن يقدم الآمدي قراءته الخاصة أو رأيه الخاص في استعارات أبي تاما نراه يمر بجهاز قرائي آخر وهو نظرة الأوائل للاستعارة، فالاستعارة في عرف القدماء تقوم على المقاربة، فكلما قرب المستعار له من المستعار منه سارت الاستعارة للوضوح والقرب من الحقيقة، وهذا ما توفر في شعر الأوائل، فالآمدي يقف وقفة طويلة مع بيت أمرء القيس "فقلت له لما تمطى... ليظهر أن كل ما استعاره امرأ القيس من ألفاظ تتناسب وتكاد تحيل مباشرة على المعنى الذي استعيرت له وهي وصف أحوال الليل الطويل فحققت بذلك استعاراته ومعانيه الغرض المأمول من الاستعارة في نظر القدماء وهو الوضوح والدلالة المألوفة.

بعد هذا التأكيد على مفهوم الاستعارة عند الأوائل يقف الآمدي عند استعارات أبي تمام مستقبحا قوله: "ولين أخادع الدهر الأبي" ووجه التقبيح هنا في استعارة أبي تمام – كما يرى الآمدي– في استدعائه أو استعارته للفظ "الأخادع" التي كان يمكنه أن يستبدلها بـ "معاطف"و "جوانب" "وخلائق ...إلخ، فهذه الألفاظ –في رأي الآمدي–تتناسب والمعنى الذي استعيرت له وتحيل عليه وهو ما افتقدته استعارة أبي تمام "ولين أخادع الدهر الأبي "فالصلة التي تربط بين المستعار له والمستعار منه تكاد تكون منقطعة.

وإذا انتقلنا إلى موضوع آخر من استعارات أبي تمام نجد الآمدي يعلق على قوله "فضربت الشتاء في أخدعيه" بقوله: "فإن ذكر الأخدعين–على قبحها –أسوغُ لأنه قال

(1) – الآمدي، الموازنة بين شعر شعر أبي تمام والبحتري ج1، ص 266.

"ضربة غادرته عودا ركوبا" وذلك أن العود المسن من الإبل (والبعير أبدا) يضرب على صفحتي عنقه فيذل فقربت الاستعارة ها هنا من الصواب قليلا[1]

واستحسان الآمدي لاستعارة أبي تمام هنا تأتي من قرب القرينة الجامعة بين المشبه والمشبه به مما تأتى للقارئ الوصول إلى فهم المعنى المراد بينما تعذر عليه ذلك في الاستعارة السابقة "لين أخادع الدهر الأبي "لبعد المشابهة في المعنى بين المستعار له والمستعار منه."

فقوام الاستعارة إذن الوضوح وقرب الدلالة، وهوما حققته جزئيا "فضربت الشتاء في أخدعيه" مما أظهر نوعا من اندماج الآمدي مع أفق النص[2] ويبدو مما سبق أن الأفق الذي انطلق منه الآمدي في محاورة استعارات أبي تمام لا ينفصل عن الأفق الذي تشكل لدى القدماء حول الاستعارة، فأفق الاستعارة- إن صح التعبير- في نقد الآمدي والقدماء هو الوضوح وقرب الدلالة الناتجة عن قرب المستعار له من المستعار منه. لذلك نجد الآمدي يقف من استعارات أبي تمام موقف الرافض لها لأنها تتعارض وأفق القدماء أو ما اعتادته العرب في استعاراتها، فاستعارات أبي تمام قد خرجت عن استعارات، القدماء لأنها زحزحت تلك العلاقة المنطقية بين المشبه والمشبه به مما أحال الدلالة إلى الغموض والبعد والغرابة.

ومناشدة الآمدي للوضوح في الاستعارة والمعاني، ووجوب البحث في العلاقة المنطقية (الظاهرة) بين المستعار منه والمستعار له جعله لا يتجاوز بالصورة حدود الألفاظ التي وضعت لها في البيت، فغفل عن ربط الصورة بالسياق وتتبع الأثر النفسي لها[3] فيبدو أن بين الجمل (الأخادع)و الدهر دلالات خفية تحتاج إلى تأويل[4]

ب- المعاني:

والحديث عن الاستعارات لا ينفصل عن المعاني فقد عاب الآمدي على أبي تمام الكثير من معانيه ، ففي تعليقه على بيت أبي تمام :

أَجْـــدِرْ بِجَمْـــرَةِ لَوْعَـــةٍ إِطْفاؤُهـــا بالـــدمع أن تـــزداد طـــول وقـــودِ

---

[1] – الآمدي ،الموازنة، ج1، ص 271.

[2] –هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص، تر: رشيد بنجدو، المجلس الأعلى للثقافة، الجزيرة، القاهرة، ط1، 2004، ص 45.

[3] – يسرية يحي المصري، بنية القصيدة في قصيدة أبي تمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص184.

[4] –مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس ، ط2، 1981، ص 110.

قال هذا خلاف ما عليه العرب، وضد ما يعرف من معانيها لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفئ الغليل ويبرد حرارة الحزن ويزيل شدة الوجد ويعقب الراحة وهو في أشعارهم كثير موجود ينحى به هذا النحو من المعنى[1]

يبدو من تعليق الآمدي على بيت أبي تمام أن الأفق الذي ينطلق منه في الحكم على استعارات أبي تمام بات واضحا معلوما ما دام أنه مستقى من أشعار القدماء، وطريقة بنائهم للمعنى، فأبو تمام قد خالف قاعدة تأصلت لدى القدماء في معانيهم حتى صارت عرفا لا يمكن تجاوزه وهو أن الدمع يعمل على إطفاء الغليل وليس العكس ومن ثم خرج بمعانيه إلى الإغراب والبعد على حد تعبير الآمدي.

كما استهجن الآمدي قول أبي تمام:

منَ الهيفِ لو أنَّ الخلاخلَ صيِّرتْ لهَـا وُشُـحا جَالَـتْ عليهـا الخَلاخِـلُ

فهذا الذي وصفه أبو تمام ضد ما نطقت به العرب وهو من أقبح ما وصف به النساء لأن من شأن الخلاخل والبرين أن توصف بأنها تعض في الأعضاد والسواعد وتضيق في الأسوق، فإذا جعل خلاخلها وشحا تجول عليها فقد أخطأ الوصف لأنه لا يجوز أن يكون الخلخال الذي من شأنه أن يعضّ بالساق وشاحا جائلا على جسدها لأن الوشاح هو ما تقلده المرأة متشحة به فتطرحه على عاتقها... فغير جائز وصفة بالقصد والضيق، بل الواجب أن يوصف بالسعة والطول ليدل على تمام المرأة وطولها. [2]

ويأتي استهجان بيت أبي تمام لاقتصاره على وصف الخصر بالدقة فقط وأهمل الأجزاء الأخرى في الجسد، وهو ما لم تعتاده العرب في أوصاف المرأة، والمقصود بالبيت تبيان دقة خصر المرأة وأبو تمام في أبياته السابقة يتكأ على التراث الشعري القديم مضيفا عليه الكثير من الجدة والابتكار فقد عمد إلى إخراج المعاني القديمة في ثوب جديد وذلك باللجوء إلى الاستعارة أو المجاز، أو بتشخيص المعاني المجردة وهو ما يشكل خرقا لخصائص الشعر العربي[3]

---

[1] – الآمدي، الموازنة، ج1، ص 209.

[2] – المصدر نفسه، ج1، ص 147.

[3] – يسريه يحي المصري، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص 191.

إن استعارات ومعاني أبي تمام قد كسرت أفق توقع الآمدي لابتعادها عن طريقة القدماء أو المذهب الصحيح المستقيم كما يسميه. فاتباع الآمدي لهذا المذهب جعله لا يتوانى في رد معنى أبي تمام حتى ولو كان صحيحا لمجرد خروجه عن المألوف ففي تعليقه على بيت أبي تمام:

أمـــرَ التَّجَلُّـــدَ بالتَّلـــدُّدِ حُرقـــةٌ أَمَـــرَتْ جُمُـــود دُموعِـــهِ بســـجُومه

فأي لفظ أسخف من أن يجعل الحرقة آمرة [وإن كان ليس بخطأ] وإنما العادة في مثل هذا أن تكون باعثة أو جالبة أو نحو هذا، وإما الأمر فليس هذا موضعه[1]

ج-سرقات أبي تمام:

يبدأ الآمدي حديثه عن سرقات أبي تمام بالإشارة إلى شغف أبي تمام بالشعر وتبحره فيه، ولعل أكبر دليل على ثقافته الواسعة بالشعر -يقول الآمدي- مختاراته الشعرية التي جمع فيها أشعار الجاهليين والإسلاميين وأشعار المحدثين ،ويشير الآمدي إلى أن هذه المختارات قد ضمت أشعاراً لشعراء مقلين وشعراء مغمورين وغير مشهورين بالإضافة إلى الشعراء المشهورين.

ويتخذ الآمدي من ثقافة أبي تمام الواسعة سببا لكثرة سرقاته .يقول الآمدي:"فهذه الاختيارات تدل على عنايته بالشعر،وأنه اشتغل به ،وجعله وُكْدَه وغرضه واقتصر من كل الآداب والعلوم عليه،وإنه ما فاته كبير شيء من شعر جاهلي وإسلامي ولا محدث إلا قرأه،وطالع فيه ولهذا ما أقول:إن الذي خفي من سرقاته أكثرُ مما ظهر منها على كثرتها،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."[2]

ويشير الآمدي إلى سبب تناوله لسرقات الشاعرين.لما ادعاه أصحاب أبي تمام بأنه أصل الإبداع والاختراع ذلك أن سرقات المعاني من العيوب التي لم يَسْلم منها متقدم ولا متأخر،يقول الآمدي:"وكان ينبغي أن لا أذكر السرقات فيما أخرَّجه من مساوئ هذين الشاعرين،لأَنني قد قدَّمت القول في أن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يَرَوْنَ سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء، وخاصة المتأخرين إذ كان هذا باباً ما تعرى منه

[1] - الآمدي، الموازنة ج1، ص 209

[2] - المصدر نفسه ج1، ص:59

متقدم ولا متأخر،ولكن أصحاب أبي تمام ادعوا أنه أول وسابق وأنه أصل في الابتداع والاختراع فوجب إخراج ما استعاره من معاني الناس، ووجب من أجل ذلك إخراج ما أخذه البحتري أيضا من معاني الشعراء، ولم أستقص باب البحتري ولا صرفت الاهتمام إلى تتبعه،لأن أصحاب البحتري لم يدعوا ما ادعاه أصحابُ أبي- لأبي تمام- بل استقصيت ما أخذه من أبي تمام وخاصة.إذ كان من أقبح المساوئ 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 يزيد على مائة بيت؟"[1]

والسرقة عند الآمدي تتم في المعنى الخاص "البديع المخترع "الذي يختص به الشاعر،لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومَحاوراتهم[2]،وينتقد الآمدي ابن أبي طاهر الذي نسب أبيات لأبي تمام إلى السرق وليست بمسروقة لأنها مما يشترك الناس فيه من المعاني ويجري على ألسنتهم"[3]

ومن أمثلة ذلك قول أبي تمام:

ألَمْ تمُتْ يا شقيقَ الجُودِ من زَمَنٍ فقال لي:لمْ يَمُتْ مَنْ لم يَمُتْ كَرَمُهُ

وقال أخذه من قول العتَّابي

رَدَّتْ صَنائِعُه إليهِ حَياتَهُ فكأنَّهُ مِنْ نَشْرِها مَنْشُورُ

ويعلق الآمدي على ما ذهب إليه ابن أبي طاهر قائلاً:"ومثل هذا لا يقال فيه مسروق، لأنه قد جَرَى في عادات الناس- إذا مات الرجل من أهل الفضل والخير،وأُثني عليه بالجميل-أن يقولوا :ما مات مَنْ خلَّف.مثل هذا الثناء،ولا من ذُكر بمثل هذا الذكر، وذلك شائع في كل أمة،وفي كل لسان."[4]

وتحديد الآمدي للسرقة بكونها تقع في المعنى المبدع المخترع أزال الكثير من الخلط الذي لازما موضوع السرقات والذي جانب فيه كثيرون وجه الحق وتورطوا في أخطاء يأباها النقد النزيه المنصف فأدرك الآمدي بفطنته وذوقه السليم أن الشاعر إذا أراد أن يسرق لا

---

(1) - الآمدي، الموازنة ج1، ص:312

(2) - المصدر نفسه ،ج1، ص:346

(3) - المصدر نفسه،ج1، ص:123

(4) - المصدر نفسه،ج1، ص:123

يعمد إلى الشائع والمتداول من المعاني، وإنما يعمد إلى الجديد المخترع الذي يقع عليه الشاعر لأول مرة .[1]

ومن الأبيات التي أوردها الآمدي كدليل على سرقات أبي تمام

وما سافَرْتُ في الآفاق إلاَّ ومِن جدْواكَ راحِلتي وزادِي

مُقِيمُ الظَّنّ عندكَ والأمانِي وإن قِلقتْ ركابي في البلاد

أخذه من قول أبي نواس:

وإن جرَت الألفاظ يوْماً بمدحةٍ لِغيرِكَ إنساناً فأَنتَ الذي نَعني

ويورد الآمدي أن أبا دُؤاد سأل أبا تمام عن هذا المعنى حين أنشده القصيدة، فقال: أهو مما اخترعته؟ فقال: أخذته من قول الحسن ابن هانئ:

وإن جَرت الألفاظُ يوْماً بِمدْحةٍ[2]

وعلى ما يبدو فالاختلاف واضح بين بيتي أبي تمام وبيت أبي نواس، فالمعنى في بيت أبي تمام ارتبط بالسفر والرحلة فحمل بعدا جديدا ومغايرا عما ورد عند أبي نواس. والأمر نفسه يمكن أن نلمسه في المثال التالي

قال مسلم بن الوليد:

قد عَوَّدَ الطَّيْرَ عاداتٍ وثقْنَ بهَا فَهُنَّ يَتْبعنَهُ في كلّ مُرْتَحَلِ

أخذه الطائي فقال:

وقَدْ ظلّلَتْ عِقْبان أعلامه ضُحىً بعِقبَانِ طَيْرِ في الدّماء نَوَاهلِ

أَقامتْ معَ الرَّاياتِ حتَّى كأنَّها مِنَ الجيْشِ إلاَّ أنَّها لَمْ تقَاتِلِ

فأتى في المعنى بزيادة، وفي قوله: "إلا أَنها لم تُقاتل "وجاء به في بيتين وأخطأ أيضا في المعنى بقوله: "في الدماء نواهل "والنهل الشرب الأول، والعلل: الشرب الثاني والعقبان لا تشرب الدماء، وإنما تأكل اللحم، وقد ذكر المتقدمون هذا المعنى، فأولُ من سبق إليه الأفوه الأوديّ وذلك قوله:

وتَرَى الطَّيْرَ عَلَى آثارِنا **رَأىَ عَيْنٍ ثِقَةٍ أنْ سَتُمَارْ**

---

[1] – محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، 1998م، ص:354.

[2] – الآمدي، الموازنة ج1،ص:69

فتتبعه النابغة فقال:

إذا مَـا غـزا بـالجَيْش حَلَّـقَ فَـوْقَهُمْ   عَصـــائِبُ طَيْــرِ تَهْتَــدِي بِعَصـــائِبِ
جَوانِـــحُ قَـــدْ أيْقَــــنَّ أنَّ قبيلَــــهُ   إذا مـــا الْتَقَـــى الجَمْعَـــانِ أوَّلُ غَالـــبِ

فأخذه حُمَيد بن ثَوْر فقال يصف الذئب:

إذَا مَـــا غـــدَا يومـــاً رَأَيْـــتَ غَيَابَـــةً   مـن الطَّيْـرِ يَنْظـرْنَ الَّـذي هُـو صَـانِعُ

وقال أبو نواس:

تَتَأَيَّـــــا الطَّيْـــــرُ غُدْوتَـــــهُ   ثِقَـــــةً بِالشّـــبْعِ مــــن جَـــزَرِهْ[1]

ونجد أبا تمام في الأبيات السابقة قد منح المعنى روحا جديدة أخرجته في شكل تعبيري مختلف عن الأبيات الأخرى، مع أن الآمدي لم ير زيادة في المعنى إلا في قولة "إلا أنها لم تُقاتل"

– وفيما نقله الآمدي في سرقات أبي تمام.

قال الكميت الأكبر وهو الكميت بن ثعلبة[2]،

فــلا تُكثــروا فيهــا الضَّــجاج فإنــهُ   محَـا السَّـيفُ مـا قـال ابـن دارة أجمعَـا

أخذه الطائي فقال:

السَّيف أصدقُ أنباءً من الكتبِ

وهو أحسن ابتداءاته

وقال النابغة يصف يوم حرب:

تبـــدو كواكبُـــه والشـــمسُ طالعـــةُ   لا النـــور نـــورُ ولا الإظـــلامُ إظْـــلام

أخذه الطائي وذكر ضوء النهار وظلمة الدخَان في الحريق الذي وصفه.

فقال:

ضــوءُ مــنَ النَّــارِ والظَّلْمــاءُ عاكفــةُ   وظلمــةُ مـن دُخـانِ فـي ضُـحًى شـحِبِ

يمكن أن نلحظ من خلال هذه الأمثلة التي أوردها الآمدي للإدلال على سرقات أبي تمام احتكام الآمدي في إثبات سرقات أبي تمام على التشابه الحاصل بين الأبيات، وهو منهج يفتقر إلى التحليل وإعادة النظر في مسألة الأخذ والسرقة لا سيما وأن الآمدي يقتصر

(1) – الآمدي ، الموازنة،ج1،ص:66

(2) – المصدر نفسه، ج1، ص: 59.

في حكمه على البيت أو البيتين فقط، أضف إلى ذلك عدم وقوف الآمدي عند الأبعاد الجديدة التي اكتسبها المعنى عند أبي تمام، ولعل هذا السبب وراء إسقاط الكثير من شعر أبي تمام تحت باب السرقات.

د- سمات القارئ الكفء "الناقد المتمرس":

خطوة نحو تكريس معايير عمود الشعر.

حاول الآمدي أن يستهدف المتلقي في موازنته تاركا له مهمة الحكم وإبداء الرأي في أيهما أفضل البحتري أم أبو تمام وذلك بعد أن رسم أمامه الخطوط العريضة التي تمكنه من الاهتداء والوصول إلى الحكم الصائب، ففي غير موضع من الموازنة نجد الآمدي يدعو المتلقي للتوقف والتأمل في كل ما يتعرض له من شعر الشاعرين بالتحليل والنقد ليتسنى له الحكم والمفاضلة ففي مقدمة كتابه يقول الآمدي مخاطبا القارئ:

"فإن كنت -أدام الله سلامتك- ممن يفضّل سهل الكلام وقريبه ويؤثر صحة السَّبك وحسن العبارة، وحلو اللفظ، وكثرة الماء والرَّونق فالبحتري أشعر عندك ضرورة، وإن كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوىَ على ما سوى ذلك فأبو تمام عندك أشعر لا محالة.

فأما أنا فلست أُفصح بتفضيل أحدهما على الآخر ولكني أوازن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتفقنا في الوزن والقافية وبين معنى ومعنى، ثم أقول: أيهما أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى؟ ثم أحكمْ أنت حينئذ إن شئت على حملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علما بالجيد والرديء"[1].

يظهر في هذا القول أن الآمدي قد تنصل من مهمة الحكم في هذه الموازنة ورماها على عاتق القارئ وهي مهمة يراها الآمدي متاحة للقارئ بعد أن وقف على محاسن ومساوئ الشاعرين ووازن بينهما، فلم يبق إلا أن يصدر حكمه فقط ما دام الجزء الأصعب في هذه الموازنة قد تم انجازه من طرف الآمدي "فأما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، و لكني أوازن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتفقتا في في الوزن والقافية وإعراب القافية"، لذلك فالذي تقع على عاتقه هذه المهمة الصعبة في رأي الآمدي هو القارئ المتمرس العالم بصناعة الشعر و الأدب، والذي يجب العودة إليه والاحتكام له في كل ما

[1]- الآمدي ،الموازنة ج1، ص: 6.

يخص صناعة الشعر مثلما يرجع جميع الناس إلى أهل المعرفة بالصناعات الأخرى كالثياب والجواري ....إلخ[1].

فلا يمكن لأي أحد أن يدعي معرفة الشعر ما لم يكن من أهله والعارفين بصناعته إذ لا يكفي القارئ أن يتوقف عندما راقه من الوزن والقافية ودقيق المعاني و ما يشتمل عليه من مواعظ وأدب وحكم وأمثال حتى يدعى معرفته بالشعر وامتلاكه حق الحكم في جيده ورديئه[2]، يقول الآمدي: "فلم لا تصدق نفسَك أيها المدعي وتعرفنا من أين طرأ عليك العلم بالشعر؟ أمن أجل أن عندك خزانة كتب تشتمل على عدة من دواوين الشعراء؟ وأنك ربما قلبت ذلك وتصفحته أو حفظت القصيدة والخمسين منه؟ فإن كان ذلك الذي قوَّي ظنك، ومكَّن ثقتك بمعرفتك فلم لا تدعي المعرفةَ بثياب بدنك ورحْل بيتك ونفقتك؟ فإنك دائما تستعمل ذلك وتستمتع به ولا تخلو من ملابسته، كما تخلو في كثير من الأوقات من ملابسة الشعر ودراسته"[3].

ويبدو مما سبق أن الآمدي يميز بين نوعين من قراء الشعر، قارئ عادي تنقصه الخبرة بعلم الشعر وصناعته، وقارئ متمرس (متفوق) عالم بصناعة الشعر والأدب، وهذا النوع الأخير من القراء هو المعول عليه –في نظر الآمدي– في تقويم الشعر ونقده يقول الآمدي: "فمن سبيل مَنْ عرف بكثرة النَّظر في الشعر والارتياض به وطول الملابسة له– أن يُفْضَى له بالعلم بالشعر والمعرفة بأغراضه وأن يسلم له الحكم فيه ويقبل منه ما يقول ويعمل ما يمثله ولا ينازع في شيء من ذلك، إذ كان من أن يسلَّمَ لأهل كَلّ صناعة صناعتهم ولا يخاصمهم فيها ولا ينازعهم إلا من كان مثلهم نظيرا في الخبرة وطول الدُّربة والملابسة"[4].

إذن فهذا القارئ الكفء في نظر الآمدي يملك سلطة إصدار الحكم باعتباره عارف بصنعة الشعر خبير بها .هذا الحكم الذي رآه غير قابل للرفض والمناقشة إلا من طرف من يملكون السلطة ذاتها وهم أهل المعرفة بصناعة الشعر لا القراء العاديين، فالآمدي وغيره من النقاد المتمرسين بصنعة الشعر هم من يملكون حق تقييم الشعر والحكم عليه وتوجيه الآخرين (القراء العاديين) إلى مواطن الجودة والرداءة فيه، وبهذا نستطيع أن نفهم صيغة

[1]– الآمدي ،الموازنة ج1، : ج1411.

[2]– المصدر نفسه، ج1، ص: 413.

[3]– المصدر نفسه، ص: 416.

[4]– المصدر نفسه، ج1، ص: 414.

اسناد الحكم إلى القارئ التي أوردها في بداية كتابه (ثم احكم أنت حينئذ إن شئت على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علمًا بالجيد والردئ، فالآمدي يخير القارئ بعدما قام به من موازنة في أن يصدر الحكم أم لا ما دام أن الحكم –محسوم لدى الآمدي– باعتباره القارئ المتمرس (الناقد) الذي له حق إصدار الحكم وما على الآخر (القارئ العادي) إلا قبوله، فالآمدي قد حسم الأمر في الموازنة لصالح البحتري الذي يمثل عمود الشعر المتعارف عليه.

يتضح مما سبق تباين هذه القراءات في تلقيها لشعر أبي تمام، وهو تباين على ما يبدو راجع إلى المرجعيات المعرفية والعلمية التي انطلقت منها كل قراءة، فقد رأينا تذبذب وتأرجح في قراءة علماء اللغة بسبب إيمان هؤلاء أن الشعر قبل كل شيء ممارسة لغوية فلا يصح فيه إلا ما يصح في الشعر القديم من سلامة اللغة ووضوح الدلالة، ومع ذلك فإننا رأينا بعض علماء اللغة يُعدل من أفق تلقيه لشعر أبي تمام، فأظهرت قراءته نوعا من الاندماج بين شعر أبي تمام والمتلقي ولا أدل على ذلك من موقف المبرد، وإلى جانب علماء اللغة كسرت قراءة الآمدي أفق توقع القارئ حيث أظهرت هذه القراءة نضجا منهجيا في الطرح والموازنة لم يسبق لمثيلاتها من القراءات، فقد وقفت هذه الدراسة على كل ما يخص شعر الشاعرين فدرست بإسهاب كبير ألفاظ ومعاني الشاعرين، وعكست تبحر الآمدي وإلمامه باللغة والنقد، وأولت هذه القراءة اهتماما بالقارئ وبدوره في عملية الحكم والقراءة، غير أن الآمدي احتكم لمعايير عمود الشعر فحاكم أبا تمام من مدى قربه أو بعده عن عمود الشعر العربي.

وإذا كانت قراءة علماء اللغة والآمدي شكلتا أفق التعارض في مسار التلقي القديم لشعر أبي تمام فإن قراءة الصولي وابن المعتز كشفت عن ذلك التحول في مسار تلقى شعر أبي تمام لدى القدماء، فقد كشفت قراءة الصولي التي نافحت عن شعر أبي تمام عن فهم لطبيعة التجربة الشعرية لدى أبي تمام وأوضحت سبب اختلافها عن تجربة القدماء كما أحالت هذه القراءات على أن الشعر المحدث يتضمن قارئا ضمنيا لا يستجيب لآليات القراءة وأدوات القارئ التقليدي التي تعتمد على الشرح والتفسير

نلمس في هذه القراءات اهتماما مبكرا بالقارئ وبدوره في عملية إنتاج النص

لم تسلم هذه القراءات من المعايير النقدية الجاهزة لا سيما في تبريرهم لحداثة أبي تمام وربطها بقضية السرقات وكذا الفصل بين اللفظ والمعنى.

الفصل الثاني

الـقـــــــراءة الســـــياقـية

1- القراءة الشارحة.

2- القراءة التاريخية.

3- القراءة الاجتماعية.

4-القراءة النفسية.

تعد قراءة النص عملية تفاعلية حوارية بين القارئ والنص فالقارئ بما هو طرف خارجي يحمل معارف وتصورات ومواقف متعددة، والنص بما يحمله من بني داخلية وتصورات ورؤى متعددة أيضا[1] الأمر الذي جعل النظر إلى العمل الأدبي يختلف باختلاف القراء وتعددهم واختلاف مناهجهم وأدواتهم الإجرائية التي ينطلقون منها في مجابهة أي نص، فالأسئلة التي يطرحها القارئ تستدعي آليات قراءة معينة، حيث ترتبط القراءة ارتباطا وثيقا بالمنظور الذي يحدد الطريقة التي يكتشف فيها القارئ النص والزوايا التي يتناولها من خلالها. [2]

ولعل هذا الذي نلحظه في القراءات التي تناولت شعر أبي تمام، فلقد أثر التغير في غرض القراءة على طبيعة التناول النقدي لشعر أبي تمام حيث اختلفت القراءات وتباينت اهتمامات الدارسين ومنطلقاتهم في دراسة شعر أبي تمام.

وهذا التباين في القراءة راجع إلى الإجراءات والمنهج المستخدم في القراءة والأسئلة التي يطرحها القارئ التي تستدعي آليات قراءة معينة، حيث ترتبط القراءة ارتباطا وثيقا بالمنظور الذي يحدد الطريقة التي يكتشف فيها القارئ النص والزوايا التي يتناوله من خلالها، هذا المنظور هو الذي يحدد نوع القراءة وآلياتها، هل تتناول القراءة النص من داخله أو خارجه؟ هل تركز على المبدع وما يرتبط به أو تركز على النص وعلاقته الداخلية؟ أو غير ذلك.[3]

يظهر على بعض القراءات التي تناولت شعر أبي تمام انطلاق قرائها من غرض معين في القراءة تم تسلط الضوء عليه مما جعل هذه القراءات متقاربة وبينها إن صح التعبير سمات مشتركة مثل قراءة عمر فروخ «القراءة الشارحة» التي تعاملت مع النص عن طريق شرح وتوضيح لعناصره ومكوناته الإبداعية بينما سعت قراءة عبده بدوي ونجيب البهبتي (القراءة الاجتماعية والتاريخية) إلى فهم النص من خلال ربطه بالظروف التاريخية والاجتماعية التي أحاطت بالشاعر أي ربط النص بسيرة وحياة الشاعر، وتنحو قراءة إيليا الحاوي منحا نفسيا في قراءتها لأبي تمام، فكل قراءة من هذه القراءات كانت تهدف إلى تحقيق غرض معين وتبحث عن معنى ما كامن في النص ، فهي قراءات تعاملت مع النص

[1]– ميساء زهري الخوجا، تلقي النقد العربي الحديث للأسطورة في شعر بدر شاكر السياب، ص: 43.

[2]– المرجع نفسه، ص: 44.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

من خلال أيديولوجية معينة يؤمن بها الدارس[1] وهو ما تم دراسته تحت فصل القراءة السياقية التي ضمت القراءة الشارحة والنفسية والاجتماعية...الخ.

[1]– ميساء زهري الخوجا، تلقي النقد العربي الحديث للأسطورة في شعر بدر شاكر السياب، ص: 46.

1- القراءة الشارحة: قراءة عمر فروخ.

تنطلق قراءة **عمر فروخ** من تصور مسبق حول الشاعر **أبي تمّام** وحول طبيعة شعره محاولة وضع هذا الشعر في مكانه المحدد بين شعر الفحول باعتبار قائله أحد أبرز فحول الشعر العربي القديم ولعلّ هذا الذي يظهر جليا من عنوان الكتاب **(أبو تمّام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله)** إنّه الشاعر الذي أقرّ مكانته الخاصة قبل العامة من النّاس والذي خصّه الخلفاء بمنزلة رفيعة فارتبط اسمه بكبار الخلفاء **(شاعر المعتصم).**

لقد بدأت قراءة **عمر فروخ** من مفهوم الأدب أو الإنتاج الوجداني الجيد، فهي ترى أنّ لكل من النثر والشعر خصائصها الفنية التي استنبطها واستقراها علم النّقد والبلاغة، وعن طريق تبين هذه الخصائص يمكننا الوقوف على حسنات القطعة الأدبية وسيئاتها وبهذه الحسنات والسيئات المجموعة من القطع الأدبية المفروضة نستطيع أن نميّز بين شيئين:

- بين القطع التي تستحق أن تُضاف إلى مجموع النتاج الوجداني المروي عن العرب منذ أقدم الأزمنة التي اتصلت بها الرواية.
- وبين القطع التي لا تبلغ في الجودة، بحسب المقاييس التي في أيدينا إلى أن تدخل في تراثنا الأدبي.

ثم إذا نحن رجعنا البصر في خصائص القطع الأدبية التي حكمنا بأنّها من الإنتاج الوجداني الجيّد وجعلناها جزءا من تراثنا الأدبي استطعنا أن نفضّل بعض القطع على بعض[1].

ويخلص الدّارس إلى أنّه ليس هناك في النتاج الأدبي قطع جياد وقطع رديئة، إن التراث يتألف من قطع جياد فقط، كما نجد **عمر فروخ** يعدد جملة من الخصائص التي رأى أنها يجب أن تتوفر في الشعر حتى يعد من التراث الأدبي، ولكي يلحق أي شعر بالتراث الأدبي يجب أن تكون الإجادة المقدّرة بأصول ثابتة من العلم هي السبيل للحكم على الإنتاج الوجداني، هذه الإجادة في نظم الشعر هي التي تجعل من صاحب ذلك الإنتاج شاعرا فإذا لم تتوفّر له الإجادة الصحيحة المقيدة بالأصول العلمية فهو بعدُ ناظمُ وفقط[2] .

1- عمر فروخ، أبو تمّام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله، دار الكتب، بيروت، د.ط، 1964، ص: 9.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إذا كان التراث في نظر الدّارس يحتوي على القطع الجياد فقط ومن التبصر في خصائصها يمكن أن نفضّل بعضها على بعض فإنّ شعر **أبي تمّام** ينتمي إلى هذا التراث الذي لا يمكن أبدا مقارنته بالشعر الخفيف المنتشر اليوم بين النّاس، إنّ شعر **أبا تمّام** يقول **عمر فروخ** (في الحقيقة متعة للعقول المثقفة بمعانيه وبصناعته اللغوية. وأنا لا أنكر الطريق الوعر الذي يُجهد القرّاء فيه أنفسهم إذا أرادوا أن يتنزّهوا في هذا الفردوس الغريب. ثم أنّ ما نراه اليوم من هذا الأدب الخفيف الذي يُدفع إلى الأسواق في الأغلفة الملوّنة يقتضي أن يوازن بدراسات لشعراء من نمط **أبي تمّام**)[1] .

وفي موضع آخر من بداية كتابه نجده يقول: أبو تمّام شاعر المذهب الشامي مغرم بالتصنيع **(تكلّف أوجه البلاغة)** وقل أنّ أخلى بيتا **(تركه بلا وجه من أوجه البلاغة)** ثم هو كان يغوص على المعنى البعيد ويسوقه أحيانا في اللّفظ العسر ثم يُثقله بالتلكّف اللّفظي غير أنّ **أبا تمّام** كان جادا في ما يفعل، وهو لم يفارق في ذلك مألوف العرب وكثيرا ماكنت أنا أستغرب اللّفظة في شعره فأرجع إلى القاموس فأرى أنّه قد استعمل تلك اللّفظة في المعنى الذي هو لها في وضعها اللّغوي في أيامه أو قبل أيامه ومع ذلك فإنّ النقاد قد حملوا عليه من أجل هذا التطرف القليل حملات كثيرة وتحاملوا عليه ثم حملوا عليه من اللّوم فوق ما يحتمله ذنبه في ذلك وبعد فإنّ **لأبي تمّام** كثيرا مألوفا أحسن فيه إلى جانب ذلك القليل المتطرّف الذي أساء فيه [2] .

يعكس هذا الرأي نظرة الدّارس إلى شعر **أبي تمّام**، وهي نظرة نراها تنطلق من تمجيد الشعر القديم، فشعر **أبي تمّام** جزء من ذلك التراث القديم **(الفردوس)** الذي لا تشوبه شائبة، ولم يخرج عن مألوف العرب، والذي لا يمكن التعرض له إلا بالوقوف على خصائصه اللّفظية والمعنوية ما دام أنّ **أبا تمّام** كان جادا في كل ما يفعل وكثيره كلّه حسن إلا بعض القليل المتطرف وهو ما جعل الغرض من هذه القراءة هو الوقوف على مواطن الجودة في هذا الشعر واستعراضها دون تحليل أو تقييم أو معارضة ، ولعلّ ذلك يتّضح من المنهج الذي سلكه الدّارس في القراءة فبعد تعريفه بالشاعر، راح يقف عند خصائص شعر **أبي تمّام** المعنوية منها واللّفظية، وقد بدأ حديثه عن الخصائص المعنوية بالإشارة إلى اختلاف الأمم

1- عمر فروخ أبو تمّام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله، ص: 19.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

في أساليب تفكيرها والذي يعود في رأيه إلى اختلاف بيئة كل أمة وتطورها وثقافتها ولعلّ ذاك الذي حدث مع **أبي تمّام** فانفرد بأسلوب ميّزه عن غيره من الشعراء وكان مدعاة للنّقد، فشعر **أبي تمّام** كما يراه النّقاد معقّد ومعانيه مأخوذة بعنف.

ويعلّل الدّارس هذا التعقيد والإغراب في شعر **أبي تمّام إلى** أنّ طريقته غير مألوفة لدى بعض قرائه واستدل على ذلك بتخطأة **الآمدي** له في بعض معانيه.

يَقـــظُ، وهـــو أكثـــرُ النّـــاس إغضـــاء   علـــــى نائـــــلٍ لـــــه مســـــروقِ

وكل ما في الأمر أنّ **الآمدي** لم يتعود أن يرى النّائل **(العطاء)** مسروقا إن ما يكون مسروقا في رأيه، هو المال المغصوب، أماما يعطيه الرجل فلا يمكن أن يكون مسروقا، ولا ريب عندي أبدا أنّ **أبا تمّام** قصد أنّ الشاعر يأخذ الممدوح بالشعر الجميل حتى يسلبه مالا ما كان ليعطيه إياه لولا هذا الشعر [1] .

وينهي عمر فروخ قضية الغموض في شعر **أبي تمّام** بقوله كل شعر يبدأ نهضة فهو غامض[2] وطبيعة الشعر تستلزم الغموض فلا يمكن أن يقترب الشعر من الكلام المتداول المألوف.

ويستمر الدّارس في شرح وتحليل كل القضايا الفنية التي أشار إليها النّقاد في شعر **أبي تمّام**، مشيرا إلى ذلك الصّراع والتعارض بين أفق النّص وأفق قرائه، وهو صراع يرى الدّارس أنّه ناتج عن تلك المقاييس الشعرية التي ألّفها النّقاد في شعر القدماء ولم يألفوا غيرها، من ذلك استعارات أبي تمّام التي رآها البعض سيئة لنفرتها في الذوق واستحالتها في العقل كقوله مثلا:

باشـــرتُ أســـبابَ الغنـــى بمـــدائحِ   ضـــربتْ بـــأبواب الملـــوكُ طبـــولا

ومرد هذه السيئة عند **أبي تمّام**، في رأي **الجرجاني**، أنّ الشعراء كانوا يجرون في الاستعارة على نهج منها قريب من الاقتصاد، حتى استرسل فيه **أبو تمّام** ومال إلى الرُخصة فأخرجه إلى التعدي[3] .

---

[1]– عمر فروخ، أبو تمّام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله، ص: 54.

[2]– المرجع نفسه، ص:56.

[3]– المرجع نفسه ، ص: 61.

ويرجع **عمر فروخ** هذا التحامل للنقاد على شعر **أبي تمّام** إلى خروج **أبي تمّام** في بعض شعره عن المألوف والمتعارف عليه، وإن كان رأى أنّ البعض منهم يحتكم في رأيه إلى عامل الزمن ففضلوا الشعر الجاهلي والإسلامي **(الأموي)** وأقروا للطبقة الأولى من المحدثين أمثال **بشار وأبي نواس** بشيء من الفضل ثم لا يرون فضلا لمتأخر قرب زمانه من زمانهم، وكان هؤلاء يتحاملون على الشاعر المحدث ولو كان محسنا، وربما سمع أحدهم الشعر غير منسوب فاستحسنه وطرب له، ثم إذا نسب ذلك الشعر إلى قائله، وكان قائله محدثا ذمه وتبرأ من رأيه الأول وعلى هذا كان بعض النقاد ينفضون يدهم من **أبي تمّام** مرة واحدة [1] .

