التّخييل في الشّعر العربيّ القديم

قراءة لقصيدة أبي تمام في رثاء
محمد بن عبد الحميد الطوسي

د. جنادي زليخة
(المركز الجامعي مرسلي عبد الله -تيبازة)

التّخييل في الشّعر العربيّ القديم
قراءة لقصيدة أبي تمام في رثاء
محمد بن عبد الحميد الطوسي

الشهاب الأكاديـمية

©منشوراتالشهاب، 2025.
الهاتف: 67 15 99 0555 / الفاكس: 04 72 84 023
www.chihab.com / fb : Chihab éditions
ISBN : 978-9961-63-267-3
الإيداع القانوني: جوان 2025

رسالة مني أبعثها تفوح بعطر الثناء والمحبة والتقدير والاحترام **والشكر**،
لأستاذتي والدكتورة **علاك نصيرة.**
التي أنارت دربنا بالعلم والمعرفة فشكرا لك ، ولها أهدي هذه الكلمات:

واعملْ بما علَّمْتَ فالعلماءُ إنْ
لم يعملوا شجرٌ بلا إثمارِ
والعلمُ مهما صادفَ التقوى
يكنْ كالرِّيحِ إذْ مرَّتْ على الأزهارِ
يا قارئَ القرآنِ إنْ لمْ تتبعْ **ما** جاء فيه
فأينَ فضلُ القاري وسبيلُ منْ لم يعلموا...
قدْ يشفعُ العلمُ الشريفُ لأهلهِ
ويُحِلُّ مبغِضَهُمْ بدارِ بوارِ.

المقدمة

مما لا شكّ فيه أنّ الشّعر فن ونسج من الخيال، وهو ذاكرة العرب قديما وحديثا، فهو استجابة جمالية لواقعهم التّاريخي، والاجتماعي، والسّياسي، والاقتصادي، والثّقافي ؛ حيث يشترك في نسجه الذّهن والنّفس معا، يقوم فيه الشّاعر بترجمة محيطه مستعملا خياله الواسع، ليتلقاه المستمع والقارئ، فيقوم بتأويله مستعينا بقوة داخلية تتمثل في التّخييل، الذّي يعتبر عملية تلقي جمالي تحدث عند المتلقي؛ إذ يحصل ذلك بتفاعل مكونات في نفسه وذهنه مع مكونات الخطاب، وهنا تبرز المهمّة التّخييلية التّي يكون لها دور في بناء المعاني، لذلك سيتمحور بحثنا حول " **"تأويل التخييل عند المتلقي ودوره في بناء المعنى في الشعر العربي القديم"**.

ارتأينا اختيار أنموذج للتّطبيق من الشّعر العباسيّ ، وهو عبارة عن **قصيدةٌ لأبي تمام في رثاء محمد بن عبد الحميد الطوسي.** لأننا وجدنا فيها ما يجذب القارئ بكل ما تحمل من جماليات تترك أثرا في نفسية المتلقي، ولأنها ثرية بمقومات الخيال التّي تستدعي مهارة فنية لتذوقها والتفاعل معها أثناء ممارسة فعل القراءة على هذه القصيدة.وذلك ما جعلنا نستدعي أساليب وإجراءات التأويل لاستنطاق الصمت من روح الشعر،هذا ما يجعل قضية التّخييل تظهر بقوة مختلفة عن الطريقة الكلاسيكية التي أشار إليها بعض النّقاد العرب؛ حيث كان فيها إقصاء للذّات القارئة، بالرغم من أنّ لها دورا هاما في بقاء العمل الأدبي عبر العصور التاريخية مما جعلنا نحاول الاستفادة من الدّراسات الغربية المعاصرة التّي فتحت المجال على التأويل، وأعادت الاعتبار للذات القارئة مع مجموعة من النقاد المعاصرين على غرار، **ياوس وأيزر** وغيرهم.

ومنه صغنا الإشكالية المحورية التالية:

- ما هو دور المتلقي في تأويل التّخييل الموجود في الشّعر العربيّ القديم ؟

وتتفرّع إلى عدّة إشكاليات فرعية، وهي كالتالي:

- ما هي المعايير والمبادئ التّي يتّكئ عليها المتلقي لتأويل الأعمال الشّعرية ؟

- و هل للمتلقي الحرية في تأويل هذه الأعمال؟ أم عليه أن يبني معنى يتّسم بالموضوعية؟.

يرجع اختيارنا لهذا الموضوع لعدّة أسباب منها الذّاتية ومنها الموضوعية، أمّا الأسباب الموضوعية فتعود للنّقص الذّي لاحظناه في الدور الذّي يشغله التأويل في فهم التّخييل ؛ كما يصب اهتمام الدّراسات التأويلية حول الأعمال السّردية أكثر من الأعمال الشّعرية.

أما الذّاتية فقد كان منطلقها الرغبة القوية في إثراء معلوماتنا في المجال التأويل والتّخييل، كما للموضوع علاقة بالتّخصص الذي ندرسه.

ونظرا لأهمية الـتّخييل في تأويل الأعمال الأدبية، خاصة الشعرية رسمنا هدفا تمثّل في الربط بين ما هو أصيل من الشّعر العربي، وما توصّلت إليه الدّراسات المعاصرة بغرض إحياء تاريخ التّراث العربي في ظل دراسات معاصرة، تضمن للأجيال التّعرف على الثّقافة العربية، والإسلامية.

لحل هذه الإشكاليات قدّمنا بحثا وفق خطة تنقسم إلى مقدمة، وخاتمة، وفصلين، يتفرع كل فصل إلى مباحث التّي هي بدورها تنقسم إلى مطالب.

أما الفصل الأوّل فهو موسوم بـ "**التّخييل في الشّعر العربي القديم و دوره في التّأويل**"، وهو يتضمن مبحثين،الأوّل :تطرقنا فيه إلى المنطلقات الفلسفيّة للتّخييل، وهو ينقسم إلى ثلاثة مطالب، تحدثنا فيها عن التّخييل في الفلسفة اليونانية، وعند النّقاد العرب، وعن علاقة التّخييل بعمود الشّعر العربيّ، أما الثّاني فقد تكلمنا فيه عن القارئ بين المعرفتين الجمالية والتّاريخية، وهو بدوره ينقسم إلى ثلاثة مطالب تتحدّث عن المنطلقات الفلسفية والمعرفية لنظرية التّلقي، وعن التّلقي والتّأثير مع "**ياوس" و"أيزر"** ودور الذّات في بناء المعنى.

بينما الفصل الثّاني فهو معنون بـ"**التّأويل بوساطة التّخييل**"، وهو بدوره ينقسم إلى مبحثين:

الأوّل تطرقنا فيه إلى القطب الفنّي لقصيدة أبي تمام "رثاء عبد الحميد الطوسيّ "؛ حيث تحدّثنا فيه عن الجانب الموضوعي والجانب الذّاتي للقصيدة، وفي المبحث الثّاني تحدّثنا عن الجانب الجمالي للقصيدة؛ حيث قمنا بإتّباع المبادئ التي جاء ت بها الدّراسات الغربية كأفق الانتظار، والقارئ الضّمني، والسّجل النصّي، وجمالية التلقي، والإستراتيجية النّصية.

ختمنا بأهم النتائج التّي توصلنا إليها؛ حيث تصب مجملها حول النّظرة إلى التّخييل من النّاحية البلاغية، وإلى دور التّخييل والذّات المتلقيّة في تأويل الأعمال الشّعرية، التّي تتوفر فيها شروط القصيدة العمودية .

لإنجاح هذه الخطة فقد اعتمدنا على المنحى التّأويلي الذّي لا يستغني عن الوصف، والقائم على تحليل المدوّنة واستنتاج السّمات الفنّية الدّلالية والتّداولية التّي تميّز الأثر الفنّي الذّي عنينا به في دراستنا هذه.

بما أنّ الغاية من هذه الأخيرة هي تبيان مدى تأثّر أبي تمام بظاهرة التّخييل عند القدماء المطبّق على المتن القرآني، فلم نعدم نزعة المقارنة في بحثنا.

اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع التّي خدمتنا بصفة مباشرة، وكانت بمثابة دراسات سابقة منها:

- أسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، والنّقد الأخلاقي : أصوله وتطبيقاته للدّكتورة نجوى صابر، وعمود الشّعر العربيّ : النّشأة و المفهوم للدّكتور محمد بن مريسي الحارثي، ومذكرة تخرج لنيل شهادة ما ستر لإيمان اسكندر،الموسومة بإشكالية الذّات ودورها في بناء المعنى في النّقد الغربي المعاصر، وبحث مقدم لنيل شهادة ماجستير لــ بن براهيم براهيم، المعنون بالإقناع والتّخييل في شعر أبي العلاء المعرّي.

في الأخير نحمد الله سبحانه وتعالى، ونشكره على توفيقه لنا وفضله علينا في إكمال البحث وانجازه، كما لا ننسى أن نتقدم بجزيل الشّكر والامتنان للأستاذة الكريمة علاك نصيرة التّي لم تبخل علينا بنصائحها وتوجيهاتها فكانت بالنسبة لي منارة هادية، ونشكر كل من ساهم في مد يد العون لنا من بعيد أومن قريب.

المحور الأول
التخييل في الشعر العربي القديم ودوره في التأويل

المبحث الأول
المنطلقات الفلسفية للتخييل

قبل الولوج إلى المرجعية الفلسفية للتّخييل كان لزاما معرفة الفرق بين الخيال و التّخييل؛ حيث يعود الأصل الاشتقاقي لكل منهما إلى مادة خيل .

1-خيل

لغة: الشبهُ والمثلُ، والإعجاب والتّوشية، وغير ذلك من الدّلالات المتعلقة بحركة النّفس وانفعالاتها، يُقال خُيِّل إليه؛ أي شُبِّه إليه[1].

قال تعالى على لسان موسى في سورة طه، بسم الله الرّحمان الرّحيم :{قَالَ بَلْ أَلْقُوا فإذا حِبَالُهُمْ وَ عِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى }[2]؛ أي شُبِّهَ إليه .

2- الخيال

أ- لغة

مأخوذة من خَالَ الشّيء، يُخَالُ خَيْلًا، وخَيْلَانًا، ومَخَالَةً، ومخيلةً، وخيلولةً، إذا ظنّه، ويأتي لمعان كثيرة ومنها تحّرك وتلوّن[3].

الخيال: ما يتخيّلُه الإنسان في منامه، والخيال لكل شيء تراه كالظّل [4].

يقول المتنبي:

نَفَتِ التّوَهُمَ عِنْدَهُ حِدّةُ ذِهْنِهِ فَقَضَى عَلَى غَيْبِ الأُمُورِ تَيَقُّنَا [1]

---

[1] ابن منظور الإفريقي محمد بن مكرم، لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت، (د ت)، ج11، ص 226.

[2] سورة طه، الآية 66.

[3] لسان العرب، المرجع السابق، ص. 266.

[4] ابن فارس أحمد زكريا، مقاييس اللغة، تح: انس محمد الشامي، د.ط، دار الحديث، القاهرة، 2008، ص 276، مادة خيل.

ذكر المتنبي لفظة "**التّوهم**"، وهي مرادفة للفظة "**فنطاسيا**"[2]؛ أي "**الخيال**" في اللّغة اليونانية.

ب- اصطلاحًا

الخيال هو "الصّور التّي يختلقها العقل، ويؤلّفها من إحساسات سابقة "[3].

يعرفه "**التونسي محمد حسين**" في كتابه الخيال في الشعر العربي:

"بأنّ الخيال فيه قوّة تصوغ الصّور من عناصر كانت النّفس قد تلقتها عن طريق الحس والوجدان"نستنتج من هذه التعريفات بأنّ الخيال يرتبط بالمبدع؛ حيث تتدخل الذات المبدعة، والمخيِّلة في رسم صور رائعة عن الواقع، ليس كما هي، وإنّما بطريقة فنّية، وجمالية أشدّ وقعا على نفس القارئ.

2- التّخييل

أشرنا في السّابق أنّ مصطلح التّخييل مشتق من مادة خيل؛ حيث يحدث إعجابا بالنفس بمفاجآت صور غير متوقعة .

أ-اصطلاحًا

يعرفه "**جابر عصفور**" قائلا: " هو عملية إيهام موجّهة تهدف إلى إثارة المتلقي، مقصود سلفا، وتبدأ بالصّور المخيّلة التّي تنطوي عليها القصيدة، تُحدِث العملية فِعلها عندما تستدعي خبرات المتلقي المختزنة، والمتجانسة مع معطيات الصّور المخيّلة، فتحدث الإثارة المقصودة"[4].

نستنتج من تعريف "**جابر عصفور**" بأنّ التّخييل يرتبط بالمتلقي، إذن فالفرق بين الخيال والتّخييل موضّح في الجدول الآتي:

---

[1] ديوان المتنبي، ضبط عمر فاروق، ط1، دار الأرقم بن الأرقم، القاهرة، 1997، ص.540.

[2] جابرعصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، 1992، ص13.

[3] شوقي ضيف، في الأدب والنّقد، دار المعارف، مصر، (د ت)، ص.19.

[4] جابر عصفور، مفهوم الشّعر: دراسة في التراث النّقدي، ط5، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1995، ص. 196-197.

الخيال	التخييل
*يرتبط بالمبدع *قوّة داخلية عند المبدع، وعندما تمتزج بالواقع يصوّره بشكل فنّي.	*يرتبط بالمتلقي *التّخييل قوّة داخلية عند المتلقي تمتزج فيه خبراته السّابقة مع مقوّمات الخيال مثل الكنايات والتشبيهات، فيتأثر ويستجيب.

لكي نتمكن من استيعاب وفهم التّخييل، علينا بالعودة إلى المنطلقات الفلسفية؛ حيث قسمنا هذا المبحث إلى ثلاثة مطالب تمثلت في:التّخييل عند الفلاسفة،التخييل عند النقاد العرب،التخييل وعلاقته بأبواب عمود الشعر.

المطلب الأول
التّخييل عند كل من الفلاسفة اليونان والعرب

إنّ المرجعية الفلسفية لكلّ مصطلح تعتبر ضرورة ملحة؛ حيث تعطي بعد علميا للبحث العلمي، لذلك تطرقنا في هذا المطلب إلى التخييل عند "**أرسطو**"، وعند كل من "**ابن سينا**"، و"**الفرابي**"، و"**الزمخشري**".

1-1-1- التّخييل عند أرسطو

أقدم ما وصل إلينا من أخبار عن الشعر القديم في الغرب كان شعر اليونانيين الذي يعود إلى القرن الثاني عشر قبل الميلاد؛ حيث كانت بداياته شعرًا دينيًا مقدّساً، والشاعر عندهم نبيا ملهما مثل صورة "**هوميروس** شاعر أسطوري له طبيعة شبه الإلهية "[1]

ارتبط الشعر اليوناني بالأخلاق مع "**سقراط**"، **و"أفلاطون"**؛ حيث "رفض هذا الأخير ما جاء بـه "**هوميروس**" لأنّ شعره فيه الكثير من الخيال والتّوهّم، لذلك طلب المثال، وطرد الشعراء من جمهوريته الفاضلة"[2]؛ أي له تأثير سلبي على أخلاق الإنسان، بينما "**أرسطو**" كان يرى بأن الشعر يثير العواطف، ويغذي الانفعالات، فبحث في ذلك التأثير الذي يخلّفه الشعر في النّفس والأخلاق، وتوصّل إلى ما يلي:

1- الشعر يحاكي الطبيعة من أجل الكشف عن الحقيقة.

2- المحاكاة عنده ليست محاكاة للأشياء الموجودة، ولكن ما يمكن أن يكون[3].

3- الشعر له تأثير مرغوب من الناحية الخلقية في الشخصية الإنسانية.

---

[1] نجوى صابر، النّقد الأخلاقي: أصوله وتطبيقاته، ط1، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، 1990، ص. 44.

[2] المرجع نفسه، ص. 46.

[3] نجوى صابر، النّقد الأخلاقي: أصوله وتطبيقاته، المرجع السابق، ص.48.

فالتّخييل عند "**أرسطو**" يتعلّق بالتأثير الذّي يخلّفه الشّعر في نفسية المتّلقي؛ حيث يقول:"دور الشاعر هو أن يتحدّث في حدود ما هو ضروري، وما هو شبيه بالواقع؛ أي أن الإحالة تشتغل في العوالم التّخييليّة ما دامت في توافق مع عالم الواقع "[1]؛

أي أن مهمّة الشعر التّخييليّة عند "**أرسطو**" هي نفعية من خلال تخييل الفضائل، والأخلاق عند المستمع، والمتلقي بهدف توجيه و تصحيح سلوكه .

1-1-2- التّخييل عند الفلاسفة المسلمين

2-1- التخييل عند الفرابي

يعتبر "**الفرابي**" الواضع الأوّل لهذا المصطلح؛ حيث يرى الدكتور"**شكري عياد**":

"بأنّ التّخييل كلمة وضعها الفرابي في أغلب الظّن، واستعملها ابن سينا تفسيرا لكلمة المحاكاة" حيث يرى "**شكري عياد**" بأنّ "**الفرابي**"، و"**ابن سينا**" تأثرا في وضع هذا المصطلح بفلسفة "**أرسطو**"[2].

ومنه فان مصطلح التّخييل عند "**الفرابي**" هو مرادف للمحاكاة عند "**أرسطو**".

كما أن النقاد يرون بأن الشعر مليء بمقومات الخيال؛ أي " خيال المبدع من أهم خصائص الملكة الإبداعية، التّي تُشكّل من الصور الذهنية واقعا جديدا،تلتقي فيه الحقيقة الكونية بالمتصوّر في ترتيب حسن، بليغ،ومؤثّر"[3].

ومنه فالتّخييل عند العرب هو قوام وجوهر الشّعر.

2-2- التخييل عند ابن سينا

إنّ التخييل عند "**ابن سينا**" أعم من المحاكاة، فهو يرى أنّ الأقاويل الشعرية تتميّز عن الأقاويل العادية عن طريق التخييل الذي يحقّق التأثير النفسي في المتلقي؛ حيث توصل"**جابر عصفور**" في بحثه عن مفهوم التخييل عند الفلاسفة إلى أن الأقاويل الشعرية عند المبدع هي (تخيُّل)، وعند المتلقي (تخييل)؛ حيث يقول :

---

[1] أنطوان كومبانيون، شيطان النظرية: الأدب والمعنى العام، تر بلقاسم عيساني، د.ط، دار الخلدونية للطباعة والنشر، الجزائر، 2018، ص.146.

[2] نجوى صابر، النّقد الأخلاقي: أصوله وتطبيقاته، المرجع السابق، ص 51.

[3] محمد بن مريسي الحارثي، عمود الشعر العربي: النشأة والمفهوم، ط1، مكة المكرمة، 1996، ص.102.

"فإذا نظرنا إلى الأقاويل الشعرية من زاوية المبدع كان تخيّلاً، وإذا نظرنا إليها من زاوية المتلقي كانت تخييلاً، وإذا نظرنا إليها من حيث علاقتها بالواقع كانت محاكاةً"[1].

من خلال رأي **"شكري عياد"** نجد بأن **"ابن سينا"** و**"الفرابي"** في وضعهما لمصطلح التخييل أقرب إلى الشعر العربي لأنّ الشّعر لا يخاطب الفكر، بل يخاطب المخيّلة، فينبه صور المحسوسات المخزنة فيه .

يرى **"ألفت محمد عبد العزيز":**

"بأنّ التّخييل عند **ابن سينا** يعتمد على المحاكاة، وغيرها من الوسائل التّي تحقق التأثير النفسي في المتلقي"[2]؛ أي أن الشاعر يحاكي الواقع بطريقة فنية تؤثر في المتلقي فينشأ التّخييل من خلال مقومات الخيال الموجودة في الشّعر.

2-3- التّخييل عند الزمخشري

نظر بعض المفسرين إلى التّخييل بنظرة فنية بحتة، "فهو طريق من طرائق تصوير الوجدانات حتّى طبّق المعطى التّخييلي على الذّكر الحكيم"؛ حيث تتبّع **"محمد بن منير الأسكندري"** أعمال **"الزمخشري"** في كتاب الانتصاف بهامش الكشاف، وجد بأنه استخرج التّخييل من القرآن الكريم في أية الكرسيّ[3]، في قوله تعالى:

{ **وسع كرسيه السّموات و الأرض**}[4].

حيث ذكر **"الزمخشري"** بأن هناك أربعة أوجه لفهم التّخييل في هذه الآية الكريمة وهي:

أنّ كرسيه لم يضق عن السموات، والأرض مبسوطة لسعته، وهذا تصوير لعظمته، وفي هذا تخييل للإنسان على عظمة الله .

---

[1] جابر عصفو، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النّقدي، ط5، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1978، ص.239.

[2] ألفت عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتّى ابن رشد، د.ط، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1984، ص.87.

[3] محمد بن مريسي، عمود الشعر العربي: النشأة والمفهوم، المرجع السابق، ص.363.

[4] سورة البقرة، الآية. 225.

أي أن الأفعال العظيمة التّي تتحيّر الأذهان في فهمها تصل عن طريق التّخييل، لكن **ابن منير** "رأى بأن في ذلك تمثيل وليس تخييل،فهو يرفض أن يفسر كلام الله عن طريق التّخييل،لأنّ هذا الأخير يليق بأشعار العرب"[1].

3-3- التّخييل والغموض في الشعر العربيّ القديم

قارئ اليوم يجد صعوبة في فهم الكثير من المعاني العربية القديمة، ولذلك حاولنا أن نبرز الكيفية التي يمكن من خلال فهم هذا الجنس عن طريق التخييل الذي يعتبر طاقة ذهنية تساعد المتلقي على إزالة الغموض الموجود في الشعر العربي القديم، وهذا من خلال عرض لدراسة قام بها الدكتور: محمد إسماعيل دَندي

نظرة عجلى، يلقيها الدارس على بعض الكتب النقدية، قديمها وحديثها، عربيها وغربيها، تظهره على جدية المشكلة، وخطرها، والإشارة إلى هذه الكتب تغني في هذا المقام عن التفصيل: الموازنة للآمدي، الوساطة للقاضي الجرجاني، أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، وسواها من الكتب النقدية، طرحت مشكلة الغموض في الشعر، فسرت، وعللت، اتفقت واختلفت، لكنها أكدت أن المشكلة حقيقة واقعة، وليست وهماً من الأوهام التي تغشى بسحبها السوداء، فتعشي بعض العيون، ضعيفة النظر وحدها، ثم هناك دليل آخر على جدية المشكلة وهو تاريخنا الأدبي: فقد اشتهر في أدبنا العربي منذ القديم صنفان من الشعراء: صنف عرف بالصعوبة والغموض، أمثال الفرزدق، وأبي تمام، وأبي الطيب، وأبي العلاء المعري، وصنف عرف بالسهولة والوضوح، أمثال جرير والبحتري والعباس بن الأحنف وأبي فراس الحمداني، والبهاء زهير..

أما الصنف الأول فقد حظيت دواوينهم بالشروح المتعددة، وأثارت أبياتهم المعقدة كثيراً من مسائل الخلاف والجدل بين النقاد، وتأرجحت مكانتهم الأدبية: بالغ بعض النقاد والأدباء في مدحهم، وتمجيدهم، وأسرف بعض آخر في الذم والازدراء، وأما الصنف الثاني من الشعراء فقد قرأهم الناس، فأعجبوا بهم، أو نفروا منهم، وأقبلوا على دواوينهم، أو انصرفوا عنها، لكنهم لم يحركوا الماء الراكد، ولم يثيروا الخلاف والجدل، ولاظفرت دواوينهم

[1] محمد بن مريسي الحارثي، المرجع السابق، ص. 408.

بالشروح، ولا أبياتهم بالتعليق، ولا صورهم بالتأويل. إن مثل هذا التصنيف يمكن أن ينطبق على شعرائنا المعاصرين، وعلى الشعراء الغربيين أيضاً، وما أكثر ما نسمع أو نقرأ شكاوى مرة تحملها الصحف، أو الوجوه، احتجاجاً على شعراء يكتبون شعراً صعباً لا يفهم، فكأنهم يكتبونه لأنفسهم، أو لنخبة منتقاة بعناية، أو حلقة ضيقة من الأصدقاء والمقربين، تستطيع وحدها أن تقدر شعرهم أو تتذوقه، أو تفهمه، أو تتأثر به، ولن نطيل الآن في الحديث عنهم، فلذلك مكانه في المقال، وإنما نشير إلى غموضهم لنؤكد الجدية البالغة لظاهرة الغموض في الشعر العربي عامة وفي الحديث منه خاصة.

الغموض في الشعر العربي القديم

لم يكن الذوق العربي القديم بعامة، يميل إلى الغموض والإبهام، والألغاز فقد كان يميل -على الأغلب- إلى الوضوح، وتفضيل كل شيء مكشوف بارز، كمعالم الصحراء في ضوء الشمس الساطعة، ومن هنا، ظل الشعر الغامض –الذي يكون نسبة محدودة من الشعر العربي- يواجه نقداً، ومعارضة، وذماً، وقبل أن نفصل في طبيعة الذوق العربي القديم، في النقد والأدب، نحدد أشكال الغموض ومظاهره التي تجلى فيها، وأهمها في نظرنا الأشكال التالية:

1- الألفاظ الغريبة

ونعني بها، لجوء الشاعر إلى مفردات من اللغة، قليلة الاستعمال والتداول، لا في لغة الأحاديث اليومية في مجتمعه فحسب، بل وفي قصائد الشعراء المعاصرين، له، أو السابقين لعصره، بفترة قريبة أيضاً، ومهما كانت الأسباب الدافعة إلى استخدام ذلك النوع من المفردات، فإن الأمر الذي لا خلاف عليه، هو أن هذه الغرابة تضع حاجزاً بين الشاعر والقارئ، فتسبب ضرباً من الغموض، فإن قيل: إن هذا الغموض نسبي، وإن عالماً باللغة وأساليبها ومفرداتها، لن يجد صعوبة في تذوق تلك القصائد، ذات الغرابة، ولن يشكو من غموضها، فالجواب إن الشعر لم يكتب للمختصين وحدهم، وإنما يكتب لجمهور واسع عريض، ومع ذلك لا مناص من الاعتقاد بأن الغموض نسبي، وأن ملابسة الشيء الغريب، تجعله مألوفاً.

والتمرس بالشعر الصعب يتركه سهلاً وواضحاً، وعلى الرغم من كل ذلك يبقى طابع الغموض سمة تميز أبياتاً كهذا البيت الذي قاله ساعدة بن جؤية يصف فيه وعلاً أو ثوراً:

موكل بشدوف الصوم ينظرها من المغارب، مخطوف الحشا، زرم

فإذا قرأت هذا البيت أو سمعته، وقفت حائراً أمامه، لا تدري ماذا يريد الشاعر بهذه الألفاظ، التي لا نستعملها اليوم في شعرنا، ولا في نثرنا، بل لم يكن حتى شعراء المعلقات يستعملونها، لأنها لم ترد في أشعارهم، وكذلك لم تذكر في القرآن الكريم، أو في الشعر الإسلامي، المشهور المتداول، فإذا عمدت إلى المعجمات الموسعة، أو كتب اللغة، أو إذا عدت إلى الأصمعي، وأبي علي القالي، فلن يخيب ظنك هنا، ولن تعود خالي الوفاض، كما يقولون –فقد تقرأ شرحه أو تصغي إلى أبي علي القالي يملي: "الشدوف: جمع شدف وهو الشخص، الصوم: شجر يشبه الناس، المغارب: الأماكن التي يتوارى فيها مخطوف الحشاء: ضامر، وزرم: قليل الرهط، أو لا يستقر بمكان". هنا يتضح معنى البيت.

فالشاعر يصف وعلاً خائفاً لا يستقر بمكان، غلبه الجوع فضمر، وخاف من الناس فتوارى، وأبصر أشجاراً ظنها بشراً يتربصون به، فراح يرقبهم متوجساً، أليس في هذا البيت غموض؟؟ ألا يحتاج فهمه إلى جهد ومعاناة؟؟ وهذا بيت آخر، موضوعه الغزل، وصاحبه من عشاق العرب المشهورين، فيه من غرابة الألفاظ ما يجعله غامضاً أيضاً، قال ذو الرمّة في وصف "ميّ" حبيبته(2):

لها، كَفَلٌ، كالعانكِ، اسْتَنَّ فوقه أَهاضيبُ –لَبَّدْنَ الهذاليلَ- نُضَّحُ

لا يخفى ما في البيت من كلمات غريبة، تواجه القارئ، منذ اللحظة الأولى، وهي سمعة غلبت على شعر الشاعر، فقللت قراءه، وصرفت الكثيرين عنه على مر العصور، اقرأ البيت أولاً دون الاستعانة بالشرح، وبيان الغريب، وتأمل معانيه وصوره، ألا تلمح فيه الغموض؟؟ ألا يبدو لك عالماً مجهولاً؟؟ ثم انظر إليه مرة أخرى بعد الشرح التالي: "كفل المرأة: مؤخرتها، العانك: التل من الرمل. استن: جرى، الأهاضيب: دفعات من المطر، الهذاليل: أكوام من الرمل الناعم" ألا معناه تقليدياً معروفاً، وصوره عادية مكرورة؟؟

هل نسمي مثل هذه الأبيات صعبة أم نقول أنها غامضة، علماً بأن الشرح اللغوي يعيدها سهلة، واضحة، ولا يترك فيها شيئاً غامضاً؟؟ مسألة فيها نظر!!..

2- الألفاظ المشتركة

هي ألفاظ، لها أكثر من معنى واحد، تنبه لها علماء اللغة العربية القدماء وذكروها في معجماتهم وأبحاثهم اللغوية، وليس الاشتراك خاصة بالعربية وحدها، ففي لغات العالم الحية كلها نجد هذا النوع من الألفاظ. فإذا وردت في الشعر، فإن السياق هو الذي يحدد المعنى في هذا البيت أو ذاك، إلا أن بعض الشعراء، لم يضعوها في سياق واضح، دقيق، ولم يذكروا قرينة تحدد معنى واحداً، وتمنع سواه، ولذلك يحدث اللبس، وينشأ الغموض، ويتسع المجال لاجتهادات المفسرين والنقاد، فتؤكد وجود الغموض فيما هي تحاول أن تزيله، ومن الأمثلة على هذا النوع بيتان رواهما أبو علي القالي في أماليه:

لقد مررت على قطيعٍ هالكٍ من مال أشعث، ذي عيال، مصرم

من بعد ما اعتلت عليّ مطيتي فأزحت علتها، فظلت ترتمي

إن كلمة قطيع، من الألفاظ المشتركة، وقد جاءت في البيت ضمن سياق يسمح بأكثر من وجه، لذلك فسر البيت عدة تفسيرات، عكست وجهات النظر المختلفة لأدبائنا القدامى:

أ- قال أبو علي القالي يفسر البيتين معاً: "القطيع: السواط، الهالك: الضائع، المصرم: المقل المخف، والمعنى: كانت ناقتي قد اعتلت علي، فلما أصبت السوط فضربتها به ظلت ترتمي، أي تترامى في سيرها".

ب- وقال ابن قتيبة: "القطيع: هو قطيع الإبل: هالك: ضائع. المعنى: أزاح علتها بأن أرعاها معها، فأشبعها، فظلت ترتمي..".

جـ- وقال ابن السكيت: "القطيع: الخبط (وهو نوع من العلف) هالك: ليس عنده ربه-والمعنى: أشبع مطيته من الخبط، من بعد ما أعيت، فنشطت للسير، وجدت فيه.

وقد يتضح الأمر أكثر، إذا ذكرنا مثالاً آخر، على الغموض الذي تحدثه الألفاظ المشتركة، في الشعر العربي القديم، قال الأعشى:

إذا كان هادي الفتى في البلا دِ صدر القناة، أطاع الأميرا

أشكال هذا البيت يكمن في لفظتي (القناة، الأمير) فالشائع في الأدب استعمال القناة بمعنى الرمح. والأمير بمعنى الملك أو الوالي، أو صاحب السلطة، لكن الشاعر استخدم القناة بمعنى (العصا) والأمير بمعنى (من يقود أو يصدر أمراً) ونحن لا ننفي العلاقة بين الاستعمالين: الشائع وغير الشائع لكل من اللفظتين، لكن الذي يخطر لذهن القارئ هو المعنى الشائع الاستعمال، وبذلك حصل الإشكال، لقد علق القاضي الجرجاني على ذلك بقوله: "فإن هذا البيت –كما تراه- سليم النظم من التعقيد، بعيد اللفظ عن الاستكراه، لا تشكل كل كلمة بانفرادها على أدنى العامة، فإذا أردت الوقوف على مراد الشاعر، فمن المحال عندي أن تصل إليه، غلا من الاستدلال بشاهد الحال، وفحوى الخطاب، فأما أهل زماننا، فلا أجيز أن يعرفوه إلا سماعاً، إذا اقتصر بهم من الإنشاد على هذا البيت المفرد، فإن تقدموه أو تأخروا عنه بأبيات لم أبعد أن يستدل ببعض الكلام على بعض، وغلا فمن أطاع لن يأمره وينهاه، واستسلم لقائده، وذهبت شرته.وأحسب أن تعليق الجرجاني هذا يغني عن أي تعليق.

3- التعسف في الصياغة

للتعسف أشكال متنوعة، لكنها تنفق جميعاً في مخالفتها للقواعد النحوية، والمنطقية التي تعارف عليها الناس، وجرت بها العادة، وعدت من الأصول التي يلتزمها الأدباء والشعراء في نتاجهم عامة، غلا من شذ ونشز، أو خالف القواعد اللغوية عمداً، أو عجزاً، أو جهلاً، وقد تناولت كتب البلاغة العربية القديمة جوانب من هذا التعسف في مقدماتها تحت ما أسموه (بالتعقيد) حيث يشيك المتكلم طريقك إلى المعنى، ويوعر مذهبك نحوه، حتى يقسم فكرك، ويشعب قلبك، فلا تدري من أين تتوصل، وأي طريق تسلك إلى معناه، ومن أبرز هذه الأشكال: التقديم والتأخير، وتغيير مواقع الألفاظ في العبارة، والإبهام في مراجع الضمائر، فلا تتوفر قرينة تدلك إلى أين يرجع الضمير، وهذه حالات متعددة لا حالة واحدة، تؤدي كلها إلى الغموض في الشعر، والإبهام فيه، وسنكتفي الآن

بعض الأمثلة، يقول الفرزدق وهو الذي اشتهر بالتعقيد ومخالفة القواعد، وقوله للنحاة: "علي أن أقول وعليكم أو تحتجوا". من قصيدة مشهورة:

إلى ملك، ما أمه من محاربٍ أبوه، ولا كانت كليب تصاهره

إن فهم هذا البيت صعب، ومعناه محير، ما لم يدرك القارئ الترتيب الأصلي للألفاظ، فإذا عرف أن الشاعر قدم وأخر، وكان قصده أن يقول: إلى ملك أبوه من محارب، ما أمه، بأن له المعنى، وزال الغموض، ومثل ذلك، ولكن بدرجة أقل من التعسف قال أبو الطيب المتنبي:

وفاؤكما كالربع: أشجاه طاسمه بأن تسعدا، والدمع أشفاه ساجمه

فهو يخاطب صاحبين له، ويزعم أن عدم وفائهما له بالمساعدة على البكاء، مما يزيد في حزنه كالربع كلما درست معالمه كان ذلك أدعى لحزنه، ثم اعتذر بأن الدمع يشفي الباكي، لأن من حزن قلبه استراح بالبكاء. والصياغة الأصلية للبيت هكذا: وفاؤكما بأن تسعدا، كالربع أشجاه طاسمه. ومن الأمثلة على الغموض الناتج عن إبهام الضمائر واختلاطها قول المتنبي أيضاً:

وأظلم أهل الظلم من بات حاسداً لمن بات في نعمائه يتقلب

البيت من قصيدة يمدح فيها كافوراً الأخشيدي، والذي أحدث الأشكال فيه، الضمير في كلمة "نعمائه" فصار يحتمل أكثر من معنى واحد، وتفسير ذلك أن هذا الضمير في نعمائه إذا عاد على من الثانية يكون معنى البيت كالتالي "أشد الظالمين ظلماً من تقلب في نعمة إنسان، ثم بات يحسده عليها" أما إذا عاد الضمير على من الأولى فإن المعنى يتغير ليصبح على النحو التالي: "أشد الناس ظلماً من أولى إنساناً نعمة ثم حسده عليها، فهو الواهب، وهو الحاسد". والمعروف أن الشاعر لم يقصد إلا معنى واحداً، ولكنه لم يحترس من الثاني.

4- المعاني الدقيقة

كانت معاني الجاهليين والإسلاميين فطرية سهلة، مصدرها عواطفهم ومشاعرهم العفوية، فإن جرى فيها شيء من الحكم والأمثال فهو صدى التجارب ومعاناة الحياة،

فالشاعر ليس من همه أن يبتكر المعاني التي لم تخطر لأحد من قبل، ولا أن يستنبط الأفكار التي لم تمر بالأذهان أبداً، لذلك قال الجاحظ كلمته المشهورة: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي".. فلما جاء المحدثون جعلوا يدخلون في معانيهم ثمرات أذهانهم واستنباطهم، وعلمهم الغزير، إذ انتشر من حولهم المنطق، وعلم الكلام، والفلسفة، والفلك، والتنجيم وسواها من العلوم، فتأثروا بها، واستفادوا منها، فقد لحظ الجاحظ أن أبا نواس يدخل في شعره ألفاظ المتكلمين، وما لبث أبو تمام أن جاء فعني بالأفكار القوية، وغذى شعره بالفلسفة، والنظرات في الكون، وجرى على غير طريقة العرب، ومذهبهم في المعاني. ولم يرتض كثير من النقاد ذلك، ولم يروا في المعاني التي تحتاج إلى استخراج واستنباط جمالاً فنياً، ولا فضلاً لمن حفل بها لأنها تؤدي إلى الغموض والتعمية وهذا ما لم يقبله النقدة، ولم يشجعوه، كان ابن الأعرابي ينفي من معاني أبي تمام عويصها، وكان إسحق الموصلي يعيبها عيباً شديداً. فقد ذكر العسكري في الصناعتين أن إسحق سمع أبا تمام ينشد قوله:

يا يوم شرد يوم لهوي لهوه بصبابتي، وأذل عز تجلدي

وأبياتاً أخرى، عند الحسن بن وهب، فقال: "يا هذا لقد شددت على نفسك، والكلام إذا كان بهذه المثابة كان مذموماً". وفي الحق أن أبا تمام حشد في قصائده أبياتاً حيرت النقاد فاختلفوا حولها، وفسروها على وجوه متعددة، لكنهم اتفقوا على ذمها، فقد قال الآمدي: "هذه العويصات في شعره هي شر مذاهبه، أردؤها وأقلها حلاوة" أما المرزوقي فقد صنف كتاباً في تفسير غامض معانيه سماه "شرح المشكل من شعر أبي تمام" واعتبر طلبه للمعاني الغامضة التي يزخر بها ديوانه، وقصده للأغراض الخفية، من الغث الثقيل(9). ولعل بعض الأمثلة توضح هذا النوع من الغموض، قال أبو تمام:

ولهت، فأظلم كل شيء دونها وأنار منها كل شيء مظلم

لقد عقب المرزوقي على هذا البيت بقوله: "لما جزعت لفراقها اشتد جزعها علي، فأظلم كل شيء في عيني سواها ومن دونها، وبان لي ووضح من مكتوم أمرها، ومكنون ودها لي، ما كان مغيباً عني، ومظلماً علي، ويجوز أن يكون المعنى: ارتاعت لما أحست

بالفراق، وتولهت، فألقت قناعها، فأظلم كل شيء دونها لسواد شعرها، فأنار كل شيء مظلم من بياض وجهها، والأول أوضح وأجود". وللتبريزي أيضاً اجتهاده ورأيه فهو يضيف قائلاً: وقد يؤدي لفظ الطائي معنى آخر، وهو أن الأشياء أظلمت دونها، أي، غيرها. وقوله وأنار منها كل شيء مظلم، أي من حسنها تضيء الأشياء المظلمة".وأحب أن أنبه في هذا المكان من البحث أن اختيار أبي تمام لا يعني أنه الوحيد بين شعرائنا القدامى –الذي سبب الغموض، بدقة معانيه واستنباطها، ففي شعر أبي الطيب أمثلة كثيرة من الأبيات المعقدة الغامضة، التي نام ملء جفونه وترك الخلق يسهرون من جرائها ويختصمون.

