الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي

كلية الآدا ب واللغات والعلوم الإنسانية والاجتماعية
قسم اللغة العربية وآدابها
مدرسة الدكتوراه في النقد والدراسات الأدبية واللغوية

رقم التسجيل:.....
الرقم التسلسلي:.....

شعرية الثقافة لدى أبي تمام في حكم النقد العربي الحداثي

مذكرة مكملة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأد ب العربي القديم

إعداد الطالب:
بالعجال عبد السلام

إشرا ف الدكتور:
ذياب قديد

الاسم واللقب	الـرتبة	الجامعة الأصلية	الصـفة
أ.د/ باديس فوغالي	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	رئيسا
د/ ذياب قديد	أستاذ محاضر أ	جامعة قسنطينة	مشرفا ومقررا
د/ فاتح حمبلي	أستاذ محاضر أ	جامعة أم البواقي	عضوا مناقشا
د/ محمد زلاقي	أستاذ محاضر أ	المركز الجامعي ميلة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1432 - 1433هـ/ 2011 - 2012م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

(رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحاً تَرْضَاهُ) . . .

وبعـــــــــد :

لا يسعني بعد أن أتممت بعون الله هذا البحث، الذي صاحبته قرابة عامين،

فكان سميـري كل ليلة، ونجيّي كل دجنّة، وصاحبا ومحـدثا، إلا أن أتقدم

بخالص شكـري وتقديـري لكل من مـدّ لي يد العون طـيلة هذه المسيـرة البحثية،

وأخص بالشكر قسـم اللغة العربية وآدابها ومصلحة الدراسات العليا بجـامعة أم البواقي، أساتذة

وموظفين على ما أولوني به ونرملائي من رعاية واهتمام . . . .

وكل الشكر والتقدير والمحبة لأستاذي الدكتور ذياب قديد على رحـابة صدره وصبره، وهو

يتابع بحثي توجيها وإرشـادا، إلى ما فيه الخيـر والمصـلحة، فجزاه الله خيـرا وأدامـه

للعلـم ذخرا . كما أتوجـه بالشكـر والتقدير سلفا للأساتذة الأفاضـل أعضاء

لجنة المناقشة على ما سيبـذلون من جهـد محترم مشكـور في قراءة هذه

المذكـرة وتصحيحـها، وما سيتفضلون به من ملاحظات

موجهة ومرشدة إلى تمام العمل ودقته .

والله ولي التـــوفيق .

المقـــــدمة

مقدمة

الشعر ية فتنة النص، وماؤه وعذوبته، هي باعث الجميل المتلألئ المدهش في الشيء، ومثير الإعجاب في النفسهي ما يُشعِ ر القارىء بلذة في النص.

أما الثقافةالتي تبنى بها الشخصية، وترسّ خ بها الهوية، فهي فتنة العا لم، و دائرة المعارف والعلوم و انفتاح على الأممالشعوب بعاداتها وتقاليدها و أفكارها، هي صانع العقل و ميلاد الحضارة ومانح الخلود.

ربما ـ بهذه المفاهيم ـ يساور القارئ الشك في العلاقة بين حقلالشعرية و حقل الثقافة، ومن ثمُ يدرك أن بينهما بونا شاسعا، لا مجال فيه إلى محاولة إيجاد ولو بعض نقاط التقارب.

ولكن، إذا ما ولىّ القارئ وجهه شطر الشعر، ديوان العرب المقدس. يلقى عكس ما كان يعتقد منشورا في قصائده، فهذه ثقافة أصلية وثقافة أجنبية دخيلة؛ من تاريخية ودينية وأدبية ولغوية وفلسفية وأساطير وعادات وتقاليد...الخ. وهذه شعرية متدفقة خصبة فاتنة تثير فيك شهوة قراءة النص مرة وأخرى وأخرى.

إن الكثير من شعراء العربية على مدى مسيرة الحركة الشعرية، وطيلة عمر الشعر مذ بدايته إلى اليوم، جمعوا في شعرهم بين الشعرية والثقافة، ولكن قليلون هم من فتقوا رتق الثقافة ففجروا منها ينابيع شعريتهم، وليس أقرب لهذا نموذجا من أبي تمام، فقد كان من بين أهم الشعراء الذين مثّلوا الفكر والإبداع في عصره، بل إنه تميز في إبداعه، بتحويله الفكر العميق الثقافي إلى عناصر إبداعية نوعية، أو قل إلى شعرية أخاذة وإبداع متجدد دائم وخالد.

غير أن النقاد القدامى لم يعيروالثقافة في الشعر اهتماما بالغا، وإنما اكتفوا بِعدِّها من مواده المهمة، وراحوا يتسابقون فوق سطح الجماليامتدون أن يَشكُّوا في ما تفرزه الثقافة من شعرية أو ما تساهم به من دور مهم في تشكيل عناصر الإبداع، وخاصة في شعر أبي تمام.

هذه الثقافة كانت لها مساهمة كبيرة في إنتاج الخصائص الفنية المُشكِلَة بالنسبة للنقاد في شعر أبي تمام، فلقد ثار حول إبداعه خصام نقدي، وبالرغم من ذلك نال اعتراف الجميع على أنه رأس في الشعر مبتدع لمذهب، وشاعر من الفطاحل الفحول، بل إنه اختطف قلوب الكثير من النقاد

والشعراء الحداثيين فَعدُّوه نموذجا ورمزا للحداثة، فيما كان البعض ممن ركبوا صهوة النقد الثقافي يرفضون شعريته، التي احتضنتها في أغلبها قصيدة المديح كذا حداثته، وهما منبثقتان في الأخير عن ثقافته بنوعيها الفنية والمعرفية.

و في خضم هذا التجاهل لدور ثقافة أبي تمام في خلق شعريته، وعدم اقتناع بعض من النقاد القدامى بالتجديد في شعره، و بخاصة ثورتهم على مذهبه في البديع وخروجه عن عمود الشعر، ومع اهتمامات النقد الحداثي بشعر أبي تمام، ووجود آليات نقدية حداثية يمكن من خلالها إعادة قراءته، كان الأمر مهما و جديرا ببحث علمي أكاديمي، وقد حظيت هذه المذكر ة بطرف منه، تم تخصيصه في: **" شعرية الثقافة لدى أبي تمام في حكم النقد العربي الحداثي"**.

وسعيا للولوج إلى سراديبه كان لابد من طرح إشكاله، فما الشعرية؟ وما الثقافة، وأثرها في الأدب والنقد؟ وهلوفق الشعراء قبل أبي تمام في الجمع بين الشعرية والثقافة في أشعارهم؟ وإذا كان كذلك فهل للثقافة أثر جمالي؟ ما مدى قدرة أبي تمام على توظيف الثقافة في شعره؟ كيف كان ذلك؟ وهل استطاع أن يحولها من مادة معرفية إلى جمالية أو يفجر منها شعرية شعره؟ و هل هناك حكم نقدي عربي حداثي على شعرية ثقافة أبي تمام؟ وإذا كان كذلك فهل هناك توافق في الرؤية النقدية أم اختلاف وتناقض؟ هل خالف النقد الثقافي النقد الأدبي في الحكم على شعرية الثقافة لدى أبي تمام؟ هل كان في شعرية الحداثة وشعرية المديح كمركب ثقافي وفني مهم لدى أبي تمام، قبحيامُ تسترِّ ة بالجماليات؟ أم أن هناك شعرية فحولية مستحقة في الحداثة والمديح لديه؟.

***

ويبدو أن الدوافع مهما كثرت لبحث أي موضوع كان لن تكون كافية إلا إذا سبقتها الرغبة الجامحة، وهي التي تعطي العمل روحا.

الرغبة إذا هي التي كانت تلح على بحث هذا الموضوع، الذي حاول فيه صاحبه الجمع بين التراث والحداثة، عَلَّه يضيف جديدا مع ندرة مثل هذه الدراسات، إلى مكتبة الأدب و النقد، ولم تحصل هذه الرغبة عرضا، وإنما توّ لدت شيئا فشيئا من خلال قراءة شعر أبي تمام ومطالعة ما كتب فيه وفي شعره وثقافته، وكذا ولع شديد بالمناهج والدراسات الحداثية.

كما أن الحاجة إلى بحث مثل هذا الموضوع كانت ملحة أيضا؛ وذلك قصد محاولة قراءة شعر أبي تمام قراءة جديدة من خلال استخدام آليات النقد الحداثي، حيث يتم بها الكشف عن شعرية الثقافة لدى أبي تمام، ثم إخراجه من فضاء النقد العربي القديم إلى دائرة الحكم النقدي العربي الحداثي، فلربما ستفتح هذه المحاولة ـ إلى حد ما ـ المجال واسعا أمام الباحثين إلى مثلها.

***

وفي حدود ما أتيح من استطلاع وقراءات في الكتب القديمة والحديثة و الدراسات والبحوث، لم أعثر على ما يقترب في متنه أو يدل في عنوانه على مثل هذه الدراسة، وكان ما تيسر من دراسات لا يعدو الإشارات السطحية في عنواناتها أو المتفرقة إلى بعض العناصر الجزئية التي قد تدعم هذا الموضوع.

ومن مثل هذا كتاب حسن البنا عز الدين الذي عنونه بـ: الشعرية والثقافة(مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم) وكان قد تحدث في تمهيده عن الشعرية و علاقة الشعر بالثقافة، ومن ثم انتقل إلى الوعي الكتابي أو ثقافة الكتابة في الشعر القديم، وسعيد مصلح السريحي في "شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد"، الذي عرض وناقش فيه آراء النقاد القدامى والمحدثين في إبداع أبي تمام، كما وضع شعر أبي تمام تحت ضوء النقد الجديد؛ فحلل الأبيات المشكلة في شعره تحليلا بنائيا وأبرز خصائصه الأسلوبية وموسيقى شعره، والأوجه البلاغية؛ من استعارة، وجناس، وطباق، إضافة إلى صنيع الدكتور عبد الفتاح لاشين في "الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام"، والدكتور السيد محمد ديب في كتابه "الغموض في شعر لأبي تمام"، والدكتور عبد القادر الرباعي في " الصورة الفنية في شعر أبي تمام"، والدكتور عبد الله بن حمد المحارب في " أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، دراسة نقدية لمواقف الخصوم والأنصار"، وعبده بدوي في كتابه " أبو تمام وقضية التجديد في الشعر"، ومحمود الربداوي في " الفن والصنعة في مذهب أبي تمام"...الخ.

ولعلّ الدكتور عبد الله التطاوي في كتابه "الموقف الفكري والنقدي في إبداع أبي تمام" يشكّل استثناءً من حيث معالجة هذه الإشكالية؛ ذلك أنه أهتم بثقافة أبي تمام في شعره، وعدَّها صانعةَ فكره المتميز ومصدره، كما أنه وعَىَ فيه أصداء فكر أبي تمام في بنية نصه الشعري،

وانعكاس هذه المصادر؛ أي الثقافة في مضامين شعره، ثم حاول أن يجمع الحصاد النقدي حول الشاعر وفكره، فهو بإبرازه أثر الثقافة في فكر أبي تمام وفي إبداعه، يقترب إلى حد ما من موضوع "شعرية الثقافة".

***

لقد رسمت المادة المتوفرة لدى الباحث، لهذا الموضوع خطة تبدو محيطة- إلى حد ما- بشتى جوانبه؛ حيث تمثلت في أربعة فصول، خصّص الفصل الأول والثاني، للدراسة النظرية التمهيدية؛ فقد وقف الفصل الأول على مصطلحي الشعرية والثقافة من حيث المفهوم والإشكالية والعلاقات، بينما وقف الفصل الثاني عند استقراء الموروث الثقافي في الشعر قبل أبي تمام و تحليله،محاولةً لإظهار أثره الجمالي، وفيه ثلاثة مباحث منظّمة ومقسّمة حسب العصور؛ من الجاهلي، إلى الإسلامي بما فيه صدر الإسلام وعصر بني أمية، ثم العصر العباسي قبل أبي تمام.

أما الفصل الثالث والرابع فيحتويان الدراسةَ التطبيقيةَ وهما لبّ الموضوع ونبضه؛ ذلك أن الفصل الثالث يثبت ويفسّر شعرية الثقافة لدى أبي تمام على ضوء النقد الحداثي مُدعّما بالآراء النقدية القديمة والحديثة، وتجلت هذه المحاولة في أربعة مباحث؛ الأول يدرس شعرية التضاد بين الأدبي والثقافي، وفيه توضيح لدور وفعالية ثقافة أبي تمام في خلق شعرية التضاد. والمبحث الثاني شعرية المتخيل الثقافي بين تشكيل الصورة والغموض، و هو أيضا توضيح وتأكيد قدرة أبي تمام على تذويب، وصهر، وتحويل ثقافته إلى فكرمن ثمّ إلى متخيّله الشعري، وبالتالي شعرنة الثقافي و إبراز شعريته من خلال تشكيل الصورة الشعرية، بما فيها من المعاني العميقة التي حيرت النقاد وأدهشتهم، فهي خاصية إبداعية نوعية. وفيه أيضا، دراسة للغموض كظاهرة حداثية في الشعر وخاصية إبداعية متميزة في شعر أبي تمام، كانت الثقافة عجينتها، التي اختمرت بالعبقرية والموهبة الفنية الفذة. ثم يأتي المبحث الثالث، الذي يهتم بإبراز شعرية التناص في شعر أبي تمام، وذلك من خلال ثنائية الحضور(نص الثقافة) والغياب(نص المعنى). وفي الأخير مبحث رابع يبين الانزياح في النسق الثقافي من العمود إلى البديع، وقد جاء على تفسير هذه الظاهرة وإثبات أحقية أبي تمام في الانزياح، وكذا براءته من الاتهامات النقدية الباطلة، وتبيين قدرة أبي تمام على شعرنة الواقع الثقافي والحضاري في عصره والواقع الحياتي الشخصي المتفرد، المتميّز، وبالتالي شعريته؛ ذلك أنه أنتج بهذه

الشعرنة مذهب البديعالذي يدّ خر ويختزل فيه شعريته، وقد كان هذا التفسير قائم على منهج التحليل الثقافي أو ما سماه (غرينبلات *Greenblatt*) بشعرية الثقافة.

ويتجلىالفصل الرابع بشعرية الثقافة لدى أبي تمام، والمتمثلة في حداثته و كذا شعريته المرهونة بشعر المديح أو القصيدة المدحية، إلى حكم النقد العربي الحداثي وبالخصوص الغذامي ونقده الثقافي، وفيه يتم إظهار شعرية الثقافة لدى أبي تمام من وجهة نظر نقدية، وينقسم بعد التركيز على أهم الدراسات المتخصصة إلى مبحثين؛ أما الأول فيدرس شعرية ثقافة الحداثة في شعر أبي تمام بين الرفض والقبول؛ إذ يركز على طرح ومناقشة حكم أدونيس التقديسي لحداثة أبي تمام، وفي مقابله حكم الغذامي الذي يقول بالرفضويبين ّ جحود صاحبه، وكان قد أوهم بتقديسها في بداية الأمرُعِ مَ ت هذه الأحكام النقدية، بوجهة نظر، أو موقف جمال الدين بن الشيخ. ثم يأتي المبحث الثاني وهو في شعرية ثقافة المديح لدى أبي تمام، بين النسق المضمر و مسافة التوتر الجمالية، وفيه توضيح، وتحليل، ومناوشة، ومناقشة للحكم النقدي العربي الحداثي الذي حصر في حكم الغذامي (النسق المضمر)، وحكم الناقدة ثناء أنس الوجود (مسافة التوتر الجمالية).

***

لقد فرضت الخطة المرسومة لضمان طريقة منظمة، منهجا يتمثل في نقد النقد، و الذي يفيد من آليات المناهج النقدية الحداثية؛ كالبنيوية، و الأسلوبية، و السيميائية، والنقد الثقافي، كما يفيد من إجراءات التأريخ والإحصاء والتحليل متى ما اقتضت الحاجة.

***

وللخوض في دراسة هذا الموضوع الشائك والمعقد، أستوجب التسلح بمجموعة من المصادر والمراجع والدراسات والبحوث. ومنها زيادة على ما ذكر سابقا:

- ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، وهي المدونة المشتغل عليها.
- الكتب المختصة في الشعرية، كالشعرية لـ: تزيفطان طودوروف، و في الشعرية لـ: كمال أبي ديب، و النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، اللغة العليا) لـ: جون كوهين، وقضايا الشعرية لـ: رومان جاكبسون، والشعرية العربية لـ: جمال الدين بن الشيخ...الخ.

- الكتب المختصة في الثقافة كالثقافة والفلكلور لـ: فاتن محمد شريف، والثقافة ومآسي رجالها لـ: محمد بن عبد الكريم الجزائري...الخ.
- بعض أمهات الكتب التي لا يمكن الاستغناء عنها في البحوث الأدبية كالأصمعيات، والمفضليات، والأغاني، والبيان والتبيين...الخ
- المصادر التي تتعلق بأبي تمام ككتاب الموازنة للآمدي، وأخبار أبي تمام للصولي...الخ.
- دراسات تحليلية في الشعر القديم لـ: ثناء أنس الوجود
- مؤلفات أدونيس؛ كزمن الشعر، والشعرية العربية، والثابت والمتحول...الخ.
- مؤلفات الغذامي؛ كالنقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، والمشاكلة والاختلاف، وتأنيث القصيدة والقارئ المختلف.
- ومجموعة من المجلات كان أهمها: مجلة محاور في النقد الأدبي والدراسات الثقافية، ع1، يونيه 2004م، ومجلة الموقف الأدبي، ع371، س31، آذار 2002م، بالإضافة إلى بعض الكتب الأجنبية وإن كان لم أُؤخذ منها مادة كثيرة.

***

وضمن هذه المسيرة البحثية، كان لا مناص من مصادفة بعض الصعوبات، التي تعتري أي جهد شأنه شأن أي بحث، وأهمها ذكرا،عدم وجود مراجع كافية شافية في هذا الموضوع وخاصة كتب النقد العربي الحداثي، ثم إن هذا الموضوع تتداخل فيه عدة مجالات ومناهج وهو ما جعله شائكا ومعقدا.

***

وفي الأخير، مهما بلغ حجم الصعوبات، فإنها تهون أمام لذة العلم والبحث والاستكشاف، فكلما زاد التعب واشتدت المحنة في طلب العلم اكتملت السعادة وجاءت الفرجة بإذن الله، نشكره ونحمده سبحانه، وإذا كان الأستاذ المشرف طيبا، مدرارا بعلمه وثقافته، كريما يفتح لك باب لقائه متى استأذنت، فإن كل المسافات البعيدة في البحث تقترب، فشكري وتقديري المتوج بالمحبة لأستاذي المشرف، و الأستاذ الدكتور يوسف غيوة، ومن بعدهما الأستاذ الدكتور محمد

العيد تاورتة ، الذي لم يبخل بنصائحه وإرشاداته، والشكر موصول لكل من مدنا بالعون طيلة هذا البحث ولو بدعواته.

الطالب في: 2010/09/30م. ورقلة.

الفصل الأول

الشعرية والثقافة

المبحث الأول: الشعرية في التراث النقدي والبلاغي

المبحث الثاني: الشعرية الحداثية بين المفهوم والإشكالية

أولا: مفهوم الشعرية في النقد الحداثي

ثانيا: الشعرية إشكالية المفهوم و المصطلح

المبحث الثالث: انفتاح مفهوم الثقافة وتفاعلها مع الأدب والنقد

أولا: انفتاح المفهوم وإشكالية المصطلح

- لغة
- اصطلاحا

ثانيا: تفاعل الثقافة مع الأدب والنقد

ثانيا المبحث الأول: الشعرية في التراث النقدي والبلاغي

تتوهج طاقة الشعرية عندما يستعر فيها الجمال؛ ذلك حينما تتوحد الجماليات التي يتنفس بها الكون الشعري، لتتفجر في الفن مهما كان نوعه؛ فالجمال هو ما يصنع من الجميل جميلا، وهو نفسه ما تنص عليه محاكاة المحاكاة عند أرسطو، و مزية المحاكاة تتجلى في كونها صفة للفنون الجميلة دون غيرها من الفنون و العلوم[1].

ويبدو أن الجمال يأتي من الفلسفة عند استفزازه ومناوشته، إنه التجلي الذي يستتر بطاقية الخفاء؛ حيث تحدث الضبابية و تستحيل الرؤية والفهم، إلا بعد طول عناء وكد للذهن في سبيل اجتياز النسيج العنكبوتي للفلسفة، وعند الشروع في كشف الجمال تحدث الغبطة و اللذة بشحنة من التطهير والسمو[*].

فما قدمه أفلاطون لمفهوم الجمال على أنه « الشيء الذي تكون به الأشياء الجميلة جميلة»[2]، هو منطلق الشعراء والنقاد في الوصول إلى ماهيات الشعرية؛ إذ لا تجاهل لما قاله

---

[1]- ينظر: أرسطو طاليس. في الشعر. نقل بشر متى بن يونس الغنائي، ترجمة وتحقيق، شكري عياد. ط1، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1386هـ ـ 1967م. ص هـ.

[*]- يأتي السمو عند لونجينوس مرادفًا للفظ العظمة. ومصادر السمو هي:1-القدرة على استيعاب أفكار جديدة، 2- العواطف الجياشة، 3-محسّنات بلاغية قوية، 4- اختيار ألفاظ معبرة ونبيلة، 5- تكوين الجمل بطريقة انسيابية. أما أرسطو فهو يعتقد أن المأساة تؤثر على المشاهد عن طريق إيقاظ عاطفتي الشفقة والخوف، ثم تنقيته وتطهيره منهما. وقد أطلق أرسطو على هذه العملية اسم التطهير. (ينظر: ناظم عودة خضر. الأصول المعرفية لنظرية التلقي. ط1، دار الشروق،1997م).

[2]- جون كوهين. النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، اللغة العليا). ط1، ترجمة وتقديم وتعليق، أحمد درويش. دار غريب ، 2000م. ج2. ص259.

أرسطو في قيمة الشعر بأنه « أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ »[1]، والشاعر في محاكاته للأشياء، يسبح في الكليات بدلا من الجزئيات التي ألف التاريخ قولها[2].

لقد بحث الشاعر عن جمال الأشياء من خلال محاكاتها ـ كذلك الأمر بالنسبة لأصحاب الفنون الجميلة ـ فهو إما أن يحاكيها في واقعها كما تقال أو ترى، وإما أن يستشرف المستقبل، فيحاكيها كما يجب أن تكون سواء سبق وقوعها أو لم تقع بعد، واللغة هي التي يعبر بها عنها، آخذا بأصلها الشائع أو مستخدما غريبها، أو مستدعيا المستعار، وقد يستبيح التلاعب في أصل اللغة بوجوه مختلفة، مبديا شعرية وجمالا فوق جمال الأشياء[3].

إن المحاكاة عند أرسطو إضاءة للشعرية، وكشف عنها من خلال الجمال المحاكى؛ إذ الشعرية ـ لديه ـ هي « فن المحاكاة والتمثيل »[4]، أو علامة العبقرية المميزة[5]، إنها محاولة جادة « لدراسة الفن الأدبي بوصفه خلقا كلاميا »[6]، ولتفسير التأثيراتالأدبية التي رسّخت بدورها طبيعة المحاكاة في النفس البشرية.

فأرسطو بهذا المفهوم للشعرية، يحاول أن يحدث خلخلة في مفهوم الشعر كرؤية تجاوزية، وهذا من منطلق تعميم الشعرية على كافة الأجناس الأدبية؛ ذلك ما يفصح عنه بادئ بدء، عنوان كتابه "فن الشعر" حيث المقصود بالدراسة ليس الشعر كفن قائم بذاته، وإنما العناصر الفنية الجمالية

---

(1)_ أرسطو طاليس. في الشعر. ص64.

(2)_ ينظر: نفسه. ص ن.

(3)_ ينظر: نفسه. ص142.

(4)_ جونثن كاللر. مدخل وجيز إلى نظرية الأدب. تر، خميسي بوغرارة. ط1، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة،2007م. ص57.

(5)_ ينظر: مشري بن خليفة. بناء القصيدة في النقد العربي الحديث. رسالة ماجستير. معهد الآداب واللغة العربية، جامعة الجزائر،1994م. ص50.

(6)_ أوزوالد ديكرو، وجان ماري سشايفر. القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان. تر، منذر عياشي. ط2، المركز الثقافي العربي، 2007م. ص176.

التي انبثقت عن الشعر، فحاكتهاوتشرّ بت منها الأجناس الأدبية الأخرى، وطبعت بها، فهي أقرب إلى الشعر.

ويدعم التفسير السابق ما أدركه (نورثروب فراي ***Northrop Frye***) عند تصويره لانطلاقة أرسطو في شعريته على « أن هناك أبنية كلية للشعر يمكن إدراكها، وهي ليست الشعر نفسه ولا تجربته وإنما هي الشعرية (***poetics***)...فمراتبية الأجناس الأدبية تخضع إلى معيار تفضيلي محدد»[1]، ولربما اتسع عنوان كتابه، عندما وفَّق فيه بين مصطلحي "الفن "و"الشعر" ليشمل العناصر التي تجعل في الأثر الأدبي طابعا شعريا، أو بالأحرى قوامه الشعرية؛ ذلك أن الشعر عند الفلاسفة اليونان- فيما يبدو- هو الفن الخاضع للمحاكاة[2]،و بخاصة الجميل منه.

لقد ركّز أرسطو على الجمال كعتبة للشعرية في دخولها للفنون، وفي فرزه للأجناس الأدبية، حتى أنه لمّا أحسّ بخطر التشويش والمنافسة للشعرية من طرف البلاغة، راح يفصل ويميز بينهما، فاعتبر الأولى فن المحاكاة والتمثيل، أما الثانية فهي فن الإقناع[3].

و كأنه بهذا التصور يستشف ما سيحصل مستقبلا من دمج بينهما « فقد وجدت الشعرية نفسها تبتلعها البلاغة التي تهتم بالخصوصية الجمالية(...)»[4]،و ألفى فن الإقناع نفسه مشتركا، لا مناص منه بينهما.

بيد أن الوسيلة مختلفة؛ إذ هي في الشعرية التمثيل، وفي البلاغة الكلام، ومع هذا فإنه «ليبدو من الصعب أن نرسم خطا حدوديا دقيقا بين النظامين »[5]، لاتفاقهما في خلقالجمال كهدف منشود و متوقع لدى المتلقي.

---

(1)- حسن ناظم. مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم. ط1، المركز الثقافي العربي، 1994م. ص23.

(2)- ينظر: أرسطو طاليس. في الشعر. ص هـ.

(3)- ينظر: جونثن كاللر. مدخل وجيز إلى نظرية الأدب. ص65.

(4)- أوزوالد ديكرو، وجان ماري سشايفر.القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان. ص178.

(5)- نفسه. ص ن.

ولم ّ ا كانت البلاغة فنا للفصاحة والبيان وضربا من الجمال، لم تكن حكرا على الخطابة أو الشعر فحسب، بل كانت ملح الأجناس الأدبية ونكهتها، والأمالرءوم لشعريتها والشاهد على شرعيتها، فقد اندفعت الشعرية أول ما اندفعت من رحم البلاغة الأرسطية، ثم تلبست بلبوس البلاغة العربية، لتكون أسبق من الأسلوبية أو منافسا لها في وراثتها، فيقال شعرنة(*) البلاغة في مقابل ما اصطلح عليه محمد عبد المطلب بأسلبة البلاغة(1).

لقد ابتلعتها وهي لا تزال محلقة في معارج الفن والإبداع، لتلدها من جديد في الشعر بلون من الحداثة، تندى بالجمالية الساحرة، فهي على بسيط من القول « خصائص العناصر التي تجعل من الشعر شعرا... العناصر الظاهرة والخفية..وليس شيئا آخر»(2)، إنك تؤمن بها فتتذوقها، تدركها ولا تكاد تدركها؛ لأن « من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة»(3)لتميّ زها أو لعظمتها أو لقوة سحرها، و عندها يتسع الإدراك لاستيعاب الشيء حال الفجائية به، فترتعش الدهشة في النفس، لتعجز من ثمة على وصفه كما يدرك أو يحس ّ ؛ فالله سبحانه وتعالى لعظمته وجلاله تدركه المعرفة ولا تؤديه الصفة.

إن أرسطو من خلال جهده التنظيري، في كتابه "فن الشعر" يثبت دقة الشعرية، بل يجعل منها أساسا، تقوم عليه الشعريات التي تلتها في المصطلح والمفهوم(4).

(*)- ليس المقصود بشعرنة البلاغة- هنا- تحويل البلاغة إلى الشعر وحبسها فيه، دون غيره من الأجناس الأدبية- من منطلق المفهوم العام- وإنما تحويل البلاغة إلى الشعرية كمصطلح حداثي يجمع كل ما يبحث عن الجمالي في الأدب وحتى في الفنون الأخرى، كما أن مصطلح الشّعرنة يقابل – مؤخرا- عند يوسف وغليسي، في كتابه " إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد" مصطلح الشعرية، وتحدث عنها الغذامي أيضا، في كتابه " النقد الثقافي" بوصفها ناتجا نسقيا، بوصفها قيمة شعرية في الأصل ولكنها انتقلت لتشمل الذات الثقافية والقيم الحضارية.

(1)- ينظر: محمد عبد المطلب. البلاغة والأسلوبية. ط1، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان، 1994م. ص ص1، 259.

(2)- أحسن مزدور. مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية. ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 1425هـ - 2005م. ص65.

(3)- الآمدي. الموازنة بين الطائيين. تح، محمد محي الدين عبد الحميد. ط5، دار المسيرة، بيروت، 1987م. ص37.

(4)- ينظر: نبيل راغب موسوعة النظريات الأدبية. ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، 2003م. ص378. وينظر: حسن ناظم. مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم. ص25.

و يبدو أن الفلاسفة المسلمين؛ أمثال الفارابي، وابن سينا، وابن رشد، حاولوا قراءة وشرح ما قاله أرسطو في نظرية الشعر انطلاقا من كتابه "فن الشعر"؛ مستحضرين في فكرهم خصوصية الشعر العربي.

إن للنفس البشرية علاقة وطيدة مع الشعر من حيث التوازن والانسجام ذلك أنّه وليد الفطرة الإنسانية. هذا الأمر الذي لا يكاد يتناطح فيه اثنان، توافق فيه الفلاسفة المسلمون مع أرسطو، و هو ما حملهم على تأكيده والتدليل عنه، من خلال بحثهم في المحاكاة، وفي قابلية النفس للانسجام والتوافق والإيقاع[1]، و بعد بحثهم وتعقيبهم على ما قاله أرسطوتوصّلوا إلى أن الشعرية أو الشاعرية نابعة من الخاصيتين السابقتين؛ذلك أن المحاكاة ينجرّ عنها الإلتذاذ، أما غريزة حب الإيقاع والنغم، فهي التي تجعل النفس تألف الانسجام والتوافقعلى موجات الشعر المنتظمة، لذا كانت الصناعة لازبة بالشعر وشائعة فيه، على غيره من الصنائع القياسية، فالشعرية إذن منبع الشعر ومولّده في قوة الإنسان[2].

كما أنّهم أكّدوا على عنصر التخييل كأساس للشعرية، بعد ربطه بقوى النفس البشرية، استنادا لمعادلة المحاكاة التي تتجلى فعاليتها الجمالية في اهتمامهم بالقول الشعري وما يميزه من الصور الشعرية القائمة على القوة المتخيلة، التي تكمن قدرتها في خلق المفارقة بين التجانس والموافقة، والمغايرة والاختلاف للمدرك أو المحسوس، فهي كما قال الفارابي: «...حاكمة على المحسوسات ومتحكمة عليها، وذلك أنها تفرد بعضها عن بعض، وتركب بعضها إلى بعض، تركيبات مختلفة، يتفق في بعضها أن تكون موافقة لما حسّ ، وفي بعضها أن تكون مخالفة للمحسوس»[3]، ويوافق ابن رشد الفارابي في قوله بمخالفة المحسوس وتصور ما لم يحس بعدُ [4].

---

[1]- ينظر: الأخضر جمعي. نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين. ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999م. ص56.

[2]- ينظر: ابن سينا. فن الشعر من كتاب الشفاء (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو). تح، عبد الرحمان بدوي. ط2، دار الثقافة، بيروت، 1973م. ص171، 172. وينظر: الفارابي. كتاب الحروف. تح، محسن مهدي. ط1، دار المشرق، بيروت، 1970م. ص142.

[3]- الفارابي. كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة. تح، ألبير نصري نادر. ط4، دار المشرق، بيروت، 1982م. ص89.

[4]- ينظر: ابن رشد. تلخيص كتاب النفس. تح، أحمد فؤاد الأهواني. ط1، النهضة المصرية، القاهرة، 1950م. ص60.

فالقول الشعري إجمالا هو « الكلام الذي يعتمد على التخييل»[1] وقد صرّح بهذا الفلاسفة المسلمون، من ذلك قول ابن رشد: «الأقاويل الشّعرية هي الأقاويل المخيّلة»[2]،و بقدر ما هي في الشعر والنثر على السّواء، كان التخييل شعرية في القول الشعري، لا خصيصة لصيقة بالشعر فقط.

ولما كان التخييل خاصية في القول الشعري،مكوّنا أساسيا للصورة الشعرية عند الفلاسفة المسلمين، أمكن له التأثير في مسار اللغة ليعدل بها عن المألوف، وفي هذه السبيل تأتي الشعرية «...من غير المتوقع، أو خيبة الانتظار...»[3]، كما أن القول الشعري هو المغيّر [يكسر النمط المألوف و يخرق أفق التوقع ليحدث خيبة الانتظار والدهشة لدى القارئ ومن ثمة الشعرية] أنه إذا غير القول الحقيقي [وابتعد عن المبتذل من الكلام] سمي شعرا أو قولا شعريا، ووجد له فعل الشعر...»[4]، ووافق النفس وكان له فيها قبولا فـ «الصّادق – من القول- إذا حرّف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس...»[5]، وبالتالي تكون الشعرية لدى الفلاسفة المسلمين منبثقة من التخييل[*] والعدول[*]، أو هي التخييل والعدول والفعل الشعري.

---

[1]- أحمد مطلوب. معجم مصطلحات النقد العربي القديم. ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، 2001م. ص ص325.

[2]- ابن رشد. كتاب الشعر، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر(ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو). تح، عبد الرحمان بدوي. ط2، دار الثقافة، بيروت، 1973م. ص201.

[3]- بشير تاوريريت. محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر. ط1، دار الفجر، 1428هـ- 2006م. ص156.

[4]- ابن رشد. كتاب الشعر. ص242.

[5]- ابن سينا. فن الشعر. ص162.

[*]- التخييل هو أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل، أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو نتصور شيء آخر بها، انفعالا من غير رؤية إلى جهة الانبساط أو الانقباض. (ينظر: حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص89).

[*]- العدول لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدد، وهي من المصطلحات التي تترجم الأسلوب، الذي يعني عند فاليري "انزياح بالنسبة إلى معيار" ويقابلها من المصطلحات الانزياح والانحراف وخرق السنن والانتهاك والمخالفة والشذوذ والبعد والفجوة والمجاوزة... ما يقارب 60 مصطلحا(ينظر: يوسف وغليسي. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، 2008م. ص ص204-211).

وتخبر جهود الجاحظ، و الآمدي، و عبد القاهر الجرجاني، وابن طباطبا العلوي و القرطاجني وغيرهم من النقاد والبلاغيين في ضمن مفهومهم للشعر، بقيمة الشعرية؛ إذ هي إسهامات جادة تبحث في جمال الأدب الذي ينسل من كفج ّ وحدب، وهو ما فرض على الشعرية تفر ّ ق إلى شعريات، بعد أن حصرها الآمدي في عمود الشعر ويظهر ذلك في موازنته بين أبي تمام والبحتري، هذا العمود الذي كانت بوادره عند القاضي الجرجاني ثم الآمدي، وانتهى إلى المرزوقيفحدّ ده في سبعة أبواب ولكل باب معيار، هي «...شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، و الإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة، كثرة سوائر الأمثال وشوارد الأبيات، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا تكون منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ولكل باب معيار»[1]، فالعمود بهذه الأبواب والمعايير، شعرية عامة كاملة العناصر، تعكس جماليات الشعر في مكوناته، ثم إن في كل فقرة من عموده شعرية خاصة، وهذا الملحظ المهم يعكسه الاختلاف في منابع الشعرية.

فهي عند الجاحظ، شعرية البيان؛ ذلك أنه أحدث نقلة نوعية في أهم مراكز النقد من خلال « تحويل الشعرية العربية في فترتها الشفوية من شعرية الفحولة(الأصمعي- الجمحي) إلى شعرية البيان؛ أي من البحث عن كليات نابعة من خارج الخطاب إلى إنتاج كليات منبثقة من داخل الخطاب نفسه، باعتباره خطابا يهدف إلى الإفصاح بأفضل أسلوب»[2]، ولكن أين تتجلى شعرية البيان لدى الجاحظ، أفي اللفظ أم في المعنى؟.

لابدّ أن الجاحظ على كثرة آرائه في الشعر، أراد أن يفتح العقدة ويوسع الأفق النقدي بداية من رؤيته للشعر على أنه « صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[3]، فهو يجمع في هذا المفهوم بين ثلاث شعريات على الأقل؛ شعرية الصناعة، وشعرية النسج؛ حيث النص تشابك

---

[1]- أبو علي، أحمد بن محمد المرزوقي. شرح ديوان الحماسة. تح، أحمد أمين، عبد السلام هارون. ط1، القاهرة، 1951م. ج1. ص9.

[2]- عمر أوكان. اللّغة والخطاب. ط1، إفريقيا الشرق، 2001م. ص112.

[3]- أبو عثمان، عمرو بن بحر الجاحظ. كتاب الحيوان. تح، عبد السلام هارون. ط1، القاهرة، 1938- 1945م. ج3. ص131.

منتظم بين خطوط السّدى والنّير، ثم الشعرية الناتجة عن التصوير؛ حيث التلاعب بألوان من التخييل، والعناصر البلاغية.

كما أنه يثير شعرية جديدة كامنة في اللفظ، من خلال تغليبه واهتمامه بالألفاظ على حساب المعاني؛ ذلك أنها لدى كل أديب تسبح في فيض وعيه، لا تحتاج منه إلاّ صوغها في ألفاظ تبحر بها إلى جنة النص، أين يحفظ اللفظ ماءه؛ أي رونقه وجماله، فالأصل في الشعر أن يأتي على« إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك»[1]، لذا كانت شعرية اللفظ عندالجاحظ في كثرةالماء، الذي يعَدُّ بالنسبة له الخاصية الشعرية[*] لكل العناصر التي يتألف منها الكلام.

وشعرية البيان عند الجاحظ، حسب رأي عمر أوكان، تؤدي مهمة واحدة، تكمن في «البحث عن القواعد التي تتيح الجودة أو الحسن في الكلام؛ أي البحث عن الوظيفة البلاغية فيه، والابتعاد عن الوظيفة الإبلاغية التي ليس لها أي دور في شاعرية القول(...)»[2]، و به تصبح الوظيفة البلاغية عند الجاحظ، مقابلة للوظيفة الشعرية عند جاكبسون(*Jakobson*)، وربما تحتويها لورودها في كل الكلام، وأنظمة التواصل بما فيها الرمزية والسيميائية[3].

ولكن على خلاف هذا القول، إذا تمعن الدارس في ما قاله الجاحظ عن البيان والتبيين، يجد أن شعرية البيان لا تكتمل إلا بالتبيين، وأن الوظيفة الإبلاغية لا تنفصل بأي حال عن الوظيفة البلاغية؛ ذلك أن «...مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع»[4]؛ فشعرية البيان تظهر وتكتمل حال وقوع الفهم لدى المتلقي.

---

[1]- السابق. ص ص131، 132.

[*]- يمكن تفسير مائية اللفظ، أو كثرة الماء بين العناصر، كشعرية حاصلة من تلاحم وتضام عناصر الشعر وجاذبيتها، بالخاصية الشعرية في النبات؛ حيث يسري الماء داخل التربة صاعدا إلى جذور النبات، بسبب التوتر السطحي والتجاذب بين عناصره، ولدقة الشعيرات الماصّة أيضا.

[2]- عمر أوكان. اللّغة والخطاب. ص ص112، 113.

[3]- ينظر: نفسه. ص ن.

[4]- أبو عثمان، عمر بن بحر الجاحظ. البيان والتبيين. تح، عبد السلام هارون. ط7، مكتبة الخانجي، القاهرة، مطبعة المدني، 1418هـ - 1998م. ج1. ص76.

ولقد اتخذ ابن طباطبا من النظم معيارا لتمييز الشعر عن النثرفخصّه به، ورفض العدول عن جهته، طالبا الاعتدال بين عناصر الشعر، وهذا في قوله « الشعر ـ أسعدك الله ـ كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خُصَّ به من النظم الذي إن عُدل عن جهتهمجّته الأسماع، وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود...» [1]، ولكن بعض من النقاد المعاصرين، يلوون عنق المفهومبؤيتهم المعاصرة، محمّلين ابن طباطبا ما لا يقصد قوله، فيدّعون ـ حسب زعمهم ـ أنه يجعل من الانزياح أو العدول محقّقا للشعرية[2]، وهذا عكس ما جاء في مفهومه للشعر، الذي يخصّه فيه بحسن النظم، بعيدا عن العدول الذي ينفر الأسماع، ويفسد الذوق.

الشعرية عند ابن طباطبا إذن،هي ما يكسب المتلقي لذّة هزّة من خلال الفهم[*] الذي يدرك في العقل، والوسيلة إلى شعرية الإبداع التي اهتم بها ابن طباطبا ورحب بها، جمال الشعر الذي لا يحصل عنده إلا بالاعتدال[*] في النظم؛ أي الانتظام اللغوي المتميز للشكل وهو أساس التمييز في الشعر[3].

---

[1]ـ محمد بن احمد بن طباطبا العلوي. عيار الشعر. تح، عباس عبد الستار ومراجعة نعيم زرزور. ط2، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 2005م. ص9.

[2]ـ ينظر: بشير تاوريريت. الشعرية والحداثة. ط1، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 2008م. ص24.

[*]ـ لقد جعل ابن طباطبا الفهم الثاقب عيارا للشعر في قولهيجيد الشعر أن يُورَدَ على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجه ونفاه فهو ناقص» (ابن طباطبا. عيار الشعر. ص20).

[*]ـ وتحدث ابن طباطبا عن علة حسن الشعر وقبول الفهم إياه حيث لخصه بعد الشرح والتمثيل في قوله: « وعلة كل حسن مقبول الاعتدال، كما أن علة كل قبيح منفي الاضطراب » (نفسه. ص21). ثم يضيف علة أخرى لم يخرج فيها عن الاعتدال، وهي موافقة الشعر للحال التي يعد معناه لها؛ كالمدح في حال المفاخرة، والغزل والنسيب عند شكوى العاشق. ويحصل حسن الشعر واعتداله عند ابن طباطبا باجتماع مايأتي:

- لطف المعنى وصحته
- حلاوة اللفظ وعذوبته
- تمام البيان
- اعتدال الوزن وصحته (ينظر: نفسه. ص22)

[3]ـ ينظر: جابر عصفور. مفهوم الشعر.ط1، المركز العربي للثقافة والفنون، 1982م. ص38.

كما أن الشعرية عند ابن طباطبا، نابعة من الديباجة في حسنها واعتدالها، فهو « يطلق على الشعرية "حسن الديباجة"»[1]، من منطلق أن « الشعرهو ما إن عُرِّي من معنى بديع لم يُعرَّ من حسن الديباجة. وما خالف هذا فليس بشعر»[2]، فحسن الديباجة، شعرية لا يمكن الاستغناء عنها في ما ينبغي أن يسمى شعراأمّا المعنى البديع فلا يضر بجمال الشعر إن عري منه.

ولقد أسس عبد القاهر الجرجاني بلاغته النصية، انطلاقا من نظرية النظم أين تكمن الشعرية، حيث «...تجعل الكلام الأدبي مخالفا للكلام العادي انطلاقا من نظمه، بل اختلاف الكلام الأدبي ذاته في درجات الأدبية انطلاقا من هذا النظم نفسه؛ فالنظم[*] إذن، هو جوهر الشاعرية في القول الفني »[3]، فهو مصطلح مرادف للشّعرية عند الجرجاني في بلاغته النّصية، حيث هو عمل داخل نصّي، يبحث في اختيار الألفاظ وتأليفها، ويتم إسقاط محور الاختيار على محور التأليف لخلق الشعرية، وذلك بإحداث المفارقة اللغوية في محور الاختيار أو الانسجام في محور التأليف.

و في مقابل شعرية اللفظ عند الجاحظ، يضيف الجرجاني شعريته في المعنى، والتي تنبجس من نظرية "معنى المعنى" حيث « ...المعنى الأول هو ما يفهم من النص عند ذكره، والمعنى الثانوي أن يكون المعنى الأول معبرّا إلى المعنى الثاني، كالكناية، والمجاز، والتشبيه، وما فيها من صور الجمال والخيال...،و الفضيلة ترجع إلى المعنى الثانوي عند عبد القاهر الجرجاني»[4]، الذي يقترب في معنى المعنى من محاكاة المحاكاة لدى أرسطو.

---

[1]- علي رحماني. مقال موسوم بـ « شعرية الخطاب السردي في رواية "عابر سرير" لأحلام مستغانمي». مجلة المخبر. منشورات قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة- الجزائر، ع3، 2006م. ص325.

[2]- ابن طباطبا. عيار الشعر. ص23.

[*]- النظم كان عند الجاحظ قبل الجرجاني، وكان عند إبراهيم ابن سيار النظام أستاذ الجاحظ قبلهما جميعا، وهو أمر مختلف عما كان عند الجرجاني؛ أي بنية النص لغويا، بلاغيا، جماليا. بينما الجرجاني ركز على النظم من حيث الوحدات اللغوية والنحوية، فهو عنده توخي معاني النحو في ما بين الكلم.

[3]- عمر أوكان. اللّغة والخطاب. ص115.

[4]- محمد رمضان الجربي. الأدب المقارن. ط1، دار الهدى، منشوراتELGA، 2002. ص50.

كما اعتبر الجرجاني، إضافة إلى لغة المفارقة، الظواهر التعبيرية كالجناس والغموض، والبنية الحذف مما يدخل في مفهوم الشعرية[1]، لما تساهم به من إدخال لمسات جمالية ذات أثر مباشر في توسيع دائرة الفضاء الشعري.

و لا ريب في ما تقدمه البلاغة من جماليات للنص الأدبي، وهذا ما أكّده ابن المعتز في كتابه "البديع"، وقدامة ابن جعفر في كتابه "نقد الشعر"، أين تصبح الوجوه البلاغية مثيرةً للشعرية، وربما مرادفة للشعرية عند قدامة، حسب زعم عمر أوكان[2].

ولكن على خلاف هذا الزعم، فإن شعرية الشعر، عند قدامة، تنضج بموافقة الشعر لصفات الجودة في عناصره الأربعة التي حدّدها له في مفهومه، وهي: اللفظ، الوزن، القافية، والمعنى. وتكتمل هذه الشعرية بائتلاف عناصر الشعر فيما بينها، حيث يحدث ما يمكن تسميته بشعرية الائتلاف[3].

وإذا كان للوزن والقافية أهمية بالغة عند قدامة، مما يجعلهما ثنائية مرشحة لاحتواء الشعرية، فإن بعض النقاد يعتبرهما أمرا معتادا يتشابه الشعراء في استخدامه؛ إذ لا يضيف جديدا على الشعر هو ما صرّح به الجرجاني في قوله: « ليس بالوزن ما كان الكلام كلاما، ولا به كل الكلام خيرا من كلام »[4]، فهو هنا لا يؤمن بالوزن كمقياس تفضيلي بين الكلام، ولا يعتبره محققا للشعرية والتَميُّز في الكلام، وقد وافق القرطاجني رأي الجرجاني ودعمه؛ حيث نفى أن يكون كل «...كلام مقفى موزون شعر...»[5].

و ما زعمه القرطاجني في الوزن والقافية، ليس من قبيل الاستخفاف بهما، وبمن يرون فيهما شعرية، بحكم أن الشعر عنده « كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه

---

(1)_ ينظر: عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. تح، عبد السلام محمد هارون. ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1984م. ص146.

(2)_ ينظر: عمر أوكان. اللّغة والخطاب. ص113.

(3)_ ينظر: أبو الفرج، قدامة بن جعفر. نقد الشعر. تح، محمد عبد المنعم خفاجي. ط1، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان. دت. ص64- 170.

(4)_ الجرجاني. دلائل الإعجاز. ص474.

(5)_ حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تح، محمد الحبيب بن الخوجة. ط1، تونس، د ت. ص26.

إليها، ويكره ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه(...)»[1]، غير أنه ينبذ اكتفاء المتلقي بالوزن والقافية، لتمييزه الشعر عن غيره من الكلام، مستأنسا في ذلك بالطبع، متجاهلا القصد في الشعر وأثره في النفس من خلال التخييل، الذي أوكله مهمة التحبيب والتكريه فيها، وقدّ مه على الوزن والقافية كشعرية في القول الشعري، حيث لا يكون القول قولا شعريا سواء في الشعر أو النثر إلا به « فما كان من الأقاويل مبنيا على تخييل، وموجودة في المحاكاة فهو يعد قولا شعريا»[2]، لذلك كان التخييل عند القرطاجني نبضا للقصيدة، وشعرية متدفقة في صورها، فهو«القانون الشعري أو الكلية البلاغية التي تؤسس شعرية القصيدة العربية وشاعريتها (...)»[3]، وفي هذا عودة إلى أرسطو في عنايته بالتخييل والمحاكاة، وصدى لشعرية الفلاسفة المسلمين ـ تقريبا ـ .

يبدو أن الشعرية في أصولها الفلسفية، والنقدية، والبلاغية عند القدماء شعريات، فهي عند أفلاطون الجمال، وعند أرسطو فن المحاكاة والتمثيل، لتزدوج عند الفلاسفة المسلمين بين التّخييل والعدول، ثمؤكدها القرطاجني في التّخييل، ويجمعها الآمدي في عمود الشعر، أما الجاحظ فمن غير المستطاع تحديد الشعرية عنده،لميوعها وتشعبها هي ذاتها إلى شعريات؛ ذلك أن كل كلمة في مقولاته تصلح نظرية للشعر[4]، لذا كان البيان لديه مستودع الشعرية الذي تنبثق منه شعرياته الصغرى الخاصة بالعناصر؛ كالتصوير، والنسج ، وكثرة الماء في اللفظ، أو حتى بين عناصر الشعر...، وتتجلّىالشّعرية عند الجرجاني، في النظم، والمفارقة اللغوية أو التماثل والانسجام في محور التأليف، كما هي في بعض الظّواهر اللغوية كالحذف مثلا. ويرسم ابن المعتز وقدامة حدودها في الوجوه البلاغية، والوزن والقافية، ثم هي عند ابن طباطبا في الاعتدال، وحسن الديباجة، ويزعم النّقاد المعاصرون أنها ـ عنده ـ كامنة في العدول. وتبقى الشعرية عند القدماء مجالا مفتوحا للبحث والدراسة.

---

[1]_ السابق. ص71.

[2]_ نفسه. ص67.

[3]_عمر أوكان. اللّغة والخطاب. ص118.

[4]_ ينظر: عبد المالك مرتاض. بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية". ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م. ص5.

ü المبحث الثاني: الشعريةالحداثية بين المفهوم والإشكالية

أولا:مفهوم الشعرية في النقد الحداثي

يشعر القارئ ـ أحيانايحمّ ى الشعرية، وهو يتقلب بين مفاهيمها المتلعثمة بضبابية وكثافة مصدرها، المتمثل في الرؤية الحداثية، ومكترثا بفرز المصطلح الأليق بمفهومها، نظرا لما يجده من تشويش فيه، حاصل من المعركة النقدية التي أثارها، ثم لعشوائية في الاستخدامو الترجمة، وخاصة في الخطاب النقدي العربي الجديد.

وربماوجدت الشّعرية، صراطاتسير فيه صوب الدّقة والوضوح، في المصطلح والمفهوم، وهي في منبتها نابعة من النص في أصله، سواء كان قصيدة قديمة أو حديثةو قصةّ أو مسرحيّة أو رواية...الخ، المهم أن يكون أثرا أدبيا، خاضعا لحركة نقدية منتظمة.

إنّ الاختلاف في مصطلح الشّعرية ومفهومها، يجري معّطوّرات الناتجة عبر الزمان، والتّنقل من مكان إلى مكان، وهو ما تكشف عنه أبحاث النقاد المحدثين المحترفين المتقدّمة في الأثر الأدبي، انطلاقا من مرآة فهم المبدع لمفاتيح الشعرية التي تنعكس بدورها في نصه.

فرولان بارت(*Roland Barthes*) يعي درجة المفارقة في معنى مصطلح الشعرية (*Potique*) بين الحقبة الكلاسيكية والحديثةمنبّها إلى أنه لا يعني في الحقب الكلاسيكيةأيّ امتداد أو أيّة كثافة خاصة بالإحساس، ولايجسد أيّ تلاحم أو أيّ عالم منفصل، بل هو فقط انعطاف لتقنية لفظية تتمثل في التعبير وفقا لقواعد أكثر جمالا، أي أكثر اجتماعية من قواعد الحديث»[1]، وكهذا بعد أن فرّق بين الشعر والنثر في العهود الكلاسيكية مبعدا كل الاتهامات النقديةالمعمّمة، التي أثقلت كاهل اللغة، حينما اعتبرت معيارا بينهما؛ إذ « الفرق ليس في الجوهر وإنما في الكم. إذن فهو فرق لا يمسّ وحدة اللغة التي هي عقيدة كلاسيكية(...)

(1)_ رولان بارت. الدرجة الصفر للكتابة. تر، محمد برادة. ط1، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1953م. ص60.

ناقلة للغبطة لأنها لغة اجتماعية... »[1]، على عكس الفترة الحديثة التي تجعل من اللغة ميدانها للفصل بين الشعر والنثر.

والشعرية من جهة أخرى ـ عند رولان بارت ـ ثاوية في نص اللذة[*]؛ كانفجار للفظ الشعري وتحطيم لعلائق اللغة، أين تحدث المفارقة بنفي نص الغبطة[*]وما يؤمّنه من كتل اجتماعية وأخلاقية، لتصبح اللغة كفيلة بذاتها[2]، ومن خلال الفصل بين نص اللذة ونص الغبطة، أدرك بارت أن الشعرية درجة من درجات العمق التي تطرح إشكالية التلقي- القراءة، وهو ما يوضح مفهوم الفجوة: مسافة التوتر عند كمال أبي ديب[3].

أما جيرار جينات(*Gérard Genette*)فالشّعرية عنده « لا تعدو أن تكون، في معنى ما، بلاغة جديدة »[4]، إنها في كل الأحوال «علم عجوز وحديث السن، والقليل الذي تعرفه قد يكون في بعض الحالات جديرا بالنسيان»[5]ومع هذا فهو يحمّل لها مسؤولية البحث في خصائص الأدب ككل، رافضا أن يكون حقل بحثها الشعر دون غيره من الأعمال الأدبية؛ فموضوع الشعرية ـ كما يعتقد- « ليس النص...بل جامع النص؛ أي الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية»[6]، بل إن جيراجينات يشكّ في توازنها، كأنها مصابة بمرض الشيخوخة، وهي

---

[1]_ السابق. ص60.

[*]_ يقول رولان بارت: « نص اللذة هو النص الذي يملأ، يمنح النشاط والفورانية، النص الذي يأتي من الثقافة ولا ينخلع عنها، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة».

[*]_ أما نص الغبطة أو الهزة عنده، فهو« النص الذي يفرض حالة من الضياع والفقدان، النص الذي يزعج...يخلخل افتراضات القارئ، التاريخية، والثقافية، والنفسية، وانسجام أذواقه وقيمه، وذكرياته...ويصل بعلاقته مع اللغة إلى نقطة التأزم» (ينظر في التوضيح الأول والثاني: كمال أبو ديب. في الشعرية. ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987م. ص84).

[2]_ ينظر: رولان بارت. الدرجة الصفر للكتابة. ص ص66، 67.

[3]_ ينظر: حسن البنا عز الدين. الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم. ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، 2003م. ص63.

[4]_ Gérard Genette. Figures 1. Editions du Seuil, 1966. P 261.

[5]_ جيرار جينيت. مدخل لجامع النص. تر، عبد الرحمان أيوب. ط2، دار توبقال، المغرب، 1986م. ص80.

[6]_ نفسه. ص5.

لا تزال حديثة الميلاد، فيعتقد أنها «علم غير واثق من موضوعه إلى حد بعيد...» [1]، برغم ما تمارسه من إجراءات نقدية مكثّفة على النص الأدبي، وعلاقات متبادلة مع العلوم الأخرى، وما يشهد به الواقع النقدي.

وبشيء من ثالّقة، يدرك تودوروف(*Todorov*) مدى قدرة الشعرية على كشف أغوار النص الأدبي و استبطانه، من خلال ما تتسلح به من أجهزة، إلا أنها قد تكون مغامرة بقسط من العناء، لذا تجاوز في موضوعها هو الآخر العمل الأدبي في حد ذاته إلى الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي؛ أي الأدبية»[2]،ولكنّها كإجراء قائم على النظام والدقة، ممنهجة في بحث موضوعها، فقد « وضعت حدا للتوازي... بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف العلوم، التي هي علم النفس وعلم الاجتماع...الخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب «مجردة» و «باطنية» في الآن نفسه »[3].

فبهذه العملية المعقدة، والثنائيات المتضادة، يحاول تودوروف(*Todorov*) في شعريته، أن يؤسس لشعرية المفارقة من خارج النص؛ أي على أرضية العمل النقدي كمد وجزر دائم، وهي شعرية وشريعة في الحياة، قبل أن تكون داخل النص وضمنه.

لقد أشار كل من تودوروف (*Todorov*) و ديكرو (*Ducrot*) في "القاموس الموسوعي لعلوم اللغة" إلى مصطلح الشعرية ومفاهيمه المشتقة منه، فهي[4]:

1- أي نظرية داخلية للأدب.

---

[1]_ السابق. ص10.

[2]_ تزيفطان طودوروف. الشعرية. تر، شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة. ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، 1987م. ص23.

[3]_ نفسه. ص ن.

[4]_ ينظر: O, Ducrot, T, Todorov . Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage P Editions. du Seuil, Paris, 1972. P106.

2- اختيار المؤلف للإمكانات الأدبية في الموضوعات والتأليف والأسلوب وغيرها [فيقال شعرية ديستيوفسكي، أو شعرية الرواية، أو شعرية المديح...].

3-الشّفرات أو القوانين المعيارية الصادرة عن مدرسة أدبية ما، والتي ينبغي في كل الأحوال الالتزام بها أثناء الإنجاز أو الإجراء الفني.

إن تودوروف(*Todorov*) وديكرو(*Ducrot*)، رغم اجتهادهما الواضح في ضبط مفهوم الشعرية، يميلان إلى التسليم بالمفهوم الأول، باعتبارهما للشعرية كنظرية للأدب، تستقر في داخله؛ أي قوانين الأدب الداخلية، وذلك من خلال الصيحة الجريئة المعلنة من طرفهما، والتساؤل الملحاح، في قولهما: « إننا لا نهتم إلا بالمفهوم الأول للمصطلح(...) وعلى الشعرية أن تقدم جوابا لأول سؤال هو: ما الأدب؟»[1] ولكن يبقى السؤال الذي يحيّر الدارس، مطروحا على تودوروف وزميله وهو: لماذا هذا التجاوز لمفاهيم الشعرية ـ الثاني والثالث ـ بعد تقديمها في الدرس النقدي، والاهتمام بالأول فقط؟، مع العلم أن مصطلح الشعرية لا يحتاج فضفضة في مفهومه وإنما يحتاج للدقة والوضوح أكثر.

يبدو أن الشعرية عند تودوروف(*Todorov*) بهذا التفلت، لا تتحدد إلا من خلال استقراء جميع نتاجه في النقد التنظيري والتطبيقي، ثم إن تأسيسه لموضوع الشعرية في النصوص الأدبية يتأتى أساسا من المفهوم الإجرائي للخطاب الأدبي وخصائصه، وكذا مكوناته البنيوية والجمالية الراسخة فيه[2].

ويعدّ رومان جاكبسون (*Roman Jacobson*) أحد أقطاب النقد في الشعرية، وذلك منذ أن أخذ بمقولات الشكلانيين الروس في الأثر الأدبي وأدبيته، وبخاصة "جمعية دراسة اللغة الشعرية" المعروفة باسم "*Opiaz*" الملتحقة بحلقة "موسكو" اللسانية، وذلك لأن الهدف واحد[3]، فجاكبسون كناشط نقدي متميز يشهد بإنجازاتها في مجال الشعرية، في قوله « يجب أن

---

(1)_ ينظر: op.cit. PP 106,107.

(2)_ ينظر: نور الدين السد. الأسلوبية في النقد العربي الحديث. أطروحة دكتوراه. قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1994م. ص265.

(3)_ ينظر: تزيفطان طودوروف. نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس. تر، إبراهيم الخطيب. ط1، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982م. ص25.

نعترف بالمساهمة الجوهرية للروس، خلال السنوات 10- 20 من هذا القرن، داخل مجال الإنشائية، في تقدم الفكر العلمي المتصل باللغة وفي تعدد وظائفها»[1]، ويقصد الوظائف الست للغة، حيث تتعلق كل واحدة منها بعنصر في مخطط التواصل، فالوظيفة الانفعالية تتعلق بالمرسل، و الوظيفة الإفهامية مرتبطة بالمرسل إليه، أما الوظيفة المرجعية فهي في السياق، و الوظيفة الانتباهية التي تصدر عن الصلة أو الرابط بين الشفرة، أين تبرز الوظيفة المعجمية، أما الرسالة مركز مكونات المخطط التواصلي فتنتج عنها الوظيفة الشعرية[2]، وهي أهم وظيفة عند جاكبسون.

كما يستمد جاكبسون طاقته النقدية من المد اللساني، ليطرح مفهوما للشعرية على أرضية لسانية، فهي «...فرع من اللسانيات...يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية، لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة وإنما أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية»[3]، أو هي بتعبير آخر مختصر، « الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما، وفي الشعر خصوصا »[4]، غير أن الوظيفة الشعرية تفقد أهميتها وصلتها بين الوظائف الأخرى في رسائل لفظية غير شعرية، بينما تكون مصدر إمداد وجاذبية وسلطة وهي في الشعر.

ولم يكتف جاكبسون بتقديم مفهوم الشعرية فحسب، وإنما « تخصيصه الشعر بالاستعارة التي تقوم على المشابهة، و النثر بالكناية التي تقوم على المجاورة...»[5]، وفي هذا دعوة إلى شعرية التماثل في الشعر وشعرية المجاورة في النثر، والمؤسسة على الوظيفة الشعرية، التي يمكن التعرف عنها من خلال محوري التأليف والاختيار، بالإضافة إلى هذا فقد «تحدّ ث عن قضايا أخرى من خصوصيات الشعرية، كقضية الغموض واللغة الشعرية والصورة والموسيقى والقافية»[6].

---

(1)_ السابق. ص40.

(2)_ ينظر: حسن البنا عز الدين. الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم. ص33.

(3)_ رومان ياكبسون. قضايا الشعرية. تر، محمد الولي ومبارك حنون. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، 1988م. ص35.

(4)_ نفسه. ص ن.

(5)_ حسن البنا عز الدين. الشعرية والثقافة. ص35.

(6)_ بشير تاوريريت. الشعرية والحداثة. ص47.

إلا أن تخصيص الشعر بالاستعارة والنثر بالكناية، أحدث ضجة وصخبا نقديا، ومثمّ كان الإفصاح الجريء عن موضوع الشعرية في قول جاكبسون: « إن هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه، وإنما أدبيته؛ أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملا أدبيا »[1]، و ما هذه الأدبية سوى الأثر الأدبي الذي هو عبارة عن كتلة من العناصر تحدّده وتحدّه[2]، فشعرية جاكبسون شعرية تتخلل الإبداع الأدبي دون استثناء.

وإذا كان جاكبسون يجعل من اللغة الشعرية إحدى قضايا الشعرية، فإنها عند جون كوهين (*J.Cohen*) محور بحثه في الشعرية، فقد « اشتهر بعملين أساسيين هما: بنية اللغة الشعرية(1966) واللغة الرفيعة(1970)، ويتعلق الأول بوصف بنية اللغة الشعرية، في حين يدور الثاني حول وظيفة اللغة، وقد اهتم الأول بالشعرية، في حين انصب الثاني على الشاعرية»[3]، و هذا يعني أن كوهين يميز في كتابه "بنية اللغة الشعرية"بين مصطلح الشعرية والشاعرية، وإن كان التمييز بينهما ينطلق من الشعر ولغته.

إن الشعرية عند كوهين تبدو محادّة ومضيّقة في الشعر وفي عنصر منه يتمثل في اللغة الشعرية، وهو ما اهتمت به اللسانيات من ذي قبل،حيث تعُدُّ اللغة موضوعها الذي صرح به دو سوسير (*De Saussure*) في محاضراته قائلا:« إن موضوع اللسانيات هو اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها»[4]، فكان هذا أرضية خصبة لشعرية كوهين، وعــلاوة على ذلك استثمر لها

---

[1]_ صلاح فضل. نظرية البنائية في النقد الأدبي. ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، 1980م. ص60.

[2]_ ينظر: الزواوي بغوره. المنهج البنيوي، بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات. ط1، دار الهدى، عين مليلة-الجزائر،2001م. ص41.

[3]_ عمر أوكان. اللغة والخطاب. ص171.

[4]_ De Saussure, F. Course in General Linguistics. Trans, Wade Baskins. Glas -gow, William Collins Sons and Co, 1947. P232.

مبدأ من مبادئها يعرف بمبدأ المحايثة[*] كمنهج للدراسة.

كما عقد كوهين علاقة شرعية مع الأسلوبية تمكن فيها من توليد مفهوم للشعرية بوصفها «علم الأسلوب الشعري أو الأسلوبية»[1]، وما دامت كذلك فهي «علم الانزياحات اللغوية»[2]، تبحث في الانزياح كخاصية جمالية يتميز بها الشعر أكثر من الأجناس الأدبية الأخرى، فهي حسب تطابقها في المفهوم مع الشعر من وجهة نظر كوهين« علم موضوعه الشعر»[3]، إذن فهي « ما يجعل من نص ما نصا أدبيا»[4].

ذلك النص الذي تحكمه ثلاثة مستويات، المستوى الصوتي و المستوى الدلالي، ثم المستوى التركيبي الذي ربطه كوهين بالانزياح السياقي، وهو ما يحدث على مستوى الكلام[5]، ومن تضافر المستويين الصوتي والدلالي استطا ع كوهين أن يفصل بين الشعر والنثر، ويحدد أنماط الشعرية الثلاثة، المتمثلة في: القصيدة الصوتية أو النثر المنظوم، والقصيدة الدلالية أو قصيدة النثر، ثم الشعر الصوتي الدلالي أو الشعر الكامل الذي ينتج عن التحام السمة الصوتية مع الدلالية، وهو النمط الذي تكتمل فيه نظرية كوهين[6].

وتقترب الشعرية عند (هنري ميشونيك) من شعرية النثر أو السرد، و شأنه في علاقة الشعرية باللغة شأن كوهين؛ ذلك أن « الشعرية عنده تلامس في الأفراد والمجتمعات أكثر الجوانب هشاشة وإفشاء وانفعالا: لغتهم»[7]، أما موضوعها وطموحها فهو أوسع من ذلك، إنه « معرفة كيف

---

[*]_ مبدأ المحايثة يعني النسق المغلق، وهو وهم ضلل الكثير من البنيويين، وألقى بالبنيوية الصورية إلى الانسداد. (ينظر:أحمد يوسف القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة. ط1، منشورات الاختلاف، 2003م. ج1. ص123). كما تعني محايثة المنهج للدراسة؛ أي دراسة اللغة من حيث هي لغة. (ينظر: الزواوي بغوره. المنهج البنيوي، بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات. ص41).

[1]_ جون كوهين. بنية اللغة الشعرية. تر، محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، 1986م. ص15.

[2]_ نفسه. ص16.

[3]_ نفسه. ص9.

[4]_ جون كوهين. النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، اللغة العليا). ج2. ص260.

[5]_ ينظر: حسن ناظم. مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم. ص118.

[6]_ ينظر: جون كوهين. بنية اللغة الشعرية. ص12.

[7]_ هنري ميشونيك. راهن الشعرية. تر، عبد الرحيم حزل. ط2، منشورات الاختلاف، د ت. ص32.

تتكون تلك الآثار التي من قوتها أنها تتجاوز العصور واللغات...»[1]، وهو طموح تكون فيه الشعرية كمنهج، تعاقبية أو شعرية للتاريخ متطورة مع مسيرة الزمن، بدلا من الصفة التزامنية أو المرحلية التي عملت بها الشعرية في ظل اللسانيات الوصفية؛ فيقال في الأدب مثلا: شعرية الأجناس الأدبية؛ أي كيف نشأت وتكونت إلى غاية من التطور؟.

بينما يختزل(فاليري ***Valery***) في فضاء الشعرية،مركّزا على اللغة «..كل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها، حيث تكون اللغة...هي الجوهر والرسالة»[2]، ويتجلّى هذا في «مقولته التي توحد بين الشعر والأدب... «كل كتابة أدبية هي شعرية» »[3]، فهي في أبسط مفاهيمها « دراسة للخصائص النصّ ية »[4]، في النصوص الإبداعية.

مع هذا التّيم والانبهار بالشعرية المنبعث من وسط الحلقة النقدية للنقاد الغربيين الحداثيين، يحيد الأسلوبي (ريفاتير) برؤية خاصة مخالفة لأقرانه، حيث يطعن في قدرة الشعرية على تحديد الخصوصية الفردية للنص، ويرى فيها هدما وتحطيما للنص، ويبدو هذا تعصبا لأسلوبيته التي راح يحدد من خلالها أدبية النص، ومواجهة لهذه القوة النقدية المتعاطفة مع الشعرية[5].

ولقد تسربت الشعرية بمصطلحاتها ومفاهيمها الغربية الحداثية إلى فهم النقاد العرب الحداثيين، وإلى تضاعيف كتاباتهم، فكان ما قدموه اجترارا وتكرارا في جانبه النظري، إلا أنهم أفادوا ببراعة في الجانب التطبيقي؛ من مثل دراسة بسام قطوس "ملامح الشعرية في مقدمات المتنبي المدحية"[6]، أو "شعرية المديح عند أبي تمام"[7] لثناء أنس الوجود...الخ.

ورغم ما حظيت به الشعرية في التراث النقدي من تأسيس وتنظير، إلاّ أن النقاد العرب الحداثيون، لم يجعلو من هذا الإرث النقدي مرجعهم في مصطلح ومفهوم الشعرية، بل سارعوا إلى

---

(1)_ السابق. ص32.

(2)_ رابح بوحوش. الأسلوبيات وتحليل الخطاب. ط1، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، د ت. ص59.

(3)_ نبيل راغب. موسوعة النظريات الأدبية. ص382.

(4)_ رابح بوحوش. الأسلوبيات وتحليل الخطاب. ص59.

(5)_ ينظر:بسّام قطوس. استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي. ط2، عالم الكتب، د ت. ص182.