بعد الوقوف على بعض مآخذ الشعراء على **أبي تمّام** في معانيه واستعاراته تكون الطريق المعبّدة لدى الدّارس للإشادة باختراعه لمعانيه واعتداده بشعره، كما لا تفوته الإشارة إلى مطالعه وتخلصه وخواتيمه، ليخلص في الأخير إلى تعداد مصادر معانيه وفي حديثه عن مصادر معانيه نجد الدّارس ينوه بثقافة أبي تمّام المتنوعة والمتعددة والتي رأى البعض فيها سببا من أسباب إلحاق السرقة بأبي تمّام، ويكتفي النّاقد في هذا الباب بإيراد آراء النقاد في السرقات دون تحليل أو إبداء لرأيه الخاص **(المعاصر)**[2] .

ولم يكن حديث الناقد عن الخصائص اللّفظية بعيدا عن الخصائص المعنوية فقد ذكر بأنّ الشاعر كان مغرما بإيراد الألفاظ الغريبة التي يقل ورودها عند غيره، كما كان يحب تلك الألفاظ التي كانت تدور في الأدب القديم وفي البيئة البدوية، وعلى الرغم من أنّ النّاقد يقر **لأبي تمّام** تتبعه للوحشي من الألفاظ في شعره إلا أنّنا نجده يفنّد الكثير من آراء النقّاد التي ترى بأنّ أبا تمّام كان يتتبع وحشي الكلام ويدخله في شعره، حيث يرى بأنّ أبا تمّام قد جانب طريق الشعراء المطبوعين الذين يتقبلون ما يُملي عليهم طبعهم فيأتي شعرهم فصيح الألفاظ عذب التركيب ومع هذا فإنّ شعرهم لا يخلو من بعض الألفاظ الحوشية[3] .

أما التركيب عند أبي تمّام فهو متين لا شك في ذلك ولكن تكليف **أبي تمّام** للمعاني البعيدة وغرامه بالصناعة وتطلبه للكلام الغريب أدخلت على شعره شيئا من التعقيد أدّى إلى شيء من الغموض، ولعلّ تكلّفه للمعاني البعيدة هو الذي اضطرّه إلى القبول بالتركيب المعقّد

1- عمر فروخ ،أبوتمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله ، ص: 62.

2- المرجع نفسه، ص: 67 وما بعدها.

3- المرجع نفسه ، ص: 78.

إذا لم يستطع الإتيان بتركيب أكثر وضوحا للتعبير عن المعنى الذي تراءى له تعبيرا يحيط بجميع من ذلك كله قوله:

خان الصّفاءَ أخُ خان الزّمان أخاً عنه فلم يتخوّن جسمَه الكمدُ

يا يوم شرّد يوم لهوي لهوُهُ بصبابتي وأذلّ عزّ تجلّدي[1]

وبالإضافة إلى الخصائص اللّفظية والمعنوية نجد الدّارس يتطرّق إلى الصنعة في شعر **أبي تمّام**، فقد أشار إلى أنّها كانت موجودة على لسان العربي منذ عهد بداوته، ثم جاء القرآن الكريم فكان فيه منها شيء غير يسير ولكنّه غير مقصود، ثم أخذ النّاس يفطنون لعذوبة هذه الألفاظ وطلاوتها إذا انتظمت في التركيب على نسق مخصوص ثم قصد إليها الأدباء والشعراء منذ أواخر العصر الأموي.... إلخ [2] وقد ضرب مثلا لهذه الصنعة بالجناس والطباق واكتفى فيهما ببيان براعة **أبي تمّام** ومقدرته على استحضار هذه الأنواع البديعية مستشهدا على ما ذهب إليه بآراء النقاد المختلفة[3] .

ويخرج النّاقد **أبا تمّام** من زمرة الشعراء المطبوعين لأنّ الشعر لا يجري على لسانه عفوا وسليقة، مشيرا إلى أنّ النّقاد قد اختلفوا في أسلوبه الشعري فبينما ذهب البعض بأنّه شاعر مطبوع رأى البعض الآخر أنّه يميل إلى الصنعة والمعاني التي تستخرج بالغوص والفكرة وشعره لا يشبه أشعار الأوائل[4] .

وقد وقف الدّارس مطولا نوعا ما في تناوله لمذهب الشاميين وعمود الشعر مقارنة بالمباحث الأخرى التي تناولها في الكتاب حيث يذكر أنّ الأصل في الشعر أنّه مطبوع ومصنوع، مطبوع يجري فيه الشاعر على السجية، ومصنوع يتكلّف فيه الشاعر شيئا كثيرا أو قليلا من التهذيب والتنقيح ومن التفنّن في ايراد المعاني والألفاظ ومن القصد إلى استجماع التشابيه والاستعارات[5] .

والشعر العربي كان يسير في خط الشعر المطبوع إلى أن جاء الإسلام وانتشر العرب بالفتوح في الأرض ودخل في الإسلام شعوب ما عرفت الجاهلية ولا كانت العربية لسانها ولا

[1]–عمر فروخ، أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله، ص: 79.

[2]– المرجع نفسه، ص: 80.

[3]– المرجع نفسه، ص: 81 وما بعدها.

[4]– المرجع نفسه ، ص: 84.

[5]– المرجع نفسه ، ص: 87.

التاريخ الجاهلي جانبا من حضارتها وكان في الموالي **(المسلمين من غير العرب)** والمولدين وفي الذين احتكوا بهم أيضا شعراء جعلوا يجرون في نظم الشعر على السجية من فطرتهم وبيئتهم، فجاء شعرهم مخالفا للقصيدة الجاهلية أو للمعلقة على الأصح. وراح النّاقد تبعا لذلك يعدد مميزات وخصائص المعلقة باعتبارها أفضل من يمثل شعر المطبوعين ذاكرا أنّ المعلقة قصيدة طويلة تتألف من أغراض متعددة، معانيها شريفة وألفاظها جزلة مع الفصاحة ومتانة التركيب، أم الوصف فقد كان يحبذونه مطابقا للموصوف، مع التمييز بين الموصوفات حتى لا يقصّر وصف عن موصوفه ولا ينطبق على غير ما قصد به. وأما إذا وقع التشبيه فيجب أن يكون واضحا بيّن الصلة بين المشبه والمشبه به دالا بنفسه على وجه الشبه، وأما الاستعارة فيجب أن تكون بارعة قريبة يدركها العقل بأدنى تأمّل مع الطرافة في الإشارة إلى المقصود، وكذلك كان الشاعر القديم يتخيّر الوزن المناسب ويتوخى النظم السهل في التركيب العذب الذي يجري ليّنا على اللّسان سهلا في الأذن لطيفا في القلب ثم يترك السّبيل للقافية الشرود أن تنزل في بيته حتى ليُخيّل إلى القارئ أو السّامع أنّ هذا البيت لم يكن ليتم إلا بتلك القافية وحدها[1] .

وهذه المقاييس هي عمود الشعر المتعارف عليه، وهي تشكّل –في رأي النّاقد– الأفق الذي ينطلق منه النقاد في الحكم على الشعر والمفاضلة بين الشعراء.

إلى جانب شعراء المعلقات عُرف في الجاهلية من يحكك شعره أي يرد فيه النّظر بالتنقيح والإصلاح وبالحذف، ويعد **زهير بن أبي سلمى** على رأس هؤلاء الشعراء إذا كان يقضي في عمل القصيدة حولا كاملا، ووجد من الشعراء من لم يكونوا يذهبون هذا المذهب بل كانوا ينظّمون مقاطع قصارا أو طوالا ثم يقصرون تلك المقاطع على غرض واحد من الفخر أو الرثاء أو الهجاء أو الغزل...إلخ [2].

وإذا كان نفر من الادباء قد حفلوا بهؤلاء الشعراء واختاروا من أشعارهم مجاميعا كديوان الحماسة **لأبي تمّام**، فإنّ النقاد لم يحفلوا بهم كثيرا، فتاريخ الشعر العربي في الجاهلية هو على الحقيقة تاريخ المعلقات وتاريخ شعراء المعلقات.

---

[1]–عمر فروخ، أبو تمام الخليفة محمد المعتصم بالله، ص: 88.

[2]– المرجع نفسه ص: 89.

ويواصل الناقد شرحه لمسار الشعر العربي القديم ذاكرا أنه بدأ ينحرف عن مسار شعر المعلقات بمجيء العصر الأموي، حيث أخذ الشعراء الموالي والمولدون يزدادون، وبدأ الشعراء السائرون على عمود الشعر يتجاهلونهم. فقد فارق عمر بن أبي ربيعة عمود الشعر فقصد شعره كلّه على فن واحد، ثم قصر كل مقطوعة من شعره على حادثة واحدة. فكان بذلك زعيم ما يسمى فيما بعد بالمذهب البغدادي قبل أن تبنى بغداد بسبعين سنة.

وبعد اعتلاء العباسيين العرش ازداد المولدون في العدد على الشعراء العرب، فأخذت الخصائص القديمة تختفي من القصائد شيئا فشيئا وتغير أسلوب الشعر لاهتمام الشعراء المحدثين باقتناص المعاني الجديدة وبالتعبير عما كان يختلج في صدورهم من الرغبات المتنافرة فقلّ لذلك اهتمامهم بالتركيب، واحتاج هؤلاء المحدّثون أو المولدون في التعبير عن الأغراض الجديدة التي زخرّت بها بيئتهم إلى ألفاظ جديدة أو صيغ جديدة على الأقل، فتناولوا تلك الألفاظ من غير اللّغة العربية الفصحى واشتقوا من الصيغ ما تمكّنوا به من التعبير عن ظلال المعاني الجديدة التي كانت تزخر بها صدورهم. هذه الطريقة الأدبية التي قامت على تفضيل المعنى على اللّفظ عرفت في تاريخ الأدب باسم **(المذهب البغدادي)**[1] .

ولما عاد النفوذ العربي إلى الدولة العباسية بعد نكبة البرامكة عاد الشعراء العباسيون إلى عمود الشعر القديم ثم بالغوا في ذلك وقد عرف هذا المذهب المستأنف في العصر العباسي باسم **(المذهب الشامي)** فالشعراء الشاميون إذن هم المحافظون على عمود الشعر القديم إلا أنهم زادوا على الجاهليين في تكلف المعاني البعيدة وملأوا أشعارهم بالبديع، وأوغلوا في التشابيه والاستعارات، أما البغداديون فهم المجددون المتساهلون في أمر العصبية لأنّ معظمهم من الفرس. ثم إنهم ميّالون إلى الحضر وما فيه من ترف كارهون للبادية. ثم إنّهم مالوا في قصائدهم إلى المقاطع ووحدة المعنى فيها والتساهل في الألفاظ والتراكيب وتركوا التكلّف وجروا على السّجية، وقد كرهوا البديع إلا ما جاء في شعرهم عفوا.

وينتهي الدّارس إلى أنّ **أبا تمّام والبحتري** كانا من أهل الشام ومن أتباع المذهب الشامي مع أنّهما قضيا الجانب الأوفر من حياتهما الأدبية في العراق [2]. وقد خصّ النّاقد

---

[1]- عمر فروخ، أبو تمام شاعر محمد المعتصم بالله، ص: 90.

[2]- المرجع نفسه، ص: 91.

المذهب الشامي بموجز أورد فيه خصائص المذهب الشامي [1] ختمه بالحديث عن نظم **أبي تمّام** حيث يرى أنّ في نظم **أبي تمّام** ابطاء وكان يكره نفسه على قول الشعر اكراها، فلا غروا أن ظهر ذلك على شعره، كان يفعل ذلك ليقتسر المعنى البعيد أو الاستعارة التي يتخيلها أو التجنيس الذي يطلبه، وربما نصب القافية التي تروقه وجهد في تسوق البيت إليها، مع أنّ ذلك مخالف لمذهب الشعراء المطبوعين. إنّ البيت يجب أن يأتي بقافيته [2].

ويربط الدّارس في حديثه عن التصريع والتوشيع بين أبيات **لأبي تمّام** وبين ما استحدثه المتأخرون من شعراء الأندلس وسمّوه **(الموشح)** حيث يذهب إلى أنّ **لأبي تمّام** أبيات فيها تقسيم أو تسهيم يشبه ما ورد في الشعر الذي يعد طليعة للتوشيح قسم فيها **أبو تمّام** الأشطر أقساما متساوية أو شبه متساوية والتزم القافية في آخر كل جزء من أقسام الأشطر كقوله:

يقـــول فيســـمعُ، ويمضـــي فيـــسرعُ ويضـــرب فـــي ذات الالـــه فيوجـــعُ
جبـــال طواليـــع، جبـــال فـــوارعُ غيـــوث هواميـــع، سيـــول دوافـــع
أنـــا الحســـام، أنـــا المـــوت الـــزوام، أنـــا الحـرب الضـرام، أنـا الضـرغامة العتـد
أيـام سـيفك مشـهور، وبحـرك مـس جـور وقرنـــك مقصـــور، لـــه الطـــول
إلا ســـبيل نـــدى، إلا ســـبيل بلـــى؟ لـو كـان حيـا لأضـحى للنّـدى سـبل
يعطـــي فيجـــزلُ، أو يـــدّعي فينـــزل، أو يُـــؤتى لمحمـــل أعبـــاء فيحتمـــلُ
ومـــن فـــاحم جحـــد، ومـــن قمـــر ســـعد ومـــن كفـــل نهـــد، ومـــن نائـــل ثمـــد

وألصق شيء بهذا الموضوع وزن جديد ليس من الأبحر الستة عشر في الأبيات هي:

ثقيـــل ردق دقيـــق خصـــر بـــديع حســـن رشـــيق قـــد

أ–**الصّراع حول شعره:**

يشير الدّارس إلى أنّ الأدب العربي لم يعرف شاعرا أثار جدلا صحيحا في حياته **كأبي تمام** حيث اندفع الأدباء إلى ديوانه ينشرون محاسنه وسيئاته ويتجادلون فيها. وقد وقف النّاقد عند المتحاملين على **أبي تمّام** مشيرا إلى أسباب تحاملهم عليه. وهي أسباب يراها تعود إلى المكانة التي احتلها **أبو تمّام** في زمانه ففي **رواية أبي الفرج الأصفهاني** (ما كان

1– عمر فروخ، أبو تمام شاعر محمد المعتصم بالله، ص: 92.
2– المرجع نفسه، ص: 93.

أحد من الشعراء يقدر أن يأخذ درهما بالشعر في حياة **أبي تمّام.** فلمّا مات اقتسم الناس ما كان يأخذه ....) وقد كان هؤلاء الشعراء من أشهر الشعراء ومن يذكر اسمه في باب الشعر.

ومن أشهر الذين ناصبوا **أبا تمّام** العداء في حياته **دعبل بن علي الخزاعي** كان يثلبه ويكذب عليه ويضع عليه الأخبار وينسبه إلى سرقة المعاني للشعراء، وقد ادّعى **دعبل** أيضا أنّ **أبا تمّام** كان يسرق منه. وبلغ من تعصبه على **أبي تمّام** أنّه أُنشد يوما شعرا ثم سئل رأيه فيه فقال هو، والله، أحسن من عافية بعد يأس. فلمّا قيل له: **(إنّه لأبي تمّام) قال: (لعلّه سرقه)** [1]. ومن أعداء **أبي تمّام** أيضا **إبراهيم بن المدّبر** كان يتعصّب على **أبي تمّام** ويحطّه عن رتبته، ويستجيد شعره، ولكن لا يوفيه حقه، وكذلك **ابن الأعرابي** الذين كان شديد العصبية على **أبي تمّام** ومن الكتب التي ألفت في فضل **أبي تمّام**-يذكر النّاقد-كتاب أخبار أبي تمام لصولي وأخبار أبي تمام والمختار من شعره **للسميسطائي** وكتاب **للمزرباني،** وأخبار **أبي تمّام،** ومحاسن شعره للخالديين [2].

والدّارس في كل هذه الآراء التي ينقلها لا يحلل هذه الآراء ويناقشها إلا بالقدر اليسير إذ يكتفي في الكثير من المرات بإيراد الشواهد على ما يقول مثل ما فعل في دفاعه على أبي تمام إذ اكتفى بإيراد قول **أبي الفرج الأصفهاني:** وفي عصرنا هذا من يتعصّب له فيفرط حتى يفضله على كل سالف وخالف، وأقوام يتعمّدون الردئ من شعره فينشرونه ويطوون محاسنه ويستعملون القِحَة والمكابرة في ذلك ليقول الجاهل بهم أنّهم لم يبلغوا علم هذا وتميزه إلا بأدب فاضل وعلم ثاقب، وهذا مما يتكسّب به كثير من أهل هذا الدهر ويجعلونه. وما جرى مجراه من ثلب النّاس وطلب معائبهم. سببا للترفع وطلبا للرئاسة، وليست إساءة من أساء في القليل وأحسن في الكثير مسقطةُ احسانه ولو كثرت اساءته أيضا ثم أحسن لم يقل له عند الاحسان أسأت، ولا عند الصواب أخطأت، والتوسط في كل شيء أجمل، والحق أحق [3]. بعد هذا نجد الدّارس يشير إلى ميزة أخرى تميز بها **أبو تمّام** وهي ميزة التأليف، حيث ذكر **لأبي تمّام** أربعة مؤلفات هي: **كتاب الحماسة، كتاب الاختيارات من شعر**

1- عمر فروخ، أبو تمّام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله ، ص: 99.

2- المرجع نفسه ، ص: 100.

3- المرجع نفسه، ص: 101.

الشعراء، كتاب الاختيارات من شعر القبائل ثم كتاب الفحول[1] . وقلّد **أبا تمّام** نفر من الشعراء والأدباء والنّقاد في جمع مجاميع من الشعر يُعرف كل واحد منها باسم **(الحماسة)** أيضا كما لاقى ديوان **أبي تمّام** اهتماما كبيرا من طرف النقّاد فقد شرح عدة شروح لعل أهمها شرح **أبو العلاء المعري** المسمى **(ذكرى حبيب)** وشرح **الخطيب التبريزي**[2] .

ب-فنون أبي تمّام وأغراضه:

يذكر الدّارس بأنّ **ديوان أبي تمّام** يضم مجموعة من الأغراض منها: باب المديح، باب الرثاء، باب العتاب، الوصف، الغزل، الفخر، الوعظ، الهجاء، ويأخذ باب المدح والرثاء خط الأسد من هذا الديوان.

ويرى النّاقد أنّ **أبا تمّام** عرف كيف يصرف مدحه فلم ينتفع في أيامه شاعر بدرهم، ويمتاز مديح **أبي تمّام** بأربعة مظاهر احتاز بها حقوق الشعراء جميعا.

الإشادة بالقومية العربية والدين الإسلامي، استخدام الحوادث القديمة والحديثة، فخامة الألفاظ وتراكيبها [3]. وقد بلغ ممدوحي **أبي تمّام** ستين أكثرهم من العرب ينتشرون في الهيئة الاجتماعية بين الخلفاء **كالمأمون والمعتصم** وبين **الكتاب والشعراء**، وممدوحين آخرين متفاوتوا المنزلة وقد خصهم الشاعر بقصيدة أو اثنتين... إلخ [4] .

1- عمر فروخ، أبو تمّام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله ، ص: 103.

2-المرجع نفسه، ص: 110.

3- المرجع نفسه، ص: 114.

4- المرجع نفسه، ص: 122.

من أمثلة مدحه قوله في المأمون:

لمّا رأيتُ الدين يخفُقُ قلبه | والكفر فيه تغطرس وعُرامُ
أورَيتَ زندَ عزائم تحت الدُجى | أسْرجْنَ فكرَك، والبلاد ظلامُ
فنهضتَ تسحب ذيل جيش ساقه | حسن اليقين، وقاده الإقدام
حتى نقضت الروم منه بوقعة | شنعاء ليس لنقضها إبرام
في معرَك أما الحمام فمفطر | في هبوتيه والكُماة صيام
ماكان للإشراك فورة مشهد | والله فيه، وأنت، والإسلام
لم يُقر هذا السيف هذا الصبرَ في | هيجاء، إلا عزّ هذا الدينُ [1]

بعد المدح تطرّق النّاقد إلى غرض الفخر، والمنهج ذاته نلمسه في تناوله لغرض الفخر، فالدّارس يقف على إشارة بسيطة إلى الغرض وأهم مميّزاته، ثم يورد نماذج منه، ولا نلمس للنّاقد تحليل ومناقشة فيما وقف عليه من أغراض إلا بعض الإشارات في تناوله لغرض الرثاء. حيث يذكر أنّ رثاء **أبي تمّام** أقل تكلفا من مدحه وأرق عاطفة، وفي رثائه يظهر لنا أنّ ذلك الجبار على الخطوب، القاصي في الشدائد رقيق الحس، وثيق الوداد، ثم هو لا يفقد رشده عند المصيبة، ولا يشتبه رأيه فيمضي في التفجع ويصف ما يدل على التأوه في مبالاة لا جدوى تحتها. إنّه يبالغ ولكن في اشعارات وكنايات وتشابيه كما يفعل في مدحه، ثم يبقى على هدوئه فيستطيع طرق الأغراض على نحو ما ترى في بعض أماديحه.

كنت عزيزا به كثيرا | وكنت صبًّا به ضنينا
دافعت–إلا المنون–عنه | والمرء لا يدفع المنونا
يُدير في رجعه لسان | يمتعه الموت أن يُبينا[2]

وأجاد **أبو تمّام** في رثاء **بني حُميد الطوسي** خاصة، ويبدوا أنّ رثائه **لآل حميد** يختلف من سائر رثائه أليس عجيبا ألا يكون **لأبي تمّام** في **بني حُميد** سوى قصيدة واحدة في المديح ثم يكون له في رثائه ثماني قصائد أكثرها على قصر بعضها من عيون قصائده

1– عمر فروخ،أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله، ص: 115.

2– المرجع نفسه، ص: 125.

في الرثاء، يظهر أنّ علاقة **أبي تمّام بآل حُميد** كانت صداقة أكثر منها منفعة وكانت اعجابا بأعمالهم [1].

يمكن أن نخلص مما سبق أنّ قراءة **عمر فروخ** كانت تسير في اتجاه واحد إذ الدّارس ينطلق في دراسته من أفق مسبق يفرض معنا محددا، للنّص لذلك لا نلمس في هذه القراءة ذلك الصّراع والحوار بين أفق القارئ وأفق النّص، ممّا جعل المسافة الجمالية تكاد تكون منعدمة.

1–المرجع نفسه، ص: 127.

2- القراءة التاريخية:

تعني القراءة التاريخية بدراسة النص الأدبي متخذة من الحوادث التاريخية والاجتماعية وسيلة لتفسير النص، فهي تسعى للبحث في سيرة الأديب والعصر الذي عاش فيه ومدى تأثير ذلك على نتاجه الشعري.

وتعتمد الدراسة التاريخية على تتبع الأحداث وتسلسلها تاريخيا مع التركيز على تحقيق النصوص وتوثيقها وذلك من خلال البحث المعمق في حياة الأديب وما تعلق بها من أحداث تاريخية واجتماعية كان لها وقعها الخاص في بصمات الأديب أو الشاعر الإبداعية، فالقراءة التاريخية تنطق من وقائع خارج نصية لتفسير الأدب، مما قد يلغي الاهتمام بمستويات قرائية أخرى يكشف عنها النص.

ونظرا لأهمية القراءة التاريخية في الكشف عن بعض أسرار النص الأدبي، فقد عُني شعر أبي تمام باهتمام كبير من طرف النقاد في محاولة منهم لتتبع هذا النص في تفاعله مع أحداث عصره وبيئته ولعل قراءة نجيب محمد البهبتي أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره من أوائل الدراسات التي نحت هذا المنحى في القراءة.

فقد توقف الناقد "**نجيب محمد البهبتي**" عند محطات كثيرة في حياة الشاعر ممسكا بتسلسلها التاريخي في خطوة أولى نحو تفسير نص أبي تمام.

أ- تقسيم حياة الشاعر إلى مراحل:

يبدأ الدراس دراسته في البحث في نسب أبي تمام وانتمائه إلى قبيلة "**طيء**"، متتبعا تاريخ هذه القبيلة قبل الإسلام وبعده، وقد توصل الناقد بعد التحري والتحقيق في نسب الشاعر إلى أن في أبي تمام عنصرا أجنبيا إلا أنه في الثقافة وليس في الدم [1] وكان الذي دفع الناقد إلى البحث في نسب أبي تمام عقد الصلة بين ما اشتبه في نسب أبي تمام على بعض المستشرقين ونقله عنهم بعض من يدعو بدعوتهم. [2]

وبعد التأكيد على نسب أبي تمام العربي تتبع الناقد حياة أبي تمام وشعره مقسما حياته إلى مراحل متعددة، رابطا كل مرحلة بالشعر الذي ورد فيها ولا يخلو ربطه هذا من التعليقات

1- نجيب محمد البهبيتي، أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء-المغرب، دط، 1982، ص: 36.

2- المرجع نفسه، مقدمة الكتاب (و)

والمقارنة حول كل مرحلة واستخلاص خصائص شعر كل مرحلة على حدى، فقد لاحظ الدراس على شعر هذه المراحل، كثرة حديث الشاعر على الرحلة في الشعر الذي قاله بعد خروجه من مصر، ووصف الحرب والجيوش لما نزل العراق وأذربجان، كما لاحظ في الفترات التي تلت هاتين المرحلتين نضج في شعر أبي تمام لا نظيره له.

ففي مرحلة تواجد الشاعر في مصر، وصل الدارس- بعد استقرائه لشعر هذه المرحلة- إلى الربط بين مذهب أبي تمام ومذهب الشاعر "**يوسف السراج**" (*) فرأى أن أبا تمام كان كثير العيب لغريب "**السراج**" ومعانيه، فلم يلبث أن تأثر بهما وأصبح من أخص خصائص مذهبه الشعري، ومن بين خصائص شعره المصري التي أحصاها الناقد مذهبه في طلب المعاني والبديع وإلمامه بالغريب من اللفظ والإكثار من الاستعارة والمجاز. [1]

ومن أمثلة التعليق والتحليل لشعر أبي تمام، تعليق الدارس على قصيدة أبي تمام التي يقول فيها: [2]

أقشـــيبَ رَبعهُـــمُ أراكَ دَريسَـــا ... وقِـــرى ضـــيوفِكَ لوعةًورسيسَـــا
فلئِن حُبِستْ على البِلى لقد اغتدَى ... دمعـي عليـكِ إلـى الممـاتِ حبيسـا
حتـــى كـــأنَّ أمُـــيمَ كـــانوا سُـــكَّنًا ... بـــكَ والعمـــاليقَ الأُلَـــى وجَديســـا
وأرى رُبوعَـــكَ مُوحشـــاتٍ بعـــدما ... قـــد كنـــتَ مـــألوفَ المحـــل أنيسَـــا
وبلاقعًـــا حتـــى كـــأنّ قطينهـــا ... حلفـــوا يمينًـــا أخْلَقَتْـــكَ غَمُوســـا
رُودُ أصـــابتها النـــوى فـــي خُـــرَّدٍ ... كانـــت بُـــدورَ دجُنَّـــةٍ وشُمُوســـا
فكأنمـــا أهـــدَى شـــقائقَه إلـــى ... وجنـــاتهنَّ ضُـــحًى أبـــو قابوســـا
قـد أُوتيـت مـن كـل شـيء نعمـة ... ودَدًّا، وحسـينا فـي الصَّـب مغموسـا
لـــولا حـــداثتُها وأنـــى لا أرى ... عرشـــا لهـــا لظننْتُهـــا بِلقيســـا

مثل من أمثلة الشعر في طوره الأخير عند أبي تمام، حيث يَمثل فنه ناضجا، فيه الفكرة، وفيه أثر الثقافة الواسعة، والانتفاع بهذه الثقافة انتفاعا سائغا في كل شيء: في الابانة عن الفكرة وفي استخراج تشابيهه، وترى في قصيدته ذلك الذوق المهذب في اختيار

* - "يوسف السراج" شاعر مصري زامن وجود أبي تمام في مصر

1- نجيب محمد البهبيتي، أبو تمام الطائي، حياته وحياة شعره، ص: 87.

2- المرجع نفسه، ص: 158.

الألفاظ، وانتقاء الصور، وبالجملة ففي هذه الأبيات مثل غاية ما وصل اليه فن أبي تمام في الغزل، ذلك الفن الذي لا يأتي به عفوا، وإنما يأتي به معتمدا له، قاصدا اليه، مهذبا مثقفا في غير حفاء ولا جفاف ماء.

ومنها بيت يكشف عن سخرية معلَّلة من أبي تمام بالتنجيم، يضاف إلى أبياته التي قالها من قصيدته في فتح عمورية:

مـا فـي النجـوم يسـوى تعِلَّـةٍ باطـلِ   قـدُمَتْ وأسـس إفكُهـا تأسِيسـا [1]

ويبدو مما سبق أن تعليق الدارس على شعر أبي تمام لا يعدو أن يكون ملاحظات عامة وشمولية يذكرها الدارس لتقييم شعر أبي تمام في مرحلة من المراحل دون التمثيل على هذا النقد من النص.

ب- مذهب أبو تمام:

تحدث الناقد عن مذهب أبي تمام الشعري في خضم معالجته لقضية القدم والحداثة، حيث أشار إلى مفهوم الشعر القديم والمحدث كما ورد في التراث النقدي والأدبي حيث يذكر أن أبا تمام جاء بعد أن زال الصراع بين شعر العرب وشعر الأعاجم. ولم يبق من يتعصب للقديم إلا جماعة العلماء، فأبو تمام وفد الشعر وقد استقرت التقاليد الشعرية الجديدة والفنون التي خلفها هؤلاء قد أخذت تستقر استقرارا صحيحا، وكانت الفلسفة قد أخذت تتوطد دعائمها، وتقوى أركانها، وطرف العقل الإسلامي طفرة واسعة فبدأ الشعر يستحيل مع هذه جميعا إلى لون من ألوان التعبير عنها، فطلبت المعاني والفكرة وغدا الشعر فنا يُصنع صناعة...وانقسم الناس فيه إلى قسمين. [2]

- قسم أصحاب الألفاظ:

وهم أصحاب العلم بالشعر وهي الفئة التي لا تزال سليمة الفطرة على شيء غير قليل من سلامة الحس الشعري يفرقون بين الشعر والنثر، ويعرفون لكل دائرة حدودا ورسوما لا يعدونها، وهؤلاء كانوا يجعلون الفصل في الشعر للذوق المكتسب بممارسة الشعر العربي ويسميهم الآمدي «أهل العلم بالشعر، ويسمي طريقتهم (طريقة العرب)، وطريقة العربي:

1- نجيب محمد البهبيتي، أبو تمام الطائي، حياته وحياة شعره، ص: 158.

2- المرجع نفسه ، ص: 184.

يقول الآمدي (وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتّي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثليه، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له، وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف وتلك طريقة البحتري....)»[1]

- أصحاب المعنى:

يرى الدارس أن فكرة التحرز من الوقوع في السرقة واختراع المعنى المبدع كان له أثره في توجيه الشعر، فقد كان الشاعر يبحث في القصيدة عن معنًى أو معنيين بديعيين دون الاطالة في المعنى حتى يستغرق القصيدة. وحتى لا يعد ذلك إسهابا لا تقبله النفس السامية قبولا راضيا. فاضطر ذلك الشاعر إلى تضمين البيت الواحد معنًى مخلوقا أو بديعا يودعه البيت، ثم يذهب بعده إلى إعمال الفكر، وكد الذهن، والنظر في جوانب نفسه ليبحث عن غيره، فاذا عثر عليه أودعه بيتا أو بيتين، فإذا تم له ذلك أخذ في غيره، وهكذا مع شيء من مراعاة الانتقال، التي هي لازمة طبيعية تلزم الفكر الإنساني، فإذا تمت له القصيدة واستوت له المعاني التي شاء أن يهديها للناس أخرجها إليهم. فإذا بها قصيدة مجزأة بادية التفاوت، والاختلاف، غير مستوية على حد تعبيرهم، لم يقصد فيها إلى معنى كلي تحققه، وإنما هي مركبة من معان جزئية يتقارب أحدها عن سابقه، أو يبعد عنه.[2]

ولقد جنى ذلك العدّ للسرقات، وإحصاء المعاني على الشعر قدر ما أفاد تاريخ تطور المعنى الواحد في الشعر كله، فانحصرت مواهب الشعراء إذ ذاك في التنقيب عن معنى جديد لم يسمع به الناس، ولو كان تافها. والتوت أساليب التعبير إلتواء، الغاية منه إخفاء المعنى القديم أو زيادة شيء فيه أو نقله من شيء إلى شيء، حتى يفيد ذلك أن الشاعر تصرف فيه، وقد صرف هذا الإغراق في الجزئي الشاعر، عن الكليات، فلم تتغير فنون الشعر.... وكان نتاج هذا العمل المر شعرا كله تكلف، وكله تعمُّل لا تقبله النفس كله... فستعاض الشعراء يومئذ عما فاتهم من مائية الشعر بشيء من موسيقى اللفظ، فطلبوا البديع وغلوا في طلبه، وتعلموه وعرفوه حتى تسمع أبا تمام يحدث البحتري عن الاستطراد في الشعر

[1]- نجيب محمد البهبيتي، أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره، ص: 187.

[2]- المرجع نفسه، ص: 184.

ويضرب له المثل في شعر من شعره، وهو ضرب من البديع يحدثنا عنه البلاغيون والنقاد المتأخرون بإسهاب. [1]

ويرجع الدارس هذا التوجه إلى البديع بسب أثر الثقافات المختلفة (اليونانية، الفارسية، السريانية)، في الحضارة العربية، فقد أخذ العرب الكثير من بلاغات الأمم المختلفة (لا سيما كتابا الخطابة والشعر لأرسطو)، حيث كان للغات هذه الثقافات أساليب منتظمة ودراسات في البلاغة والخطابة والشعر، ومن هذه ما يختص باللفظ والرخص الشعرية، وتجميل العبارة [2]، ويذكر الناقد أن أبا تمام من الفئة الثائرة على عمود الشعر وهي فئة طلاب المعاني، ومذهب أبي تمام –في رأي الدارس–قد تمَّ الإشارة إليه في كتب النقد بعدة إشارات أهمها:

– طلب المعنى البعيد، واللفظ الجديد المبتدع، وتحرى ذلك تحريا مكدودا متواصلا.

– محاولة إخفاء المعنى المنقول عن الغير بكثير من التغميض، والتعقيد، والالتواء في التعبير واستخدام الأساليب الجديدة في ذلك.

– ونشأ هذا كثرة الاستعارات، والافراط في استعمالها، مع إخفاء العلاقة وبُعدها أحيانا، وأصبح اللفظ في كثير أشبه بالمنقول إلى معنى جديد، لا على قواعد الاستعارة القريبة المعروفة، كما اضطره ذلك إلى الإفراط والمبالغة، حتى ليتهمه دعبل بأن ثلث شعره محال.

– كان من وراء هذا كله، مع تكلف إدماج الفكرة في الشعر، نقص ماء الشعر في كثير منه وتبدّي الكلفة، ولم تكن هناك وسيلة إلى تخفيف هذا إلا التجميل الصناعي، فتحري أبو تمام أنواع البديع، والمحسنات اللفظية من كل وجه، وبكل سبيل، وكان من نتائج اقتران طلب المعنى بطلب اللفظ جور يلحق بأحدهما، فتكون الثمرة الغموض أو الغريب واضطر إلى أن ينحت ألفاظا من كلمات أعجمية ليؤدي معنى أراده. [3]

– بعد استعراض لمذهب أصحاب المعاني وأصحاب الألفاظ تطرق الناقد إلى أثر أرسطو في المذهبين حيث يقول: «فإذا رجعت إلى طائفتي اللفظ والمعنى، فوجدت الأولى تقول بإبعاد الألفاظ الغربية، وبوجوب أن تكون العلاقة قريبة بين المستعار والمستعار له، هذان

---

[1]– نجيب محمد البهبيتي، أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره، ص: 185.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المرجع نفسه، ص: 192.

سببان من التي يجعلها أرسطو من أسباب برودة الأسلوب، كذلك الغموض يمقتونه، وقد مقته قبلهم أرسطو، فهؤلاء تلاميذ أرسطو في كتاب الخطابة.»

فإذا انتقلت إلى أصحاب المعنى وجدتهم يلجؤون إلى ما يطلق عليه أسطو "الرخص الشعرية" في كتاب "الشعر"

- فللشاعر أن يصوغ كلمات جديدة، بأن يخلقها خلقا.
- وله أن يبدل حرفا متحركا فيها بآخر أطول منه.
- وله أن يرخم الكلمة ويختزلها، وأن يتصرف في الصور الصرفية، كل أولئك نراه عند أنصار المعنى. [1]

وأبو تمام واحد من شعراء المعاني الذين كان لأرسطو أثر كبير في شعرهم، فهو كان يطلب البديل تبعا لأصول وقواعد موضوعة تنمي عن تأثره بالثقافة اليونانية التي انتشرت في زمانه، إن أبا تمام كان يطلب المعاني قبل الألفاظ، وأن الزينة اللفظية عنده لم تكن إلا وسيلة يستعيض بجمال موسيقاها عما قد يفوته من قوة الطبع وسهولة الفكرة. [2]

3-الخصائص الفنية لشعر أبي تمام:

يرى الدارس أن من خصائص شعر أبي تمام أنه فن يجري فيه الفكر والشعور جنبا إلى جنب، فأبو تمام شاعر يرى الأشياء والأحداث بأرق الحواس وأعرقها في الشعرية، فإذا فرغ عنده عمل الحاسة بدأ عمل العقل، فيأخذ في تحليل مشاعره، والضرب في أنحائها، حتى إذا وجد المعاني التي يبغيها، فنظمها، ورتبها، انقلب إلى إبرازها في ألفاظ يرصها في تؤدة، وينمقها في اطمئنان، فيلائم بين أجراسها وألوانها، ويقابل بين الفكرتين، ويراعي اللفظ وقسيمه، وهو يسير فيها بفكرة واضحة، يكتمل البيت ما سبق إليه أخوه، فما يكاد يفرغ من القصيدة حتى يكون قد أخرج للناس موضوعا واحدا متماسكا، تجري فيه فكرة واحدة. [3]

---

[1]- نجيب محمد البهبتي، أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره، ص: 192.