الذوق العربي القديم وظاهرة الغموض

بعد هذا العرض الموجز لأشكال الغموض في الشعر العربي القديم، أحاول أن أضع هذه الأشكال في إطارها الموضوعي العام، وأبين موقعها على (خارطة) الشعر العربي، فلقد رأيت –بعد متابعتي لجزء كبير من النصوص الشعرية والنقدية- إن الغموض لا يمثل تياراً غالباً في الشعر القديم، فهو جدول صغير، متعثر يصب في نهر الوضوح الكبير الذي يمثل الغالبية الساحقة من النصوص الشعرية القديمة، ولو عدنا إلى نقادنا المشهورين لتكشفت لنا هذه الحقيقة ذاتها بجلاء وسطوع، فالأصمعي مثلاً، ربما كان أول المنادين بمبدأ الوضوح، فقد نقل عنه الجاحظ في كتابه "البيان والتبيين" قوله الآتي: "البليغ من طبق المفصل، وأغناك عن المفسر" ثم راح أبو عثمان يشرح هذه العبارة الموجزة ويبين مغزاها، ويعرض تأويلها بأسلوبه المعروف، ولتمام الفائدة أورد حديثاً بين تمامة بن أشرس، وجعفر بن يحيى. قال تمامة: قلت لجعفر: ما البيان؟ قال: "أن يكون الاسم يحيط بمعناك، ويجلي عن مغزاك، وتخرجه من الشركة، ولا تستعين عليه بالفكرة، والذي لا بد منه أن يكون سليماً من التكلف، بعيداً عن الصنعة، بريئاً من التعقيد، غنياً عن التأويل".

وبالوقوف عند الجملتين الأخيرتين (البراءة من التعقيد، والغنى عن التأويل) ينجلي اليقين الذي لا شك حوله، إن المبدأ الذي طغى على أدبنا القديم، وغدا من طبائعه الأصيلة، وجسد ذوق العرب في الشعر، إنما هو مبدأ الوضوح ولذا نعمد الآن لتحديد مظاهره التي يتجلى من خلالها ألا وهي:

أولاً: المعاني المكشوفة

يطالب النقاد العرب، بأن تكون المعاني، مكشوفة، وفي غاية الظهور، ولا يحجبها لفظ، ولا تخفيها عبارة، فإذا قرأت بيتاً من الشعر، تجلت لك معانيه، بكل أبعادها، مع انتهائك من قراءته، وربما تكشف المعنى تاماً قبل قراءة القافية، ولو رجعنا مرة أخرى إلى مجلس شيخنا الجاحظ، لأخبرنا أبو عثمان بما يلي:

"وقال بعضهم، وهو من أحسن ما اجتبيناه ودوناه- لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه. فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك". ففي هذه العبارة الوجيزة التي يعدها الجاحظ من أحسن ما اجتباه ودونه، يستن للنقاد سنة، يتابعه عليها الجميع، لقد استحسنها الآمدي، وأكدها الجر جانبان (عبد العزيز وعبد القاهر) ورددها أبو هلال العسكري وحتى ابن خلدون، في مقدمته، وقف عندها، وأشاد بها إشادة لا تترك مجالاً لمستزيد إذ يعلن: "فإن كانت المعاني كثيرة، كانت حشواً، واستعمل الذهن بالغوص عليها، فمنع الذوق عن استيفاء مدركه من البلاغة، ولا يكون الشعر سهلاً، إلا إذا كانت معانيه تسابقه ألفاظه إلى الذهن".

فهو لا يكتفي بالدعوة إلى الوضوح، وكشف المعاني كشفاً تاماً، بل إنه ليرفض الشعر الغامض رفضاً قاطعاً وفي أكثر من مناسبة أيضاً.

ثانياً: النثرية في الشعر

يكاد الفرق بين الشعر والنثر القديمين ينحصر في تميز الشعر بزيادة الوزن والقافية وحدهما، وهذا رأي الغالبية العظمى من نقادنا المشهورين، وأشهر تعريف للشعر في الأدب العربي، ما قاله قدامة بن جعفر من أن الشعر: "هو الكلام الموزون المقفى" وقد لقي هذا التعريف في أيامنا أشد نقد، وأعتى هجوم، لكن القدماء كانوا ينظرون إليه بعين التقدير، والتبجيل، ولذلك دعا أكثرهم أن يكون الشعر منطقياً، واضحاً، وسهلاً ممتنعاً، وأن يبدو شبيهاً بالنثر، فابن طباطبا مثلاً في كتابه (عيار الشعر) يشبه نظم القصيدة بكتابة الرسالة. أو الخطاب، ويتم ذلك -في رأيه- على مرحلتين: مرحلة ؟؟ فيها الأفكار

والمعاني، ومرحلة نختار فيها الألفاظ والأوزان والقوافي – أما أبو الحسن الجرجاني في وساطته فهو يعرف الشعر ويمدد مقوماته فيقول: "الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه: الطبع، والرواية، والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه".(14) ونعود من جديد إلى أدبنا العربي الكبير (أبي عثمان الجاحظ) في كتابه القيم (البيان والتبيين) لنجد العبارة التالية: "وسمعت أبا داود بن جرير يقول: رأس الخطابة الطبع، وعمودها الدربة، وجناحاها رواية الكلام".وبالمقارنة بين العبارتين السابقتين يظهر لنا أن مقومات الشعر والخطابة واحدة في رأي نقادنا القدماء، وحين نعرج على أبي هلال العسكري في كتابه (الصناعتين) نسمعه يقول: "الكلام –أيدك الله –يحسن بسلاسته وسهولته ونصاعته.. فنجد المنظوم مثل المنشور في سهولة مطلعه، وجودة مقطعه، وحسن رصفه وتأليفه"(16). ثم يذكر من الأمثلة –على ما يصفه بالسهل الممتنع- قول العباس بن الأحنف:

إليك أشكو رب ما حل بي من صد هذا التائه المعجب

إن قال لم يفعل، وإن سيل لم يبذلْ، وإن عوتب لم يعتب

ثالثاً: التشبيه وعكسه

لقد بات اليوم معروفاً، لدى النقاد والمحدثين، أن الخيال في الشعر العربي القديم، كان خاضعاً بصورة عامة للمنطق العقلي، والواقع، وأنه لم يجمح، ولم يحلق بعيداً، ولا عرف التهويم، ومن هنا كانت الاستعارات المفضلة لدى نقادنا، والتشبيهات المختارة عندهم هي الواضحة، القريبة، التي تنكشف أبعادها جميعاً، فلا يبقى فيها جانب معتم، ولا إيحاء غامض، ولذا ثاروا على أبي تمام في استعاراته الشاذة، وصوره الجديدة، وتشبيهاته الغامضة، وصار عندهم مضرب المثل، في فساد الذوق، إلى أن جاء المتنبي فحمل عنه بعض العبء لأنه فعل ما فعله أبو تمام في خلق الصور الغريبة أو الشاذة أو الغامضة، وقد لخص المرزوقي في مبادئه المعروفة بعمود الشعر، خلاصة دقيقة للذوق الأدبي عند النقاد القدماء، ومما قاله حول التشبيه: "وعيار المقاربة في التشبيه الفطنة، وحسن

التقدير، فأصدقه مالا ينتقض عند العكس". وحين يكون التشبيه بهذه الصفة لا يبقى مكان للغموض، إذ تنأى الصورة عن كل تأويل، وتبعد عن كل لبس.

وبهذه المظاهر الثلاثة، تتجسد فكرة الوضوح في الشعر العربي ونقده، ويتجسد الذوق الأدبي الذي طغى على مراحل طويلة من تاريخنا الأدبي أيضاً، أما بعض الدعوات إلى تفضيل الشعر الغامض، فقد صدرت عن رجال لا يمثلون النقد الأدبي ولم يكتبوا فيه شيئاً ذا بال، فالعبارة المنسوبة إلى الصابئ "أحسن الشعر ما غمضت معانيه" تبدو عارضة ومبتورة، لا يصحبها شرح وتوضيح، ولا تدعمها أمثلة ومحاجة، ولذلك لم تقف عندها، والرأي الذي يوشك أن يجمع عليه النقاد العرب هو الذي لخصه الجرجاني في وساطته حين قال: "الشعر لا يُحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، وبقربه منها، الرونق والحلاوة، وقد يكون الشيء متقناً محكماً، ولا يكون حلواً مقبولاً، ويكون جيداً وثيقاً، وإن لم يكن لطيفاً رشيقاً". وبهذا الاقتباس من الجرجاني نختم الحديث عن الغموض في الشعر العربي القديم.

الشعر والفكر في القصيدة العمودية

ربط أبو تمام بين الجمالية والفكر في قصائده، وقد أشار الكثير من الباحثين إلى تلك العلاقة الوطيدة بين ثنائيتي الفكر واللغة الإبداعية في الشعر العربي على غرار الدكتور محمد راتب الحلاق، وهذا ما جاء في دراسة قام بها حول علاقة الفكر بالشعر.

النص الشعري.. واللغة

اللغة أداة توصيل، تحمل المفاهيم بأمانة وحياد... ومنتج النص يحرص أشد الحرص على التحديد الدقة والوضوح، وتكافؤ الدال والمدلول، وفق ما تواطأت عليه المعاجم واستقر في الذاكرة، نتيجة التداول المستمر والمتواتر للكلمات وللأساليب النمطية.

أما في الشعر، فاللغة طرف أساس، وهي المادة الخام التي تصنع منها النصوص الشعرية، وهي لا تقل... أهمية عن المضمون الذي تتصدى لحمله. بل إن الشاعر يهتم بالتشكيل اللغوي بالدرجة الأولى، فالشعر يكتب بالكلمات لا بالأفكار (حسب ما لارميه).

وفي التشكيل اللغوي، أي في البنية الفنية التي اختارها، أو صنعها، الشاعر، أي في القصيدة، لا عبرة للألفاظ فرادى، العبرة للألفاظ وقد انتظمت في سياق فني معين، لتعطي معاني وإيقاعات حرص الشاعر عليها، لذلك نجد كيف أن تبديل الكلمات بمرادفها الدلالي كفيل بالقضاء على شعرية النص قضاء مبرماً. والمأساة التي يعاني منها الشاعر، والتي تغيب عن أذهان كثيرين، أن هذه المادة الخام التي يصنع منها الشعر، أعني اللغة، مادة مقاومة، بل شديدة المقاومة... فالرخام، مثلاً، الذي يتعامل معه النحات، لم يكن امرأة... أو حصاناً... قبل أن يحولـه النحات إلى ذلك، لقد كان حجراً غشيماً فحسب.

أما الكلمة، التي يتعامل معها الشاعر، فقد حملت معنى ما لقرون طويلة، بحيث لا يستطيع الشاعر أن يفلت من ذلك المعنى المتداول، الذي تلوّث اللفظ به إلا بمهارة الشغل الشعري.

والشاعر لا يستطيع أن ينتج نصاً أصلياً وأصيلاً إلا حين يتمكن من استخدام الألفاظ استخداماً شخصياً، فيسمح لبعض معاني تلك الألفاظ بالدخول إلى حدائق آلهة الشعر، ويحرم المعاني الأخرى من ذلك النعيم. أي حين يعلّم تلك الألفاظ أن تقول ما لم تتعود أن تقوله، أو أكثر مما تعودت أن تقوله (حسب أدونيس).. وحين يجبرها على الانزياح الدلالي، بحيث يكون أي معنى معجمي لها إما عرضي، أو زائد، أو الأمرين معاً.

والنص العلمي، بحرصه على معادلة تكافؤ الدال والمدلول، يهدف إلى إنتاج نص واضح ووحيد المعنى، وهذا هو النص العلمي الجيد، الذي ينطبق عليه حد النص الذي لا اجتهاد معه.

يقول) السيد محمد الجرجاني) صاحب كتاب (التعريفات):

"النص، مالا يحتمل إلا معنى واحداً. وقيل مالا يحتمل التأويل".

فإن حصل النص على هذه الميزة يكون قد حقق نجاحاً باهراً، وهذا سر عظمته. وكل قراءة له تهدف إلى امتلاك هذا المعنى الوحيد، والفوز به، والإمساك بناصيته، عبر عملية شرح وتفسير وفهم متواصلة.

أما النص الشعري فيسعى إلى تشكيل اللغة في أشكال تعبيرية باهرة ومدهشة ومفاجئة ....وغالباً ما يكون هذا هدفاً بحد ذاته، والهاجس الذي يؤرق الشاعر، على

حساب مجرد الإعلام والإخبار والوصف والتأريخ والبرهان.... والنص الشعري نص غني، حمّال أوجه، يفيض بالرؤى وبالمعاني، بعد أن تحطمت فيه، عن قصد وسابق تصميم، معادلة تكافؤ الدال والمدلول، ليكون متعدد الدلالات، يتجلى في معان متجددة ومتعددة، مع كل قارئ، بل مع كل قراءة.

وبعبارات أخرى، إن المعنى في النص الشعري يبقى مفتوحاً، قابلاً للتمعني باستمرار، ولا يمكن أن يمنح نفسه للمتلقي أبداً، لأن النص يعلن عن موته في اللحظة ذاتها التي يتم فيها امتلاكه.. وهذا ما يحدث مع النص العلمي (الفكري)، إذ يختفي في اللحظة التي يتم فيها استيعابه وفهمه، ويبقى المعنى، الذي من حق المتلقي أن يعبر عنه كيف شاء، بأسلوبه الشخصي... بل إن هذا التعبير الشخصي الخاص هو الدليل على امتلاك النص، وامتلاك المفاهيم التي يعبر عنها... وهذا مالا يسمح به النص الشعري أبداً، الذي يحصّن ذاته بالشغل الفني وبالصفة التي تنتج بنية تستعصي على القارئ الكسول، لأنها تمانع، وتماطل بالمعنى، ولا تهب، إن هي وهبت، إلا طيفاً من أطياف المعنى، للقارئ المستحق، فتملأ نفسه غبطة ومتعة، بعد أن امتلك مهارة التعامل مع النصوص الشعرية، أي مهارة القراءة والتلقي، التي لا تكتفي بقراءة كلمات النص وفق مسطرة المعجم، وإنما بتجاوز ذلك إلى ما يمنحه من صور، وما يفيض به من علاقات مدهشة بين هذه الصور الحسية التي ينبني منها النص، لأن تزاوج الصور هو الذي ينتج المعنى، فالمعنى ليس في هذه الصورة أو تلك، إنما في العلاقة بين هذه الصور... علماً بأن المعنى المقصود هنا هو معنى شخصي خاص بالمتلقي، يتناسب مع تكوينه الثقافي والمعرفي والاجتماعي والسياسي والأيديولوجي... وهذا ما لا يحدث، وما يجب ألا يحدث، مع النص (العلمي/ الفكري)، الذي يبقى المتلقي إزاءه مجرد زبون يستهلك ما يقدم له بسلبية شبه تامة.

2- أسلوب التفكير

الفكرالعلمي والشعر لا يسيران في طريق واحدة، وإن كانا يبحثان عن (وفي) شيء واحد هو الحقيقة. ومهما بدا الشعر غارقاً في الخيال، فيجب ألاّ يغيب عن بالنا أبداً أنه يسعى إلى الحقيقة ذاتها، لكن بأساليبه الخاصة، شرط أن نميز الحقيقة (العلمية (القابلة

للتحليل... وللتجربة في كثير من الحالات، من الحقيقة الشعرية، الذاتية بطبيعتها، التي تقوم على الاقتناع بالدرجة الأولى... دون أن يتطرق إلينا الشك بقيمة أي منهما.

قد تختلف الحقيقة الشعرية عن الحقيقة الفيزيقية والميتافيزيقية في آن معاً، ولكنها ليست أقل يقينيةً من أي منهما بحال من الأحوال. الحقيقة (العلمية) موضوعية، تنظر إلى الأشياء بحياد، وتراها كما هي بواسطة القوانين التي تحكمها...

أما الحقيقة الشعرية فذاتية، مفعمة بالخصائص العاطفية، ترى الأشياء وكأنها تمتلك بعداً إنسانياً، ومحاطة بجو عاطفي يفيض بالفرح.. أو الحزن.. أو العذاب.. أو الأمل.. أو اليأس... وهذه الأشياء إما خيّرة أو شريرة... صديقة أو عدوة... مألوفة أو غريبة ...جذابة أو منفرة. أي إن الحقيقة الشعرية تدرك الأشياء إدراكاً درامياً (إن صحت العبارة)، والعلم، رغم تقدمه، لم يستطع أن يلغي هذا النوع من الإدراك.

وهذا ما يعرفه كل منا من خلال تجربته الشخصية.. فالأشياء، رغم ما نعرفه عن حقيقتها العلمية، وعن القوانين التي تحكم تلك الأشياء تظل قابلة لارتداء ما تضفيه عليها مشاعرنا؛ وكل منا يحس بهذه المفارقة بين حقيقة الأشياء حسب معطيات العلم وقوانينه، وبين موقفه الشخصي منها. فنحن لا نتعامل مع الغروب ومع قوس قزح.. ومع الرعد.. ومع الصوت الجميل... كمنبهات فيزيائية محضة، ولكننا، ونحن في خضم إدراكنا الدرامي للأشياء، لا ننوي أن ننكر الحقيقة العلمية أو القوانين العلمية، ولا نستطيع أن نتخلى عن توظيفها في حياتنا العلمية والعملية... ولكننا كبشر نحتاج لأن نكون قريبين من أنفسنا، ونحتاج إلى الشعر، وإلى الحقيقة الذاتية الخاصة بنا، لما تجلبه لنا من الغبطة الغامرة... بل إن هذه الحاجة تزداد كلما أوغل الإنسان في مجاهل العلم الطبيعي مبتعداً عن عوالمه الذاتية، لأن ذلك أصابه بالتصحر الروحي، وبالخواء العاطفي والشعر، والإدراك الدرامي للأشياء، يساعد الإنسان في استرداد الذات.. وبعث الندوة في أعماقه.

والعلم (الطبيعي) لم، ولن، يستطيع إلغاء الشعر كأسلوب من أساليب ممارسة الوجود، ولا يستطيع أن يستأصل جذوة الشعر المتجذرة في أعماق هذا الكائن، وكأنها بعد من أبعاد تكوينه...

كل ما استطاعه أن يدلل على أن الحقيقة الشعرية غير موضوعية (حسب معاييره). إنه يحد من موضوعيتها ولا يستطيع أن ينال من حقيقتها ويقينيتها.

العلم يعتمد على التحليل، والتجربة إن أمكن، والبرهان، ودراسة الحالة دراسة موضوعية، بعيداً عن التأثر بما يلوثها من اختلاطات بغيرها... أما الشعر فإنه يحطم سحر التفكير التحليلي والبرهاني ليعلي من قيمة التأمل، والحدس، والامتلاك الكلي للأشياء، والكشف دفعة واحدة عن الحقيقة كنوع من الإشراق والإلهام. العلم يحاول أن يفهم المعطى وأن يكتشف القوانين التي تحكمه وتضبطه... أما الشعر فإنه لا يقبل بالمعطى، إنما يبشّر بالممكن، وبمستقبل مختلف، معتمداً على الحدس والصورة والخيال والتكثيف... والشاعر كالعرّاف- إنه الذي رأى، ثم عاد ليحدّث عن رؤيته (ورؤياه (الشاملة لكل ما في الوجود، والتي تتعالى عن الحالات الجزئية والفردية المعزولة.

فالشعر إذاً، فهم مختلف وعميق للذات وللوجود وللعالم...

فهم لا يلغي الحقائق الفيزيائية ولا ينتقص منها، بل يتجاوزها، ويحاول أن يؤنسنها ... إنه لا يقدم نفسه بديلاً عنها، لأن ذلك، إن حدث، يعني إهدار التراكم المعرفي، وما نجم عنه من تقنيات وأدوات... جعلت حياة البشر أكثر يسراً في كثير من مناحي الحياة.

الشعر مغامرة جريئة، وفعالية عقلية راقية ومن نوع خاص، تحاول أن تفسر العالم، أو بالأحرى، أن تعطيه معنى، وأن تجبره على البوح بشيء من حقيقته. قد يبدو الأمر غريباً، لأن الناس اعتادوا أن يتركوا هذه المهمة إما للفلسفة أو للعلم، ولم يعتادوا أن يفسحوا المجال أمام الشعر ليحدثهم عن رؤيته ورؤياه كتفسير للكون وللوجود، مع أنه قادر على الذهاب أبعد من الفلسفة وأبعد من العلم... يقول الشاعر الصيني (لوتشي):

"نحن الشعراء، نصارع اللاوجود لنجبره على أن يمنح وجوداً، ونقرع الصمت لتجيبنا الموسيقا .إننا نأسر المساحات التي لا حد لها في قدم مربع من الورق، ونسكب طوفاناً من القلب الصغير في مساحة بوصة..."* نقلاً عن ماكليتش في الشعر والتجربة.* الشعر يعطي للحياة معنى مختلفاً، وهو طريقة من طرائق تفسير الحياة.. بل إنه كثيراً ما كان أعمق الطرائق حتى في الحالات التي يبدو فيها مشاغباً ومضاداً للحياة نفسها. وأزعم بأنه كان في الحالة الأخيرة أعمق منه في الحالات الأخرى، وأصدق، وأكثر فعلاً وتأثيراً.

3- الاستقلال

الشعر، والأدب عموماً، تشكيل لغوي، هو التعبير الأسمى والأجمل، عن فكر الأمة وحياتها وقيمها وطموحاتها... وهو تعبير من إنشاء العقل والخيال معاً، عبر أفراد تجلّت فيهم، وتوهّجت في أعماقهم، ملامح أمتهم وخصوصيتها، وانفتحت عقولهم وتجاربهم على إنجازات الإنسان في كل زمان ومكان.

فالشعر بما هو تعبير عن فكر الأمة وحياتها... يعد تعبيراً تاريخياً، أي تعبيراً متطوراً، يتجلى بأشكال متجددة، ويكتنز بمضامين متغيرة، بعضها من بعض، في تطور تاريخي متماسك، يتحاشى الطفرات والقفزات.

وبما هو من إنشاء العقل والخيال معاً، فهو ليس وصفاً أو محاكاة فقط، وليس انعكاساً ساذجاً للواقع؛ إنه خلق وإبداع في حقيقته وجوهره، يستغرق الواقع والممكن معاً.

وبما إنه من إنتاج أفراد، فهو تعبير ذاتي أصيل، موسوم بطابع مبدعه، يحمل بصماته الشخصية المتمايزة والمتفردة. وهذه الذات المبدعة لا تكتفي بنفي خارجها وإنما نعمل على إبداع هذا الخارج على صورتها ومزاجها وحسب وعيها.. ثم لا تتورع عن إعطاء هذا الخارج (الذي أبدعته) طابع اليقين والضرورة والكليّة... وأزعم بأن مقولة (ت. س. اليوت) عن المعادل الموضوعي جاءت من هنا.

فالخارج في الشعر، وفي الأدب والفنون عموماً، يتحدد بمزاج الذات المبدعة، وبمدى وعيها، وبحرصها على البعد الجمالي... ولا يتحدد بتركيب الموضوع ومعطياته.

ومع ذلك، فالشعر ليس عملاً ذاتياً محضاً، ولا يمكن، من ثم، وضعه خارج الواقع والتاريخ ..وكونه إنتاجاً شخصياً بالدرجة الأولى لا ينأى به عن إشراطات الواقع والتاريخ والمؤتمرات الاجتماعية والإنسانية... والواقعية عموماً. هذا إذا لم ننس أن منتج النص الشعري نفسه يتأثر بما يكوّن شخصيته من عوامل ومحددات وإشراطات: فيزيولوجية واجتماعية واقتصادية ونفسية وأخلاقية وسياسية وأيديولوجية.... أي إن الشاعر محكوم بمؤثرات قادمة من خارجه، وعى ذلك أو لم يع.

وبعبارات أخرى، إن النص الشعري لا يمكن أن ينهض بذاته، متحاشياً تأثير العقل والواقع والتاريخ وشروط الحياة ومعطياتها... فهو يرتبط مع النشاطات الإنسانية، ويستلهمها في مضامينه، وفي الأشكال المتطورة التي يعبر بها عن تلك المضامين، دون أن يكون ذلك على حساب المستوى الجمالي والفني. وليس صحيحاً أن الحضور القوي للواقع ومعطياته كان حائلاً دون الارتقاء الفني حين يُقَيَّض له الشاعر الحقيقي.

أقول ذلك لأن ارتباط الشعر بمحيطه ارتباط حتمي لا فكاك منه، ثم، إن الشعر ينطلق من الوعي، بغضّ النظر عن ادعاءات بعض الشعراء.

لأن الشعر، والأدب عموماً، لا يمكن أن يكون شعراً حقيقياً وأدباً حقيقياً إلاّ إذا وعى ظروف محيطه، ووعى حقائق الحياة عموماً، ثم قام بتمثلها وامتلاكها، ليعيد إنتاجها في إهاب شكل جميل، يكون قادراً على تمويه ذلك الواقع، وإخفاء الأيديولوجيا التي ينطلق الشاعر منها، ويكون قادراً، كذلك، بمكره الفني، على تضليلنا وإقناعنا ببراءته وعفويته... وبراءة الأحاسيس التي يعبر عنها وبساطتها.

فالشعر الجيد يخفي العام القابع في صميم هذا الخاص والذاتي والشخصي.... والشعر إذ يموّه العام فإنه لا يحط من قيمته أو يتبرأ منه.. لأنه، بكل بساطة، يؤمن بأن العام أسمى من الخاص، وأن المطلق أسمى من النسبي... ولكن تقنية الشعر، والفن عموماً، وطبيعته، تجعل العام يتجلى في الخاص، والمطلق في الفردي، والعقل في الشخص... إذ بدون الخاص والفردي والشخصي لا يكون العام والمطلق والمعقول... أكثر من إمكانية مثالية مجردة... وهنا تكمن مهمة الناقد والمتلقي، ليكشف عن هذا العام والمطلق والمعقول المتموضع في صلب هذا الذي يتظاهر بغير ذلك.

ويبقى هاجس الشاعر هاجساً جمالياً بالدرجة الأولى... ويبقى النص الشعري، الذي ولد في الأساس متناقضاً مع النصوص التي تستخدم اللغة استخداماً نفعياً أداتياً، ليستخدمها استخداماً تشكيلياً، بحيث يصبح النص بنية فنية مكتفية بذاتها، ليست مضطرة للحصول على مصداقية ما من خارجها.... ويغدو النص أقرب ما يكون إلى اللعب بالكلمات ..وبالصور، طالما أن الكلمات لا تقل شأناً عن المعنى الذي ندبت لحمله، وطالما أن الصور، والتعبير بواسطتها هو استراتيجية التعبير الشعري. يقول (عبد القاهر

الجرجاني): "واعلم أن الداء الدوي، والذي أعيى أمره في هذا الباب، غلط من قدم الشعر بمعناه، وأقل الاحتفال باللفظ، وجعل لا يعطيه من المزية، إن هو أعطى، إلا ما فضل عن المعنى، يقول: ما اللفظ لولا المعنى؟

وهل الكلام إلا معناه؟..."*. وهو رأي كان الجاحظ قد سبق إليه حين قال: "إن المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي، إنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وصحة الطبع، وكثرة الماء، وجودة السبك. وإنما الشعر صياغة، وضرب من التصوير....".

فجودة النص الشعري لا تتأتى من معانيه، إنما من بنيته الفنية الأصيلة والمتفرّدة، التي يتم إنتاجها تحت الإشراف المشترك للعقل والخيال معاً، مع تخلّي العقل عن دور المنطقي ليقوم بدور التخييلي.

عموماً، يمكننا القول: إن النص الشعري نص مستقل بذاته، لا يستمد مصداقيته من وقائع تاريخية معينة وإن تحدث عنها، فهو، والحالة هذه، لا يعد وثيقة تؤيد سواه.. لأنه يتناول الأحداث الماضية والحاضرة بطريقة تختلف عما جرت فيه في سياق التاريخ... بل ربما ناقضت ذلك السياق؛ فالشاعر حر في تناول الأحداث بما يتناسب مع رؤيته ورؤياه.. بل كثيراً ما تناول الأحداث الماضية كما كان يجب أن نجري وليس كما جرت فعلاً.

فللشعر حقيقته الخاصة به، أو فلنقل طريقته في البحث عن الحقيقة، التي تختلف عن الحقيقة الفيزيقية والميتافيزيقية في آن معاً، ولكنها ليست أقل يقينية منها بحال من الأحوال كما سبق وذكرنا... نعم، قد تختلط الحقيقة الشعرية أحياناً بالحقيقة الميتافيزيقية.. ولكنها تبقى ذات هوية أخرى متمايزة. فالشعر مكتنز بأعمق النوازع الإنسانية، وليس من طبيعته، ولا مطلوباً منه، الاهتمام بمشكلة نظرية مفردة.. فهو أكبر من أن ينصب في مساقات نظرية واحدة، وأكبر من أن ينشغل بخدمة أيديولوجية معينة، لأنها ستفرض نفسها ومقولاتها على الشاعر (كسرير بروكست)*.

لذلك نجد الشعراء الذين فاتتهم هذه الحقيقة، وانهمكوا في معمعة النضال الأيديولوجي، بقوا على سفح الشعر الحقيقي يجترّون شعاراتهم وخيباتهم.... هذا لا يعني أن الشعر لا قضيّة له.... قضية الشعر هي الإنسان.. ومصير الإنسان ...والحقيقة... لكن

دون أن يؤطر نفسه في خدمة أيديولوجية بعينها.. حتى في هذه الحالة الأخيرة، والتي لا يمكن للشاعر الإفلات منها، طالما أنه إنسان، والإنسان حيوان أيديولوجي...

نجد أن الشاعر الحقيقي يهتم بالشعر أكثر مما يهتم بالمقولات الفكرية والأيديولوجية التي يؤمن بها ويدافع عنها... إنه يهتم بكيفية القول.. وبشكل القول.. وببنية النص الفنية... أكثر مما يهتم بمضمون القول.. هذا ما عبر عنه الجرجاني والجاحظ كما سبق وذكرنا، وهذا ما عبر عنه (فيكتورهوغو) بقوله: حين أقف لأختار بين الشكل والفكرة فإنني أنحاز للشكل. مع لفت انتباه القارئ إلى أن الشكل، في الشعر.. وفي الفنون عموماً، هو فكرة جميلة بحد ذاته، إذ لا قيمة للشكل الخاوي الذي لا يدل على شيء.

والشاعر، إذ ينحاز إلى الشعر، وإلى البنية الشعرية، على حساب المضمون الفكري... ليس إنساناً معزولاً أو غريباً عما حوله، أو منبّتاً عن ثقافة عصره، وعن التراكم المعرفي الذي حصّله الإنسان، أو عن قضايا مجتمعه وأمته... على العكس تماماً، الشاعر من أكثر الناس التزاماً بقضايا الإنسان والوطن، ومن أكثرهم ثقافة واطلاعاً (أو هكذا يجب أن يكون)، ولكنه لا يسمح لذلك بالظهور الفجّ في نصه، لأن الشعر (الحقيقي) هو ابن الإنسان، مشغول بما يشغل الإنسان، وقضايا الإنسان موجودة بقوة في النص الشعري، والموقف من هذه القضايا يشكل رؤية الشاعر، ومشروعه الذي يشتغل عليه.. لكن المهم فنياً أن يبقى ذلك محجوباً بقناع الشغل الشعري.. لأن ما اقترفه بعض الشعراء من آثام بحق الشعر، وبحق القضايا التي دافعوا عنها، وبعضها نبيل، حين جعلوا من نصوصهم منشورات سياسية وأيديولوجية، جعلنا نرفض مسبقاً، أن تبقى أية قصيدة تحمل خطاباً سياسياً في دنيا الشعر.. مع أنني من المؤمنين بأن لا محرمات في الشعر، ولا خطوطاً حمراء تحت أية موضوعات، وأنّ من حق الشاعر أن يتناول أي موضوع شرط ألاّ ينسى أنه شاعر أولاً وقبل أي اعتبار آخر، وأن للشعر أدوات وضوابط ومتطلبات وأساليب و...

وليس أقتل للشعر من أن يكون تابعاً لسلطة تقع خارجه، أيّاً كانت هذه السلطة، لأنها ستبعد الشاعر عن جوهر الشعر، وعن ناره المقدسة، وكما قال الشاعر (ييتس): "تستطيع جميع الأشياء أن تلهيني عن صناعة الشعر، فمرة ألهاني إغراء وجه امرأة، ومرة ما هو أسوأ من ذلك، حاجات مزعومة تتطلبها بلادي التي يقودها الحمقى...". باستطاعة

الشعر، إذاً، أن يسكن العالم، العالم الحقيقي والواقعي، بل وعالم السياسة ذاته... لكن ممارسته، حينئذ، ليست بالأمر الهيّن، لأن استخدام الشعر في اللجاج السياسي.. والأيديولوجي ..والفكري عموماً... أمر تحرمه طبيعة الشعر.. فالشعر، في الشاعر، أكبر من السياسي ومن الأيديولوجي فيه.

المطلب الثاني
التّلقي والتّأثير عند "ياوس" و"أيزر"

لقد اهتمت الدراسات الجديدة بالطريقة التي يتعامل فيها القارئ مع العمل الأدبي،"لأن التلقي هو ذلك الأثر الذي يخلفه عمل أدبي ما في نفسية القارئ،فيجعله فاعليا بعدما كان منفعلا، وبعد استجابته يؤول النص"[1]. فالتنظير للنظرية ينقسم إلى قسمين وهما:

1- فينومينولجيا الفعل الفردي للقراءة، ويمثلها **فولفانغ أيزرWolfgang Iser** المتأثر **برومان أنجاردنRoman Ingarden**

2-هيرمينوطيقا الاستجابة الجماعية، ويمثلها هانس روبرت ياوس **Jau Robert Hans** المتأثر بجدامير.

2-2-1 - فينومينولجيا الفعل الفردي للقراءة (فولفانغ أيزر)

إن "**أيزر**" جاء بعدة مفاهيم، كما انه اتفق في نقاط عديدة مع "**رومان أنجاردن**" الذي أسس الجمالية الفينومينولوجية[2]؛ حيث يرى هذا الأخير "بأن النص بنية كاملة مجسدة عبر القارئ، فالقراءة سيرورة مجرياتها تجعل النص في مستوى علائقي مع معايير وقيم تستل من خارج الأدب، التي من خلالها ينتج القارئ المعنى وفق تجربته والنص"[3]؛ أي أن المعنى ينتج بعد امتزاج الذّاتية بالموضوعية.

---

[1] كونت جريم، التأثير التلقي: المصطلح والموضوع، تر: أحمد المأمون، مجلة الدراسات سال، ع7، ص16.

[2] نبيلة ابراهيم، القارئ في النص: نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، ع1، 1984، ص.103.

[3] نبيلة ابراهيم، القارئ في النص: نظرية التأثير والاتصال، المرجع السابق، ص.31.

1-2 - مبادئ فولفانغ أيزر*

1-1- الأثر الأدبي

يتفق "**أيزر**" مع "**أنجاردن**"* بأن النص لا يكتمل إلا بالقراءة، فالنص مكون من بياضات، وثغرات، ونقائص، وتصدعات يتم سدها وإصلاحها عن طريق القراءة ومنه فالأثر الأدبي له قطبان[1]: "**القطب الفني**، وهو نص المؤلف، و**القطب الجمالي** المتمثل المنجز المتعلق بالقارئ"؛ أي أن المعنى ينتج من خلال قراءة النص والتأويل الذي يعكس تجربة القارئ.

1-2- القارئ الضّمني

إن هذا المفهوم كما أشرنا سابقا مستنسخ من مفهوم المؤلف الضمني الذي يخاطب القارئ الضمني؛ حيث يقول **أيزر**: "انه حامل لكل الاستعدادات اللازمة كي يترك العمل الأدبي أثره، وتوجد استعدادات منحت ليس عبر حقيقة تجريبية لكن عبر النص نفسه"[2]. ويقول **أيزر**:"جذور القارئ الضمني كمفهوم مزروعة بقوة في بنية النص، و ليس ظاهرة كونه رديفا للقارئ الفعلي. وبالمعنى الدقيق هو عبارة عن دليل يمشي على هديه القارئ الواقعي و بالتالي يتأسس فعل القراءة"[3].

و منه فانّ القارئ الضّمني، هو قارئ يمزج بين الذّاتية والموضوعية؛ أي يقوم بإرشاد القارئ الفعلي لكي لا ينحاز كليا إلى ذاتيته أثناء بناء المعنى.

---

*فوفغانغ إيزر Iser wolfgang (1926-2007) أستاذ الأدب الإنجليزي والأدب المقارن، أحد مؤسسي نظرية التلقي في أواخر الستينات من القرن العشرين، عمل في عدد من الجامعات الأوربية والأمريكية. أهم كتبه: "القارئ الضمني" سنة 1972، و"فعل القراءة" سنة 1978.

