

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

•ҢҢҢҢ I :O:HC:V :II:X X :I:VX :OI:I

X.O.V.O.UX I HC:H:V .X CH:CC:Q I XEXX:X:X:

X.O.X:AA.OX I +O:KH:U:EI V X:XH.O:EI

UNIVERSITÉ MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU

FACULTÉ DES LETTRES ET DES LANGUES

DÉPARTEMENT DE LANGUE ET LITTÉRATURE ARABES



جامعة مولود معمري تيزي - وزو

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

التخصص: نقد وبلاغة

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه علوم

إعداد الطالبة: صورية سلطان

الموضوع

التخطيط المنهجي والبلاغي في مرجعيات تشكّل الخطاب الشعري القديم

لجنة المناقشة:

- أ.د. آمنة بلعلي، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو رئيسا
أ.د. مصطفى درواش، أستاذ التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو. مشرفا ومقررا
د. سعدوني يحيى، أستاذ التعليم العالي، جامعة أكلي محند أولحاج البويرة ممتحنا
د. نواره ولد أحمد، أستاذة محاضرة (أ)، جامعة مولود معمري تيزي وزو ممتحنا
د. عمي لحبيب، أستاذ محاضر (أ)، جامعة عبد الرحمن ميرة بجاية ممتحنا
د. سعيد شيبان، أستاذ محاضر (أ)، جامعة عبد الرحمن ميرة بجاية ممتحنا

تاريخ المناقشة: 2022/2021

الإهداء

إلى من كتبت من أجله أطروحتي بالدم والدموع
والألم وحرقة الفراق.

إلى ابني العزيز رفيق رحمه الله.

إلى أمي وأبي رحمهما الله.

إلى زوجي (أبو رفيق).

إلى ابنتي الغالية، التي أرى الدنيا بعينيها كريمان.

إلى مشرفي مصطفى درواش. لك مني كل الشكر والامتنان في إنجاز هذه الأطروحة.

إلى الأستاذة نورة ولد أحمد مع الشكر والاعتراف على ما قدمته لي من تشجيعات.

مقدمة

للإبداع رسالة واعية تتوجه بها نحو المجتمع عبر التاريخ البشري في لحظات حاضرة أو ماضية تُسهم في تحفيز المجتمع على مواكبة الركب الحضاري، والشّعْر جزء من الإبداعات البشرية ضمن منظومة ثقافية وفكرية وفنّية في شموليتها، كما يعدّ رافدا رئيسا من روافد التفكير الإنساني، خضع لمعايير وأعراف مجتمعية مغايرة.

أثبت الشعر الجاهلي أصالته وأهليته من خلال قدرته على مقاربات الخطاب النقدي المعاصر، فكانت هذه المقاربات النقدية متعددة، حاولت الولوج إلى عالمه بأدوات إجرائية مختلفة ولا غرابة في ذلك مادام اختلاف في المنطلقات المعرفية والأدوات الإجرائية، التي تتبناها واردة.

يمثّل الشعر العربي في غالبيته تراثا فنّيا ومُكوّنا أساسيا من مكوّنات الوعي الثقافي للإنسان العربي مع أنّه لم تُتَح له فرص الدراسة المنهجية، التي أُتيحَت لغيره من الأعمال الأدبية العريقة في التراث الإنساني، كشعر الملاحم والأساطير الإغريقية، بالرغم من أنّه يميّز منها بكونه إبداعا في لغة مازالت حيّة وفاعلة، إنّهُ لا يصور حياة الإنسان في الصحراء، لكنّه يُقدّم رؤية فنية لها وتعبيرا رمزيا يكشف علاقة الإنسان بمظاهر وجوده الخارجي.

ونظرا لأهمية هذا التراث الشعري، فهو بحاجة إلى ما يحقق له التوازن الإبستمولوجي التراثي/ الحداثي بالنظر في شكله وفي طريقة بنائه وتفاعل عناصره بالعناصر الفنية الأخرى، التي يحاورها والمرجعيات، التي أحاطت به وشكّلتها، ومن الممكن أن توصل المتلقي إلى نتائج مهمّة تبرز خصائصه التعبيرية، التي يسفر عنها نظام التقاليد الفنية، الذي يجعل الخطابات الشعرية عملا منهجيا لا مسألة انطباعية أو تعسفية.

لم تستطع الحداثة العربية في صيرورتها التاريخية تجاهل النص التراثي، لأنّ من شأن ذلك أن يحدث شرخا تأباه الروح العلمية الموضوعية ويتنافى مع بُنيّتها الفكرية. فقد ظلّ النقاش مستمرا من خلال طرح مفاهيمه ومصطلحاته الإجرائية ورصد قضاياها الفكرية.

وعليه ارتأينا أن نعالج هذه المسألة في أطروحة تحمل عنوان " التخطيط المنهجي والبلاغي في مرجعيات تشكّل الخطاب الشعري القديم" واختيارنا لهذا العنوان نابع من اعتقادنا في إثراء معارف طلبة التخصص لاسيما في التكوين القاعدي، فضلا عن قلّة البحوث التي تشتغل على التراث الشعري

والنقدي العربيين. يمثّل العنوان كذلك إشكالية على مستويات متعددة يستمد طاقاته من كثرة القراءات ذات الطابع المنهجي كقراءة الجابري وكمال أبي ديب وجابر عصفور وعبد العزيز حمودة ومصطفى ناصف، التي عُنيّت بالتراث وشكّلت اتّجاهات نقدية متباينة ومواقف مختلفة تبعا للمشارب والمرجعيات الفلسفية، التي تؤطر العودة إلى التراث. هذه القراءات، هي قراءات فاعلة تعبّر عن درجة كبيرة من الوعي بالتراث وبزخمة المعرفي وإرثه الفلسفي الفكري سواء توسّلت في قرائيتها ومساءلتها للتراث بالمنجز النقدي العربي، أو المنجز النقدي الغربي.

نظرا لأهمية العودة إلى التراث ومحاولة مقروئته وتحليلها، استدعى منا الأمر إثارة جملة من الأسئلة نراها مثيرة للنقاش والبحث فيها:

- هل الانشغال بالتراث الشعري والبحث فيه من قضايا ومفاهيم الفكر العربي المعاصر؟ كيف كان التفسير الحداثي للخطاب التراثي؟ وهل عملية تلقّي الحداثيين له خضعت للشروط نفسها، من زاوية أنّ المتلقي مكوّنًا مركزيًا في التكوين الداخلي للنصّية ذاتها؟ هل عملية التلقي كممارسة إنتاجية لا تنتظر إلى الدلالة كمعنى كامن في النص؟ أم كسيرورة دلالات وعمليات ممّا يُتيح إمكانية إعادة قراءة الخطابات التراثية واكتشاف ثرائها الدلالي؟ هل الخطاب التراثي يخضع لتخطيط هندسي تُحضر لها الذات الشاعرة؟ أم الإبداع الشعري فكرة مخبوءة في لاوعي المبدع يُخرجها إلى الوجود بتوقّر المهيئات والظروف؟ وهل استطاع الخطاب التراثي تجاوز سنن وأعراف النظم الشعرية وسنن تلقّيه؟

أسباب اختيارنا الموضوع كان مُنطلقه كوننا أستاذة للغة العربية في مرحلة الثانوي، فكان الدافع قويًا على العودة إلى هذا التراث على أساس أنّ المقررات التعليمية أفرغت الخطابات من بُعدها الحضاري والقيمي، ولم ترتكز على التراث كمخزون ثقافي وحضاري تتوارثه الأجيال، أو كمجموعة من القيم الفكرية والحضارية والاجتماعية في تشكيل هويّة الأمة وضميرها، بل تعاملت مع الخطابات كحقول لدراسة لغوية أو على الأكثر بلاغية.

وما دفعنا كذلك إلى هذا البحث في الموضوع، كون التراث جزءا من الذات العربية يعيش في وجودها، وإعادة قراءته ضرورة ثقافية حضارية تُربط واقعها بماضيها، فالعودة إليه سلاح في

مواجهة الحداثة الغربية وإمكانية محاورتها والتفاعل معها، وللتعامل مع هذه الإشكالية اعتمدنا الوصف والتحليل بغرض استجلاء النظرية والوقوف عند خصائصها، من حيث قراءة المدونات النقدية والكشف عن مجمل السياقات والمرجعيات، التي شكّلت الخطابات الشعرية، ومجمل الانساق والمقولات الخطابية والمعرفية، التي قامت عليها المدونة في تحليل الخطاب التراثي، كما فرض هذا البحث حضور بعض المناهج النقدية الأخرى بحيث لم يغيب المنهج التاريخي في فصول البحث، خاصة الفصل الثالث، الذي تناول إشكالية التخطيط البلاغي، التي بحثت في المعايير المؤسسة للخطاب الشعري القديم، مركّزين على الدقة، التي تسمح باستيعاب النظرية في تاريخ النقد، علماً أنّ المنهج التاريخي يتخذ من الحوادث التاريخية والاجتماعية والسياسية طريقاً لتأويل وتفسير النصوص الأدبية وتعليل ظواهرها وخصائصها، كما يشمل وسط الأديب وانعكاسه على العمل الأدبي والمراحل، التي مرّ بها هذا العمل وما قيل فيه.

توسلنا بخطة مكونة من مقدمة وأربعة فصول، تدّيلها خاتمة خُصّصت لسرد بعض النتائج والملاحظات.

خُصّصنا الفصل الأول الموسوم بـ (فرضيات إملاءات الذوق) وقسمناه إلى ثلاثة مباحث

هي:

المبحث الأول: عنوان بـ (مراحل التأليف الشعري)

للبحث عن مراحل التأليف الشعري، التي تضاربت الآراء فيه حول كونه عملية عفوية تلقائية صادرة عن الإلهام، أم أنه عملية عقلية تحتكم إلى مقاييس فنية وجمالية، تعارف عليها الذوق العام النقدي، أو أنّ الإبداع الشعري تخطيط معماري يختمر في ذهن المبدع قبل الشروع في العملية الإبداعية ثم تُجسّد واقعا.

المبحث الثاني: عنوان بـ (بنية مقدمات القصائد وعلاقتها بالمرجع) الذي اشتغل على مقدمات

القصائد كعبارات نصيّة يلج من خلالها المتلقي إلى عوالم النص، وقد كان العرب كُتّاباً وشعراء واعين بأهمية المقدمات ووظائفها وسلطانها الخطابية الإقناعية، ولذا تقيّدوا فيها بكثير من القواعد، التي تبدو أساسية في بنائها، كما تعرضنا فيه إلى المتلقي كعنصر فاعل في عملية التأليف، باعتبار أنّ

صورة المتلقي لا يمكن للمبدع تجاوزها في كلّ أطوار العملية الإبداعية فمفهوم النص لا يتحقق إلّا من خلال القارئ، الذي يعيد تشكيله من جديد، وعلاقة المتلقي بالنص في تراثنا (مرحلة الشفهية) هي علاقة تواصل تنطلق من القارئ اتجاه النص، الذي يفرض على المبدع سلطته ووصايته.

المبحث الثالث والمعنون بـ (أشكال مقدّمات الخطاب الشعري ومرجعياتها) تناولنا فيه كيف استطاع الجاهليون رسم دعائم هذه المقدّمات، وكيف حقّقوا لها طائفة من المقوّمات والتقاليد الفنية، التي استقرّت لها بعد ذلك وأصبحت معالم ثابتة في طريق الشعر العربي، يهتدي بها الشعراء في سبيل تحقيق الصورة الكلاسيكية لأعمالهم الفنية.

عُنِيَ الفصل الثاني الموسوم (في خرق مقدّمات العرف البدوي) بالفكر الفلسفي عند العرب الذي تغذّى من ثقافات مختلفة، أدى إلى قيام تحولات شعرية أرست معالم نظرية لشعرية جديدة.

قسمنا هذا الفصل إلى أربعة مباحث: أولاها (الشعر الأموي وبدايات الخرق) وقف عند بداية التحوّل وتجاوز السّنن الشعرية في خطابات الثلاثي الأموي الفرزدق، جرير والأخطل كما تعرض إلى الاستحداث في المقدّمات الخمرية والغزلية، التي تخطى الشعراء فيها القيم الدينية والأخلاقية وتجاوزوها.

وامتدّ هذا الخرق إلى المنظومة الشعرية في العصر العباسي، كَوّن أنّ الحياة الجديدة بتقلباتها السياسية والاجتماعية والفكرية والحضارية، فرضت مقدمات جديدة بمضامين ورؤى مخالفة تتجاوز الشعراء فيها هيمنة الأنموذج الثابت والمقدس.

أمّا المبحث الثاني فقد تناولنا فيه (الأغراض الشعرية ومرجعياتها) لكونها عنصرا من عناصر الدليل الأدبي أي -السنة- وانساقا شعرية ذات نزوع إنساني عفوي يشير إلى حيّز معرفي تحتله الأفكار المجتمعية، وعنصرا أساس في عملية التواصل الاجتماعي والفكري داخل مجتمع ما.

المبحث الثالث والمعنون بـ (الغرض الشعري الجامع ومرجعياته) تعرضنا فيه إلى الخطاب الرثائي كإطار فنيّ تتداخل فيه الأغراض الشعرية وتتزوج فيه المشاعر، فيتوحّد الألم مع لواعج الحب ومكنونات النفس، وفيه تتجسّد المثل العليا والقيم الإنسانية والمجتمعية. فالتجربة الرثائية مفهوم

للإلهام الجماعي الإنساني، الذي يوازي بين واقع مأسوي تستشعره الذات الشاعرة وسلطة العجز والانكسار.

المبحث الرابع: عُنون ب (العروض وعلاقته بالتشكّل الشعري) ركّز هذا المبحث على الإيقاع كعنصر من عناصر الإمتاع الجمالي ومقوم من مقومات الشعرية، يرتبط بحيوية التجربة ومن ثمة حياة النص الداخلية. إنّه مكوّن عضوي من مكوّنات الشعر وعنصر بنائي لجمالية القصيدة وشريك للصورة الشعرية، إبداعاً وتلقياً، يشاركه الوزن والقافية كخصيصة تمييزية بين الشعر والنثر.

خصصنا الفصل الثالث الموسوم ب (في إشكالية التخطيط البلاغي) احتوى هذا الفصل على أربعة مباحث:

المبحث الأول: تمّت عنوانته ب (عمود الشعر/ إرث الشفهي) للبحث عن المعايير البلاغية، التي يخضع لها الخطاب الشعري، مركزين على عمود الشعر العربي كنظرية في الشعرية العربية، صادرة من باحث نصي متّصل بخصوصية التجربة الشعرية لدى العرب بشكلها العام وبسماتها، التي امتدحتها الذائقة العامة وتلقّتها بإحسان.

المبحث الثاني: عُنون ب (مبّرات الخرق ومرجعياته) عرف الخطاب الشعري في العصر الأموي تحوّلاً كبيراً خضع لقيم العصر ومعاييره الجديدة، واجتمع لدى الشعراء كل عوامل التجديد والتغيير الحياتي والفكري، لكنّ هذا التحوّل والاستحداث في الخطاب اصطدم بنظرية الأنموذج الثابت وقانون عمود الشعر، اللذان رفضا أيّة ممارسة شعرية تخرج عن العرف والتقاليد الموروثة لتكون المواجهة بين مؤسسة الشعر، التي تحملها مقولة "ديوان العرب" والإبداع الشعري الذي اعتُبر خروجاً على المؤسسة، بل اختراقاً لها أحياناً.

المبحث الثالث والمُعنون ب (التخطيط المتجاوز ومرجعياته) تناول هذا المبحث تحوّل الخطاب الشعري بفعل استيعاب الشعراء لمناهج الفكر الجديد، الذي جمع بين العقل والشعور لتظهر نظرية العدول عن الأنموذج الشعري المقدس، واختراق نظام الجماعة الفنيّ والإيديولوجي والفكري بفعل حتمية التمدّن والتحضّر وتلاقح الثقافات والاستفادة من مخزون ثقافيّ متعدّد الروافد ما أعطى للخطاب روحاً جديدة يتزاوج التراث مع الحداثة.

المبحث الرابع: عنون ب (البلاغة والنص في نقد حازم القرطاجني) فخصّص لتقاطع الفكر اليوناني في الفلسفة، دون المعارف الأخرى، وهو ما أسهم في تشكيل الشقّ العقلي في الفكر العربي، جسده حازم القرطاجني بمشروعه البلاغي والتظهير لقوانين الشعرية والخطابية، ما يجعل من الكلام العادي أدبا. إنّه يبحث في الأدبية القائمة على عنصري المحاكاة والتخييل.

أمّا الفصل الرابع الموسوم ب (مرجعيات تشكّل القول الشعري) استند إلى الثقافية للخطابات الأدبية. تعامل الإنسان مع الموروثات انعكس تلقائيا في البناء الفني، كما أنّه محكوم بالمواضعات اللغوية والدساتير واللوائح التشريعية والقوانين والقرارات السلطوية؛ لذا تقوم الخطابات على مرجعيات مختلفة:

اجتماعية، إيديولوجية، دينية، نفسية، تاريخية، وسياسية، ما يُخوّل للباحثين تصنيف الخطابات حسب مرجعياتها لبناء نظرية نقدية.

احتوى هذا الفصل على مبحثين:

المبحث الأول: تمّت عنونته ب (في المرجعية السوسيو نفسية) عرضنا فيه الترابط الجدلي بين الإنتاج الأدبي والواقع السوسيو نفسي للمبدع، فلا يمكن فهم الخطابات إلا بالرجوع إلى شبكات العلاقات الاجتماعية، التي تحكم أفراد المجتمع، بما في ذلك الهوية والسلطة والإيديولوجيا والصراعات النفسية، فالخطابات لا تكتب لذاتها، ولا يمكن عزلها عن سياقها المجتمعي.

المبحث الثاني: عنون ب (في المرجعية المعرفية/ الثقافية) تناولنا فيه صدور الخطاب الشعري التراثي في أغلبه عن معرفة تاريخية، أو موجّهات سياسية إيديولوجية. الشاعر ابن بيته لا يعيش بمعزل عن أحداثها، فمن الطبيعي أن يسيطر التاريخ على ذهنه تثبيتا لمقولة "تفاعل المؤرخ مع مادة الإبداع لدى الشعراء" فالتاريخ معلم من معالم ثقافة الأمم وضرورة مجتمعية، تقوم على أساسها وظيفتها الحضارية، كما كانت الدوافع السياسية والإيديولوجية عبر تاريخ الأدب العربي خلف نظم بعض الأغراض الشعرية، تتحكّم كمنظومات فكرية شاملة في محتويات الخطابات ومضامينها.

لنصل إلى خاتمة البحث، التي ضمناها أهم النتائج، التي توصل إليها البحث.

اعتمدنا مجموعة من المراجع، التي، تخدم موضوع المدونة، منها بعض المؤلفات:

"التفاعل السياقي بين الشعر الأول والتراث النقدي إلى القرن الخامس الهجري" أسماء جموسي
عبد الناظر "لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة" عبد الفتاح أحمد يوسف، "السنة الشعرية" عمر الإمام،
"وجه ومرايا" مصطفى درواش. وكلّها مراجع قدّمت للبحث قراءات مختلفة وأسهمت في تشكّله.
لا يخلو هذا البحث من الصعوبات والعراقيل، التي واجهتنا، منها شساعة موضوع البحث في
النص التراثي عبر عصوره الأربعة، وهو ليس بالشيء الهين مع تأرجح النصوص بين ثقافتين:
الثقافة الشفهية والثقافة الكتابية، هذا فضلا عن أمور شخصية أربكت إنجاز البحث في ظروف علمية
أفضل.

أتقدّم بالشكر الجزيل والتقدير الكبير إلى أستاذي الفاضل المشرف مصطفى درواش على
رعايته لهذا البحث بالمتابعة العلمية المتميّزة، وعلى توجيهاته الثرية، التي تدلّ على كفاءته العلمية
وجديته، وكانت هذه التوجيهات حافزا قوياّ لتقديم البحث على هذه الصورة، كما أجد نفسي ممتنة
للأستاذة والصديقة نورة ولد أحمد على مساندتها وتشجيعاتها، ولكلّ من مدّني بالعون وشجّعني على
إتمام هذا العمل. لا يسعني في الأخير إلّا أن أتقدم بشكري الخالص للأستاذة الأفاضل أعضاء
اللجنة لما يبذلونه من جهد وصبر على قراءة هذا العمل.

والله وليّ التوفيق

الطالبة: سورية سلطان

بتاريخ: 08-02-2022.

الفصل الأول

فرضيات إملاءات الذوق

المبحث الأول: مراحل التأليف الشعري.

1- الذات الشاعرة وحرية الإلهام.

2- الشعر وقيد التصنع.

3- الشعر وأثر المرجعيات.

4- مراحل التأليف الشعري.

أ- مرحلة التفكير والإعداد.

ب- مرحلة الشروع في النظم.

ج- مرحلة التأليف والتنسيق.

د- مرحلة التنقيح.

المبحث الثاني: بنية المقدمات وعلاقتها بالمرجع.

1- المقدمة عتبة نصية.

2- مرجعية الاستهلال.

3- المقدمات المهيمنة في علاقتها بالمتلقي.

المبحث الثالث: أشكال مقدمات الخطاب الشعري ومرجعياتها.

1- مقدمة الطلل ومرجعياتها.

2- المقدمة الغزلية ومرجعية الخيال.

3- مقدمة الطعائن ومرجعية الغياب.

4- مقدمات الفروسية ومرجعية إثبات الوجود.

5- المقدمات الخمرية ومرجعية الفراغ الذاتي.

6- مقدمة الشيب والشباب- عود إلى الحياة

المبحث الأول: مراحل التأليف الشعري:

1- الذات الشاعرة وحرية الإلهام:

عرّف العرب الخطاب الشعري على أنه بوح وجداني، وتدفق للمعاني والأخيلة وسديم من العواطف وجيشان قلبي، وكم نغمي ينساب إحياء وتأثيراً- ولم يعرفوه على أنه كلام موزون مقفى إلا عندما طغت الاتجاهات العقلية والمنطقية لدى النقاد أمثال (قدامة بن جعفر) الذي شرع بروح المنطق والفلسفة الوافدة إعجاباً بالثقافة الأجنبية، وإظهاراً للقدرة على التنقّف بها، أمّا الذوقيون وأصحاب السليقة، فهو عندهم إلهام يصدر عن الوجدان، ونظراً لأثره؛ فإنه مرادف عندهم للسحر، ثم قالوا إنه نتاج عملية وجدانية عقلية تسمح له بأن يكون ضمن إطار فني مقنن يقترب من كافة الفنون الإنسانية⁽¹⁾. ما دام الشعر تعبيراً وبوحاً عن اللاشعور، فالقول بتخطيط منهجي لبنية القصيدة خرافة. وإذا نظرنا إلى أنه عملية عقلية فمعناه؛ أنه يحتكم إلى مقاييس فنية وجمالية تعارف عليها الذوق العام النقدي، أو يخضع إلى تخطيط معماري اختمر في ذهن المبدع قبل الشروع في العملية الإبداعية ثم جسده واقعياً.

2- الشعر وقيد التصنّع:

إن مصطلح الصناعة، التي تغنى بها النقاد كابن سلام الجمحي في كتابه (طبقات فحول الشعراء) هي دعوة عن فحو تخصص نقدي وفني، وبضرب أمثلة من الصناعات والحرف يقرر للشعر خصائص فنية وخصوصيات صناعية وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات «منها ما تتقفه العين ومنها ما تتقفه الأذن ومنها ما تتقفه اليد ومنها ما يتقفه اللسان»⁽²⁾. فالحقيقة الشعرية كانت من الوضوح والتحديد في ذهن المتنوق والناقد بصورة جعلت الناقد العربي القديم، والناقد الحديث متفقين إزاء جوهر العملية الفنية الشعرية. تلك الحقيقة تطلب بدورها تخصصاً نقدياً؛ لأن الشعر، إذا عُرف في أوضح تحديداته؛ بأنه كلام

¹- ينظر: عبد الرؤوف أبو السعد، مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي، دار المعارف، ط1، القاهرة، دت، ص15.

²- محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمد شاكر، مطبعة المدني جدة، 1974، ص5.

موزون مقفى، فإن هذا التحديد يتناول الشكل الشعري⁽¹⁾. يذهب أحد الباحثين إلى أنه «منذ اللحظات الأولى، التي يجرب فيها الشاعر أدواته، أو يكتب فيها قصيدته، أو يبدع عملا شعريا ذا شكل، ما يكون حتى هذه اللحظة قد عرف بعضا من تراثه، وعلى طريقة توظيف هذه الأدوات في تشكيل النص الشعري، ويكون قد ألمّ ببعض التقاليد الشعرية الموروثة، التي تحفظ للنص أصالته وشعريته، ويكون قد ضبط علاقته بالشعر والتراث، لذا فالتعرف على مكونات الشاعر كذات مبدعة ضمن ذوات مبدعة كثيرة، لابد أن يصل إلى معرفة بطبيعة نصه وفهمه لماهيته وماهية الشعر والتراث كليهما»⁽²⁾. هذا ما يؤكد أيضا تودوروف «النص الجديد لا يصنع بالاستناد إلى سلسلة من العناصر، التي تنتمي إلى الأدب فحسب، بل العودة إلى مجموعات نوعية أكثر، مثل الأسلوب والتقاليد الفنية. فلا نشأة لنصوص انطلاقا مما ليس نصوصا، وكل ما يوجد دائما إنما، هو عمل تحويل من خطاب إلى آخر ومن نص إلى آخر»⁽³⁾. إن علاقة الشاعر بتراثه الشعري، علاقة متعددة الدلالات ومتشابكة لم يكن فيها محاكيا، بل مبدعا ومتجاوزا، لأنه يمثل البوتقة، التي تتصهر فيها الأفكار بالتراث، ليخرج نصا جديدا يجمع بين خبرة التراث، ورؤية الحاضر الثقافية والفكرية⁽⁴⁾. فالعمل الأدبي عند كل مبدع، تقاطع بين رواسب الذاكرة ومخزونها المعرفية وواقعية ثقافية حداثية يعيشها الشاعر. علاقة الشاعر بتراثه علاقة لامتناهية، إنها تعتمد على حريته في التصرف في كل معنى وفي كل لفظ. إنها علاقة توسط بين الماضي والحاضر. يتحدث الشاعر عن الحاضر من خلال الماضي، وبذلك يكون قد حقق مبدأ الاشتراك بين الزمنين. استدعاؤه لقضايا التراث تدل على وعيه بماضيه، وهذا يؤكد حقيقة إنسانية جوهرية، هي تواصل الأجيال وقبول الشاعر اللاحق

¹ - ينظر: عبد الرؤوف أبو السعد، مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي، ص 15-16.

² - مدحت الجيار، الشاعر والتراث، دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث، دار القديم، ط2، القاهرة، 1995، ص 17-18.

³ - تزفيتان تودوروف الشعرية، ترجمة شكري مبخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر الطبعة الثانية، الدار البيضاء، 1990، ص 76.

⁴ - ينظر: عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، الجزائر،

2010، ص 80-81.

للسابق. إنه لما يصنع حاضره الشعري لا ينفصل عن تراثه، فهو حينها يتجاوز الفردي إلى الجماعي.

يقول جمال الدين بن الشيخ: «إن القصيدة تفرض وجودها على التو في شمولية تصورها، سواء أكانت طويلة، أم قصيرة، أم مختزنة أحيانا إلى بعض الحوافز، لا تتصور القصيدة في وعي الشاعر كركام من المشاريع المستقلة تتجاوز لتحقيق الغاية، وإنما تتصور كنتابع لمراحل تحترم انتقالا معينا»⁽¹⁾. إنه يؤمن أن القصيدة تختمر في وعي الشاعر؛ لتولد في مراحل متتابعة، فالتخطيط عنده حقيقة، وفرضية تتضارب حولها الرؤى النقدية وتتباين؛ لينفي بذلك خرافة الشيطان، الذي يلهم الشعراء القريض في واد عبقر، واعتقاد آمن به العرب، وظلوا أسرى له خلال عقود من الزمن، على الرغم من التحولات الدينية، والحضارية. لكن يبدو أن المسألة لا تتعدى صلاتها بمصادر الإبداع للتفوق والتميز.

يؤكد ما سبق قول محمد مندور «ليس صحيحا أن الشاعر المادح، هو الذي فكر في أن يبدأ بذكر الديار والحببية والسفر وما إلى ذلك ليمهد لمديحه وإنما، هي تقاليد الشعر»⁽²⁾. فالشاعر مشدودا بهذه التقاليد المفروضة من مجتمع تعود على أنموذج شعري ثابت يعطى الاستهلال فيه للأطلال، وذكر الديار مراعاة لذائقة الأدبية، والتقاليد الشعرية. يورد جمال الدين بن الشيخ رأيا ثانيا يقول فيه «هل ينوي الشاعر قول الشعر، أو كتابته؟ قول قصيدة، أو أبيات؟ قد تبدو هذه المشكلة لأول وهلة مبتذلة وغير مجدية، والحقيقة، أن الجواب المختار يفرض إشكالية، فهو يوضح طبيعة قصد وطبيعة المعايير، التي تتحكم في إبداع ما، إنه يحيل على تصور للشعر من الضروري إبراز مميزاته بعيدا عن كل اعتبارات ذات طابع شكلي»⁽³⁾، فالشكل إذن مجسد في ذهنية الشاعر ومتصور، ولكن المُبهم، هو عدد الأبيات والمقطوعات، التي لا تُحددها قاعدة، ولا قانون. ثم يجيب جمال الدين عن السؤال وهو أن للعرب عبارات

¹ - جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1996، ص159.

² - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007، ص32.

³ - جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص139.

نُميز فيها بين مستويين: مستوى عام وذلك حين يقولون على سبيل المثال: قال شعرا أو قصيدة، أو أتى بقطعة أو أبيات، لكن حين يستعملون عبارات: مدح، رثى، هجا، تغزل... إلخ، فإن الأمور تغدو أكثر وضوحا، لقد طمأننتنا دراسة الوسط بذلك أنّ الظروف تفرض أصنافا، من هنا، فإنه «لا وجود لمنظومات ذات شكل قار، أو محصور ولا وجود لقواعد تحدد عدد الأبيات، أو المقطوعات وتقنن تنسيق القوافي، ولا وجود لرسم دقيق تقيد هندسته الإجبارية أو الخطاب تقييدا قسريا، فعناصر النظرية هنا نادرة وغير دقيقة⁽¹⁾».

هذا يبيح القول إن بنية النص الكبرى، هي متصور مستحضر في ذهن الشاعر، قد ضبط العقل هيكله اللغوي والبلاغي، لكن الغائب، هو نقطة انقضائه وتوقفه، وتبقى هذه فرضية مبهمة لا يجيب عنها إلا العمل وحده.

لقد أدرك القدماء -شعراء ونقاد- أن الشعر ليس شيئا هيئا حتى على الشعراء أنفسهم وليس ساذجا بسيطا كما يظن كثيرون «وفي الحق، الإبداع الفني عملية معقدة، اكتفى القدماء بنسبتها إلى الشياطين أو الآلهة، أما المحدثون فدرسوها من حيث القيام بها، وما يسبقها من استعداد لها، وما يدفع إليها من دوافع نفسية داخلية مباشرة أو سابقة، وما يبعث عليها من بواعث خارجية تثير النفس وتحملها عليها، ثم درسوا مدى استجابة النفس لهذه البواعث⁽²⁾».

يتفق علماء النفس أن الإبداع بمفهومه العام يعود أساسا إلى شروط نفسية تتعلق بالذات المبدعة كالذكاء وسعة الخيال والشجاعة الأدبية والانفعالات والهيجانات، لأنه غالبا مايكشف عن فاعلية اللاشعور والتعبير عن الرغبات المكبوتة كما هو عند فرويد، لكن السؤال المطروح هل اللاشعور والذكاء وحدهما قادران على الإبداع؟ تجيب النظرية السوسيولوجية على أنه لا بد من أطر اجتماعية توفر له الشروط المادية والمعنوية لتكمل الجانب النفسي. فالإبداع الشعري «عملية تنصرف إلى الوعي بأصول العملية الشعرية وتقاليدها الفنية من حيث أنها نشاط إنساني

¹ - ينظر: جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 139-140.

² - عبد الرزاق حميدة، شياطين الشعراء، مطبعة الرسالة، القاهرة، دت، ص 185.

تتلاقح فيه الملكات الانفعالية والمعرفية والعقلية»⁽¹⁾ فتتداخل فيما بينهما مولدة طاقة شعرية قوامها الموهبة والإختزان.

على الرغم من إيمان قدامى الشعراء والنقاد العرب بصعوبة القصيدة وتعقيدها، يقسم ابن طباطبا العلوي القصيدة إلى مرحلتين: مرحلة الاستعداد، الذي يرفقه التخطيط للنظم، ومرحلة التنفيذ، وهي عملية نظامية تمكّن الشاعر من التمييز في صنعته وربط الصنعة الجيدة بالتوافق بين اللفظ والمعنى، لأنه: «كالنساج الحاذق، الذي يفوق وشيه بأحسن التفويق ويسديه وينيره ولا يهلهل شيئاً منه فيشينه، وكالنقاش الرفيق، الذي يصنع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان وكناظم الجوهر، الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق، ولا يشين عقوده بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها»⁽²⁾ من هنا حاول توفيق الزايدي أن يوضح هذا الرأي: «لعل المأزق، الذي آل إليه مثل هذا التفكير، هو انشطار العملية الإبداعية، وانقسامها إلى مضمون سابق، وشكل لاحق وهو ما سيؤول بهم إلى اعتبار المعنى نواة للمنثور، واللفظ نواة للمنظوم، وبالتالي فالمنظوم والمنثور في نظرهم متقابلان، الأول مخصوص بالوزن والقافية، والثاني متحرر من هذا العقال»⁽³⁾. يحتضن الشعر بنية إيقاعية ناتجة عن تجانس العبارات من حيث الوزن الصوتي والصرفي يجذب إليها المتلقي، عكس النثر، الذي يهمل الخاصية الغنائية، ولا يخضع في أكثر حالاته إلا لنظام نحوي ولغوي تحكمه.

إن ما يفتقد في نصوص، هو قضية الإلهام، التي لم يعترف بها في الإنتاج الأدبي (الشعري) وعبروا عنها بالشياطين تارة وبالجن تارة أخرى، وعدّوا العملية الإبداعية الشعرية صناعة لا أكثر، في حين قيل لبشار بن برد: «بم فقت أهل عمرك وسبقت أهل عصرك في حسن معاني الشعر وتهذيب ألفاظه؟ فقال: لأنني لم أقبل كل ما تورده عليّ قرحتي وينايجيني به طبعي،

¹ - محمد طه عصر، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2000، ص103.

² - المرجع نفسه، ص43.

³ - توفيق الزايدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، منشورات عيون، ط2، الدار البيضاء، 1987، ص95.

وبيعته فكري»⁽¹⁾، إنه يقر بأن العملية الشعرية تحتكم إلى الطبع والرواية والدراسة. فالشاعر الفحل لا يركز على موهبته وملكته الذهنية، بل يتعداها إلى الانفتاح على خبرات غيره، فتتصهر موهبته الفطرية بخبرته القرائية، والمعرفية والأدبية.

إن هذا النص يكشف عن إدراك صاحبه لمفهوم الإلهام، وإن لم يعرف عند القدامى بهذا الاسم وعن إدراكه لدور العقل في العمل الشعري، وما يصحبه من جهد وتعب إلى جانب الطبع والقريحة. أدرك القدماء مسألة من أكبر المسائل، التي تتباين فيها اتجاهات النقد الأدبي، فالقصيدة ليست كلها إلهاما، وليس الإلهام انتظارا لهبة، أو شيئا خارجيا يتلقاه الشاعر، بل لابد له من تربة ينمو فيها وفسحة تحضير تسبقه، من إشباع الذهن بكل ما يدور حول الموضوع⁽²⁾. آمن النقاد القدامى بالصنعة مصطلحا أدبيا في القصيدة، يقول ابن رشيق: «وقيل عمل الشعر على الحاذق به أشد من نقل الصخر، ويقال، إن الشعر كالبحر أهون ما يكون على الجاهل أهول ما يكون على العالم أتعب أصحابه، قلبا من عرفه حق معرفته، وأهل صناعة الشعر أبصر به من العلماء بآلته من نحو غريب ومثل وخبر وما أشبه ذلك ولو كانوا دونهم بدرجات وكيف إن قاربوهم أو كانوا منهم بسبب»⁽³⁾، وقيل للمفضل الضبي: «لما لا تقول الشعر وأنت أعلم الناس به؟ قال علمي به، هو الذي يمنعني من قوله وأنشد:

وَقَدْ يَقْرِضُ الشَّعْرَ الْبَكِيَّ لِسَانُهُ * وَتُعَيِّي الْقَوَافِي الْمَرْءَ وَهُوَ لَبِيبُ

والشعر مزلة العقول، وذلك أن أحدا ما صنعه قط، فكتمه ولو كان رديئا، وذلك لسروره به وإكباره إياه، وهذه زيادة في فضل الشعر، وتنبيه على قدره وحسن موقعه من كل نفس»⁽⁴⁾.

¹-الحصري أبو اسحق إبراهيم بن علي، زهر الآداب، ج1، تحقيق علي بجاوي، دار أحياء الكتب العربية، ط1، القاهرة، دت، ص10.

²-ينظر: يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص80-81.

³-أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمد في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، قدم له وشرحه وفهرسه د/ صلاح الدين الهواري، أ/ هدى عودة، دار ومكتبة الهلال، ط1، بيروت، 1996، ص205.

⁴-ابن رشيق، العمد، ص205-206.

انطلق العديد من النقاد من مسلّمة أن الشعر صناعة كسائر الصناعات تحتاج إلى مهارة وبخاصة الشعراء، الذين نهلوا من الثقافتين العربية أو اليونانية كقدامة بن جعفر، الذي عُني بالشعر وبكيفية صناعته، فما مفهوم الصناعة عنده وما شروطها؟ يقول: «ولما كانت للشعر صناعة، وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال، إذا كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن، فله طرفان: أحدهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة، والحدود بينهما تسمى الوسائط، فإن كان معه من القوة في الصناعة ما يبلغه إياه سمي حاذقا تام الحذق، وإن قصر عن ذلك نزل له اسم بحسب الموضع الذي يبلغه»⁽¹⁾. يسعى كتاب (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر في الوصول إلى العلم الذي يحكم عملية الإبداع الشعري الجيد. فالشعر عنده قائم على التجويد، الذي أساسه العقل، الذي يحتكم إلى القوانين الشعرية.

وتتم صناعته بقوله: «إن المعاني كلها معروضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وأثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه»⁽²⁾. فتركيز قدامة على التجويد أكثر من تركيزه على الاختيار، يدعمه قوله: «إذا كانت المعاني للشعر، بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للنجار والفضة للصياغة»⁽³⁾. يقصي قدامة الغيبي الأسطوري من جن وشعوذة وسحر، فالشعر عنده صناعة كالصناعات، ينعزل عن الارتباطات النفسية، إنه وليد نشاط ذهني يقبده المنطق والعقل.

فهذه العبارات تؤكد العلاقة القائمة بين المادة والصورة، فالمادة، هي المعاني والصورة هي الألفاظ، التي تتشكل بها المعاني، أو تترجم بها؛ ومن ثم فإن آراءه ذات مرجعيات يونانية في تبنيّه لأفكار أرسطو حول صناعة النص الشعري، فهو أول من وظف مصطلح صناعة

¹- أبو فرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، دت، ص18.

²- المرجع نفسه، ص19.

³- المرجع نفسه، ص19.

في كتابه (فن الشعر): «فإن صناعة الشعر، هي للماهر أكثر منها للذين هم يلهين العقول»⁽¹⁾، إنه يجعل الشعر صنعة فنية وأن فن الشاعر، إنما يتجلى في صياغته وتنظيمه للعمل الشعري مرتكزا على المحاكاة، التي هي جوهر الإبداع.

مصطلح (صناعة) دخیل على الثقافة العربية استفاد منه النقاد العرب من الأرسطية اليونانية لإرساء دعائم العملية الشعرية الإبداعية. ربط الجاحظ بدوره الخطاب الشعري بمصطلح الصناعة قائلا: «الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»⁽²⁾. إن القصيدة العربية يحضّر لها ولا تخلق من العدم، فلا بدّ من استعداد وتخطيط لنظمها لإخراجها للمتلقّي، وإلا ما وجد عبيد الشعر في الجاهلية ولا الذين وقفوا على الألفاظ المتخيرة والمعاني المنتخبة لقول العسكري في الصناعيتين: «فإذا عملت القصيدة فهدبها ونقحها بإلقاء ما غث من أبياتها ورث ورذل والاقتصار على ما حسن وفخم، بإبدال حرف منها بآخر أجود منه، حتى تستوي أجزاؤها وتتضارع هوائها وأعجازها»⁽³⁾، فالتقّيح والتهديب دعامة من دعائم الخلق الأدبي، ولا بد من إخضاع القصيدة له لقول بعض النقاد: «خير الشعر الحولي المنقح، وكان الحطيئة يعمل القصيدة في شهر وينظر فيها ثلاثة أشهر، ثم يبرزها وكان أبو نواس يعمل القصيدة ويتركها ليلة، ثم ينظر فيها، فيلقي أكثرها ويقتصر على العيون منها، فلهذا قصر أكثر قصائده، وكان البحري يلقي من كل قصيدة يعملها جميع ما يرتاب به فخرج شعره مهذبا، وكان أبو تمام لا يفعل هذا الفعل، وكان يرضى بأول خاطر فنعى عليه عيب كثير»⁽⁴⁾. الإقرار بصناعة الشعر آمن به نقاد وشعراء العرب القدامى حفاظا على الأنموذج المقدس وخصوصياته.

¹ -أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، دت، ص120.

² - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، ج3، تحقيق عبد السلام، محمد هارون، مكتبة مصطفى بابي الحلبي وأبنائه، ط2، 1965، ص131-132.

³ - أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعيتين، الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة المصرية، صيد، بيروت، 1986، ص141.

⁴ - المرجع نفسه، ص141.

3-الشعر وأثر المرجعيات:

لا تنشأ صناعة الشعر في رأي النقاد من العدم، بل هي معطاة لأصحاب الثقافات والمعارف المتعددة: «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تتقفه العين، ومنها ما تتقفه الأذن، ومنها ما تتقفه اليد، ومنها ما تتقفه اللسان»⁽¹⁾ لا يجد المتكلم صعوبة في إنجاز الكلام، لأنه لا يقصد منه إلا الإبلاغ، على حين أن لكلام الشاعر قصداً فنياً، ويندرج ضمن شكل تعبيرى معين محصور بـ "البناء والعروض والقوافى" وهذا التصور الهام، الذى يرسى الشعر كشكل تعبيرى استقرت خصائصه لم يكن ليأتى للجمحي إلا انطلاقاً من السياق الذى ورد فيه⁽²⁾، وعلى الرغم من حضور مفهوم "الصناعة" فى الشعر خاصة، والأدب عامة فى النقد القديم، فقد قال أكثر النقاد بضرورة الطبع فى الشاعر أولاً، ودعوا إلى دعمه بالثقافة والمراس.

4-مراحل التأليف الشعري:

يلتقى بعض النقاد القدامى كابن طباطبا وحازم القرطاجنى فى رؤيتهما إلى عملية خلق القصيدة، وإن اختلفا فى طبيعة هذه المراحل وعددها وفى السبل المؤدية إليها، وهو أمر بديهى تقتضيه طبيعة كل من النقاد وظروفهما⁽³⁾، ولذا يعرض علينا غنيمى هلال أربع مراحل حددها النقد القديم وهى:

أ- **مرحلة التفكير والإعداد:** وهى مرحلة التحضير ورسم المخطط ذهنى: يفكر الشاعر فى أمر من الأمور تفكيراً ينم عن شعوره وإحساسه، والشاعر الحق، هو الذى تتضح فى نفسه تجربته ويقف على أجزائها بفكرة ويرتبها ترتيباً، قبل أن يفكر فى الكتابة⁽⁴⁾. المسألة الجوهرية هنا، هى دور العقل، أو حضور الفكر، بعيداً عن القول بنظرية الإلهام⁽⁵⁾. أكد الشعراء المعاصرون كخليل مردم، وبهجة الأثرى، ومحمد مجذوب، وأحمد رامى، أن موضوع القصيدة

¹-ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج1، ص5.

²- ينظر: توفيق الزايدى، مفهوم الأدبية فى التراث النقدى إلى نهاية القرن الرابع، ص93-94.

³- ينظر: يوسف بكار، بناء القصيدة فى النقد العربى القديم، ص91.

⁴-ينظر: محمد غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث، دار العودة، ط1، بيروت، 1982، ص383.

⁵- ينظر: كولدرج، سلسلة توابع الفكر الغربى، ترجمة مصطفى بدوى، دار المعارف، ط1، مصر، دت، ص94.

وصورها بتجربتها يعيش في النفس قبل الكتابة، وقد تطول مدته، ثم تأتي بعد ذلك لقول أحمد رامي: "لحظة معينة تكون بمثابة فرصة لبزوغ، أو لظهور هذه الفكرة، التي ظلت مختمة منذ زمن" (1)، وقد تكون هذه اللحظة، هي لحظة الإلهام نفسها، ويقول أيضا: «أنالا أفهم أن يقال إن القصيدة تبزغ وقت النظم فحسب، بل العكس من ذلك أن بعض القصائد تعيش معي فكرتها عدة سنوات قبل أن أنظمها مثلا (رق الحبيب وواعدني في يوم)، إن هذه القصيدة ظلت في نفسي فكرتها سبع سنوات، وأخيرا نظمتها عندما حانت فرصة معينة» (2). فالشاعر الحق: «لا يقرر أفكاره منثورة، ثم يضعها في الصورة الموسيقية الخاصة، كما أنه لا يختار قوافيه وأوزانه أولا، ثم يبحث عن موضوع ينتظمها، فالقصيدة كائن جوهره، تكامله وليس أي جزء منفصل عنه» (3)، ونثر الفكرة قد نادى بها ابن طباطبا، أما عبد القاهر الجرجاني فلا يختلف في مذهبه عن المحدثين في هذه القضية؛ إذ يقول: «إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك، لم تحتج إلى أن تستأنف فكرا في ترتيب الألفاظ، بل نجدها تترتب لك بحكم أنها خدتم للمعاني وتابعة لها ولاحقة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها» (4). يقول: «إن اللفظ تابع للمعنى في النظم، وأن الكلم تترتب في النطق بسبب ترتيب معانيها في النفس» (5)، وكذلك يقول: «وأنت إذا أردت الحق لا تطلب اللفظ بحال، وإنما تطلب المعنى، وإذا ظفرت بالمعنى، فاللفظ معك وإزاء ناظر» (6).

ب- مرحلة الشروع في النظم:

يسمي حازم القرطاجني هذه المرحلة بـ "موطن في حال الشروع" يكون الغناء فيه للقوة النازمة يعينها حفظ اللغة وحسن التصرف (7). تتضح هذه المرحلة أكثر في رأي حسين بكار عند ابن طباطبا وحازم؛ إذ لم يشر إليها أبو هلال العسكري ولا ابن رشيق، وتسمى هذه المرحلة

1- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف، ط2، مصر، 1959، ص212.

2- المرجع نفسه، ص233.

3- محمد محمد عناني، النقد التحليلي، سلسلة مكتبة النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، دت، ص115.

4- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، طبعة رشيد رضا، شركة الطباعة الفنية الحديثة، القاهرة، 1961، ص38.

5- المرجع نفسه، ص39.

6- المرجع نفسه، ص42.

7- ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحسين بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط2، ص214.

عند القدماء بالمرحلة الرابعة، وفي تقسيم كاترين باترك مرحلة نسج الفكرة وتفصيلها ومرحلة التلوين والتمكين عند صلاح عبد الصبور. تقوم طريقة ابن طباطبا في هذه المرحلة على إثبات كل بيت موافق لمعنى يخطر على بال الشاعر إثباتا عشوائيا، فليس مهما أن يراعى ما قبله وما بعده من أبيات، بل المهم أن ينظم أبياتا كيفما اتفق له (1).

يقول حازم: "ثم يشرع-أي الشاعر في نظم العبارات، التي أحضرها في خاطره، منتشرة فيصيرها موزونة، إما بأن يبدل فيها كلمة مكان كلمة مرادفة لها، أو بأن يزيد في الكلام ما تكون لزيادته فائدة فيه، أو بأن ينقص منه ما لا يخل به، أو بأن يعدل من بعض تصاريف الكلمة إلى بعضها، أو بأن يقدم بعض الكلام أو يؤخر بعضا، أو بأن يرتكب في الكلام أكثر من واحد من هذه الوجوه" (2). تتجسد رؤية القرطاجني في أن القوة النازمة حتى ولو حضرت، فإن الشاعر تحضره العبارات نثرا، فيختار لها الوزن؛ ليبدل الكلمات بالمرادفات التي تتفق مع الوزن والقافية وكل أنواع التصاريف.

أما طريقة ابن طباطبا فتدعو إلى طرح هذا السؤال: هل يبدع الشاعر القصيدة بيتا بيتا؟ تشير بعض التجارب الحديثة إلى عملية الإبداع، كما تدل نتائج بعض الاستخبارات والاستبارات، على أن الشاعر لا يبدع القصيدة بيتا بيتا، بل يبدعها قسما قسما، أو وثبة عند كثيرين من الشعراء، ومن هنا كانت الوثبة، وحدة القصيدة عند بعض الشعراء المعاصرين، وليس البيت مثلما كان الأمر عند أكثر نقاد العرب القدامى (3)، يمر بالمرحلتين السابقتين-مرحلة التفكير والإعداد، ثم مرحلة الشروع في النظم -أي عمل فني صناعي، وممكن أن نعتبرهما مرحلة التصميم، يحضر الصانع الوسائل؛ ليصل إلى الغايات المرجوة (4).

ج-مرحلة التأليف والتنسيق:

هي المرحلة، التي يجمع فيها الشاعر شتات القصيدة ويسمياها حازم القرطاجني (موطن عند الفراغ)، يبحث الشاعر فيها عما هو راجع إلى النظم، ويكون الغناء فيه لقوة الملاحظة

¹ - ينظر: يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص 98.

² - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 214.

³ - مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني، ص 258-285.

⁴ - ينظر: يونس عبد الحميد، الأسس الفنية للنقد الأدبي، دار المعرفة، ط2، القاهرة، 1966، ص 48.

في كل نحوٍ من الأنحاء، التي يمكن أن يتغير الكلام إليها⁽¹⁾، أما ابن طباطبا فيقول: «ينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها، أو قبحها فيلائم بينها لتنظم له معانيها ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ صنعه، أو بين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه... كما أنه يحترز زمن ذلك في كل بيت فلا يباعد كلمة عن أختها، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها، ويتفقد كل مصراع هل يشاكل ما قبله»⁽²⁾.

د-مرحلة التنقيح:

عملية التنقيح الشعري ظاهرة فنية ظهرت منذ العصر الجاهلي، وخاصة عند شعراء المعلقات ودوافع الشعراء من وراء هذه العملية، هو عرض إبداعهم على ميزان النقد، هذا الأخير، الذي جعلهم عبيدا لأشعارهم كما سماهم الأصمعي، فقال: «زهير والنابعة من عبيد الشعر، يريد أنهما يتكلفان إصلاحه ويشغلان به حواسهما وخواطرها، ومن أصحابهما في التنقيح وفي التثقيف والتحكيك طفيل الغنوي، ومنهم الحطيئة والنمر بن تولب، وكان يسميه أبو عمرو بن العلاء الكيس»⁽³⁾. طرحت عملية تنقيح الشعر قضية نقدية أخرى، وهي قضية الطبع والتكلف، وقد عدوا التنقيح تكلفا والمنقحين مكلفين غير مطبوعين، فأوردوا الكثير من الأقوال كما جاء في كتاب العمدة لابن رشيق: «ومن الشعر مطبوع ومصنوع فالمطبوع، هو الأصل، الذي وضع أولا، وعليه المقدار المصنوع وإن وقع هذا الاسم، فليس متكلفا تكلف المولدين، لكن وقع فيه هذا النوع، الذي سموه صنعة من غير القصد ولا تعمل لكن بطباع القوم عفوا، فاستحسنوه ومالوا إليه بعض الميل، بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره حتى صنع زهير الحوليات على وجه التنقيح والتثقيف، يخضع القصيدة ثم يكرر نظره خوفا من التعقب بعد أن يكون قد فرغ من عملها في ساعة أو ليلة...»⁽⁴⁾.

طرح ابن قتيبة بدوره قضية التنقيح لما تعرض إلى الشعراء المطبوعين والمتكلفين فقال: «فالمتكلف، هو الذي قوم شعره بالثقاف ونقحه بطول التفتيش، وأعادا فيه النظر بعد النظر كزهير والحطيئة، وكان الأصمعي يقول: زهير والحطيئة وأشباههما (من الشعراء) عبيد الشعر،

¹ ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص124.

² محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق وتعليق: د. محمد زغلول سلام، نشأة المعارف، الإسكندرية، جلال حزة وشركاه، ومطبعة التقدم عبد القادر التواني، الإسكندرية، د ت، ص124.

³ ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص233.

⁴ المرجع نفسه، ص225-226.

لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين، وكان الحطيئة يقول: خير الشعر الحولي المنقح المحكك وكان زهير يسمى كبر قصائده الحوليات»⁽¹⁾. كان الشعراء وأصحاب الفن في العصور القديمة ينقحون آثارهم ويهذبونها فينقصون ويضيفون ويلائمون بين الأجزاء مبتغين الكمال ما وجدوا إليه سبيلا⁽²⁾. إن التنقيح أمر طبيعي في رأي بعض الباحثين كعبد الرزاق حميدة يتفق مع حاجة كل إنتاج إلى التهذيب، ولذا نراه حتى عند الشعراء المولدين، يعطي ابن رشيق رأيه في شعر الطائيين (أبو تمام والبحري) «وقد كانا يطلبان الصنعة ويولعان بها: فأما حبيب فيذهب إلى حزونة اللفظ، وما يملأ الأسماع منه مع التصنيع المحكم طوعا وكرها يأتي للأشياء من بُعد، ويطلبها بكلفة، ويأخذها بقوة، أما البحري فكان أملح صنعة وأحسن مذهباً في الكلام، يسلك منه دماثة، وسهولة مع إحكام الصنعة وقرب المأخذ لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة»⁽³⁾. ويقول في ابن المعتز: «وما أعلم شاعرا أكمل ولا أعجب تصنيعا من عبد الله بن المعتز فإن صنعته حفيفة لطيفة لا تكاد تظهر في بعض المواضع إلا للبصير بدقائق الشعر»⁽⁴⁾. ويقول في مسلم بن الوليد: «على أن مسلما أسهل شعرا من حبيب، وأقل تكلفا وهو أول من تكلف البديع من المولدين، وأخذ نفسه بالصنعة وأكثر منها»⁽⁵⁾. وهذا يوافق رأي جمال الدين بن الشيخ: «إذا كان الابداع بالنسبة لكل هؤلاء يتطلب طبعاً، فإنه لا يمكن اختزاله إلى ذلك فحسب، فالمعرفة والتجربة والدربة، هي وحدها التي تجعل من فرد مطبوع شاعرا حقيقيا»⁽⁶⁾.
لم يكن عبثاً أن يعول أكثر القدماء على هذه المرحلة مثلما هو الشأن عند المحدثين أيضاً، فهي في الواقع مرحلة مراجعة واعية للقصيدة، ينقد فيها الشاعر نفسه في قصيدته من كل النواحي، إنها مرحلة مهمة للشاعر والقصيدة معا، وفي استطاعة الشاعر بعد أن يستكمل قصيدته، وأن يفيد من هذه المرحلة ويتخلص من كل ما قد يقع فيها من عيوب نص القدماء على تجنبها والابتعاد عنها، سواء ما يتعلق بالوزن أو القافية، وهنا تكمن أهمية معرفة الشاعر

¹ - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج 1، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار الحديث، دط، القاهرة، 1982 ص 78.

² - ينظر: هوارس، فن الشعر، ترجمة لويس عوض، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، دط، القاهرة، 1947، ص 66.

³ - ابن رشيق، العمد، ص 228.

⁴ - المرجع نفسه، ص 228.

⁵ - المرجع نفسه، ص 229.

⁶ - جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 126.

بعلمي العروض والقوافي -أو ما يتعلق بالألفاظ والمعاني، أو بأسلوب القصيدة ولغتها وتناسق أجزائها، وغير هذا من الأمور المرتبطة بأركان القصيدة وهيكلها⁽¹⁾.

كان هذا رأي النقد القديم في مراحل البناء الشعري، فما رأي النقد الحديث ؟ ونستهله بسؤال يوسف بكار: «أيتم خلق القصيدة مرة واحدة أم على مراحل؟ عن هذا السؤال لابد من استنتاج النقادين الحديث والقديم، أما القديم فقد سبقت الإشارة إليه، وهو أن القصيدة لا ترى النور إلا بعد مراحل باستثناء القصائد المرتجلة، التي لم يعرّها القدامى اهتماما كبيرا، ما عدا ابن رشيق وحازم القرطاجني»⁽²⁾، أما في النقد المعاصر فهناك اتجاهان، إحداهما يرى أن القصيدة تخلق مرة واحدة وهذا ما ذهب إليه بروكلمان⁽³⁾ والآخر يقول بالمرحلة.

قسّم يرى أن القصيدة وأي عمل فني وحدة متواصلة، كرأي عبد الحميد يونس: «الإبداع الفني وحدة متواصلة لا تتقطع ولا تنقسم، مهما يطل امتدادها في الزمان والمكان جميعا»⁽⁴⁾ أما القسم الثاني يرى صعوبة إدراك ماهية القصيدة حتى يمكن التخطيط لها والسعي ورائها لقول مكليش: «إذا أراد أمرؤ أن يصيد أسدا فأول ما يبدأ به، افتراضه وجود أسد، كسماع زئير الأسد في الليل وافتراض ولد أو ثور، وهذا هو الحال في السعي وراء الشعر، يبدأ المرء بافتراض وجود شيء اسمه الشعر، ثم يسعى ليكتشفه، ولكن الفرق بين المسعيين، هو أن المرء يعرف سلفا كيف تكون هيئة الأسد عندما يواجهه، بينما يرى أن الغاية جميعا في سعي المرء وراء الشعر، هي أن يكتشف عندما يتواصل إليه، ماهية القصيدة...»⁽⁵⁾.

يعطي توفيق الطويل أسماء مجموعة من الأدباء والباحثين الأجانب والعرب، الذين يؤمنون بأن العملية الفنية الشعرية تمر على مراحل مثل Grehan Wallace و Catherine Patrick و Svender وصلاح عبد الصبور، عرض الباحث Graham wallace (ولاس) أربع مراحل وصنفها كالاتي:

¹ - ينظر: يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص 107.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 88.

³ - كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار، ج 1، دار المعارف، ط 2، مصر، 1968، ص 61.

⁴ - ياغي عبد الرحمان، الأسس الفنية للنقد الأدبي، دار المعرفة، ط 2، القاهرة، 1966، ص 49.

⁵ - مكليش ارشيبالد، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الجبوسي، دار اليقظة العربية، دط، بيروت، 1963، ص 11.

- 1- مرحلة الإعداد (préparation) التي يدرس فيها الفنان مشكلته من جميع نواحيها.
 - 2- مرحلة التفريخ (incubation) وهي مرحلة ركود وراحة مهمة جدا للتمهيد للمرحلة الكشف التالية لها.
 - 3- مرحلة الكشف أو (ظهور الفكرة السعيدة) التي تقتزن بأحداث نفسية، وهي تقابل ما يسمى بالكشف (illumination) عند الصوفية.
 - 4- مرحلة التحقيق (vérification) وتكون في مجال التفكير العلمي⁽¹⁾.
- وترى كاترين باتريك أن الإبداع يمرّ بأربع مراحل:
1. مرحلة الاستعداد، أو التأهب.
 2. مرحلة الإفراخ، التي تبرز فيها فكرة عامة.
 3. مرحلة تبلور الفكرة السابقة.
 4. مرحلة نسج الفكرة وتفصيلها⁽²⁾، فمراحل كاترين باتريك لا تختلف كثيرا عن مراحل زملائها النقاد السابقين.
- يتحدث صلاح عبد الصبور عن خلق القصيدة، ولم يكتف بتجربته كشاعر فحسب فريما أفاد من الدراسات والبحوث وحاول أن ينحو بالموضوع نحو فلسفيا صوفيا، ويرى أن خلق القصيدة يمرّ بثلاث مراحل:
1. القصيدة كوارِد: حين يرد إلى الغرض مطلع القصيدة، أو مقطع مقاطعها بغير ترتيب في ألفاظ مموسقه-على حد تعبيره-لا يكاد الشاعر نفسه يستبين معناها، وقد يأتي هذا الوارد بين الناس، أو في الوحدة في أي مكان، وقد يفتح الوارد للشاعر سبيلا إلى خلق قصيدة، وهنا يبدأ الحمل بالقصيدة، وهذه المرحلة عنده قريبة جدا في مفهومها بلحظة الإلهام، وبزوغ فجره التي سبق الحديث عنها.

¹ - ينظر: توفيق الطويل، أسس الفلسفة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط3، القاهرة، 1958، ص400-401.

² - ينظر: مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص50.

2. القصيدة كفعل يلي الوارد: ينبع منه، أو مرحلة "التلوين والتمكين" باصطلاح الصوفية وهنا يحاول الشاعر تسوية القصيدة، فيدفع نفسه إلى رحلة مضنية في طريق قلقة تحتاج إلى كثير من الجهد في الارتقاء، أو الانتقال من حال إلى حال لأن ثمة منبعاً يحاول الشاعر أن يصل إليه من خلال رحلته المضنية والشاعر الموفق، هو الذي يستطيع أن يتقدم نحو المنبع حتى يصل إليه.

3. مرحلة العودة: عودة الشاعر إلى حاله العادية قبل ورود الوارد إليه وقبل خوض رحلة التلوين والتمكين، يقطع الشاعر في هذه المرحلة الحوار، ليبدأ المحاكمة، محاكمة نفسه في عمله بعد أن يقرأ قصيدته، ليرى ما فيها من محاسن وعيوب، فيبدأ عملية التنقيح والتهديب، التي يتم بها التشكيل النهائي للقصيدة⁽¹⁾، ويبقى مؤلّد القصيدة تختلف من مبدع إلى آخر كل حسب طبيعته وقدراته الإبداعية.

إن الشعر ليس وحياً ينزل على الشعراء، كما ينتزل على الأنبياء، بل لابد من باعث يحركه وسبب يخرج به، لقد أثبت أبو نواس لما سئل عن أوقات قوله الشعر «كيف عملك حين تصنع الشعر؟ فقال: أشرب حتى إذا كنت أطيّب ما أكون نفساً بين الصاحي والسكران صنعت وقد داخني النشاط وهزنتي الأريحية»⁽²⁾، الشرب عنده مبرر لنظم الشعر، ومحرك لقريحته ودافع للأريحية، ويقرّ ابن قتيبة نفسه بأن للشعر أوقاتاً لتأليفه: «وللشعر أوقات يسرع فيهاأتيه، ويسمح فيها أبيه، منها أول الليل قبل تغشى الكرى ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير، ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل المترسل» ويضيف: «إن الطعام الطيب، والشراب الطيب، وسماع الغناء يرق الطبع، ويصفي المزاج ويعين على الشعر»⁽³⁾، هذه الأوقات التي أوردها تدل على أن العملية الشعرية عملية مخاض لا يقلع مولودها إلا باكتمال نموه داخل النفس الشاعرة، فتخرجه المهيئات والبواعث.

¹ - صلاح عبد الصبور، توحد الشاعر، مجلة الكاتب المصري، العدد الثاني، يونيو (حزيران)، 1961، ص 9-18.

² - ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 334.

³ - المرجع نفسه، ج 1، ص 339.

تعرض القرطاجني لمحركات قول الشعر، وسماها المهيئات والأدوات والبواعث حين رأى أن الشعر لا يتأتى نظمه على أحسن وجه إلا بحصول هذه المؤثرات: «إن للشعراء أغراضا أول، هي الباعثة على قول الشعر، وهي أمور تحدث عنها تأثيرات وانفعالات للنفوس لكون تلك الأمور، مما يناسبها ويبسطها أو ينافرها ويقبضها، أو لاجتماع البسط، والقبض والمناسبة والمنافرة في الأمر من وجهين، فالأمر قد يبسط النفس ويؤنسها بالمسرة والرجاء ويقبضها بالكآبة والخوف، وقد يقبضها ويوحشها بصيرورة الأمر من مبدأ سار إلى مآل غير سار»⁽¹⁾، ويشترط لحصول هذه الأشياء شرطين هما:

1. النشوء في بقعة معتدلة الهواء، حسنة الوضع، طيبة المناظر، ممتعة في كل ما للأغراض الإنسانية بها علة .

2. الترعع بين فصحاء الألسنة المستعملين للأناشيد، المقيمين للأوزان⁽²⁾.

المفهوم من قول حازم أن البواعث والدواعي تختلف من شاعر إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى في كل زمان ومكان. كان كثير عزة وقد عسر عليه النظم «يطوف في الرباع المحيلة والرياض المعشبة، فيسهل علي أرسنه، ويسرع إلي أحسنه»⁽³⁾ وقالوا : كان جريرا إذا أراد أن يؤيد قصيدة صنعها ليلا، يشعل سراجيه ويعتزل أهله، قيل وربما علا السطح وحده، فاضطجع وغطى رأسه، رغبة في الخلوة بنفسه.

فهذا الاختلاف في البيئات والمهيئات، هو باعث من بواعث قول الشعر، وليس قانونا عاما لقول الشعر: «وقد تكون المنشأة حسنة على غير هذا النحو، وذلك بأن يستجد الأهوية للنشوء وترتاد له مواقع المزن ومواضع الكأ والنبات الغض ولا يخيم به في الموضع إلا ريثما يصوح كالأه ويغيض ماؤه، فإن الطباع الناشئة أيضا على هذه الحال، وإن لم تكن في

¹ - حازم القرطاجني، منهج البلغاء وسراج الأدباء، ص 11.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 40.

³ - ابن رشيق، العمد، ج 1، ص 332.

الأقاليم المعتدلة، جارية مجرى تلك في سداد خاطر والتنبيه لما يحسن في هيئات الألفاظ المؤلفة والمعاني وما لا يحسن... وعلى هذا الحال الثانية كان نشئ شعراء العرب»⁽¹⁾، تلك المهيئات والأدوات والبواعث عند حازم غير كافية؛ إذ لابد أن تتوافر عند الشاعر ثلاث قوى: قوة حافظة، وقوة مائزة، وقوة صانعة⁽²⁾، فالحافظة أن تكون خيالات الفكر منتظمة ممتاز بعضها عن بعض محفوظا كلها في نصابه، فإذا أراد الشاعر أن يقول في غرض ما وجد خياله اللائق به قد أهبطه له القوة الحافظة بكون صور الأشياء مرتبة فيها على حد ما وقعت عليه في الوجود، فإذا أجال خاطره في تصورها، فكأنه أجلى حقائقها، يرى حازم «أن كثيرا من خواطر الشعراء تكون معتكرة الخيالات غير منتظمة التصور، فإذا أجال خاطره في أوصاف الأشياء وخیالاتها اشتبهت عليه واختلطت وأخذ منها ما يليق بمقصدها، وبالموضع الذي يحتاج فيه إلى ذلك»⁽³⁾، أما القوى الصانعة، فهي التي تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظامية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض والتدرج من بعضها إلى بعض، أوهي التي تتولى جميع ما تلتئم به كليات هذه الصناعة، والقوة، التي بواسطتها يميز الإنسان ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض ممّا لا يلائم ذلك المائزة والقوى الثلاث السابقة، إنما تكون في طبع الشاعر، وعليها يعتمد حازم في تفسير آرائه وتوضيحها في التنظير للخطاب⁽⁴⁾.

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 42-43.

² - المرجع نفسه، ص 42-43.

³ - المرجع نفسه، ص 42-43.

⁴ - المرجع نفسه، ص 43.

المبحث الثاني: بنية المقدمات وعلاقتها بالمرجع:

1-المقدمة عتبة نصية:

ورد مصطلح «مقدمة» متداخلا مع مصطلحات أخرى كالتمهيد والمدخل والتصدير والفتحة والاستهلال، ويكاد مصطلح «المطلع» و«الاستهلال» أن تكون بمثابة مصطلحات تقنية أكثر ارتباطا بالنصوص الشعرية العربية، التي درج فيها الشعراء على استهلال قصائدهم بذكر الديار ووصف الرحلة والراحلة، قبل التخلّص إلى الغرض الرئيس، وخص النقد العربي عموما هذه المطالع بالدراسة والتحليل، مركزا على أبعادها الاجتماعية والنفسية في علاقتها بالمتلقي، ثم لأنها تعاقّد ضمّني أو صريح بين المؤلف وقارئه⁽¹⁾ لا يستطيع كلاهما تجاوزه مراعاة لشروط المنهجية القرائية، أو الكتابية.

كان العرب كتابا وشعراء، واعين بأهمية المقدمة ووظائفها وأدوارها المتميزة وسلطتها الخطابية الإقناعية، ولذا احترموها فيها كثيرا من القواعد، التي تبدو أساسية في بنائها كالحرص على حسن الصياغة والديباجة باعتماد الأسلوب الفني المتميّز وعدم الإطالة فيها وضرورة انسجامها مع مضمون الكتاب أو القصيدة. فالمقدمة، التي تتخذ الشعر أسلوبا لها كثيرا ما يظهر في الدواوين الشعرية يحرص فيها أصحابها على أن يكون التقديم من جنس المقدم له⁽²⁾ ومن خصوصيات هذه المقدمات الشعرية، إلى جانب كونها من جنس المقدم له أنها تكاد تلخص التجربة الشعرية لدى أصحابها وتبوح بها، أما المتلقي، فهو عنصر ذو أهمية قصوى في جميع الخطابات، كما أنه عنصر فاعل في عملية التأليف وإنجاز المؤلفات والإبداعات، فلولاها لما كان هناك شعر ولا سرد ولا تأليف، ولقد أجمعت التنظيرات على أهمية ضرورة بحث في هذه العلاقة سواء كانت فردية، أو جماعية، وتبدأ هذه العلائق بنوع من استدراج المتلقي؛ لكسب موافقته للتصديق بالحكم وقبوله، لتنتهي في الأخير بمحاولة إخضاعه وإدعائه

¹ - ينظر: عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، تقديم: إدريس نقورة أفريقيا الشرق، المغرب 2000، ص 35-36.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 39-44.

ثم انقياده وذلك؛ لأن إيمان القارئ بحسن نية المؤلف شرط أساس لنجاح منهجه وبث خطته، فالمقدمة تسعى إلى تنبيه القارئ، وتوجيهه وتهيئته لاستقبال مشروع قيد التحقيق⁽¹⁾. إن المقدمات عتبات نصية يلج بها القارئ إلى عوالم المتن ولا يستطيع تجاوزها في أي عملية قرائية.

2- مرجعية الاستهلال:

لم يعن النقاد العرب على اختلاف مذاهبهم بالمقدمات كاملة، بل عنوا بالمطالع، أي الأبيات الأولى من القصائد. وذهبوا جميعاً إلى أن المطالع لا يقصد بها الشاعر إلا جذب انتباه السامعين وإعدادهم للإصغاء إلى موضوع قصيدته الأساس، فالمقدمة تقليد فني تعارف الشعراء عليه منذ الجاهلية، وألفه الناس من ممدوحين وغير ممدوحين، تشبث بها النقاد وحثوا الشعراء على التقيد بها.

أكد البلاغيون والنقاد على العناية بجودة الاستهلال في القصائد وإخراجها في أحسن الصورة، لجذب المتلقي حتى يلج إلى عوالم النص، ولكن ما المقصود بالاستهلال؟ إنه -هنا- ليس هو المقدمة الطللية فحسب، بل كل كلام فيه تشويق للمتلقي يقوده إلى ما يأتي من الكلام بعد ذلك، وضرورة الاعتناء بجودة الاستهلال لازمة على الشاعر، لأنه الانطباع الأول للنفس فإن كان حسناً انجذبت النفس إلى النص، الذي ينقل التجربة، تتفاعل معه، وهذا يكون عاملاً مهماً في إثارة التخيلات المناسبة فيها، وأقدر على إحداث الاستجابة المناسبة⁽²⁾، إنه كلما كان الاستهلال متقناً، والمبدع في صياغته بارعاً، كان أقدر على التأثير في عواطف المتلقي والمستمع وفي مشاعرهما. فمن المقومات التي يجب أن يتوافر عليها الاستهلال للهيمنة على المتلقي، أن يتضمن صوراً مشوقة، أو مثيرة لانفعال المتلقي⁽³⁾.

¹ - ينظر: عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص 46-52.

² - ينظر: مجيد بن الحميد ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، دت، ص 91.

³ - ينظر، المرجع نفسه، ص 92.

لم يهمل القدامى هذه الفواتح، بل عنوا بها، إننا لا نقرأ كتابا من كتبهم إلا فيه فصل عنها، حيث يرصدون أحسن المطالع، أو أقبحها محاولين إرشاد الشعراء، لكي تكون مطالع قصائدهم متنسقة ومتناسبة مع موضوعاتها، كما طالبوهم بمراعاة مجموعة من القواعد، يقول ابن رشيق: «ومن عيوب هذا الباب أن يكون النسب كثيرا والمدح قليلا»⁽¹⁾، فهم في شروطهم لا يلتفتون دائما إلى الشاعر ونفسيته، بل يلتفتون إلى الممدوح فقط وكأن المدحة مجردة من العواطف، وليست أكثر من قالب فني، ومن هذا الباب استمروا يكلون الشعراء بقيودهم، وحتى التشبيب يجب عليهم أن يتجنبوا فيه من يوافق اسمها بعض نساء الممدوح من أمه، أو قرابته أو غيرها، إنها سلوكية قيمية من مجموعة القيم والمقدسات تقيد قرائح الشعراء وتُصمت ألسنتهم، فالعرف الاجتماعي العربي لا يجيز للشاعر ذكر أسماء النساء ولو تلميحا، لأن النظم الاجتماعية ذكورية أبوية، شرعت تحريم ذكر النساء عامة ونساء الممدوح بخاصة في الخطاب الشعري، الذي يخضع لهذه السنن والمقدسات الناتجة عن سيطرة المؤسسات القبلية والعشائرية على أنساق حياة المجتمع، فصورة تجاوز ذكر النساء في الشعر ثقافة سوسيواجتماعية بُنيت على أساس قاعدة الأقوى، وقاعدة تجاهل الآخر المُسمى المرأة يُكبل الشاعر بسلسلة الممنوع والمرغوب، ويخضع لقاعدة التلازم بين المقدس والأنثوي في مواجهة الممدوح، الذي لا يرضى إلا بشعر يحترم الثابت والعرفي، ولا يُلتفت إلى مُنتج الخطاب، وما تحمله جوانحه من مشاعر وأحاسيس، يقول ابن طباطبا: «وينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله، مما يتطير به أو يستجفى من الكلام والمخاطبات، كذكر البكاء، ووصف إقفار الديار وتشتت الآلاف ونعي الشباب، وذم الزمان ولاسيما في القصائد، التي تتضمن المداح والتّهاني وتستعمل هذه المعاني في المراثي ووصف الخطوب الحادثة، فإن الكلام إذا كان مؤسسا على المثال تطير منه سامعه، وإن كان يعلم أن الشاعر، إنما يخاطب نفسه دون الممدوح»⁽²⁾. فالمطالع في

¹-ابن رشيق، العمدة، ج1، ص222.

²-ابن طباطبا، عيار الشعر، ص162.

الشعر، هي إعلان عما بعدها، وتشويق للسامع المستشرف لموضوع القصيدة ومعانيها، وأن يسيطر عليها التناسب بين مطلعها وموضوعها، وهو المعيار ذاته، الذي عدّ شرطاً في حسن التلخيص من معنى إلى آخر.

سبق ابن طباطبا فرويد (freud) في تحليله النفسي للمتلقين ونفسياتهم، فوضع المتلقي في منزلة مهمة من منازل الأدب؛ لأن تلقي النصوص، هو جوهر القضايا النقدية الأدبية. فللنص سُننه وللمتلقي نفسيته وأدواته وطرقه واستعداده النفسي في تلقي هذه النصوص. يمتلك القدرة الثقافية والنفسية، التي تكفل له التواصل مع النص، فالعلاقة بين المبدع والمتلقي علاقة جدّ حرجة تستوجب من الشاعر مراعاة أفعالها النفسية حتى تحدث عملية التأثير والاستمتاع بما يلقي إليه. وفكّ طلاس هذه الأفعال يبدأ بالمطالع أو مفتتح الأقوال فلا بد أن يحترز فيها الشاعر إحباط الممدوح وتطيّره، فالمطالع، هي التي تحدد المسار النفسي والفني للعمل الإبداعي وتختزن الدفقة الشعورية الأولى، التي ينطلق الشاعر بها، كما تضع الخطوط الأولى، في مخطط البناء -النص الشعري- فسمات الجمل الاستهلالية أن تكون منسجمة مع غايات النص وخيوط نسجه، بحيث تمتلك هذه الجمل قوّة تجعلها قادرة على التعبير وجذب المتلقي لقراءة أو سماع النص وسبر أغواره وفكّ مغاليقه. تأثير هذه المطالع في المتلقي مرهون بمراعاة الشاعر مقتضى حال الممدوح.

ومن أمثلة ذلك قول أحد الشعراء:

وَلَا تَحْسِبَنَّ الْحُزْنَ يَبْقَى فَإِنَّهُ * * شِهَابٌ حَرِقٌ وَقَدْ ثُمَّ خَامِدٌ
سَالَفَ فَقْدَانِ الَّذِي فَقَدْتَهُ * * كَالْفِكَ وَجَدَانِ الَّذِي أَنْتَ وَاجِدٌ

ويقول أوس بن حجر في ابتداء مرثيته

أَيُّهَا النَّفْسُ أَجْمَلِي جَزَعًا * * إِنَّ الَّذِي تَحْذِرِينَ وَقَعًا (1)

ومن أحكم ابتداءات العرب قول السموءل:

¹ - أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، ص 431.

إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يُدْنَسْ مِنَ اللَّوْمِ عَرِضُهُ * * فَكُلُّ رِدَاءٍ يَرْتَدِيهِ جَمِيلٌ
وَإِنْ هُوَ لَمْ يَحْمِلْ عَلَى النَّفْسِ ضَيْمَهَا * * فَلَيْسَ إِلَى حُسْنِ الثَّنَاءِ سَبِيلٌ (1)

فأحسن الابتداءات دلائل البيان لقول أبي هلال العسكري: «فالابتداء أول ما يقع في السمع من كلامك، والمقطع آخر ما يبقى في النفس من قولك...» لأنه «إذا كان الابتداء حسنا بديعا، ومليحا رشيقا، كان داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده الكلام (2). يشير القدامى إلى الابتداءات الحسنة، ويعلقون عليها، ويسجلون ملاحظاتهم، وينصحون الشعراء باتباع مناهج فحول الشعراء في مطالعهم الجيدة، منطلقين من سياقات اجتماعية، ونفسية غالبا. لقد كانوا يؤكدون علاقة مطلع القصيدة بموضوعها وبالمتلقي (3)، وهذا الرأي يؤكد أحد الباحثين الذي يجمع بين المبدع والمتلقي كليهما في بيان أهمية المطلع: «إن مطالع الكلام كانت وما تزال منار معاناة للمبدع، ومثار نظر للمتلقين، فهي للمبدع بمثابة الرحم الذي تتوالد فيه معاني النص، ومحاولة الوصول إليه تشبه لحظة المخاض بكل ما تحمله هذه اللحظة من قلق وتوتر، يعانیه المبدع حتى يصل عمله الأدبي إلى لحظة الميلاد ومطالع الكلام من جهة أخرى أول ما يصل إلى أذن السامع وتقع عليه عين القارئ، إذ أنها بمثابة المفتاح، الذي يلج به إلى عوالم النص، فينفتح من خلالها على آفاقه الرحبة، ويسهل له سير أغواره وفهم مراميها» (4)، إنه عتبة يلج بها المتلقي إلى كوامن النص ويقرعه بها سمعه فيجذبه إلى الإصغاء إليه. يقول ابن رشيق: «فإن الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يوجد ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة وليتجنب "ألا" و"خليلي" و"قد" فلا يستكثر منها

¹ - أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، ص 433.

² - المرجع نفسه، ص 435-437.

³ - ينظر: نور الدين السد، الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 241.

⁴ - أحمد سعد محمد، نظرية البلاغة العربية، دراسة في الأصول المعرفية، مكتبة الآداب، ط 1، القاهرة، 2009، ص 174.

في ابتدائه، فإنها من علامات الضعف وليجعله حلوا، سهلا وفخما جزلا»⁽¹⁾. اختار الناس كثيرا من الابتداءات، اذكر منها ما أمكن ليستدل به نحو قول امرئ القيس: «قِفَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرِ حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ، وهو عندهم أفضل ابتداء صنعه شاعر، لأنه وقف، واستوقف، وبكى واستبكى، وذكر الحبيب والمنزل في مصراع واحد، وقوله: أَلَا عِمَّ صَبَاحًا أَيُّهَا الطَّلُّ الْبَالِي»⁽²⁾. بلغت عناية القدماء بالمطلع أن عدّوه أحسن شيء في صناعة الشعر «لأنه أول ما يقع في السمع من القصيدة، وهو الدال على ما بعده، المنتزل من القصيدة منزلة الوجه والغرة، فإذا كان بارعا حسنا بديعا، ومليحا رشيقا، وصدر به ما يكون فيه من تنبيه وإيقاظ لنفس السامع أو أشرب بما يؤثر فيها انفعالا، ويثير لها حالا من تعجب أو تهويل، أو تشويق، كان داعيا إلى الإصغاء والاستماع إلى ما بعده»⁽³⁾، فصحة الاستهلال فرضتها الذائقة الأدبية العربية وفيها مراعاة لمقتضى الحال ونفسية المتلقي الباحثة عما يريحها ويشوقها إلى سماع ما يرضيها. أشار حازم القرطاجني إلى وجوب مطابقة المطلع للموضوع: «وملاك الأمر في جميع ذلك أن يكون المفتتح مناسبا لمقصد المتكلم من جميع جهاته، فإذا كان مقصد الفخر كان الوجه أن يعتمد من الألفاظ والنظم والمعاني والأسلوب ما يكون فيه بهاء وتفخيم، وإذا كان المقصد النسب كان الوجه أن يعتمد منها ما يكون فيه دقة وعذوبة. وكذلك سائر المقاصد»⁽⁴⁾. إن توافق المطالع مع الموضوع يسهم في إنجاح التجربة الشعرية واستمالة المتلقين: «والفطن الحاذق يختار للأوقات وما يشاكلها، وينظر في أحوال المخاطبين، فيقصد محابهم ويميل إلى شهواتهم وإن خالفت شهوته، ويتفقد ما يكرهون سماعه فيتجنب ذكره...»⁽⁵⁾.

اشتراط القدامى في المطالع مراعاة القاعدة البلاغية، ومقتضى الحال للمتلقى وأوجبوا على الشاعر أن يحترز في أقواله، مما لا يتطير منه المخاطب وبخاصة في قصائد المدح

¹ - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص356.

² - المرجع نفسه، ص356.

³ - أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص996.

⁴ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص310.

⁵ - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص362.

والتهاني، وفي ظل هذا المعيار عابوا على مطلع ذي الرمة لما دخل على الخليفة عبد الملك بن مروان، فاستشهده شيئاً من شعره:

مَا بَالُ عَيْنَيْكَ مِنْهَا الْمَاءُ يَنْسَكِبُ * * كَأَنَّهُ مِنْ كُلِّ مَفْرِيَةٍ سَرِبُ (1)

وكانت بعين عبد الملك ريشة، وهي تدمع أبداً، فتوهم أنه خاطبه أو عرض به، فقال وما سؤالك عن هذا يا جاهل؟ فمقته وأمر بإخراجه. كما عابوا على جرير قوله لما دخل على الخليفة كذلك فابتدأ ينشده:

أَتَصْحُوا أَمْ فُؤَادُكَ غَيْرَ صَاحٍ * * عَشِيَّةَ هَمَّ صَحْبُكَ بِالرَّوَّاحِ

فقال له عبد الملك (بل فؤادك يا بن الفاعلة) كأنه استنقل هذه المواجهة وإلا فقد علم أن الشاعر قد خاطب نفسه» (2). يعلل ابن رشيق لوقوع الشاعر في مثل هذه المآخذ قائلاً: «إنما يؤتى الشاعر في هذه الأشياء، إما من غفلة في الطبع وغلط أو استغراق في الصنعة وشغل هاجس بالعمل يذهب مع حسن القول أين يذهب» (3)، وأدرك الجاحظ أهمية المطلع والاستهلال، لأن القصيدة، التي لا تبدأ بالمطالع تسمى البتراء: «والناس موكلون بتفضيل جودة الابتداء» (4). إن المطلع، هو افتتاح القول وتمهيد للمتلقى وتعبير عن مكان النفس وهواجسها. فالافتتاح يستوعب واحدة أو أكثر من لوحات الطلل والنسيب والظعن وبكاء الشباب وشكوى الزمان، وهي اللوحات، التي بقي الطرف البيئي والاجتماعي يمدّها بالتفاصيل اليومية التي يلتقي عليها الشاعر بالمتلقى.

اختلفت طبيعة هذه المقدمات عند الشعراء، وربما تكون أكثر القصائد قرباً لمثل هذه المقدمات قصيدة المدح؛ لأنها تنطوي على رغبة ناتجة من الشاعر يسعى من خلالها إلى جذب قلب الممدوح واستمالته، لما تحمله هذه الأخيرة من كرب وعذاب وغربة وعاش ألمها في

¹ - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص361.

² - المرجع نفسه، ص361.

³ - المرجع نفسه، ص364.

⁴ - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، شرح وتحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط7 القاهرة، 1928، ص83.

سبيل الوصول إلى الممدوح. فالشاعر يهيئ الممدوح لكرمه وعطائه ولسان حاله يقول «على قدر مشقتي ومعاناتي يكون العطاء»⁽¹⁾. ذكر الطلل قضية وجودية تطرح فكرة التعلق بالأرض والوطن، اللذين فقدتهما الذات المادحة، فتسببت لها في آلام لامتناهية.

ليست القصيدة قولاً عبثياً وطارئاً عند الجاحظ، بل هي مقصد، وإن فقدت القصيدة لم تلق القبول عنده وعليه أوجب الصدق وعدم المبالغة والمعرفة والإجادة والموهبة والقبول، لأن القصيدة إذا أخرجت من القائل وقعت بين أحضان السامع، إنها ليست ملكاً لصاحبها، وحكم إجادتها مرهون بالقبول لمن خرجت إليه وبنيت من أجله⁽²⁾. يبقى الشعراء مختلفين في ابتداءاتهم، كل له مذهبه في الاستهلال، ويظل الكل خاضعاً لقاعدة مقتضى حال المتلقين الذين يواجهون العمل بالرفض، أو القبول، فهم الشريك في ثلاثية (النص، المؤلف، المتلقي) بلغة نظرية التلقي، فكلما كان الاستهلال جميلاً مؤثراً، انسجم مع أفق توقعهم، الاستهلال عند روبرت يابوس قرينة من مجموعة القرائن والإشارات المعلنة، أو المضمرة، أو الإحالات الضمنية، التي تهيي القارئ لتلقي العمل على نحو معين، لا يصطدم مع هذا الأفق، إن عدم انسجام أفقي النص والمتلقي يحدث دهشة، أو حيرة ترفض العمل من أوليته.

إن القصيدة الجاهلية متعددة الأغراض في الغالب، وكان رأي أغلبية النقاد إلزام الشعراء المحدثين بها، من مبدأ الارتباط بالأصول نحو الدقة في الخروج يشعر بالتحام الأجزاء وتماسكها، من هنا جاءت العناية بالتخلص من المقدمة إلى الغرض الرئيس ترفض الأعراف الفنية أن يتبع الشاعر نظاماً في بناء قصيدته، يقوم على تنوع الأجزاء وتلاحمها: «إن مقصد القصيد، إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الطاعنين عنها؛ إذ كان نازله العمدة، في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر لانتقالهم عن ماء إلى ماء وانتجاعهم الكلاً وتتبعهم مساقط

¹ - مريم محمد جاسم الجمعي، نظرية الشعر عند الجاحظ، دار مجدلوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2010، ص176.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص177.

الغيث حيث كان ثم واصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق ليميل القلوب ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفس، لائط بالقلوب...»⁽¹⁾. يؤكد ابن قتيبة على التلاحم بين أجزاء القصيدة، مراعاة لحالة المتلقي، إنه يدرج العامل النفسي كعامل مهم في العملية الإبداعية.

الشعور النوستالجي مُحرك لانفعالات الشاعر، فيلجأ إلى ربط الخاصية الطللية المتمثلة في ثلاثية (المكان، الزمان، الحبيبة) الدمن تُذكر بالفناء، والمرأة تذكر بالحياة. اجتماع النقيضين يؤكد على القلق اللامتناهي للشاعر وحيرته ليعيش بين عالمين، عالم خارجي ماثل أمام أعينه، وعالم باطني يورق حياته وكيونته.

إن هندسة القصيدة سلطة مهيمنة تفرض على الشاعر مراعاة مبدأ الانسجام والتجانس فلا طغيان جانب على آخر، وهذا يخرج القصيدة عن تخطيط اعتباطي يقابل برفض المتلقي ونفوره.

يُعدّ ابن قتيبة أوّل من اختطّ هذه الأساليب ووضع قواعد لكيفية بناء القصيدة، وعلى الشاعر الامتثال لها، حتى يلاقي القبول ويصل إلى أعلى مراتب الجودة «الشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفس ظمأ إلى المزيد»⁽²⁾ الدمن والأثافي وبقايا الديار لا قيمة لها، إذا لم تتحوّل إلى علامات دالة على الحب والعشق وكبت المشاعر داخل مجتمعات تُهيمن عليها سلطة العرف القبلي.

أما ابن طباطبا فقد نحا منحى آخر في التّأصيل لأجزاء القصيدة وتتابعها، على نحو أساسه التناسب بين الأجزاء والتّألف بين المعاني المتتابعة، فهو لم يتجه إلى الأثر النفسي بل عمد إلى وصل أجزاء القصيدة. يقول إن: «من الأبيات التي تخلص بها قائلوها إلى المعاني

¹ - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص75-76.

² - المرجع نفسه، ص76.

التي أرادوها من مدح أو هجاء أو افتخار، أو غير ذلك، ولطفوا في صلة ما بعدها بها فصارت غير منقطعة عنها»⁽¹⁾، ما ذكره ابن طباطبا، هو تلميح إلى الأثر الانفعالي وإلا إمتاعي في ظل مفهوم وحدة العمل الأدبي وتنامي أجزائه شيئاً فشيئاً، وكيف تتجلى فيه شخصية المتلقي في توجيه وتشكيل بنية النص الشعري، إنّ عملية التفاعل بين المبدع ومتلقيه تفرض عليه الاستجابة المرجوة في الانتقال من معنى إلى آخر، فمبدأ التجانس بين وحدات النص ومعانيه هو ما يضمن استمرارية الخطاب، يقول ابن رشيق كذلك: «الشعر بأن يسمى تخلصاً ما تخلص فيه الشاعر من معنى إلى معنى ثم عاد إلى الأول، وأخذ في غيره، ثم رجع إلى ما كان فيه، كقول النابغة الذبياني آخر نسيب قصيدة اعتذر بها إلى النعمان بن المنذر.

فَكَفَّكَتْ مِنِّي عَبْرَةً فَرَدَدْتُهَا * عَلَى النَّحْرِ مِنْهَا مُسْتَهْلٌ وَدَامِعُ

عَلَى حِينَ عَاتَبْتُ الْمَشِيبَ عَلَى الصَّبَا * وَقُلْتُ: أَلَمَّا أَصْحُ وَالشَّيْبُ وَازِعُ؟

ثم تخلص إلى الاعتذار، قال:

وَلَكِنْ هَمًّا دُونَ ذَلِكَ شَاغِلُ * مَكَانَ الشَّغَافِ تَبَتَّعِيهِ الْأَصَابِعُ

وَعِيدُ أَبِي قَابُوسَ فِي غَيْرِ كُنْهِهِ * أَتَانِي وَدُونِي رَاكِسٌ فَالضَّوَاغِعُ

ثم وصف حالة عندما سمع من ذلك فقال:

فَبِتُّ كَأَنِّي سَأَوَرَّتْنِي ضَيِّلَةٌ * مِنَ الرُّفْشِ فِي أَنْيَابِهَا السُّمُّ نَاقِعُ⁽²⁾

يتجه الشاعر إلى التخلص من آثار الأطلال والخروج من دائرة البكاء والتمزق النفسي إلى دائرة أكثر إيجابية يلتبس فيها تعويضاً عن لحظات الإحباط بالارتحال إلى الممدوح فينفصل عن طبيعة ميّنة (الأطلال) إلى طبيعة الحياة والعطاء وفي هذا الانتقال يحرص الشاعر الحاذق على التوازن بين أجزاء قصيدته.

¹ - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 149.

² - ابن رشيق: العمدة، ج 1، ص 365، 375.

توسع حازم القرطاجني في موضوع التخلص، فبيّن أنه إما أن يكون في سطر من بيت أو في بيت بجملة، أو في بيتين، وكلما قرب السبيل في ذلك أبلغ، ثم أكد رموزا يجب اعتمادها في التخلص، هي «التحرز من انقطاع الكلام ومن التضمين والحشو والاضطراب وقلة تمكن القافية والنقطة بغير تلطف، فيجب أن يعتمد فيه ما يكون محركا للنفس، لتستأنف بل ربما كانت الحاجة إلى استشارة الهزة عند الانعطاف أكد منها في استثارة ذلك المبدأ لكون صدر القصيدة وسماعه يذهبان بقسط من نشاط النفس ربما لم يكن يسيرا»⁽¹⁾. فمراعاة التموجات النفسية للمتلقى ضرورة من ضرورات الإبداع الشعري، وشروط استقباله.

ركّز القرطاجني في منهاجه على المتلقي، على أساس أنه الأساس للعملية الشعرية فهو ضرورة حتمية لإيجاد كل عمل، وكل تجاوز لهذه الخاصية النوعية، تجاوز لهوية الشعر نفسه كما هي عملية سيكولوجية في المقام الأول، تقبل العمل الأدبي حسب نظرية القرطاجني مرتبط بالطبيعة النفسية بقطبيها (الابتهاج والإحباط)، أو ما أسماه بثنائية (البسط والانتقاض)، مراعاة للتموجات النفسية وضرورة من ضرورات الإبداع الأدبي وشروط استقباله.

يُمثل المكان والزمان عنصرين أساسيين في الأعمال الأدبية، فالبرهة الطللية محطة ينصهر فيها النفسي والاجتماعي، وهي لحظة تتعالق فيها ذات الشاعر بماضيه، كما هي تقليد فني جاهلي مهيم لا يمكن للشاعر تعديته للانتقال إلى غرض آخر، لذا يقول أبو هلال العسكري: «كانت العرب في أكثر شعرها تبتدئ بذكر الديار والبناء عليها والوجد بفراق ساكنيها ثم إذا أرادت الخروج إلى معنى آخر قالت: فدع ذا وسلّ الهَمّ عنك بكذا كما قال امرؤ القيس:

فَدَعْ ذَا وَسَلِّ الْهَمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ * * * دَمُولُ إِذَا سَامَ النَّهَارُ وَهَجَّرَا

وقال النابغة:

فَلَيْسَتْ مَا عِنْدِي بِرُوحَةٍ عَرِمَسٍ * * * تَحُبُّ بِرَحْلِي مَرَّةً وَتُنَاقِلُ (2)

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 320-321.

² - العسكري، كتاب الصناعتين، ص 309.

لقد كان التقليد السائد لدى الشعراء الجاهليين أن ينتقل الشاعر من غرض إلى آخر عبر: "دع ذا" أو "عد عن ذا" ومن النادر أن يخرج أحدهم عن هذا الإطار وهذا ما يعرف بحسن التخلص أو الخروج، وهو "أن يأخذ مؤلف الكلام في معنى من المعاني، فينا هو فيه إذ أخذ في معنى آخر غيره، وجعل الأول سببا إليه، فيكون بعضه آخذا برقاب بعض، من غير أن يقطع كلامه ويستأنف كلاما آخر، بل يكون جميع كلامه كأنما أفرغ إفراغا، وذلك مما يدل على حذف الشاعر قوة تصرفه من أجل نطاق الكلام يضيق عليه، ويكون متبعا للوزن والقافية فلا تواتيه الألفاظ على حسب إرادته"⁽¹⁾، إنه حيلة في الإبداع الشعري يلجأ إليها الشاعر، حتى يكون نصه متماسكا محافظا على وحدته، لا يشعر المتلقي أن هناك تفككا بين أجزاء القصيدة ولا يبنى بالخبيبة.

اعتاد القراء نمطا من الخطابات لمبدع ما فكان انتظارهم لمنتجه الإبداعي ضمن شروط اعتادوا التفاعل معها أو تقبلها، من دون أن يكون هذا النص قد خرج إلى الوجود، وكل قارئ يمتلك أفقا فكريا وجماليا يشترط تلقيه للنص الأدبي وتعبئته بالمعنى وتأويله لبنيته الشكلية، ويتألف هذا الأفق المدعو بـ أفق التوقع من خبرته المسبقة بالجنس الأدبي، الذي ينتمي إليه النص المقروء ومن وعيه المسبق بالعلاقة التناسلية، التي تربطه بنصوص أخرى من حيث البنية الشكلية ومن معرفته المسبقة بالفرق الجوهرى بين التجريب النصي، الذي يميز الخطاب الأدبي والتجربة الواقعية، فحين تتحرك آلية القراءة ينشأ حوار خاص بين الأفقين قد يتسم بالتوتر والتجاذب، حوار يحتمل أن يتمخض عن تماهي أفق النص مع أفق توقع القارئ أو تخييب ذلك لهذا أو تغييره له وفي نوعية استجابة النص لأفق القارئ، تكمن قيمته الفنية⁽²⁾.

¹ - ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي والدكتور بدوي طبانة، دار النهضة، مصر القاهرة، ج3، ص121.

² - ينظر: هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة رشيد بنجدو، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004، ص11.

