الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد لمين دباغين سطيف 2
كلية الآداب واللغات
فسم اللغة والأدب العربي

أطروحة
مقدمة لنيل شهادة
دكتوراه العلوم

التخصص: نقد أدبي

إعداد الطالب(ة): سميرة بوجرة

عنوان الأطروحة

حداثة أبي تمّام الشّعرية في الخطاب النقدي القديم من منظور الشّعرية الحديثة

يف 2

أعضاء لجنة المناقشة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د. عبد الملك بومنجل	أستاذ	جامعة سطيف 2	رئيسا
أ.د. حسان راشدي	أستاذ	جامعة سطيف 2	مشرفا مقررا
أ.د. خير الدين دعيش	أستاذ	جامعة سطيف 2	ممتحنا
أ.د. مختار ملاس	أستاذ	جامعة سطيف 2	ممتحنا
أ.د. محمد زلاقي	أستاذ	المركز الجامعي ميلة	ممتحنا
أ.د. عبد الرحيم عزاب	أستاذ	جامعة أم البواقي	ممتحنا

السنة الجامعية: 2020-2021

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

يعد أبو تمّام أحد أهم رموز التحول والتغيير في تاريخ الشعر العربي القديم، ويمثل شعره وجها من أوجه الحداثة الشعرية في النقد العربي القديم، فقد كان شعره لا يشبه شعر الأوائل ولا على طريقتهم، وهو ما أحدث تحولا في تلقي هذا الشعر؛ حيث انتقل الشاعر بذهن المتلقي إلى عوالم شعرية جديدة، أحدثت في كثير من الأحيان صدمة في أفق توقعه.

أثارت حداثة أبي تمّام الشّعرية جدلا واسعا في صفوف النقاد العرب القدامى بين مؤيدٍ ومعارضٍ لها، ومن نتائج الخصومة النقدية حول حداثة أبي تمام الشعرية نشاط حركة النقد والتأليف، حيث كثرت المؤلفات والمصنفات التي تناولت هذه الحداثة الشعرية في عصره وفي العصور اللاحقة. وتنوعت هذه الكتابات واختلفت باختلاف آراء أصحابها ومشاربهم الفكرية ومذاهبهم النقدية، ولعل أشهرها: المرشح للمرزباني، والبديع لابن المعتز، وأخبار أبي تمام للصولي والموازنة للآمدي. وتشكل المصنفات السابقة مدونة البحث ومصدرا لرصد تلقي النقد العربي القديم لحداثة أبي تمّام الشّعرية.

استقطبت حداثة أبي تمام الشعرية اهتمام النقاد العرب في العصر الحديث، وجلّ الدراسات التي ألفت فيه تشير إلى التجديد في شعره وخروجه عن نظام النموذج الشّعري القديم وقيمه السائدة، ومن بين هذه الدراسات دراسة كل من: البهبيتي وشوقي ضيف وطه حسين والعقاد وأنيس المقدسي والتطاوي وعمر فروخ والربداوي وعبدو بدوي وإيليا الحاوي، وغيرهم من النقاد المحدثين. غير أننا نلمس لدى بعض هذه الدراسات اجترارا لأحكام القدماء النقدية والبلاغية، من حيث أنّ الشاعر أسرف في الصنعة وغموض وتكلف الاستعارة في شعره، وبعض الآخر وقع أسير المناهج النقدية السياقية (خارج نصية)، التي اتسمت بالمعيارية، والتي اهتمت بالظروف المحيطة للظاهرة الأدبية كتاريخ الشاعر (أصوله ومولده وأسرته ووفاته...) ونفسيته ومجتمعه وظروفه.

بينما يُعزى توظيف مصطلح الحداثة الشّعرية لوصف مذهب أبي تمّام الشّعري إلى الدراسات النقدية الحداثية، خاصة تلك التي تدخل في نطاق الشعرية الحداثية، والتي تبنت المناهج النقدية النسقية، فقد مهدت القراءة النسقية لمفهوم مغاير للقراءة باعتمادها على مفهوم الرؤيا الداخلية للنص والقراءة النقدية المحايثة، في محاولة لضبط العملية النقدية وفق أسس علمية حيث تتجاوز الانطباعية والأذواق الشخصية. وعبر عن هذا المنطلق وقف أعلام كثيرون أمثال أدونيس وكمال أبو ديب وعبد القادر الرباعي وجمال الدين بن الشيخ، ويسرية يحي المصري وعبد الله الغذامي على خصوصية خطاب أبي تمّام الشعري باعتباره مؤسس الحداثة الشّعرية العربية في التراث الشعري العربي. ومن هذا المنطلق آثرنا أن نتتبع حداثة أبي تمام الشعرية في النقد العربي الحديث من خلال تلقي هؤلاء لها، وقد تبنت هذه المقاربات الحداثية بعض المناهج النقدية الحداثية وما بعد الحداثية كالبنيوية والأسلوبية والتفكيكية والنقد الثقافي وغيرها.

والإشكالية الرئيسة التي يطرحها بحثي الموسوم: **"حداثة أبي تمّام الشّعرية في الخطاب النقدي القديم من منظور الشّعرية الحديثة"**، هي: هل كان تلقي النقد العربي الحديث لحداثة أبي تمام الشعرية امتدادا لتلقيات النقاد العرب القدامى أم أن اختلاف البيئة والزمن والظروف المعرفية والثقافية يعني اختلاف في الرؤية والقراءة والنتائج؟

واستندت الأطروحة إلى جملة من التساؤلات، هي كالآتي:

- كيف تلقى النقاد العرب القدامى حداثة أبي تمام الشعرية؟ وإذا كان النقاد اللّغويون ينطلقون في نقد الشعر من النموذج الشعري القديم، فما هو موقفهم من حداثة أبي تمّام الشعرية؟ وهل استطاعت حداثة أبي تمّام الشّعرية تغيير أفق تلقيهم أم أن التعصب للقديم حال دون ذلك؟ وهل تأثر النقاد والبلاغيون العرب القدماء في تلقيهم لحداثة أبي تمام الشعرية بأسلافهم من النقاد اللغويين؟

-هل كان الناقد العربي القديم موضوعيا في نقده للقضايا النقدية التي أثارتها حداثة أبي تمام الشعرية؟ وما هي المعايير التي احتكم إليها؟

- كيف قرأ نقاد الشّعرية العربية الحديثة حداثة أبي تمّام الشعرية؟ وهل كانت هذه الحداثة الشّعرية تلبي مطارحاتهم التصورية للحداثة؟

-هل تأثر النقاد العرب المحدثون بالحداثة الغربية في تلقيهم لحداثة أبي تمام الشعرية؟

- ما هي المواطن التي تتقاطع فيها تلقيات النقاد العرب القدامى والمحدثين لحداثة أبي تمام الشعرية؟ وإذا كان اختلاف الرّؤى والمناهج والمرجعيات بين القديم والحديث أدى إلى الاختلاف في قراءتهم ونقدهم لحداثة أبي تمام الشعرية، فما هي مواطن هذا الاختلاف والتباعد؟

يهدف البحث إلى مقاربة حداثة أبي تمام الشعرية مقاربة وصفية من خلال رصد تلقي بعض النقاد العرب القدامى والمحدثين لها، ومن ثمّ الوقوف عند مواطن الائتلاف ومواطن الاختلاف في الرؤى النقدية بين القدماء والمحدثين في المحاور الكبرى التي تشكل هذا البحث، وهي: الموقف من حداثة أبي تمّام الشعرية، وكيفية تلقيها، ثم معالجة النقاد العرب القدماء والمحدثين للقضايا الكبرى التي طرحتها شعرية أبي تمّام الحداثية، وهي: البديع، اللّغة الشّعرية، ظاهرة الغموض السّرقات الشّعرية،الصورة الشّعرية، الإيقاع، وأخيرا المنهج والمرجعيات النقدية.

ويتوخى هذا البحث الموضوعية والابتعاد عن الإسقاطات المعيارية، خاصة فيما يتعلق بالموازنة بين قراءة النقاد القدماء وقراءة المحدثين، فليس الهدف من هذه الموازنة المفاضلة أو ترجيح قراءة على أخرى، إنّما الهدف منها هو الكشف عن إسهام حداثة أبي تمّام الشعرية في إثراء الساحة النقدية العربية قديما وحديثا، وفي بلورة النّظرية الشّعرية في النقد العربي.

ومما دفعني للخوض في هذا العنوان، الرغبة في سبر أغوار الحركة النقدية التي أثارتها حداثة أبي تمّام الشّعرية في النقد العربي القديم. وأنا ابحث في موضوع "الشواهد الشعرية في كتاب الموازنة" _وهو عنوان البحث في مرحلة الماجستير _ شدتني الخصومة النقدية حول حداثة أبي تمّام الشعرية والقضايا النقدية التي صاحبت هذه الحداثة. وعلى الرّغم من كثرة الدراسات النقدية التي تناولت أبا تمّام وشعره، إلاّ أنّه ثمة دائما ما يحتاج إلى البحث والإضاءة، فقد وجدنا كتبًا تتحدث عن التجديد في شعر أبي تمّام وموقف النقاد من هذا التجديد سواء في

القديم أو الحديث، لكن المقارنة بين تلقي النقاد القدامى والمحدثين لحداثة أبي تمّام الشعرية تشكل خصوصية هذا البحث.

ولست أزعم أن الموضوع سابقة في البحث، لأنه مسبوق بعديد من الدراسات والأبحاث، منها على سبيل التمثيل لا الحصر "أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا دراسة نقدية لمواقف الخصوم والأنصار" لبعد الله بن محمد المحارب؛ ودراسة عنوانها: "شعر أبي تمام في مرايا النقد العربي الحديث" لعبد الفتاح سلطان قائد، وغيرها من الدراسات.

وبما أنّ موضوع البحث ينضوي تحت مظلة نقد النقد، فإنّ المنهج النقدي التحليلي القائم على الوصف والمقابلة والاستقراء والترجيح والموازنة أنسب المقاربات النقدية، كما فرضت طبيعة الموضوع الاستعانة بآلية التلقي، التي تمكن الباحث من تحيين النصوص الأدبية وقراءتها، وتلك هي الغاية من أجل استكناه موقف النقاد القدامى من حداثة أبي تمّام الشّعرية وموقف المحدثين منها.

لقد قامت هذه الدراسة على مدخل مفاهيمي وثلاثة أبعاد عامة موزعة منهجيا على ثلاثة فصول وخاتمة تلخص أهم النتائج المتوصل إليها، كالآتي:

خُصص المدخل لمفهوم مصطلح الحداثة الشّعرية باعتبار المصطلح مفتاح الولوج لعالم المفاهيم والأفكار، ومصطلح الحداثة الشّعرية من المصطلحات التي لا يمكن القفز عليها أو تجاوزها، والقبض على مفهومها ليس بالأمر الهين ولا بالحكم النهائي سواء عند العرب أو عند الغرب.

أما الفصل الأول الموسوم: "***تلقي النّقد العربي القديم لحداثة أبي تمّام الشّعرية***"، فقسم إلى ثلاثة مباحث، المبحث الأول: حداثة أبي تمّام الشّعرية في ميزان النّقد اللّغوي، وعمدت فيه إلى تصنيف تلقيات النقاد اللغويين العرب القدماء إلى ثلاث فئات، وهي: الرافضين لحداثة أبي تمّام الشّعرية المتعصبون للشعر القديم، وكان على رأسهم ابن الأعرابي ودِعبل بن علي وغيرهم، الّذين عارض أفقهم أفق النّص الحداثي لأبي تمّام، مما أدى إلى الصدمة والرفض. الفئة الثانية، هي الفئة التي وجدت صعوبة في فهم التجربة الحداثية الشّعرية لأبي تمّام، إذ لم يتحقق الانسجام بين أفقها وأفق النّص الشعري الحداثي لأبي تمّام، وكان على رأس هؤلاء أبو حاتم السّجستاني. أما الفئة الثالثة، فيمثلها النقاد اللّغويون الذين تجاوزوا مرحلة الدّهشة والصدمة، ومكنهم تلقيهم لشعر أبي تمّام الحداثي من تغير أفقهم وتعديله ليخلقوا أفقا جديدا، ويعيدوا النّظر في تصوراتهم السابقة، حيث أصبح فيه لتجربة لأبي تمّام الشّعرية الحداثية تأثير عليهم وعلى أحكامهم النقدية، ويمثل هؤلاء عالما النّحو واللغة المبرد وثعلب.

قد تناول هذا المبحث آراء النقاد اللّغويون في العديد من القضايا النقدية المتصلة مباشرة بحداثة أبي تمّام الشّعرية من بينها قضية السّرقات الشّعرية، الموازنة بين الشعراء والنّصوص الشّعرية، الطّبع والصنعة، البديع، الغريب، الغموض، الصورة الشعرية، والعروض.

المبحث الثاني: حداثة أبي تمّام الشّعرية عند نقاد الأدب العرب القدماء، وفيه عرضت موقف الصولي من حداثة أبي تمّام الشعرية ونقده لها في كتابه "أخبار أبي تمام" باعتباره أبرز الذين انتصروا للشاعر ومذهبه الشعري، ثم موقف الآمدي في موازنته بين أبي تمّام والبحتري، التي تعد جزءً من الجدل الدائر حول حداثة أبي تمّام الشعرية حيث أسهم في بلورة كثير من الرؤى والمفاهيم في النظرية الشّعرية العربية القديمة. أما المبحث الثالث: حداثة أبي تمّام الشّعرية عند البلاغيين العرب القدماء، وقصرت فيه دراستي على موقف عبد الله بن المعتز وعبد القاهر الجرجاني من حداثة أبي تمّام الشّعرية ونقدهما لها، باعتبارهما أهمّ منظرين للبلاغة العربية، وقد كان لآراء ابن المعتز في حداثة أبي تمام الشعرية تأثيرها على توجهات النقاد والبلاغيين اللاحقين، إذ أصبحت حداثة أبي تمام الشعرية عنوانا للإسراف في البديع.

أما الفصل الثاني المعنون بـ"***حداثة أبي تمّام الشعرية في النقد العربي الحديث***"، فقد قسم إلى مبحثين المبحث الأول: الحداثة الشعرية في النقد العربي الحديث، وفيه عرضنا بإيجاز جهود أدونيس ومحمد بنيس في التنظير للحداثة الشعرية العربية والتأسيس لها. كما تطرقنا إلى قراءة عبد المالك بومنجل للحداثة العربية عامة والحداثة الشّعرية، أين حاول تقويض نظرية طه حسين وأدونيس وكمال أبو ديب وغيرهم من الحداثيين العرب، والرّد عليهم بالحجة والدليل في محاولة لترسيخ الثوابت العربية الفكرية والشّعرية.

وفي المبحث الثاني: تلقي حداثة أبي تمّام الشّعرية في أدبيات النّقد العربي الحديث، تناولت فيه أبرز رواد الشعرية العربية الحديثة، الذين ألفوا في حداثة أبي تمام الشّعرية، وموقفهم منها وكذا نقدهم لها، وقد وقع اختياري على كل من أدونيس وكمال أبو ديب وعبد الله الغذّامي وجمال الدين بن الشيخ وأخيرا عبد القادر الرباعي، وعلى اختلاف رؤاهم ومناهجهم ومرجعياتهم النقدية، يتفق هؤلاء النقاد في تبنيهم للقراءة النصية والمناهج النسقية المحايثة في تلقيهم لحداثة أبي تمّام الشعرية ونقدهم لها.

في حين خصصت الفصل الثالث الحامل لعنوان: "***حداثة أبي تمّام الشّعرية بين القديم والحديث: دراسة مُوَازِنَة***" للموازنة بين قراءة النقاد العرب القدامى وقراءة النقاد العرب المحدثين لحداثة أبي تمّام الشّعرية، وتمت الموازنة في أربعة مباحث، المبحث الأول: الموقف من الحداثة الشّعرية عند أبي تمّام بين القديم والحديث، وفيه عمدنا إلى المقارنة بين موقف النقاد العرب القدماء وموقف المحدثين من حداثة أبي تمّام الشّعرية، حيث يتفق كل من الصولي والآمدي وعمارة بن عقيل والمبرد وأدونيس وكمال أبو ديب وجمال الدين ين الشيخ وعبد القادر الرباعي على حداثة المذهب الشعري لأبي تمّام، وهي حداثة فنية لا زمنية. وتحدثنا في مواطن الاختلاف عن ورؤية بعض النقاد القدماء أمثال ابن الأعرابي وابن المعتز لحداثة أبي تمّام الشّعرية، والتي تتلخص في كونها إفراطا في الصنعة البديعية وخروجا عن طريقة العرب في قول الشعر، وهي الرّؤية التي تختلف عن رؤية النقاد العرب المحدثين، الذين يعتبرون حداثة أبي تمام الشعرية ظاهرة إبداعية أسست للحداثة الشعرية العربية قديما وحديثا. وفي المبحث الثاني: تلقي حداثة أبي تمّام الشّعرية بين القديم والحديث، أفضت الموازنة إلى نتيجتين، هما: كسر حداثة أبي تمّام الشّعرية لأفق توقع النقاد العرب القدامى على غرار ابن الأعرابي

والآمدي، بينما استجابت حداثة أبي تمّام الشّعرية لأفق توقع نقاد الحداثة الشّعرية العربية، وكانت في مستوى تطلعاتهم الفنية، فاتخذوها أصلاً للحداثة الشّعرية العربية.

أما المبحث الثالث: نقد حداثة أبي تمّام الشّعرية بين القديم والحديث، فكانت الموازنة فيه بين نقد القدامى للقضايا النقدية والبلاغية التي تتعلق بحداثة أبي تمام الشعرية، ونقد المحدثين لها، حيث أجملت هذه القضايا في البديع، اللّغة الشّعرية، ظاهرة الغموض،السّرقات الشّعرية،الصورة الشّعرية، والإيقاع، وأبانت الموازنة عن تداخل بين آراء القدماء والمحدثين في بعض القضايا وافتراقها في بعض الآخر، وعامة كانت رؤية معالجة النقاد العرب المحدثين النقدية لهذه القضايا أكثر علمية وموضوعية ومنهجية مقارنة بالنقد الذوقي القديم. وفي المبحث الرابع والأخير: المنهج النّقدي والمرجعيات النقدية، تطرقت إلى اختلاف المناهج النقدية بين المنظومتين النقديتين القديمة والحديثة والمرجعيات المشتركة بين النقاد العرب القدماء والمحدثين، وكان أهمها الشعر العربي القديم، ولعل الاختلاف في المرجعيات بين القدماء والمحدثين حتمية طبيعية لاختلاف البيئة والزمان والظروف الثقافية والفكرية والسياسية.

وكانت الخاتمة ملخصا لأهمّ النتائج التي توصلنا إليها في هذا البحث.

وقد اقتضى البحث في حداثة أبي تمّام الشّعرية الاعتماد على مصادر ومراجع متنوعة، تأتي في مقدمتها كتاب "الموشح " للمرزباني و"أخبار أبي تمام للصولي" و"الموازنة بين أبي تمام والبحتري" للآمدي، و"البديع وطبقات الشعراء" لابن المعتز و"أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني، إضافة إلى مصادر تراثية أخرى. كما تمت الاستعانة في النقد العربي الحديث بالمدونة النقدية لأدونيس، وكذا محمد بنيس، وكمال أبو ديب وعبد الله الغذّامي، وعبد المالك بومنجل، ولجمال الدين بن الشيخ، وعبد القادر الرباعي، إضافة إلى مراجع متنوعة في النقد الحديث والمعاصر. كما تمت الاستعانة ببعض المعاجم والموسوعات وفي مقدمتها لسان العرب لابن منظور وموسوعة أندري لالاند الفلسفية والمعجم الأجنبي الموسوعي لاروس.

ولا يخلو أيّ بحث من الصعوبات والمثبطات، وأهمها صعوبة حصر المدونة النقدية، لكثرة الكتب والدراسات والأبحاث التي تناولت أبي تمّام وشعره، وكذا القراءة التي أخذت حيزا زمنيا لا يستهان به من الباحث.

ولا يسعني في الأخير إلاّ تقديم الشّكر الخالص إلى الأستاذ الدكتور حسان راشدي، الذي أحاط البحث برعايته وتتبعه الدائم، كما أتقدم مسبقا بالشّكر إلى أعضاء لجنة المناقشة على تجشمهم عناء القراءة والمناقشة.

مـدخــل

أولا: مصطلح الحداثة الشّعرية في النقد العربي القديم

إنّ مقاربة مصطلح الحداثة الشّعرية في النقد العربي القديم، يعني توخي الدّقة في ضبط المصطلحات المستهدفة بالدراسة. فإذا كان مصطلح الحداثة عند الغرب يحيل على التحول الحضاري الذي شهدته أوروبا أيام النهضة الأوروبية والثورة الصناعية في كل المجالات، فإن المصطلح في النقد العربي القديم محدد بميدان واحد هو الشعر. وأكد أدونيس على أن الحداثة عند العرب تعني الحداثة الشعرية، يقول:«استطراداً، وإمعانا في التوضيح والتحديد، أحب أن أشير بدئياً، إلى أنني عندما أتكلم على الحداثة في المجتمع العربي، لا أشير إلى علم، أو تقنية، أو فلسفة ... وإنما أقصد، حصراً، الفنون والآداب»[1]. وهذا يرجع إلى أن الشعر كان علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه، فقد كان يتبوّأ منزلة رفيعة في حياة العرب الاجتماعية والسياسية والفكرية لا يضاهيها أي فن قولي آخر، إذ كان وسيلتهم في تمجيد مآثرهم وتصوير حياتهم ومكارم أخلاقهم والفخر بأنسابهم وأيامهم، بل أعظم من ذلك، فقد تربع الشعر على عرش العلوم والفنون الأخرى وأصبح يحتكم إليه في مسائل المعرفة الأخرى، ومن هنا يمكن التوكيد أنّ موضوع الحداثة الشعرية هو الموضوع الأكثر إشكالية وحرارة، في ذلك النقد. ولعل هذا ينهض من أهمية الشّعر التاريخية، في الذوق الجمالي العربي[2].

ولم يكن يشير مصطلح الحداثة الشعرية في النقد العربي القديم، إلى التحولات التي طرأت على الشّعر العربي بعد عصر التدوين، ودلالته النقدية الجديدة اكتسبها بعد احتكاك العربي بالآداب الغربية، فالدرس النقدي العربي القديم لم يتطرق إلى مصطلح الحداثة بمفاهيمها المعاصرة، وإن كانت مفاهيمها موجودة في الدراسات القديمة تحت مسميات عديدة.

وبالتّالي، يتوجب علينا لمقاربة المصطلح في النقد العربي القديم، الرجوع إلى جميع السياقات المختلفة التي ورد فيها، فقد ورد المصطلح بصيغ اشتقاقية متنوعة منها: حَدَثَ والحَدِيثُ، والمُحْدَثُ والحَدَاثَةُ، ومن ثمّ تبيان الفروق بين هذه المصطلحات من الناحية اللغوية، ومن ناحية التّوظيف النقدي لها، وعلاقة مصطلح الحداثة بأهم المصطلحات النقدية التي تربطها به علاقة مباشرة على نحو مصطلح المحدث والمولد والبديع والصنعة.

1. مصطلح الحداثة لغة

[1]- علي أحمد سعيد أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، ط 1، بيروت 1993 م، ص94.

[2]- ينظر: سعد الدين كليب، وعي الحداثة _دراسات جمالية في الحداثة الشعرية_، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1997م، ص7.

الحداثة لغة لفظة مشتقة من الجذر اللغوي (ح د ث)، الذي جاء في الخطاب القرآني بدلالات مختلفة على اختلاف صيغه الصرفية وهيئاته التركيبية، فقد أحصى صاحب "المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم" صيغ الجذر اللغوي (حدث) المذكورة في النص القرآني كالآتي: تُحَدِّثُ، أُحْدِثَ، يُحْدِثُ، مُحْدَثٍ، حَدِيثٍ حَدِيثًا، الْحَدِيث الْأَحَادِيثِ[1]. ودلالة الصيغ المشتقة من مادة (ح د ث) في آيات النص القرآن جلها يحيل إلى مفهوم الجديد والطارئ وكل ما له بداءة على مستوى القول أو الفعل.

ونسوق في هذا الإطار بعض الآيات منها التي جاء فيها ذكر لفظة (حدث) بصيغها المختلفة، ومنها قوله تعالى ﴿...لَا تَدْرِي لَعَلَّ اللَّهَ يُحْدِثُ بَعْدَ ذَلِكَ أَمْرًا (1) ﴾(الطلاق الآية 01)، وقد أفاد الفعل (يُحْدِثُ) في الآية الكريمة معنى الجديد غير معروف قبلا، وتحيل كذلك هذه المادة اللغوية على قدسية كلام الله(الحَدِيثُ) الذي لطالما أنكره المشركين، يقول تعالى ﴿تِلْكَ آيَاتُ اللَّهِ نَتْلُوهَا عَلَيْكَ بِالْحَقِّ فَبِأَيِّ حَدِيثٍ بَعْدَ اللَّهِ وَآيَاتِهِ يُؤْمِنُونَ (6)﴾(الجاثية الآية 06). وحاصل القول إن الصيغ الاشتقاقية للفعل(حدث) في القرآن الكريم ترتد إلى معنيين هما "الجديد والأولي" الذي هو نقيض القديم، ومعنى "الكلام المقدس" الذي هو كلام الله.

ولعل أول حداثة عرفها العرب في تاريخهم، هي مجيء الإسلام ونزول القرآن الكريم، فقد انبهار العرب بالنص القرآني المعجز وشكل ذلك منعرجا حاسما في حياتهم وأهم حدث في تاريخهم، وتحدث أدونيس عن إعجابهم بلغته الفريدة، قائلا: «غير أنّ دهشة العرب الأولى إزاء القرآن كانت لغوية _ فقد افتتنوا بلغته_ جملاً وفنًا وكانت هذه اللغة المفتاح لدخول عالم النص القرآني، والإيمان بدين الإسلام»[2].وشكل الشّعر في ظل التحولات الاجتماعية والعقائدية بعد الإسلام، أهمية كبرى في كونه مدخلا لفهم أسرار التعبير القرآني وأساليبه في البيان، والمهمة التي أُسندت إلى الشّعر هي الإعانة على فهم هذا النص المعجز.

تتفق جل المعاجم العربية على إفادة الجذر اللغوي (حَدَثَ) معنى الجديد، فقد ورد في معجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدي ما يأتي: «يقال: صار فلان أحدوثة، أي كثروا فيه الأحاديث، وشاب حَدَثٌ وشابة حَدَثَة: فتية السن، والحدث من أحداث الدهر سبه النازلة والأحدوثة: الحديث نفسه، والجديد من الأشياء»[3]. ويقول ابن فارس في مقاييس اللغة: «الحاء والدّال والثاء أصل واحد، وهو كون الشيء لم يكن»[4]، وأهم الصيغ المشتقة من مادة (ح د ث)،

---

[1]- بنظر: محمد عبد الباقي، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم بحاشية المصحف الشريف، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة 1944 م، ص 194، 195.

[2]- أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص 21، 22.

[3]- أبو عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط 6، بيروت 2003 م، ص 292، 293.

[4]- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، عجم مقاييس اللغة، ج 2، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر 1979 م ص 36.

هي: الحَدِيثُ والحَدَاثَة والمُحْدَثُ، وكل صيغة تفيد معنى يختلف عن الأخرى، فالحديث في القاموس المحيط هو الجديد، وفي لسان العرب هو نقيض القديم، تضاف إليه دلالة السّبق والجدّة في الفعل أو القول، على نحو قول ذي الرّمة:

اسْتَحْدَثَ الرُّكْبُ عَنْ أَشْيَاعِهِم خَبَرًا أَمْ رَاجِعَ القَلـبَ مِنْ أَطْرَابِـه طرُبَـا؟

فقولهم اسْتَحْدَثْتُ خبراً، أي أتيت بالخبر الجديد.

أما صيغة"الحداثة"، فهي كناية عن الشباب وأول العمر عند ابن منظور، كما تعني الحداثة في القاموس المحيط أول الأمر وابتداؤه[1]. أما صيغة الفاعل والمفعول (المحدَث)، فهي في لسان العرب الرجل الصادق، والأمر المبتدع وصاحب هذه البدعة[2]. ولم يشر صاحب (أساس البلاغة) إلى دلالة(الحديث) بمعنى مخالفة القديم لكنه التفت إلى معنيٍ قريب جدا من المدلول الاصطلاحي للحداثة، وهو التّغيير والتحول، يقول الزمخشري: «نزلت به حوادث الدّهر وأحداثه ومن ينجو من الحدثان؟» [3]. وحدثان الدّهر أي نوائبه وانقلابه والتحول من حال إلى حال آخر غير الذي كان عليه. ولا نغالي في شيء إذا اعتبرنا التحول والانقلاب من حال إلى حال هو جوهر الحداثة ولبها في إطارها الإبستمولوجي الغربي.وعليه، يمكن القوال إن معاني مادة (حدث) لغة وفي توظيف المتكلم العربي لها قديما، تكاد لا تخرج عن إطار: الجدّة والأولية والشباب، وكل ما يخالف القديم.

لكن من الخطأ، أن اعتبر صفة الحديث _فيما مقابل القديم_ تشير على الدوام إلى الماضي «فالحديث قد يكون ماضيا أو اعتبر حديثا وقت حدوثه، لكن تتابع آنات الزمان وتعاقب الأزمنة يجعل منه قديما. وهذا ما يحمله معنى اصطلاحي مرتبط إلى حد كبير بالجانب الاشتقاقي الدال على فكرة القدم في الزمان، لكنه مع ذلك يتحرر منه حينما يتحول إلى دلالة اصطلاحية تشير إلى صفة أو خاصية تميز سلوكا أو عملا فنيا أو أدبيا أو أي أثر تتجسد فسه شروط معينة. فيغدوا حديثا ليس بالمعنى الزماني في مقابل القديم ولكنه يكون عملا متميزًا عن الأعمال الأخرى وفريدا من ناحية الإبداع»[4]. وبهذا يمكن القول إن الحداثة تتعلق بأمرين، هما: أولا، الزمن، فالحديث نقيض القديم؛ أي هو المعاصر والآني. ثانيا، خلق ما لم يكن موجودا

[1]- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، ط6، دمشق 1997 م، ص 127.

[2]- ينظر: أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور، معجم لسان العرب، المجلد2، ج10، تحقيق أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط03، يروت 1999 م، ص 796 - 798.

[3]- أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود، الجزء01، دار الكتب العلمية، ط 01، بيروت 1998 م، ص 172.

[4]- محمد جديدي، الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد روتي، أطروحة دكتوراه الدولة في الفلسفة، مخطوط، قسم الفلسفة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة منتوري قسنطينة/ الجزائر 2006 م، ص 89.

وإحداث أمر جديد. فللدلالة اللغوية لكل من "الحديث و"الحداثة" و"المحدث" علاقة بالدلالة الاصطلاحية، والتي تظهر من خلالها الفروق بين المصطلحات السابقة.

2. الحداثة الشّعرية اصطلاحا

إنّ الدلالة اللغوية وحدها لا تكفي لمقاربة مصطلح الحداثة الشعرية في النقد العربي القديم «فمع أن لفظة "حداثة" موجودة في المعجم العربي، وتعني "الحديث" فإنها لم تدخل ضمن مصطلحات النقاد الأقدمين لتعبر عن التحولات الجديدة التي أخذت تغزو الشعر العربي منذ القرن الثاني الهجري، وبقيت اللفظة مشدودة إلى جذرها المعجمي "حدث" ولم تكتسب دلالة أكثر مما في المعجم، حتى بدأت تظهر مصطلحات جديدة تقترب منها في الدلالة المعجمية وتتجاوزها في اكتساب ضلال نقدية ودلالية فرضتها الممارية الأدبية والنقدية»[1]. وهذه المصطلحات، هي: المحدث والمولّد والبديع والصنعة.

اقترن مصطلح الحداثة في النقد العربي القديم بمصطلح القديم والحديث، اللذان ظهرا مع حركة جمع اللغة والتدوين والتأليف في القرن الأول والثاني للهجرة، فقد كانت الانطلاقة للغويين العرب القدامى من تحديد الفضاء الزّمني لرواية الشّعر ولاستشهاد به، أو ما اصطلح عل تسميته بعصر الاحتجاج الذي يمتد من العصر الجاهلي حتى منتصف القرن الثاني للهجرة بالنسبة إلى عرب الأمصار، وإلى أواخر القرن الرابع للهجرة بالنسبة إلى عرب البوادي[2].

ويعد هذا بداية للمفاضلة بين عصور الإبداع الشّعري، حيث بدأت تتشكل ملامح الحداثة في النقد العربي القديم يقول جابر عصفور في ذلك: «الحداثة مصطلح بالغ العراقة والجدة في الوقت نفسه؛ ذلك لأنّه يشير _تراثيا_ إلى الصراع بين "القدماء" و"المحدثين"؛ ذلك الصراع الذي بدأ مع القرن الثاني للهجرة»[3]. هذا الصراع الذي تم فيه رفض الانتقال من البداوة إلى الحضارة، وبداية المفاضلة بين من يحتج بألفاظ شعره في تفسير القرآن الكريم، ومن لا يرقى إلى هذه المنزلة السامية، وصولا إلى تقسيم الشعراء إلى طبقات، وهي على التوالي: طبقة الشعراء الجاهليين، والإسلاميين، وأخيرا المحدثين أو المولدين، وهذه الطبقة الأخيرة لا تروى أشعارها ولا يستشهد بها، وقد نقل ابن قتيبة عن اللغوي أبي عمرو بن العلاء

[1]- عبد الله أحمد المهنا، الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر (الحداثة والتحديث في الشعر)، المجلد 19، العدد 3، وزارة الإعلام في الكويت، الكويت نوفمبر، ديسمبر 1988 م، ص 496.

[2] - ينظر: بديع إميل يعقوب، المعجم المفصل في شواهد النحو الشعرية، م01، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت1999م، ص07،08.

[3]- جابر عصفور، معنى الحداثة في الشعر المعاصر، مجلة فصول (الحداثة في اللغة والأدب الجزء الثاني)، المجلد 4، العدد 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984 م، ص 35.

قوله: « لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى هممت بروايته»[1]، ويرويه ابن رشيق بقوله "هذا المولد بدل المحدث"، فماذا نعنى بالمحدث؟

1.2. المُحْدَث

يشير مصطلح "المحدث" إلى الشّعر الذي ألف بعد عصر الاحتجاج؛ وشعراء هذه الفترة يسمون بالمحدثين يقول طه إبراهيم معرفا بهم: «أما عصر المحدثين فبدؤه قبيل قيام الدولة العباسية. بدؤه في الواقع في عهد بشار ومروان بن أبي حفصة ومطيع بن إياس وغيرهم من مخضرمي الدولتين ويشمل كل من جاء بعد من الشعراء الذين كتبوا باللسان العربي إلى اليوم»[2]. وجاء الشعر المحدث بلغة مخالفة ونهج في الكتابة بديل، وصار مضمارا للتفنن في ألوان المعاني والبديع، مما جعل بلاغة هذا الشعر في التّعبير ومنطقه في التّخييل يختلف اختلافا شاسعا عما كان لدى الشعراء الأوائل. ويصنف الشاعر في النقد العربي القديم في طبقة المحدثين، ويسمى محدثا لاعتبارات، هي:

أولاً، الزّمن، فقد ارتبطت الحداثة لدى القدامى بالمعيار الزّمني، يقول ابن رشيق: «كل قديم من الشعر، فهو محدث في زمانه بالإضافة إلى ما كان قبله»[3]، فالمحدث هنا يقابل القديم؛ أي الشاعر الذي أبدع في الحاضر مقابل الشاعر الذي أبدع في الماضي[4]. وجلّ المصادر التراثية منها والحديثة تتفق على القسمة التي وضعها اللغويين والنّحاة، وهي أنّ عصر القدماء يشمل الشّعر العربي منذ وجوده قبل الإسلام بقرن ونصف أو قرنين حتى نهاية الدولة الأموية. وعلى هذا يكون المحدث كل شاعر أتى بعد عصر الاحتجاج.

أما القديم في النقد العربي القديم فيقصد به كل شيء كبير ومثالي، والذي أُعتبر مثالاً لغويا، جمع وصنف واستعمل من لدن رجال كان غرضهم الأساسي وضع النحو ووصف آليات لغة ووضع المعجم[5]. وهذا التميز بين العصرين ولد قضية الصراع بين القديم والمحدث «ويمثل القدماء رواة الشّعر وعلماؤه الذين كانوا يتشبثون بالماضي، ويرون أن الشّعر الجاهلي

---

[1] ـ أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمود شاكر، دار الحديث، ط2، القاهرة 1998 م، ص23.

[2]ـ طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الحكمة، بيروت (د.ت)، ص89.

[3]ـ أبو علي الحسنبن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج 1، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط 5، بيروت 1981 م ،ص 90.

[4]ـ جابر عصفور، تعارضات الحداثة، مجلة فصول (مشكلات التراث)، المجلد 1، العدد 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1980 م، ص 75.

[5]ـ جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية _تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي_ ترجمة مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد أوراغ، دار توبقال،ط1،الدار البيضاء1996 م، ص107.

هو المثل والنموذج الذي يجب أن يحتذى ويحاربون كل تطور جديد في الشّعر يخرجوه عن تلك الحدود التي عاش فيها الشّعر الجاهلي. أما المحدثون فهم أولئك الشعراء الذين نزعوا إلى التجديد في شعرهم ـ كما رأينا ـ محاولين التكيف مع الحياة الجديدة، دون النظر إلى النماذج الكلاسيكية التي يرددها الرواة من قديم. ومن هما نشب الصراع بين الفريقين، وتعصب الرواة ضد الشعراء المجددين، فكانوا لا يروون شعرهم، ويحولون الانتقاص منه ما أمكن»[1]. وهذا الصراع كان حاضراً وبقوة في المصادر النقدية التراثية، فلا يكاد يخلو منه مؤلف.

ثانيا، المعيار الفني، فمن معاني الحديث استحداث الشيء؛ أي إيجاد الجديد، فالمحدث يرتبط_حسب جابر عصفور_ بإحداث شيء على غير مثال، ارتبط بالدين أول مرة، إذ إلى "إحداث" البدعة على مستوى الشرع، وبالتالي إلى مخالفة أهل البدع والأهواء لأهل السنة والاعتقاد، مما يقودنا إلى مستوى ثاني، يرتبط بالتعارض بين العقل والنقل في الفكر، وذلك مستوى لا ينفصل على مستوى ثالث يرتبط بالإحداث في الأدب، مما يفضي إلى مذهب "المحدثين" من الشعراء واختلافه عن مذهب القدماء[2]. فالشعر المحدث في النقد العربي التراثي امتداد لتطور الفكر الإسلامي خاصة الفكر الاعتزالي. فالتجديد والتغيير أهم سمات الحداثة الشعرية، والشعراء المحدثين كانوا الحلقة التي غيرت مسار الشعرية العربية القديمة. وتصبح الحداثة وفق هذا التصور نفسها مذهب الشعراء المحدثين في النقد العربي القديم.

فالشعراء المحدثون خلقوا مذهبا جديدا مخالفا لمذهب القدماء في الشعر، جددوا فيه على كل المستويات، الألفاظ والمعاني والصور وحتى الإيقاع ولذلك «أطلق القدماء، من معاصري هؤلاء الشعراء، صفة "المحدثين" عليهم، وهي صفة تنطوي على إحساس بالمغايرة بين شعرهم وشعر السابقين عليهم»[3]. وعليه يكون مصطلح "المحدث" أقرب إلى معاني الحداثة الشعرية كمصطلح نقدي معاصر.

ويرى أدونيس أن الشعر المحدث أفرزته ظروف المرحلة التي عرف فيها المجتمع العربي تطورا حضاريا وفكريا يقول: «فلعلنا نعرف المحدث الشعري العربي نشأ كخروج على محاكاة النموذج القديم، أي نموج النظم كما تمثله القصيدة الجاهلية، والذي سمي في المصطلح النقدي بـ"عمود الشعر"، ويتضمن هذا الخروج تمردًا على معيارية ترسخت قيميًا وفنيًا، واتخذت طابعًا اجتماعيًا_ ثقافيًا، ذا بعد سلطوي، لكن ها المحدث نشأ يفعل الضرورة التي فرضتها المرحلة التاريخية_ الحضارية، وليس مجرد الرغبة في معارضة القديم. فهذه المرحلة واجهت الشاعر بمشكلات وأسئلة لم تطرحها المرحلة الجاهلية. وهذا ما فرض عليه أن يعيد النظر في اللغة الشعرية الجاهلية، وطرق التعبير المألوفة، وأن يبتكر طريقته الخاصة،

[1]ـ مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، القاهرة 1963م، ص157.

[2]ـ ينظر: جابر عصفور، تعارضات الحداثة، ص75.

[3]ـ جابر عصفور، تعارضات الحداثة، ص 74.

ويستخدم اللغة بشكل جديد»[1]. لكن المنظومة النقدية العربية القديمة لم تستوعب هذا التطور، وكانت تسعى للحفاظ على النموذج القديم في الشعر، وهذا الذي أدى إلى خلق نوع من الصراع بين القديم والمحدث.

2.2. المولّد

لا يقل مصطلح "المولد" أهمية عن مصطلح "المحدث" في النقد العربي القديم، فالشاعر المولد رديف الشاعر المحدث قديما؛ والأصمعي في كتابه "فحولة الشعراء" يوظف مصطلح "المولّد" بدل "المحدث" للحديث عن طبقة الشعراء المحدثين، وكذلك ابن رشيق في كتابه "العمدة" لا يفرق بين المحدث والمولد ويجعلهما واحد. ولفظة المولد كما تناقلتها جل المعاجم العربية القديمة ينطوي على معنيين:

الأول، يتعلق بالجنس أو العرق، فقولنا جارية مولّدة، هي التي ولدت بين العرب ونشأت مع أولادهم وتأدبت بآدابهم، ورجل مولّد إذا كان عربيًا غير محض؛ أي هجين النسب يكون أحد والديه غير عربي[2]. والمصطلح المقابل للمولدين هو "الأعراب أو البدو"، الذين بقوا على السليقة، وعنهم أخذت اللغة العربية الفصيحة النقية التي لم يختلط أصحابها بالأعاجم، أيام الجمع والرواية في القرن الأول والثاني للهجرة من قبل الرواة واللغويين والنحاة القدامى. وهذه الفئة_المولدين_ ظهرت إلى الوجود بعد اختلاط العرب بغريهم من الأمم «فقد امتزجت طبائع بطبائع، وأمم بأمم، وتكون من هذا مزاج لطائفة ضخمة من الناس، هي المولّدون الذين كانوا يكونون أغلبية الأمة الإسلامية»[3]. وعليه ارتبط المولد بالحواضر والمدن، التي اجتمعت فيها الأجناس المختلفة خاصة الفرس منهم، إذ يرى مصطفى هدارة أن التقاء العربية بالفارسية أدى إلى ظهور المولد[4].

وكان الامتزاج العرقي عند الشعراء المولدين السبب في رفض علماء اللغة والنحاة القدامى لشعرهم، فلم يتم روايته ولا الاستشهاد به، فهذا الأصمعي يقول عن بعض الشعراء: «الكميت بن يزيد ليس بحجة لأنه مولد وكذلك الطرماح، قال: وذو الرمة حجة لأنه يروي ولكن ليس يشبه شعره شعر العرب»[5]. وهذا تميز واضح بين الشعراء ذوي الأصول العربية الذين كانت لهم اللغة فطرة وسليقة وبين المولدين الذين نشأوا بين العرب لكن اكتسبوا اللغة

---

[1]- أدونيس، في الحداثة الشعرية، مقال ضمن سلسلة دفاتر فلسفية12: الحداثة وانتقاداتها: نقد الحداثة من منظور عربي إسلامي، إعداد وترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، ط01، الدار البيضاء2006 م، ص 87.

[2]- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد 6، الجزء 51، مادة: ولد، ص 4915.

[3]- نجيب البهبيتي، أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره، دار الثقافة، الدار البيضاء 1982 م، ص 178.

[4]- مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، لقاهرة 1963 م، ص 83، 84.

[5] - عبد المالك بن قريب: فحولة الشعراء، تحقيق عبد المستشرق ش.تورّي، تقديم، صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، ط2، بيروت1980 م، ص 20.

العربية عن طريق تعلمها، وبهذا أراد الرّواة جعل الكلام بالعربية وقول الشّعر حكرا على الجنس العربي ونفيه على الفارسي واليوناني والنبطي وغيره، حتى لو تعلموها.

أما توليد المعاني لغويا هو الكلام المستحدث؛ فولَّدوا حديثا وكلاماً استحدثوه، سمي المولد من الكلام مولّدا إذا استحدثوه ولم يكن من كلامهم فيما مضى، وكلام مولد ليس من أصل لغتهم وكل لفظ كان عربي الأصل ثم تغير في الاستعمال، فيقال كتاب مولد مفتعل[1]. فتولّد على وزن (تفعّل) ومن معاني هذه الصيغة الصرفية التجنب والتكلف والمراد بالتجنب: أنْ يدلّ على أنّ الفاعل قد ترَك أصلَ الفعل[2]. وحقيقة توليد المعاني هي ترك الشاعر للمعاني الأصلية وتجنبها لخلق معاني جديدة من صلب هذه المعاني لتوسع في اللغة الشعرية، ومن هنا ارتبط التوليد بالحداثة الشعرية، التي عرف فيها الشعر استحداث معاني جديدة وتوليد لغة جديدة موشحة بأساليب البديع المختلفة.

ويعد ابن رشيق أول من وقف عند مفهوم التوليد وميزه عن غيره من المفاهيم كالسرقة عند الشاعر المحدث يقول: «ما زالت الشعراء تخترع إلى عصرنا هذا وتولد، غير أن ذلك قليل في الوقت، والتوليد: أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه، أو يزيد فيه زيادة، فلذلك سمي التوليد، وليس باختراع؛ لما فيه من الاقتداء بغيره، ولا يقال له أيضا "سرقة" فإذا كان ليس آخذاً على وجهه»[3]. وتتضح هنا علاقة التوليد بالمولد أو المحدث، فقد ارتبطت ظاهرة توليد المعاني بالحداثة الشعرية العباسية، فقد تحدث النقاد القدامى عن ميل الشعراء إلى استحداث معاني جديدة وطرق أكثر سهولة وليونة، يقول القاضي الجرجاني: «فلما ضرب الإسلام بجرانه واتسعت ممالك العرب، وكثرت الحواضر ونزعت البوادي إلى القرى، وفشا التأديب والتظرف، واختار الناس من الكلام أسهله وألينه...وتجاوز الحد في طلب التسهيل حتى تسمحوا ببعض اللحن، وحتى خالطتهم الركاكة والعجمة، وأعانهم على ذلك لين الحضارة وسهولة الطباع الأخلاق، فانتقلت العادة وتغير الرسم وانتسخت السنة، واحتذوا بشعرهم هذا المثال وترفقوا ما أمكن، وكسوا معانيهم ألطف ما سنح»[4].

وإذا كان القاضي الجرجاني يعدُ المعاني المولدة ناتجة عن التحول الحضاري الذي شهده العرب، فإن ابن طباطبا يرجع بحث هؤلاء المولدين أو المحدثين عن معاني جديدة إلى

---

[1]- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد 6، ج51، ص 4915. وينظر: أبو القاسم جار الله محمود بن عمران بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، ج 2، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت 1997 م، ص354. وينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط 4، مصر 2004 م، ص1056.

[2]- ينظر: عبد المجيد بن محمد بن علي الغيلي، المعاني الصرفية ومبانيها، منشور على موقع المؤلف: رحى الحرف 2008 م، ص61.

[3]- ابن رشيق القيرواني، العمدة، الجزء01، ص 263.

[4] - القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت 1966 م، ص 18،19.

الحصار الذي فرضه عليهم النقاد المحافظين، موهمين إياهم أن المعاني الجليلة قد استنفذها الأوائل، ودورهم لا يتعدى اجترار هذه المعاني بصيغ لطيفة، يقول: «والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم لأنهم قد سُبِقُوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح، وحلية لطيفة، وخلابة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك، ولا يربى عليها لم يتلق القبول وكان كالمطرح المملول»[1]. إذن، التوليد أضحى ضرورة للشاعر المحدث.

وهو ما جعل ابن رشيق يقف موقفا إيجابيا من ظاهرة توليد المعاني لدى الشعراء المحدثين، إذ تطرق إلى المصطلح في باب المعاني المحدثة، قائلا: «وإذا تأملت هذا تبين لك ما في أشعار الصدر الأول الإسلاميين من الزيادات على معاني القدماء والمخضرمين، ثم معاني أشعار طبقة جرير والفرزدق وأصحابهما من التوليدات والإبداعات العجيبة التي لا يقع مثلها للقدماء، إلا في الندرة القليلة والفلتة المفردة، ثم أتى بشار بن برد وأصحابه فزادوا معاني ما مارت قط بخاطر جاهلي ولا مخضرم ولا إسلامي، والمعاني أبداً تتردد وتتولد والكلام يفتح بعضه بعضا»[2]. ويربط الناقد هنا التوليد بتطور الحياة في العصور المختلفة، ويفهم من هذا الكلام أن توليد المعاني وحتى الألفاظ ظاهرة طبيعية في الشعر، وليس بدعة أتى بها الشعراء المحدثين كما نظر إليها بعض النقاد القدامى.

وبهذا يسوغ لنا القول إن الحداثة الشعرية باعتبارها ابتكار وخرق للمألوف والمتداول، ارتبطت في النقد العربي القديم بالشعراء المولدين وتعقد حياة المجتمع العباسي، وقد حاربت مطابقة المحدث للمذهب البدوي، ودانت للكشف والابتداع والمغايرة في حقل الشعر.

3.2. البديع

لا يمكن فهم مدلول مصطلح الحداثة الشعرية في النقد العربي القديم دون مصطلح "البديع"، إذ ارتبط البديع بالحداثة الشّعرية العباسية، فالبديع لغة: من بَدَعَ الشيء بَدَعَهُ بَدْعاً وابْتَدَعَهُ أنشأه وبدأه، والبِدْعُ: الشيء يكون أولاً، والبِدْعَةُ كل محدثة، والمُبْتَدَعُ: الذي يأتي أمراً على شبه لم يكن ابتدأت إياه ولم يسبقه إليه أحد، والبَدِيْعُ: المحدث العجيب والخلق والاختراع، لذلك البديع من أسماء الله تعالى لأنه مبدع كل شيء[3]. ومن معاني الحداثة البدعة فالحَدَاثَةُ من الحَدِيْثُ وهو ضد القدم، والحُدُوثُ كون الشيء لم يكن، ومُحْدَثَاتُ الأمور: ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء التي كان السّلف على غيرها، وحداثته أي بأوله وابتدائه والحَدِيْثُ عامة الجديد من الأشياء[4]، واقتران المدلول اللغوي للحداثة بالبدعة في الدين أثر على نظرة النقاد

---

[1]- محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الستار مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت 2005م، ص15، 16.

[2]- ابن رشيق، العمدة، الجزء 02، ص 238.

[3]- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد1، ج4، مادة "بدع"، ص 230، 231.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، المجلد 2، ج10، ص 796، 797.

العرب القدامى لها، حتى في مجال الشعر، فالحداثة الشعرية _في نظر بعض النقاد العرب القدامى_ بدعة أصابت الشعر العربي فحولته عن مساره الأول.

وتظهر الصلة بين البديع والحداثة من خلال مفهوم النقد العرب القدامى له، فقد «أطلقوا على هذا المذهب "طريقة المحدثين" أطلقوا على نتاجه الشعري صفة "البديع" وهي صفة تعني الصياغة على غير مثال سابق، فتنطوي على المفارقة لأنّها تشير إلى الأولوية في الوجود، والمخافة للمعهود وكأن البديع من هذه الزاوية، وصف لنتاج "المحدثين" على نحو يقارب ما بين صيغتي اسم المفعول في "المبدع" و"المحدث" من حيث أن كليهما وصف لنتائج، يمثل ابتداعه وإحداثه خروجا على ما هو ثابت، ومخالفة لما هو "قديم"»[1]. وتتضح من خلال هذا الكلام علاقة مصطلح "البديع" بمصطلح الحداثة في التراث العربي، وهي علاقة احتواء، فالبديع جزء من الحداثة الشعرية، وهو كذلك صفة تطلق على شعر الشعراء المحدثين تميزا له عن شعر الشعراء القدامى، كما أن مصطلح الشاعر المحدث يعني الشاعر الذي يبدع خارج إطار الشعر العربي القديم.

لكن هناك من جعل من البديع دليلا على موهبة الشاعر ومهارته في نظم الشعر، وهذا ما نجده في تعريف ابن رشيق للبديع، في قوله: «الإبداع إتيان الشاعر باللفظ المستظرف الذي لم تجري العادة بمثله، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع وإن كثر وتكرر، فصار الاختراع للمعنى والإبداع للفظ، فإذا تمّ للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع فقد استولى على الأمد، وحاز قصب السّبق»[2].وتظهر في هذا التعريف القواسم المشتركة بين البديع والحَدَاثَةُ هي: الأولية في الوجود، والعمل على غير مثال، والاختراع والابتكار، وتجاوز الماضي والقديم.

وقد تكفل ابن المعتز بجعل البديع علما من علوم البلاغة، معرفا إياه بقوله: «البديع اسم موضوع لفنون من الشعر يذكرها الشعراء والنقاد المتأدبين منهم، فأما علماء اللغة والشعر القديم، فلا يعرفون هذا الاسم، ولا يدركون ما هو، وما جمع فنون البديع، ولا سبقني إليه أحد»[3]. ويتمثل سبق ابن المعتز في جمع هذه الفنون البديعية وتسميتها بالبديع في مؤلف يحمل الاسم نفسه، لأن علماء اللغة والشعر قبله لم يعرفوه بهذه التسمية.

ظهر مصطلح البديع في العصر العباسي، فقد أخذ البديع يظهر في مظهر جديد، منذ بدء عصر الترجمة ولا سيما في عهد المنصور، فإذا كان العصر العباسي الأول، عصر اكتمال النحو، ووضع علم العروض تاما، وعصر الخوض في البديع وطلبه طلبا متعمدًا

[1]- جابر عصفور، تعارضات الحداثة، ص 74.

[2]- ابن رشيق، العمدة، ج01، ص 265.

[3] - عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، تحقيق كراتشكوفسكي، مكتبة المثنى، ط02، بغداد 1979م، ص 58.

ومقصودًا[1].وعليه ارتبط البديع كمبحث بلاغي بالشعراء المحدثين في العصر العباسي، وأصبح مذهباً لهم، يقول القاضي الجرجاني في ذلك: «فلما أفضى الشعر إلى المحدثيين، ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن، وتميزها عن أخواتها في الرشاقة واللطف، تكلفوا الاحتذاء عليها فسموه البديع؛ فمن محسن ومسيء، ومحمود ومذموم، ومقتصد ومفرط»[2].

ومن هنا يرى الناقد محمد عبد المطلب أن البديع ظل في النقد العربي القديم مرتبطا بالزمن لدى النقاد العرب القدامى، أي ارتباطه بالشعراء المحدثين، فقد أشار ابن المعتز أن البديع كان معروفا في الشعر العربي القديم وفي القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، لكن الشعراء المحدثين أسرفوا فيه، حتى أصبحوا يعرفون به، فابن رشيق، يجعل المحدثيين أول من شق طريق البديع في الشعر، وإليهم يعود الفضل في وجوده، يقول: «أول من فتق البديع من المحدثيين بشار بن برد، وابن هرمة وهو ساقة العرب وآخر من يستشهد بشعره. ثم أتبعها مقتديًا بهما كلثوم بن عمرو العتابي، ومنصور النّمري، ومسلم بن الوليد، وأبو نواس. واتبع هؤلاء حبيب الطائي، والوليد البحتري، وعبد الله بن المعتز، فانتهى علم البديع والصنعة إليه، وختم به»[3]. وهكذا غدا البديع صنعةً ومعلما من معالم الانتقال من البداوة إلى الحضارة، وعلامة مميزة للحداثة الشعرية في النقد العربي القديم، أو يكاد يصبح هو نفسها.

وانتقل الشعراء المحدثون _ حسب محمد عبد المطلب_ بالبديع من مجرد حلية لتزين المنظوم إلى «حداثة تعبيرية أفاد منها بعض الشعراء في الملائمة بين ذواتهم وما يقولون من شعر، ثم الملائمة بين هذا الشعر وطبيعة الحياة الجديدة التي كانت المفارقة الاجتماعية والفكرية أهم سماتها، وأبرز ملامحها»[4]، ومعنى هذا الكلام أن البديع لم يكن مجرد حلية لتزين الشعر، إنما هو انعكاس لتلك التحولات التي طرأت على المجتمع العربي جراء انفتاحه على الآخر، وتطور الكتابة والترجمة، وظهور المذاهب الدينية والفكرية المختلفة، وآنذاك، ومن البديهي أن يتفاعل الشاعر مع كل ما يحيط به، وينعكس ذلك في منظومه.

ومما تقدم يمكننا القول إن البديع استحدثته عوامل حضارية وفنية، دفعت الشاعر العباسي إلى تغير نظرته إلى العالم، وبموجبها برزت إلى الوجود طريقة جديدة في التّعبير، حاول من خلالها أن يؤسس وجوده وتأثيره، وفي هذا المستوى تلتقي الحداثة الشعرية في النقد العربي القديم بالبديع كمنهج جديد في الكتابة الشعرية في العصر العباسي.

---

[1]- نجبي محمد البهبيتي، أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره، ص 182.

[2]- القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 34.

[3]- ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 131.

[4]- محمد عبد المطلب: تجليات الحداثة في التراث العربي، مجلة فصول (الحداثة في اللغة والأدب)، المجلد 01، العدد 04، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984 م ص70

4.2. الصنعة

عدّ مصطلح الصنعة في النقد العربي القديم صنو البديع، فالبديع _في نظرهم_ ضرب من الزخرف والزينة والصنعة، فإذا كان البديع مرتبط بالشعراء المحدثين، فإن الصنعة سمة لشعر المحدثين، مقابل الطبع الذي كان سمة لشعر الشعراء الفحول والقدامى وخصيصة لكل شاعر ينتهج نهج الأوائل، فالطبع لغة الخليقة والسّجية التي جُبل عليها الإنسان[1]. أما عند النقاد العرب القدامى، فهو مجموع صفات الشعراء الأوائل من الإلهام والغريزة في قول الشعر، بقول ابن قتيبة: «والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحة قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة»[2]. ويفهم من هذا الكلام أن الطبع يعني القدرة على قول الشعر بعفوية مطلقة وسهولة دون تكلف وعناء، أو ما عبّر عنه أبو الهلال العسكري بقرب المأخذ[3]. وجعل النقاد قرب المأخذ صفة أساسية للشاعر المطبوع.

أما الصنعة، فهي على النقيض من ذلك، تعني عند هؤلاء التكلف والتعمل في تناول الشيء ونعته، إذ إن من دلالات مصطلح الصنعة لغويا، الحذق والمهارة ودربة وممارسة، وهي الدلالات التي جعلت النقاد العرب القدامى يطلقونها على شعر المحدثيين المثقل بالبديع، وقد خصص ابن رشيق جزء للحديث عن المطبوع والمصنوع، يقول: «من الشعر المطبوع والمصنوع، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولاً، وعليه المدار، والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم فليس متكلفا تكلف أشعار المولدين، لكن وقع فيه هذا النوع الذي سموه صنعة من غير قصد ولا تعمّل ... على أن مسلمًا أسهل شعرًا من حبيب وأقل تكلفًا، وهو أول من تكلف البديع من المولدين، وأخذ نفسه بالصنعة، وأكثر منها ولم يكن في الأشعار المحدثة قبل مسلم صريع الغواني إلا النبذ اليسيرة، وهو زهير المولدين: كان يبطئ في صنعته وبجيدها»[4]. ويميز هنا ابن رشيق بين الصنعة والتكلف، فالصنعة تعني توظيف البديع دون الإسراف والغلو فيه، أما التكلف فهو أن يجهد الشاعر نفسه في طلب البديع، ويجعله هدفه وغايته. لكن تبقى الصنعة غير الطبع الذي هو الأصل، وهي تحيل على الشعر المحدث. وعليه تصبح الصنعة صنو الحداثة الشعرية في مفهوم النقاد العرب القدامى.

---

[1]- ينظر: ابن منظور، المجلد 4، ج 30، ص 2634.

[2]- أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، ج 1، تحقيق أحمد محمود شاكر، دار الحديث، ط 2، القاهرة 1998 م، ص 90.

[3]- ينظر: أبو الهلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط 2، بيروت 1989 م، ص 48.

[4]- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 129 - 131.

ومما تقدم حول مصطلحات المحدث والمولد والبديع والصنعة في علاقتها بالمصطلح المحوري _ الحداثة الشعرية_ نخص إلى الآتي:

- ترتبط الحداثة الشعرية في النقد العربي القديم بالزمن، فقد عبّر النقاد عن شعراء الحداثة بتسميتهم بالمحدثيين؛ أي المتأخرين من الشعراء عن عصور الاحتجاج اللغوي، ويمثلون الطبقة الأخيرة من طبقات الشعراء.

- تتعلق الحداثة الشعرية عند النقاد العرب القدامى بظهور شعراء غير عرب؛ أي إن أصلهم العربي لم يكن صافيا كبشار بن برد وأبو نواس وغيرهم، أطلقت عليهم تسمية المولدين، الذين تعلموا اللغة العربية ونظموا الشعر.

- تتجلى الحداثة الشعرية عند النقاد العرب القدامى في ظاهرة توليد المعاني من قبل الشعراء المحدثيين.

- تعدد المصطلحات المعادلة للحداثة الشعرية في الخطاب النقدي العربي القديم ولعل أهمها المحدث والمولد.

- اقترنت الحداثة الشعرية في النقد العربي القديم بالبدعة؛ أي إحداث أمر جديد وهو ما سمي بالبديع، الذي يعني كل جديد طريف في مجال الصياغة الشّعرية.

- تعبر الحداثة الشعرية في نظر النقاد العرب القدامى عن التصنع والتكلف في الشعر، فهي تصدر عن شعراء غير مطبوعين، وبالتالي كل ما يأتي به الشاعر المحدث هو صنعة، غير أنه هناك من النقاد العرب القدامى من ميز بين الصنعة والتكلف.

ثانيا: مصطلح الحداثة الشّعرية في النقد الغربي

تقتضي منهجية البحث الرجوع إلى دلالات مصطلح الحداثة في بيئته التي نشأ فيها وبلسان أصحابه، حفاظا على خصوصياته وابتعادا عن التعميم، الذي لا يخدم البحث المنهجي، فكان لزاما العودة إلى الأصل اللاّتيني للحداثة. ومن المعروف أن الدلالة الاصطلاحية لأي مصطلح لا تتبين إلا بالاستعانة بالدلالة اللغوية والاشتقاقية التي تبرز المعنى الأول أو الأصلي للفظ.

1. الاشتقاق اللغوي لمصطلح الحداثة عند الغرب

لقد نُحت لفظ الحداثة (Modernité) في اللغة الأجنبية (الفرنسية والإنجليزية) من الأصل اللاتيني(Modo) وهي الصيغة أو الشكل أو ما يبتدئ الشيء، ويشير كذلك إلى زمن الحاضر، بمعنى (تواً) أو (حالي) ومن صيغة الظرف، التي تعني (في الوقت الحالي) أو(منذ وقت ليس ببعيد) كما يشير ريموند وليامز إلى أن استعمالات هذه الكلمة يقترب من معاني كلمة

معاصر[1]. ومن بين اللغات الأوربية تكون اللغة الفرنسية _تاريخيا_ هي من استقبل ميلاد ونشأة لفظ الحداثة ليس في صيغة الاسم "حداثة" Modernité وإنما في صيغة الاسم "حديث" Moderne[2].

ومادة(Moderne) حديث مشتقة اللفظة اللاتينية (Modernus) وهي مستعملة بكثرة في القرن العاشر في المساجلات الفلسفية أو الدينية وهي توحي بالتفتح الفكري والحرية في توظيف العقل الإنساني[3]. واستخدم المصطلح للمرة الأولى في القرن السادس عشر من قبل الكاتب والسياسي اللاتيني كاسيودوروس ما بين (485-580) للميلاد للاحتفال بفكرة التجديد والأصالة مقارنة بعكسها، العصور القديمة (الثقافة اليونانية والرومانية)[4]. ومن هنا يمكن القول إن الجذر اللغوي لكلمة حديث وحداثة واحد، وإن اختلفت معاني بعض المشتقات من هذا الأصل اللغوي.

وجاء استعمال صفة حديث، متأخرًا، فقد خلت القواميس اللغوية الفرنسية القديمة من هذا المصطلح، ولم يتم تداوله إلا في فترات قريبة حواليعام 1800في سياق تاريخي ليشير إلى عصر: "الأزمنة الجديدة" أو"الأزمنة الحديثة"، ويقابلها بالإنكليزية والفرنسية ألفاظ" Temps Moderne" أو"Modern Times". وهكذا لم تتخذ صفة "حديث" شكلا اسميا، في اللغات الأوروبية الحديثة إلا في زمن متأخر جدا قريبا في منتصف القرن التاسع عشر[5]. ونلاحظ أن التعريف الأولي للحديث هو اشتقاقي وتاريخي؛ فما هو اليوم حديث، أي ما هو معاصر، أو ما يتوافق مع فترة من التاريخ.

---

[1]- ينظر: طوني بينيت ولورانس غروسنبيرغ وميغان موريس، مفاتيح اصطلاحية جديدة معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، ترجمة سعد الغانمي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط01، بيروت 2010 م، ص 276.

[2]- محمد جديدي، الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد روتي، أطروحة دكتوراه الدولة في الفلسفة، مخطوط، قسم الفلسفة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة منتوري قسنطينة/ الجزائر 2006 م. ص 97.

[3] -André Lalande, la vocabulaire technique et critique de la philosophie, (2em édition; paris: presseuniversitaire de la france,1998), p 640.

وينظر: أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الأول، تعريب خليل أحمد خليل وأحمد عويدات، منشورات عويدات، ط02، بيروت باريس2001م، ص822.

[4] -Iris Cotteaux, La littérature de l'éclatement ou l'utopie de la totalité au tournant du XXIème siècle : *Flores* de Mario Bellatin *2666* de Roberto Bolaño *Vidas rpendiculares* de Álvaro Enrigue, THÈSEpour obtenir le grade de DOCTEUR DE l'UNIVERSITÉ DE CERGY Discipline : Espagnol, novembre 2015, *Laboratoire de Civilisations et Identités Culturelles Comparées Université de Cergy-Pontoise 33 boulevard du port - 95011 CERGY-Pontoise 35.*

[5]- يورغن هبرماس، القول الفلسفي للحداثة، ترجمة فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1995 م، ص 13-18.

ويجب التمييز بين ثلاثة مصطلحات مشتقة من مادة (Moderne)، وهي: (Modernisation) و(Modernisme) و(Modernité)، ففي المعجم الفرنسي الموسوعي(Nouveau La rousse encyclopédique)نجد أنها تشير إلى مفاهيم مختلفة، وعادة ما تترجم إلى العربية بـ: التحديث، الحداثية أو الحداثوية والحداثة. ويشير مصطلح الأول (Modernisation) في القاموس الفرنسي إلى فعل التّحديث، أي العصرنة[1]،ويقترن المصطلح بالجانب المادي أكثر، ويرجع الباحث سامي خشبة نشأته إلى الكتابات السياسية الغربية ثم ظهر في مجالات التصنيع وبناء المرافق والبحث العلمي والخدمات، والمصطلح _بحسب الباحث دائما_ يحمل دلالتين متناقضتين، فالغربيين يعنون بالتحديث كل ما أخذته المجتمعات غير غربية من نظم صناعية، عسكرية، إدارية وغيرها هذا من جهة، ومن جهة أخرى يقصدون بالتّحديث اقتباس غير الغربيين لأشكال ومضامين الثقافة الغربية في الفنون والآداب والفكر والفلسفة وأساليب الحياة[2].

وقد شاع مصطلح التحديث خاصة لدى المجتمعات غير الغربية، وأصبح يعني تلك المحاولات والتطلعات التي تستهدف تحقيق النماذج الغربية أو تلك الإمكانات التي من خلالها نتصور البنيات المؤسسية القادرة على استيعاب التحولات المختلفة التي تطرأ على الزمن والمجتمع[3]. ويجوز بهذا الفهم، أن نعتبر التّحديث محاكاة للنموذج الغربي اقتصاديا واجتماعيا وحتى فكريا وفنيا، ويتم ذلك من خلال إزاحة العواطف والوجدانيات جانبا وتحكيم العقل.

أما مصطلح (Modernisme) فقد اكتسب صفة المذهبية بعد إضافة اللاحقة (Ism)، وأصبح يدلل به _حسب القاموس الفرنسي دائما_ على الحركة الأدبية والفنية في سياقها التاريخي الذي يعود إلى القرن 19م، بتأثير من الحركة الرمزية الفرنسية وكذا المذهب البرناسي في فرنسا. ويشير إلى حركة مسيحية دعت إلى تفسير جديد للمعتقدات والمذاهب التقليدية وذلك اعتمادًاعلى تأويل حديث للنصوص التي تحمل معانٍ غامضة[4].

---

[1] -Nouveau La rousse encyclopédique, dictionnaire en 2 volumes, kondraiev –zythum,21 rue du Montparvasse 75283 Paris cedex 2003,P 1026.

[2]- ينظر: سامي خشبة، مصطلحات فكرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1997م، ص 60، 61.

[3]- محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة نموذج هابرماس، أفريقيا الشرق، ط 2، الدار البيضاء 1998 م، 107، 108.

[4] -Voir: Nouveau La rousse encyclopédique, dictionnaire en 2 volumes ,kondraiev –zythum,21 rue du Montparvasse 75283 Paris cedex 2003,P 1026.

وتعرّف صيغة (Modernité) في القواميس الغربية على أنها صفة لكل ما هو حديث أو لكل ما ينتمي إلى الفترة المعاصرة التي يُؤرخ لها بداية بالثورة الصناعية في أوروبا[1].وتعرف الحداثة على أنها الصعود التاريخي للفردانية والمادية والعقلانية.

وثمة تداخل بين مصطلح الحداثة (Modernité) والمصطلح (Modernisme) يصل إلى حد التّماهي لدى بعض الدارسين الغربيين، فهم يعتبرون التّحديث مدلول تاريخي لا يشير إلى السّمات الحضارية المشتركة، بل يشير إلى دينامية التحولات التي حدثت على مستوى البنيوية والحركات الثقافية منها (الاجتماعية، الاقتصادية، الدينية، السياسية)، إضافة إلى الاستعمار والثورات العلمية والتقنية والصناعية التي انتهت بانفجار الثورة الفرنسية والثورة القومية، وكل هذه التحولات كانت تصب في مجرى واحد هو مسار الحداثة[2].

هذه الدلالات التي اكتسبها المصطلح جعلته يتماهى مع مصطلح الحداثة بشكل غير يسير، فهذا ألان تورين يوحد بين المفهومين تحت مسمى الإيديولوجية الغربية، يقول: «الإيديولوجية الغربية للحداثة (Modernité) والتي يمكن أمن نسميها بالحداثية (Modernisme) قد ألغت فكرة الذات وفكرة الله المرتبطة بها وبنفس الطريقة استبدلت تشريح الجثث أو دراسة نقاط التلاحم العصبي في المخ بالتأملات حول النفس» [3]. لكن هناك من يدعو إلى ضرورة التفريق بين هذه المصطلحات، فهي تشير إلى مفاهيم مختلفة ويميز قرسيا كنسيليني García Canclini بين هذه المصطلحات في مقاله"Culturashíbridas"(1989 م) فتشير "الحداثة" (Modernité) _حسبه_ إلى مرحلة تاريخية، في حين أن "التّحديث" (Modernisation)يتوافق مع عملية اجتماعية اقتصادية تؤدي إلى ما يسمى "الحداثة"، أما الحداثية (Modernisme) فهي المشاريع الثقافية التي تجدد الممارسات الرمزية بحس تجريبي أو نقدي[4].

وتجدر الإشارة إلى هناك التباس كبير في الترجمة العربية لهذه المصطلحات الثلاث، فيكاد يجمع غالبية النقاد العرب على أن المقابل العربي لمصطلح (Modernité) هو الحداثة، بينما يختلفون حول ترجمة مصطلح (Modernisme)، فهناك من يترجمه إلى الحداثية وهو ما نجده عند كمال أبو ديب، الذي يقول:«ولقد اقترحت في عمل سابق ترجمة المصطلح (Modernisme) بالحداثية، لأنه حركة مميزة، بل مذهب أو مدرسة أما(Modernity)

[1]. Voir : le petit Larousse illustré 2014 ,21 rue du Montparnasse 75283, paris cedex 03,2013, p 738.

[2]-إبراهيم الحيدري، النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، دار الساقي، بيروت 2012م، ص283.

[3]- ألان تورين، نقد الحداثة، ص32.

[4] -Iris Cotteaux, La littérature de l'éclatement ou l'utopie de la totalité au tournant du XXIème siècle : *Flores* de Mario Bellatin *2666* de Roberto Bolaño *Vidas rpendiculares* de Álvaro Enrigue, P 35.

فإني سأستخدمه استخداماً عاماً بوصفه إشارة إلى سمات حضارية معينة، ويبدو لي أن"الحداثة "هي المصطلح الأقرب إلى تحديد مفهومها»[1]. ولا تختلف مصطلحات الناقد عمّا أوردته القواميس الغربية عن المصطلحات السابقة، ومن هنا شاع في النقد العربي الحديث مصطلح الحداثة كمقابل لمصطلح(Modernité).

أما محمد برادة، فيرى أن المقابل العربي لمصطلح (Modernisme) هو العصرية، يقول: «تأخر ظهور مفهوم الحداثة (Modernité) إلى منتصف القرن التاسع عشر، مع أن العصرية (Modernisme) بدأت ممهداتها في أوروبا منذ القرن السادس عشر، أي منذ ظهور نيات تاريخية لإحداث التغير الاقتصادي والاجتماعي ومجاوزة الأزمة الناجمة عن عجز بنيات القرون الوسطى وفكرها. وقد تبلورت تلك التغيرات واتضحت معالمها الفكرية والسياسية في القرن التاسع عشر من خلال قيام المجتمعات الرأسمالية، وسيادة إيديولوجيا الطبقة البرجوازية المعززة للفردية وللملكية الخاصة ولعقلانية الدولة البيروقراطية»[2]. يبدو أن مفهوم (Modernisme) عند الناقد يعني التّحديث والعصرنة والنهضة التي عرقتها أوروبا بعد تخلصها من السلطة الكنسية، والتي امتدت إلى ميدان الفكر والفلسفة والأدب في مرحلة متأخرة وأصبحت تصاغ تحت مفهوم الحداثة.

وعليه يمكننا القول إن مصطلح الحداثة كان يحيل من حيث الاشتقاق اللغوي عند الغرب في بداياته إلى كل ما يتعلق بصفة حديث، الذي يحيل بدوره إلى التحقيب الزمني مقارنة بالقديم وتصنيف العصور والحقب التاريخية، أو إعطاء الأحكام القيمية على الأشياء في الميادين المختلفة.

2. المفهوم الاصطلاحي للحداثة عند الغرب

إنّ مصطلح الحداثة من أكثر المصطلحات المثيرة للجدل، إذ يكتنفه كثير من الغموض والالتباس، وهذا نابع من طبيعته الزئبقية المتحولة، فيستحيل ضبطه بمفهوم شامل وثابت وقار، وليس من السهل أن نضع معنىً محددا ودلالة واضحة لمصطلح هلامي يستعصي على الضبط والتحديد، كما أن «القول بإعطاء معنى واحد ووحيد للحداثة يصطدم بالمبدأ المكوّن أصلاً لهذه الحداثة نفسها، وهي أن تحولات اللحظة التاريخية والمعرفية تعني باستمرار المعنى الذي يُعطى للحداثة»[3]. فالحداثة شأنها شأن كل المصطلحات الفلسفية والفكرية التي يعسر تقيدها، وكل محاولة لتعريفها يضاعف صعوبة لمّ شتاتها، لتنوع مشاربها وتداخل مجالات توظيفها.

[1]- كمال أبو ديب، الحداثة/ السلطة/النص، ص 36.

[2]- محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول (الحداثة في اللغة والأدب) الجزء 01 العدد03، المجلد الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984 م، ص 12.

[3]- محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة نموذج هابرماس، ص 108.

وقد حصلت العديد من الحقب التاريخية على لقب "الحديث"فهناك حداثة بدأت منذ اكتشاف أمريكا؛ وأخرى بدأت بـ"cogito" الديكارتية، وأخرى بعصر التنوير. ويعرفها جان بوديار بقوله: «ليست الحداثة مفهوما سوسيولوجيا ولا مفهوما سياسياً وليست بالتمام مفهوما تاريخيا، بل هي نمط حضاري يتعارض مع النمط التقليدي، أي مع كل الثقافات السابقة عليه أو التقليدية، فمقابل التنوع الجغرافي والرمزي لهذه الأخيرة تفرض الحداثة نفسها على أنها شيء متجانس رائع عالميا انطلاقا من الغرب ومع ذلك فهي تظل مدلولا ملتبسا يشير إلى تطور تاريخي وإلى تغير في الذهنية(...) وبما أنها متحولة في أشكالها وقراراتها، في الزمن والمكان، فهي ليست ثابتة وغير قابلة للرجوع إلا كمنظومة من القيم وكأسطورة » [1]. لخص هذا التعريف ماهية الحداثة الغربية، فهي بطبيعتها تأبى التصنيف؛ ولا الخضوع لمبادئ قارة أو قواعد نظرية، لكن الثابت في الحداثة هو معارضتها للتقليد «فهي وضع مميز للحضارة، يتعارض مع نمط التقليد، أي لجميع الثقافات السابقة أو التقليدية»[2]؛ معنى هذا الكلام أن الحداثة ليست فقط ضد أفكار الجمود والركود، بل هي ضد كل أفكار الارتباط بالماضي التقليد والمحافظة، بمعنى أن تكون حديثًا هو أولاً أن تتجه نحو المستقبل.

وتعرف الحداثة الغربية كذلك على أنها «التأكيد على أن الإنسان هو ما يفعله»[3]. ومعنى ذلك أن الحداثة لا تقبل فكرة الطبيعة البشرية؛ لأن الإنسان بالنسبة لها هو من يخترع طبيعته في مجرى التاريخ. وهذا يتجسد في المبادئ التي قامت عليها الحداثة الغربية، وهي: الحرية والذاتية والعقلانية، فالحرية هي ملكة تقرير المصير، ولا يتعلق الأمر فقط بالإرادة الحرة، وهي القدرة على اتخاذ خيار حر، ولكن القدرة على تحديد معايير وجود المرء بنفسه. ويشكل مبدأ الذاتية القاعدة الأساسية للحداثة في المجال الفلسفي، الذي يعني أولوية الذات وانتصارها؛ أي إن الإنسان الحديث يرى ذاته في مرآة يتمثل العالم من خلالها، وعلاوة على هذا تندرج الذاتية ضمن النزعة الإنسانية التي أسست للحداثة وقامت عليها، فالإنسانوية كمفهوم وكمذهب فلسفي _ حسب الناقدين ميجان الرويلي وسعد البازعي_ تركز على الإنسان كمحور لتفسير الكون بأسره[4].

ولعب العقل دورا مهما في الفكر الغربي، أثمر عن تقدم مذهل في كل الميادين العلمية بحيث تغلبت الأفكار العلمية الداعية للتحرر على ترهات الكنيسة، ورفع من شأن الذات الإنسانية، فغدا الفرد يمتلك زمام العالم، يتحكم في الطبيعة ويطوعها لخدمة مصالحه بواسطة أداة وحيدة هي العلم، ويلخص ذلك مطاع الصفدي في قوله: «كانت الحداثة دعوة شمولية لاكتشاف المجهول بناء على لحظة وعي نهضوية. كان خطابها يختصر في الإعلان عن

[1]- جان بوديار، بين الحداثة والتحديث ـ الحداثة ـ مقال ضمن سلسلة دفاتر فلسفيةII: الحداثة وانتقاداتها: نقد الحداثة من منظور غربي إعداد وترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، ط01، الدار البيضاء 2006م، ص 06.

[2]-JeanBaudrillard, La modernité ou l'esprit du temps. Biennale de Paris, Section architecture 1982 Paris, *L'Équerre*, 1er janvier 1982, p. 28-29

[3]- ألان تورين، نقد الحداثة، ص 19.

[4]- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ط03، الدار البيضاء 2002م، ص46

ضرورة إحداث القطيعة مع ما يمنع العقل من بناء المعرفة الجديدة. سواء كان المنع من سلطة الكنيسة، أو علاقة طبقية، أو كان، وهو الأهم هنا، جهاز المعرفة نفسه الذي كان يتبناه العقل لإنتاج (الحقائق)»[1]. هكذا قامت الحداثة الغربية بتقويض الخرافة ودأبت على تحرير الإنسان من القوة الغيبية الماورائية، بحيث أصبح دور العقل هو الملاحظة والاكتشاف واستخدام المنطق للتفكير في الموجودات والظواهر المحيطة به، لا التفكير فيما هو ميتافيزيقي وخرافي.

ويتأسس مفهوم الحداثة الغربية على عملية التغيير على كل المستويات، فهي ثورة على التقليد ورهان على التجريد والتجريب والتجديد[2]. وقد استطاعت أن تغير المجرى العام للمجتمعات بواسطة الثورة، مما جعل هذه الأخيرة سمة من سماتها «ولعل ما يميز الحداثة هو نفورها من كل مماهاة وتنميط، فالحداثة ثورة مستمرة، وتجاوز مستمر، وحركة أشكال لا تنتهي... »[3]. والحداثة بهذا المفهوم ثورة فنية وفكرية تعصف بالعقائد والأفكار والتقاليد القديمة.

وتأسيسا على ما تقدم، يمكن القول إن تتبع المسار التاريخي للنشأة الحداثة في الفكر الغربي أمر ليس بالسهل، إذ لا يمكن الإحاطة بعالميتها وكليتها وشموليتها في هذه الورقة البحثية، ومن ثمّ يسوغ لنا القول إن الحداثة لم تكن مذهبا بزغ نجمه في فترة تاريخية معينة ثم آفل، وإنما هي حركة خلق وإبداع وابتكار، أفرزها التصادم بين موقفين وعقليتين متباينتين (الرجعية والتقدمية)، لذلك فالحداثة ليست موضة عصر معين، بل لكل عصر حداثته.

3. الحداثة الشعرية الغربية

لقت الحداثة منذ ظهورها اهتماما من كل التخصصات: علم الاجتماع، السياسة، الهندسة، الفن وغيرها من الحقول المعرفية، وتعددت مفاهيمها ومنطلقاتها بتعدد الفروع والميادين التي اجتاحتها، وتحولت بفعلها العلاقة بين العلم والتقنية، وأصبحت التقنية هي المسيطرة، ولم يعد هناك إنسان وطبيعة وإنما هناك أنا والعالم أي القدرة على تحديد معايير وجود المرء بنفسه. وفي ظل هذه الظروف، وجد الفانون والكتاب والأدباء في الغرب أنفسهم وسط حضارة صناعية متقدمة نشأت عن هذا الواقع الصناعي الحديث، إذ تحولت العواصم القديمة في أوروبا إلى عواصم مشعة (الأضواء الكهربائية التي تنتشر بكثرة في المدن الكبرى كباريس ولندن).

وفي هذا السياق الصناعي، تصبح الأعمال الفنية نتاجًا للسوق الثقافي، بحيث تُجبر أصحابها على التفكير في دورها وديناميات إنتاجها الفني أو الأدبي للتكيف مع القوانين الجديدة للسوق ولأذواق عامة الناس. وقد تردد الأدباء والفنانون بين النقد أو الاستسلام للشبح المطلق لهذه الحقيقة وانعكاساتها على الأشكال الجديدة للفن والجمال. فبدأ هؤلاء التفكير في أشكال

[1] ـ مطاع الصفدي، نقد العقل الغربي، ص 67.

[2] ـ محمد الشيكر، هايدغر وسؤال الحداثة، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 2006م، ص16.

[3] ـ ينظر: محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء 2000م، ص63.

جديدة من الفن والجمال لتطوير جمالية جديدة هي ناتجة عن المحدثات والمتغيرات التي أفرزتها الحداثة في المجتمع وفي الفنون وفي الآداب[1].

في ظل هذه المعطيات، سيكون الشاعر الفرنسي شارل بودلير الوجه الذي سيمثل الشاعر الذي عاش في هذه الأجواء الصناعية والاجتماعية الجديدة، وإليه تنسب ولادة الحداثة الأدبية أو الشعرية «لا غرابة إذن في أن يكون بودلير هو شاعر العصر الحديث، وأن يحس هو نفسه أنه جدير بهذه التسمية. فهو الذي استخدم الكلمة لأول مرة سنة 1859 م واعتذر عن غرابتها وجدتها، ثم اضطر إليها للتعبير عما يميز الفنان الحديث وما يميز الفنان هو أنه يحيا في صحراء المدينة الكبيرة فلا يرى سقوط الإنسان فحسب، بل يحس كذلك بنوع من الجمال الغامض الذي لم يكتشف من قبل والواقع أن هذه هي نفسها مشكلة بودلير: كيف يمكن أن يحيا الشعر في ظل المدينة التي سيطرت عليها التجارة الصناعية؟ ونستطيع أن نقول إن شعره يشير إلى الطريق، ونثره يتأمله ويتفكر فيه»[2].

وكان شاعر القرن التاسع عشر، بودلير، هو من فتح النقاش حول "الحداثة" بعيدًا عن الدوائر الأدبية، عندما نشر في عام 1863 مقالًا في صحيفةLe Figaro في نقد الفن التشكيلي، حيث تم التعليق عليه لاحقًا على نطاق واسع تحت مسمى: رسام الحياة الحديثة. وقد تمّ جمع نصوص النقد الفني لبودلير ونشرها في عام 1868م تحت عنوان(Curiosités esthétiques)وتضم هذه المجموعة أساسًا حسابات صالونات أعوام: 1845م و1846م و1859م، والمعرض العالمي لعام 1855 م، ونصّ رسام الحياة الحديثة، واختبارات متنوعة مخصصة بشكل خاص لأحياء الأحياء المائية مثل تشارلز ميريون، إلى كاريكاتير أكثر هزلية بشكل عام في الفنون، والعديد من المقالات حول حياة وعمل يوجين ديلاكروا. وفي وقائع الصالونات يصف بودلير عروض الأزياء للبرجوازية في عصره، وهو أمر يثير الدهشة للغاية بالنظر إلى موقفه الأرستقراطي وتجاهله الجذري للتمثيل البرجوازي؛ إنه يقدر كل تفاصيل الموضة التي تحتوي في حد ذاتها على شيء يراه أبديًا وجماعيًا. لكنه يوضح بشكل خاص في "رسام الحياة الحديثة" ما تمثله الحداثة الفنية بالنسبة له. يحدد فكرته عن الحداثة من خلال مراعاة الرسامين لإظهار العناصر الحديثة من وجهة نظر الموضوع والتمثيل التصويري[3].

---

[1] -Voir : Giordano Righetti, Naissance de la Modernité, Séminaire d'Histoire de la Littérature, unniversité degli studi di Bologna,2005, p1 -2. www2.lingue.unibo.it › didactique › travaux › Righetti .

[2]- عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1972 م، ص63.

[3]-Voir :Giordano Righetti, Naissance de la Modernité, Séminaire d'Histoire de la Littérature, unniversité degli studi di Bologna,2005,p 6. www2.lingue.unibo.it › didactique › travaux › Righetti

وبودلير أول من قدم صياغة نظرية للحداثة الفنية بقوله هي «العابر والهارب والعرضي وهذا سيشكل نصف الفن، أما النصف الآخر فيوجد في الخالد والثابت»[1]. وكان الشاعر مولعا بالجمال حيثما وجد في الرسم وفي الفن وفي الموضة وفي النحت...، وفي كل الفنون، ووسيلته في التعبير عن هذا الجمال هي اللغة، فهو يوظف "كمياء الكلمة"_حسب تعبير محمد برادة_ الذي يقول: «إن تجربة بودلير في مكوناتها المختلفة الاجتماعية والشعرية والفكرية، تقدم نقطة ارتكاز في فهم الحداثة بوجهيها المتكاملين العصرية الكثيرة المحولة للطبيعة والإنسان والعلائق، وبمغامرتها الشعرية الاستطيقية، التي جعلت من "كمياء الكلمة" وسيلة لاكتشاف أغوار الذات وجحيمها، وتشيد اللغة المنتهكة للموضوعات والحواجز، الدافعة بالأشياء إلى حالاتها القصوى»[2]. ويقصد بكمياء الكلمة، التعبير باللغة عن المتناقضات، وتحميل المدلولات اللغوية معاني جديدة تبدو في ظاهرها غامضة وغريبة، وعادة ما يعبر عن أفكاره بصورة مبتكرة تعتمد على تراسل الحواس واللغة الشعرية الإيحائية القائمة على التوتر بين الدال والمدلول.

وتقوم التجربة البودليرية بمستوياتها المختلفة على نقطة ارتكاز هامة في فهم الحداثة بوجهيها: الحداثة العصرية والحداثة الشعرية ففي رأيه أن الفعل المؤدي إلى الشعر الخالص فعل كله جهد وتعب وبناء ومعمار وتجريب متصل لطاقات اللغة وبواعثها. وتلك هي سمات اللغة الشعرية في زمن الحداثة التي يبشر بها الشاعر الفرنسي.

وللحداثة وجهان عند بودلير، الوجه السلبي، ويتمثل في المظاهر المادية الصناعية للحداثة، وهي تتجلى في المدن الحضارية الكبرى، الصاخبة بسكانها وأضوائها ليلا ونهارا (لندن وباريس)، وكل أشكال التقدم والتقنية، وهو المظهر الذي يشكل معضلة حسب الشاعر، دفعته لطرح السؤال التالي: كيف يمكن أن يحيا الشّعر في ظل المدينة التي سيطرت عليها التجارة والصناعة؟. إجابة على هذا التساؤل يقدم بودلير الوجه الآخر للحداثة؛ الوجه الطبيعي الذي يعني تحويل المظاهر السلبية للحداثة إلى مواضيع شعرية، في محاولة لبلورة ما يدعى بـ"استيطيقا البشاعة"، وهي محاولة للتخفيف من صخب الحضارة، وهروبا من ضوضائها، بواسطة لغة شعرية حداثية.

وقد جسد هذه الرؤية الشعرية في أشهر أعماله الرمزية وهي قصائد (أزهار الشر Fleurs du Mal) وعنوان أزهار الشر في الواقع يثير على الفور علامات من الجمالية الجديدة، "الحديثة"، حيث الجمال(المشار إليها باسم "زهرة") يُمَكن ، من خلال اللغة الشعرية ، أن تنشأ من حقائق تافهة من الطبيعة والجسد ("الشر"). وقد أراد بودلير أن يحدث ثورة في عالم الجمالية الشعرية من خلال اتخاذ الجانب المعاكس في التقليد، الذي كان يستحسن في العمل الفني كل ما هو نبيل، لكن في نظر بودلير هذه الازدواجية التي تجعل الدراما أزهار الشر، هو

[1]- يورغن هابرماس، الوعي الجمالي بالحداثة، مقال ضمن سلسلة دفاتر فلسفية: 11 الحداثة وانتقادتها من منظور غربي إعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط01، الدار البيضاء 2006م، ص 22.

[2]- ينظر: محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، ص12، 13.

الصراع بين مبدأين (الخير والشر) التي اختارت ساحة المعركة الرئيسية في القلب البشري وهذا يعني من الجسد إلى الروح، إلى الجحيم مع السماء، والشيطان مع الله، أي الجمع بين المتناقضات[1].

لقد أحدث بودلير قطيعة مع الأساليب الشعرية التقليدية، وسعى إلى ابتكار لغة شعرية جديدة، فهو يرى أن اللغة الرمزية لغة كونية، وهي بالنسبة للشاعر مصدر صوره الشعرية وتصوراته الفنية، من هنا راح الشاعر يبتكر صورا جديدة تقوم على تراسل الحواس أو ما يسمى بالتراسل (les correspondances) التي تعتمد على الخيال (كم في قوله: العطور الزكية التي تشبه بشرة الأطفال، خضراء مثل الصلوات ...) وهذا ما يجعل شعره أكثر إيحائية، ومن ذلك المقطع التالي:

Harmonie du soir

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;

Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ;

Valse mélancolique et langoureux vertige!

يجعل بودلير في هذه المقطوعة من قصيدة (تناغم المساء) الوقت يهتز على جذوع الأشجار والزهور تتبخر، والأصوات والعطور تنتشر في المساء[2]، وكلها صور رمزية إيحائية قائمة على تراسل الحواس، وهي جديدة من حيث التشكيل تعتمد على الجمع بين المتباعدات عن طريق الخيال. وقد نادى بودلير من خلال أعماله الشعرية وكتاباته النثرية إلى تفجير اللغة وتجاوز الاستعمال التقليدي لها وضرورة تركها حرة تبني علاقات دلالية وتركيبية جديدة، فقد «استطاع الشعر من خلال تجربة بودلير وملارميه أن يبلور مفهوما خاصًا للحداثة بوصفها مغامرة بلا حدود في تجديد اللغة وتحرير المخيلة. فتجديد اللغة يبدأ بتسمية الأشياء وملاحظة الهارب والمنفلت والمتناسل من صلب الحياة العصرية المغيّرة للفضاء والأحجام، والمبتكرة للأشكال الهندسية المعمارية، والمالئة للحياة اليومية بالتفاصيل المادية التي طالما داعبت

[1]-Voir :Giordano Righetti, Naissance de la Modernité, Séminaire d'Histoire de la Littérature, unniversité degli studi di Bologna,2005,p 9. *www2.lingue.unibo.it › didactique › travaux › Righetti*

[2]-Bertrand Marchal, le symbolisme, Armand Colin Éditeur 21, Rue du Montparnasse 75006 Paris, P 92-93.

الخيال»[1]. وتأثر ببودلير كل من رامبو ومالارميه وبول فيرلين وبول فاليري، وحتى الشعراء المتأخرين كإليوت.

وبالنسبة لرامبو يرى عبد الغفار مكاوي أن أدبه يحقق الأفكار النظرية التي خطط لها بودلير في ترجماته وكتاباته النقدية. ومع ذلك فهو يقدم صورا مختلفة كل الاختلاف. إن ألوان التوتر الحاد التي عرضنا لها عند الكلام على "زهور الشر" وقلنا إنها بقيت بغير حل على الرغم من إحكامها وترتيبها قد بلغت أشدها عند رامبو وأصبحت ألوانا من النشاز المطلق.ونجد أن الموضوعات التي تطرحها شعره لا تكاد تتصل ببعضها إلا على نحو قد يحدس به القارئ ولكنه لا يستطيع أ يقطع فيه الرأي اليقين، وهي في معظم الأحيان تختلط ببعضها بعض أشد الاختلاط وتمتلئ بالثغرات والفجوات[2].

وقد أسهم رامبو في تأسيس الحداثة الشعرية من خلال نبذه للتقليد وابتكاره لأساليب شعرية جديدة، فبعد عشر سنوات، أطلق آرثر رامبو شعاره: "عليك أن تكون حديثًا تمامًا" وذلك في ديوانه السريالي *Saison d'Enfer, Nuit de l'Enfer*(1874) ، فالحداثة في مفهومها الجمالي عند كل من بودلير ورامبو تمثل، أساسا، عملية تدمير للأشكال الثابتة التي تحول دون تطور الفن والمشاعر والأفكار والعادات. وقد لاحظ النقاد أن التجربة الشعرية الحداثية لرامبو نسجت من خيوط حياته «وأشعار رامبو تؤكد هذا فأنت تلمس نزعتها العاصفة المتفجرة للانطلاق وراء الواقع، ثم تلمس تحويلها أو تشويهها للواقع إلى صور مفككة صور غير واقعة حقا، لكنها لا تدل على معنى متعالٍ أصيل»[3]. فقد كان الشاعر متمردا ثوريا، والشعر عنده هو الوصول إلى المجهول وهو رؤية ما لا يرى وسماع ما لا يسمع، لذلك الشاعر في نظره إله ونبي وبصار للحقيقة.

كما أن الشعر عند رامبو وليد اللحظة الراهنة ولا تتحكم فيه أية قيود كرونولوجيا «فلم يكن رجل برامج كان يضع لكل طور من حياته عددا من المبادئ لا ينفك يراجعها عبر الفعل في أطواره اللاحقة: هو ممارس للنقد دائم (...) لكن رامبو كان ينادي كمبدأ شعري للجرية المطلقة»[4]. واختلفت التأويلات التي قدمت لقصائده، إذ كان شعره على درجة كبيرة من الإغراب والغموض والرمزية.

ونخلص إلى أن الحداثة الشعرية الغربية عبارة عن تساؤل جذري يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وهي افتتاح لأفاق تجريبية جديدة في الممارسة الشعرية وابتكار طرق

---

[1]- محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، ص 17.

[2]- عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث، ج01، ص 103.

[3]- المرجع نفسه، ج01، ص 106.

[4]- آرتور رامبو، الآثار الشعرية، ترجمة كاظم جهاد، منشورات الجمل، ط 1، بغداد 2007 م، ص 13.

للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون.

ومما تقدم حول مصطلح الحداثة عند الغرب نستنتج إلى ما يأتي:

- واكب مصطلح الحداثة عند الغرب التحولات الكبرى التي شهدتها أوروبا بدءًا من عصر التنوير وصلا إلى عصر النهضة في القرن التاسع عشر، وقد أخذ مصطلح (الحديث) النصيب الأوفر من حيث الاستخدام، وكان مصطلحا محوريا في الانتقال من الجهل إلى المعرفة ومن السيطرة إلى التنوير ومن الخرافة إلى العقل ومن القديم إلى التجديد، وعبّر مصطلح (التّحديث) عن الجانب الصناعي والاقتصادي والتقني الذي حققته المجتمعات الأوروبية خلال مسيرتها الحداثية.

- بدأ مفهوم الحداثة عند الغرب يتبلور بداية من القران التاسع عشر ليرتبط ارتباطا وثيقا بالعقلانية والفردية والحرية، حيث أصبح العقل مرجع الحقيقة الوحيد، والحرية الذاتية التي على أساسها ينهض العالم.

- امتددت الحداثة الغربية لتشمل الفن، من خلال مقولات وأعمال الشعراء الرمزيون كشارل بودلير ورامبو وملارميه وفاليري وفرلين وغيرهم، وتأسست الحداثة الشعرية لديهم على مجموعة من الآليات كالكشف والتخطي والغموض والدهشة وعدم الارتباط بالزمان والنزوع نحو المجهول واستخدام الرموز والصور كما هي، عند بودلير ورامبو وفيرلين، وقد بدى ذلك واضحا في كتابات هؤلاء.

الفصل الأول

تمهيد

القارئ لتاريخ الحداثة الشعرية العربية يرى أن روح التغيير والرغبة في التجديد ظهرت في شكل محولات فردية احتضنتها الخلافة العباسية، حيث كان العصر العباسي نقطة تحول كبيرة في الحياة العربية على كافة المستويات: الثقافية والعلمية والفكرية والاجتماعية، وفي هذا المناخ التجديدي ظهر أبو تمام رافعا راية التجديد في الكتابة الشعرية.

وأبو تمام كما وصفه القدماء رأس في الشعر وصاحب مدرسة ومبتدئ مذهب، كان يتكئ على نفسه في اختراع معاني جديدة وابتكار علاقات لم تألفها المنظومة الشّعرية العمودية، وكان الشاعر ومذهبه في الشعر مثاراً للخصومة، وقد أخذت هذه الخصومة حول حداثة أبي تمّام الشعرية أبعادا أخرى في تاريخ النقد العربي التراثي، وكانت من أهم العوامل التي أججت الصراع بين القديم والمحدث، القديم الذي يمثله رجال اللغة والأدب والمحدثين من شعراء العصر العباسي.

وإذا وجهت حديثي حول حداثة أبي تمّام الشعرية شطر القديم، فهذا لا يعني الوصف التاريخي لحقبة زمنية بغية التأريخ لها، إنما هي محاولة لرصد تلقي هذه الحداثة من لدن الفئات المختلفة التي شكلت منظومة النقد العربي التراثي، فالانقسام الذي الحاصل حول حداثة أبي تمّام الشعرية قديما يعني اختلاف المتلقين وأفق توقعهم، وتنوعا في القراءة، وإذا كانت حداثة الطائي قد أثارت استغراب بعض واستهجانهم، ومفاجأة بعض الآخر ورضاهم، فذلك يعني الاختلاف في أفق توقع هؤلاء المتلقيين وتجاربهم الجمالية، وهو ما ينجم عنه اختلافا في الأحكام المرتبطة بهذه الأفق والتجارب. ولا يمكن الحديث عن هذا التلقي إلا بالعودة إلى المصادر القديمة، التي حملت آراء علماء اللغة والنقاد والبلاغيون في حداثة مذهب الشاعر الفني.

وبناء على ما تقدم، فإن رصد تلقي حداثة أبي تمّام الشعرية وتتبع سلسلة القراءات في النقد العربي القديم يشمل علماء اللغة _الذين يعزى إليهم وضع اللبنات الأولى للنقد العربي التراثي_ ونقاد الأدب والبلاغيون، وتجدر الإشارة إلى التداخل المعرفي الحاصل بين هذه الفئات الثلاث، فآراء بعض النقاد ما هي إلا صدىً لآراء أساتذتهم من اللغويين والنحاة، لكن البحث يستدعي هذا الفصل المنهجي بين هذه الفئات لرصد السمات العامة التي طبعت تلقي حداثة الطائي الشعرية.

أولا: تلقي حداثة أبي تمّام الشّعرية عند النقاد اللغويين

لا يمكن تتبع رأي النقاد العرب القدامى في حداثة أبي تمّام الشّعرية ومدى استيعابهم لها، من خلال التتبع التاريخي الزّمني لآراء هؤلاء، إنّما من خلال الاستعانة بآليات التلقي، كأفق التوقع والمسافة الجمالية التي تسمح لنا بتقصي ردود أفعال القدامى اتجاه هذه الحداثة، والتي يتكون من خلالها ما يدعى بالمسافة الجمالية أو الانزياح الجمالي، الذي يعد مقياسا للتحليل التاريخي.

فتلقي العمل الأدبي ليس بالأمر الطارئ والجديد، لكن الاهتمام بهذا المتلقي وتسليط الضوء على دوره في إنتاج النص هو الجديد الذي أتت بها نظرية التلقي والقراءة، «فالقارئ ضمن هذا الثالوث المكون من المؤلف والعمل والجمهور، ليس مجرد عنصر سلبي يقتصر على الانفعال بالأدب، بل يتعداه إلى تنمية طاقة تساهم في صنع التاريخ، لذلك، لا يعقل أن يحيا العمل الأدبي في التاريخ دون الإسهام الفعلي للذين يتوجه إليهم. ذلك أن تدخلهم هو الذي يدرج العمل الاستمرار المتحرك للتجربة الأدبية، هناك حديث لا يكف الأفق عن التحول وحيث يتم دائما الانتقال من التلقي السلبي إلى التلقي الإيجابي، من القراءة المحايدة إلى الفهم النقدي، من المعيار الجمالي المقرر إلى مجاوزته بإنتاج جديد»[1].

ومعنى هذا الكلام أن العملية الإبداعية لا تكتمل دون المتلقي أو القارئ، وهو ما عملت نظرية التلقي على إظهاره والاهتمام به «لقد أتت هذه النظرية بالجديد في فضاء النقد الأدبي من حيث أنها تعمل على التركيز والاهتمام بظاهرة التلقي والتنظير لها كمنهج قائم بذاته يدعو إلى إعادة النظر في منهج تاريخ الأدب، وذلك بالتركيز على:

1-المتلقي بوصفه منتجا للنص وداخلا في العملية الإبداعية.

2-أفق انتظار القراء ومعاييره الجمالية.

3-طبيعة القراء والقراءات المتعددة والمتقاربة للنص الواحد»[2]. ويعد أفق الانتظار الركيزة الأساسية في نظرية ياوس «ونقصد بأفق التوقع نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعي الذي يَنتج، وبالنسبة لأي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، عن ثلاثة عوامل أساس: تَمَرُّسُ الجمهور السابق للجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، ثم أشكال وموضوعات أعمال ماضيةٍ تُفرض معرفتها في العمل، وأخيراً التعارض بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، بين العالم الخيالي العالم اليومي»[3].

وأفق الانتظار هو مجموعة من الخبرات والكفاءات التي يتوفر عليها المتلقي تتدخل أثناء قراءته للنص وتعمل على توجيه مسار التلقي وتكون إما بالالتقاء مع هذه التوقعات أو بمعارضتها، وأفق التوقع يتكون _حسب ياوس_ من ثلاثة عوامل أساسية، هي: معرفة

[1]- هانس روبير ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تقديم وترجمة رشيد بن حدو، دار الأمان، ط1، الرباط 2016 م، ص 49.

[2]، فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق، ط 1، عمان 2006 م، ص 50.

[3]- هانس روبير ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص 55.

الجمهور لأعمال سابقة للعمل تنتمي إلى الجنس الأدبي نفسه، ثم العلاقة التي تربط النص بنصوص أخرى، أو ما يسمى بالتناصية، وأخيرا التعارض الخيالي والواقع، بين وظيفة اللغة الشعرية ووظيفتها العملية. وتجدر الإشارة إلى أن أفق التوقع عند ياوس يعبر عن طريقة استقبال الجمهور للعمل الفني «فحين يصدر عمل أدبي ما، فإن طريقة استجابته لتوقع جمهوره الأول أو تحاوره أو تخيبه أو معارضته له تعتبر بالبداهة مقياسا للحكم على قيمته الجمالية»[1]. وهو ليس شيئا ثابتا وقارا لكن هو في حركة مستمرة يتجدد تبعا للقراء والمتلقين، فالقراءة الأولى تساهم في إنتاج القراءات المتوالية وقد يتم تعديلها أو تغيرها وتصحيحها.

فالمسافة الجمالية لها علاقة دينامية مع أفق التوقع، فهي التي تبرز القرب أو البعد بين العمل الأدبي وأفق التوقع لدى الجمهور، وتحدد قيمته الفنية «فإذا أمكن قياس الخاصية الفنية لعمل ما بالمسافة الجمالية هذه المسافة، المفترضة لأسلوب جديد في الرؤية، يُحسها الجمهور المعاصر مصدر لذةٍ أو دهشة أو حيرةٍ ويمكنها أن تزول بالنسبة للجمهور الغد كلما تحولت سلبية الأصلية إلى بداهة واندراج هذا العمل بدوره، بعد أن أصبح موضوعا مألوفا للتوقع، ضمن أفق التجربة الجمالية المستقبلية»[2]. فالمسافة الجمالية تلاحظ بشكل واضح في العلاقة بين الجمهور والنقد، فالانزياح الجمالي يسمح بقياس درجة الأصالة والقيمة الأدبية في كل نص جديد.

وتعبر المسافة الجمالية عن دور القارئ في الكشف عن خبايا النص عبر التفاعل العميق بينهما، و«قد ظهرت بعض المسميات منها: المفاجأة والتوقع والانتظار الخائب أو المحبط، والانحراف والصدمة والفجوة أو الفراغ والتوتر ومسافة التوتر وأفق التوقع، وكل هذه العناصر ترتبط ارتباطا وثيقا بمشاركة القارئ في استخراج خبايا النص والوقوف عند المدهش والمثير فيه»[3]. وتبقى لطروحات ياوس ومفاهيمه الإجرائية أهمية كبرى في تتبع علاقة النص الأدبي بمتلقيه عبر مختلف الحقب والعصور.

وعودا على بدء، فقد اتسم التنازع الدائر حول حداثة أبي تمام الشعرية بالحدّة، إذ انقسم النقاد العرب القدامى إلى فريقين: فريق يضعه ويرد عليه كل فضيلة، وفريق ينصره ويتهم الأول بالجهل لعدم فهم شعره، والإشكالية التي يثيرها هذا الاختلاف بين الناس حول حداثة أبي تمام الشعرية نصوغها كالآتي: ما موقف النقاد العرب القدامى من حداثة أبي تمام الشعرية؟ وكيف كان نقدهم لها؟

لم تتضح معالم النقد الشعري إلا بعد خروج الرّواة واللغويين في رحلة جمع الموروث اللغوي من العرب الباقين على السّليقة، ويشكل الشّعر الجزء الأهم من هذا المروي، وكان لابدّ

---

[1]- المرجع نفسه، ص 59.

[2]- المرجع نفسه، ص 60.

[3]- موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تكبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، الأردن 2008 م، ص 100، 101.

من تحديد إطار زمني/جغرافي للرّواية لأنّ الهدف منها جعل الشّعر المروي متناً مرجعياً على درجة كبيرة من التّمثيلية لاستخدامه في صياغة المعارف اللّغوية والنّحوية بداية، ثم المعارف النقدية والبلاغية لاحقاً.

وفي هذا الإطار يرى جمال الدين بن الشيخ أن الثقافة العربية خلال القرنيين الأوليين للهجرة ميّزت بين العلوم الأصلية التي تنظم المعارف الدينية والعلوم الفرعية التي تصنّف المعارف الدنيوية بشكل هرمي، وذلك بتكليفها بوظائف محددة تحديدا دقيقا. والمعارف التي تهتم بالشّعر موضوع عناية لأنّها تضطلع بمهمة خاصة هي إعداد أداة لغوية تستجيب لحاجات العلوم الأصلية. وقد عدّ اللغويين أمثال: (أبي عمرو بن العلاء) و(الأصمعي) و(أبي عبيدة)، الشّعر المروي دليلا لغويا يُستخدم في حالات الجدل حول القضايا اللغوية، فهو بمثابة وثيقة متعددة الفوائد والمزايا[1].

ويمكن تفسير تعصب النقاد اللغويون لهذه الوثيقة بحاجتهم إلى الشّاهد الشّعري الذي تستقى منه الحجّة اللغوية، فقد « تولى علماء اللغة في نهاية القرن الثاني وبداية القرن الثالث للهجرة الفصل فيه لمصلحة الشّعرية التراثية/ الشّاهد الحجّة، ومن هنا أمكن التّعبير عن هذا الجدل بوصفه جدل تقاليد شعرية مفهومة على أنها حجج لغوية أو تقعيدية، أكثر منها قضية استحسان أو إجازة» [2]. وقد تفطن بعض النقاد التراثيين إلى المسألة وعابوا على اللّغويين شغفهم بالبحث عن الشّاهد وتعصبهم لذلك، ولم يفت الجاحظ ملاحظة ذلك، إذ يقول: «لم أر غاية رواة الأشعار إلاّ كلّ شعر فيه الشّاهد والمثل ورأيت عامتهم ـ فقد طالت مشاهدتي لهم ـ لا يقفون إلا على الألفاظ المُتّخيرة، والمعاني المنتّخبة، والمخارج السهلة والديباجة الكريمة، وعلى الطبع المتمكن، وعلى السبك الجيد »[3]. ومن هنا فغاية هؤلاء اللّغويون ليست النّظر في أدبية الشّعر، إنّما الشّعر وسيلة لتقوية الرّواية بالشّاهد، ومثل هذا التناول للشعر غير كافٍ لاستكناه أدبيته و ماهيته الحقيقية.

وانطلاقا من هذه العناية التي أولاها النقاد اللغويون للمتن الشعري القديم، نتساءل عن موقفهم من حداثة أبي تمّام الشّعرية وكيف كان استقبالهم لها وطريقة تلقيهم وتفاعلهم معها؟ إذا علمنا أنّ أبا تمام كان على رأس الشعراء المحدثين، وقاد أجيالا من الشعراء المجددين في تاريخ الشّعرية العربية القديمة حتى ارتبط مصطلح الحداثة الشّعرية_ الذي يعني الشعر المحدث_ في العصر العباسي باسمه.

ولعل أبرز المصادر التراثية التي حفظت آراء النقاد اللغويون في شعر أبي تمّام وحداثته كتاب "الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء" لأبي عبيد الله المرزباني، وكتاب "أخبار أبي تمام" للصولي، الذي يعد من أهم المصادر التي نقل عنها المرزباني. والسبب الذي

[1]ـ ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة 1973م، ص 122، 123.

[2]ـ بوجمعة شتوان، بلاغة النقد وعلم الشعر في التراث النقدي، دار الأمل، تيزي وزو 2007م، ص 302،303.

[3] ـ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج04، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت 1947م، ص24.

من أجله اعتمدت على كتاب "الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء" يرجع بالدرجة الأولى، إلى أن الكتاب يجمع بين دفتيه آراء النقاد اللغويين والعلماء ورواياتهم أكثر من غيره من المصادر التراثية، وهو أساسا يتحدث عن المآخذ _ وهي الأغلاط والأخطاء العيوب_ التي وقع فيها الشعراء، فنقدهم فيها أهل اللغة والعلم، أما كتاب" أخبار أبي تمام" للصولي، فهو في الدفاع عن الشاعر ومذهبه الشعري، لكنه ينقل كثيرا من الأخبار والروايات عن علماء اللغة والنحاة العرب القدماء في شعر أبي تمّام.

وفي كتاب "الموشح" لا نجد حديثا صريحا عن حداثة أبي تمّام الشعرية كما هي متداولة بين النقاد والدارسين المعاصرين، لكن نجد حضورا لمصطلح "المحدثيين"، وهو مصطلح واضح عند المرزباني يقصد به طبقة الشعراء المحدثيين، الذين ابتدأ الحديث عنهم ببشار بن برد، وقد أطال صاحب الموشح الحديث عن أبي تمام واستغرق في عيوبه والمآخذ عليه عدة صفحات، في حين نجده يمر على بعض الشعراء مرورا خفيفا.

1. حداثة أبي تمّام الشّعرية عند النقاد اللغويين

يعدّ الشعر العربي القديم المادة الأولية للناقد اللغوي للتقعيد للغة ووضع أسسها، إذ شكل الشعر الجاهلي في ظل هذه الجهود العلمية المصدر الأول للغة العربية الفصيحة التي لم تخلطها العجمة، فهو الدليل والحجّة، وباحتكاك النقاد اللغوين بالشعر الجاهلي أصبحت أذواقهم لا ترضى سواه، وهذا الذي جعل قراءتهم لشعر أبي تمّام المحدث أسير جماليات وخصائص ذلك الشعر، وهو ما تثبته ردود أفعالهم اتجاه حداثة أبي تمّام الشعرية.

1.1. عند ابن الأعرابي

خيبت حداثة أبي تمام الشّعرية أفق توقع بعض اللغويين القدامى، وفي مقدمتهم اللّغوي المشهور ابن الأعرابي، الذي لا تخفى شهرة نصه بين النقاد والدارسين قديما وحديثا، والذي نقله المرزباني قائلا: «أخبرني عبيد الله بن أحمد، قال، أخبرنا أحمد بن محمد، عن علي بن المهدي الكسرواي، قال: حدثني البحتري الوليد بن عبيد، وأخبرني الصولي، قال: قال محمد بن داود: حدثني البحتري، قال: سمعت ابنَ الأعرابي_ وقد أُنشد شعراً لأبي تمام_ إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل!»[1]. فالحكم على بطلان شعر أبي تمام الحداثي يرجع إلى أن أفق الناقد يشكله الشعر العربي القديم، بخصائصه الفنية، وباصطدامه بالشعر المحدث _الذي كان أبو تمام أكبر رواده_ حدثت الخيبة، نظرا لاختلاف النمطين الشعريين، وتخلي أبي تمام عن تقاليد الشعر القديم، وابتكاره لأساليب شعرية لم يألفها ابن الأعرابي، ولم يحاول تذوقها وفهمها.

فقد كان للناقد موقفا مسبقا رافضا لشعر المحدثين عامة ولشعر أبي تمّام بصفة خاصة، ففي راوية للصولي قال: «وجّه بي أبي إلى ابن الأعرابي لأقرأ عليه أشعاراً، وكنت معجبا

[1]- أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشح: مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشّعر، تحقيق علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة1965م، ص 343.

بشعر أبي تمّام، فقرأت عليه من أشعار هذيل، ثمّ قرأت أرجوزة أبي تمّام على أنها لبعض شعراء هذيل:

وعـــاذِلٍ عَـــذَلْـــتُـــهُ فـــي عَـــذْلِـــهِ فَـظَـنَّ أَنِّـي جَـاهِـلٌ مِـنْ جَـهْـلِـهِ

حتى أتمتها، فقال: اكتب لي هذه، فكتبتها له، ثم قلت: أحسـنة هي؟ فقال: ما سـمعت بأحسـن منها! قلت: إنّها لأبي تمّام فقال: خرّق خرّق!»[1].

يتضح من خلال هذا النّص أنّ ابن الأعرابي عاش لحظتين، اللّحظة الأولى، هي لحظة تلقي النّص واستحسانه، لأنّ أفق النّص كان منسجمًا مع أفق توقع الشاعر، ووقع الانسجام لأنّ الناقد لم يحتكم إلى الخلفيات الخارجية عن النّص، لكن بمجرد معرفته بصاحب النّص، تأتي اللّحظة الثانية، وهي لحظة التي تتدخل فيها العوامل الخارجة عن النّص وتؤثر على المتلقي وتخلق الصدام بين أفق توقع المتلقي وأفق النّص، والذي يفضي في النهاية إلى رفض النّص، فالقراءة الأولى تناقض القراءة الثانية. وعليه، يمكن القول إنّ كلتا القراءتين «جسدت زحف الحداثة وفرض نتاجها على الأذواق، وربما كانت مقبولة عند الجمهور، يستسيغها ويُقبل عليها حفظا وتدوينا، ويرفضها العلماء والرواة من منطق سلطة النموذج الجاهلي»[2].

وقد ردّ القاضي الجرجاني على عصبية ابن الأعرابي، قائلاً: «وما أكثر من ترى وتسمع من حفاظ اللّغة ومن جلة الرّواة، من يلهج بعيب المتأخرين؛ فإن أحدهم ينشد البيت فيستحسنه ويستجيده، ويعجب منه ويختاره؛ فإن نسب إلى بعض أهل عصره وشعراء زمانه كذّي نفسه، ونقض قوله، ورأى تلك الفضاضة أهون محملاً وأقل مرزأة من تسليم فضيلة لمحدث، والإقرار بالإحسان لمولد ... وعن ابن الأعرابي في أبيات أبي تمام في الروض نحو من هذا»[3].فالنقد عند ابن الأعرابي مبني على تصور مسبق لنموذجٍ قارٍ في ذهنه مستوحى من الشعر القديم وليس على جودة الشعر، ولم يكن ليقر لشاعر محدث متأخر بالشّعرية، فبدا تحامله على المتأخرين جليا وتعصبه للأوائل واضحا في قوله إنم أشعار هؤلاء المحدثين _ مثل أبي نواس وغيره_ مثل الرّيحان يشم يوما ويذوي فيرمى به؛ وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر، كلما حركته ازداد طيبًا.

وكثيرا ما وجد النقاد العرب القدامى أنفسهم يستحسنون الشعر المحدث، لكن عصبيتهم تحول دون الاعتراف بذلك، ويتحججون بقولهم إن ما حسن فقد سبقوا إليه، وما كان من قبيح فهو من عندهم. فالعلماء كانوا لا ينكرون الجمال على الشعر المولَّد، ولكن يعتقدون أنه مستمد

[1]- أبو بكر محمد بن يحي الصولي، أخبار أبي تمام، تحقيق خليلي محمود عساكر ومحمد عبدو عزام ونظير الإسلام الهندي، مشورات دار الأفاق الجديدة، ط 3، بيروت 1980 م، ص 175، 176.

[2]- حبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي دراسة في المناهج، منشورات دار الأديب، الجزائر 2007م، ص 25.

[3]- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 50.

من الشعر القديم، ويأبون الاستشهاد به؛ لقلة ثقتهم بلغة المولّدين من أهل عصرهم. وهكذا نجد أن ابن الأعرابي والنقاد اللغويين يفضلون الشّعر القديم، فقد بلغ الإيمان بالقديم لديهم «إيمانا بنموذج قبلي لا يمثل أقصى درجات النقاء اللّغوي فحسب، بل يمثل نموذجا لعالم مألوف لا تضطرب مكوناته، ولا تتعقد أساليبه أو طرائق صياغته، ولا تتداخل فيه المدركات والعناصر، ولذلك كان من الطبيعي أن ينظر هؤلاء في حذر إلى الشعر المحدث[1].

ولم يكن القاضي الجرجاني وحده من أبدى انزعاجه من موقف اللغويين، فها هو ابن رشيق يرى أنّ غاية اللغويين من نقد الشعر البحث عن الشاهد والحجة، يقول: «هذا مذهب أبو عمرو وأصحابه: كالأصمعي، وابن الأعرابي _ أعني أن كل واحد منهم يذهب في أهل عصره هذا المذهب، ويقدم من قبلهم_ وليس ذلك الشيء إلا لحاجتهم في الشّعر إلى الشاهد، وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون، ثم صارت لحاجة»[2]، وقبل ابن رشيق كان البقلاني قد أشار إلى ذلك في قوله: «الذين اختاروا الغريب فإنّما اختاروه لغرض لهم في تفسير ما يشتبه على غيرهم وإظهار التقدم في معرفته، وعجز غيرهم عنه، ولم يكن قصدهم جيد الأشعار لشيء يرجع إليها في أنفسها»[3].

نستخلص من آراء هؤلاء النقاد أن الشعر عند اللّغويين والنّحاة المادة الأولية لصنعتهم وحرفتهم، لذلك لم يقبلوا إلاّ بما رووه من شعر القدماء والأعراب الفصحاء، أما الشّعر المحدث الذي لا يستشهد به في مسائل اللّغة، فهو مرفوض. ولعل هذه الآراء تعبر عن اختلاف في تلقى الشعر المحدث عند الناقد اللغوي ونقاد الأدب، وهذا ما أكده الصولي في رده على من يطعن في شعر أبي تمّام، بقوله: «قد عابه جماعة من الرّواة للشعر، فقلت: الرواة يعلمون تفسير الشعر ولا يعلمون ألفاظه، وإنما يميز هذا منهم القليل، فقال: هذه العلة في أمرهم»[4]، فالناقد اللّغوي في غالبية أرائه قد أخضع الشّعر لذوقه المخصوص الذي استقاه من ثقافته ومزاجه، وفي كثر من الأحيان والمواقف من تلقائيته، إلى جانب اعتماده على أخبار الشعراء وما قيل فيهم، والأغراض والموضوعات التي شاعت عنهم وما كان يدور بينهم من نقد.

ومن هنا يرى توفيق الزيدي أنّ موقف النقد اللغوي القديم من الشعراء المحدثين يعبّر عن نزعتين متضاربتين في الفكر العربي الإسلامي، إحداهما تناشد الثبات على مستوى اللغة والإبداع، والثانية تدعو إلى التجديد على مختلف المستويات، وهو ما يمثل صراعًا في تصور الأدبية لدى كل طرف، فاللغويون لم تكن تعنيهم الأدبية بقدر ما تعنيهم سلامة اللغة، والطرف

[1]- ينظر: جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، القاهرة 1994م، ص 137.

[2]- ابن رشيق، العمدة- ج1، ص 91.

[3]- محمد بن الطيب أبو بكر البقلاني، إعجاز الفرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر 1971 م، ص 117.

[4]- الصولي، أخبار أبي تمام، ص 101.

الثاني يقر بالوظيفة الأدبية، ويرى أنّ النّص الأدبي ممارسة لغوية أساسًا[1]، أي الفرق بين النقد اللغوي يحاول وضع نموذج قار للشعر العربي، وبين الشاعر المحدث الذي يمارس عملية الإبداع الشعري.

ويمكننا أخيرا، القول إنّ عصبية ابن الأعرابي جعلته يرفض حداثة أبي تمّام الشعرية ويلغيها وذلك بإقصائه تماما من دائرة الشعر، فقد وازن بين ما قالته العرب_ وهو يعني بذلك الشعر القديم_ وما قاله أبو تمّام، ليعلن أنّ شعر العرب يصبح باطلا إذا اعتبرنا شعر أبي تمّام الحداثي شعرا، وذلك يعني أنّ أبا تمّام تمرد عن نظام الشعر العربي القائم على الطبع والوضوح لا على الصنعة والبديع.

2.1. عند دِعْبل بن علي

ينفي الشاعر واللغوي دِعبل بن علي الشاعرية على أبي تمّام ويرى أن شعره أقرب إلى الخطب منه إلى الشعر، فقد نقل المرزباني عن الصولي قوله: «أخبرني الصولي، قال: قال محمد بن داود، حدثني أحمد بن خثيمة، قال: سمعت دِعْبل بن علي يقول: لم يكن أبو تمام شاعراً، وإنما كان خطيبا وشعره بالكلام أشبه منه بالشعر...»[2]. وإذا تأملنا هذا الكلام وجدنا أن دعبلا حكم على شعر أبي تمام الحداثي انطلاقا من مفهوم الخطابة والشعر والفرق بينهما في النقد العربي القديم، فقد كانت فنون النثر في بداية نشأتها لا تخرج عن الخطابة والكتابة، وهما فنان يتسمان بالنثرية؛ أي الخلو من الوزن والقافية، وبوحدة الموضوع وتسلسل المعاني؛ والاعتماد على أسلوب الإقناع، وتعدد المواضيع المتناولة، وهي في الأغلب مواضيع اجتماعية ودينية، وتنوعت أغراض الخطابة في العصر العباسي وأصبحت سياسية ومذهبية بظهور الأحزاب والشيع والفرق الكلامية.

وإذا كانت هذه بعض خصائص الخطابة، فإن مقابلتها بالشعر على أساس الوزن وحده، هو ما لم يرض به بعض النقاد العرب القدامى «فالشاعر من شَعَرَ يَشْعُرُ فهو شَاعِرْ والمصدر الشِّعْرُ، ولا يتحقق هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره، وإذا كان، إنّما يستحق اسم الشاعر... فكل من كان خارجاً عن هذا الوصف فليس شاعر، وإنْ أتى بكلام موزون ومقفى »[3]. ويعد هذا الرأي امتدادا لنظرية المحاكاة أو التخييل التي نقلها الفلاسفة المسلمين عن أرسطو في كتابه "فن الشعر"، فهذا الفارابي يرى أن المحاكاة أو التخييل هي السمة النوعية الخاصة التي تكسب القول سمة الشاعرية، وليس الوزن وحده ما يميز جوهريا بين الشعر والنثر خاصة الخطابة، يقول: «وكثير من الشعراء الذين لهم قوة على الأقاويل

[1]- ينظر: توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، دار عيون المقالات ط2، الدار البيضاء1987 م، ص 40.

[2]- المرزباني، الموشح، ص 344.

[3] - أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق حنفي محمد شرف، مطبعة الرسالة، القاهرة1969 م ص 74.

المقنعة يضعون الأقاويل المقنعة ويزنونها فيكون ذلك عند كثير من الناس شعرا، وإنما هو قول خطبي عدل به عن منهاج الشعر إلى الخطابة»[1]. نلاحظ أن هناك تقاربا بين مفهوم الشعر عند الفارابي ورأي دعبل بن علي في شعر أبي تمام، فخروج هذا الأخير عن التقاليد الشعرية القديمة (اللفظ والمعنى والصياغة) التي جعلها الناقد اللغوي نموذجا للشعر الجيد، جعلت دعبلا يصنف ما نظمه أبو تمام في خانة الخطابة والنثر على الرغم من قيامه على الوزن والقافية.

كما أن عدم صلاحية شعر أبي تمام للاستشهاد والاحتجاج اللغوي، دفعت بدعبل لإقصاء شعر أبي تمام الحداثي من دائرة الشعر، فمن فضائل الشعر على النثر فيما نقله صاحب "الإمتاع والمؤانسة" عن ابن نباتة، أن الشواهد لا توجد إلاّ فيه، والحجج لا تؤخذ إلاّ منه، فالعلماء واللغويون والنحويون يقولون: "قال الشاعر" و"هذا كثير في الشعر" و"الشعر قد أتى به"، وعليه يكون الشعر هو الحجة والشاعر هو مصدر هذه الحجة[2]. وعليه نخلص إلى القول إن وصف دعبل لأبي تمام بالخطيب مرده إلى الحداثة التي طبعت شعره، فالمعاني الغامضة والبعيدة، التي جعلت شعر أبي تمام لا يهز مسامع الناقد اللغوي ويطربها كما هو حال الشعر الجاهلي، أوحت إليه أن الشاعر يخوض في الفلسفة، فارتباط الخطابة بالمذاهب الكلامية عند العرب، جعل من فن الخطابة ينحو منحا فلسفيا أكثر منه أدبيا فنيا كما هو الحال في الشعر الذي يكون تأثيره على المتلقي بالإطراب وإحداث المتعة عند السماع، والناقد اللغوي يرفض الفلسفة في الشعر.

ولقد اتخذ الناقد اللّغوي من السرقة حجة للطعن في حداثة أبي تمّام الشّعرية وعدم الاعتراف بتجربته الشّعرية الجديدة، وكان دِعبل بن علي أبرز الذين اتهموا أبا تمّام بسرقة معانيه الشعرية، ففي رواية عنه قال: «إن ثلث شعره محال، وثلثه مسروق وثلثه صالح»[3]، ولعل الثلث الصالح من شعر أبي تمّام، هو ذلك الذي كان يستجيب لأفق توقعه _أي دِعبل_ والذي جار فيه الشاعر القدماء، أما المعاني الحسنة، فهي ليست للشاعر، لأن ثلثه سرقة، والثلث الذي لم يستطع الناقد فهمه لما فيه من جدّة وحداثة، فوصفه بالغث؛ أي الرديء. ولا يختلف ها هنا دعبل عن ابن الأعرابي في عصبيته على أبي تمّام، إذ لم يستطع الاعتراف للشاعر بالإجادة فاتهمه بالسرقة، فالناقد اللغوي متشبث بقناعة هي أن الشاعر المحدث لا يمكن له أن يبدع لأن القدماء أبدعوا وقالوا كل شيء. ونلاحظ ها هنا غياب الموضوعية، الذي يؤدي إلى الصراع بين هؤلاء النقاد والشعراء المحدثين.

---

[1]- ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشّعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984 م، ص 252.

[2]- أبو حيان علي بن محمد بن العباس التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج2، تحقيق خليل منصور، دار الكتب العلمية،بيروت(د.ت)، ص252.

[3]- أبو القاسم الحسن بن يشر الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج1، تحقيق اليد أحمد صقر، دار المعارف، ط 4، القاهرة 1992 م، ص 19.

ويعدّ هؤلاء النقاد امتدادا للقارئ المعارض لحداثة أبي تمّام الشّعرية، فقد عبّر هذا النوع من المتلقين عن انزعاجهم من هذه الحداثة الشّعرية _والتي أطلقوا عليها تسمية البديع في كثير من نصوصهم_ فهي أتت بنمط مغاير في الكتابة، جعلتهم في حيرة وذهول، وهم الذين «كانوا يعدون أنفسهم حماة الفصحى، وأنّ من نوّهوا به من الشعراء طار اسمه ومن أزروا به لم تقم له قائمة... ومنذ بشار بن برد في العصر العباسي الأول نجد اللغويون يتعقبون الشعراء في أساليبهم، فكلما بدا من أحدهم انحراف عن جادة الفصحى أعلنوا عليه النكير»[1]. ويعبّر هذا عن تسلط النقاد اللّغويين، الذين أرادوا مد جسور التواصل بين المتقدم والمتأخر من الشعراء عن طريق المحاكاة والمجاراة والتقليد في إطار ثقافة لغوية مدرسية هدفها التّلقين.

وعليه يتضح أنّ هؤلاء النقاد اللّغويين كابن الأعرابي ودِعبلا بن علي يمثلون فئة اللّغويون الّذين عارض أفقهم أفق النّص الحداثي لأبي تمّام، مما أدى إلى الصدمة والرفض وإطلاق الأحكام الانفعالية، التي عبروا عنها بمصطلحات أقل ما يقال عنها أنّها بعيدة عن النقد العلمي، ومن ذلك: القبيح، الرديء، الغث والباطل. وقد أعلنوها صراحة أنّ الشعر القديم أحسن من أشعار المحدثيين وحداثة أبي تمّام الشعرية مروقٌ عن الشعر وبدعةٌ، وموقفهم هذا مبني على خلفيات مسبقة يتحكم فيها العصر وليس النص، لأن النص الشعري الحداثي لأبي تمام مُغيّب.

3.1. عند أبي حاتم السجستاني

لقد استعصت حداثة أبي تمّام الشعرية على أفهام بعض النقاد اللّغويين القدامى، وقد كانت تلك حجة أنصار أبي تمّام على أنصار البحتري بقولهم: «إنما أعرض عن شعر أبي تمّام من لم بفهمه لدقة معانيه، وقصور علمه عنه»[2]. ويمثل السجستاني هذه الفئة من متلقي حداثة أبي تمّام الشّعرية من اللغويين؛ فقد «أُنشد أبو حاتم السجستاني شعرا لأبي تمّام فاستحسن بعضه، واستقبح بعضا، وجعل الذي يقرأ عليه يسأله عن معابيه، فلا يعرفها أبو حاتم، فلما فرغ قال: ما أشبه شعر هذا الرجل إلاّ بُخلقان لها روعة، وليس لها مفتش»[3]، وربما كان خفاء المحدث وصعوبة تمييزه عند العلماء باعث آخر للاستهجان والرفض، فالسجستاني ينفر من شعر أبي تمّام الحداثي لاستغلاق معانيه عليه، ويشبه بثوب أملس _ولعله يقصد الحرير الناعم_ لكنه رث وبالي؛ أي أنّ شعره حسن الديباجة لكن معانيه دون شكله. ولا شك أن مثل هذا المتلقي وجد صعوبة في التغلغل إلى عمق التجربة الحداثية الشعرية لأبي تمّام، إذ لم يتحقق الانسجام بين أفق توقع هذا المتلقي مع أفق النص الشعري الحداثي لأبي تمّام، والسبب راجع إلى الحداثة التي طبعت شعره، التي تختلف مع ذخيرتهم الجمالية، ومن ذلك الإفراط في البديع مقابل اقتصاد القدامى في توظيفه، تعقيد الأسلوب مقابل السهولة والوضوح، والتوظيف المفرط

[1]- شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، دار المعارف، ط2، 1973 من ص 182، 183.

[2]- الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج1، ص 19.

[3]- المرزباني، الموشح، ص 343.

للغريب والكلمات المنحوتة والاستعارات الصّعبة، وذلك إذا استثنينا الجزء الذي نحا فيه الشاعر نحو الشعراء القدامى، والذي نال استحسان الناقد.

وجل المصادر التراثية تناقلت الرواية المشهورة: «حدثني القاسم بن إسماعيل قال: كنا عند التّوّجي فجاء ابنٌ لأبي رُهْمٍ السّندوسي، فأنشده قصيدة لأبي تمّام يمدح بها خالد بن يزيد أولها:

طَلَلَ الجَميعِ لقَدْ عَفَوتَ حَمِيدَا وَكَفَى عَلى رُزْئِي بذَاكَ شَهِيدَا

قال: فجعل يضطرب فيها، وكنت عالما بشعره، فجعلت أقومه، فلّما فرغ قال: يا أبا محمد، كيف ترى هذا الشّعر؟ فقال: فيه ما أستحسنه، وفيه ما لا أعرفه ولم أسمع بمثله، فإما أن يكون هذا الرجل أشعر الناس جميعا، وإما أن يكون الناس جميعًا أشعر منه!»[1]. عدّ هذا الابتداء من الابتداءات التي استهجنها غير واحد من النقاد القدامى، ومصدر الاضطراب _حسبهم_ هو القلب الموجود فيه، فالشاعر قال: كفى أن الطلل مضى حميدا، شاهد على أني رزئت أي أصابني منه خيرا، ووجه الكلام أن يقول: كفى برزئي شاهدا على أن الطلل مضى حميدا، لأن أمر الطلل قد مضى وانمحى ولا أثر له، لكن رزؤه ما ظهر من تفجعه مشاهد ومعلوم، وعليه يرى النقاد القدامى أن يكون الحاضر شاهدا على الغائب أولى من أن يكون الغائب شاهدا على الحاضر.

