جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: ...../.....

رقم التسجيل: DL/04/12

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي

تخصص: الأدب العربي

تلقي شعر الطائيّيْن بين الآمدي والمعري

إعداد الطالب:

ضيف الله السعيد

تاريخ المناقشة:2016/06/04

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

د. عمار بن لقريشـــي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	رئـــيسا
أ.د مصطفى البشـــير قط	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
د. محمد بن صالـــح	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	ممتحنا
د. الطيب لطرشـــي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الجلفة	ممتحنا
د. لخضر حشـــلافي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الجلفة	ممتحنا
د. رابـــح بن خويـــة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة برج بوعريريج	ممتحنا

الموسم الجامعي : 2016/2015

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

صدق الله العظيم

اهـــــداء

إهداء

إلى روح أبي رحمه الله
والى أمي العزيزة حفظها الله

إلى زوجتي وابني أيوب
إلى أخي عادل وزوجته
إلى إخوتي وأزواجهم وذرياتهم
الى أهلي وعشيرتي
إلى أساتذتي و زملائي

إلى الشموع التي تحترق لتضئ للآخرين
إلى كل من علمني حرفا
أهدي هذا البحث المتواضع راجياً من المولى
عز وجل أن يجد القبول والنجاح

تشكرات

أقدم كل شكري واحترامي لأستاذي المشرف
الدكتور مصطفى البشير قط، على ما بذله من جهد
لإخراج هذه الأطروحة إلى النور، تأطيرا ومتابعة
وتوجيها.

متعك الله بالصحة والعافية، ومزيدا من النجاح والتألق

والى من كانت له بصمة في هذا العمل.

مقـــــدمة

مـــــــقدمة:

إن وضع شعر الطائيين في سياقه الزمني التاريخي هو بحث في عمليات تلقيه، وفي كيفية مساءلة القراء الأوائل والمتعاقبين عليه من وجهات نظر متباينة، استطاعت بذلك إنجاز قراءات متفاعلة، أكدت قيمة النص التاريخي ومدى قدرته على مخاطبة أجيال متعاقبة من القراء بالعناية والرواج له.

فالنص يكتب مرة واحدة ويقرأ مرات عديدة قد لا تنتهي، ويخلق جنينا فتخرجه القراءة إلى الوجود، لتبقى القراءة الفعل الثقافي الأكثر التصاقا بالنص، وليكون القارئ هو وكيله والضامن لبقائه.

ولـمّا كان شعر الطائيين (البحتري وأبي تمام) مادة للقراءة، بما يتيحه من إمكانات التفكير والإبداع، وبما فيه من تشكيلات لغوية ترضي القارئ أو تفاجئه، وبانفتاحه على احتمالات متعددة للقراءة، فقد عزمت – بعد التوكل على الله – وبعد استشارة أستاذي المشرف، أن أختار قراءتَيْن من بين تلك القراءات المتعددة، تمثلت الأولى في قراءة الآمدي من خلال كتابه (الموازنة بين الطائيين)، والثانية في مصنفين للمعري (عبث الوليد) و(ذكرى حبيب)، فكلاهما ترك بصمة بيّنة في تاريخ النقد الأدبي القديم.

من هنا كان اختياري مدونة هذين الناقدين، فوسمت البحث بـ (**تلقي شعر الطائيْن بين الآمدي والمعري**)، محاولا تقديم الأدوات والاستراتيجيات التي تملي على القارئ التوقف عند مناطق معينة من مساحات النص الشاسعة وإمكاناته المفتوحة، حيث يبقى النص مكتنزا بمواقع ومناطق وإمكانات ليس بالإمكان اكتشافها إلا بأدوات واستراتيجيات خاصة.

فعمدت إلى المصادر النقدية القديمة، وكتب المعاصرين، أجمع شتات المادة المتعلقة بالدراسة وتطرقت إلى الآراء التي قالها الآمدي والمعري بشأن الطائيين.

لماذا الطائيْن ؟ ولماذا الآمدي والمعري ؟

لأن شعر الطائيين يعبر عن أهم المحطات الأساسية التي توقف عندها الباحثون والدارسون والنقاد، لما كان لها من أثر على مسيرة هذا الشعر وتطوره، فاختلفت الأقوال – ولا تزال – حول شعريْهما بين مؤيد ومعارض، وتباينت وجهات النظر تباينا يدعو إلى التمهل والتروي.

وكان اختياري للآمدي قارئا لأنه استطاع أن يستوعب الخصومة التي دارت حول مذهب الطائيين في موازنة بين شعريهما، بعدما استفاد من النتاج النقدي للقرن الرابع الهجري، الذي صار خصبا، متسع الآفاق، متنوع النظرات، ومعتمدا على الذوق الأدبي السليم.

أما المعري، فقد جمع المقومات الكافية لتجعل حُكْمه معتبرا، ينبغي أن يرضى به الشعراء، وهو واحد منهم، كما ينبغي أن يرضى به النحاة، لأنه محسوب عليهم معدود في جملتهم، فهو (شاعر) و (عروضي) و(كاتب) و(عالم باللغة) و(النحو) ...

أردت من هذا البحث الإجابة عن التساؤلات التالية:

– هل المعنى هو معطى موجود ومشكل مسبقا في النص، بحيث لا يبقى إلا اكتشافه وإبرازه أم أن القارئ هو الذي يشكله ويركبه من خلال المعطيات النصية ؟

– ما ردود الفعل التي أحدثها قراء شعر الطائيين الأوائل قبل الآمدي والمعري ؟

– ما الأدوات الإجرائية التي وظفها كلّ من الناقدين في مدونتيهما ؟

– هل لثقافة الناقدين دور في تحديد ملامح التلقي لدى الطائيين ؟

– كيف كان فعل القراءة لدى كل من الآمدي والمعري في تقبل شعر البحتري وأبي تمام ؟

إن هذه الدراسة ليست بحثا في نصوص الطائيين بالدرجة الأولى، بقدر ما هي بحث في أنماط التلقي التي دارت حول هذه النصوص، وهذا من أجل الكشف عن الدور الكبير الذي تمارسه القراءة والتلقي في (تصنيع النص)، وتحديد قيمته ومعناه.

كما يروم الباحث من وراء هذه الدراسة التحقق من أن القراءات والتلقيات لأي نص إنما هي محكومة بأفقها وسياقها التاريخي، فهي تتحرك وفق ما ينتجه أفقها وسياقها من (ممكنات)، وفي المقابل فإنها ترضخ تحت الإكراهات التي يمارسها هذا الأفق وهذا السياق، وهو ما يجعل من دراسة أنماط التلقي وسيلة جيدة ليس لاستكشاف نصوص الطائيين فحسب، بل لاستكشاف طبيعة الإكراهات التي يمارسها أفق الانتظار في توجيه القراءات، وأثر هذه القراءات في تصنيع النص المقروء وتشكيل دلالته.

وقد اقتضت طبيعة الدراسة الوقوف عند أكثر من منهج في التناول والمعالجة، إذ الحاجة داعية لاستخدام أكثر من منهج؛ حيث اعتمدت على المنهج الوصفي التحليلي في محاولة لفهم واستيعاب نظرية التلقي من خلال مفاهيمها و روّادها، وأدواتهم الإجرائية.

يضاف إلى ذلك المنهج التاريخي وهذا بتتبع قراءات النقاد الأوائل لشعر الطائيين، وصولا إلى الحد الزمني الذي ينتهي بزمن الآمدي والمعري.

وعليه جاء البحث مقسما إلى أربعة فصول، سبقها مدخل.

يحاول المدخل أن يبلور تصورا لنظرية التلقي عند أهم منظريْ هذه النظرية وهما (ايزر) و(ياوس)، موضحا أهم المفاهيم الأساسية لهذه النظرية، تبعها التعرض لفعل القراءة العربية، بتوضيح جذور هذه النظرية في التراث القديم.

أما الفصل الأول فقد كان عنوانه (سلسلة التلقيات والتجارب القرائية عند النقاد قبل الآمدي والمعري)، فاستعرضت منزلة الطائيين الشعرية، وقراءات القرن الثالث والرابع الهجري، وهذا باستنطاق جملة من القراءات التي تشكلت حول نصوص الطائيين قبل الآمدي والمعري.

وحمل الفصل الثاني عنوان (الآمدي متلقيا لشعر الطائيين)، وخصص لفحص قراءة الآمدي لشعر البحتري وأبي تمام، وكان التركيز فيه على دور المتلقي الخبير في تحديد ملامح التلقي عند

الآمدي، بعدها تحدثت عن مفهومه للقارئ وتعداد أنواعه، انتقلت بعدها إلى البحث في المدونة (الموازنة) عن فعل القراءة عنده.

وفي الفصل الثالث الذي وُسِم بـ (المعري متلقيا لشعر الطائيين) استظْهرت فيه دور المتلقي الخبير (المعري) في تحديد ملامح التلقي، انتقلت بعدها إلى تحديد المعايير التي اعتمدها المعري في تقبل شعر البحتري و أبي تمام، وخصصت جزءا تطبيقيا للحديث عن فعل القراءة لدى المعري.

اختتم بفصل رابع معنون بـ (الموازنة بين الناقدين)، ركز فيه على أهم النقاط التي اشترك الناقدان ببحثهما، وما انفرد كل منهما على حِدَة.

وأخيرا اختتمت الدراسة بخاتمة عن أهم ما توصلت إليه من نتائج، أُتبعت بقائمة للمصادر والمراجع المعتمد عليها في هذه الدراسة.

هذا البحث كان رحلة استكشافية محفوفة بالصعوبات وبخاصة على المستوى التطبيقي، وهذا يظهر في مسألة تحويل مفاهيم نظرية التلقي من إطارها النظري إلى أدوات إجرائية، وهو أمر عسير على القارئ قد يؤدي إلى التعسف في استعماله على غير الوجه الذي وضع من أجله، وذلك في ظل ندرة الدراسات التطبيقية التي يستأنس بها.

اتكأت هذه الدراسة على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها: مدونة الناقدين المتمثلة في كتاب (الموازنة بين الطائيين) للآمدي، و(عبث الوليد) و(ذكرى حبيب) لأبي العلاء المعري، هذا الأخير الذي أثبته النقاد للمعري، لكنه في عداد الكتب المفقودة، وذكر النقاد أن التبريزي صاحب شرح أبي تمام نقل نصوص (ذكرى حبيب) و أقرّ بنسبتها إلى المعري.

إضافة إلى مراجع، بحثت جانب الكتابات التنظيرية لنظرية التلقي، وأخص بالذكر كتاب (من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة) لعبد الكريم شرفي، وكتاب (جمالية التلقي – مقدمة نظرية) لروبرت هولب، ترجمة عز الدين إسماعيل، وكتاب (جمالية التلقي) لروبرت ياوس، ترجمة رشيد بن

جدو، ومؤلف كتاب (فعل القراءة – نظرية جمالية التلقي) فولفانغ آيزر، الذي ترجمه إلى العربية حميد الحمداني.

ومراجع ركزت على دراسات تخص كتب شعرية الطائيين، وأخرى تخص الجوانب النقدية للناقدين، وهي بمثابة قراءات استثمرها الباحث في جانبه التطبيقي ككتاب (أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا) لعبد الله حمد المحارب، وكتاب (البحتري بين ناقديه قديما وحديثا) لصالح حسن اليظي، و دراسة شكري المبخوت من خلال كتابه (جمالية الألفة، النص ومتقبله في التراث النقدي)، وكتاب (النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري) لحميد سمير، كما توجد دراسة بعنوان (موقف أبي العلاء المعري من شعراء المعارك النقدية)، لرائدة محمود سليم المومني، وهي رسالة ماجستير عن جامعة اليرموك، بالأردن، إضافة إلى مجموعة من المقالات التي حاولت مقاربة نظرية التلقي في التراث النقدي العربي.

بقي لي أن أتوجه بالشكر الجزيل إلى أستاذي المشرف الدكتور: مصطفى البشير قط، الذي احتضن هذا البحث تأطيرا ومتابعة وتوجيها، والذي كانت لملاحظاته الأثر الكبير في تحديد الكثير من المفاهيم، واختزال الجهود.

وأيضا من باب الاعتراف بالجميل أتقدم بالشكر والتقدير إلى إدارة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة محمد بوضياف بالمسيلة.

والحمد لله رب العالمين

مدخل نظري: نظرية التلقي وعلاقتها بقراءة الشعر العربي القديم

أولا: نظرية التلقي ومناهج القراءة

1 – المتلقي والتأريخ الأدبي (قراءة في الجهاز المفهومي عند هانس روبرت ياوس):

1–1– غـاية ياوس من نظرية التلقي.

1–2– مفاهيم أساسية: أفق التوقع، كسر أفق التوقع، اندماج الآفاق...

2 – أبعاد القراءة وآلـيات الاستجابة (قراءة في إجراءات التلقي عند فولفانغ آيزر).

2–1– المعنى نتاج التفاعل بين القارئ والنص.

2–2– الـــــــــنص.

2–3– القـــــــارئ.

2–4– القارئ الضمني.

2–5– القراءة والفهم.

2–6– وجهة النظر الجوالة.

2–7– نظرية استجابة القارئ.

ثانيا: فعـل القـــراءة العربية وأبـــــعادها

مدخل نظــري: نظرية التلقي وعلاقتها بقراءة الشعر العربي القديم

رأت نظرية التلقي النور في نهاية الستينات وبداية السبعينات من هذا القرن، قبل أن تزدهر وتتطور فيما بعد لتصل قمة تطورها في النصف الثاني من العقد السابع وحتى العقد الثامن، متمخضة عن مجموعة من الملابسات، والظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وحتى النفسية التي عاشها المجتمع الألماني بعد نهاية الحرب الكونية الثانية وما نتج عنها من تطور، وتغير في العقلية الألمانية خاصة مع ظهور الحركات الطلابية، وبلوغ جيل ما بعد الحرب مرحلة لا بأس بها من الوعي، والنضج الفكري ساعد على قيام ثورة فكرية شملت حتى الجانب الأدبي الذي لم يسلم هو الآخر من التغيير.

يضاف إلى العوامل السالفة الذكر عامل آخر مهم بل ومرتبط بها أصلا، ألا وهو الأزمة الفكرية والمنهجية التي شهدتها الساحة الأدبية خلال العقود الماضية، حيث استنفدت المناهج التي ظهرت أغراضها مع مضي الزمن الواحدة تلو الأخرى، دونما الوصول إلى مقارنة صحيحة تحيط بالعمل الفني من كل جوانبه.

إن أهم ما يبرز الاهتمام بنظرية جمالية التلقي بهدف الإفادة منها، هو أنها اكتسبت مفهوما نظريا جديدا في نسق الفكر الألماني قبل أن يأخذ ذلك في أنساق المعرفة الإنسانية الأخرى، رغم محاولة بعض الدراسات الفرنسية والأنجلو الأمريكية إيجاد بعض ملامحها.[1]

وكان من الضروري – وبعد كل هذا – ظهور نظرية جديدة تكون بمثابة ثورة في الميدان، وذلك بعد انسحاب المنهج البنيوي من الساحة التي شغلها لعشرية كاملة تقريبا فاسحًا المجال لها ولغيرها من المناهج الجديدة التي حملت الشعلة علها تصل إلى حل لازمة المنهج، وذلك بعدما أعطتها المفتاح لفك شفرات العمل ألا وهو الانتقال، والتركيز على القارئ أو المتلقي الذي تم تغييبه لسنوات طويلة جدا حتى جاءت البنيوية وأعادت له الاعتبار بعدّه عنصرا فعالا من عناصر العملية التواصلية الإبداعية معا. ولخصت بشرى موسى صالح المسيرة الحافلة في ثلاث لحظات بقولها:" وبذلك نجد أن

1- ينظر: نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات: أحمد أبو حسن، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط، المغرب، سلسلة ندوات ومحاضرات، رقم 24، ص11.

العمر المنهجي الحديث ينطوي على ثلاث لحظات: لحظة المؤلف وتمثلت في نقد القرن التاسع عشر التاريخي، النفسي، الاجتماعي... ثم لحظة النص التي جسدها النقد البنائي في الستينات من هذا القرن، وأخيرا لحظة القارئ أو المتلقي، كما في اتجاهات ما بعد البنيوية، ولاسيما نظرية التلقي...".[1]

إن ما لفت انتباه أعلام مدرسة كونستانس إلى ضرورة بلورة مفهوم جديد يحتفي بالعلاقة المتبادلة بين النص والمتلقي، إيمانا بما للقارئ من دور فاعل ومهم في صياغة معنى النص، من خلال الأسئلة العديدة التي يطرحها على النص، الذي بدوره يجيب عنها، وفي هذه الحالة يصبح المتلقي هو الذي ينفرد بالحكم على النص.

تعرف نظرية التلقي بأنها "مجموعة من المبادئ والأسس النظرية التي شاعت في ألمانيا منذ البنيوية والوصفية، وإعطاء الدور الجوهري في العملية النقدية للقارئ، باعتبار أن العمل الأدبي منشأ حوار مستمر مع القارئ".[2]

ووفق هذا التصور فإن المتلقي يعتمد على بنية النص، محللا العلاقات الداخلية التي أسهمت في نسجه، وهي التي يتم فيها اختراق أفقية المنطق الخطي نحو منطق عمودي نطلب من خلاله إدراك الدلالات المنطوية والمتوارية في ثنايا المكتوب، وهذا لخلق السياق العام الضروري لفهم النص.[3]

غير أن النص لا يمكن سبر أغواره وتسليط الضوء على دروبه الملتوية إلا بحضور متلق خبير ومتطور، يدرك جيدا كيف يمكن أن يخلق نوعا من التطابق بين ما تسكت عنه اللغة وما تثبته ويصنع الألفة بينها.

1- نظرية التلقي، أصول وتطبيقات: بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 2001، ص32.

2- قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر: سمير سعيد حجازي، دار الآفاق العربية، مدينة نصر– مصر، ط1، 2000، ص145.

3- ينظر:من النص إلى التأويل: ديوان، محمد، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء العربي، بيروت، العدد 60، 1989، ص 39.

والملاحظ أن ياوس لم يشر إلى نظرية التلقي باسمها، لكن المطلع عليه يدرك ولا شك أنها كانت المرشح الأول والأخير لأن تكون النموذج الرابع، ما دامت الماركسية قد أعلنت عجزها التام كونها قائمة على مجرد إجراءات آلية أقعدتها عن الوصول إلى مبتغاها إلى جانب البنيوية التي وإن كانت قد حققت نتائج لا بأس بها في الميدان إلا أنها سرعان ما انسحبت منه لعدم تمثل الوحدة اللازمة للوضع النموذجي فيها، وبهذا لم يبق عنده إلا هذه النظرية التي رأى فيها النموذج المنهجي الجديد والمؤهل لاكتساح الساحة الأدبية في السنوات القليلة القادمة.

وقد حصل ما كان ياوس يتوقعه، إذ بنهاية الستينيات بدأ هذا التيار النقدي في شق طريقه إلى دور البحث والنشر بسرعة مذهلة مقارنة مع المناهج التي حاولت من قبل تفسير الأدب والفن، ففي سنة 1977 ظهر ثبت (بيبيوغرافي) ضمن كتاب جنتر جريم الموسوم بـ (تاريخ التلقي) والذي كان قد طبع في العقود الماضية وفيه ما فيه من إشارات صريحة إلى هذا النموذج الجديد. وهذا ما يعد طفرة في تاريخ هذه النظرية الجديدة.

كانت نظرية التلقي " تشير على الإجمال إلى تحول عام من الاهتمام بالمؤلف والعمل على النص والقارئ".[1] يدل هذا التحول النقدي على أن القارئ أصبح طرفا فعالا في عملية تلقي النصوص وأن جمالية هذه النصوص ليست بمعزل عن جمالية تلقيها، بدراسة تجاوبات المتلقي وردود فعله باعتباره المبادر إلى تحيين هذه الجمالية وبعثها من عالم المحتمل والممكن إلى التحقق الفعلي من خلال نمط التواصل الفعال بين عالم النص ومتلقيه.

لقد كان القارئ الحلقة المهمة وأقل الأطراف عناية واهتماما على امتداد مسار الممارسات النقدية رغم أنه من دون القارئ لن يكون هناك نصوص أدبية على الإطلاق،" فالنصوص الأدبية لا

1 – نظرية التلقي، مقدمة نقدية: روبرت هولب، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2001، ص26.

توجد على صفحات الكتب بل هي سيرورات للدلالة لا تتجسد إلا في ممارسة القراءة، لكي يحدث الأدب فإن القارئ حيوي بقدر حيوية المؤلف".[1]

إن اهتمام نظرية التلقي" بالقارئ والتلقي والقراءة والعلاقة بينهما في النص إنما هو تركيز على الجانب التواصلي في نظرية الأدب".[2] والتواصل الأدبي يختلف عن غيره من التواصلات اللسانية والتربوية الحديثة وغيرها، فالتواصل الأدبي" أخذ يتحدد أكثر ويتسع ليتميز في النهاية عن غيره من التواصلات اللسانية والتربوية والصناعية لما يتعرض ذلك من تباين واختلاف موضوع التواصل وتنوع السنن وتنوع التلقيات وتطورها عبر الزمن".[3]

أولا: نظرية التلقي ومناهج القراءة

1- المتلقي والتأريخ الأدبي (قراءة في الجهاز المفهومي عند هانس روبرت ياوس)

يعد هذا الناقد أحد قطبين اثنين لنظرية التلقي بل ربما هو مؤسسها الأول، إذ كان أول ناقد يعلن التحدي على نظرية الأدب من خلال مجموعة المقترحات التي صاغها في شكل محاضرة ألقاها بجامعة كونستانس الألمانية عنونها بسؤال مفاده (لماذا تتم دراسة تاريخ الأدب ؟) وضمنها نية صريحة منه في الثورة على النماذج النقدية السائدة، والماضية والتي فشلت حسبه في الوصول إلى مقاربة صحيحة، وسليمة للأعمال الفنية، والأدبية على وجه الخصوص، معلنا في الآن نفسه عن ميلاد نظرة جديدة بإمكانها أن ترفع هذا التحدي ، وتعلن تحول الانتباه جذريا من ثنائية (الكاتب/ النص) إلى ثنائية أخرى ستحل محلها وهي ثنائية (النص/القارئ) والتي يرى أنها غيبت بما فيه الكفاية، يقول في معرض حديثه عن هذه النظرة التي يرى فيها محاولة تجديدية لتاريخ الأدب الذي انتهى به المطاف إلى درب مسدود.

1- مقدمة في نظرية الأدب: تيري ايجلتون، ترجمة: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، مصر، ط1، 1991، ص95.

2- نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات: أحمد أبو حسن، ص18.

3- نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات: أحمد أبو حسن، ص18.

إن تاريخانية الأدب" ليست متضمنة في علاقة التحام تتحقق بعديا بين أحداث أدبية، ولكنها تقوم على التجربة التي يكتسبها القراء من الأعمال أولا".[1]

لقد وضع ياوس ويزر – رائدا مدرسة كونستانس Constance – هيكلا نظريا لما يسمى بجمالية التلقي Esthetique de la Reception، وهي نظرية " توفيقية تجمع بين جمالية النص وجمالية تلقيه، استنادا إلى جمالية النص وجمالية تلقيه، استنادا إلى تجاوبات المتلقي وردود فعله باعتباره عنصرا فعالا وحيا، يقوم بينه وبين النص الجمالي تواصل وتفاعل فنّي ينتج عنهما تأثر نفسي ودهشة انفعالية، ثم تفسير وتأويل، فحكم جمالي استنادا إلى موضوع جمالي ذي علاقة بالوعي الجمعي".[2]

ويوضح ياوس في كتاباته معنى المصطلحين المشكلين لتسمية النظرية الجديدة، وبالتالي سبب اختياره لهما بالتحديد. ونفهم من كلامه أن (التلقي) يعني الاستقبال، والتملك والتبادل. فيقصد بها: كيفية فهم الفن عن طريق تمرسنا به بالذات، أي بالدراسة التاريخية للممارسة الجمالية، تلك التي تتأسس عليها سيرورة (الإنتاج – التلقي – التواصل)، كافة تجليات الفن.

أفاد ياوس كثيرا من إرث زعماء الفلسفة الظاهراتية، وعلى رأسهم غادمير، حيث تأثر تأثرا كبيرا بأفكاره خاصة ما كان منها حول العملية التأويلية التي أخضعها هو لثلاث من الوحدات المتلازمة هي: الفهم، والتفسير، والتطبيق، استغلها ياوس فيما بعد حينما كان بصدد تحديد دلالة التأويل الأدبي.

لكنه لم يكتف بهذا فقط بل استنطق أفكار غادمير حول الأفق التاريخين ليصوغ منها مفهومه الإجرائي المشهور (بأفق التوقع) حاول من خلاله قياس التطور الأدبي عبر العصور والذي أفاده أيضا من مفهوم (خيبة الانتظار) عند كارل بوبر، وهذا بعد إدراكه أن في استطاعة هذين المفهومين (الأفق

1-بحوث في القراءة والتلقي: هالين فرناند، شوير فيجن فرانك، أوتاه سيشر، ترجمة خير الدين البقاعي محمد، مركز الإنماء الحضاري، حلب – سوريا، ط، ص 20.

2- النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري: حميد سمير، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص14.

التاريخي وخيبة الانتظار) المستخدمين في فلسفة التاريخ، وفلسفة العلوم، إرضاء لتطلعاته نحو الاستدلال، والبرهنة على ما لفعل التلقي من أهمية في فهم الأدب والتأريخ له، وان كان مفهومه يفترق عنهما بطبيعته الأدبية.

فكان لهانز جورج غادمير أثر كبير على أفكار تلميذه ياوس خاصة في معنى التأويل وعلاقة ما يتوقعه القراء من العمل الأدبي في زمن بعينه، وكذلك بمعنى هذا العمل وتاريخيته، فكان عمله ينتمي للتيار الذي يشدد على تأويل النص وتاريخيته، فتركزت أعماله الأولى على تحديد معنى التاريخ الأدبي[1] وجعله يحتل قلب الدراسة الأدبية، وعدم الدعوة إلى عودة التركيز على حياة المؤلف وبيئته التاريخية كما يغذّ فعل النقد التقليدي، لقد كانت جوهر دعوته النقدية هي التوفيق بين الجدل التاريخي الماركسي والشكلانية الروسية، لكن في الوقت نفسه يرفض النظرية الماركسية بين الروس – خصوصا مفهومهم لنزع الألفة لدى الناقد فكتور شلوفسكي.

تُعتبر جمالية التلقي حسب وجهة نظر رائدها الأول هـ. ر.ياوس، نظرية للتواصل الأدبي. أما مجال أبحاثها، وميدان تطبيق مفاهيمها وإجراءاتها المختلفة، فهو: التأريخ الأدبي، الذي تسعى إلى بعث الحياة فيه.

فكان هدفه المعلن منذ البداية هو" الربط بين دراسة الأدب والتاريخ على أساس النماذج الأدبية في تعبير يستوحي خلاصة التجارب الإنسانية" [2]. وقد حاول ياوس أن يخلص الأدب الألماني من الثنائية المفروضة عليه بتأثير المذهب الماركسي النقدي ومذهب الشكلية الروسية، فالتعارض بين الاتجاهين قائم على أساس أن القارئ الماركسي يتعامل مع النص الأدبي من خلال التفسير المادي للتاريخ، فهو في نظر ياوس قارئ يستقبل النص تحت وطأة الجبرية المذهبية لتقاليد ماركس، وبالتالي

1- ينظر: هانس ياوس من توقعات القارئ إلى معنى التجربة: صالح فخري، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي، جدة، السعودية، مج 8، ج 32، 1999، ص347.

2- قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي: محمود عبد الواحد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996، ص27.

فهو معزول تماما عن جمالية النص معزولا عن مواقفه التاريخية وعليه فإن فهمه يقف على البناء الشكلي.

إن التاريخ الأدبي عند ياوس ليس مدخلا لدراسة الأدب وممارساته التاريخانية فهو يهدر فرصة معرفة النصوص الأدبية وتحديد جمالياتها لأنها " تتميز إما بفصل الجمالي عن التاريخي بحيث لا يهتم التاريخ الأدبي الخالص بعلاقة الظاهرة الأدبية بالتاريخ العام، في حين يربط التاريخ العام الظاهرة الأدبية بالأحداث التاريخية الأخرى دون أن يهتم بها في جمالياتها الخاصة، أو تتميز بفصل الماضي عن الحاضر أو تتجاوز السمة التاريخية للظاهرة الأدبية أصلا وتتناولها باعتبارها مجموعة من(الجواهر) و (الكليات) المتعالية عن الزمن والتاريخ".[1]

كان ياوس يحاول لفت الانتباه إلى أن السمة المميزة للظاهرة الأدبية إنما تكمن في بعدها التاريخي، منتقدا بذلك مجموع المقاربات التلازمية التي عملت على إهمال هذا الجانب، وكذلك كان اهتمامه مركزا على تحويل اهتمام التاريخ الأدبي إلى موضوعات وقضايا جديدة وهدفه من كل ذلك ليس إعادة التاريخ الأدبي إلى مركز الدراسات الأدبية فحسب، بل والأكثر من ذلك تحدي أو تحفيز النظرية ذاتها بأن تأخذ على عاتقها حل إشكالات أدبية لم تتصدى لها لحد الآن. و من ثم ترد للأدب أهميته المفقودة وتجعله في قلب الاهتمام من الدراسة الأدبية.[2]

بدأ ياوس الحديث عن تغير النموذج في علوم الأدب وأخذ يبني ما يراه محرك مثل هذا التغير، إنه صيغة تحليل تحول الانتباه جذريا من تحليل: ثنائية الكاتب النص – إلى تحليل العلاقة: النص – القارئ، لقد وصل التاريخ الأدبي حسب ياوس إلى طريق مسدود، من أجل ذلك نظر إلى تاريخانية الأدب بأنها "ليست متضمنة في علاقة التحام تتحقق بعديا بين أحداث أدبية ولكنها تقوم على

1- من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: عبد الكريم الشرفي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص151.

2- ينظر: نظرية التلقي، مقدمة نقدية: روبرت هولب، ص194.

التجربة التي يكتسبها القراء من الأعمال أولا ".[1] لذلك ركز على تأويل النص وتاريخيته، كما اهتمت أعماله الأولى بتحديد معنى (التاريخ الأدبي) بحيث جعله يحتل قلب الدراسة الأدبية، وفهمت محاولاته هذه بتركيزه على تاريخ الأدب على أنها محاولة للتوفيق بين الجدل التاريخي الماركسي لأنها حسبه تختزل العمل الفني إلى عملية نسخ وظيفي للواقع وتفوت على الناقد معرفة طرق بناء العمل وأفق تلقيه في التاريخ.

ويرى ياوس أن جوهر العمل الأدبي الفني يقوم على أسس تاريخية أي على أساس الأثر الناشئ عن الحوار المستمر مع الجمهور، حيث يجب إدراك العلاقة بين الفن والجمهور في إطار جدلية السؤال والجواب.[2]

لقد اجتهد ياوس في الكشف عن دور القراءة والتلقي في تجسيد الأدبية وتحقيقها، ومن ثم كان تاريخ الأدب هو تاريخ القراءات، أنجز هذه المهمة من خلال خطوتين:

1- مناقشة جوانب النقص في الاقتراحات النظرية التي عالجت تاريخ الأدب:

المثالية الميتافيزيقية –الوصفية – الشكلانية – الماركسية، وقد انتقدها جميعا بسبب إهمال المتلقي، أو إعطائه دورا ثانويا.

2- تحديد مفهومين إجرائيين كبيرين في بناء جمالية التلقي، هما: المتلقي وأفق التلقي، وبناء دورهما في بناء تاريخ الأدب.[3]

وهذا الأفق الأدبي هو عبارة عن ذلك " الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى، ورسم الخطوات المركزية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الذي هو محور اللذة ورواقها

1- بحوث في القراءة والتلقي: هالين فرناند، شوير فيجن فرانك، أوتاه سيشر، ص34.

2- نظرية التلقي، مقدمة نقدية: روبرت هولب، ص74.

3- ينظر: التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري: مراد حسن فطوم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د ط، 2013، ص32.

لدى جمالية التلقي".[1] على عكس البنيوية التي اتخذت الوسيط اللساني محورا للذة القراءة، ورواقا لها، بعبارة أبسط أن أفق التوقع هو مجموعة من التوقعات الأدبية والثقافية التي يتسلح بها القارئ حينما يشرع في القراءة سواء كان ذلك عن قصد منه أم لا.

إذن تلقي العمل هو جدل بين المتلقي والنص، فالنص يخاطب المتلقي عبر منظومة من المكونات الجمالية والوظيفية، التي تهدف إلى التطابق مع أفق توقعه، أو كسر هذا الأفق وخلق مسافة جمالية، والمتلقي يستجيب للنداء المنبعث منه، وهكذا يتغير فهم النص من متلق إلى آخر بما يناسب أفق التوقع الذي تحدده تجربة كل قارئ.[2]

وهي على خلاف المناهج السابقة لها (السياقية و النسقية) تزعم نفسها عدم إغفال أي عنصر من عناصر العملية الإبداعية: المؤلف، العمل الأدبي، والجمهور المتلقي. وإن كان تركيزها الأكبر في الحقيقة على هذا الطرف الأخير. و هي عملية جدلية تتم فيها الحركة على الدوام بين الإنتاج والتلقي، بواسطة آليات التواصل الأدبي.

و يمكن إدراج هذه الجمالية ضمن النظريات النقدية التي تهتم بتداول النصوص الأدبية وكيفية تلقيها وبالتالي إعادة إنتاجها.[3]

كما أنها تشترك مع نظريات ما بعد البنيوية، كالتفكيكية وغيرها، في عدد من النقاط الجوهرية، مثل اعتبار العمل الأدبي عملا مفتوحا، رفض مركزية العلم التي كانت تتبناها البنيوية، وردّ الاعتبار للذات في مقابل الموضوع.[4]

إذن أغفلت نظرية التلقي دور صاحب النص(المبدع)، بمعنى أن دراسة أحواله النفسية وظروفه الاجتماعية ليست أمرا ضروريا يعتمد عليه في التعامل مع النص، فالنظرية تشير إلى تحول هام من

1- نظرية التلقي، أصول وتطبيقات: بشرى موسى صالح، ص45.
2- التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري: مراد حسن فطوم، ص34-35.
3- ينظر: التلقي والسياقات الثقافية: إبراهيم عبد الله، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2000 ط1. ص7.
4- ينظر: نظرية التلقي، مقدمة نقدية: روبرت هولب، ص 101.

صاحب النتاج إلى النص والقارئ، لأنها " حركة تصحيح لزوايا انحراف الفكر النقدي لتعود به إلى قيمة النص وأهمية القارئ... ومن هنا كان التركيز في مفهوم الاستقبال على محورين فقط هما على الترتيب القارئ والنص...".[1]

هكذا يبدو الطابع التاريخي للقارئ من خلال هذا المنظور الذي يرسم فيه نظرية التلقي رؤيتها للقارئ، فلسنا بصدد قارئ واحد وإنما أمام أجيال تاريخية من القراء، يعدّلون ويضيفون باستمرار للنص معنى أو معان بالقياس إلى قراءته الأولى. وهذا ما يجعلنا نشهد تعديلا جديدا في مفهومي (التاريخ الأدبي) و(التصنيف الأدبي)، إذ يغدو التاريخ الأدبي وتصنيفه سلسلة من التلقيات بعدما أعيدت للقارئ مكانته في التاريخ من خلال حكمه على النص الأدبي وتصنيفه بحسب درجة تلقيه وتفاعله لمضامين هذا النص وشكله.

1-1- غاية ياوس من نظرية التلقي:

لعله من الأجدى منهجيا أن نستهل عرضنا هذا حول ياوس، وما قدمه من جديد في النقد الأدبي، بعرض ما كان يصبو إلى تحقيقه، وما يتوخاه من نتائج. فلابد من غايات يرجى الوصول إليها، من وراء أي تجديد أو ثورة على المناهج والنظم الفكرية والفنية السائدة.

وهنا نتساءل عن الأهداف التي رصدها أستاذ الآداب اللاتينية بجامعة (كونستانس) الألمانية لمشروعه، تلك التي أطلقها عبر محاضرته الشهيرة الموسومة (ما التاريخ الأدبي، وما الغرض من دراسته؟[2]

لقد كان لاهتمامه بالعلاقة بين الأدب والتاريخ، وانشغاله الكبير بما آل إليه التأريخ الأدبي من وضع مزرٍ، حيث"لم يعد لتاريخ الأدب في الوقت الراهن تلك الحظوة التي كان يتمتع بها في القرن

1- قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي: محمود عبد الواحد، ص 17.

2- ألقى ياوس هذه المحاضرة في أبريل من سنة 1967 بجامعة كونستانس (ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997، ص133.

الماضي (التاسع عشر)"[1]، وكذا ما وصل إليه النقد الأدبي من انسداد مع المدرستين: الماركسية والشكلانية، الدور البارز في دفعه إلى التفكير في نظرة نقدية جديدة، تكفل الخلوص إلى حلول لذلك الانسداد في الرؤيا، مع الاحتراز من التفريط في منجزات هاتين المدرستين.

لقد تفرد ياوس من بين أقرانه بالاهتمام بالعلاقة بين الأدب والتاريخ أثناء التعامل مع النص الأدبي، كما أولى عناية كبيرة بتاريخ قراءات النص الواحد، "فالاطلاع على قراءات النص عبر العصور يعني أن القراءات لا تلغي بعضها، وإنما تتكامل عبر العصور والأزمنة".[2]

وبناء على ذلك فإن" ياوس يتجاوز التاريخ التواقتي (الدياكروني) ويعوضه بتاريخ توقيتي يتتبع حركة تفاعل النص مع القارئ، فبدلا من التساؤل عن تاريخ النصوص، يتساءل عن تاريخ تلقي هذه النصوص".[3]

ويوضح ياوس أن الغاية من جمالية التلقي هو إخضاع التجربة الجمالية لقوانين الفهم التاريخي، دون أن تدعي أنها النموذج بل إنها ليست إلا تفكيرا جزئيا قابلا لأن ينظم إلى مناهج أخرى ويكتمل بها.

ما يلاحظ أن المناهج التي رفعت شعار المحايثة [4]، وجعلت من تخليص الدرس النقدي من علوم لا تمت إليه بصلة، مثل التاريخ وعلم النفس وغيرهما، هدفها الأسمى، والتي اندفعت في تيار نسقي محض، قد ألغت الضلع الأول في سبيل التركيز على الثاني، واتخذته محور القراءة النقدية، فبدأت بذكر مرحلة السيادة المطلقة للنص الأدبي، أو ما يعرف بالمرحلة النصّانية.

1- نظرية التلقي، مقدمة نقدية: روبرت هولب، ص 21.

2- مناهج النقد المعاصر: صلاح فضل، مطبعة أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء،المغرب، 2002، ، ص 102 وما بعدها.

3- السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة: علي آيتا وسان، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2000، ص 102-103.

4- المحايثة ترجمة لمصطلح Immanence وهي من اللاتينية بمعنى بقي في الداخل. وهي خصيصة الضمني لذات أو موضوع فكري ما.

و من الطبيعي أن يأتي السؤال هنا: أين الضلع الثالث في مثلث الإبداع؟ أين ذلك الذي من أجله يكتب النص؟ أو لنكون دائرين في فلك جمالية التلقي، نقول: أين المتلقي؟

وقد حاول ياوس من خلال نظرية التلقي، الإجابة عن هذا السؤال الكبير عن طريق تبئير الدرس الأدبي على الذات المتلقية للعمل الأدبي، وسعى إلى تأسيس تاريخ جديد للأدب يقوم بالدرجة الأولى على رصد ردود أفعال جمهور المتلقين الأول، واستقراء تلك الردود هكذا تباعا جيلا بعد جيل. وهو ما أطلق عليه:(تاريخ التلقّيات)." إن تاريخ الأدب سلسلة من التلقيات والإنتاجات الجمالية تتم من خلال تحقق نصوص أدبية من قبل القارئ الذي يقرأ والناقد الذي يتأمل والكاتب نفسه المدفوع بدوره إلى الإنتاج".[1]

إن تلقي النص الأدبي عند ياوس قراءة ممتدة عبر التاريخ البشري، معنى ذلك أن النص الأدبي لا يرتبط بصاحبه أو الجمهور الأول الذي توجه إليه هذا النص، "وإن التعامل مع النص لا يمكن أن يكون مجرد سيرورة تفاعلية ضمن فهم النص والتعبير عن العملية الذهنية التي أثارتها فينا عناصره البنيوية، بل إن التعامل الحقيقي هو العودة للتاريخ الإنساني وإعادة تشكيله لكي نستطيع أن نفهم القراءة في ضوئه".[2]

وكان يرى أنه بهذه العملية نستطيع تحديد القيمة الجمالية لأي نص أدبي، حيث" أن أول استقبال من القارئ لعمل ما، يشتمل على اختيار لقيمته الجمالية مقارنا بالأعمال التي قرئت من قبل. والدلالة التاريخية الواضحة لهذا هي أن فهم القارئ الأول سيؤخذ به، وسينمّى في سلسلة من عمليات التلقي من جيل إلى جيل، وبهذا الطريقة سوف تتقرر القيمة التاريخية للعمل، ويتم إيضاح قيمته الجمالية".[3]

1- جمالية التلقي: هانز روبرت ياوس، ترجمة: رشيد بن جدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2004، ص46.
2- المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب: إدريس بلميلح، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1992، ص285
3- نظرية التلقي، مقدمة نقدية: روبرت هولب، 153.

إذن، ظاهر الأمر أن ياوس كان يسعى إلى تحديد علم التأريخ الأدبي، والقيام بما جرت به العادة في دنيا الأفكار، أي التوفيق بين نظريتين متخاصمتين، فقد حاول إحياء علم التاريخ، وفتح الباب الذي ارتجّ في وجهه لسنوات طويلة، بعد الخصومة الذائعة الصيت بين رولان بارت R.Barthes و ريموند بيكار R.Picard حول الشاعر الفرنسي راسين Racine، ولكن دون التفريط في كل ما أحرزه النقد الأدبي مع التيار البنيوي من تطور، جعله يدخل مرحلة مغايرة تماما لسابقاتها، حيث اتجه نحو المعالجة الموضوعية والدقة العلمية. لكن بعض الدارسين يرون أن الغاية أعمق من ذلك، وهي ترتبط بشكل وثيق بالرومانسية الألمانية، فقد طرحت النظرية الجديدة سؤالا جوهريا مؤداه: هل في وسعنا أن نكون معاصرين لعبقريات الماضي؟ وقد شغلها كثيرا إيجاد كيفية لاستحضار الماضي الثقافي رغم المسافة الثقافية التي تفصلنا عنه.[1]

لقد عمل ياوس على إعادة دراسة تاريخ الأدب، انطلاقا من تجاوزه للرؤية السائدة حينئذ بين تجانب تيارين، إذ حاول " التغلب على الانقسام الماركسي – الشكلاني الضالع في الرأي إزاء الأدب من منظور القارئ أو المستهلك. إن جمالية الاستقبال كما سمى ياوس نظريته في أواخر الستينات وبداية السبعينات تتضمن في أن الخلاصة التاريخية للعمل الفني لا يمكن توضيحها بتفحص المنتوج أو وصفه ببساطة، بل يجب معاملة الأدب كإجراءات جدلية للإنتاج والاستقبال".[2]

إن ياوس حين يدمج جمالية الأدب ضمن منظومته التاريخية، إنما ليؤكد على تواصلية الأدب وتفاعلاته عبر العصور، وذلك بالتركيز على عناصر ثلاثة، وهي: المرسل والرسالة والمرسل إليه، وهذا يعني أن تكوين النص الجمالي يظل مرتبطا بتوقعات وحواجز كثيرة، لكنه يستطيع بصبر وأناة أن يرسم لنفسه المنهاج الصحيح، ومن ثم يحقق وجوده الفعلي.

1- ينظر: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى: بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء – المغرب، 2003، ط1، ص80.

2- نظرية التلقي، مقدمة نقدية: روبرت هولب، ص75.

يؤكد ياوس على" الطابع التواصلي للأدب، مما يقتضي إخراجها من النظرة التاريخية التحنيطية التي ظلت تخضع لها منذ أمد طويل، ليتم إدماجها ضمن نطاق عملية تواصلية، يؤطرها وسط معين، وظرفية تحدد زمانها ومكانها، ولا تكتسب هذه العملية دلالتها الكاملة إلا في علاقتها بهذه العناصر".[1]

1-2- مفاهيم أساسية: أفق التوقع، كسر أفق التوقع، اندماج الآفاق

- **أفق التوقع(الانتظار) HORIZON D'ATTENTE**

طرح ياوس مفهوما إجرائيا جديدا أطلق عليه (أفق انتظار القارئ) حيث يعتبر مدار نظرية ياوس الجديدة لأنه الأداة المنهجية المثلى التي ستمكن هذه النظرية من إعطاء رؤيتها الجديدة القائمة على فهم الظاهرة الأدبية في أبعادها الوظيفية والجمالية والتاريخية من خلال سيرورة تلقيها المستمرة، وبفضل أفق الانتظار تمكنت النظرية من التمييز بين تلقي الأعمال الأدبية في زمن ظهورها وتلقيها في الزمن الحاضر، مرورا بسلسلة التقلبات المتتالية التي عرفتها من قبل.[2]

ركز ياوس عمله على إعادة الاعتبار للقارئ، لأنه يملك الخبرة الأدبية، والتي تعمل بدورها على صنع أفق التوقع لدى القارئ. هذا المصطلح الذي يترجم غالبا بأفق الانتظار، تبعا للترجمة الفرنسية Horizon d'attente ويرى هولب أن ياوس أخذ هذا المصطلح من كارل بوبر Karl Popper وكارل مانهايم Karl Mannheim وزواجه بمفهوم الأفق عند غادمير.[3] وقدم بذلك مفهوما جديدا له، لذلك يرى خير الدين دعيش أن مصطلح التوقع أقرب إلى الصواب من مصطلح الانتظار، حيث يرى أن بوبر يستخدم كلمة Expectation التي تعني التوقع، في حين كلمة

1- النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري: حميد سمير، ص22.

2- من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: عبد الكريم شرفي، ص162.

3- ينظر: نظرية التلقي، مقدمة نقدية: روبرت هولب، ص 44.

Attente تعني الانتظار. والأصل عند بوبر هو" أن التوقع يبنى على إمكانية الدحض، فما كان مبنيا على قابلية التكذيب هو من باب التوقع وليس من باب الانتظار".[1]

يعتبر ياوس أفق التوقع المفتاح لفهم تاريخ الأدب من خلال إعادة بناء توقعات الجمهور الأول الذي استقبل النص، ويضيف أن العمل الأدبي الجديد لا يقدم نفسه للقارئ بوصفه جديدا تماما، أنه يعرض نفسه على القارئ من خلال الإشارات المقنعة والتلميحات الضمنية، والخصائص المألوفة بالنسبة للقارئ، موقظا بذلك بعض الذكريات في نفسه، وجاعلا إياه يتوقع شكل بداية العمل ونهايته، حيث يعمل في هذه الحالة على مخالفة توقعات القارئ أو إعادة توجيهه على مدار النص أو إيقاظ حس المفارقة فيه[2]، حيث يكون باستطاعة الكاتب أن ينوع على هذه التوقعات أو يقوم بتغييرها أو تصحيحها أو إعادة إنتاجها.

على هذا الأساس رأى ياوس أن هناك أفقين هما:" الأفق الذي يحمله العمل الأدبي، والأفق الذي يوجد في وعي المتلقي، فالأول مرسوم في النص، ويدعى التأثير، والثاني معطى من قبل القارئ ويدعى التلقي".[3]

إن أفق التلقي إجراء يعمل على وضع تلقي القراء للنصوص في إطار إدراكها لجماليتها ومغايرتها لمألوف ما تراكم من تجاربهم في القراءة، بحيث يتموقع العمل الأدبي ضمن سياق إنتاج جديد ومتغيرات نصية جديدة" إن ياوس يموضع العمل الأدبي في أفقه التاريخي وفي سياق المعاني الثقافية التي سبق إنتاجها. ثم يعمل على تفحص العلاقات المتغيرة بين هذه المعاني والآفاق المتغيرة

1- أفق التوقع عند ياوس ما بين الجمالية والتاريخ: خير الدين دعيش، مجلة قراءات، ع1، 2009، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ص 88.

2- ينظر: هانز ياوس من توقعات القارئ إلى معنى التجربة: صالح فخري، ص 349-350.

3- الرواية من منظور التلقي، مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا: سعيد عمري، منشورات كلية الآداب، فاس – المغرب، ط1، 2007، ص32.

لقراء العمل التاريخيين".[1] وهدفه من هذا هو " بعث نوع جديد من التاريخ الأدبي الذي لا يركز على المؤلفين والتأثيرات والتيارات الأدبية بل على تأويلات الأدب في لحظات استقباله التاريخي".[2]

تمركز مفهوم (أفق التوقع) في إطار بنائي نسقي وصفي ضمن اختيار تجربة منجزة ذاكريا عن الجنس الأدبي ومنبثقة عن الإدراك الشامل للموضوع، وافتراض تفعيل ممارسة لغوية شعرية منزاحة. وهنا يتشكل الأفق المتوقع والنسق القاعدي والسيميولوجي، وتصبح المغامرة الجديدة في ظل التفاعل بين الرواسب المتلقاة عبر التاريخ الأدبي للقارئ، وما تحمله هذه المغامرة الجديدة من أيقونات ومراجع إحالية ظاهرة ومقدرة نمطا جديدا وبديلا مستوجبا جماليات مختلفة في التخييب الفني وبمختلف مستوياته.

إن أفق القارئ هو" إدراك موجه يحدث في عقل المتلقي"[3]، حيث يأتي من خبرة قديمة عند القارئ بأعمال سابقة تلتقي بالنص الجديد الذي يقرؤه، وحينئذ فتوقعاته قد تكون تنويعا على ما سبق أو تصحيحا له أو تبديلا كاملا أو مجرد توقعات قديمة تنبعث من جديد وهذا الإدراك ينبثق من خصوصية اللحظة التاريخية التي يظهر فيها وهي لحظة القراءة التي لا تتشابه ملابساتها تلك مع أي لحظة أخرى.

إن آفاق التوقع يعني بأن تاريخ الأدب هو سيرورة مستمرة من التلقيات لأن" الأعمال الأدبية ليست جواهر أو حقائق متعالية على الزمن ولا تاريخية بحيث تمنح المظهر نفسه لكل المتلقين وفي كل العصور، بل إنها تتمظهر وتتجلى من خلال سلسلة التلقيات المتتالية التي تعرفها عبر التاريخ".[4] ومنه فإن أفق التوقع يصبح نسقا مرجعيا يمكن صياغته موضوعيا بحيث يحيط بالعمل لحظة ظهوره إلى

1- هانز ياوس من توقعات القارئ إلى معنى التجربة: صالح فخري، ص 350.

2- هانز ياوس من توقعات القارئ إلى معنى التجربة: صالح فخري، ص 349.

3- النظرية النقدية ومفهوم أفق التوقع، مجلة علامات: السيد إبراهيم، مج 8، ج 32، ماي 1999، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ص170.

4- من فلسفات التأويل إلى نظريات التلقي: الشرفي عبد الكريم، ص164.

الوجود أي نسق من المعايير والقيم المتزامنة مع ظهور العمل الأدبي والذي يشكل التجربة الأدبية والتاريخية لدى قرائه الأوائل".[1]

وتجدر الإشارة أن بناء المعنى وتشكله داخل هذا المفهوم يتم من خلال التفاعل الذي يحدث بين تاريخ الأدب، والخبرة الجمالية التي اكتسبها المتلقي عبر تعامله مع النصوص وبواسطة فعل الفهم، وكنتيجة لتراكم التأويلات المختلفة بمرور الوقت تنتج السلسلة التاريخية لفعل التلقي والتي يستطيع الدارسون من خلالها قياس تطور الأنواع الأدبية عبر العصور إضافة إلى ذلك فإن لحظات الخيبة (خيبة التوقع) التي قصد بها ياوس مخالفة الأفق النصي للتجارب والمعايير القبلية لأفق انتظار المتلقي، إنما هي في الحقيقة لحظات تأسيس الأفق الجديد" وإن التطور في الفن الأدبي إنما يتم باستمرار باستبعاد ذلك الأفق وتأسيس الأفق الجديد".[2]

إن أفق التوقع- بحسب ياوس- هو الذي يحدد مجموعة المعايير الثقافية والفنية والتجربة الحياتية لطريقة القراءة والاستقبال والحكم لدى القراءة، ومن ثم الحكم على العمل الأدبي في فترة زمنية معينة. كما أن هذا النوع من الأفق هو خاضع للتغير مع التغير التاريخي، أي من جيل إلى جيل. وبالتالي، فإن هذه الآفاق تختلف باختلاف الأعراف السائدة وتعريفات الفن لدى القارئ في أزمنة مختلفة " فالقيمة الأدبية تقاس طبقا للمسافة الجمالية: أي الدرجة الجمالية التي ينفصل بها عمل ما من أفق توقعات قرائه الأولين"[3] وهي محاولة لإيجاد حل لمشكلة تقييم النصوص اعتمادا على السياق التاريخي الاجتماعي من خلال ثلاثة طرق استجابة القارئ أي ما يتوقعه المؤلف من القارئ وهي:

- المعايير المألوفة داخل النوع الأدبي.
- علاقة العمل الأدبي نفسه مع الأعمال المألوفة في السياق التاريخي نفسه.

1- من فلسفات التأويل إلى نظريات التلقي: الشرفي عبد الكريم، ص165.

2- نظرية التلقي، أصول وتطبيقات: بشرى موسى صالح، ص47.

3- قراءة الآخر، قراءة الأنا، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر: حسن البنا عز الدين، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2008، ص28.

- التقابل بين التاريخ والواقع.

وقد طرح ياوس ذلك المفهوم الجوهري" كأساس للقراءة والتفسير، ومن ثمة كأساس لإبداعية النص. وهو مفهوم يضع منظومة التوقعات والافتراضات الأدبية والسياقية، التي تكون مترسبة في ذهن القارئ حول نص ما – قبل الشروع في قراءة النص – وهي فروض وتصورات قد تكون فردية لدى شخص محدد، وقد تكون تصورات يحملها جيل أو فئة من القراء".[1]

ويجسد هذا الأفق الذي نسج ياوس حوله نظريته (تكامل التاريخ وعلم الجمال، أو الماركسية والشكلانية)[2]، ويقصد به" نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعي الذي ينتج في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها(أي التلقي الأول)، عن ثلاثة عوامل أساسية:

- تمرس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل.
- ثم أشكال وموضوعات أعمال ماضية تفترض معرفتها في العمل.
- وأخيرا، التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية..."[3]

إذن، يمكن أن نقول أن (أفق التوقع) لدى الجمهور الذي تلقى العمل الأدبي، يتشكل من:

- الخبرة الفنية أو الجمالية L'expérience esthétique
- التناص L'intertextualité
- الانزياح L'ecrat

يؤكد ياوس في سياق حديثه عن (أفق التوقع)، أن اعتماد هذا المفهوم في النقد والتأريخ الأدبيين، من شأنه أن يدفع إلى تخليص التجربة الفنية للمتلقي من النزعة النفسانية، كما يمكن من

1- القصيدة والنص المضاد: عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1994، ط1، ص164.
2- نظرية التلقي، مقدمة نقدية: روبرت هولب، ص 157.
3- جمالية التلقي: هانز روبرت ياوس، ص44.

تحديد القيمة الجمالية للعمل الفني والأدبي. دون أن ننسى أنه يسمح من خلال إعادة صياغته وبنائه كما كان سابقا، بطرح الأسئلة نفسها التي يفترض أن ذلك العمل (النص) قد اقترح إجابات لها عندما تمّ تلقيه الأول.

وبهذه الطريقة يتم تبيين الكيفية التي فهم بها قارئ ذلك العمل في الفترة الأولى من تلقيه، والوقوف على الأثر الذي أحدثه فيه.[1]

إن أفق التوقع هو عملية تكيف بين النص و بين القارئ وهذا يهدف إلى التقدم بالأدب إلى آفاق جديدة لم تكن موجودة في الأصل، وإنما وليدة ظروف تاريخية معينة، وهذا ما يسميه ياوس بـ (اندماج الآفاق). وعليه فإن أفق التوقع عند ياوس ينقسم إلى نوعين:

- **أفق توقع القارئ**: وهو أفق سابق لوجود العمل ذاته، ويتشكل أساسا من التجارب الجمالية السابقة ومن الموروث الثقافي الخاص، وهو شبكة تفسيرية خفية توجه الاتصال مع المتلقي.
- **أفق توقع العمل**: الذي يندمج مع القارئ الضمني، والمؤلف هو المسؤول عن هذا، لأنه يوجه عمله إلى جمهور معين ويحدد طريقة قراءته مسبقا.

ومن هنا ندرك أن أفق الانتظار عند ياوس" ليس شيئا قارا وثابتا، بل إنه في حركة وتطور مستمرين تبعا لتطورات القراء والمتلقين. ذلك أنه انطلاقا من القراءة الأولى يتم تأسيس الأفق، ثم تتعاقب القراءات تترى، يقتصر فيها أولا على إعادة إنتاجه أو تعديله فقط، ثم بعد ذلك يخضع للتغيير أو التصحيح".[2]

ويذهب ياوس إلى تأسيس الأفق وتغييره رهين بمنطق السؤال والجواب. وبما يطرأ على روح العصر من تطورات، تنتج عنها أسئلة جديدة، يعجز الأفق القديم عن تقديم حلول وأجوبة لها. وعندها يتم الانتقال إلى نموذج جديد، يجد فيه المتلقي جوابا على أسئلة العصر." وهذا ما يفهم منه

1- جمالية التلقي: هانز روبرت ياوس، ص 44، 47، 51.

2- النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري: حميد سمير، ص29.

أن فهم النص عند ياوس مرتبط بفهم السؤال الذي نما في فضائه النص وقدم جوابا عنه، وهذا ما يقتضي اللجوء إلى منطق السؤال والجواب عند كل عملية فهم النصوص وتفسيرها كما ذهب إلى ذلك غادمير، الذي يظهر أن ياوس قد تأثر بمفاهيمه كثيرا".[1]

- **كسر أفق التوقع (المسافة الجمالية، أو اندماج الآفاق)**

نبه ياوس على مفهوم تغيير الأفق، أو بناء الأفق الجديد باكتساب وعي جديد يدعوه بالمسافة الجمالية، أي المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد، حيث يمكن للتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة. ومن هنا يخيب ظن القارئ عندما يجد اختلافا بين معاييره وبين معايير العمل الجديد، وهذا هو الأفق الذي تتحرك في ضوئه الانحرافات والانزياحات كما هو مألوف.

ويعد مفهوم المسافة الجمالية محورا في نظرية ياوس، لتعلقه الوثيق مع المفهوم السابق (أفق التوقع)، وكذا مفهوم تاريخ الأدب، حيث يمتاز التاريخ الأدبي لديه بطابع دينامي يتمظهر عبر الآفاق المتعددة، التي يصنعها المتلقون في علاقاتهم مع الآثار الأدبية، إذ يعمد الأدب إلى أسلوب تخييب التوقع كما يسميه الشكلانيون من خلال صنع أشكال جديدة منه تخرق المألوف والمتداول من الأعراف الأدبية، لتصنع بذلك مسافة فاصلة بين العرف الأدبي السابق والعرف الأدبي اللاحق، والتي تدعى المسافة الجمالية، "وهي الفرق بين التوقعات وبين الشكل المحدد لعمل جديد وتلحظ هذه المسافة، في العلاقة بين الجمهور والنقد".[2]

ويتم بناء المعنى وإنتاجه داخل مفهوم أفق الانتظار، حيث يتفاعل تأريخ الأدب والخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقي. ونتيجة لتراكم التأويلات عبر التاريخ نحصل على السلسلة التاريخية للتلقي التي تقيس تطورات النوع الأدبي وترسم خط التواصل لقرائه، وإن لحظات الخيبة التي تتمثل في مفارقة أفق النص للمعايير السابقة التي يحملها أفق الانتظار لدى المتلقي في لحظات تأسيس الأفق

1- النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري: حميد سمير، ص30.

2- قضية التلقي في النقد العربي القديم: فاطمة البريكي، دار العالم العربي، دبي، الإمارات العربية، ط1، 2006، ص53.

الجديد إنما يتم باستبعاد الأفق السابق من أجل التفاعل مع أفق النص لبناء فهم جديد.[1] وعليه فإن العمل الأدبي قد يراعي أفق الانتظار للقارئ عندما يستجيب لمعاييره الفنية والجمالية والإجناسية عبر عمليات المشابهة النصية والمعرفة الخلفية والأنواع الأدبية التي تعرفها في نظرية الأدب. ولكن قد يخيب توقعه ويفاجأ إذا واجه نصا حديثا جديدا لم ينسجم مع القواعد التي يتسلح بها في مقاربة النص الأدبي.

كما يمكن ملاحظة (المسافة الجمالية)، وتحديد مداها أثناء العمل النقدي والتأريخي لجنس أدبي ما، كما يوضحها ياوس، عن طريق معاينة ردود أفعال الجمهور الأول على العمل. وتتنوع تمظهرات تلك الردود بحسب نوع المتلقي من جهة(العام، العالم)، وبتعدد وسائل التعبير من جهة أخرى(كلام عادي، آراء، مقالات، محاضرا....).

ويسمح قياس المسافة بين ما كان يتوقعه ذلك الجمهور من العمل الفني، أي (أفق توقع المتلقي)، وما حصل عليه بالفعل أثناء القراءة والتلقي، أو ما يعرف في جمالية التلقي بـ (أفق العمل الأدبي) من تحديد مقدار الفارق بين الأفقين.

بهذه العملية يتمكن الناقد، والمؤرخ الأدبي، من تبيين القيمة الجمالية للعمل الفني الموجود قيد الدراسة والبحث، وبالتالي تغدو (الفجوة الجمالية) مؤشرا على مدى شعرية النص الأدبي، ومعيارا هاما بالنسبة للتحليل التاريخي للعملية الإبداعية.

يسمح مفهوم المسافة الجمالية بالتمييز بين ثلاثة ردود فعل عند القراءة:

أ- **الرضا والارتياح:** ويكون ذلك حين يقتحم القارئ عالم النص فيجد فيه انسجاما مع أفق انتظاره.

ب- **الخيبة:** يحس القارئ بالخيبة أساسا حين يحاول أن يقرأ عملا أدبيا انطلاقا من شروط ومحددات كوّنها من خلال قراءته لعمل أدبي مغاير.

1- ينظر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، ص142.

ج- التغيير: ويكون عندما يذعن القارئ للجنس الأدبي الذي يقرأه، ويستطيع أن يكوّن رؤية أو نظرة خاصة بالجنس الذي يقرأه، وهذا يعني أن يكيف أفق انتظاره مع العمل الجديد.[1]

كلما كان الخرق كبيرا كانت المسافة الجمالية كذلك، وبالتالي تصنع جودة العمل في عصره وغيره من العصور، فتجاوز المألوف معيارا أساس في إستراتيجية التلقي لتقييم ظاهرة أدبية.

ربط ياوس المسافة الجمالية ببعدين من الأفق (1) الأدبي، (2) الاجتماعي الواقعي.

وشرح عملية التطور الأدبي اعتمادا على مفهوم المسافة الجمالية في ضوء التحول الذي تحدثه الأعمال الأدبية عبر الزمن، بخبراتهم الجمالية وأذواقهم الفنية التي تتأثر باستمرار نتيجة العدول الجمالي الذي يشير إلى إليه بالدوام كل عمل جديد، ولا يلبث أن يتحول الخرق للأفق السائد إلى خبرة جمالية تنضم إلى الخبرة السابقة، من ثم تسهم في تطويرها وإثرائها، إلى أن يفاجأ القراء بخرق استثنائي يعيد النظر في الخبرة السابقة.

- **تعديل أفق التوقع أو تأصيله (منطق السؤال والجواب):**

إن مفهوم اندماج الأفق الذي وصف به ياوس العلاقة القائمة بين الإنتظارات التاريخية الأولى للأعمال الأدبية والانتظارات المعاصرة التي قد يحصل معها نوع من التجاوب، قد سماه غادمير H.G.Gadamer منطق السؤال والجواب، والذي ذهب فيه إلى أن فهم عمل فني ما يعني فهم السؤال الذي يقدمه هذا العمل إلى القارئ، وفكرته عن أفق التوقعات المتجدد بمرور الزمن للنص نفسه، ويرى كذلك أن كل تفسير للأدب الماضي إنما ينبع من حوار بين الماضي والحاضر، وان محاولاتنا لفهم عمل من الأعمال الأدبية إنما تعتمد على الأسئلة التي يسمح مناخها الثقافي بتوجيهها".[2]

1- ركائز نظرية التلقي: عبد القادر بغاديد: موقع: أصوات الشمال (www.aswat-elchamal.com).
2- قضية التلقي في النقد العربي القديم: البريكي فاطمة، ص52.

إن منطق السؤال والجواب هو الأولوية التي تعطى أفق التوقع فاعليته إذ أن العمل الفني يتشكل لحظة ظهوره جوابا عن سؤال أو أسئلة غير مباشرة يطرحها أفق توقع متلقيه سواء كانت أسئلة جمالية وفنية أو أسئلة أخلاقية وفكرية، كما يفترض تلقي نصوص تنتمي إلى مرحلة سابقة تحديد هذا السؤال الذي أجاب عنه النص والقراء المتعاقبون.[1] إن العمل الأدبي لا يتحدد معناه إلا بتدخل القراء، واكتشافنا لأفق توقعه بين متلقيه الأوائل يقدم الإجابة عن الأسئلة التي طرحها في وقته، وسيؤدي هذا إلى الوقوف على الأسئلة التي يفترض أن العمل جاء جوابا عنها، ومتى نجح المرء في إعادة صياغة أفق التوقعات أمكنه ذلك من تقدير قيمة الأعمال الأدبية "إن إعادة تشكيل أفق التوقع، كما كان في الوقت الذي أبدع فيه عمل ما وتلقيه، يسمح بطرح الأسئلة التي أجاب عنها هذا العمل، ومن ثم بالكشف عن الطريقة التي أمكن بها لقارئ تلك الفترة أن ينظر إليه ويفهمه"[2] لتكون مفتاحا لفهمه في الحاضر.

يؤدي استنطاق النصوص عن طريق السؤال والجواب إلى الكشف عن الكيفية التي يتشكل من خلالها المعنى، وبالتالي فهم النص الأدبي من خلال اكتشاف السؤال الذي قدم لها جوابا في الأصل وهو ما يمكّن القارئ من إلغاء البعد الزمني للنص، كما يمكّنه من تجاوز تراكم الوقائع الأدبية ليركز على الكيفية التي تدرك بها هذه الوقائع، وانطلاقا من قناعة مؤداها أن الوقائع التاريخية تظل كامنة لا تكتسب تحققها الفعلي إلا من خلال إدراك الذات المتلقية لها، ليصبح بذلك تاريخ الأدب مؤسسا على هاته الإدراكات، وتأريخا لأسئلة القراء، وأجوبة النصوص وليس على حشد الوقائع الماضية المعزولة، أو تأريخا لسير الأدباء.[3] تظهر فعالية منطق السؤال والجواب في ارتباطه بأفق التوقع، ومعرفة سبب اختلاف القراء تجاه نص محدد وأيضا السر في اهتمامهم بنصوص معينة وإهمال غيرها قد تكون معاصرة لهم. فالنص الأدبي وفق ياوس قد يستجيب لأفق توقع قرائه الأوائل المعاصرين لصدوره، وقد يتجاوز هذا الحد ليقدم حلولا لقضايا تتبلور بعد صدوره، وهو ما ينطبق على النصوص التي لا تعثر

1- جمالية تاريخ الأدب: سعيد الفراغ، ص21.

2- جمالية تاريخ الأدب: سعيد الفراغ، ص21.

3- ينظر: جمالية تاريخ الأدب: السيد الفراغ، ص22-23.

على جمهورها فور صدورها، إلى أن يتغير أفق توقع القراء فتتبلور معايير جمالية ومدلولات جديدة، فنخرج من الهامش لتلبي رغبات وتطلعات جمهور جديد. إن هذا شيء ملاحظ في كل الإبداعات التي تكون سابقة لزمانها، بحيث يمكّن منطق السؤال والجواب من الإجابة عن سر اشتهار بعض الأعمال.

لقد جعلت نظرية التلقي هذا المفهوم تفاعليا وهذا باندماج آفاق الماضي بآفاق الحاضر، مما يجعل المقروء وفيا لتاريخه ومسهما في الحاضر ومضيئا للمستقبل، وعليه، فإن اندماج الآفاق هذا يجعل" المقروء معاصرا لنفسه، معناه فصلنا عنه، وجعله معاصرا عنا، وجعله معاصرا لنا معناه وصله بنا، قراءتنا تعتمد إذن، الفصل والوصل كخطوتين منهجيتين رئيسيتين".[1]

يرجع ياوس فهم نص أدبي ما ينتمي إلى الماضي إلى إعادة بناء علاقاته بقرائه المتعاقبين انطلاقا من الحاضر، أي وضعه في سياق ومني يتيح التغلب على المسافة الجمالية التي توجد بين الحاضر والماضي.

إذن هذا بصورة عامة وكنظرة شاملة عن المشروع الياوسي النقدي في تأسيس نظرية التلقي ورسم محاورها وأهم أفكارها، فقد ربط التاريخ بالأدب في محاولة لدفع العمل الأدبي لمواكبة المراحل الزمنية المختلفة، والقارئ هنا هو سيد العملية، فهو الذي يذهب بالمعنى بعيدا وهو الذي يتحاور والعمل الإبداعي ليصل في النهاية إلى المعنى الذي يرضيه، وما أفق التوقع الذي يتحصن به المتلقي قبل قراءة النص إلا حافزا لمطاردة المعنى، وما تخييب المؤلف لتوقع قرائه إلا مدعاة لتفجير جماليات النص وتوسيع للمسافة الجمالية بين أفق التوقع وبين العمل الإبداعي.

إن نظرية ياوس بحكم ما اعتراها من انتقادات وما ظهر بعدها من نظريات أخرى أكثر صلابة فإنها قد أدت دورها في مجال جمالية التلقي، وهذا طبيعي، فعلى كل نظرية أن تقوم بكشف محدد علمي مهما كانت قوته، وليس المطلوب من هذه النظريات أن تلقى أو تبرر كل النظريات، فكل

1 – القراءة من النص إلى التنظير: محمد مفتاح، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، 2000، ص57.

نظرية تدخل إلى التاريخ حينما تستنفذ قوتها العلمية الاقناعية والنفعية، وهذا شأن تاريخ النظريات التي تقوم على امتصاص نظرية أخرى من أجل توليد نظرية جديدة، وهكذا.

2- أبعاد القراءة وآليات الاستجابة (قراءة في إجراءات التلقي عند فولفانغ آيزر)

ومن بعد ياوس يأتي (فولفانج آيزر) الذي يعدّ القطب الثاني لنظرية التلقي، الذي طوّر التلقي بوصفه ظاهرة لغوية معيارية ذات طابع يعلو على الفردية، وأن العمل الأدبي لا يعرف الثبات بل هو في حركة وتطور، إذ اعتمد على مرجعيات متنوعة غذت فرضياته، منها مفاهيم الفيلسوف البولندي (رومان انجاردن Roman ingarden خاصة في كتابه (العمل الأدبي الفني) .[1]

على الرغم من الاختلاف بين آيزر وبين ياوس ذو الاتجاه الفلسفي التاريخي، فهذا لا يعني بأي حال من الأحوال تعارض الأفكار والمنطلقات بينهما، بل العكس هو الصحيح إذ ساهما جنبا إلى جنب في التقعيد لهذا المنهج الجديد، وتيسير سبيله ليعرف طريقه إلى نظرية الأدب مثل غيره من النظريات السابقة، واللاحقة له حيث جمعهما الاعتراض على مبادئ المقارنة البنيوية، والتشديد على فعل المتلقي في قضيتين أساسيتين هما (أطوار النوع الأدبي) و(بناء المعنى) وقد ركز ياوس جهده في مراجعة (نظرية الأدب)، و(تاريخ الأدب). وكان آيزر يعنى بقضية بناء المعنى. يضاف إليها عناية خاصة منه بطرق قراءة النصوص وتفسيرها.