تؤكد نظرية جمالية المتلقي على معرفة القارئ المسبقة لمجموعة من التقاليد والأعراف تميز الأجناس الأدبية من بعضها هذا التميز، الذي لا يمكن أن يكون إلا بالممارسة، التي تمكن القارئ من معرفة التشويشات، التي تصيب التقاليد والأعراف الفنية بين الحين والآخر فحين يشرع المتلقي في قراءة عمل أدبي ما، فإنه ينتظر منه أن يستجيب للأدب، في حين يسعى المؤلف إلى انتهاك هذه المعايير ومخالفتها، مما يجعل طريقته في الكتابة تدخل في صراع مع أفق انتظار هذا المتلقي ويسمى هذا الفارق بين كتابة المؤلف وأفق الانتظار بالمسافة الجمالية⁽¹⁾، تتشكل تجربة أفق الانتظار نتيجة عوامل أربعة:

1. التجربة السابقة التي اكتسبها الجمهور من الجنس الأدبي، الذي ينتمي إليه.
 2. الخبرة القرائية العامة للقارئ وما تولد عنها من درية.
 3. شكل وموضوعية الأعمال السابقة، التي يفترض معرفتها.
 4. التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، أي التعارض بين العالم التخيلي والواقع⁽²⁾.
- إن أفق التوقع، هو جماع المكونات الثقافية والاجتماعية لدى القارئ والمتلقي، ومن خلال هذا المفهوم يدخل في قلب العملية الأدبية، ويكون في تواصل دائم مع شروط الإنتاج والعلاقات الأدبية في النص، وهو ما يؤهله لتفسير الإبداع الجمالي من خلال قياس تلك المسافة الفاصلة بين أفق توقعه وبين الأثر الحقيقي المنتج، يتجسم أفق الانتظار عند ياوس في تلك العلاقة والدعوات والإشارات، التي تفترض استعدادا مسبقا لدى الجمهور لتلقي الأثر.
- يفترض ياوس في القارئ أن يكون ذا حظ كبير، أو معقول من المعرفة المكتسبة من جراء معاشرته للنصوص وتبنيه للسنن الفنية، التي تميز جنسا أدبيا ما. ولا تكتسب هذه المعرفة إلا بالدراية والممارسة، ويكون القارئ مدركا لتوالي النصوص في الزمان، بحيث ينفذ بصيرته إلى تلك، التي تأتي باختلالات، أو تشويشات جديدة على التقاليد الفنية القديمة، ثم يلتقط القارئ تلك

¹ - ينظر: ياوس، جمالية المتلقي، ص13.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص46.

البذور الفنية الجديدة، التي تقوى على طرح تساؤلات جديدة على الانتظارات التقليدية الجارية المعهودة⁽¹⁾. إن المتلقي من منطلق جمالية التلقي صاحب معارف مكتسبة من جراء معاشرته للنصوص السابقة يقول محمد العمري: «الشاعر لم يعد في نظر الممدوحين حراً في أن يستجيب بمشاعره ودوافعه النفسية، بل هو ملزم باتباع طريقة محددة في الوصول نحو الغرض»⁽²⁾. روي أن ذا الرمة أنشد قصيدته أمام الخليفة عبد الملك بن مروان فأطال الحديث في وصف ناقته ولم يخصص للممدوح أكثر من بيت، أو بيتين، فما كان من الخليفة إلا أن أحاله على ناقته ليتسلم الجائزة، فهو إنما مدح ناقته والخليفة لم يعد يهتم بالشعر، بل يهتم بما قاله فيه شخصياً، إن الممدوح صار يطالب بالأنموذج المثالي⁽³⁾. إن ما قاله ذو الرمة لم يوافق أفق انتظار للممدوح ولم يستجب لتوقعاته، فأصيب بخيبة أمل؛ ومن ثم أحال العطاء إلى الناقاة.

يُسَهِّدُ فِي لَيْلِ التَّمَامِ سَلِيمُهَا * * لِحَلِيِّ النِّسَاءِ فِي يَدَيْهِ قَعَاقِعُ
تَتَذَرُّهَا الرَّافُونَ مِنْ سُوءِ سُمِّهَا * * تُطْلِقُهُ طَوْرًا وَطَوْرًا تُرَاجِعُ

فوصف الحية والسليم الذي شبه به نفسه ما شاء، ثم تخلص إلى الاعتذار الذي كان فيه، فقال:

أَتَانِي -أَبَيْتَ اللَّعْنِ- أَتَكَ لُمْتَنِي * * وَتِلْكَ الَّتِي تَسْتَأْكِ مِنْهَا الْمَسَامِعُ⁽⁴⁾.

أما الانتهاء، فهو قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع وسبيله أن يكون محكماً، لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الشعر مفتاحاً له وجب أن يكون آخره قفلاً عليه، فمن العرب من يختم القصيدة، فيقطعها والنفس بها متعلقة وفيها رغبة مشتهية، ويبقى الكلام مبتوراً، كأنه لم يتعمد جعله خاتمة، وقد كره الحذاق من الشعراء

¹ - من كتاب نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، مقال لأحمد أبو حسن بعنوان نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ص 29.

² - المرجع نفسه، ص 78.

³ - المرجع نفسه، ص 78-79.

⁴ - ابن رشيق، العمد، ج 1، ص 375-376-377.

ختم القصيدة بالدعاء، لأنه من عمل أهل الضعف إلا للملوك، فإنهم يشتهون ذلك⁽¹⁾. اختلف المبدعون العرب في الانتهاء من إنتاجهم الشعرية، ولكنهم حرصوا على خاصية التلاحم والالتئام بين أفكارها، وبُناها الكبرى وسيرها على نسق واحد حتى النهاية. نجاح العمل مرهون على بقاء أثره في المتلقي، وعليه فالشاعر مطالب بالإمتاع والإقناع والتأثير.

يتميز الختام من باقي أجزاء القصيدة بمهمة تقويمية في كونه مناط تدارك الشاعر، لما يمكن أن يقع له فيها من خلل مظنة سد الثغرات، التي يحتمل أن تكون أصابت بناءها، وجبر ما شابها من قصور «فعلى قدر ما يكون الانتهاء جيداً مختاراً تلقاه السامع بغاية القبول واستلذه استلذاً يجبر به ما وقع فيما سبقه من التقصير...»⁽²⁾، والعكس صحيح ربما أحبط عدم الإتقان صنعة الخاتمة كل ما سلف في القصيدة من إبداع، وذهب برونق ما بدر فيها من محاسن، فيعمه الذم ويرمى في الوراء، ويكون عند السامع مما ينبذ بالعراء ومن المعلوم في المذوقات أن آخر الطعام إن كان لذيذاً أنسى مرارته الأولى، وإن كان مرا أنسى حلاوته الأولى⁽³⁾، انتبه النقد العربي إلى خطورة وفاعلية هذه العناصر الداعمة في بنائية القصيدة العربية والمتمثلة في الاستهلال وحسن التخلص والختام.

3-المقدمات المهيمنة في علاقتها بالمتلقي:

يذهب حسين عطوان إلى أن نشأة الشعر العربي غامضة، وأوليته مجهولة، بل ضائعة ومن الطبيعي أن تضيع أولية المقدمات بضياح بواكيره، فالقصائد، التي تمثل المحاولات الأولى قد ضاعت وانطمرت؛ لأن ما حفظه القدماء من النصوص، التي زعموا أنها أوليات الشعر ليست قصائد، بل أبيات ومقطوعات ما حفظه القدماء، ولا تزود بدليل؛ لأنها لا تحمل شيئاً ما

¹ - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص380.

² - ابن يعقوب المغربي، شرح مواهب الفتاح على تلخيص المفتاح، ج1، تحقيق عبد الحميد هنداي، المكتبة العصرية ط1، صيدا، 2006، ص734.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص735.

يجوز القول، إنها التجارب الأولى، التي تصور القصائد والمقدمات تصويراً دقيقاً⁽¹⁾ وإذا كان القدماء أنفسهم -وهم أقرب إلى الجاهلية- استغلقت عليهم هذه المسألة ولم يجدوا حلاً، فكيف نستطيع على بعد الزمن والمكان بيننا وبين الجاهلية، وأن نلّم أشتاتها ونرسم خطوطها وننسج خيوطها؟ ولكن هذا لا يعني أن المقدمات خلقت من العدم، وجاءت على غير مثال سابق فكل ظاهرة فنية، لابد أن تكون ثمرة محاولات طويلة وتجارب موصولة استكملت أسبابها واستوفت تفاعلها حتى آتت ثمارها⁽²⁾.

إن المقدمة تقليد فني لا يمكن لأي خطاب شعري أن يتجاوزه، فقد صاحبت القصيدة العربية على اختلاف الأعصر، التي مرت عليها والأمصار التي انتقلت إليها، ولكنها لم تتخذ شكلاً واحداً، بل تعددت أشكالها وتتنوع صورها، لا في العصور، التي تلت العصر الجاهلي بل في أول عهدها، يوم أن أصل شعراء الطليعة المبدعة في الجاهلية لقصائدهم مجموعة من التقاليد الفنية، التي كان من أشهرها حرصهم على افتتاح مطولاتهم بألوان مختلفة من المقدمات فقد كانوا يستهلون قصائدهم، إما بالمقدمة الطللية، أو الغزلية، أو مقدمة وصف الظعن، أو وصف الشباب والشيب، أو وصف الطيف، أو مقدمة الفروسية واحتذى الشعراء الأمويون والعباسيون حذوهم، وأخذوا يحرصون على افتتاح مطولاتهم بتلك المقدمات⁽³⁾، إنها تمثل خلقاً جديداً لعالم قد زال واندثر، ولكن الشاعر يعيد إنتاجه؛ ليربط ماضٍ جميل بحاضر قائم تُلّفه ذكريات الحبيبة ورحيل الظعن، إنه يعيش لحظتين زمنيتين متناقضتين (ماضٍ/حاضر) هما جوهر الصراع النفسي لدى الشاعر.

كثرت عند الشعراء الأمويين الألوان التقليدية من الفواتح في صدور قصائدهم، كما قلت الألوان المبتدعة منها. أما الشعراء العباسيون، فقد حافظوا بدورهم على بعض المقدمات الموروثة، وحوّروا أخرى تماشياً مع حياتهم المتحضرة، فاستحدثوا أنواعاً جديدة من الفواتح من

¹ - ينظر: حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، دار الجيل، ط3، بيروت، 1987، ص74.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص74.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص257.

حياتهم المتحضرة وحياتهم المترفة، والسؤال، الذي يطرح نفسه لماذا تمسك الشعراء على تباين أعصرهم ونتائج أمصارهم بهذه الظاهرة الفنية؟ وهنا يعلل ابن قتيبة بقوله: «سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد، إنما ابتدأ بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف؛ ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الطاعنين عنها... ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق؛ ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه»⁽¹⁾، ولا يختلف عنه القاضي الجرجاني: «الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص، فإنها المواقف، التي تستعطف بها أسماع الحضور ويستميلهم إلى الإصغاء»⁽²⁾، إنهما قطبان مهمّان في العملية الشعرية يحرص الشاعر على إجادتهما مراعاة للمتلقي، فالاستهلال يمثل البداية الفنية، التي تحفر مجرى النص في ذهن القارئ، وتهيبه لاستقباله. واجب الشاعر ألا يفصله عن الخبرة المعرفية للمجتمع؛ لأنه قائم على عقد اجتماعي وعرف قبلي متفق عليه، وعلى الرغم من ذلك هتكه الشعراء الصعاليك وأتوا باستهلال يتوافق ورؤيتهم الاجتماعية المتمردة على العقد القبلي والفني، ولم يقصر الشعوبيون بدورهم في الثورة عليه وجعله بداية لقصة شعرية لا تحتاج إلى التخلص يلجؤون بها إلى الموضوع.

ويوافق ابن رشيق معاصريه على أن المقدمات، هي وسيلة يجذب بها السامعون للتطلع على الموضوع لقوله: «للشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب ما في الطبع من حب الغزل والميل إلى اللهو والنساء، وإن ذلك استدراج إلى ما بعده»⁽³⁾، فاستمالة الشاعر لقلوب المتلقين يمر بالمقدمات كجسر للعبور إلى الموضوع القطب. إن الأنموذج الجاهلي عند النقاد ثابت لا يعتلي عليه أنموذج آخر.

¹ - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص20.

² - علي عبد العزيز القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، 2006 ص47.

³ - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص225.

المبحث الثالث: أشكال مقدمات الخطاب الشعري ومرجعيتها

1- مقدمة الطلل ومرجعياتها

إن أوائل المقدمة الطللية باعتراف امرئ القيس نفسه قديمة، وقد انتهينا إلى أنها ارتبطت في بدايتها الأولى المجهولة بتلك الظاهرة الطبيعية، التي خلقها التفاعل الحتمي بين البيئة والحياة، مقدمة بدوية ظهرت عند الشعراء البادية، ولا يمكن أن تظهر عند شعراء المدن، الذين تختلف حياتهم الاجتماعية المستقرة عن حياة سكان البادية المتحركة.

عندما قال امرؤ القيس:

عُوجًا عَلَى الطَّلِّ الْمُحِيلِ لَعَنَّا * * نَبْكِي الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابْنُ خُدَّامٍ (1)

يدل هذا البيت على أن المقدمات الطللية في شعره إنما، هي تقليد لمن سبقه من الشعراء المجهولين، كما أن هذه الظاهرة بدأت مبكرة عند شعراء الطليعة المعاصرين لمرحلة البداية الناضجة.

يقول عنتر بن شداد:

هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ * * أَمْ هَلْ عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُمٍ (2).

أما كعب بن زهير فيقول:

مَا أَرَانَا نَقُولُ إِلَّا مُعَارًا * * أَوْ مُعَادًا مِنْ قَوْلِنَا مَكْرُورًا

فهذان البيتان يظهران أن المقدمة الطللية أصبحت عند الجاهليين عرفا فنيا ثابتا يحرصون عليه في أكثر قصائدهم، ولكن ما الصورة الثابتة، التي استقرت للقصيدة العربية عند هؤلاء الشعراء؟ إن القصيدة الجاهلية تنحل إلى قسمين أساسيين: قسم ذاتي يتحدث فيه الشاعر عن نفسه ويصور فيه عواطفه ومشاعره وانفعالاته، من هنا فإن الجمع بين الذاتية والغيرية في قصائد الجاهليين قانون فني ليس من الممكن تجاوزه حفاظا على تخطيطها المقدس.

¹ - محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج1، ص38.

² - أبو عبد الله بن أحمد بن الحسين الزوزني، شرح المعلفات السبع، دار الآفاق الجزائر، دت، ص103.

يلاحظ المنتبع للشعر الجاهلي أن هذه المقدمة اتجهت اتجاهات مختلفة، يمكن أن نردها إلى ثلاثة دوافع أساسي، هي الحب والخمر والفروسية، وهي نفسها الوسائل، التي كان الجاهليون يحاولون عن طريقها حل مشكلة الفراغ في حياتهم، وتحقيق وجودهم أمامها، أبرز هذه الاتجاهات ظهورا في الشعر الجاهلي المقدمة الطللية، التي وجدت هوى شديدا في نفوس الشعراء لارتباطها ببيئتهم المادية وطبيعة حياتهم الاجتماعية. فقد استطاع شعراء المرحلة الفنية الأولى أن يرسوا دعائم هذه المقدمة، وأن يحققوا لها طائفة من مقوماتها وتقاليدها الفنية، التي استقرت لها بعد ذلك وأصبحت معالم ثابتة في طريق الشعر العربي القديم يهتدي بها الشعراء في سبيل تحقيق الصورة الكلاسيكية لأعمالهم الفنية ⁽¹⁾، إنها إفرازات عقلية اجتماعية قبلية نقف من خلالها على احباطات المجتمع الجاهلي ومكبواته فقه فيها الشاعر وقبيلته جوهر الحياة وازدواجية (الكيونة/الموت) و(الفناء/الوجود) أو ثلاثية القمع الجنسي والاندثار الحضاري وقمل الطبيعة كلها عوامل شكّلت بداية لبنية شعرية تجاوزها، هو خرق للسنن والأعراف الفنية. تبدأ الرحلة الثانية من الشعر الجاهلي بتلك الحرب بين عبس وذبيان، حرب داحس والغبراء، وقد شهدت هذه المرحلة ازدهار مصطلح الصنعة ممثلا في أبرز شعرائها زهير بن أبي سلمى، الذي استطاع أن يرسى تقاليد هذه الثقافة ومقوماتها الفنية، بعد أن وضع أسسها ودعائمها طفيل الغنوي وأوس بن حجر، لقد عرف الشعر الجاهلي نهضة فنية كبيرة؛ إذ استطاعا أن يطورا القصيدة العربية من صورتها البسيطة إلى صورة لا تتأني لصاحبها إلا بعد جهد وعناء ومعاودة النظر وتنقيحها وتهذيبها، بل من أجل صنعها صنعا وإخراجها وفقا لمقاييس وقوالب محكمة، فإذا مع تطور العمل الفني في قصائد الشعراء كان طبيعيا أن تتطور المقدمة الطللية للقصيدة الجاهلية يستهل بها الشعراء مطولاتهم ⁽²⁾، لكن لم يكن هذا التطور خرقا على الشكل والمضمون، أو تمردا على التقاليد الثابتة والمقومات الأصلية لهذا العمل

¹-ينظر: يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ت، ص 123-124.

²- ينظر: المرجع نفسه، ص 131.

بل محاولة ناجحة للنهوض بفن الشعر وصناعته والخروج إلى دائرة تقيدها قوانين وتتحكم فيها مقاييس محددة، يخضع لها الشعراء في صناعة شعرهم، ولذا أطلق الأصمعي على شعراء هذا الاتجاه "عبيد الشعر" ومع هذا التطور الفني تطورت صناعة المقدمة الطللية وأصبحت عملاً يصنع في دقة وإتقان⁽¹⁾. يقول يوسف خليف: «فأروع ما وصل إلينا من المقدمات الطللية في مرحلة الصنعة مقدمة زهير بن أبي سلمى، الذي وقر لها الشاعر جهداً فنياً ضخماً وطاقاً تعبيرية وتصويرية بارعة واستطاع أن يحقق فيها كل ما استقر عند الشعراء من تقاليد هذه المقدمات وقد رسم فيها منظرين أساسيين: منظر الأطلال في صمتها وسكونها ومنظر صاحبة الأطلال في رحلتها المتحركة المندفعة إلى الصحراء»⁽²⁾. لم يكن اهتمام زهير منصبا على المقدمة فحسب، بل تنقيحه كان للشعر عام؛ بوصفها مرحلة من مراحل العملية الإبداعية، ضف إلى أنه ناقد بطبعه متذوق بفطرته يطالب نفسه وغيره بالأحسن والأجود، إنه أكثر المحتين بتجويد شعره حتى يرضي الجمهور المتلقي ويستقطب إليه أكبر قدر ممكن من الرواة والمعجبين، فالعرب بسجيتهم اللغوية وفطرتهم الكلامية مدركون لاستعمالات ودلالات اللفظة حق المعرفة، وما ينبغي أن تكون عليه من جمال وقبح، وفقاً للذائقة الأدبية وحكم العرف عليها، حتى قيل إن أفضل ما قالت العرب من شعر كان في جاهليتها، انتصاراً للنموذج المقدس وخضوعاً عند سلطة المهيمن، التي لا تسمح بتحريك نظام تصويري معرفي إلا في حيّزها، فيقول:

أَمَنْ أَمْ أَوْفَى دِمْنَةً لَمْ تُكَلِّمْ	*	بِحَوْمَانَةِ الدَّرَاجِ فَالْمُتَلَّثِّمِ
دِيَارٌ لَهَا بِالرِّفْمَتَيْنِ كَأَنَّهَا	*	مَرَايِجُ وَشَمٍ فِي نَوَاشِرِ مِعْصَمِ
وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشْرِينَ حِجَّةً	*	فَلَأَيَّا عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوْهُمِ
أَنَا فِي سَفْعًا فِي مُعَرَّسِ مِرْجَلِ	*	وَنُؤْيَا كَجِذْمِ الْحَوْضِ لَمْ يَتَلَثَّمِ

¹ - ينظر: يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص 132-133.

² - المرجع نفسه، ص 133-134.

فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرُبْعِهَا * أَلَا عَمَّ صَبَاحًا أَيُّهَا الرِّبْعُ وَاسْلَمْ (1)

أما لبيد بن ربيعة فيقول:

عَفْتُ الدِّيَارَ مَحَلُّهَا فَمَقَامُهَا * بِمُنَى تَأَبَّدَ غَوْلُهَا فَرَجَامُهَا
فَمَدَافِعُ الرِّيَّانِ عُرِّيَ رَسْمُهَا * خَلَفًا كَمَا صَمَنَ الْوَحْيِ سَلَامُهَا
دِمْنٌ تَجَرَّمُ بَعْدَ بَيْنٍ أَنْيَسُهَا * حَجَجَ خَلَوْنَ حَلَالُهَا وَحَرَامُهَا
وَجَلَا السُّيُولُ عَنِ الطُّلُولِ كَأَنَّهَا * زُبُرٌ تَجِدُ مُثُونَهَا أَفْلَامُهَا
أَوْ رَجُعُ وَاشِمَةِ أُسِفٍ نَوُوهَا * كَفَفَا تَعَرَّضَ فَوْقَهَا وَشَامُهَا (2)

إن اللحظة الطللية، والمطر والرحلة وقصة الأتان وقصة البقرة الوحشية، أجزاء أساسية من رؤية العالم عند لبيد، فليست الأطلال تقليداً أو زيادة، ولا الرحلة شيئاً عبثاً وقصص الحيوان أيضاً، وليست نقلاً أميناً للواقع، إنها عناصر تشكل وضع الذات الشاعرة أمام العالم الخاص بها وليس العالم بمفهومه المطلق (3). تبدو اللحظة الطللية في معلقة لبيد قادرة على نفي المكان ورسم تثاره وتعفيته وتأبده وتعريته وتجزم زمانه، وكل هذه العناصر تجسدت في اللحظة الطللية؛ لتكرس إحساس الشاعر بالموت والانتقاء والانمحاء ولذلك يغيب الحضور الإنساني عن المكان. لأن المكان يعني الموت، والجذب على الصعيد الإنساني، ولذلك يرسم حضور الشاعر للمكان صورة، ليست هي الصورة، التي يتمناها، لكنه لا يستطيع أن يتبرأ منها، ولهذا يشعر بأن علاقته مع المكان المتهدم المتناثر غير المشكل علاقة متوترة فيضطر للانفصال عن المكان بصورته الحالية حتى يعيد له شيئاً من البهاء والإشراق (4).

يحاول الشاعر أن يزرع الأمل في الأرض وأن يسلب الحياة بين مخالب الموت، فيتوجه إلى

¹- أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص 55-56.

²- المرجع نفسه، ص 69-71.

³- ينظر: موسى رابعة، قراءة النص الشعري الجاهلي، دار النشر أريد، مؤسسة حمادة ودار الكندي، جامعة اليرموك 1998، ص 12.

⁴- ينظر: المرجع نفسه، ص 21.

صورة مناقضة لصورة التهدم والتناثر واللاشكل، فيقيم صورة جديدة تقيض حياة وأملا، فهذا التحول في النص يشير في المقام الأول إلى مواجهة الواقع بالحلم والحقيقة بالتمني، وبعد إعلان التهدم المكاني والتأكد على التشتت للوجود الإنساني، يحدث الرحيل عن المكان والرحيل يشكل صدمة جديدة للذات الشاعر، لأنه لا يملك أن يرد الظعن الراحل، فيظل لذلك مسكونا بالشوق معتمدا أسلوب التجريد، الذي يمثل انشراح الذات وانشطارها؛ لتتوزع بين صوتين: المخاطب والمخاطب، وهذا يشعر بالحالة العاطفية والوجدانية التي يعيشها الشاعر⁽¹⁾، ولا شك في أن الوقوف على الطلل يمثل تحولا من الماضي إلى الحاضر على صعيد الزمن، وتحول الديار العامرة إلى أطلال، بحيث يقف الشاعر مشدوها، أمام هذا التحول في لحظة تأملية تتصل في جوهرها بقضية الصيرورة، أو ما يعرف بمبدأ الصراع بين الخلود والفناء⁽²⁾. إن عنصر المكان والزمان في الشعر الجاهلي من أهم عناصر الخلق الفني بقطبيه (الفكري والجمالي) ومن خلالها يختزل الشاعر تصوّره العام للكون والحياة، كما يؤدّيان دورا أساسا في تكوين الهوية الاجتماعية. فالمكان مسرح درامي يستحضر فيه الشاعر مخزون الذكريات والحوادث، يختلط فيها الخيالي بالواقعي و(الحاضر بالماضي) يدخله في معاناة تتماوج بين متناقضات (القلق والسكون)، (الوحشة والألفة)، (الغربة والارتياح) تسهم في صنع الفضاء الشعري داخل القصيدة التراثية، فتولّد شعورا عميقا بثنائية الموت والحياة، موت الذات الشاعرة وخلود الطبيعة إنه الهالك الفاني، وهي الثابتة اللامتناهية. إن المكان عند الشاعر الجاهلي يتجاوز الشكل الهندسي إلى توليد دلالات تعبّر عن وجود إنساني.

تعد المرأة عنصرا مهما في المقدمة الطللية «فهي الغائب الحاضر في هذه الديار، التي يقف عليها الشاعر، وليس الأمر مقصورا على ذلك وحده، بل نراه يمتد إلى وصف جسدها بكل تفاصيله ناهيك عن المغامرة العاطفية، التي كان يسلكها بعض الشعراء وراء متعهم ولذاتهم وقد يوظفها في سبيل قضية يسعى إليها»⁽³⁾، هي قضية الاستمرارية الوجودية، فالمرأة معادل للحياة، الخصوبة

¹ - ينظر: موسى رابعة، قراءة النص الشعري الجاهلي، ص25.

² - ينظر: سامي أبو زيد، الأدب الجاهلي، دار المسيرة للنشر والتوزيع، والطباعة، ط1، عمان، 2015، ص59-60.

³ - ينظر: هاشم ياغي، تاريخ الأدب العربي، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط3، الأردن، 2002، ص24.

القداسة والإلهام، يوظفها الشاعر؛ ليعبر عن فعل كينونتها في الحياة، وغالبا ما ينهج نهجا فلسفيا فيجمع بينها وبين الطلل كنقضين متضادين؛ لبحث من خلالها عن جوهر الوجود؛ لتختلط عنده الأحاسيس والوعي باللاوعي، والحزن بالسعادة.

يستحضر الشاعر المرأة بوصفها محبوبة مشتقا إليها ورمزا للحياة؛ ليقربها بالطلل كمكان رمز للصرعات الإنسانية والنفسية، ومن خلالها يطرح فكرة تعبر عن الحقيقة السرمدية القائمة على ثنائية الحياة والموت، يتشارك فيها الإنسان والحيوان. كقول الأحنس بن شهاب يصف ديار المحبوبة ووقوفه بأطلالها، ثم يصف ما سكنها من النعام بعد هجرها:

لا بنة حطآن بن عوف منازل
كَمَا رَقَّشَ الْعُنُوتَانِ فِي الرَّقِّ كَاتِبُ
ظَلَلْتُ بِهَا أَعْرَى وَأَشْعُرُ سُخْنَهُ
كَمَا اعْتَادَ مَحْمُومًا بِخَيْرِ صَالِبُ
تَظَلُّ بِهَا رُبْدُ النَّعَامِ كَأَنَّهَا
إِمَاءُ تُرْجَى بِالْعِشِيِّ حَوَاطِبُ⁽¹⁾

يتذكر حاتم الطائي ما أصاب الطلل من تغيير، وكيف أنه خلا من أهله وأصبح مقفزا موحشا بعد رحيلهم عنه:

أَتَعْرِفُ أَطْلَالَ وَنُؤْيَا مُهَدَّمَا * كَخَطِّكَ فِي رِقِّ كِتَابَا مُنْمَمَا؟
أَدَاعَتْ بِهِ الْأَرْوَاحُ بَعْدَ أَنْيَسِهِ * شُهُورًا وَأَيَّامًا وَحَوْلًا مُجَرَّمَا
فَأَصْبَحَنْ قَدْ غَيَّرَتْ ظَاهِرَ تَرْبِهِ * وَبَدَّلَتْ الْأَنْوَاءُ مَا كَانَ مَعْلَمًا⁽²⁾

احتلت المقدمة الطللية مكانا هاما في القصيدة المركبة في العصر الجاهلي، وأغلب المقدمات الطللية اشتملت عليها قصائد الشعراء الجاهليين، تحمل دلالات عميقة تتجاوز الوصف الحسي للرسوم الدارسة، والحببية النائية، فالجمع بين الأطلال والحببية عنصران أساسيان تقوم عليها المقدمة الطللية. يقول نور الدين السد: «كانت الأطلال في أغلب القصائد

¹- المفضل بن محمد بن يعلي الضبي، المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، بمصر القاهرة، 1964، ص204.

²- المرجع نفسه، ص105.

الجاهلية توحى بالوحشة، وتحجب رونق الحياة، وتشكل صورة من صور الفناء فإنها في الشعر الإسلامي تأخذ دلالات متنوعة، فهي أحيانا رمز سياسي وأحيانا رمز اجتماعي، وهي أحيانا أخرى تقليد فني لنمط القصيدة التقليدية، ولكن بتشكيل جديد، أما في العهد الأموي، فقد تراجعت المقدمة الطللية، وكانت تظهر على استحياء في قصائدهم المركبة، وكانت تتضمن دلالات فنية وجمالية تتجسم وطبيعة العصر»⁽¹⁾، فالنظر إلى الأطلال عبر العصور الأدبية لها دلالاتها الخاصة، التي ارتبطت بالحالة النفسية للشعراء ونظرتهم إلى الحياة، أو لتقاليد فنية فرضتها الذائقة الأدبية المجتمعية.

يذكر الشعراء الديار ويقفون على أطلالها كحقيقة كبرى، يقوم الشاعر فيها بعملية تركيبية بين الماضي ومخزون الذاكرة، وهذا ما أطلق عليه (برادين) اسم الذاكرة المنطقية، التي تحتفظ من الماضي بالعلاقات السببية، ثم تعيد تركيب هذا الماضي بمساعدة هذه العلاقات.

يُميّز النقاد بين إبتداءات الحضر والبدو، وهذا التمييز فرضته الطبيعة العربية وواقع المتلقين، يجمع الشاعر لحظة الإبداع بين ثلاثية (الطلل، المرأة والغزل) فيستحضر في ذهنه الآخر (المتلقي) وفي ذلك دليل على انتماء الشاعر إلى جمهوره وإخضاعه الشعر لمعنى اجتماعي يُبعده عن خصوصيته بوصفه فناً له تقاليده الراسخة⁽²⁾. علل ابن رشيق القيرواني الابتداء بذكر الديار بقوله: «كانوا قديما أصحاب خيام ينتقلون من موضع إلى آخر، فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار، فتلك ديارهم وليست كأبنية الحاضرة»⁽³⁾، وهو بذلك يعطي لنمط العيش موقعه المرجعي في ذكر الطلول؛ وإذ ينفي المشابهة بين ديار القدماء وأبنية الحضارة، فذلك إشارة منه إلى أثر نمط العيش في موضع المكان لدى الشاعر. يرصد ابن رشيق في العمدة العناصر المكونة لابتداءات القصائد البدوية والحضرية، ولكنه يظن بدراسته

¹ - نور الدين السد، الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ص 262-263.

² - ينظر: سعد حسن كموني، الطلل في النص العربي، دراسة في الظاهرة الطللية مظهرا للرؤية العربية، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1999، ص 26-27.

³ - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 226.

لتلك العناصر في مظانها ويكتفي بسردها، وهذا الجهد لا يعدو كونه تقديم مادة أولية قد تُسهّل الطريق أمام الباحث المتعمق ⁽¹⁾، ففضية الانتقال من مكان إلى آخر تبعا للكأ والماء، مولدة لفراق الأحبة والأصحاب، وباعثة للوجد والحنين، الذي ينتاب الشاعر، ومفجرة للعواطف حين النظم، فالمقدمات الطللية نتيجة حتمية للحياة الاجتماعية، التي فرضتها الطبيعة الصحراوية على الذهنية الشاعرية الجاهلية ليس بإمكان الشاعر تجاهلها باعتبار الألفة عامل محرك للمشاعر والأحاسيس.

أما في العصر الحديث بدأ التعاطي مع الظاهرة الطللية بوصفها ظاهرة تميزت بها مقدمات الشعر الجاهلي أولا وتقليدا ثانيا، فقد بدأ التعاطي معها على شكل ملاحظات يوردها البعض من مؤرخي الأدب في جملة ملاحظاتهم للتأليف الشعري، الذي يطبع الشعر الجاهلي يقول المستشرق الفرنسي بروكلمان: «القصيدة الجاهلية المؤلفة على نظام دقيق ينبغي استهلالها بالنسيب والحنين إلى الحبيبة النائية، ذلك الحنين يعتري الشاعر عند رؤيته أطلالها الدائرة وهو راكب في القفار» ⁽²⁾. إن المقدمة الطللية موقف أنتجته العلاقة النفسية المتوترة بين الشاعر والوجود، فهو يعيش لحظة تمرد على حقيقة كونية، هي حقيقة الموت والحياة، وهو الذي لم يكن يؤمن في ظل وثنيته بحياة أخرى تنتظره، حياة نعيم أم جحيم ولهذا لم يكن الطلل تعبيرا عن لحظات سعادة أنقضت، بل تعبيرا وجوديا عن مصير الإنسان في ظل الشعور بضياح الحياة بين يديه.

تأسست القصيدة الجاهلية على مبدأ امتثال الشاعر لشروط واقعه الفردي والاجتماعي واقع فرضته الثقافة الشفاهية القائمة على ثنائية الإنشاد والسماع، تعطي الاهتمام للسمع (المتلقي) كشريك في العملية الإبداعية، ولا يمكن أن تستوي هذه العملية، ما لم تتعانق بذوق متلقٍ واعٍ بتذوقها ويرسم معالمها، وهذا برهان على وعي العرب بعناصر وأبعاد الظاهرة

¹ - ينظر: سعد حسن كموني، الطلل في النص العربي، ص 27-28.

² - كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ج1، ترجمة عبد الحليم النجار، دار المعارف، ط1، مصر، 1968، ص59.

الشعرية. فكل سامع كَوّن له ذوقا خاصا به، انطلاقا من فطرته أولا ومعاشرة الخطابات وتلقيها ثانيا.

إنّ عملية التلقي لم تكن نشاطا عشوائيا، بل نشاطا يخضع لمعايير يمتثل فيها المتلقون لسنن المعنى والمبنى، وهذا ما يذهب إليه أدونيس «فالشاعر الجاهلي، شاعر شفوي وتفترض الشفوية السماع، فالصوت يستدعي الأذن أولا، ولهذا «كان للشفوية فن خاص فيه القول الشعري لا يقوم في المعبر عنه، بل في طريقة التعبير، خصوصا أن الشاعر الجاهلي كان يقول إجمالا ما يعرفه السامع مسبقا يقول بقدر ما تقوله الجماعة»⁽¹⁾. إن تخطيط القصيدة في رأي أدونيس مسبق في ذهنية الجاهلي واجب على المبدع مراعاته، وهذا مُفسر بمراعاة العرف الشعري عند العرب. يعدّ النسيب دعامة من دعائم التشكيل الشعري اخترعته المخيلة الجماعية القبلية يعبر الشاعر فيه عن موقفه من الحياة والكون. يقول عز الدين إسماعيل: «إن قطعة النسيب، التي كانت تنصدر القصيدة الجاهلية، كانت تقوم على عنصرين أساسيين هما: الوقوف على الأطلال وذكر المحبوبة، وأن الشاعر لم يجمع بينهما عبثا واعتباطا في موقف واحد، أو صورة واحدة، بل جمع بينهما ليرمز إلى الحياة والموت»⁽²⁾، إنه يستنتج من ملاحظته لقطعة النسيب في أول القصائد الجاهلية، رؤية الشاعر إلى الوجود. ويؤكد وعي الشاعر ما يصنع عندما يجمع بين ذكر الخراب وذكر المحبوب، إنها فكرة الارتداد الذاتي ولو في لحظات زمانية حاملة، ولكنها متناهية ينحو الشاعر فيها نحوًا نفسيا يتعانق فيه الحب مع الحياة، فالحب ضمان للحياة وضمان لحفظ النوع على حسب الرؤية الفرويدية.

يدعو عز الدين إسماعيل في ختام مقالته إلى أن ننظر إلى مقدمة النسيب في القصائد الجاهلية بصفة خاصة على أنها كانت تعبيراً عن أزمة الإنسان في ذلك العصر وعن موقفه من الكون وخوفه من المجهول وقوله -كانت تعبيراً عن أزمة الإنسان- إشارة إلى تمثيل الشاعر

¹ - علي أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربية، دار الأدب، ط2، بيروت، 1984، ص6.

² - عز الدين إسماعيل، النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي، مجلة الشعر المصري، العدد الثاني، السنة الأولى، القاهرة، 1964، ص3-14.

للإنسان في رؤيته للكون⁽¹⁾، من بين الآراء كذلك التي تعاملت مع الظاهرة الطللية، رأي مميز ليوسف اليوسف، الذي يرد على أن التقليد الأدبي يعود إلى عهود عميقة في التاريخ العربي ويحدد منهجه في التعاطي مع هذه الظاهرة الأدبية: «إن كل نظرة إلى العمل الأدبي تتناوله بمعزل عن جملة شروطه التاريخية والاجتماعية والاقتصادية تظل بعيدة عن التكاملية والفهم التام. والعمل الأدبي في الوقت عينه، أن ينظر إليه على أنه نتاج نفس لها حالات معينة لا تخص النفوس الأخرى (طبعاً وبالإضافة إلى أنه نتاج اجتماعي) ومن هنا بات من المحتم والضروري أن تتدخل المناهج النفسية في الأدب»⁽²⁾. ينظر إلى المقدمة الطللية بهذه المنهجية على أنها تجسد برهنة تحول من الماضي إلى المستقبل؛ إذ هي البرهنة، التي يجعل فيها الشاعر الجاهلي من نفسه إنساناً على نحو تاريخي ما، يوضع نفسه في موقع السيطرة على الزمن فالماضي لا يفلت منه ولا يوافق الحاضر على قهره، فهذه البرهنة ذكرى «وتكون الذكرى عملاً صعباً في أغلب الأحيان فهي ليست معطى، إنها ليست شيئاً جاهزاً وليس بالإمكان تحقيقها بدون سبب، بدون تجمع أفكارها وتداعيها»⁽³⁾. إن الطلل بوصفه رماداً مقهوراً وقبيلة طاعنة، يستدعي إلى الذهن تلك الإقامة بكل حيوياتها، وتستدعي الحيوية بشخص تلك المرأة، التي يطلبها الرجل؛ لكونها السكنية والاطمئنان، وليس لحفظ النوع، بل لحفظ النفس؛ إذ لم يذكر التاريخ الاجتماعي للأمة العربية أن الجنس كان محظوراً في العصر الجاهلي، بل «كان للعصر الجاهلي موقف من الجنس كله، هي حرية الانطلاق، فما كان يتحرج من حديث عن المرأة والجنس»⁽⁴⁾، أما أن يكون الطلل، هو القاهر جنسياً، فهذه مسألة تشير إلى توق الإنسان القلق إلى الاستقرار، فالإنسان أمام الطلل يواجه حاضراً قاهراً يجعله في سياق الزمن الحاضر يتقرب غداً غامضاً لأن التغير، هو السمة الثابتة لهذا الزمن المعادي. وفي ظل هذا التغير تبدو المرأة مثال القدرة على الاختراق لأنات

¹-ينظر: عز الدين إسماعيل، النسب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي، ص31.

²- يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1975، ص 134-135.

³-غاستون باشلار، جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، دار الأندلس للطباعة ونشر والتوزيع، ط3، بيروت، 2014، ص66.

⁴- إحسان سرقيس، مدخل إلى الأدب الجاهلي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1979، ص229.

الزمن، مردها الأصل، والحببية، وهي الكينونة العلمية والابنة هي الغد إزاء المرأة هذه في حالاتها الثلاث، يقف الرجل المسؤول عن مواجهة الزمن يتعامل مع الحببية بوصفها تمثل إخلاصاً للأصل، فهي لإرواء القرارات الصعبة يذكرها أحدهم في خضم المواجهة الدموية، وآخر في لحظة تأمله ضياع ملك أبيه (امرئ القيس) وآخر عندما يؤسس المنطلقات النظرية لمجتمع الأمن والسلام⁽¹⁾، أما الزمن في الشعر العربي القديم، فإنه حركة ابتعاد مستمر عن الأصل-الماضي- وليس الحاضر والمستقبل إلا انحطاطاً عن النموذج الأصلي، الذي هو الماضي، لهذا كان دور الشاعر، هو في أن يملأ الحاضر والمستقبل بما يرتفع بهما إلى مستوى الماضي -الأصل- وكان التقدم بالنسبة إليه، هو التشبث بالماضي فالكمال الكلي وجد في الماضي ولن يكون هناك في الحاضر أو في المستقبل ما يضاهيه»⁽²⁾ فالزمن عند الشاعر زمن واحد، هو الماضي، وعليه يؤسس الحاضر والمستقبل. الشاعر الجاهلي رهن حاضره ومستقبله بالزمن؛ لأنه قوة فاعلة ومؤثرة في مجرى حياة الإنسان، هو في صراع دائم مع الإنسان، يختطف منه السعادة والسكون، فيهلكه ويحبطه، إنه القوة القاهرة، هو الإحساس بالجبرية المتشائمة وبالقلق الوجودي جراء جهل معرفي بمتغير الزمن فيهدم الإحساس بحاضره ومستقبله.

أنجز كمال أبو ديب في سنة 1986 بحثاً يؤسس لمنهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي في إطار الوعي النظري الدقيق لمناهج التحليل البنيوي للأسطورة، الذي طوره كلود ليفي شتراوس في الأنثروبولوجيا البنيوية، والتحليل التشكيلي للحكاية كما طوره فلاديمير بروب ومناهج تحليل الأدب المتشكلة في إطار معطيات التحليل اللغوي، والدراسات اللسانية والسيمائية، وبشكل خاص روماس جاكوبسن والبنيويين الفرنسيين، والمنهج النابع من معطيات أساسية في الفكر الماركسي والذي أولى عناية خاصة لاكتناه العلاقة بين بنية العمل الأدبي وبين البنى الاجتماعية وتحليل عملية التأليف الشفهي في الشعر السردى ودور الصيغة في آلية الخلق⁽³⁾، وفي إطار تأسيسه

¹-ينظر: سعد حسن كموني، الطلل في النص العربي، ص 37.

²-ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط1، بيروت، 1979، ص 129.

³-ينظر: سعد حسن كموني، الطلل في النص العربي، ص 39-40.

للمنهج البنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، يعاين كمال أبو ديب هذا الشعر ميدانيا، فيرصد حركة الأطلال في القصيدة، ويراها تتحرك عبر لحمتها عدد من الثنائيات الأساسية الجفاف والجذب الندارة والخصب، الحركة والصمت، الظلام والنور التغطية والإخفاء، الجلاء والكشف، وجميع الثنائيات ثنائيات أساسية لا في قصيدة (ملقعة لبيد) وحدها، بل في الشعر الجاهلي بشكل عام فهو يرى الحركة الطللية على أنها لحمة تكتنه هذه الثنائيات وغيرها، وبالنظر إلى هذه الثنائيات التي، هي من أفاعيل الطلل في الواقع والنص وأن حركات الزمن على الضد مع الإنسان والطبيعة⁽¹⁾. إن الإنسان، أو الشاعر الجاهلي ليس له حيلة للانفصال عن الطبيعة، بل هو يخضع ويستسلم لها استسلاما مطلقا، فيعيش المأساة بكل أنواعها، لا يمكن في الطلل فصل الغزل والكلام على الشباب والشيب، ووصف الطيف، والليل والفروسية والطبيعة والحيوان عن الطلل، فهي كلها في السياقين: الموضوعي والفني من أفاعيل الطلل الأمر، الذي يعني أن القصيدة العربية ترتكز بنيويا عليه، وبالتالي كل عناصرها البنيوية تجاذبها الثنائية الضدية، التي ينطوي عليها الطلل «إن مشاهد الخراب، هي الرحم، التي تولد منه الحياة، وهذا ما يعطي للظاهرة الطللية سمعتها البعثية الخالصة»⁽²⁾.

ترسخت فكرة الفناء والحياة الذاهة في ذهن الشاعر الجاهلي، فأشعرته بالضياح في طبيعة مترامية الأطراف، إنه كان يعاني قلقا نفسيا يبحث من خلاله عن تفسير لثلاثية المصير / الحياة / الوجود.

إن البرهة الطللية التحام لثلاث لحظات يقوم بينها تجادل تمثيلي يذوب، وبصهر كل واحدة في الأخرى، فيفضي إلى إدغامها جميعا في تركيبة كلية البنية، وهذه العناصر، هي الاندثار الحضاري، وقحل الطبيعة، والقمع الجنسي. الشاعر يوحد بين القمع، الذي تتعرض له الطبيعة بفعل القحط وانحباس المطر، والهدم، الذي يوحد البوح الجنسي⁽³⁾.

¹ - ينظر: سعد حسن كموني، الطلل في النص العربي، ص 39-40.

² - المرجع نفسه، ص 43.

³ - يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، ص، 140-141.

يكشف كمال أبو ديب عن البنية الضدية في الوقفة الطللية «فهي من ناحية تجسد فاعلية الزمن، وهشاشة الكائن أمامها، ومأساوية الوجود الإنساني، وفي الوقت نفسه تتجلى روح المقاومة الكامنة في جوهر الموقف الإنساني، لذا تنبعث في سياق الأطلال والخراب صور الخصب فالأطلال يجسد تجربة الإنسان الجاهلي من حيث وعيه وعلى الهشاشة وخضوعه لفاعلية التغير المدمرة، ورغم ذلك يحيي الطلل البالي، وفي هذه لغة ضدية باهرة» (1).

لا تمثل المقدمة الطللية أسلوب الحياة الجاهلية، بقدر ما تجسّم بُعداً كونياً من أبعادها وفكرياً وجمالياً وأزمة من أزمات وعيها، تظهر في إشكالية المكان وتحولاته.

فكرة التقابلات الثنائية المتعارضة أشار إليها ليفي شتراوس في تعامل الإنسان مع الكون والحياة، وهذه التعارضات الثنائية، هي التي تدفع الإنسان إلى إيجاد حل متوازن بينها. لما قام بتحليل مجموعة من الأساطير، رآه كمال أبو ديب تحليلاً سطحياً بينما انطلق «هو» في تحليله للقصيدة من سطح الأفكار المتضادة إلى عمق طبقات المعنى، فالتناقض في القصيدة يتمثل في الصراع بين الموت والحياة، الذي يتجسد في عنصر التغير، ليصل في النهاية إلى أنّ القصيدة تتطور من خلال علاقات التضاد الثنائية وتتشابه القصيدة في هذا مع الأسطورة، إلا أنها تحتوي تلك التناقضات لغوياً.

1- محلها يقابلها ومقامها. 2- حلالها وحرامها. 3- جودها فرهمها. 4- خلفها وأمامها 5- كهلها وغلماها. 6- لهوها وندمها (2).

ترتكز تلك التناقضات الثنائية في الأجزاء، التي تمثل الصراع بين الحياة والموت (بكاء على الأطلال) حيث تجاهد الحياة في إثبات وجودها وسط الموت، ليصل في تحليله إلى أنّ البنية الأساسية للقصيدة تتكوّن من قوتين متصارعتين: الأولى هي التغير وتقبل الحياة والثانية هي

¹ - كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، دراسات بنيوية في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986 ص، 321، 322.

² - مصطفى سعداني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية، منشأة معارف، الإسكندرية، د.ت، ص 43.

القبيلة، التي تتحدى الطبيعة والتغير وتبحث عن موارد الحياة والاستمرار، وهو صراع دائم قد يجعل الحياة مستحيلة.

إذا كان كمال أبو ديب قد دلّ من خلال البنى المتعددة، التي تضمها بعض النصوص الجاهلية على إمكان التقائها مع وظائف بروب المستخلصة من حكايات الحوريات «فقد وجد أن أكثر النصوص، التي يمكن أن تدل على التغير في ترتيب الوظائف وما يعني هذا من تميزها عن تلك الحكايات وتمايز بعضها عن بعضها الآخر، هي التي ينتفي فيها الدور المركزي للوقفة الطللية، وتتحول الحركة المضادة عن موقعها المألوف»⁽¹⁾.

إنّ انتفاء الدور المركزي للوقفة الطللية، قد لا يعني التغير في ترتيب الوظائف وتغير مكان الحركة المضادة؛ لأنه لو كان ذلك قائماً لاتّخذت الوظيفتان مكانين آخرين في القصيدة لذا، فإن القضية ترتبط بحذف الوظيفة الأولى (المقدمة الطللية) والوظيفة الثانية المضادة، التي تتلوها عادة (وصف الناقة) وتعويض المقدمة الطللية بالغزلية⁽²⁾.

إن تعويض الشاعر المقدمة الطللية بالغزلية مردّه إلى ما بينهما من تشابه بين العلاقة القائمة على الانفصام النفسي وعلاقة الشاعر الجاهلي وأصحابه لدى وقوفه بالطلل. كما يتجلى الانفصام بينها كذلك من خلال دعوته لهم بالبكاء وحثهم على مشاركته فيما يشعر به ما داموا لا يعيشون التجربة نفسها. لم يتبع كمال أبو ديب ليفي شتراوس في منهجه لتحليل الأسطورة، بل اكتفى بتبني بعض مبادئه النظرية الجوهرية، وذلك لأنّ شتراوس لا يعتقد بوجود حصيلة نهائية للأسطورة في حين أنّ القصيدة الجاهلية تتمّ عن وحدة خبيئة يمكن الوصول إليها بعد تحليل القصائد الجاهلية، إنه يعتقد بوجود النقاء واختلاف بين الشعر والحكاية الخرافية ووظائفها.

لم تكن المقدمة الطللية الصورة الوحيدة لمقدمات هذا الشعر ومطالع قصائده، وإنما كانت

¹ - ريم هلال، حركة النقد العربي الحديث في الشعر الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص 245.

² - ينظر، المرجع نفسه، ص 245.

هناك صور أخرى من هذه المقدمات تختلف في اتجاهاتها، ولكنها تلتقي كلها عند فكرة هي أنها تعبير عن متع الحياة الجاهلية، التي كان فتيان العرب يعيشون لها ويحرصون عليها والتي تدور حول محور واحد، وهو محاولة إثبات الوجود أمام مشكلة الفراغ في حياتهم، وكان أكثر الصور الأخرى انتشاراً في الشعر الجاهلي، وأقربها نسباً إلى مقدمات الأطلال المقدمات الغزلية، وهي مقدمات لا تتحدث عن أطلال الحبيبة، وإنما تتحدث عن الحبيبة نفسها (1). إن حديث الشاعر عن الأطلال، ليس هو مجرد تذكر الأحبة، وإنما هو حديث عن الآثار يدخل في صميم ثقافة الأمة، التي يجب أن يسجلها الشاعر، الذي وجد أصلاً من أجل تسجيل أيام القبيلة ومآثرها، إن الكلام في الثقافة، هو في الوقت ذاته حديث عن النشاط الروحي والعقلي للإنسان «فثقافة الأمة هي حصيلة نموها الروحي وتفوقها العقلي من واقع ما ورثته عبر كفاحها الثقافي في عمق التاريخ، ومن واقع جهد رجالها أصحاب المشاغل في مختلف مجالات هذا النشاط الروحي والعقلي في لحظة وجودها الثقافي المعاصر» (2).

أجمع المؤرخون والباحثون على أن الشعر العربي قديم موغل في القدم لا يكاد أحد يتبين أوائله في أعماق الماضي، وأنه من أعرق ملامح الشخصية العربية وأوثقها اتصالاً بوجودها ولصوقاً بحياتها، ومنذ القديم امتاز العرب من سائر الأمم بشغف لا حد له بالشعر، ونظرة إلى تراثنا الأدبي نجعلنا نخال جميع العرب شعراء ومن لم يمتلك موهبة نظمه، لابد أن يتذوقه، أو يطرب له، أو يجريه مجرى المثل، أو يرصع به خطبه وأحاديثه، وكأنّ العرب كانوا يرون الكلام البليغ والأسلوب الرائع لا يمكن أن يكون إلا شعر (3)، فاحترام المقدمات وثقافة ترسخها في الأنموذج الجاهلي، ارتباط بالمرأة كرمز إسقاطياً لتناقضات الكون، وهي الدافع والطاقة الخالقة للأداء الشعري، متسائلاً عن تقلبات الكون والزمن.

¹ - ينظر: يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص 147-148.

² - فاروق خورشيد، هموم كاتب العصر، دار الشوق، ط1، بيروت، 1981، ص268.

³ - ينظر: محمد مهداوي، جماليات المقدمة في الشعر العربي القديم مقارنة تحليلية، همزية حسان في فتح مكة وبردة كعب بن زهير في مدح الرسول أنموذجين، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2009، ص14.

2- المقدمة الغزلية و مرجعية الخيال:

لم تكن المقدمة الطللية هي الوحيدة التي عُني بها الشعراء، وإنما كانت العناية أيضا بالمقدمة الغزلية، وذهب القدماء إلى أن المهلهل بن ربيعة، هو أول من قصد القصائد وأطالها قال في أوائلها:

طِفْلَةٌ مَا ابْنَةُ الْمُحَلَّلِ بَيَضَاءُ * لَعُوبٌ لَذِيذَةٌ فِي الْعِنَاقِ
فَإَذْهَبِي مَا إِلَيْكَ غَيْرَ بَعِيدِ * لَا يُؤَاتِ الْعِنَاقَ فِي الْوِثَاقِ
ضَرَبَتْ نَحْرَهَا إِلَيَّ وَقَالَتْ * يَا عَدِيًّا لَقَدْ وَقَتَكَ الْأَوَاقِي (1)

ثم اتبعه امرؤ القيس وأخذت تتكامل عند الشعراء اللاحقين من أمثال طرفة بن العبد والأعشى. وهنا ننوّه بمسألة نراها ضرورية، وهي أن القول في الطلل غالبا ما يرتبط بالحديث عن الغزل، لذلك لاحظنا أن كثيرا من القصائد التي تستهل بالطلل يتخللها حديث عن المحبوبة، أو لنقل إن الشاعر عندما يتذكر الطلل، فإنه يتذكر المحبوبة؛ لذلك يقوم بوصفها وهذا يؤكد الصلة الوثيقة بين الطلل والغزل (2).

تتشكّل فاعلية المكان في النص الشعري التراثي عن طريق وقوف الشاعر على الأطلال وما هذه الأطلال إلا رموز اتخذها؛ ليعبر عن مدى حاجته إلى الحبيبة كمصدر للأمان والحب وذكرى لمرحلة الصبا والشباب (مرحلة النقاء والطهارة). المرأة في مخيال الشاعر جزء من المكان ورمز الحياة والنماء. تتجسّد الحياة والموت فيها، وفي التفاعل معها مأساة الوجود الإنساني. إن مخاطبة الشاعر للطلل كرمز للجذب والعقم والخلاء، تعيد إليه الحيوية والحياة بمجرد ذكره للمرأة الحبيبة، التي هي رمز الجمال الخالد، الذي لا يزول والشباب الأبدي، الذي لا يزول. إنّ ارتباط الأطلال بالغزل تقليد فني سار عليه الشعراء الجاهليون، جعلوه شبه قاعدة فنية لا يمكن تهميشه

¹ أبو الفرج علي بن الحسين الاصبهاني، كتاب الأغاني، ج5، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، مصورة عن طبعة دار الكتب، بيروت، دت، ص 51-57.

² ينظر: شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى عمر بن أبي ربيعة، دار الملايين بيروت، دت، ص203.

في الخطاب الأنموذج، كما هو دلالة فنية رمزية تقوم عليها البنية الشعرية.

أكد يوسف خليف ارتباط الطلل بالغزل بقوله: «إن المقدمة الغزلية تدور عادة حول موضوعين: وصف الحبيبة وصفا حسيا، أو معنويا والتغني بجمالها الجسدي والنفسي ومن ناحية تصوير عواطف الشاعر ومشاعره لها وما تجيش به نفسه من حب وفتنة ووجد وحب وهيام وحنين»⁽¹⁾، عادة ما تستهل هذه المقدمات بمنظر الرحيل والوداع، وهو منظر استقر منذ وقت مبكر في أكثر مقدمات الشعر الجاهلي، وهو منظر يثير مشاعر الحزن واللوعة والحنين. مقدمة الأعشى اللامية ومقدمة الشنفرى التائية، هما مثالان للمقدمة الغزلية، التي تصور الحبيبة من وجهة النظر المعنوية، وتختلف المقدمتان باختلاف موقف الشاعرين، فالأعشى يقف في شيء من التهالك والانهيال، وهو يودع صاحبتة وقد أوشكت القافلة المسافرة بها أن تبدأ رحلتها البعيدة أما الشنفرى، فإنه يقف في شيء من التجلد والتماسك يتذكر صاحبتة، التي رحلت فعلا بلا وداع فكان رحيلها مفاجأة غير متوقعة⁽²⁾. يقول الأعشى:

وَدَّعْ هُرَيْرَةَ إِنَّ الرُّكْبَ مُرْتَحِلٌ * وَهَلْ تُطِيقُ وَدَاعًا أَيَّهَا الرَّجُلُ
غَرَاءُ فَرَعَاءُ مَصْقُولُ عَوَارِضُهَا * تَمْشِي الْهَوَيْنِي كَمَا يَمْشِي الْوَجِي الْوَحْلُ
كَأَنَّ مَشْيَتَهَا مِنْ بَيْتِ جَارَتِهَا * مَرُّ السَّحَابَةِ لَا رَيْثُ وَلَا عَجَلُ
صِفْرُ الْوِشَاحِ وَمِلْءُ الدُّمُوعِ بِهِكُّهُ * إِذَا تَأْتِي يَكَادُ الْخِصْرُ يَنْخَـزِلُ⁽³⁾

أما مقدمة الشنفرى، فلعلها أروع ما وصل من مقدمات الشعر الجاهلي في وصف جمال المرأة المعنوي، فيتحدث عن (أميمة) التي كان رحيلها مفاجأة ولجارتها أيضا، لقد أجمعت أمرها وبدأت رحلتها دون أن تتيح لها الظروف فرصة وداع صاحبها، الذي تخفيه ويحبها، أو وداع جاراتها، اللاتي تجمع بينها وبينهن علاقات طيبة فيقول:

أَلَا أُمُّ عُمَرَ وَأُجْمَعَتْ فَاسْتَقَلَّتْ * وَمَا وَدَّعَتْ جِيرَانَهَا إِذَا تَوَلَّتْ

¹ - يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص 148.

² - المرجع نفسه، ص 148-149.

³ - عصام عبد الفتاح، الشعر الجاهلي، الأعمال الكاملة لشعراء عصر الجاهلية، كنوز للنشر والتوزيع، القاهرة، 2010، ص 53.

وَقَدْ سَبَقْتَنَا أُمُّ عُمُرٍ بِأَمْرِهَا * وَكَانَتْ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ أَظَلَّتِ
فَوَا كَبَدًا عَلَى أُمِيمَةٍ بَعْدَمَا * طَمَعَتْ فَهَبَهَا الْعَيْشِ زَلَّتِ (1)

ركّز الشعراء في غزلهم على وصف مفاتن المرأة الجسدية، فشبهوا المرأة بالبدر والبقرة والبيضة، والدمية، والرمح، والسحاب، والظبية، والطفل، والقطة، وشبهوا أنفها بأنف الطي وثغرها بالبلور، وخدّها بالمرآة، ورائحتها بالمسك، وريقها بالخمير، والعسل، وماء السحاب وساقها بالبردية، وشعرها بالحبال، والعناقيد، وعجزها بالثيب، وجيدها بجيد الطي، وعينها بعين البقر ووجهها بالصحيفة، والدينار والشمس، كل هذه التشبيهات تدل على أدواقهم، وما كان يفتتهم ويسحرهم في صاحباتهم (2). يتغزل بشر بن أبي خازم في مدح أوس بن الحارث الطائي بمحبوبته في مستهل قصيدته الفائية:

كَفَى بِالنَّأْيِ مِنْ أَسْمَاءَ كَافِي * لَيْسَ تُحِبُّهَا إِذَا طَالَ شَافِي
بَلَى إِنَّ الْعَذْرَاءَ لَهُ دَوَاءُ * وَطُولُ الشَّوْقِ يُنْسِيكَ الْقَوَافِي
فَيَا لَكَ حَاجَةً وَمِطَالَ شَوْقٍ * وَقَطَعَ قَرِينَةً بَعْدَ اثْنِ ثَلَاثِ
مِنْ الْبَيْضِ الْخُدُودِ بِذِي سَدِيرٍ * يُنْشِنُ الْغُصْنَ مِنْ ضَالٍ قِصَافٍ
عَلَى أَنْيَابِهَا بِغَرِيضٍ مُزْنٍ * أَحَالَتُهُ السَّحَابَةُ فِي الرَّصَافِ (3)

تكررت أسماء المرأة في الموروث الشعري الجاهلي، كما هو في قصيدة الأعشى (هريرة) وفي قصيدة الشنفرى (أميمة) وفي قصيدة بشر أبي خازم (أسماء) وكلها أسماء لا تتعلق بمرأة بعينها على رأي علي البطل في طرحه لصورة المرأة في الجاهلية، بل المرأة المثال (أو المرأة المثالية) في بعدها الديني الممزوج بالفنية الجمالية. يقول صلاح عبد الصبور: «إنّ ما حدث هو أن الشاعر قد عامل المرأة شعريا كما عامل جواده، وناقته، فوصف المثال لا الواقع... فالشاعر لا يصف امرأة بعينها، ولكنه يصف مثال، هذا المثال، الذي خطّه الشعراء الأوائل وهنا قام

¹ - أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، ج1، ضبطها حسن السندوني، ط1، المطبعة الرحمانية، مصر 1926، ص41.

² - ينظر: حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، ص131.

³ - ديوان بشر أبي خازم الأسدي، تحقيق عزة حسن، مطبوعات إحياء التراث القديم، دط، دمشق، 1960، القصيدة رقم 29.

الشعر العربي بالدور، الذي قام به النحت عند اليونان القدماء، فسوّر النماذج الصحيحة الوافرة القوة والجمال ولم يلق بالاً للعليل والذميمة من البشر»⁽¹⁾.

من خلال ما سبق يمكن أن نقسم المقدمات الغزلية قسمين: قسم مادي يتهالك الشعراء فيه على المرأة ويصفون مفاتها الجسدية، وقسم معنوي وفيه نبل وعزة وتوقير للمرأة وشيمها الرفيعة⁽²⁾ القسم المعنوي، هو صورة المرأة ميثودينية، رمز الخصوبة واستمرارية الجنس البشري والحياة، أو صورة المرأة المثال، في حين أنّ القسم المادي، هو صورة المرأة الواقعية المرأة القينة المغنية، أو الراقصة، أو المرأة المهجورة من نساء الأعداء، أو الزوجة المناكدة سيئة الأخلاق. رسم الشعراء في المقدمات الغزلية المرأة الجاهلية في جانبها الشبقي الجنسي المرتبط بالأساس بالبغي واللهو والمجون⁽³⁾، وتأتي المرأة على رأس الثالث، الذي أسس الجاهلي عليه فلسفته في الحياة، وهو المرأة/ الفروسية/الخمرة.

تعد المقدمة الغزلية عند الشعراء الصعاليك جزءاً أصيلاً في بناء القصيدة والتخفيف عن آلامهم وأحزانهم، لقول مي خليف: «انتشار المقدمات الغزلية عند الشعراء الصعاليك مرتبط بالواقع الاجتماعي والنفسي لكل شاعر؛ ولذلك جاءت هذه المقدمات تحمل شحنات عاطفية قوية تدل على شخصيات أصحابها، وإن ظهرت فيها صورة مكررة معادة، ومن اليسير أن نفسرها بأن الموقف العاطفي موقف إنساني يشترك فيه الناس جميعاً، وبأن الشعراء استمدوا هذه الصورة التي عبروا بها عن عواطفهم من واقع الصحراء وظروف البيئة التي عاشوها وأحبوها وكثر حنينهم إليها»⁽⁴⁾. يشترك الشعراء الصعاليك عاطفياً وبيئياً مع شعراء القبيلة؛ لأن سلطة الصحراء بسطت

¹ - يوسف حسني عبد الجليل، عالم المرأة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2006 ص13-14.

² - ينظر: حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، ص135.

³ - ينظر بلوحي محمد، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقارنة الشعر الجاهلي بحث في تجليات القراءات السياقية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص 113-114.

⁴ - مي خليف، القصيدة الجاهلية في المفضليات، دراسة موضوعية وفنية، مكتبة غريب، مصر، 1989، ص176.

نفوذها مع فاصل حاسم، هو أن الصعاليك كانوا ضحية هذه الأبعاد العاطفية والبيئية، التي أسس عليها الفكر القبلي حضوره وأمجاده.

إن صورة الجمال المثالي عند الشاعر هي صورة المرأة، لذلك أخرجوها إلى القداسة، فأسقطوا عليها بعض صفات المعبودات الوثنية كالشمس والقمر والمطر «إن جسد المرأة، هو مادة الجمال وصورته، فالأنوثة، هي عالم المرأة النوعي، ولكن الشعر يحيل الجنس جمالا والجمال فناء، فهو يعيد إبداع المرأة من جديد»⁽¹⁾. فالمرأة مصدر كل متعة وبهجة، مصدر الحياة ورمز لكسر كل القيود الاجتماعية. لم يكن الشاعر الجاهلي يتغزل بالمرأة بعينها، بل هو تقليد فرضته الأعراف الفنية.

شغل الطيف مساحة واسعة من الشعر الجاهلي، ممّا شكّل ظاهرة تستحق الوقوف عندها ودراستها. فطيف الخيال مظهر من مظاهر علاقة الإنسان الجاهلي بالمرأة، وهي علاقة حتمتها ظروف بيئية معروفة جعلت الرحيل العنوان الأبرز على صفحة الحياة، لا يكاد الإنسان يحلّ في مكان حتى يغادره إلى آخر، وفي أثناء ذلك كان ثمّة أكثر من علاقة مع المرأة، فإذا أزعج الرحيل بدأت المعاناة، وكلّما تقادم الزمن وقلّت فرص اللقاء، كلما تسلّلت ذكريات الشاعر مع المرأة وبدأ طيفها يراوده، فكان هاجس الرحيل الثاوي أبداً في نفس الإنسان الجاهلي، هو الباعث على استحضار طيف الخيال؛ ليكون بديلاً معنوياً عن المرأة الذاهبة، فكان الطيف دليلاً للانقطاع ونتيجة له أيضاً⁽²⁾. ذكر الطيف ليس خصيصة لشاعر جاهلي بعينه، بل هو عامل من عوامل التجربة الشعرية، أو سمة أسلوبية لها مخططها كبقية المقدمات الأخرى في القصيدة.

إنها من أوائل المقدمات التي أفتتح بها الشعراء قصائدهم مثلما، هو في قصيدة عبيد بن الأبرص في مقدمة الدالية، التي يهدد بها حجرا الكندي ويفتخر فيها بقومه إذ يقول:

طَافَ الْخَيَالُ عَلَيْنَا الْوَادِي * مِنْ أُمَّ عَمْرُو وَلَمْ يُلِمِّ بِمِيعَادِ

¹ - مي خليف، القصيدة الجاهلية في المفضليات، ص 16.

² - <https://www.iasj.net>

إِنِّي اهْتَدَيْتُ لِرُكْبِ طَالَ سَيْرُهُمْ * فِي سَبَسٍ بَيْنَ دَكْدَاكِ وَأَعْقَادِ
يُكَلِّفُونِ سُرَاهَا كُلَّ يَوْمَةٍ * مَثَلُ الْمَهَاةِ إِذَا مَا اخْتَنَّتْهَا الْحَادِي (1)

إنه يتعجب من طيف صاحبتة أم عمرو، الذي جاز القفار البعيدة حتى وصل إليه على غير موعد مضروب؛ وعلى هذا التقليد سار بقية الشعراء.

يعدّ الطيف تخييل وتمثيل واعتقادات وظنون باطلة، تذهب أدراج الرياح مع اليقظة، التي تزيد الشاعر شوقاً وحنيناً إلى المحبوبة، أمّا المتأمل في شعر الصعاليك يلاحظ أن معظم قصائدهم تخلو من المقدمات، فهم غالباً يدخلون في الموضوع مباشرة ومعظم شعرهم جاء على شكل مقطوعات، وهذا النوع من الشعر لا يحتاج إلى مقدمات (2)، ليس معنى هذا أنهم أهملوا هذه المقدمات كلياً في شعرهم، بل يوجد في أشعارهم مقدمات مختلفة الأبعاد، ولكن الفرق بينهم وبين غيرهم فيما يتعلق بهذه المقدمات، أنهم لم يأتوا بها مراعاة للجانب الفني التقليدي، لكنهم تحلوا بهذه التقاليد من مرتبة الحذق والمهارة الفنية إلى التعبير عن أحاسيسهم المختلفة ونوازعهم المتباينة من حنين إلى الوطن وملل من الاغتراب ونزوع إلى الأهل والأحباب، وبذلك استبقوا هذه الأوصاف الموروثة، ولكنهم حققوا الاستقلال لها عن الأغراض التقليدية (3). يُفسر وجود المقطوعات في شعر الصعاليك بظاهرة الاختلاف الاجتماعية والفنية، فمثلاً تمردوا على الأعراف القبلية تمردوا على الأعراف الشعرية.

تنوعت مقدمات القصائد عند الصعاليك من طليية إلى غزلية إلى مقدمات وصف الطيف ولكن مقدمات الفروسية تعد أكثر شيوعاً عندهم؛ من أجل الافتخار بشجاعتهم وإقدامهم وقد طردوا من قبائلهم، فلا بد أن يعبروا عن هذه القوة في قصائدهم « وشعر الصعاليك والصوص من الناحية الفنية يشكل خروجاً عن التقاليد الفنية للشعر العربي عامة، وخاصة فيما يتعلق بالمقدمة الطليية، فقد اتخذ الصعاليك من الحديث عن المرأة استعاضة عن المقدمة الطليية، والمرأة في

¹-ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق حسين نصار، مطبع البابي الحلبي، مصر، 1957، ص47.

²- ينظر: عبد الحليم حنفي، شعر الصعاليك، منهجه وخصائصه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1979، ص196.

³-ينظر: حسين عطوان الشعراء الصعاليك في العصر الأموي، دار المعارف، ط1، مصر، 1970، ص86.

شعرهم ليست محبوبة، ولكنها المحبة الحريصة على فارسها، الذي تدعوه إلى المحافظة على حياته، إن لم يكن من أجل نفسه، فمن أجلها هي»⁽¹⁾.

يقول عروة بن الورد بحديث بينه وبين زوجته، التي أرادت أن تقنعه بالعدول عن رأيه للذهاب للحرب والقتال:

أَقْلِي عَلَى اللَّوْمِ يَا ابْنَةَ مُنْذِرٍ * وَنَامِي وَإِنْ لَمْ تَسْتَهَيِ النَّوْمَ فَاسْهَرِي
ذَرِينِي وَنَفْسِي أَمْ حَسَّانَ إِنَّنِي * بِهَا قَبْلَ أَنْ لَا أَمْلِكُ الْبَيْعَ مُشْتَرِي
أَحَادِيثُ تَبْقَى وَالْفَتَى غَيْرُ خَالِدٍ * إِذَا هُوَ أَمْسَى هَامَةً فَوْقَ صَيْرٍ⁽²⁾

كانت مُحاورَة النساء، اللواتي يشفقن على أزواجهن من خوض الغمرات وارتداء المهالك من المقدمات، التي استعاض بها الشعراء الصعاليك على قاعدة البدء بالبكاء على الديار والأطلال، فأطنبوا في هذه المجادلات، لا من باب الضعف الفني؛ ولكن من باب الافتخار بشجاعتهم وفروسياتهم والقيم الأخلاقية، التي تبنيها لأنفسهن والاعتقاد بالقوة السحرية الطقوسية للمرأة.

مثل هذه المقدمات، التي يفتخر الشاعر فيها بقوته وشجاعته وفروسيته تقدم صوراً نفسية واقعية وحقيقية عن المعاناة، التي يعيشها الشاعر، فهو يعيش صراعاً بين رغبتين متعارضتين متناقضتين: أولاً تدفعه إلى الاستسلام والرضوخ، وثانيهما: تدفعه إلى النفور والقتال وعدم الاستكانة، والشعراء يسجلون هذه المعاناة في شعرهم على شكل حوار بينهم وبين المرأة⁽³⁾.

صدر الشعراء بعض قصائدهم بالغزل، أو وصف الطيف لقول عبد الحميد حنفي: «فهذه المقدمات لم تكن عبئاً على البناء الفني للقصيدة، وإنما كانت جزءاً أصيلاً في بناء القصيدة وكان الشعراء يستخدمونها للتخفيف من آلامهم وأحزانهم، ففي شعر الصعاليك قليل ما نجد القصائد

¹ - صلاح المصليحي عبد الله، التقليد والتجديد في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، 1991، ص 65.

² - ديوان عروة بن الورد، شرح ابن السكيت، حققه عبد المعين الملوحي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، دت ص 66.

³ - ينظر: منذر ذيب كفاي كفاي، صورة المرأة في شعر الصعاليك واللصوص حتى نهاية العصر الأموي، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، 2009، ص 117.

عندهم تبدأ بالغزل إلا إذا كان هو موضوعها الأصلي»⁽¹⁾. كان الشعراء الصعاليك بمعزل عن أعراف القبيلة وتقاليدها الفنية، وهم الذين اختاروا التهميش والتمرّد على القوانين الاجتماعية العنصرية، حياة التشرد والاستقرار، التي عاشها الصعاليك تُفسّر تجاوزهم للمقدمات الغزلية (فالغزل يحتاج إلى الاستقرار والاطمئنان) سمتان أفتقدها الشعراء الصعاليك في حياتهم، وهم يتربصون الأعداء ويخشون الانتقام، ظاهرة الاختلاف الاجتماعي والطبقي تحوّلت إلى اختلاف فكري فني، والطرّد والتهميش، هو تهميش للتقاليد القبلية والأعراف الفنية الأمر، الذي جعل الخطاب الشعري عندهم يحمل أفقا فنياً معرفياً جديداً. انقطاع الصلة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية بين الصعاليك والقبيلة، أدّى إلى انقطاعها فنياً واجتماعياً إنهم يسعون إلى تأسيس بُنى فكرية وبنائية تتجاوز فيها القوانين الشكلية للقصيدة التقليدية مع قوانين المجتمع ككل، فالتحرر من العقد الاجتماعي استدعى بالضرورة التحرر من العقد الفني وهذا ما اسماء النقاد بثورة اللانتماء القبلي.

3- مقدمة الظعائن ومرجعية الغياب:

بعد إعلان التهدم المكاني والتأكيد على التشتت للوجود الإنساني يحدث الرحيل عن المكان الذي يشكل صدمة لذات الشاعر؛ لأنه لا يملك أن يرد الظعن الراحلة، فيظل بذلك مسكوناً بالشوق معتمداً في ذلك أسلوب التجريد، الذي يمثل انشراح الذات وانشطارها؛ لتتوزع بين صوتين: المخاطب والمخاطب، وهذا يشعر بالحالة العاطفية والوجدانية، التي يعيشها الشاعر. فوصف الظعائن يمثل ذلك الالتفات العميق لحركة الرحيل، التي تمثل انفصال الظعائن عن المكان وانفصالها يعني انفصال الشاعر عن المحبوبة الراحلة؛ ولذلك، فهو يعني عناية كبيرة بالحديث عن الهواجس وصفاتها؛ ليضيف عليها هالة ومهابة تليق بمكانة المرأة الراحلة، التي شبهها بالبقرة الوحشي والظباء لجمالها⁽²⁾؛ إنه الجمال المفقود كما هو المكان المفقود، فحس الفقد، هو الحس المسيطر والمهيمن على ذات الشاعر التي تتابع حركة الظعائن متابعة دقيقة؛ لأن مثل هذا التتابع إصرار على التواصل والترابط، لكن ذلك

¹ - عبد الحليم حنفي، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، ص 392.

² - ينظر: ينظر: موسى رابعة، قراءة النص الشعري الجاهلي، دار النشر أريد، مؤسسة حمادة ودار الكندي، جامعة اليرموك، 1998، ص 25.

لا يفيد لأن الشاعر يعترف بالرحيل، الذي لا عودة عنه ⁽¹⁾، يمكن أن يكون بناء القصيدة بناء أنموذجيا تتمرأى فيه الشرائع مع بعضها وذلك عبر رؤية قادرة على تشكيل موقف الشاعر من الحياة ونقيضها من الموت وإن سلسلة الهزات، التي اعترضت رحلة الشاعر أيقظت في نفسه شعورا يؤكد أن حياته مهددة بالموت، وإن هذا التهديد بالموت تمثل بالتهدم المكاني والتهدم الإنساني ⁽²⁾؛ إنه الفعل الوجودي، الذي فرض على الإنسان أن يتحدى ويتروى في الشعور بوقع الأشياء.

فهذا عبيد بن الأبرص في قصيدة له وقت الرحيل صباحا يصف الثياب، التي تغطي بها الهودج، ويشبه الطعائن بالنخل المغطاة بالثمار، ثم يصور محبوبته فيصفها بأنها بيضاء طيبة النفس، وأنها مستديرة الساقين وأن ريقها طيب ⁽³⁾ فيقول:

لَمِنْ حِمَالٍ قُبِيلِ الصُّبْحِ مَزْمُومَةٍ	مُيَمَّمَاتٍ بِلَادًا غَيْرَ مَعْلُومَةٍ
عَالَيْنَ رَقْمًا وَأَنْمَاطًا مُظَاهِرَةً	وَكِلَالًا يَعْتِيقُ الْعَقْلَ مَقْرُومَةٍ
كَأَنَّ ظَعْنَهُمْ نَخْلٌ مُوسِقَةٌ	سُودٌ ذَوَائِبُهَا بِالْحَمْلِ مَكْمُومَةٍ
فِيهِنَّ هِنْدٌ وَقَدْ هَامَ الْفَوَادُ بِهَا	بِيَضَاءٍ آنِسَةٍ بِالْحُسْنِ مَرْسُومَةٍ
مَمْكُورَةٌ كَمَهَاةِ الْجَوِّ نَاعِمَةٍ	تُدْنِي النَّصِيفَ بِكَفٍّ غَيْرِ مَوْشُومَةٍ
كَأَنَّ رِيْقَهَا بَعْدَ الْكَرَى اعْتَبَقَتْ	صَهْبَاءً صَافِيَةً بِالمِسْكِ مَخْتُومَةٍ ⁽⁴⁾

فكثيرا ما عبر عن حزنهم وألمهم لهذا الرحيل، فيبكي الشعراء نتيجة لهذا الأمر، فيصفون ما يلاقونه من حرمان كما في قول بشر بن أبي خازم:

تَعْنَى الْقَلْبِ مِنْ سَلْمَى عَنَاءُ	*	فَمَا لِلْقَلْبِ إِذْ بَانَتْ شِفَاءُ
وَأَذَنَ آلِ سَلْمَى بِارْتِحَالِ	*	فَمَا لِلْقَلْبِ إِذْ ظَعَنُوا عَزَاءُ
هُدُوءٌ ثُمَّ لَأَيَّا مَا اسْتَقْلُوا	*	لِوُجْهِتِهِمْ وَقَدْ تَلَعَ الضَّحَاءُ
فَلَمَّا آذَنُوا ذَرَفَتْ دُمُوعِي	*	وَجَهْلٌ مِنْ ذَوِي الشَّيْبِ الْبُكَاءُ ⁽⁵⁾

¹-ينظر: موسى رابعة، قراءة النص الشعري الجاهلي، ص 25-26.

²- ينظر: المرجع نفسه، ص 41.

³- سامي يوسف أبو زيد، الأدب الجاهلي، ص 65.

⁴-مختارات شعراء العرب، تحقيق علي البجاوي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط1، مصر، 1937، ص 353-356.

⁵-المرجع نفسه، ص 254-255.

تحتل الناقة حيزاً مهماً في هذه القصيدة، وأن انتقال الشاعر إلى الناقة في وصفه لا يخرج عن عادة الشعراء الجاهليين، فهي لتسلية الهم كما هو في نونية المتنبي العبدى، وهذا الهم كان قد امتد؛ ليشمل فضاء القصيدة بصورة واضحة وذلك «أن الحقيقة الزائفة، التي انتهت إليها رحلة الطعائن تبعث في النفس الهم والغم واليأس والقنوط، وتظهر الناقة وحدها في الموقف فهي كاشفة وباعثة السلوى ومطهرة الألم، وفي اللحظات العصبية دائماً يتجه الإنسان إلى مصادر القوى يحتمي بها ويلوذ بكنفها»⁽¹⁾، وإذا كان استحضار الناقة قد ارتبط بغائية في ذهن الشاعر، وهو الارتحال والانتقال وتجاوز الراهن المليء بالظلم والصدمات، فإن هذه الغائية ستتحوّل في نهاية القصيدة؛ لتصبح جزءاً من ذات الشاعر⁽²⁾. يقول عبد القادر الرباعي: «بناء القصيدة الجاهلية ليس بناء قائماً على الترابط المنطقي، الذي يفرض تسلسلاً عقلياً مدروساً، ولكنه بناء تداخلي تتوحد فيه العناصر المتوافقة والمختلفة والمتضادة، فتعيش معاً انسجاماً تكاملياً»⁽³⁾. إن هذه الصفات، التي منحها الشاعر للناقة نقطة مهمة تنتمي انتماءً مباشراً إلى سياق القصيدة، وهذا يعني أن الانتباه إلى المعاناة النفسية العميقة، التي كانت تعاني منها الناقة، هو تجسيد لتلك الحالة المأسوية، التي يعيشها الشاعر، فقد أنسنت الناقة وذلك في تأوها وكلامها، ولا شك أن "تأوه آهة" كلمات فيها عمق انفعالي ينسجم مع حالة الشاعر؛ إذ حديث الشاعر مع الناقة، هو أمر لا يرد كثيراً في الشعر الجاهلي؛ لأن عناية معظم الشعراء كانت منصبّة على الناحية الجسدية للناقة، فعندما فقد حبل التواصل بين الشاعر والمحبوّة، لجأ الشاعر إلى الناقة وأحدث تواصلًا بينه وبينها، وبذلك يكون المتنبي العبدى قد هدم جدار العجمة العالي بينه وبين ناقته من غير زيف، أو مكر صديقاً حميماً ثقله الحزن والمكروه⁽⁴⁾.

4-مقدمات الفروسية ومرجعية إثبات الوجود:

تشكّل الفروسية والخمرة والمرأة الثالث، الذي كان فتيان المجتمع يعيشون له، وهي المتعة الثانية من المتع الثلاث بعد الخمر وقبل المرأة، التي يحرص الشاعر في معلقته على الحياة من

¹- أنور أبو سويلم، الإبل في الشعر الجاهلي، دار العلوم للطباعة والنشر، طه، الرياض، 1983، ص37.

²- ينظر: المرجع نفسه، ص37.

³- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم للطباعة والنشر، ط1، الرياض، 1984، ص153.

⁴- ينظر: موسى ربابعة، قراءة النص الشعري الجاهلي، ص88.

أجلها، والفروسية لا تقف عند الشجاعة والبطولة والمخاطرة فحسب، بل يتجاوب هذا الجانب الحسي إلى جانب آخر معنوي تنطوي تحته كل القيم الخلقية الرفيعة، التي تشكل مجموعة المثل العليا، التي كان العرب يعترفون بها في هذا العصر كالكرم، والنجدة، والمروءة والذود عن المرأة وحماية الحقيقة، فالمحور، الذي تدور حوله هذه المقدمات، هو نفسه المحور، الذي تدور حوله كل مقدمات الشعر الجاهلي، والمرأة هنا، هي حواء المحبة الحريصة على صاحبها الفارس المغامر المخاطر المتلاف، الذي تخاف عليه من عواقب مغامراته ومخاطراته ولذلك، فهي تدعوه دائما إلى المحافظة على حياته وما له وتتمنى له أن يُبقي عليها وعليه⁽¹⁾. دفاع شعراء الفروسية هو شعور بالانتماء القبلي لأبنائها والذود عنها وحضورها الوجودي في المشهد القبلي المجتمعي. إن ديمومة الصراع والتنازع بين القبائل، هو نتيجة الفاقة وجذب الأرض، ما جعل الشاعر يركب المغامرات، ويرتدي درع الشجاعة؛ لتقوية انتمائه القبلي تُغذيه المفاخرة بالانتصارات والتهاجي بالانكسارات، فالفروسية قيمة مجتمعية قدّسها ابن القبيلة والصعلوك، فحارب الفقر والاضطهاد المجتمعي لإثبات الأنا المشرد.

فهذا عروة بن الورد وحاتم الطائي، اللذان يمثلان الفروسية الجاهلية في كلا مظهريها الحسي والمعنوي، فحياة عروة بن الورد أو حاتم الطائي، هي صورة قوية للمثالية الرفيعة الكريمة التي يمتاز بها الفارس العربي، وقصيدة حاتم هذه انعكاس لهذه الحياة.

يقول حاتم الطائي يخاطب زوجته (ماوية) التي تلومه على كرمه وإسرافه:

أَمَاوِيَّ قَدْ طَالَ التَّجْنُبُ وَالْهَجْرُ * وَوَقَدْ عَذَرْتَنِي فِي طُلَابِكُمُ الْعُذْرُ
أَمَاوِيَّ إِنَّ الْمَالَ غَادٍ وَرَائِحِ * وَيَبْقَى مِنَ الْمَالِ الْأَحَادِيثُ وَالذِّكْرُ
تَرَيَّ أَنْ مَا أَنْفَقْتُ لَمْ يَكُ ضَرَرُ * وَأَنْ يَدِي مِمَّا بَخِلْتُ بِهِ صِـفْرُ⁽²⁾

¹ - ينظر: يوسف خليف، دراسات في الأدب الجاهلي، ص 161-162.

² - ديوان حاتم الطائي، تحقيق الدكتور عادل سليمان جمال، القاهرة، دت، ص 201-211.

أما عروة، فهو يحاول إقناع زوجته بضرورة المغامرة والمخاطرة في الجياد من أجل اكتساب المحامد والذكرى الطيبة بعد الموت، وفي هذه الأبيات يقول لزوجته:

أَقْلِي عَلَيَّ اللَّوْمَ يَا بَنَّةَ مُنْذِرٍ * وَنَامِي فَإِنْ لَمْ تَشْتَهِي النُّومَ فَاسْهَرِي
ذَرِينِي أَطُوفُ فِي الْبِلَادِ لَعَلَّنِي * أَخْلِيكَ أَوْ أَغْنِيكَ عَن سُوءِ مُحْضِرِي (1)

5-المقدمات الخمرية ومرجعية الفراغ الذاتي:

ارتبطت المقدمات الخمرية بمشكلة الفراغ في المجتمع الجاهلي، الخمر كانت إحدى المتع الأساسية في هذا المجتمع، وقد تردد ذكرها في شيء غير قليل من الإلحاح في الشعر الجاهلي تغنى بها الشعراء في ثنايا قصائدهم، ورأوا فيها مظهرا من مظاهر فتوتهم، فزاد لها بعضهم القصائد المستقلة من حيث، هي وسيلة من وسائل اللذة وضرب من ضروب اللهو ولذلك لما جاء الإسلام لم يحرمها مرة واحدة، وفي المقدمات الخمرية يختفي عادة منظر الوداع التقليدي وما يتصل به من حديث الطعائن المسافرين، فالمقدمة الخمرية مزاج من عناصر شتى ومقومات متعددة، من اليسير تفسيره؛ لأنه يقوم على أساس من استغلال العناصر والمقومات، التي ألفنا رؤيتها في المقدمات الجاهلية؛ ولأنه بهذا يدور في الدائرة نفسها، التي تدور فيها هذه المقدمات ولكن الشيء الغريب، هو ظهور حديث الموت والمصير المحتوم الذي ينتظر كل إنسان في الحياة في طائفة من هذه المقدمات، كما هو في معلقة طرفة بن العبد (2).

فَذَرْنِي أُرْوِي هَامَتِي فِي حَيَاتِهَا * سَتَعْلَمُ إِنْ مِتْنَا، أَيُّنَا الصَّادِي؟
كَرِيمٌ يُرَوِّي نَفْسَهُ فِي حَيَاتِهِ * مَخَافَةَ شُرْبٍ فِي الْمَمَاتِ، مُصَرِّدٍ
أَرَى الْمَوْتَ يَعْتَامُ الْكَرَامَ وَيَصْطَفِي * عَقِيلَةَ مَالِ الْفَاحِشِ الْمُتَشَدِّدِ
لَعْمُرِكَ إِنَّ الْمَوْتَ مَا أَخْطَأَ الْفَتَى * لَكَالطَّوَالِ الْمُرْخَى وَثَنِيَاهُ بِالْيَدِ (3)

¹ - ديوان عروة بن الورد، ص 66.

² - ينظر: يوسف خليف، دراسات في الأدب الجاهلي، ص 155.

³ - ديوان حاتم الطائي، تحقيق: أحمد رشاد، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، 1986، ص 115.

وبالرغم من أن الخمرة ارتبطت في الشعر العربي بالترف والحياة اللاهية؛ فإنها وسيلة للحديث عن عوالم خفية يؤمن بها الشعراء، على جاهليتهم، وهي عالم الموت والفناء والخلود بعد الموت، «إن ارتباط حديث الحياة بحديث الموت يشكل تناقضا ظاهريا في بعض قصائد الشعر الجاهلي نتيجة الإحساس بالضياع في الحياة في مجتمع لم تتضح تماما في نفوس أبنائه قيمها الروحية أو مثالياتها الخلقية، التي تدفعهم إلى الإيمان بفكرة الخلود بعد الموت، وهي الفكرة التي شغل القرآن الكريم لتثبيتها في نفوس العرب، حيث نرى في الآيات المكية إلحاحا شديدا على الحديث عن البعث والنشور والقيامة وعودة الحياة إلى الأجساد بعد موتها؛ ليقدم أصحابها حسابا عسيرا على ما قدمت أيديهم في حياتهم في الدنيا»⁽¹⁾، وتبقى الخمرة في الشعر العربي إبداعا شعريا عبّر عن علاقات متشابهة ومتناقضة في الحياة، عاشها الشعراء، فأنستهم الهموم ومنحتهم سعادة ولو كانت وقتية وخادعة.

6-مقدمة الشيب والشباب/ عود إلى الحياة

أرسى المعمرون من الشعراء أصول هذه المقدمة؛ لأنهم يلمون بأكثر عناصرها، غير أن أشعارهم، التي تفجعوا فيها على شبابهم لم تكن مقدمات لقصائد طويلة، بل مقطوعات نفثوا فيها آلامهم وتمثلوا ذكرياتهم ويبدو أن الشعراء أعجبوا بالمعاني، التي ردها المعمرون؛ وأنها انسجمت مع واقع حياة نفرٍ منهم، لما بلغوا من العمر عتيا، ومروا بالتجربة نفسها، فأخذوا يرددونها في صدور قصائدهم، ثم ينفذون منها إلى موضوعاتهم وأغراضهم الأساسية⁽²⁾.

يعكس الشيب عند الشاعر العربي تجربة، وجودية وصراعا مع الحياة والموت، يترجم فيه مواقفه إزاء قوّة الزمن، التي أخذت منه زهو الحياة، فيلجأ إلى ذمّه مُعلنا استسلامه للدهر وملذات الشباب، فخضع لمعايير المجتمع، الذي يتوخى فيمن شاب رأسه الوقار والورع. الشيب عند الشعراء اكتمال للشباب الجميل، الذي يستتجد به، تحسينا للقبّيح الشيء، الذي جعله القرطاجني من مهمة الشعر (تحسين القبّيح) كسنة من السنن الشعرية، الشيب والشباب ثنائية

¹-يوسف خليف، دراسات في الأدب الجاهلي، ص157-158.

²-ينظر: حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، ص151-152.

ضدية شكّلت قطبي حياة الشاعر؛ ليعبر فيها عن سعادة انصرمت، وعن آلام نفسية، وما أحدثه الزمن من ضعف جسمي وانكسار عاطفي؛ ولكن بين القطبين استمر الإحساس بالمرأة والانجذاب إليها في مواجهة الرفض، والانكار، واللوم من رقيب مجتمعي، لا يقبل الاعتذارات. هذا نقرأه عند عمر بن قميئة، وقد كان شاباً جميلاً، ثم تقدم به العمر وقد تجاوز التسعين فأخذ يتذكر شبابه، وقد أصابه الدهر بسهام مصائبه فقال:

وَكَأَنِّي وَقَدْ جَاوَزْتُ تِسْعِينَ حِجَّةً خَلَعْتُ عَنِّي عَدَارَ لِحَامِي
عَلَى الرَّاحَتَيْنِ مَرَّةً وَعَلَى الْعَصَا أَنْوَاءُ ثَلَاثًا بَعْدَهُنَّ قِيَامِي
رَمَتْنِي بَنَاتُ الدَّهْرِ مِنْ حَيْثُ لَا أُدْرِي فَكَيْفَ بِمَنْ يَرْمِي وَلَيْسَ بِرَامِي⁽¹⁾

لم يفرد لقصائد الشيب والشباب قصائد بذاتها، والملاحظ أن كلها كانت تدور حول ذكريات الشجاعة والجزع من الشيب، وضياح الشباب، والألم، والحزن، والإحباط إلى التعبير عن الحنين إلى ماض جميل ذهب إلى غير رجعة، وتثبت بذكريات، قد طوتها السنين إلى الأبد.

عناية الشعراء، والنقاد بالمقدمات في القصائد، مرجعه إلى كونه عنصراً بنائياً، يقوم عليه الخطاب، وتقليداً شعرياً هيمن على الأعراف الفنية لا يستطيع الشاعر تجاوزه؛ مراعاة للذائقة الأدبية والمعايير النقدية؛ وإلى كونه تمهيد يهيئ المبدع من خلاله المتلقي لاستقبال الخطاب. بُنيت القصيدة التراثية وفق نسق معين (سوسيوثقافي) أخضع الأنموذج الشعري لسننه المقدسة والنسق نوع من أنواع التخطيط الفردي الخاضع بالضرورة لرقابة الثقافي والاجتماعي المسير لآليات بناء الخطاب المسيطر، وهذه الآليات، هي قواعد منهجية لأي بناء شعري يُقدم للمتلقين فيوافق أفق انتظارهم. تتألف البنية الشعرية من علامات أوجدتها الأعراف والسنن مثلت التخطيط وأولى عناصره، هي المقدمات ليعقبها الغرض (الموضوع) ثم الخاتمة (الخروج). إن العملية الإبداعية بناء علائقي بين مجموعة من العناصر تتحكم في هندسة القصيدة، وأول عنصر فيها هو المقدمة بشروطها، والتي فرضها التفكير الذوقي عند العرب.

¹ - أبو علي اسماعيل بن قاسم البغدادي القالي، الأمالي، ج1، دار الكتاب العربي، القاهرة، د.ت، ص45.

الفصل الثاني

في خرق مقدمات العرف البدوي.

المبحث الأول: الشعر الأموي وبدايات الخرق.

- ممارسات الخرق في منظومة الشعر العباسي.

المبحث الثاني: الأغراض الشعرية و مرجعياتها.

- التحول/بين فطرة الموروث وثقافة الاكتساب.

المبحث الثالث: الغرض الشعري الجامع ومرجعياته.

1- الأغراض الشعرية في علاقتها بالانساق الثقافية.

2- الانساق الثقافية في علاقتها بالانساق الشعرية.

المبحث الرابع: العروض وعلاقته بالتشكّل الشعري.

1- الإيقاع الشعري/طاقة الخطاب الداخلية.

2- الوزن والقافية/خصيصة شعرية.

المبحث الأول: الشعر الأموي وبدايات الخرق.

كانت المقدمات الطللية أكثر المقدمات، التي افتتح بها الشعراء في الجاهلية وصدر الإسلام قصائدهم، تدور في فلك الموضوعات التقليدية، التي أقرتها الأعراف القبلية والذائقة الأدبية؛ ولكن كل ما أصابها من تغيير في صدر الإسلام، هو أن بعض الشعراء المخضرمين لم يعنوا برسم المشاهد المفصلة كأسلافهم الجاهليين، يعددون معالمها من رياح عاصفة وأمطار شديدة؛ ذاكرين ما حل بها بعد رحيل أهلها عنها. فظلوا يترثثون في صنع قصائدهم غير أنهم لم يستطعوا التخلص من التقاليد الفنية الموروثة، التي استقرت عليها القصيدة الجاهلية، وكانت المقدمة الطللية من أهم مقدمات الشعراء الفحول كجرير والفرزدق والأخطل فقد أعادوا معانيها وصورها وكرروا أشكالها⁽¹⁾. تقوم لوحة الأطلال في وجهها النموذجي المتواتر في الدواوين الثلاثة على تحييتها أيا كان شكل التعبير عن هذه التحية، والثابت فيها ركنان، أولهما الشاعر وثانيهما الأطلال ذاتها ومن مكونات هذه اللوحة دمارها خلاؤها طال مشهدها أم قصر⁽²⁾.

ومن لوحات الخراب، التي استهل بها الأخطل قصيدته في مدح خالد بن أسيد:

عَفَا وَاسِطُ مَنْ آلِ رَضْوَى فَنَبَّئِلْ * فَمَجْتَمِعُ الْحُرَيْنِ، فَالصَّبْرُ أَجْمَلُ
فَرَابِيَةُ السَّكْرَانِ قَفَرٌ فَمَا بِهَِا * لَهُمْ شَبَحٌ إِلَّا سِلَاحٌ وَحَرْمَلٌ⁽³⁾

وإذا رددنا البصر في دواوين الثلاثي الأموي، فإننا لا نجد من المقدمات المستحدثة إلا مقدمة واحدة هي: المقدمة الخمرية عند الأخطل التغلبي، الذي أباحت له نصرانيته أن يضمن شعره مثل هذه المقدمات، كذا ضعف سلطان الدين وابتعاد الخلفاء الأمويين عن حدود الشرائع إلى الخصومات السياسية الحزبية، فانصرف الناس إلى اللهو والبحث عن المتعة، وكان للخمرة دُعائها ومناصروها من المسيحيين والشعوبيين، فازدهر شعر الخمرة؛ ولكنه لم يتعد في معانيه

¹-ينظر: حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، ص 35-40.