تتسع هنا الفجوة بين المتلقي والنص، ويقع عدم الفهم حاجزا أمام حدوث التفاعل بين الطرفين، لأن نصوص أبي تمام الشعرية الحداثية لا تقول ما يفهم بقدر ما تفرض على القارئ أن يفهم ما يقال نظرا لخصائص الكتابة الشعرية عند الشاعر؛ فالشاعر الذي يخاطب بهذا الابتداء الطلل الذي انمحى وزال بفعل الزّمن، وهو الذي كان طللا حميداً بما كان يلقى فيه الشاعر وجميع ساكنيه من خير وبر، لا تعترف لغته الشعرية بالغائب والحاضر، فالشّعر يستحضر الغائب ويغيب الحاضر ويجسد الجامد في صورة الحي ويشخص المعنوي في هيئة المحسوس، وبالتالي له كامل الحرية في التلاعب باللغة الشعرية، والصور البلاغية المختلفة ما هي إلاّ تجسيد لهذه الحرية. خاصة إذا كان الأمر يتعلق بالطلل الذي هو تجربة إنسانية وموقف من الحياة وما تحفل به من صراعات وانهزامات، فإنّه لا يخلو من إرادة التّغير. أما الناقد اللغوي فيقف في دهشة أمام الشعر الذي انزاح فيه الطائي عن "طريقة العرب" ذلك لأنّه لا يعرفه ولم يسمع به، كما أنّ الشعر القديم يشكل معيارا لقراءة النصوص الحداثية، ويصبح الفهم مشروطا بمدى تقليد الشاعر للقدامى، فإذا حصل الخروج عن هذا التقاليد، وقف هذا المتلقي موقف المعارض إذ «لم يجدوا في شعر المحدثين منذ عهد بشار، أئمة كأئمتهم في

[1]- الصولي، أخبار أبي تمام، ص 245.

الشعر القديم، يفسرون لهم غامض الشعر ويمهدون لهم الطريق إلى فهم جوانبه، فقصروا في الفهم ووقعوا في الجهل، فعادوا الشعر المحدث، لأنهم لم يحيطوا به علما»[1].

إنّ الشاعر المحدث قد فجر الثابت على مستوى الأحكام النقدية المتداولة وبدأ النقاد يكشفون عن فرادة المحدث وفاعليته واختلافه، فوجدوا صعوبة في إدراك عمق التجربة الشعرية الحداثية لأبي تمام، وهذا ما تجسده عبارة السجستاني:"وفيه ما لا أعرفه ولم أسمع بمثله" فهو شعر جديد حداثي المعاني والصياغة، يختلف عما ألفته ذائقة المتلقي، وهذا الذي جعل الناقد مترددا في الحكم على شاعرية أبي تمّام، وجمالية شعره، وهذا التردد يعكس الدّهشة الجمالية اتجاه الأثر الأدبي، فالجديد يخلق الدهشة دائما، والدهشة من منظور نظرية جمالية التلقي صفة جمالية إذا ما امتلك النص نظاما داخليا يؤطره؛ أي إذا كانت هذه الدهشة مبررة داخليا، لأنها تحفز القارئ على إثراء أفق توقعه القبلي.

وقارئ الموشح يجد سخط النقاد اللغويون وعدم رضاهم على بعض معاني وألفاظ شعر أبي تمّام التي وصفوها بالكلام المستغلق، وهم يقصدون بذلك الغموض، ولاحظوا أن مظاهر الغموض في شعر أبي تمام متعددة، منها تعدد المعنى، الإفراط في البديع كالجناس والطباق وعدم وضوح استعارات الشاعر وصعوبتها على الفهم، إضافة إلى استعمال الشاعر للغريب والحوشي وظواهر التقديم والتأخير واستعمال الكلمة في غير معناها، فكان الشاعر في نظرهم يغوص على المعاني، ومن الأبيات التي استعصى فيها المعنى على النقاد القدامى، قوله:

فَضَـــرَبَـتْ الشِّـــتَـاءُ في أَخْـدَعَيْـهِ ضَـــرْبَـةً غَـادَرَتْـهُ عَوْدًا رَكُوبًـا

وقال:

سَـــأَشْـــكُرُ فُرْجَـةَ اللّبـبِ الرَّخِيِّ وَلِـيـنَ أَخَـادِعِ الـدَّهْـرِ الأَبِـيِّ

وقال:

ذلَّـت بـهـم عـنـقُ الـخـلـيـط، وربـمـا كـان الـمـمـنَّـعُ أخـدعًـا صَـــلـيـفـا

وجاء في "الموشح" تعليقيهم على هذه الأبيات بقولهم: «فأكثر من الأخادع، وقال بعض أصحاب الهزل _ وقد أنشدته هذه الأبيات_ وما كان أحوجه إلى أن يعاقب في أخدعيه على هذا الشعر»[2].

[1]- جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص 147.

[2]- ينظر: المرزباني، الموشح، ص 352، 353.

والأخدعان عرقان في جانبي العنق يتفرعان من الوريد وينتفخان عند الغصب لذلك ارتبط بالعزّة والشمم حتى كانت العرب تصف الأبي المتكبر بأنه شديد الأخدع. غير أن الأخدع قريب من الخداع حتى قال الخليل: الأخدع: إخفاء الشيء، والخدعة: الدّهر كأنه يغر ويخدع[1]. فقوله: "فَضَرَبَتْ الشِّتَاءُ في أَخْدَعَيْهِ" صورة استعارية شبه فيها الشتاء وهو فصل من فصول السنة بالرجل ذي الأخدعين، ووجه الشبه: القوة والشدّة والقساوة، وأتى الشاعر بهذه الصورة الاستعارية ليصف ممدوحه بالقوة والبأس، أن صيّر الشتاء سهلا وتغلب على قسوته ووعرته، حتى غدى عودا؛ أي جملا مسنا لا قوة له. ونلاحظ انعدام المناسبة بين المشبه والمشبه به في هذه الاستعارة، إذ جعل من خلالها الشتاء "فصل من فصول السنة" على هيئة إنسان بأخدعين؛ أي الاعتماد على التجسيم، تشبيه الشتاء بالإنسان وصفاته الجسدية.

وقد استغرب النقاد القدامى استعمال الشاعر للأخدعين في الأبيات السابقة وغيرها من الشواهد في شعر أبي تمّام الحداثي، والتي يظهر أنّ معانيها عسيرة على الفهم عند النقاد اللغويين، في حين أنّ الشعر من منظورهم يجب أن يكون قريب المأخذ بعيدا عن الكدّ، وهذا الذي أراده إسحاق بن إبراهيم الموصلي، من قوله لأبي تمّام حين سمعه ينشد شعره: «لقد شققت على نفسك يا أبا تمّام والشعر أسهل من هذا»[2]. يرى الناقد في كلامه هذا أن محاولة أبا تمام الاختلاف عن أسلافه والتجديد في نهج القصيدة العربية، جعله يبذل مجهودا في البحث عن معاني مستحدثة وصياغتها في قوالب جديدة، في حين أن الشعر _في تصور الموصلي_ قائم على الوضوح، فقد شاع في الثقافة الشّفاهية العربية أن صفات الشاعر المطبوع، هي: البديهة والارتجال والغزارة والاقتدار، والسهولة والوضوح والاستواء والسلاسة والابتعاد عن الغموض والتعقيد.

ومن هنا يرى الموصلي أنّ الشّعر الجيد هو ما اتبع فيه الشاعر سنن الأوائل، وأما أن يجدد الشاعر فذلك الذي دفعه أن يقول لأبي تمّام معاتبا: «يا فتى، ما أشد ما تتكئ على نفسك!» ، ويقصد بقوله "يستقي من نفسه"، تخليه عن نموذج القصيدة العربية القديمة، واستحدث نمطا مغايرا من الصياغة الشعرية خاصا به؛ أي حداثته الشعرية القائمة على الاختراع والابتداع، التي جعلته في طليعة الشعراء المجددين في الدولة العباسية.

4.1. عند أبي العباس محمد بن يزيد المبرّد

إذا كانت الطائفة السابقة من النّقاد اللّغويين قد أعرضت على حداثة أبي تمّام الشعرية، لأنها أصيبت بالخيبة، جراء تعارضها مع أفقها الفني القديم، فإنّ هناك من اللّغويين من تجاوز مرحلة الدّهشة والصدمة، ومكنه تلقي شعر أبي تمّام الحداثي من تغير أفقه وتعديله ليخلق أفقا جديدا، ويعيد النّظر في تصوراته السابقة، حيث أصبحت لتجربة لأبي تمّام الشّعرية الحداثية

[1] ـ ديوان أبي تمام، ج1، تحقيق محي الدين صبحي، دار صادر، ط 2، بيروت 2007 م، ص 73.

[2] ـ الأمير أبي محمد عبد الله محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي، سر الفصاحة، تحقيق علي فوده، مكتبة الخناجي، ط 2، القاهرة 1994 م، ص 98.

فيه تأثيرا عليه وعلى أحكامه النقدية، ونحن نتحدث هنا عن تجربة الناقد اللغوي المبرّد، فالمبرّد من أوائل علماء اللغة الذين وقفوا من التحول الشعري موقف القبول مبدئيا. فقد اعتمد الشعر المحدث أصلاً من أصوله التي يدرسها لطلابه.

وقد روى الصولي في كتابه "أخبار أبي تمام" عن ابن يزيد المبرّد النّحوي، قال: «حدثني ابن المعتز قال: جاء محمد بن يزيد المبرّد فأفضنا في ذكر أبي تمّام، وسألته عنه وعن البحتري، فقال: لأبي تمّام استخراجات لطيفة، ومعاني طريفة لا يقول مثلها البحتري، وهو صحيح الخاطر، حسن الانتزاع، وشعر البحتري أحسن استواء، وأبو تمّام يقول النادر والبارد، وهو المذهب الذي كان أعجَبَ إلى الأصمعي، وما أشبه أبا تمّام إلاّ بغائص يخرج الدّر والمخشلبة، ثم قال: والله إنّ لأبي تمّام والبحتري من المحاسن ما لو قيس بأكثر شعر الأوائل ما وجد فيه مثله»[1]. ويكشف هذا النّص عن نوع أخر من المتلقين لحداثة أبي تمّام الشّعرية، هذا المتلقي المتمثل في المبرّد، الذي يبدو من كلامه في النص أنّه تجاوز مرحلة الدهشة الجمالية، وراح يبحث في خصائص وميزات شعرية أبي تمّام الحداثية، وهي _حسبه_ الاستخراجات اللّطيفة والمعاني الطريفة، وهذه الميزات لم تكن لو لم يكن الشاعر صحيح الخاطر وحسن الانتزاع، وبالرغم من عدم دقة ووضوح هذه الأحكام، فهي تتسم بالتعميم، إلا أنّنا نلمس محاولة من اللّغوي إنصاف أبي تمّام ومذهبه الحداثي، ومن ثم ينتقل المبرّد إلى الموازنة بين أبي تمّام والبحتري، فكان شعر هذا الأخير أكثر تجانسا وأحسن استواء، بينما شعر أبي تمّام يجمع بين الجيد والرديء؛ أي قوله "النادر والبارد"، وهو المذهب الذي كان الأصمعي يحبذه في الشعر، بمعنى أنّ الأصمعي _ حسب المبرّد_ لو عاش لاستحسن حداثة أبي تمّام الشعرية.

ويؤكد المبرّد حكمه على شعر أبي تمّام المحدث حين يوازن بين جيده وردئه، وقد نقل المرزباني ذلك كما يـأتي: «...وإن لم يكن كقول الطائي:

إذا افتخرتْ يومًـا تميمُ بقوْسـهَـا ... حِفَاظًـا على مـا وطَّدت من منـاسـب

فـأَنتمْ بـذِي قـار أمـالـتْ سُـيوفُكم ... عروشَ الذينَ اسـترهنوا قوْس حاجبِ

في صحة المعنى وحسن الاستنباط ولطافة الغوص، فليست كقوله:

تُـنَـفَّـى الـحَـرْبُ مِـنْـهُ حـينَ تَـغْـلِـى ... مـرَاجِـلُـهـا بشَـيـطـانِ رَجِـيـمِ

فجعل الممدوح هو الشيطان الرجيم.»[2].

[1]- الصولي، أخبار أبي تمام، ص 96، 97.

[2]- المرزباني، الموشح، ص 360، 361.

أعجب المبرّد بالبيتين السابقين من حيث اللفظ والمعنى والصياغة، فقد أحسن الشاعر _حسبه_ المدح، بينما استهجن تشبيه الشاعر لممدوحه بشيطان رجيم، فالناقد لم يتعود على مثل هذه التشبيهات في المتن الشعري القديم، وكون قصيدة المدح موغلة في القدم فقد عرفت شكلا ثابتا من حيث الصياغة والبناء وأصبحت لها تقاليدها الفنية، وهي في وظيفتها امتحان للشاعر في إمكاناته على اختيار المفردات وتشكيل الصور، وقد تحدث معظم النقاد القدامى عن معاني المدح، واشترطوا الملائمة بين معاني المديح وطبقات الممدوحين، وحددوا جملة من المعاني المشهورة كتشبيه الممدوح الأسد في الشجاعة وبالبحر في الكرم وغيرها من المواصفات، ويستوجب على الشاعر سوق معاني تليق بالممدوح والمقام الذي هو فيه.

وتتجلى الموضوعية في كلام المبرّد من خلال إقراره بإحسان أبي تمام وإساءته في الآن نفسه، فهو من القلائل من أهل اللغة والنّحو الّذين اعترفوا للشعراء المحدثين بالإجادة والتفوق على الأوائل، وهذا الاعتراف ما كان له أن يكون لو أن المبرّد لم يتذوق شعر أبي تمّام، ووقف اتجاهه موقف المندهش، والنّص التالي يبين ذلك، فعن الصولي أن ابن المعتز حدّثه، فقال: «جاءني محمد بن يزيد النّحوي فاحتبسته، فأقام عندي، فجرى ذكر أبي تمّام، فلم نُوَفِّيه حقه، وكان في المجلس رجل من الكتاب نعمانيٌ، ما رأيت أحفظ لشعر أبي تمّام منه، فقال له: يا أبا العباس، ضع في نفسك من شئت من الشعراء، ثم انظر أيحسن أن يقول مثل ما قال أبو تمّام لأبي المغيث موسى بن إبراهيم الرافقي يعتذر له:

شَـــهِـدْتَ لَـقَـدْ أَقْـوَتْ مـغَـانـيـكُـم ... ومَحَّتْ كمَا مَحَّتْ وَشـــائِعُ مِنْ بُرْدِ

وأَنـجَـدتُـمُ مِـن بَـعْـدِ إتـهـامِ دَارِكُـمُ ... فَيـا دَمعُ أَنجِـدنِي على ســـاكِنِي نَجْـدِ

ثم مرّ فيها حتى بلغ إلى قوله في الاعتذار:

أَتـانِـي مـعَ الـرُّكْـبـانِ ظَـنٌّ ظَـنَـنْـتُـهُ ... لَفَفْـتُ لَـهُ رَأسِـــي حَيَـاءً مِنَ المَجْـدِ

لَقَـدْ نَكَـبَ الغَـدْرُ الوَفَـاءَ سَـــاحَتِي ... إذَنْ، وسَـرَحْتُ الذَّمَّ في مَسْـرَحِ الحَمدِ

جَحَـدْتُ إذَنْ كم مِنْ يـدٍ لـكَ شَـــاكلـتُ ... يدَ القرْبِ أُعْدَتْ مُســـتَهَامًا على البُعْدِ

ومِـنْ زَمَـنٍ أَلـبسْـــتـنـيْـهِ كـأَنَّـهُ ... إذَا ذُكِـرَتْ أَيَـامُـهُ زَمَـنُ الـوَرْدِ

وكَيفَ ومَـا أَخْلَلْـتُ بَعْـدَكَ بـالحِجَى ... وَأَنـتَ فلم تُـخْـلـلْ بِمَكْرُمِـةٍ بَـعْـدِي

أُســرْبِـلُ هُجْرَ القَوْلِ مَنْ لو هَجَوْتُـهُ ... إذنْ لهـاجَنِي عنـهُ معرُوفُـهُ عِنْـدِي؟

كَرِيمٌ متى أَمْـدحْـهُ أَمْـدَحْـهُ والوَرَى ... معِي، ومتى مَـا لُمْتُـهُ لُمْتُـهُ وَحْـدِي

فـإنْ يَـكُ جُـرْمٌ عـنَّ أو تَـكُ هَـفْـوَةٌ ... على خطـإٍ منّي فَعُـذْرِي وَحْـدِي»[1]

[1]- الصولي، أخبار أبي تمام، ص 202، 203.

علق المبرّد على هذه الأبيات، قائلاً: «ما سمعت أحسن من هذا قطّ، ما يهضم هذا الرجل حقه إلاّ أحد رجلين: إما جاهلٌ بعلم الشّعر ومعرفة الكلام، وإما عالمٌ لم يتبحر شعره ولم يسمعه. وقال أبو العباس عبد الله بن المعتز: وما مات إلاّ وهو منتقلٌ عن جميع ما كان يقوله، مقرٌّ بفضل أبي تمّام وإحسانه»[1].

إنّ تأثير شعر أبي تمّام جعل المبرّد، ينفعل ويوظف صيغة "أفعل" ليقر بإحسانه، ومن ثمّ يصف من يعترض على حداثة أبي تمّام الشعرية، إما أن يكون متلقيا جاهلا بقوانين الأدب شعرا ونثرا، وإما أن يكون خبيرا بالشعر، لكن عصبيته على أبي تمّام تنأى به عن إدراك شعرية الشاعر التي لا تتأتى إلاّ بالتّبحر والسّماع. وهذا الكلام يوحي بأنّ المبرّد لم يغير نظرته إلى هذه الحداثة الشّعرية إلاّ بعد تحقق الشرطين. وبناءً على هذا الكلام، فإذا أردنا تصنيف المبرّد من زاوية نظر التلقي، فإننا ندرجه في الصنف الثالث من المتلقين، وهو ذلك المتلقي المتمرس الذي لا يؤمن بأحادية النظرة ولا يحتكم إلى المعايير الجزمية، فيحاول أن يشارك في أفق العمل الأدبي، مما يجعله يعيد النّظر في تصوراته السابقة[2]. ومما يؤكد أنّ المبرّد كان يتذوق شعر أبي تمّام المحدث، ويحاول أن يكون موضوعيا، ولا يحكم على جودة الشّعر من المنظور الزّمني، ما جاء في مؤلفه "الكامل"، قوله: «وقال بعض المحدثين. [قال أبو الحسن: هو أبو تمام]. وليس بناقصه حظه من الصواب أنّه محدث، يقول لرجل رثاه:

عَجبتُ لِصَبْرِي بَعدَهُ وهو مَيِّتُ ... وقدْ كنتُ أبكِيه دَمًا وهو غائِبُ

على أنَّهَا الأَيَامُ قدْ صِرْن كلّها ... عَجائبَ حتى ليسَ عجائبُ»[3].

وها هو المبرد يتجاوز قاعدة اللغويين ويستشهد بشعر الشعراء المحدثين في كتابه الكامل، ففي حديثه عن التعازي والمراثي استشهد بقول أبي تمّام السابق وهو يرثي غالب السعدي، ورأى أن الشاعر أصاب في قوله، حيث عبّر عن قدرة الإنسان على تخطى الحزن والصبر على الأحباب بعد فراقهم.

وبهذا يكون الناقد قد عبّر صراحة عن موقفه في قضية الشعر المحدث، إذ يرى أن مسألة الجودة ليست تقاس بزمن معين على حساب أزمنة أخرى، يقول:« وليس لقدم العهد بفضل القائل، ولا لحدثان عهد يهتضم المصيب، ولكن يعطى كل ما يستحق » [4]. ومن هنا يمكن القول إن المبرّد كان على قدر كبير من الموضوعية في تلقيه لحداثة أبي تمّام الشعرية،

[1]- المصدر نفسه، ص 204.

[2]- ينظر: هانس روبير ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص 15.

[3]- أبو العباس محمد بن يزيد المبرّد، الكامل في اللغة والأدب، ج 03، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ج 1، دار الفكر العربي، ط3، القاهرة 1997م، ص 1378.

[4] - المبرّد، الكامل في اللغة والأدب، ج 01، ص28.

فلم يقف عند حدود الانفعال الطارئ بل حول أن يتذوق هذا النمط الجديد من الشعر، فما كان منه إلا أن ستحسنه ويمدحه.

5.1. عند ثعلب النّحوي

وغير بعيد عن المبرّد نجد ثعلب النّحوي، الذي كان معاصرا لأبي يزيد، ويمكن أن ندرج ثعلبا ضمن فئة النقاد اللّغويين الّذين عدلوا عن مواقفهم لما تذوقوا شعر الطائي الحداثي ووجدوا من يُفهمهم إيّاه، ويؤكد الصولي، الذي حكى عن ثعلب عجزه عن فهم شعر المحدثين، لعدم معرفته به، _وهو المعاصر لهذا المنتوج، ولهؤلاء الشّعراء_ أنّ ثعلبا قال لبني نبخت: «أنا أعاشر الكتاب كثيراً وخاصة أبي العباس بن ثوابة، وأكثر ما يجري في مجلسهم شعر أبي تمّام، ولست أعلمه فاختر لي منه شيئا »[1]. ويفهم من كلام الصولي أنّ علماء القرن الثالث للهجرة رفضوا الشّعر المحدث عامة وشعر أبي تمّام خاصة عن جهل، ولهذا «يتهم ثعلبا لكونه عاجزاً عن فهم الأثر وينفي تمكنه من إدراك قيمته إلاّ بعد شرح معناه»[2]. وتلك مفارقة في الإلمام والفهم، أحدثت شرخاً بين القول والتّلقي.

وعلى الرّغم من ذلك يمكننا أن نستشف من هذا الخبر أنّ دائرة تلقي حداثة أبي تمّام الشّعرية تتسع بمرور الوقت، مما يعني أنّ أفق توقع الجمهور بدأ بالانفتاح وبالانسجام مع أفق النّص المحدث، وأن أفق العالم اللّغوي الّذي يطغى عليه الأنموذج القديم ويحكمه معيار الخطأ والصواب بدأ بالتقارب مع أفق النّص الحداثي، وقد يعود ذلك إلى أنّ حداثة أبي تمّام الشّعرية فرضت نفسها فرضًا على اللّغويين فلم يجدوا مفرًا من التعاطي معها ولم لا تقبلها.

2. حداثة أبي تمّام الشعرية في ميزان النقد اللغوي

أولى النقاد اللغويون القدامى عنايتهم لنقد النصوص الشعرية الحداثية لأبي تمّام، من مختلف النواحي، وهم بذلك أسهموا في بلورة بعض المفاهيم النقدية التي تدخل في صلب الشّعرية العربية التراثية، فلم يكن النقد اللّغوي مبحثا مستقلا عن العلوم اللغوية والنحوية والفقهية والأدبية، لكن تجلت الممارسة النقدية في تناول النقاد اللغويين لعديد من القضايا المتصلة مباشرة بالنقد الأدبي من بينها قضية السّرقات الشّعرية، الموازنة بين الشعراء والنّصوص الشّعرية، الطّبع والصنعة، البديع، الغريب، الغموض، الصورة الشعرية، العروض...، وعموما، هو نقد جزئي موجه إلى أحد عناصر الصياغة الشعرية كالمعنى واللفظ والتراكيب والوزن والصورة.

1.2. السرقات الشعرية

[1] ـ الصولي، أخبار أبي تمام، ص 15، 16.

[2] ـ جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 84، 85.

من أبرز القضايا النقدية التي أثارها النقاد اللغويين في شعر أبي تمّام، قضية السّرقات الشعرية، وتعد الموازنة بين المعاني وتتبع مصادرها الأصلية، النواة الأولى لنشأة مبحث السّرقات الشعرية في النقد العربي التراثي، ويذهب كثير من النقاد العرب المحدثين إلى أنّ طلب النقاد للأصالة والابتكار في المعنى، كان وراء الحديث عن أخذ المتأخر عن المتقدم؛ أي السرقة، مما يعني أنّ السرقة «داء قديم، وعيب عتيق، ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه »[1]. فالسّرقة في نظر القدامى من أهم القضايا التي يمكن من خلالها إصدار حكم الجودة على الشاعر، فهي في النهاية حكم على الشاعر وليس حكما على الشّعر.

ومن هنا عدّت السّرقة وسيلة لتجريح الشعراء والانتقاص من قيمتهم، والتّشهير بهم، وعلى نحو ذلك ما جاء عن اللغويين، الذين اتهموا أبا تمّام، فقد نقل المرزباني رواية عن دِعبل الذي سبق وأن اتهم الشاعر بالسرقة، ورأى أن ثلث شعره مسروق، والرواية مفادها: «أخبرني محمد بن يحي قال: حدثني محمد بن موسى بن حماد، قال: كنت عند دعبل بن علي أنا والعمراوي في سنة خمس وثلاثين ومائتين بعد قدومه من الشام، فذكرنا أبا تمام، فجعل يثلبه، ويزعم أنه كان يسرق الشعر، ثم قال لغلامه: يا نفنف! هات تلك المخلاة، فجاء بمخلاة فيها دفاتر، فجعل يمرّها على يده حتى أخرج منها دفترًا، فقال: اقرأوا هذا. فنظرنا في الدفتر: قال مكنف أبو سلمى من ولد زهير بن أبي سُلمى، وكان منزله قِنسرين، وكان هجا ذُفافة العبسي بأبيات منها: [الكامل]

إنَّ الضُّـــراط بـه تـعَـاظَـم جَـدُّكـم ... فتعـاظمُوا ضَـــرِطًـا بَني القَعْقَـاعِ

قال: ثم رثاه بعد ذلك بقوله [الطويل]

أَبْعَـد أبي العبـاس يُسْـتَعتَـبُ الـدهرُ ... ومـا بعـده للـدهر عُتبَى ولا عُـذْرُ
ولو عُوتِـب المقـدار والـدهر بعـده ... بما أعتبا مـا أورق السَّـلَمُ والنّصْـرُ
ألا أيـهـا الـنـاعـي ذُفـافـة ذا الـنـدى ... تَعِسْـتَ وشُـلَّتْ من أنـاملنا العَشْـرُ
أتنْعي فتى من قيس عَيْلاَن صَـخْرةً ... تفلَّقَ عنهـا من جِبـال العِـدا الصَّـخْرُ
إذا مـا أبـو الـعبـاس خَـلَـى مكـانـه ... فلا حملَـتْ أُنثى ولا مسّـهـا طُهْرُ
ولا أَمطرتْ أرضًـا سـماءٌ، ولا جَرتْ ... نـجومٌ، ولا لـذّتْ لشـاربـهـا خمرُ
كـأن بـنـي الـقـعـقـاع يـوم وفـاتـه ... نجومُ سـمـاءٍ خرَّ من بينهـا البَـدْرُ
تُـوفـيـتِ الآمـالُ بـعـد ذُفـافـة ... وأصـبح في شـغل عن السَّـفَرِ السَّـفْرُ

[1]- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص214.

يُـزّون عـن ثـاوٍ تُـعـزّى بـه الـعـلا ويبكي عليـه المجـد والبـأس والشِّـــعْرُ

ومـا كـان إلا مـالَ مَـنْ قـلَّ مـالُـه وذُخرًا لمن أمســـى وليس لـه ذُخْرُ

ثمّ قال: سرق أبو تمّام أكثر هذه القصيدة فأدخلها في شعره.

قال الشيخ أبو عبد الله المرزباني: يعني قصيدة أبي تمام التي على روي هذه الأبيات، ورثى بها محمد بن حميد؛ وأولها: *كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر*»[1].

وواضح أن دِعبلا اللّغوي لا يفوت على نفسه الفرصة ليتحامل على أبي تمّام متهما إيّاه بالسرقة دون التأكد أو التّدبر في الأمر، وقد كان لرفض اللّغويين لحداثة أبي تمّام الشّعرية دورا كبيرا في اتهامه بسرقة المعاني أكثر من غيره من الشعراء المحدثيين، فالمعنى الذي لا يتأتى لهم فهمه يتهمون الشاعر بسرقته، وعلاوة على ذلك، فهم على يقين أنّ السّرقات الشّعرية من العيوب الشائعة، و« هذا باب متسع جدًا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه »[2]، لكن يرون أن الشاعر لا يعذر في سرقته حتى يزيد في إضاءة المعنى أو يأتي بأجزل من الكلام الأول.

وهو الأمر الذي لم يكن يمتثل له أبو تمّام في نظرهم، إذ جاءت معانيه تخالف توقعاتهم، لأنّ المرجعية التي يحتكمون إليها هي الشعر القديم، الذي يشكل جهاز قراءتهم، ومتى ثبت أن الشاعر أخذ من المعنى من الأوائل وألبسه حلة جديدة مستحدثة تنأى به عن المعنى الأول، أعلنوا عليه النكير، ومن ذلك قول أبي تمام في وصف الفرس:

إمْـلـيســـه إمـلـيـدُه لـو عُـلّـقـتْ فـي صَـــهْوتيْـه العينُ لـم تـتـعلّقِ

فسرقه من امرئ القيس حيث يقول:

مـتـى مـا تـرقَّ الـعـيْنُ فـيـه تســـفّـلِ

يعلق المرزباني على لسان أبي سعيد، قائلاً: «وبيت امرئ القيس أصح معنى؛ لأنه أراد أنّ العين إذا صعدت فيه صوّبت إشفاقاً عليه مِنْ أن تصيبه... وأراد الطائي أنّ العين لا تتعلق به من انتقال لونه وامّلاسه؛ فأفرط ولم يصنع شيئًا»[3]. فحكمه على بيت الشاعر بالسّرقة القبيحة لم يكن نتيجة لقراءة واعية بالقيم الجمالية المبثوثة في شاهد أبي تمّام، لكن كان تلقيه للشّاهد تلقيا انفعالياً، انطلاقا من خلفيته المعرفية بالشاهدين، ولم يأخذ بعين الاعتبار الاختلاف في سياق كل شاهد وتوظيفه للمعنى وفي صياغته. والنقاد اللغويون القدماء في رصدهم للسّرقات

[1]- الأصفهاني، الأغاني، ج16، ص 276.

[2]- ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص421.

[3]- المرزباني، الموشح، ص 352، 356.

الشّعرية عند أبي تمّام، كانت أحكامهم جزئية بمعنى أنّ السرقة قد تكون في المعنى وقد تكون في اللفظ أو العبارة أو البيت.

2.2. مطالع القصائد

استهجن النقاد اللغويون ابتداءات أبي تمّام ووصفها بالبشاعة، ومن ذلك ما نقله المرزباني عن محمد بن دواد في قوله: «... واكتنت ابتداءات شعره بشعة منها قوله:

قَـدْكَ اتِّـئِـبْ أَرْبَـيْـتَ فـى الـغَـلَـوَاءِ

ومنها قوله:

خَشُـــنْـتِ علَيـه أُخـت بـنـي خُشـــين

وقوله:

كـذا فـلْـيَـجِـلَّ الـخَـطْـبُ ولِـيَـفْـدحِ الأمْـرُ

وقال: وكان بعضهم يقول: يلزم أبا تمام أن يأتي بمحمد بن حُميد مقتولا ثم يقول: * كذا فلْيَجِلَّ الخَطْبُ ولِيَفْدحِ الأمْرُ* »[1].

تكمن البشاعة في نظر اللغويين في جمع الشاعر في الشاهد الأول بين ألفاظ غريبة وغير فصيحة "قدك، اتئب، أربيت، الغلواء"، وعلاوة على ذلك، افتتح الشاعر قصيدته بهذه الألفاظ وجعلها غرتها، والمستحسن أن يفتتح الشاعر قصيدته بالألفاظ العذبة السهلة والقريبة المأخذ، واستهجن النقاد الشاهد الثاني لما فيه من تجنيس قبيح _حسبهم_ فالشاعر جانس بين الفعل "خَشِنَ" وبين "بنو خُشَيْن" وهي قبيلة من اليمن، فلم يستحسنوا الاشتقاقات التي يتقصدها الشاعر، فهو يمكن أن يشتق الجناس من أسماء الأماكن ومن أسماء الأعلام ومن الأفعال وإنّما يستحسن _حسبهم_ التوسط والاعتدال في هذه الأصناف البديعية والاقتداء بالأوائل فيها. كما يرون أنّ الشاعر أخطا بقوله" كذا فليجل"، لأن من المعروف أنّ عبارة "كذا فليكن" لا تقال إلاّ في السّرور، والشاعر قال القصيدة في رثاء محمد بم حميد الطائي.

ونخلص من نقد اللغويون لهذه المطالع أنهم يوجبون على الشاعر الاقتداء بالنموذج الشعري الجاهلي، حيث تكون مقدمة القصيدة محكمة الصياغة، وألفاظها واضحة سهلة المخارج وليست من الغريب المستكره، ولا من البديع الذي تمجه الأسماع، أما المعاني، فيجب أن تقع موقعها من القصيدة، فلا تخرج عن غرض القصيدة، فـ«الشاعر الحاذق يجتهد في

[1]- المرزباني، الموشح، ص 344، 345.

تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة؛ فإنها المواقف التي تستعطف الأسماع وتستميلهم إلى الإصغاء»[1]. وهذا الذي غاب عن ابتداء أبي تمّام.

وجاء في الموشح إنّ بعضهم قال: «رأيت أبا تمّام في النوم، فقلت: لِمَ ابتدأت بقولك: * كذا فلْيَجِلَّ الخَطْبُ ولِيَفْدحِ الأمْرُ* . فقال لي: ترك الناس بيتا قبل هذا، وإنّما قلت:

حرامٌ لعَينٍ أن يجفَّ لها شُفْرُ وأن تطعم التغميض ما أمتعَ الدهر

كذا فلْيَجِلَّ الخَطْبُ ولِيَفْدحِ الأمْرُ .....»[2]

وبغض النّظر عن صحة الرّواية التي نقلها المرزباني، فإن معنى هذا الكلام أنّ أبا تمّام يعترف ضمنيا بالقصور الموجود في ابتدائه كما هو في الديوان، وإنّ هذا الخلل الذي يعيبه يزول عند قراءة البيت الذي قبله. وهذا يوحي بالشّد والجذب الذي كان بين المتلقي اللّغوي والشاعر المحدث، فأبو تمّام يحاول جاهدا أن يستميل القارئ اتجاه شعره الحداثي، وأن يكشف هذا القارئ عن الغائب والمخفي في نصوصه الحداثية ولا يقف عند المعاني المباشرة، فهو يريد أن يسمو بالقارئ إلى مستوى النص الحداثي لا أن ينزل هو إلى مستوى القارئ، وهذا الذي عبّر عنه بقوله: "لم لا تفهم من الشعر ما يقال".

3.2. اللفظ والمعنى

انزعج النقاد اللغويون من كثرة توظيف اللفظ الغريب في شعر أبي تمّام الحداثي؛ حيث انطلقوا من نقدهم لظاهرة الغريب عند أبي تمام من منطلق لغوي بحت؛ أي علاقة اللفظ الغريب بالمعجم والاستعمال لا بشعرية النظم، فالغريب _حسبهم_ هو ما يحتاج إلى أن يسأل عن معانيه؛ أي الغامض، وهو ما تجمع عليه المعاجم اللغوية. وتوالت ردود أفعال النقاد والبلاغيون المستهجنة للغريب والوحشي في الشعر المحدث، الذي يؤدي إلى غموض المعنى على المتلقي ويخل بصفة الوضوح التي ألفها في الشعر، فعندما ينكسر أفق توقع القارئ ويخيب انتظاره تحدث الصدمة لتباعد المسافة الجمالية بين الأفقين، التي تفضي في النهاية إلى الاستهجان والرفض، وهو ما وقع مع أبي تمّام في استعماله للغريب في شعره مع النقاد اللغويون.

فالذوق العربي الذي نشأ ظل الثقافة الشفاهية السماعية، يتخذ السماع معيارا للاستحسان اللفظة المفردة، ومدى تحقيقها للانسجام الإيقاعي والتناغم الموسيقي أو كما عبّر عنه إبراهيم أنيس بعبارة "أدب الأذن لا أدب العين"؛ أي اعتماد القوم على مسامعهم في الحكم اللغوي، فأصبحت تستحسن اللفظة لحسن وقع إيقاعها وتمج الأخرى لنبوه، أو تلك التي تشكل نشازا[3].

[1]- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 48.

[2] - ينظر: المرزباني، الموشح، ص 345.

[3]- ينظر: إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط05، القاهرة 1984م، ص195.

فالسمع معيار الفصاحة، والأذن لا ترتاح إلا للمألوف والجميل؛ مما يعني أن الألفة تتعلق بسهولة مخارج حروف اللفظة وعكس ذلك بالنسبة للفظة الغريبة والوحشية التي هي نقيض الألفة.

ومما جاء في نقد غريب أبي تمام، قول المرزباني: «ومن استعماله الغريب الذي كان يستبشع مثله من العجاج ورؤبة قوله:

تَقْرُو بأسفله رُبولاً غضةً وتقيل أعلاه كِناسًا فَوْلفَا

أراد ملتفا. ويقال للإنسان يقرو الأرض، إذا سار فيها ينظر حالها وأمرها. والرُّبول: جمع رَبْل، وهو نبات يصيبه برد الليل، ونداه فينبت بالمطر. والكناس مَوْلِج للوحش من البقر والظباء تستظل به .... ولم نعب من هذه الألفاظ شيئا غير أنها من الغريب المصدود عنه، وليس يحسن من المحدثين استعمالها، لأنها لا تجاوَرُ بأمثالها ولا تتبع أشكالها، فكأنها تشكو الغربة في كلامهم»[1].

والغريب في الشعر _من منظور هؤلاء النقاد_ فساد وغموض ومجافاة للطبع وضوحا وسهولة وصفاءً خاصة إذا جاء من شاعر محدث؛ فتوظيفه للغريب عي وتكلف في زمن الحداثة؛ أي مفسدة للكلام ودليل العجز عند الشاعر المحدث، يقول الجاحظ في ذلك: «فالقصد في ذلك أن تجتنب السوقي والوحشي، ولا تجعل همّك في تهذيب الألفاظ، وشغلك في التخلص إلى غرائب المعاني وفي الاقتصاد بلاغ وفي التوسط مجانبة للوعورة وخروج من سبيل من لا يحاسب نفسه»[2]. وهذا ما يؤكده النقد الموجه لأبي تمام في الموشح من قبل اللغويين بخصوص استعماله للغريب في شعره، ومن ذلك «قال:

كان في الأجْفَلَى وفي النَّقَرَى عُرْ فُكَ نَضْرَ العموم نَضْرَ الوِحَادِ

يقال "دعاهم الجفلى": إذا دعاهم كلهم فأجفلوا، ويقال "دعاهم النقرى": إذا دعاهم واحدا واحدا، وهذا من الكلام البغيض والغريب المستكره من البدوي، فكيف به إذا جاء من ابن قرية متأدب؟»[3]. هذا يعني أن الشاعر المحدث يحضر عليه الخوض في غريب اللغة.

ونستشف من هذا الكلام أنّ الناقد اللغوي ينطلق من القاعدة اللغوية التي تقضي بربط اللّفظ الغريب بالبادية والشعر المحدث بالحاضرة أو المدينة؛ أي ربط الوعورة والخشونة بلغة البوادي وأهلها، بينما ترتبط السهولة والدماثة بالحاضرة. وهو يرى أنّ مهمته المحافظة على

[1]- المرزباني، الموشح، ص 350، 351.

[2]- ينظر: الجاحظ، البيان والتبين، المجلد 01، ص 255.

[3]- المرزباني، الموشح، ص 348.

النموذج الشعري القديم ومراقبة اللغة الشعرية لكي لا تحيد عن الاستعمال المألوف في شعر المتقدمين، الذين لم يتقصدوا الغريب في شعرهم إلا ما جاء عفوًا.

وواضح مما تقدم أن الناقد اللغوي ينظر إلى اللّفظ الغريب من منطلق لغوي بحت؛ أي علاقة اللفظة وهي معزولة بالمعجم لا بشعرية النّظم والتأليف فاللغويون والنقاد والبلاغيون من بعدهم وضعوا شروطاً تقاس بها اللفظة الواحدة وعلى كل الشاعر مراعاتها ليتجنب في شعره الذّم واللّوم. لكن مفهوم الغريب عرف تحولا من وجهة نظر الحداثة الشعرية عند أبي تمام، فإذا كان المراد بالغريب المفردات التي ليست شائعة ولامعروفة في الاستعمال العام، فلا يعرفها إلا ذو البصير بمتن اللغة، فإن أبا تمام يوظف اللفظ الغريب في شعره، ليس من أجل المباهاة بثروة الشاعر المعجمية وبمعرفته للشعر القديم ولا من أجل الغموض والتعمية، لكن سيطرة الشاعر على ألفاظه التي ينتقيها ومن ثم تكيفها مع الحاجة والمواقف المعينة هي ما يميز قريحته في الكتابة.

وكان أبو تمّام يؤمن بأن أنّ الفصاحة لا تتعلق باللفظة مفردة كما ذهب إلى ذلك النقاد والبلاغيون القدامى، لكن فصاحتها تتعلق بموقعها في الجملة، فلا يمكن الحكم على اللفظة مفردة ومجردة بالابتذال أو العامية أو بالأدبية والفصاحة، لأنّ التّأليف هو الذي يحدد قيمة هذه المفردات، وهو ما أصر عليه عبد القاهر الجرجاني بقوله: «ومعلوم أنّ الأمر بخلاف ذلك فإنّ نرى أن اللفظة تكون في غاية الفصاحة في موضع وتراها بعينها فيما لا يحصى من المواضع وليس فيها من الفصاحة قليل ولا كثير، وإنّما كذلك لأنّ المزية التي من أجلها نصف اللفظ في شأننا هذا بأنه فصيح، مزية تحدث من بعد أن لا يكون، ويظهر في الكلم من بعد أن يداخلها، وهذا شيء إن أنت طلبته فيها وقد جئت بها أفرادا لم ترم فيها نظمًا، ولم تحدث بها تأليفا، طلبت محالا»[1]. وبالتالي يمكن للفظة أن تكون عامية في موضع، وفي موضع آخر تقع موقعاً حسناً، والشاعر والمتلقي هما اللذان يتحكمان في هذا، فالشاعر يتلاعب باللفظ بتشكيلها وخلق معانيها، ودور المتلقي هو إعادة خلق النص عن طريق القراءة، وإعطاء مدلولات أخرى للألفاظ تتناسب وأفق تلقيه.

4.2. البديع

كان على علماء اللغة وضع الأصول والقواعد التي تضبط اللغة السليمة ولكن هذا يحتاج إلى الشاهد الذي لا يستقرأ إلاّ من كلام العرب الفصحاء، وقد شكل الشعر الجاهلي الجزء الأكبر من كلامهم، وعليه اعتبر علماء اللغة الشّعر الجاهلي المَرْوِي مصدرا لكثير من المعارف عن الجاهلية وأخبارها وأيامها وأنسابها، ويمثل كذلك دليلا لغويا يستخدم في حالات الجدل حول القضايا اللغوية، فهو بمثابة وثيقة متعددة الفوائد والمزايا، وبظهور شعر المحدثين، رأى الناقد اللغوي أنّ واجبه تقويم الخطأ ووضع الأشياء في مواضعها، وسيلته في ذلك ثقافته

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخناجي، القاهرة 1984م، ص261.

الموسوعية، واطلاعه على حياة العرب في مختلف تفاصيلها من خلال أشعارهم. ومن ثم اتسع مجال النقد اللغوي ليشمل الجوانب الأدبية والبلاغية إضافة إلى الجوانب اللغوية والنحوية.

لعل من أهم أسباب نفور النقاد اللغويون القدماء من حداثة أبي تمام الشعرية إفراطه في الصنعة البديعية، فقد كان أبو تمام _حسب النقاد القدامى_ مولع بالصنعة فيذهب إلى حزونة اللفظ، ويملأ الأسماع منه، مع التصنيع المحكم طوعا وكرهًا، وهذه الصنعة التي لم تقع موقعا حسنا في نفوس هؤلاء. وفي ذلك يقول البقلاني: «ولما قد أولع به من الصنعة غُطّى على بصره حتى يبدع في القبيح وهو يريد أن يبدع في الحسن. كقوله في قصيدة له أولها:

سَـــرَت تَسْـــتَجيرُ الدَّمعَ فوق نوى غدٍ وعـاد قـتـاداً عـنـدهـا كـلُّ مَـرقـدِ

فقال:

لَـعَـمـري لـقـد حـرَّرت يـوم لـقِـيـتـه لـو أن الـقـضـــاء وحـده لـم يُـبـرَّدِ

وكقوله:

لو لم تـدارك مُسِـــنُ المجـد مـذ زمنٌ بـالجود والبـأس كـان المجـد قـد خرِفـا

فهذا من الاستعارات القبيحة ومن البديع المقيت!!»[1].

البديع الذي لم يستحسنه الناقد في هذه الشواهد هو الطباق في قوله: "سرت وعاد" و"حرّرت ويبرد" والاستعارة في قوله: "تستجير الدمع" و"القضاء وحده لم يبرد" و"مسن المجد" والمجد قد خرفا". فهذا _حسب الناقد_ غلو وإسراف في الصنعة، أبعد الشاعر عن الصواب وأوقعه في التكلف. وقد لعبت ثقافة الناقد اللغوي الشفاهية والسماعية دورا كبيرا في رفض صور أبي تمام الشعرية الحداثية، فهو يوجب على الشاعر التقيد بسنّن العرب في أوصافهم وتشبيهاتهم واستعاراتهم ومعانيهم واستخدامهم للألفاظ والتّعابير. فالاستعارة عند النقاد والبلاغيون القدامى صورة بلاغية تعتمد على الاستبدال والنقل؛ إذ يتم استبدال شيء بشيء أو لفظ بلفظ لعلاقة المشابهة بينهم؛ أي تقوم على علاقة المشابهة بين طرفين، قد يحذف أحدهما مع إبقاء شيء معناه الأصلي، حيث تشتمل على معنيين، معنى حقيقي وهو المضمر ومعنى مجازي وهو الظاهر، واشترطوا في الاستعارة القرب والمناسبة؛ أي مناسبة المستعار منه للمستعار له.

أما استعارات أبي تمام، فقد نظر إليها النقاد القدامى نظرة احتراز؛ لأنها تخل بصفتي التمايز والوضوح كما هو الحال في استعارات الشعراء القدامى، فهي لا تخضع للتقاليد ولا تتوافق مع ذلك العرف اللغوي، ومعروفة تلك الشواهد الشعرية التي تناقلتها جلّ المصادر التراثية التي تحدثت عن استعارات أبي تمام البعيدة ومنها قول الشاعر "جنون عطاياه" و"مسن

[1]- البقلاني، إعجاز القرآن، ص 109.

المجد" و"لا تسقني ماء الملام" و"أخادع الدهر"، فهذه الاستعارات البعيدة التي تجعل من المعنوي المجرد غير محسوس محسوسا عن طريق التشخيص والتجسيد، أثارت حفيظة النقاد، خاصة النقاد اللغويون الذين كانوا يتوقفون عند الحدود الصارمة لمدلولات الألفاظ، وكانت تلك نتيجة مخالطتهم للأقحاح من الأعراب حتى يأخذوا عنهم اللغة مشافهة حرصا على سلامتها.

وتأثر بآراء النقاد اللغويون النقاد والبلاغيون اللاحقون، فهذا القاضي الجرجاني يقول معلقا على هذه الاستعارات: «فإذا سمعت بقول أبي تمام.... فاسدد مسامعك واستغش ثيابك، وإياك والإصغاء إليه، واحذر الالتفات نحوه، فإنه مما يصدأ القلب ويعميه، ويطمس البصيرة، ويكد القريحة»[1]. يحذر الناقد بكلامه المتلقي من تذوق مثل هذه الاستعارات؛ لأنها في نظره قبيحة لا تليق بذوقه وسمعه، ولا نستغرب هذا الموقف من القاضي الجرجاني، فهو من الذين اعترضوا على نهج الشاعر المحدث العباسي في عدم اقتفائه للأثر المرسوم في تشكيل الصورة الشّعرية، بالأخص أبي تمّام، فالناقد يحرص على قرب الاستعارة، حيث ذلك مبدأ من مبادئ عمود الشعر، وهذا القرب لا يتأتى إلا إذا كانت العلاقة بين المشبه والمشبه به واضحة بينة، وكلما كانت الصلة بين هذين الركنين واضحة، كان وجه الشبه الذي يربطهما واضحا جليا، كانت الاستعارة قريبة، وبالتالي مستحسنة.

ولم يستحسن النقاد اللغويون بعض صور أبي تّمام الشّعرية الحداثية، خاصة تلك المتعلقة بغرض المدح، يقول ابن سنان الخفاجي: «ومن الألفاظ ألا يعبّر عن المدح بالألفاظ المستعملة في الذّم، ولا في الذّم بالألفاظ المعروفة في المدح، بل يستعمل في جميع الأغراض الألفاظ اللاّئقة لذلك الغرض، وفي موضع الجدّ ألفاظه وفي موضع الهزل ألفاظه، ومثال ما استعمل من هذه الألفاظ في غير موضعه قول أبي تمّام:

ثُـثَـفَّـى الـحَـرْبُ مِـنْـهُ حـيـنَ تَـغْـلِـى مـرَاجِـلُـهـا بشَـــيـطـانِ رَجِـيـمِ»[2].

وقد رأينا سابقا كيف استهجن المبرّد تشبيه الشاعر ممدوحه بالشيطان الرّجيم، وفي رواية أخرى «اعترض بعض الناس على قول أبي تمّام:

لـلـجـودِ بـابٌ فـي الأنـام ولـم تـزل مـنـذ كـنـتَ مفـتَـاحًـا لـذلِـكَ الـبـابِ

بحضرة بعض أصحابنا وقال: أتى إلى ممدوحه وجعله مفتاحًا.... وقال في ممدوح ذكر أنه يعطيه مرة ويشفع له أخرى إلى من يعطيه:

فـإذا مـا أردتَ كـنـتَ رشـــاءً وإذا مـا أردتَ كـنـتَ قـلـيـبًـا

[1]- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 40، 41.

[2]- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص 161.

فجعله مرة حبلاً ومرة بئرًا... وقال الأخر وهو أبو تمّام:

ضـــــاحِي المُحَيَّـا للْهَجِيرِ وللْقَنـا تَـحْـتَ الـعَـجـاجِ تَـخـالُـهُ مِـحْـرَاثَـا

فلعنة الله على المحراث ههنا، ما أقبحه وأركّهُ»[1].

وإذا تأملنا تشبيهات أبي تمام السابقة الذكر، أين شبه ممدوحيه بالدلو والرشاء والمحراث وبالشيطان الرجيم، فنجد أن المبرّد والخفاجي وابن رشيق وسواهم من النقاد القدامى، لم ترض أذواقهم بمثل هذه التشبيهات؛ لأنهم لم يتعودوا على مثل هذه التشبيهات في المتن الشعري القديم، فالتشبيه _حسبهم_ يقوم على التناسب المنطقي بين الأطراف المقارنة، وحسن التشبيه موقوف على كثرة الوجوه الجامعة بين المشبه والمشبه به كثرة تقرب بهما إلى حال الاتحاد، وقد أخطأ الشاعر في اختيار صورة المشبه به، لعدم وجود المناسبة بين طرفي التشبيه.

فالنقاد اللغويون ينطلقون من خلفيتهم المعرفية بالنعوت والأوصاف التي تليق بالممدوح، والتي ألفوا سماعها في الشعر العربي القديم، فقد تحدث معظم النقاد بعده عن معاني المدح، واشترطوا الملائمة بين معاني المديح وطبقات الممدوحين، وحددوا جملة من المعاني المشهورة كتشبيه الممدوح الأسد في الشجاعة وبالبحر في الكرم وغيرها من المواصفات، ويستوجب على الشاعر سوق معاني تليق بالممدوح والمقام الذي هو فيه، وقد خصص قدامة بن جعفر فصلا سماه "نعت المدح" للحديث عن نعوت المدح والخلل التي يجب على الشاعر معرفتها إذا مدح، ووجب الالتزام بها، فما يمدح به الرجال يختلف عما تمدح به النّساء، ونعوت الخلفاء تختلف عن نعوت العامة وغيرها،[2] وهذه قاعدة دأب النقاد العرب القدامى على الحفاظ عليها، وكل انزياح عنها يعد خطأً وخروجا عمّا ألفته الذائقة العربية. لكن أبا تمّام لم يرض بالنقد الموجه لشعره الحداثي القائم على معيار الخطأ والصواب، وهذا الذي يظهره الحديث الذي جرى بينه وبين أحمد بن عبيد بن ناصح، «أنه قال لأبي تمّام _ وكان يجيء إلى المسجد الجامع ينشد أشعاره_ فأنشد وهو يصول به:

لو خَرَّ سَـــيْفٌ من العَيُّوق مُنْصَـــلِتًا مـا كـان إلاَّ عـلـى هـامـاتـهـم يَـقَـعُ

فقلنا: ما في الدنيا أحد أذلّ من هؤلاء، لا يرفع أحد سيفه إلا قتلهم من غير أن يضرب به إنسانا! فقال أبو تمّام: قال زهير:

وإن يُـقـتَـلـوا فـيُشـــتـفـى بـدمـائـهـم وكـانوا قـديمًـا من منَـايَـاهُم القَتْـلُ»[3].

[1] ـ ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 273.

[2] ـ ينظر: أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخناجي، ط03، القاهرة 1978م، ص 95 ـ 112.

[3] ـ المرزباني، الموشح، ص 346.

يكشف هذا الحوار الذي جمع بين الشاعر والناقد اللغوي عن الاختلاف في أفق التلقي بين الشاعر والناقد أو المتلقي، وقد تفطن الشاعر إلى ذلك فأراد أن يقنع متلقيه بما ألفه من شعر الشعراء القدامى، واختار شعر زهير، ليزيل تهمة الخطأ على شعره، ويحمل الناقد على التراجع عن رأيه، لكن الناقد اللّغوي يقف عند الجزئيات ويعمل على تفتيت المعاني الشعرية، ولا يتذوق النص في كليته، ليفجر الطاقة الفنية الكامنة فيه، فهو يرد على أبي تمّام قائلا: إنما وصف _أي زهير_ أنهم لا يمتون إلا تحت السيوف، وأنت قلت: لو خرَّ السيف لم يقع إلا على هاماتهم. فالمعنى الشعري يكاد يتطابق بين شاهد أبي تمام وشاهد زهير، لكن النصوص القديمة كانت تشكل خلفية الناقد في قراءة النصوص الحداثية، ومنه يصبح استحسان النصوص الحداثية مشروطا بتقليدها للقديم تقليدا حرفيا، وإلا حدثت المعارضة، وهذا ما تظهره الرواية السابقة.

يحتل التّجنيس كأسلوب بلاغي المرتبة الثانية بعد الطباق في التّوظيف عند أبي تمّام فمجموع أبيات الجناس _تاما وناقصا_ في شعره هو ثلاث مئة وستة (306) بيت[1]، وهذا ما يجعل من الجناس في شعر أبي تمام مظهرا من مظاهر حداثته الشعرية، وظاهرة أسلوبية لافتة، جعلت النقاد العرب القدامى يحصرون حداثته الشعرية في هذه الظواهر البديعية خاصة الجناس، الذي بالغ فيه _في نظرهم_ وجعله هدفه.

ويعتمد أبو تمّام في التّجنيس على الاشتقاقات المتنوعة، بمعنى أنّه يمكن أن يشتق من الجناس من أسماء الأماكن ومن أسماء الأعلام ومن الأفعال، بينما «المجانس هو أن يكون بعض الألفاظ مشتقا من بعض إن كان معناها واحدًا أو بمنزلة المشتق إن كان معنها مختلفا أو تتوافق صيغتا اللفظتين مع اختلاف المعنى. وهذا إنما يحسن في بعض المواضع إذا كان غير متكلف ولا مقصود في نفسه، وقد استعمله العرب المتقدمون في أشعارهم... وجاء أبو تمام حبيب بن أوس بعده فزاد على مسلم في استعماله والإكثار منه حتى وقع له الجيد والرديء الذي لا غاية وراءه في القبح»[2]. فالمقارنة بين شعر الشعراء الأوائل وشعر الشعراء المحدثين كأبي تمام ومسلم بن الوليد جعلت هؤلاء النقاد يربطون الحداثة الشعرية العباسية بالإفراط في الجناس وغيره من الظاهر البديعية.

ومن هنا اعترض النقاد اللغويون على جنسات أبي تمّام وكثرة اشتقاقاته، ومن ذلك ما جاء في الموشح: «فمن ابتدائته المذمومة قوله:

خَشُنْتِ علَيه أُخت بني خُشين

وهذا كلام لا يشبه خطاب النساء في مغازلتهن وإنما أوقعه في ذلك محبته ها هنا للتجنيس، وهو بهجاء النساء أولى»[3]. وقد وقع التّجنيس بين "خَشُنْتِ وخُشين"، فالفظة الأولى فعل خشن،

[1] ـ ينظر: منير سلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام، الجمل والأسلوب، منشأة المعارف، ط 4، الإسكندرية 2000 م، ص398.

[2] ـ ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص 193.

[3] ـ المرزباني، الموشح، ص 349، 350.

وهو بمعنى سَمِرَ وخَرِقَ، والثانية بنو خشين وهي قبيلة من اليمن_حسب التبريزي_[1]، ولم يتعود النقاد أن يفتتح الشاعر قصائده على هذا النّحو من الصنعة، وقد جرت العادة أن يخاطب الشاعر المرأة بالكلام العذب الرّقيق وليس على شاكلة هذه الألفاظ.

ومما عيب من التّجنيس الأول قول أبي تمّام:

خـان الصـفـا أخ خـان الزمـان أخًـا عنـه فلم يتخون جسـمـه الكمـد

وقوله:

قَرَّتْ بِقَرَّانَ عَيْنُ الـدِّينِ وانْشَـتَرَتْ بِالأَشْـتَرَيْنِ عُيُوْن الشِّـرْكِ فَاصْـطُلِمَا

فهذا من غثاثة لفظه وسوء التجنيس فيه... وهذا في غاية الهجانة والغثاثة[2].

وعابوا كذلك على الشاعر قوله:

«لـيـالـنـا بـالـرقـمـتـيـن وأهـلـهـا سـقى العهدَ منك العهدُ والعهدُ والعهدُ

وأراد: سقى أيامنا التي عهدناك عليها عهد الوصال، وعهد اليمين التي حلفنا؛ والعهد الأخير هو المطر. وجمعه عهاد فكثرة الاشتقاقات في هذا الشاهد أثارت استهجان النقاد اللغويين الّذين «انطلقوا في قراءاتهم من أسبقية اللغة المثالية، فكان الخطأ والصواب أهم معايير تلك القراءة»[3]. فالدّرس اللّغوي القديم يغلب القاعدة على الاستعمال في نقد الشّعر، والقاعدة هي تصحيح الخطأ وتوجيه الشاعر إلى التّركيب السّليم، وعدم السّماح له بتعمد الخطأ، وحتى عفويته فيه أو مطاوعته على ذلك إلا بشروط، لئلا يؤثر ذلك بشكل سلبي على المتلقي، فتشيع الأخطاء ويستفحل أمرها، لكن الشّعر إنتاج جمالي وإبداعي ومعرفي أكبر من أن يحصر في أخطاء جزئية، اتخذها أصحابها أداة للسخرية التي حالت دون قراءته قراءة متأنية وإبداعية وكاشفة للخطاب الشّعري وتجربة التّأليف والكتابة. ويمكن القول إنّ النقاد اللغويين في تلقيهم لحداثة أبي تمّام الشّعرية، كانت قراءتهم تجلياً أولياً لما يمكن تسّميته بالشّعرية الجزئية، التي يركز فيها السّامع على الخطأ المعجمي واللغوي المحض وعلى الزّلل العروضي البسيط، فالعقلية اللّغوية لا تنظر على القصيدة ككل وكوحدة بل تنظر إليها كأجزاء مستقلة.

[1] ـ ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، المجلد04، تحقيق محمد عبدو عزام، دار المعارف، ط05، القاهرة 1987 م، ص 297.

[2] ـ أبو الهلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط 2، بيروت 1989 م ص 367، 368.

[3] ـ مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي _القرن الرابع الهجري_، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق 2013م، ص 287.

واعتمادا على ما تقدم حول حداثة أبي تمّام الشّعرية في ميزان النقد اللّغوي نخلص إلى ما يلي:

_ إنّ حداثة أبي تمّام الشعرية أثارت دهشة جمالية لدى الناقد اللّغوي العربي القديم، سواء أكان ذلك بالرفض حين يخيّب النّص المحدث أفق توقع اللغوي، أو بالرّضا حين يستجيب هذا النّص لأفق توقعه، خاصة حين يُخفى اسم المبدع.

_ قراءة اللّغويون لحداثة أبي تمام الشعرية قراءة خارج النص، إذ تمّ تغييب هذا النّص الشعري المحدث، وانطلقوا من الأنموذج الشعري القديم الواضح المعالم والشائع في عصرهم في عمليتي الشرح والتفسير، وهذا الذي جعل قراءتهم قراءة إسقاطية، ومن هنا وقع الصدام والتعارض بين الأفقين، أفق المتلقي وأفق النص المحدث، الذي انزاح فيه أبو تمّام عن الأنموذج وخرج عن أطره، ويمكن إيعاز ذلك إلى الهدف الذي سطرته فئة النقاد اللّغويون لنفسها، وهو الحفاظ على نقاء وصفاء اللّغة حفاظا على النّص الديني.

_ كانت حداثة أبي تمّام الشعرية لا تجيب عن أسئلة الناقد اللغوي، ومن ثم اتهموه بقول ما لا يفهم، ووصفوا شعره بالمحال والسّخيف والغثاء والجنون والتكلف وكلام المخنثين، وغيرها من الأوصاف، التي محصلة لنقد انفعالي، نأى بأصحابه عن الموضوعية العلمية.

_ كان منهج النقاد اللّغويون منهجا لغويا يتحكم فيه معيار الخطأ والصواب، مما أدى إلى جزئية التذوق والنقد، فهم يقفون عند الأبيات المفردة ولم يكن نقدهم يشمل القصيدة جميعها، إذ إنّهم آثروا أن ينتقدوا البيت الشّعري الواحد، لاستخراج غريبه أو شاهده، والبيت الشّاهد يقتطعه اللغوي، ولا يعلم أنه بذلك يحطم وحدة القصيدة ويجهض التجربة ويقضي على أنفاسها.

_ الشفاهية في القراءة والنقد، فتلقي هؤلاء تلقي شفاهي، بمعنى كان رد فعلهم مباشر وشفاهي في الغالب الأعم، ولم تكن هناك كتابات منهجية تتناول هذه الحداثة الشعرية. كما تكشف قراءتهم عن بعض المعايير الجمالية، كموقفهم من السرقات الشعرية ومن توظيف اللفظ الغريب والصورة الشعرية والبديع عامة.

_ لقد أتاح انفتاح أفق تلقي بعض اللغويون فرصة الاطلاع على حداثة أبي تمّام الشعرية، ومنه العدول عن بعض الأحكام المسبقة، وتمكين جمهور المتلقين من تذوق الشعر المحدث عامة، وشعر أبي تمّام بصفة خاصة.

ثانيا: حداثة أبي تمّام الشّعرية عند نقاد الأدب العرب القدماء

تكاد تتفق جل المصادر على أن حداثة أبي تمام الشّعرية قامت حولها ضجة كبيرة في أثناء حياة الشاعر وتأججت بعد مماته وخلفت من ورائها ثروة أدبية ونقدية قيّمة مكنتنا من الاطلاع على الاتجاهات الفكرية والنقدية للتراث، وشكلت مرجعية نقدية لا يستهان بها في قراءة التراث واستلهام قيمه الفنية والجمالية.

وقد يكون الحديث عن النقد الأدبي القديم، حديثٌ عن مرحلة متقدمة لدى النّقاد العرب القدماء، استطاع فيها الناقد أن ينتفع بالحركة العلمية التي قامت في القرن الثاني للهجرة، وأن يتجاوز فيها مستويات النقد الانفعالي والذوقي البسيط إلى مرحلة التّأصيل، لكن الاختلاف حول حداثة أبي تمّام الشّعرية لا يزال قائما في القرن الرابع الهجري بين متعصب لها أو متعصب عليها، ولعل الصولي كان على رأس المناصرين والمتعصبين لأبي تمّام ومذهبه الشعري الحداثي، بينما الآمدي في موازنته بين أبي تمّام والبحتري انحاز إلى البحتري وفضل مذهبه الشعري المطبوع على نهج الأوائل. وقد ارتأى البحث أن يقف عند هاذين الناقدين ويستجلي موقفهما من حداثة أبي تمّام الشّعرية على اعتبار أنّهما أبرز النقاد العرب القدامى الذين تناولوا الشاعر ومذهبه الشّعري.

1. حداثة أبي تمّام الشّعرية في كتاب "أخبار أبي تمّام" للصولي

يعدّ كتاب "أخبار أبي تمام" من أهم المصادر التراثية لما يحويه بين دفتيه من أخبار وآراء تجلي جوانب مهمة من حياة أبي تمّام ومذهبه الشّعري الحداثي، وعلاقاته مع غيره من الشعراء والعلماء والنقاد والممدوحين، إضافة إلى تناوله لعديد القضايا النقدية والبلاغية الشائعة في ذلك العصر، فمن المعروف عن الصولي اطلاعه الكبير على ثقافة عصره. ومن هنا نطرح الإشكالات الآتية: كيف تلقى الصولي حداثة أبي تمّام الشعرية؟ إذ من المعروف أنّ الصولي من المنتصرين لأبي تمّام ومذهبه الشعري، فهل موقفه هذا مبني على أسس موضوعية تتعلق بجوهر هذه الحداثة الشّعرية؟ أم أنّه موقف ناقد متعصب لأبي تمّام؟ بمعنى كيف يرى الناقد حداثة أبي تمّام الشّعرية هل بمعناها الزّمني، الذي يعني المعاصرة؟ أم بمعناها الفني الذي يعني مخالفة المذهب الشعري القديم؟ وأخيرا، كيف نقد الصولي حداثة أبي تمام الشعرية؟

1.1. موقف الصولي من حداثة أبي تمّام الشّعرية

عدّ بعض النقاد العرب المحدثين كتاب الصولي "أخبار أبي تمّام" كتابا في السيرة أكثر مما يعدّ كتابا في النقد، ولم يهتموا بالقضايا النقدية التي عالجها صاحبه فيها[1]، لكن الحقيقة أنّ أخبار الصولي التاريخية ليست تاريخا خالصا، إنّما يُخفي الظاهر التاريخي منها حقيقةَ الأدبي فيها، فكونه شاعرا وأديبا وعالما، كان يتفاعل مع ما يورده من أسانيد وأخبار، فقد كان يسلك منهج قراءة القراءة، التي تقوم على مراجعة القراءات والرّد عليها ومحاولة تخطيها؛ أي إعادة قراءة الآراء والروايات والأخبار النقدية التي أخذها عن العلماء أو سمعها منهم. وقد ظهر

[1]- ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب/نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق، ط1، عمان1993 م، ص 139.

ولعه بالموازنات بين الشعراء، وانتقاد وجهات النّظر المختلفة للنقاد، وتحرّي موضوع السرقات الأدبية تحريا مفصلا، وفصله بين الشعر والدين والأخلاق.

لقد ألزم الصولي نفسه الدفاع عن حداثة أبي تمّام الشّعرية وعن الشعراء المحدثين في عصره من منطلق أنّ «كل قديم من الشعراء فهو محدث في زمانه بالإضافة إلى من كان قبله»[1]، فالحداثة في جانب منها عند الناقد هي المعاصرة، وتحيل مادة (ع ص ر) في لسان العرب إلى الزّمن أو الدّهر، منه قوله تعالى في سورة العصر: ﴿ وَالْعَصْرِ (1)إِنَّ الْإِنْسَانَ لَفِي خُسْرٍ (2)إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَتَوَاصَوْا بِالْحَقِّ وَتَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ(3) ﴾ والعصران هما الليل والنهار، «فالمعاصر يرتبط بالعصر فيكون بذلك ذا دلالة زمنية»[2]. والفرق بين الحداثة والمعاصرة يكمن في أن الحداثة في الشعر هي الاختيار الواعي للتجاوز مرحلة فنية إلى أخرى لا تشبهها، بينما المعاصرة هي مجرد وجود في الزمن.

وقد وضح جابر عصفور الفرق بين المصطلحين في نصه الآتي: «الحداثة قرينة "الإحداث" بالشعر في العصر، وذلك عكس "المعاصرة" التي تنصرف إلى مجرد الوجود في العصر، دون أن تقتنص دلالة فعل الخرق الذي يقوم به الشعر، ودلالة فعل الابتداء الذي يمكن أن يعدل به الشعر مسار العصر، أو يعيد خلفه بالإحداث والتحديث هذا الفارق الدلالي الذي يصل بين "الحداثة والفعل، يصل "الحداثة" بالشعر نفسه، ويقع الصفة عليه، من حيث هو "حدث" متجاوز، بلفت الانتباه إلى ذاته، بالقدر الذي يلفت الانتباه إلى فعله في المجال الخارجي، من حيث هو "إحداث" على عكس "المعاصرة" التي يلتف عليها المجال الخارجي للزمن، كالوعاء المحايد، المصمت، فتنأى بنا عن الشعر نفسه، من حيث هو فاعلية متميزة، لفعل متميز في العصر، وضده»[3]. فالحداثة _حسب جابر عصفور_ تتعلق بالابتكار وخلق الجديد في أي عصر من العصور، تؤدي إلى ظهور توجه أدبي جديد ذي خصائص فنية مختلفة عما هو سائد في ذلك العصر، بينما ترتبط المعاصرة بحركة التقدم والتزامن، فظهور عمل أدبي معاصر لا يعني حداثته من الناحية الفنية، ومن هنا نتحدث عن حداثة شعرية في العصر العباسي ولا نستطيع تسمية ما أنتجه بعض شعراء العصر الحديث كشوقي والبارودي بحدثة شعرية لأنهم كانوا مقلدين من الناحية الفنية.

وإلى جانب المصطلحين السابقين، ثمة مصطلح "تحديث"، والتحديث صفة لكل ما هو حديث أو لكل ما ينتمي إلى الفترة المعاصرة التي يُؤرخ لها بداية بالثورة الصناعية في أوروبا. ويشير مدلول المصطلح من الناحية الفنية إلى الحركة الأدبية والفنية في سياقها التاريخي الذي يعود إلى القرن 19 م، بتأثير من الحركة الرمزية الفرنسية. وعليه يوظف مصطلح "التحديث" ليشير إلى دينامية التحولات التي حدثت على مستوى البنيوية والحركات الثقافية والاجتماعية،

---

[1]- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 90.

[2] - عبد المجيد زرقاط، الحداثة في النقد العربي المعاصر، دار الحرف العربي، ط01، بيروت 1991 م، ص15.

[3]- جابر عصفور، معنى الحداثة في الشعر المعاصر، مجلة فصول (الحداثة في اللغة والأدب الجزء الثاني)، المجلد 4، العدد 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984 م، ص 37.

والاقتصادية والدينية، والسياسية، إضافة إلى الاستعمار والثورات العلمية والتقنية والصناعية في أوربا، أي للإشارة إلى الحداثة الغربية في نشأتها.

ولكن هذا التميز بين الحداثة والمعاصرة لم يكن بديها عند النقاد العرب القدامى، فقد نظر كثير النقاد العرب القدامى إلى الحداثة الشّعرية في العصر العباسي من المنظار الزّمني وفاضلوا بينهم وبين الشعراء القدامى على أساس التقدم في الزّمن، وفي ذلك يقول ابن سنان الخفاجي: «ذهب قوم من الرّواة وأهل اللغة إلى تفضيل أشعار العرب المتقدمون على شعر كافة المحدثين ولم يجزوا أن يلحقوا أحدًا ممن تأخر زمانه يتلك الطبقة وإن كان عندهم محسنًا، واختلفوا في علة ذلك: فزعمت طائفة من جهالهم أنّ العلة هي مجرد التّقدم في الزّمان، واستمروا في الترتيب فجعلوا الشعراء طبقات بحسب تواريخ أعصارهم»[1]، وقد اتخذ جلّ النقاد القدامى هذا الترتيب الذي وضعه الرّواة وعلماء اللّغة قاعدة لهم في نقد الشّعر والشّعراء.

وتتعلق حداثة أبي تمام الشعرية _حسب الصولي_ بمرحلة زمنية؛ أي العصر العباسي أين ظهرت طبقة الشعراء المحدثون؛ التي ينتمي إليها أبو تمّام، التي كان على رأسها بشار بن برد، يقول: «اعلم _أعزك الله_ أن ألفاظ المحدثين منذ عهد بشار إلى وقتنا كالمنتقلة إلى معاني أبدع، وألفاظ أغرب وكلام أليق، وإن كان السّبق للأوائل بحق الاختراع والابتداع، والطبع والاكتفاء، وأنّه لم تر أعينهم ما رآه المحدثون فشبهوه عيانًا، كما لم ير المحدثون ما وصفوه هم مشاهدةً وعانوه مدة دهرهم من ذكر الصحاري والبرّ والوحش والإبل والأخبية. فهم في هذه أبدًا دون القدماء، كما أنّ القدماء فيما لم يروه أبدًا دونهم... ولأن المتأخرين إنّما يجرون بريح المتقدمين ويصبون على قوالبهم، ويستمدون بلعابهم، وينتجعون كلامهم، وقلما أخذ أحد منهم معنىً إلا أجاده، وقد وجدنا في شعر هؤلاء معاني لم يتكلم القدماء بها، ومعاني أومأوا إليها، فأتى بها هؤلاء وأحسنوا فيها، وشعرهم مع ذلك أشبه بالزمان والناس له أكثر استعمالاً في مجالسهم وكتبهم وتمثُّلهم ومطالبهم»[2]. فالحداثة هنا عند الصولي هي المعاصرة وتتعلق المعاصرة بالمظاهر الخارجية للحقبة الزّمنية، ومن هذه المظاهر البديع، وهو الإتيان بأشياء لم يأتوا بها الشعراء القدامى.

لقد كان موقف الصولي واضحا في انتصاره للمحدثين _وهو واحد منهم_ فانتصاره للطائي بمثابة انتصار للشعراء المحدثين في زمانه، على الرغم من اعترافه للقدماء بالسّبق والاختراع إلاّ أنّه يرى أنّ المحدثين أبدعوا في كلامهم، كما أنّ رغبته في أن يكون منصفا، جعلته يرى أنّ المحدثين اطلعوا على أشياء لم يطلع عليها القدماء، وأنهم عاينوا أشياء كالصحاري والطلول لم يشاهدها المحدثون، وذلك أدّى إلى الاختلاف في أشعارهم في الصياغة والمضامين. ومن ثم يرى الناقد أنّ شعر المحدثين أشبه بالزّمن؛ بمعنى أنّ شعرهم وليد هذه الظروف الحضارية التي احتضنت هؤلاء، وهذا الذي جعل للمحدثين أنصارا «وأما كيف استقبل الناس هذا الشعر الجديد، فقد بينت أنه كان يصور نفوسهم إذ ذاك ومشاعرهم، فأحبوه

[1]- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص 278.

[2] - الصولي، أخبار أبي تمام، ص 16، 17.

وتهافتوا عليه، وليس أدل على هذا من امتلاء كتب الأدب التي تؤرخ هذا العصر بمظاهر الإعجاب بهؤلاء الشعراء»[1]. وهنا يظهر الفرق بين صنفين من المتلقين لحداثة أبي تمّام الشعرية، فالعامة من القراء_ منهم الصولي_ الذين واكبوا عصرهم وتقبلوا الشعر المحدث وحداثة أبي تمّام الشّعرية على أساس المعاصرة، والصنف الآخر يمثله جماعة علماء العربية، الذين نظروا إلى الشعر المحدث بمنظار القديم، ورأوا أنه يخالفه فرفضوه.

ومن خلال حديث الناقد عن أبي تمّام ومذهبه الشعري تبين أنّ حداثة أبي تمّام الشّعرية لديه هي البديع، وهو اختراعه وإتيانه لأمور ولم يسبقه إليه أحد في الشعر، وهو المستخلص من قوله: «هو رأس في الشّعر مبتدئ لمذهب سلكه كل محسن بعده فلم يبلغه فيه، حتى قيل مذهب الطائي، وكل حاذق بعده، ينسب إليه ويُقفى أثره (...) وقد كان الشعراء قبل أبي تمّام يبدعون في البيت والبيتين من القصيدة، فيعتد بذلك لهم من أجلِّ الإحسان؛ وأبو تمام أخذ على نفسه وسام طبعه أن يبدع في أكثر شعره، فلعمري لقد فعل وأحسن...»[2]. وإذا أنعمنا النّظر في هذا الكلام يظهر أن حداثة أبي تمام الشعرية ليست مجرد حداثة في الزّمن وحسب، إنّما هي حداثة فنّية بالدرجة الأولى، ومن معاييرها التّفرد والجديد وتأسيسه لمذهب شعري جديد في الشّعر العربي، فكل من الكلمات: مبتدئ، مذهب يبدع، تجسد مفهوم الحداثة الشعرية عند الصولي، فهي عنده الجديد والطارئ، وسلوك مسلك لم يكن قد طُرق بعد في الشعر العربي، وهي بهذا صنو الإبداع والإبداع يميل إلى التَّمَيُز، الذي لا يتأتى إلاّ بخرق العادة والمألوف؛ وفعل الخَرْق ينطوي على معنى الخلق وإحداث الشقاق والبعد والتجاوز. وكلها معاني تجسدت في تجربة أبي تمّام الشّعرية، التي قامت على رفض التطابق مع التجربة الشعرية القديمة، وحاولت التأسيس لمرحلة شعرية جديدة أهم ما ميزها الصنعة البديعية، التي تجسد روح العصر العباسي.

وعليه لا يمكن التوحيد بين المعاصرة والحداثة؛ لأنّ هذه الأخيرة لا تقترن بزمن معين، فالمفهوم الزّمني للحداثة يلتقي مع مفهوم المعاصرة في مسألة الجدة والآنية والتغيير الذي يحصل بفعل التطور الزمني، لكن المفهوم الفني للحداثة يجعلها _ فيما يرى الغذّامي_ غير مرهونة بالزمن «فهذا يعني بالضرورة أنها فوق الآنية وهذا يطلقها من حدود الوقت الذي هو جزئي ومرحلي ويجعلها زمنية أي كلية وشمولية، ويتساوى فيها الماضي والمستقبل لأنهما مادة الزمن الذي لا يفصمه "الآن" بوقتيته وحدوده المرحلية » [3]. وهذا ما أكدته الخصومة النقدية حول أبي تمّام والبحتري، فعلى الرّغم من كون الشاعران حدثيان، إلاّ أنّ أبا تمّام كان يمثل حداثة فنية تتمثل في مذهب جديد في قول الشعر، بينما البحتري ظلّ وفيا لتقاليد الشعر القديم في شعره، وعلى هذا الأساس أُعتبر أبو تمّام رمزًا للحداثة الشّعرية العربية.

[1]- نجيب البهبيتي، أبو تمام الطائي، حياته حياة شعره، دار الثقافة، الدار البيضاء 1982 م، ص 183.

[2]- المصدر السابق، ص 37، 38.

[3]- عبد الله الغذامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، ط02، الدار البيضاء 2006 م، ص09.

ويرى أبو بكر الصولي أنّ حداثة أبي تمّام الشّعرية كانت مثار الخصومة بين الناس، حيث اختلفوا فيها وانقسموا إلى فريقين، الأنصار، الذين رفعوه إلى أسمى مراتب التفوق الشعري، وجعلوه أشعر شعراء العربية على الإطلاق، أما شانئيه، ممن ألف الوضوح والسلاسة وقرب المأخذ وسهولة التناول أعابوا عليه إفساده الشعر، وهو بذلك يقسم المتلقين إلى صنفين، الأنصار والخصوم، والخصوم بدورهم ينقسمون إلى فئتين، هما العلماء وفئة جاهلة تسعى وراء الشهرة. وقد تفطن الصولي إلى أنّ أفق تلقي جماعة العلماء كان يطغى عليه القديم، الذي ألفوا سماعه وتفسيره وشرحه وألفاظه، وحين صُدم هذا الأفق بأفق النّص الحداثي لأبي تمّام، أحس المتلقي بغموض معاني وألفاظ هذا الشعر، وعدم قدرته على فهم مدلولاته وشرح ألفاظه، ففي الوقت الذي كان الشعر القديم يكرر المعاني التي ألفها المتلقي بالألفاظ المعروفة لديه، كان شعر أبو تمام يغوص في المعاني ويبعد فيها لكي يستثير المتلقي ويدفعه إلى التفكير والتأويل، مستعينا في ذلك باللفظ الغريب والحوشي، وبالتصوير الاستعاري، الذي كان وسيلته في الإغراب وإخفاء المعاني. وأدت طريقة أبي تمام هذه في نظم الشعر إلى اضطراب في الفهم عند المتلقي _الناقد اللغوي_ وهذا ما أدى إلى رفض حداثة أبي تما الشعرية في أحيان كثيرة، فالإنسان _حسب الصولي_ عدو ما جهل. وقد التمس الصولي العذر لهؤلاء قائلاً: «لأنّ أشعار هؤلاء قد ذُلّلت لهم، وكثرت لها روايتهم، ووجدوا أئمة قد ماشُوها لهم، وراضوا معانيها، فهم يقرءونها سالكين سبيل غيرهم في تفاسيرها، واستجادة جيدها، وعيب رديئها»[1].

بينما نجده يتحامل على الفئة الثانية من الطاعنين على حداثة أبي تمّام الشعرية، وهم الجاهلون بشعره، الذين كانت غايتهم الوحيدة الشهرة؛ أي خالف تذكر، يقول الصولي:«فأمّا الصّنف الثاني ممن يعيب أبا تمّام، فمن يجعل ذلك سببا لنباهةٍ، واستجلابًا لمعرفةٍ، إذ كان ساقطًا خاملاً، فألف في الطعن عليه كتبًا، واستغوى عليه قومًا، ليعرف بخلاف الناس، ليجري له ذكر في النقص، إذ لم يقع له حظ في الزيادة، ومكسب بالخطأ إذ حرمه من جهة الصواب. وقد قيل: خالف تذكر» [2].

وهو يرى أن المعرفة بقوانين الشعر شرط ضروري لإصدار الأحكام على الشعراء، وقد كان سبّاقا إلى التمييز بين أنواع المتلقين لحداثة أبي تمام الشعرية، فهو يذهب إلى أنّ القارئ الذي «لا يحسن أن يعمل بيتا جيدا، ولا يكتب رقعة بليغة، ولا ينال حفظة ما قالته الشعراء في عشرة معانٍ من عشرة آلاف معنى قد قالت فيه، فكيف يجسر على ادعاء هذا، وكيف يُسوّغه إياه من سمعه منه؟»[3]؛ فهو غير مؤهل للحكم على شعرية أبي تمّام الحداثية، والطّعن فيها لا يضر أبو تمّام في شيء كما لا يضر البحر أن ترمي فيه بحجر.

---

[1]- الصولي، أخبار أبي تمام، ص 14، 15.

[2]- المصدر نفسه، ص 28.

[3]- المصدر نفسه، ص 38.

ومن جهة أخرى، نجد الصولي يعتمد على القارئ النموذجي _كما يسميه إيسّر[1]_ ليدافع عن حداثة أبي تمّام الشّعرية، ففي رواية يتحدث فيها على لسان المبرّد العالم النحوي، أنّه روى عن الشاعر الأعرابي عمارة بن عقيل ما يأتي: «قدم عُمارة بن عقيل بغداد، فاجتمع الناس إليه، وكتبوا شعره وسمعوا منه، وعرضوا عليه الأشعار، فقال له بعضهم: ها هنا شاعرٌ يزعم قوم أنّه أشعر الناس طرّاً، ويزعم غيره ضد ذلك، فقال: أنشدوني له، فأنشدوه:

غَدتْ تَستجيْرُ الدّمعَ خَوفَ نوَى غدِ ... وعَادَ قتادً عندها كلُّ مَرْقَدِ

وأَنْقَذَها مِنْ الموتِ أنَّهُ ... صُدُودُ فرَاقٍ لا صُدُودُ تَعَمُّدِ

فَأجْرَ لها الإشْفاقُ دَمْعًا مُورَّدًا ... من الدَّمِ يجْرِ فوقَ خَدٍّ مُوَرَّدِ

هي البدْرُ يُغنيها تَودُّدُ وَجْهِهَا ... إلى كلِّ من لاقتْ وإنْ لم تَوَدَّدِ

ثمّ قطع المنشد فقال عمارة: زِدنا من هذا، فوصل وقال:

ولكني لم أحْوِ وفْرًا مُجَمَّعًا ... فَفُزْتُ به إلاَّ بشَمْلٍ مُبَدَّدِ

ولم تُعطِني الأيَّامُ نومًا مُسْكَّنًا ... ألَذُّ به إلاَّ بِنومٍ مُشَرَّدِ

فقال عمارة: لله درُّه، لقد تقدم صاحبكم في هذا المعنى جميع من سبقه عن كثرة القول فيه، حتى لحبّبَ الاغتراب...

ومن خلال تعليق عمارة على شعر أبي تمام نلحظ هذا التفاعل بينه وبين هذا الشعر، حيث استحسن قول أبي تمام في موضوع الغربة والشوق إلى الأهل، ورأى أن الشاعر أجاد في هذا الموضوع وتقدم فيه على كل من تناوله _على كثرتهم_ وجودة المعنى في قول أبي تمام جعلت الناقد عمار بن عقيل يستحسن حتى البديع فيه، والذي عبّر عنه بقوله: "لحبّب الاغتراب"، ويقصد به طريقة الشاعر في إخراج هذا المعنى، التي اعتمد فيها على الطباق والتضاد في المعنى، وذلك في قوله "شمل مبدد" ونوم مسكنا ونوم مشردا"، وهذا الذي جعل الناقد يطلب مزيدا من شعر أبي تمام، فأنشده:

وطولُ مقَامِ المرءِ في الحَيِ مُخْلِقٌ ... لِدِيباجتَيهِ فاغتَرِبْ تتجَدَّدِ

فإنّي رأيتُ الشَّمسَ زِيْدَتْ مَحَبَةً ... إلى النَّاسِ إذْ ليسَتْ عليهم بِسَرْمَدِ

[1] ـ ينظر: فولفجانج إيسّر، فعل القراءة نظرية الاستجابة الجمالية، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلي الأعلى للآثار المغرب2000 م، ص35، 36.

فقال عمارة: كَمُل والله، إنْ كان الشعر بجودة اللفظ، وحسن المعاني، واطّراد المراد، واستواء الكلام، فصاحبكم هذا أشعر الناس، وإن كان بغيره فلا أدري!»[1].

وقبل الحديث عن تلقي عمارة بن عقيل للنص السابق، تجدر الإشارة إلى أن هذا المتلقي الشاعر من فصحاء بادية البصرة، فاغتنم أهل بغداد فرصة زيارته لهم وعرضوا عليه شعر أبي تمام الحداثي. ونحن أمام هذا النص الطويل نجد أنفسنا أمام صنفين من المتلقين، أحدهما الجماعة المنشدة، التي ينتمي إليها أبو تمام، تروي شعره وتنشده، وهي على دراية بالجدل الدائر حوله، وأفق توقعها لا يزال يسيطر عليه السؤال الأزلي: من أشعر الناس؟ وهو سؤل قائم أساسا على المفاضلة بين الشعراء، وغايتها من ذلك تصنيف الشاعر أبو تمّام والبحث عن حجة للرد على المعارضين لشعره الحداثي. والصّنف الآخر من المتلقين، هو المتلقي الخبير، وهو عمارة بن عقيل، شاعر أخذ بناصية الشعر والنقد، عالم بأسرار الكتابة، خبير بالمعاني والألفاظ، راوية للشعر، وأفق توقعه غير أفق توقع الجماعة المنشدة، فهو خالي الذهن من شعر الطائي، لكن سرعان ما ستتغير هذه الحالة.

ويتضح التغيير من قوله" لله درُّه" وهي صيغة تعجب، تعني حدوث نوع من الدهشة الجمالية، أو ما يسمى بخيبة أفق التوقع، وهي ذلك التفاعل الإيجابي بين النص أو الأثر الفني والمتلقي، أي ذلك التحقق الذي ينتج من احتكاك القارئ بالنص، هذا القارئ الذي يجد نفسه أمام نتاج جديد لم يألفه، وحداثة أبي تمام الشعرية كثيرا ما أدت إلى حدوث الدهشة الجمالية ومصدرا لها، وعمارة بن عقيل لم يقف عند حدود هذه الدهشة، بل انتقل على مرحلة النقد والتعليل، التي تمّ فيها تذوق هذا الشّعر الحداثي ومقارنته بالنصوص الأخرى، ومن ثم استحسنه من جميع الجوانب، اللفظ والمعنى والاطراد والاستواء. وذلك يعني الانسجام بين النص والمتلقي، وذلك ما تجسده عبارته "كمل والله"، فأبو تمّام من وجهة نظر هذا المتلقي الخبير، أشعر الناس. والنتيجة التي نخلص إليها أنّ نص أبا تمّام الحداثي أجاب عن سؤال الشاعر واستجاب لأفق توقعه. ولعل الصولي أدرك وزن وتأثير هذا الرجل على المحطين به، وعلى القارئ، فآثر أن يستشهد برأيه في حداثة أبي تمّام الشعرية ومحاسنها، لأنّه يعي جيدا أنّ عمارة قد أثر على أفاق المتلقين الآخرين وجعلهم يغيرون رأيهم في حداثة ابن أوس.

ويستعين الصولي كذلك بشاعر ارتبط اسمه باسم أبي تمّام كثيرا، وهو البحتري، للدفاع عن أبي تمام وحداثته الشعرية، والرد على بعض النقاد الذين يفضلون البحتري على أبي تمام بحجة اتباع البحتري لسنن العرب في نظم الشعر، وخروج الآخر عنها. ففي كل مرة يجيء ذكر البحتري في "الأخبار" يكون في مقام اعتراف الفضل من تلميذ لأستاذه، قال الصولي: «وسمعت أبا محمد عند عبد الله بن الحسن بن سعد يقول للبحتري وقد اجتمعا بدار الخُلْدِ، وعنده محمد بن يزيد النحوي، وذكروا معنىً تعاوره البحتري وأبو تمام: أنت في هذا

[1]- الصولي، أخبار أبي تمام، ص 59، 60، 61.

اشعر من أبي تمام، فقال: كلاّ والله ذاك الرئيس الأستاذ، والله ما أكلت الخبز إلا به...»[1]. وهذا الكلام إقرار واضح من البحتري بأستاذية أبي تمام عليه، وبأنّه يحتذي حذوه ويأخذ عنه.

ويبدو جليا أن غرض الصولي من كل هذه الروايات التي ساقها عن البحتري وأبي تمّام هو الدفاع عن حداثة أبي تمّام الشعرية والانتصار لها، فقد آمن بها إيمانا جعله يتعصب لأبي تمّام ويرد على كل من يقدح في شخصه وحداثته الشعرية. وفيما يلي بعض المعايير الفنية والجمالية التي اعتمدها الصولي في الدفاع عن حداثة أبي تمام الشعرية.

إنّ النهج الإخباري الذي اتبعه الصولي في كتابه لم يسمح له بالتفصيل في القضايا النقدية التي طرحتها حداثة أبي تمّام الشعرية، فقد كان همه حشد أكبر قدر ممكن من أخبار الشاعر اعتمادا على الروايات الشفوية، وقد بدى ذلك واضحا في الكتاب، إذ كان ينتقل من مسألة إلى أخرى ومن خبر إلى آخر دون منهجية واضحة، إضافة إلى أنّ الناقد لم يفصل في القضايا النقدية التي تخص شعر أبي تمّام الحداثي _مثلما فعل النقاد بعده_ وما جاء في الكتاب كان ضمن ما يتناقل من أخبار الشاعر بين الرّواة ومجالس الأدباء، ولعل السّبب حماسه الكبير للدفاع عن أبي تمّام في مرحلة اشتدت فيها الخصومة حول الشاعر وحداثته «ولهذا السّبب انتهج في دفاعه عن أبي تمّام نهجا يكاد يخلو من الاحتكام إلى المناهج النقدية والبلاغية التي انتهى إليها نقاد القرن الرابع وبلاغيوه»[2].

ومعنى هذا الكلام أن كتاب "أخبار أبي تمام" واكب ظهور الشعر المحدث، الذي لم تتضح معالمه بعد، وفي الوقت الذي لم يتم التقعيد للشعر القديم، فقد تحدث النقاد اللغويون كثيرا عن النموذج الشعري القديم الذي يجب على الشعراء احتذاؤه، إلا أن نقاد وبلاغي القرن الرابع الهجري (الآمدي، القاضي الجرجاني، والمرزوقي) هم من تكفلوا بتنظيم أسس الشعر العربي القديم تحت تسمية "عمود الشعر" مقابل مذهب البديع والصنعة الذي كان على رأسه أبي تمام، ومن هنا لا نجد في كتاب الصولي منهجا نقديا واضحا، أين يتم تبويب القضايا النقدية وتناولها بشكل أكثر انتظاما مقضية اللفظ والمعنى والسرقة الشعرية، والعروض والبديع كما هو الحال في الموازنة وغيرها من الكتب النقدية اللاحقة التي كانت أكثر نضجا من الناحية المنهجية النقدية.

ومع ذلك يعدّ الصولي من النقاد الأوائل الذين تفطنوا إلى أن حداثة أبي تمّام الشعرية تقوم على الجدّة والاختراع والخلق، وكان الاختراع والابتداع_ حسب الصولي_ وسيلتا الشاعر تقصد من خللهما أن يختط لنفسه طريقا ينفرد به ويبدع فيه أيما إبداع «وليس أحد من الشعراء _أعزك الله_ يعمل المعاني ويخترعها ويتكئ على نفسه أكثر من أبي تمام، ومتى أخذ

[1]- الصولي، أخبار أبي تمام، ص 66، 67.

[2]- سعيد مصلح السريحي الحربي، شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد، رسالة ماجستير في الأدب العربي_(مخطوط)، كلية اللغة العربية، قسم الدراسات العليا، جامعة أم القرى النيل، مصر 1985 م، ص 67.

معنى زاد عليه، ووشحه ببديعه، وتمم معناه، فكان أحق به»[1]. معنى هذا الكلام أن الشاعر يخترع المعاني ويبدع في الصياغة أو الألفاظ، ولا ينفي الصولي أخذ أبي تمام من سابقيه، إلا أن الشاعر متى أخذ المعنى أضاف عليه وصاغه صياغة بديعية ظريفة، حتى يخرجه مخرجا جميلا، وهذه نظرة متقدمة من الصولي في تفسيره لعملية التفاعل النصي بين الشعراء، والصولي بهذا يرد على المتعصبين للقديم الذي أغلقوا باب الإبداع على الشعراء المحدثين خاصة أبي تمام، واتهموه بالسرقة.

وهذا الحكم من الصولي ينسجم مع دفعه تهمة السّرقة عن الشاعر، وحديثه عن سرقات البحتري من الطائي، وضرب في ذلك المثل تلو المثل، ومن ذلك قول أبو تمّام[2]:

فســـــواءٌ إِجَـابـتِـي غـيـر دَاعٍ ودُعَـائِـي بـالـقَـاعِ غَـيْـرَ مُـجـيـبِ

فقال البحتري نسخا له:

وسأَلْتُ مَنْ لا يستجيبُ فكنتَ في اسْـــ تِـخْـبَـارِه كـمـجِـيـبِ مَـنْ لا يَسْـــأَلُ

فيرى الصولي أن البحتري أخذ اللفظ والمعنى من قول أبي تمام، حيث أراد أبو تمام قول إنه ليس ممن يقف على الأطلال يخاطبها ويباثُّها ويشاركها في لوعته ويحملها جزعه، وعليه فسواء عنده في الاستحالة أن يجيب من غير أن يدعى أو يدعو ما لا يجب. وكرر البحتري المعنى ذاته، واستعمل طريقة التضاد نفسها في التعبير عنه. ومن هنا رأى الصولي أن البحتري لم يحسن الأخذ، يقول: «فلم يبلغه في حسن قسمته، ولا سهولة لفظه»[3]. ومن هنا يرى الصولي أنّ أبا تمّام أحق الشعراء بأن تصرف عنه تهمة السّرقة لحداثة شعره؛ أي لكثرة بدائعه واختراعاته واتكائه على نفسه.

ولم ينف الصولي أخذ أبي تمام المعاني، فقد أورد عديد الشواهد التي أخذ معانيها الشاعر من شعراء آخرين سواء القدماء منهم أو المحدثين كأبي نواس وغيرهم، فلا أحد من الشعراء يسلم من السرقة، ومنه أقر العلماء بالشعر أنّ الشاعرين إذا تعاورا معنىً أو لفظًا أو جماعهما، أن يجعل السّبق لأقدمهما، سنًا، وأولهما موتًا، وينسب الأخذ إلى المتأخر، لأن الأكثر يقع على هذا النحو[4]. ويربط الناقد في موضع آخر السرقة بالحداثة الشعرية، فهو يرى أن الشاعر متى أخذ معنىً قديما فطوره وجدّده وزاد عليه ووشحه بالبديع، كان أحق به، ويضرب لنا مثلا بقول أوس بن حجر[5]:

---

[1]- ينظر: الصولي، أخبار أبي تمام، ص 53.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص 76. وينظر: ص 50، 51. 77، 78.

[3]- المرزباني، الموشح، ص 371.

[4]- ينظر: الصولي، أخبار أبي تمام، ص 100، 101.

[5]- ينظر: المصدر نفسه، ص 53، 54.

أَقُولُ بمـا صَـــبَّـتْ عَلَيَّ غَمـامَتِي وجُهْـدِي في حَبْـلِ العَشِـــيرةِ أحطِـبُ

فقال أبو تمّام:

فلوْ كـان يفْنَى الشِّـــعرُ أفْنتْـه مـا قَرتْ حِيَاضُـــكَ منهُ في العُصُـــورِ الذَّوَاهِبِ

ولكنَّـهُ صَـــوْبُ العُقُولِ إذَا انْثَنَـتْ سَـــحـائِـبُ مِنْهَـا أُعْقِبَـتْ بِسَـــحَـائِـبِ

أخذ أبو تمام معنى بيت أوس بن حجر، وهو أن الشعر لا يفنى بفناء الأجيال، لأن مصدره العقل والتأمل والتجربة، وقد شبه تجدد الشعر بالغيمة الممطرة، وأخذ أبو تمام المعنى والصورة التشبيهية من قول أوس بن حجر، ورأى الصولي أن الشاعر وفق في هذا الأخذ، حيث أضفى عليه بصمته الخاصة، التي تتمثل في الصنعة البديعة كتكرار الألفاظ والتصوير، وهي التي زادت المعنى الأول لأوس حسنا وجمالا.

ومن هنا يمكن القول إنّ الناقد من أشد المعجبين بحداثة أبي تمّام الشعرية، وهو من أشد المنتصرين والمدافعين عنها، خصوصا حين يدعي شاعر محدث سرقة أبو تّمام لمعانيه، ومن ذلك ما تحدث عنه دعبل الخزاعي من أنّ أبا تمام سرق معاني من شعره وضمنها شعره، خاصة أنّ الشاعرين عاشا في عصر واحد، ومن الصعب الحكم على أيّهما سرق من الآخر، والرّواية التي نقلها الصولي تظهر تحامل دعبل على أبي تمام ورفضه لحداثته الشعرية من خلال اتهامه بسرقة شعره[1].

وقد حاول الصولي أن يناقش بعض أبيات أبي تمّام، خاصة تلك التي تعرض من خلالها للنقد ومن ذلك قوله: «وعابوه وأسقطوه عند أنفسهم:

مازال يهذي بالموَاهبِ دائبًا حـتّـى ظـنـنّـا أنّـه مـحْـمُـمُ

فكيف لم يسقطوا أبا نواس يقول في العباس بن عبيد الله بن أبي جعفر:

جُـــدْتَ بـــالأمـــوالِ حـــتّـــى قِـيـلَ مـا هَـذا صَـــحِـيْـحُ

والمحموم أحسن حلاً من المجنون: لأن هذا يبرأ فيعود صحيحا كما كان، والمجنون قلما يتخلص. فأبو تمّام في تشبيهه في الإعطاء والبذل بإكثار المحموم، أعذر من أبي نواس إذ شبهه بفعل المجنون»[2]. يرى الصولي من خلال هذا الكلام أن نقد أبي تمام في هذا البيت لم يكن يستهدف شعره الحداثي، بقدر ما يستهدف شخصه، فالمعنى في الصورة التشبيهية _حسب

[1]- الصولي، أخبار أبي تمام، ص 63، 64.

[2]- الصولي، المصدر نفسه، ص 32، 33.

الصولي_ سليم، واستدل على ذلك ببيت مشابه لقول أبي تمام وهو قول أبي نواس، فاستغرب كيف يكون تشبيه الممدوح بالمحموم أشنع من تشبيهه بالمجنون كما في قول أبي نواس؟

وعلى ما يبدو أنّ محاولة الصولي شرح أبيات أبي تمّام والرّد على خصومه لم تكن بمستوى حملة الدفاع عنه، فهو لم يستطع التغلغل إلى أعماق تجربة أبي تمّام الحداثية وإقناع الخصوم بجمالياتها الفنية. ولعل السبب في ذاك تجزئة النصوص الشعرية ونقد المعنى في البيت بمعزل عن القصيدة وسياقها العام، فـ«الصولي يتحمّس ويتلهّب في الدفاع عن أبي تمّام، ولكنّه يخطئ، كمعظم النقاد الآخرين من القدماء، حين ينتقد المعاني وما كان موطوءًا وما كان منها مبتكرًا، وليس النقد الجاري على المعنى المنفرد بسائغ في يومنا وليس المعنى من قيمة بذاته بل بها وبما قبلها وما بعدها وعبر الحالة العامة التي تَنزع عنها القصيدة. وكيف يستقل المعنى بذاته وهل تكون القصيدة مجموعة من المعاني التي يُنظر إليها بقيمتها الذاتية؟ وهذا عطب أساس عند الصولي وعند من سبقه ومن لحق به من النقاد، وذلك لأنهم كلهم عنوا بالسرقات والمفاضلات والمنافسات وما تولوا القصيدة ككلّ لا يتجزأ وأنها تحمل بمجملها أبعادًا لا تتيسّر لها عبر ترصد المعاني المستقلة»[1].

ويرى الناقد من خلال كلامه هذا أن الصولي وغيره من النقاد العرب القدامى ركزوا في نقدهم على المعنى (المتداول أو المبتكر) في البيت الشعري المفرد سواء في نقدهم للسرقات الشعرية أو في موازناتهم بين الشعراء، فهم آمنوا باستقلالية المعنى في كل بيت من أبيات القصيدة، مما جعل نقدهم يقوم على الانفعال والذاتية، وهو ما تجسده الشّعرية التّراثية التي يعبر عنها بصيغ المفاضلة (أشعر بيت، وأحسن بيت، وأجود بيت وأغزل بيت وأهجى بيت...) التي تحقق الكمال الشّعري في المعنى الواحد أو في البيت المفرد، الذي يجذب انتباه الناقد دون سائر القصيدة ليقطع منها ويتداول على لأنه أجود ما قاله الشاعر.

ومما تقدم، يمكننا القول إنّ الصولي أسهم في لفت نظر المتلقي على حداثة أبي تمّام الشّعرية وذلك من خلال الروايات المختلفة التي نقلها في كتابه، والتي تنصف حداثته الشعرية وتضيء جوانب عدّة منها، خاصة في مرحلة اشتد التحامل على الشعر المحدث عامة وعلى حداثة أبي تمام الشعرية خاصة، من قبل النقاد اللغويين والذين عارضوا التجديد في الشعر العربي ورفضوه بحجة مخالفته للسنن العرب في قول الشعر. وجاء الصولي ليجعل من حداثة أبي تمام الشعرية مذهبا جديدا في الشعر، مواكبا للعصر العباسي الذي تطورت فيه كل مظاهر الحياة، ويرد على خصوم الشاعر الذين اتهموه بالسرقة والإفراط في الصنعة البديعية.

لكن الإفراط والغلو في مدح أبي تمام وتنزيهه عن الخطأ، ورمي كل معارض لها بالجهل وعدم المعرفة بالشعر، وتنزيهه من كل العيوب وفي مقدمتها السرقة الشعرية التي لم يسلم منها متقدم ولا متأخر، هو الذي يجعلنا نتردد في اعتبار الصولي القارئ النموذجي لحداثة أبي تمام الشعرية، فاستجابته كانت بالتماهي مع نص أبي تمام الشعري «فإذا استجاب له بالتماهي معه، كان رديئا (...) فكلما كان أثره قويا، أي بقدر الانزياح عن معايير القارئ

[1]- إيليا الحاوي، أبو تمام فنه ونفسيته من خلال شعره دراسة ونصوص، دار الثقافة، ط01، بيروت 1989 م، ص70.

وتعديله لأفق توقعه، كان هذا النص ذا قيمة فنية عالية»[1]. وهذا الذي يجعل قراءة الصولي قراءة سطحية تتحكم فيها الانفعالات والتوجهات الشخصية.

وهي بذلك _قراءة الصولي_ لم تستطع الكشف عن القيمة الفنية لحداثة أبي تمام الشعرية، بدليل أننا لا نجد نقدا فنيا لهذه الحداثة في كتاب "أخبار أبي تمام"، وحتى مناقشته للقضايا النقدية المتعلقة بأبي تمام وحداثته كانت مناقشة سطحية وغير موضوعية، فالناقد كان يهمه الرد على خصوم الشاعر وحشد أكبر قدر من المناصرين له، وإثبات تفوقه وذكر خصال الشاعر الشخصية كثقافته وفطنته، بينما لا نجد سوى إشارات من هنا وهناك إلى خصائص حداثته الشعرية في مجال اللفظ والمعنى والصور وغيرها من العملية الشعرية.

ولعل هذا الذي جعل محمد مندور يرى في الصولي أنموذج الناقد المتعصب، يقول محمد مندور: «وتلك هي روح الصولي الثقيلة في كتابه "أخبار أبي تمّام" وفي هذا ما يدعونا إلى الاحتياط في قبول أقواله لأنّ الغرور قد أفسد عليه أمره، ومن ثمّ كنا أميل إلى ألا نعلق قيمة كبيرة على تحمسه لأبي تمّام وقدحه في خصومه»[2]. يشكك مندور في قيمة كتاب الصولي والآراء النقدية فيه، فهو يرى أنه أفرط في التعصب لأبي تمام ووقع أسير ذاتيته، وهو ما أبعده عن الموضوعية النقدية. ويمكن تفسير موقف مندور من الصولي بموقفه العام من الشعر المحدث، فعند قراءة كتاب "النقد المنهجي عند العرب" يزعم مندور أن أبا تمام لم يؤسس لأفق إنتاج بديل، يحدث تغييرا في أفق توقعه، لعدم قدرة الشاعر على الخروج من قبضة القديم، إذ إن إسرافه في البديع لا يعتد جديدا، بل مظهرا من مظاهر التكلف، ويتضح ذلك أكثر في رده العنيف على المعجبين بشعر أبي تمام ومنهم الصولي، وإعجابه الكبير بالآمدي واعتباره ناقدا منقطع النظير وأول ناقد متخصص جعل النقد ميدانا لجهوده[3].

فإذا كان الصولي متعصبا لأبي تمّام ضد خصومه، فهل الآمدي كان أكثر موضوعية في موازنته بين أبي تمّام والبحتري؟

2. حداثة أبي تمّام الشّعرية في كتاب "الموازنة بين أبي تمّام والبحتري" للآمدي

لقد أسهمت الموازنات بين الشعراء في النقد العربي القديم في القرن الرابع الهجري في تأجيج الخصومة بين القديم والمحدث، وقد ربط توفيق الزّيدي الموازنة بمستويات تلقي النّص الأدبي في التراث النقدي، فهو يرى أنّ الموازنة ظاهرة أدبية، والظاهرة الأدبية لا تنشأ بالطّفرة وإنّما تكون على الترقي والتطور، من ذلك أن احتلت (الطبقة) المرتبة الأولى، ثم تلتها (المفاضلة) و(الموازنة)، وما ذلك إلاّ لأنّ كتب (الطبقات) تقدمت زمنياً من ناحية التّأليف،

[1]- ياوس، جمالية التلقي، ص 14.

[2] - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، منهج البحث في الأدب واللغة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1996م، ص 83.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 117 -119.

وهذه الأشكال الثلاثة يمكن ربطها بمستويات تلقي النّص الأدبي في التراث النّقدي، وهي: المستوى الانفعالي ثم المستوى التّفاضلي، وأخيرا المستوى التّأصيلي[1].

والانشغال الرئيس الذي يربط بين هذه المستويات والذي يتكرر لدى النقاد التراثيين، هو أيّهما أَشْعَر؟ وما موازنة الآمدي إلا صورة أخرى لهذا التساؤل، فهو يقول: «وأنا أذكر في هذا الجزء المعاني التي يتفق فيها الطائيين فأوازن بين معنى ومعنى، وأقول: أيّهما أشعر في ذلك المعنى بعينه، فلا تطالبني أن أتعدى هذا إلى أن أفصح لك عن أيّهما أشعر عندي على الإطلاق »[2]. ويرى الناقد أنّ "موازنة" الآمدي مرحلة متطورة وناضجة في النقد التراثي نظراً لتوفر المادة الشّعرية المكتوبة، مما جعل الناقد يتأمل النّص ويتدبر الأدبية فيه، و"موازنة" الآمدي لم تكن لتتم لولا هذه الخصال[3]. وإذا كانت "الموازنة" على هذا القدر من النّضج النقدي، نتساءل عن موقف الآمدي من حداثة أبي تمّام الشعرية وقراءته لها؟ وهل كان للعلماء اللّغة تأثيرا على الموازنة خاصة ما يتعلق بـ"طريقة العرب" التي بنى عليها الآمدي موازنته؟ وكيف نقد الآمدي حداثة أبي تمّام الشعرية؟ وماهي مصادره في ذلك؟

1.2. موقف الآمدي من حداثة أبي تمّام الشّعرية

تعدّ (الموازنة) جزءًا من الجدل الدائر حول حداثة أبي تمّام الشعرية، وأيةُ قراءة لهذه الحداثة لا يمكنها أن تتجاهل عمل الآمدي، فقد كان موضوعها المقارنة بين شعر أبي تمّام والبحتري وهو ما أقره في مقدمة الكتاب، يقول: « (...) البحتري أعرابي الشّعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشّعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ، وحشي الكلام، فهو أن يقاس بأشجع السلمي، ومنصور النمري، وبأبي يعقوب الخريمي المكفوف وأمثالهم من المطبوعين أولى، ولأن أبا تمّام شديد التكلف صاحب صنعة يستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه شعر الأوائل ولا على طريقتهم، لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة، فهو أن يكون في حيز مسلم بن الوليد ومن حذا حذوه 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 بكثرة محاسنه وبدائعه واختراعاته»[4]. وهذا النص الذي ضمنه الآمدي مقدمة موازنته على قدر كبير من الأهمية، لأنه يعيننا على تحديد مفهوم الحداثة الشعرية عند الآمدي، ويزودنا بالتّوجه النقدي والفكري للناقد في موازنته.

الحداثة الشعرية في نظر الآمدي هي المقابل لعمود الشعر العربي، الذي كان لناقد الفضل في صياغة مبادئه، حيث يقول: «وليس الشّعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي، وقرب

[1] ينظر: توفيق الزّيدي، الأدبية في التراث، ص 10 - 17.

[2] ـ الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج3، ص372.

[3] ـ ينظر: توفيق الزّيدي، الأدبية في التراث، ص30.

[4] ـ المصدر السابق، ج01، ص 04، 05.

المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ مواضعها، وأن يورد المعنى باللّفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، 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]. فعمود الشعر ليس إلا الطبع، الذي يعني شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، أي فصاحته، المقاربة في التشبيه والاستعارة والإصابة في الوصف.

ونستنتج من خلال النصين السابقين أن الحداثة الشعرية عند الآمدي هي الصنعة، التي من مظاهرها: الغموض والتعقيد، الألفاظ المستكرهة والوحشية، الاستعارات البعيدة، المعاني المولدة والبديع. وشعر أبي تمام الحداثي هو خير من جسد مفهوم الحداثة الشعرية في نظر الآمدي، أما البحتري، فينصبه رمزاً الوفاء والطاعة للأنموذج الشعري القديم؛ لأنّه التزم عمود الشعر ولم يفارقه، سواء من حيث الأسلوب، أو من حيث الألفاظ والمعاني المألوفة والمتداولة، أو من حيث الصور والأخيلة القريبة؛ أي إنّ البحتري يمثل النّظرية الشعرية القديمة، وأبو تمّام يمثل الاتجاه المحدث في الشّعر، وذلك حين يجعل أنصار البحتري من الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة، بينما يفضل أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام شعر أبا تمّام. ومن هنا يمكننا القول إنّ موازنة الآمدي ليست مقارنة بين شاعرين بقدر ما هي مقارنة بين مفهومين أو نظريتين للشعر: قديمة يمثلها البحتري، ومحدثة يمثلها أبو تمام.

والملاحظ أن طريقة تلقي الآمدي لحداثة أبي تمام الشعرية طريقة جديدة في النقد العربي القديم، وتكمن في الموازنة، حيث تلقى حداثة أبي تمام الشعرية بموازنتها مع شعر البحتري العمودي، وعلى هذا الأساس رسم خطة الكتاب وأعلن عنها بقوله: «(...) وأن أبتدئ بذكر مساوئ الشاعرين، لأختم بذكر محاسنهما، وأذكر طرفا من سرقات أبي تمام، وغلطه، وساقط شعره، ومساوئ البحتري في أخذ ما أخذه من معاني من أبي تمام وغير ذلك من غلط في بعض معانيه. ثم أوازن بين قصيدتين من شعريهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، ثم بين المعنى والمعنى، فإن محاسنهما تظهر في تضاعيف ذلك، ثم أذكر ما انفرد كل واحد منهما فجوّده من معنى سلكه ولم يسلكه صاحبه، وأفرد باباً لما وقع في شعريهما من التّشبيه، وباباً للأمثال، أختم بهما الرسالة، وأتبع ذاك بالاختيار المجرد من شعريهما وأجعله مؤلفا على حروف المعجم، ليقرب متناوله، ويسهل حفظه » [2]. ويبدو أن الآمدي على معرفة جيدة بالجمهور الذي سيتلقى كتابه والاختيارات التي يحويها؛ لأنه على وعي بأن عملية الاختيار تتأسس في المقام الأول على تحديد دور المتلقي في هذا النوع من التأليف قبولا أو رفضا وعلى هذا الأساس رسم خطته في الكتاب.

وقد وضح الآمدي منهجه منذ البداية، فهو وعد أن يتدرج في نقده من المستويات الجزئية كالسّرقات والألفاظ والمعاني والصور والبديع والعروض، ليصل إلى القراءة الكلية للقصيدة،

[1]- المصدر نفسه، ج03، ص423.

[2]- الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج1، ص 51.

متوخيا في ذلك الحيادية. والإشكال قائم حول ما إذا كان سيتمكن الآمدي من الوفاء بهذه الخطة المرسومة، وبالموضوعية التي وعد بها في مقاربته لحداثة أبي تمّام الشعرية؟

1.1.2. سرقات أبي تمّام الشعرية

يربط الآمدي سرقات أبي تمّام الشّعرية بمختاراته الشعرية، إذ كان شغوفا بالشّعر فاطلع على الشّعر الجاهلي والإسلامي والمحدث وكانت له اختيارات كثيرة في كتابه الحماسة، ولذلك ما خفي من سرقاته أكثر مما ظهر[1]. فعلى الرغم من اعتراف الآمدي لأبي تّمام بالبديع والاختراع، إلا أنّ تصوره لحداثته الشعرية لا يختلف عن أراء سابقيه، الذين اتهموا الشعراء المحدثين بالسّرقة لا التجديد والحداثة، فـ«كان النقاد لهم بالمرصاد، ولم يتقبلوا تجديدهم ذلك بسهولة، فتعقبوهم للازدراء بما قالوا من شعر، فعابوا اللغة، واتهموا أساليبهم بالضعف ورموهم بالسرقة والاتكاء على القدماء في معانيهم وأساليبهم كذلك، ولم يألوا في ذلك جهدا، وتعقبوا ما يمكن وما يتوهم أخذه، وبلغوا في ذلك مبلغا عجيبا ظهر فيه التمحل والتعسف» [2]. فرغم إقراره بأنّ السّرقات الشّعرية ليست من كبير مساوئ الشعراء وخاصة المتأخرين منهم لم يسلم منها المتقدم ولا المتأخر[3]، لكنّه يعدّها مع هذا مما يعيب الشعراء بدليل أنّ تناوله لسرقات الشاعرين أبي تمّام والبحتري ردا منه على أنصار أبي تمّام الذين ادّعوا السّبق واختراع مذهب شعري جديد لشاعرهم أن أحصى أكثر من مائة وخمسة وستين(165) بيتا مما استخرجه هو أو غيره عن أن أبا تمّام قد أخذ معناها عن غيره.

والآمدي في رصده لسّرقات أبي تمّام الشّعرية، كانت أحكامه جزئية بمعنى أنّ السرقة قد تكون في المعنى وقد تكون في اللفظ أو العبارة أو البيت يقول: «ينبغي لمن نظر في هذا الكتاب أن لا يعجل بأن يقول: ما هذا مأخوذ حتى يتأمل المعنى دون اللفظ، ويعمل الفكر فيما خفي، فإنّما السّرق في الشّعر ما نقل معناه دون لفظه وأبعده في أخذه» [4]. وعلى هذا الأساس القائم على الفصل بين اللفظ والمعنى اتهم أبا تمّام بالسرقة في قوله:

وَرَكْبٍ كَأَطْرَافِ الأَسِنَّةِ عَرَّسُوا ... عَلَى مِثْلِهَا واللَّيْلُ تَسْطُو غَيَاهِبُهْ

لِأَمْرٍ عَلَيْهِمْ أَنْ تَتِمَّ صُدُورُهُ ... وَلَيْسَ عَلَيْهِمْ أَنْ تَتِمَّ عَوَاقِبُهْ

يرى الآمدي: أنّ الشاعر، أخذ صدر البيت الأول من قول كُثير:

---

[1]- ينظر: الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج01، ص 58.

[2]- محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى آخر القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف، ط3، الإسكندرية 1996م، ص 77، 78.

[3]- ينظر: المصدر السابق، ج2، ص 138.

[4]- المصدر نفسه، ج2، ص 313.

وَرَكْبٍ كَأَطْرَافِ الأَسِنَّةِ عَرَّجُوا قَلاَئِصَ فِي أَصْلاَبِهِنَّ نُحُولُ

ويشبه قول البعيث:

أَطَافَتْ بِشُعْثٍ كَالأَسِنَّةِ هُجَّدٍ بِخَاشِعَةِ الأَصْوَاءِ غُبْرٍ صُحُونُهَا

وأخذ معنى البيت الثاني من قول الآخر:

غُلاَم وَغَى تَقَحَّمَهَا فَأَبْلَى فَخَانَ بَلاَءَهُ الدَّهْرُ الخَؤُونُ

فَكَانَ على الفَتَى الإِقْدَامُ فِيهَا وليسَ عليهِ مَا جَنَتْ المَنُونُ

فكك الآمدي شاهد أبي تمّام، إذ رأى أنّ العبارة في الشطر الأول من البيت الأول أخذها الشاعر من بيت كثير أو البعيث، والمعنى في البيت الثاني أخذه من شاعر آخر، وإذا سلمنا بهذا، فإنّه لا يكون لأبي تمّام أي فضل على الشّاهد، مما يعني غلق مجال القراءة والانفتاح أمام النّص.

وقد جهد الآمدي في مناقشة السرقات التي استخرجها النقاد قبله كابن أبي طاهر وأبو الضياء بشر بن تميم، وأعاد النّظر في بعضها، وقد خلص الناقد في أخر مبحث السرقات أن أبا تمّام كثير السرق جدا، ورد على السجستاني الذي أنكر على أبي تمّام الاختراع إلا في ثلاثة معاني، ورأى الناقد أنّ لشاعر بدائع مشهورة واختراعات كثيرة، سيأتي بالحديث عليها في محاسن الشاعر[1].

ومما تقدم التّنصيص عليه، يمكن القول إنّ الآمدي في معالجته للسرقات الشّعرية عند أبي تمّام، اعتمد على تثوره الخاص للسرقة التي يرها في البديع المخترع لكل شاعر، ومن هنا اعتبر الكثير من المعاني التي تأثر بها أبي تمام بغيره من الشعراء من السرقات، ولم يتقبل فكرة التفاعل بين الشعراء وتداخل النصوص فيما بينها، وذلك لأنه كان يحتكم في أحيان كثيرة إلى ثقافته البدوية الشّفاهية وعلمه بكلام العرب الأوائل، وتفضيله على كلام المحدثين.

لكن من جهة أخرى حرص الآمدي على تصويب آراء غيره من النقاد في تحاملهم على أبي تمام في موضوع السرقات، فعمل على استقصاء الأبيات التي اتهم الشاعر فيها بالسرقة، وأكد على أنه لا تدخل في باب الأخذ، لأنها من المعاني المشتركة بين الناس، والناقد بذلك أظهر منهجا نقديا منطقيا من خلال إقراره بمبدأ أحذ اللاحق عن السابق، والأفضلية للقدماء كما هي للمحدثين، فللأول فضل السبق وللثاني فضل الإجادة والزيادة.

[1]- ينظر: الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج02، ص 137، 138.

2.2.2. معاني أبي تمّام الحداثية

يرى الآمدي أنّ من مقاييس جودة المعاني الابتعاد عن المعاني المولدة المستحدثة، وإيثار المعنى المتداول الجاري على العرف العربي، ومن بين السّمات الدلالية التي طبعت شعر أبي تمّام في ميدان التجديد في المعاني، التّوليد وحقيقة توليد المعاني هي ترك الشاعر للمعاني الأصلية وتجنبها لخلق معاني جديدة من صلب هذه المعاني لتّوسع في اللّغة الشّعرية، ومن هنا ارتبط التّوليد بالجدّة والحداثة، وقد أشار ابن رشيق إلى ظاهرة توليد المعاني عند أبي تمّام، قائلاً: يقول: «وأكثر المولدين اختراعا وتوليداً ـ فيما يقول الحذاق ـ أبو تمّام وابن الرّومي» ويضيف: «وأكثر المولدين معاني توليداً ـ فيما ذكره العلماء ـ أبو تمّام»[1] من هنا لم يرض الآمدي على أبي تمّام في قوله:

لمَّا اسْتَحَرَّ الوَدَاعُ المَحْضُ وانْصَرَمَتْ ... أواخِرُ الصَّـــبْرِ إلاَّ كَـاظِمـاً وجِمًـا
رَأَيْـتُ أَحْسَـــنَ مَـرْئِـيَّ وأَقْـبَـحَـهُ ... مُسْـــتَجْمِعِيْنَ لِي التَّوْدِيْعَ والعَنَمَـا

وعقب قائلا: «العَنَمُ: شجر له أغصان لطيفة غضة كأنها بنان جارية، والواحدة عنمة كأنّه استحسن أصبعها واستقبح إشارتها إليه بالوداع، وهذا خطأ في المعنى »[2]. يرى الآمدي أنّ المعنى الذي قصد إليه أبو تمّام في هذا الشّاهد مخالف للعرف ولما يقتضيه الحال، فكيف يستقبح إشارة المحبوبة بالتّوديع في لحظة الفراق_ هو بذلك يولد معنى جديدا لم يألف الذوق العربي_ فالمأثور لدى الناس أنّ المسافر يستحب مثل هذا المنظر من حبيبته التي يفارقها، ويستدل على ذلك بقول جرير، يقول: « أتراه ما سمع قول جرير:

أَتَـنْسَـــى إذْ تُـوَدِّعُـنَـا سُـــلَـيْـمَـى ... بِفَـرْعِ بَشَـــامَـةٍ؟ سُـــقِـيَ البَشَـــامُ

فدعا للبشام بالسّقيا لأنّها ودعته به، فسُّر بتوديعها، وأبو تمّام استحسن أصبعها واستقبح إشارتها ولعمري إنّ منظر الفراق قبيح، ولكن إشارة المحبوبة بالوداع لا يستقبحها إلاّ أجهل النّاس بالحبّ، وأقلهم معرفة بالغزل، وأغلظهم طبعا، وأبعدهم فهما»[3].

إنّ الآمدي كمستمع/ قارئ لخطاب أبي تمّام، اعتمد على المعرفة الخلفية لديه في رد هذا الخطاب(الشاهد) « فالمستمع/القارئ حين يواجه خطاباً ما لا يواجهه وهو خالي الوفاض وإنّما يستعين بتجاربه السابقة، بمعنى أنّه لا يواجهه وهو خالي الذّهن، فالمعروف أن معالجته للنّص تعتمد من ضمن ما تعتمد عليه، على ما تراكم لديه من معارف سابقة تجمعت لديه كقارئ متمرس قادر على الاحتفاظ بالخطوط العريضة للنصوص(التجارب) السابق له قراءتها

[1] ـ ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج01، ص265، ج02، ص 244.

[2] ـ الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج02، ص 230.

[3] ـ المصدر نفسه، ج2، ص204،205.

ومعالجتها » [1]. معنى هذا أن وقوف القارئ بين يدي النّص لا يعني أنّه خال الذّهن من أية فكرة حتى ولو لم يسبق له أن قراءه إلاّ أنّه يعي يملك مسبقات على نصوص من تلك الشاكلة، واعتماد القارئ على أحكامه المسبقة لا يعني أن يطلق العنان لكل مدركاته متجاهلاً معاني النّص الذي بين يديه.

وينادي الآمدي كذلك بضرورة مقاربة الواقع في المعنى الشّعري والابتعاد عن الغلو والمبالغة المفرطة التي تفسد الشّعر، فولاء الناقد للتقاليد الشّعرية القديمة جعلته يرفض معاني الاختلاف ويتشبث بمعاني الحسّية، لذلك يصف الجودة في الشّعر بقرب المأخذ والسهولة والوضوح، يقول: «والمطبعون وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعاني والإغراق في الوصف؛ وإنما يكون الفضل عندهم في الإلمام بالمعاني وأخذ العفو منها، كما كانت الأوائل تفعل، مع جودة السبك، وقرب المأتى. ونظرته هذه هي التي جعلته يستنكر على أبي تمام معانيه الحداثية، ويخطئها، وحداثة أبي تمام مبنية في الأساس على التجديد في معاني القدماء وصورهم وأوصافهم عن طريق الخيال، «فالشاعر لا بجب أن يؤخذ عليه في كلامه التحقيق والتحديد، فإن ذلك متى اعتبر في الشعر بطل جميعه، وكلام القوم مبني على التجوز والتوسع والإشارات الخفية والإيماء على المعاني تارة من بعد، وأخرى من قرب؛ لأنّهم لم يخاطبوا بشعرهم الفلاسفة وأصحاب المنطق؛ وإنما خاطبوا من يعرف أوضاعهم ويفهم أغراضهم»[2]. وهذا ما غاب عن الآمدي في نقده لحداثة أبي الشعرية.

وعلاوة على هذا، ينفر الآمدي من المعاني التي يطبعها الغموض التي تحتاج إلى إعمال الفكر لاستنباطها؛ فكان أول من وصف حداثة أبي تمّام الشعرية بالغموض وأطلق عليه المصطلح، فقال «وميل من فضل أبا تمّام ونسبه إلى غموض المعاني ودقتها، وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة ومن يميل إلى التّدقيق وفلسفي الكلام[3] »، خاصة إذا علمنا أن الغموض ظاهرة نصية بالدرجة الأولى؛ فهي نتيجة حتمية لفقدان اللغة المشتركة بين الشاعر والقارئ، وتصبح بمقتضى الكلام المتقدم ظاهرة تتعلق بالقارئ أكثر مما تتعلق بالمؤلف أو توجهه الشّعري، ولهذا السّبب يرفض ارتباط الشّعر بالفلسفة؛ لأن هذه الأخيرة تعمي المعنى وتجعل المستمع بحاجة إلى طول التفكير فيه والتأويل، مما يفقد الشعر لذة الاستماع إليه والاستمتاع به.

ووفقًا لهذا التّصور، فإن المعاني عند الآمدي قائمة على مبدأ المشاكلة، وهو يعني وجود نموذج شعري قار أُستنبط من الموروث الشّعري _ وهو عمود الشعر _ ومن صفاته

[1]- محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء2006 م، ص61.

[2]- الشريف المرتضي علي بن الحسين الموسَوي العلوي، أمالي المرتضي غرر الفوائد ودرر القلائد، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ج2، دار إحياء الكتب العربية، مصر 1954 م، ص 95.

[3]- الآمدي، الموازنةبين شعر أبي تمام والبحتري، ج01، ص 04.

المطابقة/المعنى الواحد/الوضوح[1]. ومعنى هذا أنّ رفض صاحب "الموازنة"لمعاني أبي تمّام الحداثية _التي يمتزج فيها العلم والفكر والفلسفة_ انطلاقاً من ذوقه الشّفاهي البدوي الذي يكون فيه الفكر الفلسفي مناهضا له أو بديلاً عن غنائية الشّعر وسماعيته.

3.2.2. اللّفظ عند أبي تمّام في ميزان الحداثة ومنظور النقد القديم

يربط الآمدي الطّبع بحسن اختيار الشاعر لألفاظه وبالصنعة التّكلف والتعسف في اللّفظ؛ فإذا كان الأوائل أجادوا بما أملت عليهم طباعهم _ والطبع هنا قرين العفوية والأصالة _ فإنّ الشاعر المحدث قد يعاب أشدّ العيب إذا قصد بالصنعة سائر شعره، وعمد إلى التّكلف في استعمال اللفظ في غير موضعه المعتاد والمألوف، وغير مستحسن، ومن مظاهر الصنعة في منظور الآمدي استعمال اللفظ الغريب، فقد جعل صاحب "الموازنة" الغريب سببًا في نفور الناس من شعر المحدثين كرؤبة والعجاج؛ لأن التّكلف دليل فقدان الطبع، ويُستثنى من ذلك البحتري، فهو في منظور الآمدي شاعر مطبوع لأنّه كان يتجنّب الغريب في شعره ليفهم، لكن طبعه أحياناً يحمله إلى الغريب وباقتصاد، بينّما حمل على أبي تمّام شغفه باللفظة الغريبة وهي في شعره كثيرة فاشية، وكثرة اتكائه عليها قصد الإغماض والتّدليل على معرفته بكلام العرب تبحره في اللّغة، على نحو قوله[2]:

أَهْلَسُ أَلْيَسُ لَجَّاءُ إلى هِمَمٍ ... تُغَرّقُ الأسْدَ في أَذِيّهَا اللّيسَا
وإنَّ بُجْرِيَّةً نَابتْ جَأَرْتْ لَهَا ... وإلى ذُرَى جَلَدِي فاسْتَوهَلَ الجَلَدُ

هنّ البجَارِيُّ با بُجَيْرُ

بِنَدَاكَ يُوسى كلُّ جرْح يَعْتَلَ ... رَأبَ الأُسَاةِ بِدَرْدَبِيسِ قَنطَرِ

قَدْكَ اتّئِبْ أَرْبَيْتَ فى الغَلَوَاءِ

لقدْ طَلَعَتْ فى وَجْهِ مِصْرَ بوَجْهِهِ ... بِلاَ طَائِرِ سَعْدٍ ولاَ طَائِرِ كَهْلِ

لم يستقبح الآمدي هذه الألفاظ الغربية والوحشية (بجرية، جأرت لها، البجاري: وهي جمع بجرية وهي الداهية، الدردبيس والقنطر وهي من أسماء الدواهي، اتئب، أربيت، الغلواء، كهل). وحسب، بل شانه اجتماعها وثقلها على السّامع لتقارب مخارج الحروف فيها ما يعني للناقد عدم فصاحتها، فهذه الألفاظ وفق منظور النّقد الذوقي تجرد الشّعر من جودته للعلتين، الأولى، لأنّ الشعر مرتبط بقضية التواصل بين المبدع والمتلقي، فالشاعر عليه أن يفكر فيمن يستقبل شعره، فلا يخاطبه بما لا يرضى ذوقه، وبما لم يألف سماعه، ويدخله في متاهات

[1]- ينظر: الغذامي، المشاكلة والاختلاف/قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، ص54.

[2]- ينظر: المصدر السابق، ج02، ص 300 - 305.

الغموض والتّأويل، الثانية، لعدم صدور هذه الألفاظ من تلقائية بيئية كما عبّر عنه الآمدي بقوله: «وإذا كان هذا يستهجن من الأعرابي القّح الذي لا يتعمل له ولا يتطلبه على عادته وطبعه، فهو من المحدَثِ الذي ليس من لغته ولا من ألفاظه ولا من كلامه تحري عادته به ـ أحْرى أن يستهجن»[1]. ومن هنا رأى الآمدي في غريب أبي تمّام أمرا مشينا في شعره وهو المحدث الذي باعدت بينه وبين البداوة مسافة من الزمن غير يسيرة. كما أن سيطرة الأفق النّحوي واللّغوي على الفكر النقدي للآمدي واضحة، فهو كأسلافه من النّقاد اللّغويين يرى أنّ الشاعر المحدث يحضر عليه الخوض في الغريب والوحشي، بحجة احتضان الحضارة ويقول بوجوب مجاراة الأوائل في قول الشعر من خلال التزامهم بسنن العرب في أوصافهم ومعانيهم واستخدامهم للألفاظ والتّعابير، وضرورة جريان القول الشّعري مجرى الحقيقة معناً ولفظاً.

كما ينفر الآمدي من اللفظ العامّي والسّاقط في الشّعر، لأنّ الذوق لم يعتد مثل هذه المفردات في الشّعر، ومثل ذلك كلمة(تَفَرْعَنَ) في قول أبي تمّام:

ومَشْـــهَـدٍ بينَ حُكْمِ الـذُّلِ مُـنْقَطِـعٌ صَـــاليـهِ، أو بِحِبَـالِ المَوْتِ مُتَّصِـــلُ

جَلَّيْـتَ والمَوْتُ مُبْـدٍ حُرَّ صَـــفْحَتِـهِ وقـدْ تَـفَـرْعَـنَ فـي أَفْـعَـالِـهِ الأَجَـلُ

«...وقوله "تفرعن في أفعاله الأجل" معنى في غاية الركاكة والسخافة، وهو من ألفاظ العامة. ومازال الناس يعيبونه به، ويقولون: اشتق للأجل الذي هو مطل على كل نفس فعلاً من اسم فرعون، وقد يأتي الأجل على نفس فرعون وعلى نفس كل فرعون في الدنيا»[2].

ومما تقدم يمكن القول إنّ من أسباب نفور الآمدي من حداثة أبي تمام الشعرية وميله إلى مذهب البحتري القائم على عمود الشعر المعروف، اختيار أبي تمام للّفظ المستكره _من منظور الناقد_ فقد كان مولعا بالغريب يتتبعه ويتطلبه، ويتعمل إدخاله في شعره ليدلل على معرفته باللغة وسعته فيها واستيعابه بما نطقت العرب. بينما ليس الشّعر عند أهل العلم به إلا حسن اختيار اللفظ، وقرب المعنى، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ مواضعها، وأن يورد المعنى باللّفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له، وتلك طريقة البحتري[3]. فالطبع قرين اللّفظ الجزل الفحل والسهل، أما الحداثة فهي قرينة اللفظ المستكره كما هو الحال في شعر أبي تمّام الحداثي في نظر الآمدي.

4.2.2. الصورة الشّعرية الحداثية عند شعر أبي تمّام

يعد الآمدي من الذين اعترضوا على نهج الشاعر المحدث في العصر العباسي لعدم اقتفائه للأثر المرسوم في تشكيل الصورة الشّعرية، بالأخص أبو تمّام، «فالآمدي يضيق

[1]ـ الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج01، ص304.

[2]ـ المصدر نفسه، ج1، ص 212، 213.

[3]ـ الآمدي ، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج03، ص423.

بالصور الشّعرية المبتكرة وبالمجازات والاستعارات والتشبيهات البعيدة المرمى، التي تخفى فيها المعاني أو تلتبس أو تحتاج في إدراك المقاصد منها إلى إمعان النظر وإجهاد الفكر»[1]. وقد خصص الآمدي جزءً في "الموازنة" للحديث عن مثل هذه الاستعارات عند أبي تمّام بعنوان"ما جاء في شعر أبي تمّام من قبيح الاستعارات"، والاستعارات الجيدة/المستحسنة/المقبولة من منظورا الناقد هي استعارات الشعراء القدماء والأعراب والتي من خلالها وضع حدا لها_أي الاستعارة_ وقال: «وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه؛ فتكون اللّفظة المستعارة حينئذٍ لائقةً بالشيء الذي استعيرت له ملائمة لمعناه»[2].

