جامعة البحرين
المكتبة
LIBRARY
University of Bahrain

جامعة البحرين

كلية الآداب

قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية

حركية العدول واختراق النسق

دراسة تحليلية في عمود الشعر

بحث مقدّم لإكمال متطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

إعداد الطالب : خطاب سلماق أحمد

الرقم الجامعي : 19963182

إشراف الدكتور : عبد الكريم مخلف الهيتي

السنة الجامعية : 2003 ــ 2004





طه 114

الإهداء

إلى روح والدي الطاهرة ... أستاذي الأول

إلى كل من كان سببا في خير لي ...

منذ...

والى الأبد

مقدمة

مقدمة

تنطلق دراستنا هذه من إعادة وضع "**عمود الشعر**" موضع تساؤل ، بما يتوافر لدينا من سبل المعرفة المتعددة ، ومن ضروب الفهم والتأمل المتاحة ضمن ما تزخر به مناهج النقد المعاصر التي استنهضت مقدرة القارئ في التقصي والاستكشاف.

فإذا كان " **عمود الشعر** " قد تأسس بدافع تأصيل قاعدة نصية تكون بمثابة المرجعية النقدية لكل إبداع شعري ، فإن ذلك لم يمنع من تصدع تلك القاعدة ؛ وهو الأمر الذي ما يزال يدور حوله النقاش ، ويحتدم بشأنه الجدل.

ولكن السؤال الجوهري الذي يفجر هذه الإشكالية هو: هل يمتلك النقد المعاصر الأدوات الكفيلة بتلقي واحتواء منظومة النقد التراثي في تعددها، وتراكمها، وتنوعها ، واختلافها ؟

لا أحد ينكر فضل السابقين في تمتين أصول النقد العربي ، والحفاظ على ثقافة الأسلاف ، ورؤيتهم في ما يتعلق ببنية الخطاب الشعري . غير أن التمسك بهذه الأصول واعتبارها نموذجا أسمى ، ومثالا يحتذى ، كان مدعاة للانحراف عنها، والتحول إلى ابتداع أفق شعري مغاير.

ولاشك في أن الفضل الأكبر في ذلك التحول يعود إلى نشوب الاختلاف حول البحتري وأبي تمام ،وأيهما أفضل. والأهم من ذلك هو رفع النزاع الشعري إلى جموع المتلقين . وكان ذلك أول خطوة لولادة القارئ ، وتثمين حضوره في الوعي النقدي . أما جوهر ذلك النزاع الذي أثاره الآمدي في " **الموازنة** "، فيتمثل في تعارض الرؤية الشعرية بين أبي تمام في جنوحه إلى [**الصنعة ، والتأمل والفكر**] ، وبين البحتري في اعتماده على [**الطبع ، وبساطة العاطفة ، والشعور**].

ومن ثمة جرى التفكير في كسر عمود الشعر واختراق أفق التلقي ، وانشق الناس فريقان: فريق يتطلع إلى الجديد ، ويرغب في التحديث ، وينشد الابتكار. وفريق يصر على الاحتذاء ، ويرفض الخروج على مذاهب الأولين ، ويفضل الإبقاء على سنة السلف.

وإذا كان الآمدي قد أشاع فكرة عمود الشعر ، ومن شاطره في ذلك أمثال القاضي الجرجاني ، فإن المرزوقي قد استكمل مبادئه وأدرجها في سبعة أبواب شرحها ابن عاشور وصارت بمثابة قوانين شعرية يستجيب لها بعض الشعراء، ويعدل عنها البعض الآخر.

فهل العدول عن عمود الشعر الذي أثار جدلا ثقافيا، ومعرفيا، وذوقيا ، من شأنه أن يكشف عن بعض الحقائق المتصلة بالبلاغة العربية وبأفق التلقي؟ وهل بوسعه أن يستشرف معالم كتابة شعرية واعدة ؟

اهتمت الدراسات النقدية الحديثة بمساءلة التراث البلاغي والنقدي في جوانبه المختلفة ، سواء بغرض استغلال القيم النابضة فيه ، أم بنية استقراء موضوعيتها أو لا موضوعيتها في استجابتها للخطاب الشعري. ومن الأرجح أن المحاولات التي تناولت "عمود الشعر" لم تخرج عن ثنائية [**القديم / الجديد**]. فعلى الرغم من اختلاف وجهات النظر، وطرائق التحليل ، فإن معظم ما صدر عن تلك المحاولات من أحكام ، ظلت متمسكة بوضع الإشكالية في إطار جدلي تسوغه مقولة " **المحدث** " المفارق " **للمعهود** ".

وقد تعمق الباحثون في قضايا النقد الأدبي، في نظرية عمود الشعر ، وذهبت آراؤهم في اتجاهين :

الأول : عمودي يتسم بالطابع التاريخي ويفصل في إطار ذلك ، بين القديم والجديد ، زمنيا.

والثاني : أفقي يتميز باستخلاص الرؤية من السياق المعرفي.

وإذا كنا لا نشك في أهمية كلا الاتجاهين في استيعاب الدرس التراثي، فإننا نعتقد في عمق الاتجاه الثاني الذي يتجاوز مجرد تعليل الظاهرة الأدبية إلى احتواء تحولاتها المتعاقبة.

إذا كان المنهج هو انعكاس مباشر لطرائق التفكير التي ينشدها الباحثون ، فإن أهم ما ينجم عن هذه الطرائق من نتائج لا يعدو كونه مجرد احتمالات وليس حقائق نهائية .

ولذلك ، فإن مختلف الاتجاهات النقدية تميل إلى ترجيح البحث التاملي الذي يعتمد على قدرة الباحث التحليلية ، وأفقه المعرفي ، أكثر مما يعتمد على المعطى النظري الجاهز. أضف إلى ذلك استقلالية المنهج في اختيار الرؤية الكفيلة باستغلال كل موارد المعرفة والفكر.

ضمن هذا التصور، نحاول ــ في دراستنا هذه ــ تطوير آليات استقراء لا تنطلق من يقين مسبق ، ولكنها تستند إلى أفق تأملي ، يقتدي بكل ضروب الفهم والتأويل ، ويأخذ بكل أنواع الاستدلال . كما أننا نطمح أن يستجيب هذا التصور لأساليب المنهج الاستقرائي ، وأدواته التحليلية التي تتسم بالعمق والفعالية ، وما يقتضيه بحثنا من سبل التساؤل ، والاستنباط.

وعلى هذا الأساس وقع اختيارنا على موضوع إعادة صياغة :

" نظرية عمود الشعر "

في أفق استقرائي حداثي يطمح لأن يكون مختلفا ، وإن كان لا يدعي الاكتمال ؛ ومن ثمة جاء تقسيم الفصول والمباحث منسجما ــ إلى حد ما ــ مع الاتجاه الأفقي الذي يعمل على اختراق السياقات المعرفية من دون الاستغناء تماما عن الاتجاه العمودي، فكان الفصل الأول يشمل :

الأسس النظرية والإطار المرجعي لعمود الشعر

وقد تناولنا في هذا الفصل الأصول والمبادئ التي هيأت لقيام أسس نقدية راسخة لعمود الشعر ، واقترحنا لذلك مبحثين : يتعلق الأول بمساءلة السياق المعرفي الذي أنتج تلك المبادئ والتي تمتد إلى ثقافة الإجماع ، والبنية الذهنية في

استجابتها لقوانين الثبات ، والاتفاق على عناصر محاكاة مذهب الأولين ، والطبع، والرواية ، وأعرابية الشاعر ، بوصفها عناصر جوهرية في تأصيل معاني الشعر العربي ، وانعكاس كل ذلك على الذوق الجمالي الذي لم يتحرر أبدا من جاهزية القصيدة الجاهلية ومطابقتها لفظا ومعنى.

إن محاولة التقنين للظاهرة الأدبية ، وتأسيس نظرية في الشعرية يُعدُّ في صميم الوعي النقدي عبر كامل مراحله . ولعلها دعوة مبكرة لأصحاب عمود الشعر ،غير أنهم انطلقوا من منطلق الكمال اللغوي والبلاغي لوحدة التراث، فسيطرت بذلك فكرة " **النموذج** " أو " **القالب** " بتكريس مبادئ الالتزام بـــ " **مذهب الأوائل** " وقد تجسدت هذه القيم في منظومة نسقية مُغلقة أفرزتها البنية الذهنيـــة [**متفق الرأي**] ، وفعالية الإجماع [**مطلق الحكم**] ، وانعكس هذا على الذاكرة الذوقية التي أشبعت بمألوفية التلقي ، وانحصرت في أفقه .

أما في **المبحث الثاني** فقد حاولنا مساءلة الإطار الفني الذي لم يسلم من تلك المطلقية ؛ ذلك أنه يصدر عن ثقافة إرغامية ذات أنساق محددة تقوم على الاتفاق . وبمقدار توسع المحدثين في التجريب اللغوي راحت قوانين عمود الشعر تحاصر اللغة الشعرية في أسمى تجلياتها [**المجاز**]. وقد حاولنا تفسير ذلك بتأثير سلطة البلاغة التقليدية ؛ ووفق هذا المنظور فقد تم صياغة القوانين القسرية للتشكيل الفني بما في ذلك الإيقاع ، وأصبح لكل من الألفاظ والمعاني نسق يُحتذى به وليس للشاعر أن يعدل عنه؛ وهو الأمر الذي استدرجنا لتناول الفصل الثاني الذي تعرض إلى :

آليات اشتغال عمود الشعر

تعتبر موازنة الأمدي أحد أهم مناهج النقد التطبيقي التي برهنت على مهارة وكفاءة الرؤية النقدية بما أفرزته من آليات وأدوات إجرائية . غير أن تفعيل هذه

الأدوات بما يكفل لها نظرة موضوعية خالصة ومستقلة هو ما نعتقد أنها ظلت تفتقر إليه ؛ ومن هنا ، فقد رأينا أن نناقش مواضع القصور في تلك الرؤية . وبذلك قسمنا هذا الفصل إلى **مبحثين** يتناول الأول : اختبار آليات اشتغال عمود الشعر التي تجلت في نظام الموازنة بوصفها أسلوبا مقارنا ، اتخذ من مقاييس أخطاء الشعراء في المعاني والتراكيب والأوزان ، ومن السرقات الأدبية معايير لاستنباط الأحكام الشعرية . وقد حاولنا وضع تلك الموازنة ــ ضمن ما تتيحه لنا الأدوات النقدية المعاصرة ــ في إطار تساؤلي يتطلع إلى ربط الحاضر بالماضي ويجتهد في صياغة أفقه المعرفي الخاص . أما المبحث الثاني فإنه يقوم على مناقشة العناصر التراكمية لنمطية المعنى والمبنى التي اتخذ منها عمود الشعر معالم ارتكاز راسخة . وقد سعينا إلى استكشاف عناصر الضعف والقصور في منطق الاحتذاء الذي تحول إلى نظام قسري يلزم الشعراء بمعاييره ومبادئه الراسخة ، ممهدين بذلك لثورة الخروج على عمود الشعر ، وتصدع نظامه في انزياحات الشعر المحدث الذي استطاع أن ينتج ثقافة مختلفة ، تزكيها عناصر الانفتاح على المجهول ، والرغبة في الابتكار، والنفور من كل ما هو معهود ومألوف . ومن ثمّ فقد وُصفت ثورة أبي تمام بالخروج إلى المحال، وهو ما سنتناوله في الفصل الثالث الذي تبنى فكرة :

كسر عمود الشعر في منظور النقد المعاصر

لقد أثار التحول في الرؤية الشعرية جدلا بين أنصار مذهب الأوائل والمحدثين . كما احتدم الصراع بين الفريقين بسبب الانتقال بالمتلقي من الوضوح والإبانة إلى الغموض والالتباس. وقد كان أبو تمام أول من أحدث الصدمة الجمالية بتفجير اللغة الشعرية. ولذلك فقد اقترحنا مقاربة مسألة العدول في الخطاب الشعري وانعكاس ذلك على أفق المتلقي . ورأينا أن نقسم هذا الفصل إلى **ثلاثة**

مباحث ، يهتم **الأول** : بطرح معادلة العدول في أبعاده الكشفية ، والتشكيلية ، وما رافق ذلك من تقدم في ذوق القارئ . أما **المبحث الثاني :** فيعالج تحولات الكتابة الشعرية ، والارتقاء بفكرة التجريب في بنية ودلالة القصيدة العربية التي سجلت تطورا كبيرا على صعيدي الرؤية والتشكيل بدءا من انزياحات الشعر المحدث، ومرورا بقصيدة التفعيلة ، إلى ثورة قصيدة النثر . وفي مثل هذه الحال توقف هذا المبحث عند استفسار : موقف النقاد المعاصرين من تحولات القصيدة الشعرية من العمودية إلى النصية ؟ وإلى أي مدى تنسجم تلك التحولات مع خصائص وسمات الشعر العربي ؟.

أما **المبحث الثالث** فهو بمثابة فاتحة لصدمة المتلقي التي فجّرها الشعراء المحدثون والتي أدت في تقديرنا إلى تأسيس فعل القراءة ، بخاصة مع تقدم الأدوات التأملية والإجرائية للقارئ العربي ، وسعيه إلى مشاركة المؤلف في إنتاج النص .

وهكذا نكون قد استكملنا صياغة رؤية نقدية جديدة تهدف إلى قراءة التراث ومساءلته من جوانب مختلفة ، وإذا كانت هذه الدراسة ما تزال تحتاج إلى من يعمق استنتاجاتها ، ويضيف إلى استفساراتها ، بطرائق يراها الباحث مناسبة لتقصي حقيقة عمود الشعر قي منظور ما يستجد من مناهج .

ولذلك فليس في استطاعة هذا البحث أن يلم بكل ما يمكن أن يقال في موضوعه ، بل حاول أن يكتفي بإثارة الإشكالات التي صنعت معالمه الكبرى . وقد لا يطابق هذا المقام إلا قول الأصفهاني في كتابه " الأغاني " : " **إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتابا في يومه إلا قال في غده لو غير هذا لكان أحسن ، ولو زيد كذا لكان يستحسن ، ولو قدم هذا لكان أفضل ، ولو ترك هذا لكان أجمل ،**

وهذا من أعظم العبر ، وهو دليل على استيلاء النقص على البشر ". من حيث إن " **لكل شيء إذا ما تمّ نقصان** "

ومن هنا سيظل المجال المعرفي قائما على امتحان الخبرة ، وتحصيل المهارات ، كما أن البحث فيض من التساؤلات تظل المناهج إزاءه في تطلع مستمر.

وبعد ،،،

فإن هذا البحث ما كان له أن يكتمل لولا فضل أستاذي المشرف الدكتور عبد الكريم الهيتي الذي أقدم له خالص الشكر والثناء ، كما أقدم جزيل الشكر للدكتور علي المدني ــ رئيس قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية ، السابق ــ الذي شجعني على اقتحام آفاق هذا الموضوع على صعوبته ، ومشقته ، وكذا شكري ــ الذي لا تغني الكلمات بتصويره ــ إلى كل من أسهم من قريب أو من بعيد في وصول هذا البحث إلى ما هو عليه .

والله أسأل العصمة من الزلل والزيغ والضلال ، وأطلب منه المغفرة إن أسأت فهم جهد القدماء ، أو قصّرت في عرضه .

وبالله التوفيق .

الرفاع ــ البحرين .

3 ديسمبر 2003 .

الفصل الأول

الأسس النظرية والإطار المرجعي لعمود الشعر

المبحث الأول : السياق المعرفي لتوليد المفاهيم

المبحث الثاني : الإطار الفني وبلاغة الحصار

المبحث الأول

السياق المعرفي لتوليد المفاهيم

أ ــ البنية الذهنية وفعالية الإجماع

ب ــ الذاكرة الذوقية وألفة التلقي

أ ـ البنية الذهنية وفعالية الإجماع :

تلعب الثقافة الاجتماعية و المؤثرات البيئيـــة دورا مباشـــرا فـــي اشتراطات النص والتلقي ، لدرجة أنها تسيطر على خصـــائص الكتابـــة الأدبية و تجعلها مثالا لشمولية الذوق وفعالية الإجماع.

وتعكس الثقافة العربية أعمق هذه الممارسات وأكثرهـــا تجـــذرًا بحيث لا نكاد نستطيع الفصل بين ارتباط تطور النقد بتطـــور التـــاريخ . لأن الأفق الفكري لهذه الثقافة ظل ينطوي على مقولتين ، تتصل أولاهما بمفهوم **الإلزام [الجبر]**، و تتصل ثانيتهما بمفهوم **التقليـــد** فـــي نســـق معرفي متحد تتبني منه رؤية عالم متجاوبة : يسقط فيها الجبـــر علـــى التاريخ فتجمد فيه الحركة، ويسقط فيها التقليد على الإنسان فيفقده قـــدرة

المعرفة وإرادة الفعل [1] ، وهي الصورة الحقيقية للمجتمع التقليدي الـذي يمجّد القديم ويعتبره جوهر الأصالة ، فيرفض بذلك كل أنواع التجديـد ، وينفر منها، بل ويدعو إلى محاربتها بحجة الدفاع عن القيم المـوروثة "ولم يكن من قبيل المصادفة أن يكون أنصار الأتباع نقيضـا لأنصـار الابتداع في الأصـول الاجتماعية والفكريـة على السواء ، فهم أهل نقل يلوذون بمبدأ التقليد الذي يواجه حرية الإبداع ، ولكن على نحو انطـوى فيه مبدأ التقليد على دوال اجتماعية وسياسية وإبداعية " [2] . ففكرة سيطرة النسق لا تتعلق بنظام فكري منعزل ، بل بمجموع من الأنساق المغلقـة تسهم في تكريسها وتقويتها عناصر اجتماعيـة، وسياسـية ، وعرفيـة، وثقافية ، وتتوحد على تمكين كيانها وحضورها بنقض مـا يغايرهـا . ويمكن تلمس هذه الأنساق كما حددها أدونيس في " وحـدة الجماعـة ، وحدة النص ، وحدة الحقيقة ، وحدة السلطة ؛ تلك هي الأسس التي تقوم عليها بنية الفكر العربي السائد "[3] ، وتكمن الخطـورة فـي الاسـتجابة المطلقة لهذه الأسس والثبات عليها ، والنظر إليها مـن منظـور كمـال الأشياء المحققة في الماضي.

ويعد عمود الشعر امتدادا لمنظومة الفكر العربي برمّتـه ؛ إذ لا يمكن لأي تصور أو تناول نقدي أن يفصل بين نظم التفكير المختلفـة ،

---

[1] ينظر جابر عصفور : قراءة محدثة في ناقد قديم (ابن المعتز) ، مجلة فصول م 6 ع1 / 1985 ص 103.

[2] المرجع السابق : ص ، 103 .

[3] أدونيس : كلام البدايات ، دار الآداب ط1 / 1989 ، ص 149.

سواء ما اتصل منها بالعلوم ، أم بالفلسفة ، أم بالفن. ويمكننا ــ بالتالي ــ تصور الأصول العامة التي سبقت التمهيد لعمود الشعر ، وأسهمت في بلورة أسسه النظرية ؛ وذلك باستقراء السياق المعرفي والإطار المرجعي لتوليد المفاهيم والاصطلاح عليها.

من المسلم به أن العمل الأدبي كان وما يزال مصدرًا للتأسيس النظري . وقد سبق النقاد العرب غيرهم إلى هذه العملية ظناً منهم أن النص يشكل مرجعا لقوانين الشعر وخصائص الكتابة ، " وعلى هذا وجدنا في النقد القديم من حاول أن يتلمس أصول الشعر في خصائص القصيدة عند القدماء محاولاً أن يزن بها ــ أو من خلالها ــ أعمال الشعراء المحدثين ؛ ومن هنا فإن كلمة عمود الشعر في النقد القديم إنما تطلق على صورة الشعر القديم الجاهلي والإسلامي "[1] . وقد يكون النص الإبداعي منبعا لاستقاء القواعد الشعرية ، ولكن بشرط العراقة والقدم من حيث كون القديم هو الأجدر بالتميز والأولى بالاحتذاء . " وقد شاع لدى النقاد إطلاق اسم عمود الشعر على المعالم التي رأوا فيها أصولا عامة ، وإلى هذا العمود كان مرد الخصومة التي ثارت في النقد القديم بين أنصار القديم وأنصار الحديث ، فقد كانت الخصومة في جوهرها حول مدى التزام الشعراء بمنهج القدماء ومدى ابتعادهم عنه "[2] ، وبدءا من هذه الخصومة يتخذ عمود الشعر مفهومه المعادي لكل الأنماط المحدثة

---

[1] طه مصطفى أبو كريشة : النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث ، الشركة المصرية العالمية للنشر ط1 / 1997 ، ص 121 .

[2] المرجع نفسه ، ص ، 121 .

والأشكال المبتدعة إلى أن تحول إلى حقيقة عرفيـــة بإجمـــاع النقـــاد ، وأصبح مرجعا ثابتا في المدونة النقدية ، وصاروا " يقصدون بـــه تلـــك التقاليد المتوارثة التي سبق إليها الشعراء الأوائل واقتفاها من جاء بعدهم حتى صارت سنة متبعة، وعرفا متوارثا، وهو اصطلاح جديد ظهر فـــي العصر العباسي، وتردد منذ القرن الثالث الهجري ثم ذاع وتناوله النقـــاد في القرن الرابع "[1] .

لقد شاع بين الناس صيانة التراث ، والتمسك بمبادئـــه، والحفـــاظ عليها حتى صارت تقاس إليه كل قضاياهم ، وأبدى الجميع حرصا شديدا على التزام هذا النهج الذي قوّى صلتهم بالموروث ، وأحكم تأصيلها في نفوسهم وعقولهم ، اعتقادا أنها أصوب المسالك .

مبدأ المحاكاة :

ومما لا شك فيه أن المسائل الأدبية التي عُدت من أعقد المســـائل آنذاك ، كانت أكثر خضوعاً للأنماط السالفة ، حتى صار يفهم من عمود الشعر تلك " الأصول العامة للشعر، أو منهاج العرب في تأليفه ، وهـــو استنتاج تؤيده أقوال النقاد العرب في مؤلفاتهم النقدية التي وضعوها فـــي نقد الشعر أو في الموازنة بين الشعراء "[2] .

---

[1] علي علي صبح : عمود الشعر العربي في موازنة الآمدي ، مكتبة الكليات الأزهرية 1986، ص 45.
[2] طه مصطفى أبو كريشة : النقد العربي التطبيقي ، ص 122 .

وقد نستنتج من كل ذلك أن توليد المفاهيم لم يكن نتاج تأمل في الحاضر واستفتاء أدواته ، بل كان انصهاراً في الماضي واعتباره الحقيقة الأسمى ، لتتشكل لدى الجميع مرجعية ذات ثوابت محددة ، قوامها بنية ذهنية مغلقة مشبعة بقيم القديم ، ومجبرة على الاقتداء بمبادئ الأوائل ، واتباع سننهم ، فسيطر بذلك مبدأ **المحاكاة** والسير على نهج القدماء .

وإزاء هذه الأنماط ، وجد الشعراء أنفسهم مقيدين بنموذج مسبق تصنعه جبرية مذهبية ، وتسيره سلطة الإجماع التي تلزم الشاعر " على أن يختار كلماته ، وعليه أن يكون كذا أو كذا ، ويشترط لفصاحة اللفظة أن تأتي على الشكل الفلاني ، وهكذا. وهذه اللغة طلبية ، تأمر بفعل شئ أو تنهى عن فعل شئ آخر ، والقارئ في كل مرة يحس بنوع من النقص لا يكمله إلا الالتزام بكل ما يقال في اشتراطات النقاد . وقد قال النقاد هذا ونسوا أنهم يتعاملون مع الكلمة في ساحتها المرنة وهي ساحة الشعر"[1] .

وقد يكون هذا دليلا آخر على النظرة التعسفية للشعر التي أفرطت في التزام مبدأ المحاكاة الحرفية لكل الأنماط المعجمية ، والبلاغية، والإقرار المسبق بالألفاظ المناسبة ، والشكل الملائم ، والغرض المعهود، والمحتوى المألوف، والإيقاع المعتاد ، " ولم يقتصر الأمر على تقليد القدماء في بناء القصيدة بل امتد إلى المعاني الجزئية من أوصاف

[1] أحمد طاهر حسنين : حول روافد النقد الأدبي عند العرب ، مجلة فصول ،م6 ع1 / 1985، ص18 .

وتشبيهات . فقد كان لكل كائن من حيوان أو جماد حالا مـــن رضـــا أو غضب ، نموذج لا يعدوه " [1] إلى أن تبلور نمط مثالي مكتمل بالصـــورة التي أرادها النقاد وفرضوها على الشعراء. فظهرت اصطلاحات عديـــدة مثل " **عمود الشعر**" * " **عيار الشعر**" ** " **الميزان** "*** ، وغيرها مما يحمل دلالات النسق المغلق ، ودعوا إلى تطبيقه بحذافيره ، فهـــذا ابـــن قتيبة [213 ــ 276 هـــ] يقول: " وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين في هذه الأقسام [أقسام القصيدة المدحية] ، فيقف على منزل عامر ، ويبكي عند مشيد البنيان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر ، والرسم العافي ، أو يرحل على حمار أو بغل فيصـــفهما : لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد المياه العذبة الجواري، لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامي ، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والورد والآس ، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشـــيح والحنوة والعرار"[2] .

واضح أن هناك أسبابا ودوافع جعلت الرؤيـــة النقديـــة للقـــدماء تنحصر في المنظور الإرغامي الذي يحتم على التزام مبـــادئ الأوائـــل، وذلك لما يعتقدونه في تلك المبادئ من الكمال اللغوي والجمال البلاغي .

---

[1] شكري محمد عياد :المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، سلسلة عالم المعرفة ــ الكويت ، 1993 ص 214 .

* المحافظة على شكل القصيدة الخليلية .

** القواعد التي تتعلق بشكل القصيدة ومضمونها .

*** الإيقاع الحاصل من التفعيلات التي نحصل عليها بعد الكتابة العروضية .

[2] ينظر المرجع السابق ، ص 213 .

" ولعل ذلك راجع إلى ذوق فطري منشؤه الأذن التي كانت تحظى بتدريب من نوع ما . وهذا الذوق كان يُمكنُها من التمييز بين المتناسق والمضطرب "[1] . أضف إلى ذلك مسألة التأثر بالعلوم الشرعية والفقهية التي صاغ من خلالها النقاد * طرائقهم في الحكم على القصائد الشعرية . " والقاضي مهما يعتل ويتورع لابد آخر الأمر أن يستفتي ذوقه الذي يقوم مقام النص . وهكذا كان معظم النقد الذي وصل إلينا من أقلام هؤلاء القضاة ذوقيا انطباعيا في ثوب نقاش موضوعي ، ولم يكن ثمة مرجع نظري يستندون إليه "[2] .

ولكي يتصف عمود الشعر بالكلية والشمولية ، اختصر قوة الشعر ورصانته في بعض المبادئ العامة وأهمها ــ كما رأينا ــ " **مبدأ المحاكاة**" الحرفية أو مطابقة مقتضى الحال . أضف إلى ذلك فقد دعت ثقافة الإجماع إلى ضرورة توافر عناصر أخرى تتمثل في " **الطبع**"، "**الرواية**" و" **أن يكون الشاعر أعرابيا**".

---

[1] أحمد طاهر حسنين : حول روافد النقد الأدبي عند العرب ، فصول ص 14

* الذين كانوا في معظمهم قضاة ، على سبيل المثال لا الحصر : ابن سلام الجمحي ، ابن الأثير ، ابن رشيق القيرواني .

[2] شكري محمد عياد : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ص 211 .

الطبع :

يفهم من الطبع عادة القول على السجية ، أو الفطرة النقية في القول الشعري ، وترك المخيلة للتداعي الحر المنسجم مع الطبيعة والذي يأتي عفو الخاطر . وقد وضع النقاد الطبع مقابل الصنعة أو التكلف ، وجعلوه أنقى حضورا ، دلالة على صفاء المعنى ، على نحو ما رآه محمد شكري عياد في قوله : " وقد حملت هذه الكلمة معاني كثيرة ، وبعضها متناقض. فهي عند أنصار مذهب الأوائل كالآمدي [370 هـ] تعني شعر الفطرة ، ذلك الشعر الذي يعبر عن حالة قائله فيؤثر في نفوسنا بسهولته وقرب مأخذه . ولم يكن الأدباء أنصار مذهب الأوائل هم وحدهم الذين يفضلون الطبع ــ أو يقدمونه ــ على الصنعة ، بل كان معهم ــ أو ربما قبلهم ــ المتكلمون واللغويون ، ولكل فريق أسبابه في هذا التفضيل . فاللغويون لا يعنيهم جودة الشعر ، بل تمثيله لما نسميه الآن "**اللغة الطبيعية** " والمتكلمون يعنيهم الصدق ، وآية الصدق أن يصدر الكلام عن قائله دون تعمّل "[1] .

---

[1] المرجع السابق ، ص 207 .

وهناك دلالة أخرى للصدق ، وهي صدق مطابقة الواقع ومحاكاة الأشياء، وهو قياس أخلاقي أكثر منه فني ، يُجبَر فيه الشاعر على نقل الحال كما هي عليه في هيأة المشاهدة حيث " كان يطلب من الشاعر أن يكون صادقا في وصف الأشياء كما يراها في الواقع ، الصدق الفني لم يكن ليهمهم بقدر ما كان يعنيهم الصدق الواقعي" [1] .

لا شك في أن ارتباط الطبع بالصدق له ما يبرره ــ وجدانيا ــ في المدونة النقدية العربية ، فقد استمر التأكيد على مقولة الطبع دفاعا عن صفاء القول الشعري . فهم لم يشترطوا الطبع على أنه صفة مضافة من الخارج ، وإنما صفة جوهرية تصدر عن الذات المبدعة . وربما لأجل ذلك أصّر النقاد على " عنصر **الطبيعة /الطبع** الذي وعوا تفاوته من شخص إلى شخص ، ومن فن إلى فن. يقول بشر [توفي 210هـ] مثلا : فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة إن كانت هناك طبيعة ... "[2]. فصفاء البديهة والقول على السجية مبدأ جوهري في كل الثقافات الشعرية، وليس غريبا أن يحرص عليه النقاد القدماء بغرض تواجده في العمق الوجداني للشاعر العربي ." ولقد أدرك نقادنا القدماء ، مثلما هو الحال في النقد الحديث ، منذ النقد المنظم الذي يمثل بشر بن المعتمر والأصمعي [112 ــ 216 هـ] بداياته ، طرفي العملية الإبداعية ، وتمثلوها جيدا ، إذ ركز كثيرون على عنصر " **الطبع/ الموهبة** " ،

---

[1] أحمد طاهر حسنين : حول روافد النقد الأدبي عند العرب ، مجلة فصول ، ص 14 .

[2] يوسف بكار : الإطار الشعري وفلسفته في النقد العربي القديم ، مجلة فصول م6 ، ع1، 1985 ص57.

وأكدوا على ضرورة توافر " **الآلات** " أو " **الأدوات** " /العوامل المكتسبة أو الإطار"[1] الرواية .

ولأن الطبع المتواجد في النفس يحتاج إلى من يخرجه ويصوغه في شكل لآلئ وحلي ، أو كالنار الكامنة في الزناد تحتاج إلى من يؤججها ويقدحها . فقد دعا أولئك النقاد إلى ضرورة التزود بالآلات أو الأدوات سيرا على نهج الأوائل . ولا يكتمل الطبع إذن إلا بـ " **الرواية**" وحفظ أشعار العرب ، " والشاعر مأخوذ بكل علم ، مطلوب بكل مكرمة، لاتساع الشعر واحتماله كل ما حمل ... وليأخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر، ومعرفة النسب ، وأيام العرب ، ليستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذكر الآثار وضرب الأمثال " [2] . فالرواية بهذا المعنى تصقل الطبع، وتقوي الصلة بالموروث من جهة ، وتكسب الشاعر معرفة أوسع بقوانين الكتابة الشعرية من عروض ، وأغراض ، وأساليب متفق عليها ، وقواعد اللغة العربية من نحو وصرف " قال الأصمعي[112 ــ 216 هـ] : لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلا حتى يروي أشعار العرب ، ويستمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ. وأول ذلك أن يعلم العروض، ليكون ميزانا له على قوله ، والنحو ليصلح به لسانه وليقيم به إعرابه ، والنسب وأيام الناس ، ليستعين بذلك على

---

[1] المرجع السابق ، ص 57.

[2] ابن رشيق : العمدة ، ج 1 ، دار الجيل ، ص 196 ــ 197 .

معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو ذم "[1] . فليس على الشاعر أن يأتي بشيء من لدنه ، فكل شيء مُعَد سلفا في قوالب جاهزة تمكنه من التطابق مع الأصل ، ومحاكاة النموذج في أدق جزئياته " وقد كانت رواية الشعر، ومعرفة الأخبار ، وتلمذة الشاعر لمن فوقه من الشعراء ، خصائص تسمو به على أقرانه ؛ لأن الشاعر المطبوع الرواية يعرف المقاصد ، ويسهل عليه مأخذ الكلام ، ولا يضيق به المذهب " [2] . فالرواية والحفظ طاقة يتزود بها الشاعر ويثري بها ذاكرته ، ويتسع رصيده اللغوي ، لكنها ليست محفزا قويا للخيال.

لقد كان اتفاق النقاد على عنصر الرواية والأخذ بالمعارف والأخبار من كل مأخذ ، نابع من الرغبة في تأصيل مبادئ النسق الذي يضمن استمرار قوانينه المعيارية ، وسننه الثابتة لاحتواء الفعل الإبداعي وليس بدافع النية في استقراء الظاهرة الشعرية ، ومحاولة تتبع حركية التغيير التي تلازم الإبداع . بل إن أنصار عمود الشعر كانوا يحذرون من كل تغيير ، ويثورون على كل تجديد ، وجرى في عرفهم وحديثهم عن الشعر خطاب الأمر والنهي ، والإلزام والإرغام . فهذا ابن طباطبا [322 هـ] يقول : " فينبغي للشاعر في عصرنا ألا يظهر شعره **إلا** بعد ثقته بجودته، وحسنه وسلامته من العيوب التي نبه عليها ، وأمر بالتحرز منها،ونهى عن استعمال نظائرها"[3] .

---

[1] المرجع السابق ، ص 197 ــ 198 .

[2] يوسف بكار : الإطار الشعري وفلسفته في النقد العربي القديم ، فصول ، ص 58 .

[3] ابن طباطبا : عيار الشعر ، تحقيق طه الحاجري وزغلول سلام ، المكتبة التجارية ، القاهرة 1956 ص 9 ــ 10 .

لقد بلغت فعالية الإجماع مستوى من التعالي لا حد له ، تجـــاوز مجرد الاقتداء بمذهب الأوائل إلى ضرورة الاحتـــذاء بكـــل مســـلماته ، وجعلها شرطا إلزامياً . وسعى أصحاب هذا المذهب إلى تكـــريس كـــل عناصر الثبات والسير على النهج في مسالك معبدة لا تسمح بـــالخروج عن مبادئها ، ولا تتقبل أي تغيير يأتيها من الخارج إلى درجة التعارض معه.

إن التصاق الإطار المرجعي بثبوتية المسلك أوقـــع الشـــعر فـــي أشكال من تكرار الماضي الشعري بنية ودلالة. فما كان من دعوة النقاد استيعاب الشاعر أشعار القدامى إلا " لتلتصق معانيها بفهمـــه ، وترســـخ أصولها في قلبه ، وتصير مواد لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها "[1] .

إن أشعار الأقدمين ـــ وفقا لهذا المنطق ـــ هي المثال الأكمـــل ، والمقياس الأفضل لكل تجربة إبداعية تأتي من بعدها. وقد ســـاعد مبـــدأ الأفضلية هذا ـــ في ترسيخ قواعـــد الشعر العربي القديم إلى أن تحـــول الارتباط الوجداني بالشعر الجاهلـــي ـــ على انصهار مطلق في الـــزمن الماضي .

---

[1] المرجع نفسه ، ص 10 .

فإذا ما اجتمع للشاعر صدق **المحاكاة**[1] ، مع جوهر **الطبع** وكثرة **الرواية** والحفظ ، وجب عليه أن يكون **أعرابيا** .

على الشاعر أن يكون أعرابيا :

إن ارتباط الزمن الشعري بالبادية له ما يبرره في أدبيات النقاد القدماء. فهو البعد الرمزي الذي تتبدى فيه كل جماليات الفصاحة ، وسحر البيان ، وصفاء الوجدان . ولأجل ذلك كان إقرار أولئك النقاد بـ"**أعرابية** " الشاعر نابعا من إيمانهم الشديد بنقاوة اللغة العربية ، ومن ثمة حدثت كل الإسقاطات التي ظلت تشدد الحصار على المولدين بوصفهم غير جديرين بمقام الشعر.فإذا ما انتفت عنهم صفة " **الأعرابي**" كانوا أقل شأنا ومنزلة من أقرانهم المطبوعين.

وتحمل كلمة " **المولّد** " في موقف النقد المعاصر" دلالات عنصرية وحضارية تتجاوز مسألة اللغة بوصفها أداة الفن الشعري . فالعرب الأقحاح أو عرب البادية هم الذين تؤخذ عنهم اللغة ، فعندهم كملت خصائصها حتى نزلت بها معجزة القرآن. ولكن العرب خرجوا

[1] المحاكاة : مصطلح شائع في التراث اليوناني وبالأخص في كتابات أفلاطون وأرسطو عن الفن ، وقد يعني المصطلح في بعض الأحيان التقليد . وانتقل هذا المصطلح إلى التراث العربي ضمن الترجمات العربية لكتب أرسطو ، ومن ثم فقد استعملت الكلمة موازية إلى حد ما لمصطلح الخيال ، أو التخيّل . غير أننا في هذا البحث لا نناقش المحاكاة بوصفها مصطلحا كما وردت لدى النقاد القدامى مثل حازم القرطاجني ، وإنما نقصد بها هنا مطابقة الخطاب الشعري القديم في كل تفاصيله . ينظر عنصر المحاكاة بالتفصيل في مراجع كثيرة ، وقد اعتمدنا في هذا على كتاب : صفوت عبد الله الخطيب : نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية ، مكتبة نهضة الشرق ، ص 119 .