(6)_ ينظر: نفسه. ص ص178- 194.

(7)_ ينظر: ثناء أنس الوجود. دراسات تحليلية في الشعر القديم. ط1، دار قباء، 2000م. ص ص81- 100.

تحليل نظرية الشعر عند القدماء؛ أي ما يعرف بنقد النقد أو تنظير التنظير- إن صح التعبير- من مثل دراسة الأخضر جمعي عن " نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين"، وعمل جابر عصفور القيِّم الذي أخذ عنوان "مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي"[1]، ثم العمل المهم لتوفيق الزيدي عن "مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع"[2]، بالإضافة إلى عناوين مهمة تحمل مصطلح الشعرية؛ ككتاب جمال الدين بن الشيخ المعنون بـ"الشعرية العربية"[3]، ومثله أيضا "الشعرية العربية"[4] لأدونيس، ثم عمل كمال أبو ديب"في الشعرية"[5]، الذي بناه على فكر ومنهج غربي حداثي، متجاوزا فيه الشعريات العربية، وكذلك "الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع"[6] لعبد الله حمادي، و"الشعرية العربية، الأنواع و الأغراض"[7] لرشيد يحياوي، وغير هذه المؤلفات كثير.

لقد حاول كمال أبو ديب، أن ينفرد برؤية ومفهوم جديد للشعرية، فكانت اللغة، والتصورات، و المواقف الفكرية، بداية مسيرته في البحث عن نظريته الشعرية، فهو يؤكد على«أن انعدام الشعرية...لا يعود إلى خلخلة الوزن بالدرجة الأولى، بل إلى العودة باللغة و التصورات والمواقف الفكرية إلى سياق عادي متجانس؛ أي إلى انتفاء الفجوة : مسافة التوتر، وليس أدل على ذلك من أننا حتى إذا وفرنا الوزن ظلّت الشعرية غائبة»[8]، فالشعرية عند كمال أبي ديب مصدرها الفجوة: مسافة التوتر، التي تنشأ عن الخروج باللغة والتصورات، والمواقف الفكرية إلى سياق غير مألوف، وليس بالمتجانس.

---

[1]_ ينظر: جابر عصفور. مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي. ط3، بيروت، دار التنوير للطباعة و النشر ،1983م.

[2]_ ينظر: توفيق الزيدي. مفهوم الأدبية في التراث النقدي. ط1، سراس للنشر، تونس،1985م.

[3]_ ينظر: جمال الدين بن الشيخ. الشعرية العربية، تتقدمه مقال حول خطاب نقدي. تر، مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ. ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، 1996م.

[4]_ ينظر: أدونيس. الشعرية العربية، محاضرات ألقيت في الكوليج دو فرانس، باريس، أيار1984. ط1، دار الآداب، بيروت، حز يران (يونيه) 1985م.

[5]_ ينظر: كمال أبو ديب. في الشعرية. ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987م.

[6]_ ينظر: عبد الله حمادي. الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،2001م.

[7]_ ينظر: رشيد يحياوي. الشعرية العربية، الأنواع والأغراض. ط1، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991م.

[8]_ كمال أبو ديب. في الشعرية. ص24.

ويعلل كمال أبو ديب سبب اختياره وقناعته بعبارة (الفجوة: مسافة التوتر) تسمية لشعريته أو لهذه الفاعلية، في قوله: « قد نعزو الفاعلية التي تسوغ وصف العبارة الآن بالشعرية إلى عوامل متعددة: المفاجأة، خلخلة بنية التوقعات... بيد أنني أختار أن أسمي هذه الفاعلية الفجوة: مسافة التوتر، ذلك أن ما يخلق الشعرية هنا ليس الصورة الشعرية وحسب... [بل حتى] هذه الفجوة [التي هي] انتقال حاد من كون إلى كون، أي خلق لمسافة توتر، هذا هو ما يولّد الشعرية»[1]، في مرحلة حداثية، فتفوق في عطائها الجمالي، ما قدمته الصورة الشعرية في مراحلها المبكرة.

إن شعرية كمال أبو ديب تتموضع بين شيئين، إنها أشبه ما تكون بحلم بين منام ويقظة، تأتي من خارج النص إلى داخله ومن داخل النص إلى خارجه، فهي عبارة عن تموضع لفضاء من العلاقات المتبادلة، التي تتراوح بين الانسجام والتراصف أحيانا، والتشابك والمفارقة في أحايين أخرى، ثم تموضع هذه العلاقات في المسافة التي تنطلق من النص إلى مبدعه، ومنه إلى المتلقي، ثم إلى العالم و تاريخ النصوص، ومن هذه التموضعات تتسع الفجوة بين الشيئين وتتمدد مسافة التوتر، وتصبح الشعرية وظيفة من وظائف الفجوة: مسافة التوتر[2].

أما أدونيس الذي عرف بشطحاته النقدية المتميزة، في تفرده بالمصطلحات والمفاهيم والقضايا النقدية، وخاصة في الشعرية التي أولى لها اهتماما بالغا في الجانب التنظيري، فقد أهمل الوزن في التمييز بين الشعر و النثر، حيث اعتبر اللغة في كيفية استخدامها، المعيار الوحيد الذي يكشف عن ذلك، ويوضح هذا قوله: « الوزن ليس مقياسا وافيا أو حاسما للتمييز بين الشعر والنثر، وأن هذا المقياس كامن بالأحرى، في طريقة التعبير، أو كيفية استخدام اللغة، أي في الشعرية»[3].

إن هذا الحكم في قضية الوزن، يشابه موقف الجرجاني والقرطاجني قبل أن يكون نسخة لحكم جون كوهين، باعتبار أن أدونيس متمسك بالتراث، حينما أعاد قراءة الشعرية العربية في التراث النقدي والبلاغي، وهو في إعصار الحداثة.

---

(1)_ السابق. ص28.

(2)_ ينظر: نفسه. ص58.

(3)_ أدونيس. سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة. ط2، دار الآداب، بيروت، 1996م. ص25.

وبالعودة إلى مؤلّف أدونيس "سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة"ستقرّ في الذهن أيضا، أن أدونيس كان متأثرا بكوهين في شعريته، انطلاقا من قوله الذي أنف ذكره، و من خلال تشابه الأنماط التعبيرية الأربعة التي حددها، مع أنماط جون كوهين وهي: التعبير نثريا بالنثر، والتعبير نثريا بالوزن، ثم التعبير شعريا بالنثر، والتعبير شعريا بالوزن[1]، غير أن السمات الشعرية عنده تمثلت في الوزن والنثر، بدلا من الخاصيتين الصوتية والدلالية عند كوهين، ومع هذا يمكن لناقد ومفكر مثل أدونيس، مهما كانت الشكوك، أن يكون ما جاء به في شعريته صنيعا له، لا تشوبه أي تأثيرات، ما دام هناك وقع الحافر على الحافر.

و يبدو أن الشعرية لم تحظ برحابة الغذامي النقدية، ربما لما شهده من جعجعة نقدية طحينها الجماليات باستمرار، دون إعادة النظر والتبصر جيدا في هذه الجماليات، وعندما رأى أن النقاد الذين يتسابقون إلى كشف الجمال؛ كمن ينعق بما لا يسمع، اتخذ النقد الثقافي كممارسة بدلا من النقد الأدبي، وما كان للشعرية عنده إلا أن عدّها «نظرية البيان»[2]، من منطلق اهتمام النقد الأدبي بالجماليات البلاغية، و بخاصة النقد العربي القديم، وهي عنده تلك «الكليات النظرية، نابعة من الأدب نفسه، وهادفة إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له»[3]أي نظرية ومنهج نصّاني.

إلا أن توفيق الزّيدي يختلف كل الاختلاف عن مفاهيم الشعرية السابقة، انطلاقا من اختلافهفي اصطلاحها بالأدبية، فهو يقرّ و يعترف بزئبقيتها وضبابيتها؛ ذلك لأنها « مفهوم غامض إلى حد الحيرة مجرد إلى حد الاستعصاء»[4]، وحتى يصل إلى مفهوم شبه مؤكد و واضح،

---

[1]_ ينظر: السابق. ص ص22، 23.

[2]_ عبد الله الغذامي. الخطيئة والتكفير. ط1، النادي الأدبي الثقافي جدة، 1985م. ص5.

[3]_ نفسه. ص21.

[4]_ توفيق الزيدي. مفهوم الأدبية في التراث النقدي. ص8.

يميز بينها وبين الأدب معتبرا إيّاه « الظاهر وهي الباطن، هو التجلي وهي الخفاء، هو اللعبة اللغوية وهي القانون»[1]، الذي يحكمه ويؤسّس لشعريته.

ثانيا: الشعرية إشكالية المفهوم و المصطلح

بادئ بدء، لقد أثار المصطلح النقدي اهتمام النقاد في الآونة الأخيرة، نظرا لما أثير من علاقة عكسية بين واقع المصطلح النقدي المعاصر والمفهوم الاشتقاقي، فمجرد البحث في الشعرية و مصطلحها، كفيل بالتنبيه إلى الاضطراب والتوتر الحاصل في المصطلح النقدي، وبالتحديد في النقد العربي المعاصر؛ وذلك لإشكالية الشعرية لقلق المرعب الذي جمّ أساسا في المصطلح من خلال تضافر عدة عوامل مساعدة على إثارة المشكلة؛ كالاختلاف في تجلياتها بين الشعر والنثر والإبداع ككل فهي «لم تنحصر في مجال نظريات الأدب وإنما اتسعت لتشمل فنونا إبداعية أخرى، كالفن التشكيلي والسينمائي... »[2]، أو الاختلاف في أنها منهج نقدي أو نظرية أدبية أو رؤيا أو علم، وكذلك ما يؤديه عاملي التعريب والترجمة إلى تعدد في المصطلحات، بالرغم من التوحد في المفهوم بين التعميم والتخصيص.

فالشعرية في مفهومها منذ أرسطو حتى آخر التطورات النقدية الحاصلة تصب في جدول واحد يجري بها إلى مفهوم عام، هو البحث عن قوانين الخطاب الأدبي[3].

ولكن، إذا كان هناك اتفاق في المفهوم، فإن الإشكالية حاصلة في تموضع الشعرية كفاعلية؛ فهناك من يخَصُّها بالشعر، وهناك من يجعلها في الأدب ككل شعره ونثره، وهناك من تتعدى لديه الأدب إلى كافة الفنون، وهذا ما تفصح عنه بعض التعبيرات المستخدمة في الدراسات الأكاديمية؛ كشعرية الشعر التي تبدو مشتقة منه، وشعرية النثر أو السرد، وكذلك شعرية اللغة السردية، شعرية الخطاب السردي، شعرية الفضاء[4]، شعرية الجمال بما فيه شعرية الحالة وشعرية القراءة، وشعرية الهوية...الخ، وهو ما أفاض فيه أدونيس في "سياسة الشعر"، و هذا الارتباط المتشعب للشعرية

---

[1]_ السابق. ص170.

[2]_ بسام قطوس. استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي. ص178.

[3]_ ينظر: نفسه. ص177.

[4]_ ينظر: حسن نجمي. شعرية الفضاء. ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 2000م.

بالأنواع الأدبية، و بمختلف مواضيع الفنون الإبداعية، هو ما يربك الدارس في بحثها، ويجهض فهمه لها ولموضوعها.

كما أنعالاقات المتشعّبة للشعرية مع بعض العلوم والمناهج، كعلم الجمال، اللسانيات، الأسلوبية، البلاغة، البنيوية، السيميائية، و التأويل...الخ[1]، يفتح المجال واسعا أمام انبطاحها وتمددها إلى حد الميوعة المفرطة، وهو مأخذ رها في أن تكون علما قائما مستقلا بذاته.

ثمُ ما يجري في الساحة النقدية من تشاحن بين اعتبارها نظرية أو منهج أو رؤيا أو علم، وهو ما توضّحه الاستغوارات السابقة في مفاهيم الشعرية، مثل جاكبسون الذي يعدها نظرية داخلية للأدب، و هي نظرية البيان عند الغذامي، والمنهج الإنشائي عند محمد القاضي وكذلك هي عند محمد سويرتي، ثم علم عند لطيف زيتوني[2]، غير أن هناك من يجمعها في كل هذا؛ كنبيل راغب الذي يقول مستنتجا بعد استقرائه التاريخي للشعرية : «لقد كانت الشعرية نظرية، ومنهجا، و رؤيا، وسعيا دؤوبا لإرساء النقد الأدبي على أسس علمية دقيقة ومقننة...»[3]، ولكن كيف للشعرية أن ترسي للنقد الأدبي أسسًا علميةً ، وهي لا تزال تتخبط في التيه النقدي؟!.

ويكبر حجم إشكالية الشعرية، عند الوقوف على تفككها وتشتّتها من بنية واحدة إلى شعريات مختلفة؛ ذلك أن « النظريات التي كانت وضعت في إطار مصطلح الشعرية مع اختلاف التصور في سر الإبداع وقوانينه... كثيرة...بل إن هناك نظريات أخرى ومفاهيم ومصطلحات وضعت في سياق شعريات متعددة، مثل: نظرية التماثل (*équivalence*) عند ياكبسون، ونظرية الانزياح(*Ecartement*) عند جون كوهين»[4]، وكل هذا يقع تحت وطأة إشكالية أعمق، والمتمثلة في إشكالية المصطلح.

---

[1]- ينظر: تزيفطان طودوروف. الشعرية. ص ص20-29. وينظر: حسن ناظم. مفاهيم الشعرية. ص ص36-42.

[2]- ينظر: يوسف وغليسي. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. ص308.

[3]- نبيل راغب. موسوعة النظريات الأدبية. ص389.

[4]- بسام قطوس. استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي. ص182.

يبدو أن مصطلح الشعرية(*Poétique*) في النقد العربي المعاصر، يطاله داء تعدد المصطلح للمفهوم الواحد، الذي نخر في المصطلح النقدي وخاصة السيميائية (*Sémiologie*)، وهي الحقيقة التي لا تجاو ز لها[1]،في خضم الفوضى المصطلحية التي تحتاج إلى الفرز و التدقيق.

فما كابده مصطلح الشعرية من قلق وتشعب، كان سببه ترجمة المصطلح الغربي(*Poétique*) إلى الثقافة العربية بعدة دلالات أدت إلى التباين في استخدامه بين النقاد، فهناك مير ّ ب المصطلح الغربي فيقول "بويتيك" أو "بويطيقا" و"البويتيقا"، وعند المسدي "البوايتيك" أما عبد الله حمادي فهي عنده تنطق "بويتيكا" التي تقترب من نطقها باللاتينية(*POETICA*)، وبالعودة إلى كلمة الإبداع أو الابتكار أو الوضع كمعنى اشتقاقي للمصطلح، تولد مصطلح الإنشائية الذي تمت صياغته من الفعل المتعدي أنشأ[2]، وممن أخذ هذا المصطلح كمقابل عربي لمصطلح(*Poétique*) عبد السلام المسدي[3]، ومحمد التونجي، محمد القاضي، محمد الناصر العجيمي، وتوفيق بكار[4].

ولقد تمتع مصطلح الشعرية كترجمة للمصطلح الغربي بالشيوع والإقبال الباهر بين النقاد، أما المصطلحات الأخرى كالشاعرية والشعريات، الشعرانية، الشعري، الأدبية، فن الشعر، القول الشعري، قضايا الفن الشعري، علم الأدب، الجمالية، الماء الشعري، فن النظم، والإبداع...الخ[5]، فكانت بنسبة أقل مقارنة بمصطلح الشعرية.

كما أن مصطلح (*Poéticité*) نقل إلى العربية بثلاثة مصطلحات هي: السمة الشعرية، والشعرية، والشاعرية[6].

---

(1)- ينظر: عبد الغني بارة. إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية. ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005م. ص ص298، 299.

(2)- ينظر: يوسف وغليسي. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. ص294. وينظر: عبد الغني بارة. إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية. ص301.

(3)- ينظر: عبد السلام المسدي. الأسلوبية والأسلوب. ط3، الدار العربية للكتاب، تونس- ليبيا، د ت. ص171.

(4)- ينظر: يوسف وغليسي. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. ص284.

(5)- ينظر: نفسه. ص ص282-285. وينظر: عبد الغني بارة. إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية. ص302.

(6)- ينظر: يوسف وغليسي. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. ص285.

ولكن، عدل رابح بوحوش في كتابه "الأسلوبيات وتحليل الخطاب" عن المصطلحين الغربيين (*Poétique*) و(*Poéticité*) إلى(*poétics*) وجمعها هو: علوم الشعر(*sciences de la poésie*) والذي يقترح تسميته بالشعريات[1].

و يضطرب بعض النقاد أحيانا، في استخدام المصطلحات المترجمة لمصطلح (*Poéticité*) في مؤلفاتهم، مثل بسام قطوس الذي يستخدم في مقابل لفظة شعرية ـ في دراسته لمقدمات المتنبي المدحية ـ لفظة مبدعة أو جمالية[2]، وعبد المالك مرتاض الذي لم يستقر على مصطلح واحد، في استخدامه للمصطلحات المترجمة، وهي: الشعرية، الإنشائية، الشعرانية، الماء الشعري، البويتيك، أدبية الشعر [3].

هكذا تتوالى المحاولات النقدية وتتعالى الصيحات لفك هذا الغموض، حتى تستقر في أقلبها على مصطلح الشعرية. وقد يكون يوسف وغليسي موضوعيا ودقيقا في طرحه للمقترح الجديد الذي يضم كل من الشعرية(*La Poétique*)، والشاعرية(*La Poéticité*)، والشاعري(*Le Poétique*) [4].

و بينما يكون الجمال عاما في الفنون والأشياء، يكون مصطلح الجمالية مقاربا لمصطلح الشعريةو كفيلا باستيعاب مدلولات المصطلحات الأخرى، فبالإمكان استعماله في الشعر أوفي النثر، أو في الرسم، والموسيقى، أو اللباس، بل حتى في الأشياء كأن يقال: منظر جميل، أو صوت جميل أو فستان جميل...الخ. والثقة في هذا المصطلح متأتية من ارتباطه بالجمال، وليس للجمالية غايةٌ سوى الإدهاش[5]؛ ذلك أن « الجمال شعور، والذي يشعر بالجمال هو الإنسان، وهي طبيعة فيه. فهو يفهم الجمال بواسطة مشاعره...»[6]،بو حقّ للجمالي أن يرتبط بالشاعري أيضا

---

(1)ـ ينظر: رابح بوحوش. الأسلوبيات وتحليل الخطاب. ص ص57-58.

(2)ـ ينظر: بسام قطوس. استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي. ص183.

(3)ـ ينظر: يوسف وغليسي. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. ص295.

(4)ـ ينظر: نفسه. ص331.

(5)ـ ينظر: مجلة الفكر العربي. ع25، فبراير1982م. ص38.

(6)ـ كريب رمضان. فلسفة الجمال في النقد الأدبي، مصطفى ناصف نموذجا. ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2009م. ص18.

فيقال مثلا: السماء في الليل بنجومها لها جمالية خاصة تثير الشاعرية في النفس، أو الجو جميل وشاعري؛ لأنه يشُعرُ بجماله.

ثانيا المبحث الثالث: انفتاح مفهوم الثقافة وتفاعلها مع الأدب والنقد

أولا: انفتاح المفهوم وإشكالية المصطلح

- **لغة:**

يبدو أنه لمصطلح الثقافة في المعاجم والقواميس العربية عدة معان، في أغلبها متقاربة و متفق عليها بين علماء اللغة، لذا سيقتصر البحث عن مدلولها في لسان العرب، الذي حاول صاحبه أن يلُمَّ بالمعاني الأقرب إلى لفظ الثقافة.

لقد جاءت الثقافة في لسان العرب بمعنى الحذق والفهم، والفطنة والذكاء، وسرعة التعلم، فيقال: ثَقِفَ الشَّيءَ ثَقْفًا وثَقَافًا وثُقُوفَةً: حَذُقَ الرجلُ ثقافةً أي صار حاذقاً خفيفاً، ومنه المثاقفة. ثَقْفٌ وثَقِفٌ وثَقِفٌ وثَقُفٌ فَهِمٌ، وأتبعوه فقالوا ثَقْفٌ لَقْفٌ. وثقف أيضا ثقفا، مثل تعب تعبا؛ أي صار حاذقا فطنا...ففي حديث الهجرة: وهو غلام لقن ثَقِفٌ ؛ أي ذو فطنة وذكاء، والمراد أنه ثابت المعرفة بما يحتَاج إليه. ويقال: ثَقِفَ الشيءَ وهو سرعَةُ التَّعلُّمِ [1].

وهي بمعنى الظفر بالشيء ومصادفته ووجوده والأخذ به، يقال: ثَقِفْتُ الشيءَ إذا ظفرت به. فإما تثقفنهم في الحرب [2]. ثَقِفَ الرجلُ: ظَفِر به. ثَقِفَتُه ثَقَفًا مثال بلَعِته بلعاً أي صادَفتُه؛ وقال:

فإمـــا تَثقَفُوني فاقتُـــلوني فإن أُثقف فسـوف تَـــرون بَالِي

ثَقِفنا فلانا في موضع كذا؛ أي أخذَناه ومصدره الثِّقْفُ [3]. وفي التنزيل العزيز: حيث ثقفتموهم [4].

---

[1]- ينظر: ابن منظور، محمد. لسان العرب. حرف الفاء، فصل الثاء المثلثة.

[2]- الأنفال. الآية57.

[3]- ينظر: ابن منظور، محمد. لسان العرب. حرف الفاء، فصل الثاء المثلثة.

[4]- البقرة. الآية191.

كما جاءت بمعنى شدة الحموضة في الشيء. قال: «ثَقُفَ الخَلُّ وثَقِفَ ، فهو ثَقِيفٌ وثَقِيفٌ، يدل على النَّسَبِ : حَامِضٌ جدا مثل بصل حرِيفٍ ؛ قال وليس بحسن»[1].

وهي أيضا بمعنى الخصام والجلاد؛ أي الثَّقَفُ والثِّقَافُ جاء في الحديث: (إذا ملك اثنا عشر من بني عمرو ابن كعب كان الثَّقَفُ والثِّقَافُ إلى أن تقوم الساعة)، يعني الخصام والجلاد[2].

وقد أخذت معنى إجادة العمل بالسيف، قال: « والثِّقَافُ والثِّقَافَةُ : العمل بالسيف؛ قال:

وكأن لمعَ بُروقِها في الجَوِّ، أسْيافُ المُثَاقِفِ» [3].

ثم إن من معانيها التي بقي يستعمالها مستمرا، تسوية وتقويم العوج في الشيء. الثِّقَافُ : حديدة أو خشبة قوية، تكون مع القوَّاس والرَّماح يقوِّم بها الشيء المعوج. ومنه قول عمرو:

إذا عضَّ الثِّقافُ بها اشمأزت تَشجُّ قفا المثقَّفِ والجَبينا

وفي حديث عائشة تصف أباها، رضي الله عنهما: (لقد أَوْدَى بِثِقَافِهِ الثِّقَافُ ما تُقَوَّم به الرَّماح، أتهُ سَوَّى عِوَجَ المسلمين[4].

فالثقافة إذن، هي الحذق والفهم، والفطنة والذكاء وثبات المعرفة، وسرعة التعلم، ووجود الشيء في الذهن. وهي الظفر بالشيء ومصادفته ووجوده والأخذ به. وهي شدة الحموضة في الشيء، والخصام والجلاد، والعمل بالسيف، وتسوية الشيء وتقويم اعوجاجه.

---

[1]- ابن منظور، محمد. لسان العرب. حرف الفاء، فصل الثاء المثلثة.

[2]- ينظر: نفسه. حرف الفاء، فصل الثاء المثلثة.

[3]- نفسه. حرف الفاء، فصل الثاء المثلثة.

[4]- ينظر: نفسه. حرف الفاء، فصل الثاء المثلثة.

- اصطلاحا:

ينفتح مفهوم الثقافة ليشمل عدة مجالات منها العادات والتقاليد والأخلاق والفكر والإبداع...الخ، كما يتعانق بمودّة مع اللغة، والأدب، والنقد، وغيرها من الفنون والعلوم، فبالثقافة يستطيع المجتمع أن ينشأ أو يطور حضارة، أي أنه بمعنى معاكس للنظرية الماركسية، البنية الفوقية من ثقافة وأدب وفكر تؤثر في البنية التحتية للمجتمع وإن كانت بدرجة أقل، ولكي يكون هذا جليا واضحا للقارئ يجب عرض مجموعة من مفاهيم الثقافة، التي اختلفت لاختلاف مصادرها، فكل علم يعُرِّفها في حدوده، ومنها:

1- يعرف بوركهارت(*Burckhardt*) الثقافة بأنها النشاط التلقائي للذهن[1]، فمركز الثقافة هو الذهن الذي يهبّ من خلال نشاطه التلقائي الدقيق الفرز، كل ما له علاقة بتغذيته وتطويره، ويكون النشاط الثقافي هو حوصلة الثقافة أو هو الثقافة.

2- هي « بالمعنى الأضيق، والأقرب من المعنى المادي، تطور (أو نتيجة تطور) بعض الملكات، ملكات العقل أو الجسد، بدربة ملائمة. بنحو عام، وعادة: أولا، ميزة شخص متعلم، وكان قد طور بهذا التعلم ذوقه، حسّه النقدي، وحكمه؛ تربية يترتب عليها توليد هذه الميزة»[2]، ولكن، سقطة هذا التعريف، تبدو في جعل الثقافة خصيصة متعلقة بالمتعلم دون غيره، والذي يدركه العامة هو أن هناك من لم يتعلم ولكنه مثقف ثقافة شعبية أو لديه ثقافة المعاملات والأخلاق...الخ، والكثير من المنظرين في العلوم لم يكونوا متعلمين، ولكن أفكارهم لا تزال خالدة ومعمول بها إلى حد الساعة.

3- وهي « مجموعة من المعارف العامة في الآداب، والفلسفة، والفنون» [3]، وبذلك تصبح ثقافة الشخص أو المجتمع ثقافة عامة تستقي من هذه الموارد المعرفية.

---

[1]- ينظر: محمد العربي ولد خليفة. المسألة الثقافية وقضايا اللسان والهوية. ط1، منشورات شالة، 2007م. ص24.

[2]- أندريه لالاند. موسوعة لالاند الفلسفية. تر، خليل أحمد خليل. ط1، منشورات عويدات، بيروت-باريس.مج1.ص241.

[3]- ROBERT Paul .Dictionnaire et Analogique de la langue Française. (Culture).

4- و الثقافة « تفكير جماعي وتطبيع للأفراد الجدد بهذا النمط، وهي تفكير وسلوك في نفس الوقت وهي قابلة للتغير نتيجة احتكاكها بثقافات أخر ى» [1].

5- يرى بواز (*BOAZ*) أن « الثقافة تشتمل على كل مظاهر العادات الاجتماعية في مجتمع، ورد فعل الفرد في تأثره بعادات الجماعة التي يحيا فيها، ونتاج الأنشطة البشرية كما تحددها هذه العادات» [2]،فالفر د جزء من المجتمع يسايره في أفعاله وعاداته، ولكن بما يفيده ويخدمه، لا أن يكون ذيلاً مُبَّعا.

6- ويرى قراهم والاس(*Graham- Wallas*) أن « الثقافة هي تراكم الأفكار والقيم والأشياء؛ أي أنها هي التراث الذي يكتسبه أفراد المجتمع عبر الأجيال المتعاقبة عن طريق التعليم والاكتساب» [3].

7- و الثقافة عند ابن خلدون تشمل جميع ميادين المعرفة سواء ما يهتدي إليه الإنسان بفكره الطبيعي أو ما يتلقاه من الله سبحانه [4].

8- وهي في المعجم الفلسفي «كل ما فيه استنارة للذهن، وتهذيب للذوق، وتنمية لملكة النقد والحكم لدى الفرد أو في المجتمع، وتشتمل على المعارف والمعتقدات، والفن والأخلاق، وجميع القدرات التي يسهم بها الفرد في مجتمعه، ولها طرق ونماذج علمية وفكرية وروحية، ولكل جيل ثقافته التي استمدها من الماضي وأضاف إليها ما أضاف من الحاضر، وهي عنوان المجتمعات البشرية» [5].

9- والثقافة عند عالم الأنثروبولوجيا تايلور(*Taylor*) هي: « ذلك الكل المركب الذي يشتمل على المعرفة، والمعتقدات، والفن، والأخلاق، والقانون، والعادات، أو أي قدرات أخرى،

---

[1]- فاتن محمد شريف. الثقافة والفلكلور. ط1، دار الوفاء، 2008 م. ص11.

[2]- ايكه هولتكرانس. قاموس الأنثروبولوجيا والفلكلور. تر، محمد الجوهري، حسن الشامي. دار المعارف، مصر، 1973م. ص145.

[3]- أحمد أبو زيد. البناء الاجتماعي. ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1975م. ج1. ص189.

[4]- ينظر: إدريس خضير. التفكير الاجتماعي الخلدوني وأثره في علم الاجتماع الحديث. ط1، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003م. ص ص287-288.

[5]- مجمع اللغة العربية. المعجم الفلسفي. ط1، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1403هـ- 1983م. ص58.

أو عادات يكتسبها الإنسان بصفته عضوا في المجتمع»[1]، فهذا التعريف على اتساعه شامل لكل ما تقدم من مفاهيم، مع أنها كثيرة لا يمكن الإحاطة بها في هذه الدراسة المحدودة.

إن تعدد المفاهيم للمصطلح الغربي(*Culture*)، بعد مقابلته في العربية بمصطلح الثقافة، يدل على كثرة منابعه من العلوم التي تقدم المعنى الاشتقاقي، أو المفهوم المقابل للثقافة في حدودها الضيقة، كعلم الأنثروبولوجيا، أو علم النفس الاجتماعي، أو علم اللغة...الخ، أو على عجز الباحثين على ضبط المفهوم وتوحيده.

ويبدو كلمة ثقافة متعثرة، وهي تتقلب من إشكال إلى أكثر منه؛ ذلك أنها « من بين المصطلحات والمفاهيم الأكثر تأثرا بمسارها التاريخي، واستعمالاتها في شؤون الحياة اليومية وفي علوم الإنسان والمجتمع.... »[2]، فلا عجب إذا، مما أحدثته علمنة الثقافة من سلخ للهوية القائمة على الدين والأخلاق و بخاصة في المجتمعات العربية، فقد أدى « نقل المضمون والمحتوى الغربي، وفصله عن الجذر العربي و الديني إلى تفريغ مفهوم الثقافة من الدين، وفك الارتباط بينهما»[3]، وهو ما يحدث خلخلة على مستوى القيم الأخلاقية والإنسانية، ويصبح الإنسان يعيش ببنية عقلية مركبة، وهو ما يكشف عنه عدم ثقة الباحثين العرب بكلمة ثقافة ذات الأصل العربي؛ إذ هي واردة في المعاجم العربية وهي من الفعل ثقف، ولما لم يرو فيها قوة التحديد الذي كان لنظيرتها الأوربية، اضطروا إلى قرنها بكلمة(*Culture*) في مؤلفاتهم كدعامة لتحديد ما يراد منها، حال التصدي لمثل هذه المواضيع[4]. و تبقى مشكلة الثقافة لغوية وتاريخية كما يرى مالك بن نبي[5].

---

(1)- Taylor. Primitive Culture. Jon Murray ,London, 1971. P1.

(2)- فاتن محمد شريف. الثقافة والفلكلور. ص 11.

(3)- نفسه. ص12.

(4)- ينظر: مالك بن نبي. مشكلة الثقافة. تر، عبد الصبور شاهين. ط4، دار الفكر المعاصر، بيروت- لبنان، 2000م. ص ص24، 25.

(5)- ينظر: نفسه. ص ص19-25 .

وليس هناك أكبر من هذه الإشكالية الضاربة في صلب المجتمع، إذا ما قورنت بإشكاليات بحتة في المصطلح، أو مع السجال الذي حدث بين العلماء والباحثين حول مصطلحي الثقافة والحضارة[*].

ثانيا: تفاعل الثقافة مع الأدب والنقد

يكاد المطّلع لأول وهلة على مصطلحات مثل؛ الثقافة و الأدب والنقد، يزعم عدم حاجته إلى البحث في مفاهيمها، وربما يحكم حكما انطباعيا ليست له أي قاعدة، يجزم فيه بوجود بون شاسع بين هذه المصطلحات، ولكن الدارس المتمعن يعلم جيدا مدى أهمية التوغل في مفاهيمها لكشف حقائقها و علاقاتها.

وليست الحاجة الماسة هنا، الكشف عن العلاقة بين الأدب و النقد،التي طالما نقّب فيها الدارسون، حتى وصلوا إلى نتيجة مفادها أن صفاء الأدب ورقيه لا يكون إلا بالنقد؛ لأن هناك فترات ضعف فيها الأدب لعدم وجود النقد، فهما لازبان ببعضهما، حتى كأنهما وجهان لعملة نقدية واحدة[1]، فالنقد للأدب كالتاريخ للحضارة، و الثقافة هي المقصودة، ببحث تواصلها وتفاعلها مع الأدب والنقد.

إن الأدب أو العمل الأدبي في المفهوم الفني هو « التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية»[2]؛ أي أنه يرتكز على التعبير والتجربة الشعورية والصورة الموحية، وهي عناصر لا يكتمل العمل الأدبي إلا بها، أو هو « تصوير صادق لكل ما يجري في حياة الأفراد والأمم بأسلوب فني جميل»[3]، فالأدب خروج من قوقعة الذات والتعبير عن الفرد أو عن الحالات الشعو رية الخاصة،

---

[*]_ بالرغم من أن الثقافة والحضارة توجدان في حقل دلالي واحد إلا أنهما ليستا مترادفتين. ينظر: محمد العربي ولد خليفة. المسألة الثقافية وقضايا اللسان والهوية. ص23. ومع هذا يبقى الخلط في الاستعمال قائم، وسببه كامن في اللبس والغموض اللغوي حسب أحمد كمال. ينظر: أحمد كمال وآخرون. دراسات في علم الاجتماع. ط1، دار الجيل، 1974م. ص27.

[1]_ ينظر: إبتسام مرهون الصفار، ناصر حلاوي. محاضرات في تاريخ النقد عند العرب. ط1، دار جهينة، عمان، 2006م. ص7.

[2]_ سيد قطب. النقد الأدبي أصوله ومناهجه. ط7، دار الشروق، القاهرة، بيروت، 1413هـ - 1993م. ص9.

[3]_ محمد بن عبد الكريم الجزائري. الثقافة ومآسي رجالها. ص124.

وهو ذوبان في المجتمع و متابعة كل وقائعه، والتعبير عنها بصدق وبأسلوب جذاب مؤثر، حتى كأنها التقاط لصور فو توغرافية بلمسات مصور مبدع.

وهناك مفاهيم للأدب تبين تفاعله مع الثقافة، كقول ابن خلدون « الأدب هو حفظ أشعار العرب وأخبارها والأخذ من كل علم بطرف...»[1]؛ أي أنه علم ومخزون ثقافي قبل أن يكون فنا تعبيريا عن واقع الأفراد والمجتمعات، كما أن « الأدب هو الفن وأن الثقافة روح الفن»[2]، بل هو الجزء وهي الكل، و في الآن ذاته هو خادمها وترجمانها والسلطان على مظاهرها، فالعلاقة بينها وثقى لا انفصام لها، كما أن هناك شبه تطابق بين مفهوميهما[3].

والمتصفح في ثنايا أمهات الكتب من مثل البيان والتبيين، وكتاب الحيوان للجاحظ، أو عيون الأخبار والشعر والشعراء لابن قتيبة، أو العقد الفريد لابن عبد ربه الأندلسي، أو طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي...الخ، والمعاجم اللغوية كلسان العرب لابن منظور، والدواوين الشعرية، يلفي ذخيرة ثقافية وإن كانت بالمفهوم الضيق للثقافة؛ أي ما يتراكم من عادات وتقاليد اجتماعية وتطورات، أو صدامات سياسية و معارف لغوية وتاريخية ودينية ومعارف طبيعية، وحتى الدخيل الثقافي أو ألوان الثقافات المُتراكمة عن طريق عملية المثاقفة[4].

فكل عنصر في الأدب ينهل من الثقافة على حدة « فاللغة وعاء لحفظ الثقافة ووسيلة التعبير عنها والعربة التي تنقلها عبر أجيال البشر في مختلف الأزمنة والأمكنة»[5]، وما دامت اللغة تحمل شحنات فكرية وانفعالية، والثقافة تعمل على تطوير اللغة أو إفلاسها من خلال جوانبها

---

[1]- عبد الرحمان بن خلدون. مقدمة العلامة ابن خلدون. ط1، دار الفكر، بيروت- لبنان، 1424هـ- 2004م. ص573.

[2]- محمد بن عبد الكريم الجزائري. الثقافة ومآسي رجالها. ص125.

[3]- ينظر: نفسه. ص ن. وينظرعصام بهي . مقال موسوم بـ "الأدبي والثقافي". محاور، مجلة النقد الأدبي والدراسات الثقافية، ع1، يونيه 2004. ص ص60-62.

[4]- ينظر: نفسه. ص ص60، 61.

[5]- أحمد بن نعمان. هذه هي الثقافة. ط1، شركة دار الأمة، د ت. ص121.

المادية الخاضعةو المتأرجحة دوما بين التقدم والنكوص، فالعلاقة لا ريب متواصلة وتكاملية [1].

وكذلك البيئة المحيطة به والتي يستقي منها مواضيعه،الأديب والمبدع الذي يتكو ّن بالثقافة، وما الثقافة في الأدب إلا انعكاس لمرآة ذهنه، بل حتى «التشكيل الفني يخضع لعوامل عدة كلها ثقافية، من قوة الاتصال بالتراث وضعفه، وقوة عوامل الثبات، أو عوامل التمرد والثورة أو ضعفها، وقوة الاتصال بثقافات أخرى وضعفها »[2]، وهذا الذي دعا إليه المحدثون من مثل محمد مندور، وطه حسين، وتوفيق الحكيم في أدبهم، لأجل خلودهو النهضة به والوصول إلى مصاف العالمية[3].

إن هذا الاحتكاك المتبادل بين الثقافة والأدب، كان تمهيدا وإعلانا عن عودة الدرس الثقافي في النقد، ولكن كيف كان التعامل مع هذه الثقافة في النص الأدبي؟ بل قبل هذا، كيف نظرت هذه الدّراسات للنص الأدبي؟ وما كنه الأدب ونكهته إذا لم يتم البحث فيه عن الفني والجميل، حتى في الثقافة التي يستقبلها ويتعامل معها؟.

لقدأفرط المحدثو ن وهم أمام التحول النقدي النوعي، وتحت صدمة الحداثة في دراسة هذا التفاعل، بل إدخال الثقافة إلى حقل الحداثة وما يليها في مسار النقد، انطلاقا من علاقتها المتينة مع الأدب، فكان أن ظهرت نظريات أدبية ومناهج نقدية تحمل مصطلح الثقافة كرمز للحداثة وما بعدها وتجعل منها موضوعها؛ كالمادية الثقافية «ذات الجذور الماركسية، والتي تؤكد على ضرورة التفاعل بين الإبداعات الثقافية مثل؛ الأدب، وبين سياقاتها التاريخية، بما فيها العناصر الاجتماعية والسياسية و الاقتصادية»[4]، ثم الدراسات الثقافية كإفراز نقدي للبنيوية وما

---

[1]- ينظر: السابق. ص ص115- 122./ محمد العربي ولد خليفة. المسألة الثقافية وقضايا اللسان والهوية. ص7. /محمد بن عبد الكريم الجزائري. الثقافة ومآسي رجالها. ص136.

[2]عصام بهي ّ . مقال موسوم بـ "الأدبي والثقافي". محاور، مجلة النقد الأدبي والدراسات الثقافية. ص62.

[3]- ينظر: ثريا عبد الفتاح ملحس. القيم الروحية في الشعر العربي، قديمه وحديثه. ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت. ص367.

[4]- عبد العزيز حمودة. الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص. علم المعرفة، الكويت، 2003م. ص242.

بعدها[1]، والتاريخانية الجديدة التي أخذت مصطلح شعرية، أو بويطيقا الثقافة عند (ستيفن غرينبلات) في بادئ الأمر، غير أن مصطلح التحليل الثقافي فرض نفسه كتسمية إجرائية[2].

و كذلك النقد الثقافي الأكثر جدة وتطورا، وهو المشروع الذي أسسه عبد الله الغذامي، بعد أن تسرّع في حكمه على النقد الأدبي بالموت وإحلال النقد الثقافي محلّه[3]، ثم بعد قفزات نقدية أولى، فتح المجال أمام إمكانية الاستفادة من النقد الأدبي، ويظهر هذا جليا في دراساته، كما يؤكد ذلك (ليتش) في تحديده لطبيعة العلاقة بين النقد الأدبي والنقد الثقافي[4].

في هذه المحاولة، سيكون التركيز في الدراسة على التحليل الثقافي(شعرية الثقافة) والنقد الثقافي، لاتفاقهما في دراسة النص الأدبي، وفي الوقت نفسه للمفارقة الحاصلة في الإجراء وموضوع البحث؛ فالتحليل الثقافي يبحث في الجماليات من خلال تحليل الثقافة بمفهومها الواسع، بينما يسعى النقد الثقافي للكشف عن القبحيات المتسترة بالجماليات أو المضمرة في النسق الثقافي.

يبدو أن الدرس الثقافي اصطلح عليه في الآونة الأخيرة، تسمية ما بعد بعد الحداثة؛ ذلك لأنه ظهر بعد البنيوية التي أخذت عند البعض مصطلح الحداثة، والتفكيكية وهي ما بعد الحداثة؛ أي أنه ضمن آخر مرحلة نقدية متطورة [5]، تتآلف ممارسات نقدية في تشكيله، ربما تستعين هذه الممارسات أو الاتجاهات بنظريات، ومناهج أخرى في آلياتها الإجرائية.

فالمادية الثقافية تعد من إفرازات النظرية الماركسية؛ إذ أنها تتعامل مع النص الأدبي داخل سياقه التاريخي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي، كما تبحث في العلاقة بين البنية التحتية والفوقية، وهو ما يؤكده (فيث نوستباكن ***Faith Nostbakken***) في تعريفه لها على أنها «منهج للتعامل مع الأدب، بدأ في بريطانيا في أواخر السبعينات بكتابات (ريموند وليامز) النظرية، وفي منتصف الثمانينيات استعار (جونثان دوليمور) و (ألان سنفيلد) المصطلح وأعادا

---

(1)- ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي. دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا. ط3، المركز الثقافي العربي، 2002. ص ص139، 140.

(2)- ينظر: نفسه. ص80.

(3)- ينظر: عبد الله الغذامي. النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية. ص8.

(4)- ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي. دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا. ص308.

(5)- ينظر: عبد العزيز حمودة. الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص. ص ص219-222.

تعريفه وطبّقاه في دراستهما لدراما عصر النهضة، إن المادية الثقافية ذات الجذور الماركسية، تؤكد على ضرورة التفاعل بين الإبداعات الثقافية مثل؛ الأدب وبين سياقاتها التاريخية، بما فيها العناصر الاجتماعية والسياسية والاقتصادية »[1]، وليس هذا بمعنى الدراسة السياقية أو الاهتمام بالسياق الخارجي للنص، وإنما هي بمثابة الدراسة البنيوية التكوينية، تبحث عن العناصر السياقية في داخل النص، ولكن مركز الثقل هو الثقافة حتى في الاتجاهات الأخرى.

أما التاريخانية الجديدة كممارسة نقدية ثقافية تنطلق من الثقافة إلى النص الأدبي ثم إلى الثقافة كنص النص، فتعتبر« النسخة الأمريكية من المادية الثقافية البريطانية النشأة والتاريخ، لكن بينهما فوارق وكذلك اتفاق لا يقل أهمية عن هذا الاختلاف...»[2]، بل هو أكثر رسوخا وبروزا، حتى كأنهما توأمان لتوجه واحد، ويصعب أحيانا على الباحثين التمييز بينهما نظرا لأنهما « شكلان من أشكال النقد التاريخي، الذي يأخذ في الاعتبار النظرية النقدية المعاصرة، خاصة نظريتي فوكو، والماركسية الجديدة »[3]، كخلفيات نظرية مما يخلق التوافق، والتشابه بعمق.

ويعود الاهتمام النقدي بهذا التوجه الأمريكي الهوية إلى (ستيفن غرينبلات) بمعونة مع بعض الدارسين، فقد أطلق عليه مصطلح شعرية أو بويطيقا الثقافة، أو الجماليات الثقافية (***Cultural poetics***) كتجديد لمصطلح التاريخانية الجديدة، ثم ما لبث وأن لمحّ محلّه مصطلح التحليل الثقافي[4].

كما أن بعضمن الدارسين قدّموا مفهوما لمصطلح غرينبلات(***Cultural poetics***) على أنه « دراسة الشعر من زاوية ثقافية»[5]، وحسب الترجمات فهو دراسة الجانب الفني أو الجمالي في

---

[1]- السابق. ص242. نقله عن: Faith Nostbakken. Cultural Materialism. Encyclopedia of Contemporary Theory, Toronto, University of Toronto Press,1993.p21.

[2]- نفسه. ص223.

[3]- نفسه. ص242.

[4]- ينظر: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية. ص42. ميجان الرويلي وسعد البازعي. دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا. ص80. حفناوي بعلي. مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن. ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007م. ص59.

[5]- حسن البناء عز الدين. مقال موسوم بـ "النقد الثقافي في الدراسات العربية المعاصرة". محاور، مجلة النقد الأدبي والدراسات الثقافية، ع1، يونيه 2004. ص223.

الثقافة، أو تحليل الثقافة في الشعر، أو دراسة الثقافة من زاوية شعرية، بينما تعني البويطيقا الثقافية عند غرينبلات « دراسة الإنتاج الجمعي للممارسات الثقافية وبحث العلاقات بين تلك الممارسات...وكيف جرت صياغة المعتقدات والتجارب الجمعية، ثم نقلها من وسيط إلى آخر مركز في شكل جمالي يمكن التعامل معه ثم تقديمها للاستهلاك، وكيف خططت الحدود بين الممارسات الثقافية التي تعتبر أشكالا فنية، وبين الأشكال الأخرى ذات الصلة... »[1]، فهي تسلح الثقافي بالجمالي، للانطلاق والشيوع من خلاله.

إن التاريخانية الجديدة كممارسة نقدية، أقرب إلى الشعر، وإن كانت تعتبره كشكل جمالي لمضمون أو دلالة ثقافية، غير أنها « تتخلى...عن عدد من المفهومات النقدية المركزية من مثل المحاكاة والوهم والتخييل وفعل الترميز، هذه المفهومات التي تعتمد تصورا يجعل العلاقة بين الأدب والتاريخ علاقة خلفية وأمامية...والتاريخ خلفية للأدب الذي هو أمامية للتاريخ»[2].

فالنص بهذه المعادلة وعاء للتاريخ أولا، ثم هو وجه جميل وفاتن يغري القارئ و يستدعيه لمراودته ومناوشته، كي يعرف حقيقته، وفكره، وكل ما يخبئه هذا الجمال، ولكن « هذا تصور يضيّق النظرة النقدية إذ يجعل الأدب انعكاسا لسياقاته»[3]، ويدخل الشكوك في أن تكون «التاريخانية الجديدة إحدى الإفرازات النقدية لمرحلة ما بعد البنيوية»[4]، بقدر ما يربك المسار النقدي، بدخوله تحت مظلة وهمية للحداثة، يسعى فيها للعودة إلى مثل الدراسات السياقية مع شحنها ببعض النظريات كالماركسية، ثم الإغراق فيها إلى حد طمس المفاهيم والمصطلحات القديمة، ومن بعد ذلك توهيم الحركة النقدية بالدخول من باب الحداثة، وأي حداثة هذه التي تلعّي النصّية وتمتهن في أصلها الرجعية.

وفي زمن الشرعية النقدية التي تؤمن بالتراكمات كيفما كانت، ولا تهمّها الرجعية إذا كانت مضمرة في الحداثة، أمكن للتاريخانية الجديدة أن تصبح « كنظرية في القراءة والتأويل، من حيث

---

[1]- عبد العزيز حمودة. الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص. ص253.

[2]- عبد الله الغذامي. النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية. ص44.

[3]- نفسه. ص ن.

[4]- ميجان الرويلي، وسعد البازعي. دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا. ص81.

أنها سعي إلى أرخنة النصوص... وتنصيص التاريخ »[1]، ويصبح التاريخ المشترك الوحيد الذي يدخل التاريخانية الجديدة أو التحليل الثقافي في نطاق هذه النظرية.

ربما تجتهد التاريخانية الجديدة في تسطير بعض المبادئ، غير أنها لا تقوم على آليات إجرائية محددة، تخرجها من قبو الممارسة النقدية إلى فضاء المنهج بكل معالمه ومناراته، وعلى ضوء مبادئها يقرأ « النص الأدبي قراءة تفسيرية...يمكن تلخيصها في مقولة مبسطة هي، إلغاء سلطة النص الأدبي ورفض استقلاليته عن القوى التاريخية والثقافية التي أنتجته من ناحية وعن الخطابات الأخرى، الأدبية وغير الأدبية، التي أنتجتها أيضا القوى التاريخية والثقافية نفسها»[2]، وهو الأمر الذي تتفق فيه جميع التوجهات الثقافية، بداية من المادية الثقافية، وصولا إلى النقد الثقافي.

ولقد أشار (غرينبلات) في تحديده لمعالم التوجه، على أنه « يسعى بالاتكاء على القراءة الفاحصة إلى استعادة القيم الثقافية التي امتصها النص الأدبي...»[3]، من المجتمعات، كالعادات والتقاليد، والعلوم، والدين والتاريخ...الخ، ثم قراءتها ثقافيا وليس أدبيا كما يعتقد البعض، غير أن المزج بين الثقافي والأدبي، والاهتمام بالجماليات أو العناصر الثقافية الفنية في تحليل النص، أنسب للتاريخانية الجديدة أو لشعرية الثقافة من ذلك الجفاف النقدي.

يبدو أن الدراسات الثقافية التي سايرت عملها النقدي منذ 1964م، تلعب اليوم دورا نقديا مهما، يكشف عن تحولاتها وتطوراتها، موازاة مع الحركة النقدية النصوصية والألسنية، وما بعد البنيوية، وهو ما نتج عنه مجموعة من التيارات النقدية، مختلفة في المبادئ والاهتمامات، ولكن تتفق في العمل بالمقولات النظرية في نقد الخطاب[4].

فليس هناك منهج لا يقوم على مبادئ وخلفيات نظرية توجّهه في مساره النقدي، كما تزيده قوة ومناعة، ولم يكن(هوقارت) ممن يتجاهلون الحدود، والخلفيات النظرية، فقد حدد المصادر النظرية للدراسات الثقافية مدركا أهميتها في « ثلاثة مصادر هي تاريخية وفلسفية أولا، وإلى حد ما...ثم سوسيولوجية، وإلى حد ما أيضا، وأخيرا أدبية نقدية، وهذا هو الأهم كما قال

(1)- عبد الله الغذامي. النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية. ص42.

(2)- حفناوي بعلي. مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن. ص61.

(3)- نفسه. ص ن.

(4)- ينظر: عبد الله الغذامي. النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية. ص20.

هوقارت»[1]، فهي بهذه النظرية تشكل حقلا نقديا يسعى إلى الاستقلالية، والتحرر من كل الضغوط التي تمارسها الحداثة ، حتى وإن كان يتسمى بمسمياتها.

ولم تكن السلطة للنص في الدراسات الثقافية؛ ذلك أنها كسرت مركزيته بتمييزها بين نص الشكل (النص الأدبي)، ونص المضمون (النص الثقافي)، الثاوي في بطن النص الأدبي كدلالة مهيمنة، يكشف من خلالها على أنماط ثقافية، مثل الأنظمة السردية والبنيات الإيديولوجية...الخ، فغاية الدراسات الثقافية ليست النص في هندسته المعمارية المحكمة، وإنما دراسة الأنظمة الذاتية في حركتها الاجتماعية داخل النص، أو في أي تموضع آخر[2].

وكأي تيار، أو مذهب، أو منهج، أو مدرسة، أو ممارسة نقدية، تخضع الدراسات الثقافية للنقد في بعض مبادئها وإجراءاتها، فقد « توجهت سهام النقد إلى الدراسات الثقافية، من حيث فقرها النظري، وتركيزها على العوامل الاقتصادية والمادية، خاصة الاتجاه المسمى بالمادية الثقافية»[3]، وخاصة في النصوص الأدبية المتميزة بجمالياتها؛ إذ التعامل معها بهذه التوجهات الثقافية الصارمة في التقوقع، والتي لا تحيد عن الثقافة، يعتبر تفريغ وتجريد للأدب من العناصر التي جاء بها مفهومه الفني، وهو أيضا إرهاق للنص عند تحميله ما لا طاقة له به، وإثقاله بأعباء النظريات والماديات.

إن مصطلح الدراسات الثقافية يستوعب كل ما من شأنه دراسة الثقافة، فهو يجمع ممارسات، مثل المادية الثقافة والتاريخانية الجديدة...الخ، ولكن طرأ انتقال أو تطور إلى ما يعرف بالنقد الثقافي، الذي تعتبر كل التوجهات الثقافية السابقة تمهيدا له، وما الدراسات الثقافية إلا جمع هذا الكل واعتباره دراسة للنص من منظور ثقافي، وما النقد الثقافي إلا مصطلح أكثر علمية ودقة، وأكثر شمولية وحداثة[4].

لقد ظهر النقد الثقافي على أنقاض النقد الأدبي، وهو المشروع النقدي الذي تزعمه عبد الله الغذامي، بعد أندادّ عى الخلل الثقافي في النص، وأبطل فعالية النقد الأدبي في الكشف عن هذا

---

[1]- السابق. ص20.

[2]- ينظر: نفسه. ص17. وينظر: حفناوي بعلي. مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن. ص21.

[3]- عبد الله الغذامي. النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية. ص20.

[4]- ينظر: عبد العزيز حمودة. الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص. ص ص223، 224.

الخلل، حينها لم يبق سوى أن أعلن موت النقد الأدبي، ودعا النقاد للانتماء إلى النقد الثقافي وإحلاله محل النقد الأدبي[1].

ويبدو أن هذا الإعلان قتل عمدي إعدامي غير مشروع ومخطط له، وهي عملية تحصل دائما في المنافسة، لغرض بلوغ مكانة ما أو نجاح ما،فهي متوقعة من أحد أقطاب الحداثة كالغذامي، ولكن ليست بهذه الحدّة وهذا الإطلاق في الحكم على نقد كانت له مسيرة طويلة مع النص قدّم فيها الكثير، حيث كان ممكنا الحكم عليه بالإغراق في الجماليات وإن كانت من اهتماماته، بدلا من التوجه للثقافي في النص،وإعطائه حقّه من الدراسة، وإن كان قد مسّ بعض جزئياتهو كان بدلا من أن يعلن موته، يعتبر مشروعه مكملا للنقد الأدبي أو لما تجاوز عنه.

فقوة النقد الثقافي تبدأ من نقطة تقويضه للنقد الأدبي، ثم لدخول الممارسات الثقافية السابقة له تحت شعاره ومظلته، والأكثر من ذلك العودة إلى منظري هذا النوع من نقد الثقافة، من مثل(ليتش، غرينبلات، جيمسون، وليامز) و اصطناع افتراضات و آليات إجرائية، تمكنه من إحداث نقلة في المسار النقدي من نقد النصوص إلى نقد الأنساق والحيل الثقافية ضمن المتن الثقافي[2].

كماتمكن النقد الثقافي من تمرير حيل يحسب فيها أنه وهّم العقل النقدي بحداثته واستقلاليته، والعقل النقدي عقل راجح يميز الخبيث من الطيب، فبمجرد استعماله لمصطلح النسق وهو مصطلح بنيوي الأصل، وضع نفسه ضمن علوم اللغة وحقول الألسنية، التي تدخل في إطار النقد الأدبي[3]، وهذا مالا يتقبله العقل؛ ذلك أنه نقيض النقد الأدبي الذي يكشف عن الجماليات، «وهمّ ه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي/ الجمالي، وكما أن لدينا نظريات في القبحيات؛ لا بمعنى البحث عن جماليات القبح، مما هو إعادة صياغة و إعادة تكريس للمعهود البلاغي في تدشين الجمالي وتعزيزه، وإنما المقصود بنظرية القبحيات هو كشف الأنساق وفعلها

(1)- ينظر: عبد الله الغذامي. النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية. ص8.

(2)- ينظر. نفسه. ص ص81، 82.

(3)- ينظر. نفسه. ص83.

المضاد للوعي وللحس النقدي»[1].

فالحركة الإجرائية للنص من منظور النقد الثقافي، هي وضعه « داخل سياقه السياسي من ناحية، وداخل سياق القارئ أو الناقد من منطلقات ماركسية تركز على العلاقة بين الطبقات، وعلى الصراع الطبقي كعناصر تحديد للواقع الثقافي، وهكذا يصبح النص علامة ثقافية دلالتها فقط داخل السياق الثقافي السياسي الذي أنتجها»[2]، وهذا التحول بالنص إلى السياقات فيه نفي لسلطته كما أن النقد الثقافي يحاول مهاجمة النقد الأدبي بهذه المفاهيم، وذلك عندما رأى فيه تقديسا لبعض من الأنواع الثقافية وإهمال الكثير الآخر منها، وخاصة على المستوى العربي[3].

يبدو أن الغذامي سعى لإحداث نقلة نوعية في مركزية الفعل النقدي من الأدبي إلى الثقافي، ولنقلة مصطلحية أيضا[4]، ومن ثمة تحديد خصائص النقد الثقافي[5]، بعد أن رجع إلى ما قدمه **(ليتش)**، وهذا التغيير « ليس...في مادة البحث فحسب، ولكنه أيضا تغيير في منهج التحليل، يستخدم المعطيات النظرية والمنهجية في السوسيولوجيا، والتاريخ، والسياسة، والمؤسساتية، من دون أن يتخلى عن مناهج التحليل الأدبي »[6].

بعد هذا النشاط النقدي، في سبيل تحديد الخلفيات النظرية والآليات الإجرائية للنقد الثقافي، يصبح ممكنا قطع الشك في شمولية النقد الثقافي، حيث يضم « نظرية الأدب والجمال والنقد، فضلا عن التفكير الفلسفي، وتحليل الوسائط، والنقد الثقافي الشعبي، وبمقدوره أيضا أن يفسر نظريات ومجالات علم العلامات، ونظرية التحليل النفسي، والنظرية الماركسية، والنظرية الاجتماعية و الأنثروبولوجيا»[7]، وهذه إيجابية تحسب له في خضم هذا الصراع النقدي المتواصل.

---

[1]- السابق. ص84.

[2]- عبد العزيز حمودة. الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص. ص259.

[3]- ينظر: إبراهيم محمود خليل. النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك. ط1، دار المسيرة، 1424هـ - 2003م. ص140.

[4]- ينظر: عبد الله الغذامي. النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية.. ص ص62، 63.

[5]- ينظر: نفسه. ص32.

[6]- نفسه. ص ص31، 32.

[7]- حفناوي بعلي. مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن.ص20.

وفي مقابل ماله، هناك ما عليه أيضا من إشكالات تمس المفهوم والمصطلح، نظرا لطراوته وميوعته، فإشكال « مفهوم النقد الثقافي يأتي من ارتباطه بمفاهيم أخرى في المجال نفسه؛ مثل الثقافة، والدراسات الثقافية، والمادية الثقافية، وشعرية الثقافة، والتاريخانية الجديدة، والتحليل الثقافي، بل إن ثمة إشكالا بين مفهوم النقد (*Criticism*) من جهة، ومصطلح النقد الفلسفي/الفاحص(*Critique*) من جهة أخرى»[1]، أما المصطلح فهو نقطة التأزم التي تنطلق منها الإشكالية، فمصطلح النقد الثقافي يُعدُّ « مصطلحا قلقا، أو بالأحرى مثيرا للقلق لدى دارسي الأدب ونقاده »[2]، وليست هذه الإشكالات والعيوب فقط، بل هناك إشكالات أخرى مضمرة في نسق النقد الثقافي، لا تزال تتستر بعباءة الجدة والعلمية والتطور، كما هناك أيضا إيجابيات على مستوى الحركة النقدية، ويبقى مجال النقد الثقافي كالأرض البكر، قابلا للافتراع والبحث.

بعد هذه المحاورة النقدية مع مصطلحي الشعرية، والثقافة، حيث عرضت فيها نصوص وآراء لنقاد قدامى ومحدثين، يبدو ممكنا القول بأن الشعرية من خلال مفهومها، منهج عام لقراءة النص، يكاد يجمع كل الآليات و الإجراءات النقدية الخاصة بالمناهج الأخرى، والتي تبحث عن العناصر أو الخصائص المميزة للنص الأدبي، أو عن الجمالية، أو عن الشيء المثير للذة والمتعة والدهشة في النص. وهي قبل أن تكون منهجا، هي نظرية؛ كنظرية التماثل عند (ياكبسون)، ونظرية الانزياح عند (كوهين)،ونظرية البيان عند عبد الله الغذامي، واجتماع هذه النظريات وائتلافها طَوَّرها إلى منهج حداثي موفق في إجراءاته.

و مع هذا الدرس الثقافي، أصبح النص الشعري، إضافة إلى أنه علامة جمالية، يحمل علامة ثقافية، فالقصيدة تكوين، و مشروع ثقافي وفكري وارتباط حضاري، قبل أن تكون عملا ومنجزا جماليا، والقصيدة خلاصة مشحونة، للتلاحم بين الشعري والثقافي، وهو ما سيوجه إليه الضوء في الدراسة اللاحقة المتمثلة في: الموروث الثقافي في الشعر قبل أبي تمام.

---

[1]- حسن البناء عز الدين. مقال موسوم بـ "النقد الثقافي في الدراسات العربية المعاصرة".محاور، مجلة النقد الأدبي والدراسات الثقافية. ص219.

[2]- نفسه. ص ن.

الفصل الثاني

المورو ث الثقافي في الشعر قبل أبي تمام

توطئة:

المبحث الأو ل: ثقافة الشعر في العصر الجاهلي

- ثقافة الأيام والأنساب
- الثقافة اللغوية
- الثقافة الحكمية

المبحث الثاني: ثقافة الشعر في العصر الإسلامي

أولا: ثقافة الشعر في صدر الإسلام

- الثقافة الدينية
- الثقافة التاريخية

ثانيا: ثقافة الشعر في عصر بني أمية

- الثقافة الأدبية
- الثقافة التاريخية
- الثقافة الدينية
- الثقافة الأجنبية

المبحث الثالث: ثقافة الشعر في العصر العباسي قبل أبي تمام

- الثقافة الأدبية
- الثقافة التاريخية
- الثقافة الدينية
- الثقافة الأجنبية

توطئة:

يبدو أنّ كلّ مجتمع يسعى إلى حفظ ثقافة يشيد بها أصالته، وما لها من حصن منيع يجابه به تيار الغزو الثّقافي، كما يطعم منها أفراده، وكذا الفنون التي تجري فيه، بما يخدمها وتأنس به، فالمجتمع في أفراده وبيئته المنبع الأصلي لهذه الثّقافة، وهي قابلة للتّطوّر، والتلوّن، مدام الزّمن في حركته الدائبة[1].

وما كان على المجتمع العربي من سبيل لحفظ ثقافته، سوى أن يركن إلى الشعر ويمارسه كإبداع متميز، فالشعر ديوان العرب فيه أخبارهم، أيامهم، أنسابهم، لغتهم، غريبهم، عاداتهم، تقاليدهم...الخ، فيه تراثهم، وأصالتهم، بل فيه ما ثقفوه من الأمم الأخرى.

وقد جاء هذا على لسان النقاد القدامى، كما آمن به المحدثون ورددوه في تضاعيف كتاباتهم، فابن سلام الجمحي يقول، إن «...للشعر صناعة وثقافة...»[2]، ويزيد ابن قتيبة في كتابه الشعر والشّعراء" على ما قاله الجمحي في أن الشّعر دقّة وتأكيدا، مركزا على الثقافة في الشعر، ذلك حينما أحصى المعارف التي ينقلها الشعر، المتمثلة لديه، في الأخبار؛ أي المعرفة التّاريخية، ثم الأنساب الصحاح، والحكم المضارعة لحكم الفلاسفة، والمعرفة المتعلقة بالخيل، والنّجوم والرّياح، والبرق، والسّحب...الخ[3].

إن ابن قتيبة يريد إقامة حدود واضحة للمعرفة، فهو يكرّس كتابا للشعر؛ لأنه رأى فيه أداة ضرورية لاكتساب اللغة، وأنه ينقل ثقافة ينبغي تملكها أيضا[4]، ولذلك- ربما- «...لم يكن من سبيل لحفظ ذاكرة الأمة سوى الأقوال الموقعة والمحفوظة بالوزن والقافية، حتى لقد صارت الأوزان خير حارس لا للذاكرة فحسب، بل للهوية الثقافية والذهنية للأمة، ولئن كانت الأوزان والقوافي، وسائل مساعدة على الحفظ، وضبط حدود الكلام ومنعه من التفلت، فإنها بهذا حفظت تاريخ

---

(1)- ينظر: فاتن محمد شريف. الثقافة والفلكلور.ص8.

(2)- ابن سلام الجمحي طبقات فحول الشعراء، (ليدن، 1913). تح، محمود محمد شاكر. ط1، مطبعة المدني، القاهرة، د ت. ص3.

(3)- ينظر: أبو محمد عبد الله بن مسلم، ابن قتيبة. الشعر والشعراء. بيروت، 1964م. ص11.

(4)- ينظر: جمال الدين بن الشيخ. الشعرية العربية، تتقدمه مقال حول خطاب نقدي. ص10.

العقل العربي، وشخصية هذه الثقافة من الاندثار»[1]، لذا كان الشعر ميراثا بين العرب، يتداولونه في مجالسهم، ويحفّظه أبناءهم، وأحفادهم، حتى لا يفقد المجتمع العربي هويته، كما لا يخفى أن للثقافة أثر جمالي في الشعر، وخصوصا على مستوى اللغة، والصورة الشعرية.

ويحضر في هذا السياق مفهوم "وهب روميةللنص الشعري الذي كثيرا ما ناوشه وتعمّقه بالدراسة وخصوصا القديم، يقول: إن النص الشعري هو شعر لا أكثر ولا أقل وأن شعريّته هي التي جعلته شعرا، وتنحصر هذه الشاعرية وتتجلى ـ في الوقت نفسه ـفي استخدام اللغة استخداما كيفيا خاصا...وقد يحمل النص الشعري مواد سياسية واجتماعية ونفسية وخلقية وأسطورية...ولكن هذه المواد أو العناصر...لا تبقى موادا خاما، بل تغدو عناصر شعرية...» [2]، فللشاعر رؤيا جمالية للعالم من حوله يشكل بها نص الحلم، أو إبداعه الشعري، كما يعبر عن هذه الرؤيا أو الوعي بأسلوب جميل رفيع، لذا كان «الشعر مُركب كثيف تنصهر فيه عناصر شتى، [فهو] بنية لغوية، معرفية، جمالية»[3]؛ إنه فن وإبداع مركب من الشعرية والثقافة، كمخزون معرفي ونسقي تم تحويله إلى عناصر شعرية جمالية.

---

[1]ـ حسن البّا عز الدين. الشعرية والثقافة (مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر القديم). ص9.

[2]ـ وهب أحمد رومية. شعرنا القديم والنقد الجديد. عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 1996م. ص25.

[3]ـ نفسه. ص25، 26.

المبحث الأول: ثقافة الشعر في العصر الجاهلي

كان الشعر ديدن المجتمع في العصر الجاهلي يقولونه، ويتناقلونه بالرواية والحفظ، ويدّ رون فيه كل ما يصول ويجول في بيئتهم بكل واقعية وصدق، لذا كان ميلاده بينهم[1]، وأما عن المخزون الثقافي في هذا الشعر، فينتابه شيء من الغموض، لتراكماته غير المنتظمة، لذا يحتاج إلى عملية فرز وتفكيك، ربما تجليه وتكشف جمالياته.

- ثقافة الأيام والأنساب

لقد عمل المجتمع في العصر الجاهلي على ترسيخ الأخبار والأنساب في الشعر، حتى يرثها أبناؤهم إلى ما شاء الله من المستقبل، فكان لهم من العلوم، علم الأنساب، الذي تتجلى أهميته الحاسمة « في إقامة قواعد الانتساب إلى الجماعة العربية الإسلامية، وانتقال السلطة» [2]، وهي على ما يبدو تقترن بالأخبار، التي تتمثل في المعرفة التاريخية، المتعلقة بعرب الجاهلية في أيامهم[3]، والشيء الذي يناله الإعجاب، هو أنها تجمع بين البنية الشعرية و البنية القبلية، فتكشف عن الارتباط والتلاحم بينهما، سواء كان ما يجسّ د البنية القبلية، أيام القحطانية فيما بينها أو أيام ربيعة وتميم أو أيام قيس وتميم، فإن الارتباط يظهر على الصعيدين الوحدة بين الشاعر وقبيلته، ثم الوحدة بين ما تمارسه القبلية وما يقوله الشاعر من جهة ثانية[4].

إن الأخبار و الأنساب من أهم المواد التي تشكل موضوع القصيدة الجاهلية، وبناءها الثقافي، و من ذلك قول المهلهل بن ربيعة في قصيدته التي صنفها صاحب الجمهرة في المنتقيات:[5]

جَارَت بنو بكرٍ ولم يعدِلوا والمرءُ قد يعرِفُ قَصدَ الطَّرِيق

---

(1)- الجاحظ. كتاب الحيوان. ج1. ص7.

(2)- ينظر: جمال الدين بن الشيخ. الشعرية العربية، تتقدمه مقال حول خطاب نقدي. ص11.

(3)- ينظر: نفسه. ص ن.

(4)- ينظر:أدونيس، علي أحمد سعيد أسبر. الثّابت والمتحول، الأصول. ط5، دار الفكر، 1406هـ- 1986م. ص101.

(5)-أبو زيد محمد بن الخطاب القرشي. جهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام. تح، علي محمد البجاوي. ط1، نهضة مصر، 1981م. ص 458.

حَلَّت رِكَابُ البَغْيِ من وَائِلٍ في رَهْطِ جسّاسٍ ثِقالَ الوُسُوق

وفي حادثة مقتل بجير يقول المهلهل:[1]

فَإِنّي قد تَرَكْتُ بِوَارِدَاتٍ بُجَيْراً في دمٍ مثلِ العَبِيرِ
وهَمّامَ بن مُرَّةَ قد تَرَكْنا عليهِ القَشْعَمانِ من النُّسورِ

و البيتان من قصيدة له، ذكرها صاحب الأصمعيات، مطلعها:

أَلَيْلَتَنَا بذِي حُسُمٍ أُنِيرِي إذا أنتِ انقَضَيْتِ فلا تَحُورِي

وقد استدعى فيها ذكر القبائل، والعداء الذي ثار بينها، كما يفخر بانتسابه إلى تغلب، وبقوتهم وقدرتهم على الثأر.