ويجسد الآمدي ما قال به البلاغيين من أنّ الاستعارة تشبيه حذف أحد أطرافه، وإذا انتفى وجه الشبه والقرب بين المعنيين كانت الاستعارة بعيدة وقبيحة. ولما كانت استعارات الطائي المبتكرة لا تخضع لسنن العرب وللعرف اللّغوي المأثور؛ لأنّها مبنية على المفارقة والمفاجاة، رفضها وخطأها، لا سيما تلك المتعلقة بتجسيم المعنوي وتشخيص المجرد، وكعينة منها، تلك الاستعارات الدّهرية_ إذا جاز لنا هذا التعبير_ يقول الآمدي: «فمن مرذول ألفاظه وقبيح استعاراته قوله:

يَـا دَهْرُ قوّمْ مِنْ أَخْـدَعَيْـكَ، فَقَـدْ أَضْـــجَجْـتَ هَـذَا الأَنَـامَ مِنْ خُرُقِـكَ

وقوله:

سَـــأَشْـــكُرُ فُرْجَـةَ اللّبـبِ الرَّخِيِّ وَلِـيـنَ أَخَـادِعِ الـدَّهْـرِ الأَبِـيِّ

وقوله:

فَضَـــرَبَـتْ الشِّـــتَـاءُ في أَخْـدَعَيْـهِ ضَـــرْبَـةً غَـادَرَتْـهُ عَوْدًا رَكُـوبًـا

وقوله:

تَـرُوحُ عَلَـيـنـا كـل يَـوْمٍ وتَـغْـتَـدِي خُطُوبٌ كَـأَنَّ الـدَّهْرَ مِنْهُنَّ يُصْـــرَعُ

وأشباه هذا مما إذا تتبّعته في شعره وجدته كثيرا، فجعل كما ترى_مع غثاثة هذه الألفاظ_للدّهر أخدعا، ويدا تقطع من الزند. وكأنّه يصرع، ويحل ويشرق بالكرام، ويتبسم، وأنّ الأيام تنزله، والزمان أبْلَقَ، وجعل للمدح يداً، ولقصائده مزامر إلا أنّها لا تنفخ ولا تزمر، وجعل المعروف مسلما تارة ومرتداً أخرى، والحادث وغداً، وجذب ندى الممدوح بزعمه جذبةً حتى

[1]- أحمد محمد المعتوق، لغة الشعر بين ناقدين دراسة تحليلية مقارنة لنظريتي كل من الآمدي والشرف المرتضي، مجلة علامات، الجزء 23، مارس 1997م، ص 192.

[2]- المصدر السابق، الجزء01، ص 266.

خر صريعا بين يدي قصائده، وجعل المجد يحقد عليه الخوف، وأن له جسداً وكبداً، وجعل لصروف النوى قَدًّا، وللأمن فُرُشاً، وظن أن الغيث كان دهراً حائكاً وجعل للأيام ظهرا يركب، والليالي كأنّها عَوَارك والزّمان كأنه صُبَّ عليه ماء، والفرس كأنه ابن الزمان الأبلق وهذه استعارات في غاية القباحة والهجانة والبعد عن الصواب»[1].

وقد رفض الآمدي استعارة الأخادع للدهر، التي تجسدها عبارة" يا دهر قوم من أخدعيك" وعلق عليها قائلا: أي ضرورة دعته إلى الأخدعين؟ وكان يمكنه أن يقول (من اعوجاجك) أو (قوم ما تعوج من صنعك)، أي يا دهر أحسن بنا الصّنيع، لأنّ الأخرق هو الذي لا يحسن العمل، وضده الصَّنَعُ. ويعترض الناقد على توظيف الشاعر لمثل هذه الأليات في تشكيل الاستعارة لأنه يرى أن للاستعارة حدا تصلح فيه فإذا جاوزته فسدت وقبحت. وأبو تمام مولع بذكر الدّهر في شعره، فقد أحصى منير سلطان عدد مرات ورود كلمة (الدّهر) في ديوان الشاعر فوجدها وردت خمسا وسبعين مرة[2]؛ وبلغت استعارات أبي تمام في موضوع الدهر ما مجموعه 137 استعارة. والدّهر لغة: الأمد الممدود، وقيل ألف سنة، والدّهر الزّمان الطويل ومدة الحياة الدنيا ويورد ابن منظور في شرحه لدلالة الدّهر، قوله صلى الله عليه وسلم: "لا تسبوا الدّهر فالله هو الدّهر"، ومعناه أنّ ما أصابك من الدّهر فالله فاعله وليس الدّهر فإذا شتمت به الدّهر فكأنك أردت به الله، أي أنّ السّب والشتم يقع على الله لأنّه الفاعل[3].

ولعل الأفق الديني كان وراء رفض صاحب الموازنة لاستعارات أبي تمّام التشخصية، لتعارضها وثقافته الإسلامية «فالتّشخيص: أن ينفخ الفنان فيما لا روح فيه من المعاني والظواهر الطبيعية والأشياء وإذا اكتسب المعنى هذه الروح تحول إلى كائن حي يتنفس ويتحرك ويصير له كينونة تعطى له من الحقوق والصلاحيات ما لم يكن له وهو في وضعه الشائع فيما بين الناس من الكلام »[4]. لكن الخلق مقصور على الإله ولا يجب على الإنسان نسبته إلى نفسه. كما يتعلق الأمر بطريقة توظيف الشاعر لمفهوم الدّهر والزّمان في استعاراته، فـإحسان عباس يرى «أنّ وراء بعض أحكام الآمدي أثراً دينيا، فأكثر استعارات أبي تمّام التي يجدها غثة إنّما تتعلق بالدّهر والزّمان وربما ارتبط هذا ارتباطا شعورياً أو لا شعورياً بما ورد في الأثر(لا تسبوا الدّهر) »[5].

والآمدي لا يعنيه الشّعر كرؤية جديدة تحمل من القيّم الدلالية ما يسمو عن الحسّي البسيط، وهو ما لم يكن معهودا في النزعة البدوية التي تتعارض مع شواغل الحضارة والحداثة، هذه

---

[1]- الآمدي، الموازنة، ج01، ص 261 - 265.

[2] - ينظر: منير سلطان، الكلمة والجملة، الكلمة والجملة، منشأة المعارف، ط1، الإسكندرية 1998 م، ص343.

[3]- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، باب الدال، المجلد04، ص 338، 339، 340.

[4] - منير سلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام الجمل والأسلوب، بديع التراكيب في شعر أبي تمام الجمل والأسلوب، ص 417.

[5] - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب _نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري_دار الشروق،ط1،عمان1993 م، ص158.

الرّؤية التي يجتمع فيها الحسّي بالمعنوي والعقلي بالمجرد، بينما يظهر من خلال الشّواهد المساقة أنّ الآمدي ينزع إلى الاستعارة المتداولة الجارية على العرف العربي والتي يتوفر فيها المعنى الواضح السهل البعيد عن التعقيد/الغموض، والمعنى الظاهر/القريب الذي لا يحتاج إلى التأويل.

وقد أثرت أفكار وآراء صاحب الموازنة في استعارات أبي تمّام الحداثية على آراء النقاد بعده، وشكلت أفق توقعهم، فالجمهور الأعظم من النقاد والبلاغيين القدامى ينفرون من الاستعارات البعيدة وينظرون إلى استعارات الشاعر المستحدثة نظرة استهجان، فقد وقف القاضي الجرجاني من استعارات أبي تمّام الحداثية موقفا لا يختلف عن موقف الآمدي، فهو يضيق باستعارات الطائي التي تقوم على التّشخيص والتّجسيم، وأدرجها في خانة الاستعارات السيئة. كما تأثر أبو الهلال العسكري في "الصناعتين" بآراء الآمدي فيما تعلق بالاستعارات البعيدة عند أبي تمّام، فقد عدّ استعارة "يا دهر قوم أخدعيك" استعارة بعيدة وقبيحة، واستهجن كل استعارات أخادع الدّهر، وأورد شواهد كثيرة عن استعارات، كان الآمدي قد تطرق إليها في باب الاستعارات القبيحة في الموازنة. ووقف ابن سنان الخفاجي في سر الفصاحة عند استعارات أخادع الدّهر لأبي تمّام واعتبرها من أقبح الاستعارات وأبعدها مما استعيرت له[1].

بينما نجد الشريف المرتضي على النّقيض من هؤلاء النقاد السالفين الذكر، يعيب على الآمدي عدم فهمه لاستعارات أبي تمّام، يقول: «ورأيت الآمدي يطعن على قوله:

عمرت مجلســـي من العوّاد

ويقول: "لا حقيقة لذلك ولا معنى، لأن ما رأينا أحدا/ جاءه عوادٌ يعودونه من المشيب؛ ولا أن أحدا أمرضه المشيب، ولا عزّاه المعزون عن الشباب"؛ وهذا من الآمدي قلة نقد للشعر وضعف بصيرة بدقيق معانيه التي يغوص عليها حذاق الشعراء؛ ولم يَرد أبو تمّام بقوله: * عمرت مجلسي من العوّاد*، العيادة الحقيقية التي يغشى فيها العواد مجالس المرضى وذوي الأوجاع، وإنما هذه استعارة وتشبيه وإشارة إلى الغرض خَفِيَّة؛ فكأنه أراد أنّ شخص الشيب لما زارني كثر المتوجعون لي، والمتأسفون على شبابي، والمتوجشون من مفارقته؛ فكأنهم في مجلس عُوَّاد لي، لأنّ من شأن العائد أنّ يتوجع ويتفجع»[2]. ويظهر أن الشريف المرضي قد تفطن إلى أن مدار الاستعارة هو الإيحاء والتلميح إلى المعنى، وليس نقل الحقيقة، لأنّ الاستعارة حلية جمالية وليست وسيلة للتقرير.

ومنه فالمشاكلة التي يبحث عنها الآمدي وغيره من النّقاد لدى أبا تمّام لا يمكن أن تتحقق، لكن المتوفر لدى الشاعر هو الاختلاف وكسر أفق التوقعات، إلى حد أنّ الصورة التي لا تخطر على بال الناقد، فإنّها ممكنة لدى الشاعر، بواسطة الانزياح عن المأنوس عن طريق

[1]- ينظر كل من: القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 40. أبو الهلال العسكري، الصناعتين، ص 334، 335. ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، 126.

[2]- الشريف المرتضي، أمالي المرتضي، ج1، ص 613.

التّخييل.وبالتالي «فإننا ندرك أنّ الآمدي ، أيًا ما كان رأي الأقدمين والمحدثين فيه، إنما كان مقصرا غاية التّقصير في إدراك روح الشعر وحقيقته وغايته وإبداعيته التي تتجاوز العبارات النثرية الالتواءات التي يقتضيها الفهم والتفاهم بين الأحياء في عالم التقرير والاذعان والمعرفة المخادعة بلا معرفة»[1]. وهذا يعني أن الآمدي لم يدرك حقيقة الاستعارة في شعرية أبي تمام الحداثية، وظل رهين شرط المناسبة بين طرفيها.

أما التشبيه، فمن جملة ما استحسنه الآمدي من تشبيهات أبي تمّام التي أصاب فيها وقارب الحقيقة ولم ينأ فيها عن سنن العرب وعاداتها في المشابهة؛ أي التشبيهات التي وقعن موقعا حسنا في نفسيته، حيث قال: «لو أن أبا تمّام حتى يخلو من كل لفظ جيد البتّة، أو لو أنه قال بالفارسية أو الهندية:

وَإِذَا أَرَادَ اللهُ نَشْـــرَ فَضـــيـلَـةٍ طُوِيَـتْ أَتَـاحَ لَهَـا لِسَـــانَ حَسُـــودِ

لَولاَ اشْـــتِعَـالُ النَّـارِ فِيْمَـا جَـاوَرتْ مَـا كَـانَ يُعْرَفُ طِيـبُ عَرْفِ العُودِ

أو قال:

هِـيَ البَـدْرَ يُـغْنِيـهَـا تَوَدُّدُ وَجْـهُـهَـا إلـى كـلِّ مَـنْ لاَقَـتْ، وإِنْ لـمْ تَـوَدَّدِ

أو ما أشبه هذا من بدائعه (...) فكيف وبدائعه مشهورة ومحاسنه متداولة، ولم يأت إلا بأبلغ لفظ أحسن سبك»[2]. ويرجع استحسان الآمدي لهذه الصور؛ لأنها من الصور المتعارف عليها بين الناس، حيث يكون الجمع والتّقريب بين طرفين يشتركان في أكثر من سّمة والمشابهة قائمة على سند حسّي واضح والعلاقة بين معقول ومحسوس وبين محسوس ومحسوس، يمكن إدراكهما بالرّؤية، بالتّالي هذه التشبيهات حققت غايته وأرضت الذّوق الشّفاهي الذي ألف هذا النّمط من التّشبيهات في شعر امرئ القيس وأقرانه، وأدت هذه الصور وظيفتها، بحيث أخرجت الأغمض إلى الأوضح، وقصدت المبالغة في الوصف، وتوخي الدّقة والإصابة في التّمثيل، ولا مجال للمفاجئة والغرابة هنا، وهذا نموذج المقاربة في التّشبيه وفق عمود الشّعر.ومن هنا تصبح "المقاربة" قاعدة يُحتكم إليها في جودة النص الشعري عند الجمهور الأعظم من النقاد والبلاغيين.

وعلى النّقيض من ذلك، لا يحبّذ الآمدي فكرة التباعد بين طرفي التشبيه ويرى «أنّ حسن التشبيه موقوف على كثرة الوجوه الجامعة بين المشبه والمشبه به كثرة تقرب بهما إلى

[1]- إيليا الحاوي، أبو تمام فنه ونفسيته من خلال شعره _دراسة ونصوص _ ص81.

[2] - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج03، ص 422

حال الاتحاد »[1]. فمن التشبيهات التي لم يرض بها ذوقه لتعارضها مع خلفيته الثقافية حول المقاربة في التشبيه، قول أبي تمّام:

شَـــهِـدْتُ لقـدْ أَقْوَتْ مَغَـانِيكُمُ بَعْـدِي وَمَحَّتْ كَمَـا مَحَّتْ وَشَـــائِعُ منْ بُرْدِ

لقد أخطأ الشاعر _حسب الآمدي_ في اختيار صورة المشبه به، لعدم وجود المناسبة بين طرفي التشبيه، يقول: «جعل الوشائع حواشي الأبراد، أو شيئا منها، وليس الأمر كذلك، إنما الوشائع غَزْلٌ من اللّحمة ملفوف يجره النّاسج بين طاقات السّدى عند النسّاجة»[2]. وأبو تمّام _حسب الآمدي_ لا يسوغ له الخطأ في مثل هذا لأنه حضري ويسامح في ذلك البدوي الذي يريد الشيء ولم يعاينه فيذكر غيره، لقلة خبرته به أما أبو تمّام فليست هذه حاله بل ما جهل هذا، لكنه سامح نفسه فيه.

فالتشبيه عند النقاد القدامى أفضل الصور البيانية كونه لا يخل بمبدأ الوضوح، ومن ثم«أن يقال إنّ إيثار التشبيه عند العرب أمر يرتد إلى نظرة عقلانية صارمة، تؤمن بالتّمايز والانفصال وتنفر من التداخل والاختلاط، ويرفض _في حزم_ كل ما يبدو خرجا عن الأطر الثابتة والمتعارف عليها في مستوى من المستويات»[3]. ومن هنا خطأ الآمدي أبا تمّام في التشبيه السابق وفي كثير من التشبيهات، لعدم وجود المقاربة بين طرفي التشبيه. فالتقارب حسب الناقد هو الذي يدخل الشعر حيز الفهم وقبول العقل، وارتضاء الذوق، لهذا أعاب على الشاعر مبالغته في التجديد، مما لا ترى معه إصابةً في التشبيه.

5.2.2. البديع عند أبي تمّام في ميزان الحداثة ومنظور الآمدي

إنّ البديع الذي ظلّ ثانويا توسعت أفاقه على يد الشعراء المحدثين، فغدا صنعةً ومعلما من معالم الانتقال من البداوة إلى الحضارة، وأصبح مذهباً للشعراء المحدثين، وهذا ما أكده الآمدي نقلاً عن ابن المعتز. وأبو تمّام مثل ذروة ما عرف بمذهب البديع والصنعة في الحداثة الشعرية العبّاسية، حتى أضحى فيه البديع رديف لحداثة أبي تمّام الشعرية.

والجناس من الألفاظ _ حسب الآمدي _ما اشتق بعضه من بعض، وقد جاء متفرقاً في أشعار الأوائل، يأتي منه في القصيدة البيت الواحد والبيتان، على حساب ما يتفق للشاعر ويحضر في خاطره، ولا يتعمده، لكن أبا تمّام جعله غرضه وبني أكثر شعره عليه[4]. والجناس

[1] ـ حمادي صود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس _مشروع قراءة_ منشورات كلية الآداب منوبة، ط2، تونس 1994 م ص551.

[2] ـ االمصدر السابق، ج02، ص 192، 193.

[3] ـ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة 1973م، ص 218.

[4] ـ ينظر: الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج02، ص 282 ـ 284

القائم على كثرة الاشتقاقات في شعر أبي تمام لم تكن ترق لـلآمدي والنقد الذوقي عامة، فكثرة الجناس حسبهم تؤدي إلى الغموض، على نحو قول الشاعر:

سَـلِّمْ على الرَّبْعِ منْ سَـلْمَى بِذِي سَـلَمِ عَـلَـيـهِ وَسْـــمٌ مـنَ الأَيَّـامِ والـقِـدَمِ

هذا البيت لا يستوفي وفق تحليل الآمدي شروط التوصيل، لأنّه لم يبلغ ذلك فنياً، ولأن الالتباس ظاهر فيه، كما أنّ الناقد لا تعجبه كثرة الاشتقاق، بل تنوعه على الرغم من أنّ الشاعر وظف حروفاً متباعدة المخارج والتكرار كان موفقاً، يقول: «هذا ابتداء ليس جيد لأنه جاء بالتّجنيس في ثلاثة ألفاظ، وإنّما يستحسن إذا كان بلفظين، وقد جاء مثله في أشعار النّاس، والرديء لا يؤتم به»[1]. فالاستعمال المفرط للبديع _منه الجناس_ هو الذي جعل الآمدي يصف شعر أبي تمّام بالصنعة، وهي صنعة لفظية، يقول: «إنّ أبا تمّام يريد البديع فيخرج إلى المحال (...) كأنّهم يريدون إسرافه في طلب الطّباق والتّجنيس والاستعارات وإسرافه في التماس هذه الأبواب وتوشيح شعره بها»[2]، والبديع هنا مرادف للصنعة وإن لم نقل هو نفسها عند الآمدي، الذي يعد هذا الشاهد من حداثات أبي تمّام التي عارضها، فالحداثة هنا هي البديع.

لقد أشار الآمدي إلى ماهية الطّباق في حديثه عن رديء الطّباق في شعر أبي تمّام، فهو يرى أنّ الطّباق مقابلة الحرف بضده أو ما يقارب الضّد، وقيل(مطابق) لمساواة أحد القسمين صاحبه وإن تضادًا واختلفا في المعنى، ويشر إلى نقطة مهمة وهي أن الطّباق أكثر وأوجد في أشعار العرب من باقي المحسنات الأخرى، وهو ما ينطبق على أبي تمّام، حيث يحتل الطبّاق الصدارة في أساليبه الشعرية «فهو إن كان شاعراً مداحاً إلا أنه شاعر الطّباق»[3]. ويستحسن الناقد طِباقات أبي تمّام التي جاءت على شاكلة الطباق عند القدماء، يقول: «فلو اقتصر الطائي على ما اتفق له في هذا الفن من حلو اللّفظ وصحيح المعنى، نحو قوله:

نَـثَـرتُ فَـرِيـدَ مَـدَامِـعٍ لـمْ تَـنْـظُـمِ

وأشباه هذا من جيد أبياته»[4]. فالطباق وقع بين لفظتي "نثر ولم تنظم" وهي متضادتان في المعنى، ويسمي البلاغيون هذا النوع من الطباق طباق السلب، وجاء في شعر القدامى مثله، ولا يدخل في مظاهر الإسراف في البديع، وهو السبب الذي جعل الآمدي يستحسنه.

والطّباق الذي لا يستحسنه الناقد هو الذي يبعد فيه الشاعر ويغرب ويأتي به مع الاستعارة وغيره من الصور، وتمنى الآمدي لو تجنّبه الشاعر، ومن ذلك قول أبي تمّام:

---

[1] ـ المصدر نفسه، ج3، ص394.

[2] ـ المصدر نفسه، ج2، ص 135.

[3] ـ منير سلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام، الجمل والأسلوب، ص337.

[4] ـ الأمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج2، ص256.

قَـدْ لاَنَ أَكْثَرُ مَـا تُرِيـدُ، وبَعْضُـــهُ خَشِـــنٌ، وإِنِّـي بـالـنَّـجَـاحِ لَـوَاثِـقُ

استهجن الآمدي هذا الطّباق لكنه لم يبرر سبب ذلك، فهو يرى أنّ مثل هذا الطّباق الرّديء كثر في شعر أبي تمّام لذلك لم يذكر منه إلاّ القليل لأنّه إذا ذكره كله سقط معظم شعره[1]. والطباق الموجود في هذا الشاهد طباق إيجاب بين لقطتي "لان وخشن"، لكن الذي لم يرق للآمدي هو مجيء الطباق في تركيب استعاري؛ حيث جعل أماني الممدوح لينة ويعضها خشنة، أي تشبيه المعنوي بالحسي، وهو نتج عنه استعارة بعيدة وفق منظور الآمدي ودخل الطباق في تركيبها.

وبهذا لم يستطع الآمدي أن يتجاوز بالطباق الموجود في شعر أبي تمام الحداثي حدود المحسنات البديعية في قراءته له، في حين أن التضاد الذي ميز شعر أبي تمّام الحداثي مرتبط بفكره الجدلي، الذي يعبر به عن رؤيته للوجود والإبداع. ومما سلف، نخلص إلى أن الآمدي يقرن بين البديع والحداثة الشعرية عند أبي تمّام، وذلك من الدعوة إلى التوسط في البديع، كما ورد عن الشعراء القدامى، لأن الإسراف فيه يعبر عن تكلف وصنعة لدى الشاعر المحدث.

6.2.2. الإيقاع في شعر أبي تمّام

آخذ الآمدي على حداثة أبي تمّام الشعرية الاضطراب في الإيقاع الشعري، وذلك لكثرة الزّحاف في شعره واضطراب الوزن فيه؛ فقد بلغت نسبة الأبيات التي لحقتها الزّحافات والعلل في ديوان أبي تمّام ما نسبته 99,5%[2]. ومن الشواهد القليلة التي ساقها الآمدي في ذلك «قوله:

وَأَنْـتَ بِمصْـــرٍ غَـايَتِـي وقَـرَابَتِـي بِـهَـا، وَبَـنُـو أَبِـيـكَ فِـيـهـا بَـنُـو أَبِـي

وهذا من أبيات النوع الطويل ووزنه "فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ" وعروضه وضربه "مَفَاعِيلُنْ"، فحذف نون "فَعُولُنْ" من الأجزاء الثلاثة الأولى وحذف الياء من "مَفَاعِيلُنْ" التي في المصراع الثاني، وذاك سمي المقبوض لأنه حذف خامسه»[3]. والبيت من الطويل، حذف نون "فَعُوْلُنْ" الأول، وياء "مَفَاْعِيْلُنْ"، وهو ما يسمى بالقبض لأنّه حذف خامسه السّاكن، وذلك أمر منافي للطبع لأنّه لا يكاد يُعثر عليه في أشعار ما عرفوا بصفاء طباعهم، ويستدل الآمدي على هذا الاضطراب في كثرة من استخدام الزّحاف الذي لا يتوافق مع الطّبع بما أثر عن دِعبل الذي وصف شعر أبي تمّام بأنّه أشبه بالنّثر[4].

---

[1] ـ ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص 256، 257.

[2] ـ ينظر: زكريا توفيق إسماعيل عطية، بنية الإيقاع في شعر أبي تمام، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الزقازيق، مصر2008م.

[3] ـ الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج 2، ص 306.

[4] ـ ينظر: المصدر نفسه، ج02، ص 306.

وعلى الرّغم من أنّ الآمدي لا يعترض على استخدام هذه الرّخصة لكن كثرتها ولاسيما في البيت الواحد يجعل الشّعر أقرب إلى الكلام المنّثور، يقول: «وهذه الزّحاف جائزة في الشّعر غير منكرة إذا قلّت، فأما إذا جاءت في بيت واحد في أكثر أجزائه، فإنّ في نهاية القبح، ويكون بالكلام المنثور أشبه منه الشّعر الموزون »[1] وهذا ما قد يوحي بأنّ صاحب "الموازنة" يولي الأهمية للوزن على حساب العناصر العروضية الأخرى، اعتقادا منه أنّ الوزن هو الحد الفاصل بين الشّعر والنّثر. لكن هل يرجع رفض الآمدي للزّحاف في شعر أبي تمّام لمجرد تأثيرها على انتّظام الإيقاع بحيث أصبح البيت أقرب إلى الكلام المنثور؟ يمكن رد نفور النقد الذّوقي من الزّحاف وكثرتها إلى اقتران السّلامة العروضية بالطّبع «فالمطبوع من الشعراء مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان وأسمائها وعللها لنبو ذوقه عن المزاحف منها والمستكره، والضعيف الطبع محتاج إلى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله في هذا الشأن »[2]. فالنفور العفوي من الزّحاف سمة الشاعر المطبوع لدى ابن رشيق فوجودها يعيبه ويحمله على التكلف، وهو نفسه موقف الآمدي، الذي اعتبر مظاهر التجديد الإيقاعي في حداثة أبي تمام الشعرية خروج عن الطبع ودليل على الصنعة والتكلف.

وانطلاقا من نموذج تلقي النقاد الأدباء القدامى: الصولي والآمدي، لحداثة أبي تمّام الشعرية ونقدهم الفني لها، يمكن تلخيص رؤيتهم النّقدية في النتائج الآتية:

_ يعد الصولي من النقاد الأوائل الذين اعترفوا لأبي تمام بحداثة مذهبه الشعري، إذ إن تفاعله الإيجابي مع شعر المحدثين جعله أكبر مدافع عن حداثة أبي تمام الشعرية.

_تفطن الصولي إلى معضلة بعض النقاد اللغويون القدامى مع حداثة أبي تمّام الشّعرية، وهي عدم الفهم، وعليه يرى أنّ القارئ الخبير بالشعر ونظمه وحده القادر على فهم واستحسان ما جاء به الشاعر، وقد استعان بغير واحد من هؤلاء _المبرّد، عمارة بن عقيل وآخرين_ للرّد على خصوم الشاعر.

_إن التفاعل الإيجابي للصولي مع حداثة أبي الشعرية جعله ينفي عنه تهمة السرقة ويدحض مقولات دعبلا وأضرابه من المتعصبين.

_إن انفتاح أفق القراءة لدي الصولي جعله ينظر على حداثة أبي تمام الشعرية من منظار الحاضر والراهن وليس من منظار القديم، ومن هنا كان يحاول أن يلفت انتباه الذائقة العربية آنذاك إلى الجوانب الفنية والجمالية التي تنطوي عليها هده الحداثة بعيدا عن العصبية.

[1] ـ الآمدي، الموازانة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج02، ص 309.

[2] ـ ابن رشيق، العمدة، ج1، ص134.

_ يقوم منهج الصولي في مقاربة حداثة أبي تمام الشعرية على الجزئية، أي الاكتفاء بالأبيات المفردة في التحليل والاستشهاد والحديث عن معاني وألفاظ الشاعر وهي مستقلة عن القصيدة ومنتزعة من سياقها.

-تعد موازنة الآمدي طريقة جديدة في تلقي حداثة أبي تمام الشعرية، حاول من خلالها الناقد أن يقارن بين هذه الحداثة الشعرية وطريقة القدامى في قول الشعر، ووضع منهجا لهذه المقارنة، حيث تدرج في معالجة أهم القضايا النقدية والبلاغية في شعر أبي تمام والبحتري، وذلك بالاستعانة بالمؤلفات النقدية السابقة له وكذا الرد على بعض النقاد في محاولة لنفي أحكامهم أو تصويبها.

_ إن مجمل أحكام الآمدي النقدية في حداثة أبي تمام الشعرية، هي صدى للتلقيات الشفاهية التي يمثلها جمهور النقاد اللغويون، فالأفق الذي يصدر عنه الناقد كان يطغى عليه تمجيد القديم ورفض المحدث، هذا الذي جعل أحكامه الفنية تخضع لمقاييس القدامى والتي صاغها في مصطلح عمود الشعر، لعل أهمها: ـ المعاني المألوفة الجارية مجرى العادة والحقيقة، والألفاظ الفصيحة المتداولة لا الغريبة والوحشية. ـ المقاربة في الاستعارة والتشبيه، والابتعاد عن الغلو المبالغة فيهما. ـ الدعوة إلى التوسط في البديع وعدم الإسراف في الصنعة، التي تؤدي إلى التكلف. وتكشف مناقشة الآمدي وتحليلاته لشعر أبي تمّام الحداثي عن عدم التزام الشاعر بهذه المقاييس، وهو الأمر الذي جعل الآمدي يميل إلى كفة البحتري، ولا يستحسن من شعر الطائي إلا ما اتبع فيه الشاعر سنة العرب، مما يعني رفضه للحداثة الشعرية العباسية عامة وحداثة أبي تمّام الشّعرية بوجه خاص.

_ يرى الآمدي أنّ السرقة الشعرية تكون في البديع المخترع لدى الشاعر وليس في المعاني المتداولة بين الناس، من هنا راح يستخرج سرقات الشاعرين، بحيث ركز على سرقات أبي تمام التي أخذت القسم الأكبر في (الموازنة)، وهذا لينفي الحداثة والإبداع على شعر الشاعر، على الرغم من اعترافه ببديعه واختراعاته في مقدمة كتابه.

_ شكلت ردود أفعال الآمدي اتجاه عناصر التجربة الشعرية الحداثية (اللفظ، المعنى، الصورة، البديع، السرقات) عند أبي تمام أفق توقع النقاد اللاحقين (القاضي الجرجاني، ابن سنان الخفاجي، أبو الهلال العسكري...)، حيث كانت أثارها بادية في مؤلفاتهم.

_ ينسجم أفق توقع الآمدي مع الشعر الذي يتبع فيه ابن أوس منهج القدامى، فهو يرضي ذوقه ويثير فيه الإعجاب، كما هو الحال شعر البحتري المطبوع، بينما يعبر الناقد عن استهجانه ونفوره من للمظاهر الحداثة في شعر الطائي بتوظيفه للمصطلحات تخرج في كثير من الأحيان عن الموضوعية، فالآمدي في أحيان كثيرة، ينفعل ولا يعرف التوسط في أحكامه النقدية، من ذلك قوله: هذا من أحمق المعاني وأولاها بالاستحالة وأيضا فأي لفظ أسخف من أن يجعل الحرقة آمرة...، وقوله معلقا على شاهد أبي تمام الذي وصف فيه الحلم بالرقة، يقول: ثم قوله "لو أن حلمه بكفيك" كلام في غاية القبح والسخافة. ويوظف كذلك صيغ المبالغة في الاستهجان

من مثل (أقبح، أسخف، أسوء، أحمق، أبعد، أفحش...). ومثل هذا النقد لا يمكن أن يكون إلا خلاصة ذوقية تخص نظرة الآمدي نفسه.

_ إنّ مقاربة الآمدي للحداثة أبي تمام الشّعرية اعتمدت على تجزئة النّصوص وعلى الأبيات المفردة المنتزعة من سياقاتها المختلفة، وهو ما أثر على قراءته للشّاهد، وتحول بموجبه نقده إلى مقاربات جزئية للمعاني والألفاظ، ومما ينأى بالناقد عن استكناه القيّم الجمالية والفنية المبثوثة في هذه الحداثة.

_ ثقافة الآمدي السماعية والبدوية الشّفاهية لم تتأثر بالحداثة الشعرية التي عرفها القرن الرابع للهجرة وهو ما أثر على سمعة التجربة الشّعرية الحداثية الخاصة بأبي تمام، حيث أظهرت الموازنة أنّ الشاعر متمردا على التقاليد الشّعرية القديمة وأن شعره فلسفة غامضة وزخرف بديعي واستعارات بعيدة وغامضة، وهو ما قد يؤثر على المتلقي ويجعله يتخذ موقفاً سلبياً ويطلق أحكاما قبلية على حداثة أبي تمام الشعرية قبل قراءة شعره.

ثالثا: حداثة أبي تمّام الشّعرية عند البلاغيين العرب القدامى

1. حداثة أبي تمّام الشّعرية عند ابن المعتز

1.1. موقف ابن المعتز من حداثة أبي تمّام الشّعرية

تناول ابن المعتز شعر أبي تمّام الحداثي في أربعةٍ من مؤلفاته وهي: كتاب "البديع" وكتاب "طبقات الشعراء" وكتاب "السّرقات" و"الرّسالة" التي خصصها لبيان محاسن شعر أبي تمّام ومساوئه، ونجد أنّ الكتاب الأول والثاني متوفران، أما الرّسالة فنجدها متفرقة ذكر الجزء الأكبر منها المرزباني في "الموشح" وأشار إلى جزء منها التوحيدي في "البصائر والذخائر"، وقد ضاع منه الجزء الخاص بالمحاسن، وحاول عبد المنعم خفاجي جمع شتاتها في كتاب نشره بعنوان "رسائل ابن المعتز"، ويبقى كتاب السرقات لا أثر له.

وقد اختلف الدارسون المحدثون في قراءاتهم لابن المعتز وموقفه من الشّعر المحدث عامة وحداثة أبي تمّام الشّعرية على الخصوص، فهناك من يرى أنّ ابن المعتز ينتصر للمحدثين ويرفع الضيم عنهم في كتاباته، فهو اقتصّ لهم من القدماء الذين سلبوهم كل شرف في الشّعر بحديثه عن البديع الذي ارتبط بالحداثة الشّعرية العباسية، لكن يذهب بعض الآخر إلى أنّ ابن المعتز لا يختلف عن أساتذته من اللّغويين والنّحاة المتعصبين لطريقة القدامى في الشعر، «فبدلا من إنصاف الشّعر المحدث، ذهب ابن المعتز ينصف القديم، وعن هذه الطريق أكدّ أنّ البديع لم يكن بدعا مستحدثا، وإنّما كان الفضل فيه للقدماء»[1]. وهذا التضارب في الآراء، يعني صعوبة تحديد موقف ابن المعتز من حداثة أبي تمّام الشّعرية ما لم نتعرض إلى الأفق

[1]- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 109، 110.

الفكري والحضاري الذي يصدر عنه الناقد، ومن ثمّ الإحاطة بالنّسق المعرفي لكتابات ابن المعتز البلاغية والنقدية، بوضعها في سياقها المعرفي والتاريخي.

وقد شهد القرن الثالث احتدام الصراع بين مذهب القدماء ومن مثله من العلماء ومذهب الشعراء المحدثون، وفي أجواء هذه الخصومة الأدبية بين القديم والمحدث، التي انتقلت في مرحلة متقدمة إلى خصومة بين أنصار البحتري وأبي تمّام، ظهرت مؤلفات ابن المعتز، مما يعني ارتباط اسم ابن المعتز بهذه الخصومات الأدبية، هذا من جانب، ومن جانب آخر، نجد أن الخلافة العباسية في عهد الخليفة المتوكل _جدُّ ابن المعتز_ فيما رواه أحمد أمين في كتابه "ظهر الإسلام" بدأت تميل عن التيار الإعتزالي العقلي لتتقرب من أهل السّنة والنّقل، يقول: «والواقع أن هذه الحركة وأعني بها اضطهاد المعتزلة ونصرة المحدِّثين كان لها أثر كبير في حياة المسلمين من ذلك العهد إلى اليوم فقد لونت حياتهم بلون خاص، ظلوا يحافظون عليه طوال العصور المختلفة»[1].

ومن هنا يمكن القول إنّ الأفق الفكري لكتابات لابن المعتز هو النسق النقلي والنسق القديم، فمعظم أساتذته من اللّغويين والنّحاة كالمبرّد وثعلب، فهو «أخذ الأدب عن أبي العباس المبرّد وأبي العباس ثعلب وغيرهما، كان أديبًا بليغًا شاعرًا مطبوعًا مقتدرًا على الشعر...»[2]، وكونه أحد أبناء الخلافة العباسية سيلتقي أفقه الفكري مع الأفق الفكري للحنابلة في مفهوم التقليد والجبر.

ووضع مؤلفات ابن المعتز في سياقها المعرفي والتاريخي، يدفعنا إلى القول إن ابن المعتز ينتصر للحداثة الشعرية العباسية بمفهومها الزّمني؛ أي المعاصرة، وذلك لعدة أسباب، منها، انتماؤه زمنيًا إلى هذا العصر؛ أي عصر المحدثين «وعبد الله بن المعتز بالله أمير المؤمنين في المولدين، وهو أشعر أبناء الخلافة الهاشمية وأبرع أنشاء الدولة العباسية»[3]. كما أن لازدياد دائرة توسع الشعر المحدث، أثرا كبيرا في الجو الثقافي السائد في تلك الحقبة، فالشعر المحدث أشكل بالزّمن وأكثر استعمالا في المجالس، مما يعني طغيان اللغة الشعرية الجديدة. ونجد كذلك، مكانة ابن المعتز في الدولة العباسية، التي كان أغلب داعميها من المحدثين والموالي، هذا كله ولد لديه_ ابن المعتز_ إحساسا بالانتماء إلى فئة المحدثين وضرورة الوقوف في صفهم.

لكن بعض مواقفه النقدية تظهر موقفه المخالف من الحداثة الفنية للشعراء المحدثين خاصة أبو تمّام، فهو _حسب جابر عصفور_ وإن بدا للعيان أنّه تجاوز ثنائية القديم والمحدث، إلا أنّه في الحقيقة استبدل هذه الثنائية بثنائية (حديث، مطبوع) كبشار بن برد والنّمري

[1]- أحمد أمين، ظهر الإسلام، ج1، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة 2012 م، ص 40، 41.

[2]- ابن خلكان، وفيات الأعيان، المجلد الثالث، ص 76.

[3]- أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري، القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، الجزء01، مفصل ومضبوط ومشروح بقلم زكي مبارك، دار الجيل، ط04، بيروت (د ت)، ص 175.

والبحتري وغيره، و(حديث مصنوع) كمسلم بن الوليد وأبي تمّام. ومن خلال ثنائية المحدث المطبوع والمحدث المتكلف أو المصنوع، وضع ابن المعتز ملامح وتجليات الأنموذج الأصلي للشاعر المطبوع، الذي يلخص جابر عصفور أوصافه في قوله: « تقترن بالبديهة والارتجال من ناحية، والغزارة والاقتدار من ناحية ثانية، والسهولة والوضوح من ناحية ثالثة، والاستواء والسلاسة من ناحية رابعة، فالشاعر المطبوع ـ في طباقات ابن المعتز ـ شاعر "منطيقٌ"، "فصيحٌ"، " مفوهٌ"، "غزيرٌ"، "لَسِنٌ" "فحلٌ"، يضع لسانه حيث يشاء،"يلعب بالشعر لعباً"، صاحب"بديهة"، "قادر على الكلام"، يتدفق تلقيا بالشّعر كما يتدفق النبع الصافي بالماء الزلال، ميسر للشعر بفطرته التي فطر عليها متيسراً عليه بغزارته التي تجود بحملها في يسر وإسماح »[1].

ومن خلال الأنموذج الأصلي للشاعر «أخذ أساتذة ابن المعتز ومعاصروه يمايزون بين طريقة أبي تمّام التي هي أقرب إلى طريقة مسلم بن الوليد وصالح بن عبد القدوس، في مقابل طريقة البحتري (...) وذلك في الوقت الذي أخذوا يتقبلون فيه ما لا يتباعد عن هذه الطريقة من شعر بقية المحدثين»[2]. ومن هنا يسوغ لنا القول إنّ الأفق الفكري والحضاري الذي يصدر عنه ابن المعتز، هو الأفق الذي تم فيه تمجيد طريقة القدامى واستحسان كل شعر نهج على خطاها من طريق التقليد كالبحتري، ووصم كل حداثة شعرية بالبدعة على نحو ما هي عند أبي تمّام.

وعلاوة على هذا، فحديث ابن المعتز في مقدمة كتابه "البديع"، عن ظاهرة البديع في الشعر المحدث، هو انتصار صريح للقدامى، حيث نفى من أن يكون مذهب البديع قد نشأ على يد بشار ومسلم بن الوليد وأبي نواس، يقول: «هذا بعض ما وجدناه في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سمّاه المحدثون البديع ليعلم أن بشارًا ومسلمًا وأبا نواس ومن تقيّلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه. ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شغف به حتى غلب عليه وتفرع فيه أكثر منه فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف»[3]. وقد اعتبر كثير من النقاد أنّ هذا النّص دليل على تحامل ابن المعتز على الشعراء المحدثين، إذ سلبهم فضيلة اختراع مذهب جديد وهو مذهب البديع.

وانطلاقا من هذا الأفق تتضح معالم نقد ابن المعتز لحداثة أبي تمّام الشّعرية في مؤلفاته الثلاث، إذ كان أبو تمّام يمثل مشكلة فنية حقيقية لابن المعتز؛ لأن شعره يمثل ذروة القطيعة الفنية التي انقطع بها المحدثون عن نمط الأعراب الفصحاء، ففي كتاب "طبقات الشعراء "

[1]ـ جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص183.

[2]ـ المرجع نفسه، ص 186، 187.

[3] عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، ص 01.

الذي خصصه للشعراء المحدثين، ظهر ابن المعتز، معجبًا ومتسامحًا مع شعر أبي تمّام الحداثي، معترفا بإحسانه، يقول: «ومما يستملح في شعره_ وشعره كله حسن (...) ولو استقصينا ذكر أوائل قصائده الجياد التي في عيون شعره لشغلنا قطعة من كتابنا(...) وأكثر ما له جيدٌ والرديء الذي له إنمّا هو شيء يستغلق لفظه فقط، فأما أن يكون في شعره شيء يخلو من المعاني اللطيفة والمحاسن والبدع الكثيرة فلا»[1].

ونلمس هنا تذبذبا في موقف ابن المعتز من حداثة أبي تمّام الشعرية، فعلاوة على إعجابه بالشاعر في كتابه "الطبقات" نقل الصولي ردة فعله على ما قام به ابن الأعرابي عندما عرف أنّ الشعر الذي ألقي عليه لأبي تمّام كالآتي: «قال عبد الله: وهذا الفعل من العلماء مفرط القبح، لأنّه يجب ألاّ يُدفع إحسان محسن، عدوًّا كان أو صديقًا، وأن تأخذ الفائدة من الرفيع والوضيع»[2]. وهذا الكلام يعني أن الناقد يدعو إلى الإنصاف والموضوعية في نقد شعر أبي تمام الحداثي.

وقد يكون استحسان ابن المعتز لشعر أبي تمّام مقتصرا على الشعر الذي اتبع فيه الشاعر سنّة الأوائل؛ أي بما لا يفارق صفة الوضوح من صنعة الشاعر، وما لا يعد انفصاما عن الأنموذج، وهذا معناه_ حسب قراءة جابر عصفور_ أن ابن المعتز معجب بالجانب القديم في شعر أبي تمّام[3]، أما الجانب الحداثي من شعره فلم يسلم من نقده اللاذع، وهذا تجسده رسالته في محاسن ومساوئ الشاعر، التي وصل منها الجزء الخاص بالمساوئ فقط في "البصائر والذخائر" للتوحيدي و"الموشح" للمرزباني، وفيها يختلف تماما موقف ابن المعتز من حداثة أبي تمام الشعرية لما جاء في الطبقات.

ومن الواضح أنّ الرسالة ألفها ابن المعتز في خضم تأجج الخصومة الأدبية بين أنصار أبي تمّام وأنصار البحتري، والجدل لم تكن تصنعه طريقة البحتري، لكن الاختلاف وقع على مذهب أبي تمّام الحداثي مما استدعى من الناقد تأليف الرّسالة، وهو ما يفهم من قوله: «ربما رأيت في تقديم بعض أهل الأدب الطائي على غيره من الشعراء إفراطا بيّنًا، فاعلم أنه أوكد أسباب تأخير بعضهم إياه عن منزلته في الشعر لما يدعوه إليه اللّجاج، فأما قولنا فيه فإنه بلغ غايات الإساءة والإحسان، فكأنّ شعره قوله:

إن كـان وجْهـك لِي تَتْرى محـاسِـنـه فـإنّ فعلـك بِي تَتْرى مسَـاوِيـهِ»[4]

والذي وصل القارئ العربي هي المساوئ دون المحاسن، وهو ما حذا بجابر عصفور إلى القول إنّ ابن المعتز صبّ أكثر اهتمامه عل المساوئ، أما المحاسن التي يقصدها الناقد،

---

[1]- عبد الله بن المعتز، طبقات الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد فرج، دار المعارف، ط03، القاهرة 1956م، ص 284 - 286.

[2] - الصولي، أخبار أبي تمام، ص 176.

[3]- ينظر: جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص 204.

[4]- المرزباني، الموشح، ص 246، 247.

فهي قرينة الوضوح والسهولة في التّعبير والإفادة من زخرف المحدثين دون الإخلال بأصول نمط الأعراب الفصحاء[1]. وفيما يلي التفصيل في القضايا البلاغية التي تناول فيها ابن المعتز شعر أبي تمّام الحداثي خاصة في كاتبه البديع وفي الرّسالة.

2.1. نقد ابن المعتز لحداثة أبي تمّام الشّعرية

1.2.1. الاستعارة

تأتي الاستعارة في مقدمة أشكال البديع عند ابن المعتز وهو أمر يعكس مدى إحساس هذا الأخير بقوة الصورة وتأثيرها، كما أنّ الاستعارة هي أكثر الأشكال الفنية ورودا في شعر المحدثين، وجاء حديث ابن المعتز عن الاستعارة عند هؤلاء بعد فراغه من الحديث عن الاستعارة في القرآن وعند الشعراء القدامى، وخصص الجزء الأخير لاستعارات المحدثين منهم أبي تمّام التي صنفها مما عيب في الشّعر والكلام مستهجنا إيّاها، ومنها قول الشاعر:

أمْطرْتَـهم عَزَمـاتٍ لـو رمَيـت بـهَـا ... يوم الكَريهـة رُكْنَ الـدّهْرِ لانْهَـدَمَـا

حتى انتهكـت بحـدِّ السَـيف هـامَهُمُ ... جزاء مـا انتهَكوا من قَبْلِـكَ الحُرُمَـا

وقعت الاستعارة في البيت الأول في قوله "أمطرتهم عزمات"، وهي استعارة تصريحية، وفي عجز البيت استعارة أخرى في قوله "ركن الدّهر"، جعل فيها الدّهر بيتا. وفي البيت الثاني استعارة أخرى، وهي استعارة تصريحية في قوله " انتهكت بحد السيف هامهم"، حيث صرح بالمشبه به "هامهم" وحذف المشبه وهو "القتل والإبادة"، وقد جانس أبو تمّام بين انتهكت وانتهكوا عن طريق الاشتقاق. ومن الاستعارات التي استشهد بها ابن المعتز للطائي قوله:

يا سـهمُ كيف يُضـيق من سـكر الهَوى ... حَـرّانُ يُصْـبِـحُ بـالـفِـراق ويُـعْـبـقُ

عمـري لـقـد نَصَـحَ الـزمـانُ وإنّـه ... لَمِنَ العَجـائِـبِ نَـاصِـحٌ لا يُشْـفِقَ

وعلّق ابن المعتز على الشاهد بنبرة من القلق قائلاً «نصح الزمان أي أدّبك بما يريك من غيره واختلافه والزمان لا يشفق على أحدٍ لأنه يأتي على الإنسان كما يقضى عليه فقال من العجائب أن ينصحك الدّهر وهو لا يشفق»[2].

الاستعارة في قول الشاعر "لقد نصح الزمان"، وفي هذه الاستعارة جَسَّمَ الشاعر الزّمان جاعلا منه رجلا حكيما على سبيل الاستعارة المكنية، ثمّ وصف هذا الزّمان بأنّه "ناصحٌ" باسم الفاعل لدلالة على قوة النّصح وديموته، لكن هذا الزّمان النّاصح لا يشفق، وهنا تكمن المفارقة

[1]- ينظر: جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص 203، 204.

[2]- ابن المعتز، البديع، ص 22، 23.

التي يتعجب منها الشاعر، بين زمانٍ ناصحٍ وزمانٍ لا يشفق. والتّضاد الذي وقع في شاهد أبي تمّام لم يلق استحسان ابن المعتز، ولذلك قال: "من العجائب أن ينصحك الدّهر وهو لا يشفق"، ومن ثم أعاب الاستعارة كلها. كما أورد ابن المعتز في الرسالة التي خصصها لبيان محاسن شعر أبي تمّام ومساوئه بعض الشواهد كدليل على الاستعارة الرديئة ومن هذه الأبيات كالتالي:

لو لم تَـدارِكْ مُسِـــنَّ المجـد مـذ زمنٌ بـالجود والبـأس كـان المجْـدُ قـد خَرِفَـا

علق ابن المعتز قائلا: «فقوله "مسنّ المجد" من البديع المقيت». كذلك استقبح قوله:

شـــاب رأســـي زما رأيتُ مشـــيب الـ رَّأسِ إلا مِنْ فضـــــل شـــيْـبِ الفِؤَادِ

قال ابن المعتز حول الشاهد: «فيا سبحان الله: ما أقبح مشيب الفؤاد! وما أجرأه على الأسماع هذا وأمثاله»[1].

يبدو أنّ الاستعارة عند أبي تمّام لم تعد تلك الصورة البسيطة التي يتوخى فيها المقاربة وإخراج الأغمض إلى الأوضح، بل أصبحت أكثر تعقيدا، يدخل فيها التجسيم والتشخيص، وتمتزج بالاشتقاق والتّضاد، ومن هنا لم ترق هذه الاستعارات ابن المعتز، فاستشهد بها على الاستعارة المعيبة عند المحدثين، فهي نمط جديد من التّصوير لم تألفه ذائقة ابن المعتز، الذي يعرف الاستعارة بأنّها «استعارة الكلمة لشيء يعرف بها من شيء قد عرف بها»[2]. فمن الواضح أنّ رؤية ابن المعتز للاستعارة محصورة في نطاق ضيق جدا، كونها تشبيها قائما على علاقة محددة بين المشبه والمشبه به. وهو المفهوم الذي ينطبق على ما أورده من شواهد على الاستعارة عند الشعراء القدماء وفي القرآن الكريم، وهذا يعني «أنّ استعارات أبي تمّام التي كان يعيبها لم تكن تعصف بالمسلمات اللغوية لنمطه المتخيل الذي يبرر نفسه بهؤلاء "الأعراب الفصحاء"، فحسب، بل كانت _في الوقت نفسه_ تعصف بأقانيمه كلها، على نحو يمكن معه أن نصف هذه الاستعارات بأنها النقيض الإبداعي الحاد لكل المعاني التي يكتسبها "التقليد" و"الجبر" في هذه الأقانيم»[3].

فحسب جابر عصفور، فإنّ ابن المعتز ينفر من التشخيص والتجسيم خاصة ما يتعلق بالدّهر أو الزّمان، فهو كأستاذه ابن قتيبة الذي كان يعترض بحدة على طرائق المعتزلة في التّأويل، وهو الأصل الذي اعتمد عليه الناقد في تفسير هذا النّوع من استعارات أبي تمّام تلك التي ذكر فيها الدّهر سخرية منه أو وصفا مفارقاته اللامعقولة، وهذه النّظرة هي التي جعلت الناقد يعتبر الاستعارة عند أبي تمّام بدعة.

[1] ـ المرزباني، الموشح، ص 347، 348.

[2] ـ المصدر السابق، ص02.

[3] ـ جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص 209، 210.

2.2.1. التشبيه

وإذا كانت السهولة والوضوح وراء انتشار التّشبيه في الشّعر الجاهلي فإنّ النقاد والبلاغوين لن يميلوا إلاّ إليه، وعلى حساب صور بيانية أخرى كالاستعارة، مع الإلحاح على علاقة المقارنة والمشاكلة التي لا تصل إلى حد التفاعل والاتحاد، بل لا بد أن تبقى العلاقة بين الطرفين علاقة اشتراك وتمايز، وليس علاقة اتحاد وتمايز. وهذا الوضوح لا يكون من جهة المبدع فقط؛ أي الشاعر، لكنه تحقيق للوضوح على مستوى التلقي أيضا، وهو ما يبينه توفيق الزّيدي كالآتي: «وهو ما يضمن للتّشبيه بعده الإبلاغي اللاّزم وهذا يستجيب لأدبية المنطوق من جهة أن الباث تسهل عليه عملية الخلق انطلاقاً من عنصرين ثابتين يتجلى إبداعهما فيما بينهما من عناصر ثانوية تتمثل في الأداة ووجه الشبه... إنّ بناء التّشبيه على الصورة التي ذكرنا يسهل استدعاء الصورة لدى الباث والمُسْتَقْبِل»[1].

ومن هنا لم يستحسن ابن المعتز، شاهد أبي تمّام الذي قاله في وقعة لبابك انهزم فيها ومدح الأفشين:

ولَّـى ولـمْ يُـظـلَـمْ ومـا ظُـلِم امـرُؤٌ حَـثَّ الـنَّـجـاء وخَـلـفـهُ الـتِّـنِّـيـنُ

وعلق قائلا: «فلو كان أجهد نفسه في هجاء الأفشين هل يزيده على أن يسميه التنّين؟ وما سمعت أحدًا من الشعراء شبّه به ممدوحا بشجاعة ولا غيرها»[2]. وهذا التشبيه رديء حسب ابن المعتز؛ لأن أبا تمّام لم يوفق في اختيار المشبه به، فالتنّين حيوان غريب على الثقافة العربية، لا يملك العربي تصورا واضحا عنه، والعرب تشبه ممدوحها بالأسد في القوة والشجاعة، أما تشبيهه بالتنّين فهذا غريب وغير مستحسن؛ لأنّ ذلك يجعل المتلقي يعتقد أن المشبه به هو شخص وحشي ومريع الخليقة، ينفر منه كل من يراه، وهو الذي يخالف القاعدة المعروفة في التشبيه، أين يكون وجه الشبه أقوى في المشبه به على المشبه.

3.2.1. الجناس والطّباق

الجناس هو النوع الثاني من أنواع البديع بعد الاستعارة في كتاب البديع، يعرفه ابن المعتز فيقول: «هو أن تجئ الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن

[1] ـ توفيق الزيدي، الأدبية في التراث، ص 120.

[2] ـ المرزباني، الموشح، ص 348.

تشبهها في تأليف حروفها»[1]. ويستشهد ابن المعتز في كتابه على الاستخدام والتوظيف الجيد لغرض التجنيس في القرآن الكريم، ثم من الحديث النّبوي الشريف ومن شواهد شعرية لشعراء مختلفين، أما تجنيسات المحدثين، فمنها الحسنة ومنها الرديئة، والتّجنيسات التي يستحسنها ابن المعتز في شعر أبي تمّام، هي تلك التي تحقق القاعدة البلاغية المعروفة، وهي أن يأتي الشاعر بلفظتين تتجنسان في التأليف دون المعنى، وأورد منها كثير، منها قول الطائي:

سعِدت غُرْبةُ النوى بسُعادِ فهي طوعُ الإتهامِ والإنجادِ

فالشاعر جانس بين "سعِدت" و"سعاد"، فاللّفظة الأولى فعل بمعنى بركت واللّفظة الثانية اسم علم مؤنث، فالشاعر وفق في المجانسة بين اللفظتين _حسب ابن المعتز_ الذي أبدى ارتياحه بقوله: «هذا من الأبيات الملاح»[2].

بينما التّجنيس المعيب في شعر أبي تمّام، هو ذلك الذي يؤدي إلى الالتباس في المعنى، بسبب كثر الاشتقاق، ومن الشواهد التي أثارت سخط الناقد واستهجانه، حيث ذكره في رسالته في أبي تمّام ضمن المساوئ، وجاء ذكره أيضا في "البديع" ضمن التّجنيس المعيب، قول ابن أوس:

ذهبتْ بمذهب السماحةُ فالتوَت فيه الظنونُ أَمُذْهَبٌ أمِ مذهَبُ

ويشرح ابن المعتز الشاهد قائلاً: «يريد غلبت على مذهبه السماحة؛ فكأن فيها مذهبا يظنه بعض الناس»[3]. ويريد الناقد من خلال هذا الشرح الإشارة إلى الالتباس والغموض الذي يحوم حول الشاهد جراء التّجنيسات الرديئة التي ولع بها أبو تمام، كما أعاب في رسالته عدة شواهد في التجنيس لم تنل استحسانه واستحسان النقاد البلاغيون بعده.

ويُظهر موقف ابن المعتز من الجناس عند أبي تمّام أنه يرى في التّجنيس وأشكال البديع عامة مجرد سمات وخصائص كمية، ولا يجهد نفسه في شرحها أو تبريرها، ومنها ترسخت لديه قناعة مفادها أنّ الاختلاف بين شعر القدماء وشعر المحدثون يكمن في عدد الأنساق البلاغية في كل قصيدة، ورفض الاعتراف لأي اختلاف نوعي في الأنساق البلاغية ذاتها، وهنا يظهر قصور نظرية ابن المعتز حسب الناقدة المستشرقة سوزان ستيتكيفيتش التي تقول: «يمكن أن أقول إنّ ذلك العدد الكبير من التّجنيسات أو من الأنساق البلاغية الأخرى في شعر البديع ليس مرجعه التوليد الناتج عن الشغف والافتتان، كما اعتقد ابن المعتز وعبد القاهر الجرجاني، بل هو بالأحرى نتاج عناية لازمة مستقرة بالعلاقات اللغوية والمنطقية بين الكلمات

[1]- ابن المعتز، البديع، ص 25.

[2]- المصدر نفسه، ص 29.

[3]- المرزباني، الموشح، ص 349.

والاهتمام بالتعبير عنها»[1]. فالجناس بوجه خاص والبديع بوجه عامة تماثل صوتي وتكرار لفظي يترك أثرا على سمع المتلقي هذا الأثر يلفت الانتباه ويستثير النفس ويحقق اللّذة والمتعة، ولا طالما كان التّجنيس عند أبي تمّام وسيلته لتحقيق التماثل بين الفواصل الموسيقية، وخلق انسجام وتوازن للقصيدة وتعبيراً عن رؤى عقلية وأغراض فنية، وعن مواقف مختلفة، من خلال بنية إيقاعية متكاملة، ويتجلى ذلك في العديد من قصائده.

أما النّوع الثالث من أنواع البديع في تصنيف ابن المعتز، فهو الطّباق، يعرفه بقوله: «الباب الثالث من البديع وهو المطابقة. قال الخليل رحمه الله يقال طابقت بين الشيئين إذا جمعتهما على حذوٍ واحدٍ وكذلك قال أبو سعيد فالقائل لصاحبه أتيناك لتسلك بنا سبيل التوسع فأدخلتنا في ضيق الضمان قد طابق بين السّعة والضيق في هذا الخطاب»[2]، فالطّباق عند الناقد يعني المعنى وضده حسب الأمثلة التي ساقها النّاقد من القرآن الكريم والحديث النّبوي الشريف.

وقد شاب ما عانته معالجة ابن المعتز المطابقة في شعر أبي تمام من نقص معالجته للاستعارة والتّجنيس من نقص، فهو لا يعلل للظواهر التي يستحسنها، ولا يذكر أسباب الإساءة، فنجده يذكر شواهد لأبي تمّام في المطابقة في الجزء الخاص بالمحدثين ولا يظهر ما إذا كانت مما يستحسنه في المطابقة، أم لا، وعندما ينتقل إلى المعيب من المطابقة يذكر شاهدين بدون التعليق عليهما، وهما[3]:

فيا ثَلجَ الفؤادِ وكان رَضفَا ويا شَبَعِي برُؤيته ورَيّي

وقال:

فإذا الصُّنعُ كان وَحْشًا فَمُلّيـ ـتَ برغْم الزمانِ صُنْعًا رَبيبا

وقعت المطابقة بين لفظتي "ثلج" و"رضفا" في الشاهد الأول، ومعنى الرضف السُّخن، وبين لفظتي "وحشا" و"ربيبا" في الشاهد الثاني، وهو الوحش كبير السّن، بينما الربيب صغير السّن.

ولعل مرد ذلك رؤيته الجزئية لهذه الطّبقات وعزلها عن القصيدة ومعانيها، بينما الطباق يجمع بين عناصر الشكل وعناصر المعنى، بشكل يصبح من المستحيل الفصل بينهما، ولهذا لا يجب النّظر إلى هذا اللون البديعي كحلية من حلي الزخرف اللّفظي، بل هو آلية من آليات إنتاج المعنى، فـ«قصائد أبي تمّام بنيت عن عمد من مثل تلك الثنائيات المتقابلة بوصفها موضوعات رئيسية ولذا في المطابقة التي تقع في أبيات بعينها ليست من قبيل الزخرفة، بل

[1]- سوزان بينكني ستيتكيفيتش، إعادة صياغة البديع، مجلة فصول (قراءات تراثية)، المجلد 13، العدد3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1994م، ص 278، 279، 280.

[2]- ابن المعتز، البديع، ص 36.

[3] - ينظر: المصدر نفسه، ص 47.

هي عناصر دلالية_ شانها شأن التصوير وبنية القصيدة_ تقوم بحمل رسالتها»[1]. وعلاوة على هذا فالمطابقة في شعر أبي تمّام تصنع إيقاعا خاصا في نفسية القارئ ووجدانه ومخيلته، ومن هذه الخصائص النشاط والحركية والحيوية، فالجمع بين المتباعدات من سمات دينامية الخيال وفاعلية العقل في اعتماد استراتيجية الحضور/الغياب.

4.2.1. السّرقات الشّعرية

اهتم ابن المعتز بسرقات الشعراء وألف في ذلك كتابا «والكتاب مع أنه مفقود يوجد منه بعض نصوصه متفرقة في شتى كتب الأدب تعطينا صورة عامة لبحوثه (...) نقل الآمدي في موازنته بعضا من بحوث الكتاب»[2]. ونحن نعلم أنّ الآمدي تأثر كثيرا بآراء ابن المعتز، فهما يصدران عن المنظومة النقدية ذاتها التي تمجد القديم على حساب المحدث، ومن ذلك «قال صاحب الموازنة: قال ذو الرّمة يصف الحمار:

إذَا شَـــمَّ أنف الضـــيف ألحق بطنــه مراسَ الأواســـي وامتحــانَ الكرائم

قال أبو العباس عبد الله بن المعتز في كتاب سرقات الشعراء: وهذا البيت غرّ الطائي حتى أتى به؛ وإنما أراد ذو الرمة بقوله "أنف الضيف" كقولهم "أنف النهار"»[3].

كما تطرق ابن المعتز في رسالته التي نبه فيها على محاسن شعر أبي تمّام ومساويه، إلى سرقات الشاعر، وقال: «ولما نظرت في الكتاب الذي ألفه في اختيار الأشعار وجدته قد طوَى أكثر إحسان الشعراء. وإنمّا سرق بعض ذلك، فطوى ذِكره، وجعل بعضه عُدَّةً يرجع إليها وقت حاجته، ورجاء أن يترك أكثر أهل المذاكرة أصول أشعارهم على وجوهها، ويقنعوا أن اختياره لهم، فتغبى عليهم سرقاته»[4]. فقد جعل ابن المعتز في نصه هذا اختيارات أبي تمّام في كتابه "الحماسة" وغيره، أداة وحجة لإثبات السرقة الشعرية عليه، فجل اختيارات أبي تمّام كانت من الشعر القديم، وجل السّرقات الشعرية التي استخرجها الناقد أرجع فيها مصدر السرقة إلى القديم من الشعراء. وابن المعتز في هذا لا يختلف عن نظرائه من النقاد اللغويين، الذين اتخذوا من السرقة الشعرية حجة للطعن في حداثة أبي تمّتم الشعرية وإنكارها. ويذهب جابر عصفور إلى أنّ هذا التشهير بأبي تمّام في موضوع السرقات الشعرية نوع من أنواع التّشويش

[1] ـ سوزان بينكني ستيتكيفيتش، إعادة صياغة البديع، مجلة فصول، ص 281.

[2] ـ محمد عبد المنعم خفاجي، ابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان، دار الجيل، ط2، بيروت 1991 م، ص 519.

[3] ـ محمد عبد المنعم خفاجي، رسائل ابن المعتز في النقد والأدب والاجتماع، جمعها وشرحها وعلق عليها محمد عبد المنعم خفاجي، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط2، مصر 1946 م، ص36، 37.

[4] ـ المرزباني، الموشح، ص 352.

على القارئ بأنّ أفضل ما في شعر أبي تمّام راجع إلى القدماء[1]. وقد أورد ابن المعتز عديد الشواهد الشعرية التي اتهم فيها الشاعر بالسرقة، منها قوله[2]:

رقّت جواهِرُ أجناسِ الغَزَال فلو مُلِّكتُهُ لشربتُ الخِشْف في الكَاسِ

قال: وإنما سرق المعنى من قول أبي العتاهية لمخارق وقد غنّى:

رققتَ حتى كدتُ أن أحسوك

وقال الطائي: [الطويل]

أبا جعفر إنّ الجهالةَ أمُّها ولودٌ وأُمُّ الحِلم جَدَّاءُ حائلُ

ويرى أنه أبا تمام سرق المعنى من قول الشاعر: [الوافر]

بُغاث الطَّير أكْثرها فِراخًا وأمُّ الصّقْرِ مِقْلاَتٌ نُزُورُ

وهكذا طبعت الجزئية وعدم الدّقة معالجة ابن المعتز للسرقات عند أبي تمّام، فهو لا يبين موطن السرقة أهي على مستوى اللفظ أم المعنى؟ ولا الأسباب التي قد تؤدي بالشاعر إلى أخذ معاني شعراء آخرين؟ بينما نجد النقاد البلاغيون بعده يفرقون بين أنواع الأخذ والسرقة ويضعون لها المصطلحات والمفاهيم، وهو ما يظهر حجم تأثر ابن المعتز بالنقاد اللّغويين، فهو يصدر عن الأفق ذاته، ومثلهم لا يفصل في أنواع السرقة، كما أنّه لا يختلف عنهم في التشكيك في حداثة أبي تمّام الشعرية من خلال رمي شعره بالسرقة.

2. حداثة أبي تمّام الشّعرية عند عبد القاهر الجرجاني

إن البلاغة العربية بلغت أوج عظمتها في عهد عبد القاهر الجرجاني، الذي أرسى قواعدها في كتابيه (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) وأحكم بنيانها بضرب الأمثلة والشواهد، ويعتبر كتاب (أسرار البلاغة) أول محاولة جادة ترمي للتمييز بين أقسام البلاغة وفروعها، فهو بحث خالص في موضوعات علم البيان، بالإضافة إلى بعض ألوان من البديع هي: الجناس والسّجع والطّباق. وعموما ويمكن إجمال الموضوعات التي تطرق إليها الجرجاني في كتابه (أسرار البلاغة) في ثلاث موضوعات: أولاً، حديث عن اللّفظ والمعنى وتأكيد على أهمية المعنى في الكلام (التأليف) وأن الجودة فيه مردها إلى المعنى دون اللّفظ، وعلى هذا فإنّ ألوان البديع والبيان كالتّجنيس والسّجع والطّباق والاستعارة إنّما يعود الحسن فيها إلى المعنى دون اللّفظ. ثانيا، حديث عن التشبيه والتّمثيل والاستعارة مميزاً بين حد كل منها والفروق التي تميز

[1]- ينظر: جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص 210.

[2]- المصدر السابق، ص 354 - 357.

بين معاني هذه الألوان البيانية. ثالثاً، حديث عن الحقيقة والمجاز بنوعيه: اللّغوي والعقلي ومحاولة للتمييز بين مفهوم كل نوع منهما، ثمّ حديث مختصر عن السّرقات الشعرية. وقد ركز عبد القاهر في معالجته لهذه الموضوعات البلاغية على فكرة جوهرية، هي أنّ مقياس الجودة الأدبية يقاس بمدى تأثير الصورة البيانية في نفسية المتلقي أو المتذوق.

وأهم ما انمازت به معالجة عبد القاهر لهذه القضايا البلاغية هو منهجه القائم على التّحليل والمناقشة والاستشهاد؛ أي المزاوجة بين النّظرية والتطبيق، فتنوعت شواهده بين القرآن الكريم والحديث النّبوي الشريف والأمثال والحكم والشّعر القديم والمحدث، وفي الشّعر المحدث استشهد بشعر أبي تمّام في عديد القضايا البلاغية، فهل يمكن أن نستجلي من خلال ما استشهد به عبد القاهر من شواهد شعرية تطبيقية لأبي تمّام موقفه من حداثة أبي تمّام الشّعرية؟ خاصة وأنّه تناول أهم القضايا التي تتصل بالتجديد عند الشاعر، وهي البديع والاستعارة والتشبيه والسّرقات الشعرية؟

1.2. موقف عبد القاهر الجرجاني من حداثة أبي تمّام الشّعرية

لم يفرد عبد القاهر الجرجاني أبا تمام أو سواه من الشعراء بمؤلف خاص، لكن تناوله لكبرى قضايا البلاغة العربية يُظهر أن الجرجاني كان عالما وخبيرا بالقضايا النقدية والبلاغية الدائرة في العصور التي سبقته، وملما بشعر شعراء مختلف العصور الأدبية. وهو كغيره من النقاد والبلاغيين السابقين، لا يعتبر حداثة أبي تمّام الشّعرية حداثة فنية، بل هي حداثة زمنية، فحين يتحدث عن أبي تمام يسميه المتأخر، والتّأخر هو تأخر زمني مقارنة بالشعراء المتقدمين، أما منهجه الشّعري الحداثي، فهو لا يعدو أن يكون إسرافا في توظيف البديع على شاكلة من سبقوه من الشعراء المحدثين _حسب عبد القاهر_ الذي يقول: «وقد تجد من كلام المتأخرين الآن كلامًا حمل صاحبه فرط شغفه بأمور ترجع إلى ما له اسم البديع»[1]. ومن أقسام البديع التي استشهد بها البلاغي بشعر أبي تمّام الحداثي، التّجنيس والسّجع والاستعارة والتشبيه والتمثيل والسرقات الشعرية.

1.1.2. التّجنيس

لقد كان شعر أبي تمّام الحداثي ميدانا خصبا لحضور بعض الظواهر البديعية، وكان لا بدّ لأي بلاغي يطلع على ذلك الشّعر أن يعي أهمية الجناس فيه بوصفه ظاهرة بلاغية بديعية، وعبد القاهر الجرجاني _وهو في بداية حديثه عن التّجنيس_ لم يستحسن قول أبي تمّام:

ذهبتْ بمذهب السماحةُ فالتوَت فيه الظنونُ أمُذْهَبٌ أمِ مذهَبُ

ليراه توظيفا ضعيفا والسّبب يرجع إلى اللفظ، في حين يستحسن قول القائل:

[1]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدّة 1991 م، ص 09.

حـتـى نَـجَـا مـن خـوفِـهِ ومَـا نَـجَـا

والعلة في ذلك _حسب عبد القاهر_ أن الفائدة ضعفت في الأول وقويت في الثاني، ويضيف قائلاً: «... ورأيتك لم "بمذهب و"مُذهب" على أن أسمعك حروفا مكررةً، تروم لها فائدة فلا تجدها إلا مجهولة منكرةً، ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظ كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها، فبهذه السريرة صار "التجنيس" _خصوصا المستوفي منه المتفق الصورة_ من حلى الشعر، ومذكورا في أقسام البديع»[1]. ومن هنا يرى عبد القاهر أنّ الجناس في بيت أبي تمّام الذي أحدثه التّماثل اللّفظي بين أكثر من لفظتين لم يؤد فائدة دلالية؛ لأنّه لم يقتضيه المعنى، إنما هو حشو لفظي، يُظهر ولع الشاعر بالصنعة البديعية والاشتقاق والتّزين اللّفظي.

ولقد كان عبد القاهر الجرجاني واضحاً إزاء الجناس الذي يتكلفه الشاعر ويقصد إليه، فهو يلح على أن يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه، وهو ما أكد عليه في استعمال التّجنيس، يقول: «فإنك لا تجد تجنيسا مقبولا ولا سجعاً حسناً حتى يكون المعنى هو الذي طلبه، واستدعاه نحوه وحتى تجده لا تبتغي به بدلا، ولا تجد عنه حولا، ومن ههنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه وأحقه بالحسن وأولاه: ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه، وتأهب لطلبه، أو ما هو لحسن ملائمته » [2]. وهو ينادي بضرورة التوسط والاعتدال في الاستعمال، يقول: «إنّ ما يعطي للتّجنيس من الفضيلة لأمر لم تتم إلاّ بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن، ولما وجد فيه إلاّ معيب ومستهجن، ولذلك ذم الاستكثار منه والولوع به» [3]. فالتّجنيس عند عبد القاهر محسن معنوي وليس لفظي؛ وذلك راجع إلى أنّ الجرجاني بنى نظريته البلاغية حول التّجنيس على أساس نظريته في النّظم، فهو يرى أن حسنه أو قبحه يأتي من جهة المعنى وليس من جهة اللّفظ، والألفاظ _حسبه_ خدّام المعاني.

كما أنّ مقياس عبد القاهر الجرجاني في توظيف الجناس هو الارتجال والطبع والعفوية على شاكلة القدامى ويضرب في هذا المقام مثالين لأبي تمّام لم يتكلف فيهما الجناس ووفق في الجمع بين المعنى وجودة الصياغة، وهما قوله:

وأنـجـدتـمُ مـن بَـعْـدِ إتـهـامِ دَارِكـم فيـا دمعُ أنجِـدني على سَـــاكِني نَجْـدِ

وقوله:

هُنّ الحَمـامُ، فـإنْ كَسَـــرتَ عِيَـافـةً مــن حَـائــهــنّ فــإنــهــنّ حِــمــامُ

[1] ـ المصدر نفسه، ص 07، 08.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 08.

[3] ـ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص11.

لقد أضافت الدلالة الصوتية لهذه التّجنيسات دلالة معنوية، وهذا دليل على حسن التّوظيف عند الشاعر، وفي مقابل ذلك يتعرض الجرجاني إلى التّوظيف القبيح للجناس لدى الطائي، يقول: «وذلك كما تجده لأبي تمّام إذا أسلم نفسه للتكلف، ويرى أنه إن مرّ على اسم موضع يحتاج إلى ذكره، أو يتصل بقصة يذكرها في شعره، من دون أن يشتق منه تجنيسا، أو يعمل فيه بديعًا، فقد باء بإثمٍ، وأخل بفرضٍ حتمٍ من نحو قوله:

سـيف الإمـامِ الـذي سـمَتْـهُ هَبَّتُـهُ ... لـمَّـا تَـخَـرَّمَ أهـلَ الـكُـفْـرِ مُـخْـتَـرِمَـا

إنّ الخلِيفَـة لمّـا صَـــالَ كنـتَ لـه ... خَلِيفـةَ الموتِ فيمن جَـارَ أو ظَلَمَـا

قَـرَّت بـقُـرَّانَ عـيـنُ الـديـن ... بالأشـتَرَينِ عُيون الشِـرْكِ فاصُـطلمَا»[1]

فيرى الجرجاني أن الشاعر أسلم نفسه للتكلف في مثل هذا التوظيف السّيء للتّجنيس، ومرد ذلك ولوعه بالاشتقاق والتّجنيس، فلا يكاد يمر على اسم موضع يحتاجه أو قصة يذكرها في شعره إلاّ واشتق منه تجنيسا أو عمل فيه بديعا، حتى غدى وكأنّه فرض وواجب. في حين أعجب عبد القاهر بتجنيسات البحتري، التي رأى فيها المثالية في الاستعمال، فمثل تلك الجناسات هي المفضلة لديه؛ لأنّها لا تؤدي إلى الزخرفة اللّفظية، إنّما تؤدي وظائف دلالية، فهو بذلك _البحتري_ استطاع أن يوازن بين التّماثل الصوتي للجناس والمعنى.

ومن خلال ما ساقه عبد القاهر من الجناس لأبي تمام ندرك أن هذا الأخير لا يختلف عن سابقيه فهو كما يقول عليه مصطفى ناصف: «عبد القاهر باحث ذكي يحب العبارة المحددة، ويكره الفكرة الملتبسة الغائمة ولكنه يعيش في نفس الفلك القديم»[2]. فهو يعتبر كثرة التّجنيسات والاشتقاقات مما يعاب على في شعر أبي تمّام _كما بدى لنا من الشواهد التي ساقها_ لأنّ الجناس وغيره من المحسنات البديعية لا ينبغي أن تكون هدفا في ذاتها، ولا ينبغي أن تكون حلية شكلية تضاف إلى صورة، وإنّما لابدّ أن يكون لها دور في نقل المعنى وإيضاحه وأن تنسجم في الوقت نفسه مع البناء العام للتركيب البلاغي، ولا يكون على حساب هذا البناء. لكن هذا لا يعني الحكم على كل شعر الطائي بالإساءة، بل هو شعر يتفاوت بين العلو والإسفاف.

2.1.2. الاستعارة

لم تنل مسألة الاستعارة من اهتمام القدامى مثلما نالته من عبد القاهر الجرجاني، إذ إنّه بلور مفاهيمها بشكل لم يسبقه إليه غيره ممن تقدمه من النّقاد والبلاغيين، فقد تحدث عنها في "دلائل الإعجاز" في مناسبات كثيرة، أما في "أسرار البلاغة"، فقد خصصها بجزء هام، سمّاه العلماء بعد عبد القاهر بعلم البيان، الذي ضم التشبيه والتّمثيل والاستعارة، وقد بدأ حديثه بالحديث عن الحقيقة والمجاز، ورأى بأنّ الاستعارة من المجاز، لكن المجاز أعم من

[1]- المصدر نفسه، ص 15، 16.

[2] - مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت (دت)، ص 43.

الاستعارة[1]. ويشدد عبد القاهر على أهميتها وتقدمها على سائر الصور البيانية، وهي عنده أهم من التشبيه والتّمثيل من حيث الفائدة والقدرة على التّأثير على المتلقي، فمن« خصائصها التي تذكر بها، وهي عنوان مناقبها أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تُخرجَ من الصدفة الواحدة عِدَّةً من الدُرَرِ، وتجْنِي من الغصن الواحد أنواعًا من الثَمرِ(...) فإنك لترى بها الجماد حيًّا ناطِقًا، والأعجم فصيحًا، والأجسام الخُرسَ مُبينةً، والمعاني الخفية جلِّيةٌ، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعزُّ منها، ولا رونق لها ما لم تزنُها، وتجد التشبيهات على الجملة غير مُعجِبَةٍ ما لم تكنُها. إن شئت، أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جُسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود ورُحانية لا تنالها إلا الظنون»[2].

يفهم من كلام الجرجاني أنّ الاستعارة أرقى درجات المجاز وأبلغها، فهي تمثل الأشياء أمام العيان، وتجعل المعاني الخفية ظاهرة، وتجسد المعنوي المجرد، وتشخصه وتبث الحياة فيه، ورؤية عبد القاهر للاستعارة تتعارض مع موقف كثير من النقاد والبلاغيين الذين سبقوه، وعلى رأسهم الآمدي الذي يفضل التشبيه على الاستعارة، كما أنّه يضيق بالاستعارات التي تقوم على التّشخيص والتّجسيم على شاكلة استعارات أبي تمّام ولا سيما تلك المتعلقة بتجسيم المعنوي وتشخيص المجرد، وهذا يدعون لتساءل عن موقف عبد القاهر من الاستعارة عند أبي تمّام من خلال ما ساقه من الشواهد في كتابه أسرار البلاغة؟

الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني ضرب من التشبيه ونمط من التّمثيل، أساسها النقل، حيث إليه يقوم الشاعر أو غير الشاعر باستعمال اللّفظ في غير وضعه اللّغوي حيث ينقله إليه نقلا فيكون هناك كالعارية، وتنقسم بموجب ذلك إلى قسمين: مفيدة وغير مفيدة[3]، وفي أحد الفصول يرى عبد القاهر أن الاستعارة تعتمد التشبيه أبدا وذكر أقساما لها وأدرجها من الضعف إلى القوة، وأول ضروب الاستعارة أن يكون معنى الكلمة المستعارة موجودًا في المستعار له من حيث عموم جنسه على الحقيقة، ومثال ذلك استعارة "الطيران" لغير ذي جناح إذا أردت السّرعة[4]، ومن الشواهد التي ساقها على هذا الضرب، قول أبي تمّام:

وقَـد نَـثَـرَتْـهُـمِ رَوْعَـةٌ ثـمّ أَحْـدَقـوا بِـه مِـثْـلَـمـا أَلَّـفْـتَ عِـقْـدًا مُـنـظَّـمَـا

وعقّب على الاستعارة في الشاهد بالشرح قائلاً: «استعارة لأنّ "النّثر" في الأصل للأجسام الصغار كالدّراهم والدنانير والجواهر والحبوب ونحوها، لأنّ لها هيئة مخصوصة في التفرق لا تأتي في الأجسام الكبار، ولأنّ القصد "بالنثر" أن تجمع أشياء في كف أو وعاء، ثم

[1] ـ ينظر: أسرار البلاغة، ص 29.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 43.

[3] ـ ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 20 - 30.

[4] ـ ينظر: المصدر نفسه، ص 55.

يقع فعلٌ تتفرق معه دفعةً واحدةً، والأجسام الكبار لا يكزن فيها ذلك، لكنه لما اتفق في الحرب تساقط المنهزمين على غير ترتيب ونظام، كما يكون في الشيء المنثور، عبّر عنه بالنثر، ونسب ذلك الفعل إلى الممدوح، إذ كان هو سبب ذلك الانتثار، فالتفرق الذي هو حقيقة "النثر" من حيث جنس المعنى وعمومه، موجودٌ في المستعار له بل شبهة»[1]، والأمر ذاته في لفظة "النظم". وواضح رضى الجرجاني على استعارة أبي تمّام، على الرّغم من عدم إطلاقه لأي حكم عليها، لكنّه جعلها دليلا على نوع من أنواع الاستعارة، فهو يختلف عن سابقيه من حيث المنهج، إذ يأتي بالحجة ومن ثم يعمد إلى الشرح والتّحليل والتّفسير، وهو بذلك يولي الأهمية للمبدع والنّص والمتّلقي.

يورد عبد القاهر الجرجاني في فصل "الفرق بين الاستعارة والتّمثيل"" شواهد أخرى لأبي تمّام في الاستعارة، فحين يتحدث عما يسميه البلاغيون "الاستعارة التصريحية" أين يتم إسقاط المشبه في الاستعارة يمثل بقول أبي تمّام:

يَـا ابنَ الكَواكـبَ من أئِمـة هـاشـمٍ والـرُجَّـح الأحسـابِ والأحـلامِ

ساق عبد القاهر الاستعارة في قول أبي تمّام "يا ابن الكواكب" كحجة على جواز حذف المشبه أو المستعار له وهو هنا "الخلفاء" وذكر المشبه به أو المستعار وهو هنا "الكواكب" قصد المبالغة، يقول: «فإن الاستعارة من شأنها أن تسقط ذكر المشبه من البين وتطرحه وتدعي له الاسم الموضوع للمشبه به، كما مضى من قولك "رأيت أسدًا"، تريد رجلاً شجاعًا، و"وردت بحرًا"، تريد رجلاً كثير الجود فائض الكف، و"أبديت نورًا" تريد علمًا وما شكل ذلك فالاسم الذي هو المشبه غير مذكور بوجه من الوجوه كما ترى، وقد نقلت الحديث إلى المشبه به، لقصدك أن تبالغ، فتضع اللفظ بحيث يُخيّل أم معك نفس الأسد والبحر والنور؛ كي تقوي أمر المشابهة وتشدُّده»[2].

فالمبالغة عند عبد القاهر أن تحقق التشابه بين الشيئين، ونفي الاختلاف عنها فلا يمكن الفرق بينهما وعلى ذلك يقولون "هو هو"[3]، ومعنى هذا الكلام أن المبالغة مشروطة بالقرب أو المقاربة _على حد تعبير أصحاب عمود الشعر_ بين المشبه والمشبه به، وهذا الشرط كان سببا في إقصاء النقاد القدامى للاستعارات البعيدة عند أبي تمّام، وقد تعرض عبد القاهر إلى هذا النوع من استعارات أبي تمّام في معرض حديثه عن المبالغة في الاستعارة في شاهد النابغة الذي يقول فيه:

فـإنـك كـالـلـيـل الـذي هـو مـدركـي

[1] ـ المصدر نفسه، ص 57، 58.

[2] ـ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 242.

[3] ـ ينظر: المصدر نفسه، ص 252.

فالمبالغة في جعل صفة من صفات الممدوح الليل كـ(لظلمة) للممدوح مشروط عند عبد القاهر بألا يجيء بها إلاّ بعد أن تدرك وتقرن إليها أضدادها من الأوصاف المحمودة، وهي هنا (الشجاعة)، ثم استحضر شاهدان لأبي تمّام تعلقا ببيت النابغة، وهما:

وإذا مـا أردتُ كـنـت رِشـــاءً وإذا مـا أردت كـنـت قَـلـيـبًـا

وقوله:

مـا زَال يـهـذِي بـالـمكـارِم والـعُلَـى حـتـى ظـنَـنَّـا أنَّـه مَـحْـمُـومُ

رأى عبد القاهر أنّ أبا تمّام تهاون في إيراد المبالغة في التشبيه والاستعارة، إذا لم يبال في كثير من مخاطبات الممدوح بتحسين ظاهر اللّفظ فأطلق اسم الجنس الخسيس كإطلاق الشريف النّبيه؛ أي ذكر صفات الممدوح المحمودة ثم المذمومة، فهو شبه ممدوحه بالرشاء والقليب؛ أي جعله مرة حبلا ومرة بئرا على حد تعبير ابن رشيق في العمدة، ولم يحتشم _حسب عبد القاهر_ بأن شبه كرم الممدوح وسعيه للعلى بمن يهذي «وظن أنه إذا حصل له المبالغة في إثبات المكارم له، وجعلها مستبدّة بأفكاره وخواطره، حتى لا يصدر عنه غيره، فلا ضير أن يتلقاه بمثل هذا الخطاب الجافي والمدح المتنافي»[1]. وأبو تمّام بهذا الصنيع فتح الباب _حسب عبد القاهر_ أمام منتقديه وأحضر الحجة للمتعصبين عليه، وتلك عقبى التهاون.

ويعبر هذا الكلام فيما يعبر، أنّ عبد القاهر الجرجاني ظل رهين الفكرة التي تدعو إلى المقاربة في التشبيه والاستعارة وعدم الغلو والمبالغة فيهما على الرّغم من التقدم الذي أحرزه في مناقشته العلمية والمنهجية لأهم القضايا البلاغية، مما يعني أن أفق تلقيه لحداثة أبي تمّام الشعرية، هو الأفق ذاته الذي سيطر على ابن المعتز والآمدي والقاضي الجرجاني وابن سنان وغيرهم من البلاغيين والنقاد القدامى المحافظين، ذلك الأفق الذي يصور من خلاله شعر أبي تمّام الحداثي على أنّه صنعة وتكلف وخروج عن النّمط المألوف في شعر الأوائل، يقول عبد القاهر«... ومن هذه الجهة يلحق الضيم كثيرًا مَن شأنه وطريقه طريق أبي تمّام، ولم يكن من المطبوعين»[2]. فالطّبع في النقد العربي القديم صفة مضادة للحداثة في الشّعر، في حين نجد أن الحداثة الشعرية آنذاك هي الصنعة والبديع.

3.1.2. التّشبيه والتّمثيل

ميّز عبد القاهر الجرجاني بين التّشبيه والتّمثيل، فالتّشبيه _حسبه_ عام والتّمثيل أخصمنه، فكل تمثيل تشبيه، وليس كل تشبيه تمثيلاً، وفي حديثه عن أسباب تأثير التمثيل في النفس، يقول: «واعلم أم مما اتفق العقلاء عليه، أنّ "التمثيل" إذا جاء في أعقاب المعاني، وبَرَزَت هي باختصار في معرضه ونقلت عن صورها الأصلية التي صورته، كساها أبهةً،

[1] ـ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 254.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 301.

وكسبها مَنْقَبَةً، ورفع من أقدارها، وشب من نارها فضاعف قُواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها واستثارها من أقاصي الأفئدة صبابةً وكلفا، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفا»[1]، والتّمثيل يكسو المعاني حللاً متنوعة بتنوع موضوعات الشّعر من مدح أو ذّم أو حجاج أو افتخار أو اعتذارٍ، ويحشد عبد القاهر بعد هذا الشواهد للدلالة على ما أقره سابقا إلى أن وصل إلى قول أبي تمّام:

وَإِذَا أَرَادَ اللهُ نَشْـــرَ فَضـــيـلَـةٍ طُوِيَـتْ أَتَـاحَ لَهَـا لِسَـــانَ حَسُـــودِ

لَولاَ اشْـــتِعَـالُ النَّـارِ فِيْمَـا جَـاوَرتْ مَـا كَـانَ يُعْرَفُ طِيـبُ عَرْفِ العُودِ

حيث أبدى الجرجاني استحسنه وإعجابه بقول أبي تمّام، فرأى أنّ التّمثيل في البيت الأول مكتمل المعنى تتقبله العقول وتستحسنه النفوس، ولم يترك أبو تمّام أحدا يتأمل البيت طويلا حتى أردفه بيتا سُبق إلى الأفهام قبل الأسماع، وهو قوله:

لَولاَ اشْـــتِعَـالُ النَّـارِ فِيْمَـا جَـاوَرتْ مَـا كَـانَ يُعْرَفُ طِيـبُ عَرْفِ العُودِ

فأظهر المكنون في حسنه وزينته، وعطرك بعرف عوده، وطلع عليك من مطلع سُعوده[2]، وقد سبق عبد القاهر نقاد كثر على استحسان قول أبي تمّام، فهو من جملة ما استحسنه الآمدي من تشبيهات أبي تمّام التي أصاب فيها وقارب الحقيقة ولم ينأ فيها عن سنن العرب وعاداتها في المشابهة، فهو تشبيه معقول بمحسوس.

ينتقل عبد القاهر الجرجاني إلى أسباب تأثير التمثيل في النفس، وأولى هذه الأسباب أن المعنى يفخم في النفس إذا أُخرج من الخفي إلى الجلي؛ أي من الأغمض إلى الأوضح عن طريق التّمثيل، ومنه يصبح التّشبيه الحسي أسبق في التأثير على النفس من العقلي، فالحسّيات اقوى من المعنويات، ولهذا يُجب أنسا بالمعنى، ويزيده ثقة واطمئنانًا، وذلك لأنّ العلم الحسي أقوى من العقلي، فليس الخبر كالمعاينة، وأشد استحكاما، كما أن العلم الحسي أسبق حصولا للنفس من العقلي، فهو إلف له، وعلى هذا يستشهد بعجز بيت أبي تمّام، وهو:

مـا الـحـبُّ إلاّ لـلـحـبـيـب الأوَّلِ

ثم يبين عبد القاهر مراده من كل هذا بقوله: «ومعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولا من طريق الحواس والطباع، ثم من جهة النظر والرواية»[3]. فأبو تمام حصر الحب في الحبيب الأول،

[1] ـ المصدر نفسه، ص 11.

[2] ـ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 118، 119.

[3] ـ المصدر نفسه، ص 122.

وهو أمر عقلي يحتاج إلى إيضاح فبينه بأن مثل لذلك بالحسي الأكثر رسوخا في الطباع، وهو قوله[1]:

كمْ مِنْ منزلٍ في الأرض يـألفـهُ الفتَى وحـنـيـنُـه أبـدًا لأوَّلِ مَـنْـزِلِ

فتمثيل معقول بمحسوس يكون الجمع فيه والتّقريب بين طرفين يشتركان في أكثر من سّمة والمشابهة قائمة على سند حسّي واضح، والعلاقة بين معقول ومحسوس، يمكن إدراكها بالرّؤية، بالتّالي مثل هذه التشبيهات حققت غايته وأرضت الذّوق الشّفاهي الذي ألف هذا النّمط من التّشبيهات في شعر امرئ القيس وأقرانه، وأدت هذه الصورة وظيفتها بحيث أخرجت الأغمض إلى الأوضح، وقصدت المبالغة في الوصف، وتوخي الدّقة والإصابة في التّمثيل.

ومن ملامح انفتاح عبد القاهر الجرجاني على حداثة أبي تمام الشعرية استحسانه لظاهرة التضاد في شعره، وذلك في حديث عن تأثير التّمثيل في النّفس حين يجمع بين المختلفات والمتضادات، فهو على خلاف كثير من النقاد والبلاغيين القدامى_ وعياً أنّه كلما وجد في التشبيهات التباعد بين الشيئين كلمّا كان أشد، وكانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب. ومن هنا أعجب أيما إعجاب بقول أبي تمّام[2]:

لُـهُ مَنْظَرٌ في العَينِ أَبيضُ نـاصِـعٌ ولكنَّـهُ فـي القَلـبِ أَسـودَ أَسْـفـعُ

فهو _حسب عبد القاهر_ يجعل الشيء الأسود أبيض في حال، ويجعل الشيء كالمقلوب إلى حقيقة ضده، في قوله:

غُـرَّةٌ بُـهْـمَـةٌ، ألا إنـمـا كُـنـ ـتُ أغـرَّ أيَّـامَ كُـنْـتُ بَـهِـيـمَـا

وأن الغرابة الناتجة عن هذا التباعد بين طرفي التشبيه تثير المتعة واللّذة عند المتلقي، وفي ذلك يقول: «إنّ الحذق في إيجاد الائتلاف بيم المتخلفات في الأجناس أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل، وإنّما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسالك إليها، فإن تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفصل ولذلك يشبه المدقق في المعاني كالغائص على الدّر...ألا ترى أنك لو جئت بأجزاء مخالفة لها في الشكل، ثم أردتها أن تصير إلى الصورة التي كانت من تلك الأولى طلبت ما يستحيل؟ فإنّما استحققت الأجرة على الغوص وإخراج الدّر، لا أن الدّر كان بك، واكتسى شرفه من جهتك، ولكن لما كان الوصول إليه صعباً وطلبه عسيرا ثم رزقت ذلك، وجب أن يجزل لك ويكبّر صنيعك»[3]. وبهذا يكون عبد القاهر الجرجاني

[1] ـ ينظر: ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، ج4، ص 253.

[2] ـ ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص130.

[3] ـ المصدر نفسه، ص152.

قد وعى أنّ التّضاد في شعر أبي تمّام أكبر من مجرد حلية لفظية، لكنه يدخل في أسلوب تفكيره الفني الحداثي.

عدّ عبد القاهر الجرجاني الغموض سببا من أسباب تأثير التمثيل في النفس، فالمعاني التي تحتاج إلى إعمال الفكر أكثر تأثيرا على النفس أكثر من غيرها السهلة والواضحة، يقول: «من المركوز في الطبع أن الشيء إذا ينل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزيّة أولى، فكان موقعه في النفس أجل وألطف، وكان به أظن وأشغف، ولذلك ضرب المثل لكل ما لطف»[1]. تفطن الجرجاني إلى أنّ الغموض مسألة نصية بالدرجة الأولى؛ تتعلق بالقارئ أكثر مما تتعلق بالمؤلف أو توجهه الشّعري، فلذة الاشتياق إلى المعنى التي تنجم عنه، وحده القارئ يشعر بها، وغالبا ما يكون التشبيه التّمثيلي خاصة الضمني منه مصدرا لهذه اللّذة، فهو يحتاج إلى إنعام النّظر وإعمال العقل والتأمل والتّأول للوصول على جوهر المعنى.

لكن عبد القاهر يفصل بين الغموض الفني والتّعقيد والتعمية، فهو لا يختلف مع سابقيه من العلماء في القول «إنّ خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك (...) وأما التعقيد ، فإنما كان مذمومًا لأجل أن اللفظ لم يرتب الترتيب الذي بمثله تحصل الدلالة على الغرض، حتى احتاج السّامع إلى أن يطلب المعنى بالحيلة، ويسعى إليه من غير طريق (...) ولذاك كان أحق أصناف التعقيد بالذم ما يتعبك، ثم لا يجدي عليك، ويؤرقك ثم لا يرق لك (...) حتى إذا طال العناء وكثر الجهد، تكشف عن غير طائل وحصلت منه على ندم لتعبك في غير حاصل وذلك مثل ما تجده لأبي تمّام من تعسفه في اللّفظ، وذهابه به في نحوٍ من التركيب لا يهتدي النّحو إلى إصلاحه، وإغراب في الترتيب يعمّى الإعراب في طريقه، ويضلُّ في تعريفهكقوله:

ثَـانِيـهِ في كَبِـدِ السَّـــمـاءِ، ولمْ يكنْ لِاثْـنَـيْـنِ ثَـانٍ إذْ هُـمَـا فـي الـغَـارِ

وقوله:

يَـدِي لِمَنْ شَـــاءَ رَهْنٌ لمْ يَـذُقْ جَرْعًـا مِنْ رَاحَتِيْـكَ مـا دَرَى مـا الصَّـــابُ

وعبد القاهر بهذا يجعل الغموض مستويان، المستوى الفني هو الغموض المحمود، الذي يكمن في طبيعة الشعر ذاته، ولغته الخاصة المتفردة، والمستوى الثاني وهو التعقيد الذي يكد الذهن ويرهق الفكر دون الظفر بنتيجة، وهو في هذه الحالة مذموم؛ لأن إدراكه يتطلب فكرا وعقلا زائدا على المقدار. ومن أمثلة هذا التعقيد المذموم. أما التعقيد الذي أثار حفيظة عبد القاهر الجرجاني في قول أبي تمّام، مصدره اللحن في قوله (لاثنين ثانٍ)؛ لأن (ثانٍ) خبر (يكن)

[1] ـ المصدر السابق، ص 139.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 140 - 143.

فكان يجب أن يقول (ثانيًا)، وهذا معنى قوله إن الشاعر تعسف في اللّفظ، ثم ذهاب الشاهد في نحو من التركيب لا يهتدي النحو إلى إصلاحه، وهو المقصود بالتعقيد. وقد أشار الخطيب التبريزي في شرحه للبيت إلى أن «قوله (لاثنين ثانٍ) رديء عند البصرين»[1].

واعترض الآمدي على الشاهد من حيث أن الشاعر جعل خبر (يكن) مخفوض وحقه النّصب، وهذا لحنٌ يؤدي إلى اختلال المعنى الذي إليه قصد الشاعر، يقول الآمدي: « معنى هذا البيت أنّ بابك صار جار في الصلب لمازيَّار وهو ثانيه في كبد السماء، ولم يكن ثانياً لاثنين إذ هما في الغار أي هو ثاني اثنين في الصلب لمازيَّار الذي هو رذيلة، وليس هو ثانياً في الغار، لأن هذه فضيلة، فكان يجب أن يقول في البيت (ولم يكن لاثنين ثانيا) لأنه خبر يكن واسمه هو اسم بَابِكْ مضمر فيها فليس إلى غير النصب سبيل في البيت، وإلا بطل المعنى وفسد[2] ». ومن الجهة نفسها التي أتى فيها التعقيد البيت الأول، أتى البيت الثاني، فالشاعر «عوض أن يقول (لا أدرى)، حذف حرف النفي (لا) من الفعل (درى)»[3]، ولهذه الأسباب كلها استشهد به عبد القاهر في ذمّ التّعقيد في اللّفظ والمعنى _فحسبه_ القارئ يجهد نفسه في طلب المعنى في غير طائل، ثم يخيب بعد التعب من غير حاصلٍ. ومنه، فإجماع واقع على الخطأ الذي في بيتي أبي تمّام.

4.1.2. السّرقات الشّعرية

يطلق عبد القاهر الجرجاني مصطلح الأخذ على السّرقة الشعرية، وهو يرى أن الحديث عن أخذ شاعر من آخر يتطلب أولا قبل كل شيء، تقسيم المعاني إلى قسمين، عقلي وتخييلي، فالمعاني العقلية ما هي في الحقيقة إلا المعاني العامة المشتركة بين الناس التي سماها الآمدي من قبل بـ«المعنى العام المشترك»[4]، وعنها يقول عبد القاهر: «عقلي صحيح، مجراه في الشعر والكتابة والبيان والخطابة، مجرى الأدلة التي تستنبطها العقلاء، والفوائد التي تثريها الحكماء. ولذلك تجد الأكثر من هذا الجنس متنوعا من أحاديث النبيρ وكلام الصحابة رضي الله عنهم، ومنقولا من أثار السلف الصالح الذي شأنهم الصدق، وقصدهم الحق، أو ترى له أصلاً في الأمثال والحكم المأثورة عن القدماء»[5]. وعليه أضحت هذه المعاني من المتداول بين الناس ولا يحضر على الشاعر الأخذ منها، ولم يحتو هذا القسم على أي شاهد لأبي تمّام.

---

[1]- ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، ج2، ص 207.

[2]- الآمدي، الموازنة، ج1، ص30.

[3]- المصدر السابق، ج3، ص 11.

[4] - الآمدي، الموازنة، ج1، ص112.

[5] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 263.

أما المعنى التخييلي، فهو الخاص المبتكر أو ما يسميه الآمدي با«البديع المخترع»[1]، وهو _حسب عبد القاهر_ صنعة لطيفة تعتمد الحذق والمهارة، ولا يمكن الحكم عليه بالصدق أو الكذب، كثير المسالك، يأتي على طباقات ودرجات ومثاله قول أبي تمام:

لاَ تَنْكُري عَطَـلَ الكَرِيمِ مِنَ الغِنَى فـالسَّـــيْـلُ حَرْبٌ للمَكَـانِ العَـالِي

ويقول عبد القاهر حول هذا المعنى التخييلي لأبي تمّام: «فهذا قد خيل إلى السامع أنّ الكريم إذا كان موصوفا بالعلو، والرفعة في قدره، كان الغنى كالغيث في حاجة الخلق إليه وعظم نفعه، وجب بالقياس أن يزِلَّ عن الكريم، زليل السّيل عن الطود العظيم. ومعلوم أنّه قياس تخييلٍ وإيهامٍ، لا تحصيل وإحكام، فالعلة أن السيل لا يستقر على الأمكنة العالية، أن الماء سيال لا يثبت/ إلا إذا حصل في موضع له جوانب تدفعه عن الانضباب، وتمنعه عن الانسياب، وليس في الكريم والمال، شيء من هذه الخلال»[2]. ومن ثم يقرر الناقد أنّ الشعر والخطابة يبنيان على المعاني التخييلية لا على المعاني المعقولة[3].

ومن خلال قول عبد القاهر بالمعاني التخييلية استحدث نظرة جديدة في موضوع السّرقات الشّعرية، لا تعنى بأخذ المتأخر عن المتقدم ونصرة الأوائل، إنّما يتمّ النّظر إليها على أساس الإبداع؛ أي حسن النّظم وجودة التركيب عن طريق الخيال، أي ما يدعوه الأسلوب أو النّظم، وهو بذلك لا يطعن في حداثة الشاعر العباسي عن طريق اتهامه بسرقة المعاني من المتقدمين، بل يقر لهم بالإبداع الذي هو صنو الحداثة، يقول في كتابه "دلائل الإعجاز": «واعلم أن "الاحتذاء" عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر معنى له وغرض أسلوبا و"الأسلوب" الضرب من النّظم والطريقة فيه فيعمد شاعر آخر على ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره، فيشبهه بمن يقطع من أديمه نعلاً على مثال نعلٍ قد قطعها صاحبها فيقال: قد احتذى على مثاله»[4]. ويضرب عبد القاهر المثل في جِلّي الأخذ في الحذو الخفي الذي لا يظهر بقول أبي تمّام:

ولـقـد جَـهَـدْتُـم أن تُـزِيـلُـوا عِـزَّهُ فـإذَا أبَـانُ قَـدْ رَسَـــا ويَـلَـمْـلَـمُ

وقد احتذى قول الفرزدق:

فـادْفَـعْ بِـكَـفِّـكَ، إنْ أرَدْتَ بـنَـاءَنَـا ثَهْلاَنَ ذا الهَضَـــبَـاتِ، هَـلْ يَتَحَلْحَـلُ

[1]ـ الآمدي، الموازنة، ج1، ص 125.

[2] ـ ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 267.

[3]ـ ينظر: المصدر نفسه، ص 270.

[4]ـ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 468، 469.

وقد فصل الجرجاني بين الاحتذاء والسّلخ، الذي هو وضع الشاعر مكان كل لفظةٍ لفظًا في معناه[1].

وفي مناقشته للسابقين في قولهم: "إنّ من أخذ معنى عاريًا، فكساه لفظا من عنده كان أحق به" يقول: «ثم هب أن يصح له أن يفعل ذلك، فمن أين يجب إذا وضع لفظًا على معنى، أن يصير أحق به من صاحبه الذي أخذه منه، إن كان هو لا يصنع بالمعنى شيئا، ولا يحدث فيه صفة، ولا يكسبه فضيلة؟»[2]، ومعنى هذا أنّ عبد القاهر يوافق السابقون في قولهم شريطة أن يكون الشاعر صاحب المعنى الأول لم يحسن إخراج معناه في صورة جيدة، وأتى الشاعر المحتذي وأخرجه في صورة حسنة تروق السامع، وضرب مثالا على ذلك بقول أبي تمّام، وقد اثنى عليه لما صنعه في بيت أبي نُخَيْلَةَ، الذي قال:

أَمَسْـــلَمَ، إنّـي يَـا ابـنَ كُـلِّ خَـلِـيْـفَـةٍ ... ويَـا جَبَـلَ الـدُّنْيَـا، ويَـا وَاحِـدَ الأَرْضِ

شَـــكَرْتُكَ، إنّ الشُّـــكْرَ حَبلٌ من التُّقَى ... ومَـا كُلُّ مَنْ أَوْلَيْتَـهُ صَـــالِحًا يَقْضَـــى

وأَنْبَهْـتَ لي ذِكْرَى، ومَـا كَـانَ خَـامِلاً ... وَلكِنَّ بَعْضُ الـذِّكْرِ أَنْبَـهُ مِنْ بَعْضِ

فعمد أبو تمام إلى هذا البيت الأخير فقال:

لَقَدْ زِدْتَ أوضَـــاحِي امتدادًا، ولم أَكُنْ ... بَهِيمًا، ولا أَرْضـــى من الأَرْضِ مَجْهَلاَ

ولكن أَبَـادٍ صَـــادَفَتْنِي جِسَـــامُهَـا ... أَغَـرَّ، فَـأوفَـتْ بِـي أَغَـرَّ مُـحَـجَّـلاَ

لم ينكر عبد القاهر المعنى الذي جاء به أبي نُخَيْلَةَ، لكنه جعل أبا تمّام أحق بالمعنى المقصود؛ لأنه أحسن أخذه، ولم تأتي براعة أبي تمّام في هذا البيت من اللّفظ، بل من الصورة والأسلوب، اللّذان أبدع فيهما الشاعر وأخرج المعنى في أحسن حلة «ففي هذا دليل لمن عقل أنهم لا يعنون بحسن العبارة مجرد اللفظ، لكن صورة وصفة خصوصية تحدث في المعنى، وشيئا طريق معرفته على الجملة العقل دون السمع»[3]. وهذه صورة جلية عن الموضوعية التي طبعت معالجة عبد القاهر الجرجاني لموضوع السرقات الشعرية في شعر أبي تمّام الحداثي، فهو نظر إلى السرقات الشعرية بمنظار إبداعي، وليس على أساس القدم والحداثة في القول مثلما رأيناه عند سابقيه من النقاد والبلاغيين، يقول: «وقد أردت أن أكتب جملة من الشعر الذي ترى الشاعرين فيه قد قالا في معنى واحدٍ، وهو ينقسم إلى قسمين: قسم أنت ترى أحد الشاعرين

[1] ـ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص 470، 471.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 483.

[3] ـ ينظر: المصدر نفسه، ص484 ـ 486.

فيه قد أتى بالمعنى غفلاً ساذجًا، وترى الآخر قد أخرجه في صورة تروق وتعجب. وقسم أنت ترى كل واحد من الشاعرين صنع في المعنى وصور»[1].

بدأ الناقد بالقسم الأول، الذي يكون المعنى في البيت الأول غفلا وفي الثاني بديعا مصورا، ويكون ذلك إما لأن متأخر قصّر على متقدم، إما لأن المتأخر تفطن لشيء لم يتفطن إليه المتقدم، وسرد في ذلك العشرات من الأمثلة لأبي تمّام وغيره من الشعراء، ومن جملة ما ذكره لهذا الأخير، قوله:

لَئِنْ كـانَ ذَنْبِي أن أُحْسِـــنَ مَطْلَبِي أســـاءَ فَفِي سُـــوءِ القَضـــاءِ لِيَ العُذْرُ

مع قول البحتري:

إذا مـحـاسِـــنـي الـلَّاتِـي أُدِلُّ بِـهَـا كَـانَـتْ ذُنُوبِي فَقُـلْ لِي كَيْفَ أَعْتَـذِرُ

فحسب عبد القاهر يكون أبو تمّام قصر في الصورة التي فيها أخرج المعنى، في حين أحسن البحتري في إخراج المعنى ذاته إخراجا حسنا. وفي المقابل أخذ أبو تمام معنى قول كثيّر:

إذا مَـا أَرَدَتْ خُـلَّـةٌ أن تُـزِيـلـنَـا أَبَـيْـنَـا وقُـلـنَـا الـحَـاجِـبِـيَّـةُ أَوَّلُ

مع قول أبي تمّام[2]:

نَقِـلْ فُؤَادَكَ حَيـثُ شِـئْـتَ مِنَ الهَوَى مـا الـحُـبُّ إلاَّ لِـلْـحَـبِـيـبِ الأَوَّلِ

وقد أحسن أبو تمّام في إلباس هذا المعنى حلة بديعة- أثارت إعجاب عبد القاهر واستحسانه.

أما في القسم الثاني، الذي تكون في كلا البيتين صفة وتصويرًا وأستاذية، أورد قول أبي العتاهية:

شِـــيَمٌ فَتَّحَـتْ مِن المَـدْحِ مـا قَـدْ كَـانَ مُسْـــتَـغْـلِـقًـا عـلـى الـمُـدَّاحِ

مع قول أبي تمّام:

نَـظَـمَـتْ لَـهُ خَـرَزَ المَـدِيحِ مَـوَاهِـبٌ يَـنْـفُـثْـنَ فـي عُـقَـدِ الـلِّسَـــانِ الـمُـفْـحَـمِ

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص 489.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص 493 - 495.

فعلى الرّغم من أنّ أبا تمّام أخذ معنى أبي العتاهية بحكم أن الشاعر سابق له، إلاّ أنّ الطائي برع وأجاد في إخراج المعنى إخراجا جيدا، وعليه يتساوى الشاعران في الإبداع. وفي المقابل نجد قول أبي تمّام:

يَشْتَاقُهُ مِنْ كَمَالِهِ غَدُهُ ويُكْثِرُ الوَجْدَ نَحْوَهُ الأَمْسُ

مع قول ابن الرومي:

إِمَامٌ يَظَلُّ الأَمْسُ يُعْمِلُ نَحْوَهُ تَلَفُّتَ مَلْهُوفٍ وَيَشْتَاقُهُ الغَدُ

وابن الرومي _حسب عبد القاهر_ أحسن في تصوير معنى أبي تمام، ونبه القارئ ألا ينظر إلى قول ابن الرومي " يَشْتَاقُهُ الغَدُ"، على أنه أعاد لفظ أبي تمام، لكن وجب النظر إلى قوله: يُعْمِلُ نَحْوَهُ تَلَفُّتَ مَلْهُوفٍ، لما فيه من جمال[1]. ويبين القسم الثاني للأخذ عند عبد القاهر الجرجاني إدراكه لاختلاف الشعراء في اختياراتهم في تعاملهم مع اللغة، وهو إقرار بحداثة الشاعر الفنية التي يكون الاختلاف جوهرها، وعليه يكون عبد القاهر الجرجاني من البلاغيين القلائل في النقد العربي القديم الذي أدرك حقيقة السّرقات الشعرية _ التي كان أساسها نظريته في النظم_ على أنها تفاعل بين النصوص، وليست قصور في الإبداع عند المحدثين.

وانطلاقا مما سلف من تلقي جماعة البلاغيين العرب القدامى لحداثة أبي تمّام الشعرية نخلص إلى الآتي:

- استحسن ابن المعتز شعر أبي تمّام الذي اتّبع فيه الشاعر منهج القدامى، أما الجانب الحداثي في شعره فلم يسلم من نقده. ومن هنا كانت حداثة أبي تمّام الشعرية من وجهة نظر ابن المعتز هي إفراط في الصنعة البديعية وليست موقفا فنيا جديدا انبثق عن رؤى وأفكار ومؤثرات جديدة.

- أدرج ابن المعتز استعارات أبي تمّام في جزء استعارات المحدثون المعيبة، إذا لم تنل استعارات الطائي رضى الناقد لما فيها من تشخيص وتجسيم وتضاد في المعاني، وقد وقف عند عينة قليلة من هذه الاستعارات، ولم يتعرض لكثير من استعارات أبي تمّام التي أثارت الجدل خاصة تلك التي سميت بالاستعارات البعيدة والاستعارات الدّهرية.

- يظهر جليا تأثر ابن المعتز بالنقاد اللّغويين، خاصة في معالجته للسرقات الشعرية عند أبي تمّام، إذ اتخذ من هذه الظاهر الشعرية نافذة للتشكيك في حداثته الشعرية، كما أن منهجه في البحث في سرقات أبي تمّام لم يكن واضحا بل اتسم بعدم الدّقة وإطلاق الأحكام الانفعالية.

- يتفق ابن المعتز مع عبد القاهر الجرجاني في رؤيتهم للتجنيس عند أبي تمّام، فقد أعابوا على الشاعر شغفه بالتّجنيس والاشتقاق إفراطه في استعماله، ورأوا في ذلك تكلف وصنعة.

[1]- ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 503، 504.

- منهج ابن المعتز في مقاربة حداثة أبي تمّام منهج بياني، يقوم على الجمع؛ أي تجميع الأمثلة البلاغية التي تندرج تحت كل فن من الفنون البلاغية، التي تناولها، ثم التعليق عليها تعليقات هامشية، تخرج في أحايين كثيرة عن الموضوعية النقدية، وتخضع للذوق والانفعالية.

- يمكن أن ندرج تلقي عبد القاهر الجرجاني لحداثة أبي تمّام الشعرية ضمن النوع الثالث من أنواع أفق التلقي، فعبد القاهر لم يحاول تطويع نص أبي تمّام واستدراجه لأفقه، بل حاول أن يشارك في أفق هذا النّص، ليشكل أفق توقع جديد يمكنه من التعرف على العمل الأدبي بما هو عمل فني، وقد بدا ذلك في معالجته الموضوعية للقضايا البلاغية في شعر أبي تمّام الحداثي، وعليه يمكننا القول إن عبد القاهر اعترف بطريقة غير مباشرة بحداثة أبي تمّام الشعرية.

- يدعو عبد القاهر أبا تمّام إلى التّوسط والاعتدال في استعمال البديع، والاقتصار على ما يخدم المعنى، منطلقا في ذاك نظريته في النّظم، ومقياسه في ذلك الطبع والارتجال على شاكلة القدامى.

- آخذ الجرجاني على أبي تمّام المبالغة في الاستعارة خاصة في غرض المدح، وقد استقبح بعض النماذج التي تطرق إليها نقاد وبلاغيون قبله في مبحث الاستعارة البعيدة عند أبي تمام، وهو بذلك يتفق مع هؤلاء في ضرورة المقاربة في التشبيه والاستعارة كما هو منصوص عليه في مبادئ عمود الشعر.

- أبدى عبد القاهر الجرجاني إعجابه بكثير من تشبيهات أبي تمّام، خاصة التمثيلية منها، التي برع فيها الطائي _حسب عبد القاهر_ واخرج فيها الصورة الشعرية الأغمض على الأوضح.

- وعلى النقيض من سابقيه، استحسن عبد القاهر الجرجاني الصورة الشعرية المبنية على التضاد في شعر أبي تمّام الحداثي، ومرد ذلك نظرته العميقة التي ترى أن أجود الشعر ما يجمع بين أعناق المتخالفات، وإدراكه لقيمة الغموض الفني في الشعر وأثره في نفسية المتلقي، شريطة ألا يتعدى إلى التعقيد والإبهام.

- أظهر عبد القاهر صرامة اتجاه الأخطاء اللغوية والنحوية في شعر أبي تمّام، فهو كغيره بقدم القاعدة اللغوية على القاعدة الشعرية الإبداعية.

- من مظاهر انفتاح عبد القاهر الجرجاني على حداثة أبي تمّام الشعرية، معالجته العلمية لمبحث السرقات الشعرية في شعره، إذ على خلاف جلّ النقاد والبلاغوين، تناول الجرجاني موضوع السرقات باحترافية، فهو يتفق مع سابقيه في أنّ السرقة تتم في البديع المخترع للشاعر، ما سيميه هو بالمعاني التخييلية، إلاّ أنّه تفطن إلى أن حتمية التفاعل بين النصوص الشعرية، وهو الأمر الذي جعله يتعامل تعاملا إيجابيا مع سرقات أبي تمّام الشّعرية، ولم يتخذها وسيلة للطعن في شعريته الحداثية.

- تميز منهج عبد القاهر الجرجاني عن البلاغيين والنقاد السّابقين بوقوفه على شعر أبي تمّام بالشّرح والتّحليل والاستشهاد، فقد اعتدنا سرد الشواهد وإطلاق الأحكام دون تعليل، لكن مع

عبد القاهر ظهرت العناية بالقارئ من خلال المعالجة العلمية لأهم القضايا البلاغية والنقدية في التراث العربي.

الفصل الثاني

أولا: الحداثة الشعرية في النقد العربي الحديث

إذا كانت الحداثة عند الغرب قد اكتسحت كلّ الميادين وانتشرت كالنّار في الهشيم، فأصبح العالم يتحدث عن حداثة عمرانية أُنشأت بموجبها المدن الكبرى كباريس ولندن وحداثة علمية وتكنولوجية قلبت حياة الإنسان رأسًا على عقب، وحداثة اقتصادية رأسمالية، وأخرى وسياسية، وحداثة فنية مسّت كلّ الفنون دون استثناء (الرّسم، النّحت، المسرح، السّينما، الشّعر والآداب...) و«من ثمّ لا يمكننا الحديث عن الحداثة بوصفها حداثة واحدة إذ هي بطبيعتها تأبى التطابق، وإنّما نتحدث عن أنواع مختلفة من الحداثة تترافد معاً وتتقاطع وتتسع دائرة انتشارها أحيانا، وتضيق في أحايين كما تتفاوت درجة تأثيرها بحسب أنماطها وظروفها التاريخية وسياقها الثقافي » [1]. لكن هل هذا ينطبق على حداثتنا العربية؟ وهل يمكن الحديث عن حداثة عربية ولدت من رحم الأمة العربية أم هي نسخة مستوردة تضاف إلى جملة ما تمّ استيراده من الغرب؟

أول احتكاك للعرب بالحداثة الغربية كان تاريخيا عبر بوابة الاستعمار، فالحملة العسكرية الفرنسية التي قادها نابليون بونابرت على مصر كان وقعها كبير وتداعياتها أكبر، فهي التي غيرت مسار الأمة العربية، إذ «عرف العرب الحداثة في شكل صدمة حين أفاقوا على بونابرت يغزو مصر ثم على القوى الإمبريالية الأوروبية تحتل البلاد العربية تلو والأخرى» [2]، وهذه الحملة العسكرية فتحت نافذة أطلّ من خللها العرب على الحضارة الغربية وحداثتها المادية والفكرية/الأدبية «فقد كان الاستعمار هو القوة التّحديثية الأولى والأداة التي اكتسب بها التحديث طابعا كونيا»[3]. ولفتت الحداثة انتباه العربي وأثارت فضوله، فراح مستكشفا لأسرارها، وتلك كانت أولى الخطوات للتعرف على الحداثة الغربية.

ولم يتوقف المد الحداثي الأوروبي عند المستويات الاقتصادية والسياسية والعلمية والتقنية، بل كان تأثيره على الساحة الأدبية العربية أشدّ وقعًا، واستهدف الشّعر في المقام الأول، فأول احتكاك للعرب بالحداثة الغربية كان أدبيًا، ولا مفر من الإقرار بأنّ العرب أكثر ما تأثروا به في ميدان الحداثة هو الشّعر و«يمكن التوكيد أنّ موضوع الحداثة الشّعرية هو الموضوع الأكثر إشكالية وحرارة، في ذلك النقد. ولعل هذا ينهض من أهمية الشّعر التاريخية، في الذوق الجمالي العربي» [4]. وليس الناقد وحده من يمتح من ذات المعين، فثمة في النهاية من

---

[1]- محمود العشيري، الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة- دليل القارئ العام، ميرليت للنشر والمعلومات، ط2، القاهرة 2003م، ص162.

[2]- ينظر: عبد المجيد شوفي، الإسلام والحداثة، مقال ضمن سلسلة دفاتر فلسفية12: الحداثة وانتقاداتها: نقد الحداثة من منظور عربي إسلامي، إعداد وترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، ط01، الدار البيضاء2006 م، ص37.

[3]- محمد سبيلا، مدارات الحداثة، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط01، بيروت 2009م، ص 130.

[4]- سعد الدين كليب، وعي الحداثة _دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، ص7.

يرى أنّ الحداثة العربية لم تخلق وتتطور من رحم الأمة العربية كما هي عند الآخر/الغرب[1]، بل هي نسخة مستوردة، انتقلت إلى الثقافة العربية من طريق احتكاك النّخبة العربية بأعلامها من الأدباء والشعراء جعلهم يتبنون مقولاتها من دون أن تكون مبنية على خلفيات تاريخية وفلسفية كما الحال لدى الغرب. بل الإشكال يكمن _من وجهة نظر بعض _ في كون الحداثة _والقول لفاضل ثامر_ «مصطلحا نقديا استعرناه من جملة ما استعرناه من مصطلحات نقدية حديثة من الغرب مقابل للمصطلح Modernity. الذي يشير إلى نزوع جذري لتحديد بنية النص الفني والأدبي تحديدا شاملا على مستوى الرؤيا والتقنية» [2].

إذاً _والحال هذه _ فالحداثة الشّعرية العربية لم تكن وليدة سيرورة تاريخية وحضارية للمجتمعات العربية، لأنّ مجرد الحصول على التّطور الاقتصادي والتكنولوجي لا يعني في أي حال من الأحوال تحقيق الحداثة، فالحداثة الغربية كانت وليدة تطور تاريخي-اجتماعي لا يمكننا تجاوزه (...) وبالتّالي فالحداثة ليست شعارات وأشكالا سياسية بل هي قبل ذلك كله صيرورة تاريخية-اجتماعية يصل إليها المجتمع بعد حقبة تاريخية من العمل المتواصل والجهد المركز في هذا السبيل» [3]. ومحصلة هذه الحقيقة، هي إيمان كثير من الأفراد بأنّه لا وجود لحداثة عربية أصيلة، وعليه يصبح التّغريب شرط التّحديث وطريقه.

وإذا سلمنا بصحة هذا الرأي نكون قد وضعنا أيدينا على مشكلة المشكلات التي أقلقت سكون الحداثيين العرب، الشّيء الذي دفعهم للعودة إلى التراث/الشعر القديم لالتماس جذور للحداثة/التّجديد فيه، ومن ثمّ محاولة تشيد معالم حداثة العربية تجمع بين الثقافتين العربية والغربية، اجتهد النقاد في التّنظير لها، وتأولوا كثيرا في أصولها وذهبوا مذاهب متباينة، وإن كان هناك اختلاف بين هده التفسيرات إلا أنّ هناك إجماع على ضرورة وجود حداثة شّعرية عربية.

1. الحداثة الشّعرية عند أدونيس

من أهم التجارب النّقدية العربية الحديثة المتأثرة بالحداثة الشّعرية الغربية، التجربة الأدونيسية، إذ يرى صاحب كتاب(وعي الحداثة) أن قضية التّحديث، هي قضية النقد، بقدر ما هي قضية الشّعر الحداثي[4]، فلا غرابة أن نجد أدونيس شاعرًا ومنظراً للحداثة الشّعرية منذ بدايتها الأولى، وما يتماز به الخطاب الأدونيسي، أنّه خطاب لا ينفصل فيه الشّعر عن النّثر _الفكرة والقول كلاهما للباحث جودت فخر الدين_ « فما يميز أدونيس بين الشعراء العرب ذلك

[1]- ينظر: عبد المجيد شوفي، الإسلام والحداثة، ص37.

[2]- ينظر: فاضل ثامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة دراسات أدبية، ط01، بغداد 1987م، ص16.

[3]- محمد محفوظ، الإسلام، الغرب وحوار المستقبل، المركز الثقافي العربي، ط01، الدار البيضاء 1998م، ص47.

[4]- ينظر: سعد الدين كليب، وعي الحداثة، ص8.

التلازم بين الشّعر والفكر، حتى إنّ أشعاره ليست إجمالا في منأى عن إعمال الفكر بحثا عن آفاق جديدة للثقافة أو المعرفة (...) لقد رسم في شعره ونثره ملامح الأفق المعرفي الذي تطلعت إليه حركة الشعر العربي الحديث» [1].

فليس في طاقة منصف أن ينكر شغف النّاقد بالحداثة الشّعرية نقدًا وكتابةً، فهي التّيمة الطاغية على كتاباته النقدية، اتخذها المحور الأساس في توجهاته الفكرية والشّعرية«لقد أصبحت إشكالية الحداثة الإشكالية الأساسية الجوهرية في النظرية الشعرية عنده، فعلى أساس النظر إليها تتولد المواقف من القضايا الأدبية والفكرية الأخرى ويعتبر "بيان الحداثة" الذي كتبه أدونيس عام 1979 الرؤيا الأكثر إشكالية الأكثر إيضاحا للنقاش حول مفهوم الحداثة لكونه يطرح للنقاش والتساؤل قضايا أساسية وجوهرية في عملية تفعيل النظرية الشعرية وفق المنظور الأدونيسي»[2]. هكذاصارت الحداثة الهاجس الوحيد لأدونيس، لا لشيء إلاّ لكونها_ على حدّ تعبيره _ إشكالية معقدة في المجتمع العربي المعاصر إضافة إلى كونها إشكاليته الرئيسية. ولم يدخر أدنى جهد لتوضيح مفاهيمها في كل مؤلفاته، في محاولة منه لتأصيل المصطلح في التراث العربي، رداً على القائلين بأنّ الحداثة العربية غير أصلية.

ولم ينف أدونيس اتصاله بالحداثة الشعرية الغربية وتأثره بالفلسفة الغربية، إذ كان يميل إلى فلسفة "نيتشه" واليوناني "هيراقليطس"، هاتان الفلسفتان اللّتان قلبتا رؤيته للعالم، وتأثر في مجال الفن والإبداع بالتّجارب الشّعرية الغربية خاصة الفرنسية منها، ولعل أهم شاعرين اتصل بهما اتصالا مباشرا كانا (سان جوس بيرس) و(ايف بوقوا)، حيث كانت علاقته بهما علاقة وطيدة، وكانت الحداثة الشّعرية الغربية عنده بمثابة الشعلة التي أنارت له الحداثة الشّعرية العربية، وكشفت عنها اللّثام، يقول: « وفي هذا الإطار، أحب أن أعترف أيضاً أنني لم أتعرف على الحداثة الشّعرية العربية، من داخل النّظام الثقافي السائد وأجهزته المعرفية. فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعريته وحداثته. وقراءة مالا رميه هي التي أوضحت لي أسرار اللّغة الشّعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمّام» [3].

وقد استعار أدونيس في محاولته التأسيس لحداثة عربية مبادئ الحداثة الغربية وعلى رأسها مبدأ الثورة على السائد والتّغيير والخلق لا على مثال سابق، يقول«ومبدأ الحداثة هو الصراع القائم بين السّلفية والرّغبة العاملة لتغيير هذا النّظام، وقد تأسس هذا الصراع في أثناء العهدين الأموي والعباسي، حيث نرى تيارين للحداثة: الأول سياسي فكري، ويتمثل من جهة في الحركات الثورية ضد النّظام القائم، بدءً من الخوارج وانتهاء بثورة الزّنج، مرورا بالقرامطة، والحركات الثورية المتطرفة، ويتمثل من جهة ثانية في الاعتزال والعقلانية الإلحادية وفي

---

[1]- جودت فخر الدين، أدونيس: هاجس البحث والتأويل، التعبير عن الحداثة شعرا ونثرا، مجلة فصول (الأفق الأدونيسي) المجلد 16، العدد2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1997م، ص182، 183.

[2]- حبيب بهرور، تشكيل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، جدار للكتاب العالمي، ط1، عمان 2008 م، ص 194، 195.

[3]- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط 2، بيروت 1989 م، ص86.

الصوفية على الأخص»[1]. وفي ميدان الحداثة الشعرية عمل الناقد على استنباط نماذج الحداثة الشعرية في الثقافة العربية، إذ يرى أنّ بعض الشّعراء القدامى أكثر حداثة من شعراء العصر الحديث، فامرأ القيس، مثلاً، في أكثر شعره أكثر حداثة من شوقي في شعره كله، وإنّ في شعر أبي تمّام، كمثل آخر، حساسية حديثة ورؤيا فنية لا تتوفران عند نازك الملائكة؛ فأدونيس _كما قال عنه محمد بنيس_ مكتشف التّنظيرات العربية للحداثة في ثقافتنا القديمة[2].

ومحاولة أدونيس الجمع بين الحداثة الشعرية العربية والحداثة الشعرية الغربية، جعل الناقد عبد الله الغذّامي يرى أنّ أدونيس يتبنى في مسعاه الحداثي مقولة الاختلاف والائتلاف الجرجانية، يقول «ولهذا فإن الحداثة مشروع عربي "أصيل" جاءت ولادته من عهود مبكرة، وتلازم مصطلح الحداثة مع مصطلح "القدم" وتساير المصطلحان معاً منذ بدأ النشأة.وتمتلك الحداثة حقًا تاريخيا وقيميا مساويا لحق "القدامة" في الوجود والتقدير، فهي ليست مخترعا تراثيا وليست بضاعة مستوردة وهي معروفة لدى العرب منذ القرن الهجري الثاني، وتعود أصولها إلى "الجاهلية". هذا ما يقوله أدونيس في بيانه من أجل الاختلاف المتكيف والائتلاف "المتأصل"»[3]. أراد الغذّامي القول إنّ أدونيس يحاول في موقفه مسك العصا من منتصفها في إقامة صرح للحداثة الشعرية العربية على أسس مستمدة من الحداثة الغربية إلى جانب الحداثة العربية في القديم، وهذا ما تدعمه مقولات أدونيس السابقة حول امرئ القيس وأبو تمّام.

وقد عدّ أدونيس الأديب جبران خليل جبران نموذجا للتحرر من اللّغة الشعرية التّقليدية في العصر الحديث، مؤسسا للشعر العربي الحديث «باعتباره الممثل الأعمق والأغنى لهذا الشّعر، وباعتباره مؤسسا لرؤيا الحداثة، ورائد أول في التعبير عنها»[4]. وإلى جانب هذه النماذج الشعرية الحداثية تحدث أدونيس عن حداثة عبد القاهر الجرجاني وحداثة الخطاب الصوفي وحداثة المذهب الإعتزالي. وهذه الرؤية الشمولية للحداثة الشعرية عند أدونيس هي التي سماها محمد بنيس بالبرنامج المتكامل[5].

ومن هنا نرى أنّه من الأهمية بما كان، أن نعرج على جهود أدونيس في تنظيره للحداثة الشّعرية العربية، مع أن الإحاطة بمنجزات الناقد في هذا الميدان تنظيرا وتطبيقا أكبر من أن يحاط به في هذا الحيز الورقي المحدود، هذا ما جعل البحث ينتقي أهم مقولات أدونيس

[1]ـ أدونيس، الثابت والمتحول _بحث في الإبداع والاتباع عند العرب_ ج 3، صدمة الحداثة، دار العودة، ط1، بيروت 1978م، ص9، 10.

[2]ـ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، ط 3، الدار البيضاء 2014 م، ص 159.

[3]ـ عبد الله الغذّامي، ما بعد الأدونيسية "شهوة الأصل"، مجلة فصول(الأفق الأدونيسي)، المجلد 16، العدد02 الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة 1997م، ص12، 13.

[4]ـ أدونيس، صدمة الحداثة، ص 163.

[5]ـ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته 3. الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، ط4، الدار البيضاء 2004 م، ص 15.

وأشهرها في الحداثة الشّعرية العربية كما أصل لها في مؤلفاته النقدية. وهذه خلاصة ما رصدناها في مؤلفات أدونيس، حول مفهوم الحداثة/الحداثة الشعرية*:

- الحداثة هي التّغيير/ الثورة على النمطي /التقليدي /العمودي، وهي بذلك خلق جديد/ كشف مستمر، وهي ليست رهينة الزمن/العصر، فلكل عصر حداثته.
- لا يمكن إخضاع الحداثة للقانون، ولا ضبطها بمعايير مهما كانت طبيعتها، فهي تنشد الحرية والتّحرر فكريا وعمليا.
- الحداثة لا تعني الانفصام عن الماضي/التّراث، بل هي استمرارية للماضي، الذي يشكل هويتها، ومنه تستمد قوتها وصلابتها. وهي بذلك مرحلة تبلغها المجتمعات الإنسانية من خلال عملية التراكم التاريخي. مما يعني أنّ الحداثة لا يتم استيرادها من الآخر/الغرب، بل هي حالة تنبثق من الدّاخل؛ أي من صميم المجتمع.
- الشّعر الحداثي رؤيا وليس رؤية، فهو بحث في أغوار مجهولة/لا محدودة، وهو حالة من المغامرة في عالم الضرورة/الحتمية، ويسعى لفتح آفاق تجريبية جديدة تؤدي إلى زوال البنى التقليدية في الفن، فهو بذلك ينشد الكونية.

نجد من خلال ما تقدم أن الحداثة عند أدونيس تقترن بالسؤال المستمر والكشف الدّائم عن المجهول والتّطلع الجارف نحو المستقبل، وعلى المستوى الفني ترتبط الحداثة الشعرية عنده بالإبداع خارج النموذج القديم، أين يتحول الشّعر إلى رؤيا وكشف وخلق. وثمة ملمح في الخطاب النقد عند أدونيس جدير بالتنويه، وهو الديناميكية التي تطبع كتاباته، ويقصد بها عدم الثبات والتبدل المستمر تتبعا لصيرورة التاريخية، وقد انعكس على مفهومه للحداثة، ففي كل مرة يفاجئ القارئ برؤية جديدة، ولا نقصد بذلك وسم آرائه بالتناقض، لكن مؤلفات أدونيس _ وهو مما لا ريب فيه _ أنها تحتاج إلى أن توضع في سياقها لكي يتم استيعابها كما ينبغي لها، فالخطاب الأدونيسي لا يقبل مصطلح "موت المؤلف" على حد تعبير الغذّامي، فهو مفتوح على التأويلات كلها[1].

2. الحداثة الشّعرية عند محمد بنيس

* ينظر مؤلفات أدونيس الآتية: فاتحة لنهاية القرن، ص 220، 221. النص القرآني وآفاق الكتابة، ص، 95، 96. الشّعرية العربية، ص 84. كلام البدايات، دار الآداب، ط01، بيروت1989م، ص 151. صدمة الحداثة، ص 158. زمن الشعر، دار الساقي، ط 6، بيروت 2005 م، ص43 - 266.

[1]- عبد الله الغذّامي، ما بعد الأدونيسية "شهوة الأصل"، مجلة فصول، ص10.

محمد بنيس مثله مثل أدونيس ناقد وشاعر حداثي إذ يمكن القول إنّ تجربة محمد بنيس، وهو الشاعر والدّارس والمنظر، تكاد ترتبط، من أوجه متعددة بتجربة أدونيس في تنظيراته ودراسته للشعر العربي[1]. وقد بدت واضحة الطبيعة المزدوجة للمتكلم داخل الخطاب البنيسي، بحضور الذات والفكر، وعلاقة الشعر بالمعرفة. ويشكل السّؤال منهجا لمحمد بنيس في رؤيته النقدية الاستشرافية، لأنّ الناقد لا يطمئن للمسلمات ولا يأخذ بالأحكام الجاهزة، والسؤال عنده لا ينتظر الإجابة، وإنّما الغاية هي معرفة كيفية طرح الأسئلة للوصول إلى العمق، فحين يضع الناقد المفاهيم والتصنيفات موضع السؤال فهو يكشف عن تناقضاتها وحاجتها إلى إعادة القراءة، وانطلاقا من هذا الأفق الفكري وضع بنيس الحداثة الشّعرية موضع المساءلة وإعادة القراءة في مؤلفاته النقدية. ويرى بنيس أنّ الدّراسة التي يقدمها تعمل على إظهار هذه الشقوق التي تنخر جسد الحداثة الشّعرية العربية، ومحاولة النّهوض بالفكر الشّعري الحداثي عن طريق التّنظير والمساءلة نحو شعرية عربية مفتوحة.