من جزيرتهم وسكنوا الأمصار في شتى أقطار العالم الإسلامي واختلطوا بغيرهم من الشعوب وأصبحوا " **مولدين** " . وأصبحت لغتهم مولدة أيضا لأنها فقت الكثير من خصائصها ، وخالطتها شوائب من لغات تلك الشعوب"[1].

وعلى الرغم من الإدراك النسبي لمتغيرات الواقع وتبدلات الزمن إلا أن معظم النقد ظلت توجهه آلة الإجماع التي تعمل من الأعلى ، وربما من منظور عرقي تغذيه ثنائية :**الفوقية / التحتية*** ، أو **المطبوع/المولد** ، " فمعنى ذلك أنهم كانوا ينظرون إلى الطبقة ولا ينظرون إلى حقيقة الشعر وجوهره "[2] .

هذا هو ــ في اعتقادنا ــ مجمل المبادئ العامة التي جعلت من الفطري والمكتسب مادة للبناء الرؤيوي والفني في الشعر العربي، غير أنها أفرطت في ادعاء اكتمال صورة الماضي والانصهار الكلي في مذهب الأوائل.

لقد عملت الآلة النقدية على تقوية الصلة بالموروث، والتسليم المطلق بما رأى أصحابها أنها المبادئ العامة لكل شعر عظيم .

---

[1] شكري محمد عياد : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص 207

* على اعتبار أن الأصل فوقي ، والتحت دوني ، ونقصد بذلك أن الشاعر الأعرابي المطبوع الذي هو في درجة الفوقية أعلى مرتبة من الشاعر المولد الذي هو في الدرجة التحتية ، ولتوضيح الفكرة أكثر ، ينظر ، شكري محمد عياد : المذاهب الأدبية والنقدية ، [مرجع سابق] ص 206 ، 207 .

[2] المرجع نفسه ص 213 .

فهل اختلف مستوى التلقي عن مستوى التنظير النقدي ؟ أم أنه هو الآخر ظل موجها ــ في ظل طغيان النسق الموحد ــ بثقافة الإجماع والذوق الانطباعي؟ .

ب ـ الذاكرة الذوقية وألفة التلقي

يتقلص التراكم النسقي كلما ازدادت القدرة على قراءته ونقده ؛ لأن الأنساق ليست مفاهيم ظاهرة ولكنها مع ذلك مسيطرة ، ويفسر عبد الله الغذامي طبيعة تلك السيطرة بقابليتنا لانغراس النسق الذي ننتجه فينا بقوله :" والأنساق الثقافية هذه أنساق تاريخية أزلية وراسخة ولها الغلبة دائما، وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثقافي المنطوي على هذا النوع من الأنساق ، وكلما رأينا منتوجا ثقافيا، أو نصا يحظى بقبول جماهيري عريض وسريع ، فنحن في لحظة من لحظات الفعل النسقي الذي لابد من كشفه والتحرك نحو البحث عنه"[1]. فالنسق إذن شكل من أشكال الاستحواذ تصنعه استجابتنا له ، وتقبلنا إياه.

[1] عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، المركز الثقافي العربي ط1 ، 2000 ، ص 79 ــ 80.

ألا يكون عمود الشعر ــ وفقا لهذا التصور ــ صورة نسقية أنتجتها الذاكرة الذوقية وألفة التلقي ؟

لقد كان للبلاغي والجمالي في منظومة النقد العربي القديم هيمنة الاحتواء ، بخاصة وقد رأى الناس في الشعر الجاهلي مبادئ ثابتة وضعها العرف ، ورسختها استجابة المتلقي وطبيعة تعامله مع النمط المألوف . ولذلك ، فإن " النقاد العرب في نقدهم التطبيقي للشعر ، كانوا يرجعون إلى أصول عامة يطمئنون إليها عند تذوقهم للأدب ونقده ويعتمدون عليها في تمييزهم للأساليب ، ومعرفة الجيد والرديء منها"[1] .

وقد نتج عن ذلك الاطمئنان ، وبوحي من التذوق الانطباعي والأحكام الجاهزة تشكل نظام نقدي أطلق عليه عمود الشعر ، فاتخذه المتلقي مرجعية له.

وكما حدد هذا العمود طرائق الشعر ومسالك الشعراء ، كذلك حدد نظام التلقي وسنن القراءة ليظل بذلك " نظاما إحاليا يقاس عليه مدى تطابق النصوص مع انتظار الجمهور وما قد يطرأ على هذا الانتظار من خيبة برزت أساسا في الموقف من الشعر المحدث "[2].

---

[1] طه مصطفى أبو كريشة :النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث ، ص 12 .

[2] شكري المبخوت : جمالية الألفة [النص ومتقبله في التراث النقدي] ، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون ، 1993 ، ص 80 .

من الواضح أن صفة المطابقة المستوحاة من قيم الإجماع ، وترسيخ مبدأ الاتفاق لم تترك مجالا لما سوف ينتجه الشعر المحدث من اختلاف وتنوع وسم بالخروج والعدول عن عمود الشعر .

وكما أصر النقاد على عنصر المطابقة، وألحّوا على مبدأ المحاكاة والتقليد ، فإن امتداد هذا المبدأ إلى المتلقي ، والدعوة إلى مطابقة أفق تلقيه للنصوص الشعرية كانا بغاية إدماج القارئ العربي في مؤسسة عمود الشعر لكي لا تكون له حُجة ، أو ينمو لديه استفسار .

لقد انطلق عمود الشعر من مسلمات المنطق الجاهز، والجواب الكامل، والحجة النافذة ، والدليل القاطع . فلم يترك مساحة للتساؤل أو الرفض ، عدا بعض ما تسلل إلى الذاكرة من انطباعات ذوقية كهذا النص الذي يُظهر ثقافة تقبلية عالية ، وإحساس عميق بمستويات الخطاب الشعري ومتعة القراءة :

"قال مصعب *: راق عمر بن أبي ربيعة الناس وفاق نظراءه وبرعهم بسهولة الشعر، وشدة الأسر، وحسن الوصف، ودقة المعنى وصواب المصدر ، والقصد للحاجة ، واستنطاق الربع، وإنطاق القلب، وحسن العزاء ، ومخاطبة النساء ، وعفة المقال، وقلة الانتقال، وإثبات

* لم نعثر في كتب التراث على تعريف لهذه الشخصية غير ذكره اسمه : مصعب بن عبد الله الزبيري ، من الأصفهاني في كتابه : الأغاني ، ج1 ، ص 124 .

الحجة، وترجيح الشك موضع اليقين، وفتح الغزل، ونهج العلل، وعطف المساءة على العذال .... وجنى الحديث وضرب ظهره لبطنه، وأذل صعبه، وقنع بالرجاء من الوفاء، وأعلى قاتله، واستبكى عاذله، ونفض النوم، وأغلق رهن منى، وأهدر قتلاه، وكان بعد هذا كله فصيحا"[1].

يكشف النص عن نوع من الاستجابة الجمالية ، تتظاهر باشتراطات محايدة ، ولكنها في الواقع تنبع من حقيقة الإجماع الذي يكرسه النسق الذوقي في الاتفاق على العناصر الجمالية وبلاغة الخطاب. غير أن ما يميز هذه النظرة هو الإلحاح على مبدأ الكمال . وهي الرغبة المستحيلة التي تصبو إليها لهفة المتلقي ، ولذلك فإن الذوق كان أشمل من التنظير . ولو انتبه النقد العربي قليلا لتحولت لديه الرؤية الذوقية إلى استجابة جمالية لا تقل أهمية عن تلك التي دعا إليها الألمان ضمن أفق انتظار القارئ والتي " تذهب إلى أن الجوهر التاريخي لعمل فني لا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية إنتاجه أو من خلال مجرد وصفه ، والأحرى أن الأدب ينبغي أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي "[2]، وفي ظل هذه الجدلية ــ التي كرستها المدرسة الألمانية* ــ

---

[1] أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ، ج1 ، دار الثقافة ، بيروت 1978 ، ط 4 ، ص 124 .

[2] روبرت هولب : نظرية التلقي ، تر : عز الدين إسماعيل النادي الأدبي الثقافي ــ جدة ط1 1994 ص152

* جاءت المدرسة الألمانية في بداية القرن العشرين لتعطي للقارئ [المتلقي] الشرعية من أجل إبداء الرأي في النص ، وكان ممن أسس هذه المدرسة [آيزر] . وكان مبدؤها قائما على أن الشيء الأساس في قراءة أي عمل أدبي هو التفاعل بينه وبين متلقيه . وبهذا يكون عمود الشعر في التراث النقدي قد سبق هذه المدرسة في وضع إرهاصات هذه النظرية ؛ لأن الشعر لا يكون مقبولا ما لم يحكم عليه ذوق المتلقي، وما سوى ذلك يعد خرقا ، وخروجا على قيم الموروث .

تنمو أكثر الإبداعات الخلاقة كاشفة عـن إيقـاع المتنـافر، وشـاعرية المتناقض والمتشابه.

وإذا ما حاولنا التساؤل بخصوص إدماج القارئ في مؤسسة عمود الشعر، أدركنا مدى احتفاء أصحابه بقيم الملاءمة ، والمطابقة حتـى أن سنن القراءة لم تسلم من تلك القيم ، ولم يعد هناك فرق بين لحظة الكتابة ولحظة القراءة . وقد نستخلص من كلام المرزوقي[421هـ] مقـاييس هذه المطابقة والتي يردها إلى " ظاهرتين :[الاستجادة] و[الاشتهاء] ، أما الاستجادة فهي أن يأتي الكلام مطابقا لما اختار المتقبل من معايير في ضبط جيد الشعر ، وأما الاشتهاء فهي أن يطرب السامع لكلام لا يطابق كل المطابقة ما يعده من مقومات التقدم والتعظيم ولكنه يقبله "[1] .

إن العلاقة بين القارئ والنص لا يمكن أن تحدد إلا في نطاق من حرية التساؤل والاختلاف ، لذلك ينبغي لتلك العلاقـة ألا تحـرم حـق الاندفاع نحو اختيارها الحر.

ولكن التفكير في هذه العلاقة بذلك الشكل ظل متناقضا وملتبسا ، بسبب إخضاعه لمنطق المشابهة والمطابقة، ودلالة الإفصاح والإيضاح؛ بمعنى أن " الغاية الأخيرة من الشعر هي إذن إفهام القـارئ أو السـامع مضمونه ، أكثر مما هي الكشف عن ذات الشـاعر ورؤيتـه الخاصـة

[1] شكري المبخوت : جمالية الألفة ، ص 93 . وينظر، مقدمة المرزوقي ، ص 13 .

للإنسان والعالم . وقيمة القصيدة كامنة في تأثيرهـــا وفاعليتهـــا ومـــدى الاستجابة لها "[1] .

ربما لم تتبلور نظرية متكاملة لكيفية تناول النص الشـــعري فـــي مدونة النقد العربي القديم ، لكن الأمر لم يخل من النظرة التأسيسية حتى وإن افتقدت للموضوعية والليونة، فإنها لم تعـــدم الأداة والانتظـــام فـــي قوانين . " والأهم من كل ذلك ـــ عندنا ـــ أن عمود الشعر ليس إلا حكماً جمالياً يعبر عن لحظة اكتمال في الذوق الشعري فبعد مرحلـــة التشـــبع بالتجارب السابقة يتحول عمود الشعر إلى معيار مُحدِّد لما يجب أن يكون عليه النص حتى يوسم بالشعرية* وكما ينتظر القارئ من فعل الكتابـــة . وهو عقد ضمني يوجه إدراك المتقبل ، ويخط له سبل الفهم ، ويدله على أقوم مسالك القراءة"[2] .

لقد اختار النقاد القدماء نظاما خاصا ، وأخضـــعوا نظـــم البنـــاء الشعري وسنن القراءة ومبادئ التلقي لهذا النظام . وبذلك لـــم يتركـــوا مجالا للتساؤل أو منطقا للاحتمال .

---

[1] أدونيس : النص القرآني وآفاق الكتابة ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 /1993 ، ص 64 .

* هي مسار مفتوح في فضاء النص ، وكل نص شعري ليس بالضرورة أن تكون فيه شعرية . كما أنها تعتمد على الذائقة .

[2] شكري المبخوت : جمالية الألفة ، ص 83 .

وما كان لذلك النظام أن يترسّخ بكل تلك القوة لولا فعالية الإجماع التي تؤسسها بنية ذهنية ثابتة من جهة ، وقابلية المتلقي للتطابق مع النصوص من جهة أخرى .

وهكذا نشأت لدى الجمهور ما يسميه بعض الباحثين " **ألفة التلقي**" التي استمتعت ببلاغة الوضوح، واستأنست بمبادئ الإفهام.

ومن ثمة يمكننا أن نستخلص عناصر التفكير المرجعي الذي ينتسب إليه أعظم تراث نقدي ما يزال يثير أكثر التساؤلات لما يشير إليه من قضايا النحو والبلاغة وما يتعلق بهما من مسائل الشعرية والجمالية.

صحيح أنه نظام نقدي متصلب وجاف ، غير أنه في نواح كثيرة يبدو جادا ومقنعا ومتأصلا . " لقد احتفلنا كثيرا بمادة النقد العربي ، ونسينا أن نسأل في أثناء ذلك كيف فكر الناقد العربي . نسينا أن نسأل عن طريقة النقد العربي في الرؤية "[1]. لكن مساءلة الرؤية النقدية أو الكيفية التأملية لهذا النظام تظل مسألة أخرى تتعلق بالوعي الفلسفي والمنظور التاريخي لتلك الرؤية التي استمدت أدواتها من معين الفلاسفة، واللغويين والمتكلمين والبلاغيين ، وصهرت كل ذلك في نظام تجريدي متعال لم يصمد أمام تدفقات الوجدان الشعري .

---

[1] مصطفى ناصف : النقد العربي نحو نظرية ثانية ، سلسلة عالم المعرفة ــ الكويت 2000 ص229 .

وكأي نظام له إيجابياته وسلبياته ، فإن عمود الشعر لم يسلم من بعض النقائص التي كانت سبباً في الخروج عليه وكسره في أفق انتظار الشعر المحدث .

ومن مبررات ذلك الخروج أو العدول ما يلي :

أولاً :

إجماع عمود الشعر على قوانين يرتبط بعضها بجوانب لغوية محضة ، وأخرى بمبادئ عامة (كالمحاكاة ، والطبع، والرواية ، وأن يكون الشاعر أعرابيا) ، ويرتبط بعضها الآخر بقوانين فنية خالصة (اللفظ ، المعنى، الصور، الإيقاع) وجعله من هذه المبادئ نظاما خالصا متأصلا غير قابل للجدل ، وألزم الشعراء باتباعه .

ثانياً:

تصور أصحاب عمود الشعر أنهم بإنشائهم " **مذهب الأوائل**" وإصرارهم على تكريس منطقهم الراسخ ، ينجزون نظرية في البناء الشعري . لكنها عوض أن تكون رؤية متفتحة لاستقراء النصوص

بمنطق التأويل والمساءلة ، تحولت إلى قاعة نصية لما ينبغي أن يكـــون عليه الشعر ومستوى تلقيه.

ثالثاً :

استناد عمود الشعر إلى أصول مرجعية أخلاقية واجتماعية جعل منه حكما معياريا يستمد الحجة وطرائق الإثبات من الأحكـــام الشـــعرية والعلوم الفقهية ؛ " وشئ آخر هو أن الناقد العربي القديم نصـــب نفســـه قاضيا بكل ما تعنيه هذه الكلمة . ولا أدل على ذلك ممـــا ذكـــروه فـــي مقدمات كتبهم . فجميعهم يؤكد في هذه المقدمات أنه لا يتوخى إلا الحق وتبين وجه الصواب، ويركز على أن الهدف إنما هو الإنصاف والعـــدل وما إليهما من فكرة التوسط "[1].

[1] أحمد طاهر حسنين : حول روافد النقد الأدبي عند العرب ، فصول [مرجع سابق] ص 18 .

رابعاً :

إن النموذج الذي صاغه أصحاب عمود الشعر يتعمد الإصـــرار على مبدأ المفاضلة العرقية [**أعرابي/ مولد**] ، ومفارقة القديم للحديث من منظور ثنائية **فوقية/تحتية** ، أو **أصل /فرع** ، مما أدى إلى طغيان القـــيم الاجتماعية وتراجع القيم الفنية وانعكاس ذلك على مجال التلقي والتذوق.

هذا ـــ في اعتقادنا ـــ مجمل اشتراطات عمود الشعر الذي ســـعى إلى توحيد فكرة النظام في مبادئ ذوقية : اجتماعية وأخلاقية ، وأخـــرى انطباعية تأملية جمعت بين الفطري والمكتسب . وهي المبـــادئ التـــي انطلقنا منها لمعرفة الإطار المرجعي للأسس النظرية التي تكونت فيمـــا بعد واكتمل في أفقها عمود الشعر.

فماذا عن الإطار الفني ؟ وهل أخضع هو الآخر لنمطية المعيار ، أم أنه تشكل في أفق مختلف ؟ .

المبحث الثاني

الإطار الفني وبلاغة الحصار

أ ـ البعد الإرغامي لقوانين عمود الشعر
ب ـ حصار اللفظ
ج ـ حصار المعنى
د ـ حصار الصورة
هـ ـ حصار الوزن والقافية

أ ـ البعد الإرغامي لقوانين عمود الشعر :

من الطبيعي أن ينحو الإطار الفني المنحى نفسه الذي سلكه الإطار المرجعي . وذلك لصدوره عن ثقافة الإجماع التي اختارت منطق الاحتذاء نهجاً لا تحيد عنه ، ونظاما لا بديل له .

وقد يكون من السهل إحصاء ثوابت ذلك الإطار ، وتتبع أسسه التي اتخذها النقاد لإرساء عمود الشعر من حيث البناء الفني المتكامل الذي يجب أن يكون عليه الشعر ، غير أن محاولة استقراء تلك الأسس ومعرفة مدى ملاءمتها أو قدرتها على احتواء النص هو ما اختلف حوله النقاد ، فظهرت **الموازنة** للآمدي [270 هـ] و**الوساطة** للجرجاني[392هـ] وغير ذلك من أساليب التأمل في الخطاب الشعري .

وإذا كان أغلب تلك المحاولات قد انحاز إلى القديم بوصفه رمز العراقة ، ومنبع الأصالة فإنها بذلك تكون قد ضيقت الخناق على كل جديد ، وسدت في طريقه سبل الإبداع والابتكار.

وهكذا فإن مركزية القديم تكون قد استحوذت على منطلقات التفكير بخصوص وضع آليات عمود الشعر ، وهي المعالم الكبرى التي أقامها ابن طباطبا [322هـ] في عيار الشعر ، وكرسها من بعده الآمدي [370 هـ] في الموازنة ، إلى أن رسخها المرزوقي[421 هـ] في المقدمة* .

وأول ما تبرزه تلك المعالم هي وجوب اتباع أساليب الأولين في استخدامهم اللغة الشعرية لفظا ، ومعنى ، وصورة ، وإيقاعا ، فهذا ابن طباطبا يلح على ضرورة " الوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، والتصرف في معانيه ، في كل ما قالته العرب فيه، وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطبتها، ، وحكاياتها وأمثالها، والسنن المستدلة منها ، وتعريضها وتصريحها، وإطنابها وتقصيرها، ، وإطالتها وإيجازها، ولطفها وخلابتها، وعذوبة ألفاظها وجزالة معانيها، وحسن مبادئها ، وحلاوة مقاطعها، وإيفاء كل معنى حظه من العبارة ، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ ، حتى يبرز في أحسن زي وأبهى صورة، واجتناب ما يشينه من سفساف الكلام، وسخيف اللفظ، والمعاني المستترة والتشبيهات الكاذبة، والأوصاف البعيدة والعبارات الغثة ، حتى لا يكون متفاوتا مرقوعا ، بل يكون كالسبيكة المفرغة ، والوشم المنمنم ، والعقد المنظم، واللباس الرائق، فتسابق معانيه ألفاظه، فيلتذ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمونق لفظه، وتكون قوافيه كالقوالب لمعانيه، وتكون قواعد

* مقدمة شرح ديوان الحماسة لأبي تمام .

للبناء، يتركب عليها ويعلو فوقها ، فيكون ما قبلها مسوقا إليها، ولا تكون مسوقة إليه ، فتقلق في مواضعها، ولا توافق ما يتصل بهـا . وتكـون الألفاظ منقادة لما تراد له ، غير مستكرهة ولا متعبة ، لطيفة المـوالج ، سهلة المخارج "[1] .

لعل من إيجابيات هذا الرأي هو كونه لا ينظر إلى هذه الخصائص منعزلة ، بل يضعها في علاقاتها التركيبية والدلالية ، وما يمكن أن تثيره من جمالية نصية. كذلك يحاول صاحب هـذا الـرأي تـوطين الرؤيـة المتكاملة في الحقل المعرفي بجعلها متوغلة في الوعي النقـدي حسـب مستلزمات عمود الشعر واشتراطاته ، " وهو يحدد هذه المناهج والمذاهب في الأغراض الشعرية ، وأسلوب كل غرض ، حسب الموقف ومقتضى الحال ، ثم الألفاظ والمعاني ، وما توجبه الصلة بينهما من مشاكلة كـل منهما للآخر ، ثم تحديد الأمور التي يجب اجتنابها من اللفظ والمعنـى، وهي بالتالي تحدد الجمال الأدبي في أضدادها ، ثم تحديد الوحدة الفنيـة التي يجب أن يخرج عليها العمل الأدبي بحيث لا يكون مفككا أو مرقعـا كما قال ،ثم بيان منزلة الشكل في الشعر، وصلته بـالمعنى، وإن خيـر القافية ما أدى المعنى إليها، ولم تكن مجتلبة ولا متكلفة " [2] .

---

[1] ابن طباطبا : عيار الشعر ص 4 ــ 5 نقلا عن طه مصطفى ابو كريشة :النقد العربي التطبيقي ص 122 .

[2] طه مصطفى أبو كريشة : النقد العربي التطبيقي ، ص 123 .

ومن خصال هذا الرأي أيضا كفاءة التأمل في براعة التشكيل اللغوي التي تقاس بمقدرة الشاعر الفنية على االصياغة الأدبية ، إلا أنها براعة مستوحاة من قوالب جاهزة أعدت لكي يحذو الشاعر حذوها ، ويأتي بمثل ما أتى به الأوائل . ومع ذلك فإن رأي ابن طباطبا له من الدلالة ما يفيد في تأكيد نقادنا أنه " لابد للمبدع من السيطرة على **[الوسيط الإبداعي/اللغة]** ، ليتسنى له الدخول في حوار عميق معه ، لأن من مستلزمات السيطرة على اللغة معرفة مسيرتها التاريخية في ألفاظها ودلالاتها ، وفهم دورها الوظيفي ودورها [**الفني الجميل**] في آنٍ واحدٍ. وبالحوار يتم له أن يدرك العلاقة بين اللغة والموقف ، وبينها وبين الظرف الخاص . وهذا هو الإبداع باللغة ، أي بوساطتها "[1] .

وعلى العموم ، فقد تمكن النقاد القدماء من ترسيخ أسس البناء الفني للشعر كما ارتضوها ، وبما تمليه ثقافة الإجماع وما ترغب في أن يحصل من سلطة الاستحواذ ، وهو ما استقر في العرف الأدبي وتحولت في أفقه خصائص القصيدة إلى ميزات محددة محصورة في قوانين ثابتة، فحلت بذلك سلطة الرأي محل سلطة الإبداع ، ولم يعد في وسع الشاعر سوى الإتيان بما يطابق ثوابت عمود الشعر وإلا انْتقِصَ من شأنه ، وهيبته، ومقامه.

---

[1] يوسف بكار: الإطار الشعري وفلسفته في النقد العربي القديم ، فصول [مرجع سابق] ص 61 .

وقد درج النقاد القدماء بذلك على التزام النمط الذي انتهت إليه القصيدة الجاهلية " وهي الصيغة الفنية المثلى التي صيغ فيها أقدم ما وصل إلينا من شعر الجاهلية ... وهذه القصيدة تتألف من عنصرين ، أحدهما شكلي [أو موضوعي] ونقصد به احتواءها على عدد من الأغراض التي تتكرر من قصيدة إلى أخرى .... والآخر فني ونريد به أسلوب الشاعر وطريقته الفنية في استغلال الإمكانات الموضوعية واللغوية والتصويرية والموسيقية في تشكيل البناء الفني لقصيدته "[1] .

وربما بلغ احترام أولئك النقاد لتلك الصيغة التي وردت عليها القصيدة الجاهلية ، حدا من الحفاظ على ثبوتيتها لم نر معه سوى مزيدا من الرتابة والتكرار والخطابية . فما زال القاضي الجرجاني[392هـ] يقول: " وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن، وشرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب ، وشبه فقارب ، وبده فأغزر ، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته "[2].

---

[1] إبراهيم عبد الرحمن محمد : من أصول الشعر العربي القديم ، مجلة فصول م4 ، ع2 / 1984 ص 25 .

[2] القاضي الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل وعلي البجاوي.ط4 القاهرة ، عيسى البابي الحلبي ، ص 33 .

ومع تقديرنا أن العيب ليس في شكل القصيدة وإنما في طريقة تناولها والنظر إليها ، فإننا نعتقد أن المبالغة في ترسيخ الشكل القديم حجبت عنه كثيرا من مزايا التغيير .

فهل يعني ذلك أن أولئك النقاد لم يفكروا في صيغة للتوفيق بين ثوابت النص ومتغيراته ؟ أو بين تحول الرؤية وتحولات الخطاب ، سواء خطاب الباث ، أم المتلقي ؟

ربما لم يغفل النقد القديم عن هذه التساؤلات ، لكنه أوهم بفكرة التأسيس أو التأصيل لقوانين الخطاب الشعري وفقا لمعايير عمود الشعر الجاهزة والتي تم استدعاؤها من الماضي العتيق فلا يكون بعدها مجال للتساؤل . ولذلك جاءت خصائص الإطار الفني محاصرة بثوابت مسبقة شملت كلا من اللفظ ، والمعنى ، والصورة ، والموسيقى .

ب.حصار اللفظ /جزالته واستقامته:

مازال سؤال مصطفى ناصف عن الكيفية التي فكر بها الناقد العربي تجوب أذهاننا. وهل حقا كان اهتمامنا بالمادة النقدية أكثر من اهتمامنا بالرؤية النقدية ؟

لاشك في أن المادة هي جزء من الرؤية ، وإن كانا لا يتكـــاملان إلا بالأداة الإجرائية الفاعلة والتي تميز حدود التفكير في الأشياء وقيمـــة منتجاتنا. وقد قدم لنا التراث العربي نتاجا نقديا متفاوتا، وزاخرا، وثريا، وهو يصدر عن كفاءة عالية أنجزت نظما من التفكير بمســـتوى الثقافـــة التي ينتمي إليها .

غير أن احتفاءه بالنظرة الاستعلائية أو الشمولية ، وتمسكه بمبـــدأ الفوقية ، جعله محل انتقاد واسع انتهت بسببه تلك المبادئ التأسيسية إلى التصدع وذلك في ظل تطور المفاهيم ، وزعزعة القيم الثابتة .

وقد يكون عمود الشعر النموذج الأمثل لهذه الحقيقة . بل إنه يكاد ينطق بصلابة مواقفه ، ويتخذ لنفسه قوانين راسخة لامناص للشـــاعر ــ إن هو أراد الجودة والتفوق ــ من اتباعها.

ولعل من أبرز تلك القوانين ما يتصل منها بالإطار الفنـــي الـــذي تتشكل في خضمه جمالية الخطاب الشعري ، وتكتمل بوساطته بلاغتـــه وفنه. وبوسعنا أن نستقرئ عناصره التكوينية والتي نظرت لكل خاصية أسلوبية أو دلالية ، أو لفظية بمقياس محدد ، وجعلت لها معيارا معينا.

وللفظ منزلة تدل عليها صفات اتفق عليها وهي الجزالة ، والقوة، والشدة وليس الضعف ، واللين، والرخاوة .يقال : كلام جزل أي قوي شديد ، واللفظ الجزل خلاف الركيك [1]. وترتبط معاني الجزالة في الإجماع الثقافي بالفائض من القوة كالفائض من الماء . وذلك بعكس الضعف والقلة، ونستنتج ذلك من قول ابن رشيق [456هـ]: " والركيك ما ضعفت بنيته ، وقلت فائدته ، واشتقاقه من الركة ، وهي المطر الضعيف، وقيل من الرك وهو الماء القليل على وجه الأرض "[2] .

لقد تواضع الناس على استخدامات معينة للغة ، وصاروا يشتقون منها معانيهم ، وينحتون مصطلحات قد تسعفهم في تعيين الأشياء ، وتصنيفها ، ومعرفتها ، ووصفها . ومن ثمة نمت لديهم كفاءة التمييز بين مستويات اللغة التعبيرية والتوصيلة . وربما بسبب ذلك التعقيد ، سعى الوعي العربي إلى فكرة الاشتقاق لإنتاج شتى الدلالات والمفاهيم ، وجرى في عرفهم الاصطلاح بما يجمع عليه علماء اللغة والبلاغيون وغيرهم .

---

[1] ابن منظور جمال الدين أبو الفضل : لسان العرب . تحقيق: عبد الله على الكبير، محمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي ، القاهرة ، دار المعارف 1981 ، 1/ 218 .

[2] ابن رشيق : العمدة [في صناعة الشعر ونقده] ، 2/ 265 .

كذلك لجأ العرب إلى مقابلة الألفاظ بعضها بـــبعض لاســـتخراج معانيها ، أو كما قيل : " **الضد يظهر حسنه الضد** [*] " . ولأجل ذلك سهل عليهم مثلا أن ينظروا إلى " **الجزالة** " في مقابلتها مع " **الرخاوة** ".

أضف إلى ذلك الاعتبارات الاجتماعية والدور الكبير الذي تلعبـــه في توجيه الصلة وتفعيلها بين الألفاظ وما تدل عليه من المعاني ، ومثال ذلك قول أبو العباس ثعلب [291 هـــ] : " فأما جزالة اللفظ فما لم يكن بالمغرب المستغلق البدوي ، ولا السفساف العامي، لكن ما اشتد أســـره ، وسهل لفظه ، ونأى واستصعب على غير المطبوعين مرامـــه وتـــوهم امكانه " [1].

إن إدراك معنى اللفظ في تفاعلاته الاجتماعية له ما يبـــرره فـــي المنظومة النقدية العربية . فهي ـــ كما رأينا ـــ تتخذ من تأثيرات البيئـــة دافعا جوهريا لوجودها ، ولمنتجها الثقافي . فلا عجب أن يجعل النقـــاد العرب من تلك العلاقة أساسا مرجعيا للصياغة النظرية ، بخاصة وأنهم لا يفصلون بين الواقع والإبداع . وليس أدل على ذلك من لفظ " **الجزالة**" الذي يحاول أبو العباس ضمه إلى مبدأ الطبع حيـــث التمـــرس باللغـــة

---

[*] امتثالا بقول الشاعر : ضدان لما استجمعا حسنا ❊ والضد يظهر حسنه الضدّ
ينظر ، بحثا عن الدرة اليتيمة ، حققها وقدم لها : كمال أبو ديب ، منشورات مواقف ، بيروت ، 2000 ، ص 41 .

[1] أبو العباس ثعلب : قواعد الشعر ، تحقيق : رمضان عبد التواب ، دار المعرفة، القاهرة ، ط1 /1966 ص 67 .

والتحكم بمسارها . وهذه ــ في ظنه ــ ميزة قد جبل عليها المطبوعــون الذين يذللون الصعاب ، ويركبون الأهوال .

وأما الجزالة في تحكيم أبي هلال العسكري [395 هــ]، فقوامها الاختيار أو الانتقاء ، " وأما الجزل والمختار من الكلام فهو الذي تعرفه العامة إذا سمعته، ولا تستعمله في محاوراتها"[1] ، وأساســها الجــودة ، والسهولة، والوضوح " وأجود الكلام ما يكون جزلا ســهلا ، لا ينغلــق معناه ، ولا يستبهم مغزاه ، ولا يكون مكــدودا مســتكرها ، ومتــوعرا متقعرا ، ويكون بريئا من الغثاثة ، عاريا من الرثاثة "[2].

فالجزالة في منظور العسكري تروم الكثرة أو الكل ، فهي شاملة للخطاب أو الكلام برمته ولا يستثني اللفظ ، وهي بــذلك تمــس نظــام الألفاظ وليس وظيفة اللفظ المفرد . ومع ذلك فإن صاحب الصناعتين لا يفسر أوجه الفرق الفني الذي يحدثه الكلام الجزل ، ولا حتى طبيعة تفوق مسلم على تأبط شرا :

فمن الجيد الجزل المختار قول مسلم [ت 209 هــ]:[3]

---

[1] أبو هلال الحسن عبد الله بن سهل العسكري : كتاب الصناعتين ،تحقيق : محمد البجاوي ، ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، مطبعة البابي الحلبي ، 1971 ، ص 70 ــ 71 .

[2] المرجع نفسه ، ص 73 .

[3] المرجع نفسه ، ص 71 .

وردن رواق الفضل فضل بن خالد فحط الثناء الجزل نائلـه الجـزل
بكف أبي العباس يستمطر الغنـى ويستنزل النعمى ويسترعف النصل
ويستعطف الأمر الأبي بحزمـه إذا الأمر لم يعطفه نقص ولا فتـل

وأما الجزل الردئ الفج الذي ينبغي ترك استعماله فمثل قول تأبط شرا [ت 530 م]:[1]

إذا ما تركت صاحبي لثلاثـة أو اثنين مثلينا فلا أبت آمنـا
ولما سمعت العوض تدعو تنفرت عصافير رأسي من نوى فعوائنا
وحثثت مشغوف الفؤاد فراعنـي أناس بفيفان فمزت القرائنـا

لقد كان العرب أصحاب ذوق رفيع ، وحس مرهف . وقد تميزوا بحبهم الشديد للشعر وشغفهم به ، وربما بسبب ذلك تضاعف اهتمامهم بكل دقائق اللغة حرصا منهم على صون العلاقة الوجدانية التي خلفتها ثقافة شعرية راقية ومتميزة .

ولقد ساعدت تحولات المكان **[بداوة/تمدن]** على صقل مواهب الشعراء، وتنمية الحس الجمالي لديهم . ولذلك رافق مفهوم الجزالة اعتناء بشاعرية اللفظ مما جعلهم " يقابلون الجزالة مرة بالرقة ومرة بالركاكة ومرة بالضعف ومرة بالكراهة ، فتحصل لنا من معنى الجزالة أنها كون الألفاظ التي يأتي بها البليغ الكاتب أو الشاعر ألفاظا متعارفة في استعمال الأدباء والبلغاء ، سالمة من ضعف المعنى ، ومن أثر

[1] المرجع السابق ، ص 73 .

ضعف التفكير ، ومن التكلف ، ومما هو مستكره في السمع عند النطـق بالكلمة أو الكلام . فهذه الجزالة صفة مدح "[1]. وقد كثرت المرادفات وما يقابلها تنويعا على لفظ الجزالة ، هذه الصفة التي أقرها عمود الشعر حدا لا يمكن وصفه ، وكأنهم أرادوا بذلك أن يجمعوا بين القوة والرقة ، وبين الضعف والشدة ، فاستنكروا وحشي الكـلام ؛ أي " اللفـظ الـذي يقـل استعماله في الكلام الفصيح أو يكون مراد الشاعر به غير معلوم"[2]. فلكي يلقى اللفظ القبول والألفة يجب ألا يكون سخيفا أو سوقيا مبتـذلا ، ، ولا يكون وحشيا لم تأنسه العامة ، أو يجري على غير عادة العـرب مـن الفخامة والفحولة . ولذلك فقد أجلوا اللفظ الجزل ؛ لأن " العـرب ومـن تبعها من السلف تجري على عادة في تفخيم اللفظ وجمال النطق لم تألف غيره ، ولا أنسها سواه ، وكان الشعر أحد أقسام منطقها ومن حقـه أن يختص بفضل تهذيب ، ويفرد بزيادة عناية ، فإذا اجتمعت تلـك العـادة والطبيعة ، وانضاف إليها التعمل والصنعة ، خرج كما تراه فخما جزلا قويا متينا"[3] .

وتنبغي الإشارة إلى أن اهتمام أنصار عمود الشعر باللفظ لديه ما يشفع له من تنوع أساليب التعبير ؛ فبالإضافة إلى الاعتبارات الاجتماعية ، نجدهم يراعون تصنيف الألفاظ بحسب السياق الذي ترد فيه، أو بحسب تعدد الأغراض التي تؤديها . ومن ثمة فإن كيفية استعمال اللغة بإمكانـه

---

[1] محمد الطاهر بن عاشور : شرح المقدمة الأدبية ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ــ تونس ، ص 68 .
[2] المرجع نفسه : 112 ــ 113 .
[3] القاضي الجرجاني : الوساطة ، ص 17 .

أن يحدد طبيعة الجزالة وهو ما يشير إليه القاضي الجرجاني[392 هـ] من خلال قوله : " فتلطف إذا تغزلت وتفخم إذا افتخرت، وتصرف للمديح تصرف مواقعه ، فإن المدح بالشجاعة والبأس يتميز عن المدح باللباقة والظرف ، ووصف الحرب والسلاح ليس كوصف المجلس والمدام ، فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به ، وطريق لا يشاركه الآخر فيه"[1].