[2]- المرجع نفسه، ص: 200.

[3]- المرجع نفسه، ص: 215.

- خصائص تخص المعاني:

- كثرة المعاني المخترعة عند ابي تمام: يرى الدارس أن تفكير أبي تمام الدائم والنظر في الأشياء والأحداث والعواطف بطريقة مختلفة جعل شعره مسرحا لمعان لم توجد في شعر غيره كقوله:

- لا تنكر عَطَلَ الكريم من الغنى فالسيلُ حربُ للمكان العالي(1)

- احساسه بجمال الطبيعة وميله إلى وصفها. (2)

- ميل أبي تمام إلى تناول الناحية النفسية.

- اعتماد فن أبي تمام على الواقع والحقيقة.

- ينتهج أبو تمام في قصيدته نهجا يكاد يكون هو ذاته نمط القصيدة العربية التقليدي. (3)

- خصائص تخص اللفظ:

- يرى الدارس أن اللفظ عند أبي تمام مظهر من مظاهر تركبه النفسي، فهو أحيانا ينتقيه رقيقا حلوا يسيل عذوبة، لا جفاء فيه وإن كان غريبا.

- توخي الصنعة في اختيار اللفظ.

- التكرار: يغلب التكرار في لفظ أبي تمام غلبة واضحة، وهو صورة من صور بديع أبي تمام.

- جملة أبي تمام نتاج نفسه المركبة، فهي تشبهها تركيبا وتنوعا ويبدو بين أجزائها اشتباك وتعلق، وقد يزيد هذا التماسك حتى يصبح معاظلة كما في قوله:

يا قوم شرَّد يومَ لهوُهُ بصبابتي وأذلَّ عز تجلُّدي (4)

ويبدو مما سبق أن الدارس استطاع أن يكشف من خلال هذه الدراسة التاريخية عن أثر العوامل الاجتماعية والسياسية في شعر أبي تمام، كما يمنعه هذا التحليل التاريخي من الوقوف عند مذهب أبي تمام الشعري وأهم خصائصه الفنية، لكن رغم ما وصلت إليه هذه القراءة من نتائج إلا أنها لم تسلم من اصدار الكثير من الأحكام التي تستند إلى إلزامية

[1]- نجيب محمد البهبتي، أبو تمام حياته وحياة شعره ، ص: 218-219.

[2]- المرجع نفسه، ص: 221.

[3]- المرجع نفسه، ص: 222وما بعدها

[4]- المرجع نفسه، ص:236

التاريخ، حيث ذهب إلى أن شعر القدماء لو ترك يسير على وتيرة واحدة دون تدخل عوامل أخرى تحدد مساره لكان سار نحو التجديد، أضف إلى ذلك اصباغه لصورة الشعر العربي والنقد في عصر أبي تمام بصبغة يونانية لم يسلم منها حتى علماء اللغة المتعصبين للقديم كابن الاعرابي وغيره... الخ، وعلى ما يبدو أن هذا الحكم على الشعر القديم وعلى مساره التطوري والتجديدي راجع إلى تلك الحملة التي شنها بعض المستشرقين هدفين منها إلى التشكيك في أصول الشعر العربي القديم ،وإرجاع كل تفوق فيه إلى عناصر غير عربية

3- القراءة الاجتماعية: قراءة عبده بدوي

لقد سعت القراءة الاجتماعية إلى إيجاد علاقة وثيقة بين المبدع وعمله الأدبي، فاتخذت من حياة الأديب وعلاقته بواقعه وسيلة لفهم النص (1)، وقد تبنى هذا التوجه مجموعة من النقاد على رأسهم "مدام دي ستايل"، والتي رأت أن الادب يتغير بتغير المجتمعات بتبدلها، ويتطور حسب تطور الأوضاع، ومن هنا رأت أنه أصبح من الضروري بعد قيام الثورة الفرنسية عام 1789م ظهور أدب جديد يعبر عن مجتمع ما بعد الثورة ويختلف كثيرا عن أدب ما قبل الثورة، وصار لزاما على النقد أن يحول سؤاله من كيف يكتب الأدباء؟ إلى عن ماذا يكتبون؟ (2)

بعد "مدام دي ستايل" ظهر الفيلسوف والناقد "هيبو ليت تين" الذي تأثر كثيرا بتطورات العلوم المختلفة فتقدم بمفهوم النقد الاجتماعي خطوة إلى الأمام، وهي محاولة إخضاع الأدب للنظرية العلمية على غرار ما هو قائم في العلوم الأخرى (3)، حيث درس النصوص الأدبية في ضوء تأثير ثلاثيته الشهيرة، العرق أو الجنس، أو البيئة أو المكان والزمان أو العصر، كما كان لظهور بعض أعلام النقد الاجتماعي في روسيا آنذاك دورا كبيرا في إدراك علاقة التأثير والتأثر بين الأدب والمجتمع، وجاءت أفكارهم مؤثرة في مفهوم النقد الماركسي. (4)

وقد خطى علماء القرن العشرين خطوات مهمة في مجال النقد الاجتماعي انطلاقا من أفكار سابقيهم، ولعل أبرز هؤلاء العلماء وأكثرهم تأثيرا جورج لوكاتش الذي ربط بين نشأة الجنس الأدبي وازدهاره وبين طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية لمجتمع ما، فهو يرجع العامل الجوهري لازدهار الرواية على مستوى الكتاب إلى شدة التناقضات في المجتمع البرجوازي ويرى أن فهم الرواية لا يتحقق إلا بعد فهم الصراعات القائمة على الصعيد المجتمع البرجوازي (5)، وانطلاقا من آراء جورج لوكاتش استطاع لوسيان غولدمان أن يحقق قفزة نوعية من خلال مفهومه "رؤية العالم" فالكاتب لم يعد ذلك الوسيط الواقعي الضروري بين

---

[1]- آزاده منتظري، النقد الاجتماعي للأدب نشأته وتطوره، مجلة إضاءات نقدية، العدد السادس، 2012م، ص:161.

[2]- المرجع نفسه، ص: 161.

[3]- آزاده منتظري، النقد الاجتماعي للأدب نشأته وتطوره، ص: 161.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- المرجع نفسه، ص:167.

المجتمع والعمل الأدبي بل حل محله في هذه الوظيفة مفهوم جديد هو مفهوم "رؤية العالم". وقد عرف "غولدمان" رؤية العالم بأنها «مجموع الطموحات والمشاعر والأفكار التي يشترك فيها أفراد مجموعة واحدة ويباينون بها غيرهم من المجموعات»(1)

وقد استطاع النقد الاجتماعي أن يوجد مكانة له بين المناهج النقدية الحديثة من خلال ما طرحه من آليات وإجراءات ساهمة في مقاربة النص الأدبي، واستطاع الكثير من النقاد تبني هذا الاتجاه الاجتماعي في دراسة النص الأدبي سواء في العالم العربي أو خارجه.

ويعد عبده بدوى من النقاد المعاصرين الذين حاولوا دراسة شعر أبي تمام دراسة اجتماعية بالربط بين شعر أبي تمام وحياته بما فيها من صراعات وأزمات وتحولات، حيث يرى أن المجتمع العباسي آنذاك كان مزيجا من أجناس مختلفة كان لها تأثير خاص في الحياة الثقافية والاجتماعية التي صار يحياها الفرد العربي آنذاك. فاتخذ من حياة أبي تمام وسيرته مرجعية أساسية في فهم نصوصه وتفسيرها.

أ- حياة أبي تمام وأثرها في بلورة مذهبه الشعري:

-حياة اليتم والفقر

ربط الناقد بين حياة اليتم والفقر التي عاشها الشاعر في سن مبكرة وفقدان زوجته وأولاده في حياته وبين معنى الرحلة والنوى والفراق التي تتكرر في شعره، فكل هذه الظروف جعلت الشاعر خفيف الحركة في العالم كعصفور سماوي لا يكف عن الحركة والغناء والأنين فوطنه كان-على حد قوله- ظهور العيس، فمما ذكره في معنى الرحلة قوله:

وغرَّبتُ حتى لم أجدْ ذكرَ مشرقٍ ... وشرَّقْتُ حتَّى قد نسيتُ المغاربَا
كأنَّ بهِ ضِغنًا على كُل جانبٍ ... من الأرضِ أو شوقًا إلى كلّ جانبِ

ويرى الدارس أنه لكثرة تغرب الشاعر صار الاغتراب إليه محببا وقد وقف عند بعض تنقلاته في الأمصار ذاكراً انتقاله إلى "حمص" ومدحه "عتبة بن أبي الكريم الطائي" وتعرفه على الشاعر "ديك الجن" الذي أخذ عنه بذور التشيع وبذور الحزن، ويظهر تأثر أبي تمام "بديك الجن" وبخاصة دوره في التجديد، فقد روى له الحموي في خزائنه منظومة تتعدد فيها

1- آن موريل، النقد الأدبي المعاصر، تر: إبراهيم أولحيان ومحمد الزكراوي، المركز القومي للترجمة، ط1، 2008، ص:265.

شطور متقابلة وراء كل بيت، وهناك خبر عن دخول أبي تمام عليه وكيف أعطاه شعرا كثيرا قائلا له: يا فتى تكسب بهذا وقد أيّد هذا ابن رشيق وأبو الفرج. [1]

ويذهب الدارس إلى أن هذه المنظومة التي ذكرها الحموي هي الأصل الحقيقي للموشحات الاندلسية، وإنها لتنقض ما يذهب إليه المستشرقون الإسبان من أنها محاكاة لأغان رومنسية، ولا يكف عبده بدوي عن الربط بين البيئات التي تنقل إليها ومدى انعكاس ذلك على نضج مذهبه، فقد كان مما أثر في أبي تمام أثناء تنقله إلى مصر مخاصمته مع الشاعر "يوسف السراج المصري"، ذلك أن الغريب قد تسلسل إلى شعر أبي تمام قبل احتكاكه بيوسف السراج، ومن مصر عاد إلى الشام وتعرض لمدح طائفة من الناس في مقدمتهم "أبو الغيث موسى بن إبراهيم الرافقي" وفي قصائده التي مدح بها نرى إلحاجا شديدا على طلب المال. [2]

-علاقة مرضه بقضية الموت:

يشير الدارس إلى أن الموت قد حاصر أبا تمام حصارا شديدا طوال حياته، ولهذا نرى قضية العدم مبثوثة في شعره، فكثيرا ما تحدث عن مرضه وشحوبه، ويذهب الناقد إلى أن الشاعر ربما كان يعاني من مرض مزمن لعله "مرض الكلى" فهو يقول: [3]

جيدت بداني الأكتاف، دانى الذُّرى واهى الكُلى تجد الغيظ واكف وكأنها وهي في الأوداج والغة وفي الكلى تجد الغيظ الذي نَجدُ

وزهـراً إذا طلعـت علـى حُجـب الكُلـى	نحَسـت، وإن غابـت تكـون سـعودا
ويمسـي ويُضـحى مقيمـا فـي مبايتـه	وبأسـه فـي كُلـى الأقـوام مرتحـل
وأطـلّ علـى كُلّـى الآفـاق حتـى	كـأن الأرض فـي عينيـه دار
ومـن الـلاء يشـربن النّجيـع مـن الكُلـى	غريضـا ويُـرو نغيـر مـن فينفـع

فتكرار لفظة الكلى يوحي بأن هذا الشيء يعادل حقيقة ما في داخل الشاعر تلح عليه وتثقله.

1-عبده بدوي، أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، ص:21-22.

2- المرجع نفسه، ص: 27.

3- المرجع نفسه، ص: 63 وما بعدها.

ويعود الدارس إلى معجم الألفاظ الذي يتكرر في شعر الشاعر مثل المطر، المزن، الشؤبوب، ويربط بين مرض الشاعر وحساسيته من البرد فهو كثيرا ما يصفه بأنه مزمجر، وصهصلق، وصخب كما أنه يكمل الصورة بالحديث عن أنواع الريح والسحاب، وقد يجعل مفتتح قصائده الحديث عن الديمة كما في مدحه لمحمد بن الهيثم، ونحن نراه يخاطب "علي بن مر" ويستهديه "فروا" ونراه يصف الشتاء "بشتامة الوجه" ونحن نعرف أنه حبس نفسه عند آل سلمة بهمذان حين سقط الثلج ولم يغادرهم إلا بعد أن غادرهم الثلج، من كل هذا نستنتج أنه لم يكن سليم البنيان، وأنه كان يعاني من مرض داخلي يعمق عنده الإحساس بالموت. [1]

وفي تناوله لغرض الرثاء يشير الدارس إلى البعد الذي صار يحمله الموت في شعر أبي تمام فهو في رأيه قد أصبح مشكلة هامة بالنسبة له، وفي هذا ما يدل على وعيه الشخصي و الحضاري، فالتفكير في الموت يقترن بميلاد حضاري جديد، فعصر أبي تمام بدا يشهد انكسار حضاري وهو الذي كان يحتفظ بأقوى ما خلف الماضي فممدوح أبي تمام الرئيسي الخليفة المعتصم قد غامر بجذب القوى من العرب والفرس إلى الاتراك وبهذا مال بجذع الشجرة والحضارية على الهوة.

ويذهب الدارس إلى أن من بين العوامل التي غذت مفهومه حول الموت احتكاكه عقليا بالكندي الفيلسوف الذي كان يرى أن ما كتب علينا من ألم وموت هو من مقومات إنسانيتنا، فلو لم يكن موت لم يكن إنسان، ولقد كان من الذين يؤكدون أن حد الإنسان أنه (الحي الناطق المائت).

ميله الشديد إلى الجهمية وهي طائفة ذات تصور عدمي للوجود "فجهم بن صفوان" كان يقول: إنه ليس شيء على الحقيقة الا الله إذ كل شيء يبطل ويتلاشى غيره والأشياء كلها أعراض ألفها وخلقها.[2]

يبدو مما سبق أن الموت–كما يذهب الدارس–صار يتواجد حوله الشعر وفي داخله، لذلك ليس غريبا أن نجده يبدع في تصوير القتلى في المعارك وتصوير المآسي والنكبات التي تخلفها الحروف فحاسته الفنية كانت تتوهج وتتألق–كأشد ما يكون التوهج والتألق–حين

[1]– عبده بدوي، أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، ص:64.

[2]– المرجع نفسه، ص:74.

يكون الحديث من غريب أو بعيد عن الموت [1]، ويتتبع الدارس أبعاد الموت في شعر أبي تمام، فيجده يربط بين الموت والأطلال والفراق ربطا محكما حيث يرى أن حديث الشاعر عن الأطلال بديلا بمشكلة الموت التي تأخذ عليه نفسه، وهو في بعض شعره يذكر تلك الألفاظ المتداعية الحزينة التي قد لا يتطلبها الموقف كقوله:

واذا فقــدت أخــا فلــم تفقــد لـــه   دمعًـــا ولا صـــبْرا فلســـت بفاقـــد
لا تهلكـــن أبـــدًا ولا تبعـــد فمـــا   أخلاقــك الخضــر الربـــى بأباعــد [2]

وقد يبدأ مدحا بذكر الموت، كما في مدحته "لمحمد بن الهيثم" التي أولها :

قـد مـات محـل الزّمـان مـن فرقـك   واكــننَّ أهــل الإعــدام مــن ورقــك

وقد يرى البين "أخا للموت"أو "ولدا"له

لقـد أطـرق الرّبـع المحيـل لفقـدهم   وبيــــنهم أطــــراف ثكــــلان فاقــــد
وأبقـوا لضـيف الحـزن منّـي بعـدهم   قِـرى مـن جـوى سـارٍ وطيـق معـاود[3]

وما أكثر ألفاظه التي تدور حول الموت، والشحوب، والمشيب والحزن والجرح، والداء، والعلة، والندب، والبكاء، والنكبة، مما يلفت الانتباه لعمله في حماسته حيث جعل باب المراثي في المرتبة الثانية بعد الباب الأول وهو باب الحماسة، وكذا الأمر في كتاب الوحشيات نجد أول باب، باب الحماسة، وثاني باب: باب المراثي. [4]

- مهنة الشاعر:

أشار الدارس إلى أن عمل أبو تمام في "الحياكة" قد جعل شعره مسرحا لكل ما يتصل بالحياكة من حيث التطريز والتفويق والنمنمة، وذكر أنواع الأقمشة وألوانها وطريقة إحكامها وقد كان هناك من تنبه إلى أنه يكثر من ألفاظ بعينها كالدلو، وأرجع ذلك إلى أنه كان بمصر في صباه يسقى الماء.

[1]- عبده بدوي ،أبو تمام وقضية التجديد في الشعر ، ص: 81.
[2]- المرجع نفسه ، ص: 78.
[3]- المرجع نفسه ، ص: 79.
[4]- المرجع نفسه، ص:54.

ب- مدرسة أبو تمام الشعرية:

يذهب الدارس إلى أن العصر الذي يحياه أبو تمام بكل متعلقاته قد أثر كثيرا في شعر أبي تمام، فبدت ملامحه جلية في شعر أبي تمام لا سيما عنصر "التجريد" و "الجدل" إذ صار الشعر عند أبي تمام "تغيير للحياة وخلقها وإعمال الفكر في ظواهرها"، فالفرس في هذه الفترة بصفة خاصة-يقول الناقد-قد أثروا في العصر بما يمكن تسميته فنون "الزخرفة الهندسية" التي كانت بدورها استجابة لحاجة المسلمين للانصراف بقدر الإمكان عن "التجسيم" إلى "التجريد"، ولقد وجدت إلى العمارة والخط والصناعات والموسيقى والشعر والنثر فهي قد اعتمدت على التناظر والتكرار اللذين لا وجود لهما في الطبيعة بقدر ما هما إصغاء إلى الحان خافية في الأشياء ثم التعبير عن هذه الحالة بوسائل هي في حقيقة الأمر من وسائل الموسيقى كالإيقاع والجرس.(1)

كما يرى عبده بدوي أن لعنصر التلقي والتكوين التي حظي بها أبو تمام أثر في هذه المدرسة فأبو تمام يقف على رأس مدرسة كانت تجميعا لأروع ما في الماضي وإضافة جديدة سار في ظلها الشعر العربي وأصبحت علامة عليه، ولعل أهم عامل أثر في هذه المدرسة كان في فترة التلقي والتكوين، فالإنسان المسلم-في هذه الفترة وفي العديد من الفترات التي ازدهر فيها البديع-كان يعتمد اعتمادا رئيسيا على تدريب الذاكرة وعلى حفظ هذا العالم الرصين المحكم من القرآن الكريم أساسا دون التركيز على المعنى، ولو حاول في الكثير لأعجزته المحاولة، ومن ثم كان يتحول هذا الطوفان اللفظي إلى عالم مسيطر على بنيان القصيدة والأمر لم يكن يقتصر على القرآن والحديث على حفظ الشعر واستعابه ومن ثم كان يتحول إلى موسيقى إلى عالم من الجماليات يجتهد الذهن في تركيبها وتحريكها ولقد تجلى هذا بصفة خاصة عند إنسان كأبي تمام. (2)

ولأن قضية أبي تمام ارتبطت بقضية البديع، فإننا نجد الدارس يولي عناية كبيرة بتقصي هذه القضية في مفهومها اللّغوي والاصطلاحي فكلمة البديع لغويا تدل على الحداثة والجدة والاختراع وهي في عرف البلاغيين علم تعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة، وقد اهتم به-كما يقول-الناقد في العربية اهتماما واضحا إلى حد

1- عبده بدوي، أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، ص: 48.

2- المرجع نفسه، ص:166.

أن السيوطي جعل الوجه السابع والعشرون من وجوه إعجاز القرآن الكريم وقوع البدائع البلاغية فيه، وقد أنهاها بعضهم إلى مائتي نوع والملاحظ أن هذه (البدائع) كانت تتنامى كلما بعدت الشقة عن البداوة، فكلما ابتعد الناس عن الفطرة كلما ازدهرت تلك البدائع وهي إلى جانب ذلك استجابة للصوت الذي بدأ يقول أن الطبيعة تحتاج إلى الصناعة–ويصل الناقد إلى أن البديع قد انتشر في القرن الثالث على يد أبي تمام بعد أن دفعه الاقدمون عدة دفعات.

وفي حديثه عن قضية التجديد في شعر ابي تمام نجده يخوض في قضية يراها لا تنفصل عن هذه القضية، وهي قضية التمييز بين المذهب البغدادي والمذهب الشامي، حيث يرى أن لهذا التقسيم جذور قديمة، كما يذكر "الثعالبي" في اليتيمة أن هناك فضلا لشعراء الشام على شعراء سائر البلدان وذلك لقرب شعراء الشام من خطط العرب ولا سيما أهل الحجاز وبعدهم عن بلاد العجم ولعل من بين الملامح العامة للمذهبين تظهر أساسا في أن المذهب البغدادي كثير التسامح فيما يسمى "عمود الشعر" أما المذهب الشامي فهو يدور في الغالب على إطالة القصيدة وتعدد أغراضها وتنقيحها والأخذ بالالتزام الفكري [1]

ويبدو–كما يقول الناقد–أن هذا الاتجاه الجغرافي قد تحول إلى اتجاه فني بعد ذلك فنحن نجد مسلم بن الوليد والشريف الرضى مثلا ينتميان إن صح التعبير إلى المذهب الشامي مع أنهما بغداديين، كذا الأمر بالنسبة إلى أبي تمام والبحتري فحياتهما الأساسية في العراق. والواضح أن أبا تمام يستعصي حبسه في واحد من هاذين الاتجاهين وذلك لأنه متخطيا لكل هذه القوانين التي حددها أصحابها وكان أقرب إلى الفكرة الإسلامية الشاملة الوطنية القومية [2]

يظهر مما سبق أن الناقد يرجع إغراق الشاعر في البديع إلى عوامل تعود إلى طبيعة تكوين الشاعر القائمة على الحفظ وإلى عوامل أخرى ترجع إلى طبيعة العصر آنذاك الذي صار يميل إلى التصنع والزخرفة.

1– عبده بدوي،أبو تمام وقضية التجديد في الشعر ،ص:176. وما بعدها

2– المرجع نفسه، ص:186.

ج- قضية القدماء والمحدثين:

ليستوضح الناقد قضية الصراع بين القدماء والمحدثين نجده يعود إلى آراء النقاد والبلاغيين في هذه القضية ليصل في الأخير إلى أن قضية "الجديد والقديم" لم تدر حقيقة إلا تحت راية أبي تمام ذلك لأن دعوة أبي نواس لم تخرج عن كونها محاذاة للشعر القديم والمحاذاة أخطر من التقليد، لأن أبا نواس لم يخرج عن عمود الشعر المتعارف عليه وإنما استبدل ديباجة بأخرى وكانت دعوته مشوبة بروح الشعوبية وكل ما طرقه من أغراض قد سبق إليه، لذلك فالحركة النقدية الجادة قد دارت حول أبي تمام وذلك بما أتى به من جديد في الشعر، ثم يستعرض الدارس المناقشات التي دارت حول شعر أبي تمام فرأى أن هناك من النقاد من خطأ أبا تمام، ومن كان متحمسا للدفاع عنه، والبعض الآخر وقف من شعره وقفة موضوعية مشيرا إلى الآمدي في كتابه "الموازنة بين الطائيين" وإن كان يرى أن الآمدي قد مال بذوقه الشخصي نحو البحتري. (1)

د- خصائص شعر أبي تمام:

- خصائص لفظية:

يذهب عبده بدوي إلى أن التطور الذي شهده العصر العباسي والتعقيد الذي لحق مختلف نواحي الحياة الاجتماعية والعقلية سايره اهتزاز على مستوى اللغة، فقد بدأت اللغة في عهد أبي تمام تتكرر وتختلط وتتكاثف، وأسلوب التفكير والتعبير قد تغير وصار لزاما أن تتغير اللغة تبعا لذلك.

لقد صدم أبو تمام عصره حين خرج بحسم على الاتجاه المتوارث فقد كان من الذين يعذبون الألفاظ من أجل المعاني، وكان من اللذين يُغربون أحيانا في بعض الألفاظ بحيث يبدو كل لفظ وكأنه مشكلة معقدة تتحدى العقل والسمع، ولقد أورد الدارس أمثلة كثيرة حول ما أورده من ألفاظ بحيث يبدو كل لفظ وكأنه مشكلة معقدة تتحدى العقل والسمع، ولقد أورد الدارس أمثلة كثيرة حول ما أورده من ألفاظ رديئة وألفاظ مماته لم يحكها العرب الثقات وعند اشتقاقاته النادرة، وقد ربط بين رقة ألفاظه والقول على السجية واستدل بذلك بقوله:

سعدت غربة النّوى بسعاد　　　فهي طوع الاتهام والانجاد

1- عبده بدوي ،أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، ص:170.

وقد يأتي أبو تمام بالفرائد من الألفاظ التي تدل على فصاحته وقوة عارضته وشدة عربيته كقوله:

وقـــد ماكنـــت معســـول الأمـــاني   ومـــــأدوم القـــــوافي بالســــداد

فلفظ "مأدوم"، من الفرائد التي كما يقول ابن أبي الأصبع لا يقدر على نظيرها ولا يعثر على شبيهها. [1]

- خصائص معنوية:

يذهب عبده بدوي إلى أن أبا تمام كان لا يختل في معناه، لأن المعاني شغلته كثيرا إلى حد التعسف في استخراجها وأخذها بعنف وقد كانت معاني أبي تمام تجسيدا للحس الحضاري الجديد الذي أصبح حقيقة مؤكدة، لقد فرض أبو تمام نفسه وأقر له العديد من جمهور متلقيه بمكانته الشعرية يحكي أن ممدوحه حين وصل إلى قوله

لا تنكـري عطـل الكـريم مـن الغنـى   فالسّـيل حـرب للمكـان العـالي

وتتطّـري خبـب الركـاب ينصُّـها   محـى القـريض إلـى مميـت المـال

صاح: والله لا أتممها إلا وأنا واقف فأبو تمام كان أول شاعر إسلامي تمكن من فرض زعامته واعتراف الناس جميعا دون مزاحمة جدية من أحد.

لقد استطاع أبو تمام في نظر الدارس أن يفرض نفسه في عصر بدأ يستجيب لرياح التغيير والتجديد فلم يعد يكتفي من الشاعر بالتلاعب اللفظي، ذلك لأن الذي صار يسكره حقا هو المعنى البعيد الغور الذي يأخذ أساسا بجماع العقل.[2]

يقول الصولي: "إن أبا تمام يصنع الكلام ويخترعه ويتعب في طلبه حتى يبدع، وأبو تمام لا يسقط معناه ألبتة، وإنما يختل بعض الوقت لفظه، فإذا استوى له اللفظ فذلك هو الجيد من شعره النادر الذي لا يتعلق به، وقريب من هذا قول المبرد "لأبي تمام استخراجات لطيفة ومعان طريفة وهو صحيح الخاطر حسن الانتزاع يقول النادر والبارد وما أشبهه إلا بغائص يخرج الدر والمخشلبة" [3]

---

[1]- عبده بدوي، أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، ص: 123.

[2]- المرجع نفسه، ص:142.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ويذهب الدارس إلى أن معاني أبي تمام من شأنها أن تدفع القارئ لإدامة الفكر حتى يصل إلى المعنى المراد وهو ما يجعل القارئ يشعر بشيء من النشوة لأنه طال المعنى بعد طول تأمل، ويتعرض "عبده بدوي" إلى تفاوت النقاد في تلقيهم معاني أبي تمام ذاكرا أن القدماء أحصوا لأبي تمام ما يزيد عن عشرين معنى من معانيه المبتدعة يرجعون البراعة فيها إلى حالة المشاهدة بالبصر، والواقع أن قدرات أبي تمام كانت تبرز في استخراج المعاني من غير شاهد الحال ولا شك أن المعاني في هذا الجانب أصعب استنباطا من تلك المعاني التي قلنا أنها تكون وليدة لحكاية الحال المشاهدة بالبصر.[1]

ومن أمثلة معانيه:

يـــا أيهـــا الملـــك النـــابي برؤيتـــه وجـــودُه بمراعـــي جـــوده كتـــبُ

ليس الحجاب بمقص عنك لـي أمـلا إن الســـماء ترجَّـــى حـــين تحتجـــب

ويرى الناقد أن أبا تمام أراد أن يعطي لمسة جديدة وأن يحدث داخل قوالبه الشعرية رعشة عقلية سخية (حتى ولو وقف لها شعر الناس)، وأنه كان يريد ان يدهش الناس من واقع بعض المعاني التي تلح عليه–بما لم يتعودوه كقوله مثلا في قصائده الهمزية ماء الملام، ماء الحياة ماء الوجود ماء الوصال.... [2]

ويعلل عبده بدوي بعض الصور الواردة في شعر أبي تمام والتي لاقت معارضة شديدة عند النقاد القدماء تحليلا اجتماعيا عائدا بها إلى حياة أبي تمام من ذلك قوله:

رقيـــق حواشـــي الحلـــم حـــين تثـــوره يريـــك الهـــوينى والأمـــور تطيـــر

فهذه الصورة "الاستعارة" لها اتصال بمهنة الشعر القديمة "حائك، بائع حرير"، ومن المعروف أن تأثير هذه المهنة على شعره كثير جدا وما أكثر ما يتحدث عن الوشي والنمنمة وكل ما يتصل بالثياب بل إنه يتحدث كذلك عن آلات النسج تأمل قوله في وصيته الشعرية للبحتري "وكن كأنك خياط يقدر الثياب على مقادير الأجسام"، والصلة هنا تشبه الصلة التي كانت بين إلحاحه على آلات السقي واشتغاله بالسقاية في جامع مرو. [3]

1– عبده بدوي، أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، ص:147.

2– المرجع نفسه، ص: 151.

3– المرجع نفسه، ص: 126.

ويربط الناقد بين غموض أبي تمام وحداثة شعره ذاهبا إلى أن كل شعر يبدأ نهضة يكون غامضا فشعر امرئ القيس أكثر غموضا من شعر زهير وكذلك أيضا شكسبير والروائيين الفرنسيين.... [1]

ويبدو مما سبق أن قراءة الناقد (عبده بدوي) لشعر أبي تمام كانت تسير في اتجاه واحد متخذة من سيرة الشاعر وحياته مرجعية لفهم شعره، فقد ساعدت هذه القراءة الاجتماعية لنص أبي تمام على فهم بعض مراحل تطور المذهب الشعري عند أبي تمام والاطلاع على مختلف المحطات الكبرى التي ساهمت في ذلك، وإن كنا نرى أن البحث عن معنى واحد في النص وتسليط الضوء عليه، قد يسقط من حلقة الاهتمام بعض جوانب النص الأخرى.

[1]– عبده بدوي، أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، ص126.

4-القراءة النفسية:

تهدف الدراسة النفسية إلى قراءة النص الأدبي بما أتيح لها من أدوات وإجراءات التحليل النفسي، هذا العلم الذي صار له صلة وثيقة بالثقافة والأدب مع المحلل النفساني سيغموند فرويد الذي أرسى دعائمه، والذي كان منظرا وممارسا للعلاج النفسي، كما كان لا كشافاته الخاصة بالجهاز النفسي دورا كبيرا في إعادة النظر جذريا في تصور مفهوم الذات ومفهوم الشخصية الفردية.[1]، والى جانب فرويد كان لاكتشافات "كارل يونج" عن النماذج العليا واللاوعي الجماعي مؤثرا آخر مهما في النقد النفسي.

ولعل أهم فكرة قام عليها التحليل النفسي هي اعتبار النص مرجعا نفسيا يعبر عن رغبات كاتبه الشعورية واللاشعورية فالقراءة النفسية على الرغم من سيرها في اتجاه واحد مسلطة الضوء على المستوى النفسي –غاضةً الطرف على المستويات الأخرى– إلا أنها تنطلق من النص في كل ما تقوم به من تحليل وتأويل، وذلك إما بالبحث في حياة الأديب والظروف المحيطة به والاستدلال بها على تفسير النص وإما بالإنطلاق من النص وصولا إلى الشواهد والأحداث الخارجية في حياته.

وقراءة إيليا الحاوي ركزت على القيمة النفسية للنص معتبرة شعر أبي تمام تعبيرا عن عوامل نفسية كامنة في لاشعوره.

وينطق إيليا الحاوي في دراسته لشعر أبي تمام من مفهوم خاص ينظر إلى الشعر بمفهوم مغاير عما كان سائدا من قبل، وهو مفهوم انصهرت في إنتاجه مفاهيم حداثية مختلفة «رومنسية، نفسية، سوريالية، صوفية، ....»، صار ينظر إلى الشعر أو إلى عملية الخلق الشعري على أنها عودة مباشرة وحية إلى زمن أول متقدم يحل به الشاعر أو الأديب ما سماه –إيليا الحاوي– ذات بريئة متطهرة من الرواسب بحيث يتمكن من التعبير عن الوجود تعبيرا ذاتيا وموضوعيا عبر رموز وتقمصات واعية ولا واعية.

فأبو تمام في نظر إيليا الحاوي استطاع من خلال شعره أن يدرك الكثير من أسرار الوجود ومن حقائقه الشعرية الكامنة التي قلما قدرت لسواه، وأن يدرك أصقاعا بكرا من الاحتمالات والارتيادات ما لم يَرْتَدْه ولم يألفه مَنْ دونه. [2]

1– حميد لحميداني، الفكر النقدي الادبي المعاصر، مطبعة انفويرانت، فاس–الرباط، ط3، 2014م، ص: 87.

2– إيليا الحاوي، أبو تمام فنه ونفسيته من خلال شعره، دار الثقافة، بيروت–لبنان، ط1، 1989، ص: 7.

لقد وفد أبو تمام –يقول إيليا الحاوي–على الشعر وكان قد أوفى إلى مراحله المتقدمة، ومع ذلك لم يكن مجرد تابع للقدماء بل انطلق من هذا القديم (الناضج) وأضفى عليه الكثير من الجدة والإبداع "فأبو تمام كان يتلقف المعاني ويخوض فيها ويشرحها، وان كان التشريح يتحول إلى شرح، وإذا كان أرسطو كان قد قال بالتأويل والاحتمال، فإن أبا تمام استنفذ غاية ذلك، الا أنه لم يفرد المعنى الواحد لذاته وبذاته بل إنه مازج المعاني ووالدها واستخرج منها معاني جديدة من هذا التزاوج والتعقيد والتوليد"[1]

إن العملية الإبداعية عند أبي تمام هي عملية قائمة على إعادة تفكيك للمعاني وهصرها واستخراج معاني جديدة عن طريق التزاوج والتأليف بين العناصر المختلفة، وقد أرجع إيليا الحاوي هذه الإبداعية إلى طبيعة أبي تمام الميالة والتواقة إلى التفكير العميق في الأشياء وإيجاد العلاقات التي تربط بينها، كما تعود إلى طبيعة البيئة التي عاش فيها أبو تمام التي عرفت الجدل والنقاش ومنازعات الأشعرية والمعتزلة، وكتب الفلاسفة القائمة على التأويل والتعليل وانهاك المعاني والعثور على الروابط المضمرة فيها بينها. [2]

وإلى جانب ذلك يرى إيليا الحاوي أن عبقرية أبي تمام تعود في البعض منها إلى الصياغة، فاللغة كانت طوع أمره وكأنها تتولد به ومعه، يقول إيليا الحاوي «لقد كانت الجبهة اللغوية عاملا فعالا للتعبير والتجسيد لديه، وفي حين يخيل إليك أن حشدا من الإيقاعات والعبارات يزحف عبر شعره وكأن اللغة كانت تتولد به ومعه، وكأنه كان يشتق الألفاظ من معدن أو كأنه يبرئها برء، حادا من توحد المعاناة الذهنية والنفسية عنده ومعاناة اللغة والتحامهما في كيانه فضلا عن عيانه»[3]

ويعيب إيليا الحاوي على النقاد القدماء تعقب أبي تمام على الهنات اليسيرة غاضين الطرف عن تلك التجارب الكبرى الرائدة والحية في قصائد الطبيعة والكون والنفس....فالأبعاد التي أدركها أبو تمام من أسرار الوجود ومن حقائقه الشعرية الكامنة قلما قدرت لسواه، فهذا الشاعر كان يتغشَّى في شعره، ببعض الغلو والإحالات، إلا أنه لم يكن فعلا يغالي ولا يحيل

1– إيليا الحاوي، أبو تمام فنه ونفسيته من خلال شعره، ص" 6.

2– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3– المرجع نفسه ، ص: 6

وإنما كان يدرك أصقاعا بكرا من الاحتمالات والإمكانات والارتيادات مما لم ترتده ولم يألفه مَن دونه. (1)

لقد سعى إيليا الحاوي من خلال هذه الدراسة الوقوف على طبيعة العملية الإبداعية عند أبي تمام وخصوصيتها والتي كان لنفسية أبي تمام الأثر الخاص فيها وقد أشار إيليا إلى طبيعة دراسته في مقدمة كتابه «ونحن نعول على القيمة النفسية لهذا الشعر وهي التي تمثل الرصيد الأخير والمآل النهائي لكل أثر فني»

أ-مذهب أبي تمام بين التجريد والجدل:

يرى إيليا الحاوي أن الشعر العباسي لم يكن شعر بداهة لأن عنصرا عقليا ولج اليه، فالعصر كان عصر فلسفة وجدل بلا منازع فمختلف العلوم قد صبغت بهذه العقلية التي كان يقبل عليها الخاصة والعامة، فمجالس الجدل كانت تعقد عند الخلفاء وفي دور المساجد وعند الوزراء(2) ولم يكن الشعراء بعيدين عن هذا التيار العقلي الفلسفي فقد عده إيليا الحاوي- والكثير من النقاد- احدى أهم أسباب ودوافع التجديد لدى شعراء العصر العباسي، فأبو تمام قد أفاد من علم الكلام النزعة الجدلية وتفسير الأشياء بصورة ما كانت تتاح له على هذه الشاكلة في قصائده لولا ظهور علم الكلام آنذاك ففي قصائد أبي تمام جدلية كلامية على المعاني، وهو يستفدها ويقلِّب احتمالاتها، وكأنه عالم في باب الشعر تلك القدرة الجدلية والتجريدية هي التي كانت تدع المعاني تنمو عنده وتتآلف وتتفرق وتتوالد بعضها من بعض وتتوافد وتتعقد، ثم إن القدرة الجدلية في تداول الأفكار كانت ترفده بالقدرة على التصوير في خيال حسي وتجريدي معا. (3)

وإلى جانب النزعة الجدلية يرى إيليا الحاوي أن أبا تمام انتهج نهجا تجريديا قائما في نفسه عبر الرؤيا والحلم هذا المنهج كان مصدرا لمواقفه وعواطفه فأبو تمام يسمو من خلال هذا المنهج التجريدي بالأحداث والوقائع إلى مبادئ عليا تزول معها كل متعلقات وشوائب الواقع التي قد تشوهها.