وقد كانت مشكلة المعنى لدى القارئ هي " المنطلق الفعلي الحقيقي لاهتمامات آيزر، وكان السؤال المطروح آنذاك كيف يكون للنص معنى لدى القارئ؟ وفي أي الظروف؟ حاول أن يقدم رؤية تتعارض مع التفسير التقليدي الذي حاول أن يوضح المعنى المخبئ في النص، فرأى المعنى في إطار كونه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ أي بوصفه أثرا يمكن ممارسته وليس موضوعا يمكن تحديده".[2]

1- نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات: أحمد أبو حسن، ص32.

2- نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي: عبد الناصر حسن محمد، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، 1999، ص124.

عمل آيزر على تعميق أبحاث التلقي في إطار مدرسة كونستانس مع زميله ياوس، ويمكن تلخيص أهم طروحاته:

2- 1- المعنى نتاج التفاعل بين القارئ والنص:

ركز آيزر اهتمامه بصورة خاصة على كيفية تفاعل النص مع قرائه الممكنين، وعلى التأثير الذي يمارسه عليهم، وهو ما جعل عمله يظهر كنظرية للتأثير الجمالي، وعلى العكس من التأويل الكلاسيكي الذي ينظر إلى المعنى باعتباره حقيقة أو موضوعا خفيا في النص يجب الكشف عنه واستخراجه قصد توصيله للآخرين، فإن آيزر يرى أن النص لا يشكل أو يصوغ معناه بنفسه، ولكن المعنى يدرك كصورة تمثيلية تملأ فضاءات النص وتجسد ما لم يقله في صفحاته المكتوبة وينجم عن هذه الطبيعة الصورية للمعنى نتيجتان، أن هذا المعنى بحاجة إلى ذات تتصوره وتتمثله لأنه نتيجة تفاعل بين النص والقارئ، أما الثانية: فإن المعنى يكون حدثا، أو تجربة معيشة لأنه ينجم عن تأثير معيش يمارسه النص.[1] فالعمل الأدبي بعيدا عن قارئه لا يمثل شيئا، ومهمة القارئ هي تحقيق بنية العمل من خلال القراءة " النص لا يقدم إلا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن ينتج أن للعمل الأدبي قطبين: القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ".[2]

إن المعنى ليس هو المضمون الذي تحدث عنه النقاد قديما، بل هو الأثر الذي يتولد عن تلقي القارئ للعمل الأدبي. فـ" نقطة البدء في نظرية فولفانغ آيزر الجمالية هي تلك العلاقة الديالكتيكية التي تجمع بين النص والقارئ وتقوم على جدلية التفاعل بينهما في ضوء استراتيجيات عدة. ويرد آيزر هذا التفاعل إلى الاتجاه الفينومينولوجي. حيث يرى أن الفينومينولوجيا وجهت اهتماما شديدا نحو

1- ينظر: من فلسفات التأويل إلى نظريات التلقي: الشرقي عبد الكريم، ص 179- 180.

2- فعل القراءة: فولفانغ آيزر، ترجمة: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات المناهل، فاس، المغرب، ط1، 1994، ص12.

دراسة العمل الفني الأدبي. وأكدت على أنه لا يجب أن ينصب اهتمامنا على النص الأدبي فقط، بل أيضا وبمعيار مساوٍ بالأفعال المتضمنة داخل الاستجابة الجمالية لهذا النص".[1]

وكان من بين الأمور الكثيرة التي شغلته جهوده، البحث عن إجابة للأسئلة الجوهرية الثلاثة التالية:

– كيف يتم استيعاب النصوص وفهمها؟ أو بصياغة أخرى: إلى أي مدى يمكن للنص أن يدرك كحدث؟

– ماهي البنيات النصية التي توجه القارئ أثناء عملية القراءة؟ أو إلى أي مدى يمكن للنص أن يبني سلفا الاستجابات التي يثيرها؟

– فيم تكمن الوظيفة التي يؤديها النص الأدبي في سياقه؟[2]

لهذا فإن الهدف الحقيقي من القراءة كما يراه آيزر" ليس تثبيت معنى، بل تجربة أنفسنا كبشر فعالين ومبدعين وأحرار، وحينما يترك المؤلف لنا فراغات يشجعنا على تحقيق تلك التجربة".[3]

وحتى نستوضح المقاربات التي اقترحها لحل تلك المسائل، يحاول الباحث الوقوف في عمله على ما تعنيه بالنسبة له، وكذا بالنسبة لما يعرف بـ (نقد استجابة القارئ) الذي اعتمده كمنظور خاص في (جمالية التلقي)، المصطلحات التالية: النص، القارئ (المتلقي)، القراءة والفهم.

2-2- النص:

يرى آيزر" أن النص الأدبي معطى مادي، فهو افتراض بسيط ليس باستطاعته إيجاد راهنه إلا

1- جماليات التلقي: سامي إسماعيل، المجلس الأعلى للثقافة، ط1 ، 2002، ص111.

2- ينظر: آفاق نقد استجابة القارئ: فولفانغآيزر، ترجمة: أحمد بوحسن، مقال في كتاب (من قضايا التلقي والتأويل) منشورات كلية الآداب، المغرب، 1995، ص 23.

3- ينظر: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص: عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، 2003، ص139.

بفعل الفاعل".[1] بعبارة أخرى إن النص مجرد افتراض يضعه القارئ رهن التجسيد والحضور، فالنص من هذا المنظور وهم يقوم القارئ بتصحيحه في كل قراءة، ذلك أن النص لا يوجد إلا بفعل بنائه للوعي الذي يتلقاه.

إذن، فالقارئ هو موجد النص وليس العكس. لأجل ذلك لا ينبغي الخلط – في نظر آيزر – بين النص وتحققه، أي بين النص بوصفه تجسيدا ماديا وبين مجموع قراءاته التابعة له أو نتائجه إن صح التعبير.

من منظور نظرية التلقي يصعب الفصل بين حدود النص وحدود القارئ، " إن العلاقة بين القطبين علاقة حوار وتداخل وتفاعل فلا يمكن الفصل بين فهمنا للنص وبين النص ذاته".[2]

بمعنى أن النص لا يتحقق الأمر خلال القارئ والقارئ لا يحقق وجوده إلا من خلال القراءة، وبما أن" النص والقارئ يندمجان في وضعية واحدة فإن الفصل بينهما لم يعد صالحا، وبالتالي فإن المعنى لم يعد موضوعا يستوجب التعريف به، وإنما أصبح أثرا يعاش"[3]. وفي هذا التداخل بين ما يقوله النص وما يقوله القارئ يتحقق من منظور آيزر فعل القراءة بوصفه تفاعلا ديناميا بين الاثنين. وهكذا يتبين أن الخلق فسيح أمام القارئ عندما يدخل في عملية حوار مع النص في محاولة لاستنطاقه، ويتميز النص بطاقته الدلالية التي تختلف عن الدلالة العادية، ولهذا فإن أقصى ما يبحث عنه القارئ في النص (اللذة) كما يسميها رولان بارث، وهنا" تبدأ متعة القارئ عندما يصبح هو نفسه منتجا أي عندما يسمح النص له بأن يأخذ ملكاته الخاصة بعين الاعتبار".[4]

من هذا المنظور لم يعد القارئ مجرد فاعل بسيط يبدي مجموعة من الآراء حول النص دون أن يتفاعل معه، بما انه يشارك في تحقيق جمالية النص الأدبي.

1- فعل القراءة: فولفانغ آيزر، ص 121.

2- المقامات والتلقي: نادر كاظم، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، ط1، المؤسسة العربية للدراسات بيروت، 2003، ص 25.

3- المقامات والتلقي: نادر كاظم، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، ص 25.

4- فعل القراءة: فولفانغ آيزر، ص56.

يفرق آيزر بين قطبين رئيسين في العملية الإبداعية، أولها النص الأدبي، الذي لا يبتعد كثيرا عن التوجه البنيوي حين يعرفه بكون(بنية نصية) أو (بنية من التأثيرات). إذ أنه يتميز بكونه مبنياً بالاستعدادات القبلية التي تتوقع حضورا دائما لمتلقٍ ما، وهو ما اشتهر في نظريته باسم(القارئ الضمني).

وهذا الأخير في نظره " مجسّد كل الاستعدادات المسبقة، الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره"[1]، وتلك الاستعدادات التي يشير إليها آيزر، يقوم برسمها النص في حد ذاته، مما يجعل إمكانية مطابقة ذلك القارئ الضمني مع أي متلقٍّ فعلي، أمرا غير وارد تماما. هذا لأنه كما نقف عليه في تعريف آخر:" بنية نصية تتوقع حضور متلقٍّ دون أن تحدده بالضرورة"[2] أما درجة تأثيره في إعادة بناء النص، فنستطيع قياسها عندما يخرج هذا الأخير إلى الوجود مرة أخرى تأويلا وحوارا ونقدا.

من هنا يتبين مدى تركيز ياوس على فاعلية القارئ في إخراج كل من النص والمؤلف إلى حيز التجسيد، فالمؤلف يتشكل أساسا من النص والقارئ، ولأجل ذلك فهو متشكل باستمرار عبر التاريخ ويتخذ صبغة الشمول بالمقارنة مع النص، فالمؤلف هنا يعبر عن أجيال تاريخية من القراء الذين يتداولون على النص، هذا الأخير دوما مفتوح على معانٍ جديدة وانزياحات غير متوقعة في فترات القراءة عموما.

إن المشروع الذي تراهن عليه نظرية التلقي يتمثل في المتلقي، بوصفه الفاعل الذي يجسد النص فعلا، فالنص بنية ذهنية لا تغدو ملموسة ومحققة إلا من خلال متلقيها، إذ لا يوجد النص إلا" بفعل الوعي الذي يتلقاه"[3] ولذلك تتحرك إستراتيجية التلقي من المعنى إلى وقع المعنى ذلك أن" المعنى لم

1- فعل القراءة: فولفانغ آيزر، ص 30.
2- فعل القراءة: فولفانغ آيزر، ص 30.
3- فعل القراءة: فولفانغ آيزر، ص 49 .

يعد للشرح وإنما للعيش"[1] على حد تعبير آيزر وعلى هذا تهتم هذه الإستراتيجية بشروط المعنى وبنائه لدى المتلقي.

كما يمثل النص رؤية منظوريه للعالم، يقوم المؤلف بتركيبها خالقا عالما خاصا. وتتفاوت درجات عدم مألوفية هذا العالم (النص) مع القارئ، كما تتفاوت درجة الإبداع بين المرسل والمرسل إليه، مما ينعكس على الرسالة الأدبية.

والنص كذلك مجموع مظاهر خطاطية ومنظورات متنوعة مثل: منظور السارد، ومنظور القارئ التخييلي، وغيرها من المنظورات في العمل الروائي، وهي قواعد موجهة لمتعة القارئ حتى يصبح منتجا للمعنى.

ونجد النص عنده عبارة عن انتقاء تشكيلة من النظم الاجتماعية والثقافية والأدبية، والتي توجد كحقول مرجعية خارجة عنه. حيث يتم (نزع البراغماتية)، بفضل ذلك الانتقاء. وفي هذه العملية يقوم النص بانتزاع موضوعاته المنتقاة من سياقها البرغماتي (التداولي)، وبالتالي يحطّم إطارها المرجعي الأصلي.[2]

2-3- القارئ:

إن الكلام عن القارئ هو كلام عن طرف اتفقت كل المدارس النقدية على أهميته، وان اختلفت في الدور الذي يقوم به في عملية إنتاج المعنى الأدبي. والقارئ أو المتلقي هو الطرف الآخر في الخطاب، وهذه المنزلة التي حظي بها جعلته يلقي بظلاله على الخطاب في كافة مراحل كينونته حتى عدّت الظاهرة الأدبية تستوي في علاقة النص بالقارئ.

إن القارئ – من وجهة نظر آيزر – يضطلع بدور دينامي حيوي. فلم تعد القراءة فحسب، بل هي تأثير في بنية النص، وتجسيد بعده الجمالي.

1- فعل القراءة: فولفانغ آيزر، ص57 .

2- ينظر: فعل القراءة: فولفانغ آيزر، ص 57.

تتمحور فكرة آيزر حول القارئ، بخصيصة الانتقاء ونزع التداولية (البراغماتية). فأثناء عملية القراءة على المتلقي أن ينتهج عكس الطريق التي قام النص بسلوكها، حيث يضطلع بمهمة إعادة التداولية إلى النص، وذلك بربطه مرة أخرى بالمرجعية الخارج نصية، أي بالسياقات الاجتماعية والثقافية والأدبية على تنوعها. وتتم هذه العملية عن طريق استدعاء المخزون، أو رصيد النص.

ويفضي ذلك الإجراء إلى كشف المظاهر الاجتماعية والثقافية، التي ظلت خفية إلى حين قيام القارئ – أثناء عملية القراءة – بصياغة الموضوع نفسه.[1]

كما يقوم القارئ أثناء قراءته بملء الفراغات، والبياضات، والتحديد الكامل لمواقع اللاتحديد وتجميع المعنى للوصول إلى ما يدعوه آيزر التأويل المتسق، وبالتالي تحقيق التواصل الأدبي، وهو ما يعدّ الغاية الأسمى لفعل القراءة.

ويكتسي القارئ كل هذه الأهمية، كما يوكل إليه آيزر جميع تلك المهام، وغيرها مما يدخل في عملية الفهم وتحقّق الاستجابة والوقع، لأنه في نظرية جمالية التلقي مخاطب النص، والعامل الأساس في سيرورة التأويل. وهو القطب الجمالي، الذي يدخل في تفاعل مثمر لإنتاج المعنى، مع القطب الفني (النص) بطبيعة الحال.

وهكذا فإن جلّ اتجاهات نظرية التلقي تجمع على أن المعنى الحقيقي للنص ليس موجودا فيه، بل إن القارئ هو المنتج الحقيقي للمعنى." ولم يعد النص الأدبي مجرد واحة يلقي القارئ بجسده على عشبها طلبا للراحة والاسترخاء، بل يصبح هماً يلازمه ويلاحقه... ولم يعد القارئ مجرد مستهلك للنص، بل أصبح منتجا له ومشاركا فيه بصورة أو بأخرى".[2]

1 – ينظر: فعل القراءة: فولفانغ آيزر، ص 57.

2 – النص الشعري وآليات القراءة: فوزي عيسى، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر،(د.ط)، (د ت)، ص 22.

2-4- القارئ الضمني:

هذا القارئ يمثل قمة ما جاء به من مفاهيم إجرائية وقد قام بتمييزه عن غيره من القراء الآخرين الذين جاءت بهم القراءات البنيوية والأسلوبية كالقارئ الجامع لميشيل ريفاتير، والقارئ المثالي الذي ابتدعه فيش، والقارئ المعاصر... وغيرهم من القراء، حيث رأى أنهم يعبرون عن وظائف جزئية عاجزة حتى وصف العلاقة الجديدة التي استحدثت بين العمل، والمتلقي له، على عكس قارئه هو، إنه الوحيد المؤهل حسب رأيه لقراءة النص، وإعادة إنتاجه من جديد، وبالتالي تحقيق العملية التواصلية، لكنه مع ذلك ليس قارئا حيا من لحم ودم، انه مجرد تصورات يجسد التوجيهات الداخلية لنص التخيل لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلق.

إن القارئ الضمني هو تصور يضع القارئ في مواجهة النص في صيغ موقع نصي يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلا ".[1]

إن هذا القارئ ليس عاديا إذن، بل انه قارئ يحاول أن يجعل لنفسه وظيفة في فهم الأدب، وتحقيق استجابات فنية لتجاربه من أجل الوصول إلى تفاعل جمالي بين النص والمتلقي، ولعل أجمل تعريف لهذا القارئ هو تعريف صاحبه نفسه له، إذ عرفه بأنه:" ليس شخصا خياليا، مدرجا داخل النص ولكنه دور مكتوب في كل نص، ويستطيع كل قارئ أن يتحمله بصورة انتقائية وجزئية، وشرطية، ولكن هذه الشرطية ذات أهمية قصوى لتلقي العمل".[2]

يستعير آيزر مفهوم القارئ الضمني من مفهوم الناقد الأمريكي (واين بوث) حول المؤلف الضمني، الذي عرض له في كتاب بلاغة الفن القصصي[3]، وقد اعترض على هذا المفهوم، ورأى" أن

1 – نظرية التلقي، أصول وتطبيقات: بشرى موسى صالح، ص51.

2 – الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، ص164.

3 – ينظر: نظرية التلقي: مقدمة نقدية، روبرت هولب، ص204.

النص لا ينطوي على مؤلف ضمني، وإنما هو نوع من التوجه الضمني، الذي يتوجه به العمل الأدبي إلى المتلقي، وهو توجه لا يخلو منه أي عمل، وهو أساس عملية التواصل".[1]

يقوم القارئ الضمني بتجسيد" كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة إلى العمل الأدبي لكي يمارس تأثيره"[2]، وهو" ليس شخصا خياليا مدرجا داخل النص، ولكنه دور مكتوب في كل نص"[3] وهو يقوم بعملية تنسيق المنظورات الرئيسة للعمل الأدبي، بيد أن عملية التنسيق هذه" تحدث بصورة انتقائية و جزئية وشرطية، ولكن هذه الشرطية ذات أهمية قصوى لتلقي العمل، ولذلك فان دور القارئ الضمني يجب أن يكون نقطة الارتكاز لبنيات النص التي تستدعي استجابة...، لأن النص ذاته لا يقدم إلا التوجيهات التي يجب أن تجري إذا كان النص سيتخذ معنى".[4] وهذا يعني أن عملية التنسيق تكون مبنية بشكل مسبق داخل العمل الأدبي، والقارئ الضمني لا يمكنه التطابق مع أي قارئ حقيقي، والدور الخاص الذي يسند إلى القارئ الحقيقي ليقوم به هو الذي يكوّن مفهوم القارئ الضمني.

إن القارئ هو أداة يستعملها آيزر للتفاعل الحاصل بين القارئ والنص، لأنه يستطيع أن يبين كيف يرتبط القارئ بعالم النص، وكيف يمارس هذا الأخير تعليماته وتوجيهاته وتأثيراته التي تتحكم في بناء القارئ للمعنى النصي، فهذا القارئ مرتبط عضويا ببنية النص وببناء معناه ومن هنا تنجم اجرائيته وقدرته على وصف الكيفية التي يتوقع بها النص مشاركة القارئ والكيفية التي يتوقع بها يوجه بها هذه المشاركة فيمنعها من الاعتباطية في تحديد المعنى الذي يقصد إليه[5] فالنص يحوي بنيات نصية موجهة للقراء وهي تفترض قارئا ضمنيا له يقوم بعملية التشييد، ولا يمكن أن يشخص هذا القارئ الضمني

1- الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، ص159.
2- فعل القراءة: فولفانغ آيزر، ص 30.
3- آفاق نقد استجابة القارئ: فولفانغ آيزر، دار الأمان المغرب، ط1، 2004، ص71.
4- آفاق نقد استجابة القارئ: فولفانغ آيزر، ص71.
5- ينظر: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: الشرفي عبد الكريم، ص185.

بأي وجه مع أي قارئ واقعي فالقارئ الضمني عند آيزر له مظهران، مظهر نصي ومظهر تجريبي ويكون دوره كبنية نصية وكفعل مبين.[1]

إن القارئ الضمني عند آيزر يمكنه بواسطته أن يصف الدور الفعلي الذي يقوم به القارئ أي بناء المعنى النصي، ووصف البنية النصية التي يتأسس عليها، أو ينجم عنها، فالقارئ الضمني هو تجريد تبنى خصائصه قبليا باستقلال عن كل وجود حقيقي وليس دور القارئ الضمني سوى دور القارئ الذي يجري التنسيق بين منظورات النص، منظور السرد، والأحداث التاريخية والشخصيات وغيرها.[2]

يرى آيزر أن لكل نص أدبي مرجعيات خاصة في إمكان المتلقي المساهمة في نشأتها عبر تمثله للمعنى الكامن داخل النص، وقد حاولت البنيوية من قبل البحث عنها، ولكن بطريقتها الخاصة، من خلال مادة اللسان أو اللغة، بينما سعت جمالية التلقي إلى الكشف عن تلك المرجعيات لكن من خلال علاقة قابعة داخل الخطاب نفسه، ولأجل ضبط هذه الأخيرة اوجد آيزر مجموعة من المفاهيم رأى أنه من شأنها الإسهام في إعادة إنتاجها وتكوينها، وهذه المفاهيم هي السجل وهو عبارة عن مجموعة الاتفاقات الضرورية لقيام وضعية ما. و الإستراتجية التي تتكون من الإجراءات المقبولة، أي مجموعة القوانين التي لابد لها من مراقبة التواصل الذي يتم بين الباث (المؤلف)، والمتلقين إضافة إلى مستويات المعنى التي أكد من خلالها أن المعنى لا يتبدى للقارئ دفعة واحدة وإنما عبر مستويات، وذلك بفعل الإدراك الجمالي الذي يقوم به، وآخر هذه المفاهيم هي مواقع اللاتحديد التي تؤجل عملية التواصل مع النص لبعض الوقت، ليقوم المتلقي بملئها فيما بعد، ولكن بطريقة تلقائية كما كان يعتقد انغاردن وإنما عبر سلسلة إجرائية يستحضر المتلقي خلالها سجل النص مدعما إياه بخبرته الخاصة مع فهم النصوص.

1- ينظر: نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات: أحمد أبو حسن، ص37.

2- ينظر: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: عبد الكريم الشرفي، ص 193.

2-5- القراءة والفهم:

إن فعل القراءة عند آيزر يتسم بخصيصة التدرج حتى الوصول إلى مرحلة الفهم، حيث ينتقل القارئ أثناء تفاعله مع العمل الأدبي من مرحلة إلى أخرى، وهو يتمازج مع البنيات النصية المختلفة. ويقوم في كل لحظة بتوجيه ما استقر في ذاكرته في اللحظة التي سبقتها، بواسطة ما يقدمه له النص من معطيات جديدة.

ينظر آيزر للقراءة كسيرورة لبناء المعنى في النص، وهي مقاربة في جوهرها فنومينولوجية ما دام المعنى ظاهرة يعيشها الشعور ويحياها، وتنشأ نسبة بين القارئ والنص، فهي عملية لتجميع المعنى أو لبناء الموضوع الجمالي في وعي القارئ[1]، لأن الموضوع الجمالي لا يمكن أن يتم إدراكه دفعة واحدة، ولكن من خلال السيرورة البنائية والمنتجة للموضوع الجمالي. لقد استعمل آيزر مفهوم وجهة نظر القارئ الجوالة أو الطوافة ليعبر عن سيرورة القراءة التي تنتقل ضمن فضاء يتشكل من مجموعة من المراحل التي تكشف عن جوانب معينة من الموضوع الجمالي، ولكن دون أن يكون بإمكان أي واحدة منها أن تمثل لوحدها هذا الموضوع الجمالي في كلتيه، لأنه لا يمكن اختزاله في أي من الأشكال الدلالية التي يتخذها في وعي القارئ في أي لحظة من لحظات القراءة.[2] يقول آيزر في ذلك:" عندما يستعمل القارئ المنظورات المتنوعة التي يقدمها له النص لكي يصل النماذج و(النظرات التخطيطية) أحدها بالآخر، فإنه يجعل العمل في حالة حركة، وهذه العملية نفسها تفضي أساسا إلى إيقاظ الاستجابات في نفسه، وهكذا فإن القراءة تجعل العمل الأدبي يتكشف عن طبيعته الدينامية المتأصلة".[3]

فالقراءة عمل دينامي وسيرورة من البناء تحقق جمالية النص، إن النص لا يقدم للقارئ معناه جاهزا لأن توليفته وسننه قد أعيد بناؤه بما يخالف وينافر سنن القارئ وهذا ما يدفعه للمثابرة لبناء

1- ينظر: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: عبد الكريم الشرفي، ص 206.
2- ينظر: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: عبد الكريم الشرفي، ص 207.
3- آفاق نقد استجابة القارئ: فولفانغ آيزر، ص114.

الموضوع الجمالي على عكس مراجعه وأحكامه الخاصة قبل قراءة النص والتي تكون في معارضة مع ما يقرأ وهذه المقارنات والاختلافات التي يجدها القارئ عملية مستمرة طوال القراءة وهي جوهرها.

2-6- وجهة النظر الجوالة:

ويعزى الفضل في انجاز هذه العملية المتواصلة إلى غاية الانتهاء من القراءة، إلى (وجهة النظر الجوالة). وقد سميت وجهة النظر الجوالة الخاصة بالمتلقي بهذا الاسم لأنها كما يقول آيزر:" وجهة متحركة تتجول داخل النص"[1]، وقد اعتبرها وسيلة لوصف تواجد القارئ في النص، وذلك باعتباره لا ينتقل من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، إلا من خلال القراءة وعبر جدليتي الترقّب، والتذكر.

يقول آيزر في هذا:" وهكذا فكلّ لحظة من لحظات القراءة هي جدلية ترقّب وتذكّر، تعبر عن أفق مستقبلي هو في حالة انتظار لان يحتل مجاله. وكذلك تعبّر عن أفق يضمحل باستمرار وقد مُلئ سابقا (من طرف القارئ). وتشق وجهة النظر الجوالة طريقها عبر الأفقين في آن واحد، وتتركهما يندمجان معا خلفها".[2]

ولا مناص من حضور هذه العملية بكل تفاصيلها تلك، لأن النص الأدبي " لا يمكن فهمه بكامله في لحظة واحدة من اللحظات (القرائية)".[3]

بسبب ذلك يصبح التفاعل بين حضور القارئ في النص(القارئ الضمني)، وبين تجارب القارئ (الفعلي) التي تغدو توجيها ماضويا أثناء القراءة، هو منشأ فهم العمل الأدبي. إذ يعد تجاوبا منتجا، واستجابة نفسية وذهنية على حد السواء. وبهذه الكيفية يصبح النص الأدبي عاملا مهمّا في توجيه القراءة، والقارئ شريكا فيها ومنتجا للمعنى.

1- فعل القراءة: فولفانغ آيزر، ص 57.
2- فعل القراءة: فولفانغ آيزر، ص 61.
3- فعل القراءة: فولفانغ آيزر، ص 61.

والجدير بالملاحظة هنا غياب المعنى الأوحد المخبأ ثنايا النص. إذ يستلزم ما ذكر سابقا تعدّد المعاني بتعدد القراءات، بسبب خصيصة (النص المفتوح)، الذي لا يمكن لأحدٍ، حتى لو كان صاحبه نفسه، أن يدعي التحكم في تحديد معناه، ومن ثمة إغلاق باب الفهم المكتمل أمام المتلقين المحتملين للنص. وهذه الميزة (الجديدة) أصبحت بارزة في النقد ما بعد البنيوي عموما.

وهكذا نرى أن القراءة عند آيزر، هي" عملية جدلية تبادلية مستمرة، ذات اتجاهين: من القارئ إلى النص، ومن النص إلى القارئ. وتعمل هذه الجدلية على محوري الزمان والمكان".[1]

إن تجربة القراءة عند آيزر تجربة جمالية، حيث يصفها من حيث كونها وقعا جماليا أحدثه التفاعل القائم بين علامات النص وممارسات القارئ . وهذا لتقديم القراءة كأثر يساير الواقع بكل ما للواقعية من عمق وحيوية، "فالطريقة التي يختارها النص للانتفاع بملكات القارئ الخاصة، تفضي إلى حصول القارئ على تجربة جمالية تمكنه بنيتها ذاتها من الاستبصار بما هو مكتسب في التجربة، وهي تمكنه كذلك من تخيُّل حقيقة واقعة بما هي ناشئة عن التجربة".[2]

إن مفاهيم القراءة والتلقي عند آيزر، التي تتسم بالتعدد والاختلاف، وبسمة الجمالية، تستدعي الولوج إلى مفهوم آخر متعلق بالجانب الوظيفي من القراءة والذي كثيرا ما تم التنظير به منذ أرسطو والمرتكز على مفهوم المتعة.

إن الناظر في فعل القراءة عند آيزر لا بد أن يستحضر في ذهنه مفهوم المتعة الجمالية، فالماهية الانطولوجية للنص الأدبي عند العديد من نقاد ما بعد البنيوية بداية من بارث في كتابه (لذة النص) وصولا إلى جماليات التلقي راحت كلها تنادي بالنص كمفهوم للمتعة وهذا طبعا رغبة في إلغاء المفهوم الآخر المناقض والمرافق للمتعة وهو مفهوم الفائدة، من أجل تأسيس قراءة مجردة من كل ميولات مذهبية أو نفعية ربما تجعل من النص سلعة أو قضية فكرية، من هنا فإن"عمق الفراغ الذي يواجه الناقد في محاولة فض بكارة النص بحثا عن الحقيقة، يعبر ربما عن اضطراب اللغة الخطابية التي عوضت

1- دليل الناقد الأدبي: ميجان الرويلي، سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2002، ط3، ص285.
2- نظرية التلقي، مقدمة نقدية: روبرت هولب، ص168

خاصية التحديد بخاصية الفراغ، أنها كالبصلة التي كلما أراد الناقد نزع ورقة عنها إلا وتواجهه أوراق أخرى، بذلك تصبح القراءة بمثابة ممارسة متعة في ذاتها كما شبهها بارث في إحدى محاضراته".[1]

2-7- نظرية استجابة القارئ

تؤكد نظرية استجابة القارئ إذن على أهمية القارئ، كما أنها تزيد من أهمية القارئ لتصل إلى إعطائه المكانة المتميزة التي تعطيه الحق في أن يملأ الفجوات التي يعاني منها النص، وأنه على القارئ – من هذا المنطلق – أن يمارس دوره ويستخدم خيالاته وتصوراته التي يترتب عليها تحقق استجابته الجمالية للعمل.

وفي سياق عدم تحديد استجابة القارئ يطرح آيزر إشكالية المؤلف وارتباطه بدور المقدس في نقل المعاني ووصف النص وإعطاء الفرصة للقارئ كي يمارس تجربته باعتباره مثقفا في التعامل مع النص. وفي هذا الصدد يطرح آيزر سؤالا يقول فيه: كيف يمكن أن نصف العلاقة بين النص والقارئ؟... الخطوة الأولى هي تحديد المميزات الخاصة للنص الأدبي التي تميزه عن الأنواع الأخرى للنص. أما الخطة الثانية فستكون تسمية وتحليلا للعناصر الأساسية لسبب الاستجابة للأعمال الأدبية. وهنا سنعطي انتباها خاصا إلى درجات مختلفة لما أفضل أن اسميه عدم التحديد في النص والطرائق التي يحدث بها.

أما عن مقصد آيزر من عدم التحديد في النص فيعني أن القارئ لا يستطيع أن يرجع هذا النص إلى موقف مماثل من الحياة اليومية الواقعية، لذا يمكن أن يملأ القارئ فجوات عدم التحديد بإحالة النص إلى عوامل واقعية يمكن التحقق منها، على نحو يبدو فيه النص مجرد مرآة عاكسة لهذا العمل وفي هذه الحالة يفتقد النص خاصيته الأدبية في الانعكاس... ويرى آيزر أن القارئ يستطيع أن يرجع النص إلى مستوى تجاربه الخاصة شريطة أن يسلط معاييره الخاصة عليه ابتغاء إدراك معناه المميز، وهذه موازنة لعدم التحديد الذي يختفي عندما تقود المعايير القبلية للقارئ صاحبها خلال النص، ومن

1- مفهوم الوقع الجمالي عند آيزر: عبد العالي بوطيب، مجلة علامات، جدة، المملكة العربية السعودية، العدد 53، سنة 2004، ص 212.

جهة أخرى فإن النص قد يعارض – على نحو ملحوظ – تصوراتنا القبلية المدرجة، يحدث فيها ردود فعل قاسية، كرمي الكتاب بعيدا أو في الطرف الآخر، يحمل على تعديل تلك التصورات القبلية.

وهكذا فإن آيزر يطلق العنان لاستجابة غير محددة من قبل القارئ تحكمها مجموعة من الضوابط الذاتية الشخصية، مما يجعل الاستجابة للنص تقدم أكثر من شكل من الأشكال المحتملة لفهم النص، من ناحية أخرى فإن نظرية آيزر في استجابة القارئ ترى أن النصوص الأدبية لابد من أن تنقسم إلى نوعين:

الأول: نصوص تطرح معنى محددا وحقيقة ثابتة لاستجابة القارئ.

الثاني: نصوص تحقق مبدأ عدم التحديد لاستجابة القارئ وهي نصوص تتيح الفرص للاعتماد على القارئ الفردي في إدراك المعنى وهنا تتعدد استجابات القارئ ولا تنحصر في معنى واحد كما هو الحال في النوع الأول.

إذن، لقد" أعاد الاثنان (ياوس وآيزر) توزيع مخطط التواصل(الأدبي)، فأصبح المتلقي نقطة البداية في أي منظور لفهم العمل الأدبي. وقد برهن الاثنان على العلاقة الدالة التي تربط القارئ بالأدب".[1]

ونلاحظ بذلك أن المتلقي في افتراضات رائدي جمالية التلقي، هو مناط النظرية إذ هو " الذي يعيد فهم العمل الأدبي من خلال التعقيدات المتعالية لتجربته في القراءة" [2] حسب أيزر، كما أنه يؤدي " دورا في تطور النوع الأدبي، لان ياوس يعتقد أن القطيعة بين الأفق التاريخي للمتلقي وافق النص، إنما تسعى باتجاه تطور العمل الأدبي. فالتعارض بين المعايير التي يحملها المتلقي عن أشكال

1- الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، ص14.

2- الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، ص16.

الأعمال السابقة...، وبين المعايير التي يكوّنها العمل الجديد لحظة ظهوره، يؤدي إلى نشوء قيم (جمالية) جديدة".[1]

هذا مجمل القول في ما قدمته جمالية التلقي للقارئ، وما أسندته إليه من أدوار في العملية الإبداعية. تلك الأدوار التي مكنته من إحراز قصب السّبق قبل غريميه القديمين: المؤلف والنص.

ثانيا: فعل القراءة العربية وأبعادها

وإذا كانت جماليات التلقي بشكلها الحديث وليدة هذا العصر في المدارس الغربية الحديثة فلا بد من الاعتراف بوجود بعض قضاياها مبثوثة في تراثنا العربي، وبخاصة في رحاب تلقي القران الكريم والشعر العربي، فالمتلقي للنص القرآني هو من قرأ القران وسمع تلاوته، والمتلقي هنا ليس عنصرا مستهلكا، فالقران دعت إلى التأمل فيه" فلا ريب أن هذه الرسائل الإلهية تضمنت نصوصا مدعمة بحجج قوية تدعو الإنسان المتلقي إلى الرجوع إلى طريق الحق، والسير في طريق الله الذي يقود إلى النجاح والسعادة"[2] لخصوصية الإلهية للنص القرآني يكون تلقيه مع التفاعل النفسي والفكري والحضور الروحي للمتلقي وبكل جوارحه.

فجاء اهتمام أسلافنا بجماليات التلقي مبثوثا في جملة أحكامهم بقضايا النص عبر حقب زمنية مختلفة، من أمثال الجاحظ (255هـ) وابن قتيبة (276هـ) وعبد القاهر الجرجاني (471هـ) الذين يشكلون تطورا ملحوظا لحركة الفكر النقدي العربي بشكل عام، ويمثلون طفرة هائلة فيما يتعلق بجماليات التلقي، وبخاصة في رحاب القرآن الكريم و الشعر العربي، اللذين أوجدا نوعين من التلقي هما التلقي الشفاهي والقراءة، أحدهما مرتبط بالآخر، ويتعلق الأمر بالسماع والإنصات، والإنشاد والتلاوة[3].

1- الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، ص 16.

2- المتلقي في القديم بين الرؤية الإسلامية والغربية: علي بخوش، مجلة قراءات ،ع1، وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة ، الجزائر، 2009، ص43.

3- ينظر: استقبال النص عند العرب: محمد المبارك، ص220.

إن مقولة القارئ كمكون أساسي في العملية الإبداعية، أثيرت منذ القديم إذ نجد أصداءها في التداول الشعري القديم في الإنشاد، فالشاعر وهو ينشد قصيدته يفترض قارئا إما أن يكون هو الممدوح أو المثقف الذي يحضر عملية الإنشاد والإلقاء، وفي تلك الأفعال التي يبدأ بها العلماء والنقاد والفقهاء في كتاباتهم مثل (أعلم ، فاقهم).[1]

يرى الجاحظ أنه " ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازي بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل من ذلك مقاما حتى يقسم أقدار الكلام عن أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"[2].

إن ما يلفت النظر في كلام الجاحظ، إدراكه لأهمية المتلقي في العملية الإبداعية، وأهمية السياق في عملية التلقي لهذه الأعمال، لما للسياق من ضرورة في تشكيل المعنى عند القارئ في تحقيق التجربة الجمالية، لذلك يوجه المتكلم إلى مراعاة متلقيه ومعرفة مقامه وأحواله.

ويقول في موضع آخر:" مدار الأمر على البيان والتبيين، وعلى الفهم والتفهم، وكلما كان اللسان أبين كان أحمد، وكلما أنه كلما كان القلب أشد استبانة كان أحمد، والمفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل".[3] يشير الجاحظ إلى علاقة القارئ بالنص، وأنها تقوم على الفهم، والتفسير، الذي يبدأ باللغة واللسان، فكلما كان اللسان أبلغ وأفصح كان الوصول إلى المعنى أفضل، والمعنى أو الفهم يأتي من التفكير والتأويل، وكلما كانت قدرة القارئ على التأويل أكبر كان ذلك أفضل، وقوله هذا يوحي بمكانة المتلقي عنده واهتمامه به جعل له دورا فاعلا في صناعة النصوص وتأويلها، وإنتاج معان جديدة لها.

1- عمود الشعر في ضوء نظرية التلقي: نايت على أمهالة، (ماجستير)، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، جامعة مولود معمري – تيزي وزو، 2012، ص2013، ص43.

2- البيان والتبيين: الجاحظ، تحقيق: درويس جويدي، المكتبة العصرية، ج3، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص138.

3- البيان والتبيين: الجاحظ، ج1، ص 11.

وقد أورد الجاحظ فيما أورده عن الصحيفة الهندية أن" مدار الأمر على إفهام كل قوم بقدر طاقاتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم".[1]

و يفرض الجاحظ "لبلاغة الفهم والإفهام اعتماد اللغة العربية الفصحى وسيلة للمشاركة ولغة الكلام، ذلك أن مدار البلاغة هو الفهم والإفهام، لكن ذلك لا يتأتى إلا بلغة العرب الفصحاء، وليس بآية وسيلة تعبيرية أخرى".[2]

ويذهب ابن قتيبة إلى أن الشاعر إنما ابتدأ بالمقدمة الطلالية "ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي إصغاء الأسماع إليه".[3]

وهو بذلك يقر بأن بناء القصيدة على هذه المقدمات مربوطة بأوضاع المتلقين، وهذه دلالة على حرص المتلقي على نجاح التجربة الشعرية واستمرارها من خلال المقومات الأساسية للقصيدة العربية.

نجد إلى جانب هؤلاء عبد القاهر الجرجاني الذي تكلم عن البلاغة والفصاحة وقضية إعجاز القران وفكرة النظم، منبها إلى الطبيعة الخصوصية للمتلقي أثناء تواصله مع المبدع، فهو يتواصل مع معانيه لأنها هي الأساس الذي ينهض عليه النص، ويقول في ذلك:" ليس النظم شيئا إلا توخي معاني النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه فيما بين معاني الكلم"[4] يرى المعنى هو الأساس عند المتلقي فهو يسعى إلى اكتشافه، ومن ثم تحديد دلالته، حيث يذم التعقيد وعدم الوضوح في الكلام اعتبارا للمتلقي.

1- البيان والتبيين: الجاحظ، ج1، ص 93.

2- مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ: ميشال عاصي، مؤسسة نوفل، ط2، بيروت،1981، ص33.

3- الشعر والشعراء: ابن قتيبة، تحقيق: مفيد قميحة وأحمد أمين الصناوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2009، ج1، ص75.

4- دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العالمية، بيروت – لبنان، ط1، 2001، ص73.

يدعو الجرجاني المتلقي إلى مراقبة نفسه عند قراءته الشعر، وتأمل ما يعروه من ارتياح واستحسان" لأنه أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكنّي، وأن تردها في الشيء تعلمها إياه، إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم نحو أن تنقلها من العقل إلى الإحساس".[1]

فالعناية بالمتلقي لا تقف عند حد إفهامه فحسب، بل يجعل تأدية هذا الإفهام من خلال سبكه في عبارة حسنة، تجمع إلى جانب الفهم والرضا.

والمتلقي يتعين عليه أن يكون هو الحكم في فضل الكلام وفصاحته، ويبين الجيد من الرديء، والفصيح من الساذج، وهو بهذا يتكون دوره المنوط به عند سماع أي إبداع.

ويقول الجرجاني عن المعنى والنشوة التي يجدها المتلقي عندما يصل إلى المعنى:

"ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، وكان موقعه في النفس أجلُّ وألطف، وكانت به أضنَّ وأشْغَف، ولذلك ضرب المثل بكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ".[2]

وتشير هذه العبارة إلى لذة الوصول إلى المعنى ومتعته، الذي لا يأتيك بسهولة بل يحتاج منك إلى أعمال فكرك، والنظر إلى جميع التأويلات والتفسيرات التي تتبادر إلى ذهنك لتحصل على المعنى، وهذا يتفق مع نظرية التلقي الحديثة القائلة بأن المعاني المتوقعة لا تثير شيئا في نفسه، أما المعاني التي تحتاج إلى جهد وتفكير وإطالة نظر فتكون غير متوقعة لدى القارئ، ما يجعل وقعها في نفسه أجلّ وأعظم وألطف، فتكون كمن وجد الماء البارد على الظمأ.

1 – أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: مصطفى شيخ مصطفى، ميسير عقاد، مؤسسة الرسالة ناشرون، لبنان، ط1، 2004، ص92.

2 – أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، ص 383- 384.

وفي ذلك أشار الباقلاني بقوله: "وهو أن الكلام يتبين فضله ورجحان فصاحته، بأن تذكر الكلمة في تضاعيف كلام، أو تقذف ما بين شعر، فتأخذها الأسماع، وتتشوق إليها النفوس، ويرى وجه رونقها باديا غامرًا سائر ما تقرن به، كالدرة التي ترى في سلك من خرز، وكالياقوتة في واسطة العقد"[1]

كما ركّز بعض النقاد العرب على وظيفة النص في المتلقي وأثرها منهم حازم القرطاجني، الذي يرى أن الوظيفة الشعرية عنده تتحقق" عندما يتجاوز الشعر عملية الإخبار إلى إحداث الإثارة، فيصبح خطابا يتميز بوظيفتين: الأولى نفعية تستهدف إقناعا تشكل ما سميناه بعدا تداوليا، والثانية جمالية تتأسس على المحاكاة بما يحصدها من وزن وقافية تشكل بعدا جماليا".[2]

أما الغاية الأولى فمرتبطة بالمقام أو السياق الخارجي للقراءة، التي لا تنفك تؤلف من النص الأدبي خطابا حجاجيا تداوليا يسعى من خلاله المبدع إلى إيصال معلومة، أو إقناع بفكرة، أما المتلقي فيسعى إلى اكتساب معرفة أو تعديل سلوك في ضوء الإقناع والمحاججة، ولا يتم ذلك إلا بشروط تسمى شروط إحراز المنفعة التي يضمنها في المقام الأول عمود الشعر خاصة بما ذكر في شرط المعنى ومقام الحال، وتمثل القراءة الاعتزالية أحسن ممثل للقراءة النفعية، حيث جعل أصحابها قراءة الشعر عونا على فهم ومعرفة علوم العرب وأحوالهم الاجتماعية والاقتصادية في الأزمنة الغابرة" يمثل إحراز المنفعة أهم غايات الشعر، حيث تكون فيه وظيفة إقناع أهم وظيفة فيه وينقسم الإقناع فيه إلى صنفين، تربوي وتثقيفي، ويمكن حصر الجانب التربوي فيما يهم أخلاق الإنسان، وسلوكه ويتعلق بالجانب التثقيفي لها من شأنه أن ينمي معارف المتلقي في الميادين المختلفة، حيث يعد العنصر الأول أي تحسين الأخلاق أهم الأهداف التي دفعت العرب إلى صناعة الشعر،فهي لما احتاجت إلى الغناء بمكارم الأخلاق، لتعزّ أنفسها إلى الكرم وتدل أبناءها على حسن الشيم. فالشاعر في الأساس ذو رسالة تربوية، والشعر مدرسة هدفها تحسين أخلاق الناس، لذا كان لزاما على المتلقين تكييف قراءاتهم

1- إعجاز القرآن: الباقلاني، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1995، ص42.

2- المتلقي في مناهج البلغاء وسراج الأدباء: قوراري تسعديت، دراسة من إنجاز الجاحظية، الجزائر، 2007، ص 21.

مع هذا المطلب الاجتماعي، ليتمثلوا في قراءاتهم الغاية النفعية من الخطاب الشعري باعتباره وسيلة لتحسين الأخلاق والشيم".[1]

أما الشق الثاني من الإقناع فهو متعلق بالجانب التثقيفي المعرفي، الذي يحويه الشعر العربي، فالشعر كما تؤكده المقولة التراثية ديوان العرب فيها أخبارهم وأيامهم، يعلم قارئه اللغة والتاريخ والسير، فالقول الشعري متضمن معرفة يسعى إلى تبليغها، لذا يسعى القارئ إلى استيعابها من أجل امتلاك موسوعة معرفية في الشعر أو في العلوم الأخرى، يقول حازم القرطاجني وهو يشير إلى هذه الخاصية في القارئ العربي:" لما كان أولى الأشياء بأن جعل دليلا على المعاني التي احتاج الناس إلى تفاهمها بحسب احتياجاتهم إلى معاونة بعضهم بعض على تحصيل المنافع وإزاحة المضار... وجب أن يكون المتكلم يبتغي إما إفادة المخاطب، أو الاستفادة منه، وإما أن يلقي إليه لفظا يدل المخاطب إما على تأدية شيء إلى المتكلم إليه بالفعل، أو تأدية معرفة بجميع أحواله أو بعضها بالقول، وإما أن يلقي إليه لفظا يدله على اقتضاء شيء منه إلى المتكلم بالفعل، أو اقتضاء معرفة بجميع أحواله أو بعضها بالقول".[2]

لهذا عدّ النقاد شرطي اللفظ واستقامته وشرف المعنى وصحته أساس العملية الإبداعية إذا ما ربطناها بالجانب التداولي منها، حيث لا يستطيع المرسل استيعاب الأثر الشعري أو تذوقه دون أن يضمن شرط سلامة اللفظ أو الصوت وشرط سلامة المعنى أو المضمون، لينتقل المتلقي بعد ذلك إلى مرحلة رد الفعل التي قسّم القرطاجني أنواعها بحسب تبادل المصالح، إما بجلب المنافع أو إزالة المضار. وفي كلا الحالتين يلعب عمود الشعر الدور الأبرز في مجال العملية الأدبية الشعرية بوصفه السنن والعرف الذي يحتكم إليه كلا الطرفين لإنجاح التواصل ومن ثم جلب المصالح.

1- في ماهية النص الشعري: محمد عبد العظيم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1994، ص179-180.

2- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ابن حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص 344.

تعدّ قراءة الجاحظ للشعر أحسن مثال لذلك:" إذ استمد منه تصوره للخطابة وبعض معلوماته عن الحيوان، بل إنه جاء بأشعار وشرحها لأن شرحها بعينه على استخراج ما فيها من معرفة علمية".[1]

على العكس القراءة الآيزرية التي فقدت الثقة في الأدب والشعر كعامل للحقيقة، أو مصدر للمعرفة، ظل القارئ العربي يؤمن بتأثير الشعر في السلوك وبقدرة الشعر على نقل الحقيقة والمعرفة، وهذا لما للعقد الاجتماعي الثقافي الذي ربط بين المبدع والمتلقي من تأثير على العملية الإبداعية كما يشير إلى ذلك القرطاجني، فالغاية الإفهامية عند المؤلف جعلت من الخطاب الشعري محكوما بغاية أخرى هي الفائدة، التي رسمت بذلك نوعا من القراءة الثقافية، والتي مثلت همزة وصل بين القراءة بوصفها متعة ولذة.

إن الوظيفة الجمالية لم تكن لتغيب عن ذهن القارئ العربي وهو يواجه النص الشعري المفعم بالمحسنات، والصور وكذا الموسيقى الداخلية التي تخلق لذة في الوزن وإطرابا للأذن، فركز الخطاب النقدي على هذه الوظيفة في تناوله لباب عمود الشعر حين عدّد الجانب الإيقاعي أو الوزن ركنا أساسا في العمود، بوجوب تخير لذيذ الوزن وجميل اللفظ، مع الاهتمام بالجانب الزخرفي من الاستعارات، لما للعنصر الموسيقي والزخرفي من أجذر في الذات العربية، وهذا على حساب الجانب المعرفي مثلا من الاستعارة، والذي كشفت عنه البلاغة العربية الجديدة، مما أنتج نسقا كثيرا ما انتصر للمتعة واللذة الشعرية بالعديد من العبارات التي تدل على الإمتاع والإثارة من الإطراب وهزّ النفوس، اللذة عند السماع والعذوبة، والانشراح والارتياح والأريحية.

لا يمكن للشعر أن يكون شعرا ما لم يقدم القيم التي يحويها تقديما جماليا مؤثرا، وإلا فقدَ خاصيته النوعية، فلا يكون الشاعر واعظا، ولهذا يلحّ حازم القرطاجني على ضرورة التركيز على الوسيط النوعي الذي يؤدي به الشاعر مهمته ويحقق به غاية الشاعر الجمالية، فقدرة الشعر على التأثير في المتلقي وإثارته جماليا مردهما حسب رأي القرطاجني، وارتكازه على عنصر المحاكاة التي تستند على:

1- إعادة تشكيل معطيات الواقع.

1- تاريخ النقد الأدبي عند العرب: إحسان عباس، دار الشروق، عمان، الأردن، ط2، 1993، ص 82.

2- الانزياح.

3- البعد العجائبي.[1]

يمثل البعد الجمالي من التلقي الأدبي ركيزة أساسية لوظيفة الأدب من حيث هو متعة. ويمثل الحس الجمالي لدى المتلقي أساس تشكل معايير الشعرية العربية، عبر مقولة الاعتدال.

تحدد الوظيفة المعرفية والجمالية عند العرب بعنصر مهم في البيان العربي هو الفهم، فقد عدّ النقاد العرب الفهم أساس الحكم النقدي في تناول الأعمال الشعرية إذا ما قيست بوظيفته، فأكدوا على ضرورة مراعاة شروط الفهم والإفهام في أي خطاب لغوي ترجى منه الفائدة، فالفهم الغاية الأسمى التي شهدها القارئ العربي من كل قراءة أدبية، لتحقيق الهدف من كل حوار وهو فهم الآخر أو إفهامه من اجل نقل التجربة أو معايشتها عبر وسيط اللغة.

يقول ابن طباطبا معلقا على هذه الخاصية الفريدة في القراءة العربية:" وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو وافٍ، وما مجّه فهو ناقص، والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله وكرهه لما ينفيه...، والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، والجائز المعروف المألوف، ويتشوق إليه، ويتجلى له، ويستوحش من الكلام الجائز، والخطأ الباطل، والمحال المجهول المنكر وينفر منه".[2]

لم يكتف ابن طباطبا بربط الفهم بالوظيفة المعرفية بل تعداها إلى علاقة الفهم بالوظيفة الجمالية والمتعة الأدبية في تلقي الأعمال الشعرية، حيث يقول:" والشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ويرد عليه من حسن ترتيبه واعتداله، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة وزن المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر، ثم قبول الفهم له، واشتماله عليه، وإنْ نَقَصَ جزءٌ من أجزائِهِ الَّتِي يكمُلُ بهَا – وَهِي اعتدالُ الوَزْنِ، وصوابُ المعْنى، وحُسْنُ الأَلْفَاظ – كَانَ إِنْكَار الفَهْم إِيَّاهُ على قدْر نُقْصان أَجزائِه... للأشعارِ الحَسَنَةِ على اختِلاَفِها مَواقِعُ لطيفَةٌ عِنْد الفَهْم لَا تُحدُّ كَيْفِيَّتُها

1- ينظر: المتلقي في مناهج البلغاء وسراج الأدباء: قوراري تسعديت، ص 24-30.

2- عيار الشعر: ابن طباطبا العلوي، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1972، ص 20.

كمواقعِ الطُّعُوم المركَّبَةِ الخَفِيَّةِ التَّركيبِ اللَّذيذةِ المذَاقِ، وكالأرَاييحِ الفَائحةِ المخْتَلِفةِ الطِّيبِ والنَّسيمِ... فَهِيَ تلائمهُ إذا ورَدَتْ عَلَيْهِ؛ أعْني: الأشعَارَ الحَسَنةَ للفَهْم، فيلتَذُّها، ويَقْبَلُها، ويرتشفُهَا كارِتشَافِ الصَّديان للبَارِدِ الزُّلاَل".[1]

إن نظرية التلقي بآلياتها الإجرائية " قد أعادت الاعتبار للقارئ والنص معا، لأن نصا لا يجد متلقيا منتجا له، نص محكوم عليه بالعقم في إنتاج المعنى لهذا تهدف جمالية التلقي إلى تحويل البعد القرائي من فعل استهلاكي إلى فعل منتج يخترق صمت الكتابة، ويتجول في خبايا النص، فيجعلنا نتخيل النص قلعة منيعة يخترق بوابتها القارئ، ليرسم معالمها وخرائطها عبر نظرته الجوالة، محددا مسافاتها الجمالية من خلال آفاق انتظاره التي قد تكيف، تعدل أو تخيب، وحيث تصبح القراءة مغامرة في دروب النص لاستكشاف تخوم المستحيل".[2]

هكذا نظر العلماء العرب القدامى إلى جمالية التلقي، وأشاروا إليه بمصطلحات تحمل في طياتها معاني الجمال والمتعة واللذة، " التي تحمل للمتلقي عندما يواجه النص الأدبي وما تحدثه اللغة وتشكيلاتها في نفسه من شعور بالعجب والاستغراب، والرغبة في الكشف عن المعاني المحتجبة في النص، وما يحصل له من التعب، وإعمال الفكر والجهد في الوصول إلى المعاني والتأويلات التي يحيل إليها النص، ومحاورتها والنظر فيها، حتى يصل إلى المعنى والتأويل الذي تطمئن إليه نفسه المتلقية".[3]

إن وصف إسهامات النقاد التراثيين في القراءة الأدبية هو من باب المقارنة فقط، بالنظر إلى أن القوم ليس لهم تصور فلسفي متكامل ومتشبع للمباحث الفكرية والجمالية المرتبطة بالأدب شعرا أو نثرا، على الرغم من ذلك فإن القارئ لإسهاماتهم ليكشف نزوعا قويا نحو الكلية والشمولية إلى حد الإغراق، بالنظر إلى نفورهم الشديد من التجزيئية أو الملمح التفكيكي للظاهرة الأدبية، لربطهم الدائم

1- عيار الشعر: ابن طباطبا العلوي، ص 20-21.

2- الآليات الإجرائية لنظرية التلقي الألمانية: صفية علية، مجلة علوم اللغة وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الوادي ص 33.

3 - المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي، مقارنة نصية في ضوء نظرة التلقي والتأويل: نوال مصطفى إبراهيم، دار جرير، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص19.

بين أركان الظاهرة من الباث (الشاعر) إلى النص (الشعر) وكذا المتلقي (الناقد) بتحديد الشروط التي ينبغي توفرها في كل عنصر من الثلاثة.

الفصل الأول: سلسلة التلقيات والتجارب القرائية عند النقاد قبل الآمدي والمعري

تمهيد

أولا: صورة البحتري في المدونة النقدية عند النقاد قبل الآمدي والمعري

1- منزلته الشعرية

2- قراءات القرن الثالث والرابع الهجري

ثانيا: صورة أبي تمام في المدونة النقدية عند النقاد قبل الآمدي والمعري

1- منزلته الشعرية

2- قراءات القرن الثالث والرابع الهجري

تمهيد

كان لزاما علينا ونحن نقارب/نفحص التلقي عند الآمدي والمعري أن نمرّ بذلك المشهد العام لمحددات عصر ما قبل فترة الناقدين، ففي تلك الفترة شهدت تأسيس أفق الانتظار الأول لنصوص البحتري وأبي تمام، فالتحول الحضاري الذي مرّ به العالم العرب في القرن العباسي قد ترك أثرا كبيرا، ليس في مجال السياسة والاقتصاد فحسب، بل إنه طال أنماط التلقي، وضروب القراءة التي كانت سائدة حتى تلك الفترة.

وبما أن فعل التلقي (حدث تاريخي) فإنه يظل محكوما بمجمل التحولات الحضارية، والانعطافات التاريخية التي تحدث في تلك اللحظة حيث تبرز هذه التحولات الحضارية، وذلك بفعل ما تحدثه من تغيير في بنية الوعي، والواقع معا، وبفعل ما تطرحه من أسئلة جديدة تتطلب إجابات جديدة أيضا.

فشكلت ردود المتلقين الأوائل لنصوص الطائيين تلقيا مهما وخاصا بوصفها التلقي الأول الذي دار حول شاعرية الطائيين، والذي يكسب أهمية من حيث أنه يمثل أول اختبار لقيمها المعرفية والجمالية، وأول إدراك مبدئي لطبيعتها وسماتها، فهو أول لقاء بين نصوص البحتري وأبي تمام ومتلقيها، وذلك بالمقارنة مع الأعمال التي سبق أن قرأها المتلقي وتمثلها في (أفق انتظاره). فالمتلقي في هذه الحالة يواجه النص وجها لوجه دون توسط لتلقيات، أو قراءات سابقة لتلقيه وقراءاته، فليس ثمة معنى، أو قيمة مقرّرة سلفا لهذا النص، فهو التلقي الأول الذي سيؤسس، ولأول مرة لنصوص الطائيين معنى وقيمة.

ولم تعد المعركة النقدية بعد أبي تمام صراعا بين القدماء والمحدثين، بل أصبحت موازنة بين المحدثين أنفسهم، فقد اضطر النقاد إلى التسليم بشعر المحدثين ليسايروا الذوق العام الذي حدثنا عنه ابن المعتز والصولي، ثم تلمسوا من بين هؤلاء المحدثين أكثرهم تطبيقا لتقاليد العربي ومسايرة للمعايير التي رأوه سائرا عليها فوجدوا ضالتهم في البحتري، ومن هنا نشأت المعركة النقدية الجديدة حول البحتري وأبي

تمام، ولم تكن في واقع الأمر بين شاعرين متفق المذهب، وإنما كانت بين شاعر" أعرابي الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل"[1] وشاعر آخر" لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم".[2] ولذلك كان من الصعب الاتفاق على تقديم أحدهما وذلك "لميل من فضل البحتري ونسبه إلى حلاوة اللفظ ووضع الكلام في مواضعه، وصحة العبارة وقرب المأتى وانكشاف المعاني... وميل من فضل أبا تمام ونسبه إلى غموض المعاني ودقتها وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج".[3]

تراوحت مواقف النقاد من شعر أبي تمام بين رفض لهذا الشعر لأنه خارج على طريقة العرب مخالف لها في الصياغة وبين تقبل له لأنه يصور اصدق تصوير حياة التأنق والزخرفة التي شاعت في العصر العباسي، وكلا الحكمين مجحف، فالأول يسلبه حريته في الإبداع والأخر ينتزع منه حقيقته المنبثقة من لغته الشعرية، وبين هذين الحكين تتوزع المواقف المختلفة التي صدرت عنها الأحكام المتعددة على شعر أبي تمام بين استحسان واستهجان وقد ومدح عند القدماء وعند جلّ المحدثين.

وهكذا نجد أنفسنا أمام تيارين مختلفين متباينين في النظرة نحو الشعر، وقد وجد أنصار كل تيار منهما في أحد الشاعرين النموذج الذي ينبغي على الشاعر أن يكون عليه.

وقد حدد الآمدي أتباع البحتري وأنصار مذهبه بأنهم" الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة".[4] كما حدد أنصار أبي تمام بأنهم" أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام"[5].

وترى الدكتورة هند حسين طه أن الخصومة قد اشتدت " وكان هذا بالضرورة موضع اختلاف بين النقاد في أيهما أحسن، الشعر القديم بقوته وجزالته ووضوحه وطبعه، أم الشعر الحديث الذي هو

1- الموازنة بين الطائيين: الآمدي، تحقيق، مج(1-2) أحمد صقر، و(مج3) عبد الله المحارب، مكتبة الخانجي، ط1، القاهرة، مصر، 1994، ج1، ص4.
2- الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص5.
3- الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص4.
4- الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص4.
5- الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص4.

في كثير من الأحيان غير ذلك. وكان اللغويون والنحويون في مقدمة المتعصبين للشعر القديم لأنه العنصر البارز في ثقافتهم، ولأنهم كانوا يأخذون اللغة عن فصحاء الأعراب، وقد يأخذونها من البادية، ولذلك كانوا لا يحفلون لشعر المحدثين، لبعده عن أذواقهم، ولذا رفضوا المولدين كافة سواء أكانوا من الفحول أو من عامة الشعراء".[1]

وقد قسم محمد مصطفى هدارة المتلقين القدماء لشعر الطائيين إلى فريقين مختلفين" فقد وجد فريقان يختلقان حول الشعر العربي، فريق يتشبث بالماضي بكل ما له من قوة، ويحارب التطور الجديد، ويتمثل هذا الفريق في رواة الشعر وعلمائه. والفريق الآخر ينزع إلى التجديد ليتكيف مع الحياة الجديدة، ويتمثل في بعض الشعراء الذين كانت عندهم الشجاعة الكافية للثورة على القديم، والاصطدام بالرواة وهم الفئة المهيمنة إذ ذاك على أذواق الناس وفهمهم لطبيعة الشعر".[2]

نشأ الشعراء العباسيون في بيئة مغايرة ، دفعهم للتساؤل، بعمق عن جدوى النظم على طريقة الأولين. فالشعر ابن بيئته، وإذا أراد الشاعر العباسي الذهاب إلى محبوبته، فهو لا يركب الناقة، ولا يسأل الطلل عنها، كما أن الأغراض الشعرية القديمة لا تعبر عن كافة وجوه الحياة الحضرية المدنية التي يعيشها. وبذلك صارت الحاجة ملحة للتغيير، وللتعبير عن التجربة الصادقة التي يعيشها.

إن الانتقال من نمط تلق لآخر لا يحدث اعتباطا أو دفعة واحدة بل عادة ما يكون الانتقال نتيجة حتمية لمنعطف تاريخي يمرّ به مجتمع من المجتمعات، فيترك وراءه أثرا كبيرا في أنماط التلقي كما في نواحي الحياة المختلفة، ولهذا فإن تحديد الأفق الثقافي والمناخ التاريخي لكل نمط من أنماط التلقي مطلب ضروري للوقوف على خصوصية كل نمط من تلك الأنماط فـ" تحديد زمام القراءة ومكانها واللحظة الحضارية التي تمت فيها من الأهمية بمكان، ذلك أن المعطيات هي التي تحدد فعل القراءة. ودوافعها وغاياتها والكيفية التي تمت بها. إنها المعطيات التي تتحكم في القراءة، فتحمل القارئ على

1- النظرية النقدية عند العرب: هند حسين طه، وزارة الثقافة والإعلام العراقي، بغداد، 1981، ص 201 .
2- مشكلة السرقات في النقد العربي: مصطفى هدارة، المكتب الإسلامي، بيروت، ط3، 1981، ص237.

قراءة أمور معينة وإعطاء الأهمية لجانب من جوانب المقروء. والتقليل من أهمية الجوانب الأخرى، على إبراز شيء وإهمال شيء آخر".[1]

وبقدر ما كان التلقي يقرأ النصوص الطائية وذاكرته مستثارة بالأعمال السابقة التي شكلت أفقه، فإنه من جهة أخرى كان يمهّد لسلسلة التلقيات المتعاقبة التي ستنكب على قراءة شاعرية الطائيين شرحا وتفسيرا وتأويلا، وهذا ما سيكون له الأثر الكبير في تدعيم هذا التلقي وإغنائه، أو تجاوزه وتحطيمه أو تصحيحه وتعديله.

1- نحن والتراث، قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي: محمد عابد الجابري، دار الطبيعة، بيروت، 1972، ص62.

أولا: صورة البحتري في المدونة النقدية عند النقاد قبل الآمدي والمعري:

1- مـــنزلته الشعرية:

أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحي بن عبيد بن شملال بن جابر بن سلمة بن مسهر بن الحارث بن خيثم بن أب حارثة بن جدي بن تدول بن بحتر بن عتود بن عنين بن سلامان بن ثعل بن عمرو بن الغوث بن جلهمة، وهو طيء بن ادد بن زيدان بن كهلان بن سبأ بن يشجب بن يعرب بن قحطان، الطائي البحتري الشاعر المشهور، ولد بمنبج، وقيل بزردفنة وهي قرية من قراها، ونشأ وتخرج بها، ثم خرج إلى العراق ومدح جماعة من الخلفاء أولهم المتوكل على الله، وخلقاً كثيراً من الأكابر والرؤساء، وأقام ببغداد دهراً طويلاً ثم عاد إلى الشام، وله أشعار كثيرة ذكر قيها حلب وضواحيها، وكان يتغزل بها ، وقد روى عنه أشياء من شعره أبو العباس المبرد ومحمد بن خلف بن المرزبان والقاضي أبو عبد الله المحاملي ومحمد بن أحمد الحكيمي وأبو بكر الصولي وغيرهم.[1]

ولد البحتري في بيئة ساعدته لأن يكون شاعرا موهوبا، من حيث جمالها الحسن ومن حيث امتلاؤها بالقبائل العربية وأهمها (طي) التي ينتمي إليها الشاعر، وقد تتلمذ على أبي تمام الذي وجهه وأعانه على نظم الشعر وسهل له وجوه اقتضابه.

وعمل على اشتهاره بين الناس، فشهد له أبو تمام بإمارة الشعر، حيث قال:" أنت والله يا بني أمير الشعر بعدي".[2]

والبحتري شاعر مطبوع ذهب في أكثر أشعاره مذهب القدماء الذين" حددوا في المعاني وحافظوا في الألفاظ والأساليب وعبقرية البحتري في شعره، تأتي من فطرته الموسيقية".[3]

وهذا ما جعله الشاعر الرسمي للدولة العباسية لفترات طويلة

1- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: ابن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ج6، ص 21.

2- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: ابن خلكان، ص 24 .

3- الفن ومذاهبه في الشعر العربي: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، د.ت، ص75.

عدّه الدارسون والنقاد أحد ثلاثة من أشعر أبناء عصرهم. "وهذا لأنه شاعر ذو إيقاع فريد، متوهج لقيمة الكلمة، وشموخ الموسيقى، وعظمة التصوير، وانصهارها جميعا في بوتقة خضراء واحدة هي شعر البحتري".[1]

يرى النقاد أن البحتري اشتهر إلا بعد اتصاله بأبي تمام الذي أدرك ما يقاسيه شاعرنا من بؤس وفاقة مع ما يمتاز به من تمكن من أدوات الشعر، فوجهه ودربه وأوصى به إلى معرة النعمان حتى علا شأنه فصارت له المنزلة العالية والحظوة الكبيرة لدى خلفاء الدولة العباسية، يقول البحتري : أول أمري في الشعر ونباهتي فيه أني صرت إلى أبي تمام وهو بحمص، فعرضت عليه شعري، وكان يجلس فلا يبقى شاعر إلا قصده وعرض عليه شعره، فلما سمع شعري أقبل علي وترك سائر الناس، فلما تفرقوا قال لي: أنت أشعر من أنشدني، فكيف حالك فشكوت خلة، فكتب إلى أهل معرة النعمان، وشهد لي بالحذق وشفع لي إليهم وقال لي: امتدحهم، فصرت إليهم فأكرموني بكتابه ووظفوا لي أربعة آلاف درهم، فكانت أول مال أصبته".[2]

ويمكن القول أن شعره مرّ بثلاثة أطوار هي:

1- **الطور الأول**: وهو أول طور في نشأته الأدبية وأكثره في (منبج)، وفيه تجوّل في بعض المدن السورية كحمص وحلب، وفي حمص التقى بأبي تمام حيث عرض عليه شعره، ويذهب بعض الكتاب إلى أنه لا يوجد بين أيدينا شعر يصور هذه المرحلة، إلا ما علم من أنه كان يمدح أصحاب البصل والباذنجان.

أما هو فيخبرنا عن أول شعر قاله إذ يقول:" كنت أتعشّق غلاما من أهل منبج يقال له شقران، واتفق لي سفر، فخرجت معه، وأطلت الغيبة، ثم عدت وقد التحى، فقلت فيه، وكان أول شعر قلته

نبتت لحية شقرا ن شقيق النفس بعدي
حلقت كيف اتته قبل ان ينجز وعدي

1- البحتري بين ناقديه قديما وحديثا: صالح حسن اليظي، ص 71.

2- أخبار أبي تمام: الصولي، تحقيق: خليل محمود عساكر، ومحمد عبده عزام، المكتب التجاري للطباعة، بيروت، (د.ط)، ص 2.

2- **الطور الثاني**: طور العراق، فقد انتقل إليه وذاع صيته بفضل لقائه بأبي تمام، وقد اتصل بالخلفاء والوزراء وكبار المسؤولين فمدحهم ونال أعطياتهم، وقد خلا له الجو لموت أبي تمام، فصار شاعر الخلفاء فقربوه، وفي هذا الطور جاءت شاعريته وبلغت الغاية فنظم أشعاره، ثم عاد بعد مقتل المتوكل إلى بلدته (منبج) وفي هذه الفترة أدى فريضة الحج، ولكنه ما لبث أن رجع إلى العراق وعاد إلى سالف عهده مع الخلفاء حيث بقى إلى آخر حكم المعتمد، ارتحل بعدها إلى منبج على أمل العودة إلى العراق والتي لم تتحقق.

3- **الطور الثالث**: يبدأ من سنة 279هـ عند عودته النهائية إلى ارض وطنه حيث أقام حتى أدركته الوفاة. وقد ذكرت بعض كتب الأدب أنه بعد عودته إلى وطنه اتصل بالطولونيين ومدحهم، ولكن أكثر أشعار هذه الفترة الأخيرة مجهولة، ويعلل الدكتور صالح الأشتر سبب ذلك قائلا:" سبب جهلها لنا إما أن أخبار هذه الفترة لم تصل إلى دمشق أو هي لم تصل العراق". ويضيف قائلا:" لعل الصولي – إذا قدرنا علمه بها – لم يكن قادرا على إذاعتها فدمشق آنذاك مزورة عن العراق، والطولونيون فيها دعاة استقلال وانفصال عن الخلافة المركزية، وكل تمجيد لخمارويه هو في حقيقته دعم لهذه الميول الانفصالية التي ينكرها العباسيون ويخوضون الحروب من أجلها، والمعتضد كان قبل الخلافة يقود الجيش العباسي على خمارويه وأبيه، ويرد الطولونيين عن الشام، يقول الاشتر: هذا فيما نحسب هو سر بقاء هذه المرحلة الأخيرة من حياة البحتري مجهولة كل الجهل".[1]

هذه المراحل الثلاث التي مرّ بها شعر البحتري، والمرحلة الثانية بلا شك هي التي فاقت المرحلتين الأولى والثالثة من حيث كثرة الشعر وجودته.

1- أخبار البحتري: الصولي، تحقيق: صالح الأشتر، دار الفكر، دمشق، 1964، ص 12.