لقد حاولنا استقراء جزالة اللفظ لغة واصطلاحا كما ورد لدى أصحاب عمود الشعر، وفي أفق تفاعلاته الاجتماعية . وقد كان لإدراك القدماء لهذا النوع من العلاقة تأثير مباشر في صنع آلية التفكير ومحاولة التأسيس النظري أو التقنين للظاهرة الأدبية . أما معنى استقامة اللفظ فتشمل بعده عن الخطأ النحوي ، وقربه من مطابقة الاستعمال ، وخلوه من التنافر الصوتي ، وهي في أغلبها عناصر شكلية وصوتية ألزم أصحاب عمود الشعر الشعراء باتباعها وحتمية مراعاتها مراعاة تامة.

وقد استتبع ذلك نمطية المألوف ، فلا تنافر ولا اهتزاز في الذائقة الجماعية التي تذهب مذهب الباقلاني[ت 403 هـ] في التلاؤم من حيث هو حسن الكلام في السمع ، وسهولة في اللفظ ، ووضع المعنى في

---

[1] المرجع السابق ، ص 24 .

القلب . وهو عنده تعديل الحروف في التأليف ، وهو نقيض التنـــافر [1]. وفي ضوء هذه القاعدة يعاب الشعر، أو تعلو منزلته ، ويرفـــع شـــأنه " واستقامة اللفظ تكون من ناحية الجرس حيث يكون اللفظ مستقيما بسلامته من تنافر الحروف ، وذلك مقياس نسبي يجب أن يراعى في اللهجـــات والأذواق المختلفة ... ومن ناحية الدلالة يكون اللفظ مستقيما إذا لم يجاف الشاعر في استعمال أصله ووضعه اللغوي ... وكـــذلك يكـــون اللفـــظ مستقيما إذا تجانس بين قرائنه من الألفاظ ،ولذا أخذوا على مســـلم بـــن الوليد[ت 209 هـــ] قوله :

فاذهب كما ذهبت غوادي مزنة يثنى عليها السهل والأوعار

فكان الأولى أن يقول السهل والوعر ، أو الســـهول والأوعـــار ، ليكون البناء اللفظي واحدا بالتثنية أو الجمع ، على أن مجال التأويل هنا واسع ، فالسهل في مستوى واحد ، على حين الأوعار مختلفة "[2] .

لقد توغل عمود الشعر في أدق المسائل الأدبية فشـــملت قوانينـــه الجوانب الشكلية والدلالية والإيقاعية بالتقعيد، وحرص على أن يكون لكل من هذه الجوانب معيارا تتقوم به ، ويكون مسلكا للشاعر ينتهجه . وكما انبثقت دلالة الجزالة من القيم الاجتماعية والجمالية للمجتمـــع العربـــي ،

---

[1] ينظر ، الباقلاني أبو بكر محمد بن الطيب : إعجاز القرآن ، شرح وتعليق الشيخ محمد شريف سكر ، بيروت ، دار إحياء العلوم ، ط1 / 1988

[2] علي علي صبح : عمود الشعر العربي في موازنة الآمدي ، ص 53 ــ 54 .

ومن ثقافة الفحولة والفخامة والشدة ، كذلك ارتبط معنى الاستقامة بإقامة الحد لغويا ودلاليا ، فلا قيمة لما لم يتواضع عليه ، ولا وجود لما لم يتفق حوله . " وأما استقامة اللفظ فهي وصف نسبي يعرض اللفظ في حين انتظامه في الكلام فإن للألفاظ معاني موضوعة ، ولها معان كثر استعمالها فيها ، ولها معان يستعملها المتكلم فيها على وجه المجاز أو الاستعارة أو الكناية أو نحو ذلك . فاستقامة اللفظ هي وفاؤه بالمراد الذي استعمله فيه البليغ دون خطأ أو تقصير ولا غموض . فمن الاستقامة السلامة من التعقيد المعنوي أو السلامة من الخطأ في استعمال اللفظ : إما لقصور في معرفة اللغة وإما لغفلة كاستعمال اللفظ الدال على الأعم في حين إرادة الأخص "[1] .

إن ثقافة الإقرار المسبق ، والمعيار، واليقين ، هي التي كانت توجه الأداة النقدية . وبهذا القياس " يختصر المرزوقي[421 هـ] اللفظ في خاصيتين اثنتين **الجزالة** و**الاستقامة** وقد وجد كل من رام فهم هذين المقومين من مقومات اللفظ عسرا شديدا في عقد الخنصر على أحدهما ، ويعود هذا العسر إلى اتساع المفهومين حد التباس الضابط وانعدام المعيار سواء فيما نظر إليه النقاد أو مارسوه من شعر"[2] ؛ أضف إلى ذلك أن الدلالة الاجتماعية كثيرا ما تحدد ــ انطلاقا من سلطة النمط ــ معايير الاستجابة الذوقية ؛ وكأن صفتي الجزالة والاستقامة مقيدتان

---

[1] محمد الطاهر بن عاشور : شرح المقدمة الأدبية ، ص 70 ــ 71 .

[2] شكري المخوت : جمالية الألفة ، ص 85 .

بالتمثل الأخلاقي في تعاطيه القيم الاجتماعية أكثر من القيم الفنيـــة ، إذ " يطلب المرزوقي من الشاعر الذريعة الاجتماعية لألفاظه وتراكيبه ، أي الملاءمة التامة بين اللغة الطبيعية الخاصة لنظام الإخبار ، وبين التداول الذي يجعل من هذه اللغة نظاما تواصليا متميزا بفاعليته الخاصـــة التـــي لابد من أن تنبثق عنها ردود فعل تجعل المتلقي يسير حتما في الاتجـــاه المرغوب فيه من طرف الباث "[1] .

وعلى العموم فإن صراع **القديم/الجديد** لن يخفي جماليات القديم ، كما أنه لن يحول دون الطاقة الابتكارية للجديد . ومع ذلك تبقى لكل حقبة خصائصها ، ولكل نمط مميزاته . كذلك فإن حكمنا على الأشياء ينبغـــي ألا يكون بإطلاق الأحكام المعيارية كهذا الرأي الذي يزعم أن " العذوبة والحلاوة والجزالة واللين والرصانة التي كانت شائعة فـــي لغـــة النقـــد العربي القديم ، لم تعد لها قيمة تذكر في النقد الحديث، لغمـــوض هـــذه المعاني ، واحتفال هذا النقد بقضايا فنية ولغوية أخرى لا تكاد تتصل من قريب أو بعيد بهذه الأوصاف العامة" [2] ، وإذا كنا لا نتفق مع هذا الرأي فإنه يجدر بنا أن نصغي بإمعان إلى مثل تأملات تمام حسان في أســـاليب الكلام، بخاصة وأن اللغة العربية توفر لنا مستويات عديدة مـــن صـــور وأشكال التعبير بحسب السياق أو الحال ، وذلك من خلال قوله : "الجزالة صفة إيجاب سواء وصف بها القول أو التكوين والخلقة ، وعكسها فـــي

---

[1] إدريس بلمليح : المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عن العرب ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط ، المغرب ، ط1 / 1995 ص ، 449 .

[2] إبراهيم عبد الرحمن : بين القديم والجديد ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ط2 / 1987 ، ص 496 .

القول الركة وفي الخلقة الضآلة والقماءة . فالجزالة قوة الكلام التي تبدو في التفخيم في مقابل الترقيق ، والشدة في مقابل الرخاوة ، والتشديد في مقابل الإفراد ، والطول في مقابل القصر، والتكثير في مقابل التقليل . فمثال التفخيم ما نلاحظه عند مقارنة الفعلين في قوله تعالى :﴿ وَالْأَرْضِ وَمَا طَحَاهَا ﴾ (الشمس:6) ، وقوله : ﴿ وَالْأَرْضَ بَعْدَ ذَلِكَ دَحَاهَا﴾(النازعات:30)، إذ جاء التفخيم مع القسم والترقيق مع مجرد الخبر . ومثال الشدة في مقابل الرخاوة ما نراه من فارق بين [قضم وخضم]، إذ جعل الأول لأكل اليابس والثاني لأكل الرطب . ومثال التشديد في مقابل الإفراد تضعيف السين من كسر في مقابل إفرادها في كسر . ومثال الطول في مقابل القصر فرق ما بين (مفاتح) و(مفاتيح) ومثال التكثير في مقابل التقليل فرق ما بين قر واستقر. وينبغي أن نعلم أنه على الرغم من التمثيل بالألفاظ المفردة على نحو ما سبق لابد أن ننسب ذلك إلى الألفاظ في العبارة لا إلى اللفظ المفرد "[1].

أما عمود الشعر فقد انطلق من فكرة التقعيد وليس التأسيس ، وربما بسبب ذلك لم يفلح في حصار اللفظ . فهل ينسحب هذا الاستنتاج على المعنى أيضا؟

---

[1] تمام حسان : موقف النقد العربي التراثي من دلالات ما وراء الصياغة اللغوية [ضمن مجموعة بحوث في مجلد بعنوان] : [قراءة جديدة لتراثنا النقدي] ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، 1990 ، ص 788 .

وقد تأسس عمود الشعر على أبواب سبعة كما يعددها المرزوقي [421 هـ] ، وفي صلبها شرف المعنى وصحته بحسب قوله :" إنهم يحاولون شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات ، والمقاربة في التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه والمستعارله، ومشاكلة اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضاؤهما للقافية حتى لا منافرة بينهما . فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ، ولكل باب منها معيار"[1].

فالمعنى لا يتخذ دلالته إلا من خلال صفاته . وهي في تقدير أصحاب عمود الشعر " **الشرف والصحة** " والأرجح أنها مستوحاة من طروحات سابقة تجذرت في التراث العربي ، واكتست بعدا راسخا في ذاكرة المتلقي ، وفي التداول العرفي . فهذا الجاحظ [150 ــ 255 هـ] يذكر عن بشر بن المعتمر[210 هـ] قوله في صحيفته الشهيرة* : " المعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة ، وكذلك ليس يتضع

---

[1] المرزوقي [أبو على أحمد بن محمد بن الحسن] : شرح ديوان الحماسة ، القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ج1 /1951 ، ص 9 .

* مرّ بشربن المعتمر بابراهيم بن جبلة بن مخرمة السكوني ، الخطيب ، وهو يعلم فتيانهم الخطابة ، فوقف بشر ، فظن إبراهيم أنه إنما وقف ليستفيد ، أو ليكون رجلا من النظارة ، فقال بشر : أضربوا عما قال صفحا ، واطووا عنه كشحا . ثم دفع إليهم صحيفة من تحبيره وتنميقه ..." ينظر الجاحظ : البيان والتبيين 94/1 ، 95 . وتعد هذه الصحيفة بحق من أهم ما أنجزه بشر لتقعيد أصول البلاغة العربية ؛ لأنها لا تمثل أولى الوثائق البلاغية فحسب ، بل ، لأنها تستكشف لنا عن قمة النضج الذي توصلت إليه الذهنية العربية في تفسير البلاغة بشتى السبل . ينظر ، عبد القادر فيدوح : الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، دار صفاء ــ عمان ، ط1 ، 1998 . ص 24 .

بأن يكون من معاني العامة، وإنما مدار الشرف على الصواب وإحـــراز المنفعة مع موافقة الحال ، وما يجب لكل مقام من المقـــال "[1] ، وربمـــا يقصد بإحراز المنفعة حصولها لدى المتلقي ، وهي الدلالة نفســـها التـــي نعثر عليها لدى ابن عاشور في قوله " والشرف حصول صفات الكمـــال النوعي في بعض افراده فشرف المعنى أن يكون من أحاســـن المعـــاني المستفادة من الكلام بأن يتلقى فهم السامع المعنى مستغنيا به في اســـتفادة الغرض الذي يفاد به"[2].

وكما نلاحظ فإن نزعة الإيضاح هي البينة التي يبرر بها عمـــود الشعر قوانينه بما في ذلك استجابة السامع الذي يستوجب لـــه حصـــول المنفعة فلا يصل إليه فحوى المعنى إلا وقد تخلص من الغموض "ولكنهم ظلوا يتحدثون عن **[شرف المعنى]** مقترنا **[بصحته]** وكأنهم لا يعنـــون بالشرف إلا ما يدل عليه بأصل معناه [وهو الارتفاع] مـــن الظهـــور والوضوح"[3] .

وكما هو معهود في عرف أغلب النقاد القدماء فإن تأصيل مبادئ القياس بوضع الحد ، ما تزال تحول من دون الاجتهاد أو التوسع إلا في ما ندر. وفي منظور بشر بن المعتمر فإن المعنى لا يتحدد بما يتسم به

---

[1] الجاحظ [أبو عثمان عمرو] : البيان والتبيين تحقيق : عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط1 / 1968 ــ 1ج ، ص 136 .

[2] الطاهر بن عاشور : شرح المقدمة الأدبية ، ص 61 .

[3] شكري محمد عياد : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، ص 215 .

من خطاب الخاصة أو العامة ، وإنما بما يتميز به من دلالات الصواب ، وتحقيق المنفعة، ومطابقة مقتضى الحال . فالمعني مثلها مثل الألفاظ ــ وإن كانت مطروحة في الطريق على حد تعبير الجاحظ ــ فإنها مقيدة بمبدأ التناسب مع الحال ، والتطابق مع السياق، وأن تفي بالمنفعة، وألا تحيد عن الصواب .

وقد أشكل على الباحثين مدلول المنفعة إلا باحتمال ورود الضرر وهنا تتدخل الحكمة والقيمة الأخلاقية في توجيه المعنى وحصره في المبادئ الدينية.

وقد يُخشى على المعنى من الحصار الذي ضربه المرزوقي[421هـ] بأن نظر إلى عمود الشعر بوصفه مشروعا مكتملا معللا ذلك بالخصال التي يعتبرها من ركائزه الجوهرية ، " فمن لزمها بحقها، وبنى شعره عليها ــ فهو عندهم المفلق المعظم والمحسن المقدم ، ومن لم يجمعها كلها فقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والاحسان ، وهذا إجماع مأخوذ به، ومتبع نهجه حتى الآن"[1]. وهو بذلك " يخطو خطوة أكثر جرأة من أستاذه الآمدي [370هـ] فيقطع بالصفة ويقيد الشعر العربي كله في عمود معروف عند العرب "[2] .

---

[1] المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ، ص 11 .

[2] عبد الله الغذامي : المشاكلة والاختلاف ، المركز الثقافي العربي ، ط1 / 1994 ، ص 56 .

لقد حاول أصحاب عمود الشعر الإلمام بقوانين الخطاب الشعري ، ولكنهم وقعوا في التناقض حينما راحوا يعدون القوالب الجاهزة ، ويهيئون المقاسات وهو ما لا يتفق وجوهر الشعر الذي " يقوم على [الادعاء] ولا يتكئ على البينة العقلية لإثبات دعواه ، وإنما البينة فيه تصر عن مقدماته ، وعلاقات السياق فيه ما بين المقدمة والنتيجة الدلالية المتولدة عنها . وذاك لأن الشعر تخييل ، وهذه ماهية الشعر"[1] .

وقد توسع النقاد في **مستويات المعنى** وذلك في سياق تمييزهم بين الخطاب اليومي أو التواصلي ، والخطاب الشعري . وكان لعبد القاهر الجرجاني[471هـ] إسهام رائد في هذا الشأن بمقولته المعروفة [**المعنى ومعنى المعنى**] . أما ما يشير إليه عمود الشعر فمتعلق بـ **مراتب المعنى** ، ويكفي للتدليل على رأينا هذا قول الجاحظ [150 ـ 255 هـ]: "وبناء عليه ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات ، فيجعل لكل طبقة من كل ذلك كلاما ، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني ، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات ، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"[2]. فالحاصل لدى الجاحظ أن المعاني كالرتب ، تتبع المناصب والنسب أي مقام الأفراد وطبقاتهم . وهو موقف طبقي من المعنى يعيدنا إلى الثنائية العرقية : **مطبوع/مولد** .

---

[1] المرجع السابق ، ص 62 .
[2] الجاحظ : البيان والتبيين ، ص 138 ـ 139 .

غير أن هذه التقسيمات الطبقية ليست الحكم الوحيد " فعيار صحة المعنى عرضه على العقل الصحيح والفهم الثاقب ، فإن كان قبول واصطفاء دل ذلك على صحته وإلا فلا "[1] .

ربما كان المعنى أقرب إلى الحقيقة الذهنية منه إلى الواقع الملموس ، وربما لأجل ذلك أيضا كانت صحته معقودة على العقل والفهم. ولكن المعنى يحتاج إلى الصورة التي يتبدى عليها ، والشكل الذي يظهر به . وهنا يكمن اللبس فيما يخص المعنى الشريف إن كان في ذاته أم في هيأته ؟

وفي سعيه لمحاولة تبديد هذا اللبس يرى شكري المبخوت أن "شرف المعنى يقوم على ثلاثة شروط :

أولها أن يكون مبتكرا فيحوز بذلك المقام الرفيع من الشرف . وهو على حد تعبير ابن عاشور" صفة الكمال النوعي" . وكلما قصر المبدع في الابتكار انحط درجة في سلم الشرف.

وثانيها أن يطابق المعنى الغرض ، فتنعقد الصلة بين محمول المقال ومتطلبات المقام على أساس المناسبة....

---

[1] طه مصطفى أبو كريشة : النقد العربي التطبيقي ، ص 129 .

وثالثها أن يكون المعنى مسبوكا على نحو مؤثر في السامع نافذ إلى وهمه . فيتلقفه المتقبل تلقف المستفيد من الغرض المستغني به عن الشرح والتأويل "[1].

ولعل أكثر الاحتمالات تذهب إلى أن قوانين عمود الشعر لم تعر الاهتمام بخصوصية التشكيل الفني التي لا تفصل بين البنية والدلالة قدر اهتمامها بعناصر منفصلة ، " وهذا يجعل المعنى منفصلا عن اللفظ وسابقا عليه ، أي أن تفكير المرزوقي [421هـ] يقوم على وجود هذا الفصل وهذه الأسبقية للمعنى ، وهذا هو السبب في اشتراطه لاستقامة اللفظ إذ لا قيمة لهذا الشرط إلا إذا تصورنا وجود المعنى الشريف أولا ثم قيام اللفظ الساعي نحو ذلك المعنى "[2] .

وبالإضافة إلى ذلك، نجد أن قوانين عمود الشعر تستمد حضورها من قوة الإجماع ، ومن الاعتبارات ذات النمط الراسخ في الأذهان والأذواق . بينما لم يكن للاعتبارات البلاغية إلا اشتراطات ثانوية خاضعة لمبادئ الوضوح ، وثقافة الإفصاح .

---

[1] شكري المبخوت : جمالية الألفة ، ص 88 .
[2] عبد الله الغذامي : المشاكلة والاختلاف ، ص 59 .

والقول بالصحة في الكلام له مصادره الفقهية والمعجمية وهو ما لا يتفق مع الشعرية . ولولا بعض الجهود " لقضت نظرية الصحة على المعنى كما كادت أن تقضي عليه نظرية الفصاحة المحدودة في الزمـــان والمكان "[1].

بهذا التوصيف يكون أصحاب عمود الشعر قد أوثقـــوا الحصـــار على دلالتي **اللفظ والمعنى** ضمن تحديدات مادية استوحوا خلاصتها من طرائق التفكير السائدة ، وأساليب الفهم المعهودة .

وقد كانت اشتراطاتهم في معظمها نسبية ومبالغ فيهـــا ، إلا أنهـــا شملت كل عناصر تكوين الخطاب الشعري وأفق تلقيه .

وبينما نظر أولئك النقاد إلى ضرورة انسجام اللفظ والمعنى مـــع السياقات الملائمة ، فلا شك أنهم انتهجوا النهج نفسه ، وتبنـــوا المنطـــق ذاته لتوصيف الصورة وفقا لتلك المعايير.

---

[1] محمد رشاد الحمزاوي : المعنى في المعجم إحياؤه وإماتته ، (سلسلة الندوات) منشورات كلية الآداب بمنوبة ــ جامعة تونس 1 ، م8 /1991 ، ص 20 .

د.حصار الصورة :

1 ــ الإصابة في الوصف:

إذا كانت الصورة هي قراءة العالم ، فإن العلاقة بين عالم الموضوعات وعالم التخييلات هو ما ينجز هذه الصورة . ووفقا لحازم القرطاجني فإن المعاني هي " الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان ، فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه ، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك ، أقام اللفظ المعبر به عن هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين ، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة اللفظ "[1] ؛ بمعنى أن المتخيل الذهني يحتاج إلى ترجمة مادية تنقله من عالم المدركات إلى عالم المحسوسات . ولذلك وجدت اللغة لأداء هذه الوظيفة.

وقد عالج أصحاب عمود الشعر هذه العملية ضمن ما أسموه "**الإصابة في الوصف**" وهو اصطلاح يفي بدلالة التسديد الصحيح بهدف إصابة الغرض ، ويتضمن مطابقة الدال لمدلوله . فهذا صاحب

---

[1] القرطاجني [حازم بن محمد بن حسن] : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق : محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي ــ بيروت ، ط2 ، 1981 ، ص 18 ــ 19 .

الصناعتين أبو هلال العسكري [395هـ] يقول : " إن أجود الوصف ما استوعب أكثر معاني الموصوف ، حتى كأنه يصور الموصوف لك فتراه نصب عينيك "[1] .

وربما أرغم عمود الشعر الشعراء على نقل الحالة كما هي عليه في هيأة المشاهدة مهملا عناصر الإحساس الذي قد يضفي على الواقع بعدا تخييليا ، أو مزاجيا ، أو نفسيا ، لا يرتهن بالواقع ولا يتلاءم معه ، وإنما بلحظة المكاشفة الشعرية . ولكن قواعد عمود الشعر المستوحاة من مجموع المرجعيات السابقة تصر على مبدأ التطابق مستعينة بنموذج المحاكاة . فـ" المراد بالوصف معناه المصدري وهو التصوير والإيضاح قال تعالى: ﴿ وَتَصِفُ أَلْسِنَتُهُمُ الْكَذِبَ ﴾ (النحل: من الآية62) ، وليس المراد ما يرادف الصفة من نحو النعت والحال لأن ذلك أخص من المقصود هنا . فإصابة الوصف هي أن يصور المتكلم ما أراد التعبير عنه من المعنى تصويرا مطابقا لما عليه الشيء الموصوف في الخارج، والواقع من غير انعكاس ولا انتقاص"[2] .

تكمن وراء هذا التعريف للإصابة في الوصف مبادئ أخلاقية تثمن مبدأ الصدق أو الحقيقة عما سواها ، وأخرى اجتماعية تؤكد على استحضار صورة الموصوف بما عُرفَ به من شيم الكرم

---

[1] أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ، ص 134 .
[2] الطاهر ابن عاشور : شرح المقدمة الأدبية ، ص 71 .

والشجاعة...وقد تحيلنا أيضا إلى منطق العرب ورؤيتهم في تفسير الجمال والقبح ، والخير والشر ...

ضمن هذه الأعراف تنشأ علاقة المدرك بالمتخيل فيصبح " جماع الوصف لذلك أن يكون المعنى مواجها للغرض المقصود غير عادل عن الأمر المطلوب"[1]. إنها إذن ، بنود عمود الشعر التي لا تقبل أن يعدل عنها ، فإذا ما انحرف الوصف عن المعنى الموضوع له حاد صاحبه عن الصواب ومثاله قول كثيّر [ت 105 هـ] :

فقلت لها يا عز كل مصيبة إذا وطنت يوما لها النفس ذلت

حيث يقول بشأنه ابن طباطبا [322هـ]: " لو جعل هذا البيت وصف حرب لكان أشعر الناس"[2].

تبرز قيمة الوصف في قوة تطابق الصفة والموصوف ، ويشمل ذلك كل الأغراض ؛ " وبهذا يكون الوصف مفهوما حاضنا لكل فعل لغوي شعري في علاقته بالمرجع ، سواء أكان هذا المرجع ماديا من العالم الخارجي أم نفسيا من العالم الباطني . فهو يعبر عن الحقيقة

---

[1] أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر ، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ـ بيروت، ص 91 .

[2] ابن طباطبا : عيار الشعر ، ص 121 .

اعتمادا على مبدأ التطابق وهو قائم على الصدق من حيث هو موقف من الحقيقة "[1] .

ولاشك في أن صدور عمود الشعر عن ثقافة الإيضـــاح ، جعلـــه يسلك مسالك الإقناع من حيث ملاءمـــة الســـياق اللفظـــي ، والـــدلالي، والتركيبي ، لما تقتضيه سهولة اللفظ ، والإصابة في الوصف ، والمقاربة في التشبيه ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له حتى لا يحدث تنافر بين طرفي الصورة ، أو تصدع في علاقة النص بالواقع . وثمة تفسير آخـــر يرى صاحبه أن قضية الصورة الشعرية تقبع " في قلب اشكالية الصـــلة التي ارتآها النقاد القدامى بين النص والواقع . فالكلام الشعري يحـــاكي مرجعه وينقله نقلا أمينا ـــ مـــا اســـتطاع ـــ حتـــى يطـــابق الوصـــف الموصوف . لذلك لا يعدو الوصف أن يكون إبانة تخرج بنا من خفي إلى جلي ، ومن ناقص إلى تام ، "**وتقلب السمع بصرا**" إذا كانت على قـــدر رفيع من الجودة والإحكام . فالمعنى مهما تعددت وسائل الإبانـــة عنـــه واحد ، وما الصورة إلا وجه من وجوه الدلالة عليه لا تغيره بل تكتفـــي بتزيينه وإبرازه في معرض حسن "[2].

هكذا يجمع حراس البلاغة التقليدية على الأداة السهلة ، والنســـق المألوف ، ويرفضون المسلك الصعب ، وينبـــذون المعنـــى المســـتغلق،

---

[1] شكري المبخوت : جمالية اللفة ، ص 89 .

[2] المرجع السابق ، ص 89 .

والدال الغامض ؛ لأن للشعراء ــ في منظورهم ــ " ألفــاظ معروفــة ، وأمثلة مألوفة ، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها ، ولا أن يستعمل غيرها... وإنما الشعر ما أطرب ، وهز النفوس، وحرك الطباع ، فهذا هــو بــاب الشعر الذي وضع له وبني عليه لا ما سواه "[1]. ومتى أدرك الشاعر غير ذلك ، وتطلع إلى المبهم ، فقد خالف الأعــراف ، وخــرج عــن نظــام الأسلاف الذي لا يرى في البلاغة أبعد من " إصــابة المعنــى ، وإدراك الغرض، بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلف"[2].

هكذا نرى أن البلاغة التقليدية كانت مجالا واسعا للإسقاط العرفي والاجتماعي ، والأخلاقي ، وهي بذلك تعزز مبادئ الصدق والحقيقــة ، وتثمن مقاييس التطابق والمحاكاة ، وتكرس قيم الســهولة والوضــوح. وتستخلص من كل تلك الأعراف والمقاييس والمبادئ قواعد وبنود للفعل الشعري ، وتسن قوانين للشرط الإبداعي تقيد بموجبهــا قــوى الخيــال والابتكار.

---

[1] ابن رشيق : العمدة ، ج 1، ص 128 .

[2] الآمدي ابو القاسم الحسن بن بشر بن يحي الآمدي البصري: الموازنة ،تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار المسيرة ، ص 380.

2 ــ المقاربة في التشبيه :

قامت بلاغة التشبيه في عمود الشعر على الوظيفة الإفهامية، فحرصت على نشدان مبدأ **(المقاربة)** ، وهي الصفة التي تتضمن كل دلالات الإبانة والوضوح ، وتستبعد كل معاني الإبهام والغموض . وبذلك يكون النقاد القدماء قد أرسوا قواعدهم في علاقة المشابهة على مطابقة المرجع ، وهم بذلك يريدون استبقاء اللغة الشعرية في حاضنة المنطق السهل ، والسياق المألوف حيث نجد صاحب الصناعتين يعدد أجود التشبيهات ويجعلها ضروبا أربعة :

أولها " إخراج ما لا تقع عليه الحاسة ، إلى ما تقع عليه الحاسة."[1]

وثانيها " إخراج ما لم تجر به العادة ، إلى ما جرت به العادة ."[2]

وثالثها "إخراج ما لا يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها ."[3]

ورابعها " إخراج ما لا قوة له في الصفة على ما له قوة فيها."[4]

ووفقا لهذا الرأي ، فإن مقاييس النظر إلى الصورة الشعرية تكمن في مقدرة الشاعر على مجانبة المجرد إلى المحسوس ، وتجاوز

---

[1] أبو هلال العسكري : الصناعتين ، ص 246 .
[2] المرجع نفسه ، ص 247 .
[3] نفسه ، ص 247 .
[4] نفسه ، ص 248 .

اللامألوف إلى المألوف ، وانعتاق المعطى وترك الممكن، وتخطي الغموض إلى الإبانة .

ولم تخل البلاغة التقليدية من هذا المنطق الذي ينص على اجتناب الغموض لما فيه من التعمل والتكلف ــ بحسب النقاد القدماء ــ ولاستغلاق معانيه ، وبعد صوره ، عن أفق المتلقي . وربما لأجل ذلك كان حرص البلاغيين شديدا على الوظيفة الإفهامية واستنكروا " شعرية العمى" تلك التي سوف يحاكم في ضوئها أبو تمام في موازنة الآمدي.

وقد بلغ ولعهم بالوضوح حدا لا مثيل له ، فهذا ابن رشيق[456هـ] يقول:" التشبيه على ضربين : تشبيه حسن، وتشبيه قبيح ، فالتشبيه الحسن هو الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بيانا ، والتشبيه القبيح ما كان على خلاف ذلك"[1]. أما قدامة بن جعفر[337هـ] فقد جعل من علاقة المشبه والمشبه به علاقة تلاحم ، لا انفصام بينهما، ويتجلى ذلك من خلال قوله :" أحسن التشبيه هو ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد "[2].

---

[1] ابن رشيق : العمدة ، 1 / 287 .
[2] قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص 124 .

وإذا كان قدامة بن جعفر يضع التشبيه في علاقة انصـــهار بـــين طرفيه حتى يكون هناك اتحاد ، ويصير احتواء ، فإن ابن رشيق يريدها علاقة اختلاف وتغاير مع استبقاء مبدأ التشابه ؛ لأن التشبيه في تصوره" صفة الشيء لما قاربه وشاكله ، من جهة واحدة ، أو من جهات كثيرة لا من جميع جهاته ؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه "[1] .

يبدو أن دلالة التشبيه تكشف عن تفوق الجانب الحسي فيما هـــي تؤثر الأوضح على الأغمض ، وعليه فإن " التشبيه يشير إلى العلاقة ولا ينجزها ، ويسمي مظهرا منها ولا يختلقه . لهذا يضع التشبيه الفواصـــل بدقة (**أليست الأداة فاصلا؟**) بين حدود الصـــناعة والاقتـــدار وحـــدود الحقيقة والصدق مانعا من اللبس دافعا إلى الإبانة . هكـــذا أراده النقـــاد القدامى وبهذا قوموا النصوص وشققوها "[2] .

ولعل منابع التفكير لدى النقاد القدماء لم تشأ أن تذهب أبعد مـــن حدود الإمكان في إصرارها على مطابقة المرجع ، وعدم الخروج عـــن الإجماع ، وهي الثقافة التي كادت أن توقف حركية الإبداع مـــع بدايـــة تصدع نظام عمود الشعر على أيدي المحدثين.

---

[1] العمدة ، 1/ 286 .

[2] شكري المبخوت : جمالية الألفة ، ص 90 .

تلك هي المرجعية الجوهرية لأساس البلاغة التقليدية والتي يعد التشبيه أحد أبرز أركانها. ولأن الوظيفة الإفهامية هي الغاية من كل تأصيل معرفي فإن دلالة الإيضاح لم تفارق المتن التنظيري الذي هيمنت عليه قيم الصدق، والحقيقة ، والإبانة ، مستبعدا بذلك كل دلالات الغموض بما تتضمنه من مستويات التباعد ، والعمق التخييلي.

وهكذا فقد جعل أصحاب عمود الشعر من المقاربة في التشبيه عيارا جماليا وذوقيا مستمدين أحكامهم ممن سبقوهم . فهذا المبرد[285هـ] يرى أن " أحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه ، وأحسن منه ما أصاب الحقيقة"[1]. وهي القاعدة التي رسختها الأعراف الذوقية التي تراوحت بين الاستحسان والاستئناس بالسياق المألوف أو كما جرى في عرف العرب ومن ثمة يأتي تأكيد المبرد على أنواع التشبيه وهي ـــ كما يقول ـــ : ضروب أربعة عند العرب " فتشبيه مفرط ، وتشبيه مصيب ، وتشبيه مقارب ، وتشبيه بعيد يحتاج إلى التفسير ولا يقوم بنفسه وهو أخشن الكلام "[2] .

ولعل مثل هذه التفسيرات والأحكام هي التي أضرمت سخط المحدثين الذين يتهمون بالإغراب الناتج عن المباعدة بين طرفي التشبيه ، فيما جرت العادة أن يمدح التشبيه المقارب ويثنى عليه ويجل صاحبه

---

[1] المبرد أبو العباس محمد بن يزيد : الكامل في اللغة والأدب ـــ بيروت ، مؤسسة المعارف ، 1/ 173 .
[2] المرجع نفسه 2 / 101 .

"فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقص ، بل يكون كل مشبه لصاحبه مثل صاحبه ويكون صاحبه مثله مشبها به صورة ومعنى "[1] .

إن الأصل في المقاربة إذن ، هو المصدر الذي اشتقت منه . ومنه جاء في شرح المقدمة الأدبية لابن عاشور قوله:" المقاربة القرب الشديد لأن صيغة المفاعلة فيه للمبالغة ، إذ ليس المراد قرب كل من طرفي التشبيه من الآخر في الوصف ، فإن التشبيه إلحاق ناقص بكامل في وصف ... وليس المراد بالمقاربة تمام المماثلة بين المشبه والمشبه به في جميع الصفات بل قوة المشابهة في وجه الشبه "[2].

ولكثرة ما أطنب النقاد القدماء بشأن المقاربة في التشبيه ، لم نجد اختلافا كبيرا بينهم في الآراء والأحكام إلا في بعض الجزئيات ؛ لأنهم متفقون على المرجع والأداة . فعلى سبيل المثال قول ابن طباطبا[322هـ] "فالعرب شبهت الشيء بمثله تشبيها صادقا على ما ذهبت إليه في معانيها التي أرادتها"[3].

وقد يكون الغرض من عمود الشعر في اعتقاد أصحابه هو التأكيد على صون الوظيفة الإفهامية ، تفاديا لغموض الرسالة الشعرية حتى لا

---

[1] ابن طباطبا : عيار الشعر ، ص 160 .
[2] ابن عاشور : شرح المقدمة الأدبية ، ص 74 .
[3] عيار الشعر، ص 48 ــ 49 .

يحصل للمتلقي لبس أو إبهام . لذلك نجدهم يلجأون في كل مرة إلى مبدأ الصدق ، أو الحقيقة ، ظنا منهم أن ذلك هو ما يفي بوضوح الصـــورة ، وجلاء المعنى ، وإيصاله خالصا ، " فصدق التشبيه يمثل منزلـــة بـــين المنزلتين عند ابن طباطبا ، فهو يطلب الصدق المعنوي في كل شـــعر ، ويقبل الكذب الذي يعني المبالغة ، أي كذب الصورة ، لكن هناك منزلـــة بين المنزلتين هي صدق التشبيه ، الذي يبدو جامعا المعنـــى والصـــورة كليهما ، كما عبر ابن طباطبا عن ذلك بنفسه ، فالصورة المشتركة هـــي الطريقة البيانية ، والمعنى هو وجه الشبه في أغلب الظن "[1] .

وهكذا وجد المرزوقي ــ الذي صاغ القاعدة النهائية لعمود الشعر في تلك المرجعيات ــ أساسا نظريا لاستيفاء تلك القاعدة ، حيـــث نجـــده يقول :"وعيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير ، فأصدقه ما لا ينتقص عند العكس ، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليبين وجه الشبه بلا كلفة ، إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به وأملكها له ؛ لأنه حينئذ يدل على نفســـه ويحميه من الغموض والالتباس"[2].

بهذا التوصيف يكون التشبيه غاية وليس أداة ؛ بمعنى أنه وضـــع في أفق من الانسجام والتآلف العرفي والاجتماعي حتى يطابق المرجـــع

---

[1] مصطفى الجوزو : نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية) دار الطليعة ــ بيروت ، ط1 /1981 ص 153 .

[2] المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ، ص 9 .

ويقول الحقيقة . أما النظرة الحديثة التي افتتحها عبد القاهر الجرجـــاني [471هـــ] فقد خلصت التشبيه ــ أو كـــادت ــ مـــن بعـــض القيـــود ، واستطاعت أن تسمو به إلى مستويات من الغموض والإبهـــام . وهـــي الصور التي ابتكرها فيما بعد الشعراء المحدثون ،على نحو ما ورد عن الشاعر :

ولا زوردية تزهو بزرقتها ∴ بين الرياض على حمرالياقيت

كأنها فوق قامات ضعفن بها ∴أوائل النار في أطراف كبريـــت

ويعلق الجرجاني على هذين البيتين بقوله : " إن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه ، وخرج من موضع ليس بمعدن له كانت صبابة النفوس به أكثر ، وكان بالشغف منها أجدر ... ولو أن[الشاعر] شبه البنفسج ببعض البنات ، أو صادف له شبها في شيء من المتلونـــات لم تجد له هذه الغرابة ، ولم ينل من الحسن" . [1]

[1] عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، تحقيق السيد محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، لبنان ، 196، ص 110 .

3 ـ مناسبة المستعار منه للمستعار له :

إذا كانت الاستعارة في الوعي النقدي المعاصر هـي " أسـطورة مصغرة " فقد حذت في منظور أصحاب عمود الشعر حذو التشبيه . كما أجمع أولئك النقاد على القرب والإبانة ، وظلوا مصـرين علـى مبـدأ المناسبة المستمد من منطق التطابق والاحتذاء .