وهكذا تبنى محمد بنيس الشّعرية المفتوحة كأساس في القراءة، يقول: «هكذا تكون الشعرية المفتوحة منشغلة بما يمكن تسميته بحفريات النص. تنتهي لتبدأ ولا تبدأ لتنتهي. دفعة واحدة تغزو المسلمات والمتعارف عليه، تختبر المنسي والمكبوت واللامفكر فيه. تسأل عن الغياب كما تسأل عن الحضور، في التّعريف والتّصور والمفهوم. رحلة دورانية تعلنها مآزق النظرية حتى يكون سورُ الرّحلة هو الرّحلة ذاتها. من غير ارتجاف أو تمنع»[2]. وبهذا تكون الشّعرية المفتوحة انفتاحا على كل الخطابات والمفاهيم والثقافات، وهذا سبب اختيار الناقد لها أساسا للقراءة، يقول: «واختيارنا للشعرية كمكان نعيد من خلاله بناء الشّعر العربي الحديث، ضمن شعرية عربية مفتوحة، يفترض قبل كل خطوة، إدماج القراءة النقدية للتصورات والمفاهيم المعبأة بالميتافزيقا والمتعاليات، وبالتّالي مراقبة تسربها في المشروع النقدي للشعرية العربية أيضا»[3]. وبهذا تنفي الشعرية المفتوحة عن نفسها كل انغلاق معرفي أو حدود، فهي تنادي بلا نهائية القراءة. وترتبط الشّعرية عند بنيس بالحداثة بصورة مطلقة، ومن هنا تعد الحداثة الشعرية العربية من أهم المحاور التي عالجها بنيس في مؤلفاته النقدية، وهذا المنهج المميز لبنيس يجعلنا نتساءل _نحن بدورنا_ عن مفهومه للحداثة الشّعرية، وقراءته لها في نشأتها وتعارضاتها وواقعها؟

يرى محمد بنيس أنّ الحداثة ظاهرة كونية شمولية لم تستثن أحدا، يقول: «نحن جميعا متورطون في الحداثة وقد أصبحت من أثار أجسادنا، كلّ الأطراف، وكل القطاعات، في

---

[1]ـ ينظر: عبد الواحد عرجوني، الحداثة الشعرية من منظور النقد المغربي الحديث محمد بنيس نموذجا، مجلة رسائل الشعر مجلة أدبية فصلية تعنى بالشعر، العدد 6، نسخة رقمية على البريد الإلكتروني: www.Poetryletters.com، المغرب أفريل 2016 م، ص 77.

[2]ـ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته 1. التقليدية، دار توبقال للنشر، ط3، الدار البيضاء 2014 م، ص 55.

[3]، المرجع نفسه، ص 57، 58.

المجتمع العربي، ترحل، مبتهجة، أو يائسة نحو الحداثة»[1]. وهذا الذي جعل النّاقد يقرن مبحث الحداثة بالتساؤل الدّائم، ما هي الحداثة الشعرية العربية؟ سؤال هو رحم الأسئلة _حسب بنيس_ الذي عمل في كل مؤلفاته النقدية الإجابة عن هذا السؤال وما يتعلق به من تنظيرات وممارسات وصرعات وامتدادات وانقطاعات وتفاعلات وتأثيرات.

بدءاً يتجه محد بنيس نحو مصطلح "الحديث" الذي يرى أنّه كثير الاستعمال وفي حالات كثيرة قد تصل على حد التعارض، وهو ليس من إنتاج أوروبا في القرن 19 م، لأنّ الكلمة موجودة في تراثنا العربي، فهي لها علاقة بمصدرها "الحداثة الذي كان مقابلا لـ"القدامة" في العصر العباسي، وعليه فالحديث _حسب بنيس_ يعني لكل زمان فاعل حداثته. أما المصطلح في صيغته الأجنبية الغربية، من خلال مصادره المسيحي (الذي يعني الجديد والآني والحداثة المتعارضة مع القدامة) والفلسفي والفني (بودلير ورامبو)، وفي تاريخ أوروبا يشير إلى مرحلة الانتقال من العصور الوسطى إلى الأزمنة الحديثة، بواسطة الأفكار العلمية والفلسفية كالعقلانية والذاتية، وهذا الذي دفع أوروبا لجعل "الحداثة" اختراعا أوروبيا. وهو ما يعارضه بنيس إذ يرى أنّ العرب عرفوا فعلين للتّحديث، قديما مع شعراء "البديع" في العصر العباسي وقريب في بدايات القرن التاسع عشر مع البارودي، والحداثة الشّعرية العربية في هاذين النموذجين مرتبطة _حسب بنيس_ بمفهوم "التقدم"، الذي يعني الشعر العربي القديم، فـ"المتقدم" هو الشاعر القديم فيما يعطي للحديث وضعية "المتأخر"، ويدعى شعر "محدثا"، ومن هنا اكتست "الحداثة" صفة الحديث وبقيت في الاستعمال بكل التباساتها النّظرية والتّصنيفية[2]. ونستخلص من كلام بنيس أنّ مفهوم "التقدم" مفهوم زمني ويعني الماضي مقارنة باللاّحق والمتأخر.

ومن جهة أخرى يرتبط مفهوم "التقدم" في العصر الحديث بمفاهيم الحداثة الشعرية الأخرى، يقول بنيس: «أما في العصر الحديث، فإن الشعر سمّى حداثته بمفهوم التقدم كمفهوم محوري، يتكامل مع مفاهيم الحقيقة والنبوة والخيال (أو التخييل). إنّ هذا المفهوم المحوري، إلى جانب المفاهيم الثلاثة المصاحبة له والمتفاعلة معه ضمن نسق يفعل في النّص والتّنظير، هو الذي يعين حدود القدامة والحداثة في عصرنا»[3]. وسيشكل مفهوم التقدم النّسق النظري للحداثة الشعرية العربية في شقها النّصي والتنظيري ولهذا كانت العلاقة بين التقدم والحداثة علاقة تلازمية.

قامت الحداثة الشّعرية العربية في العصر الحديث _حسب بنيس_ على الانفتاح على الآخر؛ أي أوروبا، وسيطر نموذج الحداثة الغربية على بنيات الحداثة الشعرية العربية، التي هي: الحداثة التقليدية والحداثة الرومانسية، وحداثة الشّعر العربي المعاصر، وكان الانتقال من

---

[1]- محمد بنيس، حداثة السؤال _بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة_ المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء 1988 م، ص 116.

[2]- محمد بنيس، المرجع نفسه، ص 27، 28.

[3]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر، ط 3، الدار البيضاء 2014 م، ص 161.

بنية شعرية إلى أخرى يخضع لمفاهيم الحداثة الأوروبية بدل الزّمنية المتعالية[1]، ويقصد بنيس بالزمنية المتعالية الأصالة العمياء، وهي العودة إلى القديم وتمجديه وجعله أساسا للكتابة[2]. ورصد الناقد ثلاثة مصطلحات استعملت للانتقال بالخطاب من القدامة إلى الحداثة وهي "التّطور" و"التغير" و"التجاوز"، وهي المصطلحات التي وظفها أغلب الذين تناولوا الشّعر العربي الحديث وموضوع الحداثة الشّعرية، وهي تشير إلى انتقال الشعر العربي الحديث من بنية إلى أخرى، وفي تاريخ الشعر العربي هو الانتقال من القدامة إلى الحداثة، ومنبع هذه الصفات الواصفة هو الحداثة الغربية، إذ إنّه من الصعب أن نجد في كتب الشعرية العربية القديمة من يستعمل هذه المصطلحات، لأنّ الانتقال في القديم كان دائما مشروطا بعدم الخروج عن الأصول ، بل مشروط بالتماثل مع القديم من حيث احترام قواعد الكتابة النموذجية[3].

لكن بنيس يـأتي بفرضية الإبدال كبديل لجميع هذه المصطلحات كونها تحتفظ من جهة أو أخرى بنظرتها التقديسية للقديم، ومن ثم «انتقال الشعر العربي الحديث، وكذلك القديم من بنية إلى أخرى لا يتضمن تطورًا ولا تغيّرًا ولا تجاوزًا، وإنما يحقق إبدالاً. بهذه النتيجة الأولية نلغي كلا من فكرة الأصل والأساس وبالتّالي الحقيقة والغائية»[4]. والإبدال عند بنيس يقوم على الانفصال بين بنية وأخرى، الممارسات النّصية المتعددة والمختلفة (الانفتاح)، والتّمايز (عدم التفاضل) الذي تجسده تجربة الذات الكاتبة. وهذا الانتقال عن طريق الإبدال نتيجة لإحساس شعراء العصر الحديث بالأزمة التي عاشها كل واحد منهم.

والبداية مع حداثة التقليدية، والتي يُقصد بها مرحلة النّهضة في الشّعر العربي الحديث والتي مثلها كلّ من الشاعرين محمود سامي البارودي وأحمد شوقي إلى جانب أسماء أخرى، ويلخص بنيس رؤيتهما للشعر الحديث في قوله: «أ)الشعر هبة سماوية وبها تكون النبوة. ب)الشعر صناعة وقواعدها في الشعر العربي القديم. ج)الشعر خيال يضبطه المعقول. د)أجود الشعر هو المطبوع، صناعة وخيالاً. هـ)ميزة الشعر الوضوح، وبه تثبت الحقيقة (...) هكذا تبرر هذه الرؤية العودة إلى القديم واتخاذه مستقبلها، به تحتمي من الماضي الشعري وحاضره السائد، والحاضر الأوروبي المحتمل للشعر العربي مستقبلا»[5]. ويرى بنيس أنّ ظهور التقليدية في الشّعر العربي الحديث، كان من الأثار التي خلفتها حملة نابليون الفرنسية على مصر، فإذا كانت جل المصادر التاريخية تؤرخ للحداثة العربية بحملة نابليون 1798 م بنظرة إيجابية على أنّه أول لقاء للعرب بالغرب، فإن محمد بنيس يرى أنّ اللّقاء بين الثقافة الغربية والعربية كان منذ القديم من خلال الآداب اليونانية، وحملة نابليون على مصر حملة عسكرية بالدرجة الأولى

---

[1] ـ محمد بنيس، مساءلة الحداثة، ص 53.

[2] ـ محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 19، 20.

[3] ـ محمد بنيس، المرجع السابق، ص 54 - 63.

[4] ـ محمد بنيس، المرجع نفسه، ص 74.

[5] ـ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ص 84، 85.

وتبشيرية، وعليه لم يتم اللقاء في أجواء الحرية الاختيار، وترتب عن ذاك هيمنة الغرب على الشرق[1]، الذي أدى إلى نتيجتين، الأولى ظهور الحركة التقليدية، يقول بنيس: «وأسبق النتائج التي تستبد بالتحليل هو أن الغرب الثقافي، من خلال مشهد المدافع الرمزية الموجهة للثقافة العربية، كان الدّافع الأول للاحتماء بالتقليد وبروز السّلفية، فلم يكونا قط اختيارا عربيا كما نتوهم، والنّهضة التي ننسى مساءلتها هي مجرد وهم»[2].

والنّتيجة الثانية، هي محاصرة الحركات التّحديثية التي تريد الإفادة من النموذج الأوروبي ومحاكمتها بتهمة الانفتاح على الآخر، واشترك في ذلك المؤسسة التقليدية العربية والهيمنة الأوروبية التي لا تريد للعرب أن يفيد من إيجابيات الحداثة الغربية. وهكذا يصل بنيس إلى أنّ حداثة التقليدية هي الحداثة المعطوبة في الشعر العربي الحديث، فهي اتكأت على اعتبارات زمنية لا فنية، يقول بنيس: «وهكذا فإنّ التقليدية خضعت لتجميد الزّمن في نموذج موحّد به يشتبه كل من يريد التقدم وإليه يؤول. ولذلك فهي تلغي التاريخ الشعري وتعدده، كما تلغي الحاضر واختلافه. ولا تكون استعارة مفهوم التقدم من الثقافة الأوروبية سوى إنعاش مقاومة التقليد لكل تجديد»[3].

ومن هنا تميزت الحداثة التّالية للتقليدية وهي الحداثة الرومانسية بإبدالها النّصي وقطيعتها مع الحداثة التقليدية، نتيجة انفتاحها على الحداثة الشّعرية الغربية، يقول بنيس: «هكذا يكون لقاء العرب مع الرومانسية الأوروبية غير مقتصر على فترة محددة أو على حركة محددة كذلك، بل سيمتد هذا اللقاء ليشمل بعد الشعراء الرومانسيين العرب، وفي طليعتهم الشعراء المعاصرون (...) منذ اللّحظة الأولى من اللقاء العربي بالرومانسية، في مصر والشّام، أو المهجر الأمريكي وفرنسا، أخذت المواقع تتهيأ لتخطيط هندستها وحفر خنادقها الملائمة»[4]. وعليه عدّ بنيس الرومانسية العربية بداية للحداثة الشّعرية العربية من حيث علاقتها بالتقليدية وكذلك انفتاحها على الآخر الأوروبي. وارتبطت الرومانسية في نشأتها بالمركز الثقافي الذي هو مصر، لتنتقل بعد ذلك إلى مركز أخرى لعل أهمها لبنان، كما ارتبطت بمجموعة من المفاهيم كالتقدم والحقيقة والخيال أو التّخييل والنّبوة، وهذا ما تميزت به الممارسة النّصية عند جبران خليل جبران، الذي يقول عنه بنيس: «إنّ جبران جعل الشّعر فعلا شموليا يلغي الحدود بين الشعر والنّثر، بين الشعر والسرد، بين الخيال والفكر، بين الغنائي والملحمي (...) كان

---

[1]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، ص 100، 101.

[2]- محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 160.

[3]- محمد بنيس، المرجع السابق، ص 162.

[4]، محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الرومانسية، ص 8.

على جبران أن ينتظر الخمسينيات ليأخذ مشروع الحداثة الشعرية في تأسيس لحظة شعرية تكتسح الثوابت»[1].

واللحظة الثالثة للحداثة الشّعرية العربية، هي الشّعر المعاصر أو الكتابة الجديدة، وإذا كانت حداثة التقليدية ترى أنّ التقدم في العودة على الماضي، فإنّ الحداثة في الشعر العربي المعاصر هي السّعي للمستقبل، يقول بنيس: «مقابل التقليدية هناك الرومانسية العربية والشعر المعاصر، أنهما يشتركان معا في قراءة مغايرة لمفهوم التقدم، ثم للمفاهيم المصاحبة له. والاشتراك بينهما يعود لرؤيتهما إلى الزمن، كسياق، حيث يكون اتجاه التقدم هو نفي الماضي وإلغاؤه بالسير نحو المستقبل»[2]. كما أنّ الاختلاف بين التقليدية والرومانسية العربية والشعر المعاصر يكمن في الإحساس بالقلق والتصدع لدى الرومانسي العربي والشاعر المعاصر، وهي الميزة التي طبعت شعر جبران وأدونيس ونازك الملائكة وغيرهم.

يرى بنيس أنّ الإبدال من بنية التقليدية إلى الرومانسية العربية والشعر المعاصر كان بفعل الأزمة التي عرفتها الحداثة الشّعرية العربية في العصر الحديث، التي أحس بها شعراؤها، وتجلت في التّضيق السياسي على الشعر المعاصر وشعرائه، فالمؤسسة السياسية كانت تتدخل في توجيه الشعر الوجهة التي ترتضيها هي، وصراع السياسي مع الشعري _حسب بنيس_ أعاق مسار الحداثة الشعرية العربية منذ التقليدية مع شوقي ومنعه من اختيار المسرح الشعري وصولاً إلى أدونيس والشابي وجبران وغيرهم، وما بيان هيئة الشعراء بمصر عام 1964 م إلاّ دليلا على محاصرة حركة الشعر المعاصر وإدانته والتضيق عليها[3]. كما نجد هيمنة الحداثة الغربية على الحداثة الشعرية العربية، فقد كانت المؤسسة الثقافية الغربية ترى أنّ الحداثة اختراع أوروبي، وبالتّالي، هي التي تتحكم فيما يجب أن يصدر للعرب من حداثة، ولم تكن تريد أن يطلع العرب على المبادئ الحقة للحداثة.

وقد وقف بنيس مطولا في كتاباته في الحداثة الشّعرية عند أدونيس باعتباره واحدا من النقاد الذين اتخذوا الشّعرية المفتوحة منهجًا في القراءة والنقد، مشيدًا بجهوده في التّنظير للحداثة الشعرية العربية منذ القديم إلى العصر الحديث، فهو أحد مؤسسي الحداثة الشعرية العربية كتابةً وتنظيرا، فعلى صعيد الكتابة الشعرية اخترق الحدود بين الأجناس الأدبية وأسس لكتابة جديدة، أما ثقافته المتنوعة، فقد جمعت بين الشعر الفرنسي والحداثة الشعرية الغربية والفلسفة والثقافة العربية القديمة، ميزته عن غيره من الشعراء والنقاد الحداثيين العرب، يقول عنه بنيس: «ومن غير استخفاف نقول بأن أدونيس هو الشاعر العربي الذي رافق، بضوء المعرفة والحساسية، اتجاهات مساءلة الحداثة الشعرية، عبر استقصاء نادر، في كل من الثقافتين، العربية والغربية، وهو يعيد قراءة الشعر العربي، مبدلا قراءة مسافات الإبداع الشعري، كاشفا

---

[1]- محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 75.

[2]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، ص 162.

[3]- محمد بنيس، المرجع نفسه، ص 151، 152.

عن أسرار الشعري في ما هو "غير شعري"، وعن التدمير في "الانحطاط"، وعن الخطابة في "الثورية"، وفي الوقت نفسه وهو يخترق الشعر الغربي (...) مفيدا من ثقافته الموسوعية، ورؤيته الكونية، يقوده لهب الحرية، وتأسيسية الإبداع»[1]. ونحن نقرأ كتابات بنيس يعترينا إحساس أنّنا نقرأ لأدونيس، فالقواسم المشتركة بين الشاعرين والناقدين كثيرة، ولعل أهما تبنّيهما للشعرية المفتوحة كمنهج للدراسة، وانتصارهما للإبداع على حساب الحداثة، وقد بدا ذلك في بيانهما النقدي، بيان الحداثة لأدونيس وبيان الكتابة لبنيس.

إلى جانب حديث بنيس عن سيرورة الحداثة الشعرية العربية، تحدث كذلك عن الكتابة الشعرية وعن اللغة الشعرية في متون الحداثة الشّعرية العربية، ومهمة الكتابة عند بنيس الانتقال بالشعر من الشّفاهية إلى الكتابية، وهذا الذي دفعه لإصدار بيان الكتابة في مجلة "الثقافة الجديدة" عام 1981 م، وضمنه بعد ذلك كتابه "سؤال الحداثة"، وبيان الكتابة يتجه إلى تأسيس كتابة جديدة بوصفه طرحا جديدا معارضا لمقتضى الشعر المعاصر من حيث بنيته النصية والثقافية، يقول: «إن مفهوم الكتابة معارض أساسا للشعر المعاصر، كرؤية للعالم، لها بنية السقوط والانتظار. هذا الشعر هو الذي يُواجه هنا، كرؤية برهن التاريخ على تخاذلها وتجاوزها، وليس البيان فرضا لرؤية ما بقدر ما هو دفع صريح للأخرين إلى الارتباط بالقلق وتبني السؤال»[2]. ومن هنا يمكن القول إنّ بيان الكتابة لبنيس يتماهى مع تصورات أدونيس، من حيث بنائه على أربعة قواعد كبرى توجه الممارسة الشعرية المعاصرة، وتتمثل هذه القواعد في: لا بداية ولا نهاية للمغامرة، النقد أساس الإبداع، لا كتابة خارج التجربة والممارسة، لا معنى للنقد والتجربة والممارسة إن لم تكن متجهة نحو التّحرر، وتمس هذه القواعد _حسب بنيس_ ثلاثة مجالات، هي: اللغة والذات والمجتمع، وهدفها هو الانتقال من بنية السقوط والانتظار إلى بنية التأسيس والمواجهة[3].

يذهب محمد بنيس إلى أنّ اللّغة محال مركب ومعقد، فهي في منظوره ما يركب النّص زمانا ومكانا، ونحوا وبلاغة، ومن هنا يعتبر الكتابة منعقدا لتضافر ثلاث بنيات لغوية، أولها: الزّمن الشعري، الذي يختلف بين الشعرية العربية القديمة والكتابة (الشعر المعاصر)، يقول بنيس: «لقد كان الكلام الشعري العربي ليمتافيزيقية البداية والنهاية، بعد أن قعدهما قالب تتوحد فيه الوقفات الإيقاعية والنحوية والدلالية، ومن ثم توافق الزمان الأوحد مع النفس الأوحد داخل القصيدة، مما جعل الشعر غناءً ينبني إيقاعه على النمطية والتكرار. إن الزمان في الكتابة مضادة لحتمية البداية والنهاية، تقدم له حرية تكسير توحد الوقفات، يدفع بالوحدات الإيقاعية نحو متاه مغامرتها آنا، ويلعب بها التقطع أو المحو آنا آخر (...) زمان الكتابة، إذًا، تجربة

[1]- محمد بنيس، الحداثة السؤال، ص 113، 114.

[2]- المرجع نفسه، ص 16، 17.

[3]- المرجع نفسه، ص 18- 22.

وممارسة، يعيد فيه الجسد تكوينه باختيار، وهو المسؤول عن هذا الاختيار _لا القالب»[1]. وقد كان الحديث عن البنية الإيقاعية التقليدية للنص الشعري وطرح بنية مضادة لتركيب الزمان في النص الشعري _حسب بنيس_ عملا مشروعا، استوجبته ظروف موضوعية فرضت ظهوره كتعبير عما يتطلبه التّطور والتّحول.

أما المكان الشعري، فهو العنصر المنسي في القراءة العربية الحديثة منذ التقليدين إلى الآن، يتميز عن الفضاء منفصل عنه[2]، فالشعراء القدامى حصروا بنية المكان في قوالب اتخذت أرقى أشكالها في التختيم والتّفصيل والتشجير[3]، بينما المكان الشعري في الكتابة، فهو يخضع لبنية مغايرة، عنه في علاقة الخط بالفراغ في البياض والسواد، يقول: «ومن ثمّ كان المكان عنصرا أساسيا من عناصر اللغة. إذ كانت الكتابة النثرية سوادًا محدد الطول والحجم فرق بياض الصفحة، أو سوادًا يحاصره بياضٌ، فإنّ النّص الشعري يدخل مرحلة تركيب السّواد على البياض، وفق قوانين لا يخضع لها النّثر المسترسل بدون وجود وقفات. كما أنّ النّص الشّعري لا يملأ البياض بالسّواد فقد، ولكنّه يفرغ البياض من السّواد أيضا»[4]. والبنية الأخيرة، هي بنية التّناظر، وهي التي تشكلها البنيات الصرفية والبلاغية والأسلوبية، وتتضافر محصلة هذه البنيات فتؤثر كل بنية فيما يعقبها، وتتعقد بلاغة الكتابة داخل النّص، حيث تحيا الذّات الكاتبة وتتحرر كي تلتحق بالمساءلة والحلم والمواجهة، وهي جزء من المجتمع الذي يمنحنا برؤيا للعالم.

إنّ التشعب الذي ميز تنظير بنيس للحداثة الشّعرية العربية بحاجة إلى مساحة أكبر للإحاطة بكل آراءه وأفكاره، وهو ما لا نستطيع التفصيل فيه هنا، وبالتّالي يمكن أن نلخص الحداثة الشّعرية عند بنيس في النقاط الآتية:

- الشعرية المفتوحة أو النقدية هي السبيل الوحيد لدراسة الحداثة الشعرية العربية، فهي انفتاح على الشعرية العربية القديمة والشعرية الغربية ومختلف العلوم والثقافات الأخرى. وعلى الشعرية المفتوحة أن تفسح للسؤال المتعدد مكانه في البناء والهدم في الحداثة الشعرية العربية، فالسؤال يكتسي أهمية قصوة في تأسيس الحداثة الشعرية العربية، فهي تنشأ من السؤال وليس من التسليم أو الاستسلام.
- الحداثة عند بنيس هي الذات في مغامرة بحثها اللانهائي عن الاختلاف والاستثناء، عن الانشقاق والنقصان. وهي كذلك ذات بعد معرفي، ما يعني الخروج من الأرضية المعرفية التقليدية اللاهوتية، إلى معرفة مغايرة تعتمد على المحسوس والتعدد والممكن، أي إنّها تعتمد على

---

[1]- الحداثة السؤال، ص 24، 25.

[2]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الشعر العربي المعاصر، ص 112.

[3]- محمد بنيس، المرجع السابق، ص 25.

[4] - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 101.

التحول والحرية، وتقوم على التخطي والتجارز. والكتابة الجديدة هي أساس الحداثة الشعرية العربية، لأنها تحاول التخلص من المتعاليات العربية والغربية.

- يرى بنيس أنّ مصطلح الإبدال هو الأنسب لتوضيح مسار الحداثة الشعرية العربية- وذلك اعتمادا على الانتقال من بنية إلى أخرى. وعليه يقسم الناقد الحداثة الشعرية العربية في الشعر العربي الحديث إلى ثلاث بنيات، هي: التقليدية، الرومانسية العربية، والشعر المعاصر، وحداثة التقليدية هي الحداثة المعطوبة، أما الرومانسية والشعر المعاصر فهي الحداثة المعزولة.
- مفهوم التقدم هو المفهوم المحوري في الحداثة الشعرية العربية عند بنيس، إلى جانب مفاهيم الحقيقة والنبوة والخيال. ومفهوم التقدم يختلف عن الزمن التاريخي، لكنّه الزمن الشعري.
- تتمثل أزمة الحداثة العربية _حسب بنيس_ في عدة محاور، أهمها: الأوضاع السياسية في الوطن العربي وتراكم الانهزامات والخيبات، وصراع السياسي مع الشعري. إسقاط المعرفة والفكر في التنظير للحداثة الشعرية العربية، وافتقارها إلى المقدمات الفلسفية. سيادة التقليد على الحداثة الشعرية العربية، والفهم الخاطئ للتراث العربي وحصر الحداثة في النموذج الغربي. وكذا حملة نابليون على مصر وتأثيرها السلبي على نشأة الحداثة الشعرية العربية.
- مساءلة للحداثة الشعرية العربية باستمرار، عبر الكتابة، التي تستند إلى ممارسة رؤية نقدية على مستوى الذات واللغة والمجتمع.

3. الحداثة الشعرية عند عبد الملك بومنجل

يتناول عبد الملك بومنجل في كتابه (جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث مساءلة الحداثة) موضوع الحداثة في النّقد العربي الحديث في جزأين، هذه الحداثة التي وضعها تحت مجهر السؤال ليقدم قراءة نقدية مختلفة عن قراءات سابقيه. وقد خصص الجزء الأول للحديث عن التوجه الفكري للحداثة في النقد العربي الحديث، والذي تصنعه جدلية الثابت والمتغير، وقد صاغها في أربعة محاور كبرى، هي: الدين والعلم، والنقل والعقل، الاتباع والإبداع، الثابت والمتغير.

1.3. الحداثة الفكرية العربية

يحدد عبد الملك بومنجل الثوابت العربية في أربعة مقومات، هي: مرجعية النّص، وطنية الدّين، تواصلية الأدب وإيقاعية الشّعر. ويرى الناقد في مرجعية النص أن المجتمع الإسلامي المجتمع الوحيد الذي تصنعه الشريعة، في حين أن باقي المجتمعات يصنعون شريعتهم، والشريعة الإسلامية تتسم بالشمول، فهي تحيط بحياة المسلم من جميع الجوانب (الدينية، والفكرية، السياسية، الاجتماعية والاقتصادية)، ويرد بومنجل على الطاعنين في مرجعية النّص بحجة تضيق الاجتهاد على الفرد العربي، قائلا: «إن كون المجتمع الإسلامي من صنع الشريعة لا يعني أن هذا المجتمع ظلّ عالة على قواعد ثابتة وأحكام جاهزة، بحيث

لا يتسنى له توظيف طاقته العقلية والنفسية وتحريك قواه العملية والفكرية في الاجتهاد والاكتشاف»[1]. ومن هنا يجعل الناقد النّص الديني من الثوابت العربية التي لا يمكن زعزعتها مهما اجتهد دعاة الحداثة من أجل علمانية الدين الإسلامي.

وتعني وطنية الدين عند بومنجل أنّ الإسلام كيان وحد المسلمين، فكان هو «الوطن القبيلة والأرض، وكان الرابط والدم العرق»[2]. فقد كان الإسلام دينا موحدا لأجناس وألوان وأطياف لم تكن لتتوحد لو لم يوحدها الدين الإسلامي يؤخي بينها. وقبل معرفة العربي للدين عرف الأدب أو الشعر الذي كان وسيلة تواصل منذ العصر الجاهلي «وهو سر تسميتهم موضوع المعاني الشعرية بالغرض؛ حيث إنّ الشاعر لا يكاد يقول شعر يطرق معنى موضوعا ما إلا وهو يحمل غرضا لا يتحقق إلاّ بالاتصال مع الآخر وإحساس الشاعر أنّ كلامه قد بلغ المراد»[3]. وكان التميز بين الشّعر والنّثر عند العرب يقوم على الإيقاع (الوزن والقافية) وعلى أسساه حُدد مفهوم الشّعر «ومنذ الظهور الأول للشعر العربي كان الوزن والقافية علامتيه البارزتين المميزتين له على النثر. فإذا كانت كلمة شعر في المعاجم الأوروبية خاصة، وغير العربية بوجه عام تعني الكلام العاطفي الجميل، دون إشارة إلى الوزن أو الموسيقى في بنية هذا الكلام الجميل، ذلك لأن الشعر لدى تلك الأمم لم ينشأ موزونا، وإنّما استمد أوزانه في وقت لاحق _ فإن الأمر في الشعر العربي يبدو مختلفا تماما، إذ أنّ الوزن جاء ملازما للشعر العربي منذ أقدم نشأة له»[4].

وهذه الثوابت هي التي تجعل الحضارة العربية الإسلامية تختلف عن الحضارة الغربية، التي ثارت على الدين(الكنيسة)، لأن هذه الأخيرة غير الدين الإسلامي في تكريسها للخرافة والحطِّ من العقل الإنساني، ومن هنا يطرح بومنجل إشكالية العلاقة بين الحضارة الغربية والحضارة العربية، ويذهب الناقد إلى أن حملة نابليون العسكرية كان لها تداعيات خطيرة على الثقافة العربية، إذ ظهرت أزمة تأثر الغالب بالمغلوب والولع بتقليده، وأول هذه المخاطر تصدير الحداثة الغربية بمساوئها للعرب، فهذه الحداثة في نظر الناقد التي نقلت الإنسان من «المعلوم إلى المجهول، من الإله إلى الخرافة والحلم، ومن نظام الرتيب إلى الفوضى المدمّرة، ومن الوعي والالتزام إلى العدمية والعبث، ومن تصدير الفكر والصناعة والاستعمار إلى تصدير الحداثة والغثاثة وألوان العبودية والغثاء»[5]. ويقسم بومنجل موقف الفكر العربي اتجاه الحداثة الغربية إلى توجهين، هما: حركة الإصلاح وحركة الحداثة، وفي حركة الإصلاح برز

---

[1]- عبد الملك بومنجل، جدل الثابت والمتغير مسائلة الحداثة، ج 1، عالم الكتب الحديث، ط 1، اربد _ الأردن 2010 م، ص 27.

[2]- المرجع نفسه، ج1، ص 30.

[3]- المرجع نفسه ج1، ص 33، 34.

[4]- المرجع نفسه، ج1، ص 39.

[5]- عبد الملك بومنجل، الثابت والمتغير مساءلة الحداثة، ج1، ص 45.

رفاعة الطهطاوي بأفكاره المعتدلة، فقد كان وفيا لمرجعية النص رغم قوله بالإفادة من المنجزات الغربية، يقول: «وهكذا يرجع الطهطاوي كل مصدر الخير والنفع إلى الله؛ فشريعته جامعة لأنواع المطلوب، والعقل الذي يستحدث النافع ويخترع الصناعة هنا أو هناك هو هبة أو إلهام من الله ولا تعارض بين المنقول والمعقول»[1].وبهذا كان الإصلاح يعتقد بعصمة الدين وكماله والأخذ من الحضارة الغربية أسباب التقدم العلمي.

أما حركة الحداثة فهي تتكون _حسب بومنجل_ من أولئك الذين زعزع الاتصال بالغرب ثقتهم في ثوابت الأمة (مرجعية النّص ووطنية الدين وإسلامية المنهج)، فرأوا في الحضارة الغربية النموذج وكان في مقدمة هؤلاء طه حسين وسلامة موسى وأدونيس وجابر عصفور والجابري ونصر حامد أبو زيد وغيرهم، واستبدل هؤلاء مرجعية الدين بمرجعية العقل، يقول بومنجل: «جوهر هذه الفكرة أن الدين لا يصلح أن يكون مصدرا للمعرفة ومرجعا في شؤون الحياة، لأنّ الدين قديم والمعرفة متجددة، ولأنّ الدين للآخرة والمعرفة للدنيا، ولأنّ الدين إجبار والعقل حرية واختيار، ولأنّ الدين نقل واتباع وتقليد والعقل حركة وإبداع وتجريب»[2]. فقد جعل هؤلاء الدين سببا للتخلف والجمود.

وقد انتقد الناقد أدونيس في مؤلفاته خاصة في كتابه "الثابت والمتحول"، قائلا عنه: «(الثابت والمتحول) هي أطروحة متحاملة القصد متهاوية المنهج متهافتة الدعاوي متناقضة النتائج، أبرز دعاويها وأحكامها تهافتا وتحاملا وارتجالا اتهام الثقافة العربية بسيطرة منحى الاتباع عليها، واتهام الدين (الإسلام) بأنه وراء كل اتباعية وسكونية وتقليد، والزعم أن الاتباعية في الدين قد امتدت لتشمل الفكر والنقد والشعر، واعتبار الإلحاد شرط الحداثة وبداية التحول إلى مسار الإبداع»[3]. ففي هذا المؤلف دعوة إلى العلمانية (فصل الدين عن الحكم)، والتخلي عن الاتباع كشرط للتّحديث، كما هو الشأن في الحضارة الغربية. وامتدد التيار الحداثي إلى الأدب أين كانت الدعوة إلى التّجديد ونبذ التراث إلى جانب دعاة التوسط بين التجديد والتّمسك بالقديم.

وكان أدونيس صاحب الدعوة الأولى، يقول بومنجل: «وهذا يقودنا إلى التمييز بين خطابين وفلسفتين: خطاب ينكر الدين أصلا لأنه رمز الثبات وداعية الاتباع وأنموذج الصحة والكمال، وهو المعيار والمرجعية واليقين، ويدعو إلى هدم التراث كله أو جله، لأنّه خاضع لهيمنة الرؤية الدينية، فهيمنت عليه ثقافة التقليد والنقل والثبات والاتباع؛ وذلك هو خطاب أدونيس ومن شايعه. وخطاب لا ينكر الدين صراحة ولا يدعو _صراحة_ إلى هدم التراث، بل ينكر أن يكون الدين، كما نزل في عصر خلا، صالحا لأن يواكب هذا الزمان، فلابدّ أن يحدث فيه تعديل وتطوير وتأويل وتغيير. وينكر أن يكون التراث كما وصل إلينا وهو اجتهاد

---

[1]- المرجع نفسه، ج1، ص 79.

[2]- المرجع نفسه، ج1، ص 105.

[3]- المرجع نفسه، ج2، ص 467.

بشر مثلنا، وملزما لنا، أو قادرا على أن يحضر الآن بيننا حيث الزمان غير الزمان، والأنسان غير الإنسان والحضارة غير الحضارة، وهو خطاب زكي نجيب محمود قبل أن يتحول، وخطاب حسن حنفي والجابري ونصر حامد أبو زيد ومن شايعهم»[1]. ويرى بومنجل أن موقف دعاة الحداثة والجدل بين الثابت والمتغير موقف طارئ على الفكر العربي الحديث، فليس هناك في الحقيقة تعارض بين الدين والعلم ولا بين العقل والنقل، والتراث والإبداع، لذلك حافظت الثقافة العربية على ثوابتها طيلة عهود ولا زالت.

2.3. الحداثة الشّعرية العربية

1.2.3. مفهوم الشعر في النقد العربي الحديث

تطرق بومنجل في الجزء الثاني من مؤلفه إلى نظرية الشعر والشّعرية في النقد العربي الحديث في ظل جدل القديم والجديد والثابت والمتغير في نقد مفهوم الشعر وماهيته وغايته. ويتبنى الناقد تعريف النقاد والفلاسفة العرب القدامى للشعر، فيرى أن الشعر كلام موزون مقفى مضافا إليه عنصر التّخييل، ويعدّ تعريف ابن خلدون التّعريف الشامل _في نظر بومنجل_[2]. وعليه استقر النقاد العرب القدامى في مفهوم الشعر على ثوابت هي: الوزن والقافية. أما مفهوم الشّعر في النقد العربي الحديث فيتسم _حسب بومنجل_ بالاضطراب وعدم الدّقة والتشكيك في ثوابته، ومرد ذلك إلى تعريف الشّعر انطلاقا من نظرات شخصية واختلاط الشّعر بالنّثر، حيث «سمع الناس لأول مرة في تاريخ العرب وتاريخ الأدي أنّ الشّعر يمكن أن يكون بدون وزن ولا قافية»[3]. ويمكن تقسيم مفهوم الشعر في النقد العربي الحديث _من خلال قراءة بومنجل_ إلى توجهين رئيسيين، هما: التّوجه الذي ينادي بالتّجديد في الشّعر العربي دون التّخلي عن ثابتي الوزن والقافية، والتّوجه الحداثي وهو توجه أصحاب قصيدة النّثر.

وفي التّوجه الأول حاولت طائفة من الأدباء العرب المحدثين (الإحيائيون كالبارودي، حافظ إبراهيم، المنفلوطي، مصطفى صادق الرافعي وغيرهم) أن تعرف الشّعر على أنّه تعبير جميل عن النّفس، لكن بومنجل يرى أنّ هذه أوصاف للشعر ولا يمكن أن تكون أشياء قارة فيه، يقول: «إنّه لمن التجوز، إن لم نقل من التّعسف، عند هذه التعريفات للشعر، فإنّما هي أوصاف شتى لمسائل تتعلق بكيفية إبداعه، كما في نص البارودي، أو بموضوعه وأسلوبه إذا كان جيدا، كما في نص حافظ، أو بمضمونه وقوة تأثيره، كما في نص المنفلوطي أو بطريقة تعبيره عن الحياة وتأثيره في النّفوس، كما في نص الرافعي، ولا أعتقد أنّ أصحابها قصدوا إلى تعريف

---

[1]- عبد الملك بومنجل، الثابت والمتغير مساءلة الحداثة، ج1، ص 348.

[2] - عبد الملك بومنجل، الثابت والمتغير مساءلة الحداثة، ج 2، ص 21، 22.

[3]- المرجع نفسه، ج 2، ص 27.

الشّعر بالمفهوم العلمي لكلمة "تعريف"، إنّما كان قصدهم وصف الرّوح السارية في جسد الشّعر، والاقتراب من حقيقته النّفسية وسر قوته»[1].

وتذهب طائفة من النّقاد العرب المحدثين المتأثرين بالغرب إلى تعريف الشّعر انطلاقا من اللغة والخيال والعاطفة على أنّ الوزن والقافية قيدان، ويمثل هذا التّوجه دعاة الشعر المرسل الذين استهدفوا القافية بالدرجة الأولى وكان أبرز هؤلاء جميل صادق الزهاوي والعقاد ومخائيل نعيمة، وهؤلاء قلدوا الغرب في شعرهم خاصة الشعر الانجليزي، فدعوا إلى التّحرر من القافية، يقول الناقد عن العقاد: «كان العقاد إذًا من الضالعين في الدعوة إلى الشعر المرسل، النازعين إلى التّحرر من قيد القافية، وكان ذلك أثرا من آثار اطلاعه على الثقافة الغربية وتأثره بآدابها»[2]. وقد وجدت هذه الدعوة رفضا من قبل بعض النقاد العرب لاعتبارهم القافية ركن أساسي في الشعر العربي وغياب القافية يخذل روح التوقع عند القارئ. ولعل ذلك الذي جعل العقاد يتراجع عن رأيه الأول ينحو منحا معتدلا في مسألة القافية يقوم على رفض الشعر المرسل والاحتفاء بتنويع القافية لأنّه يرى أن الشعر العربي غير الشعر اللاتيني، يقول بومنجل: «وهكذا مثل العقاد صوت النزاهة والحصافة والاعتدال بين فريق لا يأبه بتحطيم الثوابت ومصادمة الأذواق، وفريق لا يأبه بدواعي التغيير والتويع على الشعراء لتشجيع الإبداع ومواكبة المستجدات، فكان موقفه إيذانا بفضل التمرد على الثوابت، ونجاح التجديد الذي يحترم الأصول»[3]. وهذه إشادة بموقف العقاد من قبل بومنجل، الذي يصر على وجود ثوابت في الشّعر العربي لا يمكن تخطيها مهما تقدم الزمان وتغير مفهوم الشّعر.

أما التوجه الثاني، فينادي بالتّخلي عن الوزن في الشعر، وقد كانت البداية مع كتابات جبران خليل جبران النّثرية القريبة من لغة الشعر، فظهرت الدعوة إلى ما سمي بالشعر المنثور مع أمين الرياحني تأثرا بالشعر الأمريكي، وفيه تمّ تعريف الشّعر بأنّه أمواج من العقل والتّصور تولدها الحياة وتدفعها الشعور[4]، ومعنى ذلك أنّ الوزن يعيق الشّعر من تحقيق هذا الهدف، وهذا ما اعترض عليه كثير من النّقاد أمثال لويس شيخو والمازني والرافعي وعمر فروخ، فهم يرون أنّ الوزن أصل في الشّعر وجوهر فيه وشرط لا غنى عنه، وهو الخصيصة التي تميز الشّعر عن النّثر. ويرى بومنجل _بدوره_ أن هذه الدعوة أشاعت اضطرابا في مفهوم الشّعر وكسلا في أصحاب المواهب وفتورا في الإقبال على الشّعر أو سماعه، وكان الإصرار على تقليد الغرب ورفض الثوابت أدى إلى بروز الشّعر المنثور في طبعة ثانية هي قصيدة النّثر مع أدونيس، الذي كان مبدأه شعرية اللغة وموسيقية الأفكار.

---

[1]- عبد الملك بومنجل، الثابت والمتغير مساءلة الحداثة، ج 2، ص 29.

[2]- المرجع نفسه، ج 2، ص 41.

[3]- المرجع نفسه، ج 2، ص 47.

[4]- عبد الملك بومنجل، الثابت والمتغير مساءلة الحداثة، ج 2، ص 49.

يقول عبد الملك بومنجل في تعريف قصيدة النثر كما نقله عن أصحابها: «تعرف قصيدة النثر بأنها القصيدة التي يكون قواهما نثرا متواصلا في فقرات كفقرات _أي نثر آخر_ على فارق في المضمون، وأنها ترجمة لمصطلح فرنسي الأصل poème en prose، وجد لتحديد بعض كتابات رامبو النّثرية الطافحة بالشعر كـ"موسم في الجحيم" و"إشراقات" وهي مثل الشعر المنثور تعزى شعريتها إلى اعتمادها على الصور الشّعرية والموسيقى الداخلية التي تتخطى انتظام التفاعيل»[1]. وقصيدة النّثر _حسب بمنجل_ استمرار لمسيرة التأثر بالغرب وحداثته، وهي نتيجة الإيمان بنظرية التّطور الدروانية، التي أراد دعاة الحداثة العربية تطبيقها على الشّعر العربي، وفي مقدمتهم أدونيس، الذي كان يهدف إلى زعزعة ثوابت الشّعر العربي وتمييع مفهومه. فالنقاد العرب القدامى _حسب بومنجل_ ميزوا أثناء وضعهم عمود الشعر بين الحد (الوزن والقافية) والظواهر الأخرى التي تدخل في تشكيل الشّعر، وحرصوا على التّمييز بين المنظوم والمنثور وبين بلاغة الشّعر وبلاغة النّثر.

والدعوة إلى قصيدة النّثر دعوة إلى التمرد على الشكل والتشكل وحقيقتها دعوة إلى التمرد على الفكر الديني، فأدونيس بنى نظريته في الشعر على أساس خلفيته الحداثية التي ترى في الدين عائقا للإبداع وثابتا يجب تخطيه، ويؤكد هذا الكلام حداثي آخر هو كمال أبو ديب الذي يرى في الحداثة خروج عن سلطة الدّين. ويخلص بومنجل إلى أنّ دعاة الحداثة زجوا بالشّعر في معركة فلسفية؛ هي معركة الجدل بين الثابت والمتغير[2]. ويرى الناقد أنّ حجة دعاة قصيدة النّثر، هي قيام الإبداع على شرط الحرية، يقول: «يذهب بعض دعاة الحداثة إلى القول بأنّه لا ضرورة إلى تقسيم الكلام إلى شعر ونثر، فقد تطور النّظر إلى فلسفة الإبداع، ولم يعد هنالك من محل لموضوع الأجناس الأدبية، لأنّ الإبداع يرفض التشكل ويأبى على القوالب الجاهزة والنماذج التي أنشأها الأسلاف. لقد صار على المبدع، في نظر هؤلاء أنّ يخلق شكله، وأن يبدع نصه، أنّ ينشئ كتابته وكفى»[3]. ودعاوي هؤلاء لم تنجح _حسب عبد الملك بومنجل_ لأنّ التّميز بين الشّعر والنّثر عن طريق الوزن والقافية أمر راسخ في الثقافة العربية، وهذا ما أدى إلى ظهور كثير من الرافضين لهذه الدعاوي، وكان في مقدمتهم الشاعرة نازك الملائكة التي أسست لنمط جديد من الشعر ظلّ محافظا على الثوابت العربية (الوزن والقافية) حتى وإن تمّ التخلي عن البيت ووحدة القافية، ومن هنا يعتبر الناقد أنّ الشّعر الحر أو الجديد هو الابن الشرعي للشعر الخليلي، وهو يقوم على ثلاثة ركائز، هي: الحرية والأصالة (الحفاظ على الوزن والقافية)، والإضافة، ولعل هي أسباب نجاح هذه الحركة الشعرية، على الرغم من الانتقادات التي طالته وكالت نازك الملائكة من قبل دعاة الحداثة[4].

---

[1]- المرجع نفسه، ج 2، ص 55.

[2]- المرجع نفسه، ج 2، ص 60.

[3]- عبد الملك بومنجل، الثابت والمتغير مساءلة الحداثة، ج 2، ص 67.

[4] - المرجع نفسه، ج 2، ص 80 - 89

2.2.3. غاية الشّعر

يرى بومنجل أنّ قضية غاية الشّعر، هي من أكثر القضايا جدلاً في النّقد العربي الحديث، فهي قضية فنية وفلسفية لها صلة وثيقة بالدّين والفكر والفلسفة، وفي هذه القضية يتعرض بومنجل إلى الطروحات المختلفة حول غاية الشعر، وقد أجملها في ثلاثة مذاهب، هي:

1. لقد طرحت في النقد العربي القديم قضية كون الشعر طبع أم صنعة، وقد حُسم الخلاف بأنّ الشّعر طبع لكنّه لا يستغني عن الصنعة، أما القضية في النقد العربي الحديث فيطرحها بومنجل كالآتي: الشعر طبع أم صنعة، عاطفة أم فكر؟ ويذهب الناقد إلى أن مدرسة الإحياء لم تكن حريصة على الانفعال والعاطفة في شعرها بقدر ما كانت تحرص على استيفاء شروط الصنعة وتجويد الأسلوب والصياغة، حيث تناولت الظاهر المألوفة، وكون الشّعر صناعة كان وراء احتفال شعراء الإحياء بالمضامين الاجتماعية والسياسية والقضايا العصرية. بينما ترى جماعة الدّيوان في الشّعر ذلك التعبير الجميل عن الشعور الصادق، يجمع بين العاطفة والفكر، فالشكل عند العقاد وجماعة الديوان يُسخّر للمضمون، وقد نقل بومنجل قوله: «الشّعر ليس لغو تهذي به القرائح، فتتلقاه العقول في ساعة كلالها وفتورها، فلو كان كذلك لما كان له هذا الشأن من حياة الناس، لا بل الشعر حقيقة الحقائق، ولب الألباب، والجوهر الصميم من كل حالة ظاهرة في متناول الحس والعقول، وهو ترجمان النفس والناقل الأمين على لسانها»[1]. ومن هنا ألح العقاد على شرط الصّدق في الشّعر وتهجم على شعر المناسبات عند شوقي وأصحابه، لأنّه يرى أنّ مقياس شعرية الموضوع ليس الموضوع بحد ذاته لكن علاقة الشاعر بهذا الموضوع.

2. التّوجه الثاني يطرح إشكالية علاقة الشعر بالحياة، أهي جمال أم منفعة، حرية أم التزام؟ وفي هذا التّوجه انقسم النقد العربي الحديث إلى مذاهب، في مقدمتها مذهب طه حسين، الذي يرى أنّ الشّعر غايته الجمال وشرطه الحرية متأثرا بالمذهب الغربي الفن للفن، والالتزام عند طه حسين من شأنه إعاقة الشّعر، من جهته يرى بومنجل أنّ موقف طه حسن «موقف يؤمن بالجمال لذاته، ولا يطالب الشّعر إلاّ بأن يكون حرًا، لينطلق في إبداع الجمال، وإمتاع القارئ بمشاهد رفيعة من عالم الجمال، يتملاها لذاتها النظر عن مضامينها»[2]. وهذا ما يتفق والتصور العربي القديم لغاية الشعر، وهي الإطراب والأريحية ونشوة الاستماع، وقد نفى طه حسين أن تكون نظرته هذه لغاية الشعر نفيا لعلاقة الشعر بالحياة والمجتمع، لكنّه يرى أنّ الإصلاح والارتقاء بالإنسان يصدر عن الأدب بصورة طبيعية، وهو ما يوافق عليه بومنجل. ونجد العقاد يخالف طه حسين فيما ذهب إليه، ويجعل من الشعر فنا نافعا، إضافة إلى جماله، فالشّعر تكون له منفعة حينما يعبّر عن علاقة النّفس بالحياة، وبما يقدمه للعالم من منافع، وهي ثمرة طبيعية في الشعر، ويتفق بومنجل مع رؤية العقاد في العلاقة المتينة بين غاية الشّعر وطبيعته الفلسفية

---

[1]- عباس محمود العقاد، خلاصة اليومية، ص 20، 21، نقلا عن عبد الملك بومنجل، الثابت والمتغير مساءلة الحداثة، ج 2، ص 115.

[2]- عبد الملك بومنجل، الثابت والمتغير مساءلة الحداثة، ج 2، ص 150.

والفنية وواقع الناس[1]. أما التوجه المخالف للعقاد وطه حسين، فكان أصحاب نظرية الالتزام في الشّعر، أي الالتزام بقضايا الإنسان والمجتمع، والذي ظهر بتأثير من المذهب الاشتراكي والمذهب الواقعي في الأدب، وقد مثّل هذا التيار في النقد العربي الحديث سلامة موسى محمود أمين العالم ومحمد النويهي وعزّ الدين إسماعيل وغيرهم، وتفاوت هؤلاء في دعوتهم إلى الالتزام في الشعر، لكن بومنجل يرى أنّ الشّعر إبداع حر يلتزم بقضايا الإنسان والمجتمع دون التّخلي عن جمالياته الفنية وذلك يتم بصورة عفوية، وهذا كان مذهب العقاد[2].

3. جاء تيار الحداثة في النقد العربي الحديث برؤية جديدة لغاية الشّعر، منبثقة من الرؤية الحداثية الغربية، وهي اعتبار الشعر رؤيا وكشف من حيث مفهومه وغايته، وتجريب وخلق من حيث أسلوبه ولغته، وهو مذهب أدونيس ومن معه من الحداثيين العرب، والرؤيا عند أدونيس وغيرهم من نقاد الحداثة (كمال أبو ديب، خالدة سعيد، محمد بنيس، غالي شكري) تتلخص في تغير نظام الأشياء ونبذ العادة والتقليد وكشف المخبوء، والتّخلي عن العاطفة في التّعبير. ويمكن تلخيص موقف بومنجل ورده على دعاة الحداثة، كما يأتي: -اعتبار الشعر رؤيا موقف مستعارة من الحداثة الغربية، لأنّ الرؤيا فاعلية إنسانية علمانية، وليس ثمة في تاريخ الشّعر العربي ما يشير إلى اعتبار الشّعر رؤيا. –أدونيس يناقض نفسه حين يقحم مسائل الفكر والعقيدة في مسائل الشّعر، وذلك حين يجعل الرؤيا هدم للدّين، لكن الدّين بمعزل عن الشّعر. - موقف الإسلام من الشّعر موقف منصف، ولم يكن موقفا أخلاقيا وعدائيا بل فنيا وجماليا[3].

3.2.3. نقد الشّعر

استبدل عبد الملك بومنجل في نقده للحداثة الشّعرية العربية مصطلح الشّعرية بمفهومها المعاصر بمصطلح عمود الشّعر تمسكا بالأصول، يقول: «ولذلك آثرنا استعمال المصطلح العربي الأصيل "عمود الشعر" بدل المصطلح الحديث المشهور "الشعرية"»[4]. وقد تعرض في نقد الشّعر بين العلم والفن إلى طبيعة النقد في النقد العربي القديم، والذي كان نقدا جماليا، حيث أبدا الناقد إعجابه الكبير بطريقة نقد القدامى للشّعر من الآمدي إلى حازم القرطاجني[5]. أما النقد الجمالي في النقد العربي الحديث فيتزعمه طه حسين، الذي كان يرى في الذوق المعيار الأول للنقد الشعر، وهو ما لا يوافق عليه العقاد، الذي يؤمن بالمقاييس الصحيحة في نقد الشعر، وهو إيمان بالثوابت والقوانين، وهو عكس ما يذهب إليه تيار الحداثة، الذين أدخلوا النقد العربي في أزمة المنهج والمصطلح _حسب بومنجل_ فقد استعيرت كثير من المناهج الغربية كالمنهج

---

[1]- المرجع نفسه، ج 2، ص 157 - 160.

[2]- المرجع نفسه، ج 2، ص 162 - 169.

[3]- عبد الملك بومنجل، الثابت والمتغير مساءلة الحداثة، ج 2، ص 175 - 191.

[4]- المرجع نفسه، ج2، ص 203.

[5]- المرجع نفسه، ج2، ص 226 - 230.

النفسي والمنهج الأسلوبي واللسانيات والبنيوية، ويرى بومنجل أن النقد العربي الحديث استفاد من مبادئ النقد الجديد، لكن مغالاة بعض النقد العرب الحداثيين في تطبيق المناهج الغربية _ على غرار كمال أبو ديب ومنهجه البنيوي_ أدى إلى الغثاثة والبرودة والفتور في النقد العربي كما يذهب إلى ذلك وهب رومية.

ويتطرق الناقد إلى الثابت والمتغير في عمود الشعر العربي الحديث (الشعرية العربية الحديثة)، وأول هذه الثوابت الإيقاع الشعري، وقد أصر غلاة الحداثة _كما يسميهم الناقد_ على تجاوز الوزن والقافية في الشّعر، لكن «القول بوجود إيقاع شعري ينبني على غير الوزن هو قول شاذ ظهر بأخرة ولا يحظى بتقدير جمهور النقاد في الشرق والغرب على حد سواء»[1]. وإذا كان الإيقاع هو الفرق الأساسي بين النّثر والشّعر، فإنّ الوزن خاصة والقافية هما الخاصيتان الجوهريتان الثابتتان في إيقاع الشّعر _حسب بومنجل_ وهذا باتفاق وإجماع من كثير من النقاد العرب المحدثين كالعقاد والنويهي ونازك الملائكة وغريهم. ومن هنا يرى بومنجل أنّ الإجماع على أهمية الوزن والقافية في الشعر هو تحرير لثابت من ثوابت عمود الشعر، وهو ما لا يتعارض مع إيقاع الشعر الحر، لأنّ الشعر الحر ينطلق من القاعدة نفسها مع الشعر القديم، خلافا لقصيدة النّثر، فالشّعر الحر الذي يعتمد على السّطر بدل البيت «مجرد تنويع شكلي على الشكل القديم وتفريع عروضي على عروض الخليل وتحرير للشعر والشاعر من سطوة التقاليد والنماذج وسلطة الشطرين الثابتين والقافية الواحدة»[2]. ومنه يخلص عبد الملك بومنجل إلى أنّ أشد المنكرين للثوابت والمؤمنين بالتّجاوز لم يستطيعوا أن يثبتوا دعواهم، فاعترفوا أنّ للشّعر خصائص قارة وأصيلة هي الوزن والقافية.

أما الثوابت المتعلقة باللّغة الشّعرية، فهي في نظر بومنجل متعددة، على الرّغم من محاولة دعاة الحداثة إنكارها أو تجاوزها، ومنها التّخييل والمجاز والإيحاء، وهي سمات ثابتة في عمود الشّعر العربي، لكن احتفاء تيار الحداثة (أدونيس، محمد بنيس وغيرهما) بالإيحاء والمجاز جعلهم ينفون عن الشّعر الوصف والخطابية، التي لا يخلوا في الحقيقة كل شعر منها _حسب بومنجل_، فقد يكون الشعر خالي المجاز والإيحاء لكنه يحمل قوة التأثير، ومن هنا تكون وظيفة الشعر هي التأثير[3].

وقد أثارت قضية الوضوح والغموض في اللّغة الشعرية جدلا واسعا في النقد العربي الحديث، إذ أصبحت قضية فلسفية اتخذها تيار الحداثة الشّعرية شعارا لهم، وحاولا أن يستدلوا عليها من التراث يشعر أبي تّمام وعبارته المشهورة (لم لا تقول من الشّعر ما يفهم ولم لا تفهم من الشعر ما يقال)، مستمدين مبادئها من الغرب. ويرد بومنجل على هؤلاء بنفيه الغموض على شعر أبي تّمام، فشعر أبو تمام _حسبه_ لم يكن غامضا، إنّما ثقافة المتلقي هي التي عجزت

---

[1]- المرجع نفسه، ج2، ص 255.

[2]- عبد الملك بومنجل، الثابت والمتغير مساءلة الحداثة، ج2، ص 278، 279.

[3]- المرجع نفسه، ج2، ص 305 - 322.

عن القراءة والفهم والارتقاء إلى عالم الشاعر[1]. وعمل تيار الحداثة على الحطّ من قيمة الوضوح، حيث كان موقف أدونيس من الوضوح امتدادا لموقفه من الدّين، فهو يرفض الثقافة العربية ويتبنى كل فلسفة مناقضة، ووجد في الفلسفة الغربية الملحدة ما يتلاءم مع هذه الرغبة، فأخذ يؤسس لشعر يقوم على الرؤيا والتجاوز والغموض. بينما الاعتدال يقتضي _ حسب بومنجل_ أن «تتراوح الدلالة بين الوضوح والغموض المعجب الذي يفضي إلى متعة الحدس، ولذة الكشف، فلا نزول إلى درك الابتذال ولا تكلف الغموض إلى حد الإبهام»[2]. ولعل كان هذا رأي كثير من النقاد العرب المحدثين كالعقاد والنويهي وعزّ الدين إسماعيل، الذين يؤمنون بمقولة "السهل الممتنع".

يرى الناقد أنّ تيار الإحياء في الشعر العربي الحديث أعطى صورة سيئة عن الصنعة، مما جعل بعض النقاد يخلطون بيها وبين التّكلف، فظهرت الدعوة إلى العفوية والتلقائية في الشّعر من قبل جماعة الدّيوان، لكن الصنعة _حسب عبد الملك بومنجل_ ثابت من ثوابت الشّعر، فهي غير التّكلف، فهي مصدر الصياغة الجميلة وروعة التصوير وتلاؤم النسج[3]. وإلى جانب الصنعة طرحت قضية الشكل والمضمون في النقد العربي الحديث، وقد وجه الاتهام إلى النقد العربي القديم بالتميز بينهما وتفضل أحدهما على الآخر، وهو ما يستنكره الناقد، ويذهب إلى أنّ القدامى كانوا ينظرون إلى الإجادة في المقام الأول بدليل استحسانهم للشنفرى وبشار بن برد وامرئ القيس وغيرهم، أما تيار الحداثة الشّعرية فقد وقعوا في التناقض، فهم من جهة يدعون إلى التّجريب في اللّغة واعتبار التّعبير هو الأهم من المضمون، ومن جهة أخرى يرون أنّ الشّعر رؤيا ونبوة، وهكذا يتناقض أدونيس في كثير من آرائه الحداثية. ويبقى أنّ الثابت في اللّغة الشّعرية هو التفاعل بين العبارة والفكرة في نظر بومنجل[4].

وتناول أخيرا، عبد الملك بومنجل في مجال اللّغة الشعرية، في قضية التشاكل والتّباين وموقف النقاد العرب المحدثين منها، ولاحظ الناقد أنّ تيار الحداثة مع كمال أبو ديب وأدونيس وخالدة سعيد وغيرهم مع التباين والاختلاف، لاعتبارهم التشاكل يعني الألفة والتقليد، بينما التباين هو رديف التجاوز، وقد وفض أدونيس التشاكل بحجة الإبداع، ويزعم أنه لا يمكن أن تكون هناك حداثة إلا إذا تجاوزنا الوحي الدّيني، وهذا _حسب الناقد_ خلط بين الفن والاعتقاد. كما أنّ بومنجل لا يكل وهو يبين مواقع التناقض في كلام أدونيس، يقول: «... بل ويناقض أدونيس نفسه حين يتخذ النص القرآني نموذجا للإبداع، وهو قائم في مضمونه ولغته على التشاكل أكثر من قيامه على التباين؛ ذلك أنه دعا إلى الحق القديم الذي دعا إليه الأنبياء من

---

[1]- المرجع نفسه، ج2، ص 322.

[2]- المرجع نفسه، ج2، ص 474.

[3]- عبد الملك بومنجل، الثابت والمتغير مساءلة الحداثة، ج2، ص 350 - 362.

[4]- المرجع نفسه، ج2، ص 364 - 372.

قبل، وأمر بالمعروف الموافق للفطرة لا الغريب المجهول المنكر »[1]. ويذهب الناقد إلى أن مصدر الاضطراب في مواقف أدونيس هو لغته الإنشائية وأسلوب الإطلاق في أحكامه النقدية، فهو يميل إلى الهدم والتجاوز، ولم يستطع أن يصل إلى الاعتدال، الذي يجعله يرى الانسجام بين التشاكل والتباين في الشعر، فالتشاكل جوهر ثابت في عمود الشّعر إلى جانب التباين، وهو ما تقوم عليه الاستعارة من الائتلاف والاختلاف[2].

ويتحدث عبد الملك بومنجل في بناء القصيدة عن ثابت آخر في عمود الشّعر، هو: الوحدة العضوية، وقد بالغت جماعة الدّيوان _في نظره_ من الإلحاح على الوحدة العضوية في الشّعر، إذ عدّ العقاد الوحدة العضوية هي المعيار للتمييز بين الشّعر الرفيع والشّعر الوضيع، وانتقد احتكام النقد العربي القديم على وحدة البيت، وهو ما يعترض عليه بومنجل، فالأهم هو الوحدة في بناء القصيدة، وذلك لا يستلزم الوحدة بين الأبيات ، فالوحدة الفنية تعني وجدة الجو النفسي، وهو أن تحتوي القصيدة على موضوع واحد وتقتصر على تجربة واحدة وعاطفة واحدة، وهذا كان رأي محمد النويهي، الذي يشاركه فيه كثير من النقاد العرب. وأشار بومنجل إلى أن تيار لحداثة الشّعرية لم يول اهتماما لموضوع الوحدة؛ ومرد ذلك لتصوره للشعر رؤيا، وخلاصة الناقد أنّ هناك إجماع على أنّ القصيدة ينبغي يشملها نسيج متكامل موحد البنية وإن اختلفت تصورات النقاد لهذه البنية، وهذا يعني أنّ الوحدة في بناء القصيدة ثابت آخر من ثوابت عمود الشعر[3].

4.2.3. تقييم بومنجل للحداثة الشّعرية العربية

طرح عبد الملك بومنجل في الفصل الأخير في الجزء الثاني من كتابه، الإشكالات الآتية: هل هذه الثوابت _التي تقدم الحديث عنها_ هي من اكتشاف النقد العربي الحديث وهو متأثر بالحداثة الغربية؟ أم هي ثوابت أصيلة موجودة وراسخة في النقد العربي القديم؟ ما هي إضافة النقد الحديث إلى نظرية عمود الشعر (القديمة)؟ وانطلاقا من هذه الإشكالات أراد بومنجل تقييم منجزات النقد العربي الحديث في عنصرين، هما: الإيقاع واللغة الشعرية.

لم يوظف النقد العربي القديم مصطلح الإيقاع، لكنّه اهتم لركنيه الأساسيين: الوزن والقافية، فقد تحدث عنه كل من الجاحظ وابن طباطبا والقاضي الجرجاني وابن الأثير والآمدي وعبد القاهر الجرجاني وابن رشيق وحازم القرطاجني وغيرهم. ومن هنا يتعجب عبد الملك بومنجل من عزّ الدين إسماعيل الذي اتهم النقد العربي القديم بعدم الاهتمام بالإيقاع، وهو الذي احتفى بالإيقاع أكثر من الوزن وما سمي الأعشى بصناجة العرب إلا لما يحمل شعره من حلاوة الإيقاع، وإعجاب الجرجاني بالبحتري كان إعجابا بالإيقاع في شعره، وهذا دليل قاطع

---

[1]- المرجع نفسه، ج2، ص 384.

[2]- المرجع نفسه، ج2، ص 390 - 397.

[3]- عبد الملك بومنجل، الثابت والمتغير مساءلة الحداثة، ج2، ص 399- 416.

على أن النقد العربي لم يهتم بالوزن وحدة، لكن كان وعيا أنّ الشّعرية تستلزم عناصر أخرى غير الإيقاع وأن الإيقاع يستلزم عناصر غير الوزن، وإن كان عرف الشعر في النقد العربي القديم بالوزن لا يعني أنّه يراه جوهر الشّعر، لكن ليجعله فاصلا في ماهية الشعر.

ويزعم النّقد الحديث أنّه حطم ثابت الإيقاع في الشعر العربي أن استبدل القافية الموحدة بالمتنوعة والبيت بالسطر، وهذا الزعم _حسب بومنجل_ الذي يقوده تيار أدونيس، يحتاج إلى النقاش والتمحيص، إذ لا يمكن أن ننكر أن الشّعر الحديث شجع الشعراء على التنويع في القوافي والعدول على نظام الشطرين، والانتقال إلى الجملة الشعرية والقصيدة المدورة (نازك الملائكة والنويهي وعزّ الدين إسماعيل)، لكن هذا لا يعني التجديد الكلي في الشّعر العربي، والمغالاة في تقدير هذه المزايا؛ فالشّعر العربي القديم عرف التنويع في القوافي وشعر السّطر يعود في الأصل إلى "البند" الذي وجد قبل قرون. كما أنّ الانتقال إلى الجملة الشعرية الطويلة والقصية والقصيدة المدورة حول القصيدة إلى فقرة نثرية تفتقد بلاغة الفصل والوصل. وهذا التجديد الإيقاعي في الشعر العربي الحديث فتح المجال لبعض الشعراء الصغار لكتابة ما هيّ ودب اعتقادا منهم أن سهولة الإيقاع تعطيهم الحق في كتابة شعر لا يليق به اسم الشعر، والخلاصة هي أنّ الإيقاع ثابت في الشّعر والشّعر الحديث لم يضف سوى بعض التفاصيل كتغير المصطلحات[1].

يتطرق عبد الملك بومنجل إلى قضية جدلية أخرى في النقد العربي الحديث، وهي قضية اختلاف القراءات النقدية للتراث العربي، ففي مجال الشعرية اتجه أدونيس إلى هدم الثوابت العربية، وأعلن أنّه يهدم الأصل بالأصل، أي أنّ الجرجاني أسس لنظرية تهدم الشعرية االشفوية الجاهلية التي كانت في استمرار من خلال عمود الشعر، بينما الجرجاني أسس لشعرية الكتابة، والتحول من الشفوية إلى الكتابية يضفي على الشعر خصائص شعرية جديدة كالغموض. لكن أدونيس _حسب الناقد_ وقع في التناقض؛ لأنّ الجرجاني الذي جعله أدونيس مصدرا للهدم ما هو إلاّ حلقة مرتبطة بالحلقات الأخرى للشّعرية العربية، فقد أفاد من سابقيه وأضاف على قوانينهم وبنى على نظرياتهم (الجاحظ، الآمدي وغيرهم)، ومنه يرى بومنجل أنّ النقد العربي القديم قام على فلسفة واحدة عي البلاغة الشعرية[2]. وعلاوة على هذا، فتصور الجرجاني للغموض غير التصور الحداثي له، وتصور النقد العربي الحديث لجدلية القديم والمحدث غير التصور القديم لها، فهو ليس صراع بين الاتباع والإبداع، بقدر ما هو جدل بين الأسبقية والتوليد؛ لأنّ العرب تفضل السابق الأصيل والمبتدئ المخترع، وهذا اختفاء بالسّبق الفني وليس الزّمني، وحصر أدونيس لعناية النقاد العرب القدامى بالمحدث في نموذج "الصولي" و"عبد القاهر" تنكرٌ _حسب بومنجل_ لجهود النقد العربي القديم في مناصرة الإبداع.

يرى عبد الملك بومنجل أن نظرية "عمود الشعر" نظرية متكاملة أرسى مبادئها الآمدي والجرجاني وصاغ عناصرها المرزوقي، وهي خلاصة الآراء النقدية في الشعر وعناصره

---

[1]- عبد الملك بومنجل، الثابت والمتغير مساءلة الحداثة، ج2، ص 423 - 427.

[2]- المرجع نفسه، ج2، ص 432 - 439.

ومقوماته، فهي الصورة المثالية لما ينبغي أن يكون عليه الشعر، ووضع سياجا يحافظ به على اللّفظ والمعنى من الغثاثة والفساد وللصورة من الركاكة والبرودة والإحالة والاضطراب، وهي شروط الإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه والمناسبة في الاستعارة، وهي ليست قيودا على الشاعر، لكنها تسدد خطاه وتشحذ خياله _حسب الناقد_ كما أنّ عمود الشعر سيّج البناء الشعري بأن يكون مؤتلفا بعضه مع لعض صوتيا وتركيبيا ودلاليا ونفسيا، وهو نفسه الوحدة العضوية في النقد العربي الحديث[1].

ويخلص الناقد إلى أنّ النقد العربي الحديث لم يضف شيئا ذا قيمة إلى نظرية عمود الشعر القديمة؛ لأنّ النقد العربي القديم أحاط بكل القضايا الإبداعية، وخير ما يمثل الشّعرية العربية القديمة هي عبارة "السهل الممتنع". وهو لا ينكر جهود جماعة الدّيوان في تعميق مفهوم الشعر، لكن هم _حسبه_ ينطلقون من الأصول، بينما لا يجد الناقد أي فضل لنقاد الحداثة على النظرية الشّعرية العربية، ومعظم النقاد العرب المحدثين كانوا ضد منطق دعاة الحداثة الذين أردوا جعل الشّعر العربي نسخة عن الشّعر الغربي. وهذا دليل على وجود ثوابت في صناعة الشعر، ودحض لمقولات: العلم لا الدّين، العقل لا النقل، الإبداع لا الاتباع، المتغير لا الثابت.

ثانيا: تلقي حداثة أبي تمّام الشّعرية في أدبيات النّقد العربي الحديث

مع المد الشّعري المعاصر انجذب عدد غير قليل من النقاد إلى التراث الشّعري العربي بزخمه المعرفي وثرائه النقدي، في محاولة للإسقاط تارة، أو للمقارنة أطوارا أخرى، بين ما توصل إليه الغرب في ميدان الشّعرية الحديثة وبعض القضايا التي تحفل بها مصادرنا التراثية، ولعل أهم القضايا النقدية التي حظيت بالعناية والاهتمام قضية حداثة أبي تمّام الشّعرية، التي أثارت الجدل والاختلاف ذاته بين أوساط النقاد العرب المحدثين، فـ«من الصحيح أنّ أبا تمام أدرج كشاعر كبير في تاريخ الأدب العربي، ولكن الاحتجاج عليه ظلّ قائمًا، ومازال حاضرًا في بعض الأوساط النقدية. لقد شكل هذا الشاعر حالة قلق في الأوساط النقدية»[2].

تناول النقد العربي الحديث شعر أبي تمّام وأشاد العديد من النقاد والدارسين بعبقريته، وعُدّ مؤسس الحداثة الشعرية العربية، والمطلع على الدّراسات النقدية الحديثة التي تناولت أبا تمّام وشعره، يلمس لدى بعضها اجترارا لأحكام القدماء لدى بعض من النقاد المحدثين، وبعض الآخر وقع أسير المنهاج النقدية خارج نصية، التي لا تخرج بالظاهرة الفنية عن كونها نتيجة للظروف الاجتماعية والحضارية أو أفرزتها عوامل نفسية وسيكولوجية. لكن مع انفتاح بعض النقاد العرب المحدثين على المناهج النقدية الحداثية في الغرب ظهرت دراسات نقدية تحررت من معايير النقد القديم، واعتمدت مناهج القراءة الشعرية الحديثة، وهي في مجملها دراسات نصية وحاولت أن تفيد من المناهج النقدية الحداثية في مقاربتها لحداثة أبي تمام الشّعرية، حيث

[1]- عبد الملك بومنجل، الثابت والمتغير مساءلة الحداثة، ج2، ص 441 - 455.

[2]- عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، دار الأمان، ط 01، الرباط 2010 م، ص 121.

«أنه عندما أرادت القراءة النسقية إعادة النظر في النص الشعري، اتخذت أبا تمام لتمحص العلاقة بين أنماط التراكيب اللغوية والمعاني الشعرية المتداولة»[1]، وهي الدراسات التي استهدفها هذا البحث.

وتروم هذه الدراسة البحث في أنماط تلقي حداثة أبي تمّام الشّعرية في النقد العربي الحديث محاولة تسليط الضوء على الكيفية التي تلقى بها النقاد شعره. ومن هنا نتساءل كيف تلقى النقاد العرب المحدثون شعر أبي تمّام الحداثي؟ هل أيدوا هذه الحداثة الشّعرية وكانت في مستوى توقعاتهم، وبالتّالي أصبحت قاعدة لتأسيس الحداثة الشعرية العربية؟ أم أنّ الاختلاف في القراءة والمنهج أهم ما ميز تلقيهم لها؟

1. حداثة أبي تمّام الشّعرية عند أدونيس

1.1. الشّعرية عند أدونيس

تعد الشعرية من المباحث النقدية الحديثة التي اهتم بها النقاد العرب المحدثون وعلى رأسهم أدونيس، شاعرا ومنظراً، يقول محمد بنيس «يصعب أن نجد شاعرًا أو منظرًا من غير أدونيس، ومن داخل الجيل الذي ينتمي إليه»[2]. فشخصية أدونيس الفكرية لا تنفصل عن شخصيته الشعرية، فقد صرح بأن تنظيره للشعرية ينطلق من تجربته في الكتابة[3]. وهو أشار في كتاباته إلى تصوره للشّعرية على أنها استخدام غير عادي للغة، وفي كتابه (الشعرية العربية) يقول: «سر الشعرية هو تظلّ دائمًا كلامًا ضد كلام، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة –أي تراها في ضوء جديد. اللغة هنا لا تبتكر الشيء وحده، وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره. والشّعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مُفْلِتةً من حدود حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة، ومعنى آخر»[4]. وما يميز شعرية أدونيس هو الانفتاح على عوالم مختلفة، فقد وصفها محمد بنيس بالشعرية المفتوحة، وهي تعتمد على القراءة النّصية، مما يجعلها بحث متجدد[5]. فقد جمعت شعريته بين النظرية الشعرية القديمة والنظريات الشعرية الغربية الحديثة، والأهم من ذلك أنها شعرية حداثية.

1.1.1. مفهوم الشّعر عند أدونيس

---

[1] ـ بلقاسم هواري، الشعر العباسي والمقاربات الحداثية، البنيوية والأسلوبية والسميائيات، مختبر السميائيات وتحليل الخطاب، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2005 م، ص 78.

[2] ـ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته 3. الشعر المعاصر، ص 47.

[3] ـ ينظر: أدونيس، سياسة الشعر _دراسات في الشعرية العربية المعاصرة_ دار الآداب، ط1، بيروت 1985 م، ص 5.

[4] ـ أدونيس، الشعرية العربية، ص 78.

[5] ـ محمد بنيس، الشعر العربي بنياته وابدالاته 1. التقليدية، ص 53.

قدم أدونيس في مؤلفاته تصورات عدّة للشّعر، لكن أهمها تعريفه له على أنه رؤيا، يقول: «لعل خير ما نعرف به الشعر الجديد هو أنه رؤيا. والرؤيا بطبيعتها، فقفزة خارج المفهومات السائدة. هي، إذًا تغير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها»[1]. وقد أثار مصطلح الرؤيا تساؤلات عدة في أوساط النقاد، فقد بحثوا في معناه ومصدره وذهب محمد بنيس إلى أن الرؤيا عند أدونيس ذات بعد فكري وروحي، وهي السّمة التي ميزت أدونيس عن غيره ومن المبدعين والنقاد. ويعد جبران خليل جبران أول من انقاد نحو الرؤيا في الشّعر العربي الحديث، حيث ارتبطت عنده بالنّبوة، لكن العودة إلى جبران لم تكن المصدر الأساسي للتّنظير عند أدونيس، فأكثر ما تأثر به هو الاتجاه الرمزي الفرنسي من بودلير إلى ملارمي ورمبوا شاعر الرؤيا بامتياز، والاتجاه السريالي، وفلسفة هايدجر والتصوف العربي[2].

ويفهم من هذا الكلام أن الرؤيا عند أدونيس هي سمو بالشّعر إلى عوالم الغيب وما وراء الواقع والحلم، وهي المفاهيم التي تجتمع كلها في مصطلح التّخييل الذي عرف في النقد العربي القديم، يقول أدونيس: «البديل الشعري اللانهاية هو التخييل، فالتخييل هو الملمح الأساسي الرابع في الحركة الشعرية العربية الجديدة. وأعني بالتخييل القوة الرؤياوية التي تستشف ما وراء الواقع، فيما تحتضن الواقع. أي القوة التي تطل على الغيب وتعانقه فيما تنغرس في الحضور»[3]. فالتخييل هو تصوير العالم باللغة تصويرا مجازيا وليس نقلا مباشرا للأحداث والوقائع، يكشف عن تميز المبدع الذي يشعر بما لا يشعر به غيره، ويجعل الناقد التخييل جوهرا للشعر ومرادفا للرؤيا «فالشعر كرؤيا، وهي الأساس الأول انجذابٌ كلي نحو التخييل كنسق مُبَنْين للفعل الشعري حسب أدونيس»[4]. وقد استلهم أدونيس مصطلح التخييل من النقاد والبلاغيين القدامى كعبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني ومن الفلاسفة المسلمين فابن رشد يعرف الشعر بقوله: «الأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيّلة»[5]. وبهذا يكون أدونيس استحدث مفهوما جديدا للشعر متأثرا في ذلك بعدة روافد فكرية عربية وغربية متنوعة.

وبما أنّ الشعر رؤيا فوظيفته الخلق والكشف «فالشعر كالشاعر جزء لا يتجزأ من الواقع، لكن الشعر، فيما يعاني الواقع، لا بعكسه بل يخلقه، أي يبدع فيه صورة جديدة. ومن هنا كانت الفاعلية الشعرية متجهة إلى المستقبل لا إلى الماضي، أي أن الشعر لا ينحصر في ما هو كائن، وإنما يتجاوزه إلى ما يكون، أو ما لم يتحقق بعد. بهذا المعنى نقول إن الشعر لا

---

[1]- أدونيس، زمن الشعر، ص 150.

[2]- ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 3. الشعر المعاصر، 39 - 43.

[3]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط 3، بيروت 1997 م، ص 138.

[4] - محمد بنيس، المرجع السابق، ص 40.

[5]- ابن رشد، كتاب الشعر تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر-، تحقيق عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت 1973 م، ص 201.

يفسّر الواقع وإنمّا يغيره-أي يخلق وقعًا آخر»[1]. والخلق هنا عند أدونيس هو خلق رؤيا جديدة للعالم والإنسان والإبداع، فلغة الإبداع انتقلت من التعبير والتقرير إلى لغة خلق وجمال. كما أن الخلق يجعل الشاعر الخالق للغة نبي، يقول محمد بنيس: «إنّ التقدم الحقيقي يتحقق في لغة الخلق. فيها يمكن للشعر برأي أدونيس، أن يتقدم، والشاعر الخالق للغة هو النبي»[2]. وإضافة إلى وظيفة الخلق فالشعر عند أدونيس كشف للمجهول، وهو رؤيا للعالم عن طريق الشّعر «هذا هو مفهوم أدونيس للكشف في ارتباطه بالمجهول ورؤية ما لا يرى وفي اغتباطه بالغامض المضمر من الأشياء، فهو طاقة إيمائية تجعل النص الشعري في حركة تمايز دائم بالعالم أو الوجود والإنسان ومستقبله الواعد»[3]. والشاعر بهذا لم يعد يكرر ما ألفه السامع لكنه يخوض في المجهول ويستشرف المستقبل.

وهكذا يتخذ الشّعر أبعادا أخرى عند أدونيس، فلم يعد الشّعر ذلك القول الموزون والمقفى، لكنه أفق مفتوح، وعالم يظل دائما بحاجة إلى الكشف، ومن هنا يقيم النقد تميزه بين الشّعر والنّثر والعلاقة بينهما على أسس تخالف الأسس النظرية العربية القديمة، فهو يرى أن الفرق بين الشعر والنثر يكمن في طريقة التّعبير أو طريقة استخدام اللغة وليس في الوزن، يقول: «إن الوزن ليس مقياسا وافيا أو حاسما لتمييز بين النثر والشعر، وإن هذا المقياس كامن، بالأحرى، في طريقة التعبير، أو في كيفية استخدام اللغة، أي في الشعرية»[4]. ومعنى ذلك أن النّاقد لا يعطي للوزن أي اعتبار في التميز بين الشعر والنثر. ويرجع محمد بنيس إهمال أدونيس للوزن في رؤيته للشعر والنثر والحدود الفاصلة بينهما إلى ارتباط الشعر لديه بمصطلح الرؤيا، فالشكل الشعري يصبح تابعا للرؤيا، ومنه لم يكن للوزن أثرا فاعلا في تعريف الشعر في الشعرية الحديثة عند الناقد حسب _محمد بنيس_.

وهو يرى كذلك أن أدونيس من خلال حديثه عن العلاقة بين الشّعر والنّثر يدعو إلى إلغاء الفصل بين الأجناس الأدبية، يقول: «أنّ هذه الوضعية الجديدة، الذي أصبح عليه البيت في الكتابة تعود بنا إلى عنصر آخر من عناصر الكتابة التي كان أشار إليها أدونيس، هو إلغاء الفصل بين الأجناس. بهذا المفهوم ندرك أن علاقة الشّعر بالنّثر، من الناحية البصرية، وبالتّالي من ناحية بناء الخطاب، تتحول عما كانت عليه في الممارسات الشّعرية السّابقة على الكتابة»[5].

---

[1]- أدونيس، زمن الشعر، ص 114.

[2]- محمد بنيس، الشعر المعاصر، ص 98.

[3]- بشير تاوريرت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس _دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، عالم الكتب، ط 1، القاهرة 2009 م، ص 154.

[4]- أدونيس، سياسة الشعر، ص 25.

[5]- محمد بنيس، الشعر المعاصر، ص 119.

وما يدعم هذا الكلام هو ظهور قصيدة النّثر على يد أدونيس، والكتابة الجديدة عنده لا تولي الأهمية للوزن، بقدر ما تعبر عنه كرؤيا وحريتها في التّعبير والخلق والثورة على الثابت.

2.1.1. الغموض عند أدونيس

يتحدث أدونيس عن الغموض كعنصر من عناصر الشعرية الحديثة في مقابل الوضوح الذي كان شرطا من شروط الشعرية العربية القديمة، يقول: «يفترض في من يرى الشعر همًا من عمومه الأساسية، أن يعرف أن الغموض في الشعر ليس بذاته، نقصًا، وأن الوضوح ليس بذاته، كمالاً. الغموض، على العكس دليل غنى وعمق»[1]. فالغموض ينشأ من الخروج باللّغة من منطقها المألوف إلى الغرابة، ويشكل الفرق بين اللّغة الشعرية واللّغة غير الشّعرية. والغموض عنده لا يُنشد في حد ذاته، بل نتيجة حتمية للرؤيا التي يصدر عنها الشّعر «لأنّ الشّعر، كرؤيا تخضع اللّغة الحقيقية "الباطنية"، هو بالضرورة خروج على المألوف وانتماءه حتمي لمنطق "الغرابة"»[2]. وعليه يكون الغموض سمة كل شعر يرفض المنوالية ويتطلع لاكتشاف المجهول ويستهدف جوهر الأشياء لا مظاهرها. والغموض الفني هو غموض التفكير وليس غموض التعبير، ومن هنا يفرق أدونيس بين الغموض والإبهام، يقول: «الشعر نقيض الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحًا بلا عمق. الشعر، كذلك، نقيض الإبهام الذي يجعل القصيدة كهفا مغلقا»[3].

وبما أنّ الغموض ظاهرة نصية بالدرجة الأولى؛ فهي نتيجة حتمية لفقدان اللغة المشتركة بين الشاعر والقارئ وتصبح بمقتضى الكلام المتقدم ظاهرة تتعلق بالقارئ أكثر مما تتعلق بالمؤلف أو توجهه الشّعري فلا تقتصر الظاهرة الأدبية على النص فحسب، بل تتشكل كذلك من القارئ أو ردود الفعل الممكنة التي يبديها حيال النص الملفوظ والتلفظ[4]. وهذا يعني أن الغموض ظاهرة إيجابية في الشعر، عكس الإبهام الذي يجعل القصيدة مستعصية على القارئ فلا يستطيع الدخول إلى عالمها وإعادة تشكيلها، لكنّ الغموض يجعل الشّعر يتناوب بين الكشف والحجب، وذاك هو الشّعر الحق عند أدونيس.

ومنه يرى أدونيس أن تهمة الغموض في الشعرية الحديثة تكشف عن قصور في المتلقي وليس في النص الشعري، يقول: «وبما أنّ النّص يبقى هو هو، لا يتغير، فإنّ تهمة الغموض دعوى باطلة: قناع يخفي به القارئ ضعف ثقافته وقصورها، غالبا. ويخفي إصراره على أن

---

[1]- أدونيس، زمن الشعر، ص 13.

[2] محمد بنيس، المرجع السابق، ص 39.

[3]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 124.

[4]- Michael Riffaterre, La Production du texte, éditions du seuil ;Paris1979,p 09.

يفهم ما تغير بذهنية لم تتغير»[1]. فالغموض راجع لضعف المستوى الثقافي للقارئ في نظر أدونيس. ولذا نجده يلح في كل مرة على أن الثورة والتغيير في المجتمع لا يجب أن لا تكون سياسية واجتماعية وحسب، لكن تشمل الثورة على الثابت والذهنيات التقليدية من أجل تغيرها، وغرس في ذهن القارئ العربي حبّ الحداثة واكتشاف الآخر؛ أي تحديث العقل العربي، وجعله يتطلع نحو الجديد والمخالف لما نشأ فيه وتربى عليه.

3.1.1. اللّغة الشّعرية

اللّغة الشعرية عند أدونيس لغة متفردة، فهو ميز بين اللّغة الشّعرية واللّغة غير الشعرية، يقول: «إنّ لغة الشّعر هي اللّغة الإشارة، في حين أن اللّغة العادية هي اللغة الإيضاح. فالشّعر هو، بمعنى ما، جعل اللّغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله. إنّ الأثر الشّعري مخاطرة: مخاطرة في التّعبير بلغة إنسانية عن انفعال أو حقيقة قد لا تستطيع اللّغة الإنسانية أن تعبر عنهما. ما لا تعرف اللّغة العادية أن تترجمه، هو أحد مجالات الشّعر. يصبح الشعر في هذه الحالة ثورة مستمرة على اللغة»[2]. وإذا أردنا التعبير عن فكرة أدونيس نقول: إن لغة الشعر غير مطالبة بنقل الواقع نقلا حرفيا، لكن اللغة الشعرية تفكك الواقع وتعيد صياغته شعريا، وهي بذلك عدول عن اللّغة العادية، أي إن«الشاعر يستغل إمكانات اللّغة إلى أبعد حد ممكن، مبتعدا بنفسه عن الكلام العادي بواسطة الأصوات والأوزان وكل الوسائل التي تنتجها الصور الشعرية، واللغة الشعرية هي لغة ضمن لغة، أي أنها لغة لها شكلها المستقل تمام الاستقلال...والشّعر فن يقوم على الصورة البلاغية»[3]. وتميز أدونيس لهذين المستويين من اللغة كان ركيزته الأساسية في التّنظير للشعري، ولم يتخل عن موقفه هذا طوال مسيرته الشّعرية والنقدية على حد تعبير محمد بنيس.

واللغة الشعرية بهذا المفهوم تنقل الكلمة من دلالتها المعجمية لتعطيها دلالات لا متناهية، ومنه أعطى الناقد دورا بارزا للكلمة في اللغة الشعرية، فلم يعد دورها نقل الأفكار، وإنما توحي وتومئ «إن للكلمة عادة معنى مباشرًا، ولكنّها في الشّعر تتجاوزه إلى معنى أوسع وأعمق، لابدّ للكلمة في الشّعر أن تعلو على ذاتها، أن تزخر بأكثر ما تعد به، وأن تشير أكثر مما تقول. فليست الكلمة في الشعر تقديمًا دقيقًا أو عرضا محكمًا لفكرة أو موضوع ما، ولكنها رحمٌ لخصب جديد»[4]. وهي بذلك تثير انتباه القارئ وتحفزه على التأمل وتنشيط فكره وتمنحه لذة الكشف. ويرى أدونيس أن ما نسميه اليوم باللغة الشعرية، هو المجاز في النقد العربي القديم، يقول: «وهذا ما سمي، في علم الجمال القديم، المجاز، وما نسميه اليوم: اللغة الشعرية. هذه

---

[1] ـ أدونيس، زمن الشعر، ص 16.

[2] ـ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 125، 126.

[3] ـ رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت1987، ص401.

[4] ـ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 127.

اللغة هي التي تتيح للشاعر أن يسمي القبلة ناقة، وجسد حبيبته ساحة، وأن يقول إن هذه الساحة أضيق من أن تتسع لقبلاته»[1].

وفي كتابه "سياسة الشعر" يميز بين المجاز التعبيري والمجاز التوليدي، ويرى أو وظيفة الأول زخرفية تزينية، لا تخفي وراءها أي وظيفة شعرية، أما المجاز التوليدي، فهو يتضمن البعد الأسطوري والترميزي، ويعمل على جعل اللغة تقول أكثر مما تقوله في العادة، ويكشف عن الجوانب الأكثر خفاء في التجربة الإنسانية. وتضطلع اللغة الشعرية عند أدونيس بوظائف أشار إليها في كل مؤلفاته النقدية، يقول: «من الطبيعي أن يتجلى الشعر الذي يقوم على المجاز التوليدي، غريبًا مفاجئًا، غامضًا، وسط ذلك السائد ذلك أنه يفجر الجوانب الأكثر غنىً وعمقًا في كياننا»[2]. وقد لخصها محمد بنيس من خلال قراءته المعمقة لأدونيس في ثلاثة محطات، هي: 1. اللغة الشعرية كلغة لازمة، تكتفي بذاتها. وبعناصرها تبني عالما شعريا تجهله عناصره الأولية، وقد اتخذت من وحدة الأضداد حقلا للعبة الشعرية. 2. الشاعر الذي أسرته الكلمات، فاتبع غوايتها، بها وفيها يفتح أبواب عالم آخر ليس استنساخًا للعالم المرئي أو المحسوس. 3. وظيفة اللغة الشعرية تكمن أساسا في السحر والإشارة. فهي لا تعبر، ولا تصف، أي تبوح ولا تصرح، وهذا مصدر غموضها[3]. وعليه تتمثل وظائف اللغة الشعرية عند الناقد في: الخلق والإشارة والإيحاء والغموض وإثارة الدهشة والمفاجأة.

وتعدّ اللّغة الشّعرية بوظائفها السابقة عصب الشعرية الحداثية المنفتحة عند أدونيس، والتي طرحها كبديل عند النقد الذوقي، لأنهّا تنحو إلى خلق الجديد وكشف الخفي الذي قصر الذوق عن الوصول إليه أو التفكير فيه، فالذوق مجردا يعجز عن سبر أغوار الكتابة وفلسفتها وتطورها بتطور الإنسان، وقد أفاد النقاد العرب المحدثون كثيرا من مقولات أدونيس حول اللّغة الشعرية. أما المرجعيات التي استقى أدونيس تصوره للغة الشّعرية، فهي متنوعة ولعل أهمها الرومانسية العربية ورائدها جبران خليل جبران، والمذهبين الرمزي والسريالي الفرنسيين، كما أنّه أفاد من النقد الألسني والبنيوي والأسلوبي فيما يخص الانحراف في اللغة، وأدونيس بعودته إلى التراث استفاد من مباحث المجاز عند النقاد العرب القدامى.

4.1.1. الإيقاع عند أدونيس

لعل أبرز ما طبع شعرية أدونيس تخليه عن موسيقى الشعر القديم إيقاعا ووزنًا، فهو ينطلق من مبدأ أن «شعر المستقبل لن يكون شكلاً أو قاعدة، وإنما سيكون طاقةً وينبوعًا»[4]، ومنه رأى أن تعريف القدامى للشعر على أنه "الكلام الموزون المقفى" عبارة تشوه الشعر.

---

[1]- أدونيس، صدمة الحداثة، ص 292، 293.

[2]- أدونيس، سياسة الشعر، ص25- 27.

[3]- محمد بنيس، الشعر المعاصر، ص 96.

[4]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 143.

وهذا الكلام لا يعني أن أدونيس تنكر لجهود القدامى في هذا الميدان لكن التجربة الشعرية الجديدة تتطلب إيقاعات جديدة، فالخليل كان عمله في حدود ما كان معروفا في أيامه، يقول أدونيس: «الذين يحتجون بأوزان الخليل، ذلك الأصولي الكبير، لا يفهمون معناها ودلالتها. فهو لم يقصد بوضعها أن يكون قاعدة للمستقبل، وإنما وضعها لكي يؤرّخ بها للإيقاعات الشّعرية المعروفة حتى أيامه. وكان عمله عظميا إذ حفظ لنا تلك الإيقاعات ونظمها في صيغ وأوزان. لكن الإيقاع كالإنسان، يتجدد، وليس هناك أي مانع شعري أو تراثي من أن تنشأ أوزان وإيقاعات جديدة في شعرنا العربي»[1]. ومن هنا يطرح أدونيس موقفا مغايرا من الوزن في شعريته الحداثية، يقول: «إذا كانت القصيدة الخليلية مجبرة على اختيار الأشكال التي تفرضها القاعدة أو التقليد الموروث، فإن القصيدة الجديدة، وزنًا أو نثرًا، حرة في اختيار الأشكال التي تفرضها تجربة الشاعر»[2]. ويفهم من كلام أدونيس أن الوزن لا يجب أن يكون عائقا أمام الرؤيا الشّعرية، بل يجب أن تكون العلاقة بينهما علاقة اتحاد فيما يسميه بالكتابة الجديدة.

وقد جسد أدونيس هذه النظرية في كتاباته الشعرية، فلم تعد القصيدة عنده تخضع لصرامة الوزن، لكن تندمج مع الذات الكاتبة «إن التشكيلة الوزنية في الشعر المعاصر، إضافة إلى أوضاع الوحدة الوزنية، تؤكد جميعها على هذا المُخْتَبَر الشعري الذي نزعت إليه الحداثة فسي الشعر المعاصر، لأننا هنا نكون في مواجهة الذاتيات المتفردة من قصيدة إلى أخرى ومن شاعر لآخر. ووضعيتا الوحدة الوزنية أو التشكيلة الوزنية هما بالأساس تأريخ للذات الكاتبة فيما هي تأريخ للنص نفسه... فليس صدفةً أن نجد نموذجي أدونيس ومحمود درويش هما المتبنيان للتفعيلة الناقصة، كما ليس غريبًا أن يكون أدونيس في "هذا اسمي" باحثا عن قصيدة مغايرة عن الممارسة التي سماها فيما بعد "الكتابة الجديدة"»[3]. فالإيقاع في الشعرية الحديثة لا تصنعه الأوزان وحدها، لكن ثمة تظافر لعدة عناصر تصنع جمالية القصيدة وهو ما يسمى بالتأليف.

ويرفض أدونيس صرامة القافية في الشعر القديم، ويعتبرها قيدا يكبل حرية المبدع، وهي تحد من إمكانياته وكان الشاعر قديما يعاني من صرامتها، مما يضطره في أحيان كثيرة أن يضع القوافي أولا ثمّ يختار لها المعاني والألفاظ وهذا الذي يجعل الشّعر بناء منفصل الأجزاء لا روح فيه، يقول: «الشعر إذا يفقد كثيرا بالقافية فقد اختيار الكلمة – وبالتالي اختيار المعنى والصورة والتناغم. فكثيرا ما تنحصر القافية في أداء مهمة تكرارية دون أن يكون لها أي وظيفة في تكامل مضمون القصيدة. وربما جاءت القافية زائدة يمكن الاستغناء عنها دون

[1]- المرجع نفسه، ص 110.

[2]- المرجع نفسه، ص 114.

[3]- محمد بنيس، الشعر المعاصر، ص 141.

الإساءة إلى القصيدة. بل ربما اضطر الشاعر إلى وضع قافية غريبة عن القصيدة ودفعتها الشعورية الصميمة وهكذا تكثر في القصيدة الزوائد وتمتلئ بالحشو»[1].

وموقف أدونيس من القافية لا يختلف عن موقف الشعراء المعاصرين، فقد تم إعادة النظر فيها وفي وظيفتها من قبل هؤلاء، وهو ما يبينه محمد بنيس في دراسته للشعر المعاصر، بقول: «يقوم النص الشعري على التكرير الخصيب للدوال التي تنادي على بعضها، صاهرة المتباين في نسيج النّص. والقافية هي الأخرى تتكرر، إلا أنها في الشعر المعاصر، ومنه الكتابة الجديدة لم تعد خاضعة بصورة أو معيار قبلي، فهي كالدوال الأخرى تتبع مسار المستقبل (...) إن القافية لعبت لعبتها وعثرت على وظيفة جديدة. وهي بذلك عنصر ينضاف إلى العناصر التي تنضبط للقواعد القبلية وتخرج عليها. وكما أن البيت لم يعد موحدًا في الشعر المعاصر فإن القافية هي ذاتها لم تعد موحدة، ولا محال لقراءتها إلا ضمن الممارسة النصية بما هي ممارسة متعددة لها صلة بذات كاتبة معينة، تفعل في بناء اختلاف الشعريات من ذات كاتبة إلى غيرها»[2]. إذن القافية مثلها مثل الوزن لم تعد قالبا جاهزا لكن أصبح ينظر إليها انطلاق مما تسهم به في تكوين نسيج النص وإحداث أفق جمالي للقصيدة.

2.1. نقد أدونيس لحداثة أبي تمّام الشّعرية

انبرى أدونيس للذّود عن الحداثة العباسية، التي عدّها فتحاً جديداً في مقاومة التّنميط، والتكرار وسلطة الأنموذج التي نادي بها الذّوقيين، وهو ما ألفيناه يتكرر في مؤلفاته النقدية ومقالاته، ومن أهم التساؤلات التي يهدف هذا العرض الإجابة عنها، هي: ماهي المكانة التي تحتلها حداثة أبي تمّام الشّعرية في الفكر الأدونيسي؟ وكيف قرأ أدونيس حداثة أبي تمّام الشعرية؟ وهل يمكن القول إنّ أدونيس يتخفى وراء حداثة أبي تمّام الشّعرية لإعطاء الشرعية لحداثته الشّعرية وأفكاره الحداثية والتأصيل لها؟

تأثر أدونيس بالحداثة الغربية عبر مفكريها وشعرائها، وأراد تأسيس حداثة عربية، فسعى لتأصيل لها في التراث العربي، ومن أكبر النماذج التي رأى أدونيس أنها تمثل الحداثة العربية على المستوى الفني، الشاعر أبو تمّام يقول: «أبو تمام بداية في الشعر العربي (...) إنّه حد فاصل: كان الشعر قبله قدرة على التعود والألفة، فصار بعده قدرة على التغريب المفاجأة، إنه مالارميه العرب»[3]. وأبو تمّام شكل القاعدة لأفكار أدونيس الحداثية، وقد خصه بالدراسة في كل مؤلفاته النقدية، وكان ينظر إليه نظرة إكبار وإجلال، لأنه مؤسس الحداثة الشعرية العربية، فكان بذلك الأصل الذي أراد أدونيس أن تنطلق منه حداثته الشعرية، وتأخذ

[1]- أدونيس، المرجع السابق، ص 115.

[2]- محمد بنيس، الشعر المعاصر، ص 142، 142.

[3]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 46، 47.

منه شرعيتها، فلا تكون دخيلة على الأدب العربي لكنها استمرارية لما بدأه الشاعر أبو تمّام في العصر العباسي.

والمعيار الذي على أساسه أُتُخذ أبو تمّام رمزا للحدثة الشّعرية العربية، هو خروج الشاعر على التقاليد الشعرية الموروثة؛ أي خروجه على عمود الشعر، فأبو تمّام من منظور أدونيس الأنموذج الأكثر اكتمالا لما نسميه الحداثة، فهو إحدى أهم رموز الثورة والتحول في تاريخ الشّعر العربي القديم[1]. فأدونيس في نظر عبد الله الغذّامي يقتدي بأبي تمّام ليس بإبداعه وحسب، كذلك بمهمته؛ أي أنهما يتفقان في سعيهما نحو الأصل أو التأصيل[2]. وقد تساءل أدونيس عن سر الخصومة التي أثارها شعر أبي تمّام الحداثي، والتي لم يثرها شعر أقرانه من الشعراء المحدثين، إذ لم تنشأ الخصومة حول أبي نواس على الرّغم من أسبقيته في التجديد ونشأت حول أبي تمّام وحداثته؟

يرى أدونيس أنّ أبا نواس انطلق من أولية التجربة، بمعنى أنّ حداثته مست المضامين بالدرجة الأولى[3] وثورته على القديم بقيت في حيز التّنظير، إذ بقي محافظا على مبادئ عمود الشّعر فيما ينظمه، أما أبو تمّام فحداثته كانت على مستوى «بنية الشّعر وتراكيبه، أو عموده كما يقول القدماء، ولأنه اتخذ من هذه الثورة مذهبا طبقه في شعره دون أن يدعيه ادعاء»[4]. فلم تعد الصياغة الشعرية عند الشاعر قياسا للحاضر على الماضي، بل اتخذت بعدا آخر، هو الخلق لا على مثال، ولم يهدف إلى المطابقة بين الحياة والشّعر كأبي نواس[5]، فالفرق بين الشّاعرين في منظور أدونيس هو طريقة التجديد، فأبو نواس استهدف المضامين واستحدثها، أما حداثة أبو تمام فكانت على مستوى الصياغة أو الكتابة. ومن هنا أربكت حداثة أبي تمّام الشّعرية _حسب أدونيس_ ذائقة بعض النقاد وحيرتهم، فانقسموا إزائها إلى مؤيد ومعارض، وبدأ بعرض موقف المؤيدين، فمن النقاد اللّغويين الذين وقفوا موقفا إيجابيا من حداثة أبي تمام الشعرية، المبرّد أما الكتاب والشعراء، فقد ذكر الناقد أسماء كثيرة لعل أبرزها، علي بن جهم، أبو الشيص، عمارة بن عقيل، البحتري، ابن الرومي، ابن المعتز، ابن قتيبة، الحسن بن وهب والصولي وغيرهم، واقتبس لكثير من هؤلاء مقولات يعبّر عن موقفهم المساند للشعر المحدث أو لأبي تمّام، ورؤيتهم للحداثة على أنها ظاهرة ضرورية طبيعية[6].

---

[1]ـ أدونيس، الثابت والمتحول تأصيل الأصول، ج2، ص183 - 195.

[2] ـ ينظر: عبد الله الغذّامي، ما بعد الأدونيسية "شهوة الأصل"، ص15.

[3]ـ ينظر: المرجع السابق، ج2، ص 115.

[4]ـ محمود الربداوي، الحركة النقدية حول مذهب أبي تمّام، دار الفكر للطباعة والنّشر، دمشق، ص 04، 05.

[5]ـ ينظر: أدونيس، صدمة الحداثة، ص 20.

[6]ـأدونيس، الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، ج02، ص 173 - 176- 179.

تعرض أدونيس للمؤلفات النقدية التي تناولت أبا تمّام كموضع رئيس لها، وهما كتابا "أخبار أبي تمام" للصولي و"الموازنة" للآمدي، فهما بالنسبة له خير من مثل جدلية القديم والمحدث في تاريخ النقد العربي التراثي، وما جاء بعدهما تنويع وتفصيل، ولم تضف شيئا جديد إلى هذا النقد. وقد وصف أدونيس الصولي بالناقد العادل، الذي جاء لينصف حداثة أبي تمّام الشعرية، التي لحقها الظلم من قبل المعارضين لها، ومع تفطن أدونيس إلى الغلو الذي طبع آراء الناقد مدحًا أو ذمًّا _خاصة في رسالته إلى مزاحم بن فاتك_ إلا أنّه يعتبر ما جاء به الصولي في كتابه أول بيان عن الحداثة، إذ يرى أن الصولي فصل بين القديم والمحدث من الشعراء، واعترف للشعراء المحدثين بتفوقهم في المعاني على الأوائل، وهذا ما نال إعجاب أدونيس واعتبر ذلك بينًا عن الحداثة، فهما يتقاسمان الأفق ذاته، ذلك الأفق الذي ينادي بالاختلاف مع القديم، وبضرورة التغيير والتجاوز، واستشراف المستقبل.

ولم يفت أدونيس الإشارة إلى حديث الصولي عن علاقة أبي تمام بالبحتري، على أساس أن هذه العلاقة ستكون محورا لمؤلفات نقدية قادمة، فالصولي عبّر عن هذه بالعلاقة بعلاقة التلميذ بالأستاذ، فهي علاقة احتذاء وهذا يعني عند الصولي السّبق لأبي تمّام باعتراف كثير من أعلام الأدب واللّغة كالمبرّد وثعلب وعمارة بن عقيل وغيرهم، ويبني الصولي _حسب أدونيس_ على هذا السبق عدة أحكام نقدية، لعل أهمها، نفي حكم السرقة على أبي تمّام، بحكم أن السابق لا يسرق، وعليه يصبح البحتري هو من أخذ من أبي تمّام لتقدمه عليه[1]. ومن هنا يعتبر أدونيس الصولي أنموذجا للناقد الحداثي، إذ وجد لديه ما كان يبحث عنه لتأصيل أنموذج الحداثة العربية في صورة حداثة أبي تمّام الشعرية، والرّد على من اتهمه بالتغريب ومحاولة إسقاط الأنموذج الغربي للحداثة على الثقافة العربية. لكن هل يمكن أن نعتبر ما قام به الصولي نقدا موضوعيا مؤسسا على أسس علمية وموضوعية، ومن ثم اعتباره بيانًا للحداثة؟ خاصة وأن كثير من الدّارسين يعتبرون الصولي من المتعصبين لأبي تمّام، ولم يقم في كتابه سوى الرّد على خصوم الشاعر؟

وفي هذا الصدد يقول محمد مندور: «أما الصولي فهو في الحق المتعصب المغرض. إنّه وإن يكن في كتابه ما يدل على انحيازه للشعر الحديث عن ذوق فني خاص، فإنّ الذي يبدو هو أن مناصرته لأبي تمام كانت أقرب إلى اللجاجة والإسراف منها إلى النقد الموضوعي الدقيق. ويزيد الحكم عليه قسوة إفراطه في الغرور والتبجح بعلمه، ثم فساد ذوقه وصدوره عن نظرة شكلية يغرها البهرج وتطرب للغريب»[2]، وعليه تبقى آراء الصولي محل خلاف بين الناقد العرب المحدثين.

يرى أدونيس أنّ "موازنة" الآمدي ليست مقارنة بين شاعرين بقدر ما هي مقارنة بين مفهومين أو نظريتين للشّعر: قديمة يمثلها البحتري، ومحدثة يمثلها أبو تمّام. وقد ركز الناقد على شخصية الآمدي النقدية من خلال عرض أهم القضايا التي تحويها "الموازنة"؛ وتحدث

[1]- المرجع نفسه، ج02، ص 181.

[2]- محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، منهج البحث في الأدب واللغة، ص 93.

عن الجدال بين أنصار الشاعرين، وحصره في إشكالات هي: المقلد والمجدد، والمؤثروالمتأثر والشّعر والنّاس والشّعر والعلم، وحاول أن يُظهر كيف أنّ الآمدي ينتصر للبحتري على أبي تمّام؛ لأنّ البحتري يمثل عمود الشّعر، بينّما أبو تمّام يقوم شعره على التّجريب والكشف والفردية. أما ما يخص السّرقات الشّعرية، فيرى أدونيس أن دلالة السّرقة في النقد التراثي من خلال الموازنة، هي التّأكيد على النّمطية والفصل التعسفي بين اللّفظ والمعنى، من هنا يستخلص أهم مبادئ النقد عند الآمدي، وهي تتلخص في ضرورة مقاربة الحقيقة والتّطابق بين الاسم والمسمى، والدعوة إلى استعمال المألوف ورفض الغريب الذي لا يدخل في نطاق الذائقة العربية. وأخيرا اعتبار القديم أنموذجاً وحجة يجب اتباعه، إذ إنّ جودة الشّعر تقاس بمدى حرص الشاعر على استمرارية النّمط القديم واتّباعه له.

بهذا يصل أدونيس إلى قناعة مفادها أنّ الآمدي جسد الطريقة العمودية في قول الشّعر في طريقة البحتري وهي تتناقض مع طريقة أبي تمام الذي يحتكم إلى الفلسفة والمنطق في منظوره. من هنا فالآمدي يمثل لدى أدونيس أنموذج للثبات والاتّباع في التراث النقدي العربي، في حين يعد أبو تمام رمز التحول والاكتشاف في تاريخ الشّعر العربي القديم[1]. ولم يكن من قبيل الصدفة أن يقع اختيار أدونيس على هاذين المؤلفين، فهما يجتمعان في تناولهما لقضية حداثة أبي تمّام الشعرية ويفترقان في موقفهما منها، بين متعصب لها ومتعصب عليها، يقول في ذلك: «هكذا يؤكد الصولي على تقدم أبي تمّام وتفوقه في طريقته الشّعرية المحدثة التي تقوم خلافا للشفوية الجاهلية، على "غموض المعاني ودقتها" كما يرى الآمدي (توفي سنة 370 هـ)، والتي هي طريقة الشعر "أهل المعاني، أصحاب الصنعة، ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام"، كما يرى الآمدي أيضًا»[2]. وفيما يلي قراءة أدونيس للعناصر الشعرية الحداثية في شعر أبي تمّام.

1.2.1. اللّغة الشّعرية

يرى أدونيس أن حداثة أبي تمّام الشعرية تجلت أكثر على صعيد اللّغة الشّعرية، فعرفت اللّغة عنده تحولات مسّت الدلالة، والبنية والتراكيب، لتظهر قدرة المبدع في خلق وابتكار طرق جديدة وخلق آليات مغايرة في الأداء الشّعري، يقول أدونيس: «وكان شعر أبي تمّام، على الأخص، الثورة الأكثر جذرية على صعيد اللّغة الشّعرية بالمعنى الجمالي الخاص»[3]. فذوق النّقاد القدامى وفكرهم كان على الدّوام ينجذب إلى العادة والمألوف، ما يعني النزوع إلى السّابق والرجوع إليه وتفضيله على الرّاهن واللاّحق. وبتكرار مثل هذه المعاني المُتَعَوَدِ عليها، تكون لدى المتلقي تصور قبلي عن معظم المعاني وينتظر من المبدع تكرارها في صياغة

[1]- ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، ج 2، ص 183 - 195.

[2]- أدونيس، الشعرية العربية، ص 43، 44.

[3]- أدونيس، صدمة الحداثة، ص 19.

جديدة؛ ولهذا قيل إنّ المعاني مطروحة في الطريق، والعبرة في كيفية التشكيل، لكن أبا تمّام _حسب أدونيس_ أقام قطيعة مع التقاليد الشعرية القديمة.

يربط أدونيس بين المفاهيم النّظرية للحداثة الشّعرية، كالخلق ولابتكار والتغيير والتجاوز والخرق والكشف والإشارة والغموض والاختلاف وغيرها بشعر أبي تمّام، فهو يرى أنّ الحداثة عند أبي تمّام اتخذت بعد الخلق وهو الخلق لا على مثال؛ أي المغايرة والتجاوز، فقد «انطلق من أولية اللّغة الشّعرية، كان يريد أن يبدأ من كلمة أولى (...) كلمة أولى يبدأ بها الشّعر. ومن هنا الحاحه الدّائم على أن القصيدة تكون عذرية أو لا تكون، حتى أنّه شبه إبداع الشّعر، أي خلق العالم باللّغة بخلقه جنسيا»[1]. من هنا يذهب الناقد إلى أنّ العلاقة التي تربط أبو تمّام بلغته الشّعرية علاقة حميمة، حيث تنصهر ذاته فيها ويقاربها مقاربة العاشق لحبيبته، يبتكر فيها ويبدع الجديد كمن يجتمع بحبيبته أول مرة، فهي هي أشبه بعلاقة الرجل بالمرأة، وهو يشير إلى قول أبي تمام:

والشِّـــعْرُ فَرَجٌ لَيسَـــتْ خَصِـــيصَـــتُهُ طَـولَ الـلّـيـالِـي إلاّ لِـمـفْـتَـرِعِـهِ[2]

وقد تأثر برأي أدونيس عدد من النقاد الذين تحدثوا عن هذا المفهوم الجنسي للّغة الشعرية كما يسميه محمد بنيس، يقول: «إن الكتابة الشعرية أصبحت مع أبي تمام فعلاً جسديا تخترقه حُمَيّا المتعة العضوية، فتحولت بذلك من وضعية البداهة والارتجال إلى وضعية التأمل والفعل الجسدي»[3].

أما اللّفظ أو الكلمة، فعرفت التّحول على يدي الشاعر، يقول أدونيس «فالكلمة عند أبي تمّام أكثر من مادة صوتية، فكل كلمة تكشف شكل من الوجوه، بالإضافة إلى أنها تكشف عن شكل خاص من الإيقاع. إنها بنية عضوية تصل بنيويًا بين ذات الشاعر وأشياء العالم»، ويضيف في موضع آخر: «ولئن حافظ أبو تمّام على الشكل الخارجي لبنية القصيدة التقليدية، فلقد غير نواته الأساسية: الكلمة، وغير علاقات الكلمة، الصوتية والدلالية»[4]. فالناقد يرى أنّ أبا تمّام أبدع في توظيفه للألفاظ، إذ جعل منها دلالات مفتوحة على معاني كثيرة، وخرج بها من استعمالها المعجمي والتقليدي إلى فضاء الإيحاء والترميز، وهذا ما جعل أدونيس يبدي إعجابه بقول أبي تمّام:

مَطَرٌ يَذُوبُ الصَّـــحْوُ منه وبَعْدَهُ صَـــحْوٌ يَكادُ مِنَ الغَضَـــارة يُمْطِرُ

---

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

[2]- ينظر: ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، ج02، ص 350.

[3]- محمد بنيس، الشعر المعاصر، ص 100.

[4] - أدونيس، الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، ج2، ص 116، 117.

يقول: «الشاعر في هذه الأمثلة يخرج بالكلمات عما وضعت له أصلا، أي يخرج بها عن المألوف والعادة. إنّه بفرغ الكلمات من دلالتها السابقة، ويشحنها بدلالات جديدة، من أجل أن يسمي أشياء لم يسميها أحد قبله. ومعنى ذلك أنه يصعب التعبير بوساطة الواقع والحقيقة، عمّا عبر عنه في هذه الأمثلة»[1]. فالشاعر لا يستعمل اللّفظ استعملاً عشوائياً، بل يسعى إلى اختيار اللفظ اللاّئق في الموضع المناسب، وقد يكون ذلك بالعدول عن التّوظيف الشائع والمتعارف عليه، وهو ما سمّاه أدونيس بالتّجريب في اللغة الشعرية، وهو عمل مستمر لتجاوز ما استقر وجمد[2]. وهذا التّجريب قائم على الإغراب، ونعني به إبداع مسالك جديدة في توظيف اللغة وإحداث المفاجأة على مستوى المعنى أو اللفظ، وهو ما يحتاج إلى الجرأة في التناول.

2.2.1. الغموض والإغراب

اتُهم أبو تمّام _حسب أدونيس_ بإفساد الشّعر لغموض معانيه، وهو من بين القلة الذين أسسوا لعظمة الشعر العربي، وصنعوا مجدنا الشعري[3]، فالغموض سمة كل شّعر حداثي/تجديدي؛ لأنّه يرتبط ويتصل بلحظات التحول التي تتعرض لها أشكال الإبداع. ولعل هذا هو السّبب وراء تشبيه أدونيس أبا تمّام بالشاعر الفرنسي مالارميه؛ أي الغموض الذي يجمع بين أسلوب الشاعرين، وغموض أبو تمّام صادر عن صفاء ذهنه وشفافيته وعن بعده التّأملي، فغموضه غموض ماسي. وبهذا يصبح الغموض عند الشاعر تعبير فنيا، وارتقاءا باللّغة من الحقيقة الواقعية إلى التّخييل المجازي. والإغراب سمة من سمات حداثة أبي تمّام الشّعرية؛ أي كل جديد غريب، فشعر أبو تمام _حسب أدونيس_ سيكون مفاجأً، غريبا، عدو للحكمة والمنطق، وهو كالنّجم بعيد قريب، وهو سحر وبكارة وسراب مخادع[4]. وكل ذلك لأنّ الشاعر يعمل على اختراع الطرق والوسائل للارتقاء بالمعنى الشعري، والانتقال بذهن المتلقي إلى عوالمه الشّعرية الخاصة. ومن هنا لا تعيدنا لغة أبو تمّام_ من منظور أدونيس_ إلى "جنة ضائعة" وإنمّا يخلق لنا بعدًا آخر نستشف عبره جنة ثانية. وحين نقرأ شعره لا يتولد فينا الشعور بأنّنا نتذكر أو نستعيد شيئا فقدناه، بل يتولد فينا الشعور بأنّنا نؤسس شيئا آخر، وهو خلق جديد[5].

---

[1]- أدونيس، صدمة الحداثة، ص 292.

[2]- ينظر: أدونيس، زمن الشعر، ص 148.

[3]- ينظر: المرجع السابق، ص 15.

[4]- ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 44 - 58.

[5]- ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، ج2، ص 117.

ودعوى الغموض في نظر أدونيس قناع يخفي به القارئ ضعف ثقافته وقصورها، ويخفي رغبته في فهم الجديد بعقلية القديم.

3.2.1. السّرقات الشّعرية

تطرق أدونيس إلى موضوع السّرقات الشعرية عندما تناول نقد الآمدي لحداثة أبي تمّام الشّعرية، ورأى أن أصل نشأتها هي فصل النّقاد العرب القدامى بين الشكل والمعنى، وإلاّ كيف يمكن أن نتهم الشاعر أنّه سرق المعنى؟ وهذه النظرة خاطئة _على حدّ تعبير أدونيس_ لأنّ المعنى ليس كيانا مستقلا عن اللّغة، فحين يتغير الشكل يتغير المعنى الضرورة، وعليه يتغير القياس الذي يجب أن يعتمد في الكشف عن السّرق، ومن الأمثلة التي نقاشها أدونيس ليرد على الآمدي، قول أبو تمّام يخاطب أبا دؤاد:

ومَا سَافَرْتُ فِي الآفَاقِ إلاّ ... ومِنْ جدوَاكَ رَاحِلَتِي وزادِي
مُقِيم الظَّنِ عندكَ والأمَاني ... وإنْ قَلَقَتْ ركَابِي فِي البلاَدِ

وذهب الآمدي إلى أنّ أبا تمام لم يخترع المعنى، بل أخذه من أبي نواس:

وإنْ جرت الألفاظُ يومًا بمدحهِ ... لغيرك إنسانًا، فأنتَ الذي نَعْنِي

في حين يرى أدونيس أنّه لا صلة بين المعنيين، إذ إنّ أبا تمّام يتحدث عن ارتباطه النفسي بممدوحه، أما أبو نواس فتربطه بممدوحه رابطة الوفاء لكرمه عليه، فالأول يعبّر عن حالة داخلية، والثاني عن موقف فكري، أضف إلى أنّ أبا تمّام جمع بين السّفر والقلق والإقامة، مما أعطى المعنى بعدا حركيا مفتوحا عكس معنى أبي نواس السّاكن المغلق، وهذا كله جعل أدونيس يرجع تهمة السّرقة التي لحقت أبا تمّام نتيجة للتميز النقاد القدامى بين المعنى واللفظ[1].

4.1.1. القافية

وتأخذ القافية في شعر أبي تمّام _حسب أدونيس_ بعدا آخر، فهو يرى أنهّا خضعت بمبدأ المغايرة، يقول: «القافية نفسها اكتسبت بعدًا آخر، معنى آخر، صارت نقطة ينتهي إليها سرب الكلمات في البيت. صارت مصبا لاندفاع ما، مركز تجمع لحشد ما، بؤرة إيقاع وتناغم، فهي مركز لتجاذب للكلمات والصور وقطب تنعقد فيه الأشعة التي تنبعث منها. القافية تذكر وتحرض. تصل الإيقاع بما مضى، وتعد بإيقاع آت. إنها سفر وانتظار في آن»[2]. لكن أدونيس لم يبين كيف اكتسبت القافية هذا البعد الآخر في شعر أبي تمّام؟ ولم يطعم كلامه بالأدّلة والشّواهد، ومنها تبقى هذه نظرته الخاصة التي لم تتضح معالمها للمتلقي.

---

[1] ـ ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، ج2، ص 192 - 196.

[2] ـ أدونيس، المرجع نفسه، ج2، ص 117.

5.1.1. الصورة الشّعرية

يقدم أدونيس مفهوما جديدا للصورة الشّعرية، إذ إنّ كثيرين يخلطون بينها وبين التّشبيه، لكن ليست التّشبيه، فالصورة تقوم بصهر الكلّ في واحد وتمحو الحدود بين الأشياء، وتقيم الوحدة مع العالم، فهي مجرد تعبير بسيط، لكن هي تعبير عن جوهر العالم ودخيلاءه، والمعنى الحقيقي للصورة _حسب أدونيس_ هو أنّ الصورة رؤيا، أي تغيير في نظام التّعبير عن هذه الأشياء، وهذا المفهوم الحداثي للصورة يحتاج إلى شاعر خلاق وإلا أصبحت قوة سلبية تحجب الواقع، وهي ليست غاية في حدّ ذاتها _كما كان ينظر إليها_ لكن هي كشف يتجلى بها الإنسان والعالم في الشعر[1]. ويرى أدونيس أنّ التّحول الأكبر الذي حققه أبو تمّام في اللّغة الشّعرية، يكمن في الانتقال بالشّعر من التّعبير الطبيعي على التّعبير الفني، أي الخروج باللّغة الشّعرية من الحقيقة إلى التّخييل المجازي، وقد جسد الشاعر ذلك في صوره الشّعرية التي كان التّخييل أساسها، وهو الأمر الذي لم يواكبه تحول في النقد معاييره، فالنقد القديم كان يفهم الشّعر لغويا لا بيانيا، ومن هنا حدث الصراع حول الصور الحداثية لأبي تمّام ولم يتم تقبلها من قبل هذا النقد المحافظ، فالمجاز عند هؤلاء له ألفاظه المحددة[2].

3.1. منهج أدونيس في نقد حداثة أبي تمّام الشّعرية

إنّ قراءة أدونيس لحداثة أبي تمّام الشّعرية خاصة في كتابه "الثابت والمتحول بحث في الاتباع والابتداع عند العرب"، قراءة حداثية، فهي تستند على مقولات الشّعرية الحداثية إذ تأثر بكبرى المدارس الأدبية والنقدية في الغرب خاصة في فرنسا، والتي من خلالها تعرف على رموز الحداثة العربية في التّراث، وقد أشار إلى ذلك في أكثر من موضع في كتابه الشّعرية العربية. كما نجده يستعين بالمناهج النقدية الحديثة المختلفةكالمنهج البنّيوي، فقد أسس بحثه في الكتاب "الثابت والمتحول" على الثنائيات المتقابلة: الإبداع/الاتباع، اللّفظ/المعنى، الماضي/الحاضر، الشّفاهية/الكتابية، الرؤية/الرؤيا وغيرها، وأفاد من المنهج الأسلوبي في حديثه عن خصائص اللّغة الشّعرية عند أبي تمّام كالغموض والإيحاء والصورة الشعرية والانزياح والتناص، كما أنّه أولى اهتماما خاصا بالقارئ باعتباره طرفا لا غنى عنه في المعادلة الأدبية، مستعينا بنظريات القراءة والتّلقي.

أثارت قراءة أدونيس لحداثة أبي تمّام الشّعرية ومناصرته لها في أوساط النّقاد العرب المحدثين مواقفا تتأرجح بين المؤيدة والمعارضة، فمنهم من يساند أدونيس في كثير من الآراء والأطروحات التي قال بها بخصوص حداثة أبي تمّام الشّعرية، واعتبروها مرجعًا للقراءة والنّقد، في حين اعتبر آخرون أنّ غاية أدونيس من إثبات حداثة أبي تمّام الشعرية غاية ذاتية، هدفه إعطاء الشرعية للمنهج الحداثي الغربي الذي يتبناه نقدًا وشعرًا.فقراءة الناقد لحداثة أبي تمّام الشّعرية وللتراث عامة لم تسلم من النقد اللاّذع من نقاده، فموقفه من التّراث العربي

[1]- أدونيس، زمن الشعر، ص 261، 262.

[2]- أدونيس، الثابت والمتحول، ج2 تأصيل الأصول، ص 118، 119، 120.

ومنهجه في التّعامل معه وقراءته الجريئة له، فتحت عليه أبواب التّهجم والتّهكم، والفكر الحداثي لهذا الشاعر/النّاقد أثار _ولا زال يثير_ كثير من المشاعر والانفعالات المعارضة والمؤيدة على حد سواء.

فقد عدّ بعض النّقاد _على رأسهم جابر عصفور_ قراءة أدونيس للتراث العربي قراءة حداثية «والقراءة الحداثية انتقادية وتثورية في آن، منطلقها تحطيم القوالب المتحجرة والثابتة لمنظومات القيم البالية في العالم. وهذا الهدف يجعلها منحازة إلى (التجاوز) وإلى (الإبداع) دون(الاتّباع)، ومن ثم فإنّها تضع التراث في مناخ الأسئلة التي تبرز الثابت لتنفيه، وتؤكد الإبداع لتنطلق منه»[1]. بينما يرى الباحث ناصر حامد أبو زيد، أنّ موقف أدونيس من التّراث _كما عرضه في دراسته الموسومة "الثابت والمتحول بحث في الاتباع والابتداع عند العرب"_ على المستوى النّظري، يجسد إيمانه بالنّظرة الديناميكية للتراث؛ أي الإيمان بجدلية العلاقة بين الماضي والحاضر، إلاّ أنّه على المستوى العملي ينفر من الماضي(التراث)؛ لأنّه يوحد بين هذا الماضي والثقافة السائدة، فموقف أدونيس _ رغم ديناميكيته الظاهرة _ مازال يتعامل مع التراث باعتباره وجودا في الماضي. إنه يفهمه لكي يهدمه، إنّ هذه الرؤية التي يتبناها أدونيس للتراث تقوم على الهدم بدلا من الارتباط[2]. فالرؤية الأدونيسية للتراث كما عرض لها ناصر حامد أبو زيد بقدر ما هي رؤية حداثية تقدمية، تنفر مما هو سلفي وماضي، فهي لم تبلغ مستوى العلاقة الجدلية بين الحاضر والماضي(الانفصال)، وما زالت تدور في فلك الوهم التقليدي الذي يفصل بين موقفه الرّاهن كمفكر، وبين رؤيته لتراث أمته، متجاهلا التّمايز الوجودي والتّداخل المعرفي بينهما.

وثمة من النقاد من يذهب إلى أنّ قراءة أدونيس للتراث انتقائية، فهو يختار منه ما يخدم رؤياه؛ أي التي تمثل الحداثة، وفي المقابل يتهجم على كثير من رموز هذا التراث بحجة الاتباع والتقليد، يقول الناقد عصام العسل: «لم تكن قراءة أدونيس للتراث قراءة حيادية أو موضوعية، إذ كان الوصول إلى فهم الجوانب التراثية مرتبطًا بجانب أيديولوجي حرص أدونيس على عدم إظهاره»[3].وهناك من يرد على هذا الادعاء بأنّ رؤية أدونيس الثقافية تقوم على حركة إنسانية متطورة تتجه نحو المستقبل النافع، لذا فهي تختار من التراث ما هو حي وتسقط فيه ما هو جامد أو ميت، فأدونيس أخذ على عاتقه ربط الحي في التراث بالمستقبل من خلال حركة

---

[1] ـ ينظر: جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص 40.

[2] ـ ناصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، ط07، الدار البيضاء 2005 م، ص 232، 233.

[3] ـ عصام العسل، قراءة الخطاب النقدي عند أدونيس قراءة الشعر أنموذجًا، دار الكتب العلمية، ط01، بيروت 2007م، ص 20.

الارتداد والانبثاق في لحظة شعورية واحدة، وهذا ما يفسر انتقائه لكلّ شيء جديد نافع وتخليه عن الرديء غير صالح[1].

وكثيرا ما اتهم أدونيس بالتطرف في مواقفه إزاء هذا التّراث، فرغبته في الّتأصيل لحداثة عربية وإيجاد المقابل لها في التراث، جعلته يغالي في حداثة أبي تمّام الشّعرية، وقد وصف الناقد عبد الله الغذّامي ذلك بـ"شهوة الأصل" عند أدونيس، يقول: «يبدو أدونيس مشغولاً انشغالاً مصيريًا بفكرة "الأصل" هذا الحداثي المغالي في حداثته والمتمادي في التحديث بلا تورع _حسب الصورة النمطية عنه_ يظهر مهمومًا بفكرة الأصل والتأصيل، كأنما هو أصولي متعمق في أصوليته»[2]. وهكذا يرى الغذّامي أنّ (شهوة الأصل) تستولي على أدونيس وتستحوذ على فكره وإبداعه؛ أي أنّأدونيس ظلّ مهوسًا بترسيخ التّجذر التاريخي للحداثة الشّعرية التي آمن بها من خلال أنموذج أبي تمّام.وفي هذا السّياق يرى الناقد عبد الله إبراهيم أنّ قضية الأصول كما يتم تداولها اليوم على مختلف الأصعدة، الثقافية والعرقية والدّينية، قضية إيديولوجية أكثر مما هي تاريخية، فمعظم الثقافات والحضارات والاتجاهات الفكرية والأدبية والسياسية تقوم بتأصيل نفسها تاريخيًا انطلاقًا من الضّعف الذي تحس به وبحثًا عن إضفاء الشرعية وغالبًا ما تمّ خلق أصل يطابق رغباتهم أكثر مما يتطابق مع النّشأة الحقيقية التاريخية للظاهرة. ويضرب لنا الناقد أمثلة على ذلك منها أنموذج أدونيس في تأصيل حداثة شعره رمزيًا بأبي تمّام[3].

ومما سلف، يمكن تلخيص رؤية أدونيس النقدية لحداثة أبي تمّام الشّعرية في النتائج الآتية:

- يرى أدونيس في أنموذج الإبداع عند أبي تمّام مثالاً حقا للحداثة الشّعرية، التي تعني التغيير والاختلاف والتجاوز والإغراب، وكلها سمات وجدها الناقد في لغة أبي تمّام الشّعرية، وفي طريقته في الكتابة الشّعرية وفي لغته الشعرية (اللفظ، المعنى، الصورة والقافية).
- جعل أدونيس من أبي تمّام ملارميه العرب لغموض معانيه وإيحائيتها.
- يرى أدونيس أنّ حداثة أبي تمّام الشّعرية واجهت صعوبات في الوصول إلى المتلقي، لأنّ هذا الأخير كان مشدودًا إلى الأنموذج القديم، وبالتّالي كان قراءته للحداثة الشّعرية بمنظار القديم.
- عدّ أدونيس الصولي النّاقد العادل الذي أنصف حداثة أبي تّمام الشّعرية، في مقابل الآمدي الذي تحامل عليها بحجة خروج أبي تمّام على عمود الشّعر العربي.
- أولى أدونيس اهتماما بالغا بالنّصوص الشّعرية لأبي تمّام، فكانت قراءته لبعض نصوص الشاعر قراءة شعرية حداثية تكشف عن مواطن الجمال التي أغفلها النّقد الذوقي القديم.

---

[1]- ينظر: عبد الحميد جيدة، أدونيس بين مؤيديه ومعارضيه، مجلة فصول (الأفق الأدونيسي)، المجلد 16، العدد2، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر 1997 م، ص 94.

[2] - عبد الله الغذّامي، ما بعد الأدونيسية "شهوة الأصل"، ص10.

[3]- ينظر: عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، دار الأمان، ط1، الرباط 2010 م، ص 117.

2. حداثة أبي تمّام الشّعرية عند كمال أبو ديب

1.2. الشّعرية عند كمال أبو ديب

يعدّ كمال أبو ديب من أبرز النقاد العرب المحدثين الذين اتجهوا إلى تطبيق المنهج البنيوي في النقد العربي المعاصر، ولقد كانت رؤيته للشعرية مبنية أساسا على هذا المنهج، فهو يحدد مفهومها انطلاقا من مفاهيم البنية والعلائقية والكلية، إذ لا جدوى _حسبه_ من «تحديد الشّعرية على أساس الظاهرة المفردة كالوزن، أو القافية، أو الإيقاع الداخلي، أو الصورة، أو الرؤيا، أو من الانفعال، أو الموقف الفكري أو العقائدي.... إلخ. إذ إن أيًّا من هذه العناصر في وجوده النّظري المجرد عاجز عن منح اللّغة طبيعة دون أخرى ولا يؤدي مثل هذا الدور إلا حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية»[1].

يبدو جليا أنّ الشّعرية لا تكمن في العناصر السابقة وهي معزولة، إنمّا تقوم على مبدأ البنى الكلية في المقاربة النقدية يقول: «فالشّعرية، إذن، خصيصة علائقية، أي أنهّا تجسّد في النّص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق أخر دون أن يكون شعريا، لكنّه في السياق الذي نشأ في هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السّكة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها» [2]. ومن هنا يدعو الناقد إلى التخلي عن المقاربات الجزئية للنّص الأدبي، لأنّ الشعرية تكمن في البنية الكلية المتجانسة للنص، وعليه تكون الشّعرية خصيصة نصية لا ميتافيزيقية، قابلة للاكتناه والتحليل والوصف. والشعرية بهذا المفهوم تنبني على التضاد أو النفي، فهي وظيفة من وظائف الفجوة: مسافة التوتر، وهذا المفهوم في نظر أبي ديب لا تقتصر فاعلية على الشعرية بل إنه أساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، فهو نقيض التجربة العادية اليومية، ومن هنا يصف الشعرية بأنها إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، لا بأنها موحدة الهوية بها أو الوظيفة الوحيدة لها.