والبحتري لا يجهل قيمة شعره العالية ولذا فهو يفتخر به وبأصالته وما اجتمع له من التعلق والتجربة في فنه الحر الذي خلا من تكلف حدود المنطق فهو لم يسأل عن الشيء ما نوعه وما سببه كأهل المنطق[1] يقول:

كلفتمونا حدود منطقكم والشعر يغني عن صدقه كذبه

ولم يكن ذو القروح يلهج بالـ ـمنطق ما نوعه وما سببه

يشمل شعر أبو عبادة ألوانا من البديع كالطباق والجناس، ولكنه لم يبلغ فيها مبلغ أستاذه أبي تمام الذي غالى في هذه الصناعة وأسرف حتى صار كثير مما أتى به من المعاني لا يعرف ولا يعام غرضه فيها إلا مع الكد والفكر وطول التأمل كما يقول الآمدي.[2]

أما إذا رصدنا حياته فقد كانت حياة ممزوجة بين البداوة والحضارة، فكانت النشأة نشأة بدوية، فولد في (منبج) وعاش في باديتها، وبقي يحنّ إليها ويتردد إليها ، طيلة أيام حياته، وفيها كان يختلف إلى أعراب طي من البادية، فيأخذ منهم الفصيح ويرتشف معهم أفاويق البلاغة، وهذه الحياة البدوية ظهرت بشكل واضح في ميله إلى الطبع والغنائية، والابتعاد عن الصنعة والتكلف.

أما الجانب الآخر من حياة البحتري فيتمثل في حياة الترف واللهو التي عاشها عن طريق اتصاله بالخلفاء، وعلية القوم وحياته في القصور، فقد قضى أكثر من نصف قرن في رحاب سبعة من الخلفاء العباسيين هم المتوكل والمستنصر والمستعين والمعتز، والمهدي والمعتمد والمعتضد، وهذا جعله شاعر الخلافة بلا منازع، وكان هو الأخر له أثره البعيد في شعره،" ومن ثم عاش في القلب من التيارات الحضارية والفكرية والاجتماعية، والفنية والأدبية لذلك العصر".[3] فأثرت الحضارة في شعره، فمال إلى الزخرف اللفظي والشغف ببهاء الألوان في تصويره لصور العمران (القصور والبرك، والحدائق والألوان...).

1- تاريخ الأدب العربي: برو كلمان، ترجمة: عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، ط5، 1983، ص44.

2- ينظر: الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 139.

3- البحتري بين ناقديه قديما وحديثا: صالح حسن اليظي، ص 6.

إلا أن هذا التأثر بالحضارة بقي تأثرا بالصبغة الخارجية فقط، أما ما كان " من معان وإبداع شعري فقد ظل بدويا"[1]، وهذا ما يكاد ينعقد عليه إجماع النقاد من أن البحتري بقي في عباءة البداوة بالرغم من إقامته بين زخارف الحضارة العباسية وقصورها ورياضها.

ويرى الآمدي في بداوة البحتري أنه" أعرابي الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل ما فارق عمود الشعر المعروف".[2]

ويلحظ المتأمل في بعض شعر البحتري الذي يصف فيه بعض ما شهده من إبداع الحضارة الجديدة التي لم يشهدها أسلافه من الشعراء أن جِدة الموضوع لم تولد لديه جِدة جذرية في طبيعة الأسلوب والصورة كوصف البركة أو موكب المتوكل أو القصور والرياض.

عمد أبو عبادة إلى استخدام الأوجه البلاغية المختلفة من جناس وطباق وتصوير وخلافها، فيوظفها توظيفا بسيطا بعيدا عن تعقيدات المنطق والفلسفة والأفكار العقلية التي كان يلجأ إليها أبو تمام، فهو لا يعنى بتنسيق أفكاره وترتيب معانيه ترتيبا دقيقا.[3]

لم يزل البحتري يتقيد بعمود القصيدة العربية، ويلتزم آراء النقاد ويقتفي أثرهم. وعمود القصيدة هو مذهب الأوائل، جمعه المرزوقي في مقدمة شرح ديوان الحماسة، وكانت مهمة عمود الشعر العربي كما تصورها المرزوقي محاولة" ليميز تليد الصنعة من الطريف وقديم نظام القريض من الحديث، ولتعرف مواطئ إقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسم إقدام المزيفين على ما زيفوه، ويُعلم أيضا فرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضيلة الآتي السمع على الأبي الصعب".[4]

1- ينظر: الصورة الفنية في شعر الطائيين، بين الحس والانفعال: صبحي وحيد كبابة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص208.

2- الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص4.

3- ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي: شوقي ضيف، ص 191.

4-شرح ديوان الحماسة: المرزوقي، تحقيق: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1991، ج1، ص 8-9.

وجعلها في كتابه سبعة أبواب وهي" 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 والتئامهما على تخيّر من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما".[1]

وما يلاحظ على هذه الأبواب التي جمعها المرزوقي تحديدا "رصدها منذ بداية التأليف في النقد العربي، وهي نتيجة لما استنبطه النقاد العرب من مفاهيم وتصورات نقدية استقرأوها من الشعر العربي منذ الجاهلية حتى عصورهم التي سجلوا فيها ملاحظاتهم التي اجتمعت في أبواب عمود الشعر".[2]

كان أبو عبادة معالجا لمذهب فني متكامل في اللفظ والمعنى والبديع والتصوير والموسيقى، واستطاع به أن يتمثل الرؤى الجمالية الصادقة لفنه وأدواته، وهذا هو سرّ تميزه عن سائر شعراء عصره، فقد" أدرك بذوقه وفكره تلك الحقائق جميعا، ومن ثم تحققت لديه العناصر المؤاتية لمجال فنه، ذاد عنه كل ما يتنافر معه ويشذّ عنه، واستطاع من خلال طبع مصقول ومتمرس أن يطوع أدوات فنه تطويعا مرّ بها من دائرة الموهوب المطبوع لا المكتسب المصنوع".[3]

فأورده ابن خلكان في كتابه بأنه في مرتبة "سلاسل الذهب وفي الطبقة العليا".[4]

كما كان لنشأته البدوية في مقتبل العمر بمسقط رأسه (منبج) والتي كان لها أعظم الأثر في صقل موهبته، لأنها المتلقي الأول لعلومه، فأخذ منها صحة الرواية الشعرية، وصفاء اللغة وملكة البلاغة، والذي جاء نتيجة مخالطته للبدو الضاربين على مشارف (منبج) وأعراب طيء الضاربين على ضفاف الفرات.

1- شرح ديوان الحماسة: المرزوقي، ج1، ص 9.
2- عمود الشعر العربي النشأة والتأسيس: محمد بن مريسي الحارثي، نادي مكة الثقافي الأدبي، ط1، 1996، ص 40-41.
3- البحتري بين ناقديه قديما وحديثا: صالح حسن اليظي، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1982، ص 73.
4- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: ابن خلكان: ج5 ص 76.

عني الشاعر البحتري كثيرا بحَوْك شعره وتنزيهه عن كل نقيصة لدى نقاد الشعر، فانتمى الشاعر إلى "مدرسة أولئك الشعراء الذين وصفهم النقاد الأوائل بأنهم ينحتون من صخر، أو كما وصفهم الأصمعي بأنهم عبيد الشعر"[1] أمثال أوس بن حجر وزهير والحطيئة..

عمل على إحياء الشعر العربي القديم وإعادة متانته، وجزالة ألفاظه وصوره، فالتقليد يأخذ بتلابيبه في مجاراة هذه النماذج، لكي يصل إلى مصاف أصحابها، حيث "سار في أكثر شعره على طريقة القدماء في افتتاح القصائد بالغزل والنسيب ليتخلص منهما إلى الغرض المقصود، ويظهر هذا في قصائد المدح أكثر من غيرها، وقد كان شعره في آخر العصر العباسي أشبه بالمطالع في القصيدة، حيث تكاملت له معاني الحسن من قوة الصياغة ووضوح الغرض، وجمال الجرس، وخفة النطق، ونصاعة البيان وروعة الموسيقى".[2]

ولو بحثنا عن أسباب هذه الشاعرية التي اتصف بها شاعرنا لوجدناها تكمن فيما اتفق عليها الكتاب منها:

1- انحداره من أصل عربي خالص فأعمامه وأخواله من العرب الخلص.
2- شبابه وترعره في بيئة شعرية ألهمته الطبيعة ومشاهدها الخلابة كما جمع في نشأته بين مزايا البداوة والحضارة وخالط البدو الضاربين على مشارب منيج وأعراب طي الضاربين على ضفاف الفرات فأخذ وتلقن العربية من معينها الصافي.
3- يضاف إلى هذا أنه تلميذ أبي تمام فقد استفاد منه ودرج على منواله في الأساليب الواضحة والمعاني التي لم يسبق إليها وابتعد عن أساليبه المعقدة الغامضة.
4- ابتعاده عن الفلسفة وعدم السير على مذهب أهل الحضر، فبعد شعره عن الفلسفة والتعقيد وخلا منهما فجاء حسن الديباجة مصقول اللفظ سلس الأسلوب.

1- البيان والتبيين: الجاحظ، ج2 ص 13.

2- البحتري وشعره في الوصف: عبد الله سليمان العقل، (رسالة ماجستير)، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، مصر، 1984، ص 44.

5- انفساح المجالات له واتساعها بعد وفاة أبي تمام وعدم وجود منافس له قرابة خمسين عاما.

6- وجود سوقا نافقة لشعره كمجالس الخلفاء والأمراء والوزراء الذين يكرمونه ويجزلون له العطايا والهبات.

7- أنه رزق سلامة الطبع وصفاء النفس ودقة الحس والموهبة الفطرية التي نالت إعجاب معاصريه ومن أتى بعدهم مما جعلهم يقرون له بالمكانة اللائقة والمنزلة الرفيعة بين شعراء العربية ولقد صدق من قال:" لأبي تمام والبحتري من المحاسن ما لو قيس بأكثر شعر الأوائل ما وجد مثله.

وقد شهد له نقاد عصره دون تصنع أو مواربة لما رأوا في شعره من صفات نال بها مرتبة من التفرد والاستحسان عن سائر شعراء عصره، بالرغم من وجود كوكبة من أخْيَر شعراء العربية، اجتمعوا في فترة زمنية واحدة شهدت لها أصداء كبيرة في كتب النقد والبيان، دارت حولها معارك نقدية كبرى تصدى لها عدد من أعمدة نقاد العربية على مر التاريخ،" وان اختلفت الآراء حول قيمة ما لكل من أبي تمام وأبي عبادة وأبي الطيب في مضمار الحكمة والصياغة البديعية، فإنه لا يجوز أن تكون الشاعرية المرهفة، تحققها لدى البحتري موضع خلاف، خاصة بعد أن حسم القضية واحد من فرسان الحلبة الثلاثة، وأعني أبا الطيب المتنبي بقولته المشهورة" أنا وأبو تمام حكيما، والشاعر البحتري".[1]

تميزت المحاولات النقدية في القرن الثالث كما يراها حسين الحاج حسن، بأنها" مازالت يشوبها مسحة من التأثرية والفردية، فهي وان أخذت تتدرج نحو المنهجية إلا أنه تدرج بطيء لم يئن الأوان لنضجه واكتماله، فأغلب ما وجدناه عند النقاد أحكاما ذاتية تتأثر بالمواقف الشخصية التي كان للعصبية والفردية والمزاجية نصيب كبير".[2]

1 – البحتري بين ناقديه قديما وحديثا: صالح حسن اليظي، ص 72 ،73 .

2 – النقد الأدبي في آثار أعلامه: حسن حسين الحاج، المؤسسة الجماعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص 148.

وإذا وصلنا إلى دارة البحتري وجدنا أكثرهم صلة بأستاذه أبي تمام لكننا وجدنا أيضا تفاوتا بين مذهب الأستاذ ومذهب التلميذ.

وقد خصّ البحتري كغيره من الشعراء بمؤلفات تقوم على تتبع شعره وما تضمنته من معان اقتبسها ممن سبقه من الشعراء ووظفها توظيفا يخدم فكره القائم في القصيدة، وفي ذلك نجد كتاب (سرقات البحتري من أبي تمام) لابن طيفور (ت 280 هـ) وكذلك نجد كتاب (سرقات البحتري) لبشر بن يحي النصيبي، وكتاب أخبار أبي تمام لأبي بكر الصولي الذي ساق من خلاله عددا كبيرا من الشواهد لاقتباس البحتري بعض معاني أبي تمام التي حفل بها شعره.

2- قراءات القرن الثالث والرابع الهجري:

القرن الثالث:

شهد النقد في القرن الثالث الهجري نهضة شاملة في الحياة الفكرية من علمية وأدبية، كما شهد طوائف من العلماء ينصرفون للعلوم والفنون. فعلماء الدين يبحثون في أصول الدين والتشريع كعلوم القرآن والحديث والفقه، وعلماء الكلام يجادلون في العقائد، وعلماء اللغة يجدّون في جمعها ويضعون نحوها وعروضها وشعرها بناء على ما جمعوه، والإخباريون والنسابون يدونون في كتب شعر الشعراء وأخبارهم، والمترجمون ينقلون إلى العربية عن اليونانية والفارسية والهندية معظم ما كان معروفا عن الأمم القديمة المتحضرة من فلسفة وعلوم وآداب.

وهذه النهضة العلمية الفكرية التي نمت وتطورت في القرن الثالث الهجري والتي أفاد منها علماؤه وأدباؤه وأضافوا إليها الكثير من جهودهم العلمية، ازدادت قوة وحيوية، واتساعا وانفتاحا، وأثرت إلى حد كبير في كل شأن من شؤون الحياة العربية العامة، ومن ذلك الشعر والنقد الأدبي.

محمد بن سلام الجمحي وثعلب:

الجمحي (230هـ)، هو أبو عبد الله محمد بن سلاّم بن عبيد الله بن سالم الجمحىّ البصرىّ، مولى قُدامة بن مظعون الجمحىّ بالولاء، ولد بالبصرة سنة 139 هجرية، 756 ميلادية، وتوفى في بغداد سنة 232 هجرية،847 ميلادية. نشأ في البصرة بيئة علماء العربية الأوائل وفحولها، والتقى كثيراً من علماء اللغة والنحو ورواة الأدب والأخبار الثقات، وسمع من شيوخ العلم والحديث والأدب وروى عنهم، فحدّث عن حماد بن سلمة، ومبارك بن فَضَالة، وزائدة بن أبى الرُّقاد، وأبى عَوَانة، والأصمعى، وأبى عبيدة...

وقد اشتهر بسعة علمه وصدق روايته، وممن روى عنه من الثقات: أحمد بن يحى ثعلب، وأبو حاتم السجستانى، وأبو الفضل الرياشى، والمازنى، والزيادىّ، وأحمد بن حنبل، وابنه عبد الله بن أحمد، وأبو خليفة الجمحى. وقد ذكر صاحب الفهرست أن لابن سلاّم إلى جانب " كتاب طبقات فحول الشعراء " ثلاثة كتب أخرى هي: الفاصل في مُلَح الأخبار والأشعار، وبيوتات العرب ، والحلاب وأجر الخيل، وأضاف ياقوت كتاباً رابعاً هو: غريب القرآن.[1]

سمع كثيرا من شيوخ العلم والحديث والأدب، وأحصى محمود محمد شاكر أسماء شيوخه في كتاب الطبقات فكانت عدتهم تسعة وسبعين شيخا.

واحد من كبار نقد الشعر ولد سنة 150 هـ بالبصرة وتوفي سنة 230 هـ، ببغداد.

تميز ابن سلام عن علماء جيله بأنه أول من قام بينهم بمحاولة جادة تمثلت في جمع شتات آراء سابقيه ومعاصريه في النقد العربي وتنظيمها تنظيما علميا في كتاب طبقات الشعراء.

1 – ينظر: الفهرست: ابن النديم، دار المعرفة، بيروت 1978، ص 165.

ثعلب : أبو العباس

ثعلب (أبو عباس أحمد بن يحيى ثعلب(200-291) (816-904م) هو أبو العباس أحمد بن يحيى بن زيد بن سيار، البغدادي النحوي، الشيباني مولى مَعْن بن زائدة، المعروف بثعلب، شيخ العربية وإمام الكوفيين في النحو واللغة والحديث.كان راوية للشعر، ومحدّثاً مشهوراً بالحفظ وصدق اللهجة والمعرفة بالغريب ورواية الشعر القديم.

وكان يقول:" مات الكرخي معروف سنة مئتين وفيها ولدت، وطلبت العربية سنة ست عشرة ومئتين، وابتدأت بالنظر في (حدود) الفرّاء ولي ثمان عشرة سنة، وبلغت خمسا وعشرين سنة، وما بقي للفرّاء عليّ مسألة إلا وأنا أحفظها وأضبط موضعها من الكتاب، ولم يبق من كتاب الفراء في هذا الوقت إلا قد حفظته. وتوفي ليلة السبت لثلاث عشرة بقيت من جمادى الآخرة إحدى وتسعين ومئتين".[1]

وقد ذكر ابن النديم كتبا كثيرة له منها: " كتاب المصون في النحو، كتاب ما تلحن فيه العامة، وكتاب القراءات، وكتاب معاني الشعر، وكتاب الفصيح، ولأبي العباس مجالسات أملاها على أصحابه في مجالسه تحتوي على قطعة من النحو واللغة ومعاني القران والشعر... وعمل أبو العباس قطعة من أشعار الفحول وغيرهم منها: الأعشى والنابغة، وطفيل والطرماح، وغير ذلك من كتبه المطبوعة: الفصيح ومجالس ثعلب وشرح ديوان زهير".[2]

ولد في السنة المائتين في السنة الثانية من خلافة المأمون، وبدأ بالنظر في العربية والشعر واللغة و هو في سنه ست عشر، و حفظ كتب الفراء كلّها حتى لم يشّذّ عنه حرف منها، وله خمس و عشرون سنة، و كان يعنى بالنحو أكثر من عنايته بغيره، فلما أتقنه أكب على الشعر و المعاني و الغريب.

1- ينظر: الفهرست: ابن النديم، ص74.

2- ينظر: الفهرست: ابن النديم، ص74.

ما يلاحظ على هذين الناقدين من خلال تراثهما النقدي أنهما ينتهجان منهج الإخلاص للموروث القديم، ويغضان من الشعر المحدث، وعدم الخوض فيه، لأنهم "لم يجدوا في شعر المحدثين منذ عهد بشار أئمة كأئمتهم ورواة كرواتهم".[1]

فنجد ابن سلام لم يدرج أحدا من شعراء عصره منتهيا بفكرة الطبقات إلى أواخر العصر الأموي.

بينما نجد أبا العباس ثعلب الذي كان عالما في اللغة والأدب، لكنه لا يملك الأدوات التي تبصره بنقد شعر المحدثين.

ونجد في موقف آخر معلقا على قصيدة أبي عبادة التي يرثي بها المتوكل فيقول:" ما قيلت هاشمية أحسن منها، وقد صرّح فيها تصريحَ مَنْ أذهلته المصائبُ عن تخوّف العواقب".[2]

ويعلق على أبيات يمدح البحتري الحسن بن وهب في قوله:

وإذا دجت أقلامه ثم انتحت برقت مصابيح الدجى في كتبه

فاللفظ يقرب فهمه من بعده ... منا، ويبعد نيله في قربه

حكم سحائبها خلال بنانه هطالة، وقليبها في قلبه

كالروض مؤتلفاً بحمرة نوره وبياض زهرته وخضرة عشبه

وكأنها والسمع معقود بها وجه الحبيب بدا لعين محبه

بقوله: "يعني أبا العباس ثعلب:(لو سمع الأوائل هذا الشعر لما فضلوا عليه شعراً)"[3] فكانت القصيدة من "أساس الشعر وأرقه وأصفاه وجها وأكثره اشتمالا على الزينات الخفيفة التي تبهج

1- أخبار أبي تمام: الصولي،ص 14.

2- زهر الآداب وثمر الألباب: ابراهيم بن علي الحصري القيرواني، تحقيق: زكي مبارك، و محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط4،ص 195.

3- أخبار البحتري: الصولي، ص 170 + العمدة: لابن رشيق، باب الإحالة والتغيير.

الخاطر ولا تثقل على النفس لان البحتري وشاها بلمساته الفنية التي عرفت عنه، وفاق فيها كثيرا من شعراء العربية".[1]

فثعلب لم يجعل البحتري شاعرا فقط بل جعله عالما وناقدا وأديبا.

لكننا نجد البحتري خالف ثعلبا وحمل على نقده، وقال قولته المعروفة:" إن سلمنا لثعلب بالعلم بإعراب الشعر وغريبه إذ هو أعلم الناس بذلك، فأنا له بنقد الشعر وتمييزه، فهو ليس ناقدا للشعر و لا مميز له، وإنما يعرف نقد الشعر من دفع إلى مضايقه".[2]

– المبرد:

المبرد هو أبو العباس محمد بن يزيد بن عبد الأكبر الثمالي[3] الازدي، إمام النحاة ببغداد في زمنه، وأحج أئمة البلاغة والأدب والأخبار" وكان أعلم الناس بمذاهب البصريين في النحو ومقاييسه".[4]

ولد بالبصرة عام 510هـ، وطلب العلم صغيرا، وأخذ عن أعلام البصرة النحو واللغة، قال عنه الذهبي:" كان مليح الصورة، فصيحا، مفوهاً، إخباريا، علاّمة، ثقة".[5]

نجد المبرد يتميز عن غيره بأنه يعتمد الشعر المحدث أصلا في تدريس طلابه، وينفرد بالاختيار" فهو لم يكتف بإيراد نماذج منه في كتبه العامة كالكامل والفاضل، وإنما خصص كتاب (الروضة) لأشعار المحدثين".[6]

1- الشعر والشعراء في العصر العباسي: مصطفى الشعكة، دار العلم للملايين، بيروت، 1986، ص 704.
2- النقد الأدبي في آثار أعلامه: الحاج حسن حسين، ص 147.
3- ثمالة، بطن من الازد، إليهم ينسب المبرد.
4- طبقات النحويين واللغويين: أبو بكر الزبيدي، دار المعارف، مصر، ط2، 1973، ص101-110.
5- العبر في ديوان من عبر: الذهبي، تحقيق: صلاح الدين المنجد، وزارة الإعلام، الكويت، ط2، 1984، ج2، ص 81.
6- تاريخ النقد الأدبي عند العرب: إحسان عباس، ص 78.

وكان يهدف من خلال تلك الاختيارات إلى تنمية الذائقة الأدبية عند طبقة المتعلمين، بما يلبي حاجة العصر، فيقول في الكامل:"هذه أشعار اخترناها من أشعار المولدين حكيمة مستحسنة. يحتاج إليها للتمثل، لأنها أشكل بالدهر، ويستعار من ألفاظها في المخاطبات والكتب".[1]

كانت له نظرة خاصة في البحتري نجدها من خلال ما أورده الآمدي في الموازنة. قال :" ما علمناه دون له كبير شيء، وهذه كتبه وأماليه وإنشاداته تدل على ذلك، وكان يفضل البحتري، ويستجيد شعره، ويكثر إنشاده، ولا يميله؛ لأن البحتري كان باقياً في زمانه، أخبرنا أبو الحسن الأخفش قال: سمعت أبا العباس محمد بن يزيد المبرد يقول: ما رأيت أشعر من هذا الرجل، يعني البحتري، لولا أنه ينشدني لما أنشدكم لملأت كتبي وأمالي من شعره".[2]

إن المبرد فصل رأيه في البحتري وأبي تمام تفصيلا يدل – على الأقل– على أنه لم يجد شعر أبي تمام والبحتري مستغلقا أمامه.

فيقول المبرد بعد أن يسمع أبياتا لأبي تمام: ما سمعت أحسن من هذا قط، ما يهضم هذا الرجل حقه إلا أحد رجلين: إما جاهل بعلم الشعر ومعرفة الكلام، وإما عالم لم يتبحر شعره ولم يسمعه، قال أبو العباس عبد الله بن المعتز: وما مات إلا وهو متنقل عن جميع ما كان يقوله، مقرّ بفضل أبي تمام وإحسانه.[3]

وقال عبد اله بن الحسن: "سألت المبرد عن أبي تمام والبحتري أيهما أشعر؟ فقال: لأبي تمام استخراجات لطيفة، ومعانٍ طريفةٌ، لا يقول مثلها البحتري، وهو صحيح الخاطر، حسن الانتزاع، وشعر البحتري أحسن استواءً".[4]

1 – الكامل في اللغة والأدب: المبرد، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، الناشر، وزارة الأوقاف السعودية، المملكة العربية السعودية، ج2، ص3.

2 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص22.

3 – أخبار أبي تمام: الصولي، ص 204.

4 – أخبار أبي تمام: الصولي، ص 7.

- **ابن قتيبة الدينوري: (ت 276 هـ)**

هو أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، ولد سنة ثلاث عشرة ومائتين في الكوفة، وقيل في بغداد. تولى قضاء الدينور فنسب إليها، وسكن بغداد وحدّث بها.كان فاضلا ثقة، قال عنه ابن النديم:" كان عالما باللغة، والشعر، وغريب القرآن ومعانيه، والشعر، والفقه، كثير التصانيف".[1]

وقال عنه ابن حجر عن مسلمة بن القاسم:" كان لغويا، كثير التأليف، عالما بالتصنيف، صدوقا، من أهل السنة". ونقل عن نفطويه قوله فيه:" ما أعلم حكى شيئا في اللغة إلا صدق فيه"[2] وقال السيوطي:" كان رأسا في العربية واللغة والأخبار وأيام الناس".[3]

ترك ابن قتيبة مؤلفات كثيرة في شؤون الدين والأدب والعربية، وقد ذكر له صاحب الفهرست ثلاثة وثلاثين كتابا.

كان من أوائل النقاد الذين لم يتهيبوا للوقوف عند القضايا النقدية الكبرى، كما كان من أبرزهم التفاتا إلى العوامل النفسية والمبنى الفني الكلي، " وبينما ذهب الجاحظ إلى وضع نظريات لم ينضجها البحث والدرس، وضع ابن قتيبة استنتاجات تدل على خاطر ذوقي نقدي أصيل، كانت كافية بنقل النقد إلى مرحلة جديدة".[4]

وقد عرض ابن قتيبة للطبع والتكلف في الشعر، حيث قام التكلف عنده مقام الصنعة، ولذلك يقول:" ومن الشعر المتكلف والمطبوع، فالمتكلف هو الذي قوم شعره بالثقاف، ونقحه بطول التفتيش

1- الفهرست: ابن النديم، ص85-86.

2- لسان الميزان: أبو الفضل بن حجر العسقلاني، دار الفكر- بيروت، ط1، 1987، ج3، ص44.

3- بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة: أبو بكر السيوطي، ترجمة: محمد أبو الفضل ابراهيم، البابي الحلبي- القاهرة، ط1، 1964، ج2، ص 62.

4- تاريخ النقد الأدبي، إحسان عباس، ص 103.

وأعاد فيه النظر بعد النظر، كزهير والحطيئة، وكان الأصمعي يقول:" زهير والحطيئة وأشباههما من عبيد الشعر لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين".[1]

ونجد يرفع من شأن الطبع وهو ما يقوم عنده مقام العفوية، فيقول:" والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة، وإذا لم يتلعثم ولم يتزحزح".[2]

وهذا ما يوحي لنا بأن البحتري يعدّ من أصحاب الصنعة بالنظر إلى مقياس ابن قتيبة بالنسبة للطبع والصنعة وهو ما قد يمثل قيمة عالية لدى النقاد المؤسسين مما يسهم في الرفع من قيمة شاعرنا كونه شاعر صنعة أي إجادة لما يقول وتكرار نظر، لا كما عمد نقاد القرن الرابع من الصنعة والطبع.

– ابن المعتز: (ت 296)

يعد ابن المعتز واحدا من الشعراء المحدثين المجيدين. وقد خص الشعراء المحدثين بكتاب أسماه طبقات الشعراء، كان غرضه الأول أن يذكر ما "وضعه الشعراء من الأشعار في مدح الخلفاء والوزراء والأمراء من بني العباس، ليكون مذكورا بين الناس.[3]

وقد بين صراحة أنه يميل إلى الشعراء المحدثين، قال: "ولكنا لا نخرج عن شرط الكتاب، لئلا يمل القارئ إذا طال عليه الفن الواحد، وليحفظ هذه النكت والنوادر والملح، وليستريح من أخبار المتقدمين وأشعارهم فإن هذا شيء قد كثرت رواية الناس له فملوه، وقد قيل: لكل جديد لذة، والذي

1 – الشعر والشعراء، عبد الله بن مسلم ابن قتيبة، ص1، ص5.

2 – الشعر والشعراء، عبد الله بن مسلم ابن قتيبة، ج1، ص8.

3 – طبقات الشعراء: ابن المعتز، تحقيق: أحمد فراج عبد الستار، دار المعارف، مصر، 1956، ط4، ص18.

يستعمل في زماننا إنما هو أشعار المحدثين وأخبارهم، فمن هاهنا أخذنا من كل خبر عينة ومن كل قلادة حبتها".[1]

تناول ابن المعتز في كتابه (طبقات الشعراء) طرفا من شاعرية البحتري في معرض حديثه عن أبي تمام، فقال:" وقد أنصف البحتري لما سُئل عنه وعن نفسه فقال: جيده خير من جيدي ورديئه خير من رديئي، وذلك أن البحتري لا يكاد يغبظ لفظه إنما ألفاظه كالعسل حلاوة، فأما أن يشق غبار الطائي في الحذق بالمعاني والمحاسن فهيهات، بل يعرف في بحره، على أن للبحتري المعاني الغزيرة ولكن أكثرها مأخوذة من أبي تمام ومسروق من شعره".[2]

وقال الصولي:" سمعت عبد الله بن المعتز يقول لو لم يكن للبحتري إلا قصيدته السينية في وصف إيوان كسرى فليس للعرب سينية مثلها وقصيدته في وصف البركة لكان أشعر الناس في زمانه".[3]

ولم يعرض ابن المعتز لشعر البحتري مرة أخرى بل اكتفى بإيراد عدد من أخبار أبي عبادة مع بعض أهل زمانه ونجد في كتاب (البديع) يسرق لأبي عبادة عدد من شواهد شهره تصل إلى تسعة شواهد واصفا إياها بالحسن.

وبهذا القول أصل إلى نهاية ما ورد عن البحتري من خلال ما طرحوه بعض نقاد القرن الثالث الذين غلبوا عليهم النقد الانطباعي الذي لا يقوم على أسس نقدية واضحة تمكن من الحكم على الشاعر من خلال استقراء شعره عامة والخروج بما يتميز به عن غيره من الشعراء.

1- طبقات الشعراء: ابن المعتز، ص86.

2- طبقات الشعراء: ابن المعتز، ص86.

3- معاهد التنصيص على شواهد التلخيص العباسي: عبد الرحيم بن أحمد، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، عالم الكتب، بيروت،1947م ، ص 246.

القرن الرابع:

إذا انتقلنا إلى الحديث عن القرن الرابع الهجري ونقده، فإن صورة هذا القرن من خلال ما تمدنا به المصادر والمراجع صورة ذات وجهين متباينين أشد التباين، وبالتالي فهو ليس كغيره من القرون، فإن قدّر للقرون السابقة أن تشهد استقرارا في الحياة العامة واكبه تطور وازدهار في الحياة الأدبية ومن ثم تطور في الحكم عليها، فإن القرن الرابع الهجري قد شهد عهد انحلال في الحياة العامة من جهة، كما شهد في الوقت نفسه عهد ارتقاء بالحياة الأدبية وعهد نهوض بالحكم عليها من جهة أخرى[1].

– الصولي: (ت 335هـ)

أجمعت المصادر العربية التي ترجمت لأبي بكر الصولي على اسمه، ونسبه وكنيته ولقبه، فهو" محمد بن يحي بن عبد الله بن العباس بن محمد بن صول تكين، البغدادي الشطرنجي، ولقب الصولي هذا نسبة إلى جده الأكبر (صول)"[2]. فهو جرجاني الأصل من مدينة صول.

كان أحد الأدباء الفضلاء المشاهير، ولد ببغداد، حيث نشأ بها، ولم يذكر مؤرخوه أو المترجمون له شيئا عن مولده أو طفولته.

له التصانيف المشهورة منها:"كتاب الوزراء، وكتاب الورقة، وكتاب الأدب، وكتاب الكاتب، وكتاب الأنواع، وكتاب أخبار أبي تمام، وأخبار القرامطة".[3]

عموما ولد في خمسينيات القرن الثالث الهجري في ستة خمس وخمسين ومائتين. التقى بالبحتري الشاعر وقرأ عليه وسمع منه [4] كما يحدثنا عن اتصاله بالمبرد.[5]

1 – نقد الشعر في القرن الرابع الهجري: قاسم مومني، دار لثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ص64.

2 – وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: ابن خلكان، ج 1، ص 25.

3 – وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: ابن خلكان، ج4، ص356.

4 – أخبار البحتري: الصولي، ص 49.

5 – أخبار البحتري: الصولي، ص 99.

تميزت ثقافته بالشمول والتنوع، ذلك أنها ثقافة موسوعية شملت جميع العلوم وفنون وآداب عصره، فهو لم يترك علما من العلوم إلا ونهل منه جعل في بيته مكتبة عظيمة، يصفها أبو بكر بن شاذان، فيقول:" رأيت الصولي بيتا من الكتب، مملوءا بالكتب، وهي مصفوفة ، وجلودها مختلفة الألوان، كل صنف من الكتب، لون، فصنف أحمر، وصنف أخضر، وصنف اصفر، وغير ذلك. قال: وكأن الصولي يقول: هذه الكتب كلها سماعي".[1]

اعترف المؤرخون جميعا له بالفضل فقالوا:" كان عالما بفنون الآداب والأخبار جيد الحفظ واسع الرواية".[2]

وقد كان لاجتماع هذين الأمرين – حفظه للشعر وأغراضه ومراميه، ومعرفة بأخبار رواة وقائليه– أثر كبير واضح في ثقافته وعلمه، وتذوقه للشعر، دفعاه إلى العناية بهما وروايتهما، فوجد أمامه تراثا ضخما واضحا وإخبارا لا حصر لها، فكان أن ألف العديد من أخبار العراء، وروى عنهم وعن غيرهم وجمع دواوين الفحول منهم.

كان أبو بكر الصولي متعصبا لأبي تمام منصفا للبحتري، فيقول:" ولا أعرف أحداً بعد أبي تمام أشعر من البحتري، ولا أغض كلاماً، ولا أحسن ديباجةً، ولا أتم طبعاً وهو مستوى الشعر، حلو الألفاظ، مقبول الكلام، يقع على تقديمه الإجماع، وهو مع ذلك يلوذ بأبي تمامٍ في معانيه...".[3]

ومع ذلك كان الصولي كثيرا ما يعرض بتبعية البحتري لأبي تمام. فيقول:" ومن تبحر شعر أبي تمام وجد كل محسنٍ بعده لائذاً به، كما أن كل محسنٍ بعد بشارٍ لائذ ببشار، ومنتسب إليه من أكثر إحسانه"[4] ثم يورد أبياتا لأبي تمام ويعقبها بأخرى للبحتري الذي هو امتداد لأبي تمام وصورة عنه، ولذلك يرى الصولي أن مذهب البحتري الشعري يقوم على الصبغة الخالصة أي عما المعاني

1- إنباء الرواة على أنباء النحاة: القفطي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1950، ج3، ص235.

2- الكامل في اللغة والأدب: المبرد، ج6، ص324

3- أخبار أبي تمام: الصولي، ص 3.

4- أخبار أبي تمام: الصولي، ص 4.

من جانب وفنون البديع من جانب آخر، وهذان الجانبان هما بلا شك قوام الصفة، ليس عند أي شاعر من شعراء الصنعة بل عند أبي تمام إمام الصنعة في الشعر العربي.

ويستدل على مذهب البحتري المصنوع باختياراته للشعر المصنوع واستحسانه له " كاستحسانه لشعر الفرزدق بسبب اتساع المعاني لديه أكثر من جرير، وهذا يعد برهانا عند الصولي على صحة رأيه في مذهب الشاعر المصنوع، لان البحتري أعجب بها وافق مذهبه الشعري".[1]

- **الأصفهاني(356 هـ):**

هو أبو الفرج علي بن الحسين أبو الفرج الأصفهاني، وينتهي نسبه إلى مروان بن محمد آخر خلفاء الأمويين، ولد في مدينة أصبهان أو أصفهان عام 284هـ 897 (ميلادية) في خلافة المعتضد بالله أبي العباس احمد بن الموفق وهي السنة التي مات فيها أبو عبادة البحتري.

هو تلميذ الصولي، يقول عن البحتري في كتابه (الأغاني):" شاعر فاضل فصيح حسن المذهب نقي الكلام مطبوع كان مشايخنا رحمة الله عليهم يختمون به الشعراء وله تصرف حسن فاضل نقي في ضروب الشعر".[2]

وكان شيوخ أبي الفرج هنا يستدركون على أبي عمرو بن العلاء الذي ختم الشعراء بجرير وهذا الأمر الذي نص عليه هؤلاء الشيوخ لم يكن اعتباطا، فكل ما امتاز به البحتري في القرن الثالث امتاز به جرير قبله.[3]

وعند محاولة استجلاء موقف أبي الفرج من مذهب البحتري نجده يترسم خطى شيخه الصولي في كون البحتري من أصحاب الصنعة من خلال قوله:" وكان البحتري يتشبه بأبي تمام في شعره ويحذو مذهبه وينحو نحوه في البديع الذي كان أبو تمام يستعمله ويراه صاحبا وإماما ويقدمه على

1 -أخبار البحتري: الصولي، ص 175

2 – الأغاني: أبي الفرج الأصفهاني، تحقيق: سمير جابر، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، ج10 ص 42 .

3 – ينظر: من تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، طه حسين، دار الملايين بيروت سنة 1971، ص 358

نفسه ويقول في الفرق بينه وبينه قول منصف إن جيد أبي تمام خير من جيده ووسطه ورديئه خير من وسط أبي تمام ورديئه وكذا حكم هو على نفسه ".[1]

- **ابن طباطبا (322هـ):**

هو أبو الحسن محمد بن احمد بن محمد بن احمد بن إسماعيل بن إبراهيم بن الحسن بن الحسن بن علي بن أبي طالب رضي الله عنه.

ولد بأصبهان وعاش ومات فيها وقال عنه ياقوت الحموي:" كان مذكورا بالفطنة وصفاء القريحة، وصحة الذهن، وجودة المقاصد، معروف بذلك مشهور به".[2]

نجد حضورا نادرا في تراث ابن طباطبا للبحتري، ففي كتاب (عيار الشعر) ذكر عددا من الشواهد منفردة كل على حدا إضافة إلى مقطع من قصيدة للبحتري في معرض استشهاده على حسن الشعر واتساقه وانتظامه من أوله إلى آخره. فيقول:" وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نفض تأليفها، فإن الشعر إذا أسس فصول الرسائل القائمة بأنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجاً وحسناً وفصاحة، وجزالة ألفاظ، ودقة معان وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً على ما شرطناه في أول الكتاب، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً، كالأشعار التي استشهدنا بها في الجودة والحسن واستواء النظم، لا تناقض في معانيها، ولا وهي في مبانيها، ولا تكلف في نسجها، تقتضي كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقاً بها مفتقراً إليها. فإذا كان الشعر على هذا المثال سبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهي إليها رواية، وربما سبق إلى إتمام مصراع منه إصراراً يوجبه تأسيس الشعر كقول البحتري:

1 – الأغاني: أبي الفرج الأصفهاني، ج 10، ص 44

2 – معجم الأدباء: ياقوت الحموي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991، ج6، ص282

سلـــــيل البيض قبرها فأقاموا لظباها التأويل والتنـــــزيلا

فيقتضي هذا المصراع أن يكون تمامه: وإذا سالموا أعزوا ذليلا. وكقوله:

أحلت دمي من غير جرم وحرمت بلا سبب يوم اللقاء كلامي

فداؤك ما أبقيت مني فإنه حشاشة صب في نحول عظامي

صلي مغرماً قد واتر الشوق دمعه سجاما على الخدين بعد سجام

فليس الذي حللته بمحلل.يقتضي أن يكون تمامه: وليس الذي حرمته بحرام".[1]

وهذه شهادة من ابن طباطبا يميزها في بناء قصيدة البحتري هي الوحدة والتناسق.

- **ابن العميد** (ت 328 هـ)

هو أبو الفضل محمد بن الحسين المعروف بابن العميد، فارسي الأصل من مدينة قم، نشأ في بيت أدب وكتابة، ووزر لآل بويه، وكان تقلّده للوزارة سنة (328 هـ)، ووزر أوّلا لركن الدولة ثمّ لابنه عضد الدولة ، وأقام في وزارته الى وفاته سنة (360 هـ) .

كان ابن العميد واسع الحفظ يلمّ بضروب الثقافة لعصره جميعها من فلسفة وعلوم طبيعية وهندسة وما إلى ذلك حتّى سمّي بالجاحظ الثاني، وقد مدحه المتنبي.

له مجموعة رسائل في النصح والعتاب وما إليهما،كما له بعض الشعر الرقيق.

لابن العميد رأي في قصيدة الإيوان لأبي عبادة، حيث يرى " أن الشعراء المحدثين لا يحسنون القول من بحر المديد، وان البحتري متكلف في قصيدته في صفة الإيوان، وأن الشعر حسن المطالع

1 – عيار الشعر: ابن طباطبا العلوي، ص 37.

والمقاطع، وان على الشاعر أن يتخير للمعنى الذي اعتمده وقصده أحسن وزن يلائمه، وأحسن قافية".[1]

لاشك أن هذه شهادات من نقاد عاصروا الشاعر ونقاد أتوا بعده أكدوا على أن البحتري رزق شاعرية قوية لها منزلتها العالية التي يطأ من دونها كثير من الشعراء المعاصرين له وغيرهم، ولهذا نرى بعضهم يفضله حتى على أستاذه أبي تمام.

ويمكن القول أن البحتري تميّز شعره بالرقة والسلاسة واللطف وعدم الإخلال بالمنهج الفصيح في تعقيد الكلام. يقول أبو العباس العنابي في كتابه(نزهة الأبصار):" والبحتري شاعر اللطف والرقة غير مدافع... وان صح أن يوصف عنترة بأنه رقيق أصحاب المعلقات فالبحتري رقيق الشعراء المحدثين جميعهم وأطبعهم وأسلسهم من غير خروج عن مذهب المتانة في السبك وإتباع المنهج الفصيح في تعقيد الكلام ولكلامه رنين قل أن تجد نظيره عند غيره من الشعراء، نعم رنان تنساب معه الألفاظ انسيابا فإذا عنت الصورة الجميلة أو الخاطر الشعري الرائع وافانا ذلك كالبرق الخاطف حتى تكاد تسأل نفسك أصدق هذا أم أنا مسحور؟ ولن نجد شاعرا يفتن كما يفتن البحتري في استقلال الثلاثيات من الكلمات واستعمال المصادر المنونة وألقاب المد، وحروف الإشباع وكل ذلك في سلاسة وخفة ورشاقة وما أبدع ما قال عنه ابن الأثير إنه أراد أن يشعر فغنى"[2].

1- تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع: طه احمد إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 140.

2- نزهة الأبصار: أبو العباس العنابي، تحقيق: مصطفى السنوسي وعبد اللطيف أحمد لطف الله، دار القلم، ط1، 1986، ج5، ص66.

ثانيا : صورة أبي تمام في المدونة النقدية عند النقاد قبل الآمدي والمعري:

1- منـــزلته الشعرية:

اختلف المؤرخون اختلافا بيّنا في أصل أبي تمام وفي مكان ولادته، إن أبا الفرج الاصبهاني يذكر أن" أبا تمام طائي من نفس طيء صليبة، واسمه حبيب بن اوس".[1]

كذلك يفعل ابن خلكان وبعدد من جدوده حتى يصل به إلى طيء ثم إلى قحطان[2] وأبو الفرج يجعل ولادته ونشأته بقرية يقال لها جاسم بناحية (منبج) غير بعيد عن حلب، وابن خلكان يقول عن قرية جاسم التي ولد فيها أبو تمام هي من أعمال دمشق بين طبرية ودمشق ثم حدد مكانها في الجولان.

وذهب قوم آخرون إلى أن أبا تمام لم يكن عربيا من طيء وانما كان أبوه نصرانيا اسمه تدوس العطار، ثم انقلبت تدوس إلى أوس حتى توافق التسمية العربية التي تجعل نسبه ينتهي إلى طيء.[3]

أما عن نشأته فقد "ذكر أن أبا تمام عاش في ضنك وضيق يد أول حياته".[4]

ولكن بالرغم من ذلك كانت نفسه ميالة إلى الأدب والثقافة فراح" يلمُّ بمساجد دمشق ويحضر حلقاتها في اللغة والشعر والأدب ومختلف ثقافات العصر، فهو كابي نواس أيضا قسّم وقته بين ما أريد له أن يعمل وبين ما يهوى هو نفسه، فأفاد من هذه الحلقات وتخرج فيها، وشعره ومختار حماسته ينبئان عن ثقافته الواسعة في ميادين اللغة ورواية الشعر والفلسفة والعلوم الدينية".[5]

انتقل بعد كبره إلى الشام مع أبيه لطلب الرزق، فزادت موهبته في قول الشعر "فوجد الثقة في نفسه للتوجه بما ينظم إلى الأكابر من أهل الشام فمدح هناك بعض الطائيين واليمنيين ويبدوا انه لم

1 – الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني، ج14 ص 414.
2 – وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: ابن خلكان، ص 11.
3 – ينظر: أخبار أبي تمام: الصولي، ص 246.
4 – دراسات في الشعر العباسي: صلاح مهدي الزبيدي، ص 174.
5 – دراسات في الشعر العباسي: صلاح مهدي الزبيدي، ص 174 .

يجد ما كان يأمل في بلاد الشام فتوجه إلى مصر ليمدح عباس بن لهيعة الحضرمي الذي كان يتولى شرطتها وخراجها وهو يمني أيضا".[1]

في مصر تردد على مسجد الفسطاط حيث" حلقات العلم مكتظة بالدارسين يستمعون إلى الشيوخ الذين يلقون الدروس في اللغة والنحو والفقه والأدب وعلوم الدين والفتى الفقير الشامي المغترب يشترك مع السامعين ويجد مع المجدين ولكنه في نفس الوقت يستعين على ضروريات الحياة بسقاية الماء في المسجد فيصيب القليل من الرزق من هذا السبيل المتواضع، ويصرف همه إلى الشعر مع ما يصرف من هم في تحصيل بقية العلوم، فيقوله مبكرا ويجيد فيه ويجود".[2]

فحفظ الشعر الجيد وهذا ما عبر عنه الآمدي بقوله:" ما من شيء كبير من شعر جاهلي ولا إسلامي ولا محدث إلا قرأه واطلع عليه".[3]

وقد بالغ المؤرخون في ذلك حتى قالوا إنه حفظ أربعة عشر ألف أرجوزة من أراجيز العرب غير القصائد والمقطوعات وكان يحمل ديواني مسلم بن الوليد وأبي نواس أينما ذهب. وقد سئل عنهما وكانا في شكل حزمتين من الأوراق واحدة عن يمينه والأخرى عن شماله. فأجاب:" أما التي عن يميني فاللات، وأما التي عن يساري فالعزّى، وأنا اعبدهما منذ عشرين سنة".[4]

وفي رواية الصولي أنه:" يعبدهما من دون الله منذ ثلاثين سنة".[5]

أما عن عقيدته فقد اتهم بالكفر لهذا القول، بالرغم من أن الصولي التمس لهذا القول تعليلا هو أنهما شغلاه عن عبادة الله ثلاثين سنة، أو أن الجملة قيلت على سبيل المزاح . فهو لم يسجل على أبي تمام انه كان ماجنا أو عابثا، أو زندقة ولعلها هفوة لسان حسب رأي الصولي.

1 – دراسات في الشعر العباسي: صلاح مهدي الزبيدي، ص 17.
2 – الشعر والشعراء في العصر العباسي: مصطفى الشعكة، ص 635.
3 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ص 52.
4 – طبقات الشعراء: ابن المعتز، ص 284.
5 – أخبار أبي تمام: الصولي، ص 173.

قاد أبو تمام الشعر العربي إلى مساحات فنية وجمالية أثارت جدلا وخصومات كبيرة بين ناقدي عصره والعصور اللاحقة[1]. ذلك أن ما طالع به أبو تمام الشعر من توليد للمعاني، واستعمالات عميقة للدال في علاقته بالمدلول، وضع النقاد أمام أسئلة جديدة حول جماليات الكتابة الشعرية، وحول مسألة الصنعة وطبيعة توظيفها في الكيان الشعري.

ومما يتفق عليه النقاد والبلاغيون القدماء أن أبا تمام يشكل بشعره نقطة تحول هامة في مسار الشعرية العربية، من حيث توسيعه أفق استخدام الأساليب البلاغية العربية في الشعر كمًّا وكيفاً. وهو في ذلك ينقل الشعر من مجال الانفعال والتعبير التلقائي، إلى مجال الفكر والتأمل الجمالي، والعمل الذوقي العقلي على النص، فأبو تمام كان يجمع في شخصيته الشاعر و الناقد، وكان يوظف ثقافته العميقة والشاملة في تعاطيه مع صنعة الشعر.

ليس الشعر عند أبي تمام عمل الفطرة، بل هو عمل الذوق الفني المؤسس على ثقافة واسعة. ولعل هذه الميزة المنبثقة من الحقبة الحضارية التي عاشها الشاعر، هي إحدى الميزات التي يمكن أن نرى من خلالها الفكر الحدائي عند هذا الشاعر، وهي – في الآن نفسه – مصدر للمعارضة التي أبداها النقاد لما كتب، باعتبار أنه يخرج بالشعر عن تقاليد الأولين. إذ أن " المنحى الجديد الذي بدأ أبو تمام يتجه إليه في شعره، لم يكن يعجب الكثيرين، وخاصة علماء اللغة الذين يحاربون أية محاولة للخروج عن التقليد الذي أرساه العرب، ويعدّونها جرأة لا تجوز ولا تصح، وهؤلاء كان لهم من يؤيدونهم، وينظر إليهم العامة بشيئ غير قليل من الإجلال".[2]

استطاع أبو تمام بقدرته الإبداعية الكبيرة أن يحتل حيزا كبيرا في الشعر العربي ، رغم كل المعارضة، مرسلا الشاعرية العربية من ثقافة الصحراء العفوية البسيطة إلى ثقافة التأمل المؤسس على المعرفة الغنية المتنوعة، فدمج بين العاطفة الصادقة والقدرة على القول الشعري باعتباره فنًّا.

1 – ينظر: أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا: عبد الله بن حمد المحارب: مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1992، ص101،249

2 – أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا: عبد الله بن حمد المحارب، ص110.

كما أننا نجد لكثرة أسفاره وتنوع تنقلاته وتعدد رحلاته الأثر الكبير في تنوع ثقافته حيث تنقل" بين دمشق ومصر وبغداد والموصل وأرمينية والجزيرة وخراسان والحجاز، وهذه الأسفار الكثيرة قد تركت في نفسه طيب الأثر، فهو وإن كان قد احتفل بالمكان الذي ينتمي إليه أيما احتفال، فإن خبرة الحياة قد أعطته سِعة في المكان الذي لم يعد وقفًا على مسقط رأسه، وإنما امتدّ ليشمل كل بلاد العروبة والإسلام، ليكتب لنا منذ زمانه الاحتفال بالقوميات العربية والإسلامية التي يتنقل إليها على ظهور الإبل، ومن ثمة كانت تلك الظهور ومستقرها أوطانه".[1]

ويمكن أن نرصد تجديد أبي تمام في الشعر العربي من خلال مستويين اثنين:

- استلهامه للمعاني غير المألوفة، وغرابة الصورة الشعرية، وخروجها عن المعايير القديمة.
- استعمال الأساليب البلاغية القديمة، بطرق جديدة، بكثافة غير مسبوقة، متناصحا في أكثر استعمالاته هذه مع الجانب اللغوي في النص.

تكامل هذين المستويين دفع شعره باتجاه الغموض، وهذه إحدى أهم التهم التي وجهها النقاد الباحثون عن الفصاحة ووضوح التعبير الشعري.

لقد سعى أبو تمام إلى توليد المعاني الجديدة، من خلال تحطيمه للعلاقات السائدة بين التراكيب في اللغة والأسلوب الشعري القديم، فـ" خلق لغة جديدة تغاير لغة الحياة اليومية ولغة الحياة الشعرية السائدة".[2]

وأبو تمام في تراكيبه لا يعالج إلا ما دق من المعاني، ولهذا نراه يحفل كثيرا بأية عبارة يسمعها وتكون عميقة الدلالة موحية الإشارة، فيعمد إلى أن يضمنها شعره، ويصوغها نظما، فيوشح المعاني بالبديع ويزيد عليها، ويكون أحق بها.[3]

1 – جدلية التاريخ والنقد حول أبي تمام وشعره: ياسر عبد الحسيب رضوان، مكتبة الالوكة www.alukah.net، ص 85

2 – الثابت والمتحول: أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط8، 2002، ج2، 19.

3 – ينظر: أخبار أبي تمام: الصولي، ص53.

تجاوز المعاني الجاهزة والصور التقليدية يعتمد عند أبي تمام على عالم متشابك من الاستعارات والصور، فلا يشكل البيت من خلال استعارة واحدة، بل إن الصور تتوالى من أجل بناء المعنى.

فكرة الغموض هذه، شكلت – كمنحى في التفكير الجمالي– نقيضا للفكر التقليدي الذي كان يرى بضرورة الالتزام بمعايير الصور الشعرية القديمة التي اعتاد الذهن العربي عليها.

غموض الشعر عند أبي تمام وجمالياته على المستوى الفني، لم يكن نتاج الصورة الشعرية المركبة، والمعاني المخترعة فحسب، بل نجد أن توظيفاته للمحسنات البلاغية ساهمت في خلق جوّه الشعري التحديثي الخاص، فالمحسنات عنده لا تأتي زينة خارجية منسلخة عن السياق المعنوي، بل نجد أن هذه المحسنات في شعره داخلة في عمق شخصية الشعر بتفاصيلها الغنية.

2– قراءات القـرن الثالث والرابع الهجري

– عبد الله بن المعتز: (ت 296):

كان أبو العباس عبد الله بن المعتز ناقدا انطباعيا يتحول ويتردد مع أذواق الناس وكان أول من وضع خصائص مذهب البديع وحدد مصطلحاته، وبالتالي أثر تأثيرا غير يسير فيمن تلاه من النقاد والبلاغيين وكذلك كان مدركا لذلك الانفصال الذي حدث بين جمهور القراء وخاصة العلماء، وفي عصره فيما كان يستحسنه كل فريق منهم في الشعر، ولذلك حاول التقريب بين وجهتي نظر الفريقين حينما سعى إلى تأصيل ظاهرة البديع في كتابه عن فن البديع ثم سعى إلى حفظ أشعار هؤلاء المحدثين في كتابه طبقات الشعراء.

إن مشكلة المحدثين عند ابن المعتز مشكلة تتعلق بألفاظ شعرهم، وعلى هذا دار نقده لأبي تمام في كتاب البديع حيث يذكر أنه" شغف بالبديع حتى غلب عليه وتفرع فيه أكثر منه فأحسن في بعض وأساء في بعض، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف".[1] أما في الرسالة فقد اختصر رأيه بأن أبا

1 – البصائر والذخائر: أبو حيان التوحيدي، تحقيق: وداد القاضي، دار صادر، ط1، ج2، ص698.

تمام قد بلغ غايات الإساءة والإحسان.[1] وغايات الإساءة هذه تختص بألفاظ شعره دون معانيه يكشف عن هذا قول ابن المعتز في الطبقات " أكثر ماله جيد والرديء الذي له إنما هو شيء يستغلق لفظه فأما أن يكون في شعره شيء يخلو من المعاني اللطيفة والمحاسن والبدع فلا".[2]

ولهذا كان جل النقد في رسالة ابن المعتز إنما ينصب على الألفاظ فقد عاب على أبي تمام عدم انتقائه لألفاظ شعره إذ جاء " بالكلام البغيض والغريب المستكره من البدوي فكيف اذا جاء من ابن قرية متأدب"[3]. وكذلك وقوعه في الألفاظ المتكلفة البغيضة البشعة وإذا نظرنا إلى تلك الألفاظ المعيبة نجدها نفس الألفاظ التي اتخذها البلاغيون شواهد لهم في باب الفصاحة على عيوب اللفظ من الغرابة أو التنافر أو صعوبة النطق بها أو ثقلها على السمع وما إلى ذلك.

أما ما كان من موقفه من أبي تمام، فقد روى الصولي في أخبار أبي تمام[4] وأخبار البحتري[5] عدة مواقف لابن المعتز ينتصر فيها للمحدثين، وعلى رأسهم البحتري وأبو تمام معارضا علماء عصره من الرواة واللغويين.

ويمكن أن نحدد موقف ابن المعتز النقدي من أبي تمام قد مرّ بمرحلتين الأولى تمثلها الرسالة التي كتبها في نقد أبي تمام، حفظ لنا التوحيدي مقدمتها. يقول فيها:" سهل الله عليكم سبيل الطلب، ووقاكم مكاره الزلل فيما رأيت من تقديم بعضكم الطائي على غيره من الشعراء أمرا ظاهرا وهو أوكد أسباب تأخير بعضكم إياه عن منزلته في الشعر لما يدعو إليه اللجاج، فأما قولي فيه فإنه بلغ غايات الإساءة والإحسان...".[6]

1 – طبقات الشعراء: ابن المعتز، ص 286.

2 – طبقات الشعراء: ابن المعتز، ص 286.

3 – الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء: محمد بن عمران بن موسى المرزباني، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، 1995، ص278.

4 – أخبار أبي تمام: الصولي، ص 202.

5 – أخبار البحتري: الصولي، ص 72، ص 108

6 – الرسالة في كتاب: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء: المرزباني، ص 470 وما بعدها.

أما المرحلة الثانية والتي يمثلها كتاب الطبقات، فكان له رأي مغاير حيث قال:" وأكثر ما له جيد والرديء الذي له إنما هو شيء يستغلق لفظه فقط، فأما أن يكون في شعره شيء من المعاني اللطيفة والمحاسن والبدع الكثيرة فلا".[1]

وهنا قال ابن المعتز في عيوب أبي تمام وإخفاقه في المطابقة وسرقة المعاني دون أن يحسن أخذه

هذا من حيث المعاني أما الألفاظ، فقد عابه على أكثرها لغرابتها وبعدها عن الفصاحة مثل (القاصعاء، والدفقى) وغيرها فكلها ألفاظ غريبة " يحسن بالمحدثين استعمالها بأنها تجاوز بأمثالها و لا تتبع أشكالها فكأنها تشكو الغربة في كلامهم".[2]

وفي حديثه عن سرقات أبي تمام وجه ابن المعتز إليه تهمة خطيرة حينما ذهب إلى أنه طوى في الحماسة أكثر من إحسان الشعراء بأن " سرق بعض ذلك فطوى ذكره وجعل بعضه عدة يرجع إليها في وقت حاجته، ورجاء أن يترك أكثر أهل المذاكرة أصول أشعارهم على وجوهها ويقتنعوا باختباره لهم فتغبن عليهم سرقاته".[3]

وتلك دعوى تفتقر" إلى الدليل ولعلها من باب اللجاج الذي أشار إليه ابن المعتز نفسه في مقدمة رسالته"[4].

جعل ابن المعتز الاستعارة عنده لا تتجاوز كونها استعارة كلمة لشيء لم يعرف بها من شيء عرف[5] بها فهي في المحسنات البديعية التي يعاب إفراط الشاعر فيها وقد استنكر على أبي تمام استعارة الاخدع للشتاء والزمان، والماء للقافية، وذلك في قوله:[6]

فضربت الشتاء في اخدعيه ضربة غادرته عودا ركوبا

1 – طبقات الشعراء: ابن المعتز، ص 286

2 – الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء: المرزباني، ص 472.

3 – الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء: المرزباني، ص 281.

4 – ينظر : الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء: المرزباني ص 277.

5 – البديع: ابن المعتز، ص2.

6 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، ط4، (د.ت)، ج1، ص166.

وقوله:

لم تُسْق بعد الهوى ماءً على ضمأٍ كماء قافية يسقيكه فَهِمُ

وانطلق ابن المعتز من فكرة المقام ومقتضى الحال التي تحدد لكل غرض من لأغراض الشعر معايير خاصة به فعاب على أبي تمام قوله:[1]

خشُنْتِ عليه أخت بني الخُشَيْن وأنجح فيك قول العاذِلَيْنِ

بأن هذا "لا يشبه خطاب النساء... وهو بهجاء النساء أولى"[2] ذلك أن خطاب النساء يجب أن يكون برقيق الألفاظ وعذب الكلام.

وهكذا نرى ابن المعتز في نقده لأبي تمام مستحسنا ومستهجنا " إنما كان مخلصا لثقافة عصره النقدية مستسلما لمعاييرها في الحكم على الشعر والشعراء، وكثيرا ما نحمله هذه المعايير على أن يعيب بقسوة ورفض بشدة غير أن إحساسه كشاعر لا يلبث أن يتحرك فيعترف أن أكثر ما يدعو إلى تأخير أبي تمام عن منزلته، إنما هو اللجاج ثم يطلق أحكاما تعميمية تأثرية يعلن فيها عن أن شعر أبي تمام حسن كله وأن أكثر ما له جيد وأن شعره لا يخلو أبدا من المعاني اللطيفة والمحاسن والبدع الكثيرة، ثم لا يرى وسيلة تكشف عن مستوى هذا الشعر وجماله سوى الوقوف على الشعر نفسه، ولهذا كانت وسيلته في إفحام من يحاورهم هي رواية شعر أبي تمام على مسامعهم دون اللجوء إلى المعايير النقدية البلاغية وما تفتت إليه الشعر من أوان وأجناس بديعية".[3]

– الصولي:

انبرى الصولي للدفاع عن أبي تمام، وعن مذهبه الجديد في الشعر، فوجه سهام نقده إلى مهاجميه، الواقفين عند حدود القديم، وقد حدد الصولي " أن المهاجمين له ولفنه صنفان:

1 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج3، ص 297.

2 – الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء: المرزباني، ص297.

3 – أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا: عبد الله بن حمد المحارب، ص 231-232.

صنف جاهل ليس له غرض إلا أن يقرأ بعض القصائد ويحفظ بعض غريبها ويتعلم من النحو بعض المسائل، ثم يحضر مجالس الأدباء والنقاد، وهو لا يعرف سوى ما قرأه، حتى إذا وهم أحد من المجلس في شيء أو نسبه ردّه وطار به، وظن أنه بهذا فوق هذا الناقد، وأعلم منه. ولعل هذا الأديب أو الناقد يحفظ ألفًا من ذلك بل أكثر؛ وان هذا الجاهل لو صدر بنفسه في مسألة من المسائل ما أحسن فيها.

أما الصنف الثاني، فهم من أتباع المذهب القائل (خالف تذكر) الذين يظنون أنهم بالطعن في أبي تمام سيكتسبون شهرة وسيجتلبون معرفة.. فهذا الصنف – وهو خامل ساقط- يؤلف في الطعن عليه كتبا، ويستغوي عليه قوما، ليعرف أنه بخلاف الناس، وليتحدثوا عنه أنه ينتقص أبا تمام"[1].

ويضيف قائلا:" أن الشعراء قبله كانوا يبدعون في بيت أو بيتين في القصيدة فيعتد بذلك لهم، من أجل الإحسان، حتى جاء أبو تمام فأخذ نفسه، وسام طبعه أن يبدع في أكثر شعره، وقد فعل ذلك ونبغ وظهر إحسانه في معظم شعره"[2].

إن معرفة الشعر وتذوقه تقتضي الحكم عليه وتقييمه ونقده. من هنا وُجدت للصولي آراء وأحكام نقدية رفيعة، و لاشك أن الصولي اكتسب أصولها من دراسته لقوانين النقد الموضوعة وأحكام النقاد القدامى المعاصرين.

فنجد الصولي في مجال الشعر متبعا للأصول والقواعد التي اتبعها النقاد في عصره، إلا أننا سنجد له آراء خاصة في الشعر وأحكاما على الشعراء، ونرى أثرها في تعليقاته وتحليله لعناصر الجمال والذوق في الشعر وفي الحكم على الشعراء من حيث التوفيق في معانيهم وألفاظهم. نجد من هذه الآراء والأحكام نماذج رائعة في كتابيه (أخبار أبي تمام وأخبار البحتري).

1 – أبو بكر الصولي العالم الأديب النديم: احمد جمال العمري، الهيئة المصرية العامة، 1973، ص228.

2 – أخبار أبي تمام: الصولي، ص38.

ويعتمد الصولي في نقده " أساسا على دراسة الشعر، وتبيين مواطن الجمال والقبح، والجودة والرداءة، وعقد المقارنات بين الشعراء، وتحليل معانيهم وأغراضهم، وتعليل عيوبهم وسقطاتهم، كما يقوم على عرض سرقات الشعراء بعضهم من بعض، وإرجاع المعاني إلى أصحابها الأصليين، محددا من التابع ومن المتبوع، ومن منهما أحق بالمعنى".[1]

كانت مشكلة القدماء والمحدثين شغلا شاغلا للصولي، فقد كان ينتمي في تذوقه إلى هذه الطبقة الجديدة من الناس التي تحس أن شعر المحدثين أقرب إلى روح العصر، إلا أنه لم يكن في استطاعته أن يتجاهل الاتجاه السائد في بيئة العلماء نحو شعر القدماء وأخبارهم، والصولي يدرك أن المحدثين يستفيدون من المتقدمين وينتهجون كلامهم إلا انه يرى أنهم أجادوا فيما أخذوه من القدماء ومعاني أومأوا إليها.

وإذا كان الخلاف بين خاصة العلماء وعامة الناس حول الشعر المحدث شديدا، فقد كان حول شعر أبي تمام أشد، ففي الوقت الذي كان علماء اللغة والأدب يتوارثون الطعن في أبي تمام والرفض لشعره كان الناس يُقبلون على هذا الشعر ويتداولونه فيما بينهم غير آبهين بما يأخذه عليه أنصار القديم والعلماء المتقدمين. يقول الصولي:" وما أحسب شعر أبي تمام مع جودته وإجماع الناس عليه ينقص بطعن طاعن عليه في زماننا لأني رأيت جماعة من العلماء المتقدمين ممن قدمت عذرهم في قلة المعرفة بالشعر ونقده وتمييزه ورأيت أن هذا ليس من صناعتهم وقد طعنوا في أبي تمام في زمانهم وزمانه ووضعوا عند أنفسهم منه فكانوا عند بمنزلة من يهذي وهو يأخذ بما طعنوا عليه الرغائب من الملوك ورؤساء الكتاب الذين هم أعلم الناس بالكلام منثوره ومنظومه".[2]

يعقد الصولي مقارنة بين أبي تمام والبحتري في أكثر من موضع ، مبرزا فضل الأول عن الثاني، جاعلا اعتراف البحتري في غير موضع بأن جيّد أبي تمام خير من جيّده".[3]

1 – أبو بكر الصولي العالم الأديب النديم: احمد جمال العمري، ص219

2 – أخبار أبي تمام: الصولي، ص175.

3 – أخبار أبي تمام: الصولي، ص 60-67.

اتخذ الصولي في دفاعه عن أبي تمام ومذهبه الجديد في الشعر، شكلين تمثل الأول في أبعاد الشبهة عن نفسه في التعصب لأبي تمام، وذلك عن طريق إثبات مجموعة من الروايات والأقوال المروية عن أئمة اللغة والدين من أمثال ثعلب[1]، والمبرد.[2]

وعن الشعراء من أمثال ابن المعتز [3] والبحتري.[4]

أما الشكل الثاني فتمثل في الإسكات إذ يستخدمه في المناظرات التي كانت تنشأ بينه وبين من لا يرغب في أبي تمام وشعره، عن طريق الإتيان ببيت لأبي تمام مقاربا في المعنى للبيت الذي قورن فيه ويكون أجود منه، دون أن يأخذ البيت المقارن بالنقد والتحليل.

يقول الصولي: "وجاءني يوما بعض من تعصب على أبي تمام بالتقليد لا بالفهم ويقدم غيره بلا دراية فقال أيحسن أبو تمام أن يقول كما يقول البحتري:[5]

تَسَرَّعَ حتى قال مَنْ شَهِدَ الوَغَى لِقاءُ أَعَادٍ أمْ لقاءُ حبائبِ؟

فقلت له: وهل افتض هذا المعنى قبل أبي تمام أحد في قوله:[6]

حَنَّ إلى المَوْتِ حَتَّى ظَنَّ جَاهِلُهُ بأنه حَنَّ مُشْتَاقاً إلَى وَطَنِ

إن تعصب الصولي ووقوفه إلى جانب أبي تمام جعله يدافع عن سرقاته قائلا:" بأن لو جاز أن يصرف عن احد من الشعراء سرقة لوجب أن تصرف عن أبي تمام لكثرة بديعه واختراعه واتكائه على نفسه".[7]

1 – أخبار أبي تمام: الصولي، ص 176.
2 – أخبار أبي تمام: الصولي، ص 58.
3 – أخبار أبي تمام: الصولي، ص 97.
4 – أخبار أبي تمام: الصولي، ص 66- 67 – 78- 106.
5 – ديوان البحتري، تحقيق، حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط2، 1972، ص2، ص67.
6 – ديوان أبي تمام: ص346، أخبار أبي تمام: الصولي، ص 79.
7 – أخبار أبي تمام: الصولي، ص 100.

واشتد الصولي في انتصاره لأبي تمام حينما رأى تعصب علماء عصره عليه، وكانت أهم وسيلة يراها للدفاع عنه هي أن يحشد أكبر قدر ممكن من الأخبار التي استطاع فيها الشاعر أن ينال استحسان سامعيه والأقوال التي وردت في الإشادة به والتنويه بفضله وعلى ذلك دار كتاب أخبار أبي تمام ومع ذلك فإن الملاحظات النقدية القليلة التي جاءت في هذا الكتاب وفي سواه من كتب الصولي لا تكشف لنا أنه لم يستطع هو أيضا الإفلات من المسلمات النقدية في عصره، فقد ظل الانفصال بين اللفظ والمعنى قائمة في ذهنه ، ولذا نظر إلى أبي تمام على انه شاعر يهتم الاهتمام التام بالمعنى فيتعب نفسه ويكد طبعه، يطيل فكره، ويعمل المعاني ويستنبطها".[1] ولذلك لا يسقط معناه البتة[2] والبديع في شعره انما هو لتحسين المعنى وتتميمه وبذلك يصبح المعنى الذي سبقه إليه شاعر قبله من حقه. يقول الصولي:" وليس أحد من الشعراء – أعزك الله – يعمل المعاني ويخترعها ويتكئ على نفسه فيها أكثر من أبي تمام، ومتى أخذ معنى زاد عليه ووشحه ببديعه وتمم معناه، فكان أحق به وكذلك الحكم في الأخذ عند الشعراء".[3]

يسلم الصولي بما انتهى إليه ابن المعتز من قبل من أن الاختلال في شعر أبي تمام إنما هو من جهة اللفظ فحسب، فيقول:" جيد أبي تمام لا يتعلق به أحد من أهل زمانه وإنما يختل في بعض قصائده لفظه لا معناه".[4]

يرى الصولي أنه لا ضير في أن يوصف أبا تمام بالتكلف[5] والصنعة والبعد والإغراب، فيقول:" إن أبا تمام يصنع الكلام ويخترعه ويتعب في طلبه حتى يبدع ويستعير ويغرب في كل بيت إن استطاع[6] والذي يتفرد به الصولي هو أنه يرى أن هذا خير دليل على تقدم أبي تمام وأفضليته. فيقول:" وقد كان

1 – أخبار أبي تمام: الصولي، ص118.
2 – أخبار أبي تمام: الصولي، ص129.
3 – أخبار أبي تمام: الصولي، ص 53 .
4 – أخبار البحتري: الصولي ، ص 57.
5 – أخبار البحتري: الصولي ، ص 61.
6 – ديوان أبي نواس برواية الصولي: تحقيق: بهجت عبد الغفور الحديثي، (المقدمة)، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، الإمارات العربية، ط1، 2010، ص129.