ويبدو أن الاستعارة التي أشار إليها قدامة بن جعفر[337هـ] في باب عيوب اللفظ لم تحظ بما حظي به التشبيه حيث أفرد له بـاب " **نعت التشبيه**" . وربما يرجع ذلك لتبرمهم منها فـي مقابـل احتفـائهم بالتشبيه. وقد ارتبطت الاستعارة في تقدير قدامة بـن جعفـر بصـعوبة التسمية نظرا لخبرته المباشرة في التعامل مع اللغة الشعرية . ولذلك فهو يقرن بين الاستعارة والمعاظلة* التي تعني " مداخلة الشيء في الشـيء"[1] ويصنف في " فاحش الاستعارة" [2] أما ما يستسهله ويستحسنه من قريـب الاستعارات وما يجري مجراها " مما له مجاز كان أخف وأسـهل ممـا

---

* المعاظلة في الكلام : تعقيده وتصعيبه . وفي الشعر جعل بعض الأبيات مفتقرا في بيان المعنى إلى بعضها الآخر . ينظر ، راميل يعقوب [وآخران] : قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية ، دار العلم للملايين، ط1 ، 1987 ، ص 363 .

[1] قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص 174 .

2 نفسه ، 174 .

فحش ولم يعرف له مجاز وكان منافرا للعادة بعيدا مما يستعمل النـــاس مثله"[1].

وهكذا فقد جرى في عرف أصحاب عمود الشعر ترسيخ المبادئ المشتركة ظنا منهم أنه المسلك الأصوب لاحتذاء مذاهب الأولين، و مما كانت عليه العرب ، وما فطر عليه الشعراء ، وما اكتسبوه بمـــا يجمـــع عليه العرف الأدبي . وهي المبادئ التي ظل أولئك النقاد يعقدون عليهـــا العزم في صوغ قوانين ضابطة للخطاب الشعري. فهذا الآمدي[370هـــ] لا يتردد في اتباع سبل القدامى في نظرتهم للاستعارة من خـــلال قولـــه :"وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه ، أو يشبهه في بعض أحواله ، أو ما كان سببا من أسبابه ، فتكـــون اللفظـــة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه"[2] .

ولاشك في أن ثقافة الملاءمة ليست سوى تنويعـــا علـــى ثقافـــة الوضوح وغياب فلسفة الغموض في الذائقة الأدبية ؛ تلك الذائقة التي نفت كل جماليات الغامض والمتنـــافر ، ودعـــت إلـــى عناصـــر المناســـبة، والمشابهة، وقرب الصورة من الواقع بل ومطابقتها للمرجـــع، إلـــى أن تحولت قواعد عمود الشعر إلى منظومة من الأمر والنهي ، ومنه قـــول ابن طباطبا [322هـــ] :" ينبغي للشاعر أن يتجنب الإشـــارات البعيـــدة

---

[1] نفسه ، ص 177 .
[2] الموازنة، ص 234 .

والحكايات الغلقة ، والإيماء المشكل، ويتعمد ما خالف ذلك ، ويستعمل في المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها، وفي الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها"[1] فلا يجوز لمخيلته أن تخترق الكون فيأتي بالمحال ، ولا ينبغي له أن يتخطى حدود المعلوم إلى تخوم المجهول،لأنه بذلك يخرج عن المألوف ويكسر عناصر الملاءمة ، والمناسبة، والمقاربة. وفي هذا السياق جاء تفسير ابن عاشور على النحو التالي:"ومن مراعاة المناسبة بين المستعار له والمستعار منه كان حقا ألا يغفل الشاعر عن استعارته فينقضها كقول أبي تمام [232هـ]:

تحمّلتَ ما لو حُمّلَ الدهرُ شطرَهُ لفكّرَ دهراً أيُّ عِبئَيْهِ أثقلُ

فإنه لما جعل الدهر بمنزلة الإنسان المفكر كان عليه ألا ينقض ذلك بأن يجعل لتفكيره مدة يسميها دهرا فتصير مدته هي عينه" [2] .

لقد كانت قراءتهم وتفسيراتهم متآلفة ، فلم تختلف آلياتهم التطبيقية ولا أسسهم النظرية ، وبدا موقفهم من الشعر المحدث دليلا واضحا على فشل مشروعهم ، لا لسبب عدا أنهم أرادوا منه سياجا محكما ، وقالبا جاهزا لما ينبغي أن يكون عليه الإبداع " وقد سوغ ذلك أن الوجود اللغوي عندهم متأخر في الرتبة عن الوجود الذهني ووجود الأعيان

---

[1] عيار الشعر ، ص 158 .
[2] شرح المقدمة الأدبية ، ص 78 ــ 79 .

بحيث كانت اللغة تابعة لغيرها وسمة له وعلامة عليه، لا تثبت إلا الثابت ولا تنفي إلا المنفي ، وكان صدق المجاز وكذبه من هذا الباب لأنه نسبة خبرية ، ومعلومية النسب الخبرية إنما تستفاد من خارج اللفظ "[1].

ولعل ذلك ما يفسر تغليب قوى الحقيقة على قوى التخييل إيمانا منهم بصدق المعنى الذي يعبر عن الغرض الدلالي المطلوب . ومن ثمة حكمهم على الاستعارة من الخارج . فأبو هلال العسكري[395هـ] ينظر إليها على أنها :" نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض ، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه ، أو تأكيده والمبالغة فيه ، أو الإشارة إليه بقليل من اللفظ ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه ، وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة ، ولو لا أن الاستعارة المصيبة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا"[2]. ولا يختلف حكم القاضي الجرجاني [392هـ] في تأييد عنصر المناسبة لما تجلبه من إيضاح للمعنى وتفسيره ، ولما تتميز به من حرفية العلاقة بين الدال والمدلول وتآلف اللفظ والمعنى ؛ لأن " مِلاك الاستعارة تقريب الشبه ، ومناسبة المستعارله للمستعار منه ، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة ، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر "[3] .

---

[1] لطفي عبد البديع : فلسفة المجاز ، النادي الأدبي الثقافي ــ جدة ، ط2 /1986 ص 233 ــ 234 .
[2] الصناعتين ، ص 274 .
[3] الوساطة ، ص 41 .

ولكن عندما تحول الشعراء المحدِثون عن الإيضاح نحو الغموض، وتوسموا الشعرية في المتباعد من الصور والمتنافر من الدلالات ، أجاز لهم القاضي الجرجاني مستوى أدنى من التجريب لا يتعدى حدود التوسط التي رسمها من خلال قوله :" ومتى اتبع فيها الرخص ، وأجريت على المسامحة ، أدت إلى فساد اللغة ، واختلاط الكلام. وإنما القصد فيها التوسط والاجتزاء بما قرب وعرف. والاقتصار على ما ظهر ووضح" [1].

ولم يأت النقاد القدماء على ذكر فضل الاستعارة عدا أنها " تفعل في نفس السامع ما لا تفعل الحقيقة "[2] ؛ ذلك لأنهم آثروا الاستعارة على الحقيقة لكونها أبلغ وأشد أثرا في نفس المتلقي ، ومنه قول ابن رشيق[456هـ] الذي حاول مواكبة تحولات الخطاب الشعري : " والاستعارة إنما هي من اتساعهم في الكلام اقتدارا ودالة ، ليس ضرورة ، لأن ألفاظ العرب أكثر من معانيهم ، فإنما استعاروا مجازا واتساعا "[3] . وعلى الرغم من أنه لم يفسر طبيعتها الشعرية إلا أنه لم يخف قيمتها الجمالية في تحلية الكلام وحسنه فقال :" الاستعارة أفضل المجاز ، وأول أبواب البديع ، وليس في حِلى الشعر أعجب منها ، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ، ونزلت موضعها"[4] .

---

[1] المرجع السابق ، ص 433 .
[2] العسكري : الصناعتين ، ص 275 .
[3] العمدة ، 274/1 .
[4] المرجع نفسه ، 268/1 .

وبالاتكاء على مجمل هذه المرجعيات النقدية في تراثنا البلاغي ، يكون المرزوقي قد استحسن تمام المشابهة والمناسبة بين المستعار منه والمستعارله ؛ وعلة ذلك أن " عيار الاستعارة : الذهن والفطنة ، ومِلاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به ، ثم يكتفي فيه بالاسم المستعار لأنه المنقول عما كان له الوضع إلى المستعار له"[1] . ولكن المرزوقي كغيره من النقاد لم يضع في الحسبان حدود التمايز بين التشبيه الذي اشترطوا في المقاربة ، وبين الاستعارة التي تحتمل المبالغة وتنبثق أصلا من الغموض . فبينما نجد " التشبيه يحافظ على الحدود المتمايزة بين الأشياء ، وهو مهما أبعد وأغرب أو حاول أن يأتي فيه بالمستطرف والنادر والغريب ، يظل محكوما بالأداة ويتجاوز المشبه والمشبه به ، وهما أمران يلغيان اختلاط المعالم والحدود ، ويبقيان على صفتي الوضوح والتمايز الأثيرين "[2]، فإن المسألة تتخذ بعدا آخر في الاستعارة " لأنها تعبث بصفة الوضوح ، وتخل بمطلب التمايز وانفصال الحدود بين الأشياء"[3] .

لقد قامت دعائم عمود الشعر على ما تقتضيه الحقيقة من قيم الصدق ، ومبادئ التطابق ، والتناسب ، والمقاربة ، وغيرها من

---

[1] شرح ديوان الحماسة ، ص 10 ــ 11.

[2] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير ــ بيروت ط2 ، 1983 ، ص198 .

[3] المرجع نفسه ، ص 200 .

الاصطلاحات الناجمة عن طبيعة الثبات واستكار عنصر الاختلاف . وقد جرى تطبيق هذا الحصار على مجمل عناصر تشكيل الخطاب الشعري بما في ذلك الموسيقى التي نظر إليها على أنها أصوات تتدرج ضمن توافق اللفظ والمعنى وشدة اقتضائهما للقافية.

هـ ـ حصار الوزن والقافية:

تأسس البيت في الشعر العربي على اتحاد عنصري الوزن والقافية باعتبار أن الشعر كلام موزون مقفى. وحظيت القفية باهتمام بالغ بوصفها عنصرا مولدا للنغم ، ولم يكن الوزن أقل أهمية إذ يكفي أنه قاعدة أساسية وجوهرية لكل إبداع شعري . وقد ذهب معظم النقاد إلى تمييز الشعر عن النثر بالوزن . فالشعر في زعمهم ما توافر فيه سحر العروض ليكسب من خلاله توافقا في التراكيب ، وتناغما في الأصوات وفي ذلك يقول قدامة بن جعفر في نعت الوزن" أن يكون سهل العروض من أشعار يوجد فيها وإن خلت من أكثر نعوت الشعر"[1] ، فيكفي لكي تتحقق الشعرية ـ في رأيه ـ أن يحضر الوزن وكأنه الخاصية الجوهرية من دون سواه من عناصر التخييل ، والعمق الدلالي ، وحسن التركيب .. وغيرها.

---

[1] نقد الشعر، ص 78 .

وقد اتسع عمود الشعر ليشمل كـل عناصـر تشـكيل الخطـاب الشعري بالتقعيد ، وعني بالإيقاع ضمن مفهوم شكلي اتخذ مستويين :

مستوى صوتي ويتعلق بمشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة .

والثاني تركيبي ويعنى بالتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن .

وهما البابان السادس والسابع من عمود الشعر على حـد تعبيـر المرزوقي ، " بل إن المرزوقي يستعمل من المصطلحات ما يدور فـي فلك النظم فنجده يتحدث عن الالتحام والالتئام والمشاكلة . وقد تدل هـذه المصطلحات بوضوح على أن الكتابة لاتؤثر في قارئها إلا متـى بنيـت على تخير للمكن من اللغة وتأليفه في نظام تتناسب عناصـره وتتفاعـل مكوناته "[1].

ولاشك في أن أصحاب عمود الشعر قد حرصوا علـى مراعـاة أذواق المتلقين فعمدوا إلى إشباعها بما يتلاءم ونيتهم في توسيع القاعـدة النصية فتشمل المخاطب والمخاطِب. وقد انبثقت تلك النيـة حتمـا مـن

[1] شكري المبخوت : جمالية الآلفة ، ص 86 .

الرغبة في مضاهاة المثل الأعلى متجسدا ــ في تصورهم ــ في عبقرية الأوائل .

ومن مألوف التداول بين النقاد أن تكون القوافي " عذبة الحرف ، سلسة المخرج ، وأن تقصد لتصير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها فإن الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ، ولا يكادون يعدلون عنه . وربما صرعوا أبياتا أخر من القصيدة بعد البيت الأول . وذلك يكون اقتدار الشاعر وسعة بحره"[1] ؛ وبحسب هذه القاعدة من السلاسة والعذوبة أوجب أصحاب عمود الشعر مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية ، " والمشاكلة المماثلة فالمراد المعنى الشريف تناسبه الألفاظ الموضوعة لمعان حميدة ، وأن الغرض الخسيس تناسبه الألفاظ الموضوعة للمعاني الخسيسة.."[2]. ومدار القول في ذلك على التركيب أو ما يسمى النظم وليس المعنى ، فالشاعر مطالب بمطابقة المقام ، فيكون كل لفظ مناسبا لما يدل عليه في الاستعمال المألوف من المعاني المتداولة . ولا يكتفي اكتمال التطابق بين الدال والمدلول ما لم يتحقق شرط **التحام أجزاء النظم والتئامها، على تخير من لذيذ الوزن** . " ...وإنما قلنا على تخير من لذيذ

---

[1] قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص 86 .

[2] الطاهر بن عاشور : شرح المقدمة الأدبية ، ص 79 .

الوزن لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه ويمازجه بصفائه كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظمه "[1] .

وهكذا فإن المزية في الوزن والقافية هي المناسبة والمشكالة بما يقتضيه المستوى الشكلي في بعديه الصوتي والتركيبي ، و" لما كان الوزن مولدا مركزيا للإيقاع فإن التوزيع المقطعي للكلام يحتاج إلى نظام مسترسل قوامه التعاود والتكرار على نحو لا يكسر النسق المتبع ولا يعكر صفاء انسيابه ؛ لهذا " فلذيذ الوزن" هو ما أمكن للمبدع أن يتجنب فيه الإفراط في الجوازات التي سمح له بها العلماء في باب التزحيف "[2].

ومن البدهي أن يقوم نظام عمود الشعر على المناسبة ، والتكرار، والمقاربة ، والمماثلة ، وغيرها من دلالات التطابق مع السياق ومراعاة حكمة المرجع بمظهريه الفكري والذوقي . ولكن كان أولى به ألا يجعل من تلك القوانين قواعد إرغامية يلزم الشاعر بتطبيقها ، ومرجعية مفهومية يتقوم بها خطابه الشعري، ومنظومة ذوقية يعود إليها المتلقي فيقايس من خلالها بين جيد الشعر ورديئه، وحسنه وقبيحه ، وأوضحه وأغمضه ، حتى أننا نرى ما يراه الغذامي من " أن سمات عمود الشعر الواردة لدى الآمدي ليست معيارا لأشعار الأوائل ولا تصلح أن تكون

---

[1] المرجع نفسه ، ص 76 .
[2] شكري المبخوت : جمالية الألفة، ص 87 .

نظرية نقدية عن الشعر العربي ، ولكنها خلاصة ذوقية تخص الآمـــدي ولا تشمل ديوان العرب"[1].

أما المرزوقي فقد حاول استخلاص صـــياغة مفهوميـــة لعمـــود الشعر، فجعل له مبادئ ، وأرسى له قواعد، وسن له قـــوانين ، وكلهـــا أحكام مستقاة من المرجعيات السابقة ، وهي في أغلبها ذات بعد تأسيسي وقائمة على فكرة التأصيل ، ولا شك في أنها امتلكت أدواتها انطلاقا من منظورها الذي راهنت عليه . ومن خلال نظرة نقدية فاحصـــة يمكننـــا تلمس عمق الممارسة التطبيقية التي انتهجت نهج الموازنة . فهل نجـــح هذا المنهج في اكتشاف عناصر الشعرية أم أنه تراجـــع أمـــام شـــاعرية المحدثين ؟ .

[1] عبد الله الغذامي : المشاكلة والاختلاف ، ص 53 .

الفصل الثاني

منطق عمود الشعر وآليات اشتغاله

المبحث الأول . منطق الموازنة

المبحث الثاني . منطق الاحتذاء

المبحث الأول

منطق الموازنة

أ – الموازنة منهجا نقديا
ب – أبو تمام يخرج إلى المحال
ج – مقاييس الخطأ
د – السرقات الأدبية / التعالقات النصية

أ ـ الموازنة منهجا نقديا :

ازدهرت التطبيقات على النصوص الشعرية في التراث النقـدي وذلك بحجم ما عرفه من مصطلحات نقدية مثل **الموازنة** و**الوسـاطة** . وهي في معظمها تحمل دلالات المفاضلة بين شاعر وشاعر آخـر ، أو بين نص ونص آخر. وعلى الرغم من طغيان طابع الشـروحات علـى التأمل إلا أنها أضاءت مستويات التفكير آنذاك والتي تظهر بصفة خاصة من خلال تحليل النصوص ومقارنتها، والمقارنة بين معانيها ، وألفاظها، و إيقاعاتها ، وصورها ، وتراكيبها.

وتعتبر الموازنة في صميم التذوق الشعري لدى المتلقي ، ولـيس أدل على ذلك من حكم أم جندب■ الذي قد يبدو مجرد إسـقاط لمشـاعر وجدانية ، إلا أننا نعدها سابقة هامة في بلورة مفهوم الموازنة " . والذي يلقي نظرة على النقد العربي القديم يرى أن الموازنة كانت مصاحبة لـه منذ نشأته ، بل إنها تعتبر أحد الأركان الأساسية التي قـام عليهـا.

■ تنازع امرؤ القيس بن حجر وعلقمة الفحل في الشعر : أيهما أشعر ؟ فقال كل واحد منهما : أنا أشعر منك . فقال علقمة : قد رضيت بامرأتك أم جندب حكما بيني وبينك . فحكماها ، فقالت أم جندب لهما قولا شعرا تصفان فيـه فرسيكما على قافية واحدة وروي واحد . فأنشداها جميعا القصيدتين ، فقالت لامرئ القيس : علقمة أشعر منك . قال وكيف؟ قالت : لأنك قلت

فللسوط ألهوب وللساق درة وللزجر منه وقع أخرج مهذب

فجهدت فرسك بسوطك في زجرك فاتعبته بساقك . وقال علقمة :

فأدركهن ثانيا من عنانه يمر كمر الرائح المتحلب

فأدرك فرسه ثانيا من عنانه ، ولم يضربه ، ولم يتعبه

فقال : ما هو بأشعر مني ولكنك له عاشقة ,ينظر : المرزباني[أبو عبيد الله محمد عمران بن موسى] ، الموشح ،تح على محمد البجاوي، دار النهضة ــ مصر 1965 ، ص 28 ــ 29 .

وتشير أقدم النصوص النقدية في كتابي : " فحولة الشعراء للأصمعي" [112 ــ 216 هـ] ، و" طبقات فحول الشعراء" لابن سلام [231هـ]، إلى شواهد كثيرة تدل على ذلك . بل إن فكرة تقسيم الشعراء إلى طبقات في الكتاب الأخير قامت في جوهرها على أساس الموازنة ، بغض النظر عن قيمتها العلمية من حيث المنهج"[1].

يكشف مفهوم الموازنة إذن، عن وجود فريقين ، يُنظر لكل واحد منهما بمنظار يحدد قيمتهما الفنية . وإذا كانت الموازنة قائمة بالضرورة على انقسام الفريقين ، فإنه يشترط فيها **وحدة** الرؤية التحليلية وموضوعية التناول التطبيقي " وفيما يرتبط بنقد النص الأدبي ــ فإن الموازنة الأدبية تبرز في اتجاهات ثلاث:

1 ــ موازنة أدبية من حيث جزئيات النص الأدبي ، وتشمل : اللفظ، والمعنى، والصياغة ، أحيانا كلها مجتمعة ، وفي كثير من الأحايين بعضها.

2 ــ موازنة أدبية بين نص كامل وآخر : وهذه لها نماذج قليلة في النقد التطبيقي عند القدماء . ولعل ابن الأثير[558 - 637] هو أبرز ناقد يستشهد به النقاد ، على جريان مثل هذه الموازنة.

---

[1] طه مصطفى أبو كريشة : النقد العربي التطبيقي ،ص 62 .

3 ــ موازنة أدبية بين الشعراء : وهذه قد تفهم ضمنا كما في كتب الطبقات ، أو تفهم صراحة كما في كتاب "الموازنة" الآمدي [370 هـ] ، الذي عقد فيه موازنة بين أبي تمام والبحتري. وهذه الموازنة الصريحة هي التي تعنينا هنا ، لأنها هي التي يقابل فيها نص بنص . أما الضمنية فهي موازنة لا تتعدى فكر المؤلف ، وما يتبقى منها إنما هو تسجيل النتائج كأحكام نهائية ، دون مقابلة النص بالنص ، أو اصطحاب الدليل . وهذا الاتجاه الثالث يهدف في الموازنة إلى الحكم على الشاعر حكما كليا ، باعتباره أشعر من غيره ، أو أقل منه في درجة الشاعرية"[1].

وقد تشمل الموازنة النص كاملا ، كما قد تقتصر على بعض أجزائه . كأن يقارن بين معاني شاعرين، أو بين ألفاظهما، أو إيقاعاتهما وذلك من حيث طريقة توظيف كل شاعر منهما لهذه العناصر ، وطبيعة تناوله لها . وهو ما يمكن للدراسات المعاصرة أن تناقشه من خلال التحليل الأسلوبي أو الشعرية .

وتعكس الموازنة ــ في بعدها التاريخي ــ شكلا من أشكال الصراع بين القديم والجديد ، بخاصة في القرنين الثالث والرابع الهجريين حيث " صار الشعر مذهبين متميزين ، وصار الشعراء طائفتين: طائفة تحتذي بالقدماء ، ولا تجدد إلا بمقدار ما يتلاءم مع الروح العربية ، فظلوا على المنهج القديم والصياغة القديمة ، ومن

[1] المرجع نفسه ، ص 64

هؤلاء مروان بن أبي حفصة، وأشجع السلمي، وعلي بن الجهم، ودعبل الخزاعي، وابن الرومي ، والمتنبي. وطائفة مالت إلى التجديد كبشار ، وابن هرمة والعتابي، وأبي نواس ، ومسلم بن الوليد، وأبي تمام،وابن المعتز، والبحتري في شيء يسير. وأظهر ما يكون ذلك التمييز في القرن الثالث وما بعده . فالسابقون من المجددين قريبون من القدماء ، أما الذين جاءوا بعدهم مثل أبو تمام وابن المعتز، فقد بعدوا كثيرا عن الصياغة التي جرى الشعراء عليها في الجاهلية والإسلام"[1]. ولاشك في أن اختلاف مواقف الشعراء هو الذي أفرز تلك الانقسامات ، وهو أمر طبيعي أنتجته تحولات الرؤيا الجمالية والبعد الفكري للشاعر .

وقد رافق نضوج الحركة الشعرية ازدهار في الحركة النقدية ، كما أسهم في بلورة ذلك " الصراع الذي نشب بين اتجاهين في الشعر العربي . اتجاه يؤيد التيار المحافظ على عمود الشعر ، واتجاه آخر يؤيد المذهب الجديد : مذهب التجويد الفني ، أو الصنعة الشعرية ، أو قل مذهب البديع الذي نشأ عند مسلم بن الوليد ونما حتى بلغ أشده عند أبي تمام"[2].

ضمن هذه الأجواء من تعارض المواقف واختلاف الرؤى ، تفجر حماس الآمدي بفكرة الموازنة واتخذها منهجا نقديا ، وجعلها أحد آليات

---

[1] طه أحمد إبراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الحكمة ــ بيروت ، ص 96 ــ 97 .
[2] محمد زكي العشماوي قضايا النقد الأدبي بين القديم والجديد ، دار الشروق، 1994، ص 341 .

اشتغال عمود الشعر . ففي سياق مقارنته بين البحتري وأبي تمام يقول:" وإنهما لمختلفان ، لأن البحتري أعرابي الشعر ، مطبوع ، وعلى مذهب الأوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف ، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام ، فهو بأن يقاس بأشجع السلمي، ومنصور وأبي يعقوب المكفوف وأمثالهم من المكفوفين أولى، ولأن أبا تمام شديد التكلف ، صاحب صنعة ، ومستكره الألفاظ والمعاني ، وشعره لا يشبه شعر الأوائل ، ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة فهو بأن يكون في حيز مسلم بن الوليد[ت 209 هـ] ومن حذا حذوه أحق وأشبه"[1]. ولعل في نص الآمدي هذا كثير من التلميح يكاد يكون أشد من الإفصاح عن إيثار البحتري [205 – 284 هـ] وتفضيله ؛ لأنه يحاكي عمود الشعر ولا يخرج عنه ، ولأن أبا تمام [232هـ] يكسر مألوفية النمط ، ويتخطى حدود المعلوم.

ولكي يتنصل الآمدي [370هـ] من الذاتية ، ويدعي الموضوعية، يوهم بعدم الانحياز وبترك الحكم للمتلقي فيقول:" فإن كنت ــ أدام الله سلامتك ــ ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق فالبحتري أشعر عندك ضرورة. وإن كنت تميل إلى الصنعة ، والمعاني الغامضة التي تستخرج

---

[1] الموازنة ، ص 11 .

بالغوص والفكرة، ولا تلوي على غير ذلك فأبو تمام عندك أشعر لا محالة"[1] .

ولسنا نجد في تحيز الآمدي للبحتري سببا ، عدا كونه يميل إلى ألفة التلقي ، ويستأنس بما هو معهود مما يقع في أسماع الناس وأذواقهم وأفهامهم من ألفاظ ومعان وصور. وقد نجد في رأي طه أبو كريشة ما يدعم رأينا هذا ويتفق معه في النظر إلى الموازنة من حيث ابتعادها عن الموضوعية ، وإغراقها في المفاضلة ، مفسرا ذلك بقوله : " وأما الموازنة القائمة على المفاضلة الكلية بين شاعر وشاعر ــ فقد اتخذنا لها مثالا موازنة الآمدي بين أبي تمام والبحتري، ولكنها في حقيقة الأمر موازنة بين صور جزئية ، على أن يخرج القارئ من ورائها بحكم كلي إذ إن الآمدي لم يشأ أن يحكم بذلك صراحة ، وإن كان لا يخفى على القارئ ميله إلى جانب البحتري . إذ يوضح منهجه في هذه الموازنة بقوله: " فأما أنا، فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر ، ولكني أقارن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى ، ثم أقول أيهما أشعر في تلك القصيدة ، وفي ذلك المعنى ، ثم احكم أنت حينئذ ــ إن شئت ــ على جملة ما لكل واحد منهما ، إذا أحِطتَ علماً بالجيد والردئ"[2] .

---

[1] المرجع نفسه ، ص 11 .

[2] طه مصطفى أبو كريشة : النقد العربي التطبيقي ، ص 68 ــ 69 .

ليس من شك في فضل الموازنة في محاولة التأصيل لمنهج نقدي ذي رؤية تأسيسية ، وهو ما افتقدت إليه المحاولات السابقة عن الآمـــدي والتي تراوحت بين الوصف العام والاستنتاجات الذوقيـــة . وإذا أمعنـــا النظر في منطق الموازنة فسوف نجد أنفسنا " أمام عقلية جديدة في ميدان النقد الأدبي العربي لم نعهدها فيمن جاءوا قبل الآمدي من نقادنا ، كمـــا نستطيع أن نستشف من ورائها اتجاها في دراسة الشعر يختلف عن اتجاه ابن سلام الجمحي ، وابن قتيبة ، وقدامة بـــن جعفـــر ، وابـــن المعتـــز وغيرهم . فلأول مرة نجد أنفسنا أمام ناقد لا يستند إلـــى أحكـــام غيـــره وحدها ، ولا يجنح إلى التعميم في الحكم ، ولا يكتفي كما فعل ابن سلام وابن قتيبة بعرض موجز لحياة كل شاعر وما ورد فيه من أحكام ، وما عرف عنه من خصائص، وما اشتهر له من شعر ، بل يترك هذا كلـــه جانبا ويعمد إلى الدراسة التحليلية التي لا تقفز إلى الأحكام قبل أن تقـــدم لها بمبررات تجعلها مقنعة للقارئ ومقبولة لديه "[1].

وتجدر الإشارة إلى أن الموازنة تعد بداية لاختبار الأثر الأدبي من حيث كونها " إحدى أدوات النقد الأساسية والتي هي من الوســـائل التـــي كثيرا ما يلجأ إليها النقد التحليلي "[2] .

---

[1] محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي ، ص 347

[2] المرجع نفسه ، ص 348

إن الموازنة بوصفها منهجا نقديا يمكنها الكشف عن اختلاف طرائق التعبير بين شاعر وآخر ، وتباين أدائهما الشعري . فقد قامت الآداب المقارنة في النقد الحديث على مبدأ الموازنة التي تحقق الشرط العلمي والموضوعي . غير أن موازنة الآمدي ــ ومن خلال وفائها لعمود الشعر ــ وقعت تحت تأثير الذاتية ، ولم تخف تفضيلها للبحتري لأنه ما فارق عمود الشعر المعروف.

ب. أبو تمام يخرج إلى المحال :

هل كانت عبقرية أبي تمام هي الشعرية التي أجهضت عمود الشعر؟

تبدأ ثقافة النسق بإقرار مبدأ الثبات ، وتستمر بترسيخ دلالات الوضوح ، وتوسيع معالم الإفهام ، وتنتهي بزوال النسق فتتلاشى سلطة المهيمن وتحدث القطيعة " وقد بدأ هذا الانقطاع في المجتمع العربي ، مع أبي تمام . فقد أحدث شعره انقلابا تغير فيه نظام الدلالة والمعنى ، ونظام التعبير ، ونظام الفهم ، هذا الانقلاب المغير سماه الناقد القديم "إفسادا للشعر" كما كان معروفا بالتقليد . بل أكثر: كان يقال في شعر أبي تمام: "**إن كان هذا شعرا فكلام العرب باطل** "[1] ، وذهب النقد إلى وصف شعره

---

[1] الآمدي : الموازنة ، ص 11 .

بأنه " **ضد ما نطقت به العرب** " ، وهذا يعني أن شعر أبي تمام ، بحسب هذا النقد ليس عربيا ، لأنه بالتحديد غير واضح كالشعر الموروث"[1].

وقد تعدى الانقلاب الذي أحدثه أبو تمام نظام التعبير، إلى نظام التلقي ؛ ذلك أنه أنتج شعرا يحتاج إلى كفاءة استقبال تمارس فيها الذات المتلقية نوعا من الاستجابة العنيدة ، والمتوترة ، والقلقة إزاء غموض صوره وتراكيبه ، " أما التراث البلاغي فقد استن لنفسه سننا تعتبر من ابتكاراته الذوقية الخاصة التي يلتحم فيها النص بمتلقيه ، أو يتناص فيها المتصور الذهني للسامع بالمتخيل النصي لمنشئ الخطاب ؛ ولذلك فقد شملت تلك التنظيرات كل صور الفهم والإفهام ، والإطراب، والتوصيل، والتبليغ ، وغيرها من القيم القريبة من الوضوح والخالية من مظاهر اللبس والتعقيد ، حتى لتكاد تكتمل معالم هذه السنن في إطار ما أطلقوا عليه [**عمود الشعر**]" [1].

لقد كان أبو تمام ــ في خروجه إلى المحال ــ ينشد القلق الفني ، ويتطلع إلى التوتر الجمالي . وبذلك يسعى إلى بعث حركة الشعر بانتقال الشاعر نفسه من حدود المعلوم إلى تخوم المجهول . فقد " كان الشاعر العربي القديم يعيش في عالم واضح : كل شيء فيه مفسر ، محدد .. وكان هذا العالم يقوم على حقائق مطلقة نهائية وعلى إيمان راسخ بها .

---

[1] أدونيس : زمن الشعر ، دار العودة ــ بيروت ، ط2 ، 1978 ، ص 279 .

كانت بنيته عقلية ــ ذهنية ، لا نفسية ــ انفعالية ؛ بل كان العالم النفسي الحميم مكبوتا ، مقموعا ؛ لهذا كان الشاعر يصدر عن أفكار ومعان جاهزة . كان ــ بتعبير آخر ــ ينقل معاني موجودة قبله : يفسرها ، وينوع فيها . وكان القارئ ، تبعا لذلك ، يرى في نتاجه ما قد عرفه، سابقا، وألفه . وكان نقده ينطلق من هذا السؤال: إلى أي حد تتطابق معاني هذا الشاعر مع المعاني والأشياء التي أعرفها ؟ وبقدر ما تكون المطابقة قوية أو صحيحة ، يكون الحكم إيجابيا. والعكس صحيح "[2] .

لم يكن أبو تمام أول من أضرم فتيل التحول في الخطاب الشعري، ولكنه أول من أثار التساؤل والحيرة . كذلك لم يكن السعي وراء المفاضلة والموازنة بين الشعراء وقفا على الآمدي . فقد عرف النقد العربي الخصومات والوساطة وغيرها من التوصيفات ومن أشهرها صراعات جرير والفرزدق والأخطل والتي جمعت في كتاب [النقائض] " وكان من الطبيعي أن يواكب هذا اللون الجديد من الشعر ، خبراء الشعر الذين حاولوا أن يفاضلوا بين الشعراء الثلاثة . ولكنهم لم يستطيعوا أن يتفقوا على من منهم أشعر من الآخر ، لأنهم في الحقيقة لم

---

[1] خيرة حمر العين: شعرية الانزياح"دراسة في جماليات العدول" ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية ، اربد ــ الأردن ط1 /2001 ، ص 62 .

[2] أدونيس : زمن الشعر ، ص 277 .

ينقدوا الشعر وإنما كانوا ينقدون النظم ، ولأنهم لم يصدروا أحكامهم، عن رؤية موضوعية ، وإنما كانت تتحكم فيهم الأذواق الشخصية"[1].

والذي حدث ، أن تلك الصراعات، لم توجه صوب الاختلاف وإلا لخلفت لنا تراثا في جماليات التقبل والقارئ المختلف . " وفي هذا الإطار كان الشعراء الثلاثة يتناوبون نقد بعضهم البعض بإطلاق أحكام غير معللة . ففي المفاضلة بين شاعري النقائض ، جرير والفرزدق ، قال ثالث الأثافي الأخطل : [جرير يغرف من بحر ، والفرزدق ينحت من صخر] أي أن الأول مطبوع والثاني شاعر صنعة"[2].

إن ما أثاره أبو تمام من تساؤل قد حمل أفق المتلقي إلى نوع من الاستجابة المغايرة ، ولم يلتفت الآمدي وهو يحشد آراء فريق المحتجين على شعره أنه بذلك يسد على القارئ متعة التذوق التي لا تحصل بالوضوح ، ولا تدرك بالإبانة وإنما تحصل بما تسميه خيرة حمر العين " **شعرية العمى** " ، من منظور " أن التراث النقدي ، في عنايته بألفة التلقي ، لم يراع تجربة القراءة ، في حين حرص على تقديم التجربة الشعرية في أحسن صورها المألوفة ، وأدق إيقاعاتها المتداولة ، وصيغها المعروفة التي تستجيب لمتطلبات التلقي الذوقية والجمالية المهيمنة ، ومن

---

[1] حسين جمعة : نظرية الشعر في النقد العربي القديم ، مجلة المعرفة ، سوريا ، ع 440 ، 2000 ، ص 130 .

[2] نفسه ، ص 130 .

ثمة أهمل تجربة القارئ في احتضان مسالك الغموض ، وأنواع الالتباس التي تصطدم بها الأفهام ، ويلتبس بها الفكر."[1]

لهذه الأسباب وغيرها ، يذكر الآمدي عن أولئك المحتجين على شعر أبي تمام ـــ والذين اتخذهم حجة ودليلا على صواب مزاعمه ـــ " أن أبا تمام يريد البديع فيخرج إلى المحال " [2] ، ويضيف أن " أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد ، وأن أبا تمام تبعه فسلك في البديع مذهبه فتحير فيه ، كأنهم يريدون إسرافه في طلب الطباق والتجنيس والاستعارات... حتى صار كثير مما أتى [به] من المعاني لا يعرف معناه إلا بالظن والحدس"[3]. والمقصود بالمحال : الصور الغامضة، والتراكيب الغريبة، والاستعارات البعيدة ، وكل ما أشكل على الفهم واستدعى جهدا في تأويل المعنى ، واستضاءة الفكرة . ولأنهم لم يألفوا من الصور والمعاني ما يستوجب التأمل " بالظن والحدس" ، فقد أثقل عليهم أن يتقبلوا شعر أبي تمام " ولو كان أخذ عفو هذه الأشياء ولم يوغل فيها، ولم يجاذب الألفاظ والمعاني مجاذبة ويقتسرها مكارهة، وتناول ما يسمح به خاطره ، وأورد من الاستعارات ما قرب في حسن، ولم يفحش ، واقتصر من القول على ما كان محذوا حذو الشعراء المحسنين، ليسلم من هذه الأشياء التي تهجن الشعر ، وتذهب ماءه

---

[1] خيرة حمرالعين : شعرية الانزياح، ص 61 .
[2] الموازنة ، ص 125 .
[3] المصدر السابق ، ص 125 .

ورونقه، لظننته كان يتقدم عند أهـل العلـم بالشـعر أكثـر الشـعراء المتأخرين"[1] .