*رومان إنجاردن Roman Ingarden (1893-1970)، فيلسوف بولوني ،رغم أنه عارض مثالية أستاذه "هوسرل" المتعالية، فقد أخذ عنه دعواه في الإدراك المتميز ومسلمة الحدس الحسي كأساس لمذهب فلسفي، بيد أنه كان أكثر واقعية من أساتذه. إعطاء "إنغاردن" الأكثر أهمية يبقى في حقل الاستطيقا، فقد أرسى كتابه "الأثر الأدبي" أسس الجمالية الوصفية، واقترح تعيين حدود مختلف الطبقات التي تعين بنية الأثر المكتوب.

[1] فولفجانج أيزر، عملية القراءة (مقترب ظاهراتي)، ترحسن ناظم وعلي حاكم، ط1 المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1999، ص.113.

[2] أنطوان كومبانيون، شيطان النظرية، الأدب والمعنى العام، المرجع السابق، ص.162.

[3] أنطوان كومبانيون، المرجع نفسه، ص.162.

1-3- فعل القراءة

يتأسس هذا المفهوم على القارئ الضمني، وهو تجسيد الرؤى التخطيطية للنص، فتسمو لغته على اللغة العادية، فيعطي صورة متكاملة للشخوص والأحداث، ويملأ الفراغات لتكوين انسجام انطلاقا من عناصر مبعثرة وناقصة إذن" فعل القراءة هو مفتاح شفرة النص"[1].

إنّ فعل القراءة يتحقق في النّص من خلال ملأ البياضات، وتأويل العبارات والشخصيات، وهذا ما يسمى بالتلقي الأفقي؛ أي التفاعل بين القارئ والنّص.

1-4- السّجل النصّي

"هو مجموع المعايير الاجتماعية والتاريخية والثقافية التي يستجلبها القارئ كعدة ضرورية في قراءاته، وهي تشكل قدرات القارئ في لحظة ما"[2].

نستشف من ذلك بأن السجل النصي هو مجموع الإحالات الضرورية كالنصوص السابقة، والسياقات الخارجية (الأوضاع الثقافية و الاجتماعية) التي نحتاجها لحظة القراءة.

نلاحظ بأن السّجل يقابل أفق الانتظار؛إذ يرى **أيزر** بأن القارئ مسافر من خلال مفهوم الأفق، ومجموع التغييرات التي تطرأ على هذه التوقعات تكون بسبب ما يلاقيه من مفاجآت في الطريق تشبه السفر في النص الطويل .

"إنّ القراءة تتجه نحو الأمام بحكم طبيعة التقدم؛ حيث تسجل مؤشرات جديدة على ضوئها ترجع إلى الوراء لتستعيد ما سبق (المخزون)، وتعيد تأويله حتى اللّحظة التي تتوقف فيها القراءة"[3].

---

[1] فولفانج ايزر، آفاق استجابة القارئ، تر: احمد بو حسن ومحمد مفتاح، ط1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المغرب، 1995، ص 211.

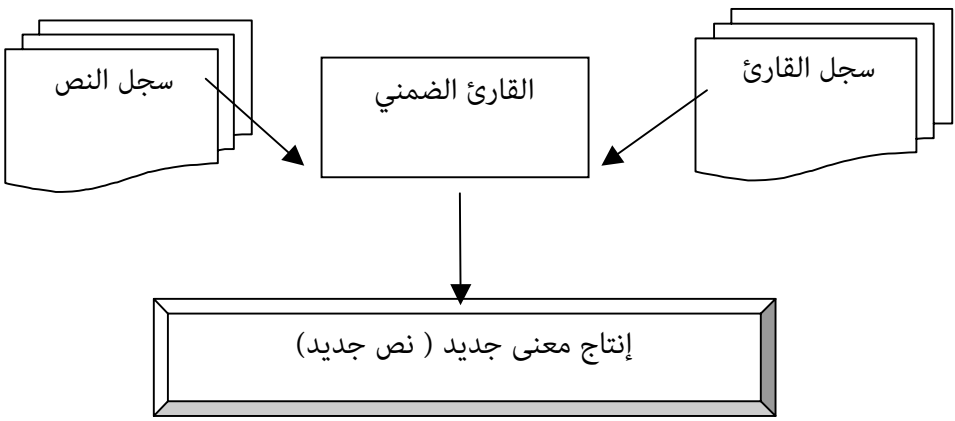
[2] النطوان كومبانيون، شيطان النظرية، الأدب والمعنى العام، المرجع السابق، ص.167

[3] أنطوان كومبانيون، شيطان النظرية، الأدب والمعنى العام، المرجع السابق، ص.163.

إنّ القارئ يقرأ النّص من بدايته إلى نهايته، ولكنّه يتوقف في محطات تجعله يتذكر أحداثا تثير مخزونه الذّهني، وهذا ما يساعده على تأويل النّص وفق ما هو مرئي وموجود في الأثر وخبراته السابقة التي اكتسبها عبر قراءته السابقة.

"إنّ النّص الجديد يذكّر القارئ بمجموع التوقعات أو الأطر الشكلية التي رسختها في ذهنه النّصوص السّابقة، وعبر قراءات يتم تأكيد هذه التوقعات أو تصحيحها،أو تغييرها، أو ببساطة التذكير بها"[1].

استنتجنا بأن للقارئ سجلا يستجلبه أثناء القراءة وهذا ما يدل على أن للنّص سجله الخاص، وهنا يظهر دور فعل القراءة الذي يقوم به القارئ الضمني الذي يجبر القارئ الواقعي بالتخلي عن ذاتيته وذلك عن طريق الأخذ من السجلين لينتج معنى جديدا وذلك بمزج الذاتية مع الموضوعية.



[1] أنطوان كومبانيون، نفس المرجع، ص.227.

1-5- مواقع اللاّتحديد

ويمكن أن يتضح هدا المفهوم أثناء المقارنة بين التواصل اليومي والتواصل الفني، ففي النوع الأول تكون الرسالة تامة.

"أما التواصل الفني، فهو لا يكتفي بإلغاء السياق الأصلي، إنما يتجاوزه إلى إلغاء اكتمال النص، ويقتصر في المقابل على ما هو ضروري لبنائه، أما بقية الفراغات، فيقوم القارئ بملئها، وهذا ما يفسر نفور القراء من الأعمال الواضحة التي تنظم بنيتها تنظيما محكما صريحا"[1].

إنّ مواقع اللاّ تحديد وهي الفجوات التي تحقق الجمالية للنص الأدبي والتي يقوم القارئ بملئها، قد يكون الاسم كمرادف لفراغات النص.

1-6- الإستراتيجية النّصية

"هي مجموعة من القوانين التي تضمن التواصل بين المؤلف والقارئ، ووظيفتها الربط بين عناصر السجل وبين السياق المرجعي والمتلقي[2]".

نستخلص من القول بأن الإستراتيجية النصية هي تلك الكيفية التي يتم فيها توزيع وترتيب وتنظيم عناصر السجل أثناء بناء المعنى، وبالتالي يتحدد شكل النص الخاص.

2-7- الدائرة التّأويلية

هي دائرة تضم أجزاء النص للوصول إلى الكل، وهدا ما يقوم به المؤول" هذا يعني أننا نبدأ من الأجزاء لإدراك الكل، وهي قضية بديهية، ثم نعيد قراءة الأجزاء، عينها استنادا لذلك الكل الكائن خلفها، بوصفه الإطار الذي سيمنع التأويل من أنّ يتقوّل، أو يخرج عن المعاني المحتملة له".[3]

---

[1] علي حسن هذيلي، التلقي بين ياوس وأيزر، دواة مجلة فصلية تعنى بالدراسات والبحوث العلمية والتربوية، كلية الآداب، جامعة ذي قار، ص.157.

[2] عمار ايت عيسى، نظرية التأثير نحو تعددية تأويلية عن أيزر، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع 50، جامعة عبد الرحمان ميرة - بجاية - الجزائر، ص.135.

[3] علي حسن هذيلي، التلقي بين ياوس وأيزر، المرجع السابق، ص.160.

إنّ معرفة الكل متوقفة على معرفة الأجزاء، ومعرفة الأجزاء متوقفة كذلك على معرفة الكل، وهذا ما يجعلنا نقرأ النص مرتين وهما: مرة لأجل تكوين رؤية كلية للنص، أو مقاصده الكبرى ومرة، لأجل تأويل تفاصيله، بما ينسجم وتلك الرؤية الكلية.

1-8- وجهة النظر الجوالة

"إن القارئ يسافر عبر النص، كاشفا بذلك كثرة المنظورات التي يترابط بعضها مع بعض والتي تعدل كلما حدث انتقال من واحد منها إلى آخر"[1]، وهذا ما اشار اليه "**ياوس**"*.

نستخلص بأن القارئ يجول في النص بحرية، يتقدم و يعود وهذا ما يسمى بوجهة النظر الجوالة.

2-2-2 هيرمينوطيقا الاستجابة الجماعية، ويمثلها هانس روبرت ياوس Jaub Robert Hans*

انتقل "**ياوس**" كباحث رومانسي بشكل أساسي نحو نظرية الاستقبال عبر اهتمامه بالتاريخ الأدبي [2].

لقد اهتم "**ياوس**" بالقراءة الجماعية ؛حيث يهدف للتجديد من خلال الفعل القرائي ومن أبرز مفاهيمه.

[1] روبيرت هولب، نظرية التلقي، المرجع السابق، ص.143.

***هانس روبيرت ياوس JaubRobert Hans** عالم أدب ألماني (1921-1997)، درس ياوس الفلسفة على يد "غادامير"، أسس سنة 1963 مع "فولفغانج إيزر" وآخرين مجموعة بحث بعنوان: "الشعر والهرمينوطيقا"، ثم انتقل ليدرس في جامعة كونستانس، حيث ألقى محاضرته الافتتاحية سنة 1967 بعنوان: "تاريخ الأدبكتحد لعلم الأدب"، قدم فيها الخطوط العريضة لنظريته "جمالية التلقي" واستعرض فيها تصوراته في علم الأدب. واكتشف أفق انتظار الجمهور متأثرا في ذلك اللسانيات ً وبالتواصل الأدبي. وقد ألف ياوس مجموعة من الكتب نذكر أهمها: أبحاث في شعر الحيوان بالقرون الوسطى، والزمن والتذكر في "البحث عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست، ونظرية التلقي، ومسالك الفهم، وكتاب مشاكل الفهم.

[2] روبيرت هولب، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، تر عبد الجليل جواد، ط1، دار الحوار والنشر والتوزيع، الاذقية، سورية، 2004، ص.143-144.

2-1- أفق الانتظار

يعد أفق الانتظار "الركيزة المنهجية في نظرية الاستقبال؛ بحيث أخذ مصطلح (أفق) من غدامير"[1]. إن أفق الانتظار عنده: "هو الفضاء الذي يتم من خلاله بناء المعنى، ورسم الخطوات المركزية للتحليل، ودور القارئ في إنتاج القواعد السابقة الوجود لتوجيه فهم القراء(الجمهور)، و تمكينهم من تقبل تقييمي"[2].

يعتبر أفق الانتظار مجموع الخبرات التي تتكون عند القارئ عبر قراءاته المتعددة للنصوص المختلفة فهو المعيار الذي يستخدمه المتلقي لتسجيل رؤيته وهو يركز على ثلاثة عوامل[3]:

أ- التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النص.

ب- شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها التي يفترض معرفتها.

ج- التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العادية ؛أي التعارض بين الواقع والخيال.

ومنه "إن المقترح ألتنظيري المتنوع من قبل "**ياوس**"؛ الذي رأى بان القارئ هو الوسيلة التي تربط بين الخيوط المتنافرة وأفق الانتظار هي مجموع الفرضيات المشتركة التي تعود إلى جملة من القراء"[4].

لقد ارتبط مفهوم أفق الانتظار بـ"**ياوس**" و هو يمثل السّجل عند **"أيزر"**، فهو مجموع الفرضيات التي تنسب إلى جيل القرّاء.

---

[1] كلارا سروجي شجراوي، نظرية الاستقبال في الرواية العربية الحديثة، المرجع السابق، ص.11.

[2] محمد عبد البشير مسالتي، مقولات نظرية التلقي بين المرجعيات المعرفية والممارسة الإجرائية، المرجع السابق، ص.90.

[3] نحو جمالية التلقي، هانس روبرت ياوس، تر محمد مساعدي، ط1، النايا للدراسات والنشر، سوريا، 2014، ص.59.

[4] أونطوان كومبانيون، شيطان النظرية، المرجع السابق، ص.227.

2-2- أفق التوقع

"إن المتلقي عندما يتناول نصا أدبيا لا تتوافق سيماته مع الصور الفعلية المألوفة عنده،فانه يصطدم بلحظة الخيبة "فنستعمل مفهوم أفق أو خيبة التوقع، أما التماهي فهو موافقة أفق انتظار القارئ لأفق النص"[1].

نستنتج بأن تغيير الأفق هو عبارة عن صدمة جمالية للمتلقي التي تخالف أفقه فينشأ أفق جديد، "وحين تتحرك آلية القراءة، ينشأ حوار خاص بين الأفقين، سيتمخض عن تماهي أفق النص مع أفق القارئ أو تخييب هذا لهذا، أو تغييره له"[2].

نلاحظ بأن القارئ عندما يجد في النّص ما يخالف توقعاته التّي تشكلت حول ذلك الجنس الأدبي خلال قراءاته السابقة، تحدث عنده خيبة توقع، لذلك يقوم بتغيير أفقه الذي اكتسبه من قبل فيجدد أفقه حول ذلك الجنس الأدبي، وهذا ما حدث للقارئ عندما تغير شكل القصيدة العربية العمودية عبر العصور الأدبية.

"اهتم "**ياوس**" باللّحظات السلبية التي تخلق عند المتلقي ردة فعل؛ حيث تحتل ذهنه أعمال حديثة تنكر التقليد بالمقارنة مع الأعمال الكلاسيكية من جهة والأدب الحديث الذي يصدم توقعات القارئ"[3]

لقد اهتم ياوس بأفق التوقع أكثر من أفق الانتظار.

3-2 - المسافة الجمالية

هي المسافة الموجودة بين الانتظار الموجود والعمل الجديد[4]، و"يمكن قياس هذه المسافة بردود الأفعال عند القراء بأحكام النقاد"[5].

---

[1] ياوس، جمالية التلقي، تر: رشيد بنحدو، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2004، ص.122.

[2] علي حسن هذيلي، التلقي بين ياوس وأيزر، المرجع السابق، ص.156.

[3] أونطوان كومبانيون، شيطان النظرية، المرجع السابق، ص.228.

[4] فاطيمة بومعزة، نظرية القراءة والتلقي – مرجعيات و مفاهيم – مجلة النـص (1)، العدد 22، ديسمبر، 2017، ص.86.

[5] علي حسن هذيلي، التلقي بين ياوس وأيزر، المرجع السابق، ص.157.

نجد بأن المسافة الجمالية تنشأ عندما لا يتوافق أفق النص مع أفق القارئ، وهنا تحدث ردة فعل للقارئ الذي يقوم بإطلاق أحكام وتأويلات على ذلك النص فيعطيه جمالية أكثر،لأن المتلقي يبدع أثناء بنائه للمعنى الجديد للنص.

2-4- اندماج الأفاق

يرى " **ياوس**" أن فهم أي نص أدبي ينتمي إلى الماضي يتم عبر إعادة علاقته بقرائه المتعاقبين انطلاقا من الحاضر؛ أي وضعه في سياق زمني يتيح التغلب على المسافة التاريخية التي توجد بين الحاضر و الماضي و من هنا تأتي أهمية تاريخ القراءات.

"أما **ياوس**، فسيتحدث عن التلقي العمودي، أي آفاق الماضي، وعلاقتها بالأفق الحاضر، بعد أن يستجمع نصوصه كلها، أو تاريخ الجنس الذي يمثلها، وهو يريد لهذه الآفاق أن تتلاقى، لأن صياغة تاريخ الأدب متوقف على ذلك التلاقي، وقيمة الأثر تأتي من موقعه المتميز بين النصوص، ولكن من الوقع الذي ينتجه"[1].

إنّ "**ياوس**" تحدث عن التلقي العمودي ؛أي التلقي واستقبال النصوص عبر أزمنة مختلفة، ومنه نستخلص بان التلقي العمودي يتمثل في التلقي عبر أزمنة مختلفة من التاريخ؛ أي أنّ تأويل جمهور القراء لنفس النّص يختلف من زمن لآخر نظرا لتغير خبراتهم وتطور تفكيرهم بحسب ظروف المحيطة بهم، وبالتالي تكون آفاق جمهور القراء مختلفة وعند دمجها تعطي للأثر الأدبي قيمته في تاريخ الأدب وهذا ما حدث للكثير من النصوص،

مثل:"**نص ألف ليلة و ليلة**".

بينما التلقي الأفقي يتمثل في ذلك الحوار الذي يقوم بين النّص والمتلقي أثناء القراءة.

2-5 منطق السؤال والجواب

هو عبارة عن حوار بين أسئلة وأجوبة تنصهر فيه الآفاق وتتراكم عبر أسئلة وأجوبة[2].

[1] علي حسن هذيلي، التلقي بين ياوس وأيزر، المرجع السابق، ص.155.

[2] أونطوان كومبانيون، شيطان النظرية، المرجع السابق، ص.229-230.

"إن إعادة تشكيل أفق التوقع، أثناء إبداع الأثر بالصورة التي كان عليها قديما، تمكن من طرح أسئلة أجاب عنها الأثر في الماضي، ومن ثمة اكتشاف الكيفية التي أجاب بها قارئ ذلك العصر.

بهذه الطريقة ندرك الاختلاف التأويلي بين الماضي والحاضر"[1].

نستنتج من القولين بأن جمهور القراء يقوم بمساءلة النص من خلال طرح العديد من الأسئلة؛ حيث تتغير الأجوبة عبر الأزمنة، وبالتّالي يختلف التأويل الأثر الأدبي بين الماضي والحاضر باختلاف القراء.

[1] علي حسن هذيلي، التلقي بين ياوس وأيزر، المرجع السابق، ص.158.

المطلب الثالث
دور الذّات في بناء المعنى

لقد أشرنا سابقا إلى أنّ الخيال يتعلق بالمؤلف بينما التخييل يرتبط بالقارئ والمتلقي.إذن فجمالية التلقي ترتبط بذلك التأثير الذي يخلفه العمل الأدبي في نفسية المتلقي، وهنا تأتي المهمة التخييلية للذات في توجيه العمل الأدبي.

لذلك اخترنا مجموعة من النقاد القدماء العرب والمحدثين الغربيين اللّذين اهتموا بذات القارئ وهم:**الجاحظ و عبد القاهر الجرجاني وهوسرل وأيزر.**

1-3- 3 دور الذات عند النقاد العرب

1-3 عند الجاحظ

"فان أردت أن تتكلف هذه الصناعة، وتنسب إلى هذا الأدب،فقرضت قصيدة،أو جردت خطبة،أو ألّفت رسالة، فإذا وجدت الأسماع عنها منصرفة والقلوب عنها لاهية، فخذ في غير هذه من الصناعة"[1].

ومنه فان القارئ هو الذي يعطي للعمل الأدبي قيمته، ذلك من خلال التأثير الذي يحدثه في ذاتية المتلقي، فيتفاعل معه ليوجّهه إذا كان رديئا.

إنّ ملامح نظرية التلقي موجودة في التراث العربي بل حافلة بها غير أنها لم تكن مؤسسة ؛ حيث نجد بأنّ الجاحظ أشار إلى دور المتلقي في توجيه العمل الأدبي إذ يبين السبب و الدافع في ذيوع القصدية و انتشارها.

[1] ينظرالجاحظ، البيان والتبيين، ج3، تح درويش جويدي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 2001، ص.128.

"أتى **الجاحظ** ليلفت أنظارهم و يوجه أفكارهم وجهة أخرى بذلك من دنيا السمع والسامعين إلى دنيا القراءة و القراء"[1].

إنّ استقبال النّص يعتمد على استحسان السامع أو الانصراف عنه، لذلك عمل **الجاحظ** جاهدا لإقامة علاقة صداقة مع القارئ لأن الناس في عصره كانوا يؤثرون السماع، والأخذ من الأفواه.

"فالنص بالنسبة للقارئ منجما يستخرج منه ما شاء من السبائك لم ترد على بال المنشئ"[2].

نستشف بأن القارئ هو الذي يعطي تلك الجمالية للنص من خلال استخراج الكنايات، والتشبيهات، والصور الشعرية، فيعطي للنص قيمة الأدبية.

إنّ الشاعر عندما يكتب أو ينظم قصيدة لا يكتبها لنفسه وإنما يحاول توصيل الرسالة الشعرية إلى المستمع الذي يعتبر الهدف من وراء التحرير والإلقاء[3].

نلاحظ بأنّ **الجاحظ اهتم** بالمتلقي من خلال علاقته بالمؤلف وذلك بفهمه للنص وبما أن التأويل من مهام القارئ، نجد هذا المصطلح ذكر في كتاب أسرار البلاغة عند **عبد القاهر الجرجاني**.

2-3 - عند عبد القاهر

يعرف **الجرجاني** التأويل بما يلي :

" ... قولنا تأوّلت الشيء، أنك تطلبت ما يؤول إليه من الحقيقة، أو الموضع الذي يؤول إليه من العقل لان أوّلت وتَأَوَّلْتَ، فعّلت وتفعّلتَ من آل الأمر إلى كذا، يؤول إذا انتهى إليه، والمآل والمرجع، ليس قول من جعل أوّلت وتأوّلت من أوّل الشيء"[4].

---

[1] سمير سلامي، إرهاصات نظرية التلقي في أدب الجاحظ، مجلة التراث العربي، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 106، 2007، ص.130.

[2] شكري مبخوث، جمالية الألفية، المجتمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، ط1، تونس، 1993، ص.13.

[3] محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 1986، ص.73.

[4] ينظر عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، المرجع السابق، ص.8.

يرى **الجرجاني** بأن مصطلح تأوّل أصح من مصطلح التأويل ؛ حيث يقصد من تأوّلت الوصول إلى حقيقة الأمر بالمعنى الدقيق الوصول إلى المعنى الأصلي للخطاب.

ورأى بأن التأوّل درجات : منه ما هو قريب وسهل الوصول إليه، ومنه ما يحتاج إلى قدر من التأمّل، ومنه ما هو غامض يحتاج إلى من لروِّية وتفكير.

نستنتج من تقسيم **الجرجاني** بأن الذوات المؤولة تختلف من قارئ لآخر بحسب بساطة أو غموض النص الأدبي، وهنا إشارة إلى دور الذات القارئة في التأويل، ويظهر ذلك في العبارة "**إلى من له**"؛ حيث تعود الهاء على قارئ مفكر يكشف عن ما هو غامض في النص.

لقد أشار إلى هذه الدرجات قسم المعاني في كتابه، وقسمه إلى قسمين،عقلي، وتخييلي، ونخص الذكر بهذا الأخير حيث قال عنه:

"فالقسم التّخييلي يأتي على درجات منه،المصنوع استعين عليه بالرفق، والحذق،حتّى أعطى شبها من الحق، وغشي رونقا من الصدق، باحتياج تمعّن وقياس"**تصنع فيه وتعمل**"[1].

من عبارة "**تصنع فيه و تعمل**" نلاحظ بأن **الجرجاني** يركز على الأعمال التي تحتاج إلى تفكير و تمعن للوصول إلى معانيها، مشيرا إلى الذات القارئة في توجيه العمل الأدبي، من خلال التأويل بواسطة التخييل .

يرى **الجرجاني** بأن : "المتلقي يحتاج إلى دقة النّظر وإعمال العقل" [2]

إنّ القارئ عليه أن يستعين بقدراته الحسية والعقلية للوصول إلى حقيقة المعنى الموجود في النصوص الأدبية، والعلمية.

إن الجرجاني لمح إلى فعل القراءة، مشيرا إلى دور الذات القارئة في الكشف عن ما هو غامض من خلال الرموز، والكنايات، التي يوظفها المبدع في النص؛ حيث يقول :

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، المرجع السابق، ص.267.

[2] أحمد منادي، التلقي والتواصل الأدبي، قراءة في النموذج التراثي، عالم الفكر، مج1، 2005، ص.83.

"فانك إذا قرأت ما قاله العلماء، وجدت جلّه رمزًا، و وحيًا، وكنايةً، وتعريضًا، وإيماءً إلى الغرض من وجه لا يفطن له إلا من غلغل الفكر، وأدقّ النّظر، ومن يرجع من طبعه إلى ألمعية يقوى معها إلى الغامض، ويصل بها إلى الخفيّ"[1].

في هذا القول نجد ثلاثة عبارات مهمة وهي:

1-" **رمزًا، و وحيًا، وكنايةً، وتعريضًا، وإيماءً**" إشارة إلى البياضات والفجوات التي يقوم القارئ بفك شفراتها بفعل القراءة .

2-يتجلى فعل القراءة في العبارة "**لا يفطن له إلا من غلغل الفكر، وأدقّ النّظر**".

3-ويشير إلى دور الذات في العبارة "**من طبعه إلى ألمعية يقوى معها**"، والطبع هي تلك الاستعدادات الفطرية و النفسية التي يتميز بها شخص عن آخر .

إنّ التأويل لا يتحقق بإعمال العقل فقط، وإنما بتعاون مع الذات فيتحقق التأويل بواسطة التخييل.

وهذا دليل على أن ملامح نظرية التلقي كانت موجودة في التراث العربي،وما لاحظناه وجود تشابه بين "**الجرجاني**"و "**هوسرل**" في الإشارة إلى القصدية غير أن الأوّل لم يعلن عنها بل لمّح إليها، بينما الثاني ذكرها بصريح العبارة، ويظهر ذلك التشابه في تدقيق النظر في لغة المؤلف للوصول إلى البنية العميقة، والى المعنى الحقيقي و الأصلي .

تحدث "**عبد الكريم شرفي**" عن قصدية "**هوسرل**" في هذا القول:

"لأننا حينما نتكلم نمارس باستمرار قصدا داخليا يظهر في الكلمات وينشطها...ونتيجة هذا التنشيط أن الخطاب كله يجسد...القصد في دواخله ويحمله فيه في شكل معنى"[2].

بهذا نجد مفكرين من ثقافتين مختلفتين يتفقان على دور الذات القارئة ،الواعية التي تدرك الظواهر من خلال تأويل النصوص ؛حيث تمنحها وجودا ماديا ملموسا.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، المرجع السابق، ص.455.

[2] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل الر نظرية القراءة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص.26.

2-3-2 - الذات عند النقاد الغربيين الألمان

من أبرز النقاد الألمانيين نجد "**شلا ير ماخر**"، و"**ايدموند هوسرل**"، و"**فولفانغ أيزر**"

2-1- الذات عند فريدريك شلاير

اهتم "**شلاير ماخر**" بالمؤول من ناحية عملية الفهم "كيف يتم على وجه الدقة فهم أي عبارة ،أو أي سؤال أكان قولا منطوقا أو مكتوبا ؟[1]" ؛ حيث أجاب بان الفهم يكون عن طريق الحوار بين طرفين وهما:

"طرف المتحدث وطرف المستمع"[2].

إنّ المستمع هو ذلك المتلقي الذي يؤول العمل الأدبي من خلال الذات ،لكن هذه الذات لا تستوعب الكل وهذا ما أشار إليه"**عبد الكريم شرفي**" في قوله :

"إننا نفهم كل شيء إلى أن نصل إلى مقطع معين لا نفهمه أو يتعارض مع ما فهمناه"[3].

ومنه فان الفهم يتحقق من خلال امتزاج الذهن والنفس والنص. و إن النّص حسب "**شلاير ماخر**" له جانبين :

موضوعي(لغة النص)، و ذاتي (فكر المؤلف ونفسيته وخياله)[4]

ومنه نستنتج بأن النص هو استجابة جمالية للواقع،فهو صورة عن الحياة من خلال المبدع.

وتعمل الذات المتلقية بفهم هذه الاستجابة عن طريق لغة النص، والخيال الموظف فيه الذي يكشف عن نفسية المؤلف، وهذا كله من أجل الوصول إلى الحقيقة .

يرى "**نصر حامد أبو زيد**" بأن التأويل عند "**شلاير ماخر**" هو المساواة بين الذات القارئة ، والذات المبدعة لكي يتم الفهم[5] .

---

[1] عادل مصطفى، فهم الفهم: مدخل إلى الهيرمينوطيقا (نظرية التأويل من أفلاطون إلى جدامير)، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 2003، ص.66.

[2] عادل مصطفى، فهم الفهم، نفس المرجع، ص.67.

[3] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، المرجع السابق، 2007، ص.26.

[4] ينظر نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، مرجع سابق ص.21.

[5] ايمان اسكندر، إشكالية الذات ودورها في بناء المعنى في النقد الغربي المعاصر، مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر، دراسات نقدية حديثة ومعاصرة، جامعة يحي فارس المدية، 2013، ص.17.

نستخلص بأن **شلاير ماخر** يضع شرطا للفهم، وهو أن تكون الذات القارئة في نفس مستوى الذات المبدعة.

2-2- الذات عند ايدموند هوسرل

أشرنا سابقا في المفاهيم الفلسفية إلى القصدية التي تتمثل في عودة الذات؛حيث تتمكن هذه الذات من التأويل و الوصول إلى المعنى الذي قصده المبدع "عن طريق استخلاص البنى العميقة من خلال التيمات، والنماذج التخييلية المتكررة في النص"[1].

يقوم القارئ بفك الشفرات الموجودة في النص لكي يصل إلى المعنى، ودلك من خلال التشبيهات والصور البيانية و التيمات المتكررة.

3-2 - الذات عند فولفانغ أيزر

لقد اشرنا إلى الاهتمام الذي أولاه**"أيزر"** للمتلقي في نظرية التأثير ، وأبرزنا أهم المبادئ و المفاهيم التي جاء بها، ولكي نوضح دور الذات في بناء المعنى و توجيه العمل

الأدبي عدنا إليه لأنه يبرز تلك المهمة التخييلية عند القارئ المؤول في إعادة بناء معنى جديد للنص من خلال عملية التأثير التي تحدث عند القارئ لحظة اتصاله بالنص.

تحدث **"أيزر"** في كتابه **"فعل القراءة** " عن التفاعل الذي يحدث بين القارئ و النص عن طريق القراءة التي تتميز باتجاهين متبادلين بين النص و القارئ.

سار **"أيزر"** إذن على توجه جديد في التأويل، يقوم على تبني مقاربة تعتمد على خبرات الذات في التعامل مع النص. "إن دخول الذات طرفا في المعنى غير مكتمل داخل النص وأنه ناتج عن الحوار الحاصل بين القارئ والنص "[2].

نستنتج بأن **"أيزر"** أعطى أهمية للذات القارئة، التي تساهم في إنتاج المعنى من خلال الحوار بين القارئ والنص. وبفضل المشاركة الفعالة للقارئ في النص بعد تأثره الجمالي "يحل محلها التأثير الجمالي الذي ينجم عن التداخل والالتحام بينهما"[3].

---

[1] ينظر نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المرجع السابق، ص.20 - 23.

[2] عمار ايت عيسى، نظرية التأثير نحو تعددية تأويلية عن أيزر، المرجع السابق، ص.134.

[3] عبد الرحمان محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة، الكويت، ع279، 2002، ص.335.

إنّ النص أثر يمكن ممارسته لذلك فمهمة التأويل عند **"أيزر"** هي تفجير الطاقات الدلالية والاحتمالية الكامنة في النص.

إن **"أيزر"** تحدث عن مشاركة الذات القارئة في صناعة المعنى لأن النص لا يشكل المعنى بنفسه و هنا تتجسّد المهمة التخييلية للأدب .

لأن العمل الأدبي "تجربة معيشة وليس مجرّد فكرة"[1]. ومنه نستنتج بأن التأويل مهمة من مهام القارئ ؛ حيث ربط **"محمد مبارك"** بين التأويل والتخييل قائلا: "التأويل والتخييل مفهومان يختصان بالمتلقي، وهما بعدان من أبعاد تلقي النص"[2].

كاستنتاج لما سبق فان القارئ هو الذي يقوم بـتأويل النص، وبالتالي تتحقق المهمة التخييلية للأثر الأدبي ؛ حيث يكمن التفاعل بين النص و القارئ في تلك البياضات وفي التخييل الذي ينشأ من خلال الكنايات والتشبيهات ومنه فان البياضات تساهم في إثارة النشاط التخييلي للقارئ.

هذا ما وجدناه في القرنين الرابع والخامس للهجرة مع بدايات التأليف النقدية عند العرب في عصورهم الذّهبية، أين أشرنا إلى التأثير الجمالي الذي تحدث عنه **"الجرجاني"** و**"حازم القرطاجني"** من خلال مقومات الخيال التي يوظفها المبدع في عمله؛ حيث يهدف من خلالها إلى التأثير في القارئ.

لقد كان القارئ يؤول النصوص الإبداعية من خلال اللغة الموظفة، وما نشهده من تطور على الساحة النقدية هو تكملة لما جاء به الأوّلون.

نستخلص بأن آليتي فعل القراءة والتأويل كانتا موجودتان في الفكر العربي الإسلامي؛ حيث كان يحاول فهم كتاب القرآن الكريم والأحاديث النبوية من خلال التفاسير الدينية ثم انتقل ذلك إلى الشعر العربي وهذا ما يربط بين النقد التراثي والنقد المعاصر.

---

[1] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، المرجع السابق، ص.180.

[2] إدريس مقبول ويحي رمضان، النص بين القراءة والتأويل، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن،2013، ص.64-65.

المحور الثاني
قراءة لقصيدة أبي تمام في رثائه لعبد الحميد الطوسي

إنّ القطب الفني لأي عمل أدبي له جانبين وهما الجانب البنائي والجانب الذاتي (النفسي). لذلك فالأوّل يتمثل في لغة النص؛ أي جزالة واستقامة المفردات، والكلمات، وصياغة التراكيب نحويا وصرفيا و بلاغيا وبالتالي سنقوم بتأويل لغوي ونحوي للقصيدة. أما الجانب الثاني أي الذاتي فهو تأويل نفسي لشخصية أبي تمام من خلال لغته الموظفة في عمله الأدبي، قبل الولوج إلى هذين القطبين ارتأينا التعرف أكثر على الشاعر أبي تمام.

المبحث الأوّل
القطب البنائي لقصيدة أبي تمام

المطلب الأوّل
التعريف بأبي تمام حبيب بن أوس الطائي

1-1 نشأته

اختلف المؤرّخون في أصل أبي تمام ومكان ولادته وتاريخه[1].

الأصفهاني يذكر بأنه من طيء صليبه، واسمه حبيب بن أوس، ولد بقرية جاسم. و قيل أن ولادته سنة 172هـ وقيل سنة 182 أو 190هـ والأقرب إلى الصواب هو أن مولده سنة 182هـ ذهب قوم آخرون إلى أنه يوناني الأصل، وقالوا أن أباه كان خمارا نصرانيا بدمشق.

نشأ أبو تمام بدمشق؛ حيث بدأ حياته بحياكة الثياب، وأثناء ذلك يذهب إلى حلقات الدّرس في المساجد،ثم انتقل إلى حياكة الشعر ونسجه، وتوجه إلى حمص حيث أقاربه من الطائيين،ثم رحل إلى مصر، وتردد على مساجد الفسطاط حيث حلقات العلم والدرس، نبغ في الشعر، كان أسمر اللون،طويل القامة، فصيح اللهجة، لطيف الكلام،عاش أربعين سنة أو أقل[2]. نال شهرة خاصة بالرثاء عن جميع الأغراض التي نظم بها، وهي ثمانية: مديح وعتاب، ووصف وغزل، وفخر وزهد، ورثاء وهجاء[3].هو شاعر مبدع لا يجاريه في سبك الألفاظ و متانة الأسلوب شاع؛ حيث فضله البعض على شعراء الجاهلية[4].

---

[1] نافع عبد الفتاح، الشعر العباسي، قضايا وظواهر، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، 2011، ص.187-195.

[2] أبو تمام الطائي حبيب بن أوس، الديوان، تفسير محي الدّين الخياط، د.ط، طبعة نظارة المعارف العمومية الجليلة، د.ت، ص.15.

[3] أبو تمام، الديوان، المرجع السابق، ص.12.

[4] نافع عبد الفتاح، الشعر العباسي، قضايا وظواهر، المرجع السابق، 2011، ص.187-195.

2-1 عمله

عمل في المسجد الجامع ساقيا للماء،مدح الكثير من الأشراف والولاة والأمراء منهم والي مصر "عبد الله بن طاهر"، والي الشرطة والخراج الحضرمي[1].

توجه إلى بغداد في خلافة المأمون فمدحه و مدح رجالات الدولة و قادة الجيش.

أصبح شاعر الخليفة المعتصم، وعاش أحداث فتح عمورية، والقضاء على ثورة بابك ألخرمي، رحل إلى خرسان ليمدح عبد الله بن طاه،وأثناء رجوعه مر بهمذان؛ حيث حبسه الثلج هناك مدة طويلة، قام خلالها بتصنيف مجاميع من الشعر.

عاد إلى بغداد، كانت علاقته جيدة مع عبد الله بن طاهر، فولاه على بريد الموصل، بقي فيها عامين، ثم مات سنة 231هـ ؛ حيث أقام له أبناء محمد بن عبد الحميد الطوسي قبة على قبره، وهو لا يزال يرقد في حديقة بلدية الموصل.

إن أبا تمام أديب عصامي أخذ نفسه بثقافة واسعة حتى قالوا أنه عالم، ذلك أن شعره يعجب أصحاب الفلسفة والمعاني.كانت أسفاره ورحلاته مصدرا من مصادر ثقافته،كان يحب التجديد، وصف بسرعة البديهة، وحدّة الذكاء.

3-1 آثـاره

1- لأبي تمام ديوان شعر جمعه ألصولي و رتبه على حروف المعجم، ثم رتبه علي بن حمزة حسب موضوعاته، وطبع الديوان مرارا في مصر و لبنان.له سبع مجموعات شعرية، أبرزها كتاب الحماسة، وقد رتبه على عشرة أبواب خص كل باب بفن، وكان باب الحماسة أولها.[2]

4-1 أغراض شعره

المديح الذي شغل القسم الأكبر من شعره، والرثاء يقسم إلى قسمين، ما قاله في ذوي قربانه، وما قاله في العظماء والمشهورين، والغزل و الاخوانيات يتمثل في وصف العواطف الصداقة منه إلى الإجادة في وصف الحب.

---

[1] المرجع نفسه، ص190.

[2] نافع عبد الفتاح، الشعر العباسي، قضايا وظواهر، المرجع السابق، ص.190.

الوصف ويتفرع وصفه إلى فئتين رئيسيتين:

أ. وصف الطبيعة ؛ حيث وصف الأزهار و الرياض والربيع و المطر... الخ.

ب. وصف الحرب؛حيث اشتهر بوصف المعارك و هو يشبه الشعر الملحمي في الأدب العربي مثل بائيته في فتح عمورية وصف معركة خاضها المأمون في بلاد الروم.