ويقدم الحارث بن عباد لحظةً تاريخيةً من مقتل بجير، وبداية حربه التي كان يعتزلها، فيقول:[2]

قَرِّبَا مَرْبَطَ النَّعَامَةِ مِنّي لَقَحَتْ حَرْبُ وائلٍ عن حِيَالِ
لم أَكُنْ من جُنَاتِهَا عَلِمَ اللـ ـهُ وإني بِحَرِّهَا اليومَ صالِ
لا بُجَيرٌ أَغْنَى قَتِيلاً ولا رَهْـ ـطُ كُلَيبٍ تَزَاجَرُوا عن ضَلالِ

[1]- الأصمعي. الأصمعيات. تحقيق وشرح، أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون. ط3 ، دار المعرفة، مصر، د ت. ص ص 154، 155.

[2]- نفسه. ص71.

أما الحصين ابن الحمام المري، فيبدي ثقافة تاريخية فيها من الأيام و الأنساب ما يجعل من الشعر خزانة للمعرفة؛ إذ يقول في قصيدة أوردها له صاحب المفضليات:[1]

جَزَى اللهُ أَفْنَاءَ العَشِيرَةِ كُلَّها ... بِدَارَةِ مَوضُوعٍ عُقُوقًا ومَأْثَمَا
بني عَمِّنا الأَدْنَيْنَ منهم ورَهْطَنَا ... فَزَارَةَ، إذ رَامَتْ بنا الحَربُ مُعْظَمَا
مَوَالِي مَوَاليْنا الوَلادةُ منهم ... ومَولى اليمينِ حابِسًا مُتَقَسِّمَا
ولَمَّا رَأَيتُ الوُدَّ ليسَ بنافِعِي ... وأَنْ كانَ يومًا ذَا كَواكِبَ مُظْلِمَا
صَبَرْنا وكَانَ الصَّبْرُ فِينا سَجِيَّةً ... بأَسْيَافِنا يَقْطَعْنَ كَفًّا ومِعْصَمَا
يُفَلِّقْنَ هَامًا مِن رِجالٍ أَعِزَّةٍ ... علينا، وهم كانُوا أَعَقَّ وأَظْلَمَا

يذكر الشاعر في هذه الأبيات، حادثة تاريخية وقعت في دارة موضوع، الذي أشار إليه في البيت الأول، وهو أن بني سعد بن ذبيان، و فيهم بنو صرمة بن مرة، كرهوا حصينا لما كان من منعه جيرانه الحرقة، وهم أعداؤهم، لذا خرج الحصين في عدد من قبيلة بني واتلة بن سهم، وفي حلفائهم الحرقة، ونكص عنه من بني سهم بنو عدوان وبنو عمرو، فلما ألفاهم نزل فيهم، وهزمهم شر هزيمة[2].

ففي قصيدته كل ما جاء في الحادثة؛ إذ يذكر أهم الأحداث و أماكنها، كما يذكر أسماء بعض أعدائه من القبائل، وحلفائه و مناوئيه؛ فمن القبائل (ثعلبة ، وآل ذبيان، عرينة، وعدوان، آل سبيع، و جحاش...). و يقول في معتركهم:

بِمُعْتَرَكٍ ضَنْكٍ بِهِ قِصَدُ القَنَا ... صَبَرْنا له قدْ بَلَّ أَفْرَاسَنَا دَمَا

[1] المفضل الضبي. المفضليات. تحقيق وشر ح، أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون. ط1، دار المعارف، د ت. ص ص 64- 69.

[2] ـ ينظر: نفسه (الذيل). ص64.

ولقد كان دريد بن الصمة دقيقا في تبليغ هذه الأخبار، وفي فخره بالأنساب؛ إذ يمضي بالقارئ في رحلة يجوب فيها بين أسماء القبائل وسادتها، و بعض مواقع الأحداث المهمة، كما يدلّه على عدوه، من خلال وصفه في خوفه وفراره، م ُظ َ ِ ا قوة وحزم قومه ومجد قبيلته، يقول:[1]

يا راكبًا إمّا عَرَضْتَ فَبَلِّغَنْ أبَا غَالبٍ أنْ قَدْ تَأَرْنَا بغَالِبِ
وأَبْلِغْ نُمَيْرًا إنْ مَرَرْتَ بدَارِهَا على نَأْيِهَا فَأَيُّ مَوْلًى وطَالِبِ
قَتَلْتُ بِعَبْدِ اللهِ خَيْرَ لِدَاتِهِ ذؤابَ بنَ أَسماءَ بنِ زَيدِ بنِ قَارِبِ

يأتي الشاعر في هذه القصيدة على خبر غزوة دريد لغطفان، وغارته على بني ثعلبة بن سعد بن ذبيان، وهروب عياض بن ناشب التغلبي، وغزوته وغارته على أشجع ...الخ، وفيها يفخر بتشفيه من قاتلي أخيه، وظفره بثأره، بوقوع ّ د فزارة واصفا ما أصابهم في القتال، وهروب أشجع، وفرار عياض، ثم يصف فتكهم بهم و انتصارهم[2].

ويبدو أن في شعر المعلقات من الثقافة التاريخية والأنساب، كثافة ملفتة للانتباه، فلا تكاد معلقة تخلو من حادثة تاريخية، ولو كانت شخصية في غير حرب أو ثأر، ومن ذلك قول عمرو بن كلثوم في معلقته، يذكر أيام بني تغلب ويفخر بهم: [3]

فهلْ حُدِثْتَ في جُشَمِ بنِ بَكْرٍ بِنَقْصٍ في خُطُوبِ الأَوَّلِينا
وَرِثْنَا مَجْدَ عَلْقَمَةَ بنِ سَيْفٍ أَبَاحَ لَنَا حُصُونَ المَجْدِ دِينا
وَرِثْتُ مُهَلْهِلًا وَالخَيْرَ مِنْهُمْ زُهَيْرًا نِعْمَ ذُخْرُ الذَّاخِرِينا
وعَتَّابًا وكُلْثُومًا جَمِيعًا بِهِمْ نِلْنَا تُرَاثَ الأَكْرَمِينا
وَذَا البُرَةَ الَّذِي حُدِّثْتَ عَنْهُ بِهِ نُحْمَى ونَحْمِي المُجْحَرِينا

[1]- الأصمعي. الأصمعيات. ص111.

[2]- ينظر: نفسه (الذيل). ص ن.

[3]- أحمد بن الأمين الشنقيطي. المعلقات وأخبار قائليها. ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1413هـ-1993م. ص ص98،100.

ومِنَّا قَبْـلَهُ السَّاعِـي كُلَـيـبٌ فَأيُّ المَجْـدِ إلاّ قَـدْ وَلِينا

فهو هنا يفخر بالنسب والمجد الذي ورثوه، فكانت لهم الولاية في ذلك، ثم يضيف قائلا:

إلَيْكُـمْ يا بَنِي بَكْرٍ إلَيْكُـمْ أَلَـمَّا تَعْـرِفُوا مِنَّـا اليَقِينا
أَلَمَّـا تَعْـرِفُوا مِنَّـا ومِنْـكُـمْ كَتَـائِبَ يَطَّعِنَّ وَيَـرْتَمِينا
عَلَيْـنا البَيْـضُ واليَـلَبُ اليَـمَانِي وأَسْيَـافٌ يَقُـمْنَ وَيَنْـحَنِينَا

إن التقاعتصويره وتفصيله، يقربك من جوّ القصيدة، فتشهد صراعهم، كرّهم وفرّهم، قتلاهم وانتصاراتهم، وانتسابهم لمن يورّثون المجد والولاية.

و يستلهم الأعشى أيامهم التي خلضوا مع قبائل العرب، كبني أسد، و ربيعة، وقشير...الخ، ليفتخر بالأنساب وبالمجد الذي كسبوا، ومن شواهد هذا قوله:[1]

سَائِلْ بَنِي أَسَـدٍ عَنَّا فَقَـدْ عَلِمُـوا أَنْ سَـوْفَ يَأْتِيـكَ مِنْ أَنْبَـائِنَا شَكَلُ
واسْأَلْ قُشَيْـرًا وَعَبْـدَ اللهِ كُلَّـهُـمُ واسْـأَلْ رَبِيعَـةَ عَنَّـا كَيْـفَ نَفْتَعِلُ
إنَّا نُقَـاتِلُـهُـمْ حتَّـى نُقَتِّـلَهُـمْ عِنْـدَ اللِّقَـاءِ وإنْ جَـارُوا وإنْ جَهِلُوا
قَدْ كَانَ فِي آلِ كَهْفٍ إنْ هُـمُ احْتَرَبُوا والْجَاشِـرِيَّةِ مَـنْ يَسْـعَى وَيَنْتَضِلُ

لقد شحن امرؤ القيس، ولبيد بن أبي ربيعة، والحارث بن حلزة، والنابغة، وعنترة بن شداد العبسي، شعرهم بالأخبار والأنساب التي قلما يخلو منها شعر الفحول، فثقافة الخبر والنسب أمر عام في أشعار العرب، هي في أشعار الجاهليين والإسلاميين جميعا، في أشعار حسان بن ثابت، وعبدة بن الطبيب، وعلقمة الفحل، والنمر بن تولب، ولبيد، و الفرزدق...، فالشعراء ألسنة قبائلهم، وخزّان معارفهم.

[1]_ السابق. ص133.

- الثقافة اللغوية

ينضح الشعر الجاهلي بثقافة لغوية أصيلة، فهو بها زاد للمعاجم العربية ومرجع يلجأ إليه النحاة إذا ما أرادوا الاستشهاد لقضية نحوية أو صرفية، ثم إنه بعد نزول القرآن الكريمأصبح أكثر كثافة و أصبح الشعر الجاهلي شاهدا على إعجازه، حتى إن علماء اللغة والدين لا يحفّظونَه لذاته، بل لما يحويه من لغة مصدرها القرآن، في ألفاظها وتراكيبها، وكذلك معانيها، وبذلك أصبحت معجم تفسير للقرآن والحديث.

فأبو زيد القرشي يدرج في كتابه "جمهر ة أشعار العرب" أمثلة كثيرة، لما أسلف فيه الذكر، منها قول الأعشى: [1]

يقولُ بها ذُو مِـــرَّةِ القَوْمِ منْهُـمُ لصَاحبِهِإذ خاف منها المَهَالِكَا

المر ّ ة الجلية و يقال القوة، قال اللهتعالى: ﴿ ذُو مِرَّةٍ فَاسْتَوَى ﴾[2].

وقول زهير بن أبي سلمى: [3]

مُكَلَّلٌ بأصُولِ النَّبْتِ تَنسُجُه رِيحُ الجَنُوبِ لِضَاحِي مَائِهِ حبُك

الحبك، الطرائق [في الماء] قالو اللهتعالى: ﴿ ذَاتِ الْحُبُكِ ﴾[4].

كذلك قول النابغة للنعمان بن المنذر: [5]

إلاّ سُليمان إذ قال المليـــكُ له قُـمْ فِي البَرِيَّةِ فأحْدُدْها عن الفَنَدِ

---

[1]_ القرشي. جمهرة أشعار العرب. ص 19.

[2]_ النجم. الآية 6.

[3]_ القرشي. جمهرة أشعار العرب. ص16.

[4]_ الذاريات. الآية7.

[5]_ القرشي. جمهرة أشعار العرب.ص17.

الفند، الكذب، قال الله تعالى:﴿لَوْلَا أَن تُفَنِّدُونِ﴾[1] أي تكذّبون.

هذا في موافقة اللفظ من الشعر مع ما يقابله في القرآن الكريم، أما اللفظ المختلف ومجاز المعاني، فكما هو في كلام العرب، كذلك هو في القرآن، ومنه قول الشماخ بن ضرار التغلبي:[2]

أعائِشُ ما لقومِكَ لا أراهُمْ يُضِيعونَ الهِجَانَ مع المُضِيعِ

لا ههنا زائدة، والمعنى ما لقومك أراهم. قال تعالى:﴿غَيْرِ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلَا الضَّالِّينَ﴾[3]، فلا ههنا زائدة، والمعنى: غيرالمغضوب عليهم والضّالين.

ومن مجاز المعاني قول امرئ القيس: [4]

قِفَا فاسألا الأطلالَ عن أُمِّ مالِكٍ وهلْ تُخبِرُ الأطلالُ غيرَ التهالُكِ

فقد علم أن الأطلال لا تجيب إذا سئلت، وإنما معناه؛ قفا فسألا أهل الأطلال، قال تعالى: ﴿وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا﴾[5]؛ يعني أهل القرية.

وقال شداد بن معاوية العبسي أبو عترة:[6]

ومَنْ يكُ سائِلاً عَنّي فإني وجِرْوَةُ لا تَرُودُ ولا تُغَارُ

---

(1)_ يوسف. الآية 94.

(2)_ القرشي. جمهرة أشعار العرب. ص12.

(3)_ الفاتحة. الآية7

(4)_ القرشي. جمهرة أشعار العرب. ص13.

(5)_ يوسف. الآية 82.

(6)_ القرشي. جمهرة أشعار العرب. ص13.

ترك خبر نفسه وجعل الخبر لجروة، قال الله عز وجل: ﴿ وَمَن يُشَاقِّ اللَّهَ فَإِنَّ اللَّهَ شَدِيدُ الْعِقَابِ ﴾[1]،فكفّ عن خبر الرسول.

يبدو أن لغة الشعر الجاهلي، هي لغة القرآن والحديث؛ جاءت شارحة لغريبه شاهدة على إعجازه، وكذلك حال الشعر الإسلامي معها ـ وسيأتي التفصيل فيه ـ إلا أن اختلاف تعامل الشعر مع اللغة في كلا العصرين واضح ؛ فالعصر الجاهلي سبق الشعر فيه القرآن، الذي أنزله الله بلغة قريش بلسان عربي مبين، أما العصر الإسلامي فهو مهد القرآن والحديث، فيه انتصرا على الشعر، فأستقى منهما لغته، بل خضع لكل ما جاء به الإسلام وصدّقه.

- **الثقافة الحكمية**

و تجانب الثقافة التاريخية، واللغوية في الشعر الجاهلي،الحكمة المضارعة لحكم الفلاسفة، وهي كثيرة في أشعارهم، ولكنها ليست ذات مصدر فلسفي، وإنما مصدرها الخبرة البسيطة المحدودة في بيئتهم[2]، ويكفي في هذا مثالا، ما قاله طرفة بن العبد، و زهير بن أبي سلمى في معلقتيهما، يقول طرفة:[3]

أرى العيش كنزاً ناقصاً كل ليلة وما تنقص الأيام والدهر ينفد

وعرف زهير بن أبي سلمى بالحكمة الكثيرة في أشعاره، من ذلك قوله في معلقته:[4]

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولاً لا أبالك يسأم (...)
رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته ومن تخطئ يعمر فيهرم
ومن لا يصانع في أمور كثيرة يضرس بأنياب ويوطأ بمنسم
ومن يجعل المعروف من دون عرضه يفره ومن لا يتق الشتم يشتم (...)

---

[1]- الحشر. الآية 4.

[2]- ينظر: شوقي ضيف. تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي. ط8، دار المعارف بمصر، د ت. ص87.

[3]- أحمد بن الأمين الشنقيطي. المعلقات وأخبار قائليها. ص69.

[4]- نفسه. ص ص 79، 80.

وَمَنْ يَجْعَلِ المَعْرُوفَ فِي غَيْرِ أَهْلِهِ يَكُنْ حَمْدُهُ ذَمًّا عَلَيْهِ وَيَنْدَمِ

إلى أن يقول:

لِسَانُ الفَتَى نِصْفٌ وَنِصْفٌ فُؤَادُهُ فَلَمْ يَبْقَ إِلاَّ صُورَةُ اللَّحْمِ وَالدَّمِ

وَإِنَّ سَفَاهَ الشَّيْخِ لا حِلْمَ بَعْدَهُ وَإِنَّ الفَتَى بَعْدَ السَّفَاهَةِ يَحْلُمِ

كما نطق بالحكمة شعراء جاهليون كثر، لم يكن للفلسفة أثر فيها، وإنما كانت نابعة من مروءتهم، و خبرتهم في الحياة، وهي تجري مجرى التعاليم، والأحكام التي تضبطهم وتقيدهم[1].

[1]- ينظر: شوقي ضيف. العصر الجاهلي. ص79.

ü المبحث الثاني: ثقافة الشعر في العصر الإسلامي

أولا: ثقافة الشعر في صدر الإسلام

اسطاع الإسلام أن يتجاوز الفكر الجاهلي بكل ما آتاه الله من نور القرآن، فراح متوغلا في أوساطهم يمسح الرَّان من على قلوبهم، ويفكّهم من كيد الشيطان، ويجمع الشعراء حول الرسولρ ، كما « تمثل تأثير الإسلام في كل الفنون الشعرية التي كانت تسود عصر صدر الإسلام والدولة الأموية، وفي خصائص الشعر الفنية، من حيث الألفاظ والمعاني والأفكار والصور والأخيلة»[1]، ومع هذا، فقدعبرّ شعراء صدر الإسلام عن مواضيعهم من مدح للرسول، وهجاء للمشركين، ودفاع عن الإسلام بالأسلوب الجاهلي، سواء في بناء القصيدة أو في طريقة التعبير، وبه تبلور الشعر في رؤية إسلامية تُطوِّقها الروح الأخلاقية، فكان تابعا لصدى المؤسسة الاجتماعية، وعلى رأسها الدولة، كما ارتبط بلغة القرآن ـ لغة الشعر الجاهلي ـ في فصاحتها وبيانها، وانبثقت فيه نظرية الالتزام، التي منها ظهرت السلفية، فوحّدت بين الدين والقيم، واللغة، ونتج نموذج جديد من الشعر، جاهلي الشكل، إسلامي المحتوى[2].

- الثقافة الدينية

يبدو أن مهمة الشعر الجديدةالمتي حمَّلها الإسلام على كاهله وشدّها بأشطان الرعاية؛ من نشر للأخلاق و الفضائل،وهجاء للمشركين وردّ آذاهم، ودعوتهم، جعلته يحظى بلقب المصدر الثاني للمعرفة بعد القرآن الكريم، وخاصة الإسلامية منها [3].

فهذا أبو ذؤيب الهذلي، يرثي أبناءه بروح إسلامية، فيها إيمان بالموت، والقدر المسطر، كما تجَهُ له حكمة تجري على لسانه، يقول:[4]

---

[1]ـ سامي مكي العاني. الإسلام والشعر. عالم المعرفة، أغسطس 1996م. ص5.

[2]ـ ينظر: أدونيس. الثابت والمتحول، الأصول. ص99، 100.

[3]ـ ينظر: نفسه. ص157.

[4]ـ ديوان الهذليين، ط1، دار الكتب المصرية، دت. ج1. ص1.

أمنَ المنُونِ وريبِهَا تَتَـــوجعُ والدَّهْرُ ليسَ بمُعتبٍ من يجْزَعُ(...)
أودَى بَنِيَ فأعقبُـوني غـصَّةً بعدَ الرُّقَـادِ وعَبْرَةً لا تُقْلَعُ
فَغَبرتُ بَعدَهُـم بعَيشٍ ناصِبٍ وإخَالُ أنّي لاحِـقٌ مُستَتبَعُ
وإذا المنيَّةُ أنشبَـتْ أظفارَهَا أَلفَيْتَ كُـلَّ تَمِيْـمَةٍ لا تَنْفَعُ
والنّفسُ راغِبَـةٌ إذا رَغَّبْتَهَا وإذا تُـــرَدُّ إلى قَلِيـــلٍ تَقْنَعُ

فقصيدة أبي ذؤيب الهذلي رائعة خالدة، أخذت من القرآن الكريم، طمأنينة للقلب الحزين، ولوحات فنية مادتها المعاني القرآنية، وأداتها الصور الشعرية، لذا كان في معانيها كثيرا يماتناصٌ مع القران الكريم أيكقولهتعالى﴿وقُلْ إِنَّ الْمَوْتَ الَّذِي تَفِرُّونَ مِنْهُ فَإِنَّهُ مُلَاقِيكُمْ ﴾[1]، وقوله تعالى﴿وَلَوْ كُنتُمْ فِي بُرُوجٍ مُّشَيَّدَةٍ ﴾[2].

ويتضح أثر القرآن الكريم في شعر النمر بن تولب؛ من ذلك قوله:[3]

ومَتَى تُصِبْكَ خَصَاصَةٌ فَأَرِجُ الغِنَى وإلى الذِي يُعْطِي الرَّغَائِبَ فَارْغَبِ

فالمعنى من قوله تعالى﴿عَلَى أَنفُسِهِمْ وَلَوْ كَانَ بِهِمْ خَصَاصَةٌ ﴾[4]، وقوله﴿يَحْسَبُهُمُ الْجَاهِلُ أَغْنِيَاءَ مِنَ التَّعَفُّفِ تَعْرِفُهُم بِسِيمَاهُمْ لَا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا ﴾[5]، أما المعنى في الشطر الثاني، فمن قوله تعالى:﴿فَإِذَا فَرَغْتَ فَانصَبْ وَإِلَىٰ رَبِّكَ فَارْغَب ﴾[6].

---

(1)- النساء. الآية 78.
(2)- الجمعة. الآية 08.
(3)- ابن قتيبة. الشعر والشعراء.ح1. ص269.
(4)- الحشر. الآية 9.
(5)- البقرة. الآية 273.
(6)- الانشراح. الآية 7، 8.

وخير ما قيل في أبي بكر بعد وفاته، قول حسان بن ثابت:[1]

إذا تذكرت شجوا من أخي ثقة فاذكر أخاك أبا بكر بما فعلا
خير البرية أعلاها وأعدلها إلا النبي أوفاها بما حملا
والتالي الصادق المحمود مشهده وأول الناس منهم صدق الرسلا
عاش حميدا لأمر الله منتبعا بهدي صاحب الماضي وما اتقلا

يحزن حسان لوفاة أبي بكر، حب رسول الله ﷺ خِلّه، الذي لم يكن له كفؤا بين أصحابه عده، وبهذه العاطفة يتّجه الشاعر صوب القرآن، يأخذ منه ألونا بديعة لرسم لوحة، يعطي فيها بطاقة فنية مختصرة لهذا الرجل الذي يقول الله تعالى: ﴿ وَصَدَّقَ بِهِ أُوْلَئِكَ هُمُ الْمُتَّقُونَ ﴾[2]، وقوله تعالى: ﴿ إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ لاَ تَحْزَنْ إِنَّ اللّهَ مَعَنَا ﴾[3].

وكان زاد النابغة الجعدي في ألفاظ و معاني شعره، القرآن الكريم، من ذلك قوله:[4]

الحمد لله لا شريك له من لم يقلها فنفسه ظلما
المولج الليل في النهار وفي الليل نهارا يفرج الظلما

فمعاني هذه الأبيات من قوله تعالى: ﴿ رَبِّ الْعَالَمِينَ ﴾[5]، وقوله: ﴿ يُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَيُولِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ وَهُوَ عَلِيمٌ بِذَاتِ الصُّدُورِ ﴾[6].

---

[1]- حسان بن ثابت. الديوان. ط1، مطبعة المحمدية، 1281هـ . ص83.
[2]- الزمر. الآية33.
[3]- التوبة. الآية40.
[4]- ابن قتيبة. الشعر والشعراء. ص 294.
[5]- الفاتحة. الآية2.
[6]- الحديد. الآية6.

ولعبدة بن الطبيب عينية أوردها له صاحب المفضليات في كتابه، وهي جذوة من نور القرآن، نفخ فيها من روحه الإبداعية، فتمثلت قصيدةً عينيةً توحي بتقوى الله وبرّ الوالدين، وعصيان النّمام، والحذر من فتنته التي يدخلها بين الصفوف حتى يفرقها، وهو في هذا على خطى لقمان الحكيم، ومن هذه القصيدة قوله:[1]

أوصيكُمُ بِتُقَى الإِلهِ فَإِنَّه يُعطِي الرَّغَائِبَ مَن يَشَاءُ وَيَمنَعُ
وَبِبِرِّ والدِكُم وطَاعَةِ أَمْرِهِ إِنَّ الأَبَرَّ مِن البَنِينِ الأَطْوَعُ
واعْصُوا الذِي يُزْجِي النَمَائِمَ بَينَكُم حَرْبًا كَمَا بَعَثَ العُرُوقَ الأَخْدَعُ

إنّ المصطلح الديني الذي جاء في الأبيات؛ كالتقوى والبر والطاعة والنميمة، ينيرها، ويقوي معناها، ويدعم لفظها، ومعنى الأبيات يتدفق من آي الذكر الحكيم، في قوله تعالى: ﴿ يَبْسُطُ الرِّزْقَ لِمَن يَشَاءُ مِنْ عِبَادِهِ وَيَقْدِرُ لَهُ إِنَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ ﴾[2]، وقوله أيضا: ﴿ وَاتَّقُوا رَبَّكُمْ وَاخْشَوْا يَوْمًا لَّا يَجْزِي وَالِدٌ عَن وَلَدِهِ وَلَا مَوْلُودٌ هُوَ جَازٍ عَن وَالِدِهِ شَيْئًا ﴾[3]، وبهذه الوصايا يتقمص الشاعر شخصية لقمان وهو يوصي ابنه ببر الوالدين، إلى قوله تعالى: ﴿ وَوَصَّيْنَا الْإِنسَانَ بِوَالِدَيْهِ حَمَلَتْهُ أُمُّهُ وَهْنًا عَلَى وَهْنٍ وَفِصَالُهُ فِي عَامَيْنِ ﴾[4]، كما ورد في صحيح مسلم عن أبي هريرة ψ عن النبي ρ قال: (رَغِمَ أَنْفُ، ثُمَّ رَغِمَ أَنْفُ، ثُمَّ رَغِمَ أَنْفُ. قِيلَ مَن يا رَسُولَ اللَّهِ قال: من أَدْرَكَ وَالِدَيْهِ عِنْدَ الْكِبَرِ أَحَدَهُمَا أَوْ كِلَيْهِمَا فَلَمْ يَدْخُلِ الْجَنَّةَ)[5]، وقوله تعالى: ﴿ وَقَضَى رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا ﴾[6].

---

[1]- المفضل الضبي. المفضليات. ص 146.
[2]- العنكبوت. الآية 26.
[3]- لقمان. الآية 33.
[4]- لقمان. الآية 14.
[5]- مسلم بن الحجاج أبو الحسين النيسابوري. صحيح مسلم. الحديث رقم(6457). شرح النووي. ط1، دار بن الهيثم، 2003م. مج8 .ص164.
[6]- الإسراء. الآية 23 .

في خضم هذا التوهج الديني الذي حدّد معالم ومنارات في الشعر الإسلامي، فتق الجمال رتق المضمون، وسال فيه عذبا، مبديا شعرية لا تكاد تبين إلاّ باستشفافه، فهو جمال من ورائه جمال.

- الثقافة التاريخية

كان الشعر في صدر الإسلام خير حافظ لتاريخ غزوات الرسول، وخير شاهد على أهم أحداثهاكقول الحَيْشُ بن هلال الرِّقُيعِي، في مقطوعة شعرية، وهي تروى للعباس بن مرداس كذلك، منها:[1]

شَهِدْنَ مع النَّبي مُسَوَّمَاتٍ حُنَيْنًا وهي دَامِيَةُ الحَوَامِي
ووَقْعَةَ خَالدٍ شَهِدَتْ وحَكَّتْ سَنَابِكُها على البَلَدِ الحَرَامِ

فالشاعر يذكر غزوة حنين، يصفها بالدموية لما فيها من قتلى، كما يعرّج على وقعة خالد بن الوليد القائدالإسلامي المشهور فيذكّر بها.

وبعد أن واعد أبو سفيان النبي وأصحابه على اللقاء، خرج له النبي إلى بدر، فأقام عليه ثماني ليال ينتظر أبا سفيان، وخرج أبو سفيان في أهل مكة حتى نزل مجنَّة، من ناحية الظَّهران، وبعض الناس يقول: قد بلغ عُسْفان، ثم بدا له في الرجوع، فقال: يا معشر قريش، إنه لا يصلحكم إلا عام خصيب ترعون فيه الشجر وتشربون فيه اللبن، وإن عامكم هذا عام جدب، وإني راجع فارجعوا، فرجع الناس. وفي هذا قال عبد الله بن رواحة - قال ابن هشام: أنشدنيها أبو زيد الأنصاري لكعب بن مالك:[2]

وعَدنا أبا سُفْيانَ بدرًا فلم نَجد لميعَادِهِ صِدقًا وما كَان وافِيَا
فَأَقْسِمُ لَو وافَيتَنَا فَلَقِيتَنَا لأُبتَ ذَمِيمًا وافْتَقَدتَ المَوَالِيَا

---

[1]- أبو تمام. ديوان الحماسة. شرح وتعليق. يحي الشامي. ط1، دار الفكر العربي، بيروت_ لبنان، 2007م. ص25.

[2]- أبو محمد عبد الملك بن هشام. السيرة النبوية. علق عليها، وخرج أحاديثها، وصنع فهارسها، عمر عبد السلام تدمري. ط3، دار الكتاب العربي، بيروت، 1410هـ- 1990م. ج3. ص ص160- 162.

تَرَكْنَا به أوصَالَ عُتْبَةَ وابنَهُ وعَمرًا، أبا جَهْل تَرَكْنَاهُ ثَاوِيَا
عَصَيْتُمْ رَسُولَ اللهِ أُفٍّ لِدِينِكُمْ وأمرُكُمُ السَّيِّءِ الذِي كانَ غَاوِيَا

كما يسجل أبو بكر الصديق حادثة سرية عبد الله بن جحش إلى نخلة في ستة أبيات، ويقال بل عبد الله بن جحش قالها. يقول فيها:[1]

تَعدُّونَ قتلاً في الحَرامِ عَظيمةً وأعظمُ منه لو يرَى الرشدَ راشدُ
صُدودكُم عَمَّا يقولُ محمد وكُفرٌ به والله رَاءٍ وشاهدُ
وإخراجكُم من مسجدِ الله أهْلَه لئلا يُرَى لله في البيتِ سَاجدُ
فإنّا وإن عَيَّرتمُونا بقَتلِه وأرْجَفَ بالإسلامِ بَاغٍ وحَاسِدُ
سَقَينا من أبي الحَضْرَمِي رِمَاحَنا بنخْلَةَ لمّا أوقدَ الحَربَ واقِدُ
دمًا وابن عبد الله عُثْمان بيننا يُنازِعُه غُلٌّ من القدّ عَانِدُ

جاءت هذه السرية تمهيدا لغزوة بدر الكبرى، وقد قاتل فيها أصحاب الرسول، المشركين من قريش، بعد أن أرسلهم بقيادة عبد الله بن جحش، وأمرهم أن ينزلوا بنخلة (*)، فأقبلوا عليهم في قافلتهم، فقتلوا عمرو بن الحضرمي، و أسر عثمان بن عبد الله، والحكم بن كيسان، وهرب نوفل فلم يدركوه، وكان ذلك في الشهر الحرام لكنهم تذرّعوا بما يفعله المشركون من جرائم، فهي أعظم من القتل في الشهر الحرام.

ولما عادوا إلى المدينة أنكر الرسول قتالهم في الحرم، ولامهم المسلمون على صنيعهم وتمردهم عن أمر الله وسوله، وشنّت قريش ذلك أيّما تشنيع، وفي هذا أنزل الله على نبيه عذر أصحاب

(1)- السابق. ج2. ص247.
(*)- مكان بين مكة والطائف.

ذَلِكَ عَنِ الشَّهْرِ الْحَرَامِ[1]، انطلاقا: ﴿قِتَالٌ فِيهِ قُلْ قِتَالٌ فِيهِ كَبِيرٌ وَصَدٌّ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ وَإِخْرَاجُ أَهْلِهِ مِنْهُ أَكْبَرُ عِنْدَ اللَّهِ وَالْفِتْنَةُ أَكْبَرُ مِنَ الْقَتْلِ﴾[2].

وأثناء الفتوح خرج العرب من جزيرتهم إلى الجهاد، فانتشروا في مختلف البلدان يقولون كلمة الحق وينصرون الله ورسوله، فتطايرت انتصاراتهم على الفرس والروم، وكانوا ينشدون في ذلك أناشيد حماسية، خلّدت مآثرهم وانتصاراتهم، وهي كثيرة يصعب عرضها كاملة.

يقول بشر بن ربيعة الخشعمي، صورا حماستهم وحسن بلائهم في مواقع القادسية:[3]

تَذَكَّرْ هَداكَ اللهُ وَقْعَ سُيُوفِنا بِبَابِ قُدَيْسٍ والمِكَرُّ عَسِيرُ
عَشِيَّةَ وَدَّ القَوْمُ لَوْ أَنَّ بَعْضَهُمْ يُعَارُ جَنَاحَيْ طَائِرٍ فَيَطِيرُ
إِذَا مَا فَرَقْنَا مِنْ قِرَاعِ كَتِيبَةٍ دَكَفْنَا لأُخْرَى كَالجِبَالِ نَسِيرُ

وفي يوم أرماث، وهو يوم من أيام القادسية، جالت المجنَّبات، ودارت على أسد، حيث قتل تلك العشية منهم خمسمائة رجل،فقال عمرو بن شأس الأسدي ّ :[4]

جَلَبْنَا الخَيْلَ من أَكْنَافِ نِيقٍ إلى كِسْرَى فوافَقَها رِعالا
تَرَكْنَ لَهُم على الأقسَامِ شَجْوًا وبالحَقْوَيْنِ أَيَّامًا طِوالا
وَدَاعِيَةٍ بِفَارِسَ قد تَرَكْنَا تُبَكِّي كُلَّمَا رَأَتِ الهِلالا
قَتَلْنَا رُسْتُمًا وَبَنِيهِ قَسْرًا تُثِيرُ الخَيْلُ فَوقَهُمُ الهَيالا

---

[1]- ينظر: السابق. ص ص243- 247. وينظر: أبو بكر جابر الجزائري. هذا الحبيب محمد. ط1، دار الفكر العربي، بيروت- لبنان،2007م. ص ص136، 137.

[2]- البقرة. الآية217.

[3]- أبو الفرج، علي بن الحسين، الأصفهاني. كتاب الأغاني. دار إحياء التراث العربي، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، د ت (طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب). ج15. ص243.

[4]- أبو جعفر، محمد بن جرير الطبري. تاريخ الطبري، تاريخ الرسل والملوك.تح، محمد أبو الفضل إبراهيم. ط2، دار المعارف بمصر، دت. ج3. ص ص540، 541.

تَرَكْنا منهُمُ حَيثُ التَقَيْنا فِئـامًا ما يُريـدُونَ ارتحالا
وفَرَّ البيـرُزانُ ولم يُحـامِي وكـان على كَتيبتِه وَبالا
ونَجَّى الهُـرْمُزانَ حِـذارُ نَفْسٍ وركْضُ الخيلِ مُوصِلةً عِجالا

ويذكر القعقاع يوم أغواث، وهو يوم من أيام القادسية، حامي الوطيس، وقد قيل: عن شعيب، عن سيف، عن محمد وطلحة وزياد، أن القعقاع قتل ثلاثين في ثلاثين حملة؛ كلما حمل حملة قتل فيها، فكان آخرهم بزُرْجُمْهِرٍ الذي قال: [1]، حيث قال القعقاع في ذلك:

حَبَوْتهُ جيَّاشَةً بالنَّفسِ هَدَّارةً مثلَ شُعاعِ الشمسِ
في يومِ أغواثٍ قَليلِ الفُرسِ أَنْخَسُ بالقومِ أشَدَّ النَخْسِ
حتى تَفيضَ مَعشَرِي ونَفْسي

ولعمرو بن معد يكرب الزبيدي، مقطوعات شعرية قليلة في الفتوحات الإسلامية، منها ما قاله في أيام القادسية: [2]

والقادسيةُ حين زَاحمَ رستمُ كنا الحماةَ بهن كالأشطانِ
الضَّاربينَ بكل أبيَض مخذَم والطَاعنينَ مَجامعَ الأضْغانَ
ومضى رَبيعٌ بالجُنودِ مُشرّقًا ينوي الجهادَ وطاعةَ الرَحمنِ
حتى استباحَ قرى السَوادِ وفارسٍ والسهلَ والأجْبالَ من مَكرانِ

ويقول زياد بن حنظلة في بيت المقدس، لما لحق أرْطَبُون بمصر مقدَم عمر الجابية، ولحق به من أحب ممن أبى الصلح، ثم لحق عند صلح أهل مصر، وغلبهم بالروم في البحر، وبقي بعد

[1]- السابق. ص547.
[2]- أبو علي، القالي. ذيل الأمالي. ط1، دار الكتب، 1926م. ج1. ص145.

ذلك؛ فكان على صوائف الروم، و التقى هو وصاحب صائفة المسلمين فاختلف هو ورجل من قيس يقال له ضريس؛ فقطع يد القيسي، وقتله القيسي: [1]

تَذَكَرْتُ حربَ الرُّوم لما تَطَاوَلَتْ وإذْ نحن في عَـــامٍ كثيرٍ نزائلُهْ
وإذْ نحن في أرْضِ الحجَـــازِ وبَيْنَنا مسيـــرَةُ شَهْـــرٍ بَيْنَـــهُنَّ بَلابِلُهْ
وإذْ أَرطَبُونُ الـــرُّومِ يَحمِـــي بِلادَهُ يُحاوِلـــهُ قَـــرْمٌ هُنَاكَ يُساجِلُهْ
فلمَّا رأى الفَـــارُوقُ أزمانَ فَتْحِها سَما بجُنودِ الله كيْمَا يُصَاوِلُهْ
فلـــمَّا أحَسُّوه وخَـــافُوا صِوالَهُ أَتَوْهُ وقَالُـــوا أَنتَ مِمَّن نُصَاوِلُهْ

هكذا أصبحت الثقافة التاريخية التي حفظها الشعر في صدر الإسلام، شاهدا اليوم على سيرة النبي ρ وأصحابه العطرة، و أصبحت أبيات الشعر المشحونة بالألفاظ، والمعاني، والمصطلحات الدينية، تستدعى في المواقف والخطب الدينية...الخ.

ثانيا: ثقافة الشعر في عصر بني أمية

طبيعي أن تكون الثقافة في عصر بني أمية، حصيلة ثلاثة موارد؛ جاهلي وإسلامي و أجنبي، أمّا الأول فيتمثل في الشعر، والأيام، والأنساب، وتقاليد الجاهلية؛ « ذلك أن العصبية الجاهلية استعرت فيه من جديد» [2]، حتى « سلك الشعراء بلا هوادة ومن غير مبالاة طريق أسلافهم الجاهلين»[3]، و انقسم المورد الإسلامي إلى شعبة تعنى بالتاريخ الإسلامي، من سيرة للرسول وغزوات، وفتوح، وأخرى دينية تهتم بالقرآن، والقراءات، والحديث، والفقه...الخ.

أمّا دعامة هذه الثقافة و ميزتها فهو المورد الأجنبي، الذي انبجس عن احتكاك العرب، بالأمم المجاورة في فتوحاتهم لها، فأخذوا عنهم المعارف التطبيقية، وكذا النظرية، وما يتعلق بشؤون السياسة، والإدارة، وتيارات فكرية من مذاهب كلامية و فلسفية.

---

(1)- الطبري. تاريخ الطبري. ج3.ص ص212، 213.

(2)- أحمد حسن الزيات. تاريخ الأدب العربي. ط1، دار نهضة مصر، الفجالة . القاهرة، د ت. ص 85.

(3)- كارل بروكلمان. تاريخ الأدب العربي. تر، عبد الحليم النجار. ط5، دار المعارف، د ت. ج1. ص 36.

- **الثقافة الأدبية**

لقد اقتفى شعراء العصر الأموي أثر أسلافهم الجاهليين، فلم يثوروا على عمود الشعر، ولم يعيبوا عليهم الوقوف على الأطلال، وإنما أخذوا عنهم مواقفهم، وطريقتهم في الوقوف على الأطلال، ومن ذلك قول الأخطل:[1]

تَغيَّرَ الرَّسْمُ من سَلمَى بإقفَارِ وأقفَرَت من سُليمَى دِمنَةُ الدَّارِ(...)
إذا أرادَ بها التَّغميضَ أرَّقَهُ سَيْلٌ يَدِبُّ بِهَا بِي التُّرْبِ مَوَّارِ

وهذا البيت مع ما بعده من الأبيات على شاكلة موقف النابغة في رائيته، التي عدّها القرشي من المعلقات يقول في مقدمتها:[2]

عُوجُوا فَحيُوا لنُعمٍ دِمنَةَ الدَّارِ ماذا تُحيُّونَ من نُؤيٍ وأَحْجَارِ
أقْوَى وأقفَرَ من نُعمٍ وغَيَّرَه هُوجُ الرِّياحِ بِهَا بِي التُّربِ مَوَّارِ

فالشاعر يتحدث عن الدمنة والنؤي، والأحجار، والرياح، والثُمام، كرموز للمقدمة الطللية، وتعبيرا عن مواقف الهجر والرحيل، وهو ما نهجه الأخطل في قصيدته.

ويعود ذو الرّمة إلى شعراء المعلقات يحاكي مواقفهم في الوقوف على الأطلال، وفي وصف المرأة والناقة المسهب، ويبرز ذلك في قصيدته[3]، التي مطلعها:

ما بالُ عَيْنِك منها الماءُ يَنسَكِبُ كأنَّه من كُلًى مَفرِيَّةٍ سَرَبُ

ثم يقول:

من دِمْنَةٍ نُسِفَت عَنها الصَّبَا سُفَعًا كَما تُنَشَّرُ بعد الطَّيَّةِ الكُتُبُ

---

[1]- القرشي. جمهرة أشعار العرب. ص720.
[2]- نفسه. ص183.
[3]- نفسه. ص ص744-782.

يَبدُو لعَينِكَ وهي مُزْمِنَةٌ نُؤيٌ ومُستَوقَدٌ بِالٍ ومُحتَطَبُ
إلى لوائِحَ من أَطْلالِ أحْوِيَةٍ كأنّها خَلَلٌ مَوشِيَّةٌ قُشُبُ

يُرى في ذي الرمة، الأعشى في وصفه للناقة،وامرؤ القيس في وصفة للمرأة، يقول:[1]

إذا أخو لَذَّةِ الدُّنيا تَبَطَّنَها والبَيْتُ فَوقها باللَّيلِ مُحتَجِبُ
سافَتْ بِطَيِّبَةِ العِرْنِينِ مَارِنُها بِالمِسْكِ والعَنْبَرِ الهِنْدِي مُخْتَضِبُ
تلك الفتاة التي عُلِّقتُها عَرَضًا إنَّ الكَرِيمَ وذا الإسلامِ يُختَلَبُ

ثم يمضي في وصف الناقة، و ذكر الثور الوحشي، وكل ما له علاقة بالرحلة.

كما يعرض جرير موقفا طلليا، يستشعر فيه أحاسيس الشاعر الجاهلي وسعة خياله، ودقة وصفه يقول:[2]

حَيِّ الغَدَاةَ برامَةَ الأطْلالا رَسْمًا تَحَمَّلَ أَهْلُهُ فأحَالا
إنَّ السَّوارِيَ والغَوادِيَ غادَرَتْ للرِّيحِ مُخْتَرِقًا بِهِ ومَجالا
لم أرَ مِثْلَكَ بعد عَهْدِكَ مَنْزِلاً فَسُقِيتَ من سَبَلِ السِّمَاكِ سِجالا
أصبحْتَ بعد جَمِيعِ أهْلِكَ دِمْنَةً قَفْرًا وكنتَ مَرَبَّةً مِحْلالا
ولقد عجِبْتُ مِنَ الدِّيارِ وأهْلِها والدَّهْرِ كيفَ يُبَدِّلُ الأبدالا

وأنت تقرأ هذه الأبيات وكأنك أمام قصيدة لشاعر جاهلي، تستطعم لذة صدقها، ومتانة تراكيبها، وعمق معناها على بسيط لفظها وحسنه، وكأنك لم تقرأ شبيهتها بهذه القوة والجزالة في صدر الإسلام.

[1]- السابق. ص ص749، 750.
[2]- جرير. ديوان جرير. ط1، دار بيروت، بيروت، 1406هـ- 1986م. ص360.

و تتسع رحاب الشعر الأموي لاحتضان هذه الثقافة الأدبية؛ إذ لم يستأنس بذكر الأطلال التي وقف عليها الشاعر الجاهلي فحسب، وإنما استأنس بذكر شعراء من الجاهلية وصدر الإسلام، وذكر مواقفهم، من ذلك قول الأحوص:[1]

لو قاسَ عُروةُ والنَّهديُّ وَجْدَهُما لكانَ وَجْدِي بسُعدَى فوقَ ما وجَدَا

فالشاعر يقوم بمقايسة وجده "بسعدى" بما عرفه من وجد شاعرين لحبيبتيهما، وذلك من خلال شعرهما؛ إذ يرى أنه فوق ما وجدا، وهذا موقف عام في شعر الغزل.

ويذُكّر كُثَير، عمر بن عبد العزيز بمعرفة النبيρ للشعر، ومقامه عنده ومكافأة الشعراء عليه:[2]

وقبلك ما أعطى هُنَيْدَةَ جِلَّةً على الشعرِ كَعبًا من سَديسٍ وبازِلِ
رسولُ الله المستضاءُ بنورِهِ عليه سلامٌ بالضُّحَى والأصَائِلِ

في البيتين السابقين يعيد كُثَير موقف الرسول من كعب، وموقف كعب في مدح الرّسول حينما قال:[3]

إنّ الرسولَ لسيفٌ يُستضَاءُ به مُهَنَّدٌ من سُيوفِ الله مَسلُولُ

ويلُمّس في بيت جردان العود، الذي يصف فيه ناقته، نوعا من الثقافة الأدبية، والتاريخية، إذ يقول:[4]

رأت ورقًا بِيضًا فشَدَّتْ حَزِيمَها لها فهي أمْضَى من سُلَيْكٍ وألطَف

---

(1)- دفيد صمويل مرجليوث. أصول الشعر العربي. ترجمة وتعليق ودراسة، إبراهيم عوض. ط1، دار الفردوس، 1428هـ - 2006. ص 151.

(2)- ابن قتيبة. الشعر والشعراء. ج1. ص507.

(3)- القرشي. جمهرة أشعار العرب. ص634.

(4)- ابن قتيبة. الشعر والشعراء. ج2. ص721.

إنه يخُبرُ بسرعة الشاعر الصعلوك السليك بن السلكة في العدو، ويجعل منه مثالا يشبهه به سرعة ناقته في صورة فنية رائعة.

كما يفتخر سراقة البارقي بوراثته للشعر وإصابته القريض من الشعراء، فيذكرهم في قصيدة، ويورد بعض عبارات أشعارهم، من ذلك قوله في امرئ القيس:[1]

ولقد أصبتُ من القريضِ طريقةً أعْيَتْ مصادِرُها قرينَ مُهلهلِ
بعد امرئ القيسِ المنوِّهِ باسمِهِ أيّامَ يهذِي بالدَّخولِ فحَوْمَلِ

فهو يورد لامرئ القيس عبارته من مطلع معلقته:[2]

قِفا نبكِ من ذِكرَى حبيبٍ ومَنزلِ بسِقْطِ اللِّوَى بين الدُّخُولِ فحَومَلِ

لقد تمكن شعراء العصر الأموي من جمع ثقافة أدبية، أكدت حسن اتصالهم بالشعر القديم؛ ذلك أنهم اتخذوا من شعرائه نماذج ومعايير، إذ ورد في أشعارهم الكثير من أسماء شعراء الجاهلية وصدر الإسلام، وأخذوا من مواقفهم يقتاتون وبطريقتهم يستأنسون.

- **الثقافة التاريخية**

حفل الشعر الأموي بالثقافة التاريخية، وذكر الأنساب، ومن الشعراء الذين لديهم ثقافة واسعة في التاريخ والأنساب عبد الله بن قيس الرُّقيَّات، الذي يقول في أبيات من قصيدة له يلخّص فيها حادثة الفيل وما صنع الله سبحانه بالحبشة، وهم أصحاب الفيل، فردَّ كيدهم عن قريش، حيث قاتل عنهم، وكفاهم عناء أمن البيت: [3]

كادَهُ الأشرَمُ الذي جاءَ بالفيـ ـلِ فولَّى وجَيْشُهُ مَهْزُومُ
واستَهَلَّتْ عليهِمُ الطَّيرُ بالجَنْـ ـدَلِ حتى كأنَّه مَرْجُومُ

---

[1]- دفيد صمويل مرجليوث. أصول الشعر العربي. ص154.
[2]- أحمد بن الأمين الشنقيطي. المعلقات وأخبار قائلها. ص50.
[3]- ابن هشام. السيرة النبوية. ج1. ص ص75، 76.

ذاكَ من يَغْـــزُهُ من النَّـاسِ يرجعْ وهو فلٌّ من الجُيُوشِ ذميـمُ

كما يعوج عبد الله بن قيس الرقيات، على حبيب الأمة ρ وخليله أبو بكر الصديق، والخلفاء، وأصحاب النبي وآله؛ حمزة أسد الله، وعلي، وجعفر ذو الجناحين، والزبير الذي أجاب رسول الله في الكرب، واليه ينسب الزبيريون، فعبد الله كان زبيريا متعصبا، فهو شاعرهم بامتياز، إذ يقول:[1]

نحن منّا النَبيُ الأمّـــيُ والصِّـــدّيق منّـــا التَّـقِيُ والخُلَفَاءُ
وقَتيلُ الأحزَابِ حَمزةُ منـا أسَدُ الله والسِّنَـاءُ سَنَـــاءُ
وعَليٌّ وجَعفَرٌ ذو الجناحَيـــ ـن هُنَاكَ الوصِـيُّ والشُهَـدَاءُ
والزُبيرُ الذي أجابَ رَسُولَ الـ ـلهِ في الكَرْبِ والبَلاءُ بلاءُ

ثم يتجه الرقيات إلى حادثة ابن دومة المختار الثقفي، الذي لم يُعرف له مذهب، فكان أن أقدم وتجرأ على هتك حرمة العراق، وإبادة أهلها بالسيوف الصقيلة، يقول:[2]

والذي نغَّصَ ابنَ دومَـةَ ما تو حي الشَياطينُ والسيوفُ ظِماءُ
فأباحَ العِراقَ، يضْرِبُهُمْ بالسَّيفِ صِلتًا وفي الضِّرابِ غَلاءُ

إن فكرة هذه الأبيات تدور في تاريخ ذي طابع سياسي، فأمور الخلافة هي ما تشعل الحروب بين الفرق السياسية في دولة بني أمية، فما من نزاع ـ على ما يبدو ـ إلاّ وخلفه دافع سياسي يقوّيه ويدعمه.

[1] ـ جورج غريب. عصر بني أمية، نماذج شعرية محلّلة. ط3، دار الثقافة، بيروت– لبنان، 1978م. ص ص86، 87.
[2] ـ نفسه. ص87.

ويحاول كعب بن جعيل الكشف عن الجدل السياسي بين الشام والعراق، وما احتدم بينهم في قضية الإمامة، التي خلفت بينهم التنافر، والعداوة، والشحناء، يقول:[1]

أرى الشامَ تكرهُ أهلَ العِراقِ وأهلَ العراقِ لهُمْ كارهِينا
وكُلا لصَاحبهِ مُبغضًا يَرى كلَّ ما كانَ من ذاك دِينا
إذا ما رَمَونا رمَينَاهُم ودنّاهُمُ مثلما يُقرِضُونا
فقالوا عَليٌّ إمَامٌ لنا فقلنا رَضِينا ابن هِنْدٍ رَضِينا
وقالوا نَرى أن تَدِينُوا له فقلنا ألا لا نَرى أن ندِينا

ويمتطي جرير والفرزدق، ذروة الفخر بالقوم، وانتصاراتهم، والانتساب لهم، وذكر أيامهم ووقائعهم، وفي الآن نفسه يمتهنان الهجاء، الذي من خلاله يفخران بالقوم، فهو يقوم على فكرة الهدم أو التقويض، فهذا الفرزدق هجا قيسا في أمر قتيبة الباهلي، فقال أبياتا ساخنة، منها:[2]

وما أنتَ من قَيسٍ فتَنْبحَ دُونَها ولا من تَميمٍ في الرُؤُوسِ الأعاظِمِ
تُخَوّفُنَا أيّامُ قَيسٍ ولم نَدَعْ لَعَيْلانَ أنْفًا مُستقيمَ الخياشِمِ
لقد شَهِدَتْ قَيس فما كان نَصْرُها قُتَيبَةَ إلا عَظُّها بالأباهِمِ

وعلى ذلك يرد نقيضه جرير، فيقول:[3]

تُخَضّضُ يابن القينِ قيسًا لِيَجْعَلُوا لقومكَ يومًا مثلَ يَومِ الأراقِمِ
كأنكَ لم تَشْهَدْ لِقيطًا وحَاجِبًا وعَمرو بنَ عَمرٍو إذ دَعَوا يالَ دَارِمِ
ولم تَشْهدِ الجَونينِ والشِّعْبُ ذا الصَّفَا وشدَّاتِ قَيسٍ يومَ دَيرِ الجَماجِمِ

---

[1]- أبو العباس محمد بن يزيد المبرد.الكامل. تح، محمد أحمد الدالي. ط3، مؤسسة الرسالة، 1418 هـ - 1997م. ج1. ص424.

[2]- نفسه. ص599.

[3]- نفسه. ص ص599، 600.

فيومَ الصَّفَا كُنتم عَبيدًا لعَامرٍ وبالحِنْوِ أصبَحتُمْ عَبيد اللَّهازِمِ
إذا عُدَّتِ الأيّامُ أخْزينَ دارِمًا وتُخزيكَ يابنَ القَينِ أيّامُ دارِمِ

يستنفر جرير في الخيال أيام قومه، وما كان فيها من وقائع مع أعدائهم،شيّدت بالانتصار، فيأنس بها ويتثبّت أمام الفرزدق، (بأيام قيس وديرالحاجم، ويوم الأراقم، والصّفا) ليخوّفه وينزل في قلبه الرعب، حتى يضرب حسابا لقومه بدلا من أن يسخر منهم.

وكان للأزارقة حروب كثيرة نُشدَ فيها الشعر، من ذلك قول شاعر منهم:[1]

سَقَى اللهُ مِصْرًا خَفَّ أهْلوهُ من مِصْرِ وماذا الذي يَبقَى على عُقَبِ الدَّهرِ
ولو كنتُ فيه إذ أُبِيحَ حَريمُهُ لمتُّ كَريمًا أو صَدَرْتُ على عُذْرِ
أُبيحَ فلمْ أَملِكْ له غيرَ عَبْرَةٍ تُهيبُ بها أن حارَدَتْ لوعَةُ الصَدْرِ
ونحن رَدَدْنا أهْلَها إذ تَرَحَّلوا وقد نُظِمتْ خيلُ الأزارِقِ بالجِسْرِ
ومن يَخْشَ أطرافَ المَنايا فإنَّنا لبِسْنا لهنَّ السَّابغَاتِ من الصَّبْرِ

كما نقل عيسى بن فاتك خبر هزيمة جيش زياد، الذي قاده أسلم بن زرعة، يقول في أبيات شعرية:[2]

فلمَّا أَصبَحُوا صَكّوا وقَامُوا إلى الجُرْدِ العِتاقِ مُسوَّمينا
فلمَّا اسْتَجمَعوا حَمَلُوا عَليْهم فظلَّ ذوو الجَعَائلِ يقْتُلُونا
بقِيَّةَ يَومِهِمْ حتى أتَاهُم سَوادُ اللَّيْلِ فيهِ يُراوغُونا
يقولُ بَصيرُهم لمَّا أتَاهُم بأنَّ القَومَ ولُّوا هَاربِيْنا
أَألفًا مُؤمنٍ فِيما زَعَمتُم ويهْزِمُهم بأسَكَ أربَعُونا

[1]- السابق. ج3. ص1104.
[2]- نفسه. ص1179.

كذبتُمْ ليسَ ذاكَ كما زَعمْتُمْ ولكنَّ الخَوارِجَ مؤْمِنُونا

هُم الفِئَةُ القَلِيلَةُ غَيْرَ شَكٍّ على الفِئَةِ الكثيرةِ يَنصُرُونا

يتناص عيسى بن فاتك مع القرآن الكريم في البيت الأخير، فيأتي بصورة شعرية أكثر وضوحا مع الآية من قوله تعالى: ﴿كَم مِّن فِئَةٍ قَلِيلَةٍ غَلَبَتْ فِئَةً كَثِيرَةً بِإِذْنِ اللّهِ وَاللّهُ مَعَ الصَّابِرِينَ﴾[1].

- الثقافة الدينية

يبدو أنّ أثر الإسلام في الشعر شهد توسعا؛ فمع توظيف ألفاظ القرآن الكريم ومعانيه، والتأثر بالروح الإسلامية، واستخدام المصطلح الديني...الخ، انتقل التأثير إلى موضوعات الشعر وأغراضه؛ كالغزل والمديح والهجاء والحماسة، وشعر الشكوى، والزهد...الخ[2].

فهذا قيس بن ذريح يشكو إلى الله حُبَّهُ "لبنى" وفقدَها، وحرَّ بعدها، طالبا قربها وموّدتها؛ كقوله:[3]

إلى الله أشْكُو فَقْدَ لُبنى كما شَكَا إلى اللهِ فَقْدَ الوالِدَينِ يَتِيمُ

فالشاعر يستلهم من القرآن شاعريته المتوقدة في الحب العفيف الطاهر، ممثلا هذا الفراق المأساوي في صورة شعرية أساسها التشبيه.

ويشكو جميل إلى الله حُبَّهُ "بُثينَة" ، ويطلب منه أن يبارك هذا الحب، يقول: [4]

إلى الله أشْكُو لا إلى الناسِ حُبَّها ولا بدَّ من شَكْوَى حَبيبٍ يُرَوِّعُ

ألا تَتقِينَ اللهَ فيمَن قَتَلتِهِ فأمْسَى إليكُمْ خَاشِعًا يَتَضَرَّعُ

فيا ربِّ حَبِّبني إليها وأعْطِني الـ مَوَدَّةَ منها، أنت تُعْطِي وتَمنَعُ

---

[1]- البقرة. الآية249.

[2]- ينظر: سامي مكي العاني. الإسلام والشعر. ص ص67- 170.

[3]- قيس بن ذريح. قيس ولبنى. تح، حسين نصار. مكتبة مصر، القاهرة، دت. ص144.

[4]- جميل. ديوان جميل. تح، حسين نصار. مكتبة مصر، القاهرة، دت. ص117.

وفي قصيدة غزلية مشهورة يقول أبو صخر الهذلي:[1]

أما والذي أبكى وأضحك والذي أماتَ وأحيَا والذي أمْرُهُ الأَمرُ
لقد تركَتْني أحْسُدُ الوحْشَ أن أرى أليفَينِ منهما لا يَروعُهما الزَّجرُ
فيا حبها زدني جوى كل ليلة ويا سَلوَةَ الأيامِ موْعِدُكِ الحَشْرُ
عَجِبْتُ لسَعْي الدَّهرِ بيني وبَيْنَها فلمَّا انْقَضَى ما بيْنَنا سَكَنَ الدَّهْرُ

دَ عَّم تناص الشاعر مع القرآن الكريم، الصورة الشعرية، والجرس الموسيقي، من خلال ما جاء به من طباق في (أبكى وأضحك)، و(أمات وأحيا)، والجناس في (أمره الأمر)، والأبيات فيها أثر أَنَّهُ هُوَ أَضْحقولك تعالى: أَبْكَى وَ أَنَّهُ هُوَ أَمَاتَ وَ أَحْيَا﴾[2]، كما أنه يرضخ لأمر الله في علاقته يالَغرالِيُوْنَ مِنهَنَال بقوْلَهَا تعالى: ﴿ الأَمْرِ مِن شَيْءٍ قُلْ إِنَّ الأَمْرَ كُلَّهُ لِلَّهِ ﴾[3].

ولقد تأثر الشعراء بالإسلام في تصوير ممدوحيهم بألوان الأخلاق، والفضيلة، والتقوى، وإقامة العدل بين الرعيةوهم يخصّون بمدائحهم الخلفاء والولاة، فالحاكم النموذج هو الذي يتميز بصفات دينية، وهذا ما جعل الصراع يحتدم بين الأمويين، والشيعة، والخوارج، على الحاكم المؤهل[4].

فهذا جرير يمدح عمر بن عبد العزيز قائلا:[5]

ما عدَّ قومٌ كأجْدادٍ تَعُدُّهُمُ مَرْوانُ ذو النورُ والفارقُ والحَكَمُ
أشبَهْتَ من عمرَ الفارُوقِ سِيرَتَهُ فاقَ البَرِيَّةَ واتَّسَقَتْ به الأُمَمُ

---

(1)- أبو تمام. ديوان الحماسة. ص238.
(2)- النجم. الآية43، 44.
(3)- آل عمران. الآية154.
(4)- ينظر: شوقي ضيف. العصر الإسلامي. ط20، دار المعارف بمصر، دت. ص178.
(5)- المبرد. الكامل. ج2. ص832.

تَدعُو قُريشٌ وأنصَارُ الرَسُولِ له أنْ يُتْبَعُوا بأبـي حَفْـصٍ ومَـا ظَلمُوا

يشبّه الشاعر عمر بن عبد العزيز، بعمر الفاروق في سيرته وحُكمِه، وفضائله.

وتتجلى الروح الإسلامية واللفظ الديني، في مدح عبد الله بن قيس الرقيات لمصعب بن الزبير، حيث يقول:[1]

إنما مُصْعَبٌ شِـهابٌ من اللّـ ـه تجلّتْ عن وجْهِهِ الظَلْمَاءُ
مُلكُهُ مُلكُ قُوةٍ ليسَ فيهِ جَبـرُوتٌ منه ولا كِبرِيَاءُ
يَتَّقي اللهَ في الأمورِ وقد أفـ ـلَحَ من كـانَ هَمَّـهُ الاتّقاءُ

ينعت الرقيات الممدوح بالتقوى في الأمور، لا بفروسيته وقوة فتكه بعدوه، وغيرها، مما يعرف في المدح من وصف مادي للممدوح، أمّا ملكه فهو ملك قوة، خال من الجبروت والكبرياء، عماده الحكمة والوقار، وإحقاق الحق، وإبطال الباطل.

وكما حدث مع الغزل والمدح من تأثر بالإسلام، تأثر كذلك الهجاء والحماسة، فشعراء بني أمية في شعرهم الهجائي استنّوا بسنة طابع الهجاء في صدر الإسلام، من جهة، ومن أخرى غلبت عليه الروح الجاهلية، فحدث له نكوص إليها بعد أن تخلص منها في صدر الإسلام.

فمن الهجاء الذي عليه مسحة دينية، ويعمل تحت راية الإسلام و ينصره، ويقبح المشركين، قول جرير يهجو الأخطل وقومه:[2]

قَبحَ الإلـهُ وجُـوهَ تَغلبَ إنها هَـانتْ عليّ مَراسِنًا وسِبالاَ
قَبحَ الإلهُ وجُـوهَ تَغلبَ كُلّما شَبحَ الحَجِيجُ وكَبّرُوا إهلالاَ
عَبدُوا الصَليبَ وكذّبُوا بمحمدٍ وبجِبرئيلَ وكَذّبُوا مِيكَالاَ

[1]- السابق. ص827.
[2]- جرير. الديوان. ص161.

يعمد الشاعر إلى شحن الأبيات بالمصطلح الديني، وبأسماء الرسل والملائكة، مثل (الحجيج، التكبير، التهليل، العبادة، محمد، جبرائيل، ميكال...)، فهجاؤه لبني تغلب، كان من ناحية تقصيرهم في عبادة الله؛ إذ كفروا به ولم يؤمنوا برسله، وعبدوا الصليب، وفي هذا منحى جمالي من جهة الصدق والالتزام.

ويبدو أثر الحياة الإسلامية جليًا، في شعر الحماسة؛ إذ تتدفق الروح الإسلامية، ويعلو صوت الجهاد والاستشهاد، فهذا قَطري بن الفجاءة المازني، يقول في مقطوعة شعرية تنبض بالبطولة، والتزهيد، والحكمة: [1]

أقولُ لها وقد طَـارَتْ شَعاعًا ... من الأَبطَالِ وَيحَكِ لا تُرَاعِي
فإنَّكِ لو سـألْتِ بقَاءَ يَوْمٍ ... على الأَجَلِ الذي لكِ لم تُطَاعِي
فصَبْرًا في مجَالِ المَوْتِ صَبْرًا ... فما نَيْـلُ الخُلُودِ بمستَطَاعِ
ولا ثوبُ البـقَاءِ بثَوبِ عزٍّ ... فيُطْوى عن أخِيه الخَنَعِ اليَرَاعِ
سبيلُ المَوْتِ غايَةُ كلِّ حيٍّ ... وداعِيهِ لأهل الأرض داعِ
ومن لا يَعتَبِطْ يَهْـرَمْ ويسْأَمْ ... وتُسْلِمْهُ المَنُونُ إلى انْقِطَاعِ
وما للمـرءِ خيرٌ في حياةٍ ... إذا ما عُدَّ من سَقَطِ المَتَاعِ

وهكذا توغلت الروح الإسلامية في نتاج شعراء العصر الأموي، مما يجعله يحفظ موروثا ثقافيا دينيا، في لغته ومواضيعه، وإيقاعه الموسيقي، بالرغم من ظهور العصبيات، وتعدد المذاهب والأحزاب.

[1]- أبو تمام. ديوان الحماسة. ص ص19، 20.

- الثقافة الأجنبية

شاعت الفارسية في الحواضر، عاصمة الدولة وبخاصة في الكوفة والبصرة، لما عايشوه من حياة خالطها جنس الأجانب من الموالي، وكان للشعراء شيء ضئيل من هذه اللغة،يثقّفون بها أشعارهم، مثل ما جاء به الفرزدق وجرير في أشعارهما، كقول الفرزدق يهجو جريرًا ويفخر بنفسه وبني قومه:[1]

ونحنُ إذا عُدَّتْ تميـــمٌ قَديمَها مكانَ النَواصِي من وجُوهِ السَّوابقِ

منَعتُك ميراثَ المُلوكِ وتاجَهُم وأنتَ لِذَرعِي بَيذَقٌ في البَيادِقِ

فالبيادق هي قطع لعبة الشطرنج، وهي لفظة فارسية عبرّ الشاعر بها عن المعنى الذي يريده.

ويستخدم جرير لفظة (الروذق) الفارسية بمعنى الحمل المنتوف وبره بعد سلخه، ولفظة (البيذق) الفارسية، للدلالة على الشيء التافه، يقول في جعثن أخت الفرزدق:[2]

لاخيرَ في غَضَبِ الفرَزدَقِ بعْدَما سَلخُوا عِجَانكَ سَلْخَ جِلْدِ الرَوذَقِ

سَبَـــعُونَ والوصَـــفاءُ مَهـــرُ بَناتِنا إذْ مَهـــرُ جِعْثِـنَ مثل حُرِّ البيذَقِ

وتجاوز بعض الشعراء استخدام الألفاظ، إلى صوغ شطور كاملة بالفارسية، من ذلك قول ابن مفرغ بلسان الفارسمن الفرس يسألونه عن شأنه، لما هجا أسرة عبيد بن زياد في ولايته عليها، فأمر بأن يحمل على دابة، ويسقى خمرا، ويطاف به في الشوارع:[3]

أبْ اسْتْ نَبيذْ اسْتْ عُصَارات زَبيبْ اسْتْ

سُمية مرُوسِي اسْتْ

---

[1]- الفرزدق. ديوان الفرزدق. شرحه وضبطه وقدم له، علي فاعور. ط1، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1407هـ-1987م. ص411.

[2]- جرير والفرزدق. كتاب النقائض. ط1، طبعة ليدن، بريل1908م. مج2. ص271.

[3]- الجاحظ. البيان والتبيين. ج1. ص143.

وكان على لسان زيد الأعجم لكْنة فارسية؛ إذ انشد المهلب بن أبي صفرة في مدحه إياه:[1]

فتى زادهُ السُلتَانُ في الحَمدِ رَغبَةً إذ غيَّرَ السُلتَانُ كل خَليل

يريد (السلطان) وذلك أن بين الطاء والتاء نسبا، فلذلك قلبها تاء لأن التاء من مخرج الطاء، فقال (السلتان)، وتقلب عندهم السين، شينا، فتكون(الشلتان)، وهذا في رواية أخرى للبيت.

كما أنّ الألفاظ النبطية تقترب في مكانتها، من الصورة التي عليها أمر الفارسية، سواء في اللغة اليومية أو في الشعرذلك ما يألفه شعر الطّرماّح، كما سَجَّله عنه الرواة، غير أنَّه أفسده باستخدام الألفاظ البدوية الغريبة من غير انتظام، وتبعه في ذلك الكميت، فابتعد اللغويون عن أشعارهم، فهم بها لا يستشهدون[2].

وموازاة مع توتّرات وجدليّات الحياة الأموية، ظهر علم الكلام بمختلف مذاهبه، من مرجئة وجبرية، إلى قدرية ومعتزلة، تدور فيما بينهم مسائل،تنتفض على سطح واقعهم و حياتهم، وتنبع من أفكارهم، هي مثار نقاش وجدل، تدمغه الحجة والبرهان.

لذا ملأت أفكارهم دنيا الحياة الأموية، وشغلت أهلها من أصحاب العلم، فكان على بعض الشعراء أن يرحبوا بهذه المذاهب و ما تحمله من أفكار في قصائدهم، معبرين عن مشاطرتها والإعجاب بها، أو عن الاستياء منها ورفضها، وفي ما أحدثته هذه المذاهب الكلامية من فتنة، يقول زيد بن جندب في الاختلاف الذي وقع بين الأزارقة: [3]

كنّا أُناسًا على دِينٍ فَفرّقَنا طُولُ الجِدَالِ وخَلطُ الجِدّ باللعِبِ

ما كانَ أغْنَى رِجَالاً ضَلَّ سَعيُهم عن الجِدَالِ وأغْناهُم عنِ الخُطَبِ

---

[1]- السابق. ص71. وينظر: المبرد. الكامل. ج2. ص769.

[2]- ينظر: شوقي ضيف. العصر الإسلامي. ص204.

[3]- الجاحظ. البيان والتبيين. ج1. ص42.

إنّ ما يفرق الناس عن دينهم كثرة مسائلهم واختلافهم عن أنبيائهم، وينبه الشاعر مشيرا إلى أمرين مهمين، الجدال القائم بين الفرق الكلامية، وأكثره يتعلق بالدين الذي يوحد بين الناس، وخلط الجد باللعب، حيث تكون الصورة عبثية ينقصها الحزم والحلم، و الضابط الشرعي، حتى لا فرق بين حلال وحرام، وبينما تهدم أفكار ومواقف هذه المذاهب الدين الواحد، تعمل على خدمة الخلافة الأموية ومصالحها[1].

ويعرض عون بن عبد الله بن عتبة الهذلي موقفه من المرجئة، بعد أن ناظرهم ولم يقنع بأفكارهم، فتبرأ منهم، يقول:[2]

وأوّلُ ما نُفارِقُ غيرَ شكٍ نُفارِقُ ما يقولُ المرْجِئُونا
وقالوا مُؤمِنٌ من أهْلِ جُورٍ وليسَ المؤمِنُونَ بجائِرِينا
وقالوا مُؤمِنٌ دَمُهُ حَلالٌ وقد حُرِمَت دِمَاءُ المسْلِمِينا

أحيانا يتشابه الموروث الثقافي في الشعر، وفي لحظة ما يتميز في عصر من العصور، ما دام هناك تطور، كما أنه قد يختلف تأثيره الجمالي ويتفاوت، وهو ما يلمس في العصر الأموي، حيث ظهر شيء من الثقافة الأجنبية في أشعارهم، بداية من الألفاظ الفارسية والنبطية، ثم علم الكلام ومذاهبه.