---

[1]- إيليا الحاوي، أبو تمام فنه ونفسيته من خلال شعره، ص: 7.

[2]- المرجع نفسه، ص: 43.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وفي نظر إيليا الحاوي فإن شعر أبي تمام ينمو بوتيرة واحدة مدحا أو رثاء أو فخرا فهو يتعامل فيه مع كائن ما كان مقيما في نوايا الشاعر وهو كائن فيه من قبل في زمن قبل أن يفد إلى هذا العالم أو أنه يأمل أن يلقاه في عالم آخر وهو يُنْميه للخلفاء والقواد على تنازل وضيم، ولولا نهود الكائن الماورائي فيه لأملقت تجربته ولا ندرجت في مدارج القول والقول الآخر وعبارات التقليد، وكانت المعاني قد أدركت أبا تمام وقد صارت خاوية وعجفاء ومملقة ولا نَسغ لها ولا يقين فيها، انه ابتعثها بخلق كائن آخر من حثالات الكائنات الصغرى والدنيا، ومنه كان يستمد رؤاه ويفتي له الفتاوى المعجزة ويبصره في حدقة نفسية حسية تدرك، في بعض مراحلها ومقاطعها، حد الاعجاز والمعجز. [1]

وإيليا الحاوي هنا يسلط الضوء على الجانب اللاوعي في شعر أبي تمام، مشيرا إلى دور الحلم في صياغة هذا الجانب، فالعلاقة القائمة بين الحلم وأنواع الإبداع تكمن أساسا في البنية التخيلية لكليهما [2]، لقد شهد العصر العباسي الكثير من الأحداث والفتن والحروب، إما الداخلية أو الخارجية ومن الأحداث ما عرفها أبو تمام معرفة اليقين ومنها ما سمع عنها إلا أنها كانت تدوي في وجدانه العميق وتحد ث فيه الانشقاقات وكانت حاله تقتضيه أن يقف بجنب الخلافة العباسية ومن كان يلوذ إليها، وكان عليه أن يكون أبدا شاهدا للعباسيين بأنهم أولوا الأمر الحقيقيون والعادلون، وقد عبر أبو تمام عن كل ما كان يعتريه حول هذه الاحداث وأخرى غيرها من خلال شعره.

وأبو تمام فيما يرى إيليا الحاوي قد تعامل مع هذه الاحداث تعاملا خاصا «وأبو تمام وفق ما رأى انتهج على الخلافة نهجا ما وهو نهج تجريدي ليتعامل فيه مع المبادئ العليا والأصول الأصولية وكانت هذه الأحوال تتنامي فيه وكأنه كان قد غدا وله فرقة خاصة به من الإمامة، كما كانت لها فرق كثيرة متعاضدة ومتعارضة فرقة أبي تمام ما كانت سياسية ولا قتالية وإنما كانت فرقة أو مذهبا تجريديا قائما في نفسه عبر الرؤيا والحلم، ومعه كان يتعامل ومنه كان يستدرّ مواقفه وعواطفه وفيه كان يغذي ذلك المثال في كائن أعلى يسمى الخليفة وهو يتقنع تقنعا ما، طارئا أو زائفا في الخلفية القائم، ولكنه أنأى منه، يقيم في حلم الشاعر أو في تلك الأصقاع التي تنتفي فيها الحدود والإمكانات ويكون الخليفة ذلك الكائن

1- إيليا الحاوي، أبو تمام فنّه ونفسيته من خلال شعره، ص: 30.

2- حميد لحميداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مطبعة انفوبرانت، فاس-الرباط، ط3، 2014م، ص: 91.

الأسمى الذي بعضه في دنيا المطلق، تزول معه عاهات الكون وعاهات القتال، والقتل كائنا في جزء منه فيزيقي وفي أجزاء أكبر ميتافيزيقي.(1)

إن الصورة التي يقدمها أبو تمام لممدوحيه هي صورة تجريدية في الرؤية والإخراج حظ اللاشعور فيها كبير جدا فالصورة التي يرسمها أبو تمام لممدوحيه هي صورة كامنة في خياله يخضعها لمنظوره ورؤيته المنفردة، إنها كائن أسمى بعضه من دنيا الواقع وبعضه الأعظم من دنيا المطلق تزول معه كل متعلقات وشوائب الواقع التي قد تعمل على تشويهها.

وشعر أبي تمام صورة عاكسة لنفسية أبي تمام وما يختلجها بوعي أو بلا وعي، إنه يكشف عن معاناة الشاعر وصلته بالحياة والطبيعة والقدر والكائنات...الخ، لذا يرى إيليا الحاوي أن المهمة المنوطة بالنقد ليس تفسير وتحليل لما يقع في حدود الوعي فحسب بقدر ما هو تحليل لما يقع في لا وعي الشاعر لأن النقد الصائب لا تقتصر مهمته على اكتشاف العورات والنواقص ولا على الإسراف بالقريظ والمدح وإنما هو قبل كل شيء محاولة لمعانقة التجربة الشعرية في ضمير صاحبها والحلول فيها واكتشاف أبعادها. (2)

ب-الحالة النفسية وأثرها في الشعر:

ولأن القراءة النفسية تنطلق من النص لتقف على الجانب المخفي والمعلن فيه، توقف إيليا الحاوي عند معظم القصائد التي كتبها أبو تمام في أغراض متعددة كالمدح والرثاء والفخر ....الخ، وأول قصيدة مدحية توقف عندها هي قصيدة فتح عمورية أو بائيته المشهورة في مدح المعتصم.

قبل أن يباشر إيليا الحاوي النص أشار إلى أن بائية أبي تمام قد حظيت بجمهور عريض من المتلقين عبر مختلف الأزمنة ولكن رغم الشهرة التي بلغتها هذه القصيدة المدح للشاعر، إلا أننا لا نقع فيها على الاناة الطويلة وعوامل التأمل الحميم والراقي بمستسرات الكون، وفي هذه القصائد تتعاظم الملحمية التي توفى إلى الصفاء التأملي وآبات التوليد في التحري عن الصلات غير المنظورة المبذولة بين قيم الوجود وعناصره ومظاهره. (3)

---

[1]- إيليا الحاوي، أبو تمام فنه ونفسيته من خلال شعره، ص:29. وما بعدها

[2]- المرجع نفسه ، ص: 25.

[3]- المرجع نفسه ، ص: 103.

وإيليا الحاوي لا يريد أن يسقط من قيمة هذه القصيدة وإنما لم يلمس فيها على حد تعبيره تلك المعاني المولدة التي تكشف عن علاقة جديدة لم تكن لتظهر لولا تلك الصلات التي يقيمها بين قيم الوجود وعناصره، إنها تبتعد عن تلك الحالة الاشراقية التي نراها في مثل قوله مادحا أبا سعيد الثغري ذاكرا الشتاء الذي اعترضه

فضَـربتَ الشـتاء فـي أخدَعيـهِ ضـربةً غادرتـهُ فـوْداً ركُوبـا

وهو قول يقع في باب الابداع المحض من التسامي والقوة الجمالية المتفوقة. [1]

وينطلق إيليا الحاوي في حكمه على قصيدة عمورية وغيرها من قصائد أبي تمام من خلال مفهومه للشعر، حيث يرى أن عملية الابداع هي عملية كشف وحلول وحالة إشراقية يكشف فيها الشاعر عن الصلات الخفية بين قيم الوجود وعناصره ومظاهره.

ففي تعليقه على قصيدة عمورية التي أولها: [2]

السَّـيفُ أصـدقُ أنبـاءً مـن الكتُـبِ في حـدِهِ الحـدُّ بـينَ الجـدّ واللعـبِ
بـيضُ الصَّفائحِ لا سودُ الصَّحائفِ فـي مُتُـونِهنَّ جـلاءُ الشَّـك والريَـبِ
والعلـمُ فـي شُـهُبِ الأرمـاحِ لامعـةً بين الخمسينِ لا في السَّبعةِ الشُّهبِ
أيـنَ الروايـةُ بـل أيـن النُّجـوم ومـا صاغوه من زخرفٍ فيها ومن كذبِ
تخرُّصـا وأحاديثًـا ملفَّقـةً ليسـت بنبـعٍ إذا عـدَّت ولا غـرب
عجائبـا زعمـوا الأيـام مجْفلـةً عنهنَّ في صفَرِ الأصْفار أو رَجَبِ
وخَوَّفُوا النـاسَ من ذهياءَ مُظلمةٍ إذا بدا الكوكـبُ الغربـيُّ ذو الـذَّنب
وصـيَّروا بـالأمر عنهـا وهـي غافلـة مـا دارَ فـي فلـكٍ منهـا وفـي قُطـبِ
لـو بيَّنـت قـط أمـرًا قبـل موقعـهِ لـم تُخـفِ ماحلَّ بالأوثـان والصّلبِ

يرى إيليا الحاوي أن هذه الأبيات تغلب عليها الخطابية وهي خطابية لا تقلل من قيمة الشعر إنما صدور هذه الخطابية عن حالة من الانفعال الصاخب والاندفاع الحيوي والحماس الذي يبعد عن التأمل وتعقل في الأشياء «ذاك أن الحالة النفسية إذا جازت عبر العقل والفهم والإفهام من الداخل إلى الخارج وعفا فيها الخيال والحدس الرائي، فإن مآل ذلك

[1]- إيليا الحاوي، أبو تمام فنه ونفسيته من خلال شعره ، الصفحة نفسها.

[2]- المرجع نفسه، ص: 104وما بعدها.

يكون أميل للنثر منه إلى الشعر، ولا يشفع فيه عنف الانفعال ولا صخب الألفاظ والإيقاعات الخطابية والتي يشتعل لهبها ولا تقيم إلا ريثا أ جوف من الزمن»[1]

فهذه الابيات بكناياتها التي تقع في باب الكناية المدلّة "حدّه الحدّ، بيض الصفائح، سود الصحائف، شهب الرماح....الخ"، تبتعد كل البعد عن الشعر إنها تماثل الأفكار والأقوال والخلاصات العامة فهي أقرب إلى الخطابية والنثرية والحكمية منها إلى الشعر والمأخذ الثاني على هذه الأبيات يراه إيليا الحاوي في الجدلية والنقاش والأخذ والرد، فالحقيقة الشعرية ليست برهانية وجدلية وليست نقاشية، ويقين الحقيقة الشعرية قائم في متنها وفي نواياها وهي لا تعوز لما دونها كي تصيب وتُقنع وكل مرة تعوز الحقيقة الشعرية إلى ما دونها فذلك دليلا حاسما على أنها أحبطت وسفحت وما قامت لها قائمة من ذاتها بذاتها. فالتبريرات والقرائن تنقض الحقيقة الحلوليّة والتي لا تبتغي الإيضاح والإفهام والإقناع والدحض والنقد. [2]

ويقف إيليا الحاوي موقفا معاديا للقراءات السابقة التي احتفت بهذه القصيدة دون أن تقف نظرة تأمل كاشفة عن آفة الخطابية والحكمية التي تسود القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، فهو يرى أن الشعر واحد في أي زمن وليس

هناك تنازلات لضرورة الحقبة الشعرية ومحتمات العصر والبيئة وما أشبه... وإذا لم يُقدر للقارئ في زمننا من الذائقة ومن عوامل الثقافة ما يفتضح به مثل هذا الشعر فإن الزمن الفني عندنا يكون متخلفا غاية التخلف وإننا عادون في سبل خارج موضوعه. [3]

ويضيف إيليا الحاوي أن أبا تمام كمعظم شعراء عصره ومن كانوا قبله ومن وفدوا بعده، يلتهب التهابا صاعقا بالمناسبة المُولية على أحداث وأشخاص يذوبون في مصهر الزمن وظلمة وتخلف فيهم بواعث الحماس القديم الذي يكون إضافة من النفوس إلى الموضوع الأصيل، وهكذا تردى أبو تمام وهو لا يدري مذهولا بالمناسبة التي لها دويها الخاص بها من الوقائع السياسية الملازمة. وموقعة عمورية استلبته في زمنها، وفي زمننا

[1]- إيليا الحاوي، أبو تمام فنه ونفسيته من خلال شعره، ص: 105.

[2]- المرجع نفسه، ص: 107

[3]- المرجع نفسه، ص:106.

سقطت عنها تلك اللهبة وسُلخت عنها إطاراتها أو حيثياتها، والتهاب الشاعر فيها أعمى بصيرته النافذة التي كانت تشاهد وتعاين معاينة سامية ما لا شكل ولا قوام ماديا له. [1]

إن الأفق الذي ينطلق منه إيليا الحاوي في قراءته يختلف ويبتعد عن الأفق الأول الذي زامن إنتاج النص، فقراءة إيليا الحاوي مشدودة بآفاق قرائية معينة أثرت على فعل القراءة لديه مما أظهر تعارض بين أفق الحاوي (المتلقي) وبين أفق النص.

ويواصل إيليا الحاوي تحليله ونقده التطبيقي لقصيدة أبي تمّام باحثًا في أغوار التجربة الداخلية التي كانت ترفد الشاعر بمعانيه وصُوره وتلك التعقيدات التي غذّت تجاربه.

فَــتْحُ الفُتُــوحِ تَعَــالَى أَنْ يُحــيطَ بِــهِ نَظْــمٌ مِــن الشــعْرِ أَوْ نَثْــرٌ مِــنَ الخُطَــبِ
فــتحٌ تفــتَّحُ أبــوابُ السَّــماءِ لــهُ وتبــرزُ الأرضُ فــي أثوابهــا القُشُــبِ
يَــا يَــوْمَ وَقْعَــةِ عَمُّوريَّــةَ انْصَــرَفَتْ منــكَ المُنــى حُفَّــلاً معســولة الحلــبِ
أبقيْـتَ جـدَّ بنـي الإسـلامِ فـي صـعدٍ والمُشْــرِكينَ ودَارَ الشــرْكِ فــي صَــبَبِ

يرى إيليا الحاوي أنّ هذه الأبيات أسمى قليلا ونسبيا عن الأبيات السابقة وإن لم تكن من الشعر العاتي الذي يعتّد به أبو تمّام فهي في مرتبة وسطى بين الشعر واللا شعر فما زالت الخطابية والنثرية تغلب عليه دون أن تصفو عنده الرؤيا ولا تخمّر تجربة ولا يغذيها التأمل بالرموز التي تُفصح بها عمّا هو وراء المعروف والمكشوف والمقول والمبذول. [2] فعبارة (فتح الفتوح) على قدر ما فيها من لهفة على قدر ما توحي بالتعميم والبداهة غير المثقفة والبيت هنا لا يقارن بالبيت الذي قاله في أبي سعيد الثغري الذي أعمل سيفه في مقتحمي الثغور من الرّوم.

إنَّ أَيامَــكَ الحِسَــانَ مِــنَ الــرَّو مِ لَحُمْــرُ الصَّــبُوحِ حُمْــرُ الغَبُــوقِ

ففي هذا البيت من الرؤيّة وعمق الإحساس بالنشوة في النّصر وتدليلا على قوته ما تقصّر عنه أبيات كثيرة من الحماس الشديد الالتهاب والسّريع التعفيّ مثل شعلة البرق فالتّعميم هو أيسر سُبل التعبير بل إنّه فاقد التّعبير لأنّه مبذول في الدّهماء والعامة، وهل إنّ الشّاعر كشف أمرا ملثما حين قال إنّ تلك الموقعة تُعجزُ الشّعر والنثر. [3]

1- إيليا الحاوي، أبو تمام فنّه ونفسيته من خلال شعره ص:107.

2- المرجع نفسه، ص: 108.

3- المرجع نفسه، ص: 109.

ويشير إيليا الحاوي إلى قول أبي تمام (وتبرز الأرض في أثوابها القشب) ذاكرا إلى أنّ بعض النقّاد من يحسبونه واردا في مضمار الوهم أو الإبهام الشّعوري بالافتراض: إلا أنّنا نحسّ عبر ذلك إحساسا من الشّاعر بالحالة الطبيعية الموازية أو شبه الموازية للحالة النفسية الفرح ارتسم في مخايلة نفسية صائبة، ذاك أنّ العالم انفرج إثرها وكان متجهّما، والطّبيعة احتفلت وارتدت أثوابها القشب وهي لم تفعل أي شيء من ذلك والطبيعة لا مبالية صمّاء، وإنّما الشاعر هو الذي اعتراها، ويكون الأمر أنّ الطبيعة المرتدية الثياب الأجمل كانت موازية للحالة التي كان فيها الشاعر وما حوله يكسو الحلل المادّية التي تُماثل أحواله أو حالته النفسيّة... [1]

وعلى الرغم مما لمسه إيليا الحاوي من امتزاج نفسية الشاعر بالطبيعة وطربه بها بلا غاية ولا منفعة إنّما هو جمال للجمال ومتعة للمتعة إلا أنّ وتيرة القصيدة تميل إلى التدنّي والاجتزاء، كما في قوله إنّه بذلك الفتح جعل حظّ الإسلام في صعود، وحظّ الكفّار في انحدار وهبوط فالبيت ساقط في أسلوب التقرير واستخلاص الأفكار الساذجة ويتوغل إيليا الحاوي في ثنايا النّص واقفا عند قول أبي تمّام.

أُمٌّ لَهُـمْ لَـوْ رَجَـوْا أَن تُفْتَـدى جَعَلُـوا ... فـــــداءها كـــــلَّ أمٍّ مـــــنهمُ وأبِ
وبــرْزةِ الوجـهِ قـدْ أعيـتْ رياضــتُهَا ... كِسْـرَى وصـدَّتْ صُـدُوداً عَـنْ أَبِـي كَـرِبِ
بِكْـرٌ فَمـا افْتَرَعَتْهَـا كَـفُّ حَادِثَـةٍ ... ولا ترقَّـــتْ إليهـــا همَّـــةُ النُّـــوبِ
مِـنْ عَهْـدِ إِسْـكَنْدَرٍ أَوْ قَبـل ذَلِـكَ قَـدْ ... شـابتْ نواصـي اللَّيـالي وهـيَ لـمْ تشـبِ
حَتَّـى إذَا مَخَّـضَ اللَّــهُ السـنين لَهَـا ... مَخْـضَ البِخِيلَـةِ كانَـتْ زُبْـدَةَ الحِقَـبِ
أتـــتهُمُ الكُربـــةُ السَّـــوداءُ ســـادرةً ... منهـا وكـان اسـمها فرَّاجـةَ الكُـربِ
جـرى لهـا الفـالُ برحـاً يـومَ أنقـرة ... إذْ غـودرتْ وحشـةَ السـاحاتِ والرِّحـبِ

يرى إيليا الحاوي أن قول أبا تمام (أم لهم) مع أنّه لا يعدو من الأقوال البيانية والبلاغية إلا أنّها تفصح عن غايات أخرى بالصدقة النفسية وهذه الغايات تُطلعنا على أبعاد من تجاوباته الحميمية مع نوايا الكون والصّلات السرّية التي تكمن فيه صلة النّاس بالأرض الأم، أي أنهم، يرتضعون أثداءها أو إنهم يرتمون في أحضانها، كما يرتمون بأحضان أمّهاتهم اللّواتي من لحم ودم ذلك كلّه كان يصدر في هذه المظان عن إيمان فعليّ يؤمن به الشّاعر

[1]– إيليا الحاوي، فنه ونفسيته من خلال شعره، ص: 110.

عبر تلك الصّلات المستوثقة بين الإنسان والأرض، وهذا لا يقع في باب الإحساس بنوع من صوفيّة الأرض وحالة ديونوزية محققة لا لُبس فيها، ومثل هذه الالتماعات كانت تسمو بشعر أبي تمّام وتمكّن له في الصّمود على العوادي المندثرة، فلا يبذله في الحماس الطائش ارتضاع أثداء الأرض الرّحم، الأرض الصّحو والمطر والظّل والضّوء، إنّه رحم آخر إثر الخروج من رحم الوالدة العرفية فالشعر الحقيقي يمثل في مثل ذلك وليس فيما دونه، وهو يتحرّى عن الحقائق الفاعلة وليس من يسأل عنها ولا يفيد منها للإفصاح عن كوامن الوجود الذي صار أبكم على الإنسان حين خرج من نعيم الروح الكونية كما يقول الرمزيون والسّرياليون. [1]

والمزية في هذه الأبيات التي رأى إيليا الحاوي أنّها تميل إلى الخطابية والحكمية ولا تبوح ولا تكشف عن أكثر ما هو مقول ومكشوف هي أنّنا قد نعثر فيها بالصدفة النفسية عن أبعاد تجاوب الشاعر واتصاله مع العالم الخارجي واتحاد ذاته مع ذات الوجود ولعل ذلك ما ظهر بوضوح في علاقة النّاس والشّاعر –بالأرض الأم إنّهم يرتمون في أحضانها كما يرتمون في أحضان أمهاتهم اللواتي من لحم ودم فالشعر –كما يراه النقّاد المعاصرون وإيليا الحاوي– ليس تعبيرا عن الحقيقة الذهنية بل ذلك السّراب النفسي الذي يوهم بها والذي لا يبرح يغرّر بالإنسان ويسوقه إلى تنازع البقاء و التوغّل في عبث الفكر والوجود ولو قُدّر الإنسان ان يقبض على حقيقة النّفس قبض اليقين ولو اتضحت له وضوح الأرقام والأحجام والمقاييس لأدى ذلك إلى إزالة البواعث الفنية و لأخلدنا إلى عمر من السأم والقنوط. [2]

يقف إيليا الحاوي عند نص آخر لأبي تمّام في محاولة لمعانقة التجربة الشعرية في ضمير صاحبها والحلول فيها واكتشاف أبعادها.

رقـتْ حواشـي الـدهرُ فهـيَ تمرمـرُ وغَـدَا الثَّـرَى فـي حَلْيِـهِ يَتكسَّـرُ
نَزلَـتْ مُقَدمَـةُ المَصِـيفِ حَمِيـدةً ويــدُ الشــتاءِ جديــدةُ لا تكفــرُ

---

[1]– إيليا الحاوي، أبو تمام فنّه ونفسيته من خلال شعره، ص: 113.

[2]– إيليا الحاوي، في النقد الأدب، مقدمات جمالية عامة وقصائد محلّلة من العصر الجاهلي، دار الكتاب اللبناني–بيروت، ط5، 1986، ج1، ص: 50.

ويتخلص للمدح بالقول:

خلـــقٌ أطـــلَّ مـــنَ الربيـــعِ كأنـــهُ ... خلـــقُ الإمـــامِ وهديـــهُ المتيســـرِ
فـــي الأَرْضِ مِـــنْ عَـــدْلِ الإمـــام وجُـــودِه ... ومِـــنَ النّبـــاتِ الغـــض سُـــرْجٌ تَزْهَـــرُ
تُنْسَـــى الـــريض ومـــا يُـــرَوّضُ فَعْلُـــه ... أَبَـــداً علـــى مَـــرّ اللَّيـــالي يُـــذْكَرُ
ســـكنَ الزمـــانُ فـــلا يـــدٌ مذمومـــةً ... للحادِثَـــاتِ ولا سَـــوَامٌ يُـــذْعَرُ
نَظَـــمَ الـــبِلادَ فأَصـــبَحتْ وكأنَّهـــا ... عقـــدٌ كـــأنَّ العـــدلَ فيـــهِ جـــوهرُ
لـــم يبـــقَ مبـــدى مـــوحشٌ إلاَّ ارتـــوى ... مِـــنْ ذِكْـــرِهِ فكأنَّمـــا هُـــوَ مَحْضَـــرُ
ملـــكٌ يضـــلُّ الفخـــرُ فـــي أيامـــهِ ... ويقـــلُّ فـــي نفحاتـــهِ مـــا يكثـــرُ
فَلَيَعْسُـــرَنَّ علـــى اللَّيَـــالي بَعْـــدَهُ ... أنْ يبتلـــى بصـــروفهنَ المعســـرُ

هذه القصيدة من القصائد المدحية التي قالها أبو تمّام في مدح المعتصم(خلق أطل من الربيع)، يُرجع إيليا الحاوي جمالية هذه القصيدة إلى مقدمته الرائعة في الربيع والتي أعطى فيها أبو تمّام صورة عن السّعادة والغبطة التي يحياها الشعب في ظل عدل الخليفة وقوته وأنّهم في ربيع دائم من التفاؤل والنّعمة والخير، ويعد هذا من جديد ما ذهب إليه أبو تمّام وما سبق إليه وما خطر لشاعر أن يتمثل الهناءة القصوى تحت رعاية الحاكم بمثل ربيع يعمّ الطبيعة ولا تأفل أنواره، والجديد الذي تأتى به أبو تمّام لا يقع في باب المشابهة والمقارنة او الابتداع حيل النظّم، وإنّما هو موقف وجودي من الحياة والكون وأنّ الرّبيع في الطبيعة المترامي باللّون والزّهر والرضا يمكن أن يكون مثله في طبيعة البشر متى اعتدلت أمزجتهم وتوافقوا وأقاموا على السّوية والعدل، ومثل هذه الخطرات لا تخطر إلا للشّاعر المتأمّل والذي له موقف من سوية الإنسان والحياة ونعمة العيش وأنّ الأشياء مستقرة في أمكنتها وبالغة أوجها وأنّ كلّ امرئ تُزهر نفسه وتُثمر وكأنّه من نباتات الطبيعة ولا يُخلف بالقهر والتنكيل والسّويداء هذا عالم طوباوي ترسّمه الشّاعر وكأنّه يصف من خلاله الجنّة مفقودة أو موعودة[1].

ويذهب إيليا الحاوي إلى أنّ أبا تمّام أدرك من أسرار الرّوح والكون مالم يُقدّر له في قصيدة فتح عمورية لأنّها تخلو من مثل هذه الحالة التأمليّة والتفاؤليّة بقدرة الإنسان على

[1]– إيليا الحاوي، أبو تمام فنّه ونفسيته من خلال شعره، ص: 123.

ابتداع ربيع كامل الوجود بالفعل والعدل والرعاية وهو ما أشار إليه الشاعر حين ذكر أنّ الزمان سكن بولاية المعتصم وكان الزّمان قبلها ثائرا وعاثرا ومتقلقلا وباتت المواشي والسّائمة تسير على هويناها وكأنّها في الأخرى، باتت تنعم بذلك الخير، وخيره عميم من النّبات إلى الحيوان إلى الإنسان، لقد استراحت أعصاب الطّبيعة والكون والعدل يُرخى أعصاب الوجود ويمنحه الرّاحة التي طالما تاق إليها دون جدوى[1].

إنّ شعر أبا تمّام صورة عاكسة لنفسية أبي تمّام وما يختلجها بوعي أو بلا وعي، إنّه يكشف عن معاناة الشّاعر وصلته بالحياة والطبيعة والقدر والكائنات...إلخ لذا يرى إيليا الحاوي أنّ المهمة المنوطة بالنقد ليس تفسير وتحليل لما يقع في حدود الوعي فحسب بقدر ما هو تحليل لما يقع في لا وعي الشّاعر لأنّ النّقد الصائب لا تقتصر مهمته على اكتشاف العورات والنواقص ولا على الإسراف بالقريظ والمدح وإنّما هو قبل كل شيء محاولة لمعانقة التجربة الشعرية في ضمير صاحبها والحلول فيها واكتشاف أبعادها[2].

والتجربة الفنية في رأي إيليا الحاوي هي تجربة ما ورائية بمعنى أنّها ترد كنتيجة واضحة لمعاناة صماء، متآكلة تبذل ذاتها دون أن تعيها أو أن تفهمها، فالشاعر يُعبر بالمعاناة والرؤيا حين تقدر له والناقد يستنبطها ويتقصّى فيهما ويجلو ضميرهما المكتوم والمختفي يكمل أحدهما الآخر وإن كانت التجربة الإبداعية أعسر منالا[3].

وبهذا المفهوم للتجربة الشعرية يحاول إيليا الحاوي أن يستقسي نص أبي تمّام واقفا على مواطن الجدة فيه متجاوزا ظاهر النص إلى معانقة تجربة الشاعر، والبحث في العوامل النفسية الكامنة في لا شعور الشاعر التي شكلت محركا أو باعثا على العملية الإبداعية.

1- إيليا الحاوي، في النقد والأدب ، ص:123.

2- المرجع نفسه ، ص:25.

3- المرجع نفسه، ص:5.

ومن النّصوص التي توقف عندها إيليا الحاوي قصيدته في مدح المعتصم إثر الإيقاع الأفشين وأسره وحرقه يقول في مطلعها:

الحـــــقُّ أبلـــــجُ والســــــيوفُ عـــــوارِ   فَحَـــذَارِ مِـــنْ أَسَـــدِ العَـــرِينِ حـــذَارِ
ملـــكٌ غـــدا جـــارَ الخلافـــةَ مـــنكمُ   واللهُ قـــد أوصــــى بحفـــظِ الجـــارِ
يــــارُبَّ فِتْنَـــةِ أُمَّـــةٍ قَـــدْ بَزَّهـــا   جبارهـــا فـــي طاعـــةِ الجبـــارِ
جالـــتْ بخيـــذرَ جولـــةِ المقـــدارِ   فأَحَلَّـــــهُ الطُّغْيَـــــانُ دَارَ بَــــوَارِ
كـــمْ نعمـــةٍ للهِ كانـــتْ عنـــدهُ   فكأنهـــا فـــي غربـــةٍ وإســـارِ
كســـيتْ ســـبائبِ لومـــهِ فتضـــاءلتْ   كتضـــاؤلِ الحســـناءِ فـــي الأطمـــارِ
موتـــورةٌ طلـــبَ الإلـــهُ بثأرهـــا   وكفـــى بـــربِّ الثـــأرِ مـــدركَ ثـــارِ

نجد الشاعر في هذه القصيدة يبرر فعل الخليفة ويمكّن له في الدين والسّياسة وأبو تمّام يستهل بمطلع خطابي إيقاعي وشبه حكمي كدأبه وإنّ الفتنة لابد من إخمادها وإحلال البوار بصاحبها وكانت نعمة الله قد نزلت على الأفشين ولكنه أنكرها فباتت عنده غريبة مستوحشة وتشوهت كالحسناء تُكسى أطمارها.

إن ما يشدُ انتباه إيليا الحاوي في أبيات أبي تمام قضية النعمة التي حلت بالإفشين وتنكر لها وقد أتت في حلّة بيانية مأثورة وشبه متفوّقة على ما قبلها من أبيات التحاج وإقامة النّظرية في العدل والقصاص معا فالشاعر نجده يجسد النّعمة وهي فكرة مجرّدة بل إنّه لا يراها بأم عينيه وتكون في بصره كما تكون في فكره ولقد وجدها مملقة مستوحشة وأنّها في عزبة وأنّها أمرت عنده راغبة في الفرار من أسره لأنّها لا تعثر على مقامها الذي لها. (1)

إنّ مقدرة أبي تمّام–في نظر إيليا الحاوي–تمكن هاهنا وهو قادر في خيلاء الرؤيا أن يبصر الأحوال النّازلة في منازل الفهم والإدراك وكان قادرا أن يراها وكأنّها كائنات سوية ولها أمزجتها وطباعها ويقينها. قد يتخيل البعض– يقول إيليا الحاوي– أنّ المزية في قول أبي تمام إلى ما وقع فيها من بديع، إنّ الأمر أبعد من ذلك بكثير إنّه رؤية كونية أخذت من لطائف الرّوح والنّفس ما كان يدعه يبذل الصّور والقيم غير الأليفة لذوي الاعتبار الساذج النّسخي، ذاك أن النعمة لا تزدهر ولا توفي إلى أوجها وغايتها إلا فيمن يستحقها وهو الذي

---

[1]– إيليا الحاوي، أبو تمام فنّه ونفسيته من خلال شعره، ص: 125.

يجعلها نعمة فعليّة وإذا كانت قد سقطت عليه دون جدارة فإنّها تملق بإملاقه وتتخذ ما هيّته، فالنّعمة تبعة ولها مستتبعاتها والأفشين نالها دون جدارة فتغربت عنده وأسرت وأقامت على رغبة في الارتحال بل إن الشاعر تمادى في الأمر وجعل النعمة موتورة في إقامتها عند الأفشين ، وإنها امتهنت ولابد للكريم العادل أن يثأر لها ونكران النعمة إلحاد في النّفوس العاصية. [1]

وهذا المعنى لم يتأتى لأبي تمّام على غرار افتراضي خارجي وإنّما مكن له بالحقيقة الحقّة والمعاناة الإنسانية وجلا أشياء في النّفس الوجود [2]

ولهذا فإنّ طبيعة العمل الفني تختلف عن طبيعة العمل العقلي لأنّها تتخطّى حدود المنطق وتقبض على نوع من الحقائق التي لا تؤثّر فينا بالبيّنات والجدل بل بشدّة انفعال الشّاعر في حدقة الوعي وإنّما عن الظّلال المموهة والذهول ولا يكتفي بمشاهدة الحقائق من الخارج كالعالم وإنّما يتّصل بها ويتّحد معها وينحلها كصورة من صور الاتحاد بين ذاته وذات الوجود.

إنّ هذا الإحساس بالأشياء، وتمثلها في النّفس والإفادة من التجربة المادية عبر التجربة النّفسية هو ما منح شعر أبي تمّام تلك الجدة وتلك المكانة في الشعر العربي إذ لولاها لتهافت شعره واندثر من الخواء والمشابهة والمقارنة في صقيع النفس البديعية التي أكلت–كما يقول إيليا الحاوي–أعمارا من عمر الشعر العربي بلا طائل وكان بروزها واستظهارهاً إيذانا لعصور الانحطاط. [3]

ويرجع إيليا الحاوي سبب هذا الانحطاط الذي لحق القصيدة العربية إلى تلك التّعاليل الكثيرة التي أولجها الشّاعر على القصيدة لأنّ الشّعر يعبّر بالصورة والمعاناة والغريزة وليس بالفكرة المُفكرة والتي لها فتاوى ونجاوى على ضفاف النّفس والوجود. [4]

ونجد إيليا الحاوي في كل القصائد التي تناولها يحاول أن يكشف عن البعد الماورائي فيها من خلال كشف اللثام عن دور نفسية أبي تمام في توقيع هذه القصائد، ففي باب الرثاء

1- إيليا الخاوي، أبو تمام فنّه ونفسيته من خلال شعره، ص: 125.

2- المرجع نفسه، صفها نفسها

3- المرجع نفسه، ص: 13.

4- المرجع نفسه، ص: 126.

نجد إيليا الحاوي يقف على العديد من قصائد الرثاء التي قالها أبو تمام مشيرا إلى أن في المراثي بُعد ماورائي يفد حينا، من باب العزاء الذي يوافق مقتضى الدين والجهاد وما إليهما، وهذا عنصر آخر من عناصر الرثاء، وأن القتيل مات، فقوى الدين واخضر عوده وتلك المراثي تكون للأبطال الذين يموتون في ساح القتال، وهذا البعد يكون غالبا متباينا في مستوى الأهمية وفقا للميت، إلا أن العنصر الماورائي الأهم، وهو في الآن ذاته عنصر وجودي وعبثي أن يكون مصير الإنسان اللازب والمحتوم أن يُلقى التراب بوجهه وأن يُدفن في حفرة وأن يُنْتن وأن يكون بطلا مغوارا على الأعداء وله فروسية، ثم أنه يغدو حثالة منسية في مكان موحش....فيرتقي أبو تمام إلى بُعد ما ورائي آخر استله من قلب تجربته القانطة، وهذا البعد الآخر يتمثل في الاعتقاد بأن البطل ما قتل عرضا ولا صدفة، وإنما هو الذي طلب الموت باختياره، وأنه كان حريا أن يبقى حيا لو تراجع، ولكنه آثر موت البطولة في لحظة يتمجد بها الإنسان الأعلى، وهذه الفكرة تتردد عنده في المراثي ومعظم الذين رثاهم كانوا من الابطال... (1)

يبدو مما سبق الأفق الذي ينطلق منه الناقد في دراسته لشعر أبي تمام وهو أفق على ما يبدو ينظر لشاعر باعتباره شاعر رائي طابوي يستطيع أن يكشف من خلال شعره عن عوالم لا يستطيع أن يصل إليها أحد غيره، وهو يبرزها في شعره من خلال تمثلات واعية وغير واعية لذلك نجد اندماج أفق الناقد أو تعارضه مع نص أبي تمام خاضع لهذه النظرة.

1- إيليا الحاوي، فنه ونفسيته من خلال شعره، ص: 365.

يبدو مما سبق أن هذه القراءات الخارج نصية استطاعت أن تضيء جوانب كثيرة في شعر أبي تمام ما كان لها أن تتضح لولا هذا الربط بين شعر أبي تمام وبين حياة الشاعر والظروف المحيطة به مما أعطى للمتلقي صورة حية عن عصر أبي تمام، فقد سعت هذه القراءات في فهم بعض مراحل تطور المذهب الشعري عند أبي تمام والاطلاع على مختلف المحطات الكبرى في حياة الشاعر التي ساهمت في ذلك، ولعل هذا الذي لمسناه في قراءة عبده بدوي ونجيب البهبتي، فقد تتبعت هذه القراءة مختلف المراحل والمحطات الكبرى في حياة الشاعر وربط كل مرحلة بنتاج الشاعر.

كما عملت قراءة عمر فروخ على شرح وتفسير للكثير من القضايا في شعر أبي تمام التي طرحت قديما وحديثا، إلا أننا نلمس في هذه القراءة غياب ذلك الحوار بين أفق النص وأفق المتلقي مما جعل المسافة الجمالية تكاد تكون منعدمة.

وإلى جانب هذه القراءات بحثت قراءة إيليا الحاوي عن القيمة النفسية في نص أبي تمام منطلقة من نظرة استشراقية رائية يكشف الشاعر من خلالها على عوالم لا يستطيع أن يصل إليها أحد غيره من خلال تمثلات واعية وغير واعية، لذلك نجد اندماج أفق الناقد أو تعارضه مع نص أبي تمام خاضع لهذه النظرة.

ولعل أهم ما يميز هذه القراءات ربطها لحداثة أبي تمام بالمناخ الذي أفرزها أو لنقُل بالحداثة الحاصلة على المستوى السياسي والاجتماعي والفكري بصفة عامة التي شهدها عصر أبي تمام.

إعطاء مفهوم مغاير لعملية الإبداع عند أبي تمام تجاوز بعض النقاد بها النظرة النقدية القديمة كإعادة النظر في استعارات أبي تمام على الصورة التي رأيناها عند إيليا الحاوي في القراءة النفسية.