الشعراء قبل ابي تمام يبدعون في البيت والبيتين من القصيدة فيمتد بذلك لهم من أجل الإحسان، وأبو تمام أخذ نفيه وسام طبعه أن يبدع في أكثر شعره فلعمري لقد فعل وأحسن".[1] ولذلك اعتبره رأسا في الشعر مبتدئا لمذهب سلكه كل محسن بعده فلم يبلغه فيه".[2]

وقد حاول الصولي أن يتناول بعض الأبيات التي عيبت على أبي تمام إلا أن هذه المحاولة كشفت لنا عن شيء من الضعف في قدرته على فهم الشعر الفهم الصحيح حتى قال عنه محمد مندور:"الذي يبدو وهو أن مناصرته لأبي تمام كانت اقرب إلى اللجاجة والإسراف منها إلى النقد الموضوعي الهادف " ثم قال" وسبيله إلى الدفاع عن شاعره هو سبيل القياس بالقدماء أو السابقين على أبي تمام قياسا يدل على فساد ذوق الصولي وعدم فطنته للمفارقات الأدبية الدقيقة".[3]

1 – أخبار أبي تمام: الصولي، ص38.

2 – أخبار أبي تمام: الصولي، ص37.

3 – ينظر: النقد المنهجي عند العرب: مندور، محمد، دار نهضة مصر، مصر، 1972، ص93-94.

الفصل الثاني: الآمـــــدي متلـــــقياً لشـعر الطائيـــين

تمهيد

أولا: المتلقي الخبير ودوره في تحديد ملامح التلقي عند الآمدي

ثانيا: مفهوم القارئ وأنواعه لدى الآمدي

ثالثا : فعل القـــراءة لدى الآمـــــــدي

1- تشكيل أفـــق التوقـــــع

1-1- القــراءة الدلالية

1-2- القـــراءة الفنية

1-3- السرقات الشعرية

1-4- القراءة الإيقاعية

2- كسر أفق التوقع أو التوقع الاستبعادي للشعر المحدث

2-1- القراءة اللغوية

2-2- القراءة الفنــية

2-3- السرقات الشعرية

2-4- القراءة الإيقاعية

3- تعديل الأفق: التوقع التأصيلي (منطق السؤال والجواب)

أولا: المتلقي الخبير ودوره في تحديد ملامح التلقي

ورث المجتمع العباسي في القرن الرابع الهجري تراثا حضاريا ضخما، ساهم القرنان الثاني والثالث في تكوينه وتنشئته وبلورته، فكان تام النضج يانعا وجاهزا للقطاف. فدخل الموالي المجتمع العباسي وتسربوا في جسم الدولة العباسية فأثرت على الحياة الشعرية في ذلك العصر،" إذ كان لهدف الطبقة الجديدة المولدة من طرائق التفكير والخصائص النفسية ما يجعلها تختلف اختلافا بينا عن العرب الخلص الذين ظلوا يحملون لواء الشعر العربي.[1]

وقد أثبتت الحضارة الإسلامية قابليتها على التطور بتقبلها تلك الحضارات، وبلغت أعلى درجات السمو الفكري والحضاري في القرن الرابع الهجري، فظهر الترف والتأنق في ألوان الناس والطعام وشتى مظاهر الحياة، لكن في المقابل كان الكيان السياسي في القرن الرابع الهجري قد دبّ فيه الضعف والانقسام. أما العلوم والفنون والآداب فبقيت تواصل مسيرتها التي بدأت في القرنين الثاني والثالث، ودخلت الفلسفة في كل علم وفن، فصار النحاة يعتمدون أساليب المناطقة وألزم بعض النقاد النقد الأدبي معايير فلسفية وقيدوها بها، "وقد بدأت الثقافات الوافدة تتغلغل في الدراسات النقدية، وهو ما أدى إلى تلونه بألوان مختلفة من اللغة والفلسفة وعلوم الكلام . بالإضافة إلى ظهور الدراسات النقدية التطبيقية التي ابتدأت بالكشف عن السرقات والمساوئ والعيوب وانتهت بالموازنة والمقايسة بين الشعراء. مع سعي بعض النقاد إلى وضع قواعد علمية تنظم عملية الإبداع، وتضع حدودا للنص الأدبي، وتقنن الأحكام".[2]

إن نقد القرن الرابع الهجري شهد تطورا وازدهارا وهذا راجع إلى أنه صدر عن بيئات أربعة سياسية كل واحدة لها دور مهم في اتساعه، وهي بيئة اللغويين ثم بيئة المتكلمين، ثم بيئة الفلاسفة، خاصة شرّاح أرسطو وأخيرا بيئة الأدباء من شعراء وكتاب".[3]

1 – الشعراء المحدثون في العصر العباسي: العربي حسن درويش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ص 12.

2 – التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري: مصطفى حسن فطوم، ص 41.

3 – الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري: فايز الداية، ص 75.

ويفرق طه إبراهيم بين أدباء القرن الرابع وبين أدباء القرن الماضي بأنهم يمتازون" بأن غورهم أبعد، ونظرتهم أعمق، وأفقهم أوسع، وبأنهم حللوا الظواهر الأدبية وعللوها، وارجعوا كل شيء إلى أصل وسبب، هم أدباء وعلماء ذوقهم عربي سليم، وثقافتهم عربية غزيرة، وان تعاطى فحولهم التأليف على مذهب الجاحظ في الجدل والحوار".[1]

وكان الآمدي واحدا من الذين تشربوا ثقافة القرن الرابع بمعطياتها الواسعة فانعكس ذلك على مؤلفاته التي أظهرت عمق ثقافته وتطور رؤيته النقدية، فثقافته متسعة الآفاق متشبعة المنابع والجوانب، فقد كان ملمّاً بعلوم عصره التي يحتاجها أي ناقد من علوم القرآن والنحو والفلسفة، ففي الجانب الديني يظهر تبحره في العلوم الدينية من كثرة استشهاده بآيات القرآن، والأحاديث النبوية الشريفة، وأقوال المفسرين والصحابة والفقهاء، فضلا عن ثقته بنفسه في تفسيره الجريء للكثير من معاني الآيات القرآنية التي تعددت وجوه تأويلها.

فظهرت شهرة الآمدي وارتفع صيته، وهذا لما ألفه من عديد الكتب في الفقه والنقد ذكرها ياقوت الحموي في الترجمة التي عقدها له، وكان فوق ذلك شاعرا مجيدا. فقد تتلمذ على أئمة اللغة والنحو والأخبار وهم الذين انتهت إليهم جهود أهل العربية قبلهم، وجلسوا مجالسهم في حلقات العلم والتدريس،" فاتسع في الآداب وبرز فيها، وانتهت رواية الشعر القديم والأخبار في آخر عمره بالبصرة إليه".[2]

فتضمن كتابه (المؤتلف والمختلف) عددا لستمائة وخمسة وأربعين شاعرا اختارها الآمدي لأكثر الشعراء المقلّين الذين يكثر الغلط في أسمائهم.

وصف في كتب التراجم بأنه حسن الفهم، جيد الرواية والدراية سريع الإدراك اتسع في كتب الأدب وبرز فيها، وانتهت رواية الشعر القديم والأخبار في آخر عمره إليه.

1- تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع: طه احمد إبراهيم ، ص 178.

2 – إنباه الرواة على أنباه النحاة: القفطي، تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1986 ، ج1 ص 288.

قال ابن النديم في (الفهرست)أنه:"حسن الطبع جيد الصنعة مليح التصنيف جيد التأليف يتعاطى مذهب الجاحظ فيما يعمله من الكتب".[1]

وكان له تبحر في علوم العرب، ووقوف على الطرق والمناحي المختلفة في فهم الأدب، وذهن منتظم يجمع بين العلم وبين الذوق الصافي في التحليل والتعليل.

كان الآمدي من أهل البصرة أخذ النحو واللغة عن علي بن سليمان الاخفش الأصغر، وأبي إسحاق الزجّاج وأبي بكر بن دريد ، وكان معينا كل العناية بالشعر ونقده.

فالآمدي رجل نحوي تلقى علومه على يد أئمة النحو العربي، وكان عالما بالشعر لفظا ومعنى ودلالة وكذلك في أصول الشعراء، بل إن الآمدي نفسه كان شاعرا كثير الشعر حسن الطبع جيد الصفة، مشتهرا بالتشبيهات على حد تعبير ياقوت الحموي[2].

ومما يدل على معرفته بالشعر كذلك قول القفطي عنه بأن " له شعر حسن، واتساع تام في علم الشعر ومعانيه رواية ودراية وحفظا وصنف كتبا في ذلك حسانا".[3]

ومع ما وصلنا من شعره قليل جدا ليس أكثر من مقطعات صغيرة وردت متناثرة في بعض الكتب لا تصور الآمدي الشاعر، إلا أن ذلك لا ينفي شاعريته وغزارة علمه بالشعر الذي أشارت إليه النصوص السابقة.

انفرد الآمدي بتوضيح الكلام على الشعر والعلم، والشعراء والعلماء والصلات بين المؤدبين والذين تلقوا عنهم، وبين المقيمين في بيئة واحدة".[4]

1- الفهرست: ابن النديم، ص152.

2- معجم الأدباء: ياقوت الحموي، ج2، ص 851-852.

3- إنباه الرواة على أنباه النحاة: القفطي، ج1، ص 320.

4- تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع: أحمد طه ابراهيم، ص 186

يرى الآمدي أن النقد إنما هو فن موهوب أكثر منه مكتسب، والناقد بذوقه يدرك ما في الشعر، و بحاسته الأدبية من جمال وقبيح، والناقد ذو ثقافة أدبية واسعة ترتكز على الرواية والمدارسة، ومطالعة النصوص الأدبية، وفي طول الدربة.

فتذوقه لا يصدر عن هوى شخصي وإنما عن عقلية ناضجة مثقفة خبيرة وذواقة بواطن الكمال والجمال في الفن الذي هو ميدانها وتخصصها.

وحينما ينظر لمقاييسه ويبلور مفهومه لجماليات الشعر فإنه يستمد نظرياته ومقاييسه من الواقع الفني والممارسة المستهدفة روح الفن وجمالياته.

يقول في ذلك :" وأنا أذكر المعاني التي يتفق فيها الطائيان، فأوازن بين معنى ومعنى، وأقول أيهما أشعر في ذلك المعنى نفسه، فلا تطلبني أن أتعدى هذا إلى أم أفصح لك بأيهما أشعر عندي على الإطلاق".[1]

إن الآمدي كقارئ القرن الرابع الهجري،" له تجربته الخاصة في معانقة النص الشعري، والتي لا ينكرها تاريخ النقد الأدبي عند العرب، فقد احتل مكانة مرموقة بين نقاد العرب، لما اتسم به كتاب (الموازنة) من طابع نقدي خاص".[2]

وكتاب (الموازنة) حشد ضخم لكل ما وصل إليه القرن الرابع الهجري من ذوق أدبي ونقد وتمرّس بالشعر ووقوف على أخبار الشعراء وأحوالهم ومراتبهم وآراء أهل العلم وشيوخ اللغة في ذلك.

أشار ياقوت الحموي إلى أن كتاب (الموازنة) يقع في عشرة أجزاء[3]... لكنه لم يبين لنا هذه الأجزاء ولا ما تشتمل عليه. وقد أدت إشارة ياقوت الحموي هذه ببعض الباحثين المعاصرين إلى

1- الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص110

2- أفق التلقي النقدي لدى الآمدي (الموازنة نموذجا): عبد العزيز خلوفة، مجلة جذور، مج11، ج24، تصدر عن النادي الأدبي بجدة، المملكة العربية السعودية، ماي 2007، ص 234

3- ينظر: قائمة مؤلفات الآمدي في: الفهرست: ابن النديم، ص 221

إعادة النظر في كتاب الموازنة، والتعرف على هذه الأجزاء"[1] وكانت النتيجة أن تم التعرف على الأجزاء التالية:

- الجزء الأول: وهو الجزء الذي يشتمل على الخصوصية بين صاحب أبي تمام والبحتري وسرقات البحتري".[2]
- الجزء الثاني وهو الذي يشتمل على أغاليط أبي تمام في المعاني والألفاظ.[3]
- الجزء الثالث: وهو الجزء الذي يشتمل على الرذائل من ألفاظ أبي تمام والساقط من معانيه".[4]
- الجزء الثامن: وهو الموازنة التفصيلية بين الشاعرين وهو أكبر أجزاء الكتاب".[5]

وإذا كانت هذه الأجزاء قد أصبحت معرفتها شبه مؤكدة، فإنه يظل معنا ستة أجزاء، أي الأجزاء الرابع والخامس والسادس، والسابع وهي الواقعة بين الثالث والثامن وجزءان مفقودان وهما التاسع والعاشر.

وإذا كان الباحثون يكادون يتفقون على أن الجزأين المفقودين ربما كانا(ما وقع في شعر الطائيين من التشبيه)، و(ما وقع في شعريهما من الأمثال).

فإنهم لم يتفقوا على تجزئة مواد الموازنة الواقعة ما بين الجزء الثالث والثامن، إذ نجد لكل باحث تجزئة خاصة خالف بها سابقيه، وان كان كل باحث قد اجتهد في أن يجعل مواد تلك الثغرة تقع في أربعة أجزاء".[6]

1 – ينظر: النقد المنهجي عند العرب: محمد مندور، ص 256.
2 – يبدأ هذا الجزء من 1 إلى 133.
3 – يبدأ من ج1 ص 137 إلى 255.
4 – ج1 ص 259.
5 – ينظر: النقد المنهجي عند العرب: محمد مندور، ويبدأ من 429 ويشمل باقي المجلد الأول والمجلد الثاني بكامله.
6 – ينظر: النقد المنهجي عند العرب: محمد مندور، ص 161.

لم يكتف الآمدي بنقل شعر الطائيين من مصدر واحد، ولكن غذّته في النقل التحقيق الدقيق بين عدد من المصادر حتى يصل إلى تثبيت الشعر إعرابا أو زيادة ونقصا، ولعل هذا المنهج الدقيق، هو الذي فقده كثير من الذين تصدّوا للمعركة النقدية بين أنصار أبي تمام والبحتري، وهو نفسه المنهج الذي تروم الدراسات الحديثة تطبيقه على الدرس الأدبي والنقدي منه على وجه الخصوص.

يجد المتتبع لكتاب الموازنة هذه الروح العلمية في إشارات للآمدي، إذ يحيل شكّه إلى اليقين بالتحقيق؛ فيقول مثلا:" وقد كنت أظن أن أبا تمام على هذا نظم الشعر، وأن غلطا وقع عليه في نقل البيت حتى رجعت إلى النسخة العتيقة التي لم تقع بين يدي الصولي وأضرابه، فوجدت البيت في غير نسخة مثبتا على هذا الخطأ ".[1] يريد هذا النص الصريح من الآمدي على مسألة التحقيق، ليدل على تلك الروح النقدية الصافية.

ثانيا: مفهوم القارئ وأنواعه لدى الآمدي

يعلي آيزر من سلطة القارئ بوصفه المنتج الحقيقي للعمل الأدبي بوصف النص إنتاجا جماليا، ورأى أن فهم الطبيعة الحقيقية لمشروعه التأويلي صعوبات عدة تتعلق بمسألة بيان عدد القراء ثم الإحالة عليهم.

يتم تفاعل القارئ مع النص عبر مجموعة من الإجراءات المنظمة في عملية القراءة، يمكن ايجازها فيما يلي:

– أن يكون القارئ حرا، فلا ينبغي فهم الحرية هنا بأنها ضرب من ضروب العبث وغير ملتزمة بالضوابط الفنية، ولكنها الحرية التي لا تخضع للجبرية التي فرضها النقد الماركسي على الفن ليكون في خدمة الطبقة أو المذهب.

وهذا يتوقف على جملة الشروط التي يجب أن تتوفر في القارئ، والتي تجعل قراءته موضوعية تعتمد على التجربة الجمالية في فك الشفرات. ثم إن " هذا التمرد الواضح على جبرية الفكر

1– الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص216.

الماركسي، يفسر لنا حرص رواد النظرية الجديدة على أن يكون القارئ حرا في استقبال النص، ويقدم لنا في الوقت نفسه سببا فنيا ونفسيا لقبول هذه النظرية إجمالا".[1]

– المشاركة في صنع المعنى، فلا يتوقف القارئ عند حدود الحرية في تلقي النص فحسب، بل ينبغي ان يشارك في صنع المعنى وانتاجه من جديد، ولهذا " يقرر أصحاب هذه النظرية في اجراءات التفاعل مع النص، أن يشارك القارئ في صنع المعنى، ولا يتوقف عند مهمة التفسير التقليدي... بالمشاركة في صنع المعنى يتحول التركيز من موضوع النص إلى سلوك القراءة".[2]

وقد تنبه نقاد نظرية التلقي إلى أن المشاركة في صنع المعنى تستوجب التمييز بين مهمتين للقارئ هما:

مهمة الإدراك المباشر، ومهمة الاستذهان[3]؛ فتتمثل مهمة الإدراك المباشر المستوى الأول في التعامل مع النص في هيكله الخارجي ممثلا في معطياته اللغوية والأسلوبية، أما الاستذهان فهو عمل الذهن أو الخيال وفيه تتشكل ذاتية القارئ أين ينتج وبشكل غير نهائي مواضيع جمالية.

– وظيفة المتعة الجمالية، والتي لا يكتفي القارئ بدوره في صناعة المعنى، بل تكون له مهمة أخرى تابعة هي توضيح المتعة الجمالية، ومعنى ذلك" أن المتعة الجمالية تتضمن لحظتين: الأولى تنطبق على جميع المتع، حيث يحصل استسلام من الذات للموضوع أي من القارئ للنص، والثانية تتضمن اتخاذ موقف يؤطر به القارئ وجود الموضوع ويجعله جماليا".[4]

أما بالنسبة للآمدي في كتابه الموازنة فقد مارس سلطة قرائية، استدلت على أحكامها بآراء خصوم التجديد، مما أفضى إلى أن هذه السلطات رسمت صورة لمتلق كان شاهدا على طرد شاعرية أبي تمام من قاموس الشعراء، فأبو تمام لم يتمثل لسلطتين في التلقي، سلطة الآمدي، وقرائه المتخيلين

1 – قراءة النص وجمالية التلقي: محمود عباس عبد الواحد، ص21

2 – قراءة النص وجمالية التلقي: محمود عباس عبد الواحد، ص22

3 – قراءة النص وجمالية التلقي: محمود عباس عبد الواحد، ص22

4 – قراءة النص وجمالية التلقي: محمود عباس عبد الواحد، ص25.

وسلطة شعرية العمود " لقد بدا نقد القرن الرابع الهجري محكوما بسلطة هذا القارئ نتيجة لتراجع مكانة (المتلقي الصريح) لتحول طابع العصر من الشفاهية إلى الكتابية، وتلون مقتضى الحال ببعد كتابي تراكمي هيأته تجارب قرائه عبر التاريخ".[1]

كما أنه تفطن الآمدي إلى ضرورة تحديد مفهوم القارئ الأقدر وكشف جمالياته،" الأمر الذي جعله يفرق بين متلق أخذه الإعجاب بالشعر وازداد حماسه له، حتى ظن أنه قادر على فهمه وتحليله، وليس له علم صحيح به، ومتلق قارئ عالم بالشعر يمتلك أداة الوصف الكفيلة لتحليل الشعر ومعرفة تعليل أسباب جودته أو رداءته، ومتلق ثالث أخذ قسطا وافرا من الدربة والمعاناة، أهله إلى إصدار حكم نقدي صحيح على الشعر، دون القدرة على بيان العلة في ذلك".[2]

لابد من ارتباط القراءة بالقارئ، هذا الأخير يختلف من حيث التسمية لهذا يقر جميع النقاد بأن التعدد في أنواع القراء وتباينهم يرجع لا محالة إلى عملية القراءة، ومنه ظهر اختلاف في تسمية القراء وأنواعهم، لكن الأمر المفصول فيه هو وجود قراء حقيقيين، وقراء مثاليين، من تلك الأنواع التي قدمها الآمدي نجد:

1- القارئ المعجب أو السلبي/ الارتجالي

هو ذلك المثقف بثقافة شعرية عادية، وهو يستطيع أن يستمتع بالشعر من حيث هو وزن وقافية ومعنى جميل وحكم وأمثال، وغير ذلك مما يقدمه الشعر من متعة جمالية ومعرفية، وهذا القارئ جاهل في حكم التفضيل بين الشعراء ومعرفة أسباب الجودة والرداءة.

ويختلف عن بقية القراء، بأن غرضه التذوق والاستمتاع بالقراءة من غير عمق ولا غوص، أي أنه يهتم بالجانب الخارجي،وقد تكون قراءته وظيفية، أي الحصول على معلومات معينة، " إن هذا القارئ دوره استهلاكي بالدرجة الأولى، لأن قراءته هدفها التذوق والاستمتاع حيث أن القارئ من خصائصه

1- نظرية التلقي أصول وتطبيقات: بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2001، ص68.
2- أفق التلقي النقدي لدى الآمدي (الموازنة نموذجا): عبد العزيز خلوفة، ص 234.

لا يتعمق في المعاني، وما بين السطور، وأنه يقتصر على الأمور السطحية فقط، للوصول إلى معلومات معينة"[1]، وبالتالي فالقارئ لا يقوم بأية عملية نقدية لأن قراءته استهلاكية.

ولاحظ الآمدي وجود فئة من المتلقين الارتجاليين المعجبين بالشعر، كان ذلك قراءة أم سماعا فهؤلاء يعبرون عن إحساسهم الذي انتابهم،" فقد كان إعجابهم مبني على درجة من الفهم مصحوبة بالانبهار بجمال الشعر دون علم بقواعده".[2]

وهذا في رأي الآمدي لا يعدّ كافيا لإصدار الأحكام النقدية السليمة.

يعيب الآمدي على هؤلاء المتلقين لتقويم النص، فيقول:" إن العلم بالشعر قد خص بأن يدعيه كل أحد، وأن يتعاطاه من ليس من أهله؛ فلم لا يدعي أحد هؤلاء المعرفة بالعين والورق والخيل والسلاح والرقيق والبز والطيب وأنواعه؟ ولعله قد لابس من أمر الخيل وركوبها والسلاح والعلم بذلك أو الرقيق واقتنائه أو الثياب ولبسها أو الطيب واستعماله أكثر مما عاناه من أمر الشعر وروايته؛ فلا يتهم نفسه في المعرفة بالشعر تهمته إياها بالمعرفة ببعض هذه الأشياء مما عاناه وتناوله، وما باله وقد ركب الخيل كثيراً لما راقه من الفرس ملاحة سبيبه، واستدارة كفله، وبريق شعره، وحسن إشراقه وجودة خصره – توقف عن ابتياعه حتى يشاور من يخبره عن عتقه، وموضع نتاجه، وصحة قوائمه، وسلامة أعضائه، وبراءته من العيوب الظاهرة والباطنة، وكذلك السيف لما بهره جلاؤه، وصقاله وصفاء حديدته – لم يمض فيه اختياره على غيره من السيوف، حتى شاور من يعرف حسنه وطبعه وجوهره وفريده ومضاءه، وكذلك لم أهجبه من ثوب الوشى حسن طرزه، وكثرة صوره، وبديع نقوشه، واختلاط ألوانه – لم يبادر إلى إعطاء ثمنه حتى رجع إلى أهل العلم بجوهره وكثرة مائه وجودة رقعته وصحة نساجته وخلاص إبريسمه. فكيف لم يفعل مثل ذلك بالشعر لما راقه حسن وزنه وقوافيه، ودقيق معانيه، وما يشتمل عليه من مواعظ وآداب وحكم وأمثال؛ بم يتوقف عن الحكم له على ما سواه حتى يرجع إلى من هو أعلم منه بألفاظه، واستواء نظمه، وصحة سبكه، ووضع الكلام

1 – مناهج النقد الأدب الحديث: وليد قصاب، دار الفكر، دمشق، (د.ط)، 2007، ص288.

2 – أفق التلقي النقدي لدى الآمدي (الموازنة نموذجا): عبد العزيز خلوفة، ص 235.

منه في مواضعه، وكثرة مائه ورونقه؛ إذ كان الشعر لا يحكم له بالجودة إلا بأن تجتمع هذه الخلال فيه".[1]

يعتبر الآمدي القارئ المعجب قارئا غير مرغوب فيه، لأنه لا يقدم شيئا إلى جمالية التلقي، لان جعل الشعر لذة، دون أن يكون له دور في خلق المتعة الجمالية للقراء بعده، فهو قارئ سلبي،"وهذا الانفعال النفسي الصادر حتى هؤلاء الارتجاليين لا يعترف به الآمدي لأنه لا يدفع الأدبية إلى الأمام".[2]

وإذا كان هذا المتلقي –كما يرى المبخوت – لم يستطع تعليل القيمة الجمالية في النص لأنه لم يرق إلى مرتبة (العيار)الصارم حتى يتمكن له أن يقف على ما في النصوص من (مزية) ومن يحفل به من (فضل)".[3]

2- القارئ العالم / الايجابي:

وهو القارئ العارف بالشعر، العالم بأسراره، هو المتلقي الذي يشيد به الآمدي في موازنته فإذا كان الشعر كما يقول الجاحظ:" صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير".[4]

فالأمر يتطلب معرفة شاملة بالشعر وقواعده، حتى يصبح القارئ قادرا على التمييز بين الشعر الجيد والشعر الرديء، لان صناعة الشعر تفترض أيضا امتلاك الآليات الضرورية للوقوف على عناصر الجودة أو الرداءة.

يعتبر الآمدي إبراز الحكم النقدي على شعرية معينة ليس بالأهم. يقول في موازنته:" وأنا أذكر بإذن الله الآن في هذا الجزء المعاني التي يتفق فيها الطائيان؛ فأوزان بين معنى ومعنى، وأقول: أيهما أشعر في ذلك المعنى بعينه، فلا تطالبني أن أتعدى هذا إلى أن أفصح لك بأيهما أشعر عندي على

1- الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 113 وما بعدها.
2- أفق التلقي النقدي لدى الآمدي (الموازنة نموذجا): عبد العزيز خلوفة، ص 235.
3- ينظر: جمالية الألفة النص ومتقبله في التراث النقدي: شكري المبخوت، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، 1993ص 56.
4- الحيوان: الجاحظ، تحقيق، محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1424، ج3، ص 132.

الإطلاق، فإني غير فاعل ذلك؛ لأنك إن قلدتني لم تحصل لك الفائدة بالتقليد، وإن طالبت بالعلل والأسباب التي أوجبت التفضيل، فقد أخبرتك فيما تقدم بما أحاط به علمي من نعت مذهبيهما، وذكر مساوئهما في سرقة معاني الناس وانتحالها، وغلطهما بالمعاني والألفاظ".[1]

كرس الآمدي كقارئ نموذجي ثقافة التبرير والتعليل، " فهو يرحب بالقراء الايجابيين القادرين على عقلنة انفعالهم الحسي بالشعر، فالمبدع يقدم النص وعلى القارئ كشف أسراره، حتى يحصل الجدل والتجاوب بين النص والقارئ ".[2]

وتبقى الفكرة التي رغب الآمدي في الدفاع عنها بخصوص قضية التلقي النقدي هي إسناد فعل القراءة إلى ذوي (السلطة المعرفية)، وهي فكرة متجذرة في نفوس النقاد العرب قبله وبعده، يقول ابن سلام:" لا يضبط الشعر إلا بأهله".[3]

ويؤكد ذلك صاحب الوساطة بقوله:" ولكل صناعة أهل يرجه إليهم في خصائصها ستظهر لمعرفتهم عند اشتباه أحوالها".[4]

3- القارئ المتذوق أو الخبير:

يعتبر ستانلي فيش tanley fish هذا القارئ بأنه " القارئ الذي يمتلك القدرة على التحدث بلغة النص في طلاقة، ومتمكنا من فهم الدلالة، وقادرا على ايصالها بسهولة إلى مستمع ناضج"[5]، وبالتالي فإن القارئ الخبير يمتلك قدرة هائلة، سواء في التحدث بلغة النص، أو التمكن من ايصال تلك الدلالات والمفاهيم بطريقة سهلة إلى مستمع ذو مستوى عالٍ، وهذا ما تناوله شعبان عبد

1 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 373.

2 – أفق التلقي النقدي لدى الآمدي (الموازنة نموذجا): عبد العزيز خلوفة، ص 237.

3 – طبقات فحول الشعراء: ابن سلام الجمحي ، تحقيق : محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ج1، ص 60.

4 – الوساطة بين المتنبي وخصومه: علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق: علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ودار القلم بيروت، ط3، د.ت، ص 100.

5 – جماليات التلقي ومفهومها ومرجعياتها الفلسفية:سعدون، محمد، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر، ع13، 2013، ص72-73.

الحكيم محمود في دراسته، حيث بيّن أن " القارئ المخبر: هو الشخص الذي يكون متكلما باللغة التي يبنى بها النص، ويكون متمكنا من المعرفة الدلالية كتلك التي يستحضرها المستمع الناضج عند مهمة الفهم، وهذا يشتمل على المعرفة".[1] إن القارئ في هذه المرحلة هدفه دراسة مضامين النصوص، وتوليد معاني جديدة، وفهمها ومن بعد ذلك الوصول إلى الأحاسيس التي تنقلها اللغة.

أما عن الآمدي فيرى أن العلم بأسرار الشعر والحكم عليه بالجودة أو الرداءة غير كاف لبلوغ درجة القارئ المتذوق المجرب، وهذا مع وجود أدوات النقد من تحليل وتعليل لدى العالم بالشعر، لأنه يقف عاجزا أمام بعض النصوص الشعرية.

فيشترط لتجاوز هذا العجز طول التجربة وكثرة المعاناة، يقول في ذلك:" ويبقى ما لا يمكن إخراجه إلى البيان، ولا إظهاره إلى الاحتجاج، وهي علة ما لا يعرف إلا بالدربة ودائم التجربة وطول الملابسة، وبهذا يفضل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة من سواهم ممن نقصت قريحته، وقلت دربته، بعد أن يكون هناك طبع فيه تقبل لتلك الطباع وامتزاج بها، وإلا فلا يتم ذلك".[2]

إذن صنف الآمدي طبقات القراء إلى ثلاث درجات، ويجعل الدرجة الأولى من حيث درجات تلقي النص الشعري طبقة القارئ المتذوق المجرب،" حيث أن الذوق السليم الثاقب أخطر شأنا من قواعد العلم الجافة".[3]

وهذا الذي يعوّل عليه الآمدي في موازنته باعتبار الأقدر على تجاوز العقبات التي قد تخلقها مختلف النصوص الشعرية وهذا يحقق بجمعه بين العلم والتجربة وكثرة الاحتكاك بالنصوص الإبداعية.

ويأتي في الدرجة الثانية القارئ العالم بأسرار رداءة الشعر أو جودته، وعلى خلاف القارئ المعجب الذي يمكن اعتباره مقصيا داخل جماليات التلقي لدى الآمدي.

1 – نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي: شعبان عبد الحكيم محمود، دار العلم والإيمان، كفر شيخ، مصر، ط1، 2010، ص59-94.

2 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ص 372 وما بعدها.

3 – أفق التلقي النقدي لدى الآمدي (الموازنة نموذجا): عبد العزيز خلوفة، ص 238

ثالثا: فعل القراءة لدى الآمدي

حظي كتاب (الموازنة) للآمدي اهتمام النقاد في عصره وبعده، لأن الآمدي احترف فعل القراءة، وينبه القارئ للنقد المنهجي المبثوث في تضاعيفها،" فهذه القراءة التي نصفها التاريخ بالتخليد لها ما يبررها، إذ أنها جاءت بديلا للتوترات الحاصلة بين فريقين، فريق اقتنع بمذهب عمود الشعر المنسوب إلى القدامى، وفريق عشق البديع والتجويد الفني وفضل التعلق به، وهذا المنسوب إلى المحدثين".[1]

يقول الآمدي عن مميزات المنتسبين إلى مذهب عمود الشعر:" والمطبوعون وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعاني والإغراق في الوصف، وإنما يكون الفضل عندهم في الإلمام بالمعاني واخذ العفو منها كما كانت الأوائل تفعل مع جودة السبك وقرب المأتى، والقول في هذا قولهم وإليه أذهب".[2]

من خلال كلام الآمدي يتضح أن" فلسفة الشعر عند هؤلاء القوم، و هم الذين يحتفون بالمعنى السهل القريب، وينفرون من المعنى العميق أو البعيد لتأثير التلقي الشفاهي في تشكيل الشعرية العربية".[3]

فوضع الآمدي خطته تضمنت ثلاث قضايا نقدية أساسية هي:

1- قضية مساوئ الشاعرين.

2- قضية محاسن الشاعرين.

3- قضية الموازنة بين الشاعرين.

1 – أفق التلقي النقدي لدى الآمدي (الموازنة نموذجا): عبد العزيز خلوفة، ص239

2 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج2، ص 96.

3 – عمود الشعر في ضوء نظرية التلقي: نايت على أمهالة، ص 149.

ومهما يكن الأمر فقد كانت خطة الآمدي" خطة طموحة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة. فهي لم تقف عند حدود الموازنة بين الشاعرين فحسب، وإنما كانت إطارا عاما يحتوي كل ما يتصل بالشاعرين من قضايا النقد".[1] فأخذ على عاتقه توضيح منهجه أو نظريته في الشعر تكون حكما على عمليهما الشعري، حتى لا يحيد عن الموضوعية النقدية، وتكون أحكامه أوراقا تتساقط أينما أراد لها الريح السقوط.

سطر الآمدي لممارسته النقدية منهجا واضحا منذ البداية؛ وهو عمود الشعر العربي ومتذوقيه" وإذا كان الوقوف على هذا العمود قد ضيّق مجال الآمدي في النقد، إلا انه كان أمرا ضروريا، وهو انه لابد أن يضع أمامه مقياسا أو يتخذ منهجا عليه يسير وكان هذا المقياس أو المنهج عمود الشعر، ولولا ذلك لما استطاع أن يسير في نقده وان يوازن بين الشاعرين، بل لأفلت منه زمام النقد وتخبط في متاهات لا تفضي إلى رأي أو حكم... ولم يكن النقاد من قبله يلزمون أنفسهم هذا الإلزام لذلك جاءت كثير من أحكامهم عامة تعوزها الدقة والنظرة العلمية".[2]

ولقد أسس الآمدي منهجه في الموازنة على خطوات ثابتة، ليتدارك الاضطراب في المنهج الذي وقع فيه النقاد قبله، فذكره لمساوئ الشاعرين التي افتتحها بسرقاتهما يوحي بفهمه لطبيعة الصراع القائم حول الطائيين والذي يتلخص في أيهما أشعر؟

1 – أضواء النقد العربي على مذهب البحتري، وأصوله الفنية:حمد عبدالله الزايدي، (رسالة ماجستير)، قسم اللغة العربية، جامعة الملك عبد العزيز، المملكة العربية السعودية، 1980، ص 302.

2 – اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري: أحمد مطلوب، وكالة المطبوعات الكويت، ط1، 1973، ص218.

1- تشكيل أفق التوقع:

انطلق ياوس من مفهوم أفق الانتظار ليفسر من خلاله طبيعة الخطاب الأدبي، وكذا التطورات التي تلحقه في سيرورته التاريخية، وذلك في معرض رده على النزعة السوسيولوجية التي كانت تطابق بين الخطاب الأدبي وبين عالمه الواقعي استناداً إلى نظرية المحاكاة والمرآة التي ترى في الأدب انعكاساً للواقع. إلا أن ياوس لا يرى الخطاب الأدبي على هذا الشكل، وإنما هو امتثال لمعيار نصي ينبثق عن الحياة الاجتماعية التي نشأ فيها، وهذا ما يسميه ياوس بأفق الانتظار، "الذي تكون له علاقة بمجموعة من المكونات أو العناصر، من أهمها معرفة القارئ بالخطاب الأدبي بشكل عام وتجربته في مجال الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المقروء. يضاف إلى ذلك درايته بأسلوب الكتابة الذي يتميز به مؤلف بعينه، من بين مجموعة من المؤلفين. وهنا يمكن التمييز بين أساليب متعددة ضمن الخطاب الأدبي الواحد، كأسلوب آلان روب جرييه؛ وأسلوب ديستوفسكي وأسلوب شكسبير في الأدب الغربي، أو أسلوب المتنبي والمعري وشوقي في الأدب العربي".[1]

غير أن مقاييس(أفق التوقعات) تتغير من عصر إلى آخر، فينتج عن ذلك عدة قراءات تسهم في تكوين (أفق التوقعات). وقد تتداخل هذه القراءات لتكون أنساقا مرجعية يستند إليها القارئ في قراءة النصوص والحكم عليها. لذلك" يربط ياوس بين عملية القراءة وافق التوقعات على أساس أن المتلقي يعيد بناء هذا الأفق، ومن ثم يمكن قياس أثر الأعمال أو وقعها على أساس الأفق الذي تم استخلاصه من هذه الأعمال".[2]

ويعتبر ياوس (أفق التوقعات) الركيزة الأساسية في جمالية التلقي، فهو في ربطه بعض الجماليات بالتاريخ يهتم بتأسيس ذلك الارتباط على تجارب القراء السابقين في التعامل مع النص الأدبي، لأنه يرى أن تأثير النصوص لا يتحقق إلا باستمرار قراءتها والاستجابة لها، وهذا يعني أن تلقي النصوص الأدبية يتم من خلال أفق توقعات القراء.

1 – النص وتفاعل المتلقي في الخطاب النقدي عند المعري: حميد سمير، ص 28.

2 – نظرية التلقي، مقدمة نقدية: هولب، روبرت، ص 16.

ولكن أفق الانتظار عند ياوس ليس دائماً مرتبطاً بجمهور معين. فقد تظهر أعمال تقاوم تلقيها الأول، مما يجعلها، في بداية نشأتها، دون جمهور يرتبط بها، ومن ثم تظل غير متقبلة لفترة معينة إلى أن تتمكن من تأسيس أفق انتظار جديد، له معايير جمالية جديدة تنزع رضا جمهور معين فيتحلق حولها. ومن هنا ندرك أن أفق الانتظار عند ياوس، ليس شيئاً قاراً وثابتاً، بل إنه في حركة وتطور مستمرين تبعاً لتطورات القراء والمتلقين. ذلك أنه انطلاقاً من القراءة الأولى يتم تأسيس الأفق، ثم تتعاقب القراءات تترى، يقتصر فيها أولاً على إعادة إنتاجه أو تعديله فقط، ثم بعد ذلك يخضع للتغيير أو التصحيح. فإذا كان التعديل وإعادة الإنتاج يحددان قوة سريان الأفق وامتداده، فإن "التغيير والتصحيح يحددان الحقل المفتوح أمام بنية جنس أدبي ما".[1]

لقد بين عبد العزيز حمودة أن محور نظرية التلقي الذي يجمع عليه رواد النظرية هو أفق التوقع قائلا:" إن محور نظرية التلقي الذي لا يختلف عليه أي من أقطاب النظرية منذ ظهوره في الثلاثينيات حتى الثمانينات هو " أفق توقع القارئ في تعامله مع النص. قد تختلف المسميات عبر الخمسين عاما، ولكنها تشير إلى شيء واحد: ماذا يتوقع القارئ أن يقرأ في النص؟ وهذا التوقع وهو المقصود، تحدده ثقافة القارئ وتعليمه، وقراءته السابقة، أو تربيته الأدبية والفنية".[2]

يمكن الاعتماد على ما حدده (ياوس) من عوامل يتكون منها أفق التوقع ، وقد حددها بثلاثة عوامل رئيسة هي:

1 . التجربة القبلية التي يملكها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص الأدبي.

2 . شكل الأعمال السابقة وموضوعاتيتها، والتي يفترض العمل الجديد معرفتها، أي ما يسميه الآخرون القدرة التناصية.

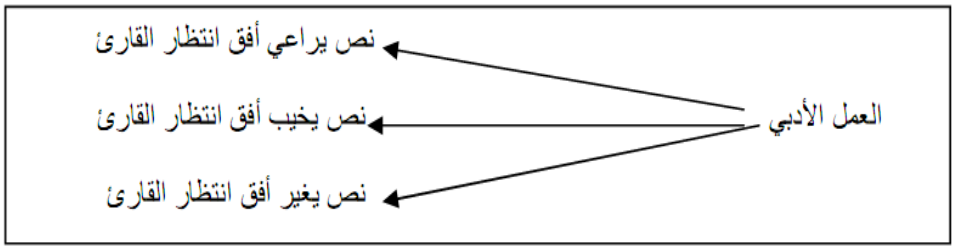
1- نحو جمالية التلقي: جان ستاروبنسكي، ترجمة محمد العمري، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، العدد06، 1992، ص 15.

2 – المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك: عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 272، ص323.

3 . والمقابلة بين اللغة الشعرية واللغة العملية، وبين العالم التخيلي والواقعية اليومية.[1]

وكل ذلك يدخل في مصدر الشاعر لإنتاج نصه مثلما يدخل في حسابات المتلقي وهو يواجه نصا (قصيدة) جديدا. على افتراض توافر التكافؤ بين قدرة الشاعر وقدرة المتلقي.

إن أفق التوقعات أو أفق الانتظار هو عملية إعادة تشكيل النص الأدبي وإنتاجه، يطرحه المبدع وفق صورة أو بنية ذات خصائص وتقاليد فنية معينة، تحمل معاني رُسمت في ذهن المتلقي، ويراعيها المبدع في إنتاجه للنص، وعليها يبني المتلقي معالجته لتلك النصوص، والشكل التالي يوضح مدى نجاح العمل الأدبي في كسر أفق التوقع لديه أو فشله:



ويعزز من في فهم أفق التلقي، متوقعا كان أم غير متوقع، تعريف أفق التوقع بأنه " جهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص "[2]، وبتوسيع هذه الظاهرة، التي تبدو فرديه توجه عملية التلقي على نحو شامل، من خلال اقترانها بالتراث المشكِّل للقيم والأعراف التي يحتكم إليها النص، نكون في ظل تلق بأفق متوقع، يتوافق مع الأعراف الموروثة أو المستقرة، أو أمام أفق يخرق حدود هذه الأعراف، مشكلا أفقا غير متوقع بالاستناد إلى الثوابت أو إلى الغالب منها لا النادر غير المهيمن.

ولكن هل يعني الإلمام بالأفق، الذي تشكله قصيدة ما، أن هذه القصيدة قد نفدت قدرتها الإبداعية على أن تمتد بتاريخ الإبداع في مجال الشعر إلى فضاء جديد؟

1- بحوث في القراءة والتلقي: فيرناند هلين، فرانك شوير، ميشيل أوتان، ترجمة: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998، ص 35 .

2 – نظرية التلقي، مقدمة نقدية: روبرت هولب، ص 105 .

ثمة من يرى أن الآثار التي لا تخرق أفق التوقع للقارئ وتصيب قدرته على تلبية حاجة القراءة بالخيبة لتوافر النموذج المعتاد (المعاصر) على ما تزخر به النصوص التي سبقته "هي آثار عادية جدا، تكتفي عادة باستعمال النماذج الحاصلة في البناء والتعبير؛ وهي نماذج تعود عليها القراء[1]، ومن ثم فإن هذه الآثار كالقصائد على سبيل المثال " آثار للاستهلاك السريع سرعان ما يأتي عليها البلى".[2]

وعلى الرغم من توافر هذا الرأي على جانب من الإقناع نظريا فإنه ينطوي على تعسف؛ لأنه ينسف كل النماذج التي تتصل بأفق مستقر غير قابل للتحول بسرعة، وبهذا فهي تلبي حاجة للتلقي، ويظل هذا الأفق ضاغطا على المنتج، ولن يكون ما يقدمه من نصوص تحقق هذا الأفق فاقدة لجودتها، التي تؤكد البراعة الناتجة عن الاتكاء على التراث من جهة، وتناول ما هو خاص (معاصر) أو ذاتي، ينقل تفاصيل خاصة من جهة أخرى، وإلا لما احتفظ التراث بكل نماذج الشعر العربي، التي لا تخرج كثيرا على أفق التلقي التاريخي الموروث عبر مسيرة الشعر العربي، ولاسيما فيما تناوله من أغراض، وما تطلبه كل غرض من إبراز لصفات معينة وإخفاء لأخرى .

بدأ النقاد في المفاضلة بين الشاعرين، وأخذ كل منهم في تحليل شعريهما لبيان محاسن كل منهما ومساوئه؛ إذ يرى المؤيدون للبحتري في نهجه الشعري ميلا إلى المحافظة على الأصول الفنية للشعر العربي القديم، على العكس من نهج أبي تمام الذي يضطره كثيرا إلى الخروج على هذه الأصول.

ويمثل كتاب الموازنة لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت 370هـ) مرحلة جديدة في التطبيق النقدي، وقد كان طبيعياً أن يتدرج النقد العربي على هذا النحو، ومع أن المرحلة لم تتسم بالنظر الكلي في بنيات النص الشعري إلا أنها شكلت تطوراً نقدياً مثّلَ مرحلة النقد التطبيقي، وإن لم تتخلص من الاهتمام بالجزئيات " إذ اعتنى الآمدي في تطبيقه بمفردات صغيرة تتصل ببعض المسائل النحوية أو اللغوية، أو النظر في صحة معنى ما، بالقياس إلى الواقع تارة أو بالخضوع لسمات شكلية

1 – من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل: حسين الواد، مجلة فصول، مج 05، أكتوبر 1984، ص 118 .
2– من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل: حسين الواد، ص 118 .

اتصف بها الشعر الجاهلي تارة أخرى. كما اتسمت لغته النقدية بالانطباعية"[1]، من قبيل قوله: "فإن كنت –أدام الله سلامتك– 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 بالغوص والفكرة، ولا تلوى على ما سوى ذلك، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة"[2]، حتى أنه لم يحاول أن يبين للمتلقي بالتحليل أو التفسير ما في لغة البحتري من صحة في السبك أو حلاوة الرونق أو كثرة في الماء على حد لغته.

يستفاد من قراءة الآمدي لنصوص البحتري حصول وعي تام بخصوص الأفق الإنتاجي المكون لها، إذ لا يمكن تجاهل الخصوصيات المميزة لأي نص إبداعي بعد تلقيه، وهذا ما يلمس من قوله:" فإن كنت – أدام الله سلامتك – ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة، وحلو اللفظ، وكثرة الماء والرونق فالبحتري أشعر عندك ضرورة".[3]

وتبقى هذه المواصفات أو التوقعات المسبقة لدى الآمدي، أشكالا وأغراضا يفترض وجودها لدى أي قارئ لحظة القراءة، حتى يحدث التواصل الأدبي، وهذا ما ألح عليه ياوس عند بناءه لمفهوم (أفق التوقع) إذ:" افترض في القارئ أن يكون ذا حظ كبير ملموس من المعرفة المكتسبة من جراء معاشرته للنصوص، وتبنيه للسنن الفنية التي تميز جنسا أدبيا عن الآخر".[4]

أصبح الآمدي يعلم جيدا المكانة التاريخية للبحتري عند جل المتلقين" وذلك كمن فضل البحتري، ونسبة إلى حلاوة اللفظ، وحسن التخلص، ووضع الكلام في مواضعه، وصحة العبارة، وقرب المأتى، وانكشاف المعاني، وهم الكتاب والأعراب، والشعراء المطبوعين وأهل البلاغة".[5]

1 – مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق: عبد الرحمان غركان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2004، ص88.
2 –الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 5.
3 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص5.
4 – نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات: أحمد أبو حسن، ص74.
5 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص4.

على الرغم من تحفظ البحتري، وشدة عنايته بشعره أخطأه بعض النقاد في كثير من استعمالاته اللغوية ابتداء من الآمدي في القرن الرابع إلى أبي العلاء في القرن الخامس الهجري.

من هذا القبيل ما أخذه الآمدي على استعمال البحتري للفظة (تصرع) في قوله:

منا أن تصرع عن سماحٍ وللآمال في يدك اصطراع

ومثل هذه اللفظة لفظة (يتصرعن) في قوله:

يتصرعن ففرجاء دنو ال مزن، والودق خارجٌ من خلاله

وقد أساء البحتري في نظر الآمدي، مرة ثالثة حينما استعمل لفظة(يتصرع) في قوله:

من يتصرع في إثر مكرمةٍ فدأبه في إتباعها دأبه

إن هذه الألفاظ في رأي الآمدي رديئة، ووقعت موقع الذم.[1]

و الآمدي ليس فقط لغويا، بل نحويا منطقي التفكير والمحاجة، ففي مناسبة البيت التالي يناقش استعمالات (هل) في قول الشاعر:[2]

رضيتُ وهلْ أرضى إذا كانَ مُسْخِطي من الأمرِ ما فيهِ رِضَا مَنْ لَهُ الأمرُ

يقول:" فمعنى هل في هذا البيت تقرير، والتقرير على ضربين: تقرير للمخاطب على فعل قد مضى ووقع، أو على فعل هو في الحال ليوجب المقرر ذلك ويحققه، ويقتضى من المخاطب في الجواب الاعتراف به، نحو قوله: هل أكرمتك؟ هل أحسنت إليك؟ هل أودك وأوترك، وهل أقضى حاجتك؟ وتقرير على فعل يدفعه المقرر وينبغي أن يكون قد وقع، نحو قوله: هل كان قط إليك شيء كرهته؟ هل عرفت مني غير الجميل؟ فقوله في البيت (وهل أرضى) تقرير لفعل ينفيه عن نفسه، وهو الرضا، كما يقول القائل: وهل يمكنني المقام على هذا الحال؟ أي: لا يمكنني، وهل

1 – ينظر: الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1 ص 405 -406.

2 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 211.

يصبر الحر على الذل؟ وهل يروى زيد؟ أو هل يشبع عمرو؟ وهذه أفعال معناها النفي؛ فقوله" وهل أرضى " إنما هو نفى للرضا، فصار المعنى ولست أرضى؛ إذ كان الذي يسخطني ما فيه رضا من له الأمر: أي رضا الله تعالى، وهذا خطأ منه فاحش".[1]

فالآمدي عالج كل الاحتمالات الممكنة لحرف (هل) معززا ذلك بالشواهد المتنوعة للعلماء والنحاة.

والنقد النحوي الذي وُجّه إلى شعر البحتري أقل بكثير من النقد اللغوي، وهو لا يتجاوز بعض الملاحظات العابرة، نجدها مبثوثة عند الصاحب بن عباد، والمرزباني، وأبي العلاء المعري.

1-1- القراءة الدلالية:

يبحث البحث الدلالي" في العلاقات الدلالية بين الرموز اللغوية ومدلولاتها وما يترتب عليها من نتائج في سلامة الأداء للغرض المقصود، وفي وضوح الرسالة من الشاعر إلى المتلقي، وهذا يعني أننا عندما ندرس قراءة النص الشعري لدى الآمدي نحاول الوقوف على مدى تحليله للجانب الدلالي في اللفظ والمعنى، وهو يقدم الأحكام الجمالية والعروض الذوقية ".[2]

فحاول الآمدي الوقوف على الجانب الدلالي من حيث الجدة أو الجودة، فان كانت المعاني لدى أبي تمام أو البحتري تنصاع لشروط الخلق الفني أبان عنها، وان كانت غير شريفة أو مسروقة رفضها.

نالت ألفاظ البحتري إعجاب جميع النقاد الذين اتصلوا بشعره وتفقهوا في ألفاظه، على اختلاف مشارب هؤلاء النقاد، واختلاف أذواقهم في الشعر، فالبعض يصف ألفاظه بالحلاوة[3] والبعض الآخر يصفها بالرطوبة.[1]

1 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 212 وما بعده.

2 – الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن لرابع الهجري: فايز الداية، ص 302 بتصرف.

3- ينظر: طبقات الشعراء: ابن المعتز، ص 386 وأخبار أبي تمام: الصولي، ص 70 و الموازنة بين الطائيين: الآمدي ج1 ص 4.

ذكر الآمدي على مستوى المعاني نقاشه للبحتري حين وصف فرسا أشقر:

صبغة الأفق بين آخر ليلٍ منقضٍ شانه وأول فجر

يرى الآمدي في كون الحمرة لا تكون في أول الفجر:" والحمرة لا تكون بين آخر الليل وأول الفجر وهو عندي في هذا غالط؛ لأن أول الفجر الرزقة، ثم البياض، ثم الحمرة عند بدو قرن الشمس. كما أن آخر النهار عند غيبوبة الشمس الحمرة، ثم البياض، ثم الزرقة وهي آخر الشفق"[2].

فالآمدي عندما قرأ هذا البيت وجد كلمة (فجرا) غير مناسبة وبحث لها عن بديل بقوله:"كأن البحتري أراد أن يقول بين آخر ليل منقض شأنه وأول نهار؛ فيكون قد قابل بين الليل والنهار، والحمرة قد تكون بين آخر الليل وأول النهار، كما تكون بين آخر النهار وأول الليل، فقال (وأول الفجر) "[3].

فإذا كان البحتري قد أخطا في تركيب البيت الشعري التركيب الصحيح، فإن الآمدي "قد قوّم هذا الاعوجاج، أمسى دوره تكميليا للإبداع الفني، وصار النص عملا مشتركا بين أبي تمام المنتج و الآمدي المتلقي، واثبت أن الوصول إلى الكمال الفني والمتعة الجمالية هو ثمرة الجهد المبذول والفكر الدقيق في الحالتين"[4].

كان الآمدي من أكثر النقاد إشارة إلى صحة سبك البحتري، وأنه من أبعد الشعراء عن ما يمكنه أن يخل بصحة السبك، كالتعقيد، ومستكره الكلام.[5] وأن البحتري يعلو ويتوسط ولا يسقط [6] وأنه كذلك ممن انفرد بحسن العبارة.[1]

1- الرسالة الموضحة: الحاتمي، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط1، ص 193

2- الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 377.

3- الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 377 وما بعدها.

4- أفق التلقي النقدي لدى الآمدي (الموازنة نموذجا): عبد العزيز خلوفة، ص 245.

5 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي ج1، ص 4.

6 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي ج1، ص 11.

ولكن كل هذه الاعترافات تصب أخيرا في مجرى واحد هو الاعتراف بامتياز أسلوب البحتري، ورقيه عن مستوى العيوب الأسلوبية. سواء هذه العيوب تتصل بالصياغة، كالتنافر وعدم الانسجام وما شاكل ذلك. أو كانت تتصل بالفكرة كالتعقيد المعنوي وغموض الأفكار والإشارات البعيدة...الخ.

1-2- القـــــراءة الفـــــــــنية

- التشـــبيه:

يعتبر التشبيه من أساليب البيان الرائعة التي يكتسي بها الكلام جمالاً وروعة، يُقرب فيها البعيد، ويوضح فيها الغامض، وتكتسي بها الجمل حُلةً من التصوير لم تكن قد بلغته قبل أن يُوظف فيها هذا النمط التشبيهي، ومثلما تعامل معَهُ الشعراءُ، والبلغاء فقد خصَّهُ العلماءُ والباحثون، والمؤلفون بعنايةٍ فائقة، فأفردوا له جُهداً واضحاً في مؤلفاتهم من القول،والإبداع، والتأليف.

وهو من الصور البيانية أساسها الصفات المشتركة المتشابهة أو المتضادة التي يراها الإنسان في الأشياء، ويترتب على ذلك استساغته استعمال الألفاظ بعضها مكان بعض تجوزاً. فالتشبيه هو علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني، الذي يربط بين الطرفين المقارنين، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية، أو في كثير من الصفات المحسوسة.[1]

وقد تفنّن الشعراء في هذا الشأن، واختلفوا، فكانت ضروب التشبيه وأنواعه، وربما كان " من أقدم صور البيان ووسائل الخيال، وأقر بها إلى الفهم والأذهان، ولذلك اعتبرهُ بعضهم من الفنون التي تمثل المراحل الأولى من التصوير الأدبي والربط بين الأشياء لتقريبها أو توضيحها أو إضفاء مسحة من الجمال عليها.[2]

1 - الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 18.

ويقـوم التشـبيه بـدورين في التعبـير الشـعري، دور تصـويري، ودور معنـوي أو قـل تأكيـد المعـنى بطريـق التصـوير، والإقنـاع الحسـي.[3] ويعتـبر التشـبيه أداة فنيـة في بنيـة الشـعر تقـوم علـى أسـاس معـايير مختلفة تتصل بما تعكسه من ثقافة الشاعر ودقة معرفته بما حوله.

وقـد تصـدر التشـبيه في ديـوان البحـتري المرتبـة الأولى بأنواعـه وصـوره المختلفـة وبدلالاتـه ومستوياته، وقد جاء التشبيه عنده على مستويات مختلفة، فتارة نجده يشكِّل لوحة تشبيهية متلاحمة يكمل بعضها بعضاً، وتارة نجده تشبيهاً بسيطاً، وقد تفنن في هذا الفن الأصيل فـ" للتشبيه خصائص في تبليغ المعنى وصلة وثيقة بفن الوصف قد لا نجدها في الاستعارة والكناية".[1]

وقد أجاد البحتري في التشبيه، فقد كان دقيق الفكر، لطيف النظر في شاعريته التي تنشط معها ملكة التصور والاستنباط.

– الاستعارة:

تحدد مفهوم الاستعارة في الموروث النقدي على أنها علاقة لغوية تقوم على المقارنة، شأنها في ذلك شأن التشبيه، لكنها تتمايز عنه بأنها تعتمد على الاستدلال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة. فالمعنى لا يقدم فيها بطريقة مباشرة، بل يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من التشابه، فإذا كنا نواجه في التشبيه طرفين يجتمعان معاً فإننا في الاستعارة نواجه طرقاً واحداً يحل محل طرف أخر ويقوم مقامة، لعلاقة اشتراك شبيهه بتلك التي يقوم عليها التشبيه.[1] فهي أهم عناصر تشكيل الصورة، وهي مرحلة انضج، وعملية أدق من التشبيه.

كما تحددت وظيفة الاستعارة في التأثير في نفس المتلقي، وإثارة انفعاله المناسب عن طريق تشخيص المعاني المجردة في صور حسية يخيل للمتلقي أنها متحدة بها، متمثلة فيها. فهي تجسم المعاني والمفاهيم بالمحسوسات فإذا هي ذات كيان يشبه ما في هذه الحياة من أشياء وهو ما سمي بالتجسيم،

1 – الصورة الفنية في البحث النقدي والبلاغي: جابر عصفور، ص201.

وينِّمُ عن شوق إلى استحضار ما هو غائب والقبض على زمن مراوغ يفلت من الإنسان وعلى عوالم ورؤى تعذب خياله فيحاول أن يقتنصها ويودعها أقفاص المادة المحسوسة.

وفي ضوء هذا المفهوم للصورة الإستعارية كان تعامل الآمدي مع شعر البحتري، فقد تناولها الشاعر باعتبارها من أفانين القول الشعري لديه، وهي تشكل عنصراً مهماً من عناصر تشكيل الصورة، فتناول الاستعارة كمصطلح بشكل موسع فجاء استخدامه للفظة الاستعارة بما يزيد عن ثلاثين موضعا متراوحة بين الشرح المفصل لبعضها والمرور بشكل مبستر على بعضها الآخر، وقد أخذ الآمدي على أبي تمام خمسة وعشرين مأخذا في هذا المجال.

فيعرف الآمدي الاستعارة بأنها:" استعارة المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يناسبه او يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه".[1]

ويرى الآمدي انه من الضروري " أن تكون الاستعارات والتمثلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه، إن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهدف الوصف".[2]

قدم الآمدي بعض الملاحظات المبثوثة في أماكن متفرقة من كتابه الموازنة، فهو مثلا يقف عند لفظة (رحى) التي استعارها أبو تمام فأخطأ ، واستعارها البحتري فأصاب. قال أبو تمام في المدح:

وزير حق ووالى شرطة ورحى ديـــ ـــوان ملك وشيعى ومحتسب

وقال البحتري:

لله أنت رحى هيجاء مشعلة إذ القنا من صبايات الطلى رعفا

1 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 266.

2 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 380.

وعلق الآمدي بقوله:" وقد جعل البحتري (رحى) في موضع أشبه بالصواب.[1]

ويقف الآمدي كذلك عند لفظة (السلم) التي أحسن البحتري في استعارتها ووضعها في المكان المناسب في قوله:

والعلى سلم مراقيه خطا ب أبى عامر إلى مسعوده

ثم يعلق عليها بقوله:" فهذا الوجه الحسن في معنى السلم"[2]، ومثل لفظة (السلم) لفظة (الصوغ) في قوله:

مثل الهلال بدا فلم يبرح به صوغ الليالي فيه حتى أقصرا

حيث علق عليها الآمدي قائلا:" قوله صوغ الليالي من أحسن لفظه، وأوقعها في أحسن موضع يليق بها".[3]

- الكنـــاية:

الكناية لون من ألوان التعبير البياني، وقد حدّها عبد القاهر الجرجاني بقوله: " أنْ يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه".[1]

وهي أسلوب يغلّف فيه المعنى المقصود بغلاف لطيف يُكشف عنه من خلال التأمل الواعي، وصولاً إلى الأسرار النفسية التي تبين عند الإفصاح مواطن الجمال.

فالكناية من وسائل التصوير الإيحائيِّ والتجسيد الحسي في أداء المعاني إذ أنَّ لها من الأثر ما للتشبيه والاستعارة فهي تبرز المعاني المعقولة في صور المحسوسان وبذلك تكشف عن معانيها

1 - الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج3، ص31.
2 - الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج3، ص83.
3 - الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج3، ص108.

وتوضحها وتبنيها، وتحدث انفعال الإعجاب باعتباره انفعالاً تعجز اللغة العادية عن تصويره، فهي بذلك تشارك التشبيه والاستعارة في اعتمادها المحسوسات مادّة أساس في تصوير مضامينها.

وفن البحتري بعيد عن الإغراق في الصنعة، " يلم بالجناس والطباق وحسن التقسيم دون أن يحد ذلك من تدفق طبعه الفني، وهو يعتمد على الصور النابضة بالصدق البعيدة عن التلفيق والإغراب، ويتكئ على الموسيقى النابضة من تناغم الحروف في الكلمة، والكلمات في الكلمة "[1].

1-3- السرقات الشعرية:

من القضايا التي شغلت النقد العربي طويلا موضوع السرقات الشعرية، وإنه ليصح القول أن بالمستطاع دراسة النقد العربي القديم فيما يعرض له من قضايا ومشكلات تمس النص الشعري وفنون الشعر من خلال السرقات. فقضايا اللفظ والمعنى، ومسالة القديم والجديد، وتطور المعاني الشعرية، وتداخل الأغراض والفنون.. في إطار منهج قائم على الموازنة والتحليل لبيان ملامح التأثير والتأثر.. كل ذلك ملحوظ في الموازنة.

ففي الأدب العربي كثير من الدراسات تنطوي تحت هذا العنوان، وتناولت الموضوع قديماً وحديثا، فقد أشار ابن سلام الجمحي (231 هـ) في كتابه (طبقات فحول الشعراء) إلى سرقات الجاهليين والإسلاميين، ورَدَّ بعض المعاني المسروقة إلى أصحابها، ويشير إلى السرقات المحضة ويعلل لها أحيانا، يقول:" كان قراد بن حنش من شعراء غطفان، وكان جيد الشعر قليلهُ، وكانت شعراء غطفان تغير على شعره، فتأخذه وتدّعيه، ومنهم زهير بن أبي سلمى"[2] وهذا القول إن سلمنا بصحته فلا يقدح بمقدرة زهير، لان كثيره الجيد يشفع له، كما انه ليس معقولاً أن يكون قد أخذ شعره جميعاً من (قراد) هذا.

1 – البحتري بين ناقديه قديما وحديثا: صالح حسن اليظي، ص83.

2 – طبقات فحول الشعراء: ابن سلام الجمحي، ج2، ص733.

وكـان للجـاحظ (255 هـ) السـبق أيضـا في تحليـل الظـاهرة، ولكنـه لم يفـرد لهـا بحثـا مستقلاً ولم يعتمدها بالدراسة، وفي كلامه ما يستدل منه على قناعاته بأخذ المتأخرين من الأوائل ألفاظهم ومعانيهم. لقوله:" لم يدع الأول للآخر معنى شريفاً ولا لفظاً بهياً الّا أخذه "[1]، ويظهر أنه يفرق (بين نوعين من السرق: الاشتراك في المعاني وهو عام، والتعدي إلى الألفاظ والتراكيب وهو السرق الحقيقي. وهذا التمييز مرتبط بنظريته المشهورة في إن المعاني مطروحة في الطريق وإن الشأن كله لتخير الألفاظ، وجودة السبك، وحسن الصياغة. وأشار إلى مصطلحات السرقة المتعددة عند المتأخرين، وفرّق بين ما يسرق بكامله ،وما يسرق بلفظه، فالمعاني التي يشترك فيها الجماعة، لا يحكم على أحدهم بالسرقة، لاختلاف ألفاظهم وأعاريضهم ،ولم يستخدم مصطلح السرق إلّا مرتين في كلامه واستعمل مصطلحات أخرى مثل: (الأخذ ، والإحتذاء).

ومـرّ ابن قتيبة (276 هـ)في كتابيه: (الشعر والشعراء) و(أدب الكاتب) بقضية السرقة مرَّ الكرام وأعاد ما قاله الجاحظ وابن سلام، وأشار إلى السرقتين المفضوحة والخفية، وأكّد أن المعنى المتداول صار مشتركا[2]. ما ترك شاعراً إلا وذكر سرقته تحت ما سماه (الأخذ) بدل (السرقة).

أمّا المبرد (285 هـ) فقد أشار إلى سرقة بعض الشعراء للمعاني البليغة. ويؤلف ابن المعتز (296 هـ) كتابه البديع، ليرجع ما سموه بديعاً إلى أصوله القديمة ويؤكد وجوده السابق.[3]

ويبحث ابن طباطبا (322 هـ) عن مسوغات للشعراء ، يلخصها بضيق مجال القول أمام المحدثين مما يدفعهم للتقليد ، أو ما يسميه (الإستفادة) ، ويفرق بين الإغارة وهي السرقة الصريحة و حسن الأخذ.[4] ويقف من السرقات موقفاً صعباً يسميه (المحنة)عندما يربطها بـ(السنة) التي جرت عليها العرب في إتباع الموروث.

1 – البيان والتبيين: الجاحظ، ج 3، ص326.

2 – ينظر: الشعر والشعراء: ابن قتيبة، ص110.

3 – ينظر: البديع: ابن المعتز، ص 296.

4 – ينظر: عيار الشعر: ابن طباطا، تحقيق ، عباس عبد الستار، بيروت، دار الكتب العلمية، 1982، ص 9.

ويكرر أبو بكر الصولي (335هـ) أقوال سابقيه ، ولكنه ينفرد برأيه عندما يرى أن الشاعرين إذا تعاورا معنى ولفظاً أو جمعاهما ،فالسبق لأقدمهما سناً وأولهما موتاً والأخذ ينسب إلى المتأخر.[1]

أما عن الآمدي فنجده يعترف بأن البحتري شارك في كثير من المعاني[2]، ولكن الرجل يضع تفسيرا لهذا الظاهرة حيث يقول:" غير منكر لشاعرين مكثرين متناسبين من أهل بلدين متقاربين أن يتفقا في كثير من المعاني، لاسيما مما تقدم فيه الناس، وتردد في الأشعار ذكره وجرى في الطباع والاعتياد من الشاعر وغير الشاعر استعماله".[3]

إذا كان أنصار البحتري تفهموا اشتراك البحتري مع أبي تمام في بعض المعاني من خلال عملية الإبداع الشعري، ودور التذكر فيها، فإن الآمدي يتفهم القضية في ظل عامل البيئة.

على أن ثقة الآمدي بهذا الرأي، وجدواه في إخراج الكثير مما شارك فيه البحتري أبا تمام من دائرة السرقة، لا تعني أن الآمدي برّأ البحتري كلية من السطو على شعر أبي تمام، فهو يرى أنه "...من أقبح المساوئ أن يتعمد الشاعر ديوان رجل واحد من الشعراء، فيأخذ من معانيه ما أخذه البحتري من معاني أبي تمام، ولو كانت عشرة أبيات، فكيف والذي أخذ منها يزيد على مائة بيت".[4]

ويتحدث الآمدي عن سرقات البحتري من أبي تمام خاصة، فيقول:" وهذا ما أخذه البحتري من معاني أبي تمام خاصة، مما نقلته من صحيح ما أخرجه أبو الضياء بشر بن يحي الكاتب ، لأنه استقصى في ذلك استقصاء بالغ فيه حتى تجاوزه إلى ما ليس بمسروق".[5]

فيذكر قول أبي تمام:

وإذا أراد الله نشر فضـــيلة طويت أتاح لها لسان حســـود

1 – ينظر: أخبار أبي تمام: الصولي، ص100.
2 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص56.
3 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص56.
4 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص212.
5 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 304.

فقال البحتري:

ولن تستبين الدهر موضع نعمة إذا أنت لم تدلل عليها بحاسد

وقال أبو تمام:

فإن تك وعكة قاسية سورته فالورد حلت لليث الغاية

إن الرياح إذا ما أعصفت قصفت عيدان نجد ولم يعبأن بالرتمي

فقال البحتري:

ولست ترى شوك القتادة خاتما رياح السموم، والاختان من الرند

ولا الكلب محموما وان طال العمر إلا إنما الحمى على الأسد الورد

وقال أبو تمام:

ونغمة معتف جدواء أحلى على أذنيه من نغم السماع

فقال البحتري:

نشوان من نغم السماع إنما عناء مالك طيء أو معبد

يرى النقاد أن الآمدي تعصب ضد أبي تمام، ولكن هذا الأخير لا يرجع تعصبه للبحتري، بل إلى أسباب يراها مقنعة، يذكرها العشماوي في كتابه (قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث) نذكر منها:

1- أن أصحاب أبي تمام ادعوا أنه أول سابق، وأن أصل في الابتداع والاختراع، فوجب إخراج ما استعاره من معاني السابقين عليه حتى يتبين وجه الحق فيما زعم أنصار أبي تمام من أنه في الصنعة الشعرية الجديدة، ،وأنه قد سبق الناس إلى أشياء ابتدعها لم يسبقه إليها غيره، فكان طبيعيا أن يقف الآمدي عند أبي تمام وقفة أطول من التي وقفها مع البحتري الذي

لم يدع ما ادعاه صاحبه، ولم يزعم لنفسه ولا للناس أنه إمام في طريقة جديدة في صياغة الشعر وتجويده.

2- أنه لو كان الآمدي يتعمد العصبية للبحتري، ويقصد التشويه من صورة أبي تمام لما أفرد بابا خاصا لسرقات البحتري من أبي تمام، فقد جمع من سرقات البحتري العامة ثمانية وعشرين مثالا، بينما جمع من سرقات البحتري أربعة وستين مثالا....[1]

ما يلاحظ أن الآمدي لم يكن موقفه من سرقات البحتري بقدر موقفه من سرقات أبي تمام، "فلم يقف وقفة تأمل في سرقاته، بل مرّ عليها مرورا سريعا، وعرض ما يمكن عرضه دونما تكلف أو اهتمام، وذلك لأن الآمدي في داخله يتعصب للبحتري وان حاول أن ينفي ذلك".[2]

كما عنى الآمدي بسرقات البحتري من أبي تمام، عنى كذلك بسرقات البحتري عامة؛ففي هذا الجانب خرج للبحتري ثمانية وعشرين بيتا، عزاها لجملة من شعراء العربية، قدامى ومحدثين، ويبدو أن هذا العدد القليل من الأبيات لم يشف غلة الآمدي، لأننا نراه يختتم تلك القائمة بقوله:" فهذا ما مرّ بي من سرقات البحتري من أشعار الناس على تتبع فخرجتها، ولعلي لو استقصيتها لكانت نحو ما خرجته من سرقات أبي تمام أو تزيد عليها، وعلى أني قد بيضت في آخر الباب، فمهما مرّ بي من شيء منها ألحقته به إن شاء الله تعالى".[3]

على أن أهم ما يقال في هذه القائمة التي سردها الآمدي هو " أنها استطاعت ان تقفنا على جوانب من تأثر البحتري السلبي، بل من تقليده الذي ربما خلا من الأصالة في بعض الأحيان"[4]

1 – قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث: محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1984، ص355-357.