وقد عمل الناقد على توضيح مفهم مصطلح الفجوة: مسافة التوتر من خلال النماذج التطبيقية، فهو مصطلح من ابتكاره، ولم يعتمد فيه على دراسات نقدية عربية سابقة له، بل يعتبر منجزه هذا «تجسيد لرؤية شخصية، وطرح نظرية تتجاوز الصياغات المطروحة الآن في هذا المجال»[3]. وبهذا يؤسس أبو ديب شعريته على رؤية جديدة أرادها أن تحمل بصمته الشخصية بتوظيف مصطلحات لم يسبق أن وظفت في السّاحة النقدية العربية. ويحدد الناقد الفجوة: مسافة التوتر بأنها الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود، أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكبسون "نظام الترميز" (Codé)في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات

---

[1]- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م، ط1، بيروت 1987 م، ص 13.

[2]- المرجع نفسه، ص 14.

[3]- المرجع نفسه، ص07.

بعدين متميزين، فهي: أ ـ علاقات تقدم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص الوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة، 2 ـ علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية: أي أن العلاقات هي تحديدًا لا متجانسة لكنها في السياق الذي تقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس[1].

ونفهم من هذا الكلام أن الفجوة: مسافة التوتر تقوم على الجمع بين عناصر لا متجانسة قد تكون متنافرة أو متضادة لكن من خلال شبكة العلاقات التي تنشأ بينها تصبح متجانسة متوائمة داخل سياق معين. وهي _ أي الفجوة_ تميز بالدّرجة الأولى الشّعر على مستوى بنية النّص اللّغوية، ومن خصائصها الشمولية، إذ تتشكل من مجموعة أنماط، إذ يمكن تحديد الفجوة: مسافة التوتر من خلال تجلياتها المتنوعة بتقسيمها إلى أنماط مختلفة: فهي يمكن أن تنشأ على المستويات المتعددة للبنية اللغوية كلا على حدة، وعلى أكثر من مستوى معاً. ولعل أبرز أنماط الفجوى: مسافة التوتر أن تكون الأنماط التالية: الإيقاعية، التركيبية، الدلالية، التصورية، الموقفية[2]. وتتكامل المستويات السابقة في شعرية أبو ديب، حيث مثّل لكل نمط من هذه الأنماط بأنموذج تطبيقي، فقد جمع في دراسته بين التّنظير والتّطبيق «وهذه الرؤية هي بالتأكيد رؤية شكلانية تأسست مع الشكلانية الروسية، وتبنّتها المناهج البنيوية لتقدّم فهما جديداً للواقع من خلال الأشكال، وليس المعاني»[3]. وتقوم شعرية الفجوة: مسافة التوتر عند كمال أبو ديب على نقد هذه المستويات، وهي في الوقت نفسه تعد أسس شعرية الفجوة: مسافة التوتر.

ولا تنبع الفجوة: مسافة التوتر عند أبو ديب من بنية اللّغة وحدها، لكن تتجلى كذلك على مستوى الموقف الفكري أو الرؤيا، فهو يرى أنّه بالإمكان استقراء تاريخ الشّعرية باعتباره تاريخ الفجوة: مسافة التوتر «لا على الصعيد اللغوي الصرف، بل على صعيد تصور الفنان لنفسه وعلاقته بالآخر، والمواقف الفكرية والرؤى الإبداعية»[4]. وقد قدم الناقد أمثلة عن المبدعين الذين جسدوا رؤاهم الشّعرية في إبداعاتهم كأبي تمّام وإليوت وغيرهم.

1.1.2. اللّغة الشّعرية

يرفض أبو ديب أن يقابل الشعر بالنثر ولا يمكن _حسبه_ أن نجعل لغة الشعر انحرافا عن لغة النثر يقول معللاً: «من أجل أن نحدد الشعر لا يكفي أن نقول كيف يختلف عن النثر،

---

[1] ـ ينظر: المرجع نفسه، ص 21.

[2] ـ ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، ص52،51.

[3] ـ محمد جاسم جبارة، مسائل الشعرية في النقد العربي، دراسة في نقد النقد، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت 2013م، ص118.

[4] ـ المرجع السابق، ص 48.

إذ إن الشعر والنثر يملكان أيضا نصًا مشتركًا هو الأدب»[1]. ورفضه لمبدأ الانحراف كمقياس للتميز بين الشعر والنثر لا يعني رفض الناقد لمبدأ خروج اللغة الشعرية عن الوظيفة العادية ومن الدلالة المعجمية لتصبح لغة إيحائية، وعبّر عن هذا المفهوم بمصطلحات عدة منها: اللاتجانس، التنافر، الخروج، النقل، الانشراخ...، ويضرب أبو ديب مثلا عن ذلك من شعر أدونيس، فهو يستعمل كلمة "الجرح" في غير استعمالها العادي، بل يدخلها في بنى جديدة تكتسب فيها دورا وفاعلية جديدة، ومن هنا يخلق الفجوة: مسافة التوتر بين "الجرح" في دلالته التراثية و"الجرح" في بنية الرؤيا الشّعرية الجديدة.

يبدو جليا تأثر أبو ديب بمفهوم الانزياح _الذي عبّر عنه بتسميات مختلفة_فهو يعتبره وسيلة من وسائل إنتاج الشعرية، إذ «إنّ استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة. وهذا الخروج هو خلق لما أسميه الفجوة: مسافة التوتر، خلق للمسافة بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة في مكزناتها الأولية وفي بناها التركيبية وفي صورها الشعرية»[2]. فمن الواضح أن هذا الكلام أقرب إلى مفهوم الانزياح عند كوهن، الذي «يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدّال والمدلول، من جهة، وبين المدلولات من جهة أخرى»[3].

وعلى الرّغم من أنّ الناقد لم يركز على مفهوم الانزياح ولم يناقشه، لأنّه صرح بعدم اطلاعه على عمل كوهن، لكن يعدّه عنصرا من عناصر الفجوة: مسافة التوتر، وقد تكون الفجوة: مسافة التوتر ما هي إلا صيغة معدلة لمصطلح الانزياح، فالفجوة في معناها العام انحراف اللغة عن المعنى المألوف لتشكيل ما يسمى بـالمفارقة الشعرية التي تكمن مثلما يراه الناقد في الخرق والتجاوز:« هذا التصور للمألوفية ونفي المألوفية، أو التّغريب هو من وجوه خلق الفجوة: مسافة التّوتر بين اللّغة نفسها وبين التراث المترسب، والحساسية المتشكلة المتجمدة، واللّغة المتصلبة، وبين الإبداع المجدد، والحساسية الثقافية الجديدة واللّغة الطرية"[4] .

يرى أبو ديب أنّ أهم منابع الفجوة: مسافة التوتر، هي لغة التّضاد، التي تشمل كل أشكال التقابل بين الأشياء في اللّغة وفي الوجود كذلك، وهو يرى أنّ التّضاد هو المنبع الرئيس للشّعرية وليست المشابهة التي بنى عليها النقد العربي القديم كل أشكال الصورة الشعرية، وهذا لا يعني إلغاء دور المشابهة في تشكيل الصورة، لكن يجب أن تكشتف هذه المشابهة بين المتخلفات، أما التشابه المطلق فلا يولد الشّعرية، وتصبح المشابهة شعرية بقدر ما تمنح لنا الفرصة لإدراك التّضاد والمغايرة، إذ كلما ازدادت درجة التّضاد تتولد طاقة أكبر من الشّعرية، وقد أدركت

---

[1]- المرجع نفسه، ص 17.

[2]- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص38، 39.

[3]ـ جان كوهن، بنية اللغة الشعرية اللغة العليا، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط01، الدار البيضاء 1998 م، ص191،190.

[4]- المرجع السابق، ص138.

العرب ذلك فقالت: "الضّد يبرز حسنه الضّد"، وبهذا تصبح اللّغة في الخلق الشعري قائمة على التّضاد والمغايرة لا على التوحد والمشابهة[1].

ويرى أبو ديب أنّ مفهوم الفجوة: مسافة التوتر تبلور في إطار مفهومين جوهريين في دراسة اللّغة، هما البنية السّطحية والبنية العميقة، «ولذا فالشّعرية هي وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السّطحية؛ وتتجلى هذه الوظيفة في علاقات التّطابق المطلق أو النّسبيين هاتين البنيتين، فحين يكون التطابق مطلقا تنعدم الشّعرية (أو تخف درجة الانعدام تقريبا) وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين تنبثق الشّعرية وتنفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النّص»[2]. ونفهم من هذا الكلام أن المقصود بالبنية السطحية هي لغة النّص التي تحوي على الكلمات والجمل أما البنية العميقة، فهي ما يطرحه النّص من رؤى وقضايا، فإذا حدث تطابق بين البنيتين انتفت الشّعرية، وإذا حدث العكس ظهرت الفجوة: مسافة التوتر بينهما وانبثقت الشّعرية. وقد جعل أبو ديب هذا المبدأ معيارا لقياس شعرية النّصوص.

2.1.2. الفجوة: مسافة التوتر الإيقاعية

ينشأ الإيقاع _حسب كمال أبو ديب_ من تكرار ظاهرة صوتية على مسافات معينة وبطبيعة مغايرة للظواهر الصوتية الأحرى في النص لكن شرط الإيقاع الجوهري هو انعدام الانتظام المطلق، أي وجود فجوة: مسافة توتر بين المكونات الإيقاعية. وتختلف الفجوة: مسافة التوتر الإيقاعية من شاعر إلى آخر ومن عصر إلى آخر، فهي أكثر بروزا في الشّعر الحديث عنها في الشّعر العبّاسي، أما في أعمال الشعراء فـ «يصبح وجودها معها أحد الطوابع الأساسية لشعر الشاعر. إن شعر أدونيس، مثلا، يقوم باستمرار على خلق فجوة: مسافة توتر إيقاعية أكثر حدة بين الانتظام الإيقاعي المتوارث واللانتظام الإيقاعي الذي يخلقه الشاعر الفرد. ومن هنا تتداخل في شعره مكونات إيقاعية يمتنع ورودوها في الشّعر تبعًا للمقاييس التعليمية السائدة في العروض»[3]. ويمثل أبو ديب للفجوة: مسافة التوتر الإيقاعية بحركة القصيدة عند أدونيس والتّحول من (فاعلن) إلى (فعولن) والذي يخلف مسافة توتر حادة على صعيد الإيقاع وكذا البنية الكلية للقصيدة، وهو ما يشكل شعرية القصيدة، ففي قصيدة "الصخرة العاشقة" لأدونيس تنتظم العبارة الأولى في تفعيلة واحدة، هي (فاعلن) كالآتي:

"الرحيل انتهى والطريق

صخرة عاشقة"

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص 45 - 50.

[2]- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 57.

[3]- المرجع نفسه، ص 52.

هناك _حسب الناقد_ تكامل بين الإيقاع والرؤيا، والمسافة النفسية والمسافة اللغوية وهو ما يخلق جوا من الاستقرار، لكن سرعان ما تحدث حركة انشراخ حادة ومفاجئة ومعلنة إيقاعيا، ويحول القصيدة في اتجاه جديد، ويتجسد ذلك في البني الإيقاعية المتواشجة مع البنية الدلالية:

"إننا ندفن النهار القتيل"

فقد انتقل الإيقاع من حركته الأولى (فاعلن) إلى حركة مختلفة (فعولن)، وهذا الذي يخلق الفجوة: مسافة توتر إيقاعية حادة ويخلق حركة جديدة. ويرى كمال أبو ديب أنّ الفجوة: مسافة التوتر الإيقاعية خروج عن الانتظام الإيقاعي الذي يفترضه التراث الشعري، وبهذا الخروج تخلق القصيدة فجوة: مسافة توتر حادة جدا بين التراث والإبداع الفردي. ويرى الناقد أن دلالة الاختراق الإيقاعي ليست غاية في ذاتها، لكن المقصود في التحول الأعمق الذي يحصل في بنية القصيدة بالاختراق الرؤيوي والتحول في تجربتها، أي توحد الخروج الرؤيوي بالخروج الإيقاعي، الذي تنشأ معه الفجوة: مسافة توتر على صعيد الرؤيا وعلى صعيد الإيقاع[1].

3.1.2. الشّعرية والمتلقي

حاول أبو ديب أنّ يجمع في شعريته مختلف المناهج والنّظريات ويوفق بينها ولعل أهما نظرية القراءة عند آيزر ونقد استجابة المتلقي لياوس، فقد جعل الشّعرية تخرج إلى فضاء آخر غير الفضاء البنيوي الذي يتجسد عبر لغة النّص، وهذا الفضاء هو المسافة بين النّص والمتلقي، وطريقة استجابة المتلقي، ويجعل من هذا الجانب بعدا آخر من أبعاد الفجوة: مسافة التوتر، يقول: «يبقى للفجوة: مسافة التوتر بعدا آخر: هو الفضاء الذي تشكل فيه بنية من العلاقات المتشابكة بين النص والمتلقي. هذا الفضاء هو أيضا تجسيد للفجوة، مشحون بها، مشغول بها. كل نص يتحرك في هذا الفضاء وفيع يعني. كل نص يطرح إشكالية القراءة ـ التلقي على تفاوت وتغاير في درجة عمق طرح هذه الإشكالية بين نص ونص؛ وشعرية النّص هي إحدى وظائف درجة العمق التي بها يطرح هذه الإشكالية»[2]. وتقوم الشعرية في جانب منها _حسب هذا التصور_ على العلاقة بين النّص والمتلقي، وطبيعة هذه العلاقة هي التي تحدد مستوى الشّعرية.

وإن لم يتحدث الناقد بإسهاب عن هذه النظرية إلاّ أننا نجده قد استثمر مقولاتها في نظريته الشّعرية، فقد وظف مصطلح "أفق التوقع"، الذي قال عنه بأن «كل قارئ، خاصة إذا كان ناقدًا، يمتلك أفقا فكريا وجماليا كذلك يشرط تلقيه للنّص الأدبي وتعبئته بالمعنى وتأويله لبنيته. ويتألف هذا الأفق المدعو بـ"أفق التوقع" من خبراته المسبقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المقروء وبالعلاقة التناصية التي تربطه بنصوص أخرى من حيث البنية الشكلية

---

[1]ـ ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 52 - 56.

[2]ـ المرجع نفسه، ص 83، 84.

والطيمية»[1]. وعبّر الناقد عن هذا المصطلح بمصطلح "بنية التوقعات"، فهو يرى أن «الفجوة: مسافة التوتر هي الفضاء الذي يفصل بين مكونات النص في إطار العلاقات التي تنشأ بين عناصر لغوية أو زا ـ لغوية ذات حقول فاعلية متمايزة، وفي إطار تحقيق بنية التوقعات التي يسمح النّص بتوليدها لدى القارئ أو خلخلة هذه البنية من التوقعات»[2]. ويقدم الناقد مثال عن بنية التوقعات في المثل المشهور (إذا أنت أكرمت الكريم)، فهو يرى أنّ البنية اللّغوية للمثل تحقق التوقعات، فالمحور النّسقي لا يتعارض مع المحور التراصفي (ملكته)، وبالتّالي فإنّ الفجوة: مسافة التوتر ضيقة والشّعرية هنا ضئيلة أو منعدمة، إذ لم تحصل خلخلة لبنية التوقعات، بينما إذا رجعنا إلى العبارة التي ساقها الناقد من شعر أدونيس، وهي:

(لأنها تحترق

لكي.....الطرق.....)

ويقول الناقد: «بيد أن العبارة كما هي غير كاملة طبعًا، فلقد أخفيت متعمدا لفظة تفصل بين (لكي.... الطرق). إن السياق الأسطوري للجملة، كما وصفته قبل قليل، والتركيب اللّغوي لها يشعرانا بأنّ الكلمة المخفية ترتبط بالضوء أولا، وينبغي أن تكون فعلا مبنيا للمجهول نائب فاعله (الطرق). أي أنّ الجملة هي: (لكي تضاء الطرق). وهذا تركيب طبيعي لا يملك الفجوة النابعة من العملية الأسطورية كما وصفتها ويمكن أن يمثل نهاية الحركة الأولى من القصيدة دون إشكال. بيد أن الحقيقة هي غير ذلك. فما تقوله القصيدة فعلا ليس (لكي تضاء الطرق) _ على طبيعية هذه العبارة_ بل إنّ القصيدة تخلخل بينة التوقعات، وتخترق السياق الطبيعي المتوقع، وتلغي الاختيار الطبيعي على المحور النسقي وتقوم باختيار آخر على هذا المحور يخلف الفجوة: مسافة توتر حادة تزيد من البعد الأسطوري وثراء التّصور الشّعري، وتعمق انتماء المقطع إلى الشّعرية»[3]. ويصبح مصطلح "خلخلة التوقعات هو نفسه مصطلح "كسر أو تخيب أفق التوقع" عند ياوس، الذي يرى أن تخيب أفق توقع القارئ يعني أن العمل الأدبي على درجة كبيرة من الفنية أو الشاعرية، ويظهر التطابق بين كلام الناقدين، مما يعني أنّ أبو ديب استقى مفاهيمه الشّعرية من النّظريات الغربية.

4.1.2. الصورة

يستهل كمال أبو ديب حديثة عن الصورة بالإشارة إلى أهميتها ودورها في عملية الخلق الشّعري، وتعدّ الاستعارة _حسبه_ أهم أشكال الصورة التي لعبت هذا الدور، ويربط أبو ديب بين الاستعارة والشّعر متأثرا بذلك باللسانيات، فقد ربط ياكبسون بين الاستعارة

[1]ـ ياوس، جمالية التلقي، ص 13، 14.

[2]ـ كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 128.

[3]ـ المرجع نفسه، ص 31.

والشّعر وبين الكناية والنّثر، ويرى أبو ديب أنّ هذا الربط يجسد حقيقة الفجوة: مسافة التوتر، فالاستعارة هي منبع الشعرية، وهو الأمر الذي أدركه عبد القاهر الجرجاني قديما _حسب أبو ديب_ في حديثه عن المعنى ومعنى المعنى. ويقدم الناقد مثالا عن كيفية خلق الفجوة: مسافة التوتر بالاستعارة، يقول: «إن مقارنة الجملتين: "رأيت أسدًا" و"رأيت أسدًا" تظهر بالضبط أنّ التّعبير الأول يخلق تطابقا بين مرسلته (فعل الرؤية من جانبي لحيوان اسمه الأسد) وبين العلامات اللّغوية أو نظام الترميز الذي ينقل المرسلة؛ أما التعبير الثاني فإنّه تشكل لغوي/ تصوري يمتلك فجوة: مسافة توتر بين مرسلته (فعل الرؤية لإنسان له بعض خصائص الحيوان الذي اسمه الأسد وخصائص أخرى ليست للأسد). وهذه الفجوة بالضبط منبع الشعرية. وحيثما نشأت هذه الفجوة، وهي تنشأ في كل نص إشاري، ترميزي، استعاري فإنها منبع الشعرية. ومن هنا تأكيد ثقافات كثيرة على أن الشعر لغة تلميح وإشارة وترميز، لا لغة تقرير وتصريح»[1].

يؤكد أبو ديب من خلال كلامه هذا على الأهمية التي تتمتع بها الاستعارة في الشّعر، وأنّ الشّعر لا يقوم دونها، ففي تصوره هذا بوأ الاستعارة منزلة أصبحت فيه ترادف الشعرية. من هنا عدّت الاستعارة جنسا بلاغيا تتكون منه جميع الصور البيانية الأخرى بكل أنواعها[2]، وهي _ الاستعارة_ ليست عنصرا ثانويا يمكن الاستغناء عنه أو حلية تضاف إلى الكلام بغية التحسين والتزين، وإنما هي «الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل؛ ذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع... إنّ الاستعارة هي وسيلة شبه خفية يدخل بواسطتها في نسيج التجربة عدد كثير من العناصر المتنوعة»[3]. وتتضح ها هنا المكانة الرفيعة التي تحتلها الاستعارة، والتي جعلت منها مدار كل الدّراسات البلاغية كما أشار إليه سابقا.

ويشير أبو ديب إلى نظرية بول ريكور التي تنظر إلى العملية الاستعارية في إطار نظرية كلية للخيال، ويجد فيه الناقد تجسيدا لمفهوم الفجوة: مسافة التوتر، وذلك في مناقشة ريكور للتنافر الدلالي الذي تقوم عليه الاستعارة، فالتوتر ينشأ بين التنافر والتّجانس الدلاليين؛ أي بين المغايرة والمشابهة، ويتم ذلك عن طريق الخيال[4]. وكان الناقد قد أشار في معرض سابق إلى أنّ الصورة الشّعرية التي تحقق الفجوة: مسافة التوتر هي الصورة القائمة على التّضاد والمغايرة لا على المشابهة، يقول: «وبهذه النتيجة السليمة فإنّ من الواضح أنّ مولد الشّعرية في الصورة، وفي اللّغ، هو التّضاد لا المشابهة. ويدعم سلامة هذه النتيجة أيضا تطور

---

[1]- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 122، 123.

[2]- ينظر: أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، بيروت 2005 م، ص234.

[3]- أ. أ. رتشاردز، مبادئ النقد الأدبيالعلم والشعر، ترجمة مصطفى بدوي وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، القاهرة 2005 م، ص 296.

[4]- ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 123، 124.

الصورة عبر الألفي سنة الماضية من النشاط الفني الإنساني. فالصورة تتبع خطًا بيانيا يبدأ بالمشابهة الجزئية ثم يصل إلى عبر مدرسة البديع العربية، مثلاً، والشعر الميتافزيقي الإنكليزي، ثم الرمزية والسريالية، على خلق صورة شعرية تطغى عليها فجوات واسعة وتضاد حاد بين أطراف الصورة»[1].

ويعني هذا الكلام أنّ الاستعارة تنبني على التباين والتنافر حتى وهي قائمة على المشابهة، وهي الرؤية التي صرح بها الناقد في دراسة أخرى، قائلاً: «ذلك أن الاستعارة، بوجودها المجرد، عملية إدراك واكتشاف لعلاقات التشابه والتضاد بين أشياء الوجود: فهي تكشتف لا التطابق المطلق بل التشابه _عبر_ التّمايز»[2]. والناقد متأثر في ذلك بالنقد الغربي، فقد قام رتشاردز بدحض نظرية أرسطو القائلة إنّ الاستعارة ملكة خاصة بالشاعر قائمة على مبدأ التشابه والنقل، فهو يرى أنّه «عندما نستعمل استعارة سيكون لدينا فكرتان لشيئين مختلفين تعملان معًا، وتستندان إلى كلمة واحدة أو عبارة واحدة تكون معناها حاصل تفاعل هاتين الفكرتين»[3]. فالاختلاف هنا قد يصل إلى حد التّضاد، ودور الاستعارة أن تجمع بين أعناق المتخالفات في صورة متجانسة.كما تأثر أبو ديب بالدّراسات اللسانية الحديثة التي ميزت بين محورين للكلام، هما المحور الاستبدالي/الاختياري" الذي يعكس العلاقات بين الوحدات اللغوية "التماثل والمشابهة، والمغاير والترادف والطباق"، والمحور النظمي التأليف/ المجاورة، الذي تنتظم عليه الوحدات اللّغوية في مقاطع وكلمات وجمل، وقد جعلت الاستعارة واقعة على المحور الاستبدالي، وهو ما يجعلها تأتي غريبة وغامضة قائمة على التضاد والمغايرة.

ومهما يكن من أمر، فقد مثّل أبو ديب تيار الحداثة في الشّعرية العربية بمنجزاته وسقطاته، إلّا أنه ليس التوجه الوحيد، فقد برزت إلى الساحة النقدية العربية أصوات تنادي بقيام شعرية عربية أصيلة، تستقي مفاهيمها من الإبداعات العربية قديمها وحديثها، وإن استعانت بآليات المناهج الغربية، لكن ليس للانصهار فيها، فأفضل المناهج هي تلك التي تنبثق عن الذات وتولد من حركية الفكر وتفاعلاته دون اللجوء إلى التبعية. أو تلك التي تنقل المناهج شرط إخضاعها لتعديلات تتناسب والطبيعة الفكرية والخصوصيات الاجتماعية والظروف التاريخية للمحيط المنقول إليه، فيغدو المنهج بعد ذلك عربي الهوية، ولا يعدم المطلع على المؤلفات النقدية العربية من مثل هذه الدراسات، وهي في غالبيتها تنطلق من التراث وهي مسلحة بآليات نقدية حداثية، مبتعدة عن الذوق والانفعالية، سعيا منها لبناء شعرية عربية في شقيها التراثي والمحدث.

---

[1]- المرجع نفسه، ص 48.

[2]- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، ط03، بيروت1984م، ص 255.

[3]- آ.أ. ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1999 م ، ص 94.

2.2. نقد كمال أبو ديب لحداثة أبي تمّام الشّعرية

ينطلق أبو ديب في نقده من رؤية حداثية، فهو _إلى جانب أدونيس_ خير من يمثل تيار الشعرية الحداثية في النقد العربي المعاصر، إذ طبق المنهج البنيوي على نصوص شعرية عربية قديمة وحديثة، وكان لنصوص أبي تمّام نصيبها من دراسة أبي ديب، فهو لم يقم بالتّنظير كثيرًا لحداثة أبي تمّام الشعرية كما فعل أدونيس، لكن رأى في نصوص الشاعر تجسيدا للكتابة الحداثية، مما يجعلها حقلا خصبا للدّراسة النقدية. ولا ترتبط حداثة أبي تمام الشعرية _حسب الناقد_ بالزمن، لكنها ترتبط بالتغير؛ أي رفض لما هو قائم وبحث عن البديل، يقول: «والإجابة الثانية تعني أن الحديث ليس زمنيًا بل فوق زمني ومتجاوز للزمن؛ وبكلام آخر، قد يكون أبو تمّام والنّفري حديثين ولا يكون محمد مهدي الجوهري حديثًا؛ وقد يكون بين أبي تمّام والنفري وأدونيس من المشترك أكثر مما هو بين أدونيس وشاعر من شعراء الدعوة الإسلامية الحاضرة»[1].ويصر الناقد على أن التّغيير الذي تدعو إليه الحداثة ليس مشروطا بالزمن الفزيائي، فأبو تمّام الذي عاش في القرن الثالث للهجرة شاعر حداثي من خلال تخليه عن التقاليد الشّعرية السائدة في عصره وخلقه لمذهب شعري جديد تميز به وارتبط اسمه به، بينما محمد مهدي الجواهري (1899 م - 1997 م) ابن العصر الحديث، شاعر تقليدي، لم يستطع أن يتجاوز الأطر الشّعرية القديمة، فتميزت قصائده بالتزام عمود الشّعر. وهذه الأمثلة التي ساقها الناقد هي في نظره، خير من جسد حقيقة الحداثة، كون هذه الأخير ثورة من أجل التّغيير والإتيان بالجديد على مرّ العصور.

وحين يتحدث الناقد عن حداثة أبي تمّام الشعرية يعدّها خلخلة في بنية الثقافة العربية القديمة، صدمت ذوق بعض النّقاد العرب القدامى ولعلّ أبرزهم الآمدي، الذي يرى أبو ديب أنّه ناقد تقليدي يؤمن بالنموذج الشّعري القديم القائم على الألفة والبساطة والوضوح، يقول: «ويبدو أن هذه الخصائص هي التي صدمت حس المباشرة ووحدانية المعنى ووحدانية البعد عند شعراء ونقاد عرب مثل الآمدي بشكل خاص. قد يكون الآمدي أكثر النقاد العرب إطلاقا تمسكا بواحدنية البعد وتميز الأبعاد ومحدودية الأشياء في العمل الشعري، وقد واجه شعر أبي تمام بهذا العقل النقدي المصبوب في قالب ينبع من بساطة التراث ففجعته هذه الشاعرية ودفعته أحيانا إلى وسم صاحبها بالجنون والوسوسة»[2]. فمهما حاول الآمدي أن يداري على ثقافته الشّفاهية وتعصبه لكلّ ما هو قديم، فإنّ مناقشته لشعرية أبي تمّام في "الموازنة"، تكشف عن أصول ثقافته النقدية السماعية ومراجعها التي تطغى عليه ثقافة المألوف والوضوح وتجنب التعقيد ورفض التّأويل في المعنى واللّفظ، وبهذا أصبح الآمدي رمزا من رموز السلطة، سلطة

[1]، كمال أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، ص 35.

[2]- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 249، 250.

النموذج كما يسميها أبو ديب «كانت حداثة أبي تمام أيضا، جذرياً إيماناً بالحاضر، بحاضر اللّغة بالدّرجة الأولى، بحرية المبدع لحظة إبداعه بأن يتحرك خارج النموذج»[1].

والشعر عند الآمدي قائم على مبدأ المشاكلة، وهو يعني وجود أنموذج شعري قار أُستنبط من الموروث الشعري، وهو عمود الشعر، لكن شاعرية أبي تمّام في نظر أبو ديب «خلقت خلخلة في الحساسية النقدية عند الآمدي _ خلخلة في بنية العقل النقدي والتصور الثقافي؛ وبهذا المعنى فإن الوسوسة لم تكن خصيصة في شاعرية أبي تمّام بقدر ما كانت في الواقع خصيلة لخلخلة التي هزت بنية الثقافة القديمة كما تمثلها وتصورها الآمدي نفسه وليس إحداث هذه الخلخلة أمرًا نادرًا أو مقصورًا على شرط تاريخي معين، بل إنّه خصيصة جوهرية من خصائص ظاهرة لا تاريخية في أبعادها هي ظاهرة الحداثة»[2].وحداثة أبي تمّام الشعرية قد فجرت الثابت على مستوى الأحكام النقدية المتداولة وبدأ النقاد يكشفون عن فرادتها وفاعليتها واختلافها، وقد أشار الناقد إلى خصوصيتها، وهو يتحدث عن علاقة السلطة بالنّص، وتتمثل هذه الخصوصية في اللّغة الشعرية الجديدة، فقد كانت حداثة أبي تمام ثورة على صعيد اللغة الشعرية وأساليبيها التقليدية، التي كانت تمارس سلطتها على الشعر والشعراء، فجأت حداثته الشعرية افتضاضا واختراقا للنّص الشعري. وقد سبق فرويد بتمثيله لعلاقة الحداثة بالنّص بالعلاقة الجنسية.

ويتفق أبو تمّام وأبو نواس في رفضهما السلطة شعريا، لكن يختلفان في الطريقة، يقول أبو ديب «الأول (أبو نواس) جسد رفض السلطة برفض عملي في الممارسة السلوكية، وفي إطار بنية القصيدة. وسأسمي كلا النمطين رفضًا خارجيًا؛ لأنهما يدمران الشكل العملي الطقسي للسلطة. أما أبو تمّام فقد رفض السلطة دون أن يدمر أشكالها الخارجية، بل من ضمن هذه الأشكال. لهذا السبب نرى أن الصورة الجنسية الطاغية في شعر أبي نواس هي صورة حقيقية فعلية؛ أي ممارسة الجنس مع النساء والغلمان، أما داخل الشعر فإن الصورة الطاغية للافتضاض هي صورة الخمرة: عذار تفتض دائمًا. أما أبو تمام فقد اتجهت هذه الطاقة لديه إلى الداخل، وتجسدت لذلك في المكان الوحيد الذي يمكن تمزيقه واختراقه، أي بنية اللغة الشعرية ذاتها؛ لأنه لم يحقق رفضه للسلطة على صعيد الممارسة العملية السلوكية في العالم»[3].

نفهم من هذا الكلام أنّ لكل شاعر طريقته التي يعبّر بها عن حياته وتجربته الشّعرية، فأبو نواس كانت حداثته على مستوى المضامين، فقد أحلّ موضوع الخمرة محلّ المقدمة الطللية، وجعل منها ثيمة رئيسة في قصائده كما أنه عبّر عن سلوكياته الاجتماعية في الواقع في شعره، وهو ما يرى فيه أبو ديب رفضا وتحديًا للسلطة، بينما كان أبو تمّام ينطلق من رؤية عميقة للوجود عبّر عنها شعريًا، بواسطة اللّغة، فتلاعب بها كما شاء، وهو ما عبّر عنه أدونيس

---

[1] ـ المرجع نفسه، ص42.

[2] ـ المرجع نفسه، ص 250.

[3] ـ كمال أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، ص 61.

قائلا: «إنّه الشاعر العربي الأول الذي خلق لنفسه سلاسل فنية، وعاش يرقص ضمنها»[1]. وبهذه الطريقة الفنية جسد الشاعر رفضه للسلطة التي حاصرت الإبداع الشعري وكبلته.

والثنائيات الضدية التي تعبر العلاقة بين الوجود واللّغة في شعر أبي تمّام، هي من بين أهم مصادر الغموض في شعره، يقول أبو ديب: «يصبح التلاقي بين الحركات المتعددة، والتوحد بين الأضداد وتعدد طبيعة الواحد لرؤيا أبي تمام الشعرية خصائص من اللطافة والعمق والكثافة والتعقيد (بمعنى السفسطة المبدعة) لا شك أنها كانت جديدة على الشعرية العربية»[2].

والغموض سمة كل شّعر حداثي/تجديدي؛ فـ «الحداثة في شعر أبي تمّام: الحداثة التي تلغي الحدود الفاصلة بين أشياء العالم وتكشف جوهر الوجود بما هو لحمة متواشجة تتداخل فيها الأشياء وتدخل، بتداخلها، عالم الغياب حيث ينتهي الوضوح الكلاسيكي وينتهي التمايز الحاد بين مكوّنات الوجود لتلتف الأشياء بغلالة من الغموض المرهف الذي يفيض بحس المحتمل الممكن المتحول بدلا من المؤكد الثابت»[3]. وقد طرحت قضية غموض شعر أبي تمّام الحداثي مسألة عدم الفهم عند النقاد العرب القدامى، حيث أصبحت عبارة "لما لا تقول من الشعر ما يفهم، ولماذا لا تفهم من الشعر ما يقال" دليل غموض شعر أبي تمّام، لكن الناقد كمال أبو ديب يناقش هذه المقولة في إطار شعرية الفجوة: مسافة التوتر، فيرى أنها تمثل جوهر الانشراخ بين الشعري واللاشعري.

يرتبط الغموض ويتصل بلحظات التحول التي تتعرض لها اللّغة الشعرية، فالجناس والطباق اللّذان كثر في شعر الشاعر هما منبع الغموض والالتباس وتعدد المعنى، كما أنّ عدم وضوح استعارات الشاعر وصعوبتها على الفهم شكل منبعا آخر من منابع الغموض في هذا الشّعر، إضافة إلى استعمال الشاعر للغريب والحوشي وظواهر التقديم والتأخير واستعمال الكلمة في غير معناها[4].

3.2. منهج كمال أبو ديب في نقد حداثة أبي تمّام الشّعرية

يرى كمال أبو ديب أنّ البنيوية طريقة في الرؤيا ومنهج في معاينة الوجود، ولهذا نجد تنوعا في النّصوص الشعرية التي طبق عليها الناقد المنهج البنيوي بين القديم والحديث، وهو يستعين في دراساته النقدية بكثير من رواد المنهج البنيوي على اختلاف توجهاتهم، بدء من (سوسير وياكبسون وكلود ليفي شتراوس وفلادمير بروب ولوسيان غولدمان وتشومسكي

---

[1]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص46.

[2] - كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 249.

[3] - المرجع نفسه، ص 236.

[4]- ينظر: يسرية يحي المصري، بنية القصيدة في شعر أبي تمّام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1997 م ص 165 -176- 192.

وورولان بارت، موريس بلانشو وغبرهم)، وهذا جعله أكثر النقاد العرب المحدثون تأثرا بالمناهج النقدية الغربية وأكثرهم تطبيقا لها. وقد اختار الناقد قصيدة في مدح المعتصم لأبي تمّام، لتحليلها وفق المنهج البنيوي، والتي مطلعها[1]:

رَقَّتْ حَواشـــي الدَّهْرُ فهيَ تَمَرْمَرُ وغَـدَا الثَّرَى في حَلْيِـهِ يَتكسَّـــرُ
نَزلَتْ مُقَدمَةُ المَصِـــيفِ حَمِيدةً ويـدُ الشِّـــتَـاءِ جَـدِيـدةٌ لا تُكْفَرُ

وفي عرض مختصر لتحليل الناقد _إذ لا يسمح الحيز المكاني عرض تفاصيل هذه القراءة_ تدور القصيدة_حسب الناقد_ حول حركة التحول، وهي الحركة التي تقوم على سلسلة من الثنائيات الضدية (الزمن الماضي/الزمن الحاضر، الانقطاع/الاستمرارية، الأرض/السماء، التغير/الثبات، والتحول/الديمومة، الظاهر/ الباطن، الذات/ الموضوع، الله/الوجود، المعتصم/الرعية ....) وعبر خلق شبكة خفية حينا، جليّة حينا آخر من العلاقات بين هذه الثنائيات[2]. ويذهب الناقد إلى أنّ القصيدة تجسيد أسمى لجدلية الخفاء والتجلي ويقصد الناقد بهذا المصطلح البحث عن التحولات الجوهرية للبنية من خلال الغوص وراء البنية العميقة القائمة على علاقات أو ثنائيات ضدية متعددة، يقول«الرؤيا الشعرية التي تبدأ بالتبلور ليست رؤيا انقطاع في الزمن وانبتات لزمنٍ ماضٍ وبدءٍ لزمن جديد يغير الماضي تغيرا جذريا، ويلغيه، بل رؤيا استمرارية وتحول وتنام عميق يبدأ في زمن ماضٍ ويستمر في اندفاق حيويته من اللحظة الحاضرة، فهي رؤيا توحد بين نقضين وتجذر الحضور في الغياب، كما تجذر الغياب في الحضور»[3].

وقد يكون الناقد أفرط في تطبيق آليات التحليل البنيوي على قصيدة أبي تمّام والشعر العربي عامة، الأمر الذي انتقد عليه بشدة من قبل نقاد عصره، إذ يرى الناقد المعاصر صلاح فضل في كتابه "النظرية البنائية في النقد الأدبي" أن أبو ديب قد كرر في كتابه مقولات لا تتسم بالدقة العلمية الجديرة بمثل هذا الموضوع الخطير _على حد تعبيره_ ، هذا، على الرغم من إشادته في بداية حديثه بجهود الناقد التي تعد إنجازا حقيقيا يتقدم بدراسة الأدب العربي خطوات جادة في سبيل التحليل العلمي المثمر، يقول: «ولأننا نعد كتاب "جدلية الخفاء والتجلي" أخطر محاولة بنيوية تطبيقية متكاملة تضرب في جذور الشعر العربي»[4]، وسجل الناقد في هذا الكتاب بعض الملاحظات التي أخلت بالعمل، منها:ـ اعتماده على الثنائيات الضدية في كل النصوص، وكأنها الآليات الإجرائية الوحيدة في المنهج البنيوي، فعلى الرغم من أهميتها في التحليل

---

[1]ـ ينظر: ديوان أبي تمّام بشرح الخطيب التبريزي، المجلد02، ص 191 - 193.

[2]ـ ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص232.

[3]ـ كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 234.

[4] ـ صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط01، بيروت 1968 م، ص 8.

البنيوي إلا أنها ليست الوصفة الجاهزة لاكتشاف الخصائص المميزة لكل نص شعري. وهذا ما أوقعه في فخ تكرار المصطلحات.

ـ محدودية الأمثلة التي قدماه أبو ديب في الفصل الخامس، إذ اقتصر على شاعرين فقد، هما أبو نواس وأبو تمام، وكان بإمكانه انتقاء أمثلة أكثر تدعم نتائجه عبر شبكة العلاقات الموسيقية والدلالية والرمزية المتفاعلة.

ـ إهماله للجانب الصوتي والموسيقي والرمزي في النصوص المحللة، مما تحليله يساوي بين النص الشعري والنص النثري[1].

ولعلّ أبرز الذين انتقدوا بشدة منهج أبو ديب هو عبد العزيز حمودة، الذي تحامل على النقاد الحداثيين العرب، محاولا التقليل من منجزاتهم، معترضا على تطبيق المنهج البنيوي على الأدب العربي، وفي حديثه عن منهج كمال أبو ديب يقول: «ولكنني والحق يقال، توقفت كثيراً عند لوغارتماته كلها، عند دوائره ومثلثاته، خطوطه المتقاطعة والمتوازية والمنحرفة وزواياه الحادة والمنفرجة دون أن أفهم شيئا»[2]. فالتوظيف المفرط للرسوم البيانية والجداول ومختلف أشكال التحليل البنيوي يؤدي إلى الغموض والضبابية على درجة يستحيل معها فهم تلك الجداول والرسومات الهندسية، والتشويش الذي تتسبب فيه تلك العمليات الإحصائية المبالغ فيها، الأمر الذي ينعكس سلبا على ذاكرة القارئ التي تحيد وتعزف.

كما يؤخذ عليه إسقاطه لبعض المفاهيم بصورة قسرية من خارج النّص، والتّعثر والاضطراب في المصطلحات يصل إلى حد الغموض منها (التواشج، البنية المرآتية انشراخ، اختيال، حركة لبابية، جرثومية توسيطية، مخايلة عقلية، السفسطة المبدعة مستوى غَوْري...)، وإهماله لتحليل الصورة الشّعرية وكذا البنية الإيقاعية في القصيدة والتركيز على البحث في البنية الدلالية العميقة. ذلك أنّ التحليل البنيوي يتناول النّص من حيث إنّه كل متكامل وبنى مرتبط بعضها ببعض والتركيز على جانب دون آخر لا يفضي إلى الرؤيا الكلية للنّص.

وعلى ضوء ما تقدم، يمكن توليف النتائج الآتية:

- عدّ كمال أبو ديب حداثة أبي تمّام الشّعرية خلخلة في بنية الثقافة العربية، وثورة على صعيد اللّغة الشعرية، والانتقال من شعرية الوضوح والبساطة إلى شعرية التّضاد والإيحاء والمفارقة. وهي رؤيا شعرية للإنسان والوجود، مبنية على فكر جدلي عميق.
- لم يستطع الآمدي وهو ينطلق من نظرة محدودة للشعر _حسب كمال أبو ديب_ فهم حداثة أبي تمّام الشعري فوصفها بالجنون والوسوسة.

---

[1] ـ بنظر: المرجع نفسه، ص 8 - 10.

[2] ـ عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت 1998م، ص15.

- حاربت حداثة أبي تمّام الشّعرية سلطة النموذج التي كرس لها النقد العربي القديم، بتغير أسس الإبداع الشعري والانتقال باللّغة الشّعرية من المباشرة إلى المجازية.
- ارتباط الشكل بالمعنى في شعرية أبي تمّام خلق التواشج والتلاحم بين الوجود واللغة، وتجلى ذلك في أساليبه البديعية (الطّباق، الجناس، الاستعارة ...). واتسمت حداثة أبي تمّام الشعرية بالغموض والكثافة والتعقيد، وهي سمات كل شعر حداثي.

3.حداثة أبي تمّام الشّعرية عند عبد الله الغذّامي

1.3. الشّعرية عند عبد الله الغذّامي

يقف عبد الله الغذّامي عند مصطلح الشّعرية في كتابه "الخطيئة والتكفير"، ويعرض مختلف التسميات التي أعطيت للمصطلح الشكلاني "الأدبية" عند العرب وعند الغرب، محاولا الجمع بين المنجز الغربي والعربي في هذا الميدان. ويرى الناقد أن المصطلح الغربي poetics يجمع بين الأسلوبية والأدبية، وبالتّالي من غير الصواب ترجمته إلى الشّعرية أو الإنشائية، فالشّعرية تتجه بحركة زئبقية نافرة إلى الشّعر كجنس أدبي يختلف عن النّثر، ويمحل الإنشائية جفاف التّعبير المدرسي، ومن ثم يقترح مصطلحا آخر يرى أنّه أقرب إلى ما توحي بمقابلها العربي، والمصطلح مستوحى من نظرية التّخييل لحازم القرطاجني، التي لا تفرق بين الشّعر والنّثر وهذا المعنى أقرب إلى كلمة poetics، والمصطلح هو "الشّاعرية"، يقول: «نأخذ بكلمة (الشاعرية) لتكون مصطلحًا جامعًا يصف (اللغة الأدبية) في النثر وفي الشعر، ويقوم في نفس العربي مقام (poetics) في نفس الغربي. ويشمل _فيما يشمل_ مصطلحي (الأدبية) و(الأسلوبية)»[1].

لكن مصطلح "الشّاعرية" لم يلق الرّواج الذي أراد له الغذّامي بين أوساط النقد العرب، فهناك من يرى أنّ هذا المفهوم يزيد المصطلح تشتتا، وها هو حسن ناظم يعترض على المصطلح ويرى أن دلالاته ألصق بالشّعر، يقول: «ويبدو لي أنّ هذا التسويغ لا يؤدي مهمته إطلاقًا، فلفظة (الشّاعرية)ليس لها المؤهلات الكافية _بما هي لفظة فحسب_ لتصف أو تشير إلى اللّغة الأدبية في الشّعر والنّثر، فـ(الشاعرية) هي _ في الأخير_ مشتقة عن (الشاعر) وبالتّالي فهي ألصق بالشّعر، وبالتّالي يوجه إليها الانتقاد نفسه الذي وجهه الغذّامي إلى لفظة (الشّعرية)»[2]. ويبقى الاختلاف حول تسمية المصطلح فقط بين النقاد العرب، لكن المفهوم الجوهري للشّعرية محل إجماع بين هؤلاء.

---

[1]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية _قراءة نقدية لنموذج معاصر_ الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، الإسكندرية 1998م، ص 22.

[2]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية _دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت 1994 م، ص 15.

يستند الغذّامي في تعريفه لماهية الشّعرية على مفهوم ياكبسون للأدبية، فيرى أنّها «تتبع من اللّغة لتصف هذه اللّغة فهي: لغة عن اللّغة. وتحتوي اللّغة وما وراء اللّغة مما من إشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات لكنها تختبئ في مساربها. وهذا تميز للشّاعرية عن اللّغة العادية»[1]. كما يعتمد على تدوروف لتحديد مجالات الشّعرية وهي: تأسيس نظرية ضمنية للأدب وتحليل أساليب النصوص، وتحديد خصوصية الأجناس الأدبية، وهذا ما يجعل الشّعرية عند الغذّامي تحتوي الأسلوبية وتتجاوزها. ويخلص الناقد إلى تصور عام للشّعرية، قائلا: «لذا فإنّ الشّاعرية انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللّغة من كونها انعكاسا للعام أو تعبيرًا عنه أو موقفًا منه، على أن تكون هي نفسها عالما آخر، ربما بديلاً عن ذلك العالم.

فهي إذًا (سحر البيان) الذي أشار إليه الأثر النّبوي الشريف. وما السّحر إلاّ تحويل للواقع وانتهاك له، يقلبه إلى (لاواقع). و(تخييل) على لغة القرطاجني، أي تحويل العالم إلى خيال»[2]. وهكذا حاول الغذّامي أن يجمع بين مختلف مجالات الشّعرية، وعمل على ربط مفهومها بالنّظرية النقدية العربية إيمانًا منه أنّ الموضوعية النقدية تقتضي الأخذ من الذّات قبل عن نأخذ من الآخر ما هو أصيل لديها، والحوار بينهما هو أنجع السّبل للخروج بنظرية نقدية متكاملة.

يولي الغذّامي في تصوره للشّعرية أهمية كبرى للقارئ، فهو يرى أنّ وجود النّص لا يتحقق إلاّ بوجود القارئ وعلى الأساس ميّز بين الأنواع الثلاثة للقراءة التي صنفها تودوروف هي: القراءة الإسقاطية، وقراءة الشّرح والتّعليق والقراءة الشّاعرية، والقراءة الشّاعرية، هي قراءة النّص من خلال شفرته بناءً على معطيات سياقه الفني، والنّص هنا خلية حية تتحرك من داخلها مندفعة بقوة لا ترد لتكسر كل الحواجز بين النّصوص. ولذلك فإنّ القراءة الشّاعرية تسعى إلى كشف ما هو في باطن النّص وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر، وهذا يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية وعلى إثراء معطيات اللّغة كاكتساب إنساني حضاري قويم[3]. وبهذا تصبح القراءة فعالية أساسية لوجود أدب ما، والقراءة هي التي تحدد مصير النّص وتحدد طريقة استقبالنا له

ومن هذا المنطلق يؤكد الغذّامي على فاعلية القراءة وسلطتها، فالقارئ يصنع شاعرية النص من خلال قراءته الإبداعية، يقول: «وهذا ما يضعنا في طريق مدرسة النّقد التشريحية الذي يبرز أمامنا كأجمل ما قدمه العصر من إنجاز أدبي نقدي حيث يعطي مجالا تامًا للتركيز على النّص، وفي الوقت نفسه يفتح بابه للدور الإبداعي للقارئ ومن هنا يحفظ للنص قيمته الفنية المطلقة ويحوّل القارئ من مستهلك للأدب إلى صانع للأدب ومنتج له»[4]. فالشّعرية

---

[1]- المرجع السابق، ص 23.

[2]- المرجع نفسه، ص23- 27.

[3]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 70.

[4] - المرجع نفسه، ص 77.

التشريحية أو البنيوية التي يقول بها الناقد تحتاج _ في رأيه_ إلى القارئ ليفجر هذه العلامات الإشارية ذات الدلالات المفتوحة واللاّمتناهية.

وقد اعتمد الغذّامي على هذا المنحى البنيوي التشريحي في قراءته لأهم علمين من أعلام الشّعرية العربية القديمة، وهما الآمدي وعبد القاهر الجرجاني، ولم يكن اختياره اعتباطيا، لكنّ الناقدان ينحوان منحًا مختلفًا في شعريتهما، فالآمدي صاحب نص المشاكلة وعبد القاهر الجرجاني صاحب نص الاختلاف «وهذان الموقفان النظريان يستحكمان في حالات استقبال النص الأدبي وقراءته ومن ثم الحكم عليه. فهما نظريتان في القراءة والتّفسير، يقبلان نظريات الإبداع ويتقطعان أو يتدخلان معها»[1]. وربط الغذّامي مبدأ (الاختلاف) بعبد القاهر الجرجاني، وهو المبدأ الذي يقوم على الجمع بين شدّة(الائتلاف) وشدّة(الاختلاف) في النّص الأدبي، ويرى أنّ محاولة الجرجاني أنتجت منظوراً نقدياً متطوراً يعتمد على الوصف ويعطي الأولوية للإبداع، ثم التّقييم النّقدي وهذا من خلال فحص أثر النّص في القارئ، فهو لم يبحث عن المشاكلة بين الشيئيين، بل إنّه يرى أنّ الجمع بين المتنافرات والمتباينات، أقرب إلى الشاعرية من الجمع بين الأشياء المشتركة في الجنس والمتّفقة في النوع.

من هنا فالقراءة هي المسئولة عن الكشف عن أبعاد النّص وجماليته والنّص من جهة يدفع القارئ إلى التّأمل والبحث، لذلك تكون القراءة في هذه الحالة عملا شاقاً يسعى إلى الربط بين المختلفات، ويأتي هذا المبدأ مقابلا للمبدأ الذي يقوم على (منطق المعنى) الذي يسعى إلى (الجمع بين الشيء وشكله)، وهو ما يدعى بالمشاكلة الذي ربطه الغذّامي بحديث الآمدي في "الموازنة" عن (عمود الشعر)، ومن هنا خلص الناقد إلى أن الجرجاني يمثل النص المفتوح، بينما الآمدي يمثل النص المغلق[2]. وربط الآمدي عمود الشّعر بالطبع ووصف ذلك كله بأنّه (المعروف) ونفى هذه الصفة على الشّعر الذي لا تتوفر فيه شروط العمود والطّبع المعروف، وهو ما يعترض عليه الغذّامي لأنّه يرى أنّ الشّعر العربي وجد وحصر قبل الآمدي، ولا يكمن إخضاعه لقواعد موحدة، ذلك أنّ أعمدته متعددة وطباعه مختلفة، وهو مما يستعصي على التصنيف.

ومن بين الحجج التي ساقها الغذامي للرد على مقولة عمود الشّعر لدى الآمدي مقارنته بين رأي هذا الأخير في شعر البحتري ورأي عبد القاهر الجرجاني فيه، ففي الوقت الذي يجعل الآمدي تجربة البحتري الشّعرية أنموذج الشاعر المطبوع الذي ما فارق عمود الشّعر المعروف، يرى عبد القاهر الجرجاني في شعر البحتري تجسيداً لمبدأ الاختلاف، فمعانيه مولدة لا تخلو من التعقيد، تحتاج إلى إعمال الفكر، وهو ما جعل ابن الرّومي يطلق عليه تسمية (رقي العقارب)، ويعني ما لا يفهم من الكلام. ومنه يخلص الغذّامي إلى أنّ الآمدي لم يطلع على شعر البحتري اطلاعاً دقيقاً وشاملاً، بل سعى على تقيض أسلوب أبي تمّام من خلال مدح البحتري ووصف طريقته بالجري على مذهب الشّعراء المطبوعين ومذهب القدامى، لكن الآمدي لا

[1] ـ عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف قراءة في النظرية النقدية وبحث في الشبيه المختلف، ص08.

[2] ـ ينظر: الغذامي، المشاكلة والاختلاف، ص14 ـ 19.

يملك الحق في تفضيل أحد الشعراء انطلاقاً من ذوقه الخاص، ولا تصنيف الشّعر العربي كله ولا حتى شعر البحتري، وبالتّالي نظرية عمود الشّعر لا تصلح كنظرية نقدية للشّعر العربي، لأنّها خلاصة ذوقية تخص الآمدي ولا تشمل ديوان العرب.

2.3. النّقد الثقافي عند عبد الله الغذّامي

يعدّ النقد الثقافي من أحدث وأهم التوجهات النقدية والمعرفية المرافقة لما بعد الحداثة في مجالي الأدب والنقد، وقد عرفته الساحة العربية على يد الناقد عبد الله الغذّامي في كتابه "النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية"، في محاولة لإرساء أسس لمنهج جديد في النقد العربي المعاصر هو النقد الثقافي، والتوجه الذي يتبناه الغذّامي في نظرية النقد الثقافي هو التوجه ما بعد البنيوي أو ما بعد حداثي الذي يتزعمه (ليتش)، ففي مهاده النّظري للمنهج في الكتاب اعتمد على مقولات هذا الأخير بشكل خاص أبدى إعجابه الكبير به. والحديث عن النقد الثقافي كمنهج بديل طرحه الغذّامي ووضع له جملة من المصطلحات والآليات الإجرائية، يجعلنا نقف عند الإشكال الآتي ما هي سمات ومرتكزات النقد الثقافي؟

يعرف الغذّامي النقد الثقافي بقوله: «هو فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثمّ فهو أحد علوم اللغة وحقول (الألسنية)، معني بنقد الأنساق المضمرة، التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤساستي وما هو كذلك سواء بسواء، وهو لذا معني بكشف لا الجمالي كما هو شأن النقد الأدبي، وإنما همه كشف المخبوء، من تحت أقنعة البلاغي/الجمالي، وكما أنّ لدينا نظريات في الجماليات فإن المطلوب إيجاد نظريات في القبحيات»[1]. ويمكن أن نميز من وراء هذا الخطاب، أن الدراسة الثقافية هي الانتقال من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي، وبالتالي تسليط الضوء على جوانب وبؤر أو أنساق _كما اصطلحوا عليها_ جديدة في النص غير تلك التي درج عليها النقاد الأدبيين.

فالغذّامي يرى أن كل العلوم تنضج وتشيخ وتصل إلى مرحلة لم تعد تحقق فيها متطلبات المتغير المعرفي والثقافي، والنقد الأدبي واحد من هذه العلوم، وتعويضه بالنقد الثقافي أمر بات من متطلبات العصر، أضف إلى ذلك، التداخل الكبير بين النقد العربي والبلاغة، التي صارت تفرض معاييرها المتحجرة على النقد، ومنه غدا هذا الأخير عاجزا عن الإجابة عن أسئلة ما وراء الجمال، وأسئلة ما هو جميل وعلاقة ذلك بالمكون النسقي لثقافة الجماعة. فما هو جميل ذوقي قد يتحول إلى عيب نسقي في تكوين الثقافة العامة وفي صياغة الشخصية الحضارية للأمة. وما لم يقف عنده النقد الأدبي يقف عند النقد الثقافي ليسهم في مشروعات نقد الخطاب.[2]

---

[1]- عبد الله الغذّامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط03، الدار البيضاء 2005م، ص 20.

[2]- ينظر: عبد الله الغذّامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، ط01، دمشق 2004م، ص 12، 13 - 18، 19.

يبدو أن الهدف الرئيس الذي يسعى إليه الغذّامي هو إحلال النقد الثقافي محل النقد الأدبي، ليس لأنّ هذا الأخير فقد صلاحياته، إنّما هي رغبة الناقد التعامل مع النّصوص من خلال إعادة وضعها داخل سياقها السياسي والاجتماعي الذي أنتجها، ذلك على اعتبار أنّ النّص علامة ثقافية بالدرجة الأولى قبل أن يكون قيمه جمالية وهذه العلامة الثقافية لا تتحقق دلالاتها إلاّ عبّر سياقها الذي أنتجها أول مرة. ولأجل ذلك أكد عبد الله الغذّامي على حتمية تحوير بعض المفاهيم _التي اعتبرت من المسلمات في عرف المؤسسة الثقافية_ وإعادة النظر فيها، وهي المهمة الموكلة إلى النقاد الثقافي، يقول: «إن مصطلح الأدبي والأدبية لابدا أن يتحرر من قيد التصور الرسمي المؤساستي، بحيث يعاد النظر في أسئلة الجمالي وشروطه وأنواع الخطابات التي تمثله، هذا من جهة ومن جهة أخرى لابدّ من الاتجاه إلى كشف عيوب الجمالي، والإفصاح عمّا هو قبحي في الخطاب، وكما أنّ لدينا نظريات في الجماليات فإنّه لابدّ أن نوجد نظريات في القبحيات أي في عيوب الجمالي وعلله، وهي نوع من علم العلل كما في مصطلح الحديث، الذي يبحث عن علل في المتن أو السند أو فيهما معًا»[1]. ومن هنا يصر الغذّامي على تحرير النقد من القيد المؤساستي، ولهذا رأى من باب أولى عتقه من الأدبي، وإجراء تحويلات وتعديلات لكي يتخذّ له صفة الثقافي، ولن يحدث هذا إلاّ من خلال عدّة عمليات إجرائية وقد حددها في أربعة عناصر، هي:

1.2.3. النقلة الاصطلاحية

أراد الغذّامي أن يكون الانتقال من الانتقال من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي انتقالا نوعيا يمس الموضوع والأداة معًا، ومن ثمّ يمس آليات التأويل وطرائق اختيار المادة المدروسة، وقد شملت النقلة الاصطلاحية ستة أساسيات اصطلاحية، هي: **الوظيفة النسقية**، والغذّامي بإضافته "العنصر النسقي" يضيف «وظيفة لا توفرها أي من العناصر الستة الأصلية إذ به نكشف البعد النسقي في الخطابات وفي الرسالة اللغوية، وعليه تقوم منظومة من المصطلحات والتصورات، نعتمد عليها في بناء التصور النظري، والمنهجي لمشروع النقد الثقافي، وعبر العنصر السابع تتولد الدلالة النسقية»[2]،ومن هنا تمثل "الوظيفة النسقية" عنصرًا من عناصرالاتصال أضافه إلى الأنموذج التواصلي الألسني الذي قال به (ياكبسون).

المجاز الكلي بدل المجاز البلاغي، وفيه يصبح المجاز ازدواجا دلاليا يقرأ على مستوى الخطاب الذي يحمل بعدين دلاليين «أحدهما حاضر وماثل في الفعل اللغوي المكشوف، وهو الذي نعرفه عبر تجلياته العديدة الجمالية وغيرها، وحتى وإن بدا غامضًا أو مركبًا فإنه يظل داخل مجال الحضور اللغوي. أما البعد الآخر فهو الذي يمس (المضمر) الدلالي للخطاب، وهذا المضمر الفاعل والمحرك الخفي الذي يتحكم في كافة علاقاتنا مع أفعال التعبير وحالات

[1]- عبد الله الغذّامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 59، 60.

[2]- النقد الثقافي أم النقد الأدبي، ص26.

التفاعل، وبالتالي فإنه يدير أفعالنا ذاتها ويوجه سلوكياتنا العقلية والذوقية»[1]. وعيله يصبح المضمر الدلالي المتخفي وراء عباءة اللغة في المجازى الكلي «قناعًا تنتفع به اللغة لتمرر أنساقها الثقافية دون وعي منا، حتى لنصاب بما سميه من قبل بالعمي الثقافي. وفي اللغة مجازاتها الكبرى الكلية التي تتطلب منا عملاً مختلفا لكي نكشفها، ولا تكفي الأدوات القديمة لكشف ذلك، وخطاب الحب مثلاً هو خطاب مجازي كبير، يختبئ من تحته نسق ثقافي، ويتحرك عبر جمل ثقافية غير ملحوظة»[2]. ويتحد المجاز الكلي مع الوظيفة النسقية في نقد الغذّامي بهدف استخلاص المجازات الثقافية الكبرى التي تتجاوز المجاز البلاغي في المفرد والمركب إلى خطاب كلي يحمل مضمرات ثقافية مجازية، ومن ثم الكشف عنها.

التورية الثقافية، بدل التورية البلاغية، وأراد به الناقد الدلالة على حال الخطاب إذ ينطوي على بعدين أحدهما مضمر ولا شعوري، ليس في وعي المؤلف ولافي وعي القارئ. هو مضمر نسقي ثقافي لم يكتبه كاتب فرد، ولكنه أنوجد عبر عمليات التراكم والتواتر حتى صار عنصرًا نسقيًا يتلبس الخطاب ورعية من مؤلفين وقراء. والكشف المنهجي عنه يتطلب أدوات خاصة تأتي في مقدمتها، لكن يعنى (التورية الثقافية) أي حدوث ازدواج دلالي أحد طرفيه عميق ومضمر، وهو أكثر فاعلية وتأثيرًا، من ذلك الوعي. وتتقارب دلالة التورية في البلاغة مع دلالتها في النقد الثقافي في وجود معنيين، إلا أن المعنى البعيد في البلاغة أصبح مضمر نسقي ثقافي لا شعوري، ومهمة الناقد الكشف عنه، ويتقارب هنا مفهوم المجاز الكلي مع مفهوم التورية الثقافية، لكن الغذّامي يرى أنها أكثر أهمية بالنسبة للنقد الثقافي. **الدلالة النسقية،** بدل الدلالة الصريحة والضمنية، والدلالة النسقية «ترتبط في علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكون عنصرًا ثقافيا أخذ بالتشكل التدريجي إلى أن أصبح عنصرا فعلاً»[3]. وتأثر الدلالة النسقية في مستوى تلقي الخطاب لأنها ترتبط بالمتلقي، وعبرها يتم الكشف عن الفعل النسقي في الخطابات، ومن هنا فالدلالة النسقية ذات بعد نقدي ثقافي يرتبط بالجملة الثقافية.

الجملة الثقافية، بدل الجملة الأدبية، وفيه يرى الغذّامي أن الدلالة الصريحة تستند إلى الجملة النحوية، والدلالة الضمنية تنبثق عن الجملة الأدبية، الدلالة النسقية تتولد من الجملة الثقافية، و«(الجملة الثقافية) هي المقابل النوعي للجملتين النحوية والأدبية. بحيث نميز تمييزًا جوهريا بين هذه الأنواع، من حيث إن الجملة الثقافية مفهوم يمس الذبذبات الدقيقة للتشكل الثقافي الذي يفرز صيغه التعبيرية المختلفة، ويتطلب منا بالتالي نموذجا منهجيا يتوافق مع شروط هذا

[1]- عبد الله الغذّامي، النقد الثقافي، ص 68، 69.

[2]- المرجع السابق، ص 28، 29.

[3] - اعبد الله الغذّامي، النقد الثقافي أم النقد الأدبي، ص71- 72.

التشكل ويكون قادرا على التعرف عليها ونقدها»[1]. ونفهم من هذا الكلام أن الهدف من الجملة الثقافية هو اكتشاف المضمر الثقافي في الخطابات.

المؤلف المزدوج، بدل المؤلف المعهود، وهو «المؤلف المضمر في الثقافة، بمعنى أن المؤلف المعهود هو ناتج ثقافي مصبوغ بصبغته الثقافية، أولا، ثمّ إنّ خطابه يقول من داخله أشياء ليست في وعي المؤلف، ولا في وعي الرعية الثقافية، وهذه الأشياء المضمرة تعطي دلالات تتناقض مع معطيات الخطاب سواء ما يقصده المؤلف أو ما هو متروك لاستنتاجات القارئ (...) المهم أن تؤكد الآن أن (المؤلف المزدوج) يرتبط بالدلالة النسقية حيث يعشعش التناقض المركزي وتفعل الأنساق أفاعيلها، وتلك هي مهمة النقد الثقافي للكشف والتعرف»[2]. نفهم من هذا الكلام أن المؤلف الأول هو المؤلف العادي، أما المؤلف المضمر فهو يمتاز بطبيعته النسقية، إذ يدخل في لاوعي المؤلف الحقيقي، فيحمل خطاباته مضمرات عدة.

2.2.3. النقلة في المفهوم (النسق الثقافي)

يعدّ النسق الثقافي مفهوما مركزيا في المشروع النقدي للغذّامي، ويرى الناقد أن تحديد ماهية النسق أو العنصر النسقي تكون من خلال وظيفته وليس عبر وجوده المجرد، وهذا ما يصعب وضع مفهوم محدد ومجرد له. وقد حدد الناقد جملة من الشروط حتى نستطيع من خلالها التأكيد على الوظيفة النسقية وتتمثل في: ضرورة وجود نسقين أو نظامين من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر ويكون المضمر ناقصا وناسخا للظاهر[3]. والنسق المضمر من أخطر الأنساق أشدها فعلا فينا، لأنها _حسب الغذّامي_ تختبئ وراء الجمالي والبلاغي لفعل فعله في التكوين الثقافي، ومشروع النقد الثقافي يهدف إلى كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها المضمرة، ويكون ذلك بملاحقة هذه الأنساق، ومن مواصفات أو شروط الوظيفة النسقية.ومهمة النقد الثقافي في الكشف عن هذه الأنساق المضمرة وجعلها في الواجهة، ويشترط أن تكون هذه الأنساق المضمرة تتناقض مع معطيات الخطاب، وإن لم يتحقق هذا الشرط فلن يكون هناك نقد ثقافي كما يؤسس له (الغذّامي).

3.2.3. نقلة في وظيفة النقد الثقافي (من نقد النصوص إلى نقد الأنساق)

أراد الغذّامي إحلال النقد الثقافي محا النقد الأدبي، ولا يتحقق ذلك إلا بالانتقال من القارئ الأدبي إلى القارئ الثقافي، وعليه «تأتي وظيفة النقد الثقافي من كونه نظرية في نقد المستهلك الثقافي (وليست في نقد الثقافة هكذا بإطلاق، أو مجرد دراستها ورصد تجلياتها

---

[1]- عبد الله الغذّامي، النقد الثقافي، ص 73.

[2]- عبد الله الغذّامي، النقد الثقافي، ص 75، 76.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 77.

وظواهرها)»[1]. ومن هنا انتقلت وظيفة النقد إلى نقد النص «بوصفه حاملا للنسق، ولا يقرأ النص لذاته أو جمالياته، وإنما نتوسل بالنص لنكشف عبره حيل الثقافة في تمرير أنساقها، وهذه نقلة نوعية في مهمة العملية النقدية، حيث نشرع في الوقوف على الأنساق، وليس على النصوص»[2]. وهنا تبرز وظيفة النقد الثقافي «وكمثال واضح وسريع نشير إلى المتصور الواعي والعقلي الذي يؤمن أن المرأة ليست جسدا فحسب ولكنها أيضا عقل ووجدان، إلا أنه ومع حضور هذا المعتقد المعلن يظل هناك حسن طروب يهش لأي نكتة أو خطاب يصور الجسد المؤنث على أنه معطى شبقي فحسب، تشير إلى ذلك الخطابات الشائعة في لغة الأفلام والأزياء (...) وهذا مثال على المفعول النسقي المضمر وقدرته على التحكم في الوجدان العام. ولا تملك الثقافة الشخصية الذاتية الواعية القدرة على إلغاء مفعول النسق لأنه مضمر من جهة، ولأنه متمكن ومنغرس منذ القديم، وكشفه يحتاج إلى جهد نقدي متواصل ومكثف»[3]. ويعدّ الانتقال من نقد النصوص إلى نقد الأنساق جوهر النقد الثقافي عند الغذّامي الذي أظهر ذلك في تطبيقاته.

4.2.3.نقلة في التطبيق (أنواع الأنساق)

يرى الغذّامي أن هناك أنواع من الأنساق وأبرزها أنساق الأصول وأنساق الهوامش، ومثلما توجد أصول اجتماعية، «فإن الثقافة أيضا تتحرك على مستوى مماثل من وجود أصول راسخة تقبع في المضمر العميق وتجعلنا سجناء للنسق»[4]. وأهم نسق من أنساق الأصول هو نسق (الشخصية الشعرية) وهو «نسق ثقافي مترسخ ومتعزز فينا، ونحن نعيد ترسيخه وتعزيزه عبر تمثله في الخطاب والسلوك»[5]. ويؤكد الغذّامي أن الشعر كان المخزن لهذه الأنساق وهو الجرثومة المتسترة بالجماليات، والتي ظلت تفعل فعلها وتفرز نماذجها جيلا بعد جيل ليس في الخطاب الشعري فحسب بل في كل التجليات الثقافية، وصرنا فعلا الأمة الشاعرة واللغة الشاعرة، ولكن فرحنا وتباهينا بهذه الصفات ليس سوى خدعة نسقية لم نع ضررها. وفي المقابل هناك أنساق الهوامشية، التي تتواجد بجاني الأنساق الأصولية المهيمنة، فلكل شاعر نصان أحدهما أشعاره المروية، والآخر قصص مبثوثة في الكتب، ونحن لم نعط هذه القصص حقها من الاهتمام، ولو فعلنا لرأينا الاختلاف الرهيب بين لغة الهامش والإنساني ولغة أخرى تعزز صورة الواحد المتفرد والأنا المتعالية.

---

[1] ـ المرجع نفسه، ص 81.

[2] ـ الغذّامي، النقد الثقافي أم النقد الأدبي، ص 39.

[3] ـ عبد الله الغذّامي، النقد الثقافي، ص 82.

[4] ـ الغذّامي، المرجع نفسه، ص 86.

[5] ـ المرجع نفسه، ص 89.

ومن خلال ما سبق، اتضحت سمات النقد الثقافي، ويمكن القول إنّ الغذّامي قد بذل مجهوداً واضحا في سبيل تجديد وتوسيع الآليات النقدية والمفاهيم الاصطلاحية، إضافة إلى توسيع دائرة النقد الثقافي بالانفتاح على كل الخطابات والنصوص، واستنطاق الأنساق الثقافية المضمرة، وهو الذي أكسب الساحة النقدية العربية وأثراها.وسيظهر الغذّامي من خلال نماذجه التطبيقية _ منها نموذج أبو تمّام_ كيفية عمل الأنساق الأصولية في الثقافة العربية من خلال الشخصية الشعرية الطاغية عليها.

3.3. نقد عبد الله الغذّامي لحداثة أبي تمّام الشّعرية

المتتبع للحركة النقدية عند الغذّامي يلحظ دون شك اختلافا في موقف الناقد من حداثة أبي تمّام الشعرية يصل إلى حدّ التناقض، ففي كتابه "الموقف من الحداثة" _الصادر عام 1987م_ ينتصر لهذه الحداثة، ويرى أنّ الصنف الأول المعارضين للتجديد هم أصحاب الموقف النقدي المبني على أسس غير موضوعية، كابن الأعرابي حين قرأ عليه شعر لأبي تمّام وكان يجهل صاحبه، فاستحسنه وأمر غلامه بتدوينه، لكن مجرد معرفته أنّ الشعر لأبي تمام الشاعر المحدث استهجنه وقال (خرق خرق)[1]. أما الصنف الثاني من المعارضين للتجديد عند الغذّامي، فهم الذين لم يتمكنوا من فهم التجديد فعادوه، ويستشهد الناقد على ذلك برأي الصولي حول أسباب النفور من الجديد؛ يقول: «فهو قصور المعرفة لدى مناوئي التجديد، ويتجلى ذلك بعدم فهمهم للجديد. وهذا مرض متأصل فيهم، وكان الصولي قد أشار إلى شيء من ذلك في كتابه عن أبي تمّام وحدد سببين من أسباب النفور من الجديد، أحدهما عدم قدرتهم على فهم الجديد (...) وثاني السببين عند الصولي هو استجلاب الشهرة عن طريق مناصبة الرواد العداء والطعن عليهم»[2].

يظهر الغذّامي من خلال ما تقدم أنّه مؤمن بالتجديد الشّعري عند أبي تمّام، ومنتصرا لحداثته الشّعرية، التي يرى _في كتابه "تأنيث القصيدة والقارئ المختلف" الصادر عام 1999م_ أنّ ميلادها كان يوم رفض أبو تمّام النسق الثقافي المتسلط، وجهر بالنسق الثقافي المفتوح، بقوله: (كم ترك الأول للآخر) ردا على مقولة الفرزدق (كان الشّعر جملاً بازلاً فنحر)، يقول: «وهو تصور يستند على ركيزتين: الأولى هي تلك التي ترى أن الأول أسبق وأقدر وأعظم، وبالتالي فإن الأول ما ترك شيئا. ولذا فإنه نحر الجمل أولاً، ثم أخذ أجود ما فيه، وترك لنا الفضلة الحقيرة نتقاسمها (...) أما الركيزة الثانية فهي ناتجة عن الأولى ومتولدة، وبما أن الأول يأخذ الأفضل ولا يترك للاحق شيئا سوى الفضلة فإنّ الأول _دائمًا_ يحتقر

[1]- ينظر: عبد الله محمد الغذّامي، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء 1991 م، ص 19، 20.

[2]- عبد الله الغذّامي، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 39، 40.

الآخر ويسخر منه ويتعالى عليه»[1]. ويرى الغذّامي أنّ هذه القصة تعبّر عن السخرية من الشاعر المحدث، وحالة من التسلط النّخبوي، وتهميشًا للقارئ الذي لم يكن في الأصل.

وفي مقابل هذا النسق المتسلط، يرى النسق المفتوح أنّ الشعر ناقة ولود، وليست جملاً بازلاً، بمعنى أنّ الإبداع بابه مفتوح للإنتاج دومًا «النسق المفتوح يرى أن الشعر ناقة ولود وليست جملا بازلا _والبازل تعني الاكتمال والتمام ومن ثم الإغلاق والانتهاء بينما الناقة معطاء ولود وكل عطاء هو إنتاج ومفتاح إنتاج. ولذا فهو باب للفلاح_ كما ينص الجاحظ_ وهو باب لعلو الصوت وداخلته لآذان القارئ المستقبل _كما يرى أبو تمام_»[2]. لكن _يضيف الغذّامي_ النسق المفتوح ظل يتعرض للمضايقات، ومنه جاءت الحرب ضد أبي تمّام وضد إبداعه المتمرد على (الجمل البازل) ومنه جاءت مقولة النسق المتسلط: إذا كان هذا شعرًا فما قالته العرب باطل، وعليه ينتمي أبو تمام إلى النسق الثقافي غير المتسلط الذي يؤمن بالاختلاف والانفتاح والتعدد وإمكانية التطور (وكم ترك الأول للآخر) والثقافة عنده كتاب مفتوح وليست بازلاً منحورًا. فالشاعر _حسب الغذّامي_ خير مثال عن مناهضة النسق المتسلط، وخير مثال عن الانفتاح والتجديد، ويشير الغذّامي إلى التصارع والتمايز الموجود بين مختارات أبي تمّام وشعره، بحكم أن مختارته هي من الشعر القديم، بينما شعره شعر حداثي ومن هنا يصح أن نلاحظ وجود (اختلاف في ائتلاف) بين هذين المنجزين ولذلك كان الطائي الشاعر الرائد[3].ل كن أليس الاختلاف والانفتاح من سمات الحداثة؟ فيكيف يصبح أبو تمّام في نظر الغذّامي رائدًا ثم رجعيًا؟

توجه الغذّامي في كتابه "النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية" _الصادر عام 2000م_ إلى الشّعر العربي بوصفه الميدان الذي تجتمع فيه الأنساق العربية، إذ إنّ الشّعر يؤثر أكثر من الخطابة، إنّه يعتمد على الوجدان في حين قد تعتمد الخطابة على العقل «وبما أنّ النّسق هو نسق التأثير لا نسق الإقناع، فإن النفس العربية قد جرى تدجينها لتكون نفسا انفعالية تستجيب لدواعي الوجدان أكثر من استجابتها لدواعي التفكير، صارت الذات العربية كائنا شعريا تسكن للشعر، ولا تتحرك إلاّ حسب المعنى الشعري الذي تطرب له غير عابئة بالحقيقة، وما كانت الحقيقة قط قيمة شعرية وبالتالي فإنها لم تكون قيمة ثقافية، طالما أن شعرية الخطاب هي اللّب اللغوي والقيمي لثقافتنا»[4].

ومن هنا يرجع الناقد تقهقر الذات العربية إلى كونها ذات متشعرنة يسيطر عليها الشّعر بالدرجة الأولى، والشّعر بدوره خاضع للنّسق الرجعي الأصولي. ومهمة النقد الثقافي في

---

[1]- عبد الله محمد الغذّامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء 2005 م، ص 127 - 128.

[2] - ينظر: عبد الله الغذّامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص 130-131.

[3] - عبد الله الغذّامي، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 200.

[4]- عبد الله الغذّامي، النقد الثقافي، ص 105.

تصور الناقد، هتك الحجاب على الأنساق غير الجميلة (القبيحة) في المنظومة الشّعرية العربية التي طالما أظهرها النقد الأدبي على أنها الجماليات الخالدة في الشعر العربي. ومنه، فإنّ أخطر حدث ثقافي حدث في أواخر العصر الجاهلي مسّ قول الشعر؛ هو تحول القيم من بعدها الإنساني إلى بعد ذاتي أناني نفعي، وهو التحول الذي صاحب ظهور غرض المدح، والذي تحول بموجبه الخطاب الثقافي إلى خطاب كاذب ومنافق بلسان شاعر المديح الذي يسوق للكذب بلا هوادة وهذه كانت بداية التحول في منظومة القيم الأخلاقية العربية. ووفق هذا المعطى، لم يتردد الغذّامي في التهويل من خطورة هذه الظاهرة في التكوين النسقي الثقافي للذات العربية[1].

ولإعطاء الشرعية لهذه الرؤى النظرية، اتجه الناقد إلى السند الملموس، وقد وقع اختياره في التراث الشّعري العربي على حداثة أبي تمّام الشعرية ليطبق عليه نظرية النسق المضمر، واستنادا على هذا المفهوم، رأى أنه من العمي الثقافي أن نجعل أبا تمّام شاعرا حداثيا، ومن ثم عنوان دراسته لأبي تمّام على النحو الآتي: "أبو تمّام بوصفه شاعر رجعيا". فالمنظومة الثقافية العربية (نقاد، أدباء مؤرخين، فلاسفة، جمهور القراء ...) _حسب عبد الله الغذّامي_ عاشت حالة من العمي الثقافي _ انعدام الرؤية للحقيقة_ حين اعتبرت أبا تمّام شاعرا حداثيا، في الوقت الذي كان الشاعر رجعيا، وهذا «لا يمّكن أحد من كشف الرجعية الحقيقية لأبي تمّام، ومعها الرجعية النسقية للمعجبين بتجربته في حال من العمي الثقافي الذي معه لا يبصرون العيوب النسقية للخطاب»[2]. ومن هنا يرى الغذّامي أنّ هذا النسق الثقافي قد هيمن ليس فقط على الخطاب الرسمي بل حتّى على الخطاب المعارض (الآمدي، الصولي، أدونيس...) ويستند في حكمه هذا على كل من المستشرق غرنباوم والناقد العربي القديم القاضي الجرجاني، اللّذان تناولا أبا تمّام في مؤلفيهما.

ففي الوقت الذي جدد كل من بشار بن برد وأبو نواس في لغة الشّعر _حسب المستشرق غرنباوم _ أعادها أبو تمّام إلى نمطها الأول، وبهذا يكون قد تزعم حركة رجعية في الشّعر العربي. وكان القاضي الجرجاني قد تفطن إلى ذلك، إذ أشار إلى أنّ أبا تمّام كان يسعى إلى تقليد الأوائل شعريا، فوقع في القبح والسوء. واعتُبر بذلك أكثر المحدثين اقتداءً بالأوائل. وعلى الرغم من إعجاب القاضي الجرجاني بأبي تمّام إلاّ أنّ ذلك لم يحجب عنه حقيقة الشاعر وهذا دليل موضوعية الناقد _وفق تصور الغذّامي_ وعليه، فإن اعتبار أبو تمّام شاعرا حداثيا _من منظور الغذّامي _ دليل على تمكن النسق الثقافي فينا، والأهم استمرارية هذه النظرة من جيل إلى جيل دون وعي نقدي منا وقد تكون العلة عدم تطور المقولات النقدية من مستواها الجمالي/البلاغي، فانخدعنا بالتجديد الشكلي الذي ينطوي على نسق القدامة بكل عيوبها.

لا عجب أن حنكة أبا تمّام _ في نظر الغذّامي_ جعلت النقاد قديما وحديثا يولونه عرش الحداثة من خلال اعتراضه على المقولة المشهورة (ما ترك الأول للآخر شيئا) بقوله (كم ترك الأول للآخر)، وهي المقولة التي كسر بها نسقا وأسس لنسق جديد، لكنّ حقيقة الأمر

[1]- ينظر: الغذّامي، النقد الثقافي، ص 143 - 153.

[2]- المرجع نفسه، ص180.

أنّ هذا الكلام لا يزيد النسق إلاّ رسوخا وتثبيتا؛ لأنّ "الآخر" هنا هو أبو تمّام، الذي فشل مشروعه باختراق النموذج اللغوي للمجاز الشّعري وانتهى بالرجوع إلى الأصل الأول «...وهذا هو الشرط النسقي الذي يتمحور حول فكرة الأول/الأصل»[1]. وعلاوة على هذا، عدّ الغذّامي وصية أبي تمّام للبحتري وكذا مختاراته الشعرية في "الحماسة"، تجلي صارخ عن نسقية الشاعر، وأن شعره يضمر هذه النسقية وينطوي عليها، كما أنّ عقله الواعي عقل نسقي، فهو يرى أنّ أبا تمام في مختاراته الشعرية، كان يسعى نحو "الأصل"، والتأصيل وشهوة الأصل بوصف ذلك سندًا وأساسًا يبني عليه حداثته الشّعرية، ويعد اختيار أبي تمام اختيارٌ باتجاه الأصل بدل الاختيار بمغادرة الأصل ومجافاته[2]. وهنا تكمن رجعية الشاعر في نظر الناقد.

وزيادة في حرص الناقد على إثبات نسقية ورجعية أبي تمّام تطرق إلى مقولة الشاعر المشهورة (لما لا تفهم ما يقال)، وفيها يرى أن «هذا قانون نسقي جاءت معارضة أبي تمّام لتعززه ولتجعله قانونا حداثيا تتوافق الحداثة فيه بسلطوية مماثلة لسلطوية الخطاب المهيمن، وبدل الأب التقليدي نحصل على أبٍ حداثي، وبدل الأول نحصل على آخر لا يختلف في استبداديته عن سالفه»[3]. فكلاً من الشاعر ومعارضه تألّبا في فعل النسق، وهذا لا يعني سوى استبدال لسلطة الخطاب المهيمن بسلطة الحداثة وبدل الأول نحصل على آخر لا يقل استبدادية عن سالفه.

ويعترف الناقد بحداثة أبي تمام وإن مارست نوعا من الاستبدادية لأنها _حسبه_ تحولت إلى قانون نسقي، فمقولته: (لمَ لا تفهم ما يقال) أصبحت قانون الحداثة قديما وحديثا.إذن، الذي تغير هو شكل النسق وليس النسق ذاته، الذي بقيت سيرورة أفعاله، فأبو تمّام «لكي يكون واحدًا من الفحول فإنّه يسلك مسالكهم ويعلن قائلاً: (باشرت أسباب الغنى بمدائح_ ضربت بأبواب الملوك طبولا) (...) كما أعلن بصراحة فحولية تامة أنّه إذا ضاقت عليه أبواب المديح لجأ للكذب من أجل أن ينجز مهمته حسب شروط السوق»[4]. من هنا يرى الغذّامي أن أبا تمّام أحد صانعي الخطاب المزيف، ورمزا لشخصية الشاعر المنافق، الذي يبدو ظاهره حداثيا، لكنه ينطوي على رجعية كبيرة.

وتتضح كذلك نسقية أبي تمّام من خلال حركة النسق المضمر عنده، وذلك في قصيدة مديح تنطوي على الهجاء، مذ كان الهجاء النواة الدلالية النسقية للمديح حسب قانون (الرغبة والرهبة)

---

[1]- عبد الله الغذّامي، النقد الثقافي، ص 181.

[2]- ينظر: عبد الله الغذّامي، تأنيث القصيد والقارئ المختلف، ص 199، 120.

[3]- المرجع السابق، ص 181.

[4]- المرجع نفسه، ص 183.

وحسب الشرط الابتزازي الذي أرضيته مدح مهيا دائما للذم. وأبو تمّام ذاته أعلن عن غايته الذاتية والانتفاعية من خلال قوله:

ينـال الفتى من عيشـــه وهو جـاهل ... و ويكـدي الفتى في دهره وهو عـالم
ولو كانت الأرزاق تجري على الحجا ... هلكن إذن من جـهلـهنّ البـهـائم
فلم يجتمع شـــرق وغرب لقاصـــد ... ولا المجد في كف امرئ والدّراهم

وتعني هذه الأبيات _حسب قراءة الغذّامي لها_ أن الشاعر يخاطب الممدوح قائلاً له: "أيها الممدوح أشبه ما تكون بالبهيمة ولذا فإنك تحتاج إلى عقل ممن يملك هذا العقل، فتعال إليّ أنا الشاعر مالك العقل ومن به ستعرف كيف تصل إلى مجد سأمنحه لك، وباختصار تعال أعطيك بعض عقلي تعطيني مالك". وليس هذا فحسب، بل إنّ الشاعر يمتلك مفاتيح المجد فله أن يرفع الممدوح إلى القمة وله أن يشنع به ويحطه في الدرك الأسفل، وهذا ما نجده في قول الشاعر:

ولم أر المعروف تـدعى حقوقـه ... مـغـارم الأقـوام وهـي مـغـانـم
ولا كـالعلى مـا لم يُر الشّـــعر بينهـا ... فكـالأرض غفلاً ليس فيهـا معـالم
ومـا هو إلا القول يســري فتغتـدي ... لـه غـرر فـي أوجـهٍ ومـواســـم
يُر حكمـة مـا فيـه وهو فكـاهـة ... ويُقضـــي بما يقضـــي به وهو ظالم

هذا هو الشاعر_ من منظور الغذّامي ورؤيته الثقافية _ الذي يعرض بضاعته المدح، وهي بضاعة مغشوشة، لكن لا أحد يستطيع الوقوف في وجه الشاعر أو الشعر لأن حكمه نافذ وإن كان ظالما، وهذا هو مصدر القوة النسقية التي ورثتها الأنا الشاعرية عن "النحن القبلية" ويستشهد الناقد بالشاعر عمرو بن كلثوم كقيمة دلالية للظلم والبطش لتثبيت نسق الفحولية الشّعرية الذي كرسه الأوائل ومشى في دربه أبو تمّام[1]. فالناقد ضد نوع من الشّعر وهو غرض المدح كما كرس له بعض الشعراء في التراث (التكسب، التفاخر بالذّات، الكذب والتنميق، الشاعر الشحاذ، المنافق، الطمّاع). ورجعية أبي تمّام _حسبه_ تنبع من هذه الصفات النسقية.

يخلص الناقد في ختام قراءته لحداثة أبي تمّام وفق آليات النقد الثقافي، إلى أن هذه الحداثة زمنية، فهي في الظاهر تجديدية، لكنها في الحقيقة ما هي إلاّ اجترار للقديم، والشّاعر بذلك أسهم في غرس النسق المضمر في الثقافة العربية، يقول الغذّامي: «هذه هي العقلية الثقافية التي يقدمها لنا أبو تمّام(الحداثي...؟!)، ويسهم عبرها في تعزيز النسق وغرسه في الضمير الثقافي، متخفيا تحت ستار البلاغة والمجاز والجملة البلاغية التي يبدو عليها التجديد والخروج على النسق، مما أوهمنا بحداثية الشاعر، غير أنّ النقد الذي يتجه إلى كشف المضمر النسقي سيفضح النص ويعري نسقيته، مثلما يكشف عن نسقية الاستقبال الذي تكلل بالعمي الثقافي حتى

[1]- ينظر: عبد الله الغذّامي، النقد الثقافي، ص184-186.

لا يرى عيوب الخطاب، ولذا يظل يستهلكها ومن ثمّ يعيد إنتاجها دون وعي منه»[1]. ومعنى هذا الكلام أن حداثة أبي تمّام حداثة شكلية، ونحن نظرا للعمي الثقافي كبير الذي أصابنا اتخذناها نموذجا للحداثة العربية.

وموقف الغذّامي من حداثة أبي تمّام الشعرية لم يكن ليمر على الساحة النقدية العربية مرورا هادئا، بل كان عرضة لمطارحات كثيرة، إذ راح بعض يعتبر ما قام به الغذّامي ضربًا من ضروب التّجني على الأدب والثقافة العربية[2]. فتقويض حداثة أبي تمّام اعتمادا على رأي مستشرق أمر يفتح الباب لردود كثيرة، فنحن نعلم يقينا الخلفية الإيديولوجية التي يبطنها مثل هؤلاء، خاصة عندما يتعلق الأمر بالتراث العربي، يحاولون جهدهم الانتقاص من قيمته بدعوة العلمية والحيادية. وعلاوة على ذلك، عرض عبد الله الغذّامي رأي القاضي الجرجاني بطريقة اتسمت بالتعجيل بالحكم على مقاصد الناقد وتأويلها، وإن كان القاضي الجرجاني قد اعترض على شعر أبي تمّام، فلماذا يتوسط للمتنبي ويدافع عنه؟ ونحن ندرك ما يجمع بين الشاعرين (الحداثة، المدح، والبديع) وهذا باعتراف من الغذّامي نفسه. كما أنّ الناقد تعامل مع نصوص "الوساطة" كمقولات أو مسلمات لا تحتاج إلى نبش ولا إلى تدليل، وهذا أدل دليل على وجهة نظر خاصة.

ويرى الناقد عبد الله إبراهيم أنّ الغذّامي ينتقي الجزئيات ويقوم بتضخيمها بهدف الوصول إلى النتائج التي يريدها، ومن ذلك استحضاره النصوص المتناثرة لأبي تمّام وشعراء آخرين واجتزائها من سياقاتها، وهي سياقات تغذي الأبيات موضوع التحليل، فهل يجوز اقتطاع النصوص من سياقاتها[3]؟ وكيف أمكن للناقد أن يقرأ هذه الأبيات بعيدا عن سياقها التاريخي والاجتماعي؟ خاصة وأن النقد الثقافي منفتح على مختلف المناهج، ليس له موضوع محدد ومنهجية معينة، وهي سمات الخطاب ما بعد الحداثي.

كما يطرح الغذّامي إشكالات مرفقة بأجوبتها، وهذا ينم عن خلل منهجي في الدراسة، فمنهجه _حسب الناقد_ أدى إلى نتائج خطيرة من خلال طريقته في انتقاء المعطيات وتركيبها وتحليلها، يظهر ذلك على الخصوص في الجانب التطبيقي، أين كان الغذّامي يبحث عن أدلة تبرهن على فكرة قبلية، ومن ثم يقوم بترصد كل جملة تدل على الافتخار أو الفحولة والتعاظم واعتبارها جملة نسقية، وهذا حال دون التحليل الشامل للأنساق الكبرى، وكانت هذه طريقة الغذّامي في تعامله مع حالة أبي تمّام، فهو جمع الأدلة المتناثرة هنا وهناك للتدليل على رجعية الشاعر والنقض في حداثته الشعرية.

---

[1]- عبد الله الغذّامي، النقد الثقافي، ص 187.

[2]- ينظر: نادر كاظم، تعارضات النقد الثقافي أم رحلة التنسق المتناسخ، ضمن كتاب: عبد الله الغذّامي والممارسة النقدية الثقافية، حسين السماهيجي وآخرون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت 2003م، ص 106.

[3]- عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، دار الأمان، ط 01، الرباط 2010 م، ص 113-114.

وإذا كان أبو تمام قد رجع إلى الشعر العربي القديم في مختارته، فذاك لا يكفي لاتهامه بالرجعية والأصولية فالتراث هو القاعدة الأساسية لكل حداثة ناجحة، كما أن الرجعية تهمة أيدولوجية وليس مجرد اتباع للنسق الشعري الذي رسخه الأوائل، وأبو تمام تمرد عليه، ولا يمكن اعتبار وصية الشاعر للبحتري دليلاً على رجعية أبي تمام؛ لأن هذه الوصية عبار عن توجيهات عامة موجهة على شاعر مبتدئ كما هو الأدبيات القديمة، والبحتري التزم بهذه الوصية وأصبح يمثل التيار التقليد في الشعر، أما الطائي الذي لم يطبق من الوصية شيئًا أصبح رمزًا لتجديد والحداثة[1].

وحديث الغذامي عن المدح الملتبس بالهجاء في شعر أبي تمّام، استخفاف بالمتلقي العربي _حسب عبد القادر الربّاعي_ يقول: «إن هذا التفسير الساذج أو الساخر بحكم مسبق لا يليق به ناقدًا ولا يليق بنا نحن متلقي الشعر، ولا يليق بأية ثقافة إنسانية، بله الثقافة العربية ...إنني أعتقد جازمًا أنه هو نفسه أسقط مشروعه بمثل هذا الاستخفاف بالعقول»[2]. فلا يمكن الحكم على غرض المدح في شعر أبي تمّام بالذاتية والانتفاعية الخالصة، وليس في طاقة منصف أن ينكر أن للشاعر مدائح ذات بعد وقيم إنسانية كقصيدته المشهورة في "فتح عمورية" التي مدح بها الخليفة المعتصم فـ«المدح كثير الانتشار في القرن الأول، في فترة كان الشاعر يزاول وظيفته كمدافع عن قضية أو جماعة. هذا النمط ثابت خصوصا في إنتاج أبي تمّام (....) لكي يحل المدح محل الالتزام (....) تعد قصيدة أبي تمّام التي تخلد انتصار عمورية، كتلة واحدة، خصصت بالكامل لوصف معركة الانتصار ولا يمكن أن نعثر فيها على حافز خارجي يمكنه فصله عن مدح المنتصر(....) من ثم تصير القصيدة المادحة قصيدة ملحمية...يستولي التاريخ على الخيال فيحرمه من البحث عن المدح. يجعل الشاعر نفسه المتغني ببطولة استثنائية، فيمحو ذاته أمام هذه البطولة»[3]. وإلى جانب هذه الملاحم، نجد أن للشاعر نتاجا شعريا يدخل في باب التسامح والصلح بين أبناء الأمة الواحد، فقد عقد الآمدي جزءً لشعر أبي تمّام في الحرب بين ذوي الأرحام والدعوة إلى الصلح والصفح عنهم. فهل يصح بعد هذا أن نتهم أبا تمّام بإفساد القيم الإنسانية والطمع والرجعية والتخفي خلف أقنعة البلاغة والمجاز؟

ومما تقدم، يمكن القول إنّه ليس ثمة في النقد الأدبي شيء يمكن أن نسميه "دراسة حاسمة" لموضوع ما، وإنما الدراسة الأدبية عبار عن تجربة تفسيرية، قد يتخذ صاحبها أكثر من موقف في فترات مختلفة باختلاف الظروف والحيثيات، كما أن فعل القراءة عملية ديناميكية مستمرة التشكل والتعديل بفضل حركية وجهة نظر القارئ، ولعل هذا ما يؤكده موقف الغذّامي من حداثة أبي تمّام الشّعرية، وانطلاقا مما سبق في هذا العنصر، نخلص إلى النتائج الآتية:

---

[1] ـ ينظر: عبد الله إبراهيم، النقد الثقافي مطارحات في النظرية والمنهج، ضمن كتاب: عبد الله الغذّامي والممارسة النقدية الثقافية، حسين السماهيجي وآخرون، ص 60، 61.

[2] ـ عبد القادر الربّاعي، جماليات الخطاب في النقد الثقافي رؤية جدلية جديدة، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، عمان 2015 م، ص 134، 135.

[3] ـ جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص168- 171.

- اعترف الغذّامي بحداثة أبي تمام الشعرية في مؤلفاته التي سبقت كتابه "النقد الثقافي"، حيث اعتبره أنموذجًا للنسق المفتوح، الذي يؤمن بالاختلاف والانفتاح والتجديد والتطور، مقابل النسق الفحولي المتسلط المغلق، وبهذا يغدو أبو تمّام رمزا للانفتاح والحداثة.
- يتنكر الغذّامي لحداثة أبي تمام الشّعرية حين طبق آليات النقد الثقافي في قراءته للأنساق الثقافية العربية، ويجعل أبا تمّام علامة من علامات النسق الفحولي بوصفه شاعرا نسقيا، ونظرا للعمي الثقافي الذي أصيبت به المنظومة الثقافية العربية تمّ اعتبار الشاعر رائدًا للحداثة الشعرية العربية.
- تظهر رجعية ونسقية أبي تمّام _في نظر الغذّامي_ من خلال جمل ثقافية أهمها "كم ترك الأول للآخر" وهي الجملة ذاتها التي جعلت أبا تمام صاحب "النسق المفتوح" في كتاب "تأنيث القصيدة والقارئ المختلف".
- يرى الناقد أن وصية أبي تمّام للبحتري وكذا مختاراته الشعرية في "الحماسة"، تجلي صارخ عن نسقية الشاعر، وأن شعره يضمر هذه النسقية وينطوي عليها. كما أن أبا تمام _حسب الغذّامي_ هو صاحب الخطاب المزيف ورمزا لشخصية الشاعر المنافق فشعريته تعمد أكثر ما تعتمد على (النّسق المضمر)، ويظهر ذلك في مديحه الملتبس بالهجاء.
- حداثة أبو تمام الشعرية _وفق المنظور الثقافي للغذّامي_ حداثة شكلية، واتخاذها أنموذجًا للحداثة العربية يكشف عن حجم العمي الثقافي وتمكن "النسق المضمر" فينا.

4. حداثة أبي تمام الشّعرية عند جمال الدين بن الشيخ.

1.4. الشّعرية عند جمال الدّين بن الشيخ

ألف جمال الدّين بن الشيخ كتاب "الشّعرية العربية" باللّغة الفرنسية، والنسخة التي بين أيدينا مترجمة إلى اللّغة العربية من قبل مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي. ويقدم لنا ابن الشيخ في هذا الكتاب قراءة للتراث النقدي العربي بدءً من القرن الثاني للهجرة إلى النصف الأول من القرن الثالث للهجرة؛ أي من النقد اللغوي وصولاً إلى أبرز النقاد العرب الذين أسسوا للشعرية العربية التراثية كالآمدي والمرزوقي. ولم يتطرق الناقد صراحة إلى مفهوم الشعرية أو مواضيعها، لكنه تحدث عن خصائص ومعايير شكلت طموحه الثابت الذي «يتمثل في رسم الأفق الثقافي لمجتمع معين انطلاقا من الإنتاج الأدبي العربي الأكثر قدما والأشد نمطية، والعثور بطريقة ملموسة، على الإنسان وفهم توافقه مع عالمه عبر اللغة. كان الطموح يعين موضوعه وهو الشعر الوسيط ويعين هدفا أول، وهو طرق الإبداع. ولأجل أن يبلغ الطموح هذا وذاك فقد كان ينبغي له التوفر على منهج وأدوات»[1]. وهي طريقة لإحياء هذا الأدب، ومحاولة قراءته قراءات أخرى تثريه في ظلّ هذه الحركة النقدية الكثيفة والنظريات النقدية الحاسمة، يقول: «ولا يمكن لأدبنا أن يظلّ مدة طويلة، بعيدا

[1] ـ جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 43.

عن هذا التفكير، ومختزلا نوع القراءة التي خضع لها. ولذلك فهو يتطلب منّا إخضاعه لتساؤلات لم يكن أبدا من قبل بمثل هذه الوفرة»[1].

يرى ابن الشيخ أنّ التراث العربي يتشكل أساسا من الشّعر، إذ «أنّه تمّ اعتبار الشّعر العربي، على الدّوام، مستودع هذه الثقافة وتاريخها»[2]، لذا يلح على أنه من الضروري الوقوف عند هذه الاستمرارية للقصيدة العربية التقليدية طيلة خمسة عشر قرنًا، بخاصة في هذه المرحلة الحساسة أين يسعى العربي جاهدا لتحديد موقعه في خريطة الحداثة العالمية، ووضع معالم واضحة لحداثته العربية، والعودة إلى تراثه ومساءلته. وكان طموح الناقد إحياء قضايا الشّعرية العربية التراثية، وبعث الحيوية فيها يقول: «لقد كان يجب علينا، على العكس من ذلك، أن نفهمه؛ أي أن ندركه، وأن نضعه في منظور ما، وأن نعطيه عمقا، وأن نجعل عناصره تحيا أمامنا بتلك الحياة التي بعث المبدع روحه فيها». بل وأكثر من ذلك أراد ضبط الحدود الإجرائية للخطاب الشّعري القديم من خلال الإحصاءات الدقيقة للمستويات المختلفة لبناء هذا الخطاب الشعري، مما جعل دراسته تتسم بالشمولية «وبدل تكسير كلية نصية وتشويهها، كنا نريد، على العكس من ذلك، معاينة توازن مكوناتها، والوقوف على قوانين انسجامها، واكتشاف بنياتها الدالة»[3]. وبدهي أن مثل هذه المقاربة تستلزم الاستعانة بالنصوص النقدية لأعلام النقد التراثي وبالمنهج التاريخي. وهي الدّراسة التي أفادى منها كثيرا الباحثين بعده.

1.1.4. الشّعرية العربية القديمة

يرى جمال الدّين بن الشيخ أنّ الثقافة العربية خلال القرنيين الأوليين للهجرة ميّزت بين العلوم الأصلية التي تنظم المعارف الدينية، والعلوم الفرعية التي تصنّف المعارف الدنيوية بشكل هرمي، وذلك بتكليفها بوظائف محددة تحديدا دقيقا. والمعارف التي تهتم بالشّعر موضوع عناية لأنّها تضطلع بمهمة خاصة هي إعداد أداة لغوية تستجيب لحاجات العلوم الأصلية. ومن هنا تم تحديد مفهوم للشعر، يقول ابن الشيخ «ينبغي التذكير بأنّ وضع الشّعر قد تحدد ضمن تفكير من طبيعة ابيستيمولوجية لقد اعتبر الإنتاج الشعري، الذي جمعه اللغويون متنا مرجعيا على درجة كبيرة من التمثيلية ينبغي استخدامه لصياغة المعارف اللغوية. واعتبر الشعر ممارسة لغوية قادرة على إضفاء الشرعية على الاستعمال الذي تراد بلورته، وهو استعمال لغة عربية موحدة»[4]. نفهم من هذا الكلام أنّ اللغويين رأوا في الشعر أداة ضرورية لاكتساب اللغة العربية (النحو والصرف والغريب) وأنه يقدم ثقافة ينبغي تملكها (الأخبار والأنساب

---

[1]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]- المرجع نفسه، ص05.

[3]- المرجع نفسه، ص291

[4]- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 7.

والأمثال)، وبذلك يصبح الشعر كتابة منظمة جدا ودالاً على معنى، ومن جهة أخرى يرى أن الشعر أداة ضرورية لاكتساب اللغة.

وعليه تصبح المعرفة الشعرية في أيدي اللّغويين «وتتعلق أولى هذه الخصائص بتفوق العالم في شؤون الشّعر فاللغويون يفرضون حجة سلطة. لقد بدأت تتشكل هيئة العلماء اللغويين، وتتحدد القواعد التي ينبغي أن تتحكم في أنشطتها. وفي نهاية القرن الثالث للهجرة (التاسع الميلادي) يختصر ابن سلاّم الجمحي بشكل جيد الموقف بقوله: " وقد اختلفت العلماء في بعض الشّعر كما في سائر الأشياء، فأما ما اتفقوا عليه فليس لأحد أن يخرج منه". يشير مفهوم الإجماع وهو مفهوم شرعي، حين يطبق على الشّعر في لحظة أولى إلى العلماء بوصفهم وحدهم القادرون على الحكم بأصالة إنتاج ما. هذا المفهوم يؤكد في الحقيقة أنّ كل المعرفة المتعلقة بالشّعر ينبغي أن تتشكل في علم يقع تحت سلطة العلماء. هنا يتشكل ما يطلق عليه بول فاين قوة الإثبات. والباحث يشير بهذا إلى تشكل مجموعة (يستخدم كلمة طبقة) تحترف المعرفة وتضطلع بتوظيفها وتنظيمها ونشرها »[1]. ومن هنا يرى ابن الشيخ أنّ القرون السابقة شهدت جهود العلماء لجعل الشّعر ميدان للإجماع مستعيراً من علم الفقه هذه الآلية، ومن ثم تحديد معايير موضوعية في الحكم والتّقويم وتوصل النقد إلى تحديد كتابة عمودية يجب تطبيقها على الشّعر في إطار الموازنة والتّفضيل ومنه اكتسب الشعر في الشعرية العربية القديمة خصائصا، هي: -الشعر ممارسة لغوية، وهو عملية مضبوطة الحدود، وعملية خاضعة للدراسة النقدية. – لا يقوم الشعر بالذوق لكن بالمعرفة والحكم بالجودة يكون انطلاقا من معايير نقدية. –العالم اللغوي وحده القادر على تميز الشعر.

يقف جمال الدين بن الشيخ عند نقاد الشعرية العربية في القرن الأول والثاني والثالث للهجرة، ليسجل إسهاماتهم وآرائهم، وفي مقدمة هؤلاء ابن قتيبة، الذي يتبنى سلم الجودة في الإنتاج الشعري، وهو يقارنه بالصناعة والسلم يركز على عنصري اللفظ والمعنى، وجودة الشعر تخضع للجودة الزائدة لكل منهمان وقد اتبع ابن قتيبة النسق اللغوي القديم في نقده[2]. أما نموذج القصيدة عند ابن قتيبة _ وهو لا يمثل كل النتاج الشعري العربي_ فيقوم على نمطين، الأول هو التحكم في المحتويات؛ أي التدرج في الأغراض والمواضيع بدءًا من المقدمة الطللية في النسيب وصولا إلى المدح. النمط الثاني، هو مراقبة اللغة، وهو يعني أن الشاعر مطالب بمحاكاة نموذج موجود من قبل وضعه النّحاة وعلماء اللّغة. ومن هنا يرى ابن الشيخ أن من بين «إحدى الصفات الأساسية المنسوبة إلى الشاعر الإعادة الجيدة لهذا الأنموذج، فالفحل هو بالتحديد الشاعر الذي يبرهن على تملكه للنموذج وتمكّنه منه »[3]. وانطلاقا من هذا التحديد لم

[1] ـ المرجع نفسه، ص07،08.

[2] ـ ينظر: المرجع نفسه، ص 14- 18.

[3] ـ جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص20.

يكن التميز بين قديم ومحدث زمنيا، لكن كان المعيار هو مدى خضوع الشاعر للأنموذج بغض النظر إن كان شاعرا قديما أو محدثًا.

ويركز ابن طباطبا _حسب ابن الشيخ_ على الصيرورة التي يتم بها إنتاج القصيدة؛ أي تحليل عملية الكتابة، ويميز في ذاك بين أدوات الإبداع، وهي اللّغة والمعجم ومراتب القول ووضع الكلام موضعه والتصرف في المعاني، والوسائل وهي الأغراض والحوافز، ويتم بناء القصيدة بمراعاة التماسك الغرضي والانسجام الداخلي[1]. وفي قراءة ابن الشيخ لقدامة بن جعفر، يرى أنه ميز ثلاثة مستويات لتحليل العملية الإبداعية، من منطلق لكل علم جيد ورديء وهذه المستويات، هي: المستوى النحوي، والمستوى الدلالي، الذي يخص النثر والشعر، والمستوى العروضي المتعلق بالأوزان والقوافي، ولا يكفي تحليل أحد مستوى من هذه المستويات لتحديد الجميل في الشعر، أما المعنى، فهو لدى قدامة المادة الموضوعة للشعر، والشّعر هو كصورة للمعنى وشكل خاص محمول بالدّلالات، ويميز الناقد ستة معاني هي: المديح والهجاء والمراثي والتشبيه والوصف والنسيب، وقد وقف ابن الشيخ مطولا عند التشبيه والوصف كونهما ليسا من أغراض الشّعر، لكن تصنيف قدامة _حسب الناقد_ منطقي جدا، لأنّ الوصف يطلق على التناوب في أغراض خطاب أساسه المحاكاة، وعلى صلة قوية بالتشبيه، فهو أداة للتصريح بالمعاني الموصوفة. ويشير قدامة إلى علاقة الائتلاف التي ينبغي أن تربط العناصر المكونة للكتابة الشعرية، وهي: اللّفظ والمعنى والوزن.

وعدّ ابن الشيخ كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني كتابا قيما وثريا بطروحاته، فقد سعى الجرجاني فيه على إعادة تقويم الخطاب النقدي لا الانقلاب عليه، فهو يميز بين بين قديم/محدث وأعرابي/مولد ليس من منطلق معياري لكن يفعله بغية توضيح التطور الحاصل في البنية الأدبية والاجتماعية العربية. بداية، يرى القاضي الجرجاني أن الخطأ أو اللّحن لا يقتصر على المولد أو المحدث، يقول ابن الشيخ: «إن الجودة والحسن يصدران عن نص يند عن أي وجه أتيته، ويميز الجرجاني بهذا أربعة مواطن للخطأ في البيت وهي الكلمة نفسها ومكان الكلمة في البناء الأسلوبي ترتيب وتقسيم) والمعنى، والإعراب»[2]. ويقدم الجرجاني أمثلة عن الخطأ من أشعار امرئ القيس ولبيد وزهير والفرزدق وآخرين، وهو يربط تطور الشعر بحالة المجتمع وليس بالحقبة الزمنية، فالبداوة تفرض لغة خشنة، بينما التحضر يتصف بكتابة رقيقة ودقيقة. وتحدث الجرجاني عن المحاسن الأساسية لكتابة المولدين، وهي: اللين واللطف والرشاقة والصفاء والرونق، لكن لا يمكنهم أن يكتبوا على هذا المنوال دون الوقوع في التكلف والتصنع، كما هو الحال عند أبي تمّام.

يرى ابن الشيخ أن المرزوقي الذي تخصص في شروح المختارات الشعرية والمعاجم وكتب النحو وبعض الآيات، قد كرر في مقدمته في شرح ديوان الحماسة لأبي تّمام الخطاب النقدي لسابقيه بحكم أن مصطلحات هذا الخطاب قد توضحت وشاعت بين النقاد، لكن عمل

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص 22، 23، 24.

[2]- المرجع نفسه، ص 32.

المرزوقي كان دقيقا _حسب ابن الشيخ_ في مسألتين، هما مشكلة أبي تمّام، ومشكلة العلاقات بين الشعر والنثر. ففي المشكلة الأولى سعى المرزوقي إلى إعادة إغلاق ملف أبي تمّام حول محاكمة منصفة، والتدقيق ما أمكنه في مفهوم "عمود الشعر" بإعادة ما جاء في الوساطة بالشرح والتفصيل. أما مشكلة العلاقات بين الشعر والنثر _ التي تطرح في النقد العربي القديم إلى غاية القرن الثالث على أساس التعارض والتقابل بين النظم واللانظم، وهذا التعارض بدائي_ فالنظم يكون للشعر وللنثر، وهذا ما ألفيناه عند المرزوقي، الذي يستعمل لفظ "النظم" عند تناوله للنثر[1].

وقد تفطن المرزوقي إلى أن النثر أكثر ارتباطا بالعقل والمنطق «ففي النثر تتدفق المفاهيم وتتضح المصطلحات، وينتصر العقل على العاطفة. يصوغ النثر الأداة المنطقية التي هي نفسها في خدمة العقل»[2]. ويرى جمال بن الشيخ أن هذا التصريح قد وضع نهاية لمعركة قديمة، وعليه تسند مهمة نقد الشعر للعقل وهو بمثابة انتصار لنظرية الجاحظ في المعنى. كما حسم المرزوقي كذلك قضية قديم/محدث، وذلك بدمج نتاج المولدين في متن الشعر العربي على الرغم مما يحويه من أخطاء مراعاة للتطور السوسيوثقافي، وفي المقابل ظهرت ثنائية الطبع/التكلف، يقول ابن الشيخ: أن هذا التعارض عثر على التعبير الجيد له بشكل خاص، بالزوج المتقابل (الطبع/التكلف).

ويختم الناقد حديثه عن نقاد الشعرية العربية القديمة بالحديث عن عمود الشعر، وهو في نظره كالآتي: «يتعلق الأمر بهذا الشعر العمودي الذي يحيل عليه كل المنظرين ابتداء من القرن الثاني، بطريقة ضمنية بدءا، وصريحة لاحقا. هذه المجموعة من القواعد تجد علتها في نوع من القصيدة النموذج، ينتسب تاريخيا إلى الجاهلية والإسلام»[3]. ويرجع ابن الشيخ سبب ظهور عمود الشعر إلى التعارض الذي ظهر في شعر المولدين (أبو تمام والبحتري) بالإحالة إلى مجموعة من القواعد الدقيقة (عمود الشعر). فالشعراء المحدثون أو المولدون طرحوا قضية الحق في الإبداع خارج حدود هذه النظرية الوفية للقدماء، بينما العلماء رأوا ضرورة تقويم الإنتاج المعاصر ومدى موافقته للمعايير المحددة، وهذا كان السّبب وراء تكلس القصيدة، ومن ثمّ الخطاب النقدي الذي سيصاب بنوع من الاستنفاذ، بسبب عدم الإخلال به من قبل التجربة الجديدة، وبالتّالي لن يعرف أي تجديد، وتبع الشعر الطريق نفسه فتكلس لقرون.

ويسمي ابن الشيخ خروج الشاعر المحدث عن النص القديم، وابتكار أنماط لغوية تخالف القواعد اللغوية الشعرية القديمة مصطلح (التعارض) وهو يطلقه على مبدأ الانزياح في البنية الشعرية، فالأساس الذي تنبني عليه فكرة الانزياح أو التعارض في الشعرية العربية القديمة تكمن في النهج الذي يسلكه الشاعر، فإما أن يكون مقلدا يجتّر القديم، أو مبدعا خلاقا

---

[1]- ينظر: جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 33- 38.

[2]- المرجع نفسه، ص 39.

[3]- المرجع نفسه، ص 41.

لأساليب لم يُتعود عليها، يقول: «كان ينبغي إذن مراعاة التطور السوسيوثقافي مع الكف عن المعاندة في التصريح بأن الشعر قد توقف مع ذي الرّمة. إنّ الانزياحات التي كانت مقبولة هي الانزياحات التي تسمح بالمراقبة. وما أصبح اليوم يمثل التعارض بين المحدث، المدرج في خط الكتابة القديمة وبين المحدث الذي يرفض بقوة قواعدها، وليس التعارض بين القديم والمحدث»[1]. ويتضح مبدأ التعارض أكثر لدى ناقدنا من خلال ثنائية الطبع/التّكلف يقول: «تقع هنا على الاعتقاد بأن القول المناسب يوصف بكونه موجها بشكل طبيعي نحو شيء ما. إنها فلسفة لغة خلقها الواقع، حيث يجد كل شيء الكلمات والأقوال والصور التي تناسبه بصفة جوهرية. والشاعر المطبوع هو الذي يكتشف اللغة المثالية لكل شيء، ومن هنا فإن معجم الجودة يصبح واضحا، شأنه شأن معجم التكلف، الذي ينفصل بالضرورة عن الطبع»[2].

والطبع في الشعرية العربية القديمة _حسب ابن الشيخ_ كان يراد به في البداية الفطرة الخالصة والموهبة الصافية، والقدرة على الإنتاج السريع لقصيدة؛ أي الارتجال وسرعة حضور البديهة، لكن حصل انزياح على مستوى صفات المطبوع، وأصبح يعرف بالتعارض مع صفة المتكلف، فلم يعد المطبوع يعني الشاعر الموهوب، ولا (المتكلف) يعني الشاعر المدقق في صناعته الشعرية، لكن هاتين الخاصيتين أصبحتا تصفان طريقة الكتابة. والصنعة والتكلف اللّذان ارتبطا بشعر المولدين في النقد العربي القديم، يجسدان الانزياح أو التعارض عن مصطلح العمود، فلقول الموصوف بالتكلف هو ذلك الذي يتبع طريقا أطول قبل بلوغ المعنى المقصود. إنّه يستهلك ذاته في المنعطفات ويتيه ويفقد الفعالية، مثقلا بالصور من كل نوع. وهو لا يختار الكلمة الأكثر ملاءمة، والصيغة التركيبية الأنسب والأشد فعالية، أو الصورة الأقرب إلى الواقع. وهو بالتالي يخرق مبادئ عمود الشعر المقعّد.

2.1.4. الإبداع

يتحدث ابن الشيخ عن الإبداع وأدواته وأنماطه، وفي طرحه للإشكال القائم حول الشعر: إبداع أم صناعة تطرق إلى مفهوم الإبداع عند كثير من النقاد الغربيين، ونجده يتبنى تصور جان روسي للإبداع بوصفه «طريقة داخلية لا تستطيع تخطي مادة ما، إلا أنه أن يتماثل معها. ليس المبدع من يبتكر شكلا، ولكنه يعرف كيف يحييه ويستخلص منه دلالة»[3]. وهذا التعريف يبعد الإبداع عن دائرة الإلهام والقوى اللاإرادية، فهو يتوسل بطاقة قوية تستخدم بشكل إرادي، وعليه يصبح واقعة متغيرة في الوظيفة والفعل، يقول ابن الشيخ: «نكرر القول إنّ الإبداع ينبغي أن يحلل كمجموعة من عوامل متغيرة في الوظيفة والفعل. فكل نمط إنتاج _اختير أو

[1]- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص39.

[2]- المرجع نفسه، ص 40.

[3]- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 49، 50.

فرض_ بفضل أحد العوامل، ومن ثمّ يترتب الكل حسب هذا الاختيار، حينما يثبّت سلم الوسائل المستعملة، وبهذه الطريقة تتحدد كتابة الأثر»[1]. وفي سياق متصل يشير إلى الدور الذي تلعبه اللغة في الإفصاح عن الأفكار، وكيف يتم العمل الإبداعي فهو تصور المعنى في الذهن، ينحصر في اكتشاف الألفاظ التي تلائمه ملائمة جيدة، ومهما كانت طبيعة الموضوع فهو يصبح رهين كل إسهام في استثمار الفكر بالكلمات.

وعليه ميز الناقد بين صنفين من الخيال الفني لدى الشاعر، هما فن الإبداع وفن التعبير، فالصنف الأول تجلي لدلالات جديدة مبتكرة، وليس المبدع من يبتكر شكلا، ولكنه ذلك الذي يعرف كيف يحيه وكيف يستخلص منه دلالة، بينما فن التعبير هو إعادة انتتاج لأنموذج متصور قبليا؛ أي يهدف إلى بعث الفكرة السائدة في حلة نظمية جديدة يعبر عن تجلي نظمي تركيبي. وبهذا يصبح الشاعر بعيدا كل البعد عن الإلهام السحري، لا تربطه أية علاقة بالقوى الخفية الملهمة، إنما يعبر عن حساسية ويستجيب لقواعد الفن، وبموجب ذلك يصبح الشعر صناعة متعلق بإرادة تسعى لتحقيق هذا المشروع الذي يمكن تسميته إبداعا.

يتحدث الناقد عن أدوات الإبداع لدى الشاعر، وأول هذه الأدوات ثقافة المجتمع، فالشاعر يعيش في بنية اجتماعية واقتصادية، والشاعر العربي يتلاءم والدور الذي أقرّه المجتمع ولا يكف عن إعلانه الانتساب إلى هذا المجتمع ويمكننا أن نرى مقدار تغير وضع الشاعر في المجتمع. فحينما اندمج الشاعر في بنيات اجتماعية مختلفة وسعى إلى إقامة علاقات جديدة مع الأوضاع الجديدة، وجب عليه نتيجة ذلك أن ينتج نمطا من الأدب المستجيب لوضعه[2]. ومن هنا يولي ابن الشيخ أهمية للمرجعية الاجتماعية للإبداع، فيرى أنّ «التعرف على كون المحيط السوسيوثقافي يولد الإبداع ويوجهه. فالشاعر يعبر، في أغلب الأحيان بالإحالة على المحيط الذي كوّن لديه وعي الكاتب، وبالإحالة على هذا المحيط أيضا يجد نشاطه فرص الممارسة»[3]. ولأن الشاعر كذلك يحيا حياة الجماعة لا حياة الذات، فالإبداع يوجهه المحيط السوسيوثقافي.

ويعد تكوين الشاعر أداة من أدوات الإبداع في نظر ابن الشيخ «يجب على الشاعر أن يتشبع بآثار الأساتذة الكبار ويتحكم في معجمهم ويحفظ صورهم الأسلوبية، وباختصار ينبغي له أن يملأ يكره بأشعارهم»[4]. وهذا يتفق مع ما أقره النقاد من قبل في أن الشاعر لا يصير فحلا إلا إذا ورى أشعار العرب وعرف أيامها وأنسابها وحفظ القرآن الكريم والأمثال. وتكمن مساهمة الذاكرة الشعرية في الإبداع في تأثير النموذج القديم على تشكيل اللّغة ممارستها لدى الشاعر. وفن الشعر يعتمد على الأسلوب الذي يشير إلى مختلف الطرق للتمكن الشعري من

---

[1]- المرجع نفسه، ص 117.

[2] - المرجع نفسه، ص 75.

[3]. جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص89.

[4]- المرجع نفسه، ص 98.

واقعة ما، والطرق الشعرية لإدراكها. إنه يتحكم في علاقة الشاعر بالعالم، ويفرض عليه موقفًا إزاء هذا الشيء أو ذاك مما يراد إدراجه في القصيدة. والحساسية بالعالم مصطلح استخلصه ابن الشيخ من مقولات ابن خلدون، الذي يرى أن الملكة الشعرية مكتسبة وليست فطرية، فالشاعر عليه أن يحفظ أكبر قدر ممكن من الأثار الشعرية ويتشبع بنتاج الأساتذة ويملئ ذهنه بقصائدهم، ومن ثم ينبغي عليه نسيان محفوظه، ومن هنا تتشكل لديه حساسية، أي صناعة وعي قادر على استيعاب معايير الشعرنة.

وتأتي مساهمة النقد كأداة من أدوات الإبداع عند ابن الشيخ، يقول: «إن حساسية الشاعر وطبيعة علاقاته مع الواقع تثبت طرائق الإبداع. ويبقى بعد هذا جمع الأدوات الخاصة لتحقيقه. إلا أن هناك أدبًا، هو أدب المعاني، سيبرز في نهاية القرن الثاني، ويزدهر بشكل خاص بمبادرة هؤلاء العلماء أنفسهم، لغويين أو صناع المعاجم»[1]. وخلص ابن الشيخ إلى أن مساهمة النقد في الإبداع تكمن في عنصرين: 1-إن منتخبات المعاني توفر إمكانية الإحاطة بالآثار القديمة في أفضل شروط الفهم الممكنة، والتفرغ لدراسة عميقة للغة شعرية مختصة جدا. 2-هذه اللغة التي رعاها كاتب يعيش في كنف أقلية حضرية تراتبية يشكل قوي تنفك بالضرورة عن الوقع المعيش وهي تؤيد وجود نماذج إيديولوجية ولغوية تقاس عليها ثباتها. وكخلاصة فإن أدوات الإبداع في نظر ابن الشيخ، هي: ثقافة المجتمع وتكوين الشاعر والذاكرة الشعرية والأسلوب وأخيرا مساهمة النقد.

يقسم ابن الشيخ أنماط الإبداع إلى قسمين، الإنتاج الرسمي من مدح ورثاء وهجاء، وهو الإنتاج الأكثر إتقانًا ووفرةً، وآخر أكثر عفوية وشخصي جدًا؛ لأنه مؤلف من ندب وخمريات أو حكميات، يختلف القسمان في الكتابة واللغة[2].وقد وضع ابن قتيبة الهيكل النموذج المثالي لتسلسل الأغراض في القصيدة، يتدرج الشاعر في القصيدة وفق نموذج ابن قتيبة،وهذا الهيكل العام المكون للمشروع الشاعر على ضروب الأغراض، وفيه تلتقي كل وسائل الإنجاز، وتنحصر مهمة الشاعر فقط في استحضار المعاني الشعرية، ومن ثم اكتشاف الألفاظ التي تلائمها ملائمة جيدة؛ لأن الهيكل موجود مسبقًا، ويؤدي الإبداع إذن إلى مجموع، مجموع متصور كما هو. وقد التزم كثير من الشعراء المحدثين كأبي تمّام والبحتري وعلي بن جهم بالأنموذج السابق للقصيدة.

يعد الارتجال نمطا من أنماط الإبداع في الشّعرية العربية التراثية، وهو يعني عند ابن الشيخ حضور بديهة الشاعر وسرعته في القول وإثار المتلقي، يقول: «أما فيما يخص الارتجال، فالسرعة هي العامل المهيمن. ولن يخصص عامل الاستعجال في القرن الثالث إلا لأدب المناظرات الذي ينمو في المنديات. فالشعر المسلح بدربة طويلة يجد نفسه دائما في حالة توتر شعري، يشارك في منافسات يتم الحكم فيها على سرعة ردوده، ويساهم في منافسات مجتمعية عرفت بالتمليط والإجازة.... يمكن للشاعر في كل لحظة أن يتلقى أمر نظم في جلسة

[1]- المرجع نفسه، ص 103.

[2] - ينظر: جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 111.

قائمة حول هذا الموضوع أو ذاك، أن يهجو أو ينظم أبياتا غزلية، باختصار أن يزاول العمل الذي يُجَازَى عليه»[1]. ومن الشعراء المرتجلين: الحارث بن حلزة، أبو نواس، الفرزدق ومن الشاعرات نجد عنان وفضل الشهرة اللتان عرفتا بموهبتمها كمرتجلتين.

وفي علاقة الارتجال بالصناعة الشعرية، يرى ابن الشيخ أن النقاد العرب القدامى يقصدون «بالصناعة الشعرية نفس المعنى لدى أرسطو، فهم يستعملونها بالمعنى الحرفي للمصطلح. ومقارنة فن الشعر بالصناعات الحرفية المتعددة نجدها عند الجمحي والجاحظ وقدامة بن جعفر وابن طباطبا.... إذا كان الإبداع بالنسبة لكل هؤلاء يتطلب طبعا فإنه لا يمكن اختزاله إلى ذلك فحسب، فالمعرفة والتجربة هي وحدهما التي تجعل من فرد مطبوع شاعر حقيقيا»[2]. لكن الأصمعي والجاحظ انتقدا بالشدة شعر الصنعة، ورأى الأصمعي في الصنعة تكلف وعسر من الشاعر وهو ما يتعارض مع الطبع، يقول ابن الشيخ: «وفي ضوء المعارضة بين الطبع، الذي يوحي بالموهبة العفوية وبين التكلف، ندرك أن الجهد العسير يؤدي إلى طريق الصنعة. فالبحث في نهاية المطاف علامة على قصور جوهري لا يقع الحديث هنا عن الارتجال، ولكن لدينا إحساسا أن هذه الطريقة الإبداعية، التي يعثر فيها النظم العفوي من تلقاء ذاته على التعبير الملائم، تظل شعرية بشكل أصيل»[3]. فالطبع قرين الارتجال، بينما الصناعة الشعرية تقع في الفن اللفظي؛ أي البديع، الذي بلغ مجده مع أبي تمّام، وعمل النقاد على الحد منه حفاظا على المثال القديم وعمود الشعر، وهو ما جعل ابن الأعرابي يوجه هجومات عنيفة ضد مناصري الصناعة الشعرية. لكن هناك من ميز بين الصنعة والتكلف مثل ابن رشيق، فالصنعة كانت تسود في شعر زهير وأبي ذؤيب الهذلي، بينما التكلف طبع شعر أبي تمام بدرجة كبيرة وبدرجة أقل شعر البحتري وابن المعتز.

والنّمط الأخير من أنماط الإبداع _حسب ابن الشيخ_ هو الإبداع المكتوب، ويشير إلى الشعراء الذين دونوا نتاجهم الشعري، والذين قرأوا دواوين غيرهم، يقول: «وفي الأخير ينكب أبو تمام نفسه الذي يكن تقديرا شديدا لمسلم وأبي نواس على قراءة دوانيهما حتى حفظهما عن ظهر قلب، ولم يثبت فقط أن الشاعر دوّن أو عمل على تدوين أثره، بل إنه استعمل أيضا وثائق مكتوبة ومصادر كان استعمالها سائغا في إبداعه. فينضاف اللجوء إلى النصوص، جانب استخدام ذاكرة مشعة بذكريات شعرية»[4]. فالكتابة أصبحت ذات أهمية قصوة عند شعراء القرن الثالث، ويفرض الأسلوب الكتابي نفسه _حسب ابن الشيخ_ لسببين: أولا، بسبب الفجوة المتنامية بين الصنعة والواقع، فحين تصبح الكلمة بديلا ورسما ودليلا أجوف تفقد قيمتها المرجعية، لكن تكتسب دلالات نصية تحدد اللغة الشعرية، وتساهم حينئذ في صياغة الأثر

---

[1]- المرجع نفسه، ص 117.

[2]- المرجع نفسه، ص 126.

[3]- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 127.

[4] - المرجع نفسه، ص 135، 136.

كعنصر من ضرورته الداخلية. ومن جهة، فبقدر ما يصبح التنظيم الداخلي للشعر بالغ التعقيد، وتنسيق أجزاء القصيدة بالغ الثبات، يصبح الإبداع المكتوب أمرا حتميا. إذن أنماط الإبداع كما حددها ابن الشيخ، هي: الارتجال وصناعة الشعر والإبداع المكتوب.

2.4. نقد جمال الدّين بن الشيخ لحداثة أبي تمّام الشّعرية

يذهب ابن الشيخ إلى أن مصطلحي "المحدث" و"المولد"عادة ما يقصد بهما الشعراء المتأخرين، لكن يبقى مصطلح "حديث" ذو دلالة غامضة وخطيرة، وكذلك "معاصر" الذي لا يعني شيئًا في الشعرية العربية القديمة، ومهما كان المصطلح المستعمل من بين هذه المصطلحات، فهو أمر يثير عدة إشكالات منها: المحدث مقارنة مع من؟ ومعاصر لمن؟ ولاحق على من؟ ويرى الناقد أن معجم لسان العرب لا يقدم جوابا كافيا ويترك الإشكال قائمًا، ونجد غالبية النصوص تعني بالمولد المحدث، ويعزي الناقد توظيف المصطلحين إلى أسباب أدبية ولغوية. وعليه يرى الناقد أن «"الحديث" يشير إلى بصفة عامة إلى كل ما هو جديد، أي متأخر؛ والمولد توصف به كلمة دخلت إلى متأخرة إلى مجال الاستعمال أي أنه مصطلح مستحدث. ويشير أيضًا إلى محسن وهو على سبيل المثال، تشبيه لم يسبق أن استعمل من قبل، وحينما تطبق هذه الصفة على الشعراء، تظل عائمة. إنها تندرج في التراتيب التعاقبي من الجاهلي إلى المخضرم إلى الإسلامي، إلا أن ذلك يتم بطريقة تحتاج إلى الضبط»[1]. نفهم من هذا الكلام أن مصطلح الحديث أو المحدث والمولد لا يخص الطبقة الأولى والثانية والثالثة (الجاهليين والمخضرمين والإسلامين) من طبقات الشعراء، لكن الإشكال واقع في طبقة الشعراء اللاحقين، الذين شهدوا على عصر سيطر فيه علماء اللّغة على الإبداع، فحاولوا إثبات الشعر في متن مرجعي، وهو متن معجمي ونحوي وغرضي وثقافي في آن واحد، وهم وحدهم من يحسم الأمر ما إذا كانت قصيدة ما تنتمي على مجال القديم بالاحتكام على معايير نظرية.

ومن هنا تم تحديد بصفة نهائية الشعر المقبول في المتن المرجعي، وهم بذلك «لا يحددون فقط قواعد الشعر، بل إنهم يصدرون بشكل ما مراسيم تعين حدود المغامرة الشعرية ونهايتها. لقد أغلقت مرةً واحدةً إلى الأبد مرحلة الإنتاج الشعري الجدير باعتباره نموذجًا»[2]. ويربط بن الشيخ هذا الحدث بالحداثة، ومن خلاله يظهر معناها، فهي تعني الوعي بالانزياح عن المعيار، والمعيار هو الأنموذج القار للكتابة الشعرية الذي تم صياغته من قبل هيئة علماء اللغة، وكل استعمال جديد مهما كان العصر الذي وجد فيه يتم إحالته على هذا الأنموذج المثالي، ومن هنا تعني الحداثة البَعْديَّة عن هذا الحد الفاصل، والخروج عن المعيار، والدّونية عن النموذج. والحداثة هنا تمس كل شاعر أتى بعد اكتمال النموذج.

---

[1]- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 26.

[2]- المرجع نفسه، ص 27.

وأبو تمّام_ في منظور ابن الشيخ_ واحد من هؤلاء الشعراء، فشعره يؤكد الطابع غير النموذجي، ولا يستجيب لمطالب الكتابة العمودية مقلقاً لاستمراريتها ومتحدياً الإجماع عليها. ونمط الكتابة العمودية _كما وصفها الآمدي_ ليست مغامرة فردية ولا تجربة خاصة يحق فيها للشاعر وضع معاييره الخاصة وتحديدها باستمرار، لكنّها تستجيب لحجات الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون والبلاغيون، وهي: تأمين الوظيفة التّربوية بتوفير المادة الدراسية للكتاب. والمحافظة على استمرارية التقاليد الشّفاهية في القول الشّعري، للتّواصل مع البداوة. التّكريس لمعنى المألوف، ما يضمن تماسك النّص الشّعري، وهي سّمة الشّعر المطبوع. وأخيرا التّأكيد على المحسنات البلاغية التي تستجيب للمعايير المقبولة عند البلاغين.

وشعر أبو تمّام لا يرقى إلى إنجاز هذه الوظائف، بينّما شعر البحتري مُؤَسَّسِي، يستجيب لمثل هذه الوظائف، وبعكس شعر الطائي الذي يندرج ضمن جمالية مزعجة، تتطلب استنباط المعاني وهي معاني لا تتحقق التّواصل، لأنّها غامضة ومتخفية في ثنايا مقوماتها اللغوية. تكشف عن مفاجئات متعاقبة، وبالتّالي شعره يحمل أكثر من دلالة، وهو ما يجعله عرضة لنقد عنيف ممن يولون الأهمية للمعنى ومن البلاغين. ويرجع جمال الدّين بن الشيخ حداثة أبي تمام الشّعرية وحداثة الشعراء الآخرين إلى التّطور السوسيوثقافي، يقول: «كان ينبغي مراعاة التطور السوسيوثقافي مع الكف عن المعاندة في التصريح بأنّ الشّعر قد توقف مع ذي الرمة»[1]. فحداثة أبي تمّام الشّعرية مرحلة ضرورية، فالحداثة هي انتقال المجتمع من مرحلة إلى مرحلة جديدة، وهي نقلة حضارية وثقافية وأدبية. ومن بين العوامل الحضارية التي أسهمت في حداثة هؤلاء الشعراء، التطور الحضاري والثقافي للعاصمة بغداد، إذ يرى جمال الدين بن الشيخ أن أبا تمّام وأقرانه من الشعراء المحدثيين لم ينجذبوا إلى العاصمة بغداد طمعا في التكسب عن طريق المديح، فالبلاد العربية لا تخلو من القواد والعسكريون لمدحهم ونيل العطاء منهم، لكن طموحهم كان الاحترافية الشعرية والشهرة، إذ إنّ إجراءات إضفاء الشرعية توجد في العاصمة، وفي بغداد يمكن الخضوع للحقل الثقافي والإسهام في توجيهه، فالعاصمة تمنح للشاعر الشاب الطموح فرص عديدة للظهور والشهرة[2].