²- ينظر: عمر الإمام، السنة الشعرية في العصر الأموي مقارنة إنشائية في المفهوم والتشكل والتجليات، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، ط1، سوسة، 2008، ص 607.

³- الأخطل ديوان الأخطل أبي مالك غياث بن غوث التغلبي، ج 1، المحقق فخار الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، ط2، بيروت، 1979، ص 14.

معاني شعراء الجاهلية، ضف إلى أنه لم يأت مستقلاً، بل دُسَّ ضمن أغراض أخرى كالمدح والهجاء على حدِّ قول طه حسين، يقول الأخطل :

أَعَذِلْ مَا عَلَيْكَ بِأَنْ تَرَيْنِي * * أَبَاكَرُ قَهْوَةً فِيهَا أَحْمَرَارُ
وَعَاَهَا مِنْ قَوَاعِدَ بَيْتِ رَأْسٍ * * شَوَارِفُ لَاحَهَا مَدَرٌ وَغَارُ
تَضَمَّنَهَا نُفُوسُ الشُّرْبِ * * يَرْحُوا فِي جُفُونِهِمْ انْكِسَارُ⁽¹⁾

تبقى المقدمات الثانوية الأخرى كمقدمة الشيب والشباب؛ مستعملة ضمن الأغراض الشعرية بمختلف أنواعها، وقد حاول الثلاثي أن يراعى التقاليد الفنية للقوائد؛ غير أن الفرزدق وهو مبدع كان بتصرفه الخاص في الموروث، يقيم العملية الشعرية ويدفع بها إلى الأمام في مسالك الإنشاء ليحقق بمقاصدها الفنية التأثيرية مقصده في واقع الحياة في المجتمع الأموي فخرج في شعره عن المألوف المراقب القائم على احتذاء النماذج التقليدية والضرب به صعدا في مسالك الإبداع، إبداع تصرف، فاستفز بهذا الخروج معاصريه، فقيموا شعره هذا بمقاييس أخلاقية⁽²⁾. يُفسر الخروج عن المألوف عند الفرزدق، بتجاوز سنة من السنن الشعرية (المقدمة الطللية الغزلية) في بعض أشعاره والدخول إلى الغرض المقصود مباشرة، علَّله النقاد بالمبالغة في الثقة بالنفس وبالشاعرية، أمّا الحكم على شعره بالخروج عن المعيار الأخلاقي؛ فلأنه بالغ في فجوره حتى نفاه الخليفة عمر عبد العزيز عن المدينة، فقد تعدّى القيم الدينية والأخلاقية سواء حين تغزل بالمرأة أم حين هجا جرير في النقائص، وتعرض له بالسبِّ والشتم، وهما معياران منافيان للقيم الأخلاقية والشييم العربية، وحتى المفاهيم الإسلامية، في حين أنّ وظيفة الشعر، هي توجيه السلوك الفردي والجماعي.

¹-ديوان الأخطل، ص 207.

²-ينظر: عمر الإمام، السنة الشعرية في العصر الأموي مقارنة إنشائية في المفهوم والتشكل والتجليات، ص 220.

-ممارسة الخرق في منظومة الشعر العباسي:

استمرار المقدمات الطللية في العصر العباسي له ما يفسره على مستوى التجربة الذاتية والموضوعية للشاعر، ومن هنا لا يمكننا تجاوز الظروف التاريخية والموضوعية وعلاقتها بالخطابات وتأثيرها فيها وتأثرها بها، لقد تصدرت الأطلال أغلب قصائد المدح في هذا العصر حيث كان الشعراء يتصلون بالخلفاء والوزراء والقادة وذوي النفوذ السلطوي؛ لمدحهم ونيل جوائزهم؛ ولأن المقدمة الطللية تحمل كثيرا من الدلالات العميقة الموحية بالجذب والفناء والدمار ورحيل الأليف وغياب السند المادي والمعنوي، فالإقرار بهذا الوضع أمام الممدوح إنما تحريض على العطاء من أجل استمرار الحياة، وهذا يعني أن ذكر الأطلال ليس القصد منه التمسك بالأشكال الموروثة للقصيدة؛ ولكن وراءه هدف أسمى، وهو الإشارة إلى حالة الشاعر المحيطة ومعاناته في ظل ظروف قاسية⁽¹⁾. لم تكن المقدمة الطللية المقترنة بالمدح إلا مطية للوصول إلى هبات الممدوح وعطاياه غير المصرح بها، لاسيما أن ظاهرة التكسب بالشعر لا تسمح بها الأعراف القبلية، فكانت هذه المقدمة أقرب إلى التحايل منها إلى الفن.

يمكن أن نوزع عمل الشعراء العباسيين في المقدمات على دائرتين كبيرتين: دائرة قديمة ودائرة جديدة، أما الدائرة القديمة فهي الحياة فيها للمقدمات الموروثة؛ لانكباب الشعراء على التراث من ناحية، واتصالهم بالشعراء البدو والأعراب والصحراء في أثناء حجهم وتطوافهم في بقاع العالم العربي من ناحية ثانية، وتمسك اللغويين بالنماذج الفنية الجاهلية ودعوتهم لهم دعوة صريحة أن يراعوها ويحتذوا بها من ناحية ثالثة؛ ولكن هذه المقدمات خلقت في صورة جديدة، صورة يحافظون فيها على العمودية؛ ومجددين في تفاصيلها وأجزائها، وملونين لها بألوان مستمدة من مظاهر التمدن والتحضر، ومولدين في معانيها وصورها ومضيفين إليها معان وصورا مبتكرة، هي نتائج فكرهم وخيالهم⁽²⁾؛ إنه فكر جديد غذته الفلسفة اليونانية والحكمة الهندية والآداب المترجمة، انعكست نتائجه على الأدب في أغراضه وأشكاله وأساليبه وأخيلته.

¹ - ينظر: نور الدين السد، الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ص 263-264.

² - ينظر: حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، دار الجيل، ط2، بيروت، 1987، ص 21.

أنتج الشاعر أدبا تجاوز فيه الشعراء حياة البداوة؛ ليفسح المجال للحضارة، وما صاحبها من تغيرات اجتماعية وثقافية. الأدب ينطق بلغة الحضارة التي نشأ فيها.

واستهل شعراء الدائرة القديمة بكل أنواع المقدمات من مقدمات الشيب والشباب، أما الدائرة الجديدة، فقد أصاب القصائد الشعرية بصفة عامة والمقدمات بصفة خاصة موجة من التجديد؛ ولكن إلى أي مدى يمكن إطلاق صفة الرفض والقبول، التقليد والتجديد على عمل أدبي ما؟ لربب في أن هناك علاقة وثيقة بين سكونية المجتمع وحركية الرفض، فكلما تسارع التطور نمت إمكانية الرفض إلى الحد الأعلى؛ إن حركية التطور وظاهرة الرفض حادثتان متلازمتان، فكلما كبرت إحداها كبرت الأخرى، وازدادت عمقا واتسعت أفقا والعكس بالعكس⁽¹⁾، وهذا فعلا ما حصل في العصر العباسي من مظاهر كثيرة ومتنوعة للرفض بكل أبعادها. إن كل قضية يتبناها الإنسان ينبغي أن تتبع من فكره ورؤيته، التي تحيل هذه القضية التي يؤمن بها إلى رؤية للكون والحياة تتجاوز فرديته وتتحول إلى مسألة عامة وشاملة؛ لتعالج القضايا والمعوقات جميعا، التي تحول بينه وبين تحقيق ذاته في هذا الكون والشاعر بوصفه إنسانا ومبدعا وفنانا يحمل رؤية واسعة وتقع على عاتقه مسؤولية عدم الاستسلام، فهو صراع دائم وعليه المجابهة والمقاومة بوجه كل من شأنه أن يقيّد حريته ويحقق ذاته من خلال رؤيته بالواقع، وبذلك فالإنسان الراض، هو الذي يتحدى ويواجه ولا يكون رفضه هروبا واختفاء في زوايا مظلمة بل مواجهة الحياة قصد التغيير والتجديد⁽²⁾.

إن الرفض، هو حالة من الوعي الإنساني، الذي يصل بالإنسان إلى أعلى مراتب الرقي. ويمكن أن نجعل الرفض بثلاثة وجوه مرتبطة ببعضها: فالوجه الأول في إطلالة الرؤية الكونية للرفض بما تتضمنه من اكتشاف لمعاني الحياة والموت ومنزلة الإنسان في الوجود، أما الوجه الثاني فيتمثل في مواقف الراض من الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي؛ ثم إن

¹ - ينظر: ليلي سايح، الرفض أدبيا، مجلة الأعلام، مجلة 12، العدد 1977، ص105.

² - ينظر: الراض في شعر أبي تمام، دراسة تأويلية، سالم محمد دنون علي العكدي، أطروحة دكتوراه بإشراف إبراهيم جندري جمعة، كلية التربية، جامعة الموصل، 2002، ص8-9.

الرفض لا يتوقف عند حد التكرار للقديم أو الموجود، بل يقترح البديل ويخطط للمستقبل (1). إن دواعي التجديد عند الشعراء عامة في العصر العباسي كانت كثيرة، فلم يكن الشاعر آنذاك منسجماً مع مجتمعه بسبب وعيه الفكري وصراع القيم الذي فجرته الحياة الجديدة، بل ربما كان يقدم صورة لحالة الوعي، التي يعيشها الشاعر ويبرز مدى عمق الفلسفة الفكرية والإدراكية، والثقافية، والنقدية لديه، ويتمشى هذا كله مع ملامح الحياة، التي كان الشاعر يعيشها بتقلباته السياسية، والاجتماعية، والسلوكية في صورتها الإنسانية الأعم والأشمل من دون أن يتخلى عن فرديته وشخصيته (2).

تحتل الأطلال مجالا يسيرا في شعر بشار بن برد، وهي تتراوح ما بين الطول والقصر وتخفف في مقدماته الطللية من ذكر بعض المظاهر البدوية، التي كانت تتردد كثيرا في الشعر الجاهلي والأموي، وضمنها أفكارا جديدة تتناسب وروح العصر (3)، كما أن بشار لا يلتزم بالخصائص الفنية والجمالية، التي اتبعها القدماء في رسم هذه المقدمات وتصويرها إلا نادرا ويصوغ مقدماته بمضمون مخالف ورؤية مخالفة، للذين سبقوه في إرساء هذه التقاليد ويعود هذا الاختلاف «إلى تطور الحياة الاجتماعية والحضارية في أواخر العصر الأموي وبداية العصر العباسي، ومن سمات هذا التطور، الذي انعكس في شعره وصفه للرحلة في السفينة بعد وصف الأطلال» (4).

تختلف المقدمة الطللية بشكلها ومضمونها عند بشار، فهو يتبع نهج القدماء في بناء القصيدة؛ لكنه يطور هذه القصيدة على مستوى الشكل والمضمون، ويتجاوز معاني القدماء وصورهم إلى معانٍ وصور جديدة مثل حديثه عن الزنادقة ممن لاقوا حتفهم كما يتحدث عن الصداقة والصديق، كما أنه لا يخرج من المقدمة الطللية إلى وصف الناقة، وبقر الوحش

¹ ينظر: يوسف الحناشي، الرفض ومعانيه في شعر المتنبي، الدار العربية للكتاب، المطبعة الثقافية، تونس، 1984 ص50-51.

² خالد عارف عثمان، من صور التغريب في الشعر العباسي، موقع الوحدة: www.al.wehda.com

³ ينظر: نور الدين السد، الشعرية العربية، ص264.

⁴ المرجع نفسه، ص226.

والرحلة في أعماق الصحراء، وما تحدثه من معاناة، فقد كان يخرج من مقدماته الطللية إلى وصف الرحلة على ظهر السفينة، وهذا يمثل سعيه إلى التجديد والتطور والخروج على المقدس والبحث عن العمل الإبداعي الداخلي النابع من موقف ذاتي، أو تجربة تدعو إلى حضور الأنا وغياب الآخر⁽¹⁾. فُسّر التجديد عند بشار بن برد باضطراب في شخصيته وحقه على العرب لشعوبيته، فأراد أن يخالفهم في كل تقديس فني واجتماعي، كما بُرّر هذا التجديد بالسلاح الحاد لمن يستهين ببشار وبشاعريته ومقدرته اللغوية، وهو الذي جمع في نشأته البدوية بين أصالة القديم بفخامته وحدثة عصره بحضارته، ثم بانتماء تجربة بشار الشعرية إلى منظومتين ثقافيتين مختلفتين: منظومة الاتباع والتقليد ومنظومة الإبداع والتجديد، فقد استعاب تراث العصرين الجاهلي والأموي ومفاهيم ثقافية حضارية غذّاهما التطور الفكري، الذي شهده العصر العباسي وهذا ما أكسبه خصوصية إبداعية، لا نكاد نعثر لها على نظير في الشعر العربي، فتح آفاقا جديدة للشعر زرع بها مفهوم الطريقة الشعرية الموروثة.

لم تكن ثورة أبي نواس على الأطلال تقليدا فنيا ذا أبعاد شعرية، كما يرى طه حسين إنه يذم هذا التقليد «لا لأنه قديم، ولا لأنه عربي ويمدح الحديث، لا لأنه حديث، بل لأنه حديث ولأنه فارسي، فهو إذن مذهب تفضيل الفرس على العرب، مذهب الشعوبية المشهور»⁽²⁾. لم يكن غرض أبي نواس من ثورته على الأطلال سياسيا، بل يهدف به إلى الحط من شأن العرب، والنيل من أعراضهم وقيمهم، ويشيد بمجد سواهم من الشعوب⁽³⁾. ممكن أن تعلل ثورة أبي نواس بطفو عقدة العظمة عند الفارسيين على نفسية الشعراء، الذين ينظرون باحتقار إلى العرب على أساس؛ أنهم أهل بداوة بينما الفرس، هم أهل حضارة وتفوق.

ينظر محمد مندور إلى قضية الصراع بين الثابت والمتحول، على أنها دعوة إلى الحداثة: «دعوة أبي نواس لم تكن من الناحية الفنية ضرورة حتمية؛ وبخاصة وأنها لم تعد محازاة

¹ - نور الدين السد، الشعرية العربية، ص 270-271.

² - طه حسين، حديث الأربعاء، ج2، دار المعارف، ط12، مصر، 1925، ص90.

³ - عباس محمود العقاد، أبو نواس بن هاني، دراسة في التحليل النفسي والنقد التاريخي، مطبعة الرسالة، مصر، دت، ص144.

للشعر القديم، والمحاكاة أخطر من التقليد، وذلك لأننا كنا نفهم أن يدعو إلى نوع جديد من الشعر، وأما أن يحافظ على الهياكل القديمة للقصيدة مستبدلاً ديباجة بأخرى، وأن يدعو إلى الحديث في موضوعات لا تستطيع أن تحرك نفوس الجميع، فذلك ما لا يمكن أن يعتبر خلقاً لشعر جديد، ولو أننا أضفنا إلى ذلك أن دعوته كانت مشبوبة بروح الشعوبية والغضب من شأن العرب وتقاليد العرب، وأن معظم الأغراض، التي طرقها كان العرب قد سبقوه إليها وأن ما لم يسبقوا إليه كان شيئاً تافهاً كالغزل بالذكر، كما أنه لم يساير مذهبهم إلى النهاية بل كان يعود في مدائحه إلى مذهب القدماء ترضية لمدوحه وضماناً لنوالهم⁽¹⁾.

إن الأطلال في شعر أبي نواس تمثل عالم الجفاف والجذب ولا يمنح الرواء، كما يمثل الصمت وانعدام الاستجابة، وزمنه ثقيل يبعث على الوحشة واليأس⁽²⁾، أما الخمرة فتتمثل عالم الرواء والحياة والاستجابة، وشاربها يرى في اللحظة الحاضرة تجسيدا للزمن المطلق لأن اللحظة الحاضرة، هي لحظة النشوة والغبطة الأبدية والنشوة تختصر الزمن كله في ذاتها من هنا دلالة الحضور في الشعر الصوفي في توحيد الخمرة بالنشوة الروحية. يقول كمال أبو ديب «طبيعة العلاقة بين الخمرة والأطلال في بنية القصيدة عند أبي نواس سلبية، وأن الخمرة والأطلال طرفا ثنائية أساسية، فالخمرة تمثل عالماً مركزي الأهمية يرتبط به الشاعر ارتباطاً حميماً والأطلال تمثل عالماً جانبي الأهمية في رؤية الشاعر للوجود»⁽³⁾، كما هو في قصيدة عاج الشقي فيقول:

عَاجُ الشَّقِيِّ عَلَى رَسْمٍ يُسَاءِلُهُ	* وَعُجْتُ أَسْأَلُ عَنْ خَمَارَةِ الْبَلَدِ
يَبْكِي عَلَى طَلَلِ الْمَاضِينَ مِنْ أَسَدٍ	* لَا دَرَّ دَرُّكَ قُلْ لِي مَنْ بَنُو أَسَدٍ
وَمَنْ تَمِيمٌ وَمَنْ قَيْسٌ وَلَقُهُمَا	* لَيْسَ الْأَعَارِبُ عِنْدَ اللَّهِ مِنْ أَحَدٍ
لَا جَفَ دَمْعٌ يَبْكِي عَلَى حَجَرٍ	* وَلَا صَبَا قَلْبُ مَنْ يَصْبُو إِلَى وَدَدٍ

¹ - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 78-79.

² - ينظر: نور الدين السد، الشعرية العربية، ص 275.

³ - كمال أبو ديب، الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، دت، ص 174-175.

كَمْ بَيْنَ نَاعَتِ خَمْرٍ فِي دَسَاكِرِهَا * وَبَيْنَ بَاكِ عَلَى نُؤْيٍ وَمُنْتَضِدٍ (1)

يحاول أبو نواس في هذه القصيدة أن يصور المفارقات الغربية بين الطلل والخمرة وبين من يلجأ إلى بكاء الديار من الشعراء المعاصرين له، ومن سبقوهم إلى بكائها والوقوف عليها وبين مبدأ الحياة المعاصرة في الواقع والفن، فتمرد أبي نواس على الأطلال، هو تمرد على جملة من القيم الاجتماعية، والفنية، والدينية، والفكرية، وتتشابك هذه القيم، التي يتمرد عليها لتشكّل النقيض لطرف ثنائية الثاني، الذي هو الخمر، حيث يأخذ الخمر بعدا فلسفيا (تحلّ محلّ الفلسفة والأخلاق) ويصبح رمز الخمرة، صورة للاستمرار والبقاء، ويطغى رمز الأطلال الذي يجسد صورة الزوال والوحشة والفناء (2).

لم يقع أبو نواس في التناقض حينما يثور على ذكر الأطلال ويذكرها في بعض قصائده فهو في ذكره للأطلال لا يتبع منهج القدماء إلا نادرا، حيث يستعمل بعض معانيهم، ويولد منها معاني جديدة، وقد صوّر الأطلال تصويرا جديا وأعطاه أبعادا، أو دلالات تختلف عن تلك، التي أعطاه القدماء، ولم يكن ينتقد ذلك الأسلوب المحافظ، الذي التزمه الشعراء الذين عاصروه، وانطلاقا من هذا الموقف كان يدعو إلى التحرر من هيمنة الأنماط القديمة ومواكبة حركة التطور، التي فرضتها الحياة الجديدة؛ ولذلك كانت الخمرة نقضا للأطلال في عالم أبي نواس (3)، كان شعر أبي نواس صورة من صور التحضر الفارسي المنافية لتقاليد المجتمع العباسي، وقد حاول زعزعة منظومة القيم والتقاليد، التي رسخها الإسلام منذ قرنين وأكثر من الزمن، ولكن يبقى أن نقول؛ إنها ثورة فنية خالصة أكثر منها نشرا للشعبوية.

تتضارب الآراء حول ثورته الشعرية، هل هي ثورة فنية خالصة لإرساء معالم نظرية لشعرية جديدة، أم أنها تبني لإيديولوجية سياسية تغذيها نزعة شعبية أثرت السخرية من العرب

¹ - ديوان أبي نواس، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، دط، بيروت، دت، ص 46.

² - ينظر: نور الدين السد، الشعرية العربية، ص 277.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 279.

والحطّ من شأنهم، أو نوع من الديمقراطية لمحاربة الأرستقراطية العربية والموازنة بين حضارتين متناقضتين؛ حضارة فارسية فرضت نفسها على العقل العربي، وبين ماض عربي دأثر حاول أبو نواس من خلال خطاباته التوفيق بين الشعر، وبين الحياة الحاضرة على رأي طه حسين كما حاول الكشف عن رؤية جديدة للوجود، تتجاوز هيمنة السلطة الخارجية المتمثلة في التقاليد والأعراف العربية الخاضعة لمعيار القيم الاجتماعية والأخلاقية والعقائدية، التي تحدّ من الفردية، فالشعر عند أبي نواس «يجيب عن ضرورة ملحّة، هي ضرورة السفر إلى أقاصي الكيان البشري، والعيش في حالات روحية نادرة، حيث يتلاقى الزمان والأدبية، وينفي الخير الشر والشر الخير، وحيث لا يتميز الذاتي عن الموضوعي وحيث يصبح الوهم، الذي تخلقه القصيدة أكثر الحقائق يقينا حكما على ما يحد حرية الإنسان» (1).

الإنسان النواسي، هو الإنسان العائش مع ذاته، المتخذ من العالم كله مجالا لتوكيد ذاته الساخرة من القيم العامة النهائية، ومعلنا أخلاقا جديدة، هي أخلاق الفعل الحرّ والنظر الحرّ أخلاق الخطيئة النواسية، قد يكون أبو نواس بهذه العقلية رفض كل القيم المجتمعية الأخلاقية والدينية ورفض معها عادات وتقاليد عصره؛ ليعلن تمرّده على كل القيود والضوابط، إنّه شاعر الخطيئة والخمر والذات المنفردة.

جاهد أبو نواس في أكثر من ميدان؛ لإذاعة مذهبه والتمكين له لعله، يحظى بالقول وينال الاعتراف، ففي أثناء دعوته إلى هجر الأشكال القديمة من المقدمات، يبشر بالجانب النظري من مذهبه، فقد حاول إقناع خصومه من الشعراء والعلماء؛ بأن القوالب العتيقة، التي حافظوا عليها لم تعد تصلح لعصرهم وبيئتهم المترفة، ولا لأذواقهم المرفهة، فلا بد من مقدمات تشخص بيئتهم المتحضرة، وتجسم حياتهم الواقعية، التي يحيوها عاكفين على الخمر والملذات من كل نوع، ولم يقصر جهوده على نشر الأصول النظرية لمذهبه فحسب، بل دعمها بالجانب

¹ - علي أحمد سعيد أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط 1، بيروت، 1979، ص54.

التطبيقي كما سبق الذكر⁽¹⁾. إنَّ أصدق ما يقال في شعر أبي نواس؛ أنه تصوير لنمطين مختلفين من الحياة كان يحياها، وهما حياته الخاصة الراضية للاستسلام والمجاهرة بالتساؤل والحوار مع كل ما هو مألوف، وحياة مجتمعية لا يُفصل فيها بين الدين والأخلاق، فالنظرية النواسية، نظرية عقلانية لاعتمادها المنطق الإنساني ومقولة لكل مقام مقال.

وتبقى المقدمات لبنة استراتيجية في تخطيط القصيدة العربية، ليس من الممكن تجاوزها بفعل ترسخها في الذهنية الشعرية، وقد استطاعت الاستمرار في ابداعاتهم، وذلك بفعل التفاعل الجدلي بين الموروث الشعري، أو الثابت، والحركات التجديدية، أو المتحوّل في العصور، التي تلت العصر الجاهلي، سواء كان الأموي، أو العباسي بفترتيه.

¹ - ينظر: حسين عطوان، القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، ص 117-118.

المبحث الثاني: الأغراض الشعرية ومرجعياتها:

إن موضوعات القصيدة العربية كثيرة ومتنوعة، يعود إلى تنوع مظاهر الحياة الثقافية والسياسية وتعدد المؤثرات الاجتماعية والاقتصادية، ويختلف النقاد العرب القدماء والمعاصرون في تحديد مصطلح موضوعات القصيدة العربية، فمنهم من يسميها (أغراض الشعر) كقدامة بن جعفر ومنهم من يسميها (بيوت الشعر) كالحمري، ومنهم من يسميها (أركان الشعر) كابن رشيق وهذه المصطلحات جميعا لا تدل دلالة واضحة ودقيقة على المعنى المراد، ولعل قصورها يكمن في عموميتها وعدم اهتداء النقاد إلى تحديد المفهوم بدقة⁽¹⁾، ولكن المصطلح الأكثر استعمالا، هو مصطلح (الأغراض) وبخاصة في إطار القصيدة المركبة، التي تتكون من عدة أجزاء أو أغراض (كالنسيب والرحلة والمديح) فكل عنصر من هذه يمكن تسميته غرضا في هذا البناء، الذي هو القصيدة، فهي تارة مديح وتارة هجاء وتارة رثاء، أو سوى ذلك؛ لأن القصيدة بنيت في الأساس من أجل هذا الموقف، وهذا لا يعني أن المقدمة والرحلة في القصيدة المركبة هامشيتان، وإنما يندرجان ضمن السياق العام، الذي يحدد مسار القصيدة الفني والجمالي⁽²⁾، فالغرض جزء من الموضوع ولا يصلح مصطلح (بيوت الشعر)؛ فإن هذا مبهم في ذهن المتلقي، ويذهب مباشرة إلى مفهوم بيت الشعر على قول يوسف بكار في كتابه بناء القصيدة في النقد العربي القديم، فبنية البيت، هي بنية جزئية ضمن بنية كلية، هي القصيدة التي تتألف من مجموعة من الأبيات. أما مصطلح (أركان الشعر)؛ فإنه يوهم القارئ بمكونات النص الشعري، أو القصيدة من اللفظ والوزن والقافية⁽³⁾.

فالنسيب بوصفه وسيلة كلامية بين الذكر والأنثى «يعدّ علامة على فلسفة ولاء الإنسان للغرائز، غريزة حب التملك والاستحواذ في الطلل، والغريزة الجنسية في الغزل، وغريزة حب البقاء في الشيب والشباب، وغريزة اللهو ومتاع الدنيا»⁽⁴⁾.

¹ - ينظر: نور الدين السد الشعرية العربية، ص 407.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 407-408.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 408.

⁴ - عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ص 141.

والرحيل بوصفه وسيلة اتصال غير كلامية بين الإنسان والطبيعة «يعدّ علامة على الفراغ الفكري، الذي يعاني منه الإنسان القبلي نتيجة تردّده بين الانتماء لرغباته العاطفية التي فشل في تحقيقها في النسيب وأطماعه المادية في المديح»⁽¹⁾.

الفخر بوصفه وسيلة اتصال كلامية بين الإنسان ومجتمعه «يعدّ علامة على فلسفة الولاء لحالة ذهنية عن الوجود الجمعي داخل القبيلة، فالقبيلة في ذهن الشاعر القديم، أكبر من مجرد تجمع للأهل والعشيرة، أكبر من مجرد ملاذ آمن يحتمي به الفرد؛ إنها نسق فكري تصوّر ذهني لما ينبغي أن تكون عليه الحياة»⁽²⁾. إنّ المديح بوصفه وسيلة اتصال كلامية بين الأنا والآخر «يعدّ علامة على قدرة النفس البشرية على الإفادة من سحر اللغة في المراوغة والخداع لتحقيق أطماعها السياسية والمادية»⁽³⁾.

أمّا الهجاء بوصفه وسيلة اتصال كلامية بين الأنا والآخر، فإنّه «يعدّ علامة على فلسفة إبراز جوانب الضعف والشر في النفس الإنسانية»⁽⁴⁾؛ لأنه إذا سلمنا بأنّ المجتمعات القبلية في العصور القديمة تبحث عن التقاليد والقوانين العرفية، التي تحكمها، فإن كل محاولة لفهم هذا العالم، لابد أن تسعى إلى دراسة نتائج القوانين/التقاليد، وعليها أن تتخذ تنظيم القصيدة البنيوي مدخلا لفهم الأنساق.

هذه الأغراض، هي أغراض مهيمنة في الخطابات الشعرية التراثية، وما يرتبط بها في عوالم الصحراء والقبيلة الحاملة ليميثولوجيا الفخر مقابل ما يهدد الوجود الإنساني، وما نتج عنه من رثاء ومدح وتداخل الأغراض من سمة مميزة لهوية الشعر العربي، لقول الرماني «أكثر ما تجري عليه أغراض الشعر خمسة: النسيب والمدح، والهجاء والفخر والوصف ويدخل التشبيه والاستعارة في باب الوصف»⁽⁵⁾، فنسق المدح غرض لتورط الشعراء مع الحكام في

¹ - عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ص141.

² - المرجع نفسه، ص141.

³ - المرجع نفسه، ص141.

⁴ - المرجع نفسه، ص141.

⁵ - ابن رشيق، العمد، ج1، ص210.

إرساء دعائم مدحهم، وكيف استعانوا بهم؛ لتمرير إيديولوجيات داخل اللاوعي المجتمعي وإرساء القداسة والطهارة على الحكام، كما يعد علامة على قدرة النفس البشرية والمراوغة لتحقيق أطماع سياسية ومادية.

أما الفخر؛ فلأنه يؤسس لنسق العنصرية القبلية بجميع أصنافها وطبقاتها العصبية تمجد القوة والصراع والتحدي، فقد مثل أعلى درجات البوح بالعصبية القبلية كما، هو أعلى درجات التماهي بين الذات الشاعرة (الأنا) والقبيلة (الآخر)، فالفخر وسيلة اتصال بين الإنسان ومجتمعه، يعد علامة على فلسفة الولاء للقبيلة.

النسيب كجزء من المقدمة الطللية قائم على ثنائية الطلل والمحبوبة، والصراع الأبدي بين الموت والحياة، والهجاء كنقيض للمديح يعبر فيه الشاعر عن علاقات عدوانية بين الأنا والآخر ويعدد المعايير والمثالب، فالمديح يرسم المثالية الخلقية، والمديح يرسم المبادئ الفردية والاجتماعية، وكلها عناصر بنائية مثلت نهجا لا ينبغي لأي شاعر الخروج عنه، كما أنها ضرورة لامتداد الفكر الإنساني وارتحاله من سياق إلى آخر.

لأبي هلال العسكري نظرة في موضوعات الشعر، يقول: «وإنما كانت أقسام الشعر في الجاهلية خمسة: المديح والهجاء والوصف والتشبيه والمرثي، حتى زاد النابغة فيها قسما سادسا هو الاعتذار فأحسن فيه»⁽¹⁾، لقد خضع في هذا التقسيم إلى سلطة المجتمع وحاجاته إلى هذه الأغراض، وكذا سلطة الممدوح وقساوة الطبيعة، ولم يخضع إلى ترتيب تاريخي، الذي يفرض سلطة أخرى، وجاء في قول شوقي ضيف: «ولا نستطيع أن نرتب هذه الموضوعات في الشعر الجاهلي ترتيبا تاريخيا، ولا أن نعرف كيف نشأت وتطورت، وإن كنا نظن ظنا أنها تطورت من أناشيد دينية كانوا يتجهون بها إلى آلهتهم، يستعينون بها على حياتهم، فتارة يطلبون منها القضاء على خصومهم، وتارة يطلبون منها نصرتهم وأبطالهم، ومن ثم نشأ هجاء أعدائهم ومدح فرسانهم وساداتهم، كما نشأ شعر الرثاء، وهو في أصله تعويضات للميت حتى

¹ -الحسن بن عبد الله أبي هلال العسكري، ديوان المعاني، ج1، تحقيق أحمد سليم غانم، دار الغرب، وهران، دت، ص91.

يطمئن في قبره، ومعنى هذا كله أن موضوعات الشعر الجاهلي تطورت من أدعية وتعويزات وابتهالات للآلهة إلى موضوعات مستقلة»⁽¹⁾، وهذا التفسير هو تفسير إغريقي يرجع منشأ الشعر إلى الابتهالات الدينية، أمّا المرزوباني فله رأي آخر جاء فيه: «أجمع العلماء بالشعر على أن الشعر وضع على أربعة أركان: مدح رافع، أو هجاء واضع، أو تشبيه مصيب أو فخر سامق، وهذا كله مجموع في جرير والفرزدق والأخطل، فأما ذو الرمة فما أحسن قط أن يمدح ولا أحسن أن يهجو، ولا أحسن أن يفتخر يقع في هذا كله دوناً، وإنما يحسن التشبيه فهو ربع شاعر»⁽²⁾، وليس الشعراء متساوين قدرة في القول في هذه الأغراض لقول ابن رشيق: «منهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء، ومنهم من يتيسر له المراثي ويتعذر عليه الغزل»⁽³⁾ وهناك مبرر آخر ذو طابع اجتماعي/عرفي: «وقيل للعجاج: إنك لا تحسن الهجاء؟ فقال: إن لنا أحلاماً تمنعنا من أن نظلم وأحساباً تمنعنا من أن نظلم، وهل رأيت بانياً لا يحسن أن يهدم»⁽⁴⁾.

اختلف النقاد في قسمة الشعر إلى أغراض، فمنهم من قسمه على ستة أقسام: مدح وهجاء ونسيب ورتاء ووصف وتشبيه، ومنهم من أدخل التشبيه في الوصف، ومنهم من قال أربعة: الرغبة والرغبة الطرب والغضب، وبعضهم أدخل في الرغبة والرغبة فقط، أمّا القرطاجني فيقول إن كل هذه التقسيمات غير صحيحة، ثم عاد إلى قدامة بن جعفر في كتابه (نقد الشعر) يفيد منه في جعل أغراض الشعر نابعة من منبع واحد أخلاقي، هو الفضيلة وما يناقضها وأنها ترتسم في صورة واحدة، هي المدح وما يناقضه⁽⁵⁾، فالأغراض الشعرية عنده (قدامة بن

¹ - شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، ط8، مصر، دت، ص196.

² - أبو عبيد الله محمد بن عمر بن موسى المزرباني، الموشح، تحقيق علي محمد البجاري، دار الفكر العربي، القاهرة دت، ص227.

³ - ابن رشيق، العمد، ج1، ص94.

⁴ - المرجع نفسه، ص95.

⁵ - ينظر: محمد كواز الكواز، البلاغة والنقد (المصطلح والنشأة والتجديد)، دار الانتشار العربي، ط1، بيروت، 2006 ص362.

جعفر)، هي حديث عن الإنسان وترجمة لمبدأ أخلاقي لصنفين من البشر هما: الأفاضل والأراذل فالشاعر من خلالهما يبحث عن السمات الجوهرية للإنسان التي تخلق النموذج لأبناء جنسه، ولذا كان زهير بن أبي سلمى لا يمدح الرجل إلا بما فيه مراعاة لقاعدة الماهية (الجوهر) التي لا تنفصل عن العقل عند الفلاسفة.

يتفق رأي قدامة بن جعفر في تقسيمه للشعر إلى مادة وصورة، المادة (المعاني والأغراض) والصورة (نظم الشعر لتلك الأغراض) وربط الشعر بالأخلاق مع أرسطو الذي يرجع الأغراض إلى مبدأ الفضيلة بقوله: «إن العلل المولدة لصناعة الشعر، التي هي بالطبع علتان، والتشبيه والمحاكاة، مما ينشأ مع الناس منذ أول الأمر، وهم أطفال»⁽¹⁾ أي المحاكاة أمر فطري يولد مع الإنسان، ما لا يوجد عند الحيوانات، فكل ما يتعلمه الإنسان، هو عن طريق محاكاته للأشياء الموجودة في الطبيعة، التي تهيئه لتقبل المعارف ويرتبط هذا باللذة الناتجة عن حصول التعلم. فمذهب الهجاء، هو تشبيه ومحاكاة، الذين دنت أخلاقهم، وليس في كل شر ورذيلة، لكن إنما، هي شيء مستهزأ؛ لأنها تدخل فيما هو قبيح، وذلك أن الاستهزاء. هو زلل وبُعد عن الفضيلة، أما صناعة المديح، هي تشبيه ومحاكاة للعمل الإرادي الحريص على تحقيق منفعة في القول النافع⁽²⁾. ينبغي للشاعر التركيز على الفضائل الجوهرية عند الممدوح والمتعارف عليها دينياً وفلسفياً. وبمناى عن وتجاوز كل صفة عرضية، سعياً وراء خلق صورة الممدوح النموذج عند متلقي الخطاب فتتحقق المحاكاة الأرسطية في تجاوز المظهر إلى الجوهر، والذات إلى الموضوع، ولذا فتقسم الشعر إلى هجاء ومدح، هو تابع لأخلاقيات قائله، وللعرف الاجتماعي في شقيقه العشائري والقبلي.

¹ - أرسطو طاليس، فن الشعر، ص91.

² - المرجع نفسه، ص95-96.

ترسيمة الشعر عند أرسطو:

التراجيديا (محاكاة فعل الأفاضل) ————— الكوميديا (محاكاة فعل الأدنىاء)

المأساة ————— الملهاة

الملاحم ————— الإيامبو ————— النقائض

المدائح ————— الأهاجي

يُميّز هيغل الأنواع الشعرية الغنائية والدرامية الملحمية ويكشف العلاقة بينهما: «إن الشعر الغنائي يشمل على مواقف محددة تستطيع الذات الغنائية أن تقتبس من مضمونها عددا وفيرا من العناصر لتؤلف بينها وبين مشاعرها وعواطفها، أمّا الشعر التمثيلي فيقدم الشخصيات وتطوّر عملها في واقعيتها الحية، بالتالي يغيب وصف الأماكن والمظهر الخارجي للأشخاص وطبيعة الحدث بما هو كذلك وتوضع الشدة الرئيسية على الدوافع والغايات الداخلية، التي تُحفّز وتحدد الأعمال الفردية. أمّا الشعر الملحمي، فيتسع المجال ليس للواقع القومي فحسب إنما للظروف والوقائع الخارجية والداخلية، حيث يمكن القول؛ إنه يشمل كلية ما يؤلف حياة البشر»⁽¹⁾.

وصل هيغل من خلال هذه المقارنة إلى أنّ المادة الغنائية والتمثيلية، ليست غائبة كل الغياب عن الشعر الملحمي.

إنّ أجزاء صناعة المديح ستة أجزاء بحسب أي شيء كانت هذه الصناعة، وهذه الأجزاء هي: الخرافات والعادات والمقولة والاعتقاد والنظر والنغمة والصوت. وأعظم من قوام الأمور من قبل أن صناعة المديح، هي تشبيه وحكاية لا للناس، لكن بأعمال، والحياة والسعادة، هي في العمل، وهي أمر، هو كمال ما وعمل ما... والخرافات آخر صناعة المديح والكمال نفسه هو أعظمها جميعا⁽²⁾.

¹ - هيغل، فن الشعر، ترجمة جورج طرابشي، دار الطليعة، بيروت، 1981، ص 172-173.

² - أرسطو طاليس، فن الشعر، ص 97-98.

يختلف القرطاجني في نظرته إلى الأغراض عن القدامى، وهو الذي استوعب الموروث البلاغي والنقدي العربي، واطّلع على الشعرية الأرسطية عن طريق الفلاسفة المسلمين، فتكوّنت عنده نظرة كلية شمولية عن علم الشعر، الذي يقع في دائرة صناعة البلاغة وصناعة الشعر والخطابة لقوله: «اختلف الناس في قسمة الشعر، فقسّمه بعض من تكلم في ذلك إلى ستة أقسام: مدح وهجاء ونسيب ورثاء ووصف وتشبيه. وقال بعضهم الصحيح أن تكون أقسامه خمسة؛ لأن التشبيه راجع إلى معنى الوصف، وقال بعضهم أركان الشعر أربعة: "الرغبة والرغبة والطرب والغضب" وقال بعضهم "الشعر كله في الحقيقة راجع إلى معنى "الرغبة والرغبة" وهذه التقسيمات كلها غير صحيحة؛ لكون كل تقسيم منها لا يخلو أن يكون فيه نقص أو تداخل وأنا أذكر الوجه الصحيح والمأخذ المستقيم في القسمة التي لا نقص فيها ولا تداخل»⁽¹⁾.

رفض حازم تقسيمات البلاغيين لأغراض الشعر؛ لأنها من وجهة نظرة غير صحيحة لما يشوبها من نقص أو تداخل، وأخذ على عاتقه تقديم القسمة الصحيحة معتمداً الأساس النفسي؛ أي ما يثير هذا الشعر من انفعالات في المتلقين. إنّ فكرة الغرض عند حازم تقوم على مبدأ النفعية، وعلى أساسه عالج أغراض الشعر وأقسامها. فجعل الأغراض المعبرة عن الحالات النفسية فرعية، وهي الاستغراب والاعتبار والرضى، والغضب، والنزاع، والنزوع والخوف، والرجاء وسماها (أنواعاً) وتحت هذه الأنواع تأتي الأغراض الفنية المعروفة عند عامة الناس، وهي المدح، النسيب، الرثاء والهجاء، ويُسمى الأغراض أجناساً، فيقول: «فأما طريق معرفة القسمة الصحيحة، التي للشعر من جهة أغراضه، فهو أن الأقاويل الشعرية لما كان القصد بها استجلاب المنافع واستدفاع المضار ببسطها النفوس إلى ما يراد وقبضها عما يراد بما يخيل لها فيه من خير أو شر، وكانت الأشياء، التي يرى أنها خيرات أو شرور منها ما حصل ومنها ما لم يحصل، وكان حصول ما من شأنه أن يطلب يسمى ظفراً، وفوته في مظنة الحصول يسمى إخفاقاً، وكان حصول ما شأنه أن يهرب عنه يسمى أذاة أو رزءاً وكفايته في

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 336-337.

مظنة الحصول تسمى نجاة... إلى أن يقول: سمي القول في الرزء أن قصد استدعاء الجلد على ذلك تعزية، وإن قصد استدعاء الجذع من ذلك سمي تفجيعا، فإن كان المظفور به على يدي قاصد للنفع جوزي على ذلك بالذكر الجميل وسمي ذلك مديحا، وإن كان الضار على يدي قاصد لذلك، فأدى إلى ذكر قبيح سمي ذلك هجاء، وإذا كان الرزء يفقد شيء فندب ذلك الشيء سمي ذلك رثاء»⁽¹⁾؛ على أساس أن المدح أهم أغراض الشعر وأكبرها مساحة على الخريطة الشعرية، فإن حازما قد خصص لها معلما لدراسة الأسس التي ينبغي أن يقوم عليها المديح، مُراعيا مقام المخاطب وخاصة إذا تعلّق الأمر بعلية القوم كالخلفاء والأمراء والقضاة. تكون دلالة الخطاب حسب الوضع، الذي جاء فيه وحالة المخاطبين وكذا في غرضي النسب والرثاء «ومن ذلك فطريق المدح يجب فيها السمو بكل طبقة من الممدوحين إلى ما يجب لها من الأوصاف وإعطاء كل حقه من ذلك... ويجب ألا يمدح رجل إلا بالأوصاف التي تليق به ويجب أن تكون ألفاظ المديح ومعانيه جزلة مذهوبا بها مذهب الفخامة في المواضع، التي يصلح بها ذلك، أما النسب فيحتاج أن يكون مستعذب الألفاظ حسن السبك حلو المعاني لطيف المنازع سهلا غير متوعر، ينبغي أن يكون مقدار التغزل قبل المدح قصدا لا قصيرا مخلا ولا طويلا مملا، أما الرثاء فيجب أن يكون شاجي الأقاويل مبكي المعاني مثيرا للتباريح وأن يكون بألفاظ مألوفة سهلة في وزن متناسب ملذوذ، وأن يستفتح فيه بالدلالة على المقصد ولا يصدر بنسب؛ لأنه مناقض لغرض الرثاء»⁽²⁾. يؤكد حازم في معالجته للأغراض الشعرية ضرورة التوافق بين الألفاظ والمعاني والأغراض، فلا يكون في البنية الدلالية منافرة أو مناقضة تؤثر بالسلب في نفسية المتلقي، كما تعدّل من أفق توقعه مراعاة الوضع التخاطبي وضرورة من ضرورات إنتاج النص القائم على مبدأ المحاورّة بين المخاطب والمتلقي.

¹-ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص337.

²- ينظر: المرجع نفسه، ص351.

أما الفخر، فجاء مجرى المديح، ولا يكاد بينهما فرق إلا أن الافتخار مدح يعيده المتكلم على نفسه أو قبيلته، وأن المادح يجوز له أن يصف ممدوحه بالحسن والجمال، ولا يسوغ للمفتخر أن يصف نفسه بذلك. أما طرق الاعتذار والمعاتبات والاستعطافات وما جرى مجراها فملاك الأمر فيها التلطف والإثلاج إلى كل متعذر إليه أو معاتب، أو مستعطف من الطريق، الذي يعلم من سجيته أو يقدر تأثيره لذلك. وطريق الهجاء أيضا يقصد فيه ما يعلم أو يقدر أن المهجو يجزع من ذكره ويتألم من سمعه مما له به علة، أما طرق التهاني، فيجب أن تعتمد فيها المعاني السارة والأوصاف المستطابة، وأن يستنثر فيها من التيمن للمهنئ وأن يؤتي في ذلك بما يقع وفقه ويتحذر من الإلمام بما يمكن أن يقع منه في نفس المهنئ شيء، ويتجنب ذكر ما في سمعه تتغض له، ويحسن في التهاني أن تستفتح بقول يدل على التهنئة، فإن موقع ذلك حسن من النفوس⁽¹⁾.

إن مجال الشعر عند حازم، هو الذات الإنسانية بأفراحها وأتراحها، ولذلك، فإنه تخطى تقاليد التلقي المتعارف عليها في هذه الأغراض، وردّها إلى ثنائية (البسط والقبض)، وهما الأساس الفلسفي والنفسي، الذي عدّه النقاد مصدرا للأغراض الشعرية، سواء كان غرض المدح أو الهجاء، أو النسيب، أو الفخر؛ وعلى الرغم من كون حازم يستلهم من شعرية أرسطو؛ فإنه حاول أن يطوّر هذه الشعرية؛ لتستجيب لطبيعة الشعر العربي وغنائيته.

-التحوّل الشعري/ بين فطرة الموروث وثقافة الاكتساب:

صاحب التمرد الاجتماعي في العصر العباسي تمردا فنيا مسّ تقاليد القصيدة الشعرية للقصيدة، واتّضحت ملامح هذا التطور والتجديد على القصيدة العباسية قادها إلى حداثة شعرية، حمل لواءها مجموعة من شعراء العصر بدءا ببشار بن برد وأبي نواس ووصولاً إلى أبي تمام ومعارضته لعمود الشعر، وأدّى ازدهار الحضارة وانتشار الثقافات المختلفة إلى تحوّل الشعر من فطرة موروثية إلى ثقافة تكتسب بالممارسة والمران، وجمع الشعراء بين ملكات لغوية

¹-ينظر: القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص352-353.

سليمة وصياغات شعرية متصنعة انعكست على الإبداع الشعري وبنيته متمظهرها في قصيدة المدح وخروجها على المقدمات التقليدية إلى وصف الخمرة ومجالس اللهو والعبث، ثم خروج الشعراء إلى الممدوح ووصفه بالحكمة والورع، وما يشير إلى احترام شخصيته القائمة على شؤون الأمة، وعدم يتجاوزها لحدود الشريعة والأعراف المجتمعية.

رسم الشعراء لشخصية الممدوح -خليفة أو قائدا أو كاتباً- أو غير ذلك صورة أنموذجية تتسم بجميع الصفات الحسنة والقيم النبيلة، وهذا يخدم مصلحة الممدوح، ولا يثير غضب الناس عليه، يدفع الشاعر المادح بكل قوته اللغوية للإعلاء من شأن ممدوحه أمام الثائرين والمتمردين على السلطة، وهذا النوع من المدح يرضي الخلفاء بوصفه وسيلة اتصال كلامية بين الأنا (الممدوح) والآخر (الثائر) وإدخال المدح في لعبة المكاسب. إنَّ الحظوة بهذه الصورة كان إيذانا بتقلص سلطة الخطاب الشعري وتدهور التوقع الاجتماعي للشاعر، أيام كان يُنظر إليه كإنسان ملهم بالعوامل الغيبية يقذف لسانه ألوانا من البيان تجذب المتلقين.

ومن قصائد المدح في هذا العصر قصيدة مدحية لأشجع السلمي في هارون الرشيد وفيها إشارات كثيرة إلى القيم الفاضلة، التي ترددت في مدائح الشعراء العباسيين ⁽¹⁾. يقول:

إلى المَلِكِ يَسْتَعْرِقُ المَالُ جُودَهُ	مَكَارِمُهُ نَثَرٌ وَمَعْرُوفُهُ سَكُوبٌ
وَمَازَالَ هَارُونُ الرِّضَا بْنُ مُحَمَّدٍ	لَهُ مِنْ مِيَاهِ النَّصْرِ مَشْرِئُهَا الْعَذْبُ
بَثَّتْ عَلَى الْأَعْدَاءِ أَبْنَاءَ دَرِيَّةٍ	فَلَمْ يَقْهَمْ مِنْهُمْ حُصُونٌ وَلَا دَرْبُ
فَمَا زَالَتْ تَرْمِيهِمْ بِهِمْ مُتَقَرِّدًا	أَنْبِيَاسُكَ حَرَمَ الرَّأْيِ وَالصَّارِمُ الْعُضْبُ ⁽²⁾

لم يرد الخلفاء العباسيون من الشعراء مدحهم بالفضائل المتداولة والمألوفة المعروفة فحسب، بل أرادوا منهم مدحا يؤكد حقهم في الخلافة، ونصرة مذهبهم في وراثة الرسول صلى الله عليه وسلم -دون العلويين، وصبغ الخلافة بالصبغة الدينية، وهذا ما يفسر تداخل الفكري

¹- ينظر: القرطاجني، منهج البلغاء وسراج الأدباء، ص 418-421.

²- أشجع السلمي، شعره، تحقيق خليل بن بيان الحسون، دار المسيرة، ط1، بيروت، 1981، ص 187-188.

والثقافي بما هو سياسي إيديولوجي، حيث يحاول الممدوح السياسي فرض أنموذج يخدم كينونته وسلطته منطلقاً من فكرة الوراثة، التي يقوم عليها حكمه. وهذا يحتم على الذات الشاعرة أن تجعل من الحكم شرعية مطلقة للممدوح.

استطاع بشار بن برد أن يسير بالقصيدة نحو التطور والتجديد، فأغناها بقدر هائل من الصور الجديدة، التي تتناسب وطبيعة المرحلة، بمعنى أنه استطاع أن ينفذ إلى اللاوعي الجمعي ويعبر عنه تعبيراً فنياً ينسجم مع ما يملك من طاقة خلاقة، وكان للجوانب الثقافية والاجتماعية ملامح واضحة في شعره، سواء على مستوى الصياغة اللغوية في الجملة أو على مستوى الرؤية والمضمون؛ ليضع أشعاره في أثواب الحضارة، وجمع بين موروثة القديم ومكتسبه الحضاري، كما زواج في شعره بين جزالة القدامى ورقّة المحدثين، مبدعاً في المعاني ومبتدعاً ومكثرًا من فنون البديع. شعور بشار بالعجز ووضاعة الأصل دفعاه إلى الرفض والتمرد في معظم أغراضه، ولم يكن تمرده ترفاً إبداعياً، بل موقفاً وجودياً، حاول به كشف الوجود وخلخلة القيم المجتمعية الرافضة للآخر المختلف؛ إنه يبحث من خلال عالمه الشعري أن يتفوق على المبصرين، ويجعل الشعر صورة لنفسه وشخصيته مهمّشاً خطاب السلطة (الممدوح) القائم على ثنائية (التسوّل والكدية) في أغلبه ومناوئته لها.

أما أبو نواس فقد جسّد في بعض خطاباته أنموذج الحاكم، كقوله في مديح الرشيد يقول:

والى أبي الأمّناء هارون الذي	**	يَحْيَا بِصَوْبِ سَمَائِهِ الْحَيَوَانُ
مَلِكٌ نَصَوَّرَ فِي الْقُلُوبِ مِثَالَهُ	**	فَكَأَنَّهُ لَمْ يَخْلُ مِنْهُ مَكَانٌ
هارونُ أَلْفَنَا ائْتِلَافَ مَوَدَّةٍ	**	مَاتَتْ لَهَا الْأَحْقَادُ وَالْأَضْغَانُ
حَجٌّ وَغَزْوٌ مَاتَ بَيْنَهَا الْكَرَى	**	بِالْيَعْمَلَاتِ شِعْرُهَا الْوَحْدَانُ
لِلْجُودِ مِنْ كِلْتَا يَدَيْهِ مُحَرَّكٌ	**	لَا يَسْتَطِيعُ بُلُوغُهُ الْإِسْكَانُ ⁽¹⁾

إنه يرسم صورة متكاملة لشخصية الخليفة الأنموذج، الذي يتسم بجميع الخصال الإنسانية الفاضلة، وهو هنا يجسد جمالية كانت وليدة الممارسة الاجتماعية في العهد العباسي الأول.

¹ - ديوان أبي نواس، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، ص 404-406.

وعن مرتبة المدحيات في المجتمع العربي. يقول الغدامي: «هناك إذن ما يقول بوضوح بأن شعر المديح، هو أخيراً ديوان العرب، إذا صارت الفنون الأخرى في الموقع الأدنى، وهذا معناه التقليل من المعنى الإنساني في الشعر كالغزل والرتاء، مما يجعل المديح، هو الفن الأهم ثقافياً ونسقياً، وإذا ما قلنا إن الفخر ليس سوى مديح القول وأخلاقياته، فإن هذا يحسم أمر الخطاب الثقافي حسب المقولة المتواترة، والمعتمدة نظريات وتطبيقات من أن القول يقال رغبة أو رهبة وهذا هو قانون التفكير والإبداع بمفهومه الفحولي المترسخ»⁽¹⁾. يرفض الغدامي سياسة التفاضل بين الأغراض الشعرية لوجدانياتها وإنسانياتها.

يعدّ الهجاء من أقدم فنون الشعر العربي، دعت إليه حاجة مجتمعية مثلتها العقلية القبلية المشحونة بالافتتال والثأر ما دعا الشعراء إلى تشهير سلاح الكلمة في وجه الأعداء كما أنّ الهجاء رديف المديح، فلا يتحقق فعل المديح إلا بمصاحبة الهجاء، فالعطاء يتمّ رغبة في الثناء ورهبة من الذم، وقاعدة الرهبة والرغبة تشمل الممدوح مثلما تحرك الشاعر للتحوّل قيمة الكرم في المجتمع الجاهلي من قيمة إنسانية أخلاقية إلى قيمة فردية براغماتية تخضع لضدية الرغبة والرهبة، فالخطاب الهجائي يسير في حركة معاكسة للخطاب المدحي حيث يسعى إلى تجريد المهجو من الصفات المثالية، في حين أنّ المدح يسعى إلى حشدها وإصاقها بالممدوح؛ لذا يعرف غازي طليمات الهجاء بقوله: «إن الهجاء في الاصطلاح غرض من أغراض الشعر، يتناول فيه الشاعر بالذم وتشهير عيوب خصمه المعنوية، أو الجسمية وهو نقيض المدح؛ لأن المدح يذكر الفضائل والهجاء يذكر الرذائل»⁽²⁾، إنهما غرضان مرتبطان بقواعد سلوكية إنسانية، تتقبلها الأعراف المجتمعية، أو ترفضها.

يرى أرسطو: «أن مذهب الهجاء، هي تشبيه ومحاكاة، الذين دنوا وتزيفوا وليس كل شر ورذيلة، لكن إنما، هي شيء مستهزأ في باب ما هو قبيح، وهي جزء مستهزئة، وذلك أن

¹ عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 2001 ص160-161.

² غازي طليمات، عرفان الأشقر، الأدب الجاهلي، قضاياه، أغراضه، فنونه، دار الفكر، دمشق، 2001، ص224.

الاستهزاء، هو زلل ما وبشاعة غير ذات صعوبة ولا فاسدة»⁽¹⁾، وقد كان الهجاء في جوهره انتقادا صريحا للواقع المشوه، ورفضاً للقيم، التي أملت لها الأنساق الثقافية للمجتمع البدوي، التي تعوق سعادة الإنسان. فالإنسان الأنموذج، هو الذي يسلم من الصفات السيئة. ويعد الهجاء فنا من فنون الأدب الرفيعة في الأدب العربي، قد يعين على تصور الحياة عند الأفراد وفي المجتمع، وقد يساعد على تأريخ الحياة العربية حين يصدق الشاعر؛ إنه يسعى إلى كشف عيوب الواقع، قصد تهديمها وبناء صرح الفضائل؛ ليُشكّل الغرضان ثنائية قطبية تجتمع حولها قيم الفضيلة والريضة الأرسطية، التي تسعى إلى تهديم واقع، أو بنائه.

استمر الهجاء في العهد الإسلامي، وراح يأخذ استقلاله في مقطوعات وقصائد، ولكن قيمه تطورت، فأصبح الشعراء يهجون مهجوبهم بالشرك والكفر والخروج على جادة الحق والخير وبصورة عامة، فإن الهجاء كإيديولوجية دينية احتل مكانا مرموقا في شعر ودافع عن الدعوة تأكيدا على فاعلية الخطاب في مجتمع تحركه العصبية والنعرية، ومن أهم شعرائه حسان بن ثابت، وكعب بن مالك وعبد الله بن رواحة. وكان في مواجهتهم شعراء ناهضوا الدين الجديد، وأشهروا العداء لمعتنقيه، وهم عبد الله بن الزبيري وضرار بن الخطاب وأميرة بن أبي الصلت. وكان الأثر الإسلامي واضحا في أسلوب الهجاء خاصة في شعر المسلمين، الذين اعتمدوا الوضوح والبساطة، والاقتناس من معاني القرآن الكريم، وأهم ميزة تميز بها هجائهم هي النقاش والمحااجة، والاستناد إلى الذكر الحكيم في وصف حال المشركين.

وشهد هذا اللون من الهجاء تراجعاً بعد انتصار الإسلام والمسلمين؛ ولكنه ظهر أكثر ضراوة مع صراع الأحزاب والمذاهب حول الخلافة «فقد كان تعبيرا عن السخط الاجتماعي والسياسي على الحكم الأموي»⁽²⁾ الذي اختطف الخلافة ومارس سياسة العنف والتمييز العرقي

¹ -أرسطو طاليس، فن الشعر، ص95.

² - ينظر: نور الدين السد، الشعرية العربية، ص447.

بين المسلمين، الشيء، الذي ولّد حقدا وضغينة عند الموالي، الذين لم ينصفهم البلاط، ولم يعدل في حكمه لهم، واعتماد السلطة على القوة في مجابهة آية معارضة.

اشتد الصراع الحزبي وزداد الوعي السياسي، فظهرت تجلياته على الشعر، فكان الهجاء أداة من أدوات السلطة، ورفض الواقع بكل معطياته السياسية والاجتماعية. أحدثت سياسة بني أمية ذات النزعة العصبية القبلية نظاما قائما على الاقصاء والتهميش، أنجبت بدورها حركات تمردية ترفض ثقافة الاستسلام والخضوع، ف اتخذت من الهجاء والتهديد وسيلة للتعبير والتغيير وإشعار السلطة بالنقيض. إن الخطاب الهجائي، هو تعبير الذات عن رغباتها المادية من جهة كما هو علامة دالة على التمرد والرفض، ومقامه ثقافة مجتمعية هيمنت عليها قيم لا تقبل المساواة والخروج عن أطرها «فالخطاب الهجائي أداة لصياغة الواقع على أساس من الوعي الإنساني بدلا من المخيال الجمعي، الذي يغيب الوعي ويقصي العقل»⁽¹⁾.

يسير الخطاب الهجائي في حركة معاكسة لحركة الخطاب المدحي، فإذا كان المدح دليل عطاء، فإنّ الهجاء دليل أخذ وسلب، والشاعر المادح يسعى إلى تركيب الصفات المثالية وإصاقها بالممدوح، في حين يسعى الشاعر الهاجي إلى تجريد مهجوه من كل تلك الصفات فيتحول شعره إلى سلاح يعوّض به حالة الانكسار المادي والمعنوي والإحباط النفسي اتجاه المانحة. يقول ابن رشيق: «وأجود ما في الهجاء أن يسلب الإنسان الفضائل النفسية وما تركيب من بعضها مع بعض، فأما ما كان في الخلقة الجسمية من المعاييب فالهجاء به دون ما تقدم وقدامة لا يراه هجوا البتة، وكذلك ما جاء من قبل الآباء والأمهات من النقص والفساد لا يراه عيبا، ولا يعد الهجو به صوابا»⁽²⁾. ينمّ فهم ابن رشيق للهجاء بهذا الشكل عن وعي أخلاقي فالهدف من الهجاء ليس التعبير والانتقاص من أقدار المهجوبين، بقدر ما هو السعي إلى التخفيف من الجوانب السلبية في أخلاق المهجو، ومن ثمّ تعزيز جانب الخير فيه. إنّ هذا

¹ - عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ص255.

² - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص273.

الفهم لحقيقة الشعر ودوره يوضح لنا مدى اقتناع هؤلاء بالأهداف التربوية للخطاب الهجائي إذ اتخذ الجانب الأخلاقي كبؤرة اهتمام رئيس؛ وعلى النقيض يكون الهجاء رمزا للشر عندما يعتمد الشاعر كآلية للطعن في أعراض الناس.

يسعى الشاعر إلى تحطيم نفسية المهجو وسلب محاسنه وتشويه صورته أمام مجتمعه ليكون الخطاب الهجائي في هذه الحالة وسيلة اتصال كلامية بين الذات الشاعرة والآخرين يتمكن عبرها الوعي الشعري من تحقيق غاية نفعية نفسية، هي تعرية الآخرين والانتقاص منهم وإخضاعهم لسلطة الشاعر «فالهجاء ذو جذر ثقافي عميق يرتبط بالسحر وبفكرة تدمير الخصم عبر تصويره بصورة بشعة تلعب دورا سحريا تؤول إليه حال الخصم حسب وصف الشاعر الساحر له»⁽¹⁾.

ظل الهجاء يتحكم في النسق الشعري تولّد عنه حس مترسخ بالخوف من الشاعر، الذي عدواته بئس المقتنى حسب مقولة المتنبي، وهو خوف ظلت الثقافة تغذيه وتؤكدّه وهنا مرويّات كثيرة تشير إلى أشراف وسادة كانوا يعطون الشعراء خوفا منهم بما أن ألسنتهم مسمومة، ولم يواجههم بشجاعة إلا من تحصن بقوة السلطان العادل مثل عمر بن الخطاب، الذي سجن الحطيئة لبذائه في الهجاء وعمر عبد العزيز، الذي لم يتعرض لهم إلا حينما صار صاحب السلطة والمسؤولية الأخلاقية والمدنية، وهذا ما جعل جرير يخرج معلنا بطلان سحره أمام عمر بن عبد العزيز وقال بيته:

رَأَيْتُ رَقِيَّ الْجِنِّ لَا تَسْتَقِرُّهُ * * * وَقَدْ كَانَ شَيْطَانِي مِنَ الْجِنِّ رَاقِيًا (2)

ولم يفت الشعراء أن وظفوا هذه الخرافة الثقافية، ويعتمدوا عليها كقوة في الإرهاب وفي تحقيق معادلة الرغبة والرغبة، وساعدتهم الثقافة في ذلك، وهذا الأصل السحري لفعل الهجاء لم يوار عن النسق الثقافي، بل تحول إلى نسق مضمّر ينطوي عليه الخطاب الشعري والضمير

¹ - عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 162.

² - المرجع نفسه، ص 164.

الثقافي في سطوة الأنا وفي موقفها الناسخ للآخر، ولقد صار هذا علامة ثقافية لازمة سنرى آثارها على مجمل السلوكيات والتعاملات الاجتماعية وحتى الفكرية، وهذا كله من جنابة النسق الشعري مذهب هيمن هذا النسق وصبغ انساقتنا الثقافية كلها بصبغته ذات الظاهر الفني الجمالي المحايد ومن ذلك يتغلغل النسق غير مراقب ولا مكشوف للنقد والاحتراز (1).

إن الخطاب الهجائي عبارة عن أداة ثقافية تواجه بها الذات الشاعرة منظومة القيم، التي لا تغفر خطيئة النسب والأصل والشرف، فتدخلها في مواجهة قسرية وحتمية مع المجتمع يؤمن بالطبقية والعرقية وإقصاء الآخرين؛ لتتعمق دلالة الانفصال بين الذات والقبيلة، التي تُحتم عليها الخروج عن الأنساق الثقافية والتقاليد الجاهلية، والهروب من واقع مشوه إلى تشكيل واقع جديد وفق رؤية الذات الشاعرة نفسها؛ ليظل الخطاب الشعري في وعي الذات الشاعرة رؤية وأداة ثقافية فاعلة تمكّنه من أشكال القهر والاستلاب، التي تعترضه.

أما في العصر العباسي الأول، فقد استفحل هذا الاتجاه في الهجاء للخلفاء والأمراء والولاة بفعل عوامل مساعدة أسهمت في عملية التطور في موضوع الهجاء، فتحت آفاقاً واسعة أمام الباحث؛ ليتتبع الجوانب الأساسية في تطور قصيدة الهجاء ورصد صورها الشعرية، التي كانت من أبرز سمات هذا التطور، بالإضافة إلى أهم العناصر الفنية، التي عبر الشعراء من خلالها عن قيم القبح الحسية والمعنوية، وجسدوا عبرها عن وعيهم الجمالي، الذي هو انعكاس للممارسة الاجتماعية في العهد العباسي الأول (2)، إنها خطابات هجائية غير مقبولة، تعبّر عن خراب قيمي مجتمعي أنتجه التمازج العرقي وتجاوز الأعراف. فالهجاء القائم على الانتقاص والطعن فيما هي عليه صورة الآخر الجسمانية، هي محاولة لإلغائه وتهميشه، بينما الهجاء المبني على سلب الفضائل، يسعى إلى إصلاح وضع أخلاقي لا مجتمعي؛ ولذا احتكم النقاد في

¹ - ينظر: عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 164-165.

² - ينظر: نور الدين السد، الشعرية العربية، ص 452.

تعاطيهم للخطابات الهجائية إلى ما تفرضه الإيديولوجية العقائدية، التي تمنع الفحش والتعبير ضف إلى أنها تعمق الهوة بين الشاعر والآخر.

ولعل الطعن في رجولة المهجو ووصمه بالتخنث والشذوذ وعدم المروءة من أهم القيم قبحا. يقول بشار بن برد في هجاء أحد الأشخاص:

ذَرَّ خَلَّتًا ذَرَّ خُلَّتًا * يا ابن خَلِيقٍ قَدْ أَتَى (1)

إن الهجاء كما قال الغزالي، هو خطاب عدواني ضد الخصم يقوم على رغبة التدمير فالشاعر قد وجد سلطته الثقافية عبر استغلال هذه القوة التأثيرية للخطاب، وذلك لفرض الأنا المفردة الطاغية وسحق الآخر (2)، فإذا كان الخطاب الهجائي يقوم على رغبة التدمير، فإن الخطاب المديحي يقوم على رغبة الاكتساب وتوجيه السلوك الإنساني من قبح إلى جمال ومن رذيلة إلى فضيلة، على حد قول الفلاسفة.

أما الرثاء؛ فإنه أحد الموضوعات الشعرية، التي حفلت بها القصيدة العربية على أنه من أقرب الأغراض الشعرية إلى طبيعة الشعراء، لما يمثله من أحاسيس وجدانية تُبدعها الذات الشاعرة في لحظة تتموقع فيها بين عالمين: عالم الحضور وعالم الغياب، فتبوح فيها بأسرارها ويطلق فيها العنان لأحلامها، رغبة في إعادة تشكيل للواقع انطلاقاً من تجربة الفقد والمرارة، كما أنه أصدق الأغراض تجسيدا للشعور الإنساني النبيل والعاطفة الصادقة اتجاه مفقود عزيز، لم يبق منه إلا الذكريات والأفعال الحسنة، تعبر في مجملها عن مرحلة الخلود بعد الموت.

ازدهر هذا الغرض في المجتمع البدوي؛ لانعدام القانون وضعف القصاص، واتصل اتصالاً مباشراً بالحماسة والمديح؛ لكثرة ما يقع في أيام العرب وحروبهم من القتل والتأثر فيسقط في المعارك كبار الرجال والرؤساء والفرسان، فيتصدى الشعراء بالرثاء لأولئك الرجال

¹ ديوان بشار بن برد، ج2، تحقيق محمد الطاهر عاشور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر، ص48.

² ينظر: عبد الله الغزالي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص167.

المفقودين، الذين سقطوا وخسرت القبيلة بهم خسارة فقد الحامي والرئيس المشير المسدد لقومه وقت الأزمات⁽¹⁾. كانت صدور كبار الرجال والفرسان دروعاً يُتقى بها ضربات العدو، حماية للقبيلة من دنس وحفاظاً على شرفها وشرف نساءها من السبي، فمعتزك الحرب ميدان قتل يتنافس فيه الأبطال لغاية تحقيق وجود قبلي مهدد بالزوال أمام قاعدة «الحرب خدعة» و«البقاء للأقوى». ففرسان القبيلة، الذين امتشقوا السيوف يستحقون أن يمدحوا بأجل الأوصاف؛ لذا قام الخطاب الرثائي على خصيصة واحدة، ألا وهي مدح الميت وتعداد مناقبه وخصاله الحميدة ومدى انعكاسها على المجتمع، بوصفها شخصية مثالية لها دورها الريادي في تكوين كيان القبيلة والدفاع عنه في ظل مجتمع يغيب فيه القانون المركزي، الذي ينظم شؤون أفراد المجتمع. ارتبط فن الرثاء بالحياة اليومية الجاهلية وأحداثها المستمدة من الواقع المعاش، تلك الحياة، التي كانت ملء بالحروب والنزعات، وما رافقها من موت وخراب وتأثر وفقد للأحبة والأهل، وما يترتب على ذلك من فراغ عاطفي ومادي، فلا يجد إلا الكلمات للتعبير عن مكنونات الصدور ولواعج القلوب، ولذا نتج الرثاء «عن تجربة حقيقية وعواطف صادقة سيما التي يختفي منها عامل المنفعة الخاصة»⁽²⁾، لكن بقي الرثاء يدور في صور ثلاث، هي ندب الميت والنواح عليه، ثم تأبينه وعزاء أهله، ففنّ البكاء في حقيقته لا يعبر إلا عن صورة مادية فيزيولوجية من داخل النفس، تترجم عن عجز الناس أمام حتمية الموت وعدمية الحياة. إن الفن الرثائي مجموعة من الأسئلة يطرحها الشاعر عن جدلية الحياة والموت، التي اتخذوها منطلقاً لإنتاجاتهم الشعرية.

كانت الحرب إحدى بؤابر القول في هذا الفن، فيستغل الشاعر مدلولات البطولة والاستبسال للدفاع عن القيم، التي تعارف عليها المجتمع، فكانت تلك لبنات نشوء هذا الفن ففي «شعر الرثاء يزداد الإحساس بعنف الحياة وقسوتها؛ لأن الشاعر يعيش مع الرثاء تجربة

¹ - ينظر: محمد زغلول سلام، مدخل إلى الشعر الجاهلي، دراسة في البيئة والشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1995 ص 164-165.

² - علي حسن جاسم، موضوعات الشعر العربي القديم ودلالاتها النفسية والفنية، دار تموز، ط1، دمشق، 2011، ص49.

الموت والفناء فتدور حياته خلف الدم المهدور، والحق المغضوب. كانت الحروب، هي حياتهم يمارسونها غزاة مستعدين، أو يواجهونها جادين مدافعين، وتولد من هذه الحياة العنيفة عادات وتقاليد تتصل بها اتصالا وثيقا مثل: الثأر، والدعاء، والذبح، كما طبعت نفوسهم بطابع حزين فسيطرت عليهم الطيرة والتشاؤم، ومن كل هذه اللبانات تكونت صورة الرثاء في الشعر الجاهلي⁽¹⁾.

تتطلق الغاية الحربية من كون القبيلة مقدسة بقيمتها وأخلاقها، فيكون منهاجها الحربي قائما على إطراح الذل والخنوع، وأخذ الثأر واستعادة الحقوق المسلوبة. يقول ابن رشيق: «وسبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجع، بين الحسرة، مخلوطا بالتلطف والأسف والاستعظام إن كان الميت ملكا أو رئيسا كبيرا. كما قال النابغة في حصن بن حذيفة بن بدر:

يَقُولُونَ حِصْنًا ثُمَّ تَأْبَى نَفْسُهُمْ * * * وَكَيْفَ بِحِصْنٍ وَالْجِبَالُ جُنُوحُ⁽²⁾

فألمُ الفقد يُحرق القلوب، ويحرك المشاعر الكامنة، ويشعل لوعة الاشتياق للفقيد، الذي ذهب دون رجعة، وترك رحيله فراغا نفسيا ومعنويا لدى الشاعر والمجتمع؛ ليبقى الرثاء تخليدا لإنسان انتقل من عالم وجودي إلى برزخي، مثلما هو تخليدا لمثل عليا وقيم إنسانية ارتبطت به، فما يميّز التجربة الشعرية الرثائية؛ أنها تحمل مفهوم الإلهام الجماعي الإنساني الذي يوازي بين واقع مأسوي تستشعره الذات الشاعرة أمام سلطة العجز وانكسار النفس.

المبحث الثالث: الغرض الشعري الجامع ومرجعياته:

الخطاب الرثائي إطار فني يجمع فيه الشاعر أنبل المحامد والمثل العليا، التي اتصف بها المرثي في حياته فيتداخل المدح مع الرثاء من أهم الأسس، التي بني الفن الرثائي، هي قيمة الوفاء كقيمة مثالية مجتمعية، ولذا نجد ترابطا وثيقا بينه وبين الأغراض الأخرى، وجاء

¹ - صلوح بنت مصلح بن سعيد السريحي، الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، أطروحة دكتوراه، كلية التربية للبنات، جدة 1998، ص52.

² - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص231.

هذا الترابط نتيجة التداخل، الذي من وظيفته استيفاء المعاني وإعطاء المراثية مساحة تعبيرية أكبر، وهي بهذا تعتمد التشخيص وتتبع الحالة الشعورية، التي يحس بها الشاعر، فالعلاقة بين الغزل والرثاء تقوم على دعامتين أساسيتين إحداهما: أن الغزل استجابة وجدانية وعفوية تخلقها طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة، وهي علاقة واقعية وغريزية. والأخرى جعل الرثاء مجموعة من مشاعر خاصة تمتاز بالحزن واللوعة والبكاء. إذن فالرابط بين هذين الفنين إنما هو شدة التشابه بين الألم، الذي يحدثه كل من منهما، لاسيما إذا ما عرفنا أن كلا منهما في أصوله تعبير نابع عن لواجع الحب، ومكونات النفس، وما يصاحب ذلك من حرقة وألم تتبعثان من بين الجوانح.

أما ارتباط الرثاء بالفخر، هو انعكاس طبيعي لما تمتع به المراثي في حياته من مكانة عالية في المجتمع، وما عرف عنه من عزة وإباء وشمم وهذه الصفات، هي من مكونات البيئة الصحراوية الصلبة، وفن الفخر صراع مستمر بين الإنسان والطبيعة وبين الإنسان وغيره من الناس؛ لأن الصحراء حافلة دائما بالمخاطر والحروب وبكل مظاهر القوة والعنف والبطولة التي انعكست على شخصية العربي وأخلاقه، فوطدت في نفسه حب الشخصية المثالية، التي اتخذت من القيم النبيلة ديدانا لها في التعامل مع الآخرين؛ وفي المراثي نجد كذلك فخرا وتمجيذا لتلك القيم، التي طالما حرص العربي عليها وسقاها بأعز ما يملك من أجل أن تكون حية في النفوس. إن اختلاط المراثي بالفخر يحمل بين طياته تأملات فلسفية تفيض من جنباتها أروع المعاني وأصدقها. أما علاقة الحكمة بالرثاء، فتتمثل في التأملات الفلسفية، التي يبثها الشاعر في ثنايا قصيدته يبتغي من ورائها الوصول إلى حقيقة ما فالعلاقة بينهما علاقة ترابطية يستكمل من خلالها الشاعر نظرتة القائمة على الوعظ والإصلاح⁽¹⁾. كان لمجيء الإسلام أثر بالغ الأهمية في المجتمع العربي على مستوى الفكر والفن، ومن التحولات، التي جاء بها على صعيد

¹ مقال في مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، مجلة علمية فصلية محكمة، العدد 27، 2018. المثالية في شعر الرثاء الجاهلي، دراسة تحليلية من إنجاز صدام علي صالح حمادي ونصره أحمد جودع الزبيدي. نشر المقال في 2012/12/2. ص10-11-13.

الفكر أنه غير النظرة، التي كانت سائدة حول قضية الموت، حيث أعطاهما بعدا فكريا جديدا، أصبحت لا تمثل العدم والنهاية، بل هي عالم توصل الإنسان إلى حياة الخلود، فالموت مرحلة انتقالية وتحول من عالم إلى آخر، وليس فناء وعدما، بل حدثا مستمرا ضروريا لاستمرار الوجود القائم على ثنائية (حياة وموت).

جاء الإسلام بقيم جديدة سامية قضى فيها على مفاهيم مجتمعية جاهلية، وأرتقى بالعقل الإنساني إلى درجات التفكير؛ ليقف عند حقيقة محتومة أقرتها الخطابات الدينية؛ لتأتي المراثي بالمعاني القرآنية، انطلاقا من رثاء الرسول-صلى الله عليه وسلم-إلى الصحابة والخلفاء والأهل والأقارب. أبدع الشعراء في إدماج مطالعها بالطلل والشيب محاكين الأنموذج الجاهلي، على الرغم من استنقاله. يقول يحيى الجبوري: «إنها قلما تبدأ بالغزل بل يشينها أن تبدأ به، فمواضع الحزن لا يليق بها التفكير بالمرأة والتشبيب بها»⁽¹⁾ سبقه ابن رشيق أن قال: «وليس من عادة الشعراء أن يقدموا قبل الرثاء نسيبا كما يصنعن ذلك في المدح والهجاء، وقال ابن الكلبي - وكان علامة- لا أعم مرثية أولها نسيب إلا قصيدة دريد بن الصمة:

أَرَتْ جَدِيدُ الْحَبْلِ مِنْ أَمِّ مَعْبِدٍ * بِعَافِيَةٍ وَأَخْلَفَتْ كُلَّ مَوْعِدٍ؟

ليس للعرب في الجاهلية مرثية أولها تشبيب إلا قصيدة دريد، وأنا أقول: «إنه الواجب في الجاهلية والإسلام، وإلى وقتنا هذا، ومن بعده؛ لأن الآخذ في الرثاء يجب أن يكون مشغولا عن التشبيب بما هو فيه من الحسرة والاهتمام بالمصيبة»⁽²⁾، فالتشابه القائم بين لوعة الفقد وحالة الحب جعل الشعراء يخلطون بين الرثاء والغزل، فالرثاء حزن على موت والغزل حزن على هجر وبعد.

يعدّ الغزل من أهم الفنون وأبرز الموضوعات وأعلقها بالقلب وأقربها إلى طبيعة الإنسان لقي عناية خاصة من الشعراء، سجلوا فيه عواطفهم وخواطرهم تناولوا المرأة، فذكروا محاسنها

¹ - يحيى الجبوري، الشعر الجاهلي، خصائصه وفنونه، جامعة قاز يونس، ط6، بنغازي، 1993، ص186.

² - ابن رشيق، العمدة، ج2، ص238.

وصفاتها وسحرها، وما يفعل فيهم من الشوق والحنين. حفظ الخطاب الغزلي خبايا النفوس ونبضات القلوب ومسارح الذكريات، فمثلّ بذلك موروثاً أدبياً وضع أيدينا على الكيفية، التي تعامل بها الشاعر الجاهلي مع الذات، حين يتعلق الأمر بحياته الخاصة. تعالق الغزل بمصطلحي النسب والتشبيب، مما يوحي للمتلقى أن أحدهما مرادف للآخر، إلا أن قدامة بن جعفر فرّق بين الاثنين بقوله: «إن النسب ذكر خلق النساء وأخلاقهن وتصرف أحوال الهوى به معهن... والغزل إنما هو التصابي والاستهتار بمودّات النساء»⁽¹⁾. فالغزل عند قدامى يختلف عن النسب بينما هما عند ابن رشيق لا فرق بينها لقوله «والنسب والتغزل والتشبيب كلها بمعنى واحد»⁽²⁾، وهذا ما ذهب إليه اللغويون وأغلب النقاد، فلم يفرقوا بين المصطلحات الثلاثة في دلالتها على ذكر النساء ومحادثتهم.

احتل الغزل الجزء الأكبر من تراثنا الشعري، فلا توجد قصيدة إلا ولها علاقة به، لقد كانت العرب لا تمدح إلا إذا افتتحت بالنسب، وهي تقاليد فرضتها السنن الشعرية وأعراف البيئة الجاهلية، وهذا ما يؤكد ابن رشيق: «قال الحاتمي: من حكم النسب، الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم، متصلاً به، منفصل عنه، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وبأينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه وتعفى معالم جماله ووجدت حذاق الشعر وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون من مثل هذه الحال احتراساً يحميهم من شوائب النقصان ويقف بهم على محجة الإحسان»⁽³⁾.

لم يلتزم الشعراء الجاهليون في غزلهم بنظام القصيدة البسيطة المستقلة، بل جاء غزلهم متفاوتاً في مطالع القصائد المركبة ومقدماتها، وكان غزلهم في أغلب الأحيان غير مخصص لامرأة بعينها، وقد اختلف بعضها عن بعض في البنية والسياق، فقد مال بعض الشعراء إلى

¹ - قدامة، نقد الشعر، ص123.

² - ابن رشيق، العمد، ج2، ص188.

³ - المرجع نفسه، ص188.

التعفف في حديثهم عن المرأة، ووصفوا مشاعرهم نحوها بلغة عفيفة بعيدة عن الاستهتار والتهتك، ومن هؤلاء عنتره والمرقش الأكبر والمرقش الأصغر والأعشى، فالشعراء، الذين عبروا عن مشاعرهم بلغة عفيفة، هم هؤلاء، الذين راعوا الأنساق الاجتماعية والعرفية، التي لا تسمح للشاعر أن يعبر بشكل صريح عن المرأة «لأن النسيب في القصيدة، هو الوجه الآخر لإخفاق ذات الشاعر في إقامة علاقة تواصلية حقيقية مع الجنس الآخر (المرأة) ممثلة في المحبوبة نتيجة لمنظومة القيم والأنساق الثقافية السائدة، والتي تحرم مثل هذه العلاقات، فيقف الشاعر حائراً بين سندان الذات ورغباتها ومطرقة الأنساق والقيم، ثم يعلن اجتماعياً رفضه لممارسة هذه علاقات إرضاء للأنساق والقيم»⁽¹⁾. ومن أمثلة النسيب، الذي حاول فيه الشاعر أن يؤسس لنسق شعري متحايل على الانساق الثقافية ما قاله امرؤ القيس:

تُضِيءُ الظَّلَامَ بِالْعَشَاءِ كَأَنَّهَا مَنَارٌ مُؤَسِّي رَاهِبٌ مُتَّبَتِلٌ
وَتُضْحِي فُتَيْتَ الْمِسْكِ فَوْقَ فِرَاشِهَا نَوْمُ الضُّحَى لَمْ تَنْطَبِقْ عَنْ تَفَضَّلِ
إِلَى مِثْلِهَا يَرْتَوِ الحَلِيمَ صَبَابَةً إِذَا مَا اسْبَكَرْتُ بَيْنَ دَرْعٍ وَمَجْوَلٍ⁽²⁾

فالمُنهي عنه والمرفوض كان مادة الغزل الجاهلي، وهو المداد الفعلي، الذي كان الشاعر يُغذي منه غزله، ولذا كان «أول الأغراض المتروكة الغزل والنسيب والتشبيب، الذي ألفه كثير من شعراء الجاهلية، فلما جاء الإسلام وحافظ على الأغراض ونبه إلى المحارم وحث على عفة اللسان، والبعد عن ذكر حلائل الآخرين، وعدم التعرض لهن من قريب، أو بعيد تلميحاً أو تصريحاً، فكان لزاماً على الشعراء أن يرضخوا لهذا الأمر وينبذوا الفحش والعمل به والدعوة إليه»⁽³⁾. لم يكن ما فعله الشعر من تهذيب، غريباً على الطبيعة العربي وأخلاقه القبلية، بل كان متوافقاً مع فلسفته المجتمعية؛ لكنه كان يفتقد إلى القانون، أو التشريع، الذي يمكنه أن

¹ - عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى، عالم الكتب الحديث، ط1، بيروت، 2009، ص85.

² - ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط5، القاهرة، 1990، ص18.

³ - عبد الرحيم زلط، التأثير النفسي للإسلام في الشعر ودوره في عهد النبوة، دار اللواء، ط1، الرياض، 1983، ص54-55.

يجعل كل فرد داخل الرباط القبلي، أو المتمرّد عليه يصغي إليه. وقد يكون من أسباب ترك الشعراء للغزل، هو انشغالهم بالدين الجديد وانكبابهم على كتابه المعجز وبلاغته لا نعي بهذا أن مصراع الزمن قد أغلق دون القريض، وأن ألسنة الشعراء قد أغلقت عن القول «ولكننا نعي أن أساليب البيان العربي أخذت طابعا أحسن ولونا وخلاعة طرفة بن العبد، وتبع ذلك أنهم هجروا الألفاظ النابية، والعبارات المكشوفة، والمعاني الهزيلة والعواطف النازلة، والأخلاق المفضوحة»⁽¹⁾. هكذا سار الغزل في العصر الإسلامي بخطى بطيئة؛ ولكنه بقي عرفا من أعراف الخطابات الجاهلية، يستهل به الشعراء الإسلاميون مقدمات قصائدهم، التي نظموها خدمة للدعوة؛ ليعرف طرفة غير معهودة في العصر الأموي.

فقد شهد الغزل تطورا ملحوظا، فاستقل في قصائد بسيطة ومقطعات وكان عمر بن أبي ربيعة أحد الشعراء، الذين كرسوا جل قصائدهم في هذا الموضوع إلى جوار عمر بن الأحوص والفرزدق والعرجي، وهؤلاء جميعا كانوا يتحدثون عن علاقاتهم بالنساء ومغامراتهم دون أن يلتزموا حدود الدين، الذي نهى عن سفاسف القول وافر الاحتشام وعدم التهتك⁽²⁾. وخير مثال على التهتك قول عمر بن أبي ربيعة:

وَأَرْتِي كَفَا تُرِيُّ السُّوَارَا	ثَمَّ لَانْتُ وَسَامَحْتَ بَعْدَ مَنَع
حَرَكَتُهُ رِيحٌ عَلَيْهِ، فَخَارَا	فَتَنَّاوَلْتَهَا فَمَالَتْ كَعُصْنِ
كَجَنَى النَّحْلِ شَابَ صَرْفًا عَقَارَا	وَأَذَاقَتْ بَعْدَ الْعِلَاجِ لَذِيذَا
وَأَلْقَتْ عَنْهَا لَدَى الْخَمَارَا ⁽³⁾	وَأَشْتَكَّتْ شِدَّةَ الْإِرَارِ مِنَ الْبَهْرِ

فإذا ذكر التاريخ الأدبي في العهد الأموي الشعراء المتهتكين، فقد أشار إلى شعراء العفة والوفاء لمحباتهم، وكانوا مضرب المثل، وهم الشعراء العذريون وقد مثلوا طائفة من المجتمع المراعي للقيم الدينية والأعراف الاجتماعية، فصوروا تجاربهم العاطفية، التي كادت

¹ - محمد خفاجي، الحياة في صدر الإسلام، دار الكتب اللبناني، ط2، بيروت، 1980، ص42.

² - نور الدين السد، الشعرية العربية، ص478.

³ - عمر بن أبي ربيعة، شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، محمد لعناني، مطبعة السعادة، القاهرة، د.ت، ص244.

تصل إلى حد الزهد في التعبير عن أشواقهم وحرمانهم وما يلاقونه من وطأة الوشاة والرقباء والمجتمع وما ميز قصائد العذاريين، هو التخلص من بعض تقاليد القصيدة الجاهلية كوصف الرحلة والطعائن وحيوان الوحش؛ ولكنهم عبروا عن طبيعة العلاقات بين الرجل والمرأة. تخلص الشعراء من القديم دون وجود مرحلة انقطاع بين المرحلتين دليل على انقلاب حضاري وثقافي في البنية الاجتماعية والنصية، مسّ الشعري والذوق الفني. أمّا الخطاب الغزلي، فما هو إلا حصيلة هذا التطور.

صور أبو نواس الواقع الاجتماعي والنفسي، الذي ساد في العصر العباسي، وقد أظهرت قصائده مدى خروجه عن القيم الأخلاقية والدينية؛ ولكنه يعترف له أنه طوّر القصيدة العربية بمنحها طاقة جديدة في حقل الإبداع الشعري، وجاء تطوير أبي تمام امتداداً للحركة التجديدية السابقة، فأعطى الصورة الشعرية صبغة جديدة منسجمة مع حركة التطور الحضاري العام الذي شهده العصر العباسي الأول، واستطاع أن يؤسس اتجاهها في فن الشعر، وكان يحض على التفكير في قضايا أدبية، كانت تشغل معاصريه⁽¹⁾؛ وإلى جانب غزل المجان والمتهتكين ظل الغزل العفيف يشق طريقه في استمرار وتطور، وكانت قصيدة الغزل العفيف في العصر العباسي الأول تعبيراً عن واقع حياة الشعراء، الذين مالوا إلى هذا الاتجاه وصورة المرأة في الشعر الغزلي في هذه الفترة صورة حضارية تستمد أصولها من ظروف الحياة المتطورة وتعبر عن عواطف الحرمان والهيام، والتسامي عن عالم الرغبات المنحطة⁽²⁾. لم يعد الجسد في الشعر بعد الإسلام مجرد وصف تقليدي، بل تحوّل في سياق الوعي الكتابي إلى «أفق رحب لرؤية الذات والعالم كما امتد ليشمل جسد الشاعر نفسه وجسد الممدوح وجسد الآخر بصفة عامة. وفي هذه الحالة يستحيل الجسد إلى كتابة تسمو به من كونه موضوعاً للوصف الشعري

¹ - ينظر: عكام فهد، نظرية أبي تمام في الفن الشعر، سحر الاغتراب، مجلة الموقف الأدبي، العددان 149-150 دمشق، ص 23-52.

² - ينظر: نور الدين السد، الشعرية العربية، ص 487.

ومن ثمّ من كتابا مفتوحا يقرأه الشاعر، أو يعيد كتابته بلغة تجمع بين التعبيري والاستعاري عن مواقف بعينها والتعبير الكنائي عن الحياة نفسها بكل ما فيها» (1).

يعدّ الوصف من الفنون البارزة، التي برع فيها الشعراء الجاهليون، الذين نظروا في الطبيعة الصحراوية ودققوا النظر، فوصفوا كل ما وقعت عليهم أعينهم، ووصفوا الطبيعة ممثلة في حيوانها ورياضها، ونباتها، وديارها، وأطلالها، وتأملوا في أمطارها، وسحبها، وبرقها ونورها، وظلامها، فرسموا من ذلك لوحات ناطقة بالفن الأصيل. وكان للحيوان أكبر الأثر في حياتهم، وهو أقرب إلى نفوسهم وعواطفهم، فقد اعتنوا به عناية خاصة، ووصفوا جسمه وقوته وصفقاته وحركته وطباعه... ولعل الناقة، هي أبرز الحيوانات، التي عنى بها الجاهلي، فهي مصدر الرزق والرفق ورفيقة السفر الصبور على الأين تقطع الفيافي وتجتأب الفلوات دون كلل أو ملل، ولم يقف أحد عند وصف الناقة وقفة طويلة مثلما وصفها طرفة بن العبد في معلقته:

وَإِنِّي لَأَمْضِي الهمَّ عِنْدَ احْتِضَارِهِ	بِعَوَجَاءٍ مِرْقَالٍ تَرُوحُ وَتَغْتَدِي
أُمُونٌ كَاللَّوْحِ الْأَرَانِ نَصَاتُهَا	عَلَى لَاحِبٍ كَأَنَّهُ ظَهَرَ بُرْجِدٍ
تُبَارِي عِتَاقًا نَاجِيَاتٍ وَاتَّبَعْتُ	وَضِيفًا وَضِيفًا فَوْقَ مَوْرِ مُعَبَّدٍ
تَرَبَعْتُ الْفَقِينِ فِي الشَّوْلِ تَرْتَعِي	حَدَائِقَ مَوْلِي الْأَسِرَةِ أَغِيدِ (2)

إنّ الوصف من أغراض الشعر، التي تتطلب حسا مميزا ودقيقا وقدرة على محاكاة الموصوف من أجل تمثيله، ورسم صورة مماثلة له في ذهن السامع يحس، وكأنه أمام ذلك الشيء في عالم الحقيقة، وتستلزم هذه القدرة من الشاعر أن يكون على دراية بأدق دقائق الشيء الموصوف، وهذا يحتاج سعة وخصبا في خيال الشاعر ومهارة تسخير اللغة (3). لم يعن الجاهليون بحيوان عنايتهم بالخيال، فهي حبيبة إلى نفوسهم عزيزة عليهم يكرمونها ويؤثرونها

¹ - حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملاحمه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2003، ص213.

² - أبو عبد الله بن أحمد بن الحسين الزوزني، شرح المعلقات، ص37-38.

³ - ينظر: جهاد الجمالي، طبقات الشعراء في النقد الأدبي عند العرب، حتى نهاية القرن الثالث الهجري، مكتبة الرائد العلمية ط1، عمان، 1996، ص144.

بالطعام والشراب، وهي زينة الفارس يمتطيها في نزهه وصديه. إنّ أمراً القيس، هو من علّم الشعراء كيف يتحدثون عن الخيل، فاستطاع أن يغزو الشعراء في كل ما قال سواء في موضوع الخيل، أم في غيره من الموضوعات «فقد استطاع أن يفتح لهم أبواب المعاني التي يدخلون منها، فجعلوا الخيل ساحة تصب الجري صباً وتسبح فيه سباحة، وكل الشعراء أعجبوا بالصورة الأخيرة لأمرئ القيس، فجعلوا الفرس، الذي أصابه الدم مشوباً بالحناء وكلهم شعروا بأنّ هذه الصورة جزء عزيز من جمال الفرس»⁽¹⁾؛ ومن ثمّ كان فرس امرئ القيس، هو المثال، الذي نظر إليه كل المبدعين، وأرادوا أن يخلدوه، فلم يظفر فرس بالبقاء كما ظفر فرسه نظراً لسمته الأسطورية، التي غلبت على تفكير الشاعر، فليس ثمة تناقض بين الجهد الإنساني وفكرة التمثّل الأسطوري «لأنّ الأسطورة صناعة الإنسان، الذي يريد أن يتّقف العقل والواقع والمحدود والذين يقرؤون الفرس المشهور دون أن يفتنوا إلى أنّ أمراً القيس صانع أسطورة، ليس في وسعهم أن يشرحوا بطريقة مناسبة كيف أعجب المتقدمون والمتحدثون على اختلافهم بهذه الصورة الفريدة البكر»⁽²⁾. التفكير الأسطوري رابط خفي بين أرواح جماهير القراء في عصور متعاقبة، ويصح لنا أن نعنوا لهذا التفكير، فنقول قصة الفرس، الذي يجاهد من أجل المطر. كان للناقة في الخطابات الوصفية حضور مميز، بل لا تكاد تخلو قصيدة جاهلية من وجودها، مما جعلها عنصراً قوياً في تشكيل الصورة الكلية داخل القصيدة الجاهلية ارتبط وجودها بالطلل والرحلة وثنائية الموت والحياة، التي ترسم معالمها المقدمة الطللية بكل أبعادها الدرامية والأسطورية «فالناقة، هي العامل المعبر عن الحركة، التي تخلص الشاعر من فضاء الثبات المتمثل في الطلل كما هي إلا صورة ترمز إلى أبعد مما أمامنا من أوصاف وحركات فهي الصورة، التي جمعت بين الواقع والمثال، وبين المعاش والميثوديني»⁽³⁾. إن الناقة رمز

¹ - مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، دت، ص79.

² - المرجع نفسه، ص81.

³ - محمد بلوحي، آليات الخطاب النقدي العربي المعاصر في مقارنة الشعر الجاهلي، بحث في تجليات القراءات النسقية

ج1، ص 129-130.

للخصوصية وسرّ تزويد الحياة بالاستمرارية، كما أنها وسيلة من الوسائل الفنية، التي وظفها الشاعر الجاهلي؛ للتعبير عن قضية أزلية؛ للتحول القصيدة إلى بعد فني وجمالي وفكري. الوصف كخطاب من أشد الخطابات حضوراً، وتغلغلا في مختلف الميادين الحياتية والأدبية، ينفث على جميع الأغراض الشعرية الأخرى؛ وبه تستبان قدرة الشاعر الإبداعية في تجسيد الرموز وترسيم اللوحات الفنية، فبراعة التصوير، هي التي تجعل المتلقي يحسّ بلذة الشعر.

1- الأغراض الشعرية في علاقتها بالانساق الثقافية:

الأغراض أنساق شعرية فيها نزوع إنساني عفوي، يشير إلى حيّز معرفي تحتله الأفكار الجمعية ويخضع الأفراد لاحتذاء نمط معين، أو أنماط معينة، ولهذه الأنساق قيمة جمالية وقيمة فكرية لا يمكن التغافل عنها، فهي تمثل عنصراً مركزياً في عملية التواصل الاجتماعي والفكري داخل مجتمع ما، لا يستطيع أيّ ناقد إنكار حقيقة أنّ لكل مبدع أنساقه، التي يتميز بها، ولفهم هذه الأنساق لابدّ من وصفها في إطار مرجعية نقدية، أو معرفية مختلفة تعطيها قيمة جديدة لم تعطيها المرجعيات السابقة.

الأغراض عنصر من عناصر الدليل الأدبي أي السنة، وهي هيئة تضمن فهم النص من جهة تكوينه ومحتواه، وجهاز تعدل به وجوه خروجه عنها في إطار مأسسة صيغه أدبياً⁽¹⁾ والغرض، هو الذي يحفز الشاعر على أصناف من الاختيار وألوان من التصرف عند تأليف الشعر «إذ هو في كل مرة ينتقي عناصر من ذلك المشترك وينسق بينها في سياق جديد لتحقيق الغرض، الذي يقصد، وستغني في نفس الوقت عما لا يحقق المقصد»⁽²⁾. وعلى هذا النحو من التأليف بين العناصر المنتقاة تتحقق الأغراض نصياً، وتتجلى منطقياً بحكم العلاقة بين مكونات الشكل الشعري، الذي تم اختياره في كافة مستوياته الإيقاعية والتركيبية والتصويرية، والدلالية

¹ - Jauss (R.H) Littérature médiévale et théorie des genres, théorie des genres, Edition du Seuil, Paris, 1986, pp163-174

² - ينظر: عمر الإمام السنة الشعرية في العصر الأموي، مقارنة إنشائية في المفهوم والتشكّل والتجليات، ص464.