هكذا تقف البلاغة التقليدية من شعر أبي تمام موقـف التعـارض وليس الحوار ، وتبدو موازنة الآمدي ترجمة حقيقية لذلك الموقف . فهو لا يريد من الاستعارات إلا قريبها وما كان منها أوضح ، بمعنى أن يظل الخطاب الشعري مباشرا وسهلا ، لا عمق فيه ، يدعو إلى التأمـل ، ولا غموض يحتمل التأويل ، وأن لا يبتعد عن أفق التلقي المألوف بما جبـل عليه الذوق من سلاسة اللفظ ، ومألوف العبارة ، وما أنسه من السـهولة وقرب المأخذ.

ج- مقاييس الخطأ

1 . أخطاء اللفظ والمعنى :

لقد قام عمود الشعر على تشجيع بلاغة الوضوح ، وأبدى تمسـكا بالغا بكل معالم السهولة والقرب ، وجماليات المألوف ، وقيم التطـابق، والمحاكاة ، وحرص أيما حرص على تقليد الأوائل ، والحـذو حـذوهم

[1] المرجع السابق ، ص 125 .

بحجة أنهم أنتجوا كل الصيغ الممكنة ، وسبقوا إلى كل معنى جميل. "ومن هنا كان منطقيا أن يقصد الشعراء المحدثون إلى أهم شئ في الصياغة ، يكون مجالا لغرابة الفكرة وجمال الصورة معا، أو هكذا ظنوا، ورأوا ذلك في صور المحسنات اللفظية ، والصور البيانية التي أطلق عليها النقاد بادئ الأمر اسم البديع ، والتي رأوا لها أمثلة قليلة عند القدماء ، فظنوا أن مجال التجديد عندهم إنما يكون بالإكثار منها حتى يظهر تفوق المحدث على القديم ، ويثبت له شاعرية تسبق شاعريته "[1]. وشرع المحدثون فعلا في العدول عن عمود الشعر، وسعوا إلى إيجاد أشكال جديدة ، وابتكار فنيات مغايرة ، وكان مجال اللفظ والمعنى أكثر المجالات قدرة على احتواء الصناعة الشعرية . غير أن النقد المتحيز واجه تلك الأشكال بأن نعتها بالعيوب ووسمها بالأخطاء والأغلاط ، وأنها مما يفسد الشعر "وكان أبو تمام يجري وراء الصنعة ، ويغرب في الاستعارة وتوليد المعاني ، حتى اتهمه كثير من الناس بمفارقة عمود الشعر ، وبالاغراب والتكلف الشديد"[2] .

وبدأ مصطلح الغرابة يشق التصورات ، ويزلزل المفاهيم ، بينما حرصت موازنة الآمدي على تقديمه في أشنع صوره ، وأكثرها سخافة وقبحا " وما ذهب إليه ابن المعتز هو ما أقره الآمدي ، ولذلك كان حسابه لأبي تمام في الموازنة صادرا من واقع الخروج إلى الإسراف والتكلف ،

---

[1] طه مصطفى أبو كريشة : النقد العربي التطبيقي ، ص 133 .

[2] الهادي الجطلاوي : خصائص الشروح العربية على ديوان أبي تمام ، مجلة فصول ع 1م6/1985 ص 147 .

التحريف ، وتقويم ما جاء من الخطأ ، انطلاقا من رصيد لغوي مجمـد في عصر معين ، وفي أمكنة معينة من بلاد العرب"[1].

ضمن هذه الاحتجاجات والاتهامات ، من نعوت الإغراب والابتعاد عن الإفصاح والإيضاح ، اتسعت دائرة الموازنة وراح الآمدي يجمع أخطاء وأغلاط اعتقد أن أبا تمام وقع فيها مخالفا بذلك سنن الأولين. فعن الخطأ في الألفاظ يذكر قول أبي تمام :

خان الصفاء أخ خان الزمان أخا عنه فلم يتخوّن جسمه الكمـد

ويعلق عليه بقوله :" فانظر إلى أكثر ألفاظ هذا البيت ، وهي سبع كلمات آخرها "عنه" ما أشد تشبث بعضها ببعض ، وما أقبح ما اعتمد من إدخال ألفاظ في البيت من أجل ما يشبهها ، وهو "**خان** "و"**خان**" و"**يتخون**" وقوله : " **أخ** " و " **أخا** " فإذا تأملت المعنى ـــ مع ما أفسده من اللفظ ـــ لم تجد له حلاوة ، ولا فيه كبير فائدة ، لأنه يريد خان الصفاء أخ خـان الزمان أخا من أجله إذا لم يتخون جسمه الكمد"[2].

ويورد الآمدي بيتا آخر لأبي تما م يقول فيه :

---

[1] الهادي الجطلاوي: خصائص الشروح العربية على ديوان أبي تمام ، ص 151 .
[2] الموازنة ، ص 260 .

يا يوم شرد يوم لهوي لهوه بصبابتي، وأذلّ عز تجلدي

ويقول بشأنه : " فهذه الألفاظ إلى قوله " **بصبابتي** " كأنها سلسلة ، من شدة تعلق بعضها ببعض ، وقد كان أيضا استغنى عن ذكر اليوم في قوله "**يوم لهوي**"، لأن التشريد إنما هو واقع بلهوه ، فلو قال "يا يوم شرد لهوي " لكان أصح في المعنى من قوله :" يا يوم شرد يوم لهوي" وأقرب في اللفظ ، فجاء باليوم الثاني من أجل اليوم الأول ، وباللهو الثاني من أجل اللهو الذي قبله ، ولهو اليوم أيضا بصبابته هو أيضا من وساوسه وخطائه ، ولا لفظ أولى بالمعاضلة من هذه الألفاظ"[1].

أما نظرته إلى البحتري فهي أقل حدة ، ومثال ذلك ــ الأمثلة لا حصر لها ــ قوله بخصوص بيت البحتري :

قف العيس قد أدنى خطاها كلالها وسل دار سعدى إن شفاك سؤالها[2]

" هذا لفظ حسن، ومعنى ليس بالجيد، لأنه قال " **قد أدنى خطاها كلالها** " أي : قارب من خطوها الكلال ، وهذا كأنه لم يقف لسؤال الدار التي تعرض لأن يشفيه سؤالها، وإنما وقف لإعياء المطي"[3].

---

[1] نفسه ، ص 260 .

[2] البحتري : الديوان ، تحقيق : حسن كامل الصيرفي ، دار المعارف ، 1964 . ،ج 3 ، ص 1629

[3] المصدر السابق ، ص 345 .

تكشف انتقادات الآمدي في مقارنته بين الشاعرين عن شبه تغاضي ، وكأنه يذكر أخطاء البحتري فقط من جانب افتراض الحس الموضوعي . والواقع أنه مع أبي تمام أشد قسوة وغلظة حتى في اختيار الكلمات التي يستعملها في نقده له مثل " **القبح** "، " **السخافة** " وغيرها.

ولاشك في أن الآمدي ظل يعتمد أسس عمود الشعر بوصفها المرجع الأوحد في الحكم على الشاعرين . وما أكثر الأمثلة التي يستشهد بها للإنقاص من شأن هذا والرفع من شأن ذلك ضمن ما دأب على تسميته أخطاء اللفظ والمعنى ، والأمثلة ــ على وفرتها ــ نذكر منها قول أبي تمام :

رقيق حواشي الحِلم لو أن حلمه بكفيك ما ماريت في أنه برد

يرى الآمدي أن " الخطأ في هذا البيت ظاهر، لأني ما علمت أحدا من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة ، وإنما يوصف الحلم بالعظم والرجحان والثقل والرزانة ، ونحو ذلك "[1] ، ظنا منه أن البنية الذهنية التي أنتجت هذه الصورة ، وولدت هذا المعنى ينبغي لها أن تطابق سنن القول بما تعارف عليه الشعراء ، وليس للمعنى أن ينحرف

---

[1] الموازنة ، ص 128 .

عن الإصابة في الوصف كما تحدد في قواعد عمود الشعر ومثاله قـول الفرزدق :[1]

أحلامنا تزن الجبال رزانة وتخالنا جنّا إذا ما نجهل[2]

بيد أن هذا التصور على علاته يدل على أن نفاد المعاني مقرونـا باكتمال السنة الشعرية ، كما يدل على انغلاقها على ذاتها انغلاقاً أضحت معه أعجز ما تكون عن إدراك المسارات الجديدة التي يتخذها الإبـداع . إذ تحكمت العادة ، وشاع الرسم ، واستحالت تجربة الأسـلاف سـلطة إبداعية .[3]

ولا شك في أن الآمدي ــ في موازنته ــ ظل مـدفوعا بمعـايير عمود الشعر ؛ لذلك لم يرقه وصف أبي تمام للحلم لأنه ــ في اعتقاده لم يطابق مذهب الأوائل كما فعل الفرزدق بل خرج علـى طـريقتهم فـي وصف الحلم " وإنما مدحوه بالثقل والرزانة ، وذموه بالطيش والخفة"[4] .

---

[1] نفسه ، ص 129 .

[2] الفرزدق : الديوان ، قدم له وشرحه : مجيد طراد ، دار الكتاب العربي، ج2 ، ط2 ، 1994 ، ص 211 .

[3] ينظر : شكري المبخوت : جمالية الألفة ، ص 106 .

[4] الموازنة ، ص 130 .

وأخيرا فإن أبا تمام ــ في منظور الآمدي ــ قد تعمد وتمادى في تجاوز منطق الأوائل " وأبو تمام لا يجهل هذا ... ولكنه يريد أن يبتــدع فيقع في الخطأ." [1]

غير أن أخطاء البحتري لا تبدو ــ في رأي الآمدي ــ فادحة وشنيعة بالنظر إلى أخطاء أبي تمام ، وقد يعود ذلك لسوء التقدير أو قصور الرؤية إزاء تحولات الخطاب الشعري لأبي تمام الذي شمل المعنى المركب والدلالة المعقدة ، بينما لم تتعد أخطاء البحتري العلاقة الوصفية .

قال البحتري :

ذنب كما سحب الرداء يذب عن عرف، وعرف كالقناع المسبل[2]

وعلق الآمدي بقوله : " هذا خطأ في الوصف ، لأن ذنب الفرس إذا مس الأرض كان عيبا ، فكيف إذا سحبه ..."[3].

لقد كانت الموازنة بمثابة المنهج النقدي ، والأداة الإجرائية ؛ إلا أن نفي أبو تمام واعتباره مخطئا، ومغاليا في ما أحدثه من شكل إبداعي

---

[1] المرجع السابق ، ص 131 .
[2] الديوان : ج3 ، ص 1746 .
[3] الموازنة ، ص 339 .

جديد ، جعل جمهور المتلقي المؤيد يعتبره مجددا ، وصاحب مذهب مبتكر لم يسبقه إليه أحد . وقد هيمن الجدل بشأنه ولم يهدأ زمنا طويلا ، وكثرت الشروح حول ديوانه ، فشعره " مفعم بالصنعة وشتى المظاهر البلاغية . وقد تكلم فيها الشراح في طور القمة كثيرا ، ولكنهم ــ برغم ذلك ــ لم يمسحوا كامل الديوان ، بل إن تدخلاتهم ــ على وفرتها ــ تبدو قليلة مقارنة بما أهملوه وسكتوا عنه . وما نخالهم صنعوا في البلاغة إلا كصنيعهم في شرح المعاني : يبرزون الخصائص البلاغية في بعض شعره ، ويدعون للقارئ مهمة القياس ، على أساس أن هذه الأساليب مترددة في عمل أبي تمام"[1] .

وربما كانت قيم التجديد ، والصنعة ، والابتكار التي حلت محل المحاكاة ، والتطابق ، دافعا قويا للخروج عن عمود الشعر . وهو الخروج الذي أضاف بفضله أبو تمام معان جديدة ، ورؤى فلسفية ، وتراكيب مختلفة لم يألفها الناس ، فظنها الآمدي أخطاءً وإفسادا للشعر ، وهتكاً لقوانين الشعرية العربية . بيد " أن لغة أبي تمام ومعانيه وصوره الفنية التي عدها الآمدي إفساداً للشعر ، إنما هي في رأينا ، عمل أدبي تقاصرت عن بلوغ سويته الفكرية والفنية أعناق علماء الشعر القدماء"[2].

---

[1] الهادي الجطلاوي : خصائص الشروح العربية على ديوان أبي تمام ، ص 147 .
[2] حسين جمعة : نظرية الشعر في النقد العربي القديم ، مجلة المعرفة ، ص 143 .

ولو أن الموازنة اتخذت مساراً مختلفاً لاستطاعت إنجاز رؤية نقدية محايدة ، ولأمكن الكشف عن كثير من الخصائص الأسلوبية في الشعر العربي ومواطن الجمال فيه .

2 ــ أخطاء الوزن :

من المعلوم أن الوزن هو الخاصية الجوهرية ، وأساس بيت الشعر العربي ، بل إن الكلام لا يتسم بالشعرية إلا إذا كان موزوناً مقفىً. ووفقا لهذا المنطق ، فإن عيوب العروض كانت محل انتقاد الآمدي لكل من أبي تمام والبحتري ، وربما لم يجد مدخلا آخر سوى النظر في الزحاف لتكون مجال مقارنة بينهما ، وقد خصص لهذه المقارنة مجموعة من الأمثلة حتى قيل : " إن أبا تمام بالخطب وبالكلام المنثور أشبه منه بالكلام المنظوم"[1]. كما عيب عليه إسرافه في الإكثار من الزحاف والتي تسمى " **مقبوضا** " ، " وهو الزحاف الحسن الجائز إلا أنه إذا جاء على التوالي والكثرة في البيت الواحد قبح جدا "[2]. ومثاله قول أبي تمام [من المنسرح]:[3]

---

[1] الموازنة ، ص 269 .
[2] نفسه ، ص 270 .
[3] نفسه ، ص 271 .

ولم تغير وجهي عن الصبغة ال أولى بمسفوع اللون ملتمِعِه[1]

مفاعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مفتعلن

" فحذف السين من مستفعلن الأولى فصارت مفاعلن، وحذف الفاء من مستفعلن الأخيرة فصارت مفتعلن"[2].

وبخصوص البحتري فقد ألفينا موقف الآمدي حاداً وعنيفاً ، وكأنه لايسمح بالتطاول على قواعد العروض مطلقا لدرجة أن يقول عن البحتري : " ما رأيت شيئا مما عيب به أبو تمام إلا وجدت في شعر البحتري مثله ، إلا أنه في شعر أبي تمام كثير ، وفي شعر البحتري قليل ....وقد جاء في شعر البحتري بيت هو عندي أقبح من كل ما عيب به أبو تمام وهو قوله :

ولماذا تتبعُ النفسُ شيئاً جعل الله الفردوسَ منه بَوَاءَ ؟[3]

مؤكدا أن "هذا خارج عن الوزن"[4].

---

[1] الديوان ، ص 32 .
[2] نفسه ، ص 271 .
[3] البحتري : الديوان ، تحقيق : حسن كامل الصيرفي، دار المعارف ، 1963 ، ج 1 ، ص 40 .
[4] نفسه ، 370 .

ويبدو أن مقارنة أخطاء الأوزان هي نهاية المأزق الذي انتهت إليه موازنة الآمدي ، وهو المأزق الذي تفسره سوزان بينكني ستتكيفتش بالإخفاق حيث تقول في تحليلها لموازنة الآمدي " وعلى أية حال فإن إخفاق الآمدي بالتحديد في مقارنة القصائد عامة هو الذي أدى إلى إبراز نقطة الضعف الكبرى في الموازنة وفي النقد الأدبي عند العرب بأكمله . ويتساءل المرء متعجبا حول ما إذا كانت مثل هذه المقارنة المبنية على أساس توافق القافية والوزن يمكن أن تكون مقبولة . ومن الجلي أن الآمدي نفسه قد فطن في نهاية المطاف إلى عدم سلامة هذه المقارنة ، فتخلى عن خطته لموازنة أشعار أو مقتطفات من قصائد ــ فضلا عن قصائد بأكملها ــ طبقا للوزن"[1] .

على أية حال ، فإن الموازنة من وجهة النظر العلمية ، يمكن أن تكون إجراءً نقدياً للاستقراء والتأمل . ولكن إخضاعها لمنهج قسري وقولبتها ، من شأنه أن يفقدها الكفاءة التحليلية والقدرة الكافية لاحتواء موضوعها وهو ما جعل الآمدي ينحصر ــ كما تتصور سوزان بينكني ــ في مؤسسة البديع " ، والنتيجة التي يمكن استخلاصها هي أن الآمدي حصر نفسه في حدود تفكير فقه اللغة على حساب المعنى المجازي الذي يرمي إليه الشاعر"[2].

---

[1] سوزان بينكني ستتكيفتش: أبو تمام في موازنة الآمدي حصر المؤسسة النقدية لشعر البديع ، تر أحمد عتمان مجلة فصول ع2، م6/ 1986 ،ص 43 .

[2] المرجع نفسه ، ص 48 .

ما كان لأخطاء أبي تمام إلا أن تحسب له ، ومـــا كـــان ينبغـــي لأصحاب عمود الشعر أن يضعوا تفسيراتهم فـــي مســـتويات محـــدودة ومسالك ضيقة اتخذت من الموازنة آلية اشتغال على خطـــاب شـــعري متميز ومفارق للمعهود والمألوف . فهل استحقت الســـرقات الأدبيـــة أن تدرك ما لم تفلح مقارنة الأخطاء في احتوائه ؟

د ـ السرقات الشعرية / التعالقات النصية :

إن فهم السرقات الشعرية في ضوء التعالقات النصية أو التناص ، أمر لم يدر ـــ حتماً ـــ في خلد القدماء . لقد فهموا السرقات علـــى أنهـــا نوع من السطو أو الاعتداء على ملكية الآخرين . وفـــي هـــذا الســـياق نظروا إليها في ضوء العلاقة بين الشعر المحدث والشعر القديم على أنها نتاج ضعف المتأخرين من الشعراء لزعمهم أن المتقـــدمين مـــنهم قـــد استنفدوا كل الطاقات الرمزية ، وأوجـــه المعـــاني ، وشـــتى ضـــروب التصورات التي يمكن أن تخطر على بال أحدهم أو تتراءى في مخيلته . وفي ذلك ذهب ابن طباطبا [322هـ] إلى القول : " والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم ، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ، ولفظ فصيح ، وحيلة لطيفة ، وخلابة ساحرة ، فإن أتوا بما

يقصر عن معاني أولئك ولا يربى عليها ــ لم يُتلــق بــالقبول ، وكــان كالمطر المملول ."[1]

لم يخف على النقاد القدماء دلالات التأثير والتأثر القائمــة علــى تنوع الخطابات ، واختلاف الأساليب ، غير أن نظرتهم إلى هذه المسألة لم تتغير ، حيث إنهم ظلوا يصرون على اكتمال النموذج الســابق كمــا حدده عمود الشعر ؛ الأمر الذي جعل من الســرقات الشــعرية مجــرد اختبارات سطحية للصور المشتركة . وما زيد عنها ، أو انتقص منهــا حوكم أصحابه بتهمة " **السرقة** " . ومثل هذه النظرة تعد بمثابة " النقــد القائم على تتبع مصادر المعنى الذي يتناوله أكثر من شاعر، أو تتبع نمو المعنى فيما بين الشعراء ، للوصول إلى أي منهم كان أسبق في إبــرازه إلى الوجود الأدبي ، أو إلى أيهم كان أحسن في تصويره وإخراجــه وإن كان مسبوقا إليه"[2]. وبهذه الأحكام ، تكون قوانين عمود الشعر قد ضيقت الخناق على الشعراء ولم تترك لهم فسحة للإبداع والابتكار إلا ضمن ما تسمح به من اتساع ، أو تجوز ؛ ومن ثمة فقد أخضع النقاد القدماء علاقة الأخذ أو التأثر إلى أطر عمود الشعر الفنية " وتراوحت نظرة النقاد إلى طبيعة العلاقة بين الشعر القديم والشعر المحدث ، ففي الوقت الذي اكتفى بعضهم بالتماس أي وجه من وجوه التشابه قد لا يتجاوز استخدام كلمــة

---

[1] عيار الشعر، ص 8 ــ 9 .

[2] طه مصطفى أبو كريشة : النقد العربي التطبيقي ، ص 70

من الكلمات ليسم المتأخر بالسرقة ، راح بعضهم الآخر ينفي مثل هـذا التشدد ويضع للمسألة جملة من الضوابط يحتكم إليها لمعرفة أنواع الأخذ وما بينها من فروق كالفرق بين السـرقة ، والاخـتلاس ، والموازنـة، والمواردة ، والالتقاط ، وسواها مما اصطلحوا عليه من أقسام يبيحـون بعضها ويحرمون بعضها الآخر ، ويطعنون على مـن يأخـذ بشـيء، ويلتمسون العذر لمن يأخذ بشيء آخر"[1] .

لقد فطن كل من القاضي الجرجاني ، والآمدي ، وابن طباطبـا ، وابن الأثير، وغيرهم إلى قضية السرقات الأدبية ، إلا أن نظرتهم إليها لم تختلف بمقدار اتفاقهم على أنها مسألة تأثير لا ينبغي أن يتجـاوز فيهـا الشاعر الحدود المرسومة ، أو يتطاول فيها على **النموذج / المثال** " أما من يستفيد بمعنى قد سبق إليه ، ويأتي به على الضد فهو عند ابن الأثير أحرى أن يسمى ابتداعا وابتكارا ، لأن الثاني كأنه ابتدأه ابتداء، وخلقـه خلقا" [2]. ولهذا السبب احتدمت المعركة حول أبي تمام ليصبح ما اعتبره ابن طباطبا محنة المحدثين ، مفتاحهم السحري الذي افتتحوا به عصـر لغة شعرية جديدة . ومن الصور التي اختلف حولها النقاد في شعر أبـي تمام ــ وهي كثيرة ــ صورة الطير التي تناولها الشـعر العربـي فـي مواقف وأغراض مختلفة ، ولكن بمعان متقاربة .

---

[1] سعيد مصلح السريحي : تكثيف اللغة الشعرية ــ قراءة في مبحث السرقات ــ مقال في كتاب : قراءة جديدة لتراثنا النقدي ، ص 753 ، 754 .

[2] طه مصطفى أبو كريشة :النقد العربي التطبيقي ،ص 75 .

وحينما قال أبو تمام متناولا صورة الطير نفسها :[1]

وقد ظللت عِقبانُ أعلامِهِ ضُحىً بعِقبان طيرٍ في الدماء نواهلُ[2]
أقامت مع الرايات حتى كأنهـا من الجيش إلا أنها لم تقاتـل

اختلف النقاد حوله ، فذهب الآمدي إلى أنه زاد على من سبقه بقوله :

إلا أنها لم تقاتل

غير أنه عاب عليه وصفه لها بأنها نواهل ؛ وذلك لأن " العقبـان وسائر جوارح الطير لا تشرب الدماء وإنما تأكل اللحوم"

وانتقد القاضي الجرجاني ما استحسنه الآمدي محاولا الربط بـين البيتين حينما قال :" زعم كثير من نقاد الشعر أن أبا تمـام زاد علـيهم بقوله:

إلا أنها لم تقاتل

فهو المتقدم ، وأحسن من هذه الزيادة قوله:

---

[1] ينظر سعيد مصلح السريحي : تكثيف اللغة الشعرية قراءة في مبحث السرقات ، ص 760ـ761 .
[2] الديوان ، ص 15 ـ 16 .

وإقامتها مقام الرايات ، وبذلك يتم حسن قوله " **إلا أنها لم تقاتل** "

وبعدما يعرض سعيد مصلح لموقف الناقدين من صورة الطيـــر، وما استحسنا فيها من معنى بالزيادة أو النقصان ، يقف على قصور تلك الرؤية ، مبرزا عجزها أو عدم قدرتها على إدراك تحـــولات الخطـــاب الشعري لدى المحدثين من خلال قوله : " علينا أن نتجاوز حدود المقارنة بين أبي تمام وسواه من الشعراء ، فالطير عنده ليست هي الطير عند أبي نواس أو مسلم أو الأفوه ، وقوله : " **إنها لم تقاتل**" ليس مجرد زيـــادة ، وعمل أبي تمام لا يمكن أن يؤخذ مأخذ المقابلة بين صورة وصورة مما يلتمس به تحسين الكلام وتزيينه . فأبو تمام يفر من لفظ " الطير" الـــذي تردد عند الشعراء قبله إلى لفظ آخر هو " العقبان" وليست المسألة مسألة خروج من جنس الطير بعامة إلى نوع مخصص منه ؛ ذلك أنها عمليـــة أصيلة تجعل من لفظ " العقبان" محورا لحركة اللغة الشعرية في البيت . فالعقاب كلمة تدل على هذا الجنس من الطير، كما تدل على الراية في آن واحد (لسان العرب). وقد نهض أبو تمام في بيته بمحاولة فك ما تنطوي

عليه هذه الكلمة من اشتراك بتفتيق المعنيين وتحريكهما في أفقين متوازيين هما : الأعلام والطير "[1].

ولا تتردد سوزان بينكني في التصدي لآراء الآمدي ، بخاصة في موقفه من أبي تمام ، بحيث رأت أنه لا جدوى من محاصرة الدلالة المبتكرة فما بالك لو كانت أصيلة ، متوهجة ، ونابعة من رؤيا غير مسبوقة.

وبحسب ما أورده الآمدي في موازنته من أمثلة ، تنقل سوزان بينكني مثالاً للنابغة وآخر لأبي تمام لتكشف عن فارق في الدلالتين والصورتين ، وتبرهن على أصالة أبي تمام وإبداعه .

وقال النابغة يصف يوم الحرب :[2]

تبدو كواكبه والشمس طالعة لا النور نور ، ولا الإظلام إظلام[3]

---

[1] المرجع السابق ، ص 761 ــ 762.

[2] ينظر: سوزان بينكني : أبو تمام في موازنة الآمدي حصر المؤسسة النقدية لشعر البديع،فصول ، مرجع سابق ، ص 44 .

[3] الديوان : المكتبة الثقافية ، بيروت ، ص 105 .

أخذه الطائي [أبو تمام] فقال ، وذكر ضوء النهار وظلمة الدخان في الحريق الذي وصفه :

ضوء من النار والظلماء عاكفة وظلمة من دخان في الضحى شحب
فالشمس طالعة من ذا،وقد أفلت والشمس واجبة من ذا ، ولم تجب

والبدء بمثالين مأخوذين من أشهر قصائد أبي تمـــام ، أي "مـــدح المعتصم" بفتح عمورية ، يعني أن الآمدي ـــ في تصور سوزان ـــ يزمع طرح برهانه بطريقة درامية . بيد أن النتيجة التي حققها جاءت مخيبـــة لخطته ؛ لأن اتهاماته لا وزن لها أمام أصالة المفهوم والبنية والصـــورة الشعرية التي تفرزها هذه القصيدة . وقد يكون من الواضـــح أن المثـــل الأول يتعلق بالتأثير لا السرقة ، بل إن الأصل يبدو شاحبا أمام قوة تاثير البيت الاستهلالي .

وتواصل سوزان بينكني تحليلاتها لتصل إلى أن إثبـــات الســـرقة تأسيسا على التشابه بين أبيات منفصلة لا يمثل منهجا صالحا للتمييز بين الأصيل المبدع والمقلد السارق من الشعراء[1].

[1] ينظر المرجع السابق ، ص 44 .

وإذا أردنا أن نبحث عن " **الدلالة المفقودة** " لمفهوم التناص من حيث تداخله مع السرقات الشعرية ، فسوف لن نصل إلى نتيجة ؛ لأن مفهوم التناص في حد ذاته " لا زال قلقا غير مستقر بسبب انتمائه إلى أفق الحداثة الغربية ومفاهيمها السيميولوجية والحديثة والإبستيمولوجية مما جعله يتقاطع مع العديد من المصطلحات والمفاهيم النقدية العربية التراثية والمعاصرة كمفاهيم [السرقات الأدبية ، والتضمين البديعي، والمعارضات الشعرية] . ويعد الناقد محمد مفتاح من بين أهم النقاد العرب الذين درسوا هذه المصطلحات ، وقام بتحديدها في كتابه : "تحليل الخطاب الشعري ــ استراتيجية التناص ــ 1985" حيث حدد مفهومه بقوله (هو تعالق " الدخول في علاقة " نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة)، كما أطلق الباحث محمد بنيس مصطلح (النص الغائب) على ظاهرة (التناص) في مجمل كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) ، والباحث الدكتور عز الدين المناصرة أسماه بـ (التلاص) الذي يعود لمفهوم بدائي للتناص حسب مفهوم الناقدة الفرنسية "جوليا كريستيفا" والبعض الآخر بـ (تداخل النصوص وتقاطعها) وغيرها"[1].

وعلى الرغم من تباين المصطلحين [**تناص/سرقات**] إلا أن الفاصل بينهما هو ما يجمع المتناقضين . فإذا كان النقاد القدماء يفصلون بين معاني المتقدمين والمتأخرين ، فإن الدلالة التي يطمح إليها نقادنا

---

[1] محمود جابر عباس : ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث بين شعرية النص وفضاء التأويل ، مجلة علامات ج 38 م10 /2000 ، ص 471 .

المعاصرون هي تلك التي يطلق عليها علوي الهاشمي :" **التعالق النصي**" الذي يعني عنده وجود علاقة ما تربط بين نص شعري وسواه من النصوص الشعرية سواء أكانت هذه العلاقة جزئية أم كلية ، إيجابية أم سلبية . وقد آثر الباحث استخدام مصطلح [التعالق] على غيره من المصطلحات لما فيه من تعبير واضح عن دلالة ما يعبر عنه حول الدخول (الدخول في علاقة) في حين يلتبس معنى مصطلح (التناص) مع معاني عدد من المصطلحات المشتقة من المصدر نفسه مثل: التنصيص والنصانية والمناصة والنصوصية والنصية والتناص، كما يمكن عَدّه مصطلحا مفتوحا لجميع أنواع العلاقات ومستوياتها"[1].

إن مبحث السرقات الشعرية قد انحرف عن المعنى الإيجابي لمفهوم التناص الذي تتوالد بفضله الدلالات ، وتتجدد النصوص.

وهكذا فإن منطق الموازنة قد أخفق في احتواء الظاهرة الأدبية ، على الرغم مما يمتلكه من أدوات ، كان يمكن أن تتطور لتصبح أكثر إجرائية ، وأعمق استخداماً.

ولم يختلف منطق الاحتذاء الذي يعد امتدادا حقيقيا لمنطق الموازنة، حيث يصل الإجماع إلى تنميط المعنى والمبنى ضمن قوالب

---

[1] المرجع السابق ، ص 472 .

محددة يتخذ أصحابها من الجديد والمبتكر دخيلا ونقيضا ، ومن المتداول والمعهود أساسا وقاعدة وسنة.

فكيف استفحل منطق الاحتذاء ؟ وما نتائج الخروج عنه ؟ وإلى أي مدى حقق المحدثون حريتهم الفنية ، وإنجاز حداثتهم الخاصة فـــي ظل ذلك الخروج ؟ .

المبحث الثاني

منطق الاحتذاء

نمطية المعنى / المبنى .

نمطية المعنى / المبنى :

إذا كان منطق الموازنة قد دافع بشدة عن أتباع عمود الشعر ، معنفا بذلك الشعراء الذين عدلوا عنه ؛ فلأن تلك الموازنة ــ برغم كفاءة أدواتها الإجرائية ــ فقد انحرفت عن المنهج الملائم لتحليل المعنى ، وفهم النص.

أما منطق الاحتذاء فهو أكثر شمولية من حيث ما توجبه قوانين عمود الشعر من ضرورة الالتزام بها وعدم الخروج على مذهب الأوائل.

وقد تعرضنا في الفصل الأول إلى مباحث تفصيلية اشتملت على رؤيتنا لأبواب عمود الشعر ، وموقف النقد العربي المعاصر الذي لم يرفض الموروث النقدي ، ولكنه اختلف معه على أساس أن الأصالة لا تعني الرفض المطلق لكل ما هو جديد ومبتكر ، كما أن الحداثة لا تعني التنكر لكل ما هو قديم . وقد تجددت النظرة إلى التراث النقدي بفضل حركة التثاقف مع الغرب والتي طور في منظورها النقد العربي آليات جديدة لتأويل النصوص وتفكيكها ، ومحاولة فهم المعنى الأدبي في مجموع العلاقات المحيطة اللغوية منها أو السياقية.

وقبل أن نصوغ الموقف الحداثي كما خرج بـــه النقـــاد العـــرب المعاصرون ، وكما استحدثه الشعراء منذ أبي تمام ، والمتنبي[354 هـ] ، وأبي نواس [198 هـ]، وغيرهم ، إلى التحطيم الكلي للقاعدة التقليدية في ضوء التحولات الكبرى للخطاب الشعري الذي رافق ظهور الشعر الحر وقصيدة النثر العربية.

قبل أن نأتي إلى ذلك في الفصل الثالث من هذه الدراسة ، آثرنـــا أن نخصص المبحث الثاني من الفصل الثاني للوقـــوف عنـــد نمطيـــــة "**المعنى/ المبنى** " بوصفها خلاصة لبلاغة الحصار الفني التي اشترطت في الظاهرة الشعرية أن تكون صورة مطابقة لمذهب الأوائل .

غير أننا لا نرمي إلى إعادة طرح مسألة النمطية كما أوردناها في الفصل الأول ، وإنما نطمح فقط إلى مساءلتها .

لقد كان نظام البنية الفنية [**صورةً ، ومعنىً ، وإيقاعـــاً**] الـــذي استحدثه أبو تمام عدولا صارخا عن عمود الشعر ، بل إنه كان تـــدميرا فعليا لنمطية **المعنى/المبنى** التي ســـيطرت علـــى الفكـــر الإبـــداعي ، وحاصرت القوى التخييلية ، وشملت حتى مستويات التلقي .

ويخلص الغذامي ــ في هذا الشأن ــإلى مساءلة عمود الشعر من منطلق ما يصطلح على تسميته بـــ [العمودية ، والنصوصـــية] ويعقـد مقارنة بين المصطلحين مشيرا إلى " جناية " العمودية وأثرها السلبي في تسكين الدلالة ، وأهمية النصوصية وأثرها الإيجابي في انفتاح الخطـاب الشعري على اعتبار " أن التصور النظري لدى الآمدي يقوم على مبـدأ (المشاكلة)، وهو مبدأ يفترض وجود عمود شعري عربي واحد ، تتمثـل فيـه صـفات البلاغـة بحـدودها الاصـطلاحية التـي تقـوم علـى المطابقة/والمعنى الواحد/والوضوح /وهذه صفات (العمودية) التي أسسها الآمدي كمتصور نقدي . وفي مقابل ذلـك نجـد مـا سـوف نسـميه (النصوصية) وهي المتصور النقـدي الـذي يسـتند علـى (تشـريح) النصوص والخروج منها بمنظور نقدي يؤسس لنظرية في الأدب ، وهو ما نجده لدى عبد القاهر الجرجاني . وكما أن العمودية تقوم على مبـدأ (المشاكلة) فإن النصوصية تقوم على مبدأ الاختلاف"[1]. ويصل الناقد في تحليلاته إلى الفرق بين قوى الابتكار الجامحة ، وسبل التنظير العقـيم . مبرزا فشل المحاولات النسقية في تعميم منطق الاحتذاء القائم أساسا على وجوب الالتزام بمعايير عمود الشعر، مبينا الأسس التي تدعو الانفتـاح الدلالي والتغاير ، مؤكدا أنها " أسس لا يمكن لأي نصوصي إلا أن يأخذ بها ، ولا ريب أنها كانت فعلا إبداعا ، مارسه كل المبدعين فـي كـل عصورهم ، ولم يتوقف المبدعون عند قيود النقاد العموديين ، ولم يأبهوا

[1] عبد الله الغذامي : المشاكلة والاختلاف، ص 54 .

لمبدأ المشاكلة وأبوابه السبعة . وظلت هذه مجرد نظر نقدي بعيد عن الممارسة"[1].

ومن خلال تلك المناقشات للعمودية ، نجد الغذامي يتنصر لجماليات النصوصية التي تلغي ــ بل تنسف ــ كل أسس العمودية وتناقضاتها فيقول : " وإذا كان أكثر العلماء بالشعر والقائلين له يأخذون بهذا الرأي* في الشعر ، فإن العمودية (والمشاكلة) تصبح خارج سياق الثقافة الأدبية ، وتكون النصوصية هي التصور النظري والإبداعي وإن لم يكن لدى الجميع بإطلاق ، فإنها لدى الأكثرية بكل تأكيد"[2].

أما مساءلة شكري محمد عياد فقد اتجهت إلى التمييز بين مصطلحين تراثيين وما لهما من أثر في تزويد الناقد بالأداة الإجرائية . وهذان المصطلحان هما " **مذهب** " و" **منزع** " وبرغم اتفاقهما في المرجع فإن شكري محمد عياد يفضل المصطلح الثاني لخصوصيته وانفتاحه ولأن " منازع المتقدمين كان يشتمل عليها إطار عام من صنع البيئة والعصر ، أما منازع المحدثين فكانت خاصة بهم ، وإن استمدوها من رؤيتهم للتراث ورؤيتهم لعصرهم ، وكأنها كانت نماذج من الروح

---

[1] المرجع السابق ، ص 74 .

* قول المرزوقي في شرح ديوان الحماسة " ومنهم من اختار الغلو حتى قيل أحسن الشعر أكذبه ، لأن قائله إذا اسقط عن نفسه تقابل الوصف والموصوف امتد فيما يأتيه إلى أعلى الرتب، وظهرت قوته في الصياغة وتمهره في الصناعة واتسعت مخارجه وموالجه ، فتصرف في الوصف كيف شاء ، لأن العمل عنده على المبالغة والتمثيل ، لا المصادفة ، والتحقيق . وعلى هذا أكثر العلماء بالشعر والقائلين له"

[2] المرجع نفسه ، ص 75 .