[1]- ينظر: السابق. ص205.
[2]- نفسه. ص328.

ü المبحث الثالث: ثقافة الشعر في العصر العباسي قبل أبي تمام

لقد استقطبت الحياة العباسية، جراء احتكاك العرب بالأمم المجاورة، ألوانا من الثقافات، تمثلت في الثقافة العربية، والفارسية، واليونانية، والهندية، إضافة إلى ثقافة دينية؛ إسلامية، ونصرانية، ويهودية، وغيرها[1]، وانعكست هذه الثقافات بعمق في الأدب العباسي، وبخاصة الشعر؛ إذ ساعدت في تكوين معانيه ورسم أخيلته، وتوشيح أساليبه وزخرفتها بل ساعدت في تطور أغراض شعرية، وظهور أخرى جديدةو كذلك هي الحال في النثر[2].

كما لايخفي أنّ العصر العباسي الأول هو عصر الازدهار والتطور في جميع الميادين تقريبا، لذلك ستوجز الدراسة الحديث في ميدان الشعر مركّزة على ثقافة الشعر في العصر العباسي الأول قبل أبي تمام، لتقف عند بعض الشواهد لأهم الشعراء الذين سبقوا أبي تمام، مثل بشار بن برد، مسلم بن الوليد، أبو العتاهية، وأبو نواس، فهؤلاء الشعراء وأمثالهم من العباسيين، سعوا إلى تحصيل الثقافة؛ إذ كانوا يحفظون من الموروث الشعري الجاهلي والإسلامي، وبعض الأمثال، ويحفظون بعضا من القرآن الكريم في الكتاتيب[3]، كما كان لهم نصيب من حلقات المساجد، متنوعة المعارف[4].

- الثقافة الأدبية

يبدو أن الشعراء الفحول المجددين في القرن الثاني، على الرغم من منهجهم التجديدي، الثائر على التقاليد الشعرية القديمة، لم يكونوا يستغنون عن الموروث الشعري - مصدر تلك التقاليد- حيث كانوا يطلبونه في البادية، وفي المربد، وفي مجالس الرواة واللغويين، ويتزوّ دون

---

(1)- ينظر: أحمد أمين. ضحى الإسلام. ط9، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، 1972م. ج3. ص136.

(2)- ينظر: حسن إبراهيم حسن. تاريخ الإسلام. ط13، دار الجيل، بيروت، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1411هـ-1991م. ص ص279، 280.

(3)- ينظر: الجاحظ. البيان والتبيين. ج2. ص 180.

(4)- ينظر: شوقي ضيف. العصر العباسي الأول. ط6، دار المعارف بمصر، دت. ص ص100، 101.

به، ويظهر في مُطوَّلاتهم التي كانوا يقدمون لها بمقدمات طللية، كقول بشار بن برد في مقدمة طللية، عدُّ بها عند الرواة أحسن الناس ابتداء قصيدةٍ في المحدثين :[1]

أَبَى طَلَلٌ بالجزْعِ أنْ يَتَكلَما وماذا عليه لو أَجابَ مُتَيَّما
وبالفَرْعِ آثارٌ بَقِينَ وبِاللِّوَى ملاعبُ لا يُعْرِفْنَ إلا تَوَهُّما

وقال أبو نواس في قصيدة يمدح فيها العباس بن الفضل بن الربيع:[2]

الدَّارُ أطبقُ أخراسٌ على فِيهَا واعتَاقَها صَمَمٌ عن صَوتِ نَاعِيهَا
ولِي منَ الحِينِ عينٌ ليسَ يَمْنَعُهَا طُولُ الملامَةِ أن تَجْـــرِي مَآقِيهَا
يادمنَةً سُلِبَتْ منهَا بَشَاشَتُهَا وأُلبِسَتْ من ثِيَابِ المحْـلِ بَاقِيهَا
أَبدَتْ عَوَاصِي من دَمْعٍ أَطَعْنَ لَهَا لَمَّا رَمَيْتُ بطَرْفِي فِي نَوَاحِيهَا
لاعْطِفَنَ على الصَّهْبَاء عنْ دِمَنٍ لم يَبْقَى من عَهْـدِها إلا أَثَافِيهَا
مَوْصُوفَةٌ بِفُنونِ الطِّيبِ طَالَ لها عُمْرٌ فلَمْ تَعْدُ أن رَقَّتْ حَوَاشِيهَا
تَرى نَظَائِرَهَا يُخْضِعْنَ هَيْبَتَهَا فقدْ ثَمِلَتْ لَمَّا أَجَلْلْـــتُها ثِيَهَا
عَاطَيتُها صَاحِبًا صَبًا بها كَلَفًا حَرًّا لَعَابِقِهَا سِلْـمًا لحَاسِيهَا
فأَعْنَقَتْ بي أَمُونٌ فاتَ غَارِبُهَا قَادَ الزِمَامَ وَقَـادَ السَّوْطَ حَادِيهَا

وفي مقدمة طللية ابتدأ بها أبو نواسقصيدةً يمتدح فيها الرشيد، يقول:[3]

لقد طالَ فِي رَسْمِ الدِيَارِ بُكَائِي وقَدْ طَالَ تِرْدَادِي بها وعَنَائِي

---

[1]- بشار بن برد. ديوان بشار بن برد. شرح وتكميل، محمد الطاهر بن عاشور.ط1، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1386هـ- 1966م. ج4. ص162.

[2]- أبو نواس. ديوان أبي نواس. شرح محمود أفندي واصف. ط1، المطبعة العمومية بمصر، 1898م. ص ص94، 95.

[3]- نفسه. ص62.

كأنّي مربعٌ في الدّيـارِ طَريدةٌ أراها أمَامِي مَـرّةً ووَرائِي
فلمّا بَدَالي اليَـأْسُ عَديتُ نَاقَتي عن الدارِ واسْتَـولى عَليّ عَزائِي
إلى بَيْتِ حَـــانٍ لا تَهرُّ كِلابُه عليّ ولا يُنكرن طـولَ نَوائِي
فإنْ تكن الصَّهْبَاءُ أوْدَتْ بتَالِدِي فلـم تُوفِني أكْرُومَتِي وحَيَائِي

أما مسلم بن الوليد، فبالرغم من كثرة مطولاته المدحية في ديوانه، إلا أنه قلما يستدعي فيها موروثه الشعري، وبخاصة المقدمات الطللية كذكره الأطلال في قوله: [1]

أثارُ أطْلالٍ « بِرُومَـــةَ » دُرّسِ هِجْنَ الصَّبابَةَ واسْتَثَرْنَ مُعرَّسِي
أوْحَتْ إلى دِرَرِ الدُّموعِ فأَسْبَلَتْ واستَفْهَمَتْها غيْـرَ أن لم تنبَسِ
زِجِّ الهَوى أوْدِعْ دمُوعَك تُبْكِهِ وانْحْ إلى خُطَطِ المَتالِفِ واحْبِسِ
وكل الزمَانُ إلى البِلى أطْلاَلَها فخَلَتْ معَالِمُها كأنْ لم تؤنَسِ

- الثقافة التاريخية

لم يغفل الشعراء قبل أبي تمام الثقافة التاريخية، بل جعلوا منها دعامة لا تقل أهمية عن الثقافات الأخرى؛ فمسلم بن الوليد برع في ذكر الأيام،حيث كانت له ثقافة تاريخية نابعة من موروثه الشعري، ومن ثقافته العربية الأصيلة، فهو يقول في يزيد بن مزيد الشيباني، وقوته، وشدة فتكه بخاقان قائد الترك المتمرد وجيشه، ضمن قصيدة يمتدح فيها هارون الرشيد:[2]

خَليفَـةَ الله إن النَصـرَ مُقْتَـصِرٌ عليكَ مُـــذْ أنـت مَبْـلُوٌ ومُختَبَرُ
أعدَدْتَ للحَرْبِ سَيفًا من «بَني مَطَرٍ» يَمضِي بِأمْـرِكَ مَخْلوعًا له العُذُرُ
لاقَى «بنو قَيْصَرٍ» لما هَمَمْتَ بِهِـم مِثلَ الَّذي سَوفَ تَلقَى مِثْلُهُ «الخَزَرُ»

[1]- أبو الوليد، مسلم بن وليد الأنصاري. ديوان أبي الوليد مسلم بن وليد الأنصاري. رواه وشرحه أبو العباس وليد بن عيسى الطبيخي الأندلسي، تحقيق وتعليق سامي الدهان. ط3، دار المعارف، د ت. ج3. ص ص130، 131.
[2]- نفسه. ص 254.

لقدْ بَعَثْتَ إلى «خَاقَـــانَ» جَائِحَةً خَرْقَـاءَ حَصّاءَ لا تُبقِي ولا تَذَرُ
أظَلَّهُمْ منكَ رُعْـبٌ واقِفٌ بِهِـمُ حتَّى يُوافِقَ فيهـم رأيَـكَ القَدَرُ

و يقول أبو العتاهية في قصيدته، التي نظمها على إثر انتصار الرشيد على الروم في هرقلة:[1]

ألا نادتْ هِـرَقلَةُ بالخَرابِ من المِلكِ المُـوفَـقِ بالصَّوابِ
غَدا هارونُ يُرْعِدُ بالمَنَايا ويُبرِقُ بالمُذَكَّرَةِ القِضَابِ
وَرَايَاتٍ يَحِلُّ النَّصـرُ فيها تمرُّ كَـأنها قِطَعُ السَحَابِ
أميرَ المُؤمنينَ ظَفِرْتَ فاسلِمْ وأبشِـرْ بالغَنِيـمَةِ والإيَابِ

ويستدعي في إحدى زهدياته إضافة إلى الثقافة القرآنية، التاريخ القديم والإسلامي، فيذكر الأقوام، و الملك والملوك البائدة، عادٍ وثمود، ونزار وإياد، وبني الأصفر، وبني ساسان، وذي الأوتاد، وسليمان، ونمرود وابنه، وقارون، وهامان، يقول:[2]

المَنَايَا تَجُـوسُ كُـلَّ البِلادِ والمَنايَا تبِـيـدُ كُـلَّ العِبَادِ
لَتَنَالَـنّ مِنْ قُـرُونٍ أرَاهَا مثلَ ما نِلنَ مـن ثَمُـودٍ وعَادِ
منذ أفْنَـينَ مـن مضَـى من نزارٍ منـذ أفْنَـيْنَ من مضَى من إيَادِ
هل تَذَكَرْتَ من خَلا من بني الأَصْـ فَرِ أهْـلِ القِبَـابِ والأَطْوَادِ
هل تَذَكَرْتَ من خَلا من بني سَا سَانَ أربَابِ فـارِسٍ والسَّوادِ
أين داوُد أيـن أيـن سُلَيْمَا نُ المَنِيـعُ الأَعْراضِ والأَجْنَادِ
راكِبُ الرِيحِ قاهِرُ الجِنِ والإنْـ سِ بسُلطَـانِهِ مُذِلُ الأَعَادِي
أين نَمْـرُودُ وابْنُهُ أيـنَ قَارُو نُ وهَامَـانُ أيـنَ ذو الأَوتَادِ

[1]- أبو العتاهية. ديوان أبي العتاهية. ط1، دار بيروت، بيروت، 1406هـ- 1986م. ص65.
[2]- نفسه. ص131.

ويذكر الحسين بن الضحاالبُاهلي ّ ، وقعة الأفشين مع ملك الروم، وكان قد انتصر فيها:[1]

أَثْبَتَ المَعْصُومُ عِزًا لأبي حَسَنٍ أثبَتَ من رُكن إضمْ
كلّ مجْدٍ دون ما أَثّلهُ لِبَني كَاوُسَ أملاكِ العَجَمْ
إنَّما الأفْشِينُ سيْفٌ سلَّهُ قَدَرُ الله بكَفّ المُعْتَصِمْ
لم يدَعْ بالبَذّ من ساكِنةٍ غير أمْثَالٍ كأمْثَالِ إرَمْ
ثمَّ أهْدَى سَلَمًا بابِكَهُ رَهن حِجْلَينِ نَجيًّا للنَدَمْ
وقَرا تُوفِيلُ طَعْنًا صَادِقًا فضَّ جَمْعَيهِ جَمِيعًا وهَزَمْ
قُتِلَ الأكْثَرُ منهم ونجا من نَجا لُحْمًا على ظَهْرٍ وضَمْ

- **الثقافة الدينية**

يبدو أن الزهاد هم أهل الثقافة الإسلامية في الشعر، وعلى رأسهم أبو العتاهية، و هذا لا يعني عدم ورودها في أشعار الآخرين من غير الزهاد، وإنما الاختلاف، في تعمقها و سطحيتها، فهذا أبو العتاهية يقدم في إيقاع جنائزي، صورة لسكرات الموت، محفوفة بآيات الذكر الحكيم، يقول:[2]

يا عَجَبًا كلّنا يَحِيدُ عن الـ ـحين وكلٌّ لحِينِهِ لاقِي
كأنّ حَيا قد قَام نادِبه وٱلْتَفَّتِ السَّاقُ بالسَّاقِ
واستلَّ منه حَيَاتَهُ مَلكُ الـ ـمَوتِ خَفِيًا وقيلَ من رَاقِ

[1]- الطبري. تاريخ الطبري. ج9. ص ص70، 71.
[2]- الجاحظ. البيان والتبيين. ج3. ص185.

فلهول الموت ووجعها، يلجأ الشاعر إلى سورة "القيامة" ليحمل من آياتها، مدلولا يشحن فيه قوة شعوره بمشهد الموت وسكراته، بقولهِ تعالى: ﴿كَلَّا إِذَا بَلَغَتِ التَّرَاقِيَ وَقِيلَ مَنْ رَاقٍ وَظَنَّ أَنَّهُ الْفِرَاقُ وَالْتَفَّتِ السَّاقُ بِالسَّاقِ﴾[1].

ويقول أيضا، مذكرا بالموت والمقابر:[2]

رُوَيْدَكَ لا تَنسَ المَقَابِرَ والبِلَى وَطَعمَ حُسَى المَوْتِ الذي أنت ذَائِقُهْ
وما المَوْتُ إلا سَاعَةَ غيرَ أنَّها نهارٌ وليلٌ بالمَنَايَا تُسَاوِقُهْ(...)
أَرَى صَاحِبَ الدُّنيَا مُقِيمًا بِجَهْلِهِ على ثِقَةٍ إلا وأَنتَ تُفَارِقُهْ
أَلا رُبَّ ذي طِمْرَينِ في مجلسٍ غدًا زَهَابِيَّـــهُ مَبْثُوثَـــةٌ ونَمَارِقُهْ
ورُبَّ مَحَلٍّ إن صَدَقتَ حَلَلتَهُ إذا عَلِمَ الرَحْـمانُ أَنَّك صَادِقُهْ

فهذه الأبيات تحمل معنى قوله تعالى: ﴿كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ﴾[3]، وقوله: ﴿كَأَنَّهُمْ يَوْمَ يَرَوْنَهَا لَمْ يَلْبَثُوا إِلَّا سَاعَةً مِّنَ النَّهَارِ﴾[4]، وقوله سبحانه وتعالى: ﴿فِيهَا سُرُرٌ مَّرْفُوعَةٌ وَأَكْوَابٌ مَّوْضُوعَةٌ﴾[5].

أما أبو نواس، فبالرغم من مجونه ودعارته في شعره، إلا أنّه يلطّفه بمسحة إسلامية، مثل قوله:[6]

لبِسْتَ رِداءَ الفخرِ في صُلبِ آدمَ فما تنتهي إلا إليْـــك المَفَاخِرُ
ولله بدرٌ في السَـــماء مُنَـــوَّرٌ وأنت لنا بدرٌ على الأرضِ زَاهِرُ

---

(1)- القيامة. الآية27- 29.
(2)- أبو العتاهية. ديوان أبي العتاهية. ص ص292، 293.
(3)- الأنبياء. الآية35.
(4)- يونس.الآية45.
(5)- الغاشية. الآية15،16.
(6)- أبو نواس. الديوان. ص114.

بل إنّ أبا نواس نظم أشعارا في الزهد، في الفترة الأخيرة من حياته، كانت - في رأي بعض النقاد- أصدق وأجود من أشعار أبي العتاهية، ومنها قوله: [1]

يا رب إن عظُمتْ ذُنوبي كَثْرَةً فلقد عَلِمتُ بأنَّ عفْوكِ أعْظَمُ
إن كان لا يرْجـوكَ إلا مُحْسنٌ فبمن يلُوذُ ويَسْتجيرُ المُجْرِمُ
أدْعُوكَ ربِ كما أمَرْتَ تضَرُعًا فإذا رددْتَ يَدي فمن ذا يَرْحَمُ
مالي إليكَ وسِيلةٌ إلا الرَجَا وجَميلُ عفْوكَ ثـم إني مُسْلِمُ

أراد أبو نواس قولي هذه الأبيات قوله تعالى: ﴿قُلْ يَا عِبَادِيَ الَّذِينَ أَسْرَفُوا عَلَى أَنفُسِهِمْ لَا تَقْنَطُوا مِن رَّحْمَةِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ جَمِيعًا إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ ﴾[2]، وقوله: ﴿قُلْ يَا عِبَادِيَ الَّذِينَ أَسْرَفُوا عَلَى أَنفُسِهِمْ لَا تَقْنَطُوا مِن رَّحْمَةِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ جَمِيعًا إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ ﴾[2]، وقوله: ﴿وَقَالَ رَبُّكُمُ ادْعُونِي أَسْتَجِبْ لَكُمْ إِنَّ الَّذِينَ يَسْتَكْبِرُونَ عَنْ عِبَادَتِي سَيَدْخُلُونَ جَهَنَّمَ دَاخِرِينَ ﴾[3]

وفي ما قاله مروان بن أبي حفصة في مدح المهدي:[4]

أحيا أمـيرُ المؤمنـينَ محمدٌ سُنَنَ النَّـبي حَرامَها وحَلالَها (...)
أم تجحَدُونَ مَقالةً عن ربكُـم جبـريلُ بَلغَـها النَبيُ فَقَالَها
شَهِدَت من الأنفـالِ آخرَ آيةٍ بتُراثِهـم فـأرَدْتُـم إبطالَها

وهو هنا ينتقل في المدح من الجانب الشكلي المادي، إلى الجانب الروحي الأخلاقي مستخدما بعض الألفاظ الإسلامية، مثل (السنن، الحلال، الحرام، النبي، الرب، جبريل، سورة الأنفال،آية).

---

[1]- السابق. ص ص199، 200.

[2]- الزمر. الآية53.

[3]- غافر. الآية60.

[4]- مروان بن أبي حفصة. شعر مروان بن أبي حفصة. جمعه وحققه وقدم له، حسين عطوان. ط3، دار المعارف. دت. ص ص97، 98.

- **الثقافة الأجنبية**

يكتنز الشعر في العصر العباسي بثلاث ثقافات أجنبية أساسية، تختلف في مدى تأثيرها فيه، تشغل حيّ زا كبيرا منه، تتمثل في الثقافة الفارسية و اليونانية والهندية، وأحيانا تتخللها بعض الثقافات الدينية بشكل ثانوي كالنصرانية و اليهودية.

فأبو نواس يقول فيما يزعم الهند في علم الطبائع،أنّ الشيء إذا أفرط في البرد عاد حارا، يقول:[1]

قل لزهير إذا اتكا وشدا أقلِلْ وأكثِرْ فأنت مِهْذَارُ
سَخنتَ من شِدَّةِ البُرُودَةِ حتّـــى صِرْتَ عندي كأنك النَارُ
لا يَعْجَبُ السامعونَ من صِفَتِي كذلكَ الثَلجُ بَارِدٌ حَارُ

و يوظف كلمة النوبهار الفارسية، قائلا: [2]

تلك المعَالي إنْ كنت مُفتَخِراً لا شرَفَ النُـــوبهَارِ والنَارِ

و قوله أيضا، متأثر بآراء الهند: [3]

تخيرتُ والنُـجومُ وقفٌ لم يتمكَنْ بها المَـدارُ

و في هذا ما نقل عنهم من أن الخمر تخيرّت حين خلق الله الفلك، و أصحاب الحساب يذكرون أن الله تعالى حين خلق النجوم جعلها مجتمعة واقعة في برج، ثم سيرّ وها من هناك، وأنهّا لا

[1]- أبو نواس. الديوان. ص181.
[2]- نفسه. ص94.
[3]- نفسه. ص274.

تزال جارية حتى تجتمع في ذلك البرج، الذي ابتدأها منه، وإذا عادت إليه قامت القيامة و بطل العالم »[1].

كما أن أبا العتاهية ينتقي لزهدياته ما يخدمها، من آراء و قصص للهنود، فقد تأثر بقصة بوذا الملك الذي زهد الدنيا، وتخلى عن ملكه، لأجل التفرغ لعبادة ربه، فأتخذه نموذجا للرجل الصالح العابد يقول:[2]

يا من تشرّفَ بالدنيا وطِينَتِها ليس التشرُّفُ رَفعُ الطِينِ بالطِينِ
إذا أرَدْتَ شَرِيفَ النَاسِ كُلِهِم فانظُرْ إلى مَلِكٍ في زَيِّ مِسْكِينِ

و أمام الثقافتين الفارسية والهندية تقف الثقافة اليونانية منافسا في العلاقة بالشعر، فكان أهم ما تأثر به الشعراء في شعرهم الفلسفة و المنطق؛ إذ بهما توسع تفكيرهم، وزاد العقل دقة وتعمقا، وبراعة في التحليل والتجريد، وجنوحا إلى الخيال البعيد، و للمتكلمين فضل إذاعة هذه الثقافة في محيط الشعر والشعراء؛ إذ كان الشعراء يستمعون إليهم أو ينتسبون أحيانا [3].

فهذا بشار من كثرة احتكاكه بالمتكلمين، وبخاصة المعتزلة، أصبحت له قدرة على التعليل وتوليد المعاني والأفكار، ومن ذلك قوله معارضا المعتزلة في قضية التسيير والتخيير، بعدما صحبهم مدّة من الزمن:[4]

خُلِقْتُ على ما فِيَّ غَيْرَ مُخَيَّرٍ هَوايَ ولو خُيِّرتُ كنتُ المهَذَّبَا
أُريدُ فلا أُعطَى وأُعْطَى فَلَمْ أُرِدْ وَقَصَّرَ عِلمِي أَنْ أَنالَ المُغَيَّبَا
وَأُصْرَفُ عنْ قَصْدِي وحِلْمِيَ مبْلِغِي وأُضْحِي وما أَعْقَبْتُ إلاَّ التَّعَجُّبَا

(1)- ابن قتيبة. الشعر والشعراء. ص504.
(2)- أبو العتاهية. ديوان أبي العتاهية. ص439.
(3)- ينظر: الأصفهاني. كتاب الأغاني. ج3. ص152.
(4)- بشار بن برد. ديوان بشار بن برد. تح، محمد الطاهر بن عاشور. ط1، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007م. ج1. ص ص269، 270.

ولقد ظفر أبو نواس بثقافة يونانية أخذها من بيئة المتكلمين، حيث استفاد من الفلسفة والمنطق في شعره، فراح يستثمرها استثمارا مدهشا، وهي كثيرة في شعره؛ كقوله متغزلا بجنان:[1]

وذات خَـــدٍ مُـــوردَّدْ قوهيّـــــة المتجرِدْ
تأمّـــــلُ العَيـــنُ منها محاسِـــنًا ليس تَنفُدْ
فبعْضُها قـــد «تَناهى» وبَعضُـــها «يتَـولدْ»
والحسنُ في كل عُضْو منها مُعَـــادٌ مُرددْ

وقوله في المعاني الفلسفية: [2]

يا عاقِدَ القَـلبِ مِنّي هلّا تذَكَـرْتَ حَلاّ
تَرَكتَ مِنـي قَليلا مـن القليـلِ أَقلاّ
يكـاد لا يتجزأ أقل في اللفظ من لا

فأبو نواس يستخدم ألفاظ المتكلمين في الأبيات الأولى(تناهى، تولّد)، و يقدم فكرة الجزء الذي لا يتجزأ، أو فكرة الجوهر الفرد في الأبيات الأخيرة.

يبدو أن الشعراء في مختلف العصور تداولوا على حفظ الثقافة في الشعر، فكانت تنبع من داخله، تغذي الفكر، وتلوح على ضفاف الشعر بجماليتها، تدعمه في بناء المواضيع وفي تكوين و تجسيد الصورة الشعرية، كما تحكم إيقاعه؛ فبأي حال لا يستطيع الشاعر أن يتخلى عن الثقافة في الشعر، بل لا شعر من دون ثقافة أيا كان نوعها.

فقد عرف الشعر الجاهلي، وشعر صدر الإسلام ثقافة عربية أصلية متنوعة، كان لها أثر في مواضيعه، ولغته الشعرية وجماليتها، وحرص على أن لا يشوبه أي إشعاع ثقافي أجنبي، غير أنه ما لبث وأن بدأ الحس الثقافي يستشعر شيئا من ذلك في العصر الأموي، آنئذ كان على الشعراء أن

[1]- الجاحظ. البيان والتبيين. ج1. ص141.
[2]- نفسه. ص ن.

يتفتحوا في أشعارهم على بعض الألفاظ الفارسية والنبطية، وما جاء به علم الكلام من أفكار ومواقف، محافظين ومتمسكين بالثقافة العربية كأساس لشعرهم.

و ببزوغ شمس العصر العباسي تجذَّرت الثقافة العربية، وتأصلت في الشعر وقوي التأثر بالثقافات الأجنبية من فارسية ويونانية وهندية و غيرها، فكانت فسيفساء في أشعارهم، و تميز في ذلك الشعراء المولودون في العصر العباسي الأول، ومنهم الشاعر الطائي، أبو تمام الذي كان أديبا، وعالما مثقفا، ينهل من اللغة، والتاريخ، والقرآن والحديث، والفلسفة و المنطق، ثم نراه يوشّحها بشعرية نابعة من هذه الثقافة، ربما قد يكون سبقَ فيها، إلاّ أنه تميز وأبدع وتعمق في استخدامها، و هو ما ستأتي الدراسة على بحثه و تفصيله.

الفصل الثالث

شعرية ثقافة أبي تمام في ضوء آليات النقد الحداثي

توطئة:

المبحث الأو ل: شعرية التضاد في شعر أبي تمام بين الأدبي والثقافي

المبحث الثاني: شعرية المتخيل الثقافي في شعر أبي تمام بين تشكيل الصورة والغموض

أولا: المتخيل الثقافي وتشكيل الصورة الشعرية

- المتخيل الثقافي الديني:
- المتخيل الثقافي التاريخي:
- المتخيل الثقافي العلمي والفلسفي:
- المتخيل الثقافي الأدبي:

ثانيا: المتخيل الثقافي وظاهرة الغموض في شعر أبي تمام

المبحث الثالث: شعرية التناص في شعر أبي تمام بين الحضور والغياب

أولا: شعرية الحضور/ النص الحاضر

ثانيا: شعرية الغياب/ النص الغائب

المبحث الرابع: الانزياح في النسق الثقافي لدى أبي تمام من العمود إلى البديع

أولا: جدلية عمود الشعر عند أبي تمام

ثانيا: التحليل الثقافي لثقافة البديع لدى أبي تمام

توطئة:

يعدّ أبو تمام من الشعراء القلائل الذين مارسوا صناعة الشعر وتحبيره وعلاوة على ذلك جمعه بين خصوبة الشعرية وثراء الثقافة، فكان شاعرا مجيدا وعالما ملمّا، وأستاذا بارعا للبحتري وغيره من شعراء زمانه[1]، يجهد فكره ويبذل من نفسه في تقديم النصائح لهم، ولا يعني هذا أنه لم يُسبق في ذلك من طرف شعراء فطاحل؛كبشّار بن برد، وأبي نواس، ومسلم بن الوليد، فقد سار على دربهم أو مذهبهم الشعري، إلا أن هناك ما يميزه عنهم في شعره، من براعة وإغراق في بعض الخصائص الفنية؛ كظاهرة الغموض، والتضاد، والصورة الشعرية غير المألوفة، والتناص مع مختلف النصوص، الأمر الذي جعل شعره ألوانا من الثقافات لا يقوم إلا بهاو كذا سيطرته على القصيدة المدحية الزاهية بألوان الثقافة والزخارف الفنية.

وبهذا تمكن أبو تمام من اختطاف رمز الحداثة الذي ملك به قلوب بعض النقاد، أمثال الصولي قديما، وبعض الشعراء المعاصرين؛ كأدونيس،وبدر شاكر السيّاب، كما مثل- في خضم الضجة النقدية - بؤرة من بؤرالاهتمام ومثارا لمقاش بين النقاد إلى حدّ اليوم.

و يبدو أن أبا تمام حاله حال الفنان، ليست له حواجز بين المادة والأداة، كما تقترن لديه الشعرية مع الثقافة، إلى حد يصبحفيه كلشيء في فنّه ثقافة، ذلك الفنان الذي يجمع بين نوعين من الثقافة:[2]

أ- الثقافة الإنسانية، وهي تتحصل من التجارب الخاصة، ومن التأمل، ومن المعاناة تحت وطأة الوجود، ومن المعلومات السيكولوجية والفلسفية والحضارية، والتاريخية وأي نوع آخر من المعرفة، يتمثلها الفنان ويولجها إلى ضميره، بل إنها هي التي تلج وتتفاعل وتتكامل لتهب الفنان موقفا عاما ينتظم به الكون على غرار الفيلسوف.

ب-ثمة نوع من الثقافة الأخرى التي تجانب الأولى وتخرج من أهابها ومن ضروراتها، إنها الثقافة الفنية وهي التي تمهد السبيل للتجربة كي تعبر عن ذاتها بكلية، وهي ترتبط بأساليب الأداء والتورية،والصورة، والفكرة، وفي الأسلوب الفني العام الذي ينتظم به الفنان تجاربه.

---

[1]- ينظر: جمال الدين بن الشيخ. الشعرية العربية، تتقدمه مقال حول خطاب نقدي. ص81.

[2]إيليّا الحاوي. في النقد والأدب. ط5، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1986م. ج2. ص70.

إن القصيدة عند أبي تمام بهذا المستوى الثقافي والفني الجمالي، تستحق عناية البحث في شعرية ثقافتها التي تترجمها عناصر فنية مثل: التضاد، والغموض، والتناص، والصورة الشعرية...الخ، وهو ماستركّز عنه هذه الدراسة في الكشف عن شعرية الثقافة.

ن المبحث الأو ل: شعرية التضاد في شعر أبي تمام بين الأدبي والثقافي

ينحدر التضاد من جنس البلاغة، وهو من أهم المحسنات المعنوية في علم البديع، « ويسمى بالمطابقة...و[الطباق]، وبالتطبيق، وبالتكافؤ، وبالتطابق، وهو أن يجمع المتكلم في كلامه بين لفظين، يتنافى وجود معناهما في شيء واحد، بحيث يجمع المتكلم في الكلام بين معنيين متقابلين، سواء أكان ذلك التقابل: تقابل الضدين، أو النقيض، أو الإيجاب والسلب، أو التضايف»[1]، فالتضاد ينضح بشعرية الفجوة: مسافة التوتر، القائمة على التناقض، والتنافر، والمفارقة بين المعنيين أو مجموعة المعاني عند جمع ألفاظها في الكلام الواحد.

إلا أن هذه الفجوة: مسافة التوتر، التي أخبر بها النقد العربي الحداثي في الآونة الأخيرة، واختص فيها كمال أبو ديب، هي في مفهومها أوسع وأشمل؛ ذلك أنها تتعدى المنافرة والمفارقة بين معاني الألفاظ إلى المفارقة والمنافرة، بين النصين أو أكثر، أو حتى بين ظواهر الطبيعة والوجود؛ مثل الموت والحياة، والتخلف والتقدم بين المجتمعات، أو الانحطاط والتطور...الخ، وهو ما يدخل عند الشاعر في نطاق رؤية العالم، كثنائيات متنافرة تعمل على استمرارية الحياة، كما أن اختلافها يكسر الرتابة، ويحدث تلونا وتنوعا مما يزيد الحياة طرافة وجمالا.

وبالعودة إلى الدراسات السابقة، يجد الدارس آراء متعددة ومختلفة أحيانا حول ظاهرة التضاد في شعر أبي تمام، فهو عند القدماء باسم الطباق، المقابلة، التدبيج...الخ، وقد يشار إلى التضاد ضمنا، تحت مصطلح البديع، أو الصنعة كمفهوم عامأو مذهبٍ ملأ به أبو تمام الدنيا وشغل به الناس.

وليس أدلّ على ذلك، ما تعج به الحصيلة النقدية أو الحصاد النقدي المتراكم طيلة هذه السنين المتسارعة، فابن المعتز ألّف كتاب "البديع" واستشهد فيه بأبيات كثيرة في التضاد أو المطابقة لأبي تمام، وأردف بأبيات أخرى لغيره من الشعراءهو يصر ّ ح بأسبقية الأوائل إلى البديع؛ حيث هو متفرق في أشعارهم يأتي عفوا، فجاء بشار بن برد ومسلم بن الوليد،فأكثرا منه وقصدا

[1]_ السيد أحمد الهاشمي. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. ط1، دار الفكر، بيروت- لبنان، 1426، 1427هـ-2006م. ص313 (الهامش).

إليه[1]، وما كان على أبي تمام من بعدهما إلا أن «شغف به حتى غلب عليه...فأحسن في بعض...وأساء في بعض...»[2]، ويأتي على ذكر إحسان أبي تمام وإساءته، قول ابن المعتز في "طبقات الشعراء": « إن له ستمائة قصيدة، وثمانمائة مقطوعة، وأكثر ما له جيد، والرديء الذي له إنما يستغلق لفظه فقط، فأما أن يكون في شعره شيء يخلو من المعاني اللطيفة، والمحاسن والبدع الكثيرة فلا »[3].

ولقد أشار الأصفهاني إلى مذهب أبي تمام، واصطلح عليه المطابق، ربما لغوصه وإفراطه في المطابقة بقوله: « وله مذهب في المطابق، هو كالسابق إليه جميع الشعراء، وإن كانوا قد فتحوه قبله وقالوا القليل منه، فإن له فضل الإكثار فيه والسلوك في جميع طرقه»[4]، فمقياس الأصفهاني في مذهب المطابق أو البديع بين الشعراء ـ فيما يبدو ـ في الكم لا الكيف، وفي الإحاطة بجميع مناحيه وأبوابه، وهو ما ميّز به أبا تمام عن بقية الشعراء.

أما القاضي الجرجاني، والآمدي، والباقلاني، وابن رشيق وغيرهم كثير، فيزعمون أن أبا تمام تكلف في البديع، ذلك أنه «طلب البديع فتحمله من كل و جه، وتوصل إليه بكل سبب، ولم يرض بهاتين الخلتين، حتى اجتلب المعاني الغامضة، وقصد الأغراض الخفية... فصار هذا الجنس من شعره، إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب، إلا بعد إتعاب الفكر، وكدّ الخاطر... »[5]، وكأن بأبي تمام « يريد البديع؛ فيخرج إلى المحال»[6]، الذي «...لا يعرف إلا مع الكد والفكر وطول التأمل... »[7]، ولكن، مثل هذه الأحكام النقدية على أبي تمام، فيها إفراط وغلو أيضا؛ ذلك «

---

(1)ـ ينظر: أحمد أمين. النقد الأدبي. ط4، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، 1967م. ص480.

(2)ـ عبد الله ابن المعتز. البديع. تح، محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة ومطبعة الحلبي، مصر، 1945م ص16.

(3)ـ عبد الله ابن المعتز. طبقات الشعراء. تح، عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، مصر، 1956م. ص286.

(4)ـالأصفهاني. كتاب الأغاني. ج16. ص383.

(5)ـ القاضي، الجرجاني. الوساطة بين المتنبي وخصومه. تح، محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، 1966م. ص19.

(6)ـ الحسن بن بشر الآمدي. الموازنة بين أبي تمام والبحتري. تح، أحمد صقر. ط2، دار المعارف، مصر، 1972م. ص125.

(7)ـ نفسه. ص ن.

أن أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد، وأن أبا تمام تبعه فسلك في البديع مذهبه فتحير فيه»[1].

وليس من السهل تقبل حكم الآمدي على شاعر ومثقف كأبي تمام، بالحيرة في مذهب درسه وخطط له ثم خاض فيه، ف « أفرط وأسرف، وزال عن النهج المعروف والسنن المألوف»[2]؛ ذلك لا لشيء إلا لتألقه وإبداعه، و للرغبة في التميز والتفرد. تم تجاوبا مع واقع عصره الذي شاعت فيه الزينة، والفسيفساء، في البنية التحتية والفوقية على السواء[3]، حتى أصبح كل ممتنع سهلا لديه، وكل محرم في الإبداع حلالاعليه، وليس كما يظن البعض من الأوائل أنه يتكلف ويتعسف في طلبه، حتى يجره ذلك إلى المكروه والممقوت ف «...يبدع في القبيح، وهو يريد أن يبدع في الحسن»[4]، أو أنه « أذهب ماء هذا الشعر، ورونقه، وفائدته، اشتغالا بطلب التطبيق... »[5].

ولكن، قضية إفساد الشعر نسبية، فإذا كان التجديد والتحديث والذهاب في سبيل غير تقليدية ولا مألوفة يعد إفسادا، فالأمر لن يخرج على التحجر والتقوقع وهذا ليس من طبيعة الفنون، حتى إلنسامع لمثل هذه الأقوال، يخو ّ ل إليه أن شعر أبي تمام لا يخرج من باب التضاد أو البديع، إلى غيره من الظواهر الفنية الأخرى، وأن الشعرية في شعره ليست في التضاد الذي جعل منه ظاهرة أسلوبية، وخاصية جمالية يتفرد بها شعره، إنه لا شعرية في شعره إذا تعلق الأمر بمثل هذه الآراء المتعصبة للقديم، غير المراعية للتطور الحضاري والعقلي بين العصور.

أما النظرة الحديثة للبديع أو التضاد بخاصة، فهي لا تختلف عن سابقتها؛ ذلك أن هناك من يستحسن البديع في شعر أبي تمام ويقبل على دراسته، ويعترف له بالإمامة في هذا المذهب[6]،

وهناك من يرى فيه مسرفا في البديع إلى حد الجناية على الشعر العربي.

---

(1)- السابق. ص125.

(2)- نفسه. ص17.

(3)- ينظر: أنيس المقدسي. أمراء الشعر العربي في العصر العباسي. ط5، دار العلم للملايين، بيروت، 1961م. ص195.

(4)- أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني. إعجاز القرآن. تح، السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، د ت. ص164.

(5)- نفسه. ص ن.

(6)- ينظر: شوقي ضيف. الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ص ص250، 251. وينظر: مصطفى الصاوي الجويني. البلاغة العربية تأصيل وتجديد. ط1، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985م. ص178.

ولقد أشار أبو تمام نفسه إلى التضاد في شعره باسم «نوافر الأضداد» وهو المصطلح الذي أخذه عنه شوقي ضيف[1]، من قوله في مدح القاضي أحمد بن أبي دواد: [2]

قدْ بَثَثْتُمْ غَرْسَ المـوَدَّة والشَّحْـ ـنَاءِ فِي قَلْـبِ كلِّ قَارٍ وبَادِ
أبْغَضُوا عِزَّكُمْ ووَدُّوا نِدَاكُمْ فَقَرَوْكُمْ مِنْ بُغْضَةٍ ووِدادِ
لاعَدِمْتُمْ غَرِيبَ مَجْدٍ رَبِقْتُمْ فِي عُـــرَاهُ نوافرَ الأضْدَادِ

يجمع أبو تمام بين الضدين في هذه الأبيات كغرس المودة والشحناء في القلب، وتتسع الفجوة ليحدث التوتر والتنافر أو المفارقة بين أبغضوا عزّكم وودّوا نداكم، وهو ما يثير في نفس القارئ دهشة واستغرابا، ويزيد الأبيات طرافة وحلاوة ورونقا، « ويعني أبو تمام «بنوافر الأضداد» ما قاله في البيت الأول فقروكم من بغضة ووداد يريد ما في قلوب الناس من الحسد لشرفهم وارتفاع منزلتهم، ومن الحب والود لجودهم وإفضالهم...»[3].

هذه الأضداد المتنافرة في شعر أبي تمام، مثلت في نظر النقاد والباحثين ظاهرة أسلوبية، وخاصية فنية جمالية، تتدفق منها شعرية شفافة إلى حد الضبابية، تدعمها شاعريته الخصبة؛ ذلك أن ما يميزه عن غيره من الشعراء هو صناعة المطابقة(التضاد)، كما يرى ذلك مارون عبود، بل إن التضاد خاصية من خواص مذهبه، وهو الفن الذي أصبح يعرف به حسب زعم محمد عبده عزام المنبهر بهذا الفن[4].

يبدو أن التضاد عند أبي تمام، إبداع وتميز؛ ذلك أنه تمرّسه وحذقه في شعره، حتى إنه يتلاعب بالألفاظ والمعاني كيفما شاء، فقد خرج عن النهج المألوف، وكسر النمط المعروف، فلم يبق التضاد عنده بالذوق البلاغي القديم، وإنما سكب عليه من التصوير، والفلسفة، والثقافة،

(1)- ينظر: شوقي ضيف. الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ص250.
(2)- أبو تمام. ديوان أبي تمام. شرح الخطيب التبريزي. تح، محمد عبده عزام، دار المعارف، 1964م. مج1. ص368.
(3)- نفسه. ص ن.
(4)- ينظر: منى علي سليمان الساحلي. التضاد في النقد الأدبي، مع دراسة تطبيقية من شعر أبي تمام. ط1، منشورات جامعة قان يونس، بنغازي، 1996م. ص ص266، 267.

والغموض[1]، محدثا فيه فجوة: مسافة توتر، تثير الفجائية والدهشة عند القارئ، فمن قوله في التضاد أو الطباق البسيط، وهو يمدح الحسن بن وهب، ويصف فرسا حمله عليه:[2]

تُغْرَى العُيونَ به ويُفلِقُ شَاعرٌ في نَعْتِهِ عَفْوًا وليسَ بِمُفْلِقِ
بمصَعَّدٍ من حُسنِهِ ومُصوَّبٍ ومُجَمَّعٍ في خَلْقِهِ ومُفَرَّقِ

فالتضاد في البيت الأول بين (يفلق) و (ليس بمفلق)؛ أي يجيد الشاعر وهو ليس بمجيد من شدة إعجابه بهذا الفرس، فـ (ليس) هي محل المفارقة، أو ما أحدثها بين لفظتين من معنى واحد وهو الإجادة، أما البيت الثاني فيجعل منه تضادا في معناه الكلي، ويؤكد ذلك استخدامه للألفاظ التالية: مصعّد ومصوّب؛ أي أعلاه وأسفله، ومجمّع ومفرّق؛ أي وسطه و أطرافه، وهي متناقضة في معناها، إلى حد أنها أحدثت مسافة توتر في الصورة الشعرية، التي رسمها.

ومن هذا النوع، قوله في مدح محمد بن المستهل: [3]

ولأنّهُ مَنصُورٌ سمَاحَ يمينِهِ ومَضَى فَقِيدَ المثلِ غيرَ فَقِيدِ

ففي الشطر الثاني جمع بين ثنائية ضدية المعنى، تثير الاستغراب والدهشة، ذلك أنها رغم تضادها إلا أن فيها اقتصادا وتحكما في اللغة، وتقريبا للمعنى، وانفتاحا للصورة، فهو كمادح يريد من خلال هذا التضاد إرضاء الطرفين، لأنه عند قوله: (مضى فقيد المثل) يمدح منصور؛ أي لا كفؤ ولا مثيل له يخلفه، وعند قوله بالنفي (غير فقيد) يحدث مسافة توتر، إذ يعيد كفة المدح إلى محمد بن المستهل (الممدوح) في أنه خليفة مثل المنصور، وبحيلة من حيل المدح، وبأسلوب التضاد، يسعى أبو تمام لنيل رضاء الطرفين، حين جمع بينهما بالمثل؛ أي أن المستهل مثل المنصور في الخلافة.

---

[1]- ينظر: شوقي ضيف. الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ص ص230- 254.
[2]- أبو تمام. الديوان. مج2. ص412.
[3]- نفسه. ص144.

كما يستخدم أبو تمام المقابلة بين الضدين، وهو ما يثير تناغما في الصورة، وجرسا موسيقيا، من ذلك قوله في قصيدة يمدح فيها الحسن بن سهل:[1]

وكنتُ امرءًا ألقى الزّمانَ مُسالِمًا فآليْتُ لا ألقاهُ إلا مُحارِبا (...)

وهل كنتُ إلاّ مُذنِبًا يومَ أُصْحَى سِواكَ بِأمْـــالٍ فأقبلتُ تائِبا ! ؟

يحدث التضاد بين البيتين في قصيدة واحدة، سياقها مدح الحسن بن سهل، وهي مفارقة عجيبة، حيث كان الشاعر يلقى الزمان مسالما، ثم تحول إلى لقياه محاربا، وهذا قوله في بداية القصيدة، ثم في البيت الأخير منها يتساءل محدثا فجوة: مسافة توتر، من خلال التضاد الحاصل بين (المذنب، التائب) ولا يكتمل هذا إلا بالتضاد اللغوي بين زمن الفعل كنت وهو الماضي، و زمن الفعل أقبلت وهو المضارع أو الحاضر، ومادام الشاعر يمدح، فيمكن فهم أو تأويل البيت الأخير على وجهين: أما الأول،فيمدح فيه نفسه، و هو أن الشاعر ما كان مذنبا حتى يقبل تائبا، وتساؤله الذي يغلب عليه التعجب والحيرة: هل كنت مدبرا ومذنبا فقط، حتى أقبل تائبا؟، ألم تكن لي أعمال تبرئني من هذا الحكم؟، و في الثاني، يمدح ويبجل الممدوح عن سواه، وهو أنه لم يكن مذنبا فقط مع سواه، بل كان أكثر من ذلك، ثم أقبل تائبا في زمان الحسن بن سهل، وهذا التفسير يشير إلى وجود تضاد فيه مسافة توتر بين الوجهين المحتملين.

ويحوّل أبو تمام التضاد، إلىجدلية يثبت من خلالها سنّة الحياة، في أن بعد الوجود يأتي الفناء، وبعد اجتماع الشمل يأتي التفرّق، يقول:[2]

الدّارُ ناطقةٌ ولَيستْ تَنْطِقُ بدُثُورِها أنّ الجديدَ سَيُخْلِقُ

دمنٌ تجمّعَتِ النّوى في رَبْعِها وتَفرّقتْ فيها السّحابُ الفُرّقُ

وهنا يقف القارئ مندهشا أمامطرافة الموقف، ودقّة التصوير الذي يمزج به الشاعر التضاد في البيتين، فالدار ناطقة إذ بها حياة، وغير ناطقة إذ ذهبت منها الحياة واندثرت، وأصبحت طللا تعلّق الذكريات في عرصاتهالهشّتفكل جديد لا محالة آيل إلى القدم، وفي ربع الدمن تجمّعت

[1]- السابق. مج1. ص ص143، 145.

[2]- نفسه. مج4. ص393.

النوى وتفرّ قت السحب، فالفجوة: مسافة التوتر من خلال هذا التضاد، هي في داخل الموقف الطللي، حينما يبدأ من الحياة والحركة والتجمع، إلى الموت والسكون والتفرق، وفي خارجه؛ أي بينه وبين الموقف الطللي الذي تبدأ به القصيدة الجاهلية، من السكون والموت إلى الحركة والحياة من جديد، كانت عبارة عن ذكريات يحرّ كها الوصف، كقول عنترة بن شداد العبسي:[1]

هل غادرَ الشعراءُ من مُتَرَدَّمِ أم هلْ عَرفْتَ الدَّارَ بعد توهُّمِ
أعياكَ رَسْمُ الدَّارِ لم يتكلَّمِ حتى تكلَّمَ كالأصمِّ الأبكَمِ
ولقد حَبَسْتُ بها طَويلاً ناقَتي أشْكُو إلى سُفَعٍ رَواكِدَ جُثَّمِ
يا دارَ عَبْلَةَ بالجَواءِ تَكَلَّمي وعِمِي صَبَاحًا دارَ عَبْلَةَ واسْلَمِي

فالشاعر الجاهلي يقف عند الطلل ويسائله ويستنطقه، كقول لبيد بن ربيعة:[2]

فَوَقَفْتُ أَسْأَلُهَا وكيفَ سؤَالُنا صُمًّا خَوالِدَ ما يَبِينُ كَلامُهَا

فهو يعلم أنه لا يتكلم، ولكن الذكريات تتكلم في صمت؛ لذا كان خروج أبي تمام عن النهج، والتناقض بين الموقفين الطلليين خرقا للمألوف، وفجوة: مسافة توتر، مما يحدث خلخلة في بنية التوقعات عند المتلقي، تشعره بلذة هذه الشعرية.

وجديد أبي تمام في التضاد، هو مزجه بالتصوير في أغلب شعره، كقوله من قصيدة يمدح فيها خالد بن يزيد بن مزيد الشيباني:[3]

سَواكِنُ في بِرٍّ كما سَكَنَ الدُّمَى نَوافِرُ من سُوءٍ كما نَفَرَ السِّرْبُ

لقد قابل الشاعر في البيت السواكن بالنوافر، والبر ـ يعني الصلاح ـ بالسوء، أين يكمن التضاد، ويلحق بهذا التضاد التصوير، فقد شبه سكونهن في البر والصلاح، كسكون الدمى؛ لأنها

---

(1)ـ أحمد بن الأمين الشنقيطي. المعلقات العشر وأخبار قائليها. ص ص104، 105.
(2)ـ أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني. شرح المعلقات السبع. ط1، دار الآفاق، د ت. ص72.
(3)ـ أبو تمام. الديوان. مج1. ص179.

لا تتحرك، وشبه نفورهن من السوء أو الريبة بنفور السرب من الظباء فالطباق هنا يكتسي حلّة جديدة، بعد صبغه بلون التصوير، وهو ما يحفظ ماء البيت ورونقه.

وفي قوله يمدح محمد بن حسان:[1]

ولقد أراكَ من الكَواعِبِ كَاسِيًا فاليومَ أنت من الكَواعِبِ مُحْرِمُ

في البيت استعارة مكنية، شبّه فيها الشاعر الكواعب بالكسوة للربع يتجمل بهن، فكأنه إنسان يلبس حلة ثم ينزعها، فيحرم؛ فبعد أن كان كاسيا أصبح محرما لا لباس عليه، وفي هذا فجوة: مسافة توتر بين الماضي والحاضر، من خلال التضاد بين رؤيته مكتسيا متجملا بالكواعب في حقبة ماضية، ثم رؤيته محرما منهن.

وقوله أيضا:[2]

يَرى أقبحَ الأشيـاءِ أوْبَةَ آيبٍ كَستْهُ يدُ المأمُولِ حُلَّةَ خَائبِ

وأحسنُ من نُورٍ تُفَـتّحُه الصَّبَا بَياضُ العَطَايا في سَوادِ المطَالِبِ

فالمفارقة تحدث إذا ما ذهب رجل إلى الممدوح آملا في عطاياه، ولكنه وما أقبحه من موقف، يعود فارغ اليدين خائبا، وهو الأمر الذي يرفضه الممدوح ويراه قبيحا، وهي تنبع من التضاد بين الأمل والخيبة أيضا، أما التضاد في البيت الثاني، فقد أضاف إليه أبو تمام «التصوير والحركة»[3]، من خلال مقابلة صورة بصورة؛ حيث يقابل تحقق أمل الآمل وكثرة إغداق المأمول(الممدوح) بالبياض في العطايا، كما أنه يقابل الخيبة التي يصدم بها المأمولُ الآملَ ، و شح العطايا بالسواد؛ فالمطالب « مظلمة حتى يبين لطالبها نجحه أو خيبته»[4]؛ ذلك أنه ينظر إلى طلبه نظرة خائب، إلى أن تتفتح وتضيء العطايا في وجهه، فيعود وكله أمل وسرور.

---

[1]- السابق. مج3. ص212.

[2]- نفسه. مج1. ص205.

[3]- شوقي ضيف. الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ص231.

[4]- أبو تمام. الديوان. مج1. ص205 (الهامش).

ويتلوّ ن البيت بأصباغ بديعية،بالصور البيانية عند أبي تمام، يُؤلِّف ما بينها جميعا التضاد، فأنت تجد التصوير، والمقابلة، والجناس، والتضاد أو الطباق، من مثل قوله:[1]

تعبُ الخَلائِقِ والنَوالِ ولم يكُنْ بالمستَريحِ العِرْضِ من لم يَتْعَبِ
بِشُحُوبِهِ في المجدِ أشْرقَ وجْهُهُ لا يَستنيرُ فعالُ من لم يَشْحُبِ

إن أبا تمام يخضع التضاد في المعنى إلى المقابلة، فمن كانت « أخلاقه تعبة ونواله لكثرة تصريفهما...[فله] راحة عرضه وصيانته»[2]، وليس بمستريح العرض من لم تتعب أخلاقه ونواله، وفي هذا إثبات ونفي، فالتضاد يتفاعل بين يتعب، ولم يتعب، و بين يستريح عرضه المحذوفة، ولم يكن بالمستريح العرض، كما أنه يحدث استعارة مكنية يشير فيها إلى كثرة تصريف الخلائق والنوال، حيث يستعير صفة التعب إلى الخلائق والنوال، وهي عناصر حسية مدركة تنشأ عن التعب والاجتهاد في الفعل، لا يأتيها التعب من أمامها ولا من خلفها، وبه يشبهها بشيء مادي في الإنسان يصيبه العي أو التعب، كالجسم من كثرة العمل، أو الذهن من شدة التفكير.

كما يتفاعل التضاد مع الجناس والمقابلة في البيت الثاني، لطرز صورة فنية؛ فالتضاد حاصل بالمقابلة في المعنى بين الشطرين، وأساس التضاد بين معاني هذه الألفاظ (بشحوبه، لم يشحب)، وبين (أشرق، لا يستنير)، و بهذا التضاد المشحون، توسع رقعة الفجوة: مسافة التوتر، ليجد المتلقي في توقعه انتقالا من أقصى اليمين إلى أقصى الشمال.

و الأبيات السابقة، هي في مدح عمر بن طوق الذي يقول فيه:[3]

بحرٌ يَطمُّ على العُفاةِ وإن تَهِجْ ريحُ السؤالِ بـــوجهِهِ يَغْلُوْبِ

---

[1]- السابق. مج1. ص104.
[2]- نفسه. ص ن.
[3]- نفسه. ص ن.

ثم يمثل لهذه الصورة التي تحمل معنى الجود والعطاء، بالناقة الشائل التي إذا ما حلبت تدفق رسلها، وإن لم تحلب جفت درّتها، حيث يتحكم في هذا التصوير التضاد بالمقابلة، في قوله:[1]

والشَّوْلُ ما حُلِبتْ تَدفَّقَ رِسْلُها وتجِفُّ دِرَّتُـــها إذا لم تُحْلَبِ

فالتصوير في هذا البيت، جاء كتمثيل أو تشبيه للبيت الذي سبقه، وهو قائم على التضاد بالمقابلة الذي يتفاعل بين (حلبت، لم تحلب)، وبين(تدفق، تجف).

إن لمظاهر الطبيعة في البيئة العباسية، وفلسفة أبي تمام وثقافته العميقة، أثر في هذا اللون من التضاد الممزوج بالتصويرفي أغلبه، و كذلك في امتزاجه بالتعقيد؛ فالطباق«...قد مر في أصباغ قائمة من الفلسفة، أحالته إلى لون جديد مخالف للطباق المألوف»[2]، في غرابته، وفي مسافة توتره، وتعقيده، وفي توالد وتعدد قراءاته، حتى اصطلح عليه في بيت من شعره «نوافر الأضداد»، و ذلك في قوله:

لا عَدمْتُـمْ قَـرِيبَ مجْدٍ رَبِقْتُـمْ في عُـــرَاهُ نوافـــرَ الأضْدَادِ

لقد تعلقت هذه النوافر من الأضداد بعرى فكر أبي تمام وتصويره، وكانت مقصودة لديه، يطلبها مزاجه أحيانا، كما تملي عليه ذلك فلسفته في أحايين أخرى، فهو القائل عندما أراد تغريب الصورة في وصفه للخمرة، آخذا ذلك من إحدى عقد جهم بن صفوان في مذهبه، وهي أن الإنسان لا يستطيع أن يفعل شيئا ويلزمونه العقوبة على ما يفعل: [3]

جَهْمِـيَّةُ الأوصَـافِ إلاَّ أنَّهُـم قد لقَّبُـوها جَوْهَـــرَ الأشْيَاءِ

فأبو تمام يجعل الخمر لا فعل لها، ثم يزعم أنها أسكرته وشوّقته، فيختلف خبراه عنها في الحال الواحدة، ثم إن ليس لها اسم ومع ذلك تلقب جوهر الأشياء، وهنا تحدث الغرابة ويكمن التناقض الفلسفي والبديعي في آن.

---

[1]- السابق. ص105.

[2]- شوقي ضيف. الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ص ص249، 250.

[3]- أبو تمام. الديوان. مج1. ص30.

والأكثر من ذلك دلالة، استغلاله لهذه الفكرة الجبرية استغلالا فنيا، حتى يعبر عن فكرة في ذهنه بتعبير غير مسبوق، وهو يمدح أبا سعيد محمد بن يوسف، وكأنما يمتدح نفسه، يقول مستلهما المعنى من ثقافته الفلسفية:[1]

عَمْرِيُّ عُظْمِ الدِّينِ جَهْمِيُّ النَّدَى يَنْفِي القُوَى وَيُثَبِّتُ التَّكْلِيفَا

فالتضاد يمر على هذا التيار الفلسفي، يخضع فيه إلى عملية تصنيع فنية، يختزل فيها معنى فضفاضا لا تسعه حتى قصيدة كاملة، في فكرة فلسفية دقيقة، حيث تتوتر العلاقة بين النفي والإثبات، ثم بين فكرة إثبات الاستطاعة أو القدرة، ونفي الجبر في مذهب عمرو بن عبيد، ونقيضه في مذهب جهم بن صفوان، في نفي القدرة، وإثبات الجبر أو التكليف، فممدوحه كما يقول المرزوقي: « هو في دينه وعفته مثل عمرو بن عبيد وعلى مذهبه، وفي جوده وسخائه على مذهب جهم بن صفوان، لأنه ينفي أن تكون للعبد قدرة على ما هو مأمور به، ومع ذلك يجعله مكلفا أي هو مجبر على البذل فلا يمكنه تركه»[2].

كما يتوغل البعد الفلسفي في تضاد أبي تمام الزاهي بلون التصوير، حتى كأنك أمام لوحة فنية زادها تنافر ألوانها روعة وجمالا، فترى الضياء ظلاما، ثم ترى الظلال المظلمة مشرقة، فالصورة الأولى في قوله: [3]

بَيْضَاءُ تَسْرِي فِي الظَّلامِ فَيَكْتَسِي نُورًا وَتَسْرُبُ فِي الضِّيَاءِ فَيُظْلِمُ

إنه يصف حبيبته التي كان يتساءل عنها قائلا:[4]

أَيْنَ الَّتِي كَانَتْ إِذَا شَاءَتْ جَرَى مِنْ مُقْلَتِي دَمْعٌ يُعَصْفِرُهُ دَمُ؟

فهي التي خلقت هذا التضاد بنورها الشديد، الذي كشفته به فجعلته مظلما في الضياء، و كسته نورا في الظلام، فياله من تناقض عجيب طريف، يأخذك في تصويره من عالم الحقائق، إلى

---

[1]- السابق. مج2. ص387.

[2]- نفسه. ص387.

[3]- نفسه. مج3. ص213.

[4]- نفسه. ص 212.

عالم برؤيا مخالفة، تتكسر فيه كل الحواجز المعهودةالتي تملّ من تكرارها النفس، ولا يصنع هذا إلا شاعرا مثقفا فيلسوفاساحرا، له أن يجعل الظلام مشرقا كالشمس حين يقول:[1]

أُصُلٌ كَبُرْدُ العَصْبِ نِيطَ إلى ضُحًى عَبِقٍ بِرَيْحَانِ الرِّيَاضِ مُطَيَّبِ
وظِلالِهِنَّ المُشْرِقَاتِ بِخُرَّدٍ بِيضٍ كَوَاعِبَ غَامِضَاتِ الأَكْعُبِ

فأبو تمام يأخذ لفظة الإشراق، وهي لا تكون إلا للشموس، ليصف بها الظلال، إنه يتصور الظلام مضيئا، ومعهن كل ما كان مظلما يصبح مشرقا.

بل إن هذا الضياء عنده يخترق كل ما يحجبه، حتى كأنه لم يحجب، يقول: [2]

فَنَعِمْتُ مِن شَمْسٍ إذا حُجِبَتْ بَدَتْ مِن نُورِهَا فَكَأَنَّهَا لم تُحْجَبِ

فهو يشبه الجارية بالشمس التي تحجب، ولكن من قوة ضيائها كأنها لم تحجب، إنه لضياء غير مألوف حقا، يذكرك فيه أبو تمام بالحلول والمكاشفة في النزعة الصوفية.

ومن تعبيراته الفلسفية ينشأ التضاد المتناقض، الذي تتسع فيه الفجوة، ويشتد التوتر؛ كقوله من قصيدة يهجو فيها موسى بن إبراهيم الرافقي، حيث لا يكاد بيت منها يخلو من التضاد المشبع بالتناقض الفلسفي: [3]

هَبْ من له شَيْءٌ يُرِيدُ حِجَابَهُ ما بالُ لا شَيْءٍ عليه حِجَابُ؟!

« وكلمة لاشي معناها «العدم» وهي من كلام الفلاسفة» [4]، أثار بها فجوة: مسافة توتر بين وجود الشيء وليس عليه حجاب، وعدم وجود الشيء ولكن عليه حجاب.

---

[1]- السابق. مج1. ص ص93، 94.

[2]- نفسه. ص95.

[3]- نفسه. مج4. ص311.

[4]- عبد الفتاح لاشين. الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام. ط1، دار المعارف، القاهرة، د ت. ص67.

وقوله في التضاد مستنيرا في ذلك بألفاظ المناطقة:[1]

لن ينالَ العُلَى خُصُوصًا من الفِتْـ عيانِ من لم يكنْ نَداهُ عُمُومَا

فمصطلح العموم والخصوص من ألفاظ المناطقة، تتحرك في ما بينهما مسافة توتر، تنضح بالشعرية الفالتة، « وبذلك فإن الفكرة عند أبي تمام تأخذ طابعا جديدا تتمثل فيها صفات الفكر الجدلي من حيث طرح الفكرة ثم نقضها، ثم جمع الفكرة والنقض معا... ومن هنا يصبح من أهم سمات الرؤية الشعرية عند أبي تمام، أنها تتلمس التماثل والانسجام من خلال التنافر والتضاد»[2].

وانظر إلى هذا التضاد الذي يصنعه التصوير الفلسفي الرائع، لاحتراق مدينة عمورية التاريخي على يد المعتصم: [3]

ضَوءٌ من النّارِ والظّلْماءُ عاكِفَةٌ وظُلْمَةٌ من دُخَانٍ في ضُحًى شَحِبِ

فالشّمْسُ طالعَةٌ من ذَا وقدْ أَفَلتْ والشّمْسُ واجِبَةٌ مــن ذَا ولم تَجِبِ

فضوء النار المستعرة يصُيّر الظلام ضياء، وظلمة الدخان تجعل الضحى شحبا عليه ظلمة، حتى كأن الليل نهار، والنهار ليل، تنقلب الحقائق إلى ضدها، فيخيّل للناظر في وقت واحد، أن الشمس طالعت وهي قد غربت؛ وذلك من قوة ضوء النار، كما يخيّل إليه أنها قد غربت وسقط الليل بظلمته، وهي لا تزال طالعتا تبدي نهارا؛ وذلك أن دخان النار الكثيف حجب نورها، ففي البيت الثاني ذكر أبو تمام الشيء وضده في آن واحد، وهو ما يترك المتلقي يقف أمام فجوة: مسافة توتر، متسائلا: كيف للشمس أن تطلع وتأفل في وقت واحد؟. ولكن «بمثل هذه الفاعلية يواجه أبو تمام العالم متناولا الواحد وفاصما إياه إلى إثنين، مولدا فيه قدرة على الحركة والإضاءة باتجاهين مختلفين»[4].

---

[1]- أبو تمام. الديوان. مج3. ص225.

[2]- سعيد مصلح السريحي. شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد. ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة - المملكة العربية السعودية، 1404هـ- 1983م. ص ص247، 248.

[3]- أبو تمام. الديوان. مج1. ص54.

[4]- كمال أبو ديب. في الشعرية. ص50.

و تنشأ أحيانا في شعر أبي تمام فجوة: مسافة توتر، من ثنائيات متراكمات متضادة في ما بينها، هي صنيع عبقريته الإبداعية، قد تلتقي في بيت واحد، كقوله:[1]

مَطرٌ يَذُوبُ الصَّحْوُ منْهُ وبَعْدَهُ مطرٌ يكادُ من الغَضَارَةِ يُمْطِرُ
غَيْثَان فالأَنْوَاءُ غَيْثٌ ظَاهرٌ لك وجْهُهُ، والصَّحْوُ غَيْثٌ مُضْمَرُ

إن البيتين ليمطران شعرية، من خلال تعدد الأصعدة التي جاءت الفجوة: مسافة التوتر عليها، من ذلك العلاقة المتكاملة و المتناقضة في الوقت ذاته بين المطر/ الصحو، فالمطر الأول يذوب منه الصحو وهو ظاهر، ثم مطر يكاد من الصحو أن يمطر وهو مضمر، وبه يدخلك الشاعر في فجوة: مسافة توتر أساسية متعلقة بالممدوح(المعتصم)، تعكس الرؤيا العامة لبنية القصيدة، وهي في توحد الزمن بالمعتصم، ثم انفصاله عنه[2]، وذلك في منه/ بعده، حيث يدفن الشاعر المعنى في العمق، فالبنية العميقة في البيتين، تتمثل في استمرارية جود، وعطاء، وإثمار المعتصم، وهذه البنية تشكل مفارقة مع المعنى الظاهر في البنية السطحية، الذي يدل على الانقطاع، والانفصال. فالغيث الظاهر هو المعتصم الذي يراه ويعرفه كل الناس، إنسانيا، عادلا، كريما. أما الغيث المضمرفهو المعتصم أيضا، الصحو الناعم الندي ّ ، الذي يعقب الأنواء، ولا يعرف هذا الغيث المضمرسوى الخاصة المقر ّ بون، وأهل الشدائد والحاجة.

ويعكس التضاد تفكير أبي تمام المشحون بالفلسفة، وربما تكون هذه الأبيات التي جاء فيها التضاد مكثفا بالمفارقة، كفيلة بالتمثيل، يقول: [3]

ولكنَّني لم أَحْو وفْرًا مُجَمَّعًا فَفَــزْتُ بـه إلَّا بشَـمْلٍ مُبَـدَّدِ
ولم تُعْطِنِي الأَيَّامُ نَوْمًا مُسَكَّنًا أَلـذُّ بِهِ إلَّا بِنَــوْمٍ مُشَـرَّدِ
وطُولُ مَقَامِ المرْءِ في الحَيِّ مُخْلِقُ لِدِيبَاجَتَيْهِ فَاغْتَــرِبْ تَتَجَدَدِ

---

[1]- أبو تمام. الديوان. مج2. ص192.

[2]- ينظر: كمال أبو ديب. في الشعرية. ص ص34- 36، وينظر: كمال أبو ديب. جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر. ط3، دار العلم للملايين، بيروت، 1984م. (الفصل الخامس).

[3]- أبو تمام. الديوان. مج2. ص23.

فأني رأيتُ الشمسَ زيدتْ محبّةً إلى الناس أن ليستْ عليهمْ بسرمدِ

ما يلاحظ هنا هو الانسجام والتماثل عن طريق التضاد الذي خلق الفجوة: مسافة التوتر بين ثنائيات يقلب عليها طابع الجدل الفلسفي وهي: الوفر المجمع/ الشمل المبدد، النوم المسكّن/ النوم المشرد، والإقامة/ الاغتراب، الإخلاق/ التجدد، كما تنبع عن هذا التفكير الحكمة في البيتين الأخيرين، بينما يصورّ التضاد ما خزّ نه ذهن الشاعر من متناقضات الحياة كالحل/ الترحال، اللقاء/ الفراق، الحرب/ السلم...الخ.

ويقول في التضاد الممزوج بالمقابلة و التصوير، مستلهما آي الذكر الحكيم، لخلق المفارقة والتحول من النعيم إلى الغسلين والزقوم، ولتقريب المعنى في الصورة أيضا:[1]

أخرجتهمْ بل أخرجتهمْ فتنةٌ سلبتهمْ من نظرةٍ ونعيمِ
نُقلوا منَ الماءِ النميرِ وعيشةٍ رغدٍ إلى الغسلينِ والزقّومِ

والماء النمير والعيشة الرغد، هي في معناها النظرة والنعيم أو الجنة، والغسلين والزقوم لأهل النار، فالتضاد والتصوير يأتي فضلا عن قوله تعالى: ﴿وهم نضرة النعيم﴾[2]، وقوله ﴿إنّ شجرة الزقّوم طعام الأثيم﴾[3] ومن قوله أيضا: ﴿ليس له اليوم ها هنا حميم ولا طعام إلاّ من غسلين﴾[4].

ومن تأثره بالمعاني القرانية والإسلامية، تشكيله للتضاد المشحون بالمفارقة الشعرية، بين (معجل، مؤخر) و(تأمن، تخون) و(أقبلت، تدبر)، في قوله: [5]

ورزقك لا يعدوك إمّا معجّلٌ على حاله يوما وإمّا مؤخّرُ
فلا تأمنِ الدنيا إذا هي أقبلتْ عليكَ فما زالتْ تخونُ وتدبرُ

---

(1)- السابق. مج3. ص ص265، 266.
(2)- المطففين. الآية24.
(3)- الدخان. الآية43، 44.
(4)- الحاقة. الآية35، 36.
(5)- أبو تمام. الديوان. مج4. ص ص594، 595.

كما يستلهم التضاد اللازب بالتصوير، من التراث أو التاريخ في ذكره لبعض المواقع من الزمن القديم، فعندما مدح عمر بن طوق، وقف على طلل مدينة الزبّاء الخربة، التي أحيا فيها مالك بن طوق والد الممدوح الرحبة التي تعرف برحبة مالك بن طوق، واضعا الفجوة بين العجماء والمعرب، ليزيد في طاقة الشعرية مركزا دلالة الصورة:[1]

لمدينة عجماء قد أمسى البلى فيها خطيبا باللسان المعرب

وعلى هذه الشاكلة الطريفة، تجدك أمام تضاد جسره الثقافة والفلسفة، وزخرفه الألوان الزاهية من تصوير ومقابلة، حيث يجنّح بك من الحقيقة إلى الخيال، ويحطك من الخيال في رحاب الحقيقة، وهو قوي التنافر والتناقض مما يحدث خلخلة في بنية التوقعات بالنسبة للمتلقي، و فجوة: مسافة توتر، تقف أمامها مستغربا مندهشا، وكأنك تقرأ ذلك لأول مرة، مما يجعلك تقبل على فيض من الشعرية المربكة.