– تقع هذه القراءات السابقة ضمن القراءات الخارج نصية التي تحاول فهم النص من خلال ربطه بسياقات اجتماعية وتاريخية تسعى إلى تفسير النص ومقاربته في كثير من الأحيان من زاوية واحدة قد تقصي احتمالات أو توجهات أخرى للقراءة.

الفصل الثالث

القراءة الحداثية

1- قراءة أدونيس

2- قراءة جمال الدين بن الشيخ

3- قراءة عبد القادر الرباعي

إذا كانت الدراسات السابقة لشعر أبي تمام حاولت أن توجد في المناهج السياقية أو الخارج نصية بعض الآليات والإجراءات لمقاربة شعر أبي تمام، متخذة من المجتمع والتاريخ واللاوعي آلية لتفسير نص أبي تمام، فإن قراءات أخرى ترى أن هذه المناهج وحدها غير كافية للوقوف على حداثة هذا النص، فسعت إلى قراءة شعر أبي تمام قراءة معاصرة تعود به إلى بنية النص محاولة تحليل عناصر هذه البنية ومدى مساهمة كل عنصر في بناء شاعرية نص أبي تمام، دون طبعا أن تهمل الظروف الاجتماعية والتاريخية ودورها في فهم النص.

لقد استفاد هذا النمط القرائي الذي أدرج تحت اسم القراءة الحداثية مما طرحته المناهج النقدية المعاصرة لا سيما الغربية مستجيبا للأفق الثقافي والاجتماعي الذي انطلق منه أصحابه في مباشرة نص أبي تمام، وهو أفق كانت فيه الحاجة ملحة وداعية إلى إعادة قراءة التراث قراءة معاصرة بما أتيح من آليات ومناهج نقدية معاصرة أثبتت بعضا منها نجاعة في مقاربة نصوص التراث العربي والكشف عن سر إبداعيته وتفرده.

بدى جليا أن هذه القراءات تنطلق من آفاق وهواجس قرائية متقاربة، سعى أصحابها إلى إعادة النظر في بعض القضايا التي تخص شعر أبي تمام، والتي ظلت على ما يبدو غامضة تنتظر من يخرجها إلى جدة الطرح والسؤال، فقراءة أدونيس تنطلق من رؤية معاصرة متأثرة بالنظرية الغربية محاولة أن تبني حداثة شعرية عربية تنطلق من الأصل الموروث، وهي ترى في شعر أبي تمام اللبنة الأولى في بناء هذه الحداثة الشعرية العربية، أما قراءة جمال الدين بن الشيخ فتأتي ضمن مشروع نقدي هدف منه الدارس إلى التعريف بالشعر العربي القديم والثقافة العربية وتصديرها إلى الغرب، وذلك من خلال بحث معمق في الشعرية العربية تناول فيه الناقد الكثير من القضايا التي ظل مسكوتا عنها ردحا من الزمن فطرحها ضمن نظرة لا تخلو من الجرأة والموضوعية.

بالإضافة إلى قراءة أدونيس وجمال الدين بن الشيخ جاءت قراءة عبد القادر الرباعي مسلطة الضوء على عنصر مهم من عناصر الإبداع في شعر أبي تمام وهو الصورة الفنية وهي دراسة تنطلق من رؤية خاصة ترى ضرورة مراجعة موروثنا الأدبي والنقدي على ضوء ما استجد وما يستجد من نظريات وأفكار نقدية حديثة ومعاصرة.

1- قراءة أدونيس:

تعد الحداثة العربية بما جرته من مفاهيم ورؤى منعطفا تاريخيا هاما كان له وقعه الخاص لدى المجتمعات العربية بمختلف طبقاتهم فزعزعت الكثير من المسلمات والثوابت القارة في الفكر العربي منذ أمد بعيد.

فما حققته الحداثة الغربية من إنجازات في مختلف المجالات كان دافعا لدى بعض مثقفي العرب للبحث في سير هذه الحداثة وأهم مرتكزاتها الفكرية ومرجعياتها المعرفية، فكانت خطواتهم الأولى في سبيل بناء حداثة عربية مماثلة هي التحرر من كل القيود التي من شأنها أن تقف عائقا في سبيل التطور والتجديد.

ويعد أدونيس من بين النقاد الذي أخذوا على عاتقهم مشروع القيام بحداثة عربية تحقق ما يطمح إليه العالم العربي في ظل عالم ملئ بالمستجدات والتحولات، وقد ظهرت ملامح هذا المشروع في كل ما كتبه أدونيس من شعر أو ما كتب من دراسات ومقالات، فالذي يميز أدونيس بين الشعراء العرب ذلك التلازم الدائم في قصائده بين الشعر والفكر حتى إن أشعاره ليست إجمالا في منأى عن إعمال الفكر بحثا عن آفاق جديدة للثقافة أو المعرفة، شعر أدونيس ليس تفجرا تلقائيا للمشاعر إنه تبصر وتعمق وتفكير ينطلق من قناعته بوجوب تغيير الأوضاع القائمة ويتجه إلى إنتاج معرفة جديدة. [1]

والحداثة التي يسعى إليها أدونيس هي حداثة تنطلق من الأصل [2] مادام أن هذا الأصل يشكل الأرضية التي بنيت عليها جميع الأفكار والتوجيهات التي صبغت الثقافة بكل حمولتها السياسية والاجتماعية والثقافية، لذلك فأول نقطة بداية في هذه الحداثة مساءلة هذا

[1]- جودت فخر الدين، أدونيس: هاجس البحث والتأويل «التعبير عن الحداثة شعرا ونثرا»، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الثاني، 1997م، ص:182.

[2]- ينظر: عبد الله محمد الغذامي، ما بعد الأدونيسية (شهوة الأصل)، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الثاني، 1997، ص: 10.

الأصل وتجاوزه بالنظر فيه وإعادة قراءته «فالحداثة رؤية متجددة تعيد تشكيل الماضي والحاضر فيما هي تنظر إلى المستقبل».

ويقسم أدونيس الحداثة إلى أنواع ثلاث: الحداثة العلمية والحداثة الثورية والحداثة الفنية، وهذه الأخيرة تعني تساؤلا جذريا يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها ويفتح آفاقا تجريبية جديدة في الممارسة وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل ويشترط لكل هذا أن يصدر عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون. [1]

ويرى أدونيس أن من بين أوهام الحداثة اليوم اعتبارها انغماس في الماضي بكل منجزاته واعتباره نقطة الانطلاق والنهاية أو الانبهار بمستجدات الغرب التقنية والعلمية، فالحداثة هي قبل كل شيء نقد للتراث والبحث عن الجوانب الحداثية المضيئة فيه وغربلة له والاستفادة من العقل الحداثي ومنهجه [2]، لذلك ليس غريبا أن نجد أدونيس يلتمس هذه الحداثة في تراثنا الشعري، فهي موجودة عند أبي تمام وأبي نواس، وعند المتصوفة كالنفري، وأبي حيان التوحيدي، والجرجاني في النقد.

فالحداثة الشعرية "الشعر الصوفي، الشعر المحدث"، قد تخطت السائد "النموذج" فكشفت عن تأويل جديد للوجود والمعرفة، وجددت في طرق استخدام اللغة وطرق الكتابة الشعرية، ويذهب أدونيس إلى أن شعرية الحداثة العربية نشأت في حركة بثلاثة أبعاد:

البعد المديني–الحضري بقيمه ورموزه، مقابل الصحراء أو البادية وهذا ما أفصح عنه وأرساه على نحو فريد شعر أبي نواس.

البعد اللغوي–المجازي، أو بلاغة المجاز مقابل ما يمكن تسميته بـ «بلاغة الحقيقة»، كما تتجلى في الشعر الجاهلي وأفصح عن هذا البعد وأرساه شعر أبي تمام والكتابة الصوفية.

1– عبد القادر محمد مرزاق، مشروع أدونيس الفكري والإبداعي، رؤية معرفية، ص: 93.

2– جميل حمداوي قراءة في كتاب الشعرية لأدونيس، تاريخ الإطلاع:2018/07/10، على الساعة 10: 30 https;//pulpit.alwatanvoice.com

بعد التفاعل مع ثقافات أخرى غير العربي والتشبع بها إحاطة وتمثلا. (1)

في ظل هذا المناخ الحداثاوي–إن صح التعبير–تبلورت نظرة أدونيس للشعر المحدث عامة وشعر أبي تمام خاصة، فقد تتبع أدونيس كل ما يتعلق بتقليد وحداثة هذا الشعر العربي بدءاً بالتسمية «الشعر المحدث»، حيث يرى أدونيس أن الشعر العربي بدأ يسير نحو الحداثة والتطور مع مطلع القرن الثاني الهجري حيث طغت اللغة المولدة وطغى كذاك الشعراء المولدون بل تأصل الشعراء المولدون في تجربة الإبداع الشعري العربي وتفوقوا على العرب الأقحاح أنفسهم، وكان نتاجهم الشعري الأصل الأول للتحول ومناخه الأول فمسلم بن الوليد أول من حاول أن يجعل من الشعر إبداعا جماليا بالألفاظ وقد أشار إلى ذلك غير واحد من النقاد القدامى يقول ابن قتيبة:" أول من ألطف في المعاني ورقق في القول"، وكان بشار في أساس ابتكار اللغة الشعرية المحدثة أي في أساس الخروج على الأصول الشعرية القديمة قيل عنه أنه أستاذ المحدثين من بحره اغترفوا وأثره اقتفوا (2)

وإلى جانب "بشار" أشار أدونيس إلى أبي نواس وأبي تمام فهذه الأسماء التي تكرر ورودها كثيرا فيما ألفه أدونيس هي الأسماء ذاتها التي استشهد بها أدونيس في حديثه عن الحداثة الشعرية في الفترة العباسية، ففي حديثه عن الثابت والمتحول أو التساؤل والقبول، يرى أدونيس أن هذه الأسماء أو النصوص الثلاث كان لها دور في تقديم صورة كاملة عن التساؤل والتحول الذي حدث في الشعر العربي (3)، فبشار بن برد هو أول من «وصف» على الصعيد الفني التحول في الحساسية الشعرية العربية، سئل مرة « بمَ فقت أهل عصرك في حسن معاني الشعر وتهذيب ألفاظه؟ فقال: لأني لم أقبل كل ما تورده علي قريحتي ويناجيني به طبعي ويبعثه فكري، فنظرت إلى مغارس الفطن ومعادن الحقائق ولطائف

[1]– أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت–لبنان، ط3، 2000م، ص: 95.

[2]– أدونيس، الثابت والمتحول، ج2، ص: 106.

[3]– عصام العسل، الخطاب النقدي عند أدونيس، قراءة الشعر أنموذجا، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 2007، ص: 44.

التشبيهات، فسرت إليها بفهم جيد، وغريزة قوية، فأحكمت سبرها، وانتقيتُ حرها وكشفت عن حقائقها واحترزت من متكلفها ولا والله ما ملك قيادي قط الإعجاب بشيء مما أتي به».

فبشار في نظر أدونيس أصبح يتطلع إلى أكثر مما يناجيه به طبعه وهو كيفية التعبير، فلجأ إلى الإغراب في التصوير وهذا الموقف الذي أظهره بشار في إعادة النظر فيما هو سائد واتخاذ موقف منه، هو تجاوز لمفهوم الطريقة الموروثة وتشكيك في ثباتها، ولئن كان بشار يعبر عن هذا الشك من ناحية «الشكل» أو «الطريقة» بخاصة، فإن أبا نواس عبر عنه من ناحية «الموقف» أو «المضمون» فأنكر على الشاعر أن يتحدث عن أشياء «لم يرها» أي لم «يشعر» بها إذ كيف يصح للشاعر أن «يتبع» طريقة غيره في وصف ما رآه، ليصفه بدوره وهو لم يره؟

صِفُ الطّلولَ على السّماع بها　　　أفذو العيان كأنتَ في الفَهم؟

وإذا وصف الشيء متّبعًا　　　لم تخْلُ من زَللٍ ومن وَهمِ(1)

بعد وقوف أدونيس على موقف بشار وأبي نواس من التساؤل حول أصولية الشعر العربي تطرق إلى موقف أبي تمام الذي جاء مغايرا للموقفين السابقين، فقد سأل أبا تمام أحدهم مرة «لماذا لا تقول ما يفهم؟» فرد عليه قائلا «لماذا لا تفهم ما يقال؟» من هذه المواقف الثلاث يستخلص أدونيس ما يلي:

أولا: الشعر فن يتطلع ويتخطى

ثانيا: يجب أن تنشأ مع كل شاعر طريقته التي تعبر عن تجربته وحياته، لا أن يرث طريقة جاهزة، فلا طريقة عامة نهائية في الشعر.

1- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت–لبنان، ط3، 1979، ص: 42. وما بعدها

ثالثا: على القارئ أن يرقى إلى مستوى الشاعر، وليس على الشاعر أن يقدم للقارئ أفكارا بأسلوب يعرفه الجميع، هذا يعني أن للشاعر لغة خاصة غير لغة الجمهور مثقفين وغير مثقفين. [1]

بهذه المواقف الثلاث استطاع أدونيس أن يرسم صورة الحداثة الشعرية العربية التي نادى بها فبشار وأبو نواس، وأبو تمام استطاعوا أن يتجاوزوا المألوف أو السائد فنيا واجتماعيا، وذلك بالخروج على عمود الشعر العربي، ورفض القيم السائدة أو إعادة النظر فيها. [2]

لقد استطاع أبو نواس –في نظر أدونيس– أن يتجاوز التقليد ورموزه القديمة الطلل والناقة والصحراء وكل ما يتصل بها ساخرا من البداوة والحياة البدوية رافضا نمط الحياة في البادية ونمط التعبير عن هذه الحياة فادعى إلى نمط حياتي جديد تبعه بالضرورة نمط آخر من التعبير [3].

إن حداثة أبا نواس هي خرق للسائد وبداية لبناء علاقات جديدة مع الأشياء، ومع الإنسان بل مع العالم ككل فقد اتخذ أبو نواس من موضوع الخمرة والمجون قناعا يشكل من خلاله تصوره للعالم: «الخمرة شيء ترتبط به جميع الأشياء إنها مفتاح يصلنا بأبواب كلها إنها صيغة لوجود كل شيء واسم تصدر عنه تسمية كل شيء، وهي إذا النقطة التي تتلاقى فيها الذات والطبيعة، والتي تكشف عن أن النفاذ إلى أعماق الذات إنما هو في الوقت نفسه، نفاذ إلى أعماق الطبيعة». [4]

وإذا كان أبو نواس انطلق من أولية التجربة فإن أبا تمام في نظر أدونيس انطلق من أولية اللغة الشعرية كان يريد أن يبدأ من كلمة أولى قبل القصائد المتراكمة في التاريخ

1– أدونيس ، مقدمة للشعر العربي، ص: 43.

2– المرجع نفسه، ص: 37.

3– أدونيس، الثابت والمتحول، ج2، ص: 109.

4– المرجع نفسه، ص:110.

الشعري الذي سبقه كلمة أولى يبدأ بها الشعر ومن هنا جاء إلحاحه الدائم على أن شعره ابتكار لا على مثال ولذاك يمتنع مثله على غيره. [1]

وفي هذا إشارة إلى أهمية الكلمة ودورها في اللغة الشعرية الجديدة، مؤكدا على أن شعر أبي تمام خلق على غير مثال، تلتقي فيه الكلمة الأولى بالعالم، هذا الالتقاء والتزاوج الذي من شأنه أن يخلق عوالم جديدة لم يسبق إليها «فالكلمة عند أبي تمام أكثر من مادة صوتية فكل كلمة تكشف عن شكل خاص من الوجود، بالإضافة إلى أنها تكشف عن شكل خاص من الإيقاع إنها بنية عضوية تصل بنيويا بين ذات الشاعر وأشياء العالم...»[2]

وقد استدل أدونيس على حداثة أبي تمام التي رآها خلق بالكلمة لا على مثال بأبياته عن المطر:

مطـر يـذوب الصـحو منـه وخلفـه	صـحو يكـاد مـن النضـارة يمطـر
غيثـــان فـــالأنواء غيـــث ظـــاهر	لك فعله، والصحو غيث مضمر
ونـدى إذا ادهنـت بـه لهـم الثـرى	خلقت السحاب أتاك وهو معذر

فالكلمة هنا في رأي أدونيس لا تتناول من الشيء مظهره وإنما تتناول جوهره، وهكذا يبدو أنها تنفيه فيما تثبته، وأنها تغيبه فيما تظهره، فكما أن الكلمة بداية يريد أن يكون ما يطابقها في العالم أو الطبيعة بداية هو كذلك.... [3]

ويرجع أدونيس التحول الذي حققه أبو نواس وأبو تمام في اللغة الشعرية إلى الخروج من التعبير الطبيعي إلى التعبير الفني أي في الخروج من الحقيقة الواقعية إلى التخييل المجازي وهو ما لم يدركه النقد في القرن الثالث الهجري فقد استمد النقد القائم على اللغة الشعرية القديمة أي على أساس الصدق والكذب، وهو في صميمه نقد أخلاقي. ومن هنا كان

---

[1]- أدونيس ، الثابت والمتحول،ج2، ص: 115.

[2]- المرجع نفسه، ص: 116.

[3]- المرجع نفسه، ص116.

هذا النقد يؤثر الشعر الذي يكون فيه المعنى على قدر اللفظ دون مجاز أو تخييل وهذا مما ساعد في استمرار نمطية الشعر وقابليته، وتجميده ضمن أطر محدودة.[1]

ويذهب أدونيس إلى أن للاعتزال الدور الاول في إبراز المجاز والتوكيد على أوليته بنفيهم كل تشبيه وتجسيم فالمجاز هو الشكل الشعري للتأويل الذي هو العدول عن المعنى الأصلي للفظ، أو عن معناه الظاهر وهكذا أكد الاعتزال البحث عن المعنى الآخر للألفاظ، عن معناها البعيد لا المباشر القريب ومن هنا فتح المجاز مجال التخييل، متخطيا بذلك مسألة الصدق والكذب، فاصلا بين الاسم والمسمى بحيث تكمن تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه معطيا أبعادا جديدة غنية للمعنى والتعبير في آن.[2]

ويرى أدونيس أن الوصف هو الطريقة الفنية الغالبة في شعر ما قبل أبي نواس وأبي تمام، فالغاية من الوصف هي الشرح والإيضاح هي بتعبير آخر البيان، والوصف تدرجي، فهو تأليف يجمع عناصر الشيء بحيث يبرز خاصيته، بوساطة أحكام صفاته المعروفة: شكله، لونه وضعه...إلخ.

لكن المجاز فوري فجائي خاطف يتناول الشيء بمقارنته بشيء آخر يشبهه جزئيا أو كليا وفي حين يبني الوصف الشيء بأناة وأحكام فإن المجاز يتناوله خطفا، ويوحي بأن قيمته ليست وظيفية فالمهم في المجاز ليس الشيء بذاته بل العلاقة التي تقوم بينه وبين شيء آخر والصفة المشتركة الناشئة عن هذه العلاقة والمعنى الذي ينبثق عنها.[3]

وفي إلحاحه على جدة شعر أبي تمام وإبداعيته-يشير أدونيس-إلى أن القافية نفسها في شعره تأخذ بعدا آخر، ومعنى آخر، صارت نقطة ينتهي إليها سرب الكلمات في البيت، صارت عصبا لاندفاع ما، مركز تجمع لحشد ما، بؤرة إيقاع وتناغم فهي مركز جذب

[1]- عصام العسل، الخطاب النقدي عند أدونيس، ص 118.

[2]- أدونيس، الثابت والمتحول، ج2، ص 119.

[3]- المرجع نفسه، ص 119.

للكلمات والصور، وقطب تنعقد فيه الأشعة التي تنبعث منها القافية تذكر وتحرض، تصل الإيقاع بما مضى وتَعد بإيقاع آت إنها سفر وانتظار في آن. [1]

هذا البحث والتأمل في الأشياء والعالم ومحاولة الكشف عن العلاقات الخفية التي تربط بين مختلف العناصر، حذا بشعر أبي تمام إلى شيء غير قليل من الغموض والتعمية، وهو غموض يرى فيه أدونيس إرتقاءً وتجاوزا لثقافة الوضوح التقليدية التي كرسها النقد القديم ردحا من الزمن، فهذا الغموض غموض فني ناتج عن تأمل ووعي عميقين، إنه غموض يلازم الشاعر العظيم، إن أبا تمام في نظر أدونيس «غامض كالماس» فغموضه صادر عن صفاء ذهنه وشفافيته وعن بعده التأملي لا عن تشويشه الروحي أو ضعف تعبيره. [2]

ويعد الغموض عند أبي تمام من بين القضايا التي كانت محل جدل وخلاف لدى النقاد فقد عبر غير واحد من النقاد عن هذا الغموض، فقد سأل أحدهم أبا تمام: لما لا تقول ما يفهم، فقال له: لما لا تفهم ما يقال!؟، لقد عمل شعر أبي تمام على تشويش الجهاز القرائي للعديد من النقاد، فالسياق الجديد يقدم للقارئ معنى متعددا، أي إمكانية متنوعة لأكثر من معنى، ومن هنا منشأ الغموض، فالغموض نتيجة لاهتزاز الصورة الثابتة في نفس القارئ لعلاقة الدال بالمدلول، وهو اهتزاز أعطى للقارئ انطباعا بأن أبا تمام أفسد وأبطل ما كان صالحا ودعا إلى فوضى، أي إلى مالا يفهم، لكن أبا تمام كان يؤسس بإفساده هذا، أي في احلاله احتمالية المعنى، محل يقينيته، مبدأ أساسيا من مبادئ الشعر. [3]

يتضح مما سبق الأفق القرائي الذي انطلق منه أدونيس في فهم تجربة أبي تمام وهو أفق فني اختار له أدونيس ثلاثة مداخل: المدخل الأول الكلمة ودورها في اللغة الشعرية الجديدة، والقافية بوصفها جزءا عضويا في بنية البيت وليست جزءا زائدا يتم اللجوء إليها

[1]- أدونيس، الثابت والمتحول، ج2، ص: 117.

[2]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 45.

[3]- أدونيس، الثابت والمتحول، ج2، ص: 118.

للمحافظة على سلامة الوزن، والغموض الذي يمنح الشعر مكانة متعالية يرتفع بها الشاعر إلى آفاق جديدة لا يقدمها الوضوح.[1]

وقد ناقش أدونيس في ضوء هذا المفهوم لطبيعة العملية الإبداعية لأبي تمام الأبيات التي أوردها الآمدي في الموازنة والتي كانت محل خلاف في رأي النقاد ففي تناوله لمفهوم السرقة عند الآمدي يذهب أدونيس إلى أن السرقة تأكيد على استمرارية نمط معين من التفكير، وكل نمطية لا تلبث أن تدخل في المشترك وإن كانت في البداية من الخاص، ولا تقتصر النمطية على المعنى وإنما تتجاوزه إلى الشكل2 ويذهب أدونيس إلى أن الفصل بين الشكل والمعنى أدى بالنقد العربي القديم إلى إعطاء مفهوم خاطئ للسرقة عند الكثير من النقاد وقد ظهر ذلك جليا في إطلاق لفظ السرقة على كل بيت تم المس بشكله أو بمعناه فالمعنى قائم بذاته والشكل إناء له فليس للمعنى كيان مستقل، إنه متداخل في اللغة، بحيث يمكن القول أن شكل التعبير هو المعنى فحين يتغير شكل التعبير يتغير المعنى حتما، وهكذا يتغير المقياس الذي يجب أن يعتمد في الكشف عن السرقة، إنه المقياس الذي لا يستند إلى المعنى بل الذي يستند على العكس إلى طريقة التعبير"3.

ففي مناقشته للأبيات التي ساقها الآمدي تدليلا على سرقة أبي تمام نجد أدونيس ينفي السرقة عن أبي تمام وذلك بإعادة النظر واستقصاء طريقة تعبير أبي تمام عن المعنى الذي أخذه:

فمن المعاني التي أتى بها الآمدي لتدليل على سرقة أبي تمام قوله يخاطب أبا دؤاد

وما سافرت في الآفاق إلا ... ومن جدواك راحتي وزادي

مقيم الظن عندك والأماني ... وإن قلقت ركابي في البلاد.

---

[1]- عصام العسل، الخطاب النقدي عند أدونيس، ص: 81-82.

[2]- أدونيس، الثابت والمتحول، ص 192.

[3]المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ويروي الآمدي أن ابا دؤاد سأل أبا تمام "عن هذا المعنى حين أنشده القصيدة، فقال: أهو مما اخترعته؟ فقال: هو مما اخترعته فقال: بل أخذته من قول الحسن بن هانيء أبي نواس.

وإن جرت الألفاظ يوما بمدحة لغيرك إنسانا فأنت الذي نعني.

يقارن أدونيس بين هذين المعنيين بالرجوع إلى طبيعة التعبير في بيت أبي نواس واختلافه عن بيت أبي تمام واقفا على الابعاد التي أكسبها أبو تمام لمعنى بيته فتميز وانفرد عن بيت أبي نواس حيث يقول "إن أبا تمام يتحدث عن ارتباطه النفسي بممدوحه، بينما يتحدث أبو نواس عن نوع آخر من الارتباط، هو الوفاء لشخص استغرق الكرم فحق له أن يستغرق الثناء، الأول يعبر عن حالة داخلية، والثاني يعبر عن موقف فكري أضف إلى ذلك أن المزاوجة عند الأول بين السفر والإقامة والقلق، أعطت بعدا حركيا للمعنى جعلته مفتوحا بينما المعنى عند الثاني ساكن مغلق"1.

وفي وقوفه على مثال آخر يقول الأفوه الآودي:

وتـــرى الطيـــر علـــى آثارنـــا رأي عـــين، ثقـــة أن نســـتمار.

فتبعه النابغة بقوله:

إذا مـا عـزوا بـالجيش حلـق فـوقهم عصـائب طيـر تهتـدي بعصـائب

جـــوانح قـــد أيقـــن أن قبيلـــه إذا مـــا التقـــى الجمعـــان أول غالـــب.

وأخذه حميد بن ثور فقال يصف الذئب:

إذا مـــا غـــدا يومـــا رأيـــت غيابـــه مـن الطيـر ينظـران الـذي هـو صـانع.

وقال أبو نواس:

تتـــأ يـــا الطيـــر غدوتـــه ثقـــة بالبشـــع مـــن جـــزره.

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج2، ص 192-193.

وقال مسلم بن الوليد:

قد عـود الطيـر عـادات وثقـن بهـا   فهـــن يتبعنـــه فـــي كـــل مرتحـــل.

ويقول أبو تمام:

وقـد ظللـت عقبـان أعلامـه ضـحى   بعقبـــان طيـــر فـــي الـــدماء نواهـــل

أقامـت مـع الرايـات حتـى كأنهـا   مـــن الجـــيش، إلا أنهـــا لـــم تقاتـــل.

نحن هنا أمام معنى ابتكره الأفوه الآودي وهو الكناية عن انتصار قبيلته بتتبع الطير آثارها لتأكل من قتلى أعدائها فالطير التي لا تعقل تحس بغريزتها أن قبيلته هي المنتصرة، ولذلك تتبعها وفي هذا إشارة إلى تفوق قبيلته، تفوقا مطلقا بدهيا على أعدائها.

ولم يزد النابغة شيء بل اكتفى بصياغة المعنى، صياغة أكثر حركية وأشد وضوحا أما حميد بن ثور وابو نواس ومسلم بن الوليد فقد كرروا المعنى دون أية اضافة.

لكن أبا تمام حلل المعنى وحوله فأعطى بعدا جديدا لم يكن موجودا عند الأفوه الآودي ومن تابعه وهذا ما يظهر في طريقة تعبيره فقد خلق تزاوجا بين "عقبان الاعلام" "وعقبان الطير" وجعل من هذه الأخيرة ظلا للأولى ومع أنها ظل أي منفصلة عن الجيش فإنها كانت متصلة به لأنها بها دماء القتلى، حتى أنها بدت جزءا آخر من الجيش لكنه الجزء الذي يأكل ولا يقاتل وهكذا ينتج "معنى" جديد أغنى بكثير من المعنى الأول فأبو تمام لم يستعد المعنى الأول ليصح القول أنه سرقه وإنما أعاد خلقه من جديد وهذا يعني أنه غيره فصار معنى جديدا. أضف إلى ذلك أن تحويل المعنى نتيجة لتحويل اللفظ عن معناه الأصلي فالأعلام عقبان ،والعقبان ظل ،وهي تنهل ،و تقيم مع الرايات المتحركة فثمة مزج بين اللغة والأشياء والأعمال يحيد باللغة عما وضعت له أصلا .وهذا مما أخذه عليه الآمدي مع أنه شعريا هو الذي أعطى البيتين بعدهما الشعري[1] إن معنى بيت الافوه الآودي كما يرى أدونيس نجده في كل بيت من الابيات التي ذكرناها سابقا يأخذ بعدا مختلفا وطريقة في

[1] – أدونيس، الثابت والمتحول، ج2، ص 193.

التعبير تختلف من شاعر إلى آخر، فالنابغة لم يرد شيئا إلى المعنى، بل اكتفى بصياغة المعنى، صياغة أكثر حركية وأشد وضوحا أما حميد بن ثور وأبو نواس، ومسلم بن الوليد فقد كرروا المعنى دون اية إضافة، أما أبو تمام فقد أعطى المعنى بعدا جديدا لم يكن موجودا عند الأفوه الأودي ومن تابعه.

ولا يتوقف أدونيس عن هذا النوع من المقارنة بين شعر أبي تمام وغيره من الابيات التي أوردها الآمدي في باب السرقات ووقفة أدونيس هنا إنما جاءت لتبين مدى التجديد والحداثة التي حملها شعر أبي تمام، إن شعره دفعة قوية نحو إدراك علاقات جديدة تكشف وتفصح عن رؤية للأشياء والعالم والكون ففي المثال التالي. يقول مسلم بن الوليد:

لا يستطيع يزيد من طبيعته عن المروءة والمعروف احجاما

ويقول أبو تمام، أخذا هذا المعنى كما يرى الآمدي:

تعود بسط الكف حتى لو أنه دعاها لقبض لم تجبه أنامله.

فالبيت الأول ليس شعرا وإنما هو تقرير بارد مباشر، ذلك أن مسلم بن الوليد ينقل الفكرة كما هي، ولا يضفي عليها من الشعر إلا الوزن أما أبو تمام فيعبر بصورة شعرية، أي أنه يوحي بأن ممدوحه كريم بفطرته حتى أن الكرم طبيعي فيه كما لو أنه يتنفس ويمشي وكل تعبير بالصورة يفتح أفق الحساسية والتأمل بحيث لا يعودالمعنى شيئا محددا منتهيا، وإنما يصبح شيئا يتفتح أو يتسع وسع الحساسية والتأمل.[1]

ويقول شاعر مجهول يصف السحاب:

كأن صبيين بات طول ليلها يستمطران على غدارته المقلا.

ويقول أبو تمام في وصف السحاب:

كأن الغمام الغر غيبن تحتها حبيبا، فما ترقى لهن مدامع.

---

[1]– أدونيس، الثابت والمتحول، ج 2ص 194.

فكيف يصح القول إن أبا تمام أخذ المعنى من ذلك الشاعر؟ الصورة في البيت الأول جامدة، خارجية، مباشرة، تقريرية، ليس فيها أسماء أما أبو تمام فقد مزج بين حالة النفس وحالة الطبيعة وخلق تطابقا بين فعل الإنسان وفعل السحاب.

وهكذا أصبح الغيم عاشقا يبكي حبيبه الذي فقده1

ويرى أدونيس أن هذه الثورة التي أحدثها أبو تمام يسميها الآمدي وغيره من النقاد "أخطاء وإخلالا وإحالات وأغاليط في المعاني والألفاظ"، وقد وقف أدونيس على بعض الابيات التي رآها الآمدي مما يحسب من أغلاط أبي تمام وإخلاله في قول الشعر.

يعلق الآمدي على بيت أبي تمام:

هاديـــــه جـــــذع مــــن الاراك وما تحت الصـلا متـه صـخرة جلـس.

هذا من بعيد خطأه أن شبه عنق الفرس بالجذع، ثم قال "جذع من الاراك" ومتى رأى عيدان الاراك تكون جذوعا؟ أو تشبه بها "أعناق الخيل"، فالآمدي ينتقد أبا تمام في شيئين: الأول تشبيهه عنق الفرس بما لا شبه به، والثاني جريه في هذا التشبيه على غير العادة المألوفة.

والنقد من الناحية الأولى-يقول أدونيس- صادر عن المزج بين الاسم والمسمى، فالآمدي يعتقد أن أبا تمام يوحد بين الاسم والمسمى، فهو يقصد من هذا التشبيه أن عنق الفرس جذع على الحقيقة ،وأن في الاراك جذعا مع أن "عيدان الأراك لا تغلظ حتى تصير كالجذوع ولا تقاربها" فالجذوع إنما هي للنخل فقط" ،والنقد من الناحية الثانية صادر عن التمسك بالحذو على مثال الأقدمين وهذا موقف فاسد بذاته ،وهكذا غاب عن الآمدي جوهر الشعر، في هذا البيت، بل إن ما ينتقده هو عنصر الشعر بالذات فالاسم في الشعر غير المسمى فإن أبا تمام حين يشبه عنق الفرس بجذع من الاراك لا يريد أن يقدم معادلا لفظيا للعنق بذاته، وإنما يريد أن يوحي بصفاته وهي اللين والحركة، فالعبارة هنا ليست المعبر

[1]- أدونيس، الثابت والمتحول، ص: 194-195.

عنه، ومن هنا غاب هذا التوازن أو هذا التناقض في الفرس بين عنقه اللين المتحرك كالأراك ومؤخرته الثابتة الصلدة كالصخرة.[1]

وفي الأمثلة التي وقف عندها أدونيس ما يبرز بوضوح نظرة الناقد إلى شعر أبي تمام باعتباره حامل لواء التجديد والحداثة، ولعل هذا الذي يقف وراء إغفال أدونيس لمآخذ أبي تمام إذ لا نراه يلحق أي تقصير أو إخلال في شعر أبي تمام. فكل تعقيد وغرابة في شعر أبي تمام إنما مرجعها إلى شاعريته المبدعة المبتدئة[2] التي استطاعت أن تعطي الكلمة معنى لم يكن لها".[3]

إن النقد القديم في رأي أدونيس قد حاكم أبا تمام انطلاقا من اقتراب شعره من النمط القديم ومدى احتذائه له فكل ما قالته العرب في القديم اعتبر لدى النقاد الأوائل نمطا معنويا وشكليا يجب أن يحتذى لأنه يمثل التعبير الاكمل عن المعاني فالمجاز مثلا قد حدد مسبقا ولا يمكن الخروج عن صياغته المعروفة "وإنما تستعار اللفظة لغير ما هي له إذا احتملت معنى يصلح لذلك الشيء الذي استعيرت له ويليق به، لأن الكلام إنما هو مبنى على الفائدة في حقيقته ومجازه.

وإذا لم تتعلق اللفظة المستعارة بفائدة في النطق فلا وجه لاستعارتها وظاهر هذه القاعدة صحيح، ولا خلاف فيه غير أن المسألة هي تحديد المعنى الصالح للشيء الذي استعيرت له اللفظة.

وبهذه الحقيقة المباشرة الجامدة يحاكم الآمدي-كما يرى أدونيس-ما يهدف أبو تمام بواسطته إلى التخييل لا إلى رسم الواقع ومن الأدلة على خطأ الآمدي وسوء فهمه قول أبي تمام:

أجـــدر بجمـــرة لوعـــة اطفاؤهـــا   بالـــــدمع أن تـــــزداد طـــــول وقـــــود.

---

[1]- أدونيس الثابت والمتحول، ج2، ص 196 وما بعدها.

[2]- المرجع نفسه، ج2، ص 88.

[3]- المرجع نفسه، ج2، ص 199.

ويعلق الآمدي بقوله: "وهذا خلاف ما عليه العرب، وضد ما يعرف من معانيها، لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفئ الغليل ويبرد حرارة الحزن ويزيل شدة الوجد ويعقب الراحة.

وأبو تمام يريد أن يخيل للقارئ مدى لوعته بحيث أن ما يظن أنه يطفئها لا يزيدها إلا اشتعالا يريد أن يقول البكاء، أحيانا لا يجدي، فكل استخدام يخرج عما ألفه العرب إنما هو إغراب لا يدخل في نطاق الذائقة العربية، ومن هنا يتحدث الآمدي عن "قبيح الاستعارات" عند أبي تمام، وبعد أن يورد أمثلة من شعره، يقول: "فجعل كما ترى، مع غثاثته هذه الالفاظ للدهر أخدعا، ويدا تقطع من الزند وكأنه يصرع، وجعله يشرق بالكرام ويفكر ويبتسم ،وأن الأيام بنون له، والزمان أبلق، وجعل لصروف النوى قدا، وللأمن فرشا، وظن أن الغيث كان دهرا حائكا، وجعل للأيام ظهرا يركب، والليالي كأنها عوارك والزمان كأن صب عليه ماء، وهذه استعارات في غايه القباحة والهجانة والغثاثة والبعد عن الصواب وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله أو كان سببا من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة لائقه بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه، وملاءمة معنى الاستعارة لمعنى ما استعيرت له هو القرب من الحقيقة"1

يتضح مما سبق نظرة أدونيس لشعر أبي تمام، وهي نظرة خاصة انطلق فيها من مفهومه للحداثة بصفة عامة والحداثة الشعرية بصفة خاصة. وقد استطاع كما لاحظنا أن يكشف اللثام عن حداثة أبي تمام وأهم العناصر المكونة لهذه الحداثة. فقد انطلق في قراءته لشعر أبي تمام من أفق فني أشار فيه إلى الكلمة ودورها في اللغة الشعرية الجديدة، والقافية ودورها في بنية البيت، والغموض باعتباره صفة ملازمة للإبداع.

---

[1]- أدونيس، الثابت والمتحول، ج2، ص 200-201.

2- قراءة جمال الدين بن الشيخ:

يعد الناقد جمال الدين بن الشيخ من بين النقاد الذين أولوا بحث الشعرية العربية عناية خاصة وذلك في كتابه «الشعرية العربية» الذي ضمه خلاصة آرائه وأبحاثه في هذا الموضوع فقد استطاع أن يكشف اللثام عن الكثير من القضايا التي تخص الشعرية العربية من خلال جذبها إلى سطح المساءلة والتأويل.