2 – السرقات الشعرية بين الآمدي والجرجاني: عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، دار السعادة للطباعة، مصر، ط1، 1995، ص89.

3 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص323.

4 –أضواء النقد العربي على مذهب البحتري وأصوله الفنية: حمد عبد الله الزايدي ، رسالة ماجستير، فرع اللغة العربية، قسم الدراسات العليا، جامعة الملك عبد العزيز، المملكة العربية السعودية، 1980، ص 270.

أورد الآمدي بيتا للبحتري، جعله مأخوذا عن بشار وهو قوله:[1]

كالرمح فيه بضع عشرة فقرة منقادة تحت السنان الاصيد

حين قال بشار:

خلعوا قادة وكانوا سواء ككعوب القناة تحت السنان

وكذلك قول عمرو بن معد يكرب:[2]

والضاربين بكل أبيض مرهف والطاعنين مجامع الاضغان

أخذه البحتري فقال:

قوم ترى أرماحهم يوم الوغى مشغوفة بمواطن الكتمان

1-4- القـــــــراءة الإيقاعـية:

لم يقف الآمدي عند عيوب الوزن التي أصابت شعرية أبي تمام، بل لمس العيوب بشكل أقبح عند البحتري، كما هو الشأن عند قراءته للبيت:[3]

وَلماذا تَتّبِعُ النّفْسَ شَيْئاً، جعَلُ اللهُ الفِرْدوْسَ منهُ بَوَاءَ

فقد استهجن البيت من حيث الإيقاع:" وقد جاء في شعر البحتري بيتٌ هو عندي أقبح من كل ما عيب به أبو تمام في هذا الباب... كذلك وجدته في أكثر النسخ وهذا خارج عن الوزن، والبيت من العروض هو البيت الأول من الخفيف وهو سداسيٌ وزنه:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن ... فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

1 - الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص313.
2 - الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص316.
3 - الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 408.

فحذف ألف (فاعلاتن) الأولى والثانية والأخيرة فصارت فعلاتن، وسين (مستفعلن) الأولى فصارت مفاعلن، وذلك كله زحاف جائز، وزاد في البيت سبباً، وهو حرفان: الهاء من اسم الله عز وجل، واللام من لفظ الفردوس، وهو إكفاء، ولا أعرف مثل هذا البيت".[1]

يكاد يتفق النقاد الذين اهتموا بنقد أوزان البحتري بأنه قد خرج عن الوزن في بيتين من الشعر من بحر الخفيف. فمن ذلك قوله:[2]

وَلماذا تَتّبِعُ النّفْسَ شَيْئاً جعَلُ اللهُ الفِرْدوْسَ منهُ بَوَاءَ

فالآمدي قد أفاض في نقد هذا البيت حيث عمد إلى تقطيعه عروضيا وذكر تفاعيله للكشف عن موطن الكسر فيه، وخلاصة ما انتهى إليه الآمدي في هذا الصدد هو أن الشاعر" زاد في البيت سبباً، وهو حرفان: الهاء من اسم الله عز وجل، واللام من لفظ الفردوس، وهو إكفاء"[3].

وللأمانة العلمية يليه الآمدي فيقول:" وقد رأيت في بعض النسخ (جعل الله الخلد منه بواء) فإن يكن هكذا قال فقد تخلص من العيب".[4]

1 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي ، ج1، ص 409 وما بعدها.
2 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 408.
3 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 408.
4 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 408.

2- كسر أفق التوقع: التوقع الاستبعادي للشعر المحدث

تأتي أهمية تاريخ الأدب عند ياوس، من كونه يمكننا من الوقوف على المراحل الزمنية والحقب الفنية من خرق وتحطيم، بسبب التطورات والقفزات النوعية؛ وكذا مراحل القطيعة التي تحدث مرة بعد أخرى عندما يتم تأسيس أفق جديد يزاحم الأفق السائد. وتاريخ الأدب كما يراه ياوس هو تراكم لنماذج فنية متكررة في شكل امتدادات خطية تخرقها قفزات نوعية يتم فيها الانتقال من نموذج مهيمن إلى آخر يشكل منطلقاً جديداً.[1]

وتلك عملية لا تنجز من دون بعد تاريخي قد يتسع وقد يضيق مادام " النص الجديد يثير عند القارئ (أو السامع) أفق توقعات وقواعد اللعبة التي استأنس بها في اتصاله بنصوص سابقة. إن هذا الأفق يخضع بعد ذلك مع توالي القراءات للتغيير أو التصحيح أو التعديل، أو يقتصر على إعادة إنتاجه".[2]

وكما هو معلوم أن ما يقوم به القارئ غير منفصل عن قدرة المبدع نفسه، الذي يمارس التلقي لنصوص سبقته، ويسعى إلى تعديل مساراتها الفنية والموضوعية ومن ثم يعمل على إجراء التحول في مسيرة التلقي بإقامة أفق من التلقي يغاير ما كان مألوفا للمتلقي.

إذ لا فصل بين القراءة والكتابة بحسب ما تقرره نظرية (الإنتاج الأدبي) ، ولاسيما لدى (ماشيري) الذي " أكد أن الظروف التي تؤثر في الكتابة هي نفسها الظروف التي تؤثر في القراءة"[3]، وهو ما يؤكده (ياوس) في كشفه علاقة التأثير المتبادل بين القارئ والمبدع، إذ يرى أن " الأثر الفني يتجه إلى قارئ مدرك، تعود على التعامل مع الآثار الجمالية، وتكيف مع التقاليد التعبيرية فيها"[4].

1 - النص وتفاعل المتلقي في الخطاب النقدي عند المعري: حميد سمير، ص 33.
2 - ينظر: نحو جمالية التلقي: جان ستاروبنسكي، ص42-43.
3 - من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل: حسين الواد، ص 118 .
4 - من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل: حسين الواد، ص 118 .

إن أفق التوقع أو أفق الانتظار " يحيا في ذهن الأديب في أثناء الكتابة، ويؤثر في إنشائه أيما تأثير"[1]، وعليه يعد (ياوس) الأعمال التي يصدم فيها انتظار المتلقي (الجمهور) ويصاب بالخيبة، أعمالا جيدة بخلاف الأعمال التي ترضي انتظار المتلقي (أفقه)، وتلبي رغباته المعاصرة فتكون عادية جدا قابلة للاستهلاك السريع، الذي لا يمد بعمرها خارج إطار عصرها.[2]

وهذا المفهوم يعتمد على مفهوم أفق التوقع، بل هو الجزء المكمل والنتيجة الطبيعية له، ومن خلال المسافة الجمالية يستطيع أن يؤدي أفق التوقع وظيفته الفنية باعتباره معيارا نقديا نحكم به على الأعمال الأدبية من حيث قيمتها الفنية والجمالية. وقد بين لنا ياوس الفكرة الأساسية التي يقوم عليها هذا المفهوم بقوله:" إذا سمينا المسافة بين أفق التوقع الموجود قبلا والعمل الجديد الذي يمكن لتلقيه أن تؤدي إلى تحول الأفق، سواء بمعارضته لتجارب مألوفة أو بإبراز لتجارب جديدة يعبر عنها لأول مرة، إذا سميناها بالانزياح الجمالي المقيس بردود فعل الجمهور ، أو بأحكام النقاد (نجاح فوري، رفض واستنكار، استحسان أفراد، أو تفهم تدريجي مؤجل) فإن بإمكان هذا الانزياح أن يصبح مقياسا للقيمة الجمالية للنص".[3]

ويسمح مفهوم المسافة الجمالية بأن نميز بين ثلاث حالات من ردود الفعل لدى المتلقين:

1 . أن تكون الكتابة وفق معيار جمالي واحد معروف لدى القارئ، يجد فيه تأكيداً لأفق انتظاره. وفي هذا الحال يتم استعادة وتكرار معايير جمالية موروثة تكرس نوعاً من التقليد الفني؛ وتحافظ على إرثه الجمالي، انطلاقاً مما اكتسبه الجنس الأدبي في مساره التاريخي. وهنا نكون إزار تلق أدبي يصاحبه شعور بالرضا والارتياح سببه المتعة الجمالية التي أصبحت قرينة بنصوص ترتبط بأفق ذي تقاليد جمالية موروثة، تنتج عنها لذة هي التي أطلق عليها بارث اسم "لذة النص".

1 – من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل: حسين الواد، ص 118 .

2 – من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل: حسين الواد، ص 118 .

3 – جمالية التلقي: ياوس هانز روبرت، ص47.

2 . أما الحالة الثانية ففيها يتم التصادم بين عمل أدبي جديد وبين أفق انتظار متداول ومألوف. وهذا ما يجعل بعض الأعمال الجديدة في نشأتها الأولى تظل لفترة زمنية غير متقبلة، لأنها تفتقر إلى جمهور متلق، نظراً لما تتميز به الكتابة من جدة في أسلوبها وموضوعاتها؛ أو تغيير في وظيفتها؛ أو تعديل في جنسها، فيبدو عليها أثر الغرابة أول مرة مما يؤدي إلى تخييب أفق المتلقي مخلفة شعوراً بالسخط وعدم الانشراح بخلاف ما عليه الحال عندما يتطابق العمل مع أفق انتظار المتلقي.

3 . إن الحالة الثانية سرعان ما تؤدي بنا إلى حالة أخرى وذلك عندما تتمكن المقاييس الجمالية الجديدة التي يتضمنها العمل الجديد من تأسيس أفق انتظار يصبح له هو الآخر رصيد فني تربطه علاقة جدلية بأسئلة واهتمامات عصره. ويعني هذا أن هناك نوعاً من القراء يملكون من المرونة والذكاء ما يجعلهم يقبلون على الأفق الجديد ويذعنون له؛ ويأنسون بمعاييره ويألفونها. ومن ثم يرون أفق انتظارهم يتغير، وذخيرتهم الفنية تتسع شيئاً فشيئاً.[1]

حاول بعض الشعراء الانفلات مما قيد ما كرسته مسيرة العملية الشعرية من مقاييس وذائقة، فكانت بعض القصائد التي أصبحت علامات، شكلت إضافات جديدة في تاريخ الشعر العربي مع أنها لا تنزاح تماما عن التراث الشعري العربي، وإنما توجد مناخات تعبيرية غير مألوفة، على نحو متكرر، فضلا عن اتخاذ بعض الموضوعات أساسا لهذا التعبير، وهي ذات أثر جزئي داخلي لا تخرج تماما عما رسم من أغراض سائدة رئيسة في الشعر العربي، ويمكن رصد هذه الظواهر بواسطة ما أرساه (ياوس) من مفهوم واصطلاح أفاد فيه مما سبقه، وهو (أفق التوقع) أو (أفق الانتظار) الذي يتحدد على افقه علاقة يقترن فيها النص المنجز في الحاضر بما سبقه من نصوص ضمن جنس أدبي بعينه بناء على متوالية إقامة الأفق وتعديله".[2]

1 – النص وتفاعل المتلقي في الخطاب النقدي عند المعري: حميد سمير، ص 32.

2 – ينظر: نظرية التلقي، مقدمة نقدية: روبرت هولب، ص104-110.

يرى الآمدي من خلال كتابه موازنته أن طريقة أبي تمام أربكت أفق توقعه، وتوقع من ناصره من متلقين لنصه، فعاب على شعر أبي تمام، لأنه " طلب الطباق والتجنيس والاستعارات، وإسرافه في التماس هذه الأبواب، وتوشيح شعره بها، حتى صار مما أتى به من المعاني لا يعرف معناه إلا بالظن والحدس، ولو كان أخذ عفو هذه الأشياء ولو يوغل فيها، لم يجاذب الألفاظ والمعاني مجاذبة ويقتسرها مكارهة، وتناول ما يسمح به خاطره وهو بجمامه غير متعب ولا مكدود، وأورد من الاستعارات ما قرب وحسن، ولم يفحش واقتصر من القول على ما كان محذوًا على حذو الشعراء، ليسلم من هذه الأشياء التي تهجن الشعر وتذهب بمائه ورونقه".[1]

وتنطلق تجربة أبي تمام في صناعة الشعر، من المحافظة على قواعد اللغة وحدود قياسها اللغوي، مع محاولته الإتيان بعلائق جديدة، تستمد من الخيال طاقتها الفنية وأبعادها المجازية فهو صاحب طريقة مبتدعة، ومعان تتصف بالغموض من جهة نظرنا العقلي، إذ يستخدم الكلمات بأسلوب يجعلها توحي بأكثر من معنى، مفرغاً إياها من معناها المألوف، مكسباً إياها حدة غير مألوفة، مما جعل شعره متصفاً بتعدد الشروح وكثرة التأويلات فهو يبني أنساقه الشعرية على نحو من التنسيق والتوزيع اللفظيين المتسمين بالمغايرة، الأمر الذي ساعد على وصفه بالغموض والتعقيد.

ويعتقد عمر فروخ، أن شعر أبي تمام يمثل بداية لنهضة جديدة" وكل شعر يبدأ نهضة فهو غامض، كذلك الشعر الجاهلي الأول فشعر امرؤ القيس أكثر غموضا من شعر زهير للزمن الذي بينهما، وشعر الطرماح أشد تعقدا من شعر جرير، كذلك شعر مسلم بن الوليد وشعر ابن الفارض، وكذلك أيضا شعر شكسبير والروائيين الإفريقيين الأول وشعر جوته سيد شعراء ألمانيا، ولعل أشعار فرجيل ودانتي لا تخرج عن حدود المبدأ الذي نتخذه".[2]

شكلت نصوص أبي تمام جمالية مختلفة، فشعره" يندرج ضمن جمالية مزعجة تتطلب استكناه واستنباط المعنى الذي يعبر عنه، فهذا المعنى يند عن التوصيل، كما ينبغي أن يتحقق في القصيدة؛ إنه

1 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص139.

2 – أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله: عمر فروخ، دار لبنان، بيروت، ط2، 1986، ص56.

يظل فالتا فيها مختفيا في ثنايا مقوماتها اللغوية، وهو ينكشف عن طريق مفاجآت متعاقبة، لذلك يمكن القول: بأن أبا تمام يوصل من الدلالات أكثر مما يوصل معنى واحدا"[1]، في حين شكلت نصوص البحتري شعرية مألوفة خاضعة لسلطة العمود لم يخضع فيها لتحدي الإجماع، بذلك حرم الآمدي نفسه من تذوق الكثير من جماليات النص التمامي؛ إنه يشيح بوجه عن كل ما هو غير مألوف" إذا كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة ولا تلوي على ما سوى ذلك، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة".[2]

أقبل الآمدي على فحص شعرية أبي تمام بادراك تام لوجهته الفنية التي يريد تأسيسها، والمذهب الذي يريد سنّه، كما يعرف خلفية أنصاره الذين يشجعونه على سنته الإبداعية، يقول:" مثل من فضّل أبا تمام، ونسبه إلى غموض المعاني ودقتها، وكثرة ما يورد، مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة، ومن يميل إلى التدقيق وفلسفة الكلام".[3]

فأبو تمام كسّر أفق توقع الآمدي وتجاوزه بحثا " عن أفق لإنتاجي جديد لعله لمس توقعات جديدة لقراء جدد"[4]. فحقق أبا تمام تحولاً في اللغة الشعرية بالخروج من نطاق التعبير الطبيعي إلى التعبير الفني أي من الواقع المباشر إلى التخييل المجازي، ولما لم يصحب هذا الأمر تحول في الذائقة النقدية، فقد استمر النقد على قراءة الشعر عبر مقومات أو معايير أخلاقية مما شاع في الشعر الجاهلي.

كان أبا تمام يهدف بالدرجة الأساس، إلى تجاوز الأفق الإبداعي القديم، والبحث عن أفق إنتاجي جديد، لعله لمس توقعات جديدة لقراء جدد، إلا أنه اصطدم بالأفق النقدي لدى الآمدي،

1 – الشعرية العربية: بن الشيخ جمال الدين، ترجمة: محمد أوراغ، محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص36-37.

2 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي ، ج1، ص5.

3 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي ، ج1، ص4.

4 – أفق التلقي النقدي لدى الآمدي (الموازنة نموذجا): عبد العزيز خلوفة، ص255.

الذي أبدى تعارضه الشديد، وإن كان على لسان علماء الشعر، وفي هذا السياق يقول محمد زكي العشماوي:" فقد وجد الآمدي نفسه أمام شاعر يزعم أنه بخروجه على طريقة القدماء في الصياغة، فقد حقق ما لم يحققه الأولون وهو أبو تمام، ولما كان واجب الآمدي أن ينظر في هذا الجديد الذي أخرجه أبو تمام، إلا بعد أن يرده إلى عمود الشعر، والى المتوارث القديم ليجعله مقياسا وفيصلا في الحكم على أصالة أبي تمام أو زيغه".[1]

لما جاء أبو تمام وبنى شعره على البديع أسلوباً شعرياً ومنهجاً محدثاً صاروا ينظرون إليه خارجاً على سنن الأقدمين وعمود الشعر العربي، وإذا كان شعره شعراً فما قالته العرب باطل[2].

لأنه شديد الاتكاء على نفسه لا يسلك مسلك الشعراء قبله وإنما يستقي من نفسه [3]، بينما اتكاء أبي تمام على نفسه وصدوره عن ذاته هو سر إبداعه الشعري لأنه ميز نفسه من سواها ومن هنا فقد كان متفرداً في النظر إلى الأشياء وفي طريقة التعبير عنها " فاللغة الشعرية بدءاً من تجربة أبي نواس، وأبي تمام، لا تنقل أشياء أو حوادث وإنما تنقل إشارات وتخيلات، فهي لا تهدف إلى أن تطابق بين الاسم والمسمى، وإنما إلى أن تخلق بينهما بعداً يوحي بالمفارقة ".[4]

والآمدي كما يبدو موقفه غير واضح من الأفق الإنتاجي لدى أبي تمام، بحيث إنه لم يبين موقفه من هذا الجديد الذي فاجأ الجمهور/ المتلقي، فلم يعط التصريح المباشر لأنه يعلم أن هناك متلقين يتذوقون هذا الإنتاج، وهو ما يتضح في عباراته:" وإن كنت تميل إلى الصنعة ، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على سوى ذلك، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة"[5].

1 – قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث: محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1979، ص416.

2 – أخبار أبي تمام: الصولي، ص 244.

3 – الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء: المرزباني، ص 503.

4 – الثابت والمتحول: أدونيس، ج2، ص110.

5 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص5.

يصف الآمدي شعرية أبي تمام بصفتين اثنتين: الصنعة والغموض في المعاني، وبهذا يكون قد خرج عن (طرقة العرب) وابتدع لنفسه (مذهبا شعريا) يعبر به عن انتمائه الحضاري والفكري المتطور، مما جعل المحافظين كالآمدي وغيره يرغبون في شعر يرسم أفق توقعهم، ويرسخ النموذج الجاهلي في بهائه وصفاته، فقد لاحظوا في أبي تمام " أن اهتمامه بمعانيه أكثر من اهتمامه بتقويم ألفاظه، على كثرة غرامه بالطباق والتجنيس والمماثلة، وإذا كان هذا هكذا فقد سلموا له الشيء الذي هو ضالة الشعراء وطلبتهم، وهو لطيف المعاني وبديع الوصف ولطيف التشبيه وبديع الحكمة فوق ما في أشعار سائر الشعراء من الجاهلية والإسلام".[1]

ولكن لطيف المعاني يجب أن يشفع بالديباجة الحسنة، وذلك بالعناية باللفظ وحسن نسجه وصحة تركيبه، كما هو عند البحتري، وإنما المعاني التي خيبت أفق توقع الآمدي وباقي أنصار (طريقة العرب) هي المعاني الفلسفية وحكم الهند وأدب الفرس التي جاء بها أبو تمام.

ومن هنا يتضح أكثر أن التواصل لم يتحقق بين أفق التلقي النقدي لدى الآمدي، وأفق الإنتاج النصي الذي أسسه أبو تمام ، فالنص خيب أفق توقعه، لعتامة قناته من جهة، ولاختلاف سننه على السنن المعهود لديه من جهة أخرى، فأصبحت النتيجة هي رفض النص جزءًا أو كلاً.

وتبقى الدعوة إلى رسم أفق جديد لدى أبي تمام أمرا غريبا بالنظر إلى الهجوم العنيف الذي لقيته تجربته، ليس فقط من لدن الآمدي، بل من أغلب العلماء، فهذا ابن الأعرابي لما سمع شعره قال:" إن كان هذا شعرا فكلام العرب باطل".[2]

2-1- القـــراءة اللغـــــوية:

رجع الآمدي في مسألة اللغة إلى الاحتكام لمعيار أفرزه عصر البداوة في الشعر، ولكنه لم ينتبه إلى أن الشاعر المحدث قد استفاد من العلوم اللغوية، والبلاغية التي شاعت في عصره وصار يُعمل

1 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 420.

2 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص20.

عقله، وعلمه في شعره، وأبو تمام شاعر عالم باللغة " إذا تعرض لمعنى تعمقه، وكان هذا التعمق يضطره إلى ألوان الإغراب في المعاني، وفي الألفاظ أيضا فكان يصل إلى أشياء لم يتعودها الناس، فيدهشهم بما يظهر من هذه المعاني المختلفة... وكانوا قد ألفوا أن يجدوا التعمق والتقصي، وتخير الألفاظ والمعاني الجديدة عند الفلاسفة وعند المتكلمين ، فلما رأواه عند شاعر كأبي تمام يجد من اللغة مشقة فيتكلف بعض الغريب، أو يحمل الألفاظ أكثر مما تحمل، وجدوا في ذلك حرجا ومشقة، ولذلك أنكروا على أبي تمام الاغراب وهذا التكلف في التعبير".[1]

تكلم المتقدمون واهتموا بعنصري اللفظ والمعنى، وطال الجدال بين القراء قديما أيهما أفضل اللفظ أم المعنى، والامدي واحد من أولئك الذين كلفوا أنفسهم اتخاذ عنصر اللفظ والمعنى معبرا رئيسا للوقوف عند وجوه الجودة ، ووجوه الرداءة في النص الشعري بصورة خاصة، وهو بذلك يبدي اهتماما بالبنية السطحية اهتمامه بالبنية العميقة ويتخذها مطية للولوج إلى عوالم النص الشعري.

تعتبر الموازنة تتويجا للحركة النقدية في العصر العباسي، وبخاصة لما انقسم القراء في شعر أبي تمام والبحتري إلى مذهبين أحدهما يؤيد شعر الطبعة ، والآخر يؤيد شعر الصنعة، وبين هذين المذهبين يعلن الآمدي حياده في موازنته وهو يدرك تمام الإدراك أنه أمام شاعر مطبوع وآخر مصنوع في قوله:" فإن كنت ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق، فالبحتري اشعر عندك ضرورة، وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغموض والفكرة، ولا تتلوى على غير ذلك، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة".[2]

كما اعتبر زحف الألفاظ السخيفة والمبتذلة على كلام العرب تهديدا لها واستعمالها يحط من منزلة الشعراء، حيث " أن سوء التأليف ورديء اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده، كما أن براعة اللفظ تزيد من المعنى المكشوف بهاء ورونقا".[3]

1 – في النقد العربي القديم: عبد الحميد القط، مكتبة الانجلو مصرية، مصر، 1989، ص21-22.
2 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص5.
3 –الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص425.

فغيرة الآمدي على هذه اللغة وخوفه من اللحن والاندثار جعلته يضع مقاييس تحكمها، ومعايير تضمن شكلها متمثلة في:

– **الفصاحة والعامية:** وهما من مقاييس اللفظ أين تظهر فيهما الجودة والرداءة، فقد عرّف أبو هلال العسكري الفصاحة بأنها:" تمام آلة البيان وتتضمن اللفظ بخلاف البلاغة".[1]

– **أن أصل المعنى في الكلمة عربي،** وتم تغييره إلى العامة وتندرج ضمنها الألفاظ الركيكة والمبتذلة والضعيفة، كقول البحتري:

وجوه مسداك مسدودة أم صبغت بعدي بالزاج

وقد جاء البحتري بلفظة أخرى في موضع آخر " وأوقعها موقع الذم، فقال:

من يتصرع في إثر مكرمة فدأبه في اتباعها دأبه

يريد من يتساقط في إثر مكرمة إذا سعى لطلبها ، ولم يكن له نهوض فيها، فدأب الممدوح دأبه المعروف المشهور منه أي جده ولحاقه، وحرك الدأب الثاني وسكن الأول، ومعناهما واحد، ويجوز أن يكون أراد فدأبه في إتباعه – أي عادته في إتباعه – دأبه، أي سعيه وحركته، وهو أجود".[2]

فالبحتري جاء بلفظة (يتصرع) فأوقعها موقع الذم والقبح في بيته.

ومما عابه الآمدي على البحتري، قوله:

شرطي الإنصاف إن قيل اشترط وصديقي من إذا قال قسط

وكان يجب أن يقول: أقسط أي عدل، وقسط بغير الألف معناه جار، ظلم، قال الله تعالى:{**وَأَمَّا الْقَاسِطُونَ فَكَانُوا لِجَهَنَّمَ حَطَبًا**}(الجن: 14)، وقال:{**إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُقْسِطِينَ**} (المائدة: 42)"[1].

1 – ينظر: الصناعتين: العسكري، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2 ،1989، ص14.

2 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص406.

فالآمدي كقارئ خبير، ومن خلال هذه الشواهد يسعى بذوقه إلى مدّ جسور التواصل بينه وبين المبدع لعله بهذه القراءة يُشعره بذلك الاهتمام الذي ينظم حركة الأدب ويُفعلها، إذ يعيب على صاحب النص استخدام ألفاظ من شأنها أن تحدث القلق وتثير الارتباك في نفس المتلقي إذا لم يختر موضعا مناسبا مألوفا ليجنب نصّه اللوم والذم.فالملاحظ أن الآمدي يقوم بدور الموجه الساعي إلى تحقيق قفزة إبداعية قوامها الفن الأصيل، حيث يرى "أن الاستجابة للطبع تحقق للعمل الفني خصائصه التي تؤهله لإثارة سورة الطرب لدى المتلقي".[2]

2-2- القـــــراءة الفنيـــة:

اختلف القراء الأوائل في مسألة التعقيد التي جهلتهم يقفون على طرفي نقيض، فيعتبر فريق أن اللغة أداة تواصل البشر فيما بينهم، وهي وسيلة يوصل المتكلم بها فكرته ويلبي حاجته ويحقق غرضه في سهولة ويسر، فيحسن استعمال ألفاظ بسيطة مفهومة غير معقدة ليتمكن السامع من الوصول إلى إلى فحواها وإدراك معناها، ولهذا قالوا: إن البيان " ان يكون الاسم (اللفظة) يحيط بمعناك، ويجلي عن مغزاك، وتخرجه من الشركة، ولا يستعين عليه بطول الفكرة، والذي لا بد منه أن يكون سليما من التكلف، بعيدا من الصنعة، بريئا من التعقيد عنيا عن التأويل".[3]

فالتعقيد كما يراه هذا الفريق هو ذلك الذي يخلّ بنظم الكلام، فلا يستطيع السامع أن يصل إلى المعنى ويستسيغه دون عناء وجهد ومكابدة.

إن القراء بحسب هؤلاء ينفرون من النصوص المعقدة، ويعتبرونها عقبات تقف في وجوههم وفي وجه المتلقين البسطاء الذين لا يقدرون على فك رموز وشفرات النصوص الغامضة، لأنها تربكهم وتهز خيط التواصل هزا عنيفا فتنقطع العلاقة بين الأطراف. أما ما يراه الفريق الآخر فهو في نظرهم اباع وابتكار، لذا فهم يحبذون النصوص ذات " البعد الدينامي النشط الموجه لمجال الإبداع وربما كانت هي

1 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص377.

2 – نظرية الإبداع في النقد العربي: عبد القادر هني، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، (د.ط)، 1999، ص119.

3 – البيان والتبيين: الجاحظ، ج1، ص106.

إحدى مكوناته، فلولاها لظلت القدرات الإبداعية المختلفة من أصالة وطلاقة ومرونة ومواصلة للاتجاه وحساسية للمشكلات... الخ، في حالة كمون واسترخاء أو تعطل نسبي، وربما طرأت عليها وهي في هذه الحالات انتكاسات أو انطفاءات نتيجة عدم استغلالها، كما أنه بدون العملية الإبداعية لا تتاح الفرصة للنواتج الإبداعية الأصلية والتكيفية والمناسبة أن تظهر إلى الوجود".[1]

ولعل هذا من أسباب اختلاف المذهبين في أبي تمام والبحتري، إذ صار يرى أنصار أبي تمام أن صاحبهم له من المزية والفضل " إذ انفرد بمذهب واخترعه، وصار فيه أولا وإماما متبوعا وشُهر به حتى قيل: هذا مذهب أبي تمام وطريقة أبي تمام وسلك الناس نهجه واقتفوا أثره، وهذه فضيلة عُريَ عن مثلها البحتري"[2]، ليرد أنصار البحتري على هذا الاحتجاج بقولهم:" فقد سقط الآن احتجاجهم باختراع أبي تمام لهذا المذهب وسبقه إليه، وصار استكثاره منه وإفراطه فيه من أعظم الذنوب وأكبر العيوب"[3]، فبين طرفي الخلاف يظهر الآمدي كقارئ خبير يسمع لهذا ولذاك، مجيلا النظر تارة ومتفحصا تارة أخرى، باحثا في مظاهر تلك الخصومة التي انشقت حول مفهوم الإبداع، أيكون في التشبث بالقديم والسير على مذهب القدماء أو ما يسمى بعمود الشعر أم على مذهب المحدثين الساعي على الإبداع والاختراع والتجدد؟

وأمام هذه الظاهرة يقول عنها صاحب الموازنة:" وأنهما لمختلفان، لأن البحتري أعرابي الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ".[4]

اتصفت لغة أبي تمام بالغموض " لأن الشاعر يقول كلامه الشعري جاعلاً من لغته علامة أو دالاً توحي بواقع آخر جديد هو ليس الواقع المباشر إنما هو احتمال مجازي"[5]، وهذا في نظر الآمدي

1 -الأسس النفسية للإبداع الأدبي: عبد الحميد، شاكر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1992، ص18.
2 - الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص13.
3 - الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص18.
4 - الموازنة بين الطائيين: الآمدي ، ج1، ص4.
5 - مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق: رحمان غركان، ص277.

بعيد المأخذ وليس بقريبه، مما يسمه عندهم بالغموض.

إن ذلك الغموض إنما هو "نتيجة لاهتزاز الصورة الثابتة في نفس القارئ لعلاقة الدال بالمدلول، وهو اهتزاز أعطى للقارئ انطباعاً بأن أبا تمام، قد أفسد، وأبطل ما كان صالحاً، ودعا إلى فوضى، أي إلى ما لا يفهم، لكن أبا تمام كان يؤسس بإفساده هذا، أي في إحلاله احتمالية المعنى محل يقينيته، مبدأً أساسياً من مبادئ الشعر"[1] أي أنه انطلق من سنن الأقدمين في قول الشعر مبدأ للتجاوز.

– التـــشبيه:

قد تعاب الصورة التشبيهية لعدم جريان بنيتها اللغوية على ما اعتاده العرب أو لمفارقة بنية الصورة للعرف والعادة والحقيقة، وذاك ما اعتبره بعض النقاد عيبًا على قول أبي تمام: [2]

تَحَمَّلَ عَنْهُ الصَّبْرَ يَوْمَ تَحَمَّلُوا وَعَادَتْ صَبَاهُ فِي الصِّبَا وَهْيَ شَمْأَلُ

بِيَوْمٍ كَطُولِ الدَّهْرِ فِي عَرْضِ مِثْلِهِ وَوَجْدِيَ مِنْ هَذَا وَهَذَاكَ أَطْوَلُ

فقد نظر الآمدي إلى البيت الثاني ورأى أن أبا تمام قد " جعل للدهر . وهو الزمان . عرضًا، وذاك محض المحال، وعلى أنه ما كانت به إليه حاجة؛ لأنه قد استوفى المعنى بقوله:(كطول الدهر)، فأتى على الغرض في المبالغة "[3]. وقد أسرف الآمدي في الحديث عن هذا البيت إذ امتد إلى ما يزيد على ست صفحات جعل وُكده فيها إغلاق الأبواب على كل من حاول أن يدفع العيب عن أبي تمام كالتبريزي في شرحه للبيت الثاني . وفي ذلك انحراف عن المستعمل الشائع، ولذلك قال العسكري: " وقالوا: هذا الشيء في طول ذلك وعرضه، إذا كان مما يُرى طوله وعرضه، ولا يستعمل فيما ليس له طول وعرض على الحقيقة، ولا يجوز مخالفة الاستعمال البتّة، وكان أبو تمام قد استوفى المعنى في قوله: كطول الدهر، ولم يكن به حاجة إلى ذكر العرض ".[4]

1 – الثابت والمتحول: أدونيس، ج 2، ص 118.

2 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج 3، ص 72.

3 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج2، ص 50.

4 – الصناعتين: أبو هلال العسكري، ص 133

فيعيب الآمدي على أبي تمام قوله:[1]

مَهَا الْوَحْشِ إلاَّ أَنَّ هَاتَا أَوَانِسٌ قَنَا الْخَطِّ إلاَّ أَنَّ تِلْكَ ذَوَّابِلُ

قال " إنما قيل للرماح ذوابل للينها وتثنيها، فنفى ذلك عن قدود النساء التي من أكمل أوصافها التثني واللين والانعطاف "[2].وقد حكى عبد الكريم النهشلي قول الآمدي في اعتبار البيت من أخطاء أبي تمام، حيث رآه هو مما أُخِذ على أبي تمام، بيد أن ابن رشيق القيرواني يدافع عن أبي تمام، ويرى أن ما قاله هو " الصواب؛ لأنهم يقولون: رمح ذابل إذا كان شديد الكعوب صلبًا، وهو الذي تعرف العرب، ومنه قولهم: ذبلت شفتاه إذا يبستا من الكرب أو العطش أو نحوهما، فأما كلام المعترض، فغير معروف إلا عند المولدين فإنهم يقولون: نوارة ذابلة، وليسوا بقدوة؛ على أن كلامهم راجع إلى ما قلناه، إنما ذلك لقلة المائية وابتداء اليبس".[3]

كما استهجن بعض تشبيهات أبي تمام وأخرجها من دائرة الإبداع الشعري، فذكر أن أبو العباس أحمد بن عبد الله أنكر على أبي تمام تشبيه عنق الفرس بالجذع في قوله:

هاديه جذع من الاراك وما تحت الصلابة منه صخرة جلس

وقال:" ومتى رأى عيدان الأراك تكون جذوعا أو تشبه بها أعناق الخيل؟ ... واصب أبو العباس في إنكاره أن تكون عيدان الأراك جذوعا، وإن لم يلخص المعنى، لأن عيدان الأراك لا تغلظ حتى تصير كالجذوع، ولا تقاربها"[4]، وهي قراءة تفرض على المبدع نظرة واقعية للأشياء، في حين أن الشاعر يختلف عن غيره في التعامل مع هذه الأشياء.

1 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج3، ص 116.

2 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج2، ص 117.

3 – العمدة: ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، (د.ت) ، ج2، ص247.

4 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 141.

– الاستـــعارة:

تعد الاستعارة في الشعر العربي من أهم المقومات الجمالية التي يحتفي بها الشعراء وينتظرها القراء، إذ تمثل ركنا أساسيا من أركان التشبيه، وتعد فرعا مما طلبوا أن تكون قريبة غير بعيدة ولا مرتبطة بإحالات معينة تسهم في غموضها، لأنهم نظروا إليها بمنظار التشبيه، وبمنظار طريقة العرب في هذا التشبيه كذلك، وطريقة العرب في الاستعارة إنما تكون لما تقارب أو تناسب فيه المستعار منه مع مستعر له".[1]

فتعدّ جزءا من التشبيه، وكان التناسب في التشبيه شرطا أساسيا فيه، وجب أن يكون ما يصدق على الكل يصدق على الجزء، كما تقول القاعدة المنطقية، وبالتالي مثلما وجب التناسب والاعتدال في التشبيه يكون ذلك أيضا في الاستعارة، ومما أورده الآمدي عن شرط الاستعارة قوله:" وانما استعارت العرب المعنى لما ليس له اذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه نحو قول امرؤ القيس:

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلكل

فهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة الشدّة ملائمة معناها لمعنى استعيرت له".[2]

ذكر الآمدي جملة من استعارات أبي تمام والتي جعلها خروجا عن المألوف، فخصص جزءا في الموازنة وجعله للحديث عنها، وقد ذم له بقوله:" وأنا أذكر في هذا الجزء الرذل من ألفاظه، والساقط من معانيه، والقبيح من استعاراته، والمستكره التعقد من نسجه ونظمه، على ما رأيت المتذاكرين بأشعار المتأخرين يتذاكرونه، وينعون عليه ويعيبونه به".[3]

1 – مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق: عبد الرحمان غركان، ص105.

2 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص266.

3 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص259

من ذلك قول أبي تمام:

فما لنا اليوم وما للعلى بعده خير الأسى والنحيب

فذكر معلقا أن (نحيب المعالي) غلو في الاستعارة، والجيد المستقيم في هذا قول البحتري:

فتى أقفرت منه المعالي ولم تكن لتفقر ممن بان إلا المنازل

ثاوٍ بكته المكرمات وانما تبكي على الثاوي النساء الثواكل

وقد غلا في الاستعارة غلوا قبيحا، والرديء لا يؤّتمّ ولا يحتذى عليه.

يحرص أبو تمام على ألا يخلى بيتا من تشبيه أو استعارة، فهو لا يقبل أن يرسل أفكاره بالأسلوب المباشر، وإنما طريقته ومنهجه أن يلون الأسلوب بشتى الصور المجازية، ويعتمد في أسلوبه هذا على التكثيف الخيالي فصوره لا تستثير خيالا واحدا، وإنما تستحضر خيالات تتكاثف تكاثف الركام، لتؤلف صورة فيها شيء من التعقيد والغموض، ولكنه غموض ناتج عن ثراء وعمق وجمال.

أحصى من شعر أبي تمام خمسة وعشرين بيتًا عنون لها بـ (باب ما جاء في شعر أبي تمام من قبيح الاستعارات) وقال بعد البيت الثاني والعشرين: " وأمثال هذا مما إذا تتبعته في شعره وجدته كثيرًا".[1]

فمن ذلك ما يراه الآمدي في قول أبي تمام:[2]

يَا دَهْرُ قَوِّمْ مِنْ أَخْدَعَيْكَ فَقَدْ أَضْجَجْتَ هَذَا الأَنَامَ مِنْ خُرُقِكْ

فجعل ذلك "من مرذول ألفاظه وقبيح استعاراته"[3]، حيث جعل للدهر أخدعًا وهي الكلمة التي كان أبو تمام مولعًا بها ورددها في عدة أبيات منها قوله من مدح محمد بن يوسف الثغري:[4]

1 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 265.

2 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج2، ص 405.

3 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج 1، ص 261.

4 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج1، ص 166.

فَضَرَبْتَ الشِّتَاءَ فِي أَخْدَعَيْهِ ضَرْبَةً غَادَرَتْهُ عَوْدًا رَكُوبَا

وهو من الاستعارات القبيحة عند الآمدي.[1]

قوله في مدح الحسن بن وهب:[2]

سَأَشْكُرُ فَرْجَةَ اللَّبَبِ الرَّخِيِّ وَلِينَ أَخَادِعِ الدَّهْرِ الأَبِيِّ

وهو أيضًا من قبيح الاستعارات عند الآمدي والقاضي الجرجاني والعسكري وابن سنان الخفاجي.[3]

ومما أخذه النقاد على أبي تمام في سياق المعاني قوله من مدح أبي الحسين محمد بن الهيثم بن شبانة:[4]

رَقِيقُ حَوَاشِي الْحِلْمِ لَوْ أَنَّ حِلْمَهُ بِكَفَّيْكَ مَا مَارَيْتَ فِي أَنَّهُ بُرْدُ

فقد قال الآمدي:" والخطأ في هذا البيت ظاهر؛ لأني ما علمت أحدًا من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحِلم بالرقة، وإنما يوصف بالعظم والرجحان والثقل والرزانة ونحو ذلك".[5]

1 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج 1، ص 261.

2 – ديوان أبي تمام ، بشرح الخطيب التبريزي، ج3، ص 354.

3 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج 1، ص 261، الوساطة بين المتنبي وخصومه: علي بن عبد العزيز الجرجاني، ص 68، الصناعتين: أبو هلال العسكري، ص 313 – سر الفصاحة: ابن سنان الخفاجي، تحقيق، صعبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، 1969م، ص 116.

4 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج2، ص 88.

5 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج 1، ص 143.

– الجنـــاس:

الجناس من فنون البديع اللفظية، ومن أوائل الذين تفطنوا إليه عبد الله بن المعتز، فقد عدّه في كتابه ثاني أبواب البديع الخمسة الكبرى.

وعرفه أرباب البديه بعبارات مختلفة اللفظ متفقة المعنى، منها ما قاله ابن المعتز:" هو ان تجيء الكلمة، تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، أي أن تشبهها في تأليف حروفها".[1]

وقال ابن الأثير:" حقيقته أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفا".[2]

ولعل أحسن تعريف له وأيسره إلى الكمال قول العلوي:" هو اتفاق اللفظين في وجه من الوجوه مع اختلاف معانيهما"[3].

والجناس بوصفه فنا متعلقا ببنائية اللفظ يصعب تخليصه من السطحية والجفاف، وقد حرص أبو تمام على الفرار من تعلق الجناس الشديد باللفظ، بأن حاول إدخاله في ثنايا الصورة ومزجه بالخيال الفني، وقد يستخدم التنغيم اللفظي فيشتق من الأسماء صيغا مختلفة يجانس بينها عازفا موسيقى لفظية تخفف من تكلف التجنيس.

لعل أهم ما يميز تناول الآمدي للجناس بأنه أفرد له فصلا في كتابه الموازنة سماه(ما جاء في شعر أبي تمام من قبيح التجنيس)، أورد فيه أشعارا لأبي تمام مشتملة على جناسات قبيحة و رديئة، وأن بعضها الآخر وهو قليل حسن جيد، دون أن يوضح معياره في تقسيمه للجيد والرديء من الجناس.

1 – البديع: ابن المعتز، ص17.

2 – المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير، تحقيق، أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة، مصر، (د.ط)، 1962، ص990.

3 – فن الجناس: علي الجندي، دار الفكر العربي، مصر، (د.ط)، ص12.

ويرى الآمدي أن المجانسة موجودة في أشعار الأوائل لكنها جاءت عفو الخاطر دون تكلف وقصد، وأفضل الجناس عنده ما جاء دون تكلف من الشاعر أو تعمد عليه، لأن كثرته تفسد الشعر يقول بعد بيت أبي تمام:

سلمْ على الرَّبْعِ مِنْ سلْمَى بذِي سَلَمِ عليهِ وسمٌ من الأيامِ والقدمِ

"وهذا ابتداء ليس بالجيد، لأنه جاء بالتجنيس في ثلاثة ألفاظ، وإنما يحسن اذا كان بلفظتين، وقد جاء مثله في أشعار الناس، والرديء لا يؤتم به... وما ينبغي للمتأخر أن يحتذي الأخذ الا للجيد المختار لسعة مجاله، وكثرة أمثلته".[1]

أورد الآمدي بعض الأبيات من شعر أبي تمام مدللا بها على قبح التجنيس عنده، من ذلك قول أبي تمام:[2]

خَشُنْتِ عَلَيْهِ أُخْتَ بَنِي خُشَيْنِ وَأَنْجَحَ فِيكِ قَوْلُ الْعَاذِلَيْنِ

وقد كان تطلب أبي تمام للجناس وألوان البديع يوقعه في بعض العيوب والأخطاء التصويرية، من ذلك قوله:[3]

إِنَّ الْخَلِيفَةَ لَمَّا صَالَ كُنْتَ لَهُ خَلِيفَةَ الْمَوْتِ فِيمَنْ جَارَ أَوْ ظَلَمَا

قَرَّتْ بِقُرَّانَ عَيْنُ الدِّينِ وَانْشَتَرَتْ بِالأَشْتَرَيْنِ عُيُونُ الشِّرْكِ فَاصْطُلِمَا

فقد ذكر الآمدي أن: " انشتار عيون الشرك في غاية الغثاثة والقباحة ".[4]

ويمكن القول أن أبا تمام جاءه شعره " نتيجة لاشتجار المعاني في ذهنه، وعندما يحاول سكبها في القوالب الشعرية يُضطر إلى التقديم والتأخير والحذف؛ كي يستقيم الوزن قاصدًا أن يجمع من هذا

1 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج 1، ص 441.
2 – ذكر الآمدي صدر البيت ج1، ص 286 ، أبو تمام، ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، ج 3، ص 297.
3 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج3، ص168– 169.
4 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 285.

شيئًا مع صنعة كجناس وطباق فتكون النتيجة زيادة في التعقيد"[1] المذموم خاصة إذا لم يكن من ورائه طائل، وإن أسهم في اشتعال جدلية العلاقة بين النص والمتلقي.

ويثني عبده بدوي على غموض أبي تمام دون ان يلتفت إلى الغموض الفني، ويقول في معرض تعليقه على بعض تعقيداته التي ذكرت شيئا منها" إن هذا وغيره قد يعطى التعقيد ويعطي الغموض – ولكن هذا الغموض – على رأي – لا يأتي عن التشويش الروحي أو ضعف التعبير– وإنما عن صفاء الذهن ورهافته والاستغراق في الأمل، وهو غموض غير معتم بل شفاف يصح وصفه بما قال (كوكتو) عن مالارميه:" (غامض كالماس)، وكل شاعر كبير هو بالضرورة غامض غموضا ماسيا، ومن هنا فأبو تمام هو مالارميه العرب".[2]

– الطـــباق:

أجمع أرباب هذه الصناعة" أن المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضده، وضده كالسواد والبياض والليل والنهار، وخالفهم في ذلك قدامة بن جعفر، فقال: المطابقة ايراد لفظتين متساويتين في البناء والصيغة مختلفتين في المعنى، وهذا الذي ذكره قدامة هو التجنيس بعينه".[3]

استلم أبـو تمـام ألـوان البـديع وحـاول أن يسـتخدمها بأسـلوب فـذ و مبتكـر، ولعـل أهـم لـون انصرفت اليه شاعريته هو الطباق، لما فيه من خاصة التضاد الذي يتفق مع الصراع الذي يشتعل في فكره ومشاعره، فأكب عليه مستغلا حركة التناقض فنسجه مع عناصر التصوير الاخرى. فرأى جميل سلطان أن استعمال الطباق عند أبي تمام جاء بصورة معقدة مفلسفة بعدت عن سذاجته الأولى.[4]

عقد الآمدي فصلا ذكر فيه ما يستكره من المطابقة عند أبي تمام، فيجعله من الإسراف في البديع، فيقول:" لأن الطباق والجناس والاستعارات البعيدة توقع المرء في حيرة التماس ما يريده الشاعر

1 – أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا: عبد الله بن حمد المحارب، ص 527 – 528.

2 – أبو تمام وقضية التجديد في الشعر: عبده بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص113

3 – الجامع الكبير: ابن الأثير، تحقيق، عبد الحميد الهنداوي، دار الآفاق العربية، مصر، ط1، 2007، ص363.

4 – أبو تمام: جميل سلطان ، المطبعة الهاشمية، دمشق، سوريا، ص34

من المعاني ولان الشاعر قد يريد بالكلمة المطابقة أو المجانسة معنى غير متداول ولا مألوف، وهذا مما يدفع معنى الجملة كله إلى الإبهام والغموض".[1]

يقول أبو تمام:" ورأى الطائي أن الطباق في أشعار العرب وهو أكثر وأوجد في كلامها من التجنيس وهو مقابلة الحرف بضده أو ما يقارب الضد، وإنما قيل: مطابق لمساواة أحد القسمين صاحبه، وإن تضادا أو اختلفا في المعنى. ألا ترى إلى قولهم في احد المنيين – إذ لم يشاكل صاحبه – ليس هذا طبق هذا"[2]، ليكشف عن قبيح شعره في قوله:

وإن خفرت أموال قوم أكفهم من النيل والجدوى فكفاه مقطع

ونحو هذا مما يكثر إن ذكرته ذهب عظيم شعره وسقط، وأكثر ما عيب عليه منه".[3]

و لاحظ بدوي طبانة أن الطباق يلقى ضوءا باهرا على شاعرية أبي تمام، وهذا بعد أن وجد في أبي تمام تلك الأداة الطيعة التي تقدم الكثير للتجربة الشعرية، وأن فكرة التضاد تذكر بفكرة هيجل التي تقول إن العقل يتحرك أولا من الشيء إلى نقيضه ثم يتحرك منهما معا.[4]

يستخدم أبو تمام الطباق ليحلل" بواسطته كثيرا من المشاعر والأحاسيس وليرسم لنا صورا شعرية عميقة الدلالة"[5]، يهمّه فيها اللفظ بقدر ما يهمّه المعنى، وإن فقد الطباق بذلك خصائصه التي اعتادها العرب الأوائل.فالآمدي يرى أن مذهب أبي تمام هو " كثرة الطباق وإسرافه فيه، وإن خرج به إلى المحال وجذبه مجاذبة واقتسره مكارهة".[6] ولذا يدعوه الة أن يأخذ " عفو هذه الأشياء، ولا يوغل

1 – أسس النقد الأدبي عند العرب: أحمد بدوي، مكتبة نهضة مصر، مصر، 1996، ص 446.
2 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 288.
3 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 290.
4 – أبو تمام وقضية التجديد في الشعر: عبده بدوي، ص183
5 – أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا: عبد الله بن حمد المحارب، ص424.
6 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 139.

فيها".[1]

أما شوقي ضيف فيرى أن استعمال أبي تمام جاء ممتزجا بالتصوير،[2] ولكنه لا يبرز اهتمام أبي تمام بهذا اللون البديعي واتخاذه له وسيلة للوصول إلى تلك الصور الشعرية الرائعة. وأنه كان يشح أحيانا إلى جانب جوده ، ويكرر هذا الرأي شوقي ضيف، فيقول:" إن من يدرس أبا تمام يرى هذه الأضداد متصلة بأخلاقه فهو تارة كريم جاد، وتارة بخيل جدا وتارة متدين مسرف في تدينه، وتارة ملحد مسرف في إلحاده".[3]

فأبو تمام دلته عبقريته وذكاؤه إلى هذا الأسلوب الفذ في توظيف الطباق وفكرة التضاد فيه لكي بواسطته كثيرا من المشاعر والأحاسيس، وليرسم لنا صورا شعرية عميقة الدلالة.

2-3- السرقات الشعرية:

تعددت تعاريف السرقة بين النقاد، فنجد عبد القاهر الجرجاني يعرفها بأنها:" اتفاق شاعرين فيما لا يدرك إلا بالروّية والاستنباط والتأمل".[4]

فعبد القاهر يرى في السرقة بأنها اتفاق بين شاعرين في اللفظ أو المعنى، حيث أنه لا يكون ظاهرا يستدعي إعمال العقل في استخراج هذا الأخذ والتروي فيه وكأنه بتعريفه هذا لم يولّ أهمية للسرقة، ورأى أنها مجرد تشابه بين ألفاظ ومعاني الشاعرين وهو غير واضح لا يمكن اكتشافه إلا بالتدقيق في شعر كليهما.

أما عبد المالك مرتاض يعرفها بأنها:" هي اقتباس خفي أو معنى ظاهر اللفظ أو جملة من الألفاظ في سياق ما وإعادة صياغتها في بيت واحد من الشعر غالبا".[1]

1 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 139.
2 – الفن ومذاهبه في الشعر العربي: شوقي ضيف، ص230.
3 – الفن ومذاهبه في الشعر العربي: شوقي ضيف، ص202.
4 – أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، ص325.

السرقة حسب عبد المالك مرتاض هي أخذ اللفظ أو المعنى خفية من نصوص أخرى شعرا أو نثرا وتكون غالبا في الشعر وإعادة تركيبها في بيت آخر من الشعر ينسبه قائله لنفسه دون ان يشير إلى مصدر أخذه.

يرى الآمدي أن لأبي تمام سرقات كثيرة، فذكر ما قاله أبو علي محمد ابن العلاء السجستاني، فقال:" وقد سمعت أبا علي محمد بن العلاء السجستاني يقول:" إنه له معنى انفرد به واخترعه إلا ثلاثة معان.

في قوله:

يأبى عـلى التصريد إلا نائـــلاً إن لم يكن محضاً قراحاً يمذق

نزراً كما استكرهت عائر نفحة من فأرة المسك التي لم تفتق

وقوله:

بني مالك قد نبهت خامل الثرى قبورٌ لكم مستشرفات المعالم

رواكد قيس الكف من متناول وفيها على لا ترتقى بالسلالم

وقوله:

وإذا أراد الله نشر كل فضيلة طويت أتاح لها لسان حسود

لولا اشتعال النار فيما جاورت ما كان يعرف طيب عرْف العود

1 – نظرية النص الأدبي: عبد المالك مرتاض، دار هومة للطباعة، الجزائر، 2007، ص199.

ثم يقول الآمدي لست أرى الأمر على ما ذكره أبو علي، بل أرى أن له – على كثرة مآخذه من أشعار الناس ومعانيهم – مخترعات كثيرةً ، وبدائع مشهورة ، وأنا أذكرها عند ذكر محاسنه إن شاء الله تعالى[1].

إن موقف الآمدي من السرقات في شعر أبي تمام تتلخص فيما يلي:

1- أشار إلى كثرة محفوظه الشعري وأثره في كثرة ما ظهر من السرقة في شعره.

2- يرى أن ما خفي من سرقات أبي تمام أكثر مما ظهر منها على كثرتها.

3- يرى أن السرقة ليست من كبير عيوب أبي تمام.

4- استقصى سرقاته بدقة وعناية، وأحصى الكثير منها، حتى اتهم بالتعصب ضده، ولكن ذلك " راجع إلى أن أنصار أبي تمام ادعوا أنه مخترع مبتدع فأراد أن يتبين صحة ذلك الكلام، وأنه حدد السرقة في المخترع المبتدع، فالبحث عن السرقة في ضوء ذلك التحديد يكون أوسع مجالا في شعر أبي تمام".[2]

5- رفض بعض السرقات التي أحصاها خصوم أبي تمام عليه، لأنها لا تتفق مع مذهبه في السرقة، ويمكن أن يكون ذلك إنصافا له.

6- أحصى سرقات البحتري من أبي تمام ولم يحص سرقات أبي تمام من البحتري، ويمكن ان يعد ذلك لونا من ألوان إنصاف أبي تمام كذلك، وتعصبا ضد البحتري.

7- رفض الفكرة القائلة بأن أبا تمام ليس له من المعاني المبتدعة إلا ثلاثة، وأثبت له ابتكارات كثيرة.

8- حدد مواضع الحسن في سرقات أبي تمام، ومواضع القبح فيها كذلك.

1 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 138.

2 – السرقات الشعرية بين الآمدي والجرجاني: عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، ص90.

وفي الأخير يقرر الآمدي ويذكّر أن السرقة لا يعرّى منها شعر شاعر متقدما ولا متأخر، ليعتذر عن أبي تمام والبحتري، والمحدثين بعامة في سرقاتهم، وأنه يجب الاّ تحمل عليهم هذه الحملة بسبب السرقات، وكذلك حين قرر أن السرقات ليست من كبير مساوئ الشعراء.

2-4- القـــراءة الايقاعيـــة:

انتبه الآمدي إلى"التوازنات الصوتية في تفاعلها مع الدلالة الخيالية الجمالية، فهو لا ينكر قيمتها في التلقي الجمالي. ولهذا فقد تحدث في ثلاث صفحات عما كثر في شعر أبي تمام والبحتري من الزحاف واضطراب الوزن فوقف عند الخليل ليبين للمتلقي ضعف البناء الفني من خلال الإيقاع الفاسد".[1]

يأتي الآمدي ببيتين من الطويل ليدلل بهما على نزوع أبي تمام نحو هذا النوع من الزحاف وهو القبض، الأول منهما هو كما أورده الآمدي:[2]

كَسَاكَ مِنَ الأَنْوَارِ أَبْيَضُ نَاصِعٌ وَأَصْفَرُ فَاقِعٌ وَأَحْمَرُ سَاطِعُ

والبيت الثاني هو:

يَقُولُ فَيُسْمِعُ وَيَمْشِي فَيُسْرِعُ وَيَرِبُ فِي ذَاتِ الإِلَهِ فَيُوجِعُ

ثم يعلق الآمدي على البيتين بعدما أورد مواضع القبض فيهما، وكذلك في البيت الأول بقوله عن القبض: " وهو من الزحاف الجائز، إلا أنه إذا جاء على هذا التوالي والكثرة في البيت الواحد قبح جدًّا".[3]

1 - أفق التلقي النقدي لدى الآمدي (الموازنة نموذجا): عبد العزيز خلوفة، ص .247

2 - الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج 1، ص 306 – 307 .

3 - الموازنة بين الطائيين: الآمدي ، ج1، ص 307.

وانتفاء رعاية اللغة والدلالة والإيقاع هو الذي حدا بالآمدي إلى أن يعيب على أبي تمام قوله:[1]

لَمْ تَنْتَقِضْ عُرْوَةٌ مِنْهُ وَلاَ قُوَّةٌ لَكِنَّ أَمْرَ بَنِي الآمَالِ يَنْتَقِضُ

وقد علق الآمدي على البيت بقوله:" وهذا من النوع الأول من البسيط ووزنه [مستفعلن فاعلن] وعروضه وضربه فَعِلُنْ، فزاد في عروضه وهو فَعِلُنْ حرفًا فصار فاعلن؛ لأنه قال: قوَّة فشدد، وذلك إنما يجب له في أصل الدائرة لا في هذا الموضع، فإن خففها حتى تصير على وزن فَعِلُنْ فيتزن البيت كان مخطئًا من طريق اللغة ".[2]

وإذا رجع الآمدي إلى عيب أبي تمام بكثرة الزحافات، فإنه يأتي ببيت أبي تمام الذي يقول فيه:[3]

إِلَى الْمُفَدَّى أَبِي يَزِيدَ الَّذِي يَضِلُّ غَمْرُ الْمُلُوكِ فِي ثَمَدِهْ

وقد علق الآمدي على ما في البيت من الزحافات بقوله:" فحذف السين الأولى من مستفعلن التي هي أول المصراع الثاني فبقى مفتعلن، وهذا يُنقل إلى مفاعلن ويسمى مخبونًا؛ لأنه حذف ثانيه، وحذف الفاء من مستفعلن الأخيرة، فبقى مستعلن، فينقل إلى مفتعلن ويقال له مطوي؛ لأنه ذهب رابعه، وحذف الواو من مفعولات الأولى والثانية، فصار فاعلات ويُقال له أيضًا مطويٌّ، فأفسد البيت بكثرة الزحاف ".[4]

1 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي ، ج1، ص 307.
2 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج 1، ص 307..
3 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج 1، ص 308 .
4 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج 1، ص 308.

3- تعديل أفق الانتظار: التوقع التأصيلي (منطق السؤال والجواب)

يستعمل هذا المفهوم لتفسير ظاهرة التأويلات المختلفة التي يعرفها العمل الأدبي خلال سيرورة تلقياته المتتالية " ويعتبر هذا المفهوم من المفاهيم الأساسية التي تبين فقط التقاطع بين ياوس والمشروع الهيرمنيوطيقي لـ غادمير الذي أثار هذا المفهوم في كتابه (الحقيقة والمنهج) وسماه بمنطق السؤال والجواب الذي يحصل بين النص وقارئه عبر مختلف الأزمان، ويعبر ياوس بهذا المفهوم عن العلاقة القائمة بين الانتظارات التاريخية للأعمال الأدبية والانتظارات المعاصرة التي قد يحصل معها نوع من التجاوب".[1]

وعليه يجب أن يكون القارئ محاورا جيدا للنص وفق منطق (السؤال والجواب)، إذ ينطلق السؤال إلى العمل الأدبي يستنطقه الإجابة، من خلال تلقياته المتتالية، فيصبح السؤال بهذا الشكل نقطة تجمع بين الأفقين الماضي والحاضر، ومع ذلك فإن الدلالات والتأويلات تتجدد وتتغير في ظل هذا الاندماج للآفاق فمثلا " لو أخذنا تراثنا النقدي العربي كعمل أدبي، محل تلقٍّ عبر عصور مختلفة واستطعنا مثلا قراءة الجاحظ وأفق انتظاره ثم قراءة أخرى لمحمد مندور، وقراءة ثالثة لمصطفى ناصف أو جابر عصفور، لوجدنا محمد مندور تلقى التراث العربي وفق أفق توقع يتلاءم ومعايير عصره مع الاستعانة بأفق توقع الجاحظ بالطبع والشيء نفسه يحدث مصطفى ناصف الذي يقوم بدمج أفق توقعه ذي التوجه الحداثي مع أفقي التوقع السابقين ليصل إلى فهم جديد لهذا التراث".[2]

أي القارئ يلتقي مع العمل الأدبي عبر أسئلته الخاصة مستحضرا في الوقت ذاته الأسئلة التي ألقيت على العمل عبر تاريخ تلقياته، وبهذا يتحول العمل الأدبي من خطاب يحمل معنى واحد إلى فضاء منفتح على تأويلات متتالية ومتعددة وأسئلة متجددة، وهنا يمكن التواصل بين الماضي والحاضر من خلال جعل الأعمال الماضية منفتحة باستمرار على اللحظة الراهنة.

1 – نظرية التلقي النقدية، وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر: أسامة عميرات، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي المعاصر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010-2011، ص53.

2 – جدلية التاريخ والنص والقارئ عند نقاد مدرسة كونستانس:رضا معرف، مجلة كلية الآداب واللغات، ع12، جامعة بسكرة، 2012، ص 277.

هذا ما يفسر سرّ خلود الأعمال العظيمة وسرّ تأثيرها الدائم، حيث تحمل في طياتها أجوبة صالحة عن الأسئلة المحيرة التي تشغل بال قرائها المتعاقبين.

يشير ناظم عودة إلى " أن التأويل الذي تمارسه جمالية التلقي يعني التعرف على السؤال الذي يقدم النص جوابا عنه، وبالتالي إعادة لبناء أفق الأسئلة والتوقعات الذي عاشه العصر الذي فيه العمل الأدبي إلى متلقيه الأوائل"[1].

مما سبق نستطيع القول إن تشكل الآفاق واندماجها بمنطق السؤال والجواب، يجعل هناك حوار مستمر بين العمل الأدبي وقرائه المتعاقبين عليه.

ومهما يكن من أمر فالدعوة إلى إقصاء التجربة المحدثة من لدن الآمدي يعد تعبيرا عن أفق انتظار منغلق، يهدف إلى إلغاء كل العدول القادم على مر التاريخ، وهذا ما لا يقبله أيضا أحد النقاد المحدثين:" ونحن وإن كنا نقدر ما أفاده نقد الآمدي في تحكيم المقياس القديم في الشعر إلا أننا نستطيع أن نوافق على اعتبار المقياس القديم أو التقليدي هو الحكم الأخير في القضية، وخصوصا إذا وقفنا عنده ولم نتجاوزه أو تشددنا في تطبيقه لدرجة التعسف فإننا بذلك قد فرضنا على الشعر لونا واحدا لا يتعداه"[2].

بناء على ذلك نتساؤل ما مفهوم عمود الشعر؟ وهل فعلا يمثل عمود الشعر الشعرية العربية؟

هل ما قدمه الآمدي في الموازنة يشي بالفعل أن أبا تمام خرج على هذه الشعرية ؟

يقصد بعمود الشعر في اللغة: العمود: عمود الشعر وهو الخشبة القائمة في وسط الخباء، والجمع أعمدة وعمد، وعمود الأمر: قوامه الذي لا يستقيم إلا به، والعميد: السيد المعتمد عليه في الأمور أو المعمود إليه.

1 – الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، ص136.

2 – أفق التلقي النقدي لدى الآمدي (الموازنة نموذجا): عبد العزيز خلوفة، ص258.

وفي الاصطلاح: هو طريقة العرب في نظم الشعر لا ما أحدثه المولدون والمتأخرون، أو هي القواعد الكلاسيكية للشعر العربي التي يجب على الشاعر ان يأخذ بها، فيحكم له أو عليه بمقتضاها.

ويعرف كذلك بأنه مجموعة الخصائص الفنية المتوفرة في قصائد فحول الشعراء، والتي ينبغي ان تتوفر في الشعر ليكون جيدا.

أما عن الآمدي فيعطي دلالة عمود الشعر بقوله :" فإن كنت ممن يفضل سهل الكلام وقريبه ويؤثر صحة السبك، وحسن العبارة، وحلو الكلام وقريبه ويؤثر صحة السبك، وحسن العبارة، وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق فالبحتري أشعر عندك ضرورة".[1]

لم يحدد الآمدي عمود الشعر، ولم يشرح ماهيته وعناصره،، وإنما اكتفى بوضع هذا المصطلح، وأشار إليه أكثر من مرة يوصفه شيئا متداولا معروفا بين الناس، ثم نص صراحة على أن البحتري قد التزم هذا العمود ولم يخرج عليه.

يبدو أن تعلق الآمدي بعمود الذوق في نقده كان مردّه إلى انه رأى فيه المرجع النهائي في كل نقد، فهو يدرك أن خطر تحكيم الذوق يكون عندما يتخذه الناقد" ستارا لعمل الأهواء التحكيمية التي لا تصدر في أحكامها عن نظر في العناصر الفنية، وإحساس صادق بما فيها من جمال أو قبح، أو عندما يكون ذوقا غفلا لم تجتمع فيه الدربة إلى الطبع"[2]. أما ذوق ذوي البصيرة بالشعر، فإنهم يستطيعون تعليل أحكامهم، وفي التعليل ما يجعل الذوق وسيلة مشروعة من وسائل الذوق[3].

من ثم كان حضّ الشعراء الذين أقحموا المعاني الفلسفية في أشعارهم أن أقصاهم الآمدي من مملكة الشعر، بعدما رأى في ألوان المعاني الشعرية المتأثرة بالفلسفة اليونانية، أو بالحكم الهندية التي جاء بها إنما كانت نتيجة رغبة الشعراء في الإبداع والابتداع، وكان يعاتب الشاعر الذي يدخل

1 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص5.

2 – النقد المنهجي عند العرب: محمد مندور، ص96-97.

3 – ينظر: إشكالية الفكر النقدي في الخطاب النقدي القديم (الموازنة بين شعر أبي تمام وشعر البحتري للآمدي أنموذجا): بوديار عادل: مجلة حوليات الآداب واللغات، كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة، العدد 05، نوفمبر 2015، ص82.

الحكمة أو الفلسفة في شعره بقوله :" قد جئت بحكمة وفلسفة ومعاني لطيفة حسنة، فإن شئت دعوناك حكيما، أو سميناك فيلسوفا، ولكن لا نسميك شاعرا، ولا ندعوك بليغا، لأن طريقتك ليست على طريقة العرب ولا على مذاهبهم".[1]

وحصر الذين يحتجون بأبي تمام في طبقتين،" وان أوهم أنهم في ثلاث طبقات، وهما طبقة أهل المعاني، وطبقة شعراء الصنعة. وإضافته من يميلون إلى دقيق الكلام ومدققه، وفلسفيه.

أما الطبقة الأولى، وهم أهل المعاني فهم النقاد الذين ينظرون إلى لطف المعنى وخفائه وراء الوسائل البيانية، خفاء لا يلتبس أمره عند الشعراء المطبوعين، ولا يصل إلى حد المشكل، أو الملغز إلا نادرا مما يحفظ ولا يقاس عليه، على خلاف أبي تمام الذي ذهب بعنصر شرف المعنى أو لطفه إلى حد يحتاج إلى أهل التدقيق بالكلام، وأهل العلم بالفلسفة".[2]

وقد بدا قاصداً إظهار عدم خروج البحتري على تقاليد الشعر العربي القديم (عمود الشعر) وهو هنا أول من أسس بالنظرية والتطبيق لمصطلح (العمود) وقد أشار كثيراً إلى خروج أبي تمام على تلك التقاليد (العمود) في خلال ثلاث سمات ميزت أسلوب أبي تمام الشعري هي:

- إسرافه في استخدام البديع حد التصنع غير الفني.
- توخيه أساليب المجاز ولا سيما الاستعارة قصداً، حد مخالفة العرف التقليدي.
- اتصاف بعض معانيه بالغموض حد الاستعصاء على الفهم.

1 - الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص425.

2 - عمود الشعر مواقعه، ووظائفه وأبوابه: عبد الكريم محمد حسين، دار النمير للطباعة، دمشق، سوريا، ط1، 2003، ص74.

ويقول في موضع آخر:" والمطبوعون وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعاني والإغراق في الوصف، وإنما يكون الفضل عندهم في الإلمام بالمعاني وأخذ العفو منها، كما كانت الأوائل تفعل مع جودة السبك، وقرب المأتى، والقول في هذا قولهم وإليه أذهب".[1]

فهذا الشاهد من كلام الآمدي يدل على فلسفة الشعر عند هؤلاء القوم،" والذين يحتفون بالمعنى السهل القريب، وينفرون من المعنى العميق أو البعيد لتأثير التلقي الشفاهي في تشكيل الشعرية العربية ".[2]

إن الـذين يقـدمون البحـتري أربـع طبقـات مـن النـاس: هـم الكتـاب، والأعـراب، والشـعراء المطبوعون، وأهل البلاغة.

أما حاجة الكتاب،" فمتعلقة بسلامة السبك عنده، وجمال أسلوبه وسهولته على الألسن، وقربه من الأنفس، والاستشهاد بأشعاره يزيد معانيهم المعروضة وضوحا وزينة وجمالا.

وأما الأعراب فأهل فطرة مشدودون إلى ما كان من جنس فطرتهم، وما كان مشوبا بوشي الغريزة، وما جاء قريبا من حياتهم وطرائقهم في التعبير الأدبي، فهم مشدودون إلى ما يجدونه من حياتهم الحسية والفنية والنفسية.

أضف إلى ذلك المحافظة على وحدة نسيج القصيدة عند البحتري، وأخذ البحتري نفسه بالحفاظ على عمود الشعر، وإخفاء صنعته بمراعاته اجتناب الخلخلة بين أبيات القصيدة من جهة جمعه بين أسلوب البادية وأسلوب الحاضرة جمعا يغلّب ميسم الطبع على الصنعة، ويخفيها ما استطاع إلى ذلك سبيلا، ولذلك كان رديئه خيرا من رديء أبي تمام.

1 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج2، ص525.

2 – عمود الشعر في ضوء نظرية التلقي: نايت على أمهالة، ص149.

وأما الشعراء المطبوعون فيقصد به أن صاحب المذهب مشدود إلى ما كان على مذهبه، ويزداد الأمر أهمية إذا علم موقع البحتري قياسا بمدرسة الطبع وإتباع عمود الشعر، على تجديد وإحياء يقوم به قيام الأستاذ في مدرسته الفنية، ورغبة شعراء الطبع بالتلمذة له أو الاحتذاء على شاكلته.

ينطلق الآمدي في وضع الأسس التي تشكل عمود الشعر من دعائم قوية تمثل توجها ثقافيا ساد عند العرب منذ العصر الجاهلي واستمر تأثيره في عصر الإسلام وتتلخص في:

1- لطف المدخل وسهولة الولوج.