فيخرج الشكل من حيزه المجد في هيئة ممكنات للتأليف الشعري إلى مجال الخطاب حقيقة نصية قابلة للملاحظة والتحليل والاستنتاج.

تعد مسألة الأغراض معقدة؛ لأن فيها جانبا تداوليا لا يقل شأنًا عن جانبها النصي، وهذا هو الجانب، الذي يرسم أفق إنشائها وتلقيها فضلا عن صيغها النصية، وهي لذلك مطروقة في التاريخ منجزة في خطابات الشعراء، لا تحيل في دلالتها على موضوع القول فيها، ولا على معانيه ولا على الهدف المقصود فحسب، وإن كانت تتطلب ذلك كله، وإنما تحيل خاصة إلى الأفعال المتحققة بقول الشعر⁽¹⁾. إن تصنيف النصوص حسب مبدأ الغرض لم يكن قائما على نفس المقاييس شأن تصنيفها حسب مبدأ الجنس الأدبي، إلا أنه يقود عند تدبر أمرها إلى نوعين من المقاييس أساس أولها الأشكال التعبيرية والمضمونية وأساس ثانيها شروط إنتاج النصوص في الخطاب ويمكن الحديث عن نوع ثالث يراعى فيه المقياسان الأول والثاني⁽²⁾ فالأغراض صيغ برمجة مخصصة للأشعار على اختلاف موضوعاتها، وهي أيضا نظم نمذجة الموضوعات على النحو، الذي يجعلها تشكيلا للممكنات الشعرية مرتبطة بمقاصد استعمالها في الخطاب، وهي تمثل قاعدة اشتغال نصوصه بصرف النظر عن المعنى المشتغل به فيها، فيضحى أمرها متعلقا بالمضامين، وقد تلبست بأشكال معينة في الشعر في إطار تحقيق مقاصد الخطاب، وبهذا التعالق بين المضامين وأشكالها في الخطاب تكتسب خصوصيتها الشعرية؛ لتصبح نهاية الأمر أشكال مضامين، موظفة عمليا في خدمة مقاصد الأقوال الشعرية⁽³⁾.

تكلم الشاعر الجاهلي عن كل شيء أحس به وشاهده، وكانت أوصافه وتصاويره وتشابهه مستمدة من هذه المظاهر، التي وقعت تحت بصره، وكان مخزونه الشعري منبثقا من صميم

¹ - ينظر: عمر الإمام السنة الشعرية في العصر الأموي، مقارنة إنشائية في المفهوم والتشكيل والتجليات، ص465.

² Zumthor (P) L'organisation hiérarchique essai de poétique médiévale, Edition du Seuil, Paris, 1972, pp157-185.

³ - ينظر: عمر الإمام، السنة الشعرية في العصر الأموي، مقارنة إنشائية في المفهوم والتشكيل والتجليات، ص467.

البيئة، التي نبت فيها، كان يحاول أن ينقل الصورة، التي تلوح في أفقه نقلا أميناً، وفي الشعر الجاهلي إشارات إلى تاريخ وعادات وخرافات وأساطير غير واضحة ولا مشروحة شرحاً وافياً فإذا لم يكن قارئ الشعر مطلعاً على تاريخهم وأساطيرهم وعاداتهم بقي هذا الشعر غامضاً عليه، وإن كانت ألفاظه واضحة⁽¹⁾، فالأطلال والظعائن وحيوانات الصحراء التي تتحرك جميعاً في القصيدة الجاهلية إشارات أسطورية في خريطة الأدب الجاهلي فتكون لنا العالم الواقعي الأسطوري في آن واحد، وهكذا جعل الشاعر الجاهلي العالم كله رموزاً وعبر عن قدرته للتعبير عن جميع مظاهر الحياة الجاهلية، قيمها وتقاليدها وأساطيرها.

أكد الباحث أحمد كمال زكي ظهور مخزون اللاوعي في نتاج الشاعر الجاهلي في قوله «الإنسان على مدى التاريخ يسجل تجاربه، أو ما يبدو منها خطيراً أو مؤثراً في حياته هو في أي مجتمع يختزن في ذهنه أشياء عن شتى الأطوار، التي مر بها هو وأجداده ولقد يلح عليه بعض المخزون بما يدل على وجوده في دائرة الشعور من حيث هو مكون لحقائق قائمة، بينما يظل بعضه الآخر في الأعماق محتفظاً بكل ما وعته الإنسانية منذ ما قبل العصر الحجري، ومن حين إلى حين يندفع إلى السطح بحيث يمكن أن يشاهد ويقرأ»⁽²⁾.

إن الأسطورة من حيث أنها تعدّ طوراً، أو قفزة من قفزات النمو والارتقاء العقلي، كانت موجودة عند جميع الأمم والنحل بلا استثناء، فلا ضير إذا قلنا إن العرب عرفوا الأسطورة منذ زمن بعيد ونسجوا أساطير مختلفة؛ فلأنهم تأثروا بشعوب وملل مختلفة إثر التجاور والترحال وتبادل الوفود التجارية وغيرها بكثير من العناصر الذهنية الممهدة للخرافة والأسطورة وعبادة الأوثان فأثرت على عقليتهم، لم تكن الأمة العربية منعزلة عن العالم، بل كانت في اتصال بمن حولها مادياً، وإذا اختلفت أحوالها الاقتصادية والاجتماعية، فالأسطورة كون يدور رحاها حول الخيال والأمم والأقوام، الذين سخرُوا الخيال واستطاعوا أن يأتوا في أدبهم بحلة من

¹ - ينظر: محمد شكيب أنصاري وعاطي عبيات، ملامح أسطورية في الشعر الجاهلي، مجلة آفاق الحضارة الإسلامية أكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية، طهران، العدد الخامس والعشرون، ص 101، 121.

² - زكي كمال أحمد، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص 263.

الأشعار القصصية، أو الملاحم؛ ولكن الشاعر الجاهلي وإن تضاعل عنده الخيال وبنى تشابيهه على خياله السطحي، استطاع أن يرسم بريشته صورا حية في لوحاته الغزلية ولوحاته المأساوية في مضمار الطلل والفخر، والحماسة، والوصف، والثناء.

كان الشعر الجاهلي في عصره زاخرا ببقايا الأساطير، التي كانت منتشرة في الوسط القبلي، معنى ذلك أن الشاعر الجاهلي وعي هذا الإرث الثقافي القديم وعبر عنه بأفكار وأخيلة مختلفة، ويعدّ الشعر الجاهلي وثيقة صالحة، ناصعة البيان؛ للتعريف بالمجتمع الجاهلي وقد استطاع هذا الفن ولو بحجمه اليسير، الذي وصل إلينا أن ينقل الكثير من العناصر الأسطورية النابعة عن تراثهم السحيق، فالأسطورة العربية جاءت مزيجا من عناصر شتى من أساطير كونية وطقوس دينية ورموز حضارية وأساطير لكائنات خفية وخارقة لقوى الشر وقوى الخير وتمثل الرموز والإيحاءات في القصيدة الجاهلية، جانبا فنيا وجدانيا لترانيم طقوسية وملاحم معرفية اتجاه الكون والحياة، وهي الحجة الدامغة، التي تجعلنا نؤمن بأن العربي الجاهلي شهد حياة أسطورية وعاشها وقضى الأيام والسنين مع تقلباتها وبنى الكثير من أفكاره في ظلها واستوعب المزيد من معارفها وأنبائها الغامضة.

ظهرت تجليات تلك الأساطير على شكل ممارسات، أو عادات سحرية وطقوس وثنية أو عناصر بطولية ترمز إلى تقاليد موروثة تضرب بجذورها إلى مئات السنين، كلما تقترب من بزوع فجر الإسلام تتبدد صورة الأساطير، وصور الطقوس والمورثات الثقافية القديمة، وتتجلى صورة الوجدانية والعقلانية أكثر فأكثر⁽¹⁾. الأسطورة تعبير عن الذات وعن الجماعة وعن قيم حقيقية يربط من خلالها الشاعر المحسوس وغير المحسوس، لقول عز الدين إسماعيل: «فالأسطورة صورة عريضة ضابطة تضيف على الوقائع العادية في الحياة معنى فلسفيا، أي أنها تتضمن قيمة تنظيمية بالنسبة للتجربة»⁽²⁾.

¹ - ينظر: محمد شكيب أنصاري وعاطي عبيّات، ملاحم أسطورية في الشعر الجاهلي، ص 101، 121.

² - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، القاهرة

استخدم الهذليون الأسطورة في قصائدهم وألبسوها معاناة الإنسان الهذلي بصورة خاصة فالأسطورة عندهم وليدة تجربتهم الشعورية الخاصة لهم، كما حاولوا فيها التعبير عن جوهر وعمق الإنسان؛ لذا يقول محمد مندور: «لن نستطيع أن نخلق من الأسطورة معرفة قيمة فنية جديدة ما لم يتمثلها حتى تصبح جزءا من أصالتنا»⁽¹⁾، وأكثر ما عبّر عن هذه الأساطير هي الصور الفنية لقول علي البطل: «وقد ارتبطت الصور الفنية بالأساطير والمعتقدات الدينية والممارسات الشعائرية القديمة التي كانت المنبع الأول لهذه الصور»⁽²⁾.

اهتم علي البطل في كتابه الصورة في الشعر العربي بتقصي الأساطير العربية القديمة من خلال الشعر منه بالبحث عن تفسير أسطوري للصورة الشعرية؛ لذلك تراه يجمع عناصر صورية تتكرر في الشعر الجاهلي؛ ليكون منها ملامح ما يسميه بالأساطير المندثرة كما فعل في صورة الحمار الوحشي، الذي لا تذكره الأساطير العربية القديمة ويستخرج من الشعر صورة الثور الوحشي في عقيدة القدماء ويرسم معالم أسطورية متعلقة به⁽³⁾؛ وفي غمرة اهتمامه بتخيل الأصل الأسطوري القديم الذي يحاول تكوينه من النصوص الشعرية يهمل الشعر من حيث هو شعر لا أسطورة؛ إنه يعبر بلغة مشكّلة تشكّلا فنيا متميزا من اللغة العادية، ومن اللغة الأسطورية، وفاته أن الشعراء لا ينقلون قصصا أسطورية، إنما يستلهمون عناصر في بنية الأسطورة، يوظفونها حسب أغراضهم الشعرية، أو يطوعونها؛ لتتلاءم مع ما يعبرون عنه في تجربة شعرية، وأن الأسطورة والدين ليسا مرجعا للشعر بل إن الشعر يلتقي بالأسطورة لقاء إبداعيا يتحقق على مستوى الرؤيا والرمز.

الأسطورة والدين والشعر تجليات ثقافية تستلهم النماذج الأصلية ذاتها، لكن كلا منها يشكلها بصيغة متميزة، ترسم الحدود بين النوع التعبيري والآخر، وبسبب عدم توصل الباحث إلى إدراك هذه الحقيقة وقع في خطأ نقدي خطير حين ظن أن ما سماه بالعناصر الأساسية

¹ - محمد مندور، في الميزان الجديد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د.ت، ص 18.

² - علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس ط1، بيروت، 1980، ص 8.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 14-15.

للصورة الشعرية، يجب أن تتكرر بحذافيرها في القصائد جميعاً؛ لأنها تنقل عن المصدر ذاته وهو الأسطورة وعلل ما يوجد فعلاً من اختلافات في تعامل الشعراء مع الصورة إلى ضياع أبيات من القصائد، أو ما يسميه أخطاء فنية أسطورية⁽¹⁾. ترى ريتا عوض: «إن العالم الشعري، الذي يبينه الشاعر بصور شعرية، ليست انعكاساً للواقع، وليست محاكاة للقصة الأسطورية، أو نقلاً للمعتقد الديني، وإن استمدت عناصرها من الواقع ومن الدين والأسطورة، فالمهمة الحقيقية للنقد الأدبي، هي كشف كيفية تشكل هذه العناصر شعراً، أي لغة رمزية تعيد صياغة اللغة العادية في صيغة فنية تستلهم تقاليد شعرية تتكيف بها وتكيفها، فيكون التراث الشعري وحدة متنوعة، متعددة الوجوه ومتطورة ومتحولة»⁽²⁾؛ من هنا كان البحث في علائق الأسطورة بالخطاب الشعري، ومنها استغلال الثقافة والمعرفة، دليلاً على تأكيد الرابط.

2- الانساق الثقافية في علاقتها بالانساق الشعرية:

ترتبط الأنساق الثقافية والأنساق الشعرية بعضها ببعض من خلال تبادل المعلومات الرمزية، والنسق الثقافي يتحول إلى علامة في النسق الشعري، ويكتسب قيمته بما يمكن أن يصنعه به الشاعر «فالدمن والأثافي وبقايا الديار المحطمة، لا قيمة لها تقريباً بوصفها أشياء طبيعية غير ملامحها الدهر، غير أنها تكتسب قيمتها في الشعر، عندما تتحول إلى علامات دالة على الحب والعشق من ناحية، وعلامة على وأد المشاعر وكتبها داخل المجتمعات القبلية من ناحية ثانية، وعلامة على صراع الإنسان مع الطبيعة وهروبه من قسوتها من ناحية ثالثة وغيرها من الأفكار المعرفية، التي يمكن أن يضيفها العقل الإبداعي النقدي من تفسيرات وتأويلات»⁽³⁾، فكل نسق شعري فرعي، له علاماته الخاصة به، فالنسيب يتعامل مع المشاعر والأحاسيس والرحيل يتعامل مع الصبر وقوة تحمل الإنسان، والفخر مع القوة والمديح بالتوسل والاستجداء والضعف والرثاء بالرجاء والدعاء، وتتخذ هذه الروابط المجتمعية في النسق الشعري

¹ - علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص 134، 137، 140.

² - ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، ط2 بيروت، 2008، ص 24.

³ - عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ص 152.

شكل التأثير في المتلقي، أما في النسق الثقافي فتتخذ شكل الالتزام والولاء، ويبقى كل نسق شعري في عملية تبادل رمزية مع الانساق الثقافية وفي ذات الوقت يحتفظ بحدوده الخطابية التي تمنحه معانيه وتضفي عليه الخصوصية⁽¹⁾.

يخضع الإنسان في النسق الثقافي لمجموعة من المعايير الثقافية السائدة في مجتمعه يعرفها بارسونز «هي تلك القواعد المقبولة اجتماعياً، التي يستخدمها البشر في تقرير أفعالهم»⁽²⁾، وتتحول هذه المعايير من الأنساق الثقافية إلى الأنساق الشعرية في صورة القيم داخل الخطاب الشعري. وقفت سوزان ستيتكفيتس على صلة وظيفة الشعر بالعلاقات الاجتماعية ذلك أن التشكيل الوظيفي "الشعر ديوان العرب" مرتبط بقيام الشعر مؤسسة أدبية اجتماعية فلامية كعب بن زهير، التي مدح بها النبي صلى الله عليه وسلم بمثابة ثمن دفع فدية لحياة الشاعر نفسه، فالشعر ثمن يقدمه صاحبه يخدم به نفسه ويقدمه لها فداء⁽³⁾، كما بينت ستيتكفيتس البعد الاجتماعي للقصيدة المدحية انطلاقاً من مدحية علقمة للملك الحارث بعد أن نقض الشاعر ولاءه السالف للملك اللخمي المنذر، فهو يبحث عن تحقيق السلام واستسلام بمبايعته الملك، وتبادل الهدايا بينهما، يؤذن بعقد صلة اجتماعية وسياسية، يعلن الشاعر من خلالها؛ أنه بلا حول ولا قوة، مهزوم وغريب ويسترحم الملك راکعاً بين يديه «وطبيعة الحال تُعدّ التناسب بين منزلة الملك وسطوته وبين سخائه لسائليه قاعدة من قواعد اللغة إذا صح التعبير»⁽⁴⁾.

في هذه القولة تأكيد للبعد الاجتماعي التواصل، الذي تشتغل القصيدة في حضنه وهو بعداً قائم على التوازن في الشكل التبادلي بين المادح والممدوح، فأنتجت مدحية الشاعر للأمر

¹ - ينظر: عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وآنساق الثقافة، ص152.

² - كريب ايان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز الى هابرماس، ترجمة حسين غلوم، عالم المعرفة، الكويت، العدد 244، 1999، ص67.

³ - ينظر: أسماء جموسي عبد الناظر، التفاعل السياقي بين الشعر الأول والتراث النقدي إلى القرن الخامس الهجري، عالم الكتب الحديث، أريد، 2011، ص135.

⁴ - ينظر: المرجع نفسه، ص136.

نظاما رمزيا دالا مداره علاقات اجتماعات جديدة اقتضاها نظام التواصل، ذلك أن الولاء والإعلان عنه مدحا، لا يقابل فحسب بالتخليص من الأسر، وإنما ينشئ أيضا المادح السيد أي السلطة. إن في مدح الشاعر للملك تأسيسا لمتطور الشاعر السيد، الذي يحقق بمدحه مصلحة المجموعة إضافة إلى تحقيق مصلحته هو. فالشاعر ملزم بالتفكير في المجموعة وبالمقابل، وهو بشعره مخلصها من الأسر، كما أنها بالمقابل مدينة له بالهدية وتحقيق المغنم المالي⁽¹⁾.

تلتحم الذات الفردية بالذات الجماعية في سيرورة الشعور والإيمان بثنائية (الأنا) و(الآخر) مسؤولية الشاعر أمام الجماعة (القبيلة) أحدثت تأملا باطنيا عميقا في مفاهيم حب الآخر والخير وذلك بفعل قوة العرف الاجتماعي، الذي التزم به المجتمع القبلي التزاما صارما فأصبح تمثل سبيلا وحيدا إلى الكرامة الاجتماعية، التي تجسدت في حسن الثناء على الذات الشاعرة في ذهنية الشاعر، هي حماية للمشروع الاجتماعي من الانهيار بسبب التحدي البيئي الذي يستحوذ عليه مناخ الجذب والصراعات اللامتناهية.

وصلت ستيتكفيتش في مقاربتها قصيدة كعب بن زهير من الزاوية الأنثروبولوجية تأويلها لاسم سعاد، التي بدئت به المدح في فضاء النسيب، فرأت سعاد/السعادة المفقودة ومرد فقدها انحلال العقد الاجتماعي الجاهلي، بل رأت أن لرحلة الشاعر لاستعادة سعاد في لامية كعب بن زهير دلالة أساسية في زاوية المعنى السياسي، كما رأت أن غاية هذه الرحلة السعادة، التي تكون ثمرة الانخراط في الإسلام، فهي رحلة من دين أبي سلمى إلى الإسلام ومن بني مزينة إلى محمد والمسلمين⁽²⁾. أقر معظم الشعراء الجاهليين في قصائدهم، أن نعمة الممدوح زائلة بموته لا بسبب عدم ثباته على العطاء، فالمدح موصول بالمال، وأقاموا علاقات تقابلية بين

¹ - ينظر: أسماء جموسي عبد الناظر، التفاعل السياقي بين الشعر الأول والتراث النقدي إلى القرن الخامس الهجري، ص137.

² - ينظر: سوزان بينكي ستيتكفيتش، أدب السياسة وسياسة الأدب، التفسير الطقوسي لقصيدة المدح في الشعر العربي القديم، ترجمة حسن البنا عزز الدين مع المؤلف الهيئة العامة للكتاب، 1998، ص88.

المرأة والممدوح، فإذا كانت المرأة تهجر بسبب زوال المال والشباب، فإن الممدوح موصول وباق على الهبة، يقول الهذلي:

وَهَابَ لَا تَكَادُ النَّفْسُ تُرْسِلُهُ * * مِنَ التَّلَادِ وَصُولٌ غَيْرَ مَنَانٍ⁽¹⁾

إذا كانت ذكرى المرأة مرتبطة بالهجر والرحيل، فإن ذكر الممدوح مرجعه إلى الثبات والوصل في غير من. فضاء المرأة فضاء مفلس غير ثابت؛ إذ يصلها بالرجل المال وماء الشباب، وبزولها تزول الصلة وينتهي الود، بينما فضاء الممدوح، هو عطاء لا محدود لا يخضع لبراغماتية نفعية بالقدر، الذي يخضع فيه لجدلية تفاعلية بين مادم وممدوح ثابت العطاء والوصل؛ وعلى هذين الفضاءين قام أنموذج ابن قتيبة في مستوى القصيدة، التي حدد صورتها في بداية مصنفة -الشعر والشعراء- فقد نبه إلى التواصل التفاعلي بين المقدمة الطللية والمدح، من الزاويتين المضمونية والبنائية، فرأى أن «مقصد القصيد إنما ابتداء بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى واستبكى وخاطب الربع واستوقف الرفيق؛ ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها (...) ثم وصل النسب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصباية»⁽²⁾. لأن غلب التفسير السببي الفني على قراءة ابن قتيبة لقيام جوهر القصيدة على المقدمة الطللية وغرض المدح الذي هو (قصدها)، فإنه لم يغفل عن قيام الأنموذج مضمونا على هذين الجوهرين.

إن جوهر بناء الشعر في صورته النموزجية، هو المرأة عبر أطلالها ورحيلها والممدوح البديل عبر صورة رحيل الشاعر إليه؛ لأنه قصد الشاعر، الذي وراءه السعي إلى المكافأة الهبة، وقد أقام ابن قتيبة في هذا الخطاب بين المقدمة الطللية وفضاء المدح علاقة بنائية قوامها تحقيق التواصل بين المصدر والمقصد، الذي سبيله إمالة القلوب وعطف أسماع «وتلك زاوية هامة تفسر لنا احتفالية الشعر العربي وقيامه على ثقافة السمع، غير أن ذلك لا يفسر

¹ -الجاحظ، البيان والتبيين، ج3، ص329.

² - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص74-75.

لنا سر التحول من رحلة المرأة وتركها المكان إلى رحلة الشاعر وفعله في المكان مثلاً. فالعلاقة البنائية تشكلت في خضم التفاعل بين المتقبل والرسالة الشعرية الأولى⁽¹⁾. إن محور بناء الشعر، هو علاقة الإنسان العربي بالزمان والمكان في معادلة المرأة والممدوح. فلو كان فضاء المرأة مجرد موضوع حُلّ يهيئ المتلقي للموضوع، لكان مفروضاً على الشاعر المتأخر أن يبقي فضاءها ويبدل صورة الأطلال. إن سلطة الأنموذج المهيمن وقوف الشاعر على الأطلال وهو وقوف للحياة في حضرة الموت والغياب وتعبير صارخ عن أزمة الذات الفردية أمام ظاهرة الانهدام الحضاري، كما أنها إعلاء صوت الفعل الإنساني في المكان. غياب المرأة، هو أكثر العوامل تأثيراً في التغير السلبي، الذي حلّ بالمكان وحرمانه العاطفي منها، ما يزيد في شدة معاناة الذات مع غياب الجماعة الحاضنة لهذه الذات في نسقها الاجتماعي المتآلف، فيتحول الطلل في بعده التصوري إلى نسق عناصر معادلة، هي المكان والزمان والمبدع والمرأة.

لا يمكن للخطاب أن يتأسس إلا على أنساق معينة ذهنية، أو نسقية فالنسق شرط ضروري لإخراج فعل الإنسان الثقافي إلى حيز الوجود، والخطاب، هو شرط ضروري لإخراج فعل الإنسان الإبداعي إلى حيز الوجود، وعليه، فإن آلية التعرف على صياغة هذه الأنساق لا يمكن أن تتم إلا بواسطة استراتيجية منطقية معينة، فمن المعروف أو من المسلم به أن الأنساق الشعرية المعروفة، هي التعبير عن علاقات إنسانية ثقافية موروثة مسبقاً، أو تخطيط اعتباطي يمثل بطريقة ما البنية غير المعلومة عن فكر قيم يضرب بجذوره في أعماق التاريخ إننا عندما نتأمل تقليد ما كالنسيب نجد أن التقليد ذاته لا يدخل ضمن العمليات الذهنية، بل هو صورة، أو رمز مطابق لمجموعة من الموضوعات القصيرة، التي تصوغه (الأطلال الطعائن، الغزل، الشيب، والشباب، الطيف والخيال والخمر) وبالتالي فالنسيب يصبح علامة على التخطيط الفكري لهذه الموضوعات القصيرة، وعليه «فالنسيب ليس شيئاً ذاتياً؛ لكنه رسم هندسي فكري، يتم عليه رسم التمثلات الذهنية، التي تؤمن بتنوع الفكر، فالنسيب عنصر فكري

¹ - ينظر: أسماء جموسي عبد الناظر، التفاعل السياقي بين الشعر الأول والتراث النقدي الخامس هجري، ص 409-410.

اخترعته المخيلة الجماعية وتعبّر الذات المبدعة عن همومها من خلاله، وباختلاف الذوات تختلف التعبيرات، وعلى هذا يمكننا فهم مقولة: لكل شاعر طلله الخاص، أو نسيبه الخاص بشكل أكثر موضوعية ومنطقية⁽¹⁾. يمثل النسيب مادة ثقافية وسيطة (بين المخيلة الجماعية والمبدع) متجانسة؛ من حيث التصور الجمعي من ناحية، وتخضع لإدراك المبدع من ناحية ثانية، فموضوع الطلل بما هو شكل قبلي للحياة الإنسانية وموضوع الطيف والخيال بما هو شكل قبلي للحياة المتخيلة، وموضوع الضعائن، بما هو شكل قبلي لمأسوي لفراق الأحبة وموضوع الخمر بما هو شكل قبلي لنسيان الحياة وموضوع الشيب والشباب بما هو شكل قبلي لتمسك الإنسان بالحياة، تكون هذه الموضوعات مادة المخطط الخطابي أو هذا النسق الإبداعي⁽²⁾، فالنسيب والرحيل والمديح والهجاء والرثاء والفخر، أنساق خطابية لها وجودها المسبق في الثقافة، وتمظهراتها النصية علامة على هذا الوجود، وضرورة لامتداد الفكر الإنساني وارتحاله من سياق إلى سياق، أو من مرحلة الشفاهية إلى المرحلة الخطابية أو النصية، كذلك علامة على قدرة العقل الكتابي على تخيل أشياء ذهنية تمثل ملامح العالم الخارجي وتطمح إلى تغييره بالشكل، الذي يصبو إليه الإنسان بما يحقق سعادته ورفاهيته⁽³⁾، كما أنها صورة حية لحال العربي في قراره وترحاله في هدوئه وثورته، وفي الإبانة عن دواخله وذكر صفاته وأخلاقه وما يشدّه إلى البيئة الصحراوية من معتقدات وحوادث وطوارئ حياتية.

يقول الأعشى:

وَدَّعْ هُرَيْرَةَ إِنَّ الرِّكْبَ مَرْتَجِلٌ * * وَهَلْ تُطِيقُ وَدَاعًا أَيَّهَا الرَّجُلُ
غَرَاءَ قَرَعَاءٍ مَصْقُولٍ عَوَارِضُهَا * * تَمْشِي الْهَوَيْنَا كَمَا يَمْشِي الْوَجَى الْوَجِلُ
كَأَنَّ مَشْيُهَا مِنْ بَيْتٍ جَارَتْهَا * * مَرَّ السَّحَابَةُ لَا رَيْثَ وَلَا عَجَلُ
تَسْمَعُ لِلْحُلِيِّ وَسَوَاسًا إِذَا انْصَرَفَتْ * * كَمَا اسْتَعَانَ بِرِيحٍ عَشْرِ رَقٍّ رَجُلُ

¹ - عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ص 153-154.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 154.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 154-155.

وَلَيْسَتْ كَمَنْ يَكْرَهُ الْجِرَانَ طَلَعَتْهَا * * وَلَا تَرَاهَا لِسَرِّ الْجَارِ تَخْتِ تَلْ
يَكَادُ يَصْرَعُهَا لَوْلَا تَشَدُّدُهَا * * إِذَا تَقُومُ إِلَى جَارَاتِهَا الْكَسَلُ
إِذَا تَلَاعِبُ قِرْنًا سَاعَةً فَتَرَتْ وَارْتَجَّ مِنْهَا دُنُوبُ الْمَثْنِ وَالْكَفْلِ (1)

إن نظرة الرجل الحسية للمرأة باعتبارها خلفية ثقافية ومعرفية أسهمت في صياغة وعي الأنثى بنفسها وبفكرة الأنوثة قديما وحديثا، حاولت الأنثى-بنفس الوعي-تغيير الرواسب الثقافية، التي شكلت وعيها؛ ولكن هل نجح هذا الوعي في تغيير هذه النظرة النسقية؟ تساعدنا الإجابة عن هذا التساؤل في معرفة طبيعة العلاقة، التي تربط بين النسق الخطابي وجوده المسبق في الثقافة، فالفكر "ينتقل" يلغي معنى أو يهمل آخر، ويقفز من معنى إلى آخر لكنه لا يطور ما عنده، «إنه يشكل ويصور ويبعد رموزا وعلامات لالتقاط المعنى، وإلا لامتعت المعرفة» (2). إن النسق الشعري، هو نوع من أنواع التخطيط الفردي يخضع بالضرورة لرقابة الثقافي وعليه أن يتمثل بعضا من خصائصه، إنه نوع من الوساطة بين الذاتي والثقافي؛ ولذا فهو يعد أداة فاعلة تمكن الفكر من الحصول على حقوقه (حق المحب عند محبوبته في النسيب، وحق الشاعر في المادة عند الممدوح في المديح، وحق الشاعر عند قبيلته أو حق قبيلته عند المجتمع في الفخر، وحق الميت عند الأحياء في الرثاء) وعلى هذا يمكن القول: بأن النسق الشعري «مكون من علامات متفق عليها من قبل الثقافة والفرد ومحفوظة في الذاكرة الجماعية والتبادل المعرفي بين الثقافة والشاعر، هو تبادل رمزي للأشياء الثقافية تتم بواسطة علامات مختارة بحرية من قبل الشاعر» (3)، يجب الوضع في الاعتبار أن النسق الشعري يخضع لتحقيق عقلي ووعي بالنسبة للشاعر، وتصاغ الأنساق الشعرية عن طريق فهم الشاعر ووعيه بالأنساق الثقافية، وما تتضمنه من معارف سابقة والفهم هنا قدرة الشاعر على تحويل

¹-شمس الدين التبريزي، شرح القصائد العشر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، الطبعة الثانية، 1964، من ص 483 إلى 487.

²-أدهم سامي أدهم، إبستمولوجيا المعنى والوجود، نقد التطورية، مركز الإنماء القومي، بيروت، دت، ص 140.

³-ينظر: عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ص 158.

الأنساق الثقافية إلى أسباب سخرية خيالية داخل القصيدة، فالفضاء الفكري بين الذات والموضوع، أي بين الشاعر والنسق الثقافي يتحول إلى مجال شعري سحري، يمارس فيه الشاعر قدرته على تحويل الأفكار إلى كلمات، أو بالأحرى إلى علامات بتوسلات بلاغية ملتوية (استعارة، تشبيه، مجاز، كناية)، فالنسق الشعري «مكون من أفكار وصياغات لغوية ومن ثم يمكن اعتباره صيغة لغوية منطوقة/مكتوبة تعبر عن علاقة أو عدة علاقات بين عناصر مختلفة أيديولوجيا ومتباعدة زمنياً»⁽¹⁾. فوجود النسق الشعري "الفخر" مرتين بوجوده في الفكر القبلي كنسق مؤطر لفكر القبيلة، يتجلى في الخطابات بأدوات لغوية تضخم "الأنا" أمام "الآخر" والـ "نحن" أمام الـ "هم" على نحو قول الشاعر عمر بن كثوم:

وَقَدْ عَلِمَ الْقَبَائِلُ مِنْ مَعَدٍّ	**	إِذَا قُبِبَ بِأَبْطَحِهَا بُنَيْنًا
بِأَنَا الْعَاصِمُونَ بِكُلِّ كَحْلٍ	**	وَأَنَا الْبَازِلُونَ لِمَجْتَدِينَا
وَأَنَا الْمَانِعُونَ لِمَا يَلِينَا	**	إِذَا مَا الْبَيْضُ زَايَلَتِ الْجُفُونَا
وَأَنَا الْمُنْعَمُونَ إِذَا قَدَرْنَا	**	وَأَنَا الْمُهْلِكُونَ إِذَا أَتَيْنَا
وَأَنَا الشَّارِبُونَ الْمَاءَ صَفْوًا	**	وَيَشْرَبُ غَيْرُنَا كَدْرًا وَطِينًا
أَلَا أَبْلُغُ بَنِي الطَّمَّاحِ عَنَّا	**	وَدُعْمِيًّا فَكَيْفَ وَجَدْتُمُونَا ⁽²⁾

فتكرار "أنا" التي تؤكد العظمة والتعالي أمام الآخر علامة على منح نسق الفخر الثقافي صفة الديمومة والبقاء، بالإضافة إلى منحه صفة الشرعية داخل الخطابات، وتوسل عمر بن كثوم بمفرداته اللغوية المنتقاة في صياغة خطابه، أكدت أهمية الخطاب ودوره في ديمومة هذا النسق واستمراريته فهم (العاصمون، المانعون، المنعمون، المهلكون، والشاربون) وهذه المفردات تؤكد القدرة على حماية الآخرين، والقدرة على المنح والمنع متى أرادوا والقدرة على هلاك من يعاديهم، وأخيرا هم أهل عز ونعم. هذه القدرات الإنسانية ضرورية لنسق الفخر داخل الخطاب فمن المؤكد أن خطاب عمرو بن

¹ - عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ص160.

² - التبريزي، شرح القصائد العشر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ص483 إلى 487.

كلثوم طرح خصائص جديدة لهذه القدرات لم يتحل بها أهل قبيلته في الواقع، وهو ما يؤكد قدرة الخطابات على تطور جوهر الأنساق وليس شكلها. ربما يظل شكل النسق ثابتا داخل الخطابات ولكن من المؤكد أنّ جوهر النسق يتطور داخلها بفعل المبدع.

إن التساؤل عن التأثير، الذي مارسه النسق الثقافي في النسق الشعري داخل الخطابات نلتبس الإجابة عن هذه التساؤلات عند تعرضنا لشروط إنتاج النسق الشعري وهي: إظهار العلاقة، التي تربط المجالات الثقافية بالتشكيلات الخطابية الشعرية، فمعظم الأفكار في الأنساق الشعرية تكونت انطلاقا من أفكار مشابهة لها في الثقافة؛ ومن ثم فالنسق الشعري يحدد الكيفية، التي تربط أفكار الثقافة بالأشكال النوعية للخطابات، فالأفكار الثقافية حول الفخر تعكس النظرة الأحادية والتمييز الطبقي والعنصري في المجتمع⁽¹⁾ كذلك ارتباط قواعد النسق الشعري العام بنظام الحياة في النسق الثقافي، فالنسب في النسق الشعري يرتبط بحياة الإنسان العربي (علاقته بالمكان، بالمرأة، بنسقه بمصيره) والرحيل يرتبط بسعي الإنسان في الحياة وطلبه للرزق، والمديح يرتبط بعجز الإنسان في الحصول على الرزق بالسعي والكد فيلجأ إلى أساليب ملتوية في الحصول عليه والفخر يرتبط بنظرة الإنسان العربي الأحادية لنفسه⁽²⁾. ترتبط الأنساق الثقافية بالأنساق الشعرية من خلال تبادل المعلومات الرمزية، والنسق الثقافي يتحول إلى علامة في النسق الشعري، ويكتسب قيمته بما يمكن أن يضيف إليه الشاعر من معان ودلالات، فالدمن والأثافي وبقايا الديار المحطمة لا قيمة لها تقريبا بوصفها أشياء طبيعية غير ملامحها الدهر، غير أنها تكتسب قيمتها في الشعر عندما تتحول إلى علامات دالة على الحب والعشق من ناحية، وعلامة على وأد المشاعر وكتبها داخل المجتمعات القبلية من ناحية ثانية، وعلامة على صراع الإنسان مع الطبيعة وهروبه من قسوتها من ناحية ثالثة وغيرها من القيم المعرفية، التي يمكن أن يضيفها العقل الإبداعي النقدي من تفسيرات وتأويلات

¹ - ينظر: عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ص 164-166.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 166.

والنسق الشعري لا يشبه النسق الثقافي ولكنه مستعار منه⁽¹⁾. إنّ النسيب والرحيل والمديح والهجاء والرثاء، أنساق خطابية لها وجودها المسبق في الثقافة، وتمظهراتها الخطابية علامة على هذا الوجود، وضرورة لامتداد الفكر الإنساني وارتحالاته من سياق إلى سياق، وهو ما يؤكد قدرة الخطابات على تطور الأنساق وليس شكلها، فربما يظل شكل النسق ثابتا داخل الخطابات، ولكن من المؤكد أن جوهر النسق يتطور داخلها بفعل المبدع⁽²⁾. ولا يذهب مصطفى ناصف بعيدا عن هذه الرؤى في نظريته إلى الأغراض في علاقتها بالبيئة فيقول في كتابه "قراءة ثانية للشعر الجاهلي: «إن بكاء الأطلال معناه ببساطة أن العرب قوم رحل تعتمد حياتهم على الانتقال، وفي كل مكان يتركون وراءهم ذكريات خاصة، أما شعر الحروب، فهو دلالة على الدمار، الذي يهب لأدنى ملابس في البادية، والهجاء نوع من الشعر يتعصب فيه القائل لرأيه ومواقفه، ويهدد الآخرين بالويل دون أن يكبح غضبه، أو يضبط عاطفته فالهجاء والحرب الأطلال موقف بدوي لا أكثر ولا أقل»⁽³⁾.

أما الرثاء، فهو بكاء يسير جدا، لأن العرب لم يتعمقوا فكرة المصير ومأساة الإنسان أليسوا بداءة سذجا وماعدا ذلك يسمونه الوصف، وصف الحيوان والأشجار والمطر والوديان والدروب، فيقولون إن الشعر الجاهلي كله يصور تصويرا دقيقا الصحراء، والصحراء بطبيعتها ليست تحتل حضارة ولا ثقافة راقية ولا استقرارا ولا نضجا. ومن أجل ذلك كان ما يسمونه الوصف شيئا خلوا من كل قيمة إلا أن يقال هذا الشعر يمثل الصحراء، بل كان الشعر الجاهلي كله بسيطا سادجا واقعيًا، ينتقل من فكرة إلى أخرى، وكل هذا عندهم مرتبط بفكرة الصحراء والبداءة وكتاهما توحى بالسطحية⁽⁴⁾ لا يفلسف الشعر الجاهلي الظواهر ولا يؤمن بالماورائيات التي تتجاوز المعسوس. فالشعر الجاهلي حسي غليظ يعنى بوصف المحسوسات

¹ - ينظر: عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ص 167-168.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 168-169.

³ - مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص 48-49.

⁴ - ينظر: المرجع نفسه، ص 49.

التي يراها الشعراء أمامهم في صحراء مفتوحة، لا أثر فيها للاشتغال على الفكر والعقل، وما يسمى بالحكمة عندهم، لا يعدو أن يكون تعبيراً عن خبرة الأيام المباشرة، التي لا تحتاج إلى ثقافة. شهد هذا العصر صراعاً روحياً قوياً لم يقدر تقديراً ملائماً، وإن نشأة الإسلام في نهاية هذا العصر لا يمكن أن تُهَوَّن من دلالتها أمام مجتمع تشغله أسئلة شاقة عن مبدأ الإنسان ومنتهاه ومصيره وعلاقته بالكون، وظهور الإسلام في ذاته علامة على وجود مستوى من القلق في نواحي الحياة عامة (1). يحاول مصطفى ناصف في طرحه لهذه الإشكاليات أن يزرع بذور الشك للقراءات السطحية لهذا الموروث الثقافي، التي تحاول أن تلغي ذاكرة مجتمع وتقلل من شأنها وتربط كل نشاط عقلي جاهلي بالصحراء والبداءة، فيقول «إن فن الأطلال كغيره من فنون الشعر العربي في العصر الجاهلي ينبع من إلزام اجتماعي، لا يغيب عن أذهاننا أن الأطلال، هي الانتماء إلى اللاشعور الجمعي، لا يتصور الشاعر الجاهلي الفن عملاً فردياً يتصوره نوعاً من النبوغ في تمثيل أحلام المجتمع ومخاوفه وآماله. إن الأطلال والناقة والفرس والمطر والرحلة، هي تماثيل مقدسة يباركها الضمير الجمعي فالشاعر يستجيب لنداء المجتمع ويتقمص روحه بحذق ومهارة، وكل شيء عنده ينبض بروعة التذكر وقداسة الذاكرة، وما نسميه بالدمن والآثار، هي تجارب مجتمع لا تجارب شاعر بمفرده» (2). إن الماضي عند الجاهليين ليس أصمّاً، وإنما هو زمان مفتوح منطلق بئاء. والطلل، هو الانتماء وبحث عن عناصر الحياة، وتعبير آخر بحث عن مشكلة النمو، التي تصل بين الماضي والحاضر، إنها فكرة الماضي في ذهن مجتمع حي لا يموت ومن أكثر الأشياء بعثاً للتأمل حرص جماعة معينة على التذكر، لأنه نقطة بدأ تأمل ومبتدأ كل رغبة من الرغبات.

¹- ينظر: مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص 49-50.

²- ينظر: المرجع نفسه، ص 53-55.

المبحث الرابع: العروض وعلاقته بالتشكّل الشعري:

1-الإيقاع الشعري/ طاقة الخطاب الداخلية:

الشعر حالة تمثّل لغوي وتجسيد فنيّ لمستويات الإبداع اللغوي قولاً وإدراكاً، فهو حساسية انفعالية عالية يمارسها الإنسان بعد بلوغه مستواها، الذي يتألف فيه الوجدان الشخصي للفرد مع الوجدان الجمعي للغة، كما أنه تمثيل إبداعي لقدرات اللغة الصوتية والدلالية، يفرض بآليته المجازية على اللغة انحرافاً يرمي من ورائه استثمار الإمكانات الفنية المخبوءة فيها، وكشف طاقاتها الكامنة والانطلاق منها نحو فعالية تجسد الجماليات، التي تمنح النص قوة الاستمرار والحيوية والتأثير. ركز الشعراء الأوائل على طريقة السمع كآلة الإدراك الأولى في تلقي الشعر ولذلك «تجاوزوا مرحلة اللغة اليومية العادية إلى الجمل المسجوعة، التي تعتمد القافية، ولكنها غير موزونة، وارتقى السجع إلى بحر الرجز المتألف من تكرار سببين ووتد، ليسهل على السمع ويبلغ أثره في النفس» (1).

فالإيقاع الصوتي آلية من آليات التأثير في حالة السمع، فينعكس ذلك على الحالة الوجدانية والفكرية للمتلقّي، ما يترك أثراً في القوة الذهنية والتخيلية، ويتحقق ذلك من خلال انتظام الأحرف والألفاظ والتراكيب وفق هندسة صوتية معينة نابعة من استثمار آليات البديع يقول نزار قباني: «الشعر هندسة حروف وأصوات نَعْمُرُ بها في نفوس الآخرين عالماً يشبه عالمنا الداخلي، والشعراء مهندسون لكل منهم طريقته في بناء الحروف وتعميرها» (2).

ممّا لا شك فيه، أنه لا انفصام بين الهندسة الصوتية وقدرة الخطاب على التأثير في المتلقّي في العملية الإبداعية.

إنّ الإيقاع من مصادر الإمتاع الجمالي؛ لذا كان مكماً جوهرياً للمعجم، فكما أن اللغة على المستوى المعجمي ترتفع في الخطاب الشعري بالمجاز، وما يحدثه من انزياحات تخيلية

¹ عبد الله الغدامي، الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، 1999، ص 15.

² نزار قباني، الشعر قنديل أخضر، منشورات المكتب التجاري، ط2، بيروت، 1964، ص 39.

فقد «كان الإيقاع عنصرا باعثا على التخيل في الخطاب الشعري»⁽¹⁾، وسعة التخيل في الخطاب الشعري لا تقتصر على الدلالة فحسب، بل تتضمن مكونات الوزن وبعض عناصر الأداء الموسيقي من تنغيم وسواه.

يرى مالارمي أن الشعر، هو التعبير باللغة البشرية، التي أرجعت إلى إيقاعها الأساس إيقاع المعنى الغامض لمظاهر الوجود، بمعنى أن شرط الشعر ينبع من اكتساب إيقاعا نوعيا خاصا يتشكل من قوة الغموض في الطبقات العميقة للمعنى، تلك التي تحاول تفسير مظاهر الوجود المعقدة تفسيراً شعرياً، إلا أن دخول موسيقى الشعر بوصفها نظاماً قائماً على أسس وقواعد وقوانين منطقية ورياضية، زاد من انتظام فاعلية البنية الإيقاعية في النص الشعري وفسر في الوقت نفسه إشكالية الغموض والقوة فيه، ونقلها من فضاءها السحري الغيبي إلى حيث تشتغل أدائياً في بنية الكلام الشعري، متجاوزة في ذلك الوظيفة التقليدية الصرفة للإيقاع⁽²⁾.

إن المهمة التقليدية، التي ينهض بها الشاعر في محاولة إيجاد محاورة إبداعية وجمالية بين إيقاع الدلالة ودلالة الإيقاع، تبدو غير كافية تماماً إذا ما أدركنا سر الارتباط الحيوي بين الشعر والموسيقى والعلاقة العضوية بينهما «لأن الإيقاع المتولد عن هذا التداخل يعد مناخاً حيوياً يوفر لمنظومة الدلالات المتشكلة من جوهر المعنى الشعري قدرة أكبر على التماثل واتساع الحدود، فالمعنى لا يتحول من نثري محدد إلى شعري مطلق إلا في سياق اشتغال بنية إيقاعية معينة، تسهم في إحداث هذا التحول الخطير في شكل اللغة وطاقاتها الدلالية، وصولاً إلى التعبير عن الظلال الوجدانية للدلالات»⁽³⁾. يمثل الصوت أصغر وحدة إيقاعية في المفردة الداخلية في نسيج القصيدة الشعرية، ويكتسب في دخوله الشعري قيمة إيقاعية مضافة من

¹ - رحمان غركان، موجّهات القراءة الإبداعية في نظرية النقد الأدبي عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2007، ص170.

² - ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، دار غيداء للنشر والتوزيع ط1، عمان، 2016، ص9.

³ - المرجع نفسه، ص9-10.

طبيعة الفاعليات، التي تنهض بها مجموعة الأصوات المتجانسة والمتناثرة، وتظهر قوة الشعر الكاملة هذه في الطاقة، التي ينطوي عليها الصوت مشرباً بالدلالة.

إنّ الإيقاع، هو تنظيم لأصوات اللغة في إطار معين، غير أنه يتسع ليشمل عناصر أخرى تراعي خصائص الأصوات من الجهر، والهمس، والنبر، والتنغيم، فضلاً عن ظاهرة التكرار وضروب البديع؛ ولذا يفرق الغدامي بين الوزن والإيقاع يقول «ويعرف قراء الشعر أن لكل قصيدة وقعا على قارئها يختلف عما سواها من قصائد حتى وإن تماثل وزنه العروضي والسبب في ذلك أن لكل كلمة لغوية وزناً عروضياً، ولها وزن صرفي، كما أن لها نظاماً مقطعيًا، وفيها نظام نبري»⁽¹⁾، فالإيقاع عنصرًا واجبًا في النص الشعري، ومقوماً من مقومات الشعرية، على حين يرى الوزن ثانويًا، ولكن الإيقاع صعب التحقق في الشعر أما الوزن، فإن صدوره عن التفعيلات بوصفها بنى مجردة، يجعل منه سهل التحقق بالصدور عن القاعدة أما إستوفر كان واضحاً في التفرقة بين الوزن والإيقاع، ثم في تحديد ضرورة الإيقاع للشعر كون الشعر بنية إيقاعية، والإيقاع عنصر واجب فيه وهذا التصور صادر عن وعي نقدي متراكم؛ لأن إستوفر ينتمي زمنياً إلى النصف الأول من القرن العشرين فيما عاش المرزوقي حتى الربع الأول من القرن الخامس هجري، والذي تحدث في عموده في العنصر الخامس عن التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، من دون أن يحدد أو يوضح معنى التخير من لذيذ الوزن، أو تمييز لذيذ الوزن من سواه⁽²⁾.

ينطلق مفهوم الشعر عند العرب من مفهوم الغنائية أولاً، تلك الغنائية، التي يتمثل فيها الشاعر ذاته ومشاعره، كأنه غير عابئ بالمعايير الاجتماعية أحياناً، ولكن عمود الشعر حاول أن يطرح من خلال عناصره مفهوماً للشعر بوصفه صناعة، في حين أن إستوفر أفاد من

¹ - عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985، ص311.

² - ينظر: رحمان غركان، مقومات عمود الشعر، الأسلوبية في النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004 ص173-174.

النظرة، التي تعد الشعر تجربة فنية وخبرة جمالية⁽¹⁾. يتفق أدونيس مع إستوفر في أن الإيقاع عنصر مهم في البنية الشعرية من الوزن لقوله: «الإيقاع أشمل وأوسع من الوزن لأن الإيقاع ينبع والوزن مجرى معين من مجاري هذا النبع، الإيقاع يشمل الكلمات وتجاورها وتجاور الحروف وتنافرها، وعلاقة بعضها ببعض كما يحتوي على الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية»⁽²⁾، فلإيقاع سمة الشمولية والوزن جزء منه.

ويضيف: «القصيدة شكل إيقاعي واحد أو كثير ضمن بناء واحد، لكن الشكل الإيقاعي وحده لا يجعل بالضرورة من القصيدة أثرا شعريا، فلا بد من توفر شيء آخر أسميه البعد أو الرؤيا التي تنقل إلينا عبر جسد القصيدة، أو مادتها، أو شكلها الإيقاعي، القصائد كشكل إيقاعي لا غير، ليست شعرا، بل مصنوعات شعرية»⁽³⁾. اهتمام أدونيس بالإيقاع يتوافق وبحوث الشكلايين الروس لما اشترطوا الإيقاع حتى في النثر؛ لأنه هو تجاور في الكلمات والحروف، التي تتآزر وتتغام على المستوى الصوتي والبلاغي؛ لتنتج تنظيمًا نوعيًا من الحركة النصية؛ لذا يعرف رجاء عيد الإيقاع «بأنه ليس عنصرا محددا، وإنما هو مجموعة متكاملة أو عدد متداخل من السمات المتميزة، تتشكل من الوزن والقافية الخارجية والتقنيات الداخلية بواسطة التنسيق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة، إضافة إلى ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب اللغوي ذلك من حدة، أو رقة، أو ارتفاع، أو انخفاض أو من مدّات طويلة، أو قصيرة، وجميع ذلك يتم تناسقه، ويكمل انتظامه في إطار الهيكل النغمي للوزن، الذي تبنى عليه القصيدة»⁽⁴⁾، ما جعل الشعراء يحرصون على القيمة الصوتية للأحرف والكلمات، حرصهم على قيمتها الدلالية والبلاغية في سياق النص الإبداعي.

¹ - ينظر: رحمان غركان، مقومات عمود الشعر، الأسلوبية في النظرية والتطبيق، ص 175.

² - علي أحمد سعيد أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ط2، بيروت، 1978، ص 164.

³ - علي أحمد سعيد أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط3، بيروت، 1979، ص 108.

⁴ - رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دار الفكر، ط1، بيروت، دت، ص 112.

يرتبط الإيقاع بحيوية التجربة الشعرية؛ ومن ثمّ حياة النص الداخلية، ويتشكل فيها على أنه «شبكة من التشكيلات والعلاقات، التي قد يتبلور بعضها في بحور متميزة قائمة بذاتها بينما يشكل بعضها جزءا لحمايا من تشكيلات إيقاعي أوسع؛ لكنه يكون طبيعيا ومألوفاً للأذن المتلقية، ثم أنه في شروط تاريخية معينة قد يتسرب إلى تشكيلات إيقاعية أخرى تمتلك بنيتها بعضاً من خصائص البنية، التي كان هو جزء منها ويتأسس في البنية الإيقاعية في مواقع جديدة مشكلاً علاقات جديدة»⁽¹⁾. إن هذه العلاقات الخفية في اللغة لا تتوقف في تشكيلها لنظام الإيقاع على التفاعل بين النظام الصوتي والنظام التركيبي واللغوي، بل تتعداه إلى انفعالات وجدانية تستحوذ على نفسية المتلقي وخياله، نتيجة تزواج الحروف والتوازي والتكرار وغيرها من العناصر المشكّلة «فنظرية الإيقاع في اللغة الشعرية يجب أن تحتوي كل العناصر اللسانية والنفسية والثقافية للكتابة والقراءة، وهو ما يجعل بعضهم يعرف الإنسان بأنه حيوان إيقاعي»⁽²⁾.

إن الإيقاع، هو انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاماً محسوساً، أو مدركاً ظاهراً، أو خفياً، يتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية ويعبر عنها كما يتجلى فيها. والانتظام يعني كل علاقات التكرار والمزاوجة والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق والتآلف والتجانس مما يعطي انطباعاً بسيطرة قانون خاص على بنية النص العامة، مكون من إحدى تلك العلاقات، أو بعضها، وعادة ما يكون عنصر التكرار فيها، هو الأكثر وضوحاً من غيره خاصة وأن يتصل بتجربة الأذن المدربة جيداً على التقاطه، وليس يعني أي من تلك العناصر الإيقاعية في تكويناته الجزئية الصغيرة المبعثرة في النص شيئاً ذا بال؛ إذ هو لم ينتظم في بنية إيقاعية أساسية وشاملة تجمع

¹-كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات في الشعر، دار الملايين، ط1، بيروت، 1971، ص104-105.

²-توفيق الزايد، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984، ص 23

من مختلف أجزائه⁽¹⁾، فاللغة وحدها لا تؤدي المعنى، إذا لم يكن الصوت معبراً عنها، فأى علامة لغوية، هي علامة جامدة إذا لم تقم علائق بين الصوت والمعنى، فاللغة قاصرة أن تنتج هذا المعنى خارج إيقاع تركيبها الدلالي.

ينتمي الإيقاع إلى نمط من الأفعال الإبداعية المبتكرة، التي لا يحكمها نظام موسيقي مهيم، فهو لا يجري على نسق واحد حتى وإن ارتبط أكثر من إيقاع بنظام وزني واحد، وهذه الصفة، هي التي تمنح القصيدة قابلية على الإنجاز الشعري المقدم في ضوء قدرات الشاعر الإبداعية في هذا المجال «إن ابتكار الإيقاعات الجديدة في القصيدة إنما يعمل على توسيع قدرات المتلقي على الإحساس ويرهفها، فالقصيدة إذا بإيقاعها والإيقاع بتفردته عبر أحداث هذا التماسك النموذجي بين قدرات الصوت، وظلال الدلالة بما يعطيها جدة كاملة تجعل من فاعلية الإيقاع فيها فاعلية ابتكارية»⁽²⁾.

وعى القدماء أيضاً في مستوى تأليف العبارة إلى ما أسموه بتناسب المعاني، الذي يتحقق فيما ينتظم العبارات من علائق ترتد إلى التماثل والتشاكل أو التقابل والتناظر، وهي أنماط تولد نسيجاً إيقاعياً متعدد الأبعاد. إن بنية العبارة في مستواها التركيبي قد تعكس السمة نفسها، فيقع في أبنيتها النحوية تماثل النظم، أو تقابله ثم انبنى على ظاهرة تحسس التشاكل في العبارة والتركيب رصد سمة الترصيع، الذي يتم بموجبه تحقق التوازن والتماثل في وحدات العبارة وأبنيتها مع القصد إلى تحقيق التماثل في المقاطع، أو التقارب، ويكون ذلك مدعاة؛ لتحقيق الإيقاع في أبناء العام للنص⁽³⁾، فهو مكون عضوي من مكونات الشعر، وعنصر بنائي لجمالية القصيدة ودلالاتها، وشريك للصورة الشعرية في بناء النص الشعري إبداعاً وتلقياً، فلذة النص لا يمكن أن تتأتى إلا من جميع مكونات النص لفظاً ومعنى وبناءً، والعامل الموحد لهذه

¹ - ينظر: علوي الهاشمي، (جدلية السلوك المتحرك، مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربيين مجلة البيان، العدد 290، الكويت، 1990.

² - محمد صابر عبيد، القصيدة الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 24-25.

³ - ينظر: الأخضر، جمعي، قراءات في التنظير الأدبي والتفكير الأسلوب عند العرب، إصدارات إبداع الثقافية الوطنية الجزائر، 2002، ص 81.

المكونات «هو الإيقاع، الذي تشترك فيه كل فنون القول إن الإيقاع يتعدى حدود الجنس الأدبي، ليصبح طاقة تحرك فنون القول عامة، وما تلك الحدود إلا مؤشرات لهذه الطاقة، ومن هذا المنظور لم يحدد العرب جودة الشعر بوزن أو بقافية، إذ اعتبروا هذه الخصائص العروضية أحد وجوه الإيقاع»⁽¹⁾. الإيقاع كيان نصي معرض للوزن، الذي هو نظامي، وهو المتغير والوزن، هو الثابت.

يعتمد الإيقاع والوزن كلاهما على التكرار، الذي يؤدي دورا فاعلا في الإيحاءات بمضمورات النفس والإشارة إلى المعاني الغائبة والدلالات البعيدة، وفي الوقت، الذي يقوم فيه الإيقاع على تكرار مجموعة من المقاطع المجددة، فإن الوزن يقوم على تكرار حفنة من الإيقاعات والخطاب بإمكانه أن يبقى شعر حتى مع عدم المحافظة على الوزن، فالمبدأ الذي يؤديه الإيقاع، هو الانسجام، الذي يتحقق بطرق عديدة والوزن ليس إلا جزء منه «فالوزن قياسا إلى الإيقاع ليس أكثر من وعاء مشكل بأبعاد منتظمة يستوعب التجارب الشعرية والتجربة هي التي تختار وزنها بما يتلاءم مع طبيعتها وخواصها، وهذا يعني أن لكل وزن نظامه الخاص، الذي يحمل في طياته قدرة على استيعاب نمط معين من التجارب، وهذا ما يفسر تعدد البحور وتنوعها؛ إذ لو كان بحرا واحدا قابلا لاستيعاب كل التجارب لاكتفت به القصيدة العربية»⁽²⁾. إن الوزن، هو مادة موسيقى الشعور وبدونه يفقد النص قدرته على العزف على أوتار النفس وانفعالاتها.

يخضع الإيقاع لظاهرة التكرار، من حيث هي ظاهرة أدبية تسهم في بناء النص دلاليا وإيقاعيا، تشكل إحدى الخصائص الأسلوبية للنص «لا يجوز أن ينظر إلى التكرار على أنه تكرارا ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى، أو بالجو العام للنص الشعري، بل ينبغي أن ينظر إليه على أنه وثيق الصلة بالمعنى العام»⁽³⁾ وتكمن وظيفة التكرار في قدرته على خلق

¹ - توفيق الزايد، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، ص138.

² - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ص27-28.

³ - موسى رابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، دار جرير، 2001، ص15.

نغمة موسيقية، لا يمكن أن يلغي انسجامها مع الموقف، الذي عاشه الشاعر؛ ولذا لا يمكن أن تكون هذه الظاهرة هامشية بقدر ما هي فاعلة في ترسيخ المعنى، والقصد، الذي يريد الشاعر أن يصل إليه، هو إحياء تجربته في نفوس المتلقين وكشف البنية الداخلية لعالم النص.

لم يخل الخطاب الجاهلي من هذه الخاصية، سواء عند الوقوف على الأطلال، أم في النسيب والظعائن والرحلة، وحتى في الغرض الرئيس كقولهم، قفا نبك، يا خليلي، دع ذا قد أغتدي وغيرها من العبارات والأسماء، التي أثارت حسًا عظيمًا في نفسية المتلقي، سواء كان الخطاب شفهيًا، أم مكتوبًا، استطاع الشعراء من خلال التكرار أن يبلوروا تجاربهم الشعرية وحالاتهم الشعورية، التي عاشوها بين ضياع عاطفي ووجودي.

فالإيقاع لغة ثانية لا تفهمها الآن فحسب بقدر ما تعيها النفس، إنها ظاهرة أنجبتها مجموعة من عناصر متداخلة مع البنية المتمثلة في الفكرة الشعرية، التي تنهض عليها القصيدة، فإذا كانت هذه الفكرة هي جسد القصيدة، فإن روحها، هو الإيقاع وبالتالي فمسألة النظم والاقتصاد الشعري الحق تتمثل في كون الإيقاع يولد القصيدة، والقصيدة بوصفها ناتجة عن التكرار وعن التسلسل توزع المجموعات إلى تنسيق يخضع لمتطلبات، ويلائم ضرورات البيت «والإيقاع لا يمكن أن يتميز دون تنسيق التنظيم النحوي والأسلوبي أو دون استنفار لهذا التنظيم»⁽¹⁾، فالإيقاع نمط لتأويل القول، وهو يشكل محسنًا، سواء كان هذا المحسن أكثر جمالا أو أقله، فإن ذلك لا يغير من حقيقته، وختاما نقول إن الإيقاع والوزن عنصران أساسيان في تشكيل البنية الهيكلية للنص الشعري، وليس وسيلة للإطراب والترويج النفسي، فبالبنية الإيقاعية، هي بنية جوهرية ضمن ثقافة الشعرية للإبداع الأدبي. كما أنها مرتكز من أهم مرتكزات الشعر بما تحمله أصوات الألفاظ من دلالات عميقة وموحية، تؤثر في بناء القصيدة دلاليا وموسيقيا وجماليًا.

¹ - ينظر: جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 242-284.

2- الوزن والقافية/خصيصة شعرية:

يعدّ كل من الوزن والقافية ظاهرة إيقاعية تشكيلية، ليست خاصة في الشعر العربي وحده، «وإنما هي ظاهرة عامة في الشعر، الذي كتب ويكتب بلغات أخرى، لكن على تنوع وتمايز، وهما عمل تنظيري لاحق لتشكيل شعري سابق، ولا شك أنه عمل بارع، لكنه في الوقت نفسه محدود ذلك، أنه لا يستنفد إمكانيات الإيقاع، أو إمكانيات التشكيل الموسيقي في اللغة وإنما يمثل منها ما استخدم واستقر، كما أنه يوحد بين موسيقية اللسان العربي ووزنية الشعر العربي، وهما عنصران من عناصر الشعرية»⁽¹⁾. يتميز النص الشعري من النصوص الأخرى بمكوناته الداخلية، والتي تعطيه سماته الجمالية وتشكل حاملا لوظيفته وبعد الوزن والقافية وهما جزء من موسيقى الشعر من أهم تلك السمات، بل إنهما يعدان مكوّنا أساسا في الأدب العربي القديم. يسهم الوزن مع القافية بإضفاء الخصائص الموسيقية الجمالية في الأدب ويعملان مع الإيقاع الداخلي على تأسيس تلك البنية، التي كثيرا ما تميز بها الشعر العربي⁽²⁾ أما الوزن فوظيفته بنائية بغض النظر عن الوظيفة التزيينية والنفسية وخصيصة تمييزية بين الشعر والنثر، التي عرف بها في النص الشعري.

ليست الموسيقية الشعرية صفة جمالية مستقلة عن مكوناته الداخلية؛ لأنها تتكون أساسا من مجموعة الألفاظ المميزة بأصواتها الداخلية، الحركات والسكنات والجرس وتتضمن الدلالات فتؤدي المعنى، وكلما انسجمت تلك المكونات مع بعضها أدت الغرض، ونالت الاستحسان وكان تأثيرها عظيما في المتلقي وتتميز الموسيقى الشعرية عامة، بأنها محصلة للبنى الإيقاعية للأصوات، التي تكون المفردات بينما يكون اللحن، هو المكون الأساس للموسيقى، أي أن موسيقى الشعر تحمل بداخلها وظيفة توصيل الدلالات بالإضافة إلى شكلها الجمالي⁽³⁾. إن

¹ - علي أحمد سعيد أدونيس، سياسة الشعر، دار الأدب، ط1، بيروت، 1985، ص10.

² - ينظر: مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في، القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، دمشق، 2013، ص 259

³ - ينظر: مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في، القرن الرابع الهجري، رص 259، 260.

الوزن والقافية أساسيان في تكوين الشعري، الذي لا يقوم إلا عليهما فهما جزء من موسيقاه والموسيقى خاصية جمالية لا يستغني عنها الشعر العربي قديمه وحديثه؛ ولذا نجد قدامة بن جعفر يعرف الشعر بـ «قول موزون مقفى يدل على معنى»⁽¹⁾ فقول، قصد به أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر، وموزون حتى يفصله، مما ليس بموزون والمقصود، هو الخطاب النثري، أمّا مقفى، فصل بين ما له من الكلام الموزون قوافٍ، وبين ما لا قواف له ولا مقاطع، ويدل على معنى حتى يفصله ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة معنى⁽²⁾. جعل قدامة من هذه العناصر الأربعة العناصر الأساسية في بنية الشعر، كما يجعل للوزن الشعري والقافية أهمية تساوي مكوناته الباقية فالشعر يتحدد فيهما؛ بوصفه قولاً موزوناً يدل على معنى، ولعل أهم ما يأتي به قدامى في هذا المعنى واللفظ، وهو ما يؤكد فاعلية الشعر بانسجامه كلياً، وهو لا يفضل وزناً على آخر إذا ما حقق شروط الجودة⁽³⁾، كما أنه يكشف في الآن ذاته عن ثانوية الوزن والقافية في التركيبية الكلية للنص.

يفرق قدامة في إشارته إلى الوزن والقافية، بين التلقائي والقصدي؛ إذ دعا إلى الاستغناء عن معرفة الوزن؛ لأنها لا تحقق للشعر هويته وكيانه الخالص «إن الوزن والقافية لا يكونان صفة ألسنية مميزة لبنية الخطاب الشعري، إنهما يولدان مجرد إيقاع خارجي ليس له تأثير في الدلالة؛ لتصل هذه الجمالية المفروضة في بعض الأحيان إلى حدّ الافتعال فتتحول إلى قيد يعرقل مسار النص ويحبط طاقاته الفنية»⁽⁴⁾.

يشترط قدامة كذلك في الوزن «أن يكون سهل العروض من أشعار يوجد فيها ذلك وإن خلت من أكثر نعوت الشعر» كقول حسان بن ثابت:

ما هاج حَسَّانَ رُسُومُ المَقَامِ * وَمَظْعُنُ الحَيِّ وَمَبْنَى الخِيَامِ

¹ - قدامة، نقد الشعر، ص 17.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 17.

³ - ينظر: مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 266.

⁴ - محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، 1985، ص 25.

وَالنُّوَى قَدْ هَدَمَ أَعْضَادَهُ * * تَقَادُمُ الْعَهْدِ بِوَادٍ تِهَامُ

أو قول طرفة بن العبد:

مِنْ عَائِدِي اللَّيْلَةِ مِنْ نَصِيحٍ * * بَتُّ بَنَصِيْبٍ فَفُؤَادِي قَرِيحُ

بَانَتْ فَأَمْسَى قَلْبُهُ هَائِمًا * * قَدْ شَقَّهْ وَجَدٌ بِهَا مَا يُرِيحُ⁽¹⁾

يكون التأثير الهام للأوزان من خلال انسجامها مع المكونات الأخرى، فإن شرط ائتلاف اللفظ والوزن «وأن تكون الأسماء والأفعال في الشعر مستقيمة كما بنيت، لم يضطر الأمر في الوزن إلى نقضها عن البنية بالزيادة عليها والنقصان منها، وأن تكون الأسماء والأفعال والمؤلفة منها، وهي الأقوال على ترتيب ونظام لم يضطر الوزن إلى تأخير ما يجب تقديمه ولا إلى تقديم ما يجب تأخيرها منها، ولا اضطر أيضا إلى إضافة لفظة أخرى يلتبس المعنى بها»⁽²⁾ أما ائتلاف المعنى مع الوزن فهو: «أن تكون المعاني تامة مستوفاة لم يضطر الوزن إلى نقصها عن الواجب، ولا إلى الزيادة فيها عليه، وأن تكون المعاني أيضا مواجهة للغرض لم تمتنع من ذلك ولم تعدل عنه من أجل إقامة الوزن والطلب لصحته»⁽³⁾.

يذهب ابن رشيق إلى أن: «الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلا أن تختلف القوافي، فيكون ذلك عيبا في التقفية والوزن»⁽⁴⁾؛ ولذا قامت الشعرية العربية في النقد القديم على الوزن والقافية في نسيج الجانب الصوتي للقصيدة التقليدية باتكائها على قواعد الخليل بن أحمد الفراهيدي في الوزن، فكان التشكيل الوزني، هو الجسر الفاصل بين الشعر والنثر، وأي تخط أو تجاوز له هو خروج أو تمرد عن الهوية الشعرية العربية، ويأتي أدونيس في طليعة الشعراء، الذين جاؤوا بمفهوم مغاير

¹ -قدامة، نقد الشعر، ص 35-36-37.

² - قدامة، نقد الشعر، ص 166.

³ - المرجع نفسه، ص 167.

⁴ - ابن رشيق، العمد، ج 1، ص 237.

تجاوز فيها القوالب الوزنية وعلاقتها بالنسق النصي⁽¹⁾، حيث تخضع شعرية النص عنده لجملة من الشروط، لا لشرط الوزن والقافية، أو شرط المقياس الاجتماعي بعناصره المختلفة، وإنما على المقاربة الذوقية والفكرية والمعرفية المتصلة بالشعر وقضاياها.

وقف النقاد القدامى والمحدثون كثيرا عند علاقة الوزن بالموضوع، أو النص الشعري فرأوا أنه لا بدّ للوزن أن يكون مناسباً للغرض الشعري، يقول أرسطو: «الإيقاع والانسجام واللفظ هي الوسائل المجردة الثلاث للشعر، ولكنها تستخدم في الفنون المختلفة وفقا لطبيعة كل منها»⁽²⁾، ويقول حازم القرطاجني: «ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها، ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان، وما يخيّلها للنفوس فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا، أو استخفافيا وقصد تحقير شيء، أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء وكذلك في كل مقصد»⁽³⁾. يعتبر القرطاجني المناسبة الوزنية فرعا عن تناسب المسموعات في البلاغ؛ ولذلك فالضابط الأكبر في هذا الباب، هو نفسه الضابط، الذي ترجع إليه كل المباحث البلاغية، وهو التلاؤم والتنافر، وكانت قسمة الوضع المتناسب في الأوزان قائمة على ما يسميه حازم بالعلم الكلي⁽⁴⁾. فاختيار الوزن بما يتناسب والغرض حتمية شعرية مفروضة لا يمكن تجاوزها في العرف النقدي والذائقة العربية، ضف إلى نفسية الشاعر فلها سلطتها في فرض مبدأ التناسب والانسجام بين الوزن والغرض.

¹ - ينظر: بشير تاويريرت، استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية أدونيس، دراسة في الأصول والمنطلقات، دار الفجر للطباعة والنشر، ط1، الجزائر، 2006، ص99.

² - أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، ص5.

³ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص266.

⁴ - ينظر: محمد الحافظ الروسي، ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني، المجلد الثاني، دار الأمان، ط1، الرباط، 2008 ص716.

يعد التزام الوزن الواحد سمة من سمات القصيدة العربية ودليل تطور فني فيها إذا افترضنا أن قصائد عصر ما قبل الإسلام لم تصل إلى هذا النضج الفني في توحيد الوزن إلا بعد محاولات عديدة؛ ولهذا وجدنا القدامى يركزون على ضرورة الوزن ويلزمون الشاعر بالتقييد به لأنه عنصر مهم من العناصر المكونة للشعر⁽¹⁾. كان قدامة بن جعفر قد بحث في أهمية الوزن وذكر العيوب، التي تلحقه منها «عيوب ائتلافه مع اللفظ كالمعاضلة والخروج عن العروض والتخليع، وعيوب ائتلافه مع المعنى كإيقاع الممتنع ومخالفة العرف ونسب الشيء إلى ما ليس منه والإخلال...»⁽²⁾، وإذا كانت القافية أقل منه شأنًا، «فإنها شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية»⁽³⁾ فالقافية ذات ارتباط وثيق بالوزن والإيقاع، كما أن لها أثرا بالغًا في الغنائية الشعرية.

إن الدعوة إلى الالتزام بالوزن دليل على ثراء في الشعر العربي بأغراضه ومعانيه واستقلاله عن فنون النثر المختلفة⁽⁴⁾، وقد نظر علماء العربية إلى هذه القضية وفصلوا القول فيها على أساس التمييز بين المنظوم والمنثور لقول ابن خلدون: «إن العرب استعملوا كلامهم في كلا الفنين وجاءوا به مفصلا في النوعين، ففي الشعر بالقطع الموزونة والقوافي المقيدة واستقلال الكلام في كل قطعة وفي المنثور يعتبرون الموازنة والتشابه بين القطع غالبا وقد يقيدونه بالأسجاع، وقد يرسلونه وكل واحدة من هذه معروفة في لسان العرب»⁽⁵⁾. إن الوزن ليس عرضيا أو ثانويا، بل هو من صميم التجربة الشعرية، ولا يمكن للشعر أن يحافظ على مزيته واستقلاله إلا إذا كان مصوغا في قالب الوزن «والأوزان تبين عن سليقة الشاعر العربي وملكته

¹ - ينظر: مصطفى درواش، تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2008، ص 220.

² - ينظر: قدامة، نقد الشعر، ص 176-180-181-213-125-216.

³ - ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 261.

⁴ - ينظر: مصطفى درواش، تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، ص 220.

⁵ - عبد الرحمان ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون ج 4، تحقيق علي عبد الواحد الوافي لجنة البيان العربي، ط 1، القاهرة

فهي جزء مهم من هذه السليقة، لا تحتاج إلى تعهد أو جهد لدى الشاعر المطبوع وهذه الأوزان من ضروب الفنون البشرية»⁽¹⁾ نطق بها العربي بفطرتة؛ لأنها خصيصة للشعرية العربية، ولم تكن احتذاء لشعرية أيّ أمة أخرى من الأمم.

إن الموسيقى عنصر بارز في الشعر؛ لذلك وصفوه بالقول الموزون المقفى، الذي يدل على معنى، يرى توفيق الزايدي أن لذة النص لا يمكن أن تتأتى من جميع مكونات النص لفظاً ومعنى وبناء والعامل الموحد لهذه المكونات، هو الإيقاع الذي تشترك فيه كل فنون القول⁽²⁾. الإيقاع، هو طاقة تهم فنون القول عامة، وهي ذات وظيفة مزدوجة، أولاً وصل مكونات النص بعضها ببعض، وثانيها التأثير في المتلقي، وأما وسائلها، فهي كل ما يوفر الانسجام والتلاؤم⁽³⁾.

شكل التركيب الصوتي عنصراً أساساً في النص الشعري، وهو أحد العناصر المكونة للإيقاع في بنية النص، وهو في تفاعله مع العناصر الأخرى، يسهم في تشكيل الرؤية الشعرية وأبعادها الفنية والجمالية، ومن هنا يبرز دور الموسيقى في بنية النص الشعري وعلاقتها بالدلالات المتنوعة، التي تتولد عنه. القافية قرار المعنى، وهي الأصل في الاهتمام إلى الوزن وهما أساس القول الشعري الجاهلي وهويته الإبداعية، وما يفرق الشعر عن النثر وما يمنعه من الترجمة، كما هي معيارية جمالية تُمتع المتلقي وتثير رضاه.

تمتلك القصيدة العربية طاقة موسيقية مهمة، فهي إلى جانب الإيقاع العروضي المتمثل في الوزن والقافية، تعتمد على الإمكانيات اللغوية في تجسيد التكامل الموسيقي للنص الشعري ويظهر هذا البعد الفني في حماية جمالية التفاعل بين الصور الشعرية وبين إيقاعاتها المتنوعة فللموسيقى الشعرية دور هام في عملية التعبير الجمالي والتصوير الفني، وإليها يرجع الفضل

¹ - مصطفى درواش، تشكل الذات، واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، ص 222.

² - ينظر: توفيق الزايدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، ص 138.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 139.

في اتساع دلالات الألفاظ وتقوية أثرها في نفوس المتلقين⁽¹⁾، والحكم على العمل، هو حكم كلي لا حكم على الجزء، والجمال والقبح مؤسسان على في علاقة الأجزاء ببعضها ببعض، أو علاقة كل جزء بالكل.

أول ما يلفت النظر في الأوزان، القضية، التي يطرحها هذا السؤال: هل اختيار وزن قصيدة ما في مقدور الشاعر نفسه؟ وما علاقة الوزن بالموضوع الشعري؟ يجيب نور الدين السد بقوله إن هذه القضية وقف عندها الكثير من النقاد القدامى والمحدثين كثيرا وحولها اختلفوا، وهي قضية الطبع والصناعة، يقول ابن رشيق: «والمطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان وأسمائها وعللها، لنبو ذوقه عن المزاحف منها والمستكره. والضعيف محتاج إلى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله من هذا الشأن»⁽²⁾.

صنّف ابن رشيق الشعراء من المعيار النقدي الطبع والصناعة، واستند في ذلك إلى حكم الأصمعي في زهير والحطيئة اللذين كانا من عبيد الشعر، اختلف النقاد في عصره وتضاربت الآراء حول مصطلحي (الطبع والصناعة والشاعر المطبوع والمتصنع) من الأصمعي إلى الآمدي إلى ابن سلام والقرطاجني، ولكل مبرراته وأدواته، ولكن كتاب (مفهوم الأدبية) لتوفيق الزايدي فصل في هذه القضية وفي هذه الثنائية، وعدّ الطبع شكلا جديدا للبحث عن دوافع الإبداع الشعري، وصل إلى نتيجة بعد اقتفاء أثر النقاد القدامى ورسومهم الذوقية والمعرفية في ضرورة الجمع بين الطبع والصناعة كعنصرين أساسيين لتحقيق الأدبية، أما علاقة الوزن بالموضوع الشعري، يعلّق أدونيس «أن المعاني المختلفة تفترض بحورا مختلفة؛ ولهذا يجب في صناعة الشعر اختيار البحر المناسب للمعنى»⁽³⁾، إنه يرى صلة أكيدة بين طبيعة المعاني وطبيعة الأعاريض الشعرية، فالمعاني الجادة والحارة، أو الصاخبة تلتزم لتأديتها بحور طويلة والمعاني الرقيقة، أو الهادئة، أو الماجنة، أو الراقصة تلتزم لتأديتها بحور قصيرة خفيفة.

¹ - ينظر: توفيق الزايدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، ص 106.

² - ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 237.

³ - أدونيس، الشعرية العربية، ص 26.

يربط أرسطو بين الأوزان والأنواع الأدبية، فإذا كانت هذه الأنواع محاكاة الطبيعة في صورة أو أخرى، فإن «الإيقاع والانسجام واللفظ: هي الوسائل المجردة الثلاث للشعر، ولكنها تستخدم في الفنون المختلفة وفقاً لطبيعة كل منها»⁽¹⁾، ويسمي النقاد العرب هذه القضية في عمود الشعر: تخير لذيذ الوزن، وحاول الخليل في الربط بين بعض الأغراض الشعرية وبعض الأوزان المعروفة، حين يقرر هذه الحقيقة، التي وصل إليها نتيجة لعملية استقرائية لا نتيجة دراسة فنية لخصائص هذه الأوزان وعلاقتها بالأنواع أو الأغراض الشعرية، التي ارتبطت بها⁽²⁾. اهتم النقاد بشروط معينة في الوزن وعولوا عليها وأهملوا الشعر، الذي خرج فيه أصحابه عن عروض الخليل، ومن العيوب التي أشار إليها النقاد كقدامة بن جعفر التخليع، وهو من قبيح الوزن لقوله: «التخليع وهو أن يكون قبيح الوزن، قد أفرط قائله في تزحيفه وجعل ذلك بنية للشعر كله حتى ميله إلى الانكسار وأخرجه عن باب الشعر، الذي يعرف السامع له صحة وزنه في أول وهلة، إلى ما ينكره حتى ينعم ذوقه، أو يعرضه على العروض فيصح فيه فإن ما جرى من الشعر هذا المجري ناقص الطلاوة، قليل الحلاوة»⁽³⁾ أما الزحاف فهو: «أهون عيوب الشعر، وهو أن ينقص الجزء عن سائر الأجزاء، فمنه ما نقصانه أخفى، ومنه ما هو أشنع وهو في ذلك جائز في العروض».

كقول خالد بن أبي ذؤيب الهذلي:

لَعَلَّكَ إِمَّا أُمُّ عَمْرٍ وَتَبَدَّلَتْ * سِوَاكَ خَلِيلًا شَاتَمِي تَسْتَخِيرُهَا

وهذا مزاحف في كاف "سواك" ومن أنشده "خليلا سواك" كأن أشنع⁽⁴⁾.

¹ - أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، ص 5.

² - ينظر: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، بغداد، ط3، 1986، ص299.

³ - قدامة، نقد الشعر، ص171.

⁴ - المرجع نفسه، ص183.

والقافية ركن من أركان القصيدة في بنائها وموسيقاها في النقد القديم، والوزن مشتمل عليها وجالب لها ضرورة، لقول ابن رشيق: «القافية شريكة الوزن في الاختصاص، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية»⁽¹⁾. القافية عماد الشعر وأساسه المتين، الذي يقوم عليه. يرجع سبب هذا التفضيل إلى أنه من السهل التزام الشاعر لوزن واحد وقواف متعددة ولاسيما في المطولات، التي تتألف من عدد من المقطوعات⁽²⁾. تتبعث موسيقى الشعر من نظام وزنه وقافيته، ومن اختيار ألفاظ وقع خاص، يتألف بعضها مع بعض في صورة صوتية معينة، قوامها توالي الحروف المتحركة والساكنة في نظام مخصوص، تسمى هذه الوحدة الصوتية تقيلة⁽³⁾، وتعدّ القافية إضافة إلى اللفظ والمعنى والوزن من العناصر المكونة للكتابة الشعرية عند الكثير من النقاد القدامى وعلى رأسهم قدامى بن جعفر وأبي سلام الجمحي لقوله: «والشعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي»⁽⁴⁾.

أدرك النقاد الأهمية الكبرى لهذا العامل الشعري، وقد جعلها المبدعون ركيزة من ركائز فنهم، فأبو تمام قد عزز البنيات الصوتية للشعر، ونوع تأليفاتها، وجعل القافية تتويجا لتنظيم صوتي صار من المستحيل إدراجه دونها⁽⁵⁾، فصياغة الشعر العربي منذ القديم في الكلام ذي توقيع موسيقي ووحدة في النظم تشد من أزر المعنى.

حافظ العرب على وحدة الإيقاع والوزن أشدّ محافظة، فالتزموها في أبيات القصيدة كلها وزادوا أن التزموا قافية واحدة في جميع القصيدة، بل بعضهم تقفية أبيات القصيدة كلها بأكثر من حرف، واتبعوا في ذلك أبو العلاء في "اللزوميات" وسموا هذا الوجه من وجوه البلاغة ولذا يقول ابن خلدون: «وليكن بناء البيت على القافية من أول صوغه ونسجه يضعها ويبني الكلام عليها إلى آخره؛ لأنه إن غفل عن بناء البيت على القافية صعب عليه وضعها في محلها

¹ - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص261.

² - مصطفى درواش، تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، ص220.

³ - ينظر: محمد مهداوي، جماليات المقدمة في الشعر العربي القديم، ص111.

⁴ - محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج1، ص56.

⁵ - ينظر: جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص205-206.

فربما تجيء نافرة قلقة»⁽¹⁾ يُفسّر هذا بأن القافية عنصر متين في التشكيل الشعري عليه تقوم القصيدة ويقوم البيت، فهي عامل صوتي ودلالي؛ لقول جمال الدين بن الشيخ: «نستشف الدور، الذي تلعبه القافية في عملية الإبداع، باعتبارها هيكلًا ثابتًا في القصيدة وحاملة لدلالة، فهي موجودة على كل مستويات بنية ما، إذن فمن المسلّم به أنها ليست مجرد حلية صوتية للبيت، فهي عامل منظم للوزن»⁽²⁾، ورأي جمال الدين بن الشيخ قد أورده قدامة بن جعفر لما تطرق إلى معاني الشعر والعناصر البانية، والمتمثلة في اللفظ والمعنى والوزن، والتقيّه، فإذا اجتمعت هذه الأسباب كان الكلام من أمر الشعر، يقول: «أني وجدت اللفظ والمعنى والوزن تأتلف فيحدث من ائتلافها بعضها إلى بعض معان يتكلم فيها، ولم أجد للقافية مع واحد من سائر الأسباب الأخرى ائتلافا، إلا أنني نظرت فيها فوجدتها، من جهة ما أنها تدل على معنى لذلك المعنى، الذي تدل عليه ائتلاف مع معنى سائر البيت، أما مع غيره فلا، لأن القافية إنما هي لفظة مثل لفظ سائر البيت من الشعر ولها دلالة على المعنى»⁽³⁾، أما حازم القرطاجني فصل في قضية القافية بقوله: «فأما ما يجب اعتماده في وضع القوافي وتأصيلها فإن النظر في ذلك من أربع جهات: الجهة الأولى جهة التمكين الثانية جهة صحة الوضع، الثالثة جهة كونها تامة، أو غير تامة، الرابعة جهة اعتناء النفس بما وقع؛ لكونها مظنة اشتهاار الإحسان أو الإساءة؛ وكونها القافية يجب أن يتحفظ فيها من هذه الأربع، قال العرب لبنية: «اطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر أي عليها جريانه واطراده، وهي موافقة، فإن صحت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهايته»⁽⁴⁾، ثم يقول: «إن القوافي لا بد فيها من التزام شيء، أو أشياء، وتلك الأشياء حروف وحركات وسكون، فقوافي الشعر يجب فيها ضرورة على كل حال إجراء المقطع، وهو حرف الروي على الحركة أو السكون»⁽⁵⁾.

¹ - ابن خلدون، المقدمة، ج2، ص745.

² - جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص217.

³ - قدامة، نقد الشعر، ص25.

⁴ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص271.

⁵ - المرجع نفسه، ص271.

احتقى حازم بالتزيينات اللفظية، لما تمتاز به من قدرة على إثارة انتباه المتلقي وجذبه إلى التفاعل مع المعنى الذي تعرضه، كما أكد على التزيينات الوزنية والقافية، التي تستطيع من خلال شكلها الخاص أن تؤثر وتوصل المعنى. فالتزيينات اللفظية والوزنية والقافية ليست مجرد مسموعات، ولكنها تتحول في الاستخدام إلى إحالات طبيعية على مفهومات: المعاني المتصلة بالأغراض الإنسانية والمدارك الجمهورية، وبذلك تهض هذه التزيينات بوظائف إقناعية؛ لأنها تسمح بلفت انتباه المتلقي، وضغط على حساسيته للتفاعل مع المعنى، الذي تحمله؛ ومن ثم الاستجابة للمضمون المعرفي والأخلاقي، الذي تقرضه القصيدة⁽¹⁾، ينظر حازم إلى القافية من أربع جهات هي:

أولاً-جهة التمكن: ويقصد بالتمكن أن يدل الكلام على القافية حتى تعرف من صدره.

ثانياً-جهة صحة الوضع: ويستند النظر فيها إلى علم القوافي.

ثالثاً-جهة اعتناء النفس بما وقع في النهاية: ويراعي في هذه الجهة أمران:

أولهما: ألا يوقع في القافية إلا ما يكون له موقع النفس بحسب الغرض.

ثانيهما: أن يتباعد بها عن المعاني المنشوءة والألفاظ الكريهة.

رابعاً-جهة كونها تامة أو غير تامة: ويقصد بها جهة الاستقلال عما بعدها، أو الاتصال

به⁽²⁾. ليست الموسيقى الشعرية صفة جمالية مستقلة عن مكوناته الداخلية؛ لأنها تتكون أساساً

من مجموعة الألفاظ المميزة بأصواتها الداخلية، الحركات والسكنات الجرس وتتضمن الدلالات

فتؤدي المعنى، وكلما انسجمت تلك المكونات مع بعضها أدت الغرض ونالت الاستحسان.

عني النقاد العرب القدماء بالموسيقى الشعرية كثيراً وكانت محطة مهمة في درسم

النظري والتطبيقي، فوضعوا الحدود وميزوا العيوب، واعتمدوا بذلك السليقة والسماع، وتأتي

أهمية القافية من تكرار أصواتها كاملة، دون خلل؛ إذ إن القارئ يكون قد اعتاد أن تستقر نهاية

¹ - ينظر: مصطفى الغرافي، بلاغة النص الشعري، مقارنة تداولية حجاجية لبلاغة حازم، دار الراجعية للنشر والتوزيع عمان، ط1، 2014، ص84.

² - ينظر: محمد الحافظ الروسي، ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني، ص764-765.

الأبيات عليها، يقول المرزباني: «وأودعت هذا الكتاب ما سهل وجوده وأمكن جمعه، وقرب متناوله من ذكر عيوب الشعراء التي نبه عليها أهل العلم، وأوضحوا الغلط فيها: من اللحن والسناد، والإيطاء والأقواء، والإكفاء، والتضمين، والكسر، والإحالة والتناقض واختلاف اللفظ وهلهلة النسج وغير ذلك من سائر ما عيب على الشعراء قديمهم ومحدثهم في أشعارهم خاصة»⁽¹⁾، وقال في موضع آخر، سمعت أبا عمر الجرمي يقول: «عيوب الشعر الإقواء والإكفاء والإيطاء والسناد.

فأما الإقواء فرفع بيت وجر آخر.

وأما الإكفاء فاختلف حرف الروي.

وأما السناد فاختلف كل حركة قبل الروي.

وأما الإيطاء فأن يقفي بكلمة ثم يقفي بها في بيت آخر»⁽²⁾، ويتفق المرزوباني مع قدامة بن جعفر في قضية عيوب الوزن وعيوب القوافي، يقول: «ما كانت القدماء تعيب به دون غيره التجميع: وهو أن تكون قافية المصراع الأول من البيت الأول على روي متهيء لأن تكون قافية آخر البيت بحسبه فتأتي بخلافه.

والإقواء: وهو أن يختلف إعراب القوافي.

والإيطاء: وهو أن تتفق القافيتان في قصيدة واحدة.

السناد: وهو أن يختلف تصريف القافية»⁽³⁾.

يضع قدامة جماليات القافية، ويشترط لكي تكون جيدة ومؤتلفة «وأن تكون عذبة الحرف سلسلة المخرج، وأن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، فإن الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون

¹ - أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزوباني، الموشح، تحقيق علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة دت، ص 15.

² - المرجع نفسه، ص 18.

³ - قدامة، نقد الشعر، ص 184-185-187.

عنه»⁽¹⁾، فالتصريح كما يراه يجعل القافية على طرف الجودة والحسن في الشعر؛ لأن فحول الشعراء قاموا بتصريح قصائدهم.

اهتمام النقاد بمكونات النص في أثناء التلقي؛ لأنهم أدركوا ما لها من فعل جمالي توصيلي عند القراءة، فمنهم من وصف تلك المكونات سريعاً في حين استغرق بعضهم في شرح الوجوه، التي يلج المتلقي النص منها، فكان للتشكيل الجمالي أهمية؛ إذ أنه بوابة جمالية تشد القارئ وتجذبه إلى النص وتترك أثرها في نفسه⁽²⁾، بمثل ما تؤدي القافية وظيفة رئيسية على مستوى بنية القصيدة والربط بين أبيات وأسطر القصيدة، فهي تؤدي كذلك دوراً أكبر على المستوى الدلالي.

تناول كولردج تأثير الوزن في المتلقي؛ لأنه في رأيه يزيد من انتباهه وقدرته على الاستجابة ويخلق فيه حيوية كبيرة، كما أنه يثير الدهشة وحب الاستطلاع، ثم يرضي حبه هذا؛ لأن النغم يتكرر، ولكن ليس بصورة آلية رتيبة، ففي النغم مواضع شبه ومواضع اختلاف معا: تعمل الأولى على إرضاء توقعات القارئ في حين أن الاختلافات تثير الدهشة لديه، لكن الوزن وحده لا يغني في بناء قصيدة جيدة، فإذا كان موضوع القصيدة تافهاً، أو كانت لغتها فقيرة مجردة، فإن القارئ في هذه الحالة يشعر بخيبة كبرى، يشبه كولردج الوزن بالخميرة، التي لا فائدة منها وحدها، إلا أنها تؤدي إلى نتائج طيبة حين امتزاجها بغيرها من العناصر⁽³⁾ وهذا يؤكد، بل يبرر ربط الوزن بالمتلقي الخبير، الذي يملك ذائقة نغمية تمكنه من تحديد التأثير والأحكام المترتبة عنه.

¹ - قدامة، نقد الشعر، ص 51.

² - ينظر: مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي، في القرن الرابع الهجري، ص 27.

³ - ينظر، محمد مصطفى بدوي، كولردج، دار المعارف، ط 2، القاهرة، 1988، ص 101-102.

الفصل الثالث

في إشكالية التخطيط البلاغي

المبحث الأول: عمود الشعر/إرث الشفهي

1- مفهوم عمود الشعر.

2- عمود الشعر/المقومات والمعايير

المبحث الثاني: مبررات الخرق ومرجعياته

-الثورة التمامية ومرجعياتها

المبحث الثالث: التخطيط المتجاوز ومرجعياته

-التخطيط والمرجعية العقائدية

المبحث الرابع: البلاغة والنص في نقد حازم القرطاجني

-تشكّل المعاني بين جمالية النشأة وجمالية التلقي

المبحث الأول: عمود الشعر/إرث الشفهي:

1- مفهوم عمود الشعر:

المقصود بمقولة عمود الشعر وربطه بسياقه الحضاري، هو في مجمله تأثير بالفقه الإسلامي، ويعني فهم النص المقدس، فمركب عمود الشعر كان احتذاء لمفهوم: (الصلاة عمود الدين) لا يقوم دين امرئ غيرها، كما لا يقوم الخباء بغير عمود في وسطه يمنع سقفه من الوقوع على الأرض، مما يعني أن الشعر يشبه الخباء، أو الفسطاط، أو بيت الشعر والعمود، هو الذي يقوم البيت له ومن غيره لا يقوم بنيانه، فهو ركنه الأساس كالصلاة في دين الإسلام، تعد ركنا أساسيا من الأركان الخمسة، التي بها يتم بنيان الإسلام «هذا يعني أن علماء الشعر ونقاده تأثروا بعلماء الفقه، وحملوا تراكيب الحديث النبوي إلى مصطلحات النقد»⁽¹⁾. في هذا المصطلح تلتقي البادية والحاضرة، وفي كلمة العمود ما يشير إلى أن جهة الدراسة تتصل بأعماق النص حيث يثبت الوند، أو العمود بتربة النص الشعري وبفضائه الممتد بامتداد العمود في الفضاء بحدود الشعر، مما يشمل بإبداعه وتلقيه معا، وهو قائم على اختراق فضاء المبدع بحدود تقاطعه بفضاء النص، وفضاء المتلقي بحدود تقاطعه بفضاء النص والمبدع معا، فهو جار في انتظام المبدع والنص والمتلقي. وهذا هو المحيط الحضاري، الذي ولد فيه المصطلح من أطراف مثلث البادية والمدينة والدين وعاش فيه بين فضاء المبدع، وبناء النص وفضائه وفضاء المتلق (2)، إنه مصطلح مشدود إلى الطبع من جهة البداوة، وإلى الحسن والصناعة من جهة الحضارة، والعمران اقترانا بالمدينة وإلى الصدق والعفوية من جهة الديانة وإلى الكائن الشعري عمقا وفضاء ومادة ودلالة، تتجاوز البعد الحسي للنص الشعري، وهي الحبال، التي تحيط بعمود الشعر في دلالاته التركيبية وتشد عناصره بعضها إلى بعض، ولا يتزعزع هذا المذهب بمعارضة بعض أهل العلم له (3).

¹ - عبد الكريم محمد حسين، عمود الشعر، مواقفه ووظائفه وأبوابه، دار نمير للطباعة، دمشق، 2003، ص26

² - ينظر: المرجع نفسه، ص25-27.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص28.

عمود الشعر مصطلح جديد ظهر في العصر العباسي خلال القرنين الثالث والرابع الهجري وتداولته ألسنة النقاد العرب في هذه الحقبة الحافلة بمختلف التيارات الأدبية والنقدية وأخذ عنه من جاء بعدهم من النقاد، فالآمدي صاحب كتاب الموازنة بين الطائيين من أشهر النقاد، الذين احتفلوا في النقد بعمود الشعر وحكموه في مشكلات الشعر وقضاياها فقال في كتابه هذا: «سئل البحتري عن نفسه وعن أبي تمام فقال: كان أغوص على المعاني مني وأنا أقوم بعمود الشعر» (1).

احتكم الآمدي لعمود الشعر في موازنته؛ لأن للعرب طريقاً خاصاً في الأساليب والنظم والأفكار والمعاني والأخيلة، والوزن الشعري، ولهم نهجهم في مجازاتهم واستعاراتهم وتشبيهاتهم وكنائهم وتمثيلاتهم، وفيما يأتون من طباق ومقابلة وجناس وسجع وغيرها، وذلك النهج الشعري الخاص، هو ما يجب على الشاعر أن يحتذي به، وينظم شعره على مثاله ومنواله، والناقد يحكم ذلك النهج الخاص فيما ينتقد من شعر، فيفطن بما فيه من جمال أو قبح، ويدرك ذلك بطبعه وذوقه (2).

سمي ذلك النهج الفني الخاص عمود الشعر، وهو في أبسط معناه، كل التقاليد الفنية التي التزمها القدماء في قصائدهم، في الأفكار، والمعاني، والأخيلة، والأوزان والقوافي، والألفاظ والأساليب، والصور وغيرها، فهذه التقاليد هي عمود الشعر، الذي حتم الكثير من النقاد التزامه والسير على منواله، وسموا ما جاء على نمطه من قصائد شعرية للقدماء وغيرها قصائد عمودية، أو قصائد تلتزم عمود الشعر. والاحتكام إلى جميع هذه التقاليد الفنية الموروثة في القصيدة العربية عن الجاهليين والإسلاميين أكثر إنصافاً في النقد إذ إنها أحكم المقاييس وأصدقها (3).

¹ - أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج1، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، 1961، ص12.

² - ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط4، 2012، ص76.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص76-77.

يتلخص مفهوم الشعر على حد عبد الله التطاوي في منظور القدماء حول اعتباره موقفا تراثيا راحوا من خلاله يضعون الشروط، التي ينبغي أن يلتزمها الشاعر في فنه حتى يضمن رضى البيئة عنه، وهي شروط أسرفت في تشبثها بالقديم، وهي قواعد تبدو مجملة تمت صياغتها في شكل قوانين عامة أدارها القدماء حول الشعر كطبيعة فنية تتوارثها الأجيال وتتعاورها عبقرياتهم بالأخذ والتحرير والإضافة، وفيها يظل التراث الأول للفن، ولكنهم أسرفوا في تحديد مكانته وحجمه حتى أصبح التراث-آنئذ- بمثابة عقبة دون إمكانات التحول والتغيير والتطور، الذي يمكن أن يصيب الشعر كفن حتى لا يقل في حيويته عن أي كائن يخضع لقوانين الحضارة بما فيها من اعتبارات الأخذ والعطاء والتأثير والتأثر⁽¹⁾.

التبس مفهوم الإبداع عند النقاد القدامى على أنه خلق من العدم يحيل إلى التجاوز والخرق والإتيان بالجديد على غير مثال والخروج بالمتلقي من دائرة المعاد والمملول إلى دائرة الخلق والتجديد ومن حيز الإتياع إلى أفق الابتداع، لكن هذا لم يرمِ النقاد ومناصرو الأنموذج العرفي المهيمن، بل راحوا يحاصرون كل إبداع ويتصدون لكل مبدع يسوق المعاني بما يخالف كلام العرب، وهذا ما يفسر الموقف الحاد من شعر أبي تمام، الذي اخترقت معانيه الأعراف والسنن، وتجاوزت حكمه المفاهيم السائدة وما استقر في الأذهان «الشعر ديوان العرب» يحفظ تاريخهم وآثارهم والخروج عليه، هو خروج عن الأنظمة الفكرية والإيديولوجية للمجموعة.

من السهل أن يعثر الباحث على البذور الأولى لهذه النظرية، لدى كثير من نقاد العرب والبلاغيين الأوائل، ابتداء من بشر بن المعتمر، ولكنهم على أية حال- وفيما نعلم- لم يستطع أحد منهم، أو أقل أن يجرؤ على تقديمها لنا في صورتها الواضحة، إلى أن جاء المرزوقي وصاغها على نحو يعز نظيره ضمن مقدمة تناول فيها بعض القضايا النقدية الأخرى، ولعل اختياره للحديث عن هذه النظرية قبل أن يستهل شرحه لحماسة أبي تمام لم يكن وليد صدفة ولا عفو الخاطر، بل كان عن وعي، وبصيرة واستيعاب لمشكلات نقد الشعر، وتفسير موروث

¹ - ينظر: عبد الله التطاوي، القصيدة العباسية، قضايا واتجاهات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص 41.

فني من الشعر جرى أصحابه على سنة عمود الشعر القديم، أو ما يعرف بطريقة العرب، ثم قدر أن تكون هذه الاختيارات من صنيع شاعر متوفق، يمثل بحق رأس مذهب جديد أتهم أصحابه بالخروج عن مذهب العرب⁽¹⁾؛ ليجد الأنموذج الشعري نفسه بين سلطتين متنازعتين: سلطة الفني المتمرد، وسلطة الثقافي والاجتماعي المتمكن.

ارتبطت نظرية عمود الشعر بالمرزوقي، بالرغم من أن طريقها قد عبّ من الأمدي والجرجاني، وصبّ المرزوقي هدفها في تليد الصنعة الشعرية، وقديم نظام القريض وسنن القدامى عبر الجاهلي والإسلامي إلى ما استحدث من خطابات في العصر العباسي، وثورة المختلف على الموروث، أو المدني على البدوي، يقول المرزوقي: «إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتتأماها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه والمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائها للقفائية حتى لا منافرة بينها، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ولكل باب منها معيار»⁽²⁾.

لم يضع المرزوقي هذا العمود انطلاقاً من أنموذج لشاعر بعينه كما فعله الأمدي الذي حدد عناصراً للعمود تبعاً للشعر القديم، أخذاً بالبحثري بالتمثيل، بل وضعها كمعايير لكل مبدع جادت قريحته شعراً حيث قال: «وهذه الخصال هي عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها، فهو عندهم المفلّق المعظم والمحسن المقدم، ومن لم يجعلها كلها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان، وهذا اجماع مأخوذ به ومُتبع نهجه حتى الآن»⁽³⁾.

¹ - ينظر: الطاهر حمروني، منهج أبي علي المرزوقي في شرح الشعر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985 ص175.

² - أبو علي أحمد بن محمد بن الحسين المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ط1، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، ص10.

³ - المرجع نفسه، ج1، ص11.

إنّ قراءة متمعنة في نظرية عمود الشعر للمرزوقي، تبدو أنّها صادرة من باعث نصي متصل بخصوصية التجربة الشعرية لدى العرب بشكلها العام وبسماتها، التي امتدحتّها الذائقة العامة وتلقّتها باستحسان، ولذا «كان باعته نصيًّا في استقراء الوعي النقدي والذائقة الشعرية، التي تعودت على أنموذج يخضع لمعايير فنية اجتماعية تفرض على المبدع الامتثال لها ويُنهم بالخروج والتمرد على من يخالفها»⁽¹⁾، يضرر الصدور عن الباعث النصي في قراءة الأداء الشعري، أو الأدبي عن قراءة فاحصة في الوعي الفني للكاتب، وفي إدراكه الجمالي للأشياء ويكشف عن الأساليب، التي من خلالها يوحى بتعبير المعنى الأدبي، ومنه المعنى الشعري بقطبيه الفني والجمالي، قبل أن يكون الموضوعي الملتمزم بغاياته⁽²⁾.

ولم يسلط المرزوقي وغيره من النقاد القراءة النصية الواعية على إنتاج أبي تمام، ما جعلهم يصنّفونه بالنص المتمرد، أو النص المضاد على نظرية عمود الشعر، برّر المرزوقي عمله بمعايير وقوانين استقاها من جودة النصوص السابقة لفحول الشعراء، ووضع لكل باب من الأبواب السبعة معيارا. اشترط في عموده شرف المعنى وصحته، وربط المعنى بالمعيار الأخلاقي، والقصدية، هي شرف المعنى في مناسبة مقتضى الحال (موافقة أفق المتلقي) فلا يقابل المنتج الجديد بالرفض والنفور، فهذا السمو يرتضيه العقل السليم ويتقبله الفهم النافذ وأما صحته على النحو التطبيقي، هو ما يتماشى مع العرف وبالشكل، الذي يرتضيه العقل⁽³⁾.

فمعيار العرف القبلي يتسم بالأخلاقي؛ أي الوفاء التام للأنموذج الأول في البناء اللغوي الشعري الأمثل، هو المسيطر على الذوقي والجمالي. بنى النقاد موقفهم على هذا الأساس من معاني أبي تمام ويتضح جليا في قول الآمدي مخاطبا أبا تمام «قد جئت بحكمة وفلسفة ومعان

¹ - رحمان غركان، موجّهات القراءة الإبداعية في نظرية النقد الأدبي عند العرب، ص 20.

² - ينظر، المرجع نفسه، ص 21.

³ - ينظر، رحمان غركان، مقومات عمود الشعر، الأسلوبية في النظرية والتطبيق، ص 140.

لطيفة حسنة، فإن شئت دعوناك حكيما، أو سميناك فيلسوفا، ولكن لا نسميك شاعرا ولا ندعوك بليغا؛ لأن طريقتك ليست على طريقة العرب ولا على مذهبهم»⁽¹⁾.

يعدّ موقف الآمدي موقف ناقد محافظ يكرس التبعية للأنموذج المهيمن، ويخرج معاني أبي تمام من دائرة شعر الفحول ويلحقها بالفلسفة، التي اخترقت الذائقة الأدبية السائدة. تجاوزت الثقافة التمامية سلطة الفني؛ لتبتدع معانيها جديدة لم تستوعبها الذهنية العربية (كسر أفق انتظار المتلقي) وتخلخل الذخيرة الثقافية المحافظة، والتأصيل لاتّجاه فني مختلف لم يلق قبولا من النقاد، كما يبرّر مصطفى ناصف لهذا الرفض بقوله «لم يكن الشعر منظورا إليه أنه عبقرية مبتكرة، وإنما نُظر إليه على أنه تراث جماعي، أو ديوان العرب، أو ملك للأفراد العاديين من الناس هؤلاء لهم منطق وحكم، وهم أصحاب الشعر الحقيقيون في نظر النقاد...»⁽²⁾.

أخرجت فكرة غموض المعنى شعر أبي تمام من دائرة نظرية عمود الشعر، ضف إلى أن إبداعه قائم على فكرة الدلالة، التي تختلف على فكرة المعنى «فالمعنى يُورث تاريخيا، أما الدلالة فإنها إفراز متجدّد، والمعنى جاهز. أما الدلالة، فإنها من استتباط القارئ، أي أن المعنى سابق بينما الدلالة لاحقة، والمعنى خاضع لمعيار الصحة والخطأ، أما الدلالة فلا وجود لسلطة خارجة عنها لأن قيمتها في ذاتها»⁽³⁾، وهنا منشأ الغموض، الذي تجاوز به أبو تمام الأعراف. فلم تعد الآليات التقليدية قادرة على استيعاب هذا الغموض، فأتهم خطابه بالخطاب المعارض، وأصبح اسمه قارا في الضمير الثقافي، الذي فجّر طاقات اللغة وحطم عمود الأوائل.

مسألة اللفظ والمعنى من أهم المسائل، التي أثارها المرزوقي في بيانه المنهجي وتقنيته للنظرية الشعرية العربية، وكانت من بواعث عمله؛ لأنها معضلة معقدة، وقف عندها الكثير من معاصريه النقاد (نقاد الكلام) أمثال الجاحظ وابن قتيبة وقدامة بن جعفر وغيرهم ممن

¹ - الآمدي، الموازنة، ص 381.

² - مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، ط2، بيروت، 2004، ص 58.

³ - عبد الله الغدامي، المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1994، ص 45.

خاض غمار هذه المعركة، فمنهم من أثر اللفظ، ومنهم من رجّح المعنى وفي جدليات هذه المعركة ضاع جوهر الشعرية. لأصحاب الألفاظ توجّهات ثلاثة «منهم من يذهب إلى قيمة الإفهام بسلامة اللفظ وبيانه، ومنهم من يرى الشعرية في التحسين والزخرف اللفظي بزيادة التتميق، الذي يجعل الفهم يسابق المعنى، ومنهم أصحاب البديع الذين أرادوا الديباجة»⁽¹⁾.

يرى المرزوقي رأياً إدراكياً، أن اللفظ والمعنى ثريّتان خصبتان للبلاغة والتواصل التفاعلي بينهما، هو الحقل المخصب للشعرية، وقد عبّر عن مصطلحي (الاتساق) و(التناسب) بعبارات (التعاقب) و(التلابس) و(التظاهر) و(التوافق)، وهي متصورات قصد بها المرزوقي معنى الاتساق بين فعل الكلام ونشاط العقل، فجوهر الشعرية عنده، هو العلاقة الانتلافية بين اللفظ والمعنى⁽²⁾ ومادام اللفظ في الشعر، الأداة التعبيرية، التي يعبر بها الشاعر عن تجربته ووجدوها وجوداً خطي فإن للمعاني وجوداً ذهنيّاً، وأنّ تعالقهما يسهم في إنتاج القول الشعري.

قسّم بعض الدارسين عناصر عمود الشعر على ثلاثة أقسام أيضاً هي:

قسم العناصر التكوينية: ويشتمل هذا القسم على شرف المعنى، صحة المعنى، جزالة اللفظ، استقامة اللفظ، التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن.

قسم عناصر جمالية: ويشتمل على: الإصالة في الوصف، والمقاربة في التشبيه ومناسبة المستعار منه للمستعار له.

قسم العناصر الإنتاجية: ويتوفر على غزارة البديهة، كثرة الأمثال السائرة، كثرة الأبيات الشاردة⁽³⁾.

إن سمات عمود الشعر الواردة لدى الأمدي ليست معياراً لأشعار العرب الأوائل، ولا تصلح أن تكون نظرية نقدية عن الشعر العربي، ولكنها خلاصة ذوقية تخص الأمدي، ولا تشمل ديوان العرب، كما أنها تقوم على مبدأ المشكلة، وهو مبدأ يفترض وجود عمود شعري

¹ - أسماء جموسي عبد الناظر، التفاعل السياقي بين الشعر الأول والتراث النقدي إلى القرن الخامس الهجري، ص 897.

² - ينظر المرجع نفسه، ص 898.

³ - محي الدين صبحي، نظرية النقد الأدبي وتطورها إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب، ط1، ليبيا، تونس، 1977، ص 8-9.

عربي واحد، تتمثل فيه صفات البلاغة بحدودها الإصلاحية، التي تقوم على المطابقة/والمعنى الواحد/والوضوح/وهذه صفات (العمودية) التي أسسها الآمدي كمتصور نقدي⁽¹⁾، وفي مقابل ذلك نجد النصوصية، وهي المتصور النقدي، الذي يستند على (تسريح) وإبها السبعة وكما أن العمودية تقوم على مبدأ المشاكلة، فإن النصوصية تقوم على مبدأ (الاختلاف)⁽²⁾، وعلى هذين المبدأين أقام الغدامي مقارنته بين المرزوقي والجرجاني في تبيانهما سمات الشعر العربي التليد لكننا نحن في هذه الدراسة سنركز على المرزوقي وعموده، الذي سعى من ورائه تعليمنا فضيلة الشعر.

2- عمود الشعر/المقومات والمعايير:

حدّد المرزوقي في نظرية عمود الشعر أبوابا سبعة، ولم يغب عن إدراكه، أن لكل باب من هذه الأبواب ضوابط، انطلاقا من آراء سابقيه من النقاد والبلاغيين، وقدرة تمثله لهذه القضايا مازالت شائكة في النقد الأدبي إلى يومنا هذا، وهذه المقومات هي:

-**شرف المعنى وصحته:** أي سمو المعنى في مناسبتة لمقتضى الحال، ذلك السمو الذي يرتضيه العقل السليم ويتقبله الناقد، صحة المعنى، هي أن تتوافق والعرف والتقاليد الشعرية التي عرفها العرب وبالشكل، الذي يرتضيه العقل السليم والفهم الثاقب⁽³⁾.
فالمعاني آثار العقل؛ لأنها قبل أن تتجسد، كانت مادة ذهنية؛ ولهذا يجب أن تعرض على العقل السليم⁽⁴⁾.

فالفكر النير الرشيد بإمكانه تمييز المعاني الجليلة واصطفاء الجيد الشريف منها، ولكن متى يكون على هذه الشاكلة لدى العقل؟ إنه لا يأتي في رأي المرزوقي، إلا إذا صادف من العقل

¹ - ينظر: عبد الله الغدامي، المشاكلة والاختلاف، ص 53 و 54.

² - ينظر: المرجع نفسه ص 54.

³ - ينظر رحمن غركان، مقومات عمود الشعر، الأسلوبية في النظرية والتطبيق، ص 140.

⁴ - ينظر المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج 1، ص 11.

لذة وقبولا وانعطافا، أمّا إذا علق به ما يهجنه العقل من استغلاق في المعنى أو استكراه ومعاضلة في اللفظ وجنف، ممّا لا يرضاه، كان دون ذلك درجة، وتفاوت شأنه تبعاً لما شابهه⁽¹⁾. فهُمُ المرزوقي للمعنى صادر عن وعيٍ منطقي يتقبله العقل؛ لأن العرف العام غالبا ما يتسم هذا المعنى بالمنحى الأخلاقي التعليمي أكثر منه بالمنحى الجمالي الباعث على اللذة إنه يُنعت بالسموّ والصحة، فيما يتعلق بالمتلقي من جهة التقبّل والفهم، ويخص القائل من جهة الخضوع للعرف، الذي يريده المتلقي.

مشكلة المعنى الأدبي من المشكلات، التي شغلت النقاد والبلاغيين العرب منذ القدم والحديث عن المعنى يكون مقرونا دائما باللفظ، فأحدهما ردف للآخر لقوة الصلة، ومتانة العلاقة، التي تجمع بينها، فهما صنوان لا ينفصمان، وقوة هذه الصلة، هي التي جعلت الجاحظ يقول: «إن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني إنما الشأن في إقامة الوزن وتخير الوزن...»⁽²⁾.

إن ما أثير حول اللفظ والمعنى من أفكار ولاسيما، وهما من مشمولات الخصومة بين الجديد والقديم، تراءى للمرزوقي أن اللفظ الأدبي الجزل المستقيم، الذي شغل اهتمامه ثلاثة عناصر هي: الطبع والرواية والاستعمال، ثالث عن طريقه يكون تحرير اللفظ، وتجويد بنائه وتنم استقامته، فعن طريق الطبع يستساغ اللفظ الحسن، وعن طريق الرواية والسمع والحفظ وتتبع آثار السلف واستعمالاتهم للألفاظ يتبين الأديب مواقع الكلمات، ومواردها الأصلية⁽³⁾.

أما أمر المعاني لا يعود إلى أنها مما يستخدمه الشرفاء من الناس، إنما شرفها بعلوّها إلى قدرة المتلقي العقلية على استقبالها وإدراك طبيعتها من جهة المادة المؤلفة لها والوسيلة العارضة لها وموقعها في السبك الفني للقصيدة، وكانت المعاني بعلوّها وتوسطها وانخفاضها في الشعر، تعود إلى طاقة الشاعر الإبداعية مشفوعة بالمؤثرات الفاعلة كالرؤية والعقل

¹ - ينظر: الطاهر حمروني، منهج أبي علي المرزوقي في شرح الشعر، ص 178.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 178.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 179-180.

والتجربة، التي يحيا فيها المبدع ثقافة وحياة، مما يترك أثره في بنية معانيه وطريقة عرضها وبنائها في أشعاره (1).

-جزالة اللفظ واستقامته: تعني صلابته في الموضع، الذي سيق فيه، ومناسبته الغرض الشعري، الذي وضع فيه، وأغلب الأغراض احتياجا للفظ الجزل، هي الفخر والمدح وصدور القوة والجزالة من شاعر عربي، هي؛ لأنها جزء من طبعه وحياته، بينما تكون استقامة اللفظ فعلى قوانين اللغة والنحو والبلاغة والفصاحة ومطابقتها للأوزان، التي تقرّها الأعراف والتقاليد الفنية، وحدّد المرزوقي عيار اللفظ بالطبع والرواية والاستعمال (2).

كما تتعلق جزالة اللفظ بالنسيج الشعري واستقامته بوظيفته داخل النسيج.

- الإصابة في الوصف: الوصف أداة تصوير، والوصف فن من فنون الشعر القديم لقول الجاحظ: «إنما الشعر صياغة وضرب من التصوير» (3)، فالوصف ليس رديف النقل الآلي يريد الناقد أن تكون الصفة موافقة موصوفها من جهة، وموافقة غرض الشاعر من جهة أخرى فالغزل وصف لما يختلج في النفس والمدح وصف للممدوح ومآثره، ويروى عن عمر رضي الله عنه-أنه قال في زهير «كان لا يمدح الرجل إلا بما يكون للرجال...» (4) وقد فسر النقاد أن زهير لا يمدح السوق بما يمدح به الملوك ولا يمدح التجار وأصحاب الصناعات بما يمدح به الصعاليك والأبطال وحملة السلاح، فالإصابة في الوصف معيارها عند المتلقي ذكاء المبدع وحسن تمييزه؛ لأنه استطاع اختيار الصفات المناسبة لغرضه وموضوعه ووظيفته؛ أي أن زهير في مدحه كان يصف ممدوحه بما ينبغي أن يكون في الرجل الأمتل عند العرب، فأصاب بمدحه غرض المديح، وتبلغ الإصابة مداها بموافقة الصفة موصوفها، وإن لم تبلغ مداها وصف الشاعر بالتقصير (5).

¹- ينظر، عبد الكريم محمد حسين، عمود الشعر، مواقعه، وظائفه وأبوابه، ص 155-156.

²- ينظر المرجع نفسه، ص 157.

³- الجاحظ، الحيوان، ج3، ص131-132.

⁴- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص9.

⁵- ينظر: عبد الكريم محمد حسين، عمود الشعر، مواقعه، وظائفه وأبوابه، ص161-162-165.

يمكن قراءة الإصابة في الوصف من خلال الوظيفتين: الإفهامية والانتباهية من جهة أن هذا العنصر قد أشار فيه النقاد إلى أهمية وضوح القصد، ومباشرة التوصيل وقرب المتلقي في خلال الإفهام والبعد عن اللبس والغموض والالتزام بوصف الأشياء بالأوصاف، التي لها لإفهام المتلقي بما تواضع عليه العرف، وهو «أن الشعر يمكن أن يستخدم الوصف، والفرق بين الوصف والمجاز أساسي وكبير، الوصف ما يشتمل على التشبيه، يذكر الشيء بأحواله وهيئاته حتى يحكيه ويمثله للحسن. فغاية الوصف أن يكشف ويظهر، أو أن يوضح الغامض أما المجاز فغايته تكثير الدلالة، فهو يخرج اللفظ من وصفه الأصلي إلى حالة ثانية، فكأنه يخرج من اليقين إلى الظن، أو الاحتمال، ومن الدلالة الواحدة إلى الدلالة المتعددة، فالوصف يبلور الشعرية والمجاز حالة احتماليه في اللغة تساوي حالة الاحتمال في الشعور، الوصف يخلق اللغة والمجاز يفتحها»⁽¹⁾.

- **المقاربة في التشبيه:** من العناصر الوثيقة الصلة بالشعر، فالشعر كما قال الجاحظ صياغة وضرب من التصوير، أو كما قال ابن طباطبا: «وكانت العرب منذ القدم أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عينها ومرت بها تجاربها»⁽²⁾؛ لذا اهتم النقاد والبلاغيون العرب منذ القدم بمعرفة التشبيه وأسسها والبحث في ضروبه وأدواته، والشاعر الحاذق يستمد من التشبيهات طاقة فنية جديدة، تمكنه من ارتياد عالم السحر والخيال، والجمع بين المتشابهين تتمثل في وجه الشبه، وهو المعول عليه. يرى المرزوقي أن عيار المقاربة في التشبيه، هما الفطنة وحسن التقدير، فالشاعر الحاذق الفطن هو الذي يهتدي إلى إدار المماثلة بين الشئيين، وبقوة بصيرته وحسن التدقيق يدرك وجه الشبه بين الأشياء، ويتقطن إلى صدق تشبيهه وأشدّه مطابقة لما في النفس⁽³⁾. يقول المرزوقي: «فأصدقه ما لا ينتفض عند

¹ - أدونيس، الثابت والمتحول، ج1، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، دار العودة، ط3، بيروت، 1983، ص94-107-95.

² - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص12-13.

³ - ينظر: الطاهر حمروني، منهج أبي علي المرزوقي في شرح الشعر، ص182.

العكس وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليبين وجه الشبه بلا كلفة، إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به وأملكها؛ حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس⁽¹⁾. وقول المرزوقي يوافق ما قاله قدامة بن جعفر: «أن أفضل التشبيه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما، حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد» وأنشد قائلاً:

لَهُ أُيْطَلَا ظُبِّي، وَسَاقًا نَعَامَةً * وَإِرْحَاءُ سَرْحَانٍ، وَتَقْرِبُ تَنْفَلٍ⁽²⁾

فالفتنة متطلبة في المتلقي والمبدع على أن المبدع يركن إلى طبعه أكثر، مما يركن إلى ذكائه وفطنته إلا إذا كان من أصحاب الصنعة، أو التكلف وحال المتلقي أوجب للفتنة والتنبه على أحوال المقاربة في التشبيه، وقد لاحظ العرب في التشبيه إشارة للأريحية الشعرية في خلال ما يحصل من تفاوت أحيانا بين المشبه والمشبه به «لأن لتصوير الشبه من الشيء في غير جنسه وشكله والتقاط ذلك له من غير محلته واجتلابه إليه من النيق البعيد بابا آخر من الظرف واللفظ ومذهباً من مذاهب الإحسان لا يخفى موضعه من العقل، فإن التشبيهات -سواء كانت عامية مشتركة، أم خاصة مقصورة على قائل دون قائل- تراها لا يقع بها اعتداد ولا يكون لها موقع من السامعين ولا تهز ولا تحرك حتى يكون الشبه مقرراً بين شيئين مختلفين في الجنس، فتشبيه العين عامي مشترك معروف في أجيال الناس، جار في جميع العادات وأنت ترى ما بين العينين وبينه من حيث الجنس»⁽³⁾. يؤكد رأي الجرجاني على أن شعرية التشبيه صادر عن اجتماع المتنافرات والمؤتلفات، التي تؤثر في المتلقي، فالشاعر الحاذق في حديث عبد القاهر من يبذل جهداً في معرفة حقائق الأشياء التي يصفها حتى تحدث انفعالات

¹ - المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص9.

² - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص459.

³ - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتز، دار المسيرة، ط3، بيروت، 1983، ص116.

في نفسية المتلقي من أثر التباعد بين عناصر الصورة التشبيهية، القاعدة الجمالية في التشبيه هي ما قام على الاختلاف.

-**التحام أجزاء النظم والتنامها على تخير من لذيذ الوزن:** عياره الطبع واللسان؛ لقول المرزوقي: «الطبع اللسان فما لم يتعثر الطبع بأبنيته وعقوده، ولم يتحبس اللسان في فصوله ووصله، بل استمر فيه واستسهله بلا ملال وكلال، فذلك يوشك أن تكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكمة، سالما لأجزائه وتقاربا...»⁽¹⁾ والمقصود بقول المرزوقي الانتقال من كل جزء من أجزاء القصيدة التقليدية إلى الجزء الآخر على نحو جيد، على حسب ما جرت به تقاليد القصيدة العربية منذ الجاهلية، على الرغم من أن هذه الأجزاء -بما تشتمل عليه من وقوف على الأطلال وذكر الديار والحبیب والرحلة إلى المحب ثم المدح- لا صلة في الواقع بينها، ولا يمكن أن تتكون منها وحدة عضوية، وإنما يريدون وصل هذه الأجزاء وكفى على أن هذا الوصل، هو ما يسمى -بحسن التخلص من غرض إلى غرض في القصيدة- هي مما غني المتأخرون به، دون الجاهليين والمخضرمين، إذا كانت العرب تقول عند فراغها من لفت الإبل وذكر القفار كما جاء في العمدة دع ذا، أو عد ذا؛ ليأخذوا فيما يقصدون إليه من غرض القصيدة الأصلي⁽²⁾.

إن الطبع واللسان، هما الكفيلان لتمييز الكلام السهل العذب، الذي لا يكلف صاحبه كذا ولا عناء ولا جهدا من الكلام الوحشي، المستكره؛ لقول الجاحظ «أجود الشعر ما رأيته متلائم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم أنه بذلك أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان»⁽³⁾، ثم يشير المرزوقي في هذا الباب إلى ركن من ركنين في بناء القصيدة العربية، وهو الوزن، والقافية أساس موسيقى الشعر ولحنه؛ ولذلك قال قدامة بن

¹ - المرزوقي، مقدمة شرح ديوان الحماسة، ج1، ص10.

² - ينظر: غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ص181.

³ - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص407.

جعفر في تعريف الشعر: «إنه كلام موزون مقفى يدل على معنى»⁽¹⁾، أما قول المرزوقي «وإنما قلنا على تخير من لذيذ الوزن» هو إدراكه لعراقة الظاهرة الموسيقية في شعرنا العربي وتقطنهم لأثر لذيذ الوزن وعمله السحري في النفوس المتلقين، فالمبدع، هو الذي يصطفي وزن قصيدته وينتخبه برضاه وعن طيب خاطره، وهذا يكشف لنا العلاقة الوطيدة بين اختيار الشاعر للوزن والغرض⁽²⁾ ودليل اختيار الشاعر للوزن عند إبداع القصيدة، هو قول ابن طباطبا: «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى، الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ، التي تطابقه والقوافي، التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه»⁽³⁾.

أكد حازم القرطاجني هذه العلاقة بين أوزان الشعر وأغراضه قائلا: «ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك القصائد بما يناسبها من الأوزان الضخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضوع قصدا هزليا، أو استحقاقيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكي ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء وكذلك في كل مقصد»⁽⁴⁾، فالوزن والقافية خاصية صوتية تفرق الشعر عن النثر وبنية الشعر، هي عند العرب تسجيل وتقفية.

-مناسبة المستعار منه للمستعار له: مفهوم مناسبة المستعار منه للمستعار له عند المرزوقي صادر عن مفهومها عند عبد العزيز الجرجاني، إذ أنها عند المرزوقي تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به، فقال: «وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به، ثم يكتفي بالاسم المستعار لأنه المنقول عما كان له في الوضع إلى المستعار له»⁽⁵⁾، ينطلق كل من المرزوقي والآمدي من موضوعية الاستعارة عند

¹ - قدامة، في نقد الشعر، ص 17.

² - ينظر: الطاهر حمروني، منهج أبي علي المرزوقي في شرح الشعر، ص 185.

³ - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 5.

⁴ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 266.

⁵ - المرزوقي، مقدمة شرح ديوان الحماسة، ج 1، ص 10-11.

العرب، تلك الموضوعية المتصفة بالسببية والمقاربة والمثابرة، وكل منهما يدعو إلى عدم ترك أن يكون استعمال أسلوب الاستعارة واقعا في دائرة الإطلاق، لئلا يضيع في الشعر استعمالها في خلال اتصافها باللامعقول بعيدا عن التجريد، أو التعقيد، الذي يضعها في دائرة التحلي والتأويل؛ أي أنهما يقصدان الحفاظ على مرتكزاتها الرئيسية، التي تسهم في الحفاظ على القيمة الشعرية؛ لأن الاستعارة بوصفها انزياحا ينبغي أن لا تتجاوز التواصل ومقوماته؛ لأن اللغة الشعرية ستفقد كل مبرر لوجودها؛ كونها محكومة بقانون التواصل⁽¹⁾، فالاستعارة ضرورة فنية وجمالية في الإبداع الأدبي، ولما كانت الاستعارة علامة العبقرية المميزة «فلأنها تقود إلى الانحراف في لغة الشعر»⁽²⁾؛ لتتوسع المعاني وهذا ما يحدث الغموض ويستدعي من المتلقي فك نظامه.

شغلت البلاغة العربية الكثير؛ كونها من مقتضيات النظم وعنه تحدثت وبه تكون كما قال الجرجاني، فالمجاز حين يشحن اللغة بالطاقة الفنية الجديدة، يجعلها قادرة على القول ما لا تقوله إلا هي؛ أي أنها تتجاوز محدودية الدلالة اللغوية في أصلها الوضعي، وقد تكون أهمية المجاز في الخطاب الشعري من جهة تأثيرها في المتلقي، حيث أن النفس الإنسانية عند وقوفها على كلام غير تام بالمقصود منه تتشوق إلى كماله، ومن هنا كان المجاز مولدا لتشوق النفس وإلى ما هو غير معلوم، وكما كان الفن، ومنه الشعر، تشوقا إلى كمال لا ينتهي، كان المجاز عنصرا مهما في اللغة الشعرية⁽³⁾، ومن خلال ما سبق نفهم أن دعوة إلى التناسب بين المستعار منه والمستعار له، صادر عن الطبع الشفاهي الارتجالي الذي يتطلب أن يكون ذلك التناسب حاضرا في وعي المتلقي، ولكن التناسب في الخطاب الشعري، الذي يبعث على المفاجأة أو الاندهاش (كسر التوقع) يكون مولدا للشعرية، وباعثا على أثر دلالي جديد⁽⁴⁾.

¹ - ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد والي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، ط2، 2014، ص173.

² - كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1987، ص122، 31، 85.

³ - ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول، ج3، ص192-193.

⁴ - منتديات ستاير تايمز www.startims.com

بالعودة إلى المرزوقي نجده يقول: أن الذهن والفتنة، هما عيار الاستعارة، فهي بذلك تضارع التشبيه؛ ولكي تتحقق الاستعارة على وجهها اللائق، لابد أن يعمل الشاعر والأديب عامة فكره لإبراز الشبه، الذي بنيت عليه الاستعارة، وتقريبه في صورة تتم عن الوفاق والتناسب بين- المستعار والمستعار منه- وتليق بهما، فإذا تم هذا انتزعت الاستعارة إعجاب العلماء، ونالت استحسانهم وتقديرهم⁽¹⁾، يقول ابن رشيق: «إنما يستحسنون الاستعارة القريبة وعلى ذلك مضى جلة العلماء، وبه أتت النصوص عنهم، وإذا استعير للشيء ما يقرب منه ويليق به كان أولى مما ليس منه في شيء، ولو كان البعيد أحسن استعارة من القريب لما استهجنوا قول أبي نواس:

بَحَّ صَوْتُ الْمَالِ مِمَّا * * مِنْكَ يَشْكُو وَيَصِيحُ⁽²⁾

الاستعارة في البلاغة، هي من وسائل الإدراك الخيالي للأشياء، فما تمثله أو تجمعته من علاقات تمثل النظرة الرمزية والإشارية للغة، وأحسن الاستعارات، هي التي تمثل المعرفة الكشفية للأشياء البعيدة عن المدركات؛ ومن خلالها يحاول الذهن الجمع بين العناصر المتباعدة والمختلفة وقد لجأ العرب إلى الاستعارة ليس لأن ألفاظهم أكثر من معانيهم، ولكنهم كما قال ابن رشيق: «الاستعارة إنما هي من اتساعهم في الكلام اقتدارا ودالة ليس ضرورة؛ لأن ألفاظ العرب أكثر من معانيهم وليس ذلك في لغة أحد من الأمم غيرهم، فإنما استعاروا مجازا واتساعا»⁽³⁾، فهذا كله من قبيل الفخر الجاهل، الذي لا يعرف حقائق اللغات بل لا يعرف كثيرا عن طبيعة الاستعارة انطلاقا من عدم اعتراف النقاد بفاعليتها في الكلام كان موقفهم من إبداع أبي تمام، الذي تحرك ضمن وعي شعري كبير بقيمة الاستعارة، مؤمنا «بأنها جسر المبدع نحو عالم جديد يخلقه هو بواسطة اللغة، وبذلك فإن الاستعارة تأكيد لحريته واعتراف به كخالق وباعث الحياة في الكلمات»⁽⁴⁾. اختزل

¹ - ينظر: الطاهر حمروني، منهج أبي علي المرزوقي في شرح الشعر، ص187.

² - ابن رشيق، العمد، ج1، ص428.

³ - المرجع نفسه، ص434.

⁴ - توفيق الزايدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص125.

النقاد وظيفة الاستعارة على الجانب الإفهامي، وعليه بنى الآمدي موقفه من استعارات أبي تمام التي تجاوزت الوظيفة الإفهامية إلى الوظيفة النفسية. الشاعر لم يبن استعارات على أساس المحاكاة، بل على أساس الاستجابات العاطفية والانفعالية.

-مشكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية المناسبة: أن يكون اللفظ من جنس المعنى، فعلى الشاعر أن يختار لمعناه ما يليق به من الألفاظ والمعاني، استقام الكلام وجاءت القافية بكل يسر ولين دون أن يكدّ الشاعر في طلبها باعتبارهما مع الوزن ركنين هامين في بنية القصيدة، يقول المرزوقي: «وعيار مشكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية، طول الدربة ودوام المدارس، فإذا حكما بحسن التباس بعضها ببعض، لا جفاء في خلالها، ولا نبؤ ولا زيادة فيها ولا قصور، وكان اللفظ مقسوما على رتب المعاني، قد جعل الأخص للأخص والأخص للأخص، فهو البريء من العيب، وأما القافية، فيجب أن تكون كالموعود به المنتظر ستشوقها المعنى بحقه، واللفظ بقسطه وإلا كانت قلقة في مقرها، مجتلبة لمستغن عنها»⁽¹⁾. إن إمعان النظر فيما أبدعته عقول الشعراء والبلاغيين يكتسب المرء قدرة خاصة تمكنه من إبراز الغرض، الذي يرمي إليه واصطفاء ألفاظ تليق به وتتاسب مقتضى الحال، فالغرض الشريف له ألفاظ تعرب عنه وتكشف عن معناه الحميد. كانت قضية اللفظ والمعنى والموازنة بين قيمتهما في التجربة الأدبية من أكثر قضايا النقاد إثارة للجدل في النقد القديم، إذا انقسم النقاد حولها بين مناصر لللفظ ومتحيز للمعنى، ومعتدل يرى أن لكل منهما دوره، الذي لا يمكن أن يكتمل العمل الأدبي بصورة جيدة دون الاهتمام بهما معا⁽²⁾، ولعل أقدم نص ينسب لشاعر في هذه القضية، هو ذلك الذي يروى عن الفرزدق؛ إذ يقول متحدثا عن شعر ذي الرمة: «أرى شعرا مثل الصيران إن شممت شممت رائحة طيبة، وإن فتت فتت عن نتن»⁽³⁾، توحى هذه العبارة بأنه يرى أن شعر ذي الرمة مجرد زينة ظاهرة لا تخفي تحتها معاني ذات قيمة فالشكل طغى لديه

¹ - المرزوقي، مقدمة شرح ديوان الحماسة، ج 1، ص 11.

² - ينظر: محمد العشماوي، قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، الإسكندرية، د.ت ص 262-302.

³ - المرزوباني، الموشح، ص 445.

على المعنى، والفرزدق يؤكد بذلك على أهمية المعنى في النص الشعري فلا تكفي زينة الشكل وحدها؛ لكي تتيح لأي نص الجودة، فاللفظ والمعنى يقفان عند الفرزدق على قدم المساواة في الإبداع الفني⁽¹⁾ ولذا يقول قدامة «إن المعنى كالمادة والشعر فيه كالصورة»⁽²⁾، وأن حد الشعر هو «اللفظ والمعنى، والوزن، والتقفية»⁽³⁾ يقول الجاحظ: «ومن أراد معنى شريفا كريما فليلتبس له لفظا كريما، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقها أن تصونها عما يفسدها ويهجنها... وأن يكون لفظا رشيقا عذبا وفخما سهلا، ويكون معناها ظاهرا مكشوفًا وقريبا معروفا ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني»⁽⁴⁾، فعندما تتداعى المعاني في نفس المبدع لابد له أن يتخير لها أحسن الألفاظ حتى لا تكون العلاقة ساذجة بين اللفظ ومعنى، وفي السياق نفسه يقول ابن طباطبا: «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخص المعنى، الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه»⁽⁵⁾. مشكلة اللفظ للمعنى ضرورة حتمتها الصلة القوية بين هذين العنصرين، وهذه الصلة لابد أن تقوم على الالتحام التام والامتزاج الكامل يشبه امتزاج الروح بالجسد، مع مراعاة الوزن والقافية الملائمة، فالقافية شريكة الوزن كما قال النقاد، ثم إن هذه المشكلة لابد أن تقتضي مناسبة الكلام مقتضى الحال، وبالتالي تحقق قاعدة لكل مقام مقال.

يكون المرزوقي بهذا قد أتى على عمود الشعر عند العرب بمعاييره المختلفة «فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها، فهو عندهم المفلق المعظم، والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلها فبقدر سهرته منه ما يكون نصيبه من التقدم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به ومتبع نهجه حتى الآن»⁽⁶⁾ كما نخلص من ذلك إلى أن الصفات، التي خرج بها المرزوقي، وهو يتحدث عن هذا العمود (عمود

¹ - عبد الله محمد العضيبي، النقد عند الشعراء حتى نهاية القرن الرابع الهجري، منشورات صفاف، دار الأمان، الرباط ط1، 2013، ص323.

² - قدامة، نقد الشعر، ص19.

³ - المرجع نفسه، ص25.

⁴ - الجاحظ، البيان والتبيين، ص136.

⁵ - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص5.

⁶ - المرزوقي، مقدمة شرح ديوان الحماسة، ج1، ص11.

الشعر) يعود في جانب من جوانبه إلى اللفظ والأسلوب أو الخيال، وأن ما يحتاج إليه الأديب؛ ليسمو بأدبه إلى الغاية القصوى هي: الطبع، الذكاء والرواية والدربة، وهي عناصر يعرف بها مدى التزام الشاعر عمود الشعر ومدى مفارقتها إياه، والذي أصبح تصورا نهائيا لشكل القصيدة⁽¹⁾ ولكن يجب أن نطرح تساؤلا حول هذا العمود، هل أخطأ المحدثون لما ضاقوا ذرعا بهذه القواعد الصارمة، التي تثبط العزائم على الانطلاق وطلبوا الجديد؟ أم أنهم كان يجب عليهم أن ينظروا إلى عمود الشعر كمثل أعلى وكتراث يتحتم احتواؤه؟ وفي المقابل، هل فهم النقد الذوقي الحداثي كنفق للتراث وانفصال عنه لصالح ثقافة جديدة ومعرفة مخالفة ومغايرة سواء على مستوى ابتداع المعاني، أو على مستوى الأداء الجمالي؟ أو من حيث توظيف الألفاظ المستحدثة، أو الإكثار من استخدام الغريب والجميل الشعرية الملتبسة؟ وهل جيء بالعمود؛ ليكون ضدا للكشف؟ وهل يحق له عن طريق أوصيائه أن يوحد باب الاجتهاد؟ كيف يطور المتلقي ذوقه وينمي في ظل التكرار والمعاودة وهيمنة الغائب، الذي بقي مهاجرا في غير عصره؟ وهل قرأ المنافحون عن العمود أشعار الجاهلية وصدر الإسلام كلها؟ فأنكشف لهم أنها لا تحوي توليدا ولا استعارات مغرقة ولا استغلال للذهن في استبطان ما يبدو مخفيا؟⁽²⁾ أضحي عمود الشعر موضوعا للتمييز بين أنموذجين واتجاهين، فتحول بذلك إلى جملة من القواعد، يحتكم إليها في تقويم الإنتاج الشعري، الذي نشأ في عصر التحضر مغايرا لما اعتادت عليه الذائقة في التراث الشفاهي أتاح فرصة النقاش الشامل لطبيعة الشعر ووظيفته وطاقاته.

¹ - سامي يوسف أبو زيد، النقد العربي القديم، دار المسيرة، ط1، عمان، 2013، ص348.

² - ينظر: مصطفى درواش، وجه ومرآة المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2014، ص251.

المبحث الثاني: مبررات الخرق ومرجعياته:

طبعت نفسية كثير من الشعراء في العصر الأموي بطوابع جديدة لم تكن مألوفة في العصر الجاهلي، عصر الوثنية؛ لسبب بسيط، وهو أن الشعر تعبير النفس، وهو يتأثر بكل ما يؤثر في النفس من ظروف طبيعية، مادية، أو روحية معنوية، كُتب الشعر الأموي في ظلال نفسية جديدة أمنت بربها، واستشعرت حياة تقنية صالحة، فيها نسك وعبادة، وفيها تقوى وزهد، وليس معنى ذلك أن كل الشعراء كانوا ناسكين زاهدين، وإنما معناه أن الحياة الروحية الجديدة لم تتفصل عن حياتهم الفنية⁽¹⁾.

اختلفت عقلية الشاعر الأموي تمام الاختلاف عن عقلية الشاعر القديم، فقد ثقف أشياء لم يكن يتقنها الشاعر الجاهلي، وخضع في تفكيره لأشياء لم يكن يخضع لها الشاعر الجاهلي فأنتج النقائض والهاشميات (الكميت) وكانت هذه الفنون أثرا من آثار الحياة السياسية والإيديولوجيات، التي زرعها الخلفاء الأمويون في الشعراء، وعملت هذه الأحداث على توجيه الشعر اتجاهات عدة، ولم يكن الشاعر يُعرف على أنه مواطن، بقدر ما كان يعرف بالنصير حوّل شعره إلى سلعة للبيع يمدح هذا ويهجو الآخر، استدرازا للعطاء وإعلانا للذاتية الانتقاعية. وأهم شيء رسب في الشعر الأموي عن هذه العقلية الجديدة، «هو أننا نجد الشعراء يتخصصون في موضوعات بعينها، لا يعدونها إلى غيرها، فعمر بن أبي ربيعة يذهب شعره في الغزل، وذو الرمة يذهب شعره، أو يكاد في وصف الصحراء، ويرتقي الفرزدق وجريز بفن الهجاء ويحدثان فيه النقائص المعروفة»⁽²⁾ فقد اتضح الآن مدى ما أصاب التفكير الفني عند الشاعر الأموي من رقي وتطور، ومهما يكن فإن قصائد المديح، أو الهجاء، أو الغزل لم تعد تجري على النمط القديم، أو الأسلوب القديم؛ لأن الحياة اختلفت وانتقل العرب إلى أقاليم جديدة، وأسسوا دولة دينية تعتنق مثالية جديدة، وفيها أخلاقيات تستمد من الإيمان بالله ورسوله

¹ - ينظر: شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، ط1، ان القاهرة، د ت، ص 61-62.

² - المرجع نفسه، ص 83

والعمل الصالح، وفيها دولة يريد القائمون عليها أن يعم العدل وأن يستتب الأمن، وأن تجتمع الأمة على كلمة واحدة⁽¹⁾.

تحول الهجاء تحت تأثير هذا التطور في حياة العرب إلى فن جديد، وأصبح يراد باللهو لا الجد، فالشاعر الجاهلي لم يكن يهجو ليضحك جمهوراً؛ وليقطع له أوقات فراغه ولم يكن يهجو أمام خصومه مباشرة كما نجده في عصر بني أمية⁽²⁾.

أصبح الهجاء حرفة، أو مهنة والشاعر من خلاله يريد أن يتفوق على خصميه، فكانت النقائض، التي وجدت الدولة فيها مجالا خصبا لاستقطاب شباب العصر وامتصاص طاقاتهم حتى تصرفهم عن المشاركات السياسية، أو الانتماء إلى الأحزاب المناوئة للخلافة. أما شعر الغزل البدوي، فكان امتدادا طيبا لغزل متيمي الجاهلية، وزاده تهذيبا ما أخذه من الحس الإسلامي، وتجنب شوائب ملهيات الحضارة، التي عجزت بها المدن الحجازية، وشعر الغزل الحجازي عكس واقع الثراء المادي في مدن الحجاز بصورة أمينة وواعية، بدت فيها القصيدة قادرة على استيعاب ذلك الحس الحضاري بشكل دقيق⁽³⁾.

إن تحول القصيدة العربية في كل عصور الأدب، تحمل بين صورها قيم العصر ومعاييرها وتحاول أن توفق بين التراث والانتماء إليه من خلال شكلها، وتترك مجال التجديد مفتوحا أمام الشعراء في الشكل والمحتوى على السواء؛ لطرح معالم الواقع الجديد⁽⁴⁾، وفعل طرحت معالم واقع جيل المولدين شعراء وكتابا وعلماء اسهموا في التعبير عن روح العصر الجديد (العصر العباسي) بما انتجوه من شعر ونثر، كما حاولوا أن ينفذوا إلى أعماق الحضارة الجديدة ويواكبوا مسيرتها ويسجلوا أحداثها، فكان من الطبيعي أن ينعكس هذا على الحركة الشعرية، وقد اجتمعت عندهم كل عوامل التجديد والتغيير الحياتي والفكري ليصطدموا بنظرية الأنموذج

¹ - ينظر: شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، ص 147.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 164.

³ - ينظر: عبد الله التطاوي، القصيدة العباسية، قضايا واتجاهات، ص 38.

⁴ - ينظر: المرجع نفسه، ص 37.

الثابت (النموذج الجاهلي وقانون عمود الشعر) الذي تلخص مفهومه في منظور القدماء حول اعتباره موقفا تراثيا محضا، أو قل النظرية المقدسة وراحوا من خلاله يضعون الشروط، التي ينبغي أن يلتزمها الشاعر في فنه حتى يضمن رضى البيئة النقدية عنه، وهي شروط أسرفت في تشبثها بالقديم على نحو ما ورد في أبواب العمود وعياراته عند القاضي الجرجاني والجاحظ والآمدي والمرزوقي.

تبدو قواعد مجملة تمت صياغتها في شكل قوانين عامة أدارها القدماء حول الشعر كصناعة فنية توارثتها الأجيال، وتتعاورها عبقرياتهم بالأخذ والتحوير والإضافة، وفيها يظل التراث المحور الأول للفن، ولكنهم أسرفوا في تحديد مكانته وحجمه حتى أصبح التراث -أنثذ- بمثابة عقبة تحول دون إمكانات التحول والتغير والتطور الذي يمكن أن يصيب الشعر كفن حي لا يقل في حيويته عن أي كان يخضع لقوانين الحضارة بما فيها من اعتبارات الأخذ والعطاء والتأثير والتأثر⁽¹⁾. كان التحول والاستحداث في الخطاب الشعري داء العصر، صدم النقاد، الذين رفضوا أية ممارسة شعرية، تخرج عن العرف الموروث، فكان السخط على المحدثين أشبه بالسخط على ذوي البدع، الذين لا يستمسكون بالعقيدة.

واجه اللغويون في القرن الثاني للهجرة المحدث العباسي وحاصروه بآرائهم اللغوية المحافظة ومباحثهم القاعدية، وبرز اتجاه آخر بلاغي نقدي استوحى فكرهم في تعلقهم بالقديم الجاهلي وقيمه الموروثة، فبادر إلى الطعن في تجربة هذا المحدث وتركيباته البلاغية وتعبيراته الإيحائية؛ لتكلفتها وتطرفها وخروجها على الطبيعة الشعرية، التي نبعت عن أعماق البادية، والحدثة العباسية، هي تخط واضح للمفاهيم القائمة وصدمة عنيفة في أوصال الذوق الشفاهي، مما استدعى رد فعل عنيف لمحاصرتها والطعن في معتقداتها، وأنها لم تولد بأصالة وتلقائية طبيعية، إنما جاءت لتتحدى التراث بامتلاكها أذواق المجتمع⁽²⁾. إن لحركة الإحداث الشعري دالتين جوهريتين أولاهما: أن الحقل الثقافي

¹ - ينظر: عبد الله التطاوي، القصيدة العباسية، قضايا واتجاهات، ص 41.

² - ينظر: مصطفى درواش، وجه ومرآة المنظومة النقدية التراثية، ص 234.

العربي، الذي يحتوي الإبداع إجمالاً على مفتاح على المجال، مثل أي حقل ثقافي آخر، نزوع إلى التحول ومهياً بدوره إلى الإبداع، وكلمة ثقافة إن دلت على متصور معطيات données، فإنها تدل على متصور حركات mouvements ومتصور الثقافة منعقد بالجماعي والفردى في آن؛ لذا ليست الثقافة تراكمًا فحسب، بل إنها إبداع أيضًا (1)، أما الدلالة الثانية الكبرى لحركة الأحداث في الشعر العربي، فهي متصلة بالشعر ذاته باعتباره فناً قوامه الإبداع يختبر فيه الإنسان نشاطه الإبداعي ليعيش فيه تجربة يثبت فيها كيانه (2).

استقر في أجهزة تقبل الشعر أن ديوان العرب، هو مسكن الأنموذج الشعري، وأنه لا مجال إلى تصور الشعر إلا فيه ومنه وبه غير أن هذه الأجهزة نفسها أقرت حركة الأحداث كما أقرت أنها ظاهرة لا رد لها، بل إن متصور الأحداث واقع في هذه الأجهزة منذ لحظات تشكل الشعر الجاهلي «ديواناً تشكلاً أسمائياً»، ومن هنا نفهم أمرين جوهريين: أولهما أن الأحداث متصور قائم في أجهزة تقبل الشعر ضمن نسق فكري منعقد بالإحساس بالزمان من ناحية، وأنه مشرب بمعنى التعارض مع البعد الديني من ناحية ثانية، باعتبار الأحداث ضد الثابت بين سؤال الخليفة عما أحدث الشاعر، ونفي الشاعر للأحداث لحظة جوهريّة أولى كاشفة عن تاريخ إقرار الإبداع ونفيه حيث نقف على لحظة جامعة بين لحظتين متضادتين وسوف تكون لهذه اللحظة الجامعة لحظات شبيهة، لعل من أهمها في اكتمال الأنموذج الشعري، واكمال الوعي به ما سمي الشعر المحدث، وهي من أكثر اللحظات حدة نقراً فيها مواجهة بين مؤسسة الشعر، التي تحملها مقولة "ديوان العرب"، والإبداع الشعري، الذي اعتبر خروجاً على المؤسسة، بل اختراقاً لها أحياناً (3).

شهدت البيئة العباسية ضروباً من صراعات المدارس والاتجاهات الفكرية والفنية، ومع ظهور المولدين اشتدت الخصومة واحتدم منطق الحوار بين أقطابها وزعماء مدارس

¹- ينظر: أسماء جموسي عبد الناظر، التفاعل السياقي بين الشعر الأول والتراث النقدي إلى القرن الخامس، ص 599-600.

²- ينظر: المرجع نفسه، ص 600.

³- ينظر: المرجع نفسه، ص 601.

المحافظين، وتتوعد محاولات الشعراء في صيغ متكررة لاختراق الحواجز بين القديم والجديد وأخذ الهجوم على القديم في أحيان كثيرة شكلا عدوانيا بدا مشوبا بالحس العنصري وطبيعة الانتماء إلى أصول غير عربية، ونشرت الشعرية ظلالها على شعر بشار وإسحاق الخريمي وعلي بن الخليل وأبي نواس ومن سار على شاكلتهم⁽¹⁾، ومن هنا يمكننا أن نتوقف عند صور التجديد، التي أصابت القصيدة العباسية ومنها نتعرف على المسافات التقليدية، أو التجديدية التي أبرزتها بما يكفي لاستشراف آفاق العصر الجديد وإدراك إيقاعاته وفهم ملاساته، في نسج القصيدة القديمة وتستمر الظاهرة في تطورها الإيجابي، «فتبدو متسقة مع روح العصر الجديد، ويشهد مجتمع بني العباس ما عرف عنه من حس حضاري ساد وانتشر على كل المستويات المادية والفكرية والفنية وراح الشعراء يستوعبون -بوعي- قدرا هائلا من ذلك الحس الجديد ويصدرون عنه ويترجم الشاعر ما أفاده منه فنا مذاق خاص، وسار بعض شعراء العصر في ظلال الحضارة يعب منها بغير حساب، فبدا شديد الشغف بها، ولم يتورع أن يضحى في سبيلها بكل ثمين في حياته، وبأغلى المقومات في مجتمعه، وبأكثر ممتلكاته قداسة»⁽²⁾ ففريق من الشعراء بدا شديد التهافت على الحضارة في كل صورها غير العربية ورفض في سبيلها رصيда ضخما من القيم الأخلاقية والاجتماعية والدينية الموروثة وزادت حدة الرفض حين اتخذ بعضهم من العدا للعروبة والإسلام أساسا للانتقام من الإمبراطورية الإسلامية لغة ودينا وجنسا وقيما، واتخذ فريق آخر من وجوديته واغترابه وعقده النفسية من نرجسية واستعلاء مسرحا للنيل من تاريخ أمة والحقدها عليها والبغض لأهلها وأرضها ومعتقداتها⁽³⁾ وهكذا بدت معطيات الحضارة قادرة على جذب الشعراء فالتزموا تصويرها وصدروا عن مظاهرها وبالغ بعضهم في إخلاصه لها، وشغفه بها، وحققوا من خلال تعريضهم عليها صدقا فنيا يحسب

¹ - ينظر: عبد الله التطاوي، مرجعية الشعر العباسي، بين الخبر والنص ومداخل مبدئية لقراءة المرحلة، الدار المصرية اللبنانية، ط2، 2011، ص46.

² - المرجع نفسه، ص61،

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص46-61.

لهم، وإن بقي ما يحسب مرهونا بما قصدوا إليه من عدوانية صريحة للعرب من ناحية، وتزييفهم وقائع التاريخ من ناحية أخرى، خاصة حين مالوا بالصورة إلى الجانب المادي دون سواه من معطيات الثقافة ومقومات الإبداع.

لاحت في الأفق الأدبي صيغ من التجديد الفني، التي شهدتها القصيدة العباسية لاستيعابها لمناهج الفكر الجديد منذ جمعت بين العقل والشعور، واستوعبت كمًا كبيرًا من مصطلحات العلوم المختلفة، وأفسحت أمام الشعراء مجالات يطرحون بين أبياتهم نظرياتهم الشعرية من خلال وعيهم النقدي بماهية العمل الشعري وطبيعته النوعية؛ إلى فهمهم لطبيعة الأداة وأساليب المعالجة التصويرية والتقريرية من خلال تطويعها لتجاربهم؛ إلى إدراك واع لطبيعة وظيفة العمل الشعري على اختلاف توجهات تلك الوظائف عبر المسافات التاريخية والاجتماعية والنفسية والأخلاقية والجمالية والفكرية والتعليمية مما -يعكس- بدوره- بعضًا من مقومات التجديد الثقافي والحضاري⁽¹⁾.

إن الذي شغل فكر الناقد القديم وذوقه، هو ذلك التحول، الذي أصاب المضامين والألفاظ والأساليب ومعمارية القصيدة بين القديم والحديث وبالرغم من تعارض النقاد-إلى ما يشبه القطيعة المعرفية بين -أنموذجين- في الحكم على الحداثة الشعرية، التي تتخذ هنا مفهوما حضاريا، كان يجب أن يحدد في ضوءه النقاد أدوات تفكيرهم، ولكن إيرادهم للشعار بالموازنة والمفاضلة والتغليب، لا ينفي تصور المفهوم في أذهانهم وربما نظروا إليه على أنه جزء محدود في تحديد دلالات التفوق من ظاهرة شعرية عامة⁽²⁾، يقول مصطفى درواش: «أن الطلل هو تجربة إنسانية وموقف من الحياة وما تحفل به من صراعات وانهزامات، فإنه لا يخلو أحيانا من إرادة التغيير أو الإضافة، ذلك أن عزوف المحدث العباسي في بعض أشعاره -لا يريد أن يظل سلبيا سلبيا للشفاهية الجاهلية- عن التقيد التام باستحضار صورة الطلل، يعود إلى تعارض

¹ - ينظر: عبد الله النطاوي، مرجعية الشعر العباسي، بص 59-60-65.

² - ينظر، مصطفى درواش، خطاب الطبع والصناعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2005، ص212.

هذه الصورة مع مضامين الحياة العباسية الجديدة، التي تعكس الوعي بخصوصيات هذه الحياة ومرحلتها الحضارة المتميزة»⁽¹⁾، وبذلك فإن الشاعر العباسي قد حرك طبعه في الاتجاه العمودي وتجاوز المعجم الطللي، الذي عصفت به رياح الحضارة المادية والعلمية، إن حدثته، هي وعيه بتطوير الواقع ونقده وكشفه، زاده في ذلك تجربته الناضجة، التي اخترقت جدار اللغة الجاهلية بألفاظها المحدودة، محدودية البيئة الصحراوية⁽²⁾.

عدل الشاعر العباسي عن الأنموذج الشعري المقدس واخترق نظام الجماعة الأيديولوجي والفكري، وانحنى عن هذه المنظومة الفكرية وفي عصر تلاقحت فيه الثقافات وتسابقت المذاهب إلى إثبات الذات مجموعة من المبدعين على رأسهم أبي نواس، وقد وقف الدارسون من ثورة أبي نواس على القديم ودعوته إلى التجديد طرفي نقيض. إنَّ حياة المدينة الجديدة، هي التي فرضت على أبي نواس أن يواكب تطوراتها وينحني عن وصف الخيام والصحاري، التي تعود الأعراب وصفها، في حين يرى محمد مندور «أن دعوة أبي نواس لم تكن من الناحية الفنية ضرورة حتمية، وبخاصة وأنها لم تعد أن تكون مجازاة للشعر القديم والمجازاة أخطر من التقليد وذلك لأننا كنا نفهم أنه يدعو إلى نوع جديد من الشعر، وأما أن يحافظ على الهياكل القديمة للقصيدة مستبدلاً ديباجة بأخرى، وأن يدعو إلى الحديث في موضوعات لا تستطيع أن تحرك نفوس الجميع، فذلك ما لا يمكن أن يكون خلقاً لشعر جديد»⁽³⁾، ومن العوامل الفاعلة في إخفاقه في دعوته إلى التجديد، أنها لم تكن ثورة على الأصول والرسوم الفنية الجاهلية فحسب بل «أن دعوته كانت مشوبة بروح الشعبوية والغضب من شأن العرب وتقاليدهم، وأن معظم الأغراض التي طرقها كان العرب قد سبقوا إليها وأن لم يسبقوا إليه كان شيئاً تافهاً كالغزل

¹ - مصطفى درواش، خطاب الطبع والصناعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول، ص 210.

² - المرجع نفسه، ص 211.

³ - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 78-79.

بالمذكر، كما أنه هو نفسه لم يساير مذهبه إلى النهاية، بل كان يعود في مدائحه إلى مذاهب القدماء ترضية لممدوحه وضمانا لنوالهم»⁽¹⁾.

أسباب إخفاق المحاولات التجديدية لأبي نواس، هو عدم مسايرة الشعراء له، فيما عدا بعض صغار الأعاجم ومن ثم عدم قيام خصومة قوية حول مذهبه. تختلف شعوبية أبي نواس على شعوبية بشار بن برد المذهبية، التي تصدر عن عاطفة حاقة نائمة على الجنس العربي وإيمان متغلغل في أعماقه بالجنس الفارسي، في محاولة جاهدة للإطاحة بالحكم العربي، وإلقاء الحضارة العربية إلى الصحراء، حيث كان العرب يعيشون قبل أن يخرجهم الإسلام من جزيرتهم المغلقة عليهم إلى آفاق الأرض المفتوحة من حولهم⁽²⁾، أما قصائده فهي مبنية بناءً تقليدياً خاضعا لنفس المنهج القديم، الذي كان شعراء العصرين الجاهلي والأموي يخضعون له، لكن نلاحظ أن هناك عناصر تجديد تلمع من حين إلى حين آخر ونستطيع أن نرى ذلك في مقدمته، فقد حوّر المقدمة الغزلية التقليدية إلى مقدمة لم يعرفها القدماء تدور حول فكرة الصداقة والصدق، كما جنح جنوباً إلى الأوزان القصيرة والبحور المجزوءة⁽³⁾، فشعوبية أبي نواس فيها موازنة بين الخشونة والحضارة العباسية.

إن الأصل في مذهب أبي نواس «هو التجديد، الذي أساسه الصدق الفني، والتعلق بتطور الحياة إلى حضارة جديدة شُغف منها أبو نواس بحياة اللهو واللذة والترف، ومستحيل على مثله أن يتجه بهواه الفني إلى تقاليد الحياة الجاهلية الجافة، يعشقها ويتغنى بها ويكون فيها صادقا مع نفسه وحياته وفنه. فأبو نواس صاحب مذهب فني واتجاه تجديدي حضاري قوامها الصدق الفني والنفسي»⁽⁴⁾، وقد عمد إلى هذه المقدمات الشعرية، لكي ينقد استمرار المقدمة الطللية بصورتها القديمة في عصره، وذلك لأنه رأى أنها لا تراعي واقع الحياة الجديدة

¹ - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 79.

² - ينظر: يوسف خليف، في الشعر العباسي، نحو منهج جديد، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، دت، ص 37.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 45.

⁴ - محمد أبو الأنوار، الشعر العباسي، تطوره وقيمه الفنية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2009، ص 186-188.

التي يعيشها، فهو شاعر يحيا في المدن، التي أثرت فيها معطيات الحضارة، التي تختلف في طابعها عن حياة الصحراء، وليس من المتوقع أن يتحدث شاعر يتمتع برفاهية العيش عن الأطلال، التي لم يراها في مجتمعه⁽¹⁾. يُحتمّ الصدق الفني على الشاعر أن يهجر الطلل، وأن يسلك مسلكا مغايرا في الشعر، استدعته ضرورة التحول بما يواكب مجتمعه وعصره ورؤاه وليعطي شرعية لإبداعاته الفنية، التي ارتكزت على منطلقات واقع عاشه بكل أبعاده الحضارية. إن مسألة أبي نواس ليست مسألة شعوبية ولا ما يشبه الشعبوية، وإنما هي دعوة لمعاصريه من الشعراء، أن يكونوا صادقين مع الناس في فهم صدقهم مع أنفسهم في حياتهم فكيف يصفون مناظر الأطلال، وهم بعيدون كل البعد عنها؟ بل يزعمون أن هذه القوالب القديمة صالحة لاستيعاب تجاربهم العاطفية الحقيقية، التي لم تنشأ في مثل تلك الأجواء التي خلقت فيها تجارب الجاهليين واستمدت منها تلك القوالب؟ ولم يكونوا مقلدين ولا يفسحون في أعمالهم الفنية لحاضرهم؛ لكي ينمو ويزحم القديم؟ إنهم إن استهلوا مدائحهم بتصوير المعاهد الدائرة، فإنهم لا يصورون واقع حياتهم، بل يصورون حياة غيرهم، التي لم يعيشوا فيها ولا خبروها ولا بصروا بأمورها، وإنما لم يتخيلوها تخيلا مما يفضي بهم إلى الخطأ في تمثيلها وتصورها⁽²⁾.

إن اتهام أبي نواس بالشعوبية اعتمد فيه النقد على بعض ما ورد في بعض قصائده من نقد لحياة العرب وما فيها من الخشونة، وإعجاب بالفرس وذلك في مثل قوله:

دَعِ الطَّلُولَ تُسْفِيهَا الْجَنُوبُ	**	وَتُبْلِي عَهْدَ جَدَّتِهَا الْخُطُوبُ
وَحَلِ لِرَاكِبِ الْوَجْنَاءِ أَرْضًا	**	تَحَبُّ بِهَا النَجِيبَةُ وَالنَجِيبُ
بِلَادٍ نَبَتْهَا غَشْرٌ وَطَلْحٌ	**	وَأَكْثَرُ صَيْدِهَا ضَبْعٌ وَدَيْبُ
وَلَا تَأْخُذْ عَنِ الْأَعْرَابِ لَهْوًا	**	وَلَا عِيشًا فَعِيشُهُمْ جَدِيبُ

¹ - ينظر: عبد الله محمد العضيبي، النقد عند الشعراء حتى نهاية القرن الرابع الهجري، ص284.

² - ينظر: حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، ص115.

دع الألبان يشربها رجال *
إذا راب الحليب قبل عليه *
فأطيب منه صافية شمول *
رقيق العيش بينهم غريب *
ولا تخرج فما في ذلك حوب *
يطوف بكأسها ساق أديب (1) *

وقوله:

دع الرسم الذي دثرا *
وكن رجلاً أضاع العا *
ألم ترى ما بي كسرى *
يُقاسي الرّيح والمطرًا *
م في اللذات والخطر *
وسابور لمن عبّرًا (2) *

تأتي أهمية أخرى لأبي نواس في تاريخ شعره والشعر العربي من أنه شاعر الخمر الأكبر على امتداد عصوره وتعدد بيئاته، فليس في تاريخ هذا الشعر شاعر شغل بوصف الخمر كما شغل به أبو نواس (3)، يقول عنه شوقي ضيف: «أستاذ فن الخمرية في الشعر العربي غير مدافع». لقد استوعب أبو نواس كل التراث الخمري، الذي خلفه الشعراء منذ العصر الجاهلي واحتفظ به في أعماقه رصيда ثريا يتصرف فيه كيف يشاء، ويضيف إليه جديدا كثيرا يستمدّه من تجربته الشخصية، حتى تحول الموضوع كله إلى شيء جديد لم يعرفه الشعر العربي من قبل، وأصبح وصف الخمر موضوعا مستقلا تكاملت له صورته وأفردت له القصائد والمقطوعات، وتحكمت فيه وحدة موضوعية دقيقة تحول معها إلى بناء قصصي، أو مسرحي يقوم بدوره الجديد في تاريخ الشعر العربي، كما أن خمرياته قد استوعبت كل نزعات عصره المنحرفة: الشعوبية والزندقة واللهو، فالخميرية عنده ليست حديثا خالصا عن الخمر وحدها ولكنها حديث عن الخمر يمتزج بكل هذه النزعات، ومن هنا الخميرية النواسية وثيقة دقيقة للحياة الاجتماعية في هذا العصر، وكان أبو نواس ابن عصره المعبر في صدق وراحة (4).

¹ - ديوان أبي نواس، ص 11.

² - حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، ص 557.

³ - ينظر: يوسف خليف، في العصر العباسي نحو منهج جديد، ص 55.

⁴ - المرجع نفسه، ص 56.

ومن مقدماته قوله:

مَضَى أَيْلُولٌ وَارْتَفَعَ الْحَرُورُ ** وَأَخْبَتْ نَارَهَا الشَّعْرُ الْعَبُورُ
فَقُومًا أَلْقَا حَمْرًا بِمَاءٍ ** فَإِنْ نِتَاجَ بَيْنَهُمَا السُّرُورُ
نِتَاجٌ لَا تَدُرُّ عَلَيْهِ أُمُّ ** بِحَمَلٍ لَا تُعَدُّ لَهُ الشُّهُورُ
إِذَا الطَّاسَاتُ كَرَّ بِهَا عَلَيْنَا ** تَكُونُ بَيْنَنَا فُلُكٌ يَدُورُ
تَسِيرُ نُجُومُهُ عَجَلًا وَرَيْثًا ** مُشْرِقَةً وَتَارَاتٍ تَغُورُ
إِذَا لَمْ يُجْرِهِنَّ الْقُطْبُ مِثْنًا ** وَفِي دَوْرَانِهِنَّ لَنَا نُشُورُ⁽¹⁾

عاش أبو نواس حياة مجتمعه بكل ما فيها من لهو ومجون وتحرر وانحراف وتهميش وسجل كل هذا في شعره، ونجح أن يرسم فيه صورة لحياة هذا المجتمع اللاهية في جرأة غير مألوفة، وفي غير مبالاة بأي قيمة خلقية أو عرف اجتماعي أو شعور ديني، دون أن يعني هذا أن الخروج على المألوف يحمل صيغة نهائية ومطلقة.

ومن غير شك يعد شعره وثيقة تاريخية لمجتمع القرن الثاني صور فيه كل ما في هذا المجتمع من فلسفات منحرفة، وحياة لاهية، كما ظهرت أيضا أحاديث الزهد والتوبة والندم والرجوع إلى الله يسأله العفو والمغفرة من فرط الذنوب والآثام، لما كانت تمر بنفسه نوبات من الندم تبغض إليه الدنيا وتذكره بالآخرة⁽²⁾.

-الثورة التمامية ومرجعياتها:

شهدت البيئة العباسية حياة عقلية راقية، وذلك بفعل توسع الدولة في ترجمة الفكر والعلوم من الثقافات الأجنبية الفارسية واليونانية أو الهندية، ومع تدوين الفكر العربي في فروع المعارف المختلفة من علوم الأوائل وخاصة منها التاريخ والشعر، ومع كل هذه الحركات وجد فريق من الشعراء المثقفين، الذين تشبثوا بمعطيات ثقافة العصر، فأخذوا على عاتقهم عبئا جديدا مختلفا

¹ - ديوان أبي نواس، ج 1، ص 182.

² - ينظر: يوسف خليف، في الشعر العباسي، نحو نموذج جديد، ص 60-61-62.

صاغوا على أساسه نظرياتهم في الشعر، فجمعوا بين العقل والشعور، والتقى الوجدان عندهم بالفكر، وراحوا يطرحون قضايا الفن من منظور جديد فانشغلوا بكل أنماط هذا الفكر الجديد وتعتقداته، فكشفوا عن أبعاد عقلية غير مألوفة من قبل وأظهروا معالم راقية من استيعاب واسع لمصطلحات العلوم من هنا وهناك⁽¹⁾.

زاد حرص الشاعر آنذاك على التزامه بقضايا الفكر حتى في أشد المواقف عنفا حين يواجهه الناقد بالاعتراض، حتى يكاد يشل حركته، ولكن الشاعر لم يأبه به، بل ربما سجل طموحه في أن يرتقي الناقد، أو حتى جمهور المتلقين إلى مستواه على نحو ما صورته تساؤل أبي العمثيل حين وجهه إلى أبي تمام: لماذا لا تقول ما يفهم؟ فكانت إجابة الشاعر للطموح علامة على تشبته بعمق ثقافته: ولماذا لا تفهم ما يقال؟ ودليل على اقتحام الثقافات الأخرى عالم الشعر فأسهمت في البنية الفنية للقصيدة، الذي بدا تشكيلها الفني رهنا بطبائع الفكر التي استوعبتها ذاكرة الشاعر الأمر، الذي أغضب النقاد، فكالوا الاتهامات للشعراء على نحو ما كان من موقف اللغويين مع أبي تمام واتهامه بكسر عمود الشعر العربي، والخروج عن المألوف فيه⁽²⁾.

لم يكن أبو تمام متصلا بثقافة واحدة من ثقافات عصره، وإنما اتصل بكل الثقافات التي كانت معروفة فيه، سواء منها الثقافة العربية القديمة من شعر وأخبار وأنساب، أو الثقافة الإسلامية الجديدة من قرآن وحديث وفقه، أو الثقافة الفارسية، أو الهندية أو اليونانية، ولم يكن اتصاله بهذه الثقافات كلها اتصالا سطحيا بسيطا، وإنما كان اتصالا عميقا دقيقا اتصال العالم الباحث الدارس وفي شعره تظهر هذه الثقافات المختلفة ظهورا واضحا قويا، ومن هنا أصبح شعره مستغلقا في بعض جوانبه على أصحاب الثقافة السطحية الضحلة، وأصبح يحتاج في فهمه إلى مثل ثقافته الواسعة العميقة حتى يسهل فهمه وتذوقه والنفوذ إلى أغواره البعيدة⁽³⁾.

¹ - ينظر: يوسف خليف، في الشعر العباسي، نحو نموذج جديد، ص 67.

² - ينظر: عبد الله التطاوي، مرجعية الشعر العباسي، ص 67-68.

³ - ينظر: يوسف خليف، في الشعر العباسي نحو منهج جديد، ص 91.

وحين ننظر إلى شعر أبي تمام نجده لم يكن مدفوعا -كما حدث لدى الكثيرين- إلى نظريته الجديدة في الشعر بدوافع سياسية، أو حضارية يلتبس من ورائها الانتصار لعصبية على حساب أخرى، أو يتحمس لفكر على حساب فكر آخر، فكانت حركته الشعوبية خالصة لوجه الفن، مبرأة من شوائب التعصب، أو الانتماءات لأحزاب، أو مذاهب معينة حركتها الأحقاد حول قضية العروبة والإسلام رغبة في تقويضهما معا⁽¹⁾، حين نقف عند شعر أبي تمام نلاحظ أننا أمام مذهب جديد يخالف مخالفة واضحة ما نعرفه من مذاهب الشعراء القدامى، بل من مذاهب العباسيين أنفسهم، الذين عاصروه أو تقدموا عليه ويرجع هذا الاختلاف في حقيقة أمره -إلى قضيتين فنييتين: إلى اختلاف أبي تمام عن غيره من الشعراء في مفهوم الشعر من ناحية، وإلى اختلافه عنهم في تصور الغاية من الشعر من ناحية أخرى. أما من حيث القضية الأولى، وهي قضية مفهوم الشعر، فقد كان أبو تمام يفهم الشعر على أنه صناعة عقلية يمتزج فيها العقل بالشعور، أو الفكر بالعاطفة، فالشعر عنده ليس عملا فنيا خالصا يستمد مادته من العاطفة وحدها، ولكنه أيضا عمل عقلي يستمد مادته من العاطفة كما يستمدها من العقل فأساس العمل الفني عنده، هو هذه المزوجة بين العقل والشعور، أو بين الفكر والعاطفة، وهو في سبيل تحقيق هذه المزوجة لم يكن يبالي بأن يحمل اللغة أكثر مما تطيق، كما لم يكن يبالي بأن تصل معانيه إلى قدر من الغموض يجعلها تصعب في فهمها على أولئك، الذين لم يصلوا في ثقافتهم إلى المستوى، الذي وصل إليه. أما القضية الأخرى، وهي قضية الغاية من الشعر، فقد كان أبو تمام يؤمن بأن الشعر للخاصة لا للعامة، والخاصة عنده ليست طبقة اجتماعية مميزة، ولكنها الخاصة المثقفة المستنيرة الواسعة الاطلاع، وعلى أساس هذه الفكرة «آمن أبو تمام بأن الشاعر يجب ألا ينزل بمستواه الفني إلى مستوى العامة، وعلى الجمهور أن يرتفع إليه، ولم يكن أبو تمام بناء على ذلك يبالي بالألف فهمه الناس جميعا، ما دامت غايته

¹ - ينظر: عبد الله التطاوي، القصيدة العباسية قضايا واتجاهات، ص 43.

ألا يتجه شعره إلى الناس جميعا وحسبه أن تفهمه تلك الطبقة الخاصة المثقفة المستتيرة»⁽¹⁾ وعلى أساس هاتين الفكرتين خرج أبو تمام على الناس بمذهب جديد وصفه النقاد القدماء، بأنه مذهب لا تستسيغه إلا فئة معينة من الناس، وهي تلك الفئة التي وصفها الآمدي بأنها تميل إلى التدقيق وفلسفة الكلام⁽²⁾. كما بدا موقف أبي تمام مما سُمي "بعمود الشعر" موقفا له وزنه في تاريخ النقد العربي، فهو يؤكد حقيقة خاصة مؤداها أن التراث مازال يطرح نفسه كضرورة فنية ملحة، وإن كانت لا تنتهي إلى قداسة عمياء مطلقة، بقدر ما تعرف بالتحول والتجديد والتعديل، والإضافة اتساقا مع مقتضيات الحياة وطبيعة الثقافات الجديدة الوافدة⁽³⁾.

إن في موازنة الآمدي إشارات متفرقات لطريقة العرب في نظم الشعر، الذي يلوذ بها الذوقيون ويؤثرونها على سواها، وهي كذلك التي يتميز فيها الشعراء وتتباين مراتبهم، وقد أورد مصطلح (العمود) ليدل به «على الطريقة، التي يؤلف بها الشعر، والتي بفعل المعاودة أصبحت مألوفة ومحكا لجودة الطبع»⁽⁴⁾. من ذلك قوله عن البحري: «إنه ما فارق عمود الشعر وطريقته المعهودة»⁽⁵⁾، أقدم الآمدي على استخدام مصطلح (العمود) ووظفه في درسه البلاغي والنقدي للدلالة على أصول كانت متبعة استقاها الذوقيون من قراءتهم للموروث الجاهلي في أساليبه المختلفة ومضمون هذا العمود، هو أن يتجنب الشاعر المحدث التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام والاستعارات البعيدة والمعاني المولدة والمستحيلة، وأن تكون العبارة حسنة مفهومة، وعدم الإسراف في طلب الطباق والتجنييس؛ لأن ذلك يهجن الشعر ويفسده ويذهب برونق مائه⁽⁶⁾، فتعامل أبو تمام باللغة تعامل إبداع وإغراب من خلال استثمار الطاقات المجازية في الكلام الشعري، يكشف عن مصدر من مصادر ثقافة أبي تمام في إقامة

¹ - يوسف خليف، في الشعر العباسي نحو منهج جديد، ص 95-96.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 96.

³ - ينظر: عبد الله التطاوي، القصيدة العباسية، قضايا واتجاهات، ص 44.

⁴ - مصطفى درواش، وجه ومرآيا، المنظومة النقدية التراثية، ص 234.

⁵ - الآمدي، الموازنة، ج 1، ص 20.

⁶ - ينظر: الآمدي، الموازنة ج 2، ص 11-17-125.

العلاقات غير المسبوقة بين الكلمة وأختها وبين الكلمات والأشياء، على نحو يخرج فيه على طريقة العرب، في قول الشعر، على أن تلك الطرائق في إقامة تلك العلاقات الجديدة قد تصل حد الخطأ عند الآمدي؛ لأنه يحتكم في رأيه إلى الشعر الجاهلي الذي يقدم لنا فاعلية شعرية ترسم عالما جماليا من خلال انفعالية الشاعر، من دون أن يكون قد تضمن موقفا فلسفيا من العالم عبر عنايته بالمفاهيم وسعيه إلى محاولة التغيير⁽¹⁾.

فرض الفكر الفلسفي التمامي سيطرته على كل قانون اجتماعي، أو شعري بإمكانه أن يحد من طاقاته الإبداعية، فسلطة الفني عند أبي تمام إزاء الاجتماعي، وهنا تقول أسماء جموسي عبد الناظر: «نحن إذن في مسألة الخروج إزاء مواجهة بين نظيرين، يجد الأنموذج الشعري فيها نفسه بين سلطتين تتنازعانه، هما سلطة الفني إزاء سلطة الثقافي الاجتماعي وتصل هذه العلاقة إلى أوج المواجهة عندما يخترق الشعر، الذي يراه المفوض عن المؤسسة خارجا على الأنموذج، فينتصر الفن على الثقافة انتصار ثقافة فردية، ولنا في خطاب الآمدي لوحة طريقة نقف فيها على صورة الشاعر المخترق»⁽²⁾. إن صورة علاقة أبي تمام بالأنموذج كما يراها الآمدي موسومة بالاختراق الكامل؛ إذ وصل خطابه من حيث انطلق، فقد بدأ بمعنى الضدية بين ما قاله أبو تمام وما نطقت به العرب، فهو أوج التضاد بين الأنموذج الرسمي الذي أقرته مؤسسة الشعر "ديوان العرب" وما ارتضاه نظام الثقافة وبين الشعر التمامي المضاد الذي ستمثله هذه اللوحة.



¹ - ينظر: رحمان غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، ص 274.

² - أسماء جموسي عبد الناظر، التفاعل السياقي بين الشعر الأول والتراث النقدي إلى القرن الخامس الهجري، ص 611.

لكن لم يكن هذا تعبير الأمدي عن اختراق أبي تمام للأنموذج منحصرًا في هذا الخطاب الضمني، بل صرح برأيه في مواطن عدة من موازنته. يقول: «أحب أبو تمام أن يخرج عن عادات بني آدم ويكون أمة واحدة»⁽¹⁾. نفق في عبارة الأمدي وبالتالي على ازدواج دلالي إذ أن أبا تمام أراد بخروجه أن يكون أمة واحدة، وذاك أمر مشروع، غير أنه أمر مشروط بأن يكون أمة وحده على "دين الحق" لكن أبا تمام في عبارة الأمدي، خارج خروج المُرّوق؛ إذ أنه واقع في الخطأ. فقد أراد أن يخرق ثقافة "الجمهرة" ليقم مكانها ثقافة "الفرد" ألا يكشف ذلك عن إيمان بالذات وقدرتها على مواجهة السائد في الثقافة نتيجة التواصل التفاعلي معها والوعي بما في تلك الثقافة من سلبية، الذي يحترم فيها الاجتماعي والتشريع لإبداع يخرج تلك الثقافة من تلك السلبية⁽²⁾.

أحدث أبو نواس وأبو تمام تحولًا في اللغة الشعرية بالخروج عن نطاق التعبير الطبيعي إلى التعبير الفني، ومن الواقع المباشر إلى التخيل المجازي، فلماذا إذن أثّرت ضجة نقدية كبيرة حول أبي تمام أكثر مما هي حول أبي نواس؟ هل لأن أبا تمام اخترق الإجماع الثقافي المؤتلف مع القيمة ومرجعيتها واستحسانه للمضاد؟ أم لأنه عدل عن المقدس؟ أم أن الذائقة النقدية لم تتقبل الإبداع الجديد؟ وما التجاوزات الفنية، التي أحدثها أبو تمام في شعره إفسادًا للشعر؟ إن عدم فهم النقد لشعر أبي تمام دفع الكثير إلى إلصاق التهم به، فمرة يصفون شعره بالصنعة المغلقة، وأخرى بالغموض والتعقيد ومرات بإفساد اللفظ والمعنى والإتيان بالاستعارات الغريبة والتكلف في توظيف البديع، وبالتالي فهو من المنظور النقدي انحرف عن المستوى المعجمي، والدلالي والبلاغي، والأسلوبي للغة. «فأغلب القراءات النقدية، التي تناولت شعر أبي تمام كانت تعتني بالبديع وبالطريقة، التي وظف بها الشاعر هذا الفن في شعره والمعاني

¹ - الأمدي، الموازنة ج2، ص14

² - ينظر: أسماء جموسي عبد الناظر، التفاعل السياقي بين الشعر الأول والتراث النقدي إلى القرن الخامس الهجري، ص613-

المبتكرة الجديدة، التي لم يألّفها النقاد القدامى، لكن قليلة هي تلك القراءات النقدية، التي سلّطت الضوء على أغراض الأخرى، التي يشترك بها مع غيره من الشعراء»⁽¹⁾.

نظر أصحاب العمود الشعري في لغة أبي تمام، التي يتكئ فيها على نفسه ولا يسلك فيها مسلك الشعراء غموضاً؛ لأن الشاعر يقول كلامه الشعري جاعلاً من لغته علامة، أو دالاً توحى بواقع آخر جديد، هو ليس الواقع المباشر، إنما هو احتمال مجازي وهذا في نظر الأمدي بعيد المأخذ وليس بقريبه، مما يسميه عندهم بالغموض⁽²⁾. خرج أبو تمام عن سنن القدامى في القول الشعري لاعتماده مبدأ التجاوز، فالذين ينظرون إلى جسد الفن الشعري في هذه السنن لا إلى روحه سيسمون هذا التجاوز إفساداً على الرغم من محافظة أبي تمام على «الشكل الخارجي لبنية القصيدة، ولكنه غير نواته الأساسية الكلمة، وغير علاقات الكلمة الصوتية والدلالية؛ ولهذا لم يعد الشكل عائقاً لبروز مثل هذه العلاقات، بل أصبح على العكس عنصراً جديداً ضدياً، يزيد في بروزها، فلقد فجره من داخل بتراكيبه اللغوية الجديدة»⁽³⁾.

هدّم شعر أبي تمام الصورة على صعيد الكلمة؛ لأنه استخدمها استخداماً جديداً، فالقصيدة لم تعد عنده تنمو أفقياً بخط واحد بل أصبحت تنمو عمقياً، صارت شبكة مُشعة من المعاني والمشاعر، لم تعد تتوالد انفعالياً وحسب، بل أصبحت تتوالد في التأمل والوعي والصبر والجهد تلكم هي معالم قصيدة الحداثة عند أبي تمام، وهي قضية تنمو في العمق لغتها لغة إحياء لا إيصال، لغة لا تنبع من الموروث، هي لغة خلق واكتشاف وخلخلة للمعايير السائدة وانتهاك صارخ للبنود، التي أسسها الأمدي وشرحها المرزوقي هذا علاوة عما تحدّثه هذه اللغة الشعرية من غموض في المعاني والصور والأخيلة⁽⁴⁾، حين نقراً رأي أحمد علي دهمان نجده يتوافق ورأي أدونيس في أن أبا تمام خلق لغة جديدة، هي لغة الإشارة والإحياء، وأن لغة الشعر القديم

¹ - عبد الرحمان مرضي علاوي، تعدد القراءات النقدية في شعر أبي تمام في الخطاب النقدي الأدبي الحديث، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان، 2016، ص 99.

² - ينظر: رحمان غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص 277.

³ - أدونيس، الثابت والمتحول، ج 2، ص 118.

⁴ - ينظر: أدونيس، ديوان الشعر العربي، ج 1، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 2، 1986، ص 9.

هي لغة التعبير بينما لغة الشعر الحديث، هي لغة الخلق، يقول: «إن أبا تمام هو الشاعر العربي الأول، الذي خلق لنفسه سلاسل فنية وعاش يرقص ضمنها؛ لأنه سجين أبداء، تسيّر شعره إرادة حادة، ويحكمه تصميم أسر، إنه قبل كل شيء مسكون بهاجس الفن، فاستخدام الكلمة استخداما جديدا، وهدمها على صعيد المعنى، فصارت القصيدة شبكة مشعة من المعاني والأخيلة والمشاعر، خلق أبو تمام لغة جديدة تغاير لغة الحياة اليومية ولغة الحياة الشعرية السائدة»⁽¹⁾.

هذا هو مذهب أبي تمام، الذي يقوم على اعتماد المعنى المألوف واستخدام الكلمة العربية بطريقة غير مألوفة؛ أي نقل اللفظ عن معناه المعروف، وهو مذهب جديد مخالف للطريقة التقليدية في كتابة الشعر آنذاك، لكنه إذا كان خروجاً على الطريقة، فهو ليس خروجاً على الشعر، بل أنه أفق شعري واحد⁽²⁾. ومما تقدم يتضح لنا انشغال النقاد في تتبع اللغة الشعرية لدى أبي تمام، وبدأوا برصد الخلفية الثقافية، التي مكنت الشاعر من النهوض بلغته، هو إمامه بمصادر ثقافية عدة، هي الثقافة العربية وعلوم القرآن الكريم والحديث الشريف واللغة والمنطق وعلم الكلام والفلسفة والموروث الشعري، ومن اقتباساته القرآنية ما حفل به ديوانه ومنها على سبيل المثال قوله في مدح نوح بن عمرو السكاكي:

أَشْدُّ يَدَيْكَ بِحَبْلِ نُوحٍ مُعْصِماً * * تَلَقَّاهُ حَبْلاً بِالنَدَى مَوْصُولاً

ذَاكَ الَّذِي إِنْ كَانَ خِلَاكَ لَمْ تَقُلْ * * يَا لَيْتَنِي لَمْ اتَّخِذْهُ خَلِيلاً⁽³⁾

فالشطر الثاني من البيت الثاني مأخوذ من قوله تعالى في سورة الفرقان «يا ويلتي ليتني لم أتخذ فلاناً خليلاً». سورة الفرقان، الآية 28.

¹ - أحمد علي الدهمان، شعرية أبي تمام ولغته الشعرية، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، عدد 371، آذار، 2002، ص2.

² - خليل موسى، الإشكالات النقدية حول شعر أبي تمام، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، عدد 381، كانون الثاني، 2003، ص8.

³ - ديوان أبي تمام بشرح الخطيب البريزي، تحقيق محمد عبده عزام، ج2، دار المعارف، ط3، مصر، دت، ص 13.

أما ما ورد في شعره من مصطلحات علمية وطبية، ففي شعره إشارات إلى علم التنجيم في قوله:

لَهُ كِبْرِيَاءُ الْمُشْتَرِي وَسُعُودُهُ * * وَسَوْرَةٌ بِهَرَامٍ وَظَرْفٌ عُطَارِدٍ (1)

أما الطب والكيمياء فقوله:

مَتَى كَانَتْ قَوَافِيهِ عِيَالًا * * عَلَى تَفْسِيرِ بُقْرَاطِ الطَّبِيبِ (2)

وقوله:

فَإِمَّا جَارَ مِنِّي الشَّعْرُ فِيهِمْ * * إِمَّا جَارَ مِنْكَ الْكِيمِيَاءُ (3)

حرّر أبو تمام طاقته الإبداعية عن طريق اللغة، التي هي وجود حسّي تتبدى فيه ملامحه الشعرية من ضروب القول الأخرى؛ لأنّ الشعر، هو فعل اللغة وانزياحاتها. اتخذت النظريات النقدية من اللغة نقطة ارتكاز للكشف عن شعرية نصوص أبي تمام، هذه الأخيرة التي تجاوزت وظيفة اللغة القديمة بإفراغها من مقاصد الموروث الشعري؛ لتصبح الكلمة «فعلا لا ماضي له، تصبح كتلة تشعّ بعلاقات غير مألوفة» (4)، وهذا ما صدم النقاد ليخرجوه من عمود الشعر إلغاءً لنظرية الإبداع، التي تؤمن بأن لكل شاعر نهجه وتصوراته في القول ولا وجود لقاعدة ثابتة تخضع لها الذات الشاعرة.

تكشف الموازنة والوساطة لعبد العزيز الجرجاني عن ذوقين في الكتابة ومنحيين في تصور خصائص الفن في النثر الأدبي، وهذان الموقفان ليس إلا واجهتين لصدام خفي بين مسلكين في المعرفة، اقتنع أحدهما بأنه الوصي على أصول قديمة راسخة في الثقافة العربية الإسلامية تحدّ بجهود اللغويين ومن تأثر بهم في البحث البلاغي والأدبي، وتترسخ قناعة هذا التيار شعريا في ضرورة تأسيس هذا الفن ممارسة ونقدا على ثوابت تقاليد القصيدة الجاهلية

¹ - ديوان أبي تمام بشرح الخطيب البريزي، ج2، ص74.

² - المرجع نفسه، ج3، ص87.

³ - المرجع نفسه، ج3، ص486.

⁴ - أدونيس، زمن الشعر، ص131.

واستفاد من روافد ثقافية فلسفية منطقية، فعكف يستميلها ليجدد الحياة في عروق القصيدة العربية، إذ خيل إليه أن تدقيق المعنى وسبكه في صورة معقدة تقوم على الاستغلال الواسع لأوجه بلاغية كالاستعارة والجناس والطباق، وتوظيف الألفاظ المستعارة من حقول معرفية ظلت غريبة عن الشعر كعلم الكلام والفلسفة⁽¹⁾.

وضع الآمدي شروطاً للإقناع بصحة رأيه في الشعر وميله إلى القديم، فكان تصويره لكل صناعة شعرية بالاعتماد فكرة العلل الأربعة فقال: «إن صناعة الشعر وغيرها من سائر صناعات لا تجود وتستحكم إلا بأربعة أشياء وهي: جودة الآلة، وإصابة الغرض المقصود وصحة التأليف، والانتهاء إلى تمام الصنعة من غير نقص فيها ولا زيادة عليها»⁽²⁾.

يبدو أن الآمدي متأثر بقدامة بن جعفر، الذي جعل من شروط صحة المعنى ملائمة الغرض، فإن كل صياغة شعرية عند الآمدي، لابد أن تحتوي معنى، الذي يسميه بالمعنى المكشوف، أما جوهر الشعرية فيكمن في الصياغة نفسها، ومرتبة يتحقق فيها للمعنى اللطافة والاستغراب، وهذا أمر زائد في حسن الصنعة والجودة، ذلك أن الصنعة قائمة بنفسها مستغنية عما سواها⁽³⁾، كما يقول في موضع آخر: «ليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التآتي وقرب المأخذ، واختيار الكلام ووضع الألفاظ في موضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحتري وقالوا: وهذا أصل يحتاج إليه الشاعر والخطيب صاحب النثر...»⁽⁴⁾. إن صحة التأليف ودقة المعاني ميدانان أساسان بواسطتهما تمت الموازنة بين البحتري وأبي تمام وبهما فضل البحتري: «كان له من حسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء، وحسنا حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم

¹ - الأخضر جمعي، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص 82.

² - الآمدي، الموازنة، ج 1 ص 402.

³ - ينظر: الأخضر جمعي، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، ص 85.

⁴ - الآمدي، الموازنة، ج 1، ص 400، 401.

تكن وزيادة لم تعهد وذلك مذهب البحثري»⁽¹⁾. بينما يقول عن أبي تمام: «إن سوء التأليف ورداءة اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميه حتى يحوج عن مستمعه إلى طول تأمل وهذا مذهب أبي تمام في معظم شعره»⁽²⁾. إن شرط الآمدي للصناعة الشعرية الجيدة حسن التأليف المتأتى من حسن اختيار الألفاظ المناسبة للمعاني.

تضاربت آراء القدامى حول المعنى عند أبي تمام آراء لغرابته وتجاوزه لحقائق الأشياء بدليل ما ورد في كتاب الموشح للمرزياني: «أنشد أبو حاتم السجستاني شعرا لأبي تمام فاستحسن بعضه، واستقبح بعضا، وجعل الذي يقرأ عليه يسأله عن معانيه، فلا يعرفها أبو حاتم، فلما فرغ قال، ما أشبه شعر هذا الرجل إلا بخُلُقَان لها روعة، وليس لها مُفْتَش»⁽³⁾. جاء القبح في شعر أبي تمام من استخدامه للفظ الغريب، الذي عدّ كظاهرة فنية أكثر منها لغوية هذا الغريب كسر أفق المتلقي، الذي لجأ إلى الاستعانة بما يحيط بهذا اللفظ من قرائن، وما يربطه بالعناصر الأخرى من علائق للكشف عن المدلول؛ لتحقيق الوظيفة الإفهامية. إذن فرواية «لم لا تقول ما يفهم؟ وأنت لم لا تفهم ما يقال؟ هي رواية تمثل تمثيلا قويا ذلك الصراع العنيف، الذي كان يدور حول مذهبه، فالناس يرون فيه شيئا مستغلقا عليهم مستعصيا على إفهامهم لا يستطيعون فهمه. يرى أبو تمام أنهم لا يفهمون شعره لا لأنه غامض، وإنما لأنهم لم يصلوا من الثقافة والمعرفة واتساع الأفق إلى المستوى، الذي وصل إليه، وهو ذلك المستوى الذي كان يؤمن بأنه لا بدّ لقارئ شعره من أن يصل إليه حتى يستسيغه ويفهمه ولا ينكر منه شيئا، وقد وقف النقاد طويلا عند هذا الغموض في شعر أبي تمام ورأوا فيه مظهرا من مظاهر التعقيد والالتواء. إنّ هذا الانغلاق في شعره، هو جزء من تكوينه الثقافي وصلته بترائه، ولاسيما أن حادثته انطلق فيها من عناصر كامنة في تراثه أعاد إحياءها وعمل على إمدادها بنسق جديد «فالعريب والطباق والاستعارة عناصر فنية وُجدت على قلة في أشعار القدامى، فتناولها

¹ - الآمدي، الموازنة، ج1، ص402.

² - المرجع نفسه، ص402.

³ - المرزياني، الموشح، ص375.

أبو تمام وأعاد خلقها، وجعل منها مرتكزا أساسا في إبداعه وتجديده»⁽¹⁾. إنَّ أبا تمام لم يقطع صلته بترائه؛ إذ تمثّله بحضور ووعي حتى إذا الموروث الشعري معجمه، الذي يردد فيه النظر حيناً بعد حين، يلقيه بقراءاته من علوم عصره والعلوم، التي سبقته.