يرى جمال الدين بن الشيخ أن أدب اللغة العربية القديمة من العصر الجاهلي حتى بداية القرن العشرين هو أدب شعري استغرقت استمراريته خمسة عشر قرنا وهي تشهد على ثبات مثال نادر في الشعر الإنساني ندرة تستحق الوقوف عندها. [1]

ويرجع جمال الدين بن الشيخ هذه الاستمرارية وثبات هذا التصور إلى ذلك الاتفاق والإجماع بين العلماء في عصر التدوين على السواد الأعظم من الشعر العربي [2]، وهو ما يتضح في قول ابن سلام الجمحي «وقد اختلفت العلماء بعد في بعض الشعر كما اختلفت في سائر الأشياء، فأما ما اتفقوا عليه فليس لأحد أن يخرج منه»[3] وقد كان منهجهم هذا هو المنهج نفسه الذي طبق على رواية الحديث. [4]

إن وضع الشعر -يقول الناقد-قد حدد ضمن تفكير من طبيعة ابستيمولوجية، فالنتاج الشعري الذي جمعه اللغويون. اعتبر متنا على درجة كبرى من التمثيلية ينبغي استخدامه لصياغة المعارف اللغوية، واعتبر الشعر ممارسة قادرة على إضفاء الشرعية على الاستعمال الذي تراد بلورته، وهو استعمال لغة عربية موحدة. [5]

1- جمال الدين بن شيخ، الشعرية العربية، ص: 5.

2- محمد مصابيح، الشعرية عند المحدثين العرب، 27 جانفي 2009م،http//www.nashiri.net، تاريخ الإطلاع:2017/06/08، على الساعة 90:00.

3- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص: 7.

4 -http//www.nashiri.net

5- جمال الدين بن شيخ، الشعرية العربية، ص: 7.

فالشعر حدد لنفسه هدفا يتمثل في المساعدة التي يقدمها في مجال دراسات المعجم والنحو والقرآن والحديث،

لقد أسندت للشعر مهمات ينبغي لمحتوياته أن تساعد على القيام بها فينبغي للشاعر نتيجة ذلك أن يتكيف مع هذا التجديد الجديد لوظيفته. [1]

لقد تم التمييز بين علمين من علوم المعرفة: العلوم الأصلية التي تنظم المعارف الدينية، والعلوم الفرعية التي تصنف المعارف الدنيوية بشكل هرمي وذلك بتكليفها بوظائف محددة تحديدا دقيقا [2]، ولعل أهم وظيفة تنهض بها المعارف الفرعية هي الاهتمام باللغة باعتبار هذه اللغة أداة لخدمة العلوم الأصلية.

واعتبار الشعر ممارسة لغوية كان له دور في توجيه الخطاب النقدي في المراحل التالية، فقد تم نقل الشعر من مرحلة السحر والغموض إلى مرحلة الدراسة النقدية باعتباره فعل لغوي إنساني [3]، كما كان لهذا الاعتبار أثر بالغ في الإبداع فالمهمة المنطوقة بالشعر هي تأمين خطاب نقدي دائم وتخليد تقليد ثقافي. [4]

فقد توقف الناقد عند معظم الكتابات النقدية محاولا إعادة قراءتها بما يجلي ويكشف عن تأثير ذلك على الشاعر المبدع وعلى أنماط الإبداع، فمن بين الأعمال النقدية التي أشار إليها الدارس كتاب الموازنة للآمدي، حيث يرى أنه ابتداءا من القرن الثالث الهجري تم تحديد معايير موضوعية للحكم والتقويم، فقد سلم الجمحي في طبقات فحول الشعراء مبدأ إجماع العلماء بوصفه أمرا قارا وقد نقل بموجب هذا التأكيد إلى النقد الشعري الحل الذي تبناه الفقه، واستطاع قدامة أن يقترح مجموعة من القواعد المكونة لعلم الجيد والرديء من

[1]– جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية ، 11.

[2]– المرجع نفسه، ص: 7.

[3]– المرجع نفسه، ص: 12

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها

الشعر، وهكذا عمل النقد على تحديد كتابة عمودية ونمط التحليل الذي ينبغي تطبيقه على الشعر في إطار الموازنة والتفضيل في نفس الآن [1]

لقد باشر الآمدي المقابلة بين شعر البحتري وشعر أبي تمام من خلال فرض منهج للتحليل يسعى إلى فرض نمط للكتابة وهو نمط الكتابة العمودية التي يمتثل لها البحتري وينوه بها الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون والبلاغيون وهذا التعداد يعرفنا بالحاجات التي يستجيب لها الشعر العمودي وهي كما يلي:

يؤمن وظيفة تربوية بتوفيره مقررا دراسيا للكتاب.

يؤمن دوام نمط شعري محدد ثقافيا ومقيم لعلاقة مع البداوة.

يقترح نموذجا «طبيعيا» للكتابة، وهو مفهوم يحيل على طرق قديمة جدا لإنتاج المعنى، وهكذا يؤمن دوام ممارسة ضامنة لتماسك نص شعري شامل.

يثبت بلاغة واستعمالا للمحسنات البلاغية المستجيبة للمعايير المقبولة عند البلاغيين.[2]

ويبدو مما سبق أن شعر أبا تمام لا يرقى إلى إنجاز هذه الوظائف الأساسية المنسوبة إلى الشعر فهو لا يمكن أن يدرج ضمن مقرر دراسي لتكوين لغوي لأنه زحزح الصورة في علاقتها بالصورة الواقعية، كما أن هناك اختلالا وتيها خارج السبيل الذي يؤدي إلى المعنى[3]، في حين أنه ينبغي أن يقدم إلى المتعلمين نماذج للتواصل المنطقي حيث اليقين – أي الشفافية–يتحكم في علاقات اللغة والواقع.

إن شعر أبا تمام يندرج ضمن جمالية مزعجة تتطلب استكناه واستنباط المعنى الذي يعبر عنه، فهذا المعنى يند في التوصيل، كما ينبغي أن يتحقق في القصيدة إنه يظل فالتا

[1]– جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص: 34.

[2]– المرجع نفسه، ص: 36.

[3]– المرجع نفسه، 36.

فيها، مختفيا في ثنايا مقوماتها اللغوية، وهو يتكشف عن طريق مفاجآت متعاقبة، فشعر أبي تمام يوصل من الدلالات أكثر مما يوصل معنى واحد.

أ- أدوات الإبداع وأنماطه:

في حديثه عن أدوات الإبداع وأنماطه أشار الدارس إلى أن المحيط السوسيوثقافي يولد الإبداع ويوجهه، فالشاعر يعبر في أغلب الأحيان بالإحالة على المحيط الذي كون لديه وعي الكاتب ، وبالإحالة على هذا المحيط أيضا يجد نشاطه فرص الممارسة، إن ما نسميه المحددات الموضوعية للإبداع تؤثر على توجيهه العام وعلى اختيار وسائله واستعمال أدواته.(1)

فالشاعر-حسب رأي جمال الدين بن الشيخ-يجب أن يلبي حاجة الذائقة من النخبة أو الخاصة كما يسميهم الجاحظ(2)، كما يجب عليه أن يتشبع بآثار الأساتذة الكبار ويتحكم في معجمهم ويحفظ تنوعات صورهم الأسلوبية (3)، ولقد كان للنموذج القديم أثره على تشكيل اللغة وممارستها كما يذكر ابن خلدون: «فالملكة الشعرية في رأيه متكتسبة بفضل الصناعة والارتياض شأن كل كفاءة ذات طبيعة لغوية إن التمكن من اللغة لا يكفي لضمان ذلك، ليس شعرا إلا الخطاب الذي يستخدم ويحترم الأساليب التي ينسبها إليه العرب، وينبغي للأسلوب أن يفهم باعتباره صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التركيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الأعراب ذوي البيان فيرصها فيه رصا كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام»(4)

1- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص: 89.

2 -http//www.nashiri.net

3- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص: 98.

4- المرجع نفسه، ص: 101.

ب-القصيدة: ضروب الأغراض، البيت....

يرى الدارس أن الغرض المتناول هو الذي يعين القصيدة ويخصصها، ففي تأكيده على دور الغرض في ضرورة الإبداع وخلق الشعر قام الدارس بدراسة إحصائية للأغراض المهيمنة لدى بعض الشعراء العباس بن الأحنف، أبو نواس، مسلم بن الوليد، أبو تمام، البحتري...الخ، ومن النتائج المتوصل إليها سيادة القصائد القصار لدى بعض الشعراء خاصة كأبي نواس والعباس بن الأحنف في أغراض معينة كالغزل عند العباس بن الأحنف مثلا فقد رأى الناقد أن هذه القطع ملائمة بشكل جيد للمغنين الذين هم في حاجة إلى الحفاظ على مشاعر سامعيهم في أوج خفقانها، ولذلك فهي تفضل صفة البراعة و الاقتضاب أكثر من حفاظها على التلوينات. (1)

كما لاحظ أيضا قصر القصيدة الخمرية لدى أبي نواس وفي أغراض أخرى كالمدح والرثاء والهجاء، وركزت الدراسة الإحصائية على الشعراء الأكثر تمثيلا للفترة التي شملتها الدراسة كالشاعر علي بن الجهم وأبو تمام والبحتري، فأول ملاحظة سجلها الدارس كثرة إنتاج أبي تمام والبحتري وغيرهم من شعراء هاته الفترة، والسبب راجع إلى أن الشاعر منتخبُ وناقد، وقد أصبح ساهرا بنفسه على تدوين إنتاجه، بعد أن اتسعت حلقات هواة الشعر وجهود الناشرين التي ستعرف امتدادا تاما بعيد هذا التاريخ في القرن الرابع، وهي وقائع ساهمت كلها في الحفاظ على دواوين هامة.

ويذهب الدارس بأن الشعراء الذين سبق ذكرهم شعراء منتجون مقتدرون يتحكمون في تقنياتهم وقادرون على تذليل صعوبات المنظومات الطويلة بسهولة، تمارس القصيدة المدحية لدى هؤلاء تفوقا مطلقا (2)، فالقصائد المخصصة للمدح والبالغة عند أبي تمام 45% وعند

---

[1]- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص: 141.

[2]- المرجع نفسه، ص: 146.

البحتري 51% تبين بوضوح سيادة هذا الغرض، فكل قصيدة تتجاوز 10 أبيات هي مدحية، في مقابل ذلك نجد الغزل عند أبي تمام قصائده لا تتعدى 10 أبيات.[1]

ويرجع الناقد طول القصائد أو قصرها إلى عدد المعاني الشعرية التي تشغل حيزا في قطعة أو أيضا في مختلف أجزائها، إن انسياب عدد متزايد منها يحتم على الشاعر ضرورة تنظيمها عبر ربط بعضها ببعض وتوليد بعضها من بعض الآخر أو بقرانها، إنه يجهد نفسه ليدركها، كما تنبثق في ذاكرته المبدعة بالخصوص كما توجد في ذاته مبنية مسبقا بأماكنها المظلمة والمضيئة، بتجاوباتها وانفجاراتها ومجانساتها الخفية وتسلسلاتها المألوفة، فحول كل موضوع تنسج شبكة متحركة ومتنوعة من الحوافز، الذي تحدثه حركة اللغة التي تحملها، تتجه نحو إعادة تكوين نظام وبنية داخلية تبرز في الكتابة وعبرها.

إن القصيدة إذن صورة بطريقة أو بأخرى لمجموع سابق عليها فانطلاقا من دافع أصيل يحدد المشروع بصورة جزئية، ومن الخطاطات اللغوية التي تستولي على ذلك الواقع وتترجمه، يعيد الشاعر إنتاج بنية ويدمجها في نظام للتلقي. [2]

وفي تبريره لميل الشعراء في القرن الثاني الهجري إلى التطويل. ذكر أن الشعراء لم يختاروا التطويل مسبقا وتحت تأثير بعض الالتزام النظري الذي لم يقل به أحد لقد اضطروا إلى ذلك بسبب:

متطلبات تنظيم يؤدي إلى امتداد خطاب يسميه العسكري «إطنابا» أو «إطالة» ويعتمد الحرص أساسا على تأمين عرض متوازن بين الأجزاء، والتحكم في التخلص بين مختلف الفقرات، وقيادة القصيدة بدون عنف نحو نهاية تعتبر أوجها.

وبسبب المتطلبات الداخلية للغة جديدة، وهذه هي الحقيقة الجوهرية، حيث يتجه الخطاب نحو تلجيم نفسه وتماسكه كي يجعل من القصيدة كلا لا يتجزأ. [3]

---

[1] – جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص: 149.

[2] – المرجع نفسه، ص:153.

[3] – المرجع نفسه، ص: 155.

إن الإبداع لا يخضع فقط إلى ما تواضع عليه الشعراء من أغراض ومراحل للقصيدة لابد للشاعر التزامها. فعلى الرغم من أن هذه المواضعة توجه الابداع فهي لا تسيطر عليه، إذ يعود جانبا مهما في الإبداع إلى الطريقة التي يعبر بها عن هذا الإبداع "فاللفظ" وحده هو الذي يعبئ الوسائل، ويحدد التقنية، ويحقق الأثر، فالقصيدة التي تنقسم سطحيا إلى مناطق من الأغراض هي في الحقيقة متوالية من التجارب اللسانية، يقوي دعمها التنظيم الصوتي للبيت. وتدور حول حوافز سرعان ما تكتحسها وتنزلها منزلة دونية، ومحل أقسام القصيدة التي أبرزها النقد يحل تمفصل للغات تشكل جوهر القصيدة وتبين بنيتها الحقيقية، ونستخلص بسرعة من هذه الكتلة، التي هي القصيدة لأول وهلة، ملاحظة جوهرية فبمقدار ما نتقدم تدريجيا في تلخيص الأغراض المتشابكة عن بعضها البعض، ندرك أن القصيدة لا توجد هنا. فهي تتكون من أنوية متراصة، ومراحل عليا لخطاب يخلق الحركة التي تكسبه الحياة، هذه الأنوية، والقطع المتقنة، ولحظات الكثافة القوية، تستدعي جميعها استعمال ثراء لغوي بارع، وتعبئ صنافة من الوسائل الأسلوبية[1].

وأبو تمام من الشعراء –كما يرى الدارس–الذين أتقنوا هذا النوع من الإنتاج وحقق واستعمل أنماطه وهنا تبدو القيمة البارزة التي كانت لأثره ،فقد توقف عند بعض قصائد أبي تمام مظهرا قيمة هذه التموجات اللغوية وأثرها في إبداع النص.

ففي قول أبي تمام:

إذا وصفتُ لنفسي هجْرهَا جنَحتْ ودائِعُ الشوقِ في أقصى جوانحها
وإن خبطتُ إليها صبْرهَا جعلتْ جراحةُ الوجْدِ تَدمي في جوارِحِهَا

---

[1] – جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص:177.

فهذان البيتان الأخيران لا يرتبطان ارتباطا وثيقا ببعضهما البعض بواسطة المعنى فقط بل أيضا بالتوازي الشديد لبنيتهما التركيبية والصوتية، يعد النسيب في الحقيقة صورة للقصيدة بكاملها، وتعقب معان مسطحة أجزاء يشكل التنسيق المتقن فيها جوهر المادة[1].

وفي إشارته إلى قصيدة أخرى* يشير الدارس إلى أن هذه القصيدة تبدأ بالنسيب من (البيت 1 إلى 11) بسؤال يتكرر، ست مرات في بيتين، حيث يبرز الإيقاع البحث المتلهث للشاعر عن الجوى:

ما لكَثيبِ الحمَى إلى عقْدِهْ   مضا بالُ جرُعائِهِ إلى جَردِه

ما خطبُه ما دهاهُ ما غالَهُ   ما نالهُ في الحسانِ من خُردِه

يعد هذا التقديم بفضل ذلك نموذجا فريدا، يندرج الوصف الجسدي للحسان (بين 7–8) والمدعم بمتوالية من الصور، ضمن حركة مستمرة، يرتبط فيها كل بيت بما يليه ارتباطا شديدا ويبدي الشاعر كفاءة تامة، فاختيار المحسنات وتوزيع الكتل الصوتية واستعمال أدوات أسلوبية متعددة كلها تساهم في إبراز هذه الكفاءة، فبمجرد ما ينتهي هذا الإعداد للمستمع، وبمجرد عرض مقدمات اللغة الشعرية ينبثق البيت 12:

سأخْرِقُ الخرْقَ بابن خرقاءَ كال   هيقِ إذا ما استحمَّ في نجدِه

وهو بيتُ يعد مثالا لصفاء نادر يحمل القصيدة إلى مرحلتها العليا عبر تقنيته المعجمية، وأجراسه الجشة والوحشية وإيقاعه المتقطع، الذي يعلن عن وثب البيت 14

تَا مكِهِ نهْدِهِ مداخلهِ   ملمومهِ مَحْزَئِلهِ أجدِهْ

---

[1] – جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص:180.

*– قصيدة قالها في مدح خالد بن يزيد بن مزيد الشباني، ينظر: ديوان أبي تمام، تح: محي الدين صبحي، دار الأبحاث للترجمة والنشر، الجزائر، ط1، دت، ص233.

بعد أن يصل إلى هذه القمة القصوى للطرق الإيقاعي، ولغنائية وصفية وصوتية في آن واحد، يستهل الشاعر المديح من البيت 15، ولكن ضمن الدفعة المطبوعة سابقا وباحترامه للتماسك التركيبي الجيد، فإن الابيات الواقعة بين 12 و15 تشكل جملة واحدة ووحيدة، حيث الفعل "سأخرق" الموجود في البيت 12 لا يجد مفعوله إلا في البيت 15 والبيتان 13 و14 عبارة عن متوالية من النعوت التي تصف الجمل، مما يقيس وقع تعلق متميز.

يبحر الشاعر في المياه الهادئة للمديح إلى حدود البيت 60. وبعد هذه المأثرة الافتتاحية التي تبين اقتدار المبدع، وتجلب له التقدير يتلقى الثناء كتتويج سار الأثر. ومن أجل بعث الحيوية في هذه المرحلة النهائية ستستعمل وسائل ذات طابع صوتي من جناس (بيت 25) وتماثل بنية الشطرين في البيت الواحد (بيت 28)، وبناء إيقاعي شديد (الأبيات 30-42-44-54) أو ستنتشر فيها الصور والتشبيهات والاستعارات والطباقات (أبيات 20-27-37-50-60) التي توضح، بالإضافة إلى ذلك خطابا هو من جهة أخرى خطاب نثري خصوصا حين يكون حكميا (بيت 33) وتسمه بنبرات قوية[1].

ويبدو من هذا النموذج الذي أوردناه كاملا كما ورد في تحليل الناقد كيف ينتظم الفضاء –القصيدة، فالمبدع يمكنه أن يتجه نحو مواضيع متنوعة تملي عليه في النهاية أغراضا يمكن القول عنها إنها تفرض نفسها عليه. وقد رأينا أبو تمام يظهر أصالة هنا بحرصه على ترتيب الانتقالات التي تلحم أجزاء قصيدته فهو يخصص في نهاية أكثر من ثلاثين قطعة عددا من الأبيات يتراوح بين بيت و12 بيتا للحديث عن شعره. إن هذا الموضوع طرق في آثاره أخرى كثيرة لدى علي بن الجهم على سبيل المثال، لكننا لا نجد تناولا منتظما على هذا النحو لدى أي شاعر آخر غير أبي تمام يمجد الشاعر فنه، ويصف قوافيه، ويلفت النظر إلى جهوده.

[1] – جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص:180 وما بعدها.

فالإلهام يعرف بذلك نفسا يمنح هذه الأجزاء قيمة ووظيفة مرحلة من مراحله العليا المحللة سابقا، هذه الأبيات ترتبط بالمدح ارتباطا وثيقا، فهي تشكل جزء لا يتجزأ منه وتضع حدا نهائيا لاسترساله[1].

يبدو مما سبق أن القصيدة سواء كانت قصيرة أو طويلة فإن فضاءها محدد بعوامل تنتمي لمستويات ثلاث الاستجابة لظروف موحية، وتناول أغراض مفروضة وانجاز كتابة شعرية، ويضطلع الشكل القصيدة بوظيفة تنظيمية جوهرية. وقد لمسنا أن تمفصلها لا يتلاءم بالضرورة مع أقسام هيكل الأغراض الذي يقترحه النقد[2].

ج- القافية بوصفها عاملا صوتيا-دلاليا:

سلطت دراسة جمال الدين بن الشيخ الضوء على القافية بوصفها عاملا صوتيا دلاليا له أثر كبير في عملية الإبداع حيث رأى أن بعض النقاد قد أدرك الأهمية الكبرى لهذا العامل الشعري مثل قدامة بن جعفر وابن رشيق وابن خلدون. [3]

ونوه الناقد إلى مهاجمة شعراء القرن الثانية للقافية الموحدة إذ حاول الوليد بن يزيد وخاصة بشار بن برد ،أبو الشيص، وأبان اللاحقي ،وأبو نواس الانفلات من هذا القيد، وهكذا ظهرت الخطاطات التي أسست معمارية المزدوج المخمس والمسمط، وقد يسر استعمال بحر الرجز محاولات من هذا القبيل إذ نظم أبو العتاهية أرجوزته البالغة الطول على هذا النظام من القوافي الداخلية[4]، فالإمكانيات المعجمية والصرفية للغة وضعت حدا لتكرار القافية الموحدة فإذا حاول الشاعر تجاوز عتبة الاستفادة هاته وجب عليه التخلي عن نظم قطعة طويلة أو تنويع قوافيه.

[1] – جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص:184.

[2] – المرجع نفسه، ص185.

[3]– المرجع نفسه، ص: 205.

[4]– المرجع نفسه، ص: 206.

وقد رأى الناقد أن شعراء من القرن الثاني جعلوا من القافية الموحدة ركيزة من ركائز فنهم، فأبو تمام قد عزز البنيات الصوتية للشعر، ونوع تأليفاتها، وجعل القافية تتويجا لتنظيم صوتي صار من المستحيل إدراجه بدونها، وهذا النزوع للقافية الموحدة وإثرائها لاقى ترحيبا حارا في الشعر المحتفى به في المحافل. [1]

وعند حديثه عن الفعل الإلزامي للقافية رأى الناقد أن وسائل المعجم تتحكم في الإبداع تحكما مهيمنا ولا أدل على ذلك أن عدد الكلمات المختتمة بجذر مختار يشير إلى عدد القوافي الممكنة، ومنها فالشاعر يشرع في تجنب الصوامت الختامية لروي التي لا توجد إلا في ألفاظ نادرة جدا. [2]

وعلى الرغم من تجنب هذه الصوامت الختامية إلا أن بعض الحروف الجذرية تفرض نفسها، فقد رأى هيمنة الحروف الستة المتحدث عنها في نتاج أبي تمام لا سيما في القصائد المدحية الطويلة، فطول القصائد يخضع لمحدودية المعجم هاته.

ويرجع الدارس ذلك إلى تمكن أبا تمام ودعبل والبحتري من اللغة، فقد تلقى هؤلاء تكوينا خاصا فالأغلبية منهم نشأ في أوساط متاخمة للبادية، أضف إلى ذلك أن ذاكرتهم مليئة بإنتاجات من سبقهم من الشعراء إنهم يتوفرون إذن على مجموعة من الألفاظ مدمجة في السلسلة الصوتية الدلالية للبيت وهم يعرفون كيف استعملت هذه الكلمات و يعرفون ما هي المعاني التي تسعفها بسهولة، وما هي التغيرات التي بإمكانها المساهمة فيها، ومن هنا تنشأ مسألة الاقتراض كلها التي تعرف أهميتها بالنسبة للنقد فالتأليفات الدلالية التي تؤول إلى القافية متقاربة من بعضها البعض، وينتهي بها الأمر إلى أن تتقاطع وهنا يقاس الإبداع بتنوعات لطيفة جدا. [3]

[1]- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية ، ص206.

[2]- المرجع نفسه، ص: 209.

[3]-المرجع نفسه، ص: 212.

كما توقف الناقد عند نحوية القافية، فإلى جانب التمايل الصامت الذي يعد إلزاميا بسبب المتطلب القاضي بتكرار حرف من الحروف الأصول، وأحيانا بتكرار حرفين منها، يضاف تماثل الإعراب الذي يسند إلى الكلمة القافية موقفا في التنظيم التركيبي للبيت، وباعتبار القافية الدلالة النهائية، فهي تسند إلى المركب وظيفة على الشاعر أن يراعيها مراعاة شديدة من بداية البيت حتى نهايته [1]، ويعزز الشاعر أيضا الفعل الإلزامي للقافية باختياره للكلمات التي لها نفس البنية الصرفية وتحيل بالتالي على نفس

المقولة الدلالية، والحقيقة أن الشاعر يسهل على نفسه الأمور إنه يتصيد الوحدات الإستبدالية الوافرة، فيظل في مأمن عن مواجهة الكثير من صعوبات البحث، ومن جهة أخرى تبرز قافيته بروزا خاصا وتعزز توازي الأبيات.

وقد لاحظ الناقد ذلك في قصيدة لأبي تمام حيث تتوزع الكلمات –القوافي على الشكل التالي: 55 اسما في صيغة المفرد أو الجمع، و 7 أسماء فواعل ومفاعل، و 4 صفات، و 5 أفعال مجزومة بلم، وتكون الأسماء والصفات من النمط فعُلُ و فُعَل و فَعِل ويمتزج نظام التنوعات المصوتية بنظام التناوبات الصامتية (ر/ب) في الحرف الأصلي الثاني والثالث أو في الحرف الأول والحرف الثالث الذي نجده يتكرر 16 مرة (23)، ويتكرر التناوب (ط/ب) 5 مرات (24) ولنضف إلى ذلك الحروف الأصول المتماثلة التي لا تخالف بينها سوى أشكالها المصوتية (25) وهذه الكلمات تنسج فيما بينها علاقات صوتية وثيقة وتبقى على امتداد القصيدة في تماثل ملحوظ، إن عددا قليلا من الحروف يتعاقب ويتبادل المواقع بينها ويتحلق في تأليفات متقاربة تفضي كلها إلى نفس النقطة حاملة بين طياتها دلالة جديدة[2].

[1]– جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، 212.

[2]– المرجع نفسه، ص212.

يمكن أن نخلص مما سبق أن أربعة عناصر تساهم في تحديد فردانية القافية صامت ختامي بوصفه رويا، وعلامة إعرابية ووحدة استبدالية صرفية تحيل على مقولة دلالية، وأداة ربط دلالية تربط القافية ربطا وثيقا ببيتها، إن هي لم تربطها بجزء تام من القصيدة[1].

وفي حديثه عن القافية بوصفها عاملا صوتيا دلاليا أشار الدارس إلى مصادر الصناعة الشعرية: التكرار والغموض والتجنيس حيث رأى أن هذه المصادر الشعرية من العناصر التي تعلو بنية المعاني دون أن تلغيها وتوصل رسالتها الخاصة، إذ هي التي تشكل جواهر القصيدة وتضمن شعرنة المدلول.

كما أشار الناقد إلى ذلك التناغم اللفظي لدى أبي تمام، فأبو تمام–في نظره– يسمح لنا بأن نفهم إواليات إبداع يسند موقعا مهيمنا إلى التناغم اللفظي، وباختياره ألفاظه من المعجم الأكثر بداوة يكسو المدلول، وهو في غالب الأحيان مبتذل بدال غير مألوف وهذه مرحلة أولى في الشعرنة.

إن الأمر يتعلق بتخطي هذا الظاهر المعجمي، ويتعلق بإسناد معنى دقيق إلى هذه الأسجاع الصامتية النادرة والغريبة ولم يكن هذا الأمر يطرح الكثير من الصعوبات بالنسبة لمستمع من تلك الحقبة سواء أكان شاعرا أم لغويا أم متأدبا مرهفا وبالتالي متبصرا، مع أن العديد من الشهادات تشير إلى أن اللغة الشعرية وخاصة لغة أبي تمام، قد كانت تطرح العديد من الشهادات تشير إلى أن اللغة الشعرية وخاصة لغة أبي تمام قد كانت تطرح ألغازا محيرة[2].

من بين استعمالات أبي تمام للمحسنات التجنيس، فالشاعر يستخدم مرتين أو أكثر في البيت الواحد كلمات لها نفس الجذر أو كلمات متقاربة من بعضها البعض، ويتفق أغلب المنظرين على ثمانية أنواع، إذ يعتمد النوعان الأولان على تناوب الوحدات الاستبدالية الصرفية المكونة انطلاقا من نفس الجذر: وزن فعْل/ وزن اسم مثلا، ويتعلق النوع الثالث

[1]– جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 215.

[2]– المرجع نفسه، ص 228.

بالموقع الخاص للألفاظ المختارة في البيت، وتتناول الأنواع الخمسة الأخرى التي وقف عندها المنظرون اللاحقون التناوبات المصوتية أو الصامتية التي تتميز بها الجذور المستعملة[1].

إن المبدأ الوحيد الذي يهمنا بالنظر إلى الإبداع هو المبدأ التالي: ينظم الشاعر بيته حول نواتين صوتيتين –دلاليتين (أو حول عدة أنوية صوتية دلالية) يكون حضورهما (حضورها) محدّدا، من أجل تسهيل الأمور مثال ذلك نواة ثنائية صوتية –دلالية كما يذكر في الأمثلة التالية[2]:

وإني لأرجو أن تقلد جيد قِلادةَ مصقول الذُّبابِ مُهَنَّدِ
منظمة بالموت يحظى بحليها مُقلّدُها في الناس دونَ المقلّدِ
هنَّ الحَمَام فإن كَسَرْتَ عِيَافَةً من حائِهِنَّ فإنهنَّ حِمامُ

تتدرج هذه الأبيات في متواليات وتعزز حركة القصيدة، إنها تساهم في خلق هذه المراحل ذات الحيوية القصوى التي تحدثنا عنها سابقا وهكذا تتدرج الانوية الصوتية– الدلالية ضمن استمرارية المجموع، في نفس الوقت الذي تضمن فيه التنظيم المحكم لكل وحدة من وحداته[3].

ووقف جمال الدين بن شيخ على تعدد الاسجاع وعوامل الشعرنة، حيث أشار إلى أن تشطير البيت بواسطة تكرار الاسجاع الداخلية لم يلفت انتباه المنظرين إلا في فترة متأخرة، فقد اقترح له أبو هلال العسكري، وهو أول من قام بذلك فيما نعلم، تعريفا قائما على واقعة جوهرية هي التمييز بين شطرين متناظرين يكرران نفس البناء التركيبي وشيئا فشيئا تم تقديم جرد لتنويعات هذه الوسيلة، وهي تنويعات مع ذلك إلا بتلوينات في الاستعمال دقيقة جدا،

1– جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية ، ص 229–230.
2– المرجع نفسه ، ص 230.
3– المرجع نفسه ، ص 236.

وقد لوحظ أن اشتغال البيت يمكنه أن يتم في العديد من الأجزاء المبنية على نفس النموذج، ولقد قدم أبو تمام العديد من الأمثلة على هذا الأسلوب

تدبيرُ معتصم بالله منتقمٍ   لله مرتقبا في الله مرتغبِ

إن الشاعر يقسم بيته إلى وحدات متزايدة الصغر، ويمكن لكل وحدة منها أن تشغل شطرا كحد أقصى، وأن تختزل إلى كلمة واحدة كحد أدنى، وتكرر هذه الوحدات بعضها البعض، مما يؤدي إلى مجموعات صوتية متقاربة مدمجة في بناء تركيبي يقبل التراكم والحشو، في حين تبقى ضرورة الوصول إلى القافية المختارة سلفا أمرا قائما ففي الأبيات أبي تمام التي اقتطعت من قصائد مختلفة ما يوضح هذا البناء الصوتي.

يقول فيسمعُ ويمشي فيُسرعُ   ويضرب في ذات الإلَه فيوجِعَ

نجوم طوالعُ جبال فوارع   غيوث هوا معْ سيول دوافعُ

يعطي فيجزلُ أو يدعَي فينزل أو   يؤتي لمحملِ أعْباءٍ فيحتملُ

من فاحمٍ حعد ومن كفلِ نهْدِ   ومن قمر سعدِ ومن نائل ثمدِ

يشكل البيت كله محسنا تكون القافية عنصره الأساسي. وتتجزأ الجملة إلى عدد من المجموعات التركيبية بقدر ما هناك من قواف داخلية، وبقدر ما تكون هذه القوافي الداخلية كثيرة العدد بقدر ما تكون هذه المجموعات التركيبية محدودة إلى درجة أنها لا تحتوي إلا على وحدة دلالية صغرى، وتلك حالة قصوى للتجزيء سنجدها أسفله، وفي الأمثلة المختارة تنضم كل كلمة –قافية من الكلمات–القوافي إلى كلمة أخرى تكون ضرورية لها للتعبير عن فكرة مفهومة. فهناك فعل تابع لفعل آخر وهناك صفة تحدد إسما، وتشتغل كل قطعة بصفة مستقلة إلا أنها تساهم في نقل حركة متواصلة، متولدة عن تعاقب وحدات متقاربة من بعضها البعض، وذلك من خلال تماثل بنيانها الصوتية أولا، ثم من خلال تماثل انتسابها إلى نفس المقولات النحوية، وأخيرا من خلال إدماجها في تركيب أسلوبي واحد.

وبما أن العلاقات التي تربط كلمات كل مجموعة هي علاقات متنوعة، فإن للشاعر سلما تاما من الإمكانات [1].

إن النزاع بين المعنى وبين تنظيم صوتي ما صارم جدا ينمحي بقدر ما يتم التوفيق بينهما جزءا جزءا إذا صح التعبير. وإذن فإن كل تمييز بين "الشكل" و "المضمون" يبدو تمييزا مصطنعا ومشوها ما دام وجودهما لا يقبل الانفكاك، إن للجهاز الصوتي هنا أثرا وظيفيا حقيقيا على المعنى، ويتمتع المعنى في المقابل بهذه الخفقات المتوقعة للأسجاع. ويهب إنجاز الأجزاء بروزه لفكرة متولدة عن التناغم اللفظي وهي فكرة تمتد إلى غاية الانبثاق النهائي للقافية. وهكذا يمد الإلزام الذي تمارسه القافية إلى كله شيئا فشيئا. إنها بهذا الفعل تتحكم في اختيار الكلمات، وتنظم علاقاتها، وتحدد التنسيق بينها. ويترتب تشكيل المعنى من خلال طبيعتها. فلنتأمل ذلك من خلال ما يلي: [2]

فضيعَة تُسدى/ وخطبُ يُعتَلى وعظيمة تُكفى أو جُرحُ يؤسَى

يبدو مما سبق أن جمال الدين بن الشيخ ينطلق في دراسة للشعرية العربية من خلال دراسته لأدوات الإبداع فيها وأنماطه وطبيعته مع الأغراض الشعرية والقافية.

وقد ركزت الدراسة على شعراء القرن الثاني والثالث الهجري باعتبار شعر هذه الفترة يعتبر مثالا على نضج الشعرية العربية، ويأتي على رأس شعراء هاته الفترة الشاعر أبو تمام فقد توقف الدارس عند شعرية أبي تمام مشيرا إلى أن أبا تمام يتميز عن المحدثين بطبيعة إلهامه المهيمن وبكتابته إلا أنه يستعير منهم لغتهم في العديد من قصائده الغزلية، كما يؤكد التوجه العروضي الموسوم لدى السابقين عليه مباشرة، وهو يتبنى ضروب أغراض للشعراء القدامى إلا أنه يتميز عنهم بالبنية الداخلية لقصائده وبنسجها اللغوي، وهو أخيرا يتفرد بالدور الأساسي الذي تلعبه المحسنات الصوتية الدلالية في إبداعه.

[1]- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص: 224 وما بعدها.

[2]- المرجع نفسه، ص: 226.

3- قراءة عبد القادر الرباعي (الصورة الفنية في شعر أبي تمّام).

تعد الصورة عنصرا هاما من عناصر الإبداع الأدبي الذي لا سبيل لشاعر الاستغناء عنه. فهي نتاج خياله وأحاسيسه وعواطفه، وقد أشار النقد في تياره القديم والحديث إلى الصورة وأهميتها في أسلوب التصوير لدى الشاعر. غير أن النظر في معايير هذه الصورة وضوابطها يختلف من القدماء إلى المحدثين. ولعل هذا الذي نلمسه في نظرة النقد لصور أبي تمام. فقد رأى البعض أن أبا تمام كثير الاعتماد في تصويره على الاستعارة. وهي في الأكثر استعارات بعيدة تخرج إلى الغموض والتعميم، وذلك راجع إلى غموض الصلة بين المستعار له والمستعار منه .فخرج بذلك عما اعتادته العرب في استعاراتها. فالعرب استعارت المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله أو كان سببا من أسبابه ،فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشئ الذي استعيرت له ،ملائمة لمعناه ،و في مقابل ذلك نجد النقد الحديث يعلي من هذه الاستعارات معيدا فيها النظر ضمن رؤية حداثية تستمد آلياتها وأدواتها الإجرائية من المناهج النقدية الحديثة ،ومن بين الدراسات التي انصبت على دراسة الصورة في شعر أبي تمام دراسة عبد القادر الرباعي "الصورة الفنية في شعر أبي تمّام.

وتأتي دراسة النّاقد الرباعي لصورة في شعر أبي تمّام ضمن مجموعة من المؤلفات تناولت موضوع الصورة الفنية منها:(الصورة الفنية في النقد الشعري)،(شاعر السمو زهير بن أبي سلمى الصورة الفنية في شعره)،(جماليات المعنى الشعري)، وهذا الاهتمام بالصورة نابع على ما يبدو من رؤية النّاقد الخاصة إلى الصورة باعتبارها حلا للإشكالات والأسئلة التي يطرحها النّقد والشعر على السواء.