2- تخير اللفظ، وتخير الموضع الخاص للكلمة لتلائم أخواتها على نحو يتضح معه الأداء لتقديم واضح للدلالة.

3- إيراد المعنى في الهيئة المعتادة من غير تعمل ولا تكلف.

4- ملاءمة الاستعارات والتمثيلات لما استعيرت له من غير فلسفة في إبراز المعاني و لا إيغال في التصوير"[1].

يتمثل جهد الآمدي بالنسبة لمن سبقه في حقيقتين:

الأولى: تجميع عناصر مذهب عمود الشعر من التجارب النقدية السابقة.

والثانية: بلورة تلك العناصر في اتجاه موضوعي يحتكم إليه لكل من يأنس من نفسه استعدادا وموهبة وتذوقا مفطورا على الطبع العربي الأصيل.

وإن كان الآمدي لم يصرح بشكل علني عن ميوله إلى مذهب البحتري، فقد أعرب بشكل ضمني ترسيخ إنتاج الفن القديم القائم على أبجديات (عمود الشعر العربي)، ورغبته الأكيدة في تصريحات علماء الشعر:" وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأني، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه، وأن تكون الاستعارات

1 - ينظر: أدبية النص: صلاح فضل، دار غريب، ط1، القاهرة، مصر، 2002، ص121

والتمثيلات لائقة بما استعيرت له، وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق، إلا إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحتري. قالوا: وهذا أصل يحتاج إليه الشاعر الخطيب صاحب النثر، لأن الشعر أجوده أبلغه، والبلاغة إنما إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلف، لا تبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة، ولا تنقص نقصانا يقف دون الغاية".[1]

وان كان هذا الكلام يعود كما يعترف الآمدي إلى علماء الشعر ، فإن استحضاره في باب (فضل البحتري) دون تعقيب أو رد فعل، يعد استحسانا من لدنه، واقتناعا به، فحجته داخل فصول الموازنة هي ما نطق به علماء الشعر، فهو يدعو المتلقي إلى البحث عن أئمة الشعر، ومساءلتهم عن أسرار الشعرية المفضلة، يقول:" فإني أدلك على ما ينتهي به إلى البصيرة والعلم بأمر نفسك في معرفته بأمر هذه الصناعة أو الجهل بها، وهو أن تنظر ما اجمع عليه الأئمة في علم الشعر من تفضيل بعض الشعراء على بعض، فإن عرفت علة ذلك فقد علمت، وإن لم تعرفها فقد جهلت".[2]

والدليل هو رجوعه إلى أشعار القدامى افتخارا بها، فالشعراء القدامى كامرؤ القيس، والنابغة، وعنترة بن شداد، وغيرهم هم من أسس (عمود الشعر العربي)، فلما أخطأ البحتري في المعنى ذهب يستدل بأشعارهم، كما في قوله:[3]

قف العيس قد أدنى خطاها كلالها وسل دار سُعدى إن شفاك سؤالها

يعقب الآمدي على هذا البيت الشعري" هذا لفظ حسن، ومعنى ليس بالجيد، لأنه قال (قد أدنى خطاها كلالها) ، أي قارب من خطوها الكلال، وهذا كأنه لم يقف السؤال الذي تعرض لأن

1 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 424.
2 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص417.
3 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص378.

يشفيه سؤالها، وإنما وقف لإعياء المطي، والجيد قول عنترة، لأنه لما ذكر الوقوف على الدار احتاط بأن شبه ناقته بالقصر، فقال:[1]

فوقفت فيها ناقتي وكأنها فدن، لأقضى حاجة المتلوم

ومن هذه المرجعية في تقويم النص الشعري لدى الآمدي، يفهم أن أفق تلقيه يندمج مع أفق القدامى أصحاب (عمود الشعر)، والبحتري على الرغم من بعض الأخطاء، فهو خريج مدرسة الطبع كما صرح بذلك الآمدي، كما أنه قرض وفق شعرية عمود الشعر المألوفة لدى العرب القدامى.

وهنا يصح القول باندماج الآفاق أو تأصيل الأفق: أفق التلقي النقدي لدى الآمدي، وأفق إنتاج البحتري، وان كان الآمدي قد وقف على أخطاء البحتري على مستوى اللفظ والمعنى والصورة والإيقاع، إلا أن هذا من باب التقويم داخل نفس الأفق الإنتاجي، فالأخطاء لا تعني العدول عن تجربة القدامى أو الدعوة إلى إنتاج نص جديد.

والآمدي بهذا الميول إلى مذهب القدامى (عمود الشعر)، يكون قد أعلن عن خبرته وثقافته التي شكلت مفاهيمه ورؤاه، ومعاييره النقدية المحددة قبل مواجهة النص، ومن ثم فإن "تحيزات المرء ومفاهيمه المسبقة تشكل ركنا أساسيا في أي موقف تفسيري".[2]

إن هذه التحيزات الدفينة لدى الآمدي، قد تحدث عنها رواد نظرية التلقي، ورحبوا بها، على اعتبار أن لها دورها في عملية القراءة، خلافا للانطباعات الذاتية التي يدعون إلى إقصائها، لأنهم يشترطون في القارئ أن يكون حرا حتى لا تحجب عنه الرؤيا الكاملة في عملية التلقي.

وبهذا الاندماج المضمن في الموازنة بين أفق الآمدي والبحتري، يكون الآمدي قد رسّخ من جديد الشعرية العربي القائمة على عمود الشعر العربي، إذ " إن عمود الشعر ليس إلا حكما جماليا

1 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص378.

2 – نظرية التلقي، مقدمة نقدية: روبرت هولب، ص123

يعبر عن لحظة اكتمال في الذوق الشعري، فبعد مرحلة التشبع بالتجارب السابقة يتحول عمود الشعر إلى معيار محدد لما يجب أن يكون عليه النص حتى يوسم، ولما ينتظره القارئ من فعل القراءة".[1]

وهكذا فحقيقة الربط بين أفق الإنتاج النصي لدى البحتري وافق التلقي لدى الآمدي جاء لتأكيد التجاوب والحوار بينهما، ولتحديد مدى ثبوت منطق السؤال والجواب، لكون التوقعات والانتظارات المطروحة في ذهن الآمدي المتلقي، حاضرة بامتياز في نص البحتري، وبلغة رواد نظرية التلقي فهذا ينِمُ عن حوار معقود بين الأسئلة والأجوبة التي يحملها كل من الإنتاج النصي والتلقي النقدي، بحيث إن " كل قراءة موجهة، وكل نقد يجد على الخصوص ما يبحث عنه".[2]

إن الآمدي في كتابه أراد أن يقرأ نصوص أبي تمام والبحتري في ضوء قياسه للمسافة الجمالية بين أفق التوقع والمكتوب، وحكمه عليها من خلال انحرافها ضمن منهج الطبع العربي ليترك الحكم النهائي في التفضيل بين الشاعرين للقارئ العادي، بعد أن يسلمه أدوات المفاضلة و القياس، فهو يكتفي بالحكم علة كل غرض من الأغراض الشعرية منفردا، ليترك القارئ أمام عملية شبه إحصائية لأحكامه المفردة لقضية محسومة النتائج".[3]

معيار المقاربة والمناسبة

إن لمصطلح المناسبة في معاجم العربية القديمة معاني عدة منها القرب اذ قال ابن منظور (ت 711 هـ): النّسَبُ : نَسَبُ القرابات ، وهو واحدُ الأنساب . . .، والنِّسْبةُ والنَّسْبةُ والنَّسَبُ: القرابة، ويكون في الاباء والبلاد والصناعة والقبيلة، وناسبهُ: شرِكه في نسبه، وفلان يناسب فلان، فهو نسيبه أي قريبه.

ولم يخرج معناها كثيراً عن هذه الدلالة عند أبي الأصبع المصري (ت654هـ) اذ قسم المناسبة على نوعين: مناسبة في المعاني ومناسبة في الألفاظ فالمعنوي أن يبدأ المتكلم بمعنى ثم يتم كلامه بما

1 – جمالية الألفة النص ومتقبله في التراث النقدي: شكري المبخوت، ص59

2 – التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري: مراد حسن فطوم، ص23

3 – التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري: مراد حسن فطوم، ص 91

يناسبه معنى دون لفظ... وأما المناسبة اللفظية فهي توخي الإتيان بكلمات متزنات وهي على ضربين: تامة وغير تامة، فالتامة أن تكون الكلمات مع الاتزان مقفاة وأخرى ليست مقفاة فالتقفية غير لازمة للمناسبة ومن شواهد المناسبة التي ليست بتامة في الكتاب العزيز قوله تعالى : ﴿ **ق وَالْقُرْآنِ الْمَجِيد ۞ بَلْ عَجِبُوا أَنْ جَاءَهُمْ مُنْذِرٌ مِنْهُمْ فَقَالَ الْكَافِرُونَ هَذَا شَيْءٌ عَجِيبٌ** ﴾ (قّ:1 . 2) فالمستعمل (موزورات) لأنه من (الوزر) غير مهموز.[1]

ويرى النقاد كذلك أن التناسب المعنوي هو التناسب في المعاني ويندرج بها مراعاة النظير والتوشيح وتناسب الأطراف وائتلاف المعنى مع المعنى.[2]

أما معنى المقاربة فقد جاءت في المعاجم العربية بمعنى القرب اذ يقال: (قَرُبَ الشيء بالضم يَقْرُبُ قرباً، أي دنا)[3]، و(قَرُبَ منه واليه، واقترب منّي، وقربته فتقرب، وقاربه، وتقاربوا واقتربوا، وهو يستقرب البعيد وتناوله من قرْب ومن قريب، ونزل قريباً، وبينهم قرْبة وقرين وقرابة وهو قريبي وقرابتي)[4]، وبذلك يكون معنى المناسبة والمقاربة في المعاجم العربية القديمة واحد هو (القرب).

- **المناسبة أو الإصابة في الوصف:**

ومفهوم الوصف عند النقاد "قريب من محاولة الواقع للموصوف، من خلال تمثيل سائر معانيه أو بعضها تمثيلا لفظيا، حتى يتمثل للمتلقي كأنه مكشوف، أو بادٍ للنظر الواقعي، فهو وصف خارجي يتصل بالنظر المباشر للشعر ولا يعني بالنظر النقد الجمالي للمعنى الشعري".[5]

1 – ينظر: تحرير التحبير: ابن أبي الأصبع المصري، تحقيق: محمد حفني شرف، القاهرة، 1963، ص372- 374، وينظر: معجم مصطلحات النقد العربي القديم: أحمد مطلوب، مكتبة ناشرون، لبنان. ط1،2001، ج3، ص 308-309.

2 – ينظر: جوهر الكنز: ابن الأثير الحلبي، تحقيق، محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف، مصر، ص 241

3 – الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية: الجوهري: تحقيق، أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1990، ج 1، ص 198.

4 – أساس البلاغة: الزمخشري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ج 1، ص 239.

5 – المتلقي في مناهج البلغاء وسراج الأدباء: تسعديت قوراري، ص122.

وقد عدّ الآمدي إصابة الغرض المقصود بالوصف، أهم أربعة أشياء تجود بها صناعة الشعر وتستحكم، إذ يقول: "وأنا أجمع لك معاني سمعتها من شيوخ أهل العلم بالشعر: زعموا أن صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجود وتستحكم إلا بأربعة أشياء وهي: جودة الآلة، وإصابة الغرض المقصود، وصحة التأليف، والانتهاء إلى تمام الصنعة، من غير نقص فيها ولا زيادة عليها".[1]

يعني الكاتب أن الوصف عند العرب مرتبط بصحة المعنى، صحة منطقية مرتبطة بالمنطق، وصحة واقعية مرتبطة بالمتعارف عليه في المجتمع، لذا يشترط في هذه الصحة ميزان يحكمها، ومعيار يرجع إليه فيها.

احتكم الآمدي في قراءة لغة الوصف عند أبي تمام في قوله:[2]

لو يعلمُ العافونَ كمْ لكَ في الندى من لذةٍ وقَريحةٍ لم تُحمدِ

إذ يرى أن قوله (من لذة وقريحة) خطأ لأن، الوصف داعية أن يتناهى الحامد له في الحمد ويجتهد في الثناء لا أن يدع حمده.[3]

ومن هذا الباب نظر في قول البحتري في مدح الفتح بن خاقان:[4]

إذا سارَ كفُّ اللحظِّ عن كلّ مُبصرٍ سواهُ وغضَّ الصوتَ عن كلّ مُسمعِ

فلستَ ترى إلا إفاضةَ شاخصٍ إليه بعينٍ أو مشيرٍ بإصبعِ

إذ يقول: "الإفاضة: الدفع، يريد أنه يدفع ببصره إليه، وينحو به نحوه، والإفاضة في الكلام أن يدفعوا أيضاً القول ويبعثوا الكلام، وهذه هيبة وجلال، ما وراءهما غاية، وكان المتوكل أولى بهذا

1 – المتلقي في مناهج البلغاء وسراج الأدباء: تسعديت قوراري ، ص402.
2– أبو تمام، ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، ج 1، ص227.
3– الموازنة بين الطائيين: الآمدي ، ج 1، ص241.
4 – ديوان البحتري، ج1، ص372.

الوصف".[1]

– المقاربـــــة في التشـــــبيه:

جاء في معجم لسان العرب:" قرب الشيء قربا وقربانا: دنا منه، فهو قريب وشيء مقارب: وسط بين الجيد والرديء، وقيل في الحديث سددوا وقاربوا أي اقتصدوا في الأمور كلها، واتركوا الغلو فيها والتقصير، ويقال قارب فلان في أمور مقاربة أي اقتصد".[2]

من هنا دلت كلمة المقاربة على القرب من الشيء أو التوسط فيه، أو الوسطية في القيمة بين الجودة والرداءة " من هذا القبيل أمكن فهم مصطلح المقاربة في التشبيه على ضوء المداخل المعجمية للكلمة كونه ضربا من الاعتدال الذي لابد للشاعر من احترامه ليكون تشبيهه مقبولا لدى المتلقي وذلك بالاقتصاد في التشبيه وعدم المبالغة"[3]، كما ورد في المعجم لسان العرب.

إن مصطلح المقاربة في التشبيه لا يتأتى إلا بعلاقة تناسب جلية بين المشبه والمشبه به، "فيكشف التناسب بين المشبه والمشبه به عن مستوى دلالي، في الخطاب الشعري مرتبط بتوجيه الشاعر إلى ضرورة أن يكون فطنا في تقديره للتناسب طرفي التشبيه، فالمقاربة في التشبيه التي قال بها عمود الشعر العربي، إنما كانت نظرة إلى تناسب ركني جملة التشبيه تناسبا ليس عقليا فقط، إنما عاطفي صادر عن الطبع، فتطور التناسب في التشبيه في عصر الشفاهية إلى التناسب في الاستعارة في عصر التدوين، والنظر إليهما في كلا الوجهين في خلال المنطق الجمالي للتناسب لأنه ثمرة لتوازن نفس المبدع ولا بد بهذا التناسب الفني أن يحدث أثرا في المتلقي ويساعد على إحداث نوع آخر من التوازن بين القوى النفسية لديه".[4]

1 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج2، ص370.

2 – لسان العرب: ابن منظور، دار صادر، بيروت، 1968، مج4، ص3570.

3 – عمود الشعر في ضوء نظرية التلقي: نايت على أمهالة، ص97.

4 – مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق: عبد الرحمان غركان، ص226.

يعد معيار المقاربة والمناسبة من أهم معايير عمود الشعر التي ذكرها النقاد العرب القدماء، والتي أُستخدمت في أساليب بلاغية كثيرة إذ (يحمل أسلوب التشبيه في اللغة العربية معنيين اثنين، معنى المقاربة ومعنى الوصف غير المباشر، وقد يكون هذا الأخير نتيجة للأول مترتباً عليه، ذلك اننا حين نعمد إلى تشبيه شيء فإنما نعقد بينهما نوعاً من المقاربة في الظاهر، لكن هذه المقاربة لا تهدف إلى تفضيل احد الشيئين على الأخر، وإنما ترمي إلى وصف المشبه بمثل ما اتصف به المشبه به).[1]

ومهما يكن من ارتباط بين طرفي التشبيه الذي يقوم على أساس حسي او عقلي (فان العلاقة التي تقوم بينهما إنما تقوم على المقارنة أساساً وليست هناك علاقة اتحاد او تفاعل داخل التشبيه) [5]، ومن خلال علاقة المقارنة بين طرفي التشبيه، المشبه والمشبه به فان " التشبيه هو صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة او جهات كثيرة لا من جميع جهاته".[6]

عدّ الآمدي المقاربة والإصابة في التشبيه جزءاً من الوصف، لهذا أشار إليه في الأشعار التي قال بها أبو تمام والبحتري، من قبيل: "ابتدآتهما تشبيه النساء بالظباء والبقر".[2] أو "ما قالاه في البهجة وحسن الوجوه، وتشبيه النساء بالشموس والبدور والنجوم وغير ذلك".[3] ونجد تعليقه على قول البحتري:[4]

تحسبهُ نشوانَ أما رَنا لد فَترِ من أجفانهِ وهو صاح

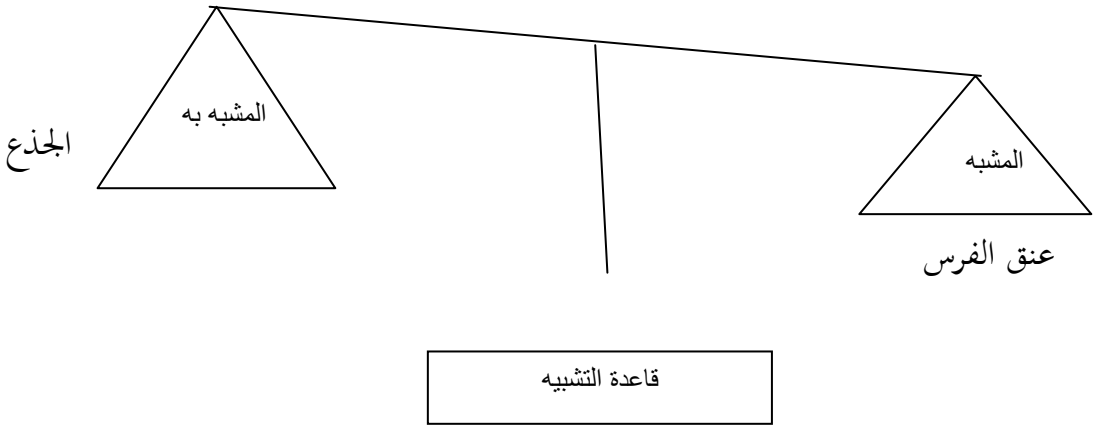
إذ يقول: إن الأشهر في كلام الشعراء السابقين "تشبيههم أجفان المحبوب بطرف الوسنان لا بطرف السكران... ويجعلون طرف المحبوب هو الذي يسكر، ويقيمونه مقام الراح".[5]

فالذي ذهب إليه غركان هو أن المنطق الجمالي الذي تبناه المتلقي في عصر التقعيد لعمود

1 – التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية: شفيع السيد، دار غريب للطباعة، 2007، ص 37.
2 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج 2، ص59-63
3 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج 2، ص83-104.
4 – ديوان البحتري، ص 435
5 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج2، ص100

الشعر هو التناسب والتوازن " بين المشبه والمشبه به، إما في الصورة أو الحركة، أو اللون أو الصوت"[1]، وهذا التناسب يصنع ميزانا يقاس به الاعتدال في التشبيه عند العرب.

فالتناسب اللازم بين ركني التشبيه، إن تم الإخلال فيه اختل معه ميزان التشبيه وخرج الاعتدال إلى الاضطراب الذي عابه النقاد، ونمثل لهذا الاضطراب بالشكل الاتي:



أخذوا على أبي تمام الجمع بين بعيدين في التشبيه، بعيدين في النظر العقلي، كما في قوله:

هادية جذع من الأراك، وما تحت الصلا منه صخرة جلس

لأن تشبيه عنق الفرس بالجذع بعيد، وإن كان الآمدي قد خالف هذا الرأي وأيد أبا تمام في تشبيهه.[2]

- **المقاربـــة في أجزاء النظم:**

النظم عند الآمدي هو صحة التأليف التي يقابلها رداءة التأليف، وقد عد صحة التأليف أحد أربعة أركان (عناصر) تجود بها صناعة الشعر لأن "سوء التأليف ورداءة اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميه حتى يحوج مستمعه إلى طول تأمل وهذا مذهب أبي تمام في عظم شعره.

وحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاءً وحسناً ورونقاً، حتى كأنه قد أحدث

1 – عيار الشعر: ابن طباطبا العلوي، ص23

2– الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج 1، ص137.

فيه غرابة لم تكن، وزيادة لم تعهد، وذلك مذهب البحتري، ولهذا قال الناس: لشعره ديباجة، ولم يقولوا ذلك في شعر أبي تمام"[1]، وقد عد رداءة اللفظ من معاييره في الموازنة.[2]

فالمقاربة في أجزاء النظم عند الآمدي صادر عن حسن التأليف أو صحة التأليف الذي يزيد المعنى المكشوف الواضح بهاء ويضفي عليه ديباجة.

وقد درس صحة التأليف على منحيين: الأول متصل بصحة تأليف الكلام انسجاماً مع القواعد القياسية للغة، والثاني متصل بصحة البناء الفني للقصيدة العربية. وقد كان في المنحى الأول ينظر إلى ما تواضع عليه أهل اللغة والنحو والعروض والصرف. أما في المنحى الثاني فينظر إلى ما كان شائعاً عند شعراء الجاهلية مما يخص شكل نظام القصيدة.

فقد درس في المنحى الأول أمثلة من المعقد من نسج أبي تمام ونظمه، كما درس سوء نسجه وتعقيده، ووحشي ألفاظه[3]. فعد من المعقد المستكره قول أبي تمام:

يومٌ أفاضَ جوى أغاضَ تعزياً خاضَ الهوى بحري حَجاهُ المزيدِ

إذ قال: أن الشاعر جعل "اليوم أفاض جوى، والجوى أغاض تعزياً، والتعزي موصولاً به، (فاض الهوى) إلى آخر البيت، وهذا غاية ما يكون من التعقيد والاستكراه، مع أن "أفاض" و "أغاض" و "فاض" هي ألفاظ أوقعها في غير مواقعها، وأفعال غير لائقة بفاعلها".[4]

إذ يعد هذا الأسلوب من سوء النظم وفاسد التأليف، لأن الكلمة فيه لا تشاكل أختها ولم تأت مع أختها التي تقتضي أن تجاورها لمعناها لا على الاتفاق ولا على القضاء بعيداً عن أسلوب الشعر الرفيع من مثل قول امرئ القيس:

1 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج 1، ص402.
2– الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج 1، ص388.
3 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص243، ج 1، ص276.
4 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج 1، ص278-279.

فإنْ تكتموا الداءَ لا تحفِهِ وإن تَقصدوا لدمٍ نقصدِ

لأن هذا الأسلوب الشعري عنده هو الذي "يدل بعضه على بعض، ويأخذ بعضه برقاب بعض، وإذا انشدت صدر البيت علمت ما يأتي في عجزه، فالشعر الجيد – أو أكثره – على هذا مبني".[1]

– مناسبة المستعار منه للمستعار له:

معيار المناسبة هو ركن من أركان عمود الشعر، الذي عني به النقاد العرب القدامى، ولذلك اشترط النقاد في الاستعارة شرطاً أساسيا حتى تكون الاستعارة جيدة وهي: (إن يقوم بين المستعار منه والمستعار منه معنى مشترك تبنى بموجبه الاستعارة على أساس التناسب العقلي بين الطرفين) [3] للمستعار منه والمستعار له؛ فالمناسبة هي مناسبة المستعار منه للمستعار له و (هي لا تختلف عن المقاربة سوى أن تلك في التشبيه وهذه في الاستعارة)[2]، وان مفهوم الاستعارة يقوم (على المقاربة، شانها في ذلك شان التشبيه، لكنها تمتاز عنه بأنها تعتمد الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثانية للكلمات المختلفة، وأقصد بذلك أن المعنى لا يقدم فيها بطريقة مباشرة بل يقارب أو يتبدل بغيره على أساس من التشابه)[3] ومن خلال هذا المفهوم (توصف الاستعارة بالجودة وتوسم بالقبح بقدر قربها أو بعدها من هذا المعيار) .[4]

يشرح جابر عصفور التناسب في الاستعارة والتشبيه فيقول بأنه:" حالة من التناغم بين العناصر يضم المؤتلف والمتباين وتوقع التشابه بين ما يبدوا مختلفا لأول وهلة... وهو مبدأ أساسي في الفن".[5]

وعلى ضوء هذا المعيار نُوقشت استعارات أبي تمام التي شغلت كثيراً من النقاد وقد استقبحوها واستهجنوها لمفارقتها ما تعارف عليه العرب ، ومن هؤلاء الآمدي الذي وضع عنوان له في كتابه

1 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج 1، ص280

2 – النقد البلاغي عند العرب إلى نهاية القرن السابع للهجرة: عبد الهادي نيشان، رسالة دكتوراة، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1989م، ص273.

3 – الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: جابر عصفور، ص 242 .

4 – الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام: عبد الفتاح لاشين، دار المعارف، مصر، 1982، ص 117 .

5– مفهوم الشعر: جابر عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة، مصر، 1982، 273-274

أسماه (بعيد الاستعارات في شعر ابي تمام)[1] ووقف من هذه الاستعارات موقفاً املاه عليه عمود الشعر وهو أن يكون المستعار منه مناسباً للمستعار له، وفي كثير من استعارات أبي تمام خرج عن هذه القاعدة لأنه كان يغوص في المعاني البعيدة.

ومن الأمثلة التي أسرف فيها أبو تمام في الاستعارة والتي عابه فيها الآمدي، أورد ما يلي من أجل توضح مطلب الاعتدال فيها:

قال أبو تمام:

أجدر بجمرة لوعة اطفاؤها بالدمع أن تزداد طول وقود

يعلق الآمدي بقوله:" هذا الخلاف ما عليه العرب، وضد ما يعرف من معانيها، فالمعلوم من شأن الدمع أن يطفئ الغليل".[2]

وفي سياق ما يذكره الآمدي من قبيح استعارات أبي تمام أنه جعل للدهر أخدعا، بدا تقطع من الزند وكأنه يصرع في قول:[3]

يَا دَهْرُ قَوِّمْ مِنْ أَخْدَعَيْكَ فَقَدْ ... أَضْجَجْتَ هذَا الأَنَامَ مِنْ خُرُقِكْ

هذه الأمثلة وأخرى كثيرة من كتاب الآمدي،" توضح ملحما مشتركا في الشروط الواجب احترامها في إبداع الاستعارات، فأبو تمام خالف العرف العام والحس الجمالي المطلوب حين راح يتلمس الاستعارة في التغريب والمتناقضات والمتباعد من الأشياء، وهو أسلوب في الإبداع لم يكن المتلقي في ذلك الزمان يحبذه ولا يستسيغه".[4]

إن الآمدي خطّأ أبو تمام، حيث يقول: " أبو تمام شاعر عدل في شعره عن مذهب الأوائل إلى

1 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي ، ج1 ص 272 .
2 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص209.
3 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص271.
4 – عمود الشعر في ضوء نظرية التلقي: نايت على أمهالة، ص104.

الاستعارات البعيدة المخرجة للكلام إلى الخطأ والإحالة".[1]

من خلال كلامه ندرك أن عيوب الاستعارة عند أبي تمام متعلقة بعيوب المعنى، وهما نوعان:

1- **الخطأ:** متعلق بالصحة الواقعية للصورة الممثلة في الاستعارة ومدى صحة تمثيلها للواقع الحسي.

2- الإحالة: متعلقة بالصحة المنطقية للصورة والمعنى المقدم في الاستعارة ومدى قدرة العقل على استيعابها.

فالمرفوض من استعارات أبي تمام " ما جانب فيه الشاعر الإصابة في الوصف فأخطأ في التصوير لكون الاستعارة وصفا تخيليا، أو جانَبَ حسن التشبيه إلى الإحالة اللامنطقية فباعد في التمثيل وأغرق حتى جمع بين المتناقضات التي لا يستوي فيها المكونان ولا يتناسبان، فالاعتدال في تقديم الاستعارة إنما كان واجبا من أجل إصابة العدل في الكلام عند الوصف".[2]

وعندما يتجه الآمدي في تطبيق الاستعارة فإنه تحكمه معايير عدّة هي:

متابعة القديم المألوف عند العرب، وعدم الإيغال في تجسيم المجردات أو الحيوان أو أعضاء الإنسان، والاحتكام إلى الواقع.[3]

- مشاكلة اللفـظ للمعــنى:

المشاكلة مقوم متصل بالدلالة أكثر من اتصاله باللفظ، على الرغم من أن القدماء قسموا المشاكلة على قسمين: مشاكلة اللفظ للفظ ومشاكلة اللفظ للمعنى. وهي عند الآمدي مشاكلة اللفظ للمعنى، أي مناسبته وموافقته على نحو عقلي ظاهر، وإن لم يفرد للمشاكلة باباً كما فعل قدامة

1 - الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص5.

2 - عمود الشعر في ضوء نظرية التلقي: نايت على أمهالة، ص102

3 - الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن لرابع الهجري: فايز الداية، ص 418.

في نقد الشعر[1].

وقد جاءت مؤاخذات الآمدي على أبي تمام في مشاكلة اللفظ للمعنى في مظاهر متعددة منها التكرار كقول الأعشى:

وقد غدوتُ إلى الحانوتِ يَتبعني شاوٍ مُشلٌ شَلولٌ شلشلٌ شولُ

إذ يرى أن هذه الألفاظ كلها بعد "شاوٍ" متقاربة المعنى،[2] وتكرارها على هذا النحو لا يتناسب مع المعنى المراد التعبير عنه.

يرى الآمدي أن اللفظ لا يشاكل المعنى لرداءة المعنى، كما يراه في قول أبي تمام:[3]

فيا حسنَ الرسومِ، وما تمشى إليها الدهرُ في صورِ البعادِ

مشاكلة اللفظ للمعنى واقتضائهما للقافية، معبرة عن نية المتكلم في إيضاح المعنى للمتلقي، والكشف عن تجربته الشعرية في خلال تجربة في صياغة لغة شعر، صياغة يظهر معها ما يمكن أن يتوقعه المتلقي، وفي هذا حرص على الوضوح، لا من جهة ما يتوقعه المتلقي مما كان متواضعاً عليه، إنما في صياغة التعبير الشعري ذاته، لأن صياغة صدر البيت تؤدي إلى تمامه.

بهذا تكونت عبر مسيرة النقد العربي طريقة في التأليف الشعري تتناسب وطريقة التلقي، مما يؤكد الحضور القوي للقارئ في الإبداع، بوصفه الجهة الوحيدة التي تؤكد شعرية النص وجماليته على الرغم مما يملي من شروط قاسية على المبدع، وهو يشق طريقه في صنع تاريخ جديد للشعر والأدب، ويلخص أدونيس أركان الشعرية أو عمود الشعر في زمن الآمدي:" نظر إلى الشعر نقديا عبر التأثير المطرب، وبنيت الشعرية على جمالية الإسماع والإطراب، فتقتضي هذه الجمالية، على مستوى المعنى، أن يتجنب الشاعر الإشارات البعيدة والحكايات الغلقة، والإيماء المشكل وتقتضي أن يستعمل من

1 – نقد الشعر في آثار أبي العلاء: نادية علي الدولة، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 1996، ص 245، 252.
2 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص43.
3 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج 1، ص98.

المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبتعد عنها، ذلك أن الكلام الشعري مبني على الفائدة مما أدى الفصل بين الشعر والفكر، وهذا الفصل توكيد لجمالية الشفوية الجاهلية، وانحياز للبداوة الصافية ضد المدينة الهجينة، وترسيخ للصورة الإنشادية الغنائية للشعر، وتقتضي كذلك هذه الجمالية حيث الشكل ألفاظا موسيقية، عذبة، تنبع من كلام سهل، واضح، لين، سلس".[1]

كما يتأكد أن عمود الشعر إنما وليد متطلبات التلقي التي أفرزتها البيئة العربية، " عبر كل تحولاتها الحضارية حيث تبين كيف استطاع تاريخ التلقي عند العرب أن يواجه ويرسم تاريخا آخر هو تاريخ الشعرية، تاريخ مغيب عند الكثير من الدارسين حيث غطت ثنائية القديم والحديث على كل المباحث التاريخية للشعر العربي، ليقدم خطابا نقديا يرى في السيرورة التاريخية للأدب تحولا جدليا داخليا للبنى النصية، دون أي دخل للتلقي في صنعة أو تشكيله"[2].

وعلى هذا الأساس يمكن القول أن نظرية عمود الشعر"رحبة الاكناف واسعة الجنبات امتدت على طول مسيرة الشعر العربي، وأنه لا يخرج من نطاقها شاعر عربي أبدا، وإنما تخرج قصيدة لشاعر أو أبيات في كل قصيدة، وقد أشاء الناس فهم هذه النظرية وحملوها من السيئات الشيء الكثير ولكنها أساس كلاسيكي رصين فالثورة عليه لا تكون إلا على أساس رفض، جنس الشعر العربي جملة، بل إن المرزوقي زاد من اتساع هذه النظرية حين جعلها ذات وسط وطرفين، فإما أن يحقق هذه العناصر، أو يغلو فيها أو يقتصد بين وبين ولكل أنصاره المتلقين الذين يؤثرونه".[3]

فكان النقاد القدماء "يعتدون بالوضوح والصراحة كونهما يحققان وصول المعنى إلى المتلقي من غير تأمل أو إجهاد فكر في الصور البيانية للتعبير الشعري، وكان التفنن في الأسلوب الشعري يجعل الشعر متصنعاً مما يقلل من إيضاح الشاعر لفكرته وغرضه ويضعف من التجاوب العاطفي بين

1 – الشعرية العربية: أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط3، 2000، ص23-24.

2 – عمود الشعر في ضوء نظرية التلقي: نايت على أمهالة، ص160.

3 – تاريخ النقد الأدبي عند العرب: إحسان عباس، ص416.

الشاعر والمتلقي في العملية الشعرية".[1]

وعلى العكس كان أبو تمام كان يبحث عن قارئ مختلف مطالب بالتواصل بين المبدع والمتلقي ولم يعد " الشعر المحدث يستجيب لقارئ سطحي (مخبر) لا قدرة له على التأويل وتشقيق أغلفة الألفاظ وصولا إلى طبقات المعاني التي يخلقها النص بفضل طبيعته الخاصة "[2] التي تعتمد على أسس شعرية تجلت في (المعنى غير المألوف، الغموض، الصورة الشعرية غير المألوفة، إخراج اللفظ عن معناه المألوف). فقد أعطى النص التمامي مساحة لقارئه لكي يتفاعل مع النص من خلال تباعد أطراف الاستعارة التي لم تكن محببة عند القدامى، فحدث رفض لشاعرية الرجل.

فالنص التمامي كان موجها حسب الآمدي إلى هذا النوع من القراء مما يعني وجود نوع آخر من القراء العاديون – العامة– لم يوجه إليهم في حقيقة الأمر نص أبي تمام والامدي نفسه، لا يعترف بتلقي هؤلاء للنص الشعري. لقد أفصح كتاب الموازنة عن أنواع القراء وهو بالنسبة للآمدي قارئ ناقد عالم بالشعر" إنما أعرض عن شعر أبي تمام من لم يفهمه، لدقة معانيه، وقصور فهمه عنه، وفهمه للعلماء والنقاد في علم الشعر"[3]، وبإمكاننا القول إن نص أبي تمام " يثر همة المتلقي إلى إعمال الفكر، وكدّ الذهن في استجلاء الغوامض، وكشف المساتير فإذا تحقق له ما أراد أحس بوقع المتعة الجمالية في نفسه" [4]، إلا أن هذا لا يتحقق لأي قارئ، وإنما يتطلب قارئا عالما عارفا، قادرا على مجاراة النص الشعري.

1 – مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق: رحمان غركان، ص298.

2 – نظرية التلقي، أصول وتطبيقات: بشرى موسى صالح، ص70

3 – أفق التلقي النقدي لدى الآمدي (الموازنة نموذجا): عبد العزيز خلوفة، ص257.

4 – قراءة النص بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي: محمود عباس عبد الواحد، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مصر، ط1، ص41.

ظل والأفق الإنتاجي لدى أبي تمام مهمشا على الرغم من " وجود بعض المثقفين من شعراء ونقاد عصره، الذين غلبت عليهم الدراسات العقلية والفلسفية، يعجبون بفنه الشعري إعجابا شديدا، لما شعروا به من لذة في فهم ما دق من معانيه واستغلق من لفظه"[1]

وعمود الشعر هذا، أدى بالنقاد الذين اعتدوا به إلى قياس درجة الانحراف عنه، وإصدار الحكم الجمالي تبعا لمقدار ذلك الانحراف؛ فهو ليس الا "حكما جماليا يعبر عن لحظة اكتمال في الذوق الشعري، فبعد مرحلة التشبع بالتجارب السابقة يتحول عمود الشعر إلى معيار محدد لما يجب أن يكون عليه النص حتى يوسم بالشعرية ولما ينتظره القارئ من فعل الكتابة. وهو عقد ضمني يوجّه إدراك المتقبل ويخط له سبل الفهم ويدلّه على أقوم مسالك القراءة".[2]

ويناقش محمد زكي العشماوي الأفق التأصيلي لعمود الشعر يقوله:" إن الرجوع دائما للصياغة الشعرية العربية هي المقياس الأول في جودة الشاعر أو رداءته عند الآمدي، وتحكيم الذوق العربي الخالص هو كذلك العمدة في الحكم على الشعر وتقويمه، وليس من شك في أن مبدأ الاحتكام إلى الشعر القديم ومبدأ الوعي الكامل بالتقاليد الأدبية التي سبقت الناقد وعاصرته أمر ضروري في تقويم العمل الفني، على أن الناقد الحصيف هو الذي يعرف متى يستفيد من هذا المبدأ ، ومتى لا يستفيد منه فإن مبدأ الاحتكام إلى الموروث من عاداتنا وتقاليدنا في الأدب مبدأ نافع إذا ما لم نسرف في تطبيقه إلى الدرجة التي تحول بين الفنان وبين التطور الذي ينشده، فنحن لا بد أن نحتكم للقديم على أنه يحول هذا القديم بيننا وبين طبيعة التطور الذي تخضع له الحياة في كل مجالاتها المختلفة".[3]

يؤكد العشماوي على أن المقياس الذي يعتمد عليه الآمدي في اختياره هو العمود الشعري وما تواضع عليه الأولون، وذوقه الخاص الذي لا يستسيغ إلا الشعر الذي يحذو حذو القديم في كل شيء. ولهذا كانت كفة البحتري هي الراجحة في هذا الاختيار.

1 – الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم، تاريخها وقضاياها: عثمان موافي، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، مصر، (د.ت)، ص71.

2– جمالية الألفة النص ومتقبله في التراث النقدي: شكري المبخوت، ص 83.

3 – قضايا النقد الأدبي المعاصر: محمد زكي العشماوي، ص415

تعامل الآمدي مع النص الشعري بمقياس محدد هو شعرية هو شعرية العمود، في هذه الحالة" يصبح عطاء النص محدودا بحدود المقياس المسيطر على منافذ التواصل والبث الفكري بينه وبين المتلقي، وكثيرا ما يترتب على هذه المعيارية الحادة جفاف النبع المتدفق في قراءة النص أو استقباله"[1].

إن منهج الآمدي رفض كل خروج له على العرف اللغوي الذي أقامه الأوائل لاتصالهم بعصر البداوة والنقاء اللغوي، وجريان نظمهم على الطبع، ومن ثم فإن " مبدأ الوعي الكامل بالتقاليد الأدبية التي سبقت الناقد أو عاصرته أمر ضروري في تقويم العمل الفني، على أن الناقد الحصيف هو الذي يعرف متى يستفيد من هذا المبدأ ومتى لا يستفيد منه، فإن مبدأ الاحتكام إلى الموروث من عاداتنا وتقاليدنا في الأدب مبدأ نافع إذا لم نسرف في تطبيقه إلى الدرجة التي تحول بين الفنان وبين التطور الذي ينشده"[2]، وإن أي خروج على الأصول أو عمود الشعر العربي، يعد خيانة للمعاهدة التاريخية المبرمة بين الشعراء والمتلقين منذ زمن بعيد، وهذا ما يريده شكري المبخوت إذ يقول:" إن أقصى ما تجيب عليه كتابات الأسلاف النقدية في هذا المقال هو حملهم الشعر المحدث على شعر الأولين في ضرب من المفاضلة لمعرفة ما هو مجمع عليه وما هو مختلف فيه"[3].

أفضى بنا التساؤل عن مدى عدالة الآمدي ونزاهته في الموازنة بين الشاعرين، ذلك أن الآمدي كان متهما بالتعصب على أبي تمام عند كثير من القدماء ، فقد تعقب الشريف المرتضى نقده لبعض أبيات أبي تمام بالرد عليه ووصف نقده لها بأنه "من قبح العصبية"[4]، ووصف ياقوت الحموي كتاب الموازنة بأنه" كتاب حسن وان كان قد عيب عليه في مواضع منه ونسب إلى الميل مع البحتري فيما أورده والتعصب على أبي تمام فيما ذكره، الناس بعد فيه على فريقين: فرقة قالت برأيه حسب رأيهم

1 – أفق التلقي النقدي لدى الآمدي (الموازنة نموذجا): عبد العزيز خلوفة، ص86.

2 – قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث: محمد زكي العشماوي، ص378

3 – جمالية الألفة النص ومتقبله في التراث النقدي: شكري المبخوت، ص89

4 – طيف الخيال: الشريف المرتضى، تحقيق :محمد سيد كيلاني، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ص 19.

في البحتري، وغلبة حبهم لشعره، وطائفة أسرفت في التقبيح لتعصبه، فإنه جدّ واجتهد في طمس محاسن أبي تمام وتزيين مرذول البحتري، ولعمري إن الأمر كذلك".[1]

كما نقل عن أبي الفرج منصور بن بشر النصراني قوله:" كان الآمدي النحوي صاحب كتاب الموازنة يدعى هذه المبالغات على أبي تمام ويجعلها استطرادا لعيبه إذا ضاق عليه المجال في ذمه"[2].

وذكر بعض النقاد أن ميل الآمدي للبحتري يظهر واضحا عندما نتتبع أحكامه في الموازنة بين الشاعرين في المعاني الجزئية ففي الجزء الأول لم يفضل أبا تمام إلا في بابا واحد هو التسليم على الديار[3]، بينما قدم البحتري عليه في ستة أبواب، وجعلهما متكافئين في خمسة أبواب وسكت عن إصدار الحكم على ثمانية أبواب، أما الجزء الثاني فلم يحظ أبو تمام الا بخمسة أبواب، في حين فاز البحتري في تسعة عشر بابا.

وقد جعلهما متكافئين في عشرة أبواب وسكت عن اثنين وعشرين بابا.

وبعض الأبيات المسكوت عنها في الجزأين يلمح في عباراته ميلا باطنا إلى تفضيل البحتري.

أما في الجزء الثالث فلم يصرح بتفضيل احدهما على الآخر في واحد وثلاثين بابا، وقد فضل البحتري في عشرة أبواب، أما أبو تمام فلم يصبه التوفيق في رأيه إلا في خمسه أبواب، وقد جعلهما متساويين في ثلاثة أبواب.

يسجل بعض النقاد مؤاخذة على الآمدي بقولهم:"ولو صحّ أن أبا تمام كان فيلسوفا أو حكيما لما جازت الموازنة بينه وبين البحتري، ولكن محاولة الآمدي من أساسها منقوصة، لأنها مبنية علة الموازنة بين شاعر وفيلسوف".[4]

1 – معجم الأدباء: ياقوت الحموي، ج8، ص88.
2 – معجم الأدباء: ياقوت الحموي، ج8، ص88.
3 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص441.
4 – تاريخ النقد الأدبي عند العرب: إحسان عباس، ص150.

ينفي محمد مندور روح التعصب عن الموازنة تصريحا أو تلميحا، فالآمدي عنده:" رجل يتبع في النقد منهجا محكما فيدرس ما أمامه موردا حجيجه، معللا أحكامه، قاصرا لها على التفاصيل التي ينظر إليها، رافضا إطلاق التفضيل، وكل هذا ضد التعصب".[1]

نخلص إلى أن الآمدي يستمد خصائص عمود الشعر من أشعار القدامى التي تجمع المعاني والأساليب والصور، فما وافق ذلك واتفق له في تضاعيف الشعر قبله واستحسنه، وما خالف نعاه أو عده مخالفة.

يمكننا القول أن قارئا خبيرا كالآمدي استطاع بخبرته وتجربته وسعة اطلاعه" أن يتصور استقرار الظاهرة الشعرية نظرا لتاريخها الطويل في أمة لها ميزانها الحضاري والثقافي بين الأمم، وهي أمة مولعة بالشعر مُلهمة البيان، فلا بد أن يكون الشعر قد اتخذ مسارا وماهية أصبحا من معالمه المميزة".[2]

1 – النقد المنهجي عند العرب: محمد مندور، ص96.

2 – من قضايا التراث العربي: أحمد عامر فتحي ، مطبعة شركة الآت ولوازم المكاتب، مصر، (د.ت)، ص 38.

الفصل الثالث: المعــري متلــقيًا لشعر الطائيــين

أولا: المتلقي الخبير ودوره في تحديد ملامح التلقي عند المعري

ثانيا: معاييــر المــــــــــــــــعري في تقبل شعـــر الطائيين

ثالثا: فعـــل القـــــراءة لدى المعـــــــــري:

1- المـــــعري وعـــــــتبة العـــــــنوان

2- المعري.. و أفق جمالية التطابق أو التماثل

2-1- القراءة اللغوية.

2-2- الـقراءة الفنيـــة

2-3- السرقات الشعرية

2-4- القراءة الايقاعــية

3- المعري .. و أفق جمالية المعارضة

3-1- القراءة اللغـوية.

3-2- الـقراءة الفنيـــة

3-3- السرقات الشعرية

3-4- القراءة الإيقـاعية

أولا: المتلقي الخبير ودوره في تحديد ملامح التلقي عند المعري:

العملية النقدية تحتاج إلى أدوات يملكها ويتقنها الناقد، وهذا ليكوّن مفهوما نقديا يؤهله لممارستها، فقد امتلك المعري من الأدوات ما جعله ناقدا متمكنا.

وأول ما يتمثل من هذه الأدوات ما انتهى إلى المعري من تراث العرب النقدي. فكان النقد يعتمد على الذوق قبل اعتماده على التعليلات المبنية وفق أسس وقواعد، ثم تطور الأمر في القرن الثالث فوضعت القواعد، وظهر الخوض في فنون البيان المختلفة بعد أن كان محصورا في الشعر، وما أن أطلّ القرن الرابع حتى تطور النقد تطورا ملحوظا فبني على الأحكام المعللة، وظهرت الدراسات المتخصصة في نقد الشعر، ووضعت كتب الموازنة والوساطة[1]. كما ظهر فيه كبار النقاد الذين أولوا جلّ اهتمامهم لبحث الكثير من القضايا كالموازنة بين الشعراء والسرقات، واللفظ والمعنى، كالصولي، وقدامة بن جعفر، والآمدي والقاضي الجرجاني[2].

وبهذا وصل النقد إلى مرحلة ظهرت فيها الأسس الراسخة والأصول الثابتة، فاستقرت فيها آراء النقاد والعلماء، واتضحت القضايا النقدية كلها.

ومما لاشك فيه أن أبا العلاء الذي عاش في أواخر القرن الرابع وأوائل القرن الخامس لم يغفل هذه الحركة النقدية التي عاصرها، وإنما أفاد من القضايا والدراسات النقدية، وأولى اهتماماته لجهود علماء اللغة والرواة والنقاد السابقين فعمد إلى" دراسة مؤلفاتهم ومعرفة آرائهم المتناثرة في اللغة والنقد، وقد هيأ هذا الأمر له سبيلا جديدا لإثراء تجربته النقدية وذلك بالاطلاع على ما يدور في الجو النقدي من قضايا وأمور".[3]

1 – ينظر: اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري: أحمد مطلوب، ص31-32.

2 – ينظر: أبو العلاء المعري ناقدا: وليد خالص، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة، بغداد، العراق، 1982، ص12، وأبو العلاء المعري : عبد الغني خماس، مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط1، 1988، ص25.

3 – أبو العلاء المعري ناقدا: وليد خالص، ص 19.

وبعد أن جمع المعري مؤلفات النقاد قبله ودرسها، واطلع على القضايا النقدية برزت فائدته من التراث النقدي الضخم؛ وذلك في تمثله لآراء "النقاد وكتبهم التي خلفوها. وقد ظهر هذا واضحا في ذكره أسماء بعضهم وأسماء كتبهم من ناحية وتعرضه للقضايا التي بحثوها وأدلوا فيها بآرائهم من ناحية ثانية".[1]

كوّن المعري ثقافة موسوعية؛ إذ اطلع على كل ما وجد قبل عصره من آراء وكتب. فكان نموذجا فريدا" للأديب العالم الذي جمع ثقافة عصره".[2]

كان عالما باللغة حافظا لها، فكان" المنتهى في اللغات"[3]؛ فيعلم الأساليب النحوية و الصيغ الصرفية الشائعة في كلام العرب، وأيها غير الشائع، وأي التعبيرات الواردة في اللغة والشعر، وأيها لم يرد. حتى قالوا فيه:" إنه كان متضلعا من اللغة، مستظهرا من أصولها وفروعها وشواردها وأوابدها ما لا تضمه دفتا معجم"[4]. وعدّ أحمد تيمور" سعة اطلاع المعري على اللغة، وحفظ شواهدها أعجوبة من العجائب"[5].

وقد كوّن أبو العلاء ثقافته الغزيرة بمرحلتين:

الأولى: مرحلة التلقي والاعتماد على الشيوخ العلماء، إذ درس اللغة والنحو في بلده معرة النعمان على " والده أبي محمد عبد الله بن سليمان بن محمد وأبي بكر محمد بن مسعود بن محمد بن يحي بن الفرج النحوي".[6] وهنا أظهر الولد" صفاء الذهن، وحدّة الذكاء، وقوة الذاكرة، وشدّه الانتباه فحقق

1 – أبو العلاء المعري ناقدا: وليد خالص، ص 21.

2 – اتجاهات النقد في القرن الخامس: عبد الرحمان منصور ، مكتبة الانجلو المصرية، مصر، 1977، ص 54.

3 – سير أعلام النبلاء: الذهبي، تحقيق: شعيب الانانؤوط، وصالح السمر، مؤسسة الرسالة، ط1، 1982، ج18، ص25.

4 – مكانة المعري في الشعر العالمي: خليل مطران، الهلال، سنة 46، ص905.

5 – أبو العلاء المعري: أحمد تيمور، مطبعة لجنة التأليف والنشر، 1940، ص22.

6 – تعريف القدماء بأبي العلاء، جمع وتحقيق: مصطفى السقا وآخرين، بإشرف طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص515.

رغبة والده"[1] ثم ارتحل إلى حلب وهو صبي نتيجة لما كانت تتمتع به تلك المنطقة من نهضة أدبية و سعة علمية متدفقة، وما كان فيها من آثار علماء وكثرة تلاميذ يلجئون إليها، فقرأ على" محمد بن عبد الله بن سعد النحوي راوية أبي الطيب المتنبي".[2]

أما المرحلة الثانية: فلم يكتف أبو العلاء بما أخذه عن العلماء الشيوخ، إنما اختار طريقا آخر يثري ثقافته، فعكف على الكتب ينهل منها ما شاء من المعرفة والعلم، وكانت رحلته إلى بغداد" لطلب العلم والاستكثار منه، والاطلاع على الكتب ببغداد".[3]

إن ما اجتمع للمعري من قدرات الفكر والمخيلة، " وغنى التكوين الثقافي، وقوة الذاكرة، واظرام النفس بمقاصد الوجود الكبرى، وحرارة الإحساس بما هو فيه، مع لذة الحرمان من نعمة البصر، منحته كلها قدرته المذهلة علة استيعاب اللغة، وإحصاء شواردها وشواهدها، قريبها وبعيدها، زمانا ومكانا، في مجموع تراثها إلى أيامه، شعرا ونثرا، حتى كأنه منها، وهو الأعمى، في كتاب مفتوح، ومنحته معها القدرة على تسخيرها في خلق عوالم كاملة تقوم فيها اللغة بدور البطولة التي تستأثر بالاهتمام، وربما صرفت العين، فيما نرى أحيانا، عن الغايات الفكرية والنفسية التي وفرت وقودها أطراف مختلفة من الثقافات، تستنفذ اضطرامه الداخلي، وحيرته العميقة في فهم ما يقوم من حوله، أو تصديق ما يقال فيه".[4]

كما استطاع المعري بمقدرته اللغوية المميزة أن يكون قاموسا يتسع" لمفردات اللغة اتساعا قليل المثل في تاريخ شعراء العربية"[5]، مما جعل التبريزي يقول عنه:" ما أعرف أن العرب نطقت بكلمة ولم يعرفها المعري".[6]

1 – رسالة الغفران، أبو العلاء المعري: فؤاد أفرام البستاني، منتخبات منشورات، دار الشروق بيروت، ط8، ص416.
2 – تعريف القدماء بأبي العلاء، جمع وتحقيق: مصطفى السقا وآخرين، ص515
3 – تعريف القدماء بأبي العلاء، جمع وتحقيق: مصطفى السقا وآخرين ، ص543
4 – أبو العلاء المعري واللغة: عبد الكريم الاشتر، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد 81، ج3، ص501
5 – لغة الشعر عند المعري: زهير غازي زاهد، البيان 1986، ع248، ص25
6 – تعريف القدماء بأبي العلاء، جمع وتحقيق: مصطفى السقا وآخرين، ص569.

وبعد أن أفادت العلوم اللغوية المعري في إثراء تكوينه النقدي، اطلع على الشعر العربي وقام بدراسته، ومما يدل على هذا آثاره التي تعج بمئات الأبيات الشعرية منسوبة في كثير من الأحيان إلى قائلها. وهذا أمر طبيعي للناقد الذي ارتضى لنفسه هذه المكانة واختار شعراء عرفوا بالشاعرية المميزة لنقد شعرهم وشرحه.

وقد شهد النقاد والباحثون للمعري قوة ذكائه، وأكدوا أن لهذه السمة دورا كبيرا في إثراء جوانبه التحصيلية لمصادر المعرفة. فرجل أعمى حرم نعمة البصر لا يمكن أن يوظف كل ما قرأه من كتب ودواوين هذا التوظيف الماهر الذي برز في مؤلفاته لولا ما حباه من ذكاء وقّاد.

ولما كان النقد يرافق الشعر في جميع مراحله، فقد خصص أبو العلاء جانبا كبيرا من اهتماماته النقدية لنقد الشعر، واتجه بخاصة إلى نقد شعر الطائيين: أبو عبادة البحتري، وأبي تمام.

لقد وقف أبو العلاء على شعرهم من خلال كتابيه (عبث الوليد)، و(ذكرى حبيب)، شارحا لغرائبه، وناقدا له فتخلل الشرح الكثير من الجوانب النقدية التي تبين أنه قد امتلك قدرة نقدية مميزة أهلته للتصدي لشرح الطائيين عن إعجاب وحب.

في أوج الخصومات النقدية التي دارت حول الشاعرين وشعرهما، لم يستطع أبو العلاء الناقد أن ينأى عن المشاركة في هذه الخصومات، بعد أن رأى أن ثمة دوافع تثير في نفسه الرغبة بالوقوف عند شعرهم؛ فقد أغرته المكانة العظيمة التي احتلها الشعراء في دنيا الشعر بالتصدي لدواوينهم، كما أن كثرة ورود قضاياهم في النقد القديم كانت دافعا هاما للنظر في شعرهم؛ وقد تنبه أبو العلاء إلى أن النقاد وقفوا طويلا عند مسألة الموازنة، السرقات الشعرية وغيرها من القضايا، فأراد أن يسهم فيهما فأفرد لهما عند هذين الشاعرين حديثا طويلا في أعماله.

حدّد المعري بهذا الصنيع اتجاهه النقدي من شاعرين بارزين، وقد تمثلت أبعاد هذا الاتجاه في قدرته اللغوية والنحوية والعروضية. لقد دارت اتجاهات نقده حول النقد اللغوي، و العروضي، وفي تحقيقه للروايات، والوقوف عند مسألة السرقات الشعرية، وقضية التصحيف والتحريف، وكان أبو

العلاء مفسرا وشارحا لما يحتاج إلى شرح من الألفاظ، وناقدا لوجوه الخطأ في اللغة والعروض، عارضا للصواب، متبعا الطريقة العلمية الموضوعية في نقد الشعر.

ثانيا: معايير المعري في تقبل شعر الطائيين

المعري ناقد موضوعي لا يقف متعصبا لشعرائه أو متحاملا عليهم، بل يبيّن مواطن ضعفهم وجودتهم، لذلك دافع عنهم في بعض المواضع معتمدا مقاييس حاولت أن تخرجهم من دائرة الخطأ.

من خلال مقدمة (عبث الوليد) تتضح طبيعة عمل أبي العلاء في الكتاب؛ فذكر أنه سيقوم ما يجده من أخطاء في نسخة من ديوان أبي عبادة أرسلت إليه، وسيتبعه بذكر الضرورات، فيمكن القول إنه خرج على هذا المنهج، وتعداه إلى ذكر ألوان متنوعة من النقد، كالنقد اللغوي.

كان الاهتمام باللغة أهم ما يتسم به (العبث) ثم يأتي العروض في المنزلة الثانية. وكان الشرح الخطوة التي اعتمدها أبو العلاء في نقده للغة، شرح للألفاظ مفردة، وشرح التراكيب كاملة.

أما ما يخص كتابه (ذكرى حبيب) فهو في عداد الكتب المفقودة، فوضعه أبو العلاء في شرح الأبيات المشكلة من شعر أبي تمام، واحتل الشرح حيزا واضحا موازنة بالشرح الذي وجدناه في (العبث) لان أبو العلاء اهتم بالمعنى، وظهرت عنايته الشديدة بتفسير الألفاظ، ولم يخل بيت واحد من تفسير الألفاظ فيه، وقد أسهم هذا في توضيح معنى البيت، وتمكين القارئ من فهمه.

وعلى الرغم من توسعه في الشرح عند أبي تمام إلا أن اهتمامه بالجانب اللغوي ظل بارزا وماثلا في كل بيت شرحه، فبقي حريصا على بيان أدق الجزئيات اللغوية التي تتعلق باللفظة.

أ- المعيار اللغـــوي:

اعتمد أبو العلاء المعري العرف اللغوي المشهور، أي الأصل المستمد من كلام العرب؛ وقد أثبتت دراسته لشعر الطائيين أنه كان يتوخى كلام العرب وأصوله في كل اتجاهاته: اللغوية، والعروضية، وتحقيق الروايات.

فقد فضّل أبو العلاء اعتماد الشاعر أصول أهل اللغة، أي ما يستمد من كلام العرب الفصيح، وذلك برصده للمفارقات اللغوية التي أحدثها الشاعر كاستعمال لغة قليلة أو الاجتراء على بنية اللفظ بالزيادة أو الحذف، أو المفارقات العروضية كالكسر في الوزن.

وفي ترجيحه بين المعاني التي كان يوردها للفظ الواحد، فقد كان يرجح – ليس دائما- المعنى الذي يتوافق وغرض الشاعر في البيت، أو يتناسب ومذهبه. أو يحقق الفائدة التي تقوي من معنى البيت ومدلوله.

واعتمد أبو العلاء – القارئ – الضوابط العروضية والنحوية في تحقيقه للروايات، فكان يترك الرواية التي تخلّ بعروض البيت أو نحوه.

- القياس:

القياس في اللغة: قاس الشيء يقيسه قيسا وقياسا و اقتاسه وقيس هذا قدره على مثاله والمقياس المقدار[1]، وهو التقدير والتسوية.

والقياس عند اللغويين حمل غير المنقول على المنقول، وهو القياس المستنبط من استقراء اللغة[2]، فاللغوي إذا اشتق صيغة من مادة لغوية على نسق صيغة مألوفة سمي عمله هذا قياسا، ولا يتم ذلك إلا بعد استقراء اللغة ومعرفة أبنيتها وغريبها واشتقاقها ليتمكن من استخراج أبنية جديدة لا تبتعد عن روح هذه اللغة وإنما تتصل بها اتصالا عميقا.

1 – لسان العرب: ابن منظور، مادة (قاس).

2 – مختصر المعاني: التفتازاني، مكتبة البشرى، كراتشي، باكستان، ط1، 2010، ص44.

ومن نقد المعري اللغوي ما يعرض فيه لغة النص على ضربين من المقاييس يتكفل الأول ببيان موضع الجودة والرداءة في تلك اللغة، ويتكفل الآخر بتشخيص الخطأ فيها، والإرشاد إلى الصواب.

كما يعرف القياس أيضا بأنه"حمل غير المنقول على المنقول إذا كان في معناه"[1]، أي " أن اللغوي إذا اشتق صيغة مادة من مواد اللغة على نسق صيغة مألوفة في مادة أخرى سمي عمله هذا قياسا"[2].

ورغم إجماع النحاة على حجة القياس وأهميته في الدرس اللغوي، فقد وضعوا له ضوابط تحول دون عبث اللغويين والنحاة، فارتبطت بعض تلك الضوابط بأصل القياس، وبعضها الاخر كانت متعلقة بتطبيقات القياس، وعلى أساس ذلك تلونت تعاريفهم للقياس، وتمخضت تطبيقاتهم له في بساط اللغة والنحو. وقد أطلقوا على تلك الضوابط مصطلح (أركان القياس)؛ وهي وجود سماع عن العرب، وعدم ورود المقيس في المسموع عن العرب، سواء كان ذلك لفظا أو حكما نحويا، ضرورة وجود شبه يجمع بين طرفي القياس (المسموع)، وغير المسموع، ثم الحكم وهو النتيجة الحاصلة من عملية القياس.

وهذه الطريقة في العرض النقدي اللغوي يكاد ينفرد فيها أبو العلاء المعري من دون غيره من النقاد في عصره، الأمر الذي يجعله يغلب القياس العقلي الذي يفهم المعنى عن طريق التشخيص والتدقيق وطرح المعاني البعيدة التي تحمل النص الإبداعي ما لم يحتمل حتى لا يغرق المتلقي في المعاني المتداخلة التي تنتجها اللغة، ويشكل النص حينئذ متتابعة مفتوحة أكثر انفتاحا، تتولد كل متتابعة عن سابقتها لتنداح في اللاحقة وهكذا.

اهتم شيخ المعرة بالقياس، بجعله أهم المعايير للدفاع عن الشعراء. وقد ذهب إبراهيم مصطفى إلى نقيض هذا الرأي وهو أن أبا العلاء كان يضيق بالقياس".[3] وردّ عليه أحمد مختار الذي رفض ما

1 – الاقتراح في علم أصول النحو: السيوطي، تحقيق: أحمد محمد قاسم، 1976، ص94.

2 – من أسرار اللغة: ابراهيم أنيس، مكتبة الانجلو مصرية، مصر، ط5، 1975، ص8.

3 – أبو العلاء المعري وعلم النحو: إبراهيم مصطفى، مقالة، المهرجان الألفي لأبي العلاء المعري، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، سوريا، 1945، ص 370.

قيل عن المعري وبين أنه كان " يقيس على القليل ويجيز في العربية ما ليس منها بمقتضى القياس النظري ويعطي حكما ثبت لغيرها لمشابهة بين الكلمتين".[1]

ويمكن القول إجمالا أن أبا العلاء اهتم بالقياس؛ إذ كان يجوز لهم كثيرا من الاستعمالات الخاطئة مستخدما القياس، وهنا يظهر منهج المعري منهجا متكاملا، إذ يقتصر على الكشف عن مواطن الخطأ ومحاولة إصلاحه، والتنويه بالتعبيرات الصائبة فحسب، إنما تعدى هذا إلى الدفاع عن الطائيين، وذلك بطرح التخريجات التي تبعدهم عن الخطأ، وهذا يعود إلى إعجابه بهم وثقته بقدرتهم اللغوية الكبيرة.

وهذا الدفاع عن الشاعرين يعد من أهم الأدلة على أن قراءة المعري للشاعرين قراءة موضوعية، يهتم ببيان الحسن والقبح في شعرهم، وردّ الخطأ عنهم بإيجاد المبررات له.

كان لأبي العلاء في استعماله للقياس وسيلة للدفاع عن الشاعرين، فيورد الخطأ الذي وقع فيه الشاعر وخالف به ما يعرف عند اللغويين أو النحويين، ثم يذكر الوجه الذي يخرجه منه والمستمد من أصول القياس.

ففي قول البحتري:

لمْ تَنَمْ عَن دُعائِهم، حينَ نادَوا والقَنَا قَدْ أسَالَ فيهم قَنَاءَ

أخذ عليه مد المقصور،" وهو مد(القنا) في آخر البيت، لكنه جوز له هذه المفارقة وفق مبدأ القياس".[2]

وينكر رأي العلماء الذي يمنع دخول(أل) على (كل) و(بعض)، لأن القياس يجيز دخولهما، ففي قول البحتري:

وَكُنّا نَرَى بَعضَ النّدَى بعدَ بَعضِهِ فلَمّا انتَجَعناهُ دُفِعْنا إلى الكُلّ

1 – من قضايا اللغة والنحو: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1974، ص99.

2 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص20-22.

قال: " كان المتقدمون من أهل العلم ينكرون إدخال الألف واللام على (كل)و(بعض)... وكان أبو علي الفارسي يزعم أن سيبويه يجيز إدخال الألف واللام على (كل) إلا انه ما لفظ بذلك، ولكنه يستدل بغيره، والقياس يوجب دخول الألف واللام على(كل) و(بعض)".[1]

ويرى المعري الأمر نفسه في مسألة تعدي الفعل بالهمزة، فينكر على العلماء رأيهم الذي يمنع تعدي الفعل بالهمزة، ويجوز تعدي الفعل حتى لو كان متعديا، فيقول في تعليقه على بيت البحتري:

أكْسَبْنَني سُخطَ امرِىءٍ بتُّ مَوْهِناً أرَى سُخطَهُ لَيلاً معَ اللّيلِ مُظلِمَا

يقول في ذلك "المتقدمون من أهل اللغة ينكرون (أكسبته مالا) ويحكون: كسب الرجل وكسبته أنا ... والقياس يسوغ (أكسبه) لأن الهمزة مما يعدّى به الفعل".[2]

يؤكد أبو العلاء أهمية القياس عنده والأخذ به، بيّن هذا في وقوفه على بيت أبي تمام:

أمحمدَ بن سعيد ادَّخرِ الأسى فيها وراءُ الحرِّ يوم ظمائِهِ

فقال:" مد (الظلماء) وهو مهموز مقصور، يقال ظمأ مثل خطأ، وقد فعل ذلك في غير هذا الموضع، والقياس يطلق ذلك وما هو أشد منه".[3]

وفي قول أبي تمام:

لم تَطْلُعِ الشَّمْسُ فيهِ يَومَ ذَاكَ على بانٍ بأهلٍ وَلَم تَغْرُبْ على عَزَبِ

يسوغ أبو العلاء بعض الاستعمالات التي خالف بها ما عرف عند اللغويين مستخدما القياس للدفاع عنه وتسويغ أخطائه؛ إذ يقول: إن " أهل اللغة يختارون بني فلان على أهله ويكرهون بني بها.. ولا

1 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص430.

2 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص461.

3 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج1، ص37.

يمنع القياس دخول الباء في هذا الموضع، ويكون المعنى بني بأهله أي من أجلهم كما يقال للرجل خذ هذا بما فعلت في الدهر الأول أي من أجله".[1]

- **السماع:**

السماع هو المادة اللغوية المروية مباشرة عن العرب الفصحاء، أو المدونة في مصادر الفصاحة والبيان، كالقران الكريم، والأحاديث النبوية الشريفة، وكلام العرب (شعرا كان أو نثرا)، ومن هنا عرف السيوطي السماع بأنه:

"ما ثبت في كلام من يوثق بفصاحته، فشمل كلام الله تعالى، وهو القرآن، وكلام نبيه صلى الله عليه وسلم، وكلام العرب، قبل بعثته، وفي زمنه، وبعده إلى أن فسدت الألسنة بكثرة المولدين، نظما ونثرا، عن مسلم أو كافر، فهذه أنواع لا بد في كل منها الثبوت".[2]

والنوع الذي يدخل في دراسة أبي العلاء للشعر هو النوع الثالث، أي المسموع من كلام العرب، وقد اعتمده في نقده لشعراء، وبيان أخطائهم، فكان ينكر على الشاعر استعماله بما لم يرد السماع به ويورد الاستعمال المعروف في كلام العرب، فقال في وقوفه على بيت أبي عبادة:

وَأذَمُّ الفِتيانِ مَنْ باتَ يُلقَى دوننا ستره ويغلق بابه

"أذم هاهنا يريد أفعل من الذم... وهذا رديء جدا ويفتقر إلى سماع وهو يشبه قولهم: هذا ألوم من هذا أي أحق باللوم منه".[3]

وفي قول أبي تمام:

منَ المُعطياتِ الحُسنَ والمؤتياتهِ مُجلببةً أوْ فاضلاً لمْ تُجَلْبَبِ

1 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج1، ص 55.
2 – الاقتراح في علم النحو: السيوطي، ص48.
3 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص 81-82.

قال:" وإذا رويت فاضلا فهو فاعل من الفضل يقال: امرأة فُضُل إذا كانت في ثوب واحد، وقد يقال: ثوب فضل إذا لم يكن على اللابس غيره، فإن ثبت أنه قال فاضلا وهو يريد الفُضُل فهي كلمة لا تعرف في كلام المتقدمين وإنما المعروف تفضلت المرأة إذا كانت فُضُلا".[1]

ويظهر أنه ينتقد شاعريته لمجيئها بما لم يرد السماع به.

وقد وظف أبو العلاء السماع كمعيار لغوي للدفاع عن الشاعر؛ ففي قوله:

يَوْمٌ أفاضَ جوىً أغاضَ تَعَزِّياً خاضَ الهوى بَحْرَىْ حِجاه المُزِيد

إذ يعلق على هذا البيت بقوله:" (أغاض) قليلة الاستعمال، وإنما قال: غاض الماء وغاضه غيره، ويجوز أن يكون الطائي سمع (أغاض) في شعر قديم...".[2]

سعى أبو العلاء إلى البحث عن التخريجات المناسبة لشاعريْه التي تبعدهم عن الخطأ.

- **المعايير العروضية:**

اعتمد أبو العلاء قواعد الخليل وأحكامه، باعتباره مؤسس علم العروض وواضع أحكامه، لمعرفة مدى التزام شعرائه بالضوابط العروضية.

وتمكن أبو العلاء من رصد كل ما اعترى الأوزان من تغيير بالزيادة أو النقص، أو خرج فيه الشاعر عما وضعه الخليل.

كما حظي الشعر بأهمية كبيرة عند اللغويين والأدباء والنقاد، تمثلت هذه الأهمية في نواح عدّة أهمها اجتهاداتهم الدقيقة في تعريف الشعر وتوضيح أسسه وإعطاء تصور لفن الشعر، فكان الوزن والقافية ميزتين أساسيتين له بوصفهما العنصرين المهيمنين على طابع الخطاب الشعري، وكان هذا المشترك العام لدى جميع النقاد.

1 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج1، ص49.
2 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج3، ص46.

ومن هؤلاء نجد المعري الذي أدلى بدلوه في هذا المجال، صحيح أنه لم السّباق في نقد الشعر، والخوض فيه، خاصة وأن نقده خلاصة عصور سبقته، إلا أنه استطاع أن يضع أسسا وقواعد كركيزة أساسية لدارسي الأدب عامة، ونقد الشعر خاصة.