5-2 أسباب ودوافع نظم القصيدة

قام **أبو تمام** بنظم هذه القصيدة بعد استشهاد محمد بن عبد الحميد الطوسي في معركة "بابك الخزمي" التي وقعت في القرن الثالث للهجري ؛ حيث حدثت وقائعها بين المسلمين، والشيعيين في بغداد[1]، وتعتبر هده القصيدة التي قالها أبي تمام في رثاء محمد بن عبد الحميد الطوسي من أروع القصائد الحافلة بالتخييل في العصر العباسي.

[1] نجوى صابر، النّقد الأخلاقي: أصوله وتطبيقاته، ط1، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، 1990، ص 52.

المطلب الثاني
الجانب البنائي للقصيدة

إنّ الجانب البنائي للقصيدة يتمثل في لغة النص، وفي الكلمات والتعابير، ويتمثل في الصياغة[1].

والصياغة هي: الجانب الموضوعي وترتيب الكلام على هيئة مخصوصة، وفي جزالة ورقة اللفظ، استقامته، والجزل في الأصل معناه جودة الرأي، وتمام الخلق[2]. و مع ذلك فقد تخلّلت هذه العناصر جانب من الفردية و الذاتية.

أشرنا في الجزء النظري بأن من مقاييس الجزالة الشدة، والقوة،والمتانة، والسهولة، وغير ذلك من كل لفظ يسهل جريانه على اللّسان على متانته و يستلذه السمع.

2-1 دور الألفاظ والمعاني في التّخييل

"إن الألفاظ تكون سهلة في مخارج حروفها، خالية من البشاعة "[3]

كما "ترتبط بوصف مواقف الحروب، وفي قوارع التهديد، أما الألفاظ الرقيقة تستعمل في وصف الأشواق و ذكر الأيام البعاد و في استجلاب المودّات و الاستعطاف"[4]. نستنتج من القول بأنّ الجزالة صفة يكتسبها اللفظ مفردا و جملة، وتختص ببعض الخصائص الصوتية، كما أنها تبتعد عن ما هو غريب عن كلام العرب، وليس الكلام العامي، فهو سهل ممتنع.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، المرجع السابق، مادة: صوغ، ص.400.

[2] ابن منظور، المرجع نفسه، مادة: جزل، ص.350.

[3] محمد بن مريسي الحارثي، عمود الشعر العربي، المرجع السابق، ص.344.

[4] محمد بن مريسي الحارثي، عمود الشعر العربي، المرجع السابق، ص.344.

لقد وجدنا استعمال لفظ "**الموت**" في مواضع عديدة من القصيدة؛ حيث ارتبط هذا اللّفظ بمخيلة الإنسان على أنّه نحس و شؤم و مصيبة لا تتقبله النّفس البشريّة، غير أنّنا وجدنا تغييرا لهذه الصورة بصورة تتقبلها هذه النّفس إذا كان الموت طلبا لجلالة الشّهادة.ومن الكلمات و التراكيب الجزلة التّي تم استخراجها من القصيدة نجد:

الشدّة	المتانة	القوة	السهولة
يجل، يفدح، العسر فوت الموت اثبت في مستنقع الموت حمى، ننفك، الروع، المصيبة، دجى لها الليل يبكي عليه الجود والبأس الخيل، المآثير.	مجتدي، جود، فاضت فجاج، أخمصك الحشر غدوة، غضاضة بزته نار الحرب جدت، الوغى، غدرت أبغض الده، الخؤون شيمتها.	الحفاظ المر، الخلق الوعر، تعاف العار أكفانه، لحده البحر جم، استشهد، بواتر، ثياب الموت عزى به العلى	عذر، البدو، الحضر، الثغر، الكفر، الأجر كبر، القبر، نشر، عمر، خمر، البيض، عمر، سندس.

من الألفاظ الرقيقة نجد :

فتى، الآمال، صبر، عذب الروح، أثواب الندى، الورق النض، يحب، سقى الغيث غيثا، وارت الأرض، سحاب ولا قطر، طاهر الأثواب، روضة، ثوى، الثرى، سلام الله وقفا، الكريم الحر.

2-2 الاستقامة وصحة التّركيب النّحوي والصرفي والبلاغي

إن الاستقامة تتمثل في دقة اختيار اللّفظ، والسلامة من اللّحن،والفصاحة التّي تتمثل في صفات جمعها "ابن سنان الخفاجي كشروط ثمانية لفصاحة اللّفظة"[1]، وهي:

[1] محمد بن مريسي الحارثي، عمود الشعر العربي، المرجع السابق، ص.347.

تأليف اللّفظة من حروف متباعدة المخارج، وحسنة في السمع، وغير متوعرة، غير عامية، جارية على العرف العربي، مراعية التركيب النحوي، والصرفي والبلاغي، ومعتدلة غير كثيرة الحروف، صغيرة في مواضع اللّطافة، أو نادرة.

2-1 التّركيب النّحوي

إنّ الاستقامة تساهم في صحة الدّلالة عندما تكون مراعية للتّراكيب النّحوية وهذا ما وجدناه في القصيدة فاخترنا البيت الأوّل لنبيّن بأنّه يتوافق مع النّحو العربيّ:

1 كذا فليجــلّ الخطب و ليفــدح الأمـر* فليس لعين لم يفض ماؤها عُذْر[1]**

الإعراب :

الكلمة	إعرابها
كـ	حرف تشبيه وجر
ذا	اسم إشارة مبني على السكون في محل جر اسم مجرور ن في محل رفع لمبتدأ محذوف، تقديره الأمر مثل هذا .
ف	فاء فصيحة
ل	لام الأمر
يجلْ	فعل مضارع مجزوم ب "لام"، وعلامة جزمه السكون الظاهر على
الخطبُ	آخره
و	فاعل مرفوع و علامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره
لـ	واو عاطفة
يفدحْ	لام الأمر
الأمرُ	فعل مضارع مجزوم ب "لام"، وعلامة جزمه السكون الظاهر على
ف	آخره
ليس	فاعل مرفوع و علامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره
ل	فاء عاطفة
عين	فعل ناسخ مبني على الفتح
لم	حرف جر
يفضْ	اسم مجرور و علامة جره الكسرة ، وهو مضاف
ماء	حرف جزم مبني على السكون،"لعين" شبه جملة في محل رفع
ها	خبر مقدم .
عذر	فعل مضارع مجزوم ب "لم"، وعلامة جزمه السكون الظاهر على
	آخره

[1] أبو تمام، الديوان، المرجع السابق، ص.386.

	فاعل مرفوع و علامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره، وهو مضاف. ضمير متصل في محل جر مضاف اليه اسم ليس مؤخر مرفوع و علامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره.

إن هذا البيت يراعي التركيب النّحوي العربي. كما أنّنا نجد في القصيدة تنوعا في توظيف الحروف والأسماء والأفعال نحو:

لام، لم، الواو، الفاء، الكاف، ألا، أ، إنّ التي تفيد الجزم، العطف، التشبيه، الجرو النفي، والاستفتاح والتنبيه، الاستفهام، والشرط. وأسماء الشرط و الإشارة والاستفهام (أنىّ، أيّ).

أفعال المضارعة :

(يجلْ، يفدحْ،يفضْ، يوجد،يدري، يعزون ، يبكي).

الأفعال الماضية: (كان ،ليس ،جذّت ...الخ).

الذّي يهمّنا من هذا التّنويع هو التّركيب السليم الذّي يفيدنا في فهم المعنى الكلي الذي تحمله القصيدة،لأنه بسلامتها تتحقق المهمة التّخييلية التي سنقوم باستخراجها في القطب الجمالي للنّص .

كما وجدنا أنّ أساليب الشرط كثيرة الاستعمال مثلا في البيت 22 :

إذا شجـرات العرف جذت أصـولها ففـي أي فرع يـوجـد الورق النضـر[1]

أداة الشرط	جملة الشرط	جملة جواب الشرط
إذا	شجرات العرف جذت أصولها	ففي أي فرع يوجد الورق النظر

إن أصول وجذور الشجرة ضرورية لبقاء نظارتها، فإذا استؤصلت سقطت أوراقها وذهب رونقها.أما المعنى الحقيقي الذّي يؤوّل به هذا البيت هو :

أنّ البطل كان هو أصل ورمز قبيلته، فبوفاته ذهبت هيبة تلك القبيلة، كما تصلح أن تكون حكمة تفيد كل زمان و مكان.

[1] أبو تمام، الديوان، تفسير محي الدّين الخياط، المرجع السابق، ص.387.

ما زاد البيت جمالية هو التقديم و التأخير؛حيث تم تقديم نائب الفاعل (الشجراتُ) على الفعل المبني للمجهول (جذّتْ)، وهذا ليس من الكلام العادي بل هو كلام فصيح جاء على هيئة مخصوصة تتلاءم وكلام الشعراء البلغاء.

إنّ التّدقيق في النظر الجيد للكلام، والقراءة بروّية تجعل القارئ يحيط بالمعنى لأنّ الإعراب فرع من فروع المعنى، فهو يصنّف الكلمة إلى اسم، وفعل، وحرف فيقوم بتقسيم الكلمات من وحدات كبرى إلى وحدات صغرى حاملة لمعان و بالتّالي يستفيد الكل من الجزء فيتوصل القارئ إلى المعنى اللّغوي من خلال التأويل النّحوي.

2-2 التركيب الصرفي

يتم فيه تحديد الأوزان للكلمات و دلالتها التي تفيد في الوصول إلى المعنى، ومن الأفعال التّي اخترناها نجد:

الفعل	نوعه	وزنه	دلالته
جلّ	فعل ثلاثي	فَعَلَ	الاضطراب
سقى	فعل ثلاثي	فَعَلَ	تقلّب
أبغض	فعل ثلاثي مزيد بهمزة	اَفْعَلَ	عيب
انثغر	فعل خماسي	انفعل	الانفعال
استشهد	فعل سداسي	استفعل	تصوير لجلالة الشهادة

2-3 التّركيب البلاغي

يقول ابن المعتز :" البلاغة بلوغ المعنى"[1].

و سُئلَ الكندي عن البلاغة، فقال : "نوع لا تعرفه ولا تتكلم به، و نوع تعرفه وتكلم به، ونوع تعرفه ولا تتكلم به، وهو أحمدهما"[2].

[1] ابن الرشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، تح جمال حمادة، د.ط، المجمع التونسي للعلوم والآداب الفنون، بيت الحكمة، د.ت، ص.392.

[2] المرجع نفسه، ص.393.

"حسن البلاغة أن يصور الحق في صورة الباطل، والباطل في صورة الحق"[1].

نستنتج من هذه الأقوال بأنّ في البلاغة هي تلك البراعة اللّغوية الّتي تبرز حقيقة المعنى وجوهر التّخييل في الشعر العربي الذي يشدّ القارئ، كتخييل ما هو كاذب بأنّه صادق. نلمس في قصيدة أبي تمام وصفا للأشياء كما يتمثلها الشّاعر، تحمل تصويرا بديعا يجد فيه المتلقي متعة وانزياحا، لذلك نجد في الكثير من المواضع بأنّ اللّغة هي جوهر التّخييل، لأنها لغة للفهم، تجمع بين الشاعر و المتلقي.

للّغة الشّعرية طاقة تتجسّد في الصياغة والتجانس والإيقاع، وهذا ما يخلق أثرا في مخيّلة المتلقي فيشارك الشاعر تخيّله بعواطفه، ومشاعره كأنه عاش نفس الوقائع.

يقول أبو تمام : **{الطويل}**

فتى دهره شطران فيما ينومه ففي بأسه شطر و في جوده شطر[2]

نجد في البيت تلاعبا بالألفاظ تشد ذهن القارئ في لفظة **"شطران"** التّي جاءت على سبيل التثنية و هما **"الجود و الكرم"**، وفي ذلك تخييل للفضائل التي تتمثل في مكارم الأخلاق التي طالما افتخر بها العرب.

نلاحظ في قصيدة **"أبي تمام"** التّي رثى فيها البطل "محمّد"، قوة الصور التّخييلية في التشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز.

1-3 التشبيهات

في البيت الثامن : تشبيه تمثيلي

ونفس تعاف العار حتّى كأنّه هو الكفر يوم الرّوع أو دونه الكُفْرُ[3]

يلاحظ القارئ تشبيه صورة بصورة؛حيث شبه الشاعر العار بالكفر، فالهروب في ساحة المعركة أثناء القتال هو عار عند العرب لذلك نفس البطل تعاف العار كأنّه كفر وهذا دلالة على شجاعة المرثيّ و مروءته و ثباته في مواجهة العدو.

---

[1] المرجع نفسه، ص.394.

[2] أبو تمام، الديوان، تفسير محي الدّين الخياط، المرجع السابق، ص.387.

[3] أبو تمام، الديوان، المرجع السابق، ص.386

نلمس في هذا النوع من التشبيه تخييلا عند المتلقي؛ حيث تتشكل صورة الفرار من الحرب كشيء مقزّز تعافه النّفس البشريّة، ونجد كذلك تخييل صورة قبيلة "**بن نبهان**" بالنّجوم التّي سقط من بينها البدر في البيت الثاني عشر، وهو كذلك تشبيه تمثيلي.

كـــأنّ بنـــي نبهـــان يـــوم و فـــاته جـــوم سمـــاء خرّ من بينها البَـدْرُ[1]

تشبيه صورة قبيلة "**بني نبهان** " يوم وفاة البطل بصورة النجوم التي سقط من بينها البدر، وهذه صورة جميلة نجد فيها استعانة بجمال الطبيعة فالسماء تزداد جمالا في اللّيل عندما نشاهد النّجوم مضيئة بالقرب من البدر لتعطي صورة فنّية رائعة، لذلك اختار الشاعر هذه الصورة لكي يصوّر قبيلة بني نبهان بالنجوم الوحيدة في سماء اللّيل والبطل محمد الطوسي بالبدر الذي سقط وتوفي بينهم من دون أن يفعلوا شيئا له وهو يُطعَن بسيوف العدو.

التشبيه الضمني: في البيت السادس

فتـى كـلما فـاضت عيـون قبيـلـة دمـا ضحكت عنه الأحاديث و الذِكْرُ

في هذا البيت تشبيه خفي لا يصرح فيه المشبه و المشبه به بل يُفهم و يلمح فيه من مضمون الكلام. والمعنى الذي يفهم من هذا البيت هو فرح العدو من تألّم القبائل بعد وفاة البطل.إنّ التشبيه الضمنيّ يتضمن قضية و دليلا على صحتها، فالقضية هي: استهزاء العدو من الحزن على وفاة البطل "محمد"، والدليل على ذلك الاستهزاء هو في الشطر:ضحكت عنه الأحاديث والذّكر.

كما أننا وجدنا تشبيهات كثيرة في القصيدة نحو:

تشبيه البيض المآثير(السيوف) بالبواتير التي تقطع أجزاء الجسم فأصبحت بعد وفاة البطل بتر؛ أي لا قيمة لها . وتشبيه الدّهر بالإنسان الخؤون وأعطى صفة الغدر للأيام .

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2-3 الاستعارة

تحدث**الجرجاني** في كتابه "**أسرار البلاغة**" عن أن الاستعارة لا بد لها من قرينة معنوية أو لفظية من دليل الحال أو من فحوى الكلام، فإذا قال القائل : "**رأيت أسدا** " علمت أنه أراد التشبيه الحال **في البيت الثاني استعارة مكنية.**

تـــوفيـــت الآمـــال بـــعد محـــمد وأصبح في شغل عن السفر السَفْر

حذف المشبه به و هو الكائن الحي و الأصل في الوفاة تكون للكائنات الحيّة التي تدب فيها الحياة،فلم تذكر و ذكرت الوفاة التي تدل عليها.فالآمال صفة ملازمة للإنسان الذي يأمل في الحياة وفي كل جديد.لذلك فالآمال لا تموت بل يموت الذي يحملها فتذهب معه كأنّها توفيت وهذا من باب التّخييل .

إنّ الأصل في الجانب البلاغي هو استخراج الاستعارة و نوعها مع عدم تأويلها ولكن بمجيء نظرية التلقي أصبح من حق القارئ أن يؤوّل فيعطي معان عديدة لاستعارة واحدة وهذا ما سنقوم به في المبحث الثاني من هذا الفصل.

في البيت الثالث عشر استعارة مكنية :

يعـزون عن ثـاو تعزى بـه العـلى ويبكي عليه الجـود والبأس والشِعْـرُ[1]

حذف المشبه به و هو الإنسان و تركت لازمة من لوازمه هي الجود والبأس و نظم الشعر، وكلمة البكاء في هذا البيت دلالة على أن هذا البطل يبكي عليه المحتاجين لأنه كان إنسانا كريم يتصف بالجود و العطاء، ينفق على الفقراء و البؤساء فرثاه الشعراء بما يليق به بكاء و حسرة على فقدانه.

3-3 الكناية

تعتبر الكناية من أهم العناصر التي تدخل في باب التّخييل لأنها تؤثر في المتلقي الذي يؤولها تأويلات عديدة[2]. وهذا بحسب مستوى كل قارئ، نجدها في الأبيات التّالية:

[1] أبو تمام، الديوان، المرجع السابق، ص. 386.

[2] ابن منقد أسامة، البديع في البديع، تح علي مهنا، ط، دار الكتب العلمية، بيروت 1987، ص. 97.

و ما مال إلا مـال مــن قـلّ مــالـــه وذخرا لمن أمسى وليس له ذُخْـرُ[1]

و ما كان يدري مجتــدي جـود كفـــه إذا ما استهـلــت أنـّه خـلـق العُسْـرُ

في البيت كناية على الجود و الكرم ؛ حيث اختار الشاعر كلمة **"مال"** لأن الميلان يكون من الأعلى إلى الأسفل ؛ أي من اليد العليا إلى اليد السفلى وهذا يدل على الصدقة والعطاء، وفي اختياره لكلمة **"مجتدي"** التي جاءت على وزن مفتعل وهي مصدر للفعل"جاد" فالبطل هو الذّي يفتعل فعل الإحسان، والصدقة على للمحتاج الذي يوصف بالمجتدي إذن جود الكف كناية على الجود و الكرم.

وقد كان فـوت المـوت سهــلا فـردّه إليـه الحفـاظ المرّ و الخلـق الوَعْـرُ[2]

في هذا البيت تعبير يقصد به معنى ملازما للمعنى الحقيقي، ولتوضيح ذلك فان الموت ليس أمر الذي يسهل ردّه وإنّما القصد هو المعنى الخيالي الملازم لذكر هذه العبارة الذّي يتولد في ذهن القارئ كتخييل و هو العفة والنزاهة والترفع والنقاء والشجاعة والثبات كصفات يتصف بها هذا البطل خاصة وهو في مواجهة الموت في ساحة الوغى.

غدا غدوة والحمد نســـــج ردائـــه فلـم يـنصرف إلا و أكفــانه الأَجْـرُ[3]

في البيت جمالية تصوير جلالة الشهادة وهو كناية على صفة الحمد على الشهادة وفي الشطر الثاني منه تأكيد على ذلك.

فتى سلبته الخيـل و هو حمى لـها و بزتـه نــار الحرب و هــو لــها جمــر

كناية على الغدر الذّي تعرض عليه البطل في ساحة المعركة ولها تأويلات عديدة إذا عدنا إلى سياق الذي حدثت فيه الواقعة؛ حيث نجد صور تخييلية مجتمعة في بيت واحد فيها وصف للحوادث والوقائع ومواضع النّزال والحرب، فيتصوّر حالة البطل وهو يتعرض للغدر والخيانة في ساحة الوغى.

---

[1] أبو تمام، الديوان، المرجع السابق، ص. 386.

[2] أبو تمام، الديوان، المرجع السابق، ص. 386.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إذا شجـرات العرف جذّت أصـولها ففـي أي فرع يـوجـد الورق النضـر

كناية على أنّه بذهاب العظماء تذهب المجتمعات وتصلح أن تكون حكمة.

3-4 المجاز المرسل

نلمس توظيف المجاز في الأبيات التالية:

فـأثبت في مستنقـع المـوت رجلـه وقال لها من تحت أخصمك الحَشْرُ

فهو تعبير بالجزء وإرادة للكل، فالرجل جزء من جسم الإنسان؛حيث ذكر الرجل و أرادبها الجسم.

القصد هو إثبات الرجل في مستنقع الموت وهو إصرار البطل على إتمام المعركة بالرغم من أن جسمه أراد أن يغادر لكن البطل تشجع و ثبت في تلك الحرب لأنه فضّل الشهادة على التراجع.

5-3 البديع

نجد بأن القصيدة مزخرفة بكل أنواع البديع؛ بحيث يلاحظ القارئ بأن الشاعر يجهد نفسه في صنع شعره لأنه يعمد إلى تبليغ الفكرة الشعرية من خلال المحسنات البديعية مثل الطباق بنوعيه الإيجاب والسلب، والجناس التام و غير التام والمقابلة في الشعر، والتورية، والسجع، والتصريع.

إنّ البديع يضفي على النّص موسيقى داخلية و خارجية تعطي جمالية للنّص أثناء قراءته فيتأثر المتلقي بذلك فينجذب إلى النّص فيتفاعل معه.

نجد في قصيدة أبي تمام الكثير من المحسنات البديعية منها:

التصريع في البيت الأول : الأمرُ.....عذرُ.

الجناس (السفر- السفر، ذخرا – ذخر، انثغر– الثغر، كبرا – كبر، بواتير-بتر، الغيث– غيثا، غدرت – الغدر).

الطباق (أبغض/يحب، سهلا/وعر، البدو/الحضر، أمسى/أصبح).

وجدنا تنويعا بين الطباق والجناس لا للزخرفة الفنية وإنّما حاملة الكثير من العناية بالأفكار، إضافة إلى إعطائها جرسا وإيقاعا موسيقيا جميلا، وهذا دلالة على العناية باللّفظ والمعنى معا وهذا ما يدل على ذلك الإيقاع الدرامي المتجه من الدّاخل إلى الخارج.

يقول **عبد القاهر الجرجاني:** "الألفاظ لا تتفاعل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلمة مفردة بل تثبت لها الفضيلة و خلافها في ملاءمة اللفظة لمعنى اللفظة التي تليها "[1]، نستنتج بأن الاهتمام بالكلمات و علاقاتها وارتباطها و تفاعلها يكون بهدف إيضاح المعنى، وهذا ما تفطن إليه **عبد القاهر الجرجاني**.

كاستخلاص لما سبق وجدنا استعمال "**التكرار**" في أكثر من موضع؛ حيث كرّر الألفاظ "فتى" و"كأن" و"الموت" وغيرها من الألفاظ تأكيدا للقول، وجاء في الصناعتين: "حتّى استعملوا التكرار ليتوكّد القول للسامع"[2]. نستشف من ذلك بأنّ **التكرار** يساهم في تراكم التشبيهات التّي تؤثر على المتلقي، كما أنه كرّر توظيف المكارم لأنّ لها قبول واستحسان عند القارئ، وهذا ما تستهويه النّفوس وترتاح له القلوب، وكذلك العقول التي تجد فيها موعظة وحكمة، وفي ذلك توكيد وإلحاح على أنّ الشّعر قضية وتاريخ.

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، المرجع السابق، ص.292.
[2] أبو هلال العسكري، الصناعتين، المرجع السابق، ص.117.

المطلب الثالث
الجانب الذّاتي للقصيدة

نقوم في هذا الجانب بتأويل شخصية **أبي تمام** من خلال أساليبه و تعابيره الموظفة في القصيدة، ومن خلال لغة النّص لاحظنا بأن الشاعر اختار الكلام القويّ في المواقف الصعبة و في ساحة الوغى، بينما استعمل الكلام الليّن في مواقف الشوق و التمنّي، ومنه نستنتج بأنّ اختيار الكلمات تعود إلى آليات ذهنية محدّدة تنطلق من مؤثرات إدراكية في علاقاتها بالتمثيلات المخزنة للمعلومات،فقام الشاعر باسترجاع تلك الكلمات التي تدور حول تلك التصوّرات لأنّ له قدرة ذهنية و ذكاء و معرفة تنم إلى ثقافة واسعة .

من خلال النّص اكتشفنا بأن الشاعر بدأ بصياغة الفكرة قبل النطق بها؛ حيث تم استرجاع معلومات دلالية وتركيبية مرتبطة بشكل الكلمة واختيارها لتكون أكثر ملاءمة وتناغما مع الموضوع.

3-1 تقنيات التعبير عند "أبي تمام"

نجد تقنية الأمر والنفي، والاستفهام: **الأمر** في البيت الأول؛حيث طلب فعلا يخرج عن معناه الأصلي إلى معان أخرى أفادت الالتماس والتمني.

الاستفهام في العبارات:

(و أنّى لهم صبرُ)

(أمــن بعد طي الحـادثــات)

(أي فرع يــوجــد الورق النضــر)

(كيــف احتمالي للغيــوث).

خرجت ألفاظ الاستفهام عن معانيها الأصلية لتفيد معان أخرى حسب السياق في العبارة الأولى، أفاد الاستفهام والتقرير دلالة على صعوبة الصّبر وعدم احتمال المصيبة وهي استشهاد البطل.

في العبارة **الثانية** أفاد الاستفهام النفي،أمّا العبارة الثالثة أفادت الإنكار على أن الشجرة بدون الجذور لن تورق أبدا ؛ أي أن قبيلة الطوسي لن تعرف ذلك المجد الذي كانت فيه بعد وفاة بطلهم،كما أفادت التوبيخ على عدم دفاعهم عليه في ساحة الوغى.

نلاحظ أنّه بالرغم من أنّ غرض القصيدة هو **الرثاء** إلى أنّنا وجدنا غرض **المدح** شغل القسم الأكبر فيها ؛ فجعل الممدوح مثلا أعلى في إعطائه صفات الشجاعة، والكرم، والمروءة، لذلك نستنتج بأن أسلوبه أسلوب قديم لما فيه بديع وكثرة للتّصوير.

كما أنّه لم يرثي هذا البطل بقلب مجروح، فعاطفته عاطفة مصطنعة بعيدة عن الحزن الحقيقي لذلك نجد تخييل ما هو كاذب بأنّه صادق.فرسم جمالية الموت وجلالة الشهادة تمجيدا للبطولة.

لجأ الشّاعر إلى الطبيعة في وصفه نحو:

الشجر، الرياض، الورق، المطر، العرف، الغيث، السّحاب، مستنقع، نجوم، السّماء، اللّيل.

نجد في وصفه دقة الملاحظة، والتأمل الفكري، والوقوف على خفايا الأشياء المحسوسة لاستخراج معانيها ورموزها في إكثاره من توظيف البديع يدل على أنه يمتاز بخيال واسع، وانفعال شديد بما هو جميل، كما له قدرة على بث الحياة، ووصف المعارك معتمدا على أحداث تاريخية، في وصفه ضراوة الحرب في العبارات التالية :

(مستنقع الموت).

(ثياب الموت حمرا).

(سلبته الخيل وهو حمى لها).

(بزته نار الحرب وهو لها جمر).

(كانت البيض المآثير بواتير).

هذا ما أكده النّقاد على أن شعره محكوم بالانفعال الطاغي[1]، كما أنّ في شعره الكثير من التشخيص، والتجسيم في معظم الأبيات.

إن شعره شعر فيه فلسفة لما فيه من حِكَمٍ، وهذا ما سنؤكده في العمل المنوط بالمتلقي في البعد الجمالي.

تحدث الشاعر عن الغدر والخيانة مع العلم أنّ الخيانة تصدر من أقرب الناس، وهذا ما يدل على أنه تعرض للخيانة في الحياة فهو ينقل لنا تجربته الأليمة من خلال تجربة البطل، والقضية هنا هي قضية النزاع على الحكم بين العرب الذّي أدى إلى قتل بعضهم البعض، واختار كلمة الخيانة بدلا من كلمة الخداع لأنّ هذه الأخيرة تصدر من الغرباء .

كما أنّ المتلقي يجد بأنّ الشاعر استعمل الكثير من التشبيهات والصور البيانية بأسلوب جميل وموجز ومقنع فيه الكثير من التلميح ومثقلا بالرموز التي تنقل شخصيته والتي تحمل الكثير من التجارب في الحياة؛ حيث نجد أحاسيسه متنوعة بين الحزن والغضب، والحنين، والفخر بالرجل المسلم الذي يختار الشهادة بدلا من العيش بمذلة.

2-3 أسلوب"أبي تمام"

إن أسلوب المؤلف جاء في صور نحوية وحيل بلاغية منطقية تحمل الكثير من المعاني التي تحيل إلى زمن المؤلف، والأحداث التي عايشها في ذلك العصر من صراع بين القبائل العربية حول الحكم والخلافة.

نجد بأنّ الشاعر استعمل أسلوبين وهما:

أ- الأسلوب الإنشائي

لا يحتمل الصدق ولا الكذب، فهو يتضمن معنى الكلام في مضمونه ؛ حيث نجد بداية معظم الأبيات بالاستفهام والنفي وبالمبتدأ، ونجده في المقاطع الشعرية التالية:

[1] كولرج، سلسلة نوابغ الفكر العربي، تر مصطفى بدوي، د.ط، دار المعارف، مصر، 1958، ص. 168.

(وما كـان إلا مـال مـن قـلّ مـالـه).
(وما كان يدري مجتـدي جـود كفـه).
(ألا فـي سبيـل الله من عطـلت لـه).
(فتـى كـلما فـاضت عيـون قبيـلـة).
(أنّى لهم صبر عليه).
(فتى عذب الروح لا من غضاضة).
(و لكن كبـرا أن يقـال بـه كبـر).
(فتى سلبته الخيـل و هو حمى لـها).
(لئـن أبغـض الدّهـر الخـؤون لفقـده).
(لئـن غـدرت في الروع أيامه به).
(لـئن ألبـست فيـه المصيـبة طيء).
(فمـا عـريـت منهـا تميـم و لا بـكـر).
(عليـك سـلام الله وقـفا)(عليك اسم فعل أمر).

اكتشف القارئ من خلال رحلته في القصيدة استعمال الأسلوب الإنشائي بكثرة لما فيه من الخلق والابتكار والإبداع.

ب- الأسلوب الخبري

هو أسلوب فيه نقل للأخبار، وهي تحتمل الصدق والكذب ويظهر ذلك في الأبيات الشعرية التّالية:

تـوفيـت الآمـال بـعد محـمد * * * وأصبح في شغل عن السفر السَفْر[1]
فـأثبت في مستنقـع المـوت رجلـه * * * وقال لها من تحت أخصمك الحَشْرُ
تردى ثياب الموت حمرا فما دجى * * * لـها اللّـيـل إلا وهي مـن سندس خُضْـرُ
يعـزون عن ثـاو تعزى بـه العـلى * * * و يبكي عليه الجـود والبأس والشِعْـرُ

[1] أبو تمام، الديوان، المرجع السابق، ص:386

و نجده كذلك في المقاطع الشعرية التالية:

(مضى طـاهر الأثواب).

(اشتـهت أنـها قبـر).

(ثوى في الثرى من كان كـان يحيـا به الثرى).

(و يغمـر صرف الدهـر نـائله الغمـر).

(رأيـت الكـريـم الحر ليـس له عمـر).

نلاحظ في هذا المقطع بأن الشاعر أعطى رؤية عن الحياة في زمن مبني على التناقض والمفارقة في زمن ينجح فيه السفهاء ويتسلقون القمم فحين ينزوي فيه العظماء ويقتلون.

نلاحظ أنّ معظم هذه الأبيات أخبارا عن البطل وقبيلته ووصف شجاعة البطل في المعركة وطلبه للشهادة ونقل حالة القبائل بعد وفاته. وكل هذه الأخبار تحتمل الصدق والكذب في عجز البيت التاسع عشر الذّي يقول فيه: " **و بزتـه نـار الحرب وهـو لـها جمـر**"

نعلم بأن الجمر يأتي من النّار وهو أكثر حرقا منها والدّلالة التي يحملها هذا المقطع بأنّ البطل لم يقتل بطريقة شريفة وإنّما عن طريق المكر والحيلة وعدم المواجهة ؛ أي بالطعن في الظّهر، لذلك نجد فيها تخييلا جميلا عند القارئ يمكن أن يؤولها عدة تأويلات، وهذا ينم إلى الخيال الواسع الذي يتمتع به الشاعر يقرب فيه البعيد إلى الأذهان بصور جميلة، وبطريقة فنية رائعة.

المبحث الثاني
القطب الجمالي للقصيدة

وجدنا بأنّ قصيدة "**أبي تمام**" زاخرة بالتخييل، ولتأويلها اعتمدنا على المبادئ التي جاءت بها الدّراسات الغربية لكل من "**أيزر**" و"**ياوس**"، التي تم من خلالها الوصول إلى معنى جديد بمعرفتين جمالية وتاريخية ؛ حيث قسّمنا هذا المبحث إلى ثلاثة مطالب معنونة حسب الترتيب التالي:

أفق الانتظار والقارئ الضمني، السّجل النصّي للقصيدة، وجمالية التلقي، والإستراتيجية النصّية.

المطلب الأول
أفق الانتظار والقارئ الضّمني

تطرقنا في هذا المطلب إلى أهم المبادئ في نظرية التلقي، منها أفق الانتظار الذي أشرنا إليه في التعريفات السابقة بأنه مجموع الخبرات التي تتكون عند القارئ عبر قراءاته المتعددة للنصوص المختلفة فهو المعيار الذي يستخدمه المتلقي لتسجيل رؤيته[1].

1-1 أفق انتظار المتلقي

عند قراءتنا لقصيدة "**أبي تمام**" نجد بأنّ الشاعر تحدث عن واقعة حدثت في زمانه بطريقة فنّية وجمالية مركزا فيها على الفكرة، فابتدع معان لم تعهدها العرب في عصره.

وتأكّدنا من توفر شروط القصيدة العمودية، التّي تعتبر من التقاليد الرّاسخة في الثّقافة العربية، فهي من حيث الشكل ذات شطرين، وتبتدئ بالتّصريع، كما أنّها تتميز بوحدة الإيقاع الخارجي من بدايتها إلى نهايتها، والمتمثل في الوزن والقافية.

"لأن النّص يسعى إلى إجبار قرائه على النّظر والفعل وفق طريقة بعينها"[2]. نستنتج بأنّ للموسيقى الخارجية أبعاد جمالية تحقق المتعة لدى القارئ، وهذا ما يجعل النّص يخضع للتّأويل.

إنّ الوزن ما بنت عليه العرب أشعارها من وحدات إيقاعية في بحور الشعر فهو: "إيقاع درامي متجه من الداخل إلى الخارج"[3].

---

[1] نحو جمالية التلقي، هانس روبرت ياوس، المرجع السابق، ص. 59.

[2] بول آمسترونغ، القراءات المتصارعة التنوع والمصداقية في التأويل، تر فلاح رحيم، ط1، دار الكتب الجديد المتحدة، 2009، ص. 193.

[3] هادي نهر، دراسات في الأدب والنقد، ط1، عالم الكتب الحديث، اربد، 2011، ص. 93.

وزن قصيدة أبي تمام هو البحر الطويل و تفعيلاته هي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن.

التّقطيع

غدا غدوة والحمد نســـــج ردائـــه فلـم يـنصرف إلا و أكفــانه الأَجْـرُ

غدا غد وتن ولحم د نسج ردائهي فلم ينصرف اللا واكفانه لاجرو

0//0/ 0// 0/0/ /0/ 0//0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0 // 0/0// 0/0/0

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

إنّ القافية هي تكرار الصّوت الإيقاعي الثابت في نهاية كل بيت تكرارا منتظما ـ والقافية هي: "مجموعة الحروف التي تبدأ بأوّل متحرك قبل آخر ساكنين في البيت الشّعري"[1].

نجد في قصيدة الرثاء للطوسي أنّ حرف الروي هو **الراء** ؛ حيث أصاب في اختيار قافية مناسبة لغرض الرثاء، وهي قافية مطلقة.

إنّ حرف الراء مناسب في حالات المرارة ة والحزن، هذا الحرف له ميزاته أنّه صوت مكرر ولا يخفي ما في المناسبة من تكرار الحزن، وفي ذلك مأثرة أو فضيلة يتذكرها الشاعر، فتولد لديه الحزن من جديد أو يثيره.

وانعكس ذلك على الإيقاع الخارجي، وتراه في نفس الوقت ينعكس على الإيقاع الدّاخلي ؛ حيث تعترضنا أصوات متكررة حروفا مفخمة كالطاء والصاد والرّاء.

وهذه الصفات جعلت القافية تتسم بالبطء الزّمني الممتد.

ولقد امتد زمن النطق بها نظرا لإحساس الصوت قبل الرّاء بالسكون الذّي التزامه الشّاعر في كل قافية ثمّ إطلاقه كلّه دفعة واحدة، فيطول بذلك الصوت قبل الرّاء مثل:

الأَجْـرُ(لْأَجْرُو)، والصبر(وَصْصَبْرُو)، جمــر(جَمْرُو).

بالنسبة لإيقاع القصيدة:

جاء ثقيلا فناسب الإيقاع حال الذّات التي ترغب حقا في الرثاء.

[1] حسن ناصر، القافية والعروض في الأدب، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1980، ص. 17.

ومهما يكن فانّ هذا الجرس الصوتي أعطى للأبيات أبهة، وكساها رونقة وديباجة، وزادها طلاوة مما عزّز الموسيقى التي أضفت على النّص الشعري إيقاعا خالصا.

يقول **شوقي ضيف**:

"إذ تتساوى الحركات والسكنات في كل بيت من القصيدة، متلقية دائما عند قافية توثق وحدة النغم، وتتيح الفرصة للوقوف عند أيّ بيت وترديده على السّمع"[1].

نستنتج من ذلك بأن سحر الإيقاع، وتوارد القوافي يحمل المتلقي على التّخييل، فالسماع هو وسيلة الاتصال الأساسية بين الشاعر والمتلقي، لـأن القصيدة تخاطب الأذن قبل العين.

2-1 القارئ الضمني لقصيدة "أبي تمام"

لاحظنا تكرار لفظة (**فتى**) وتعداد مناقبه ومبالغة في وصف أخلاقه الحميدة، هذا ما يجعل المتلقي يتساءل عنه، وعن أخباره، وبطولته.

إن **القارئ الضمني** اكتشف هذا البطل وأخباره من خلال الشخصيات الموظفة التي يمكن تأويلها من خلال اللّغة المستعملة، والمتمثلة في ما يلي:

- **شخصية البطل**: التّي تجلّت من خلال الألفاظ نفس، رجله، البدر، شجرات.

- **شخصية القبائل**: تمثلت في بني نبهان، نجوم السماء، طيء، تميم وبكر، البدو والحضر .

- **شخصية العدو**: التّي تظهر في العديد من الكلمات نحو:

البواتير، البيض المآثير، الدّهر الخؤون .