ويعود اهتمام الرباعي بالصورة الفنية في شعر أبي تمّام إلى دراسته الموسومة (صريع الغواني مسلم بن الوليد حياته وشعره)، والتي سلّط فيها الضوء على موضوعات شعر صريع الغواني فدرس المديح والغزل والخمر والوصف والهجاء، كما خصّ جزءا كبيرا من هذه

الدراسة للحديث عن البديع وألوانه، حيث قام بدراسة تطورية للبديع، فعرض للبديع في الشعر الجاهلي ثم الإسلامي ثم العباسي، وكان للأخير الوقفة الأطول نسبيا حيث تعرّض للبديع في شعر مسلم بن الوليد وكذلك في شعر أبي تمّام راصدا اختلافات منهج التلميذ عن أستاذه فيقول في منهج مسلم بن الوليد (إنّه ذو اتجاه إتباعي متطور يرتبط عنده بجمال سهل في إدراكه وفي إخراجه وهو يوفق فيه بين ذوقه ومطلب النّقاد في عصره) [1] ، ويصف منهج أبي تمّام بأنّه (ذو اتجاه ابتداعي يتكئ فيه على نفسه ويرتبط عنده بجمال صعب في إدراكه وفي إخراجه، ويصدر فيه عن ذوق خاص، ومفهوم شعري خاص، لم يبال كثيرا إن كان متفقا فيه مع آراء النّقاد أو مخالفا، لقد هضم تماما كل ما تقدمه وما كان في عصره من شعر وثقافة ثم خرج على النّاس باتجاه جديد، مما ميزه عن غيره من الشعراء باعتباره صاحب مدرسة في الشعر مغايرة [2]، ولأنّ أساس التفرّد عند الشاعر هو استغلاله للصورة الفنية كثيرا في شعره فقد اتّخذ الدّارس منها قاعدة يثبت من خلالها تصوّره الخاص حول مذهب أبي تمّام واتجاهاته في الفن وفي الحياة [3].

لقد انطلق الدارس من مفاهيم نقدية متطورة تعود جذورها إلى الفكر الغربي، وأخرى ضاربة في عمق التراث العربي القديم، وقد برّر الدّارس هذا التزاوج في المفاهيم والآراء إلى أن مقاييس القدماء بشكل عام كانت ترتد إلى نظرة اتباعية مبالغ فيها أقل ما يقال عنها أنها نظرة لم تع خطر التطور العقلي الذي أصبح عليه الناس بعد أن رقى الإسلام عقولهم وبعد أن هذبت الحضارات المختلفة أذواقهم، وأن مثل هذا التطور يتطلب تطورا موازيا في الأشكال البلاغية والوسائل الفنية التي كانت عليها في الشعر الجاهلي، فالشعر عندهم بنى على قاعدة جمالية تنشد (الجمال البسيط) أو (الجمال الانسيابي) أو (الجمال السهل) الذي

1- عبد القادر الرباعي، صريع الغواني (مسلم بن الوليد حياته وشعره، عالم الكتب الحديثة، إربد، ط1، 2006، ص: 512.

2- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمّام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 1999، ص: 12.

3- المرجع نفسه، ص: 13.

يأتي دونما عناء أو إرهاق للنفس في تعمق الخيال والفكر بشكل عام وقد جد هذا المطلب في الجمال مطالب فنية أخرى أهمها(الجزئية) و (الصنعة الشكلية) فهما معا يحققان ومضة الجمال السريعة، ولهذا لم يتعمقوا بناء العمل الفني المتكامل الأجزاء، كما أنهم ظلوا يطلبون من الشعر وبخاصة الصورة فيه الاقتراب من الواقع المحسوس والحقيقة الثابتة [1]،وقد اصطدم هذا المفهوم القديم للشعر بما جنح إليه أبو تمام من تجديد في شعره ،إذ رأوا أن أغلب شعره مبني على ما يتعارض ومقاييسهم مما جعلهم يفضلون شعر تلميذه البحتري عليه لأنهم رأوا أن هذا الأخير يحقق مطلبهم في اعتدال البناء وانسياب الجمال [2].

هذه المفارقة بين شعر أبي تمام ومقاييس النقاد القدامى دفعت الناقد إلى أن يستعين بمقاييس النقد الحديث، حيث يذكر أنه خرج من هذا النقد يحمل تصورا جديدا للشعر والصورة فيه، وهو جديد يعلي من قيمة الصورة الفنية في العمل الشعري ويجعل الوسائل الفنية الأخرى–وخاصة الموسيقى الشعرية–مرتبطة بها متعاونة معها على تحقيق التكامل لهذا العمل حتى يكون في مقدوره تأدية وظائفه الجمالية بشكل فني ناجح ، إنّ الصورة في التصور الجديد ابنة للخيال الشعري الممتاز الذي يتألف–عند الشعراء–من قوى داخلية تفرّق العناصر وتنثر المواد ثم تعيد ترتيبها وتركيبها لتصبها في قالب خاص حين تريد خلق فن جديد منسجم ،وهي–في أكثر حالاتها– مظهر خارجي محدود ومحسوس جيء به في الشعر ليعبّر عن عالم من الدوافع والانفعالات لا يحد ولا يحس.

ويشير الدّارس أنّ للصورة أشكال مختلفة يساير كل شكل منها طبيعة الجمال والنفس التي ينشأ عنها فبعض أشكال الصور وبعضها معقّد شديد التعقيد كالرموز والاستعارات التي لا تقف عند إيجاد علاقات بين أمور متناسبة أو متشابهة أو متجانسة فحسب، وإنما تتعدى ذلك إلى إحداث علاقات بين أمور مختلفة متباعدة بل بين أمور متضادة متنافرة أيضا، وإذا عدنا إلى النّقد القديم نجد أنّ اهتمام النقّاد القدامى باللفظ والمعنى وضرورة توافقهما منطقيا

1– عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ص: 14.

2– المرجع نفسه، ص: 15.

طغى على الصورة وأبعادها الفنية أو الجمالية في الشعر أما الإشارات البسيطة للصورة التي نجدها عند بعض أولئك النّقاد أمثال الجاحظ والرّماني والباقلاني، وعبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني فإنّها لم تنفصل عندهم كثيرا عن معنى الشكل الأدبي العام، كما أنّهم ظلوا محافظين على ارتباطها الوثيق بالصنعة الشكلية ذات الصلة الوثيقة بالعقل والمنطق والحقيقة أو الواقع [1].

هذا المفهوم للصورة عند النّقاد القدامى يراه الدّارس بعيدا عن المفهوم الجديد للصورة الفنية الذي ربط الصورة بالخيال وبالتجربة الإنسانية ودوافعها المختلفة المتشابكة المتنافرة، فعلى الرغم من أن النّقد القديم قد اهتم بوسائلها الفنية أو أشكالها البلاغية فعالج التشبيه والاستعارة والكناية والتشبيه مثلا–إلا أنّ علاجه لها جاء على أساس جزئي لا يتعدى الجملة إلى البيت أو البيت إلى القصيدة، كما أنّه لم يقم صلات تلاحمية بين هذه الأشكال، الأمر الذي يوحي بأنّها مفصولة عن بعضها بعضا وأنّ لكل واحدة منها ذاتيته المستقلة التي لا تربطه بالآخر [2].

ولهذا ارتأى النّاقد أن يصطنع لهذه الدراسة مصطلح (صورة) ليضمها جميعا في إطار من اتحاد الكل بالجزء أو الجزء بالكل فمصطلح (صورة) لا يلغي الإشارة أو التشبيه أو الاستعارة أو الرمز وإنّما يعطيها فهما أعمق من الفهم الذي اقترنت به سابقا.

وهو إذ يدمج مفهومها جميعا في مفهومه يمنحها في الوقت نفسه حرية الحركة الذاتية المستقلة داخله، فهي ذات عمل كلي تتحدد فيه مع أخواتها في إطار المصطلح الموحد (صورة) لكنّها–مع ذلك–تظل مستقلة ببنائها وطبيعتها وقدرتها الذاتية على التأثير في جسم ذلك العمل الفني كي تساهم أخيرا في نوعية الجمال الذي ينشره [3].

---

[1]– عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص: 16 وما بعدها.

[2]– المرجع نفسه، ص: 17.

[3]– المرجع نفسه، ص: 17.

هذا الفهم للصورة الذي ينظر إليها على أساس أنّها عنصر من عناصر العمل الفني لها مقدرتها الذاتية في التأثير وإضفاء صفة الجمال عليه منح النّاقد فرصة لإعادة النظر في بعض القضايا النقدية الشائكة في النقد لعل أهمها ذلك الصراع بين النقاد الاتباعيين وبين مذهب أبي تمام الابتداعي الداعي إلى التجديد. كما أزال الغموض عن مسألتين هامتين لا يزال النقد غير مستقر فيهما وهما قصيدة المديح، ومدرسة البديع [1].

لقد ربط النقد القديم بين القصيدة المدحية وبين التكسب والنفعية، معتقدا أن هذه النفعية هي التي تفرض على الشاعر طريقته ونهجه في بناء القصيدة [2].

هذا الأفق الذي ينطلق منه النقد في مباشرة الشعر كبل العديد من القراءات ووجه مسارها التأويلي وجهة مغايرة تتخللها الكثير من المغالطة ذلك أنّ (الغرض أي كان مديحا أو هجاءا أو وصفا ليس إلا وسيلة خاصة يفرغ فيها الشاعر المبدع تجربته الذاتية التي تكون عادة جزءا من تجربة الوجود الإنساني بأكمله)(3).

يذهب الناقد إلى أنّ النقد الأدبي كان يتخبط في تحديد مفهوم البديع أو الشعراء المطبوعين والشعراء الصانعين وأغفل البحث في الوسائل الشعرية أو المقاييس النقدية التي يقيس بها شعر هؤلاء وأولئك وإذا عدنا إلى فحص ما سمي بوسائل البديع بمنظار جديد وجدنا أنها جميعا ترتد إلى عنصرين هما: الصورة والإيقاع الداخلي وهذان هما العنصران الأساسيان في كل شعر أينما كان هذا الشعر وفي أي زمان وجد، وعلى هذا فإنّ كل شاعر قديما كان أو حديثا، هو عضو في مدرسة البديع، ولعل ابن المعتز كان يصدر عن هذا الرأي عند ما ربط بين الشعراء الجاهلين والمولدين في البديع، ولم يجعل للآخرين من فضل

1- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ص 17

2- المرجع نفسه، ص: 18.

3- المرجع نفسه، ص: 18.

إلا في تكلف الزيادة والإكثار من وسائل الأولين لكن ابن المعتز لم يعترف تماما بتبدل العقول، ولم يدرك أنّ لهذه الزيادة وتلك القلة علة غير علة التكلف والتصنع [1].

ومن ثم فليس –في رأي الناقد– شعر مصنوع أو غير مصنوع إنما هناك شعر فقط، وإذا وجد الشعر وعاش فإنّ وراءه صنعة لا محالة، فالصنعة والموهبة ركنان أساسيان من أركان الإبداع الشعري كما يقول النقد الحديث بحق. والذي يؤدي إلى الاختلاف في الأساليب الشعرية لا يكون في زيادة الصنعة وعدم زيادتها فقط وإنّما يكون قبل ذلك في نوعية الطبيعة الشاعرة التي تبدع تلك الأساليب، فلكل شاعر إطار خاص ولكنه غير مفصول فيه عن مجتمعه وعصره، فإطاره جزء من إطار العصر الذي يعيش فيه.

ويتداخل في صنع الإطار عوامل متنوعة غير متجانسة منها: المزاج الشخصي، والإلهام الفطري والتحصيل الثقافي، والوضع الاجتماعي والظرف الحضاري، والنظام السياسي، والمعتقد الديني وكل ما يهم الشاعر في الحاضر، وماله من قيمة في نفسه من الماضي، والقوتان العقليتان اللتان تمتلكان هذا الإطار عادة هما الخيال والوعي الفني فمن الخيال تصدر الصور المشحونة بالانفعال والأفكار وبالوعي الفني تهذّب وتنظم تنظيما جماليا، وعلى هذا فإنّ ما سمي بالبديع عندنا ما هو إلا مظهر لتطور الخيال والوعي الفني في الشعر العربي القديم [2].

وبهذه النظرة الجديدة لوسائل البديع وأدواته انتفت تلك الفروق بين شعراء الصنعة أو شعراء البديع أو لنقل أنّ ما يميز بينهما صار شيئا آخر يحتكم إليه وهو الإطار الخاص للشاعر، ولعل هذا ما يبرر ذلك الاختلاف بين زهير بن أبي سلمى وامرئ القيس، وبين أبي نواس ومسلم بن الوليد، وأبي تمام، فلكل منه إطاره الخاص.

ولعلّنا من هنا نفهم وقوف الناقد عند المواد المشكلة للصورة في شعر أبي تمام، وارتباطها بالبناء الفكري للشاعر، والمؤثرات النفسية... الخ كما نجد رؤية واضحة لدى

[1]– عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص: 20.

[2]– المرجع نفسه، ص: 21.

الشاعر حول الصورة الفنية مرجعها انفتاح الشاعر في دراسته على بعض ما وصل إليه العقل الغربي من مفاهيم نقدية حول الصورة، وقد أشار الدارس في مقدمة كتابه إلى ذلك (ولهذا توجهت إلى ما يماثل هذه الدراسة في النقد الأوربي وإلى الدراسات التي دارت فيه حول شكسبير بالذات فهي أغنى الدراسات وأكثرها تنوعا في المناهج.

انقسمت هذه الدراسة إلى قسمين:

الأول: يولي مادة الموضوع للصورة–كما يقول مكنيس عناية خاصة.

الثاني: يهتم بشكل الصورة فيتجه إلى الاهتمام بالطرق التي تُنقل بها والقيمة الفنية في ذلك كما يقول صاحب نظرية الأدب.

ومن أهم الكتب في القسم الأول: كتاب كارولاين سبيرجن (الصورة عند شكسبير وما تنبئنا به).

وكتاب كليمن عن (تطور الصورة الفنية عند شكسبير).

وقد انتزعت من المنهجين منهجا متكاملا، لأنني لا أملك الخيار في أن أهتم بالشاعر وحده أو بصوره وحدها وإنما أنا مدفوع الاهتمام بهما معا على أساس أنهما كل لا ينفصم، ولهذا جاءت دراستي للصورة عند أبي تمام جامعة للمضمون والشكل والمادة والبناء فالنقد السليم لا يفصل شكل الصورة عن مضمونها أو مادتها عن بنائها إلا لضرورة الدراسة فقط[1].

أ–مواد الصورة في شعر أبي تمام:

حصر الدارس موضوعات الصورة ومجالاتها في خمسة مجالات: الحياة الإنسانية، الحياة اليومية، الطبيعة، الحيوان، الثقافة، وقبل أن يتطرق الدارس إلى مجالات الصورة بالشرح والتحليل وقف عند مفهوم المادة وخصوصية هذا المفهوم عند الشاعر والفنان حيث ذهب إلى أنّ المادة صفة ثابتة في الشيء أو علامة على شيء معلوم متعارف على شكله

---

[1]– عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص: 23 وما بعدها.

ولونه وعناصر تكوينه بشكل عام، والمادة عند العالم قد تكون مجرد شيء له خصائص ثابتة ومكونات حسية بارزة أو واضحة، أي أنّها عنده ذات دلالات خارجية لا تتعدى الإشارة التي اصطلح عليها الناس أو دل عليها المعجم اللغوي، لكنها عند الشاعر والفنان بشكل عام ذات دلالة خاصة تتعدى إشارتها المعجمية إلى كونها موضوعا له وظيفة إنسانية يشترك فيها بنو البشر في الإحساس والفعل بصفة غالبة ذلك لأن الشاعر ينظر إلى الكون نظرة عامة فيها الوحدة والاشتراك، ومن هنا يأتي استخدامه للمادة استخداما مختلفا ومن هنا أيضا يتخذ المادة معادلا لإحساس ينتابه في لحظة رضا أو حزن، أو بمعنى آخر تتحول عنده المادة من كونها شيئا ميتا إلى موضوع حسي مشحون بالفكر والشعور [1].

ويرى الدارس أن الصورة الفنية تتألف في الغالب من حدين أساسيين: أحدهما حاضر ماثل أمام الشاعر يريد وصفه، وثانيهما مختزن في الداخل يماثله أو يضاده ففي قول أبي تمام:

يا ابن الخبيثة لا تُعرّض صخرةً صماءَ من مجدي بعرض زُجاج

صورتان الأولى: (مجده صخرة) والثانية (عرض مهجوه زجاج) ولكل واحدة منها حدان (المجد+الصخرة) في الأولى و (العرض+الزجاج) في الثانية.

لكن الموضوع في الصورتين هو الطرف الثاني (الصخر الصلب في الأولى) و (الزجاج القابل للكسر في الثانية) إنه الذي أصبح الشاعر يعود إليه في مواقف شعورية أُخرى ليشكل منه صورا أُخرى فعندما وقف الشاعر موقفا آخر استدعى خياله موضوع (الصخر) ليكون معادلا لشعور جديد قال:

ألنَّـــا الأكـــفّ بالعطـــاء فجـــاوزت مدى اللّين إلا أنّ أعراضنَا الصّخرُ

ومن مقارنة الصورتين اللّتين اتخذتا الصخر موضوعا لهما (المجد صخر العرض صخر) ندرك أن للصخر ارتباطا نفسيا خاصا في خيال الشاعر وقلبه–إنّه المتعة أو كل ما

[1]– عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص: 30.

يشعر بالقوة والحفاظ، وبالمقابل فإنّ الزجاج يرتبط عنده بالذلة أو كل ما يُشعر بالضعف والهوان، ومن هنا ندرك أهمية الموضوع في الصورة. إنّه جامع لاهتمام الشاعر وذوقه وفكره وانفعالاته، أو بكلمة أخرى إنه وذات الشاعر يشكلان معا الصورة الفنية [1].

وبعد هذا المثال الذي أورده النقاد لتوضيح عمل الموضوع في الصورة وأهميته. أشار الدارس إلى أنّ مواضيع الصور في شعر أبي تمام نابعة من ثلاثة مصادر أساسية هي:

أولا: حياة الشاعر الخاصة.

ثانيا: حياة مجتمعه.

ثالثا: الطبيعة الحية الميتة.

وهذه المصادر الثلاثة إلى جانب أنها كانت تمده بمواضيع صوره كما يرى الدارس شكلت عنده مع مزاجه الشخصي واستعداده الفطري الإطار الخاص الذي ظل يتحكم في صوره كلها بشكل عام، هذا وكان يرتد في مواضيع الصور إلى مجالات عامة واسعة نحصرها في المجالات الخمسة التالية:

أولا: الحياة الإنسانية

يرى الدارس أنّ أبا تمام اهتم بالإنسان اهتماما كبيرا فجعله ماثلا أمامه يخاطبه من خلال المواد التي ينتزعها منه وذلك بعد إحيائها أو إنطاقها إنّ أبا تمام–كما يقول الدارس– يبث الحياة في كل مادة من مواد صوره. فالطبيعة الميّتة والمعاني المجردة غدت كالإنسان تحيا وتختزن في دواخلها الخير والشر كما يختزن [2].

ومن الأمثلة على ذلك قوله مصورا لواء الجيش في الحرب:

نعم لواءُ الخميس أُبْتَ به ... يوم خميس عالي الضُحى أفدَهَ
فشاغَبَ الجوّ وهوَ مَسْكنهُ ... وقاتلَ الرّيحَ وهي من مَدَدِه

---

[1]– عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص: 31. وما بعدها.

[2]– المرجع نفسه، ص: 32 وما بعدها.

إنّ الجمادات تحاكي أفعال البشر لأنّ لها دماء كما تخيلها الشاعر تدب في شرايينها كما لهم، ولهذا اكتسب عنده صفات آدمية فيها المسالمة وفيها المخاصمة والمجاهدة. فالجيش في المعركة–كما يوحي البيتان–يحارب على الأرض بينما أعلامه تشاغب في الجو جيشا آخر، إنّها تشاغب الجوّ نفسه وهو الذي يحتويها احتواء المسكين لصاحبه. بل إنّ حب الصراع والمخاصمة يعيش في المعاني أيضا فهي بالنسبة للشاعر لم تعد معاني مجردة وإنّما أحيا لها قدرة الإنسان ومشاعره حتى إنّها لتصارع الشاعر الذي أحياها فتضطره إلى أن يتخذ من الممدوح جنّة تقيه شرها حيث يقول:

مــا للخطــوبِ طغــتْ علــيَّ كأنّهــا   جهلـــتْ بـــأنّ نـــداكَ بالمرصـــادِ

ولقـــد تراءتنـــي بـــأمنعِ جُنّـــهِ   لمّـــا بـــرزتُ لهـــا وأنـــتَ عتـــادي

ويحصي الدارس من هذه الصورة التي شُغف فيها أبو تمام بنشاط الإنسان وحيويته أزيد من ألف صورة [1].

وإلى جانب مجال الحياة الإنسانية نجد الدارس يتوقف عند مجال الحياة اليومية حيث يرى أنّ صور أبا تمام تشير إلى الأصناف الاجتماعية للناس وهو ما يعكس العصر المعقد الذي كان يحياه والذي كانت تتصارع فيه تركيبات مختلطة من البشر، كما نجد الدارس يربط بين بعض الصور وواقع حياة الشاعر مثال ذلك وصف قصائده جاعلا إياها غريبة تطلب الأنس وهو إنما كان يصف في الواقع ذاته.

غرائِــبُ لاقــتْ فــي فنائِــك أُنسَــها   مــن المجــدِ فهــي الآن غيــرُ غرائــب[2].

وفي حديثه عن مجال الطبيعة يرى الدارس أن أبا تمام خبر الطبيعة جيدا بكل متعلقاتها الجو، الأرض، المناخ،...الخ وذلك لأنّ الشاعر تنقّل في أماكن وأنحاء مختلفة فمن دمشق وحمص وأنحاء الشام إلى مصر والنيل، إلى بغداد والفرات والشط إلى جرجان

---

[1]– عبد القادر الرباعي ،الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص: 33 وما بعدها.

[2]– المرجع نفسه، ص: 43.

والثلوج إلى أنحاء الجزيرة–وقت الحج–حيث الصحراء والحر ومن الأمثلة التي توقّف عندها الدارس الصور التي تتعلّق بالجو والمطر، فالمطر لم يعد–عند الشاعر–معادلا للكرم فقط وإنّما أصبح أيضا معادلا للجاه الذي يمنحه ممدوحه والود الذي يكنّه للشاعر والأخلاق التي يتحلى بها والعقول النابهة التي منها عقله والعفو الذي يهبه لخصومه والعزم الذي ينزله فيهم، إنّه يعادل الثناء الذي يمطر به ممدوحه:

محمد يا بن المُستهلّ تهللتْ عليك سماءُ من ثَنائي تهطُلُ.

والجيش الذي يسيره الممدوح لأعدائه:

فنهضتَ تسحبُ ذيل جيشٍ ساقهُ حسنُ اليقينِ وقادهُ الإقدامُ

مُثْعَنْجِرُ لَجِبُ ترىَ سُلافهُ ولهم بمُنْخَرقِ الفضاءِ زحام[1].

ومن مجال الطبيعة انتقل الدارس إلى مجال الحيوان، حيث يرى أنّ من بين الحيوانات التي تفاعل بها الشاعر هي النّاقة فقد رأى فيها الخير والبركة فأحبها وكان يعود إليها كثيرا في صوره، وأول ما التفت إليه حركتها ونشاطها لأنّ هذه الحركة من جهة، تقترن بجلب الرزق أمل الإنسان في الحياة ولأنها من جهة ثانية تغذّي مطلبه في الحيوية التي قلنا إنّه كان يلاحقها دائما في صوره، ومن هنا شكلت الصور التي من حركة النّاقة نسبة أعلى من غيرها، تمثّل له سير النّاقة السريع وهو يصف سيوف ممدوحيه في الحرب فقال:

لا يومَ أكثرُ منه مَنظرًا حسنًا والمشرفيَّةُ في هاماتِهم تَخِدُ

وتمثل له أيضا وهو يصف سرعة انتشار شعره أو ثنائه فقال:

وسيّارةٍ في الأرض ليس بنازحٍ على وخدها حزنٌ سَحِيقٌ ولا سَهَبُ

تذَرُّ ذُرورَ الشَّمسِ في كل بلدةٍ وتَمضي جَموحًا يُردُّ غَربُ

فالسيوف تسعى لإنجاز مهمتها سريعا، والقصيدة جامحة تهدف إلى أن تسمع كل أذن معاني المدح وهذه حالات ارتاحت نفس الشاعر لأنّ تمثلها الناقة في وخدها وجموحها–لكن

[1]– عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص:57

من طبيعة الناقة الطاعة والانقياد السهل، فقد تجمع في لحظة غضب، إلا أنّها تعالج فتعود إلى طبيعتها ذلولا سهلة السوق والقياد. قد تحتاج الجموح إلى القوة والصرامة كالفتنة التي انبرى الممدوح لها ضربا حتى أذعنت وعادت ذلولا يركبها:

فَضَــــربتَ الشــــتاءَ فــــي أخدعيْــــهِ ضــــربةً غادرتْــــهُ عــــودًا ركوبًــــا[1].

وإلى جانب الناقة التفت الشاعر إلى حيوانات أخرى كالحيوان البري فقد أعجب منه بالأسد في قوته، لذا شبه به نفسه وممدوحيه كثيرا وكان يحاول في صور كثيرة التخلص من الطبيعة التقليدية التي وسمت بها صور الأسد، وذلك بوضعه في أوضاع فعلية مثيرة كهذه الصورة التي تشبه فيها ممدوحه الأسد يربض في باب عرينه:

رأوا ليــــث الغريفَــــةِ وهــــو مُلــــقٍ دراعيْــــهِ جميعًــــا بالتوصِــــيد[2].

وقد وقف الدارس كذلك عند الصقر والصور التي شكلّها الشاعر منه وكذا رسمه بعض الصور من القطا والحمام والطاووس، والزواحف والحشرات، فأدار بعض الصور على النمل والجراد والعقارب والأفاعي.

وفيما يخص المجال الثقافي: فقد حصر الناقد أربعمائة وسبعون صورة مأخوذة من هذا المجال الذي يشكّل عاملا حيويا في تكوين الشاعر العقلي والخيالي معا، وهذا المجال بحر واسع ترفده

روافد مختلفة الطوابع: وأول هذه الروافد، الثقافة الدينية: إنّ تأثر الشاعر بالقرآن كبير جدا كما تدل على ذلك صوره التي اقتبسها منه، فهي كثيرة حتى أنّ عددا منها، ليس بالقليل، كان يرد أحيانا في قصيدة واحدة، لقد أورد في قصيدة قافية مثلا، أربع صور قرآنية، قال في أولها:

قــد سَــقتني الأيَّــام مــن يــدها سُــمَّا لِفَقَــــدِي لــــه بكــــأس دهــــاقٍ

1- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص: 64.

2- المرجع نفسه، ص: 67.

مستعيدا قول الله عز وجل (إِنَّ لِلْمُتَّقِينَ مَفَازًا (31) حَدَائِقَ وَأَعْنَابًا (32) وَكَوَاعِبَ أَتْرَابًا (33) وَكَأْسًا دِهَاقًا(34))[1].

وقال في ثانيها:

لـــو تطلّعـــت فـــي ودادي إذا فـــا　　　جـــاكَ بـــين الحَشَـــا وبـــين التّراقـــي

موحيا بقوله تعالى:(كَلَّا إِذَا بَلَغَتِ التَّرَاقِيَ)[2] .

وقال في ثالثها:

هُـــمْ شَـــليلُ ونشْـــرةُ حـــين لُفّـــت　　　فـــي غـــداة الهَيـــاجِ ســـاقٌ بســـاقِ

مثيرا في الأذهان قول الباري: (والتفّت السّاقُ بالسَّاق)[3].

وقال في رابعها:

لـــو رأوا كوكـــبَ المنايَـــا لظلُّـــوا　　　نحوهَـــا مُهطعـــينَ بالأعنـــاق

مستنفرا في الخيال الآية الكريمة: (مُهْطِعِينَ إِلَى الدَّاعِ يَقُولُ الْكَافِرُونَ هَذَا يَوْمٌ عَسِرٌ)[4].

وهو لا يستعيد–كما يقول الناقد–ألفاظا قرآنية بقصد الصنعة والتجميل وإنّما يستعيد من مواقف وذكريات لها قدر كبير جدا من الشعور في وجدان كل مسلم[5].

والرافد الثاني الذي توقف عنده الناقد رافد الثقافة الأدبية لقد كان يعود إلى الشعراء الذين سبقوه يستثير أقوالهم أو مواقفهم في مواقف تجريبية مماثلة أو مخالفة، ومما يلاحظ على الأقوال المستثارة أنها تخص مطالع القصائد في أكثر الأحيان فهي إما ذكر للأطلال كما في قوله يحي قول طرفة:

1– سورة النبأ، الآية: 31إ لى 34.

2– سورة القيامة، الآية: 26.

3– سورة القيامة، الآية: 29.

4– سورة القمر ، الآية: 8.

5– عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص: 70.

دَرَسَــــتْ صــــفائحُ كيْــــدهِمْ فكأنّمــــا   أَذكــــرْنَ أطْــــلالاً ببرُقَــــةَ ثَهْمَــــدُ

وإما غزل بمحبوبة كإشارته إلى (هند) التي ذكرها الشعراء كثيرا وبخاصة عمر بن أبي ربيعة في قوله المشهور (ليت هندا أنجزتنا ما تعد). قال أبو تمام:

فــلا تحســب هنــدا لهــا الغــدر وحْــدها   سَــجِيَّة نَفْــسٍ. كُــلُّ غَانيَــةٍ هنــدُ(1).

وإلى جانب ذلك وقف الناقد عند مواقف أخرى لشعراء آخرين من القديم، كموقف النابغة من النعمان بن المنذر، وموقف زهير بن هرم بن سنان، وخلُص بعد ذلك إلى أنّ أبا تمام لا يأتي بصور تراثية كثيرة من العصر العباسي بالقياس إلى العصرين الجاهلي والأموي، ولعله يصدر في هذا عن ذوق عام هو أنّ الصورة الموروثة من عصره كانت لا تزال جديدة، والصورة التراثية حتى تتخذ طابعا وجدانيا قويا يجب أن تختمر في عقول النّاس وأفئدتهم مدة كافية من الزمن، وكان يستعيد إلى جانب الشعر صورا أخرى من النثر كالخطابة والمثل لكن الصور منها أقل(2).

وشكلت الثقافات العملية والفلسفية المختلفة دورا هاما في تشكيل الصورة، فقسم من هذه الثقافات في علم الحديث كالحديث القوي السند والحديث الضعيف، وقسم آخر في علم اللغة كالأفعال والأسماء وقسم ثالث في علم الكلام والفلسفة وأهل الفرق كالجوهر والعرض والتقليد والقياس والشاهد العدل والجبرية والقدرية وأقسام أخرى في الزهد والتنجيم، كما عاد الشاعر كثيرا إلى الكتابة اليدوية التي كانت تنتشر في عصره، حيث عاد إليها أربع عشرة مرة وكان يهمه الشكل الذي تتخذه في الكتاب قد أبرز ذوق عصره في نمنمة هذا الشكل وزخرفته.

قال مشبها ضرب الممدوح لأعدائه بهذه النمنمة:

1- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص: 77.

2- المرجع نفسه، ص: 78 وما بعدها.

كتَبْــتَ أوجُهَهُــمْ مَشْــقًا ونَمْنَمَــةً ضَــرْبًا وطَعْنًــا يُقَــاتُ الهــام والصُــلُفَا
كِتابـــةً لأتتـــي مقـــروءة أبـــدًا ومــا خطَطَــتْ بهــا لامَــا ولا ألِفــا[1].

فليست المشابهة هنا شكلية وإنما هي مقايسة نفسية قائمة على أساس أنّ كلا من الكتابة والجهاد يخلف خيرا باقيا على الأيام.

ويبدوا مما سبق أنّ الناقد قد توقف عند مختلف المواد التي شكّل الشاعر منها صوره، محاولا أن يُظهر ارتباط هذه الموضوعات بذات الشاعر وما تضمنته من انفعالات عاطفية وأفكار داخلية متصلة بها، وتفاوت هذه الموضوعات في قصائد أبي تمام من مجال إلى آخر[2].

وبعد أن استعرض الناقد المواد المشكّلة لصور أبي تمام، نجده يربط بين الصورة والموقف الفكري للشاعر مما أفرز لديه مجموعة من الثنائيات هي: الحب والفراق، الأمل والعمل، الخير والشر، الزمان والمكان، الحياة والموت، فصور أبي تمام تنقل جانبا من آراء الشاعر في الحياة ومسائلها والإنسان ومصيره.

إنّ هذه الآراء التي كانت لها صبغة فلسفية لم تؤد إلى برودة الحياة في شعره، وإنما أدت إلى شيء من العمق الفكري الذي استنزله الانفعال القوي المجرب في داخل الشاعر، لقد تعاون العقل والقلب هنا تعاونا وثيقا أخرج فكرا مصبوغا بالشعور، ولهذا تحقق لشعر هذا الشاعر عنصر من الجّدة متميز[3].

هذه الفلسفة الخاصة التي يمتلكها الشاعر في الحياة والإنسان تدخلت في تكوينها عقيدته الدينية وتحصيله الثقافي وخبرته الطويلة واستعداده الشخصي، ولعل هذا الذي يقف وراء الاهتمام الذي أولاه الناقد للمادة المشكّلة لصور الشاعر.

1- المرجع نفسه، ص: 79 وما بعدها.

2- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص: 81.

3- المرجع نفسه، ص: 84.

توقف الدارس عند بعض الصور الواردة في شعر أبي تمام محاولا أن يستقرأ الموقف الفكري للشاعر الذي عبّرت عنه هذه الصور، ففي وقوفه عند صور الحب الكثيرة لدى شاعر راح يجمع الناقد تصور الشاعر وموقفه من الحب حيث توصل أن الشاعر لم يكن يفرق كثيرا في فلسفته بين الحب الذي بين الرجل والمرأة والحب الذي بين الشاعر وممدوحيه عامة، فكثير من الصور التي تنقل آراءه في الأول تتكرر في نقل آرائه في الثاني والثالث.

لقد كان يمس بذلك معدن الحب في الإنسان بشكل عام، كأني به مؤمنا بأنّ جوهر الحب واحد ولكنه يختلف في التوجيه فقط ولهذا جعل في صورة حية مشهورة حب الإنسان لأول حبيب كحبه لأول مكان وقعت عليه عينه حينما خرج إلى الوجود:

نقِّل فُؤادك حيثُ شِئت من الهوى ... مـــا الحُـــبُّ إلا للحبيـــب الأوّلِ

كم منـزلٍ فـي الأرض يألفـه الفتـى ... وحنينـــه أبـــدا لأول منـــزلٍ

وأبو تمام قد جعل–كما يرى الناقد–للحب موضوعات صورية متنوعة فالحب عنده ثوب أو شجرة أو سجن أو أكل أو امرأة أو طفل أو مرض أو سيف أو غير ذلك[1]. والحب عند أبي تمام يتمثل له في حلاوته بالنبات الاخضر وفي مرارته بالجمرة اللافحة. لقد ظل الحب يتمثل له في هذين الموضوعين منذ مراحله الأولى وحتى نهاية حياته كما ظلا هما الغالبين على غيرهما من الموضوعات الأخرى في هذا المقام[2].

وما أدلّ الصور على أفكار الشاعر ومشاعره نحو الفراق هذه الصورة:

يــوم الفِــراق لقــد خُلقــتَ عظيمًــا ... وتركـــتَ جســـمي–لاسُـــقيتَ–ســـقيما

مـــا للفـــراق–تفرّقـــت أعضـــاؤه ... مـــازال يعصـــفُ باللّقـــاء قـــديما

إنّ عظمة الصورة في تكثيفها للدلالات ونشرها مجالا رحبا للخيال والمتدبر للصورة لا يقرأ أفكار الشاعر فقط وإنّما انفعاله العميق أيضا. إنه يؤمن بأنّ الإلفين جسم واحد لا يحتمل

1– عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص: 86.

2– المرجع نفسه، ص: 86 وما بعدها.

أن تتفرق أجزاؤه إذ لو تم ذلك لانعدمت منه الحياة ودب فيه بدلا منها الموت والفناء لكن الفراق-بقسوته وبانعدام الرحمة والرأفة من قلبه-لا يبالي في تمزيق الجسد الواحد وتفريق أعضائه بعضها عن بعض أو لم يستحق مثل هذا الطاغية من الشاعر اللّعنة والدعاء في أن يبتلي بمثل ما ابتلي به المحبون بسببه ، بمرض لا يشفى منه، أو بتمزيق أعضائه أشتاتا، هذا وقد تمثل الفراق للشاعر بمعادلات أخرى ولكنها تؤدي نفس الفكرة السابقة (الفراق طريق إلى الموت) فهو كالثعبان المخيف، وكالسهم النافذ، وكالفرحة المميتة، وكالسم الناقع[1].

الثنائية الثانية التي استحوذت على صور أبي تمام هي ثنائية الأمل والعمل، فالأمل عند الشاعر-كما توصل الناقد-فجر يلوح وهو فرس مطلوق العنان يقود صاحبه إلى النجح، أو ظل يستظل به وما الرزق الذي يناله الإنسان إلا ثمرة من ثماره، والأمل زهرة جميلة أو طير يحوم حول هدفه، أو ناقة يركبها الشاعر إلى ممدوحه:

فجئتُــك راكبًــا أمــل القــوافي   علــى ثِقَــةٍ مــن البلــدِ البَعيــد

ذلك لأنّ الكرم في رأيه هو الأرض المثالية الصالحة لإنبات الأمل: إنه منها ينشأ وإليها يرتحل وفوقها يبني-مطمئنا-مسكنه وموطن راحته وقراره:

أثَــرُ المطالــبِ فــي الفــؤادِ وإنّمــا   أثــرُ الســنين ووسْــمُها فــي الــرّاسِ

فـالآن حينَ غرسـتُ فـي كـرمِ الثَّرى   تلـك المُنــى و بنيـتُ فـوقَ أسَـاس[2].

والعمل في شعر أبي تمام مرتبط بغاية الشاعر في الوصول بشعره إلى درجة التفوق، ثم إرضاء العظام الذين يمدحهم عن طريق ذلك وتتطلب منه هذه الغاية العمل باتجاهين:

الأول: صوغ الشعر جيدا.

الثاني: إيصاله إلى من يقدّره.

1- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص: 98.

2- المرجع نفسه، ص: 94.

وكل من العملين بحاجة إلى جهد وعرق. إنّ همته تدفعه دائما إلى تحسين بضاعته لتكون نافقة عند من يطلبه:

نظمتُ له عقدًا من الشّعر تنضُبُ بحَارُ وما داناه من حلْيها عقدُ
تــروحُ وتغــدوا بــل يُــراحُ ويُغتــدى بهـا وهــي حيـرىَ لا تـروحُ ولا تغْـدوا

وبذل الجهد في رأيه واجب خلقي قبل أن يكون واجبا فنيا، أو بكلمة أُخرى.

إنّ الجهد الفني آت من استشعار واجب خلقي:

سـأجهد حتـى أبلـغ الشـعر شـأوه وإن كان لي طوعا ولست بجاهد
فـإن أنــا لــم يحمــدك عنّــي صــاغرا عـدوك فـاعلم أنّنـي غيـر جامـد[1].