أعطى المعري لقضية الشعر رؤيته النقدية فيه من خلال تعريف ورد له في رسالة الغفران على لسان ابن القارح عندما سأله رضوان خازن الجنان، فقال:" وما الأشعار؟ فإني لم أسمع بهذه الكلمة قط إلا السّاعة. فقلت: الأشعار جمع شعر، كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط، إن زاد أو نقص أبانه الحس".[1]

لقد أشار إلى عنصر هام وهو الوزن كضرورة حتمية في الشعر، فهو في هذا التعريف يلحّ على ضرورة وجود موهبة وغريزة وطبع، تتلاحم هذه العناصر لتكوين الخطاب الشعري وتكون ذات فعالية في ذوق المتلقي، كما يولي اهتماما كبيرا بالمتلقي؛ إذ لا يلغي دوره كعامل مهم في التجاوب مع ذلك الإبداع الشعري. و المتعة الفنية والجمالية للشعر تتجسد في حس المتلقي.

القيمة الجمالية للنص الشعري لدى المعري تكمن في تفاعل عدّة عناصر: كالجانب الموسيقي والطبع كسمة بارزة في الإبداع الشعري، والمتلقي حاضر كعنصر فعال في العملية الإبداعية.

لقد أثار المعري علاقة الغريزة في تعريفه بأنها متصلة بالإحساس بعنصر الوزن، وميل الإنسان إلى الموسيقى أمر فطري، والشعر بدوره لا يخلو من الجانب الموسيقي، وبهذه الميزة تحديدا حُفظ وتداول على الألسن وما زال، لأنه مصدر من مصادر تاريخ العرب، وفنّهم الفكري الأدبي الجميل.

الغريزة عامل مهم لدى المعري، لأنها تحدد مدى قابلية المتلقي لهذا الفن، وبها يستطيع أن يميّز جيّد الشعر من رديئه. فالغريزة أساس الإبداع عند المعري، لأنها تصدر خطابا شعريا بكل مقاييسه الفنية، فيجب أن يتحلّى الشاعر، وحتى المتلقي؛ لأنه يتلقى هذا الشعر ويحكم عليه، فهو من منظور

1 – رسالة الغفران: أبو العلاء المعري، تحقيق، عائشة عبد الرحمان، دار المعارف، مصر، ط6، 1977، ص 251.

المعري يجب أن يكون مطبوعا وموهوبا، لأن الطبع صفة يجب أن يتحلّى بها الناقد والمتلقي على السواء.

ربط المعري بين الشعر والغريزة، واعتمد على الغريزة في تمييز مواطن الخلل والكسر في الوزن، وكانت الأساس عنده لقبول الزحاف أو رفضه.

وترددت كلمة (الغريزة) في مؤلفاته، وقد لفت هذا التردّد أنظار إحسان عباس، فرأى أنها عنده " القوة الطبيعية التي تدرك صحة الوزن (أو صحة الإعراب) دون تعلم للعروض أو النحو".[1]

تبين دراسته العروضية لشعر الطائيين أنه اطلع على جهود سابقيه مما أكد أنه ألمّ بالعروض الماما جيدا، كما أنه امتلك حسا ذوقيا في قبول الزحافات في الشعر أو رفضها، فكان يستحسن الزحاف الذي يتوافق وغريزته، ويتقبح الزحاف الذي تنفر منه، وهذا يدل على أن غريزته في القوة الطبيعية التي كانت تدرك ما يخالف ضوابط العروض، فيقدر على تمييز الكسر في الوزن.

لقد استطاعت خبرة أبي العلاء العروضية " أن تجعل غريزته تركن إلى ما يتوافق وأصول اللغة وتنفر مما يشذّ عنها، لذلك نفرت من كسر الوزن لأنه يخل بضوابط العروض وأحكامه، ويستنتج من اعتماد أبي العلاء على الغريزة أنه ناقد ذوقي جعل حسه الذوقي يتدخل في كثير من مواقفه التي أجتمع كلها على مجاراة العرف اللغوي المستمد من كلام العرب الفصيح".[2]

1 – تاريخ النقد الأدبي عند العرب: إحسان عباس، ص382.

2 – موقف أبي العلاء المعري النقدي من شعراء المعارك النقدية: رائدة محمود سليم المومني، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، 1994، ص24.

ثالثا: فعل القراءة لدى المعري:

1- المعري وعتبة العنوان:

تذهب بعض القيم النقدية إلى أن :" العنوان عتبة من عتبات النص أو مفتاح من مفاتيحه، أو باب نلج منه إلى العالم النصي"[1]، لأنه لا شيء في الخطاب الأدبي بدون وظيفة، بدءا من طباعة الصفحة الشعرية ومساحات البياض إلى ما يرد في النص، كلّ له وظيفته ودوره. إلا أن بعض العناصر في هذا الخطاب تنتهي بأداء وظيفتها كالفهارس والاهداءات. والبعض الآخر يظل فاعلا على الرغم من أدائه وظيفته، وهذا الاستمرار هو ما يميّز الكلي من الجوهري، وهو مجال اهتمام التحليل النصي[2].

حاول المعري من خلال القراءة والتلقي الشعريين أن يرسي أسس التجربة الجمالية العربية قبل أن يتمثلها مبدعاً وشاعراً. ولقد تجلى ذلك في قراءته لشعر أبي تمام والبحتري والمتنبي. فحَوْل هؤلاء أثيرت كل القضايا الفنية و الجمالية في الشعر العربي. فمن خلال قراءته لهذه النماذج الشعرية" كان يميز بين تجربتين جماليتين في الشعرية العربية. وندرك ذلك من خلال استخدامه لرموز لفظية أو من خلال سيميولوجيا العنوان. وللعنوان عند المعري مغزى دلالي، وإشارة رمزية بعيدة المعنى ذات ظلال وإيحاءات معنوية متداعية".[3]

- **عبث الوليد:**

(عبث الوليد) عنوان لكتاب وضعه المعري في شعر أبي عبادة البحتري، وقد أجمع النقاد والدارسون القدماء على نسبته إلى أبي العلاء في حين اختلفوا في صفته. وكانت طبيعة الصلة التي تربط بين الكتاب وديوان البحتري محور اهتمام الدارسين لمعرفة صفته.

1 – قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر: خليل الموسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص73.

2 – ينظر: ليسانيات الاختلاف/الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة: محمد فكري الجزار، دار ايتراك للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص280.

3 – النص وتفاعل المتلقي في الخطاب النقدي عند المعري: حميد سمير، ص 82.

فالموضوع الأصلي لكتاب "عبث الوليد" هو إصلاح ما قام به النسّاخ من خطأ في الديوان، كما يؤكد ذلك ابن العديم حين يقول في معرض حديثه عن كتب المعري:"وكتاب يتعلق بشعر أبي عبادة البحتري، يعرف بـ (عبث الوليد). وكان سبب وضعه أن بعض الرؤساء، وهو أبو اليمن المسلم بن الحسن بن غياث الكاتب الحلبي النصراني، وكان صاحب الديوان بحلب، أنفذ إليه نسخة من شعر أبي عبادة البحتري، ليقابل له بها، فأثبت ما جرى من الغلط، ليعرض ذلك عليه، وبعض الغلط من الناسخ، وبعضه من البحتري".[1]

فالذي يفهم من هذا الكلام أن الهدف الرئيس من عمل المعري في (عبث الوليد)، كان هو إصلاح الديوان ممَّا علق به من خطأ في النسخ وتوجيه رواياته نحو منهج سليم. وقد رأى المعري أن يثبت – إلى جانب ذلك – أشياء أخرى تتضمن نظريات لغوية وعروضية ونقدية هي التي أغنت الكتاب، وجعلته ضمن الكتب النقدية التي كانت تجمع بين منهج التحقيق الذي يتوخى التكامل والدقة، وبين المنهج الفني الذي يستند إلى الأحكام الجمالية في التمييز بين الجيد والرديء.

وقد نقل القول السابق غير واحد من القدماء كياقوت الحموي[2] وابن العديم[3] الذي بيّن أن سبب الغلط الذي وجده أبو العلاء في النسخة وقام بإثباته وتقويمه بعضه (بعضه من الناسخ وبعضه من البحتري).

وتعد عبارة ابن العديم العبارة الوحيدة التي أدلت بحقيقة النقد في كتاب (عبث الوليد)؛ إذ بينت أن النقد لم يوجه للشاعر أو الناسخ بل للاثنين معًا.

يمكن تعليل ابتعاد هؤلاء القدماء عن تحديد طبيعة الصلة التي تربط بين هذا الكتاب، وديوان البحتري أن مهمتهم اقتصرت – وهم يعملون على كتابة ثبت مؤلفات أبي العلاء – على تدوين

1- تعريف القدماء بأبي العلاء، جمع وتحقيق: مصطفى السقا وآخرين، ص 541.

2 - تعريف القدماء بأبي العلاء، جمع وتحقيق: مصطفى السقا وآخرين، ص101، ومعجم الأدباء: ياقوت الحموي، ج3، ص156-157

3 - تعريف القدماء بأبي العلاء، جمع وتحقيق: مصطفى السقا وآخرين، ص 541.

عناوين مصنفاته، ولأنهم كانوا على دراية بأنه قد وضع كتابا في شعر البحتري يعرف بـ(عبث الوليد) دونوا هذه المعلومات دون التحقق من صفة الكتاب، أهي شرح للديوان، أم اختيارات منه، أم اختصار وشرح أم نقد وتقييم له؟

ومن الدارسين القدماء من وقف على طبيعة الصلة بين الكتاب والديوان، فرأى ابن خلكان أن (عبث الوليد) مختصر لديوان البحتري، ولم تختص هذه الصفة بالكتاب وحده بل شملت كتابي المعري الآخريْن: (ذكرى حبيب) و(معجز أحمد). يقول:" إن المعري اختصر ديوان أبي تمام وشرحه وسماه (ذكرى حبيب). وديوان البحتري، وسماه (عبث الوليد). وديوان المتنبي وسماه (معجز أحمد). وتكلم عن غريب أشعارهم ومعانيها،ومآخذهم من غيرهم، وما أخذ عليهم، وتولى الانتصار لهم والنقد في بعض المواضع عليهم، والتوجه في أماكن خطئهم".[1]

ذكر ابن خلكان أن هذه المصنفات اختصارات للدواوين وشرح لها، لكن كتاب (عبث الوليد) لا يتصف بمثل هذه الصفة، فهو ليس بمختصر للديوان، أو أنه يحوي طائفة من الشعر التي تضمنت الأغلاط في النسخة مختصرا للديوان.

ورأى غير هؤلاء أن عبث الوليد شرح لديوان البحتري.[2]

أما الدارسون المحدثون، فقد اتسعت دائرة الاختلاف عندهم في صفة الكتاب، فعدّه غير باحث شرحا ونقدا لديوان البحتري[3]؛ أي أن الالتفاتات النقدية تخللت الشرح، فلم يفصل أبو العلاء بين شرحه للديوان ونقده له.

1 – تعريف القدماء بأبي العلاء، جمع وتحقيق: مصطفى السقا وآخرين، ص183، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: ابن خلكان، ج1، ص114

2 – ينظر: أوج التحري عن حيثية أبي العلاء المعري: يوسف البديعي، طبعه ابراهيم الكيلاني، مطبعة الترقي، مصر، 1963، ص29، وتحرير التحبير: ابن أبي الأصبع المصري، ص90

3 – تاريخ الأدب العربي: برو كلمان، ص45، و الأعلام: للزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1980، ج1، ص157.

أما أحمد أمين فعدّ الكتاب رسالة نقدية وضعها المعري لنقد البحتري نقدا فلسفيا دينيا، مثلما نقد أبا تمام في رسالته (ذكرى حبيب) والمتنبي في (معجز أحمد) .[1]

وذهب غير باحث إلى أن المؤلف نقد لديوان الشاعر[2]، ووجد آخر أنه شرح وتفسير له، وأيده آخر إلى أن الكتاب شرح موجز أملاه وبين فيه غريب ما في ديوان أبي عبادة الوليد البحتري.[3]

وذكر محقق كتاب تحرير التحبير أن (عبث الوليد) مؤلف يتضمن أغاليط البحتري في ديوانه ومآخذ أبي العلاء عليه.[4]

هذه هي أقوال القدماء والمحدثين في موضوع كتاب (عبث الوليد) ويظهر أنهم لم يستطيعوا تلمس أبعاده، فكان للتنوع والاختلاف حيزا كبيرا في آرائهم.

ويمكن تحديد صفة الكتاب أو موضوعه، من خلال مقدمتة التي قال فيها:" أثبت ما في ديوان البحتري مما أصلح من الغلط الذي وجد في النسخة المكتوب في آخرها أنها بخط ظفر بن عبد الله العجلي وإنما أثبت ذلك ليكون مولاي الشيخ الجليل أدام الله عزّه كأنه حاضر للقراءة، ولم يكن إثبات جميع الأغلاط لأن أكثرها غير مخيل، وقد وصل بذكر شيء مما أجرى إليه أبو عبادة من الضرورات وما يجتنبه أمثاله وبالله التوفيق"[5].

يظهر لنا أن نسخة من ديوان شعر البحتري فيها تصحيف وتحريف، أرسلها أحد الرؤساء إلى أبي العلاء المعري ليقوّم ما بها من اعوجاج ويصلح ما ورد فيها من أخطاء، وهذا يدل على ثقة الرئيس بقدرة المعري الثقافية التي تؤهله للوقوف موقف العالم البصير المدرك للأخطاء، القادر على تصحيحها وفق أسس قويمة.

1 – النقد الأدبي: احمد أمين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012، ص487.

2 – المعري الناقد: عبد العزيز البشري، الهلال، سنة 46، 1938، ص967.

3 – ديوان أبي تمام بشرح ابن أبي حصيفة، (مقدمة المحقق)، تحقيق، محمد أسعد أطلس، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، سوريا، (د.ت).، ص6.

4 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، (المقدمة)، تعليق، محمد المدني، دار الرفاعي، الرياض، ط3، 1985، ص9.

5 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص5.

وكانت مهمة المعري في النسخة المرسلة إليه الكشف عن الأخطاء فيها سواء أسببها الناسخ أم الشاعر.

إذا انتقلنا إلى عنوان الكتاب ودلالته، نجد أن القدماء لم يهتموا بهذا الأمر، فقال أحدهم: بإنه نوع من العبث بالبحتري، وقد اشتهر المعري في شعره، بمعابثته.[1]

ومن ذلك قوله في سقط الزند:

وقال الوليد النبع بمثمرٍ وأخطأ سرب الوحش من ثمر النبع

مشيرا إلى قول البحتري:[2]

وَعَيّرَتْني سِجَالَ العُدْمِ جَاهِلَةً وَالنّبعُ عُرْيانُ ما في فَرْعِهِ ثَمَرُ

وقال آخر: إن المعري " استعار هذا العنوان من بيت البحتري نفسه".[3]

إنّ الخُطوبَ طَوَيْنَني، ونَشَرْنَني عَبَثَ الوَلِيدِ بجانِبِ القِرْطاسِ[4]

ورأى أحدهم أن المراد بالوليد الصبي العابث، فحركات الوليد تتشابه مع شعر البحتري، ولذلك وسم أبو العلاء كتابه بهذا العنوان، وعلل هذا الباحث مذهبه قائلا بأن القلب يخفق" حين يستقبل حركات الوليد التي تنم عن عفوية آسرة بعيدة عن الافتعال والتصنع، وهي على العموم حركات عابثة لا يحكمها ضابط ولا يسددها هدف، وكذا شعر أبي عبادة يستقبله القلب ويستجيب له الوجدان وترف له النفس وتنفعل بحركات الوليد... وهو شعر تتأثر به النفس وتستجيب، ويحدث فيها هزة من

1 – ينظر: عبث الوليد: أبو العلاء المعري، (مقدمة)، تعليق: محمد المدني، ص235.

2 – ديوان البحتري، ص954.

3 – في شعر البحتري دراسة في كتاب أبي العلاء المعري: عبد الوهاب العدواني، المورد م8، ع3، خريف1979، ص128.

4 – ديوان البحتري، ج 2، ص1176.

التطريب، ولكنه يفتقر الى الضوابط التي يرى أنها تنزل الى حد العبث فألف كتابه الذي تضمن أغلاط الشاعر في ديوانه".[1]

كانت عناية المعري بشعر البحتري على مستوى القراءة الشعرية له دلالة ثانية يتضمنها العنوان ويشير إليها رمزاً وإيماء. " فتسمية الكتاب بـ (عبث الوليد) تعبير موح، واختيار لطيف، فيه من التورية ما يسمح بتناسل المعاني وإطرادها. فالوليد هو اسم الشاعر أبي عبادة البحتري، كما يحيل في الوقت نفسه على تشاكل معنوي يراد به المولود والصبي على وجه الحقيقة. وهذا نوع من اللعب اللفظي ذي وظيفة معنوية بعيدة التجأ إليه المعري للتعبير عن مقصدية ما ".[2]

ولقد أصبح هذا الأسلوب الجديد في التعبير سمة بارزة في الدراسات السيميولوجية الحديثة، حيث تعد الكتابة الأدبية لعبا بالكلمات للتعبير عن أمور جدية كما يصرح بذلك ميخائيل ريفاتير في كتابه (سيميولوجيا الشعر) (Sémiotique de la poétie)." وانطلاقا من هذا الفهم تكون العلاقة في عنوان أبي العلاء، بين الوليد الذي يراد به البحتري والوليد الذي يراد به الصبي، علاقة شبهية وأيقونية. فكما يحدث الصبي تحركاته العفوية البعيدة عن الافتعال والتصنع، نشوة في النفس يختلف لها قلب من يداعبه. فكذلك شعر البحتري، هو لمحة عابرة وإشارة آسرة تنفلت من ضوابط العقل وتخرج عن حدود".[3]

هذه هي التعليلات التي وضعها الدارسون بشأن تسمية الكتاب، ويبدوا أنهم اعتمدوا على النظرة السريعة للعنوان، ولم يطلعوا على الكتاب أو يدرسوه.

وتبين دراسة الكتاب أنه سجل حقيقي لما في نسخة من ديوان البحتري من أغلاط، كوضع الناسخ للقصيدة في غير موضعها، أو تحريفه لبعض الألفاظ، او المفارقات النحوية والعروضية التي

1 – النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام: ابن المستوفي، (مقدمة المحقق)، تحقيق، خلف رشيد نعمان، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1، 1989، ص 95-96.

2 – النص وتفاعل المتلقي في الخطاب النقدي عند المعري: حميد سمير، ص 82.

3 – النص وتفاعل المتلقي في الخطاب النقدي عند المعري: حميد سمير، ص 84.

ظهرت في شعر البحتري ومردها الضرورة الشعرية. وهذه الأغلاط أشبه ما تكون بالعبث، من هنا جاءت التسمية بعبث الوليد.

فالمراد من العبث تلك الأخطاء المشار إليها في الكتاب، والمراد بالوليد اسم الشاعر.

ولا يفاجأ القارئ حين يوسم شاعر فحل بالعبث، لان الأغلاط التي ظهرت في النسخة دفعته إليها ضرورة الشعر في كثير من الأحيان، وكان للناسخ دور بارز فيها ولذلك لازمت التسمية بالعبث الاتجاه النقدي في الكتاب.

- **ذكرى حبيب:**

ذكر القدماء أن لشيخ المعرة كتابا بعنوان (ذكرى حبيب) وقد اختلفت آراءهم في صفة هذا الكتاب؛ فرأى القفطي أنه" تفسير شعر أبي تمام "[1]، ووافقه في هذا الرأي الصفدي[2]، والسيوطي[3]، وابن العديم[4]، وابن أبي الإصبع.[5]

وذهب ابن خلكان إلى أن الكتاب مختصر لديوان أبي تمام وشرح لشعره[6]،وأخذ برأيه غير واحد من القدماء، فكرر كلامه نفسه في الحديث عن مؤلفات أبي العلاء، كابن الوردي[7]، وابن العماد الحنبلي[8]، والعباس المكي[9]، واليافعي[10]، ويوسف البديعي.[11]

1 – تعريف القدماء بأبي العلاء، جمع وتحقيق: مصطفى السقا وآخرين، 46
2 – تعريف القدماء بأبي العلاء، جمع وتحقيق: مصطفى السقا وآخرين، ص 275
3 – تعريف القدماء بأبي العلاء، جمع وتحقيق: مصطفى السقا وآخرين ، 234
4 – تعريف القدماء بأبي العلاء، جمع وتحقيق: مصطفى السقا وآخرين ، 541
5 – تحرير التحبير: ابن أبي الأصبع المصري، ص 9
6 – ينظر: تعريف القدماء بأبي العلاء، جمع وتحقيق: مصطفى السقا وآخرين، ص 183
7 – تعريف القدماء بأبي العلاء، جمع وتحقيق: مصطفى السقا وآخرين، ص207
8 – تعريف القدماء بأبي العلاء، جمع وتحقيق: مصطفى السقا وآخرين، 347
9 – تعريف القدماء بأبي العلاء، جمع وتحقيق: مصطفى السقا وآخرين ، 352
10 – تعريف القدماء بأبي العلاء، جمع وتحقيق: مصطفى السقا وآخرين ، ص298
11 – ينظر: البديعي يوسف: أوج التحري عن حيثية أبي العلاء المعري، ص29

ووجد ياقوت الحموي أن الكتاب مختصر للديوان: اختار أبو العلاء فيه" غريب شعر أبي تمام"[1].

وذكر التبريزي في شرحه لديوان أبي تمام أنه اعتمد أقوال بعض العلماء ومنهم المعري في كتابه (ذكرى حبيب)[2] وبين موضوع الكتاب فقال:" ذكر أبو العلاء في هذا الكتاب الأبيات المشكلة من شعر أبي تمام"[3].

أما المحدثون فقد ظهر اهتمامهم بتحديد موضوع الكتاب أو صفته؛ فرأى باحثان أنه شرح لشعر أبي تمام[4]، ووجد أحدهم أنه في " غريب شعر أبي تمام"[5]، وذكر غير هؤلاء أن الكتاب شرح لأبيات مختارة من شعر أبي تمام بيّن فيه غريبها[6]، وأكد محقق كتاب تحرير التحبير ما قاله التبريزي بأن الكتاب في شرح الأبيات المشكلة من شعر أبي تمام[7]، وأيده في هذا عبد المجيد دياب.[8]

ما يلاحظ على هذه الآراء أنها اتسمت بالتنوع والاختلاف، فكل واحد منهم يدلي بدلوه في هذا المضمار، وسؤالنا الآن: ماذا أراد أبو العلاء من كتابه (ذكرى حبيب)؟

إن الإجابة عن هذا السؤال لا يمكن أن تنبني من دراسة هذا الكتاب وموازنته بديوان الشاعر؛ لأن الكتاب لم يصل إلينا بل ضاع مع جملة ما فقد من كتب أبي العلاء[9]، ولولا أن التبريزي وابن المستوفي نقلا عنه أقواله التي كان قد أدلى بها في ذكرى حبيب لما وصل إلينا شيء منه.

1 – تعريف القدماء بأبي العلاء، جمع وتحقيق: مصطفى السقا وآخرين، 107

2 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، تحقيق: نادية على الدولة، (رسالة ماجستير)، دمشق، 1978، ص602.

3 – ينظر: تعريف القدماء بأبي العلاء، جمع وتحقيق: مصطفى السقا وآخرين ، ص375.

4 – ينظر: أبو العلاء المعري: إبراهيم غانم الخزاعي، ص49، أعلام الشعراء العباسين: سليمان هادي الطعمة، ص75.

5 – شرح أبي العلاء المعري: ابن حصينة، تحقيق:محمد أسعد طلس، دار صادر، بيروت، ط2، 1999، ج 1، ص6.

6 – ينظر: تاريخ التراث العربي: فؤاد سركين، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، 1991، ص126.

7 – ينظر:تحرير التحبير: ابن أبي الأصبع المصري، ص 9.

8– ينظر: أبو العلاء المعري، الزاهد المفترى عليه، عبد المجيد دياب، ص96.

9 – أكد هذا غير باحث منهم: الحركة النقدية حول مذهب أبي العلاء: محمود الربداوي، ص447، وأبو العلاء المعري ناقدا وليد خالص، ص52.

يمكننا أن نحدد صفة الكتاب من (التبريزي) أحد شرّاح ديوان أبي تمام؛ إذ صرّح في مقدمة شرحه أنه استفاد من التفاسير التي وجدت قبله ومنها ما ذكره أبو العلاء في كتابه (ذكرى حبيب) وهو الأبيات المشكلة من شعره، وهذا هو موضوع الكتاب، فهو ليس بشرح لشعر أبي تمام، لأنه لم يقف عند كل الأبيات، وليس بمختصر؛ لأنه لم ينتق أبياتا من قصائده شارحا لها دون أن يعتمد أساسا في اختياراته، " إنه كتاب وضعه المعري لدراسة الأبيات المشكلة من شعر أبي تمام دراسة تتضمن شرحها وبيان غرائبها، وما يتعلق بها من نحو وصرف ولغة وعروض، فالشكل هو الذي يحتاج إلى الكشف عن خفاياه وإزالة غرائبه، في حين لا يحتاج كل الديوان إلى هذا النمط من الشرح".[1]

وإذا انتقلنا إلى سبب اختيار عنوان الكتاب، فهو عنوان" عاطفي لطيف، يكاد ينبئ وحده عن مدى حب المعري وحنينه لهذا الشاعر الكبير"[2]، فالعنوان يحمل اسم الشاعر (حبيب) وربما يكون قد قصد به المحبوب، وعلى الحالتين فهو يؤكد أن الكتاب يمجد شعر (حبيب) الشاعر الذي يكن له أبو العلاء الكثير من الإعجاب والمحبة في ذكرى خالدة تصل لكل إنسان.

إن إعجاب أبي العلاء بهذا الشاعر لا تحتاج إلى إثبات، فقد كان حبه له وإعجابه بشعره سببا مهما لوضع مصنف في شعره. وقد عبر عن هذا الحب في قوله:[3]

ما حبيب إلا أديب ولكن ما أراه يقارب المتنبي

فهو يحتل المكانة الثانية من الشعراء بعد المتنبي، ولهذا خصّه بكتاب يتعلق بالمشكل من أبياته يوضح ما خفي منها، وكان العنوان على ما يحمل من كلمات تبيّن حب الناقد لشاعره متناسبا والعناوين الأخرى التي أطلقها على كتابيه (عبث الوليد) و(معجز أحمد)، فجعل كل باب يحمل اسم الشاعر وأضافه إلى كلمة تبين موقفه من شعره.

1 – موقف أبي العلاء المعري النقدي من شعراء المعارك النقدية: رائدة محمود سليم المومني، ص103.

2 – النقد واللغة في رسالة الغفران: امجد الطرابلسي، ص74.

3 – أبو العلاء الناقد الأدبي: السيد عبادة ، دار المعارف، مصر، 1987، ص116.

إن وراء هذين العنوانين نظاماً معرفياً وخلفية مقصدية تتمثل في تلقي الشعر وتقبله وفق أفقين جماليين اثنين:

أولهما يتضمنه عنوان "عبث الوليد" وهو ما يمكن أن نسميه تبعاً لتسمية يوري لوتمان **بأفق جمالية التطابق أو التماثل** (Esthétique de lidentité)، ومعناه أن هناك أعمالاً أدبية لها تقاليد فنية وتتراكم عبر السنين، فتظل وفيه لقواعدها محافظة عليها. وهذا من شأنه أن يرسم أفق انتظار تطابقياً بين المبدع والمتلقي. حيث تستجيب الأعمال التي تنتمي إلى هذه الجمالية لتوقعات متلقيها الذين ترسخت في أذهانهم معايير وقيم ثابتة، يقول عنها لوتمان: إنها "مجموعة مبادئ تمثل أساس وقاعدة هذا الصنف من الأنساق الفنية، والتي يمكن تعريفها باعتبارها جمالية للتماثل (أو التطابق).[1]

إنَّ الجمالية التي كسرها البحتري هي جمالية ظلت وفية لقواعد عمود الشعر، حريصة على الجمع بين الأصالة وبين القيمة الجمالية، ولهذا السبب حكم النقاد العرب ومنهم الآمدي بأفضليتها بعد أن جعلوا البحتري إماماً لهذه الجمالية التي تحافظ على طريقة العرب وتمثل قيمهم الفنية. ولكن هذه الجمالية لم تكن تمثل عند أبي العلاء إلا مرحلة الطفولة التي تغلب عليها السذاجة والعفوية، ممَّا جعلها عاجزة عن تقديم حلول وأجوبة لعصر تعقدت مشاكله وأصبحت له اهتمامات لم تكن في الزمن الأول، وهذا من أهم الأسباب التي جعلت المعري يقرنها بلعب الولدان وعبثهم في إشارة إلى طفولتها الساذجة.

أمَّا أفق الجمالية الثانية فيتضمنه العنوان الآخر: (ذكرى حبيب)، ويمكننا أن تسميته – حسب يوري لوتمان دائماً – **أفق جمالية المعارضة** Esthetique de l opposition وهو يناقض الأفق الأول. و من بين خصائصه أنه يقدم إستراتيجية المبدع باعتباره اختيارات جمالية جديدة تختلف عن النماذج السائدة وتتمرد على قواعدها المتداولة. وإذا كنا في الحالة الأولى أمام جمالية مقترنة

1- youri lotman : La structure du texte artistique, ed , Gallimard, 1973, p. 397

بالعفوية والبساطة، فإننا في الصنف الثاني نكون إزاء جمالية تمتاز بنوع من التعقيد كما لو كانت إبداعاً عن النظام السائد ليؤسس له نظامه الخاص.

وندرك من خلال الحقل الدلالي الذي وظفه المعري في عنوان (ذكرى حبيب)، "ميله إلى هذه الجمالية نظراً لما تحمله ألفاظ هذا الحقل من معاني إيجابية ترمز إلى الاستحسان والإعجاب والتجويد"[1].

لقد اختار المعري هذا العنوان ليومئ به إلى شعر حبيب بن أوس الطائي، وهو شعر يتضمن تداعيات شاردة يستحضرها أبو العلاء كلما تناول شعر أبي تمام بالقراءة والتأمل. ولقد عرف عن أبي تمام أنه شاعر أكثر من المعاني العميقة والتأملات الذهنية، التي حولت القراءة المريحة المرتبطة بالجمالية الغريزية إلى قراءة معقدة تتعب الذهن وتمتحنه قبل أن تمنحه متعة عقلية، وهذا ما جعل تداعيات أبي تمام تحظى بإعجاب المعري وتكون محببة إليه.

و الجملة التي اختارها المعري عنوانا لقراءته لشعر أبي تمام، يعلق بها حكما جماليا كما يعلق بقراءته لشعر البحتري. وحسب مفاهيم دي سوسير اللسانية، فإن كل بنية لغوية تتكون من محورين اثنين: أحدهما أفقي تركيبي والآخر عمودي اختياري، ولكي تنمو البنية على المحور التركيبي فإن المؤلف يعمد إلى المحور العمودي يختار منه ما يخدم مقصديته. ومن هذا المنطلق سيكون اختيار أبي العلاء لهذا العنوان اختياراً يتضمن حكماً ذاتياً يفضل جمالية المعارضة على جمالية التماثل، يشي بذلك اختياره المعجمي الذي انتقاه من محوره الاختياري وفق مقصدية هدفها تفضيل جمالية المعرفة والمعنى التي تمثل مرحلة النضج الفكري والتجويد المعنوي، ورمزها الدلالي هو (ذكرى حبيب) و(معجز أحمد) على الجمالية الغريزية التي هي قرينة اللعب والعبث الذي يشبه عبث الوليد.[2]

إنَّ هذا العنوان الذي يدل على" نزعة انفعالية عاطفية ذات مصدر غريزي وذاتي محض، تختزل حكماً جمالياً يقوم على أساس الحب والإعجاب بشعرية أبي تمام وحنين المعري لهذا الشاعر. ومما يؤكد هذه النزعة العاطفية هو ما أورده المعري في رسالة الغفران من صور خيالية اعتمد فيها أسلوب

1 – النص وتفاعل المتلقي في الخطاب النقدي عند المعري: حميد سمير، ص 100.

2 – ينظر: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب النقدي عند المعري: حميد سمير، ص 100.

التجسيم والتشخيص، وفيه يعرض القصائد على صورة إنسانية تشبه النسوة الثاكلات يبكين أبناءهن بأحر العبرات وأوجع العبارات".[1]

2- المعري... وأفق جمالية التطابق أو التماثل

2-1- القــراءة اللــغوية:

النقد اللغوي هو ذلك النقد الذي يتخذ من السلامة اللغوية معيارا من معايير الحكم على جودة، أو رداءة العمل الأدبي.

وهو النقد "الذي يعتني بلغة الشاعر من حيث صحتها وقوتها وفصاحتها أو عدهما، وما تتميز به من لغات الشعراء الآخرين، وعلاقة ذلك بشخصيته ومكانته الأدبية".[2]

والنقد اللغوي جانب من جوانب عناية العرب بلغتهم، ووسيلة من الوسائل التي اتخذوها في الحفاظ على سلامتها ونقائها، فقد عرف العرب النقد اللغوي وتوسعوا فيه، واهتموا به في مصنفاتهم، حتى لقد ذهب بعضهم إلى " أن العرب لم يعرفوا غير ضربين من النقد، الأول: هو النقد اللغوي، والثاني: هو النقد البياني الذي يقوم على نقد الصور البلاغية، والكشف عن طبيعتها".[3]

المعروف عند أهل الفن ان اللغة تتضمن أربعة مستويات: المستوى الصوتي، والمستوى النحوي، والمستوى الدلالي، والمستوى الصرفي. والنقد اللغوي هو النقد الذي يجعل من هذه المستويات اللغوية مرجعية له في التحليل، والتقويم، والحكم. فجودة العمل الأدبي هي التي تتحقق فيها زيادة على حسن الإبداع، سلامة التركيب النحوي، وصحة البناء الصرفي، والصوتي، وصواب الدلالة.

1 – النص وتفاعل المتلقي في الخطاب النقدي عند المعري: حميد سمير، ص 101.

2 – النقد الأدبي في رسالة الغفران: مختار الغوث، مجلة الأحمدية، دبي، العدد 21، 2005م، ص 477.

3- النقد اللغوي عند العرب: نعمة العزاوي ، وزارة الثقافة، بغداد، 1978، ص24.

قد حرص النقاد اللغويون حرصاً شديداً على اللغة، من الدخيل والملحون الذي يصيبها، كما كانوا بالمرصاد لكل شاعر يخطئ في مسألة من مسائل اللغة أو في معنى من معانيها، وقد عدّوا "هذه الأخطاء مآخذ ينبغي للشعراء أن يتجنبوها؛ وذلك كي يحفظوا للشعر مكانته الرفيعة باعتباره الفن الأدبي المقدم عندهم، والذي يُستشهد به على القرآن والحديث، ولم يهتم علماء اللغة، والنقاد الأقدمون بتحري الشواذ للاعتذار للشعراء، بل كانوا يأخذون بالفصيح...، وتجنب الشاذ الغريب"[1]. فهؤلاء النقاد كانوا أهلاً لهذا العمل العظيم الذي حفظ لنا لغتنا العربية، فقد تتبعوا كل زلات الشعراء ونبهوا عليها، كما قاموا بشرح كثير من المعاني الغامضة التي جاءت في أشعار الشعراء الجاهليين والإسلاميين، وما تحمله تلك الألفاظ الغريبة من وجوه اشتقاق وصرف، وآمالٍ نحوية، "ولاشك أن هذا النقد النحوي واللغوي قد ساعد على تنقية اللغة الفصحى من الفساد الذي دخل إليها بسبب غفلة الشعراء، وتأثرهم بما حولهم من لهجات عامية أو لهجات قبلية...، وقد كان يؤدي إلى سلامة بناء القصيدة، وصفاء الصورة الأدبية.[2]

ولو لم يكن للنقد اللغوي إلا أن يضع يده على المعاني، ودلالات الألفاظ، والسلامة الإعرابية للحفاظ على العربية لكفاه ذلك، فالنقد اللغوي كان حارسا شديدا صارما في مسألة المحافظة على أصول اللغة، ممثلا في علمائه الأجلاء الذين اعتبروا مآخذ ينبغي للشعراء أن يجتنبوها، كي يحفظوا للشعر مكانته الرفيعة باعتباره الفن الأدبي المقدّم عندهم، والذي يستشهدون به على القرآن والحديث.

ولقد طرق العرب النقد اللغوي وتوسعوا فيه أيما توسع" فألفوا في فروعه الكتب العديدة. وكانوا شديدي الحرص على لغتهم فبالغوا في البحث المدقق عن أصولها وخصائصها، وكثرت عنهم المعاجم

1- نقد اللغويين للشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري: محمود شاكر القطان، دار الاتحاد التعاوني للطباعة والنشر، ط2، 1997م، ص142.

2- مقالات في تاريخ النقد: داود سلوم، عالم الفكر، بيروت، 1987، ص 65.

لضبط ألفاظ اللغة، وكتب النقد اللغوي لضبط قواعدها، وكتب فقه اللغة لضبط اشتقاقها والمولد من ألفاظها والشائع والشاذ والبديل والدخيل وغير ذلك".[1]

ويختص النقد اللغوي بدراسة لغة النص الأدبي دراسة قائمة على سنن اللغة وقواعدها، ويسعى إلى إبراز مواطن الجودة والرداءة والكشف عن مواضع الخطأ والصواب.

والناقد اللغوي" يعرض لغة النص على ضربين من المقاييس، يتكفل الأول ببيان موضع الجودة والرداءة في تلك اللغة، ويتكفل الآخر بتشخيص الخطأ فيها والإرشاد إلى الصواب".[2]

ولا يقتصر النقد اللغوي على نقد أوجه الخطأ، إنما يلم بالجانبين: معرفة الفوارق اللغوية والتنويه بالتغييرات الناجحة ومواطن الحسن والجمال. فمن أهم سمات عمل الناقد اللغوي أنه يضع النص السائل بين يديه في منظار النقد وفق قواعد اللغة ويقوم " بإثارة مواطن الحسن والتقاط القيم النفسية والشعورية التي تنبض بها الألفاظ والتراكيب... ويتعدى ذلك إلى النظر إلى تلك اللغة، من حيث موافقتها أو مخالفتها لمواصفات اللغة، ونظامها المتعارف".[3]

وتبرز أهمية النقد اللغوي في ضبطه لمادة الشعر وهي الكلمات، التي تشكل فيما بينها من علاقات، لغة النص الشعري.

✓ الألفاظ وشرحها:

اعتمد أبو العلاء شرح الألفاظ وتفسيرها الخطوة الأولى في طريق نقده اللغوي، فذهب إلى تفسير الألفاظ مفردة، أو شرح التراكيب كاملة بهدف جلاء ما تتسم به من غموض ليدرك القارئ معانيها.

1 – النقد الجمالي، أثره في النقد العربي: روز غريب، دار الفكر العربي للطباعة، بيروت، 1983، ص114.

2 – النقد اللغوي عند العرب: نعمة العزاوي، ص23.

3 – النقد اللغوي عند العرب: نعمة العزاوي، ص 23.

" وهذه العملية وان كانت لا تدخل في صميم النقد فهي تمهد له وتعين عليه وتساعد على فهم النص فهما صحيحا إذ بغير الفهم لا يمكن أن يتحقق نقد سليم".[1]

تتبع المعري في قراءته كثيرا من النصوص شارحا ومفسرا للغريب فيها، فوضح الكثير من الألفاظ الواردة في شعر أبي عبادة. ففي قوله:

مُغَطًّى علىِ الأعداءِ لا يَقْدُرُونَهُ بعَزْمٍ، وَقَدْ غَوّى من الأمرِ ما غَوّى

علق على معنى كلمة (غوى) فقال:" **هي من المُغواة،وهي حفرة تغطى بالشجر ونحوه ليقع فيها الأسد أو الذئب**".[2]

وفي قول الشاعر أيضا:

وَغُدْوَةِ تَنّينِ المَشارِقِ، إن غَدا فَبَثّ حَرِيقاً في أقاصِي المَغارِبِ

تلفت كلمة (تنين) نظره فيذكر أنها " حيّة لها سبعة رؤوس".[3]

وفي شرحه لبعض المفردات بين اشتقاق اللفظة ثم أدلى بتفسيرها كما في قول البحتري:

وَتَرَى في رُوَائِهِ بَهْجَةَ المُلْ كِ، إذا ما استَوْفَاهُ صَدرُ السّرِيرِ

بيّن أصل (استوفاه) ثم ذكر معناها فقال: هي" من قولهم: أوفى على الجبل، إذا اشرف عليه".[4]

ولم يتعامل أبو العلاء مع ظاهرة تعدد المعاني بأسلوب واحد؛ وهو ذكر المعاني المتباينة للفظ مغفلا الترجيح؛ فقد عمل على تحديد دلالته في البيت والإشارة إلى استعمالاته خارج النص، ففي قول البحتري:

1 – أبو العلاء المعري ناقدا: وليد خالص، ص172.
2 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص38.
3 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص 44.
4 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص 218.

أتانا هشام والكوؤس تقوده فجاء كمثل العفر في يده كفر

" ذكر المعري أن كلمة العفر (تستعمل في مواضع)، ويقصد بها في البيت(ذكر الخنازير)".[1]

وذهب المعري إلى الترجيح بين المعاني، فكان يورد المعاني المتعددة للفظ الواحد ثم يختار معنى واحدا يحقق ما أراده الشاعر منه؛ ففي تفسيره لكلمة (شاه) ذكر أنها تحتمل معنيين وهما(شافه) و(سبقه) ووجد أن معنى الشوق أجود[2] في قول البحتري:

وشآه أَغْيَدُ في تَصَرُّفِ لحظِهِ مَرَضٌ أَعلَّ بهِ القُلُوبَ وأَمْرَضَا

وفي قوله:

إنْ ساسَهُمْ حدث، فساعَةُ رَأيِهِ كالدّهرِ، جَدّ الدّهرُ أوْ لم يَجدُدِ

بين رأي أهل الشرع وأصحاب الفلسفة في المراد من (حد الدهر) فقال:"إن الشرعية يقولون: إن الدهر له أول وآخر)، وذهب الفلاسفة إلى (أن الدهر بغير ابتداء ولا انتهاء)، ويعرف المتكلمون الحد بأنه حد الشيء هو تعريفه وذلك بقولهم :" ما حدُّ العلم، وما حدّ اليوم، وما حدّ السنة)، ثم طرح أبو العلاء رأيه الذي أنكر هذه الآراء. وجاء بما يخالفها فقال: إن البحتري أراد أن (ساعة رأيه كالدهر، والدهر طويل عند كل قوم)"[3] أي أنه وصف ساعة رأيه بالطول، ولم يجد خيرا من الدهر المعروف بطوله ليعبر به عن هذا المعنى.

ويمكن القول أن أبا العلاء " وقف عند كثير من الأبيات شارحا للغريب من مفرداتها، وعلى الرغم من كثرة الجزئيات التي ظهرت في ثنايا شرحه إلا أن الشرح كان بسيطا لا يتمكن الدارس من فهم المعنى العام للبيت، وقد يعود هذا إلى اهتمام ناقدنا بمجال أوسع من هذا وهو الشرح اللغوي"[4].

1 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص 235.

2 – ينظر:عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص256-257.

3 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص163-164.

4 – موقف أبي العلاء المعري النقدي من شعراء المعارك النقدية: رائدة محمود سليم المومني، ص38.

– الألفاظ وتأريخها:

اتجه أبو العلاء في نقده للغة البحتري إلى تأريخ الألفاظ والتراكيب؛ أي تاريخ استعمالها في الشعر" من حيث امتداد هذا الاستعمال، وكثرته أو قلته".[1]

فمن الألفاظ التي أشار إلى قلة ترددها في الكلام القديم لفظ (التنين). يقول:" التنين قليل التردد في أشعار العرب، وإنما يوجد في الأخبار المتقدمة الموجودة مع أهل الكتب السالفة".[2]

✓ الوقوف على الخطأ:

يعد الوقوف على العيوب في النص الأدبي أحد مهمات النقد. ولعل الكشف عن الخطأ من أهم خطواته أو اتجاهاته بحيث يضع الناقد في دراسته للنص فاصلا بارزا بين الخطأ والصواب بهدف تقويمه وإصلاحه.

حاول أبو العلاء الكشف عن مواطن الأخطاء اللغوية في شعر البحتري وجعلها ضرورية لتقويم النسخة التي أرسلت إليه، ونتجت عن ذلك وجود كثير من المفارقات التي ارتكبها الشاعر. وكانت المقاييس التي اعتمدها للفصل بين الخطأ والصواب مستمدة من " كلام العرب الفصيح بعد جمعه واستقرائه"[3] إلى جانب رأيه وذوقه الذي طرحه بشيء من الموضوعية والتناسب مع العرف اللغوي المشهور.

وقد تتبع أبو العلاء هفوات البحتري اللغوية، وهي:

✓ **ترك اللغات المعروفة أو الفصيحة:** أشار المعري بسعة علمه اللغوي إلى اللغات التي استعملها أبو عبادة البحتري في شعره، من حيث مدى فصاحتها وموافقتها للعرف

1 – أبو العلاء الناقد الأدبي: السيد عبادة، ص219.

2 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص44.

3 – النقد اللغوي عند العرب: نعمة العزاوي، ص135.

اللغوي المتعارف عليه، فالأصل أن يستعمل الشاعر اللغة المستمدة من كلام العرب، لأنها تعرف بالفصاحة وكثيرة التداول في أقوالهم.

وقد رصد أبو العلاء الكثير من المفارقات اللغوية التي ارتكبها البحتري كاستعماله لغة رديئة، أو شاذة لا تعرف في كلام العرب، أو تركه للغة معروفة، ومجيئه بلغة قلّما استعملت، ومن الأمثلة على هذا الباب قوله:

فَلَعَلّني أَلْقى الرّدى، فَيُريحَني عَمّا قَلِيلٍ، منْ جَوى البُرَحاءِ

فقد أخذ المعري على الشاعر تركه اللغة المشهورة؛ فقد ترك اللغة " الأكثر في كلامهم (لعلني) وبها جاء القرآن".[1] وأشار أبو العلاء إلى أن (لعلني) ربما جاءت في الشعر، واستشهد على هذا بقول الشاعر:

أرِيني جَواداً ماتَ هَزْلاً ، لَعَلّني أرَى ما تَرَينَ ، أوْ بَخيلاً مُخَلَّدا

وقال معلقا على البيت:" إن هذا البيت ينشد على وجهين.. فمنهم من ينشد: لأنني، وهو بمعنى لعلّني. يظهر أن في (لعل) عدة لغات منها (لعلي) وهي اللغة الفصيحة، والأكثر تداولا في كلام العرب و بها جاءت في الشعر في بيت واحد. ولها مواضع أخرى في كلام العرب فقد قالوا: علّني، ولعنّي، ولعلّني".[2]

وأشار إلى استعمال البحتري للفظين قلّ استعمالها عند العرب وهما (البلد)[3]، و(طلاّح)[4] في جمع طليح فالمستعمل:" طالح وطلح،وطليح وطلائح" فقد جمع البحتري فعيل على فعّال، والأصل أن يجمعه على فعّل.

1 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص8.

2 – لسان العرب: ابن منظور، مادة علّ.

3 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص24.

4 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، 129–130.

كما تمثّل كثيرا من الألفاظ غير المستعملة عند العرب وردت في شعر أبي عبادة منها (يشدوكا) وهي " لفظة غير مستعملة"[1]و" رسَلتْ من الاسترسال غير مستعمل".[2]

وأكد أبو العلاء موقفه من هذه الألفاظ بأن " المستعمل هو الذي يجب أن يتبع".[3]

✓ **مخالفة الدلالة:**

أخطأ بعض الشعراء"في ألفاظ وضعوها في غير مواضعها واستعملوها لغير المعنى الذي أريد لها"[4].

وقد أنكر أبو العلاء على البحتري استعمال بعض الألفاظ في غير معانيها، كاستعماله الإشلاء في معنى الاغراء[5]، والمتعارف عليه أن الإشلاء في معنى الدعاء، وذلك في قوله:

أشلى على منوِيلَ أطرَافَ القنا، فنجا عتيقَ عتيقَةٍ جَرْداءِ

ويذكر أبو العلاء أن شاعرا آخر قد استعمل الإشلاء في معنى الإغراء، وهو الكميت. يقول:" حكى أن الكميت استعمل الإشلاء في معنى الإيساد، ويروى هذا البيت في شعره:

خرجت خروج القدح ابن مقبل على الرّغم من تلك النّوابح والمشلي

والايساد هو الإغراء، يقول ابن السكيت:" يقال أوسدت الكلب بالصيد وأسدته إذا أغريته به، ولا يقال: أشليته، إنما الإشلاء الدعاء".[6]

وقد عاب أبو العلاء على البحتري مخالفة الدلالة في قوله:

1 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص 348.
2 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص348.
3 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص132.
4 – النقد اللغوي عند العرب: نعمة العزاوي، ص182.
5 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص12.
6 – لسان العرب: ابن منظور، مادة شلي.

أَما لِعيْنيْ طَلِيحِ الشُّوقِ تَغْمِيضُ أَم الكَرى عَن جُفُونِ الصَّبِّ مَرْ حُوضُ

" فالطليح أصله للنوق، وقلمّا يقولون للجمل طليح،وانما يقولون ذلك للناقة"[1].

- **تحقيق الروايات:**

عند قيام المعري بإصلاح الخطأ الموجود في نسخة من ديوان البحتري ، وجد تباينا ملموسا في الروايات، فوجهها في منهج سليم؛ وترجيح ما كان متناسبا ومذهب الشاعر، والمعنى الذي أراده في البيت، وقد تمثل منهج تحقيقه في الاتجاهات التالية:

✓ **عرض الروايات المختلفة:**

تناول أبو العلاء لموضوع الرواية بعرض الروايات المتعلقة بالبيت الواحد على اختلافها وتنوعها، دون أن يحدد الرواية الصحيحة أو الخاطئة وكأنه بهذا يجيز كل الروايات. ففي قول البحتري:

تَوَاضَعَ منْ مَجدٍ، فإن هوَ لم يكنْ لَهُ الكِبْرُ في أكْفَائِهِ فَلَهُ الكُبْرُ

فبيّن أن معنى البيت يصح على هذه الرواية فكأن " الغرض هو متكبر وان لم يكن متكبرا، إذ كان يفعل أفعالا لا يقدر عليها غيره".

وذكر رواية أخرى للبيت هي:

تَوَاضَعَ منْ مَجدٍ، فإن هوَ لم يكنْ لَهُ الكِبْرُ في أكْفَائِهِ فَلَهُ الكُبْرُ

وقال:" إذا رويت هذه الرواية (فالمعنى بيّن)".[2]

يلاحظ في هذا البيت أنه أورد روايتين للبيت، دون أن نلمح أي تعليق يفهم من خلاله تفضيل أي منها، وقد يفهم بهذا أنه يجيزهما ولهذا وضّح معناهما.

✓ **الترجيح بين الروايات:**

1 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص259.

2 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص 211.

والترجيح هو اختيار الرواية الأصح، وكان يشير إلى الرواية المختارة بأنها الصائبة، أو الصحيحة، لكنه لم يعلل سبب اختياره لها. كما في قول البحتري:

إنْ تَثنِ إسحاقَ بنِ كِنداجيقَ بي أرْضٌ فكُلُّ الصّيْدِ في جَوْفِ الفَرَا

فقال أبو العلاء:" بعضهم ينشد : إن يسم اسحاق بن كندجيق لي أمل وهو أجود من هذه الرواية"[1].

وفي بيته:

إنَّ حَقِّي رَغْبُ النَّوالِ ، وحَقُّ النَّاسِ أَنْ أَسْلُكَ القَرِيضَ سَبِيلَهْ

رجح رواية النسخة (رغب النوال) فقال:" إنها أحسن من رواية الحاشية (رغب النوال)"[2]، ولم يعلل سبب استحسانه للرواية، واكتفى بالإشارة إليها أنها الأجود والأحسن.

✓ **ترجيح الروايات والتعليل:**

أشار المعري عند الترجيح بين الروايات بتوضيحه سبب ترجيحه معتمدا عدة مقاييس لتوجيه الروايات، ففي قول البحتري:

وَلَستُ بِزَوّارِ المُلُوكِ عَلَى الوَجَا لَئِنْ لمْ تَجُلْ أغراضُها وَنُسوعُها

رأى أن الرواية في نسخة أخرى (إذا لم تجل) هي الوجه؛ لأن الرواية هنا تحمل الكلام على التقديم والخير، كأنه قال:" لئن لم تجل أغراضها ونسوعها لست بزوار الملوك، وهذا لفظ مهجور"[3].

ويستند أبو العلاء إلى الأحكام النحوية لترجيح روايته، كما في قول البحتري:

والبَوَاقِي مِنَ اللّيالي ، وَإنْ خَا لفن شيئا ، فمشبهات المواضي

إذ رفض رواية (فمشبهات المواضي) لأن هذا ليس من مواضع الفاء، فقوله (شبهات المواضي) خبر للمبتدأ البواقي، ويقبح دخول الفاء في خبر المبتدأ.

1 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص 198.

2 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص 369.

3 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص272.

ويؤكد أبو العلاء أن الرواية بالفاء ضعيفة، ويذكر أن من رواها قد استحسنها، لأن الكلام طال وجاءت (إنْ) التي للجزاء، ومن عادتها أن تجيء الفاء في جوابها... والأجود أن تقدم الفاء في هذا الموضع[1].

تتبع المعري وعرف الكثير من الظواهر في شعره، وهذا ما أفاده في توجيه الروايات، كما في قوله:[2]

وأتَى العِيدُ في دُجُونٍ تَتَبّعْـ ـنَ علِيلَ البَطْحَاءِ حَتّى استَبَلاَ

الذي عقب عليه المعري قائلا:" كان في النسخة (غليل) وهو يشبه مذهب أبي عبادة، لأنه يقول في موضع آخر:[3]

وَلَوْ شِئْتِ يَوْمَ الجِزْعِ بَلّ غَليلَهُ محِبٌّ بوَصْلٍ مِنكِ، إنْ أمكَنَ الوَصْلُ

فأجاز الرواية؛ لأنها وردت في موضع آخر من شعره، وهذا يدل على اطلاعه الدقيق على شعر البحتري.

وإجمالا اتسم منهج أبي العلاء في تناوله للرواية بالدقة والموضوعية، ويمكن أن نسمي عمله (تحقيقا) لأنه هدف إلى اصلاح الخطأ فيها وترجيح ما يراه صائبا محققا لمعنى البيت ومتناسبا ومذهب الشاعر.

✓ التصحيف والتحريف:

عرّف أرباب الصنعة التحريف والتصحيف بتعريفات شتة، وينبغي أن أشير إلى بعض المؤلفين القدامى الذين يفرقوت بين التصحيف والتحريف، يجعلونهما مترادفين[4]، فنجد السيوطي في كتابه

1 – ينظر: عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص262.

2 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص372.

3 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص372.

4 – تحقيق النصوص ونشرها: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ط7، 1998، ص66.

المزهر عقد فصلا في التصحيف والتحريف[1] فلم يفصل بينهما فصلا دقيقا، بل كان في أكثره تصحيفا. بل كان في أكثره تصحيفا، والعسكري يخبرنا يتساوي التصحيف والتحريف، بقوله:" شرحت في كتابي هذه الألفاظ والاسماء المشكلة التي تتشابه في صورة الخطأ، فيقع فيها التصحيف ويدخلها التحريف".[2]

ويقصد بهما " العدول بالشيء عن جهته قد يكون بالزيادة في الكلام، أو النقص منه، وقد يكون بتبديل بعض كلماته، وقد يكون بحمله على غير المراد منه".[3] وعلى أساس هذا التعريف نجد أن التحريف قد يكون زيادة أو نقصان، وهذا ما عرف عند كثير من اللغويين بأسماء مختلفة.

لاحظ المعري في تناوله لشعر البحتري أن شعره أصابه شيئ من التصحيف في بعض أبياته، وقد كان للناسخ دور في وجود بعض الأغلاط الناتجة عن خطائه في نقل الشعر؛ كأن يحدث تغييرات في بنية اللفظ، بزيادة حرف، أو نقصان حرف، أو إعجام غير المعجم من الحروف، وغير ذلك من الأخطاء التي يقع فيها بحكم مهنته، وهذا يسئ إلى بنية الألفاظ ويحرفها عن أصلها في اللغة.

وقد ثبت شيخ المعرة الألفاظ التي وردت مصحّفة عن أصلها، ومنها (تدول) التي ترد في نسب البحتري، فقد جاءت في النسخة معجمة الدال؛ أي (تذول) بالذال والمعروف (تدول) بالدال ولم يستعملوا (الذّول) في كلامهم وإنما هو مسمى بـ (تدول) .[4]

ويظهر أن أبا العلاء اعتمد العرف اللغوي مقياسا لمعرفة الوجه الصحيح، فالمعروف في كلام العرب (تدول) وقد وردت في كثير من التراجم كأخبار البحتري[1]، ووفيات الأعيان[2]، ومقدمة ديوان البحتري[3]، كما وردت (بدول) في الأغاني[4] وهذا تصحيف.

1 – ينظر: المزهر: السيوطي، تعليق محمد جاد المولى بك وآخرون، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، (د.ط)، 1986، ج2، ص353-381.

2 – شرح ما يقع فيه التصحيف والتحريف: أبو أحمد العسكري، مطبعة بابي الحلبي وأولاده، مصر، ط1، 1963، ص 1.

3 – تحقيق التراث العربي، منهجه وتطوره: عبد المجيد دياب، دار المعارف، مصر، (د.ط)، 1993، ص167.

4 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص5-6.

ومن الألفاظ التي ظهر فيها تصحيف قوله:

قَصَرَ الفِرَاقُ عن السّلُوّ عَزِيمَتي وَأطالَ في تِلْكَ الرّسومِ بُكائي

فقد ذكر أن " الكاف في تلك مفتوحة، وقد حكّت وكسرت، والكسر غلط في هذا الموضع لأنها إنما تكسر إذا كان الخطاب لمؤنث، وقد دلّ ما بعد هذا البيت وقبله على أنه يخاطب مذكرا"[5]

يلاحظ في عرض أبي العلاء للألفاظ المصحّفة أنه لا يشير إلى أنها من صنع الناسخ، لكنه يذكر هذا في مواضع أخرى، ففي قول البحتري:

أَوَ لَمْ يُعَلِّمْك ابْنُ أَيُّوبِ النَّدَى وَيُعِرْكَ مِنْهُ فَضْلَ ما يَعْتَامُ

قال: "إن الرواية (أوما يعلّمك) خطأ في النقل، لأنه إذا روي عليها فليس هناك جازم يجزم (يعرك) وينبغي أن تكون الرواية (أو لم يعلمك)"[6]

اللافت للانتباه أن أبا العلاء استخدم مصطلحي التحريف[7]، والتصحيف[8] للدلالة على أخطاء الناسخ في النقل؛ وهذا يعني أن للتصحيف والتحريف الدلالة نفسها عنده.

2-2- القــراءة الفنيــة:

✓ الاستعارة:

الاستعارة صورة من صور البيان وهي تشبيه حذف منه جميع أركانه إلا المشبّه أو المشبه به، وألحقت به قرينة تدل على أن المقصود هو المعنى المستعار لا الحقيقي.

1 - عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص143.
2 - وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: ابن خلكان، ج 6، ص21.
3 - ديوان البحتري، تحقيق،: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط2، 1972، ص 41.
4 - الأغاني: الأصفهاني، م21، ص39.
5 - عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص9-10.
6 - عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص491.
7 - ينظر: عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص516.
8 - ينظر: عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص28.

وما يميزها أنها تحرك الجماد وتخلع عليه صفات الأحياء، وتجسم المعنى " فهي ترينا المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وتلطفت الاوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تراها إلا الظنون".[1]

أشار أبو العلاء على الألفاظ التي أحدث فيها أبو عبادة تطورا دلاليا فنقلها من دلالتها الأصلية إلى دلالة مغايرة، وهو ما يعرف بالاستعارة، ففي أحد أبياته علق أبو العلاء المعري قائلا:" إنه وصف الليل باسفع على الاستعارة، لأن وصفه الليل بالسفعة قلّما تعرف. والسفعة عبارة عن سواد في حمرة، ويجوز أن يريد حمرة الفجر وحمرة الأفق في الجدب".[2]

وفي قوله:

مُغامِسُ حَرْبٍ مَا تَزَالُ جِيَادُهُ مُطَلَّحَةً، مِنْهَا حَسيرٌ وَظَالِعُ

ذكر أبو العلاء أن التطليح يستخدم للإبل فقط، وقد جعله أبو عبادة هنا للجياد علة معنى الاستعارة".[3]

والظاهر أن أبا العلاء اكتفى بالإشارة إلى مواضع الاستعارة في شعر أبي عبادة، وقد افتقر حديثه عنها إلى التحليل.

✓ **التشبيه:**

يقصد بالتشبيه هو بيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة هي الكاف أو نحوها سواء أكانت ملفوظة أو مقدرة.

1 – الميسر في البلاغة العربية: بن عبد الله شعيب، دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر، (د.ت)، ص122.

2 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص278.

3 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، 286.

لو انتقلنا إلى أبي العلاء وكتبه لوجدناه يكتفي بالتلميح إلى التشبيه في ثنايا تعليقاته على بعض النصوص، ولم نر شيئا من صور التحليل لصوره، بل كان حديثه عبارة عن إشارات سريعة لا تفي بالغرض، ففي بيت البحتري:

تَحمِلُ غِرْبَاناً عَلى ظُهُورِهَا في السرَقِ المَنقُوشِ، من حَرِيرِهَا

وضح المراد من الغربال فقال هم (الغلمان السود) لأنهم يشبهون الأسود بالغراب[1]. ويظهر أن كلامه خلا من التعريف بوجود التشبيه أو تحليل هذا النمط منه.

وفي قوله (يجزّز لحيه) أكد أبو العلاء أنه من الأقوال الحسنة عنده لأنهم يشبهون اللحية بالجزّة.[2] فألمح إلى أن قوله (يجزّز لحيه) يتضمن تشبيها، بيد أنه أغفل تحليل صور التشبيه، فلم يبين عناصرها أو أوجه خصوصيتها إن وجدت، واكتفى بالتنويه بالتشبيهات المعروفة في كلام العرب.

وقف أبو العلاء على أحد التشبيهات، وقدّم فيه صورة أعمق من سابقتها، وهو قوله:

إنْ تَثنِ إسحاقَ بنِ كِنداجيقَ بي أرْضٌ فكُلُّ الصّيْدِ في جَوْفِ الفَرَا

فبين ذوق العامة في هذا النمط من التشبيه، وهو تشبيه الممدوح بالحمار، فقال: لأنهم يعيبونه، لكنه يجده هو حسنا، فلو قيل هذا القول (كل الصيد في جنب الفرا) لرئيس أو عالم لكان حسنا، لأن المعنى من لقيك فقد استغنى عن غيرك.[3] والمراد من القول إنه صيد كثير الفائدة.

2-3- السرقات الشعرية:

هي أن" يعتمد الشاعر اللاحق، فيأخذ من شعر الشاعر السابق بيتا شعريا أو شطر بيت، أو صورة فنية، أو معنى ما".[1]

1 - عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص215.
2 - عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص266.
3 - عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص198-199.

نستشف من التعريف أنه يرتكز على المرجعية أو أصل الشيء، حيث نجد السرقة (الأخذ) وهذا الأخذ يرتبط بالخفاء من الأصل، وهذه صفة ترتبط بالأخلاق، وتعود جذور السرقات الشعرية إلى العصر الجاهلي حيث كان الشاعر يأخذ من شعر غيره دون أن ينتبه إلى ذلك.

ولم تظهر دراسة السرقات الشعرية" دراسة منهجية إلا عندما ظهر أبو تمام، وذلك لأمرين:

1- قيام خصومة عنيفة حول الشاعر.

2- ثم لأنه قال أصحاب أبي تمام: ان شاعرهم، قد اخترع مذهبا جديدا، وأصبح إماما فيه، لم يجد خصوم هذا المذهب سبيلا إلى رد ذلك الادعاء، غير أن يبحثوا للشاعر عن سرقاته ليدلوا على أنه لم يجد شيئا، وإنما أخذ عن السابقين، ثم بالغ وأفرط، وبهذا حدثنا الآمدي نفسه بقوله:" إنه لم يتبع سرقات البحتري بنفس الاهتمام الذي بالغ به سرقات أبي تمام".[2]

أنماط السَّرق: لقد دأب نقادنا قديما على تقسيم السَّرق إلى انواع مختلفة، منهم الحاتمي، وابن الأثير، والقاضي الجرجاني وغيرهم.

وعلى الرغم من اعتراف ابن الأثير بكثرة الحديث واللجج، والتقسيمات والتفريعات في هذا الموضوع، يعيد تقسيمها إلى ثلاثة أقسام(النسْخ، والسّلخ، والمسخ).

✓ النسخ: وقوع الحافر على الحافر.

1 – النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي: محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص83.

2 – التناص الشعري (قراءة أخرى لقضية السرقات): مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، د.ط، 1991، ص16.

✓ المسخ، نوعان: قلب الصورة الحسنة إلى صورة قبيحة، وقلب الصورة القبيحة إلى صورة حسنة[1].

في حين يحضر القاضي الجرجاني المعاني في ثلاثة انواع: معانٍ عامة ومعانٍ مبتذلة، ومعان مختصة (مبتكرة).

1- المعاني العامة: ما كان من قبيل اللغة فهي مشتركة يتداولها جميع الشعراء، من مثل تشبيه المرأة الحسناء بالشمس والقمر، وشعرها بالليل، والرجل الشجاع بالأسد، والاتباع أهوان من الابتداع، وفي كل أديب أثر من غيره.

2- المعاني المبتذلة: ما كان من قبيل التعبيرات المسكوكة، وهي أقل اشتراكا، وليس أحد بها أولى بها من احد، وهي تلحق بالمعاني المشتركة – وإن كانت تباينها أحيانا – وقد كانت ابتداعا أول أمرها، ثم لما كثرت وتداولتها الآلسنة وتناقلها الشعراء، أصبحت مبتذلة لكثرتها، من ذلك تشبيههم الظعن بالنخيل، والجمل بالقصر المشيد، والفتاة بالغزال.

3- المعاني المبتكرة: هي الخاصة المبتدعة التي انفرد بها أصحابها واشتهروا بها، أي التي حازها الأول، فأصبحت من فنياته الخاصة، وأحيانا السابق إليها فاقتطعها، فصار المعتدي مختلسا سارقا والمشارك له محتذيا تابعا، والمعاني المبتكرة هي الموضوع الحقيقي للسرقة و به تجب المؤاخذة.[2]

ولقد كان ابن رشيق – أيضا – من أبرز من تناول هذه القضية حيث نعاين جانبا من تلك الرؤيا النقدية، حيث يرى في (المشترك والمبتذل) عدم جواز ادعاء السرقة فيه، و ورد أبياتا من الشعر لبعض الشعراء منها قول عنترة:

1 – المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير، ج3، ص273-330.

2 – الوساطة بين المتنبي وخصومه: علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق، علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل ابراهيم، دار احياء الكتب العربية، ودار القلم بيروت، ط3، (د.ت)، ص417.

وخيل قد دلفت لها بخيل عليها الاسْد تهتصر اهتصاراً

وقال عمرو بن معد يكرب:

وخيل قد دلفت لها بخيل تحية بينهم ضرب وجيع[1]

ومن العلماء الذين وقفوا على هذا الرأي عبد القاهر الجرجاني، إذ يقول:" والاشتراك في الغرض على العموم: أن يقصد كل واحد منها وصف ممدوحه بالشجاعة والسخاء، أو حسن الوجه والبهاء... واعلم ان ذلك الأول هو المشترك العامي والظاهر الجلي، والذي قلت أن التفاضل لا يدخله، والتفاوت لا يصح فيه ..."[2]

وقف أبو العلاء عند هذه القضية وجعلها على قدر من الأهمية، فوجد أن الطائيين قد تأثرا بغيرهم من الشعراء، فاتبعوهم في بعض الألفاظ والمعاني، وجعل هذا الإتباع في باب الاستفادة من الآخرين، واستخدم مصطلحات الأخذ وما شابهه للدلالة على المواطن التي ظهرت فيها استفادة الشاعر من غيره.

وفي دراسته لشعر البحتري أشار على ما أخذه الشاعر من غيره، ففي قوله:

غَشِيَ الدّارِعِينَ ضَرْباً هَذَا ذَيْ لكَ، وَطَعْناً يُوَرِعُ الخَيلَ وَخْضَا

قال: إنه من قول رؤبة:

ضربا هذا ديك وطعنا وخضا[3].

وذكر بعد بيت البحتري:

فالدّهْرَ يِعْقِرُ بالقَوَافي أَهْلُهَا في العَرْضِ مِنْ آلائِهِ، وَالطّوِلِ

أن قوله (يعقر القوافي) على رواية (يعقر القوافي) من قول أبي النجم:

1 – العمدة: ابن رشيق القيرواني، ص 280.

2 – أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، ص251-252

3 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص252-253

قد عقرت بالقوم أخت الخزرج في منزل بين الرحيل والشجي[1]

فبين الألفاظ التي تشابهت مع قولي البحتري في اللفظ، اذ استخدم كل من رؤبة وأبي النجم الألفاظ نفسها التي جاء بها أبو عبادة، وهذا يؤكد أن الألفاظ مطروحة للجميع وللشاعر أن يختار ما شاء منها.

ويشير أبو العلاء إلى أن البحتري متبع لأبي تمام في كثير من ألفاظه، ففي بيته:

بك أطأدت أركان وائل، واغتدى له المسمع الموفي على الناس والذكر

قال:" إن أبا عبادة كان يتقرى آثار حبيب في ألفاظه مثل مدّد الشام وغير ذلك. وقوله (اطادت) إنما سمعها في قول ابن أوس:

بالقائِمِ الثَّامِنِ المُسْتَخْلَفِ اطَّأَدَتْ قواعدُ الملكِ ممتداً لها الطولُ

يرى أبو العلاء أن مدّ البحتري (للشام) واستعماله لـ (اطأدت)في أحد أقواله كان لإتباعه ألفاظ أبي تمام، وأكد هذا في موضع آخر استعمل فيه أبو عبادة (ذو) بمعنى الذي، وهي لغة طائية، وهو قوله:

مَهْلاً! فِداكَ أخُوكَ ذو أَلْهَيْتَهُ عَنْ لَهْوِهِ، وَشَغَلْتَهُ عَنْ غُمضِهِ

وقد عقّب أبو العلاء على هذا القول قائلا:" (ذو ألهيته) لغة طي، وإنما اتبع أبا تمام، لأنه كان يقفو أثره".[2]

ويبدو أن أبا العلاء مقتنع إلى حد كبير بإتباع البحتري لأبي تمام، فعدّ هذا الأمر من سمات مذهبه الشعري؛ ففي أحد أقواله رجّح الرواية التي في نسخة أخرى غير النسخة التي بن يديه لأنها أشبه بمذهب الشاعر الذي جاء باللفظة التي سمعها في شعر أبي تمام.[1]

1 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص377

2 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص256.

استخدم أبو العلاء مصطلحات تدل على إتباع البحتري لغيره من الشعراء، كمصطلح الأخذ والإتباع، فكان يقول عن اللفظ(أخذه من أبي تمام) أو (سمعه فاتبعه) وهذه مصطلحات تدل استفادة الشاعر من غيره بأخذ بعض ألفاظه.

2-4- القــراءة الإيقاعيـــــــة:

الإيقاع ركن من أركان الشعر ينشأ بما يحدث في سلسلة الكلام من ترديد منتظم أو يكاد لوحدات صوتية متشاكلة تفسّر الأقيسة العروضية بعضها ويجتهد النّقد الأدبي في تبرير البعض الآخر منها . والشعراء متفاوتون في هذا الضّرب من الصّناعة .