[1]- السابق. مج1. ص97.

ثانيا المبحث الثاني: شعرية المتخيل الثقافي في شعر أبي تمام بين تشكيل الصورة والغموض

أولا: المتخيل الثقافي وتشكيل الصورة الشعرية

تعد الصورة الشعرية ثمرة يانعة من ثمار جنّة النص، فقد أشبعها الدرس البلاغي والنقدي ـ بخاصة الحديث ـ دراسة، سواء في التأصيل والمفهوم (الجانب النظري)، أو في نقدها وتحليلها (الجانب التطبيقي).

وفي خضم الجدل النقدي، راح بعض النقاد يقسمون الصورة الشعرية إلى «صورة حسّية إذا كانت العناصر المكونة مستمدة عن طريق الحواس، ويفرّع بعضهم هذا النمط إلى أنواع متعددة، بحيث تنتج كل حاسة صورها، فتكون الصورة بصرية أو سمعية أو ذوقية أو لمسية أو شمّية، وقد تكون سمعية بصرية في آن، أو سمعية بصرية ذوقية في آن،وتكون الصورة عقلية أو ذهنية، إذا كانت عناصرها مستمدة من موضوعات عقلية مجردة، وتتفرع أيضا إلى أنواع متعددة، فتكون رمزية أو أسطورية...»[1]، كما أن الصورة الشعرية تقوم أساسا على الخيال المنبعث من العقل، والذي يصهر به الشاعر أو الفنان مادته، ثم العاطفة دوراً مهماً في ديناميكيتها لا يقل شأنا عن العقل، « فالقوة المتخيلة باعتبارها وسطا بين الحس والعقل تعتمد على مدركات الحس وعلى مخزون المصورة من المحسوسات في تشكيل الصورة الشعرية انطلاقا من ربط المحسوسات في علاقات جديدة عبر التشبيه وغيره»[2]، وهذا الأمر هو ما تميز به أبو تمام الذي « يرى الأشياء والأحداث بأرق الحواس، وأعرقها في الشاعرية، فإذا فرغ عمل الحاسة بدأ عمل العقل »[3].

وبهذا يصبح النص الشعري عند أبي تمام، عملاًمنظماً ومحكماً ولامعاً في كل عناصره الفنية، وبخاصة الصورة الشعرية؛ ذلك أنها «ابنة للخيال الشعري الممتاز الذي يتألف ـ عند الشعراء ـ من قوى داخلية تفرق العناصر، وتنشر المواد ثم تعيد ترتيبها وتركيبهاالتصبّها في عالم خاص، حين تريد خلق فن جديد متحد منسجم. فالفن عموما ـ كما قال سانتيانا ـ نظام للقلب

---

[1]ـ الربعي بن سلامة. تطور البناء الفني في القصيدة العربية. ط1، دار الهدى، عين مليلة- الجزائر، دت. ص160.

[2]ـ الأخضر جمعي. نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين. ص165.

[3]ـ نجيب محمد البهبيتي. أبو تمام الطائي، حياته وحياة شعره. ط2، دار الفكر، مكتبة الخانجي، 1970م. ص115.

وللخيال في آن معا»[1]، وربما يتفق القول السابق مع مفهوم علي البطل للصورة الشعرية على أنها « تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها»[2]، فأول مادة خام تنطلق منها الصورة، هي الأشياء المحسوسة المدركة في الذهن، ثم « ما يوفره [العقل] من موروث ثقافي وموضوعات فكرية مجردة»[3]، وما يبقى على الشاعر أو الفنان إلا أن يصهر هذه المادة في الخيال، ثم يشحنها بالانفعال، لتصبح صورةً في شكلها النهائي.

لقد برع إذن، أبو تمام في هذه الآلية، فكان له التميز والتفرد في صوره الشعرية التي جاءت على ألوان مختلفة لاختلاف موادها، وربما كان لثقافة أبي تمام دورا مهما في تشكيل الصورة الشعرية ببصمة جديدة ـ وهو ما سيتم التركيز عليه في هذه الدراسة ـ وذلك بعد أن استنفرها كمادة ذهنية مجردة، في خياله كمتلق أول، ثم في خيال القارئ لتتحول إلى متخيل ثقافي كان قادرا بعد شحنه بالانفعال على تشكيل صور شعرية متحركة الظل تبقى ولا تفنى، إذ المتصفح لديوان أبي تمام، يجد أغلب صوره الشعرية تعصّ لمها من المجال الثقافي.

- المتخيل الثقافي الديني:

من الواضح أن الثقافة الدينية وفي مقدمتها القرآن الكريم، قد مثلت متخيلا ثقافيا مهما، عمل على تشكيل، وتفعيل الصورة الشعرية عند أبي تمام؛ ذلك أنه « خلال خمس سنوات تتبع...الدروس التي كانت تلقى بالجامع الأكبر في القاهرة»[4]، لقد حاول باقتباسه المكثف من الدين الإسلامي أولا، والديانات الأخرى كالنصرانية والمجوسية ثانيا، أن يشكل صورا شعرية، يستدعي كل واحدة منها في مقامها من الأغراض، ويبدو أن أكثر هذه الاقتباسات الدينية استخدمها في القصيدة المدحية؛ وذلك لما فيها من بلاغة وعظمة يشحن بها صوره حتى يغري، ويطرب، ويسعد بها ممدوحه، ثم لما لها من فضاءات، ومجالات واسعة.

---

[1]ـ عبد القادر الرباعي. الصورة الفنية في شعر أبي تمام. ط2 المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م. ص15.

[2]ـ علي البطل. الصورة في الشعر العربي. ط1، دار الأندلس، بيروت، 1980. ص30.

[3]ـ نفسه. ص161.

[4]ـ جمال الدين بن الشيخ. الشعرية العربية، تتقدمه مقال حول خطاب نقدي. ص97.

فأبو تمام يصف غضب ممدوحه الشديد مستنيرا بالمعاني والألفاظ القرآنية، يقول:[1]

هُمْ صَيَّرُوا تلكَ البُروقُ صَواعِقا فيهِمْ وذاكَ العَفْوُ سَوطَ عَذَاب

جاءت الصورة الشعرية في الشطر الثاني فحَصَّ قولهُ تعالى: ﴿ فَصَبَّ عَلَيْهِمْ رَبُّكَ سَوْطَ عَذَابٍ ﴾[2]، وعبارة سوط عذاب التي اقتبسها الشاعر من الآية السابقة، جاءت بليغة في دلالتها عن غضب الممدوح الشديد.

ومن قصيدة يمدح فيها مالك بن طوق، يشكل الصورة الشعرية من آي الذكر الحكيم، يقول: [3]

تَرْكُو مَواعِدُهُ إذا وعْدُ امْرِئٍ أنْسَاكَ أحلامَ الكَرَى الأَضْغَاثَا (...)
لم آتِهَا من أيِّ وَجْهٍ جِئْتُهَا إلَّا حَسِبْتُ بُيُوتَهَا أجْدَاثَا

فمادة الصورة، وقعلُوها أضغاثُ قولهِ تعالى: ﴿ قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلَامٍ وَمَا نَحْنُ بِتَأْوِيلِ الْأَحْلَامِ بِعَالِمِينَ ﴾[4] وقولهُ هبوجهانه: ﴿ خُشَّعًا أَبْصَارُهُمْ يَخْرُجُونَ مِنَ الْأَجْدَاثِ كَأَنَّهُمْ جَرَادٌ مُنْتَشِرٌ ﴾[5].

وقوله في وصف الفرس الذي حملَ عليه ممدوحه الحسن بن وهب، مستلهما الصورة الشعرية من الألفاظ التي جاءت في القرآن الكريم: [6]

صَافِي الأَدِيمِ كَأَنَّمَا أُلْبَسْتَهُ من سُنْدُسٍ بُرْدًا ومن إسْتَبْرَقِ

---

[1]- أبو تمام. الديوان. مج1. ص80.
[2]- الفجر. الآية13.
[3]- أبو تمام. الديوان. مج1. ص ص320، 322.
[4]- يوسف. الآية44.
[5]- القمر. الآية7.
[6]- أبو تمام. الديوان. مج2. ص415.

فقد صهر الشاعر لفظ سندس؛ وهو في أصله أعجمي بمعنى ثياب خضر، ولفظ الإستبرق؛ وهو الديباج الغليظ، في بوتقة التخييل، ليشكل صورته الشعرية في وصف جلد الفرس الصافي، وليسبغ عليها عهودة تأبي تمام إلى قوله تعالى: ﴿خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ وَحُلُّوا أَسَاوِرَ مِنْ فِضَّةٍ وَسَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَاباً طَهُوراً﴾[1] وقوله سبحانه: ﴿سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُّتَقَابِلِينَ﴾[2].

كما أنه يلجأ إلى أسماء الأنبياء والرسل؛ كلقمان في حكمته، و سليمان مع بلقيس، وملك فرعون، هامان، قارون[3]، يستخدمها في مقامها وسياقها من الأغراض، فيجعل منها رمزا لممدوحه وهو يصفه في صور شعرية سقاها من رحيق القرآن الكريم، كقوله في أبي سعيد محمد بن يوسف:[4]

يُوسُفِيًّا مُحَمَّدِيًّا حَفِيًّا بِذَلِيلِ الثَّرَى رَءُوفًا رَحِيمَا

فأبو تمام يجعل ممدوحه في حسنه وعفتّه كيوسف، وفي أخلاقه وعدله يستن بسيدنا محمد، كما أنه بالمسكين رؤوفا رحيما، أما عبارته (ذليل الثرى)، فهي من قوله تَعَالَى: ﴿سِكِيناً ذَا مَتْرَبَةٍ﴾[5] كما أن ممدوحه من صفاته الرأفة و الرحمة، حيث يقترب الشاعر في هذا المعنى من قوله تعالى: ﴿فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكُمْ وَرَحْمَتُهُ وَأَنَّ اللَّهَ رَؤُوفٌ رَحِيمٌ﴾[6].

ومن قصة يوسفυ وامرأة العزيز يشكّل صورة شعرية يمثّل فيها هيبة ممدوحه في قلوب أصحابه وأوليائه، حتى إنّ أحد أبطال الحرب لما أراد أن يعود القهقري، تمثّل له صورة في

---

(1)- الإنسان. الآية21.

(2)- الدخان. الآية53.

(3)- ينظر على الترتيب: أبو تمام. الديوان. مج1. ص274/ مج2. ص264/ مج3. ص321.

(4)- نفسه. مج3. ص224.

(5)- البلد. الآية 16.

(6)- النور. الآية20.

الظلام فصمّم على الإقدام، يقول:[1]

مَثَلْتَ له تَحْتَ الظَّلامِ بِصُورَةٍ على البُعْدِ أَقْتَنَهُ الحَيَاءَ فَصَمَّمَا
كَيُوسُفَ لَمَّا أن رَأَى أَمْرَ رَبِّه وَقَدْ هَمَّ أن يَعْرُو رِيَ الذَّنْبَ أَحْجَمَا
وَقَدْ قَالَ إِمَّا أن أُغَادِرَ بَعْدَهَا عَظِيمًا وإِمَّا أن أُغَادِرَ أَعظُما

لقد جاء تشبيه أبي تمام مناسبا لسياق الموقف الحقيقي في البيت الأول، إذ أنه شبه ذلك البطل الذي يقود الحرب المدعو (بشر)، وتمثل الممدوح له في الظلام، وتصميم بشر على الإقدام، و لَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَا أَن رَّأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ و الْفَحْشَاء إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ ﴾[2]، ولكن يبدو أن هنالك مفارقة في الصورة بين معنيي التصميم على الإقدام والإحجام عن الذنب، وهو ما يؤكد تركيز أبي تمام في تصويره على إظهار هيبة ممدوحه وطاعة أصحابه وأوليائه له.

ويستدعي إلى خياله قصة سيدنا آدمυ ليجعل منها صورة شعرية، يشبه فيها عظمة ذنب الشاعر عند من يحب، بذنب سيدنا آدم، فقال:[3]

بأبي شَادِنٌ تَنَسَّمْتُ من عَيـ ـنَيْهِ يَوم الخَمِيسِ رِيحَ الصُّدُودِ
صَارَ ذَنْبِي كَذَنْبِ آدَمَ يا عَمْـ ـرُو فأُخْرِجْتُ من جِنَانِ الخُلُودِ

ذكر الله تعالى هذه القصة التي نسج الشاعر منها صورته الشعرية في مواضع، منها قَوْله﴿ وَيَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَداً حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ ﴾[4].

---

[1]- أبو تمام. الديوان. مج3. ص ص239، 240.
[2]- يوسف. الآية24.
[3]- أبو تمام. الديوان. مج4. 184.
[4]- البقرة. الآية 35، 36.

ويبدأ أبو تمام قصيدة يمدح فيها مالك بن طوق التغلبي، بالوقوف على الطلل والنسيب، فيقابل ممدوحه بامرأة حسنة الوجه، يقول في وصفها مستسقيا من الدين الإسلامي الحنيف ماء صورته الشعرية: [1]

بَيْضَاءُ كَانَ لَهَا مِنْ غَيْرِنَا حَـــرَمٌ فلم نَكُنْ نَسْتَحِلُّ الصَّيْدَ فِي الحَرَمِ

فمن الشريعة الإسلامية وقوانينها يطعم خيال أبي تمام ويأخذ جذوة انفعالاته، ليشكل صورة شعرية نابضة خفاقة بالروح الإسلامية وبالمعاني الدينية، يحركها الانفعال المتوتر الذي اختزله الشاعر في كثرة الأفعال، والمقابلة بالنفي والجزم، فالشاعر يقابل صورة بصورة؛ فالمرأة التي كان لها زوج هي تحرّمة على غيره، لا يستطيعون استحلالها، حتى كأنها ظبية في الحرم لا يحل صيدها، وهم كانوا لا يستحلون هذا الصيد،تقيدا بأوامر الله ونواهيه، ومن ثمُ التمسك بحدوده، فالصورة هنا مركبة، إذ يمكن القول إن أبا تمام كان يستخدم « الصورة الشعرية غير المألوفة»[2].

إن لأبي تمام زيادة على علمه بالقرآن الكريم، معرفة بالفقه وعلم الحديث، فهو يحولها إلى متخيل من الصور الشعرية، كقوله مستغلا الصورة من المادة الحديثية:[3]

جَلا ظُلُمَاتِ الظُّلْمِ عن وَجْهِ أُمَّةٍ أَضَاءَ لَها مِنْ كَوْكَبِ العَدْلِ آفِلُهْ

ربما أراد الشاعر المعنى في هذه الصورة، من حديث الرسول ρ الذي يقول فيه: (اتَّقوا الظُلم،فإن الظُلمَ ظلماتٌ يومَ القيامة)[4].

---

[1]- أبو تمام. الديوان. مج3. ص185.

[2]- أدونيس. زمن الشعر. ط2، دار العودة، بيروت، 1978م. ص30.

[3]- أبو تمام. الديوان. مج3. ص26.

[4]- أبو الحسين مسلم بن الحجاج النيسابوري. صحيح مسلم. شرح النووي. الحديث رقم6519. ج8. ص187، وتمام الحديث(واتقوا الشحّ ، فإن الشحّ أهلك من كان قبلكم حملهم على أن سفكوا دماءهم واستحلوا محارمهم).

و يستدعي حديث رسول اللهρ الذي رواه أبوموسى الأشعري(لا نكاح إلا بولي)[1]، ليشكّل منه صورته الشعرية، مشبها رد صفاء الإخوان عليهم كما يبطل أو يرد النكاح بلا ولي، يقول: [2]

أرى الإخوانَ ما غُيِّبتَ عَنهُمْ بمسْقَطِ ذلك الشِّعْبِ القَصِيِّ
ومَردُودٌ صَفاؤُهمْ عَليهمْ كما رُدَّ النِّكَاحُ بلا وَلِيِّ

كما يستلهم مادة صوره الشعرية من الفقه في بعض المصطلحات والأحكام التشريعية؛ كالفريضة، والنافلة، والوقف[3]، من ذلك قوله في التيمم: [4]

لبِسْتُ سِواهُ أقْوامًا فكانُوا كما أغْنَى التَّيمُّمُ بالصَّعِيدِ

فأبو تمام يشبه الأقوام الذين أتاهم، واقتناعه بالأقل منهم عندما لم يجد ما يحب من أبي سعيد محمد بن يوسف الطائي؛ كالتيمم بدل الوضوء عند عدم وجود الماء.

و ينسج صورة شعرية من مصطلحي البدعة والسنة، يقول: [5]

كَمْ في العُلى لَهُمُ والمَجْدِ من بِدَعٍ إذا تصفّحتْ اختِيرَتْ على السُّنَنِ

ولا يتوقف أبو تمام عند المتخيل الثقافي الإسلامي، وإنما ينزع أحيانا إلى الديانات الأخرى ومعتقداتهليكو ّ ن منها متخيلا يسهم في بناءصور ه لمشعرية؛ كالنصرانية في قوله:[6]

فإن يكُ نَصْرَانِيًّا النَّهرُ آلِسُ فَقَدْ وَجَدُوا وَادِي عَقَرْقَسَ مُسْلِما

---

[1]- ابن ماجة، أبي عبد الله محمد بن يزيد القزويني. سنن بن ماجة. كتاب النكاح، باب لا نكاح إلا بولي، الحديث رقم 1881. حكم على أحاديثه وآثاره وعلّق عليه، محمد ناصر الدين الألباني. ط1، مكتبة المعارف، الرياض، دت. ص327.

[2]- أبو تمام. الديوان. مج3. ص359.

[3]- ينظر على الترتيب: نفسه. مج3. ص103/ مج2. ص129.

[4]- نفسه. ص42.

[5]- نفسه. مج3. ص339.

[6]- نفسه. ص242. وينظر: مج1. ص45.

يأخذ الشاعر صورته من مواضع في الروم (نهر آلس، وادي عقرقس) ومن الديانة النصرانية التي يقابلها، ويعارضها بالإسلام.

- **المتخيل الثقافي التاريخي:**

كثيرا ما يدعم أبو تمام مديحه بالثقافة التاريخية؛ ذلك أنه قائم على ذكر البطولات التاريخية للممدوح أو الترميز له برموز بطولية، ويأتي المدح بالبطولة التاريخية والقوة في المرتبة الثانية بعد المدح بالأخلاق والفضائل، أما «الصفة التي نطلقها على عقله هنا هي الشمولية لأن موضوعات الصورة جلبت من التاريخ البعيد حتى عصر الشاعر القريب»[1]، يدَّخرها في متخيله، ويحييها بانفعالاته لتتشكل في شعره صورا بديعة بليغة.

فأبو تمام يستدعي إلى متخيله الأمم البائدة ورموزها، كعاد وثمود وإرم، وطسم والعمالق، وجديس[2] وسدوم، يقول في الأخيرة وهي إحدى مدائن لوط، جاعلا منها صورة يعبر فيها ويصف سوء مطلبه بنيسابور، ويشكو الدهر: [3]

أَلومُكَ لا أَلومُ سِواكَ دَهْرًا قَضَى لي بالذي يَقْضِي سَدُومُ

ويمزج أبو تمام المتخيل الثقافي التاريخي بالانفعال لتشكيل صوره الشعرية، فهو يقول في مدح مالك بن طوق التغلبي، مؤكدا على اهتمامه بالتاريخ في وقائعه، وذكر أيامه كموضوع لصوره، منها ذكر يوم الذنائب، الذي كانت فيه وقعة بين بكر وتغلب، و كان ما هاج ذلك قتل كليب: [4]

نَظَرْتُ في السِّيَرِ الأُولى خَلَتْ فإذا أَيّامُهُ أَكَلَتْ باكُورَةَ الأُمَمِ
أَرْدَى كُلَيْبًا وهَمّامًا وهَاجَ به يَوْمَ الذَّنَائِبِ والتَّحْلاقِ لِلّمَمِ

---

[1]- عبد القادر الرباعي. الصورة الفنية في شعر أبي تمام. ص74.
[2]- أبو تمام. الديوان. مج2. ص263/ مج3. ص192.
[3]- نفسه. مج4. ص538.
[4]- نفسه. مج3. ص192.

وكذلك ذكره ليوم الكُلاب ولياليِ الحشَّاكِ والثَّرثَار، في قوله:

رفَدُوكَ في يومِ الكُلابِ وشَقَّقُوا فيه المـــزادَ بجَحْـفَلٍ غَلابِ
وهُـمُ بعَينِ أُباغَ رِاشُـــوا لِلوغَى سَهْمَيْكَ عِنْدَ الحَارِثِ الحَرَّابِ
ولَيـــالِيِ الحشَّاكِ والثَّرثَـارِ قدْ جَلَبوا الجِيادَ لَواحِقَ الأَقْرابِ

فيوم الكلاب يوم كان بين الملكين شُرَحبيل بن الحارث عمِّ امرئ القيس، وأخيه سلمة بن الحارث، وقتل شرحبيل يومئذ، قتله أبو حَنَش عصُم بن النعمانالتَّغلِبي، وكانت بنو تغلب مع سلمة، وكانت تميم مع شُرحبيل، وهذا الكلاب الأول، وأما الكلاب الثاني فكان بين بني تميم والرباب، وبين بني الحارث بن كعب، وقوله: «شققوا فيه المزاد» يريد أنهم أراقوا ما كان معهم من الماء وقالوا لا نشرب إلا من الكلاب وإلا متنا عطشا، أما «الحشّاك» و«الثّرثار»فهما موضعان كانت بهما وقعتان لبني تغلب مع قيس عيلان، وقيل إن الحشّاك واد، وقيل بل نهر، ولا يمتنع أن يكون أحدهما سمِّي باسم الآخر[1].

يبدو أن أبا تمام استثمر الوقائع التاريخية استثمارا جيدا، حيث إنه يأتي على ذكر حوالي عشر وقائع يحصرها بين التاريخ القديم والإسلامي، وهي من قصيدة يمدح فيها إسحاق بن إبراهيم، ويذكر إيقاعه بالمحمرة أصحاب بابك وتنكيله بهم، وكانوا تواعدوا إلى موضع علم به، فوقف لهم فيه، فكل من جاء قتل وحزّت أذنه، حتى وجّه إلى المعتصم بستين ألف أذن، يقول في مطلعها:[2]

خَشُنتِ عَلَيه أُخْتَ بَنِي خُشَيْنٍ وأَنْجَحَ فيـــكِ قَـوْلُ العَاذِلِينِ
أنـــأيًا واجْتِـنابًا أيُّ صبْرٍ على البَـــلْوى يُعَـــرِّسُ بين ذَيْنِ

كما أنه لم يترك عصرا من العصور إلا وجعل من أعلامه رموزا لممدوحيه[3]، ومن أحداثه ووقائعه متخيلا يبني به صوره الشعرية، فيخلخل بها ذهن المتلقي؛ فمن تاريخ العصر الأموي،

(1)- السابق. مج1. ص ص81- 83.
(2)- ينظر: نفسه. مج3. ص ص297-307.
(3)- نفسه. ص ص255، 282.

والتاريخ الإسلامي، يستوحي مثلا علاقة المختار الثقفي بالهاشميين وغدره بهم، أين استنفر في ذهنه عام الفجار الذي قيل إن الرسولρ حضره، وجاءت هذه الذخيرة الثقافية؛ كمتخيل يصور به الأفشين في غدره ومخالفته للعهود والمواثيق، وفجوره،واعتذر لاصطنا ع المعتصم له أحسن اعتذار، يقول:[1]

والهاشِميـُونَ استـقَلَّتْ عِبرُهـمْ مِنْ كَـرْبَلاءَ بأَثْقَلِ الأَوْتَارِ
فشَفَاهُـم المختَارُ مـنه ولم يكُنْ فِي دِينِـهِ المُخْـتَارُ بالمختَارِ
حتى إذا انكشفَتْ سَرائِرُهُ اغتَدَوْا مِنْه بِـراءَ السَّـمْعِ والأَبصَارِ
ما كانَ لولا فُحْشُ غَدْرَةِ خَيْذَرٍ ليكونَ فِي الإسْلامِ عَارُ فِجَارِ

وفي مدح مالك بن طوق، وتعزيته في أخيه القاسم بن طوق، يصور له وفاة النبي محمدρ، ووفاة طريف بن عدي بن حاتم في صفّين، يدعوه من خلالها للصّبر والتّحمّل على مصيبته، يقول:[2]

شَجَا الرِيحَ فازْدَادَتْ حَنِينًا لفَقْدِهِ وأَحْدَثَ شَجْوًا فِي بُكَاءِ الحَمَائِمِ
فَمِنْ قَبْلِهِ ما قَدْ أُصِيْبَ نَبِيُّنا أَبوالقَاسِمِ النُّورُ المُبِينُ بقَاسِمِ
وقَال عَلِيٌّ فِي التَعَازِي لِأَشْعَثٍ وخَافَ عَلَيْهِ بَعْضَ تلك المَآثِمِ
أَتَصْبِرُ لِلْبَلْوَى عَزَاءً وَحِسْبَةً فَتُؤجَرَ أَمْ تَسْلُو سُلُوَّ البَهَائِمِ!
ولِلطُّرَّفَاتِ يَوْمَ صِفِّينَ لم يَمُتْ خُفَاتًا ولا حُزْنًا عُدِيُّ بن حاتِمِ
خُلِقْنا رِجَالًا لِلتَصَبُّرِ والأَسَى وتِلك الغَوانِي لِلْبُكَا والمآتِمِ

أما تاريخ عصره فقد استحضره بقوة في شعره، و بخاصة صور الخلفاء والقواد، الذين تزدحم بهم الصور الشعرية في قصائده المدحية، حتى لا تكاد قصيدة في ديوانه تخلو من حوادث عصره، أو صور وتاريخ زعمائه.

---

[1]- السابق. مج2. ص202.

[2]- نفسه. مج3. ص ص258، 259.

وينحت أبو تمام من الوقائع التاريخية للفرس والروم صوره الشعرية، ومنها وقعة إياس بن قبيصة الطائي بقيصر وأصحابه بساتيدما، وهو جبل يجيء منه نهر يعتبر أصل دجلة في قوله:[1]

ومِنْ سَاتِيدَمَا بَرْوَانَ زَلَّتْ شَبَا فَخْرٍ فسيحَ الطَّائِفَيْنِ

ثم إنه قد فاق دراسته للوقائع التاريخية، وتحويلها إلى تخيل ومن ثمّ تشكيل الصورة، وتعدّاها، إلى الاطلاع على الأساطير؛ كقوله في مدح الأفشين:

بل كان كالضَّحَّاكِ في سَطَوَاتِه بالعَالَمِينَ وأنت أفْرِيدُونُ

لقد أخذ أبو تمام هذا من الفرس، فالضحاك قيل أنه ملك كان في مؤخر رأسه حيَّتان، وإنهما كانتا لا تقران حتى تُطعما دماغي إنسانين ْ ، فغبر على ذلك دهرا طويلا، يقتل كل يوم رجلين ويستعمل دماغيهما،وكان أفريدون رجلا صالحا في ذلك الزمان أو نبيًّا، فأشار على من كان يلي ذلك للضحَّاك أن يجعل مكان دماغ الإنسانين دماغي شاتين، ففعل فأغنيا غناءهما، في أحاديث كثيرة لا يقبلها المعقول[2].

ويشبه أبو تمام قصيدة مدح فيها جعفر الخياط بالحلل والحلي الفارسية، حينما ذكر حادثة إيواء قيصر لكسرى، يقول لممدوحه:[3]

إليكَ بها عَذْرَاءَ زُفَّتْ كأنَّها عَرُوسٌ عليها حَلْيُها يَتَكَسَّرُ

تُزَفُّ إليكم يا بن نَصْرٍ كأنَّها حَلِيَّةُ كِسْرَى يَوْمَ آوَاهُ قَيْصَرُ

فالصورة التي جاء بها الشاعر في تشبيه لشعره بالحلي والحلل، هي متخيل ثقافي تاريخي من حادثة إيواء قيصر لكسرى، سكب عليه من ثقافته الفنية الخالصة.

ويقدم صورة شعرية مركبة، لا تستطيع فيها الوصول إلى المعنى الحقيقي إلا بعد عناء الفكر وكده، فهو يشبه ممدوحه بالمرأة الحسناء، والتشبيه هنا عبارة عن تلميح فقط، ثم يشبه المرأة بالصنم

---

[1]- السابق. مج3. ص303.

[2]- نفسه. ص321.

[3]- نفسه. مج2. ص217.

يحنون عليه ولا يسجدون له، ثم يجعل من عبادة الأفشين للأصنام بما فيها من كفر وإلحاد شبها مقابلا ونقيضا لمعاملتهم مع صنمهم، وليست الصورة بهذه السطحية وإنما فيها عمق في المعنى، إذ تحمل في دلالتها قضية مقتل الأفشين على يد الخليفة المعتصم، بعدما كان الأفشين يحنو عليه ويطيعه في أمره، ويقود عسكره، يقول الطائي: [1]

كَانَت لنا صَنَمًا نحنُو عَليهِ ولم نَسْجُد كما سَجَدَ الأَفْشِينُ للصَنَمِ

فالأفشين كان مخلصا لأمير المؤمنين الخليفة المعتصم، غير أن الوشاية والتحريض من الأعداء للمعتصم، جعلاه يقطع حبل المودة والوصال عن الأفشين ويحبسه، ثم منع عنه الطعام حتى مات، ففي توضيحه بطلان ما لفق له من التهم، لسيده المعتصم واستعطافه في حقه، أرسل مع حمدون بن إسماعيل قائلا: قل لأمير المؤمنين؛ أحسنت إلي وشر ّ فتني، وأوطأت الرجال عقبي قبلْت َ في ّ كلاما لم يتحقق عندك؛ ولم تتدبره بعقلك؛ كيف يكون هذا، وكيف يجوز لي أن أفعل هذا الذي تجلبغك! بأني د َست ُ إلى منكجور أن يخرج، وتقبله، وتخبر َ أني قلت للقائد الذي وجهته إلى م َنكجور لا تحاربه، واعذ ِر ْ ، وإن أحسست بأحد منا فانهزم من بين يديه؛ أنت رجل قد عرفت الحرب، وحاربت الرجال، وسست العساكر؛ هذا يمكن رأس عسكر يقول لجند يلقون قوما: افعلوا كذا وكذا؛ هذا ما لا يسوغ لأحد أن يفعله؛ ولو كان هذا يمكن ما كان ينبغي أن تقبله من عدو ّ قد عرفت سببه؛ وأنت أولى بي، إنما أنا عبد من عبيدك وصنيعك. وقد وجد سليمان بن وهب الكاتب لما أمره المعتصم بإحصاء جميع ما في دار الأفشين وكتابته في ليلة، تمثال إنسان من خشب، وأصناما كان الأفشين لها عاكفا [2].

ولقد برع أبو تمام في التمثيل بالتاريخ الإسلامي، مع حسن اختياره لسياق التمثيل، من ذلك ما جاء في دعوته لمالك بن طوق التغلبي في قصيدةيمتدحه فيها، إلى العفو عم ّن تألبوا عليه من القوم، يقول: [3]

---

[1]- السابق. مج3. ص185.

[2]- ينظر: الطبري. تاريخ الطبري، تاريخ الرسل والملوك. ج9. ص ص112- 114.

[3]- أبو تمام. الديوان. مج1. ص85.

أَسْبِلْ عليهم سِتْرَ عَفْوِكَ مُفْضِلاً وانْفَحْ لهم من نَائِلٍ بِذَنَابِ
لك في رسول الله أعْظَمُ أسوةٍ وأجَلُّها في سُنّةٍ وكِتَابِ
أعطى المؤَلَّفَةَ القُلُوبِ رِضَاهُمُ كَمَلاً وردَّ أخَايذَ الأَحْزَابِ

في هذه الصورة الشعرية استثمر الشاعر، موقف الرسولρالأسوة الحسنة، في ردّه سبايا حنين إلى أهلها، وفي إعطائه المؤلفة قلوبهم من الغنائم، وكانوا أشرافا من أشراف الناس، فأعطى أبا سفيان بن حرب مائة بعير، وأعطى ابنه معاوية مائة بعير، وأعطى حكيم ابن حزام مائة بعير، وأعطى الحارث بن الحارثبن كَلَدة، أخا بني عبد الدار مائة بعير...الخ، وهؤلاء هم أصحاب المئين ، وأعطى دون المئين رجالا من قريش[1].

- المتخيل الثقافي العلمي والفلسفي:

لقد اجتهد أبو تمام في طرقه لأبواب العلوم التي كانت سائدة في عصره، كعلم الحديث والنحو، والبلاغة، والعروض، وعلم الكلام وما فيه من فرق ومذاهب، وعلم الفلسفة والمنطق الذي يعد أثرا ثقافيا أجنبيا واضحا حتى أن هناك من الباحثين المحدثين من يزعم « أن هذه الفلسفة جاءته من أصل يوناني»[2]، كما أنه تفنن في استثمار هذه العلوم في طرقه الشعرية فأتى بالألفاظ الغريبة، والتراكيب البديعة، والمعاني العميقة، والصور الشعرية المركبة التي يحول فيها المحسوس إلى عقلي مجرد[3]، ومن ذلك قوله: [4]

لَقَدْ تَرَكَتْنِي كَأْسُهَا وحَقِيقَتِي مُحَالٌ وحَــقٌّ من فِعَالِي كالظَّنِّ

(1)- ينظر: ابن هشام. السيرة النبوية. ج4. ص ص127- 133.
(2)- عبد الله بن حمد المحارب. أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، دراسة نقدية لمواف الخصوم والأنصار. ط1، مطبعة المدني، القاهرة، 1422هـ - 1992م. ص499.
(3)- ينظر: نفسه. ص500.
(4)- أبو تمام. الديوان. مج4. ص541.

وقوله أيضا: [1]

مُتَفَرِّغٌ أبدًا وليسَ بِفَارِغٍ من لا سَبِيلَ له إلى الأَشْغَالِ

ومن الألفاظ التي استخدمها الفلاسفة، واستثمرها أبو تمام أحسن استثمار في صورة شعرية مشبعة بالفلسفة، لفظ "الزهد"، يقول:[2]

إذا زَهَّدتْنِي في الهَوَى خِيفَةَ الرَّدَى جَلَتْ لِيَ عنْ وجْهٍ يُزَهِّدُ في الزُّهْدِ

كما أنه يستلهم صوره الشعرية غير المألوفة عادة، من بعض قضايا ومصطلحات فرقة "الجهمية"، كتطرقه لفكرة الجوهر التي ميز بها الفلاسفة بين الحقيقة والظاهر، أو الجوهر والعرض، يقول:[3]

صَاغَهُم ذُو الجَلالِ من جَوْهَرِ المجْـ ـدِ وصَاغَ الأنَامَ منْ عَرَضِهْ

ومن كثرة اعتماده على الفلسفة أصبح مؤمنا بأن الفن في جزء منه مصدره الفكر، يقول في مشهد تصويري يستثمر فيه مصطلح الفكر:[4]

إن الخليفةَ حين يُظلِمُ حادثٌ عَيْنُ الهُدَى وله الخِلافَةُ مَحْجِرُ

كثُرَتْ به حَرَكَاتُها ولقَدْ تَرَى من فَتْرَةٍ وكأنَّها تَتَفَكَّرُ

بل إن الفلسفة انبثقت عنها حكمته، ففاق فطنة الفيلسوف، يقول:[5]

ليت شِعْرِي ماذا يُرِيبُكَ مِنِّي ولقد فُقْتَ فِطْنَةَ الفَيْلَسُوفِ!

---

[1]- السابق. مج3. ص144.

[2]- نفسه. مج2. ص62.

[3]- نفسه. ص317.

[4]- نفسه. ص196.

[5]- نفسه. مج4. ص478.

ويهتم أبو تمام بعلم المنطق في شعره، حتى إنه يعدُّجزءً ملهمً ا من فنه [1]، يستوحي منه تراكيبه ومعاني صوره، يقول:[2]

لم أُبقِ حَلْبَةَ مَنْـــطِقٍ إلا وقَدْ سَبَقَتْ سَوابِقَها إليْـــكَ جِيَادِي

إن المنطق مكَّنَ لأبي تمام، توليد صور شعرية، هي ابنة فكره الوقاد ومنها هذه الصورة التي شبَّه فيها، أفكاره وبراعته في قصائده أو قوافيه بفْقِها سَوابقَها لحلبات المنطق، بالجياد في رياضتها، وقوتها، وسرعتها، فالصورة هنا، بديعة البيان، جامحة الخيال.

ويقرن المنطق بتلك العطايا، مغيرا دلالته في سياق الصورة الشعرية قائلا:[3]

لئن بَقِيَتْ لي فِيـــكَ آثارُ مَنْطِقٍ لقد بَقِيَتْ آثارُ كَفَّيْكَ في دَهْرِي

وفي مجال الثقافة الأجنبية من فلسفة ومنطق، يستدعي علم الفلك ليكون له معينا، يستخرج منه زلال صوره الشعرية، يقول عن ممدوحه مشبها إياه ببعض الكواكب؛ كالمشتري وبهرم وعطارد:[4]

له كِبْرِيَاءُ المُشْتَرِي وسُعُودُهُ وسَوْرَةُ بَهْرَامٍ وظَرْفُ عُطَارِدِ

قوة هذه الصورة التي يصف فيها أبو تمام ممدوحه، في أنها تتشكل من ثلاث صور بليغة بديعة لهذا الوصف، فالممدوح له كبرياء وسعود الملوك والعظماء(كوكب المشتري)، وله سطوة أو بطش السلطان(المريخ)، وله ظرف الأدباء والكتاب (عطارد) .

ويقول في صور شعرية لحريق عمورية نابعة من متخيله الثقافي العلمي، المستفيد من علم الفلك:[5]

---

[1]- ينظر: عبد الله التطاوي. الموقف الفكري والنقدي في إبداع أبي تمام.ط1، دار غريب، القاهرة، 2003م. ص47.

[2]- أبو تمام. الديوان. مج2. ص131.

[3]- نفسه. مج2. ص164.

[4]- نفسه. ص71.

[5]- نفسه. مج1. ص ص44، 45.

وخَوَّفُوا النَّاسَ من دَهْيَـــاءَ مُظْلِمَةٍ إذا بَدَا الكَوْكَبُ الغَرْبِيُّ ذُو الذَّنَبِ
وصَيَّرُوا الأَبْـــرِجَ العُلْيَا مُرَتَّبَةً ما كَانَ مُنْقَلِـــبًا أو غَيْرَ مُنْقَلِبِ
يَقْضُونَ بالأَمْـــرِ عَنْها وهي غَافِلَةٌ ما دَارَ في فَلَكٍ مِنْها وفي قُطُبِ

ويردف بهذه العلوم الأجنبية ومصطلحاتها التي شكل منها صوره الشعرية، وخفقت بها معانيها، مصطلحات لعلوم أخرىكالسّناد والإقواء والقافية، ومصطلح السرقات، والمعنى المكرور من علم العروض، و البيئة النقدية، ومن النحو؛ الأفعال والأسماء، ومن البلاغة والأدب؛ مصطلح البلاغة، والمنظوم والمنثور، والشعراء والخطباء، ومن علم الحديث؛ذكر الأحاديث و الإسناد وضعف الإسناد[1].

لا ريب في أن أبا تمام حينما عاد إلى رحاب شعره «...وجد ذاته في رقة صنعته، كما وجدها في حرصه على استقصاء مصطلحات علوم العصر، وصياغتها فنا جديدا يستريح معه مهما بذل فيه من جهد وعناء، حتى أصبح مذهبه مميزا له دون سواه من شعراء العصر... »[2].

- المتخيل الثقافي الأدبي:

يعدّ الموروث الأدبي عدّة تزوّد بها أبو تمام في صناعة معاني صوره الشعرية، غير أنها لم تأت بالوفرة التي حصلها؛ فهو « يحفظ أربعة عشرة أرجوزة غير القصائد والمقاطيع، وسبعة عشرة ديوان شعر للنساء ناهيك عن الرجال... »[3]، كما أنه كان يكثر من قراءة شعر مسلم بن الوليد وأبي نواس، وهو يعمل شعرا [4]، وليس أكثر من شهادة الآمدي على ثقافة أبي تمام الأدبية التي يقول فيها: « إنه ما شيء كبير من شعر جاهلي ولا إسلامي ولا محدث إلا قرأه واطلع عليه »[5]؛ ولربما كان هذا الحفظ والمطالعة للشعر عنده رياضة للذهن، وتوسيعا في المتخيل، وابتعادا عن شبهة

---

[1]- ينظر على الترتيب: السابق. مج2. ص381/ مج1. ص29/ مج2. ص419/ مج1. ص403/ مج3. ص228/ مج1. ص ص38، 121/ نفسه. ص362/ مج2. ص50.

[2]- عبد الله التطاوي. الموقف الفكري والنقدي في إبداع أبي تمام. ص49.

[3]- عبد الله بن حمد المحارب. أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا. ص ص104، 105.

[4]- ينظر: أبو تمام. همزيات أبي تمام. تح، عبد السلام محمد هارون، ط1، مكتبة المعارف بمصر، د ت. ص6.

[5]- الآمدي. الموازنة بين أبي تمام والبحتري. ص243.

السرقة إلا ما كان منها مقصودا معلنا، فهو لإعجابه بشعر الشاعر، في ما يستخدمه من ألفاظ ومعان في صوره، أوكان فيها مضطرا.

فهو في قوله: [1]

غَدَتْ مُغْتَدَى الغَضْبَى وَأَوْصَتْ خَيَالَهَا بِحَرَّانَ نَضْوَ العِيْسِ نِضْوَ الخَرَائِدِ

يأخذ المعنى من الصورة في معلقة امرئ القيس التي يصف فيها رحيله وفرسه، يقول:[2]

وَقَدْ أَغْتَدِي والطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأَوَابِدِ هَيْكَلِ

كما يضمّن قول امرئ القيس (مرا بي على أم جندب)في قوله: [3]

لو أَنَّ امْرَأَ القَيْسِ بن حُجْرٍ بَدَتْ لَهُ لَمَا قَالَ مُرَّا بي على أُم جُنْدُبِ

ويستثير الأطلال ومواقف الشعراء في متخيله، ليصنع منها صوره الشعرية، كما يستنفرها في خيال المتلقي، منها قوله:[4]

دَرَسَتْ صَفَائِحُ كَيْدِهِمْ فَكَأَنَّمَا أَذْكَرْنَ أَطْلالاً بِبَرْقَةِ ثَهْمَدِ

وهي من قول لبيد في مطلع معلقته:[5]

لِخَوْلَةَ أَطْلالٌ بِبَرْقَةِ ثَهْمَدِ تَلُوحُ كَبَاقِي الوَشْمِ فِي ظَاهِرِ اليَدِ

---

[1]- أبو تمام. الديوان. مج2. ص ص96، 70.

[2]- الزوزني. شرح المعلقات السبع. ص26.

[3]- أبو تمام. الديوان. مج1. ص149.

[4]- نفسه. مج2. ص140.

[5]- الزوزني. شرح المعلقات السبع. ص35.

كما أنه يستلهِّ من متخيله الثقافي الأدبي صور الفراق والبكاء، من ذلك قوله مستلهما من شعر لبيد:[1]

إنْ كانَ مَسْعُـــودٌ سَقَى أَطْلَالَهُـمْ سَبَلَ الشُّـــؤون فلسْتُ مُـــن مَسْعود
ظَعَنُوا فكانَ بُكايَ حَوْلاً بَعْدَهُـمْ ثُـمَّ ارْعَوَيْتُ وذَاكَ حُكْـمُ لَبِيد

قال التبريزي يريد قول لبيد:

ومن يَبْكِ حَوْلاً كَامِلاً فَقَد اعْتَذَرْ

و يسترجع أبو تمام صور الحبيبة، والمواقف الغزلية في حلة جديدة من شعره؛ كقوله في هند التي ذكرها الشعراء كثيرا؛ كعمر بن أبي ربيعة الذي يقول: [2]

فلا تَحْسَبَا هِنْدًا لها الغَدْرُ وحْدَهَا سَجِيَّةُ نَفْسٍ كُـــل غَانِيَةٍ هِنْدُ

كما أنه يستنفر في الخيال بعضا من مواقف الشعراء في القديم « فيشبه بها مواقف له مماثلة مع ممدوحيه أو مع من يهوى من النساء »[3]، كقوله مشبها موقفه مع أعدائه بموقف الشاعر عبيد بن الأبرص:[4]

لَمَّا أَظَلَّتْنِي غَمَامُـكَ أَصْبَحَتْ تلك الشُّهُـودُ عليَّ وهيَ شُهُودي
من بعْدِ أن ظَنُّوا بِأَنْ سَيَكُونُ لي يَوْمٌ بِبَغْيِـهِـمِ كَيَوْمِ عَبِيْدِ

ويشكل بموقف زهير من هرم ابن سنان صورة شعرية يقول فيها: [5]

مالي ومالَكَ شِبْهُ حِينَ أُنْشِدُهُ إلاَّ زُهَيْرٌ وقَدْ أَصْغَى له هَرِمُ

---

[1]- أبو تمام. الديوان. مج1. ص387.
[2]- نفسه. مج2. ص81.
[3]- عبد القادر الرباعي. الصورة الفنية في شعر أبي تمام. ص78.
[4]- أبو تمام. الديوان. مج1. ص396.
[5]- نفسه. مج4. ص490.

ويستدعي المواقف غالبا في مقدمات القصائد المدحية؛ كقوله يشبه مواقف ممدوحه، بالمواقف التي وصفها هؤلاء الشعراء: [1]

أَمواقفَ الفتْيَانِ تَطْوِي لَـمْ تَزُرْ شَرَفًا ولم تُنـدُبْ لَهُـنَّ صَعيدَا
أَذْكرتنا المَلكَ المُضَلَّلَ في الهَوَى والأَعْشَيَيْـنِ وطَـرْفَةَ ولبيدَا
حَلُّوا بها عُقَـدَ النَسيب ونَمْنَمُوا منْ وَشْيِـها حُلَـلاً لها وقَصيدَا

إن الأمر الذي لا يجب تفويته ولو بإشارة بسيطة، هو علم أبي تمام باللغة ونحوها، والتي قرّبته من الساحة النقدية أكثر؛ بما تفرضه من سلطة على النص الشعري، يلهث النقاد من ورائها لكشف الشعرية المتاحة فيه، فأبو تمام « ألم... بالنحو إلماما حسنا فلم يؤخذ عليه في كثير من المواضع خطأ نحوي»[2]؛ كما أنه تلاعب باللغة الشعرية حتى أفرز الجدة في شعره، ويبدو أن «ولاءه للغة الموروثة، وليس تقليده للقديم، هو الذي اجتمع إلى قدرته وولد من القديم الموروث جديدا»[3]، حيث يعيد صياغة مواده وترتيبها، ثم يشحنها بانفعالاته وفكره وثقافته؛ كقوله في مطلع قصيدة يمدح فيها محمد بن يوسف الطائي: [4]

يا بُعْدَ غَايَـةِ دَمْـعِ العَـيْنِ إنْ بَعُدُوا هي الصَبَّـابَةُ طُـولَ الدَّهْرِ والسُّهُدُ
قالوا: الرَّحِيلُ غَدًا لا شَكَّ قُلْتُ لَهُـمْ: اليَوْمَ أَيْقَنْـتُ أَنَّ اسْـمَ الحِمَامِ غَدُ

ويقول أيضا: [5]

سَلِّـمْ على الرَّبْعِ من سلْمَى بذِي سَلَـمِ عليْهِ وسْـمٌ منَ الأَيَّـامِ والقِدَمِ
ما دامَ عَيْـشٌ لَبِسْـنَاهُ بِسَاكِنِهِ لدْنًا ولَـوْ أَنَّ عَيْـشًا دَامَ لَم يَدُمِ
يا مَنْزِلاً أَعْنَقَتْ فِيـهِ الجَنُوبُ على رَسْـمٍ مُحِيلٍ وشِعْبٍ غَيْـرَ مُلْتَئِـمِ

---

[1]- السابق. مج4. ص ص407، 408.
[2]- نجيب محمد البهبيتي. أبو تمام الطائي، حياته وحياة شعره. ص75.
[3]- عبد القادر الرباعي. الصورة الفنية في شعر أبي تمام. ص302.
[4]- أبو تمام. الديوان. مج2. ص10.
[5]- نفسه. مج3. ص184.

هَرَمْتَ بَعْـدِيَ والرَّبْعُ الذي أَفَلَتْ منه بُدُورُكَ مَعْـذُورٌ على الهَرَمِ

كما حاول وبذل من فكره، كي يذعن هذا الثراء اللغوي إلى خلق الجديد الغريب والمدهش في لغته الشعرية، التي يستنطقها أساسا التصوير في شعره، فجعل ببراعة الفنان الأليف الشائع من الألفاظ غريبا؛ كاستثماره لألفاظ من مثل:(تفرعن، حنك، صلف...) كما جعل الغريب من الألفاظ أليفا؛ مثل(صهصلق، العنقفير...)، والأكثر من هذا، إدخاله ما ليس من لغة الشعر؛ كألفاظ الفلاسفة، والمناطقة، وعلماء الفلك، والفقه...الخ، إلى لغة الشعر مثل ما سلف إيراده[1].

إن ألوان الثقافة من علوم ومصطلحات مختلفة لتتراشق متسابقة في بحثها عن المعنى المطمئن في بطن أبي تمام، لتجعل منه معنى ً غير مألوف في صورة شعرية غير مألوفة، وبخاصة الفلسفة، كما أن أبا تمام يتسابق مع بقية الشعراء على رسم لوحات شعرية فنية بهذه الألوان الزاهية من الثقافات « التي فاض بها عصره فتجده فيلسوفا إذا عرض للفلسفة، ونحويا إذا خاض في النحو، ومتكلما إذا جنح لعلم الكلام، وفقيها إذا نحا نحو الفقهاء، وتاريخيا إذا عرج على التاريخ، حتى سلكوه ضمن العلماء»[2].

وإذا كانت « ثقافة أبي تمام في جانبها الفكري الذي ينهل من عقائد الفلاسفة والمذاهب قد ساعده على سهولة الوصول إلى كثير من المعاني العميقة، كذلك فإن الجانب اللغوي والأدبي من هذه الثقافة قد أمده بثروة كبيرة من المفردات والأساليب الأدبية جعلته يطوع هذه اللغة لتلك المعاني العميقة »[3] كما أن مختاراته الشعرية وأهمها ديوان الحماسة الذي جمع فيه مختارات من الشعر الجاهلي والإسلامي، تعد دليلا قويا على ثقافته الفنيةوحسّ ه النقدي المرهف.

[1]- ينظر ألفاظ الفلاسفة والمناطقة في شعره على الترتيب: السابق. مج3. ص ص 16، 40/ مج2. ص ص57، 239، 409.

[2]- عبد الفتاح لاشين. الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام. ص24.

[3]- عبد الله بن حمد المحارب. أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا. ص503.

ثانيا: المتخيل الثقافي وظاهرة الغموض في شعر أبي تمام

ثارت الضجة بين النقاد القدماء حول الغموض في الشعر المحدث، وخصوصا عند أبي تمام؛ وكان البون في الآراء والمواقف شاسعا بين المعارضين، وأبرزهم الآمدي في كتابه "الموازنة"، والمؤيدين وأبرزهم على ما يبدو الصولي صاحب كتاب " أخبار أبي تمام"، فـ« إشكالية الغموض ليست وليدة العصر الحديث [كما يعتقد البعض] بل ترجع إلى العصر العباسي، وكان أبو تمام على رأس مدرسة البديع التي تميز شعر الكثيرين من روادها بالصنعة اللفظية والعمق الفكري »[1].

غير أن كفة النقد الحداثي مالت إلى جهة المؤيدين من القدماء، بعد أن وافقوهم في الرؤية الشعرية حينماعدّ وا الغموض « من أخص خصائص الحداثة الشعرية» [2]ولعلّ أدونيس كقطب من أقطاب الحداثة يعتبر رأس النقاد وقائدهم في هذا الزعم؛ وذلك انطلاقا من شعره حتى كتاباته النقدية، فهو يستحسنه في شعر أبي تمام ويدافع عنه في كتابه "زمن الشعر" منطلقا من الرؤية الماضوية؛ فيستشهد _ مثلا _ بموقف أبي إسحاق الصابي الذي يرى في غموض الشعر قيمة أساسية في تميّ زه عن النثر[3].

لقد أصبح الشعر غامضا كالسحر يضع كنزه في الأعماق ويكون مفتاحه في السر وفي فك اللغز، فيجعل المتلقي في شغف وشوق الوصول إلى التجلي الذي ينير به ظلمة الخفاء، فـ« ما فيه من صعوبة والتواء فذلك طبيعي عند شاعر كان يعتمد في شعره على الفلسفة والفكر الدقيق، وهل يمكن لشاعر يلعب العمق والخفاء في شعره، وتلعب الفلسفة والثقافة في فنه أن يعبر تعبيرا مألوفا؟»[4]،و الغرابة، هي الهاجس الشعري للمتلقي، الذي قصده به أبو تمام في شعره، موجها له الخطاب قائلا: [5]

خُذْهَا مُغَرِّبَةً فِي الأَرْضِ آنِسَةً بِكُلِّ فَهْمٍ غَرِيبٍ حِينَ تَغْتَرِبُ

---

[1]- السيد محمد ديب. الغموض في شعر أبي تمام. ص4.

[2]- بشير تاوريريت. استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم. ط1، دار الفجر للطباعة والنشر، مكتبة اقرأ، قسنطينة- الجزائر، 2006م. ص28.

[3]- ينظر: أدونيس. زمن الشعر. ص31.

[4]- شوقي ضيف. الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ص241.

[5]- أبو تمام. الديوان. مج1. ص258.

فأبو تمام يؤكد ويفخر بالغرابة في شعره، ويعلم أنها تثير الفهم الغريب القليل النظير في صفاته وجودته وتأنس به فهي تغترب و تتجدد بهذا الاغتراب في الفهم من قارئ إلى آخر «والمعروف أن الغموض هو الغرابة والإبهام أي أن يستغلق المعنى فلا يصل المتلقي والقارئ إلى مضمون النص ومحتواه، وذلك بأن تكون الألفاظ غير واضحة أو أن تكون العلاقة بينها غير مألوفة »[1]، ويبدو أن « الغرابة هنا هي الجدة، والغريب لا يمكن فهمه بسهولة »[2].

ويتموضع الشك في ذهن الناقد حول المتلقي الذي يقصده أبو تمام، فيتساءل أهو متلقٍ عادي أم مثقف من النخبة التي كثيرا ما خاطبها في شعره، و بخاصة في مدحياته، فيجر ّ ه هذا التفكير إلى حادثة أبي تمام مع أبي سعيد الضرير وأبي العميثل الأعرابي اللذين كانا على خزائن الأدب لعبد الله بن طاهر بخراسان، حيث يعرض الشاعر عليهما شعره، فإن كان جيدا عرضاه فأنشده[*]، وكان أبو تمام قدم لهما قصيدة مدح فيها عبد الله بن طاهر مطلعها:

هنّ عَوادِي يوسُفٍ وصَواحِبُهْ فَعَزْمًا فَقِدْمًا أدْرَكَ السُّؤْلَ طَالِبُهْ

فلما وقفا على هذا الابتداء طرحاها على الشعر المنبوذ، فأبطأ خبرها على أبي تمام، فكتب إلى أبي العميثل أبياتا يعاتبه فيها ويقول:

وأَرَى الصَحِيفَةَ قَدْ عَلَتْهَا فَتْرَةٌ فَتَرَتْ لَهَا الأَرْوَاحُ فِي الأَجْسَامُ

ثم لقيهما فقالا له: لم لا تقول ما يفهم؟ فقال: ولم لا تفهمان ما يقال!؟ فاستحسن هذا الجواب من أبي تمام. فلما دخل على عبد الله أنشده فلما بلغ إلى قوله:

وقَلَقَل نَايٌ من خُرَاسَانَ جَأْشَهَا فَقُلْتُ اطْمَئِنِي أنضرُ الرَّوض عازبُهْ

---

[1]- السيد محمد ديب. الغموض في شعر أبي تمام. ص27.

[2]- أدونيس. زمن الشعر. ص19.

[*]- هذا التقليد قديم في العصر العباسي، فقد فعلها مروان بن أبي حفصة مع يونس بن حبيب النحوي، قبل أبي تمام بنصف قرن على أقل تقدير، وفعلها آخرون.

والأبيات التي بعده صاح الشعراء وقالوا: ما يستحق مثل هذا الشعر إلا الأمير!...الخ[1].

يبدو أن الاختلاف في تلقي هذا الشعر واضح بين ثلاث طبقات، تبدأ من الأدنى وهما أبو العميثل وزميله، إلى الأعلى والأرقى عبد الله بن طاهر(الممدوح)، ثم الشعراء من طبقة أبي تمام الفيلسوف المثقف، فلربما تعود مسألة الغموض في الشعر « إلى القارئ أو المتلقي، الذي لم يثقف نفسه بالقدر الذي يسمح له مجاراة الشاعر »[2]، و بخاصة أمام نهر أبي تمام الذي يفيض بمختلف الثقافات، حيث كان أبو تمام لا « يبالي بأن تصل معانيه إلى شيء من الغموض يجعلها تصعب في فهمها على أولئك اللذين لم يصلوا في ثقافتهم إلى المستوى الذي وصل إليه » [3]

والحادثة السابقة تشير وتؤكد على وجود الغموض في الشعر، ولكن أي نوع من الغموض؟. كما أنها تطرح مسألة الاختلاف في الفهم عند القراء، الذي ينتج عنه تعدد القراءات، فقد يستخدم شاعر مثل أبي تمام ثقافته الفنية في إحداث الغموض، فيغرق في الصورة الشعرية ويغرب في معانيها، وقد يجنح إلى ذخيرته الثقافية (الدينية، التاريخية، الأجنبية...) ويشحنها بالموهبة لخلق الغموض، ويعد هذا « الغموض الناتج عن الموهبة والثقافة... محبب ولا يعد عيبا يلام به»[4] أبو تمام أو من سار مساره من الشعراء، وعلى عكس ذلك، يعدُّ «الغموض الناتج من المعاظلة اللفظية أو الجناس المتكلف غير مرغوب فيه، بل يعد نقطة سيئة في ديوان الطائي » [5].

لا يمكن إذن، إنكار ما للثقافة في شعر أبي تمام من دور ومساهمة في خلق الجديد المدهش، وفتح باب الحداثة على مصراعيه من خلال ظاهرة الغموض، ولكن لم يحقق أبو تمام هذا الأمر إلا بعد أن اتخذ من موهبته الفنية اللامعة النافذة أرضا خصبة لزرع بذور ثقافته[6]، فهو في الأغلب

---

(1)- أبو تمام. الديوان. مج1. ص ص216، 218.

(2)- السيد محمد ديب. الغموض في شعر أبي تمام. ص19.

(3)- يوسف خليف. الشعر في العصر العباسي. ط1، دار الثقافة للطباعة والنشر، 1981م. ص118.

(4)- السيد محمد ديب. الغموض في شعر أبي تمام. ص50.

(5)- نفسه. ص ن.

(6)- ينظر. نفسه. ص ص12، 13.

الأعم،يشكل الغموض في شعره جلعا بين غرابة التصوير والتضاد و الفلسفة في آن واحد، من ذلك قوله:[1]

وَلَهَتْ فأظْلَمَ كلُّ شيءٍ دُونَها وأَنارَ مِنها كلُّ شَيءٍ مُظْلِمِ

كما أن معنى البيت يستغلق على من ليست له ثقافة يجاري بها الشاعر، كقول أبي تمام مستعيدا موقف النابغة من النعمان بن المنذر: [2]

تَثَبَّتْ إنَّ قَوْلاً كانَ زُورا أَتى النُّعْمانَ قَبْلَكَ عَنْ زِيَادِ

يطرح الغموض في شعر أبي تمام إذن، مسألة في غاية الأهمية، تتمثل في مسألة التلقي، فشعر أبي تمام موجه إلى الخاصة، وخاصة الخاصة، وعلى العامة أن يرتقوا إلى شعره، من خلال نهضتهم بمستواهم الثقافي.

غير أنه هناك من النقاد، من تعصب للمنهج اللغوي؛ وهو المنهج الذي ساد الحركة النقدية في القرن الثاني، والذي كان لا يرضى عن الشعر القديم بديلا مهما علا وجاد، فابن الأعرابي واحد من هؤلاء، وقد نقل الصولي نصه من كلام عمرو بن أبي الحسن الطوسي، حيث قال فيه « وجّه بي أبي إلى ابن الأعرابي لأقرأ عليه أشعارا، وكنت معجبا بشعر أبي تمام، فقرأت عليه من أشعار هذيل، ثم قرأت أرجوزة أبي تمام على أنها لبعض شعراء هذيل:

وعاذلٌ عذّلتُه في عَذْلِه فظنّ أنّي جاهِلٌ من جَهْلِه

حتى أتممتها، فقال: أكتب لي هذه، فكتبتها له، ثم قلت: أحسنة هي؟ قال: ما سمعت بأحسن منها! قلت: إنها لأبي تمام، فقال خرّق، خرّق»[3]، فالجملة الأخيرة تؤكد رفض ابن الأعرابي لشعر أبي تمام، دونما حجة تقيه تهمة التعصب والتعنت، وعلى ما يبدو فإن المحدثين

(1)- أبو تمام. الديوان. مج3. ص248.

(2)- نفسه. مج1. ص378.

(3)-أبو بكر الصولي. أخبار أبي تمام. تح، خليل محمود عساكر وآخرين. طبع المكتب التجاري، د ت. ص ص175، 176.

أصحاب البديع(بشار، مسلم، أبو تمام) هم السم القاتل لأصحاب هذا المنهج، ومن ثمَّ كان موقف ابن الأعرابي في القرن الثالث والآمدي في الرابع، من شعر أبي تمام.

أو كحكم اللغوي التنّوجي، الذي أشار فيه إلى مسألة الغموض من ناحية نقص الثقافة أو المعرفة بالنص الجديد، وذلك حينما سئل عن أبي تمام فقال: « فيه ما أستحسنه، وفيه ما لا أعرفه ولم أسمع بمثله، فإما أن يكون هذا الرجل أشعر الناس جميعا، وإما أن يكون الناس جميعا أشعر منه»[1]،فهذا حكم مطلق يحتاج إلى الدقة أكثر، وهو خاضع إلى المنهج اللغوي، فما كان على صاحبه أن يهوي بأبي تمام من مرتبة أشعر الناس،إلى آخر مرتبة في قائمة الشعراء، وإنما كان عليه أن يضعه في منزلة بين المنزلتين على الأقل، بحكم أن في شعره ما غمض عليه أو ما لا يعرفه ولم يسمع بمثله، فاستكرهه ونفر منه .

وفي آخر المعترك النقدي يبقى الغموض كالمرأة الحسناء، وما لها من أساليب الإغراء والفتنة والغواية، وفي الوقت نفسه ما لها من التمنع والتفلت، وهو ما يجد فيه العاشق دهشته ولذته، وكذلك القارئ مع النص الشعري، فالفتنة ليست في الغطاء كله، وليست في العري كله، وإنما هي بين هذا وذاك. كما يبقى ظاهرة تتجاذبها من النقد ألسنة حداد، بين من يقول بشعريته، ومن يرفضه ويؤيد شعرية الوضوح في الشعر، وبين من يجعله غموضا فنيا بحتا، ومن يؤكد على أنه غموض ثقافي تدعمه موهبة الشاعر الخصبة، وعلى العكس من ذلك هناك من «يرجع الغموض في الشعر إلى ضعف المحصول الثقافي لدى الشاعر وهذه مقولة غير مسلم بها، وإذا صدقت على بعض الشعراء فلا نراها تصدق على أبي تمام...»[2].

كما أن هناك من « يرجع الغموض إلى عدة أسباب مجتمعة منها موهبة الشاعر وثقافته، وحبه للتفرد، وريادته لتيار شعري جديد، وتشبعه من الحضارة المستحدثة، وتنقله بين العديد من البلدان، واتصاله بالكثير من الرجال»[3]، وقد يتفق هذا القول مع ما أشارت إليه الدراسة سابقا من أن الشعر مزيج من الثقافة الفنية والثقافة التي يكتسبها الشاعر في حياته؛ كالتاريخ والدين،

---

[1]- السابق. ص245.

[2]- السيد محمد ديب. الغموض في شعر أبي تمام. ص8.

[3]- نفسه. ص86.

والسياسة، والعلوم؛ من فلسفة ونحو، وموروث أدبي...الخ، وهو ما يختمر في ذهن الشاعر كمتخيل ثقافي، يسعى من ورائه إلى تشكيل ظاهرة الغموض الحداثية.

ü المبحث الثالث: شعرية التناص في شعر أبي تمام بين الحضور والغياب

يبدو أن النص كتلة متشابكة من الخطوط الإشعاعية النصوصية الأخرى، فمن غير المستطاع اعتباره بنية مغلقة لا مفتاح لها، وهو بهذا الانفتاح والتفاعل النصوصي، لذا كانت قراءته ممكنة سواء من الداخل إلى الخارج، أو من الخارج إلى الداخل، وهذا التفاعل والتداخل بين النص و النصوص الأخرى، هو ما يعرف بمصطلح التناص، الذي تعرفه (جوليا كريستيفا) في قولها إنه « ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»[1]، ويوضح ذلك أكثر، الناقد الحداثي صلاح فضل حينما رأى أن النص ما هو إلا « عملية استبدال من نصوص أخرى، أي عملية "تناص" "*Intertextualité*"، ففي فضاء النص تقاطع أقوال عديدة، مأخوذة من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر ونقضه»[2]، وهو ما يخلق مسافة توتر، يتكون على إثرها نص أو معنى جديد، وفي الوقت ذاته تنسجم وتتماثل النصوص في ما بينها، ثم تتفاعل لتفرز كذلك نصا أو معنى جديدا.

أما جيرار جينيت(*Gérard Genette*) فبعدما نفى عن النص أن يكون موضوع الشعرية، وأكد على أنه «جامع النص؛ أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة...»[3]، راح يعلن بحدة في مقولة نقدية عن أهمية النص من حيث تعاليه النصي شارحا هذا المصطلح في قوله: « لا يهمني النص حاليا إلا من حيث (تعاليه النصي)؛ أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص»[4]، فالتناص خاصية مهمة في النص تنبع منها شعريته، لذا كانت إحدى خصائص جامع النص التي تبحث فيها الشعرية بشغف.

---

[1]- جوليا كريستيفا. علم النص. تر، فريد الزاهي. ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1997م. ص21.

[2]- صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص. ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992م. ص229.

[3]- جيرار جينيت. مدخل لجامع النص. ص5.

[4]- نفسه. ص90.

ولعلّ سعيد يقطين يريد أن يكون دقيقا أكثر في مجال التناص؛ إذ اصطلح عليه "التفاعل النصي" الذي يراه « أشمل وأعم من التناص»[1]، حيث يجعل منه صنفان، « أما الأول فهو التفاعل النصي الخاص، وهو أن يقيم نص علاقة مع نص محدد...، وأما الصنف الثاني، فهو التفاعل النصي العام، وهو ما يقيمه نص ما من علاقات مع نصوص عديدة مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط...»[2]، فقد يحدث في خضم هذه التفاعلات توافق في دلالات المعنى، وقد يحدث التناقض والتنافر مما يخلق جديدا على صعيد النص.

ويؤكد رجاء عيد على تداخل النصوص الأدبية في ما بينها بحيث تشكل تضاما وتلاحما في بنية معقدة لا يكون من السهل فكّها أو التعرف عليها، كما أنه يعتبره حضور نصي، يتعلق الكشف عنه من خلال معرفة النصوص الأدبية، وذلك في قوله: « فالتناص- هنا- حضور نستشفه بواسطة خبرة عميقة بالنصوص الأدبية، وهذا الحضور النصي يحتاج إلى فراسة وتتبع، وإلى بصيرة وتبصر؛ فقد تندمج البنيات المتناصة في بنية النص كإحدى مكوناته، لا يدركها سوى القارئ المنفتح في قراءاته على نصوص متعددة »[3]، ومن هنا تنشأ علاقة تفاعلية مع المبدع والمتلقي على أرضية النص من حيث هو « عملية إنتاج، وذلك لا يعني أنه ناتج لعمل فحسب مثل الذي تتطلبه تقنية السرد والتصرف في أسلوب، ولكنه الفضاء ذاته حيث يتصل صاحب النص وقارئه »[4]، فالنص كتداخل نصوصي تتضارب وتتصالح فيه التيارات الثقافية من فلسفية وتاريخية وسياسية ودينية واجتماعية، كما أنه قابل للتفسير والتأويل وإنتاج النصوص من خلال القراءات المتعددة.

وليست الدراسة - هنا- بحث عن مفهوم وإشكالية مصطلح التناص، « حيث تتعدد زوايا النظر المنهجية، والمنظور التناصي واحد! »[5]، وإنما هي في فحواها دراسة التناص عد أبي تمام

---

(1)- سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي. ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989م. ص92.

(2)- سعيد يقطين. الرواية والتراث السردي. ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992. ص18.

(3)- رجاء عيد. مقال موسوم بـ" النص والتناص" ضمن مجلة علامات في النقد. نادي جدة الثقافي، جدة- المملكة العربية السعودية، ج18، مج5، 1990م. ص184.

(4)- صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص. ص230.

(5)- نفسه. ص414.

كظاهر أو خاصية نوعية تميَّز بها نصه الشعري، ومعرفة الإجابة عن هذا التساؤل: كيف تمكن أبو تمام من استغلال ثقافته المتعددة والمتفاعلة نصوصيا في إفراز نص جديد بشعرية جديدة خصبة؟.

لقد تم في هذه الدراسة تشكيل ثنائية متضادة، تشكل فجوة: مسافة توتر؛ وتشكل انسجاما وتماثلا في الآن نفسه؛ إذ تنطلق من الشعرية لتبحث عن الشعرية، وهي تتمثل في الحضور/ الغياب، ومفادها هو مناوشة النص الغائب « بما هو"ذخيرة ثقافية"تتسلح بها كل كتابة»[1]، وبما يحمل من مسكوت عنه، ودلالات مضمرة في المواقف والرموز الثقافية؛ التاريخية منها والدينية والسياسية، وحتى من الموروث الأدبي...الخ.

ويأتي التحول الإبداعي عند أبي تمام في نصه بعد أن قرأ النص الغائب من الموروث الثقافي كنصوص سابقة وجاهزة، ثم فككها وأعاد ترتيبها ليحصل على النص الحاضر أو نص الكتابة الشعرية الجديدة أو النص الحلم؛ ويبدو أن النص الغائب يتمثل في (البنية العميقة/ المدلول)، أما النص الحاضر فهو (البنية السطحية/ الدال)[2]، كما أن الكتابة الشعرية أو الإبداعية الجديدة عند أبي تمام، تأتي من كون أن نصه يتشكل من « كتابات متعددة تنحدر من ثقافات عديدة تدخل في حوار مع بعضها البعض وتتحاكى وتتعارض »[3].

و هذا يشير ويؤكد على أن أبا تمام واحد من أبرز الشعراء الذين جمعوا بين الجمال والمعرفة في الشعر، بل طغت عليه الثقافة فتسربت إلى هذا الجمال وأصبحت جزءاً منه؛ ذلك أن « التثقيف الذاتي عنده لم يكن وسيلة إلى العلم السطحي بالأشياء، وإنما جاء منه غزيرا متنوعا حتى صار الشاعر معدودا في العلماء»[4]، وأصبح من «أهم ما يميز أساليب أبي تمام تلك الوفرة الزاخر ة من الثقافة المتعددة الجوانب [حيث]... لفتت هذه الظاهرة أنظار الباحثين المحدثين، وجعلوها مصدرا من مصادر عبقريته وفنه، واتخذوها مقياسا لتحليل بعض الظواهر الفنية في شعره »[5]، وفي

---

[1]- السابق. ص406.