إنّ موقع الشاعر المحدث داخل المجتمع العباسي الطبقي _حسب ابن الشيخ_ تحدده البنية الاقتصادية، فالشاعر عادة ما يحاول الارتقاء في سلّم الطبقات الاجتماعية عن طريق المدح، ومن هنا كان عامة الشعب غائب عن التنظيم السوسيوأدبي، فأبو تمّام والبحتري رغم أصولهما الشعبية، إلاّ أنّهما لم يتطرقا في شعرهما إلى الثورات الشعبية والحركات الانفصالية التي جرت في عصرهم، فالشّعر كان في خدمة الطبقة الحاكمة، وهذه العلاقة التي تجمع بين الشاعر والسلطة هي التي جعلته يتخلى عن انتمائه المذهبي، فالشاعر يتلون بمختلف المذاهب والشيع بحسب الممدوح والحاجة، «وإذا دافع عن عشيرته وأعلن انتسابه إليها فذلك لينال عطاءات أحد المنتمين إلى نفس القبيلة، الذي يشغل منصبًا هامًا ويجامله لغرض ما.

[1] ـ جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 34 ـ 39.

[2] ـ ينظر: المرجع نفسه، ص 61 ـ 66.

وكثيرًا ما يقدم أبو تمام مثالا على ذلك»[1]. والخلاصة أن الشاعر لا يمكنه الانفلات من هذا النسق الذي يمكنه وحده من استقباله باعتباره شاعرا، يحدد علاقته بأثره الأدبي.

ويرجع ابن الشيخ حداثة أبي تمّام الشعرية كذلك إلى احتكاك الشعراء المحدثين فيما بينهم في العاصمة بغداد، والعلاقات الأخوية التي تربطهم، يقول: «وليس من قبيل المغامرة التفكير بأن أبا تمام قد وجد هناك العناصر الأولى لما ينبغي أن يكون عليه فنه. إلا أن مجده بلغ حدًا جعل حتى أولئك الذين كانوا في الحقيقة سابقيه يلحقون بمدرسته»[2]. وهذا التفوق جعله يمارس أستاذية حقيقية، إذ كان الشعراء تلتمس لديه العون والتوجيه والتزكية، ولم يكن البحتري تلميذه الوحيد، بل كان هناك شعراء كثر، أمثال: الأخيطل وسليمان بن وهب، واعترف له بالسبق شعراء من جيله كابن الرومي والبحتري. لكن هذه الأستاذية كثيرا ما ولدت الخصومة بين الأوساط الشعرية والثقافية في القرن الثالث للهجرة؛ أي في عصر الشاعر.

وعلى خلاف كثير من النقاد المحدثين، يرى ابن الشيخ أن دوافع الخصومة الأدبية حول أبي تمّام ليست دوافع أدبية ولا علاقة لها بالشعر، لكنها دوافع سوسيوثقافية؛ أي شخصية أو ناتجة عن المواجهات العرقية والقبلية والعقائدية بين الشعراء، كما أن كل شاعر يرى في الآخر منافسا له وخطر يهدد مكانته بين حاميه، «وهكذا فإن موقف دِعبل إزاء أبي تمّام تفسره في الأصل تخوفات مشاهدة شاب نبيه مادح وهو يعرض تفوقه للخطر»[3]. كما يرجع ابن الشيخ الانقسام الحاصل حول حداثة أبي تمّام الشعرية بين معاصريه _وليس بعد وفاته_ إلى دور الشاعر في تطور الشعر، فكل فريق سواءً من المؤيدين أو المعارضين يتضمن نحاة وعلماء وشعراء على طريق القدماء أو محدثون وكتابًا شعراء، فالذين تتعارض لغتهم ولغة أبي تمّام الشعرية يسجلون عليه توظيفه للغريب في شعره، ليدلل على معرفته بلغة العرب _على حد قول الآمدي في الموازنة_ وتفوقه عليهم.

ويعود السبب وراء رفض علماء اللغة والمختصون في الإنتاج القديم ورواة اللغة الغريب في شعر الطائي ليس لعجزهم عن فهمه _كما راح على ذلك الصولي_ لكن رأوا أن توظيفه للغريب لا يتلاءم والعصر، فهم يربطون الغريب بالشعر القديم وبالبادية، بينما الشاعر المحدث تكون ألفاظه مألوفة، واضحة وسلسة، والنتيجة هي أن شعر أبي تمّام الحداثي يختلف عن الشعر القديم وحتى عن شعر القرن الثاني، الذي وضعت له قواعد ممارسة جديدة من قبل الجماعة السابقة، أبو تمّام بذلك يسير ضد تيار الشعر العربي كله، ينفرد بلغة مصنوعة غير مفهومة في نظر ابن الأعرابي وأقرانه، وهنا تكمن حداثته الشعرية.

---

[1]- المرجع نفسه، ص 73، 74.

[2]- المرجع نفسه، ص 80.

[3]- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 82.

والوجه الآخر لحداثة أبي تمام الشعرية _بعد الغريب_ هو استعماله الكبير للبديع في شعره، وهو المأخذ الثاني الذي أخذ عليه بشدة من قبل العلماء اللّغويين، يقول: «ومرة أخرى يقدّم لنا باعتباره مجددًا، أو باعتباره على الأقل تقدير، شاعرًا أوصل التجربة إلى غايتها بالإضافة إلى هذا فقد اتهم بالمس بالشعر العربي الأصيل، فلم يتمكن بالتالي من الظهور في أعين معاصريه بوصفه بطل القدامة المستعادة»[1]. وتوظيف البديع علامة على التجديد بعكس ما ذهب إليه ابن المعتز، فقد أصبح شعر أبو تمّام وكتاب "البيان والتبين" للجاحظ بعد ذلك أهم مرجعين لكتاب البديع بعد القرآن والحديث النبوي الشريف، ولعل البحتري خير دليل، فهو احتفل بالبديع في شعره اقتداءً بأبي تمّام. والخلاصة أن سبب الخصومة حول أبي تمام هو حداثة توجهه الشعري، الذي لم يستسغه كثير من معاصريه من شعراء وعلماء ونقاد.

وفي قراءة ابن الشيخ للغموض في حداثة أبي تمام الشعرية، يذهب إلى أن الشاعر ينطلق من مخزون معرفي ولغوي جاهز يفرض عليه نفسه، تكون فيه الأغراض الشّعرية ضروبًا معروفة، هذا الذي يخلق انسجامًا مع أفق توقع الجمهور، فعلى الشاعر أن يخضع لذوق المجتمع وثقافته «إذ إنّ مقتضيات الخطاب الجماهيري تثبت بعناية ما يمكن أن يسمح للشاعر الغنائي بالخوض فيه، ومن هذا القبيل، فإنّ دوافع الفرد تخضع لسنن الجماعة وعليه فإن المحتويات الموضوعة تحت الرقابة، تدرج القصيدة في مشروع ثقافي يشهد انتصار الشرعية الجماعية »[2]. وهذا النوع من الإبداع تصبح فيه الصيغ واضحة ومفهومة، ومن هنا كانت معايير الجودة التي يحتكم إليها السامع والناقد هي الوضوح وسرعة الفهم والمحافظة على اتصال القصيدة بالواقع، فاللغة هنا تساير الحياة ولا تبعثرها من أجل إعادة خلقها.

ومن هنا اتهم شعر أبي تمام الحداثي بالغموض، ليس لأن الشاعر جدد في المواضيع واكتشف أشياء جديدة، لكنه غيّر على مستوى علاقة القصيدة بالموضوع؛ أي على مستوى اللغة الشعرية، فهي عند أبي تمام لم تعد خبرية مباشرة، بمعنى أنه أخلّ بشرط الوضوح، إذ لم تعد هذه اللّغة تقدم البداهة المطلوبة التي تعود المتلقي سماعها، ولا الانسجام الذي يشعر القارئ بالراحة«ومن هنا يأتي مأخذ الغموض الذي وجه لأبي تمام، لا لأنه يعيد النظر في الشيء المقول أو يتصوره بصورة مغايرة (...) فهو بكل بساطة أرخى علاقة القصيدة بالموضوع؛ فلغتها ليست خبرية بشكل مباشر، والدلائل التي يقترحها لا تقدم للقارئ البداهة المطلوبة، ولا الانسجام بالأخص الذي يجعل من الكلام وسيلة تفكير متحكّم فيه ويكون بالتالي مريحًا»[3]. فأبو تمام يأخذ المعنى المألوف/الواضح محاولا تحويره وتعديله مضيفًا إليه ألونا مبتكرة من الدلالات حتى يظفر بصياغة جديدة غريبة غير مألوفة تتجه إلى الغموض أكثر منه إلى الوضوح.

---

[1]- المرجع نفسه، ص 86.

[2]- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 20.

[3]- المرجع نفسه، ص 123.

ومن خصائص حداثة أبي تمّام الشعرية الصنعة، ومصطلح "الصناعة" أو "الصنعة" _حسب ابن الشيخ_ وظف من قبل بعض النقاد العرب كالجمحي والجاحظ بشكل سلبي، بمعنى أن الصنعة في الشعر عيب يلحق الشاعر وعلامة على قصوره، فالشاعر يجب أن يكون مطبوعا على نهج الأوائل، وأبو تمام يكره نفسه على عمل الشعر _حسب ابن رشيق_ وهو ما يعني أنه تجاوز حدود الصنعة إلى التكلف، وهو أمر غير محمود لدى النقاد العرب القدامى.لكن ابن الشيخ يعتقد أن أبا تمّام بعيد عن التكلف، إنما يحترف صناعة الشعر، وهو ما استخلصه الناقد من وصية الشاعر للبحتري، فهذه الوصية ليست قاعدة للعمل وحسب، بل تمثل اتجاهًا فنيًا شعريًا، فهو يطالب الشاعر بالتركيز والتبصر والاقتدار، لا بالإلهام والطبع، فهو يلح على الرّوية، والشاعر لا يجب أن يكتب الشاعر إلا وهو مرتاح جسديًا وذهنيًا، وعليه أن يتخير أوقات الإبداع. ويركز أبو تمّام _في نظر ابن الشيخ_ في وصيته على أمرين، حفظ الأشعار، وقبول أحكام العلماء المتخصصين في المادة، فالشاعر لبدّ له من معرفة علمية بالإبداع، إضافة إلى المعرفة المختزنة في الذاكرة، ومعنى هذا الكلام أن أبا تمّام مؤمن بأن الشعر هو إنشاء واعي يقوم على الروية والذاكرة والمعرفة وليس على الطبع والإلهام[1]. وبهذا يكون ابن الشيخ قد أضاء جانبًا من جوانب وصية أبي تمّام، والذي يتعلق برؤيته للشعر كصنعة وليس طبع وإلهام.

1.2.4. قصيدة المدح عند أبي تمّام

غلب على شعر أبي تمّام _حسب ابن الشيخ_ غرض المدح، إذ تشكل قصائد المدح الجزء الأكبر في ديوان الشاعر، فمن خلال دراسة إحصائية تتعلق ببعض الشعراء العباسيين منهم أبو تمام والبحتري، كانت نّسبة القصائد المخصصة للمدح، وعند أبي تمام(45%)، تبيّن هذه النسبة بوضوح سيادة هذا الغرض[2]. فقصيدة المدح هي الأكثر انتشارًا في القرن الأول، وفيها يزاول الشاعر وظيفته كمدافع عن قضية أو جماعة، لكنه قلما يستجيب للوضع الاجتماعي أو الثقافي، فهو عادة ما يعدد فضائل الممدوح «كان الشاعر يزاول وظيفته كمدافع عن قضية أو جماعة. هذا النمط ثابت خصوصا في إنتاج أبي تمام، ولكنه قلما يستجيب للوضع الاجتماعي أو الثقافي، فهو ينحصر في كثير من الأحين في تعداد الفضائل الشخصية التي تسند إلى المحتفى به، ويتحلل في تعميمية متزلفة. فالشاعر يعرف كيف يحيد عنها بالنظر على الوقائع المذهبية والسياسية والاجتماعية-لكي يحل المدح محل الالتزام»[3].

يرى ابن الشيخ أن المواضعة وإن كانت توجه الإبداع فهي لا تسيطر عليه، فالشاعر ليس شاعرًا لأنه ينظم قصيدة وفق القوانين المسطرة، بل لا تصير القصيدة أثرًا شعريًا إلاّ لأنّ كتاباته تخلق القصيدة، ويستد في ذلك _ابن الشيخ_ على رأي جون كوهن في قوله "إن الشاعر

---

[1]- ينظر: جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 126 - 132.

[2]- المرجع نفسه، ص 149.

[3] - المرجع نفسه، ص 168.

خالق كلمات وليس خالق أفكار". فالشاعر المحدث يخضع لضوابط الأغراض، لكنه يمكن أن يتحرر منه، وقد اختار ابن الشيخ قصيدة "فتح عمورية" لأبي تمام كمثال على ذلك، ففي هذه القصيدة لا نعثر على الخطاطة المعتادة لقصيدة المدح، فهي مخصصة كلها لتمجيد الحدث، ولم يأتي فيها على ذكر النسيب والبكاء على الديار شكوى الهموم والمتاعب، ولكنها نص متراص، مشدود النفس بالنفس الموحد يؤدي بشكل طبيعي إلى مدح الخليفة.والأمر ذاته في قصيدة مدح المعتصم لانتصاره على بابك وللاستيلاء على الخرامية، فهي قصيدة تحكي أطوار المعركة بتسلسل ولا مكان للنسيب أو أي غرض آخر فيها، وهذا الذي جعلها قصائد ملحمية، ذات حجم طويل، يستولي فيها التاريخ على الخيال فيحرمه من البحث عن المدح، يجعل الشاعر نفسه يتغنى ببطولة استثنائية، فينسى ذاته أمام هذه البطولة. وكثيرا من قصائد أبي تمّام المدحية لا تعتمد تواترًا غرضيًا يؤمن انسجام المجموع، تستغني عن النسيب أو تكتفي باستهلال حكمي مقتضب، ولا يعد غيابها نقص أو عدم اقتدار الشاعر[1].

فالشاعر ينتقل من غرض إلى غرض بحذاقة فائقة، يؤدي إلى تسلسل في الأضرب، والإبداع الحقيقي عنده يكمن في أنه «يعبّر عن نفسه باللّفظ ويوجهه مشروع في ذلك. فاللفظ وحده هو الذي يعبئ الوسائل ويحدد التقنية، ويحقق الأثر... القصيدة تتكون من أنوية متراصة، ومراحل عليا لخطاب يخلق الحركة التي تكسبه الحياة، هذه الأنوية، والقطع المتقنة، ولحظات الكثافة اللفظية القوية تستدعي جميعها ثراء لغوي بارع، تعبئة صنافة من الوسائل الأسلوبية»[2]. وأبو تمّام _حسب ابن الشيخ_ الشاعر الذي أتقن بدون أدنى شك هذا النوع من الإنتاج والإبداع وهنا تكمن قيمة ما أبدعه هذا الشاعر. ومن ثم كان على ابن الشيخ أن ينتقل من الحديث النظري إلى السند الملموس من خلال تحليل بعض النماذج من شعر أبي تمام الحداثي لتوضيح برهنته.

ويتعلق النموذج الأول بالقصيدة رقم 29 في ديوان أبي تمّام التي مدح بها المالك بن طوق التغليبي، حيث بدأ الشاعر القصيدة بما هو متواضع عليه، وهو النسيب المرفق بذكر الأطلال، ويرى الناقد أن الأبيات التسعة المخصصة له لا تبحث عن أي تأثير، ولا يؤدي إلى أي اكتشاف، والشاعر بذلك لم يأتي بالجديد، لكن يتوقف الناقد عند البيتين 4 و5 وهما:

كـالظّبْيـةِ الأَدْمَـاءِ صَـــافَتْ فـارْتَعَتْ زَهَرَ الـعَرَارِ الـغَضِّ والـجَثْـجَـاثَـا

حَتـى إذا ضَـــرَبَ الـخَريفَ رِوَاقَـهُ سَـــاقَـتْ بَـرِيـرَ أَراكَـةٍ وكَـبَـاثَـا

ليلفت الناقد الانتباه إلى ذكاء وعبقرية الشاعر أبي تمّام في توظيفه للغريب في هاذين البيتين وأثره على الصورة الكلية للقصيدة، قال: « هذه الصورة ليس فيها جدة كما يوضح ذلك شرح للتبريزي، لكنها تَستعمل معجما يبعث بفضل تنوعها الحيوية في البيت، وبفضل التأليفات الصوتية التي يُسمح بها. هذا الارتفاع المفاجئ للخطاب يثير الانتباه، ويطبع القسم بحركته،

[1]- ينظر: جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 167 - 171.

[2]- المرجع نفسه، ص 177.

التي لولاها لانساب القسم في تسطح هادئ لغرض مستهلك، إلى درجة أننا لا نعيره في الحقيقة أدنى أهمية » [1]. فالشاعر لا يوظف هذا التنوع الصوتي بشكل عشوائي؛ إنما يبتغي من ورائه بعث الحيوية من خلال الجرس الموسيقي للألفاظ.

والشاعر يوظف كل فنون البديع للانتقال من غرض إلى آخر، حيث تظهر براعته الفنية في خلق الانسجام بين أجزاء القصيدة باستغلال كل الإمكانات الأسلوبية، ففي القصيدة رقم 41 يظهر كيف ينتقل الطائي من النسيب الذي أبدا فيه هذا الأخير كفاءة تامة، حيث ارتبطت الأبيات من 1 إلى 11 ارتباطًا شديدًا فيما بينها، وذلك من خلال اختياره للمحسنات وتوزيع الكتل الصوتية واستعمال أدوات أسلوبية متنوعة، وبعد الفراغ من إعداد السامع، يأتي البيت 12 الذي يقول فيه:

سَـــأَخْرِقُ الخرْقَ بِـابْنِ الخَرْقَـاءِ كـالْـ ـــــــهَيق إذا مـا اسْـــتَحمَّ في نَجَـدِهْ

وصف ابن الشيخ هذا البيت أنه مثال لصفاء نادر ينقل إلى مرحلتها العليا عبر تقنيته المعجمية (الجناس والاشتقاق: أخرق، الخرق، الخرقاء) وألفاظه الوحشية (الخرقاء، نجده، الهيق)، وإيقاعه المتقطع، الذي يعلن عن وثبة البيت 14:

تـــامِـــكِـــهِ نَـــهْـــدِه مُـــدَاخَـــلِـــه مَـــلْـــمُـــومِـــه مُـــحْـــزَئِـــلِّـــهِ أَجُـــدِهْ

عدّ ابن الشيخ هذا البيت قمة الطّرق الإيقاعي «بعد أن يصل إلى هذه القمة القصوى للطّرق الإيقاعي، ولغنائية وصفية وصوتية في آن واحد، يستهل الشاعر المديح من البي 15 لكن ضمن الدفعة المطبوعة سابقا وباحترامه للتماسك التركيبي الجيد، فإنّ الأبيات الواقعة بين 12 و15 تشكل جملة واحدة ووحيدة، حيث الفعل "سأخرق" المجود 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»[2].

ويخلص الناقد إلى أن أبا تمّام من الشعراء الذين يحرصون على تنظيم فضاء القصيدة من خلال ترتيب الانتقالات التي تلحم أجزاء قصيدته، وينماز الشاعر بتخصيصه لمساحة للحديث عن شعره ومدحه، يقول ابن الشيخ: «يظهر هنا أبو تمّام أصالة، وهو الحريص جدًا على ترتيب الانتقالات التي تلحم أجزاء قصيدته، فهو يخصص في نهاية أكثر من ثلاثين قطعة عددًا من الأبيات تتراوح بين بيت و12 بيتا للحديث عن شعره. إن هذا الموضوع طرق في أثار أخرى كثيرة، لدى علي بن جهم على سبيل المثال. لكننا لا نجد تناولا منتظما على هذا النحو لدى أي شاعر أخر غير أبي تمّام. يمجد الشاعر فنه، ويصف قوافيه، ويلفت النظر إلى

[1]- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 178.

[2]- المرجع نفسه، ص 180، 181.

جهوده»[1]. فهو أكثر الشعراء قولا للشّعر على الشّعر، إذ لا يفوت على نفسه فرصة لمدح شعره والتغني به، والاعتزاز بعبقريته في النظم، وهذه الأبيات ترتبط بالمدح ارتباطًا وثيقًا، فهي تشكل جزءًا لا يتجزأ منها.

2.2.4. القافية عند أبي تمّام

يتطرق جمال الدين بن الشيخ إلى القافية ليس بوصفها عنصرا عروضيا وعاملاً صوتيًا وحسب، لكن لفعلها الدلالي، وهو في هذا اعتمد على جان كوهن، الذي يقول: «والحقيقة أن القافية أداة، أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها وهي كغيرها من الصورة لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى»[2]. وأبو تمام _حسب ابن الشيخ_ قد عزز البنيات الصوتية للشعر ونوع تأليفها، وجعل القافية تتويجا لتنظيم صوتي صار من المستحيل إدراجه بدونها[3].

وأحصى ابن الشيخ تواتر حروف القافية عند أبي تمّام، فنجد الباء بنسبة 17%، وبعده الميم بنسبة 15%، الراء والدال بنسبة 14%، ثم اللام بنسبة 11%، وأخيرا النون بنسبة 7%. وتعتبر هذه النسب دالة، فهي تدل على تمكن الشاعر من اللغة وثراء معجمه اللغوي، فقد نشأ أبو تمّام في وسط متاخم للبادية، مكنته من معرفة اللّغة معرفة معمقة، إضافة إلى معرفته الكبيرة بأشعار القدماء ورسوخها في ذاكرته. ومن هنا يقاس الإبداع عند ابن الشيخ بالتأليفات الدلالية التي تؤول إلى القافية متقاربة من بعضها البعض وينتهي بها الأمر إلى أن تتقاطع، ويرى الناقد أن القافية معربة، وهو ما أثبته من خلال الجدول الإحصائي لعلامات الإعراب في شعر أبي تمّام، حيث تحتل العلامة الإعرابية "ياء المد" ما نسبته 51% في قوافي الشاعر[4]. ويعزز الشاعر في منظور ابن الشيخ الفعل الإلزامي للقافية باختياره للكلمات التي لها نفس البنية الصوتية وتحيل على نفس المقولة الدلالية تبرز قافيته بروزًا خاصًا وتعزز توازي الأبيات، فالكلمات تنسج فيما بينها علاقات صوتية وثيقة، وتبقى على امتداد القصيدة في تماثل ملحوظ، إنّ عددًا قليلاً من الحروف يتعاقب ويتبادل المواقع بينها ويحلق في تأليفات متقاربة تفضي كلها إلى نفس النقطة، حاملة بين طياتها دلالة جديدة.

وقد يلجأ الشاعر إلى تعويض النّقص في البنية الإيقاعية الخارجية ببنية موسيقية داخلية، يعتمد في تحقيقها بالأخص على البنى البديعية ليصنع إيقاعا متميزا، ويحملة بالقيم الدلالية في الوقت نفسه. و«سيكون التوتر الإيقاعي وتكامله مرشدنا إلى بؤرة المعنى الفني للظاهر البديعية، وذلك من خلال شدّة ارتباطها بالنفس المبدعة من جهة ومدي تفاعلها مع مكونات

---

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

[2]- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 74.

[3] - ينظر: المرجع السابق، ص 206.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 210- 211، 212.

السياق المقالي والحالي من جهة أخرى، وهذا كله قائم على تناولها من خلال دورها في بناء الإيقاع الشعري العام»[1]. ويمثل الناقد لذلك بنماذج من شعر أبي تمّام، ففي القصيدة رقم 15 التي يمدح بها أبي دلف العجلي، يستعمل الشاعر صيغ منتهى الجموع، صيغة فواعل 10 أبيات، وذلك على نحو قول الشّاعر:

عـلـى مِـثْـلِـهَـا مِـنْ أَرْبُـعٍ ومَـلاَعِـبِ أَذِيلّتْ مَصُـــونَاتُ الدُّمُوعِ السَّـــوَاكِبِ

أما صيغة فعائل فتكررت في 7 أبيات، على شاكلة قوله:

زمَـا بِـكَ إركَـابِي مِنَ الرُّشْـــدِ مَرْكِبًـا أَلاَ إنَّمَـا حَـاوَلـتَ رُشْـــدَ الرَّكَـائِـبِ

بيّنما يتكرر المفرد فاعل عشر مرات كما في قوله:

تـكـاد عَـطَـايَـاهُ يُـجِـنُّ جُـنُـونُـهَـا إذَا لـمْ يُـعَـوِّذْهَـا بِـنَـغـمَـةِ طـالـبِ

يرى ابن الشيخ أن أبا تمّام ربط القافية بنمط صرفي، وهذه الوسيلة الجامعة تخلق سلسلة عمودية، وهي بالتّالي تخلق عنصرًا من بنية القصيدة، وفي نفس الوقت ترفع من قيمة الكلمة الأخيرة في القول. وعليه يتداخل المستوى المعجمي (معناها وشكلها وإيقاعها وتناغمها) والمستوى الصوتي (تناسبات التّجانسات الصوتية)؛ أي الوظيفة الدلالية مع الوظيفة الصوتية في تشكيل القافية عند أبي تمام مؤسسًا بذلك هيمنة الإفراط في الصنعة[2].

يسمي ابن الشيخ ظاهرة التصريع في الشعر العربي بالقافية الوسطية في البيت الأول من القصيدة، ودور القافية الوسطية هو لفت انتباه المستمع إلى القافية التي وقع عليها الاختيار، وعند وقوعها في الوسط، فهي تعلن عن الانتقال من غرض على أخر، ويناسب ظهور سجع وسطي بداية متوالية جديدة، وقد التزم بها أبو تمّام حتى في القطع القصيرة، التي ليست قاعدة التصريع ضرورية فيها، وقد تمرد الشاعر على تعدد القافية الوسطية- فإما أن تكرر القافية الختامية، على نحو قول الشاعر[3]:

لُـهُ مَنْظَرٌ في العَينِ أَبيضُ نـاصِـــعٌ ولكنَّـهُ في القَلـبِ أَســـودَ أَسْـــفعُ

[1]- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق أحمد عبد الله فرهود، دار القلم، ط01، سوريا 1997م، ص 289.

[2]- ينظر: جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 219.

[3]- ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، ج2، ص 324.

وإما أن تختلف عن القافية الختامية، فتصير قافية داخلية، على شاكلة الأبيات 16، 17، 18، 19 من القصيدة رقم 92، ومنها قوله[1]:

16ـــــ أَ مهْـدِيًّـا لَحَيْـتِ علَى نِوَالٍ لَـقَـدْ حُـكْـتِ الـمَـلاَمَ لِـغَـيْـرِ وَاعِ

17ـــ أَرَدْتَ بِحَيْثُ لاَ تُعْصَـى المَعَالِي بِـأَن يُعْصَـــى النَّـدَى وبـأَنْ تُطَـاعِى

لكن استعمال مثل هذه القافية عند الشعراء لم يكن منتظمًا، فقد اجتهد الشعراء في نظم قطع يكون في توازي الأبيات وتوازن الأشطر جيدًا[2].

أعجب جمال الدين بن الشيخ بتفطن أبي الهلال العسكري إلى ظاهرة التشطير في الأبيات الشعرية، وهي التمييز بين شطرين متناظرين يكرران نفس البناء التركيبي، وقد نوّع في تلوينات هذه الوسيلة أبو تمّام في كثير من أساليبه، ومن الأمثلة التي جاءت في تحليل ابن الشيخ قول الشاعر:

يَقُولُ **فَيُسْـــمِعُ** وَيَمْشِـــي **فَيُسْـــرِعُ** وَيَضْـــرِبُ فِيْ ذَاْتِ الإِلَـهِ **فَيُوْجِعُ**

ففي مثل هذه الأبيات يكون البيت كله محسنًا والقافية عنصره الأساسي، وتتجزأ الجملة إلى عدد من المجموعات التركيبية، بقدر ما هناك من قوافٍ داخلية، ويشير الناقد أن هناك ستة وسائل للإبداع، هي: التشطير، والتسميط، والمماثلة، والتجزيء، والتسجيع والترصيع، وقد مثل لكل نوع من هذه الأنواع بشعر أبي تمّام، والمعنى الموزع على هذه الوحدات القصيرة يظهر بجلاء من خلال الدفق الصوتي، ومن ثم يُختزل إلى خطاطات صوتية، التي تفرض وجودها على الدلالة وتسيطر عليها، فيصير الجناس بما فيه من إيقاع وجرس موسيقي يساهم في عملية الشعرنة.

وهو باختياره ألفاظه من المعجم الأكثر بداوة يكسو المدلول أو المعنى المألوف دالاً غير مألوف وعادة ما يكون لفظا غريبا أو وحشيا، وهذه _حسب ابن الشيخ_ المرحلة الأولى في الشعرنة.يتجاوز أبو تمام المعاني المعجمية لهذه الدوال، ويلبسها معاني دقيقة، وهو الأمر الذي كان يستصعبه كثير من المتلقين في تلك المرحلة، وهذه علة وصف لغة أبي تمام الشعرية بالغموض، ويرى ابن الشيخ أن شعرية الشاعر تكمن في هذا الغموض، إذ مجرد حل لغز بيت أبي تمام وتفكيك سننه يعني الإجهاز عليه بوصفه دالاً شعريا، وعليه فتشكل البينة الجديدة للقصيدة التي تضمن شعرنة المدلول يكون بواسطة الأوزان الصرفية والعلامات الإعرابية

[1] ـ ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، ج2، ص 339.

[2] ـ ينظر: جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 220، 221، 222.

التركيبية، والمحسنات الأسلوبية، والشبكة الملزمة من الأسجاع، والذي يتحكم في هذا كله هو الوسيلة المهيمنة "التجنيس" في البلاغة العربية[1].

إذن مصادر الصناعة الشعرية عند أبي تمام هي: التكرار والغموض والتجنيس، فالتجنيس يظهر عبقرية الشاعر الذي يمتلك المعرفة والقدرة على استحضار الألفاظ المتجانسة والاستفادة من طاقتها اللغوية وهو يعبر كذلك عن ملكة لغوية ومعرفة بكلام العرب قلما تتأتى لكل الشعراء «...إذا وعى الشاعر أن شعرية النص لا تتحقق إلاّ عبر اللغة وفي الجناس يبرز الحضور الصوتي للكلمة، ومن هنا كان اتكاء أبي تمام على التجنيس دليلا على وعيه قوانين اللغة...»[2]. ومن هنا يرى ابن الشيخ أن هذا المحسنات وصلت إلى أوجها مع أبي تمام، فهي وسيلة من وسائل الشعرنة لديه، وليست مجرد زخارف لفظية. كما يرى الناقد أن المبدأ الذي يعنى به الإبداع هو تكرار نواتين صوتيتين دلاليتين أو عدّة أنوية صوتية دلالية يكون حضورها محدّدًا، وهنا يكتسي المحسن أهمية كبيرة في البيت ويقاس من خلاله درجة الإبداع، فهي تصور الكثافة الأسلوبية التي يتمتع بها شعر أبي تمام، ونعبر عنمقدرة من الشاعر على التحكم في اللفظ وسعي إلى استنطاقه لاستغلال جميع معانيه والاستفادة من امكاناته الإيقاعية عن طريق التكرار والاشتقاق علامة على غزارة الألفاظ لديه وتدفقها على خاطره في لحظة الإبداع.

ويحاول ابن الشيخ أن يربط التأليفات الصوتية بالقافية، فيرى أن هذه الأنوية المتقاربة صوتيا تتجاور دلاليا (التجنيس ورد الأعجاز على الصدور)، لكن استعمال عدد مرتفع منها؛ أي اشتقاق أكثر من لفظتين يوقع في الحشو أو يجعل من الغموض وسيلة شعرنة، فحينما يكتب أبو تمام:

لـيـالـنـا بـالـرقـمـتـيـن وأهـلـهـا سـقـى العهدَ منك العهدُ والعهدُ والعهدُ

فإنه يكشف، بواسطة اللامعقول عن إواليات الإبداع، فالاشتقاقات الموجودة في الشطر الثاني من هذا البيت _حسب جمال الدين بن الشيخ_ تعطينا نظرة عن حدود الكتابة، وهي التي تهيمن عليها القافية، فالشاعر حاول الوصول بمعنى ما إلى القافية حتى «أن البيت كله في نهاية الأمر، هو مجرد قافية»[3].

يرى ابن الشيخ أن الشاعر منشغل بجر معانيه إلى القافية وهذا هو سر هذه التجنيسات، فالشاعر إذا ترك جملته تنساب بحرية، فهو لا يتوفر على ما يؤكد وصوله إلى هذه القافية، وهنا تتحد أهمية هذه الأنوية الصوتية الدلالية في توزيعها على البيت، فهي تمسك المعنى

---

[1]- ينظر: جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 224، 225، 226، 227، 228.

[2]- ميادة كامل إسبر، شعرية أبي تمام، ص 254، 255.

[3] - المرجع السابق، ص 237.

وتراقبه، فكل نواة عبارة عن إعلام وتذكير، ومنه لا يمكن للبيت إلا أن يتوفر سوى على تدرج خطي، تؤمنه قافية ذات حضور كلي بصفة مهيمنة[1].

3.2.4. الإيقاع في شعر أبي تمّام

يصل جمال الدين بن الشيخ في نهاية دراسته للشعرية العربية إلى الحصيلة العروضية، أين أشار إلى عجزه في إظهار شعرية الشاعر وإبداعه في العروض، ويرجع السّبب في ذلك إلى افتقاره للأدوات الضرورية لدراسة المشاكل التي تشغل بال الناقد. واستنادًا إلى دراسة إحصائية في جدول لشعراء القرن الثالث يتعلق بالبحور الشعرية المستعملة لدى هؤلاء الشعراء، اتضح من خلال هذا الجدول طغيان بحر الكامل على ما مجموعه 175 قطعة مدحية لأبي تمّام؛ أي ما نسبته 30,8%، وعليه يصبح بحر الكامل هو المسيطر على كل ضروب التعبير أمام الطويل والبسيط والخفيف[2]. لكن ثمة إجماع من قبل الدارسين على أن الشاعر لم يخرج عن أطر العروض الخليلي (الإيقاع الخارجي)، ولم يخالف السائد والمتعارف عليه في إيقاع الشعر العربي.

ويذهب جمال الدين بن الشيخ إلى أنّ الدّلالة ترتبط بالإيقاع ارتباطا وثيقا، والإيقاع بذلك هو السبيل الذي يستند إليه الشاعر في حركة المعنى إذ «يرتبط الإيقاع بالمعنى ارتباطا حيويا؛ لأن الكلمات التي يبتدعها المعنى لا تنفصل عن أصولها الصوتية، ولهذا قال بوب "إن الجرس يجب أن يكون صدى للمعنى"»[3]. ومن هذا المنطلق يطرح الناقد قضية ارتباط الوزن والمعنى أو التناسب بين البحر والغرض الشعري، وقد ذهب بعض النقاد العرب إلى القول بوجود علاقة تلازم بين النسيج التطريزي لكل بحر وضرب خاص من الأفكار والمعاني، ولعل أبرز القائلين بهذا النويهي. لكن على الرّغم من وجود ما يدعم هذا التوجه _حسب ابن الشيخ_ وهو أن البحر يوفر للمعنى تنسيقًا صوتيا يسْندُ الدلالة، إلا أنه لا يوجد دليل علمي على صحة هذا التناسب، فعلى أي شيء نعتمد لنأكد على أن الطويل يناسب الانفعالات الهادئة، وأن الخفيف يناسب التأمل ...، فنحن في رأي الناقد نفتقر إلى معرفة المظاهر الفنولوجية للغة العربية للبرهنة على النظرية السابقة، ومن ثمّ معرفة الكثير من القضايا المتعلقة بالبحر، وعليه يمكننا القول إن لا وجود لما يسمح لنا بالبرهنة على أن العلاقة بين البحر والدلالة ذات صلة في طرف منها باختيار الشاعر، فلا يمكن معرفة دوافع الشاعر لاختيار وزن معين، ولا نعرف كيف يقوم هذا الشاعر بتحديد نموذج البيت[4].

---

[1]- ينظر: جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 238، 239، 240، 241.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 243 - 255.

[3]- عبد القادر الرباعي، تشكيل المعنى الشعري ونماذج من القديم، مجلة فصول "تراثنا الشعري"، المجلد الرابع، العدد 02 يناير، فبراير، مارس 1984م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984م، ص 65.

[4]- ينظر: جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 265 - 272.

ومن هنا يرى ابن الشيخ أنه يجب علينا البحث في مكان آخر عن أسباب اختيار بحر دون آخر، وقد حدد هذه الأسباب في طول البيت، فالشاعر يختار الأوزان التي توفر الفضاء الأهم، فالمعنى يعرض فيها بشكل مريح وهي تنمح حرية أكبر للشاعر عن غيرها من الأوزان القصيرة، فمرسام الذباذبات يحدد بالنسبة للبسيط عند أبي تمّام مثلاً بمدة 900 جزء من المائة؛ أي تسع ثواني في أداء متوسط السرعة، فالاختيار يقوم على معيار المدّة، لكن ليس هو المعيار الوحيد، فهناك معيار آخر هو الأوزان المفردة والمركبة، حيث أن الأوزان المركبة والموفرة لأكثر من تنوع في التنسيق والسّعة، وبالتّالي تلائم الإبداع أكثر من غيرها، لكن يستثنى هنا الوافر والكامل، على الرّغم من أنّهما وزنان مفردان إلّا أنّ تفعيلاتهما الطويلة تحقق اكتفاءهما الذّاتي[1].

وتطرق ابن الشيخ إلى قضية التغيرات التي تطرأ على الإيقاع أو ما يعرف بالزحفات والعلل وعلاقة هذه الظاهرة العروضية بالتنظيم الدلالي للقصيدة، استشهد بنماذج عن الأوزان الخمسة الكبرى: الطويل والبسيط والكامل والوافر والخفيف في شعر أبي تمّام، فهو من أكثر الشعراء الذين انتقدوا بشدة على خرقه القيد العروضي أو إنجازه لصيغ أو مطابقات غير ملائمة، ومن ذلك قوله على وزن الطويل:

يَقُولُ فَيُسْـــمِعُ وَيَمْشِـــي فَيُسْـــرِعُ وَيَضْـــرِبُ فِـيْ ذَاْتِ الإِلَـهِ فَـيُـوْجِـعُ

فالناقد يرى أنّ الشاعر حاول المزج بين منحنى الجملة ومنحنى الحركة الإيقاعية كالآتي:

يـقُولُ/	فَـيُـسْـمِعُ/	وَيَـمْشِي/	فَيسْرِعُ
فَـعُوْلُ/	مَفَاْعِلُنْ/	فَعُوْلُنْ/	مَفَاْعِلُنْ
وَيَضرِ/	بُ فِيْ ذَاْت ال/	إله/	فَيُوْجِـعُ
فَـعُوْلُ/	مَفَاْعِيْلُنْ/	فَعُوْلُنْ/	مَفَاعِلُنْ

تعرض البيت لزحاف القبض حيث حذف النون من (فَعُوْلُنْ) الأول، والياء من (مَفَاْعِيْلُنْ) وذلك أمر منافي للطبع عند النقاد اللغويين؛ لأنّه لا يكاد يُعثر عليه في أشعار ما عرفوا بصفاء طباعهم، ويستدل الآمدي على هذا الاضطراب في الكثرة من استخدام الزّحاف الذي لا يتوافق مع الطّبع بما أثر عن دِعبل الذي وصف شعر أبي تمام بأنه أشبه بالنّثر.[2]

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص 273 - 276.

[2] ينظر: الآمدي، الموازنة، الجزء01، ص306، 307.

وقد رأى جمال الدين بن الشيخ أن اللجوء إلى الزحاف في هذا المقطع الاستهلالي محاولة من الشاعر المزج بين منحنى الجملة ومنحنى الحركة الإيقاعية، أي إيجاد التناظر بين الإيقاع والدلالة، أو كما عبّر عنه كوهن بقوله: «فالمماثلة الوزنية والمماثلة الإيقاعية تظلان دليلين طبيعيين على مماثلة معنوية»[1]. والشاعر عندما يجد صعوبة في تطويع العروض لتراكيبه اللغوية يلجأ إلى هذه الرخص (الزحاف والعلل) وهو الشأن في بيت أبي تمام[2]. وقد تفطنت الباحثة يسرية يحي المصري إلى ظاهرة التنويع الإيقاعي في شعر أبي تمّام من خلال كثرة الزحاف والعلل، «فكان طبيعة الإيقاع في ديوان أبي تمام يغلب عليه التنويع أو إيجاد التقابل التام بين تفاعيل البيت لإحداث النغم المطلوب»[3]. فالزّحافات هي التي تسمح بالتلوين الإيقاعي بما يتناسب موضوع الشاعر وحالته النفسية واللغوية. ومما تقدم في هذا العنصر، يكون الناقد جمال الدين بن الشيخ قد بيّن بعض الأسباب التي تؤدي على اختيار البحور، وهي أسباب تتظافر لتؤدي على الحسم.

ويبقى أن نشير إلى المنهج الذي اتبعه جمال الدّين بن الشيخ في دراسته للشعرية أبي تمّام الحداثية، وللشعرية العباسية ككل، وهو يتمثل في المنهج البنيوي، بكل آلياته كالنسقية والتزامنية والتعاقبية، وينبغي أن نميز بين شقين في هذه الدراسة، وهما الشّق النّظري والشّق التطبيقي، ففي القسم النظري استفاد الناقد من المنهج التاريخي، إذ استطاع أن يخطط لبرنامج مشروعه الإيستمولوجي للشعرية العربية ويحدد معالمه من نظريات النقاد العرب بالتركيز على نتاج شعراء القرن الثالث للهجرة وفي مقدمتهم أبي تمّام، فقد استلهم من ابن قتيبة أهدافه ومحتويات الشعر وفيما بعد نظرية استراتيجية المعنى، ومن الجاحظ نظرية المهام الثقافية، واستمد من ابن طباطبا نظرية الإبداع الشعري في القصيدة، ومن ابن سلاّم الجمحي نظرية صناعة الشعر، ومن ابن خلدون نظرية الملكة الشعرية، أما القاضي الجرجاني والآمدي، فقد استلهم منهما منهج الكتابة ونمط التحليل، واعجب بآراء قدامة بن جعفر البنيوية.

وفي الشّق التطبيقي، كان أكثر تركيز ابن الشيخ على المستوى الصوتي (القافية، الوزن، والإيقاع)، وفيه اعتمد بدرجة كبيرة على منجزات المستشرقين كبلاشير، ج، ك قادي، بروكلمان وغيرهم كثيرون، واعتمد على مقولات سوسير البنيوية ومنجزات الشعرية الغربية خاصة جان كوهن وجاكبسون ومقولات الشكلانيون الروس، إضافة إلى أمهات المصار العربية التراثية كالأغاني والبديع لابن المعتز ودواوين الشعراء المختلفين، وانمازت هذه الدراسة باستعمال جداول إحصائية وخطاطات هندسية على طريقة المنهج البنيوي.وقد تميزت لغة الناقد بالعلمية، وتوظيف مصطلحات متنوعة منتقاة من مجالات مختلفة، ومن هذه المصطلحات _على سبيل التمثيل لا الحصر_ نجد: المشروع، سلم الجودة، أنماط الإبداع، التنظيم، السوسيوثقافي، السوسيوأدبي الإلزام، مستودع الثقافة، الفعل، الخطاطات، الحصيلة

[1]- جان كوهن، بناء اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ص 89.

[2] - ينظر: جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 283،284.

[3]- يسرية يحي المصري، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص 40، 41.

العروضية، وكان هدف ابن الشيخ المحوري تقديم قراءة نقدية للشعرية العربية بعيدة عن العواطف والإيديولوجيات الشخصية.

وفي الأخير يمكن أن نلخص نتائج دراسة جمال الدّين بن الشيخ للشعرية أبي تمّام الحداثية كالآتي:

- يرى جمالّ الدين بن الشيخ أن حداثة أبي تمام الشعرية انزياح عن المعيار أو النموذج الثابت للكتابة؛ أي البعدية عن المعيار والدونية عن النموذج، فشعره لا يلبي متطلبات جماعة النقاد اللغويون، الذين خاب أفق توقعهم في شعره، فأدرجوه ضمن جمالية مزعجة.
- لعل أهم خصائص حداثة أبي تمام الشعرية في نظر ابن الشيخ، هي: الصنعة، الغموض، اللغة المفعمة بالغريب والاستعمال الكبير للبديع الذي هو علامة من علامات التجديد.
- أرجع ابن الشيخ حداثة شعراء القرن الثالث للهجرة وعلى رأسهم أبو تمام إلى التطور السوسيوثقافي، فالشعر المحدث انبثق عن مرحلة شهدت تطورا حضاريا وثقافيا للمجتمع العباسي، إذ لم يتوقف الإبداع عند ذي الرّمة كما زعم النقاد اللغويين.
- ينفي جمال الدّين بن الشيخ أن تكون حداثة أبي تمّام الشّعرية حداثة من أجل التكسب أو الدفاع عن المطالب بالشعبية والالتزام بقضاياه، إنما كانت دوافع الحداثة أدبية، إذ حرص الشعراء المحدثون على الشهرة والرقي في السلم الثقافي والاجتماعي والمنافسة على أعلى المراتب عند الخلفاء والأمراء، وهي ذاتها الدوافع التي ولدت الخصومة الأدبية حول أبي تمام، فكل شاعر يحاول أن يثبت نفسه على الساحة الأدبية وهو مدعم من فئة معينة سواء من اللغويين والنحاة أو الكتاب والأدباء، وأبو تّمام بتفوقه الشّعري كان مصدر إزعاج لكثير من شعراء جيليه لعل أبرزهم دِعبل وابن الأعرابي وغيرهم.
- توصل ابن الشيخ من خلال إحصاءاته للأغراض الشعرية في ديوان أبي تمّام إلى أن غرض المدح يحتل المرتبة الأولى في نتاج الشاعر. وعلى الرّغم من التزام أبي تمّام بضوابط القصيدة المدحية عند ابن قتيبة، إلاّ أنّ الشاعر كثيرا ما يخرق هذه الضوابط ويستعمل الأغراض بشكل مختلف، وقصيدة "فتح عموري" أفضل دليل على ذلك، فهي قصيدة ملحمية تاريخية، ولا أثر فيها للغزل أو للأطلال، وعلاوة على هذا، فأبو تمّام من الشعراء الذين أتقنوا عملية الإبداع، فهو ينتقل من غرض شعري إلى آخر بطريقة شعرية موظفا كل مقومات الإبداع من الغريب وأنواع البديع، وصنوف الصور الشعرية، ومن ثم خلق الانسجام بين أجزاء القصيدة.
- ركز جمال الدّين بن الشيخ في الجزء التطبيقي من دراسته على البنية الصوتية في الشعر، وأول عنصر تحدث عنه هو القافية، وهو يرى أن أبا تمّام جعل القافية تتويجًا للتنظيم الصوتي المتنوع في قصائده حتى صارت جزءً مهما في هذا التنظيم، كما أن البديع _الذي يغلب في شعر أبي تمّام_ وسيلة ومن وسائل الشعرنة، فهو يشكل ما يسميه الناقد بالقافية الداخلية للقصيدة، ولعل التجنيس اهم نوع من أنواع البديع التي تتشكل القافية الداخلية، والتجنيس عند أبي تمّام يتعدى المعروف عند البلاغيين القدامى، فهو بنحو نحو التكرار ومصدر من مصادر الغموض في شعره، ومنه فإن مصادر الصناعة الشعرية عند أبي تمّام هي التّجنيس، التكرار والغموض.

- تطرق جمال الدّين بن الشيخ إلى الحصيلة العروضية، أين يحتل بحر الكامل المرتبة الأولى في الاستعمال عند أبي تمام ويعزى ذلك إلى كون من البحور الطويلة، التي تتناسب وغرض المدح، إضافة إلى أن الشاعر كثير ما يلجأ على الزحافات والعلل، وذلك ليس قصورا من الشاعر في نظر ابن الشيخ، إنّما هو من متطلبات التّنظيم الدلالي للقصيدة فالدراسات الحديثة أثبتت العلاقة الوثيقة بين التنظيم الإيقاعي والتنظيم الدلالي.

5. حداثة أبي تمام الشّعرية عند عبد القادر الرباعي

1.5. موقف عبد الرباعي من حداثة أبي تمّام الشّعرية

اهتم عبد القادر الرباعي بمبحث الصورة الفنية، فألف فيه عديد الكتب التي تتناول الصورة الشعرية عند الشعراء العرب القدماء منهم مسلم بن الوليد وزهير بن أبي سلمى وأبو تمّام، علما أنّ الناقد سلك المنهج النقدي الغربي الحديث في مقاربة الصورة الفنية عند هؤلاء. فهو يرى أن التصور الجديد يرفع من شأن الصورة الفنية في الشّعر، يقول: «إنّ التصور الجديد يعلي من قيمة الصورة الفنية في العمل الشعري ويجعل الوسائل الفنية الأخرى _وبخاصة الموسيقى الشعرية_ مرتبطة بها، متعاونة معها على تحقيق التكامل لهذا العمل حتى يكون في مقدوره تأدية وظائفه الجمالية بشكل فني ناجح»[1]. ومن هنا كان مفهومه للصورة الفنية غير المفهوم العربي التقليدي لها، فهو يرى أنّ الصورة شديدة الارتباط بالخيال، فهي «مولد نظر لقوة خلاقة هي الخيال، والخيال نشاط فعال يعمل على (استنفار كينونة الأشياء) ليبني منها عملا فنيّا متّحد الأجزاء منسجما فيه هزة للقلب ومتعة للنفس»[2]. فهي ابنة الخيال الشعري بامتياز، والناقد في ذلك متأثر بكوليردج وريتشاردز وغيرهم في نظرية الخيال. ومن هنا يرى أن البديع «تطور عام في الخيال العربي وليس اتجاها مدرسيا صناعيا مقصورا على فئة دون فئة»[3].

ويقدم الرباعي تعريفا عاما لصورة ، قائلا: «هي أيّة هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبّرة وموحية في آن»[4]. أما مفهوم الصورة الخاص، فهي «تركيبة عقلية تحدث بالتناسب أو المقارنة بين عنصرين هما في أحيان كثيرة، عنصر ظاهري وآخر باطني، وأن جمال ذلك التناسب أو المقارنة يحدد بعنصرين آخرين هما: الحافز والقيمة؛

---

[1]- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام _دراسة أدبية_ الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، الأردن 1999 م، ص 15.

[2]- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، مكتبة الكتاني، ط 2، اربد_ الأردن 1995 م، ص 69.

[3]- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 23.

[4]- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 85، 86.

لأن كل صورة فنية تنشأ بدافع وتؤدي إلى قيمة»[1]. ويظهر أن الصورة الفنية تقوم في هذا التعريف التفصيلي على أربعة عناصر، هي: العنصر الظاهري ويتمثل في المحسوسات، والذي تنقسم بموجبه الصورة إلى صور بصرية، سمعية، ذوقية، شمية، لمسية، حركية، أما العنصر الباطني، فيشمل أفكار الشاعر ونفسيته التي تصدر عنها الصور الشعرية المختلفة. ويقصد الناقد بالحافز الانفعالات التي تهز الشاعر وتجعله يبحث عن صور وأشكال تحملها. وأخيرا القيمة، وقيمة الصورة الفنية في أنها تعمل على نقل التجارب الإنسانية وتمدنا برؤية صاحبها للوجود، وهي بذلك تكون القيمة الكبرى للصورة الشعرية في أنها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة والوجود؛ المتمثل في الخير والجمال من حيث المضمون، والمبنى بطريقة إيحائية مخصبة من حيث الشكل.

انتقد الرباعي كثيرا النقد العربي القديم في رؤيته لحداثة أبي تمّام الشعرية، وهذه إحدى الدوافع التي جعلته يقارب الصورة الفنية باعتبارها جزءً أساسيا في هذه الحداثةالشعرية، يقول: «ومما دفعني إلى النقد الحديث، كي أستخرج منه مقاييس جديدة للشعر وأطبقها على شعر أبي تمّام أيضا، المفارقة المعروفة التي كانت بين هذا الشعر ومقاييس النقاد القدامى»[2]. ومن هنا رأى أنه من الواجب أن يعيد النظر في شعر أبي تمّام وفق مقاييس ومعايير حديثة بدل نظرية الاعتدال التراثية. وهذه الرؤية للرباعي تجعلنا نتساءل عن موقفه من حداثة أبي تمّام الشعرية وما مرجعها _حسب النقاد_ وأخيرا فيما تتجلى هذه الحداثة الشّعرية؟

تقوم قراءة الربّاعي لأبي تمّام وتراثه الشّعري في المقام الأول على الاعتراف بحداثة الشاعر _وذلك في كل مؤلفاته_ فهو يرى أن الحداثة الشعرية العربية المعاصرة (الشعر الحر)هي امتداد لحداثة أبي تمّام الشعرية في العصر العباسي، يقول: «وهكذا تبدو الحداثة الشعرية العربية متناسلة بعضها من بعض ماضيًا وحاضرًا، فإذا نظرنا إلى الحركة الشّعرية الحداثية في عصرنا الحاضر وإلى نماذجها العليا بعين الإنصاف وجدنا أنّنا مدفعون لإعطائها فضيلة تطوير الشّعر العربي تطويرًا تكامليًا يشمل التركيب اللّغوي والوزن العروضي، وهو تطوير كنّا ننتظر تكامله منذ أبي تمّام والبديعين في العصر العباسي الذين جعلوا تجديدهم في الأول دون الثاني ومنذ أصحاب الموشحات الذين حصروا تجديدهم في الثاني دون الأول»[3]. فأبو تمّام هو وجه للحداثة العربية منذ نشأتها الأولى في نظر الرباعي، وقد عبّر الناقد عن حداثة الشاعر الشّعرية بمصطلح الابتداع، يقول: «أما أبو تمّام فذو اتجاه ابتداعي يتكئ فيه على نفسه، ويرتبط فيه بجمال صعب في إدراكه وفي إخراجه، ويصدر فيه عن ذوق خاص،

[1]- المرجع نفسه، ص 87.

[2]- عبد القادر الربّاعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمّام، ص 13.

[3]- عبد القادر الرباعي، مقالات في الشعر ونقده، مؤسسة الشرق، ط1، عمان 1986 م، ص 40.

ومفهوم شعري خاص»[1]. فهو ابتدع مذهبًا لم يبتدعه غيره من الذين جاءوا قبله ولا من الذين أتوا بعده، وتميز مذهب الابتداع لديه بتقصي الإغراب والإبهام والغموض[2].

ويرجع الرباعي حداثة أبي تمّام في شعره إلى عاملين، يتعلق العامل الأول بثقافته العقلية الفلسفية، والتي أتته _حسب الناقد_ من الثقافة الإغريقية، لكن هذه الثقافة لم تملي موضوعاتها الأدبية على الشاعر ليبتكر موضوعات جديدة في الشعر العربي القديم، وإنما كان تأثير الثقافة اليونانية على أبي تمّام بتحفيز فكره للتجديد في معاني القديم، وهذا التّجديد قائم على تمرير العقل على هذا القديم، وأبو تمّام هو السابق لاختراع هذا الابتداع وإشاعته في كل جوانب شعره، وقد أدى اصطناع المنهج العقلي عند أبي تمّام إلى غموض شعره، هذا الغموض الذي لم يعجب المنظومة النقدية العربية القديمة[3].

كما أن الشاعر تأثر بالأجواء الاعتزالية التي طبعت فترة المأمون، «وفتحت بدلاً من ذلك الأبواب للانطلاقة الذاتية بعد النشاط العقلي الرائع زمن المأمون والمعتصم»[4]. ويتفق الرباعي في رأيه هذا مع المستشرقة سوزان ستيتكيفتش، فهي تصر في جل دراساتها لأبي تمّام وشعره على العلاقة الوثيقة التي تربط بين المعتزلية والكلام وشعر البديع، ومحصلة هذه العلاقة ازدهار شعر أبي تمّام، فتكفي _حسبها_ العودة إلى الفترة التاريخية التي بلغ المعتزلة في النصف الأول من القرن الثالث الهجري خلال حكم المأمون والمعتصم والواثق غاية قوتهم السياسية وهؤلاء الخلفاء، إضافة إلى أسماء أخرى كالقاضي أبي داؤد والشاعر الوزير الزيات وكثير من رجال بلاط المعتصم وقادته، امتدحهم أبو تمّام وعاش في كنفهم واعتنق أفكارهم، وعلاوة على ذلك، فعيون شعر الطائي كفتح عمورية وحرق الأفشين جسد فيها الشاعر _من خلال صور التشبيه والاستعارة_ المذهب المعتزلي القائم على التأويل، وبناها على الفكر الجدلي الكلامي من خلال ثنائية الإسلام والكفر[5].

والعامل الثاني الذي تعزى إليه نشأة حداثة أبي تمّام الشّعرية، هو عامل التطور الحضاري والثقافي للعصر العباسي، يقول الرباعي: «إنّ الشاعر في عصر أبي تمّام، عصر التنوير والعلم والفلسفة وأهل الكلام، لا يمكن له أن يبقى أسير قوالب وضعتها عقلية بسيطة ساذجة. قد يظن أننا نتصور بأنّ زمن أبي تمّام كان مهيئا له أن ينتج شعرًا أفضل من الشّعر الجاهلي في عناصر جماله، لكن الحقيقة غير هذا تمامًا. إنّنا مؤمنون بأنّه كان مهيئًا لأنّ ينتج

---

[1] ـ عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 12.

[2] ـ عبد القادر الرباعي، صريع الغواني مسلم بن الوليد (حياته وشعره)، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد 2006 م، ص502، 503.

[3] ـ ينظر: عبد القادر الرباعي، المرجع نفسه، ص 502-510.

[4] ـ عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 22.

[5] ـ ينظر: سوزان بينكني ستيتكيفيتش، إعادة صياغة البديع، مجلة فصول، ص 273.

شعرًا يختلف في نوعية بنائه عن العصر الجاهلي أما الأفضلية بين هذا وذاك فأمر آخر تمامًا»[1]. والتيار المحدث المجدد أبى إلاّ أن يكون مواكبا للتطورات والمستجدات الطارئة التي شهدها العصر العباسي.

وأبو تمّام في منظور الرباعي يتفرد على غيره من الشعراء في صوره الشّعرية، فقد أدرج الناقد في بداية دراسته للصورة الفنية في شعر أبي تمّام خطاطة إحصائية تعين الصور الفنية ونسبها في كل غرض شعري، وبلغت مجموع نسبة الصور إلى الأبيات 92% وذلك في 7231 بيت شعري[2]. مما يعني أنّ حداثته تكمن في طريقة التصوير، وعليه اتخذ الرباعي من الصورة الفنية مدخلاً للكشف عن هذه الحداثة الشعرية، وعن تجربة الشاعر ككل، وذلك أن الصورة الشعرية تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية المعبر عنها في الفن. لكن كيف تتجلى حداثة الشاعر في صوره الشعرية؟ هل في موادها ومواضيعها؟ أم في طريقة بنائها وتشكيلها الفني؟

2.5. نقد عبد القادر الرباعي لحداثة أبي تمّام الشّعرية

اختار الرباعي التوجه إلى أهم آلية من آليات الحداثة في شعر أبي تمّام، وهي الصورة الشّعرية، فقد تقدم الحديث عن موقف اللّغويين والنقاد والبلاغيين من تشبيهات واستعارات أبي تمّام، فهي لم تكن تستجب لأفق توقعهم البتة؛ لأنّها إبداع جديد لم يتعودوا على سماعه، تختلف عما أقروه في عمود الشعر المعروف. وعليه وجد الرباعي في الصورة الشعرية عند أبي تمّام حقلا خصبا للدراسة والنقد وفق منهج حديث، وهو الصورة الفنية.

1.2.5. حداثة الصورة الفنية في شعر أبي تمّام

تطرق الرباعي إلى مصادر الصورة أو منابع الصورة في شعر أبي تمّام ولخصها في ثلاثة مصادر أساسية، هي: حياة الشاعر الخاصة، وما تكبده من فقر وعوز دفعاه إلى تثقيف نفسه والاجتهاد للحصول على المكانة والشهرة والمال. الحياة الاجتماعية التي تمازجت فيها الأجناس وتلاقحت فيها الثقافات وتزينت بصنوف الحلل والمباني والثروات، وأخيرا الطبيعة الحية والميتة، التي جابها الشاعر وهو يرتحل من قطر على آخر في البلاد الإسلامية. «هذه المصادر الثلاثة كانت تمده بمواضيع صوره_ شكلت عنده مع مزاجه الشخصي واستعداده الفطري الإطار الخاص الذي ظل يتحكم في صوره كلها بشكل عام»[3]. والرباعي في دراسته لموضوعات الصور عند أبي تمّام كان يهدف إلى إبراز المصادر الخاصة التي اعتمد عليها في تشكيل الصور، وللكشف عن القاعدة النفسية والفكرية التي ترتبط بها عند الشاعر.

---

[1] ـ عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 235.

[2] ـ المرجع نفسه، ص 7.

[3] ـ عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 31، 32.

يشترك الشعراء في مصادر المادة الشّعرية للصورة، لكن أبا تمّام تفرد في خلق صور جديدة لم تكن تخطر على بال الشعراء في عصره، إذ نجده يبث الحياة في مواد الصورة الشعرية، «فالطبيعة الميتة والمعاني المجردة غدت كالإنسان تحيا وتختزن في دواخلها الخير والشر كما يختزن. ويحسن بنا الكلام عن هذا من خلال الأمثلة. قال مصورًا لواء الجيش في الحرب:

نِـعْـمَ لِـوَاءُ الـخَـمِـيـسِ أَبْـتَ بـهِ يَـوْ مَ خَـمـيـسِ عَـالِـي الضُـــحَـى أفِـدِهْ

فَشَـــاغَـبَ الـجَـوَّ وهُـوَ مَسْـــكَـنُـهُ وقَـاتَـلَ الـرِّيـحَ وهِـيَ مـن مَـدَدِه»[1].

ويجعل خيال الشاعر الجمادات تحاكي أفعال البشر، فالجيش في المعركة مثلما صوره الشاعر في البيتين يخارب على الأرض وأعلامه تشاغب في الجو جيشا آخر وتقاتل الريح، وهذه المعاني (الصراع والمخاصمة) _حسب الرباعي_ معاني مجردة منحها الشاعر صفات الإنسان من القدرة والحركة والمشاعر.

وقد أحصى الرباعي في هذا المجال عديد الصور، التي تكمن حداثتها في طريقة استعمال الشاعر للمادة استعمالا جديدا، فابتكر صورا خاصة به لم تألفها الذائقة العربية التراثية، إذ جعل الحلم برد والقصيدة بكر، والخلافة إنسان، والقصيدة ناقة ...، أضف إلى ذلك أن الشاعر عمد إلى الصور القديمة فجدد فيها، يقول الرباعي في ذلك: «لقد شغف أبو تمّام بهذا الموضوع فاستنبط منه صورا موحية بالجدّة تتصف بالجدّة والجمال، وذلك لأنّه حرص على أن تخرج كل واحدة منها وهي تحمل سماته الذاتية وتنأى على التقليد والاتباع»[2]. فقد تناول معظم المواضيع التي تناولها الشعراء قبله كالمطر ومرادفاته، لكن بطريقة فيها من الجدة والغرابة الكثير. ويبرر الرباعي التجديد في مادة الصورة في شعر أبي تمّام من خلال عملية التفسير والتّأويل لهذه الصور، فهو يرى أن مواد الصورة جاءت عند الشاعر ذات دلالات تختلف عن تلك التي تم التواضع عليها؛ لأنّ الشاعر استطاع أن يخضع هذه المواد للمواقف الانفعالي الذي تصدر عنه، بقول الرباعي: «إنّ ذات الشاعر بما تضمنته من انفعالات عاطفية وأفكار داخلية متصلة بها كانت وراء استنفار الموضوعات التي تشكلت منها الصور. ولم تمنعه الصفة التقليدية لبعض الموضوعات من أن يحقق فيها الاستقلال الشخصي، وذلك لأنه كان يسعى دائما إلى أن يجد مناسبة داخلية بين حدي الصورة أولا، وأن يضع المادة في نطاق الفعل والحركة ثانيا»[3].

ونجد أكثر ما يعلل به الناقد صور أبي تمّام تحليلات نفسية؛ أي التركيز على الخلفيات النفسية أو الوظيفة النفسية للصورة، فقد استعان الناقد _على سبيل المثال_ بالتحليل النفسي في

---

[1]- المرجع نفسه، ص 34.

[2]- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 58، 59.

[3]- المرجع نفسه، ص 80.

تفسير بعض صور المشيب في شعر الطائي، فالمشيب قد يكون سببًا من أسباب فراق الأحبة، الفراق الذي يترك الإنسان في حالة القلق والهم الشديدين، كما صوره الطائي في قوله:

أمَـا إنَّـهُ لَـولاَ الـخَـلِـيـطُ الـمُـودَّعُ وَرَبْعٌ عَفـا مِنْـه مَصِـيفٌ ومَرْبَعُ

لَـرُدَّتْ عـلـى أَقَـابِـهَـا أَرْيـحِـيَّـةٌ مِنَ الشَّـوْقِ وادِيهـا مِنَ الَهمِّ مُتْرَعُ

شبه الشاعر الهم بوادٍ مترع يسوقه إلى الارتحال لعله يلحق بمن فارقوه، وفي قول أبي تمّام:

لَـحِقْنَـا بِـأَخْرَاهُمُ وقـد حَوَّم الـهَوى قُـلوبًـا عَـهِـدْنَـا طَـيْرَهـا وهِـيَ وُقّعُ

يصور الشاعر حالة الأمل والهم، فبعد أن لحق بمن يهوى، واجتماعه به، افترق مرة أخرى وعاوده الهم من جديد، فالشاعر يعيش بين حالتي الرضا والهم مادام الفراق الطويل والاجتماع القصير يتحكمان بقلبه ويلعبان به:

وَعَهْـدِي بـهـا تُـحْـيِ الـهَوَى وتُـمِـيْـتُـهُ وتَسْـحَـبُ أَعْشَـارَ الفُؤَادِ وتَصْـدَعُ

يرى الرباعي من خلال قراءته النفسية _دائما_ أن هاتين الحالتين في نفسية الشاعر تلتقيان عند نقطة واحدة هي: البعد ما بين الحاجة النفسية وغذائها، فالحاجة النفسية هي الرضا وهو يحقق بلقاء المرأة المحبوبة، ولكن هناك عائق بين المرأة والنفس الراغبة (الشاعر) وهذا العائق زمني يتمثل في الشيب، ومكاني يتمثل في الفراق والبعد. والبعدان _حسب الرباعي_ يختلفان في الأثر النفسي الذي يخلفه كل واحد منهما، ذلك أن الإنسان إذا استطاع التغلب على البعد المكاني ولو لفترة وجيزة (لقاء قصير)، فإنه لا يمكنه التغلب على البعد الزمني (الشيب). ومن هنا اختلفت طبيعة الصور عند الشاعر، فصور الشيب تؤدي إلى هم لا ينتهي، بينما صور الفراق تعطي أمل متجدد؛ أي تتابع الهم والأمل[1]. وقراءة الرباعي للزمن في شعر أبي تمّام قراءة نفسية، إذ يرى أن إحساس هذا الأخير بالزمن إحساس نفسي خالص، يقول: «كانت الأفكار السابقة أفكار الشاعر حول الزمن ممزوجة بنزعات وجدانية خاصة، فقد ظل يكررها عن طريق تصويره للزمان أو مصائبه أو أحداثه في قصائده المتنوعة الأغراض والمراحل الزمنية. هذا وكان إحساس الشاعر بالزمن _من جهة أخرى_ إحساسا نفسيا خالصا لأن الزمن عنده لا يقاس دائما بطوله الفعلي أو قصره وإنما في وقعه على النفس؛ إنّ شدة أو رخاءً»[2]. ومعروف على الزمن تقلبه على الإنسان "الموت والحياة، الهجر والوصل، الفقر والغنى، المرض والعافية" وعبّر أبو تمّام عن هذا التقلب _حسب الرباعي_ انطلاقا من إحساسه بهذه الحالات وتأثيرها على نفسيه.

درس الرباعي في باب مواد الصورة المعاني الخلفية أو الرّمز الخفي وراء الصورة الشعرية عند أبي تمّام، وفي البداية حدد الناقد مفهومه للرمز قائلاً: «والرمز الشعري _كما

---

[1]- ينظر: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 96.

[2]- المرجع نفسه، ص 120.

أراه_ تفاعل بين مظاهر خارجية ومشاعر جماعية كونتها قيم دينية وإنسانية وقومية ولكنه موجه بخلفية عقلية خاصة بمستخدمه مهمتها _إلى جانب التعبير عن تلك المشاعر_ إبراز المزاج الذاتي والطابع الشخصي له. والرّمز من اهم القضايا الفنية التي تواجه الشاعر والناقد على السواء. قال غوتيه "أن مشكلة المشاكل في كل فن هي استخدام الظاهر _أي الرموز_ لإنتاج شبه حقيقة أسمى»[1]. والرّمز في الأدب وجه من أوجه التعبير الفني وظاهرة من الظاهر الأسلوبية الحداثية، ووسيلة مهمة من الوسائل الفنية التي تحقق شعرية الخطاب الأدبي، إذ يلجأ إليه المبدع من أجل الإيحاء والتلميح بدل الإشارة والتّصريح، فالرّمز صورة إيحائية حسية أو مجردة يحول بنا إلى غموض مكثف.

يرى الرباعي أنّ الرّمز آلية شعرية يستخدمها الشاعر بطريقة لا واعية، ومن هنا يكون الرّمز إيحاء يصدر عن خلفيات متعددة، والكشف عن هذه الصور، يكون بدراسة الصور المتكررة أو الصور السائدة في الأعمال الفنية للشاعر، كما أشار الرباعي إلى دور السياق في إدراك الرّمز، وكذا تختلف دلالة الرّمز باختلاف السياق[2].والمبدع الحق هو ذاك الذي يحقق التواؤم بين الصورة الرّمزية والسياق الذي تجري فيه، فلكل رمز سياق خاص به، بحيث تتسق الصورة الرّمزية مع المعنى والمبنى الكلي للقصيدة. وينطلق الرباعي من الخلفية الدينية الإسلامية لأبي تمّام، ليضع دائرتين كبيرتين للرمز في شعره، وهما دائرة النور ودائرة الظلام، وتنضوي تحت هاتين الدائرتين عناصر رمزية أخرى كثيرة (الهدى، الشمس، الإشراق، الكوكب، الضياء، الإيمان، الليل، الشرك، الظلال، الكفر...)، واقترن رمز النور في شعر أبي تمّام الحداثي بالإسلام والإيمان، الذي ضده الكفر، يقول الناقد: «ولما كان أبو تمّام قد تأثر بروح الإسلام في استخدامه الرّمزي للنور فإنّه قد تأثر أيضا في استخدامه الرّمزي للظلام. فالظلام عنده كثيرًا ما يأتي رمزًا للكفر والضلالة أو أي قلق في الروح الإنسانية. قال:

هو كَوْكَبُ الإســـلاَمِ أَيَّـةُ ظُـلْـمَـةٍ يَـحْـرِقُ فـمُـخُّ الـكُـفْـرِ فـيـهـا رَارُ»[3].

يصور هنا الشاعر التعارض بين نور الإسلام وظلمة الكفر. وتحت هاذين الرمزين المحوريين، راح الناقد يستنبط رموزا أخرى فش شعر أبي تمّام، كرمز الأخضر الذي يحيل إلى الجنة، وهي مآل المدافعين عن الإسلام، ورمز السيف الذي تتعدد دلالته بين الأمن والعقاب والجيش الذي يرمز إلى الصبر أما الدرع، فهو رمز للثقة والراية رمزٌ للنصر، وكلها رموز تختلف _حسب الرباعي_ في دلالتها النفسية باختلاف السياق[4].

---

[1]- المرجع نفسه، ص 130.

[2]- ينظر: ، ص 131،132، 133.

[3]- عبد القادر الرباعي، المرجع الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 136، 137.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 146، 147.

ينتقل الرباعي من الرّمز الديني على الرمز الاجتماعي، أين اختصره في رمزين محوريين، هما الكرم والبخل، يقول الرباعي: «والكرم إذن سلوك اجتماعي دنيوي يتابع فيه الخلف أمجاد السلف ليحافظ على البناء الذي بنوه ويزيد في لبناته لبنة ترفعه وتقويه. والكرماء في سباق دائم للتفوق في هذا، فكل منهم يريد أن يكون بناؤه أكثر سموًا وشموخًا، قال:

كَمْ أَعْطَبَتْ رَاحتَاهُ مِن نَشَبٍ ... سَلاَمَةُ المعْتَفِينَ في عَطَبِهْ

أَيُّ مُدَاوٍ للمَحْلِ نَائِلُهُ ... وهَانِئٍ للزَّمَانِ مِن جَرَبِهْ

مُسْتَمِرٌ مَا يَكِلُّ في طَلَبِ الـ ... ـعَلْيَاءِ والحَاسِدُونَ في طَلَبِهْ

أعلاَهُمُ دُونَهُ وأَسْبَقُهُم ... إلى العُلى واطئٌ على عَقِبِهْ»[1]

وإذا كان الكرم هو الوجه الإيجابي في المجتمع، يزرع الأمل في نفوس الناس ويسعى إلى المجد، فهناك وجه سلبي أخر هو البخل، فالبخيل يمنع الخير ويقتل الآمال، ويهدم ما كان مرفوعا. وقد اقترن في _منظرو الرباعي_ البخل بالجفاف، في حين اقترن الكرم بالخصب والربيع، فإن كان الكرم ربيعا ونعمة ورخاء، فإن البخل جفاف وقحط وبلاء[2].

ولم يفت الرباعي مناقشة أهم مكونات القصيدة المدحية عند أبي تمّام، وهي: الطلل والمرأة والحيوان والرحلة، التي اعتبرها رموزا تتعلق بالإنسان، وفي دراسته لنماذج من شعر الطائي، خلص إلى دلالة هذه الرّموز، فالأطلال رمز للقلق والهم، أما المرأة فهي رمز للأمل والتجدد، كذلك الناقة رمز للإرادة والعزيمة والحزم، وأخيرا عدّ الرحلة رمزًا للشقاء، وقد مثّل لهذه الرموز بشواهد من شعر أبي تمّام لا يسعنا التطرق إليها كلها، وأشار الناقد إلى أنّ هذه الرموز تجتمع كلها في العقل الباطني للشاعر وتشكل الخلفية الفكرية التي ينطلق منها في تشكيل صوره الفنية. ويخلص الناقد أنّ أبا تمّام كان يرمز على العنصر الإنساني الذي يتلقى الحدث وينفعل به ثم يسعى جاهدًا لحله، ومن هنا كانت القصيدة عند الشاعر مسرحا للتجارب المختلفة تتصارع فيها المتناقضات أو الأضداد، لكن ينتصر في النهاية الخير والأمل والحق[3].
وقد أدرك الرباعي أنّ حداثة الصورة الشّعرية عند أبي تمّام تكمن في طرقة بنائها الفني فخصص القسم الثاني من دراسته للبناء الفني للصورة، أين درس فيه البناء الفني للصورة عينية وكلية وقسم في البنية العينية الصورة إلى ثلاثة أنماط، هي: النّمط النفسي، النّمط البلاغي والنّمط الفني وكل نمط من هذه الأنماط يتفرع إلى مجموعة من الصورة المختلفة.

1.2.2.5. النّمط النفسي

[1]- المرجع نفسه، ص 153.

[2]- ينظر: عبد القادر الرباعي، ا الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 156، 157، 158.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 159 - 174.

يتكئ الرباعي على مقولات ريتشاردز في توضيح معنى الأساس النفسي للصورة الشّعرية، فيرى أنّ الأساس النفسي للصورة هو إخراج لانفعالات الشاعر وأحاسيسه وأفكاره التي تتسم بالتشويش والاضطراب إلى موضوع خارجي يحقق لها الانتظام والانسجام «فإننا مؤمنون معه، بأن الصورة الشعرية إنما في الحقيقة (سجلات للمنبهات أو منبهات للانفعال). ولهذا نضم كلا من الصور الحسية والصور العقلية في شعر أبي تمّام تحت نمط واحد موحد هو: "النمط النفسي". ونعني بالصور الحسية، الصور التي ترتد في موضوعاتها إلى مجالات الحياة الإنسانية والحياة اليومية، والطبيعة، والحيوان. أما الصور العقلية فنعني بها تلك الصور التي ترتد إلى ثقافة الشاعر أو عقله المجرد»[1].

والأنماط الخمسة للصورة الحسية في شعر أبي تمّام، والتي سجلت حضور قويا في قصائده، هي الصورة البصرية، الصورة السمعية، الصورة الذوقية، الصورة الشمية والصورة اللّمسية. وأشار الناقد إلى قضية مهمة فيما يخص الصورة الحسية عند الطائي، وهي أنّ بعض الصور لا يمكن ردها إلى حاسة واحدة، وهذا ما يسمى "تراسل الحواس"، الذي يقوم على إثارة تداعيات جمالية متنوعة، يقول الرباعي: «وقد يجد الباحث بعض الصعوبة في رد قسم من الصور إلى حاسة واحدة لأنّها قابلة لأن تحس بأكثر. مثالذلك قوله:

وتَـحْـتَ قَضَـــاءٌ حَـزٌّ شَـــفِـرَتِـهِ كمـا يَعَضُّ بـأَعْلَى الغَـارِبِ القَتَـبُ

إنّ الحكم في مثل هذه الصورة هو الإحساس إن إحساسي يدعوني _مثلا_ أن أعد الصورة السابقة لمسية لأنّها لا تريديني أن أتخيل رؤية الحز ولكن أن أتخيل تألم الجيم بسببه»[2]. وقد ترددت _حسب الرباعي_ في شعر أبي تمّام مثل هذه الصور، وكانت الغلبة للصورة البصرية، تليها السمعية، وهو الأمر الذي يتماشى مع ما يردده النقد الحديث من أنهما معًا يشكلان جوهر الشعر، ويسجل الرباعي أن الصورة البصرية أوضح على بقية الأنواع الأخرى. وهناك أنراع أخرى كالصورة اللونية والضوئية والحركية والعضوية والحرارية، وقد استقصى الرباعي هذه الصور في شعر أبي تمّام، فنجد مثلا في الصورة اللونية والأسود والأبيض، وهما لونان أثيران لدى أبي تمّام بخاصة عندما يريد أن يشكل صور المتضادة، كرر الشاعر الأخضر والأحمر، وسيطر التضاد كذلك على الصورة الضوئية، إذ جاء بالضوء والظلام متلازمين.

وأبو تمام _حسب الرباعي_ يستعمل الصورة اللونية استعملاً رمزيًا، فالسراج مثلا رمز الإسلام، وهذا يعني أن الاعتبارت النفسية فرضت على الشاعر قيما فنية ناجحة، أما الصورة الحركية، فهي عنصر أساسي في ملكة التصوير عند أبي تمّام، وميز الرباعي بين صنفين من الحركة في صور الشاعر، صورة دبت فيها الحياة وراحت تتحرك تحرك الأحياء، كجعل الفقر والعدم إنسانًا يتحرك، والصورة التي تتحرك أجسام موادها على الحقيقة، ومن ذلك مقارنته سير الفاقة بسير النعام، إلى جانب هذا كله، هناك فش شعر الطائي الحركة السريعة

[1] ـ المرجع نفسه، ص 177، 178.

[2] ـ عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 181، 182.

والحركة الهادئة والحركة التي تجمع بين النوعين، وكل حركة ذات انطباع نفسي، وراءها إحساس مختلف[1].

أما الصورة العقلية أو الذهنية، وهي نتاج عمل الذهن الإنساني في تأثره بالعمل الفني وفهمه له[2]. ويستقي المبدع صوره الذهنية من التجربة المباشرة أو غير المباشرة، وقد تكون عقلية أو غير رشيدة، ويصنفها الرباعي على ثلاثة أصناف، هي: الصور النموذجية، والصور التجريدية والصور اللفظية، والصورة النموذجية في نظر الرباعي هي «التي تتخطى الحدود وتصل إلى أعماق النفس والعقل حيث يحتفظ اللاوعي الجمعي بنماذج انحدرت إليه من موروثات دينية وقومية»[3].

والصورة النموذجية قسمان: نموذجية عليا ونموذجية صغرى، النموذجية العليا مقتبسة من الموروث الديني؛ لأنه يمثل القيم العليا السامية والطاهرة، والصورة النموذجية العليا في شعر أبي تمام أكثر الصور تأثيرا علة النفوس، وهو يستحض في هذه الصور كثيرا القصص القرآني كقصة سيدنا يوسف وسليمان عليهما السلام، ويتخذ من الرسولρقدوة وأسوة يمثل به للقيم النبيلة والفاضلة في المدح أو الرثاء، ومن ذلك دعوته لمالك بن طوق للصفح عن قومه، ها هو يدعه ليكون كريما معطاءً معهم اقتداءً بالمثل الأعلى عند العرب والمسلمين وهو النبي عليه الصلاة والسلام، مستحضرا أخلاقه ومواقفه في غزوتين مشهورتين في التاريخ الإسلامي، وهما غزوتي "حنين" و"الخندق".أما النموذجية الصغرى، فمستمدة من حوادث التاريخ وأخبار الأدباء التي مجدت أسماؤهم في سجلات البطولة، ومن ذلك عقدة لمقارنات بالصورة بين ممدوحيه وشخصيات تاريخية مشهورة كالمالكيين بن تغلب والشعراء والخطباء المشهورين كامرئ القيس وقس ين ساعدة وغيرهم، وبخلص الرباعي إلى أن الصورة النموذجية في شعر أبي تمام تأتي من الأعماق ومن أعلى طبقات العقل(اللاشعور)، يصوغها الشاعر بذاتية خاصة لتثير في متلقيها كوامن الشعور بطريقة إيحائية[4].

وتدخل الصورة التجريدية في النمط العقلي، وإذا ألقينا نظرة على هذه الصور نجد منها ما يعبر عن «شيء محسوس أو مفهوم من المفهومات بكلمة مجردة»[5]. وهوما يبينه الرباعي

---

[1]- ينظر: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 185- 190.

[2] - ينظر: علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري_ دراسة في أصولها وتطورها_، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط02، بيروت 1981م، ص 28.

[3]- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 192.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 191 - 196.

[5]ـ فهد عكام، نحو معالجة جديدة للصورة الشعرية _أنماط الصورة في شعر أبي تمّام _ مجلة التراث العربي، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، العدد18، كانون الثاني(يناير)، دمشق، 1985م، ص 158.

من خلال نماذج من شعر أبي تمام، يقول: «وترتبط هذه الصور بالمعاني الذهنية عادة وذلك إما من عقد مماثلة بين معنيين كما في قوله يماثل بين الهوى والعذاب:

أمَّـا الهَوَى فهوَ العَـذَابُ فـإنْ جَرَتْ فـيـه الـنَّـوَى فَـأَلِـيْـمُ كُـلُّ أَلِـيْـمِ»[1].

ولاحظ الرباعي أن بعض الصور التجريدية عند أبي تمام، تكون أقرب إلى التعليل المنطقي منها على الطبيعة الخيالية للشعر، وقد أحصى الناقد نحو ستة ألاف من الصور في ديوان أبي تمام، تشكل الصورة التجريدية نسبة ضئيلة فيها حوالي مئة وثماني صورة، وأرجع ذات الناقد السبب إلى نزوع الشاعر نحو الصورة الحسية، وهي تختلف باختلاف السياقات التي تولدها، والمواقف التي تنبثق عنها، وتتلون بالحالة السيكولوجية للمبدع، وتفهم حسب قراءة المتلقي.

والنوع الأخير _حسب تصنيف الرباعي_ هو الصور اللفظية، التي بلغ عددها أربعون صورة، وهي ليست كالصور السابقة، وهي ترتبط بشدة بالسياق الذي تنبثق عنه، فهي تعتمد على تلاعب لفظي قصد التلميح أو الغرابة، ومنها قوله:

خَـرْقَـاءُ يَـلْـعَـبُ بِـالـعُـقُولِ حَـبَـابُـهَـا كَـتَـلَـعُّـبِ الأَفْـعَـالِ بـالأَسْـمَـاءِ

ويرى الرباعي أن الصنعة واضحة في مثل هذه الأبيات، غرض الشاعر منها الإغراب والتنوع، وتكتسي هذه الصور حيوية في ارتباطها ببقية أجواء القصيدة والسياق، وماعدا ذلك فهي صور ميتة[2]. ومما لا شك فيه أن الرباعي لقى تجاوبا في شعر أبي تمّام الحداثي مع نظرية الحقل النفسي للصورة الفنية، فأغنى حقل الدراسات النقدية في هذا الإطار.

2.2.2.5. النّمط البلاغي

إن الأشكال البلاغية للصورة الفنية تختلف _حسب الرباعي_ في درجة النضج، فبعضها بسيط وبعضها معقد، وأولى هذه الأشكال، الصورة الإشارية، وهي صورة بسيطة في تصوير المعنى، والإشارية ثلاثة أنواع، هي: الوصف، والكناية، والمجاز المرسل. ويذهب الرباعي إلى القول إن الصورة الإشارية صورة ساذجة، ولذا جاءت قليلة عند أبي تمّام، وأكثر مجيئها كان في قصائده الأولى في حمص ومصر[3]. ولعل أراد الناقد القول إن نضج التجربة الشعرية عند أبي تمّام جعله يتخلى على هذا النوع من الصور البسيطة في نظره.وإن كانت الصورة التشبيهية صورة تقليدية، إلا أنها تكتسي عند أبي تمّام خصائص حداثية _حسب قراءة الرباعي_ فأغلب تشبيهات الشاعر تخلو من أدوات التشبيه التقليدية كالكاف ومثل وشبيه، وهذا الذي يجعلها أقرب إلى الاستعارة منها إلى التشبيه الآخر، لكن ذلك لا يعني

---

[1]- المرجع السابق، ص 196.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 197، 198، 199.

[3]- المرجع نفسه، ص 199 - 202.

خلو تشبيهات أبي تمّام من الأدوات، ولعل الشاعر كان مغرما بأداة واحدة، فغلبها على بقية الأدوات وهي "كأن"، ويفسر الناقد هذه الظاهرة برغبة الشاعر في جعل صوره أكثر عمقا، لأن "كأن" أداة تفيد التوكيد.

وتسلك الصورة التشبيهية عند أبي تمّام أساليب بلاغية أخرى غير طريقتها المألوفة، منها: أسلوب المخالفة أو نفي التشبيه، وأسلوب النسبة، الذي يضيف فيه الطائي ياء النسبة إلى المشبه به، كما في قوله:

خُـوطِـيَّـة شَـــمْسِـــيَّـةٍ رَشَـــئِـيَّـةٍ مُـهَـفْـهَـفَـةِ الأَعْـلَـى ورَدَاحِ المُـحَـقَّـبِ

شبه هذه المرأة المتغزل بها بخوط البان وهو الغصن، وبالشمس والرشأ على سبيل الإيجاز مضيفا ياء النسبة إلى هذه النعوت، ولم تكن تلقى مثل هذه الصور استحسان العلماء آنذاك، وتعرض من أجلها الشاعر لنقد هؤلاء[1].

وإذا كان التشبيه يحافظ على الحدود المتمايزة بين طرفي الصورة، فإن الاستعارة _حسب الرباعي_ أكثر تطورية، فهي توحد بين الحدين توحيدًا تامًا، بحيث ينوب أحدهما عن الآخر، ويرجع الناقد شكل الاستعارة عند أبي تمام _التي أثارت الجدل في أوساط النقاد القدامى_ إلى علتين، الأولى، أن الاستعارة كانت نتيجة طبيعية لتطور الصورة الشعرية من الإشارة إلى التشبيه في بدايات الشعر العربي إلى الاستعارة المعقدة في القرن الثالث الهجري.

ثانيًا، إنّ هذا التطور واكب نضج العقلية العربية واتساع أفقها وقدراتها على التحويل والتعبير، خاصة تلك التي تفاعلت إيجابيا بالثقافات الأخرى. وتحتل الصورة الاستعارية الصدارة في شعر أبي تمّام بنسبة تزيد عن 70% من مجموع الصور الأخرى، واستنادًا على آراء ريتشاردز في تقسيمه للاستعارة إلى لغوية وفنية، قسم الرباعي بدوره استعارات أبي تمّام إلى ألوان أربعة متداخلة متطورة بعضها من بعض، تتدرج من البساطة إلى التعقيد، النوع الأول، هي الاستعارة المِثْلِية، «وهي مبنية على أساس حلول جسي محل حسي آخر»[2]. وعن سبب تسميتها بالمثلية، يرى الناقد أن تقوم على التماثل، وهو بذلك لا يقصد سوى ما قال به البلاغيين القدامى وهو تشبيه محسوس بمحسوس.

النوع الثاني من الاستعارة، هو التجسيد «ويعني تقديم المعنى في جسد شيئيّ؛ أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى العالم المادية الحسية»[3]، وذلك مثل جعل النأي ثوبا؛ أي تشبيه معقول بمحسوس، وهاذين النوعين من الاستعارة يشتركان في التركيب، إذا يتمان في مرحلتين، الأولى قيام حد الصورة في الذهن، الثانية، دمج الحد الأول في الثاني، بحيث

---

[1]- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 203، 206.

[2]- المرجع نفسه، ص 208.

[3]- المرجع نفسه ص 209.

يصبحان واحد، والفارق بينهما، أن الأولى ممكنة، أما الثانية _التجسيدية_ فمستحيلة، فهي تصبح أكثر خفاء، وهذا يتطلب جهدًا في التعرف والتشكيل، وهي تتفوق في نسبة وجودها على الاستعارة المثلية في شعر الطائي، وهي بذلك سبب من أسباب الغموض في شعره.والمظهر الحداثي في صور أبي تمّام الاستعارية، هو نزوع الصورة الشعرية إلى التخلص من جمودها والبحث عن شكل جديد عن طريق السمو إلى مرتبة الإنسان في أفعاله ومظاهر حيويته، والذي ولد شكلين جديدين يرتبطان في هذه الأوضاع وهما التشخيص والتجسيم، أما التشخيص فهو إحياء الجمادات وإكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله وصفاته، كجعله الأرض تلبس ثوبا، والخمرة تشعشع والدموع تشتاق وغيرها من الصور، وفي منظور الرباعي أن الاستعارة التشخصية هي تطور للاستعارة المثلية، فهما تتعاملان بحدود حسية، وتبقى التشخيصية أعمق من المثلية؛ لأن التشخيصية ترتفع بشيئية الحد إلى مرتبة الإنسان.

والتجسيم، يكون برفع المعنى المجرد إلى مرتبة الإنسان في قدراته، أي خلق ما هو ليس مخلوق في تشكيل الاستعارة، فهو الشكل البلاغي الذي غلبه الشاعر في كل شعره، فزادت نسبته على أي شكل آخر، إذ جعل الطائي القول إنسانا ينام ويفيقن وجعل الدهر يفكر، وله أخدعين كالإنسان، والجهالة امرأة ولودٌ كثير من الصور على هذه الشاكلة. ويرى الرباعي أن التجسيم تطور للصورة التجسيدية، والتجسيم أعمق وأعقد وأكثر خفاء من التشخيص والتجسيد فالتجسيم مرتبط بالخيال، حيث يتم استحضار أمور حياتية معقدة، ثم إكسابها المعاني المتماثلة في الحياة، وإدراك الصور التجسيمية يتطلب جهدا وتركيزا كبيران، بينما التجسيد مجرد استحضارٍ لموجودات حسية لها صور مخزنة في الذهن. والتجسيم أعمق من التشخيص في طبيعة التشكيل، فهو يتعامل بحدود بعضها معدوم لا يحس كما هو الحال في الصور الاستعارية المجسمة للمعنويات، فهو أعقد منه، والصورة التجسيمية تتم بنفس مراحل الصورة التشخيصية، لكن طبيعة التشكيل أعقد في الصورة التجسيمية، فالشاعر يحول المعنى المجرد على جسم ويمنح له حياة ونشاطا ومشاعر وأفكار، وهذه عملية تتم في عقل أبي تمام على نحو لا يخلو من التعقيد الذي يحتاج إلى مزيد من الصفاء في النفس، والأصالة في الوعي والخصب في التجربة، والسعة في الخيال[1].

والشكل البلاغي الرابع في تصنيف الرباعي، هي الصورة الرمزية، التي تتوج التطور الذي تطمح إليه الصورة يقول الرباعي: «أما الآن فنصل إلى مرحلة رابعة تعد نهاية التطور التي تطمح إليه الصور دائما للوصول إليها، وهي تمثل موضوع صوري فرد لنمط من السلوك الإنساني، أو تكثيف عناصر انفعالية عميقة أو ارتباطات وجدانية معقدة في موضوع قادر على حملها ومعبر عنها بطريقة الإيحاء التي تبتعد عن ذكر أي من تلك العناصر أو الارتباطات»[2]. وعامة يرى الرباعي أن الرمز كثر في شعر أبي تمام، لأنه كان مولعا بالصور المتضادة

[1]- ينظر: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 211 - 213.

[2]- المرجع نفسه، ص 213، 214.

والألوان وأنواعا صورية أخرى استخدمت استخدامًا عميقا، وهو الأمر الذي عبّر عن نضج التجربة الشعرية لدى الشاعر وحداثيتها.

3.2.2.5. النّمط الفني

يريد الرباعي بالنمط الفني اتحاد الموضوع بالوسيلة بالنفس لتحقيق القيمة الجمالية للصورة، وهذ الاتحاد يتم على مستوى البناء الكلي للقصيدة، فالصورة التي هي شكل بلاغي مضافا إليها الطبيعة النفسية (حسية أو عقلية) لن تقوم على أساس انفرادي أو انعزالي، إنما على أساس أنهما أجزاء في بناء أعم، وهي دعوة من الرباعي إلى عدم اجتثاث الصورة الشعرية ومعالجتها وهي معزولة عن باقي المكونات الأخرى في العمل الفني.ويصنف الناقد عناصر الصورة في تجربة أبي تمّام وانفعالاته في ثلاثة أشكال، هي: التناسب مع الاختلاف، وفيه تكون عناصر الصورة قريبة من التشابه الشكلي أو الواقعي، كجمع الشاعر بين "النار والنور" وبين "الدّر والياقوت" وبين "الشمس والدجى" وغيرها، أما الشكل الثاني، فهو التوافق مع الاختلاف، وهو التأليف بين عناصر مختلفة في الواقع، لكن متوافقة ومتألفة في الصورة، وهذا الشكل نوعان، نوع قريب كتراسل الحواس في قول أبي تمّام[1]:

خَبَرٌ جَلا صَـــدَأَ القُلُوبِ ضِـــيَاؤُهُ إذْ لاَحَ أَنَّ الصـــدْقَ مِـنْـهُ نَـهَـارُ

فالخبر عنصر سمعي يختلف عن النهار والضياء عنصران بصريان، وهذا تراسل بين الحواس. أما النوع البعيد، فغريب ومعانيه غامضة، فهو يحمل شحنة انفعالية أقوى وأعمق من تلك التي يحملها الأول، ومن صوره جعل أبي تمام للموعد ظهرا، وللكفر مخا وللدهر شطرا. والشكل الثالث هو تآلف المتنافرات[2]. ويعج شعر أبو تمام بهذا النوع من التشكيل الفني، وهو _في نظر الرباعي_ ليس صنعة شكلية كما صورته الشعرية العربية القديمة، وإنما هو مطلب جمالي.

وهذه الأشكال البلاغية تتخذ هيئات بنائية مختلفة في درجة الترتيب، جمعها الرباعي في وضعين أساسيين، وضع إفرادي، ووضع تركيبي، ويتضمن الوضع الإفرادي صور راكدة أو ميتة وهي«لتي لا تزال غير متمكنة في أعماق النفس والخيال وغير قادرة على، لذلك على أن توجد نفسها في امتدادات على السطح، ومثالها قوله يتغزل:

أعِينـا على ظبْيٍ جُعلـتْ نَصِـــيبـه ومـالِيَ فيـه مـا حَيِيـتُ نَصـــيـبُ»[3].

---

[1]- ينظر: ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، م 2، ص 168.

[2]- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 2017 - 219.

[3]- المرجع نفسه، ص 220، 221.

فصورة الطبي هنا صورة راكدة لأنها عامة لم تتخذ أوضاعا أخرى جديدة تلفت الانتباه، فالصورة الراكدة صورة جاهزة وتتشكل غالبا خارج الانفعال وعددها محدود عند أبي تمام، أماالصور النامية، فهي على خلاف الصور الراكدة تنمو في أوضاع خاصة تجعلها حية وثرية في خيال المبدع وكذا المتلقي، حيث يتم التفاعل بين النوازع النفسية المعقدة[1]. و«أما الوضع التركيبي، فهو الناظم لعدد من الصور ترتبط كل واحدة منها بالأخرى على نحو ما، ويتألف من الجميع شكل صوري أوسع، وأشمل وأكثر تشعبًا وتشابكًا، ومثال ذلك قوله:

هُـوَ الـيَّـمُ مِـنْ أَيِّ الـنَّـوَاحِـي أَتـيـتَـهُ فَلُجَّتُـه المعروفُ والجُودُ سَـــاحِلُـه»[2].

شكلت الصور الثلاثة الصغرى الموجودة في البيت (صورة للبحر وساحله ولجته) صورة أشمل هي صورة هذا الممدوح والصورة المركبة _ حسب الرباعي_ صورة نامية، ونهموها يكون في صور أخرى، وهي نوعان موسعة ومكثفة، وأساس الاختلاف بين التوعين في شعر أبي تمام هو في حدود امتداد الخيال عند المبدع، والقيمة الفنية للصورتين أنهما قادرتان على الجمع بين صور متعددة العناصر ومختلفة الأنماط، ويقيما بين هذه العناصر انسجاما وتناغما من نوع ما.

تطرق الرباعي في إطار البناء الكلي للصورة إلى عدّة قضايا تتفاعل مع الصورة وتتعلق بها، منها وحدة القصيدة، فيرى أن الجزئية التي طبعت تناول النقاد العرب القدامى لشعر أبي تمّام كانت وراء تعرضه للنقد والتجريح، فقد حكموا على شعره من خلال الأبيات المفردة وكتاب "الموازنة" أكبر شاهد على هذا، ومن هنا يرى ضرورة تطبيق مقياس "الوحدة العضوية" في دراسته هذه على شعر أبي تمّام. وقبل ذلك يقدم الناقد مفهوم "الوحدة العضوية" استنادا على آراء النقاد الغربيين على رأسهم ريتشاردز ولويس دي سيسييل وومزات وكولنجوود وإليزابيث درو وغيرهم.

إنّ النقاد العرب القدامى _حسب الرباعي_ بحثوا عن "الوحدة العضوية" من خلال نوعين من الوحدة، الوحدة المنطقية أو المعنوية والوحدة الحسية المباشرة، لكن الوحدة في الشعر غير الوحدة في المنطق، فوحدة الشعر تأتي من الخيال، ومن صفاتها "الشمول"، بينما الوحدة في المنطق تأتي من الفهم وهي تجزيئية[3]. والشعر قادر على احتواء المنطق والوحدة الحسية. أما الوحدة في شعر أبي تمّام، فلم تكن تتحقق عن طريق المنطق، لأنّها قصيدة شعرية تعبيرية انفعالية ولدها الخيال، ولم تتحقق عن طريق الوحدة الحسية- لأن عقلية أبي تمام ناضجة وبصيرة ولم تعد عقلية بسيطة كالتي كانت عليه في العصر الجاهلي.

---

[1]- المرجع نفسه، ص 223 - 224.

[2]- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 226.

[3]- المرجع نفسه، ص 232، 234.

وما ينطبق على الوحدة في شعر أبي تمّام هو ما توصل إليه النقد الأوروبي من أقوال تتحدث عن الوحدة في الشعر، وهي تقوم على تنظيمين، هما: تنظيم العلاقة بين النفس والأشياء وتنظيم العلاقة بين الأشياء وبعضها ببعض، ومنه فالوحدة العضوية في الشعر هي بناء عضوي قائم على أساس تنظيم الانفعالات وإخضاع التعدد للوحدة واستخراج النظام من الفوضى، وهذا أمر يحتاج إلى تنظيم معقد، وهذه هي طبيعة القصيدة في شعر أبي تمّام خاصة قصيدة المدح، فهي تنظيم معقد لموضوعات متعددة وعلاقات مختلفة، وهذا ما عمل الرباعي على إظهاره من خلال النماذج التي طبق عليها، إذ توصل إلى أن الذي جلب الصور المختلفة في قصائد الطائي هي الحالة النفسية التي كان عليها الشاعر، فكلها ترتد إلى الانفعال الداخلي الذي يسيطر عليها، الأحاسيس التي ترتبط بهذا الانفعال كنات مختلفة ومتعددة، لذلك توجد نفسها في صور مختلفة ومتعددة، صور حركية، وصور بصرية... وبهذا حققت قصائد الشاعر الوحدة الجمالية، التي هي ميزة الفن الناجح[1].

ميّز الرباعي نوعين من الوحدة في شعر أبي تمّام، وحدة بسيطة واضحة، ووحدة معقدة عميقة، وقد فرق بينهما، دعا الأولى بوحدة "حجر رصف الطرق"، والثانية بوحدة "الآلة الكاتبة"، وقصائد أبو تمّام المدحية تتمتع بوحدة الآلة الكاتبة والخطوط المتقطعة في أكثرها، لكن فيها قصائد على وحدة حجر رصف الطريق أو الخطوط المتموجة أيضا[2]. يمثل الرباعي للوحدة الأولى البسيطة بقصيدة الربيع لأبي تمام في مدح المعتصم:

رَقَّتْ حواشِـــي الـدَّهْرِ فَهِيَ تَمَرْمَرُ وغَـدًا الثَّرى فـي حَـلْـيِـهِ يَـتَـكَسَّـــرُ

والقصيدة تتقاسمها ثلاثة مجالات، هي مجال الحياة الإنسانية ومجال الطبيعة ومجال الحياة اليومية، وصور الشاعرذلك في إثنين وخمسين صورة، وقد عبّر الناقد عن التردد بين المجالات الثلاثة في رسم تخطيطي يمثل انعطاف الشاعر من مجال إلى آخر، في شكل خطوط متموجة ومتقاربة، تنمحنا جملا آخذًا، لكن مع ذلك تبقينا على السطح ولا تثير فينا التوتر والتحفز، كما يظهر ذلك من خلال الأنماط النفسية للصور في القصيدة، والتي سيطرت عليها الصورة البصرية وتأتي بعدها صور أخرى كالحركية والضوئية اللونية وكلها تشكل وحدة، (يصور الحياة الإنسانية فقوله "رقت حواشي الدهر" يعني بالدهر الزمن، ثم ينتقل إلى وصف الطبيعة، وبانتقاله على المدح دخل مجال الحياة اليومية)، ومثل هذه القصائد ذات الوحدة البسيطة قليلة مقارنة بقصائد الوحدة المتكسرة أو المتقطعة.

اختار الرباعي قصيدة مدح فيها أبو تمّام المعتصم في معركته ضد الأفشين، نموذجا للوحدة المعقدة أو وحدة الآلة الكاتبة، ومطلعها:

---

[1]- ينظر: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 234 - 239.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 241 - 247.

الـحَـقُ أَبْـلَـجُ والسُّـــيـوفُ عَـوَارِ فَـحَـذَارِ مـن أَسَـــدِ الـعَـرِيـنِ حَـذارِ

وتحوي القصيدة إحدى وثمانين صورة شعرية، وتتقاسمها المجالات السابقة نفسها والأنماط النفسية ذاتها، لكن يظهر من التخطيط الذي وضعه الناقد أن القصيدة تسير من مجال على آخر في شكل خطوط منكسرة ترتفع مرة وتنخفض مرات أخرى بشكل متسارع، إذ نلمس إلحاح الشاعر على تنويع الصور والتنقل المفاجئ والسريع بين العناصر ثم العودة المتكررة للمجال الواحد يمنح القصيدة قسطا أوفر من الجمال الفني، وتبعث في متلقيها شعورا مشابها لشعور الشاعر وانفعاله وتوتره[1]. ويسمي الرباعي الاختلاف بين الوحدتين _البسيطة والمعقدة_ بالجمال السهل والعسير أو بالجميل والجليل، وهي مصطلحات نقلها عن رنيه وليك صاحب نظرية الأدب، ويقصد بالسهل لأنه يساير مشاعر ثابتة أما العسير، فمعقد لأنه يساير مشاعر متوترة وقلقة، وهو ما ينطبق _حسب الرباعي_ على القصيدتين السابقتين، فالأولى كانت وصفا لمناظر الطبيعة وتصويرا لعناصر هي بطبيعتها جميلة ومتناسبة، بينما كانت القصيدة الثانية تصويرا لمواقف عنيفة وتجميعا لعناصر مقاومة متنافرة، فيها الحقد والمكر، وأبو تمّام ميال إلى الشكل العسير من الجمال خاصة في قصائده المدحية[2].

وأراد الرباعي من هذا التصنيف والمصطلحات التي أطلقها عليه أن يعبر عن فكرة بسيطة والتي تفطن إليها كثير ممن درس شعر أبي تمام، وهي الحداثة في تشكيل الصورة الشعرية لديه، فصوره لم تعد حلية لتزين المعنى، لكنها أداة لتشكيل المعنى، ولا حظ الناقد أن الوحدة البسيطة تكون فيها الصورة مألوفة على النمط التقليدي للشعر القديم، وهي غالبا صور حسية تعتمد على حاسة البصر أو حركية، بينما الوحدة المعقدة، تشكلها الصور البعيدة _على حد تعبير النقاد العرب القدامى_ وهي صور تجمع بين المتخالفات كالمجرد والعقلي، حيث يجد المتلقي نفسه أمام صور لم يألفها، فيعسر عليه معانها، فتضطره لإعمال الفكر لفك شفراتها.

وهذا ما يجعل عناصر الصورة عند أبي تمّام على ثلاثة أشكال، هي التناسب أو التجانس والاختلاف والتّنافر، أما ازدواج التجانس، فهو اقتران الصور المتجانسة، كاقتران صورة بصرية بأخرى بصرية أو لمسية بلمسية تشكل أحاسيس متقاربة، مثال ذلك قوله:

فـاشْـــدُدْ بـهـارُونَ الـخـلافـةَ إنّـه ســـكـنٌ لِـوحِشَـــتِـهـا ودارُ قَـرارِ
بِفَتَـى بـنـي الـعبَّـاسِ والـقَمَرِ الـذي حَـفَّـتْـهُ أنْـجُـمُ يَـعـربٍ ونِـزَارِ

[1]- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 247 - 253.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 253، 254، 256.

فالصورتان في البيت (هارون قمر) و(يعرب ونزار أنجم حفته) صورتان متجانستان لأنهما ضوئيتان يثيران أحاسيس متقاربة. ومثل هذا الازدواج قليل في القصائد ذات الوحدة المعقدة، لكن تتواجد في القصائد الأخرى ذات البناء السهل.

أما ازدواج الاختلاف، فهو اقتران الصور المختلفة في الإدراك كاقتران البصرية بالسمعية، أو البصرية بالنموذجية، ومثال ذلك قوله:

كَمْ نعمةٍ لله كانتْ عندَه ... فكأنَّها في غُربةٍ وإسارِ
كُسِيَتْ سَبائِب لُومِه فَتَضَاءَلتْ ... كَتَضاؤلِ الحسناءِ في الاطْمارِ

فصورة (النعمة تكتسي سبائب اللؤم) صورة بصرية ثابتة لكن الصورة في قوله (تضاءلت كتضاؤل الحسناء في الاطمار) صورة تثير نوعا من الحركة التي تكسر السكون والثبات. وهذا الازدواج من سمات الوحدة المعقدة، حيث تعبر عن انفعالات حادة لدى الشاعر وباعثة للتوتر لدى المتلقي.

وهناك ازدواج التنافر، وهو ازدواج الصور المتضادة، ومثال ذلك قوله:

ولقد شَفَى الأحشَاءَ من بُرَحَائِها ... أنْ صارَ بَابُكَ جارَ مازَيَّارِ
ثانِيهِ في كَبِدِ السَّماءِ ولمْ يكنْ ... لاثْنَينِ ثانٍ إذْ هما في الغارِ

إن الصورة الأولى(اجتماع بابك ومازيار في كبد السماء) بصرية بينما الصورة الثانية (اجتماع الرسولρ مع أبي بكر في الغار) نموذجية عليا، حيث يوجد اختلاف بين البصرية والنموذجية العليا لكنه ليس بينهما تضاد أو تنافر، أما التنافر والتضاد فهو موجود في المادة التي تتألف منها كل صورة، وذلك لأن كل مادة اقترنت بإحساس متضاد مع الإحساس الذي اقترنت به المادة الأخرى، كالآتي: يتحدث الشاعر عن صلب مِازْيَّار الذي عرف بعدائه للمعتصم بجانب بَابِكْ، وبَابِكْ الخَرَمِي طاغية أخرى تجبر على المسلمين فكان مصيره الصلب أيضا، وبهذا صار مِازْيَّار جار بَابِكْ في الصَّلْب، وصورة المجاورة هذه، ذكرت الشاعر بحادثة النبي(صلى الله عليه وسلم) عندما تتبعته قريش لقتله وهو متّجه إلى يثرب وكان معه أبو بكر الصديق(رضي الله عنه) فاختبأ في الكهف، وهو ما ذكره المولى تعالى في كتابه العزيز، إذ يقول﴿**إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُوا ثَانِيَ اثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ**﴾ **(التوبة 40).** حيث تقترن كل مادة بإحساس متضاد مع الإحساس الذي اقترنت به المادة الأخرى.

وينبّه الرباعي على أن كل شكل من هذه الأشكال الثلاثة قابل لأن يحوي مجموعات أخرى من التصنيف ولذا تبقى هذه التصنيفات عامة لا تصل إلى نهايات حاسمة، وهذا راجع على أن الاختلاف في الشعور مهما كان بسيطا يتبعه اختلاف مماثل في الصورة. ويرى الرباعي أن أغلب قصائد أبي تمام المدحية ذات وحدة معقدة، أي تتألف من عناصر متجانسة

ومختلفة ومتضادة تتداخل معًا لتؤلف شكلاً معقدًا في بنائه منظمًا في وحدته، والسبب في اجتماع التعقيد مع التنظيم أن الشاعر يوازن بين انفعالاته وأفكاره ومواقفه حتى تنتظم وتتحد وتتآلف في صور[1].

والقصيدة عند أبي تمام صورة كبرى وبناء كلي ناتج عند اندماج الذات بالموضوع، وهذا البناء جاء على أشكال ثلاثة، هي الكلي الموافق والكلي المخالف والكلي الدرامي، وهي ذاتها الأشكال الثلاثة السابقة، وأما الكلي الموافق فهو أن ترتاح فيه النفس إلى موضوعها فتبدو مسرورة، ويكثر هذا البناء في الغزل والوصف ويقل في المديح والرثاء، ومثال ذلك قوله يتغزل:

ثُفاحةٌ جُرِحَتْ بالدُّرِّ مِنْ فيها ... أشْهَى إليَّ من الدُّنيا وما فيها
حمراءُ في صُفْرةٍ عُلَّتْ بِغَالِيَةٍ ... كأنَّما قُطِفتْ من خدِّ مُهْدِيها
جاءتْ بها قَيْنةٌ مِنْ عندِ غانِيةٍ ... نَفْسِي من السُّقْمِ والأحْزَان تَفْدِيهَا
لو كنتُ مَيْتًا ونادَتْني بِنَغْمتِها ... لكُنْتُ للشَّوقِ مِنْ لَحْدِي أُلَبِّيهَا

وفي هذا البناء نفتقد للتوتر والصراع، وحتة عبارة الموت لا تثر أي شعور سيء، فالنفس الراضية قد حولت كل شيء إلى ما يشاكلها، أكثر نماذج هذا البناء من المقطعات والقصائد القصار.

وأما الكلي المخالف فهو الذي تختلف فيه الذات مع موضوعها، لكن دون حدوث صراع، إنما تعبر عن مخافتها بطريقة هادئة ومسالمة، ويكثر هذا الشكل في الزهد والعتاب أو الاعتذار أو الشكوى أو استبطاء البذل أو العطاء، ومثال ذلك قوله في أحمد بن أبي داود، وقد تأخر في سماع إحدى قصائده:

أأحَمَدُ إنَّ الحاسدينَ حُشُودُ ... وإنَّ مُصَابَ المُزنِ حَيْثُ تُرِيدُ
فلا تَبْعُدَنْ منِّي قريبًا فطالما ... طَلَبْتَ فلم تَبْعُدْ وأنتَ بَعِيدُ
أصِخْ تسْتَمِعْ حُرَّ القَوافي فإنّها ... كَواكِبُ إلاَّ أنَّهنَّ سُعُودُ
ولا تُمْكِنِ الإخْلاقَ منها فإنَّمَا ... يَلَذُّ لباسُ البُرْدِ وهو جَدِيدُ

فالأبيات تعتمد على الصور التي تبرز غضب الشاعر ورغبة في التخلص من الخلاف مع الممدوح، وإن كثرت الاختلافات في حدود تلك الصور لكنها _مع ذلك_ لم تكن حادة بل كانت هادئة، وهو ما يميز البناء الكلي المخالف.

[1] عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 256 - 259.

ويقترن الكلي الدرامي عند أبي تمّام بالقصائد الطوال، وذلك لأنّ الذات فيه قلقة توجد نفسها في موضوعات كثيرة ومتنوعة، ويكثر هذا البناء في المدح والرثاء والهجاء- وذلك لأن الشاعر يعالج في هذه الأغراض مواقف تتعلق بقضايا معقدة من الخير والشر، الموت والغربة، صراع الزمن وصراع المكان وغيرها من المواضيع، والأمثلة كثيرة عن البناء الكلي الدرامي في شعر أبي تمام، ولعل أشهرها قصيدته "فتح عمورية، ففي مقدمة القصيدة تصوير رائع للخوف وللشك اللذين تملكا أفئدة الناس طويلا حتى باتوا نهبا للتنبؤات الزائفة:

بيضُ الصَّفائحِ لاَ سودُ الصَّحائفِ في ... مُتُونِهِنَّ جلاءُ الشَّكِّ والرِّيَبِ
وخَوَّفوا النَّاسَ من دهياءَ مظلمةٍ ... إذا بدا الكوكبُ الغربيُّ ذو الذَّنَبِ

وتبين لنا هذه الصور أن النهاية كانت سعيدة، إذ انجلى الخوف والشك وحل محلهما النصر والفرح[1].

يشير الرباعي إلى أهمية الموسيقى في الشعر وبناء القصيدة، ومدى تلازم الصورة وتشاركها في إقامة هذا البناء، فالإيقاع والصورة _حسب ما استخلصه الناقد من المرجعيات النقدية الغربية_ لا ينفصلان؛ أي ارتباط حاسة السمع بحاسة البصر عن طريق التخييل، كما أن دراسة موسيقى الشعر يجب أن ترتبط بالسياق العام للنص[2]. ويرى الناقد أنّ أبا تمّام لم يخرج عن أطر الموسيقى الشعرية العربية، لكن تجديده كان في إعادة تركيب القديم تركيبًا ذاتيًا، وقد وضع الناقد كشف إحصائي في عدد الأبحر وتوزيعها على الأغراض عند الطائي، وسجل أن تلازم البحر المختار للمعنى، وها المعنى لا يقصد به علاقة الحر بالغرض الشعري _كما يزعم البعض_ لكن المقصود بالمعنى كل قيمة لها ارتباط بذات الشاعر وموضوعه. وقد لاحظ الناقد سيادة بحر الكامل في المديح والهجاء والخفيف في الغزل، والأبحر الشعرية العربية تتمتع بمرونة تجعلها حيوية ومتحدة، وهذه المرونة سمحت للشاعر أن ينظم على بحر واحد أغراضًا متنوعة ومعاني مختلفة، فبحر الطويل عنده، مثلاً، جاء في كل الأغراض التي تناولها.

وسجل على أبي تمّام كثرة الزحفات والعلل، ويعلل ذلك، كونها ملاذ الشعراء، فهي تنمح الحيوية للقصيدة وتمنع الرتابة التي تقتل الجمال والفن؛ وأبو تمّام لا يكتفي بالمسموح من الزحافات والعلل، لكن يتعداه إلى المحرم، فكثرتها لديه، جعلت قصائده مبنية على أساس الشطر، والزحاف يعكس طبيعة النغم المتوائم مع طبيعة الموقف (توتر، انفعال، هدوء، بطيء...) الذي يسيطر على كل وحدة، وهي الانفعالات نفسها التي تسيطر على الصور الشعرية، قال الشاعر في بعض الأبيات:

[1] ـ ينظر: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 262 ـ 267.

[2] ـ ينظر: المرجع نفسه، ص 276، 277.

لا تَسْـــقِنـيِ ماءَ الـمـلامِ فـإنَّـنـي صَـــبٌّ اسْـــتـعْـذَبْـتُ مـاءَ بُكَـائِـي
ومسَـــافـةٍ كمســـافـةِ الهَجْرِ ارْتَقَى في صَـــدْرِ بَـاقِي الحُـبِّ والبُرحَـاءِ
مَـزَّقْـتُ قَـوبَ عُـكُـوبِـهـا بِـرُكُـوبِـهـا والنَّـارُ تَـنْبُعُ من حَصَـــى المِعزاءِ

الشاعر فيها من صور موحية تعبر عن ذاتية الشاعر القوية الجامحة التي تحطم العوائق من طريق المجد والعلياء. ومثل هذه الذات المتوترة لا تهدأ في أوضاع قليلة، بل تطلب الانعتاق من المحدود دائما، ولهذا كثرت تجاوزات الشاعر في الصورة هنا عما ألفه النقاد في عصره.

ومن هنا نقول إن الانفعال الذي يأتي بالصورة هو الذي يشكل الأوزان الملائمة، وبالتّالي تتحد الصورة أو "الشكل المكاني" مع نظام الإيقاع أو "الشكل الزمني"، فيتخذ الجميع شكلاً موحيا ذا انطباع عام، وقد دلت _حسب الرباعي_ الأبحاث النقدية الحديثة على أن العلاقة بين الوزن والانفعال أساسية وثابتة لأنهما يتحدان داخل التجربة الواحدة وفي خيال الشاعر[1].

القافية كذلك تبنى عند أبي تمّام على أساس الترابط بين الانفعال والصورة والوزن، فهي ليست اعتباطية لكن يتم اختيارها وفقا للموضوع، وهي _في نظر الرباعي_ الرابط الذي يربط الوزن بالتصوير العام داخل السياق، وكلمات القافية ترتد إلى اتجاهين أساسيين، أولا، لدلالة على شيء ما، وثانيًا، الاتجاه نحو نغم ما.وقد حاول الرباعي التطبيق على القافية في شعر أبي تمّام، وبالتحديد على القصيدة رقم 120 في مدح المعتصم، وهي أطول قصائده، ومطلعها:

آلـتْ أمـورُ الشِّـــرك شَـــرَ مـآلِ وأقـرْ بَـعْـدَ تَـخَـمُّـطٍ وَصِـــيَـالِ

وترتد كلمات القوافي في القصيدة إلى عشرة موازين صرفية، هي: فعال، أفعال، مفعال، تفعال، فعلال، فاع، مفاع، فعل، مفعل، فعّال.وتتقاسمها مجالات مختلفة من الحيوان ومن الطبيعة ومن الحياة اليومية والأعلام التاريخية والخرافة، والمكان والزمان، ويمثل هذا نوعًا من الانفعال ممثلاً بالقافية، وإيقاع القافية يصنعه مزج هذه الموازين وتعاقبها في الظهور.أما الروي، فهو كالتفعيلة التي تلتزم في الأشطر والأبيات يشكل النقرة الخاصة الواضحة تمامًا في كل وزن، وقد نظم أبو تمّام على كل الحروف ما عدا الذال والطاء والغين، وهناك حروف كانت لها الغلبة، أولها الباء، ثم الميم وثالثها الدال، واختيار الشاعر لحروف القافية قائم على أساس الكلمة التي يتطلبها إحساسه، حتى وإن كان ذلك يخالف المألوف[2].

وأهم ألوان الإيقاع الداخلي في شعر أبي تمّام، هي الجناس ورد العجز على الصدر، والترصيع والتشطير والقلب والموازنة، وأخذ الرباعي القصيدة رقم 91 في مدح أبي سعيد

[1]- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 281 - 289.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 289 - 290، 292، 294.

الثغري، وأرجع الإيقاع الداخلي فيها إلى نمطين من الترديد، ترديد لفظي أساسه ترجيع الأصوات في ألفاظ متعاقبة يضم الألوان السابقة، وترديد لفظي أساسه ترجيع الأصوات في أحرف متعاقبة، واستشهد الرباعي ببيت أبي تمام الذي يضم النوعين، وهو قوله[1]:

لَئِنْ جَزَعَ الوَحْشِـــيُّ مِنْهَـا لِرُؤْيَتِي لأَنْسِـــيُّها مِنْ شَـــيْبِ رَأْسِـــي أَجْزَعُ

في هذا البيت _ حسب الرباعي_ ترديدان لفظيان هما: (جزع وأجزع) و(لئن ولأنسيها)، وفيه ترديدين حرفيين هما: (الشين) في الكلمتين (وحشي وشيب) و(السين) في الكلمتين (إنسيها ورأسي). وقد أحصى الناقد ألوانا من الترديد اللفظي في القصيدة كالجناس الاشتقاقي والموازنة وغيرها من الألوان السابقة، وخلص إلى أنّ أبا تمام أتى بهذه الألوان بما ترتضيه نفسه وقلبه وذوقه الفني، حيث جعلها تتناوب في الحضور والغياب، وذلك تحاشيا للرتابة وحتى تبقى النفس مشتاقة لها ومتلهفة لوجودها، والأسلوب ذاته اتبعه في الترديد الحرفي.

ويرى الرباعي أن البحث في هذه الأشكال في شعر أبي تمام بحثًا منعزلا إساءة إلى الشعر وجماله الفني. وقد أثبتت الدراسات السابقة التي تهتم بهذه الألوان بمعزل عن البناء العام للقصيدة فشلها، وذلك لأنّ الشعر مادة يبث فيها الشاعر روحًا ومعنى، فالقصيدة جز من قلبه وعقله تنتظم فيها الدوافع والانفعالات والأفكار، وهي عملية لا واعية من جهة، وصنعة تتم عن وعي من جهة أخرى _حسب إليزابيث دورو_ وعليه يجب دراسة هذه الألوان في نطاق البناء العام للقصائد، واي لون من هذه الألوان لا قيمة له خارج سياقه في القصيدة.

ميّز الرباعي اعتمادا على آراء ريتشاردز بين اللّغة الرّمزية الإشارية وبين اللّغة الانفعالية ذات الوظيفة الجمالية، التي تعبر عن المواقف العاطفية والفكرية للشاعر عن طريق الإيحاء، وعليه يذهب الرباعي إلى أن الجدّة في لغة أبي تمّام الشعرية تتمثل في: أولا، جعل القديم جديدًا، وأحسن مثال على ذلك طريقة الطائي في وصف الأطلال، فهو لم يصفها وصفًا تقليديًا على شاكلة القدامى، ولم يتنكر لها كبعض الشعراء، لكن حور القديم وأحاله جديدًا عن طريق إعادة ترتيب مواده وفق حالته الانفعالية والفكرية، ومن ذلك قوله:

أَطْلاَلُهُمْ سَـــلَبَـتْ دِمَـاهَـا الـهِـيْفَ واسْـــتَبْـدَلَـتْ وَحْشًـــا بِهِنَّ عُكُوفَـا

ويرى الرباعي أن قارئ مثل هذا الوصف لا يحس بوحشة الألفاظ وهي في سياقها، وهي مشحونة بعواطف الشاعر وأحاسيسه مرتبطة بكامل القصيدة ارتباطًا عضويًا.

ثانيًا، جعل الغريب أليفًا، ويسمه الرباعي بالجمال العسير، أين أغرم أبو تمّام باللّفظ الغريب، لكن هي ألفاظ تبدو وحشية إذا ما انتزعت من سياقها، لكن الشاعر برع في وضعها في موضعها وشحنها بأحاسيسه وعواطفه، وعدم رضى النقاد القدامى على ألفاظ الطائي جاء في عزلهم لها عن سياقها وحكمهم عليها خارجه. ثالثًا، جعل المألوف غريبًا، ويتمثل في

[1]- ينظر: ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، المجلد 2، ص 333.

استعمال الشاعر للألفاظ استعمالاً جديدً غريبًا يخالف به المأنوس والمألوف، فلفظ "تفرعن" مثلاً، من ألفاظ العامة في عصر أبي تمّام، لكن جاء به في شعره بحلة جديدة في قوله:

جَلّيْتَ والمَوْتُ مُبْدٍ حُرَّ صَفْحَتِهِ وقدْ تَفَرْعَنَ في أَفْعَالِهِ الأَجَلُ

ويفسر الرباعي هذا الاستعمال _ أي الغريب_ برغبة الشاعر في التّعبير عن المواقف التي تشكل هذه القوالب اللفظية، وعدم رغبته في تبديلها على الرغم من قدرته على ذلك؛ لأنه شعر أنها في موضعها أقدر على إخراج ما بنفسه[1]. رابعًا، توظيف أبو تمّام لألفاظ المتكلمين والفلاسفة وألفاظ اللّغويين والعلماء، ويعلل الرباعي لهذا التوظيف أن الشاعر وحده القادر على تحديد الألفاظ الصالحة للشعر؛ لأنّ اللفظة هي مادة يصوغ منها الشاعر ما يشاء، وهو القادر على جعلها شعرية أو غير شعرية، واستطاع أبو تمّام أن يرفع اللّفظة إلى مستوى مثالي عميق الدلالة.

كما اتجه أبو تمّام إلى الخيال مدفوعًا بالصدق الفني، فكانت هناك استجابة إيجابية من قبل أصحاب الذوق السليم _كما يسميهم الرباعي_ ومتلقي حداثة أبي تمّام الشعرية، ينقسمون نوعين، فئة تتلقى شعره وتحكم عليه بأذواقها واستجابتها الفورية، والفئة الثانية، كانت تتلقى شعره وفق مقاييس ليست صحيحة، وفي أغلبها هي مقاييس قديمة، إلا أنّهم يؤمنون بصحتها، ويرى الرباعي أنه يمكن الاطمئنان إلى أحكام الفئة الأولى أكثر من أحكام الفئة الثانية، وهو لا يقصد بالفئة الثانية خصومه فقط، وذلك لأنّ دفاعهم كان دفاعًا سلبيا لا يخرج عن نطاق تلك المقاييس[2]. ويرى الرباعي أنّه إذا أردنا تلقي شعر أبي تمّام تلقيا سلميا، علينا أن نتمكن من فن قراءة الشعر ونقده، وتجمع هذه القراءة حسب تشارلتن بين العقل والإحساس، ولا تهدف إلى الحكم على الشاعر بالخطأ أو الصواب، إنما تقرأ القصيدة لفنها. وعليه يذهب الناقد على أن «القصيدة تقرأ إذًا _كما قال في موضع آخر_ بثلاث قراءات: قراءة أولى تعمل فيها الخيال لتحيا في التجربة التي مرت بالشاعر، وقراءة ثانية لتنقدها نقدًا أدبيًا _ والنقد الأدبي مقصور على قدرة الألفاظ التي استخدمها الشاعر على التعبير_ وهاتان قراءتان سليمتان وكافيتان إذا أردنا تحصيل الفن فقط من القصيدة، وقراءة ثالثة لتنقدها في معانيها وآرائها ومذاهبها إن خطأً وإن صوابًا، وهذه قراءة خاطئة فنيًا لأنها لا تطلب الفن فب القصيدة وإنما تطلب غيره»[3].

يقدم الرباعي في أخر هذه الدراسة أنموذج تلقي قصيدة كاملة بقراءتها وفق ما أقره تشارلتن، قراءتين، وقد اختار قصيدة "فتح عمورية"، لكن اختيار الناقد لا بعود لشهرتها، إنما لإدراكها بين الناس، وهو ما يساعد على التحليل والتلقي، والاقتصاد في الشرح الذي يطول، وخلص الناقد بعد تحليل مسهب للقصيدة إلى أن أسلوب القصيدة فنيًا ولّد في المتلقي توترًا ممتعًا يدفع على تلقيها برحابة وتواشج، وهو الشأن في أكثر قصائد الطائي، وهي تكثيف قوي

[1] ـ ينظر: عبد القادر الرباعي، الصورة الشعرية في شعر أبي تمام، ص 301 - 303.

[2] ـ ينظر: المرجع نفسه، ص 322.

[3] ـ المرجع نفسه، ص 323.

لتجارب حية عاشت في صاحبها ثم انتقلت إلى المتلقي لتعيش فيه بالقوة والكثافة نفسها. أما مسحة الغموض _كما سميها الرباعي_ التي طبعت بعض معاني القصيدة، فهي من خصائص الشّعر الحي، فهي تعطيه حياة جديدة على مر الأجيال، والغموض في شعر أبي تمّام دليل على صدق التجربة التي ابتدعها، فهو يعبّر بألفاظ محدودة عن معانٍ غير محدودة عن طريق الإيحاء، وكل إيحاء يرتبط ارتباطًا قويًا بالغموض وبالتأويل، وغموض شعر الطائي هو سر خلوده، فهو عاش في عصره وما زال يعيش من بعد عصره حياة تتجدد مع تجدد العقل البشري والثقافة الإنسانية[1].

ويمكننا القول في آخر هذا العرض إنّ تطبيق النظريات الغربية الحديثة في مجال الصورة الفنية على مدونة تراثية لم يكن بالعمل السهل، لكن الرباعي استطاع أن يضع بين أيدي الدّارسين العرب مرجعا مهما في دراسة الصورة عند أبي تمّام، فقد أنجز دراسة شاملة وكاملة للصورة الفنية في شعر أبي تمّام خرجت بنتائج متميزة، ولعلها الدراسة الوحيدة التي أحاطت بتفاصيل الصورة الشعرية عند هذا الشاعر الحداثي.

وقد أثارت دراسة الرباعي ردودا كثيرة، خاصة تلك التي كانت تعارض تطبيق المناهج الغربية الحديثة على التراث العربي، ولعل أهما معارضة عبد العزيز حمودة في كتابيه "المرايا المحدبة" و"المرايا المقعرة" لتوجه النقاد العرب الحداثيين، حيث شن حملة شرسة على هؤلاء الذين تبنوا الحداثة وأفكارها ومناهجها النقدية وطبقوا كل ذلك على النصوص التراثية، وقد ردّ الرباعي على الناقد في مؤلفه "تحولات النقد الثقافي"، حيث يرى الناقد أن الاختلاف في الآراء والتوجهات سنة طبيعية مشروعة خاصة في النقد، لكن عبد العزيز حمودة لم يدرك هذه الحقيقة ، فكان العنوان الذي اختاره لكتابه الأول _حسب الرباعي_ مستفزا للحداثيين العرب على اختلاف مشاربهم، إذ حكم عليهم قبل أن يحاورهم فكان بذلك الخصم والحكم في آن واحدٍ، وذهب الرباعي أن الناقد سعى إلى سلب الحداثيين العرب كل إنجازاتهم، فكان موقفه من منجز الحداثة العربية موقف العداء مثله مثل وهب رومية في كتابه "شعرنا القديم والنقد"[2].

لكن الرباعي_في رأي_ أفرط في اعتماده الكلي والمطلق على المنجزات الغربية الحديثة في مجال الصورة الفنية، واستبعاده شبه كلي للدراسات العربية القديمة والحديثة، وكأنه في قطيعة مع النقد العربي، إذ إن هناك من يرى أن الناقد انتزع منهج متكامل من دراستين غربيتين حول الصورة الفنية، هما دراسة كارولين سبيرجين حول الصورة الفنية عند الشاعر الإنجليزي شكسبير، والدراسة الثانية لكلمن وهي تعالج أيضا تطور الصورة الفنية عند شكسبير، وقد أشار إليهما الرباعي في مقدمة دراسته، ولعل محاولة إسقاط منهج هاتين الدراستين في مجال الصورة على شعر أبي تمّام جعله يقع في كثرة التفريعات والتقسيمات والدخول في تفصيلات كثيرة إرضاء للمنهج لا غير.

---

[1]- ينظر: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 323 - 333.

[2]- عبد القادر الرباعي، تحولات النقد الثقافي، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، عمان 2006 م، ض 121 - 149.

وأخيرًا، يمكن أن نستنبط من مقاربة الرباعي للصورة الفنية في شعر أبي تمّام النتائج الآتية:

- يعدّ الرباعي أبا تمّام وجها للحداثة الشعرية منذ نشأتها الأولى، ويجعل من الصور الفنية في شعر الطائي مظهرا من مظاهر الحداثة، إذ تقوم الصورة لديه على أساس التجاذب والتناغم الذي يحدثه الانزياح، وتتطرق الناقد إلى مسألتين تتعلقان بهذه الحداثة، وهما: قصيدة المدح، التي ينظر إليها الناقد على أنها ميدان فسيح للتجربة الإنسانية، والبديع، الذي رأى فيه أنه تطور للخيال العربي وليس اتجاهًا مدرسيًا صناعيًا.
- أُعجب الرباعي باستخدام أبي تمام للرمز، فاعتبره مظهرا من مظاهر الحداثة الشعرية، وامتدادًا للصورة الفنية وصانعًا لخلفيتها. أما منابع الصورة عند أبي تمّام، فقد صنفها الناقد إلى ثلاثة مصادر أساسية، هي: حياة الشاعر الخاصة، حياة مجتمعه، الطبيعة الحية والميتة، وساق لهذا التصنيف شواهد شعرية.

- ويرى الرباعي أن الصورة الفنية في شعر أبي تمام تنبثق عن الانفعال والموقف الفكري، الأمر الذي يجعلها صورة حيوية مرتبطة بكل أجزاء القصيدة وبالسياق العام، ولعل هذا ما يجعل صور الطائي الشعرية تنماز بالتعقيد والغموض لذلك يرى الناقد ضرورة عدم اجتثاثها من القصيدة ومعالجتها وهي معزولة عن باقي أجزاء العمل الفني.
- يرى الرباعي أن الوحدة العضوية في شعر أبي تمّام الحداثي أوجدتها الانفعالات الداخلية والأحاسيس النفسية التي تتحول إلى صور مختلفة ومتعددة، وتتجسد في وحدتين، وحدة بسيطة واضحة ويسمها صاحبا نظرية الأدب بالجمال السهل، ووحدة معقدة عميقة وتسمى بالجمال العسير، وتوصل الناقد إلى أن أغلب قصائد أبي تمام خاصة المدحية منها ترتد إلى النوع الثاني؛ أي ذات وحدة معقدة وعميقة، وهنا جاء اتهامه بالغموض والتعقيد من قبل النقاد العرب القدماء.
- استطاع أبو تمام _ حسب الرباعي_ أن يخضع الموسيقى الشعرية العربية لانفعالاته وأفكاره، ويظهر ذلك في كثرة الزحفات والعلل في شعره، فهي وسيلته لكير الرتابة، إذ من خلالها يجعب طبيعة النغم تتوائم مع طبيعة الموقف (توتر، هدوء، انفعال...)، وهذه الانفعالات تشكل الصورة الشعرية وهي التي تشكل الأوزان الملائمة لهذه الصور، وإذا كانت الأوزان تخضع لانفعالات الشاعر فكذلك القافية والروي. أما الإيقاع الداخلي التي يتشكل من مختلف الألوان البديعية التي اشتهر أبو تمام بها كالجناس والتصريع والترصيع وغيرها، فهي ليست هدف الشاعر في حد ذاتها لكن تعد عاملا أساسيا في البناء العام للقصائد، تنبثق عن التجربة الشعرية للشاعر وترتبط بالسياق العام.
- يفرق الرباعي في أثناء تناوله للغة أبي تمام بين اللغة الإشارية واللغة الانفعالية ذات الوظيفة الجمالية وهذا من منطلق قيمة اللفظ في بناء القصيدة الشعرية الذي يستخدمه الشاعر ليعبر به المعنى الذي يريده، ويجنح أبو تمام إلى اللغة الانفعالية، فالذي يتحكم في اختيار الشاعر للألفاظ هو الانفعال والقدرة الفنية الأصيلة، ويسيطر على ألفاظه سيطرة مثيرة للدهشة. وعليه يذهب

الناقد إلى أن حداثة اللغة الشعرية عند أبي تمام وجدّتها ترجع إلى العناصر الآتية: جعل القديم جديدًا، توظيف الغريب وجعله مألوفًا، الإغراب، وذلك بتحويل المألوف غريب، وأخيرًا، توظيف ألفاظ من حقول معرفية متنوعة، كالفلسفة وعلم الكلام والعلوم اللغوية...