كما أن القارئ الضّمني اكتشف الأحداث التّي وقعت في المعركة من خلال لغة الشاعر الذّي لجأ إلى أنسنة الأشياء والحيوانات، والجماد نحو :

- **أنسنة الموت** في المقطع الذي يقول فيه:

(كان فوت الموت سهلا فرده)

نلاحظ أنه شبه الموت بكائن يستطاع رده، وفي قوله:

[1] شوقي ضيف، فصول في الشّعر ونقده، المرجع السابق، ص. 31.

(مستنقع الموت)

جعل من (**الموت**) حيزا له حدود يمكن رؤيته وهذا تأويل بعدم خوفه من الموت.

- **أنسنة (الصبر)** في البيت الذي قال فيه.

(استشهدا هو والصبر)

تأويل ذلك بأن البطل صبر في تلك المعركة صبرا كبيرا ؛ حيث احتمل تلك الطعنات التي وجهت إليه، فكانت الرماح تتساقط على جسمه، وهو يمتص ذلك الألم بكل صب، ولم يسقط حتى انكسر سيفه.

- **أنسنة (الدّهر)** وإعطائه صفة الخيانة، وتأويل ذلك بأن البطل لم يمت في المعركة إلا بعد مؤامرة حيكت له .

أمّا (**الغيث**) فأعطى له صفة القدرة على إنزال المطر في البيت الذّي يقول فيه:

(سقى الغيث غيثا)

وتأويل الغيث هو كثرة الدموع التي سقطت تأثرا بوفاة البطل، أما الروضة فاشتهت أن تكون قبرا لروحه الطّاهرة .

نستنتج بأنّ القارئ الضّمني قام بإعطاء صورة كاملة للشّخصيات الموجودة في القصيدة كما أنه يعتمد على السّجل النّصي للوصول إلى المعنى الكليّ.

1-1 **جمالية التلقي:** إنّ القارئ لقصيدة أبي تمام يجد جمالية في تلقي الأبيات الشّعرية؛ حيث نجد توظيف الألوان التي تجعله يتفاعل معها، محاولا تأويل تلك الألوان للتعرف على الثّقافة العربية ؛ إذ نجد استعمال الألوان محدّدة مثل :

الأبيض، الأحمر، والأخضر، وهي دلالة خاصة في الثقافة الإسلامية والعربية .

وتأويلنا لهذه الألوان كان كالآتي:

الأحمر: استعمله الشاعر في صدر البيت الحادي عشر من القصيدة قائلا:

(تردى ثياب الموت حمرا)

يدل ذلك على الشهادة في سبيل الله، ومن أجل الدين والمبدأ، ويدل على المقامة.

الأبيض: لم يستعمله الشاعر مباشرة و إنما لمح إليه في عجز البيت العاشر من القصيدة **(فلم ينصرف إلا و أكفانه الأجر)**

إنّ الكفن لونه أبيض وهذا اللون عند المسلمين هو لون الطهارة والصفاء والوجوه البيضاء يوم القيامة، ويدل على الأعمال الصالحة في الدّنيا.

الأخضر: جاء في عجز البيت الحادي عشر من القصيدة قائلا:

(**لها الليل إلا وهي من سندس خضر**).

وهذا تناص مع النص القرآني ؛ بحيث جاء في **قوله تعالى:** { **يلبسون ثيابا خضرا من سندس**}[1]. **وقوله تعالى:** { **متكئين على رفرف خضر**}[2] .

نستنتج بأنّ اللّون الأخضر في الثّقافة الإسلامية علامة على الإخلاص والخلود والتأمل الرّوحي وهو لباس المسلمين في الجنّة.

كما يجد القارئ عبارات موحية على غرار:

الثغر: استعمله الشاعر في عجز البيت الخامس قائلا:

(فجاج سبيل الله و انثغر الثغر)

وهو إنباء عن الغضب والندم والتحسر[3] ؛ حيث تجعل من المتلقي في حاجة للكشف عن المعاني الغائبة.

البكاء: جاء في عجز البيت الثالث عشر من القصيدة قائلا: **(يبكي عليه الجود والبأس والشعر)**:

وهو علامة على التأثر النفسي كالحزن والغضب والألم على فراق الأعزة.

العيون: جاءت في صدر البيت السادس قائلا: **(فتى كلما فاضت عيون قبيلة)**

تدل على الحزن والألم بسبب الفراق.

الضحك : جاء في عجز البيت السادس من القصيدة : **(ضحكت عنه الأحاديث والذكر)**

و هو علامة على السرور والفرحة وهو إشارة إلى العدو.

---

[1] سورة الكهف، الآية 31.

[2] سورة الرحمان، الآية 76.

[3] عبد الفتاح الحموز، سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، 2011، ص. 339.

المطلب الثاني
السّجل النّصي للقصيدة

تناولنا في هذا المطلب السياقات التي اعتمد عليها القارئ لتأويل النص؛ حيث نجد توظيف سياقات التالية:

2-1 السياق القرآني

وبما إنّ الغاية من هذه الأخيرة هي تبيان تأثر أبي تمام بظاهرة التّخييل المطبق على المتن القرآني لم نعدم نزعة المقارنة في بحثنا ؛ حيث نلمس توظيف التناص في كثير من المواضع التي تنم إلى النزعة الدينية لأبي تمام.

إنّ القصيدة تحتوي على تناص مع القرآن الكريم ؛ حيث نجد نوعين من التّناص: الأوّل، تناص لفظي والثّاني، تناص من حيث الموضوع.

أ) التناص لفظي نجده في العبارات التالية:

1- "**العســـــر**"، في البيت الرّابع:

وما كان يدري مجتــدي جـود كفـــه إذا ما استهلــت أنــّه خـلـق العُسْـرُ[1]

في هذا البيت تناص لفظي مع الآية الكريمة من سورة الشرح،

قال الله تعالى: { **فإنّ بعد العسر يسرا**}[2].

2- "**الدّهر**" في البيت الثالث و العشرون

لئــن أبغــض الدهــر الخــؤون لفقـده لعهــدي بــه ممن يحــب لــه الدهــر[1]

---

[1] أبو تمام، الديوان، المرجع السابق، ص. 386.

[2] سورة الشرح، الآية 05.

نجد تناص لفظي مع النص القرآني من سورة الإنسان ،

قال الله تعالى: { **هل أتى من الإنسان حين من الدّهر**}[2].

3- **"الحشر"**، في البيت التاسع

فـأثبت في مستنقــع المـوت رجلــه و قال لها من تحت أخصمك الحَشْرُ

نلاحظ تناص لفظي مع الآية الكريمة من سورة الحشر،

قال تعالى: { **هو الذي أخرج الذين كفروا من أهل الكتاب من ديارهم لأول الحشر**}[3].

ب) التّناص من حيث الموضوع :

1- **"في سبيل الله"** في البيت الخامس

ألا فــي سبيــل الله من عطـلت لــه فجــاج سبيــل الله انثــغــر الثَّــغْرُ

في هذا البيت تناص من حيث الموضوع مع النص القرآني الذي جاء سورة آل عمران،

قال الله تعالى: {**قد كان لكم آية في فئتين التقتا فئة تقاتل في سبيل الله و أخرى كافرة يرونهم مثليهم رأي العين والله يؤيد بنصره من يشاء إنّ في ذلك لعبرة لأولي الأبصار**}[4].

في هذه الآية الكريمة يذكر عز وجل فئة مؤمنة تقاتل أخرى كافرة، وهو نفس ما حدث في معركة "بابك الخزمي" التي ذكرت أحداثها في قصيدة أبي تمام؛ حيث استشهد "محمد بن عبد الحميد الطوسي" دفاعا عن الإسلام ،ردعا للمرتدين عن الدين الله.

2- **"الحمد"**، في البيت العاشر

غدا غدوة والحمد نســـج ردائــه فلـم يـنصرف إلا و أكفــانه الأَجْـرُ

يجمع هذا البيت بين اللفظ والموضوع من حيث تناصه مع سورة الفاتحة

---

[1] أبو تمام، الديوان، المرجع السابق، ص. 388.

[2] سورة الإنسان، الآية 01.

[3] سورة الحشر، الآية 02.

[4] سورة آل عمران، الآية 12-13.

قال الله تعالى: {الحمد لله رب العالمين}[1].

إن البطل المرثي رجل المسلم يحمد الله على نعمة الإسلام، وعلى الشهادة التي فاز بها على المرتدين.

3- **"طاهر الأثواب"** في البيت التاسع و العشرون

مضى طـاهر الأثواب لم تبقـى روضة غـداة ثـوى إلا اشتـهت أنـها قبـر[2]

نجد تناص من حيث الموضوع مع النّص القرآني في الآية الكريمة من سورة المدثر، **قال الله تعالى:{ وثيابك فطهّر}**[3].

إن الطهارة في الثّقافة الإسلامية تجمع بين الظاهر والباطن، لذلك نسب الشاعر الطهارة للبطل لأن الله يختار من الشهداء إلا من كان مؤمنا ،طاهر النفس والبدن.

نجد في القصيدة ذكرا لمكارم الأخلاق التي حثّ عليها القرآن الكريم، كالكرم، والجود، والشجاعة، والتواضع وما أكثرها في المتن القرآني ؛ حيث يظهر التناص بين البيت الذي يقول فيه :

فتى عذب الروح لا من غضاضة و لكن كبرا أن يقال بـه كبـر[4]

مع الآية الكريمة.**قال تعالى: { ولا تمش في الأرض مرحا}**[5]

ومن خلال العبارات الموظفة نجد بأنّ الشاعر يريد أن يوصل إلى القارئ حقيقة هذا العالم بأن مصير الخلق الفناء.

كاستنتاج لما سبق نستشف بأن الثّقافة السّائدة في عصر الشاعر هي ثقافة إسلامية، والذي يدل على ذلك التنويع في التناص بين اللّفظ والموضوع مع النّص القرآني.

---

[1] سورة الفاتحة، الآية 1.
[2] أبو تمام، الديوان، المرجع السابق، ص. 388.
[3] سورة المدثر، الآية 3-4.
[4] أبو تمام، الديوان، المرجع السابق، ص. 387.
[5] سورة لقمان، الآية 18.

2-2 السياق التاريخي

نجد في القصيدة مزجا بين العالم الواقعي و العالم الخيالي ؛ يقدّم لنا الشاعر معركة واقعية برؤية فنية رائعة مصورا فيها جلالة الشهادة، فيتساءل القارئ عن مدى واقعية الأحداث، وهذا ما يجعله يعود إلى السّياق التّاريخي لهذه المعركة ليجد أنّها أحداث وقعت في العصر العباسيّ بين المسلمين والشيعة المرتدين عن الرسول -صلى الله عليه وسلّم – وبالتحديد في القرن الثالث.

ومنه تعرفنا على تاريخ العرب من خلال الشعر القديم. كما أن الشاعر أعطى لنا لمحة عن ذلك العصر من خلال عبارات وألفاظ تستفز المتلقي كقوله:

(الأيام شيمتها الغدر)، (الدّهر الخؤون).

وعندما يعود القارئ ليبحث عن خصائص ذلك العصر يجده:

- عصر تناقضات، ولعب، ولهو، وشك، ومجون، عصر امتزاج بين الأمم والشعوب، فاضطربت فيه الأخلاق، والعادات، والنظم[1] ؛

-انهيار البناء القديم، وقيام البناء الجديد، وكثرة الثورات الداخلية[2].

بعدما تم الاطلاع على السياق التاريخي لقصيدة أبي تمام، نقوم بملء الفراغات، والبياضات الموجودة في العبارات التالية :

- **الخيل**: علامة على العروبة والفروسية، والفحولة.

- **البيض المآثير**: هي السيوف الأصيلة والجمع هنا يدل على كثرة الحروب.

- **محمّد**: المرثي وهو بطل وقائد ينتمي إلى قبيلة "بني نبهان" وهي من قبائل طيء العربية، وهو من أشراف العرب وهم عائلة محمد الطوسي.

البحر: دلالة على التمدن ؛ أي أنّ البطل كان يعيش في المدينة، وليس في البادية ؛ وهذا يؤكد انتقال العرب من البداوة إلى الحضارة.

[1] الطبري، محمد بن جرير، تاريخ الأمم والملوك، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987، ص199.

[2] عبد الفتاح نافع، المرجع السابق، ص. 56.

نستنتج بأن الأحداث التي وقعت كانت في بغداد،لأن بغداد يجتمع فيها قبائل طيء وبكر وتميم كما أن بغداد انتقلت من البداوة إلى الحضارة، وكثرت فيها الاضطرابات السياسية بين المسلمين والشيعة، لدرجة الاصطدام، فاشتعلت الحروب بينهم، وعند عودتنا إلى السياق التاريخي وجدنا بأن هذه المعركة هي معركة "بابك الخزمي" التي سقط فيها محمد بن عبد الحميد الطوسي شهيدا دفاعا عن الإسلام وردعا للشيعة المرتدين عن دين الإسلام.ومنه تكونت عند القارئ صور عن البطل وقبيلته.

1 صورة البطل التي تكوّنت عند القارئ

هي صورة عن المرثي "محمد" بأنه شاب كريم ، ومقدام،شجاع ،صبور،عذب الروح، متواضع، رؤوف على الفقراء و المساكين،سقط شهيدا في سبيل الله.

كما أنّ المتلقي استقبل أحداث وفاة البطل بطريقة متقطعة، وغير متسلسلة، لذلك شكلت البياضات تفاعلا بين القارئ والنص ؛ حيث حدث ذلك التفاعل مع الأحداث من خلال اللّغة الموظفة والعبارات القوية المشحونة بعدة دلالات قابلة للتّأويل.

لذلك فان إمكانات النفي في القصيدة جعلت من المتلقي يبحث عن السياقات التي تساعده على فهم الأحداث و الوقائع. وهذا ما يؤكده "**عبد الكريم شرفي**" في قوله: "تظهر المعايير الأدبية، والاجتماعية، والتاريخية المنتقاة في الرّصيد النصّي معطلة ومشوهة ؛ أي منفية ومسلوبة"[1].

2- صورة القبائل العربية التي تكونت في ذهن القارئ

فهي قبائل تنقسم إلى قبائل عربية معتنقة للدين الإسلامي، وأخرى مرتدة عن الدين لذلك كثرت المؤامرات والدسائس وبالتالي تفشت الفتن، والخيانة في العصر العباسي.

2-3 السياق الاجتماعي

السياق الاجتماعي هو: "مجموعة الظروف الاجتماعية الممكن أخذها بعين الاعتبار لدراسة العلاقات الموجودة بين السلوك الاجتماعي و السلوك اللّغوي"[2].

[1] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة، المرجع السابق، ص: 230-231.

[2] ينظر بالمر، علم الدلالة، تر صبري ابراهيم السيد، د.ط، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1995، ص. 86.

نستنتج بأنّ التّفكير عند المتلقي لابد له من اتحاد مع الذّات، كما لا يمكن فصل اللّغة عن ثقافة البيئة والمجتمع.

كما أنّ هذا السّياق يتعلق بالمقام ؛ حيث يحتمل عناصر لغوية، وغير لغوية، وتعتبر الكناية ألصق الألوان بالتخييل.

قمنا سابقا باستخراج الكنايات في القطب الفني سنقوم بإبراز بعدها الجمالي ؛ حيث نتجه اتجاها عكسيا نسير فيه عكس صاحب النّص لنصل إلى المعنى.

1 وقد كان فوت الموت سهلا فرده ***إليه الحفاظ المر و الخلق الوعر[1]

تأويلنا لهذا البيت هو: أنّ الهرب أثناء الحروب يعتبر عارا عند العرب، وكذلك في الثقافة الإسلامية، وعند الدخول في المعركة على الفارس أن ينتصر أو يستشهد لذلك جاء هذا البيت كناية على اختيار الشهادة بدلا من أن يوسم بالجبن لأنّ في ذلك عار و كفر.

2 فتى سلبته الخيل و هو حمى لها * وبزته نار الحرب و هو لها جمر**

كناية على المؤامرة التّي تعرض إليها البطل، لأنّ الخيل هو السند الذي يتكئ عليه الفارس في المعركة، وإذا به يتخذ صفة قابض الأرواح، فاحترق البطل بنار الحرب وهذا تأكيدا على كثرة الخيانة في ذلك العصر، كما أنّ لفظة **الخيانة** تدل على الغدر الذي يتعرض إليه المرء من أقرب الناس إليه.

لئن أبغض الدّهر الخؤون: كناية على السياق الاجتماعي في العصر العباسي الذي كان يتسم بالمجون والشّك فزمن الشاعر كان يتصف بالغدر والمكر، فهو مجتمع تناقضات ومؤامرات، لذلك نجد بأنّ الشّاعر أبدع لغة جديدة تتماشى مع المقام الموجود والحياة اليومية، فجاءت المعاني، والتعابير مغايرة لما هو مألوف.

[1] أبو تمام، الديوان، المرجع السابق، ص. 386.

المطلب الثالث
استراتيجية القصيدة

يجد المتلقي إستراتيجية نصية فيها إعمال لفكره لما في القصيدة من حجج منطقية وضعت المتلقي في حيرة لأنه الخطاب جاء من واقع حقيقي يحمل أفكارا صالحة لكل زمان و مكان، لذلك سلّم بها المتلقي كفكرة أنّ العظماء، والأحرار يظلمون ويُقتَلون في زمن يسوده الظلم وغياب العدالة، لذلك يختار هؤلاء الشهادة والجنّة بدلا من الحياة و كذلك الفكرة التّي جاءت كحكمة مفادها أنّ بذهاب ذوي القيّم والمكارم لا يبقى للحياة طعم ولا قيمة.

إن إستراتيجية النّص تتمثل في ذلك المعنى الذي توصل إليه القارئ ّخلال رحلته في النّص، وهنا ينشأ ذلك التفاعل بين المؤلف والقارئ.

1-3 التفاعل بين المؤلف والقارئ

لقد توصل القارئ بعد سفره في النص إلى أنّ محتوى القصيدة يناسب مقام الرثاء ؛ حيث هوّل من الخطب باستشهاد البطل "محمد"، فأصبح وفاته الشغل الشاغل بين الناس،ثمّ راح يعدّد مناقب البطل التي تمثلت في الجود والكرم ورفع الحرج عن الفقراء والمحتاجين.

لينتقل في إعطاء صورة عن قبيلة المرثي التي بكته بحزن كبير، وفي المقابل فرحة العدو لوفاته، وبعد ذلك صوّر لنا صورة البطل في ساحة الوغى ؛ بحيث اتسم بالشجاعة، وبقي صامدا كالطود الأشم، الذي لا يلين أمام الشدة، حفاظا على كرامته، وصونا لعرضه، فأبت نفسه الفرار من المعركة، لأنّه يرى في ذلك عار، وجبنا في يوم القتال.

لقد صوّر لنا الشاعر ثياب البطل الملطخة بدم الشهادة فهي حمراء سيستبدلها الله - عزّ وجلّ - بثياب أهل الجنّة.

إنّ البطل كان قائدا شجاعا قضى على الفتنة في بغداد، وقومه"**بني نبهان**" من "**قبائل طيء**" الذين رءوا في فراقه أنّهم بدون قيمة من دون "محمد" فأدمى ذلك قلوبهم فشبههم الشاعر بنجوم السماء التي هوى البدر من بينها.

كما صور لنا جلالة الشهادة ؛ حيث ظلّ البطل صامدا يدفع الأعداء، حتىّ تحطّم سيفه، وسبقه إلى الموت،ثمّ ثقلت الضربات والطعنات عليه حتى أردته قتيلا.

لذلك وجدنا توتر أبي تمام واشمئزازه، وهو يصوّر لنا السيف الغادر يهوي على "محمد"، ثم يبرز لنا بأن البطل مات بعد تعرضه لمؤامرة تشارك فيها كل من الخيل، والسيف، ونار الحرب، وكلّها شخوص تمثل لنا مكر العدو، وبذلك صور لنا زمنه وعصره بأنّه دهر خؤون لذلك كان يبحث عن معادل موضوعي يمكّنه من إقامة نوع من التوازن مع نفسه المضطربة، و لاحظنا ذلك من خلال قدرته على تطويع اللّغة، وتلاعبه بالكلمات.

كقوله: **كانت البيض المآثير، بواتير، أبغض، الدّهر الخؤون، الأيام شيمتها الغدر.**

في الأخير يستسلم لحكم القدر، وذلك بوصف طريقة دفنه التّي شاركت فيها معظم القبائل العربية من بدو وحضر.

كما أنّ خياله الواسع صور لنا صورة البساتين التّي اشتهت أن تكون قبرا لهذا البطل.

نستنتج استعمال لغتين الأولى متوترة، والثانية هادئة فيها تحول من اللاوعي إلى الوعي بعد أن هدأت النفس، وراحت تسترجع ذكريات الحنين للفتى "محمد".

نستنتج بأنّ غرض الرثاء أكثر الأغراض التصاقا بالذّات الشاعرة والذات المتلقية لما في طبيعة الحزن من تأثير في النّفس البشرية، ومنه قدّم لنا الشاعر "فكرا مكثفا ومركزا"[1]، تجلت عبقرية الشاعر في تلك الصور الخيالية.

وفي الأخير يختم أبياته بحكمة وهي تتمثل في أنّ هذا الزمن هو زمن ينطوي فيه العظماء.

[1] كولرج، سلسلة نوابغ الفكر العربي، تر محمد بدوي، ط1، دار المعارف، مصر، 1958، ص. 168.

المحور الثالث

التأويل بوساطة التخييل - نماذج مختارة -

المطلب الأوّل
شعرية أبي تمام قراءة لأحمد علي دهمان

يذكر الآمدي في كتابه النقدي المنهجي (الموازنة بين الطائيين) أن البحتري ـ تلميذ أبي تمام ـ قد سئل عن نفسه وعن أبي تمام فقال: كان أغوص على المعاني منّي، وأنا أَقْوَمُ بعمود الشعر منه.

وهذا يعني أن الطعن على أبي تمام سيدور حول خروجه على عمود الشعر، وهو مصطلح يعني القواعد الفنية والجمالية المستمدة من القصيدة القديمة الجاهلية والإسلامية، مما يتناول اللفظ والمعنى والصورة الفنية والإيقاع النغمي، أي نسيج العمل الشعري.

وذكر القدماء أن "أبا تمام سلك طريقاً وعراً، واستكره الألفاظ والمعاني، ففسد شعره، وذهبت طلاوته، ونَشِفَ ماؤُهُ". وذهب اللغوي والناقد الكبير ابن الأعرابي إلى أن أبا تمّام تعمّد إدخال ألفاظ غريبة في مواضع كثيرة من شعره، وقد وصفوه بأنه حضري تشبَّه بأهل البدو، فلم يَنْفُق في البادية ولا عند أكثر الحاضرة. ويقولون مرة أخرى: إنما عِبْنَاهُ بِخَطَائِهِ في معانيه، وإحالاته، وبُعْدٍ استعاراته وكثرةِ ما يورده من الساقط والغَثِّ والبارد، مع سوء سَبْكِه ورداءة طبعه وسخافة لفظه... وذهب أصحاب البحتري إلى أن أبا تمام لا تكاد تخلو له قصيدةً واحدةً من عِدَّةِ أبياتٍ يكون فيها مخطئاً أو مُحيلاً، أو مُبْهَماً بسوء العبارة والتعقيد حتى لا يُفْهَم[1].

أبو تمام أغوص على المعاني من البحتري، بينما كان البحتري أقوم بعمود الشعر منه.

[1] الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة 1961، ص. 06، 12- 18 -22 -33.

فإذا رحنا نست قرئ هذه الآراء أو الأحكام وغيرها، وتتبين نتائجها وجدنا معظم أقوالهم تنصب على استخدامه الجريء للغة، وعلى ما عدوه خطأً أو قصْداً إلى التعقيد والإغراب فيها...

فأكثر المآخذ تنصب على الناحية اللغوية والخروج بالعبارة، من حيث التركيب أو المعنى، عن الاستعمال المألوف بطريقة تطمس المعنى وتعمّيه، وتسيء في الوقت نفسه إلى جمال العبارة وسلاستها، على حدِّ زعم النقاد المحافظين.

وفي رأينا أن المسألة تتعلق بطريقة المراجعة والفهم، وبموقفهم من اللغة الشعرية وتطورها، وتحديد شكل الشعر العباسي ومضمونه، أو الاحتكام إلى الشعر القديم، إلا أننا ـ وكما يقول أستاذنا الدكتور العشماوي ـ لا نستطيع أن نوافق على اعتبار المقياس القديم أو التقليدي هو الحكم الأخير، فالتشدد في تطبيق هذا المبدأ يفرض علينا وعلى الشعر لوناً واحداً لا يتعداه[1]..

فالعبارة المشهورة للآمدي (اللغة لا يقاس عليها)، دليل على شدة محافظته، الأمر الذي حال بينه وبين رؤية الجديد في الأساليب والصياغة، وهو رأي يتنافى مع الفهم الصحيح للفن، وحركة تطوره المستمرة التي لا تنتهي عند حد، في حين أن اللغة كائن حي يتطور بتطوره، ويواكب معطيات كل عصر ومواضعاته.

يقول د. رمضان عبد التواب "إن اللغة كائن حي، لأنها تحيا على ألسنة المتكلمين بها، وهم من الأحياء، وهي تتطور، وتتغير بفعل الزمن كما يتطور الكائن الحي، ويتغير، وهي تخضع لما يخضع لـه الكائن الحي في نشأته ونموه وتطوره. وهي ظاهرة اجتماعية تحيا في أحضان المجتمع. وتستمد كيانها منه، ومن عاداته وتقاليده وسلوك أفراده.."[2].

إن ظاهرتي الصوت والدلالة وما يتعلق بهما أهم ظواهر اللغة، وكلتا الظاهرتين في تطور مستمر، وتغيّر مطرد، متأثرة بعوامل شتى، وخاضعة لطائفة كبيرة من القوانين[3]. وعليه فإننا سنتناول في هذا البحث اللغة الشعرية أو الشاعرة لدى أبي تمام الشاعر الذي

---

[1] . د. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي والبلاغة، الإسكندرية، 1967، ص:16

[2] د. رمضان عبد التواب، التطور اللغوي: مظاهره وعلله وقوانينه. القاهرة، 1990، ص. 09.

[3] د. علي عبد الواحد وافي، علم اللغة، دار نهضة مصر، القاهرة، ص:270.

كان مأخوذاً بالبدْعة وبالخروج على كل سنّة، فقد رفض الشكل الجاهز للشعر، ورأى أن الشعر مظهر للإبداع فقال:[1].

لي في تركيبه بِدَعٌ شَغَلَتْ قَلْبِي عن السَّنَنِ

نتناول لغته أو معجمه الشعري من خلال وقوفنا على بعض الظواهر الدلالية من حيث تطورها، وارتباطها بالبعد الجمالي، إذ لا تمْييز بين الدلالة الشعرية والدلالة اللغوية، كما يقول الدكتور لطفي عبد البديع.

فأبو تمام شاعر متميز فريد، لـه لغته الشعرية، وملكوته الفني، خالف السِّنن وجاء بالبديع المخترع، ومال إلى التعمق والتدقيق وفلسفي الكلام، وحرر الشعر من « الشكل الجاهز » كما حرره أبو نُوَاس من الحياة الجاهزة، كما يقول أدونيس[2].

فهو في نظره بداية جديدة في الشعر العربي، إنه الشاعر العربي الأول الذي خلق لنفسه سلاسل فنية وعاش يرقص ضمنها، لأنه سجين إبداعه، تسيّر شعره إرادةٌ حادة، ويحكمه تصميم آسر، إنه قبل كل شيء مسكون بهاجس الفن، فاستخدم الكلمة استخداماً جديداً، وهدمها على صعيد المعنى، فصارت القصيدة شبكةً مشعة من المعاني والأخيلة والمشاعر، خلق أبو تمام لغة جديدة تغاير لغة الحياة اليومية ولغة الحياة الشعرية السائدة.

فهذه اللغة لم تكن إلا وليدة عوامل متعددة تضافرت فشكلتها، وهذه العوامل هي:

1 ـ النهضة الحضارية التي شملت مناحي الحياة العباسية جميعها، ترافقها نهضة لغوية.

فاتساع حضارة الأمة وكثرة حاجاتها يؤدي إلى نهضة لغوية تسمو بالأساليب، وتعدد فنون القول، وكما يقول د. وافي "إن انتقال الأمة من البداوة إلى الحضارة يهذب لغتها، ويسمو بأساليبها في التعبير والدلالة"[3].

---

[1] ديوان أبي تمام، بشرح التبريزي. دار المعارف بالقاهرة. (242/3).

[2] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة بيروت، ص. 46-47.

[3] د. محمود السعران، علم اللغة، 1992، ص. 257.

2 ـ أثر البيئة والسياسة والاقتصاد في تهذيب الطبائع وانعكاسها على الشعر.

3 ـ أثر الطبع والثقافة، فالطبائع تختلف باختلاف تركيب الخلق، وسلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام، بقدر دماثة الخلقة، كما يقول عبد القاهر الجرجاني[1].

4 ـ الوعي الدقيق بالتراث، وقد عرف عن أبي تمام صبره على تحصيل العلم وحفظ الشعر وحيازته وتأليفه، وكان ديوان أبي نواس ومسلم بن الوليد مصدر إلهامه أو (لاتُهُ وعزَّاه يعبدهما منذ زمن). وقد وصل محفوظة إلى الآلاف من القصائد، والأراجيز والمقطّعات، ولعل كتابه (الحماسة) خير دليل على سعة محفوظه وغزارة ثقافته، وتمثله للتراث إلى جانب تأثره بالقرآن الكريم مبنى ومعنى، فقد وعى كلام الله المعجز وعياً جيداً وتأثر أسلوبه فأكثر الاقتباس منه، كقوله في مديح المعتصم وفعله في الأفشين، إذ حرقه وصلبه[2]:

طارت لـه شُعَلٌ يهدّم لفحها أركانه هدماً بغير غبار

ففصلن منه كل مجمع مفصل وفعلن فاقرةً بكل فقار

فالشطر الثاني من البيت الثاني من قوله تعالى: [تظن أن يفعل بها فااقرة]ـ[القيامة-25].

5 ـ تأثره بالحياة العقلية السائدة في عصره، من ترجمات عن الفلسفات المختلفة كاليونانية والفارسية والهندية، وتعدد المذاهب الفلسفية، وكثرة الملل والنّحل، فهو يورد ألفاظ المتكلمين في شعره كالجوهر والعَرَض:[3].

صاغهم ذو الجلال من جوهر المجـدِ وصاغَ الأنام من عَرَضه

ولابد أن ينعكس ذلك في شعره حيث أكثر من الجدل وفلسفي الكلام.

ولأنه لا فصل بين علم الدلالة وعلم المعنى؛ لأنه هو علم المعنى بشيءٍ من التجوّز ومافيه من دالٍّ يقابل البنية الصوتية للكلمة، والمدلول أي المعنى الذي تؤديه تلك البنية الصوتية، فسوف نقف على بعض معالم المعجم الشعري لأبي تمام مستندين إلى بيان

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، طبعة المنار ـ القاهرة 1331هـ، ص. 225.

[2] ديوانه (200/2).

[3] ديوانه (90/2)

العلاقة بين الدال والمدلول، متنبهين إلى تطور المعاني، وكيف تنتقل من الحقيقة إلى المجاز، ومن المحسوس إلى الذهني المجرّد، جاعلين ما أورده الآمدي في موازنته مما يتعلق بمعاني الطائي وألفاظه مجالاً للحديث.

شعرية أبي تمام:

ربما لا نغالي إذا ما قلنا إن فهم الشعر لدى أبي تمام واختلافه عنه لدى النقاد القدماء هو الذي أثار تلك الحركة النقدية الثرية والهائلة، بالإضافة إلى ما تمخض عنها من نقد قد لا يكون موضوعياً.

نظر أبو تمام إلى الشعر بوصفه لآلئ تضيء الفكر الدقيق بألوان البديع الزاهية، ولذلك ضمَّنَ شعره الكثير من المعاني الغامضة النادرة التي افتنّ في إخراجها إخراجاً فنياً جعلها آية رائعة من الجمال، فأتى بما لم يعرف الشعراء من قبل، لأنه يعشق المعنى الجديد، لذلك نظر إلى الشعر على أنه تركيب، أو علم غريب من المعاني، إنه كالنجم[1].

كالنجم إن سافرت كان موازياً وإذا حططتَ الرحلَ كان جليسا

وهذا الشعر سحر وسراب خادع، فقصيدته[2]:

منزّهةٌ عن السَّرقِ المورّى مُكَرَّمةٌ عن المعنى المُعادِ

وشعره كذلك خلاصة الإبداع وثمرة المعاناة[3]:

ولكنه صَوْبُ العقول إذا انجلتْ سحائب منه أُعقبت بسحائب

ويصف شعره بقوله[4]:

يذلّلها بذكرك قرن فكر إذا حزنت فتسلسل في القياد

[1] نفسه (372/1).
[2] نفسه (373/1).
[3] نفسه (374/1).
[4] نفسه (374/1).

فقصيدته نتاج الفكر العميق، والخيال المحلّق، وفي هذا القول يبدو وعيه باللغة وأسرارها، لأن الفن طيّع له، سهل القياد، متوهج الفكرة. فتأثير قصيدته يتجلى في كونها تدمي من يصبو إليها، تسير بأفواه الرواة، وتدر كل وريد[1]:

خُذْها مُثَقَّفَةَ القوافي ربُّها لسوابغ النَّعْمَاء غيرُ كَنُودِ

حَذَّاءُ تملأ كلَّ أُذْنٍ حكمةً وبلاغةً وتدرُّ كُلَّ وَرِيْدِ

ومعروف أن الدّرّ يحمل معنى الحلب للناقة وغيرها، ولذلك لا يعبر مباشرة، وإنما يلجأ إلى ركوب مطية المجاز إصراراً منه على أن قصيدته ابنة الفكر[2]:

خذها ابنة الفكر المهذَّب في الدُّجى والليل أسود رقعة الجلباب

بِكْرٌ تُوَرَّثُ في الحياة وتنثني في السلم وهي كثيرة الأسلاب

ويزيدها مرُّ الليالي جِدَّةً وتقاوم الأيام حسنُ شباب

إنها اللغة البكر التي تعجز الأيام وتعاقبها عن افتضاض بكارتها، لأنها شابّة، عصية القياد، متمنعة، عصية على الهرم.

نماذج من لغة أبي تمام الشعرية:

1 ـ يقول أبو تمام في مطلع قصيدة يمدح فيها عبد الله بن طاهر والي خراسان[3]:

هنَّ عوادي يوسفٍ وصواحبُه فَعَزْمَاً فَقِدْمَاً أدرك السُّؤْلَ طالِبُه

ويعلّق الآمدي على لفظة (عوادي) أي صوارف، متوقفاً عند الدلالة المقررة للفظة، فيرى أنها غير كافية، مبهمة، غائمة، تحتاج إلى أن يعرف صوارفه عن أي شيء؟..

ويقترح بديلاً عنها لفظتي (فواتن) و(شواغف) وكأنه أراد صوارف يوسف عن تقاه أو هداه ليستقيم الأمر، ويتم المعنى بمثل هذه الألفاظ إن وصلها بها[4].

---

[1] نفسه (390/1).

[2] نفسه (1/1).

[3] نفسه (50/1).

[4] الموازنة (17/2–18).

وحقيقة الأمر أن استعمال أبي تمام يعطي للفظة في سياقها قيمة كبرى، إذ تتيح للمتلقي أن يتوسع في دلالة اللفظة، فتشع عدداً من المعاني والدلالات الشعرية مما لا تؤديه لفظة فواتن أو شواغف ذات الدلالة الواحدة..

وهذا فهم جديد لإشعاعات اللفظة، وقدرتها على التعبير الواسع في حدود المعنى... وهذا مصداق ما قلناه: إن أبا تمام مشغول بهاجس الفن، ولذلك يستخدم الكلمة استخداماً جديداً، بل ربما خلق لغة جديدة، فحقق شعرية عالية...

2 ـ كذلك فقد خطأوه في ألفاظه ومعانيه، كما في الاستعارة التالية[1]:

رقيقُ حواشي الحِلْم لو أن حِلْمَه بكفيّك ما ماريتَ في أنه بُرْدُ

فهذه الاستعارة غريبة في نظر الآمدي، ومعقدة لأنها لا تخضع للتقاليد المتوارثة ولا تتوافق مع العُرْف اللغوي الثابت، لأن الآمدي يقرر: « أن اللغة لا يقاس عليها »، وتلك نظرة جامدة تتلخص في أن اللغة تعكس بدقة وأمانة الظواهر والأشياء دون أن يكون لها فعاليتها الخاصة في توجيه الفكر الإنساني.

فهو يرفض أن تخرج على العرف اللغوي الثابت والصارم، وبذلك يسيء الظن بالشاعر ويحضّه على الالتزام بعمود الشعر أو بطريقة العرب القدماء، فليس ثمة من وصف الحِلْمَ بالرِّقَة لا من أهل الجاهلية ولا أهل الإسلام، وإنما يصفونه بالرَّجَحان والرزانة والثَّقَل، كما في قول النابغة[2]:

وأعظم أحلاماً وأكبر سيّداً وأفضل مشفوعاً إليه وشافعاً

ويستقرئ الآمدي الشعر القديم ليؤكد أن العرب يصفون الحِلْمَ على غير طريقة أبي تمام. فقد قال أبو ذؤيب الهذلي:

وصَبْرٌ على حَدَثِ النائباتِ وَحِلْمٌ رزينٌ وقلبٌ ذكي

[1] ديوانه (88/2).

[2] أبو هلال العسكري، سر الصناعتين، تحقيق علي البجاوي وإبراهيم، القاهرة، 1971، ص. 125.

وقال الفرزدق:

أحلامنا تزن الجبال رزانةً وتخالنا جنّاً إذا ما نجهل

ويفنّد الآمدي خطأ أبي تمام من جميع الجهات، فالعرب إذا أرادت ذَمَّ الحِلْمِ وصفته بالخفّةِ، قال عياض الضَّبَّي:

تنابلةٍ سودٍ خفافٌ حلومُهم ذوي سَرَبٍ في الحيِّ يغْدو ويطرُقُ

وقال عقبة بن هبيرة الأسدي[1]:

ابنوا المغيرة مثل آل خويلد ياللرِّجالِ لِخِفَّةِ الأحلام

فخفة الحلم شيء مذموم، فكيف يسوّغ لأبي تمام أن يمدح الرجل برقة الحلم؟ كما أخطأ أبو تمام في ـ رأي الآمدي ـ في وصف البرود بالرِّقة والمشهور أنها توصف بالصفاقة والمتانة وتعدد الألوان..