تعدّ قضية الطبع والصناعة من أهم محاور النقد القديم في التأصيل للشعر؛ ولذا اشترط الآمدي الطبع كطاقة ذاتية تحرك العملية الإبداعية، وإقراراً منه بأن الشعر يصدر عن صدق الإحساس ورهافة الوجدان؛ ولذلك راح يتهم أبا تمام بالتكلف، ويخلط بين الصناعة والتكلف والتكلف، الذي أتهم به أبو تمام يعني عدم صدق إحساسه الجمالي، خلط الآمدي يظهر في عده التكلف نقضا للعفوية وردفا للتأمل ومخالفة السابق في جودته، ومن بواعث هذا الانحياز التنافس بين الشعراء، الذي له صلة بوصف الشاعر بالطبع والتكلف⁽²⁾. يذهب توفيق الزايدى إلى القول: «كان هدف الآمدي هو إخراج أبي تمام من دائرة الشعراء؛ لذا لم يجعل من التناقض بين الطبع والصناعة والمعيّار إشكالية نقدية جديرة بالتحليل، ومن هنا لم يعترف النقاد بأن الإبداع، لا بد فيه دائماً من جانب التجاوز، وأن معاناة المبدع، هي مدى تحقيقه للمعادلة الصعبة بين الوفاء للمعايير الجماعية ونزعة المروق الفردية، بهذا تتحدد نسبية العمود وتقاس فاعليته لدى الشاعر»⁽³⁾، فالتكلف عند الآمدي إفساد للمعنى، الذي هو مركز القصيدة في الخطاب الشعري، كما أنه خروج عن النص الجامع (كلام العرب). وقد أشار المرزباني في معرض حديثه عن إفساد أبي تمام للمعنى أيضاً؛ إذ قال في مدحه أحد الرجال.

قَدْ كُنْتُ أَحْسِبُهُ فِينَا وَأَنْبُوهُ * * فاليوم طَيْرٌ عَنْ أَثْوَابِهِ الشَّرَّرَ

يقول المرزباني: «فأراد أن يمدحه فهجاه، فكيف نجيز للمحدثين مع تصفحهم لأشعار الأوائل وعلمهم بها مثل هذا الجنون»⁽⁴⁾. إن عدول الشعراء عن محددات الأنموذج الشعري

¹ - ميادة كامل إسبر، شعرية أبي تمام، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص 46.

² - ينظر: مصطفى درواش، وجه ومرايا المنظومة النقدية التراثية، ص 236.

³ - توفيق الزايدى، عمود الشعر، في قراءة السنة الشعرية عند العرب، ص 70.

⁴ - المرزباني، الموشح، ص 380.

منعكس في نظام الشعر على زاوية المعنى أساساً، وهذا ما جعلها مستهجنة لمخالفتها سنن الشعراء السابقين وعدم مطابقتها ما تعارف عليه العرب. من القراءات النقدية الحديثة، التي تناولت شعر أبي تمام قراءة أحمد دهمان في دراسته إلى بيان المدلول الحقيقي لرموز أبي تمام قوله: «المعنى في شعر أبي تمام فكرة محضة ثابتة، فالشاعر يتجاوز الخطوط العامة للأشياء ويقلب الحقائق إلى أخيلة؛ ليجعلها أمام تجربة واحدة لا فصل فيها بين ما ندركه، وما نشعر به وما نتلقاه صياغة؛ أي أن 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، كان الشاعر يبدع نتيجة حالة من التوحد الطريف بين المحسوس والمعقول وبين القلب والعقل»⁽¹⁾، ومن بين الأشعار، التي جمعت بين المحسوس والمعقول وبين القلب والعقل قول أبي تمام:

كَمْ أَفَادَتْ مِنْ أَرْضٍ فُرَّةً مِنْ فُرٍّ * * ةِ عَيْنٍ وَرَبِّ مَرْمُوقٍ
ثُمَّ آبَتْ وَأَبَتْ خَوْفَ الْغَمَامِ الـ * * فَظِ ذُو فِكْرَةٍ وَقَلْبٍ خَفُوقٍ
لَا تُبَالِي بِوَارِقِ الْبَيْضِ وَالسَّمِّ * * رٍ وَلَكِنْ بِالْبَيْتِ لَمَعَ الْبُرُوقِ
تَنْشَأُ الْغَيْثُ وَهُوَ حَقٌّ حَبِيبٍ * * رُبَّ حَزْمٍ فِي بَغْضَةِ الْمَوْمُوقِ
لَمْ تَخَوْفِ ضُرَّ الْعَدُوِّ وَلَا بَغْ * * يَا وَلَكِنْ تَخَافُ ضُرَّ الصَّدِيقِ⁽²⁾

تزود أبو تمام بكل المعارف المتاحة في عصره من فلسفات مختلفة وتعدد المذاهب الفلسفية وكثرة الملل والنحل وما تحمله من ثقافات ومدارك عقلية، مكنت الشاعر من إبداع أنموذج شعري كان ملتقى تصب فيه هذه المعارف، التي دفعت به إلى تعميق المعاني وتوليدها. إنَّ الخلفية الثقافية، هي التي مكنت الشاعر بالنهوض بلغته وأفكاره ويسمو بالأنموذج الشعري العربي؛ ليوكب الحياة الجديدة ويعبر عن الواقع المعاش، فليس أبو تمام، الذي يطلب

¹ - أحمد علي دهمان، شعرية أبي تمام ولغته الشعرية، ص 9-10

² - ديوان أبي تمام، ج 2، ص 143.

منه المعنى الواضح، فعلى المتلقي أن يرتقي إلى فكر الباث؛ لينتج هو الآخر نصا موازيا للمبدع، «ولأن الحقيقة، التي يتضمنها العمل الأدبي ليست ثابتة، ولكنها تتغير من جيل لآخر ومن عصر لآخر طبقا لتغير أفق التلقي وتجارب المتلقين، ولكن الشكل الفني الثابت، هو الذي يجعل عملية الفهم ممكنة»⁽¹⁾، فكيف تكون عملية القراءة والتلقي ثابتة والعصر العباسي عصر المستجدات الثقافية في حقول العلم والأدب والفن؟ إن المتلقي في هذا العصر متورط في إعادة بناء الرسالة الشعرية الجديدة.

إن انتصار الشاعر الفنان، الرسام باللغة في شعر أبي تمام، هو ما جعل الصورة الشعرية التمامية مجال الطعن الأساسي في شعره، واتهامه باختراق الأنموذج الشعري والعدول بالمعنى إلى الإحالة والتعمية، بل إن بعضهم سحب بساط الشاعرية من تحت قدميه. يقول دعبل بن علي: «لم يكن أبو تمام شاعرا، إنما كان خطيبا وشعره بالكلام أشبه منه بالشعر»⁽²⁾، بل إن دعبل كان يميل عليه ولم يدخله في كتاب الشعراء⁽³⁾. إن دعبل المتعصب للأنموذج المقدس لم يدون حتى اسمه في ديوان الشعراء؛ لأن الاستعمالات اللغوية المجازية للمبدع أدخلته في دائرة التجاوز والعدول.

إن الوعي الكتابي، هو الذي أوصل أبا تمام إلى ما رآه الطاعنون خروجاً عن الشعر إلى حد الخروج من الشعر، وكانت كتابته تتموقع في الكتابات اللغوية المجازية، وفي النشاط الاستعاري بدرجة أولى، وقد علا صوت الاستعارة فعلا في رسالة أبي تمام الشعرية، فتحوّلت إلى نشاط جوهري، في الصنعة الشعرية التمامية، يتواصل داخله الإدراك الحسي والرؤية العقلية والبعد الجمالي تواصلا تفاعليا فنيا. اعتمد الشاعر الفنان فعلا، على الاشتباه في اللغة مبادئها وكافة أنواع البيان والبدیع من مجاز وتشبيه واستعارة، أو كناية للإيحاء بالمعاني والإقناع بالصور، التي تعجز اللغة المستعملة المألوفة أن تبلغها.

¹ - نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، ط4، لبنان، 1996، ص41.

² - المرزباني، الموشح، ص373.

³ - المرجع نفسه، ص373.

كانت هذه الآليات في شعره جزءاً لا يتجزأ من التفكير التمامي، وجزءاً لا يتجزأ من نسيج اللغة التمامية، التي هي جزء لا يتجزأ من عملية الإدراك التمييزي الجمالي، ذلك أن الشاعر إذا عجز عن إدراك بعض الظواهر الإنسانية المركبة والإفصاح عنها باللغة، كما هي في نظامها الدلالي المحدد، لا يسعه إلا أن يلجأ إلى استخدام المجاز المركب للتعبير عن المواقف الإنسانية المركبة⁽¹⁾، لقد أفسد الشاعر الخارج على ضوابط الشعر في سياق النشاط الاستعاري بإفساد الوصف، عبر ما أحدثه في اللغة من تحويلات أبعدت المعنى عن الأصل المعرفي الذي دونت فيه العلاقة بين الدال والمدلول. أفسد الشاعر المحدث الخارج عن الأنموذج الشعري جوهر العلاقة بين الدال والمدلول في التشبيه أولاً، فأبعد المعنى عن أصله المعرفي⁽²⁾ وهذا انزياح لأبي تمام عن مقولة الجاحظ «إنما شعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»⁽³⁾. استفاد الشاعر من هذا الموروث الكبير، بما يخدم طاقاته ويقوي نصه ويطوره نحو الاتجاه الإبداعي المحض «إذ نجد في شعره الكثير من الصور، التي لم نجد لها مثيلاً عند أسلافه أو معاصريه، وقد تميزت هذه الصور بالدقة وسعة الخيال وعمق المعنى»⁽⁴⁾ الذي يعكس فطنته وذكائه وسعة علمه وتنوع ثقافته، ما أسهم في تشكيل إطاره الشعري بالرغم من محاصرته بالمعايير المختلفة، التي أرادت إخضاعه لقواعد النحو والصرف وأسس النقد والبلاغة والعرف الاجتماعي وسلطة النص السابق.

يقول أبو تمام في قصيدة مدح فيها أحمد بن المعتصم:

إِقْدَامُ عُمَرِ فِي سَمَاحَةِ حَاتِمٍ * فِي حِلْمِ أَحْنَفَ فِي ذَكَاءِ إِيَّاسٍ⁽⁵⁾

فقال له الكندي الفيلسوف، الأمير فوق ما وصفت فأكمل الشاعر قصيدته بقوله:

¹-ينظر: أسماء جموسي عبد الناظر، التفاعل السياقي بين الشعر الأول والتراث النقدي إلى القرن الخامس الهجري ص 641.

²- ينظر: المرجع نفسه، ص 641.

³- الجاحظ، الحيوان ج 3، ص 132.

⁴- عبد الرحمان المرضي علاوي، تعدد القراءات النقدية في شعر أبي تمام في الخطاب النقدي الأدبي الحديث، ص 224.

⁵- ديوان أبي تمام، ج 2، ص 249.

لا تُتَكْرَمُوا ضَرْبِي لَهُ مِنْ دُونِهِ * * * مَثَلًا شَرُودًا فِي النَّدَى وَالْبَاسِ

فَاللَّهُ قَدْ ضَرَبَ الْأَقْلَّ لِئُورِهِ * * * مَثَلًا مِنَ الْمَشْكَاةِ وَالنَّبْرَاسِ (1)

الشعر عند أبي تمام، عالم تحوّل إلى لغة أعاد فيه تشكيل العلاقات بين عناصر هذه اللغة، يكون النص شعريا عندما تكتسب فيه اللغة وظيفة شعرية، وذلك بفضل استخدامها الخاص والنفوذ إلى داخل الفكرة والتغلغل في أعماقها، فالشعر عنده عملية عقلية مُتَعَبَةٌ تتغذى على المنطق والفلسفة، ما جعل هيمنة الصور الغريبة على شعره، والغربة عنده بناء وليست غربة هَدْمٌ، قادت الفكر العربي إلى الوقوف على الانزياحات والتجاوزات دلالية التي لم يستسغها العرف المجتمعي ولا الذائقة الأدبية. فسّر أدونيس هذه الغربة بما يسمى بالبحث عن (تحديث المعنى) بينما فسّرها النقاد (بالمعاظلة) الناتجة في نظرهم عن سوء تركيب الألفاظ وتأليفها حتى قال عنه ابن الأعرابي: «إن كان هذا شعرا فما قالت العرب باطل» (2). أما الآمدي فقد أصدر عليه حكمه النهائي بقوله: «إن أبا تمام عدل في شعره عن مذاهب العرب المألوفة إلى الاستعارات البعيدة المخرجة للكلام إلى الخطأ والإحالة» (3). اتّخذ أبو تمام من الاستعارات الغريبة من منظور ثقافة المطابقة مذهباً فنيا يؤمن به ويحرص على أن يحققه في كل نموذج من نماذجه الفنية، وهو مذهب كان يدافع عنه ويرد على من ينكرونه عليه، محاولاً أن يثبت لهم أنه ليس غريباً على العرب، ويذكر الرواة أن أحد النقاد المعاصرين له من المدرسة المحافظة أنكر عليه قوله:

لا تَسْقِنِي مَاءَ الْمَلَامِ فَإِنِّي * * * صَبٌّ قَدْ اسْتَعَذَبْتُ بُكَائِي (4)

إنه لم يستسغ أنه يشبه اللوم بالماء، فأرسل بزجاجة فارغة، وطلب إليه أن يبعث له فيها بشيء من ماء الملام، فأرسل إليه أبو تمام أن يبعث له بريشة من جناح الذل.

¹ - ديوان أبي تمام، ج2، ج2، ص249-250.

² - المرزوباني، الموشح، ص373.

³ - الآمدي، الموازنة، ج1، ص245.

⁴ - المرزوباني، الموشح، ص398.

الحق النقاد القدامى الضرر بوظيفة الاستعارة بأن أخضعوها لحدود المؤلف، لقول الآمدي: «إن للاستعارة حدا تصلح فيه فإذا جاوزته فسدت وقبحت»⁽¹⁾ يعكس موقف الآمدي من شعر أبي تمام موقفه من الاستعارة وليس هو موقف ناقد واحد، بل هو موقف الجمهور الأعظم من النقاد، فقد اعتبرت الاستعارة عندهم وجها متطورا للتشبيه ووظيفة التشبيه، هي التوضيح؛ لذا رُدت كل استعارة موهلة في الغموض⁽²⁾؛ لهذا أعجب الذوقيون بالبحثري لأنه رد الشعر في بيئة الحضارة إلى طبيعته الأولى، وبالتالي يكاد يكون بدويا أرغمته الحضارة أن يتحضر وبدا ذلك في إكثاره من الألوان الزاهية في أوصافه مترجما بهذا اندهاشه لا علمه لأنه لامس الحضارة بعمرانها وحدائقها وأفكارها من خارجها، أما أبو تمام فإنه صاحب عقل ونظر مثلما تترجم استعاراته الجديدة (غريبة وطريفة، تحقق للشعر عدوله) وألفاظه الوحشية وهو شاعر تعمق تحولات عصره، ولم يمنعه ذلك من أن يحافظ على السنة الموروثة، يعدّ شعره الجميل من أحسن ما قيل، وما أنتجه مع محدثي عصره من صنعة يمثل بناءات فكرية وإبداعية جديدة أريكت الذوقين واللغويين من قبلهم⁽³⁾. استوعب أبو تمام بإبداعاته الاستعارية أن الاستعارة «جسر المبدع نحو عالم جديد يخلقه هو بواسطة اللغة وبذلك فإن الاستعارة تأكيد لحريته واعتراف به كخالق وباعث الحياة في الكلمات»⁽⁴⁾.

خضع أبو تمام لحاجات العصر الجديد ومتطلباته، ولم يخضع لتقاليد قديمة لا تتسجم مع الحركة الثقافية والعلمية الجديدة، فهو لم يهدف من وراء هذه الاستعارات إلى إرضاء الذائقة النقدية، بل «انزياحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه، والانزياح يكون خرقا للقواعد حيناً ولجوءاً إلى ما ندر من الصيغ حيناً آخر»⁽⁵⁾. لم يفهم النقد القديم وجهة نظر أبي تمام في فهم

¹ - الآمدي، الموازنة، ج1، ص243.

² - ينظر: توفيق الزايدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي حتى نهاية القرن الرابع، ص128-129.

³ - ينظر: مصطفى درواش، وجه ومرآة، المنظومة النقدية التراثية، ص244.

⁴ - توفيق الزايدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص126.

⁵ - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والنقد الأدبي، مقال مجلة الأقاليم، دار الشؤون الثقافية العامة، العدد 3، آذار، 1990

الأشياء وإدراكها، بينما أدرك أن الاستعارة «أداة معرفية، أي فكرة داخل خطاب تساعد على كسر الإدراك الجامد للشعر آنذاك، وإظهار قدرة الفكر الإحيائي على توليد الدلالات المختلفة ومعنى ذلك أن الاستعارة تعد أداة لتطوير المفاهيم ووسيلة لخلق واقع وليست لتزيين الواقع كما هو الحال في البلاغة القديمة»⁽¹⁾، فالاستعارة صورة ذهنية، يلجأ إليها الفاعل حينما يفقد خصيصة ما موجودة لدى آخر، ويعتمد الفاعل إلى هذا الفعل الاستعاري؛ لإكمال شيء ما يشعر بأنه ينقصه حتى يبدو أمام الآخرين، وكأنه يمتلك جميع المقومات، التي تؤهله لممارسة دوره الفاعل في الحياة، كما أن الفكر الاستعاري على هذا النحو دوره في توليد الدلالات غير المتناهية؛ لأنه من الضروري لخلق الاستعارات، فالشاعر العربي مثلاً حينما يخاطب الطفل ذلك المكان الصامت يستعير له من الإنسان صفة الكلام، لخلق جديد لطفل غير، الذي آل إليه⁽²⁾، فما أنجزه أبو تمام، هو ما يسمى في السيميائيات بخطابات المعارضة، وهو بنية تسمح لصاحبها كتاب خطاب بواسطة سلسلة الاستبدالات اللغوية، والفكرية، على نحو يمكن القارئ المتلقي، الذي يعي هذه الاستبدالات من التوصل إلى الخطاب الأصلي (المدلول) وإلى خطاب المعارضة (الدال) والدال يحمل العلامة، والمدلول يحمل الرمز، والرمز في المدلول يتحول إلى علامة في الدال عن طريق الاستعارة⁽³⁾. إن الاستعارة هي علامة العبقرية كما قال أرسطو؛ إذ جاءت في شعر أبي تمام غير متقيدة بقياس القدماء وعدم التقيد، جعل الاستعارة في شعره صفة، أو مقوماً أسلوبياً، رأى فيه بعضهم خروجاً على ما تواضعوا عليه ولكنه كان أقرب إلى صفة التجديد والتغيير في شعرية القدماء منه إلى التزامها حداً نهائياً فلما كان السياق أنموذج لبناء لغوي يتخلله عنصر، لم يكن متوقعا، وما ينتجه هذا العنصر، أو

¹ - عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ص 179

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 179-180-181.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 184.

تضاده مع عناصر السياق، هو المنبه الأسلوبي، فقد كانت تلك الاستعارات المميزة عن سنن القدماء منبهات أسلوبية في لغة أبي تمام الشعرية (1).

كان أبو تمام في مذهبه غير موافق لمذهب القدماء في التعبير الشعري وخارجا عن عمود الشعر، الذي هو في نظرهم الاستعارة القريبة على أن هذا الفهم فيه إسراف وغلو من جهة البعد عن الشعرية القائمة على المجاز في سائر مقوماتها؛ أي أن الأقرب إلى الصواب أن يكون عمود الشعر مستخلصا من روائع الآثار بغض النظر عن قتلها بالقياس إلى غيرها (2) ومن هنا فقد اتضح أن سائر النقاد القدماء يعتقدون بالوضوح والصرحة كونهما يحققان وصول المعنى إلى المتلقي من غير تأمل، أو إجهاد فكر في الصور البيانية للتعبير الشعري، وكان التقنن في الأسلوب الشعري يجعل الضرر متصنعا مما يقلل من إيضاح الشاعر لفكرته ويضعف من التجاوب العاطفي بين الشاعر والمتلقي في العملية الشعرية، وهذا فهم بدائي للشعرية؛ لذا كان أبو تمام مجيدا في إظهار المقومات الشعرية الحضارية مثل أناقة اللفظ وتنسيقه حيناً والمبالغة في الاستعارات حيناً آخر، فإذا كانت مقومات الوضوح في العملية الشعرية تغلب على مقومات المجاز، فإن هذا يكشف عن غلبة الفكر أو المضمون على الشكل الفني، أو مقومات خلق الصورة الفنية، وهو ما يضيفي على الشعرية سمة الوظيفة غير الجمالية، ولما كان الشعر لغة إحياء وتخيل ومجاز وليس لغة وضوح وتقرير ومباشرة، فقد كان من المناسب أن لا يرتبط بوظيفة ذات طبيعة تعليمية، أو أخلاقية وإنما يتصف بالوظيفة الجمالية فقط، وهو ما يذهب إليه فهم أبي تمام للنص الشعري؛ لذا كان من المناسب أن تكون القراءة النقدية في شعر أبي تمام نصية وليست مستوحاة من النص السابق (3).

¹ - ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والنقد الأدبي مقال مجلة الأقاليم، ص 39.

² - ينظر: مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للنشر والتوزيع، ط 1، بيروت، 1981، ص 109.

³ - ينظر: رحمان غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية التطبيقية، ص 298.

يمثل أبو تمام المرحلة الثانية في مذهب البديع العباسي؛ إذ حمل لواء هذا اتجاهه فكان تلميذا أميناً لأستاذه مسلم بن الوليد، ولكنه فاقه حين أخذ نفسه بثقافة واسعة جعلت بعض نقاد العصر يعدّونه عالماً، وجعلته هو نفسه يحدد موقفه من الفن الشعري من منظور جديد، حاول فيه أن يزاوج بين الفكر والشعور، أو بين العقل والوجدان «مدرسة أبي تمام هي امتداد طبيعي لمدرسة مسلم بن الوليد التجديدية مع الاعتراف بحقها في تلك الإضافات التي فرضتها طبيعة هذا العصر بفروعها المختلفة، وهي ثقافة عكست أبعاد الرقي العقلي الذي شهدته الحضارة الجديدة في المجتمع العباسي، وكان أبو تمام شديد الشغف بها، قادراً على استيعابها وضمها وتحويلها إلى مصدر ثراء لفنه»⁽¹⁾. تلقى أبو تمام هذا البديع، الذي كان مسلم قد اتخذه مذهباً له حتى عرف به ونسب إليه ومضى يفرط في استخدام ألوانه ويعقد في تركيب صوره، حتى قال عنه الآمدي: «أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد، ثم اتبعه أبو تمام واستحسن مذهبه وأحب أن يجعل كل بيت من شعره غير خال من بعض هذه الأصناف، فسلك طريقاً وعراً واستكره الألفاظ والمعاني ففسد شعره، وذهبت طلاوته ونشف ماؤه»⁽²⁾. مثل البديع في العصر العباسي المدار الجوهري؛ لخروج الشاعر المبدع عن الأنموذج الشعري كما يمثله الشعر الجاهلي، وقد مثل هذا الخروج أساساً أبو تمام، ومثلت الصورة الشعرية التمامية إشكالية مصدرها تعذر التأويل، وتعيّن على مؤسسة الشعر أن تحتوي ذلك الخروج⁽³⁾.

إنّ الخطاب النقدي المهيمن في بيئة أبي تمام أن البديع متأصل في الشعر الأنموذج وأن الشعراء المحدثين لم يسبقوا إلى هذا الفن بدليل المدرسة القديمة ومدرسة "عبيد الشعر" عند الطفيل الغنوي، وأوس بن حجر وزهير بن أبي سلمى، فهذا الفن أصيل من قبيل الثبات لكن بصورة غير جلية لقول الآمدي: «إنما كان الشاعر يقول من هذا الفن البيت والبيتين في القصيدة وربما قرئت في شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت واحد بديع، وكان

¹ - عبد الله التطاوي، القصيدة العباسية، قضايا واتجاهات، ص 109.

² - الآمدي، الموزانة، ج 1، ص 117.

³ - ينظر: أسماء جموسي عبد الناظر، التفاعل السياقي الأول والراث النقدي إلى القرن الخامس الهجري، ص 712.

يستحسن ذلك منهم إذا أتى قدرا ويزداد حظوة بين الكلام المرسل»⁽¹⁾، ولكن ما حدث في العصر العباسي من تطور في هذا الفن، أنه كثر في أشعارهم وعرف في زمانهم، ثم أن الطائي تفرع فيه فأحسن بعض وأساء في البعض الآخر، فما كان من موقف ابن المعتز أن حاول أن يرصد بعض هناته، فرآها قائمة في الألفاظ، التي تستغل على الفهم -في بعض الأحيان- وهو الأمر، الذي سجله في رسالته المشهورة، التي خصصها في عرض مساوئ أبي تمام، وربما قصد ابن المعتز من صياغة تلك الرسالة أن يظهر معارضته الشديدة لأولئك الذين اسرفوا في التجديد وبهرتهم الحضارة فطغت على صنعتهم حتى كادوا يفقدون السند التراثي الأصيل تحت وطأة هذا التجديد. ويرد فن البديع إلى أصوله التراثية الأولى⁽²⁾. من الطبيعي إذن أن نتصور انعكاس ثقافة العصر وحضارته بما حوته الثقافة من أنواع المعرفة الإنسانية وأنماط الفكر في شعر أبي تمام، فكان من حقه «أن يزواج بين فكره ووجدانه، أو يجمع بين عقله وشعوره، أو رؤيته الخاصة لعملية الإبداع، أو رؤيته للأداة وكيف يتعامل معها على مستويات إيحائية مختلفة في درجات التصوير، أو على مستويات زخرفية متنوعة من حيث التعامل الصوتي والمعنوي»⁽³⁾. وهذه الثقافة يؤكد لها أبو تمام في قوله في مدح المأمون:

دِمْنُ أَلَمٍ بِهَا فَقَالَ سَلَامٌ * * كَمْ حَلَّ عَقْدَةَ صَبْرِ الْإِلَامِ
وَقَفُّوا عَلَى اللَّوْمِ حَتَّى خِيلُوا * * أَنَّ الْوُقُوفَ عَلَى الدِّيَارِ حَرَامٌ
وَلَقَدْ أَرَاكَ فَهَلْ أَرَاكَ بِغِبْطَةٍ * * وَالْعَيْشُ غَضٌّ وَالزَّمَانُ غَلَامٌ
أَعْوَامٌ وَصَلِّ كَانَ يُنْسَى طَوْلَهَا * * ذِكْرُ النَّوَى فَكَأَنَّهَُا أَيَّامٌ⁽⁴⁾

برزت نوافر الأضداد كما لو كانت معلما خاصا وجديدا تماما تميز به أبو تمام في مدرسته التجديدية، وهي في حقيقة أمرها لا تتجاوز كونها درجة من درجات التصوير نهض بها الشاعر

¹ - الآمدي، الموازنة، ج1، ص20.

² - ينظر: عبد الله التطاوي، القصيدة العباسية، قضايا واتجاهات، ص11.

³ - المرجع نفسه، ص112.

⁴ - ديوان أبي تمام، ص275.

وعرفها من قبله أصحاب البديع تحت اسم الطباق حيناً، وتحت اسم المقابلة حيناً آخر، وقد ربطوا الطباق باللفظ والمقابلة بالمعنى، ونحن لا نشك في تلك العلاقة الوثيقة بين تنافر الأضداد وبين طبيعة التأثير الثقافي الجديد، الذي تشكلت من خلاله عقلية أبي تمام، فهو لم يخلق هذا التنافر من فراغ، بل صدر عن تكوينه التراثي أولاً؛ ولذا يظل محموداً له أنه لون هذا التكوين بطبيعة فكره ورغبته في الجدل، الذي عرف عنه، ثم يبقى عليه أنه حين أعجب بهذا الاتجاه أسرف فيه إسرافاً شديداً، حتى صار السمة الغالبة على شعره، مما زاد في غموضه حتى استغلق فهمه في بعض الأحيان⁽¹⁾، فقيام مؤسسة البديع الضابطة لفنون البديع في العصر العباسي محاصرة ثانية لفن الشعر، حتى يمارس التنوع اللامتناهي، الذي يهدد عمود الشعر بالتحول الماسخ وربما بالزوال لذلك فإن البديع بتحوله من وصف ظاهرة لإبداع في المحدث من الشعر إلى مصطلح مواضعي يمثل لحظة تكوينية للنموذج الشعري معلنة عن قيام عمود سليل الأول ومكمّله.

يبدو أن أبا تمام قد أحس أن ارتباطه بالتراث في موضوعات قصائده وأن تمسكه بالشكل العام، الذي اتسمت به القصيدة العربية يتطلب منه أن يجدد وأن يبرز قدراته الخاصة، فتحقق مبتغاه داخل نفس الإطار الذي صعب عليه تجاوزه، أو الخروج عليه، وهو أمر يزيد من قيمة حركته التجديدية في شعره؛ إذ يبدو تجديده من نوع أصيل يرتبط بأصول فكرية عميقة يتداخل فيها القدم والحداثة ولا يتحول كما ظهر عند غيره من أمثال أبي نواس إلى مجرد صوت فردي لا يكاد يتجاوز آذان نقاد عصره، أو يموت بموت صاحبه⁽²⁾.

يردّنا موقف النقاد من أبي تمام إلى مفهوم القدماء لقضية عمود الشعر، التي انتهت عندهم إلى ما يعادل مفهوم الصورة الشعرية الأمر، الذي يختلف - في جوهره - عن منهج القصيدة العربية، أو شكلها العام، فإذا فقد القدماء تعاطفهم مع أبي تمام؛ فلأنه أغرق في عرض صورته أو في تعامله مع الصورة الشعرية على مستوياتها المختلفة، وذلك حين أخرجها

¹ - ينظر: عبد الله التطاوي، القصيدة العباسية، قضايا واتجاهات، ص 112-113.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 113-114.

من الدائرة، التي وقف عندها القدماء وتعاورها الشعراء بما اتسمت به من الوضوح والبساطة فإن نظرتهم إلى منهج القصيدة وتوصيف النمط، الذي ينمي الشاعر من خلاله قصيدته من (المبدأ والخروج والنهاية) على حد تعبير ابن رشيق. هذا الموقف النقدي في جملته يسجل دور أبي تمام ضمن دائرة الشعراء المقلدين ويضخم من حجم الدور التراثي في قصائده ويبرز ذلك التزاوج بين الروح التراثي وروح العصر، الأمر، الذي يظهر ويتكرر ظهوره في محاولات التعديل والإضافة والابتكار والتجديد⁽¹⁾.

استطاع أبو تمام أن يزواج في فنه بين القدم والحداثة، باستفادته من مخزون ثقافي متعدد الروافد تمثل في التراث (حفظ روائع الأشعار) وواقع حضاري عكسته الفلسفة والمنطق ومختلف العلوم، مما خوّل له أن يتحكم في صنعته الشعرية تحكما عقليا تأمليا أعطى لخطاباته روح التغيير. إن تلاقح الثقافتين (التراثية والحضارية) أنجبت فناً تفوّق به أبو تمام على نظرائه.

¹ - ينظر: عبد الله التطاوي، القصيدة العباسية، قضايا واتجاهات، ص 115-116.

المبحث الثالث: التخطيط المتجاوز ومرجعياته:

- التخطيط والمرجعية العقائدية:

يشبه موقف حازم القرطاجني موقف عبد القاهر الجرجاني فيما ينبغي أن يتخذه ذو الذهن الكبير من ثقافات عصره من مواقف، وفي حسم ما يكون قد وصله من قناعات وآراء تأخذ صبغة المبادئ في الحقول المعرفية، التي يتعاطاها، غير أن الشبه بينهما لا يعدو هذا المنطلق بل يمكن الإقرار بأن حصيلة موقفيهما أقرب ما تكون إلى التباين، علما بأن هذا التباين لم يمنع حازما من الإفادة من عبد القاهر، وأصول هذا التباين، أو الاختلاف تمتد إلى خصام النحو والمنطق؛ لكونهما علامتين مميزتين لمنحيين في التفكير يرفد كلا منهما مصدر مغاير للآخر، يتمثل في الثقافة العربية الإسلامية في حدود أصالتها من منظور علماء الإسلام وعلماء اللغة خصوصا، أما الثاني فيتجسد في الفكر الفلسفي ذي الأصول اليونانية، الذي اعتبر أس في كل معرفة تبتغي بلوغ اليقين⁽¹⁾، وضمن هذا الجدل في مستوى التصور النقدي والبلاغي تشكل منظورين في سياق الثقافة الواحدة يهتمان ببلاغة النص الأدبي ضمن إطار من التصور الشامل لماهية الأدب عموما وغايته: هما مفهوم التخيل ومفهوم النظم، فاعتماد عبد القاهر النحو لوضع ضوابط رأيه في بنية النص مؤسس على موقف نقدي عقائدي يبتغي إيجاد بديل لنظرية التخيل القائمة على أسس من المنطق، فقد طعن عبد القاهر في الأساس العقلي للتخيل، وهو يؤسس مفهومه للنظم لاعتبارات مختلفة⁽²⁾.

إن التخيل عنده قياس خادع وهو منزل في أدنى مرتبة في نسقهم المنطقي، ومع إقرارهم بأن جوهر التخيل، أو المحاكاة، هو الصياغة المتجددة والمتميزة للمعنى، أو الحقيقة التي يؤسسها البرهان، فإن هذه الصياغة لا تملك إلا أن تعتمد التموه في إيصال هذا الخطاب التخيلي إلى الجمهور، الذي لا يملك القدرة على استيعاب الخطاب البرهاني الفلسفي، فضلا

¹ - ينظر: الأخضر جمعي، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، ص 217.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 218-219.

على أن المخيلة لم توضع إلا تحت وصاية العقل، هذا لا ينفي أن نظرية التخيل استطاعت أن تؤسس فهمًا متميزًا للشعر مستندًا إلى خواصه التصويرية (1).

حدد عبد القاهر مفهوم النظم بثلاث كفايات متكاملة: بما ليس هو، وبالتعبير عن معناه عبارة مجملة وبتفصيل القول في شأنه والبحث له عن أساس ملموس يتبين فيه فضل الكلام على اللغة، فليس النظم مجرد توالي الألفاظ في النطق وورودها على السمع من غير ترتيب معلوم، وتأليف مخصوص ورسم مسبق يضعه المتكلم؛ ليبني الكلام فيه، وينسق بين أركانه ليبين عن المراد، ويبلغ عن القصد، فاستقامة الكلام واستحالاته رهينة نظمه وما يقوم بين معانيه من وشائج دلالتها متناسقة ومعانيها متلاقية، فالنظم صنعة وثيقة الصلة بقوى الإنسان المدركة وفي مقدمتها العقل، ويصبح انتظام الوحدات اللغوية انعكاسًا للمضمون في بنائه المنطقي (2).

إن المتصفح لكتاب (دلائل الإعجاز) يجد في مواضع عدة نصوصًا تؤكد هذا المنحى العقلي الناتج، عن تركيز عملية النظم على العلاقات الدلالية بالدرجة الأولى لقوله: «ليس الغرض بنظم الكلام أن توالى ألفاظها في النطق، بل أن تتناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه، الذي اقتضاه العقل» (3)، وهنا يبرز فارق كبير بين "اللغة" و"الكلام" يتمثل في أن اللغة بحكم قيامها على التواضع والاصطلاح، يمكن أن تتضمن ظواهر تستعصي على التفسير والتعليل؛ لأنها وقعت بمحض الاتفاق والاعتباط، وهو ما لا يمكن في "الكلام"؛ لأنه محكوم في الأصل، بزمام العقل وترتيب المعاني في النفس ولا يصدر من المتكلم إلا عن قصد سابق بالمباني الملائمة لما يريد أن يصوغ من المعاني، ويكون من هذا المنظور تنويعًا لجملته من العمليات السابقة له يمكن تلخيصها على النحو التالي: تبلور الأفكار في النفس وانتظامها انتظامًا نظريًا مجردًا حسب مقولات الفكر، ثم بروز الحاجة إلى الرموز والعلامات؛ لأن الفكر

¹ - ينظر: الأخضر جمعي، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، ص 186.

² - ينظر: حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط2، بنغازي، 2010، ص 452-453.

³ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، طبعه رشيد رضا، شركة الطباعة الفنية الحديثة، القاهرة، 1961، ص 40-41.

لا يلتبس بالفكر والجوهر لا يدل على الجوهر فتستبدل المعاني المجردة بالسّمات والعلامات الدالة عليها، ثم ترتب هذه العلامات على النسق، الذي ترتب حسب المعاني في النفس⁽¹⁾ يقول عبد القاهر: «لا يتصور أن تعرف موضعا من غير أن تعرف معناه، ولا أن تتوخى الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هناك، فإذا تم ذلك اتبعتها الألفاظ وقفوت بها آثارها، إذا فرغت من ترتيب المعاني في النفس لم تحتج إلى أن تستأنف فكرا في ترتيب الألفاظ، بل تجد أنها تترتب لك بحكم أنها خدّم للمعاني وتابعة لها ولاحقة بها»⁽²⁾، يشتمل النظم عند عبد القاهر على ثلاث عمليات متوالية هي:

1. رسم العقل.

2. ترتيب المعاني في النفس وحصولها على نسق بمراعاة أحكام النحو.

3. تعليق الكلم في النطق وترتيبها بحسب ترتيب المعاني في النفس.

وعلى أساس ذلك يكون النظم عملية تتم في مستويين متزامنين هما:⁽³⁾

- مستوى عميق غير منطوق مشتمل على المعاني الدلالية.

- ومستوى سطحي منطوق يتم فيه نظم المقال على مرحلتين:

مرحلة تستبدل فيها المعاني العميقة بألفاظ القاموس.

مرحلة تعلق فيها هذه الألفاظ بعضها ببعض حسب قواعد التركيب⁽⁴⁾.

يلجّ عبد القاهر في تحديده النظم على فكرة العلاقة أو "التعليق" ويظهر هذا في بعض تعريفاته كقوله: «معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب

¹ - ينظر: حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، ص454.

² - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص96.

³ - سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، إريد، 2006، ص93.

⁴ - ينظر: أحمد المتوكل، نحو قراءة جديدة لنظرية النظم عند الجرجاني، ضمن لسانيات وسيمائيات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1976، ص87-96.

من بعض»⁽¹⁾، وقوله: «لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ويبني بعضها على بعض وتجعل هذا بسبب من ذلك»⁽²⁾، فالنظم أو معاني النحو، هو خضوع الكلام لنواميس الفكر وبروزه على هيئة تحاكي الروابط المنطقية، التي يقيمها بين المعاني فتكون البنية اللغوية صدى لبنية عقلية -منطقية سابقة- ولئن كانت الألفاظ مفردة غير قادرة على محاكاة الفكر؛ لأنها تحدث بالاصطلاح والتواضع ولا يقوم نظم حروفها على رسم من العقل فإن العلاقات، التي تنشأ بينها في السياق قادرة على تلك المحاكاة، ولا بد من أن يكون بينها وبين المعاني الحاملة لها شبه، وهذه النزعة الذهنية الطاغية على تفكير الجرجاني تفسر اهتمامه البالغ بالتراكيب وإهماله لدور الصوت والكلمة إهمالا يكاد يكون كليا، فكأن اللغة، في نظره تنحصر في التراكيب، التي توفرها للمستعمل؛ لأنها وحدها القادرة على تحقيق التطابق بين اللغة والفكر⁽³⁾.

إن اهتمام عبد القاهر بالتراكيب اللغوية يدفعنا إلى طرح سؤال مهم هو: هل أن نظرية النظم نظرية لغوية أساسا تصف عملية الكلام في عموميتها سواء كان الكلام قولاً عادياً، أم قولاً فنياً، أم أنها نظرية لتحليل الكلام البليغ وبيان أسباب جودته؟ فأغلب القدماء يعتبرون نظرية النظم هي نظرية نحوية، في حين اعتبرها آخرون نظرية في البلاغة؛ لأن الإطار الذي نزل فيه المؤلف نظرية النظم وطريقته في تحديدها يجعلان التأويلين ممكنين متى نظرنا إلى المسألة نظرة عامة: فهي من جهة أساس منهجي للوقوف على أسرار البلاغة ورأس الأدلة على إعجاز القرآن، وهذا يعني أن تطبيقها والتحقق من فعاليتها في التحليل ارتبطا بنصوص تمثل قمة الموروث الأدبي في الثقافة العربية الإسلامية، وهي من جهة أخرى لا تعدو أن تكون

¹ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 44.

² - المرجع نفسه، ص 97.

³ - ينظر: حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، ص 463.

الالتزام بمقتضيات علم النحو والعمل على قوانينه وأصوله، وهذا يعني مبدئياً أنها صالحة لوصف كل ضروب الكلام؛ لأن النحو شرط لا يستقيم بدون كلام⁽¹⁾.

إن اللغة عند عبد القاهر أوثق اتصالاً بالشعر، منها بالمنطق، وإن النحو عنده أكثر ارتباطاً بعلم المعاني والبلاغة منه بالقواعد المنطقية الجامدة، التي لا تسمح بأية دلالة ثانوية يؤكد لنا ذلك عنايته بالشعر واهتمامه به ودفاعه عنه في كتابه دلائل الإعجاز حيث وجد أن الشعر وسيلة لبيان أسباب البلاغة والفصاحة وطريقاً إلى معرفة إعجاز القرآن. إن فهمه للنحو رد للغة اعتبارها، وأحلها المحل اللائق بها، فالنحو عنده ليس هذا العلم، الذي يبحث في ضبط أواخر الكلمات، ولا هو هذا الشيء، الذي لا مكان له في البلاغة، فالنحو عنده العلم، الذي يكشف عن المعاني، وما المعاني هنا إلا الألوان النفسية المتباينة، التي ندركها من علاقات الكلام بعضه ببعض، ومن استخدام الشاعر للغة استخداماً يجعل من ارتباط بعضها ببعض نسيجاً حياً متشعباً من الصور والمشاعر⁽²⁾.

يراعي كل فعل لغوي في ترتيب أجزاء الكلام ترتب المعاني في النفس، هو فعل إنشائي من جهة أنه تصوير باللغة وتشكيل لمادة لم يكن لها شكل قبل أن تخرج من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، وتكون أن ذاك العناصر اللغوية المفردة من أسماء وأفعال وحروف بمثابة المادة الخام، التي يعطيها النظم شكلها المميز شأنها شأن الذهب والفضة لا تصاغ منها أصناف الحلي إلا بما يحدث الصانع فيها من الصورة. إنه لا يستعمل مصطلح الصورة بالمعنى الفني الضيق الشائع في مؤلفات نقد الأدب، الذي تندرج فيه وجوه المجاز كالاستعارة والكناية والتمثيل وإنما يستعمله في معنى أعم قريب من استعمال المناطقة وقت يقابلون بينها وبين المادة، وهي عنده درجة من التجريد العقلي يستخلصها الناظر من الأشكال اللغوية الماثلة في النص بعد سيرها بالنظر والفكر⁽³⁾، يقول حمادي صمود: «حديث الجرجاني عن المعنى لا ينفصل عن

¹ - ينظر: حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، ص 463-464.

² - ينظر: محمد كريم كواز الكواز، البلاغة والنقد، المصطلح والنشأة والتجديد، ص 325-327.

³ - ينظر: حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، ص 465-466.

حديثه عن البلاغة والفصاحة والفضل والمزية فالبلاغة عنده دخلت طورا جديدا لم تعد القيمة الأدبية بنجاعة النص وتأثيره المباشر في متقبله لحسن لفظه ووضوح معناه وقربه من الإفهام بل أصبحت خصوصيات في بناء المعاني تدرك بالعقل والتدبر والمثابرة على التأمل لا بوقع الألفاظ في السمع»⁽¹⁾، ثم إن معاني النحو، التي يتكلم عنها عبد القاهر ليست هي "القوانين المعيارية" التي يتحتم أن تتحقق في أي كلام لكي يكون كلاما، ولكنها المعاني، التي تحدث الفروق بين أسلوب وأسلوب، وبين نظم ونظم، وإن هذه القوانين النحوية المعيارية، هي بدورها قوانين وضعية لا تفرق بين كلام وكلام، شأنها شأن دلالات الألفاظ المفردة، وليست المزية التي تحدث في الكلام بمجرد علم المتكلم بتلك الفروق، التي تحدثها المعاني النحوية. العلم وحده لا يكفي، ولا بد من القدرة، التي تمكن المتكلم، أو الشاعر من استخدام هذا العلم وتوظيفه توظيفا مؤثرا دالا «لأن معاني الشعر لا تقتصر في تصور عبد القاهر على الألفاظ، ولكنها تمتد إلى الدلالات النحوية، وهذا الذي يحدد الفارق بين مستوى كلام وآخر، وبين شعر وآخر»⁽²⁾ فالمعنى، هو محصلة التفاعل الدلالي بين المعاني والألفاظ من ناحية ومعاني النحو، التي أقامها المتكلم بين هذه الألفاظ من ناحية أخرى، أما الغرض، فهو الفكرة العامة الفكرة الخام قبل أن تصاغ في أسلوب بعينه، التي لا وجود لها إلا على سبيل الافتراض والتجاوز.

إذا كان المعنى، هو محصلة لتفاعل العلاقات النحوية داخل النظم، أو الأسلوب، فعلى أن نكون على حذر شديد في قراءة عبد القاهر، وأن نكون على وعي بأنه أحيانا يستخدم كلمة "المعنى" ويقصد بها "الغرض" الذي هو الفكرة وأحيانا يستخدمها ويقصد بها "الدلالة"؛ لأنه يرفض أن يكون "المعنى" هو محك البلاغة والفصاحة والبيان؛ ومن ثم "الإعجاز" وهو يرفض المعنى، الذي هو الغرض. يرى عبد القاهر أن الشعر لا يصح أن تتبع قيمته من المعاني التي يؤمنها الشعراء، بل قيمة الشعر الحقيقة، إنما تكمن في النظم والصياغة⁽³⁾.

¹ - حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، ص 468.

² - نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، ط5، الدار البيضاء، 1999، ص 168-169.

³ - ينظر: نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، ص 173-175.

يلتقي مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني مع النظريات الأسلوبية في العصر الحديث التي بحثت في أدبية الخطاب لقول عبد السلام المسدي: «الخطاب الأدبي ينتمي إلى صاحبه من حيث هو كلام مبنوث، أما أدبيته، فهي أساسا وليدة تركيبته الألسنية، أي وليدة ما ينشأ بين العناصر اللغوية من أنسجة متنوعة متميزة، فالطابع الشعري في كل حدث أدبي، هو بمثابة تفجر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة، وذلك بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الوجود اللغوي فتكون السمة الأدبية متطابقة مع فكرة الاستعمال اللغوي المجسم والمحدود بسياق معين؛ لأنها تحدد انطلاقا من خصائص انتظام نص بنيويا مما يجعل الطابع الإنشائي علامة مميزة لنوعية الكلام داخل سياق الخطاب، وما تلك السمة إلا شبكة تقاطع الدوال بالمدلولات ومجموع علائق بعضها ببعض»⁽¹⁾، أما عبد الملك مرتاض يقول: «الأدبية تبدو في جوهر النص ونسيجه وجماليته وتمثله لرؤية وإخراجه في بناء تحكمه شبكة من العلاقات والشفرات»⁽²⁾، فالتحول حول اللغة في فنيته، هو ما بنى عليه دي سوسير نظريته اللسانية، التي أثرت في النقد البنيوي، فاللغة علاقات تكتسب فعلها من مبدئي الاتحاد والتقابل اللذين تحويهما هذه العلاقات، وليست مجرد شكل خارجي فارغ الدلالة والمعنى، أن الأساس لدى دي سوسير، هو أن اللغة نسق مميز من العلاقات بين الكلمات وليست عددا من العناصر المبعثرة، التي لا تربط بينها رابطة عضوية، بينما تكون الصلة بين الدال والمدلول مجرد رابطة اعتبارية خارجية واصطلاحية نتجت من المواضعة الاجتماعية. «إن النص ليس إشارات آلية تكون فيها الألفاظ وعاء لتفجر الوجدانات، فهو تركيب لغوي وكلام مخيل، يعطو على لغة الخطاب اليومي»⁽³⁾، لقد بذر البذور الأولى للدراسات الأسلوبية واللسانية، التي ظهرت في أوروبا، كما كانت دراسته العامل الأساس في بقاء التفكير البلاغي متجددا إلى هذه الفترة المتأخرة رغم تبلور مادته واستقرارها قبلها بكثير وتبرز هذه الجهود المنهجية في شكل صراع بين تصورين

¹ - عبد السلام المسدي، مدخل إلى النقد الحديث، أشغال الندوة، اللسانيات واللغة العربية، تونس 13-19 ديسمبر مجلة الجامعة التونسية، لمطبعة الثقافية، 1981، ص. 209.

³ - ينظر: عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، الجزائر، ص15-17.

³ - مصطفى درواش، خطاب الطبع والصناعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول، ص232 إلى 234.

تعايشا منذ فترة التأسيس عندما طرح الجاحظ مسألة المجاز في تحليله للشعر والكلام ومسألة النظم حجة لإعجاز القرآن.

يرى أصحاب التصور الأول أن البلاغة في العبارة منفصلة عن السياق، الذي ترد فيه ولذلك تصوروا إمكانية تصنيفها وتبويبها؛ لاعتقادهم بأنها تتضمن قيمة في ذاتها، يرى أصحاب التصور الثاني، أن القيمة الفنية قيمة سياقية تبرز من تلاحم عناصر النص وتماسكها ونظمها وأنه لا يمكن أن يكون لأسلوب من الأساليب، أو أوجه من وجوه التعبير قيمة مطلقة⁽¹⁾، والحق أن هذين التصورين لم يظهرهما بهذا الشكل، وعلى هذه الدرجة من التقابل إلا في محاولتين تحتلان ركني الفترة، وهما محاولة ابن المعتز، ومحاولة عبد القاهر الجرجاني، أما ما بين هذين الركنين فقد كانت المواقف متذبذبة بين بلاغة العبارة وبلاغة التأليف، ومن أكبر أسباب التذبذب، ارتباط منطلقات التأليف في تلك الكتب بمقتضيات العاملين الهامين في نشأة التفكير البلاغي وتطوره، وهما العامل الأدبي والعامل القرآني، فالأول كان يجرها إلى السنة، التي شرعها ابن المعتز في كتاب البديع، والثانية إلى النظر في نظم الكلام وترابطه⁽²⁾.

انتهى الصراع مع عبد القاهر الجرجاني بغلبة أصول المنهج القرآني، الذي يرى أن سبب إعجاز النص كامن في نظمه وطريقه بنائه، وقد استطاع أن يطور هذا المنهج على صعيدين: أولاً بتركيزه على أسس نظرية ثابتة وإعطائه مضمونا ملموسا يجعل منه أداة فعالة في الحكم والتقييم، وبإخراجه ثانيا من حيز الإعجاز إلى مجال أوسع يضم كل أنماط الكلام الفني بحيث يكون صالحا للكشف عن أسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز في الآن معا⁽³⁾ وعلى الرغم من ما قيل عن انقباض فضاء الشعر فإن القرآن فتح له آفاقا كتابية مغايرة في الحقب المتتالية، ويبقى المنجز الشعري كل معقد من العلاقات والكشف غير عادية، وقد حاولت قراءات المناهج أن تجعله عاديا لكنه ظل غريبا عصيا⁽⁴⁾.

¹- ينظر: حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، ص 272-273.

²- ينظر: المرجع نفسه، ص 473.

³- ينظر: المرجع نفسه، ص 473.

⁴- ينظر: مصطفى درواش، وجه ومرايا، المنظومة النقدية التراثية، ص 9.

إن نظرية حازم القرطاجني وعبد القاهر الجرجاني، نظريتان مختلفتان في بناء النص الشعري طعنت في تخطيط علماء البلاغة واللغة، باعتماد نظرة جديدة إلى النص، انطلق فيها الأول من منهج فلسفي يوناني أساسه التخيل والمحاكاة، والثاني اعتمد منهجا دينيا عقائديا أساسه العلاقات النحوية وانتظام الوحدات اللغوية، ولكن منطلق الاثنين هيمنة العقل والمنطق.

إن الجديد عند عبد القاهر الجرجاني، هو أنه استخدم معاني النحو وأحكامه استخداما حديثا بيانيا نقديا محضا، وإلا لكان في النحو غنى عن كل ما قرره عبد القاهر والبلاغيون من أحكام بيانية بلاغية. لقد اعتمد عبد القاهر على الذوق الأدبي الخالص اعتمادا كليا في كل ما قرره من أحكام، مؤكدا أنه لا يصادق القول في هذا الباب موقعا من السامع ولا يجد لديه قبولا حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة، فالذوق، هو الفيصل الأخير في الحكم على الدقائق، وهو الذي يتحكم في نظم المعاني، التي نعبر عنها، وتسوق فكرة النظم عند عبد القاهر إلى تخطي الإعراب، والجملة البسيطة إلى الجملة المركبة.

خرج عبد القاهر الجرجاني من دائرته المغلقة، ذلك أن معيارية العربية الفصيحة في القضايا الصوتية والتركيبية (النحوية) أمر مقرر يحفظ لها ديمومتها وشرط التواصل بين القديم وما يستحدث في الآماد المتلاحقة ولكن الباب، الذي وجه إليه في (دلائل الإعجاز) هو الدرس التطبيقي التحليلي للكلام العربي، فالتركيب تدرس حالاته النحوية: الترتيبية في التقديم والتأخير والتوليدية بين البسائط من الجمل والمركبات والنظر في العناصر المضافة ودورها وما يذكر وما يحذف، والتكوينية في التعريف والتذكير، وفي التقرير والإثبات من طرف والإينشاء بضروبه من طرف آخر، كما درس الصورة الفنية وجماليتها، والتركيب اللغوي وجماليتها، وبحث عن القيمة المرتبطة باحتمالات بناء الجملة، وتوزع الأدوار بين أجزائها في نقل المواقف والإيحاءات، فالقدرة التعبيرية تعطي النص لمحة صافية تخلق التواصل، فيسهم في تحقيق البعد الجمالي إفادة وممتعة على درجات بحسب سياق النص وقدرته التأثيرية، إن دراسة عبد القاهر تتحول إلى دراسة أسلوبية تبحث عن مواطن الإبداع وتحدد للأديب سمة تفرده، وخصائص أسلوبه الذي، يميزه عن غيره ويحكم له بالتفرد.

تصدى عبد القاهر الجرجاني للكثير من القضايا، التي شغلت الفكر المعاصر وادعى فيها بعضهم الإبداعية، وتحليلها تحليلًا ينسجم مع النظرة الموضوعية في التعامل مع الأفكار، التي تحملها النصوص ومن أبرز تلك القضايا (قضية اللغة والكلام) تلك القضية، التي شغلت بال المعاصرين حتى نصب (دي سوسير) علما عليها، وتتلخص في الفروق الدقيقة، التي تميز بين المصطلحين وبيان العلاقة الذهنية والنفسية في حركة الدلالة اللغوية، وإقامة الروابط بين الألفاظ أصواتًا وكتابة وانطباعاتها التصويرية ووقائعها المادية، وهذا ما تطرق إليه عبد القاهر قبل قرون؛ إذ تطرق إلى العلاقة الذهنية النفسية في عملية الصياغة الأدبية، ورأى أن المتكلم يصير الكلمات والمعاني بينما الأسلوبيون المعاصرون يدركون أهمية الأسلوب في عملية الصياغة الأدبية، ولكنهم ينكرون استقلاليتها عن المعنى أو يعدونه بناءً افتراضياً لا يمت إلى الواقع بصلة، أما عبد القاهر، فيرى أن الأسلوب يتمثل في الصورة الناشئة عن ائتلاف اللفظ والمعنى معاً، وعد الأسلوب عنصراً ثالثاً بجانبهما، معنى هذا أن الكلام مبني على عناصر رئيسية، هي اللفظ والمعنى والأسلوب، فالإبداع الأدبي يتحقق من خلال اجتماع هذه العناصر الثلاث معاً⁽¹⁾.

تمكن أن الجرجاني بفكره الثاقب وما رآه من اضمحلال عنصر الاجتهاد في نفوس معاصريه ومن سبقهم إلى الاهتمام لقضية سيكون لها صدى في البحث البلاغي بعده، وبمعنى آخر من خلال المنجز من المعاني وتنظيمها يتوافق مع الفكرة، وفي العصر الحديث لم تكن صورة البحث البلاغي مختلفة عن سابقتها في بعض قسماها غير أنهم أبدلوا اللفظ بالشكل والمعنى بالمضمون، حتى بندكرونتشييه يتفق مع النقاد العرب في تحديد الشكل والمضمون أو اللفظ والمعنى، والمضمون عنده يتضمن جمعا من التقنيات الانفعالية والأحاسيس، التي تؤدي حالة جمالية فريدة⁽²⁾.

¹ - محمد حسين عبد الله المهداوي، نظرة في الأسلوب والأسلوبية (محاولة في التنظير لمنهج أسلوب عربي)

Abu.edu.iq/research/articles

² - ينظر: سمير إبراهيم العزاوي، التفكير السيميائي وتطوير مناهج البحث البلاغي المعاصر، دراسة في اللسانيات، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2005، ص66.

المبحث الرابع: البلاغة والنص في نقد حازم القرطاجني

يؤمن (الجاحظ) بالتواصل الحضاري، الذي لا يتم إلا حين تتفاعل المعارف؛ لأنّ العرب لولا ما أودعه الأوائل في كتبهم «حتى شاهدنا بها ما غاب عنا، وفتحنا بها كل مستغلق كان علينا، فجمعنا إلى قليلنا كثيرهم، وأدركنا ما لم نكن ندركه إلا بهم لقد خسّ حظنا من الحكمة ولضعف سببنا إلى المعرفة، ولو لجأنا إلى قدر قوتنا، ومبلغ خواطرننا ومنتهى تجاربنا لما تدركه حواسنا وتشاهده نفوسنا، لقلت المعرفة وسقطت الهمة، وارتفعت العزيمة وعاد الرأي عقيما والخطر فاسدا ولكل الحد وتبّلد العقل»⁽¹⁾، وهنا يصبح التفاعل بين الحضارات حقيقة ثابتة، فيكون الفكر العربي قد تقاطع مع الفكر اليوناني منذ مطلع نهضته ونقل منه إلى لغته واهتم بشرحه وتلخيصه ودراسته، ولعل أهم نقطة تم فيها التقاطع هي الفلسفة دون غيرها من المعارف الأخرى، وهو ما ساهم في تشكيل الشق العقلي في الفكر العربي⁽²⁾. نحن نعتزّ باليونان بالأسبقية في مجال الفلسفة والمنطق، ولكن الأمة العربية تميزت بالبيان كما يقول عباس أرحيلة: «أن الأمة العربية تميزت بين بقية شعوب الأرض بالبيان، وأن المعجزة القرآنية أنيطت بالبيان...»⁽³⁾.

كان للعرب القدامى رؤيتهم الجمالية، التي تميزهم من غيرهم من الأمم، وتتيح لهم أن يستقلوا بتفكيرهم الجمالي، الذي سيكون حتما مغايرا للتفكير اليوناني والعلة في ذلك، هو السياق المعرفي، الذي تواجدوا فيه آنذاك⁽⁴⁾. تكثفت مجهودات النقاد محاولين نحت قوانين الشعرية

¹ - الجاحظ، كتاب الحيوان، ج1، ص85/86.

² - ينظر: زروقي عبد القادر، الشعرية العربية تفاعل أم تأثر، بحث في أولية البيان العربي، دار الروافد الثقافية، ط1 بيروت، 2005، ص54.

³ - عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، مطبعة النجاح الجديدة ط1، الدار البيضاء، 1999، ص122.

⁴ - ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1991 ص145.

العربية والتفكير للشعر انطلاقاً من نظرية البيان عند الجاحظ ومن جاء بعده حتى ابن رشيق وانتهاء بنظرية النظم الجرجانية⁽¹⁾.

تفصي الحقيقة العلمية بنا إلى عدّ النظرية الشعرية العربية غير منتهية عند عبد القاهر الجرجاني، إنما تمتد إلى حازم القرطاجني نظراً لما أضافه فيها وكون أن هذه الرؤى السابقة له تميزت بقصر النظر إلى الوظيفة الشعرية المؤسسة لشعرية الخطاب الأدبي، فكانت تتوقف عند قضية ما أو تركز على جانب الاهتمام بغيره من الجوانب، التي تمكنها من أن تنتزل مع ما ركز عليه في نفس المنزلة؛ ولذلك كان كل علم من أعلام النقد يذهب إلى غير ما ذهب إليه غيره، فقدامه بن جعفر مثلاً قد تميز في طرحه بالتركيز على "الوزن والقافية" في حين عرف الآمدي بما اصطلح عليه بـ "عمود الشعر" فيما اهتم القاضي عبد العزيز الجرجاني بـ "قضية السرقات" ولم يخرج ابن سنان الخفاجي عما أثاره في "فصاحة اللفظ" كما كانت "قضية النظم" أشهر من نار على علم في تفكير عبد القاهر الجرجاني بينما كان تركيز ابن رشد على خاصية "التغيير" دون غيرها لضمان شعرية القول⁽²⁾.

يأتي المشروع البلاغي لحازم القرطاجني، الذي عرض معالمه في كتابه والمتعلق بقضايا النظرية الشعرية نقطة البدء على الشكل المنهجي المنطوق، فقد تحدث فيه عن العمل الأدبي باعتباره عملاً فنياً، أو "خطاباً نوعياً" وهو ما يضارع الرؤية الحداثيّة وفق طرح تدوروف، فما وصل إليه ليس وحياً من السماء، وإنما هو ركام لجهود معتبرة لمجموعة من العلماء، الذين تضافروا في بناء هذه المؤسسة الفكرية⁽³⁾، التي أضاف إليها الكثير من قوانين الشعرية العربية ووصفاً البلاغة بـ "العلم اللساني الكلي" لأنه تناول فيها صناعتي الشعر والخطابة على حد سواء، فعلى رأيه أنه أتى بالشمولي لمثل هذه الخطابات قائلاً: «وقد سلكت من التكلم في جميع

¹- ينظر: عبد الواسع أحمد الحميري، شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2005، ص5.

²- ينظر: زروقي عبد القادر، الشعرية العربية تفاعل أم تأثير، ص103.

³- ينظر: المرجع نفسه، ص103-104.

ذلك مسلكاً لم يسلكه أحد قبلي من أرباب هذه الصناعة لصعوبة مرامه وتوعد التوصل إليه هذا على أنه روح الصنعة، وعمدة البلاغة، وعلى هذا جريت في أكثر ما تكلمت به فيما عدا هذا القسم من أقسام الكتاب...»⁽¹⁾ والسؤال المطروح على رصيد المدونة يتعلق بمدى صدق هذه الكلمة وإلى أي حد يمكن أن تستقرئ الميزات الفريدة لهذا الأثر، وانسجامه مع الخطاب البلاغي أو الأسلوبي في طرحهما المعاصر⁽²⁾، فمن الممكن أن قناعة القرطاجني أنه أتى بالشمولي للخطاب وذلك؛ لأنه دمج بين استراتيجيتين الشعرية والخطابية في إطار بلاغة عامة قادرة على استيعاب ووصف الخطاب الاحتمالي بنوعيه التخيلي والتداولي، ومن هنا اعتبر عمل حازم من هذه الناحية أعظم وأعمق تركيب بين شعرية أرسطو وخطاباته⁽³⁾.

تهياً لحازم من التكوين الفلسفي من خلال الاطلاع على جهود الفلاسفة المسلمين ممن عنوا بموضوع الشعرية ما أهله لأن يعاود النظر في المقررات الأرسطية في الموضوع عند تصديه لتخصيبها واستنباتها في التربة العربية والمحلية، فقد أدخل تعديلات هامة وعميقة على مقولتي الشعر والخطابة الأرسطيين عندما أسقط في جراءة نادرة الحدود، التي كان الفيلسوف الاستاجيري قد أقامها بين هذين الجنسين المخصوصين من أجناس الخطاب؛ ولهذا عد كتابه منعرجاً في سياق ثقافي متميز؛ إذ في الوقت، الذي يسعى فيه صاحبه إلى تقديم مراجعة نقدية شاملة لشعرية أرسطو وبلاغته يواجه معضلة اختلاف الشعرية العربية عن الشعرية اليونانية اختلافاً جذرياً، وهي المعضلة، التي وقفت عائفاً أمام جميع من تعاملوا مع الشعرية الأرسطية فحاولوا التوفيق بين الشعريتين⁽⁴⁾.

كانت غاية حازم أثناء طرحه لمشروعه التنظيري للعملية الشعرية الإصلاح من شأن الشعراء والدفع بهم إلى امتلاك الأصول القويمة للصناعة البلاغية وتقويم ما أصاب الطباع

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 18.

² - ينظر: الطاهر بومزير، أصول الشعرية العربية، نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب، موفم للنشر، الجزائر 2007، ص 22.

³ - ينظر: محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، دار الأمان، ط 1، الرباط، 2005، ص 488.

⁴ - ينظر: مصطفى الغرافي، بلاغة النص الشعري، مقارنة تداولية حاجية لبلاغة حازم، ص 62.

من اختلال وفساد وغايته في ذلك كان يقيم تلك الطباع الفاسدة والنفوس المختلة، بواسطة ردها إلى التزام الكلام بالقوانين البلاغية⁽¹⁾، وتأتي عملية ممارسة التنظير النقدي عند حازم منشطرة بين مستويين، مستوى الظاهر ومستوى ما وراء الظاهر.

يعتبر حازم أن المستوى الأول الظاهر قد أنجز في مجال البلاغة وأفرغ منه، وأن مهمة المنظر البلاغي المتسلح بالمنطق والفلسفة، هي إنجاز المرحلة الثانية مرحلة استنباط واستخلاص القوانين الكلية، أو على الأقل الشروع في إنجازها⁽²⁾، ونظرا لاهتمامه وانشغاله بفلسفة هذا العلم أكثر من العلم نفسه، فقد تمكن من إخراج "ما وراء البلاغة" من البلاغة فهو لم يطرح تلك القضايا البلاغية كما عرفها الدرس البلاغي بشكلها الاجتزائي، الذي يوحي بتفكيك تلك القضايا عن بعضها البعض، أو لنقل اهتمام كل ظاهر بحيز صغير من النقص بل كان طرحه لما تعارف عليه البلاغيون من قضايا في إطار لا ينفك بعضه عن بعض سواء من حيث الماهية أو الغاية أو حتى الاستعمال⁽³⁾.

دارت قوانين البلاغة الكلية، التي أرادها حازم حول «المحاكاة والغائية والاستقلالية والحقيقة، وقوانين المنطق والفلسفة، ونظرية التناسب وعمليات القياس بما تقتضيه من اشتراك وتناسب وتضاد»⁽⁴⁾. يبحث هذا المنهاج في الآليات، التي تجعل من الكلام العادي أدبا وبالتالي، فهو يبحث في الأدبية، فقد كان شكلا مغايرا في التنظير، فهو يأخذ اتجاهين، إما عربي بياني، وإما يوناني منطقي؛ ولذلك يمكن القول إن نظرية حازم في علم الشعر وطريقته أنبنت على أساس قاعدتين:

عقلية: أخذ فيها حازم بالبعد الفلسفي الأرسطي اعتمادا على ما اطلع عليه من الشروحات لكتابي "الشعر" و"الخطابة".

¹ - ينظر: زروقي عبد القادر، الشعرية العربية تفاعل أم تأثر، ص124-125.

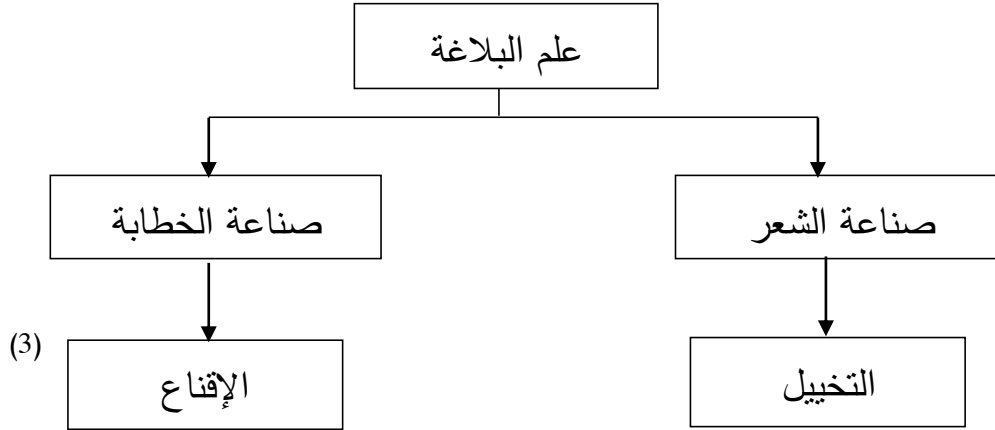
² - ينظر، رضوان الرقبي، بلاغة الخطاب الشعري عند حازم القرطاجني، مجلة جذور التراث، العدد الثاني والعشرين، السنة التاسعة، 2005، ص104.

³ - ينظر: العلامة الفاضل بن عاشور، مقدمة ضمن حازم القرطاجني، المنهاج، ص10.

⁴ - ينظر: محمد العمري، البلاغة العربية، أصولها وامتدادها، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1989، ص507.

ونقلية: نتيجة اطلاعه الحثيث على التراث النقدي العربي⁽¹⁾.

كانت البلاغة عنده علم الأدب، الذي يضطلع بالخطاب الأدبي باختلاف جنسه سواء كان خطابيا أو شعريا؛ لأن هذين الخطابين في نظر حازم متفقان في مادة المعاني ومختلفين عن طريق التخييل والإقناع⁽²⁾، والترسيمة تبين ذلك:



ينطلق حازم من اقتناع لا يتزعزع، هو أن الشعر العربي أغنى وأثرى من الشعر اليوناني بما فيه من أمثال وحكم وتواريخ وأوصاف وتشبيهات واستدلالات، وبما لدى شعرائه من تفنن في وصف الأفعال والذوات، أما الشعر اليوناني، فهو إما شعر خرافات لم تقع في الوجود وإما شعر أحاديث عن تحول الناس، ولذا فإن قوانين كتاب فن الشعر قاصرة عن الإحاطة بوصف أشعار العرب، ولابد من إيجاد قوانين شاملة تحيط بالنص الأدبي العربي والشعرية العربية⁽⁴⁾. تدل القضايا، التي طرحها حازم في منهاجه يقينا على اطلاعه واحتكاكه بالعقل اليوناني مثل: ماهية الشعر، طبيعة المحاكاة والتخييل، ولكن بقدر ما كان هذا الاتكاء يونانيا إغريقيا كان التأثير وإبداع القصيدة وتشكيلها، وفي ظل هذا التزاوج كان حازم مستوعبا للمتصورات المعرفية العربية والأجنبية⁽⁵⁾. يقوم الشعر في تصور حازم على المحاكاة والتخييل

¹ - ينظر: زروقي عبد القادر، الشعرية العربية، تفاعل أم تأثر، ص 128-129.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 130.

³ - ينظر: القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 19-226.

⁴ - ينظر: محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2000، ص 121.

⁵ - ينظر: زروقي عبد القادر، الشعرية العربية، تفاعل أم تأثر، ص 141.

أي أن الشعر في جوهره تصوير وتمثيل يسعى من خلاله الشاعر إلى إحداث ضروب من التأثير في متلقيه، غير أن وظيفة التخيل الشعري عند حازم لا تقتصر على التأثير الانفعالي إلى التأثير في سلوك المتلقي وأفعاله. ومن هنا كانت قيمة النص الشعري تتحدد بالغايات التي يمكن أن يحققها، وليس بالمتعة الجمالية الخالصة، لأن الجميل في التصور البلاغي لحازم ينبع من النافع والمفيد، وتساوقا مع هذا لوظيفة الشعر، يؤكد حازم أن الشعر والمحاكاة لا ينبغي توجيهها إلى غايات تعليمية وأخلاقية، وبذلك يرتفع الشعر عن أن يكون مجرد إغراق في الزينة البلاغية المتصلة من أية غاية سوى العابرة، لأن ذلك يتعارض مع تصور حازم لبلاغة النص الشعري⁽¹⁾.

يعدّ حازم التخيل خصيصة جوهرية في الأقاويل الشعرية، ومقوما أساسا من مقومات الصناعة؛ إذ به تتقوم وتعتبر؛ لأن مجال الشعر، هو الكلام المخيل، الذي تدعن له النفس أي الكلام ينفعل له المتلقي انفعالا نفسيا لا عقليا، فما هو الكلام المخيل؟ يقول حازم نقلا عن ابن سينا: والمخيل، هو الكلام الذي تدعن له النفس⁽²⁾، فتنبسط لأمر، أو تنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملّة تنفعل له انفعالا نفسيا غير فكري⁽³⁾، ويحصل ذلك بأن تتمثل للمتلقى من لفظ الشاعر المخيل، أو معانيه، أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا -من غير روية- إلى جهة من الانبساط أو الانقباض⁽⁴⁾.

يستعين التخيل بمقومات لفظية ووزنية وقافية وأسلوبية من أجل تقديم أمور لها علاقة بالأغراض الإنسانية، مما يؤثر في المتلقي ويدفعه إلى الاستجابة للمقاصد، التي يضمنها الشاعر نصه، وهو ما يجعل المقومات الشعرية تتحول من مجرد مسموعات إلى وسائل تخيلية

¹ - ينظر: مصطفى الغرافي، بلاغة النص الشعري، ص 68.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 82.

³ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 86.

⁴ - المرجع نفسه، ص 89.

تحيل على المعاني المتصلة بالجانب الإنساني، وتحويلها إلى التلقي، الذي يتأثر بها وينفعل بها، وهو أمر لا يمكن تحقيقه باللغة العادية أو الاعتبارية الدلالية (1).

تقول تسعديت قوراري: «من خلال مقولة حازم فإن التخيل عنده، هو ما يثيره الخطاب الشعري الصادر عن الشاعر المتخيل بواسطة المعاني والأسلوب من صور يحدث تخيلها وتصورها واستدعاؤها بصورة شيء آخر انفعالا تلقائيا في نفس المتلقي، فيؤدي ذلك إلى انبساطه أو انقباضه» (2). يتأرجح المتلقي شعوريا بين عمليتين، هي عملية الانبساط والانقباض وهذا من تجاوبه مع العملية الإبداعية واستعداده لتقبل النصوص؛ في حين يرى جابر عصفور: «أن التخيل عملية إيهام موجهة تهدف إلى إثارة المتلقي إثارة مقصودة سلفا والعملية تبدأ بالصورة المتخيلة التي تتطوي عليها القصيدة، والتي تتطوي -هي ذاتها- على معطيات بينها وبين الإثارة المرجوة علاقة الإثارة الموحية، وتحدث العملية فعلها عندما تستدعي خبرات المتلقي المخزنة والمتجانسة مع الصور المتخيلة، فتحدث الإثارة المقصودة وبلغ المتلقي عالم الإيهام المرجو فيستجيب لغاية مقصودة سلفا، وذلك أمر طبيعي مادام التخيل ينتج انفعالات تقضي إلى إذعان الناس، فتتسبط النفس عن أمر من الأمور، أو تنقبض عنه، من غير روية وفكر واختيار، أي على مستوى اللاوعي» (3)، فالتخيل إذا، هو وسيلة اتصال بين المبدع والمتلقي ولولاه لظلت القصيدة صورا ميتة لا تجد طريقها إلى تمثيلها والانفعال بها، وبدون التخيل يغدو السبيل إلى فهم مهمة الشعر منغلقا لا يفضي إلى شيء على الأقل عند الفلاسفة، الذين يعتمد عليهم حازم (4).

يصل الطاهر بومزير في دراسة العلامة اللسانية إلى أن الخطاب الشعري عند القرطاجني، خطاب تخيلي يقيني؛ لأن تصوير الأشياء كما يجب أن يكون لا ينافي بث اليقين

¹ - ينظر: مصطفى الغرافي، بلاغة النص الشعري، ص 83.

² - تسعديت قوراري، المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص 13.

³ - جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة، 1982، ص 246.

247.

⁴ - ينظر: المرجع نفسه، ص 252.

في ذهن المتلقي له، بينما فن الخطابة القائم على الظن يتباعد بدلالته عن اليقين؛ لأنه نقيض الظن، كما أن الخطاب الشعري لا يعتد به -في نظر حازم- بالنظر إلى صدق نقله صور الواقع كما هي لتحقيق اليقين، أو عدم وفائه لنقل هذا الواقع؛ لأنه عمل تخيلي بالدرجة الأولى⁽¹⁾، فاعتبر «الرأي الصحيح في أن الشعر مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يعد شعرا من حيث هو صدق، ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مخيل»⁽²⁾، وهذا ما ذهب إليه الدرس اللساني المتمثل في رأي جاكبسون «أن معيار الواقع لا يصلح للشعر أو الحكم على قيمته الفنية؛ لأن قيمته الفنية تتحدد بفضل إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار إلى محور التأليف، بإسقاط أدوات شعرية تكرارية، وهذا الذي يحدد طبيعة وقيمة العمل الفني في الخطاب الشعري بغض النظر عن قائله، الذي ينبغي أن يرفع شعار الكذب فالشعر، هو في جميع الأحوال كذب، والشاعر، الذي لا يقدم على الكذب بدون تردد بدءا من الكلمة الأولى لا قيمة له»⁽³⁾.

تمثل المحاكاة بالنسبة لحازم دور الوسيط الرابط بين الموجودات الموصوفة وموضوع أو نص الخطاب الشعري «وكلما حسنت محاكاة الشيء بصفاته، أو بشيء آخر كان الخطاب أجمل، والتصوير أوضح وألمع بفعل ما يمكن إحداثه في النص فتعكس مرآيا تلك الصور على نفس المتلقي»⁽⁴⁾. تنطلق الفاعلية الشعرية لدى المبدعين من المحاكاة وتختلف الأعمال الفنية والإبداعية (الشعرية)، تبعا للأنحاء، التي تكون بها المحاكاة، وترجع إلى الوسائل، أو الموضوعات، أو الأسلوب والشكل الفني، فهي لا تعني استنساخ الواقع وتقليد معطياته بالقدر ما هي مراعاة القيمة الفنية الجمالية للعمل، نظرا لتأثيرها النفسي والعاطفي للمتلقي ومحاولة السيطرة على أحاسيسه ومشاعره؛ ولذا ركز القرطاجني في نظرية التخييل الشعري على التأثير

¹ - ينظر: الطاهر بومزير، أصول الشعرية العربية، ص 50.

² - حازم قرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 63.

³ - رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، منشورات دومينوي، باريس، دت، ص 8-11.

⁴ - الطاهر بومزير، أصول الشعرية العربية، ص 66.

الحسي والنفسي في المتلقي، ومن تصوّر يجمع بين التراث العربي والأصول الفلسفية اليونانية محددا قوانين تشكّل الشعر وأساليب إمكاناته في التلقي. يقول القرطاجني «وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خاليا من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعرا وإن كان موزونا مقفى، إذ المقصود من الشعر معدوم»⁽¹⁾. يمكن تعريف المحاكاة من خلال ما تقوم به من نقل لصورة الشيء ووصفه في ذاته وبذاته، أو في ذاته بما هو خارج عنها، حيث يأخذ منجز الخطاب الشعري ريشة الرسام، ويبدأ في زخرفة ووشي قصيدته بألوان من التصوير عبر المحاكاة لذات معينة كأن «يخيل لك في الشيء بأوصافه التي تحاكيه وقسم يخيل لك الشيء في غيره»⁽²⁾. تنحصر وظيفة الشاعر في: «جودة التأليف وحسن المحاكاة وموضوعها الألفاظ وما تدل عليه»⁽³⁾. ينبغي نقل الواقع من خلال مقولة حازم التركيز فيه على الوجهة اللسانية والفونولوجية لأصوات اللغة.

ارتبط مفهوم التخيل عند حازم بمفهوم المحاكاة، وهو مصطلح قديم انتقل إلى التراث العربي عبر الثقافة الأرسطية، ويعرفها جابر عصفور «بالعملية الإبداعية، التي يشكل الشاعر بواسطتها معطيات الواقع، الذي يعيش فيه، كي يحدثوا فيه أثارا متميزة، سبق أن عاناها الشاعر، أو عانى بعضها بشكل، أو بآخر، عندئذ تغدو المحاكاة نتاجا لإدراك ذاتي تنتخب فيه مخيلة الشاعر من معطيات الواقع ما يناسب مع موقفه من هذا الواقع من ناحية، ومع ما يريد توصيله، أو نقله إلى الآخرين من خبرة لها محتواها القيمي من ناحية أخرى. عند هذا المستوى تنتفي صفة الحرفية عن المحاكاة وينفتح المجال للكشف عن طبيعتها المتميزة عبر جوانب ثلاثة أولها: الإدراك، وثانيها: التشكيل، وثالثها: التوصيل»⁽⁴⁾، وعلى الرغم من أننا لا نعثر على تعريف خاص بالمحاكاة في المنهاج، إلا أنه قرنّها بالتخييل فلا تكاد تذكر إلا وهي

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 94.

² - المرجع نفسه، ص 72.

³ - المرجع نفسه، ص 81.

⁴ - جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 302.

مقترنة به، وإن كان كثيرا ما تبدو المحاكاة وسيلة من وسائل التخيل. وأيا كان الائتلاف بين مفهومي المحاكاة والتخيل «فإن الشعر لن يحقق وظيفته ولن يكتسب خاصية التأثير إلا بما يتضمن من تخيل ومحاكاة، فالشاعر يخيل ويحاكي، وإذا كانت وظيفة الشعر باعتباره كلاما متخيلا، هي التخيل فإن وظيفته -باعتباره قولا محكيا- هي المحاكاة» (1).

إن المحاكاة الشعرية نشاط شعري تخيلي في المحل الأول، وأنها لا يمكن أن تتم دون فاعلية القوى المتخيلة عند المبدع وعند المتلقي على السواء، وبذلك يصبح للمحاكاة جانبان: جانبها التخيلي المرتبط بتشكلها في مخيلة المبدع وجانبها التخيلي المرتبط بآثارها في المتلقي، وإذا كان (التخيل) يحدد طبيعة المحاكاة الشعرية من زاوية المبدع، فإن (التخيل) يحدد طبيعة المحاكاة من زاوية المتلقي، أو لنقل إن التخيل، هو فعل المحاكاة في تشكله والتخيل، هو الأثر المصاحب لهذا الفعل بعد تشكله. فهم الفلاسفة الذين اعتمد عليهم القرطاجني الشعر عملية تخيلية تتم في رعاية العقل، بمعنى أن الشعر يأخذ من القوى المتخيلة مادته الجزئية ثم يعرضها على عقله، أو يتركها لما اسماه بالقوى المائزة والقوى الصانعة، القوى الأولى تميز ما يلائم الموضوع والنظم والأسلوب مما لا يلائمه، والقوى الثانية تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيب النظامية إلى بعض وبالجملية تتولى جميع ما تلتئم به كليات صناعة الشعر (2)، فالمحاكاة مرتبطة بالتخيل، وهما على درجة واحدة من التأثير في المتلقي ولذا يقول مصطفى الغرافي: «يحيل مفهوم التخيل عند حازم على الأثر، الذي يحدثه النص الشعري عند تلقيه وما يترتب عنه من سلوك، إن التخيل يحيل بشكل مباشر على عملية الإبداع من زاوية التلقي، بوصفها عملية إيهام موجهة تتقصد إحداث تأثير مقصود في المتلقي. وتتحقق فاعلية التخيل في القارئ من خلال الأقوال المحاكية والخيالية، التي تتضمن محتوى

¹ - تسعديت قوراري، المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 16-17.

² - ينظر: محمد كريم كواز الكواز، البلاغة والنقد، المصطلح والنشأة والتجديد، الانتشار العربي، ص 375-376.

شعوريا وخياليا يفعل له المتلقي انفعالا من غير روية، مما يفرض عليه الاستجابة للمضمون الفكري، أو العاطفي، الذي تفرضه القصيدة»⁽¹⁾.

ترتبط فاعلية التأثير، التي يكفلها التخيل بالغاية، التي يتقصدها المبدع من وراء العمل الأدبي، والمتمثلة فيما يسمى "التحسين والتقبيح" فعن طريق التخيل «يستطيع المبدع أن يضخم الجوانب السلبية في موضوع ما بغرض تقبيحه، كما يمكنه التركيز على الجوانب الإيجابية لنفس الموضوع، أو غيره لإبراز إيجابياته بغرض تحسينه، وعندما ترتبط فاعلية التخيل بالتحسين أو التقبيح، فإنه يصبح متصلا بالتأثير في سلوك المتلقي، إما باستمالته أو تعديل موقفه أو تغييره، وهي غاية لا تتحقق إلا إذا لجأ الشاعر إلى ربط الموضوع الأصلي (موضوع المحاكاة) بموضوعات أخرى أكثر قبحا، أو حسنا عن طريق رصد علاقات المماثلة بين الموضوعين»⁽²⁾.

فيقبل المتلقي على أمر، أو ينفر منه، انطلاقا من عملية قياس غير واع تعتمد أساسا مبدأ المماثلة مع التنبيه إلى أن المماثلة لا تعني التطابق بين الموضوعين؛ لأن محاكاة الشيء بنفسه لا قيمة لها، ولا ينتج عنها التأثير المرجو. إن المماثلة هنا تعني اشتراك موضوعين في صفة، أو أكثر مما يسمح بنقل صفة الحسن، أو القبح من موضوع لآخر بطريقة تصبح معها عملية القياس بديهية وناجعة، وهو ما يجعل الشعر قياسا تشكل المخيلات مادته الأساس وهذه المخيلات لا ينظر إليها من حيث الصدق والكذب، وإنما المعتبر فيها قدرتها على التخيل، أي قدرتها على الإيهام؛ ومن ثم التأثير⁽³⁾، يقول حازم: «فأما طريق التهدي إلى تحسينات الأشياء وتقبيحاتها بالمحاكاة، فإنه لما كان المقصود بالشعر إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه، أو اعتقاد بما يخيّل لها فيه من حسن، أو قبح، أو جلال، أو خسة، وجب أن تكون موضوعات صناعة الشعر الأشياء، التي لها انتساب إلى ما يفعله الإنسان وبطلبه

¹ - مصطفى الغرافي، بلاغة النص الشعري، ص 101.

² - المرجع نفسه، ص 101.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 101-102.

ويعتقده»⁽¹⁾، ففي تحسين الأشياء، أو تقبيحها بالأقويل الشعرية لابد من مراعاة أمور أربعة هي: الدين، العقل، المروءة، الشهوة، وهي في مجملها تمثل معياراً أخلاقياً ثابتاً، يتم على ضوئه البعد الأخلاقي في الشعر.

يقتضي إلحاح حازم على الوظيفة الأخلاقية والنفسية للشعر، بالضرورة أن يحمل بعض المعارف والأفكار، التي تنشأ عنها انفعالات نفسية، ثم ينتقل تأثيرها إلى السلوك بعد فهمها واستيعابها، كما أن قبوله بتضمين الشعر الأمثال والحكم والقصص والتاريخ، يدل دلالة واضحة على قيام الشعر بوظيفة معرفية تعليمية تتمثل في إفادة المتلقي بجملة من المعارف، التي تنسجم مع الطبيعة التخيلية للشعر، نستنتج إذاً أن حازماً يحدد شروط تداول الشعر بالنسبة للشاعر تتمثل في:

1. إعادة الاعتبار للشعر بإعادة النظر في مفهومه وطبيعته.
2. وعي الشاعر بمعنى التخييل قبل أن يقول الشعر باعتباره قوام الشعر إن لم يكن الشعر ذاته، وبالتالي تجاوز المفهوم الكلاسيكي للشعر في كونه كل كلام موزون ومقفى.
3. الإيمان بقدرة الشعر على تحقيق التواصل بين المبدع والمتلقي وبالتالي إيصال المعرفة إليه وتحقيق الفائدة، ولكن هذه الفائدة لا تقدم كوعظ وأحكام، وإنما بواسطة التخييل، الذي تتحقق به الوظيفة أو الفائدة بطريقة فنية متميزة⁽²⁾.

إن قدرة الشعر على التأثير في المتلقي وإثارته جمالياً مردّها إلى ارتكازه على عنصر المحاكاة، ذلك أن النفوس تلتذ بالمحاكاة أكثر من التذاذها بالشيء المحاكي نفسه «فلما كانت النفوس قد جبلت على التنبيه لأنحاء المحاكاة واستعمالها والالتذاذ بها منذ الصبا وكانت هذه الجبلة في الإنسان أقوى منها في سائر الحيوان (...) أشد ولوع النفس بالتخييل وصارت شديدة

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 106.

² - ينظر: تسعديت قوراري، المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 22-23.

الانفعال له حتى أنها ربما تركت التصديق للتخيل، فأطاعت تخيلها وألغت تصديقها، وجملة الأمر، أنها تتفعل للمحاكاة انفعالا من غير روية سواء كان الأمر، الذي وقعت المحاكاة فيه على ما خيلته لها المحاكاة حقيقة، أو كان ذلك لا حقيقة له، فيبسطها التخيل للأمر، أو يقبضها عنه»⁽¹⁾، وتبعا لهذه الجبلية في الإنسان، فإن ميله إلى الأشياء المخيلة أوضح من ميله إلى الأشياء، التي يقصد بها التصديق، تتفعل النفس الإنسانية بطبعها للمحاكاة انفعالا تلقائيا لا مجال فيه للتروي، أو التفكير، وسواء كان الموضوع، الذي خيلته المحاكاة حقيقيا، أم غير ذلك، بل إن التخيل الجيد في رأي حازم، يدفع المتلقي إلى الانفعال بالصورة الجيدة لدرجة أنهم في حضور ذلك التخيل الجيد يتركون التصديق للتخيل، فليس المهم في المحاكاة صدقها أو كذبها، وإنما ما تحققه من لذة ومتعة جمالية⁽²⁾.

يؤثر الشاعر في المتلقي تأثيرا عبر المحاكاة سواء أكانت مباشرة (بغير واسطة)، أم غير مباشرة (بواسطة)، أم تشبيهية كما سماها حازم، وإن كان حازم أكثر حرصا على المحاكاة التشبيهية؛ لأن تقديم الشيء المحاكي عبر وسائط يتطلب تأملا ودقة في فك الصورة وتحليلها حتى إذا تأتى ذلك للمتلقي بعد جهد، كان ذلك مصدرا للالتذاذ والتمتع، واللذة والمتعة قطبا الوظيفة الجمالية. لا تعني المحاكاة بضربها النقل الحرفي للواقع، بل هي خلخلة في بنيانه وإعادة تشكيل لمعطياته، ومن ثم فإن صدق التجربة الفنية لا يعني بالضرورة صدق التجربة الواقعية⁽³⁾، ومثل هذا التصور لا يختلف كثيرا عن مفاهيم النقد الجديد -كما يقول عبد العزيز حمودة- إذ «يمكن ربطه بمفهوم النص المغلق عند البنيويين ورفض وجود أي سلطة خارج النسق اللغوي عند أصحاب التلقي والتفكيك، ونقصد به رفض إرجاع التجربة الفنية إلى التجربة الواقعية بغرض المقارنة بين التجريبتين، أو حتى إصدار حكم بالصدق، أو الكذب على التجربة

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 116.

² - ينظر: تسعديت قوراري، المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 25.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 30-31.

الفنية في علاقتها بالواقع، وهذا ما حرص حازم على تأكيده في أكثر من موضوع دون أن يستخدم مصطلحات النقد الحديث والحداثي وما بعد الحداثي بالطبع»⁽¹⁾.

يتأتى تأثير المحاكاة في المتلقي من حسن التأليف؛ لقول محمد طه عصر: «فالصياغة إنما تبهر وتطرب؛ لأنها تتحرف بالمعنى عن دائرة التقرير والبت المباشر وترتفع به إلى مستوى الخلق الفني، الذي يثير الفكر ويبعث الخيال ويخرج المتلقي من دائرة المعاد المملول»⁽²⁾ ولما كان المعنى المباشر لا يثير المتلقي، ولا يبعث لديه الإيهام، فقد سوغ للشاعر أن ينحرف بالدلالة الحقيقية لهذا المعنى إلى دلالات طريفة، وأن يضيف على عمله من الإشاعات، ما يجعله خلقاً آخر يحيل السمع بصراً فيشدّ انتباه المتلقي، ويخرجه من رتابة المعاد المملول. يخلق تصرف في المعنى المبتذل والتحوير في دلالة هذا المعنى ويكسبه قيمة تخرجه من حيز الإلتباع إلى أفق الابتداع، ومن رتابة المعاد المملول إلى جدة المستطرف الغريب⁽³⁾.

-تشكل المعاني بين جمالية النشأة وجمالية التلقي:

ترتكز رؤية حازم ونظريته في الشعرية على جملة مقولات ومصطلحات وجهت هذه النظرية، ويبدو علم البلاغة، الذي هو العلم الكلي، الذي يشتمل على صناعة الشعر والخطابة معا مرتكزا على مقولة التناسب، ومصطلح التناسب عنده قانون أساسي في تشكيل القول الشعري حيث لابد من تناسب الحروف وتناسب اللفظ للمعنى، وتناسب العبارات بعضها مع بعض، كما لابد من التناسب والتكميل في المحاكاة والتناسب بين الأغراض والمقاصد والأوزان من أجل تحقيق غاية التجويد الفني للقول الشعري، فالتناسب عنده، هو قطب علم البلاغة فإن المعاني الذهنية قائمة على مقولة العلاقة والتركيب والوضع والنظم والترتيب، هي روح هذه البلاغة وعمدة الصناعة فيها؛ ولذلك فقد بدت مقولة العلاقات والاقتراحات بين المعاني

¹ - عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، مطابع الوطن، الكويت، 2001، ص 371.

² - محمد طه عصر، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، ص 123.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 124.

كواحدة من أهم المقولات عنده (1).

نظرية القرطاجني في الشعرية وربطها بين الحقلين الأدبي واللساني من خلال منتجي الخطابين تتوافق ونظرية هوجو كوهن (Hugi Hukn) في تنبيهه إلى أن عالم الأدب يحتاج في دراسته التحليلية على قدر كبير من علم اللغة يكفي للفهم اللغوي للنصوص كما يحتاج عالم اللغة إلى قدر من المقولات الأدبية يكفي للإحاطة اللغوية بالنصوص الأدبية (2)، وبطريقة عقلية منطقية يمكن إثبات وجوب الإحاطة الشاملة، أو الجزئية لمنتج الخطاب الشعري، أو قارئه، بالمقولات اللغوية والأدبية، فيعرف من أين أخذ السابقون أجزاء المعاني الشعرية بصفة شاملة، سواء فيما يتعلق بالمعنى ذاته، أو بالهيات والظروف المحيطة بإنتاجه في محيط عام، لكن المقصود به معين ومحدد سواء بالقصد المباشر، أو بالتلميح، وخاصة عندما يوجه الخطاب في شكل نسيب، أو مدح أو هجاء، وعلى هذه المدارك والمقاصد يبني حازم مسالك الشعراء في استحضار المعاني وكيفيات انتظامها، أو تنظيمها وتأليفها وبنائها (3).

أعطى حازم القرطاجني قيمة للمعنى ودورا كبيرا في ربط الشيء بمسماه وعرفها بأنها «الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك فيه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في إفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ» (4). فالمعاني، هي صورة ذهنية لشيء موجود في الخارج، هذا الشيء يدرك فتحصل له صورة في الذهن هي المعنى، ثم يعبر عنها بالألفاظ، فيصير اللفظ دالا على المعنى، وبذلك يكون المعنى عبارة عن علاقة ذهنية رابطة بين الشيء خارج الذهن

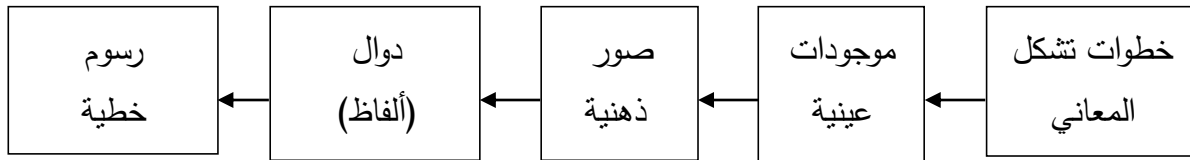
¹ - ينظر: فاطمة عبد الله الوهبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 2002، ص84-85.

² - ينظر: مصطفى ماهر، الأسلوب في كتاب مناهج علم الأدب، ليوزف شتريلكا، مجلة فصول، العدد الأول، المجلد الرابع، القاهرة، 1984، ص70.

³ - ينظر: الطاهر بومزير، أصول الشعرية العربية، ص29.

⁴ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص18-19.

وبين الألفاظ، إذا اللفظ لا يدل على الشيء خارج الذهن، وإنما يدل على صورته، التي أدرکها الذهن، كما أن الشيء الموجود خارج الذهن لا يرتبط باللفظ مباشرة، ولكنه لا يرتبط بالصورة الذهنية التي هي المعنى، فيكون «المعنى الصورة الجامعة بين الشيء واللفظ»⁽¹⁾ إنَّ أصل المعاني وجود عيني رسخ في الذهن، وطفح على سطح إدراكه، فصار مدلولاً ثم نطق به عبر وحدة أو سلسلة وحدات صوتية تكون ألفاظاً أي "دوالاً" وتنقل إلى الآخرين "المتلقين" إما نطقاً، وإما كتابة ويمكن تجسيد الخطوات على الشكل التالي:



وقد أسقط العنصر الأخير باعتباره ليس "من مبادئ هذه الصناعة"⁽²⁾، أي ليس له دخل في تشكل المعاني الشعرية، بل أن دخول الخطاب الشعري المربع الأخير وتحوله إلى رسوم خطية يفقدانه عنصر الأداء، الذي يحدد فيه الشاعر النوبات الصوتية له؛ لأن الشعر إنتاج فني وأدبي في الآن نفسه؛ ولهذا ركز الفكر اللساني المعاصر على المكونات الثلاث "الموجودات العينية، والصور الذهنية والدوال اللفظية" حيث يتم وفقها حصول المعنى، أو الدلالة بعملية ثلاثية، فسماعها سلسلة أصوات معينة يحدد لنا الدال، ثم إن ذلك الدال يحيلنا على متصور (un concept) قائم في مخزوننا الذهني، وذلك المتصور، هو المدلول، ثم إن هذا المدلول يحيلنا على ما هو صورته، أي على الشيء الموجود فعلاً في العالم الخارجي المحسوس، أو الخيالي، وذلك الموجود فعلاً، هو ما يسمى بالمرجع (réfèrent)⁽³⁾. إن المعاني عند حازم، التي يستمدّها الشاعر ترتد إلى عالم مشترك بينه وبين المتلقي، فلا بد أن تكون هذه المعاني مما له علاقة وثيقة بأغراض النفس الإنسانية، واشتركت في قبولها، أو النفور منها نفوس الخاصة والعامة بحكم الفطرة، أو العادة، وذلك أن تجمع المعاني بين أن تكون

¹ - سامي محمد عابنة، التفكير الأسلوب، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب، ص 148.

² - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 19.

³ - ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية، ط2، تونس، 1982، ص 153.