- اتبع الرباعي في دراسته للصورة الفنية عند أبي تمام على منهج حداثي يجمع بين عدّة مناهج، منها التحليل الأسلوبي الإحصائي، الشعرية البنيوية، التحليل النفسي نظرية القراءة، نظرية الأدب...، واعتمد على مرجعيات نقدية غربية في مجال الصورة الفنية كلويس دي سيسيل ورتشارديز وومزات وكولنجوود وإليزابيث درو ورنيه ويلك وغيرهم، ويهدف الناقد إلى مقاربة الصورة الشعرية عند أبي تمام مقاربة حداثية للوصول إلى نتائج جديدة تخالف تلك التي توصل إليها سابقيه. ومن هنا كانت دراسته تجمع بين التنظير والتطبيق بحكم أن هذه المفاهيم مستحدثة في النقد العربي الحديث، ويظهر ذلك من خلال المصطلحات المستعملة فهي مصطلحات تعود إلى أصحاب هذه النظريات الحديثة في الصورة الفنية في الغرب.
- اعتمد الرباعي على الأسلوبية الإحصائية في دراسة الصورة الفنية ومعروف أن الأسلوب الإحصائي يهدف إلى تصنيف الموضوعات ومن ثم يتتبع تواترها ليخلص إلى صياغة الخطاطات العامة البيانية المدرجة في الملحق.
- سعى الرباعي من خلال تطبيقه مناهج نقدية حديثة في دراسة الصورة الفنية عند أبي تمام إلى إثبات الموضوعية من جهة، والتأكيد على أن النص الشعري لأبي تمام نص خصب لكل الدراسات في عصره وعبر كل العصور، فقط يجب أن يتم تلقيه تلقيا فنيا.

الفصل الثالث

أثارت حداثة أبي تمام الشعرية عدة قضايا نقدية وبلاغية قديما وحديثا ما جعلها حقلا خصبا للقراءة في أي عصر من العصور، وسنحاول في هذا الفصل أن نوازن ونقارن بين قراءة النقاد العرب القدامى وقراءة المحدثيين لحداثة أبي تمّام الشّعرية. ويندرج منهج الموازنة أو المقارنة ضمن النّقد التطبيقي، الذي يكثر فيه الاعتماد على الجانب التحليلي، والذي يستدعي استحضار النصوص النقدية المستهدفة بالمقارنة، إضافة إلى أن منهج المقارنة يتعامل مع المادة النقدية تعاملاً مباشرًا شرحًا وتفسيرًا ومقارنةً، وعليه تنعكس اتجاهات التفكير النقدي في أي عصر من العصور، فهو أحد المشارب التي يمكن عن طريقها إثراء النظرية النقدية وتوسيع حدود النقد الأدبي.

وتأتي هذه الموازنة انطلاقا مما عرضناه في الفصلين السابقين، أين تجلت بوضوح أهمية حداثة أبي تمّام الشّعرية في النقد العربي القديم وكذا الحديث، وذلك من خلال ما يأتي:

- كانت حداثة أبي تمام الشعرية شرارة انطلاق لحركة نقدية لا يستهان بها في النقد العربي القديم، تمخض عنها رؤى ومفاهيم جديدة تتعلق بمبحثي النقد والبلاغة، أسهمت في بلورة مفاهيم الشعرية العربية، منها: البديع، اللّغة الشعرية، الغموض، السّرقات الشّعرية، الصورة الشّعرية، الإيقاع.

-أسهمت حداثة أبي تمام الشعرية في خلق متلقي أو قارئ جديد في العصر الحديث، لا يحتكم في فهم هذه الحداثة الشعرية إلى الأحكام النقدية القبلية والنماذج السابقة، بل يستند في أغلب الأحيان إلى المناهج النقدية الموضوعية وإلى ماهية الشعر الإبداعية.

-فرضت حداثة أبي تمام الشعرية نفسها كأصل من أصول الحداثة العربية، حيث عدّ الشعر العربي المعاصر امتداد لها.

-جسدت حداثة أبي تمّام الشّعرية مظاهر التطور الفني والفكري والحضاري للعصر العباسي، فقد اعتمدت كمرجع لدى كثير من الباحثين والدارسين لهذه الفترة الزمنية المهمة في تاريخ الحضارة العربية.

ومن هنا استندت الموازنة إلى جملة من المعايير، أهمها، معيار التلقي؛ أي قبول أو رفض حداثة أبي تمام الشعرية، انسجام أو كسر حداثة أبي تمام الشعرية وأفق توقع المتلقي قديما وحديثا. ونجد المعيار الزمني والفني؛ أي اعتبار حداثة أبي تمام الشعرية حقبة تاريخية مرتبطة بالتسلسل الزمني لتاريخ الأدب العربي، أم أنها ظاهرة فنية عرف فيها الشعر العربي ولادة نمط جديد من الكتابة الشعرية غير مرتبط بالزمن، بدليل استمرار بعض الشعراء بالكتابة وفق التقاليد الشعرية القديمة. أما المعيار النقدي والبلاغي، فيتعلق بالقضايا النقدية والبلاغية التي شكلت محاور الحداثة الشعرية، حيث كشفت عن اختلاف في الرؤيا والنقد بين النقاد العرب القدماء ونقاد الحداثة الشعرية في العصر الحديث. وآخر المعايير التي استندت إليها الموازنة في هذا الفصل، هو المنهج المتبع في قراءة ونقد حداثة أبي تمام الشعرية، والخلفيات المعرفية لهذه المناهج. وتستهدف الموازنة تقصي المؤتلف والمختلف بين القراءتين القديمة والحديثة انطلاقا من المعايير السابقة.

1. الموقف من الحداثة الشّعرية عند أبي تمّام بين القديم والحديث

لقد كانت لحظة الالتقاء الأولى بين المتلقي العربي والحداثة في العصر العباسي، حمل لواءها ثلة من الشعراء المحدثين كان أبرزهم أبا تمّام، الذي فاجأ المنظومة النقدية العربية القديمة حين تخطى المعايير الشّعرية القديمة وأسس لنفسه مذهبا شعريا مختلفا، وهذا التوجه الذي نحاه الشاعر أثار ردود أفعالٍ مختلفة في أوساط النقاد العرب القدماء، فقد كان أكثر الشعراء تعرضا للنقد فيما يخص حداثته الشعرية.

لم ينطلق النقد العربي الحديث في قراءته لحداثة أبي الشعرية من العدم، بل نجده قد استعان بجهود القدامى في مقاربتهم لهذه الحداثة وقراءتهم لها، وهذا الذي يخلق حيزا يتلاقى فيه النقاد القدامى والمحدثين في رؤيتهم لحداثة أبي تمّام الشّعرية، إضافة إلى الاختلاف، الذي يعد ضروريا، نظرا للاختلاف بين البيئتين النقديتين من حيث التقبل والتّلقي على مستوى الزمان والمكان ومختلف الظروف التي طبعت العصرين القديم والحديث.

يتفق النقاد العرب القدامى والمحدثون على أن أبا تمّام شكل حالة استثنائية في الشعرية العربية، من خلال مذهبه الشعري الذي يختلف عن مذهب الشعراء الأوائل، فهلتمّ الاعتراف لأبي تمّام بحداثة مذهبه الشعري؟ وكيف نظروا إلى هذه الحداثة الشعرية هل باعتبارها حداثة فنية أم زمنية؟

1.1. الاتفاق حول حداثة مذهب أبي تمّام الشّعري

يلتقي أبو بكر الصولي وأدونيس في اعتبارهما لأبي تمّام بداية للحداثة الشّعرية العربية، بداية للتّغير الذي مسّ بنية الشّعرية العربية القديمة، وهو بداية لابتكار طرق جديدة غير مألوفة في التّعبير والتصوير والنّظم ككل. فالصولي أقرى لأبي تمّام برئاسة مذهب جديد في الشّعر، قال: «هو رأس في الشعر مبتدئ لمذهب سلكه كل محسن بعده فلم يبلغه فيه، حتى قيل مذهب الطائي، وكل حاذق بعده، ينسب إليه ويُقفى أثره (...) وقد كان الشعراء قبل أبي تمّام يبدعون في البيت والبيتين من القصيدة، فيعتد بذلك لهم من أجلِّ الإحسان؛ وأبو تمّام أخذ على نفسه وسام طبعه أن يبدع في أكثر شعره، فلعمري لقد فعل وأحسن...»[1]. واتخذ أدونيس أبا تمّام أصلاً من أصول الحداثة الشعرية في التراث العربي، فهو في نظر الناقدين مخترع مذهب لم يسبقه إليه الشعراء قبله، فـ«شعره ابتكار لا على مثال»[2]. ومن هنا عدّ أدونيس الصولي نموذجا للناقد العادل الذي أنصف حداثة أبي تمّام الشّعرية قديما.

إضافة لأدونيس، تأثر بآراء الصولي في حداثة أبي تمام الشّعرية كثير من النقاد العرب، فها هو جمال الدين بن الشيخ يرى أن أبا تمّام مارس أستاذية حقيقية في عصره، إذ كانت الشعراء تلتمس لديه العون والتوجيه والتزكية، فهو صاحب مدرسة شعرية جعلت حتى الشعراء السابقين

---

[1]- الصولي، أخبار أبي تمام، ص 37، 38.

[2]- أدونيس، الثابت والتحول، الجزء الثاني تأصيل الأصول، ص 115.

عليه يلحقون بها. ويكرر عبد القادر الرباعي كلام الصوليويعبّر عن حداثة أبي تمّام الشّعرية بمصطلح الابتداع، يقول: «أما أبو تمّام فذو اتجاه ابتداعي يتكئ فيه على نفسه، ويرتبط فيه بجمال صعب في إدراكه وفي إخراجه، ويصدر فيه عن ذوق خاص، ومفهوم شعري خاص»[1]. فهو ابتدع مذهبًا لم يبتدعه غيره من الذين جاءوا قبله ولا من الذين أتوا بعده، وقد تكرر وصف حداثة أبي تمّام الشعرية بالابتداع لدى النقاد العرب المحدثين، فأدونيس يرى أن مذهب الابتداع لدى أبي تمّام تميز بتقصي الإغراب والإبهام والغموض.

ويتفق النقاد العرب القدماء والمحدثون في اعتبار حداثة أبي تمّام الشّعرية خروجا عن التقاليد الشعرية القديمة أو عمود الشعر، واصطلح على تسمية عمود الشعر العربي لدى النقاد المحدثون بالنموذج، والنموذجية _حسب جمال الدين بن الشيخ إسقاط مباشر للقاعدة، وتأتي النماذج لتوضيح قانون. فالنموذج يعني اعتبار الشعر القديم أو طريقة الأوائل حجة يجب اتباعه، لأنّه يمثل التّعبير الأكمل عن الشعر فهو إبداع فطري كامل، ولهذا فإنّ تغير قواعده بمثابة تغير لفطرة الجماعة وتشويه للحقيقة الأصلية؛ مما يعني الكمال الشعري من وجهة نظر النقد العربي القديم.

ويعدّ كمال أبو ديب حداثة أبي تمّام الشعرية أكبر مثال للخروج على النموذج، وبالتّالي على سلطة هذا النموذج، يقول الناقد في هذا الإطار إن حداثة أبي تمّام كانت إيماناً جذرياً بالحاضر، بحاضر اللّغة بالدّرجة الأولى، بحرية المبدع لحظة إبداعه بأن يتحرك خارج النموذج. ومعنى هذا الكلام أنّ مفهوم حداثة أبي تمّام الشّعرية يتحدد في جانب منه بخروج الشاعر عن النموذج الشعري القديم.

وعمل أبو تمّام خلال مسيرته الشّعرية على تجاوز هذا النموذج والتمرد على أطره، وهذا الذي جعل منه رمزا للثورة والتجديد في الشعر العربي القديم في نظر أدونيس، يقول: «يعدّ أبو تمّام، بعامة رمزا للخروج على عمود الشعر (...) يتمثل اتجاهه في النقاط الأربع التالية: 1-المعنى غير المألوف. 2-الغموض. 3-الصورة الشعرية غير مألوفة. 4-استخدام الكلمة العربية بطريقة غير مألوفة، أي "نقل اللفظ عن معناه المعروف". لا شك في أن هذا اتجاه جديد مخالف للطريقة التقليدية في كتابة الشعر آنذاك»[2]. والكلام نفسه نجده في مقدمة "الموازنة للآمدي، فقد أشار إلى أنّ أبا تمّام لم يلتزمبعمود الشعر؛ أي أنّه يبدع خارج النموذج، فهو شديد التكلف صاحب صنعة يستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه شعر الأوائل ولا على طريقتهم، فالاعتراض الأول الذي لقيه الشاعر من قبل الآمدي وغيره من النقاد المحافظين الذين أسسوا لعمود الشّعر، هو خروجه على التقاليد الشعرية القديمة.

وهو ما يؤكد عليه جمال الدين بن الشيخ بقوله: «وشعر أبي تمّام يؤكد الطابع غير نموذجي ... والنتيجة أنّ أبا تمّام، الذي لا يمثل مطالب هذه الكتابة العمودية، يكسر الاستمرارية، ويتحدى الإجماع، ففي حين كان شعر البحتري مؤسسيا، إن جاز القول، نجد

---

[1] ـ عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 12.

[2] ـ أدونيس، زمن الشعر، ص 166، 167.

شعر أبي تمّام يندرج ضمن جمالية مزعجة تتطلب استكناه واستنباط المعنى الذي يعبر عنه»[1]. فلا خلاف إذن بين القدامى والمحدثين حول قيام حداثة أبي تمّام الشعرية على مخالفة الشعر القديم، فقد اعترف جلّ النقاد القدامى _حتى خصوم الشاعر_ بأنّ أبا تمّام تميز عن غيره من الشعراء القدامى والمحدثين بطريقته في كتابة الشعر، وانفرد بمذهب سمي بمذهب الطائي.

2.1. حداثة أبي تمّام الشعرية حداثة فنية لا زمنية

لقد فصل النّقاد والدارسون المحدثون في إشكالية المفهوم الزمني والمفهوم الفني للحداثة، فالحداثة من حيث طبيعتها مرتبطة بالقيمة لا بالزمن، وبصفتها تساؤلا يستكشف اللغة الشعرية ويبتكر طرائق جديدة في التعبير وتجاوزا للمألوف، فأدونيس يميز بين الزمن التعاقبي أو الفزيائي والزمن الإبداعي، فالأول سهمي يتقد إلى الأمام، بينما الثاني دائري يتقدم انفجاريا، وهو لا يواكب بالضرورة الزّمن التعاقبي، فالشّعر الأحدث زمنيا ليس بالضرورة الأفضل[2]. ومن هنا يذهب كثيرون إلى أن الحداثة الشّعرية ظاهرة فنية لا ترتبط بالزمان أو اللحظة، إنمّا هي مرهونة بما تخلقه من الجديد وتحدثه من تغير «فالمعاصر يرتبط بالعصر فيكون بذلك ذا دلالة زمنية (...) أما الحداثة فتعني لغويا إيجاد ما لم يكن موجودا من قبل ويظل هذا حديثا ما بقي فتيا غير مألوف أي ما بقي في منأى عن فعل العادة»[3]. ومن هذه الزاوية يصبح هوميروس أكثر حداثة من شوقي _حسب أدونيس_ مع أن الأول عاش في القرن التاسع عشر قبل الميلاد، والثاني عاش في القرن العشرين لعد الميلاد.

وهذا معناه أن الجديد والمعاصر المقترن بالزمن لا يمثل بالضرورة حداثة، وهو ما يلح عليه كمال أبو ديب؛ إذ يرى أنّ الحداثة هي «وعي الزّمن لا بوصفه شيئا رياضيا، بل بوصفه حاملا للتّغير. الحداثة إذن وعي الزمن بوصفه حركة تغيير» [4]. ومن هذا المنطلق لا يعتبر النقاد الحداثيون حداثة أبي تمّام الشّعرية حداثة زمنية، وكون الشاعر ينتمي إلى طبقة شعرية متأخرة، هي طبقة الشعراء المحدثين حسب تصنيف النقاد العرب القدامى، لا يعني أنّ حداثته تتعلق بالفترة الزمنية التي عاش فيهاإذ «إن الحداثة ظاهرة ضرورية وطبيعية، وإلى إن قيمة الشعر ذاتية لا خارجية، فلا يفيد، مجرد كونه متقدما في الزمان، ولا يضره كونه متأخرًا»[5].

وهو الأمر الذي أدركه النقاد العرب القدماء والمحدثون على السواء، وموازنة الآمدي تؤكد أن حداثة أبي تمّام الشّعرية هي حداثة التجربة الشّعرية وحداثة النظم والكتابة، فقد قارن الناقد بين شاعرين محدثين من العصر العباسي هما أبو تمّام والبحتري، فالأول شاعر صاحب

---

[1]- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 36.

[2]- أدونيس، المرجع السابق، ص 144.

[3]- عبد المجيد زرقاط، الحداثة في النقد العربي المعاصر، دار الحرف العربي، ط01، بيروت 1991 م، ص15.

[4]- كمال أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، ص 35.

[5]- أدونيس، الثابت والتحول، الجزء الثاني تأصيل الأصول، ص 176.

صنعة والثاني شاعر مطبوع، وقد رأينا كيف اقترنت الصنعة بالحداثة الشّعرية في النقد العربي القديم، بينما يعبّر الطبع عن وفاء الشاعر للتقاليد الشّعرية القديمة. وهذا الذي جعل الآمدي يصنفهما حسب توجههما الشعري لا حسب العصر والزّمن، فإن أنصار البحتري هم ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، وصحة السبك، وحسن العبارة، وحلو اللفظ، وكثرة الماء والرونق. أما أنصار أبي تمام، فهممن يميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة. فبغض النّظر عن تفضيل الآمدي للبحتري عن أبي تمام، أدرك الناقد جيدا أنّ حداثة أبي تمّام الشعرية، تتجلى في طريقة الشاعر في النّظم، هذه الطريقة التي اختصرها في الصنعة والغموض.

وقريب جدا إلى هذا الكلام إلى ما قاله كمال أبو ديب حول حداثة أبي تمّام الشّعرية «فقد يكون أبو تمّام والنفري حديثين ولا يكون محمد مهدي الجوهري حديثًا؛ وقد يكون بين أبي تمّام والنّفري وأدونيس من المشترك أكثر مما هو بين أدونيس وشاعر من شعراء الدعوة الإسلامية الحاضرة»[1]. ومعنى هذا الكلام أن الحداثة في الشعر لا تقاس بالمعيار الزمني الفزيائي، بل تقاس بدرجة الإبداع والابتكار، والثورة على التقليد وتخطي النموذج، ومن هنا تقاس حداثة أبي تمّام الشّعرية بالتّحول الذي عرفه الشّعر على يديه، والذي يجعله في خانة المبدعين في تاريخ الشعر العربي.

والتحديث الشعري الذي صاحب مسيرة أبو تمام الشعرية، جعل أدونيس يرجع أصول الحداثة الشعرية العربية إليه، باعتباره أول شاعر عربي تجرأ على تخطي قوانين الشّعرية العربية القديمة والتأسيس لتجربة شعرية خاصة يقول: «وقد أثارت شعرية الحداثة نقدا وصل إلى مستوى قاده رجال الثقافة المؤسسية التقليدية وأنصار القديم ويمكن إيجاز مواطن النقد أو أسبابه في اثنين: خروج هذه الشعرية على القيم القديمة (الأصولية)، وهو مما أدى إلى إطلاق تهمة الشعوبية على أبي نواس، وخروجها على "أصولية" التعبير الشعري، كما تتمثل، نموذجيا في الشعر القديم، وهو مما أدى إلى اتهام أبي تمام بأنه "أفسد الشعر العربي"»[2]. وعلى الرّغم من حداثة المضامين الشعرية في شعر أبي نواس فإنّ الفضل يعود لأبي تمّام في قيام نمط جديد في الكتابة الشعرية، فهو مبتدئ مذهب شعري جديد على حد تعبير الصولي قديما.

وعليه يصر أدونيس وغالبية النقاد المحدثون على الحداثة الفنية في شعر أبي تمام، فالتحول الفني الذي عرفته الشعرية العربية على يديه هوالذي أسس للحداثة الشعرية العربية المعاصرة _على حد تعبير عبد القادر الرباعي_ وبهذا يكاد يتفق النقاد القدامى (الصولي والآمدي) والمحدثون على أنّ حداثة أبي تمّام الشّعرية حداثة فنية لا تتعلق باللحظة الراهنة، مسّت استخدام اللغة الشعرية بطرق جديدة لم تكن معروفة من قبل.

3.1. الاختلاف حول حداثة أبي تمّام الشّعرية

[1]- كمال أبو ديب، المرجع السابق، ص 35.

[2]- أدونيس، الشعرية العربية، ص 96.

لقد ظهرت حداثة أبي تمّام الشّعرية في مرحلة اشتدّت فيها المعركة النقدية بين القديم والحديث، بين علماء اللغة والنّحاة الذين لم يجزوا الاستشهاد بشعر المولدين من الشعراء، وأصبحت مقولة الأصمعي المشهور «فطريق الشّعر، هو شعر الفحول، مثل امرئ القيس، وزهير والنابغة »[1]، هي شعار النقاد اللّغويين وحجتهم في رفض الشعر المحدث، وقد أعلن ابن الأعرابي عن موقفه بصراحة أنّ الشعر القديم أحسن من المحدث على أساس تقدم الأول وتأخر الثاني، وإن كان حسنا وجيدا «إنما أشعار هؤلاء المحدثين _ مثل أبي نواس وغيره_ مثل الريحان يشم يزما ويذوي فيرمى به؛ وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر، كلما حركته ازداد طيبًا»[2]. فالتعصب للقديم دفع بابن الأعرابي ودِعبل وأضرابهما إلى إطلاق أحكام انفعالية ومتسرعة في حق شعر أبي تمّام الحداثي دون فحص أو روية، ومجرد المعرفة بأنّ الشعر بأبي تمّام فذلك يكفي لرفضه والتقديح فيه، ورميه بالسّرقة والإحالة والغموض وغيرها من النعوت.

أما النقد العربي الحديث فاتخذ في مجمله موقفًا مغايرا من حداثة أبي تمّام الشعرية، إذ جعلمنها أصلا من أصول الحداثة الشعرية العربية، يقول أدونيس: «ومن هنا تشكل التجربة الشعرية الحديثة نوعا من الانقطاع عن القديم: أي نشأت إمكانات واحتمالات غير معهودة لبناء صور جديدة للإنسان والعالم، بطرف جديدة. وقد بدأ هذا الانقطاع، في المجتمع العربي، مع أبي تمّام. فقد أحدث شعره، انقلابا تغيّر فيه نظام الدلالة والمعنى، ونظام التعبير، ونظام الفهم»[3]. كما وجد الناقدفي حداثة أبي تمام الشعرية المقابل الموضوعي للحداثة الغربية، فقراءة بودلير هي التي غيّرت معرفته بأبي نواس، وكشفت لي عن شعريته وحداثته. وقراءة مالارميه هي التي أوضحت له أسرار الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام. فالناقد يرى أن القاسم المشترك بين هؤلاء الشعراء الغربين والشاعرين أبي نواس وأبي تمّام هو الحداثة الشعرية، أي التجديد في الشعر وبنياته الفكرية واللغوية والإيقاعية.

ويتخذ عبد القادر الرباعي الموقف نفسه من حداثة أبي تمّام الشعرية، فهو يرى أن الحداثة العربية الراهنة ما هي إلا تسلسل لحداثة أبي تمام في العصر العباسي، يقول: «وهكذا تبدو الحداثة الشعرية العربية متناسلة بعضها من بعض ماضيًا وحاضرًا، فإذا نظرنا إلى الحركة الشعرية الحداثية في عصرنا الحاضر وإلى نماذجها العليا بعين الإنصاف وجدنا أننا مدفعون لإعطائها فضيلة تطوير الشعر العربي تطويرًا تكامليًا يشمل التركيب اللغوي والوزن العروض وهو تطوير كنّا ننتظر تكامله منذ أبي تمام والبديعين في العصر العباسي الذين جعلوا تجديدهم في الأول دون الثاني ومنذ أصحاب الموشحات الذين حصروا تجديدهم في الثاني دون الأول»[4]. فأبو تمام هو وجه للحداثة العربية منذ نشأتها الأولى في نظر الرباعي.

---

[1] ـ المرزباني، الموشح، 79.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 286.

[3] ـ أدونيس، زمن الشعر، ص 15.

[4] ـ عبد القادر الرباعي، مقالات في الشعر ونقده، مؤسسة الشرق، ط1، عمان 1986 م، ص 40.

وعدّ النقاد اللغويون العرب القدامى حداثة أبي تمّام الشّعرية خروجا عن أصول الشعر العربي، فإن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل _حسب ابن الأعرابي_ ولم يكن أبو تمّام شاعرًا في نظر دعبل بن علي؛ لأنه شعر أقرب إلى الخطب والنثر، وشعره ليس على طريقة العرب في نظر الآمدي، وكل هذه الأحكام تصب في منحى واحد، وهو التشكيك في شاعرية أبي تمام وإقصاء حداثته الشعرية من المتن الشعري العربي. وقد كانت العصبية هي وراء إطلاق مثل هذه الأحكام، فهؤلاء عايشوا الفترة التي كان فيها الشعر المحدث فتيا لم تألفه الأذواق وتستسيغه الآذان.

بينما يعتبر النقاد العرب الحدثون أن حداثة أبي تمام الشعرية تنويعا للشعر العربي وإثراء، فشعر أبي تمّام يمتد بجذوره إلى شعر القدماء، يعتمد التقاليد ذاتها والأسس نفسها، ثم ينحو نحو التجديد عن طريق تطوير وتغير أبنيته والعلاقات بين ألفاظه، وبناء صوره، وقد أشار أدونيس إلى ذلك بقوله: «لقد أدرك أبو تمّام والمجددون طبيعة تراثهم الشعري وجوهره، واحتفظوا بالقسم الأكبر من تقنيته وخصائصه. لكنهم، شان كل مبدع رفضوا أن يكرروا الشعر الذي سبقهم، لأنهم أدركوا بحدس أن التكرار في الشعر لا نفع منه، على الصعيد الفني، ولا بقاء له، هكذا عبّروا بطريقة جديدة، دون أن يقطعوا اتصالهم بجوهر الماضي، فمثل هذا الانقطاع يقتل الشعر _بل مستحيل، لأنّ الشعر يحيا، كذلك بقوة الدفع من تراثه»[1]. وعليه يكون شعر أبي تمّام الحداثي _في نظر المحدثين_ تنويعا وتطويرا للشعر العربي القديم، فهو لم يخرج عن المعالم الكبرى للقصيدة العربية، بل كان وفيا لها، فحداثته كانت مرحلة ضرورية في تطرو أي ظاهرة أدبية في أي عصر من العصور.

لقد آمن النقاد اللغويون أن باب الإبداع قد أغلق مرة واحدة بعد شعر الأوائل، إذ حددوا بداية الشعر العربي ونهايته، يقول الأصمعي نقلا عن أستاذه أبو عمرو بن العلاء: «افتتح الشعر بامرئ القيس، وختم بابن هرمة»[2]، وكان شعارهم في ذلك ببيتين لشاعرين جاهليين، كانا علامة فارقة في النقد العربي التراثي، وشكلا قاعدة قارة في النقد الذوقي المحافظ، والبيت الأول يتمثل في قول عنترة بن شداد:

هـل غـادرَ الشُّـــعراءُ من مُتَرَدِّمِ أمْ هَـلْ عَرَفـتَ الـدَّارَ بَـعْـدَ تَـوَهُّمِ

والمقصود من كلام عنترة _حسب شرح الخطيب التبريزي_ أن الشعراء الأوائل قد سبقوا إلى كل معنى جميل وطريف، يقول «هل أبقى الشعراء لأحد معنى إلاّ وقد سبقوا إليه؟»، وهو كقولهم «هل ترك الأول للآخر شيئا؟»[3]. وهذا كعب بن زهير قول في المعنى ذاته:

مـا أَرانَـا نـقـولُ إلاَّ رَجـيـعًـا ومُـعَـاداً مـن قـولِـنـا مـكـرُورا

---

[1]- أدونيس، زمن الشعر، ص 167.

[2]- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 90.

[3]- الخطيب التبريزي، شرح ديوان عنترة، تقديم مجيد طراد، دار الكتاب العربي، ط01، بيروت 1992م ص147.

يبدو أن الشاعر مقتنع بأنّ لا فضل للشاعر المتأخر، فقد سُبق إلى الإبداع يقول: «ما نقول شيئا إلاّ وقد سبقنا إليه، ونحن نعيد أقوالنا مرّة بعد مرّة لتقادم العهد»[1]. وقد عُدّا هاذين البيتين إيذانا بغلق باب الإبداع في المعاني الشعرية في وجه الشعراء المحدثين، مثلما غلق باب الاحتجاج والاستشهاد في وجه أشاعرهم.

وجاء الرّد من أبي تمّام حين قال قولته المشهورة:

يقولُ من تُقْـــــــــــــــرَعُ أسْمَاعُهُ كم تَـــــــــــــــرَكَ الأَوَلُ للآخِـــــــر

وهي المقولة التي اعتبرها عبد الله الغذّامي _في مؤلفاته الأولى_ علامة على النسق الثقافي المفتوح مقابل النسق المتسلط: «...أبا تمّام ينتمي إلى النسق الثقافي غير المتسلط الذي يؤمن بالاختلاف والانفتاح والتعدد وإمكانية التطور (وكم ترك الأول للآخر) والثقافة عنده كتاب مفتوح وليست بازلاً منحورًا»[2]، ويظهر في هذا القول أن أبا تمام مؤمن باستمرارية الإبداع، الذي لا يمكن حده بزمان أو مكان، وفي الكلام إشارة إلى مقولة الفرزدق (كان الشعر جملا بازلا فنحر فجاء أمرؤ القيس فاخذ رأسه، وعمرو بن كلثوم سنامه، وزهير كاهله، والأعشى والنابغة فخذيه، وطرفة ولبيد كركرته، ولم يبق إلا الذراع والبطن فتوزعنا هما بيننا)، ويرى الغذّامي أن هذه القصة تعبّر عن السخرية من الشاعر المحدث، وحالة من التسلط النخبوي[3].

وفي المقابل آمن أبو تمّام _حسب الغذامي_ أن الإبداع ناقة ولود، وعمل على تجسيد الفكرة نظريا وفي إبداعه الشعري. وقد أقرى ابن رشيق بذلك لأبي تمّام وقال عنه: «وأكثر المولدين اختراعا وتوليداً ـ فيما يقول الحذاق ـ أبو تمّام وابن الرّومي» ويضيف: «وأكثر المولدين معاني توليداً ـ فيما ذكره العلماء ـ أبو تمّام»[4]. فأبو تمّام يحاول جاهدا النّأي بمعانيه عن أصولها بتوليد معاني جديدة وبسلك مسالك جديدة وتوظيف أساليب مستحدثة، تحقق له التميز والاختلاف كليا عن النموذج القديم، أو حتى عن معاصريه من الشعراء، وهذا أدلّ دليل على سعة علمه في العلوم العقلية والفلسفية وغزارة محفوظه للجيد والبديع، وهو الذي تحدى الجميع وجهر عاليا بقوله: كم ترك الأول للآخر؟

2. تلقي حداثة أبي تمّام الشّعرية بين القديم والحديث

لقد تطرقنا في الفصول السابقة إلى التعارض والاختلاف الذي صاحب حداثة أبي تمّام الشّعرية بين المؤيدين والمعارضين لهذه الحداثة، وهذا يستدعي المقارنة بين تلقي النقاد العرب

---

[1] ـ ينظر: أبو سعيد السكري، ديوان كعب بن زهير، شرح ودراسة مفيد قميحة، دار الشواف للطباعة والنشر، ط01، الرياض 1989م، ص66.

[2] ـ عبد الله الغذّامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص 131.

[3] ـ عبد الله الغذّامي، المرأة واللغة 2 ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 1998 م، ص 154.

[4] ـ ابن رشيق القيرواني، العمدة، الجزء01، ص265، الجزء02، ص 244.

القدامى لحداثة أبي تمام الشّعرية وتلقي نقاد الشعرية العربية الحديثة لها، فقد اهتم ياوس بالعلاقة بين الأدب والتاريخ، ولهذا أولى عناية بتاريخ قراءات النص الواحد، وحين يحدث التعارض بين النص وأفق انتظار المتلقي ويخيب ظنه في مطابقة معاييره السابقة العمل الجديد، وهو ما يدعوه بعض النقاد بكسر أفق التوقع، تخلق مسافة بين العمل الأدبي والمتلقي، يسميها ياوس بالمسافة الجمالية، يقول: «وإذا سمينا المسافة بين أفق التوقع الموجود قبلا والعمل الجديد، الذي يمكن لتلقيه أن يؤدي إلى "تحول الأفق"، سواء بمعارضته لتجارب مألوفة أو بإبرازه لتجارب جديدة يعبّر عنها لأول مرة _إذا سميّناها_ بـ "الانزياح الجمالي"، لمقيس بردود فعل الجمهور وبأحكام النقاد "نجاح فوري، رفض أو استنكار، استحسان أفرادٍ أو تفهم تدريجي أو مؤجل، فإن بإمكان هذا الانزياح أن يصبح مقياسا للتحليل التاريخي»[1]. فالمسافة الجمالية لها علاقة دينامية مع أفق التوقع تعد مقياسا للتحليل التاريخي لردود أفعال النقاد العرب القدامى ونظرائهم المحدثين اتجاه حداثة أبي تمام الشعرية.

1.2. كسر حداثة أبي تمّام الشعرية لأفق التوقع

لقد تطرقنا في الفصل الأول إلى فئتين تلقت حداثة أبي تمام الشعرية، هي فئة النقاد اللغويون وفئة النقاد والبلاغيون، وإن كانت الفئة الثانية متأثرة بآراء الفئة الأولى. فقد شكلت حداثة أبي تمّام الشعرية صدمة للنقاد اللغويين، الذين لم تكن غايتهم الأساسية النقد الأدبي بل كانت غايتهم اللغة، وسلامتها، فوضعهم لنموذج قار يتكون بالأساس من الشعر القديم، استنبطت منه قواعد اللغة ومبادئها، شكل لديهم أفق توقع جاهز ونهائي يتمثل في الشعر القديم وطريقة القدامى في نظمه، الذي أصبح لاحقا يسمى عمود الشعر.

اصطدم هذا الأفق بحداثة أبي تمّام الشّعرية التي كانت نمطا شعريا مختلفا عما ألفوه في الشعر القديم، فحدث الخيبة. وقد عبّرت أحكام النقاد اللّغويين القدامى عن الخيبة التي أصابتهم من هذا الشعر المحدث الذي لا يسبه شعر الأوائل، ومن هذه الأحكام: السرقة، فثلث شعر أبي تمام سرقة في نظر دعبل بن علي، ثمّ الإسراف في البديع، فقد جاء أبو تمام _حسبهم_بعد مسلم فزاد في استعمال والإكثار منه حتى وقع له الجيد والرديء الذي لا غاية وراءه في القبح، وأخيرا الغموض، فأبو تمام يذهب إلى حزونة اللفظ، ويملأ الأسماع منه. وهؤلاء جميعا يصدرون من أفق توقع حدد الشعر القديم ملامحه، واختاروا أسهل الطرق وهي الطعن في حداثة أبي تمام الشعرية بدل مراجعة جهاز القراءة لديهم وتوسيع أفقهم ليستوعب الحداثة الشعرية.

كما شكلت حداثة أبي تمام مصدر حيرة ودهشة لدى الناقد اللغوي، فإما أن يكون هذا الرجل أشعر الناس جميعا، وإما أن يكون الناس جميعا أشعر منه![2]، فقد استغربوا أن يقدم شاعر ما على مخالفة القديم ويعتمد على نفسه في النظم وقول الشعر ولا يتبع من سبقوه، فهو

---

[1]- هانس روبير ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص 59.

[2]- الصولي، أخبار أبي تمام، ص 245.

شديد الاتكاء على نفسه حسب إسحاق الموصلي. وهذا الاتكاء على النفس هو الذي جعل أبا سعيد الضرير وأبا العمثيل يسقطان شعر أبي تمّام ويعرضان عنه حسب رواية الآمدي، قال: «وغير هؤلاء ممن أسقط شعره كثير: منهم أبو سعيد الضرير وأبا العمثيل الأعرابي صاحبا عبد الله بن طاهر (....) وكانا من أعلم الناس بالشّعر، فقصدهما أبو تمّام بقصيدته التي يمدح فيها عبد الله بن طاهر، وأولها:

هُنَّ عَوَادِي يوســـفٍ وَصَـــوَاحِبُـهُ فَعَزْمًـا فَقِـدَمًـا أَدْرَكَ الثّـأْرَ طَـالِبَـهُ

فلما سمعا هذا الابتداء أعرضا عنه، وأسقطا القصيدة، حتى عاتبهما أبو تمّام، وسألهما استتمام النظر فيها. فلو لا أنهما مرا ببيتين مسروقين فيها، استحسنهما، فعرضا القصيدة على عبد الله بن طاهر، وأخذ له الجائزة، لكان قد افتضح وخابت سفرته وخسرت صفقته (...) ولما أوصلا إليه الجائزة قالا له: لم لا تقول ما يفهم؟ فقال لم لا تفهمان ما يقال؟»[1]. ويتحدث أبو تمام في هذا الابتداء عن النساء اللائي أكثرن من عذله في شعره ويرى أن رأيهن غير صالح وهن يغررن بما يسمعهن فيصير إلى ما صار إليه يوسف بن يعقوب عليه السلام فكيد النساء أوقع به ورماه في السجن، ولهذا عليه أن يمضي في عزمه، ولا ينصت إليهن، حتى يدرك النجاح.

والقصيدة ككل كانت تعارض أفق توقع المتلقيين، لما فيها من تجديد في المعنى والصياغة، والناقدان كنا يمثلان الأفق الذي يوجه الإبداع، ومن هنا اتهما أبا تمام بالسرقة، والنتيجة هي أن أفق التوقع هو الذي كان يوجه تلقي القدامى لحداثة أبي تمّام الشعرية.

وإذا أتينا إلى مرحلة أكثر تطورا عن النقد اللغوي، وهي مرحلة النقد الأدبي، أين نجد أهم مصنف تناول حداثة أبي تمّام الشعرية وهو "الموازنة" للآمدي، والذي ينطلق في تلقيه لحداثة أبي تمّام الشعرية من قياس درجة انزياح الشاعر عن منهج الشعر العربي القديم، معنى ذلك أنه حدد أفق توقعه مسبقا وهو عمود الشعر، الذي اتخذه مقياسا للحكم، ففي البداية ألزم نفسه بالموازنة بين الشاعرين، وصرح أن غايته ليست المفاضلة بين الشاعرين تجنبا للهوى والحياد في الحكم بأي هما أشعر، وحرصه الشديد على عدم التصريح بأي هما أشعر، جعله يؤكد على الأمر في مواضع كثيرة من كتابه.

لكن القارئ يستطيع أن يكتشف أفق توقع الآمدي وانحيازه للبحتري الذي يشاركه هذا الأفق من خلال ما يصرح به في مواضع مختلفة في "الموازنة"، يقول: «أن شعر أبي تمّام شديد الاختلاف وشعره شديد الاستواء، والمستوي من الشعر أولى بالتقدمة من المختلف الشعر، وقد أجمعنا _نحن وأنتم_ على أن أبا تمام يعلو علوا حسنا وينحط انحطاطا قبيحا، وأن البحتري يعلو ويتوسط ولا يسقط. ومن لا يسقط ولا يسفسف أفضل ممن يسقط ويسفسف»[2]. ويقول في موضع آخر: «وإنما عبناه بخطائه في معانيه وإحالاته وبعد استعاراته، وكثرة ما يورده من الساقط والغث والبارد مع سوء سبكه ورداءة طبعه، وسخافة لفظه، مما سنذكره في باب آخر

[1]- الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج1، ص 20، 21.

[2]- المصدر نفسه، ج 1، ص 11.

من الاحتجاج عليكم»[1]. وفي حديثه عن فضل البحتري يرى أن مذهب أبي تمام الشعري قائم على فساد التأليف وسوء النظم، يقول: «ينبغي أن تعلم أن سوء التأليف ورداءة اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعمّيه حتى يحوج مستمعه إلى التأمل، وهذا مذهب أبي تمام في عُظم شعره»[2].

وهذه عينة عن آراء الآمدي في أبي تمّام والتي تعبّر عن خيبة أفق توقع الناقد اتجاه شعر أبي تمام الحداثي، هذا الأفق بمثابة تصور قبلي للعملية الإبداعية، والذي تكون من ثقافته البدوية الشّفاهية وعلمه بكلام العرب الأوائل(شعر امرئ القيس وأضرا به)، ومن مقاييس استخلصها مما ورثه ذهنه من خبرة ودربة وثقافة، ليحكم من خلاله على البحتري بالطبع والإجادة وعلى أبي تمام بالتكلف والغثاثة.

وتظهر كذلك خيبة أفق توقع الآمدي من شعرية أبي تمام في مناقشته لشواهد أبي تمام الشعرية، واستعماله لمصطلحات تكاد تخرج عن موضوعية النقد، التي تعهد الالتزام بها في مقدمة كتابه، فهو إما أن يبالغ في الاستحسان(وغالبا ما يستحسن شعر البحتري) فيطلق أحكاما انفعالية مفرطا في استعمال صيغ المفاضلة من مثل(أجود، أبلغ، أبرع، أحسن أفحل لفظ، أوضح..)، أما في حالة الاستهجان (وغالبا ما يخص به شعر أبي تمام) يوظف كذلك صيغ المبالغة في الاستهجان من مثل(أقبح، أسخف، أسوء، أحمق، أبعد، أفحش...). فهذه الانطباعات الذاتية تظهر «الآمدي ناقد مطبوع ومصقول بثقافة الذوق العربي وهو إن حاول أن يكون موضوعيا إلا أن حكمه الجمالي على قضية نقدية ما عند الشاعرين يرجع إلى ثقافته الأدبية الواسعة التي تنهل مقاييسها من الطبع العربي»[3].

وهو ما يدفعنا إلى القول إن تلقي الآمدي لحداثة أبي تمام الشعرية كان مرتبطا بخلفيات معرفية تتعلق بالشعر القديم، إذ تكشف قراءته عن محاولة تحكيم تقاليد النص القديم في النص الجديد، وعليه يمكن تصنيف قراءة الآمدي ضمن القراءة الإسقاطية _حسب تصنيف تودوروف_ وهي قراءة الشرح والتعليق، لا تستهدف النص لكن تمر عبره إلى المؤلف أو المجتمع وتعامل النص كأنه وثيقة لإثبات قضية خارج النص تهم الناقد، فالقارئ فيها يلعب دور المدعي العام الذي يريد إثبات التهمة[4]. فالآمدي لم يحاول أن يتغلغل في أعماق النص الشعري الحداثي لأبي تمّام ليعيد قراءته بعيدا ن المعايير المسبقة والأحكام الجاهزة

2.2.استجابة حداثة أبي تمام الشعرية لأفق توقع النقاد

---

[1]- الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج 1، ص 32.

[2]- المصدر نفسه، ج2، ص 425.

[3]- مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي _القرن الرابع الهجري_، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق 2013 م، ص 89.

[4]- إبراهيم السعا فين، إشكالية القراءة في النقد الألسني، مقالة في مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 61 ،60، بيروت فيفري 1989، ص 33، 34.

اختلف النقاد العرب القدامى في تلقيهم لحداثة أبي تمام الشعرية، فهناك من النقاد من كانت استجابته إيجابية، فحصلت الملائمة والانسجام بين أفق توقعهم والنصوص الشعرية الحداثية لأبي تمام، فأبدوا إعجابا منقطع النظير بها، ومن ذلك ما نقله الصولي عن عمارة بن عقيل في أبي تمام: «لله دره، لقد وجد ما أضلته الشعراء حتى وكأنه مخبوء له»[1]، فعبارة "لله درّه" تعبر عن الدهشة التي غمرته حين اطلع على شعر أبي تمام، وهي في الوقت نفسه إشارة إلى استحسانه لحداثة الشاعر ، التي تتجلى في صوره المبتدعة وأسلوبه البديعي الفريد، وهذا يعني أن هناك توافقا وانسجاما بين أفق توقع عمارة بن عقيل وحداثة أبي تمّام الشعرية. وهذا النوع من التلقي هو الذي يقوم فيه النص بتغير أفق توقع المتلقي، فعمارة بن عقيل لم يكن يعرف أبا تمام، وقد يكون له تصور مغاير عنه، لكن تلقيه لنصه الشعري جعله يغير أفق توقعه وينسجم مع النص، ولمثل هذا التلقي دور في إظهار القيم الفنية والجمالية في النص الشعري.

وكان الناقد اللغوي المبرد بدوره منفتحا على شعر أبي تمام الحداثي، يتذوقه ويثني على مواطن الحسن فيه، ولا يجعل معيار الزمن يتدخل في نقده للشعر، وأبو تمام ليس بناقصه حظه أنه محدث حسب المبرد[2]، ويرى المبرد أن أبا تمام شاعر محسن إلا من أراد أن يهضمه حقه، وهذه صورة أخرى للتلقي شعر أبي تمام الحداثي وردود الفعل الإيجابية التي صدرت عن نقاد أكثر انفتاحا على الشعر المحدث وأقل عصبية للقديم.

أما الصولي فقد كان منتصرا لأبي تمام ومذهبه الشعري في كل كتابه، وبدى تعصبه له واضحا وينسب الصولي الأستاذية لأبي تمام على لسان شعراء آخرين كحجة للرد على خصوم الشاعر، قال: «حدثني أبو الحسن الكاتب قال: كان إبراهيم بن الفرج البُنْدنِيجِيُّ الشاعر يجيئنا وكان أعلم الناس بالشعر، ويجيئنا البحتري وعلي بن العباس الرومي، وكانوا إذا ذكر أبا تمام عظموه ورفعوه مقداره في الشعر حتى يقدموه على أكثر الشعراء، وكلٌّ يقرّ بأستاذيته، وأنه منه تعلم»[3]. فالأستاذية التي كانت فيما سبق تنسب إلى الفحول من الشعراء كامرئ القيس، أصبحت بفضل الصولي لقبا لزعيم الشعراء المحدثين أبا تمام.

شكل تلقي النقاد العرب المحدثون لحداثة أبي تمام الشعرية الاتجاه المقابل لتلقي بعض النقاد العرب القدامى لحداثة الشاعر، حيث نجد انسجاما كبيرا بين أفق توقع النقاد المحدثين مع نصوص أبي تمام الحداثية، ذلك لأنّ حداثتهم تتقاطع مع حداثة أبي تمام في أمور عدّة، لعل أهما مفهوم الشعر ومفهوم الإبداع والمعايير النقدية المنبثقة عنهما، يقول أدونيس: «إنّ ما رآه النقد في الشعر المحدث خروجا على عمود الشعر العربي وانفصالا عنه، نراه نحن الآن انسجاما معه وتكملة له»[4]. وكان هذا مبدا أدونيس وغيره من النقاد العرب المحدثين، خاصة أولئك الذين تبنوا مشروع الحداثة الشعرية.

---

[1]- الصولي، أخبار أبي تمام، ص 96.

[2]- أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، الكامل في اللغة والأدب، ج 03، ص 1378.

[3]- المصدر السابق، ص 67- 68.

[4]- أدونيس، زمن الشعر، ص 171.

يكمن الجوهر في شعر الحداثة في الرؤيا «إن كلمة الرؤيا _إذا شئنا الدقة في التعبير والتأريخ_ لا تنطبق أبعادها إلا على هذا الشعر الحديث»[1]. والرؤيا في الشعر هي نظرة الشاعر إلى وإحساسه به العالم والكون وموقف من ذلك كله، لكن رؤيا الشاعر ليست هي المحتوى السياسي أو المضمون الاجتماعي أو الدلالة الفكرية، إنها تنحت خصائصها من جماع التجربة الإنسانية التي يعيشها الشاعر في عالمنا المعاصر بتكوينه الثقافي والسيكولوجي والاجتماعي أو خبراته الجمالية في الخلق والتذوق، ومعدل تجاربه أو رفضه للمجتمع، وطبيعة العلاقة بينه وبين أسرار هذا الكون.

وقد تبنى مفهوم الرؤيا شعراء ونقاد الحداثة الشعرية العربية في العصر الحديث، ونجد في مقدمتهم أدونيس _ وقد تقدم الحديث عن الرؤيا لديه_ الذي يجعل من الرؤيا عصب شعريته الحداثية، وعلى أساسها يعرف شعر الحداثة، فهو نوع فريد من الشعور والرؤيا. فالشعر التقليدي هو رؤية، بينما هو شعر الحداثة رؤيا، وهكذا تتحول القصيدة عند أدونيس من القصيدة-الكلمة، القصيدة-الفكرة، القصيدة-الانفعال، إلى القصيدة-الرؤيا أو القصيدة-الحياة[2].

ويتقاطع تصور أدونيس للشعر مع حداثة أبي تمام الشعرية في مفهوم الرؤيا، فأبو تمام ينطلق من رؤيا مغايرة للشعر القديم، وحداثته الشعرية كشف لعالم جديد عن طريق التخطي والتجاوز والتغير للأشكال القديمة، وذلك بواسطة الخلق، خلق صورة جديدة للعالم والوجود باللغة «آخذ مثلا، شعر أبي تمام: إنه جزء عظيم من تراثنا وهو كأي شعر يتضمن جانبين: أفق الرؤيا، الذي كشف عنه، والثوب التعبيري الذي أخرج به هذا الأفق. في الأفق نرى قلق الشاعر، تطلعه، حنينه، غضبه، طموحه، تحفزه، أي بعضًا مما يتجاوز اللحظة الراهنة ويلازم النفس الإنسانية في كل عصر، وفي الثوب التعبيري نجد الكلمات وصيغها، والصور وتآلفها. نجد التركيب والبنية. نجد باختصار الشكل»[3].

نفهم من هذا الكلام أن الحداثة الشعرية هي انسجام بين رؤيا الشاعر للعالم والقوالب الفنية التي يصوغ فيها هذه الرؤيا «والقصيدة المحدثة كما أبدعها شعراؤها في البيئة العباسية المترفة بالحضارة والرخاء والعلم، تكشف عن خبيء التصورات من خلال وعيها بنفسها، بالعالم الذي تنهل منه وتؤثر فيه. لهذا رفض المحدث أن يقترض جماليات شعره من سواه، لإحساسه بامتلاك طاقة ذهنية معقدة، ومعرفة وافية بمضايق الشعر، ولا سيما في صلته بالعالم وحرية الإنسان، ممّا أبعده بدرجة معتبرة عن الإصغاء إلى رتابة القديم في نماذجه المعادة. فكانت رغبته واضحة في الوصول إلى ما وراء الغنائية في قرض الشعر»[4]. وأبو تمّام خير من جسد هذه المعادلة، فالنص التمّامي له بنية مفارقة للواقع، إذ تشتغل لغته على تجاوز المرجع

---

[1] ـ غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الشروق، ط 1، القاهرة 1991 م، ص 13.

[2]ـ أدونيس، المرجع السابق، ص 161.

[3]ـ أدونيس، زمن الشعر، ص 275.

[4]ـ مصطفى درواش: خطاب الطبع والصنعة _رؤية منهجية في المنهج والأصول_ منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005 م، ص 59.

الاستعمالي؛ أي أن شعره يتجاوز الوقائع ويسمو إلى النبوة والحلم والتساؤل المستمر. ومختلف الظواهر الفنية كالانزياح والتّضاد والغموض التي لازمت حداثته الشعرية، عبّرت عن فلسفته وسلوكه وشعوره، أي رؤياه، لأنّ «الشك تابع للرؤيا، ملزم أن يكون جديدا»[1]. وهذا الذي يجعل من نصوصه الشعرية حقلا خصبا للقراءة والتأويل، ويبعدها عن المعاني الأحادية أو القريبة وعن الصيغ المستهلكة.

والفرق بين الشاعر المقلد والشاعر الحداثي _حسب كمال أبو ديب_ يكون على صعيد الرؤيا الشعرية، فالفجوة: مسافة التوتر تنشأ من التصادم بين سياقين أو بنيتين جديدة وقديمة، فالرؤيا الشعرية تجعل الشاعر ينقل تجربته من سياقها القديم على سيقات جديدة، مانحا إياها دلالات وجودية عميقة فكريا وشعريا، ويتبلور الخروج الذي أصفه على صعيد الرؤيا الشعرية بأكملها في تعامل لأبي تمّام مع مفاهيم تراثية عميقة كمفهوم الحلم، في بيته المشهور:

رقيقُ حواشـــي الحِلْمِ لوْ أَنَّ حِلْمَـهُ بِكَفَّيْـكَ مـا مـاريْـتَ في أنَّـهُ بُرْدُ

لقد جسد أبو تمام، بهذا الخروج بالحلم من بنيته التراثية إلى بنية جديد، لا فجوة دلالية ولغوية فقط، بل فجوة حضارية كاملة، فجوة حدثت بين عالمين كانت شخصية البطل الحليم في الأول منهما تمثل "الثقل والرجحان والرزانة" كما قال الآمدي متهما أبا تمام بالعبث بالتراث بسبب بيته هذا، وكما عبّر الفرزدق.

أَحْـلامُـنَـا تـزنُ الـجِـبـالَ رازَنـةً وتـخَـالُـنَـا جِـنًّـنًـا إذا مـا نـجْـهَـلُ

أما في الثانية فإن الحليم أصبح ينتمي إلى عالم من الرقة والنعومة والتحضر الفكري والرهافة النفسية والشعورية، عالم تغيرت فيه العلاقات الاجتماعية، ودور البطل الحليم من فضّ الخصومات وتسوية الخلافات بالتوسط بين القبائل المتنازعة، إلى السماحة والعطاء والرفق الرقيق، ودفق الثراء والإعانة على الانتماء إلى بيئة حضارية[2].

ومن هنا يرى أبو ديب أن حداثة أبي تمام الشعرية ليست حداثة شكلية؛ أو كما سمها القدامى صنعة، لكنها رؤيا شعرية للإنسان والوجود، إذ حول قصيدة المدح التقليدية من نمطيتها إلى رؤية شعرية متميزة تسبر أغوار الإنسان من خلال منظور أكثر شمولية وعمقا. وهذه الرؤيا الشعرية لدى أبي تمام مبنية _حسب أبو ديب_ على فكر جدلي معقد قائم على التشابه والتضاد، يقول: «ويكشف هذا التقصي لعلاقة الثمرة بالبذرة طبيعة الفكر الجدلي المعقد الذي خلق الرؤيا الشعرية عند أبي تمام، ويؤكد أن الرؤيا الشعرية عنده هي باستمرار رؤيا تواشجية متعددة الأبعاد وأنه ينمي القصيدة من حيث هي بنية تنمي هي بدورها مكونات جوهرية في رؤيا الشعرية وتجعلها أكثر اكتمالاً ونضجًا، عبر اكتناه علاقات التشابه والتضاد

[1]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته3 الشعر المعاصر، ص 38.

[2]- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 41.

بين أشياء الوجود»[1]. فالتضاد في شعر أبي تمّام يشكل محورا أساسيا في نصوصه الشعرية فـ« إلى جانب خضوع شعر (أبي تمّام) للحركة الجدلية العامة في تطور الشعر العربي نجد أن اعتماد التضاد وتغاير الحدود في هذا الشعر هما الخاصية الكبيرة البارزة فيه»[2].

وقد جسد أبو تمام الرؤيا الشعرية الجدلية العميقة للوجود _حسب أبو ديب_ في قصيدة "فتح عمورية"، ففي قول الشاعر:

حتَّى كـأنَّ جلابيـبَ الـدُّجى رغبـتْ عَنْ لَوْنِهَـا وكَـأَنَّ الشَّـــمْسَ لَم تَغِـبِ
ضـــوءٌ منَ النَّـارِ والظَّلمـاءُ عـاكفـةٌ وظُلمة مِن دخانٍ في ضُـحىً شـحبِ
فـالشـــمسُ طـالِعـةٌ مِنْ ذَا وقدْ أَفِلـت والشَّـــمسُ واجِبـةٌ في ذَا ولم تجـبِ

تسير الحركة والإضاءة في هذه القصيدة _حسب أبو ديب_ باتجاهين مختلفين، فالمكون الواحد ينفصم عن نفسه ويتحول إلى معطى رؤيوي كثير لا محدد، فيصبح الضوء من ناره صبحا شحب أو ليلا أضيء، شمسا يحجبها السواد أو سوادا يشقه الضوء، والحمرة حمرتين، حمرة الدم تفيض من القتل وحمرة تفيض من التقوى والتعبد، ويرى أو ديب أن الأثر العميق لفاعلية التضاد هي في تناوله لمفاهيم متافزيقية ثم تخلخل مكوناتها المستقرة في الذهن الإنساني وتخضعها لانقسام، ومن هذا التوليد لاثنين من واحد، ثم إدخال الإثنين المتضادين في علاقات جديدة تتشكل بنية القصيدة بكاملها[3].

وتأتي هذه الرؤيا الشعرية العميقة للوجود في شعر أبي تمام في نظر أبو ديب من خلال ارتباط الشكل بالمعنى، وعلى خلاف النقد العربي القديم خلق الشاعر لحمة بين اللفظ والمعنى، فشعريته تحاول قائمة على تلاحم بنية الوجود ببنية اللغة؛ أي التلاحم بين الفكر والخلق الشعري. وقراءة أبو ديبهذه تجعلنا ندرك حقيقة الظواهر البديعية في شعر أبي تمّام من طباق وجناس واستعارات ولغته المجازية عامة، فهي ليست مجرد زخاريف لفظية، إنما تدخل في أسلوب تفكيره الفني «فالطباق عند أبي تمّام ليس مجرد تقابل في المعاني، بل هو طريقة في التعبير عن العلاقات التي تحكم الوجود فالعالم مردود إلى علاقات قوامها التماثل والتشابه وأخرى قوامها التباين والاختلاف»[4].

نلاحظ، إذن، هذا الانسجام الكبير بين نصوص أبي تمام الشعرية التي تصدر عن رؤيا شعرية مع أفق توقع الناقد كمال أبو ديب وشعرية الفجوة: مسافة التوتر، إذ يرى أن يرى أن نصوص أبي تمّام الشعرية الحداثية هي أكثر النصوص المجسدة لمفهوم الفجوة: مسافة التوتر،

---

[1]- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 256.

[2]- عبد الكريم اليافي، جدلية أبي تمّام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1980 م، ص45، 46.

[3]- ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 50، 51.

[4]- ميادة كامل إسبر: شعرية أبي تمام، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق 2011 م، ص103، 104.

فهي نصوص قائمة على الانزياح والثنائيات الضدية والتجنيس والاستعارة والغموض، وهي تعكس رؤياه الفنية والحياتية القائمة على التعدد والتنوع والجمع بين المتباعدات والمزج بين الأشياء.

ويحقق النص الشعري الحداثي لأبي تمام انسجاما مع أفق توقع النقاد العرب المحدثين على صعيد الصورة الشعرية، فعلى خلاف النقاد العرب القدامى الذين رأوا في استعارات أبي تمام أنها لا تخضع لسنن العرب وللعرف اللغوي المأثور، فهي استعارات في غاية القباحة والهجانة والبعد عن الصواب عند الآمدي[1]، يرى عبد القادر الرباعيأنّ أصل تكوين الصورة الفنية هو (المادة)، ومعناها العلمي شائع ومعروف، أما (المادة) في الشعر فهي «كلمات وأفكار ومشاعر ومواقف ممزوجة معًا... ونعود إلى موضوع الصورة الشعرية لنقول فيه: إنه المادة في هيئة معينة تجد روح الشاعر وذاته أو تجربته بشكل عام معادلاً مناسبًا. وهذه في بداية إدراكه الحسي للأشياء»[2]. من هنا ركز الرباعي على فكرة التناسب الذي قامت عليه الصورة في الموروث النقدي القديم، لكن الإشكال يطرح في غموض صور أبي تمّام لعدم التناسب بين مادة الصورة الشعرية والشاعر نفسه (فكريًا ونفسيا).

فأبو تمّام يعقد التناسب بين صوره الشعرية والواقع لا على أساس الشكل الخارجي، إنما على أساس الوظيفة النفسية التي يؤديها كل حد، فالشعر لديه ليس محاكاة للحياة والطبيعة بقدر ما هو استجابة نفسية وشعورية وفكرية[3]. ويعني هذا الكلام أن حداثة المادة الشعرية في الصورة الشعرية عند أبي تمام، تكمن في قيام الصور على أساس التجاذب والتناغم الذي يحدثه الانزياح، وهي العلاقة التي استطاع من خلالها الطائي إحداث صور جديدة تفرد بها وتميز، أبان فيها عن ذاتيته المتجاوزة لحدود سابقيه، وتعبر عن رؤياه للعالم وهو مجيد في علاقات تصورية معقدة، وهذا الذي عمل الرباعي على تبيانه في دراسته للصورة في شعر أبي تمّام.

ينطلق الرباعي من أفق فكري حديث ينادي بضرورة الانفتاح على المناهج النقدية الحديثة واستثمارها في إعادة قراءة الموروث العربي، ولذلك يلاحظ قارئ الرباعي أن الناقد تلقى الصورة الفنية في شعر أبي تمام وفق التصور الغربي الحديث للصورة الفنية، فكان أفق توقعه يتشكل من النظريات الغربية التي أشار إليها في مقدمة كتابه، ولعل أبرزها ونظرية الخيال لكوليردج وسوزان لانجر، وسبيرجن وريتشاردز وغيرهم.

ويمكن القول إن تلقي النقاد العرب المحدثين لحداثة أبي تمام الشعرية، كان تلقيا إيجابيا أفرز عن نقد فني للنصوص الشعرية لأبي تمام، وانسجاما في أفق التوقعات، فإذا كانت حداثة أبي تمام الشعرية خلخلة في بنية توقعات النقاد العرب القدامى، فإنها في النقد العربي الحداثي حدث عظيم وتجربة شعرية فريدة تستحق الوقوف عندها بالنقد والتحليل. لكن يأخذ على

---

[1]- ينظر: الآمدي، الموازنة، الجزء01، ص 265.

[2] - عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 30.

[3]- ينظر: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 51.

أدونيس وكمال أبو ديب كما أُخذ على الصولي في القديم، الأحكام الانفعالية التي صاحبت تلقيهما لحداثة أبي تمّام الشعرية، حيث أصبح أبو تمّام الشاعر العظيم الذي أسس لعظمة الشعر العربي وصنع مجد العرب كلهم، ومثل هذه الأحكام الذاتية تنأى بأصحابها عن الموضوعية النقدية.

3. نقد حداثة أبي تمّام الشّعرية بين القديم والحديث

كانت حداثة أبي تمّام الشعرية قديما الشغل الشاغل لمعاصريها ومن جاء بعدهم، باعتبار ما أثير حولها من جدل وخصومات نقدية وبلاغية، ولم يكن عجيبا أن تثير الضجة النقدية ذاتها وسط المنظومة النقدية الحديثة والمعاصرة منذ الثلاثينات من القرن الماضي، بين من يؤرخ بها لبدايات الحداثة الشعرية عند العرب، ومن يتناول أبو تمام وشعره، فهو _بحق_ «من أكثر شعراء العربية جاذبيةً وإثارةً للجدل بين الباحثين في الأدب العربي قديما وحديثا»[1]. فلا يكاد يغيب اسمه في أية مقاربة نقدية للحداثة العربية. وهو حاضر كذلك في الدرس النقدي والبلاغي القديم والحديث، فشعره محور أساسي في قضايا البديع الغموض، السرقات الشعرية، الصورة الشعرية، الإيقاع.

1.3. البديع

اتخذ خصوم حداثة أبي تمّام الشعرية البديع والصنعة في شعره حجة لرفضها والغض من قيمتها الفنية، فقد لفتت أنظارهم الصياغة اللفظية التي رأوا فيها إسرافا وغلوا من حيث اقتصد القدماء، فابن المعتز رأى أن أبا تمام شغف به حتى غلب عليه وتفرع فيه أكثر منه فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف. وقد تتبع ابن المعتز ما رآه إساءة في مذهب أبي تمام في البديع في رسالته في محاسن ومساوئ الشاعر. وقد عدّ بعض كلام ابن المعتز في مؤلفاته _الرسالة وكتاب البديع_ سببا في تحول البديع إلى معيار نقدي مرتبط بالشعراء المحدثين، وتحول الإفراط في البديع إلى صفة غير محمودة تطلق على أبي تمّام دون سواه من الشعراء.

وتبنى الآمدي آراء ابن المعتز _ الذي كان حاضرا وبقوة في كتاب الموازنة_ واعتبر حداثة أبي تمام الشّعرية إسرافا في البديع، وخروجا إلى المحال، وأثرت هذه النظرة الضيقة للبديع في شعر أبي تمّام على البلاغيين القدامى فهذا عبد القاهر الجرجاني يرى في البديع إفراطا ومبالغة في الصنعة، يقول: «وقد تجد من كلام المتأخرين الآن كلامًا حمل صاحبه فرط شغفه بأمور ترجع إلى ما له اسم البديع»[2]. وأصبح النقاد العرب القدامى لا يرون في البديع تلك الأشكال التعبيرية المميزة، بل ربطوا البديع بالحداثة بمفهومها الزمني «والواقع أن القدامى كانت لهم نظرة خاصة تجاوزت مجرد رصد الأشكال التعبيرية، وذلك أنّ الحداثة في مفهومهم

---

[1]- سوزان بينكني ستيتكيفيتش، الشّعر والشعرية في العصر العباسي أبو تمّام: البديع، قصيدة المدح، الحماسة، ترجمة حسن البنا عز الدين، المركز القومي للترجمة، ط01، القاهرة 2008م، ص12.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 09.

ارتبطت بالواقع الزمني أكثر من ارتباطها بالواقع الفني، ومن هنا لم يكن هناك كبير التفات إلى ما جاء في التراث من أشكال تحسينية تشابكت مع البنية الحقيقية للنص، ومن ثم لم تجد من المنظرين اهتماما كافيا في المراحل المبكرة، ومن ثم ظل مصطلح البديع يتداول دون ربطه بالقيم التعبيرية التي طرحت في مجال البحث بعد ذلك على أنها دلالة على الجدة والحداثة»[1].

ومن هنا أصبح البديع مرادف للشعر المحدث، ويعني الابتعاد زمنيا عن الشعر القديم الذي كان المثال والقدوة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى جعل النقاد القدامى من البديع مذهبا في الصنعة يقابل مذهب الأوائل أو ما سموه عمود الشعر، فكانت مقومات هذا العمود (شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، المقاربة في التشبيه، مناسبة المستعار له للمستعار منه، الغزارة في البديهة، وأخيرا كثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة) مقابل مقومات مذهب البديع والصنعة (الاستعارة، التجنيس والمطابقة).

وهذا الذي جعل الآمدي يضع طريقة البحتري في الشعر مقابل طريقة أبي تمام، فهوينصب البحتري نموذجا للشاعر المطبوع الذي يلتزم بعمود الشعر ولا يفارقه لا من حيث الشكل أو الأسلوب، أو المعاني أو الصور، بينما شعر أبي تمّام، فإنّهمما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة. فالبديع عند الآمدي يتمثل في الاستعارة والطباق والتجنيس التي أسرف فيها الطائي وخرج من خلالها عن طريقة العرب في قول الشعر.

كما تجدر الإشارة إلى أن النقاد العرب القدامى أرجعوا ظاهرة البديع في شعر أبي تمّام إلى عوامل شخصية تخص الشاعر وذوقه الشعري، فقد رأى ابن المعتز ومعه الآمدي أن الشاعر كان شغوفا بالبديع إلى حد الإسراف فيه، فقد اعتمده وجعله غرضه، وبنى أكثر شعره عليه. وعندما يتحدث عبد القاهر الجرجاني عن الجناس عند أبي تمّام، يرى أن شغف الشاعر بالبديع سبب في وقوعه في التكلف، قال: «وذلك كما تجده لأبي تمّام إذا أسلم نفسه للتكلف، ويرى أنه إن مرّ على اسم موضع يحتاج إلى ذكره، أو يتصل بقصة يذكرها في شعره، من دون أن يشتق منه تجنيسا، أو يعمل فيه بديعًا، فقد باء بإثم، وأخل بفرضٍ»[2]. وابن رشيق يكرر ما قاله سابقيه عن أبي تمام، وقائلا: «وهو أول من تكلف البديع من المولدين وأخذ نفسه بالصنعة، وأكثر منها»[3]. وهكذا اعتبر النقاد العرب القدامى البديع في شعر الطائي نابع من رغبته الشخصية وحبا في والإغراب والخروج عن نهج القدامى. ولم يستطعوا أن يتقبلوا البديع في شعر أبي تمّام الحداثي باعتباره طريقة فنية مستحدثة في نظم الشعر مظهرا من مظاهر الحضارة العباسية المستجدة، إنما أُخذوا بالنموذج البدوي، الذي أرادوا له أن يستمر على مدى العصور.

---

[1]- محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، ص 80.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 15.

[3]- ابن رشيق، العمدة ج1، ص 131.0

ويرى شكري المبخوت أن هناك تردد في فهم وظيفة البديع في النقد العربي القديم إذ يعد تكلفاً وأداة زخرفة الكلام لدلالة على مهارة الشاعر في الشكل[1]. ولم ينظروا في الأسباب الحقيقية التي أملت على الشاعر المحدث عامة توظيف البديع بتلك القوة والكثافة، خاصة العوامل الحضارية والفرق بين البيئة البدوية القديمة والحضارة العباسية المترف. ومنه ظل البديع في شعر أبي تمام الحداثي يعني الغلو والإسراف على مدى قرون، وهذا الذي جنى على شعر أبي تمّام، فلم يأخذ حقه من الدراسة الموضوعية والتذوق الفني في النقد العربي القديم.

أما النقاد العرب المحدثون، فأخذوا موقفا مغايرا من البديع في شعر أبي تمّام الحداثي. أولا، لم يعد البديع يشير عند النقاد العرب المحدثين إلى تلك الفنون التي جمعها ابن المعتز في كتابه "البديع"، فالاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز ومختلف الصور البيانية أصبحت تدرس ضمن محور الصور الشعرية، بينما الجناس والطباق والمقابلة وفنون بديعية أخرى، فهي تشكل ظواهر فنية مستقلة كالتضاد، وهي كذلك عند كثير من النقاد تدخل في إطار الموسيقى الداخلية للقصيدة.

ثانيا، ما عدّه النقاد العرب القدامى صنعة وتكلف وإسرافا في البديع عند لأبي تمّام، يرى فيه النقاد العرب المحدثون علامة على المذهب الجديد لأبي تمّام وتجلي من تجليات حداثته الشعرية، يقول أدونيس «شعره ابتكار لا على مثال، لذلك يمتنع مثله على غيره. ومن هنا يخدع الأخرين، فهو بسيط بساطة الخلق الإلهي، لكنه صعب إلا على خالقه. لا من حيث إبداعه وحسب، بل من حيث تذوقه كذلك. فتذوق الإبداع، شأن الإبداع، ممارسة»[2]. وغرض أدونيس في هذا النص هو تبيان كيف أن شعر أبو تمّام إبداع جديد، فهو لم يقتد بمن قبله، وخلق لنفسه أسلوبا جديدا، ومن دلالات البديع في اللغة الخلق على غير مثال، إيجاد الجديد الذي لم يكن معروفا من قبل، وقد تفطن أدونيس إلى أن القدامى لم يستطيعوا تذوق إبداع أبي تمّام، لأنّ التذوق أيضا ممارسة مثله مثل الإبداع، فوحده أبو تمام أدرك قيمة إبداعه الشعري.

ويرى كمال أبو ديب أن الحداثة والبديع في شعر أبي تمّام ليست ظواهر شكلية، إنما أفرزتها الرؤيا الشعرية العميقة للوجود عند أبي تمام، يقول: «كانت رؤياه بديعا وحداثة جديدة على الشعرية العربية»[3]. وما عناه الناقد أن أبا تمّام في حداثته الشعرية لا يفصل بين الإبداع وشخصيته ورؤياه للعالم، لكنه يجعل من اللّغة أداة طيعة ليشكل ما شاء من الصور ويحملها ما شاء من المعاني. وكيفما كان الحال، فإن البديع عند أبي تمّام يحرض القارئ على القراءة العميقة حتى يتسنى له أن يتحول إلى متلق مبدع يتسلل إلى أعماق تجربته الشعرية الحداثية لاستكناه أغوارها المجهولة.

---

[1] ـ شكري المبخوت، جمالية الألفة، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، تونس 1993، ص 113،114.

[2] ـ أدونيس، الثابت والمتحول الجزء الثاني، تأصيل الأصول، ص 115، 116.

[3] ـ كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 256.

ويعتبر جمال الدين بن الشيخ أن الظواهر البديعية في شعر أبي تمّام من جناس وطباق وتصريع وغيرها، هي في الحقيقة وسائل خلق الشعرنة أو الشعرية، وليست غلوا وإسرافا لا طائل وراءها، بل تؤدي وظائف نحوية وصوتية ودلالية، يقول: «إلا أننا نلاحظ في الأخير، تناسلا مثيرا للمحسنات الصوتية الدلالية الذي وصل إلى أوجه مع أبي تمام. ويعرف استعمالها بعده اختلافا كميا، إلا أن أحد لم يعد ينازع فيها. ومن جهة أخرى، لا يتعلق الأمر بتمرين مدرسي مخصص للشعر الخفيف وللمعارضات المنظومة، ومن المدح إلى القصيدة الخمرية، ومن الرثاء إلى البكائيات والرقع المنظومة، وإنما نحن بإزاء وسائل الشعرنة التي يوظفها كل الشعراء توظيفا منتظما»[1]. ومن هنا يرى الناقد أن أبا تمّام تميز عن الشعراء المحدثين باهتمامه بالبنية الداخلية لقصائده المتفردة، ونسيجها اللغوي، يتفرد في تلعبه بالمحسنات الصوتية الدلالية في إبداعه الشعري، حيث أسس لرؤيا شعرية حداثية.

ثالثا، بحث النقاد العرب المحدثون في أسباب نشأة البديع وشيوعه في العصر العباسي عند الشعراء المحدثين وفي شعر أبي تمام الحداثي، وأرجعها عبد القادر الرباعي إلى التطور الحضاري للعصر العباسي، يقول: «فالحضارة العباسية المادية المتمثلة بالنحت والرسم والنقش والزخرفة كان لها التأثير التام على شعراء البديع خاصة»[2].فهو في نظر الرباعي تطور يتماشى مع الظروف والأحداث والثقافات التي أثرت على أبي تمّام والشاعر العربي عامة، وهذا يعني أن الشّعر لدى الشعراء المحدثين مرآةً عاكسة للواقع، فمنهم من آثر التجديد في المواضيع والمضامين، ومنهم من عبّر عن هذه المستجدات بوساطة لغة شعرية جديدة غير مألوفة متلونة بألوان البديع كتلون الحياة العباسية بمختلف الأجناس وبأنواع المعارف بأصناف البذخ والترف.

كما أن ما سمي البديع عندنا ما هو إلا مظهرا لتطور الخيال والواعي الفني في الشعر العربي القديم _حسب الرباعي _ وهو تطور عام في الخيال العربي وليس اتجاهًا مدرسيًا مصطنعًا على فئة دون فئة[3]. وحداثة أبي تمام جزء من هذا الاتجاه، وعليه تكمن حداثة أبي تمام الشعرية في هذا البديع، وبصفة أدق هي حداثة الصورة الشعرية، التي هي ابنة الخيال الشعري الممتاز، فأبو تمام في منظور الرباعي يتفرد على غيره من الشعراء في صوره الشعرية.

1.1.3. الجناس

يتفق النقاد العرب عموما على أن أبّا تمام كان حريصا على الجناس في شعره، فأكثر من استخدامه كثرة مفرطة، وسيحدث الشاعر نقلة نوعية في توظيف الجناس، حيث كان يعرّف الجناس على أنه تشابه اللفظتين في النطق واختلافهما في المعنى، يصبح التجنيس عند أبي تمّام بين لفظين وأكثر عن طريق الاشتقاق، وهو يعتمد على الاشتقاقات المتنوعة، بمعنى أنّه يمكن أن يشتق من الجناس من أسماء الأماكن ومن أسماء الأعلام ومن الأفعال.

---

[1]- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 229.

[2]- عبد القادر الرباعي، صريع الغواني مسلم بن الوليد (حياته وشعره)، ص 513.

[3]- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 21، 23.

فالناقد اللغوي الذي لم يتعود سماع جناس بين أكثر من لفظتين، أظهر نفوره من اشتقاقات أبي تمّام، لأنّها تعبّر عن تكلف الشاعر ونبّوه عن الطّبع وميله إلى الصنعة. فمحبته للجناس _في منظروهم_ أوقعته في القبح والغثاثة جعلته يأتي بالبديع المقيت. ولم تكن ترق لـلآمدي والنقد الذوقي عامةكثرة الجناسات في البيت والقصيدة، فالطائي _حسب الآمدي استفرغ وُسْعه في هذا الباب وجدّ في طلبه، واستكثر منه وجعله غرضه! فكانت إساءته أكثر من إحسان، وصوابه أقل من خطئه.

وعلى الرغم من إدراك عبد القاهر الجرجاني أهمية الجناس في الشعر واعترافه بأن الحسن الذي ينجم عن هذا التكرار لا يقدر عليه إلا الشاعر المجيد يقول:«... ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها، فبهذه السريرة صار "التجنيس" ـ وخصوصا المستوفي منه والمُتَّفَقُ في الصورة ـ من حُلى الشعر، ومذكورا في أقسام البديع»[1]. إلا أن عبد القاهر كان واضحاً إزاء الجناس الذي يتكلفه الشاعر ويقصد إليه، فهو ينادي بضرورة أن يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه، وبالتوسط والاعتدال في الاستعمال، يقول: «إنّ ما يعطي للتّجنيس من الفضيلة لأمر لم تتم إلاّ بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن، ولما وجد فيه إلاّ معيب ومستهجن، ولذلك ذم الاستكثار منه والولوع به »[2]. ومن هنا أعاب _كغيره_ على أبي تمام كثرة الاشتقاقات، وأثنى على اتباع الشاعر الطبع والعفوية على شاكلة القدامى في جناسات أخرى.

فتوظيف أبو تمّام للجناس بكثرة يؤدي في نظر هؤلاء النقاد إلى الصنعة، مما يعني أنّها تحتاج إلى إعمال الفكر لتقصي دلالتها والاستعانة بالسّياق، والنقد التراثي يعتمد على المعالجة الجزئية التي تنصب على نماذج فردية تتمثل في البيت والبيتين بمعزل عن البنية الكلية للقصيدة، وبالتّالي لا يمكنه فك رموز الجناس ودلالته، فالجناس في ذاته لا يدرك منه شيء ولا يعبر عن الجمالية الفنية والشعرية، إلاّ إذا دخل في نسيج القصيدة والتجربة الشّعرية عامة.

أما الشعرية العربية الحديثة، فهي تعتبر الجناس صورة من الصورة البلاغية القائمة على الائتلاف، فالاستخدام التشكيلي للألفاظ المشتقة يحدث نوعا من الملائمة بين عناصر القصيدة أو مثلما يعرف في الشعرية الحديثة بالوظائف الشّعرية، وهي: الإيقاعية، الصوتية، التركيبة والدلالية. ومن هنا عدّ جمال الدين بن الشيخ الجناس مصدرا من مصادر الصناعة الشعرية، وهو المبدأ الذي يتحكم في استخدام الشاعر في البيت الواحد، ويطلق عليه تسمية النواة الصوتية الدلالية، يقول: «ينظم الشاعر بيته حول نواتين صوتيتين –دلاليتين (أو حول عدّة أنوية صوتية دلالية) يكون حضورهما (حضورها) محدّدا»[3]. والاشتقاقات الكثيرة التي استهجنها النقاد العرب القدامى، صنفها ابن الشيخ على أنها الفئات الفرعية للتجنيس وحصرها

---

[1]ـ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص07، 08.

[2] ـ المصدر نفسه، ص11.

[3]ـ جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 230.

في ثمانية أنواع، ومثل لكل واحدة منها، ويرى أن أهميتها تقاس بفعلها في عملية الإبداع، فهي توفر كثافة أسلوبية، ويرى الناقد أن حضور هذه الأنواع الثمانية في شعر أبي تمام كان كبيرا.

وتلعب هذه الجناسات دورا في تحديد القافية بسهولة، وتساهم في تقرير المعنى بسرعة، واستعمال عدد كبير منها _كما هو الحال عند أبي تمّام_ يؤدي إلى الغموض، الذي هو وسيلة من وسائل الشعرنة حسب ابن الشيخ ويخلص الناقد إلى أنّ التّجنيس عند أبي تمّام مرتبط بالقافية، فالشاعر منشغل بجر معناه على القافية، وذلك بحشو أنوية صوتية دلالية، يقول: «هنا تبدو أهمية هذه الأنوية الدلالية التي تحدثنا عنها فهي، في توزيعها على البيت كله، تمسك بالمعنى وتراقبه. ذلك لأن التجانس الصوتي يؤكد ذاته، بقدر ما يختزل الفضاء الذي يجري فيه معنى مزدحم في حدود ضيقة. إن كل نواة عبارة عن إعلان وتذكير. إنها دقة ناقوس يرن في فواصل مطردة. ومن فاصلة إلى أخرى، لا يمكن للبيت أن يتوفر سوى على تدرج خطي، تؤمِّنه قافية ذات حضور كلي بصفة مهيمنة»[1]. وهكذا يبين ابن الشيخ كيف أن الجناس في شعر أبي تمّام يلعب دورا في تشكيل البنية الموسيقية الداخلية للقصيدة.

يرى الرباعي أن أهم ألوان الإيقاع الداخلي في شعر أبي تمّام، هي الجناس ورد العجز على الصدر، والترصيع والتشطير والقلب والموازنة، والدراسة الانعزالية للألوان البلاغية كالجناس ليست فقط إساءة للمنهج النقدي، لكن هي إساءة كذلك إلى الشعر وجماله، وقد عان أبو تمّام من مثل هذه الدراسات التجزيئية كثيرا، وكان يجب أن تدخل هذه الظواهر البلاغية في نطاق البناء العام للقصائد، لأنّ لا قيمة لها خارج سياقها كما تأكد الدرسان النقدية الحديثة.

ولاحظ عبد القادر الرباعي في دراسته التطبيقية على شعر أبي تمّام أن هذه الألوان لم تأتي معزولة عن بعضها البعض، وإنما كانت عاملا أساسيا في البناء العام المتكامل لقصائده، وهذا ما يستوجب دراستها مع المجموعة الموسيقية التي تتناغم داخل هذا البناء، وهي ترتد في مجموعها إلى ترديد صوتي أو نغمي.

وخلص الناقد إلى أن وسائل الصنعة في شعر أبي تمّام كالجناس وغيرها لم تأت عبثًا، وإنما هي وسائل جمالية انبثقت عن تجربته الشعرية وربطتها بالاتجاه العام للسياق، وأن الإيقاع الداخلي مثله مثل القافية، يأتي في مجالات مختلفة ذات أنماط نفسية متنوعة منها البصري واللمسي والشمي والحركي وغيرها، ومنه يصبح الإيقاع الداخلي الذي يدخل الجناس في تركيبه عاملا هامًا من عوامل بعث الصورة وتحديد المعنى في النفس.

2.1.3. الطّباق

الطابق لون من ألوان البديع الحاضر وبقوة في حداثة أبي تمّام الشعرية، وقد استحسن النقاد العرب القدامى الطباق الذي تكون فيه المطابقة بين المعنى وضده كقولنا (النور والظلمة) شريطة عدم الإسراف فيه والتكلف، وهي القاعدة التي اشترطها ابن المعتز والآمدي في قبول

[1]- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 241.

الطباق في شعر أبي تمّام، وقد أثارت كثير من مطابقاته استهجان النقاد وسخطهم، وهي تلك التي خرج فيها عن الاستعمال المألوف، والذي يبعد فيه الشاعر ويغرب ويأتي به مع الاستعارة أو يعمد إلى الطباق المعقد، وقد تداول النقاد الأمثلة نفسها التي ذكرها ابن المعتز في رسالته في محاسن ومساوئ أبي تمّام وفي كتابه البديع، سواء عند الآمدي أو في الكتب النقدية والبلاغية اللاحقة.

أما الطباق في شعر أبي تمام من وجهة نظر النقاد العرب المحدثون، يتعدى مجرد محسن بلاغي إلى كونه الأساس الذي تنبني عليه شعرية أبي تمّام الحداثية، إذ يشكل التّضاد في شعر أبي تمّام محورا أساسيا في نصوصه الشعرية فـ« إلى جانب خضوع شعر (أبي تمّام) للحركة الجدلية العامة في تطور الشعر العربي نجد أن اعتماد التضاد وتغاير الحدود في هذا الشعر هما الخاصية الكبيرة البارزة فيه.... ويسمي علماء البديع ذلك طباقا إذا وقع بين لفظتين ومقابلة إذا وقع بين جملتين. ولكن القضية هنا أعمق بكثير، فتفكير (أبي تمّام) قائم على مراعاة التضاد في أغلب الأمور ولهذا صح أن ننعته في العصر الحاضر بكونه جدليا ديالكتيكيا إذ يجمع غالبا بين الأضداد والعناصر المتغايرة المتنافرة »[1]. وعليه يصبح التضاد في شعر أبي تمّام أكبر من مجرد حلية لفظية، لكنه يدخل في صميم حداثته الشعرية وأسلوب الفني، وتفكيره.

وجدت شعرية التضاد لكمال أبو ديب في نصوص أبي تمام الشعرية حقلا خصبا لتطبيقها، فقد «تمثلت سلطة النموذج لدى أبي تمام في الإجماع على صورة واحدة للعام، في الفهم وعلاقته بالقول، وفي اللغة المجازية الإشارية ذات البعد الواحد؛ فكان رفضه لسلطة النموذج تأكيدًا للضدية، وتعميقًا لتعقيد العلاقات الاستعارية في العالم، ونفيا للوحدانية ليُحل التعددية في الدلالة والتعددية في المنظور مكانهما»[2]. فيرى أن معظم شعر أبي تمّام الحداثي ينبني على الثنائيات الضدية، ففي قصيدة (مدح المعتصم) يشير النقاد في البداية إلى "صورة التحول" كأساس تتمحور حوله القصيدة، وهذه الصورة تتنامى في رأيه من خلال «سلسلة من الثنائيات الضدية أهمها الزمن الماضي/الزمن الحاضر؛ الانقطاع/الاستمرارية؛ الأرض/السماء؛ التربة/الزارع. تخترق هذه الثنائيات جميعا ثنائية ضدية جوهرية في رؤيا القصيدة هي الطبيعة (الربيع)/الإنسان(المعتصم)»[3].

سعى أبو ديب من خلال النماذج التي قام بتحليلها على غرار قصيدة فتح عمورية، إلى إظهار الأبعاد العميقة لشعرية التضاد أو الطباق في حداثة أبي تمام الشعرية «فالطباق عند أبي تمّام ليس مجرد تقابل في المعاني، بل هو طريقة في التعبير عن العلاقات التي تحكم الوجود فالعالم مردود إلى علاقات قوامها التماثل والتشابه وأخرى قوامها التباين والاختلاف»[4]. وهذا

---

[1]- عبد الكريم اليافي، جدلية أبي تمّام، ص45، 46.

[2]- كمال أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، ص 42.

[3]- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 232.

[4]- ميادة كامل إسبر، شعرية أبي تمام، ص103، 104.

الذي دفع بكثيرين في العصر الحديث إلى الحديث عن جدلية أبي تمّام التي كانت رؤيا وفلسفة في الحياة صيرت منه شاعرا مفكرا في منظورهم.

2.3. اللّغة الشّعرية

يتفق النقاد العرب القدامى والمحدثون أنّ جوهر حداثة شعر أبي تمّام الشعرية هي حداثة اللّغة الشّعرية، ونقصد باللّغة الشّعرية المعاني والألفاظ وطريقة التّعبير، وقد لفتت هذه اللّغة الشّعرية الجديدة انتباه النقاد وتوالت ردود الأفعال المعبرة عن الدهشة والصدمة جراءها، فالناقد اللغوي دعبل بن علي شكك في شعرية شعر أبي تمام الحداثي وقال إنه أشبه بالخطب، والتوجي عبّر عن دهشته، قائلا: "وفيه ما لا أعرفه ولم أسمع بمثله"، وثعلب النّحوي يطلب من بني نبخت أن يشرحوا له شعر أبي تمّام. وأكد الصولي أن خصوم أبي تمّام هم من الذين لم يستطيعوا فهم لغته الشعرية. ويأتي الآمدي ويقول إن شعر أبو تمّام ضد ما نطقت به العرب ولا يشبه شعره شعر الأوائل. وكل هذه الآراء تعبر عن جدة وحداثة لغة أبي تمّام الشّعرية.

وذهب النقاد المحدثون المذهب نفسه، وأكدوا أن حداثة أبي تمّام الشّعرية ليست على صعيد المضامين الشّعرية، بل كان حداثة على صعيد اللّغة الشّعرية، فكان أدونيس يرى أن شعر أبي تمّام كان الثورة الأكثر جذرية على صعيد اللّغة الشّعرية، وذهب كمال أبو ديب إلى أن حداثة أبي تمّام كانت إيمانا بحاضر اللّغة بالدرجة الأولى، وبحريته في الإبداع خارج النموذج الأدبي الذي تحول إلى سلطة تفرض على الشاعر، فاللّغة الشّعرية عند أبي تمّام كانت في مواجهة سلطة اللّغة الشّعرية النموذجية (القديمة)، التي كانت تفصل بين اللّفظ والمعنى، وكان أبو تمّام أول من واجه هذه الثنائية، يقول أبو ديب: «كان أول من حاول تدمير هذه الثنائية، بجدية، أبو تمّام، لكن تدميرها العملي لم يتم إلاّ في الكتابة الحديثة»[1].

أما عبد القادر الرباعي فيرى أنّ السّر وراء حداثة لغة أبي تمّام الشّعرية، هو تحكمه في ألفاظه واستخدامها بطريقة مختلفة، يقول: «والشاعر أبو تمّام من الشعراء الذين سيطروا على ألفاظهم سيطرة تدعو إلى الدهشة حقًّا، لقد كانت ثقافته اللغوية الواسعة تسعفه في تقديم معين للألفاظ اللغوية المخزونة (...) كانت له قدرة في تصريف الألفاظ وتنسيقها تختلف عن قدرات أولئك جميعا. إن قدرته تلك أبدت اللغة التي يتعامل بها كأنها لغة جديدة، مع أنها في الواقع هي نفس اللغة التي كان غيره يتعامل بها»[2].توصل الناقد إلى نتيجة عامة حول لغة أبي تمام الشّعرية؛ مفادها أن الانفعال والقدرة الفنية الأصيلة هي التي تتحكم في اختيار الشاعر للألفاظ، التي من خلالها استطاع أن ينفذ إلى عمق الشعر ومثاليته، ويحول كل لفظ إلى جزء من هذه المثالية المتكاملة، وقد قيد الشاعر نفسه بصدق التّعبير وبتجميله عن طريق تجديد اللّغة وبعثها غريبة ومدهشة، ووسيلته في ذلك انزياحه باللّغة عن مواضيعها التي وضعت لها

---

[1]- كمال أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، ص 42.

[2]- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 300، 301.

اتفقًا، وهذا هو جوهر الاختلاف بينه وبين النقاد القدامى ومن سار على دربهم[1]. وفي تحليل الرباعي لقصيدة في مدح عبد الله بن طاهر، والتي مطلعها:

أَهُنَّ عَوادي يُوسُـــفٍ وَصَـــواحِبَـهْ فَعَزْمًـا فَقِـدَمًـا أَدْرَكَ السُّـــؤَلُ طـالِبَـهْ

خلص إلى أن لغة أبو تمام لغة خيالية انفعالية، لم تقف عند حدود المعاني المعجمية التي وضعت لها، إنما أثارت بالصورة وبالصوت ضروبًا من المعاني الإنسانية العميقة التي تجمع النفوس البشرية، ومن هنا ظهرت وكأنها لغة جديدة ومدهشة[2].

وإن كانت آراء النقاد العرب القدامى والمحدثون تتقاطع في حداثة وجدة اللّغة الشّعرية عند أبي تمام، إلا أن أنهم يختلفون في الحكم عليها بالاستحسان أو الاستهجان، وكان النقاد العرب القدامى ينطلقون من مبدأ الفصل بين اللفظ والمعنى وتناول كل واحد لوحده، وهذا الذي أثر على توجههم النقدي والبلاغي، وعلى أحكامهم النقدية في معاني وألفاظ أبي تمّام الشعرية.

1.2.3. المعاني

عاب النّقاد العرب القدامى على أبي تمام كثيرا من المعاني في شعره، وأصبحت الشواهد الدالة على هذه الأخطاء شائعة ومتداولة في كل المؤلفات التراثية، فأبو تمّام كان دوما يفاجئهم بمعاني لم تخطر على بالهم ولم تألفها أذواقهم، مما يثير سخطهم، فالمبرّد أعاب على أبي تمّام وصف ممدوحه بالشيطان الرّجيم؛ لأن العرب تعودت على أوصاف خاصة في المدح استقوها من أشعار الأوائل، وبالتّالي لا يمكن للشاعر المحدث الخروج عنها.

وكان الآمدي أشد المعارضين لطريقة أبي تمّام في صوغ المعاني، وقد أحصى شواهد عدّة لخروج أبي تمّام عن العادة والمألوف، مقيما عليه الحجة بسوق شواهد من الشعر القديم في المعاني ذاتها والمقارنة بينها لإبراز مواطن الخطأ عند أبي تمّام. فهو أنكر عليه وصف الحلم بالرقة، والخفة لأن العرب تصف الحلم بالثقل والرزانة، واستهجن وصف المرأة وهي تجل عليها الخلاخل قاصدا من النحافة، فيرى نقلا عن أستاذه ابن المعتز أن هذا ضد ما نطقت به العرب لأنّ من شأن الخلاخل أن تعض في الأعضاء والسواعد وتضيق في الأسوق، وهو في ذلك ينفر من الغلو والمبالغة ويحبذ المعاني القريبة من الحقيقة «كل ما دنا من المعاني من الحقائق كان ألوط بالنفس، وأحلى في السمع وأولى بالاستجادة»[3] ، فهو يدعو إلى الصدق في الوصف والتّشبيه الذي يؤدي إلى مقاربة الواقع، لأنّه المذهب السليم لديه.

أما النقاد العرب المحدثون، فيرون أنّ الشعرية تكمن في انزياح الشّعر عن المألوف وخرقه للعادة، يقول أدونيس: «غير أن الشّعر في معناه الأخير، خرق للعادة، أي أنه تفرّد لا

---

[1]- المرجع نفسه، ص 304 - 307.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 308 - 318.

[3]- الآمدي، الموازنة، ج 1، ص 140.

نموذج له إلاّ ذاته»[1]. فهو يرى أنّ الخروج عن المعنى المألوف وجه من أوجه حداثة أبي تمّام الشّعرية، ومعلما ومن معالم خروجه عن عمود الشعر، وفي حديثه عن موقف الآمدي السّابق من وصف أبي تمام للحلم بالرقة والرشاقة، يقول أدونيس: «وموقف الآمدي هنا يستند إلى قاعدة القديم، فكل ما يرد في الشعر المحدث مما لم يرد في الشعر القديم، أو مما لا تسمح به الطرق المتبعة في الشعر القديم إنما هو شيء باطل. فكأنه يرد من الشعر المحدث أن يكون استطراد لما أتى به الشعر القديم»[2]. ومن هنا يختلف تصور أدونيس والآمدي لعملية الإبداع، فالأول يرى الشّعر خلقا جديدا وكشفا ونموذجه في ذلك حداثة أبي تمام الشعرية، أما الثاني، فإن المعاني عنده قائمة على مبدأ المشاكلة، وهو يعني وجود أنموذج شعري قار أُستنبط من الموروث الشعري _ وهو عمود الشعر _ ومن صفاته المطابقة/المعنى الواحد/الوضوح[3]. وأبو تمام خرج عن هذه الأعراف فوقع في الخطأ والإساءة.

والفجوة: مسافة التوتر عند كمال أبو ديب تخلقها اللّغة الشعرية، وذلك بوضع اللغة في سياق جديد كلية مما يخلق ذلك التباعد بين المعنى والحقيقة أو الواقع، وكلما ازددت هذه الهوة تزداد المفاجأة وتزداد شعرية النص، وهذه الرؤية الحداثية للإبداع ترى في معاني أبي تمام معاني مفعمة بالشعرية. كما أن نصوصه الشعرية الحداثية تخلق دوما هذه الفجوة: مسافة التوتر، يقول أبو ديب في ذلك: «ويتبلور الخروج الذي أصفه على صعيد الرؤيا الشعرية بأكملها في تعامل أبي تمام مع مفاهيم تراثية عميقة كمفهوم الحلم في بيته المشهور (....) لقد جسد أبو تمّام، بهذا الخروج بالحلم من ينبته التراثية إلى بنية جديد، لا فجوة دلالية ولغوية فقط، بل فجوة حضارية كاملة، فجوة حدثت بين عالمين كانت شخصية البطل الحليم في الأولى منهما تمثل "الثقل والرجحان والرزانة" كما قال الآمدي متهما أبا تمام بالعبث بالتراث بسبب بيته هذا (...) أما الثانية منهما فإن الحليم أصبح ينتمي على عالم من الرقة والنعومة والتحضر الفكري والرهافة الشعورية»[4]. ونفهم من كلام الناقد أن تجديد أبي تمام في اللغة الشعرية، ينبع من تلاعب الشاعر بلغته، إصافة إلى هذا التطور الحضاري الذي يحي فيه الشاعر، حيث أصبحت معاني القدامى وأعرافهم الشعرية لا تتلاءم وهذه البيئة الحديثة التي تغير فيها نمط الحياة ونمط التفكير، فكيف يطلب من الشاعر أن يكرر معاني القدامى وهو يفكر بطريقة جديدة تتلاءم وعصره؟

ويمكن رد الاختلاف حول معاني أبي تمام الشعرية بين النقاد العرب القدامى والمحدثين إلى المنهج المتبع في قراءتهم لها، فالقدامى بفصلهم المعنى عن اللفظ والتركيب بدت لهم هذه المعاني غريبة وغامضة وغير مألوفة، بينما النظرة الكلية إلى القصيدة كمعاني وألفاظ وصور وتراكيب تجعل من هذه المعاني معاني شعرية تعبر عن التجربة الشعرية للشاعر. وهذا هو

---

[1]- أدونيس، زمن الشعر، ص 128.

[2]- أدونيس، الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، ص 198.

[3]- ينظر: الغذامي، المشاكلة والاختلاف/قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، ص54.

[4]- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 41.

الفرق بين رؤية الناقد اللغوي القديم ونقاد الحداثة الشعرية المعاصرة لمعاني أبي تمام في حداثته الشعرية.

2.2.3. اللفظ

تميز أبو تمام عن الشعراء المحدثين بمعجمه اللّغوي الخاص به، فهو لا يتعامل مع اللّفظة مجردة معزولة عن المركب، لكن يختار من الألفاظ ما يعبر به عن تجربته وإحساساته وانفعالاته ليحقق التجانس بين عناصر القصيدة، لكن أذواق النقاد العرب القدامى التي ألفت تجزئة القصيدة والاكتفاء بالبيت أو البيتين، كانت تأخذ هذه الألفاظ بمعزل عما قبلها وما بعدها في القصيدة عن السياقات المختلفة، فـ«رأوا أن تخير اللفظ أصعب من جمعه وتأليفه»[1] ومن ثم لم يرضالنقاد العرب القدامى على اختيارات الشاعر اللّغوية.

فقد أجمعوا على أن «مما عيب على أبي تمّام تتبعه حوشي الكلام أي غريبه وإدخاله في شعره»[2]، وكل لفظ غريب وحشي غير فصيح بالضرورة_ حسب هؤلاء النقاد _حتى وإنّ أتى به الشاعر من غير تكلف وأحسن تأليفه، بحيث ينسجم مع غيره من الألفاظ ويتناغم معها.ذلك لأنهم انطلقوا من منطلق لغوي بحت؛ أي علاقة اللفظ الغريب بالمعجم لا بشعرية النظم، فهم _في رأيهم_ اعلم الناس باللغة، لذا يرون أن الغريب مسموح به للشاعر القديم، لأن الغريب يعني البداوة، ومستهجن على الشاعر المحدث الذي احتضنته الحضارة، وأبو تمام من بين الذين أسلموا أنفسهم للتكلف والتصنع، بأن حاول الاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه، فحصل منه على توعير اللفظ، فقبح في غير موضع من شعره.

ومن هنا أرجع محمد النويهي سبب رفض هؤلاء للفظ الغريب أو المتنافر الحروف إلى فصلهم بين اللفظ والمعنى واستبعادهم لمقاصد المتكلم وحالته العاطفية، فإذا نظروا إلى اللّفظ فصلوه في الغالب عن المعنى، وإذا نظروا إلى المعنى فصلوه في الغالب عن اللّفظ، وقلما نظروا إلى الرابطة الحيوية التي تجمع بين اللّفظ ومعناه، والشاهد على ذلك جدالهم الطويل حول تفضيل المعنى أو اللفظ، وبالتّالي لم يستوعب النقد القديم أن هذا الإفصاح قد يقتضي التنافر إذا كانت الصورة التي يريد الشاعر نقلها متنافرة[3].

ورأى هؤلاء النقاد أنّ مجيء هذه الألفاظ في شعر الطائي على نحو من التكلف والتصنع كان لغاية، وهي إظهار الشاعر لمعرفته العميقة بألفاظ العرب بخاصة الغريبة منها، مباهاة الشاعر بثروته المعجمية وبمعرفته بلغة العرب وهذا _حسبهم_ منقصة للشاعر، فالشاعر لا يعذر إذا استخدم الغريب وآثره على الفصيح المتداول للتعمية والإغماض، إلاّ أنّ يأتي هذا

---

[1]ـ ينظر: أبو الهلال العسكري، الصناعتين، ص 22.

[2]ـ الإمام السيد المحسن الأمين: أعيان الشيعة، المجلد 04، تحقيق حسن الأمين، دار التعارف للمطبوعات، بيروت 1983 م، ص412 .

[3]ـ ينظر: محمد النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الجزء 01، الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة (د ت)، ص47.

الغريب منسجما ومعاني القصيدة، ويكون ذلك في حالة ركوب الضرورة الشّعرية. وهناك من دعا إلى التوسط/الاعتدال في الصناعة الشعرية، وقد وجدت هذه الآراء صدى عند النقاد والبلاغيين اللاحقين، فهذا القاضي الجرجاني يشترط التوسط في اختيار اللّفظ، يقول: «فلا تظنن أنّي أريد بالسمح السّهل الضعيف الركيك، ولا باللطيف الرشيق الخَنِثَ المؤنث؛ بل أريد النّمط الأوسط؛ ما ارتفع عن الساقط السوقي وانحط عن البدوي الوحشي...»[1].

انتقد النقاد العرب المحدثون نظرة القدامى للفظ في حداثة أبي تمام الشعرية، وهم _على خلافهم_ يرون أن الشاعر مؤمن بأنّ ثروته اللغوية ورصيده المعجمي وسيطرته على الألفاظ التي يختارها، مما يميز قريحته في الكتابة، فموقف الشاعر إزاء الألفاظ يختلف عن موقف عالم اللغة والفيلسوف والعامة من الناس، يقول أدونيس: «الجديد إذن غريب، وتعني الغرابة أن شعره غير ما ألفته الناس. فلغته أصلية، أولية، ولغة الناس ليست إلا صدى ساقطًا لهذه اللغة الأولية. لكن هذا السقوط منغرس في النفس على درجة تبدو معها الغرابة أنها تأسس للغة جديدة. وكل تأسيس يبدو تجاوزا، وقد يسمى هذا التجاوز "إفسادًا"، وقيل إن كان هذا التجاوز صحيحا، كان "ما قالته العرب باطلاً"»[2]. ولعل يقصد أدونيس الغرابة صفة نسبية، فما يبدو غريبا عند النقاد واللغويين قديما، كان عند الشاعر حداثة وتجديدا.

ويرى جمال الدين بن الشيخ أن استعمال أبو تمام للغريب وجه من أوجه الحداثة الشعرية، وأرجع معارضة النقاد القدامى للفظ الغريب في شعره، إلى تعارضه مع مبدأ الوضوح وإخلاله به، ولا يستعمل الشاعر اللفظ الغريب عشوائيا، لكن من أجل بعث الحيوية من خلال الجرس الموسيقي للألفاظ، كما أن الانزياح الشعري يقاس هنا باستعمال هذا المعجم المختلف بكلماته الخشنة والغريبة، فبواسطتها يكسو المعنى المألوف والمبتذل دالا غير معهود وغير مألوف، وهذه وسيلة من وسائل الشعرنة أو خلق الشعرية.

أما الرباعي، فيرى أن أبا تمام يجعل من اللفظ الغريب أليفا، فقد برع في وضعها في موضعها وشحنها بأحاسيسه وعواطفه، وعدم رضى النقاد القدامى على ألفاظ الطائي جاء في عزلهم لها عن سياقها وحكمهم عليها خارجه. ويفسر الرباعي هذا الاستعمال _ أي الغريب_ برغبة الشاعر في التعبير عن المواقف التي تشكل هذه القوالب اللفظية، وعدم رغبته في تبديلها على الرغم من قدرته على ذلك؛ لأنه شعر أنها في موضعها أقدر على إخراج ما بنفسه.

ويرى الناقد أن السبيل الوحيد لاكتناه شعرية أبي تمام هي ربط الجزء بالكل، يقول: «ولما كان شعارنا الدائم هو ربط الجزء بالكل فإننا نعتقد أنه من العبث عزل هذه الألفاظ عن مواضعها والحكم عليها من الخارج. ونحن نشعر أن تلقينا لها يثير فينا نوعا من الدهشة لأنها فاجأتنا من حيث لا نتوقع. فمع كل هذه الألفاظ عامية شائعة إلا أن وضعها داخل الكل عند أبي

---

[1]- القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 24.

[2]- أدونيس، الثابت والمتحول، الجزء الثاني تأصيل الأصول، ص 117.

تمام رفعها إلى مستوى الخاص المتميز»[1]. لقد أدرك الرباعي معضلة النقد العربي القديم، وهي النقد الجزئي، ولم يستطع نقاد الأدب والبلاغة أن يتخطوا نقد البيت إلى نقد النص أو القصيدة على الرغم من محاولاتهم، فالآمدي عزم على الموازنة بين قصائد أبي تمّام والبحتري في مقدمة كتابه، إلا أننا لا نجد أثرا لهذه الموازنة، واكتفى بالموازنة بين الأبيات والمقطوعات الشعرية. وقد طبعت هذه الجزئية معظم النقد العربي القديم، وهي التي أثرت على رؤيتهم لحداثة أبي تمام الشعرية، وعملت على توجيه أحكامهم النقدية.

3.3. الغموض

يتفق النقاد العرب المحدثون مع نظرائهم من القدامى على غموض شعر أبي تمّام، فقد تتداول النقاد العرب قديما وحديثا المقولة المشهورة: «يا أبا تمّام لم لا تقول من الشّعر ما يعرف؟ فقال: وأنت لم لا تعرف من الشعر ما يقال»، كدليل على غموض شعر أبي تمّام، لكن مع فرق بينهم _القدامى والمحدثون_ في تقبلهم لهذا الغموض.

فإذا كان النقد العربي المعاصر يرى في الغموض سمة فنية ضرورية «الحداثة، هنا، هي مكان الغموض»[2]. بل إنّ الغموض هو عنصر ضروري من ضرورات الشعرية، ومن يحارب الشعر بحجة الغموض والتعقيد فإنه لامحالة لا يفهم الإبداع ولا الحقيقة الإبداعية، فقد انتقد النقاد اللغويون القدامى الغموض في شعر أبي تمّام، ففي رواية عن المرزباني تقول: «أخبرني محمد بن يحي، قال: قال محمد بن داود: حدثني بن مهرويه، قال: حدثني أبو هفان، قال: قلت لأبي تمام: تعمد إلى دّرة فتلقيها في بحر خُرْءٍ، فمن يغوص عليها حتى يخرجها غيرك»[3]. ومعنى هذا الكلام أن الناقد يرى أن رديء شعر أبي تمّام أكثر من جيده، وأن ذلك الرديء فيه من التعقيد والغموض ما يصرف المتلقون عن فهمه والالتذاذ به، فلا يتأتى فهمه إلّا من صاحبه وهو أبو تمّام، وعدم الفهم؛ أي الغموض هو الذي جعل هذا الناقد اللغوي يتخذ هذا الموقف.

وكان الآمدي يلح على قرب المأخذ أو الوضوح_ الذي هو ضد الغموض_ في قول الشعر، فكان أول من وصف شعر أبي تمّام بالغموض وأطلق عليه المصطلح، فقال «من فضل أبا تمّام 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»[4]. وتوالت الصرخات التي تندد بالغموض في شعر الطائي، فهذا القاضي الجرجاني يرى أن أبا تمّام «تعسف ما أمكن، وتغلغل في التّصعب كيف قدر، ثم لم يرض بذلك حتى أضاف إليه طلب البديع، فتحمله من كل وجه، وتوصل إليه بكل سبب، ولم يرض بهاتين الخلّتين

---

[1]- ينظر: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 304.

[2]- أدونيس، زمن الشعر، ص 16.

[3]- المرزباني، الموشح ص 343.

[4]- الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، اج01، ص 04.

حتى اجتلب المعاني الغامضة، وقصد الأغراض الخفية، فاحتمل فيها كل غثٍ ثقيل، وأرصد لها الأفكار بكل سبيل؛ فصار هذا الجنس من شعره إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلاّ بعد إتعاب الفكر، وكدّ الخاطر، والحمل على القريحة....»[1].

فالغموض في شعر أبي تمام صورة من صور التعقيد والإبهام، التي لم يستسغها أصحاب عمود الشعر من النقاد القدامى، لما تتطلبه من بحث وكد وإعمال فكر/تأويل للوصول إلى المعنى، فما كان منهم إلاّ وصف هذا الشّعر بالمعقد/العويص/القبيح/السخيف وغيرها من النعوت، فبعض النقد العرب القدامى ينفر من المعاني الإيحائية/غير مباشرة/البعيدة عن الفهم، فالوضوح _الذي هو ضد الغموض_ من المفهومات التي رسّخها التواتر الشعري في الذهنية النقدية التراثية بوصفه الأنموذج الأسمى في الفصاحة وقرب التشبيه وجزالة اللفظ وإصابة المعنى، بينما يأخذ أبي تمّام المعنى المألوف/الواضح محاولا تحويره وتعديله ويضيف إليه ألونا مبتكرة من الدلالات حتى يظفر بصياغة جديدة غريبة غير مألوفة تتجه إلى الغموض أكثر منه إلى الوضوح، وقد جسد الشاعر ذلك في معانيه وصوره.

بينما يشيد نقاد الحداثة الشعرية، بالغموض الفني الذي اتسمت به حداثة أبي تمّام الشعرية، ولعل أدونيس في مقدمة هؤلاء، فهو يرى أنّ حدثة الشاعر أحدث انقلابا في نظام الدلالة والمعنى، ونظام التعبير ونظام الفهم لأنها خلق، وكل خلاّق غامض بالنسبة لمعاصريه[2]، وعند وقوف أدونيس عند مقولة أبي تمام المشهورة "لماذا لا تفهم ما يقال" استخلص جملة من النتائج، هي: أولا، أن الشعر فن يتطلع ويتجاوز، ثانيا، الشعر تجربة ذاتية، والشاعر لا يرث الطرق الجاهزة في قول الشاعر، ثم ما من طريقة نهائية لقول الشعر، وأخيرا، يرى أدونيس أن المسؤولية تقع على القارئ، الذي يجب أن يرتقي بنفسه إلى مستوى الشاعر، وليس على الشاعر أن يقدم أفكارا واضحة مبتذلة، فالشعر لغة خاصة بالمبدع[3].

ويرى كمال أبو ديب أن أبا تمام لخص من خلال مقولته السابقة حقيقة الشعر والشعرية الكامنة في الغموض والمفارقة، وليست في الوزن والقافية يقول: «إن بين الشاعر والعالم واللغة الموروثة، بين الشاعر والكلمة، بين الشاعر والشعر انشراخا أساسيا دونه ليس ثمة شعر. ولقد جسد أبو تمام هذا الموقف بعمق في المفارقة الحادة الكامنة في عبارته "لماذا لا تفهم ما يقال...؟" ردًا على سؤال "لماذا لا تقول ما يفهم"؛ في ثنائية القول/الفهم، والعلاقة بين طرفيها كما يتمثلها التراث (الماضي المستمر في الحاضر: أي الفكر السائد) والمبدع، جوهر الانشراخ بين الشعري واللاشعري، بين الشاعر والشعر: الشعر بما هو وجود تاريخي ومتراص، والشعر بما هو هاجس إلى عالم لم يتكون بعد، إلى اللامتشكل». ونفهم من هذا الكلام أن الغموض هو ما يعطي للشعر هويته الحقيقية بما أنه خلق وإبداع وليس وصف وتقرير.

---

[1]- القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 19.

[2]- ينظر: أدونيس، زمن الشعر، ص 15.

[3]- ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 43.

وهو بذلك جوهر شعرية الحداثة عند أبي تمام، كما يقول أبو ديب: «في هذه المحاولة لقول ما لا يقال (لا ما لا يفهم وحسب) جوهر الشعرية من حيث هي تجسيد لعلاقة الشاعر بالشعر، لا الشاعر بالآخرين فقط – أي أن علاقة الشاعر بالشعر هي، بدورها، علاقة شعرية؛ ولأن الناظم لا يمتلك مثل هذه العلاقة، لأنه بقول كل ما يمكن أن يقال (ألفية ابن مالك) وما يجب أن يقال (الشعر المذهبي) فإن عمله ليس شعرًا، مع أنه يمتلك خصيصتين حدّد الشعر على أساسهما لزمن طويل (الوزن والقافية)»[1]. ومعنى كلام الناقد أنّشعرية أبا تمّام قائمة أساسا على المفارقة الحادة التي تطغى على العلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى الإيحائي، الذي من خلاله تنشأ الفجوّة، التي هي منبع التوتر الحاد بين المعنى السطحي والمعنى العميق، فأبو تمام عارف بجوهر الحوادث ينتقل في تشكيل قصائده من الفكر ليستشرف الجديد؛ القائم أصلا على نسف المألوف المأنوس وزعزعة القيم والمعارف الراسخة في وعي المتلقي وسلاحه في هذا كله براعته في تفتيق المعاني الباطنة الخفية من المعاني الظاهرة الجلية.

من هنا عدّ الناقد أبو ديب الغموض في شعر أبي تمام أداة من أدوات خلق للفجوة: مسافة التوتر. ويبدو جليا الاختلاف بين قراءة القدامة والحدثين للغموض في شعر أبي تمام، فالغموض آلية من آليات الحداثة الشعرية، يحفز القارئ على الكشف والمعرفة لا السماع والتلذذ، ولعل رفض النقاد المحافظين للغموض يرجع إلى هذا الجهد والكد الذي يبذله المتلقي في سبيل فك شفرات القصيدة، وهم الذين ألفوا الغنائية في الشعر.

ويرى جمال الدين بن الشيخ أن لغة أبي تمام الشعرية تخلت عن التقريرية وأصبحت لغة إيحائية رمزية، ذات بنية عميقة، تخفي أكثر مما تبدي، لغة انزياحية، تعتمد على التلميح بدل الإشارة والتصريح، فقد تحكم أبو تمّام في اللّغة الشعرية وصارت مرنة بين يديه يشكلها كيفما شاء واشتغل على التنويع في الأساليب والصور، وهذا لأنّ لحظات الكثافة اللفظية القوية _حسب جمال الدين بن الشيخ_ تستدعي كلها ثراء لغوي بارع، وتعبئ صنافةٌ من الوسائل الأسلوبية كالغموض، والشاعر أحسن من أتقن هذا الصنف من الإنتاج الشعري، باختباره لطاقات اللّغة التعبيرية في رمزيتها وإيحائية الكلمة.

وأكثر ما تجلى فيه الغموض في شعر أبي تمام، هي الاستعارة، وقد ذهب الرباعي في دراسته للصورة الفنية في شعر أبي تمام، إلى أن الشاعر يميل في صوره إلى التجسيد والتجريد والإيحاء والترميز، وهذا النمط من التصور هو الطاغي في شعره، ويشكل سببا من أسباب الغموض لديه، فهذا أبو الهلال العسكري يستهجن تشبيه المعاني الحسية بالمعاني العقلية لما يخلقه ذلك من البعد/الغموض ولما فيها من عمق/كثافة، يقول:« وقد جاء في أشعار المحدثين تشبيه ما يرى بالعيان بما ينال بالفكر وهو رديء وإن كان بعض الناس يستحسنه لما فيه من اللطافة والدقة»[2]. لكن هذا النمط من التصوير _حسب الرباعي_ عبّر عن نضج التجربة الشعرية لدى الشاعر وحداثيتها.

---

[1]- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 70.

[2]- أبو الهلال العسكري، الصناعتين، ص 264، 265.

4.3. السّرقات الشّعرية

شغل موضوع السّرقات الشعرية عند أبي تمّام حيزا لا يستهان به في النقد العربي القديم، فكان شغلهم الشاغل أن يذكروا من أين أخذ الشاعر معناه، ومن سبقه إليه، ومن منهم أجاد التابع أم المتبوع. وفي المقابل لا نجد اهتمام كبيرا من نقاد الحداثة العربية بالموضوع، ومرد ذلك إلى اختلاف وجهات النّظر في موضوع سرقات أبي تمّام الشّعرية، كما أن موضوع السّرقات الشعرية موضوع تراثي بحت، تجاوزه النقد الحداثي، فما كان يسمى قديما بالسّرقة الشعرية أصبح ظاهرة شعرية طبيعية تعرف بتداخل النصوص في النقد العربي الحديث، وانطلاقا من هذا الأفق بدت سرقات أبي تمّام الشّعرية لدى النقاد العرب المحدثين مجرد تحامل على حداثته الشّعرية ومحاولة للإنقاص من شأنها.

فأدونيس يرى أن الأصل في مشكلة السّرقات الشعرية، هي الفصل التعسفي بين اللّفظ والمعنى، ويطرح الناقد السؤال: هل يبقى المعنى هو هو إذا تغيرت طريقة التعبير عنه؟ وبالتّالي لا يصح أن نقول إن الشاعر سرق المعنى وهو حوله واشتغل عليه، والنقد العربي القديم لم يستطع إدراك هذه القاعدة، لأنّه ينظر إلى الإبداع بنظرة تجزيئية يفصل فيها بين اللفظ والمعنى، والآمدي من الذين يكرسون لهذه الجزئية في السرقات، يقول: «ينبغي لمن نظر في هذا الكتاب أن لا يعجل بأن يقول: ما هذا مأخوذ حتى يتأمل المعنى دون اللفظ، ويعمل الفكر فيما خفي، فإنّما السّرق في الشّعر ما نقل معناه دون لفظه وأبعده في أخذه » [1]. ومن هنا يمكن القول إن البحث في السّرقات الشّعرية عند القدماء _منهم الآمدي_ أسهم إسهاماً بعيداً في توجيه النّظر نحو البيت والبيتين والعبارة واللفظ معزول المعنى، دون النّظر إلى القصيدة على أنها وحدة عضوية تتمتع بسياق داخلي وآخر خارجي، وتجربة فنية متكاملة، تتظافر فيها كل عناصر الإبداع.

وعليه لم يرض أدونيس على كثير من السرقات التي استخرجها الآمدي لأبي تمّام، وحين قارن بين الأبيات الشعرية التي ادعى الآمدي أن أبا تمّام أخذ معانيها، رأى أن هناك اختلاف بين الأبيات في الرؤيا الشعرية وفي المواقف التي تتمثلها، لذلك رأى أنّ اتهام أبا تمّام بالسرقة من قبل الآمدي ناتج عن التّميز بين المعنى واللفظ واعتبار كل منهما كياناً مستقلا، والشّعر بحسب ذلك مزج لطرفين مستقلين وفقاً للقواعد المعروفة مسبقاً (عمود الشّعر) وترسخ في أذهان النقاد العرب أنّ القدماء سبقوا إلى المعاني ولم يترك للمتأخر شيئاً، وقد تأثر الآمدي تأثرا كبيرا بآراء ابن المعتز، فهما يصدران عن المنظومة النقدية ذاتها التي تمجد القديم على حساب المحدث، فابن المعتز أول من أشار إلى أن أبّا تمام استغل اختياراته الشعرية ومحفوظه الشعري من أشعار القدماء وقام بسرقة معظمها، وأدخلها في شعره. ومن هنا خلص أدونيس إلى أن النقاد العرب القدامى _أصحاب عمود الشعر_ لم يستطيعوا استيعاب الحداثة الشّعرية التي جاء بها أبو تمّام على مستوى اللّفظ والمعنى ولا على مستوى التّعبير والصورة[2].

---

[1]- الآمدي، الموازنة- ج2، ص 313.

[2]- ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، ص 196.

لكن بعض النقاد العرب القدامى وقف موقفا معارضا للقائلين بسرقات أبي تمام الشعرية، فقد دفع الصولي تهمة السرقة عن أبي تمّام بطريقة موضوعية، إذ رأى أنّ «المتأخرين إنما يجرون بريح المتقدمين، ويصبون على قوالبهم، ويستمدون بلعابهم، وينتجعون كلامهم، وقلما أخذ أحد منهم معنى من متقدم إلا أجاده»[1]؛ فالصولي لا ينفي أخذ الشعراء المحدثون من المتقدمين، وقد أشار إلى بعض المعاني التي أخذها أبو تمّام من غيره من الشعراء، إلاّ أنّه يرى أنه ليس لأحد يعمل المعاني ويخترعها ويتكئ على نفسه فيها أكثر من أبي تمام، ومتى أخذ وزاد عليه، ووشحه ببديعه، وتتم معناه، فكان أحق به. وحسبه يكون أبو تمام أحق الشعراء بأن تصرف عنه تهمة السرقة لحداثة شعره؛ فلا أحد من الشعراء يسلم من السرقة، فمن أخذ وأبدع أحسن ممن أخذ المعنى ولم يفعل به شيئا سوى الأخذ.

أما عبد القاهر الجرجاني، فقد ميّز _كما سبق الحديث فيه_ بين المعاني العقلية والمعاني التخييلية، والأخذ يكون في المعاني التخييلية، والشاعر الذي يتناول المعنى العقلي ويحدث فيه صورة مختلفة لا يعد سرقة، وينفي الجرجاني بهذا أن تكون السرقة لمجرد تشابه المعاني أو اتفاقها، وهو وإن كان يتفق مع الآمدي في أن السرقة تكون في البديع الخاص بالشاعر، أي المعنى التخييلي، إلاّ أنّه أدرك _ على خلاف الآمدي_ أن حقيقة السرقة لا تكمن في الفصل بين اللفظ والمعنى، لكن هي في الصياغة والتصوير أو الصورة، فمتى أخذ الشاعر المعنى وأخرجه في صورة جديدة، كان أحق به ولا يقال عنه سرقة. ومن هنا اعترف لأبي تمّام بالإجادة في المعاني التي أخذها وأحسن إخراجها.

ويذهب أدونيس مذهب عبد القاهر الجرجاني، وهو يناقش السرقات الشعرية التي استخرجها الآمدي لأبي تمّام، يقول الآمدي: «وقال مسلم بن الوليد وهو معنى سبق إليه:

لا يَسـتطيعُ يزِيدٌ من طَبِيعتـه عنِ المُرُوءَةِ والمَعرُوفِ إِحْجـامـا

أخذ أبو تمام المعنى، فقال:

تَـعَـوّدَ بَسْـطَ الـكَـفِّ لـو أنَّـهُ دَعَـاهـا لِقَبضٍ لم تُجبـه أَنَـاملُـه»[2].

فيرى أدونيس أنه لا يمكن اتهام أبا تمّام بسرقة معنى مسلم بن الوليد للاختلاف الموجود بين الشاهدين في التعبير والصياغة، فبيت مسلم بن الوليد تقريري ولا بشيه الشعر إلا في وزنه، بينما عبّر أبو تمام عن المعنى بصورة شعرية توحيبأن ممدوحه كريم بفطرته، حتى أن الكرم طبيعي فيه كما لو أنه يتنفس ويمشي، وكل تغير بالصورة يفتح أفق الحساسية والتأمل، بحيث لا يعود المعنى شيئا محددا منتهيا، وإنما يصبح شيئا يتفتح أو يتسع ويع الحساسية والتأمل.

فأبو تمّام _حسب أدونيس_ عبّر عن المعنى بالاستعارة، التي أخرجت هذا المعنى البسيط _الكرم عند الممدوح_ من التقريرية إلى التّجسيم والتجسيد. ومن هنا، يتفق أدونيس

---

[1] ـ الصولي، أخبار أبي تمام، ص 17.

[2] ـ الآمدي، الموازنة، ج1، ص 83.

وعبد القاهر الجرجاني أنّ الشاعر لا يتهم بالسرقة إذا جدد المعنى وأخرجه في صورة شعرية مختلفة كالاستعارة والتشبيه والكناية وغيرها من الصور الشعرية، وإلى ذلك يشير الصولي حين دع إلى إسقاط تهمة السرقة الشعرية على أبي تمام لكثرة بدائعه، وبدائع أبو تمام كانت جلها في الصورة الشعرية.

وانطلاقا من هذه الرؤية للسرقات الشعرية يمكن إنّ الصولي وعبد القاهر الجرجاني وأدونيس وقفوا موقفا واحدا يختلف عن موقف الآمدي وابن المعتز وأضرابهما من سرقات أبي تمّام الشّعرية، مثلما أظهرته الأمثلة التي ساقوها وناقشوها، فعبد القاهر يضرب المثل بأبي تمام في جِلِّي الأخذ في الحذو الخفي الذي لا يظهر في عدة شواهد شعرية.

5.3. الصورة الشّعرية

لقد كانت الصورة الشّعرية في شعر أبي تمّام مدار اهتمام النقاد والبلاغيون العرب قديما وحديثا، وإن كان هؤلاء لم يتفقوا في آرائهم حولها، ولم يفصلوا في الحكم على مذهبه البديعي الذي كان موضوع خصومة شديدة وحركة نقدية نشيطة، وهو ما يؤكد عليه عبد القادر الرباعي في دراسة الصورة الفنية في شعر أبي تمّام، إذ يقول: «فدراساتهم إما نظرية تبحث في الصورة والخيال وعلاقاتهما المختلفة وإما تطبيقية عامة تدرس الصورة في مدرسة معينة أو عصر بأكمله...»[1]. وتبقى حداثة الصورة الشعرية عند أبي تمّام أمر لا خلاف حوله بين النقاد العرب القدامى والمحدثين، فأبو تمّام استحدث نمطا جديد من التصوير، لم تألفه الذائقة العربية، وبالتحديد في الصورة الاستعارية، لكن النقاد القدامى نظروا إلى الاستعارة نظرة احتراز؛ لأنّها لا تحافظ على التمايز بين طرفيها _كما هو الحال في الصورة التشبيهية_ وهذا الموقف سيأثر كثيرا على رؤيتهم للاستعارة عند أبي تمّام.

فقد ارتبط اسم هذا الأخير بهذا المبحث نظرا لما أثارته استعارته من جدل وخلاف في أوساط اللغويين والنقاد والبلاغيين، فهي مشكلة المشكلات في شعر أبي تمّام لما فيها من جدة/عمق /ابتكار. وعلاوة على ذلك، فالنقاد المحافظون حين أقاموا نظرية للشعر "عمود الشعر" كان من بين أهم قواعدها التأصيل للاستعارة الأنموذج "المستوحاة من الشعر الجاهلي والتي تحقق شرط الوضوح وهو مناسبة المستعار منه للمستعار له" في مواجهة الاستعارة التمّامية التي خرقت هذه القاعدة، وكلّ هذا وغيره أسهم في بلورة مبحث الاستعارة في النقد العربي القديم والحديث.

1.5.3. الاستعارة

الاستعارة مشروطة بعدم الإخلال بمبدأ الوضوح والتمايز بين طرفيها، هذا الأخير كان من الأهمية عند النقاد اللّغويين أن تسبب في رفض كثير من استعارات أبي تمّام.هذه الاستعارات التي كانت مصدر إزعاج للنقاد اللّغويين والمحافظين لأنّ هذه الاستعارات كانت

[1]- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص23.

تعبث بصفة الوضوح وتخل بمطلب التّمايز وانفصال الحدود بين الأشياء. ولم يتردد هؤلاء النقاد برفضها.

ابن المعتز الذي احتفى بالاستعارة وجعلها تتصدر كتابه "البديع"، لم يستحسن الاستعارة عند أبي تمّام وصنفها في خانة المعيب في الشعر والكلام، واستشهد في رسالته في محاسن ومساوئ أبي تمّام بكثير من استعارات الشاعر مستهجنا إياها ومستهزئا بها وصفا لها بالكلام الخسيس وبكلام المخنثين وبالبديع المقيت[1]. ويرى جابر عصفور أنّ تلك عبارات طبيعية تماما تنطوي _في النهاية_ على موقف دفاعي إزاء استعارات أبي تمّام التي تدمر _بفاعلية التضاد_ سلامة المسلمات اللّغوية التي آمن بها ابن المعتز. خصوصا بما تؤسسه هذه الاستعارات من علاقات جديدة بن الشاعر واللغة من ناحية، وبين اللغة والعالم من ناحية ثانية، وما يلازم هذا التأسيس من ممارسة لغوية تقلب رأسا على عقب العلاقة بين الدال والمدلول، وبين الدلالة والقارئ[2].

ويؤكد هذا الكلام ما ذهب إليه أدونيس من أنّ الفرق بين التشبيه والصورة الشعرية، أن التشبيه «يجمع بين طرفين محسوسين. إنه يبقى على الجسر الممدود في ما بين الأشياء. فهو لذلك، ابتعاد عن العالم. أما الصورة فتهدم هذا الجسر، لأنّها توجد في ما بين الأشياء، وهي إذ تتيح الوحدة مع العالم، تتيح امتلاكه»[3]. فالفرق بين نظرة ابن المعتز وأدونيس للاستعارة عند أبي تمام، هو فرق في المفهوم والوظيفة، فالأول يرى في الاستعارة علاقة قائمة على التشبيه «استعارة الكلمة لشيء يعرف بها من شيء قد عرف بها»[4]، ووظيفتها إيضاح الكلام وتنميقه.

بينما الاستعارة أو الصورة عامة عند أدونيس قائمة على التخييل والمجاز، وأبو تمّام أول من نقل اللّغة الشّعرية من التقريرية إلى التخييل المجازي والتعبير بالصورة، ولعل من أسباب هذا التحول _حسب أدونيس_ هي الدور الإعتزالي في إبراز المجاز وإعلائه ونفيهم كل تشبيه وتجسيم، لكن كنا أشرنا سابقا إلى أن المذهب الإعتزالي قد تراجع في عهد ابن المعتز، وقد يكون ذلك سببا في رفضه المجاز المجسد في استعارات أبي تمام، كما أن ذوق ابن المعتز النقدي هو امتداد لآراء النقاد اللغويين، فهو حين ينفي أن يكون البديع من اختراع المحدثين وأن المحدثين أسرفوا فيه وحسب، يكرر مقولة عمروا بن العلاء، الذي رأى أن ما كان من حسن في شعر المحدثين فقد سبقوا إليه، وما كان من إساءة فهمن عندهم.

وأثرت آراء ابن المعتز كثيرا على الآمدي، الذي يعد أبرز الذين نقدوا استعارات أبي تمّام في النقد العربي القديم، ويقابله عبد القادر الرباعي الذي يعد كذلك من القلائل الذين تناولوا

---

[1]- ينظر: المرزباني، الموشح، ص 347، 348، 349.

[2]، جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص 206.

[3]- أدونيس، زمن الشعر، ص 261.

[4]- ابن المعتز، البديع، ص 2.

الصورة الفنية في شعر أبي تمّام في النقد العربي الحديث. وعليه يمكن المقارنة بين دراستهما للاستعارة عند أبي تمام.

لقد بنى الآمدي رؤيته للاستعارة على أساس لغوي مكين، فهو في نقد للغة الشعرية من مبدأين أساسيين، الأول، هو ضرورة جريان القول الشعري على الحقيقة لفظا ومعنى، المبدأ الثاني، فهو الالتزام بسنن العرب في أوصافها وتشبيهاتها ومعانيها وطريقة استخدمها للألفاظ والتعابير، ولهذا كان يضيق بالصور الشعرية المبتكرة، بالمجازات، والاستعارات، والتشبيهات البعيدة المرمى التي تخفى فيها المعاني، أو تلتبس، أو تحتاج إلى إعمال الفكر لإدراك مقاصدها.

أما عبد القادر الرباعي فيرى أن النقد الحديث رفع من شأن الصورة الشعرية، حيث اتسعت مجالاتها وارتبطت بميادين أخرى «إن التصور الجديد يعلي من قيمة الصورة الفنية في العمل الشعري ويجعل الوسائل الفنية الأخرى _ وبخاصة الموسيقى الشعرية_ مرتبطة بها، متعاونة معها على تحقيق التكامل لهذا العمل حتى يكون في مقدوره تأدية وظائفه الجمالية بشكل فني ناجح»[1]. وقيمة الصورة الفنية _حسب الرباعي_ هي في عملها على تنظيم التجربة الإنسانية، فهي ليست وحدة مستقلة عن العمل الشعري، إنها تعمل على كشف المعنى العميق للوجود بطريقة إيحائية فنية وجمالية.

ويرى عبد القادر الرباعي أن النقاد العرب القدامى رفعوا من شأن التشبيه، وذلك لارتباطه بنظرتهم الشكلية التي تنظر على جزئية من حيث التقارب أو التباعد الشكلي بينهما، وانطلاقا من نظرتهم هذه التي تتعارض مع شعر أبي تمام وصوره الفنية فضلوا شعر تلميذه البحتري عليه لأنهم رأوا أن هذا الأخير يحقق مطلبهم في اعتدال البيناء، وانسياب الجمال.

وتقف عدّة أسباب وراء رفض صاحب الموازنة لاستعارات أبي تمام، يمكن أن نوجزها في ثلاثة أسباب نناقشها من وجهة نظر الآمدي ثم ومن جهة نظر الرباعي، لإظهار أوجه الائتلاف والاختلاف بين الناقدين.

أولا، يرفض الاستعارات البعيدة، هي تلك التي يوظف فيها الشاعر ثقافته(العلم والفلسفة) في تشكيلها وهو ما يتعارض وثقافته الشّفاهية البدوية، فالشّعر المطبوع لا يحتاج إلى التّأويل والتدقيق في الشرح والتّفسير، أما شعر أبي تمام، فإنّهمما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة، وممن يميل إلى التّدقيق وفلسفي الكلام. والاستعارات البعيدة نتيجة ولع الشاعر بالجدل والمنطق، فهي عويصة من عويصاته تدخل في مجال المحال_حسب الآمدي_.

أما الرباعي؛ فيرى أن أبا تمام عند إلى استعمال مواد الصورة أو الاستعارة (الحياة الإنسانية، الحياة الاجتماعية، الطبيعة، الثاقفة) استعمالا جديدا لم تألفه الذائقة العربية، إذ جعل الحلم برد والقصيدة بكر، والخلافة إنسان، وكل ذلك عن طريق الخيال، وخلق التناسب بينها وبين انفعلاته واحساساته، ومن هنا جدد الشاعر في المواضيع التقليدية، فأخرجها في ثوب

[1]- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 15.

صور شعرية حداثية يقول الرباعي: «لم تمنعه الصفة التقليدية لبعض الموضوعات من أن يحقق فيها الاستقلال الشخصي، وذلك لأنه كان يسعى دائما إلى أن يجد مناسبة داخلية بين حدّي الصورة أولا، وأن يضع المادة في نطاق الفعل والحركة ثانيا. ومن هنا جاءت مواد الصورة عنده ذات دلالات تختلف عن تلك التي وضعت لها اتفاقا. وهذا يعني انه استطاع تغير هذه المواد وتشكيلها حسبما يتطلب منه الموقف الانفعالي الذي يقفه»[1].

نفهم من كلام الرباعي أن النقد العربي الحديث يختلف في نظرته للاستعارة في شعر أبي تمام الحداثي عن النقد العربي القديم، فما يراه الناقد العربي الحديث جمالية فنية في استعارات أبي تمام العميقة والمتشابكة المعنى، يراه الآمدي وغيره من النقاد القدامى غلو وصنعة لا تليق بالشعر الجيد.