وعود على البيت، لنجد أن المعاني تتطور، فما وصف بالرقة قد يوصف بالشدة والصلابة، وبالعكس، وأبو تمام لا يلتزم بحدود العرف اللغوي وإنما يتجاوزه ليبدع، أليس له في تركيب الشعر بدع؟... فأبو تمام يصف رجاحة عقل ممدوحه واتزانه بأنه كالبرود اليمانية الناعمة الجميلة..

فهذه استعارة رديئة عند النقاد المحافظين، تنبع رداءتها من مخالفتها العرف الذي يحدد الصورة الفنية ويمنعها أن تتجاوز رسومه، وهذا فهم جامد للشعر، وإساءة ظن في حرية الشاعر. فأبو تمام شاعر حضري يمدح رجلاً مترفاً، يصفه بالتأني والوقار، ليس من خلال ثقل الحلم وضخامته التي نجدها في الجبل، وإنما من كونه رجلاً يَلْقَى الحوادث مبتسماً، لأنه فطن، يتمتع بالكياسة والسياسة والظّرْف والمدنية. فالحلم في القرن الثالث للهجرة يختلف عن الحلم في القرن الأول، وليس غريباً أن يكون حلم المتحضرين في بغداد رقيق الحواشي، بحيث يضعه المرء بكفيه ليمتحنه.. وسر الجمال كامن في هذه الغرابة الآسرة المدهشة، ألم يكن أبو تمام ـ كما قال عنه أبو العلاء المعري ـ صاحب طريقة

[1] الموازنة (128/1)، وما بعدها.

مبتدعة ومعانٍ كاللؤلؤ متتبعة يستخرجها من غامض البحار ويفضّ عنها المستغلق من المحار".

وربما يكون لمهنة أبي تمام في طفولته وهي نسج الثياب وصباغتها أو توشيتها تأثير على هذا المعنى، فالوشي والحواشي أمور وعاها الشاعر وعاينها، أليست البرود غطاء للجسم، كالحلم الذي يستر الهفوات والأخطاءَ. وكما نكره الثوب الخشن الصفيق نكره الحلم الخشن الثقيل.

لقد أكثر أبو تمام من استخدام هذا المعنى في شعره، ففي أكثر قصائده فهو يصف قصائده، بأنَّ ((حواشيها رقاق)) ويصف الطبيعة بالجمال[1]:

رَقَّتْ حواشي الدهر فهي تمرمر وغدا الثرى في حَلْيهِ يتكسر

ويقول في وصف الأطلال[2]: "كما محّت وشائع من بُرْد" وغيرها كثير. ولعل قوله "لي في تركيبه"، دليل كافٍ على أنه ينظر إلى الشعر بوصفه نسيجاً متشعباً من الأفكار والرؤى والمشاعر والألوان والأنغام والصور الذاهلة، تماماً كقطعة القماش التي تفنن الحائك في نسجها وتلوينها...

ونتساءل هنا، ما الفائدة إذا كان الشاعر مقلداً لغيره يعبر عن أفكاره كما عبّر الأوائل، أين مكانه في سلم تطور القيم الفنية؟ أين إبداعه؟ أين فضله؟ إن الشاعر يخلق لغته تحت وطأة المعاناة والتجربة المباشرة والصبر، والتأمل والتبصر، فالناس يتساوون في فهم معاني الأشياء، ولكنهم لا يتساوون في فهم مالها من أسماء، كما يقول الدكتور عبد البديع[3]:

3 ـ ونتوقف عند شاهد آخر من استخدام أبي تمام اللغة بطريقة مغايرة للمألوف السائد، وهو قوله يصف صنيعة أحد ممدوحيه[4]:

---

[1] ديوانه (2/17-122).

[2] ديوانه (2/56).

[3] فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث، ص: 137.

[4] الموازنة: ص:158.

وصنيعةٍ لك ثَيِّبٍ أَهْدَيتَها وهي الكَعَابُ لعائذٍ بِكَ مُصْرِم

حَلَّتْ مِحِلَّ البِكْرِ من مُعْطَىً وقَدْ زُفَّتْ مَنِ المُعْطِي زِفافَ الأيِّمِ

شبه أبو تمام الصنيعة(المعروف) بالمرأة الثَّيِّب لأنها ليست جديدة عليه فقد سبقها صنائع أخرى، وهي بالنسبة لمن يستعين بك كعاب، أو بكر لم يسبق لها الزواج.

يعلّق الآمدي على البيتين بقوله: غلّطه قوم وقالوا: أراد بقوله (وصنيعة لك)، أي للممدوح، (ثيب) أي افتُرعت... وجاء بالكَعَاب على أنها تقوم مقام البِكْر ليجعلها في البيت ضد الثيّب فتصح له القِسْمة. أي هذه الصنيعة ثيّب عندك لأنها قد اصطنعت مثلها مراراً، وهي البكر الكعاب ـ عند العائذ بك، لأنَّه أول ما اصطنعته عليه، أوَّلاً، لأنها أكبر صنيعة صنعتها عنده.

ويأخذ الآمدي في شرح معنى الألفاظ، فيقول.. إن الكعاب هي التي قد كَعَبَ ثديُها، فقد تكون بِكْراً وتكون ثيّباً، فليست ضدّاً للثيّب في البيت، ولا تصح بها قسمته لأن اسم الكعاب لا يزول عنها إذا اقترعت حتى ينهد ثديُها ويرتفع. وفي البيت الثاني يستخدم الأيّمِ بمعنى الثيّب، وهذا خطأ في رأي الآمدي. لأن الأيّمِّ هي التي لا زوج لها بكراً كانت أو ثيّباً. ويذهب الآمدي إلى أن استعمال أبي تمام الكعاب بمعنى البكر ليس بغلط، ويأتي بأشعار تؤيد ذلك الاستعمال. ثم يعرض لاستعماله لفظة العَنْس كالعوان البكر، وأراد بها المرأة التي لا زوج لها أو التي حُبست عن التزويج حتى جازت حد الفتاة، ويقلّب الأمر على وجوهه المختلفة.

فلم يدع الآمدي مجالاً لتأويل يحل أشكال الاستعمال، بل حاصر الشاعر فلم يترك له مجالاً، مستفيداً من فكرة السياق وارتباط اللفظ بما يليه ويسبقه. وأبو تمام بفكره الثاقب وولعه الشديد بالغوص على المعنى لم يكتفِ بذلك، فمال إلى المجاز يستعير ألفاظاً توصف بها الناقة، ويضمها إلى ألفاظ توصف بها النساء خدمة لفكرته، والصنيعة بدورها ليست امرأة، والتأنيث فيها مجازي لمعنى العطاء.. وهذا الأمر يدخل في باب الاتساع الدلالي للكلمة، وذلك بنقل اللفظة من المخصوص إلى العموم، أو العكس، لأن أبا تمام يريد أن يدخل في معجمه الشعري لغة جديدة، وأن يكون أسلوبه متفرداً يعتمد على الذكاء،

ويستند إلى الملكات الفكرية والطباع المتوثبة. وكل ذلك بتأثير العصر الحضاري، والنشاط الثقافي، فقد يتسع معنى كلمة واحدة محدودة الاستعمال أصلاً لتؤدي عمل طبقة بأسرها. كما يقول الدكتور السعران في كتابه : علم اللّغة.

نقد لغة أبي تمام:

عبر يواهان فك عن إعجابه بلغة أبي تمام فقال: "وشعراً أبي تمام قبل كل شيء يمتاز باستواء وانسجام فاقد النظير، وفي الحشد من المطاعن الكثيرة العدد التي تعرَّض لها الشاعر في حياته، وبعد وفاته المبكرة، لا نكاد نجد مأخذاً عليه من ناحية اللّحْن"[1]

أما طه حسين فيذهب إلى أن أبا تمام هو الشاعر الذي يأتيك بأشياء لا تكاد تسمعها حتى تأخذك الدهشة، وإذا أنت قد خرجت عن طورك واضطررت إلى أن تفكر مع الشاعر، إلى أن تسير معه، فإذا هو يسرّك حيناً ويحزنك حيناً آخر، ويرى أن النقد الذي وجَّه إليه في الموازنة وغيرها يقوم على قاعدتين: الأولى أن أبا تمام يخالف قواعد اللغة لأنه متعمق في المعاني، فيضطره هذا التعمق إلى أن يحمل اللغة أكثر مما تطيق، ولا يجوز للمحدثين أن يتصرفوا في اللغة. ويقرر: أن هذا الكلام إذا كان سائغاً في الكوفة والبصرة في القرن الأول والثاني، فإنه غير مستساغ في القرن الثالث. والقاعدة الثانية أنه يأتي بأشياء لم تألفها العرب في شعرها.

وينتهي طه حسين إلى القول: نستطيع نحن الآن أن نفهم أكثر مما كان يفهم المتقدمون بما وصلنا إليه من ثقافتنا الجديدة ورِقيّنا العقلي، وأن نصبغ هذا الشاعر ونجاريه في معانيه وفي هذه اللغة التي كان يصنعها ولا يخضع لها، والتي كان خادماً لأبي تمام دون أن يكون أبو تمام خادماً لها.[2]

---

[1] يوهان فك، العربية: دراسات في اللغة واللهجات والأساليب.. ترجمة رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة 1980، ص: 131.

[2] د. طه حسين، من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، القاهرة 1965، ص: 106.

ويرى الدكتور حسين نصار أن شعر أبي تمام فن يجري فيه الشعور والفكر جنباً إلى جنب، يسعى وراء الشعور الدافق والفكر الخالص والتعبير الأصيل، مما منحه معانيه وصوره التي بعد فيها عن التراث ا لقديم وخرج على عمود الشعر[1].

لقد رمى أبو تمام إلى فتح منافذ جديدة في الشعر العربي، وأدرك المرزوقي أهدافه ومراميه عندما قال: "إن أبا تمام نازعٌ في الإبداع إلى كل غاية، حامل في الاستعارة كل مشقة، متوصل إلى الظفر بمطلوبه من الصنعة أين اعتسف وبماذا عثر، فتغلغل إلى توعير اللفظ وتغميض المعنى أنَّ تأتَّى له وقدر"[2].

وباختصار كان ما أخذه عليه النقاد هو ما أخذه عليه أهل اللغة جميعاً، وقد انصب حديثهم لا على شعر أبي تمام في جملته، وإنما على مجموعة من الأبيات يعترف الدارسون المحدثون أنفسُهم بتعسّفه وسوء عباراته في كثير منها. فلم يتناولوا شعره تحت شعار أنه مجدد مبدع، ولكن حديثهم دار حول قضية خروجه على عمود الشعر[3].

فن أبي تمام مركب، جميل عذب، وقد يعتريه في حالاته بعض الضعف الذي لا يسلم منه إنسان، ولكنه كان شاعراً خرج بالشعر العربي من دائرته الضيقة، وأجراه مجرى القصص، وتتبع فيه المعنى، وراعى فيه اللفظ، ووفق في أن يكسو فنه بهذا الحس الشعري الرائع.

ويرى الدكتور إحسان عباس[4]. أن الركن الذي يأوي إليه الآمدي في نقده وهو (عمود الذوق) أي الرجوع في كل أمر يختلف فيه المتذوقون والنقاد إلى ما تعارفته العرب وأقرته وأثر عنها، قانون متعسف لأنه يفترض اللجوء إلى قاعدة لا يمكن تحديدها، وهذا القانون يقتل الاستعارة، لأن تعقبها يعني التدخل في التشخيص والقدرة الخيالية لدى الشاعر... فالذي لا شك فيه أن أبا تمام قد هزَّ العقول في عصره، وأثار من حولـه ضجة كبيرة، إذ خرج على مألوف العرب في الصياغة وفي التماس المعاني التي تعبر عما يريد قوله،

[1] د. مصطفى عليان، حركات التجديد في الأدب العربي، مجموعة من الباحثين، دار الثقافة، القاهرة 1976، ص: 78.

[2] أحمد أمين وعبد السلام هارون، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، القاهرة، 1973، (1)، ص:4.

[3] د. عبد الحكيم راضي: النقد العربي وشعر المحدثين في العصر العباسي، القاهرة، 1993، ص: 200-201.

[4] د. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الأمانة، بيروت، 1971، ص: 167-168.

كما يقول الدكتور مندور، في كتابه النقد المنهجي عند العرب، يقر أنّ فاللغة في الأدب ليست وسيلة خادمة للفكر والإحساس فحسب، بل هي إلى جانب هذه الوظيفة الأساسية غاية في ذاتها. ومع ذلك فإن الآمدي في نقده أخطاء أبي تمام وفي نظرته إلى اللغة بوصفها شيئاً لا يقاس عليه، ولا ينبغي التجديد فيه وجه ضعف ومغمز خطير في نقده.

عطفا على ما سبق: يمكن القول:

أن شعرية أبي تمام وقوامها لغته، هي نتيجة موهبته وقدرته على الابتكار وخصوصية فموهبة الشاعر كانت فائقة لأنها استندت إلى ثقافة واطلاع واسعين، فضلاً عن دقة نظره، ووعيه لخصائص اللغة العربية، وأن الاحتفاء باللفظ كان يرمي أولاً إلى إدراك دلالته المعنوية بدقة متناهية، مستفيداً من مباحث الفقه والفلسفة القائمين على التحسين والتقبيح[1].

ومذهب أبي تمام الشعري مرحلة طبيعية وصل إليها الشعر من خلال النزاع بين الثابت والمتغير، بيد أن الشعر أضاف إلى المتغير جديداً هو التزامه الدائم به مذهباً عاماً في شعره، كما يقول مصطفى عليان[2]. لأن المعنى في شعر أبي تمام لا يبقى فكرة محضة ثابتة، فالشاعر يتجاوز الخطوط العامة للأشياء ويقلب الحقائق إلى أخيلة ليجعلنا أمام تجربة واحدة لا فصل فيها بين ما ندركه وما نشعر به وما نتلقاه صياغة، أي أنَّ قوالب الشعر عنده لم تعد قوالب جاهزة بل كانت من فيض الحياة، ومن فيض النفس التي تعيش وقع الحياة والفكر الذي يتجاوز حدود الأشياء إلى نقاطها الحاسمة. فالشاعر كان يبدع نتيجة حالة من التوحد الطريف بين المحسوس والمعقول، وبين القلب والعقل.

فكما يقول عبد العزيز سيد الأهل: مذهب أبي تمام نظرية جديدة في اللغة قائمة على تملكها تملكاً مطلقاً بحقيقتها ومجازها[3].

---

[1] د. عبده بدوي، أبو تمام وقضية التجديد، القاهرة، د.ت، ص: 10.

[2] منهج المرزوقي في الخصومة، حول أبي تمام، دار القلم، دمشق 1986، ص: 12.

[3] د.عبد العزيز سيد الأهل، عبقرية أبي تمام، القاهرة، ص: 80.

المطلب الثاني
أبي تمام نصاصا. قراءة لطاهر الهمامي

الحديث في النص، بدلالته الحاضرة، مشغل حديث. وكثرهمُ الذين راحوا يتعقبون هذا الدال بالتعريف، يرمون حدهُ، وهو ينقلب سواء أكان ذلك عند الفرنجة أو عندنا، راجعين إلى دلالته المعجمية أو محاولين قيده اصطلاحا: "ما النص؟ أي نص نعني؟ ... تزدحم الأسئلة فتتشابك القضايا حتى يغدو البحث في النص مشروعا لا ينتهي "[1]. وما من شك في أن صعوبة الإحاطة بمفهوم ثابت للنص يعود فيما يعود إلى حداثة المبحث وإلى اختلاف منطلقات الباحثين ومعاييرهم وزوايا النظر والاختصاص لديهم، بين خطية، وتركيبية، وصوتية، وبلاغية...الخ. ففي حين يذهب البعض - من منطلق بنيوي - إلى اعتبار كل ملفوظ، مهما كان حجمه، بل كل ما يدل على شيء، كالعلامات البصرية واشارية، نصّا[2] يعبّر البعض الآخر عن حيرته أمام استعضاء تحديد المجاملات النصية فيضع النصّ مقابل " اللاّنص " ويقول: " هنا لابد من الإشارة إلى أننا عندما نتكلّم عن النص فإننا نفترض عادة وجود اللاّنص. علينا إذن أن نبين الفرق بين النص واللاّنص. فمثلا هل نعتبر المكالمة الهاتفية نصاّ؟ هل الحوار اليومي المتقطع نص؟ قد يقال بأن النص هو ما هو مكتوب. ولكن هل الإعلانات التي على واجهات المتاجر تعتبر نصّا؟ وما هو المصير الذي نخصصه للإعلان عن بيع سيّارة في جريدة: "

[1] الحبيب شبيل، من النص إلى سلطة التأويل، ندوة صناعة المعنى وتأويل النص، منشورات كلية الآداب منوبة، تونس، 1992، ص. 449.

[2] الأزهر الزّنّاد، نسيج النص، المركز الثقافي العربي، يبروت، 1993، ص: 16.

ويفرغ المتسائل من تساؤلاته بحصر النص في منتوج العلامة اللسانية وفي ما اكتسب مدلولا ثقافيا من هذا المنتوج زيادة على مدلوله اللغوي. وبالتالي ف" النص يكون نصّا حسب وجهة نظر ثقافة معينة..."[1].

هكذا يتسع مفهوم النص ليشمل كل نظام علامي " لغوي وغير لغوي " ويمكن أن يضيق ليقتصر على النظام ألعلامي المكتوب.

ومهما اختلف زوايا النظر إلى النص وتعذرت الإحاطة الكاملة بمفهومه فإن دلالته اللغوية تظل تمثل قاعدة متينة لنهوض دلالته الإصلاحية الحديثة. فمن الجذر ن ص ص كان النص، في المعاجم العربية، بمعنى الإظهار والكشف وبمعنى التنضيد والرّصف. أمّا في معاجم اللغات الأوربية فقد أفادت معنى قريبا من ذلك، هو معنى النسيج، حتى أن صناعة النسيج عندهم سموها فكأنما هي وصناعة النص سواء. النص هنا وهناك، فعل إظهار المعنى وتشكيله وتجسيده، ولا يتسنى ذلك، على الوجه الأكمل، إلاّ بالكتابة.

- من إلى الكتابة: خطوة نحو النصّ:

لئن كان البحث في نظرية النص وعلم النصّ ظاهرة حديثة فإن الاهتمام بالنص عبر الاهتمام بالقصيدة وصناعتها أمر تحقق للقدامى وخاصة منهم الشعراء الذين جاوزوا الخوض في أدبية الكلام (الشعر عامّة) إلى أدبية النص (القصيدة) فحققّوا سبقا على النقاد[2].

ويعد أبوا تمّام (ت 228 هـ؟) أحد زعماء هذا المذهب بل نذهب إلى أنّه كان اكثرهم انشغالا بالموضوع وأقربهم ملامسة لبعض الخصائص التي تجعل النصّ نصّا يشتغل وفق القوانين المكتشفة حديثا إذ اعتمد في تحديد أدبيّته مقاييس داخليّة نابعة من النص مجاوزا المقاييس الخارجية التي كانت غالبة قبل عصره[3]. وليس هاجسنا إلباس الرجل لبوس النظريات الوافدة وإسقاط وعي الحاضر على وعي الماضي وإنّما نحن ننطلق من استنطاق المدونّة الشعريّة التمّامية بعد أن لفتت انتباهنا فيها، خلال فحصها، ظاهرة

[1] عبد الفتاح كيليطوا، الأدب والغرابة، دار الطليعة، ط2، بيروت، 1983، ص13 -15.

[2] توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراج للنشر، تونس، 1985، ص135 - 168 - 169 -171 - 173.

[3] نفسه، ص 171.

تكاد تميّزه بين أضرابه، مدارها النصّ، فأردنا معالجتها وتلمّس نقاط التقائها ببعض المفاهيم الحديثة، فقصدنا هو الوقوف على تلك العناصر التي يؤلف مجموعها مفهوما للنصّ، خاصّة وأن البحث انصرف حتى الآن إلى استنطاق النصّ هو الذي جعلنا نعدّه نصّاصا.

وقد جاءت رؤيته مبثوثة في شعره النقدي الذي استغرق 45، 8 % من الديوان.

ولئن كانت ظاهرة الشعر على الشعر قديمة فإننا لم نعرف بين شعراء العربية القدامى والمحدثين من أدمن إدمان الطائي عليها وجعل من حرفة النصّ مجمع الحرف ومن فتنة القول أم الفتن، وتحسّس بالتالي أسرار فعل النص الشعري وسيره وبقائه. وأول مظاهر احتفال النّصاص بنصّه التفاتة إلى دنيا الحرف، وقد باشر بعضها صغيرا (الحياكة) يستعير منها مادّة التّمثيل والتصوير. ولعلّ ألصق تلك الصناعة بالنص وأظهرها تشكيلا له صناعةُ الكتابة. فالنص بما هو إظهار وتنضيد يجد ترجمته الحسيّة الأكمل في هيئته المرئية التي احتفى بها أبو تمّام موضوعا من مواضيع الوصف، وجزاء من جمالية القصيدة، وقد طوّر الشعر الحديث هذا الجانب حتى غدونا نتلقّى شعرا " بصريّا " فضلا عن الدراسات التي باتت تُعني بالتشكيل البصري للنص الشعري. وجه الطائي عنايته إلى وصف المظهر الخطّي فنوّه ببهاء القصائد التي كانت ترد عليه من بعض أصدقائه تنويها دل على مكانة صورها النصيّة عنده بما هي كلام احتاج دواة وقلما وأصابع كي يستوي على وجه القرطاس ويؤذي الأداء الأمثل وظيفة الإبانة والإمتاع إذ يجلو ما في الصدّور ويحلو في العيون، وخاصّة إذا كان المقصّدون كتّابا ويرتجي أبو تمّام بياض أيديهم، فيناشد أحدهم أن يتوسط له قائلا:

يكشفن عن كربات بال بالي فاجل القذى عن مقلتيّ بأسطر

تلك النوادر منك والمثال سود يبّيضن الوجه بمصطفى

حتى تجول هناك كلّ مجال واحثث أناملك السوابغ بينها

أحشاؤه درر الكلام الغالي في بطن قرطاس رخيص ضمّنت

إنّ " درر الكلام العالي " لا تكتمل نفاستها إلا بما ينصّها ويجلوها، أي بتلك الكتابة التي تحتاج كاتبا جوادا.

وفي السياق نفسه، والمخاطبُ يجمع مرة أخرى بين صناعتي المنثور والمنظوم، يدور المعنى على الكتابة والتّيار الممتدّ من فكر الكاتب إلى قلمه سيّد أدوات النص والذي لا مثيل له في إجلاء المعاني وتزيين موكبها العرائسي:

أما المعاني فهي أبكار إذا نُصَّتْ

ويعاود الطائي موضوع التّزويق لخطي ويستوقفه فائض الحسن الذي تضيفه المتابة المنمّقة على المكتوب، فضلا عن الإبانة:

شكـا لنظّـــار ولا متـفـكرّ وإذا رسوم في كتابك لم تدع

خيلان لاحت بين تلك الأسطر شكل ونقط لا يخيل

حتى يعانيه بأحسـن منظـــر ويريك ما التبست عليك وجوهه

ويصور غَناء الخط وبهاء اللفظ، وخطر المعنى، في كتاب ورد عليه، ويستعير من عالم المصوغ ما به يؤدي دلالة الزَّين والقِيم معا

صدور الغانيات من الحليّ وضُمَنَ صدرّه مالم تضمنْ

وكائنْ فيه من لفظٍ بهي فكائنْ فيه من معنى خطير

ويتضافر البعدان، المسموع والمرئي، لتحقبق ما يُرتاح إليه:

على أذن ولا خطَ قمِيّ كتبتَ به بلا لفظ غريب

بل إن القصيدة، من حلاوتها في العين والأذن، عروس عليها حليها يتكسّر.

ولعل جسر التلاقي بين الكتابة وصناعة أخرى هي الحياكة، يمثّله عند نصّاصنا "التحبير" حيث معنى الخط المزوّق والحوك المنمّق، وحيث الجذع واحد بين الحبر، مادة كتابة، والحبير، ثوبا موشّي.

فصناعة النص كصناعة النسيج، وإن اختلفت موادّ الصناعتين فإنّ بين الخط والخيط خيطا من التشابه. وقد انتبه أبو تمّام إلى هذه الفكرة وحفل شعره على الشعر بمظاهر استعارة النسيج، لحمتُه وسداه الكلام.

ولكي تجود هذه الصناعة وتقع موقع الإحكام تحتاج من بين الصَّناع صانعا صناعًا أو "صنعَ اللسان" نظيرَ أبي تمام.

نسيج النص ونسيج الثوب يحتكمان إلى نظام. وإذا كانت اللسانيات ومناهج الدراسة الأدبية الحديثة قد طورّت فكرة اللغة نظاما والنص نظاما فإنّ حبيب بن أوس الطائي كان أحد القدامى الذين وعوا - على ما بين القصيدين، مفاخرا، " نظام امرئ حاذق بالنظام وعدّها لؤلؤا " نظامه معقود

النص التمامي، فيما يزعم صاحبه، نظام يفوق نظام اللغة ونظام النظم معا إذ يجاوز اللغة المضبوطة لا معجم، والنظم المحكوم بالعروض، ويُضحي نظام صاحبِه، لغةً فوق سائر اللغات [1]

ثم ما ينفكّ حبيب يرابط على معنى الإتقان والتجويد بالمتْح من معين الحرف والصنائع فإذا القصيدة " قلادة "

وإذا هي إلى ذلك:

وأجادها التحضير والتلسينُ حذيتْ حذاءَ الخضرميّة أرهفتْ

أحذاكَها صنعُ اللسان : مسرودة مقدودة من نفيس المعدن وثمين الجلد والخيط، لكنّ النفس والأثمن هو الصورة المتولّدة عن جهد الصانع، أو قل هو " النظام ... فريدا "

فسواء أنظرت إلى النص من زاوية معنى الرّفع والكشف أو النسج والرصف، أو الاكتفاء الذاتي، فإنّك واجد الرجل، وهو يخبر عن قصيدته، يكرس ذلك تكريس الفاهم انّ الشعر نظام فوق العادة، وأن النص بنية - مثلما نقول اليوم - تملك قوانين اشتغالها الخاصة، ويجتهد بانيها في إحكام بنائها لمضاعفة إنتاجيتها.

[1] توفيق بكار، دروس السنة الجامعية 1988 - 1989. منشورات كلية الآداب، منوبة، 1990، ص: 12.
ابن منظور، اللسان: مادة ق ص د.

ولعلّ أطرف ما في وظيفة الطائي نصّاصا اضطلاعه بنصّ قصيدته وإجلائها على نحو ما تنصّ العروس وتجلى، و "القصيدة من النساء العظيمة الهامة التي لا يراها احد إلاّ أعجبته"يفعل المقصّد ما يفعل لأن قصائده / بناته يريد لهنّ مهورا غالية وزفات لم تقع.

ولولا ذلك النصّ ما جاد النصّ وراق. ما راق البصر ليتنزّه ويتأمل. فجياد النصوص منتزهات:

وتأملا بعناية الو قام تتزيّد الأبصار فيها فسحة

وبإتقان الصنعة يغتني النص لكنها صنعة خفيفة، لمسة فنّان شبيهة بذلك البياض الخاطف على جبين الفرس المسمى غرّة لعلها تقع وسطا بين " حسن الحضارة " وهو " مجلوب بتطرية " و " حسن البداوة " وهو " غير مجلوب " إذا استعرنا عبارة أبي الطيب.

وقد عبّر أبو تمام عن ذلك بقوله، يقصد قصائده:

راقت ذوي الألباب والإفهام إنّ الجياد إذا علتها صنعة

وأكثر من استخدام " الغرّة " و " الغرر " في تسميتها ونعتها.

وبإتقان الصنعة يقوى النص على مغالبة الهرم الذي يصيب الأدب الصغير. بل إن القصيدة، من جودة صنعتها، مثلها الخمرة النواسية: تقدُم وتهرم فتجدُّ وتجود.:

وتقادم الأيام حسن شباب ويزيدها مرّ الليالي جدّة

والتنخيل يمنحها طاقة تخييل هائلة. فمتى كان " الثناء المنخلّ " فإنك:

وتحسبه عقدا عليك مفصّلا تخال به بردا عليك محبّرا

فكان الطائيّ يريد القول إن شعريّة الكلام من غرابة المصنع لا من صحّة المرجع، فجاءت قصيدته / رقيته "تشفي الجوى وهو لاعج" و "تبعث أشجان الفتى وهو ذاهل" وإذ يمارس النص التمّامي غوايته فإنّ جماله يغني عن جمال الحقيقة بل لعلّه يضحي هو الحقيقة:

ويقضي بما يقضي به وهو ظالم يّرى حكمة ما فيه وهو فكاهة

فقد قيل لبعض الفلاسفة: إن فلانا يكذب في شعره فقال:

يراد من الشاعر حسن الكلام والصدق يراد من الأنبياء [1]وعليه فكأنّ الطائي يريد القول ثانية إن النص يخلق واقعه بأدواته الداخليّة ودونما حاجة إلى نجدة خارجيّة، وهي الأفكار التي طوّرتها فيما بعد النزعات البنيويّة والنصانيّة وبلغت بها ذروة المغالاة.

يفارق الشعر على هذا النحو دائرة التصورّات الخرافية ليصبح أمر مآتيه موكولا إلى الإنسان ويديه بعد أن كان شيطان يوحي إليه. ومن ثمة باتت القصيدة "أبنة الفكر المهذّب في الدجنْ". بما يعني ذلك من سهر على تدبيرها وإحكام صنعتها وحل "السحر الحلال " محل السحر الحرام ونزع الشعر عن الجليل إلى الجميل[2]

– فتنة المرئي، فتنة المسموع:

يحتل المسموع في تشكيل النصّ مكانة لا تقلّ عن التي يحتلها المرئي. ويحفل النصّاص بما ينبعث من قصيدته الحافلة من جمال المسموع، الناجم بدوره عن إغراب الصنعة. فقد وصف خلعة وهبها وقارن بين حسنها وحسن مديحه وقال يرجّح كفّه الثاني:

حسنه في القلوب والأسماع حسن هاتيك في العيون وهذا

غرٍ عطرُها يغوي حاسة السمع لا حاسّة الشم "ومتلقيها" وهب صفات خارقة للمألوف تتيح له أن يستمتع، على النمط البودليري، بمعاناة تجربة التراسل بين الحواس[3] فهنّ، قصائده "عبقات بالسمع ..." هذا الذي صار يغني عن بقية الحواس، فإذا السامع، مبهورا:

إذ أنشدت، شوقا إليها، مسامع يودّ ودادا أن أعضاء جسمه،

وإذا المسموعة:

فقد على سمع كفيّ لئن غربتَها في الأرض بكرا

[1] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ط1، القاهرة، 1952، ص 173.

[2] عبده بدوي، أبو تمّام من خلال عصره، الثقافة، ع 19 أفريل، 1995، ص: 45.

[3] فهد عكام، سحر الإغراب، الموقف الأدبي، ع 149 - 150 ، سبتمبر / أكتوبر، 1983، ص: 32.

إنها فتنة المسموع، بعد فتنة المرئي، تتحول بموجبها القصيدة، صنيعة الكيماوي الماهر إلى حرق من أنغام الأسرة، ويضاعف ذلك من طاقتها على السير والبقاء، ويزودها بالوقود الرفيع. فقد تحدث أبو تمام عن قصيدته " السيارة "

على وخدها حزن سحيق ولا سهب وسيارةٍ في الأرض ليس بنازح

وتمضي جموحا لايردّ لها غرب تذرّ ذرور الشمس في كل بلدة

قصيدة تسير أو تطير، كما لو كانت محمولة على بساط الريح، لاسبيل إلى كبحها، تمتلك قوة دفع وتوجيه داخلية تجعلها في غنى عن السائق:

وتنقاد في الآفاق من غير قائد وسياحة في الأرض تنساق من غير سائق

شبيهة بالمركبة الفضائية " تسير مسير الشمس " و " تقطع آفاق البلاد "وتذهب " أبعد من خواطف البرق". وإلى هذه الصفة، صفة الكوكب السيّار في الفضاء / المكان بحوزة "غرر" نصّاصنا قدرة فائقة على خرق الزمان، فقوافيه " هي البواقي على الدهر" بقاء الكلام المنقور في الصخر

- الفحولة: من الشاعر إلى النص:

أطلق الأوائل لقب الفحولة على الشعراء، واقترن ذلك عندهم بطور غلب فيه تحديد "الأدبية" من خارج النصّ، قبل أن يتقلّص هذا المنحى لفائدة تحديدها من داخل النصّ[1]. وقدم الشعراء بحديثهم عن معاناة القصيد ما يعكس إدراكا مبكّرا لأسباب سيره وشروط بقائه الكامنة في ذاته اللغوية والبنيوية. وقدّم أبو تمّام ما يمكن أن يحملنا على الجزم بأنه كان اكفلهم بحديث النص فنّا جميلا وحرفة لسانية على إتقانها يتوقف ذيوع صيته. ودارس الظاهرة عند الطائي يكتشف أن الفحولة تنتقل، في المحصّلة الأخيرة، من الناصّ إلى المنصوص، ويجوز الحديث عندئذ، بدل الشاعر الفحل، عن نصّ فحل اكتسب من قوة الفعل، والسير والبقاء، ما لا يتاح لبقية النصوص. وصار الخروج والفذاذة عيارا في تحديد

[1] الآمدي، الموازنة، أورده شكري المبخوت، المعنى المحال في الشعر، علامات، ج 7، 11، سبتمبر 1992، ص. 36.

فحولة النص الشعري، وهو المعنى الذي حملته صفات المغرِب، والشارد، والآبد [1] والآبق، والعصيّ، ثمّ ونحن ننزع نحو المدلول الإصلاحي الحديث للكلمة، هو نص مفتوح على الزمان، دلالته "كأنما أخذُها بالعين إغفاءُ.. رقت عن الماء ... وجفا عن شكلها الماءُ" على حدّ عبارة أبي نواس، ولعلّ ذلك هو مغزى قول الطائي أو قريباً منه في التنويه بشعره:

ساحرَ نظمٍ سحر البياض من الألوان سائبِه خبه خدعْه

حيث اكتسى سحر صناعة اللسان شكلَ ما يابى التشكّل ويصعب القبض عليه أو يستحيل، وهذا وحده كاف لتنزيل الرجل منزلة النصّاص "الماكر". وقد ثار نقع الخصومة حول مذهبه في الإحالة[2] و " على حين كان النقاد ينادون بالوضوح في إطار أدبية المنطوق كان يعتمد " الغموض "أساسا ... في إطار أدبية المكتوب" حتى عدّ رأسا في الشعر مبتدئا لمذهب ".

– النصاص:

وبعد، فالنصّاص كقولك نسّاج ونقّاش، ونظّام، ونحّال، ونحّات، ووشّاء، وإلى غيره من صيغ الاحتراف. وقد ضمّت مدوّنة الطائي، لفظا ومعنى، ما دلّ على وعيه فعلّ النّص باعتباره، أصلاً فعل كشف وإجلاء، ونسج وتنضيد، وعلى أنّ أبا تمّام ظل يجلو قصيدته التي استعار لها صورة العروس، ولكي يتمّ ذلك اتجه إلى ما به تلذّ وتغلوا: الثوب والحَلْي. لكنه أدرك أن قيمة هذا التّجهيز ليست في مظاهر الترف بقدر ما هي في ملامس الذوق، والفنّ: الهيئة والنظام. من هنا كان اهتمامه بجمالية المرئي والمسموع، والمتخيَّل ينبثق منهما يغذّيه "سحر الإغراب" وكانت تلك الأفكار المتّصلة بماهية الشعر والعملية الشعرية، والنص والحيوية النصية، وأسرار بقاء النصوص، وسيرها وانتشارها، فيما تقصر أعمار نصوص أخرى رغم نبل مقاصدها وصدق نوايا عامليها.

لم يكن أبو تمّام هو الوحيد الذي، من بين نقاد عصره وشعرائه، أتى هذه الأفكار، لكنّ طول وقوفه عليها ونزعته إلى استقصائها (والاستقصاء من معاني النص) أفرده ووقف به على تخوم نظرية النص، والبنية، والشعري الحديثة.

---

[1] الآمدي، الموازنة، أورده شكري المبخوت، المعنى المحال في الشعر، علامات، ج 7، 11، سبتمبر 1992، ص: 173.

[2] نفسه، 174.

لم نكن نريد القفز بالرجل فوق لحظته التاريخية والحدود الموضوعية لوعي عصره، بل أقصى ما رامنا ملاحقةُ هذا التحسّس المبكّر لقضايا أصبحت الشغل الشاغل للنقد والتنظير ومناهج الدراسة الأدبية اليوم. لم نكن نروم توريطه في مغالاة النصانية القائلة ب "موت المؤلف " واستقلال النص وانغلاقه أو تسليمه لفوضى قرائية وتأويلية لا حدّ لها، بل قصْنا بيان دوره في تحسّس ما به يكون الشعر، ويكون النص، في تخليص الجميل من ربقة الجليل، والثقافي من أسر الخرافي.

كما يمكن عرض دراسة تأويلية للدكتور: **محمد كمال** الموسومة ب:وحشيات أبي تمام:

بدأت فكرة الاختيارات الشعرية منذ العصر الأموي بدوافع متفاوتة الأهمية مختلفة المقاصد، فمنها ما يتصل بالنزوع القبلي وما يقتضيه من ضرورة الحرص على مآثر القبيلة وفضائلها وتخليد مكارمها، وهذا لا يكون إلا بجمع أشعارها المتفرقة والحفاظ على دواوين شعرائها إن كانوا من المكثرين، فقد ذكر صاحب "الفهرست" أن الشيباني جمع أ شعار أكثر من ثمانين قبيلة، وأن السكري جمع أشعار ذهل وشيبان وكنانة وغيرها من القبائل، كما جمع دواوين امرئ القيس والفرزدق وغيرهما من الشعراء، ومنها ما يتصل بالتأدب الخلقي العام وما يستتبع من تعليم الفصاحة والبيان وتربية النشء على مآثر الأجداد وفضائلهم، ومن هذا النوع كتاب المفضليات الذي جمعه المفضل الضبي مؤدب المهدي بن المنصور، فأشار عليه المنصور بأن يختار لكل شاعر أجود ما قال، فأنفذ المفضل إشارته فكانت المفضليات(1)، ثم تلا تلو المفضل الضبي في هذا النهج عبد الملك بن قريب الأصمعي فصنع الأصمعيات، وأبو زيد القرشي فصنع جمهرة أشعار العرب، ومنها ما يتصل بالخوف على اللغة بعد اتساع الدولة وتمازج الشعوب من أ ن تشوبها العجمة فتذهب بفصاحتها وصفائها، فنهض العلماء يثبتون قواعد اللغة والنحو مؤيدة بما وصل إليهم من فصيح الشعر جاهليه ومخضرمه، ولولا القرآن الكريم وهذه المجموعات الشعرية لاختلت موازين اللغة وضعفت السلائق وحار الدليل.