معروفة ومؤثرة في آن معا، أو أن تصبح مؤثرة بعد أن تُعرف، وأحسن الأشياء، التي تجمع المعرفة والتأثير معا، هي ما فطر الناس على استلذاذه، أو التألم منه، وهذا يعني أن الشعر من هذه الناحية يتناول:

- ما هو مفرح كلقاء واجتلاء الروض والماء.

- ما هو كالرفقة.

- ما هو مستطاب كلذة انصرفت يتلذذ الإنسان بذكرها (1)

هذه الأمور تتصور بالفطرة ولذلك يسميها (المتصورات الأصلية) والتي يعرفها قائلا: «فالمتصورات، التي في فطرة النفوس ومعتقداتها أن تجد لها فرحا، أو ترحا، أو شجوا، هي التي ينبغي أن نسميها المتصورات الأصلية، وما لم يوجد لها في النفوس ولا معتقداتها العادية في المتصورات الداخلية» (2). هذه المتصورات الداخلية مكتسبة، كتلك الأغراض تستمد من العلوم والصناعات والمهن، وبعض هذه المتصورات قد يكون معروفا عند الجمهور كالأغراض المستمدة من المهن، ورغم ذلك لا يحسن إيرادها في الشعر والشاعر الحق لا يدرج في شعره إلا المعاني، التي تحرك الجمهور وتؤثر في النفوس؛ لذلك يمكن القول: أن المعاني الجمهورية، هي المادة الأصلية للشعر (3) لقول حازم «المعاني التي يشترك في فهمها الخاص والعام وعليها مدار المعاني الواقعة في الأغراض المألوفة من الشعر وهي مستحسنة فيه» (4). من هنا يتبين تأكيد حازم على ضرورة تحري الشاعر من المعاني الشعرية ما له علاقة وثيقة بأغراض النفس الإنسانية، والاهتمام بالمعاني الجمهورية والمتصورات الأصلية وهذا راجع إلى أنها متصورات مشتركة بين المبدع والمتلقي، ومن ثم تضمن تحقيق آثار انفعالية سلوكية واضحة لدى المتلقي. فالخلفية المشتركة بين المبدع والمتلقي، هي أحد القوانين، التي لا يتحقق التواصل بين

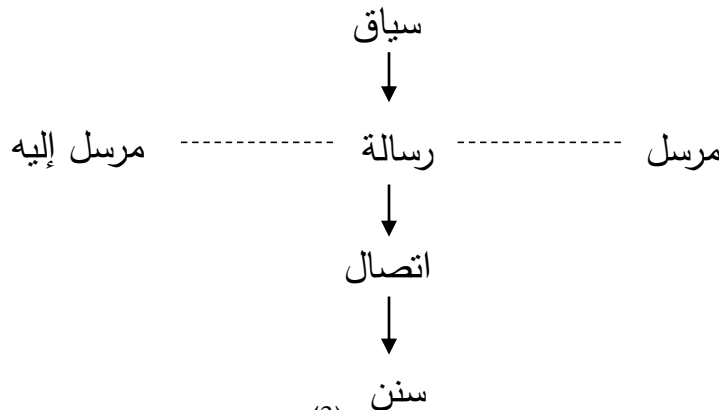
¹ - ينظر: تسعديت قوراري، التلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 44.

² - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 22.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 45.

⁴ - المرجع نفسه، ص 188.

الطرفين إلا بها⁽¹⁾، تقول فاطمة عبد الله الوهبي عن هذه الخلفية: «فهي تشبه العقد الضمني بين القائل والمقول له، عقد وجود سامع يستقبل القول حسب استعدادات متماثلة، أو متشابهة، من حيث الالتذاذ بالتخييل ومناسباته للطبيعة وتجاوبه مع حاجات النفس الجمالية، ووفق منطلقات تجعل القائل يرسل القول الشعري، وهو يعرف أن ثمة مرسلا إليه يستقبله وفق اعتقاده بسلطة القول الشعري ويستسلم لأثره وتأثيره الجمالي، ويترك نفسه تستجيب لسلطة الجمال في القول وتتأثر لمقتضاه عبر عملية استلاب جمالي»⁽²⁾. يقارب تصنيف حازم القرطاجني ما توصل إليه رومان جاكسون في مجال اللسانيات الحديثة من تصنيف الرسالة اللفظية، ويرى أن الحدث اللساني يكون من جوانب ستة هي المرسل (émetteur)، المرسل له (récepteur)، السياق (le contexte) فالقناة (le canal)، ثم السنن أو الشفرة (le code) ويمثل جاكسون هذه المكونات في الخطاطة الآتية:



فهذه مراحل ومكونات، التي تحقق التواصل⁽³⁾. إن رؤية حازم النقدية، التي تنطلق من المبدأ التأثيري للقول الشعري في المقول له قبضا وتحريكا للفعل، أو الاعتقاد، أو استثارة اللذة الجمالية والتعجب والاستغراب، والمقول له عند حازم لا يمثل فقط عند الغاية التأثيرية بل يحضر في لحظات الإبداع ويحضر بعدها، ليستقبل المرسل الشعري ويتحقق ويفحص ويؤول ويفسر، ففي أثناء عملية الإبداع يعكس حازم بشكل مباشر انشغالا واضحا بالمقول له، فحينما

¹ - ينظر: تسديد قوراري، المتلقي في منهاج البلاغ وسراج الأدباء، ص 46.

² - فاطمة عبد الله الوهبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 236.

³ - ينظر: رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، ص 28-32.

يعالج قضايا المحاكاة يذكر الشاعر بأهمية الخلفية المشتركة بينه وبين المقول له مؤكداً على شرط تقدم معرفة كليهما بالأشياء (موضوع المحاكاة). يؤكد من جهة أخرى على المستغرب وغير مألوف، الذي يتأتى من الربط بين الأشياء بطريقة مفاجئة المقول له، وينقله إلى ذروة الهزة الجمالية وما يصحبها من تعجب وإغراب، كما أن المقول له حاضر في معالجات حازم للعلاقة بين المقول فيه وبين المرجعية الواقعية أو الذهنية، ولو لم يكن المقول له حاضراً لما حذر من أن يصل إلى الاستحالة، التي تصدم المرسل إليه، ترك حازم فسحة لعمل التخيل ومنافذ الإبداع فيما يتعلق بالمرجعيات الذهنية وحضور المقول في ذهن القائل يتقنن في المحاكاة ويجرب الحيل الشعرية وبخاصة عملية التمويه، التي هي في الأساس موجهة للمقول له. والقصد منها تحريف أو تغيير صورة الواقع المنقول، حيث يعيد الشاعر تشكيل المكرر من الكلام والمحاكيات بشكل جديد (1).

إنّ التمويه خاضع لسلسلة من العمليات والتحويلات التركيبية الهدف منها أن يخرج النص على غير ما هو متوقع لإرضاء هذا القابع في وعي القائل؛ ولذا يؤكد حازم على المعاني الجمهورية وعلى ما سماه الجهات الأول والمعاني الأول وكلها تمثل الخلفية المشتركة للمعرفة وللسياقات المشتركة، وهو ما ألح عليه وسماه الأغراض الإنسانية والمقاصد الجمهورية وهو حاضر في طول القصيدة وعرضها، في وحدتها وبساطتها وتركيبها، من أجله يزجي حازم نصائحه للقائل بأن ينتبه للانتقال وحسن التخلص، ومن أجله ينبه القائل لبراعة الاستهلال وتعقب أواخر الأبيات ومن أجله يذكر القائل بتفحص مواضع الفصل والوصل والانتقال بين أجزاء القصيدة، وأهمية الافتتان في الأغراض وحسن التنقل بينها، ويتوقف عند قضية الوضوح والغموض (2). إن حازم في هذا التصور يكشف عن وعي وإدراك عميقين لمختلف جوانب المعنى الشعري ويكشف عن منهجية فذة في بحثه له ليستحق أن يكون الأميز بين النقاد في

¹ - ينظر: فاطمة عبد الله الوهبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 238.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 238-239.

بحته للمعنى فالاتجاه الغالب لديهم يحوم حول تناسب المعاني وتقابلها وتقسيمها وتفسيرها دون أن تتعدى ذلك إلى بحث حقيقة المعنى وحقيقة المعنى الشعري كما فعل حازم، وهذه الأمور تنخرط في سلك المصادقية ونظرة النقاد المنطقية إلى المعاني⁽¹⁾.

يعدّ المرسل (المبدع) كائناً بشرياً بمؤهلات ذاتية فطرية وأخرى اجتماعية مكتسبة وتختلف درجة القدرات وحجم الاكتساب من فرد إلى آخر، فيتباين الإبداع، وتختلف قيمة المنتجات الشعرية باختلاف قدرات المبدعين، الذين يرسلون خطاباتهم نحو المتلقي؛ ولذا حصر حازم مجال الطليعية أو النخبوية، أو بتعبير الأقدمين (الفحول) في ثلاثة أشياء وهي: الهيئات والأدوات والبواعث⁽²⁾، فالمهيئات (المؤهلات) حاصلة طبيعياً، أو بطرف التنشئة الاجتماعية والمحيط اللغوي المهيمن على السنة المبدعين، ليست الطبيعة عدواً للإنسان، بل هي المعلم الأول، الذي يحفزه ويدفعه إلى إبداع، أما التنشئة الاجتماعية، فمهما كانت ثقافة المبدع، فلا بدّ أن تبدأ بالقوالب اللفظية، التي تصب في أوعيتها كل ثقافة، أو فكرة تبنى عليها الأنسجة الثقافية، وتتم عملية التلقي عبر تدريب مناسب مع معرفة المبدع لكل أساسية اللغة، فالتنشئة اللغوية، أو المحيط اللغوي، عامل هام لتشكيل أبنية الشعرية على الوجوه الرائقة والأنسجة المحكمة والدقة المتناهية للدلالة الشعرية في وصف الأشياء بالقول. أما البواعث، فهي قوى نفسية تثير عواطف المبدع وتحرك إحساسه، فتدفعه إلى التلطف وتفجير مخزونه العاطفي لإنتاج خطابه الشعري.

إن ماضي وحاضر ومستقبل المبدع لا يفارقه لحظة الإبداع، وعليه كان البكاء على الأطلال، هو حنين إلى بقايا الماضي، وحركة رحيل الزمن الحاضر، مع بصيص أمل اللقاء في المستقبل، وبهذه العوامل يعتبر بناء حازم منسجماً مع الظروف الطبيعية بإنتاج الخطاب

¹ - ينظر: سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، ص 150.

² - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 40.

الشعري لحظة الإبداع من خلال بقايا الماضي، التي وجهت نشأة الشاعر⁽¹⁾، ولا يمكن لشاعر أن يكون في مستوى إنتاج الخطاب الشعري المميز إلا بتواجد ثلاث قوى في أعماقه «قوة حافظه، وقوة مائزته، وقوة صانعة»⁽²⁾، القوة الحافظة، وهي عملية تنسيق وترتيب المعلومات والخيالات بطريقة تستلزم السهولة لحظة الإبداع وهيكله المداليل، والمنظم والمنسق، الذي يحكم الأشياء والأفكار لحظة الإبداع، هي القوة المائزته، أما القوة الصانعة فهي التي تتولى مهمة إخراج الخطاب إلى الواقع الحي عندما تكتمل صناعته⁽³⁾. إن الشاعر المتميز عند حازم، هو الذي يجنح إلى إيقاع التناسب بين المعاني المختلفة بما لديه من قوة تميزه عن سواه، والتناسب مبدأ قار في المنظومة النقدية لحازم.

إن التناسب، هو مبدأ أساس في الفن، يلتقي حوله الشعر مع الرسم والنحت وغيرهما وعلى الشاعر -إذا أراد أن يكون شعره مخيلا لمعاني موضوعه- أن يتعمق فيها جيدا ليصل إلى العلاقات، التي تربط بعضها ببعض؛ ومن ثمّ يمكنه أن يناسب بينها ويرتّبها ويقرن كل معنى بما يوافقه، فبذلك يسهل تخيلها ويحدث الأثر المنشود، وهذا التناسب يمكن للشاعر إيقاعه انطلاقا من أن كل معنى لا يمكن أن يوجد منفصلا انفصالا مطلقا عما سواه، ولكنه يقترب بمعنى أو معان تناسبه أو تقاربه⁽⁴⁾. إن التماثل والتقابل والتطابق والتضاد وغيرها آليات منطقية يعتمدها الشاعر في عملية تشكيل المعاني انطلاقا من معاني مجردة لها صلة بالواقع وهي بمثابة البنى العميقة، التي ينطلق منها الشاعر، تتمفصل عنها المفاهيم والقيم التي يتولد منها الخطاب الشعري؛ ومن ثمّ تتولد معان جديدة عن طريق خلق علاقات بينها وهكذا تتعدد المعاني وتتفرع وتتولد بالتدرج من العام والخاص، ثم الفروع وفروع أخرى وهكذا ثم يتم ترتيبها ووضعها في مواضعها عن طريق الإثبات، النفي، المساواة، الترجيح... إلخ وهذه العلاقات

¹ - ينظر: الطاهر بومزير، أصول الشعرية العربية، ص 43-45.

² - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 41.

³ - ينظر: الطاهر بومزير، أصول الشعرية العربية، ص 45-46.

⁴ - ينظر: تسعديت قوراري، المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 76.

التي تتولد منها المعاني ويتشكل بها الخطاب عند حازم، لا تختلف عن تلك العلاقات، التي تحدث عند غريماس¹ من تقابل وتضاد ونفي وعلاقات أخرى بناء على ما استخلصه من المربع السيميائي والتشابه بين حازم وغريماس يعود إلى اعتمادهما على المنطق، الذي مكنهما من التصور الثنائي، الذي ينبع منه المعنى ويتشكل، وهذا التصور الذي اتخذته الدراسات البنيوية منطلقا لها، باعتبار ثنائية الظواهر خاصة من خصائص الفكر الإنساني (الكلام/اللغة الدال المدلول...) ثم استمرت هذه الثنائيات في تحليل الخطاب⁽¹⁾. إن أي محاولة لتحديد مكونات الأسلوب تستلزم الإشارة إلى بناء الأسلوب وتكوينه من جزئيات مختلفة تتواشج وتتلاقى لتشكل نظاما لغويا خاصا يتميز به النص وهذه الجزئيات، هي أنساق لغوية قبل أن تصبح مكونات أسلوبية لدى تمظهرها في نص ما؛ إذ إن تمظهر هذه الأنساق اللغوية في النص، هو ما يعطي الأسلوب صورته وهيأته وبناءه وتشكله.

مكونات الأسلوب هي أنساق لغوية سواء أكانت لفظية، أم معنوية، أو تركيبية إلا أنها في تمظهرها الأسلوبي في النص ستخضع لنظام خاص ضمن نظام اللغة الكلي، وستكتب جراء ذلك قيما جمالية خاصة مميزة، تجعل منها مكونات أسلوبية. إن الأسلوب من خلال حديث النقاد عن النظم وعمود الشعر -بشكل خاص- يرتبط ارتباطا شديدا بالنظام اللغوي في النص، وهذا النظام سيجعل الأنساق اللغوية متميزة عما هي عليه في اللغة، وعندئذ لن تغدو هذه الأنساق مجرد أنساق لغوية، بل أن التميز، الذي كسبته من نظام الأسلوب سيجعل منها أنساقا أسلوبية⁽²⁾، فالنص، هو الأساس، الذي يمكننا الانطلاق منه لتحديد المكونات الأسلوبية فالأسلوب سابق في مرحلة الإنجاز على وجود النص، ولن يكون هذا النص إلا تجسيدا للأسلوب في حيز التنفيذ، وهذا ما لمسناه عند عبد القاهر الجرجاني للأسلوب⁽³⁾ فهل نظرة

¹-ينظر: تسعديت قوراري، المتلقي في منهاج البلاغ وسراج الأدباء، ص77.

²- ينظر: سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، ص115.

³- ينظر: المرجع نفسه، ص116.

القرطاجني للأسلوب، هو من عمل العقل ونتاج عملية تفكير كما هو عند الجرجاني؟ أم هو من عمل التخيل إلى جانب المعنى واللفظ والنظم والوزن؟ إن الأسلوب عند حازم القرطاجني هو واحد من أهم عناصر العمل الأدبي، وعدّ أن البلاغة، أو ما اسماء بالعلم الكلي، هي بلاغة أسلوبية؛ لأنها تهتم بالتشكيل اللغوي للنص وما فيه من نظام صوتي بفروعه ونظام معجمي ونحوي وحتى النظام المجازي ومن كل هذه الأنظمة تتشكل دلالة النص الكلية كما تقول الشعرية الحديثة.

فصل حازم القرطاجني في دراسة الأسلوب وتقنياته، واعتبره وسيلة التصرف في معاني الشعر، حيث أن المعاني بمعزل عن الأسلوب تخرج من جمالياتها الفنية، وهذا ما دعت إليه جميع الاتجاهات الأسلوبية والشعرية والسيمايائية، والتي ترى أن «كل خطاب أدبي يقوم على أسس بناء أسلوبية تحكمه علاقات بنوية وظيفية يستمد أدبيته منها، وهذه العلاقات البنيوية الوظيفية تكمن في مكوناته اللغوية وخصائصه الأسلوبية، فالخطاب الأدبي في عرف الأسلوبية سيرورة متجلية كأثر لتكوين المعنى»⁽¹⁾، وهذه الهيئة تحصل من مجموعة من الكيفيات، هي كيفية الاستمرار، وكيفية النقلة والاطراد والترتيب، وهي كيفيات تتعلق كلها بالمعاني وجهاتها ويكون الاستمرار في أوصاف جهة جهة من جهات أغراض القول، ويكون الاطراد من أوصاف جهة جهة، والنقلة في الاطراد أوضح؛ لأن الشاعر يخرج فيه من جهة إلى جهة؛ لذلك قرنته بكيفية النقلة. وتقوم هذه الكيفيات على التناسب؛ لأنه لا يمكن تصور حسن النقلة بين وصف ووصف داخل جهة ما، أو بين جهة جهة داخل غرض ما، إلا إذا كان قائما على ضرب من التناسب، إلا أنه تناسب خاص غايته إحداث الاطراد في الأسلوب عن طريق اتباع بعضه بعضا وجريان بعضه على إثر بعض، وأما التناسب العام، الذي يتجاوز هذه الغاية؛ ليكون عنصرا مستقلا ينبغي وجوده في الأسلوب فقد جعله حازم أحد الأركان الأربعة، التي ينبغي

¹ - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسري، دار هوم، ج2، الجزائر، 1997، ص79.

يتوفرها في الأسلوب كتوفرها في النظم ⁽¹⁾ لأن «النظم هيأة تحصل عن التأليفات اللفظية» ⁽²⁾ إنه يقابل الأسلوب في كونه هيأة معنوية. وهذه الأركان هي:

د- حسن الاطراد، ب-مراعاة المناسبة، ج-التلطف في الانتقال، د-ملاحظة الوجوه التي تجعل الهيئة مخيلة للحال التي يريد تخيلها.

وأقصد بالهيئة، الهيئة المعنوية والهيئة اللفظية معا؛ أي الأسلوب والنظم، ذلك أن لكل غرض أسلوبه الخاص، كما أن لكل غرض معجمه الخاص، و تختلف الأساليب باختلاف الجهات والمجاري، التي تجري عليها الأقاويل الشعرية، وهي الجهات المتعلقة بخمسة أصول هي: الأغراض، أنحاء التخاطب، المنحى الشعري، الجد والهزل، الجهات، التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل؛ ولهذا السبب كانت معرفة الأساليب مرتبطة بمعرفة هذه الطرق التي تنقسم إليها الأقاويل الشعرية ومعرفة جهاتها، التي تباين طرق الناس وأساليبهم ومنازعهم ومآخذهم فيها، فتتباين الأشعار بتباينها ⁽³⁾؛ ولذا يقول حازم: «إن أساليب الشعر تتنوع بحسب مسالك الشعراء في كل طريقة من طرق الشعر، وبحسب تصعيد النفوس فيها إلى حزونة الخشونة أو تصويبها إلى سهولة الرقة، أو سلوكها مذهبا بين ما لان وما خشن من ذلك» ⁽⁴⁾. ربط مفهوم الأسلوب بمفهوم الجهة، وهي ما يوجه الأقاويل الشعرية لوصفه ومحاكاته كالحيب والمنزل والطيف... «أن الجهات -بما هي مسانح-إمكانية متاحة وملاك عام، فالجهات شيء مشاع، مثل الطرق الشعرية، التي طرقها السائرون في طريق الشعر من قبل، وما يقتضيه الشاعر ويصبح خاصا به، وهو يمرر غرضه الشعري عبر هذه السبل ليس إلا خطوته المميزة إذ تمر على الطريق» ⁽⁵⁾، فالأسلوب في معتقده النقدي، هو هيأة معنوية تنتج عن الاطراد في كيفية معينة لوصف جهة ما في الغرض الشعري على الرغم من تحركه في طرق القول

¹ - ينظر: محمد الحافظ الروسي، ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني، ص 819

² - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 364.

³ - ينظر: محمد الحافظ الروسي، ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني، ص 819-820.

⁴ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 354.

⁵ - فاطمة عبد الله الوهبي، نظرية المعنى عند حازم، ص 175.

المشاعة العامة، وسياقات القول وأعرافه الغرضية المألوفة من مدح وغزل ورتاء وغيرها. مفهوم الأسلوب على هذا النحو، هو طريقة الشاعر في الكتابة والإنشاء، تكشف عن فرادته وطريقة تفكيره وتقديره للأشياء، كما أنه طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني، لذلك يقرن حازم حديثه عن الأسلوب بالنظم⁽¹⁾. يقول: «فبالأسلوب حياة تحصل عن التأليفات المعنوية والنظم حياة تحصل عن التأليفات اللفظية»⁽²⁾. يبدو أن القرطاجني من حديثه أنه يفرق بين النظم والأسلوب. فمادة الأسلوب، هي المعاني ومادة النظم، هي الألفاظ، وكل منهما هيئة وصورة تقع في المادة وهذه نزعة فلسفية، إذ رأى الفلاسفة أن كل شيء لابد له من صورة وهيولى أي شكل ومادة يتركب منهما، لقد جعل النظم شاملا للعملية الإبداعية، مؤكدا أن النظم ليس إلا الأسلوب⁽³⁾.

عني حازم بالأثر الانفعالي والامتناعي للعمل الأدبي، وتقييمه من خلال ما يثيره في نفس المتلقي من آثار انفعالية وسلوكية، وذلك يتأتى في ظل مفهوم الوحدة، الذي أخذه عن أرسطو وربطه بالأثر التخيلي للعمل الأدبي عن طريق تنامي أجزاء هذا العمل شيئا فشيئا حتى يتحقق التخيل والتأثير، وقد بدت لنا مراحل تشكيل القول على أربعة مستويات، وكنا قد تطرقنا إلى مستويين، هما مستوى المعاني والأسلوب ومستوى اللفظ والنظم لنواصل مع مستوى الغرض والجنس مستوى البنية كتخطيط منهجي للقصيدة في نظرية القرطاجني⁽⁴⁾.

يرى القرطاجني أن تقسيم الناس قبله للأغراض غير صحيح وأن طريقة معرفة القسمة الصحيحة للشعر من جهة الأغراض لا تتأتى إلا بمعرفة المقصود بالأقاويل الشعرية، والذي يقصد بها: «استجلاب المنافع واستدفاع المضار ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عما لا يراد بما يخيل لها فيه من خير وشر»⁽⁵⁾، فاستجلاب المنافع واستدفاع المضار غاية

¹ - ينظر: تسعديت قوراري، المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 72.

² - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 363.

³ - ينظر: سامي محمد عابنة، التفكير الأسلوبي، ص 103.

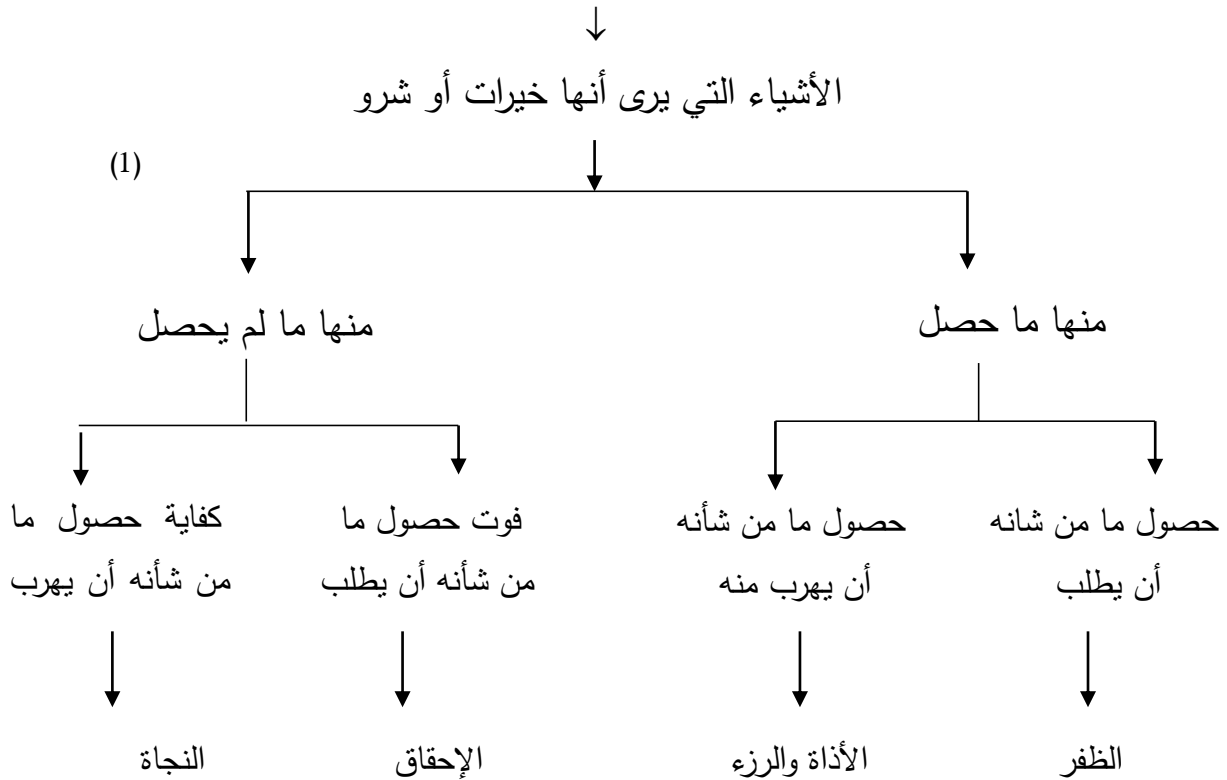
⁴ - ينظر: تسعديت قوراري، المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 52.

⁵ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 337.

طبيعية لا أخلاقية؛ لأنه يستجلب النفع بشر، كما قد يلاحظ على هذه الغاية أنها قد لا تكون غاية للشعر، الذي يراد به مجرد اللذة فقط وقد جعل حازم للنسيب مكانا ضمن الأغراض الشعرية، التي زعم أن المقصود بما هو استجلاب المنفعة واستدفاع المضرة، وهذه هي غاية الأغراض الشعرية بصفة عامة، وقد سمى حازم مختلف الأغراض الشعرية بأسماء الطرق الشعرية، وهي أربع: المدائح والتهاني والباعث عليها الارتياح والأهاجي والتعازي والباعث عليها الاكتراث، وهي الأصول أما الفروع، أو ما اسماء بوجود الأغراض الشعرية، فهي ابتداء ثمانية وهي: المديح والهجاء والرتاء والتعزية والتفجيع والتهنئة والتأسي والتأسف وتتبع هذه الوجوه عن أربع أحوال، هي: الظفر والرزء والإخفاق والنجاة، وهو ما يوضحه الرسم البياني الآتي:

الأقاويل الشعرية

(القصء بها استجلاب المنافع واستدفاع المضار بالبسط والقبض)



¹ - ينظر: محمد الحافظ الروسي، ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني، ص 841 إلى 845.

لقد بنى قسمته المضمونية للشعر على أساس ما هو نافع، وما هو ضار، وما هو حاصل، وما لم يحصل، وهذا يتقاطع مع الموضوع الأساسي للخطابة المشورية، وهو النافع وضده، ويظهر أن جهده وتفكيره في إحالة التنوع الواسع للأغراض الشعرية إلى جامع ينطلق من أجناس أولى تندرج تحتها أنواع وتتطوي تحتها أنواع آخر يرتكز على مرتكزين:

الأول: المرتكز النفسي ببعده الفلسفي والأخلاقي والاجتماعي.

الثاني: المرتكز الزمني.

أما المرتكز الأول مستند إلى مقولة الباعث، أو المؤثر، أو المؤثر، الذي يقبض النفس أو يبسطها، ويجعلها تتحرك بارتياح، أو اكتراث فأساسه النفسي الأرسطي واضح.

قسم حازم الشعر إلى طريقتين: طريق جد وطريق هزل، كما صنف الشعر حسب الضدين المنطقيين: الخير والشر، وأدرج ضمنيا المديح والهجاء تحتها، وربما أشار هذا إلى ما قد يكون فهمه قسمة أرسطو للشعر إلى التراجيديا والكوميديا كضدين يقابلان المدح والذم أو الجد والهزل، أما المرتكز الثاني فالمرتكز الزمني، حيث يلاحظ أن حازما في أول شروعه في مسألة التصنيف والتقسيم حسب الأغراض بين أن الأقاويل الشعرية، إما يقصد بها استجلاب المنافع (الخيرات) أو استدفاع المضار (الشرور) وتلك الخيرات أو الشرور منها (ما حصل) ومنها (ما لم يحصل)؛ إذ الشعر يستحضر الماضي والمستقبل ويجعلهما حال القول ولذلك فالقول الشعري، هو الزمن الفعلي؛ لأن استحضار الذاكرة والوجدان، هو تفعيل حي لما في نفس المبدع وتحريك فاعل في نفس المتلقي، فالقول إذن يتحول إلى نوع من الخلق يقص الذات ويشترك الآخر في موضوع القول؛ ولذا يتحول القول وما يطيف به، بكل أطرافه إلى فعل لغوي يتحرك في قطب الحاضر⁽¹⁾، لم يبلغ هذه الدرجة في الإقرار بشأن أغراض الشعر العربي إلا بعد إدراكه أسس التقسيم ودرجاته وهذا ما يثمن جهوده في بحثه الغاية في الشعر وربط ذلك بما وعاه عن طبيعة العمل الشعري في دعائم تشكيله فنيا ونفسيا، وفي الأسس، التي تساهم

¹- ينظر: فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 78-79-81.

بشكل فاعل في توجيهه وفق غايات مرادة، وتركيزه على الشاعر والمتلقي في تصنيفه للأغراض الشعرية واضح جدا، يبدو ذلك جليا منذ بداية قسمته للشعر انطلاقا من الأساس النفسي والفلسفي والأخلاقي، وتبدو مشاركة المتلقي في تحديد الغرض والجنس أكثر من خلال قسمته للشعر بحسب المقام وموقع المخاطب وعلاقته بالمتكلم، أو بحسب عباراته فالمتكلم يبتغي، إما إفادة المخاطب، أو الاستفادة⁽¹⁾، والإفادة والاستفادة هنا تعني أن «المتكلم، الذي ينتج نصا يبتغي بذلك دائما قصدا، غرضا اجتماعيا، يبعث من معلوماته من المحيط، أو الوعي بحاجة ما، ومن ثم يكمن لمتكلم -مثلا- أن ينتج نصا ليبلغ سامعا ما معلومات معينة، أو يحصل منه على معلومات محددة؛ ليدفع السامع إلى فعل عملي، أو يحفز له أداء نشاط، أو لإقناع سامع، أو لاستدعاء أحاسيس جمالية معينة لديه، أو ليطلب منه إظهار رد فعل محدد أو ليقنع عن شيء ما»⁽²⁾.

إن معالجة حازم لأغراض الشعر، يتحكم فيها مبدأ نفعية الخطاب؛ لأن اختيار الغرض وصياغته متوقف على مدى القبول، الذي يمكن أن يجده المتلقي، وانسجاما مع المهمة التي ينيطها بالشعر، فإنه يربط الغرض بالوزن؛ إذ مادامت المقاصد، التي يصدر عنها الشاعر في صياغة الأغراض، تتنوع ما بين مقاصد الجد والرصانة والتحقيق والصغار ومقاصد الهزل والشجو والاكنتاب، وكانت الأوزان تتنوع من حيث خصائصها الصوتية والدلالية، فمن الضروري أن يختار التراكيب الوزنية، التي تلائم الغرض؛ ليرتب عن ذلك إيقاع جاد رصين أو خفيف مطرب.

تشديد حازم على إحياء الأوزان وضرورة مناسبتها للأغراض، يساعد على تحقيق التأثير المطلوب؛ لأنه يتيح إمكانية ربط كل غرض بالوزن والأقدار على تخيله للمتلقي؛ ومن

¹- ينظر: تسعديت قوراري، المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 61-82.

²- فولفانغ هاينه مان، مدخل إلى علم لغة النص، ترجمة وتعليق: سعيد حسن بحيري، ط1، مكتبة زهراء الشرق، مصر 2004، ص 98.

ثم التأثير فيه وتحريكه (1). تتناول أجزاء القصيدة كلها بالدراسة، فكشف لنا عن كيفية تماسك النص الشعري مصورا في ذلك منهاجا يسير عليه الشعراء، فعلى الشاعر أن يراعي ما بين هذه الأجزاء من علاقات وما يجب في كل منها امتثالا لسلطة المتلقي على النص ولضمان تواصله معه، وأول أجزاء هذه القصيدة: مطالع القصيدة، هي أول ما يسترعي اهتمام المتلقي ولذلك وجب على الشاعر تجويدها وتحسينها حتى تكون دالة بوضوح على موضوع القصيدة وممهدة له، كما وجب العناية بها؛ لأن النفسية العربية جبلت على أحسنها ولعل «العناية بمخاطبة الآثار والدمن في مطالع القصائد في الشعر العربي ظاهرة تؤكد أهمية المتلقي ومحاولة استدراجه لقبول النص، فتضمن الشعر ما يسمى نوازع المتلقي العاطفية والنفسية هدف سعى إليه النقد ومساءلة الدمن والديار ومحاورتها تضع المتلقي أمام سؤال لا بد منه يدور حول سبب لجوء الشاعر إلى مخاطبة ما لا يعقل ولا يسمع وإقامة حوار عقلائي معه» (2) ثم إن هذه المسائلة والتحاور من الأساليب الشعرية القريبة من نفس الشاعر المعبرة عن دقائق ما يكمن فيها، وهي غالبا صادقة أشد الصدق، فإذا كان قريبا إلى نفسه فإن هذا القول سوف يجد شبيها له عند المتلقي لتشابه النوازع الإنسانية ولأن التجارب الحية تجد ما يناسبها من المتلقي (3). أعطى حازم القرطاجني اهتماما كبيرا لمطالع القصائد مثلما أعطاه للمتلقي على اعتبار أنه طرف في العملية الإبداعية، وأول ما يسترعيه ويجد به في فعله القرائي للشعر، هو مطالع القصائد، يقول: «ولا يخلو الإبداع في المبادئ من أن يكون راجعا إلى ما يقع في الألفاظ من حسن واستواء نسج، ولطف انتقال، وتشاكل اقتران، وإيجاز عبارة، وما جرى مجرى ذلك مما يستحسن في الألفاظ، أو إلى ما يرجع إلى المعاني من حسن محاكاة ونفاضة المفهوم، وتطبيق مفصل بالنسبة للغرض، وما جرى مجرى ذلك مما يستحسن في المعاني، أو إلى ما يرجع إلى

¹ - ينظر: مصطفى الغرافي، بلاغة النص الشعري، ص 107.

² - محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1999، ص 260.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 260.

النظم، أو إلى ما يرجع إلى الأسلوب من حسن منزع ولطيف منحى ومذهب وما جرى ذلك مما يستحسن من الأساليب»⁽¹⁾.

يتبين من هذا القول أن الإبداع في الاستهلال عند حازم لا يقتصر على جانب دون الآخر، وإنما يشمل: الألفاظ وما يستحسن فيها أيضا وما يرجع إلى الأسلوب والنظم بإحكام البنية وحسن المنزع، ومن المطالع الجيدة، التي جمعت عذوبة اللفظ وحلاوة المعنى وكانت ذات صلة بأحوال النفس وجاءت مصرعة⁽²⁾. كانت القصيدة الجاهلية متعددة الأغراض في الغالب، لذا حرص النقاد الدقة في الخروج من جزء إلى جزء خروجاً يشعر بالتحام الأجزاء وتماسكها، لا يوجد حواجز بينها من هنا جاءت العناية بالتخلص من المقدمة إلى الغرض الرئيس فاشتراط الدقة فيها.

توسع حازم القرطاجني في موضع التخلص فبين أن يكون في شطر بيت بجملته، أو في بيتين وكلما قرب السبيل في ذلك كان أبلغ، وقد أكد أمورا يجب اعتمادها في التخلص أهمها التحرز من انقطاع الكلام، ومن التضمين والحشو والاضطراب وقلة تمكن القافية والنقلة بغير تلطف. تقول تسعديت قوراري إن التخلص من غرض إلى غرض والانعطاف عند حازم نوعان: «متعمد مقصود، وعفوي غير مقصود، فالنوع الأول سماه حازم استدراجا والنوع الثاني سماه التفاتاً، ولعله راعى في هاتين التسميتين الحالة النفسية والذهنية للشاعر فالاستدراج يكون بتقريب الأغراض من بعضها بالتدرج ويحتاج ذلك إلى تأمل واحتيال، أما الالتفات، فهو انتقال انسيابي تلقائي من غرض إلى ما يليه يحدث للشاعر بداهة⁽³⁾ وهو «أن يجمع بين حاشيتي كلامين متباعدي المآخذ والأغراض وأن ينعطف من إحداها إلى الأخرى انعطافاً لطيفاً من غير واسطة تكون توطئة للصيرورة من أحدهما إلى الآخر على جهة التحول»⁽⁴⁾.

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 309.

² - ينظر: تسعديت قوراري، المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 91-92.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 93-94.

⁴ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 315.

إن اعتناء حازم بالتخلص والاستطراد، هما ضمن اهتمامه بالوسائل، التي تحقق للقصيدة وحدتها وانسجامها، وهو في ذلك ينظر لوحدة القصيدة باعتبارها مطلبا اقناعيا يساعد على تحقيق التأثير المطلوب، كما يساعد على الربط بين الاستهلال والغرض المركزي، مما يوفر للقصيدة تلاحما بين الأقسام يكون له أكبر الأثر في إقناع المتلقي واستمالاته (1).

عني حازم بنهاية القصيدة وطالب الشعراء بالحرص على تجويد النهاية؛ لأنها آخر ما يقرع السمع وبقدر ما تكون محكمة النسج، بقدر ما تتمكن من إطالة مدة التأثير وهناك نوع من الانتهاء سماه حازم "التحجيل" وذلك عندما يذيل الشاعر أواخر فصول القصيدة بأبيات حكمية واستدلالية بغية التأثير في نفسية المتلقين (2)، فحسن الاختتام آخر ما يتبقى في الأسماع من القصيدة وعليه يترتب الحكم على العمل وتقييمه والانسياط، أو الانقباض عنه لذا يلزم في الخاتمة «أن يكون ما وقع فيها من الملاك كأحسن ما اندرج في حشو القصيدة وأن يتحرر فيها من قطع الكلام على لفظ كريه، أو معنى منفر للنفس عما قصدت إمالتها إليه، أو مميل لها إلى ما قصدت تنفرها عنه» (3)، كما على الشاعر أن يتجنب كل ما يخالف النسق العام للقصيدة، أو ما هو مناف لغرضها، لا تختلف الخواتم من حيث أهميتها عن المطالع؛ ولذلك وجب أن تتال حقا من العناية مثلها من حيث عذوبة ألفاظها وجودة صياغتها، باعتبارها آخر ما يرد على المتلقي؛ ومن ثم ترسيخ الأثر، الذي يراد تركه في نفسه، مما يحتم أن تكون معانيها مناسبة لغرض الكلام.

هكذا يكون قد اهتم بكل أجزاء القصيدة ومراحلها واضعا شروطا وقوانين لكل جزء منها كي يتحقق التأثير والتخييل فيذكر حسن الاستهلال وأهميته وتضمينه ما يثير المتلقي واستمالاته وكذا الإبداع في الانتقال وحسن التخلص من حيز إلى آخر، وما يجب تضمينه في الخاتمة

¹ - ينظر: مصطفى الغرافي، بلاغة النص الشعري، ص 129.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 129.

³ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 285.

لتحقيق الغاية المنشودة⁽¹⁾، إنه لم يكن الوحيد، الذي اعتنى بهذه الأجزاء والمراحل، بل هي شكلت بندا من بنود الأدبية، التي تواضع عليها النقاد من قبله، فأصبحت جزء من تاريخ التجربة الأدبية إبداعا وتلقيا، بل نكاد نجزم بعدم وجود قصيدة تجاوزت هذا البند إلا بمقدار الإجادة والإبداع من شاعر إلى آخر، وخلاصة القول: إن وعي حازم القرطاجني بضرورة تتبع كل العلاقات، التي بين عناصر النص الشعري المتضاربة من أجل إحداث الدلالة، سمحت له بأن يقف عند أصغرها المتمثلة في الألفاظ والمعاني، ثم بين الألفاظ والمعاني؛ لينتقل إلى أوسعها فيشمل بذلك مستوى أكثر امتدادا يتفرع إلى مرتبتين هما النظم والأسلوب، اللذان يشكلان بنية النص الكلية امتثالا لسلطة المتلقي الضمني، ولما يمليه على الشاعر من قوانين وشروط وذاكرة؛ لكونها ذاكرة الشاعر بشكل من الأشكال⁽²⁾. كانت غاية حازم من المنهاج ضبط القوانين، التي ترقى بالإبداع الشعري في مستوى الفحول من الشعراء، والتي تضمن للمتلقي بلوغ فهم النص وليس كيفية الفهم وآليات القراءة، والتأويل عند حازم لم تخرج عن الإطار الجمالي البلاغي، فقد تقيد بالمعطيات النصية مراعيًا السياق وحال المخاطب وكلها معايير تعرضت إليها النظريات النقدية الحديثة⁽³⁾. هذا يعني أن إخضاع عمليتي الكتابة والقراءة لا يستقيم في غياب التنظير والتخطيط حتى وإن كانت المسألة مرتبطة بالإحساسات والتحويلات النفسية.

¹ - ينظر: تسعديت قوراري، التلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 97.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 98.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 136-138.

الفصل الرابع

مرجعيات تشكّل القول الشعري

المبحث الأول: في المرجعية السوسيو نفسية

1- مفهوم المرجعية

2- تحكّم الانساق في المرجعيات

3- جدول المرجعيات

المبحث الثاني: في المرجعية المعرفية الثقافية

المبحث الأول: في المرجعية السوسيو نفسية

1- مفهوم المرجعية:

المرجعية مجموع الأفكار والقيم المتراكمة عبر التاريخ داخل العقل، والتي تشكل سلوك الإنسان، وتختلف هذه المرجعيات من عصر إلى آخر باختلاف الثقافات والأعراف، فعلى سبيل المثال تعد طبيعة الحياة الجاهلية، هي المرجع الأساس، الذي يمكننا من فهم طبيعة الإنسان، الذي عاش في الجاهلية من خلال علاقته بها؛ لأن الطليعة آنذاك كانت تمثل مصدر القيم والسلوك والتشريع، وهذا يختلف بالضرورة عن المرجعية في العصر الإسلامي حيث يمكن فهم الإنسان في إطار علاقاته بالخالق عز وجل؛ لأنه مصدر التشريع، وفي العصر العلماني أو الحداثي يمكننا فهم الإنسان في إطار علاقته بالمادة والتكنولوجيا⁽¹⁾ إنها تخضع للمخيال الجمعي، الذي هو مجموعة من الصور الذهنية، التي كونها المجتمع في خيال أفرادها، والقيم المحددة لسلوك الأفراد، ثم يحاولون إعادة إنتاجها بشكل يضمن لهم البقاء في هذا المجتمع آنذاك، وإشكالية هذا المخيال تتمثل في قدرته على فرض بنية فكرية شمولية معقدة تحبس العقول داخل ثقافي معلق ومحدود⁽²⁾. تكتنز هذه البنية العديد من الانساق الثقافية، التي تكشف منهج تفكير الأمة وعاداتها وتقاليدها وأيديولوجيتها، إنها الخلفية الثقافية للخطابات الأدبية بكل أجناسها، والتي قد أصطلح عليها في علم اللسانيات (بالسياق) لإحالتها على مجموع الروافد الثقافية والاطر الاجتماعية، التي تسهم في عملية التواصل بين الناس.

2- تحكم الانساق في المرجعيات:

يصدر الشاعر عن تجربة هي ملك له؛ لأنه يختارها من بين كثير من التجارب؛ لتكون محورا لإبداعه وخصوصياته، وهو واحد من ذلك الكم الهائل من أبناء مجتمعه، له معهم علاقات متشابكة متداخلة، ومعقدة، وهو يرث من هذا المجتمع مجموعة العادات والتقاليد التي تتبلور في شكل دستور اجتماعي، يقنن حياته، ويضبطها، ويصونها، من الاندحار في عالم

¹ - ينظر: عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وانساق الثقافة، ص 215

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 215-216.

الفوضى والضياع، ولا يستطيع إلا أن يبدو في صورة الملتزم، الذي يخضع لها ويتفاعل معها «وهنا نقول بأن الفرد -على المستوى الاجتماعي- إنما يتعامل مع موروثاته الأمر الذي ينعكس تلقائياً في البناء الفني، الذي يعد الإبداع جزءاً منه؛ إذ يتحول الفرد إلى لبنة في بناء ضخّم تسير في خضم مجتمع كامل بفنه ولغته وتراثه، ويبقى له دوره الإبداعي بما فيه من الخصوبة والابتكار والتجديد»⁽¹⁾.

تتسم جماليات القصيدة العربية القديمة بالغموض؛ لأنها نتاج ذات لها طبيعتها الخاصة وتخضع لأنساق ثقافية عامة؛ ولذا تبدو مثيرة للتأمل في أسلوب تعبيرها وبنيتها وتقاليدها بسبب طبيعة العلاقة بين هذين المستويين (الذاتي والثقافي)، كان الشاعر القديم يُخضع معاييرهِ للفحص وإعادة التقويم، ويقارنها بمعايير الجماعة الثقافية حتى تخرج القصيدة بالشكل، الذي يرضي الذوق العام آنذاك - باستثناء أنموذجي - شعر الصعاليك وشعر النقائص، حيث تمرد الشعراء على معايير الثقافة واعتمدوا على معاييرهم الخاصة، فجاءت قصائدهم مختلفة في بنائها وتقاليدها الفنية، فالقصيدة التقليدية إذا «هي نتاج لنظام من العلاقات المتبادلة بين معايير المبدع ومعايير الثقافة، وتشكلت بواسطة السبل المتاحة أمام الشعراء آنذاك، وما يستتبعها من نوعية أنشطة الحياة، التي ترافق وجود الإنسان فيها وتتجسد معايير الثقافة في شكل القصيدة وقدرته على منح الأنساق معنى مغايراً، وهو ما نسميه بالخصوصية الشاعر»⁽²⁾.

مثلت ثقافة الصعاليك ثقافة اللامجتمعي، أو (الثقافة المضادة) لخروجهم على المعايير والأعراف، التي تُقر بها القبيلة، فخرقت قيّم المجتمع القبلي، وقيّم السلطة وأنظمتها الاجتماعية والإيديولوجية؛ لتعبّر عن نفسها من خلال منظومة من التقاليد والقيّم الضدّ مجتمعية القائمة على التمرد وعلى مبدأ التفاضل والتمييز الطبقي والعرقي، الذي أسس له النسق الجمعي القبلي ويحلّ محلّه نسق الحياة الفردية والرؤية الخاصة للمجتمع، إيماناً منها بقدرة الإنسان على تغيير

¹ - عبد الله التطاوي، القصيدة العباسية، قضايا واتجاهات، ص 18.

² - عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات لخطاب وأنساق الثقافة، ص 142-143.

هذه الانساق وتفكيكها، وذلك بفرض لهويّة القبيلة والجماعة فالنسق الثقافي عند الصعاليك قائم على إثبات الأنا في مقابل الآخر، وهدم النظام التراتبي القبلي، الذي همّش الفقراء والخلعاء وسواد الناس.

مثلت خطابات الصعاليك واقعا ثقافيا اصطدمت فيه الأنا (الشاعرة) بواقعها الاجتماعي المقيد لحريتها في التجربة الثقافية؛ لتتخذ من المتخيل الشعري، ملاذا لها من واقعها المؤلم المسيج بأعراف ونظم سوسيولوجية لا تقبل المعارضة، لكنه يفارقها إلى أعماق الصحراء ويتحرّر من سلطة الآخر وتتفاعل فيه الذات مع البيئة تفاعلا تقضي فيه الأنا على الانساق السلطوية؛ لتصنع عالمها ورؤيتها الخاصة للحياة والوجود.

لا يبحث النقاد عن الكشف عن البنية المعرفية، التي شكلت الأنساق الأدبية داخل الخطابات فحسب، بل عن رصد التحولات، التي طرأت عليها نتيجة انتقالها من محضها الثقافي العام، إلى سياقها الخطابي الخاص، يبقى النسق قابلا للتحول، فهو إما أن يكون معطى أوليا كما تزعم البنيوية الصورية، وإما أن يحدده الوعي الجمعي، كما تنشد ذلك البنيوية التكوينية، وإما أن يسهم القارئ، أو المتلقي في بنائه وتشييده (1).

يحيا النسق الشعري في سياقين:

سياق ثقافي: القيم، والعادات والتقاليد، والأعراف والسلوكية اليومية.

سياق نصي: في المخططات الذهنية للمبدع، والتي تعمل كدعامات رمزية للنشاط الفكري والإبداعي وتعمل الأنساق الثقافية كموضوع للمعرفة ضمن نطاق الواقع، الذي يحياه الشاعر. يضيف الشاعر معنى مختلفا على النسق، الذي يتبعه، تفاعل البنية الذهنية للمبدع مع النسق الثقافي يشير إلى أن تحولا ما سوف يطرا على علاقة الثقافي بالخطابي، وأن الانساق الثقافية باتت خاضعة لقواعد تكون جديدة داخل الخطابات (2). لا ينبغي أن يغرب عن بالنا

¹ - ينظر: عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وآنساق الثقافة، ص 143.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 143-144.

أن الإنسان بطبعه كائن اجتماعي مؤسسي، محاط بمؤسسات مختلفة ابتداء من اللغة ومرورا بالقانون والدين والمجتمع؛ ومن ثمّ فهو محكوم بالمواضعات اللغوية والدساتير واللوائح التشريعية والقوانين والقرارات السلطوية، وأحكام الشرع (عند المتدينين) ومتطلبات الوازع الأخلاقي ومقتضيات الأعراف الاجتماعية، وكل ذلك منعكس في اللغة، التي نتخاطب بها فإننا عندما نتعامل مع خطاب ما، فإننا في واقع الأمر نستند إلى طائفة من المرجعيات للاحتكام إليها في فهمه، وفي اكتشاف صدقه من كذبه، والوقوف على صحته من خطئته ومعرفة أبعاده الدينية والاجتماعية، وإحياءاته النفسية ومعطياته الأخلاقية وإدراك أسرار جماله، وغير ذلك من تشعباته وملابساته⁽¹⁾.

يكون المرجع وضعيا، أو سياقيا، أو أصلا من أصوب التخاطب، أو آلية منطقية، أو غير ذلك ولا يمكن للمعنى أن يكون مسوغا ما لم يكن شرعيا، المعنى الشرعي، هو معنى مؤسسي يستمد وجوده من واحد، أو أكثر من مرجعيات المعنى، وكل معنى آخر ناشئ عن تأويل يتجاهل تلك المرجعيات، إنما هو معنى لقيط؛ إذ المعاني المقصودة لا تعزل عن مرجعياتها؛ لأنّ منها تكتسب شرعيّتها ولعلّ معظم شطحات الحداثيين صادرة عن دعوتهم لإلغاء مرجعيات الخطاب بحجة، إنها تقيد حرية المتلقي، وتحد من التأويل اللامتناهي⁽²⁾.

تقوم الكثير من الخطابات عند بعض الباحثين على مرجعيات أيديولوجية وثقافية، منها السياسية والدينية والقومية، فتصنيفات الخطاب ضرورية لذلك؛ لأنه إنتاج جماعي يعبر عن كفاءات تواصلية معينة لدى الفئات المشاركة فيه وتظهر ضرورتها عند الخطاب، أو إنتاجه؛ لأنه لا ينفصل عن هوية الذات الجمعية المنتجة لها⁽³⁾. اعتمد الباحثون على هذه التصنيفات للخطاب، من أجل بناء نظراتهم النقدية، ولكن أغلبهم وضعها موضع الشك والتساؤل، لعدم

¹ - ينظر: محمد محمد يونس علي، تحليل الخطاب تجاوز المعنى، نحو بناء نظرية المسالك والغايات، دار كنوز المعرفة، ط1 عمان، 2016، ص22-23.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص23.

³ - ينظر: منية عبيدي، التحليل النقدي للخطاب، نماذج من الخطاب الإعلامي، دار كنوز المعرفة، ط1، عمان، 2016، ص30-31.

استقرارها وتحولها المستمر؛ لأن المشتغلين بهذا المجال ينتمون إلى حقول معرفية متعددة ومتنوعة، كاللسانيات وعلم الاجتماع وعلم النفس والأدب وغيرها من الحقول والعلة في عدم الاستقرار تعود إلى تطور المجتمع والثقافة والسيروية التاريخية، إضافة إلى خضوع الخطابات إلى إكراهات المقام، الذي قيلت فيه وأنساقه وسياقاته.

يرى فيركلوا "Fairclough" «أن الخطاب جزء مشكلا للسياقات المحلية والعالمية والاجتماعية والثقافية»⁽¹⁾؛ على الرغم من أن المرجعيات ليست مضامين معرفة خالصة فإنها تؤلف الشروط الضرورية لتحقيق المعرفة النصية، كما تعدّ القدرة على الربط بين عناصر النص ومرجعياته شرطا جوهريا؛ لتحقيق الكفاية الخطابية، وقد وضع الدكتور محمد يونس علي جدولا، حاول فيه أن يستقصي معظم المرجعيات، التي يحتاج إليها في التعامل مع النص قراءة واستيعابا ونقدا وتحليلا.

3- جدول المرجعيات:

عناصر النص	مرجعيات النص
إحالات النص صريحة	الوضع
إحالات النص غير الصريحة	مبادئ التخاطب
تضمنات النص وأغلب افتراضاته	المنطق
إشارات النص	السياق الداخلي والخارجي
مقاصد النص	القرائن
صحة النص القواعدية	النحو والصرف
حجية النص ومقبوليته	المنطق والحجاج
صدق النص	محيط الإشارة، منطقية

¹ – Fairclough N. Analysing discourse, textual analysis for social reach–London, Routledge, 2003, p8

الخطاب، مصداقية المخاطب	
أسرار جمال النص	البلاغة والأسلوبية
تحليلات النص	المخيال الفردي والاجتماعي
شرعية أحكام النص	الشرع والقانون
دلالات النص الخاصة	عادة المتكلم بكلامه
دقة المعلومات	الحقل العلمي المناسب
معاني النص الإصلاحية	الحقل العلمي المناسب
مفاهيم النص وآرائه	الحقل العلمي المناسب
دلالات النص الاجتماعية	الأعراف والثقافة الاجتماعية
دلالات النص النفسية	علم النفس
أخلاقيات النص	الشرع والقانون والضمير والأعراف
سلطة النص	المخاطب والخطاب والمخاطب والأيدولوجية
فرادة النص	عدولاته المسوغة
شدوذ النص	انتهاك مرجعياته المؤسسية
اقتباسات النص وتوليدياته	التناص

(1)

إن الأدب نتاج بيئة المبدع وظروفه السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية والدينية، والحضارية، يعبر عن الحياة الواقعية بغية مقاربة الأنساق، التي تتحكم في الأدب فهما وشرحا وتأويلا، وهذه الإفرازات كانت مرجعيات لهذه النصوص.

هناك انعكاس وترابط جدلي بين الإنتاج الأدبي والواقع الاجتماعي، لا يمكن فهم الخطاب دون الرجوع إلى شبكة العلاقات الاجتماعية، التي تحكم أفراد المجتمع اللغوي، بما في ذلك

¹-محمد محمد يونس علي، تحليل الخطاب وتجاوز المعنى، ص27-44.

الهوية والسلطة والنظام السياسي والأيديولوجيات السائدة والصراع الفكري والسياسي وعلاقات القرابة والمصاهرة والزواج والطلاق وغيرها من المرجعيات الاجتماعية، التي يشير إليها الخطاب (1).

يعيدنا التصور الحداثي إلى المنهج الاجتماعي، الذي ساد حقبة طويلة يحاول رصد النص من زاوية أخرى حيث تم الربط بين النص والسياق الاجتماعي، الذي ينتمي إليه النص ولا يمكن فصل النص عن السياق بأي حال من الأحوال، لذلك تعتقد الناقدة يمني العيد أن النص الأدبي منتج اجتماعي قبل أن يكون منتجا لغويا، فهو ينتمي إلى واقع الإنسان ومحيطه الاجتماعي، كما أنه ينتمي إلى اللغة، التي هي مادة تاريخية اجتماعية، وليست نظام معزول عن سياقه، وسواء توجه البحث نحو دراسة مرجع النص وفهم واقعيته، أم توجه نحو معاينة النص في استقلاليته، فإنه بحث ينهض على أساس انتماء النص للواقع، ويؤكد لها في الوقت ذاته وتخلص الناقدة إلى بيان مفهومها للنص، هو بنية ونسق في بنية أكبر هي المجتمع (2).

النص بنية لغوية مشكلة من متوالية خطية من المفردات تحيل إلى دلالات متعددة، وهذه البنية اللغوية تنتمي إلى بنية أكبر، هي البنية الاجتماعية ويتم التفاعل بين هاتين البنيتين لتشكيل الدلالة الكلية؛ لذا يكون النص بنية لغوية واجتماعية؛ لهذا يتصور بعضهم أن البنية ليست ثابتة، أو مطلقة، بل هي نسبية تتأثر بالتاريخ وتتحرك باتجاه التقدم؛ لذا يجب ربط الأثر بوضعه الاجتماعي ضمن السياق الزمني والتاريخي، وأن الواقع الاجتماعي للأثر، هو واقع كتاب وإشارات مؤلفه، والمعنى لا يسبق الشكل، ولا يكون وراء النص، وإنما هو منتجه (3). تستلزم عملية قراءة أي نص من النصوص قراءة واعية وجود خلفية تراثية إلى جانب المعرفة

¹- ينظر: محمد محمد يونس علي، تحليل الخطاب وتجاوز المعنى، ص52.

²- ينظر: حامد مراد السامر، تلقي النص في الخطاب النقدي العربي المعاصر، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف ط1، 2015، ص208.

³- ينظر: حامد مراد السامر، تلقي النص في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص208.

التامة بالأعراف والتقاليد الشعرية، التي ينتسب إليها النص، وإلا استحال علينا فهمه وفك رموزه وحل شفراته.

تذهب فكرة المرجعية في الإبداع الأدبي، إلى أن الشعر لا يكتب لذاته ولا يمكن عزله عن سياقه المجتمعي، فالشاعر لسان حال المجتمع لا يمكن أن ينفصل عنه «فإنه لا يكتب إلا وقد تصوّر في ذهنه الجماعة، إنه التوحد بين الأنا والآخر في شبكة متداخلة من الروابط تقتقر فيها ماهية الشعر وطبيعته تفسيراً وظيفياً، أكثر غنى لا يتناقض والحضور الواعي للنص الشعري ومبدعه»⁽¹⁾، فالوعي بالغير الاجتماعي أقوى من الوعي بالذات؛ لأن الشاعر يعبر عن رغبة جماعية متجذرة فيه، مرتبطة بمختلف جوانب الوقائع والحقائق. إنّ تأثير الجماعة في الفرد قيد طوعي وطبيعي، وليس قسرياً، وهو مقوم أساس للتجربة الشعرية، وأحد العناصر المساهمة في هذه التجربة. وهكذا «فإن الاجتماعي بالنسبة للشعر نبع متدفق»⁽²⁾.

الشعر مُترجم لأفكار المجتمع، كما أنّه المؤجّه والمُنقّد والمُصوّر لتجاربه ومعاناته والظروف الاجتماعية لها تأثيرها القوي في تكوين العمل الأدبي؛ ولذا استقى الصعاليك موضوعاتهم من سياق اجتماعي خاص، وهو واقعهم، الذي يناقض واقع القبيلة. قراءة أولى للامية الشنفرى تشير إلى أننا أمام خطاب يحلق خارج سرب النسق الاجتماعي سواء من الناحية البنائية، أو من الناحية الاجتماعية؛ لأن مؤلفه يقبع خارج حدود ثقافة المجتمع القائمة على التمييز بين أفراد القبيلة الواحدة، والإقصاء، والتشويه الأخلاقي للمختلف، أو المغاير من فئة الصعاليك، فيحضر الشنفرى في خطابه بوصفه مدافعاً عن حقوق الإنسان في الحياة محاولاً خلخلة ثقافة التمييز العنصري في هذا المجتمع، كما يؤسس لشخصيته منعقة من الأسيجة القبلية؛ لأنه لا يجد مبرراً لخضوعه لأشكال الوصايا، التي فرضتها سلطة القبيلة والأنا الجمعي؛ ليحلّ محله الأنا الفردي، الذي ينقطع من كل صلة يمثلها اللون أو النسب

¹ - مصطفى درواش، خطاب الطبع والصناعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول، ص 187.

² - المرجع نفسه، ص 188.

ويؤكد كتابة الحرية وحرية التعبير إيماننا بمقدرة الحرية على تحرير النفس العربية مما علق بها من مفاهيم مغلوبة تشوّه إنسانيتها، وبالتالي يعد هذا النص كشفاً عن كل المرجعيات، التي تؤكد التمييز العنصري⁽¹⁾. يقول الشاعر في البيت السادس:

هُمُ الْأَهْلُ لَا مُسْتَوْدَعُ السَّرِّ دَائِعٌ * * * لَدَيْهِمْ وَلَا الْجَانِي بِمَا جَرَّ يُخْذَلُ

بالخصائص الإيجابية لمجتمعه الجديد، والتي افتقدها في مجتمعه القبلي السابق، ويأتي في مقدمتها حفظ الأسرار، وعدم فضح العيوب، والعدل في القصاص دون تمييز بين الحر والعبد، ويبدو (الأنا) في الأبيات الأخرى وتعظيم شأنها في مقابل (الهُوَ)، فهي أبية تأبى الظلم والهوان، تعرف الشجاعة، عفيفة، متفرعة عن الدنيا والانحطاط، فهذه الصفات الضدية لفعل الإنسان داخل نص الشنفرى، تؤسس لأفق إنساني جديد آنذاك، لا يتم إلا باستحضار مسبقات تلقي الإنسان العربي القديم لتعاليم القبيلة لتاريخ الظلم القبلي للأفراد من جهة ثانية ويعطي فسحة للتحرر الفكري والمعرفي من القيود والمشاركة في بناء معنى مغاير وفق سياق إنساني تراه البنية الذهنية للمبدع أملاً في النجاة من ناحية أخرى.

لامية الشنفرى وغيرها من شعر الصعاليك «وننتاج تعقيدات اجتماعية كانت مرجعيات لشعرهم أعطت صورة فتوغرافية للمجتمع الجاهلي آنذاك»⁽²⁾. أزال الصعاليك الغبار عن طبقة اجتماعية رفضتها السلطة (القبيلة) ورمت بها إلى الصحاري والكهوف والوديان؛ لتشكّل الوجه الآخر للمجتمع الجاهلي، فتصنع عالمها الخاص بعيداً عن العقد الاجتماعي، وما يمثله من حماية وتكافل وشعور بالاطمئنان؛ لينفتح إلى أفق الصحراء حيث تتعقد الحياة ويصبح الفرد فريسة للفقر والضياع والموت، أو المواجهة والإقدام والسلب المشروع.

تتطلق الأنا الشاعرة في الحياة الجديدة من مبدأ القوة والهيمنة؛ ليؤسس لفكر ثوري تغييرى إيديولوجيته الإغلاء من شأن الفرد مقابل الجماعة، ويؤصل لمفهومي الرفض والتمرد على

¹ - ينظر: عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ص 80، 216، 217.

² - المرجع نفسه، ص 226 إلى 234.

الثابت (سلطة القبيلة) لفقدانهم التوافق الاجتماعي كأساس تقوم عليه الصلة بين الفرد والمجتمع بالرغم من أن المبدع ينطلق دائما من حيث ذاته ومزاجه الفني، إلا أنه يبدأ من حيث وقف الآخرون، ثم ينتهي إليهم، غير أن اختلافه عن الآخرين، إنما هو في زاوية الرؤية ليس إلا دون أن يعني هذا انفصاما تاما عن قيمهم وواقعهم العياني، يخلق المبدع الواقع ولا ينقله، إنه بالأحرى يقدم رؤياه الفنية؛ لتخليص هذا الواقع من التناقض في مسائل الذوق والوجدان، وفي هذا يكمن البعد الاجتماعي لحركات التمرد الفني بالصعاليك ومرورا بثورتي أبي نواس وأبي تمام، ومع أن العنصر الفني غالبا ما يكون حجر الزاوية في عملية التقويم إلا أن الجانب الخلقى والاجتماعي يمثل جزءا كبيرا من اهتمامات المبدع وتوجهاته فهو دائما في حاجة إلى "الآخر" يستدرجه بعمله؛ لتقويمه والتعبير عن موقفه اتجاهه فالعنصر الاجتماعي والخلقى غالبا ما يحيطان بالعملية الإبداعية لارتباط المبدع بقيمه ومجتمعه⁽¹⁾، يقول سمير إبراهيم العزاوي: «إن أصحاب المنهج الاجتماعي الجدلي يحاولون ربط الكاتب بأشكال الوعي الأيديولوجي للمجتمع وتطبيقاته بدعوى أن هناك حالة انعكاس وتربط جدلي بين الإنتاج الأدبي والواقع الاجتماعي، والسياسي، واقتصادي، والأدب عند هؤلاء شهادات وانعكاسا لعناصر الحياة الاجتماعية وتقلباتها مؤكدين على مضمون الرسالة الاجتماعية»⁽²⁾.

الأدب تعبير عن المجتمع ومعادل للواقع، الذي نبت فيه، يقوم برفع وعي الأفراد الفكري والجمالي، علاقته بالمجتمع علاقة جدلية تخضع للمتغيرات والتحوّلات المجتمعية سلبا وإيجابا وقولنا الأدب انعكاس للواقع لا يعني هذا التصوير الفوتوغرافي للظواهر الاجتماعية وإنما أن يتسلح بفنون الجماليات والرؤى الفنية، التي تحوّل الواقع الحقيقي إلى واقع لغوي فني جميل يحمل رسالة إنسانية «وتظل العملية الإبداعية في حقيقتها عملية تأسيسية تأخذ مُنطلقا من الواقع باعتباره مرجعية أساسية ومنطلقا بديهيها، كما تستمر في نسج بنياتها وشبكاتها في الآفاق

¹ - ينظر: محمد طه عصر، في مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، ص 150-151.

² - سمير إبراهيم العزاوي، التفكير السيميائي، ص 238-239.

التي يستشر فيها المبدع باعتباره صاحب ملكة شعرية وباعتباره الناطق باسم الوعي الجماهيري في المجتمع، الذي ينتمي إليه و حاملا لرؤية، أو رؤى ومستندا إلى مرجعية ثقافية ومخزون فكري، يشارك في كل ما يمس وجدان الأمة، لا يكون الأدب أدبا إلا في ظل شروط اجتماعية محددة والأديب منتج لهذا العمل، الذي يفترض متلق واعٍ لهذا المنتج ودوره المجتمعي»⁽¹⁾. شرط الأدب وإنتاجيته وتداوليته، وجود المجتمع، الذي يجسد من خلاله رؤيته الفنية والجمالية توجب الدراسات السيكوسوسيولوجية تشابك مجموعة من العناصر (الاجتماعية والنفسية والسياسية) في صناعة الأدب؛ لتكون عملية الإنتاج الأدبي والإيديولوجي لا تنفصل عن الاجتماعي.

الأدب نشاط اجتماعي قبل أن يكون نشاطا لغويا، ولجوليا كريستيفا رأي آخر حين ثارت على اجتماعية الأدب وطبقته وإيديولوجيته، رأت أن الممارسة النصية تتخطى الممارسة الاجتماعية وتتعارض معها «فالنص الأدبي خطاب يخترق حاليا وجه العلم والإيديولوجية والسياسية ويتطّلع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها»⁽²⁾. النص عند جوليا كريستيفا أبعد أن يحتويه الاجتماعي، فالأدب في منظورها النقدي المختلف بنية لغوية مغلقة حيال التعبير عن الواقع، إنها تقصي المرجع الخارجي، وتعطي الأولوية للمعطيات اللسانية على غرار المدرسة الشكلائية، التي رفضت بدورها ما يسمى بالمرجعية النفسية والاجتماعية فالشكلائيون الروس «تجاوزوا المضامين والمحتويات والخبرات والشعارات الإيديولوجية نحو استجلاء أسرار الشكل بنية ودلالة ووظيفة»⁽³⁾. تتخطى الشكلائية الروسية في مبدئها اللساني الرؤية الاجتماعية وترفض أن يخضع الأديب للحتميات الاجتماعية، فالاجتماعي يُقيد حرية المبدع ويبعده عن خصوصيات الخطاب الأدبي لصالح السياقات التاريخية والإخاء الإنساني، مهما تعزل المناهج

¹ - مقال لحواس محمود، العالم يفكر، الأدب والمجتمع، جريدة الشروق نيوز، 26 نوفمبر 2018.

shourouknews.com/mol

² - جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1991، ص13.

³ - جميل حمداوي، النظرية الشكلائية في الأدب والنقد والفن، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، ط1، المغرب، 2020

ص14.

اللسانية الأدب عن مرجعيته الاجتماعية، يبقى الأدباء عنصرا أساسا في البنية الاجتماعية يعيشون تجارب مجتمعاتهم؛ ليعكسوها في أعمالهم بغية كشف الحقائق للناس والمجتمع. اهتمت المناهج الاجتماعية بمرجعيات الأدب، ولكن ما يعاب عليها، أنها أولت عنايتها بتحليل النص الأدبي، أكثر من اهتمامها البحثي بالبنية التركيبية للظاهرة الاجتماعية مع إظهار نوع من العناية وبدرجة أقل بالبنية اللغوية⁽¹⁾، ويبقى الهدف الاستراتيجي من أي عمل أدبي بكل توجهاته، تأثير المرسل في المتلقي مهما تكن خلفيته، أو مرجعيته، مع الإقرار بأن للمتلقي مستويات من الثقافة والمعرفة والمعتقدات.

حياة الفنان كما يرى "ينج" لا يمكن إلا أن تكون مليئة بألوان الصراع؛ لأن في داخله قوتين تتصارعان هما: الميل البشري للسعادة والرضاء والاطمئنان في الحياة من جهة وشوق جارف إلى الأبداع قد يذهب بعيدا إلى حد أن يتغلب على كل رغبة شخصية من جهة أخرى. حياة الفنانين بصفة عامة غير مرضية إلى حد بعيد، وذلك بسبب ما فيهم من نقص من الناحية البشرية والشخصية، ولقد حاول فرويد في دراسته التحليلية لأشخاص الفنانين أن يبحث عن الدافع، أو الدوافع، التي دفعت هؤلاء الفنانين إلى إنتاج أعمالهم الفنية، وقد أرجع الدافع إلى الرغبات اللاشعورية، وقد منعت هذه الرغبات بواسطة وسائل التحريم الدينية والاجتماعية «وتبقى هذه الرغبات كقوة متحفزة للظهور، وتحاول أن تطفو على السطح وأن تظهر بصورة إيجابية»⁽²⁾.

الخطاب البشري ما هو إلا إعادة إنتاج لمعارف، وآراء وافتراسات ممزوجة في كثير من الأحيان، ورغبات ونزوات ومخاوف وأهواء وميول واهتمامات وعقد سيكولوجية، ومن الممكن- باتباع مقاربات مختلفة في التحليل النفسي-الكشف عن المكنون المختزن في ثنايا الخطاب سواء بادر المؤلف بإخفاء ذلك المكنون أو لا، كما يمكن أيضا فك الامتزاج بين الأفكار

¹ - ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1989، ص5.

² - عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، دت، ص46-47.

والأهواء، وبين المفصح عنه والمكبوت فيه ⁽¹⁾. اجتهد مؤسسو التحليل النفسي ودعاته، في الكشف عن نوايا ومحفزات الكتابة، فهم لا يعترفون بالإلهام والوحي والعقل الواعي وتأثير البيئة الاجتماعية، أو درجة الكبت الاجتماعي، بالمقابل أعلوا من العقد النفسية واللاشعور والرغبات المكبوتة لتحديد الجانب المرضي في السلوك ومنه الإبداع ⁽²⁾. الإبداع الأدبي بالنسبة إليهم نتاج لرغبات جنسية ورغبات مكبوتة، يحكمها الباطن الخفي المسكوت عنه، استوحى العلماء هذه العقد من نصوص أسطورية وأدبية ودينية، وهذا ما يفسر مظاهر السلوكيات المرضية للمبدعين.

الكبت عند فرويد Freud هو «الحالة التي تتكوّن فيها الأفكار قبل أن تصبح شعورية وهناك قوة داخلية سببت الكبت وعملت على استمراره، تظهر لنا أثناء التحليل في صورة مقاومة» ⁽³⁾، تصوير المكبوتات واللاشعور، شعورية بفعل الرغبة الدافعة على التعبير عن هذا الكبت، فتتجرّج الدوافع الذاتية للشاعر، ولاسيما في حالات القلق والتوتر الانفعالي، حيث ينفس عن عقده الشاذة بواسطة كتابة الشعر، التي تستغرق جهده وعناء فكره، فالمبدع في الفلسفة الفرويدية رجل عصابي، لا يختلف عما سواه من مرضى العقد النفسية الدفينة والناجمة عن حالات عاطفية وتجارب حقيقية، أو متخيلة منذ الطفولة في مواجهة الواقع؛ ولذا فإن المنتج هو محاولة للتسامي عن الواقع المعيش ⁽⁴⁾.

الشعر من المنظور النفسي، هو تعبير عن تصارع داخلي حاد، وإن المجتمع، الذي تتعقد فيه الحياة وتتشابك وتتداخل لا يوفر مستلزمات الالتقاء النفسي الطبيعي، فهو متجذر في اللاشعور في شكل نفسية مزمنة، هي نتاج العادات والتقاليد والقيم، ويبدأ في التشكل وكلما تنازل المجتمع عن صرامته وسلطته على الفرد يتخلص اللاشعور من عقده؛ ولذا فإن أحد

¹ - ينظر: محمد علي يونس، تحليل الخطاب وتجاوز المعنى، ص 51.

² - ينظر: مصطفى درواش، خطاب الطبع والصناعة، ص 166.

³ - سيقموند فرويد، الأنا والهو، ترجمة محمد عثمان نجاتي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998، ص 130.

⁴ - ينظر: مصطفى درواش، خطاب الطبع والصناعة، ص 167-168.

أسس التحليل النفسي التمرد على الماضي، الذي يمارس ضغوطه بشدة؛ لأنه صورة للإظهار والاستلاب، وأن الدراسة النفسية تستتبط من شخصية الشاعر، لا انطلاقاً من المجتمع مما يعني نسبتها في تخطي النص كالذات، إلى كونه نتاجاً دالاً على صاحبه⁽¹⁾.

يقسم يونغ الأعمال الأدبية على قسمين صنف يسميه نفسياً (Psychological) وصنف يسميه رؤيائياً (visionary) وما يقوم به الشاعر في الصنف الأول، هو تفسير أو إنارة محتويات شعوره، الذي تكون بفعل تاريخ في الحياة العاطفية والانفعالية، يستقي الشاعر في هذا الصنف موضوعاته من الحياة ويستوعبها نفسياً، فيحولها إلى تجربة شعورية، أو شحنة عاطفية يعبر عنها من خلال قصائده، فالأعمال الأدبية، التي تنتمي إلى هذا الصنف ومهما كان نوعها: تستمد مادتها من العالم الواسع للتجارب الإنسانية الواعية؛ أي من تلك التجارب المتميزة بالنشاط والحيوية، وكل ما تشمله من تجربة وتعبير فني ينتمي إلى عالم الأشياء المفهومة والشاعر هنا لا يترك مجالاً لعالم النفس، فكل ما يريد أن يشير إليه الأخير قد ذكره الأول في كلمات معدودات⁽²⁾، ثم يقرر أن: الإنسان المبدع لغز نحاول الإجابة عنه بمختلف الطرق لكن بلا فائدة، إلا أنه مع ذلك يصر على تقديم وجهة نظره أو وجهة نظر علم النفس التحليلي في الموضوع، وهي لا تتفصل عن مفهومه للتجربة الأدبية، فصاحب العمل الأدبي: رجل جماعي ينقل ويجسد الحياة النفسية اللاواعية للجنس البشري⁽³⁾. اللاشعور، هو مستودع الرغبات المكبوتة، التي تتفاعل في الأعماق بشكل متواصل، لا تطفو إلى مستوى الشعور إلا بمحفّزات اجتماعية وبيئية مؤثرة تستقرّ الشاعر، فيقوم بالعملية الإبداعية.

جسد الكثير من المبدعين الحياة النفسية للجنس البشري، وبعض أفراد المجتمع وخاصة في أدبنا العربي القديم، انطلاقاً من العصر الجاهلي وحياة الصعاليك المعقدة المضطربة ووصولاً إلى العصر العباسي؛ لأن: «الشاعر جزء من المجتمع وعنصراً فاعلاً فيه سواء كان

¹ - ينظر: مصطفى درواش، خطاب الطبع والصناعة، ص 169.

² - ينظر: أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت، ص 29.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 29.

تأثيره سلباً أو إيجاباً من ثقافة وفكر ومعتقد ونفسية تكاد تكون متناقضة فيما بينها أحياناً»⁽¹⁾ وأحسن من جسد هذا العصر نجد بشار بن برد، ابن الرومي، أبا نواس والبحري وغيرهم كثيرين، فالعمى مثلاً ترك أثراً عميقاً وكبيراً في نفسه، فجعله شديد السخط على الناس وعلى المجتمع كارهاً له سيء الظن به، كما جعله هائجاً ساخطاً طوال حياته لا يتقبل الأمر الواقع وأصبحت هذه العاهة مصدراً لما نجده عنده من سوء الخلق وشدة البغض للناس والموجدة عليهم وإضرار الشر لهم والإسراف في السخرية منهم، كما شكلت عنده شعوراً بعقدة النقص والسخط على المجتمع، كما كان هذا العمى سبباً رئيساً وقوياً من أسباب الإبداع ما أهله لأن يكون رأس المحدثين⁽²⁾، أما سر تفوق ابن الرومي أرجعها النويهي تارة إلى تكوينه الفردي؛ أي إلى سمة المرض، أو الاعتلال الجسمي والعصبي، التي لازمتها منذ أن جاء إلى هذه الحياة ويردها تارة أخرى إلى فشله في تحقيق ما يصبو إليه، فهو يرى أنه فاق عمر وبشاراً وأبا نواس في سعة الأفق؛ لأنهم نجحوا في نوع الحياة، الذي اختطوه لأنفسهم بينما هو قد اخفق اتساعاً في الأفق وتوقداً في العبقرية، وهكذا يحاول النويهي أن يوفق بين الفكرة، التي تقرر العبقرية بالجنون، أو باختلال في الأعصاب وبين الفكرة، التي تفسر العبقرية الفنية على أنها نتيجة للتعارض بين مطالب الشاعر ورغباته، وبين الواقع المعيش، الذي لم يسمح بإشباعها، مما يولد لدى الشاعر صراعاً نفسياً حاداً يجعله يهرب من عالم الواقع إلى عالم الخيال يحقق فيه رغباته⁽³⁾.

تكوّنت شخصية ابن الرومي نتيجة لعلل جسمية، أو عضوية وُلد ببعضها ووجهت هذه العلل ميوله النفسية ورغباته الكامنة توجيهها خاصاً صعب عليه إشباعها في الواقع لأسباب نفسية وعوامل اجتماعية، مما وُلد عنده صراعاً بين الرغبة والواقع أقعده عند الشعبي، فمال

¹ - منتصر عبد القادر الغضنفري، النص والمنهج دراسات في الأدب العباسي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1

عمان، 2013-2014، ص37.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص38-39.

³ - أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص104-105.

إلى الانكماش ففشل في الحياة الخاصة، ولكنه حقق أعظم نجاح في شعره نتيجة ذلك الفشل وخاصة في غرض الهجاء، الذي تفوق فيه نتيجة طيرته والهجاء ظاهرة نفسية كامنة في ابن الرومي، وليس رد فعل لما كان يتعرض له من أذى الناس طبقاً لرأي النويهى⁽¹⁾.

أما بشار زعيم الشعوبية وحركة الزندقة في العصر العباسي، فكانت عاهة العمى سبباً رئيساً وقوباً من أسباب الإبداع في شعره بعد مرحلة التقليد والمحاكاة، مما أهله أن يكون رأس المحدثين؛ إذ نهج للشعراء معاصريه توفيقاً يجمع بين القديم والجديد، فعقدة العمى دفعته إلى أن يقول أرق مقطوعاته، وأجمل قصائده، كما كان ثمة عوامل أخرى أسهمت إلى جانب عاهة العمى في تعقيد نفسيته، وتكوين مركب العدوانية والشر فيها منها «أنه كان مولى فارسيا ولذلك أثره السلبي في العصر، الذي عاش فيه بشار ولاسيما في ظل الحكم الأموي منه، أما الأمر الآخر، فهو الفقر والعوز، فزاد نفسه الشعور بالنفور والتبرم والضجر من الحياة، مما كان يراه من لذات وخيرات ينعم بها الناس»⁽²⁾.

شخصية أخرى من الشخصيات الأدبية، والتي أثر العامل النفسي في إبداعها، وهي شخصية أبي نواس، الذي استطاع أن يتخذ من الخمر معا معادلاً للمرأة، فراح يصورها على الصعيد الغزلي؛ ليراها مرة مجوسية الأنساب، وأخرى مخطوبة، أو متزوجة وغيرها مشتاقة وعشاق يرحلون إليها، أو عانسا ترفض الزواج بغيره وعصابته، فتحتفظ لهم ببكرتها وغير ذلك مما يوحي بشدة تلهف الشاعر عليها مما يدفعه إلى رسم الكثير من صور الإعجاب بها في كل هذه الحالات، وفيما تتركه في نفوسهم وعقولهم من تأثير يسعدهم في عالم الضياع من النشوة والسكر واللهو⁽³⁾. الشخصية الأدبية كما يقول النويهى، هي وليدة عاملين اثنين: مؤثرات العصر المختلفة، وظروف تكوين الفرد خاصة، وهذا يعني ضمناً أن إنتاج الأديب يعكس هذه المؤثرات، ولكن قد يكون أحد العاملين في الصياغة النهائية للشخصية أقوى، أو أضعف من

¹ - ينظر: أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص 108-109.

² - منتصر عبد القادر الغضنفرى، النص والمنهج دراسات في الأدب العباسي، ص-40.

³ - ينظر: عبد الله التطاوي - القصيدة العباسية، قضايا واتجاهات، ص 198.

العامل الآخر، وقد يتساوى أثرهما، يرى أن شخصية أبي نواس «تساوى فيها العاملان وتعادلا تعادلا تاما» فأبو نواس بقدر ما عبر عن حالته الذهنية الخاصة «قد عبر كذلك وبالدرجة نفسها، عن حالة مجتمعه أو محيطه، الذي عاش فيه، فقد أحب الغلمان مثلا وتغزل بهم أكثر مما تغزل بالنساء، بل فضلهم على النساء في كثير من الأحيان، وأحب الخمر إلى درجة قريبة من العبادة، وأفرد لها قسما كبيرا من أشعاره»⁽¹⁾.

كان للمحيط الاجتماعي، الذي وجد فيه أبو نواس أثر كبير في توجيهه هذه الوجهة ولكن السؤال، الذي يفرض نفسه، هو لماذا اشتهر أبو نواس دون غيره من الذين ركبوا هواهم من الشعراء وكان همهم الحصول على اللذة؟ اجتمع النقاد على أن أحدا من معاصريه لم يبلغ ما بلغه أبو نواس في هذين الغرضين، يعني الغزل بالغلمان ووصف الخمر، فلا شك أن وراء التفرد الفني في هذين الغرضين سرا خفيا يحمله الشاعر في أعماق نفسه، فهذا السر في نظر النويهي، هو ما كان فيه من استعداد للانحراف، فقد مات أبوه، وهو صغير ولم تبدُ أمه بعد ذلك ملاكا وهذا هو الذي أحدث حرجا في نفسية أبي نواس، لم يستطع التخلص منه طوال حياته، أو بمعنى آخر، لم يستطع التخلص من عقده الأوديبية وحلها حلا طبيعيا بسبب تصرف أمه أيام كان طفلا⁽²⁾، كانت هذه العقد السبب الأساس، الذي تولدت منه جميع عقد وعلل أبي نواس النفسية، ولم يستطع الشاعر أن يجد حلا لصراعاته النفسية الحادة المؤلمة إلا في الخمر.

استطاعت الخمر وحدها أن تقدم له أعظم نشوة، وقد صارت مخلوقا ذا شخصية، أو ذات قائمة بنفسها، وهذه الذات تأتلف مع ذاتية الشاعر وتتصل بأعماق أسرار نفسيته⁽³⁾. الشاعر في رأي فرويد مريض، يعيش تحت وطأة دوافعه المحتاجة، يود انتزاع الاحترام والنفوذ والغنى، وحب النساء، ولكن ليس لديه الإمكانيات لتحقيق رغباته هذه، وكل رجل غير راض

¹ - أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي، الحديث، ص111.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص112.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص112-113.

عن وضعه، يتحول عن الواقع، ويركز انتباهه وغريزته الجنسية على الرغبات التي اصطنعتها حياته الخيالية، والشعر في مقولات التحليل النفسي وإجراءاته وأدواته، أداة للدلالة على حياة الشاعر البطنية، والشاعر أيضا وليد عوامل نفسية فردية والحياة تؤكد على حالته المرضية التي لا خيار له فيها ولا دور، ولكن الشاعر أكبر من أن يكون مجرد سلوك فطري غريزي فالشعر استطاعة لا إفراغا، أو عقد تتحىّن الفرص للظهور نتاج ضغط الترسبات، ثم أن الشاعر يستجيب لعقله مثلما قد يستجيب للشعوره الباطني⁽¹⁾. من هنا يتبين اهتمام مدرسة التحليل النفسي الفرويدي بالفن بعامة والأدب بخاصة وكشفها للعلاقة الوثيقة بين علم النفس والأدب؛ لاعتماد كل منهما على الأسس المعرفية التي يحملها الآخر.

إن الغرض من التحليل النفسي «هو البحث عن المضمون الكامن وراء المضمون الظاهر للعمل الفني، فهم يؤكدون من خلال المضمون الكامن للنص العلاقة اللاشعورية بالحالة الذهنية، أو النفسية لمنشئه ونتيجة لهذا، فإننا نجد القراءة النفسية للأثر الأدبي تربط دائما الحالة الذهنية بعملية الإبداع الفني»⁽²⁾، فالمقدمة الطللية في القصيدة الجاهلية من المظاهر الفنية، التي اقتربت منها القراءة القديمة والحديثة محاولة ملاستها بمنحى نفسي وفق رؤى وأدوات ومقولات مستمدة من المعارف المختص بحقل علم النفس وذلك بفعل تميز هذه المقدمة بخصوصية تشبث الشاعر الجاهلي بها كمبدع، والإنسان الجاهلي كمنطلق، فكانت الزخم الفكري والنفسي، الذي تعبر عنه محط اهتمام القراءة «فالمقدمة الطللية في القصيدة الجاهلية لما تحمله من الدلالات ذات أبعاد نفسية تدخل داخل الإطار النفسي إلى مقاربتها بغية تفكيك العلاقة الرابطة بينهما وبين الإنسان الجاهلي لتبين عن مكونات النفس الجاهلية في أبعادها

¹ - ينظر: مصطفى درواش، خطاب الطبع والصناعة، ص 171.

² - محمد بلوحي، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي بحث في تجليات القراءات السياقية ص 73.

المرتبطة بالمكان والمتمثلة في بقايا الديار والزمن المتمثل في الماضي بكل ثقله في أفراحه وأتراحه»⁽¹⁾.

المقدمة الطللية من الأشكال الفنية الجاهلية، التي يمكن للمقاربة أن تقف من خلالها على إحباطات للمجتمع الجاهلي ومكبواته، باعتبارها رمزا قبل كل شيء نتعرف من خلاله إلى الذات الجاهلية في رد فعلها على الإحباطات ومحاولة تجاوزها، فالبرهة الطللية -إذا- تلاحم لثلاث لحظات يقوم بها تجادل تمثيلي يذوب ويصهر كل واحد في الأخرى، فيفضي إلى اندماجهما جميعا في تركيبة كلية للبنية يعسر فرز أقاليمها الثلاثة كلا على حدى. هذه العناصر الثلاثة هي: القمع الجنسي، والانذار الحضاري وقُل الطبيعة، فهي قراءة تتعامل مع اللحظة الطللية بمنهج تكاملي فيه من النفسي، وفيه من الاجتماعي النفسي، وفيه من الأنثروبولوجي «فالطللية لحظة تعالق بين غريزة الليبدو في منحائها الفرويدي والنظرة الحضارية ذات المنحى الاجتماعي والأنثروبولوجي المصبوغ بالتصور اليونغي والقهر، هو العنصر المتواجد في العناصر الثلاثة»⁽²⁾، الكبت من أكبر الظواهر النفسية، التي ركز عليها التحليل النفسي إذ يعد النواة الأساسية لدراسة النفس الإنسانية في باطنها، وتفسير السلوك الصادر عنها محاولا على أساسه الغوص في أعماقها من أجل معرفة دوافعها الباطنية والحديث عن علاقة الإبداع بالكبت، هي الدافع وراء ولادة النص الإبداعي في علاقته بالمبدع، والمحيط الذي ولد فيه، على أساس أن النص الإبداعي نتيجة تفاعل بين واقع اجتماعي، أو سياسي أو حضاري بشكل عام ونفسية المبدع⁽³⁾.

الكبت عملية نفسية تختزن في اللاشعور، تحول دون خروج الأفكار والرغبات المؤلمة والمحزنة إلى ساحة الشعور، فلا يستطيع المرء مواجهة نفسه ومجتمعه بها؛ لأن المؤسسة المجتمعية والسياسية سلطة فوقية تقمع هذه الرغبات وتحبسها في اللاشعور، فتولد كبتا يتحول

¹ - محمد بلوحي، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر، ص78-79.

² - المرجع نفسه، ص88-89.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص90.

إلى عند الموهوبين إلى إبداع، قد يوافق القيم الأخلاقية وقد يتمرّد عليها. العامل النفسي عند الأدباء متجذّر وأصيل في العملية الإبداعية.

جاء علم النفس؛ ليؤكد هذه الصلة بفضل مجهودات (سيغموند فرويد) ومن احتذى حذوه وبالرغم من هذا الإنجاز ظلّ النقد النفسي عاجزاً عن الإحاطة الشاملة بالظاهرة الأدبية من حيث هي ظاهرة بشرية متغيّرة، لا تخضع لقوانين ومعايير مُطرّدة ومضبوطة.

كان الانقلاب الديني، الذي مس حياة العرب من جميع الوجوه الروحية والاجتماعية والسياسية أثره المحقق في حياة الشعر والشعراء، فقد وقف شعراء المدينة مع الرسول صلى الله عليه وسلم يذنون عنه بألسنتهم ويناضلون عنه بأشعارهم، بينما وقف في الصفوف المقابلة شعراء مكة والطائف يردون عليهم ويحمسون قومهم ضد الرسول ودعوته، ولم تكن مكة تُعرف في الجاهلية بشعر ولا شعراء.

استحدثت حياة المسلمين الجديدة أغراضاً جديدة لم يعرفوها من قبل، وهي الشعر الديني حيث بدأ الشعراء يتحدثون عن عقائد الدين ومثله العليا ويدعون إلى التمسك بها والتخلي بما تدعو إليه، فتحدث الشعراء في هذا الغرض عن وحدانية الله، وعن الوحي والنبوة، وعن عقيدة الخلق والحياة، وعن الموت والبعث والحساب، وعن الثواب والعقاب والجنة والنار، والحلال والحرام⁽¹⁾، ومنهم حسان بن ثابت.

يقول:

رَسُولُ الَّذِي فَوْقَ السَّمَاوَاتِ مِنْ عُلُ	شَهِدْتُ بِإِذْنِ اللَّهِ أَنَّ مُحَمَّدًا
لَهُمْ عَمَلٌ فِي دِينِهِ مُتَقَبَّ	وَأَنَّ أَبَا يَحْيَى وَيَحْيَى كِلَيْهِمَا
وَمِنْ دَانَهَا فَلِ مِنَ الْخَيْرِ مَعَزْلُ	وَأَنَّ التِّي بِالْجَزْعِ مِنْ بَطْنِ نَخْلَةٍ
رَسُولُ أَتَى مِنْ عِنْدَ ذِي الْعَرْشِ مَرْسَلُ	وَأَنَّ الَّذِي عَادَى الْيَهُودَ بَنَ مَرِيَمَ

¹ - ينظر: محمد بلوحي، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقارنة الشعر، ص 68.

وَأَنْ أَخَا الْأَحْقَافَ إِذْ يَعِذُّ لُونَهُ يَقُومُ بَدِينِ اللَّهِ فِيهِمْ فَيَعْبُدُ⁽¹⁾

انصب معظم شعره الإسلامي في الدفاع عن العقيدة الإسلامية وعن صاحب الدعوة وعن المسلمين عموماً، وقد سخر شعره بفنونه وأنواعه للقيام بهذا العمل، فإذا أراد أن يمدح مدح الرسول صلى الله عليه وسلم - وإذا أراد أن يفخر فخر بإسلامه وبدفاعه عن النبي محمد صلى الله عليه وسلم - وإذا أراد أن يهجو، هجا أعداء الرسول صلى الله عليه وسلم - وإذا أراد أن يصف وصف دفاع المجاهدين في سبيل الله وصبرهم في المعارك، التي خاضوها ضد الإسلام من مشركين وكفار، وحتى قصائده الرثائية نظمها في رثاء الرسول صلى الله عليه وسلم - فالمحور الأساس، الذي تدور حوله معظم قصائده - إن لم نقل كلها - الإسلامية، هو الدفاع عن الإسلام كرسالة سماوية وعن الرسول صلى الله عليه وسلم وكذلك الدفاع عن المسلمين، الذين يجاهدون في سبيل الله بأموالهم وبأنفسهم، ف شعر حسان، الذي تطرق فيه إلى ذكر معارك المسلمين يشكل سجلاً وثائقياً غنيا بالمعلومات التاريخية والقتالية ذكراً أسماء المقاتلين والشهداء، واصفاً المعارك في عبارة رشيقة تتم عن إيمان صادق، بعيد عن الصناعة والتكلف، وإذا قال النقاد قديماً: «أجمل الشعر أكذبه» فإن شعر حسان قيل فيه: «أجمل شعر حسان أصدق»⁽²⁾، أما الشعر الأموي فقد كتب في ظلال نفسية جديدة آمنت بربها واستشعرت حياة نقية صالحة، فيها نسك وعبادة وفيها تقوى وزهد، وليس معنى ذلك أن كل الشعراء كانوا ناسكين زاهدين، وإنما معناه أن الحياة الروحية الجديدة لم تنفصل عن حياتهم الفنية، فالحياة الدينية طورت الشعر الأموي وأثرت أثراً عميقاً في نفوس الشعراء وأصبح من غير الممكن أن ينظموا شعراً لا تتضح فيه عناصر هذه الحياة، كقول جميل بثينة:

إِلَى اللَّهِ أَشْكُو، لَا إِلَى النَّاسِ حَبَّهَا * * وَلَا بُدَّ مِنْ شَكْوَى حَبِيبٍ يُرَوِّعُ

¹ - جمانة يحي الكعكي، شرح ديوان حسان بن ثابت، دار الفكر العربي، ط1، بيروت، 2003، ص161.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص8-9.

أَلَا تَتَقِينَ اللَّهَ فِيمَنْ قَتَلْتَهُ * * فَأَمْسَى إِلَيْكُمْ خَاشِعًا يَتَضَرَّعُ
فِيَارِبِّ حَبِيبِي إِلَيْهَا، وَأَعْطِنِي * * الْمَوَدَّةَ مِنْهَا، أَنْتَ تُعْطِي وَتَمْنَعُ⁽¹⁾

يبدو أبو العتاهية في مجتمع العصر العباسي الأول صورة ناضجة من صور طرح الفكر الديني في أبسط صورة له من صور الزهد أمام تيارات الزندقة واللّهو والمجون، تلك التي زجت بشباب العصر، فانحرف عن الدين واندفع إلى المجاهرة بالمعصية وإعلان الرذيلة والمفاخرة بالتمرد على القيم الدينية والشك فيها، فله بذلك مع غيره من الشعراء الاتجاه نفسه كرابعة العدوية أو الحسن البصري دور بارز في نشر تلك الخطب، التي استهدفت تذكير المجتمع العباسي لغرور الدنيا، لتصدمه بحقائق الموت والبعث والمصير وسط ذلك الخضم من لهُو الحياة وترفها مما أنسى الناس كل شيء إلا زخرف الحياة ذاتها⁽²⁾، أما القرن الثاني للهجرة من هذا العصر لم يكن المجتمع كله لاهيا وخليعا ينتشر فيه الشذوذ، وإنما كان فيه الكثير من الصلاح والاستقامة والتزهد. كانت حانات بغداد والبصرة والكوفة وبيوت القيان بها تغص بالمجان والخلعاء، وكانت هذه المدن تغص بالوعاظ والعباد والنساك والزهاد، الذين رفضوا الدنيا وزينتها وارتفعوا بنفوسهم إلى آفاق روحانية صافية يذكرون الناس بفناء الحياة وخلود الآخرة وما ينتظر المتقين من ثواب وما ينتظر العاصين من عقاب⁽³⁾، ونتكشف في زهد شعراء العصر مصادره الإسلامية من خلال ازدحام قصائدهم بمواد المعجم الإسلامي على اختلاف مصادره بين المادة القرآنية والحديثية والانشغال الدائم بالحس الإسلامي العام، والإكثار من التأمل في قضايا المصير والأرزاق، التي شغلت على زهاد العصر عالمهم وشعرهم، فعكفوا ذا عليها؛ ليحيلوا القصيدة إلى بعد فلسفي جديد تكتمل دائرته على أيدي طلائع المتصوفة بعد ذلك⁽⁴⁾ إذا كانت القيم الدينية والأفكار المنبثقة عن العقيدة تتعانق في فضاءات النصوص الشعرية بتداخل فني يتميز به كل شاعر عن حدى؛ ليعكس

¹ - ديوان جميل بثينة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1984، ص 29.