[2]- ينظر: بسام قطوس. إستراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي. ص ص54-57.

[3]- رولان بارت. درس السيميولوجيا. تر، عبد السلام بن عبد العالي. ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986م. ص87.

[4]- عبد الله بن حمد المحارب. أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، دراسة لمواقف الخصوم والأنصار. ص492.

[5]- السابق. ص491.

مقدمتها التناص، الباب الذي فتحه أبو تمام في شعره، حيث استطاع من خلاله توليد كتابة جديدة أو نص دائم الحركة والفعالية.

أولا:شعرية الحضور/ النص الحاضر

تكمن شعرية الحضور في مرحلة العملية الإبداعية أو الكتابة الشعرية الجديدة عند أبي تمام والتي يفرزها بدوره من رصيده الثقافي أو من النص الغائب الجاهز سابقا، عن طريق الهدم والبناء، والبراعة في توظيف هذه النصوص والمزج في ما بينها، حتى أصبحت الكتابة لديه «لحظة اتصال روحي وحميمي مع كل ما من شأنه أنه يمثل مادة للخلق والإبداع الحر؛ أي مع عالم الكلام النصي الحر السابق في الوجود على وجوده الآني الخالق، أو اللاحق لوجوده؛ أي مع نصوص الكلام الإبداعي (الشعري) الحر، سابقه ولاحقه، ما أنجز منه وما لم ينجز، ما نص منه وما لم ينصص بعد، إضافة إلى نصوص الوقائع والأحداث التي تستدعي منه عملية النصنصة والتنصيص الشعري أو الإبداعي، إضافة إلى نص الكتابة الحلم»[1].

وهذه العملية الإبداعية تستدعي من أبي تمام، أو أي شاعر آخر أن يكون قارئا قبل أن يكتب أو أن يجمع بين القراءة والكتابة في وقت واحد، الأمر الذي جعل أبا تمام يتميز ويتفرد عن غيره من الشعراء في عملية التناص، وطريقة إحداث التفاعل والتعالق بين النصوص، أما الملحظ المهم الذي يكتشفه القارئ في شعر أبي تمام، هو تجلي شعرية الحضور في عملية الكتابة الإبداعية(الشعرية) التي تعتبر «...لحظة حضور كلي في حضرة ثلاثة نصوص على الأقل »[2].

ربما يكون النص الذي أورده ابن رشيق عن لحظة الكتابة الإبداعية عند أبي تمام في كتابه العمدة، كافيا لتوضيح الحضور النصوصي كخاصية جمالية تعلن تميزه وشعريته في التناص، والمتمثلة في الحضور النصوصي للنص الغائب، وتشكيل النص الحاضر أو الكتابة الشعرية الجديدة، يقول ابن رشيق « حكى بعض أصحاب أبي تمام، قال: استأذنت على أبي تمام، وكان لا يستتر عني، فأذن لي، فدخلت عليه، فإذا هو في بيت مصهرج قد غسل بالماء يتقلب يمينا وشمالا، فقلت: لقد

---

[1]- عبد الواسع الحميري. الخطاب والنص "المفهوم- العلاقة- السلطة". ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1429هـ- 2008م. ص70.

[2]- نفسه. ص 70.

بلغ بك الحر مبلغا شديدا، فقال: الآن وردت، ثم استمر وكتب شيئا لا أعرفه، ثم قال: أتدري ما كنت فيه؟! قلت كلا، قال: قول أبي نواس:

كالدَّهْرِ فيهِ شراسَةٌ ولَيَانُ

أردت معناه فشمس علي حتى أمكنني الله منه، فصنعت:

شَرِسْتَ بل لُنْتَ بل قَاسَيْتَ ذاكَ بذا فأنتَ لا شكَّ فيكَ السَّهْلُ والجَبَلُ»[1].

عندما تقرأ ديوان أبي تمام تجدك تشهد متشابكات من النصوص تشكل نصوصا حاضرة، و بخاصة في القصيدة المدحية التي لا يقل التناص فيها على ثلاثة نصوص، نص السياق الاجتماعي التاريخي السياسي الذي يمثله دائما الشخص الممدوح، والنص المنجز سابقا أو نص الثقافة التاريخية أو الدينية أو الأجنبية أو الأدبية...الخ، ثم نص الشاعر أو نص الكتابة الإبداعية الجديدة أو نص الحلم أو الرؤية الشعرية.

وما نبّه له لذلك هو النص الذي أورده ابن رشيق، والذي يتشكل من ثلاثة نصوص هي: النص السابق للوجود الشعري أو نص الثقافة الشعرية الذي يمثله هنا نص أبي نواس، ونص السياق الاجتماعي، أو التاريخي المتمثل في المعتصم؛ كشخص ممدوح، أو في أي شخص يستحق المدح بما له من حضور طاغ في الحياة العامة، ثم نص الولادة أو الحلم أو الرؤية الشعرية[2]، المنجز الآن في لحظة الكتابة الإبداعية، وهو النص الجديد نص الحضور النصوصي، الذي صنعه أبو تمام بعد إجهاد الفكر وعناء الاستحضار، أو التحويل من النص الغائب إلى النص الحاضر، والسعي إلى تعدد النصوص وتفاعلها في نص جديد، أو كتابة إبداعية شعرية حداثية تعكس أسلوب الشاعر وطريقته.

كما تعكس عملية القراءة/ الكتابة التي يتميز بها أبو تمام في نصوصه، شعرية الحضور النصوصي؛ أي عملية إبداع وخلق للنص الشعري الجديد أو النص الحاضر، من خلال استحضار

---

[1]- ابن رشيق القيرواني. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تح، محمد محي الدين عبد الحميد. ط4، دار الجيل، بيروت، 1972م. ج1. ص209.

[2]- ينظر: عبد الواسع الحميري. الخطاب والنص "المفهوم- العلاقة- السلطة". ص ص70، 71.

النصوص الغائبة بما هي ذخيرة ثقافية، ثم إعادة ترتيبها وبنائها، ليصبح النص انعكاسا « للعلاقة القائمة بين النص الغائب والنص الحاضر، فهو جمع بين البنى السطحية الظاهرة في النص، والبنى العميقة التي يتضح مدلولها بعد عملية التأويل والربط بين النص الأصلي وظله»[1]، وهو ما تسعى الدراسة التالية للبحث فيه وإن كان بصورة سريعة تتطلب الوقوف عند بعض الأمثلة؛ وذلك للاقتصاد الكمي و للهروب من التكرار الممل.

ثانيا: شعرية الغياب/ النص الغائب

لميّح أبو تمام من خلال إجابته ذات الطابع الفلسفي على أبي العميثل حينما سأله وزميله: لم لا تقول ما يفهم؟ فقال: ولم لا تفهمان ما يقال!؟ إلى إخفاء المدلول أو إلى ظاهرة الغياب في عمق النص، وهذه الظاهرة قريبة مما أشير إليه سابقا بظاهرة الغموض، التي يمثل النص الغائب (الذخيرة الثقافية) أهم سبب لحدوثها.

و يحدث التجلي للمدلول أو البنية العميقة كنص غائب عن طريق تأويل النصوص الثقافية كمواقف ورموز بما هي نصوص حاضرة أو دال/ بنية سطحية، وذلك بعد أن كانت نصوص غائبة ثم خضعت لقراءة أبي تمام الشعرية، حيث حولها إلى نص إبداعي جديد ومتميز.

و كثيرا ما يخفي أبو تمام الدلالة بعمق، في القصيدة المدحية عن طريق المواقف أو الرموز أو المسكوت عنه، المضمر في نص الثقافة التاريخي أو ديني...الخ، من ذلك ما جاء في مدحه لأبي سعيد، ويقال نوح بن عمرو السّكسكي الحمصي:[2]

يا مَانِحِي الجَـاهَ إذْ ضَـنَّ الجَوَادُ بِه شُكْـرِيْكَ مَا عِشْتَ للأَسْمَاعِ مَمْنُوحُ
لمْ يُلْبِسِ اللهُ نُوحًا فَضْـلَ نِعْمَـتِه إلا لِـمَا بَثَّهُ مِنْ شُكْـرِهِ نُوحُ

عند قراءة هذه الأبيات تشعر بقوة التحكم في المخزون الثقافي والقدرة على توظيف النصوص؛ فالبيت يحمل ثلاث دلالات على الأقل، دلالتان ظاهرتان ودلالة خفية أو مسكوت

[1]- عبد اللطيف حجاب. مقال موسوم بـ "التناص الديني كظاهرة أسلوبية في شعر مفدي زكريا". مجلة معارف. المركز الجامعي البويرة، الجزائر، ع1، 2006م. ص284.

[2]- أبو تمام. الديوان. مج1. ص340.

عنها، فالدلالة الأولى جاءت في نص الثقافة الدينيةو هي أن نوح عليه السلام كان كثير الشكر لله فوهبه فضل نعمته، وتأتي الدلالة الثانية في نص السياق الاجتماعي أو التاريخي عند تشبيه الشاعر لنوح (الممدوح) في شكره وفي نعمة الله عليه بسيدنا نوح، أما النص الغائب فهو المسكوت عنه الذي يوحي فيه أبو تمام بأن يتفضل عليه الممدوح بنعمته من العطايا؛ فأبو تمام هو نوح الشاكر المادح و الممدوح هو السلطة و ولي نعمة أبي تمام.

ويستخدم أبو تمام في سياق المدح سيدنا نوح عليه السلام كشخصية دينية ترمز إلى الشكر والنعمة وهي تتنقل من نص لآخر بين السياق الديني والسياق التاريخي والاجتماعي، ثم السياق الأدبي، محافظة على دلالتها الرمزية وصولا إلى النص الغائب الذي يتمثل في المسكوت عنه خلف الرمز الديني نوح عليه السلام، وهذا المخطط يفصل ذلك:

نوح ←	نوح ←	نوح ←
شخصية دينية رمز لشكر الله ونعمته.	شخصية اجتماعية تاريخية رمز للشكر والجاه والجود ورمز للولاية ومنح النعمة.	شخصية أدبية رمز للشكر والمدح والتكسب.

إن دلالة الرمز تتغير في شعر أبي تمام حسب السياق الذي جاءت فيه، من ذلك قوله:[1]

كأنّ جَهنّم انْضَمّتْ عَلَيهِمْ كِلَاهَا غَيْرَ تَبْدِيلِ الجُلُودِ

فهذا البيت كنص حاضر شكّله أبو تمام من الثقافة الدينية، لم يتخذ من جهنم معنى الجحيم وعذاب النار، بل هو هنا يحمل دلالة على مستوى الغياب تتمثل في نيران الحرب ووطيسها الحامي، وقد فصل الشاعر بينهما بتبديل الجلود.

جهنم ←	جهنم ←
كلمة أو مصطلح ديني يدل على شدة العذاب	رمز للحرب الحامية الوطيس

[1]- السابق. مج2. ص39.

وقوله في ممدوحه: [1]

إن تُنفِلتْ وأُنوفُ المَوْتِ راغِمَةٌ فاذْهَبْ فأنتَ طَلِيقُ الرَكْضِ يا لَبَدُ

يشبّه أبو تمام ممدوحه بلبد وهو آخر نسور لقمان وأطولها عمرا، وكان لقمان كلما رأى واحدا منها عاش بعده ألف سنة إلا هذا اللُّبد فقد مات عند رؤيته، لذا أصبح اسمه يتشاءم الناس به ، لكن الشاعر حمّله دلالة جديدة، فانتقل من اسم يرمز للشؤم إلى اسم يرمز للبطولة والقوة لأن من قابله أو رآه في ساحة المعركة فلن يعيش بعد ذلك اللقاء.

ويؤكد أبو تمام هذا الأمر في قوله: [2]

لا خَلْقَ أَرْبَطُ جَأْشًا مِنْكَ يَوْمَ تَرَى أَبا سَعِيدٍ ولَمْ يَبْطِشْ بكَ الزُّبُدُ

أما وقَدْ عِشْتَ يَوْمًا بَعْدَ رُؤْيَتِهِ فافْخَرْ فإنَّكَ أَنْتَ الفَارِسُ النَّجِدُ

أصبح لبد ← لبد →

طائر لقمان رمز الشؤم رمز للقوة والبطولة في الحرب

ويغيّب أبو تمام نصه التحريضي الذي يشجع فيه المعتصم على قتل الأفشين في قصة السامري والعجل، وقصة ثمود وناقة صالح، قائلا: [3]

أُلحِقْ جَبِينًا دَامِيًا رَمَّلْتَهُ بِقَفًا، وصَدْرًا خَائِنًا بِصِدَارِ

واعْلَمْ بأَنَّكَ إنَّمَا تُلْقِيهِمُ فِي بَعْضِ ما حَفَرُوا مِنَ الآبَارِ

لو لَمْ يَكِدْ لِلسَّامِرِيِّ قَبِيلَهُ ما خَارَ عِجْلُهُمُ بِغَيْرِ خُوَارِ

وثَمُودَ لو لم يُدْهِنُوا فِي رَبِّهِمْ لَم تَدْمَ نَاقَتُهُ بِسَيْفِ قُدَارِ

---

[1]- السابق. مج2.ص15.

[2]- نفسه. ص16.

[3]- نفسه. ص206.

يُعد تناص أبي تمام مع قصص القرآن الكريم تناص تحريض يشجع فيه المعتصم على قتل قوم الأفشين ويطمئنه من خلال هذا النص الديني الحجاجي بصنيعه؛ ذلك أن السامري وجد يد العون والموافقة في صناعة العجل الذي عبده قوم موسى، فهم إذن من شجعه على خطيئته وفي هذا ذنبهم كذنبه، وكذلك قوم ثمود الذين شجعوا "قدار" على قتل الناقة واستخدموا لذلك مختلف الوسائل، وكان النبي صالح عليه السلام قد حذرهم من الاقتراب بعد أن طلبوا آية نبوته، فقال هذه ناقة لها شرب يوم معلوم ولكم شرب يوم، ويحضر هنا قوله سبحانه وتعالى﴿كَذَّبَتْ ثَمُودُ بِطَغْوَاهَا إِذِ انْبَعَثَ أَشْقَاهَا فَقَالَ لَهُمْ رَسُولُ اللَّهِ نَاقَةَ اللَّهِ وَسُقْيَاهَا فَكَذَّبُوهُ فَعَقَرُوهَا فَدَمْدَمَ عَلَيْهِمْ رَبُّهُمْ بِذَنْبِهِمْ فَسَوَّاهَا وَلَا يَخَافُ عُقْبَاهَا﴾[1]، فالنص الغائب هنا، هو نص التحريض والمحاجة المتضمن في قصص القرآن.

ويمثل الهجاء ـ أحيانا ـ بنية عميقة للنص الحاضر في سياق المدح، حيث يستثمر الشاعر النصوص الثقافية للتخفية والإضمار كحيلة من حيل المدح، من مثل قوله: [2]

وأخرسِ الجُودِ تلقى الدَّهرَ سائلَهُ كأنَّهُ واقفٌ مِنه على طَلَلِ!

قَدْ كانَ وعْدُكَ لي بَحْراً فصيَّرَني يَوْمَ الزِّماعِ إلى الضَّحْضاحِ والوَشَلِ

وبَيَّنَ اللهُ هـذا من بَـرِيَّتِهِ في قَوله «خُلِقَ الإنْسَانُ من عَجَلِ»

ففي البيت الأول وكأنه يتهكم ويسخر بطريقة غير مباشرة، استخدم فيها التلميح والتعميم بعبارة (أخرس الجود) من ممدوحه الذي لا يجيب سائله وكأنه واقف منه على طلل؛ ذلك أن الممدوح كان قد وعد أبا تمام بالعطيةلم يتم في وعده، لذلك هو يُلمِّح وكأن له عليه دين، وفي الوقت نفسه يهدده من خلال هذه السخرية أو الصورة الكاريكاتورية، ثم يعود أبو تمام إلى خلق العذر أو الذريعة التي يحتمي بها في قوله:

وبَيَّنَ اللهُ هـذا من بَـرِيَّتِهِ في قَوله «خُلِقَ الإنْسَانُ من عَجَلِ»

---

[1]ـ الشمس. الآية 11- 15.

[2]ـ أبو تمام. الديوان. مج3. ص90.

وجاء بهذا الاقتباس من القرآن في قوله: ﴿خلق الإنسان من عجل سأوريكم آياتي فلا تستعجلون﴾[1]، كعذر عن استعجاله الأمر بعد أن وعده الممدوح بالعطايا، ولكن الحكم في خلق الإنسان من عجل حكم عام يشمل به أبو تمام الممدوح أيضا؛ لأنه تعجل في وعده بالعطايا، فالنص في بنيته العميقة يحمل دلالة مضمرة مفادها الهجاء وإثبات العجلة ونفي التريث والحلم والحكمة عن الممدوح، التي كان يجب أن تكون من صفاته لأنه في مقامها.

وفي قوله يخاطب ممدوحه: [2]

إن الطلاقَةَ والنَدَى خَيرٌ لَهُـمْ من عِفَّةٍ جَمَسَتْ عَلَيْكَ جُمُوسَا

لو أنَّ أسْبَابَ العَـفَافِ بِلا تُقًى نَفَعَـتْ لقدْ نَفَعَـتْ إذًا إبْلِيسَا

يستلهم الشاعر صورته من ثقافته الدينية فيجعل شخصية إبليس في عدم التقوى كمقابل تمثيلي لممدوحه وطريقة تعامله الجافة مع قومه ومادحيه؛ وكأنه يقول له تضمينا أنت كإبليس في عفتك وعدم تقواك، وهذا من باب الهجاء كنص غائب لا من باب المدح كنص حاضر، ومثل هذا في شعر أبي تمام كثير.

يبدو أن أبا تمام يستعين بالنصوص الثقافية بعد تحويلها إلى نص حاضر في إخفاء وإغراق المدلول الحقيقي في البنية العميقة؛ ذلك أن «...النص المنجز ليس إلا تجميعا لنصوص سابقة، يعيد تشكيلها من منظوره ليقدم نصه الجديد»[3]، فهي نص حاضر من ورائه نص غائب لا يتم كشفه إلا بعد التأويل وربط النص بظله، مما يشير إلى العلاقة المتبادلة بين (الحضور والغياب)[4].

---

[1]- الأنبياء. الآية37.

[2]- أبو تمام. الديوان. مج2. ص272.

[3]- نور الدين السد. الأسلوبية وتحليل الخطاب. ط1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997م. ج2. ص104.

[4]- ينظر: حسين خمري. الظاهرة الشعرية العربية/ الحضور والغياب. ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص11.

ü المبحث الرابع: الانزياح في النسق الثقافي لدى أبي تمام من العمود إلى البديع

تكتمل شعرية الثقافة لدى أبي تمام بخروجه عن عمود الشعر كنسق فني، ثم كنسق ثقافي(*) بالنسبة لمجتمع عدّ الشعر ديوانه، و لم يدخل أبو تمام عبثا إلى هذا الخروج الذي اعتبره بعض النقاد من بين أهم العناصر التي فضحت تو ّ ده على القيم الفنية التقليدية، وإنما أراد من ورائه أيضا تو ّ ر ويجد ّ د بما يوافق العصر وحضارته الجديدة، فخلق وأبدع كتابة شعرية بفسيفساء من الثقافات اختط ّ بها لنفسه مذهبا أدبيا عرف بالبديع.

غير أنه لم يكن سبّ اقا في فتح منفذ الخروج إلى هذا الاتجاه الشعري الجديد، بل سبقه شعراء، مثل بشار بن برد ومسلم بن الوليد وأبو نواس وغيرهم، ولكنه جاء متحم ّ سا فواصل في توسيع رقعة هذا المذهب أو الاتجاه في شعره إلى حد اتهامه بالإفراط والغلو من بعض النقاد.

ربما، يجعل هذا الخروج غير المعتاد من العمود إلى البديع في نظر النقد الحداثي ظاهرة أسلوبية بارزة لا يمثلها بصدق سوى مصطلح الانزياح، كما أنه يَعدّ البديع في شعر أبي تمام ظاهرة أسلوبية جمالية، والأكثر من ذلك، بإمكانه أن يدرس شعرية ثقافة هذه الظاهرة الأدبية؛ أي أن يدخلها إلى مخبر التحليل الثقافي؛ لرفع تهمة التمرد على أبي تمام وإثبات براءته وحقه في الخروج من العمود والدخول في البديع، وهذه النقطة الأخيرة هي التي تسعى الدراسة إلى توضيحها لأجل تصويب ما يمكن تصويبه، وإعطاء فرصة للقارئ كي يرى أبا تمام وشعريته النابعة من ثقافة البديع فيه، وفي مرآة عصره.

(*)- ربما يمكن القول إن عمود الشعر عند القدماء، والبديع لدى المحدثين هما إضافة إلى عدّهما نسقا أو بنية أو نظاما فنيا، نسق ثقافي مستقل ظاهر، وقد يحم ّ له الشعراء نسقا ثقافيا مضمرا، فالنسق الثقافي المستقل، هو ثقافة من ناحيتها الوظيفية، نسق يعتمد على نفسه بنفسه، أي أنه لا يحتاج إلى التدعيم بواسطة علاقة تكميلية أو تبادلية أو تبعية أو أي علاقة أخرى ضرورية مع نسق آخر وتعدُّ هذه الوحدات أنساقا لأن لديها أجزاءها المستقلة المتوافق بعضها مع بعض، كما تعد مستقلة لأنها لا تحتاج إلى نسق آخر لاستمرار قيامها بوظيفتها، والنسق الثقافي المستقل هو ذلك الذي يعرف عادة باسم الثقافة في الكتابات الأنثروبولوجية. كما أن نسق العمود والبديع، قاعدة واختراع مؤسسان سلطويان لصناعة الفحل، وهما ذوا طبيعة سردية، يتحرك في حبكة متقنة، يبحثان عن الثبات والاستمرارية والزعامة، أما دلالتهما فيشترك في صناعتها المؤلف وهم الشعراء، والثقافة، وهذه الدلالة منغرسة في الخطاب يستهلكها جماهير اللغة من كتاب وقراء. ينظر: معجم العلوم الاجتماعية. ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ت. ص204. عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص ص76- 79.

أولا: جدلية عمود الشعر عند أبي تمام

لقد ظهرت قدسية الطريقة التقليدية في الشعر عندما ضج النقاد القدماء بالدعوة السلفية التي تجهر بالاتباع وترفض الابتداع في الكتابة الشعرية، وكان من أهم ما دعوا إليه الالتزام بعمود الشعر الذي حدده المرزوقي في سبعة أركان لكل منها معيارو كان قد أشير إليه في الفصل الأول من هذا البحث، ولكن يتطلب المقام التذكير بعناصره ثانية؛ إذ تتمثل في:

- شرف المعنى وصحته.
- جزالة اللفظ واستقامته.
- الإصابة في الوصف.
- المقاربة في التشبيه.
- التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن.
- مناسبة المستعار منه للمستعار له.
- مشاكلة اللفظ وشدة اقتضائها للقافية، حتى لا منافرة بينها.

أما الدعوة الثانية فهي في مواجّهه ابن قتيبة رغم تصريحه بالإنصاف في قضية القديم والمحدث، مردعوة صريحة للشعراء المحدثين نصّها الالتزام بشكل القصيدة التقليدية، وذلك في قوله: « فالشاعر المجيد من سلك من هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيملّ السامعين ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد»[1]، وكان هذا _ طبعا_ بعد شرحه لطريقة الكتابة التقليدية وأساليبها.

ولكن، يبدو أن ما أثار غيض النقاد ونغمتهم على الشعراء المحدثين، هو خروجهم عن عمود الشعر ُنَّة، و ككتابة شعرية أساسها اللغة التي تعتبر صوتا وصدى للمجتمع، يعكس فيه كل ما له من موروث ثقافي، حتى كأنه بالنسبة لهم، معتقد وعادة فنية ثقافية لا يمكن للشعراء الانزلاق عن مسارها؛ لما فيها من حفظ للأصالة ولنموذج الشعر الجيد، وعلى ما يبدو فإن الثورة النقدية حول هذه القضية تحديدا والتجديد عموما، تستهدف من بين الشعراء المحدثين، أبا تمام بشيء من الإفراط والتضخيم والثرثرة النقدية التي لا طائل منها.

---

[1]_ ابن قتيبة. الشعر والشعراء. ج1. ص22.

ويحتدم الجدل النقدي في قضية عمود الشعر عند أبي تمام بين دخوله ضمن جماعة العمود في الشعر أو الخروج عنه إلى مذهب خاص؛ فقد « وقع أبو تمام ضحية صراعات نقدية أفرزتها القرون المختلفة، وقد وجد له مدافعين ينتصفون له... ولكن موقف الخصوم بدا متعدد الاتجاهات، وإن التقت ـ في جملتها ـ حول فكرة محددة رددها نقاد العصر، تنتهي إلى اتهام أبي تمام بكسر عمود الشعر العربي أو بخروجه عليه، وأصبح هذا «الكسر» المزعوم لما سمي «بعمود الشعر» معيارا خطيرا لمؤاخذة أبي تمام، ومخرجا خبيثا لتسجيل التفوق لمن هم على غير منهجه...»[1]، وبخاصة تلميذه البحتري الذي انتصر له الآمدي وإن لم يجهر بذلك في ثنايا عمله النقدي التطبيقي الجريء الذي زعم فيه الإنصاف.

إن هذا النزاع النقدي يشكل مفارقة تثير الدهشة والحيرة في ذهن المتلقي، حتى يجد في نفسه سؤالا قلقا متوترا؛ كأنما يتطلع إلى إجابة سريعة قادرة على توضيح هذا الاختلاف الجدلي في عمود الشعر عند أبي تمام بين دخوله فيه و خروجه عليه، وعلى إقناعه أيضا؛ فهل كان أبو تمام داخلا في عمود الشعر أم خارجا عنه!؟.

ليس ثمة موقف نقدي أكثر إقناعا للمتلقي من رأي المرزوقي في عمود الشعر عند أبي تمام، حيث « لم يعد أبو تمام ـ عنده ـ خارجا عنه، وإنما منضو تحته... شأنه شأن البحتري»[2]،فالثقة كل الثقة في المرزوقي؛ ذلك أنه لا سبيل للشك في فهمه لعمود الشعر وهو من أثاره كمصطلح وكمفهوم.

وشهادة المرزوقي هذه كموقف نقدي تؤخذ أرضيةنطلق يؤ كد على أن « الاختلاف في أساليب الشعراء وخصائصهم لا يلغي انتسابهم إلى عمود الشعر، وسرّ هذا الاختلاف أمران:

- الالتزام الكامل بخصائص العمود أو بعضها
- بلوغ الغاية أو دونها في واحدة من هذه الخصائص »[3].

---

[1]ـ عبد الله التطاوي. الموقف الفكري والنقدي في إبداع أبي تمام. ص89.

[2]ـ ابتسام مرهون الصفار، ناصر حلاوي. محاضرات في تاريخ النقد عند العرب. ص374.

[3]ـ نفسه. ص378.

لقد أصبحت التهمة الموجّهة لأبي تمام على أنه كسر عمود الشعر العربي أمرا مسلما به، ولكن هل كان هذا الخروج بمثابة إحداث قطيعة وانقلاب وثورة على القديم بحكم الإلغاء والرفض؟، أم أنه كان بعد الدخول في عمود الشعر والتعمق والإغراق فيه إلى حد الإفراط والخروج إلى المحال أو غير المألوف مما صعّب فهمه لدى النقاد؟.

ربما يكون هذا التساؤل الأخير يتطابق مع قناعة الباحث في هذه القضية وتصوره ومعتقده، فـ « مرد الاتهام يعود ـ حقيقة ـ إلى طبيعة فهم النقاد لقضية «عمود الشعر» بعيدا عن شكل القصيدة، فهو يعني عندهم « الصورة الشعرية» تلك التي أغرق أبو تمام فيها، وأسرف في تعقيدها، خاصة إذا أخذ معطياتها من المجردات، مما يؤدي إلى صعوبة فهمها لدى النقاد، خاصة من تشبث منهم بما رصده القدماء من ملامح الوضوح في صورهم... »[1]، حتى أن ابن الأعرابي العالم اللغوي المشهور قال في شعر أبي تمام لما سمعه « إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل »[2]، وهذا يدل على أن في شعره تجديدا وتعقيدا، مما جعل ابن الأعرابي يشعر بالاختلاف بين شعر أبي تمام وما قالته العرب.

ولعلّ الآمدي في كتابه الموازنة مثّل بقوة جدلية، الدخول في/ الخروج عن عمود الشعر، بالبحتري وأبي تمام، حيث « كانا ـ عنده ـ يمثلان تيارين منفصلين، أحدهما داخل الدائرة والآخر خارج عليها»[3]، وقد يكون الآمدي متعصبا للبحتري مما يشيء بنزعة سلفية وقدسية للقديم على المحدث، هذا التعصب الذي مثله جمع كبير من النقاد، جعل أدونيس يؤمن بأن «العقلية السائدة في المجتمع العربي عقلية سلفية ينبع مثلها الأعلى من الماضي لا من المستقبل»[4]، وهذا يعني أن « الثقافة العربية ثقافة إعادة وتكرار، إنها تدور ضمن عالم مغلق، محدد قبليا، لا حركة فيه. هذه الثقافة حقائق أبدية أزلية، لا يجوز تخطيها» [5]، بل يعد تخطّيها تمردا على القيم الثقافية وانزياحا عن النسق الثقافي مما يحدث فجوة وبونا شاسعا بين المسلكين.

---

(1)- السابق. ص 378.

(2)- الصولي. أخبار أبي تمام. ص244.

(3)- ابتسام مرهون الصفار، ناصر حلاوي. محاضرات في تاريخ النقد عند العرب. ص374.

(4)- أدونيس. زمن الشعر. ص22.

(5)- نفسه. ص22.

وإذا كان أدونيس مقتنعابأنّ أبا تمام « يعتبر...بعامة رمزا للخروج على عمود الشعر»[1]، فإنه يعتبره في مقابل ذلك رمزا للحداثة الشعرية، كما أنه يتساءل في حيرة من أولئك النقاد الذين رفضوا شعر أبي تمام لخروجه على عمود الشعر حسب زعمهم، وفوّ توا على أنفسهم فرصةفو ّ ق الجميل في شعر أبي تمام، قائلا: «هل كان خروجه عليه خروجا على الشعر؟»[2]؛ في حين « لم يفعل الخارجون على عمود الشعر إلا شيئين: لم يكتبوا بالطريقة الماضية المعروفة، ولم يتحدثوا عن أشياء لم يروها، رؤية ورؤيا. أما الأصولية فلم يخرجوا عليها، ولا يصح القول أنهم خرجوا عليها، فهي تجري في دمهم وفي حياتهم، وتتصل بجوهر الأصالة الأخيرة لشعب ما، فهي ضميره ونسق تاريخيه» [3]، فحركة أبي تمام في مسار الشعر لم تكن إلا سعيا دؤوبا لأجل الإبداع والتجديد ولكن إذا «...كان الإبداع إتيان بالمعنى المستطرف والذي لم تجر العادة بمثله، فإن التمسك بعمود الشعر ينفي الإبداع ويجعل من الشاعر صوتا يمزج الشعر السابق ويكرره ويردده » [4]، وهو ما يرفضه أبو تمام وينفيه في قوله:[5]

يقولُ من تُقْـــرَعُ أسْمَاعُهُ كم تَرَكَ الأَوَّلُ للآخِرِ

وما دام «...العمل الإبداعي ليس من إبداع الفرد وحده ولا من إبداع العوامل الخارجية الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية، والروحية وحدها، ولا من إبداع الجمهور وحده، وإنما تسهم هذه العوامل بطريقة أو بأخرى في نشوئه، وإن كان ميلاده يتم على مستوى ذات المبدع المتفاعل مع مجمل الظروف المحيطة بهذا النوع» [6]، فإنه ليس من حق النقاد أن يرفضوا شعر أبي تمام، ويشيروا إليه بأصابع الاتهام، ويدّعون عليه الخروج عن القديم والتمرد وإحداث القطيعة.

---

(1)- السابق. ص30.

(2)- نفسه. ص ن.

(3)- نفسه. ص ن.

(4)- نفسه. ص28.

(5)- أبو تمام. الديوان. مج2. ص161.

(6)- رينيه ويليك، واستن وارين. نظرية الأدب. تر، محي الدين صبحي. ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981م. ص270.

ثانيا: التحليل الثقافي لثقافة البديع لدى أبي تمام

اشتهر أبو تمام بعد خروجه عن عمود الشعر بمذهب خاص يدعى البديع، لطالما ركز فيه النقاد مواقفهم ودراساتهم؛ فمنهم معارض له يرى فيه بدعة؛ أي خروجا عن سنة العمود فهو يريد الثبات ولا يريد التحول والدخول في الجديد، ومنهم مؤيد لهذه الظاهرة في شعر أبي تمام وفي شعر غيره من المولدين،راضٍ بذلك التحول في البنية الفوقية التي تتشكل بالدرجة الأولى من الأدب والثقافة، الخاضعة لحركة العصر وتقلباته على مستوى البنية التحتية أو المجتمع.

في خضم هذا التصور النقدي الذي أخذ طابع التأييد لظاهرة البديع في العصر العباسي، يكون مهما عرض ومناقشة بعض الآراء التي عدَّ أصحابها التطور والتأنق الحضاري والعقلي، سببا لتفسير هذه الظاهرة، وقد أُدخل أبو تمام بسببهاقفص الاتهّام من طرف النّقاد؛ على أنه منتهك لحرمة القصيدة القديمة بخروجه عن عمود الشعر، ثم لإفراطه في البديع إلى حد أنه أصبح يصبغ نصّه الشعري بميّزه.

إذن، قد يتجاوز البديع في شعر أبي تمام المفهوم البلاغي الضيق، ليشمل كل ما هو جميل وبديعو كل ما هو مبتدع وغير مألوف أيضا، هذا الجميل، البديع، المبتدع، الذي يقوم في شعر أبي تمام وغيره من المحدثين، على التنميق والزخرفة والتعقيد والغرابة، فيه تأثر - إلى جانب النضج الفني - بالتطور الحضاري المادي والعقلي الذي مازج وخالط الحياة العباسية [1].

لا عجب إذا ما وجد الباحث نفسه أمام أسباب وأقوال عديدة في أصل نشأة ظاهرة البديع، فهي حديث العام والخاص من النقادهذا ايليا الحاوي عند تطرقه لقضية البديع صرّح بـ « أن الباعث الأجدى والأجدر يظل الترف الحضاري ومجتمع الوشي والتفويق والتنميق والزخرفة. وكما أن العباسي زخرف ثوبه وداخل عليه الألوان والأصباغ ونوّعه وسماه بالأسماء الكثيرة، وكما أنه مازج طعامه وأدخل نوعا على نوع وولد نوعا آخرا، وكما أنه انف من الخيمة والمنزل اليسير إلى القصر المنيف والبرك والحدائق وما إلى ذلك، فإنه انثنى عبر شعره إلى مثل ذلك التنميق والتنسيق والوشي والزخرفة فوشح الألفاظ بالجناس وزاوج وعارض بينها بالطباق، وتفرغ للتأمل بالمعاني، وكأنها أداة داخلية خارجية وجعل يمازجها بعضا ببعض، كما مزج الأشكال والألوان وولد منها ما

[1]- ينظر: عبد الفتاح لاشين. الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام. ص9.

حسبه معاني جديدة»[1]، ولكن، يبدو أن هذا التخريج فيه تعميم لوجود البديع كظاهرة إبداعية ثقافية في شعر العباسي بمثل هذه البواعث الحضاريةو كان يقبل لو سار الشعراء في العصر العباسي مسار أصحاب مذهب البديع، ومخترعيه من المحدثين أو المولدين.

إن أبا تمام، أمام عصر مشحون بالفوضى والانقسام الطبقي، متعدد ومتناقض في الرؤى، مشبع بالحاجات الروحية والمادية المتزايدة، و يشهد انفتاحا حضاريا وثقافيا على الآخر، و يدعو إلى الحركة والتغيير والتقدم بدل الثبات والتخلف أو العودة إلى الوراء، وذلك في تحوله من المحاكاة إلى الإبداع والاختراع، و إحلاله التعقيد مكان التبسيط، و أن الفن أروع من الواقع، وأن التأنق والزخرفة التي كان يغرق فيها ليست مجرد تفطن وطرافة، بل هي مظاهر يتميز بها، جاءت نتيجة ظروفه الحضارية التي سلف ذكرها، فلابد لأبي تمام أن يعكس بعض مظاهر هذا العصر المؤسس على بنية تحتية قوية وسارية التأثيرما دام هو ذاته يتقبّ لها، لأنها من صميم التطور الاجتماعي، و الحضاري، والثقافي والفني الذي بلغه المجتمع[2].

ولقد كادت التفاسير تصب في واد واحد نظرا لتقاربها، إلا أنها وقعت بين التخصيص والتعميم؛ فعبد العزيز سيد الأهل يرى أن شعر أبي تمام جاء تصويرا لحياة المجتمع وأخلاقه وأمواله وعلمه واتجاه تفكيره وانقلاباته [3].

و يرى عبده بدوي أن في شعر أبي تمام، من حيث البديع وتدبيجه للقصيدة ونسجها حتى إحكام بنائها، انعكاسا لعمله في الحياكة، وما يتصل به من تطريز و نمنمة وذكر لأنواع الأقمشة وألوانها وطريقة نسجها و إحكامها كما يرد هندسة أبي تمام الشعرية إلى تأثره بالهندسة السائدة في علوم عصره وفنونها وآدابها؛ كالعمارة والخط والموسيقى والصناعات[4].

بينما يقترح شوقي ضيف مصطلح "التصنيع" بدلا من البديع في مفهومه البلاغي الضيق؛ ذلك أنه أوسع وأشمل حيث يضم ما جاء من بديع الفلسفة والثقافة، كما أنه ملائم للزخرفة، فهو

---

[1]- ايليا الحاوي. في النقد والأدب. ط2، 1986. ج3. ص38.

[2]- ينظر: محمود الربداوي. الفن والصنعة في مذهب أبي تمام. المكتب الإسلامي، دمشق، 1391هـ - 1971م. ص ص 29، 43، 55.

[3]- ينظر: عبد العزيز سيد الأهل. عبقرية أبي تمام. ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1962م. ص113.

[4]- ينظر: عبده بدوي. أبو تمام وقضية التجديد في الشعر. ط1، مكتبة الشباب بالقاهرة، د ت. ص ص51، 99.

يرى بأنه جزء من حياة الشعراء العامة، التي كانوا يعيشونها في عصرهم مترفين بينالألبسة الموشّحة بالزخارف والمرصعة باللآلئ والقصور المشيدة بالهندسة والتصاميم الرفيعة والألوان البديعة وفسيفساء من أطباق الأكل...الخ[1].

ولا تمنع هذه الآراء وما يوافقها، حين تؤكد على أن نشوء ظاهرة البديع التي اشتهر بها أبو تمام وغيره من المحدثين في شعرهم، قد كان انعكاسا للتطور الحضاري والعقلي للمجتمع العباسي، من أن تكون له أسباب أخرى تبرر طغيانه في الشعر، ولربما تأتي في مقدمتها الذخيرة الثقافية التي يحتفظ بها الشاعر في ذهنه، ثم يستخدمها ألوانا وزخارف في شعره بعد أن يصبغها بموهبته الفنية الفذة.

ولعلّ أبا تمام، أحسن استثمار مظاهر الجدة في الحياة العباسية؛ من تطور حضاري وعقلي في شعره، وهذا الاستثمار تبلور بصفة بارزة في ظاهرة البديع التي وصفها النقاد بالمذهب؛ وذلك لشيوعها كظاهرة مثل فيها الحلقة الثالثة بعد بشار ومسلم. فقد شهد تلك المنجزات الحضارية الناشئة عن الإبداع والاختراع، والانفتاح على مختلف ثقافات الأمم، كما شهد مختلف الصراعات والشقاقات منها؛ الصراع بين العرب والموالي، و الفرق، وأنصار القديم والمحدث...الخ[2].

يبدو أن هذا التخريج الحضاري، الذي جاءت به اجتهادات بعض الدارسين، غير كاف لإثبات وتبيين تميز أبي تمام عن غيره من الشعراء في ولعه بالبديع، وكثرة استخدامه في شعره حتى أصبح مذهبا إبداعيا ثقافيا، ذلك أن الإشعاع الحضاري والبنية التحتية الحضارية، وطوابع الحياة العباسية الحضارية والثقافية، وما يميزها من تأنق وتمدن وتكلف وسعي وراء كل ما هو جميل، وما هو ثمين، وما هو لامع، وما هو مكلف، وما هو مطرب، وما هو أنيق...الخ، لم تضق دائرته، ولم ينحصر محيطه في شعر أبي تمام، فالرجل مهما ارتفعت قامته، يبقى أحد شعراء العصر، لا أقل ولا أكثر. إذن المسألة تكمن في تميزه وانفراده بهذا النهج من بين معاصريه، والأسباب والدوافع لابد من البحث عنها في شخصيته وحياته الخاصة، وليس في حياة عصره فقط.

---

[1]- ينظر: شوقي ضيف. الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ص ص172- 179. وينظر: عبد الفتاح لاشين. الخصومات النقدية والبلاغية في صنعة أبي تمام. ص ص14، 15.

[2]- ينظر: عبد الله التطاوي. مداخل مبدئية إلى قراءة العصر العباسي. ط1، دار الثقافة العربية، القاهرة، 2002م. ص53.

فبالإضافة إلى أن أبا تمام استخدم في صناعة شعره ذهنا وقادا، يعتمد على الثقافة الواسعة وعلى الدراسة الواعية، حتى جاءت طريقته في استخدام الفن البديعي طريقة فذة يختلف فيها عن معاصريه من الشعراء [1] ـ ربما ـ كان لشخصيته أثر في بديع شعره، فخاصية التضاد وما ينشأ عنها من مفارقة شعرية ـ في رأي شوقي ضيف ـ نابعة من أخلاقه[2].

ولعلّ تلك التمتمة اليسيرة على لسانه، وقيل حبسة شديدة إذا تكلم وحبّه للجميل الزاهي من الطبيعة، وارتحاله من بلد إلى بلد، وعمله حائكا، وما في هذه الصنعة من تطريز وتنميق وألوان وأنواع مختلفة من القماش، وإسرافه في الكرم، وحبه للترف والأنيق المنمق؛ فقد كان بعد غناه يلبس الحرير، ويختار الفرو الناعم، والمركب الفاره، والعبيد من حوله يتبعه أينما نزل [3]، له أثر في توسيع مخيلته، وحمله على صبغ شعره بالألوان البديع الزاهية، المتدفقة بالشعرية العذبة.

و في الأخير يمكن جمع أسباب نشوء ظاهرة البديع في شعر أبي تمام في خمسة عناصر، و هي:

- التأنق الحضاري.
- تطور الحياة العقلية.
- النضج الفني.
- ثقافة أبي تمام المتنوعة.
- شخصية أبي تمام.

وهكذا كانت شعرية أبي تمام حصيلة لقاء إبداعي بين الذخيرة الثقافية والموهبة الفنية التي تعدّ من ثقافة الشاعر أيضا، لقد كان مبدعا باستحقاق وجدارة حينما أنتج من ثقافته خصائص شعرية نوعية تفيض بالشعرية العذبة؛ فالتضاد كأهم عنصر في البديع تساهم في إنتاجه إلى جانب القدرة البلاغية، ثقافته، و بخاصة ثقافته الفلسفية التي أفرزت ما سماه "بنوافر الأضداد" حيث يعدّ أهم خاصية في شعره أو في مذهبه "البديع"، تنبع منها شعرية الفجوة: مسافة التوتر.

---

[1]ـ ينظر: عبد الله بن حمد المحارب. أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا. ص445.

[2]ـ ينظر: شوقي ضيف. الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ص252.

[3]ـ ينظر: الصولي. أخبار أبي تمام. ص259. البغدادي. تاريخ بغداد. ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، د ت. ج8. ص248. وينظر: نجيب محمد البهبيتي. أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره. ص ص38- 62.

كما أنه جعل منها متخيلا ثقافيا يسهم بدور كبير في تشكيل صوره الشعرية غير المألوفة، التي أغرق فيها فأبهرت النقاد والدارسين وحيرّ تهم، فهي صور شعرية مركبة المعنى؛ ذلك المعنى الذي لا تصل إليه في وضوحه، إلا بعد الغوص والتعمق ومجاراة الشاعر ثقافيا، حتى إن أبا تمام يجمع بين ثلاث صور في البيت الواحد فينطلق من المعقد إلى البسيط، ومن الغموض إلى الوضوح وبذلك يلزم المتلقي بالتدرج في الفهم وتصبح لذته أكثر من واحدة في وقت واحد، ثم إنه من خلال تفاعله مع النص الغائب بما هو ذخيرة ثقافية استطاع أن ينتج نصا بكتابة شعرية جديدة تشكله علاقة الحضور والغياب، و ربما كان بارعا أكثر عندما أضاف إلى موهبته الفذة ثقافته المتنوعة لينتج أهم خاصية حداثية مميزة لشعره والمتمثلة في الغموض، الذي يعد أهم خاصية في الشعر الحديث و المعاصر.

ولقد تجلت شعرية الثقافة لدى أبي تمام بوضوح في مذهب البديع، حينما قام بعملية الشعرنة؛ أي تحويل ما يتعلق بحياة المجتمع العباسي وما داخلها من تطور حضاري وعقلي، وما يتعلق بثقافته، وشخصيته، إلى إبداع في شعره؛ فكان شعره فسيفساء من الثقافات، وزخارف من الألفاظ و مفارقة وتعقيدا في المعاني والصور الشعرية، حتى كأن القصيدة عند أبي تمام بناء معماري أو قصر مشيد محكم فيه من الهندسة والتنميق والنمنمة والتعقيد والتناقض والانسجام...الخ.

الفصل الرابع

ثقافة الحداثة والمديح لدى أبي تمام في حكم النقد العربي الحداثي

المبحث الأو ل: الحداثة في شعر أبي تمام بين الرفض والقبول

أولا: موقف أدونيس من الحداثة الشعرية لدى أبي تمام

1- ثقافة الاختلاف والمغايرة في شعر أبي تمام

2- ثقافة الزمنية والتجاوز في شعر أبي تمام

ثانيا: موقف الغذامي من الحداثة الشعرية لدى أبي تمام

1- رفض النسق المتسلط وإعلان النسق المفتوح

2- شهوة الأصل ورجعية الحداثة

المبحث الثاني:ثقافة المديح في شعر أبي تمام من النسق المضمر إلى مسافة التوتر الجمالية

أولا: النسق المضمر في شعرية ثقافة المديح

ثانيا: شعرية ثقافة المديح/ الهجوة: مسافة التوتر

- على سبيل الخلاصة: شعرية ثقافة أبي تمام في حكم عبد الله التطاو ي

توطئة:

رُأِيدَ بالدراسة السابقة لشعرية ثقافة أبي تمام في ضوء آليات القراءة الحداثية؛ استنطاق فعالية ثقافة أبي تمام الواسعة في شعره؛ حيث أسهمت في تشكيل عناصر شعرية نوعية متميزة ذا ت بدعة حداثية، تعدُّ منبع الجمال والفتنة الشعرية في شعر إنها بالأحرى سعي يبين ّ قدرة أبي تمام الإبداعية؛ من حيث براعته في استثمار ما تعكسه الحياة العباسية من ألوان بديعة زاهية، و تنميق وزخرف في صناعة مذهب البديع، ثم في صهره لزاده الثقافي ومزجه بموهبته الخصبة، ومن ثم تجسيده فنيا وجماليا في شعرية فياضة و متوقدة.

يستوجب ما قيل وما طرح سابقا، وضع شعرية الثقافة لدى أبي تمام في مسار نقدي جدلي بين حكم النقد الثقافي و حكم النقد الأدبي الحداثي، ولعل ّ الغذامي، وأدونيس، أحسن من مثل هذا الجدل وخاصة حول إبداع أبي تمام و حداثته، وربما كان للناقدة "ثناء أنس الوجود" أيضا، مبررا جماليا للملامح ضمِ ر للهجاء في شعر أبي تمام، تعكسه في شعرية الفجوة: مسافة التوتر، وقد حاول الغذامي الكشف عنه في مديح أبي تمام باعتباره قبحا متسترا بالجمال.

وهذا لا يعني عدم وجود أحكام أو مواقف نقدية حداثية أخرى في شعرية ثقافة أبي تمام، تتخلل هذه الدراسة ؛ مثل موقف جمال الدين بن الشيخ، و موقف عبد الله التطاوي، الذي كانت له وقفات مع إبداع أبي تمام، جديرة بالاهتمام والتنويه ولو على سبيل الخلاصة. أما السيد محمد ديب، وعبد القادر الرباعي، وعبد الواسع الحميري، والبهبيتي، وعبد العزيز سيد الأهل، وعبد الكريم اليافي في عمله جدلية أبي تمام، وعبده بدوي، ومحمود الربداوي...الخ، لا مشاحـ ّة في مجهوداتهم النقدية حول إبداع أبي تمام وأثر ثقافته فيه، وما ثار حوله من خصومات نقدية، وقد أفادت الدراسة السابقة من بعض آرائهم النقدية. و لكن يبدو من المنهجي، التركيز على دراسات أكثر جدلا، و معاصرة، و تخصصا لشعرية ثقافة أبي تمام، قد تبدي وتحقق تطلعً ا ومسعى ً نقديً ا مهما لطالما ألحّ عليه الدارس في مساره البحثي.

المبحث الأول: الحداثة في شعر أبي تمام بين الرفض والقبول

لقد تطايرت الأحكام النقدية حول حداثة أبي تمام في شعره بين المعارضة والرفض، و التأييد و المساندة والقبول، فلم يخل منها النقد القديم، وربما كان النقد الحداثي أكثر تعمقا في حداثة أبي تمام بحكم أنها من اهتماماته النقدية، حيث رأى فيها قضية فنية إبداعية ناشئة عن الخلق والتجديد في شعر أبي تمام، في حين جعل منها البعض الآخر من النقاد، قضية من قضايا المرجعيات الثقافية المستعارة من الماضي أو التراث الشعري، و ما هي سوى عملية تزييف للخطاب إ ِيهَ ام للقارئ من لدن أبي تمام بالحداثة في شعره.

أولا: موقف أدونيس من الحداثة الشعرية لدى أبي تمام

في كنف هذا العنوان لا بد أن يطرح الدارس سؤال الحداثة، قبل الشروع في النبش عن عناصر الحداثة في شعر أبي تمام لدى أدونيس، فما الحداثة عند أدونيس؟ أهي تطوير وتجديد للتراث وعودة إليه لتحقيق النضج والكمال في الإبداع الشعري؟ أم أنها مشروع ثقافي نهضوي، قائم بذاته ينفصل عن التراث كماضٍ وتقليد؟.

لقد خيمت الحداثة على الفكر الأدونيسي، ذلك الفكر المتمنع، الفلوت، الزئبقي، الذي لا تحده حقائق، كما لا يخضع لسلطة المعنى، لا يقول شيئا ويقول كل الأشياء، ويقول كل الأشياء وهو لا يقول شيئا، فتلخّ ص هذه العبارات خطاب الحداثة عند أدونيس، الذي بدأه وكأنه متمسك بالتراث،حينما لخّص ما سمّ اه أوهام الحداثة في وهمين (وهم الزمنية/ وهم المغايرة)[1]، وزعم براءته منها، كما اصطنع رفضه لها ودّ ها كلبوس ألبس به المشروع العربي الحداثي، ومن ثمّ دعو ته إلى التّمسّك بالترّ اث، ربما كان ذلك لأجل كسب ثقة القارىء وتسريب مشروعه تحت مفعول التخدير[2].

و لكن أدونيس في الآن نفسه، ينطلق من السلب ومما هو غير حداثي؛ أي أوهام الحداثة، لترسيخ حداثته، وإعلان حداثة أبي تمام الخاضعة في نظره لمقياس المغايرة وقطع الصلة مع الماضي،

---

[1]- ينظر: أدونيس. فاتحة لنهايات القرن. ط1، دار النهار للنشر، بيروت، 1998م. ص ص239- 240.

[2]- ينظر: عبد الغني بارة. إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية. ص ص147- 149.

وتشكيل الحاضر الشعري بعيدا عن المد التراثي بما هو ماضي وتقليد وكتلة صماء جامدة[1]، وذلك بعد رؤيته للتراث على أنه «...ليس النتاج كله الذي أنتج في الماضي، وإنما هو الطاقة الإبداعية التي تجسدت في منجزات لا تستنفد، بل فعالة، متوهجة، وجزء من حركة التاريخ. ومن هنا ليس التراث كتلة موجودة في فضاء اسمه الماضي، وعلينا «العودة» إليه و«الارتباط» به، وإنما هو حياتنا نفسها ونمونا نفسه، وقد تمثلناه ليكون حضورنا نفسه، واندفاعنا نفسه نحو المجهول»[2]، فالحداثة من خلال هذا المفهوم هي انفصال عن التراث كماضٍ وتمثله كحاضر، واندفاع نحو المجهول. هذا المجهول الذي جسده أدونيس في الالتواء والتأرجح بين الرأي ونقيضه، فهو في وقت فائت كان يرى « الحداثة العربية في مستواها الإبداعي، مسكونة بهذه الإبداعات الماضية الكبرى...» [3]، ثم ما يلبث و ينفك عن هذا القول في التراث إلى نقيضه الذي سبق ذكره.

لعلّ من الصعوبة بمكان تحديد مفهوم الحداثة عند أدونيس، و« هو كنص الحداثة، متعدد المداخل والمخارج»[4]، ولكن، قد يكون القبض عليه أو التقرب من حدوده ميسورا في دراسته النقدية المؤيدة لحداثة أبي تمام، وهي الحداثة التي تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عنها وعن شعريتها، كمشروع ثقافي نهضوي يمتص كافة عناصر الإبداع في شعر أبي تمام، وذلك من خلال حكم أو موقف أدونيس النقدي.

و الظاهر أن أدونيس كان أكثر النقاد الحداثيين قناعة وقبولا لحداثة أبي تمام، فقد عدّه نموذجا للإبداع و قطبا حداثيا شعريا؛ ذلك الشاعر الّذي تحيّ بالتغيرّ والاختلاف في عصره، من ناحية النهضة الفكرية المعرفية والفنية والمادية، وأيقن أن الشعر ثورة، فثقف حداثة عصره ثم جسدها في شعره، أين أكسبه بها قيمته اللامتناهية. ويبدو اهتمام أدونيس بأبي تمام وقبوله لحداثته، في تقديسه النقدي له، انطلاقا من حداثته الشعرية التي استند في تتبعها و إثباتها إلى خلفيات نقدية ماضوية

---

[1]- ينظر: حسن ناظم. أنسنة الشعر، مدخل إلى حداثة أخرى: فوزي كريم نموذجا. ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، 2006م. ص ص23، 25.

[2]- أدونيس. كلام البدايات. ط1، دار الآداب، بيروت، 1989م. ص145.

[3]- نفسه. ص144.

[4]- عبد الغني بارة. إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية. ص147.

مثلت بقوة التيار المؤيد لحداثة أبي تمام[1]، ويمكن بلورة رؤية أدونيس لشعرية ثقافة الحداثة في شعر أبي تمام في قضيتين مهمتين على الأقل؛ ثقافة الاختلاف والمغايرة، و ثقافة التزامنية والتجاوز.

- ثقافة الاختلاف و المغايرة في شعر أبي تمام

ينطلق أبو تمام في حداثته من ثقافة الاختلاف مع القديم والتغيير في عناصر الإبداع، و هذه الثقافة آيلة من غير شك إلى الحداثة بالمفهوم الأدونيسي؛ فأبو تمام حسب أدونيس «رفض...القديم وسلك مسلكا خاصا في شعره، من حيث الإبداع والتجديد، إنه ينظر إلى العالم من حوله كما هو، يعيشه كما هو، لكنه تجاوزه وخلق عالما فنيا. وهكذا اتخذت الحداثة عنده بُعدَ الخلق لا على مثال...»[2]، وتحدث في ظل هذه الحداثة شعرية الفجوة: مسافة التوتر، بين ثقافة الماضي/التراث/التقليد، وثقافة الراهن/ السائد/ التجديد.

و ربما يمثل خروج أبي تمام عن عمود الشعر كنسق فني وثقافي يجمع عليه القدماء ـ عند أدونيس ـ محور حداثته، والخطوة الأولى في مبدأ الاختلاف مع القديم والرفض للتقليد بداعي حرية الإبداع[3]، وهذا أقرّه وصرّح به وأيّده أدونيس ضمن قوله: « لا يعني هذا أن علي أن أكتب بالطريقة التي كتبوا، وأن أقارب الإنسان والأشياء والعالم، المقاربة إيّاها التي مارسوها. وإنما يعني على العكس أن أتفرد، تجربة وتعبيرا تفرد كل منهم؛ أي أن أكون مختلفا عنهم، لا متطابقا معهم. هذا الاختلاف هو الذي يعطي لحركة الإبداع تألقها وتنوعها وغناها، وهو الذي يجعل من الخصوصية الثقافية إبداعا»[4]، فأدونيس، كأنه يخصّ ما جاء في شعر أبي تمام من اختلاف وتفرد في الجديد، الذي قال عنه بثقة المبدع:

يقول من تُقْـــرِعُ أسْمَاعُه كـم تَرَكَ الأَوّلُ للآخِرْ

وينتقل أدونيس إلى خاصية شعرية حداثية أخرى في شعر أبي تمام، أساسها ثقافة الاختلاف والمغايرة، تتمثل تحديدا في عذرية القصيدة، بداية من أوّلية اللغة الشعرية التي انطلق منها أبو تمام

---

[1]ـ ينظر: أدونيس. الثابت والمتحول، تأصيل الأصول. ص175.

[2]ـ نفسه. ص109.

[3]ـ ينظر: أدونيس. زمن الشعر. ص ص28- 30.

[4]ـ أدونيس. كلام البدايات. ص146.

كأساس لبناء شعريته، حال ميلاد المعنى الجديد البكر[1]، إثر لقائه بالكلمة لقاء العاشقين[2]، ومن ثمة تصبح القصيدة عذراءيعسر على القارئ افتراعها وبلوغ اللذة فيها، إلا بعد طول الليالي، كما قال أبو تمام: [3]

والشِعْرُ فرجٌ ليست خَصِيصتُه طُولَ اللـيَالِي إلا لمُفتَرِعِه

فأبو تمام يريد أن يقول ـ حسب أدونيس ـ « أن شعره ابتكار لا على مثال، ولذلك يمتنع مثله على غيره. ومن هنا يخدع الآخرين، فهو بسيط بساطة الخلق الإلهي لكنه صعب إلاّ على الخالق، لا من حيث إبداعه وحسب، بل من حيث تذوقه كذلك...» [4].

كما يؤكد أدونيس على ثقافة أبي تمام بالغرابة في شعره و في شعريتها، من حيث استمرارية الإبداع لدى القارىء، حتى أن شعره ـ والقائل أدونيس ـ « يتدفق كماء أصلي لا يعرف النضوب » [5]، منبعه الجديد المتجدد، الغريب، و المخالف للمألوف، فإذا أمكن لأبي تمام أن يتعامل مع نصه الشعري متخلصا من كل الالتزامات التقليدية الثابتة متفتحا على حرية الإبداع، ألا يفلح في الخلق والابتداع واستشراف المجهول الضائع لأجل حضور نصه الشعري بين الناس و تقيمه ولأجل بناء صرحه الحداثي؟!.

بلى، يستطيع أبو تمام النجاح في ذلك، بعبقريته وذكائه اللامع، وبموهبته الفذة، وبثقافته الواسعة في شعره ، وبمعايشتهصَره ُ بكل تقلباته وتطوراته، إلا أن «الشعر لا يقيّ م بمدى انتشاره بين الناس، بل بمدى عمقه وفهم ذوي الثقافة الشعرية العالية »[6]، و بخاصة شعر أبي تمام الراقي الموجّ ه تحديدا للخاصة، الذي يشهد أدونيس بحداثته المتفجرة من عمق شكله، معترفا بمحافظة أبي تمام على الشكل الخارجي للقصيدة القديمة في قوله: « ولئن حافظ أبو تمام على الشكل الخارجي لبنية القصيدة التقليدية، فلقد غير نواته الأساسية: الكلمة وغير علاقات الكلمة، الصوتية

---

(1)ـ ينظر: أبو تمام. الديوان. شرح الخطيب التبريزي. ج3. ص330.

(2)ـ ينظر: أدونيس. الشعرية العربية. ص52.

(3)ـ أبو تمام. الديوان. مج2. ص350.

(4)ـ أدونيس. الثابت والمتحول، تأصيل الأصول. ص115.

(5)ـ نفسه. ص116.

(6)ـ نفسه. ص186.

والدلالية. ولهذا لم يعد الشكل عائقا دون بروز هذه العلاقات، بل أصبح، على العكس، عنصرا ضدّ يايزيد في بروزها، فلقد فجّره من داخل، بتركيبه اللغوي الجديد»[1]، ليتجلّى شكلا جديدا حداثيا بالنسبة للقارئ لم يألفه من ذي قبل فأبو تمام يعبرّ من خلال شعره عن وعيه وثقافته بالتراث وفي الآن ذاته يعبر عن حداثته وحداثة عصره، وعلى شعرية هذه الحداثة المندفعة من النهضة،والمشكّلة من عناصر الإبداع المتفردة غير المألوفة.

ويشير أدونيس إلى إحياء أبي تمام للعالم الذي كان يموت تحت ثقل دلالات العرف والعادة والتقليد، بشعر في دلالات جديدة، أصبحت القصيدة على إثرها بنية عميقة مشبعة بالدلالة وتعدد المعنى، بعد أن كانت انزلاقا على السطحية والخطّية وواحدية الدلالة، تعطشا من الشعراء للوضوح الشعري، وسعيا لإثبات شعريته، وترسيخه كمعتقد وعرف فني ثقافي في آن[2].

إلا أن أبا تمام يثبت غير ذلك؛ فهو يقدم للقارئ معنى متعدداً، بحيث يستثير الغموض؛ أحد عناصر مركز حداثته الشعرية[*]، ويترك مهمة البحث عن المجهول الغائب للمتلقي، وما هذا الغموض في شعر أبي تمام ـ حسب أدونيس ـ سوى توتر واهتزاز في علاقة الدال بالمدلول التي كانت صورة قارة وثابتة في نفس القارىء، وهو ما أحدث خلخلة في ذهنه، وجعله يدرك المفارقة والمخالفة، فنعت أبا تمام بالإفساد في الشعر،ولتهّ بقول ما لا يُفهم، ولكن أبا تمام كان يبطن بقدر ما يظهر، فهو بمبدأ الاختلاف والمغايرة كوهم من أو هام الحداثة، وباحتمالية المعنى بدل حقيقته، كان يريد أن يؤسس من جديد للإبداع الشعري[3]، وأن يعلن صوت الحداثة الشعرية « لا لنفي القديم الجاهلي، بل لإثبات الحياة المتجددة »[4].

ويرى أدونيس أن القافية خضعت إلى مبدأ ثقافة المغايرة عند أبي تمام في شعره، فهي قد «اكتسبت بعدا آخر، ومعنى آخر. صارت نقلة ينتهي إليها سرب الكلمات في البيت. صارت مصبا لاندفاع ما في شعر أبي تمام. مركز تجمع لحشد ما، بؤرة إيقاع وتناغم. فهي مركز جذب

---

[1]ـ السابق. ص117.

[2]ـ ينظر: نفسه. ص ن.

[*]ـ مركز حداثته الشعرية يكمن في عديد من الأشياء الفنية؛ طبقية المعنى، وتلوين الصورة الشعرية، وصخب الموسيقى، وغيرها.

[3]ـ ينظر: نفسه. ص118.

[4]ـ أدونيس. الشعرية العربية. ص108.

للكلمات والصور، وقطب تنعقد فيه الأشعة التي تنبعث منها. القافية تذكّر وتحرّض. تصل الإيقاع بما مضى وتعَد بإيقاع آت. إنها سفر وانتظار في آن»[1] ولكن، كيف لهذه القافية أن تأخذ في شعر أبي تمام بعدا ومعنى آخر، وهو يؤكد على اشتراك الشعراء فيها ويصفها بالعون؛ أي التي قد ولدت مرة بعد مرة [2].

ربما كان لأدونيس رأي مخالف لبعض زملائه النقاد في حداثة أبي تمام الشعرية المنبجسة من ثقافته للماضي والحاضر، ومن وعيه بمشروعية مبدأ الاختلاف والمغايرة، فهو يلخص حداثة أبي تمام قائلا: [3]

لأبي تمامْ
حِبْرٌ في الضَّوْءِ، ضَوْءٌ
في طَبَقَاتِ الحِبْرِ له مِيثَاق
مع مَجْهُولاتٍ
يَسْتَشْرِفُهَا يَسْتَخْلِصُهَا ويُعَاشِرُهَا
ويُجَادِلُهَا ويُجَافِيهَا طَوْرًا
ويُعَانِقُهَا طَوْرًا
كي يَتَدَفَّقَ مِنْهَا حُرًا
نَسَغُ المَعْنَى
في الأشْيَاءِ وفي الكَلِمَات
وفي الأيَّام.

[1]- أدونيس. الثابت والمتحول، تأصيل الأصول. ص117.
[2]- ينظر: أبو تمام. الديوان. ج3. ص330.
[3]- أدونيس. أمس المكان. ط1، دار الساقي، بيروت، 1995م. ج2. ص220.

ويمكن تلخيص عناصر الإبداع المميزة لشعر أبي تمام، والمانحة له طاقة الشعرية والحداثة - وقد وضحها أدونيس- من منطلق مبدأ ثقافة الاختلاف والمغايرة، فيما يأتي:

-وعي وثقافة أبي تمام بالحداثة الشعرية؛ فقد عدّها خلقا وابتكارا وتجديدا.
- السعي وراء إثبات الحياة المتجددة وعدم نفي القديم.
- الخروج عن عمود الشعر، وبالتالي خرق وكسر المألوف، وهنا تكمن حرية الإبداع وسنّة التطور.
- عذرية القصيدة (أولية اللغة الشعرية).
- تفجير الحداثة من عمق الشكل الخارجي لبنية القصيدة التقليدية، وذلك بتركيبه اللغوي الجديد.
- ميلاد المعنى البكر وعمقه وغرابته.
- كسر خطية الدال والمدلول.
- إثارة الغموض والمفارقة.
- التغيير في القافية؛ فقد أصبحت بؤرة إيقاع ونغم، ومركز جذب للكلمات والصور.

- ثقافة الزمنية والتجاوز في شعر أبي تمام

لا تعدو الحداثة في شعر أبي تمام لدى أدونيس، مجرد ثقافة اختلاف مع التراث وسعي للتجديد في الشعر، بقدر ما هي ثقافة ووعي باللحظة الراهنة، وثقافة تجاوز للزمن الماضي والحاضر، إلى استشراف المجهول الغريب الذي يرى فيه إبداعه، ولا يكاد يراه إذا ما وصل إليه؛ ذلك أن الإبداع عنده لا سقف له، مستمر، متدفق، عمق بلا قرار، إنها ثقافة الزمنية واللازمنية[1]، و يبدو أن ما يكسب الحداثة صفة الديمومة، هو ذلك القلق والحيرة، والرغبة في البحث عن البديل [2].

فأدونيس يفسر ـ أيضا ـ الحداثة الشعرية في شعر أبي تمام انطلاقا من مبدأ ثقافة أبي تمام للزمنية والتجاوز، التي عدّها في بداية مشروعه وهما من أوهام الحداثة، وأقتنع بإضافة اللازمنية

[1]ـ ينظر: أدونيس. الشعرية العربية. ص ص93، 107 . وينظر: أدونيس. فاتحة لنهايات القرن. ص239.

[2]ـ عبد الغني بارة. إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية. ص196.

للزمنية؛ حيث « حداثة الإبداع الشعري لا يمكن أن تكون، بالضرورة، متساوقة مع حداثة الزمن، فقد تكون الحداثة مناهضة للزمن كلحظة راهنة، وقد تسبقه، وقد تكون له متجاوزة...»[1].

لذا كان شعر أبي تمام ممتدا في الزمنية موغلا في الحداثة، التي تبدأ بدورها من الزمن، وتخترقه إلى ما ورائه؛ هذه القضية الحداثية يؤكد عليها أدونيس في حكم نقدي يقول فيه: « لم تعد القصيدة [عند أبي تمام] هيكلا يعلو في مكان، بل أصبحت حركة زمنية، تتقدم في الزمان لحظة تثبت عالية في المكان »[2]، فإبداع أبي تمام - على ما يبدو- يكتسب حداثته الزمنية عبر ثلاث محطات: الراهن والبدء/ الاستمرار والديمومة/ التجاوز والاستشراف.

إن حداثة أبي تمام الشعرية، تندفع من ثقافته بالماضي والحاضر، ومن التلذذ بغواية التحول، والهروب نحو المجهول. « فأن يكون الشاعر العربي حديثا، هو أن تتلألأ كتابته كأنها لهب طالع من نار القديم، وكأنها في الوقت نفسه نار أخرى »[3]، هي إذن، مطابقة واختلاف، وعودة إلى زمن القديم وخروج منه؛ أي زمانية ولازمانية، وبه تجري هذه الثنائيات على إيقاع من التضاد، أين تكمن شعرية الفجوة: مسافة التوتر، وهذا ما حققه أبو تمام في حداثته الشعرية.

ولقد كانت حداثة أبي تمام لدى أدونيس رؤية إبداعية، شكّلها من التقويض وإضافة الجديد للتراث الشعري و كذا من تعلّق وتراّ ميم وإعادة تراّ تيب في عناصره الإبداعية، و هو بهذا يثبت تغاير أبي تمام مع القديم، و بالتالي تطبيقه لوهم الحداثة الثاني و هو الاختلاف والمغايرة.

ومن حيث يدري أدونيس أو لا يدري، راح يدخل شعر أبي تمام في وهم الزمنية، فكأنه حوّله إلى زيّ ، حينما رأى في حداثته خروجا من الحقيقة الواقعية في اللغة الشعرية إلى التخييل المجازي؛ أي من التعبير الطبيعي إلى التعبير الفني[4]، « وما الزي إلا البهرج والتلاعبات اللفظية والصور الذهنية»[5]؛ أي الجانب الصنعي في الشعر بالدرجة الأولى عند أدونيس - وهو عينه ما

---

[1]- السابق. ص149.

[2]- أدونيس. الثابت والمتحول، تأصيل الأصول. ص117.

[3]- أدونيس. الشعرية العربية. ص112.

[4]- ينظر: أدونيس. الثابت والمتحول، تأصيل الأصول. ص118.

[5]- حسن ناظم. أنسنة الشعر. ص24.

اشتهر به أبو تمام في شعره ذلك الزيّ القديم لحظة الولادة؛ لأنه وقتئذ يدخل في الماضي ولا يتنافى معه، الجديد في مراحل فتوته ونموه اللامتناهي[1].