على أن هذه الاختيارات بالإضافة إلى المعلقات لم تكن إلا أشتاتاً مختلطة من جياد القصائد وروائع المقطعات لا تقوم على وحدة تقصد ولا نسق يراد، إلى أن جاء أبو تمام شاعر العربية الكبير فوضع ديوان الحماسة، فكان أول اختيار يقوم على التصنيف

والتبويب ويعتمد على الفنون الشعرية الرائجة التي بلغت في ذلك العصر غاية الامتياز والوضوح، ثم اتبعه بالوحشيات وهو الحماسة الصغرى التي سنقف عندها بعد قليل.

وكأن فكرة الحماسة قد راقت عدداً من الأدباء بعد شيوعها وانتشارها وتبين أهميتها، فنهضوا يقلدونها ويؤلفون على غرارها كتباً سموها الحماسة أيضاً جمعوا فيها ما تناثر من القصائد والمقطعات التي تجمع شرف المعنى وسمو المقصد ونادر الغرض إلى براعة الأداء وجمال العبارة وحسن التعبير، حتى بلغت هذه الحماسات عشراً هي بحسب تتابعها الزمني: "حماسة البحتري، وحماسة أبي بكر بن المرزبان، وحماسة أحمد بن فارس القزويني، والحماسة العسكرية لأبي هلال العسكري، وحماسة الظرفاء من أشعار المحدثين والقدماء لأبي محمد عبد الله العبدلكاني الزوزني، وحماسة الأعلم الشنتمري، والحماسة الشجرية لهبة الله العلوي بن الشجري، والحماسة البصرية لصدر الدين البصري، والحماسة المغربية لأحمد بن عبد السلام الجراوي والحماسة للعباس بن علي البغدادي النجفي".

على أن هناك مجموعات أخرى من المنتخبات والمختارات بلغت الثلاثين تقريباً لم تلتزم بتسمية الحماسة وكان لها الفضل في جمع الشعر العربي وحفظه إذ لا تزال مصدراً من المصادر التراثية الوافية.

وهذه الحماسة منها ما التزم أو قارب الالتزام بمنهج أبي تمام في تقسيمه حماسته وتسمية أبوابها، ومنها ما شذ عنه شذوذاً بعيداً ونحا نحواً وفقاً لقواعد ذوقية أو أسس فكرية خاصة، فإذا كان أبو تمام قد جعل حماسته في عشرة أبواب هي: باب الحماسة فالمراثي فالأدب فالتشبيب فالهجاء فالأضياف والمديح فالصفات فالسير والنعاس فالملح فمذمة النساء فإن الشاعر البحتري قد فصل وأوسع فجعل حماسته في مئة وأربعة وسبعين باباً، وأن ابن الشجري قد جعل حماسته في خمسة عشر باباً وعشرين فصلاً، أما الوحشيات فقد جاءت مطابقة في عدد أبوابها وتسمياتها للحماسة الكبرى، مع تغيير طفيف لتسمية الباب الثامن وهو باب السّير والنعاس، إذ أطلق عليه أبو تمام في الوحشيات باب المشيب.

ولقد طارت شهرة الحماسة في الآفاق وانتزعت إعجاب القدماء من رجال الأدب واللغة، وتناصرت الآراء على أهميتها حتى "وقع الإجماع من النقاد على أنه لم يتفق في اختيار المقطعات أنقى مما جمعه أبو تمام"، كما حكى الصولي أنه سمع المبرد يقول: سمعت الحسن بن رجاء يقول: ما رأيت أحداً قط أعلم بجيد الشعر قديمه وحديثه من أبي تمام"، ونقل التبريزي "أن أبا تمام في اختياره الحماسة أشعر منه في شعره"، بل أن كتاب الحماسة أصبح مضرب المثل في الحسن والإتقان، فهذا البيهقي يترجم للقبيصي أحد علماء الفلك في عصر سيف الدولة ويثني على كتابه "المدخل إلى علم النجوم" فيقول "وهو في كتب النجوم مثل كتاب الحماسة بين الأشعار".

فكان لابد للحماسة بعد ذلك أن يشمر للعناية بها وشرحها عدد من العلماء اختلفت مذاهبهم وتنوعت اتجاهاتهم واهتماماتهم، فمنهم من شغلته المعاني الشعرية فأقبل يفسرها ويوضحها، ومنهم من قصر شرحه على مسائل الإعراب أو اللغة، ومنهم من تتبع النصوص فذكر الأخبار والأسباب التي قيل من أجلها الشعر، ومنهم من وقف شرحه على تصحيح نسبة الأبيات إلى أصحابها مع العناية ببيان اشتقاق أسمائهم، فلا غرابة إذا رأينا الأستاذ فؤاد سيزكين يحفظ لنا في سفره الجليل "تاريخ التراث العربي" أسماء هذه الشروح التي بلغت ستة وثلاثين شرحاً، على أن شرحي المرزوقي فالتبريزي يعدان من أوسع هذه الشروح وأبعدها شهرة وانتشاراً.

أما الوحشيات أو الحماسة الصغرى فلم تنل ما نالته الحماسة الكبرى من الحظوة والإقبال، ولم يلتفت إليها العلماء بالشرح والدراسة، وقد يعزيها بعض العزاء أن أديباً كبيراً في عصرنا الحاضر هو الأستاذ عبد الله الطيب قد أصدر مجموعة مختارة من الشعر العربي أطلق عليها اسمه "الحماسة الصغرى"، والأشد من ذلك أن كتاب الوحشيات لم يأت على ذكره أحد من رجال الأدب القدماء إلا التبريزي في مقدمة شرح الحماسة، والقاضي الباقلاني في كتابه إعجاز القرآن: 177، والعيني في شرح شواهد الألفية بهامش الخزانة: بـ 2: 404، أو لعله ذكر في مواضع أخرى لم تكتشف بعد(7)، هذا مع أن أبا تمام قد اختاره كما يقول ناسخه البوازيجي بعد اختياره كتاب الحماسة الكبرى ولم يروه، ولكن وجد بعده مكتوباً في مسودة بخطه مترجماً بكتاب الوحشيات.

إلا أن الزمان أبى إلا أن ينتصف للوحشيات وينتشلها من مغاور النسيان أو الإهمال لترى النور زاهية بهيّة في إخراجها أنيقة في طباعتها، إذ أتيح لها عالم جليل ومحقق ثبت عرف بالغيرة على التراث الأدبي هو الأستاذ عبد العزيز الميمني الراجكوتي أستاذ اللغة العربية في جامعة علّيكره- الهند، فقد حقق أبياتها تخريجاً وضبطاً، وأشار إلى أصولها في كتب الأدب ومجاميع الشعر، ورد بعض مقطعاتها إلى أصحابها، وذكر ما فيها من خلاف في الرواية بعد سبر لغور معانيها بمسبار الفهم والروية، معتمداً في ذلك كله على نسخة فريدة في دار الكتب المصرية مصورة عن الأصل المحفوظ بكتبخانة السلطان أحمد الثالث في استنبول، ثم نهض علامة هذا العصر المحقق الأستاذ محمود شاكر فزاد في حواشيها بما عنّ له من إشارات علمية وتنبيهات ذكية ومن بعض الشروح العارضة لغوامض الألفاظ التي تغنى النص وتزيده جلاءً ووضوحاً، ثم أعيد النظر في العمل بعد تمامه والفراغ منه فاستدرك العالمان الجليلان على الحواشي ما يمكن أن يضاف إليها من حصيلة المراجعة والتقليب في المصادر الأدبية بعد روية وأناة، وألحقا هذا المستدرك في آخر الكتاب، ثم أتبعاه بخمسة فهارس تفصيلية تعين أولي البحث والدراسة، فاجتمع بذلك جهد إلى جهد، وفضل إلى فضل، ثم دفعا الكتاب إلى دار المعارف في مصر فظهر في العدد الثالث والثلاثين من سلسلة ذخائر العرب سنة ثلاث وستين وتسعمائة وألف.

ومع ذلك فإن منهج العمل فيه ظل قائماً على التحقيق والضبط وتقديم النصوص الشعرية على صورتها المثلى، وهو بعد بحاجة إلى مزيد من الشرح والتفسير والإيضاح مما يتمم العمل ويقاربه من حدود الكمال.

فلنرجع إلى ذلك الزمان ولندع التبريزي في مقدمة شرحه للحماسة يحدثنا عن الظروف والملابسات التي أدت إلى تأليف هذين الكتابين.

يقول التبريزي: "وكان سبب جمع أبي تمام الحماسة أنه قصد عبد الله بن طاهر وهو بخراسان فمدحه... وعاد من خراسان يريد العراق، فلما دخل همذان اغتنمه أبو الوفاء بن سلمة فأنزله وأكرمه، فأصبح ذات يوم وقد وقع ثلج عظيم قطع الطريق ومنع السابلة، فغم أبا تمام ذلك وسر أبا الوفاء، فقال له: وطن نفسك على المقام، فإن هذا الثلج لا ينحسر إلا بعد زمان، وأحضر خزانة كتبه فطالعها واشتغل بها وصنف خمسة كتب في

الشعر منها كتاب الحماسة والوحشيات وهي قصائد طوال فبقي كتاب الحماسة في خزائن آل سلمة يضنون به ولا يكادون يبرزونه لأحد حتى تغيرت أحوالهم، ثم ورد همذان رجل من أهل دينور يعرف بأبي العواذل فظفر به وحمله إلى أصبهان، فأقبل أدباؤها عليه ورفضوا ما عداه من الكتب المصنفة في معناه، فشهر بهم، ثم فيمن يليهم.

أما بقية خمسة الكتب التي ذكرها التبريزي لأبي تمام عدا الحماستين فهي كتاب اختيار الشعراء الفحول أو فحول الشعراء "تلقط فيه محاسن شعر الجاهلية والإسلام فأخذ من كل قصيدة شيئاً، حتى انتهى إلى إبراهيم بن هرمة"، وكتاب الاختيار من أشعار القبائل، يقول الآمدي عنه: "اختار فيه من كل قبيلة قصيدة وقد مر على يدي هذا الكتاب"، وكتاب نقائض جرير والأخطل الذي ثبت أنه منسوب إليه خطأ.

لقد كان أبو تمام إذاً واحداً من الأعلام الأفذاذ في الشعر والأدب، التقت في شخصيته الأدبية تيارات ثقافية متنوعة كان المجتمع العربي إبان العصر العباسي يتفتح عليها ويغتني بكنوزها، فنهل من الثقافة العربية علوم القرآن والحديث واللغة والمنطق وعلم الكلام، بالإضافة إلى الموروث الشعري الذي جمع ألوان الحكمة وفنون البيان، ونهل من الثقافة اليونانية الفكر الفلسفي بما فيه من جدل عقلي ومطارحات ذهنية، فظهر ذلك كله جلياً في مذهبه الشعري من حيث احتفال شعره بالمعاني المكثفة مما يحتاج إلى استنباط وشرح وتفسير، فخرج بذلك عن مذهب الطبع والعفوية إلى مذهب الصنعة والتحكم العقلي، وتروي كتب الأدب أنه كان رجلاً يعد لمواهبه كل ما تحتاجه من خبرة علمية ومعرفة فكرية، فغرى بالكتب والمطالعة وعمق صلته بكل ما يمت إلى فن الشعر ويقوي الملكة ويرفد الموهبة، يقول ابن المعتز وهو يترجم لأبي تمام في طبقاته: "حدثني أبو الغصن محمد بن قدامة قال: دخلت على حبيب بن أوس بقزوين وحواليه من الدفاتر ما غرق فيها فما يكاد يرى، فوقفت ساعة لا يعلم بمكاني لما هو فيه، ثم رفع رأسه فنظر إلي وسلم علي، فقلت له: يا أبا تمام، إنك لتنظر في الكتب كثيراً وتدمن الدرس، فما أصبرك عليها! فقال: والله مالي إلف غيرها ولا لذة سواها، وإني لخليق أن أتفقدها أن أحسن، وإذا بحزمتين واحدة عن يمينه وواحدة عن شماله، وهو منهمك ينظر فيها ويميزهما من دون سائر الكتب، فقلت: فما هذا الذي أرى من عنايتك به أوكد من غيره؟

قال: أما التي عن يميني فاللات، وأما التي عن يساري فالعزى أعبدهما منذ عشرين سنة، فإذا عن يمينه شعر مسلم بن الوليد صريع الغواني وعن يساره شعر أبي نواس".

وهذا الخبر يجد ما يؤيده في قول الآمدي: "فهذه الاختيارات تدل على عنايته بالشعر، وأنه اشتغل به وجعله وكده، واقتصر من كل الآداب والعلوم عليه، وأنه ما فاته كثير من شعر جاهلي ولا إسلامي ولا محدث إلا قرأه وطالع فيه".

أما تسمية الكتاب بالوحشيات فلأنه ضم بين دفتيه شوارد من الشعر ومقطعات منها ما عرف قائلوها، وإن كانوا من المغمورين المقلين من شعراء الجاهلية والعصر الإسلامي، ومنها ما ظل غفلاً من النسبة لم يعرف قائلوها، فكأن قارئها لم يأنس بها من قبل ولم تلامس سمعه ولم تسترع نظره، وإن كانت للمشهورين المعروفين من الشعراء، ففيها نقع على أبيات لعمر وبن معد يكرب وبشار بن برد والفرزدق وجرير وكثير عزة وأبي نواس ومسلم بن الوليد والمجنون وأبي العتاهية.

وأما تسميته بالحماسة الصغرى فلأنه لا يختلف عن كتاب الحماسة منهجاً وتبويباً، فكلاهما اختيار موسع لا يقف عند قبيلة واحدة أو شاعر واحد، وإنما يجمع من الشعر ما ينهض شاهداً على ذوق أبي تمام وعمق فهمه لفن الشعر ودوره في الحياة الإنسانية، ولاسيما في حياة العرب الذين لم يكن لهم فن سواه، فكان مستودع أحلامهم ومستقر تصوراتهم، على أن الوحشيات أضيق حجماً من الحماسة وأقل عدد مقطعات، فإذا كانت الحماسة الكبرى قد بلغت نحواً من ثمانمئة وإحدى وثمانين مقطوعة فإن الوحشيات قد بلغت خمسمئة وثلاث مقطوعات، إلا أن باب الحماسة من الأبواب العشرة قد جاء في مئة وتسع وتسعين وحشية، وذلك لأن هذا الباب أوسع من غيره في الشعر العربي بشكل عام.

"ولكن العجب كل العجب من التبريزي حين وصف الوحشيات بأنها قصائد طوال، وهذا ما يجعلنا نشكك في اطلاعه عليها"، إذ هي في الغالب الأعم تتراوح عدة أبيات المقطوعة منها بين البيت الواحد وعشرة الأبيات، ولم يكد يخرج عن هذا العدد إلا أربع قصائد بلغ أطولها سبعة وأربعين بيتاً والثانية خمسة وثلاثين بيتاً والثالثة خمسة وعشرين بيتاً والرابعة عشرين بيتاً.

ويتبين من البحث في هذه المقطعات ما يلي:

1-إن أبا تمام كان يكتفي أحياناً بإيراد عدد محدد من الأبيات ينتقيها من قصيدة تروى في كتب الأدب تكون عدة أبياتها أكثر مما جاء في الوحشيات، فنراه يروي لخلف الأحمر بيتين يهجو فيهما قوماً فيقول:

أنـــاس تـائهـــون لهـم رواء تغيم سماؤهم من غير وبلِ

إذا انتسبوا ففرع من قريش ولكن الفعال فعال عُكلِ

والأبيات سبعة رويت في عيون الأخبار وغيره من كتب الأدب، كما يروي ثلاثة أبيات للعتبي يرثي بها أولاده الستة الذين فقدهم فيقول

وكنت أبا ستة كالبدور فقد فقؤوا أعين الحاسدينا

فمرّوا على حادثات الزمان كمرّ الدراهم بالناقدينا

وحسبك من حادث بامرئ ترى حاسديه له راحمينا

وهي اثنا عشر بيتاً في عيون الأخبار أيضاً.

وهذا الانتقاء يدل لدى الفحص على أن أبا تمام قد مضى في اختياره وفق نهج مسبق يقوم على إبعاد فضول القول وحشو الكلام والاكتفاء بما قل من القصيدة ودل، وأما بقية الأبيات فقد يراها تشتت التجربة وتفقدها التركيز والإيجاز، أضف إلى ذلك أن هذا المختار يسهل حفظه وترديده والاستشهاد به في مواقف الحياة المماثلة وأما أن ندعي أن أبا تمام لم يكن يعرف بقية الأبيات فهذا لا يقوم له دليل ولا تدعمه حجة وهو أقرب عهداً بهؤلاء الشعراء وأوسع معرفة وأكثر حفظاً للشعر، وقد عرفنا من قبل أنه لم يكن يكتفي بما تمليه عليه حافظته، بل كان قد أقبل على خزانة الكتب فطالعها واشتغل بها كما يقول التبريزي.

2- إن أبا تمام كان يعمل قلمه في بعض المفردات الشعرية فيغيرها ويبدلها كما يحلو له ليستقيم المعنى وتعتدل الفكرة ويأتي البيت في صياغته على حسب ما يرضي ذوقه ويصيب هواه، ولقد كان المرزوقي في مقدمة شرحه للحماسة الكبرى قد تنبه لذلك وصرح به في قوله: "حتى إنك تراه ينتهي إلى البيت الجيد فيه لفظة تشينه، فيجبر نقيصته من

عنده، ويبدل الكلمة بأختها في نقده، وهذا يبين لمن رجع إلى دواوينهم فقابل ما في اختياره بها"، ثم نجده في شرحه للحماسية ذات الرقم (347) يورد قول ابن العميد: "إني لأتعجب من أبي تمام مع تكلفه رمّ جوانب ما يختاره من الأبيات، وغسله من درن بشع الألفاظ، كيف ترك تأمل قوله: فليأت نسوتنا، وهذه لفظة شنيعة..".

وقد وقع الأمر نفسه في الوحشيات غير ما مرة، وأشار إليه الأستاذ محمود شاكر في زياداته على الحواشي، واتهم أبا تمام مرة بالتخليط وأخرى بالإفساد، ففي الوحشية ذات الرقم (397) لكعب بن ذي الحبكة النهدي روى أبو تمام البيت الأول على هذا النحو:

أترجو اعتذاري يا بن أروى ورجعتي عن الحق قدماً غال حلمَك غولُ

وروايته: "إلى الحق دهراً"، وذلك في تاريخ الطبري (5: 97) ومعجم الشعراء للمزرباني (345) ومعجم البلدان مادة "دنياوند"، ولا يخفى ما طرأ على المعنى من اختلاف جراء اختلاف الرواية. وفي الوحشية ذات الرقم (471) روى أبياتاً في وصف أولها قول الشاعر:

يكفيك من قَلَع السماء مهندٌ فوق الذراع ودون بَوع البائع

وصواب الرواية كما في الحيوان (5: 88): "قلع السماء عقيقة"، ويعلق الأستاذ محمود شاكر على هذا البيت بقوله: و "قلع السماء" قطع من السحاب كأنها الجبال، و"العقيقة" البرق يشق السحاب كأنه سيف مسلول، وأما أبو تمام فقد غير الشعر فأفسده.

ولكني أرى أن الضمير في الأبيات التالية عائد إلى مذكر لا إلى مؤنث، إذ يقول الشاعر بعد ذلك:

صافي الحديدة قد أضر بجسمه طول الدّياس وبطنُ طير جائع

أُمر المواطرُ والرياحُ بحمله فحملنه لمضاير ومنافع

وهذا ما سوغ لأبي تمام فيما أعتقد تغيير اللفظ بما يتفق وسياق الأبيات، هذا إلى أن رواية البيت في الأشياء والنظائر تطابق رواية الوحشيات.

ومع ذلك فإذا صحت هذه التهمة على أبي تمام وأن هذا التغيير ليس من عمل الرواة أو النساخ فإنها لا تنهض حجة مؤذنة بوصم الشاعر بالحياد عن الأمانة في النقل والرواية،

وهذا الأستاذ عبد السلام هارون يقول: "وهذه التهمة: تهمة أبي تمام بتغيير النصوص التي اختارها والتي يدعمها المرزوقي في أثناء شرحه بما يظهرها ويقويها كان جديراً بها أن تنزل بقيمة الحماسة باعتبارها نصوصاً يستشهد بها في علوم اللغة والعربية، ولكنا نجد العلماء مجمعين على تزكية أبي تمام في الحماسة، وعلى تزكية الحماسة ونصوصها، بل يعدون صنيعه في الحماسة داعية إلى الوثوق بشعر أبي تمام والاستشهاد بشعره، وفي ذلك يقول الزمخشري: "وهو وإن كان محدثاً لا يستشهد بشعره في اللغة، فهو من علماء العربية، فأجمل ما يقوله بمنزلة ما يرويه، ألا ترى إلى قول العلماء: الدليل على هذا بيت الحماسة، فيقنعون بذلك لوثوقهم بروايته وإتقانه

3-إننا نجد في بعض أبواب الوحشيات مقطعات يصعب أن تعد من الباب الذي هي فيه: إلا إذا حاولنا أن نديم البحث في مضمون هذه الأبواب وحقيقة تسمياتها مقرين أن قضية الفصل بين الفنون قضية وثيقة الصلة بالمعنى الشعري لا بالشكل والصياغة، وأن نظر أبي تمام في فنون الشعر وأغراضه يتصف بالتمكن والإحكام، وهو الخبير بمعاني الشعر، المدرك لآفاقه ومراميه، إذ كان سباقاً إلى التمييز بين هذه الفنون على تشعبها أو تداخلها في كثير من الأحيان.

فهذان مثلاً بيتان للأحوص قد تضمنها باب الحماسة يقول فيهما:

فيا بعل ليلى كيف تجمع سلمه وحربي وفيها بيننا كانت الحرب

لها مثل ذنبي اليوم إن كنتُ مذنباً ولا ذنب لي إن كان ليس لها ذنب

فكيف نقتنع أنهما من الحماسة والشاعر فيهما يعرض طرفاً من مأساة حبه، وينكر على زوج محبوبته أن يقابل زوجته بالمسالمة ويقابل الشاعر بالمغاضبة وقد ثبت أن بينهما اتفاقاً في العواطف لا يواريه الشاعر ولا يتخفى منه، وربما كان بينهما تواصل ولقاء. وليس من المعقول أن يكون لفظ الحرب في البيتين قد أدى أبا تمام إلى أن يسلكهما في الحماسة.

والأعجب من ذلك أننا نجد في باب الحماسة أيضاً أبياتاً نسبها أبو تمام إلى عيسى بن فاتك وهو رجل من الخوراج، يقعد عن الحرب إشفاقاً على بناته، فهو يخشى إذا أصابته

المنية أن تنزل بهن الفاقة والبؤس والفقر، وأن يعشن بعده في كنف جلف من الأعمام يظلمهن ولا يحسن إليهن، فيقول:

لـقد زاد الحيــاة إليَّ حبـــــاً بناتي إنهن من الضعاف
أحاذر أن يذقن البؤس بعدي وأن يشربن رنقاً بعد صاف
وأن يعرين إن كسي الجواري فتنبو العين عن كُرْمٍ عجاف
وأن يضطرهن الدهر بعــدي إلى جلف من الأعمام جاف
ولولاهن قد سومت مهــري وفي الرحمن للضعفاء كاف
تقول بنيتــي أوص المـوالـي وكيف وصاة من هو عنك خاف

والحماسة في الأصل تعني التشدد، ثم كثر استعمالها واتسع معناها حتى صارت تطلق على الشجاعة التي هي الأولى من صفات العرب وأم فضائلهم، لما فيها من معنى الشدة على النفس والقرن، وعلى هذا فإن أبا تمام حين اختار للحماسة لم ينظر إلى معناها الضيق المحسوس من الكر والفر والإيقاع بالأقران والتصدي للخصوم في ساحات الحرب، بل نظر إلى معناها العام، وإلى بعض ما يتفرّع عنها من خصال كالنخوة والصبر على الأرزاء والمحن والاعتزاز بالشهامة في وقت السلم وفي وقت الحرب، وعلى ذلك فكأن الشاعر الأحوص كان يرى من الحماسة أن يتحلى بعل ليلى بالنخوة والشهامة والصبر على الأرزاء، فيكبت غيظه ويكف أذاه ويكون له من عقله وحلمه ضابط لما اشرأب في نفسه من غضب ونزق، ما دامت الزوجة قد اشتركت مع الشاعر في الذنب.

ثم لعل هذا الشاعر الخارجي كان يرى من الحماسة التي تتضمن تلك المعاني السالفة أن يمكث إلى جوار بناته الضعيفات يرعاهن ويفيض عليهن من مشاعر الأبوة ما يكف عنهن الأذى ويحفظ عليهن كرامتهن، وأن حرمه ذلك من متعة الجهاد ومشاركة الفرسان في مصاولة الأقران، فهذا كهذا حماسة ونجدة وحمية.

ولقد كان المرزوقي قد أشار إلى هذه الظاهرة أيضاً في شرحه ديوان الحماسة إذ وقف عند مقطوعتين تصوران عقوق الأبناء والديهم ما يتوهم أنهما ليستا من باب الحماسة في

شيء فيقول: "فإن قيل: بماذا دخل هذه الأبيات وما يتلوها وهو في معناها في باب الحماسة؟ قلت: دخلت فيه بالمشكلة التي بينها وبين ما تقدمها من الأبيات المنبئة عن المفاسدة بين العشائر، وما يتولد فيها من الأحن والضغائن، المنسية للتواشج والتناسب، المنشئة لهتك المحارم، المبيحة لسفك الدماء وقطع العصم، إذ كان عقوق البنين للآباء وتناسي الحرم فيه مثل ذلك وهو ظاهر بين".

ومع صلاح هذه التعليلات فإن من الصعب أن نجد تسويغاً لوجود أبيات في الخمرة والدعوة إلى الشراب قد سلكت في باب النسيب إلا أن نقدّر كما قدر أبو تمام أن النسيب صِنْوُ الخمرة وتوأمها في التأثير في النفس ودفعها إلى حالة واحدة من الانتشاء، كما قال الشاعر متغزلاً:

هي الخمر في حسن وكالخمر ريقها ورقة ذاك اللون من رقة الخمر

وقــد جُمِعَـتْ فيهــا خمورٌ ثلاثــةٌ وفي واحد سكر يزيد على السكر

وقد نبه المرزوقي أيضاً إلى دخول الحماسيات ذوات الأرقام (178 و 481 و 585) في باب النسيب وهي ليست منه.

4-أن أبا تمام ساق هذه المقطعات عارية عن ذكر المناسبة التي قيلت فيها، وبتعبير آخر: أسقط عنها الثوب التاريخي الذي تتلفع به، ثم جاراه في ذلك سائر أصحاب الحماسات والمختارات، ولقد نعلم أن الشعر العربي القديم إبداع وثيق الصلة بمجريات الحياة اليومية شديد الارتباط بالفعل الواقعي وبالتجارب الخاصة، وأن ذكر المناسبة يضع القصيدة في إطارها الزماني والمكاني ويسهل على المتلقي فهمها وتذوقها، فبعض اللوحات الشعرية قد تتغلق فيها سبل التواصل بين الشاعر والقارئ ويعتاص الولوج إليها ما لم تقدم بإشارة إلى الواقعة الحية التي حفزت الشاعر إلى صياغتها وإيداع أفكاره وعواطفه فيها، وما أظن هذه الظاهرة التي تتبدى في الوحشيات وفي الحماسة أيضاً من قبيل الإهمال أو السهو، فربما تبين للمتأمل أن شاعرنا الفذ كان قد قصد إلى ذلك قصداً حين أدرك بذكائه المرهف وحسه الشعري النفاذ أن الإبداع الشعري أمر يختلف كل الاختلاف عن عملية تسجيل الوقائع والأحداث، فالشاعر يسعى إلى تسجيل ماهو محتمل وممكن

لا ما هو آني واقعي، وبما أن الشعر يلهم ولا يعلم نراه ينزع إلى الإثارة وتنمية الحس الجمالي بالحياة، فكأن أبا تمام حين جعل هذه المقطعات تنسل من خيام عصرها وتتفلت من ذاكرة زمنها أرادها أن تنطلق في زمن أرحب وعصر أوسع لتحل في ذاكرة المستقبل خالدة متجددة، ثم ليقف القارئ أمام الأبيات، وليستوح منها ما يشاء وفق طبيعته وبنيته النفسية واستعداده الفني، وليخرج منها بتصورات وانطباعات ربما تختلف أو تتفق وتصورات الشاعر وانطباعاته في زمن القصيدة الخاص، وبذلك يصبح الشعر نفسه باعثاً محرضاً يهيمن على القارئ ويحرك وجدانه وروحه ويضعه في بؤرة الإبداع والإلهام.

5-آن لنا بعد لك كله أن نتساءل: ما المعيار الفني الذي اهتدى إليه أبو تمام في اختياره هذه المقطعات، فالوحشيات كتاب، والكتاب سواء أكان جمعاً أم تأليفاً يقوم على خطة بينة ومنهج سديد ورؤية تحدد معالمه وتوحد أصوله، وقبل الإجابة عن هذا السؤال يحسن بنا أن نتحرى الفروق بين القصائد والمقطعات، إذ أن الوحشيات ومثلها الحماسة غلبت عليها المقطعات القصيرة التي تصل في بعض الأحيان إلى بيت واحد مفرد، فالقصائد غالباً ما تكون طويلة تصور تجربة شمولية ذات استشراف واسع يمتد فيها النفس وتكثر التفصيلات، وربما تشتمل على عدد من الأغراض والموضوعات، ولهذا تقتضي العناية الفنية وجودة البناء وحسن المدخل وبراعة التخلص والانتقال، أما المقطعات فهي معاناة مباغتة تصور حالة انفعالية في موقف انفعالي عابر، وإن كانت في الغالب حادة قاسية، ولهذا تقتضي التركيز والتكثيف وتتطلب التعبير القائم على الإشارة والإيجاز.

ولقد كان المرزوقي قد تعرض لهذا المعيار وجعل له حيزاً في مقدمة شرحه للحماسة فرأى "أن أبا تمام كان يختار ما يختار لجودته لا غير، ويقول ما يقوله من الشعر بشهوته، والفرق بين ما يشتهى وما يستجاد ظاهر".

ففي هذا القول ما يدل على أن المرزوقي يرى أن مذهب أبي تمام في اختياره يختلف عن مذهبه في شعره، ثم نفاجأ بعد سطرين من هذا الكلام بقوله: "وهذا الرجل لم يعمد من الشعراء إلى المشتهرين منهم دون الإغفال، ولا من الشعر إلى المتردد على الأفواه، المجيب لكل داع، فكان أقرب، بل اعتسف في دواوين الشعراء جاهليهم ومخضرمهم، وإسلاميهم ومولدهم، واختطف منها الأرواح دون الأشباح، واخترف الأثمار دون الأكمام،

وجمع ما يوافق نظمه ويخالفه لأن ضروب الاختيار لم تخف عليه، وطرق الإحسان والاستحسان لم تستتر عنه".

ولا يخفى ما في كلام المرزوقي من تناقض في الحكم وتعارض في الرأي على ما فيه من رغبة واضحة في إنصاف أبي تمام ووصفه بالاعتدال والموضوعية، وعندي أن أبا تمام في اختياره لم يغادر في قليل ولا كثير مذهبه الذي ارتضاه لنفسه وطريقته التي استنها لشعره، فإنه وإن كان من غير المعقول أن يجد في شعر السابقين له ممن عاشوا في عصر غير عصره واغتذوا بثقافة غير ثقافته ما يتفق ومذهبه كل الاتفاق من حيث الإكثار من المجاز، والاعتماد في الشعر على العقل ومقاييسه المنطقية، وعلى البديع وما يفيد في تلوين المعنى وتشقيقه لم يأل جهداً في البحث عن الشعر الذي ينصرف إلى المضمون دون الشكل، وإلى ما فيه معنى جديد في تصوير المواقف الإنسانية المتأزمة والحالات النفسية المتصادمة، والعدول عن الشعر الذي تصفو ألفاظه وتروق عباراته ويطرب إيقاعه، وفي ذلك ما فيه من الالتزام برؤيته الخاصة للشعر وموقفه من أصوله مما يثبت أحد شقي كلام المرزوقي حين قال: "واختطف منها الأرواح دون الأشباح واخترف الأثمار دون الأكمام" وهل كان قصد أبي تمام في شعره، إلا إلى أرواح المعاني وأثمارها دون أشباح الأساليب وأكمامها، وهو الذي يصف شعره بقوله:

ولكنه صوب العقول إذا انجلت سحائب منه أعقبت بسحائب

فهذا باب الحماسة يغص بالمواقف التي يصل فيها الشاعر إلى حد من الهياج النفسي والانفعال المحتدم مما لا يقل براعة وتأثيراً عن أقوى المشاهد المأساوية التي يعرضها شكسبير في مسرحياته، فمن ذلك مثلاً ما قاله توبة بن مضرس السعدي إذ قتل رهط خاله أخويه طارقاً ومرداساً، فجزع عليهما جزعاً شديداً، وقال فيهما مراثي جيدة، وظل يبكيهما حتى طلب إليه الأحنف بن قيس أن يكف، فلما أبى لقبه بالخنّوت وهو الذي يمنعه الغيظ أو البكاء عن الكلام، ثم بدا له أن يقتل خاله ثأراً لأخويه، ولو أدى ذلك إلى تفطر قلب أمه رميلة حزناً على أخيها، ففعل وقال:

بكت جزعاً أمي رُميلة أن رأت دماً من أخيها في المهند باقيا

فقلت لها لا تجزعي أن طارقاً خليلي الذي كان الخليل المصافيا

وما كنت لو أُعطيت ألفي نجيبة وأولادَها لغواً وستين راعيا

لأقبلها من طارق دون أن أرى دماً من بني عوف على السيف جاريا

وما كان في عوف قتيل علمته ليوفيني من طارق غير خاليا

وهذا نهيك القشيري يُقتل واحد من أفراد عشيرته، ويلطخ الدم ثيابه وينتهب بزه، لم لا تهب العشيرة للثأر، ويقعد زعماؤها وأولياء أمورها متخاذلين مستكينين إلى الملذات، يتعاطون الخمور وينعمون بالسمر على ضفاف الينابيع والغدران، فيلتهب غيظاً منهم وغضباً، ويمتزج الغيظ بالأسف الهادر في داخله، فيفضح شأنهم ويعلن على الملأ مثالبهم، ثم يلتفت إليهم مهدداً متوعداً فيقول:

ألهى مواليَّ الخمور وشربُها وعقيلةُ الوادي ونهي الأخرمِ

وأخوهم في القوم يُقسم بزُّه بثيابه ردعٌ كلون العندم

ضربت عليَّ الخثعمية نحرها إن لم أصبحكم بأمر مبرم

تعدو به فرسي وترقص ناقتي حتى يشيع حديثكم في الموسم

وتطالعنا في باب الهجاء أبيات حادة الوقع شديدة الأسر تتعاظم فيها شكوى الشاعر من ابنه الذي أساءت أمه تربيته، فانتهب مال أبيه وعقه ولم يراع كبر سنه وانحناء عظامه، ثم مضى لا يرجى منه البر والإحسان فيقول:

تظلَّمني مالي خليجٌ وعقني على حين صارت كالحنيّ عظامي

وكيف أرجِّي البر منه وأمه حَراميَّة، ما غرني بحرام

لعمري لقد ربيته فرحاً به فلا يفرحن بعدي أب بغلام

ويضم باب النسيب بيتين لمجنون بني عامر يرسمان صورة فذة لحالة النفس العاشقة حين تثقل عليها وطأة الحب وتلهبها لفحات الذكرى، فإذا بالمفردات الحية

المجسدة تغدو بديلاً موضوعياً للإحساس المجرد الموغل في طغيانه وهيمنته فيقول:

كأن بلاد الله حلقة خاتم عليَّ فما تزداد طولاً ولا عرضاً

كأن فؤادي في مخاليب طائر إذا ذكرتك النفسُ زاد به قبضا

وفي باب النسيب أيضاً يطالعنا بوح شجي ملفع بالخجل والتصون والخشية يترقرق من امرأة من طيئ تتجاذبها قوتان عارمتان لا تستطيع لهما دفعاً، قوة يستفزها القلب بما فيه من شهوة وعاطفة وصبوة، وقوة يستفزها العقل بما فيه من تحكم وأناة وامتثال للقيم، فإذا بها ترى محبوبها أصفى من ماء المزن الذي تجمع في الأودية فمرت عليه النسائم الصيفية فجردته من القذى فغدا عذباً نقياً لذة للشاربين، ولكن أنى لها أن تستجيب له وتنهل منه وهي التقية التي تخشى على نفسها من عواقب الإثم والخطيئة فلتمض في طريقها على ما في النفس من حرارة الظمأ ولتسجل هذه الخلجات في هذه الأبيات:

فما ماء مزن من شماريخ شامخ تحدر من غرٍّ طوال الذوائب

بمنعرج أو بطــن واد تـحدرت عليه رياح الصيف من كل جانب

نفى نسمُ الريح القذى عن متونه فليس به عيب تراه لشارب

بأطيبَ ممن يقصر الطرفَ دونه تقى الله واستحياءُ بعض العواقب

وحسبي ما عرضت من قطوف أبي تمام وعناقيد اختياراته شاهداً على ذوقه الرفيع الثاقب وشاعريته التي تجلت في إبداعه كما تجلت في اختياره، وأخلق بالحماسة الصغرى هذه أن تسمى الأنسيات بعد أن ظلت قروناً مديدة ترفل بثياب الوحشيات.

المطلب الثالث
دراسة تأويلية للصّورة الشعرية
أنماط الصّورة في شعر أبي تمّام - د.فهد عكام

ينابيع الصورة المختلفة وبناها المنوعة تثير في الذهن استفهامات متعددة: أليس ثمة علاقة بين اختيار الشاعر لينابيع صوره وأناه العميقة؟ وهل اختيرت العناصر المؤلفة للصورة من حقل معنوي Champ rémantique واحد؟ أتقصد الصورة إلى التوضيح لا غير أم أنها تتضمن قيماً أخرى؟...

الجواب عن هذه الأسئلة يقودنا إلى استنباط عدد من أنماط الصورة في رسالة Message أبي تمام.

الصورة الحسية Cncréte:

بما أن هذه الصورة تشكيلية Plastique فإنها توطد علاقة موضوعية تقوم على التراسل بين شيئين محسوسين، وتبقى كلية في نطاق المحسوس. وكل إنسان يجد في عناصرها المكونة لها تراسلات تخص الحواس: من لون، ونضارة، ونكهة، وشكل، وكتلة، وبعد أو نسب. وهي تنجم مباشرة عن تعادل يقوم على الحواس. وعلى شكل تشبيه تجتاح هذه الصورة الشعر الكلاسي. وهي تحت ريشة ابن المعتز هوس يتجلى في الكتابة. وأبو تمام يستخدمها أيضاً، ولكن نادراً ما يقدم منها أمثلة ساذجة، فالعنصر المتخذ صورة يأخذ في رسالته توسعاً يخترع هذه الصورة من جديد. ومثال ذلك قوله:

3 ـ أصُلٌ كبُرد العَصْبِ نِيط إلى ضحىً عبقٍ بريحان الرياضِ مطيَّبِ(2).