الفردية في عصر سحقت فيه الفردية "[1]. كذلك نبه الناقد إلى طغيان منطق الاحتذاء بما لا يعود على الشعر إلا بالعقم والتكرار ، وقد ورث ذلك من تراكمات أنتجتها ثقافة الإجماع في إلحاحها المستمر على ضرورة التزام مذهب الأوائل كما تقره قوانين عمود الشعر . فكان من أهم نتائج ذلك الالتزام " ابتعاد الشعر عن تصوير الحياة ، وخلوه من أي شعور عميق " [2]. وبذلك تكون مساءلة شكري محمد عياد قد أدانت التطرف في الاحتذاء الذي جنى على الشعر العربي وكاد يوقف حركية الإبداع . أضف إلى ذلك أن الناقد قد أشار ــ كما فعل الغذامي ــ إلى وجود عناصر إيجابية في التراث النقدي أوجدتها الرؤية المختلفة ، والوعي المغاير لتفكير بيئته وزمانه . غير أن تفعيل تلك الرؤية لم يحظ بالاهتمام قدر اهتمامهم بتكريس قيم الثبات ، والمحاكاة ، والسير على الرسم القديم.

وإذا كانت مساءلة طه مصطفى أبو كريشة لم تتخير المصطلحات، فإنها تركزت في استخلاص شمل عناصر التشكيل الجديد التي ابتكرها الشعراء المحدثون ، وضرورة التحول الأدبي التي أفرزتها مظاهر الحياة، ونستنتج ذلك من خلال قوله : "وبالنظرة إلى ما تقدم تكون محاولات الخروج عن سيطرة عمود الشعر قد تركزت في أمور أربعة : الإفراط في البديع حتى صار ديدن الشعراء في العصور

---

[1] شكري محمد عياد : المذاهب الأدبية والنقدية ، ص 221 .
[2] المرجع السابق ، ص 220 .

المتأخرة ، وتغيير ديباجة القصيدة عند قليل من الشعراء، وابتكار بعض الأوزان القصيرة ، وتنويع القافية بصورة فيها من العبث أكثر مما فيها من الجد ، ثم العناية المقصودة بالتجديد في المعاني والأفكار والأخيلة ، وربما كان هذا الأخير هو الصورة التي ظهر فيها نجاح المحدثين ، وأمد شعرهم بالحياة أكثر من أي شيء آخر . وأعتقد أن هذا كان استجابة للحياة الجديدة أكثر منه تمردا وثورة على عمود الشعر وتقاليد العرب في الصياغة والأفكار" [1]. بمعنى أن تمرد الشعراء المحدثين كان ضرورة تاريخية استوجبتها التحولات التي شملت القيم ، والمبادئ ، والأفكار . وبما أن الشعر كان عصب الفكر وديوان العرب (لغة وحضارة) فقد لاقى بعض الاعتراضات حفاظا على النمط ، وحرصا على نظم الثبات .

وإذا أردنا أن نتساءل عن أسباب تكريس عمود الشعر لمنطق الاحتذاء ، وجعله قاعدة نمطية للمعنى والمبنى ، فربما لن نجد جوابا بعيدا عن ساحة العقل " وكأن الشاعر ينبغي أن يلتزم في تحديد معانيه [الصدق] وأن يبرأ من الاستحالة والتناقض ، أو أن يكون منطقيا على الدوام "[2].

لقد كان مبدأ الصدق والبناء على الحقيقة شرطا لقيام الشعرية ؛ لأن المعنى لا يتحقق إلا بتحري الواقع ، وسبيل الشاعر في ذلك الإدراك

---

[1] طه مصطفى أبو كريشة ك النقد العربي التطبيقي ، ص 142 .

[2] تامر سلوم : نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ، دار الحوار ــ سوريا ط1 /1983 ،ص 173 .

العقلي " وبهذا يكون الشعر خطابا يتداوله العقلاء وكل خروج عن معايير العقل لن يوصل إلا إلى الإحالة والإغلاق ؛ أي تعطيل الفهم ، ومن ثمة يوسم بالفساد والخروج على عمود الشعر أي على سنن الجودة ومعـــايير الاستحسان . إنه سلطان العقل في مواجهة مروق الخيال المـــؤدي إلـــى المحال والهذيان بما أن العقل يغلّب الصواب داخل (النظريـــة الشـــعرية العربية) ويحكم الطوق على الشعر داخل إسار البنية المنطقية"[1] .

لقد كانت معايير العقل أقرب إلى صور الواقع لما تلاقيـــه مـــن الاستجابة المباشرة ، ولذلك فقد تبنى أصحاب عمود الشعر تلك المعايير ظنا منهم أنها أكثر سبل الإقناع و الإفهام . وربما بســـبب ذلـــك أيضـــا ارتبطت معاني الشعر بقيم الوضوح ، ومبادئ الصدق ، والمطابقة " بل إن الطابع العقلي هو الذي اتضح في دراسة الناقد القديم لمشكلة المعنى. ولذلك لا يستطيع (التخييل الشعري) أن يخلق معنى ، أو أن يحمل قيمـــة أبعد من أن يلون الأشياء ، أو يجعل تأثرنا بها أقوى ، ولكن الناقد القديم لم يستطع أن يصعد الحسي ، أو أن يدرك موقعه على الوجدان ، وجـــل النشاط الأدبي في تصوير المعنى أو تقديمه بطريقة حسية يقـــوم علـــى إدراك طبائع الأشياء في ذاتها . وكأننا لا ينبغـــي مـــن وراء التخييـــل الشعري شيئا أبعد من الصفات الموضوعية التي يقرها العقل "[2].

---

[1] شكري المبخوت : جمالية الألفة ، ص 96 .
[2] تامر سلوم : نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ، ص 216 .

وعلى العموم فإن آليات عمـــود الشـــعر تجســـدت فـــي بعـــض التطبيقات التي شاعت بين النقاد ، واتخـــذوا منهـــا وســـيلة للتمييـــــز والمفاضلة ، وهو منطق جزئي تمثل في (الموازنة) . أما المنطق الكلي فهو الذي انحدرت منه كل المقولات ، وتأسست عليـــه كـــل المبـــادئ، وتشكلت على ضوئه كل الأسس القاعدية لعمود الشعر ، وذلك هو منطق الاحتذاء الذي شمل الأطر المرجعية والفنية لكل بناء شـــعري ، وألـــزم الشعراء باتباعها، وحدد لهم طرائق تناولها وتوظيفها.

الفصل الثالث

كسر عمود الشعر في منظور النقد المعاصر

المبحث الأول : العدول وشاعرية الخلق

المبحث الثاني : تحولات الرؤية في الكتابة الشعرية

المبحث الثالث : تحولات الرؤية في التلقي الشعري

المبحث الأول

العدول وشاعرية الخلق

أ ـ تفجير اللغة الشعرية

ب ـ ولادة القارئ

أ. تفجير اللغة الشعرية:

كان منطق الاحتذاء صورة واضحة لخمول الوعي النقدي وانحباسه في تلاؤم الرؤية مع السياق . وقد أوجد النقاد القدماء مبرراتهم لذلك التلاؤم كما اختلقوا الحجج والدلائل يدللون بها على ما انتهوا إليه من ضرورة ثبات التأمل على التطابق ، وإجبار المبدع على محاكاة منجز الأسلاف ، وتقليدهم في كل ما أبدعوه من صور، ومعان، وألفاظ ، وتراكيب، وصيغ، ورموز، وإيقاعات ، وبذلك يكون أصحاب عمود الشعر قد وضعوا مقاييس حاسمة لا مناص للشاعر من الالتزام بها واعتبارها قوانين شعرية لا تتحقق جمالية النص من دونها.

وكان من الطبيعي أن تظهر حركة مضادة لمنطق الاحتذاء تستمد قوتها من عنف المواجهة مع قيم الثبات، ومبادئ الرسوخ ، متخذة من شاعرية العدول فضاء للتغيير ، والتمرد على القاعدة النصية [**عمود الشعر**] في مثاليتها اللامتناهية، وتعاليها اللامحدود .

وقد واكب ذلك تحول في الرؤية ، وفي مجال التلقي ، انتقل في جوّه النص من الوضوح إلى الغموض ، وانبثقت معه صور مبهمة نشأت على إثرها ثقافة جديدة لدى المتلقي ، وتشكلت معها استجابة مغايرة تضمنت البحث عن الغائب ، والرغبة في التطلع إلى المجهول " ومثلما

تأسس عمود الشعر بوصفه قاعدة نصية يترسخ بهـا، ويتقـوم بتعمـيم استعمالها ، فقد انبثق ما يناقض هذا الاستعمال ــ وتلك سـنة التحـول الشعري ــ بجميع مقتضياته .... فما كان شائعا لم يتعد حـدود مطابقـة المشار للمشار إليه لانتماء العلامة الشعرية وانقيادها إلى حيز الوضوح، وابتعادها ما أمكن عن القيم المتفجرة بجماليات غامضة ومستوحاة "[1].

وهكذا فإن العدول الشعري لم يكن لحظة مباهاة أو مجرد خروج عن النمط ، وتحد للقاعدة ، وإنما كـان اسـتجابة تاريخيـة وضـرورة حضارية أملتها كل من متغيرات الباث والمتلقي في أفق مـن التلقيـات المختلفة والبحث عن بدائل ومستجدات ، وذلك هو العدول الذي يطلـق عليه علوي الهاشمي : **العدول السلبي ــ الضد** ويقصد به " كسر القاعدة الأدبية التي كانت تيسر سبيل الوضوح والإفهام والتواصل بين القصـيدة ومتلقيها ، وخلق وضع أو قاعدة خاصة مبهمة تحتاج إلى كثير أو قليـل من التأويل والتأمل والتفكير والاستنباط من أجل الوصول إلى ما يعنيـه الشاعر ، بخاصة وأن القصيدة العربية التقليدية أو البيتية تعتمد الوضوح، والبيان ، والبلاغة ، والإبلاغ المستقيم ، سبيلا لوصولها ، ويمكن أن يعد أي التواء أو عدول مبهم عن القاعدة والقانون التواصلي عدولا سلبيا في إطار هذا المفهوم ، وإن تكن درجات العدول متفاوتة في الإبهام أيضـا، فقد يكون ابتعادها عن مركز القاعدة ملحوظا وميئوسا منه، وقد يكـون

[1] خيرة حمرالعين : شعرية الانزياح ، ص 67 .

اتصالها ممكنا بعد شيء من التأويل والتفكير . فهي عموما قد تشير إلى درجة استخدام الشاعر عقله وتغليبه على عاطفته"[1].

والواقع أن العدول مصطلح غير محدد يلتبس بمفاهيم كالشعرية ، والنصانية ، والجمالية وغيرها من معايير تشكيل الخطاب الأدبي . وتكثر مرادفاته في اللغة العربية وأكثرها ممتد إلى التراث النقدي مثل التجوز، الخروج، التوسع، أما في النقد المعاصر فيكاد النقاد والباحثون يتفقون على مصطلح الانزياح أو نظرية البعد . وقد نظر إلى هذه المسألة ضمن سلسلة من الثنائيات الضدية أهمها [الحقيقة/المجاز] وما تفرع عنها مثل[المثالي/المنحرف] و[الاصطلاحي/الفردي] أي ما ينتمي منها إلى الاستعمال العام أو العادي ، وما كان يحمل خصوصية متفردة "وكذلك في كل ما أطلقوا عليه صور (الخروج على خلاف مقتضى الظاهر) يفترض وجود عبارة نمطية هي الأصل في مقام معين ، ثم يكون الخروج على خلاف هذا الأصل لاحقا لذلك .. فدائما يكون للغة الفن بديل سابق عليها سواء كان هذا البديل مستمدا من الاصطلاح أو المثال أو النمط، فالمهم هو أن المستوى الفني لا يقف عند هذا البديل ، وإنما ينتقل عنه موليا وجهه شطر مرحلة أخرى سابقة عليه"[2].

---

[1] علوي الهاشمي : السكون المتحرك ج2 ، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، دبي ، ط1 /1993 ، ص 82 .

[2] عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي ، مكتبة الخانجي ، مصر ، ص 155 .

ويرتبط مفهوم العدول في أدبيات النقاد بمسائل معقـدة كالدلالـة والأسلوب فيكون الانزياح عن قاعدة فنية ، أو الوزن والقافيـة فيكـون الانزياح عن قاعدة صوتية .. فالمعيار الذي ينزاح عنه النص أو العبارة أو الشكل غير ثابت ، وإن كان معرفا في صورة منه بالاستعمال اليومي للغة . و" البحث في مسألة الانزياح إذن هو بحث في ما أسمته البلاغـة بالمجاز ؛ لأن التعبير الشعري هنا يجنح إلى أن يكون ملتويا لا عن جهل صاحبه للمتواضع عليه من الاستعمالات أو للقواعد والقـوانين الـلازم اتباعها حتى يكون القول سليما ، وإنما هو تعبير ملتوٍ عن قصد ويحمـل ضمنيا معرفة صاحبه بالقواعد والمعايير التي سيخترقها هذا القول . إلا أن الباحثين يختلفون في تحديد ما سمي بالمعيار(القاعدة) في الوقت الذي لا يختلفون فيه بالنسبة إلى الانزياح إلا حول ما إذا كانت كل الانزياحات مجازات أو العكس"[1].

أما العدول عن عمود الشعر فهو عدول عن قاعدة نصية تأسست في حدود من توقعات (حسنة النية) ، غايتها تحصين لغة الشعر العربـي والإبقاء على رونقها، وطبيعتها المعهودة ، فكان حرصهم على الفطـرة (الطبع) نابعا من تأمين ثقافة النقاء (الجوهر) إلا أن المبالغة الشديدة في تعميم القاعدة ، والتمسك بها على أساس من صحتها ونهائيتها كان سـببا في التعجيل بالخروج عليها ، وانقراض مبادئها، وهدم أسسها وقوانينها ،

[1] عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد ، منشورات عيون ــ الدار البيضاء ــ ط1/1987 ، ص 27 .

بما أحدثه الشعراء المحدثون من انزياح ، وخروج تمثل في كسر عمود الشعر . ذلك الخروج الذي اصطلح عليه علوي الهاشمي بـــ (العـــدول السلبي ــ الضد) مؤكدا أنه لا يقتصر " على مظهر من المظاهر الفنية ، لأن العدول نفسه يدخل في تكوين الشاعر وفي تركيب مخيلته وقدراتـــه الفنية وعمق موهبته أي أنه يتصل بالنواة الإبداعية لديه ، والتـــي منهـــا تتفرع صوره ولغته وتعابيره وأفكاره وعواطفه ومواضيعه ، إلى غيـــر ذلك من فروع التكوين الشعري"[1]. ومما لا يحصى من الأمثلة على تلك المظاهر العدولية ، يقترح صلاح فضل "طراز التوشيح" الذي تبرز فيـــه الموشحة خروجا صارخا لا يعترف باشتراطات عمود الشـــعر وأطـــره الفنية ، ويتضح ذلك من خلال قوله : " يدور عمود الشعر العربي القديم على نظرية النقاء اللغوي ، مما يتطلب قدرا عاليا مـــن بكـــارة اللغـــة، وجزالة اللفظ ، وشرف المعنى ، والتئام النسيج ، بحيث تنتمي القصـــيدة إلى مستوى لغوي رفيع وفريد ، دون خلط أو تفاوت . وكلما أمعنت في صبغتها البدوية الأصيلة اقتربت من المثاليـــة المنشـــودة لـــدى النقـــاد والبلاغيين في جملتهم ، واكتسبت درجة عالية مـــن النبـــل والصـــفاء . وتأتي الموشحة ، لا لتخرج عن هذا العمود الشعري فحسب، بل لتكسره وتتخذ مسارا مضادا له ، فتبنى على تداخل المستويات اللغوية ، إذ تجمع في نسيجها بين ثلاثة خيوط : الفصحى المعربة، والعاميـــة الملحونـــة ، والأعجمية الرومية. ويصبح هذا التداخل شرطا لا تتحقق بدونـــه ، ثـــم

[1] علوي الهاشمي : السكون المتحرك ، ج2 ، ص 82 .

تستقر تقاليد الموشحة ويظل التفاوت اللغوي الخصيصة الشيقة والفارقة بين القصيدة والموشحة"[1] .

لقد كان الخروج على عمود الشعر وكسر القاعدة النصية ، دعوة صريحة إلى الخرق ، والتجاوز، والتوسع في اللغة الشعرية بما يفسح المجال لرحابة الخيال ، وسعة الرؤيا ، وخصوبة الفكرة . أضف إلى ذلك أن حتمية التحولات الحضارية والتبدلات التاريخية كانت جزءا من تغيرات العقل المنتج ، والذات المتلقية مما ضاعف من سبل الخروج وأساليبه.

لم يعد النمط القديم مناسبا ، وإنما أصبح مجرد تراكمات خالية من كل جديد ، بل أكثر من ذلك لقد ورّث ذلك صورا من التكرار والتقليد ، مما أدى إلى حصر المؤسسة النقدية في تحجر معياريتها وسكونيتها وانعكاس ذلك على الحركة الإبداعية ، والعلة كما يقول أدونيس :" هي المرجعية ــ المعيارية التي توجه العقل العربي سلفا في أي ميدان يخوضه . هي في كون الحقيقة معطاة مسبقا في النص : على مستوى الطبيعة ، في النص الشعري ــ اللغوي (الفطرة) ، وعلى مستوى ما وراء الطبيعة ، في النص الديني (الوحي) "[2].

---

[1] صلاح فضل : طراز التوشيح بين الانحراف والتناص (ضمن كتاب : قراءة جديدة لتراثنا النقدي) ، ص 926 ــ 927 .

[2] كلام البدايات ، ص 122 .

فهل يصبح مع هذه المعيارية دافع للابتكار أو حاجة إلى التساؤل؟

لقد كان لزاما للأمر أن ينقلب إلى ضده ، فقد بلغ مستوى من الضغط تضاعفت معه الرغبة في مقاومة النمط ، وتلاشى الشعور بالتلاؤم مع السائد مشكلا انقلابا في الرؤية ، والذوق ، والتأمل ، والتواصل . وكانت اللغة الشعرية مكمن ذلك الانقلاب وصورة عنه . فقد انطلق الشعراء من اللغة الشعرية بوصفها جوهر الإبداع وطاقة الخلق والابتكار ، فتحولوا إلى التعمية والإبهام ، وتركوا الوضوح و الإبانة ، وبحثوا في رموز غامضة وربما فهموا أن " القصور أو العجز لا يكون في طبيعة اللغة وإنما يكون في النظرة المعرفية وطرق التفكير والفهم . ولو كان في طبيعة اللغة ، لكان الفكر واحدا، ولما أمكن التفكير إلا في اتجاه واحد ، ولتساوى المفكرون والشعراء جميعا في نتاجهم نوعا وقيمة"[1].

إن ما نعنيه بتفجير اللغة الشعرية قد يكون ترجمة قاصرة لما اعتبره الآمدي (الخروج إلى المحال) ؛ لأن الأمر متعلق بفك التلاؤم بين الدال والمدلول ، وإحلال التنافر في حقل العلامات ، أضف إلى ذلك أن

---

[1] المرجع نفسه ، ص 120 .

العدول ما لم يتضمن نوعا من الابتكار والخلق عد مجرد خروج لم يحقق الشعرية المنشودة . ونعتقد أن الأداة المثلى لـذلك التحقـق هـو اللغـة الشعرية بوصفها " أكثر من وسيلة للنقل أو للتفاهم . إنها وسيلة استبطان واكتشاف . ومن غاياتها الأولى أن تثير وتحرك، وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق ، إنها تهامسنا لكي نصير، أكثر مما تهامسنا لكي نتلقن . إنها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه وإيقاعه وبعده هذه اللغة فعـل ، نـواة حركة، خزان طاقات . والكلمة فيها أكثر من حروفها ومن موسيقاها"[1].

لقد كان منطق عمود الشعر استجابة مباشرة ويقينية لبنية الـنص الشعري الأول (القصيدة الجاهلية) ، ولم تكن من خصوصية يتميز بهـا النص اللاحق عدا أن يستمر في مطابقة النموذج " كذلك كان الأمر فـي ما يتعلق بنقاد الشعر . فلم يكن النقد إلا تعقيدا لما فهمـوه مـن الـنص الشعري الأول ، النص ــ الأصل (الجاهلية) وإلا إرساء لطرق المعرفة الشعرية وطرق الكتابة الشعرية ، استنادا إلى هذا الـنص ــ الأصـل ، فالمعرفة الشعرية هي أيضا كامنة في نص أول هو الشعر الجـاهلي"[2]. وضمن هذا المستوى من التفكير اتخذت مسألة (الحسن) و(الرديء) في الشعر سبيل الأعراف والإجماع اللغوي والبلاغـي . مـن منظـور أن "مفهوم (الحسن) و(الرداءة) في الشعر مفهوم ينتمي إلى أكثر المقـولات حظا من الفردية والذاتية، ومن ثمة فإنه مفهوم يثير قـدرا كبيـرا مـن

---

[1] أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ــ بيروت ــ ط3 /1979 ، ص 97 .
[2] أدونيس : كلام البدايات ، ص 122 .

الجدل، وليس محض مصادفة أن نرى منظري القـرن الثـامن عشـر يستعملون ــ أيضا ــ مفهوم (الذوق)، ذلك المزيج المعرفـي المعقـد ، الجامع بين العقل والوجدان والموهبة الفطرية"[1] . إن مسألة العدول ــ في اعتقادنا ــ كانت رهنا جماليا بالدرجة الأولى ، ولذلك اختلفت التقديرات الاستطيقية ــ الجمالية ــ لما يمكن أن يكون جماليا في الشعر العربي. ولكن رؤية (الحسن/الردئ) من منظور الأعراف والأذواق الجماعيـة ، يجعل المقاربة واحدة مما يعجل بظهور النقيض والبحث عن بدائل .

وكان ذلك سببا في قيام الحداثة الشعرية علـى أيـدي الشـعراء المحدثين من مثل : أبي تمام[332 هـ] ، وأبـي نـواس [198 هـ]، والمتنبي [354 هـ] ، والمعري [449 هـ]، وبشار بن برد ، وغيرهم .

كما شكلت تلك الحداثة فارقا في المعرفة والذوق ، وأخذت مسألة الشعرية في أواخر القرن العشرين توحي بالتمرد ، وما تزال تثير جـدلا عميقا تتسع في أفقه مساحة الشعري " وهكذا أصـبحنا نقـول : " قـول شعري "، ويقول البعض : " خطاب شعري " ، وهذا يعني أن الشعر هو قول يصير شعريا ، أي يتميز بمفاهيمه الشعرية من دون أن يعادل القول الشعري هذه المفاهيم . بل هو ينهض ويصير بها ، شعريا ، وهـذا مـا أتاح للنقد أن يكون بحثه في الشعر هو بحث في شعريته ، أي في هـذا

[1] يوري لوتمان : تحليل النص الشعري ، تر محمد فتوح أحمد ــ دار المعارف ، مصر ، ص 178 .

الذي يجعل من قول ما شعريا "[1]. كذلك أفرزت تلك الحداثة ولادة القارئ منذ أثيرت التساؤلات وكثرت الشروحات حول شعر أبي تمام.

ب ــ ولادة القارئ :

إن استعارة " **ولادة القارئ** " من أدبيات رولان بارت التي رافقت رؤيته حول " موت المؤلف " قد تبدو استعارة موفقة حين يتعلق الأمر بانبعاث الشعر العربي ، وبزوغ فجر حداثته مع أولى تصدعات نظام عمود الشعر . وحتى لا تكتسب العبارة مدلولها الذي وضعت له في منظور [بارت] ، نقول بأن ولادة القارئ العربي كانت تجربة مرافقة لولادة الشاعر ذاته ، وتمرده على القوالب الجاهزة والقوانين الصارمة.

كذلك تظهر ملامح القارئ الجديد من خلال التعليقات والانتقادات التي وجهت للشعر المحدث والتي لاقى بسببها الإعراض والاعتراض . ومع ذلك نلمس فيها شعورا بالرغبة في التحرر، وتخير اللون أو الشكل المناسب لحالة المتلقي الشعورية والفكرية بعدما كانت تملى عليه شروط التلقي كما تملى على الشاعر شروط التكوين .

---

[1] يمنى العيد : في القول الشعري، دار توبقال ، ط1، 1987 ، ص 17 .

ظهرت أولى تحولات القارئ وانتقال أفقه من سكونية المشـــاكلة إلى حركية المباينة مع بداية التداخل الفكري الذي رافق انتقال الإنســـان العربي من البداوة إلى المدنية . وإذا كان ذلك الانتقال في صلب التغيـــر الحضاري حيث بدأ اختلاط الأجناس، وتبادل الخبرات والأفكار، وامتزاج الرؤى والأذواق " وبدءا من الثلث الثاني من القرن الثاني للهجرة تطغى اللغة المولدة ويطغى كذلك الشعراء المولـــدون. بـــل تأصـــل الشـــعراء المولدون في تجربة الإبداع الشعري العربي ، وتفوقـــوا علـــى العـــرب الأقحاح أنفسهم . وكان نتاجهم الشعري الأصل الأول للتحـــول ومناخـــه الأول . فمسلم بن الوليد هو أول من حاول أن يجعل من الشعر إبـــداعا جماليا بالألفاظ . ويقول عنه ابن قتيبة : إنه " أول من ألطف في المعاني ورقق في القول" . وكان بشار بن برد في أساس ابتكار اللغة الشـــعرية المحدثة أي في أساس الخروج على الأصول الشـــعرية القديمـــة. وفـــي رواية لأبي حاتم السجستاني أنه سأل الأصمعي عن أي الشاعرين أشعر: بشار أو مروان بن أبي حفصة ؟ فقال الأصمعي : بشار ، وعلـــل ذلـــك بقوله :" لأن مروان أخذ بمسالك الأوائل .... سلك طريقا كثر سلاكه، فلم يلحق بمن تقدمه وأن بشارا سلك طريقا لم يسلكه أحد فانفرد به وأحســـن فيه "[1]. والشاهد في نص أدونيس هو حركية التحول التي شملت البـــاث والمتلقي ، وبخاصة (صحوة) أو (ولادة القارئ) التـــي واكبـــت تحـــول الرؤية الذوقية في استغنائها عن تحكيم صـــرامة المنطـــق واستئناســـها بلطائف المعاني ورونق الكلام.

---

[1] أدونيس : الثابت والمتحول ، ج2 ــ دار العودة ، بيروت ط1977/1 ، ص 106 ــ 107 .

وإذا كان هذا يمثل تعبيرا واضحا عن انتقال في مستوى التلقي أو في درجات التقبل لدى المستقبل ، فإن رأى الأصمعي[112ـ 216 هـ] يعد كسراً حقيقيا لعمود الشعر وسنن القراءة. وهو يصرح بعدم فعالية مسالك الأولين لكونها لم تعد تناسب الفرادة والخصوصية الأسلوبية التي امتاز بها بشار بن برد.

وهكذا فإن آراء أدونيس تظل استعادة مجددة لعلاقة الشاعر بالقارئ ضمن سياقاتها المتغيرة ، والتي يكشف عنها حوار الشاعر مع متلقيه بكيفيات متفاوتة يراعى فيها الفعل الإبداعي ويتعالى على كل الاعتبارات و الأعراف الاجتماعية ،" وكان أبو العتاهية ، بتعبير آخر، يقول بأن على الشاعر إما أن يكون قديما حقا ، أو محدثا حقا ، ولا يجوز له أن يكون مهجنا ، أي بين بين . فقد عاب مرة شعر ابن مناذر بقوله :" شعرك مهجن لا يلحق بالفحول ، وأنت خارج عن طبقة المحدثين ، فإن كنت تشبهت بالعجاج ورؤبة فما لحقتهما ولا أنت في طريقهما ، وإن كنت تذهب مذهب المحدثين فما صنعت شيئا " . وفي هذا ما يفسر اختيار أبي العتاهية[211 هـ] الطريقة الشعرية التبسيطية أو السوقية . قال له مرة سلم الخاسر ، بعد أن سمع إحدى قصائده :" لقد جودتها لو لم تكن ألفاظها سوقية . فقال له :"والله ما يرغبني فيها إلا الذي زهدك فيها". وهكذا اقترب الشعر من النثر ، وأصبح صياغة

موزونة لكلام الناس ، وبخاصة العامة منهم . وهذه النثرية عنـــد أبـــي العتاهية قادته إلى الخروج عن نظام القافية التقليدي "[1].

ولعل انفتاح القارئ على شعر أبي العتاهية ، وأبي نواس، وبشار، ومسلم ، وأبي تمام ، والمتنبي وغيرهم ، يمثل تحديا للسائد وأنماطه المألوفة . وحتى وإن بدت مواقف بعض النقاد سلبية بحجة أنهم خرجوا على مذهب الأوائل ، فإن ما تتضمنه تلك المواقف من تساؤلات يكفي ليشكل أفقا تقبليا جديدا ومختلفا عما كان سائدا . وقد خاض في هذا الأفق الجديد كل من عبد القاهر الجرجاني ، وحازم القرطاجني بمحاولتهما تكثيف الرؤية التقبلية ، والاهتمام بالمتلقي ، والدعوة إلى تصعيد مقدرته على تخير المعنى الذي يريد ، واصطفاء الصورة التي يرغب ، واللفظ الذي يلذ له أو يستهويه فـــ " منازع الشعراء في الشعر تختلف ... وهي الهيئات الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشعراء في أغراضهم ، وأنحاء اعتماداتهم فيها ، وما يميلون بالكلام نحوه ابدا ويذهبون به حتى يحصل بذلك للكلام صورة تقبلها النفس أو تمتنع عن قبولها"[2]. ومثل هذه التداعيات هي ما يترك للمتلقي إمكانية القبول أو الامتناع ؛ أي أنه صار يمتلك ـــ في ضوء تلك المنازع ـــ حرية التذوق بما تتوق إليه النفس من اللطائف وما يقع فيها موقع حسن وأريحية . فـــ " الذي تقبله النفس من ذلك ما كانت المآخذ فيه لطيفة، والمقصد فيه مستطرفا. وكان للكلام به

---

[1] المرجع السابق ، ص 108 .

[2] حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، ص 365 .

حسن موقع من النفس، من حيث تسرها أو تعجبها أو تشجوها ، حيث يكون الغرض مبنيا على ذلك "[1].

ويبدو أن القرطاجني يذهب بعيدا ــ دعما لمنازع المحدثين ــ في تقريب الصلة بالقارئ ومنحه حرية التقبل واختيار ما يتلاءم والمعنى النفسي لجمالية الفن الشعري . وقد تكون تجربة متميزة في استقلالية تذوق الأشكال وتبني المفاهيم المغايرة للقاعدة النصية (عمود الشعر) التي استمرت في التحيز ودعم العصبية ، بل وتحولت إلى ولاء دائم لمذاهب الأولين .

وهكذا احتلت جمالية المباين أو المفارق مساحة المشاكل أو المطابق ولكن بشرط تحقق التلاؤم النفسي فـ " النفوس والمسامع ما إذا كانت متدرجة من فن من الكلام إلى فن مشابه له ، ومتنقلة من معنى إلى معنى مناسب له ، ثم انتقل بها من فن إلى فن مباين له من غير جامع بينهما وملائم بين طرفيهما ، وجدت الأنفس في طباعها نفورا من ذلك"[2].

لقد رأينا أسباب انفتاح أفق القارئ على الشعر المحدث ، وتحول الرؤية التقبلية نحو المختلف وابتعادها عن المألوف . إلا أننا نستطيع استنتاج أبعاد أخرى أكثر عمقا لتجربة التحول الذوقي لدى المتلقين ،

---

[1] المرجع السابق ، ص 365 .
[2] نفسه ، ص 319 .

وهي التي ترتبط ــ في اعتقادنا ــ بـ [**القراءة الفكرية أو الذهنية**] التي تتجاوز ــ إن صح التعبير ــ [**القراءة الانفعالية**] التي أبدعها القرطاجني.

ويمكننا تفسير اعتقادنا هذا من خلال بعض الآراء حول أبي تمام كما أوردها الآمدي :" قال صاحب أبي تمام : إنما أعرض عن شعر أبي تمام من لم يفهمه لدقة معانيه ، وقصور فهمه عنه ، وفهمه العلماء والنقاد في علم الشعر "[1].

وأورد صاحب الموازنة :" وأما ابن الأعرابي فكان شديد التعصب عليه لغرابة مذهبه ، ولأنه كان يرد عليه من معانيه ما لا يفهمه ولا يعلمه "[2].

وكذلك نقرأ قوله :" ومع ذلك فإن أبا تمام تعمد أن يدل في شعره على علمه بلغة وبكلام العرب ، فيعمد لإدخال ألفاظ غريبة في مواضع كثيرة "[3]

وأيضا قول بعضهم :" ولا يجد المتأول له مخرجا منه إلا بالطلب والحيلة والتمحل الشديد "[4]

---

[1] الموازنة ، ص 20 ــ 21 .
[2] المرجع نفسه ، ص 23 .
[3] نفسه ، ص 25 .
[4] نفسه ، ص 29 .

إن أكثر ما يطغى على هذه الأقوال أو الآراء هو تلاشـــي دلالات الإبانة ، وانحسار معاني الوضوح ، وفي مقابـــل ذلـــك بـــروز دلالات الغموض ، وتفضيل معاني الغرابة. وإذا كان قصور الفهم غير مبـــرر فهو يكشف عن نشوء علاقة تساؤلية بين الباث والمتلقي . أمـــا أدوات هذه العلاقة فهي " **الطلب** "، و " **الحيلة** " و " **التمحل الشديد** " بمعنى أن القارئ قد دخل مرحلة التحايل والمعاناة في تفكيك الرموز النصية ، وهي عملية تستدعي إجهاد الوعي ، وامتحان الذاكرة ، مع مزيد من المكابـــدة والتأمل ، " ومن هنا فإن القراءة الإبداعية تعيد انتاج النص المقروء على ضوء سلسلة من التعالقات التناصية المتشابكة ، ويتم ذلك علـــى ضـــوء جدلية الحضور والغياب ، حضور الدال وغياب المدلول ودور القـــارئ في استحضار المدلول الغائب "[1].

يقول المتنبي :

أنام ملء جفوني شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم[2]

يضعنا هذا البيت الشهير لأبي الطيب المتنبي أمام فعـــل تقبلـــي مفارق ؛ إذ هو في صميم الاختلاف ؛ أن الخصومة لا تنشأ عن الاتفـــاق وإنما من التغاير ، كما لا يمكن للإيضاح أن يكون أحد أسبابها وإنما قـــد

---

[1] فاضل تامر : اللغة الثانية ، المركز الثقافي العربي ط1994/1 ، ص 48 ــ 49 .
[2] الديوان : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ص 332 .

تكون التعمية والغموض دافعها الأكبر. وبذلك يكون الشعر المحدث حجة القارئ الجديد الذي يستحسن المعاني المولدة ، ويستلذ الصور البعيدة .

ونخلص من ذلك كله إلى أن " شعرية التقبل بدأت تعرف نوعا من النضج المبكر مع بداية اشكالية الشعر المحدث ، سواء من حيث الوظيفة الشعرية الملتبسة بالغموض والتعمية ، أم من حيث صلته بالمتقبل الذي ألف نظاما جاهزا في مستويات التلقي (إيضاح ، تبليغ ، إفهام..) "[1]. وتسم خيرة حمرالعين هذه الشعرية بـ (العدول الغامض/شعرية العمى) وتقول بأنها شعرية متفوقة تبحث عن متعاليها في مجهول الكلام على أساس من حرية الابتكار التي يظل العدول معها عالما شموليا ولا نهائيا وغير محصور ، ورؤية خارقة تتجدد بتجدد الإنسان ، وتتفجر بعمقه المعرفي ، وتكتمل في أفقه الحر والكلي على الإطلاق [2].

قد لا يمكننا التحدث عن حداثة القارئ قبل حداثة المقروء ، وهو تقدير صائب ــ في منظورنا ــ إلى حد بعيد ، غير أننا آثرنا مقاربة بعض المظاهر العدولية كما تجلت في اللغة الشعرية ، وكما تلقفها القارئ فاستولدت لديه معان جيدة ، وخلقت لديه أفقا مغايرا.

---

[1] خيرة حمرالعين : شعرية الانزياح ، ص 70 .
[2] ينظر ، نفسه ، ص71 .

ومع كل ذلك بقي هذا القارئ قارئا تقليديا لم يصل إلى مستوى "**القارئ المختلف** " إلا لاحقا ــ وبكفاءة أقل ــ وذلك في ظل تحولات التلقي وبلوغها أقصى درجات الانحراف عن عمود الشعر .

إن القارئ " هو حسب الفهم الذي يورده بارت ، ليس قارئا عاديا كما هو معروف ، لكنه فتيل النص ، إنه القارئ العارف الذي مارس القراءة على مجموعة من النصوص أصبحت تشكل منظومته الفكرية والمنهجية في القراءة وسوف تتفاعل مع النص المقروء بواسطة القارئ لتحقق للنص المقروء وجوده وتحيينه وبالتالي يتحقق انفجار النص "[1]. هذا القارئ هو بمثابة الصانع أو الخبير الذي استوفى أدواته، واكتملت رؤيته ، واتضح منهجه ، ومارس الحوار والاختلاف مع النص . هذا القارئ هو نتاج حداثة رائدة وتحول عملاق، هذا القارئ هو بمعنى أصح منتج أو مبدع ثان للنص ، وهذا التحقق المثالي لتحيين النص في زمن القراءة أو متصور المتلقي أمر لم يتسن للقارئ العربي بعد، إلا ما ندر .

هكذا بدا لنا أن العدول تجسد في " تفجير اللغة الشعرية" على مستوى الناص ، ونقصد بذلك أهم أنواع الانزياحات التي أبداها الشعر المحدث في(الصور، والتراكيب ، والإيقاعات ، والألفاظ ...) والتي

---

[1] عبد المجيد مزيان : بارت : النقد الآخر السلطة وخيانة الكاتب ، مجلة كتابات معاصرة ، ع 19 /1993 ،ص 50 .

شكلت حجر أساس قيام الحداثة الشعرية واستمرارها. كما تمثل الملمح الثاني للعدول في " **ولادة القارئ** " على مستوى المتلقي .