يبدو أن الرؤية الإبداعية هي جوهر القصد والحداثة في شعر أبي تمام، وما الزيُّ إلا حلةً كانت لعصره فألبسها شعرَه، وهو غير ملوم في هذا لأن الشعر في حقيقته تصوير وانعكاس للحياة. وليس الزيّ أو الخاصية الصنعية في شعر أبي تمام ضرب من اللعب الحر، والإيقاع الفارغ، والرقص على الأجناب، والبهرج الخدّاع، وإنما هو ترسيخ لمذهب إبداعي. واستجابة لأفق العلم والثقافة التي نشأت في مناخه[2]، وبه تقترب الحداثة في شعر أبي تمام . مادام قصده من الزي الإبداع وحسب . من الحداثة بالمفهوم الأدونيسي حينما يقول: « الحداثة تكون رؤية إبداعية، بالمعنى الشامل، أو لا تكون إلا زيا. ومنذ أن يولد الزي، يشيخ. غير أن الإبداع لا عمر له. لذلك، ليست كل حداثة إبداعا، أما الإبداع فهو، أبديا، حديث »[3]، لا ينتهي إلى غاية، والحال كذلك، في شعر أبي تمام الذي يعكس شعرية حداثته؛ حيث أنعش المتلقي بعناصر إبداعية غير مألوفة.

هذه الحداثة التي حظيت بالقبول و التقديس النقدي لدى أدونيس، هي حداثة ثقفها أبو تمام، حيث شكل نظريته الشعرية المتفردة، بعد أن ثقف ماهية الشعر و وظيفته وأداته وأداءه؛ فجاء شعره، زاه بألوان البديع، يهزه صخب الموسيقى؛ الذي تثيره القافية وما ينتهي إليها من سرب الكلمات المنتظمة الموقّعة، وكل أنواع المفارقة، وتملأه الصور المركبة، وتعلو به لغة شعرية جديدة، تولدت عن تركيب لغوي جديد، وعمق في المعنى، وكثافة في الدلالة، وفتنة في الغموض ومسّح شعره بأركان القديم، وتنفّس الجديد المتجدد من حياة عصره، فلم يكن شعره زيا بل كان عمقا فنيا وعلامة حضارية راسخة.

---

[1]- أدونيس. الشعرية العربية. ص ص109- 110.

[2]- ينظر: نفسه. ص102.

[3]- نفسه. ص112.

ثانيا: موقف الغذامي من الحداثة الشعرية لدى أبي تمام

بادئا، قبل الشروع في عرض وتحليل ملجّ له الغذامي من أحكام أو مواقف نقدية على حداثة أبي تمام، يجب وضع عتبة أمام القارىء، علّه يطمئن ويضمن دخولا مريحا، وتتمثل هذه العتبة في أن الشعر « يقرأ...لا بوصفه خطابا بلاغيا جميلا [وحسب] إنما بوصفه خطابا ثقافيا [كذلك]، يحمل علامات للمثاقفة ويدل على كائن ثقافي وليس على بدوي في خيمة يزجي فراغه بأبيات موقعة. إن في الشعر ما هو أخطر من ذلك فهو حامل نسقي وعلامة ثقافية»[1]، وهذا ما يجده الدارس في مؤلفات الغذامي النقدية.

وليس غريبا جمع النقاد الحداثيين وهم في حقبة متأخرة من زمن نقدي متوتر، بين الجمالي والثقافي في تكوين النص الشعري. ربما سيشير هذا إلى فهمهم الجيد للنص الغائب في المقولة الشائعة "الشعر ديوان العرب"، « على أنها تحمل معنى أن الشعر علامة ثقافية وشاهد تاريخي وسجل عقلي، مثلما هو [بالدرجة الأولى] خطاب جمالي بليغ»[2]، بعيدا عن نص الحضور أو البنية السطحية كفهم ساذج للمقولة، وذلك « بوصفها مقولة في التباهي وحب الشعر والطرب له»[3]، كما يظن البعض أو يزعم سعيا خلف الجماليات، مما يجعلهم في غفلة عن المتن الشعري وعلامته الثقافية ونسقه المضمر.

- رفض النسق المتسلط وإعلان النسق المفتوح

يبدو أن ميلاد حداثة أبي تمام الشعرية لدى الغذامي، كان يوم رفضه للنسق الثقافي المتسلط، وإعلاء صوت النسق الثقافي المفتوح بدءًا من قوله: كم ترك الأول للآخر، وهي ـ حسب الغذامي ـ رد على مقولة الفرزدق في الشعر التي يقول فيها: «كان الشعر جملا بازلا عظيما فنحر، فجاء أمرؤ القيس فأخذ رأسه، وعمرو بن كلثوم سنامه، وزهير كاهله، والأعشى والنابغة فخذيه، وطرفة ولبيد كركرته، ولم يبق إلا الذراع والبطن فتوزّ عناهما بيننا، فقال الجزار: يا هؤلاء؛ لم يبق إلا الفرث والدم، فأمروا لي بهما فقلنا: هما لك...»[4]، فالغذامي يرى في هذه المقولة تسلطا نخبويا؛ لذا ما

---

(1)ـ حسن البنا عز الدين. الشعرية والثقافة (مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم). ص11.

(2)ـ نفسه. ص10.

(3)ـ نفسه. ص ن.

(4)ـ القرشي. جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام. ص63.

ترك الأول للآخر شيئا، و كذا احتقارا وسخرية من الشاعر الضعيف وإقصاءً وتهميشا للقارئ الذي لم يكن في الأصل[1].

قد يقول قائل، كيف يرى النسق المفتوح، الشعر، في مقابل النسق المتسلط الذي يرى فيه جملا بازلا؟، فيجد الإجابة ـ والقائل الغذامي ـ « النسق المفتوح يرى أن الشعر ناقة... معطاء ولود وكل عطاء هو إنتاج ومفتاح إنتاج »[2] للقارئ الذي كان بعيدا عن المعنى؛ ذلك أنه في بطن الشاعر.

غير أنه حسب الغذامي « وإن كانت القسمة الثقافية قد منحت الألفاظ للأوائل فإنها أعطت المعاني للمتأخرين ـ كما يقول ابن جني ـ وكم ترك الأول للآخر حسب تساؤل أبي تمام»[3]، ولكن، الغذامي يؤكد بأن صرح بعدل القسمة الثقافية، يتراجع في موقفه ويزعم أن الحكم والسيادة يبقى للنسق المتسلط الذي حاصر النسق المفتوح ورفضه، كما هاجم إبداع أبي تمام الذي تمرد على الجمل البازل[4]، أتراه غفل الغذامي عن النتاج والعطاء الشعري الفحولي للمتأخرين، وقد أثار جدلا واسعا بين النقاد، وصنع حضوره الجماهيري؟. فأهله من الشعراء أثبتوا بمقدرتهم وموهبتهم الشعرية، وحريتهم الإبداعية، بطلان فعالية مقولة الفرزدق في الجمل البازل، وموت سلطة النسق المتسلط بعد رضاه بقسمته، في حدود هذه المقولة كما أثبتوا أن الشعر نسق مفتوح لا ينتهي إلى شاعر أو مجموعة شعراء، وإنما ينتهي للاستمرارية والتجدد والجديد والعطاء، ينتهي لكل ما هو بديع مبتدع، فالسيادة والسلطة للنص الشعري البديع، الأجمل، الأبلغ، المتميز، النابض، الولود، والجماهيري، قبل أن تكون للنسق.

أما أبو تمام فهوجم، لا لشيء إلا لأنه أعلن بحرية المبدع المتفتح المثقف صوتا صريحا مغايرا لا رافضا للصوت القديم، فهو الأصل الذي لا نزوع عنه، ولكن حينما لم يجد ما يتغذّى به من

---

(1)ـ ينظر. عبد الله الغذامي. تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999م. ص ص127- 128.

(2)ـ نفسه. ص130.

(3)ـ نفسه. ص169.

(4)ـ ينظر: نفسه. ص130.

لحم الجمل البازل الذي نحر وانتهى مع زمن الفحول، أكل من لحمه فأنجب ناقة ـ شعر ـ ا ولوداً، يطعم منها الشاعر والقارئ من بعده.

وهو كما قال الغذامي « استطاع أن يقدم مثالا راقيا على مناهضة النسق المتسلط (...) لأن أبا تمام ينتمي إلى النسق الثقافي غير المتسلط الذي يؤمن بالاختلاف والانفتاح والتعدد وإمكانية التطور(وكم ترك الأول للآخر) والثقافة عنده كتاب مفتوح وليست بازلا منحورا »[1]، وبهذا النسق الثقافي المفتوح أطلق أبو تمام صوتا حداثيا جديدا أضافه إلى أصوات من سبقه من الشعراء المحدثين، وسعى وراء تحقيق دورة المعنى وانتظامها في نصه. وقد أيقن أنها تبقي شعره دائما ولودا متجددا[2]- كما كان شعر من سبقه وبخاصة المحدثين- ويتطوّر له إلى نص اختلافي وتخييلي ولعب إبداعي هادف وحر[3].

وقد يتفق الناقد جمال الدين بن الشيخ مع حكم الغذامي النقدي في شعرية ثقافة حداثة أبي تمام، المتجلية في النسق الثقافي المفتوح ومخالفة السلطوي القمعي حينما رصد التمرّد الإبداعي والاختلاف مع النسق المتسلط في شعر أبي تمام، إلى تفجير هذا الشاعر للدلالة في النص، وتعدّدها بدل المعنى الواحد [4]، وبالتالي مخالفة النص المغلق الفارغ من الدلالة، وكذا النص الواحدي الدلالة، وانفتاح النسق بانفتاح النص، وتحويل المعنى إلى النص، ومن ثمة إلى القارىء، بدلا من احتكاره في بطن الشاعر، لذا قوبل أبو تمام بالترحيب والاهتمام من طرف أهل المعاني، ولكن الرفض كان حادا في هجومات البلاغيين وعشاق الرؤية اللغوية التي كانت سائدة من قبل القرن الثاني الهجري (2هـ).

ولكن، يفضح جمال الدين بن الشيخ، النسق الثقافي المتسلط، ذلك الحقل الشعري الذي يفرض متطلباته، حتى إنه يضيّق على الشّاعر حينما يحدّد له مساحة الإبداع التي يتحرك فيها، بثورة من التساؤلات المنزعجة، الغاضبة التي يُفهم منها دعمه وموافقته لتحرر الشاعر من كل

---

[1]ـ السابق. ص ص130، 131.

[2]ـ نفسه. ص ص134- 142.

[3]ـ ينظر: عبد الله الغذامي. المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف. ط1، المركز الثقافي العربي، 1994م. ص ص103- 104.

[4]ـ ينظر: جمال الدين بن الشيخ. الشعرية العربية. ص37.

القيود،التي تخنق إبداعه وتحدّ ه،وأنّ ه ليس هناك سلطة على النص الإبداعي الشعري سوى سلطة صاحبه، وأن الإلزام والتقييد يساعد على الخمود، والتحرر يثير في الشاعر نشاطا إبداعيا ويساعده على التطوير والتجديد في الإبداع[1].

لذا يُرجِع بن الشيخ هذه الحداثة الشعرية في شعر أبي تمام وغيره من الشعراء، الناتجة عن الاختلاف مع النسق المتسلط، إلى التطور السوسيوثقافي في قوله: « كان ينبغي إذن مراعاة التطور السوسيوثقافي مع الكف عن المعاندة في التصريح بأن الشعر قد توقف مع ذي الرمة»[2]، نعم، يجب مراعاة التطور السوسيولوجي، فمقولة - الشعر توقف مع ذي الرمة- إنما تعكس تلك الرؤية النقدية المتحجرة عند الأنماط القديمة، رؤية أبي عمرو ويونس بن حبيب ومن سار في فلكيهما، لكن بعد ذلك جاءت الموجة الفنية أو قل الثورة النقدية على أيدي رجال المعتزلة من أمثال الجاحظ وبشر بن المعتر، ثم من شار كهم الرؤية من رجال الجماعة كابن قتيبة وبعده ابن المعتز وغيرهم .

ربما يكون دفاع جمال الدين بن الشيخ عن حداثة أبي تمام بعد اقتناعه بموقعها من حيث التطور الطبيعي،متوقّ عا وصادقا،موُستبانً ا إلى أقصى الحدود؛ لأنه قار وثابت في أحكامه؛ إذ لم يشهد عليه الاضطراب والفوضى النقدية وخصوصا في كتابه الشعرية العربية. ولكن لا يمكن ـ إلى حد ما عدّ أحكام الغذامي النقدية في شعر أبي تمام أحكاما نهائية، ذلك أنه ، يسعى وراء الرغبة النقدية وإثبات النظرية، ويتنقل مع الجديد النقدي من محطة إلى محطة، حتى أنه أعلن ذات مساء، موت النقد الأدبي وإحلال النقد الثقافي محله، وكان له أن طبّ ق هذه النظرية النقدية الثقافية على نصوص وقضايا مختلفة كان من بينها حداثة أبي تمام، لينتقل بنظرته إليها من القبول والرضاء الوهمي- الذي سبق عرضه - إلى الرفض الحقيقي،عندما لم ير في حداثة أبي تمام سو ى أنها شهوة ورجوع إلى الأصل.

---

[1]ـ ينظر: السابق. ص ص44- 55.

[2]ـ نفسه. ص39.

- شعوبة الأصل ورجعية الحداثة

ها هو الغذامي يظهر أمام حداثة أبي تمام بوجه آخر يعكس فيه رفضه حداثة أبي تمام، ولكنه قبل أن يبدأ في نقد هذه الحداثة الشعرية، جعل من حداثة زميله أدونيس نافذة يتطلع منها على حداثة أبي تمام؛ ذلك أنه قد سرح ب بهذه الحداثة ورأى فيها إبداعا. لذلك عدُّ الغذامي، أدونيس رجعيا في حداثته لأبي تمام، ويُلمس ذلك في قوله: «...ومثله مثل أبي تمام الذي كان باطلا في حياته، ولكنه بعد ذلك صار أحد المعالم الحقيقية للأصل الشعري، وها هو أدونيس يخطط لهذا الأصل ويشتهيه»[1].

يبدو أن ما وقع فيه الغذامي في حكمه أو موقفه السابق، هو قوله ببطلان أبي تمام في حياته، وهذا ما لم يعهد ويثبت عنه، فقد عاش اجتماعيا، إنسانيا، ظريفا، سمحا، طيب الأخلاق، كريم النفس، جوادا[2]، وقد سجل عنه البحتري شهادة خالدة، جاء فيها: والله يا أبا الحسن [وهو علي بن إسماعيل النوبختي] لو رأيت أبا تمام الطائي، لرأيت أكمل الناس عقلا وأدبا؛ وعلمت أن أقل شيء منه شعره[3]،كما كان حاضر البديهة، حاضر النص الشعري، معروفا بعلمه وشعره، وهو في سن مبكرة، حيث قال في أول شعره، قصيدة مدح بها عياش بن هليعة، فأعطاه خمسة آلاف درهم، جاء في مطلعها:[4]

تَقِي جَمَاحَتِي لسْتُ طَـوْعَ مُؤنِبِي ... وليسَ جَنيبِي إن عذلْتِ بِمُصْحِبِي
فلـم تُوفِدِي سُخْـطًا إلى مُتَنَصِّلٍ ... ولم تُنزِلِي عَتْبًا بسَاحَةِ مُعْتِبِ
رَضِيْتُ الهَوى والشَّوْقَ خِدْنًا وصَاحِبًا ... فإن أنْتِ لم تَرضَيْ بذلك فاغضَبِي

---

[1]- عبد الله الغذامي. تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. ص198

[2]- ينظر: الصولي. أخبار أبي تمام. ص259. ينظر: نجيب محمد البهبيتي. أبو تمام الطائي، حياته وحياة شعره. ص ص38، 39.

[3]- ينظر: الصولي. أخبار أبي تمام. ص172.

[4]- ينظر: نفسه. ص121. وينظر: أبو تمام. الديوان. مج1. ص ص146- 156.

فكيف بشاعر مثل أبي تمام، أن يكون باطلا في حياته، وهو بهذه القوة الشعرية، والقدرة العقلية، والتجربة الحياتية الشخصية، وأن يكون مثله مثل أدونيس، الذي يُعدّ تلميذه، يقتدي به ويتعلم من طريقته، ويغترف من عذب شعره.

و حسب الغذامي فإن أبا تمام كان يسعى نحو الأصل والتأصيل وشهوة الأصل كأساس يبني عليه إبداعهوذلك في عودته إلى الشعر القديم وأخذه منه مختارات شعرية سمّاها بديوان الحماسة، غير أنه يمكن وصف العلاقة بين شعره وهذه المختارات بالمفارقة، حيث يصح وجود (اختلاف في ائتلاف) [1].

ويضيف الغذامي حكما نقديا، يعترف فيه بنجاح أبي تمام بعد عودته إلى الأصل بدل الاختلاف معه ومغادرته ومجافاته[2]، في تأصيل نفسه وشعره في ثقافة الأمة، قائلا: « لقد نجح أبو تمام في تأصيل نفسه وشعره (في) ثقافة الأمة. وهذا ما تحتاجه الحداثة المعاصرة...»[3]، كي تأخذه نموذجا وقدوة، وتنهج نهجه الإبداعي.

ولكن الغذامي مع تصريحه بنجاح أبي تمام في تأصيل نفسه وشعره، إلا أظلّ غير مقتنع بحداثته الشعرية، رغم أنه يعلم مكانة أبي تمام بين الحداثيين من نقاد ومبدعين، وإن كان يرجع هذه المكانة إلى تحكم النسق وهيمنته في ممثلي التجديد والتحديث، وهذا ما دفعه إلى أن يتساءل في قلق وحيرة ليمهد للمعارضة والرفض قائلا: ولكن أي حداثي هذا...؟! [4].

وليس أقرب مما يفكر به الغذامي ويحيكه في ذهنه بعد طرح هذا التساؤل، سوى إجابة حسن ناظم، حيث يقول: «... ما الذي فعله أبو تمام في مدائحه وهجائياته غير ابتكار لبوس جديد لشعر قديم أو التظاهر بالجديد فيما يضمر نسقية الشعر العربي نفسه...» [5]، وكأنه يريد القول، إن أبا تمام كان يتظاهر في شعره بالاختلاف والمغايرة مع الشعر القديم،ويدّعي الرؤية الإبداعية، في حين كان يطبق وهم الزمنية ويكسو شعره زي الجديد.

---

[1]- ينظر: عبد الله الغذامي. تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. ص ص199، 200.

[2]- ينظر: نفسه. ص ن.

[3]- نفسه. ص ن.

[4]- ينظر: عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص177.

[5]- حسن ناظم. أنسنة الشعر مدخل إلى حداثة أخرى: فوزي كريم نموذجا. ص25.

إن في نقد الغذامي الثقافي، رجعية وشهوة للأصل أيضا؛ فهو يعود أولا إلى الأصول الغربية (غرنباوم)، ثم العربية (الجرجاني)؛ كأساس يثبت عليه رجعية أبي تمام، ويكسب به ثقة القارىء. يناقش رجعية أبي تمام في ظل تصور غرنباوم، حيث يقول: « لقد أشار غرنباوم إلى رجعية أبي تمام وذكر أنه قاد حركة رجعية في الشعر العربي، وهو يهدف هنا إلى ما كان يحدث في لغة الشعر مع مطلع العصر العباسي حيث شرع بشار بن برد في تقريب لغة الشعر إلى لغة الواقع، وتبعه آخرون من مثل أبي نواس والسيد الحميري وأبي العتاهية، غير أن أبا تمام أعاد لغة الشعر إلى نمطها الأول، هذا ما يقوله غرنباوم، وهي ملاحظة سبق أن طرحها القاضي الجرجاني...»[1].

ولكن، ما يزعمه الغذامي وصاحبه في لغة الشعر يحتاج إلى الدقة والتصويب، فمعظم هؤلاء: بشار، السيد، أبو نواس، إنما كانوا يفعلون ذلك في أشعارهم الهزلية التي كانت تعبر عن حياتهم اللاهية، الماجنة. أما في الحفل وبين السماطين، فإنهم كانوا أكثر بداوة في لغتهم من البدو، وأكثر فصاحة من الأعراب الفصحاء. وإذا كان ما استند عليه الغذامي في رجعية أبي تمام يبدو صحيحا، فهل غاب عنه ـ وهو يزعم في نقده لحداثة أبي تمام شهوة الأصل ـ أنه بعد أن أعادها إلى نمطها الأول ـ وهو لم يبدأ من العدم طبعا!! ـ أغرق فيها فخرج عن المألوف والنهج المعروف؟!وما هذا الخروج إلا تشيداً للجديد على أرض القديم، نقطة البدء وتجسيداً للوعي الثقافي في صرح الحداثة الشامخ.

وتتضح جرأة الغذامي، في تسلحه بآليات النقد الثقافي لرفض حداثة أبي تمام، وهو يعلم أنه رمز حداثي يسكن الضمير الثقافي من نقاد ومبدعين، قدماء ومحدثين، يتميزون بالخبرة والحنكة، سيكون عليه إلزاما، الرد على آرائهم بعد الطعن في مقارباتهم لحداثة أبي تمام من خلال حكمه، وكان قد اعترف بحداثة أبي تمام لديهم في قوله: «... نجد اسم أبي تمام قارا في الضمير الثقافي على أنه رمز حداثي فجر طاقات اللغة وواجه الأعراف وحطّم عمود الأوائل، وهو رأي يشترك في قوله المحافظون والحداثيون من الآمدي والمرزوقي، إلى الصولي في القديم، والسياب وأدونيس في الحديث»[2].

[1]ـ عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص ص177، 178.

[2]ـ نفسه. ص ص178، 179.

ربما، يكون الغذامي مصيبا إلى حد ما، وهو يتبنى آليات النقد الثقافي، في تفسيره لحكم هؤلاء النقاد- الذين يقولون بحداثة أبي تمام- لحظة ر َدَّه ُ إلى أمرين مهمين، وهو أن أصحابه: [1]

- لم يخرجوا عن حدود الشكل الأولي لنظام التعبير اللغوي.
- ظلوا يفكرون من داخل النسق، ولذا احتكموا إلى مفهوم كل واحد منهم للشرط البلاغي ولشرط التعبير المجازي.

يبدو أن هذين الأمرين طمسا ـ حسب رأيه ـ رجعية أبي تمام الحقيقية، حتى إن هؤلاء النقاد في غمرتهم النقدية وإعجابهم، ساهون عن العيوب النسقية للخطاب، وبتأثير من العمى الثقافي هم لا يبصرون[2].

ويضيف الغذامي بعد عودته لمقولتين جاءتا على لسان أبي تمام، في محاولة منه لكشف وإثبات رجعية أبي تمام، ممهدا بقول في ظاهره التعزيز والتبجيل، وفي باطنه السخرية والتهكم والحط من ثقافة أبي تمام وشعرية حداثته، فيقول « ظهر أبو تمام أول ما ظهر وكأنه هو المثقف المنتظر، شاب يحمل رغبة جامحة للتجديد ولمواجهة الأعراف التقليدية، وبدا عليه أنه قد برم من سلطة النسق فاعترض...» [3]، على النسق الثقافي المتسلط المهيمن، وانتمى إلى النسق الثقافي المفتوح، غير أنه ادخر فيه رجعية إلى النسق المتسلط، في نظر الغذامي[4].

هذه الرجعية قد تكلّف الغذامي ـ على ما يبدو ـ اصطناعها وإبرازها من مقولتين هما: القول الشعري المأثور(كم ترك الأول للآخر)و جواب أبي تمام: لم لا تفهمان ما يقال!؟ على سؤال أبي العميثل وأبي سعيد الضرير: لما لا تقول ما يفهم؟ فهو يرى في الأولى أن « الآخر... هو أبو تمام تحديدا، وبما أنه يقصد ذاته فإن حركة النسق تكتمل بكل شروطها من حيث إن الذات تتمركز حول ذاتيتها ملغية الآخر، القديم والحديث معا، وليست هي إذن مقولة تضاد النسق، بقدر ما هي أداةتعزّ ز النسق وتصدر عنه...» [5]. ولكن، هذه المقولة التي حاول بها الغذامي

---

[1]ـ السابق. ص179.

[2]ـ ينظر: نفسه. ص ن.

[3]ـ نفسه. ص180.

[4]ـ ينظر: نفسه. ص ص180-181.

[5]ـ نفسه. ص ن.

إثبات الرجعية ، أقدم من أبي تمام بكثير، فهي تتردد منذ أيام عنترة ولبيد، وقد وردت بعبارات مختلفة متعددة، أما أبو تمام فلم يلغ القديم، ذلك أنه في تجديده مؤمن بأمرين:

- قيمة القديم.
- أهمية التطوير والتحديث، ومسايرة الواقع بالابتكار والخلق، دون الانسلاخ من الأصل.

و لا يقصد أبو تمام من الآخر ذاته؛ أي التمركز حول الذات، وإلغاء القديم والحديث معا، كما فسر الغذامي، بل يقصد ضمير الجمع (نحن)؛ أي الشاعر المحدث، وإذا كان الأمر ليس كذلك؛ فالسؤال للغذامي: من هو الأول الذي قابل به أبو تمام الآخر؟ شاعر فرد كأبي تمام، أم شعراء لهم حرية الإبداع، ويأتون بالجديد يقصدهم أبو تمام؟ كما أن أبا تمام لم يلغ المتلقي وخاصة المثقف، ولم يكن يقزمه ويتطاول على فهمه، والدليل قوله: (يقول من تقرع أسماعه) والأول ترك لأبي تمام وغيره من الشعراء المحدثين ما يضيفونه كجديد، وإضافة الجديد لا تعني الإلغاء والإقصاء للقديم. فأين هو تمركز الذات وسلطتها في هذا القول الشعري؟.

وبالمقولة الثانية حاول الغذامي أن يثبت رجعية أبي تمام، بعد أن أدركها قانونا حداثيا، رأى فيه صراعا بين النسقين: المحافظ (السائل) والمعارض (المجيب) هذا الصراع يفضي إلى سلطوية قمعية، و إلى شبقية الإخضاع من كلا الطرفين، وبه تصبح، الحداثة/ حداثة أبي تمام، تجاري الخطاب المهيمن في سلطويته، وينتقل الاستبداد؛ ذلك الداء المعدي من الأب التقليدي إلى الأب الحداثي/ أبو تمام/ الشاعر المحدث[1].

ولكن، ألا ترى أن الغذامي عالج النص محذوفا؟ وأنه حاول إخضاع النص؛ فما كانت مقاربته سوى تفسير صـَوَّ به نحو ما يريد؟. فبالعودة للنص كاملا، تجد أن أبا تمام سئل وما كان عليه إلا أن يجيب بالطريقة التي سئل، أجاب إجابة فيلسوف منطقية، واستحسنت هذه الإجابة، وأدخل على عبد الله ومن معه من الشعراء فاستحسنوا شعره...الخ. فما بال الغذامي يزعم الصراع، وفرض السلطة والهيمنة، وفي قصد أبي تمام ـ على ما يبدو ـ توجيه المسؤولية للمتلقي كما ووجهها إليه!، فالتسلط كان من المتلقي؛ ذلك المحافظ الذي يريد إخضاع أبي تمام إلى شروطه: لم لا تقول ما يفهم؟ ولم يكن على أبي تمام إلا تحسيسه وتوعيته بمسؤولية الفهم: لما لا تفهمان ما

[1]ـ السابق. ص181.

يقال؟ و الشاعر يقول إبداعه وللنص سلطته، وما على المتلقي إلا أن يفهم، وليس للشاعر دخل في شرح نصه وتفهيمه، علما بأن النص الذي يكتبه أبو تمام، هو للخاصة المثقفين وليس للعامة.

وما يزيد الغذامي إيمانا برجعية أبي تمام في حداثته، وإضماره هذه النسقية شعره ؛ أستاذيته للبحتري المختلف عنه إبداعيا بفضل توجيهاته، كنصحه باقتداء شعر الأوائل، فما استحسنوه من الشروط الابداعية والذوقية قصده وما كرهوه تجنبه. كذلك مختاراته الشعرية ذات الطابع النسقي[1]، ويؤكد هذا عدم إلغاء أبو تمام للقديم وتمثّله كنموذج للفحولة.

إن اعتراف الكثير من النقاد والمبدعين بحداثة أبي تمام في شعره، جعل الغذامي يتساءل في حيرة: كيف صار الرجعي حداثيا؟! و تستدعى منه هذا التساؤل أن يفسّر النظرة الحداثية إلى أبي تمام بأمرين: [2]

- تمكن النسق فينا حتى ليعمينا عن النظر النقدي الموضوعي.
- عدم تطور المقولات النقدية من مستواها الجمالي البلاغي إلى المستوى الثقافي، وهذا أدّى إلى مرور النسق من فوق الرؤوس ومن خلال الضمائر، وإنتاجه وتمثله دون وعي، سعيا نحو خدمة الإبداع والتحديث عبر الدفاع عن البيان الذي يبدو عليه علامات الجِدّة، وما هذا إلا انخداع بالتجديد الشكلي الذي ينطوي على نسق القديم بكل عيوبه.

و بعد مسيرة نقدية متشنجة، ناوش فيها الغذامي حداثة أبي تمام مطبقا آليات النقد الثقافي، محاولا إثبات النسقية أو الرجعية وشهوة الأصل في شعر أبي تمام، يصل إلى حكم نقدي رفضي ختامي أعلن فيه بكل جرأة: «...إن حداثية أبي تمام حداثة شكلية، كما أن اتخاذها نموذجا للحداثة العربية يكشف عن مقدار العمى الثقافي الذي تعاني منه هذه الحداثة. وكم هي شكلانية ساذجة أن تجد أبا تمام يعمد إلى تجميع قواف معلقة ثم يشرع في صناعة أبيات لها، وهذه علامة على الانفصام ما بين اللغة كتعبير حي واللغة كتعبير صناعي وكمجاز شكلاني...»[3]. فهذا القول الشرس الانفعالي إنما هو موقف من حداثة أبي تمام، ومن القائلين بحداثته، وبخاصة أدونيس.

---

[1]- ينظر: السابق. ص182.

[2]- نفسه. ص ص179، 180.

[3]- نفسه. ص182.

إذن، حداثة أبي تمام بالنسبة للغذامي؛ حداثة مظهر وزي، حداثة زمنية، يتظاهر فيها بالجديد و يأتي بالقديم، وهذا ما لم يفعله أبو تمام، فهو لم يلغ القديم، بل جعل منه منطلقا لشعره، فللقديم قيمة لا ينكرها شاعر مفلق فحل، ويظهر ذلك في المقدمات الطللية التي كثيرا ما يأتي بها في قصائده المدحية، على غرار أساتذته المجددين في القرن الثاني(بشار، أبو نواس، مسلم بن الوليد). أما الجديد، فكان في مخالفته لقواعد اللغة، وهو ما رفضه وكرهه فيه أهل اللغة والبلاغة، و كذلك تعمقه في المعاني، وإتيانه بأشياء لم تألفها العرب، وصور شعرية مركبة لم يتعارف عليها الناس، وقافيةمقوّمة، متوازنة، نابضة، تتماشى مع غرض القصيدة، ومعنى البيت. فهو يقول في حسن صنعته، من قصيدةيمدح فيها أبا عبد الله أحمد بن أبي دُواد: [1]

خُـذْها مُثَقَّفَةَ القَوافِـي رَبُّها لسَوابِغِ النَعْـماءِ غيـرُ كَنُود
حَذَّاءُ تَملأُ كُلَّ أُذْنِ حِكْمَةً وبلاغَـةً وتُدِرُّ كُـلَّ وَرِيد

كما يسهر على صناعة شعره، ويجتهد في اختيار ما يزدحم في ذهنه من الألفاظ والمعاني، وما يناسبها من القوافي التي تنثال عليه انثيالا،حتى يقدّم للمتلقي دُرر الشعر المتغايرة التي لا تخلوا من الجديد، يقول: [2]

تَغَايَرَ الشِّعْرُ فيه إذْ سَهِرْتُ له حَتى ظَنَنْتُ قَوَافِيه سَتَقْتَتِلُ

و قصيدته ابنة للفكر بكرا، معانيها جديدةقوافيها عذارى، سالمة من الإقواء والسّناد، و منزهة عن السرقة، يقول: [3]

إليكَ بَعَثْتُ أبْكَارَ المَعَاني يليها سائِقٌ عَجِلٌ وحَادِي
شدادُ الأسْرِ سَالِمَةُ النَواحِي من الإقْواءِ فيـها والسِّنادِ
لها في الهَاجِسِ القَدْحُ المُعَلَّى وفي نَظْـمِ القَوافي والعِمادِ

---

[1]- أبو تمام. الديوان. مج1. ص397.
[2]- نفسه. مج3. ص10.
[3]- نفسه. مج. ص ص380- 382.

منزّهةً عن السَّرَقِ المُوَرَّى مُكَرَّمةً عن المَعْنَى المُعَادِ

ونصوصه الدالة على الحداثة كثيرة - وقد ذكر بعضها في الفصل السابق- من تنافر الأضداد في فتح عمورية، إلى صوره المركبة في وصف المطر، إلى عمق معانيه، إلى غموض شعره، إلى موسيقاه الصاخبة التي تملأ الفهم وتعانق الأسماع...الخ. نعم هي نصوص كثيرة الدلالات على تطور الشعر على يد هذا الرجل الذي أحسن استغلال الموروث القديم والحديث معا، ثم أضاف وأبدع، فتميز وتفوق، وبه فإن حداثته حداثة عميقة وليست شكلية.

و في الأخير، يمكن القول إن الغذامي فرشلردّ ه على حداثة أبي تمام ومعارضتها ورفضها رفضا صريحا، والحط من شعريتها، بساطا نقديا من الأصول الغربية والعربية تمثل في غرنباوم والقاضي الجرجاني؛ فقدركّز في نقده الرافض لحداثة أبي تمام، على القاضي الجرجاني، رغم أنه من مؤيدي ومحبي شعر أبي تمام؛ وذلك لأن في حكمه موضوعية و مصداقية؛ فهو على الرغم من تأييده لشعر أبي تمام إلا أنه لما فلاه ووجد ما زعم أنه عيب قبحه. ولكن هناك من النقاد من رفض حداثة أبي تمام، و نعت شعره بالبطلان والفساد، ولم يستند الغذامي إلى آرائهم، فلربما صدر هذا الفعل النقدي عن الغذامي، كحيلة من حيل النسق حتى يثبت للقارئ مصداقيته وموضوعيته في حكمه النقدي على حداثة أبي تمام، وعدم تعصبه عليه و على حداثته، ومن يقولون بحداثته الشعرية الإبداعية من أمثال أدونيس.

ومهما قيل في أبي تمام فإنه لا يمكن إنكار احترام أبي تمام للقديم، وأخذ ما يستحسن منه، فهو أصل فني وثقافي لا بد من العودة إليه. كما لا يمكن إنكار تجديد أبي تمام ورؤيته الإبداعية، وثقافته الواللغة أحسن استثمارها، فنمّ ى بها شعريّ ته، وأثار بها خصائص فنية نوعية ميزة شعره عن غيره.

ثانيا المبحث الثاني: ثقافة المديح في شعر أبي تمام من النسق المضمر إلى مسافة التوتر الجمالية

أولا: النسق المضمر في شعرية ثقافة المديح

إن من بين النقاد الحداثيين الذين حاولوا الكشف عن الأنساق المضمرة،وعدّوها قبحا أو عيبا متسترا بالجمالي، الناقد الحداثي عبد الله الغذامي، فهو قبل بدئه استقراء النسق المضمر والكشف عنه في الشعر، وتحديدا في شعر أبي تمام والمتنبي، أسبق دراسته بكلام تمهيدي فيه من ثقته وطموحه النقدي، حيث قال: «...ولسوف نبين بالتشريح النصوصي أن قصيدة المديح تنطوي على الهجاء كمضمر نصوصي/ نسقي. وكل مديح يتضمن ويضمر الهجاء كتوظيف للقانون الثقافي النسقي قانون (الرغبة والرهبة)، وهو القانون الذي تنبني عليه ثقافة النموذج المعتمد في الخطاب المهيمن على ضميرنا الثقافي منذ أن تمكنت منا لعبة نسق اللغة المدائحية»[1].

يبدو أن الهجاء كمضمر نسقي في المديح، أمر قديم في الشعر العربي، ولكن ليس شرطا أن يحمل قانون الرغبة والرهبة، فهذا الحطيئة، أحد كبار الهجّائين والمدّاحين المجيدين، أنزله الزبرقان بن بدر إلى جانبه، وكان قد عرفه لما وجده «بقرقرى» متجها صوب العراق، عساه يجد من يكفيه مؤونة عياله، فأحسن إليه الجوار والضيافة، فبلغ ذلك بغيض بن شماس[*]، فساءه الأمر، وراح يجتهد في فتل حبال الفتنة بين الرجلين، حتى يقطع صحبتهما وودَّهما، ويحل بينهما الجفوة والبغض، وما كان إلا أن استمال إليه الحطيئة كي يستعين به على صاحبه، يغريه على هجائه

---

[1]- عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص162.

[*]- بغيض بن شماس أو بغيض بن بدر أحد بني أنف الناقة، وهو من أنزل الحطيئة بقربه وأغراه، بعد أن فرّق بينه وبين الزبرقان بن بدر، طمعا في أن يرفع بشعره عار اسمهم، فقال فيه وفي قومه مادحا، بيته المشهور:

قَوْمٌ هم الأَنْفُ والأذنَابُ غيْرُهُمُ ومن يسَوِّي بأنْفِ النَّاقَةِ الذَنَبا

ينظر: الحطيئة. شعر الحطيئة. تح، عيسى سابا. ط1، مكتبة صادر، بيروت، د ت. ص6. الحطيئة. ديوان الحطيئة. رواية وشرح ابن السكيت، دراسة وتبويب مفيد قميحة. ط1، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1413هـ - 1993م. ص45.

وإذلاله وحط قيمته، حتى جعله يقول في الزبرقان هجاء مقذعا[1]، ضمن قصيدة يمدح فيها بغيضاً : [2]

ما كان ذنْبُ بغيضٍ لا أبا لكمُ يفي بائسٍ جاءَ يحْدُو آخِرَ النّاس(...)
جارٌ لقَوْمٍ أطَالوا هُون منْزِلِه وغادرُوه مقِيماً بينَ أرْماس
ملُّوا قِراهُ وهَرَّتْهُ كلابُهُمُ وجَرَّحُوهُ بأنْيابٍ وأضْراس
دَعِ المَكارِمَ لا تَرْحَل لبُغْيَتِها واقْعُدْ فإنّك أنت الطّاعِمُ الكاسِي

فلما بلغ الزبرقان قول الحطيئة «دَعَ كارِمَ» انتفض، وشكاه عمر بن الخطاب، فقال يا أمير المؤمنين، إنه هجاني، قال أنشد ما هجاك به، فأنشد الزبرقان قول الحطيئة، فقال عمر: ما أراه هجاك، ولكنه مدحك، فقال الزبرقان: والله يا أمير المؤمنين ما هُجِيتُ ببيت قطّ أشدّ منه، فاجعل بيني وبينه حسان بن ثابت، فأرسل عمر إلى حسان يستدعيه، فلما أتاه، أنشده قول الحطيئة، فقال حسان: يا أمير المؤمنين، ما هجاه فحسب، وإنما سلح عليه كما يسلح الطير[3].

ما يظهر في مقولات الغذامي، تستره على كثير من الحقائق التاريخية، بمحاولة إخفائها وراء مصطلحات بنيوية وغير بنيوية، ومن ثم يزعم أن كل مديح يتضمن ويضمر الهجاء، ويثير به قانون(الرغبة والرهبة)، وهذه الحيلة، قد يخدع بها الكثير من الباحثين المبتدئين.

ولقد برع أبو تمام في فن المديح، وحاكه لحمة واحدة، جمع فيها بين الممارسة الفنية والممارسة الثقافية؛ ذلك أنه شعر رفيع مقدم إلى النخبة، يمتاز بجمالية فائقة، لعلّ هذه الجمالية أو الشعرية هي ما خوّل للغذامي وجود نسق مضمر ممثل ـ عنده ـ في الهجاء بكل قبحياته، الكذب، والظلم والضغط المتمثل في تهديد الممدوح لأجل التكسب، والذاتية والأنانية والتعالي...الخ، فسعى لتشريح نصه المدائحي، وكشف عيوبه النسقية المضمرة، بعد أن وقف على حداثته الشعرية فنعى قبولها وتقديسها في الوسط النقدي.

---

(1)ـ ينظر: الأصفهاني. الأغاني. ج2. ص17. ابن قتيبة. الشعر والشعراء. ص203.

(2)ـ الحطيئة. شعر الحطيئة. ص ص75، 76، 77.

(3)ـ الأصفهاني. الأغاني. ج2. ص178. ابن رشيق القيرواني. العمدة في صناعة الشعر ونقده. ابن رشيق القيرواني. تح، صلاح الدين الهواري. ط1، دار الهلال، بيروت، 1995م. ج1، ص28.

ففي محاولته الكشف عن النسق المضمر في شعرية أبي تمام، ركز على الهجاء كمضمر نسقي في المديح، يحمل قانون الرغبة والرهبة، حتى إنه قال معارضا إياه بذي الرمة وحاطا من شعريته: « تعتمد شعرية أبي تمام على (النسق المضمر) ويقوم المديح المتلبس بالهجاء كأساس شعري إبداعي لديه، ولقد أعلن عن غايته الذاتية الانتفاعية، مما يجعله واحدا من هؤلاء، ولا يختلف عن السائد الرائج في زمانه، بل إنه لم يبلغ مبلغ ذي الرمة الذي تجنب فنون السوق ذات الرواج الفحولي، المدح والهجاء والفخر، مما عرضه للعقاب النسقي فقللوا من فحولته...أما أبو تمام فلكي يكون واحدا من الفحول فإنه يسلك مسالكهم»[1]، إنهيجري مجرى الفحول؛ جرير والفرزدق، وهو أمر كان ذو الرمة يدرك أنه لم يتمكن منه، ويتأكد هذا في حادثته مع الفرزدق، حينما كان ينشد في المربد قوله:

أَمَنْزِلَتَيْ مَيٍّ سَلامٌ عليكُمَا عَلى النَّأْيِ، والنَّأْيُ يَوَدُّ وَيَنْصَحُ

فلما مرَّ به الفرزدق، ووجده ينشد قصيدته وقف عنده يستمع حتى فرغ منها، فسأله ذو الرّمة: كيف ترى يا أبا فراس؟. قال: ما أرى إلا خيرا. قال: فمالي لا أُعَدُّ في الفحول؟ فقال: يمنعك من ذلك، صفة الصحاري، وملاعبة الجواري[2].ولا شك أن الغذامي يدرك دلالة «لا عُدَّ» لذلك أخفاها، بل أخفى النص برمته.

ما يمكن قوله ـ والقائل الغذاميهو أن في شعر أبي تمام نسق فحولي مضمر، وقد ترسّخ بأمرين هما: [3]

- سلوك أبي تمام مسلك الشعراء الفحول، وبالتالي الرجعية وشهوة الأصل.
- لجوء أبي تمام للكذب في حال ضاقت عليه أبواب المديح، وبه يوافق شروط السوق لإنجاز مهمته، ويتمكن من إتقان لعبة التخلص من الغرض الشعري الإنساني إلى المديح.

[1]ـ عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص ص182، 183.

[2]ـ الفرزدق. ديوان الفرزدق. شرح، علي فاعور. ص115.

[3]ـ ينظر: عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص183.

أما الأول، فإن أبا تمام فحل سواء بسلوكه مسالكهم، أو دونها، وأزعم أنه لو لم ينظم إلا قصيدته المشهورة في مدح المعتصم بالله، وذكر حريق عمورية السيف أصدق أنباءً من الكتب» لكان فحل الفحول.

أما الثاني، فإن أبا تمام تميز في القصيدة المدحية، بل المدحية الظافرة، باعتبارها تمثل وحدة الكتابة الشعرية(الحداثة)، حتى فاق غيره بلا منازع[1]. فكيف تضيق عليه أبواب المديح، وهو بهذا الحجم؟!. ثم إنه يختار ممدوحيه اختيارا شديدا حتى لا يزيف مشاعره، أو يتنكّر لأحاسيسه، صحيح أن هذا الاختيار كان يُكذَّب به أحيانا، ولكن كان يدخل عالم المدح بنوايا طيبة، وبرغبة في الحديث عن المثل العليا، فهو يمدح جوهر الإنسان أكثر من مدح تلك الأسماء التي يمتلئ بها ديوانه [2]. كما يقوم المديح عندعلى الصدق الفني، وخاصة إذا كان الممدوح قد حقّق هدفا قوميًا تهتز له المشاعر، ويتجلى هذا بوضوح في قصيدة عمورية، لما مدح المعتصم وعلّق نصره في قوة الله أولا، ثم في الجيش ثانيا، وفي السيف، حتى غدا كل مبالغ فيه قريبا من الذوق والجمال، بعيدا عن الرياء والنفاق[3]، وذلك في قوله:[4]

وَمَطْعَمُ النَّصْرِ لم تَكْهَمْ أَسِنَّتُهُ يَوْمًا ولا حُجِبَتْ عن رُوحِ مُحْتَجِبِ
لَمْ يَغْزُ قَوْمًا ولم يَنْهَدْ إلى بَلَدٍ إلا تَقَدَّمَهُ جَيْشٌ من الرُّعُبِ
لَوْ لم يَقُدْ جَحْفَلاً يَوْمَ الوَغَى لَغَدَا من نَفْسِهِ وَحْدَهَا في جَحْفَلٍ لَجِبِ
رَمَى بك اللهُ بُرْجَيْهَا فَهَدَّمَهَا ولو رَمَى بكَ غَيْرُ اللهِ لم يُصِبِ(...)
أَجَبْتَهُ مُعْلِنًا بالسَّيْفِ مُنْصَلِتًا ولو أَجَبْتَ بِغَيْرِ السَّيْفِ لم تُجِبِ

لعلّ ما في المديح من ثقافة دينية وتاريخية، يشير إلى عقلانية ومنطقية الأمور المدحية وصدقها، ويبعد عنه تهمة الكذب أن حادثته مع الشاعر الرّياحيّ والأمير، وهي أنه لما فرغ من القصيدة التي يمدح فيها عبد الله بن طاهر، نثر عليه الأمير ألف دينار، فلقطها الغلمان ولم

---

[1]- ينظر: جمال الدين بن الشيخ. الشعرية العربية. ص23.

[2]- ينظر: عبده بدوي. أبو تمام وقضية التجديد في الشعر. ص ص65، 66.

[3]- ينظر: عبد الله بن حمد المحارب. أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، دراسة نقدية لمواقف الخصوم والأنصار. ص509.

[4]- أبو تمام. الديوان. مج1. ص ص58- 63.

يمسّ منها شيئا، فغضب الأمير وقال: يترفع عن رِيِّ ي ويتهاون بما أكرمته به؟ يصرف عنه تهمة إنجاز مهمة التكسب وفق شروط السوق ذات الرواج الفحولي.والشاعر في كل الأحوال خاضع لسلطة ونفوذ الممدوح، يقول ما لا يريد قوله من المدح، ولكن بذكاء وفطنة يستطيع أن يضمر ما يريد قوله من الهجاء.

لقد أصبح الهجاء الديدن الإبداعي/ النسقي، عند أبي تمام، في زعم الغذامي، حتى إنهعدّه رمزا نسقيا مترسخا في الذاكرة الشعرية كشفت عنه بعض قصائده المدحية، وهاهو يمثل له بواحدة في مدح أحمد بن أبي دواد[1]، يرى الغذامي أنطبّق فيها قانون (الرغبة والرهبة)، ويرمي فيها بالسلاحين (المدح/ الهجاء) معا، والهجاء هو النواة الدلالية النسقية للمديح[2].

ويعلّق الغذامي على ما جاء في هذه القصيدةالتي اتخّذها مثالا في دراسته لكشف النسق المضمر في مديح أبي تمام المتلبس بالهجاء! فيقول: « هنا يعرض الشاعر بضاعته، وإن كانت مغشوشة، ومن ذا يقف في وجه السيد الشاعر أو السيد الشعر، هذا الذي حكمه هو النافذ، مع أنه حكم ظالم، ويعرف الشاعر أن حكمه ظالم، وهذا هو مصدر القوة النسقية التي ورثتها الأنا الشاعرية عن النحن القبلية...هذه البضاعة المعروضة للبيع على الممدوح، والتي يؤكد الشاعر لممدوحه أن لا مجد له ولا وجود ما لم يتولّ الشاعر ترجمة ذلك إلى أبيات مدفوعة الثمن، وذلك بتحويل القيم الإنسانية إلى قيم شعرية»[3].

هذه القيم الشعرية إذن، ما هي لدى الغذامي سوى شعرنة الشاعر للقيم الإنسانية، ولكن، أي شعرنة هذه؟ إنها ـ والقائل الغذامي ـ «...النتاج الثقافي لقبولنا بالنموذج الشعري بنمطه المدائحي المتمثل للقيم الشعرية في حالتها المزيفة والكاذبة والانتهازية والاستعلائية، وفي تشرب المؤسسة الثقافية لهذه القيم وتبرير تصرفها من المدخل الجمالي المتعالي والمنبت عن النظر العقلاني والمنطق الفعال »[4]، غير أن هذا الحكم تعميمي إلى حد ما، فمن القيم الشعرية ما هي ليست بزائفة أو كاذبة، ولا انتهازية أو استعلائية، وإنما الغاية منها الإبداع والصدق الفني.

---

[1]ـ السابق. مج3. ص ص176- 183.

[2]ـ ينظر. عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص ص183- 185.

[3]ـ نفسه. ص ص185، 186.

[4]ـ نفسه. ص189.

و الظاهر في تعليق الغذامي السابق، أنه حوّل شعر أبي تمام في المديح الذي كان يقوله بنوايا طيبة، إلى بضاعة مغشوشة مزجاة، وأصبح الشاعر وكأنه هو السلطان، وحده الذي يملك القدرة على «...ممارسة التخويف ولتوظيف فعل التخويف لإحداث الرهبة في نفس الممدوح، ومن ثم دفعه للرغبة بهذا المجد الموعود» [1]،ولكن، كيف للولد المتخلق المثقّف أن يهدّ ويعقّ - يهجو- أباه (السلطة) راعي الحمى ؟!.

قد يقول قائل،ربما كان ممدوح أبي تمام مخطئا ومستبدا ظالما يستحقّ الهجاوالترّهيب صراحة، غير أن الشاعر خوفا من هذه الشخصية السلطوية، النافذة، المتعالية، واحتراما لها وتأدبا في معاملتها، وهو من أخلاق وحكمة أبي تمام، ومن حق الكبير على الصغير كما يمليه الضمير الثقافي، أضمره في المديحي يمرّر رسالته الأخلاقية دون عناء! ولكن، ليعلم أيضا، أن أبا تمام وجّه شعره وبخاصة المديح، إلى النخبة المثقفين، من رجال الدولة الكوادر، ملوكا وأمراء ووزراء وقادة للجيوش، و من ثم لا يمكن تصديق أن يصدر من أبي تمام، توظيف فعل التخويف من خلال النسق المضر(الهجاء)، لإحداث الرهبة في نفس شخصيات عظيمة؛ كالمعتصم مثلا!.

كما أن الغذامي يكشف عن نسق ثقافي متأصل في فكره النقدي، ظاهر لا مضمر، وهو ما انطلق منه ليكشف عنه في شعر أبي تمام، فأعلن عن هذه النسقية في قوله: «...وما جاء إلى بلاط الممدوح إلا طلبا للعطاء، وكلنا نعرف أن شرط المديح هو العطاء وإلا انقلب الأمر إلى هجاء، كما هو القانون النسقي في (الرغبة والرهبة)، كما أن الخطاب المدائحي خطاب قائم على الكذب، وهذا أمر متفق عليه لدى المؤسسة الثقافية بما في ذلك الممدوح والمادح...»[2].

ولا شك أن الغذامي مطلع على قضية الصدق في الشعر بعامة والمدح بخاصة، وهي من باب النقد الإسلامي، ولكنّه - ربما يتجنّبها كي لا تفسد مسعاه، وذكر أن الخطاب المدائحي قائم على الكذب. ألم يذكر أن عمر بن الخطابτ كان يقول عن زهير: شاعر الشعراء، وحين سأله

[1]- السابق. ص186.

[2]- نفسه. ص171.

ابن عباس: وبم كان شاعر الشعراء؟ أجابه: لأنه كان لا يعاضل في الكلام. وكان يتجنّب وحشي الشعر، ولم يمدح أحدا إلا بما فيه، وقيل لم يكن يمدح الرجل إلا بما يكون للرجال [1].

وليس كل الشعراء يمدحون طلبا للعطاء، وينقلبون به للهجاء إذا انقطع العطاء كما زعم الغذامي، فهذا زهير بن أبي سلمى كان يحسن القول في هرم بن سنان وبنيه، وبالمقابل كانوا يحسنون له العطاء، وما جاء طالبا للعطاء، أو موظفا التخويف بالهجاء من أجل العطاء، حتى أن عمر بن الخطاب ردّ على بني هرم حينما قالوا بحسن عطائهم: قد ذهب ما أعطيتموه، وبقي ما أعطاكم[2]، ولما « حلف ـ هرم بن سنان ـ أن لا يمدحه زهير إلا أعطاه، ولا يسأله إلا أعطاه، و لا يسلّم عليه إلا أعطاه عبدا أو وليدة أو فرسا...استحيا زهير مما كان يقبل منه، فكان إذا رآه في ملأ، قال أنعموا صباحا غير هرم وخيركم استثنيت» [3] وزهير ليس استثناءً ، بل هناك من الشعراء أصحاب المديح وغيرهم نهجوا هذا النهج وساروا عليه، ليس طلبا للعطاء وإنما لإشباع قناعاتهم، مثلما جاء في مدحة الفرزدق لعلي بن الحسين زين العابدين، المشهورة، التي يقول في مطلعها:[4]

هذا الَّذي تَعْرِفُ البطْحَاءُ وطْأَتَهُ، والبيتُ يَعْرِفُهُ والحِـلُّ والحَرَمُ
هذا ابنُ خَيْرِ عِبَادِ الله كُلِّهِـمُ، هذَا التَّقِيُّ النَّقِيُّ الطَّاهِرُ العَلَـمُ
هذَا ابْنُ فَاطِمَةٍ، إنْ كُنْتَ جَاهِلَهُ، بِجَدِّهِ أَنْبِـيَاءُ الله قَـدْ خُتِمُوا

هذه النسقية المترسخة في ضمير الغذامي النقدي الثقافي، ربما جنى بها على شعر أبي تمام في أكثر من نقطة؛ ذلك أنه ينطلق منها وفي ذهنه العودة إليها، ولا ينطلق من النص كي يثبتها أو ينفيها بموضوعية وعدل، ولو كان يريد هذا الأخير لوقف عند أكثر من قصيدة مدحية، وكما سبقت الإشارة، إن شعر المديح لدى أبي تمام جاء في ثلاثة أجزاء من ديوانه، أفلا يكون في هذه الوفرة من شعره المدحي ما هو بريء مما يدعيه الغذامي؟ فكم من قصيدة مدحية نظمها أبو تمام وليس في نيته طلب العطاء! وكم من قصيدة ـ وما أكثرها ـ قالها بصدق فني، لا كذب ولا نفاق

---

[1] ـ ينظر: قدامة بن جعفر. نقد الشعر. ص95. القرشي. جمهرة أشعار العرب. ص ص68، 69. الأصفهاني. الأغاني. ج9. ص147.

[2] ـ ينظر: نفسه. ج4. ص169.

[3] ـ أحمد بن الأمين الشنقيطي. المعلقات العشر وأخبار قائليها. ص18.

[4] ـ الفرزدق. الديوان. ص ص511- 514.

فيها، وبخاصة شعره الذي تزدحم فيه الوقائع التاريخية! فانظر مثلا، في مدحته لأبي سعيد محمد بن يوسف، وذكره وقعته بالخرّمية، والتي منها قوله: [1]

كانتْ حَوَادِثُ في مُوقَانَ ما تَرَكَتْ ... للخُرَّمِيَّةِ لا رَأْساً ولا ثَبَجَا
لَمَّا قَرا النَّاسُ ذاك الفَتْحَ قلتُ لَهُمْ ... وقَائعٌ حَدِّثُوا عنْهَا ولا حَرَجَا
أَضَاءَ سَيْفُكَ لَمَّا اجْتُثَّ أَصْلُهُمُ ... ما كانَ من جَانِبَيْ تِلْكَ البِلادِ دَجَا
من بَعْدِ ما غَادَرَتْ أُسْدُ العَرِينِ بِهِ ... يَتْبَعْنَ قَسْراً رِعَاعَ الفِتْنَةِ الهَمَجَا
لا تَعْدَمَنَّ بنو نَبْهَانَ قَاطِبَةً ... مَشَاهِداً لكَ أَمْسَتْ في العُلى سُرُجَا
إنْ كَانَ يَأْرَجُ ذِكْرٌ من بَرَاعَتِهِ ... فإنَّ ذِكْرَكَ في الآفَاقِ قَدْ أَرِجَا

وانظر أيضا، مدحته في إسحاق بن إبراهيم، التي ذكر فيها إيقاعه بالمحمرّة أصحاب بابك، ومطلعها: [2]

خَشُنْتِ عَلَيْهِ أُخْتَ بَنِي خُشَيْنٍ ... وأَنْجَحَ فِيكِ قَوْلُ العَاذِلِينَ

وهكذا يقدم الغذامي في آخر مقاربته النقدية الثقافية، مُلَخّصاً لحكمه على النسق المضمر في شعر أبي تمام، الذي عاد فيه إلى التذكير بحكمه السابق على حداثة أبي تمام، حيث يقول في بيان الحكم: « هذه هي العقلية الثقافية التي يقدمها لنا أبو تمام (الحداثي...؟!)، ويسهم عبرها في تعزيز النسق وغرسه في الضمير الثقافي، متخفّيا تحت ستار البلاغة والمجاز، والجملة البلاغية التي يبدو عليها التجديد والخروج على النسق، مما أوهمنا بحداثية الشاعر، غير أن النقد الذي يتّجه إلى كشف المضمر النسقي، سيفضح النص ويعري نسقيته، مثلما يكشف عن نسقية الاستقبال، الذي تكلل بالعمى الثقافي حتى لا يرى عيوب الخطاب، ولذا يضل يستهلكها ومن ثم يعيد إنتاجها دون وعي منه»[3] فالغذامي في هذا الحكم، يزعم أنه البصير الوحيد بين من تلقّوا النص الشعري! وهو يودّ القول إن في شعر أبي تمام نسق مضمر يريد تعزيزه وترسيخه في الضمير الثقافي

[1]- أبو تمام. الديوان. مج1. ص ص329- 332.
[2]- نفسه. مج3. ص ص297- 307.
[3]- الغذامي. النقد الثقافي. ص187.

عن طريق المديح، حيث تمت فيه شعرنة القيم، وإضمار الهجاء كنسق ثقافي، وهو ما حاول النقد الثقافي الكشف عنه كما يعود إلى حداثة أبي تمام فيؤكد أنها حداثة شكلية وهمية تخفي وتستر نسق ثقافي تحت جمالية أو شعرية الشعر.

إن هذه الأحكام النقدية فيها إغفال وتخطٍّ لحقائق تاريخية، وفيها ظلم وتزيد على أبي تمام، فهو عندما كان يضمر بعض نواياه الهجائية، إنما كان يفعل ذلك في إطار حضاري، أي في خضم الصراع الذي كان محتدما بين العنصر العربي في المجتمع العباسي بهزائمه وانكساراته، والعنصر الأعجمي المزهو بانتصاراته وطغيانه على الحياة العامة. وقد كان يضطر إلى مدح بعض رجال الدولة من الأعاجم وهم في عز قوتهم وجبروتهم، ثم ما يفتأ ينقلب عليهم بعد زوال نعمتهم، ومثل هذا الانقلاب فعله مع الأفشين[1].

ويبدو بعد تصفح مؤلفات الغذامي، وقراءة أحكامه النقدية في حداثة أبي تمام ومناقشتها، أنه وقع في شِراك وهم الزمنية، فهو فلوت متناقض الأحكام، يجري مع الزمن النقدي، يمكث في الراهن، ويعشق المغايرة، فقد بدا في بعض محطّاته النقدية معترفا بشعرية أبي تمام وحداثة شعره، متراوحا بين انتمائه إلى النسق الثقافي المفتوح، غير المتسلط الذي يرفض أن يقال: ما ترك الأول للآخر شيئا، ومناهضة النسق المتسلط والاختلاف معه، ثم يعود بأبي تمام في حداثته إلى الأصل(التراث) والاختلاف في الائتلاف، فيرفض ويجحد حداثتهويحُطُّ من شعريتها، لا لشيء إلا لأنه –كما زعم الغذامي- رجع إلى القديم، واستخدم الجمالي كقناع للقبيح أو النسق الثقافي المضمر.

[1]- ينظر: أبو تمام. الديوان. مج3. ص79، 316/ مج2. ص198.

ثانيا: شعرية ثقافة المديح/ الفجوة: مسافة التوتر

قبل أن يبدأ الغذامي دراسته النقدية من وجهة نظر ثقافية في شعر المديح، أشار إلى ثقافة المديح وما تحمله من تحول قيمي خطير، فيه قبحيات وعيوب نسقية مضمرة تستهدف الضمير الثقافي العربي أو الذات العربية، فقال: «...فإننا هنا سنعرض للتحول القيمي الخطير الذي أحدثه ظهور ثقافة المديح، تلك التي لم تكن مجرد فن شعري، كما تعودنا أن نقرر ونبرر. إنها حادثة ثقافية بالغة الخطورة في التكوين النسقي الثقافي للذات العربية... »[1]، وبعد هذا التصريح حاول الكشف عن هذه الخطورة في التحول القيمي.

ولكن، المتصفح للدراسات البلاغية و النقدية الحداثية في شعر أبي تمام، يجد وجهات نظر تقدس شعريته وحداثته، و تجعل من شعر المديح ميدانها في الكشف عن جماليات شعره[2]، وفي حقيقة الأمر قد تكون هذه الدراسات تبحث عن الجماليات وتغض الطرف عن القبحيات، وهو ما لم يحبذه الغذامي فيها، فسلك مسلك النقد الثقافي.

غير أن الناقدة " ثناء أنس الوجود" تطلع على دراسة الغذامي لشعرية أبي تمام، التي عدَّ فيها الهجاء مضمر نصوصي/ نسقي، ينطوي على قبحيات، بدراسة تخالف حكمه على ثقافة المديح في شعر أبي تمام، فترى أن النسق المضمر في قصيدة المديح، ينطوي على جمالية أو شعرية خصبة من خلال الازدواجيات الدلالية أو الثنائيات المتضادة، تدعم شعرية أبي تمام ـ وهو ما ستعرضه الدراسة ـ فالتحول القيمي الذي أحدثه ظهور ثقافة المديح؛ هو تحول ثقافي خطير بالنسبة للغذامي، ولكن غاب عنه أن يقول هو رؤية إبداعية أو تحول إبداعي مذهل في شعر أبي تمام، تعكسه قبل كل شيء طبيعة الحياة العباسية، ثم ثقافة المديح لدى الشاعر، وهذا ما وجده الباحث في دراسة ثناء أنس الوجود لشعرية ثقافة المديح في شعر أبي تمام.

---

[1]ـ عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص145.

[2]ـ ينظر: حسين الواد. اللغة الشعر في ديوان أبي تمام. ط1، دار الغرب الإسلامي، 1425هـ- 2005م/ ينظر: عبد الله التطاوي. أبو تمام صوت وأصداء، ط1، دار قباء، القاهرة، 1998م/ ينظر: أحمد علي دهمان. مقال موسوم بـ "شعرية أبي تمام ولغته الشعرية". مجلة الموقف الأدبي، ع371، س31، آذار 2002م. ص ص24- 27.

فهي تقف عند حكم نقدي تبين فيه شعرية ثقافة المديح في شعر أبي تمام، حيث أخذت لمقاربتها النقدية، قصيدة مدح فيها الشاعر محمد بن عبد الملك الزيات كنموذج، و مطلعها: [1]

مَتَى أنتَ عن ذُهَلِـيَّةِ الحَيِّ ذَاهلُ وقَلبُكَ مِنهَا مــدَّةَ الدَهــرِ آهِلُ

وهو اختيار صائب على ما يبدو؛ ذلك أنها تنطلق من كون الممدوح «...شخصية ذاع صيتها بسبب صرامته السياسية، والدموية والوحشية التي عامل بها خصومه السياسيين»[2]، مما يضغط على الشاعر ويردعه مسبقا، إن كان في نيته الخصومة/الهجاء، وبه يلجأ ببراعة إلى تحقيق رغبته بإضمار نسق الهجاء، بدل أيقول صراحة فيتعرّ ض الشاعر الخصم لما تعرض له أولئك الخصوم السياسيون.

وإن كانت ثناء أنس الوجود تؤمن بما آمن به الغذامي، في «..اتفاق كثيرٍ من النقاد على النظر إلى شعر المديح بوصفه شعرا متهافت المعاني، يجنح فيه الشاعر عادة إلى المبالغة وتزييف القسم والحقائق، وتختفي ذات الشعر خلف غلالة كثيرة من صفات الممدوح المبالغ في قيمتها»[3]، فإنها ترفض ما زعمه الغذامي، في قوله إن شرط المديح هو العطاء، وترى بأنه حكم جائر على أبي تمام، وعلى كبار الشعراء في العصر العباسي بخاصة [4]، أما في قضية المبالغة وتزييف الحقائق، فإن إسراف الشاعر في الإعلاء من شأن الممدوح قديم قدم الشعر، وهو موجود منذ العصر الجاهلي (النابغة، الأعشى...).

و تدرك الناقدةأن القراءة المتمهلة المركّ زة لقصائد المديح، قد تسفر عن وجه آخر، تكون فيه هذه القصائد بما فيها من مبالغات وتهويل: [5]

- ذاتًا مناوئة لذات الممدوح، بل قد تغدو أكثر بروزا عنها مثلما نجد في شعر المتنبي.

---

[1]- أبو تمام. الديوان. مج3. ص112.

[2]- ثناء أنس الوجود. دراسات تحليلية في الشعر القديم. ص81.

[3]- نفسه. ص ن.

[4]- نفسه. ص ن.

[5]- نفسه. ص ن.

- تعكس رؤية للعالم، قد يغدو أمامها ما يبدو في الظاهر من مبالغات أو تهويل، ما هو إلا قشرة تخفي وراءها فلسفة عميقة، ترفض هذا الواقع ولا تجد انسجاما معه.

ولقد تمثلت شعرية الفجوة: مسافة التوتر في الثنائيات المتضادة، التي حددتها ثناء أنس الوجود في ثنائية كبرى تمثل البنية العميقة هي الشاعر/الممدوح، وتجسد هذه الثنائية، ثنائيات دلالية سطحية هي: الشاعر/الطلل، الشاعر/الدهماء، الشاعر/الممدوح، وتكتمل في هذه الوحدة الأخيرة صورة الممدوح، بعد أن قسّمتها الناقدة إلى وحدتين فرعيتين، الأولى بوصفه رجل دولة، ثم بوصفه مثقفا وأديبا، أما الوحدة الأخيرة فتتمثل في الشاعر/ الممدوح صاحب العطاء الواسع، في معارضة ومجابهة أثرياء أشحة لا يعطون الشعراء ولا سواهم [1].

ولتوضيح هذه الشعرية النابعة مما سماه الغذامي النسق المضمر المتمثل في الهجاء، أو من حالة الرفض المضمرة في مقابل حالة القبول الظاهرة في مديح الزيات، وذلك لجدب العطاء، والصرامة السياسية والدموية، وهو في الأخير واقع الممدوح، يجب إذن عرض بعض تعليقات الناقدة على الوحدات، فهي تحدد ثنائية الشاعر/الطلل في هذه الأبيات من القصيدة: [2]

مَتَى أَنْتَ عَنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ ... وَقَلْبُكَ مِنْهَا مُدَّةَ الدَّهْرِ آهِلُ!
تُطِلُّ الطُّلُولُ الدَّمْعَ فِي كُلِّ مَوْقِفٍ ... وَتَمْثُلُ بِالصَّبْرِ الدِّيَارُ المَوَاثِلُ
دَوَارِسُ لَمْ يَعْفُ الرَّبِيعُ رُبُوعَهَا ... وَلَا مَرَّ فِي أَغْفَالِهَا وَهُوَ غَافِلُ
فَقَدْ سَحَبَتْ فِيهَا السَّحَائِبُ ذَيْلَهَا ... وَقَدْ أُخْمِلَتْ بِالنَّوْرِ فِيهَا الخَمَائِلُ
تَعَفَّيْنَ مِنْ زَادِ العُفَاةِ إِذَا اشْتَحَى ... عَلَى الحَيِّ صَرْفُ الأَزْمَةِ المُتَمَاحِلِ
لَهُمْ سَلَفٌ سُمْرُ العَوَالِي وَسَامِرٌ ... وَفِيهِمْ جَمَالٌ لَا يَغِيضُ وَجَامِلُ

إن للشاعر في هذه الأبيات رغبة في الذهول؛ وذلك جراء المفارقة التي يحدثها الواقع المؤلم، ولتأكيد هذا تعود ثناء أنس الوجود إلى الجذور اللغوية لبعض الأفعال؛ فالشاعر يتحدث عن أطلال آلت إلى الخراب برحيل أهلها، جراء القحط الشديد الذي أصابهم، ولكن المفارقة المدهشة

[1]- ينظر: السابق. ص ص81، 82.
[2]- أبو تمام. الديوان. مج3. ص112 – 114.

اللذيذة هي أنه لا يتحدث عن أطلال خربة وإنما عن أطلال (لاط) بها الربيع؛ أي التصق و وقر، ففي مقابل الجفاف والطلول الدوارس والظلام، هناك الخصب والإمراع والنور في الخمائل. وما حو ّ ل هذه الديار ذات الخمائل الممرعة، إلى إطلال تكسوها الدموع والظلمةهو الشح ّ اللصيق بالأغنياء ـ وكأن الشاعر يقصد بالأغنياء الممدوح وحاشيته ـ وبه هجر الكرم الديار وزال المعروف على طالبيه من الفقراء، ونتج عن هذا فجوة: مسافة توتر بين الوفرة المادية والجفاف الأخلاقي، مما أدهش الشاعر وأرهقه، فأراد الذهول[1].