كما نجد الناقد يتوقف عند ثنائية الخير والشر وأبعادها في شعر الشاعر، لقد نظر الشاعر إلى هذين الجانبين اللّذين يُسيران الوجود نظرة فيها التأثر والتأثير، إنّ الخبر عنده ما قبلته النفس وسرت به فالنوال مثلا حلية جميلة، أو عسل حلو، أو شراب عذب، أو غصن أخضر ...إلخ، والأمن فراش وثير والعدل خطيب يقوم في كل بلد[2]. أما الشّر في اعتقاده ما نفرت منه النفس وما داخلها لأجل الألم، ومن هنا جاء عنده الضلال ماء آسنا والهم وحشا مفترسا والأسى شرابا[3].

ومن الخير الشر يتتبع الدارس ثنائية الزمان والمكان، حيث يرى أن للزمان عند الشاعر وجهان، وجه يراه الإنسان قبيحا لأنه وجه شؤم وشر مستطير، ووجه يراه جميلا لأنه وجه فأل وخير عميم، إنّ هذا الإحساس المتقلب بالزمان كان يدفعه لأن يوجد له معادلات موضوعية أو قوالب صورية تجسده كما في الصورة التالية التي يتحدث فيها عن تغير الزمان عليه بعد أن كان رفيقا لطيفا:

---

[1]– عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص: 98.

[2]– المرجع نفسه، ص: 105.

[3]– المرجع نفسه، ص: 108.

أتْـــأرتَنْي الأيَّـــام بـــالنّظَرِ الشّـــزِ   رِ وكانـــت وطرفُهـــا لـــي غضـــيضُ

فهو ينظر إليه الآن نظرة الغضب والحقد بعد أن كان ينظر إليه سابقا نظرة الحنان والعطف[1].

ويشبه إحساس الشاعر بالزمان إحساسه بالمكان، إنّه لم يكن يشعر بأي فارق في الأمكنة حينما كان شابا تحدوه قوته وعزيمته إلى التنقل والترحال، لقد كان يرى أنّ كل مكان في العالم مساو لوطنه الذي نشأ فيه، قال من قصيدة في المأمون:

الشّـرق غـرّب حـين تلحـظ قصـده   ومخـــالف الـــيمن العصـــيّ شـــأم[2].

كما كان للحياة والموت فلسفتهما لدى أبي تمام، فالبداية والنهاية في رؤاه واضحة ليس فيها شك أو اضطراب، وإنّما توازن واتزان. فإنّ الإنسان سيصل إلى نهايته يوما–لذا فليس للإنسان إلا أن يعد نفسه لمواجهة قدره المحتوم وأن يتزود لما بعده من حياة، وإنّ خير الزاد.

وهكذا كانت أفكاره في خلق الإنسان وموته وبعثه من جديد مثالا لأفكار كل مؤمن إيمانا مطلقا بقدرة الله، وكل مسلم مستسلم لقضاء الله وقدره.

ولكن هذه الأفكار لا تتعارض مع النظرة التي ترى الدنيا جميلة زاهية والموت قبيحا كريه الوقع على النفس، ومن هنا جاءت للشاعر صور كثيرة توحي بجمال الحياة وشر الموت، فالحياة عنده–مثلا امرأة جميلة بزينتها، أو خمرة تحول الواقع إلى حلم أو خيال واهم:

إذا ذاقهـــا–وهـــي الحيـــاة–رأيتـــه   يُعَـــبّس تعبـــيس المُقـــدّم للقتـــل [3].

أم الموت فكانت لسوئه عند الشاعر صور كثيرة، فهي في نفسه لها رهبة شديدة جدا، وذلك واضح من الصور التي وضعه فيها، فهو مستنقع أو سيف أسود، أو داء قاتل، أو شراب يغص به شاربه، أو بحر عظيم يغرق في آذيه كل عظيم حتى الجبال:

1– عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ص: 114.

2– المرجع نفسه، ص: 121.

3–المرجع نفسه، ص: 125.

جَرّعكَ الدّهرُ كأسَ الصّبرِ في لُجَجِ   للمــوتِ يغــرْقُ فــي آذِيهــا الجبــلُ [1].

وقد توقف الناقد عند الصورة ومعانيها الخفية، مشيرا إلى طبيعة التعبير الشعري الذي يعتمد على الرمز أكثر ما يعتمد، فالرمز الشعري تفاعل بين مظاهر خارجية ومشاعر جماعية كوّنتها قيم دينية وإنسانية وقومية لكنه موجه بخلفية عقلية خاصة لمستخدمه مهمتها–إلى جانب التعبير عن تلك المشاعر إبراز المزاج الذاتي والطابع الشخصي له [2]، وأشار الناقد إلى اشتغال الرمز في شعر أبي تمام ذاكرا أنّ الشاعر قد يرمز لموضوع واحد بمعنيين مختلفين متوقفا عند الآثار النفسية المختلفة التي يرمز إليها كل عنصر من العناصر، ففي تتبعه مثلا لكلمة (الغيث) نجده يبحث عن ارتباط هذه الكلمة عند الشاعر بالنعمة في كثير من قصائده بحيث غدت رمزا لها كما في قوله:

وقفت بها اللّذاتِ في متنفّسٍ   من الغيثِ يسقَي روضةً في ترى جعد

لكنّها في الأبيات التالية ترمز إلى عكس ذلك قال:

كـم أفـاءت مـن أرض قـرّةَ مـن قـرّ   ةِ عـــين وربــــرَبٍ مرمـــوقِ
ثـم آبـتْ وأنـت حـوفَ الغَمـام الــ   غـــطّ ذو فكـــرةٍ وقلـــبٍ خَفُـــوقِ
لا تبـالي بـوارقَ البـيضِ والسُّـمْ   رِ ولكـــن بالّيْـــت لمْـــعَ البُـــروقِ
تشْـنَأُ الغيـتَ وهـو حـقُّ حبيـب   رُبّ حـــزمٍ فـــي بغضـــةِ المرمُـــوق
لـم تخـوّف ضـرّ العـدوّ ولا بغيًـا   ولكـــن تخـــاف ضـــرّ الصّـــديق

(فالغمام) و (لمع البروق) و (الغيث الذي يُنشأ) ليست رموزا للنعمة ولكنها رموز توحي بخذلان بعض الأعوان، والذي يساعدنا على هذا الإدراك للرمز هو السياق بشكل عام، فالقصيدة في محمد بن يوسف الثغري الذي يرى فيها منتصرا متقدما في أرض الأعداء حتى (قسطنطينية) ثم يتوقف ويرتد عنها بعد أن ضرب حولها الحصار، لماذا؟

1– المرجع نفسه، ص: 127.

2– عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص: 130.

إنّ في القصيدة أبياتا تتحدث عن العصيان والتخاذل كهذه الأبيات:

ولـــو أنّ الجيـــاد لـــم تعْصـــه كـــا نَ لديـــه غيـــر البَعيـــدِ السّـــحيقِ

و وحـــقّ القّنـــا عليـــه يمينًـــا هـــي أمْضـــى مـــن الحُســـام الفتيـــقِ

أن لـــو أنّ الـــذّراعَ شـــدّت قُواهـــا عضُـــدُ أو أعـــينَ سَـــهْمُ بِفـــوقِ

فالجياد التي عصته، والذراع التي لم تشد قواها والسهم الذي لم يعن ، كلها رموز توحي بموقف خذلان، كما نعتقد.

ثم إنّ في القصيدة بيتا يتحدث عن طاعة الخالق والمخلوق وأنّ الثانية مستنبطة من الأولى:

وقـديمًا مـا اسـتُنبِطت طاعـةُ الخـا لـــقِ إلا مـــن طاعـــةِ المخلُـــوقِ

كما أنّ البيت الذي تلا (الغيث) في القصيدة–كما ترى–يوحي بالخوف من ضرر الصديق:

لـــم تخـــوَّف ضـــرَّ العـــدوِّ ولا بغيًـــا ولكـــن تخـــافُ ضـــرّ الصّـــديقِ

أهناك بعد كل هذا شك في أنّ (الغيث المنشأ) رمز لخذلان بعض الأعوان من هم؟ أين كانوا؟ أفي صفوف القائد أم خارجين على الدولة في مكان آخر لا ندري ولا يهمنا من جهة الفن كثيرا أن ندري، بل لا يهمنا–من جهة الفن–كثيرا إنّ كان هناك حادث خذلان أم لم يكن. والمهم أنّ الصور في السياق توحي به[1].

ب–البناء الفني للصورة في شعر أبي تمام:

تناول الدارس في هذا المحور من الدراسة البنية العينية للصورة المفردة. حيث درس فيه الصورة المفردة من ثلاث زوايا: زاوية نفسية.

[1]– عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص: 131 وما بعدها.

صنفت الصورة فيها إلى حسية وعقلية، وتنقسم هذه الأخيرة بدورها إلى مجموعات من الصور حسب الأعضاء أو القوى العقلية التي تنتمي إليها كل مجموعة، أما الصور الحسية فتنقسم إلى الصور البصرية كما في قول الشاعر:

أوقعـــتَ فـــي أبْرَشْـــتوِ نَـــم وقائعًـــا   أضـــحكْنَ سِـــنّ الـــدّين وهـــو حـــزينُ

فصورة الضحك لسن الدين على حزنه كما تخيلها الشاعر تتجه نحو عين الخيال فتوقظ فيه أو في النّفس شعورا معادلا، وترتبط الصورة عادة بشكل له حدود قابلة للإدراك ولذلك فهي تحمل قسطا من البروز قد لا يتوافر لغيرها، ولقد استغلّت هذه الصور المجالات الأربعة السابقة استغلالا كبيرا فكان خيال الشاعر البصري يتجول بين موضوعاتها بحرية وانطلاق. ولكن مع المحافظة على النظام العام الذي اتخذته هذه المجالات في عقل الشاعر، وهو تغليبه صور الحياة الإنسانية والحياة اليومية من بعده ثم الطبيعة فالحيوان(1).

والصورة السمعية كما في قوله:

دعا شوقه يا ناصر الشوق دعوة   فلبّـــاه طـــلُ الـــدّمع يجـــري ووابلـــهُ

فالصورة هنا تعيد على أذن الخيال صرخة ملهوف يرقب الأمل، أطلقها الشوق فلبّاه الدمع منجدا ولقد أكثر أبو تمام من ترديد الصوت البشري على اختلاف أنواعه من الشدة والضعف، كما كرر من الأصوات الأخرى زئير الأسد وعوائب الذئب والثعلب والكلب وخوار البقر وهديل الحمام ثم اصطخاب البحر وزمجرة الرّعد ومسيل الماء ووسوسة الحلى على النساء.

والذوقية كما قال في قوله:

فقـــد مـــا كنـــتُ معســـولَ الأمـــاني   ومـــــــأدومَ القَـــــــوافي بالسَّـــــــداد

1- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص: 178.

وقوله:

سـلامُ ترجُـفُ الأحشـاءُ منـهُ　　　علـى الحَسـن بـن وهـب والعـراق
علـى البلـد الحبيـب إلـيَّ غَـوْرًا　　　ونَجْـدًا والفتـى الحُلُـوِ المـذاق[1]

وهكذا يتتبع الناقد الصور الحسية وجذورها النفسية لدى الشاعر، الزاوية الثانية التي درس في ضوئها الصورة المفردة هي الزاوية البلاغية حيث درس فيها الأشكال البلاغية للصورة ذاكرا أن الأشكال البلاغية تختلف في درجة النضج، فبعضها بسيط واضح وبعضها الآخر معقد خطي، وسندرسها هنا متدرجين بها من البساطة إلى التعقيد وسنعمد في ذلك إلى تسمية كل صورة باسم الشكل البلاغي الذي تحمله؟

أولا: الإشارية.

الإشارة تعني الطريقة البسيطة التي يدل بها على المعنى بتوجيه بسيط أو تلميح خفيف مثال ذلك قول أبي تمام يصور حسد بعضهم له:

ومَحدودِ الذّريعة ساءة ما　　　تُرشّـحُ لـي مـن السّـببِ الخطـيِّ
يـدبُّ إلـيَّ فـي شـخص ضـئيلٍ　　　وينظـرُ مـن شَـفَا طْـرفٍ خفـيِّ

والإشارة في قول الشاعر (وينظر من شفا طرف خفي) إنّ استراقة النظر الخفية هذه تشير إليه لأنها في تجربتنا كذلك، إنّ ذاكرتنا تحتفظ بها مقرونة به دائما لذا فهي مهيّأة لأن تستيقظ وإياه بمجرد توجيه بسيط كما فعل الشاعر.

والإشارية ثلاثة أنواع هي: الوصف، والكناية، والمجاز المرسل(2).

ثانيا: التشبيهية

هي صورة تجمع بين أشياء متماثلة، وأساس هذا التماثل كامن في النفس والشعور ومثاله:

1- المرجع نفسه، ص: 179.

2- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص: 199.

وَرَكْـــبٍ كـــأطرافِ الأســـنّة عرّسُـــوا   علـــى مثلهـــا واللّيـــلُ تســـطو غياهِبُـــهْ

فليست هناك علاقة بين الركب وأطراف الأسنة سوى التماثل الذي لهما في نفسية الشاعر، أما ما يمكن أن يفسر على أنه تماثل شكلي بين أجساد الركب الهزيلة وأطراف الأسنة النحيلة، فمحتمل لو أنّ الصورة تشكلت خرج نفس المشاعر، أما وقد شكلها انفعاله فإنّ التماثل الشكلي المحتمل ما هو إلا انعكاس لتماثل يتم داخل النّفس(1).

ثالثا: الاستعارية

أما الاستعارة فهي تطورية أكثر. إنها توحد بين الحدين توحيدا تاما بحيث يصبح في مقدور أحدهما أن ينوب عن الآخر فحين قال:

وبْرُزَةُ الوجه قد أعيت رياضتُها   كِسْرى وصدّت صُدُودا عن أبـي كَرب

كانت عمورية في خياله قد تحولت إلى غير طبيعتها، إنها لم تعد بلدا ذا دور وساحات ودروب، وإنما أصبحت كاعبا شامخة متأبية ترد خاطبيها بالمقامة حينا والصدود حينا آخر، هذه هي الاستعارة إنها أبعد في التطور من التشبيه بل إنها مرحلة راقية انتقل إليها التشبيه بفعل التقدم الحضاري والنضج في العقل البشري.

إنّ الاستعارة عند أبي تمام كانت نتيجة طبيعية للتطور الذي تدرجت فيه الصورة من الإشارة والتشبيه في بدايات الشعر العربي إلى الاستعارة المعقدة في القرن الثالث هجري، وهذا التطور هو الذي واكب نضج العقلية العربية ونمائها واتساع قدراتها على التحويل والتعبير الدقيق وخاصة تلك العقلية التي شاركت بفاعلية في تلقي الثقافات المختلفة، و الصورة الاستعارية هي السائدة في شعر أبي تمام حيث إنّ معدل نسبتها يزيد على 70 % من مجموع صوره الأخرى، ويجب ونحن ندرس الاستعارة عنده أن نلتفت إلى التفريق الواعي الذي أقامه ريتشاردز بين الاستعارة اللّغوية والفنية فالأولى معجمية حرفية معجمية والثانية تسجيل لرؤى الفنان وعالمه وفكره.

---

[1]– عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص: 203.

وبناء على ما سبق قسّم الناقد استعارة أبي تمام البلاغية إلى ألوان أربعة متداخلة متطورة بعضها من بعض وهي: الاستعارة المثلية، والتجسيدية، والتشخيصية، والتجسمية[1].

رابعا: الرمزية

وهي التي تحتوي على جميع عناصر الصورة وتعكسها بطريقة فريدة لا تخلو من الغموض ومن أمثلتها قوله:

كـــلُّ شِـــعْب كنـــتُم بـــه آلَ وهِـــبٍ   فهـــو شِـــعبي وشِـــعْبُ كـــلِّ أديـــب
لـم أزَلَ بـارِدَ الجـوانحِ مُـذ خضخضْـتُ   دلـــوي فـــي مـــاءٍ ذاك القليـــب

فالدلو رمز الأمل والقليب رمز للعناية التي يتوخاها من ممدوحه[2]. بعد ذلك نجد الناقد يتوقف عند النمط الفني وهو النمط الذي يتخذ فيه الموضوع بالنفس لتحقيق القيمة الجمالية للصورة، بل إنّ كل عناصر الصورة مفردة ومزدوجة تتعانق في القصيدة من أجل إبراز تلك القيمة أو خلقها، وينظر إلى الصورة في هذا النمط من زاويتين:

الأولى: الشكل الذي تتخذه العناصر داخل الصورة العينية الواحدة.

الثانية: نوع البناء الذي تتخذه الصورة بعد أن تتآلف عناصرها على شكل ما[3].

وقد خصص الناقد الجزء الأخير من هذه الدراسة للبناء الكلي للقصيدة تناول في البداية وحدة هذا البناء من حيث نوعها وأقسامها ثم بحث في الأشكال التي تزدوج فيها الصور داخل القصيدة وجعلها في ثلاثة أشكال بنائية الشكل الموافق والشكل المخالف والشكل الدرامي[4].

1- المرجع نفسه، ص: 207.

2- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص: 214.

3- المرجع نفسه، ص: 217.

4- المرجع نفسه، ص: 231.

كما درس البناء الكلي من جهة الموسيقى الشعرية، ويقوم بدراستها ضمن ثلاثة مصطلحات هو الوزن والقافية والإيقاع الداخلي ،وقد تخلل هذا الفصل بعض الرسوم البيانية ،التي أوضح الناقد من خلالها أثر التفاعل الحادث ما بين الإيقاع والوضع النفسي للشاعر.

لقد استطاع الناقد عبد القادر الرباعي من خلال هذه الدراسة حول الصورة في شعر أبي تمام أن يبرز جانبا مُهِمًا من جوانب حداثة هذا الشاعر من خلال دراسة شاملة وكاملة للصورة الفنية في شعره، فدرس الصورة في اتحادها مع أجزاء النص. فضم مفهوم الصورة الإشارة، والتشبيه، والاستعارة ،والرمز، وقد دفع هذا الفهم للصورة عند الناقد إلى دراسة تفصيلية تناول فيها مواد الصورة وموضوعات الصورة ومجالاتها ،والصورة والموقف الفكري للشاعر .كما تعرض إلى بناء الصورة في شعر أبي تمام وعلاقته ببنية الصورة ،وموسيقا الشعر.

يبدو مما سبق أن هذه القراءات استطاعت أن تستوعب طبيعة العملية الإبداعية لدى أبي تمام، فقد كشفت اللثام عن الكثير من عناصرها، وذلك بما أتيح لأصحابها من آليات وأدوات، فقد تم النظر إلى اللغة الشعرية لدى أبي تمام من منظور مغاير ألغى ذلك الفصل بين اللفظ والمعنى الذي رأيناه في النقد القديم.

فشعر أبي تمام – كما يرى أدونيس– هو إبداع بالكلمة تأخذ فيه الكلمة دورها في اللغة الشعرية الجديدة، فهي أكثر من مادة صوتية إنها تكشف عن شكل خاص من الوجود وتكشف عن شكل خاص من الإيقاع.

– لقد تمَّ النظر إلى غموض أبي تمام باعتباره جزء من الإبداع فمن شأن شاعر عظيم أن يكون مبدعا.

– تتكئ حداثة أبي تمام على القديم، إلا أن ما يميزها عنه البنية الداخلية لقصائده ونسيجها اللغوي، وبتفرده بالدور الأساسي الذي تلعبه المحسنات الصوتية الدلالية في إبداعه.

– أعلت هذه القراءات من قيمة الصورة الفنية في شعر أبي تماما رابطة إياها بمختلف الوسائل الأخرى وبخاصة الموسيقى الشعرية.

خاتمة

خاتمة

إنّ تعدد القراءات والتأويلات لنص معين دليل بلا شك على أنّ هذا النص يحظى بقيمة أدبية وفنية أكسبته الاستمرارية والديمومة، فهو في كل عصر قادر على أن تثير إشكالا ما أو تساؤلا جديدا على متلقي ذلك العصر.

ولعل هذه ميزة النصوص التي خلدت وأصبحت تراثا عالميا وإنسانيا، إنها دائما قابلة لتعدد القراءات.

لقد حظي شعر أبي تمام بالعديد من القراءات المختلفة والتأويلات المتباينة منذ ظهوره إلى يومنا هذا ، ولعل هذا البحث حاول مقاربة جملة القراءات التي دارت حوله، وهي قراءات تمّ تصنيفها إلى ثلاث أنماط نمط القراءة القديمة والذي ضمّ قراءة علماء اللّغة وقراءة ابن المعتز وقراءة الصولي وقراءة الآمدي، أظهر هذا التلقي صراعا وحوارا بين أفق المتلقي وأفق النص فتراوحت القراءة بين الاندماج حينا والتعارض حينا آخر، وقد تحكم في مسار هذه القراءة الأفق الذي انطلق منه القراء في مباشرة النص فشعر أبي تمام تزامن مع ازدهار وظهور بعض علوم العربية كاللغة والنحو والبلاغة والنقد ...الخ، وكان جمهور متلقي أبي تمام آخذ بناصية هذه العلوم متمكنا منها متأثر بها في كل ما يصدر عنه من آراء تخص الشعر والشعراء، فتباينت آراؤهم واختلفت في الحكم على شعر أبي تمام، لا سيما وأنّ شعره يقترب من تجاوز نمط الكتابة الشعرية القديمة المتعارف عليها.

وقد كان لهذه القراءة الصادرة عن أفق القدماء دور في بناء سلسلة القراءات المتعاقبة.

وإلى جانب النمط القرائي الأول الذي يعد أول اختبار لقيمة نص أبي تمام الجمالية نجد نمط آخر من القراءات ينكب على دراسة أبي تمام محكوم بآفاق وهواجس قرائية معينة يسعى إلى الكشف عن مناطق في النص حجبت عن النمط القديم مستعينة في ذلك بما أتيح لها من أدوات واستراتيجيات، فحاولت هذه القراءة ربط النص بالسياقات الخارج نصية

كالسياق الاجتماعي والتاريخي والنفسي، وقد ساهمت هذه القراءة في الكشف عن جوانب مختلفة في النص.

وإلى جانب القراءة السياقية نجد نمط آخر من القراءة يلجأ إلى انجازات المناهج النقدية الحديثة آملا أن يجد فيها ما يساعده على مقاربة هذا النص والكشف عن سر ابداعيته وتميزه، ولقد حاول هذا النوع من القراءة الوقوف على ملامح الحداثة في شعر أبي تمام، بل هناك من اعتبر شعره نقطة بداية للحداثة العربية، فتمت إعادة قراءة لغة أبي تمام ومعانيه، وصوره، وموسيقاه من منظور حداثي.

وقد لاحظنا نوعا من الاندماج بين هذه الأنماط القرائية مع حفاظ كل نمط على سماته الخاصة، فاذا كان أفق القدماء قد أفرز لسطح النقاش أول خصومة فنية حقيقية حول الشاعر. فناقش لغته وتراكيبه وصوره ضمن مرجعية معرفية وثقافية قديمة كانت للمرجعية اللغوية فيها السيطرة الشبه كاملة، فإننا نلمس في الأنماط القرائية الأخرى أفقا أرحب مسَّ جوانب أخرى قد سكت عنها النقد القديم. فناقش لغة الشاعر وصوره من منظور حداثي، وربط الخصومة التي دارت حول الشاعر ببعديها الفكري والفلسفي.

كانت هذه النتائج العامة لهذا البحث ، أما عن النتائج الجزئية فيمكن تعداد ما يلي:

-كشفت هذه القراءات عن تميز التجربة الشعرية عند أبي تمام ، وتميز الخطاب النقدي المعبر عن هذه التجربة ، فقد استطاعت هذه القراءات أن تربط المتلقي بالظروف التي أنتجت النص والعوامل المؤثرة فيه. مما مدَّ جسور التواصل بين النص والمتلقي.

-إن ما طرحته نظرية التلقي من مفاهيم ومصطلحات إجرائية ووظيفية ساهمت في إعادة الاعتبار للمتلقي ودوره في إنتاج النص وصنع المعنى جعلت الدارس والناقد يقف في النص على مساحات وبياضات تستفزه وتبعث فيه التأويل والتفسير من زوايا مختلفة قد غيبها من قبل .

-لقد استطاعت هذه القراءات أن تعيد الاعتبار إلى بعض القضايا التي كانت محل اشكال في شعر أبي تمام بإعطاء تأويلات مختلفة لها انفلت فيها مفسروها وقراؤها من سلطة بعض المرجعيات التي كانت ستقف عائقًا في تشويش الجهاز القرائي لمتلقي شعر أبي تمام.

-في ظل الحداثة والانفتاح على المناهج الغربية المعاصرة قدم أدونيس وجمال الدين بن الشيخ وعبد القادر الرباعي قراءة مغايرة لشعر أبي تمام أعادة الاعتبار لحداثة أبي تمام الشعرية باعتبارها رمزا من رموز الحداثة العربية وقيمة فنية جمالية استثنائية.

-تطرق عبد القادر الرباعي إلى عنصر من أهم عناصر الإبداع في شعر أبي تمام وأكثرها شدًا للخصام وباعثا للتأويل وتعدد الدلالات ألا وهو الصورة الفنية ، حيث اعتبر الناقد الاستعارة من أهم عناصر التجريب في شعر أبي تمام .

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

أ. المصادر

1.أبو تمام، ديوان أبو تمام، تح :محي الدين صبحي،دار الأبحاث ،الجزائر.ط1

2.ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار احياء للكتب العربية، القاهرة، دط، 1990م.

3.أبو العباس عبد الله بن المعتز، البديع، تح: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية للنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط1، 2012م.

4.أبو القاسم بن بشر الأمدي، الموازنة في شعر أبي تمام والبحتري، تح: السيد أبو صقر، دار المعارف، القاهرة، –مصر–، ط 2006.

5.أبو بكر محمد بن يحي الصولي، أخبار أبي تمام، تح: خليل محمود عساكر، محمد عبده عزام، نظير الاسلام الهندي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، د.ط، د.ت.

6.أبو تمام، الديوان، تح: ايليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1981م.

7.أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد محي لدين عبد الحميد، مطبعة الحجازي، القاهرة، ط1، 1934م.

8.أبي عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 1965م.

9.الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف للنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، ط5، 2006، ج1.

10. الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، الخانجي، مصر، دط، 1975م، 24/1.

11. الجاحظ، الحيوان، تر: محمد عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي بيروت، ط3، 1969م، ج3.

ب. المراجع:

I. باللغة العربية: (الكتب).

1.أدونيس، الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت–لبنان، ط1، 1997، ج2.

2.أدونيس، الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، ط1، 1977، ج2.

3.أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت–لبنان، ط2، 1978م.

4.أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت–لبنان، ط3، 1979.

5.إيليا الحاوي، أبو تمام فنّه ونفسيته من خلال شعره، دار الثقافة، بيروت–لبنان، ط1، 1989.

6.رجاء عيد، التراث النقدي، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط،1990م.

7.إيليا الحاوي، في النقد الأدب، مقدمات جمالية عامة وقصائد محلّلة من العصر الجاهلي، دار الكتاب اللبناني–بيروت، ط5، 1986، ج1.

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

9.حميد لحميداني، الفكر النقدي الادبي المعاصر، مطبعة انفويرانت، فاس–الرباط، ط3، 2014م.

10. شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، تح: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1994م، ج1.

11. سعيد مصلح السريحي شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1983م.

12. شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1952.

13. شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، دار المعارف، القاهرة–مصر، ط3، دت.

14. طه أحمد ابراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الحكمة، بيروت، لبنان، دط.

15. عادل مصطفى، فهم الفهم، مدخل إلى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، دار النهضة، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

16. عبد العالي مجذوب، فصول في الشعر المحدث، دار مجد للنشر والإنتاج، فاس، المغرب، ط1، 2015.

17. عبد العزيز سيد الأهل ،عبقرية أبي تمام ،دار العلم للملايين ط2، 1962م.

18. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمّام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 1999.

19. عبد القادر الرباعي، صريع الغواني (مسلم بن الوليد حياته وشعره، عالم الكتب الحديثة، إربد، ط1، 2006.

20. عبد القادر محمد مرزاق، مشروع أدونيس الفكري والإبداعي، رؤية معرفية.

21. عبد الكريم الباقي، دراسات فنية في الأدب العربي، دار الحياة، ط2، 1972م.محمود الربداوي، الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام، دار الفكر، د.ت.

22. عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، دار الحياة، ط2، 1972م.

23. عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، دراسة تحليلية نقدية في النظريات العربية الحديثة، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، ط1، 2007.

24. عثمان موافي، الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم تاريخها وقضاياها، دار المعرفة الجامعية، مصر، د.ط، 2000.

25. عصام العسل، الخطاب النقدي عند أدونيس، قراءة الشعر أنموذجا، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 2007.

26. عمر فروخ، أبو تمّام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله، دار الكتب، بيروت، د.ط، 1964.

27. فؤاد عفاني، نظرية التلقي...رحلة الهجرة، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، د.ط، 2011.

28. فولفجانج إيسر، فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، تر: عبد الوهاب علوب المجلس الأعلى للثقافة، دط، 2000.

29. قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان معالمه وأعلامه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس–لبنان، ط1، 2003م.

30. محمد حسن الأعرجي، الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، حمى للنشر والتوزيع، القاهرة–مصر–، دط.

31. محمد حسين الأعرجي، الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، عصمى للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، د.ت.

32. محمد رشاد محمد صالح، نقد الموازنة بين الطائيين، دار الكتاب العربي بيروت–لبنان، ط2، 1987م.

33. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث،دار المعرفة الجامعية،مصر،دط،1998م.

34. محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1963.

35. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1996م.

36. مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق–سوريا، دط، 2013م.

37. ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضافة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا ومعاصرا، المركز الثقافي العربي، البيضاء، بيروت، ط3، 2002.

38. ميساء زهدي الخواجا، تلقي النقد العربي الحديث للأسطورة في شعر بدر شاكر السياب، النادي الأدبي، الرياض والمركز الثقافي العربي، بيروت–الدجرا البيضاء، ط1، 2009.

39. نادر كاظم، المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، البحرين، ط1، 2003.

40. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997.

41. نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1994.

II. الكتب المترجمة:

1.آن موريل، النّقد الأدبي المعاصر (مناهج، اتجاهات، قضايا)، تر: إبراهيم أو لحيان ومحمد الزعراوي، المركز القومي للترجمة، ط1، 2008.

2.كارل بروكمان، تاريخ آداب اللغة العربية، تر: عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، دط، 1961، ج2.

3.جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، تر: مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2008.

4.جين.ب.تومبكنز، نقد استجابة القارئ من الشكلانية الروسية إلى ما بعد البنيوية، تر:" حسن ناظم ومحمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة، 1999.

5.دافيد جاسير، مقدمة في الهرمينوطقيا، تر: وجيه قانصو، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

6.رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1996.

7.رامان سلدن، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، المجلس العلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

8.روبرت هولب، نظرية التلقي"مقدمة نقدية"، تر: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 1994.

9.فولفجانغ إيزر، فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية،ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، 2000.

10. فولفغانج إيزر، فعل القراءة، ترجمة: حميد لحميداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المنهل، فاس- المغرب، د.ط، د.ت.

11. فيكتور ايرليخ، الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب-ط1، 2000.

12. مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: صفوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1997.

13. هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنجدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة-مصر-2004م.

III. المجلات والدوريات:

1. أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، مجلة نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،الرباط- المغرب،العدد24.

2. المختار السعدي، تلقي علماء اللغة لشعر أبي تمام، مجلة جذور، العدد 32، سبتمبر 2012.

3. آزاده منتظري، النقد الاجتماعي للأدب نشأته وتطوره، مجلة اضاءات نقدية، العدد السادس، 2012م

4. جودت فخر الدين، أدونيس: هاجس البحث والتأويل "التعبير عن الحداثة شعرا ونثرا"، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الثاني، 1997.

5. خالد علي مصطفى عبد الرضا عبد الرزاق، مفهومات نظرية القراءة والتلقي، مجلة ديالي، العدد69، 2016م.

6. سعيد شواهنه، سلطة النجاة بعد عصر الاحتجاج، شعر أبي تمام أنموذجا، مجلة رؤى فكرية، العدد الرابع، أوت 2016.

7. سوزان بينكني ستتكيفتش، أبو تمام في موازنة الآمدي"خصر المؤسسة النقدية لشعر بديع، تر: أحمد عثمان، مجلة فصول، العدد 02، مارس 1986م، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

8. عباس بن يحي، الناقد والتحول من القديم إلى الخطاب المحدث، مجلة التواصل، جامعة عنابة، الجزائر، العدد 11، 2003،

9. عبد الله محمد الغذامي، ما بعد الأدونيسية (شهوة الأصل)، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الثاني، 1997.

10. عمر حسن العامري، محمد عيسى الحوراني، أبو تمام بين ابن المعتز وأبي بكر الصولي، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد15، العدد02، ديسمبر2018.

IV.المعاجم والموسوعات:

1. ابن منظور، معجم لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994.

V.المواقع الإلكترونية:

قراءة في كتاب الشعرية لأدونيس، جميل حمداوي، https;//pulpit.alwatanvoice.com

محمد مصابيح، الشعرية عند المحدثين العرب، 27 جانفي 2009م،http//www.nashiri net .

VI. باللغة الأجنبية: (Livres).

1. Hans robert jauss.pour une ésthétique de la réceotion tradclaude maillard.édition gallimard.paris.1978.
2. i ser waffgang, l'acte de la lecture, théorie de l'éffèt esthétique krad, par evelyne sznyor, ed pierte mardaga, 1985.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

الموضوع **الصفحة**

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة ..... أ-د

مدخل: مصطلحات والمفاهيم

الصراع **07**

نظرية التلقي: النشأة والتطور **17**

1-المصطلح:..... **17**

2-المرجعية المعرفية لنظرية التلقي **19**

3-المفاهيم الأساسية لدى رواد النظرية..... **29**

الفصل الأول: تلقي شعر أبي تمام بين التعارض والاندماج

1- قراءة علماء اللغة..... **42**

2- قراءة ابن المعتز:..... **50**

3- قراءة الصولي:..... **57**

4- قراءة الآمدي:..... **66**

الفصل الثاني القراءة السياقية

1- القراءة الشارحة..... **85**

2- القراءة التاريخية:..... **97**

3- القراءة الاجتماعية: **105**

4-القراءة النفسية:..... **116**

الفصل الثالث: القراءة الحداثية

1- قراءة أدونيس:..... **135**

2- قراءة جمال الدين بن الشيخ:..... **150**

3- قراءة عبد القادر الرباعي..... **166**

خاتمة.....**194**
قائمة المصادر والمراجع.....**198**
فهرس المحتويات **207**

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى مقاربة جملة القراءات التي دارت حول شعر أبي تمام بدء من التلقي القديم الذي عرف صراعا وحوارا بين أفق المتلقي وأفق النص. فتراوحت الدراسة بين الاندماج حينا والتعارض حينا آخر تبعا للأفق الذي تصر عنه القراءة. كما عمل البحث على تتبع سلسلة القراءات المتعاقبة على قراءة هذا النص، فتطرق إلى نمط آخر من التلقي و هو القراءة السياقية التي عمد فيها الدارس إلى معنى ما كامن في النص كالقراءة الاجتماعية، النفسية والتاريخية، إلخ ...، وإذا كان هذا النمط القرائي حاول أن يوجد في المناهج السياقية أو الخارج نصية بعض الآليات أو الإجراءات لمقاربة شعر أبي تمام متخذا من المجتمع والتاريخ واللاوعي آلية لتفسير نص أبي تمام، فإن قراءات أخرى ترى بأن هذه المناهج وحدها غير كافية للوقوف على حداثة هذا النص، فسعت إلى قراءة شعر أبي تمام قراءة معاصرة تعود إلى بنية النص تعود إلى بنية النص محاولة تحليل عناصر هذه البنية ومدى مساهمة كل عنصر في بناء شاعرية النص. وهذا ما سعى إليه النمط الأخير من الدراسة وهو نمط القراءة النسقية.

الكلمات المفتاحية: شعر أبي تمام، القراءة، التلقي، التأويل

Abstract:

The present study aims to bring together all the readings made around Abi Tamam's poem starting with the old reception that has experienced a conflict and a discussion between the receiver's horizon and the text horizon. Thus, reading varied between integration and opposition following the horizon from which any reading emanates. Also, the research has followed a series of successive readings on this text. Indeed, it has treated another type of reception which is the contextual reading where the learner relied on a certain meaning existing in the text such as social reading, psychological, historical etc. If this type of reading tried to find in contextual or extratextual methods, certain mechanisms and procedures to bring together Abi Tamam's poem using the society, the history and the subconscious as a mechanism for interpreting Abi Tamam's text. Other readers believe that these methods alone are insufficient to find the modernity of the text, so they tried to make a modern reading of Abi Tamam's poem by taking them to the structure of the text, in an attempt at analyzing the elements of this structure and the degree of the contribution of each element in the construction of the text poetry. In fact, it is the quest for the last type of this study that is systemic reading

Key words: Abi Tamam's poem - reading - reception – interpretation

Résumé :

La présente étude a pour visée l'approche des différentes lectures qui ont eu lieu autour de la poésie d'Abi Tammam, en commençant par l'ancienne théorie de la réception qui a connue moult conflits et discussions entre l'horizon d'attente du récepteur et l'horizon du texte. L'étude se situait entre intégration et l'opposition selon l'horizon sur lequel la lecture insiste. L'étude a également pisté la série de lectures successives de ce texte, touchant un autre type de réception qui est la lecture contextuelle à travers laquelle le chercheur entend dévoiler le sens inhérent au texte, tel que la lecture sociale, psychologique et historique, etc. ... Et si ce style de lecture a essayé de trouver dans les approches contextuelles ou textuelles des mécanismes ou procédures lui permettant d'approcher la poésie d'Abi Tammam tout en tenant la société et l'histoire et l'inconscient comme des outils pour interpréter le texte d'Abi Tammam. D'autres lectures voient que ces procédés ne suffit pas à tenir compte de la nouveauté de ce texte, et ont cherché à lire la poésie d'Abi Tamam une lecture contemporaine qui remonte à la structure du texte tentant d'analyser les éléments de cette structure et le degré avec lequel chaque élément contribue à la construction la poétique du texte. Et c'est bien le dernier type qui constitue l'objet de cette étude, à savoir la lecture contextuelle.

Mots clés: Abi Tamam, lecture, réception, interprétation