وفي حدود المعطيات التاريخية والحضارية للشعر العربي ، يمكننا تصور الأبعاد الجمالية والفنية التي تم كسر عمود الشعر في أفقها والتي سوف تتجلى في تحولات الرؤية في بناء القصيدة ومراحل هذا التحول بدءا من الشعر المحدث إلى قصيدة التفعيلة ، وقصيدة النثر، كما سوف نرى انعكاسات تلك التحولات على المتلقي والرغبة في جماليات الغموض التي أنتجت اتجاهات متعددة في تحليل النص، وتفسيره وتأويله.

المبحث الثاني

تحولات الرؤية في الكتابة الشعرية

أ ــ من القصيدة إلى النص

ب ــ الشعر المحدث

ج ــ قصيدة التفعيلة

د ــ قصيدة النثر

أ. من القصيدة إلى النص:

أضحت معايير الكتابة الشعرية في أدبيات النقد الجديد متفاوتة ، سواء من حيث البناء أو الرؤيا الشعرية . وصار تحقيق الإنتاج النصي يتم بمشاركة القارئ وتفاعله ، بل إن درجات هذا التفاعل وقوته هي التي تدفع أحيانا إلى التزويد بمفاتيح النص ، وفك رموزه وغموضه .

وقد سيطرت القصيدة العمودية كما ورثها الشعراء والنقاد عن العصر الجاهلي ، واستمرت نموذجا مثاليا كاملا غير قابل للزيادة أو النقصان . ويذهب تمسك العرب بفكرة التمام والكمال حدا بلغت معه القصيدة مستوى من الثبات والتماسك . ويكفي أن اشتقاق كلمة [قصيد] كما جاء في لسان العرب نابع من معنى التمام والكمال حيث جاء فيه: "أما التسمية ، فقيل لأنه قصد واعتمد ، أو لأن قائله احتفل له فنقحه باللفظ الجيد ، والمعنى المختار،... وقيل سمي الشعر التام قصيدا لأن قائله جعله من باله فقصد له قصدا ولم يحتسِبه حسيا على ما خطر بباله وجرى على لسانه ، بل روى فيه خاطره واجتهد في تجويده ولم يقتضبه"[1].

---

[1] ابن منظور : لسان العرب ، مادة [قصد] .

واستمرت القصيدة العمودية ذات الشطرين نظاما شعريا أساسه العروض [الوزن والقافية] وكل من ينظم شعرا يجب أن يسير على منوالها . ولأن الخطاب الشعري كان بمنزلة أسمى من الخطاب النثري ، فقد ظل الحرص على سلامته " **مغسولا** " خاليا من الشوائب ، قائما في متصور الشاعر المبدع كما في استجابة أفق القارئ .

ويبدو أن النقد القديم قد بقي في عهدة اللغويين والنحاة ، بينما ظل البلاغيون يحذون حذوهم في ارغام الشعراء على التزام القواعد النحوية والدلالية الصارمة مهما بلغت من تأثير سلبي في ابتكار أساليب جديدة . لدرجة لم يكن بوسعهم النظم خارج القوانين القواعدية منها والدلالية التي سطرها عمود الشعر . ويظهر من هذا التفضيل لنمط القصيدة العمودية مسألة هامة و" هي أن القصيدة الجاهلية كادت تكون المقياس الوحيد والأنموذج الأمثل الذي اتخذه النقاد واتبعوه في كلامهم عن القصيدة وبنائها من ناحية، وفي أحكامهم على الشعر والشعراء في مختلف العصور من ناحية أخرى ، إذ لم يكتف معظم النقاد بتفضيل القصيدة ، بل راحوا يدعون إلى الالتزام بمنهج القصيدة الجاهلية"[1].

وإذا كان أولئك النقاد اللغويون منهم والبلاغيون قد جوزوا للشعراء فيما تسمح به الضرورات ، فإن ذلك لم يكن كافيا للتحرر من

---

[1] يوسف حسين بكار : بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث) ، دار الأندلس ط2/ 1983 ، ص 28 .

قيد الأنموذج الأسبق ، أو القالب المعد سلفا. ولذلك وجد الشعراء عنـــاء كبيرا في الإبقاء على تلك القوانين والتزامها من جهة ، ورغبـــتهم فـــي التمرد عليها وإلغائها من جهة أخرى. وبقي الصراع مستمرا بين عناصر ***الجديد*** متمثلة التغيرات الحضارية والمدنية، وبين عناصر ***القديم*** مجسدة في النمط التراثي المألوف.

وفي أفق ذلك الصراع كانت الغلبة للموروث بما يفرضـــه مـــن ذاكرة السلف ، وما يستند إليه من مرجعيات أساسها الثقافة الاجتماعيـــة في ارتباطها الوثيق بفكرة الأصالة والذوق القديم ، "ولم يكن النقاد وحدهم مسؤولين عن إخضاع القصيدة العربية فـــي كـــل عصـــورها لمقـــاييس القصيدة الجاهلية ومنهاجها وطرائقها ، فالشعراء كانوا شركاء في ذلك ـــ لكن بدرجة أقل من النقاد ـــ وهم يتحملون نصيبا من المسؤولية أيضـــا. لأن النقد ـــ في كل العصور والآداب ـــ يتبع الأدب ويستمد منه أصوله ومقاييسه، ويبني في ضوئه أحكامه ونظرياته. لكن الذي لا يمكن إغفاله، أو غض الطرف عنه ، أن سيطرة القديم وكثـــرة أنصـــاره مـــن رواة ولغويين ونحاة وعلماء حالت دون تطور الشعراء التطـــور المطلـــوب ، فكان نصيب ثورة عدد منهم على نهج القصيدة القديمة فشلا ذريعا ، لأن النقد لم يؤيدها"[1].

---

[1] المرجع نفسه ، ص 30 .

إن مسألة القديم والجديد ما تزال تثار ببعض التجاوز ولكن بكثير من الإحباط ، فمهما بلغت تطلعات بعض المفكرين والفلاسفة العرب مثل الجابري ، وأركون، وأدونيس وغيرهم من استعادتها في ضوء إعادة قراءة التراث ومساءلته ، إلا أن الأمر يحتاج إلى مزيد من البحث العميق لاستجلاء قضايا التراث الكبرى . كما أن طغيان الماضي جعل منه استلابا حقيقيا للحاضر .

أما فيما يخص الكتابة الشعرية فإن الأمر يتراوح بين النسبي والمطلق ، فإذا كانت المرجعيات التأسيسية للخطاب الشعري القديم انحازت لمذهب الأوائل بحجة اكتمال أسسه ومبادئه فإن المسألة ــ مع ذلك ــ لم تخل من النزاع بين المحدثين المجددين والمحافظين التقليديين، وفي هذا الشأن يقول عز الدين اسماعيل :" لقد عودنا تاريخ الأدب بعامة على ما نسميه [**المعركة بين الجديد والقديم**] حتى أصبح هذا التصور تقليديا . وقد ارتبط بهذا التصور بطريقة تلقائية تصور آخر هو أن كل تجربة جديدة إنما تحمل نوعا من العداء للقديم المتوارث أو المستقر . وأعتقد أنه آن الأوان لأن نعيد النظر في هذا التصور المفتعل ، فمن العبث والمضيعة أن نظل حتى الآن نتجادل في أمر الشعر داخل إطار (المعركة بين الجديد والقديم). ينبغي لنا أن ندع هذا التصور يتحلل في

أذهاننا ويذوب ، وأن نصرف جهدا في دراسة الشعر ، سواء منه القديم والجديد ، إلى الشعر ذاته "[1].

وكما كانت للنقد القديم نزاعاته ومشكلاته التي طرحها في سياق ما أطلقوا عليه " الموازنة " و " الوساطة " وغيرها من المصطلحات الدالة على حركية الفعل الإبداعي ، كذلك كان للنقد الجديد صراعاته وانحيازاته، ولا موضوعيته في كثير من الأحيان . فقد وقف بعض نقاد النهضة مواقف معرّضة للتجديد ، وأبدوا سخطا وتحاملا عليه . وقد كانت أغلب الأسباب القابعة وراء ذلك التمسك بالقديم ربط اللغة العربية بالقرآن الكريم ، وفهم كل جديد على أنه إضرار بالمرجعية ، وقطيعة مطلقة مع التراث ، وانفصالا كليا عنه. ويتضح ذلك من خلال رأي أنور الجندي "ولا شك أن الدعوة إلى (التحرر من القديم) التي يحمل لواءها التغريبيون إنما تستهدف انفصال الأدب العربي الحديث عن الأدب العربي في عصوره ومراحله المختلفة منذ نزل القرآن إلى اليوم، وقد أشار كثير من الأدباء إلى هذه الظاهرة الخطرة ، وكشفوا عن أن العزوف عن القرآن والأدب العربي يترتب عليه العزوف عن الأنماط البلاغيه والبيانية الأولى ، والانصراف عنها إلى الأساليب الحديثة، وهي أساليب غربية ، بل ومسيحية أو وثنية في كثير من الأحيان عجز المنغمسون فيها والمدمنون على قراءتها وتعاطيها في كتاباتهم عن تذوق

---

[1] عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، 1967 ، ص 17 ــ 18 .

الأساليب العربية الأصيلة ، بل عن تذوق بلاغة القران المعجزة ، بـــل عن فهمها آخر الأمر" [1].

إن مثل هذا الحكم على فكرة التحرر من القديم ما هو إلا حكمـــا جزئيا وغير مؤسس . بل لا يعدو أن يكون حكما شخصيا الخطأ الأكبـــر فيه هو أنه يحل الذاتي محل الموضوعي . ونستطيع التدليل على رأينـــا هذا من خلال قول الناقد نفسه ، معللا استحسان الناس للجديد ".. ولكـــن لأن الجدة فيما ألفوا من المحسوسات مقرونة عندهم بالتفضيل ، فيجرون المعنويات مجرى الماديات، عفوا من غير قصد ، ويفاضلون بين الجديد والقديم في الأدب كما يفاضلون بين الجديد والقديم في اللبـــاس ويقعـــون طبعا في نفس الخطأ الذي يقع فيه طالب المنطق حين يستعمل في قياس واحد لفظا واحدا مشتركا بين معنيين مختلفين"[2].

لقد تم انتقال الشعر العربي من حيز الفطرة "الطبع" إلى "الصنعة" حتى أن أكثر كتب النقد القديم تؤكد على [صناعة الشعر] .علما بأن ما يدخل في الصناعة يتجاوز الخبرة العاطفية ، ويعمل على استضافة العقل الذي يساعد على تصعيد التخييلي ولا يحد من اتساع مجاله الإشاري .

---

[1] أنور الجندي : خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث ، دار العلوم ، القاهرة ط1 ، 1975 ، ص 497 .

[2] المرجع نفسه ، ص 494 .

وفي أفق هذا الاتساع تعدى مفهوم الكتابة الشعرية حدود القصيدة (بناء ورؤيا) إلى مستوى النص. وكان التحول في المفـــاهيم مصـــاحب للتحول في الأشكال . وقد عرف الشعر العربي منذ القرن الثاني للهجرة أنواعا من التحولات ، وضروبا من التغيّرات مست كل عناصر تشـــكيل الخطاب الشعري ، واستمر الشعراء **[منذ خروج أبي تمام إلى المحال]** في البحث عن الشكل الجديد . وفي غمرة تلك التحولات كـــان القـــارئ بدوره يخضع لامتحان الرؤية المستحدثة .

لقد كان ظهور مفهوم النص مرافقا لمفهوم التعددية ، ومـــن ثـــم كانت الكتابة الشعرية أبعد من الواقع الموضوعي في اشتراره للماديات. وبذلك فقد " اكتسبت الكتابة إذن شروط وجودها. فانحازت إلـــى نفســـها غاية، وصارت إنجازا لا يتناهى . إلا أن أهم سمة اكتسبتها هي الممكن الذي يولد المكتوب متعددا "[1]. وإذا كانت الكتابة محكومة بالتعددية فذلك بسبب النص الذي هو ــ جوهريا ــ ما لا يحد " ورغم أن القـــراءة قـــد تحدد ، والتأويل قد يقرر، فإن النص لا يحدد ولا يقرر . فالنص يبقـــى ، عمليا ونظريا، ما لا يمكن حسمه . ونصية النص ، بوصفها ممارســـة ، هي تمويه النص لنفسه ، وجعل نفسه ما لا يمكن حسمه عمليا ونظريا .

---

[1] منذر عياشي : فاتحة المتعة فعالية القراءة والكتابة ، مجلة العلوم الإنسانية ، تصدرها جامعة البحرين ع1، 1998 ، ص209 .

فالنص هو الاختلاف عينه . ونصيته هي اختلافه عن نفسه ، أي جعل نفسه مختلفا "[1].

إن تعايش النص الشعري العربي مع الممكن ما كان ليحدث إلا عبر مراحل من الانشطار والتشظي ، كان آخرها قصيدة النثر التي دمرت كل الأشكال السابقة ، وطمست كل المعايير ، ولا تزال تطمح إلى تحقيق نصيتها ، أي اختلافها وتميزها .

ولكن الذي هيأ لذلك الاختلاف ــ حقا ــ هو الشعر المحدث بريادة شعراء كبار خرجوا إلى المحال ، وتطلعوا إلى المجهول وأعادوا بناء [**الشعري**] فكريا ، واجتماعيا ، وجماليا.

ب . الشعر المحدث :

إن صفة المحدث لم تكن سوى تعبيرا عن ولوج الشعر العربي عوالم من الغرابة والدهشة . إذ لم يكن الاكتفاء بمنجز الماضي مستوفيا لشروط التحول الذي فجّر ينابيعه شعراء التمرد ، وخاضوا تجربة البحث عن فضاء جديد للإبداع ،وتطلعوا إلى صوغ لغتهم ، وإيقاعهم بما يتدفق

[1] ج هيو سلفرمان : نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية ، ترجمة : حسن ناظم ،وعلي حاكم صالح ، المركز الثقافي العربي ، ط1، 2002 ، ص 128 .

فيهم من وجدان عميق ، وتأمل حر. وقد كان أدونيس أكثر النقاد والباحثين قدرة على اكتناه ذلك الفضاء بما يمتلكه من الأداة، والتمرس، والخبرة في قراءة ذلك التحول الذي يقول بشأنه :" من القبول إلى التساؤل : هذا هو الخط الذي ترسمه الحساسية الشعرية العربية بين امرئ القيس وأبي العلاء المعري. في القبول برضى وطمأنينة ويقين ، في التساؤل تمرد ورفض وشك. القبول فرح بالأصل والنبع، والتساؤل قلق عليهما ، القبول علامة الثبات ، والتساؤل علامة التحول"[1].

قد يكون أدونيس موفقا في تشخيص مخاض ذلك التحول من مرحلة القبول إلى مرحلة التساؤل . ولكن يجدر بنا الإشارة إلى أن النقد القديم لم يكن كله (عموديا) ــ إن صحت العبارة ــ ، فقد أبدى بعض النقاد استياء مما كان يدعو إليه عمود الشعر ، وأفسحوا للشعر المحدث المجال للتجريب .

صحيح أن مساحة [القبول] كانت أكثر شساعة من مساحة [التساؤل] قياسا على تعبير أدونيس ، ولكن ملامح التحول ما كانت لتتضح لولا امتزاج الشاعرية والحكمة في رؤية القرطاجني النقدية . لقد تميز بروح التذوق الفني ، ورقي الحس الجمالي الذي يجمع بين الواقع والممكن ، ويميز بين استعمالات شتى للغة بحسب تحولات النص ، وانفعالات المتلقي .

---

[1] أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، دار العودة بيروت ،ط3 ، 1979 ، ص 37 .

لقد كان القرطاجني من النقاد الذين استحسنوا العـــدول وشـــجعوا على تناوله ، ورأوا فيه أساليب نادرة ومتميزة ، لمعرفته بمنازع الشعراء وتفاوتهم في درجة الابتكار. إذ " الأنحاء التي ينزع بالمعاني إليها : منها ما يتيسر التهدي إليه على أكثر الشعراء ، ومنها ما لا يتيسر التهدي إليه إلا على بعضهم والذي لا يتهدى إليه إلا بعضهم منه مـــا يشـــترك فيـــه العربي والمحدث ، ومنه ما لا يكاد يوجد إلا في شعراء المحدثين "[1].

لقد أدرك القرطاجني أن تطبيقات عمود الشعر بحذافيره قد يضر بالعملية الإبداعية ويسد على الشعراء سبل الابتكار ، ولذلك فقد رفع من شأن التخييل وجعل المادة في خدمة الفكر يصنع منها ما يشاء، " فالشاعر منهم يعمد إلى استعمال (الحوشي) من الألفاظ مضـــطرا فـــي ذلـــك أو اتساعا و مسامحة للفكر في ما يقتضيه من المعاني أو يجتلبه من الألفاظ عفوا دون كد ، أو لأن يرى بعض الأحوال المقدرة التي يتخيلها أهز من الأحوال التي وقعت له ، فيبني قوله على الحال المخيلـــة الممكنـــة دون الواقعة ، ليكون الكلام أشد موقعا من النفس وعلوقا بالقلب "[2].

لقد كان التصرف في اللغة ، والخروج على الاستعمال المـــألوف لها ، مدعاة للابتكار والإبداع ، وتعبيرا عن ضيق المحدثين وسخطهم .

---

[1] حازم القرطاجني : المنهاج ، ص 367 .
[2] المرجع نفسه ، ص 82 .

وقد بلغ بهم التبرم من الأساليب القديمة مستوى من الرفض جعل الشعراء يشرعون في خوض مرحلة التجريب والتجديد " وكان بشار يقيس اللغة ويتصرف فيها على غير ما جاء عن العرب، ويقول أبو الفرج أنه كان أحيانا يحشو شعره إذا أعوزته القافية والمعنى بأشياء لا حقيقة لها "[1].

لقد تعمد الشعراء المحدثون شمولية التجربة ، بحيث يمس التحول كل عناصر الإبداع سواء على صعيد الرؤية (اجتماعيا ، وفكريا) أو على صعيد التشكيل الجمالي. ويَسِمُ أدونيس علامات ذلك التحول بالصيرورة، إذ " إن الشعر صار فنا ؛ أي أصبح لدى الشاعر ، بالإضافة إلى هاجس التعبير ، هاجس جديد هو كيفية التعبير"[2]. ومعنى هذا أن نظام عمود الشعر سوف ينقرض ويتلاشى مع بزوغ أولى شرارات التحول الذي أضرم شعلته أبو تمام ، وأجج ناره أبو نواس . فقد " حرر أبو تمام الشعر من [**الشكل الجاهز**] ، أما أبو نواس فحرره من [**الحياة الجاهزة**]"[1].

لقد أراد الشاعر المحدث أن يبدو أكثر تحررا من ثقل المكرور ، وأن يمنح الفكرة قوة فاعلة ، وأن يمتزج الشعر بقوة التخييل ، وينسجم مع الرؤى الكونية المتجددة ، وأن ينتزع عن الشعر العربي صفة الثبات،

---

[1] أدونيس : الثابت والمتحول ، ص 160 .
[2] مقدمة للشعر العربي ، ص 42 .

ويبث فيه الحيرة ويفجر فيه السؤال والقلق . ويرى أدونيس أن ذلك التحول تمثل " فنيا في الخروج على عمود الشعر العربي. وتمثل اجتماعيا ، في رفض القيم السائدة ، أو ــ على الأقل ــ إعادة النظر فيها. كان داء العصر ، على الصعيد الإبداعي ، الشعور الطاغي عند الشاعر ، بالحاجة إلى الاستحداث والتجديد . وكان ، على الصعيد الاجتماعي، الشعور بأن هناك هوة بين الشاعر والآخر"[2]. وهذا يعني أن نضال الشعر المحدث لم يكن ثورة في الشكل معزولة عن الواقع أو متعالية عليه ، بل إن تجربة أبي نواس في [خمرياته] ــ مثلا ــ كانت تعبيرا صارخا عن تلاحم الشعري بالواقعي ولكن بأسلوب مختلف ، وبرؤية مغايرة استلهمت دلالات الحركة والفعالية .

لقد نضجت الرؤية الشعرية ، وتعددت المشارب المعرفية لدى الشعراء المحدثين ، واتسع أفقهم التأملي ، وازداد المجال الإشاري ترميزا وازدادت اللغة خيالا :[أبو العتاهية ، المعري ، أبو تمام ...] فلم تعد مجرد أصوات وألفاظ وضعت لهذا المعنى أو ذاك ، بل تعدت حدود المواضعة والتطابق إلى مستوى الترميز الذي يرمي إلى احتمالية المدلول أكثر مما يدعو إلى يقينية المعنى في بنائه على [**الإبانة والإيضاح**] .

---

[1] المرجع نفسه ، ص 47 .
[2] نفسه ، ص 37 .

وكانت مهمة الشعراء المحدثين تكمن في إعادة صياغة الكون الشعري الجديد ، " ولعل التحول الذي حققه أبو نواس وأبو تمام في اللغة الشعرية، يكمن في الخروج من التعبير الطبيعي إلى التعبير الفني ، أي في الخروج من الحقيقة الواقعية إلى التخييل المجازي . وكان من اللازم أن يؤدي ذلك إلى تحول في النقد ، مما لم يحدث .... فقد استمر النقد القائم على اللغة الشعرية القديمة ، أي على أساس الصدق والكذب ،وهو، في صميمه، نقد أخلاقي . ومن هنا كان هذا النقد يؤثر الشعر الذي يكون فيه المعنى على قدر اللفظ ، دون مجاز أو تخييل . وهذا مما ساعد في استمرار نمطية الشعر ، وقالبيته ، وتجميده ضمن أطر محدودة "[1].

ولا شك في أن أولئك الشعراء قد استعادوا المعنى الأدبي الأصلي فيما كانوا يبدعون عوالمهم الذاتية . فقد حرروا الكلمة ، واستنطقوا العبارة واضعين بذلك الشعر العربي برمته على عتبة التساؤل المستمر .

إن القاعدة النصية التي تبناها عمود الشعر ما كان لها لتجد استجابة وترحيبا لدى جميع الشعراء، كذلك لولم يكن التمرد أو الخروج على تلك القاعدة أمرا محمودا في كليته . ومن حتمية التاريخ ومنطق الوجود ، ألا يكون هناك خضوع مطلق ولا تمرد مطلق . فقد نال كل من الخضوع والتمرد نسبة من القبول والرفض ، تباينت درجاتها

---

[1] الثابت والمتحول ، ص 118 .

واختلفت قوتها ، بمقدار ما كان لها من الإقبال أو الإعراض لدى الجمهور المتلقي .

ج . قصيدةالتفعيلة:

لا يزال مصطلح " **قصيدة** " قائما في الأذهان ، ومتداولا في الأفهام ، وراسخا في كل المرجعيات الأدبية للثقافة العربية . وما كان لهذا المصطلح أن يتزعزع أو يتلاشى حتى عندما وصل الإبداع الشعري أقصى حالات التمرد على القصيدة العمودية في شكل " **قصيدة النثر**". وقد يرجع السبب في ذلك إلى استمرار ارتباط مفهوم الشعر بالوزن والقافية ، وربما كان السبب الأرجح متعلقا بفكرة التمام التي يشتق منها معنى القصيد ، أو لأن القصيدة تظل تعبيرا صادقا عن " الشعري" على الرغم من كل ما يلحق بها من تغييرات شكلية وإيقاعية. فالقصيدة تبقى نشيدا متناغما مع الفكرة والذات.

أما ما يطرأ من مصطلحات يتم إدراجها في المنظومات الفكرية ، فإن أكثر ما يصلح منها هو ما كانت له قابلية الاستخدام لما وضع له من مفاهيم. وقد عرف الشعر العربي والنقد العربي على السواء في إثر

التحولات التي أعقبت الحربين العالميتين مجموعة من القيم الجديدة والمفاهيم المستحدثة ، وأجراها على نتاجه الفكري والأدبي.

وكان من نتاج ذلك ــ في ميدان الشعر ــ الخروج عن نظام عمود الشعر ، وبخاصة نظام العروض . وفي خطوة أولى ظهر ما عرف بمصطلح " **الشعر المنطلق** " أو " **الشعر الحر**" . يقول النويهي: "لذلك انتهينا بعد تفكير إلى اقتراح هذه التسمية [**الشعر المنطلق**] فنعني بانطلاقه أنه ، وإن يكن لا يزال شعرا يقوم على الوزن ويلتزم أساسا إيقاعيا ذا اطراد ، فهو لا يتقيد بعدد محدد من التفاعيل لكل بيت ، ولا يلتزم بجميع أحكام العروض التقليدية ، بل يسمح لنفسه بتنويع الإيقاع مجاراة لما يتطلبه المضمون الفكري والعاطفي ، إلا أنه من ناحية أخرى لا يصل في هذا الانطلاق إلى التخلص التام من كل ضابط وزني "[1]. بينما عبرت سلمى الجيوسي عن ذلك الانطلاق بالرغبة في الاكتشاف من خلال قولها :" إن الاكتشاف الذي حدث في نهاية الأربعينيات بخصوص إمكان كتابة نوع من الشعر أكثر حرية لم يكن سوى بداية للتجريب المكثف في شكل القصيدة العربية "[2].

---

[1] محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ، دار الفكر ،ط1 /1971 ص 454 .

[2] سلمى الخضراء الجيوسي : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط1، 2001 ، ص 662 .

أدخل الشعراء تقنيات جديدة على نظام العروض، فاستبدلوا وغيروا ، وأضافوا وأنقصوا ،في التفعيلات والأوزان ، وأدخلوا تشكيلات جديدة ، وأضفوا على البحور تنويعات إيقاعية مختلفة ، " وهذا الانطلاق الشكلي لم تكن أهميته الأخيرة فيه في حد ذاته ، بل كانت في مدى سماحه بانطلاق المضمون الجديد . فقد فتح الطريق واسعا أمام الشعراء الجدد إلى انطلاق مضموني فكري وعاطفي لم يشهد الشعر العربي له نظيرا من مئات السنين . فتح أمامهم سبلا جديدة للتفكير والشعور ما كان ممكنا وُلوجُها في نطاق الحدود الضيقة الجامدة للشكل التقليدي "[1].

أما نازك الملائكة فقد نظّرت لشعر التفعيلة ــ على الرغم مما وقعت فيه من تفاوت ــ وظل كتابها " قضايا الشعر المعاصر" مرجعا لحركة الشعر الحر . وقد وجدناها في أكثر من موضع ، تجمع بين تحولات القصيدة العربية وتحولات القارئ العربي معبرة عن ذلك بقولها:" لقد كانت هذه من الانكماش والرفض رد الفعل الأول الذي لقيته حركة الشعر الحر حين انبثقت أول مرة في العراق ، فقد قابلها الأدباء والجمهور مقابلة غير مرحة ورفضوا أن يتقبلوها وعدوها بدعة سيئة النية غرضها هدم الشعر العربي .. وإنما كانت فكرة إقامة القصيدة العربية على التفعيلة بدلا من الشطر صادمة للجمهور لأنها سألته أن يحدث تغييرا في مفهوم الشعر عنده ، وقد كان لا بد للجمهور العربي ،

---

[1] النويهي : قضايا الشعر الجديد ، ص 466 .

وهو يحمل ثقافة غنية عريقة ، أن يتماسك في وجه هذا الطلب المفاجئ ، ويرفضه ريثما يدرسه ويفسح له مكانا "[1].

أما فكرة النموذج المسبق، الذي يقيد الحركة ، ويسد التطور فقد شغل معظم الشعراء والنقاد في تلك الفترة وأصبح كل واحد منهم يبحث عن مظاهر جديدة للإبداع ، وعن أشكال مغايرة لاحتواء التجربة الجديدة. " لقد وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجا إلى الانطلاق من هذا الفكر الهندسي الصارم الذي يتدخل حتى في طول عبارته ، وليس هذا غريبا في عصر يبحث عن الحرية ويريد أن يحطم القيود ويعيش ملء مجالاته الفكرية والروحية . الواقع أن إحدى خصائص الفكر المعاصر أنه يكره النسب المتساوية ويضيق بفكرة النموذج ضيقا شديدا ، فما يكاد يقع على اتساق متعاقب منتظم في جهة من جهات حياته حتى يشتاق إلى أن يحدث فوضى صغيرة في مكان منه فيربك النموذج ويخرج على الرتابة "[2].

إن أكثر ما كان يعيق التجارب الشعرية الناشئة هو نظام العروض الصارم بهندسة أشكاله وقوالبه الجاهزة ، فاتخذ أولئك الشعراء من قصيدة التفعيلة بديلا فنيا للقصيدة العمودية التي لم تعد المقياس الأوحد للجمالية في الشعر العربي . وعلى الرغم من تداخل الرسم الجديد مع

---

[1] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر دار العلم للملايين ، ط6 /1981 ، ص51 .
[2] نفسه ، ص 60

الرسم القديم فإن القصيدة الجديدة لم تنفصل عن القصيدة الأم وذلك يعني " أن نظام التفعيلة يظل في آخر الأمر نظاما متصلا بإيقاع البيت العربي، لكونه يقوم على استخدام جزء منه وتوظيفه في نسق تتابعي متموج يقصر ويطول حسب ما تقتضيه حركة الذات الداخلية "[1].

وفي سياق هذا التشابك بين الرسمين وجد الشاعر العربي نفسه ملزما مرة أخرى بقوانين وضوابط ، ولكنه كان أكثر حرية في استخدام الأوزان والقوافي ، والتصرف في البحور . ولكي يواجه النقد هذه الحالة بحث عن مخرج موضوعي مناسب مثلما عبرت عن ذلك سلمى الجيوسي في قولها :" إن الناقد العروضي يجب أن يعتمد على قوانين الخليل كحجر ارتكاز وكنقطة انطلاق واعية ، ولكن يجب أن يدرك مدى الخطر الذي يترتب عليه تجميد علم العروض ضمن حدود القوانين الخليلية القديمة. فإن النغم والشكل في الشعر العربي سيتطوران بلا ريب، وسوف يضطر النقد أن يرتب قوانينه وفق إبداع الشعراء وتفننهم وتبعا للناجح من تجاربهم . إننا مهما قلنا إن النقد خلاق ، فإنه سوف يبقى دائما تابعا للفن الرفيع لا مقررا لحدوده سلفا "[2].

إن شعر التفعيلة أو قصيدة التفعيلة في منظور علوي الهاشمي يعكس حالة نفسية تضفيها حركة التغيير في البنيات الإيقاعية والأسلوبية

---

[1] علوي الهاشمي : السكون المتحرك ، ج 1، ص 141 .
[2] سلمى الجيوسي : الإتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، ص 685 .

للقصيدة العربية ، وهو بذلك يجزم على التفاعل الوجداني بين تحول الذات وتحول النص . مؤكدا أن كل خروج على البنية الإيقاعية الأم لا يتحقق إلا بتأثير من قوى الذات المبدعة . ويكشف هذا عن أصالة العدول بوصفه لم يكن مجرد انفعالات سطحية أو تغييرات شكلية في التجربة الشعرية الجديدة ، وإنما كان حركة داخلية أملتها ضرورة الانطلاق وقابلية التحول ولم تفرضها القاعدة . ويبرز علوي الهاشمي موقفه من خلال قوله :" لم تقتصر محاورة البنية الإيقاعية الأم المبكرة على التصرف بصورة أو بأخرى بنظام القافية المعبر عن حركة الذات ، نظرا لأن النتيجة الطبيعية الحاصلة عن تلك المحاورة الأولى وتكريسها، هي الامتداد بالمحاورة إلى مستوى خلخلة بنية الوزن المتطابقة مع وحدة البيت التقليدية . فلئن كانت محاورة القافية أشبه بمحاورة الذات داخليا على مستوى المونولوج ، فحوار الذات مع الوزن خطوة ضرورية لا مفر من أن تقوم بها الذات بعد أن شبعت حوارا مع نفسها ، مما يعكس حركتها أخيرا على بينة الوزن ، فيؤدي ذلك إلى خلخلتها بصورة تدريجية " [1].

هكذا تمكنت قصيدة التفعيلة من اختراق عمود الشعر وخلخلة نظام العروض بما أحدثته من تغييرات في البنية الإيقاعية . غير أن بعض النقاد نظروا إلى تلك الحركة الشعرية على أنها مجرد تغيير في البنية الوزنية ما كان له أن يحقق تحولا جذريا في القصيدة العربية ، وأعلن

[1] السكون المتحرك ، ج 1 ، ص 167 .

بعض الشعراء تأييدهم لهذه الآراء ، وراحوا يبحثون عن أشكال مختلفة ومستحدثة تحطم كل الأطر القديمة وتبدع فضاءها الشعري الخاص.

د . قصيدة النثر :

كان الشعر المحدث اختيارا فنيا أملته روح الحضارة المستجدة ، والانسجام مع عناصر التحول الاجتماعي ، كما كانت قصيدة التفعيلة تعبيرا عن قفزة نوعية في الشكل الإبداعي وقضاياه الجمالية . أما قصيدة النثر فقد ظهرت بوصفها نوعا أدبيا ينطلق أساسا من كسر القاعدة النصية لعمود الشعر، وهدمها كليا والتحليق في عالم الكلمات . وكان الفصل بين النظم والشعر بداية حقيقة لربط الشعري بالتعبير النثري من حيث كون النثر يوفر مساحة أكثر حرية للإبداع من دون أن يكون معيارا ثابتا للكتابة الشعرية.

لقد أحدث كتاب سوزان برنار [قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن] جدلا نقديا صاحب بداية القطيعة الفنية مع التراث ، تجلت في رفض القواعد العروضية واعتبارها قوانين تقليدية تكرس نمطا تكراريا من الإيقاعات والأصوات . كما وجد الشعراء والنقاد مبررات أخرى لتلك القطيعة تمثلت في بواكير الحداثة الشعرية في استعانتها

بالرؤى الصوفية والرموز الأسطورية ، لتكرس مزاعم [**الأدبية**] أو [**الشعرية**] " أي ما يجعل من عمل معين عملا أدبيا " [1].

وعلى الرغم من اختلاف مفاهيم [**الشعرية**] وتعددها ، فقد وجدت فيها قصيدة النثر أفقا لاحتواء فكرة التجريب من حيث كون الشعرية لا تصر على قوانين مسبقة ، وإنما تلح على اكتشافها ضمن الخطاب الشعري.

لقد تزامن الخروج على عمود الشعر مع ثورة الشعر المحدث التي انتقلت بالخطاب الشعري من الإبانة والوضوح إلى الغموض والتعمية والالتباس . وقد وجد الشاعر العربي ــ عبر تحولات الأنظمة المعرفية والفنية ــ في ذلك الانتقال ، مساحة للتعبير تتجاوز الأطر الفنية التي أقرها عمود الشعر.

وفي مرحلة جديدة من الحداثة الشعرية العربية بدت قصيدة النثر التعبير الأشمل عن القطيعة الفنية مع التراث والدخول في تشكيلات جمالية مختلفة " وهكذا تبدأ قصيدة النثر بالانفتاح على العالم ، وخلق عوالمها المليئة والجديدة . ويبدأ شعراؤنا بصقل تجاربهم وتعميقها وتعميمها . فكأن العالم كله ماضيه وحاضره ومستقبله ، هو ساحة

---

[1] تزفيتنا تودوروف : الشعرية، تر/شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار طوبقال ، ط2 /1990 ،ص 84 .

الشاعر ، يبحث فيها عن وجوده ويطرح الأسئلة " [1]؛ لكن ذلك لم يخف قلق بعض النقاد إزاء هذا النمط الجديد من الكتابة " فهذا الشكل التعبيري الجديد ولأسباب متباينة ذوقيا ومعرفيا يعاني من الخصام الحاد مع الذاكرة الشعرية العربية ، فهو شعر قطيعة ، مؤسس على رفض الذائقة من جانب ، والتباس المفهوم والأدوات والمصطلح من جانب آخر"[2] .

كذلك كان العجز التنظيري ــ بخاصة وأن قصيدة النثر نتاج سياق غربي ــ سببا في عدم تفهم قصيدة النثر واستيعابها، فهذا أدونيس يقول في مجلة شعر ــ بعد سنة واحدة من صدور كتاب سوزان برنار ــ: " لا نستطيع أن نحدد قصيدة النثر مسبقا ، فالشعر لا يخضع لمقاييس مفروضة بشكل قبلي أو نهائي . إنه كائن متحرك مفاجئ . تنطلق قصيدة النثر من هذه الظاهرة : إخضاع اللغة وقواعدها وأساليبها لمتطلبات جديدة بحيث أنها تثير ، من جديد، في تراثنا العربي معنى الشعر بالذات. ففي تراثنا العربي حد فاصل بين النثر والشعر . الشعر هو فن البيت ، أي النظم . هو محدد باعتباره شكلا فقط . إذ نوحد ، إذن ، بين الشعر والعروض الخليلي ، لا يعود ثمة مجال في التراث العربي لبحث قصيدة النثر، لأنها إذاك تستحيل . غير أن الشعر لا يحدد بالعروض ، وهو

---

[1] يوسف حامد جابر : قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد ، دمشق،ط1 ،1991 ، ص 52 .
[2] محمد العباس: ضد الذاكرة ، شعرية قصيدة النثر ، المركز الثقافي العربي ، ط1، 2000 ، ص 76 .

أشمل منه . بل إن العروض ليس إلا طريقة من طرائق التعبير الشعري ــ هي طريقة النظم ."[1].

تعد قصيدة النثر ــ والإبداعات الشعرية المحدثة بوجه عام ــ كغيرها من الأشكال السابقة ، تعبيرا عن تحول في الذوق الأدبي . غير أنها لم تكتسب أهميتها في السياق العربي نظرا لانعدام الرؤية التأسيسة. أضف إلى ذلك ضعف استجابة المتلقي لهذا الشكل الجديد ، إلا نادرا.