أما الوحدة الثانية الشاعر/الدهماء، فقد حصرتها في ستة أبيات، وهي قول الشاعر: [2]

أَبَا جَعْفَـــرٍ إِنَّ الجَـــهَالَةَ أُمُّـــهَا ... وَلُـــودٌ وأُمُّ العِلْـمِ جَـدَّاءُ حَائِلُ
أَرَى الحَشْوَ والدَّهْمَاءَ أَضْحَوْا كَأَنَّهُمْ ... شُعُـوبٌ تَلَاقَـتْ دُونَـنَا وقَبَائِلُ
غَدَوْا وكَأَنَّ الجَـهْلَ يَجْمَعُهُـمْ بِهِ ... أَبٌ وذَوُو الآدَابِ فِيْـهِـمْ نَوَافِلُ
فَكُنْ هَضْـبَةً نَـأْوِي إِلَيْهَا وحَرَّةً ... يُعَرِّدُ عَـنْهَا الأَعْوَجِـيُّ المَنَاقِلُ
فَإِنَّ الفَتَى فِي كُلِّ ضَرْبٍ مُنَاسِبٌ ... مَنَاسِبُ رُوحَـانِيَةً مَنْ يُشَاكِلُ
ولَـمْ تُنْظِمِ العِقْدَ الكِعَابُ لِزِينَةٍ ... كَمَا تَنْظِمُ الشَّمْعَ الشَّتِيْتَ الشَّمَائِلُ

ففي هذه الوحدة تبدأ شعرية الفجوة: مسافة التوتر من البيت الأول الذي ينادي فيه الشاعر الممدوح، كمفارقة لغوية، فهو يذكره بخطورة الجهالة، في مقابل أُم العلم الجداء الحائل، و قد يكشف هذا البيت عن نسقية مضمرة وعن مسكوت عنه؛ فالشاعر ـ ربما ـ يقصد بمعنى هذا البيت الممدوح أولا؛ فهو البطن التي تلد الجهالة (الدهماء)، بجهلها من حيث صرامتها واستبدادها وبطشهاشح ّ ها في العطاء، في مقابل أنه أم للعلم والثقافة، ولكنها ليست ذات حمل؛ أي ليست ولودا مدرارا على المثقفين والدهماء، فالممدوح لا يوظف هذا العلم والثقافة في تحسين الأخلاق و مجابهة الجهالة والتخفيف منها، ولا حتى في مساعدة أهل الثقافة.

[1] ـ ينظر: ثناء أنس الوجود. دراسات تحليلية في الشعر القديم. ص ص82- 84.
[2] ـ أبو تمام. الديوان. مج3. ص117- 119.

لذا يناديه الشاعر ـ في المعنى السطحي ـ ويدعوه أن يستخدم أسلحته أو واحدا منها على الأقل، الجهالة والبطش/العلم والثقافة، ويسانده في مجابهة الدهماء، « فالممدوح بإمكانه أن يكون هضبة ترتفع وتعلو على قامات الدهماء، مثلما يمكنه أن يكون حرّة لا تستطيع أقدام الجهل الباطشة أن تطأها، رغم قوتها وصلابتها ولعلّ هذا السبب هو الذي جعل الشاعر يتوجّه إلى الممدوح بأسلوب نداء...» [1].

كما تكشف ثناء أنس الوجود في الوحدة الثالثة الشاعر/الممدوح، عن فجوة: مسافة توتر بين المعنى السطحي القريب والمعنى العميق البعيد؛ أي بين معاني المدح الصريحة وما يضمره الشاعر فيها من هجاء للممدوح، بعد أن حددت هذه الوحدة في ثنائيتين الأولى الشاعر/الممدوح بوصفه رجل دولة أو سياسي، وهي في قول الشاعر:[2]

وأنتَ شِـهَابٌ فِي الْمُلِمَاتِ ثَاقِبٌ وسَيْفٌ إذَا مَا هَزَّكَ الحَـقُّ قَاصِلُ
مُـؤَرِّثُ نَارٍ والإِمَـامُ يَشُبُّهَا وقَائِلُ فَصْـلٍ والخَـلِيفَةُ فَاعِلُ
وإنَّكَ إنْ صَـدَّ الـزَّمَانُ بِوَجْهِهِ لَطَلْقٌ ومِنْ دُونِ الخَـلِيفَةِ بَاسِلُ
لَئِن نَقِـمُوا حُوشِـيَّةً فِيـكَ دُونَهَا لَقَدْ عَلِمُـوا عَنْ أَيِّ عِـلقٍ تُنَاضِلُ
رَدَدْتَ السَّنَا فِي شَمْسِهِ بَعْدَ كُلْفَةٍ كَأَنَّ انْتِـصَافَ اليَوْمِ فِيهَا أَصَائِلُ
جَمَـعْتَ عُـرَى أَعْمَالِهَا بَعْدَ فُرْقَةٍ إلَيْكَ كَمَا ضَـمَّ الأَنَابِيبَ عَامِلُ
فأَضْحَتْ وقَدْ ضُمَّتْ إلَيْكَ ولَـمْ تَزَلْ تُضَـمُّ إلى الجَيْشِ الكَثِيفِ القَنَابِلُ
ومَا بَـرِحَتْ صُـوَرًا إلَيْكَ نَوَازِعًا أَعِنَّتُهَا مُـذْ رَاسَلَـتْكَ الرَّسَائِلُ
أَرَى ابْنَ أَبِي مَـرْوَانَ أَمَّا عَـطَاؤُهُ فَـطَامٍ وأَمَّا حُكْـمُهُ فَهُوَ عَادِلُ
هُوَ المَـرْءُ لا الشُّورَى اسْتَبَدَّتْ بِرَأْيِهِ ولا قَبَضَـتْ مِنْ رَاحَتَيْهِ العَوَاذِلُ
تَرَى حَبْلَهُ غَرْثَانَ مِنْ كُلِّ غَدْرَةٍ إذَا انْصَبَّتْ تَحْـتَ الحِبَالِ الحَبَائِلُ

[1]ـ ثناء أنس الوجود. دراسات تحليلية في الشعر القديم. ص85.

[2]ـ أبو تمام. الديوان. مج3. ص ص119- 126.

في هذه الثنائية الفرعية الأولى من الوحدة الثالثة، يستخدم الشاعر الهجاء كمضمر نسقي في المديح، الذي يبدو عليه صريحا وصادقا، ولكن أبا تمام استطاع بذكائه وثقافته أن يفُخّخ هذه الأبيات بألفاظ أدت معاني المديح والهجاء في آن واحد، وبهذه المفارقة والتناقض العجيب بين ذات الشاعر وذات الممدوح تتفجّر شعرية الفجوة: مسافة التوتر. وتؤكد ثناء أنس الوجود هذا النسق المضمر وهذه الشعرية في قولها: «...إذا تأملنا في ثنائية الشاعر/الممدوح- كرجل دولة، فسوف نجد وجوده عبر القصيدة- قاهرا مخيفا، وتتداعى صفات هذا القهر والخوف عن طريق مجموعة من الصفات التي راح الشاعر يراكمها في هذه الوحدة، فالممدوح رجل الدولة سيف لا مثيل لنصله، وهو شهاب ثاقب، والشهاب الثاقب قد يبدو مضيئا، لكن ينقض بالإحراق السريع العاجل في نفس الوقت، والممدوح مؤرث نار، ولكن الشاعر يضع لنا تلك النار في إطار التنكير والتجهيل، ليكجعلها مطلقة الدلالة، وأرثّ النار أجّجها جعلها أكثر ضراما... »[1].

قد تشفّ هذه الدلالات الغائبة عن نسق مضمر (هجاء)، ولكن هذا النسق أصبح أكثر وضوحا عندما وصف الشاعر الممدوح بأنه المرء لا تستبد الشورى برأيه، فجمع بين الشورى والاستبداد، ومن لا تستبد الشورى برأيه فهو مستبد بها وظالم لأهل الشورى، فالشورى هي الأساس الدستوري للخلافة الإسلامية، وهي القانون الذي كان على الممدوح أن يلتزم به، غير أنه تمرد عليه، وأصبح صاحب القول الفصل ـ كما ترى ثناء أنس الوجود ـ يصدر القرارات والأوامر والخليفة العباسي ينفذها وكأن لا حول له ولا قوة، فرأيه هو الأعلى والنافذ. أما الآخرون فلا رأي لهم، وإن شاورهم في الأمر فلا جدوى؛ ذلك أنه مستبد لا يخضع لمن يستشيرهم، وهو بهذا الفعل يمارس الدكتاتورية، وهذا ما يرفضه أبو تمام[2].

ولكن، ربما كان للممدوح رأي أقوى وأنفذ بين آراء من يستشيرهم، وبه يصبح رأيه هو المنفّذ، ثم إن الناقدة؛ كأنها تنسى أو تتناسى أن موضوع الشورى والأساس الدستوري للخلافة، أمره قد انتهى منذ أكثر من قرن ونصف، وبالتحديد منذ انقلاب الخلافة إلى ملك على يد معاوية، كما أن استعمال مصطلح شورى، تم في سياق لا يحتمل هذه الرياضة كلها، فالبيت

(1)ـ ثناء أنس الوجود. دراسات تحليلية في الشعر القديم. ص86.

(2)ـ ينظر: نفسه. ص ص86- 87.

واضح على الرغم من ضبابية ثنائية التضاد بين شورى/ استبداد، وهذه الثنائية ومثيلاتها هي ما يميز شعر أبي تمام بعامة.

وتكتمل صورة الممدوح في هذه الثنائية الفرعية الشاعر/ الممدوح المثقف، مع محافظة الشاعر على نفس نظرته للممدوح السياسي، وقد حدّ دت ثناء أنس الوجود هذا الطرف الآخر من الثنائية الفرعية، في هذه الأبيات: [1]

لكَ القَلَمُ الأَعْلَى الَّذي بِشَبَاتِهِ تُصَابُ مِنَ الأَمْرِ الكُلَى والمَفَاصِلُ
لهُ الْخَلَواتُ الَّلاءِ لَولَا نَجِيُّهَا لَمَا احتَفَلَتْ للمُلْكِ تِلك المَحَافِلُ
لُعَابُ الأَفَاعِي القَاتِلاتُ لُعَابُهُ وأَرْيُ الْجَنَى اشْتَارَتْهُ أيدٍ عَوَاسِلُ
لهُ رِيقَةٌ طَلٌّ ولكنَّ وَقْعَهَا بِآثَارِهِ في الشَّرْقِ والغَرْبِ وَابِلُ
فَصِيحٌ إذَا اسْتَنْطَقْتَهُ وهُوَ رَاكِبٌ وأَعْجَمُ إن خَاطَبْتَهُ وهُوَ رَاجِلُ
إذَا امْتَطَى الخمسَ اللِّطَافَ وأُفْرِغَتْ عَلَيْهِ شِعَابُ الفِكْرِ وهْيَ حوافِلُ
أَطَاعَتْهُ أَطْرَافُ لَهَا وتَقَوَّضَتْ لِنَجْوَاهُ تَقْوِيضَ الخِيَامِ الْجَحَافِلُ
رأيتَ جَلِيلاً شَأْنُهُ وهْوَ مُرْهَقٌ ضَنىً وسَمِينًا خَطْبُهُ وهْوَ نَاحِلُ

يركز الشاعر في هذه الثنائية، الشاعر/الممدوح المثقف، على القلم الذي هو في حقيقته رمز للشخص المثقف، ولكنه سرعان ما يتحول في دلالته المضمرة إلى قلم يتميز «...بصفات تجعل منه بدوره كائنا مرعبا، وهو يستمد قدرته على إحداث هذا القدر الهائل من الشرور من نفس صاحبه الشريرة نفسها»[2].

كما أن الشاعر يستجمع كل دلالات الشر في كلمة وابل، التي كانت في بداية الأمر ريقة طل لقلم الممدوح، ثم أصبحت وابلا، ويتأكد هذا في قراءة الناقدة لهاتين الكلمتين قراءةً لغوية ، تقول: «...إن الشاعر يجعل للقلم ريقة (طّل) كما يقول، والطل رذاذ الماء المتناثر أقل من قطرات

[1]- أبو تمام. الديوان. مج3. ص ص122، 125.
[2]- ثناء أنس الوجود. دراسات تحليلية في الشعر القديم. ص88.

الندى المراقة على أوراق الشجر، والجذر اللغوي للفعل (طُل)...لا يخلو من دماء مهدرة وسوق عنيف، ومماطلة وتسويف في الحق، وآثار هذا الطل لا تبعد شبح الموت كما يفعل الندى، وإنما يتحول الطل هنا إلى (وابل) تغرق أمطاره وسيوله الشرق والغرب، فالوابل لغة هو المطر الشديد الضخم القطر، ولكن المادة المعجمية للكلمة ما زالت تحمل في طياتها شرا كبيرا في مجملها، فالو بال هو سوء العاقبة، ووبلت الأرض صارت وخيمة المرتع، والإبل مرضت لسوء مرتعها، ثم إنه مطاردة الصياد لصيده مطاردة شديدة، والضرب بالعصا، ومتابعة هذا الضرب، والشيء إذا اشتد وهال على صاحبه...الخ »[1]، هذا هو قلم الممدوح وصفاته، في رأي الناقدة، بل هذا هو الممدوح رجل الدولة والمثقف ذاته بشروره ودمويته**!**. سكت عنه الشاعر ثم جعل منه نسقا مضمرا، ولولا هذا لتحدث عن قلم فصيح بليغ يصنع أشياء إيجابية، بألفاظ رقيقة تحمل في دلالتها الخير لا الشر.

كما أن هذه الثنائية لا تخلو من التضاد اللغوي بين الألفاظ، والدلالي بين معاني المدح الظاهرة ومعاني الهجاء المضمرة فيها، وهو ما يخلق مفارقة مدهشة، أو فجوة**:** مسافة توتر تثير شعرية خصبة.

لعلّه كان على الناقدة ثناء أنس الوجود، أن تتجنب الإسراف في تخريجها السابق، فمديح الرجل في القرن الثالث على أيدي المحدثين بالعلم، والفطنة، والذكاء هو أمر حداثي سبق إليه أساتذة أبي تمام في القرن الثاني، حيث عوّ ضت هذه المعاني في أشعارهم المعاني العربية القديمة مثل الجود، الشجاعة، الحلم، العفّ ة، التي هي من قيم الذات العربية. وهذا أمر له ما دفع إليه، فأبو نواس مثلا، وسلم الخاسر، وأشجع عندما كانوا يمدحون الوزراء (البرامكة، بنو سهل) كانوا يدركون أن شخوصهم بعيدة البعد كله عن صفات صنعت المثل الأعلى للفتوة العربية، والرجولة العربية، والتميز العربي**!**، من ثم نهجوا ذاك النهج.

أما الرغبة، والشر، والوبال وغيرها مما أثار حفيظتها، فإنه أمر عاد ومنطقي في مسعى الشاعر، فهو لا يمدح قائدا حربيا، ولا يمدح فارسا، وإنما يمدح موظفا ساميا في الدولة له القدرة

[1]- السابق. ص89.

على النفّع والضّرر، فكما يضر الفارس، أو القائد بسيفه ورمحه، وفروسيته وشجاعته، وقوة عزيمته، كقول مسلم بن الوليد في مدح يزيد بن مزيد الشيباني: [1]

يا مَائِلَ الرأسِ إنّ اللّيثَ مُفْتَرِسٌ ... مِيلَ الجَمَاجِمِ والأَعنَاقِ فاعْتَدِلِ
حَذَارِ من أسَدٍ ضِرْغَامَةٍ بَطَلٍ ... لا يُولِغُ السَّيْف إلّا مُهْجَةَ البَطَلِ
لوْلا «يَزِيدُ» لأضْحَى المُلكُ مُطَّرِحًا ... أو مَائِلَ السَّمك أوْ مُسْتَرْخِيَ الطِّوَلِ
سَلَّ الخليفَةُ سَيْفًا من «بَنِي مَطَرٍ» ... أقَامض قائِمُهُ مَنْ كَانَ ذا مَيَلِ
كَمْ صائِلٍ في ذرَا تَمْهِيدِ مُلْكَتِهِ ... لوْلا «يَزِيدُ» بَنِي شَيْبَانَ لَمْ يَصُلِ
نابُ الإمامِ الذي يَفْتَرُّ عَنْهُ إذَا ... ما افْتَرَّتِ الحَرْبُ عنْ أنْيَابِهَا العُصُلِ
من كَانَ يَخْتِلُ قِرْنًا عند مَوْقِفِهِ ... فإنّ قِرْنَ «يَزِيدٍ» غَيْرُ مُخْتَتِلِ
سدَّ الثُّغورَ «يزِيدٌ» بعدَمَا انْفَرَجَتْ ... بقَائِمِ السَّيْفِ لا بالحَتْلِ والحِيَلِ
كَمْ قدْ أذَاقَ حِمَامَ المَوْتِ مِنْ بَطَلٍ ... حَامِي الحَقِيقَةِ لا يُؤتَى منَ الوَهَلِ

فالأمر كذلك، بالنسبة للوزير والكاتب في الديوان، فهو يبطش بقلمه، ويعنف بقلمه، ويسعد بقلمه...الخ.

و يبدو أنها قبل بدئها في مقاربة الثنائياتالتي حدّدتهاّ مدت بقولها: «...وهذه الثنائيات تحمل طابع الجدل بين ذات الشاعر وذات الممدوح، فهي ليست علاقة من طرف واحد يسود فيها الممدوح صاحب العطاء، بقدر ما تبرز فيها أنا الشاعر قوية، نافرة، وصاحبة عطاء مماثل لعطاء الممدوح إن لم يزد عنه. صحيح أن هذه الذات الشاعرة قد تتوارى في بعض الثنائيات...ولكنه توار مؤقت، وظاهري، ولربما شفّ أكثر مما أخفي »[2]، فقولها هذا، يتجلى ويتأكد أكثر في مقاربتها للثنائية النهائية، التي تمثلت في الأبيات الأخيرة من القصيدة، حيث تبدأ

[1]ـ مسلم بن الوليد الأنصاري. ديوانه. تحقيق وتعليق، سامي الدّهان. ص ص6- 8.
[2]ـ ثناء أنس الوجود. دراسات تحليلية في الشعر القديم. ص82.

من قول الشاعر:[1]

تَقَطَّعَتِ الأَسْبَابُ إِنْ لم تُغِرْ لَهَا قُوًى ويصِلْهَا منْ يَمِينِكَ وَاصِلُ

إلى قوله:

أَكَابِرَنَا عَطْفًا عَلَيْنَا فَإِنَّنَا بنا ظَمَأٌ مُرْدٍ وأَنْتُمْ مَنَاهِلُ

فهذه الثنائية حسب تحليل الناقدة ثناء أنس الوجود، هي الوحدة الوحيدة التي تبرز فيها ذات الشاعر واضحة جلية، من خلال استخدام الشاعر لضمير المتكلم الظاهر والمستتر، وتصبح ذاتا فاعلة تمنح أكثر مما تأخذ، ورغم صرامة ودموية الممدوح وما يثيره من رهبة في نفس الشاعر المادح، إلا أن غضب الشاعر من جفاء الممدوحين والرغبة في منح المجد والمعالي وأخذ العطايا، تدفعانه إلى أن يكون ذاتا مناوئة تعلن تضادا صريحا متعاكسا مع إرادة الممدوح، وبه تثير شعرية الفجوة: مسافة التوتر، وهو بهذه المناوءة كأنه يريد أن يقول: أنت أيها الممدوح تريد المجد وأنا أريد العطاء، فليس هناك يد عليا تعطي ويد سفلى تأخذ، لم آتك طالبا متسولا فنحن في مستوى واحد، بل إن عطاء الممدوح يتضاءل مع ما يمنحه الشاعر[2].

ولكن، يبدو أن هناك إسراف في التحليل من لدن الناقدة، فالشاعر في هذه الوحدة يعمد إلى ترغيب الممدوح وتبادل العطاء (أعطيك المعالي/أعطني الغنى)، وليس إلى ترهيبه، فالرهبة بعيدة عنه البعد كله، لذا يقول: [3]

وإِنَّ المَعَالِي يَسْتَهِرُّ بَنَاؤُهَا وشِيكًا كَمَا قَدْ تَسْتَهِرُّ المَنَازِلُ

ثم إنه يحدد في البيت الأخير من القصيدة، الفضاءات والمسافات (أكابرنا)، ثم حدد الأدوار والوظائف(عطفا علينا)، ثم حدد جدلية الأخذ والعطاء(الظمأ، المناهل).

---

[1]- أبو تمام. الديوان. مج3. ص ص127- 131.

[2]- ينظر: نفسه. ص ن.

[3]- نفسه. ص129.

لقد حاولت الناقدة ثناء أنس الوجود في هذه المقاربة ـ وإن كانت قد طبقت على قصيدة واحدة ـ إثبات شعرية ثقافة المديح لدى أبي تمام، وركزت في هذا على شعرية الفجوة: مسافة التوتر، التي تثيرها الثنائيات المتضادة أو الازدواجيات الدلالية المتمثلة في معاني المديح الظاهرة في البنية السطحية، أو ما يعرف بنص الحضور ونص الغياب، أو البنية العميقة التي تحمل معاني الهجاء؛ كمضمر نصوصي/نسقي، مثلما اصطلح عليه الغذامي، الذي حاول بدوره الكشف عنه في شعر أبي تمام من خلال المديح المتلبس بالهجاء، وهو يعده قبحا وعيبا متسترا بالجمالي أو الشعرية.

ليس هذا وحسب وإنما حاول أن يثبت موافقة أبي تمام لشروط السوق في مديحه، وأنه يلجأ للكذب إذا ضاقت عليه أبواب المديح، ويطبّق قانون الرغبة والرهبة، ويعمد إلى تهديد الممدوح باعتباره خصما لدوداً، ويخضع القيم الإنسانية للشعرنة؛ كي يمرر النسق ويرسخه في الضمير الثقافي، وهو بالأحرى، أراد أن يكشف تزييف أبي تمام لخطابه الشعري المدائحي- كما يزعم- بل لخطابه الشعري ما دام الغذامي أعلن عنرجعية أبي تمام في حداثته، وعدّها حداثة شكلية، يكشف اتخاذها كنموذج للحداثة العربية، عن درجة العمى الثقافي وتحكم النسق في الضمير الثقافي. فالغذامي في الأخير رافض، منكر، جاحد، لشعرية ثقافة الحداثة، وشعرية ثقافة المديح في شعر أبي تمام.

أما أدونيس فقد انكب على إثبات حداثة أبي تمام وتقديسها، بما هي مركب فني وثقافي، يحمل رؤية إبداعية في أصله، فهي مزيج بين ثقافة الماضي (التراث)؛ كمنطلق وبداية شرعية، وثقافة الحاضر؛ كمغايرة واختلاف عن التراث الشعري، وإضافة الجديد على عناصره الإبداعية، ومسايرة للتطورات الحاصلة في عصره، وهذا الاختلاف هو وهم الحداثة الأول لدى أدونيس، الذي كشف به حداثة أبي تمام المتمثلة في إبداعه المتميز، وإن كان يقول بزمنية شعر أبي تمام وتجاوزيته، فهو يعدُّ زيّا أو جديدا حصل بعد لحظة تثبت في القديم، وثقافة بهما يدعم دوامه، كما أنه يرحب بفكرة تأسيس الشعر على التراث، ثم الانطلاق نحو التطور والتجديد، ومع هذا وذاك، يبقى شعر أبي تمام في حقيقته إبداعا مذهلا، متجاوزا لحدود الطاقة الشعرية المألوفة، متلألئاً بثقافته المنصهرة في ذهنه، الموظفة أحسن توظيف، المتحركة، الحية، المساهمة في صناعة شعريته، مستمر العطاء بهدَي الحداثة.

- **على سبيل الخلاصة: شعرية ثقافة أبي تمام في حكم عبد الله التطاوي :**

يبدو- مع ما سبق مناقشته من أحكام نقدية- أن لعبد الله التطاوي أيضا، أحكام نقدية في شعرية ثقافة أبي تمام، كانت مؤسسة على رؤية نقدية متحكمة في صدى الحداثة الغربية، فنظر للنص بعين عربية،وحاور ه وناوشه من داخله؛ فنيا وحضاريا، مؤمنا بالتطور السوسيوثقافي، وبحركية الإبداع وتجدده و هذه الرؤية النقدية لم ينفرد بها التطاوي وحده، وإنما هي عند بعض النقاد المعاصرين في مجهوداتهم النقدية، التي انكبت على النص الشعري وبخاصة القديم.

ونص أبي تمام الإبداعي، نص مشحون، نابض، معجون بإحكام، هو خميرة فنية ثقافية، تفيض بالشعرية العبقة، هو كالمرأة الفاتنة المتمنّعة، يستدرج القارئ مهما كانت صفتة، من حيث يعلم أو لا يعلم، وهذا التشكيل والبناء المعماري الفني والثقافي، من ورائه عبقرية شاعر فذة « وجد ذاته في رقة صنعته، كما وجدها في حرصه على استقصاء مصطلحات علوم العصر، وصياغتها فنا جديدا يستريح معه، مهما بذل فيه من جهد وعناء حتى أصبح مذهبه مميزا له دون سواه من شعراء العصر»[1]، ولذلك انتفض بعض النقاد قديما وحديثا، كما انتفضوا لغرابة شعره، ومفارقاته، وحيرته، وقلقه، وتوتره الذي كان مندفعا من رحم الفكر المعقد، هذا الفكر الذي صنعته علوم العصر؛ وبخاصة الفلسفة، وذلك الفسيفساء الثقافي المتداخل المترابط فيما بينه.

لقد خضع شعر أبي تمام إذن، لثورة تجديدية هائلة، وفي المقابل وقف وسط ثورة نقدية عاتيةبين من أيّ دوا شعره؛ لما فيه من ابتكار، وتميز، واعترفوا له بمذهبه في البديع، ومن رفضوا شاعريته،وحداثته، وعدّوا مذهبه وتجديده، إفسادا للشعر ومظهر غموض. ولكن هذه النقلة النوعية التحديثية التجديدية المتميزة من لدن أبي تمام، في نظر التطاوي، حق مشروع للمبدع، وصفة دائمة للإبداع، لذا « يجب تأملها من المنظور الفكري الذي عاشه الشاعر من واقع مصادر فكره المعقدة، تلك التي أخذ من أطرافها بصعوبة بالغة، وكان عليه أن يحيلها إلى مزيج جديد في أنساق فنية مقبولة، هو مزيج مركب يشبع فيه حاجات عقلية ونفسية كثيرة، في نفس الوقت الذي يعكس فيه طبائع المؤثرات الحضارية التي عاش بينها أبو تمام في زحام قصور الخلافة العباسية»[2].

---

[1]- عبد الله التطاوي. الموقف الفكري والنقدي في إبداع أبي تمام. ص49.

[2]- السابق. ص55.

وبهذه الثقافة التي استخلصها أبو تمام من روافد مختلفة كثيرة، أمكن له أن يحقق سبقا فكريا في عصره، كما أثّرت تلك الثقافة في تكوين عقلية الشاعر وانفتاحها،وكثّفت مادة فكره ونظمتها، ووسعت ملكة خياله، ورحاب فنه، مما سهّل له أن وضع لنفسه نظرية شعرية، كان من ورائها منظّرا ومفكّرا وناقدا ومبدعا، فاهما لماهية شعره، معترفا بوظيفته، متحكما في أداته، دقيقا في أداء فنه؛ إذ لم يكن يقبل الارتجال ولا السرعة في النظم، فكان شعره صورة أمينة لمخزونه الثقافي، ولحياة عصره، وأرضا خصبة التقى فيها القديم والجديد، وكانت صوره تتدفق من شعاب فكره وأعماق شعوره معا كما صنع بهذه الثقافة المتنوعة طريقة متميزة في التفكير والتنظيم[1].

ولعل هذا الحكم النقدي للتطاوي فيه تفسير وتوضيح لشعرية ثقافة أبي تمام، وربما هو خير خلاصة وختام، لموضوع البحث، إذ يقول «...يبدو أنه - أبو تمام- آثر أن يستوعب، ثم يعيد ما استوعبه في صياغة جديدة وفن جديد، وهو مولع بكل جديد في عصره ولعه بالقديم، ومن هنا- أيضا- نستطيع أن نسجل لأبي تمام حق الابتكار، لا في طبيعة الاستقراء التي قام بها جوالا أو جوابا بين الأصول فحسب، بل في طبيعة الأداء أيضا، وكيف نهض بها بصورة جادة، لم تقف عند حد الاقتباس ربما لسهولته بقدر ما آثرت البحث عن الصعب، وتحويل المادة الثقافية إلى شكل فني عميق، يدخل في نسق الصياغة دون قهر ولا نفور، بل يزينها، ويضيف إليها، حين يجيد الشاعر الاختيار، ويتمثل ما يأخذ، ويحسن الأداء تصويرا وتقريرا في آن واحد»[2].

هذه بعض الأحكام أو المواقف والآراء النقدية المنتقاة، للناقد عبد الله التطاوي، التي تبدو مهمة في موضوع شعرية ثقافة أبي تمام، وقد جمع فيها بين حديثه عن فكر أبي تمام، المعقد، المبني على ثقافة عصره، وعن مزاوجته بين القديم والجديد، وتوليده من خلال هذا للجديد المتجدد البكر المبتكر، وعن خلقه الإبداعي، وشعريته، وحداثته، وأثر ثقافته المتنوعة في تكوين عبقريته، وتنظيم مادة فكره، وقدرته على صهر هذه الثقافة في ذهنة الوقاد اللامع، ومزجها بخياله المجنّح، الناتج عنها في الوقت ذاته، وتشكيل صوره الشعرية العميقة.

---

[1]- نفسه.ص ص7، 61، 62.

[2]- نفسه. ص53.

الخـــــاتمة

الخاتمة

بعد رحلة بحثية شاقّة وشيّقة، في رحاب "شعرية الثقافة لدى أبي تمام في حكم النقد العربي الحداثي"،كان لزاما ككل بحث آخر، أن يرسى بها عند مجموعة نتائج، هي كالآتي:

1. بحث الشعرية في التراث النقدي والبلاغي يستوجب استنتاجها؛ ذلك أنهم لم يقصدوا دراستها بجدية وإنما اكتفوا بالإشارة إليها ضمن مفهوم الشعر، حيث لا يمكن الفصل بينهما، فهي لديهم ما يجعل من الشعر شعرا. وهذا ما جعل بحثها كأنه دراسة في مفهوم الشعر.
2. تنفتح الثقافة على عدة مجالات وعلوم مما يجعل مفهومها متعددا ومتشعبا، ولكن المصطلح واحد، وهذا ما طرح إشكالية في المفهوم.
3. تتفاعل الثقافة مع الأدب والنقد موغلة في أسسهما، فهي روح الأدب، وهي التي أحدثت نقلة نوعية في النقد من الأدبي إلى الثقافي.
4. عُدَّ الشعر عند العرب قديما راعيا وحاميا لثقافة، فهو ديوانهم، و الناظر في شعر أبي تمام يجده مشحونا بالثقافة، على غير عادة من سبقه من الشعراء، ليس هذا وحسب بل إنه أجاد استثمارها في شعره، وبه زاوج بين الثقافة والشعرية النابعة في أصلها من ثقافته سواء الفنية أو المعرفية.
5. شعرية أبي تمام حصيلة لقاء إبداعي بين الذخيرة الثقافية والموهبة الفنية التي تعتبر من ثقافة الشاعر أيضا، لقد كان مبدعا باستحقاق وجدارة حينما أنتج من ثقافته خصائص شعرية نوعية تفيض بالشعرية العذبة؛ فالتضاد كأهم عنصر في البديع تساهم ثقافته في إنتاجه إلى جانب قدرته البلاغية، وبخاصة ثقافته الفلسفية التي أفرزت ما سماه " بنوافر الأضداد" حيث تعد أهم خاصية تنبع منها شعرية الفجوة: مسافة التوتر في شعره.
6. المتخيل الثقافي يسهم بدور كبير في تشكيل صوره الشعرية غير المألوفة، التي أغرق فيها فأبهرت النقاد والدارسين وحيرّتهم، فهي صور شعرية مركبة المعنى؛ ذلك المعنى الذي لا تصل إليه في وضوحه إلا بعد الغوص والتعمق ومجاراة الشاعر ثقافيا.

7. يجمع أبو تمام بين صورتين أو أكثر أحيانا في البيت الواحد، فينطلق من المعقد إلى البسيط ومن الغموض إلى الوضوح وبذلك يلزم المتلقي بالتدرج في الفهم، و بالتالي تصبح لذته أكثر من واحدة في وقت واحد.

8. تمتع أبو تمام بقدرة تحويل سحرية، فقد حول الثقافة كنص غائب إلى نص حاضر(بنية سطحية) يحمل نصا غائبا(بنية عميقة)، و من خلال تفاعله مع النص الغائب بما هو ذخيرة ثقافية استطاع أن ينتج نصا بكتابة شعرية جديدة تشكله علاقة الحضور والغياب.

9. أضاف إلى موهبته الفنية الفذة ثقافته المتنوعة، لينتج أهم خاصية حداثية مميزة لشعره والمتمثلة في الغموض.

10. تجلت شعرية الثقافة لدى أبي تمام بوضوح في مذهب البديع، حينما قام بعملية الشعرنة؛ أي تحويل ما يتعلق بحياة المجتمع العباسي العامة ، وبشخصيته إلى إبداع في شعره؛ فكان شعره فسيفساء من الثقافات، وزخارف من الألفاظ، ومفارقة وتعقيدا في المعاني والصور الشعرية، حتى كأن القصيدة عند أبي تمام بناء معماري أو قصر مشيد محكم فيه من الهندسة والتنميق والنمنمة والتعقيد والتناقض والانسجام...الخ.

11. بهذه الثقافة الفنية، والمعرفية، المنصهرة في ذهنه، استطاع أن يبدع في قصيدة المديح ويكسبها شعرية خصبة، فالمديح عنده ثقافة قبل أن يكون إبداعا.

12. شكّل أبو تمام من هذه الثقافة بعد أن سكب عليها موهبته الفنية، شعريته وحداثته، وبالتالي أكسب نصه قيمته، ذلك أن النص يكسب قيمته من حداثته في عصره، والحداثة لديه ثقافة قبل أن تكون إبداعا متميزا.

13. لم تكن ثقافة أبي تمام كما يظن الكثير حشوا أو مادة عاطلة لا فعالية لها، وإنما كانت المادة الخام التي شكل منها شعره وخاصة شعر المديح الذي أخذ مساحة ثلاثة أجزاء من ديوانه، وكذا حداثته و عناصر الإبداع في شعره، وما ينبجس منها من شعرية مدهشة.

14. بعد هذا الإسهام الهائل للثقافة في تكوين إبداع أو شعرية شعر أبي تمام، وبعد الاستثمار البارع لهذه الثقافة من طرف أبي تمام، تأكدت حجة أصحابه؛ فالشاعر العالم أفضل من الشاعر غير العالم.

15. تنطلق شعرية حداثة أبي تمام بما هي ثقافة اختلاف ومغايرة أو ثقافة تجديد، من رؤية إبداعية يلتمس الشاعر من خلالها الإبداع وتحصيل التميز والتفوق، ولم يكن يقصد الثورة على الماضي أو القديم ورفضه، بقدر ما كانت له ثقافة أو نية التجديد والرقي بالشعر العربي إلى مستوى إبداعي عالٍ ، ومنحه أكثر قيمة بإخراجه من مستوى العامة إلى مستوى الخاصة.

16. في ثقافة المديح جدل وتوتر بين ثنائية الشاعر/ الممدوح وهو ما يجعل الهجاء مضمر نسقي/ نصوصي في المديح مما يحدث تضادا ومفارقة أو شعرية الفجوة: مسافة التوتر.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

(مرتبة ترتيبا أبجديا)

- القرآ ن الكريم (المصحف الإلكتروني، برواية حفص).

أولا: الدواوين الشعرية:

1- أبو نواس. ديوان أبي نواس. شرح، محمود أفندي واصف، ط1، المطبعة العمومية بمصر، 1898م.

2- أبو العتاهية. ديوان أبي العتاهية. ط1، دار بيروت، بيروت، 1406هـ- 1986م.

- أبو تمام، الطائي:

3- ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي. تح، محمد عبده عزام، دار المعارف، 1964م.

4- ديوان الحماسة. شرح وتعليق. يحي الشامي. ط1، دار الفكر العربي، بيروت – لبنان، 2007م.

5- همزيات أبي تمام. تح وشرح، عبد السلام محمد هارون، ط1، مطبعة المعارف ومكتبها بمصر، د ت.

– بشار بن برد:

6- ديوان بشار بن برد. تح، محمد الطاهر بن عاشور. ط1، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007م.

7- ديوان بشار بن برد. شرح وتكميل، محمد الطاهر بن عاشور.ط1، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1386هـ- 1966م.

8- جميل. ديوان جميل. جمع وتحقيق، حسين نصار. مكتبة مصر، القاهرة، د ت.

9- جرير والفرزدق. كتاب النقائض. ط1، ليدن، بريل1908

10- جرير. ديوان جرير. ط1، دار بيروت، بيروت، 1406هـ- 1986م.

11- الزوزني، أبو عبد الله، الحسين بن أحمد بن الحسين. شرح المعلقات السبع. ط1، دار الآفاق، دت.

- الحطيئة.

12- شعر الحطيئة. تح، عيسى سابا. ط1، مكتبة صادر، بيروت، د ت.
13- ديوان الحطيئة. رواية وشرح ابن السكيت، دراسة وتبويب مفيد قميحة. ط1، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1413هـ - 1993م.

14- حسان بن ثابت. الديوان. ط1، مطبعة المحمدية، 1281هـ .
15- مسلم بن وليد الأنصاري. ديوان صريع الغواني. رواه وشرحه أبو العباس وليد بن عيسى الطبيخي الأندلسي، تحقيق وتعليق سامي الدهان. ط3، دار المعارف، د ت.
16- مروان بن أبي حفصة. شعر مروان بن أبي حفصة. جمعه وحققه وقدم له، حسين عطوان. ط3، دار المعارف. دت.
17- المرزوقي، أبو علي، أحمد بن محمد. شرح ديوان الحماسة. تح، أحمد أمين، عبد السلام هارون. ط1، القاهرة، 1951م.
18- الفرزدق. ديوان الفرزدق. شرح، علي فاعور. ط1، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1407هـ- 1987م.
19- قيس ولبنى. تح، حسين نصار. مكتبة مصر، القاهرة، د ت.

ثانيا: المصادر

20- ابن هشام، أبو محمد، عبد الملك. السيرة النبوية. علق عليها، وخرج أحاديثها، وصنع فهارسها، عمر عبد السلام تدمري. ط3، دار الكتاب العربي، بيروت، 1410هـ- 1990م.
21- ابن طباطبا، محمد بن احمد، العلوي. عيار الشعر. تح، عباس عبد الستار ومراجعة نعيم زرزور. ط2، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 2005م
22- ابن ماجة، أبي عبد الله، محمد بن يزيد القزويني. سنن بن ماجة. حكم على أحاديثه وآثاره وعلّق عليه، محمد ناصر الدين الألباني. ط1، مكتبة المعارف، الرياض، دت.

- ابن المعتز، عبد الله:

23- البديع. تح، محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة ومطبعة الحلبي، مصر، 1945م.

24- طبقات الشعراء. تح، عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، مصر، 1956م.

25- ابن سينا. فن الشعر من كتاب الشفاء (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو). تح، عبد الرحمان بدوي. ط2، دار الثقافة، بيروت، 1973م.

26- ابن سلام، الجمحي. طبقات فحول الشعراء، (ليدن، 1913). تح، محمود محمد شاكر. ط1، مطبعة المدني، القاهرة، د ت.

27- ابن قتيبة، أبو محمد، عبد الله بن مسلم. الشعر والشعراء. بيروت، 1964م.–

- ابن رشد:

28- تلخيص كتاب النفس. تح، أحمد فؤاد الأهواني. ط1، النهضة المصرية، القاهرة، 1950م.

29- كتاب الشعر، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر(ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو). تح، عبد الرحمان بدوي. ط2، دار الثقافة، بيروت، 1973م.

- ابن رشيق ، أبو علي، الحسن القيرواني:

30- العمدة في صناعة الشعر ونقده. تح، صلاح الدين الهواري. ط1، دار الهلال، بيروت، 1995م.

31- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تح، محمد محي الدين عبد الحميد. ط4، دار الجيل، بيروت، 1972م. ج1.

32- ابن خلدون، عبد الرحمان. مقدمة العلامة ابن خلدون. ط1، دار الفكر، بيروت- لبنان، 1424هـ- 2004م.

33-الأصمعي. الأصمعيات. تحقيق وشر ح، أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون. ط3 ، دار المعرفة، مصر، د ت.

34- الأصفهاني، أبو الفرج، علي بن الحسين،. كتاب الأغاني. دار إحياء التراث العربي، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، د ت(طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب).

35- الباقلاني، أبو بكر، محمد بن الطيب. إعجاز القرآن. تح، السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، د ت.

36- البغدادي. تاريخ بغداد. ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، د ت.

- الجاحظ، أبو عثمان، عمر بن بحر:

37- البيان والتبيين. تح، عبد السلام هارون. ط7، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1418هـ - 1998م.

38- كتاب الحيوان. تح، عبد السلام هارون. ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1938-1945م.

39- الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز. تح، عبد السلام محمد هارون. ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1984م.

40- الجرجاني، القاضي. الوساطة بين المتنبي وخصومه. تح، محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، 1966م.

41- الطبري، أبو جعفر، محمد بن جرير. تاريخ الطبري، تاريخ الرسل والملوك.تح، محمد أبو الفضل إبراهيم. ط2، دار المعارف بمصر، دت. ج3.

42- المبرد، أبو العباس، محمد بن يزيد.الكامل. تح، محمد أحمد الدالي. ط3، مؤسسة الرسالة، 1418 هـ - 1997م.

43-مسلم، أبو الحسين بن الحجاج، النيسابوري. صحيح مسلم. شرح النووي. ط1، دار بن الهيثم، 2003م.

44- المفضل الضبي. المفضليات. تحقيق وشرح، أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط1، دار المعارف. د ت.

- الفارابي:

45- كتاب الحروف. تح، محسن مهدي. ط1، دار المشرق، بيروت، 1970م.

46- كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة. تح، ألبير نصري نادر. ط4، دار المشرق، بيروت، 1982م.

47- الصولي، أبو بكر. أخبار أبي تمام. تح، خليل محمود عساكر وآخرين. طبع المكتب التجاري، د ت.
48- القالي، أبو علي. ذيل الأمالي. ط1، دار الكتب، 1926م.
49- قدامة بن جعفر، أبو الفرج. نقد الشعر. تح، محمد عبد المنعم خفاجى. ط1، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، د ت.
50- القرطاجني، حازم. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تح، محمد الحبيب بن الخوجة. ط1، تونس، د ت.
51- القرشي، أبو زيد محمد بن الخطاب. جهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام. تح، علي محمد البجاوي. ط1، نهضة مصر، 1981م.
52- الشنقيطي، أحمد بن الأمين. المعلقات وأخبار قائليها. ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1413هـ-1993م.

- الآمدي، الحسن بن بشر:

53- الموازنة بين أبي تمام والبحتري. تح، أحمد صقر. ط2، دار المعارف، مصر، 1972م.
54- الموازنة بين الطائيين. تح، محمد محي الدين عبد الحميد. ط5، دار المسيرة، بيروت، 1987م.

ثالثا: الكتب العربية

55- إبراهيم محمود خليل. النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك. ط1، دار المسيرة، 1424هـ - 2003م.
56- إبتسام مرهون الصفار، ناصر حلاوي. محاضرات في تاريخ النقد عند العرب. ط1، دار جهينة، عمان، 2006م.

- أدونيس، علي أحمد سعيد أسبر:

57- الشعرية العربية، محاضرات ألقيت في الكوليج دو فرانس، باريس، أيار1984. ط1، دار الآداب، بيروت، حزيران (يونيه) 1985م.

58- أمس المكان. ط1، دار الساقي، بيروت،1995م. زمن الشعر. ط2، دار العودة، بيروت، 1978م.
59- سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة. ط2، دار الآداب، بيروت، 1996م.
60- فاتحة لنهايات القرن. ط1، دار النهار للنشر، بيروت، 1998م.
61- كلام البدايات. ط1، دار الآداب، بيروت، 1989م.
62-الثّابت والمتحول، تأصيل الأصول. ط5، دار الفكر، 1406هـ 1986م.

63- إدريس خضير. التفكير الاجتماعي الخلدوني وأثره في علم الاجتماع الحديث. ط1، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003م.
64- أحمد أبو زيد. البناء الاجتماعي. ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1975م.

- أحمد أمين:

65- النقد الأدبي. ط4، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، 1967م.
66- ضحى الإسلام. ط9، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، 1972م.

67- أحمد بن نعمان. هذه هي الثقافة. ط1، شركة دار الأمة، د ت.
68- أحمد حسن الزيات. تاريخ الأدب العربي. ط1، دار نهضة مصر، الفجالة ـ القاهرة، دت
69- أحمد يوسف. القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة. ط1، منشورات الاختلاف، 2003م.
70- إحسان عباس. تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ط1، دار الشروق،2006م.
71- أحسن مزدور. مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية. ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 1425هـ - 2005م.

-ايليّا الحاوي:

72- في النقد والأدب. ط5، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1986م. ج2.
73- في النقد والأدب. ط2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1986م. ج3.

74- أنيس المقدسي. أمراء الشعر العربي في العصر العباسي. ط5، دار العلم للملايين، بيروت، 1961م.

75- الأخضر جمعي. نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين. ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999م.

76بسّام قطوس. استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي. ط2، عالم الكتب، د ت.

- بشير تاوريريت:

77- استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم. ط1، دار الفجر للطباعة والنشر، مكتبة اقرأ، قسنطينة- الجزائر، 2006م.

78- الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية. ط1، دار رسلان، 2008م.

79- محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر. ط1، دار الفجر، 1428هـ- 2006م.

80- جابر عصفور. مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي. ط3، بيروت، دار التنوير للطباعة و النشر، 1983م.

81- جورج غريب. عصر بني أمية، نماذج شعرية محلّلة. ط3، دار الثقافة، بيروت– لبنان، 1978م.

82- جمال الدين بن الشيخ. الشعرية العربية، تتقدمه مقال حول خطاب نقدي. تر، مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ. ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، 1996م.

83- وهب أحمد رومية. شعرنا القديم والنقد الجديد. عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 1996م.

84- الزواوي بغوره. المنهج البنيوي، بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات. ط1، دار الهدى، عين مليلة- الجزائر،2001م.

85- حسين الواد. اللغة الشعر في ديوان أبي تمام. ط1، دار الغرب الإسلامي، 1425هـ- 2005م.

86- حسين خمري. الظاهرة الشعرية العربية/ الحضور والغياب. ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001م.

87- حسن إبراهيم حسن. تاريخ الإسلام. ط13، دار الجيل، بيروت، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1411هـ-1991م.
88- حسن البنا عز الدين. الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم. ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، 2003م.

- حسن ناظم:

89- أنسنة الشعر، مدخل إلى حداثة أخرى: فوزي كريم نموذجا. ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، 2006م.
90- مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم. ط1، المركز الثقافي العربي، 1994م.

91- حسن نجمي. شعرية الفضاء. ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 2000م.
92- حفناوي بعلي. مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن. ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007م.
93- يوسف وغليسي. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، 2008م.
94- يوسف خليف. الشعر في العصر العباسي. دار الثقافة للطباعة والنشر، 1981م.

- كمال أبو ديب:

95- جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر. ط3، دار العلم للملايين، بيروت، 1984م.
96- في الشعرية. ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987م.

97- كريب رمضان. فلسفة الجمال في النقد الأدبي، مصطفى ناصف نموذجا. ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2009م.
98- محمد بن عبد الكريم الجزائري. الثقافة ومآسي رجالها. ط2، 1993م.

99- محمد عبد المطلب. البلاغة والأسلوبية. ط1، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 1994م.

100- محمد العربي ولد خليفة. المسألة الثقافية وقضايا اللسان والهوية. ط1، منشورات شالة، 2007م.

101- محمود الربداوي. الفن والصنعة في مذهب أبي تمام. المكتب الإسلامي، دمشق، 1391هـ ـ 1971م.

102- ميجان الرويلي وسعد البازعي. دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا. ط3، المركز الثقافي العربي، 2002.

103- منى علي سليمان الساحلي. التضاد في النقد الأدبي، مع دراسة تطبيقية من شعر أبي تمام. ط1، منشورات جامعة قان يونس، بنغازي، 1996م.

104- مصطفى الصاوي الجويني. البلاغة العربية تأصيل وتجديد. ط1، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985م.

105- ناظم عودة خضر. الأصول المعرفية لنظرية التلقي. ط1، دار الشروق،1997م.

106- نجيب محمد البهبيتي. أبو تمام الطائي، حياته وحياة شعره. ط2، دار الفكر، مكتبة الخانجي، 1970م.

107- نور الدين السد. الأسلوبية وتحليل الخطاب. ط1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997م.

108- سامي مكي العاني. الإسلام والشعر. عالم المعرفة، أغسطس 1996م.

- سعيد يقطين:

109- الرواية والتراث السردي. ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.

110- انفتاح النص الروائي. ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989م.

111- سعيد مصلح السريحي. شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد. ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة - المملكة العربية السعودية، 1404هـ- 1983م.

112- السيد أحمد الهاشمي. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. ط1، دار الفكر، بيروت- لبنان، 1426- 1427هـ، 2006م.

113- السيد محمد ديب. الغموض في شعر أبي تمام. ط1، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، 1410هـ- 1989م.

114- سيد قطب. النقد الأدبي أصوله ومناهجه. ط7، دار الشروق، القاهرة، بيروت، 1413هـ - 1993م.

115- عبد الله بن حمد المحارب. أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، دراسة نقدية لمواقف الخصوم والأنصار. ط1، مطبعة المدني، القاهرة، مكتبة الخانجي بالقاهرة للنشر،1412هـ - 1992م.

116- عبد الله حمادي. الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،2001م.

- عبد الله التطاوي:

117- أبو تمام صوت وأصداء، ط1، دار قباء، القاهرة، 1998م.

118- الموقف الفكري والنقدي في إبداع أبي تمام.ط1، دار غريب، القاهرة، 2003م.

119- مداخل مبدئية إلى قراءة العصر العباسي. ط1، دار الثقافة العربية، القاهرة، 2002م.

- عبد الله الغذامي:

120- الخطيئة والتكفير. ط1، النادي الأدبي الثقافي جدة، 1985م.

121- المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف. ط1، المركز الثقافي العربي، 1994م.

122- النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية.ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب،2001م.

123- تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999م.

124- عبد الواسع الحميري. الخطاب والنص "المفهوم- العلاقة- السلطة". ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1429هـ- 2008م.

125- عبد المالك مرتاض. بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية".ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م.

126- عبد السلام المسدي. الأسلوبية والأسلوب. ط3، الدار العربية للكتاب، تونس- ليبيا، دت.

127- عبد العزيز حمودة. الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص. عالم المعرفة، الكويت، 2003م.

128- عبد العزيز سيد الأهل. عبقرية أبي تمام. ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1962م.

129- عبد الفتاح لاشين. الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام. ط1، دار المعارف، دت.

130- عبد القادر الرباعي. الصورة الفنية في شعر أبي تمام. ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م.

131- عبد الغني بارة. إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية. ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005م.

132- عبده بدوي. أبو تمام وقضية التجديد في الشعر. ط1، مكتبة الشباب بالقاهرة، دت.

133- علي البطل. الصورة في الشعر العربي. ط1، دار الأندلس، بيروت، 1980.

134- عمر أوكان. اللّغة والخطاب. ط1، إفريقيا الشرق، 2001م.

135- فاتن محمد شريف. الثقافة والفلكلور. ط1، دار الوفاء، 2008 م.

- صلاح فضل:

136- بلاغة الخطاب وعلم النص. ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992م.

137- نظرية البنائية في النقد الأدبي. ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، 1980م.

- شوقي ضيف:

138- الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ط11، دار المعارف، د ت.

139- العصر الجاهلي. ط8، دار المعرفة بمصر، د ت.

140- العصر الإسلامي. ط20، دار المعارف.2002م.

141- العصر العباسي الأول. ط6، دار المعارف بمصر، د ت.

142- توفيق الزيدي. مفهوم الأدبية في التراث النقدي. ط1، سراس للنشر، تونس،1985م.
143- ثناء أنس الوجود. دراسات تحليلية في الشعر القديم. ط1، دار قباء، 2000م.
144- ثريا عبد الفتاح ملحس. القيم الروحية في الشعر العربي، قديمه وحديثه. ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

رابعا: الكتب المترجمة

145- أوزوالد ديكرو، وجان ماري سشايفر. القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان. تر، منذر عياشي. ط2، المركز الثقافي العربي، 2007م.
146- ايكه هولتكرانس. قاموس الانثروبولوجيا والفلكلور. تر، محمد الجوهري، حسن الشامي. دار المعارف، مصر، 1973م.

147- أرسطو طاليس. في الشعر. نقل بشر متى بن يونس الغنائي، ترجمة وتحقيق، شكري عياد. ط1، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1386هـ ـ 1967م.

148- جوليا كريستيفا. علم النص. تر، فريد الزاهي. ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1997م.

- جون كوهين:

149- النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، اللغة العليا). ط1، ترجمة وتقديم وتعليق، أحمد درويش. دار غريب ، 2000م.
150- بنية اللغة الشعرية. تر، محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، 1986م.

151- جونثن كاللر. مدخل وجيز إلى نظرية الأدب. تر، خميسي بوغرارة. ط1، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة،2007م.
152- جيرار جينيت. مدخل لجامع النص. تر، عبد الرحمان أيوب. ط2، دار توبقال، المغرب، 1986م.

153- دفيد صمويل مرجليوث. أصول الشعر العربي. ترجمة وتعليق ودراسة، إبراهيم عوض. ط1، دار الفردوس، 1428هـ - 2006.

154- كارل بروكلمان. تاريخ الأدب العربي. تر، عبد الحليم النجار. ط5، دار المعارف، د ت.

155- مالك بن نبي. مشكلة الثقافة. تر، عبد الصبور شاهين. ط4، دار الفكر المعاصر، بيروت- لبنان، 2000م.

- رولان بارت:

156- الدرجة الصفر للكتابة. تر، محمد برادة. ط1، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1953م.

157- درس السيميولوجيا. تر، عبد السلام بن عبد العالي. ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986م.

158- رومان ياكبسون. قضايا الشعرية. تر، محمد الولي ومبارك حنون. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، 1988م.

159- رينيه ويليك، واستن وارين. نظرية الأدب. تر، محي الدين صبحي. ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981م.

- تزيفطان طودوروف:

160- الشعرية. تر، شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة. ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، 1987م.

161- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس. تر، إبراهيم الخطيب. ط1، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982.

خامسا: الكتب الأجنبية

162- De Saussure, F. Course in General Linguistics. Trans, Wade Baskins. Glas -gow, William Collins Sons and Co, 1947

163- Gérard Genette. Figures 1. Editions du Seuil, 1966.

164- O, Ducrot, T, Todorov . Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage. Editions du Seuil, Paris, 1972.

165- ROBERT Paul. Dictionnaire et Analogique de la langue Française.

166- Taylor. Primitive Culture. on Mrray London, 1903.

سادسا: المعاجم والموسوعات

167- ابن منظور. لسان العرب. دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1995م.

168- أحمد مطلوب. معجم مصطلحات النقد العربي القديم. ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، 2001م.

169- أندريه لالاند. موسوعة لالاند الفلسفية. تر، خليل أحمد خليل. ط1، منشورات عويدات، بيروت- باريس.

170- مجمع اللغة العربية. المعجم الفلسفي. ط1، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1403هـ- 1983م.

171- نبيل راغب. موسوعة النظريات الأدبية. ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، 2003م.

سابعا: الرسائل الجامعية

172- مشري بن خليفة. بناء القصيدة في النقد العربي الحديث. رسالة ماجستير. معهد الآداب واللغة العربية، جامعة الجزائر،1994م.

173- نور الدين السد. الأسلوبية في النقد العربي الحديث. أطروحة دكتوراه. قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1994م.

ثامنا: المجلات والدوريات

174- مجلة الموقف الأدبي، ع371، س31، آذار 2002م.

175- مجلة محاور، مجلة النقد الأدبي والدراسات الثقافية، ع1، يونيه 2004.

176- مجلة معارف. المركز الجامعي البويرة، الجزائر، ع1، 2006م.
177- مجلة علامات في النقد. نادي جدة الثقافي، جدة- المملكة العربية السعودية، ج18، مج5، 1990م.
178- مجلة الفكر العربي. ع25، فبراير1982م.
179- مجلة المخبر. منشورات قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة- الجزائر، ع3، 2006م.

فهرس الموضوعات

المحتويات

المقدمة..... أ- ز

الفصل الأول: الشعرية والثقافة

المبحث الأول: الشعرية في التراث النقدي والبلاغي..... 12- 23

المبحث الثاني: الشعرية الحداثية بين المفهوم والإشكالية.....24- 39

أولا: مفهوم الشعرية في النقد الحداثي.....24- 35

ثانيا: الشعرية إشكالية المفهوم و المصطلح.....35- 39

المبحث الثالث: انفتاح مفهوم الثقافة وتفاعلها مع الأدب والنقد.....40- 56

أولا: انفتاح المفهوم وإشكالية المصطلح.....40- 45

ثانيا: تفاعل الثقافة مع الأدب والنقد.....45- 56

الفصل الثاني: المورث الثقافي في الشعر قبل أبي تمام

توطئة.....58-59

المبحث الأول: ثقافة الشعر في العصر الجاهلي..... 60- 68

المبحث الثاني: ثقافة الشعر في العصر الإسلامي.....69- 91

المبحث الثالث: ثقافة الشعر في العصر العباسي قبل أبي تمام.....92- 102

الفصل الثالث: شعرية ثقافة أبي تمام في ضوء آليات النقد الحداثي

توطئة..... 104- 105

المبحث الأول: شعرية التضاد بين الأدبي والثقافي.....106- 121

المبحث الثاني: شعرية المتخيل الثقافي في شعر أبي تمام بين تشكيل الصورة والغموض.....122- 147

أولا: المتخيل الثقافي وتشكيل الصورة الشعرية..... 122- 143

1- المتخيل الثقافي الديني.....123- 129

2- المتخيل الثقافي التاريخي.....129- 134

3- المتخيل العلمي والفلسفي.....134- 137

4- المتخيل الثقافي الأدبي.....137- 141
ثانيا: المتخيل الثقافي وظاهرة الغموض في شعر أبي تمام..... 142- 147
المبحث الثالث: شعرية التناص في شعر أبي تمام بين الحضور والغياب..... 148- 157
أولا: شعرية الحضور/ النص الحاضر..... 151- 153
ثانيا: شعرية الغياب/ النص الغائب.....153- 157
المبحث الرابع: الانزياح في النسق الثقافي لدى أبي تمام من العمود إلى البديع.....158- 167
أولا: جدلية عمود الشعر عند أبي تمام 159- 162
ثانيا: التحليل الثقافي لثقافة البديع لدى أبي تمام..... 163- 167

الفصل الرابع: ثقافة الحداثة والمديح لدى أبي تمام في حكم النقد العربي الحداثي

توطئة..... 169
المبحث الأول:الحداثة في شعر أبي تمام بين الرفض والقبول.....170- 178
أولا:موقف أدونيس من الحداثة الشعرية لدى أبي تمام.....170- 178
- ثقافة الاختلاف والمغايرة في شعر أبي تمام.....172- 176
- ثقافة الزمنية والتجاوز في شعر أبي تمام.....176- 178
ثانيا:موقف الغذامي من الحداثة الشعرية لدى أبي تمام.....179- 190
- رفض النسق المتسلط وإعلان النسق المفتوح.....179- 182
- شهوة الأصل ورجعية الحداثة.....183- 190
المبحث الثاني: ثقافة المديح لدى أبي تمام من النسق المضمر إلى مسافة التوتر الجمالية..... 191- 213
أولا: النسق المضمر في شعرية ثقافة المديح.....191- 199
ثانيا: شعرية ثقافة المديح/ الفجوة: مسافة التوتر.....200- 210
على سبيل الخلاصة: شعرية ثقافة أبي تمام في حكم عبد الله التطاوي.....211- 213
الخاتمة.....215- 217
قائمة المصادر والمراجع.....219- 233
فهرس الموضوعات.....235- 236

الملخص

أريد بهذه الدراسة في شعر أبي تمام، توضيح ثلاثة عناصر من صميم العنوان، الأول يتمثل في الشعرية والثقافة أو شعرية الثقافة، وما فتح ها الباب للمناقشة هو ما ألفي من نظرة ضيقة للدارسين في علاقة الشعرية بالثقافة، بداية من تضليل اهتمام الباحثين عن علاقة الشعر بالثقافة، التي سعى النقاد القدامى لإثباتها وترسيخها في مقولاتهم الخالدة.

ولكن يبدو أن التوجهات النقدية الحداثية انشغلت بما هو ذأكثر عمقا في شأن الثقافة وعلاقتها بالشعر، فركبت موجة قائظة من بحر الثقافة، تعرف بالأنساق الثقافية المضمرة، فالشعر ديوان العرب، وشعرية الثقافة تنطلق من شعرنتها؛ إذ يمكن القول أن الشعر، ثقافة أو محصول ثقافي مركب من الثقافة الفنية والثقافة المعرفية، لذا يقرأ الخطاب الشعري بوصفه علامة كذلك، لا بوصفه خطابا جماليا وحسب، وهذا ما أعلنه شعر أبي تمام بقوة إبداعه المنبثق عن الثقافة.

فالثقافة مركب إبداعي لدى أبي تمام، من شأنه أن ينتج الشعرية أو يطورها، وهي شحنة فكرية معرفية إبداعية مميزة، وليست معرفة ذهنية للشاعر، محدودة وجافة لا تتعدى وظيفتها الإبلاغية، إلى الوظيفة البلاغية الجمالية المشحونة بطاقة الشعرية، وهو ما نجح فيه أبو تمام، حيث وظف قدراته العقلية في استدراك ثقافته وتنميتها، ثم مزجها بموهبته الفنية الفذة النابعة من ثقافته الفنية، وبه تمكن من إنتاج الشعرية أو أهم الخصائص الفنية المميزة لشعره، وهي ما جعلت شعره يرقى إلى مستوى الفحولة. وهذا هو العنصر الثاني المتمثل في شعرية ثقافة أبي تمام.

ولقد تعددت محاولة توضيح وتأكيد شعرية ثقافة أبي تمام في مجموعة من الآليات الحداثية انطلاقا من شعرية التضاد بين الأدبي والثقافي، والمتخيل الثقافي بين تشكيل الصورة الشعرية و إنتاج خاصية الغموض الحداثية، وآلية التناص بين الحضور والغياب انطلاقا من النص الغائب كذخيرة ثقافية قام أبو تمام بإعادة نصنصتها وتشكيل نصه الحاضر أو الكتابة الإبداعية الجديدة، وإثبات حضوره على مستوى نصه الإبداعي، ثم المرور بظاهرة البديع التي أثارت جدلا نقديا حادا، ومحاولة إثبات شرعية خروج أبي تمام إلى البدعة من خلال خروجه

عن عمود الشعر بما هو سنة في المعتقد النقدي العربي القديم، ويعد هذا من منظور النقد المعاصر ظاهرة انزياح، وذلك استئناسا بآليات التحليل الثقافي/ شعرية الثقافة.

بينما يتوجه الاهتمام الثالث إلى مناوشة ومناقشة شعرية الثقافة لدى أبي تمام في حكم النقد العربي الحداثي، وكان مثير الدراسة والجدل الناقد عبد الله الغذامي المتبني للنقد الثقافي، حيث كان لأبي تمام نصيبا غير قليل من اهتماماته، ولكن الملحظ المهم في إجرائه النقدي على شعرية ثقافة الحداثة وثقافة المديح لدى أبي تمام، هو تعلقه قبل الشروع في الدراسة بآليات النقد الثقافي وتشبثه بالنظر النقدي بعين غربية، حتى كأن النص الشعري الأبي تمامي هو ميدان تجربة لهذه الآليات وتقبيح ما ليس بقبيح، قبل أن يكون آيلا به إلى تحقيق وجهة نظر نقدية منصفة ومجدية تلم من حولها بما أوتيته من الدقة النقدية.

كما كان أدونيس من المهتمين بشعر أبي تمام حيث يعده رمزا حداثيا، لذا اجتهد في إثبات شعرية الحداثة في شعره، وهي حداثة بطبيعة الحال منبثقة عن الثقافة والموهبة الفنية الفذة للشاعر، كما أعلن الصوت النقدي النسوي، الذي مثلت الناقدة ثناء أنس الوجود إحدى عرصاته في هذا البحث، إعجابه بثقافة المديح لدى أبي تمام، حيث حاولت الناقدة توضيح شعرية ثقافة المديح لدى أبي تمام، وذلك بتتبع الثنائيات في قصيدة مدحية للشاعر اعتبرتها نموذجا، وهذه الثنائيات تنبع عنها شعرية الفجوة مسافة التوتر.

Résumé

Je veux cette étude dans la poésie d'Abou Tammam, préciser les trois éléments du noyau du titre, le premier est représenté dans la poésie et de la culture, de la culture poétique, et ouvrir sa porte à la discussion est ce que deux mille de la vision étroite des étudiants dans le cadre de la culture poétique, le début de la manipulation de l'attention des chercheurs sur la relation de culture des cheveux , qui a cherché à prouver les critiques anciennes et établies dans le Mcolathm éternelle.

Mais il semble que les tendances modernistes de trésorerie préoccupés par ce qui est Zokther profondeur sur la culture et de sa relation à la poésie, alors je suis un Qaizp vagues de la mer de la culture, connu de telles modalités d'intégration culturelle, les cheveux Arabes Bureau, et de la culture poétique provient Carntha; On pourrait faire valoir que la poésie, la culture, complexe de culture culturelle de la culture artistique de la connaissance et de la culture, de sorte qu'il se lit comme un signe du discours poétique ainsi, non comme esthétique, selon une lettre, et que ce qui a été annoncé par Abu Tammam sentait fortement la culture pop créativité.

Creative composites avec Abu Tammam Culture, produirait une poétique ou modifier, une expédition de la connaissance intellectuelle créative distincte, et ne sachant pas la mentalité du poète, est limitée et sèche ne dépasse pas leur fonction obligations de reporting, de la fonction rhétorique poésie esthétique carte chargée, qui a succédé à Abou Tamam, où employées pour remédier à la culture mentale, le développement, et ensuite mélangé avec talent artistique extraordinaire émanant de la culture de l'art, et a réussi la production de nouilles, les caractéristiques techniques les plus importantes caractéristiques de ses cheveux, qui est ce qui a fait son ascension cheveux au niveau de la puissance. C'est le deuxième élément de la poésie dans la culture d'Abou Tammam.

Nous avons beaucoup d'essayer de clarifier et de confirmer la culture poétique d'Abou Tammam dans une gamme de mécanismes moderniste du contraste poétique entre la coopération littéraires, culturelles et imaginaires culturels entre la formation de l'image poétique et la production de moderniste ambiguïté caractéristique, et le mécanisme de l'intertextualité entre présence et absence des munitions texte absent culturelles, Abu re Tammam Nsnstha et la formation du présent texte ou écrire de nouveaux, créatifs, et de prouver sa présence au niveau du texte de création, puis de faire passer le phénomène de Badi qui a causé des déficits de trésorerie, et d'essayer de prouver la légitimité de la sortie Abu Tammam à l'innovation tout au long de la tige du cheveu, y compris un an de la croyance en espèces le vieil Arabe, et c'est critiques du point de vue du phénomène contemporain de déplacement, et que des mécanismes pour l'élaboration de l'analyse de la diversité culturelle / culture poétique.

Tout en voyageant troisième préoccupation de combat et de discuter de la culture la poésie à Abu pleinement à la gouvernance de l'moderniste monétaire arabe, a été étude passionnante et critique débat Abdullah Algmami adoptant de la critique culturelle, où le père avait un partage pleinement quelques intérêts, mais Almlhz important dans la conduite de la culture poétique monétaire de la modernité et la culture de louange au Père pleinement, est fixé avant de commencer l'étude sur les mécanismes de la critique culturelle et l'attachement à afficher l'argent dans un western, même si le texte poétique fiers Tmami est l'expérience de terrain de ces mécanismes et offenser ce n'est pas Bakbih, avant que l'agent lui pour atteindre le point de vue de la gorge équitable et significative monétaire autour d'eux, y compris la précision Ootih de la trésorerie.

Comme Adonis s'intéresse à la poésie d'Abou Tammam tel que préparé par le symbole de la modernité, alors essayez de prouver que la poésie de la modernité dans sa poésie, qui est moderne, bien sûr, de la culture pop et poète talent artistique inimitable, comme annoncé par le son des femmes monétaire, qui a représenté la éloges de la critique présence Anas d'un Arsath dans ce de recherche, son admiration pour la culture de la louange au Père pleinement, où elle a tenté de clarifier la culture poétique de louanges de la critique au Père pleinement, qui conserve la trace des fichiers binaires dans un poème par le Midhip poète considéré comme un modèle, et ces binaires tiges par la distance écart réseau de la tension.

Abstract

I want this study in the poetry of Abu Tammam, clarify the three elements of the core of the title, the first is represented in poetry and culture, poetic culture, and open her door for discussion is what two thousand of the narrow view of students in connection with the poetic culture, the beginning of the manipulation of the attention of researchers on the relationship of hair culture , which sought to prove the critics old and established in the Eternal Mcolathm.

But it seems that the trends of cash modernist preoccupied with what is Zokther depth regarding the culture and its relationship to poetry, so I got a wave Qaizp of the Sea of culture, known such modalities of cultural embedding, hair Bureau Arabs, and poetic culture stems from Carntha; It could be argued that poetry, culture, crop cultural complex of the artistic culture of knowledge and culture, so it reads as a sign of poetic discourse as well, not as aesthetically pleasing, according to a letter, and that what was announced by Abu Tammam felt strongly creativity pop culture.

Culture composite creative with Abu Tammam, would produce a poetic or tweak, a shipment of intellectual knowledge creatively distinct, and not knowing the mentality of the poet, is limited and dry do not exceed their function reporting obligations, to the function rhetorical aesthetic charged card poetry, which succeeded in Abu Tamam, where employed to redress mental culture, development, and then mixed with extraordinary artistic talent emanating from the culture of art, and has managed the production of noodles, the most important technical features characteristic of his hair, which is what made his hair rise to the level of potency. This is the second element of poetry in the culture of Abu Tammam.

We have many try to clarify and confirm the poetic culture of Abu Tammam in a range of mechanisms modernist from the poetic contrast between the literary, cultural, and imagined cultural cooperation between the formation of the poetic image and the production of feature ambiguity modernist, and the mechanism of intertextuality between attendance and absence from the text absent ammunition cultural, Abu Tammam re Nsnstha and the formation of the text present or write new, creative, and to prove his presence at the level of the text creative, and then to pass the phenomenon of Badi which caused cash shortages, and trying to prove the legitimacy of exit Abu Tammam to innovation through out the hair shaft, including a year of belief in cash the old Arab, and this is criticism from the perspective of the contemporary phenomenon of displacement, and that mechanisms for drawing on the analysis of cultural / poetic culture.

While traveling third concern to skirmish and discuss the poetry culture in Abu fully in the governance of the Arab Monetary modernist, was exciting study and debate critic Abdullah Algmami adopter of criticism cultural, where the father had a fully share a few interests, but Almlhz important in the conduct of monetary poetic culture of modernity and the culture of praise to the Father fully, is attached before starting the study mechanisms of cultural

criticism and attachment to view the cash into a Western, even though the poetic text proud Tmami is the field experience of these mechanisms and offend what is not Bakbih, before the agent him to achieve the perspective of monetary equitable and meaningful groove around them including Ootih accuracy of cash.

As Adonis interested in poetry of Abu Tammam as prepared by the symbol of modernity, so try to prove that poetry of modernity in his poetry, which is modern, of course, pop culture and artistic talent inimitable poet, as announced by sound monetary Women, who represented the critical praise Anas presence of a Arsath in this search, his admiration for the culture of praise to the Father fully, where she tried to clarify the poetic culture of critical praise to the Father fully, that keeps track of the binaries in a poem by the poet Midhip considered a model, and these binaries stems by the lattice gap distance of the tension.