ففي هذا البيت أن التشبيه الأساسي: "أصل كبرد العصب"، يقيم علاقة مشابهة بين شيئين: الأصيل والثوب الملوكي اللذين تجذب ألوانهما الجميلة البصر:

ش ت **ش ص**

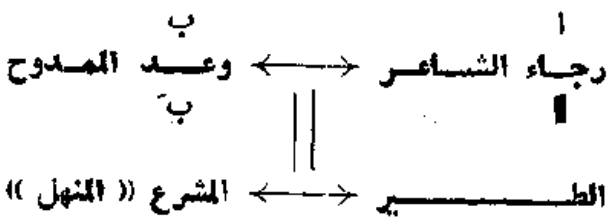
الأصل = **برد العصب المنقوش**

ولكنه يمنح العنصر الحي (ش ت) صفة الجمود التي يتصف بها (ش ص). ومع ذلك، أن توسعاً معنوياً يضفي على هذا العنصر الأخير (البرد)، شيات تبهر النظر، فنور الصباح يمنحه باعثاً حيوياً يبعث فيه الحركة، ويعيد إلى الذهن ألق نقوشه الرائعة. والتوسع الثاني يمنحنا الشعور بأن الممدوح تنزه من قبل في الرياض التي كانت نباتاتها العطرية (الريحان) تضمخ ثيابه بالعطر. وروعة هذه الصورة لا تقوم فقط على التوسع الذي يمنحها بإيحاءاته شحنة شعرية، بل تقوم أيضاً على الانحراف عن الواقع الذي هو جد قوي حتى ليغرق الشاعر في عالم تخيلي يتعانق فهي العالم المرئي والعالم الشمي.

ونوع من أنواع هذا النمط من الصور هو الصورة التي تجسم المجرد، فتضفي عليه صفات المحسوس. وهي تقوم على تراسل العلاقات في البيت التالي:

23 ـ انبطتْ في قلبي لوأيَكَ مَشرعاً ظلّت تحُوم عليه طيرُ رجائي(3)

الذي يمدنا بالبنية التالية:

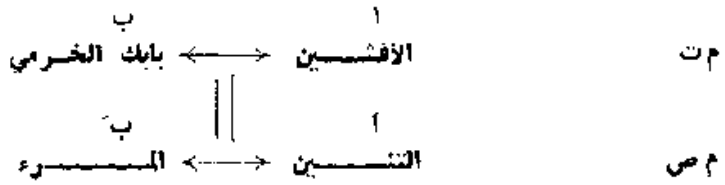


وهذه البنية مسوسة بالأساس الفعلي "حام" الذي يأخذ في المستوى المراد تصويره (م ت). معنى "تطلع إلى"، فيمنحنا الشعور بأن الشاعر ما زال متعطشاً للعطاء، وأن وعد الممدوح بالنوال لم ينجز بعد، ويمنح الصورة صفة الدينامية.

وإذا ما كانت هذه الصورة توضح فكرة، فإن نوعاً آخر منها يبعث الثأر فينا بقدرته التخيلية، وفي وسع الأسطورة أن تكون ينبوعاً لمثل هذه الصورة كما هو الحال، في البيت التالي:

ـ ولّى ولم يظلِم وهل ظَلَم امرؤ حثَّ النجاءَ وخلفَه التِّنين(4).

الذي يتضمن البنية التالية:



التي تقوم على تراسل العلاقات وعلى الوظيفة "لاحق" التي يوحي بها العنصر الأساسي في تركيب الجملة وهو حث "أسرع" الذي يبعث في الذهن هرب بابك الخرمي. خوفاً من أن يقع أسيراً في أيدي الأفشين، ونسبة فعل الملاحقة إلى تنين تعبر ضمناً عن هذا الخوف. وهذه الصورة إنما هي صورة دينامية تعرض فعلاً متخيلاً عجيباً وتنسبه إلى عجيبة أسطورية، هي أفعى ضخمة ذات سبع رؤوس متماثلة ذاعت أسطورتها في بلاد الشام لتنقل حدثاً تاريخياً بنغمة ساخرة يزيدها الاستفهام حدة.

*الصورة التجريدية Abstraite:

تعبر هذه الصورة عن شيء محسوس أو عن مفهوم من المفهومات بكلمة مجردة، فتتعارض على هذا النحو مع الصورة الرمزية Symbolique التي يكون عنصرها الحامل للفكرة Le phore محسوساً دائماً. "وضفافها، كما يقول مورييه Morie. تظل مغبشة flou، وجوهرها essence لم يتلق شكلاً نهائياً، فهي توحي بألوان من السحر"، وإذا ما كان هذا النمط من الصور غائباً على وجه التقريب عن شعرنا المسمى كلاسياً، وعن النسيج القرآني حيث لا نجد "سوى مدلولات لفظية تجريدية ضئيلة الحظ من التقدير من وجهة النظر الجمالية". فإننا نجد أمثلة متعددة في رسالة أبي تمام. ومنها:

– وكأس كمعسول الأماني.

– وأهيف كمنى النفس.

- كانت مودتنا له وإخاؤنا حلما.
- يعدون الثناء خلودا.
- يومي مثل الدهر.
- غربة كاغتراب الجود.

والمهم الجدير بالإشارة إنما يتمثل في أن (ش ص)، في مثل هذه الصورة يمكن أن يدل على سبب (ش ت)، و تلك هي الحال في البيت التالي:

4 ـ لي من الحزن مثلُ ما من بديع الجمال لكْ(15)

حيث يقيم المشبك (مثل) علاقة مشابهة بين عنصرين متباعدين أحدهما عن الآخر جد التباعد:

ش ت ش ص

الحزن الجمال البديع

ولكن العلاقة بينهما تظل صحيحة في مستوى الشدة intensité

والعلاقة تبدو أكثر إغراباً حيث يشرك التراسل اللفظي في العمل الفني عنصرين متضادين. وهذه هي الحال في المقولة الملفوظة: جرى المجد مجرى النوم، حيث المعادلة:

المجد = النوم

ⓘ ⓘ

يقظة # نوم

ⓘ ⓘ

فعالية # راحة

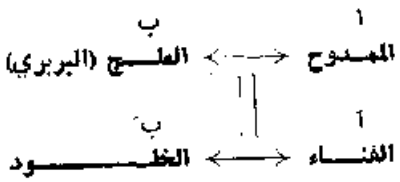
ومن الطبيعي أن العنصر الأساسي في الجملة وهو (جرى) الذي يحقق المماثلة يشير إلى وظيفة دينامية تجمع العنصرين (ش ت) (ش ص). وإذا ما كان ثمة صحة في هذه الصورة فذلك يقوم على الطابع الطبيعي الذي يجمع العنصرين معاً. وبفضل هذا التراسل

اللفظي يبدو المجد الذي لا ينفصم عن الشجاعة في ساح الوغى وكذلك الجود في حالة السلم، وكأنه نوم يخلد إليه الممدوح أي راحة تتيح له القيام مجدداً بهذه الفعالية.

والظاهرة نفسها تتحقق في مستوى تراسل العلاقات في الصورة التي ينبض بها هذا البيت الذي يتغنى بشجاعة الممدوح:

19 ـ رآه العِلجُ مقتحِماً عليه كما اقتحم الفناءُ على الخلودِ(17).

ومنه نستنبط البنية التالية:



التي يسوسها الفعل اقتحم "انقض على" الذي يعبر عن وظيفة ينجزها الفناء (العدم)، تدل على حركة وتبعث في الذهن فكرة الإبادة التي تميز قدرتها رؤية الشاعر الكونية.

وهناك فضلاً عن ذلك صور تجريدية تصف حالة المبدع النفسية. فبيت مثل:

18 ـ ومسافةٍ كمسافة الهَجْر ارتقى في صدر باقي الحُب والبُرحاءِ(18).

يبرز تراسل المشابهة اللفظية:

ش ت ش ص

مسافة مكانية = مدة الهجر

حيث المجرد (ش ص) يصف حالة نفسية تقوم على تجربة شخصية في الحب. وفضلاً عن ذلك إن هذا التعبير "مسافة الهجر"، تعبير ازدواجي يقوي عنصره المجدد "الهجر" التجريد الذي تنبض به المسافة "المدة".

وصورة أخرى من هذا النوع تصور حالة فكرية، ففي البيت:

5 ـ كشفَ الروض رأسَه واستسرَّ المحلُ منها كما استسر المُريبْ(19).

إن الروض الذي صور في هيئة امرأة حسرت نقابها للتعبير عن ظهور نباتاته بفعل المطر يبعث الخجل في المحل: "الجدب"، فيختفي اختفاء المريب "السر الداعي إلى الريبة والشك"، وعليه فإننا نقع هنا على عملية تقيم علاقة مشابهة بالمشبك (كَ) بين مفهومين تجريديين:

ش ت ش ص

اختفاء الجدب = اختفاء المريب

يقوم ثانيهما على تجربة فكرية معيشة.

*الصورة الافتراضية Hypothétique:

وهي صورة "يلقي استفهامها الخفي شكاً لا ينفذ إليه على فكرة تغرق في اللامرئي". وهذه الصورة تفتح الباب على مصراعيه لكل ألوان الحدس، وتوطد علاقة مع اللا مرئي وتفترض تحقيق المستحيل. وهي تنتشر غالباً في فضاء أسطوري معتمدة على الأفعال الدالة على الوهم:

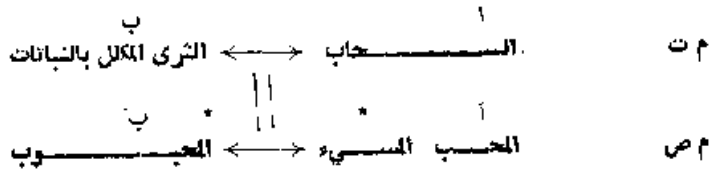
verbes d'illusion

من مثل: (خال)، وعلى أدوات من مثل (كأنما) أو (كأن)....

وقد سمحت هذه الطريقة الأسلوبية لأبي تمام بتصور علاقة خفية تقوم على المودة بين السحاب والثرى المكلل بالنباتات، تحول فيها العنصران الطبيعيان إلى كائنين إنسانيين متحابين:

7 ـ وندىً إذا ادهنتْ به لِـَمـمُ الثرى خلتَ السحابَ أتاه وهو مُعَذِّرُ(21).

وإذا ماكان الفعل الدينامي (أتى معتذراً)، الذي تنجزه السحابة هنا لقلة مائها، يغرق في اللا مرئي ويحتفظ بأثر من آثار ثقافة أسطورية إغريقية تقيم علاقة حب بين السماء والأرض وفق الترسيمة:



فإنه يتحقق في موطن آخر في عالم المستحيل ليمنح الصورة نغماً ساخراً. وتلك هي الحال في البيت التالي:

20 ـ فمرَّ ولو يجاري الريحَ خِيلتْ لديهِ الريحُ ترسُف في القيودِ(22).

حيث العنصر الطبيعي (الريح) يتحول، في مخيلة العلج بابكَ، إلى سجين يرسف في قيوده وفق الترسيمة الغريبة:

ش ت ش ص

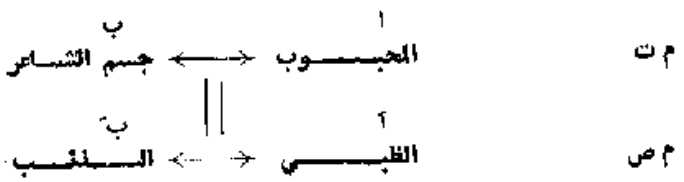
الريح السريعة = السجين المقيد بالأصفاد

وإذا ما كانت الفرضية التي يحققها الفعل الدال على الوهم (خال) تقصد في هذا البيت إلى تصوير سرعة بابك الخرمي في فراره من المعركة، فالمبالغة التي يتضمنها التحول تشير إلى مخيلة هجائية ساخرة النغم.

وقلب الوظائف يكفي أحياناً لبعث هذا المناخ الافتراضي في الذهن دون الالتجاء إلى استخدام فعل يدل على الوهم. ففي البيت:

2 ـ لكن عدوتَ على جسمي فبنتَ به يا من رأى الظبيَ عداءً على الذِّيبِ(23).

تكمن بنية رباعية العناصر، ترسيمتها:



ويتحقق فعل الاعتداء ههنا (عدوت)، خلافاً للملاحظة الواقعية، على يدي حيوان وديع هو الغزال وضد حيوان ضار هو الذئب. ويضاف إلى هذه المفاجأة التي يبعثها الفعل الدال على وظيفة الاعتداء وظيفة رمزية: فجسم الشاعر يجسد ضراوة حيوانية قابلة للترويض بوساطة الحمال واللطف.

*الصورة الانطباعية Impressive:

تقيم التأثيرية الفردية جسراً بين الصورة الافتراضية والصورة الانطباعية. وهذه الأخيرة تقوم، وفق رأي مورييه، "على التشبيه الذاتي التأثري، الموطد بين شيء معروف وشيء آخر علاقته بالأول لا تقوم على الشكل ولا الوزن ولا الكتلة، ولا اللون، ولكنه يؤثر على حساسية الكاتب تأثيراً يشابه التأثير الذي يحدثه الأول".(24).

وأبو تمام يقدم لنا عن هذه الصورة بعض الأمثلة. وهذه هي الحال في المقولة المنطوقة: "قد ذل شيطان النفاق"، حيث يأخذ النفاق في شكل استعارة هوية الشيطان، أي يتوحد مع كائن متخيل لا تدرك هويته لا بإدراكنا ولا بعقلنا، ولكن صورته غير المحددة تثير الرعب في أعماق نفوسنا، وإذا كانت الصورة في هذا التعبير تجريدية ترسيمتها:

ش ت ش ص

النفاق = الشيطان

فإن العنصر الأساسي في التركيب وهو (ذل) يقوي التجريد ويمنح الصورة طابعاً افتراضياً. ومن الطبيعي إن علاقة التوحيد ههنا بين حقيقتين متباعدتين إحداهما عن الأخرى ليس لها من صلة لا بالمنطق ولا بالطابع التشكيلي. و(ش ت) و(ش ص) على السواء يبعثان الانطباع نفسه في حساسية الشاعر حيث يقول:

31 ـ قد ذل شيطان النِّفاق وأخفتت بيضُ السيوف زئيرَ أُسْدِ الغابِ(25)

والشاعر يلجأ إلى هذه الصورة الانطباعية بصفة خاصة للتعبير عن حرارة غنائية ينبوعها الأكثر غنى يظل جوهرياً إبداعه الشعري. فعلى هذا النحو تبدو قصائده في عينيه نباتاً مراً "صاب جديح"، وفق الترسيمة التالية:

ش ت ش ص

القصائد المقفيات = الصاب الجديح (المخلوط).

حيث يتعادل ا لتأثير المعنوي للطرف الأول (ش ت)، مع التأثير الفيزيولوجي للطرف الثاني (ش ص). وذلك بالمشبك (سواء).

4 ـ سأعتِبْ عُتبةً بمقفيَّاتٍ سواءٌ هُنَّ والصَابُ الجَديحُ(26).

وعلى هذا النحو يبدو شعر أبي تمام في عينيه جواداً جموحاً وفق الترسيمة:

ش ت * ش ص

شعر أبي تمام = الجواد الأصم الجموح

وهذه المعادلة الانطباعية يوحي طرفها الثاني (ش ص) بالقلق والخوف ويضفيهما بعملية التحويل الاستعارية على (ش ت). يقول أبو تمام:

6 ـ يا حروناً في البخل قد وأبي بخـ ..لكَ عوقبتَ بالأصم الجموح(27)

وعلى هذا النحو يتراءى شعر شاعرنا المدحي في عينيه (علقاً) أي شيئاً ثميناً ذا قيمة كبرى إذا ما فحص بعين التأمل قوله:

26 ـ فاشدد على الحمد يداً إنه إذا استخسَّ العِلق عِلقٌ نفيسْ(28)

والبيت يعبر عن معادلة ضمنية متباعدة الطرفين:

ش ت * ش ص

مديح أبي تمام = العقل النفيس.

يبدو المديح معها شيئاً ثميناً تهفو إليه النفس.

ومن هذا الوادي صورة أخرى يتجلى فيها الاغتراب صارخاً ويمثلها قول أبي تمام:

41 ـ نفَق المديحُ ببابه فكسوتهُ عقداً من الياقوت غير مثقَّب(29).

حيث تكِنّ معادلة غريبة تقوم على المماثلة:

ش ت ش ص

القصيدة المدحية = عقد من الياقوت غير مثقب.

والغرابة في هذه المعادلة الانطباعية تأتي من أنه لم يكتفِ بعقد مماثلة بين قصيدته المدحية، وعقد من الياقوت، بل جعل حبات هذا العقد غير مثقبة.

وعلى هذا النحو يقيم التركيب الازدواجي "نوار الكلام" الذي نقع عليه في قول أبي تمام:

19 ـ ولجفَّ نُوَّار الكلام وقلما يلفى بقاء الغرس بعد الماء(30)

ش ت ش ص

الكلام = النوار (الزهر).

ولكنهما يؤثران كلاهما في الحساسية التأثير المستحب نفسه.

ورؤية المرأة على أنها عائق تنبط أيضاً صوراً انطباعية أكثر إغراباً، وذلك في قوله:

12 ـ يرى بالكعاب الرَّود طلعة ثائرٍ وبالعِرمِسِ الوَجناءِ غرَّة آيب(31).

فالشاعر لا يتردد، ههنا، عن إقامة علاقة تراسل بين عناصر متباعدة كل التباعد، ولكنها متماثلة التأثير في النفس، وذلك وفق المعادلة:

ش ت ش ص

الكعاب الرود = طلعة ثائر

(فتاة وديعة مستديرة الأثداء) (محيا متمرد يسعى إلى الثأر).

والمعادلة:

ش ت ش ص

العرمس الوجناء = غرة آيب

(الناقة القوية) (المسافر العائد إلى أهله).

الخاتمة

وختاما أحمد الله على إتمام هذا العمل المتواضع، وهذه أهم النتائج التي توصلنا إليها:

إنّ التّخييل يتعلّق بالتأثير الذّي يخلّفه الشّعر في نفسية المتّلقي،والفرق بين الخيال والتّخييل هو :

1- الخيال مرتبط بالمبدع، أما التّخييل فقد ارتبط بالمتلقي.

2- الخيال قوّة داخلية عند المبدع، وعندما تمتزج بالواقع تصوّره بشكل فنّي، بينما التّخييل قوّة داخلية عند المتلقي تمتزج فيه خبراته السّابقة مع مقوّمات الخيال.

- الشعر لا يخاطب الفكر، بل يخاطب المخيّلة، فينبه صور المحسوسات المخزنة فيه.

- التخييل يرتبط بالأدلة الصورية للشعر كالكنايات والتشبيهات، فيتأثر ويستجيب.

- المتلقي يتخيل شيئا عن طريق خيال المبدع من خلال الصور التي وظفها في نصه وينفعل فيستجيب وذلك بتذكر شيء قد شاهده من قبل، يلتقي مع الصور المخيلة التي أبدعها الشاعر.

- إنّ المتلقي يحاكي معنى من خلال استجابته الجمالية لمقومات الخيال الموظفة، ويظهر ذّلك بالرضا أو النفور.

- التخييل هو إثبات ما لا يوجد في الواقع عن طريق الخيال.

- التّلقي هو ذلك الأثر الذي يتركه الإبداع في نفسية المتلقي.

- القارئ هو عنصر فعال، حين يتواصل مع النص، فبعد التأثر يأتي التفسير والتأويل لينتج نصا جديدا يوجه ذلك العمل الإبداعي برؤية تمتزج فيها الذّاتية مع الموضوعية.

– إن نظرية التلقي استمدت البعض من مفاهيمها من الفلسفة المثالية، والفينومينولوجيا، والفيلولوجيا، والشكلانية الروسية، والنقد الجديد، والجمالية الماركسية ؛ والبنيوية والسيميائية، وكل هذه التراكمات جعلت من رواد نظرية التلقي يفرزون لنا أسس ومرتكزات جديدة نستند إليها في تعاملنا مع النصوص سواء كانت قديمة أم جديدة.

– إن للقارئ سجل يستجلبه أثناء القراءة وهذا ما يدل على أن للنّص سجله الخاص.

– نستخلص بأن النّص أثر يمكن ممارسته لذلك فمهمة التأويل عند "**أيزر**" هي تفجير الطاقات الدّلالية والاحتمالية الكامنة في النّص.

– إن القارئ هو الذي يعطي للعمل الأدبي قيمته، ذلك من خلال التأثير الذي يحدثه في ذاتية المتلقي، فيتفاعل معه ليوجهه إذا كان رديئا.

- إن التأويل لا يتحقق بإعمال العقل فقط، وإنما بتعاون مع الذات فيتحقق التأويل بواسطة التخييل.

– إن القارئ عليه أن يستعين بقدراته الحسية والعقلية للوصول إلى حقيقة المعنى الموجود في النصوص الأدبية، والعلمية.

ومنه نستنتج بأنّ النّص هو استجابة جمالية للواقع التاريخي، والاجتماعي، والثقافي، فهو صورة عن الحياة من خلال المبدع، وتعمل الذّات المتلقية بفهم هذه الاستجابة عن طريق لغة النص، والخيال الموظف فيه الذي يكشف عن نفسية المؤلف، وهذا كله من أجل الوصول إلى المعنى، وهذا الأخير لا يكون بالضرورة متوافقا مع المعنى الموجود لدى الشاعر، ومنه فإنّ التأويل مهمة من مهام القارئ.

– إنّ آليتي فعل القراءة والتأويل كانتا موجودتان في الفكر العربيّ الإسلاميّ ؛ حيث كان يحاول فهم كتاب القرآن الكريم والأحاديث النبوية من خلال التفاسير الدينية، ثم انتقل ذلك إلى الشّعر العربيّ.

– إن الاهتمام بالكلمات وعلاقاتها وارتباطها وتفاعلها يكون بهدف إيضاح المعنى.

نستنتج من قصيدة أبي تمام بأنّ الشاعر بدأ بصياغة الفكرة قبل النطق بها ؛ حيث تم استرجاع معلومات دلالية وتركيبية مرتبطة بشكل الكلمة واختيارها لتكون أكثر ملاءمة وتناغما مع الموضوع.

- إن الخطاب الشعري الموجه للقارئ و السامع، يكون بهدف توجيه سلوكه، أو إقناعه من خلال التأثير في نفسيته عن طريق مقومات الخيال التي تعمل عملها في الذّهن بوعيه أومن دون وعيه.

- إنّ الشّاعر في القديم كان يهدف إلى التّأثير في الفرد أو الجماعة من خلال البلاغة، والفصاحة، والجزالة المستعملة في أبياته الشعرية.

- إنّ التّخييل هو تأثر مخيِّلة المتلقي بالصور المخيَّلة الموجودة في الشعر، التي يعطيها معنى جديدا من خلال تأويلاته التّي تتماشى مع خبراته السابقة حول تلك الصور، أو المعاني، أو الأسلوب، أو النّظام الموجود في تلك القصيدة.

عرض قصيدة أبي تمام

يقول أبو تمام[1]: [الطويل]

1 كذا فليجـلّ الخطب و ليفـدح الأمــر* * * فليس لعين لم يفض ماؤها عُذْرُ

2 تــوفيــت الآمـــال بــعد محـــمد * * * وأصبح في شغل عن السفر السَفْرُ

3 و ما كـان إلا مـال مــن قـلّ مـالــه* * * و ذخرا لمن أمسى و ليس له ذُخْـرُ

4 وما كان يدري مجتـدي جـود كفـــه * * * إذا ما استهلـت أنـّه خـلـق العُسْـرُ

5 ألا فــي سبيـــل الله من عطلت لــه * * * فجـاج سبيـــل الله انثـغــر الثَّـغْرُ

6 فتـى كــلما فــاضت عيــون قبيــلــة * * * دمـا ضحكت عنه الأحاديث و الذِكْرُ

7 وقد كان فـوت المـوت سهــلا فـردّه * * * إليـه الحفـاظ المرّ و الخلـق الوَعْـرُ

8 و نفـس تعـاف العـــار حتـــى كــأنّه * * * هو الكفر يوم الروع أو دونه الكُفْرُ

9 فـأثبت في مستنقـــع المـوت رجلــه * * * و قال لها من تحت أخصمك الحَشْرُ

10 غدا غدوة والحمد نســـــج ردائـــه * * * فلـم يـنصرف إلا و أكفــانه الأَجْـرُ

11 تردى ثياب الموت حمرا فما دجى* * * لـها اللّيـل إلا وهي مـن سندس خُضْـرُ

12 كـــأنّ بنـــي نبهـــان يــوم و فـــاته * * * نجـــوم سمـــاء خرّ من بينها البَـدْرُ

13 يعـزون عن ثـاو تعزى بـه العـلى* * * ويبكي عليه الجـود و البأس و الشِعْـرُ

14 وأنى لهم صبر عليه وقد مضى * * * إلى الموت حتى استشهدا هو والصبر

15 فتى عذب الروح لا من غضاضة * * * ولكن كبـرا أن يقــال بـــه كبـــر

16 فتى دهره شطران فيما ينومه * * * ففي باسه شطر و في جوده شطر

17.فتى مات بين الطعن و الضرب ميتة * * * تقوم مقام النصر ان فاته النصر

18.وما مات حتى مات مضرب سيفه * * *من الضرب واعتلت عليه القنا السمر

[1] أبو تمام الطائي حبيب بن أوس، الديوان، تفسير محي الدّين الخياط، د.ط، المرجع السابق، ص. 386 – 388.

19 فتى سلبته الخيل و هو حمى لها * * * وبزته نار الحرب و هو لها جمر

20 و قد كانت البيض المآثير في الوغى * * * بواتر فهي الآن من بعده بتر

21 أمن بعد طي الحادثات محمدا * * * يكرر لأثواب الندى أبدا نشر

22 إذا شجرات العرف جدت أصولها * * * ففي أي فرع يوجد الورق النضر

23 لئن أبغض الدهر الخؤون لفقده * * * لعهدي به ممن يحب له الدهر

24 لئن غدرت في الروع أيامه به * * *فما زالت الأيام شيمتها الغدر

25 لئن ألبست فيه المصيبة طيء* * *فما عريت منها تميم و لا بكر

26 كذلك ما ننفك نفقد هالكا * * * يشاركنا في فقده البدو و الحضر

27 سقالغيث غيثا وارت الأرض شخصه***وإن لم يكن فيه سحاب ولا قطر

28 وكيف احتمالي للغيوث صنيعة ** *باسقائها قبر وفي لحده البحر

29 مضى طاهر الأثوابلم تبقى روضة** *غداة ثوى إلا اشتهت أنها قبر

30 ثوى في الثرى من كان يحيا به الثرى*** ويغمر صرف الدهر نائله الغمر

31 عليك سلام الله وقفا فإنني** *رأيت الكريم الحر ليس له عمر

شرح المفردات[1]

المفردة	شرحها
يجل	يعظم
يــفدح	يثقل و يصعب
جذّت	قطعت و استأصلت
الشيمة	العادة و الطبيعة
المجتدي	طالب العطية
الفجاج	الفج هو الطريق الواسع
الروع	الحرب
الأخمص	ما لا يصيب الأرض من باطن القدم
خرّ	سقط
بزته	سلبته
البتر	المبتورة أي المقطوعة
وارت	أخفت
الغمر	الكثير
المآثير : السيوف التي في متونها أثر	السيوف التي في متونها أثر

[1] أبي تمام، الديوان، ضبط وشرح الأديب شاهين عطية، ط4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2009، ص. 390.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

*** المصادر**

- أبو تمام حبيب بن أوس، الديوان، تفسير محي الدّين الخياط، د.ط، طبعة نظارة المعارف العمومية الجليلة، د.ت.
- الديوان، ضبط وشرح الأديب شاهين عطية، ط4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2009.
- أبي عثمان بن بحر الجاحظ، البيان و التبيين، ج3، تح درويش جويدي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 2001.
- ابن الرشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ة آدابه، ج1، تح جمال حمادة، المجمع التونسي للعلوم والآداب الفنون، بيت الحكمة، دت.
- ابن جني، الخصائص، تح محمد علي نجار، د-ط، طبعة القاهرة، بيروت، 1952.
- ابن طباطبا، عيار الشعر، تح عباس عبد الستار، د-ط، بيروت، 1982.
- الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ط1، مطبعة المدني، جدّة، 1991.
- دلائل الإعجاز، ط2، مطبعة المدني، جدة، 1989.
- العسكري أبو هلال، الصناعتين، تح مفيد قميحة وآخرون، ط2، دار الكتب العلمية، لبنان، 1971.
- قدامه بن جعفر، نقد الشعر، تح محمد المنعم الخفاجي،د-ط، القاهرة، 1996.
- القرطاجني حازم أبو الحسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن خوجة، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس، 2008.

- المتنبي،الديوان، ضبط عمر فاروق، ط1، دار الأرقم بن الأرقم، 1997.
- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تح أحمد أمين وعبد السلام هارون، د-ط، مطبعة لجنة التأليف للترجمة والنشر، القاهرة، 1967.

المراجع العربية

- أسامة ابن منقد، البديع في البديع، تح علي مهنا، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987.
- ألفت عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حـتّى ابن رشد، د.ط، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1984.
- الحارثي محمد بن مريسي، عمود الشعر العربي : النشأة و المفهوم، ط1، مكة المكرمة، 1996.
- الحموز عبد الفتاح، سيميائية التواصل و التفاهم في التراث العربي القديم، ط1، دار جرير للنشر و التوزيع، لأردن، 2011.
- الطبري، محمد بن جرير، تاريخ الأمم و الملوك، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987.
- القعود عبد الرحمان محمد، الإبهام في شعر الحداثة : العوامل والمظاهر وآليات التأويل، د.ط، عالم المعرفة، الكويت، 2002.
- بناني محمد الصغير، النظريات اللسانية و البلاغية عند العرب، ط1، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، 1986.
- بومزبر الطاهر، الأصول الشعرية العربية : نظرية حازم في تأصيل الخطاب الشعري، ط1، الدار العربية للعلوم، الجزائر، 2007.
- شجروي كلارا سروجي، نظرية الاستقبال في الرواية العربية الحديثة، دراسة تطبيقية في ثلاثيتي نجيب محفوظ وأحلام مستغانمي، ط1، مجمع القاسم للغة العربية وآدابها، باغة العربية، 2011.

- شرفي عبد الكريم، من فلسفات التأويل الر نظرية القراءة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.
- صابر نجوى، النّقد الأخلاقي : أصوله وتطبيقاته، ط1، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، 1990.
- ضيف شوقي، في الأدب و النّقد، دار المعارف، (د ت).
- عادل مصطفى، فهم الفهم : مدخل إلى الهيرمينوطيقا (نظرية التأويل من أفلاطون إلى جدامير)، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 2003.
- عصفور جابر، مفهوم الشّعر : دراسة في التراث النّقدي، ط5، الهيئة المصرية للكتاب، 1995.
- ناصر حسن، القافية والعروض في الأدب، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1980.
- مقبول إدريس ويحي رمضان، النص بين القراءة والتأويل، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2013.
- منادي أحمد، التلقي والتواصل الأدبي، قراءة في النموذج التراثي، د.ط، عالم الفكر، مج1، 2005.
- موسى صالح بشرى، نظرية التلقي، أصول و تطبيقات المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء، المغرب ن 2001.
- نافع عبد الفتاح، الشعر العباسي، قضايا و ظواهر، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، 2011.
- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ط6، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2001.
- نهر هادي، دراسات في الأدب و النقد، ط1، عالم الكتب الحديث، اربد، 2011.
- الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة 1961.
- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الأمانة، بيروت، 1971.
- أبو هلال العسكري، سر الصناعتين، تحقيق علي البجاوي وإبراهيم، القاهرة، 1971.

- أحمد أمين وعبد السلام هارون، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، القاهرة، 1973.
- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة بيروت.
- ديوان أبي تمام، بشرح التبريزي. دار المعارف بالقاهرة.
- رمضان عبد التواب، التطور اللغوي: مظاهره وعلله وقوانينه. القاهرة، 1990.
- طه حسين، من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، القاهرة، 1965.
- عبد الحكيم راضي: النقد العربي وشعر المحدثين في العصر العباسي، القاهرة، 1993.
- عبد العزيز سيد الأهل، عبقرية أبي تمام، القاهرة.
- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، طبعة المنار ـ القاهرة 1331هـ.
- عبده بدوي، أبو تمام وقضية التجديد، القاهرة، د.ت.
- علي عبد الواحد وافي، علم اللغة، دار نهضة مصر، القاهرة.
- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي والبلاغة، الإسكندرية، 1967.
- محمود السعران، علم اللغة، 1992.
- مصطفى عليان، حركات التجديد في الأدب العربي، مجموعة من الباحثين، دار الثقافة، القاهرة 1976.
- منهج المرزوقي في الخصومة، حول أبي تمام، دار القلم، دمشق 1986.
- يوهان فك، العربية: دراسات في اللغة واللهجات والأساليب.. ترجمة رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة 1980.
- الحبيب شبيل: من النص إلى سلطة التأويل، ندوة صناعة المعنى وتأويل النص، منشورات كلية الآداب منوبة، تونس، 1992
- الأزهر الزّنّاد، نسيج النص، المركز الثقافي العربي، يبروت، 1993.
- عبد الفتاح كيليطوا، الأدب والغرابة، دار الطليعة ، ط2 ، بيروت، 1983.
- توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراج للنشر، تونس، 1985.
- توفيق بكار، دروس السنة الجامعية 1988 - 1989. منشورات كلية الآداب، منوبة، 1990
- عبده بدوي، أبو تمّام من خلال عصره، الثقافة، ع 19، أفريل، 1995.

– فهد عكام، سحر الإغراب، الموقف الأدبي، ع 149 - 150 ، سبتمبر / أكتوبر، 1983، ص: 32.

– الآمدي، الموازنة، أورده شكري المبخوت، المعنى المحال في الشعر، علامات، ج 7، 11، سبتمبر.

***المراجع المترجمة**

– بالمر، علم الدلالة، تر صبري إبراهيم السيد، د.ط، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1995.

– بول آمسترونغ، القراءات المتصارعة التنوع والمصداقية في التأويل، ترفلاح رحيم، ط1، دار الكتب الجديد المتحدة، 2009.

– روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر عز الدين إسماعيل، د-ط، المكتبة الأكاديمية العربية للطباعة والنشر، (د-ت).

– روبيرت هولب، نظرية الاستقبال : مقدمة نقدية، تر عبد الجليل جواد، ط1، دار الحوار والنشر التوزيع، اللاذقية، سورية، 2004.

– فولفجانج أيزر، عملية القراءة (مقترب ظاهراتي) : ضمن كتاب نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد الحداثة، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1999.

– فولفجانج أيزر، آفاق استجابة القارئ، تر: أحمد بو حسن، ومفتاح محمد، ط1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المغرب، 1995.

– كولرج ،سلسلة نوابغ الفكر العربي، تر: مصطفى بدوي، دار المعارف، مصر، 1958.

– كومبانيون أنطوان، شيطان النظرية : الأدب والمعنى العام، تر: بلقاسم عيساني، دار الخلدونية للطباعة والنشر، الجزائر، 2018.

– هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، تر: رشيد بنحدو، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2004.

***المعاجم والقواميس**

– ابن فارس احمد زكريا، مقاييس اللغة، تح : انس محمد الشامي، د.ط، دار الحديث، القاهرة، 2008.

– الإفريقي محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت، (د.ت)، ج11.

– جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، ط3، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 2006.

***المجلات**

– آيت عيسى عمار، نظرية التأثير نحو تعددية تأويلية عن أيزر، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع50، جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية، الجزائر.

– ابراهيم نبيلة، القارئ في النص : نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، ع1، 1984.

– بومعزة فاطيمة ،نظرية القراءة والتلقي – مرجعيات ومفاهيم – مجلة النص (1)، العدد 22، ديسمبر، 2017.

– ساعي بشر ماملي، الخيال الشعري لدى الدكتور الوزيرجنيد : دراسة جمالية، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع 50، مارس 2019.

– كونت جريم، التأثير والتلقي : المصطلح والموضوع، ترجمة وتقديم أحمد المأمون. مجلة الدراسات سال، ع7، ص. 31.

***الرسائل والأطروحات**

– اسكندر إيمان، إشكالية الذات ودورها في بناء المعنى في النقد الغربي المعاصر، مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر، دراسات نقدية حديثة و معاصرة، جامعة يحي فارس، المدية، 2013.

– بن براهيم براهيم، الإقناع والتخييل في شعر أبي علاء المعري، بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير، كلية الآداب و اللغات، وهران، 2014.

فهرس

مقدمة 9

المحور الأول : التخييل في الشعر العربي القديم ودوره في التأويل 13

المبحث الأول : المنطلقات الفلسفية للتخييل 15

المطلب الأول : التّخييل عند كل من الفلاسفة اليونان والعرب **19**

المطلب الثاني : التّلقي والتّأثير عند "ياوس" و"أيزر" 43

المطلب الثالث : دور الذّات في بناء المعنى 53

المحور الثاني : قراءة لقصيدة أبي تمام في رثائه لعبد الحميد الطوسي 61

المبحث الأوّل : القطب البنائي لقصيدة أبي تمام 63

المطلب الأوّل : التعريف بأبي تمام حبيب بن أوس الطائي 65

المطلب الثاني : الجانب البنائي للقصيدة 69

المطلب الثالث : الجانب الذّاتي للقصيدة 81

المبحث الثاني : القطب الجمالي للقصيدة **87**

المطلب الأول : أفق الانتظار والقارئ الضّمني 89

المطلب الثاني : السّجل النّصي للقصيدة 95

المطلب الثالث : استراتيجية القصيدة 101

المحور الثالث : التأويل بوساطة التخييل – نماذج مختارة.....103

المطلب الأوّل : شعرية أبي تمام قراءة لأحمد علي دهمان.....105

المطلب الثاني : أبي تمام نصاصا. قراءة لطاهر الهمامي.....119

المطلب الثالث : دراسة تأويلية للصّورة الشعرية

أنماط الصّورة في شعر أبي تمّام - د.فهد عكام.....143

الخاتمة.....153

قائمة المصادر والمراجع 159

أنجز طبعه في جوان 2025

على مطابع عمار قرفي - باتنة - الجزائر