وعلى الرغم من ذلك ، فإن قصيدة النثر العربية استطاعت إعادة مساءلة البنية الذهنية السائدة ، وإخضاعها لمنطق الاختلاف. وفي مرحلة أولى كان " لابد من دراسة النسق الجديد والبنية الشعرية الجديدة بتقنياتها ومعاييرها التي يمكن أن تستنبط من الركام الإبداعي لقصيدة النثر تماما كما فعلت سوزان برنار في دراستها لقصيدة النثر في الشعر الفرنسي . وخرجت ، بالنتيجة ، بتنظيرات عن النسق الجديد وبنيته وخلفياته الجمالية والفلسفية لا عن عروضه وإيقاعاته . ولكنها انطلاقا من منظور ألسني ، تكلمت عن الجملة الشعرية كوحدة أساسية للقصيدة الجديدة".[2]

---

[1] أدونيس : في قصيدة النثر، مجلة شعر ، ع 14 / 1960 ، دار مجلة شعر ، لبنان ، ص 75 .
[2] نذير فوزي العظمة : قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحدسث ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ط1، 2001 ، ص 274 .

إن كسر عمود الشعر في ضوء قصيدة النثر ، يكون قد أحدث القطيعة الفنية الكبرى مع النظام القديم. ولعل أهمية ذلك تكمن في النقاط التالية :

ـ فصل " **الشعري** " عن النظم ، وكسر القاعدة العروضية ، والبحث عن مفهوم الشعر في اللغة.

ـ انطلاق قصيدة النثر من كون الوزن والقافية ليسا الشكل الأوحد للإيقاع الشعري " فالقصيدة الجديدة التي ظهرت ، لا قافية فيها ، لا وزن ، حتى ولا خطابية . ولكنها قصيدة تكاملت فيها شروط تكوينها . قصيدة مجالها الفرد ، في الوقت الذي تستوضح فيه العالم وتعيد ترتيبه"[1].

ـ إعادة طرح مفهوم الشعر.

ـ البحث عن روافد متعددة لتخصيب النص الشعري [الصوفي، الأسطوري ، اليومي ، الدرامي ...] .

[1] يوسف حامد جابر : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص 46 ـ 47 .

المبحث الثالث

تحولات الرؤية في التلقي الشعري

أ ــ صدمة المتلقي: أبو تمام بداية الصدمة

ب ــ تأسيس القراءة : إنتاج النص

أ.صدمة المتلقي / أبو تمام بداية الصدمة:

كان عمود الشعر ، في منظور أصحابه ، يستند إلى فضائل "**الطبع**"، بينما استمد الشعر المحدث براءته من مكنون الطبع وعبقرية الصنعة . ولذلك اعتبرت تجربتهم ، خروجا على مبادئ السلف وترسخت بذلك ثنائية **المطبوع/المصنوع** وما نجم عنها من تعارض وخلاف حول المبادئ و الأصول ، وضرورة الاحتذاء بالنموذج المثالي المصاغ في الذاكرة الجماعية والمستوحى من الذوق المشترك.

وهكذا ارتسمت في أفق المتلقي صورة غير مثالية ولا مألوفة للشعر المحدث من دون أن يتخلص من " **مظلة** " السلف وقوانينهم المسيطرة و" على هذا النحو المجرد يكون عمود الشعر ظاهريا[أفقا منغلقا] لأنه نظام إحالي يقصي كل ما لا يطابق معاييره . فهو سنة قراءة يستند إليها القارئ لحظة مقاربته للنص عموما ــ بما في ذلك النص المحدث ــ مستنكفا من مغامرة الدخول في الأفق الغريب الذي يقترحه المحدثون"[1].

[1] شكري المبخوت : جمالية الألفة ، ص 131 .

لقد كان لسيطرة ثقافة الوضوح دورفي شمولية الذوقيـــة للشـــكل الفني المتداول والذي تكرسه مقاييس " **جزالة اللفظ** " و" **شرف المعنى**"، وغيرها من قوانين عمود الشعر.

وعندما توسع ابو تمام في البديع وتجاوز النظرة التقليدية ، والأفق المغلق ، وبحث في ابتداع علاقات جديدة بـــين الواقـــع والرمـــز أتهـــم بالمجال. غير أن ذلك لم يغير من موقف الشاعر في شيئ ولا في موقف قرائه [فريق المؤيدين] . وكان يمكن لظاهرة الغموض والتعميـــة فـــي الشعرالمحدث أن تؤسس نظرية مبكرة في فعل القراءة إلا أنها اقتصرت على زعزعة بعض المفاهيم السائدة ، وجعلت النقاد القدامى يقللون مـــن حدة التحامل على الشعر المحدث ، وتركوا له فســـحة ، فجـــوزوا لـــه المبالغة في الإغراب شريطة الصدور عن أصالة الطبع " فلمـــا انتهـــى قرض الشعر إلى المحدثين ورأوا استطراب الناس للبديع على افتتانهم به وأولعوا بتورده إظهارا للاقتدار وذهابا إلى الإغـــراب ، فمـــن مفـــرط ومقتصد ومحمود فيما يأتيه ومذموم وذلك على حسب نهوض الطبع بما يحمل ومدى قواه فيما يطلبه منه ويكلف"[1].

لقد كان التحامل على أبي تمـــام ولادة للمختلـــف إلا أنهـــا ولادة افتقرت إلى مكونات التأسيس ، فاقتصرت الصدمة الشعرية على ظـــاهر

---

[1] مقدمة شرح ديوان الحماسة ، ص 13 .

الخطاب الذي عزز صلة المقروء بالغامض ومن ثمة عزز صلة القارئ بالمختلف ، وعلى الرغم من كونها تجربة لم تستوعب كل تجلياتها الابداعية والتاريخية والاجتماعية ، فإنها على مستوى التلقي أحدثت الصدمة الجمالية " وأما المخالفة فتتصل بالتصور الذي جاء به النص المحدث للبديع عموما والاستعارة على وجه التحديد . فخالف بذلك السابقين وتجاوز أحيانا معايير الخطاب النقدي في مناسبة المستعار منه للمستعار له . فكان ذلك مولد المفاجأة وإمارة الاختلاف و التمايز"[1].

وفي أفق هذا الاختلاف والتمايز ، تجدد القارئ العربي ، وتجددت آليات تلقيه ، وحقق بذلك أول انتقال من حالة التطابق مع المنتج النصي، إلى مستوى [**الإنتاجية**] . وهو انتقال عسير صدم في البداية بترسبات ثقافية وبنيات ذهنية مرسخة ، ثم ما فتئ يصطدم بالمؤثرات الخارجية.

ومع تحول الخطاب الشعري العربي شكلا ومضمونا تحول القارئ ، وتأسس فعل القراءة . فهل حققت القراءة العربية اشتراطاتها الحداثية ؟

---

[1] شكري المبخوت : جمالية الألفة ، ص 137

ب . تأسيس القراءة/ إنتاج النص :

تبنت القراءة في النقد العربي مقولات غربية ، وسعت إلى تأسيس فعل التلقي باستخدام تلك المقولات وتفعيلها. وبرز لدى القارئ العربي تفتح واستعداد غير مسبوقين لمختلف التلقيات وبتأثير المناهج النقدية المعاصرة مثل الأسلوبية ، والسيميائية ، والتفكيكية ، ونظرية القراءة، امتلكت أدواتها الإجرائية ومفاهيمها المتنوعة المستوحاة من آراء رولان بارت [لذة النص] ، جادامير[التأويل] ، كريستيفا [الإنتاجية] ، أيزر [القارئ الضمني] ، أومبرطو إيكو [القارئ النموذجي] ، وغيرهم من النقاد والمنظرين الغربيين الذين أثروا منظومة النقد المعاصر.

وقد احتلت تلك المفاهيم في أدبيات النقاد العرب مساحة أوسع ، وتفاعلت مع بعض الرؤى والتصورات من التراث النقدي ، وصاربعض من أولئك النقاد يتبنون مناهج قرائية بعينها مثل [القراءة التشريحية : عبد الملك مرتاض] ، [القراءة البنيوية: عبد الكريم حسن و كمال أبو ديب] ، [القراءة التأويلية: عبد القادر فيدوح] ، [القراءة التحليلية : صلاح فضل] ، بينما لجأ البعض الآخر إلى محاولة ابتداع أدوات إجرائية أخرى مثل [النصوصية : عبدالله الغذامي]،[التعالق النصي: علوي الهاشمي] ، والأمثلة كثيرة ومتعددة في هذه الاتجاهات ، ممارسة وتنظيرا ، في حقل النقد الأدبي المعاصر.

لقد امتد كسر عمود الشعر إلى تقويض سنن القراءة المعهـودة ، والانتقال بخطاب القارئ [النص المنتج في أفق التلقي] إلى فضاء مـن التفاعل الإيجابي تحول بموجبه القارئ إلى مبدع ثان أو منتج للـنص ، غير أنها إنتاجية غير متكاملة ولا منزهة ؛ ذلك " أن الطرائق إلى النص متعددة ، وتكاد القراءات النصية تتعدد بعدد النصوص ، بل يتعدد وجود النص الواحد بعدد قراءاته ، ومع ذلك فالانطلاق مما هو جـامع وعـام ضروري حتى نتلمس السبيل الذي يوصلنا إلى الخاصية النصية"[1].

والحال أن واقع الدراسات النقدية اليوم ، يكشف عن ممارسـات تطبيقة ، ورؤى نظرية متداخلة ومتشعبة ، تفتقد إلى ما يسميه نبيل أيوب [جامع ، وعام ، وضروري] . وربما ينبع هذا التشتت مـن تعـارض الطروحات النقدية التي تصدر عنها تلك الرؤى . ومثال لذلك التعارض ما حدث بين البنيوية والتفكيكية ؛ إذ بينما تتمسك البنيوية بنسـق الـنص ودلالاته، تتصدى التفكيكية لهذا المنطق وتعتبره نقيصة " ومن هنا فقـد اعترضت التفكيكية على سلطة النص المطلقة ونفت إمكانية وجود قراءة صحيحة أو واحدة للنص، واطلقت العنان لمبدأ [**القـراءات المتعـددة**] التي بدورها تظل نسبية وغير يقينية ، وقابلة للتفكيك اللاحق ايضا . بل إن جاك دريدا ، زعيم الاتجاه التفكيكي في النقد يعلن أن قراءاته التفكيكية

---

[1] نبيل أيوب : الطرائق إلى نص القارئ المختلف، دار المكتبة الأهلية ، ط1 /1997 ، ص 26 .

ذاتها هي عرضة للتفكيك ؛ لأن جميع القراءات هي في رأيــه " إســاءة قراءة " Misreading ؛ بمعنى أنها تحاول أن تفرض استراتيجيات الأنساق على النص"[1].

وفي أفق هذه الاختلافات بين الدعوة إلى نسقية النص، والدعوة إلى نسقية القراءة ، راح الألمان يطورون نظرية القراءة وجمالية التلقي فــ " مجال القارئ الأهم ، بمفهوم [Iser] ، يتمثل بكشف نواقص النص ، وتاليا بملء هذه النواقص ، فيصبح النص مضاعفا ، نص المؤلف،ونص القارئ ، وهذا الأخير ينتجه القارئ عبر عمله المسكوت عنه والبياض، وأشكال الالتباس ، ومواضع الصمت ، والنقص ، والدلالات المتنافضة في الفضاء النصي"[2] ، أما القارئ في تصور أيــكو[Eco] فمرتبط أساسا بالذخيرة المعرفية " حتى يكون قادرا على تحيين النص وتفعيله بمثل ما كان المؤلف يطمح إليه ، وعلى سد الثغرات والفجوات النصية، وعلى وصل ما انقطع ، وعلى إنتاج طاقة المعنى الكامنة في النص ، وعلى تسديد دين المعنى ، إذ لا معنى أحادي أو حصري"[3].

---

[1] فاضل تامر : اللغة الثانية ، المركز الثقافي العربي ط1 /1994 ، ص 45 ــ 46 .
[2] نبيل أيوب : الطرائق إلى نص القارئ المختلف ، ص 24 .
[3] المرجع نفسه ، ص 24 .

لقد كان النهوض بعملية التلقي من الاشكالات التي صادفت إعادة صياغة المنظومة النقدية ، وعودة القارئ المغمور في الرؤية الكلاسيكية. وقد رافق هذا التحول وجوب انتقال النقد العربي من التفسير والشرح إلى القراءة والتأويل بخاصة وقد أَلِف نمطا من الاستجابة الجاهزة والخاضعة لقوانين عمود الشعر . و "طبيعي بعد ذلك أن يصبح النص، في نظر القراءة التي تقاربه في ضوء ما تعرفه عن الشعر القديم أو ما قيل عنه عند معاصريه من العرب القدامى الذين نشدوا من النص ما يفي بحاجات وجودهم – طبيعي أن يصبح غامضا غموضا لا يقبل التفسير. بل إنه يمكن أن يتبدى كما لو أنه مجرد أقفال ، وحشد من ألغاز تتطلب من المتلقي أن [يروض نفسه لاستقبالها] وبدون فعل الترويض ، يتحول [الاستقبال] رفضا وصدا "[1].

لقد كانت حداثة أبي تمام ، ومن حذا حذوه من الشعراء المحدثين، بداية ثورة ذوقية وجمالية استوحت أسبابها من ولادة القارئ وتفتح أفقه على استحضار الغائب والرغبة في استكشاف المجهول . وإذا كانت تلك الثورة لم تستوف كامل شروطها المعرفية والموضوعية ، فإنه يكفي أنها استوقفت المتلقي في منعطف التساؤل ، وخرجت به من الواحدية إلى التعددية.

---

[1] محمد لطفي اليوسفي : كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر ، دار سراس للنشر ، 1999، ص 62 .

ويمكننا القول أن مسيرة القراءة قد تجلت بشكل أوضح في التزام مبادئ التأويل والتفكيك بتأصيل مفهوم القراءة كفعل خلاق ، وأحيانا متجاوزا لحدود النص " إلا أن القارئ يظل في كل هذه المفاهيم والتصورات ، وحتى في تلك التي ترى في المتذوق شريكا للفنان ، خاضعا بشكل أو بآخر لآليات النص ولنوايا الكاتب ولا يتحول إلى خالق حقيقي للنص كما هو الحال في الاتجاهات النقدية الحديثة التالية للبنيوية ، وبشكل خاص في اتجاه النقد التفكيكي الذي ينظر إلى القارئ بوصفه منتجا للنص ، وهو وحده الذي يحق له منح المعنى له "[1] ، وينبغي للقارئ في هذا المستوى من التحدي أن يمتلك سعة الاطلاع والرؤية، والمهارة الكاملة لتأويل الرمز واستقراء الإشارة .

وعلى العموم ، فإن من فضيلة المعارف والمفاهيم التي أنتجتها جمالية التلقي والنقد التفكيكي أن أوجدت للباحث طرائق متعددة للنص . وقد يكون الفارق الجوهري بين مزاعم النقد القديم تحت وصاية [عمود الشعر] الذي جعلوا منه نموذجا جاهزا [لكل ما أنجز وما سينجز] وبين تطلعات النقد الجديد الذي ينشد المتعة في تعدد القراءات ، والكفاءة في اختلاف وجهات النظر .

---

[1] فاضل تامر : اللغة الثانية ، ص 49 .

خاتمة

يتسم البحث العلمي بتحري الحقائق ، وترجيح مبادئ الاستدلال؛ وذلك وفق ما تستدعيه آليات المنهج المتبع.

والواقع أن النقد الأدبي ــ في نظر الدراسات ــ ما يزال يفتقد إلى الرؤية العلمية والحس الموضوعي، على الرغم من انتمائه إلى حقول معرفية جادة ومتخصصة. وقد يرجع ذلك ــ في تقديرنا ــ إلى ارتباطه المباشر بالفضاء الأدبي وما ينتج عنه من تأثيرات يطبعها الجانب الوجداني، ويطغى عليها في كثير من الأحيان الحس الذاتي .

وقد يحول هذا الانطباع دون تحقيق نتائج كلية ، غير أنه لا يشكل عائقا أمام تساؤلات الباحث وافتراضاته. ولا شك في أن دراستنا هذه لا ترجح الأحكام القطعية بقدر ما تنشد زرع التساؤل ، وتقديم الاحتمالات مما يفسح المجال لاختبارات وتأويلات واستفسارات شتى .

وليس هذا بجديد ؛ ذلك أنه لا أحد يجزم بالنتائج الخالصة أو النهائية ، حتى في العلوم الدقيقة .

وقد حاولنا استنباط بعض النتائج مما أتاحته لنا الرؤية التأملية، مقدرين بذلك [النظرية النسبية] في تحفيز الباحث على التنقيب ، واضعا

في اعتباره لانهائية الفكر، وتعددية الطرائق إليه . ومن ثمة كانت نظرتنا إلى **عمود الشعر** قائمة على إعادة تصور النظام الذي تأسس عليه ، والأفق الذي انطلق منه ؛ هذا ما جعلنا نستنتج أن مبادئه تنهض على طروحات قسرية أهمها :

- قيام الرأي مقام النص .
- محاصرة القدرة الإبداعية ،وتغليب مبدأ الاتباعية .
- تأكيد مقولات الاحتذاء والمطابقة مقابل الحرية والتجاوزوالابتكار.
- ترسيخ الجاهزية والتقليد بدل المساءلة والتأمل .
- التمسك بالوضوح وسهولة المأخذ عوض الغموض والتجريب .

إن عمود الشعر ليس سوى رؤية تقوم على محاكاة مذهب الأوائل ومطابقته ، وعدم الخروج عليه ، والالتزام بمعاييره بنية ودلالة.

فلماذا أخفق في تأسيس نظرية أدبية ؟ أ لأنه كان يفتقد إلى الأدوات والاليات الكفيلة بذلك ؟ أم لأنه لم يمتلك الرؤية التأسيسية والمنهجية ؟ أم لتمسكه بمبادئه الثابته ، ولم يرض لها بديلا ؟ . ثم إلى أي مدى استطاع الشعر المحدث اختراق النسق واستشراف رؤية مغايرة؟

وما هي التأثيرات الذوقية [جماليا ومعرفيا] لمستويات التلقي التي أسهمت في ولادة القارئ وتطوير القراءة ؟

إن هذه الأسئلة حَرية بأن تجد لدى النقاد مزيدا من التعمق والإثراء . وقد لا تتفق مع التصور الذي أشرنا إليه ، غير أننا نعتقد أن مسار الشعر العربي قد تحول باتجاه الخصوصية والتمايز انطلاقا من ثورة التجريب التي فجرها الشعراء المحدثون ، وكسر عمود الشعر . وقد ترسخ ذلك المسار بقدرة القارئ على المشاركة ، وإحساسه بضرورة التغيير.

فهل يكفي ذلك لتحقيق ــ أو على أقل تقدير ــ التفكير في إنجاز **نظرية في الشعرية العربية؟.**

والله الموفق

فهرست

المصادر والمراجع والدوريات

أولاً - المصادر :

أ

ابن رشيق [أبو علي الحسن القيرواني] : العمدة [في محاسن الشعر وآدابه وبقده ، تحقيق:محمد محيي الدين عبد الحميدد،دار الدجيل

ابن طباطبا : عيار الشعر ، تحقيق : طه الحاجري وزغلول سلام ، المكتبة التجارية ، القاهرة ، 1956 .

ابن منظور [جمال الدين أبيو الفضل] : لسان العرب تحقيق : عبد الله علي الكبير [وآخرون] دار المعارف ، القاهرة ، 198 .

أبو العباس ثعلب : قواعد الشعر، تحقيق : رمضان عبد التواب ، دار المعرفة ، القاهرة ، 1966 .

أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ، دار الثقافة ، بيروت ، 1978 .

أبو تمام : ديوان الحماسة ،شرح العلامة التبريزي،مكتبة النور،دمشق .

أبو هلال العسكري :كتاب الصناعتين ،تحقيق محمد البجاوي،وآخرون، مطبعة البابلي الحلبي ، 1971 .

الآمدي [أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحي الآمدي البصري] : الموازنة ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ،دار المسيرة .

ب

الباقلاني [أبو بكر محمد بن الطيب ، المجاز في القرآن ، شرح وتعليق:الشيخ محمد شريف سكر،دار إحياء العلوم، ط1، 1988 .

البحتري :الديوان، تحقيق :حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، 196 .

ج

الجاحظ [أبو عثمان عمرو بن بحر] : البيان والتبيين ، تحقيق : عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1968 .

الجوهري : الصحاح ، تحقيق : أحمد عبد الغفار عطار ، دار العلم للملايين .

ح

حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق : محمد الجبيب بلخوجة،دار الغرب الإلامي،بيروت ط2، 1981 .

ر

راميل يعقوب [وآخرون] : قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية ، دار العلم للملايين ، ط1 ، 1987 .

ع

عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، تحقيق : السيد محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، 1966 .

ف

الفرزدق : الديوان ، قدم له وشرحه : مجيد طراد ، دار الكتاب العربي، 1994 .

ق

القاضي الجرجاني : الساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق : محمد أبو الفض، وعلي البجاوي ، مطبعة عيسى البابلي الحلبي ، القاهرة .
قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت .

م

المرزوقي [أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن ، شرح ديوان الحماسة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، 1951 .
المبرد [أبو العباس محمد بن يزيد] الكامل في اللغة والأدب ، مؤسسة المعارف ، بيروت .

المتنبي : الديوان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

المرزباني [أبو عبد الله محمد عمران بن موسى] : الموشح ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، دار النهضة ، مصر ، 1965 .

ن

النابغة الذبياني : الديوان ، المكتبة الثقافية ، بيروت .

ثانيا - المراجع

أ

إبراهيم عبد الرحمن : بين القديم والجديد ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، 1987 .

إدريس بلمليح : المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، المغرب ، 1995 .

أدونيس : الثابت والمتحوّل ، ج2 ، دار العودة ، بيروت ، 1977 .

أدونيس : زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1978 .

أدونيس: كلام البدايات ، دار الآداب ، ط1 ، 1989 .

أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، دار العودة بيروت ، ط3 ، 1979 .

أدونيس : النص القرآني وآفاق الكتابة ، دار الآداب ، ط 1 ، 1993 .

أنور الجندي : خصائص الأدب العربي في مواجهة نظرية الأدب الحديث ، ، دار العلوم ، القاهرة ، 1975 .

ت

تامر سلوم : نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ، دار الحوار ، سوريا ،1983 .

تزفيطان تودوروف : الشعرية ، ترجمة : شكري المبخوت [وآخر] دار توبقال ، ط2 ، 1990 .

تمام حسان : موقف النقد العربي التراثي من دلالات ما وراء الصيانة اللغوية ، من كتاب : قراءة جديدة لتراثنا النقدي ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، 1990 .

ج

جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب ، دار التنوير ، بيروت ، ط2 ، 1983 .

خ

خيرة حمر العين : شعرية الانزياح [دراسة في جمالية العدول] مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية ، الأردن ، 2001 .

ر

روبرت هولب : نظرية التلقي ، ترجمة : عزالدين إسماعيل ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، 1994 .

س

سعيد مصلح السريحي : تكثيف اللغة الشعرية [قراءة في مبحث السرقات] من كتاب : قراءة جديدة لتراثنا النقدي ، النادي الأدبي الثقافي، جدة ، 1990 .

سلمى خضرا الجيوسي : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط1 ، 2001 .

ش

شكري المبخوت : جمالية الألفة [النص ومتقبله في التراث النقدي] ، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون ، 1993 .

شكري محمد عياد : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، سلسلة ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1993 .

ص

صفوت عبد الله الخطيب : نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية ، مكتبة نهضة الشرق .

صلاح فضل : طراز التوشيح ، بين الانحراف والتناص ، ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة 1990 .

ط

طه أحمد إبراهيم :تاريخ النقد الأدبي عند العرب،دار الحكمة ، بيروت .

طه مصطفى أبو كريشة : النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، ط1 ، 1997 .

ع

عبد القادر فيدوح : الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، دار صفاء ، عمان ، 1998 .

عبد الكريم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي ، مكتبة الخانجي ، مصر .

عبد الله الغذامي : المشاكلة والاختلاف ، المركز الثقافي العربي ، 1994.

عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، المركز الثقافي العربي، 2000 .

عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، بنية الشهادة والاستشهاد ، منشورات عيون ، المغرب ، 1987 .

عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، دار الكتاب العربي ، 1967 .

علوي الهاشمي : السكون المتحرك ، ج2 ، منشورات اتحاد الكتاب وأدباء الإمارات ، دبي ، 1993 .

علي علي صبح : عمود الشعر العربي في موازنة الآمدي ، مكتبة الكليات الأزهرية ، 1986 .

ف

فاضل تامر : اللغة الثانية ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1994 .

ك

كمال أبو ديب : بحثا عن الدرة اليتيمة ، منشورات مواقف ، بيروت ، 2000 .

ل

لطفي عبد البديع : فلسفة المجاز ، النادي الأدبي الثقافي ،جدة ، 1986 .

محمد الطاهر بن عاشور : شرح المقدمة الأدبية ، الدار العربية للكتاب .

محمد العباس : ضد الذاكرة ، شعرية قصيدة النثر ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 2000 .

محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ، دار الفكر ، ط1 ، 1971 .

محمد رشاد الحمزاوي : المعنى في المعجم إحياؤه وأمانته ، منشورات كلية الآداب بمنوبة ، جامعة تونس ، 1991 .

محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، دار الشروق ، 1994 .

محمد لطفي اليوسفي : كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر ، دار سراس للنشر ، 1999 .

مصطفى الجوزو : نظرية الشعر عند العرب [الجاهلية والعصور الإسلامية] دار الطليعة ، 1981 .

مصطفى ناصف : النقد العربي نحو نظرية ثانية ، سلسلة عالم المعررفة، الكويت ، 2000 .

نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، ط6 ، 1981 .

نبيل أيوب : الطرائق إلى نص القارئ المختلف ، دار المكتبة الأهلية ، ط1 ، 1997 .

نذير فوزي العظمة : قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحديث ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، 2001 .

ثالثا - الدوريات

أ

إبراهيم عبد الرحمن محمد : من أصول الشعر العربي القديم ، مجلة فصول ، مج 4 ، ع 2 ، 1984 .

أحمد طاهر حسنين : حول روافد النقد الأدبي عند العرب ، مجلـــــة فصول، مج 6 ، ع 1 ، 1985 .

أدونيس : في قصيدة النثر ،مجلة شعر ، دار مجلة شعر،ع 14 ، 1960

ج

جابر عصفور : قراءة محدثة في ناقد قديم [ابن المعتز] مجلة فصول ، مج6 ، ع1 ، 1985 .

ح

حسن جمعة : نظرية الشعر في النقد العربي القديم ، مجلة المعرفـــــة ، سوريا ، ع 44 ، 2000 .

س

سوزان بينكني ستتكيفتش : أبو تمام في موازنة الآمدي حصر المؤسسة النقدية لشعر البديع ، ترجمة : أحمد عثمان ، مجلة فصول مج6 ، ع 2، 1986 .

ع

عبد المجيد مزيان : بارت [النقد الآخر ، السلطة وخيانة الكاتب ، مجلة كتابات معاصرة ، ع 19 ، 1993 .

م

محمد جابر عباس : ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث بين شعرية النص وفضاء التأويل ، مجلة علامات في النقد ، ج38 ، م10 ، 2000 .

منذر عياشي : فاتحة المتعة فعالية القراءة والكتابة ، مجلة العلوم الإنسانية ، البحرين ، 1998 .

الهادي الجطلاوي : خصائص الشروح العربية على ديوان أبي تمام ، مجلة فصول ، مج6 ، ع 1 ، 1985 .

يوسف بكار : الإطار الشعري وفلسفته في النقد العربي القديم ، مجلة فصول ، مج 6 ، ع 1 ، 1985 .

فہرست المطالب

فهرست المطالب

إهداء

مقدمة أ ــ ح

الفصل الأول : الأسس النظرية والإطار المرجعي لعمود الشعر 1 ــ 175

المبحث الأول : السياق المعرفي لتوليد المفاهيم 2 ــ 26

أ ــ البنية الذهنية وفعالية الإجماع 3
- مبدأ المحاكاة 6
- الطبع 10
- على الشاعر أن يكون أعرابيا 15

ب ــ الذاكرة الذوقية وألفة التلقي 17

المبحث الثاني : الإطار الفني وبلاغة الحصار 27 ــ 75

أ ــ البعد الإرغامي لقوانين عمود الشعر 28
ب ــ حصار اللفظ / جزالته واستقامته 33
ج ــ حصار المعنى / شرفه وصحته 45
د ــ حصار الصورة 53
- الإصابة في الوصف 53
- المقاربة في التشبيه 58
- مناسبة المستعار منه للمستعار له 65

هـ ــ حصار الوزن والقافية 71

الفصل الثاني : منطق عمود الشعر وآليات اشتغاله 76 ـ 120

المبحث الأول : منطق الموازنة 77 ـ 111

أ ـ الموازنة منهجا نقديا 78
ب ـ أبو تمام يخرج إلى المحال 85
ج ـ مقاييس الخطأ 90
• أخطاء اللفظ والمعنى 90
• أخطاء الوزن 99
د ـ السرقات الشعرية / التعالقات النصية 102

المبحث الثاني: منطق الاحتذاء 112 ـ 120

• نمطية المعنى / المبنى 113

الفصل الثالث : كسر عمود الشعر في منظور النقد المعاصر 121 ـ 175

المبحث الأول : العدول وشاعرية الخلق 122 ـ 141

أ ـ تفجير اللغة الشعرية 123
ب ـ ولادة القارئ 132

المبحث الثاني : تحولات الرؤية في الكتابة الشعرية 142 ـ 166

أ ـ من القصيدة إلى النص 143
ب ـ الشعر المحدث 150
ج ـ قصيدة التفعيلة 156
د ـ قصيدة النثر 162

المبحث الثالث : تحولات الرؤية في التلقي الشعري 167 ـ 175

أ ـ صدمة المتلقي / أبو تمام بداية الصدمة 168
ب ـ تأسيس القراءة / إنتاج النص 171

خاتمة 176 ـ 179

فهارس المصادر والمراجع والدوريات 180 ـ 194

أولا ـ المصادر 181
ثانيا ـ المراجع 185
ثالثا ـ الدوريات 192

فهرست المطالب 196 ـ 198

ملخص البحث 199 ـ 202

ترجمة البحث 203 ـ 206

ملخص البحث

ملخص البحث

لقد تعرض البحث إلى أهم ظاهرة فنية في تراثنا النقدي المتمثلة في : **عمود الشعر** أو **مذهب الأوائل** بوصفها أصدق مثال للدلالة على **بنية النسق المغلق** . بحسب ما ترويه بعض الدراسات ، على نحو ما ورد عن الآمدي قوله : .... لأن البحتري **أعرابي الشعر** ، **مطبوع** ، **وعلى مذهب الأوائل** ، **وما فارق عمود الشعر المعروف** . ولعله أراد بذلك ــ عبر موازناته ــ التقنين لفن الشعر على نهج الأوائل ، لكنه اختار **قانونا ملزما يُحتذى به** .

إن عمود الشعر بالمعنى الذي تطرقنا له ليس سوى **نظرية معيارية** تقوم على **محاكاة مذهب الأوائل** ، **ومطابقته** ، **وعدم الخروج عنه** ، و**الالتزام بمعاييره** شكلا و مضمونا .

لقد أثار عمود الشعر اشكالية **القديم و الجديد** , **والأصيل و الدخيل** ، وكان الخروج عنه بزوغا لرؤيا حداثية متجاوزة ، ومبتكرة ، استطاع الشعر أن يبلور أولى تجلياتها . غير أن النقد ــ في معظمه ــ وقف منها موقف الضد ، وتصدى لها ، فاحتدم الصراع بين أنصار **مذهب الأوائل** ودعاته ، وأصحاب **مبدأ التجديد** .

لقد كان السياق المعرفي ، توليد المفاهيم ، والأصول المعرفية والمرجعيات الثقافية ، التي أسهمت في بلورة الأحكام النقدية التي تأسس بها عمود الشعر ، في معظمها صادرة عن ثقافة الإجماع ،و منطق الاحتذاء.

فالشعر ــ في نظر أصحاب عمود الشعر ــ يجب أن يصدر عن **الأعرابي** حتى صار اصطلاح "**المحدث**" المرادف لــ" **المولد**" نقيضا لــ "**مذهب الأوائل**" , والشاعر يجب أن يكون "**مطبوعا**" ، ولا يكون كذلك إلا إذا كان أصيلا " نسبا ولغة " منتميا إلى البادية "رمز الفطرة والفصاحة" .

ان المنظور الذي انطلق منه عمود الشعر هو الرؤية الثنائية التي لا تقبل بالحدين معا. فكان الحسن نقيض القبح , والجيد نقيض الرديء , والطبع نقيض التكلف ، وغيرها من المتضادات التي لم تتجه صوب تفعيل التلاحم بين المتناقضات ، بل كرست مبادئ الفصل، وأخضعت مقاييس التمييز بينها إلى الحكم القطعي .

صحيح أن أصالة الطبع ، والبديهة ، والفصاحة ، تمنح الشاعر القدرة على التشكيل , وأن رواية الأخبار تسهم في إثراء المخيلة . غير أن مطابقة السياقات والأحوال هي مما يقتل الخيال , و يعيق الفعل الخلاق حتى قيل عن أبي تمام : " **يريد البديع فيخرج الى المحال** " .

إن محاولة التقنين للظاهرة الأدبية ، وتأسيس نظرية في الشعرية يعد من صميم الوعي النقدي عبر كامل مراحله . ولعلها دعوة مبكرة لأصحاب عمود الشعر , غير أن " **الخطأ** " الذي وقعوا فيه هو انطلاقهم من فكرة "**القالب** " أو " **المثال** " ، وتكريس مبادئ " **النسج على المنوال** " والخضوع لــ " مذهب الأوائل " ، وقد تجسدت هذه القيم في **منظومات نسقية مغلقة** أفرزتها البنية الذهنية [متفق الرأي] وفعالية الإجماع **[مطلق الحكم]** ، وانعكس هذا على الذاكرة الذوقية التي أشبعت بمألوفية التلقي ، وانحصرت في أفقه.

و لم يسلم الإطار الفني من هذا الحكم المطلق ؛ لأنه يصدر عن ثقافة إرغامية ذات أنساق محددة تقوم على الأمر والنهي . وعلى الرغم من الدعوة إلى التوسع في اللغة إلا أنها ظلت محاصرة في أسمى تجلياتها : "المجاز" .

وكما هُيئت الأنساق للأطر المرجعية ، كذلك صيغت القوانين القسرية للتشكيل الفني بما في ذلك التشكيل الإيقاعي ، وأصبح لكل من الألفاظ والمعاني نسق يحتذى به , وليس للشاعر أن يعدل عنه ...لتلصق معانيها بفهمه , وترسخ أصولها في قلبه ، وتصير مواد لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها " .

ملخص ترجمة البحث

Research summary

The study tackled the most technical syndrome in our critical heritage which is represented in: the poetry column, or the ancient's style, which is considered as the most honest example that indicates the closed-style structure. As described in some students, as reported about alamady in his saying: ....because albuhtry is the poetry's Arab who is allocated, he is following the ancient's style, and did not quit it the known poetry column. It may be that through his balancing-he wanted to assess the art of poetry on the basis of the ancient's style. But he choose an obligatory law which is to be followed.

The poetry column, in the concept which is we tackled, is only a standardization theory based on imitating, and is identical to the ancient's style. It does not quit this style and comply with its standards both in shape and concept.

The poetry column triggered the problem of the old and the new, the original and intruder. Quitting the poetry style means the rise of a renewal, overcoming, created points of view whose first outstanding were crystallized by poetry. But most of the criticism was against this. The fight between those backing and calling for the ancient's style, and those in favour of the new style become very critical.

The knowledge path, the creation of concepts, the bases of knowledge, and the cultural references that participated in crystallizing the rules for criticism which established the poetry column, emerged mostly from the already-agreed- on culture and the logic of following.

Poetry from the point of view of those in favour of the poetry column, should be initiated by an Arab; to the extent that the word "almuhdth" the synonym of the word "almuwalid" become the contrary word for the "ancient's style. The poet must be oriented. The poet cannot be that unless he is of an original route and language, and is belonging to the desert, the symbol of nature and fluency.

The point of view from which poetry column has arised is the bilateral view that does not accept both edges; that the beautiful was the contrary of the ugly, the good was the contrary of the bad, and the natural was the contrary of the acquired; etc., to the rest of the contradictories that did not go for motivating contradictories, solidarity. On the contrary, it magnified the ABC's of segregation and forced the standards of characterization to accept the clear cut verdict.

It is true that the originality of character, nature, and fluency, give the poet the ability to shape out, and that telling the news participates in triggering the imagination. But the coincidence of tellings and situations reduce the imagination and constitutes an obstcle to the innovative deed; to the extent that it was to told about abutaman: " he wants the fantastic but he goes to the impossible".

The trial to assess the art syndrome and to establish a theory of poetry is considered as the core of critical enlightening through its fully completed stages. It, may be, is an early invitation to those who back the column of poetry. But their "mistake" is that they start with the idea of the "frame" or the "example" and concentrated on the ABC's of " structure according to the model" and complying with " the ancient's style". These values were clearly seen, in closed-style poets, as a result of the mental structure, (the logic of opinion), and in the effectiveness of agreement (absolute verdict). This was reflected

on the taste memory which was saturated with the familiarization of receiving and was cornered in its horizon.

The art frame was not safe from the absolute verdict which is the result of an obligatory culture of specific styles based on instructing and prohibiting. In spite of the invitation to elaborate of the Arabic language; this language remained surrounded in most of its out standings "almagaz".

As the style were designed for the reference frames, the obligatory laws of art structuring were constructed including the rhythmic structure. For each word and meaning there became a style to be followed, and the poet has no right to keep away from this style..... so that its meanings stick in his mind, and its routes stick in his heart and become a material of his attitute, and his tongue melts with its words.