لكن يتفق الآمدي مع الرباعي في أن أبا تمّام يوظف ثقافته (العلم والفلسفة) في تشكيل صوره الشعرية فأنصار أبي تمام _حسب الآمدي_ هم من أصحاب الصنعة والتّدقيق وفلسفي الكلام، وينطلق أبو تمام في تشكيل صوره الشعرية _حسب الرباعي_ من الموقف الفكري، يقول: «إن هذه الآراء التي كانت لها صبغة فلسفية لم تؤد _كما قد يظن_ إلى برودة الحياة في شعره، وإنما أدت إلى شيء من العمق الفكري الذي استنزله الانفعال القوي المجرب في داخل الشاعر»[2]. فالرباعي يرى أن الموقف الفكري والفلسفي لصور أبي تمام الشعرية يمدان شعره بالروح والحياة، فالصورة عنده عبارة عن نشاط إنساني توحد بين القلب والعقل، بين الوعي واللاوعي، لينتج صورا وأشكالا تعبر عن تجارب مختلفة، قد تكون متجاذبة لكنها منظمة ومنسجمة تؤلف كلاً واحدًا. لكن الآمدي يستهجن هذه الاستعارات ذات البعد الفكري والفلسفي؛ لأنها الشّعر حسب ثقافته يغمض إذا خالطته الفلسفة بدلالتها ومصطلحاتها وغموضه يفقده جودته التي هي أساسه، ففي الثقافة الشّفاهية التي يصدر عنها الناقد اقترنت البداهة بالطّبع، والفلسفة بالصنعة.

ثانيا، يعترض الآمدي على طريقة أبي تمام في تشكيل بعض الاستعارات، التي يميل فيها الشاعر إلى التّجسيد والتّشخيص والتّجسيم أي خلق ما هو ليس مخلوق، «فجعل كما ترى _مع غثاثة هذه الألفاظ_ للدّهر أخدعا، ويدا تقطع من الزند. وكأنّه يصرع، ويحل ويشرق بالكرام، ويتبسم، وأن الأيام تنزله، والزمان أبْلَقَ، وجعل للمدح يداً، ولقصائده مزامر إلا أنّها لا تنفخ ولا تزمر، وجعل المعروف مسلما تارة ومرتداً أخرى، والحادث وغداً، وجذب ندى الممدوح بزعمه جذبةً حتى خر صريعا بين يدي قصائده (...) وهذه استعارات في غاية القباحة والهجانة والبعد عن الصواب»[3]. ويظهر بجلاء التباعد بين عنصري هذه الصور الاستعارية المستعار منه والمستعار له حيث تبدو الدلالة غير منطقية أو قبيحة _ على حد

---

[1]- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 80.

[2]- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 84.

[3]- ينظر: الآمدي، الموازنة، ج01، ص 265.

تعبير الآمدي_ كون هذه الأفعال والصفات تنسب إلى الإنسان لارتباطها بالعقل والإرادة، غير أن الشاعر قد نقلها لغير العاقل، فأبعد وأساء.

لكن أبو تمام يميل _حسب عبد القادر الرباعي_ في صوره الحداثية إلى التّجسيد والتّشخيص والتّجسيم؛ أي خلق ما هو ليس مخلوق في تشكيل الاستعارة، فهو الشكل البلاغي الذي غلبه الشاعر في كل شعره، فزادت نسبته على أي شكل آخر[1]. ويعبر هذا الشكل البلاغي عن نزوع الصورة الشعرية إلى التخلص من جمودها والبحث عن شكل جديد عن طريق السمو إلى مرتبة الإنسان في أفعاله ومظاهر حيويته، والذي ولد شكلين جديدين يرتبطان في هذه الأوضاع وهما التشخيص والتجسيم، أما التشخيص، فهو إحياء الجمادات وإكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله وصفاته، كجعله الأرض تلبس ثوبا، والخمرة تشعشع، والدموع تشتاق وغيرها من الصور.

فالشاعر يحول المعنى المجرد على جسم ويمنح له حياة ونشاطا ومشاعر وأفكار، وهذه عملية تتم في عقل أبي تمام على نحو لا يخلو من التعقيد الذي يحتاج إلى مزيد من الصفاء في النفس، والأصالة في الوعي والخصب في التجربة، والسعة في الخيال. أما عن قيمة هذه الآليات في شعر أبي تمام يقول الرباعي: «وإذا نظرنا إلى القيمة الفنية التي ينشرها هذا اللون في شعر الشاعر فإننا نحكم على أنها كانت عظيمة لأنه به استطاع أن يلتصق مباشر بإنسان أعاد تركيب حوادث الحياة وجعلها تتمثل مع إعادة تركيب الدارمي. لها ففيه الصراع والتناطح وفيه أيضا التآلف والتوادّ والانسجام»[2]. نفهم من كلام الناقد أن هذا النمط من الاستعارات أو الصور يجعلنا ننظر إلى الشيء غير البشري باعتباره شخصا ويتم بواسطتها فهم ظواهر الوجود، وتلك هي الوسيلة الوحيدة لمنحها معنى ودلالة.

والفرق بين رؤية الناقدين لهذا النمط من الاستعارات عند أبي تمام، هو أن الآمدي يفضل الصورة الشعرية البسيطة التي لا غموض يكتنفها، كما أن التّأثير الديني يقف وراء رفض الآمدي يستقبح التّشخيص لتعارضه وثقافته الإسلامية حيث يثبت الخلق لله تعالى وحده، وأبو تمام «احتذاها وأحبّ الإبداع والإغراب، بإيراد أمثالها، فاحتطب، وأكثر منها»[3]. أما عبد القادر الرباعي، فيرى أن التشخيص والتجسيم والتجسيد من الوسائل المهمة التي تبنى عليها الصورة الاستعارية، ويمكن القول بأنّها عملية نفسية وظيفتها التّأثير في نفس المتلقي، وإثارة انفعالاته عن طريق هذا النقل من المعنى المجرد إلى الصورة الحسّية، وهي الرؤية الحداثية للصورة الفنية التي أعاد بها قراءة صور أبي تمام الشعرية.

ثالثا، ينفر الآمدي من طريقة أبي تمام في تشكيل بعض الاستعارات المتعلقة بمقولة(الدّهر)، بينما شكل الدّهر اللفظة المحورية في شعر أبي تمام، ويتعلق الأمر بطريقة

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص 213.

[2]- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 213.

[3]- الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج2، ص 272.

توظيف الشاعر لمفهوم الدّهر والزّمان في استعاراته، فقد جعل الدّهر/الزمن في شعره _وهو تصور مجرد_ يلعب دور المستعار له أو المشبه، باعتباره شخصا أو إنسانا يمثل المستعار منه أو المشبه به، أي شخصه، وأصبح يخاطبه ويتعامل معه كأنه إنسان عاقل، يلومه ويسخط عليه، أي تشخيصه.والآمدي بنظرته المحدودة ضد هذا النمط الاستعاري، الذي يؤدي بالشاعر إلى الإحالة والخروج عن تعاليم الدين.

أما عبد القادر الرباعي فذهب إلى القول إن الدهر أو الزمن في صور أبي تمام الشعرية تعبير عن موقف فكري، ومن ثم يرى أن «للزمان وجهان: وجه يراه قبيحا لأنه وجه شؤم وشر ومستطير، ووجه يراه جميلاً لأنه وجه فأل وخير عميم. لإن هذا الإحساس المتقلب بالزمان كان يدفعه لأن يوجد له معادلات موضوعية أو قوالب صورية تجسده»[1]. نفهم من كلام الناقد أن إحساس الشاعر بالزمن إحساس نفسي خالص، ترجمه ببراعته إلى صور شعرية تجسد هذه الإحساسات، فمرة يكون الدهر ذاك الصديق الرفيق، والفتاة الكاعب، ومرة وحشا مفترسا ووغد لئين وأخرق خوان، وعليه يرى الناقد أن أبا تمام كانت لديه فلسفته الخاصة بالزمن، فهو صاحب فلسفة متكاملة ظلت تتحكم في شعره فتوجد نفسها في أكثر صوره سواء تقصد هو إيجادها أم لم يتقصد. ومن هنا تأتي فرديته الخالصة في شعره.

وقد خلص الرباعي إلى أن الزمن عد أبي تمام لا يتعلق بطول المدة أو قصرها، أي هو ليس الزمن الفزيائي يقول: «وكان فإحساس الشاعر بالزمن –من جهة أخرى-إحساسا نفسيا خالصا لأن الزمن عنده لا يقاس دائما بطوبه أو قصره وإنما في وقعه على النفس، إن شدة أو رخاء»[2]. فهو يعبر عن تلك المؤثرات التي يخضع لها الفرد في مجتمعه من سياسية واجتماعية واقتصادية وعادات وتقاليد، تلك التي تؤثر في الناس تأثيراً مباشراً عليه سلبا أو إيجابا.

ويبدو جليا الفرق بين قراءة الآمدي وقراءة الرباعي لاستعارات الدهر أو الزمان في حداثة أبي تمام الشعرية، فالآمدي شدّيد التأثر بآراء سابقيه، وفي مجال الاستعارة نجد أنه تأثر بآراء اللغويين عامة وبابن المعتّز بشكل أخص، فهو لم يتجشم عناء قراءة هذه الاستعارات ومحولة فهمها وتأويلها، بل عمد إلى هذه المصادر ومصادر أخرى من ثقافته الشفاهية النقدية للحكم عليها ورفضها. في حين نجد الرباعي متأثر جدا بالاتجاه الوجداني في الصورة الفنية، واستعان به في قراءة موضوع الزمان في شعر أبي تمام، فسيسيل دي لويس واحد من الذين تأثر الرباعي بآرائه، يعرف الصورة، على أنها رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة. ولعل هذا ما سعى الناقد إلى إظهاره في صور أبي تمام الشعرية؛ أي التعبير عن النظرة النفسية للمبدع والأسلوب الجمالي للغة، إذ لا يمكن مقاربة الصورة الفنية وفق التصور الحداثي لها إلا بتضافر عدة علوم كالفلسفة وعلم النفس وعلم الجمال وعلوم الأدب.

2.5.3. التشبيه

[1]- المرجع السابق، ص 114.

[2]- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص120.

كان عبد القاهر الجرجاني _على خلاف كثير من النقاد والبلاغيين القدامى_ يستحسن تشبيهات أبي تمام التي يجمع فيها بين المتضادات والمتباعدات، وقد استشهد بنماذج من شعره، فقد أدرك أنّه كلما وجد في التشبيهات التباعد بين الشيئين كلما كان أكثر تأثيرا على المتلقي، ودليلا على براعة المبدع، يقول: «وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتابينين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب ويجمع لك ما بين المُشئِمِ المُعْرِق. ويريك من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين»[1]. وهذا النمط من التصوير هو الطاغي على صور أبي تمّام الشعرية، وهي تجلي صارخ لحداثته الشعرية.

وقد لفتت تشبيهات أبي تمام انتباه النقاد العرب المحدثون، لما فيها من جدة وابتكار، فهو ابتعد عن الصورة النمطية للتشبيه، المبنية على الوضوح والمقاربة بين طرافي التشبيه، واتجه نحو الجمع بين المتباعدات، وأثارات طريقة الشاعر في تكوين الصورة الشعرية إعجاب كمال أبو ديب الذي يرى «أن جوهر الصورة هو أنها كهربة لعالمين وتوحيد لهويتين متمايزتين»[2]، وجسد الشاعر ذلك تجسيدا واضحا في قصيدة مدح المعتصم التي تناولها الناقد بالدراسة والتحليل. أين لاحظ أن الشاعر يوحد في صوره الشعرية بين تجارب متنافرة (البيت 13 إلى البيت 19 من القصيدة)، ومن ذلك قوله:

حتَّى كـأنَّ جلابيـبَ الـدُّجى رغبـتْ عَنْ لَوْنِهَـا وكَـأَنَّ الشَّـــمْسَ لَم تَغِـبِ

وفي مثل هذه الصور تتوحد الحاسة الجمالية بنقيضها، وقد كان أبو تمام صاحب مدرسة البديع العربية _حسب أبو ديب_ أبرز من أقام الصورة الشعرية التي على التضاد والمغايرة لا على المشابهة المنطقية، والصورة الشعرية القائمة على التضاد هي المنبع الرئيسي للفجوة: مسافة التوتر[3]. وهكذا تتقاطع الرؤية الحداثية لكمال أبو ديب مع عبد القاهر الجرجاني فيما يتعلق ببناء الصورة على التضاد والتنافر عند أبي تمام.

ولا يختلف عنهما عبد القدار الرباعي، الذي لاحظ في دراسته أن الشاعر اتجه في تشكيل صور التشبيه اتجاها حداثيا مخالفا المألوف، فهو يعمد إلى تأليف عناصر غير متآلفة في صوره التشبيهية، ويرى الناقد أن هذا النوع من الصور منبعها نفسي، يقول: «ولكننا نحب أن نؤكد هنا أن وراء التشابه مهما كانت طبيعته، نفسية تلتقي فيها العناصر المتألفة والمتنافرة، وأن العنصر الواحد يستدعي في موقف نفسي المتنافر سواء بسواء. وهذه ظاهرة نفسية عبّر عنها علم النفس بما أسماه "قانون التداعي"»[4]. وهو الأمر الذي جعل أبو تمّام يتخلى عن أدوات التشبيه التقليدية (الكاف، مثلن ويشبه...)، وهو الذي يجعل هذا التشبيه _حسب الرباعي_

---

[1] ـ ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 132.

[2] ـ كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 241.

[3] ـ ينظر: المرجع نفسه، ص 48ـ 50.

[4] ـ عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 204.

أقرب إلى الاستعارة، فحذف الأداة في التشبيه يعني إلغاء الحدود بين عناصر الصورة، وفي المقابل كان الشاعر بحرص على الأداة (كأن) التي قد تكون أقدر على تحقيق عمق وتأثير أكبر في الصورة. ومن بين أساليب التي يسلكها الشاعر في تشكيل صوره التشبيهية أسلوب المخالفة أو نفي التشبيه، أين يجمع يأتي بالمعنى ثم ينفيه مشكلا ظاهرة شعرية فريدة.

6.3. الإيقاع

لم يهتم النقاد العرب القدامى بالبنية الإيقاعية في شعر أبي تمام ما عدا الآمدي، الذي اقتصرت دراسته على الوزن وما اعتراه من اضطراب، ويمكن أن نرجع ذلك إلى علتين، الأولى، هي أنّ الإيقاع الخليلي هو إيقاع كمي من عدد ثابت متوازن ومتناسب من التفعيلات، فهو يعتمد على «تشكيل ما في النفس وفقا للنّظام الطبيعي لا تشكيل الطبيعة وفقا لما في النفس. ومن ثم كانت موسيقى القصيدة التقليدية جامدة وصاخبة ورتيبة»[1]، والأوزان المتداولة هي في حقيقتها أوزان الجاهليين في بناء أشعارهم _التي استنبطها من فطرة الجاهلين في انتظام الشعر وتناسقه، وبفصل اقتران الإيقاع بالتكرار تحولت هذه الأوزان إلى طبع؛ وقانون ثابت، والتغيرات التي قد تطرأ عليه لا تتجاوز ظاهرتي الزحاف والعلل.

ثانيا، إن مفهوم الإيقاع عند النقاد العرب القدامى لا يتجاوز الوزن العروضي والقوافي، وكانت كل ظاهرة تدرس منفصلة عن الأخرى، وبالتّالي ليس هناك اهتمام بالظواهر الأخرى التي لها صلة بالإيقاع كما هو الحال في الدراسات النقدية الحديثة، كالجناس والطباق وتكرار بعض الحروف والصيغ التي تشكل ما يعرف بالموسيقى الداخلية، وعلاوة على هذا لم يعر النقاد القدامى اهتماما للقوافي وكيفية تشكيلها عند الشاعر ودورها في بناء القصيدة. فقد ظل الوزن هو مدار اهتمام الناقد العربي القديم، ويمكننا أيضا أن نقول إن أبا تمّام لم يخرج عن العروض الخليلي(الإيقاع الخارجي)، ولم يخالف السائد والمتعارف عليه في إيقاع الشعر العربي ما عدا كثرة الزحاف، وإنمّا حداثة الإيقاع لديه تتعلق بالموسيقى الداخلية، كما كشفت عنها دراسة النقاد العرب المحدثين.

أما الآمدي فقد تحدث عن اضطراب الوزن لدى أبي تمّام، وأعطى بعض النماذج على ذلك، واضطراب الوزن عند الآمدي يكمن في كثرة الزحاف في شعر الشاعر، إذ كان يرى أن الشاعر المطبوع لا يوظف هذه الرخصة (الزحاف) بكثرة، فهو دليل على الصنعة والتكلف، وهو بهذا يفصل بين الوزن وبنية القصيدة الدلالية، ويجعل من الوزن ظاهرة شكلية تميز الشعر عن النثر، ويسوق قول أبي تمام[2]:

يَقُولُ فَيُسْـــمِعُ وَيَمْشِـــي فَيُسْـــرِعُ وَيَضْـــرِبُ فِـيْ ذَاْتِ الإِلَـهِ فَيُوْجِـعُ

---

[1]- عز الدين إسماعيل، التفسير النفس للأدب، دار غريب للطباعة، ط 04، القاهرة (د ت)، ص 74.

[2]- ينظر: الآمدي، الموازنة، ج 01، ص 307.

فالبيت من بحر الطويل تعرض البيت لزحاف القبض حيث حذف النون من (فَعُوْلُنْ) الأول، والياء من (مَفَاْعِيْلُنْ)، ويرى أنه أمر منافي للطبع لأنّه لا يكاد يُعثر عليه في أشعار ما عرفوا بصفاء طباعهم، ويستدل الآمدي على هذا الاضطراب في الكثرة من استخدام الزّحاف الذي لا يتوافق مع الطّبع بما أثر عن دعبل الذي وصف شعر أبي تمام بأنه أشبه بالنّثر.[1]

أما جمال الدين بن الشيخ الذي تناول الإيقاع عند شعراء القرن الثالث منهم أبي تمّام، فيرى أن الدلالة ترتبط بالإيقاع ارتباطا وثيقا، والإيقاع بذلك هو السبيل الذي يستند إليه الشاعر في حركة المعنى، كما أن لظاهرتي الزحاف والعلل علاقة بالتنظيم الدلالي للقصيدة، وفي هذا الصدد تحدث الناقد عن شاهد أبي تمّام السابق، رأى أن اللجوء إلى الزحاف في هذا المقطع الاستهلالي محاولة من الشاعر المزج بين منحنى الجملة ومنحنى الحركة الإيقاعية، أي إيجاد التناظر بين الإيقاع والدلالة، يقول: «ذلك أن المقطع الأخير من "يسمع" و"يسرع" مقطع ممدود خطأً كما لو كان في موقع قافية ختامية. قد أشار التبريزي إلى ندرة هذه الرخصة التي يلجأ غليها الشاعر لكي يمزج بين منحى الجملة ومنحى الحركة الإيقاعية. ويبدو أن المبدع، الذي اختار بناءً تركيبيا يمكنه أن يعاني من صعوبة تطويعه مع النموذج العروضي»[2]. وعنى هذا أن الشاعر يطوع الإيقاع للتعبير عن أغراضه، ولا يجعل من استقامة الوزن هدفه الرئيسي.

وقد تفطنت الباحثة يسرية يحي المصري إلى ظاهرة التنويع الإيقاعي في شعر أبي تمّام من خلال كثرة الزحاف والعلل، «فكان طبيعة الإيقاع في ديوان أبي تمام يغلب عليه التنويع أو إيجاد التقابل التام بين تفاعيل البيت لإحداث النغم المطلوب»[3]. فالزّحافات هي التي تسمح بالتلوين الإيقاعي بما يتناسب موضوع الشاعر وحالته النفسية.

يرى كمال أبو ديب أن تحجر معالم الوحدات الإيقاعية التي ابتدعها الخليل في أطر شكلية جاهزة أدى إلى جمود في الدراسات الإيقاعية التي لم تعد تستهدف تحليل الإيقاع باعتباره فاعلاً حيوياً في العمل الفني، وهذا الذي كان وراء عجز الدارسين عن تحسس الدور الحيوي للإيقاع في قصائد عديدة لأبي تمام والمتنبي مثلا[4]. ومن هنا يرى أن «شرط الإيقاع الجوهري هو انعدام الانتظام المطلق، أي وجود فجوة: مسافة تّوتر بين المكونات الإيقاعية»[5].والزحاف طريقة من طرق خلخلة الانتظام الإيقاعي، والزحاف رخصة تنتج عن وعي وقصدية في تأدية ما خفي من الإحساسات والأفكار، وهو بذلك يلعب دورا مهما في تحطيم سكونية ورتابة التفعيلات الخليلية، فلا تعود متساوية.

---

[1] ـ ينظر: الآمدي، الموازنة، ج2، ص 269.

[2] ـ جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 284.

[3] ـ يسرية يحي المصري، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص 40، 41.

[4] ـ كمال أبو ديب، البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، ط01، بيروت 1974م، ص45.

[5] ـ كمال أبو ديب، في الشّعرية، ص52.

وقد ربط الناقد في مقاله "الشكل، الطّقس، السلطة"، بين هذه الأقانيم الثلاثة وتأثيرها على الفكر العربي، وإذ يتحدث عن سلطة اللغة التي أنتجتها علاقة التقعيد بالسلطة، يرى أنّ الدور الطاغي للإيقاع في القصيدة العربية (الجاهلية) ينبع من الممارسة الطقسية للإيقاع[1]. وفي المقابل يرى الناقد أنّ التّغير«يتجسد في البدء بتدمير المكون الإيقاعي للقصيدة ـ الطقس ـ أي في تدمير الطقس في أكثر مكوناته جذرية: الإيقاع والتكرار في لحظة واحدة إذن ينفجر داخل القصيدة ببعديها الأساسيان: الإيقاع والتكرار تكرار الشطر، عدد الوحدات الإيقاعية، والقافية، وتكرار الطبيعة الجزئية للبيت الشّعري (....)جوهريا يمثل هذا الانفجار تدمير للطّقس، ولكنّه على صعيد أعمق يمثل تدمير للسلطة التي يملكها الطقس، ونجد أنفسنا من جديد أمام حضور صراع الحداثة مع السلطة » [2]. هذه الحداثة التي تجسدت في القصيدة العباسية باستخدام القوافي المنوعة كالمُسَمَّطْ والمُخَمَّسْ والمُزْدَوَجْ، في محاولة لإضافة إيقاعات جديدة، واللجوء إلى الزحافات والعلل، فقد حاول الشعراء قديما أن يدخلوا من التعديلات على الوزن ما يكسر من حدة وقعه على في الأذن بما يتيح للشاعر أن ينقل صورة أقرب ما تكون إلى أحاسيسه منها إلى النظام العروضي المفروض يدل على ذلك ظهور ما يعرف بالزحافات والعلل.

وهو الرأي نفسه الذي تبناه عبد القادر الرباعي، فهو يرى أن أبا تمّام يختار من الأوزان ما يوافق ذاته وموضوعه، فذاتيته من جهة الوزن فيها قائمة على تلاؤم البحر المختار ونعني بالمعنى هنا كل قيمة لها ارتباط بذات الشاعر وموضوعه. وهذا الذي يسوغ للشاعر اللجوء إلى الزحافات والعلل فـ«الزحافات والعلل في الأوزان العربية ملاذ الشعراء في تغيير الوحدات الزمنية داخل البيت الواحد من جهة، وفي تبديل أنماط النغم الكلي داخل القصيدة من جهة أخرى، وذلك منعًا للرتابة التي تحبس الجمال وتقتل الفن»[3].

وبعد تحليل عبد القادر الرباعي للنظام الإيقاعي الذي انتهجه الشاعر في بعض النماذج المختارة وتمثيله للدوائر الوزنية التي تنقل فيها الشاعر في مخطط بياني، خلص الناقد إلى أن اختيار الوزن الشعري عند الشاعر خاضع لحالته النفسية، يقول: «وهكذا إن البحر في أشعر أبي تمام لم يكن سوى إطار عام وجد الشاعر في وحداته الزمنية كثيرًا من المرونة فاستغل المحلل منها وتجاوزه إلى المحرم أحيانا وذلك ليلائم بين فنه وانفعاله بشكل عام، وهو يحقق بهذا عمق الشعر، فلقد دلت الأبحاث النقدية الحديثة التي درست الوزن على أن العلاقة بينه وبين الانفعال أساسية وثابتة لأنهما يتحدان معا داخل التجربة الواحدة وفي خيال الشاعر»[4]. ومن هنا بمكننا أن ندرك الهوة بين دراسة الآمدي للإيقاع في شعر أبي تمام الحداثي وبين دراسة المحدثون له، فالآمدي تناول الوزن وحده باعتباره العنصر الرئيسي في الإيقاع الذي

---

[1] ـ ينظر: كمال أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، ص47،48.

[2] ـ كمال أبو ديب، في الشّعرية، ص 48.

[3] ـ عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 279.

[4] ـ المرجع نفسه، ص 289.

يميز الشعر عن النثر، بينما يرى النقاد المحدثون أن الوزن ما هو إلا عنصرا من عناصر الإيقاع، ولا يشكل لوحده إيقاع الشعر، كما أن الوزن لديهم خاضع لاعتبارات عدة منها الحالة الانفعالية والنفسية للمبدع.

وعلاوة على هذا، فقد أولى النقاد المحدثون أهمية للقافية في شعر أبي تمام في الوقت الذي غفل عنها النقاد العرب القدامى، فلا نجد حديثا لديهم عن القافية عند أبي تمّام إلاّ إشارات من هنا وهناك، ولعل مرد ذلك إلى نظرتهم الضيقة التي تجعل من القافية وليدة الطبع مثلها مثل الوزن، فالمرزباني يرى أن أبا تمّام ارتكب خطأ في القافية قال: «ومن عيوب الشعر أن القافية مستدعاة، قد تُكُلّف في طلبها، فاشتغل معنى سائر البيت بها؛ مثل ما قال أبو تمام الطائي:

كـالظّبْيـةِ الأَدْمَـاءِ صَـــافَتْ فـارْتَعَتْ زَهَرَ الـعَرَارِ الـغَضِّ والـجَثْـجَـاثَـا

فجميع هذا البيت مبني لطلب هذه القافية وغلا؛ فليس في وصف الظبية بأنها ترتعي الجثجاث كبير فائدة؛ لأنه إنما توصف الظبية إذا قصد لنعتها بأحسن أحوالها، بأن يقال بأنها تعطو الشجر، لأن حينئذٍ رافعة رأسها، وتوصف بأن ذعرًا يسيرا قد لحقها؛ كما قال الطرماح:

مـثـلَ مـا عـايَـنْـتَ مَـخْـرُوفَـةٌ نصَّـــــهـــا ذَاعِـــرُ رَوعٍ مُـــؤَامْ

فأما أن ترتعي الجثجاث فلا أعرف له معنى في زيادة الظبية من الحسن، لا سيما والجثجاث ليس من المراعي التي توصف»[1].

لم يستحسن النقاد العرب القدامى أن يأتي أبو تمّام بكلمة الجثجاث كقافية، لأنّ الكلمة غريبة حوشية تدل على تكلف الشاعر، ولأن طباعهم لم تألف الإتيان بمثل هذه الكلمات كقوافي، فقدامة بن جعفر يشترط مجموعة من الصفات في القافية منها أن تكون عذبة الحروف، يقول: «أن تكون عذبة الحروف سلسة المخرج. وأن تقصد لتصير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها. فإن الفحول والمجيدين يتوخون ذلك. ولا يكادون يعدلون عنه»[2].

لكن جمال الدّين بن الشيخ له رأي مخالف حول توظيف أبي تمّام لكلمة "الجثجاث" كقافية في هذا البيت، فهو يرى أن الشاعر لا يستطيع تغيير مراحل القصيدة وتسلسل أغراضها النمطية، يعمد إلى وسائل أسلوبية أخرى، لإضفاء الحيوية على كتاباته الشعرية، يقول معلقا على البيت السابق: «هذه الصورة ليس فيها جدة كما يوضح التبريزي، لكنها تستعمل معجمًا يبعث بفضل تنوعه الحيوية في البيت وبفضل التأليفات الصوتية التي يُسمح بها. هذا الارتفاع المفاجئ للخطاب يثير الانتباه، ويطبع القسم بحركته، التي لو لاها لانساب القسم في

---

[1]- المرزباني، الموشح، ص 275.

[2] - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 86.

تسطح هادئ لغرض مستهلك، على درجة أننا لا نعيره في الحقيقة أدنى أهمية»[1]. وتدور فكرة ابن الشيخ حول أهمية التنويع الصوتي الذي جلبه استعمال لفظة لغوية ذات أصوات غير مألوفة أو غير فصيحة، والشاعر تقصد استعمال هذه اللّفظة الغربية كقافية لكسر الرتابة التي ستكون لو أنه استعمل لفظا مألوفا فصيحا سهل المخارج، إذ يتداخل المستوى المعجمي مع الوظيفة الصوتية في تشكيل القافية عند أبي تمّام مؤسسًا بذلك هيمنة الإفراط في الصنعة[2]. ويخلص الناقد إلى أن حداثة أبي تمّام الشعرية تكمن في هذه البراعة في تجريب وسائل أسلوبية مختلفة وجديدة كالخروج عن المألوف في القافية، وهذا كله يرجع إلى ثراء لغوي بارع لدى الشاعر _حسب ابن الشيخ_.

4. المنهج النقدي والمرجعيات النقدية

1.4. المنهج النقدي

المنهج والمنهاج، والجمع مناهج في اللّغة: الطريق الواضح، ونهج الطريق سلكه، أنهج الطريق: وضحه واستبان وصار نهجًا بينا، فهو إذن الطريق والسّبيل الواضح والوسيلة التي يندرج بها للوصول إلى هدف معين[3]. أما في الاصطلاح، فالمنهج هو «فن التّنظيم الصحيح لسلسلة من الأفكار العديدة، إما من أجل الكشف عن الحقيقة، حين نكون بها جاهلين؛ أو من أجل البرهنة عليها للآخرين، حين نكون بها عارفين»[4]. ونقصد بالمنهج النقدي في الدّراسات الأدبية الطريقة التي يسلكها الناقد ويتبعها في قراءته للأعمال الأدبية، وذلك من أجل الوصول إلى غايات معينة، وعليه يكون المنهج مجموعة من الأدوات والإجراءات التي يتسلح بها النّاقد وهو يقارب نصًا من النّصوص، وهو إما أن يعتمد على التصور النّظري أو التحليل التطبيقي أو كلاهما، وقد يكون النّص هو من يستدعي المنهج النقدي أو يختار الناقد المنهج المناسب الذي ينبع من ثقافته وتكوينه المعرفي.

وما لا شك فيه أن مقاربة حداثة أبي تمّام الشّعرية عند النقاد العرب القدامى والمحدثين استندت إلى مناهج نقدية متعددة، وكل منهج تكفل بإضاءة جانب من جوانب هذه الحداثة، وعبّر عن توجه صاحبه المعرفي والفكري وعلى الرّغم من حتمية الاختلاف في المناهج النقدية عند النقاد القدامى والمحدثين، إلاّ أنّه يمكن أن نجد تقاطعا في بعض المناهج بين هؤلاء، فالناقد في مقاربته للظاهرة الأدبية وإن كان يعتمد على منهج معين، إلاّ أنّه يستعين بمناهج نقدية أخرى تساعده على القراءة، ومن بين المناهج التي لا يستغني عليها الناقد قديما وحديثا المنهج التاريخي، إضافة إلى المنهج التحليلي التطبيقي الذي طبع دراسات القدماء والمحدثون .

---

[1]- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 178.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 219.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، المجلد 6، الجزء 50، ص 4554، 4555.

[4]- عبد الرحمن بدوي، مناهج البحث العلمي، وكالة المطبوعات شارع فهد السالم، ط 3، الكويت 1977 م، ص 6.

والمنهج التاريخي من أقدم المناهج النقدية «وهو منهج يتخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لتفسير الأدب وتعليل ظواهره أو التاريخ الأدبي لأمة ما، ومجموع الآراء التي قيلت في أديب ما أو فن ما من الفنون»[1]. فالمنهج التاريخي منهج سياقي، إذ يقوم الناقد في هذا المنهج على تحديد علاقة الأديب بالمجتمع المحيط به، كما عليه أن يقوم بتحديد نسبة تأثير الأديب عليه، ومدى انعكاس هذه التأثيرات على الأدب الذي قدمه لنا.

وقد اعتمد نقادنا العرب القدامى على المنهج التاريخي في مقاربة حداثة أبي تمّام الشعرية، فقد جعل أبو بكر الصولي من أخبار أبي تمّام مؤلفا نقديا، جمع فيه ما استطاع من الرّوايات التي قيلت في الشاعر وشعره، فتميز كتابه بطابع تاريخي أكثر منه أدبي نقدي، وكانت غايته في ذلك التعريف بمحاسن الشاعر والرّد على خصومه، فتعددت مصادره التاريخية التي نقل عنها، ولعل توظيف المنهج التاريخي في الدفاع عن أبي تمّام وحداثته الشّعرية عند الصولي أمر ضروري، خاصة أنّ الناقد كان في مواجهة خصوم الشاعر ومعاريضيه، لكن يُأخذ على الناقد إغراقه في سرد الأخبار وتفاصيل هذه الأخبار وعدم العناية بالظواهر الأدبية النقدية عند أبي تمّام.

كتاب "الموشح" للمرزباني عبارة عن سرد تاريخي لآراء علماء اللّغة والرواة ونقاد الشعر في شخص أبي تمّام وخصائص شعره، فالناقد جمع أكبر قدر ممكن من الروايات والأخبار التي تناولت الشاعر، وهي روايات شفاهية في الأغلب تناقلتها الألسن وجمعها الناقد في مؤلفه، ومنهج المرزباني وغيره من النقاد القدامى هو نفسه منهج المُحَدِثين أو رواة الحديث النبوي الشريف «ولعل من المهم أن نعرف أن القدماء طبقوا كل ما اتخذه المحدثون في حديثهم من منهج أو مناهج دقيقة على رواية الشعر والشعراء وأخبارهم»[2]. فرواية الحديث النّبوي الشريف تعتمد على الأسانيد المختلفة وتشدد على الرواية وصحتها، كذلك كان يفعل العلماء والنقاد في راوية اللّغة وأخبار الشعراء.

أما الآمدي، فقد أشاد به محمد مندور واعتبر موازنته أول عمل نقدي منهجي عند العرب يقول: «وهذا بلا ريب منهج علمي سليم، منهج رجل يرى المذاهب المختلفة ويقابلها ويسجله، ثم منهج ناقد يرفض كل تعميم مخل ويقصر أحكامه على ما يعرض له من تفاصيل (...) فتناول الخصومة بمنهج علمي أشبه ما يكون بمناهجنا اليوم بحيث نعتقد أن الكتاب خير ما نستطيع أن نضعه بين أيدي الدارسين كمثل يحتذى للمنهج الصحيح»[3]. ويمكن تفسير هذا الإعجاب بمنهج الآمدي من قبل مندور إلى تقاربه مع منهجه النقدي، فالآمدي على الرغم من سلوكه منهج الموازنة بين الشاعرين، إلاّ أنّه اعتمد على المنهج التاريخي، فهو حين يورد مثلا

---

[1]- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، جسور للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر 2007 م، ص 15.

[2]- شوقي ضيف، البحث الأدبي، طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، دار المعارف، ط 7، القاهرة 1972 م، ص 81.

[3]- محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 101، 102، 103.

احتجاج الخصمين يعتمد على الأخبار والرّوايات التاريخية التي أخذها من مصادر مختلفة، وقد يكون قد سمعها من شيوخه وأساتذته، أو من الكتب المؤلفة في ذلك العصر.

وكذلك استعان نقاد الحداثة العربية الذين تناولوا حداثة أبي تمّام الشّعرية بالمنهج التاريخي إلى جانب مناهج أخرى، فأدونيس اعتمد بالمنهج التاريخي في تقصي ظاهرة الحداثة الشّعرية عند أبي تمّام وموقعها في تاريخ النقد العربي القديم، فعرض لموقف الصولي منها وموقف الآمدي كذلك، ولمختلف الآراء التي قيلت قديما في حق أبي تمام وحداثته الشعرية، وتظهر الحاجة إلى المنهج التاريخي، لأنّه «يظل واحدا من أكثر المناهج اعتمادا في ميدان البحث الأدبي لأنّه أكثر صلاحية لتتبع الظاهر الأدبية الكبرى في الأدب ودراسة تطورها»[1]. وقد أفاد النقاد كثيرا من المنهج التاريخي، الذي يعمل الناقد بواسطته على مناقشة الآراء التي تم طرحها في العمل الأدبي أو في مؤلف هذا العمل ومن ثم يعمل على إجراء موازنة بين هذه الآراء وذلك يقوم بتشكيل صورة عن التفكير السائد في ذلك العصر.

واستفاد جمال الدّين بن الشيخ من المنهج التاريخي خاصة في الشق النّظري من دراسته، إذ عرض لموقف أبرز نقاد القرن الثالث الهجري من أهم القضايا النقدية المطروحة على الساحة آنذاك منها قضية حداثة أبي تمّام الشّعرية، وقد وقف عند موقف الآمدي بإسهاب وعرض لمجمل الأسباب التي أدت بالناقد إلى رفض حداثة أبي تمّام الشعرية. كما تطرق إلى أسباب الخصومة الشّعرية بين الشعراء وعلاقة الشعراء بالسلطة وغيرها من القضايا التي استعان في دراستها على المنهج التاريخي، الذي يعد ضرورة علمية في مثل هذه المقاربات النقدية، والتي يكون فيها الظاهرة الأدبية المرتبطة بالماضي هي موضوع النقاش والدراسة.

والقضايا النقدية التي تطرحها حداثة أبي تمّام الشعرية تستدعي المنهج التحليلي التطبيقي، فكانت موازنة الآمدي أول كتاب في نقد النصوص الشعرية وتحليلها، ولم يكتفي الناقد بعرض تاريخ الشاعرين أو عرض أبيات متفرقة من أشعارهم دون النظر فيها، وغاية ما في النهج التحليلي الوصول إلى إصدار الحكم النقدي ثم تعليل هذا الحكم، وقد أشاد بمنهجه هذا محمد زكي العشماوي قائلا: «عقلية لم نعهدها فيمن جاءوا قبل الآمدي من نقاد، كما نستطيع أن نستشف من ورائها اتجاها في دراسة الشعر يختلف عن اتجاه ابن سلام الجمحي وابن قتيبة، وابن المعتز وغيرهم فلأول مرة نجد أنفسنا أمام ناقد لا يستند على أحكام غيره وحدها، ولا يجنح إلى التعميم في الحكم، ولا يكتفي كما فعل ابن سلام، وابن قتيبة يعرض موجز لحياة كل شاعر، وما ورد فيه أحكام (...) بل يترك، هذا كله جانبا، ويعمد إلى الدراسة التطبيقية التحليلية التي لا تقفز إلى الأحكام قبل أن تقدم لها بمبررات تجعلها مقنعة ومقبولة لديه»[2]. وقد كان الآمدي يعتمد في التعليل على الشعر القديم وعلى القرآن الكريم أو على شعر الشاعر نفسه، وفي تحليله للقضايا النقدية المتعلقة بحداثة أبي تمام الشعرية (السرقات الشعرية،

---

[1]- الربيعي بن سلامة، الوجيز في مناهج البحث الأدبي وفنيات البحث العلمي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة 2001-2002، ص 38. نقلا عن يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبين ص 16.

[2]- محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت (د ت)، ص 347.

اللفظ والمعنى، الاستعارة...) اتكأ على مقاييس نقدية كمقياس الصحة والخطأ ومقياس السلامة اللغوية ومقياس الوضوح والغموض وغيرها من المقاييس.

ويعد منهج عبد القاهر الجرجاني من المناهج الرائدة في النقد العربي القديم، فهو يعتمد على الشرح والتحليل والاستشهاد، إذ لا يكتفي بإطلاق الأحكام النقدية على عواهنها، إنما نلمس لديه اهتماما بالمتلقي والرغبة في إقناعه، ويظهر ذلك مثلا في مناقشته للسّرقات الشعرية عند أبي تمّام، فالناقد تخلى عن نظرة القدامى التي تنظر إلى السرقات الشعرية نظرة معيارية تحصرها في أخذ المتأخر عن المتقدم، لكنه فصل في كل نوع من الأنواع، وحاول مناقشة الأمثلة والشواهد بمنظار إبداعي أكثر من إصدار الأحكام الجاهزة، فكان أكثر موضوعية وعلمية عن غيره من النقاد القدامى.

وفرض المنهج التحليلي التطبيقي نفسه على النقاد العرب المحدثين، باعتبار أنه آلية ضرورية في كل مقاربة نقدية، إلى جانب التفسير والتعليل، ومن هنا نجد كثير من المقاربات النقدية للحداثة أبي تمّام الشعرية مقاربات تطبيقية تعتمد على تحليل الآراء والمقولات النقدية عند القدامى والمحدثين حول شعرية أبي تمام الحداثية، ونجد كذلك تحليل قصائد الشاعر وفق المناهج النقدية المختلفة، وفي ذلك لا يختلف أدونيس عن كمال أبو ديب أو الغذّامي أو جمال الدين بن الشيخ أو عبد القادر الرباعي.

وعلاوة على هذا، نجد تشابها بين النقاد العرب القدماء والمحدثين في بعض الأحكام النقدية التي تصدر عن هؤلاء في حداثة أبي تمّام الشعرية، هذه الأحكام التي تغلب عليها العاطفة والانفعال، وتفتقد في كثير من الأحيان إلى المبررات العلمية، فأدونيس وهو يتحدث عن أبي تمام وحداثة مذهبه الشعري لا يختلف عن الصولي، في تعظيم الشاعر وتمجيده، ودفع الخطأ والنقص عنه، فإذا كان الصولي يقول: «فلعمري لقد فعل وأحسن، ولو قصّر في قليل _وما قصّر_ لغرق ذلك في بحور إحسانه»[1]، فإن أدونيس يقول: «الملوك امحوا: أبو تمام باق. هذا معنى الإبداع، وهنا يكمن التاريخ الحقيقي للشعوب. فأبو تمام وأمثاله هم الذين يجددون حساسيتنا، ويزيدون طاقتنا في الحياة»[2]. وإن كان هذا يدل على شيء إنما يدل على الحماس والانفعال الذي تملك الناقدين في حديثهما عن أبي تمام وحداثته الشعرية والدفاع عنها.

في المقابل نجد ناقدان آخران، يجمعهما التعصب على حداثة أبي تمام الشعرية، هذا التعصب الذي طبع منهجهما النقدي، ويتعلق الأمر بالآمدي وعبد الله الغذامي، فالآمدي نجده يتحامل في مواضع كثيرة من كتابه على أبي تمّام، ومن ذلك قوله مثلا: «هذا من أحمق المعاني وأولاها بالاستحالة وأيضا فأي لفظ أسخف من أن يجعل الحرقة آمرة...»[3]. فالحمق والسخف أحكام نقدية غير موضوعية، إنما تعبر عن ذوق شخصي ونظرة ذاتية لشعر أبي تمام.

---

[1]- الصولي، أخبار أبي تمام، ص 38.

[2]- أدونيس، زمن الشعر، ص 65.

[3] - الآمدي، الموازنة، ج 2، ص 198.

ويرى الغذّامي أن أبا تمام أحد صانعي الخطاب المزيف، ورمز لشخصية الشاعر المنافق، الذي يبدو ظاهره حداثيا، لكنه ينطوي على رجعية كبيرة، يقول: «كما أنه أعلن بصراحة فحولية تامة أن إذا ضاقت عليه أبواب المديح لجأ إلى الكذب من أجل أن ينجز مهمته حسب شروط السوق. ومن أجل ذلك وصفوه بالفحولية كفاءة قدرته على في إتقان التخلص من الغرض الشعري الإنساني إلى (المديح) وهي اللعبة التي لا يشاركه في إتقانها إلا المتنبي...»[1]. ويظهر جليا في هذا النص أن الغذّامي من شدة تحمسه للمنهج الثقافي انقلب على عقبيه، وأصبح من أشد المعارضين لحداثة أبي تمّام الشّعرية، وبلغت به أحكامه الانفعالية إلى درجة وصف الشاعر بالكذب والزيف والاحتيال وغيرها من الصفات، ولا شك أن النقد العلمي والموضوعي يرفض مثل هذه الأحكام المتعصبة والمغالية.

ويتسع حيز الاختلاف في المناهج النقدية المتبعة في نقد حداثة أبي تمّام الشّعرية بين النقاد العرب القدماء والمحدثين، فقراءة النقاد القدامى في مجملها قراءة خارج النّص الشّعري الحداثي لأبي تمّام، فغالبا ما ينطلق الناقد القديم من قاعدة لغوية أو نقدية راسخة في الذهن ليحكم على شعر أبي تمّام، راغبا في إيجاد التطابق بينهما، فإذا حدث العكس أبدى النفور والاستهجان والرفض. فقد كان معيار الخطأ والصواب منهج النقاد اللّغويين القدامى في نقد حداثة أبي تمّام الشعرية، وقد يرجع ذلك إلى اعتبارهم النص الأدبي وثيقة لغوية تطبق عليها القواعد اللّغوية التي تمّ وضعها في القرن الأول والثاني للهجرة، دون مراعاة للخصوصية التي تمير النص الأدبي عن باقي النصوص.

وإن كان النقد العربي القديم نقد لغوي في جملته، فإن النقد العربي الحداثي ابتعد عن النقد اللغوي، وإن كان يستفيد من منجزات علم اللّغة الحديث وحتى القديم، لكنه تخلى عن إقحام النقد اللغوي بآلياته في النقد الأدبي «فإن النقد العربي المعاصر قد سجل انصرافا تامًا، أو شبه تام عن الجانب الثاني من مهمة الناقد اللغوي»[2]، ويقصد الناقد بالجانب الثاني اهتمام الناقد اللغوي بالجانب الفني في العمل الأدبي، أما الجانب الأول هو نقد لغة العمل الأدبي وإخضاعها لقاعدة الخطأ والصواب، فالنقد المعاصر تخلى عن هذا النمط من النقد، واتجه إلى النقد الفني وإلى المناهج النقدية المعاصرة في نقد النصوص الأدبية.

ويعد الاتجاه صوب المناهج النقدية النسقية من أهم الفروق التي يمكن ملاحظتها بين المنهج النقدي العربي القديم والمناهج النقدية الحداثية، فالمناهج النقدية العربية القديمة مناهج سياقية في مجملها، فقد كان السياق عنصرا مشتركا بين البلاغة والنقد، وكان يسمى بالمقام، والبلاغة عند العرب مبينة في الأصل على مطابقة الكلام لمقتضى الحال «فلا غرابة في ذلك، فالأدب ساحة يلتقي فيها النقد والبلاغة، وقد كانت الأحكام النقدية مرتبطة بالظواهر البلاغية،

---

[1]- عبد الله الغذّامي، النقد الثقافي، ص 183.

[2]- نعمة رحيم العزاوي، النقد اللغوي بين التحرر والجمود، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد 1984 م، ص 21.

تلك الظواهر التي ترتبط بالشكل ارتباطا جوهريا من الناحية الجمالية، ومن حيث تحقيق المعنى الذي يتطلبه السياق»[1].

وقد ظهر دور السياق في منهج الآمدي الذي يرى بوجوب عناية الشاعر بسياق الكلام ومتطلبات القول، ففي قضية اللفظ والمعنى مثلا، يشترط الناقد مطابقة المعنى واللفظ لمقتضى الحال، ومن هنا خطأ أبا تمام في كثير من معانيه وألفاظه، وعندما لا تتحقق المطابقة التي ينتظرها الناقد بين كلام الشاعر والحال أو المقام، فإن الناقد يعمل على توجيه الشاعر باتجاه الذي يراه صائبا في منظوره هو، دون الالتفات إلى الجوانب الفنية الداخلية للخطاب.

ويظهر هنا جليا الفرق بين منهج الناقد القديم ومنهج الناقد الحديث في مقاربتهم لحداثة أبي تمام الشّعرية فأدونيس من خلال ما عرضنا له سابقا، وجدناه اتبع منهجا نقديا فنيا، يقضي بمعالجة الظاهرة الأدبية من الداخل ومحاولة الكشف عن خصائصها الفنية والجمالية، وهو ما يعرف بالمناهج النسقية «وهي المناهج التي قاربت النصوص مقاربة محايثة دون الخوض في المرجعيات الخارجية مع التركيز على النص بوصفه بنية لغوية وجمالية مكتفية بذاتها»[2]. أما الآمدي فقد أخضع في موازنته شعر أبي تمام إلى مقاييس خارجة عن النص الشعري منها مقياس القدم والحداثة مقياس الطبع والصنعة، مقياس الجودة والرداءة، وهذا المقياس لم يكن واضح المعايير لأنه يحتكم فيه إلى الذوق الذي يختلف من ناقد إلى آخر.

وتدخل الدراسات الحداثية التي تناولت حداثة أبي تمام الشعرية ضمن المناهج النسقية، فقد طبق كمال أبو ديب المنهج البنيوي على شعر أبي تمام، كما اعتمد جمال الدين الشيخ على النقد البنيوي في دراسته للشعرية العربية وشعرية أبي تمّام، واتجه عبد القادر الرباعي إلى الدراسة الأسلوبية الحديثة لدراسة الصورة الشعرية عند الشاعر، أما عبد الله الغذامي فقد زاوج بين المنهج التفكيكي والنقد الثقافي في دراسته لأبي تمّام وهما منهجان من منهاج النقد ما بعد الحداثة. وباختلاف هذه المناهج تختلف النتائج التي تتمخض عن كل قراءة، لكن تسعى كل هذه المناهج إلى استكناه الأبعاد الفنية والجمالية لشعرية أبي تمّام الحداثية، وذلك من خلال دراسة النّص الشعري دراسة متكاملة، وليس الاقتصار على أجزاء النصوص أو الأبيات المفردة كما هو الشأن في النقد العربي القديم، وإقحام عناصر خارج النص في نقد النص الشعري لأبي تمام.

فقد تميز النقد القديم _حسب محمد مندور_بعدم وجود منهج، فكان نقدهم جزئياً مسرفاً في التّعميم، فقد يحس أحدهم بجمال بيت، فتنفعل له نفسه فلا يرى غيره ولا يستشهد بسواه، وهو ما يفسر عبارات من مثل (هذا أجود بيت قالته العرب)، و(هذا الرجل أشعر

[1]- محمود محمد العيسى، السياق الأبي دراسة تطبيقية، جامعة المنصورة كلية التربية بدمياط، مصر 2004 م، ص 9.

[2]- بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ط 1، الكويت 2004 م، ص 22.

العرب)، وكذا انعدام التعليل، وهذا مرجعه إلى الحياة البدوية، فالتعليل عملية لا يستطيعه إلاّ تفكير مكون يستند إلى مبادئ عامة، وهو ما كان غير متوفر لدى العرب آنذاك[1].

وقد اعترف النقاد أنفسهم عن عجزهم عن التبرير والتعليل، يقول الآمدي: «من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة، ولا تؤديها الصفة» [2]. فالمسألة تتعلق بالذوق وعجز الناقد على تبريره، ونجد ابن المعتز يتحامل على أبي تمام ويصف شعره في "الرسالة" بصفات غير حسنة كقوله: «ما كان أحوج أن يعاقب على أخدعيه على هذا الشعر» وقال: «وهذا الكلام الذي يستعاذ بالصمت من أمثاله»، وفي كتابه الطبقات يمدح الشاعر ويجعل إحسانه يغلب على إساءته، دون أن يقدم العلل والأسباب في الحالتين، ولعل مصدر هذا التقلب في الأحكام والمواقف النقدية هو الانفعال والتسرع والذاتية التي تطبع أحكامهم ونقدهم عامة.

2.4. المرجعيات النقدية

ينطلق كل ناقد للأدب من مرجعيات علمية وفكرية متنوعة، تكون له عونا في أداء مهمته، وهذه المرجعيات تصب كلها في ثقافته النقدية، وليس من شك أن ثقافة النقاد العربي _قديما وحديثا_ لم تكن ذات لون واحد، بل إنها قد تشكلت من أطياف مختلفة وتغذت من مسارب متنوعة، جمعت بين ثقافات عربية، وأخرى أجنبية. والناقد وهو يقارب حداثة أبي تمّام الشّعرية لا يقاربها وهو خال الوفاض، إنمّا تتدخل ثقافته النقدية في توجيه مسار النقد نحو الوجهة التي تطغى عليها هذه الثقافة النقدية والفكرية وحتى الإيديولوجيا. ويتداخل هنا المنهج النقدي بالمرجعية النقدية، فكل منهج هو خلاصة للنظرية فلسفية ونقدية ابتكرها أصحابها، وتحولت بعد ذلك إلى منهج نقدي، وكل منهج يشكل مرجعية نقدية. وسنحاول في هذا الفصل الموازنة بين المرجعيات النقدية عند النقاد العرب القدماء ومثيلتها عن النقاد العرب المحدثين، في نقدهم لحداثة أبي تمّام الشّعرية، فما هي هذه المرجعيات وأين تتقاطع وأين تفترق؟

1.2.4. المرجعيات النقدية المشتركة

يشكل الشعر الجاهلي أو القديم والنص القرآني والعلوم الدينية والعلوم اللغوية المرجعيات المشتركة بين النقاد العرب القدماء والمحدثين، فهي تشكل تراث الإنسان العربي، تربطه بها علاقة قوية، وإن اختلفت زوايا النظر إليها من قبل القدماء والمحدثين، إلاّ أنه لا يمكن نقد حداثة أبي تمام الشعرية دون الرجوع إلى هذه المرجعيات الأساسية في النقد العربي، فحداثة أبي تمّام الشّعرية كانت تصنف دوما على أنها المقابل للشعر القديم أو النموذج الشعري القديم _كما يسميه النقاد_ وقد كان هذا النموذج المرجع الأول للنقاد القدامى في رفضهم للحداثة الشعرية في العصر العباسي، وهو قد استقى منه العلماء العرب أسس وقواعد العملية الشعرية وسموها "عمود الشعر" ليكون القاعدة التي يجب أن يتبعها كل شاعر متأخر ومحدث، فالسبق

---

[1] ـ ينظر: محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص16.

[2] ـ ينظر: الآمدي، الموازنة، ج2، ص374.

والإجادة سلمت للأوائل وما على الشاعر المحدث إلا أن يقلدهم وينسج على منوالهم.

فابن الأعرابي ينطلق من هذا النموذج لينكر شعر أبي تمام الحداثي ويجعله باطلا في مقابل الشعر القديم الذي هو الحقيقة الوحيدة في نظره، فـ«طريق الشعر هو طريق شعر الفحول (...) من صفات الديار والرحل والهجاء، والمديح، والتشبيب النساء وصفة الخمر والخيل والحروب ولافتخار[1]». أما الصولي، فقد رجع بثقافته إلى العصور السابقة إذ تعمق في شعر الجاهليين، ودرس لغتهم ولهجاتهم، وعرض لصورهم وتشبيهاتهم[2]. وعلى الرغم من دفاع الناقد الشديد على حداثة أبي تمام الشعرية، إلا أنه يعترف للشعراء القدامى بالفضل والسبق في أشياء، ويذهب ابن المعتز إلى أكثر من ذلك حين يجعل البديع من اختراع الشعراء الأوائل وليس المحدثين.

وكان الآمدي مشدودا إلى الشعر القديم، يسعى لإخضاع شعر أبي تمام الحداثي لطريقة القدامى وسننها في قول الشعر من خلال مبادئ عمود الشّعر، وذلك عن طريق إبراز مساوئه مقابل محاسن البحتري الذي نصبه الناقد رمزاً الوفاء والطاعة للأنموذج الشعري القديم، ويهدف الآمدي بهذا المحافظة على الذاكرة الجماعية بأن يكون حلقة وصل بين الفرد وحياة البداوة في الجاهلية، وبالتالي يؤسس أنموذجاً للكتابة قائم على طريقة القدامى في إنتاج المعنى وصياغة التراكيب، ويضمن استمرارية الصور والمحسنات البلاغية التي اعتاد عليها النقاد والبلاغين هذا من جهة. ومن جهة أخرى، أراد كبح جماح حداثة أبي تمام الشعرية، فهي في نظره تمرد على الشعر القديم والشعر العربي. كما أن اطلاع الآمدي العميق على تفاصيل الحياة الجاهلية وعلى عاداتهم وسنن الشعر عندهم، أثر في نقده للشاعرين، فكان عادة ما يُقوم شعر أبي تمام بالعودة إلى الشعر القديم واستحضاره كشواهد وحجج.

وعامة كان الناقد العربي القديم لا يستغني عن معرفة الشعر القديم، بل كان ذلك أكثر من ضرورة وواجب لأنهم أحاطوا هذا الشعر بهالة من التقديس، مثله مثل اللغة العربية الفصيحة، والسبب وراء التمسك بالأصل اللغوي _في نظر أدونيس_ يعود إلى الربط بين الدين واللغة ربطا جوهرياً، ومن هنا ظهر الاهتمام باللغة والشّعر الجاهليين[3].

أما الناقد العربي الحداثي، فينظر إلى الشعر الجاهلي من زاوية مغايرة، تدخل ضمن الاهتمام بالتراث الشعري والاهتمام بدراسته والكشف عن الجوانب الإبداعية فيه، واستغلاله في فهم الحداثة الشعرية عند أبي تمّام، فأدونيس، مثلا، تطرق في كتابه الشعرية العربية إلى الشعرية الشفوية وخصائصها الفنية، وكيف أنها كرست لظهور الشعر الجاهلي، يقول: «أستخدم عبارة الشفوية لأشير من ناحية إلى الأصل الشّعري العربي في الجاهلية، نشأ شفوياً ضمن ثقافة صوتية

[1] ـ المرزباني، الموشح، ص 79.

[2] ـ علي محمد السالم الحواتمة، أبو بكر الصولي وجهوده النقدية، رسالة مقدمة لنيل متطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، فسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشرق الأوسط، عمان 2010، 2011 م، ص 27.

[3] ـ ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول، الكتاب الثاني تأصيل الأصول، ص 151.

سماعية، وإلى أنه وصلنا مدونا في الذاكرة عبر الرواية »[1]، فلم ينشأ الشّعر واستمر إلاّ عبر آليات هذه الثقافة، والتي ذكرها أدونيس، وهي: الشّفاهية أو الكلام مقابل غياب الكتابة، الإيقاع وعلاقته بإنشاد الشّعر والسماع والإيجاز في القول، والجزئية في التذوق والاستشهاد، والحفظ عبر التكرار والتدوين في الذاكرة. شكلت هذه الآليات خصائص القصيدة العربية في أطوارها الأولى، وحاول اللغويون والنحاة المحافظة عليها في العصور اللاحقة، إلا أن رياح التّغير هبت في العصر العباسي مع أبي تمام وما أحدثته شعريته الحداثية من تحول في الذوق والإبداع.

فالناقد الحداثي وهو يقارب حداثة أبي تمام الشعرية في حاجة إلى معرفة الأصول الأولى للشعرية العربية والتي يمثلها الشعر الجاهلي، لكي يتمكن من استعاب هذه الحداثة، وليس معنى هذا أننا ندعو إلى قراءة ونقد حداثة أبي تمام الشعرية انطلاقا من الشعر القديم، لكن شعرية أبي تمام مرحلة من مراحل تطور الشعر العربي، وبالتّالي بجب إدراك العلاقة التي تربط بين هذه المراحل وحقيقة هذا التطور، فكمال أبو ديب يرى أن النص الشعري القديم تحول على أيدي العلماء والنقاد القدامى إلى سلطة تقيد حرية الشاعر المحدث، تحيل بينه وبين الإبداع والابتكار، يقول: «ولست أعني بالسلطة هنا شكلاً خارجيا، بل السلطة في شكلها المطلق، أي سلطة النموذج: النموذج المتشكل تاريخيا، أي الماضي»[2]، والنموذج هو في الحقيقة الشعر الجاهلي أو شعر الأوائل.

ويجعل عبد الله الغذّامي حداثة أبي تمام الشعرية استمرارا للنسق الفحولي، فأبو تمام أعاد لغة الشعر إلى نمطها الأول، وحاول الإقتداء بالأوائل، وهو ما تجسده قصيدة المدح لديه[3]. وهذه الآراء إنما تدل على معرفة الناقد العربي الحداثي بالشعر القديم وإطلاعه عليه، والاختلاف بينه وبين حداثة أبي تمام الشعرية، وعليه يمكن القول إن الشعر القديم وما أحيط به دراسة ونقد يمثل المرجعية المشتركة بين الناقد العربي القديم والناقد المحدث.

2.2.4. الاختلاف في المرجعيات النقدية

لقد كان الشعر العربي يتلقى عن طريق السماع، ويتناقل عن طريق الرواية، وليس الإبداع وحده من كان شفاهيا، فحتى النقد كان شفويا، فالناقد عند سماعه الشعر ينفعل ويطلق الحكم عليه، ويتم تداول هذه الأحكام النقدية عن طريق المشافهة والرواية، وهي بدايات النقد خاصة مرحلة النقد اللغوي، وهي المرحلة التي لم تشهد بعد رواج الكتابة والتأليف. وقد بقي النقد الشفوي مسيطرا على الحركة النقدية في المراحل التالية، فالكتب النقدية المؤلفة عبارة عن أخبار وروايات تناقلها النقاد والرواة حول الشعر والشعراء، والتي كانت تدور في مجالسهم وحلقاتهم، وقد شهدت الفترة اللاحقة ازدهار النقد اللغوي والنحوي، فقد أسهم النقاد اللغويون في بلورة المباحث بعض الأدبية والنقدية، خاصة فيما يتعلق بالحداثة الشعرية والقضايا النقدية

---

[1] ـ أدونيس، الشعرية العربية، ص 05.

[2]، كمال أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، ص 42.

[3]ـ ينظر: عبد الله الغذّامي، النقد الثقافي، ص 177، 178.

التي تتعلق بها، وبعد صعود مرتبة التأليف والتدوين سيشهد النقد العربي تأليف الكتب والمصنفات المتخصصة في النقد والبلاغة، وعليه يمكن أن نصنف ثقافة النقاد العربي القديم ومرجعياته النقدية في نقده لحداثة أبي تمام الشعرية ثلاثة مصادر رئيسة، هي: الثقافة الشفوية والرواية، النقد اللغوي، والمؤلفات النقدية.

لقد كان ابن المعتز واحدا من رواة شعر وأخبار أبي تمام إلى جانب نقده، اعتمد على الروايات الشفوية التي سمعها عن أساتذته ورواة الشعر، إذ يعد محمد بن حسان الضِبّي أحد أساتذة ابن المعتز ومصدرا من مصادره النقدية، فقد روى عنه خبرا عن أبي تمام في كتابه الطبقات، قال: حدثني محمد بن حسان الضّبّي قال: قدمت بأبي تمام معي من الشام على العراق، وكان معي في سفينتي منجم قد حملته[1]. وعلى الأغلب يكون ابن المعتز قد اعتمد على الروايات الشفوية في مؤلفاته النقدية حول أبي تمّام، إذ لم يكن التأليف قد كثر بعد خاصة في مجال النقد، كما أن ثقافة ابن المعتز ثقافة لغوية ونحوية، إذ تتلمذ على أشهر النّحاة كالمبرد وثعلب، ولعل ذلك الذي جعله يعترض على كثير من أساليب أبي تمام الحداثية في شعره، على الرغم من كونه من الشعراء المحدثين، ظل مشدودا إلى النموذج الشعري القديم.

وكان ابن المعتز بدوره مصدرا من مصادر أخبار الصولي، فقد روى عنه كثير من الأخبار عن أبي تمام وشعره، إلى جانب روايته للأخبار التي سمعها من العلماء والرواة وهو يحضر مجالسهم وحلقاتهم، فنقل عنهم، كما اعتمد الصولي على ما روي عن الأوائل كالأصمعي وأبو عمرو بن العلاء وغيرهم من الرواة، وكان على اتصال بأئمة النّحو واللّغة كالمبرّد وثعلب وقد أشار إلى ذلك بقول: «ومن جليل ما رأيناه ولزمناه وأكثرنا منه مما بَعُدَ صيته وشهد بالعلم له، ووقع الإجماع عليه اثنان: أبو العباس محمد بن يزيد بن عبد الأكبر الأزدي، وأبو العباس أحمد بن يحي الشّيباني»[2]. وقد بدا الصولي على معرفة كبيرة بالأخبار والأنساب وله وعلاقة بكثير من علماء عصره من النحاة واللغويين والرواة.

ونهج المرزباني تلميذ الصولي نهج أستاذه، فروى عنه كثير من الأخبار فالموشح يعد مفصلاً للفترة الانتقالية، التي يمثلها المؤلف من عصر المشافهة إلى عصر نضج التأليف وتدوين العلوم[3]. فقد مزج المرزباني في مؤلفه بين الرواية الشّفاهية والمصادر الكتابية، إذ نقل عن اللّغويين والرّواة آرائهم في شعر أبي تمّام كمحمد بن يزيد المبرد، كما رجع الناقد إلى المؤلفات النقدية كرسالة ابن المعتز في محاسن ومساوئ أبي تمام، ونقل عن قدامة بن جعفر بعض من نقده لشعر أبي تمام في كتابه "نقد الشعر"، وكان أحيانا يذكر المصادر التي يأخذ منها وفي أحيان أخرى يتغاضى عن الأمر، لكنه كان حريصا على ذكر أسماء الرواة والعلماء

---

[1]- عبد الله بن المعتز، طبقات الشعراء ص 283.

[2]- الصولي، أخبار أبي تمام، ص 7.

[3]- سعاد بنت فريح بن صالح الثقفي، النقد الأدبي ومصادره في كتاب الموشح للمرزباني، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في البلاغة والنقد الأدبي، قسم الدراسات العليا، كلية اللغة العربي، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية 2009 م، ص 263.

والذين نقل عنهم الأخبار، وبذلك نستطيع القول إن المرجعيات النقدية لا تختلف عن سواه من نقاد هذه المرحلة تلتقي فيها الثقافة الشفاهية بالمصادر المكتوبة وآراء العلماء والنقاد.

أما الآمدي، الذي يعد مؤلفه النقدي قفزة نوعية في النقد العربي القديم، فيرى بعض أن موازنته تعبر عن نضج التجربة النقدية العربية القديمة، من حيث المنهج والأسلوب، فقد أفاد الناقد كثيرا من الحركة النقدية النشيطة في القرن الثالث والرابع للهجرة، كما أن المرحلة شهدت تأجج الخصومة بين أنصار الشاعرين أبي تمام والبحتري وبين القدماء والمحدثين عامة، وعلاوة على هذا عرفت عملية التأليف والكتابة النقدية ازدهارا ورواجا كبيران، ما سمح للآمدي من الاستفادة كثيرا من المدونات، ذكر منها كتاب (البديع) لابن المعتّز و(الأمالي) لثعلب و(الورقة) لمحمد بن داود بن الجراح، و(سرقات البحتري من أبي تمام) للضياء بن بشر بن يحي، و(النوادر)لابن الأعرابي وغيرها.

ولا يمكن قراءة الموازنة دون الإحساس بالحضور الكبير لأفكار ابن المعتّز فيها وتأثر الآمدي بآرائه النقدية ومناصرته لها، ففي حديثه عن الطباق عند قدامة، اعترض على مخالفته هذا الأخير للقدامى بخاصة ابن المعتز في تعريف الطباق، يقول:«ما علمت أن أحدا فعل هذا غير أبي الفرج، فإنه وإن كان هذا اللّقب يصح لموافقته الملقبات، وكانت الألفاظ غير محظورة، فإنّي لم أكن أحب له أن يخالف من تقدمه، مثل أبي العباس عبد الله بن المعتز وغيره ممن تكلم في هذه الأنواع وألف فيها، إذ سبقوه إلى اللقب وكفوه المؤونة»[1].فكان على قدامة أن لا يخالف الأولين وذاك هو منهج الآمدي.

ويمكن القول إنّ الموازنة ليست تأليفاً خالصاً للآمدي، بل جمع فيها إلى جانب المدونات السابقة، آراء سابقيه من اللغويين والنّحويين والنقاد والبلاغين، من أمثال الأصمعي وابن سلاّم الجمحي وسبويه والأخفش، والمبرد وثعلب، وابن الأعرابي وأبو حنيفة الدينوري، وأسماء أخرى عديدة، وكثيرا ما تظهر مرجعية الآمدي اللغوية والنّحوية، وليس ذلك بخفي في الموازنة، فتكوينه اللغوي والنّحوي يظهر جليا في مناقشته لبعض الشّواهد الشّعرية من هذه الوجهة، اعتمادا على آراء ومصادر الرّواة واللّغويين والنّحويين، وهي تجمع بين السّماع والكتابة. وتفيد الأخبار التي تناقلتها المصادر التراثية حول الآمدي أنه كاتب ولغوي ونحوي، تخرج على يدي أسماء لامعة في هذا المجال كالأخفش وابن الزجاج ونفطويه[2]، إضافة إلى المعرفة النقدية والبلاغية، وكان الناقد يتعمد إظهار معرفته بكلام العرب، بخاصة إظهار ثقافته النّحوية واللغوية، فهو لا يتساهل مع أخطاء الشعراء المحدثين، وأبو تمّام على رأس هؤلاء، فقد اعترض على قوله:

طَلَلَ الجَمِيْعِ لقدْ عَفَوْتَ حَمِيْداً وكَفَى على رُزْئِي بِذلكَ شَهِيْداً

---

[1] ـ الآمدي، الموازنة، ج2،ص258.

[2] ـ ينظر: المصدر نفسه، مقدمة المحقق، ص08،09.

وقال: «أراد وكفى بأنه مضى حميداً، شاهداً على أني رزئت، وكان وجه الكلام أن يقول: وكفى برزئي شاهداً على أن مضى حميداً، لأن أمر الطلل قد مضى، وليس بمشاهد ومعلوم ورزؤه ما ظهر من تفجعه مشاهدة معلوم، فلأنّ يكون الحاضر شاهداً على الغائب أولى أن يكون الغائب شاهدا على الحاضر »[1]. ويرفض الآمدي أن يكون شاهد أبي تّمام جاء به على القلب، لأنّه يرفض أساسا القلب في اللغة، لأنه إنّما جاء في كلام العرب على السّهو، لذا لا يجوز للمتأخر أن يحتذي بهم ويتبعهم فيما سهو فيه .

وهو بهذا يكرر كلام سبويه الذي يرد القلب إذا ورد في الكلام، إذ نجده في باب (ما جرى مجرى الفاعل الذي يتعداه فعله إلى مفعولين في اللفظ لا في المعنى)، يقول:«وأما قوله أدخل فوه الحجر، فهذا جرى على سعة الكلام، والجيد أدخل فاه الحجر، كما قال أدخلت في رأسي القلنسوة، والجيد أدخلت في القلنسوة رأسي (...) قال الشاعر:

تَرَى الثَورَ فيهَا مُدْخِلُ الظِّلَ رَأْسَـــهُ وسَـــائِرُهُ بـادٍ إلى الشَّـــمْسِ أَجْمَع

فوجه الكلام فيه هذا كراهية الانفصال»[2]، وكان الوجه فيه أن يقول مدخل رأس الظّل، لأنّ الرأس هو الداخل في الظّل والظّل هو موضع الدخول، ومن هنا فالقلب عند سبويه قبيح ولا يتصف بالجودة، وأخذ بهذا الآمدي واستقبح القلب عند الشاعر المحدث وعند أبي تمام في الشاهد السابق.

أما في مجال النقد الأدبي، فقد كان الآمدي يعتمد على الذوق، وليس الذوق الفطري البسيط، إنما الذوق الفني المصقول بالمعرفة والممارسة، ففي دراسة قاسم مومني للذوق لدى النقاد القدامى تتطرق إلى الآمدي، وميز حديثه عن الذوق لدى الناقد بمستويين اثنين: الأول نّظري، يخص تصوره لذوق لدى الناقد، والثاني تطبيقي نشأ في تحليله للأشعار، وحكّم فيه ذوقه المتمرس وفيما يخص نقل الآمدي عن غيره كان الذوق أصلاً وأساساً لكل تحليل أو تفسير، أو وسيلة ناجحة للحوار ولذلك كانت آراؤه معبرة عن فاعلية الذوق أكثر من الإفصاح عن طبيعته وحقيقته، يتعلق بالمستوى النظري، حديث الآمدي عن سبيل معرفة الجودة في الشّعر التي لا تتأتى إلا بفاعلية الذّوق لدى الناقد الخبير بصنعته على نحو ما جرى أثناء المقارنة بين جاريتين متقاربتين في الجمال والوصف كي يقر بالتقدم لأحدهما، وهو أمر ليس في متناول إلا من امتلك ذوقاً مثقفاً وخبرة، كذلك البيتان من الشعر إذا تقاربا في الجودة يصعب تحديد تقدم أحدهما على الآخر إلا على أصحاب العلم بصناعة الشعر[3].

---

[1] ـ المثدر نفسه، ج2، ص194.

[2] ـ أ بو بشر عمرو بن قنبر سبويه، الكتاب، ج1، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت1988 م، ص183.

[3] ـ ينظر: قاسم مومني، أداة الناقد/دراسة في الموروث النقدي العربي، مقال في مجلة الملك سعود، م5، الآداب1، مطابع جامعة الملك سعود، القاهرة 1993، ص46،48.

واستند الآمدي كثير في موازنته على الذّوق المؤطر بالمعرفة، لكن ذوقه كان يبعده في بعض الأحيان عن النقد لامتزاجه بروح العصبية، بخاصة عندما يتعلق الأمر بأبي تمّام، فالآمدي نصّب نفسه حامي الذّوق العام، ذوق اللغويون والنّحويون والنقاد القدامى وعليه أن تكون أحكامه النقدية مما جرت عليه العرب في الحكم على الشّعر لفظاً ومعناً، وما تحبذه من دقيق المعاني والصور وما لا تحبذه عند الشعراء.

ونجد عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري قد تهيأت له الأسباب للوصول بالنقد الأدبي والبلاغة العربية إلى أوج مراحلها، نظرا للثروة العلمية التي تركها العلماء والنقاد قبله ومصادره في كتابيه متنوعة، فهي لغوية ونحوية وبلاغية ونقدية[1]، وبدا في مؤلفاته أنه مطلع على هذه المرجعيات واستفاد منها، اتفق مع بعضها وخالف بعض الآخر، ففي قضية التجنيس عند أبي تمّام ، نجده لا يختلف مع النقاد الأوائل كالآمدي والقاضي الجرجانيوابن سنان الخفاجي في ضرورة التوسط والاعتدال في استعمال هذا المحسن البديعي، ونفوره من كثرة الاشتقاقات لدى الشاعر، وقد سار على نهج سابقيه في تفضيل البحتري والإعجاب بشعره على أبي تمّام، وجاء ذكر ذلك في كتاب الطرائف الأدبية كالآتي: «وكان الشيخ عبد القاهر تلميذ القاضي أبي الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني صاحب الوساطة وبلديّه وخِصّيّيه. وقال ياقوت في ترجمة القاضي أن الشيخ قذ قرأ عليه واغترف من بحره، وكان إن ذكره في كتبه تبخبخ به وشمخ بأنفه بالانتماء إليه (...) فإنه على مذهب شيخه في تقديم أبي الطيب على الطائيين ثم تقديم البحتري على أبي تمام»[2].

ومن هنا يمكن القول إنّ ذوق عبد القاهر الجرجاني هو نفسه ذوق النقاد والبلاغيون قبله، يستحين ما استحسنه وينفر من بعض مظاهر الحداثة في شعر أبي تمّام على الرّغم من آرائه التقدمية في كثير من القضايا الشعرية، فقد نقل عن الآمدي بعض آرائه النقدية تحت عنوان (بيان فضل أبي القاسم الآمدي)، وقال: «قال أبو القاسم الآمدي في قول البحتري:

فَصَـــاغَ ما صـــاغ من تِبْرٍ ومن وَرِقٍ وحَـاكَ مـا حـاكَ من وَشْـــي ودِيبـاجِ

صوغُ الغيث [النبتَ] وحَوْكُه النباتَ، ليس باستعارة بل هو حقيقة، ولذلك لا يقال "هو صائغ" ولا "كأنه صائغ" وكذلك لا يقال "حائك" و"كأنه حائك"، على أن لفظة "حائك" خاصة في غاية الركاكة، إذا أخرج على ما أخرجه عليه أبو تمّام في قوله:

إذا الغَيْـثُ غَـادَى نَسْـــجُـهُ خِلْـتُ أنّـه خَلَـتْ حِقَـبٌ حَرْسٌ لـه وهو حَـائـكُ

[1]- أحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، وكالة المطبوعات 27 شارع فهد السالم-الكويت، ط 1ن بيروت 1973 م، ص 272.

[2]- الطرائف الأدبية: مجموعة من الشعر: ديون الأفوه الأودي، وديوان السنمري، وتسع قصائد نادرة، وديوان إبراهيم بن العباس الصولي، والمختار من شعر المتنبي والبحتري وأبي تمام للإمام عبد القاهر الجرجاني، تحقيق عبد لعزيز الميمني، جمعه وطبعه أجمد أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1937 م، ص 198.

وهذا قبيحٌ جدًا، والذي قاله البحتري: "وحاك ما حاك" حسن مستعمل، فانظر ما بين الكلاميين لتعلم ما بين الرجلين»[1]. فالجرجاني مثله مثل الآمدي ينفر من الاستعارة الموجودة في الشاهد، يفضل طريقة البحتري الذي يجنح إلى المألوف والمتداول.

أما الناقد العربي في العصر الحديث، فهو يميل أكثر إلى التخصص في مجال واحد، والتوجه نحو منهج أدبي ونقدي معين، فأدونيس يشترك معد القدامى في مرجعياته التراثية، لكنه يختلف معهم في المرجعيات الحداثية الغربية، يقول محمد بنيس في هذا الصدد: «إن هذه الحدود النظرية، المترسخة في كتابات أدونيس منذ البدايات إلى الآن، تعود باستمرار لانتزاع شرعيتها من إعادة قراءة الشعر العربي القديم، والممارسات النصية المختلفة منذ الشعر الجاهلي إلى الكتابة الصوفية للنفّري، واصلة بينها وبين نظرية الشعر عند العرب القدماء، ولكن الشرعية، كما يصرح أدونيس مستمدة من قراءاته للممارسات النظرية والنصية في الشعر الأوروبي، الرمزي منه على الأخص في فرنسا»[2]. ونفهم من كلام بنيس أن حداثة أدونيس تمخضت عن اتصاله بالحضارة الغربية، أين اكتسب الأدوات والمناهج التي مكنته من إعادة قراءة تراثه، والحقيقة أن أدونيس نفسه اعترف بذلك، فقد قال إنه لم يتعرف على حداثة أبي تمام إلا بعد معرفته بشعر الشاعر الفرنسي الحداثي ملارميه. وتأثر أدونيس بفكر الحداثة الغربية انعكس على قراءته لأبي تمام وحداثته الشعرية، فقد رأى فيه الناقد نموذجا للحداثة العربية، ومثالا للتمرد على الماضي وكسر قيود التقليد والانطلاق بحرية نحو التجديد في الشعرية العربية، فأدونيس حينما يربط الحداثة بمفاهيم الرفض، والتمرد والاختلاف والخرق والقطيعة، بجد في شعر أبي تمام الحداثي تجسيد هذه المفاهيم.

وغير بعيد عند أدونيس، نجد ناقد حداثي آخر متأثرًا أيما تأثر بالمنجزات الغربية الحداثية وهو كمال أبو ديب، فهو من بين النقاد العرب الذين تعاملوا مع الحداثة الأوروبية بحماس وإعجاب كبيرين، تجلى ذلك في تبنيه للمنهج الحداثي النقدي وهو البنيوية، وهو بدوره اعتمد على المنهج البنيوي في إعادة قراءة التراث ومن ذلك قراءة أبي تمام وحداثته الشعرية قراءة بنيوية، وهذا لا يعني أنه التزم منهج واحد ومرجعية واحدة، بل نجد أن شعريته تجمع بين مناهج مختلفة كالسميائية والبنيوية التكوينية ونظرية التلقي والانزياح وغيرها. ولعل مقاربة حداثة أبي تمّام في ضوء هذه المناهج تعطي لنا نتائج مغايرة عن الدراسات التقليدية وتضيء جوانب خفية من شعر الشاعر.

ومن المناهج الحداثية التي أفاد منها النقاد العرب المحدثين في قراءة حداثة أبي تمام الشعرية، المنهج الأسلوبي، الذي تمثله دراسة عبد القادر الرباعي للصورة الفنية في شعر أبي تمام، فقد قام الرباعي برصد مظاهر التجديد في الصورة الفنية في شعر أبي تمام خاصة وأن التصور الجديد يُعلي من قيمة الصورة الفنية في العمل الشعري. ومن هنا نجده اعتمد بصفة كلية على الدراسات الحداثية للصورة الفنية، وهي نظرية الخيال والنظرية النفسية والنظرية الجمالية، فكان عمله انفتاحا على الفكر الغربي ومحاولة لإقامة خيوطا للتواصل ما بين القديم

[1]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 381.

[2]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته 3. الشعر المعاصر، ص 97، 98.

والحديث، والناقد لا ينكر أنه استوحى دراسته للصورة عند أبي تمام من دراستين غربيتين هما كارولين سيبرجن للصورة الفنية في شعر شكسبير، ودراسة ولفانج كلمن للتطور الصورة عند شكسبير، وقد خرج الناقد بنتائج مميزة في محورة الصورة الشعرية عند أبي تمام، تختلف عن مقاربة القدامى لها وتلك كانت غايته.

وتعد دراسة جمال الدين بن الشيخ للشعرية أبي تمام الحداثية، دراسة ثرية من حيث المرجعيات النقدية التي شكلت خلفيات الناقد، فابن الشيخ وظف المنهج البنيوي كأداة للدراسة، وأفاد من الشعرية الحديثة ومقولات الشكلانيين كجاكبسون وجان كوهن غيرهم. كما أن للدراسات الاستشراقية أثر كبير على ابن الشيخ الذي حاول من خلالها الكشف عن جوانب مختلفة في الشعرية العربية القديمة، وتقديم رؤية نقدية علمية موضوعية بعيدة عن العاطفة والحماس الزائد الذي طبع بعض الناقد العرب الحداثيين، خاصة فيما يتعلق بأبي تمام، فالناقد تحدث عن خصائص شعره بكل موضوعية وعلمية كونه شاعر من شعراء القرن الثالث الهجري المعنيين بدراسة الناقد.

هذه الموضوعية التي أستطيع القول أنها لم تتحقق عند عبد الله الغذامي الذي أثرت مرجعيته النقدية في نقده لحداثة أبي تمام الشعرية، فالغذّامي بتبنيه النقد الثقافي أسقط مفاهيم المنهج الثقافي قسرا على أبي تمام وحداثته الشعرية، فوضعها موضع الشك، وهذه جرأة في نظر بعض النقاد، يقول منذر عياشي: «إن ما يميز عبد الله الغذّامي هو هذه الجرأة الفريدة التي يمتلكها في طرح آرائه وتعميقها بإصرار قلما تجد ما يضاهه لدى ناقد آخر»[1]. ولا شك أن الغذامي من بين النقاد الذين جمعوا بين نظريات كثيرة مناهج متعددة في مؤلفاته المختلفة، فمن النقد السميائي إلى النقد الألسني إلى النقد النسوي إلى التفكيك ثم نظرية القراءة والتلقي، ليتوج كل ذلك بالنقد الثقافي، الذي استعار أدواته لنقد الأنساق الثقافية المضمرة في الحياة الفرد العربي، وقد بدا مشروعه في النقد الثقافي متناقضا مع كتاباته السابقة، خاصة فيما يتعلق بحداثة أبي تمام الشعرية، فبعد أن كان صاحب النسق المفتوح أصبح رجعيا وصاحب النسق الفحولي والخطاب المزيف.

ويمكن أن نقول في الأخير أن الاختلاف في المرجعيات النقدية بين النقاد العرب القدماء والمحدثين في مقاربة حداثة أبي تمام الشعرية، أدى إلى الاختلاف في الرؤية، وفي القراءة وفي النتائج، لهذا نقول إنه لا يمكن تقويم مقاربة الشعرية العربية القديمة لحداثة أبي تمام الشعرية من منظور الشعرية العربية المعاصرة لأنّ هناك اختلافا في التقبل والتلقي على مستوى الزمان والمكان والظروف المعرفية والثقافية والسياسية.

[1]- منذر عياشي، النقد الثقافي بين العلم والمنهج، ضمن كتاب: حسين السماهجي وآخرون، عبد الله الغذّامي والممارسة الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت 2003 م، ص 102.

الخـاتـمـة

لقد أفضى هذا البحث الموسوم ***"حداثة أبي تمّام الشّعرية في الخطاب النّقدي القديم من منظور الشّعرية الحديثة "*** إلى جملة من النتائج أجملها في الآتي:

_ تكشف تلقيات النقاد اللّغويين لحداثة أبي تمّام الشعرية عن نزعة تعصب ذاتية للشعر القديم، فقد كانت قراءتهم قراءة خارج النص، إذ تمّ تغييب النّص الشّعري المحدث لأبي تمّام، وانطلقوا من الأنموذج الشّعري القديم الواضح المعالم والشائع في عصرهم في عمليتي الشرح والتفسير.بينما أتاح انفتاح أفق تلقي بعض اللّغويين إمكانية تعدد القراءة وفرصة للاطلاع على حداثة أبي تمام الشعرية وجمالياتها الفنية، ومنه العدول عن بعض الأحكام المسبقة، وتمكين جمهور المتلقين من تذوق الشعر المحدث عامة، وشعر أبي تمّام بصفة خاصة.

-كان منهج النقاد اللغويين منهجا لغويا يتحكم فيه معيار الخطأ والصواب، فالدّرس اللّغوي القديم يغلب القاعدة على الاستعمال في نقد الشّعر، فقد حرص اللغوي التقيد بنموذج القصيدة العربية القديمة التي تقوم على تعدد الأغراض وتفرعها ووضوح المعاني وجزالة الألفاظ وفصاحتها ووجوب تجنب الغريب والوحشي فيها، وجودة التشبيه والحرص على المناسبة بين المستعار منه والمستعار له، والتوسط في استعمال البديع، وخلو الشّعر من العيوب العروضية ومن هنا اتجه نقدهم إلى معاني أبي تمّام غير مألوفة وألفاظه الغريبة والوحشية واستعاراته البعيدة وجناساته الكثيرة.

-ونخلص إلى أن الناقد اللغوي الذي اعتقد أنه يستطيع أن يتحكم في اللغة ويحمدها في قالب واحد يصلح للاستعمال في كل زمان، أثبتت له حداثة أبي تمّام الشعرية أن الشعر عبارة عن سيرورة إبدعية تطور من خلاله اللغة وتكشف عن استعمالات جديدة من خلال قدرتها على التجدد والتكيف.

_انقسم نقاد الأدب والبلاغين العرب القدماء في تلقيهم لحداثة أبي تمّام الشعرية إلى مؤيدٍ ومعارض، أما المنتصرين، فيتقدمهم الصولي، الذي كان متعصبا لأبي تمّام ومتحمسا لحداثة أبي تمام الشعرية، فهو أول من اعترف للشاعر بزعامته لمذهب المحدثين في الشعر. ويرى الآمدي أن حداثة أبي تمّام الشعرية هي امتداد لمذهب البديع والصنعة، الذي هو مذهب مسلم بن الوليد وغيره من الشعراء المحدثين.

_ ينطلق ابن المعتز في تلقيه لحداثة أبي تمّام الشعرية من أفق نقدي يتشكل أساسًا من النموذج الشعري القديم إذ نجد أحكامه النقدية ما هي في الحقيقة إلاّ صدىً لتلقيات الشّفاهية التي يمثلها جمهور النقاد اللّغويين، ومن هنا كانت حداثة أبي تمّام الشعرية من وجهة نظر ابن المعتز هي إفراط في الصنعة البديعية وليست موقفا فنيا جديدا انبثق عن رؤى وأفكار ومؤثرات جديدة. بينما يختلف عبد القاهر الجرجاني في تلقيه لحداثة أبي تمام الشعرية عن سابقيه، فهو لم يتحامل على أبي تمام ومذهبه الحداثي في الشعر إلا في المواطن التي يرى فيها إسرافا وغلوا من الشاعر في البديع، بل حاول أن يشارك في أفق النّص الشعري الحداثي لأبي تمّام، ليشكل أفق توقع جديد يمكنه من التعرف على العمل الأدبي بما هو عمل فني.

_ تأثرت ثلة من النقاد العرب المحدثين بالحداثة الشعرية الغربية، ورأت ضرورة التأسيس لحداثة شعرية عربية، وتكون بداية بالعودة إلى نماذجها من التراث العربي لتأصيلها، وقد تزعم أدونيس هذا التوجه وسانده في ذلك مجموعة من الحداثيين العرب أمثال كمال أبو ديب، يوسف الخال، محمد بنيس وغيرهم كثيرون.

_ أظهر تلقي النقاد العرب المحدثين _خاصة رواد الحداثة الشعرية كأدونيس، كمال أبو ديب_ لحداثة أبي تمام الشعرية إعجابا منقطع النّظير بشخص أبي تمّام وحداثته الشعرية، واتخذه غير واحد منهم أبًا روحيا للحداثة العربية، أسوة بنظرائهم الغربيين، فهو _في نظر الناقدين_ أحدث ثورة على صعيد اللّغة الشعرية والانتقال من شعرية الوضوح والبساطة إلى شعرية الغموض والإيحاء. ويمكن القول إن تلقي النقاد العرب المحدثين لحداثة أبي تمّام الشّعرية، أثبت أن الشعر العربي لم يتطور من فراغ بل إنه امتداد لتارسخ شعري عريق يحكمه قانون التواصل الاستمرارية والتعاقب، لا الانفصال والاقصاء والخلق من العدم.

_ أظهرت الموازنة بين تلقي النقاد العرب القدماء لحداثة ابي تمّام الشعرية والمحدثين لها، أن الاعتراف بحداثة أبي تمّام الشّعرية هو القاسم المشترك بين النقاد العرب القدامى والمحدثين، المؤيدين والمعارضين. وإذا كانت حداثة أبي تمّام الشعرية هي خروج عن النموذج الشعري القديم، فهذا يعني أنّ حداثة الشاعر لا تتعلق بالزمن، إنما هي حداثة فنية مسّت طريقة الكتابة الشّعرية.

_ يختلف النقاد العرب القدامى وفي مقدمتهم النقاد اللّغويين مع النقاد العرب المحدثين في موقفهم من حداثة أبي تمام الشعرية، فالناقد العربي القديم ينطلق في تلقيه لحداثة أبي تمّام الشعرية من قياس درجة انزياح الشاعر عن منهج الشعر العربي القديم، وقد حدد أفق توقعه مسبقا وهو النموذج الشعري القديم أو عمود الشعر، الذي يتخذه مقياسا للحكم، وبالتقاء أفق التجربة الحداثية لأبي تمّام وأفق انتظار هؤلاء حدثت الخيبة والصدمة، حيث كسر شعر أبي تمّام بخصائصه الفنية المستحدثة أفق توقعهم، بمعنى أنه لم يكرر ما كانوا يعرفونه، فكانت استجابتهم سلبية، إذ لم يحاولوا إعادة تشكيل أفق توقع عمل جديد، انطلاقا من حداثة أبي تمّام الشعرية ومن ثمّ التحول في التلقي والتذوق وإنتاج تصورات جديدة، لكنهم وقفوا على مرحلة الدهشة ومن ثم الرفض.

_ إنّ تلقي نقاد الشعرية العربية الحديثة لحداثة أبي تمّام الشعرية، كان تلقيا إيجابيا أفرز عن وانسجام في أفق التوقعات بين الدارسين المحدثين ونصوص أبي تمام الشعرية، فالحداثة الشعريةفي نظر النقاد المحدثين كشف لعالم جديد عن طريق التخطي والتجاوز والتغير للأشكال القديمة عن طريق الخلق، خلق صورة جديدة للعالم والوجود بواسطة اللّغة، وهيانسجام بين رؤيا الشاعر للعالم والقوالب الفنية (الغموض، الغريب، الصورة الشعرية، البديع، الإيقاع) التي يصوغ فيها هذه الرؤيا، وفي نصوص أبي تمام الحداثية تجسيد فعلي لها.

_ كشفت مناقشة النقد العرب القدامى للقضايا النقدية في حداثة أبي تمام الشعرية عن ارتباط حداثة الشاعر بظاهرة البديع، والذي اقترن قديما بالصنعة والتكلف. وقد تكررت هذه النظرة السلبية للبديع في شعر أبي تمام عند جلّ النقاد العرب القدامى وفي مؤلفاتهم النقدية والبلاغية.

_أما النقاد الحداثة الشعرية العربية، فنظرتهم تختلف عن نظرة القدماء، حيث اعتبروا البديع في شعر أبي تمّام ظاهرة شعرية نابعة من حداثة تجربته الشعرية، التي كانت تخضع الشكل للمعنى، وتنظر إلى الإبداع في كليته، ومن هنا ورأوا ضرورة ربط أشكال البديع المختلفة بالبنية العامة للنّص الشعري، فدراستها دراسة تجزيئية إساءة إلى الشّعر وجماله.

_تتقاطع آراء النقاد العرب القدامى والمحدثون في حداثة وجدّة اللّغة الشّعرية عند أبي تمّام، بغض النّظر عن استحسانهم أو استهجانهم لها، لكن الاختلاف بينهم يكمن في نقد القدامى للّغة الشّعرية عند أبي تمّام على أساس الفصل بين اللّفظ والمعنى، فرؤيتهم للمعاني في شعر أبي تمّام تتلخص في خروج الشاعر عن العادة والمألوف في المعاني الشعرية (في المدح، والغزل، والوصف...)، وإيثاره للمعاني المولّدة والغريبة والغامضة التي كانت نتيجة إعمال الشاعر للفكر والعقل، وهو ما يعدّ خروجا عن أحد عناصر عمود الشعر وهو وضوح المعنى وقربه. أما الشعرية العربية الحديثة، فترى أنّ شعرية المعنى تكمن في انزياحه عن المألوف وخرقه للعادة، ومعاني أبي تمام الشعرية الحداثية هي تجسيد لمبدأ الفجوة: مسافة التوتر، فكلما كان التباعد بين المعنى والحقيقة أو الواقع، كلما ازددت المفاجأة وازددت شعرية النص، وهي النصوص الجديرة بالقراءة من منظور الشعرية الحديثة، فهي حقل خصب للقراءة والتأويل.

_ اعترض النقاد العربي القديم على توظيف أبي تمام اللّفظ الغريب والوحشي والعامي في شعره، واعتبروا ذلك نبو عن الطبع وتكلف وتصنع كان لغاية، هي إظهار الشاعر لمعرفته العميقة بألفاظ العرب بخاصة الغريبة منها، بينما ينطلق النقد العربي الحديث من رؤيته لألفاظ أبي تمّام الشعرية من موقعها في التأليف، لأن السبيل الوحيد لاكتناه شعرية أبي تمام _حسبهم_ هي ربط الجزء بالكل، وربط اللفظ بالمعنى، والشاعر يختار من الألفاظ ما يعب عن انفعالاته وأحاسيسه ورؤياه الشعرية.

-ترتب عن الفصل بين اللفظ والمعنى عند النقاد العرب القدامى اتهام أبي تمّام بالسّرقة الشّعرية، وكانت تلك حجة للطعن في حداثته الشعرية، لكن الصولي وعبد القاهر الجرجاني وقفا موقفا موضوعيا من الأخذ عند أبي تمام، بخلاف الآمدي وابن المعتز ودِعبل، وهو ما جعل أدونيس يرى أن اتهام أبو تمام بالسرقة الشعرية راجع لعجزهم عن استيعاب الحداثة الشّعرية التي جاء بها الشاعر على مستوى اللّفظ والمعنى وعلى مستوى التّعبير والصورة.

_أظهر موقف النقاد العرب القدامى من الغموض الذي طبع حداثة أبي تمام الشعرية، أن رؤيتهم لظاهرة الغموض ترتبط بدلالتين؛ الدلالة اللغوية التي تعني التعقيد والبعد والغلو، وهي صفات كل شعر سلك منحا مغايرا لمذهب العرب في المعاني والألفاظ والصور، أما الدلالة الفنية، فتتعلق في إسراف الشاعر في توظيف البديع وجعله مذهبا شعريا.بينما يشيد نقاد الحداثة الشعرية، بالغموض الفني الذي اتسمت به حداثة أبي تمّام الشعرية، فهو ينمّ عن براعته في تفتيق المعاني الباطنة الخفية من المعاني الظاهرة الجلية،وعن نضج التجربة الشعرية لدى الشاعر وحداثيتها.

_كشفت مناقشة النقاد القدامى لاستعارات وتشبيهات أبي تمّام عن ثقافة نقدية سماعية. وأبدى النقد الذوقي إعجابه بصور أبي تمام، التي تقوم على إخراج الأغمض إلى الأوضح، هي في

مجملها تشبيهات حسية/بسيطة واستعارات قريبة، يلجأ فيها الشاعر إلى التصوير الحسي للمعنى. بينما يرى نقاد الشعرية العربية أن الحداثة الشعرية عند أبي تمام تكمن في طريقة تشكيل الصورة، فهو أرخى العلاقات التقليدية بين عناصر الصورة، واتجه إلى جوانب أخرى أملتها ثقافته ورؤياه الشعرية وانفعلاته، ليحقق الانسجام بينها وبين لغته الشعرية.

_ لم يهتم النقاد العرب القدماء بالبنية الإيقاعية في شعر أبي تمّام الحداثي، لعدّة أسباب لعلّ أهمها حصرهم الإيقاع في الوزن والقافية، وأبوتمام في عموم شعره لم يخرج عن أطر الخليل العروضية، ولم يخالف السائد والمتعارف عليه في إيقاع الشعر العربي، لكن هناك بعض الظواهر الإيقاعية التي انماز بها شعر الطائي عن سواه، وهي في الأصل امتداد لمذهبه الحداثي، منها استعمال الشاعر لرخصة الزحاف بشكل ملفت للانتباه، وهو ما ألّب عليه منظومة النقاد العموديين. وقد كشفت المقاربات النقدية الحديثة عن الظواهر الإيقاعية في شعر أبي تمّام، وأعدت النّظر في قيمة الوزن والقافية في شعر أبي تمّام، فكثرة الزحفات شعر أبي تمّام خاضع لاعتبارات عدّ منها الحالة النفسية للشاعر، كما أن القافية عامل صوتي ودلالي.

_ اختلف المنهج النقدي بين النقاد العرب القدامى والمحدثين في مقاربتهم لحداثة أبي تمّام الشّعرية، فقراءة النقاد القدامى في مجملها قراءة خارج النّص الشّعري الحداثي لأبي تمّام، فغالبا ما ينطلق الناقد القديم من خلفيات معرفية تتعلق بثقافته المعرفية والنقدية، وحتى الفكرية، وكان عامل التأثير قويا بين العلماء والنقاد قديما، مما أدى إلى تقارب الأفكار والرؤى النقدية. لكن هذا لا ينفي جهودهم في التأسيس للنقد العربي ووضعهم نظرية شعرية عربية كانت مرجعهم في النقد، كما يعزى إليهم الفضل في نشاط حركة التأليف والكتابة النقدية قديما.

-سلك النقاد العرب المحدثون مناهج مختلفة في قراءتهم لحداثة أبي تمام الشّعرية، وهي في مجملها مناهج نسقية، تحاول استكناه الخصائص الفنية لحداثة أبي تمام الشّعرية بعيدا عن الذاتية، ومناهجهم ذات مرجعية غربية في الغالب إضافة إلى المرجعيات العربية، إذ حاولوا الاستفادة من الدراسات الشعرية الحديثة منجزاتها في مقاربتهم لحداثة أبي تمّام الشعرية، لكن على الرغم من ذلك، لمسنا خروج بعض نقاد حداثة أبي تمام الشّعرية عن الموضوعية النقدية في رؤيتهم لها، ولعل أبرزهم أدونيس وعبد الله الغذامى، فالأول كان يغالي في التعظيم من شأن حداثة الشاعر، أما الثاني كان يغالي في التقليل من شأنها.

وهذه بعض التوصيات التي حوصلنها فيما يأتي:
- إن حداثة أبي تمام الشعرية تحتاج إلى مزيد من القراءة والبحث لاستكناه معالهما الفنية.

-يجب التحلي بالموضوعية النقدية في مقاربة ونقد تلقي النقد العربي القديم لحداقة أبي تمام الشعرية، نظرا لاختلاف الظروف الزمانية والثقافية والاجتماعية بين القديم والحديث.

- يجب عدم الانسياق وراء المناهج المستوردة في قرائتنا لحداثة أبي تمام الشعرية والغلو في تمجيد هذه المناهج.

-العمل على استثمار المنجزات النقدية القديمة في مناقشتها لحداثة أبي تمام الشعرية لتطوير المنظومة النقدية العربية الحديثة.

القرآن الكريم رواية ورش عن نافع

أولا: المصادر

- أبو ديب _كمال:

1. البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، ط 01، بيروت 1974 م.
2. جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، ط 03، بيروت 1984 م.
3. في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م، ط 1، بيروت 1987 م.
4. ابن الشيخ _جمال الدين: الشعرية العربية _تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي_ ترجمة مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد أوراغ، دار توبقال،ط 1،الدار البيضاء1996 م.

-ابن المعتز _عبد الله:

5. كتاب البديع، تحقيق كراتشكوفسكي، مكتبة المثنى، ط 02، بغداد 1979 م.
6. طبقات الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد فرج، دار المعارف، ط 03، القاهرة 1956 م.

-أدونيس _علي أحمد سعيد:

7. الثابت والمتحول _بحث في الإبداع والاتباع عند العرب_ ج 1، الأصول، دار الساقي، ط 7، بيروت 1994 م.
8. الثابت والمتحول، الكتاب الثاني _تأصيل الأصول_ دار العودة، ط 1، بيروت 1977 م.
9. الثابت والمتحول _بحث في الإبداع والاتباع عند العرب_ ج 3، صدمة الحداثة، دار العودة، ط 1، بيروت 1978 م.
10. زمن الشعر، دار الساقي، ط 6، بيروت 2005 م.
11. سياسة الشعر _دراسات في الشعرية العربية المعاصرة_ دار الآداب، ط 1، بيروت 1985 م.
12. -الشعرية العربية، دار الآداب، ط 2، بيروت 1989 م.
13. فاتحة لنهايات القرن _بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة_ دار العودة، ط 1، بيروت 1980م.
14. في الحداثة الشعرية، مقال ضمن سلسلة دفاتر فلسفية 12: الحداثة وانتقاداتها: نقد الحداثة من منظور عربي إسلامي، إعداد وترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، ط 01، الدار البيضاء 2006 م
15. كلام البدايات، دار الآداب، ط 01، بيروت 1989 م.

16. مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط 3، بيروت 1997 م.
17. -النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، ط 1، بيروت 1993 م.
18. **الآمدي _أبو القاسم الحسن بن يشر:** الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق اليد أحمد صقر، دار المعارف، ط 4، القاهرة 1992 م.

الجرجاني _عبد القاهر:

19. أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدّة 1991 م.
20. -دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخناجي، القاهرة 1984م.

الرباعي _عبد القادر:

21. الصورة الفنية في شعر أبي تمام _دراسة أدبية_ الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، الأردن 1999 م.
22. جماليات الخطاب في النقد الثقافي رؤية جدلية جديدة، دار جرير للنشر والتوزيع، ط 1، عمان 2015م.
23. الصورة الفنية في النقد الشعري، مكتبة الكتاني، ط 2، اربد_ الأردن 1995 م.
24. -صريع الغواني مسلم بن الوليد (حياته وشعره)، عالم الكتب الحديث، ط 1، إربد 2006م.
25. مقالات في الشعر ونقده، مؤسسة الشرق، ط 1، عمان 1986 م.
26. **الصولي _أبو بكر محمد بن يحي: أخبار أبي تمام:** تحقيق خليلي محمود عساكر ومحمد عبدو عزام ونظير الإسلام الهندي، مشورات دار الأفاق الجديدة، ط 3، بيروت 1980 م.

الغذّامي _عبد الله:

27. تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء 2005 م.
28. تشريح النص، المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء 2006 م.
29. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية _قراءة نقدية لنموذج معاصر_ الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 4، الإسكندرية 1998 م.
30. المرأة واللغة 2 ثقافة الوهم _مقاربات حول المرأة والجسد واللغة_ المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 1998 م.
31. -المشاكلة والاختلاف/قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، ط 01، بيروت 1994 م.

32. الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء 1991 م.
33. النقد الثقافي _قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي_ ط 03، الدار البيضاء 2005 م.
34. **المرزباني _أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى:** الموشح _مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشّعر_ تحقيق علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة 1965 م.

ثانيا: المراجع

1. الكتب باللغة العربية

35. **ابن الأثير _ ضياء الدين**: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 3، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر (دت).
36. **أحمد حمدان _ ابتسام**: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق أحمد عبد الله فرهود، دار القلم، ط 1، سوريا 1997 م.
37. **الأصفهاني _ أبو الفرج علي بن الحسين**: كتاب الأغاني، ج 16، دار صادر، ط 3، بيروت 2008
38. **الأصمعي _ عبد المالك بن قريب:** فحولة الشعراء، تحقيق عبد المستشرق ش.تورّي، تقديم صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، ط 2، بيروت 1980 م.
39. **أفاية _ محمد نور الدين:** الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة نموذج هابرماس، أفريقيا الشرق، ط 2، الدار البيضاء 1998 م.
40. **أمين _ أحمد:** ظهر الإسلام، ج 1، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة 2012 م.
41. **الأمين _ الإمام السيد المحسن:** أعيان الشيعة، المجلد 04، تحقيق حسن الأمين، دار التعارف للمطبوعات، بيروت 1983 م.
42. **أنيس _ إبراهيم:** دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط05، القاهرة 1984م.
43. **إبراهيم _ طه**: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الحكمة، بيروت (د.ت).
44. **إبراهيم _ عبد الله**: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، دار الأمان، ط 01، الرباط 2010م.
45. **إسبر _ ميادة كامل:** شعرية أبي تمام، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق 2011م.

إسماعيل _ عزّ الدين:

46. التفسير النفس للأدب، دار غريب للطباعة، ط 4، القاهرة (د ت).
47. -الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط 3، القاهرة 1966م.
48. **بدوي _ عبد الرحمن:** مناهج البحث العلمي، وكالة المطبوعات شارع فهد السالم، ط 3، الكويت 1977م.
49. **البريكي _ فاطمة:** قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق، ط 1، عمان 2006م.
50. **البطل _علي:** الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري_ دراسة في أصولها وتطورها_، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، بيروت 1981 م.
51. **البقلاني _ محمد بن الطيب أبو بكر:** إعجاز الفرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر 1971م.
52. **بومنجل _ عبد المالك:** جدل الثابت والمتغير مسائلة الحداثة، ج 1، ج 2، عالم الكتب الحديث، ط 1، اربد _ الأردن 2010 م.

بنيس _ محمد:

53. الشعر العربي بنياته وابدالاته 1. التقليدية، دار توبقال للنشر، ط 3، الدار البيضاء 2014م.
54. الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، ط 3، الدار البيضاء 2014م.
55. الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته 3. الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، ط 4، الدار البيضاء 2004م.
56. الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر، ط 3، الدار البيضاء 2014م.
57. حداثة السؤال _بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة_ المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء 1988 م.
58. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب _مقاربة بنيوية تكوينية، دار توبقال للنشر، ط 3، الدار البيضاء 2014م.
59. **البهبيتي _ نجيب:** أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره، دار الثقافة، الدار البيضاء 1982 م.
60. **بهرور _ حبيب:** تشكيل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، جدار للكتاب العالمي، ط 1، عمان 2004 م.
61. **تاوريرت _ بشير:** آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس _دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، عالم الكتب، ط 1، القاهرة 2009 م

التبريزي _ الخطيب:

62. شرح ديوان أبي تمام، المجلد 04، تحقيق محمد عبدو عزام، دار المعارف، ط 05، القاهرة 1987 م.
63. شرح ديوان عنترة، تقديم مجيد طراد، دار الكتاب العربي، ط 1، بيروت 1992 م.
64. **التوحيدي _ أبو حيان علي بن محمد بن العباس:** الإمتاع والمؤانسة، ج2، تحقيق خليل منصور، دار الكتب العلمية، بيروت(د.ت).
65. **ثامر _ فاضل:** مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة دراسات أدبية، ط 1، بغداد 1987 م.
66. **الجاحظ _ أبو عثمان عمرو بن بحر:** البيان والتبيين، ج 4، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت 1947 م.
67. **جبارة _ محمد جاسم:** مسائل الشعرية في النقد العربي، دراسة في نقد النقد، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، بيروت 2013 م.
68. **الجرجاني _ القاضي علي بن عبد العزيز:** الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت 1966 م.
69. **الحاوي _ إيليا:** أبو تمام فنه ونفسيته من خلال شعره دراسة ونصوص، دار الثقافة، ط 1، بيروت 1989م.
70. **الحصري القيرواني _ أبو إسحاق إبراهيم بن علي:** زهر الآداب وثمر الألباب، الجزء 1، مفصل ومضبوط ومشروح بقلم زكي مبارك، دار الجيل، ط 4، بيروت (د ت).
71. **حمودة _ عبد العزيز:** المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت 1998 م.
72. **الحيدري _ إبراهيم:** النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، دار الساقي، بيروت 2012م.
73. **خشبة _ سامي:** مصطلحات فكرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1997 م.
74. **خطابي _ محمد:** لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء 2006 م.
75. **الخفاجي _ الأمير أبي محمد عبد الله محمد بن سعيد بن سنان الحلبي:** سر الفصاحة، تحقيق علي فوده، مكتبة الخناجي، ط 2، القاهرة 1994 م.

خفاجي _محمد عبد المنعم:

76. ابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان، دار الجيل، ط 2، بيروت 1991 م.
77. رسائل ابن المعتز في النقد والأدب والاجتماع، جمعها وشرحها وعلق عليها محمد عبد المنعم خفاجي، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط 2، مصر 1946 م.

78. **ابن خلكان _ أبو العباس شمس الدين بن محمد بن أبي بكر:** وفيات الأعيان في أنباء أبناء الزمان، ج 2، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت 1968 م.
79. **درواش _ مصطفى:** خطاب الطبع والصنعة _رؤية منهجية في المنهج والأصول_ منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005 م.
80. **ربابعة _ موسى:** جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، ط 1، الأردن 2008 م.
81. **الربداوي _ محمود:** الحركة النقدية حول مذهب أبي تمّام، دار الفكر للطباعة والنّشر، دمشق 1971 م.
82. **ابن رشد _ أبو الوليد محمد بن أحمد**: كتاب الشعر تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، ط 2، بيروت 1973 م.
83. **ابن رشيق القيرواني _ أبو علي الحسن:** العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج 1، ج 2، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط 5، بيروت 1981 م.
84. **زرقاط _ عبد المجيد:** الحداثة في النقد العربي المعاصر، دار الحرف العربي، ط 1، بيروت 1991 م.
85. **زغلول سلام _ محمد**: تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى آخر القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف، ط 3، الإسكندرية 1996 م.
86. **الزيدي -توفيق**: مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، دار عيون المقالات ط 2، الدار البيضاء 1987 م.
87. **سبويه _ أبو بشر عمرو بن قنبر:** الكتاب، ج 1، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الكتب العلمية، ط 3، بيروت 1988 م.

سبيلا _ محمد:

88. الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء 2000 م.
89. مدارات الحداثة، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط 1، بيروت 2009 م
90. **السكري _ أبو سعيد:** ديوان كعب بن زهير، شرح ودراسة مفيد قميحة، دار الشواف للطباعة والنشر، ط 1، الرياض 1989 م.
91. **بن سلامة _ الربيعي:** الوجيز في مناهج البحث الأدبي وفنيات البحث العلمي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة 2001-2002 م.

سلطان _ منير:

92. بديع التراكيب في شعر أبي تمام الجمل والأسلوب، بديع التراكيب في شعر أبي تمام الجمل والأسلوب منشأة المعارف، ط 4، الإسكندرية 2000 م.
93. الكلمة والجملة، الكلمة والجملة، منشأة المعارف، ط 1، الإسكندرية 1998 م.

94. **شتوان _ بوجمعة:** بلاغة النقد وعلم الشعر في التراث النقدي، دار الأمل، تزي وزو 2007م.
95. **الشريف المرتضى_ علي بن الحسين الموسَوي العلوي:** أمالي المرتضى غرر الفوائد ودرر القلائد، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ج 1، ج 2، دار إحياء الكتب العربية، مصر 1954م.
96. **شكري _ غالي:** شعرنا الحديث على أين؟، دار الشروق، ط 1، القاهرة 1991 م.
97. **شوفي _ عبد المجيد**: الإسلام والحداثة، مقال ضمن سلسلة دفاتر فلسفية 12: الحداثة وانتقاداتها: نقد الحداثة من منظور عربي إسلامي، إعداد وترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء 2006 م.
98. **الشيكر _ محمد:** هايدغر وسؤال الحداثة، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 2006 م.
99. **الصفدي _ مطاع:** نقدالعقلالغربي– الحداثةومابعدةالحداثة، مركزالإنماءالقومي بروت(دت).
100. **صمود _ حمادي:** التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس _مشروع قراءة_ منشورات كلية الآداب منوبة، ط 2، تونس 1994 م.

ضيف _شوقي:

101. العصر العباسي الثاني، دار المعارف، ط 2، 1973
102. البحث الأدبي، طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، دار المعارف، ط 7، القاهرة 1972م.
103. **ابن طباطبا العلوي _ محمد بن أحمد:** عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الستار مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت 2005 م.
104. **الطرائف الأدبية:** مجموعة من الشعر: ديون الأفوه الأودي، وديوان السنمري، وتسع قصائد نادرة، وديوان إبراهيم بن العباس الصولي، والمختار من شعر المتنبي والبحتري وأبي تمام للإمام عبد القاهر الجرجاني، تحقيق عبد لعزيز الميمني، جمعه وطبعه أحمد أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1937 م.
105. **عباس _ إحسان**: تاريخ النقد الأدبي عند العرب _نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري_دار الشروق، ط 1، عمان 1993 م.
106. **عبد العزيز _ ألفت محمد كمال**: نظرية الشّعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984 م.
107. **عبد المطلب _ محمد**: بناء الأسلوب في شعر الحداثة_ التكوين البديعي_ دار المعارف، ط 2، القاهرة 1995 م.
108. **العزاوي _ نعمة رحيم:** النقد اللغوي بين التحرر والجمود، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد 1984 م

109. **العسكري _ أبو الهلال الحسن بن عبد الله بن سهل**: الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط 2، بيروت 1989 م.
110. **العسل _ عصام:** قراءة الخطاب النقدي عند أدونيس قراءة الشعر أنموذجًا، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت 2007 م.
111. **العشماوي _ محمد زكي**: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت (د ت).
112. **العشيري _ محمود:** الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة- دليل القارئ العام، ميرليت للنشر والمعلومات، ط 2، القاهرة 2003 م.
113. **عياشي _ منذر:** النقد الثقافي بين العلم والمنهج، ضمن كتاب: حسين السماهجي وآخرون، عبد الله الغذّامي والممارسة الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت 2003 م

عصفور _جابر:

114. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة 1973 م.
115. قراءة التراث النقدي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط 1، القاهرة 1994 م.
116. **العيسى _ محمود محمد:** السياق الأبي دراسة تطبيقية، جامعة المنصورة كلية التربية بدمياط، مصر 2004م.
117. **الغذّامي _عبد الله واصطيف _ عبد النبي**: نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، ط 01، دمشق 2004م.
118. **الغذّامي _ عبد الله:** عبد الله الغذامي وعبد الله إبراهيم وحسين السماهيجي وآخرون: والممارسة النقدية الثقافية، النقد الثقافي مطارحات في النظرية والمنهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت 2003م.
119. **الغيلي _ عبد المجيد بن محمد بن علي**: المعاني الصرفية ومبانيها، دار النشر موقع رحى الحرف 2008 م.
120. **فضل _صلاح:** نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط 1، بيروت 1968م.
121. **فطوم _ مراد حسن:** التلقي في النقد العربي _القرن الرابع الهجري_، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق 2013 م.
122. **ابن قتيبة _ أبو محمد عبد الله بن مسلم:** الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمود شاكر، دار الحديث، ط 2، القاهرة 1998 م.
123. **قدامة بن جعفر _أبو الفرج:** نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخناجي، ط 3، القاهرة 1978م.

124. **قطوس _ بسام:** دليل النظرية النقدية المعاصرة، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ط 1، الكويت 2004م.
125. **كاظم _ نادر**: تعارضات النقد الثقافي أم رحلة التنسق المتناسخ، ضمن كتاب: عبد الله الغذّامي والممارسة النقدية الثقافية، حسين السماهيجي وآخرون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت 2003 م.
126. **كبّابة _ وحيد صبحي**: الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1997 م.
127. **كليب _ سعد الدين:** وعي الحداثة _دراسات جمالية في الحداثة الشعرية_، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1997 م.
128. **المبرّد _ أبو العباس محمد بن يزيد:** الكامل في اللغة والأدب، ج 03، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ج 1، دار الفكر العربي، ط 3، القاهرة 1997 م.
129. **المبخوت _ شكري:** جمالية الألفة، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، تونس 1993م.
130. **محفوظ _ محمد:** الإسلام، الغرب وحوار المستقبل، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء 1998 م.
131. **مطلوب _ أحمد:** عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، وكالة المطبوعات 27 شارع فهد السالم الكويت، ط 1، بيروت 1973 م.
132. **مكاوي _ عبد الغفار:** ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث، ج 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1972 م.
133. **مندور _ محمد:** النقد المنهجي عند العرب، منهج البحث في الأدب واللغة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1996 م.
134. **مونسي _ حبيب:** نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي دراسة في المناهج، منشورات دار الأديب، الجزائر 2007 م.

ناصف _ مصطفى:

135. الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت(د.ت).
136. نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت (دت).
137. **ناظم _ حسن**: مفاهيم الشعرية _دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت 1994 م.
138. **النويهي _ محمد:** الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الجزء 01، الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة (د ت).
139. **هدارة _ مصطفى:** اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، القاهرة 1963 م.

140. **هواري _ بلقاسم:** الشعر العباسي والمقاربات الحداثية، البنيوية والأسلوبية والسميائيات، مختبر السميائيات وتحليل الخطاب، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2005 م.
141. **وغليسي _ يوسف**: مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، جسور للنشر والتوزيع، ط 1، الجزائر 2007 م.
142. **اليافي _ عبد الكريم:** جدلية أبي تمّام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1980 م.
143. **يحي المصري _يسرية:** بنية القصيدة في شعر أبي تمّام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1997 م.

2. المعاجم والموسوعات

1.2. العربية

144. **الزمخشري _ أبو القاسم جار الله محمود بن عمران بن أحمد**: أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت 1997 م.
145. **عبد الباقي _ محمد:** المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم بحاشية المصحف الشريف، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة 1944 م
146. **ابن فارس _ أبو الحسن أحمد:** معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر 1979 م.
147. **الفراهيدي _ أبو عبد الرحمان الخليل بن أحمد:** كتاب العين، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط 6، بيروت 2003 م293.
148. **الفيروز آبادي _مجد الدين محمد بن يعقوب:** القاموس المحيط، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، ط6، دمشق 1997 م.
149. **مجمع اللغة العربية:** المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط 4، مصر 2004 م.
150. **ابن منظور _ أبو الفضل جمال الدين بن مكرم**: معجم لسان العرب، تحقيق أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 03، بيروت 1999 م.
151. **يعقوب _ بديع إميل:** المعجم المفصل في شواهد النحو الشعرية، م1، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت1999م.

2.2. المترجمة

152. **بينيت _ طوني وغروسنبيرغ _ لورانس وموريس _ ميغان**: مفاتيح اصطلاحية جديدة معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، ترجمة سعد الغانمي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، بيروت 2010 م.

153. **لالاند _ أندريه:** موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الأول، تعريب خليل أحمد خليل وأحمد عويدات منشورات عويدات، ط2، بيروت باريس2001م.

3. المجلات والدوريات

154. **أبو ديب _ كمال:** الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول (الحداثة في اللغة والأدب)، المجلد 01، العدد 04، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984 م.
155. **برادة _ محمد:** اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول (الحداثة في اللغة والأدب) الجزء 01 العدد 03، المجلد الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984 م.
156. **بينكني ستيتكيفيتش_ سوزان:** إعادة صياغة البديع، مجلة فصول (قراءات تراثية)، المجلد 13، العدد 3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1994 م.
157. **جيدة _ عبد الحميد:** أدونيس بين مؤيديه ومعارضيه، مجلة فصول (الأفق الأدونيسي)، المجلد 16، العدد 2، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر 1997 م.
158. **الرباعي _ عبد القادر:** تشكيل المعنى الشعري ونماذج من القديم، مجلة فصول "تراثنا الشعري"، المجلد الرابع، العدد 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة يناير، فبراير، مارس 1984م.
159. **السعافين _ إبراهيم:** إشكالية القراءة في النقد الألسني، مقالة في مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 61 ،60، بيروت فيفري 1989 م.
160. **عبد المطلب _ محمد:** تجليات الحداثة في التراث العربي، مجلة فصول (الحداثة في اللغة والأدب)، المجلد 01، العدد 04، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984 م.
161. **عرجوني _ عبد الواحد:** الحداثة الشعرية من منظور النقد المغربي الحديث محمد بنيس نموذجا، مجلة رسائل الشعر مجلة أدبية فصلية تعنى بالشعر، العدد 6، نسخة رقمية على البريد الإلكتروني، المغرب أفريل 2016 م.

عصفور _ جابر:

162. تعارضات الحداثة، مجلة فصول (مشكلات التراث)، المجلد 1، العدد 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1980 م.
163. معنى الحداثة في الشعر المعاصر، مجلة فصول (الحداثة في اللغة والأدب الجزء الثاني)، المجلد 4، العدد 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984 م.
164. **عكام _ فهد:** نحو معالجة جديدة للصورة الشعرية _أنماط الصورة في شعر أبي تمّام _ مجلة التراث العربي، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، العدد 18، كانون الثاني(يناير)، دمشق، 1985 م.

165. **الغذّامي _ عبد الله:** ما بعد الأدونيسية "شهوة الأصل"، مجلة فصول (الأفق الأدونيسي)، المجلد 16، العدد 02، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة 1997 م.
166. **فخر الدين _ جودت:** أدونيس: هاجس البحث والتأويل، التعبير عن الحداثة شعرا ونثرا، مجلة فصول (الأفق الأدونيسي) المجلد 16، العدد 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1997م.
167. **المعتوق _ أحمد محمد:** لغة الشعر بين ناقدين دراسة تحليلية مقارنة لنظريتي كل من الآمدي والشرف المرتضي، مجلة علامات، الجزء 23، مارس 1997 م.
168. **المهنا _ عبد الله أحمد:** الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر (الحداثة والتحديث في الشعر)، المجلد 19، العدد 3، وزارة الإعلام في الكويت، الكويت نوفمبر، ديسمبر 1988 م.
169. **مومني _ قاسم:** أداة الناقد _دراسة في الموروث النقدي العربي_ مقال في مجلة الملك سعود، المجلد 5، العدد 1، مطابع جامعة الملك سعود، القاهرة 1993 م.

4. الرسائل والأطروحات الجامعية

170. **بنت فريح بن صالح الثقفي _ سعاد**: النقد الأدبي ومصادره في كتاب الموشح للمرزباني، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في البلاغة والنقد الأدبي، قسم الدراسات العليا، كلية اللغة العربي، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية 2009 م.
171. **جديدي _ محمد:** الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد روتي، أطروحة دكتوراه الدولة في الفلسفة، مخطوط، قسم الفلسفة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة منتوري قسنطينة/ الجزائر 2006 م.
172. **الحواتمة _ علي محمد السالم:** أبو بكر الصولي وجهوده النقدية، رسالة مقدمة لنيل متطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها _مخطوط_ قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشرق الأوسط، عمان 2010، 2011 م.
173. **عطية _ زكريا توفيق إسماعيل:** بنية الإيقاع في شعر أبي تمام، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الزقازيق، مصر 2008 م.
174. **مصلح السريحي الحربي _ سعيد:** شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد، رسالة ماجستير في الأدب العربي_(مخطوط)_ كلية اللغة العربية، قسم الدراسات العليا، جامعة أم القرى النيل، مصر 1985 م.

ثالثا: الكتب باللغة الأجنبية

1. الكتب المترجمة

175. **إيسّر _ فولفجانج:** فعل القراءة نظرية الاستجابة الجمالية، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلي الأعلى للآثار المغرب 2000 م.
176. **إيكو _ أمبرتو**: السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، بيروت 2005 م.
177. **بوديار _ جان:** بين الحداثة والتحديث ـ الحداثة ـ مقال ضمن سلسلة دفاتر فلسفيةII: الحداثة وانتقاداتها: نقد الحداثة من منظور غربي إعداد وترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، ط 01، الدار البيضاء 2006 م.
178. **بينكني ستيتكيفيتش _ سوزان**: الشّعر والشعرية في العصر العباسي أبو تمّام: البديع، قصيدة المدح، الحماسة، ترجمة حسن البنا عز الدين، المركز القومي للترجمة، ط 01، القاهرة 2008 م.
179. **تورين _ ألان:** نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1997 م.
180. **دي لويس _ سيسل:** الصورة الشعرية، ترجمة أحمد ناصف الجنابي وآخرون، دار الرشيد للنشر بغداد 1982م.
181. **رامبو _ آرتور:** الآثار الشعرية، ترجمة كاظم جهاد، منشورات الجمل، ط 1، بغداد 2007م.

رتشاردز _ أيفور أمسترونغ:

182. مبادئ النقد الأدبي: العلم والشعر، ترجمة مصطفى بدوي وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، القاهرة 2005 م.
183. فلسفة البلاغة، ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1999 م.
184. **كوهن _ جان:** بنية اللغة الشعرية اللغة العليا، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط 01، الدار البيضاء 1998 م.

هابرماس _ يورغن:

185. القول الفلسفي للحداثة، ترجمة فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1995 م.
186. الوعي الجمالي بالحداثة، مقال ضمن سلسلة دفاتر فلسفية: 11 الحداثة وانتقاداتها من منظور غربي إعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط 01، الدار البيضاء 2006 م.
187. **ويليك _ رينيه:** مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت 1987 م.

188. **ياوس _ هانس روبير:** جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تقديم وترجمة رشيد بن حدو، دار الأمان، ط 1، الرباط 2016 م.

2. الكتب باللغة الأجنبية

189. André Lalande: le vocabulaire technique et critique de la philosophie, 2em édition ; paris : presseuniversitaire de la france, 1998.

190. Bertrand Marchal, le symbolisme, Armand Colin Éditeur 21, Rue du Montparnasse 75006 Paris, P 95.

191. Iris Cotteaux, La littérature de l'éclatement ou l'utopie de la totalité au tournant du XXIème siècle : Flores de Mario Bellatin 2666 de Roberto Bolaño Vidas rpendiculares de Álvaro Enrigue, THÈSEpour obtenir le grade de DOCTEUR DE l'UNIVERSITÉ DE CERGY Discipline : Espagnol, novembre 2015, Laboratoire de Civilisations et Identités Culturelles Comparées Université de Cergy-Pontoise 33 boulevard du port - 95011 CERGY-Pontoise.

192. Giordano Righetti, Naissance de la Modernité, Séminaire d'Histoire de la Littérature, unniversité degli studi di Bologna,2005.

193. JeanBaudrillard, La modernité ou l'esprit du temps. Biennale de Paris, Section architecture 1982 Paris, *L'Équerre*, 1er janvier 1982.

194. le petit Larousse illustré 2014 ,21 rue du Montparnasse 75283, paris cedex 03,2013.

195. Michael Riffaterre, La Production du texte, éditions du seuil ;Paris 1979.

196. Nouveau La rousse encyclopédique: dictionnaire en 2 volumes, kondraiev –zythum,21 rue du Montparvasse 75283 Paris cedex 2003.

رابعا: المواقع الإلكترونية

www2.lingue.unibo.it › didactique › travaux › Righetti,

www.Poetryletters.com

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

الموضوع **الصفحة**

البسملة

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة.....أ– و

مدخل: مصطلح الحداثة الشّعرية.....10

أولا: مصطلح الحداثة الشّعرية في النقد العربي القديم.....10

1. مصطلح الحداثة لغة 11

2. الحداثة الشّعرية اصطلاحا.....13

الفصل الأول: تلقي النقد العربي القديم لحداثة أبي تمّام الشّعرية.....36

أولا: تلقي حداثة أبي تمّام الشّعرية عند النقاد اللغويين.....37

1. حداثة أبي تمّام الشّعرية عند النقاد اللغويين.....40

1.1. عند ابن الإعرابي.....41

2.1. عند دِعْبل بن علي.....44

3.1. عند أبي حاتم السجستاني.....46
4.1. عند أبي العباس محمد بن يزيد المبرّد.....49
5.1. عند ثعلب النّحوي.....53
2. حداثة أبي تمام الشعرية في ميزان النقد اللغوي.....53
1.2. السرقات الشعرية.....54
2.2. مطالع القصائد.....56
3.2. اللفظ والمعنى 58
4.2. البديع.....60
ثانيا: حداثة أبي تمّام الشّعرية عند نقاد الأدب العرب القدماء.....67
1. حداثة أبي تمّام الشّعرية في كتاب "أخبار أبي تمّام" للصولي.....67
1.1. موقف الصولي من حداثة أبي تمّام الشّعرية.....67
2. حداثة أبي تمّام الشّعرية في كتاب "الموازنة بين أبي تمّام والبحتري" للآمدي.....79
1.2. موقف الآمدي من حداثة أبي تمّام الشّعرية.....80
1.1.2. سرقات أبي تمّام الشعرية 82
2.2.2. معاني أبي تمّام الحداثية.....84
3.2.2. اللّفظ عند أبي تمّام في ميزان الحداثة ومنظور النقد القديم.....86
4.2.2. الصورة الشّعرية الحداثية عند شعر أبي تمّام.....88

5.2.2. البديع عند أبي تمّام في ميزان الحداثة ومنظور الآمدي.....93

6.2.2. الإيقاع في شعر أبي تمّام.....95

ثالثا: حداثة أبي تمّام الشّعرية عند البلاغيين العرب القدامى.....98

1. حداثة أبي تمّام الشّعرية عند ابن المعتز.....98

1.1. موقف ابن المعتز من حداثة أبي تمّام الشّعرية.....98

2.1. نقد ابن المعتز لحداثة أبي تمّام الشّعرية.....102

1.2.1. الاستعارة.....102

2.2.1. التشبيه.....104

3.2.1. الجناس والطّباق..... 105

4.2.1. السّرقات الشّعرية.....107

2. حداثة أبي تمّام الشّعرية عند عبد القاهر الجرجاني.....109

1.2. موقف عبد القاهر الجرجاني من حداثة أبي تمّام الشّعرية 110

1.1.2. التّجنيس.....110

2.1.2. الاستعارة.....112

3.1.2. التّشبيه والتّمثيل.....116

4.1.2. السّرقات الشّعرية.....120

فهرس المحتويات

الفصل الثاني: حداثة أبي تمّام الشعرية في النقد العربي الحديث.....126

أولا: الحداثة الشعرية في النقد العربي الحديث.....126

1. الحداثة الشّعرية عند أدونيس.....127
2. الحداثة الشّعرية عند محمد بنيس.....131
3. الحداثة الشعرية عند عبد الملك بومنجل.....138

ثانيا: تلقي حداثة أبي تمّام الشّعرية في أدبيات النّقد العربي الحديث.....151

1. حداثة أبي تمّام الشّعرية عند أدونيس.....152
1.1. الشعرية عند أدونيس.....152
2.1. نقد أدونيس لحداثة أبي تمّام الشّعرية.....161
3.1. منهج أدونيس في نقد حداثة أبي تمّام الشّعرية.....167
2. حداثة أبي تمّام الشّعرية عند كمال أبو ديب.....169
1.2. الشّعرية عند كمال أبو ديب.....169
2.2. نقد كمال أبو ديب لحداثة أبي تمّام الشّعرية.....178
3.2. منهج كمال أبو ديب في نقد حداثة أبي تمّام الشّعرية.....181

فهرس المحتويات

3.حداثة أبي تمّام الشّعرية عند عبد الله الغذّامي.....183
1.3. الشّعرية عند عبد الله الغذّامي.....183
2.3. النّقد الثقافي عند عبد الله الغذّامي.....186
3.3. نقد عبد الله الغذّامي لحداثة أبي تمّام الشّعرية.....192
4. حداثة أبي تمام الشّعرية عند جمال الدين بن الشيخ.....199
1.4. الشّعرية عند جمال الدّين بن الشيخ.....199
2.4. نقد جمال الدّين بن الشيخ لحداثة أبي تمّام الشّعرية.....208
5. حداثة أبي تمام الشّعرية عند عبد القادر الرباعي.....224
1.5. موقف عبد الرباعي من حداثة أبي تمّام الشّعرية.....224
2.5. نقد عبد القادر الرباعي لحداثة أبي تمّام الشّعرية.....227

الفصل الثالث: حداثة أبي تمّام الشّعرية بين القديم والحديث: دراسة مُوَازِنة.....252

1. الموقف من الحداثة الشّعرية عند أبي تمّام بين القديم والحديث.....252
1.1. الاتفاق حول حداثة مذهب أبي تمّام الشّعري.....252
2.1. حداثة أبي تمّام الشعرية حداثة فنية لا زمنية.....259
3.1. الاختلاف حول حداثة أبي تمّام الشّعرية.....261
2. تلقي حداثة أبي تمّام الشّعرية بين القديم والحديث.....264

فهرس المحتويات

1.2. كسر حداثة أبي تمّام الشعرية لأفق التوقع.....265

2.2. استجابة حداثة أبي تمام الشعرية لأفق توقع النقاد.....268

3. نقد حداثة أبي تمّام الشّعرية بين القديم والحديث.....273

1.3. البديع.....274

2.3. اللّغة الشّعرية.....281

4.3. السّرقات الشّعرية.....290

5.3. الصورة الشّعرية.....292

6.3.الإيقاع.....300

4. المنهج النقدي والمرجعيات النقدية.....305

1.4. المنهج النقدي.....305

2.4. المرجعيات النقدية.....311

الخاتمة.....318

قائمة المصادر والمراجع.....223

فهرس الموضوعات..... 340

ملخص البحث

ملخّص البحث باللغة العربية:

يسعى هذا البحث الموسوم: "حداثة أبي تمام الشّعرية في النقد العربي القديم من منظور الشعرية الحديثة" إلى تتبع مسار تلقي حداثة أبي تمّام الشّعرية في النقد العربي القديم والحديث. فقد شكلت حداثة أبي تمّام الشّعرية محورا بارزا من محاور النقد العربي القديم بداية من القرن الثاني للهجرة مع النقاد اللغويين وصولا إلى القرن الخامس للهجرة مع النقاد البلاغيين، وعمد البحث إلى استكناه موقف النقاد العرب القدامى من حداثة أبي تمام الشعرية ومعالجتهم لأهم القضايا النقدية التي أثارتها.

كما رصد البحث تلقي النقاد الشعرية العربية الحديثة لها، وذلك بهدف المقارنة بين تلقي النقاد العرب القدامى وتلقي النقاد المحدثين لحداثة أبي تمّام الشعرية، من أجل الوقوف على مواطن الاتفاق ومواطن الاختلاف بين المنظومتين النقديتين القديمة والحديثة، في الرؤيا والأحكام النقدية والمنهج.

الكلمات المفتاحية: الحداثة الشعرية؛ أبو تمّام؛ الشعر المحدث؛ التلقي، الشعرية الحديثة

Abstract :

This research, entitled " Modernity Poetic of Abou Tammam from the perspective of modern poetics", seeks to chart the path of receiving the modernity Poetic of Abou Tammam in ancient and modern Arab criticism. The poetic modernity of Abou Tammam formed an important axis of ancient Arab criticism from the second century of alhidjra with language criticism until the fifth century of alhidjra with rhetorical criticism.

He also Investigate the reception of critics of modern Arabic poetics, in order to compare the reception of ancient Arab critics and the reception of modern critics of Abou Tammam modernity Poetic, in order to identify the points of interaction and divergence between The system ancient and modern critics, in the critical vision, judgments and critical approaches used.

Keywords : poetic modernity ; Abou Tmamam ; Modern Poetry ; reception Theory ; Modern Poetry.