² - ينظر: عبد الله التطاوي، القصيدة العباسية، قضايا واتجاهات، ص 145.

³ - ينظر: يوسف خليف، في الشعر العباسي نحو منهج جديد، ص 29.

⁴ - ينظر: عبد الله التطاوي، مرجعية الشعر العباسي، ص 59.

تجاوبه مع هذا الجانب الروحي؛ وليؤثر قيمة فنية ومعنوية في النص تكشف موقفه اتجاه الكون حينما يفتح فضاء خاص مرتوي من داخل ذاته مازجا بين تجربته الخاصة المراد التعبير عنها بالشعر ودواخله الواعية وغير الواعية، متمثلا من خلال التراث وتوظيفه فنيا؛ لتشكل صورة تعكس عناصره وتجاربته وأفكاره في نسق خاص يتبناه النص بفضاءاته الواسعة؛ ليكون رمزا مستمدا من أعماق الشاعر حيث البعد النفسي المنبثق من معاناته الخاصة في الحياة، التي يستعين بها لتشكيل سمات تؤشر فكرة، أو عاطفة يحاول رسمها بالنص، وهو في حقيقته موقف مبني على وعي إجمالي مسبق كونه الذات بمقدار معين وساهمت العوالم الأخرى (الثقافة، المجتمع والإيديولوجيا والعصر في تكوينه أيضا).

شملت مضامين التراث الديني في الشعر العربي، كما سبق الحديث القيم الإسلامية التي جاءت بها العقيدة الإسلامية، والمنبعثة في الأساس من مصادر شكلت الدين الإسلامي، فيبدو استلهام الشعراء المضامين المتعددة، التي جاء بها القرآن ماثلا في استيعاب معانيه وأفكاره بتضمينها في فضاءات النص عبر الصورة الفنية والاقتباس بعض الألفاظ والعبارات والقصص والمثل القرآني، وكل ما يتعلق بالأنبياء والصالحين وغيرهم ممن ورد ذكرهم في الكتاب الكريم⁽¹⁾. إن توظيف مكونات الأداء الشعري في التعبير عن معاني العقيدة السمحة جاء بسبب تأثير شكل تلك المكونات بوصفه شعرا في التلقي من جهة والتعبير عن إشاعة المضامين الموضوعية للعقيدة من جهة أخرى، وهذان يشيران إلى الإيحاء بفقدان الشعر خصوصيته وتحوله إلى خطاب عقائدي، لكن الأمر المضمّر هنا، هو أن هذا الخطاب يستمد فاعليته من حضوره لدى الرأي العام من جهة، ونظرة الفقهاء إليه على أنه الأداء الشعري المقبول إسلاميا لأنه مفعم بالمعاني العقائدية الحاضرة موضوعيا في القرآن الكريم وفي الحديث، بمعنى أن الأداء الشعري خضع للمصدر العقائدي المقدس في صور تناصية مع القرآن الكريم والحديث

¹ - مريم عبد النبي عبد المجيد، التراث الديني في شعر بدر شاكر السياب، مركز دراسات الخليج العربي، جامعة البصرة

الشريف ومعاني إسلامية مجمع على قداستها⁽¹⁾. أضفى هذا على الأداء الشعري نظرة إسلامية على صعيدي الأدائي والمضمون الشعري، فكان هذا الخطاب التعبيري (الشعري) أنموذج الشعر الحقيقي عند القائلين به⁽²⁾ فالإبداع الشعري العقائدي بحث في مضامينه عن توجيه السلوك الإنساني مع مراعاة كل أدائه الفني والجمالي.

¹ - ينظر: رحمان غركان، موجهات القراءة الإبداعية في نظرية النقد الأدبي عند العرب، ص 95.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 96.

المبحث الثاني: في المرجعية المعرفية الثقافية

في قراءة النص الشعري والخطاب التاريخي، يتوجب الكشف عن العلاقة الجدلية المترابطة بين طبيعة الحركة الشعرية-إبداعا-والخبر التاريخي-قصا وحكيا-لتحليل طبيعة التلاقي بين الشاعر مبدعا والمؤرخ عالما، مع محاولة تأمل السمات الفارقة بينهما على المستوى الأداء الوظيفي، ومنهج الصياغة، والتشكيل الجمالين ومواد الثقافة، ومنعطف الفكر والخبرة، ومستوى الحوار ولغة الخطاب، وصولا إلى الاعتراف بالمادة الشعرية في جوهر علاقتها بالخبر التاريخي⁽¹⁾. إن ظاهرة الكتابة الفنية تظل قاسما مشتركا يقرب بين المؤرخ والشاعر، وتسهم في لقاء الشعر والتاريخ، سواء أكان ذلك من خلال صراحة الإفادة بالاستشهاد بالشعر، أم رصد الأبيات في تأكيد الحدث التاريخي، أو تكشف من ذلك ما تبرزه طبيعة الصياغة الأدبية التي تجعل من التاريخ واحد من الفنون النثرية، صحيح أن المفارقات لا تختفي تماما بين أسلوب الكتابة التاريخية وفن الشعر على النحو، الذي تعكسه لنا قصيدة المدح وما تحكيه من تضخم شخصية الممدوح، وربما مفارقتها لواقعها الحقيقي، وبين ما يعبر عنه التاريخ بأمانة وواقعية، ولكن تظل المادة موزعة بين التاريخ وفن الشعر كل منهما وُجد لضبط حركة الآخر وكشف عيوبه وتوجيهه إلى طريق الصواب⁽²⁾.

مثل الخطاب عبر عصوره الأربعة انطلاقا من العصر الجاهلي إلى العصر العباسي تاريخ المجتمعات العربية ونزعاتهم، سواء كان بين القبائل العربية في شبه الجزيرة، أم بين العرب والأمم المجاورة لهم كالفرس والروم، وخير مثال على ذلك قصيدة لقيط بن معمر الأيادي، التي بعث بها إلى قومه يحثهم على الاستعداد لحرب كسرى أنو شروان، ومعلقة زهير بن أبي سلمى في مدح الهرم بن سنان والحارث بن عوف، اللذان أقرا الصلح بين قبيلتي عبس وذويان بعد حرب دامت أربعين سنة، أتت على الأخضر واليابس.

¹-ينظر: عبد الله التطاوي، مرجعية الشعر العباسي، ص99.

²- ينظر: المرجع نفسه، ص104.

مثلت هذه الخطابات العقلية الصراعية والعصبية القبلية، التي سادت المجتمع فاتصلت بالفخر تارة وبالقوة تارة أخرى، وعدّ الانتماء القبلي الركيزة الأساس في حياة الجاهليين، التي اتخذت من أسلوب الثأر منهجا للمحافظة على كينونتها وكينونة أفرادها. فالقوة وحدها قادرة على إعادة تشكّل العالم والأشياء واستمرارية المجتمعات.

كانت قصيدة زهير وثيقة تاريخية سجلت حادثة الصلح بين هاتين القبيلتين الجاهليتين يعود إليها المؤرخ ليستقي معلومات عن هذا العصر بكل تقلباته الاجتماعية والسياسية والأخلاقية، أما في العصر الإسلامي فقد اتخذ الصراع منحى الصراع الأيديولوجي بين إيمان وكفر، وبين إرساء ثوابت العقيدة الجديدة ومبدأ المحافظة على إرث الأجداد؛ أي صراع المتغير ضد الثابت، فجندت الأقسام الشعرية من القطبين مدافعة عن أيديولوجيتها وناقلة للحوادث التاريخية الإسلامية.

لا شك أن الدين الجديد، الذي اعتنقه أغلب أهل المدينة رفع من شأنها وصار مؤكدا على بدء سيطرة شرقي الجزيرة العربية، وكان لابد من الرد على المشركين باللغة، التي يفهمونها، فجعل شعراء المدينة الشعر سلاحا فعالا فيه قيم إيجابية وردود عملية على تحدى المشركين، ومن أهم ما أحدثه الإسلام ظهور الفاعلية الأدبية؛ لأنها أصبحت مركزا حضريا ولم يفتأ شعراء المدينة أن تأثروا بالمعطيات الجديدة، التي قدمها الإسلام، وقد توضح عشية تمكّن الإسلام في المدينة أن المطلوب من الشعراء، هو مساندة الدين الجديد والدفاع عنه بشعرهم ومنهم حسان بن ثابت، وكعب بن مالك، وعبد الله بن رواحة، وحين انتصر الإسلام وساد شبه الجزيرة العربية حمل الشعراء، الذين أسلموا على هجر السباب والموضوعات الهجائية المثقلة بالنزعة البدوية الوثنية والابتعاد عن التغني بالمفاخر الجاهلية، وتبني القيم السلبية التي حاربها الإسلام، وظهر تأثر هؤلاء الشعراء المسلمين بالقرآن الكريم ودعوته بعد إيمانهم به (1).

¹- ينظر: علي الشعيبي، الإيجابية والسلبية في الشعر العربي بين الجاهلية والإسلام، اتحاد الكتاب العرب، موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الأنترنت، دمشق، 2002، ص 159-160.

صوّر الشعر الإسلامي الحياة بكل جوانبها وخاصة التغيرات الفكرية والعقائدية، فكانت القصائد الشعرية مرجعيات اعتمد عليها التاريخ في توثيق الأحداث والوقائع.

أما شعر العصر الأموي، فهو بدوره مادة تاريخية يعود إليها المؤرخون للانتفاع منها وتصحيح ما تناقلته الروايات الشفهية المحملة بالحكايات غثها وسمينها، فالشاعر ابن بيئته لا يعيش بمعزل عن أحداثها، فمن الطبيعي أن يسيطر التاريخ على ذهنه، فيسترجع مشاهدته في مقوله «لقد تفاعل المؤرخ مع مادة الإبداع لدى الشعراء، فلم يأخذ منها موقفاً عدائياً، ولم يبد من الشعر نفوراً لمجرد ما عرف عنه من منطق المبالغات، ولم يقصد إلى إسقاط حق الشعراء في الإسهام في توثيق التاريخ، أو تأكيد أحداثه بشعرهم، كما أنه يعترف بفضل الشعر في دعم موقفه، بل الفصل في قضيته، وهو ما يدفع إلى مزيد الاطمئنان إلى الشعر من واقع المنظور التوثيقي، وهو اطمئنان يبني عليه المؤرخ اتخاذ الشعر قاعدة للتأريخ»⁽¹⁾. يرمي المؤرخ إلى تصحيح مسيرة التاريخ، ورصد الحقائق من خلال مزيد من شعر الشاعر فيعرج على القصائد التي نظمها الشعراء وهذا ما أكدّه الشعر العباسي في مدحيات الشعراء كمديحة أبي تمام للمعتصم بالله الخليفة العباسي، لما فتح عمورية ومدحيات المتنبي لسيف الدولة الحمداني في معركة الحدث وانتصاره على الروم «فكثيراً ما يتغنى الشعراء في أشعارهم بفعال أبطالهم الممدوحين في حرب الروم، وقد يقع أن نجد في بعض أبياتهم ذكر لاسم مكان في آسيا الصغرى، أو الغور، لا نجده عند غيرهم؛ ولهذا رجع إليها الجغرافيون مثل ياقوت والبكري»⁽²⁾ وبالعودة إلى أبي تمام، فإن مقولات النقاد اتفقت على أنه عالم لكثرة ما نهل من فروع الثقافة التي أخذ منها، كان من أبرزها الثقافة التاريخية بأبعادها المختلفة من مصادر العصر الجاهلي والإسلامي وما بعدهما، وقد ظهر حرصه على المزج الدقيق بين ثقافته الفنية الراقية، وبين حسه التاريخي في قصيدته المشهورة «فتح عمورية» فلم يغفل التاريخ هذه الواقعة، التي صورها

¹ - عبد الله التطاوي، مرجعية الشعر العباسي بين الخبر والنص، ص 142-143.

² - المرجع نفسه، ص 144.

أبو تمام في مدحه، ولكنه أضاف من خلالها إلى هذا التاريخ رؤيته الخاصة كفارس تمرّس بأمور الحرب وخباياها، وكان لقصيدته دورها في تأكيد الواقع التاريخي، الذي يحكي ما حدث من إغارة الروم بقيادة إمبراطورهم "تيوفيل" على بلدة تدعى "زبطرة" عاش فيها المسلمون في عهد الخليفة المعتصم، فحاول الجيش البيزنطي قهر أهلها حين ساقهم إلى القسطنطينية، ثم أحرق المدينة كلها، وبلغ هذا الخبر الخليفة العباسي في جملته ثم أهينت امرأة عربية فنادت "وامعتصماه" فما إن بلغت المعتصم استغاثتها حتى لبي نداءها، فكانت هذه الحادثة دافعا لفتح عمورية، وكانت تفاصيل تلك الأحداث داعية للشاعر العربي لكي يرتفع صوته مستعينا بثقافته التاريخية⁽¹⁾. إن كتابته لأحداث عمورية ومشاهدها هيمنت عليها الإحياءات التاريخية؛ بالرغم من أنه لم ينظم قصيدته وقصائده الأخرى المدحية ليقص التاريخ، ولكن ليمدح ويخلد بطولة ممدوحه عبر إبداعاته الشعرية. يظل النقاء الشعراء حول الحقيقة التاريخية بمثابة ضمان مؤكدا لصدقها وتوثيقها ودقة تصوير الأبعاد النفسية حولها، وكأنها القاسم المشترك، الذي يجمع بينهم، وعندما تزول صورة الفوضى وتختفي التناقضات في تناول الحدث، أو التعليق عليه أو تصويره «إذ يظل التاريخ رقبيا أمينا لا يعرف الزيف، ولا يعترف به، ولا يستسلم مطلقا لمغالطات الشعراء في زمان المبالغات المتوسطة لديهم بحقول التصوير ومجالات الإبداع»⁽²⁾.

سجل التاريخ مختلف الوقائع، ينقلها نقلا أميناً، لا يحرف ما أنجزته البشرية، بل هو ذاكرتها ومرآتها العاكسة لماضيها ومترجمة لحاضرها، لا تعرف الأمم عبر التاريخ ماضيها ولا كيف تصيغ مستقبلها إلا بتدوينها لتاريخها كمعلم من معالم ثقافتها وضرورة مجتمعية تقوم على أساسها وظيفته الحضارية، فهذه العملية العقلية المنظمة، على حدّ رأي الفلاسفة لها أهميتها الكبرى في البحث عن الأسباب المنتجة للحضارة والمحافظة على الحقيقة التاريخية سواء نقلها وعاء شعريّ أم نثريّ.

¹-ينظر: عبد الله التطاوي -القصيدة العباسية، قضايا واتجاهات، ص 268-269

ينظر: المرجع نفسه، ص 268-269.

²- عبد الله التطاوي، مرجعية الشعر العباسي بين الخبر والنص، ص 139

لما كانت اللغة ظاهرة اجتماعية، فليس يمكن فهم الخطاب إلا بالرجوع إلى العلاقات الاجتماعية، التي تحكم الخطاب وتحكم أفراد المجتمع بما في ذلك الأنظمة السياسية، وما يشوبها من صراعات فكرية وأيديولوجية كمنظومات فكرية شاملة تتجلى على مستوى النصوص الأدبية، فالعلاقة بين الخطاب والأيديولوجيا علاقة ذات اتجاهين: فكما يؤثر الخطاب في الأيديولوجيا، فهي تؤثر فيه وكذا فإن كليهما يكشف الآخر، أما تأثير الخطاب في الأيديولوجيا فإنه يبدو في تغذيتها في أذهان المخاطبين والترويج لها، أو تنفيذها ومحاربتها.

إن العامل الحاسم في بناء علاقات السلطة والهيمنة والاستغلال والاستبعاد والغزو الفكري، هو الصياغة المناسبة للخطاب، وأما تأثير الأيديولوجيات في الخطاب، فإنه أمر خاف؛ لكونها أهم المرجعيات المضمونية للخطاب، ففي البيئات الاجتماعية المتدنية، لا يمكن أن يغفل محلل الخطاب (كما لم يغفل مؤلفه من قبل) أن يقوم محتوياته ومضامينه من حيث معايير (الحرام والحلال والواجب والمباح)، فالمرجعية الفقهية، أو الشرعية، هي الفيصل في تحديد الآثار الاجتماعية المترتبة عن مواقف التحليل والتحرير⁽¹⁾. إن مصطلح الأيديولوجيا Idéologie هو العلم، الذي يدرس الأفكار دراسة علمية بحثية تقوم باتباع قوانين علمية مضبوطة تنطلق من الملاحظة والتجربة؛ لتصل إلى نتيجة محددة ويعتبر أنطوان دستوت دي تراسي Antoine Destote De Tracy أول من أرسى مصطلح الأيديولوجيا بصيغته المعرفة Idéologie في كتابه الشهير (تخطيط لعناصر الأيديولوجيا) سنة 1801⁽²⁾. كان هذا الكتاب سببا في اهتمام الأيديولوجيين بدراسة أفكار وتجليها في الواقع الاجتماعي بعيدا عن الغيبيات «فقد اعتمد فيها العلمية والمنهجية المضبوطة واستبعت «الميتافيزيقا» وحاولت إقامة العلوم الحضارية على أسس أنثروبولوجية وسيكولوجية»⁽³⁾.

¹ - ينظر: محمد محمد يونس علي، تحليل الخطاب وتجاوز المعنى، ص 52-53.

² - Idéologie (encyclopédie numérique) Encarta, Microsoft 1993

³ - زكريا إبراهيم، مشكلة الفلسفة، مكتبة مصر، الفجالة، مصر، دت، ص 176.

تبنّت الأيديولوجيا التوجه العلمي كمنطلق، فهي دعوة صريحة إلى حرية التفكير وتعبير الفرد، أو المبدع عن فلسفته الخاصة في رؤية شاملة للحياة والمعتقدات، فهذا المتحول الفكري في الشعر العربي الجاهلي جسده الشعراء الصعاليك عندما لفظتهم القبيلة فاشتدت معاناتهم وتعمقت مأساتهم فتحوّلت فلسفتهم الحياتية، التي طالت مضامين إبداعاتهم الشعرية وهياكلها فالرحلة في القصيدة الكلاسيكية، هي تعبير عن هروب الإنسان من قسوة الطبيعة أو ظلمها للإنسان واللجوء إلى القبيلة، أو الممدوح للحماية، أما الرحلة في لامية العرب للشنفرى، فهي تعبير عن هروب الإنسان من قسوة الذات، أو الانتقال من العالم المادي إلى العالم الفكري وهذا الانتقال لا يشير إلى تغير دلالة الحياة فحسب، بل يشير إلى الخروج من عالم ثقافي معين والانخراط عن عمد في عالم آخر يختلف في مفاهيمه وفلسفته عن العالم القبلي⁽¹⁾.

يؤسس الخطاب الشعري في لامية العرب لبنية نصية جديدة، ترتبط بالبنية الذهنية الخاصة بالنسبة بالمبدع؛ لأنه يرى العالم كما يراه هو، لا كما يراه المخيال الجمعي، فاختفاء البنية التقليدية للقصيدة العربية الكلاسيكية في لامية العرب تظهر الانفصال الشكلي لقصيدة الشنفرى، ليس على المستوى الأيديولوجي والثقافي فحسب، بل على مستوى السلوك والممارسة وهو انفصال يبحث عن استقلالية الفرد، وحرية في تحديد مصيره، ورغبته في التحرر من القيود الاجتماعية، التي تجعل الفرد نسخة مكررة من آباءه، كما تؤكد رغبة الشاعر في التحرر من قيود العملية الإبداعية، التي فرضها عليه الآباء، فهذه المقدمات «نظام جديد من الخطابات التي تنتج ضرورات الفرد عند ما يشعر بالاضطهاد من قبل الجماعة كالحرية، والاستقلال والاستغناء... كما هي نتاج المعادل الذهني لفكر الشنفرى المستقل»⁽²⁾، كما أن اختفاء المديح علامة على رفض العلاقات المزيفة بين الشاعر والممدوح، فمهمّة الشاعر في المديح هي العمل في خدمة سلطة الممدوح كجهاز أيديولوجي تثق فيه الجماعة؛ ليزين أفعاله ويدافع عن

¹ - ينظر: عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ص 250.

² - المرجع نفسه، ص 251-252.

إخفاقاته ويعدد مآثره... إلخ، وتكون النتيجة سلبية، حيث يفقد الشاعر فاعل الثقافية وخصوصيته الشعرية، وفقدان الشاعر خصوصيته يساعد على تحوله من مبتكر لأفكار حقيقية إلى مستهلك لأفكار متداولة⁽¹⁾، ووقوع الشاعر في براثن السلطة يفقده القدرة على صياغة نماذج معرفية، أو ثقافية جديدة، مما يجعله مستلباً، حيث يستهلك قيماً اجتماعية معروفة بشعارات لغوية رنانة، مما يجعل عملية التمييز بين العناصر الشعرية الخاصة الدخيلة والجوهرية، أمراً في غاية الصعوبة وصراعه المضر مع السلطة لا يتعدى الحصول على بعض الأموال، وحصر بعض طموحاته فيها، فهو منقاد لا شعورياً لرأس المال، وهذا يؤكد الهرم المقلوب في العقل الاقتصادي والسياسي والعربي الذي يسعى لانتفاض السلطة، ثم يحاول من خلال الانخراط فيها الحصول على الأموال وتكوين الثروات ومن خلالهما يسعى إلى تثبيت سياسي والوصول إلى السلطة، هو الطريق الصحيح لتكوين مجتمع متحضر، وسلطة غير فاسدة وغير استبدادية⁽²⁾. إن ما شهدته القصيدة الجاهلية بصفة عامة من الالتزام بالعقد القبلي والسير على نهجه، قد حطّمه الشعراء الصعاليك، بل فضحوه بما أبدوه من فلسفة التمرد على هذا العقد والخروج عنه وأخذت قصائدهم شكلاً جديداً من الصراع بين الأنا والهم للبحث عن حياة أفضل تحقق الممكن وتؤسس لقوانين المجتمع الجديد بعيداً عن القبيلة وقيودها.

أما في العهد الإسلامي فقد تحولت صورة هذا الالتزام إلى التزام عقائدي، يدعو إلى الحرص على قيم الإسلام ومبادئه، والرد على كل خصوم الدعوة الجديدة والدفاع عنها؛ ليأتي العصر الأموي فتطفو إلى سطح الساحة الاجتماعية الصراعات السياسية المتناحرة من أجل السلطة، فكان هذا الصراع حرباً أيديولوجية خدمت المصالح الحزبية، كما خدمت الشعر في هذا العصر بظهور نوع جديد من الأغراض الشعرية، هو الشعر السياسي.

¹ - ينظر: عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ص 253.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 254.

يأتي العصر العباسي، الذي يشهد له بحس حضاري ساد وانتشر على كل المستويات المادية والفكرية والفنية، وراح الشعراء يستوعبون -بوعي- قدرا هائلا من ذلك الحس الجديد ويصدرون عنه ويترجم الشاعر ما أفاده منه فنا ذا مذاق خاص، وسار بعض شعراء العصر في ظلال الحضارة يعبّ منها بغير حساب، ولم يتورع أن يضحى في سبيلها بكل ثمين في حياته وبأعلى المقومات في مجتمعه، وبأكثر ممتلكاته قداسة، فإذا فريق من الشعراء يبدو شديد التهافت على الحضارة بكل صورها غير العربية، ورفض في سبيلها رصيда ضخما من القيم الأخلاقية والاجتماعية والدينية الموروثة، وزادت حدة على ذلك الرفض حين اتخذ بعضهم من العدا للعروبة والإسلام أساس للانتقام من الإمبراطورية الإسلامية لغة ودينا وجنسا وقيما⁽¹⁾.

كان التمرد الشعبي لدى الشعراء الموالي يزداد، ويزداد معه حرصهم على الدعوة لمبادئهم وإعلان العدا للجنس العربي، وتتحول هذه المعركة عند شعرائها إلى صيغة عنصرية عنيفة وخاصة حين تأخذ موقفا عدائيا صريحا من الدعوة الإسلامية الكريمة⁽²⁾ ومع تطور الحياة في المجتمع العربي، وظهور المعارك العاتية بين الغرب المسيحي والشرق الإسلامي، يقف الشعر سلاحا عاتيا في زحام أحداث الحروب الصليبية، فيعرض قضايا الإسلام والعروبة ويتوقف الشعر عند تفنيد دعاوى الغزو الصليبي، وينتهي شعرهم في خدمة حركة الجهاد المقدس، التي رفع لواؤها صلاح الدين الأيوبي ردا على ما حدث من اقتحام الصليبيين لديار الإسلام، وما عاثوه فيها من ألوان الفساد الأخلاقي والاجتماعي والتحدي الديني، وتكاد الحركة تتسق بين فن الشعر وبين حركة الحروب الصليبية، ابتداء من الهجوم على مبادئها إلى تصوير طبيعة دوافعها ومساراتها، إلى عرض الحركة المضادة لها منه قبل المسلمين نمطا من أنماط الجهاد الإسلامي إلى الدفاع عن الدين، الذي على أساسه التقت أفئدة العرب جميعا آنذاك فتناصوا الفكر الإقليمي، وتوحدت صفوفهم إلى تصوير تقليدي وضع الشعراء في اعتبارهم

¹ - ينظر: عبد الله التطاوي، مرجعية الشعر العباسي، ص 61.

² - ينظر: عبد الله التطاوي، القصيدة العباسية، قضايا واتجاهات، ص 128-129.

موروثهم من الموضوعات القديمة، وقد حاولوا تطويعها في أطر الالتزام نفسها ببعدية "الديني والسياسي"⁽¹⁾. إن توظيف الخطاب الشعري فكرياً، أو مذهبياً في التراث العربي، تسلسل عن تدرج وظيفي لحضور الأداء الشعري في المجتمع العربي، فقد كان في الجاهلية حيث السيادة القبلية موظفاً في الدفاع عن القبلي والعقيدة السمة للمسلمين الأوائل ثم جاء الفقهاء فأخذوا بتوظيفه عقائدياً ومذهبياً، ثم كان السياسيون قد أمعنوا في توظيفه في مدحهم والدفاع عن أفكارهم وسياستهم السلطوية حتى تكرست صورة التوظيف في عدد من الأغراض صار سيتناولها الشعراء على حساب التجربة الفنية، كل هذا حاصر أشكال الشعر الفني الخاص التي كان الشعر فيها منتمياً لعمقه الفني وهكذا شاعت مقطعات ومقطوعات تتصف بهذا العمق على الرغم من عمود الشعر في صورته التقليدية عمل على تقييدها أحياناً⁽²⁾. لم تستطع الخطابات الجاهلية تجاوز الموروث الديني والمعتقدات التقليدية من قصص وأساطير قديمة وطقوس شعائرية؛ لأنها المكوّن الرئيس لموروث الشعراء الفكري والثقافي، شكّل صورة فنية طغت على معظم نتاجهم الأدبي، ومع تنوّع دلالات هذا الموروث واختلاف مصادره، كان محورا دلالياً للكثير من المعاني والمضامين الشعرية.

صدر الأدب العربي القديم -في نسبة كبيرة منه- عن موجهات سياسية، أو بسبب بواعث سياسة بشكل، أو بآخر، حتى أن بعض عيون ذلك الأدب كتبت لتهدى إلى ذاك الأمير، أو هذا الملك، ثم أن لغة تلك المصنفات حين تذكر ملوك عصرها، تطريهم بجزيل الثناء، وكأنهم الخلفاء الراشدين في عصر صدر الإسلام، وهذا المنحى راجع إلى الحس الوظيفي، الذي تمّ تسخير فنون الأدب ومعطيات الفكر بشكل مباشر، أو غير مباشر في خدمة حركية الفعل السياسي.

¹ - ينظر: عبد الله النطاوي، مرجعية الشعر العباسي، ص 83-84.

² - ينظر: رحمن غركان، مواجهات القراءة الإبداعية في نظرية النقد الأدبي عند العرب، موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الأنترنت، دمشق، 2007، ص 109.

يعود هذا كذلك إلى الوعي العربي قبل الإسلام، وكان موظفا بكل معطياته الفنية والمعرفية البسيطة في خدمة القبيلة والحس القبلي، ولما جاء الإسلام أخذت العقيدة السمحة نصيبا وافرا من هذا التوظيف بشكل طبيعي، ولكن اللافت للنظر أنه في العصور، التي تلت الخلفاء الراشدين بدءا من معاوية بن أبي سفيان حيث تحولت الخلافة إلى ملكية وراثية تفرض قسوتها ووسطوتها على الرعية بأساليب السطوية المعهودة في تلك العصور⁽¹⁾. هذا كله انتقل بالأدب إلى مرحلة التوظيف السياسي حتى أن المؤرخين والدارسين في العصر الحديث أخذوا بتقسيم عصور الأدب العربي في بعض مراحله تقسيما سياسيا، وفي الشعر العربي يمثل الباعث السياسي في أداء القصيدة عنصرا جوهريا، وبفعل ارتباط الأداء الشعري بحركة الوعي السياسي، فقد تحددت الأغراض بوصفها أهدافا بغض النظر عن فاعلية التجربة، وكل أغراض الشعر العربي المحدودة اتصلت بالباعث السياسي، كما أن المعاني صارت خاضعة لاشتراطات الأخلاق السياسية إحياءا وتصريحا⁽²⁾، ثم أن بناء الشعرية العربية كما في نظرية عمود الشعر إنما هي نتاج السلطة الأخلاقية الفنية ذات المحددات والمواضعات المألوفة والقياسات، التي يصعب الخروج عليها، تلك التي غذتها السياسة بوعي الحدود الشعرية، والمعطيات الحسية النافعة؛ ولذا التزم الشعراء السابقون وعلى اللاحقين، أن يأخذوا بها، وأن يلتزموا بها، وأن يدوروا في فلكها؛ لأن الأخلاق السياسية على أرض الواقع المحايث «هي حدود أخلاقية سياسية على الرعية أن تلتزم باشتراطات راعيها السياسي؛ إذ هو يسوسها في ضوء تلك الأخلاق (السياسية) وعليها أن تأخذوا بها»⁽³⁾، ولا شك أن قيام كيان سياسي للعرب يعتبر من أكبر التغيرات ذات الأبعاد الواسعة، فقد حلت العصبية الدينية فيه محل العصبية القبلية، وأصبحت الدعوة للدولة

¹ - ينظر: رحمن غركان، موجّهات القراءة الإبداعية في نظرية النقد الأدبي عند العرب، ص 110.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 110.

³ - المرجع نفسه، ص 110-111.

لا للقبيلة، وهذا يحدد الوجهة الأدبية حيث يصبح الشعر سلبيا إذا اتجه وجهة عصبية مرة أخرى⁽¹⁾.

حارب الإسلام نظام القبيلة، الذي كان دائما قائما ودعا إلى نظام جماعي يضم كافة القبائل العربية، فأصبح محتّم على الشعراء أن يدعوا إلى التمسك بأهداب الدين لتبقى الأمة واحدة، الأمة، التي يراها الله «خير أمة أخرجت للناس» (سورة آل عمران/ الآية 110)، يجب أن تحافظ على الحق والعدل، وهذا يحتم أن تقاد الأمة للإسلام، الذي حصر حق التأثير بالدولة وانطلق الإسلام يللم القبائل ويكون منها المجتمع الجديد بما رفده من عناصر أخرى، لا يعتبر الفرد منها مؤمنا إلا إذا أحب لأخيه ما يحب لنفسه⁽²⁾. يبدو أن ارتباط مظاهر الحياة عامة والأدب بفنونه منها خاصة بفاعلية الفعل السياسي القيادي على أرض الواقع ارتباطا موضوعيا وظيفيا، جعل القيم الفنية لخصوصية الأداء الشعري تتأثر بما يطرأ على الفعل السياسي، وبما يطرأ على النظرية السياسية على حد سواء، فتجربة الأداء الشعري موصولة بباعثها السياسي في كل العصور حتى في العصر الأدبي الحديث، وإن ظهرت استثناءات قليلة فيها وفي التجربة القديمة تقرأ مدح الخلفاء والأمراء والملوك والقادة وزعماء القبائل والجماعات والمذاهب مدحا موصولا بمعاني نظريتهم السياسية سواء البسيطة منها أم المركبة، وهكذا في الفخر والرثاء والهجاء وسائر الأغراض المتداولة والمعاني الشائعة في التجربة والمستمدة اتصالا بنظرية السياسة⁽³⁾، ومن المعاني، التي افتعلها الشعراء في المديح السياسي القول بأحقية الأسرة العباسية في وراثة حكم المسلمين بعد النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) قال مروان بن أبي حفصة في مدح المهدي الخليفة العباسي:

يَا ابْنَ الَّذِي وَرَثَ النَّبِيُّ مُحَمَّدًا * * دُونَ الْأَقَارِبِ مِنْ ذَوِي الْأَرْحَامِ
الْوَحْيُ بَيْنَ بَنِي الْبَنَاتِ وَبَيْنَكُمْ * * قَطَعَ الْخِصَامَ فَلَاتِ حِينَ خِصَامِ

¹ - ينظر: علي الشعيبي، الإيجابية والسلبية في الشعر العربي بين الجاهلية والإسلام، ص 166-168.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 168-169.

³ - ينظر: رحمان غركان، موجّهات القراءة الإبداعية في نظرية النقد الأدبي عند العرب، ص 112-113.

مَا لِلنِّسَاءِ مَعَ الرَّجَالِ فَرِيضَةٌ * * نَزَلَتْ بِذَلِكَ سُورَةُ الْأَنْعَامِ
أَنِّي يَكُونُ ذَلِكَ بَكَائِنِ * * لِبَنِي النَّبَاتِ وَرِاثَةُ الْأَعْمَامِ
أَلْغَى سِهَامَكُمْ الْكِتَابَ فَحَاوَلُوا * * أَنْ يُشَرَّعُوا فِيهَا بِغَيْرِ سِهَامٍ (1)

مثل هذا التوظيف الموضوعي للشعر، شائع في الصراع التاريخي على الحكم بين فرعي الأسرة الهاشمية: الفرع العباسي والفرع العلوي على الرغم من أن بعض الخلفاء العباسيين يتغنى بحب علي-رضي الله عنه-ويدين له بالفضل ويقدمه على سواه.

أسهمت فاعلية الباعث السياسي في التجربة الشعرية في اتصاف تلك التجربة بجملة معان وبعض الصفات، وكذلك بروز خصائص شكل شعري ثابت وخصائص معان شعرية هي في عمقها تخلو من الشعرية بسبب وضوح القصيدة اليومية الموضوعية ذات البث التداولي النفعي (2)، فالفاعلية السياسية في التراث الشعري العربي، هي من خلال:

- النظر إلى الأداء الشعري الفني على أنه وسيلة لتحقيق غايات سياسية محددة بسبب تأثر الذات العربية بفنية الأداء الشعري.

- النظر إلى المعنى الشعري بعين الموضوعي وبمعايير الوعي الانتقاعي المباشر وهو ما يضعف أساليب الأداء الفني في التعبير عن المعنى.

- اشتغل بعض الشعراء على الأداء الفني في محاولة ابتكار المعاني حتى في حالات الباعث السياسي، فحصل اجتهاد وتطور كبيران كما عند أبي تمام والمتنبي والمعري.

- لم تكن الذائقة النقدية العربية عامة ولا اشتراطات الرأي العام المضمرة؛ لتفرق بين سياسة الشعر وسياسة الحاجات، ولا بين إيديولوجيات المذاهب والتيارات وأيديولوجيا الأداء الفني في الشعر، بل كان الساسة ومن في مرتبتهم يضعون الشعري في خدمة

¹ - شعر مروان ابن حفصة، جمع وتحقيق الدكتور حسين عطوان، دار المعارف، القاهرة، 1973، ص104.

² - ينظر: رحمان غركان، موجّهات القراءات الإبداعية في نظرية النقد الأدبي عند العرب، ص114-115.

السياسي والناس على دين ملوكهم ذوقاً ورؤية⁽¹⁾. كانت الدوافع السياسية عبر تاريخ الأدب العربي خلف نظم بعض الأغراض الشعرية كالمدح والهجاء، وكانت السياسة في الغالب قبلية اجتماعية وقد وظفها الشعراء في محاربة خصومهم والنيل منهم وغالباً ما كانت السياسة تضعف التجربة الفنية.

تذهب إن فكرة المرجعية في الإبداع الأدبي إلى أن الشعر لا يكتب لذاته، ولا يمكن عزله عن سياقه وعلاقاته، التي هي مكثفة ومعقدة تثري أداء وظائفه اللغوية والأسلوبية والبلاغية، وأنه يضمن سيرورته تلقياً واتساعاً ضمن مجتمع يحويه ويبعثه وينشره. الشاعر لا يكتب إلا وقد تصور في ذهنه جماعة، أنه التوحد بين الأنا والآخر في شبكة متداخلة من الروابط تفسر فيها ماهية الشعر وطبيعته تفسيراً وظيفياً أكثر غنى لا يتناقض والحضور الواعي للنص الشعري ومبدعه.

إن تأثير الجماعة في الفرد قيد طوعي وطبيعي وليس قسرياً، وهو مقوم أساساً للتجربة الشعرية وأحد العناصر المهمة لاستقبال هذه التجربة والرضا عنها، وهكذا فإن الاجتماعي بالنسبة للشعر نبع متدفق، كما أنه حضور قائم على الوحدة والتماسك والرؤية المشتركة والتأثير الموجه، المؤسس على ثراء المجتمع وخصوبته⁽²⁾. إن الشعر مترجم لأفكار المجتمع ووسيلة لتوجيهه والتعبير عن قضاياها، كما هو في رأي رينيه ويليك، الذي يعترف بأن الكثير من المعايير، التي تسم الأدب مرجعها اجتماعي، وإن الكثرة الكثيرة من المسائل التي تطرحها الدراسة الأدبية، هي مسائل اجتماعية بشكل ضمني، أو كلي، مسائل الأعراف والتقاليد، قواعد الأدب وأنواعه، رموزه وأساطيره⁽³⁾ ويبقى الإبداع الشعري أداء ذاتاً انتمايات

¹ - ينظر: رحمان غركان، موجّهات القراءات الإبداعية في نظرية النقد الأدبي عند العرب، ص 115-116.

² - ينظر: مصطفى درواش، خطاب الطبع والصناعة، ص 187-188.

³ - ينظر ويليك رينيه وارين أوستين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، بيروت، 1972

مختلفة تحددها مضامينه ولغته وصيغته ورؤى صاحبه. من هنا تتأتى قيمة الإبداع في خصوصيته وفاعليته الإنسانية والمعرفية.

إنّ الأدب من حيث هو ظاهرة اجتماعية، هو في تماسٍ دائمٍ مع السياسة؛ لكونهما عالمين غير منفصلين، يصف الصراع، الذي يعانيه المجتمع مع السلطة السياسية، ويؤرخ وقائعه وأحداثه سعياً وراء التغيير والثورة من أجل تحقيق المساواة والحرية وتأسيس لمجتمع غير صراعي وهذا ما دعت إليه الماركسية، فالنص من النظرة الماركسية «هو علامة على الانتماء الطبقي والاستطاعة على قيم الانتماء؛ لأنه يوحي بعمق الإدراك بالبرجوازية، هنا تُقَيّد حرية الخلق، بل في قدرة الشاعر على إدراك معاناة هذه الطبقة، وبالمقابل فضح المجتمع المحكوم بقوانين الليبرالية والإقطاع وإدراك هذا الواقع من شأنه أن يتيح للشاعر رؤية شاملة ومحددة والخروج عن المألوف والمستخدم من الأساليب، الذي كان يلزمه على التقيد بالرتابة المعهودة، التي تكتب فيها الكثرة شعراً»⁽¹⁾.

يفترض أسلوب الإنتاج الرأسمالي وجود طبقتين (الرأسمالية/بروليتاريا)؛ ولذا ثارت نظرية الصراع الطبقي على مفاهيم الديمقراطية وحقوق الإنسان ومحاربة التفاوت الطبقي الاجتماعي والفقر والجهل والاستغلال. دعا ماركس في إطار نقده الاجتماعي إلى ضرورة الثورة البلوريتاريا كحتمية تاريخية للتحوّل السوسيواقتصادي من الرأسمالية إلى الاشتراكية ونظرته المادية للتاريخ الإنساني دفعته إلى تقديم مفهوم الاستلاب الاقتصادي المؤدي إلى الاغتراب الاجتماعي وحتى السياسي واستغلال الإنسان لأخيه الإنسان، ما جعل الأدب الماركسي يحلّل الطبقة في العمل الأدبي وكفاحها بغية إلغاء كل قانون طبقي مُستغل فرضته الحتمية الاقتصادية «إنّ الفلسفة الماركسية اتّجاه مُوغل في مُقارعة الفكر البرجوازي حين بادرت بإلحاح شديد على مخاصمة وتعرية وإبراز الكره الشديد له، فانتقدت نزعتة الفردية، التي ضاعفت تعاسة المجتمع واضطهاده

¹ - مصطفى درواش، خطاب الطبع والصناعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول، ص 195.

ولاسيما سواد الناس وعامتهم، وهم أشدّ بؤسا وأدنى مرتبة. إنّ البرجوازية، وهي ربيبة الإقطاعية مالكة للأراضي، نسجت لنفسها هالة من التقديس، وكأنها قدر محتوم لا راد لأمره»⁽¹⁾. وهكذا واكب الشعر الحركية الاجتماعية والسياسية والأيدولوجية بدعوة الالتزام والمسؤولية وتغيير الحياة إلى ما هو أفضل.

¹ - مصطفى درواش، خطاب الطبع والصناعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول، ص192.

خاتمة

يمثل الخطاب الشعري التراثي إشكالية استهلكت جهود النقد العربي المعاصر في الإحاطة بها، يتميز بكونه خطاباً مفتوحاً لكل القراءات بمختلف مناهجها الحداثيّة هذه القراءات، التي انصبّت على النص كعنصر قارئ في علاقته بالمتلقي، وعلى شكله وطريقة بنائه ومرجعيات أنساقه الثقافية، التي تتحكم فيه:

خلص هذا البحث إلى نتائج وملاحظات نجلها في هذه النقاط:

- قابلية الخطاب التراثي لكلّ قراءات الحداثة بتصوراتها المتباينة والمختلفة والرؤيوية تتجاوز القراءة النمطية كنصّ تقليدي، وألا نتعامل معه نصّاً ماضياً، بل هو أنموذج لأنظمة معرفية أسهمت في تكوين العقل العربي حقّق الاستمرارية في التعامل مع النصوص كسياق ثقافي يربط بين الحضارات.

- البحث عن قراءات مغايرة للتراث الشعري وإعادة النظر فيه بغية الوقوف على ما يتضمنه من قيم ذاتية وإنسانية وروحية.

- الخطاب التراثي منظومة معرفية تنتمي إلى سياق ثقافي وحضاري يُراعى في أيّ قراءة حداثيّة، إنّه خلفية لكل نص حداثي.

- ضرورة إعادة البحث في التراث الشعري قضية حضارية فكرية.

-تحدّد أعراف النظم الشعري بأعراف تلقّيه في المدونات النقدية، التي بحثت في الخطاب الشعري.

-صعوبة الإلمام بالآراء النقدية التراثية؛ لكثرة ما أُلّف في المتون، فضلاً عن جهود الباحثين والدارسين المعاصرين، الذين اشتغلوا على التراث وتوسلوا إليه بمناهج وآليات لا عهد للتراث بها.

-يقوم الخطاب التراثي كممارسة إنتاجية على البحث عن المعنى البعيد الكامن في النص واكتشاف تراثه الدلالي، فهو فضاء سيميولوجي لأنساق متعدّدة.

-النص الخطابي ليس نظاما مقفلا، وإنما هو مفتوح تُسهم في خلقه وإنتاجه فاعلية الفهم الاستقرائي بوصفها فعلا تواصليا.

-التوصل إلى وجهة نظر نقدية تشترط قناعات القول بمركزية التراث العربي شعرا ونقدا وبمعزل عن مبررات الفروق الزمانية والعصرية واللغوية، التي قد يحتجّ بها على الانفصال المعرفي عن هذا التراث هويّة ووعيا ومواقف حضارية وتاريخية.

تأثير الفكر اليوناني على البلاغة والنقد ونقله إلى العربية في التعامل مع النظرية وتكييفها مع طبيعة البلاغة العربية وواقع الإبداع العربي، هي حقيقة تاريخية لا نستطيع التوصل منها وإنكار فضلها في تأسيس نظرية أدبية عربية مع مراعاة خصوصية الثقافة العربية.

-الاستعانة بالعلوم الاجتماعية والأنثروبولوجية في إعادة قراءة الخطاب الشعري وفهمه لارتباطه بالفرد في علاقته بقبيلته في ظروف زمانية ومكانية خاصة.

-قراءات مغايرة للتراث بكل شخصاته ووقائعه، هو ضرورة ثقافية وحضارية، غايتها ربط العلاقات الموضوعية بين الواقع والحاضر ربطا تكامليا، دون جعله أنموذجا مقدّسا لا يمكن تجاوزه في ضوء المتغيّرات المجتمعية والفكرية، التي يعيشها المبدعون.

-إعادة قراءة التراث كحتمية حضارية، معناها التصدي للآخر الأجنبي، وربط حاضر الثقافة والمجتمع بماضيه والشعور باستمراريته، ففي كلّ الثقافات الإنسانية يمتلك التراث سلطة تطغى على حاضر الشعوب الاجتماعي والثقافي.

- العودة إلى التراث إثراء لتجارب المبدعين ورؤاهم الفكرية، فلا يخلو أيّ شعر عظيم في أدب أمة من الأمم من هذه الرابطة، التي تشدّ الشاعر إلى أجداده الشعراء على حدّ رأي إليوت فالانتقاء على هذا الموروث، هو أحد العوامل، التي تجعل الحداثة الشعرية متصالحة مع هويتنا ومورثنا الشعري، كما أنّها تستعيد للأمة العربية دورها الحضاري.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

قائمة المراجع باللغة العربية:

أ- الكتب، والمعاجم والدواوين

1. إبراهيم زكريا، مشكلة الفلسفة، مكتبة مصر، الفجالة، مصر، دت
2. ابن خلدون عبد الرحمان، مقدمة ابن خلدون ج4، تحقيق علي عبد الواحد الوافي لجنة البيان العربي، ط1، القاهرة، 1962.
3. أبو الأنوار محمد، الشعر العباسي، تطوره وقيمته الفنية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3 2009.
4. أبو السعد عبد الرؤوف، مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي، دار المعارف، ط1 القاهرة، دت.
5. أبو ديب كمال، الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت دت
6. _____، الرؤى المقنعة، دراسات بنيوية في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1986.
7. _____، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات في الشعر، دار الملايين، ط1 بيروت 1971.
8. _____، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1987.
9. أبو زيد سامي يوسف، النقد العربي القديم، دار المسيرة، ط1، عمان، 2013.
10. _____، الأدب الجاهلي، دار المسيرة للنشر والتوزيع، والطباعة، ط1، عمان 2015.
11. أبو زيد نصر حامد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، ط4، لبنان 1996.
12. أحمد المتوكل، نحو قراءة جديدة لنظرية النظم عند الجرجاني، ضمن لسانيات وسيمائيات منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1976.
13. أحمد يوسف عبد الفتاح، قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحويلات المعنى، عالم الكتب الحديث، ط1، بيروت، 2009
14. _____، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، الجزائر، 2010.

15. أدهم سامي أدهم، إبستمولوجيا المعنى والوجود، نقد التطورية، مركز الإنماء القومي بيروت، دت.
16. أدونيس علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول، ج1، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب دار العودة، ط3 بيروت، 1983.
17. _____، الشعرية العربية، دار الأدب، ط2، بيروت، 1984.
18. _____، ديوان الشعر العربي، ج1، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2 1986
19. _____، زمن الشعر، دار العودة، ط2، بيروت، 1978.
20. _____، سياسة الشعر، دار الأدب، ط1، بيروت، 1985.
21. _____، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط1، بيروت، 1979.
22. آرحلية عباس، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء، 1999.
23. إسبر ميادة كامل، شعرية أبي تمام، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق 2011.
24. إسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، بغداد، ط3، 1986.
25. _____، التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، دت
26. _____، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، القاهرة، 1995.
27. _____، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي دت، بيروت.
28. الأصبهاني أبو الفرج علي بن الحسين، كتاب الأغاني، ج5، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، مصورة عن طبعة دار الكتب، بيروت، دت.
29. الأمالي أبو علي اسماعيل بن قاسم البغدادي القالي، ج1، دار الكتاب العربي، القاهرة دت.
30. الإمام عمر، السنة الشعرية في العصر الأموي، مقارنة إنشائية في المفهوم والتشكّل والتجليات، نشر كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، ط1 سوسة، 2008.

- 31.الأمدي أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج1، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، 1961.
- 32.بدوي محمد مصطفى، كولردج، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1988.
- 33.البطل علي، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، ط1، بيروت، 1980.
- 34.بكار يوسف، بناء القصيدة في النقد العربي القديم(في ضوء النقد الحديث)، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2009.
- 35.بلال عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم: تقديم إدريس نقورة أفريقيا الشرق، المغرب 2000.
- 36.بلوحي محمد، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقارنة الشعر الجاهلي بحث في تجليات القراءات السياقية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.
- 37.بن الشيخ جمال الدين، الشعرية العربية، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1996.
- 38.بومزير الطاهر، أصول الشعرية العربية، نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب موفم للنشر، الجزائر، 2007.
- 39.تاويريرت بشير، استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية أدونيس، دراسة في الأصول والمنطلقات، دار الفجر للطباعة والنشر، ط1، الجزائر، 2006.
- 40.التبريزي شمس الدين، شرح القصائد العشر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، الطبعة الثانية، 1964.
- 41.التطاوي عبد الله، القصيدة العباسية، قضايا واتجاهات، دار غريب للطباعة والنشر القاهرة، د.ت.
- 42._____، مرجعية الشعر العباسي، بين الخبر والنص ومداخل مبدئية لقراءة المرحلة، الدار المصرية اللبنانية، ط2، 2011
- 43.الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ج1، شرح وتحقيق عبد السلام هارون مكتبة الخانجي، ط7، القاهرة، 1928.
- 44._____، كتاب الحيوان، ج3، تحقيق عبد السلام، محمد هارون، مكتبة مصطفى بابي الحلبي وأبنائه، ط2، 1965.

45. جاسم علي حسن، موضوعات الشعر العربي القديم ودلالاتها النفسية والفنية، دار تموز ط1، دمشق، 2011.
46. الجبوري يحيى، الشعر الجاهلي، خصائصه وفنونه، جامعة قاز يونس، ط6، بنغازي 1993.
47. الجرجاني القاضي علي عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، 2006.
48. الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتز، دار المسيرة، ط3، بيروت 1983.
49. الجمالي جهاد، طبقات الشعراء في النقد الأدبي عند العرب، حتى نهاية القرن الثالث الهجري مكتبة الرائد العلمية، ط1، عمان، 1996.
50. الجمحي محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، ج1، تحقيق محمد شاكر، مطبعة المدني جدة، 1974.
51. جمعي الأخضر، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
52. _____، قراءات في التنظير الأدبي والتفكير الأسلوب عند العرب، إصدارات إبداع الثقافية الوطنية، الجزائر، 2002.
53. الجمعي مريم محمد جاسم، نظرية الشعر عند الجاحظ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1 عمان، 2010.
54. الجيار مدحت، الشاعر والتراث، دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث، دار القديم، ط2 القاهرة 1995.
55. حسين طه، حديث الأربعة، ج2، دار المعارف، ط12، مصر، 1925.
56. الحصري أبو اسحق إبراهيم بن علي، زهر الآداب، ج1، تحقيق علي بجاوي، دار أحياء الكتب العربية، ط1، القاهرة، دت.
57. حمداوي جميل، النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، ط1، المغرب، 2020.
58. حمروني الطاهر، منهج أبي علي المرزوقي في شرح الشعر، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1985.
59. حمودة عبد العزيز، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، مطابع الوطن، الكويت 2001.
60. حميدة عبد الرزاق، شياطين الشعراء، مطبعة الرسالة، القاهرة، دت.

61. الحميري أحمد عبد الواسع، شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2005.
62. الحناشي يوسف، الرقص ومعانيه في شعر المتنبي، الدار العربية للكتاب، المطبعة الثقافية تونس، 1984.
63. حنفي عبد الحليم، شعر الصعاليك، منهجه وخصائصه، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1979.
64. حيدوش أحمد، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر دت
65. خطابي محمد، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، 1991.
66. الخطيب محمد كامل، الملك أديب، القسم الثاني، وزارة الثقافة، دمشق، 1994.
67. خفاجي محمد عبد المنعم، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ط4، 2012.
68. ———، الحياة في صدر الإسلام، دار الكتب اللبناني، ط2، بيروت، 1980.
69. خليف مي، القصيدة الجاهلية في المفضليات، دراسة موضوعية وفنية، مكتبة غريب مصر، 1989.
70. خليف يوسف، في الشعر العباسي، نحو منهج جديد، دار غريب للطباعة والنشر القاهرة دت.
71. ———، دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دت.
72. خورشيد فاروق، هموم كاتب العصر، دار الشوق، ط1، بيروت، 1981.
73. درواش مصطفى، تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2008.
74. ———، خطاب الطبع والصناعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
75. ———، وجه ومرآة المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر 2014.
76. ديوان أبي تمام بشرح الخطيب البريزي، تحقيق محمد عبده عزام، ج2، دار المعارف، ط3 مصر، دت

77. ديوان أبي نواس، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، دط، بيروت، دت.
78. ديوان الأخطل أبي مالك غياث بن غوث التغلبي، ج1، المحقق فخرار الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، ط2، بيروت، 1979
79. ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط5، القاهرة، 1990
80. ديوان بشار بن برد، ج2، تحقيق محمد الطاهر عاشور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر.
81. ديوان بشر أبي خازم الأسدي، تحقيق عزة حسن، مطبوعات إحياء التراث القديم، دط دمشق، 1960.
82. ديوان جميل بثينة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1984
83. ديوان حاتم الطائي، ترجمة وتحقيق، أحمد رشاد، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1986.
84. ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق حسين نصار، مطبع البابي الحلبي، مصر، 1957.
85. ديوان عروة بن الورد العبسي، شرح بن السكيت، تحقيق عبد المعين الملوحي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سوريا، دت.
86. ربابعة موسى، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، دار جرير، 2001.
87. _____، قراءة النص الشعري الجاهلي، دار النشر أريد، مؤسسة حمادة ودار الكندي، جامعة اليرموك، 1998
88. الروسي محمد الحافظ، ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني، المجلد الثاني، دار الأمان ط1، الرباط، 2008.
89. الزايدي توفيق، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس 1984.
90. _____، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، منشورات عيون ط2، الدار البيضاء، 1987.
91. زلط عبد الرحيم، التأثير النفسي للإسلام في الشعر ودوره في عهد النبوة، دار اللواء، ط1 الرياض، 1983
92. الزوزني أبو عبد الله بن أحمد بن الحسين، شرح المعلقات السبع، دار الآفاق الجزائر، دت
93. السامر حامد مراد، تلقي النص في الخطاب النقدي العربي المعاصر، منشورات ضفاف منشورات الاختلاف، ط1، 2015

94. السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسرد، دار هومه، ج2، الجزائر، 1997.
95. _____، الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
96. سركيس إحسان، مدخل إلى الأدب الجاهلي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت 1979.
97. سعداني مصطفى، المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنبوية، منشأة معارف، الإسكندرية د.ت.
98. سلام محمد زغلول، مدخل إلى الشعر الجاهلي، دراسة في البيئة والشعر، منشأة المعارف الإسكندرية، 1995.
99. السلمي أشجع، شعره، تحقيق خليل بنیان الحسون، دار المسيرة، ط1، بيروت، 1981.
100. شعر مروان ابن حفصة، جمع وتحقيق الدكتور حسين عطوان، دار المعارف، القاهرة 1973
101. الشعيبي علي، الإيجابية والسلبية في الشعر العربي بين الجاهلية والإسلام، اتحاد الكتاب العرب، موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الأنترنت، دمشق، 2002
102. صبحي محي الدين، نظرية النقد الأدبي وتطورها إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب، ط1 ليبيا، تونس، 1977.
103. صديقي عبد الرحمان، المسرح في العصور الوسطى الديني والهزلي، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، د.ت.
104. صمود حمادي، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط2، بنغازي، 2010
105. ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي والدكتور بدوي طبانة، دار النهضة، مصر، القاهرة، ج3.
106. ضيف شوقي، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، ط8، مصر، د.ت.
107. _____، التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، ط1، القاهرة، د.ت.
- 108.
109. طاليس أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، د.ت.

110. ظليمات غازي، عرفان الأشقر، الأدب الجاهلي، قضاياها، أغراضه، فنونه، دار الفكر دمشق، 2001.
111. عابنة سامي محمد، التفكير الأسلوب، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، إربد، 2006.
112. عبد الجليل يوسف حسني، عالم المرأة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2006.
113. عبد الفتاح عصام، الشعر الجاهلي، الأعمال الكاملة لشعراء عصر الجاهلية، كنوز للنشر والتوزيع، القاهرة، 2010.
114. عبد القادر زروقي، الشعرية العربية تفاعل أم تأثر، بحث في أولية البيان العربي، دار الروافد الثقافية، ط1، بيروت، 2005.
115. عبد الناظر أسماء جموسي، التفاعل السياقي بين الشعر الأول والتراث النقدي إلى القرن الخامس الهجري، عالم الكتب الحديث، إربد، 2011.
116. عبيد محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2016.
117. عبيدي منية، التحليل القدي للخطاب، نماذج من الخطاب الإعلامي، دار كنوز المعرفة ط1، عمان، 2016.
118. عز الدين حسن البنا، الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملاحمه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2003.
119. العزاوي سمير إبراهيم، التفكير السيميائي وتطوير مناهج البحث البلاغي المعاصر دراسة في اللسانيات، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2005.
120. العسكري أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة المصرية، صيد، بيروت 1982.
121. _____، ديوان المعاني، ج1، تحقيق أحمد سليم غانم، دار الغرب، وهران دت.
122. العشماوي محمد، قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر الإسكندرية، دت.

123. عصر محمد طه، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، عالم الكتب، ط1 القاهرة 2000.
124. عصفور جابر، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم القاهرة، 1982.
125. العضيبي عبد الله محمد، النقد عند الشعراء حتى نهاية القرن الرابع الهجري، منشورات صفاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013.
126. عطوان حسين، الشعراء الصعاليك في العصر الأموي، دار المعارف، ط1، مصر 1970.
127. _____، مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، دار الجيل، ط3 بيروت 1987.
128. العقاد عباس محمود، أبو نواس بن هاني، دراسة في التحليل النفسي والنقد التاريخي مطبعة الرسالة، مصر، دت.
129. العقاد عباس محمود، خواطر في الفن والقصة، دار الكتاب العربي، بيروت، 1993.
130. علاوي مرضي عبد الرحمان، تعدد القراءات النقدية في شعر أبي تمام في الخطاب النقدي الأدبي الحديث، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان، 2016.
131. علي محمد محمد يونس، تحليل الخطاب تجاوز المعنى، نحو بناء نظرية المسالك والغايات دار كنوز المعرفة، ط1، عمان، 2016
132. عمر بن أبي ربيعة، شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، محمد لعناني، مطبعة السعادة القاهرة، د.ت.
133. العمري محمد، البلاغة العربية، أصولها وامتدادها، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1989
134. عوض ريتا، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، ط2 بيروت، 2008.
135. عيد رجاء، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دار الفكر، ط1، بيروت، دت.
136. الغزامي عبد الله، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرحية، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985.
137. _____، الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، 1999.

138. _____، المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1994.
139. _____، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 2001.
140. الغرافي مصطفى، بلاغة النص الشعري، مقارنة تداولية حاجية لبلاغة حازم، دار الرؤية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014.
141. غركان رحمان، مقومات عمود الشعر، الأسلوبية في النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.
142. _____، موجّهات القراءة الإبداعية في نظرية النقد الأدبي عند العرب منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.
143. الغضنفر منتصر عبد القادر، النص والمنهج دراسات في الأدب العباسي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2013-2014.
144. غنيم غسان، ظاهرة المسرح عند العرب، المجلد 27_ العدد 473 جامعة دمشق 2011.
145. فطوم مراد حسن، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2013.
146. فيصل شكري، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى عمر بن أبي ربيعة، دار الملايين، بيروت، دت.
147. قباني نزار، الشعر قنديل أخضر، منشورات المكتب التجاري، ط2، بيروت، 1964.
148. قدامة بن جعفر أبو فرج، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط3 القاهرة، دت.
149. القرطاجني حازم أبو الحسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب غرب الإسلامي، ط3، بيروت، 1986.
150. قوراري تسعديت، المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2008.

151. القيرواني أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، قدم له وشرحه وفهرسه د/ صلاح الدين الهواري، أ/ هدى عودة، دار ومكتبة الهلال، ط1 بيروت، 1996.
152. كريستيفا جوليا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء 1991.
153. الكعكي جمانة يحي، شرح ديوان حسان بن ثابت، دار الفكر العربي، ط1، بيروت 2003.
154. كفاني منذر ذيب كفافي، صورة المرأة في شعر الصعاليك والصوص حتى نهاية العصر الأموي، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2009.
155. كمال أحمد زكي، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1997.
156. كموني سعد حسن، الطلل في النص العربي، دراسة في الظاهرة الطللية مظهرًا للرؤية العربية، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1999.
157. الكواز محمد كريم كواز، البلاغة والنقد (المصطلح والنشأة والتجديد)، دار الانتشار العربي ط1، بيروت، 2006.
158. المبارك محمد، استقبال النص عند العرب، المؤسسة للدراسات والنشر، ط1، بيروت 1999.
159. مح
160. محمد أحمد سعد، نظرية البلاغة العربية، دراسة في الأصول المعرفية، مكتبة الآداب ط1، القاهرة، 2009.
161. محمد حسين عبد الكريم، عمود الشعر، مواقعه ووظائفه وأبوابه، دار نمير للطباعة، دمشق، 2003.
162. مرتاض عبد الملك، دراسة سيمائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، الجزائر.
163. المرزوباني أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى، الموشح، تحقيق علي محمد البجاوي دار الفكر العربي، القاهرة، دت.
164. المرزوقي أبو علي أحمد أبو محمد أو الحسين، مقدّمة شرح ديوان الحماسة، ط1، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003.
165. المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية، ط2، تونس، 1982.

166. _____، الأسلوبية والنقد الأدبي، مقال مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة، العدد 3، آذار، 1990.
167. المصيلحي صلاح عبد الله، التقليد والتجديد في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1991.
168. المغربي ابن يعقوب، شرح مواهب الفتاح على تلخيص المفتاح، ج1، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، ط1، صيدا، 2006.
169. مفتاح محمد، مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2000.
170. المفضل أبو العباس بن محمد الضبي، ج1، ضبطها حسن السندوني، ط1، المطبعة الرحمانية، مصر 1926.
171. المفضل بن محمد بن يعلي الضبي، المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، بمصر، القاهرة، 1964.
172. مندور محمد، النقد المنهجي عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2007.
173. _____، في الميزان الجديد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة، د.ت.
174. مهداوي محمد، جماليات المقدمة في الشعر العربي القديم مقارنة تحليلية، همزية حسان في فتح مكة وبردة كعب بن زهير في مدح الرسول أنموذجين، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، 2009.
175. ناجي مجيد بن الحميد، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، د.ت.
176. ناصف مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، د.ت.
177. _____، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للنشر والتوزيع، ط1 بيروت، 1981.
178. نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، ط5، الدار البيضاء، 1999.

179. هلال ريم، حركة النقد العربي الحديث في الشعر الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1999.

180. هلال غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982.

181. الولي محمد، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، دار الأمان، ط1، الرباط 2005.

182. الوهبي فاطمة عبد الله، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي ط1، الدار البيضاء، 2002.

183. ياغي هاشم، تاريخ الأدب العربي، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط3، الأردن 2002.

184. يقطين سعيد، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1989.

185. اليوسف يوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1975.

186. اليوسفي محمد لطفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، 1985.

ب- الرسائل والذكرات الجامعية

1. السريحي صلوح بنت مصلح بن سعيد، الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، أطروحة دكتوراه كلية التربية للبنات، جدة، 1998.

2. العكيدي محمد دنون علي، الرفض في شعر أبي تمام، دراسة تأويلية، أطروحة دكتوراه بإشراف إبراهيم جندري جمعة، كلية التربية، جامعة الموصل، 2002.

ج- المجلات والدوريات

1. إسماعيل عز الدين، النسب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي مجلة الشعر المصري، العدد الثاني، السنة الأولى، القاهرة، 1964.

2. أنصاري محمد شكيب وعبيات عاطي، ملامح أسطورية في الشعر الجاهلي من مجلة آفاق الحضارة الإسلامية، أكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية، إيران، العدد الخامس والعشرون.

3. حمادي صدام علي صالح والزبيدي نصره أحمد جدوع، المثالية في شعر الرثاء الجاهلي دراسة تحليلية، مقال في مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، مجلة علمية فصلية محكمة العدد 27، 2018.
4. الدهان أحمد علي، شعرية أبي تمام ولغته الشعرية، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، عدد 371، آذار، 2002.
5. الرقبي رضوان، بلاغة الخطاب الشعري عند حازم القرطاجني، مجلة جذور التراث، العدد الثاني والعشرين، السنة التاسعة، 2005.
6. سايح ليلي، الرفض أدبيا، مجلة الأقلام، مجلة 12، العدد 1977.
7. فهد عكام، نظرية أبي تمام في الفن الشعر، سحر الاغتراب، مجلة الموقف الأدبي العددان 149-150، دمشق.
8. ماهر مصطفى، الأسلوب في كتاب مناهج علم الأدب، ليوزف شتريلاكا، مجلة فصول العدد الأول، المجلد الرابع، القاهرة، 1984.
9. المسدي عبد السلام، مدخل إلى النقد الحديث، أشغال الندوة، اللسانيات واللغة العربية تونس 13-19 ديسمبر مجلة الجامعة التونسية، لمطبعة الثقافية، 1981.
10. موسى خليل، الإشكالات النقدية حول شعر أبي تمام، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، عدد 381، كانون الثاني، 2003.
11. الهاشمي علوي، (جدلية السلوك المتحرك، مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربيين مجلة البيان، العدد 290، الكويت، 1990.

د- الكتب المترجمة

1. أوستين ويليك رينيه وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، بيروت، 1972.
2. بروكلمان كارل، تاريخ الأدب العربي، ج1، ترجمة عبد الحليم النجار، دار المعارف، ط1 مصر، 1968.
3. بلاشار غاستون، جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، دار الأندلس للطباعة ونشر والتوزيع، ط3، بيروت، 2014.

4. تشيني شلدون، المسرح، ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية ترجمة: حنا عبود، وزارة الثقافة والمعهد المسرحي، دمشق.
5. تودوروف تزفيتان الشعرية، ترجمة شكري مبخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر الطبعة الثانية، الدار البيضاء، 1990.
6. جاكسون رومان، قضايا الشعرية، منشورات دومينوي، باريس، دت.
7. ستيتكفيتش وزان بينكي، أدب السياسة وسياسة الأدب، التفسير الطقوسي لقصيدة المدح في الشعر العربي القديم، ترجمة حسن البنا عزز الدين مع المؤلفة الهيئة العامة للكتاب 1998.
8. فرويد سيقموند، أنا والهو، ترجمة محمد عثمان نجاتي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1998.
9. كريب ايان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز الى هابرماس، ترجمة حسين غلوم عالم المعرفة، الكويت، العدد 244، 1999.
10. كوهن جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد والي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، دط 2014.
11. مان فولفانغ هاينه، مدخل إلى علم لغة النص، ترجمة وتعليق: سعيد حسن بحيري، ط1 مكتبة زهراء الشرق، مصر، 2004.
12. هيغل، فن الشعر، ترجمة جورج طرابشي، دار الطليعة، بيروت، 1981.
13. ياكوب هانس روبرت، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي ترجمة رشيد بنجدو، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004.

ثانيا - المراجع باللغة الأجنبية

1. Fairclough N. Analysing discourse, textual analysis for social reach-London Routledge, 2003
2. Idéologie (encyclopédie numérique) Encarta, Microsoft 1993
3. Jauss (R.H) Littérature médiévale et théorie des genres, théorie des genres Edition Seuil, Paris, 1986.
4. Zumthor (Paul) L'organisation hiérarchique, essai de poétique médiévale Edition Seuil, Paris 1972.

ثالث-المواقع الإلكترونية

1. حواس محمود، العالم يفكر، الأدب والمجتمع، جريدة الشروق نيوز 26 نوفمبر، 2018. shourouknews.com/mol
2. محمد حسين عبد الله المهداوي، نظرة في الأسلوب والأسلوبية (محاولة في التنظير لمنهج أسلوب عربي) Abu.edu.iq/research/articles
3. مريم عبد النبي عبد المجيد، التراث الديني في شعر بدر شاكر السياب، مركز دراسات الخليج العربي، جامعة البصرة <https://www.iasj.het>
4. من صور التغريب في الشعر العباسي، خالد عارف عثمان موقع الوحدة: www.al.wehda.com
5. منتديات ستاير تايمز www.startims.com
6. WWW.IASJ.NET

فهرس الموضوعات

1	مقدمة.....
---	------------

الفصل الأول

فرضيات إملاعات الذوق

10	المبحث الأول: مراحل التأليف الشعري.....
10	1-الذات الشاعرة وحرية الإلهام:.....
10	2-الشعر وقيد التصنع:.....
18	3-الشعر وأثر المرجعيات:.....
18	4-مراحل التأليف الشعري:.....
18	أ-مرحلة التفكير والإعداد.....
19	ب-مرحلة الشروع في النظم:.....
20	ج-مرحلة التأليف والتنسيق:.....
21	د-مرحلة التنقيح:.....
28	المبحث الثاني: بنية المقدمات وعلاقتها بالمرجع.....
28	1-المقدمة عتبة نصية.....
29	2-مرجعية الاستهلال:.....
42	3-المقدمات المهيمنة في علاقتها بالمتلقي:.....
45	المبحث الثالث: أشكال مقدمات الخطاب الشعري ومرجعيتها.....
45	1- مقدمة الطلل ومرجعياتها.....
60	2- المقدمة الغزلية و مرجعية الخيال:.....
67	3- مقدمة الطعائن ومرجعية الغياب:.....
69	4-مقدمات الفروسية ومرجعية إثبات الوجود:.....

5-المقدمات الخمرية ومرجعية الفراغ الذاتي: 71.....

6-مقدمة الشيب والشباب/ عود إلى الحياة 72.....

الفصل الثاني

في خرق مقدمات العرف البدوي

المبحث الأول: الشعر الأموي وبدايات الخرق. 75.....

-ممارسة الخرق في منظومة الشعر العباسي: 77.....

المبحث الثاني: الأغراض الشعرية ومرجعياتها: 85.....

-التحول الشعري/ بين فطرة الموروث وثقافة الاكتساب: 93.....

المبحث الثالث: الغرض الشعري الجامع ومرجعياته: 103.....

1-الأغراض الشعرية في علاقتها بالانساق الثقافية: 112.....

2-الانساق الثقافية في علاقتها بالانساق الشعرية: 117.....

المبحث الرابع: العروض وعلاقته بالتشكّل الشعري 128.....

1-الإيقاع الشعري/ طاقة الخطاب الداخلية: 128.....

2- الوزن والقافية/خصيصة شعرية: 136.....

الفصل الثالث

في إشكالية التخطيط البلاغي

المبحث الأول: عمود الشعر/إرث الشفهي: 150.....

1-مفهوم عمود الشعر: 150.....

2-عمود الشعر/المقومات والمعايير: 157.....

المبحث الثاني: مبررات الخرق ومرجعياته: 169.....

-الثورة التمامية ومرجعياتها: 179.....

المبحث الثالث: التخطيط المتجاوز ومرجعياته:	202
- التخطيط والمرجعية العقائدية:	202
المبحث الرابع: البلاغة والنص في نقد حازم القرطاجني	212
-تشكل المعاني بين جمالية النشأة وجمالية التلقي:	225

الفصل الرابع

مرجعيات تشكّل القول الشعري

المبحث الأول: في المرجعية السوسيو نفسية.	245
1- مفهوم المرجعية:	245
2- تحكم الانساق في المرجعيات:	245
3- جدول المرجعيات:	249
المبحث الثاني: في المرجعية المعرفية الثقافية	269
خاتمة	284
قائمة المصادر والمراجع	287
فهرس الموضوعات	304

يمثل الشعر العربي في أغلبيته تراثاً فنياً ومكوّناً أساساً من مكونات الوعي الثقافي للإنسان العربي مع أنه لم تُنح له فرص الدراسة المنهجية، التي أتيحت لغيره من الأعمال الأدبية العريقة في التراث الإنساني، كشعر الملاحم والأساطير الإغريقية؛ بالرغم من أنه يتميز بكونه إبداعاً في لغة مازالت حية وفاعلة، إنه لا يصوّر حياة الإنسان في الصحراء، لكنّه يقدّم رؤية فنية لها وتعبيراً رمزياً يكشف علاقة الإنسان بمظاهر وجوده الخارجي.

نظراً لأهمية هذا التراث الشعري، فهو بحاجة إلى ما يحقق له التوازن الإبيستيمولوجي

التراثي/الحدائي بالنظر في شكله وفي طريقة بنائه وتفاعل عناصره بالعناصر الفنية الأخرى التي يحورها والمرجعيات، التي أحاطت به وشكّلتها، ومن الممكن أن تُوصل المتلقي إلى نتائج مهمة تبرز خصائصه التعبيرية، التي يسفر عنها نظام التقاليد الفنية، الذي يجعل دراسة الخطابات الشعرية عملاً منهجياً لا مسألة انطباعية.

لم تستطع الحداثة العربية في صيرورتها التاريخية تجاهل النص التراثي؛ لأنّ من شأن ذلك أن يحدث شرخاً تأباه الروح العلمية الموضوعية ويتنافى مع بنيتها الفكرية. فقد ظلّ النقّاش مستمراً من خلال طرح مفاهيمه ومصطلحاته الإجرائية ورصد قضاياها الفكرية.

علاقة الشاعر بتراثه الشعري، علاقة متعدّدة الدلالات ومتشابكة، لم يكن الشاعر فيها محاكياً بل مبدعاً ومتجاوزاً؛ لأنّه يمثل البوتقة، التي تنصهر فيها الأفكار بالتراث؛ ليخرج نصّاً جديداً يجمع بين التراث والحاضر الثقافي. فالعمل الأدبي عند كل مبدع، تقاطع بين رواسب الذاكرة ومخزونها المعرفية، وبين واقعية ثقافية حدائية يعيشها الشاعر. علاقة الشاعر بتراثه علاقة لا متناهية، إنّها علاقة توسّط بين الماضي والحاضر، واستدعاؤه لقضايا التراث تدل على وعيه بماضيه، وهذا يؤكّد حقيقة إنسانية جوهرية، هي تواصل الأجيال وقبول الشاعر اللاحق للسابق.

تناول هذا البحث قضية إشكاليةً تضاربت حولها الرؤى النقدية، وهي قضية تشكّل الخطاب الشعري القديم من حيث، هو فكرة مخبوءة في لاوعي المبدعين يُخرجونها إلى الوجود بتوقّف المهيئات والأسباب، أم تخطيط منهجي وبلاغي تُحضر له الذات الشاعرة، فهناك من ارتأى أنّ الخطاب تصوّر شمولي مستحضر في وذهن الشاعر، لكن الغائب هو نقطة انقضائه وتوقّفه؛ لينفي بذلك

خرافة الشيطان، الذي يلهم الشعراء القريض في واد عبقر، وهذا اعتقاد آمن به العرب وظلّوا أسرى له خلال عقود من الزمن، على الرغم من التحوّلات الدينية والحضارية، لكن يبدو أنّ المسألة لا تتعدّى صلتها بمصادر الإبداع للتفوّق والتميّز.

أدرك القدماء -شعراء ونقاد- أنّ الشعر ليس شيئاً هيئاً حتى على الشعراء أنفسهم، فهو عملية معقّدة، اكتفوا بنسبتها إلى الشياطين والآلهة كما سبق الذكر، لكن المحدثين درسوها من حيث القيام بها، وما يسبقها من استعدادات لها، وما يدفع إليها من دوافع نفسية داخلية، وما يبعث عليها من بواعث خارجية تثير النفس وتحملها عليها، ومدى استجابة المتلقي لها.

انطلق آخرون من مسلمة أنّ الشعر صناعة كسائر الصناعات تحتاج إلى مهارة، وبخاصة النقاد، الذين نهلوا من الثقافتين العربية واليونانية، كقدامة بن جعفر وحازم القرطاجني، اللذين عُنيا بالشعر وبكيفية صناعته، فالشعر صناعة من الصناعات ونشاط ذهني، يتطلب ثقافات ومعارف متعدّدة، يقيده المنطق والعقل، ولا يُخلق من العدم، بل لابدّ له من الاستعدادات لإخراجه للمتلقي أو ما سمّاه القرطاجني بالمهيئات والأدوات والبواعث، التي تختلف من بيئة إلى أخرى.

اشتغل هذا البحث على مقدمات القصائد كعبارات نصية يلج من خلالها المتلقي إلى عوالم النص، وقد كان العرب كتابا وشعراء واعين بأهمية المقدمات ووظائفها وسلطانها الخطابية الإقناعية ولذا تقيّدوا بكثير من القواعد، التي تبدو أساسية في بنائها.

يلاحظ المتتبع للشعر الجاهلي أنّ المقدّمة اتجهت اتجاهات مختلفة، يمكن أن نردّها إلى ثلاثة دوافع أساسية، هي الحب والخمر والفروسية، وهي نفسها الوسائل، التي كان الجاهليون يحاولون عن طريقها حل مشكلة الفراغ في حياتهم، وتحقيق وجودهم أمامها، وأبرز هذه الاتجاهات ظهوراً في الشعر الجاهلي المقدّمة الطللية، التي وجدت هوى شديداً في نفوس الشعراء لارتباطها ببيئتهم المادية وطبيعة حياتهم الاجتماعية. فقد استطاع شعراء المرحلة الفنية الأولى أن يرسموا دعائم هذه المقدّمة وأن يحقّقوا لها طائفة من مقوّمتها وتقاليدها الفنية، التي استقرّت لها وأصبحت معالم ثابتة في طريق الشعر العربي القديم يهندي بها الشعراء في سبيل الحفاظ على الأنموذج الثابت والمقدّس. إنّها إفرازات عقلية اجتماعية نفق فيها على احباطات المجتمع الجاهلي ومكبواته، فقه فيها الشاعر وقبيلته جوهر

الحياة وازدواجية (الكينونة/الموت) و(الفناء/الوجود)، أو ثلاثية القمع الجنسي والاندثار الحضاري وقحل الطبيعة، كلّها عوامل شكّلت بداية لبنية شعرية تتجاوزها، هو خرق للسنن والأعراف الفنيّة.

تأسست القصيدة الجاهلية على مبدأ امتثال الشاعر لشروط واقعه الفردي والاجتماعي، واقع فرضته الثقافة الشفاهية القائمة على ثنائية الإنشاد والسماع، تعطي الاهتمام للسماع (المتلقي) كشريك في العملية الإبداعية، وهذا برهان على وعي العرب بعناصر وأبعاد الظاهرة الشعرية.

لم تكن المقدمة الطللية الصورة الوحيدة لمقدمات هذا الشعر ومطالع قصائده، إنّما كانت صور أخرى من هذه المقدمات تختلف في اتجاهاتها، ولكنّها تلتقي كلّها عند فكرة إثبات الوجود أمام مشكلة الفراغ في حياتهم، وكان أكثر الصور الأخرى انتشاراً مقدّمة الغزلية ووصف الطيف، ثمّ مقدّمة الفروسية، والخمرية ومقدّمة الشيب والشباب.

عناية الشعراء والنقاد بالمقدمات في القصائد مرجعه إلى كونه عنصراً بنائياً يقوم عليه الخطاب وتقليداً شعرياً هيمن على الأعراف الفنية، لا يستطيع الشاعر تجاوزه مراعاة للذائقة الأدبية والمعايير النقدية، وإلى كونه تمهيد يُهيئ المبدع من خلاله المتلقي لاستقبال الخطاب.

بُنيت القصيدة التراثية وفق نسق معيّن (سوسيوثقافي) أخضع الأنموذج الشعري لسُننه المقدّسة والنسق نوع من أنواع التخطيط الفردي الخاضع بالضرورة لرقابة الثقافي الاجتماعي المسير لآليات بناء الخطاب المسيطر، وهذه الآليات، هي قواعد منهجية لأيّ بناء شعري يُقدّم للمتلقين فيوافق أفق انتظارهم. تتألّف البنية الشعرية من علامات أوجدتها الأعراف والسنن مثّلت التخطيط، وأولى عناصره هي المقدمات ليعقبها الغرض (الموضوع) ثمّ الخاتمة (الخروج). إنّ العملية الإبداعية بناء علائقي بين مجموعة من العناصر تتحكّم في هندسة القصيدة وأول عنصر فيها، هو المقدّمة.

ظلّ العرف الشفهي المسيطر على تقاليد الخطاب الشعري في الجاهلية والإسلام؛ لتتطوّر مرحلة جديدة، هي مرحلة التحوّل والاستحداث الشعري، ممثّلة في الثلاثي الأموي (فرزدق وجريّر والأخطل) جسّدته المقدمة الخمرية عند الأخطل في غفلة ضعف سلطان الدين وابتعاد الخلفاء عن حدود الشرائع إلى الخصومات السياسية الحزبية. إنّ صفة التقليد والتجديد على عمل أدبي توحى بالعلاقة الوثيقة بين سكونية المجتمع وحركية الرفض، وهي حالة تعبّر عن الوعي الإنساني بالواقع الاجتماعي

والسياسي والثقافي المعيش، الذي يحياه المبدع، ومدى عمق فلسفته الإدراكية في الحياة، و تضاربت الآراء حول الثورة الشعريّة، التي قادها أبو نواس، بشار بن برد، هل هي ثورة فنية خالصة لإرساء معالم نظرية لشعرية جديدة، أم أنّها تبني لإيديولوجية سياسية تغذيها نزعة شعوبية أثرت السخرية من العرب والخط من شأنهم، أو نوع من الديمقراطية لمحاربة الأرستقراطية العربية والموازنة بين حضارتين متناقضتين؛ حضارة فارسية فرضت نفسها على العقل العربي، وبين ماضٍ عربيٍّ دائر حاول الشعراء من خلال خطاباتهم التوفيق بين الشعر وبين الحياة الحاضرة، كما حاولوا الكشف عن رؤية جديدة للوجود تتجاوز هيمنة السلطة الخارجية المتمثلة في التقاليد والأعراف العربية الخاضعة لمعيار الاجتماعية والأخلاقية والعقائدية.

جاهد أبو نواس في أكثر من ميدان لإذاعة مذهبه والتمكين له لعلّه، يحظى بالقول وينال الاعتراف ففي أثناء دعوته إلى هجر الأشكال القديمة من المقدمات يبشر بالجانب النظري من مذهبه، فقد حاول إقناع خصومه من الشعراء والعلماء بأن القوالب العتيقة، التي حافظوا عليها ولم تعد تصلح لعصرهم وبيئتهم المترفة ولا لأذواقهم المرفهة، فلا بدّ من مقدمات تشخص بيئتهم المتحضرة وتجسّم حياتهم الواقعية، التي يحيوها عاكفين على الخمر والملذات

من كل نوع ولم يقصر جهوده على نشر الأصول النظرية لمذهبه فحسب، بل دعمها بالجانب التطبيقي، كما استطاع بشار بن برد أن يسير بالقصيدة نحو التطور والتجديد، فأغناها بقدر هائل من الصّور الجديدة، التي تتناسب وطبيعة المرحلة؛ بمعنى أنه استطاع أن ينفذ إلى اللاوعي الجمعي ويعبّر عنه تعبيرا فنياً ينسجم مع ما يملك من طاقة خلاقية، وكان للجوانب الثقافية والاجتماعية ملامح واضحة في شعره، سواء على مستوى الصياغة اللغوية في الجملة، أو على مستوى الرؤية والمضمون ليضع أشعاره في أثواب الحضارة، وجمع بين موروثة القديم، ومكتسبه الحضاري.

لا يمكن للخطاب أن يتأسّس إلّا على أنساق معيّنة ذهنية، أو نسقية، فالنسق شرط ضروري لإخراج فعل الإنسان الثقافي إلى حيز الوجود، وعليه فإنّ آلية التعرف على صياغة هذه الأنساق لا يمكن أن يتمّ إلا بواسطة استراتيجية منطقية معيّنة، فمن المعروف والمسلّم به أنّ هذه الأخيرة، هي التعبير عن علاقات إنسانية ثقافية موروثة مسبقاً، أو تخطيط اعتباطي يمثل بطريقة ما البنية غير

المعلومة عن فكر قيّم يضرب بجذوره في أعماق التاريخ، إننا عندما نتأمل تقليد ما كالنسيب نجد أنّ التقليد ذاته لا يدخل ضمن العمليات الذهنية، بل هو صورة، أو رمز مطابق لمجموعة من الموضوعات القصيرة، التي تصوغه (الأطلال، الطعائن، الغزل، الشيب، والشباب، الطيف والخيال والخمر) وبالتالي يصبح علامة على التخطيط الفكري لهذه الموضوعات القصيرة، وعليه فالنسيب ليس شيئاً ذاتياً، لكنه رسم هندسيّ فكري، يتمّ عليه رسم التمثّلات الذهنية، التي تؤمن بتنوّع الفكر فالنسيب عنصر فكري اخترعته المخيلة الجماعية وتعبّر الذات المبدعة عن همومها من خلاله وباختلاف الذوات تختلف التعبيرات. أمّا موضوع الطلل، بما هو شكل قبلي للحياة الإنسانية وموضوع الطيف والخيال، بما هو شكل قبلي للحياة المتخيّلة وموضوع الطعائن، بما هو شكل قبلي مأسوي لفراقه الأحبة، وموضوع الخمر، بما هو شكل قبلي لنسيان الحياة، وموضوع الشيب والشباب، بما هو شكل قبلي لتمسّك الإنسان بالحياة، تكون هذه الموضوعات مادة المخطط الخطابي، أو هذا النسق الإبداعي. فالنسيب والرحيل والمديح والهجاء والثناء والفخر، انساق خطابية لها وجودها المسبق في الثقافة وتمظهراتها النصية علامة على هذا الوجود، وضرورة لامتداد الفكر الإنساني وارتحاله من سياق إلى سياق، أو من مرحلة الشفاهية إلى المرحلة الخطابية أو النصية. إنه صورة حيّة لحال العربي في قراره وترحاله، في هدوئه وثورته وفي الإبانة عن دواخله وذكر صفاته وأخلاقه وما يشدّه إلى البيئة الصحراوية من معتقدات وحوادث وطوارئ حياتية.

التبس مفهوم الإبداع عند النقاد القدامى على أنّه خلق من العدم يحيل إلى التجاوز والخرق والإتيان بالجديد على غير مثال، والخروج بالمتلقي من دائرة المعاد المملول إلى دائرة الخلق والجديد ومن حيّز الإتيان إلى أفق الابتداع، لكن هذا لم يرم النقاد ومناصر والأنموذج العرفي المهيمن، بل راحوا يحاصرون كل إبداع ويتصدون لكل مبدع يسوق المعاني بما يخالف كلام العرب، وساقوا نظرية في القول الشعري، هي "نظرية عمود الشعر" التي ألزمت الشعراء اتّباع تقاليد فنية موروثية عن الجاهليين والإسلاميين؛ ليجد الأنموذج الشعري نفسه بين سلطتين متنازعتين سلطة الفني المتمرد وسلطة الثقافي والاجتماعي المتمكّن.

ارتبطت نظرية عمود الشعر بالمرزوقي؛ بالرغم من أنّ طريقها قد عبّ من الآمدي والجرجاني

صبّ المرزوقي هدفها في تليد الصنعة الشعرية وقديم نظام القريض وسنن القدامى عبر الجاهلي والإسلامي، إلى ما استحدث من خطابات في العصر العباسي وثورة على الموروث المقدس، أو المدني على البدوي. قراءة متمعنة في نظرية عمود الشعر للمرزوقي يجدها صادرة من باعث نصي متصل بخصوصية التجربة الشعرية لدى العرب بشكلها العام وبسماتها، التي امتدحتها الذائقة العامة وتلقنتها باستحسان.

لقد برّر المرزوقي عمله بمعايير وقوانين استقاها من جودة النصوص السابقة لفحول الشعراء ووضع لكل باب من الأبواب السبعة معيارا. اشترط في عموده شرف المعنى وصحته وربط المعنى بالمعيار الأخلاقي، والقصدية هي شرف المعنى في مناسبة مقتضى الحال (موافقة أفق المتلقي) فلا يقابل المنتج الجديد بالرفض والنفور، فهذا السمو يرتضيه العقل السليم ويتقبله الفهم النافذ، وأمّا صحته على النحو التطبيقي، هو ما يتماشى مع العرف وبالشكل، الذي يرتضيه العقل، فمعيار العرف القبلي يتسم بالأخلاقي؛ أي الوفاء التام للأنموذج الأوّل في البناء اللغوي الشعري الأمثل، هو المسيطر على الذوقي والجمالي. بنى النقاد موقفهم على هذا الأساس من معاني أبي تمام، فالثقافة التمامية تجاوزت سلطة الفني؛ لتبتدع معاني مبانية لم تستوعبها الذهنية العربية (كسر أفق الانتظار) وتخلخل الذخيرة الثقافية المحافظة، والتأصيل لاتّجاه فنيّ مختلف لم يلق قبولا من طرف النقاد، وبرّر لهذا الرفض أنّ الشعر لم يكن منظورا إليه أنّه عبقرية مبتكرة وإنّما نُظر إليه على أنّه تراث جماعي أو ديوان ، أو ملك للأفراد العاديين من الناس.

لاحت في الأفق صيغ من التجديد الفني، التي شهدتها القصيدة العباسية لمناهج الفكر الجديد منذ جمعت بين العقل والشعور، واستوعبت كمّا كبيرا من مصطلحات العلوم المختلفة وأفسحت أمام الشعراء مجالات يطرحون بين أبياتهم نظرياتهم الشعّرية من خلال وعيهم النقدي بماهية العمل الشعري وطبيعته النوعية، إلى فهمهم لطبيعة الأداة وأساليب المعالجة التصويرية والتقريرية من خلال تطويعها لتجاربيهم، إلى إدراك واع لطبيعة وظيفة العمل الشعري على اختلاف توجّهات تلك الوظائف عبر المسافات التاريخية والاجتماعية والنفسية والأخلاقية والجمالية والفكرية والتعليمية، ممّا يعكس بدوره بعضا من مقومات التجديد الثقافي والحضاري. إنّ الذي شغل فكر الناقد القديم وذوقه، هو ذلك

التحوّل، الذي أصاب المضامين والألفاظ والأساليب ومعمارية القصيدة بين القديم والحديث.

دارت ممارسة التنظير النقدي عند حازم حول قوانين البلاغة الكلية والمتمثلة في المحاكاة والغائية، والاستقلالية، والحقيقة، وقوانين المنطق والفلسفة، ونظرية التناسب، وعمليات القياس، بما تقتضيه من اشتراك وتناسب وتضاد، يبحث هذا المنهاج في الآليات، التي تجعل من الكلام العادي أدبا وبالتالي، فهو يبحث في الأدبية. يقوم الشعر في تصوّر حازم على المحاكاة والتخييل، والتخييل خصيصة جوهرية في الاقاويل الشعرية، ومقوماً من مقومات الصناعة؛ إذ به تتقوم وتنظم؛ لأنّ مجال الشعر، هو الكلام المخيّل، الذي تدعن له النفس؛ أي كلام يفعل له المتلقي انفعالا نفسياً.

تكتنز البنية الشعرية العديد من الأنساق الثقافية، التي تكشف منهج تفكير الأمة وعاداتها وتقاليدها وأيديولوجيتها، إنّها الخلفية الثقافية للخطابات الأدبية بكل أجناسها، التي أطلع عليها في علم اللسانيات (بالسياق) لإحالتها على مجموع الروافد الثقافية والأطر الاجتماعية، التي تساهم في عملية التواصل بين الناس.

تقوم الخطابات عند بعض الباحثين على مرجعيات: إيديولوجية، وثقافية، ومنها السياسية والدينية، والقومية، فتصنيفات الخطاب ضرورية ذلك لأنه إنتاج جماعي يعبر عن كفاءات تواصلية معينة لدى الفئات المشاركة فيه، وتظهر ضرورتها عند الخطاب، أو إنتاجه؛ لأنّه لا ينفصل عن هويّة الذات المنتجة لها، وتذهب فكرة المرجعية في الإبداع الأدبي، إلى أنّ الشعر لا يكتب لذاته ولا يمكن عزله عن سياقه المجتمعي. فالشاعر لسان حال المجتمع لا يمكن أن ينفصل عنه، فإنه لا يكتب، إلا وقد تصوّر في ذهنه الجماعة.

خلص هذا البحث إلى مجموعة من النتائج هي:

- أثبت الخطاب الشعري قدرته على التجاوب مع الخطاب النقدي العربي الحديث، وبخاصة في توجّهه السياقي.

- الإبداع الشعري عملية تتصرف إلى الوعي بأصول العملية الشعرية، وتقاليدها الفنية من حيث هي نشاط تتلاقح فيه الملكات الانفعالية، والمعرفية، والعقلية.

-يخضع الخطاب الشعري لسنن ومقدسات ناتجة عن سيطرة المؤسسات القبلية والعشائرية على أنساق حياة المجتمع.

-تأسس الخطاب الشعري على مبدأ امتثال الشاعر لشروط واقعه الفردي والاجتماعي.

-لم تكن عملية التلقي للخطاب الشعري نشاطا عشوئيا، بل نشاطا يخضع لمعايير، يمثل فيها المتلقون لسنن المعنى والمبنى.

-خضع الخطاب الشعري التراثي لقراءات استنتظت الكثير من جوانبه، ما حُوِّل للنقاد الوقوف على خاصية النصوص الإبداعية ذات البعد الإنساني.

-الخطاب الشعري ذو خلفية منهجية وبلاغية تتحكم في تصورات.

-تحكمت في الخطاب الشعري مؤسسة بلاغية ذات توجهات عقيدية، وعرفية، وجمالية.

-يستند الخطاب الشعري التراثي إلى نصوص أساسية، هي القرآن الكريم، الحديث الشريف وثقافة العصور الأربعة (جاهلي، إسلامي، أموي وعباسي)، فكانت منهجيات قراءة النص التراثي مرهونة بهذه الخصائص وقد اقتصر النقاد على البلاغة؛ لأنها ترتبط ارتباطا وثيقا بفكرة المقاصد وأن مدارها تحقيق الأهداف بواسطة اللغة.

ارتكزت القراءة التراثية على المدلولات الأدبية، والنقدية، والنقدية، والفكرية؛ لتحقيق الهوية ووعي الذات، على أن المنهجية لا تنفصم عن الانساق المعرفية، والسياقات التاريخية، والاجتماعية والثقافية في عناصر القراءة والتحليل، وأولها القارئ والمقروء والانساق والسياقات.

المخلص:

تمثّل العمل في هذا البحث في إعادة قراءة الخطاب الشعري التراثي والوقوف على الرؤى النقدية التي تضاربت حول تشكّل الخطاب من حيث هو فكرة مخبوءة في لاوعي المبدع يُخرجها إلى الوجود بتوقّر المهيئات والأسباب، إنه تخطيط منهجي وبلاغي تشغل الذات الشاعرة عليه تحت سلطة الأحكام الجاهزة، والانطباع المعتمد على الذوق ولذة الإمتاع في الثقافة الشفهية، أو نظرية عمود الشعر في الثقافة الكتابية، التي تقاطع فيها فضاء النص القائم على إملاءات التقاليد والأعراف الفنية الشعرية القديمة، وفضاء المتلقي كطرف شريك في العملية الإبداعية، هذا القيد الفني الذي رفض أية ممارسة شعرية تخرج عنه في مرحلة من النضج الأدبي، سماها النقاد بمرحلة التحوّل والاستحداث الشعري وتلاقح الثقافة العربية بالثقافة اليونانية. كما مثّل الخطاب الشعري عبر عصوره الأربعة تاريخ المجتمعات العربية ونزاعاتهم، ما يؤكّد العلاقة الترابطية بين النص الأدبي والبنية السوسيوثقافية؛ لذا فإنّ فكرة المرجعية في الإبداع تذهب إلى القول بأنّ الشعر لا يكتب لذاته ولا يمكن عزله عن سياقه التاريخي المجتمعي والإيديولوجي.

الكلمات المفتاحية: خطاب شعري تراثي - تخطيط منهجي وبلاغي - قوانين شعرية - استحداث شعري - المتلقي - مرجعية.

Abstract :

The present research aimed at re-reading the heritage poetic discourse and identifying the critical visions that diverged about the formation of the discourse as it is an idea hidden in the subconscious of the creator who turns it into reality when conditions and reasons are available. It is a systematic and rhetorical planning on which the poetic being operates under the authority of stereotypes and impression based on taste and pleasure in oral culture, or the theory of vertical poetry in written culture, where are met, on the one hand, the space of the text based on the instructions of ancient poetic and artistic traditions and customs, and the recipient's space as a partner in the creation process, on the other hand. This artistic limitation, that rejected any poetic practice that does not obey to it in a stage of literary maturity, called by critics the stage of transformation, poetic innovation and enrichment of the Arab culture by the Greek one. In addition, the poetic discourse through its four ages represented the Arab societies' history and conflicts, which confirms the associative relationship between the literary text and the sociocultural structure. Consequently, the idea of reference in creativity says that poetry is not written for itself and cannot be isolated from its historical, social, ideological and political context.

Key-words: Poetic discourse - systematic and rhetorical planning - poetic rules - poetic innovation - recipient - reference.