والبحتري في ما يقول ابن الأثير " قينة الشّعراء في الإطراب" [2] وهو الذي "أراد أن يشعُر فغنّى"[3]

تعرض المعري للقضايا العروضية في شعر أبي عبادة بنقده للأوزان والقوافي، ورصد ما في شعره من زحافات، وعلل، وما خرج فيه عن الوزن بزيادة حرف أو أكثر على ما يتطلبه الوزن، كما بين ما وجده في قوافي الشعر من عيوب معتمدا في أحكامه العروضية على ذوقه الخاص وأذنه الموسيقية التي تدرك ما يوافق الغريزة وما تنكره، وعلى عروض الخليل.

وقد تلخصت القضايا العروضية في شعر البحتري بما يلي:

- ✓ **الأوزان ونقدها:**

عاب أبو العلاء الزيادة في وزن البيت بحرف أو بحرفين، لأنها تحدث كسرا في السياق الموسيقي للشعر، وقد وقف في غير موضع من شعر البحتري، ومما أنكر فيه زيادة الوزن وعدّه كسرا قوله:

ولماذا تكره النفس شيئا جعل الله الخلد منه بواء

1 - ينظر: عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص34، 361.

2 - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير، ص126.

3 - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير، ص127.

فقد كان في النسخة التي صححها (جعل الله الفردوس منه بواء) وهو كسر، وأشار إلى التغيير الذي قام به ابن العميد لتقويم وزن البيت، حين جعل (الخلد) موضع (الفردوس).[1]

وعلى الرغم من أن أبا العلاء عرض لمواطن إضراب الوزن في البيت، فإنه لم يفصل الناحية العروضية فيه، وقد ينطبق هذا على كل المواطن الشعرية التي وقف عليها، في حين نرى الآمدي يعمد إلى تحليل البيت عروضيا لبيان الكسر والزحاف فيه، فيذكر أن البيت من البحر الخفيف ووزنه:

فعلاتن مفاعلن فاعلاتن فعلاتن مستفعلن فعلاتن

"يحذف ألف فاعلاتن الأولى والثانية والأخيرة فصارت فعلاتن وسين مستفعلن الأولى فصارت مفاعلن وذلك كله زحاف جائز، وزاد في البيت سببا وهو حرفان: الهاء من اسم الله عز وجل، واللام في لفظ الفردوس".[2]

فالبيت دخله زحاف الخبن في التفعيلة الأولى والثانية والأخيرة، والخبن هو حذف الثاني الساكن، وظهر فيه زيادة سبب في الشطر الثاني مما أحدث كسرا.

يوضح أبو العلاء أن البحتري (جاء في شعره بمثل هذا في غير موضع)[3] ليؤكد أنه كثير الزحاف والكسر، كقوله:

وأحق الأيام بالحسن أن يؤ ثر عنه يوم المهرجان الكبير

فذكر أبو العلاء أن البيت"من الخفيف، وفي قوله (يوم) كسر متجانس لأنه زيادة حرفين الأول متحرك والثاني ساكن"[4]، وهو الواو والياء من يوم.

وقد اتفق عدّة باحثين على أن البيت مكسور، ولا بد من التغيير فيه حتى لا يعاب فيه البحتري.[1]

1 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري،ص 23.
2 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج 1، ص 409.
3 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص24.
4 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص24.

ويعد وزن الخفيف البحر الذي رصد فيه أبو العلاء غير كسر، أكد هذا بقوله:" روي عن أبي عبادة في هذا الوزن خاصة كسر غي غير موضع"[2] كما جاء في بيته:

بعدتْ فيهِ الشّعرَى من الجو في الحكم، فَلا مُوقِدٌ لِنَارِ الهَجِيرِ

فقد روي عنه بزيادة حرفين وهو كسر، وتقويم البيت بحذف حرفين (في) من (فيه) ليستقيم وزنه فيقال (بعدته الشعرى).[3]

يظهر أن أبا العلاء يردّ كسر وزن البيت إلى فعل الرواة، وما يستزيدونه على البيت بحرف أو حرفين، وأغلب الظن أن البحتري لم يقع فيه بل إن روايته الصحيحة هي (بعدته الشعرى).

أما ما يراه أبو العلاء من الكسر في الوزن؛ فقد أنكره لأنه لا يتوافق مع الأدن الموسيقية وتنفر منه الغريزة، فقال عن البحتري:" لأن الكسر قد وجد في ديوانه وهو شرّ من الزحاف".[4]

وقد وقف أبو العلاء على الزحافات في شعر البحتري، ففي قوله:

وَمِن أبْرَحِ الأشْجانِ إبرَاحُ وَجْدِنا على مِعَدٍ مَأفونَةٍ، وَفِقَاحِ

ذكر أنه استعمل نوعا من الزحاف كثيرا يقال له القبض.[5] وهو حذف الخامس الساكن فتصبح فعولن: فعول، ومفاعيلن، مفاعلن.[6] فقد استعمل هنا لفظة خارجة عن القياس اللغوي هي (مأروقة) والقياس مؤرفة " ولو قال مؤرفة على ما يوجبه القياس، لكان سائغا في الوزن".[7]

ومما أنكره من الزحاف قوله:

---

1 – ينظر: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء: المرزباني، ص296-297.
2 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، 439.
3 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، 336.
4 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص336.
5 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص126.
6 – الكافي في العروض والقوافي: التبريزي الخطيب، ص26.
7 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص126.

لَيسَ يَنْفَكُّ هَاجِياً مَضْرُوباً ألْفَ حَدٍّ، أوْ مادِحاً مَصْفُوعَا

ففي (مضروبا) " زحاف لم تجر عادة المحدثين باستعماله، وهو قليل في أشعار المحدثين، وإنما يجيء في آخر البيت أو في نصفه الأول اذا كان مقفى، مثل قول الأعشى:

مَا بُكَاءُ الكَبِيرِ بِالأطْلالِ وسؤالي، فهلْ تردّ سؤالي؟

فإذا لم يكن البيت مقفى كره أن يستعمل مثل هذا".[1]

ويبين تحليل البيت عروضيا أنه على وزن الخفيف، وتفعيلاته:

فاعلاتن متفعلن فالاتن فاعلاتن متفعلن فالاتن

وفي قوله (مضروبا) سقط أول الوتد المجموع وهو حرف العين من فاعلاتن لتصير فالاتن التي نقلها العروضيون إلى (مفعولن) وهذا ما يعرف في علم العروض بالتشعيث وهو " سقوط حرف من الضرب الأول من الخفيف".[2]

وهنا يظهر أبو العلاء متشددا، بتقيّده بالعروض.

وذكر أبو العلاء أن البحتري لا يستحسن زحاف الكف في شعره ، ففي أحد أبياته أورد المعري رواية فيها يحذف السابع الساكن؛ " وهو النون من (فاعلاتن) لتنقل إلى فاعلات وهذا هو زحاف الكف الذي لا يستسيغه أبو عبادة".[3]

وقد أقرّ أبو العلاء بشيوع الزحاف في شعر البحتري وعدّه جزءا من مذهبه، لذلك رجّح في أحد أقواله الرواية التي تنشئ زحافا، لأنها تتوافق وما كان أبو عبادة يسير عليه. ففي قوله:

1 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص295.

2 – الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ: أبو العلاء المعري، ضبطه وفسر غريبه محمود حسن زناتي، المكتبة التجارية، بيروت، (د.ت)، ص 139.

3 – ينظر: عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص334-336.

آمَنَني غَوْلَ أَوْجَالي،وجَوزَ بي في كلِّ مُطَّلَبٍ غَاياتِ آمَالي

علق قائلا:"كان في النسخة آمنتني، وهو تصحيف. ولا ريب أن أبا عبادة قال(آمنتني) ... وجاء به على الزحاف، لأنه يستعمل هذا الفن كثيرا في قصائده. ومن عرف مذهبه لم يعدل عن هذه الرواية.

وقد أنكر أبو العلاء علة التشعيث في قول البحتري:

فتراه في حالة محسودا وتراه في حاله مرجوما

فقال لهذا البيت" في نصفه الأول نقضّ لم تجر العادة بأن يستعمل مثله.. وهو الذي دخله التشعيث"[1]. العلة كانت في حذف الحرف الثالث من فاعلاتن لتتحول إلى مفعولن[2].

يؤكد هذا أن أبالعلاء يعتمد غريزته في قبول الزحاف أو العلل، وقد بيّن هذا في موضع آخر فذكر أن غريزته تنكر مفعولات في المنسرح، وتميل إلى فاعلات، فقال معلقا على قول أبي عبادة:

مَنْ يَتَجَاوَزْ على مُطَاوَلَةِ العَيْـ ـشِ تُقَعْقِعْ منْ مَلّةٍ عُمُدُهْ

هذا البيت" فيه شيء تنكره الغريزة الصحيحة، وهو في موضع النون من (منْ) ولو كان في موضعه (لملةٍ) كان أقوم في الحس".[3] فموضع النون في (من) يجيء بـ (مفعولات) في الشطر الثاني، ولكن بوضع اللام مكانها تنقلها إلى زنة (فاعلات) وهذا ما يراه شيخنا (فذهاب الواو أحسن في الغريزة) وهذا ما يسمى بالطي.[4]

– **الــروي**: وهو الحرف الذي يختاره الشاعر من الحروف الصالحة، فيبني عليه قصيدته، ويلتزمه في جميع أبياتها، و إليه تنتسب القصيدة.

1 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص475.

2 – الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ: أبو العلاء المعري، 139.

3 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري ، ص183.

4 – مذاهب أبي العلاء في اللغة وعلومها: محمد طاهر الحمصي، دار الفكر، دمشق، ط1، 1986، ص272.

وسمي رويا؛ لأن أصل (روى) في كلام العرب للجمع والاتصال والضمّ، ومنه الرِّواء وهو الحبل الذي يشدّ على الأحمال والمتاع ليضمها، وكذلك حرف الروي ينظم ويجتمع إليه جميع حروف البيت؛ فلذلك سمي رويا.

عدّ أبو العلاء الألف المقصورة (ألف الإطلاق) والحرف الذي قبلها الروي. قال هذا في غير موضع، ففي قوله البحتري:

جلوت مرآتي، فيا ليتني تركتها لم أجل عنها الصدا

قال:"ذكر هذه الأبيات يجوز أن تكتب في الدال، وهو أحسن، ويحتمل أن تكتب في الألف"[1]

وكذلك علق على قول الشاعر:

قل لأهل الوقوف، موتوا بغيظ وآبك مما أقوله يابن عيسى

" الأقوى في هذا أن يكون في حرف السين، وقد يجوز أن يكون في حرف الألف على ضعف، والذي ألف هذه النسخة خلط بين الألف والهمزة وكان ينبغي أن يفرق بينهما".[2]

– نقده للقوافي:

كان لقوافي القصائد جانب بارز في قراءة المعري العروضية لشعر البحتري، وفيها رصْد لما جاء في القوافي من عيوب، وقد تمثلت في ما يلي:

3- الإيطاء:

يُعرف الايطاء بأنه: هو أن تتكرر كلمة الروي بلفظها ومعناها في قصيدة واحدة من غير فاصل يعتدُّ به كسبعة أبيات، وهو مأخوذ من (المواطاة) التي تعني الموافقة.

1 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، 35.

2 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص 39.

جعل العرب الايطاء عيبا لا يختلفون فيه. وهذا هو رأي الجمهور بأن الايطاء اتفاق في اللفظ والمعنى، في حين وقف الخليل في الصف المقابل ورأى أن الايطاء هو إعادة كلمة الروي سواء اتحد معناها أم اختلف[1].

أما قراءة المعري للايطاء وتعريفه عنده، فيتضح من تعليقه على قصيدة البحتري وأولها:

هل للنّدى عَدلٌ، فيَغدو مُنصِفاً مِن فِعلِ إسماعيلِهِ ابنِ شِهابِهِ

أَلْعَارِضُ الثّجّاجُ في أخْلاقِهِ وَالرّوْضَةُ الزّهْرَاءُ في آدابِهِ

أزْرَى بهِ، مِنْ غَدْرِهِ بصَديقِهِ وَعُقُوقِهِ لأخيهِ، مَا أزْرَى بِهِ

وقوله أيضا:

يَقظَانُ يَنْتَخِبُ الكَلامَ، كأنّه جَيشٌ لَدَيْهِ يُرِيدُ أنْ يَلقى بِهِ

"ردد به مرتين ولو ترك ذلك لكان أحسن، وكان بعض من سلف من أهل العلم يرى ان هذا ليس بايطاء، لأنه يعتقد أن (أزوى) مع (به) كالشيء الواحد، وكذلك هي مع (يلقي)، وليس هذا القول بمرضيّ وان كانوا قد ذكروه، وعليه حملوا قول الراجز:

أهدموا دارك لا أبالكا وزعموا أنك لا أخا لكا

و انا أمشي الدالي حوالكا

وكذلك " مذهب هؤلاء في جميع المضمرات المتصلات بحرف الخفض مثل: لي وبي وله وبه ومثل ذلك"[2].

1 – الكافي في العروض والقوافي: الخطيب التبريزي، ص109.

2 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص56

يفهم من هذا أن أبا العلاء يتفق والخليل في تعريف الإيطاء بأنه تكرير القافية في الشعر سواء اتفق معناها أم اختلف. وهذا ما أكده في (الفصول والغايات).[1] في حين اختلف الجمهور الذين رأوا أن الإيطاء هو اتفاق القوافي لفظا ومعنى.

ولاختلاف مفهوم الايطاء عند أبي العلاء، والجمهور، فقد تباينت نظرتهم إلى بيت البحتري، فوجد أبو العلاء فيه إيطاء لتكرير القافية مرتين، في حين لم يعّد بعض العروضيين (أزوى به) و(يلقى به) إيطاء لأن القوافي لم تتفق في المعنى.

يعدّ أبو العلاء الايطاء عيبا، لأنه " يشكك في مقدرة الشاعر اللغوية"[2]. فترديد الشاعر لقافية غير مرة يعني أنه يعجز عن المجيء بكلمة غير كلمة القافية.

– السناد

وهو اختلاف ما يجب مراعاته قبل الروي من الحروف والحركات.

كما يعرفه الأخفش السناد بأنه " كل فساد قبل حرف الروي مما هو في القافية".[3]

ويقول عنه أبو العلاء:" انه (المخالفة)[4]، أي اختلاف ما يراعى قبل الروي من الحروف والحركات[5].

وهو خمسة أنواع ، اثنان منها باعتبار الحروف ، سناد الردف وسناد التأسيس ، وثلاثة منها باعتبار الحركات ، وهي سناد الإشباع وسناد الحذو وسناد التوجيه

أولا سناد التأسيس؛ وهو " أن يجيء بيت مؤسسا، وبيت غير مؤسس".[1]

1 – الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ: أبو العلاء المعري، 35، وكذلك: الصاحل والشاحج: أبو العلاءا لمعري، تحقيق: عائشة عبد الرحمان، دار المعارف، مصر، ط2، 1984، ص536.

2 – في العروض والقافية: يوسف حسين بكار، دار المناهل للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1990، ص39.

3 – في العروض والقافية: يوسف حسين بكار، ص59.

4 – الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ: أبو العلاء المعري، ص35.

5 – في العروض والقافية: يوسف حسين بكار، ص43.

والتأسيس هي " الألف التي بينها وبين حرف الروي حرف واحد هو الدخيل"[2]. وقد كان هذا النمط من السناد أكثر ما وجده أبو العلاء في قوافي شعر البحتري، وعدّه عيبا ولم يجزه كما فعل القدماء في موضع تكون فيه ألف التأسيس في كلمة وحرف الروي في كلمة أخرى. وذلك في قصيدة للبحتري مطلعها:

خل قريب بعيد في تطلبه والموت أسهل عندي من تغضبه

وقال:

يفديك بالنفس صب لو يكون له أعز من نفسه شيء فداك به

وقد عقب أبو العلاء قائلا: (فداك به)مع تغضبه مكروه، وقد أجاز القدماء مثله. وإنما احتملوه لأن الألف التي في (فدام) في كلمة منفصلة من الكلمة التي جاء فيها الروي، وهو قوله (به) ولو كان الروي في كلمة إضمار فيها كان جوازه أسهل وأكثر، كما قال:

وطال وما طال ما وطال ما كفى بكف خالد وأطعما

ولو أن الكلمة التي فيها الروي على ثلاثة أحرف، قطعت الوثلة من الألف التي قبلها، اشتد من قطع الكلمة التي هي على حرفين مثل قوله (ما) في (طال ما).

بيّن المعري موقفه من سناد التأسيس، وهو أنه ينكر سناد التأسيس إذا كانت ألف التأسيس في كلمة وحرف الروي في كلمة أخرى. في حين أجاز القدماء هذا النمط من السناد بشرط أن تتصل كلمة الروي بمضمر.

وقد أخذ أبو العلاء على البحتري جمعه لنمطين من سناد التأسيس: أحدهما أن الألف والروي من الكلمة نفسها، والآخر أن ألف التأسيس في كلمة والروي في كلمة أخرى، وذكر أن هذا

1 – الكافي في العروض والقافية: الخطيب التبريزي، ص244-245.

2 – الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ: أبو العلاء المعري، ص 32.

مما أجمع المتقدمون على رفضه، وهو مجيء الروي بكلمة لا إضمار فيها. فقال معقبا على إحدى قصائد شاعره (ما بال أبي عبادة يقول في قصيدته التي أولها (الله عصر سويقة ما أنظرا) ومنها:

لم تدع ذا السيفين إلا نجدة بك أو حب تلك أن تقلدا آخرا

فظن أبو عبادة أن الألف التي في الكلمة المنفردة من أختها وليست الثانية من المتصلات بالضمير أو من المضمرات نفوسها تصلح أن تكون تأسيسا فتجيء مع والد وصاعد وذلك مجمع على رفضه عند من تقدم وغيره لا يجعلون الألف المنفصلة تأسيسا.." .[1]

– سناد الردف:

الردف: " ألف أو واو أو ياء سواكن قبل حرف الروي معه"[2]. وسناد الردف:" هو أن يجيء بيت مردف وبيت غير مردف".[3]

وقد وقف أبو العلاء على سناد الردف في قول البحتري:

ذاكَ فَضْلٌ أُوتيتَهُ كُنتَ مِنْ بَيْـ نِ البَرَايَا بِهِ أحَقَّ وأوْلَى

فقال:" إن قوله " فيه سناد، وهو عيب عند المتقدمين، وحسنه في هذا الموضع ان ما قبل الواو مفتوح، " أولى من نفس الكلمة وليس هو الوصل".[4]

والردف في (أولى) بينه وبين انقضاء البيت حرف واحد، ووجد أبو العلاء أن " السناد بالواو المفتوح ما قبلها أسهل في الغريزة من الواو المضموم ما قبلها".[1]

1 – رسائل أبي العلاء المعري: أبو العلاء المعري، تحقيق، عبد الكريم خليفة، منشورات اللجنة الأردنية للتعريب، عمان، 1976ج2، ص403-404.

2 – الكافي في العروض والقافية: الخطيب التبريزي، ص226، واللزوميات: أبو العلاء المعري، (المقدمة)، حرره، كمال اليازجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992، ص 19.

3 – الكافي في العروض والقافية: الخطيب التبريزي، ص247.

4 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص373.

سناد الإشباع: وهو تغيير حركة الدخيل في القافية المطلقة والمقيدة.

وجد المعري (سناد الإشباع) في قول البحتري:

لقد وفق الله (الموفق) للذي أتاه وأعطى الشام من كان يامله

فقال:" أصل (يامله) الهمز، ولا يجوز همزه في هذا الموضع، وضمه الميم مع الكسر الذي قبله وبعده في القوافي مكروه بعض الكراهة، وهو أكثر من الفتح".[2]

فقصد بقوله هذا سناد الإشباع وذكر أنه مكروه.

ولأن السناد أكثر ما جاء به أبو عبادة في قوافيه، فقد رأى أبو العلاء أن يوضحه، ويبين أنواعه وهي سناد التأسيس، وسناد الردف، وسناد الحذو، وسناد الإشباع، وسناد التوجيه[3].

– الضرورة الشعرية:

لقد أوجد النقاد واللغويون والعروضيون العذر للشعراء، عندما جوّزوا لهم من دون سواهم " ما لا يجوز لغيرهم لأنهم أمراء الكلام وأنه يحتج بهم ولا يحتج عليهم".[4] وأكبر الظن أن ذلك نابع من سعة الحرية اللغوية والاتساع في أفانين القول الشعري الذي يمنح النصوص المنتجة مساحة تأويلية واسعة في المعنى، وإعطاء الشعراء فسحة للتعامل مع الموروث اللغوي المبني على التقعيد الظني في أغلب أحايينه، وعد تقيدهم بتلك القواعد التي تحول في بعض الاحايين من دون تحقيق غاياتهم البلاغية والدلالية والجمالية في إيصال المعنى وتحقيق الإيقاع الموسيقي الملائم والمنسجم مع وحدة النص الوزنية فضلا عن تحقيق وحدته المعنوية التي يسعى التعبير الشعري إلى تحديد أبعادها.

1 – مذاهب أبي العلاء في اللغة وعلومها: محمد طاهر الحمصي، ص249.

2 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص387.

3 – ينظر: عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص381-383.

4 – منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ابن حازم القرطاجني، ص143.

معنى الضرورة لغة: هي الحاجة[1]، وهي من الاضطرار، أي الاحتياج إلى الشيء والإلجاء إليه[2] ، وقد اضطر إلى الشيء، أي أُلجئ إليه.

اصطلاحا: ورد تعريف الضرورة عند القدماء على إنها" ما وقع في الشعر دون النثر، سواء كان للشاعر عنه مندوحة، أم لا"[3]. وعند المحدثين " الضرورة الشعرية هي رخص أعطيت للشعراء في مخالفة قواعد اللغة، وأصولها المألوفة، وذلك بهدف استقامة الوزن وجمال الصورة الشعرية، فقيود الشعر عدة، منها الوزن والقافية، واختيار الألفاظ ذات الرنين الموسيقي والجمال الفني، فيضطر الشاعر أحيانا للمحافظة على ذلك إلى الخروج على قواعد اللغة من صرف ونحو".[4]

ومفهوم الضرورة الشعرية عند المعري هو ما يجوز للشاعر استعماله إذا اضطر إليه من الخروج عن قواعد اللغة والنحو والصرف وهذا دليل على حرية الشاعر وعلى أنه يستبقي في شعره من الضرورات والمذاهب اللغوية الضعيفة ما يمكن أن يكون مادة لنقاده الذين لم يحسب لهم في نفسه حسابا.[5]

والضرورة من المواضيع التي شغلت العلماء قديما وحديثا لما لها من صلة وثيقة بأصول اللغة وضوابطها التي تستند إلى الفصاحة والابتعاد عن اللحن والخطأ، إلا أنها تختص بالشعر دون النثر، ولم يتفق العلماء على جواز وجودها في اللغة، فمنهم من أقرّها ومنهم من أنكرها واستقبحها.

يتداخل الحديث عن الضرورة الشعرية وموضوع النقد الغوي، لأن معظم الأخطاء اللغوية تكون ضرورة الشعر الدافع وراء وجودها.

والضرورة الشعرية هي ما يدفع الشاعر إلى الخروج فيها عن قواعد اللغة، والنحو من الزيادة والنقصان والاتساع في سائر المعاني، من التقديم والتأخير، والقلب والإبدال".[1]

---

1 – القاموس المحيط، ضرر.

2 – ينظر: لسان العرب: ابن منظور، مادة (ضرر).

3 – خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب: البغدادي، مكتبة الخانجي، مصر، ط4، 1997، ج1، ص3.

4 – محمد أبو الفتوح غنيم: الضرورة الشعرية، موقع ديوان العرب (www.diwanalarab.com).

5 – ينظر : الضرورة الشعرية، دراسة نقدية لغوية: عبد الوهاب محمد علي العدواني، مطبعة التعليم العالي، جامعة الموصل، 1990، ص401.

تعرض المعري لمسألة الضرورة الشعرية ناقدا لغويا يقيم على الدرس والتتبع والذوق بعيدا عن العصبية والجمود.

قسم أبو العلاء الضرورات الشعرية إلى ثلاثة أنواع من حيث سماعها وشذوذها، فالضرورات عنده (مقيسة – مسموعة– شاذة عن القياس والسماع)[2]. والتقسيم الذي اعتمده المتقدمون الأوائل، فالضرورة المسموعة هي ضرورة وردت في شعر المتقدمين وسمعت عنهم وهي مقيسة على المسموع، أما الشاذة فهي الضرورة التي لم ترد في شعر متقدم، وتكون خارجة عن السماع والقياس وليس هناك من منفذ في أن تقاس هذه الضرورة ولو كان العكس لما وصفت بالشذوذ.

ويكون المعري بموقفه هذا متابعا الرأي الذي لا يسمح للمحدثين أن يحدثوا شيئا غير ما أحدثه المتقدمون، وبذلك تكون النظرة إلى القياس اتباعية إذ يعتمد الشعراء على ما تعلموه وحفظوه، لا على ما اكتشفوه بأنفسهم، ويقسم المعري الضرورة من حيث موقعها في الكلمة إلى ضرورة (صدرية، وعجزية، وحشوية)[3]. وبذلك يتبين أن الضرورة لا تنفرد بموقع خاص في الكلمة بل ربما تكون الضرورة في صدر الكلمة أو بسطها أو آخرها، وهذا التقسيم كما يبدو دقيق.

ليس هذا فحسب، وإنما جعل الشعراء في ضوء الضرورات على ثلاث درجات (مصيب، ومخطئ، ومضطر)، وبهذا التقسيم يحاول المعري أن يخرج الضرورة من دائرة الخطأ اللغوي، عندما يكون الشاعر مضطرا، إذ يجوز له استعمالها دون خوف من الوقوع في الخطأ، ومع أنه كان يقرّ الضرورات في الشعر إلا أنه كان يستنكرها ويرى فيها مظهرا من مظاهر الضعف عند الشاعر".[4]

1 – ما يجوز للشاعر في الضرورة: القزاز القيرواني، تحقيق: رمضان عبد التواب – صلاح الدين الهادي، دار العروبة ، الكويت، 1982، ص29.

2 – رسائل أبي العلاء المعري: أبو العلاء المعري، ص65.

3 – رسائل أبي العلاء المعري: أبو العلاء المعري، ص78.

4 – اتجاهات النقد في القرن الخامس: عبد الرحمان منصور، ص 183.

كما خرج أبو العلاء الضرورة الشعرية من دائرة الخطأ اللغوي، وذلك حين قسم الشعراء ثلاثة أنواع:" مصيب ومخطئ، ومضطر"[1]، وبهذا يبيح للشاعر اللجوء إلى شيء من المفارقات اللغوية.

وجد أبو العلاء من أن البحتري كان كثير اللجوء إلى الضرورة فوصفه " بسعة بحره في القريض وكان لايخفل بضرورة ولا حذف"[2]. فهو يرى أن الشاعر المجيد هو الذي يبتعد عن الضرورة ؛ لأنها تلتجئه إلى الزيادة والحذف في الألفاظ.

وقد تتبع أبو العلاء الضرورات الشعرية في شعر البحتري فكانت كما يلي:

مدّ المقصور:

وهو من ضرورات الزيادة، وذلك بزيادة حرف، وقد أكد أبو العلاء في غير موضع أن مد المقصور ظاهرة كثيرة الورود في شعر أبي عبادة، ففي قوله:

لم تنم عن دعائهم حين نادوا .... والقنافد أسال فيهم قناء

أخذ عليه مدّ (القنا) في آخر البيت وقال:"إن مدّ المقصور سائغ عند كثير من أهل العلم، وقد كثر في أشعار المحدثين، فأما الفصحاء المتقدمون فهو في أشعارهم قليل، وهذا البيت ينشد على مدّ المقصور:

سيغنيني الذي اغناك عني....فلا فقر يدوم ولا غناءُ

و القياس يشهد بأن مد المقصور جائز، إذ كانوا قد زادوا حروف المد واللين في مواضع كثيرة.[3]

وقد علل أبو العلاء كثرة مد البحتري للمقصور في شعره بأنه كان يتبع أبا تمام في كثير من استعمالاته، كأخذ منه مدّ الضمأ في قوله:

وفيها ما ترد به الظ مائَ وتذهب السَّغَبا

1 – رسائل أبي العلاء المعري: أبو العلاء المعري، ج 1، ص65.

2 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص232

3 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص 20–22

وقد وصف (مدّ الضمأ) بأنه رديء، وقال عن البحتري إنه" كثير الجرأة على مثل هذه الأشياء، وإنما يتبع أبا تمام في كثير مما يستعمل، فكأنه أخذ مدّ الظماء من قوله:

يكفيكه سوقه يطيل ظماءه فإذا سقاه سقاه سمّ الاسور[1]

وتظهر مبالغته الواضحة في تفسير كثرة مجيء البحتري بمدّ المقصور بأنه اتبع أبا تمام، لأن مدذ المقصور من الضرورات الشعرية، اضطر الشاعر إليه ليحافظ على سلامة الوزن.

تخفيف الهمزة:

وهو من ضرورات الحذف، وذلك بحذف حرف، وهي من المسائل الكثيرة الورود في شعر البحتري، وقد توسط نقده بين دائرتي الانكسار والاستحسان، فلم يبد اعتراضه على هذا النمط من التخفيف ولم ينل إعجابه، لأنه نقض لبنية اللفظ الأصلية. بل كان موقفه منه متنوعا فأجازه في بعض الألفاظ، ووصفه في بعض ألفاظ أخرى خففت منها الهمزة بأنه رديء ومكروه، وأقر بلزومه واضطراره الشاعر إليه في بعض الأبيات.ففي قول أبي عبادة:

لو رأيت حادت الخضاب لأنّت وأرنت من احمرار الَرنّا

ذكر أن أصل (اليرنا) مهموز، وتخفيف الهمزة جائز في مثل هذا الموضع وذلك " أنه إذا وقف عليه وقف بالسكون، وإذا سكنت الهمزة وقبلها فتحة فهي قريبة من الألف فيجترأ على نقلها إلى تلك الحال"[2].

تخفيف المشدد:

وهو من ضرورات الحذف، وذلك بحذف حرف.

1 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص87

2 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص499

أخذ أبو العلاء على البحتري تخفيف المشدد في غير موضعه، فالتخفيف يستعمل في القوافي المقيدة إذا وقع الحرف آخرا، أما إذا كان متوسطا فتخفيفه لا يعرف لكن البحتري استعمله في غير هذا وهذا في قوله:

فكيف وذاك الرأي لم تستبد به مشيرا وذاك السيف لم يتقلّد

فقد خفف (تستبد به) ورأى أبو العلاء أن " هذا لا يجوز إلا في القافية المقيدة".[1]

1 – عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص144

3 – المعري.. و أفق جمالية المعارضة

إن الذي يتدبر قراءة المعري في شعر أبي تمام ويتأمله؛ ويقلب معانيه، يجعل القراءة عبارة عن رياضة ذهنية تستدعي إلى ذهنه أفكاراً وخواطر بعيدة، تزيد من معرفته؛ وتنمي ذخيرته الشعرية؛ وتبعث في نفسه ذكريات أثيرة ومحببة. "وإذا كان من عادة المحب أن يتقبل من محبوبته كل فعل وأمر، لأنَّ كل ما يصدر عن المحبوب محبوب، فذلك ما يفعله أبو العلاء عندما يعالج شعر أبي تمام الذي كثيراً ما يجد له المسوغ لاستعمال عبارة ربَّما لا تكون مألوفة عند السامع أو لأنها لم تكن في موضعها السوي"[1] .

إلا أن إعجاب المعري بأبي تمام لم يكن لينسيه عن ذكر بعض الخصائص الأسلوبية التي خرج بها أبو تمام عن أفق الانتظار السائد يومئذ في الشعرية العربية، ويتجلى ذلك في ابتداعه لمكون أسلوبي جديد يعتمد على الغرابة والتشاكل المعنوي، كما يتجسدان في الاستعارة التفاعلية التي استبدلت بالاستعارة التشبهية، وإلى هذه القضية يشير أبو العلاء في موضع آخر من رسالة الغفران وذلك حيث يروي ابن القارح لعنترة وهو في الجحيم أبياتاً من شعر حبيب بن أوس فيسأله عنترة عنه فيقول: "وما حبيبكم هذا: فيقول: شاعر ظهر في الإسلام، وينشده شيئاً من نظمه. فيقول: أمَّا الأصل فعربي، وأما الفرع فنطق به غبي، وليس هذا المذهب على ما تعرف قبائل العرب. فيقول – وهو ضاحك مستبشر–: إنما ينكر عليه المستعار، وقد جاءت العارية في أشعار كثير من المتقدمين إلاّ أنها لا تجتمع كاجتماعها فيهما نظمه "حبيب بن أوس".[2]

1 – النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام: ابن المستوفي، (مقدمة المحقق)، تحقيق: خلف رشيد نعمان، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1، 1989، ص 88.

2 – رسالة الغفران: أبو العلاء المعري، ص 324.

3-1- القراءة اللغوية

اعتمد أبو العلاء في قراءته لشعر أبي تمام الاتجاهات التالية:

✓ شرح الألفاظ مفردة:

كان شرح الألفاظ والكشف عن مضامينها، الخطوة الأولى في قراءة المعري للغة أبي تمام، فاختلف في شرحه لشعر البحتري كمًا ونوعًا، إذ احتل جزءا واضحا في نقده، وتنوعت أساليبه فيه بصورة أكبر مما ظهرت عليه سابقا.

وفي دراسة أبي العلاء لأبيات أبي تمام شرح الألفاظ الغريبة فيها، وتناول الشرح بمنهج ذي أساليب متنوعة، فبداية اهتم بتفسير الألفاظ لجلاء ما فيها من غموض. ففي قوله:

فمدّ على الثغر إعصارها برأي حسام ونفس فضاء

قال في تفسير (الإعصار) إنه " غبار ترفعه ريح شديدة".[1]

وقد كان أبو العلاء شديد العناية بتفسير الألفاظ: بشرح اللفظة بعد أن يضعها في سياق جملة يبين فيها كيفية استعمالها؛ ففي بيته:

فحْواكَ عينٌ علَى نجواكَ يا مَذِلُ حتَّامَ لا يتقضَّى قولكَ الخطِلُ

بين معنى (فحواك) فقال: " من قولهم عرفت ذلك في فحوى كلامه، أي في معناه".[2]

ومن مظاهر استطراده اللغوي في شرحه للألفاظ ذكره لاشتقاقات اللفظ وتفسيرها. يفيد هذا في أن اختلاف الاشتقاقات يؤدي إلى تباين المعنى؛ ففي قوله:

بِأبي هَـــوًى وَدّعْتُه تاهت بصحبتهِ الرفــاقُ

1 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج 4، ص17.

2 – أبو تمام ، ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، ج 3، ص5.

قال في معنى (تاهت) أنها تحمل معنيين:" أحدهما أن يكون من التيه الذي هو تكبر وإعجاب كأنها لحقها تيه لما صحبها، والآخر أن يكون من تاه في الأرض إذا حار وضلّ، أي يحارون لحسنه ونوره"[1]. فيظهر أن تباين المعنيين كان نتيجة لاختلاف الاشتقاقين.

تدل هذه الأمثلة على سمة في مذهب أبي العلاء،" وهي استقصاؤه و إحاطته؛ فهو يقف عند المفردات باختلاف طبيعتها ليكشف الغموض عنها أو يحدد دلالتها، ويجد القارئ المفردات ومعانيها أنه أمام معجم ضخم استفاد صاحبه من تراث القدماء من الشعر والأخبار في إملائه بهذه الصورة الغزيرة، لذلك كانت اللغة معلما واضحا في نقد المعري، إذ لم يخل قول واحد لأبي تمام من دراسة المعري للغة فيه، ووقوفه عند شرحه وتفسير معانيه".[2]

✓ شرح التراكيب:

تتميز قراءة أبي العلاء للتراكيب في أقوال أبي تمام عن قراءته للتراكيب في شعر البحتري، بأن توسع فيها هنا فلم يشرحها جملا من البيت، ولم يكتف بإبراز المعنى العام للبيت مغفلا التفصيل فيه، بل انصب اهتمامه على البيت، فشرح شطرا واحدا منه في بعض المواضع، وفسر الكثير من الأبيات كاملة بشيء من التفصيل والتوضيح، وبقيت وحدة البيت المفرد هي محور اهتمامه فلم يأبه بوحدة الأبيات في شرحه ومن الأمثلة على هذا شرحه لقول أبي تمام:

على خالدِ بن يزيدَ بن مزْ يَدِ امْرِ دُمُوعاً نَجيعاً بِمَاءِ

فقد شرح الشطر الثاني بروايته الخاصة وهي " فأمر يمينا نجيعا بماء" فقال: أعطني درهما بدينار أب بدلا منه، وهذا كقول الشاعر:

فليت لنا ماء زمزم شربة مبردة باتت على طهيان

1 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج 4، ص239.

2 –ينظر: موقف أبي العلاء المعري النقدي من شعراء المعارك النقدية: المومني، رائدة محمود سليم، ص107-108.

أي بدلا من ماء زمزم".[1]

كما وقد وقف المعري عند شرح الأبيات فاهتم بالكشف عن خفاياها وتوضيحها، ففي شرحه لقول أبي تمام:

اني امرؤ أسم الضبابة وسمها فتغزلي أبدأ بغير المُغْزِلِ

قال:" يقول:إني أضع الضبابة في موضعها فلا أحب إلا من يستحق ذلك، ولا أتغزل إلا بامرأة لا ولد لها"[2]. فيظهر أنه حدد البيت بوضوح.

- ✓ **الألفاظ و تأريخها:**

ذكر أبو العلاء في قراءته تأريخه للألفاظ الفترة التي استعمل فيها اللفظ، ووضح امتداد استعماله من حيث قلته أو كثرته ، كقوله عن (الرداءة) إنها من الألفاظ التي ترددت في الشعر القديم، جاء هذا في تعليقه على قول أبي تمام:

ألهفي إذا ما ردّى للردى ألهفي إذا ما اجتبى للحباء

فبعد أن ذكر روايته وهي (إذا ما ارتدى)، بين أن (ارتدى) مأخوذة من الرداء ويعني هنا السيف وقد تردد في الشعر القديم ذكر الرداء في معنى السيف، كقول الشاعر:

ينازعني ردائي عبد شمس رويدك يا أخا سعد بن بكر[3]

ويقول أبو العلاء عن (القرطاس) إنها من الألفاظ القديمة[4]، وذلك في قول أبي تمام:

قرطست عشرا في مودته في مثلها من سرعة الطلب

1 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج 4، ص12.
2 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج 3، ص23
3 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج 4، ص29.
4 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج 4، ص165.

إن هذه الأمثلة وغيرها " تكشف عن سعة علم المعري واطلاعه الواسع على الشعر العربي اطلاعا تمكن به أن يؤرخ الألفاظ بثقة تامة، لأنه عالم خبير بالألفاظ يعرف أنواعها، وتاريخها، واشتقاقها ومفردها، وجمعها، وصيغها، ويملك حافظة نادرة يخزن بها الشعر والأقوال والأمثال والقران والحديث"[1].

✓ **الوقوف على الخطأ اللغوي:**

اهتم الناقد اللغوي بضبط قواعد اللغة يجعل الوقوف على الفوارق اللغوية أو الأخطاء من أهم نتائج عمله، وتلخصت الأخطاء اللغوية التي ارتكبها أبو تمام في:

ترك اللغات المعروفة:

يسير المعري على النهج ذاته الذي اتبعه في دراسته للغات التي استعملها البحتري في شعره، فيذهب إلى أن اللغة المستعملة، والمعروفة بين الناس، أو التي تتصف بالفصاحة هي اللغة التي يجب أن يأتي الشاعر بها في شعره، ولذلك فإن محاولة الخروج عن هذه الصفات والمجيء بما يخالفها، كأن يأتي بلغة غير فصيحة سيجر عليه النقد.

وقد وقف أبو العلاء عند المواضع التي خالف فيها الشاعر هذه القواعد، فيعلق المعري على قول أبي تمام:

يوم أفاض جوى اغاض تعزيا خاض الهوى بحري جحاء المربد

بقوله:" إنه استعمل (أغاض) وهي قليلة الاستعمال، وإنما يقال: غاض الماء وغاضه غيره، ويجوز أن يكون الطائي سمع (أغاض) في شعر قديم، وان لم يكن قد سمع، فالقياس يطلقه".[2]

1 – موقف أبي العلاء المعري النقدي من شعراء المعارك النقدية، رائدة محمود سليم المومني، ص115.

2 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، 2، ص46.

ويرى الربداوي أن أبا العلاء" يقف من الألفاظ التي أوردها أبو تمام في شعره، وخاصة المشكلة منها، موقف المسالم، ويعتبرها ضربا من فصاحة الحبيب لا من عبث الوليد".[1]

التناسق بين الألفاظ:

يفضل أبو العلاء أن تظهر الألفاظ في البيت بشكل متناسق، كأن تتساوى لفظتان في الحركة، كما في قول أبي تمام:

فهو لدى الروع والحلائب ذو .... أعلًى مندّى وأسفلٍ يبسِ

فذكر أن " أن ينون (أعلى) ليساوى (أسفل) في التنوين، إذ كان لو تترك تنوينه لتنافرت الكلمات"[2]. فبفضل أن تتوافق الكلمتان، فينونان ليتناسق نطقهما.

هذه السمات التي تؤثر أبو العلاء أن تظهر في ألفاظ الشاعر، وتراكيبه وهي تبين حرصه الشديد على أن يستعمل الشاعر ما يوافق الأصول والأسس التي وضعها أهل اللغة ، وان يبتعد عن الحشو والزيادة في البيت، فلا فائدة من تكرار الألفاظ أو المعاني.

– التطور الدلالي:

إن التطور أمر حتمي يشبه أن يكون وجها من وجوه تطور الحياة نفسها. و يقصد به هو" التغيير الذي يطرأ على اللغة سواء في أصواتها أو دلالة مفرداتها، أو في الزيادة التي تكتسبها اللغة أو النقصان الذي يصيبها، وذلك كله نتيجة عوامل مختلفة ترتبط ارتباطا وثيقا بحياة الأمم في كافة مجالاتها"[3].

يرى محمد المبارك أن التطور في الألفاظ هو " أن تنتقل الكلمة من معنى إلى آخر أو تضيف إلى معناها معنى آخر جديدا دون أن تترك الأولى فتتعدد بذلك المعاني التي تدل عليها وتستعمل في آن

1 – الفن والصنعة في مذهب أبي تمام: الربداوي محمود، المكتب الإسلامي، دمشق، 1971، ص101.

2 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج 2، ص237.

3 – التطور اللغوي بين لغة الشعر الجاهلي والقران الكريم: عودة خليل أبو عودة، مكتبة المنار الزرقاء، الأردن، ط1، 1985، ص45.

واحد منها على حسب الأحوال والمقامات. والغالب أن يحصل هذا التبدل على مر الأيام وتقلبات العور ويسمى في هذه الحال تطورا لأنه انتقال بالكلمة من طور إلى طور".[1]

ويضيف موضحا بأن التطور الدلالي قد يكون تاريخيا فيتبدل معنى اللفظ من عصر إلى آخر؛ كأن يكون قد استعمل في العصر الجاهلي بدلالة ما استعمل في العصر الإسلامي بدلالة أخرى مختلفة، ومن الأمثلة على هذا " أن كلمة طعن كانت تستعمل في العصر الجاهلي للضرب بالرمح، ثم استعملت بعد الإسلام في علم الحديث والرواية فيقال فلان مطعون في روايته".[2]

ويعتبر التطور الدلالي " ظاهرة شائعة يلمسها كل دارس لمراحل نمو اللغة وأطوارها التاريخية".[3] وقد أكد أبو العلاء أن الألفاظ في تطور مستمر فتتغير معانيها من زمن إلى آخر فقال:" المعاني تحدث في الأسماء لأغراض لم تكن قديمة"[4]. وهذا ما دعم فيه رأيه على أن معاني الشعر في تجدد دائم ولا تقف عند حد معين تستنفد فيه. فالألفاظ أبقى" إذا قدر لها البقاء انتقل من مجال إلى آخر جيلا بعد جيل".[5]

ولإدراك أبي العلاء لدور تطور الدلالة كظاهرة لغوية في تجدد المعاني واستمرارها فقد أولاها عنايته، وخصص لها جزءا من حديثه النقدي في شعر أبي تمام، فكان يقف عند الألفاظ التي تغيرت دلالتها فيشير إلى الدلالة القديمة، وينوء بالدلالة الجديدة التي آلت إليها. والأمثلة على هذا كبيرة، كقوله عن (الذناب) جمع (ذنوب) "وأصل الذنوب الدلو التي فيها ماء، ثم استعمل ذلك في الغيث فقيل سقته السماء بذنوب".[6]

1 – فقه اللغة وخصائص العربية: محمد المبارك، دار الفكر للطباعة والنشر، ط2، ص207.
2 – فقه اللغة وخصائص العربية: محمد المبارك ، ص208.
3 – دلالة الألفاظ: إبراهيم أنيس ، مكتبة الانجلو المصرية، مصر، ط2، 1963، ص132.
4 – ديوان أبي تمام ، بشرح الخطيب التبريزي، 4، ص26.
5 – دلالة الألفاظ: إبراهيم أنيس، ص131.
6 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج 1، ص58.

✓ **تحقيق الروايات**

ظهرت عناية أبي العلاء الشديدة في شعر أبي تمام، لأنه يهتم بصحة النص الشعري ويسعى إلى أن يحتفظ بصورته الأصلية التي وضعها الشاعر، كما أنه يدرك مذهب الشاعر أو منهجه في الشعر.

اعتمد منهجه في التحقيق الاتجاهات التالية:

✓ **عرض الروايات المختلفة**

تتعدد الروايات التي تقال في البيت الواحد ، وقد حرص المعري على إيرادها دون أن ينكر أياً منها، فيعلق على قول أبي تمام:

وغدت في بطون منى من سيبه وغدت تجري منه ظهور حرا

فبعد أن ذكر روايتين للبيت قال:" إن ضممت الميم من (مُنى) فهو جمع منية والمعنى يصح على ذلك، وإن رويته (مَنى) فهو حسن، من قولهم أصابه منىً أي مقدار"[1]. فيذكر الروايتين ويترك للقارئ حرية الاختيار؛ لأن اختلاف حركة الحرف في الكلمة لا يؤدي إلى تباين كبير في معنى البيت.

✓ **الترجيح بين الروايات**

وذلك بأن يختار رواية من الروايات التي كان يوردها فيشير إليها بأنها الرواية الجيدة أو الصائبة ، بَيْد أنه لا يعلل أحكامه أو سبب اختياره ففي بيت أبي تمام :

رِيَمٌ أَبَتْ أَنْ يَرِيمَ الْحُزنُ لي جَلَداً والعينُ عينٌ بماءِ الشوقِ تبتدرُ

شرح معنى البيت فقال: إن " هذه المرأة أبي أن يجاوز الحزن جلدي، بل أرادت أن أكون أبدا حزينا، لا يمكنني دفع الحزن عني بجلادتي، فيكون الحزن ملازما جلادتي"[2]. ثم يذكر أن الرواية الجيدة

1 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج 1، ص11.

2 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج 2، ص185.

هي(خلداً) بالخاء، فالخلد ، الصدر ، ومعناه، أبت أن يفارق الحزن صدري"[1]. ولم يعلل حكمه على هذه الرواية بأنها الجيدة، بل اكتفى بشرح البيت في ضوء الروايتين. ولعل اختياره يعود إلى أن الرواية تتناسب ومعنى البيت أكثر من الأولى، فموضع الحزن هو الصدر، ولهذا اختارها لتبرز هذا المعنى.

وقد يعتمد أبو العلاء على الرواية الجيدة، ويفهم سبب اختيارها لها أن يذكره هو، فنجده في قول أبي تمام:

حَتَّى إذَا مَخَّضَ اللَّهُ السنين لَهَا مَخْضَ البِخِيلَةِ كانَتْ زُبْدَةَ الحِقَبِ

قال معلقا على البيت:" من روى: مخض الحليبة، أراد ما حلب من اللبن، والرواية الأولى أجود"[2]. ويقصد مخض البخيلة، وواضح أنها أجود لأنها استعارة، وهذا يوافق مذهب الشاعر الذي حرص على أن يتضمن شعره الكثير من الاستعارات.

وكان في بعض الرايات يرجح ويغفل التعليل، وبذلك يترك القارئ في حيرة يبحث عن سبب إيثاره لرواية دون الأخرى، فمثلا في تعليقه على قول أبي تمام:

من بعدما صارت هنيدة صرمة والبدرة النجلاء صارت كيسا

يقول:" (النجلاء) العظيمة البطن مع استرخاء ، و(الثجلاء) الواسعة، والثاء أكثر الروايتين"[3].

✓ ترجيح الروايات والتعليل:

نجد المعري القارئ يختار الرواية التي تحقق للبيت فنا من فنون البديع الذي حرص الشاعر على أن يتضمن شعره كالاستعارة مثلا، فعند قراءته لقول أبي تمام:

1 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج2، ص158.
2 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج 1، ص49.
3 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج 2، ص269.

عالي الهوى مما يعذب مهجتي أروية الشعف التي لم تسهل

بعد أن شرح البيت شرحا وافيا، ثم ذكر رواية بعضهم وهي" مما ترقِّص هامتي" وقال عنها: إنها الأشبه" بمذهب الطائي لأنه يؤثر الاستعارة"[1] فأقر الرواية التي توفر للبيت هذا النمط من الفن، لأن الشاعر يفضل وجوده في شعره.

وفي قول أبي تمام:

والعلم في شهب الارماح لامعةً بين الخميسين لا في السبعة الشهب

أثبت أبو العلاء النحو مقياسا نقديا للترجيح بين الروايات،حيث بيّن" أن (لامعةً) منصوبة على الحال، وهي الرواية الصحيحة، أما من يقول (لامعه) فيضيف (لامعاً) إلى الهاء فهذا رديء والوجه الأول هو الصواب"[2].

✓ **التصحيف والتحريف:**

يعتبر حمزة الأصفهاني أول من حدّ التصحيف بمعناه الاصطلاحي، إذ قال:" أما معنى قولهم (التصحيف) فهو أن يقرأ الشيء بخلاف ما أراده كاتبه وعلى غير ما اصطلح عليه في تسميته"[3].

أما المحدثون فيرون أن التصحيف هو أن يخطئ القارئ في قراءة كلمة وروايتها لاتفاق في صورة أحرف الكلمتين، واختلاف النقط، أما الحركات فقد تختلف وربما لا تختلف.

ويمكن أن نقول أن التصحيف يعني الخطأ في القراءة الناجم عن التغيير في نقط الحروف.

أما التحريف، فقد ذكر المحدثون للتحريف منها قول أحدهم:" تغيير شكل الحروف في الرسم، كالدال والراء والدال واللام".[1]

1 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج 3، ص34.

2 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج1، ص42.

3 – التنبيه على حدوث التصحيف:حمزة الأصفهاني، تحقيق: محمد حسن آل ياسين، مطبعة المعارف، بغداد، العراق، ط1، 1976، ص71.

وقال غيره:" أما التحريف فهو تغيير الحرف عن شكله، أو الكلمة عن معناها، وهي قريبة الشبه"[2].

وذكر محمود محمد الطناحي أن " بعض القدماء لا يفرق بين التصحيف والتحريف ويجعلهما مترادفين"[3]. ومما يجب الاشارة إليه إلى أن حمزة الاصفهاني لم يذكر مصطلح التحريف في كتابه، وإنما أشار إلى معناه اللغوي. إذ قال:" ولو سمي التصحيف تغييرا أو تبديلا جاز"[4] ، وأول من ذكر مصطلح التحريف أبو أحمد العسكري، في عنوان كتابه الموسوم (شرح ما يقع فيه التصحيف والتحريف).

ويمكن التفريق بين المصطلحين في أن التصحيف هو تغيير نقط الحروف المتماثلة في الشكل كالباء والتاء والثاء والنون والياء، والجيم والحاء والخاء، والدال والذال، والراء والزاي، والسين والشين، والعين والغين، والفاء والقاف. وأن التحريف هو التغيير في شكل الحروف المتشابهة في الرسم، كالدال والراء، والنون والزاي، والميم والقاف، وما إلى ذلك.

أما المعري فعرفه بقوله:" أصل التحريف أن يأخذ الرجل اللفظ من قراءته في صحيفة ولم يسمعه من الرجال فيغيره عن الصواب".[5]

ذكر شيخ المعرة أهمية التصحيف في الشعر، فتحدث عنه مبتغيا أن يحافظ على صورة الشعر الأصلية، وقد تعامل مع المسألة من خلال تحقيقه للروايات فنبّه إلى الرواية التي صُحِّفت، وعرض البديلة الأصلية التي تتناسب وغرض الشاعر، ومذهبه .

أراد من كل هذا أن يقدم للقارئ الروايات الصائبة، وينفي الخاطئة التي صحّفها الرواة وهم يروون الشعر.

---

1 – فصول في فقه اللغة: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ودار الرفاعي، الرياض، ط2، 1983، ص 88.

2 – منهج تحقيق النصوص ونشرها: نوري حمودي القيسي، الغني، سامي مكي ، مطبعة المعارف، بغداد، 1975، ص109.

3 – مدخل إلى تاريخ نشر التراث العربي مع محاضرات عن التصحيف والتحريف: محمود محمد الطناحي، مطبعة المدني، مصر، ط1، 1984، ص287.

4 – التنبيه على حدوث التصحيف: حمزة الأصفهاني، ص72.

5 – المزهر: السيوطي، ج2، ص 353.

استخدم الناقد المصطلحين (التصحيف والتحريف) لدلالة واحدة فعبر بهما عن التغييرات التي تصيب الشعر وتسهم في إبعاده عن صورته الأصلية وسببها أخطاء النسّاخ والرواة.

ففي قول أبي تمام:

أمحمد بن سعيد ادّخر الأسى فيها رواء الحر يوم ظمائه

ذكر أن من روى (دواء) بالدال فقد صحّف، لأن مذهب الطائي في الصناعة طريق معروف فلم يكن يعدل عن الرواء في هذا البيت".[1]

يمكن أن تعدّ تعليقه وصفا لمنهجه في دراسته لقضية التصحيف في شعر أبي تمام؛ فهو يعدّ الرواية التي لا تتوافق ومذهب الشاعر رواية مصحّفة، فيرفضها، ويطرح البديل الذي لا يعدل عنه أبو تمام لأنها تتوافق ومذهبه. فالرواية تحقق للبيت الطباق بين (الرواء والظماء)، ويستنتج من وصفه لفعل الراوي بأنه مصحّف، أن التصحيف عنده يتعلق بأخطاء الرواة في روايتهم للشعر.

ويظهر من كلام أبي العلاء أنه يتعامل مع قارئ خبير بشعر أبي تمام ومذهبه، لذلك لا يعلل له سبب ترجيحه للرواية ويكتفي بالإشارة إلى أنها تتناسب ومذهب الشاعر، لأنه واثق من تفهمه لمنهج أبي تمام في شعره، ودور الرواية في توافر سمة من سمات المذهب.

3-2- القـــــراءة الفنـــية

✓ الاستعارة

تسعى الأسلوبية في دراستها للخصائص المميزة للآثار الأدبية إلى الوقوف على ظاهرة الخروج عن الحدود المألوفة للكتابة، وعلى الرغم من حداثة الظاهرة إلا أن الشرّاح العرب قد تفطنوا لها وتكلموا فيها على أساس أنها ظاهرة مميزة لشعر أبي تمام".[2]

1 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج 4، ص27

2 – خصائص الشروح العربية على ديوان أبي تمام: الهادي الجطلاوي، فصول، م6، ع1، 1885، ص141.

فقد عرف أبو تمام بإقامة علاقات غير مألوفة بين الألفاظ، وخروجه عن الصور المألوفة التي عهدها الشعراء قبله، إذ تجاوز حدود القصيدة التي كانت نهجا متبعا بينهم عرف بعمود الشعر، واختار طريقا مغايرا ظهر فيه الكثير من معالم التجديد والابتكار كمجيئه بالاستعارات البعيدة، وغيرها من ضروب البديع حتى أصبح الغموض سمة واضحة في شعره.

وشغل النقاد القدماء بالاستعارة باعتبارها أهم ما يمثل مذهب أبي تمام، فتوجهوا إليها بالنقد لأنها استفاضت في شعره، وكان هؤلاء ممثلي الفئة الأولى من فئتي الحركة النقدية التي نشأت حول شعر الطائي، والتي تعصبت للقديم ورفضت فكرة الخروج على تقاليد القدماء.

أما الفئة الأخرى التي وقفت في الصف المقابل لهذا الاتجاه، وكانت مؤيدة لمذهب أبي تمام، لأنها رأت فيه الكثير من التجديد والإبداع"[1].

يجري أبو العلاء المعري – في رسالة الغفران- حوارا بين ابن القارح والشاعر الجاهلي عنترة العبسي، فينشد ابن القارح خلال الحوار شعرا لأبي تمام يستنكره عنترة ويقول:" أما الأصل فعربي، وأما الفرع فنطق به غبي، وليس هذا المذهب على ما تعرف قبائل العرب"[2]. وبهذا يمثل أبو العلاء آراء النقاد الذين أنكروا على أبي تمام مذهبه على لسان شخصية عنترة الجاهلية.

ويبين أبو العلاء السبب الذي جعل القدماء ينكرون على أبي تمام مذهبه." إنما ينكر عليه المستعار، وقد جاءت العارية في أشعار كثير من المتقدمين إلا أنها لا تجتمع فيما نظمه (حبيب بن أوس)"[3].

وهذا القول يمثل حقيقة رأي أبي العلاء في هذه المسألة؛ فيؤكد أن ما جعل القدماء ينكرون عليه مذهبه هو إكثاره من الاستعارات في شعره، ويدافع عن ورودها بأنها قد جاءت في أشعار المتقدمين،

1 – ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: إحسان عباس، ص147-150.

2 – رسالة الغفران: أبو العلاء المعري، ص224.

3 – رسالة الغفران: أبو العلاء المعري، ص 224.

لكنهم لم يحسنوا نظمها كما فعل أبو تمام ، إذ أظهرها بصورة متميزة لم يعهدها القدماء عند سائر الشعراء، ولذلك وصفت طريقته في الشعر بالإبداع والتفرد.

وقد أثار الحوار الذي دار بين ابن القارح وعنترة العبسي غير باحث، لأنه يمثل حقيقة موقف أبي العلاء من مذهب أبي تمام، وقد اختلفت آراء الدارسين فيه؛ فرأى السيد عبادة أن ابن القارح وعنترة العبسي يقفان في الصف المقابل لأبي تمام، ولم ينكر أبو العلاء المذهب" لأنه لم يكن جاهليا أو خصما للشاعر... بل كان معجبا به أيما إعجاب".[1]

وصف المعري مذهب أبي تمام بأنه" صاحب طريقة مبتدعة، ومعان كاللؤلؤ متبعة، يستخرجها من غامض بحار، ويغضُّ عنها المستغلق من المحار".[2] فأراد بالابتداع أنها طريقة ابتكرها وتميز بها عن أقرانه من الشعراء فعرف بها، وتمثلت الجدّة في مذهبه في التجديد في المعاني المطروحة قبله إذ باعدها عن أصولها، وأكثر من الاستعارة في شعره فندر أن نظم قصيدة تخلو منها، وبذلك يكون أبو العلاء قد " لخص مذهبه خير تلخيص بعبارات موجزة مركزة".[3]

وقد عدّ بعض الدارسين الحوار بمثابة إنكار تام لمذهب أبي تمام، وفهموا أن المعري قد نقد المذهب وأنكره على لسان عنترة. يعجب زكي المحاسني من "أن يجري النقد على لسان عنترة لأنه في لزومياته كثير التأثر بصناعته، لعاب بالألفاظ كلعبه، مكثر من الجناس والطباق وسائر البديع"[4]. ويأخذ منصور عبد الرحمان على أبي العلاء مذهبه هذا فيقول:" من الغريب أن المعري كان يأخذ على الشعراء اتجاههم نحو الصنعة...كما جرى على لسان عنترة لشعر حبيب، في الوقت الذي أثقل فيه نتاجه الأدبي شعرا ونثرا بهذه العيوب".[5]

1 – أبو العلاء الناقد الأدبي: السيد عبادة، ص348.

2 – رسالة الغفران: أبو العلاء المعري، ص488.

3 – الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام: محمود الزبداوي، ص442.

4 – أبو العلاء ناقد المجتمع: زكي المحاسني، ص104.

5 – اتجاهات النقد في القرن الخامس: عبد الرحمان منصور ، ص57.

إن أبا العلاء أيّد أبو تمام، وعدّ كثرة ورود الاستعارة وحسن نظمها أهم ما ميّز أبا تمام عن سائر الشعراء، وفي دائرة الحقيقة والمجاز اتجه أبو العلاء في دراسته للاستعارة؛ فأخذ برصد المواضع التي ظهر فيها مخالفة الأصل المعتمد للفظ في اللغة، مبينا أصل اللفظ قبل وضعه في التركيب الذي نقله إلى دلالة جديدة، ومشيرا إلى الدلالة المغايرة التي ظهرت من جراء العلاقات غير المألوفة التي أنشأها الشاعر بين الألفاظ.

ومما يلاحظ في منهج أبي العلاء انه يفتقر إلى التحليل والشرح، فلا يذكر غرض الاستعارة في البيت أو الفائدة منها ولا يتحدث عن دلالتها الجمالية، ويكتفي بالإشارة على مواضعها.

ويمكن القول أن أبا العلاء " لم ينكر على أبي تمام ورود الاستعارة في شعره، وقد خصص لها جزءا من دراسته، فتحدث عنها حديثا اقتصر على بيان مواضعها وتأريخها، ولم يتعد مستوى حديثه عن بيان أصل اللفظ في اللغة، ودلالته الجديدة ليقرّ بأن الاستعارة هي الوسيلة التي ينحرف بها اللفظ عن دلالته، وبها تظهر العلاقات غير المألوفة، فيبتعد بها عن الحقيقة لتدخل في أطر المجاز".[1]

✓ **التشبيه:**

التشبيه في اللغة التمثيل، يقال شبهت هذا بذلك أي مثّلته به، ويعرفه علماء البيان بقولهم:" هو الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى مشترك بينهما بإحدى أدوات التشبيه المذكورة أو المقدرة المفهومة من سياق الكلام".[2]

إذا انتقلنا إلى أبي العلاء نجده يشير إلى بعض التشبيهات في شعر أبي تمام، ووضعها مستخدما عدة اتجاهات في منهجه ففي غير موضع كشف عن التشبيه في البيت من خلال شرحه له.فيعلق على قول الشاعر أبي تمام:

بمجامع الثغرين ما ينفك من جيش أزب وغارة شعواء.

1 – موقف أبي العلاء المعري النقدي من شعراء المعارك النقدية: رائدة محمود سليم المومني، ص170.

2 – البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان: شيخ أمين بكري، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 2001، ص13.

فبعد أن يوضح التشبيه يقول: شبه الجيش بالازب، وهو الكثير الشعر، وإنما يريد كثرة الرماح"[1]. فاكتفى ببيان المشبه والمشبه به، والصفة التي جمعت بينهما، وذلك من خلال شرحه للبيت ، ولم يحلل أركان التشبيه.

وينتقل أبو العلاء للحديث عن أركان التشبيه، فيذكر ما حدث منها في البيت، ففي بيت الشاعر:

فمدّ على الثغر إعصارها برأي حُسام ونفس فضاء

ذكر أن قوله (برأي حسام) داخل في التشبيه المحذوف الآلة "[2]، ويظهر أن مصطلح (الآلة) يقصد به أداة التشبيه.

وفي قول آخر له:

فمرّ تبسّم عن جُمان نابت فظْلِتُ أرمقه بعين الباهت

عقب قائلا :" قال (عن جمان نابت) فجعل الثغر جمانا على حذف التشبيه وذلك كثير في الشعر، وبهذا النحو تعلق بعض أهل اللغة فحكى أشياء عليه أهل السماع، مثل أن يقولوا البردية الساق، ويأخذونه من قول الشاعر:

تخطو على بَرديتين غذاهما غَذِق بساحةٍ حائرٍ بعبوب

وإنما أراد تخطو على ساقين مثل البردتين فحذف آلة التشبيه"[3]. يعبر أبو العلاء عن حذف المشبه بـ (حذف التشبيه) ويقر بأن هذا من الأمور الجائزة كحذف المشبه أو أداة التشبيه، ولا يبين نوع التشبيه الذي يحذف فيه المشبه.

ويقف أبو العلاء على نوع من التشبيهات وهو التشبيه المركب عند شاعرنا فيستحسنه وينوه به وذلك في قوله:

1 – ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي: أبو تمام، ج 1، ص15.
2 – ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي: أبو تمام، ج 4، ص17.
3 – ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي: أبو تمام، ج 4، ص177.

أثافٍ كالخدود لطمن حرنا ونُؤْى مثلما انفصم السِّوار

يعلق على البيت بقوله:" هذا مصنوع حسن، لأنه جعل الاثافي مثل الخدود التي لطمت فأثر فيها اللطم، فكأنه زعم أن الربع أسف لمفارقتهم إياه، فكأن الاثافي في مواقع اللطم، والنؤى سوار وقد فصم، لأنه يجوز أن نفصم الحزينة سوارها من الأسف ، وجمع بين ذكر اللطم والسوار، لأنهما من شأن النساء"[1].

استحسن أبو العلاء هذا البيت لأنه تضمن تشبيهين " تلاحما مكونين صورة واحدة، هي صورة الربع، فيما بقي منه من أثاف متآكلة، ونؤى متقطع بإزاء صورة امرأة حزينة، جمع عليها الحزن بين شدة اللطم وفصم السوار...كان الربع أسف، وكأن الاثافي في مواقع اللطم، والنؤى سوار قد انفصم"[2]. فجمال البيت كان نتيجة لتركب الصورة فيه.

3-3- السرقات الشعرية:

ذهب أبو هلال العسكري إلى أن المتأخرين مجبرون على تناول المعاني ممن سبقهم مما يعني أن المعاني متداولة بين السابق واللاحق، فهي مطروحة في الطريق كما ذهب الجاحظ من قبل، ولا يعني ذلك أن ثمة معاني مبتدعة دعت إليها السياقات الثقافية والحضارية والاجتماعية، والشعراء المبرّزون هم الذين يستطيعون أن يطرقوا تلك المعاني البكر، وهم أيضًا إذا احتذوا معاني مَنْ سبقوهم، فعليهم " أن يكسوها ألفاظًا من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها في حُسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها؛ فإذا فعلوا ذلك فهم أحقُّ بها ممن سبق إليها "[3].

1 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج 2، ص153.

2 – أبو العلاء الناقد الأدبي: السيد عبادة، ص342.

3 – الصناعتين: أبو هلال العسكري، ص 202.

وفي هذا المجال نجد أن أبا العلاء يعتمد النهج ذاته الذي سار عليه في دراسته لشعر البحتري، فيشير إلى مواضع استفادة الشاعر من الشعراء مستخدما مصطلحات الأخذ للدلالة عليها. ففي قول أبي تمام:

بمجامع الثغرين ما ينفك من جيش أزبَّ من العوالي

قال" شبه الجيش بالازب وهو الكثير الشعر، وإنما يريد كثرة الرماح، وهذا مأخوذ من قول الأول

فلو أنا شهدناكم نصرنا بذي لجب أزبّ من العواني

وقد شرح المتنبي هذا المعنى في قوله:

صدمتهم بخميس أنت غرّته وسمهريته في وجه عمم[1]

يفهم من هذا أن المعري استخدم مصطلح (مأخوذ من) للدلالة على استفادة شاعره من غيره؛ فبين أن الشاعر قد تناول معنى من المعاني كان أحد الشعراء قد جاء به في شعره، وأضاف أن المتنبي شرح هذا البيت في احد أقواله.

إن أبا العلاء لم يذكر مصطلح السرقة بل استعمل مصطلح الأخذ ليبين أن أبا تمام أخذ معنى من احد الشعراء، " ومسألة أخذ الشاعر من الشعراء والاستفادة من شعرهم تختلف في مضمونها اختلافا كبيرا عن قضية السرقات، فهي تؤكد إبداع الشاعر وتميزه وتبيح له التأثر بغيره من الشعراء بالأخذ منهم بعض المعاني أو الألفاظ، في حين نرى في السرقات اتهاما لإبداع الشاعر، وطعنا في شاعريته"[2].ومن الأمثلة على ذلك قولأبي تمام:

صبّحته بسلافة صبُحتها بسلافة الخلطاء والندماء

1 – ديوان أبي تمام ، بشرح الخطيب التبريزي، ج 1، ص15.

2 – موقف أبي العلاء المعري النقدي من شعراء المعارك النقدية: رائدة محمود سليم المومني، ص153.

وقد عقب أبو العلاء عليه شارحا لدلالة (السلافة) بقوله:" (السلافة) الأولى مراد بها الخمر... والسلافة الثانية على معنى الاستعارة، جعل الذي صبح بهم هذه السلافة سلافة من خالط ونادم، أي أفضلهم، وهذا من قول أبي نواس:

الراح طيبة وليس تمامها الابطيب خلائق الجلاس"[1]

وإذا كانت الفائدة اقتصرت على المعاني، فإنها في موضع آخر تظهر في الألفاظ ، فيتبع أبو تمام الكميت في لفظة من شعره هي (الذوون)[2].

من أمثلة المصطلحات التي استخدمها المعري (أخذ من، من قول، اتبع الكميت، تعبر عن طبيعة صنع الشاعر، فقد استفاد من شعر سابقيه فأخذ منه بعض معانيه وألفاظه)، وهذا يؤكد أن قدرة الشاعر على الإبداع والتجديد لا تمنعانه من الاستفادة من التراث.

وقد استقى أبو تمام من مصادر المعرفة المختلفة، فكان يبني معنى من معاني شعره من آية قرآنية أو حديث مروي أو خبر قديم. وهذا يدل على سعة ثقافته، ومحاولة منه أن ينشئ ترابطا بين الشعر وما حوله من مصادر الثقافة والمعرفة. وقد أشار أبو العلاء إلى هذا في وقوفه على قول أبي تمام:

وبُلا قِعا حتى كأن قطينها حلفوا يمينا أخلَقتك غموسا

فقال:" وهذا المعنى مبني على الحديث المروي وهو قولهم:(الإيمان الكاذبة تترك الديار بلاقع)"[3].

وبهذه الأمثلة يؤكد أبو العلاء المعري أن من حق الشاعر أن يختار من التراث الشعري ما شاء معتمدا طريقته الشعرية، وإذا ظهر التشابه بين شعره وشعر غيره، فهذا لأن المعنى قد يعرض " للشاعر فينظمه، ولا يمر وقت نظمه أنه مسبوق به".[4]

1 – ديوان أبي تمام ، بشرح الخطيب التبريزي، ج 1، ص26.
2 – ديوان أبي تمام ، بشرح الخطيب التبريزي، ج 1، ص154.
3 – ديوان أبي تمام ، بشرح الخطيب التبريزي، ج2، ص263.
4 – أبو العلاء المعري: أحمد تيمور، ص112.

3-4- القـــراءة الإيقاعيـــــة:

العروض : هو علم بموسيقى الشعر العربي، به يُعرف مكسوره من موزونه.ويرجع رجال التراجم الفضل في نشأة علم العروض إلى الخليل بن أحمد ،أحد أئمة اللغة والأدب في القرن الثاني الهجري ويذكر الدارسون أن الخليل كان إماما في علم النحو ، وأنه هو الذي استنبط علم العروض وأخرجه إلى الوجود وحصر أقسامه في خمس دوائر يستخرج منها خمسة عشر بحرا ،ثم زاد الأخفش بحرا واحدا وسماه الخبب ،كما كانت له معرفة بالإيقاع والنغم.

ولأهمية الجانب العروضي في تشكيل الشعر، جعله المعري عنصرا لازما في دراسته لشعر أبي تمام، فجعله معيارا يتمكن به من معرفة مدى إلتزام النص الشعري بالضوابط العروضية، وإتقان الشاعر لقواعد العروض باعتبارها أداة هامة من أدواته.

وقد كشفت قراءات المعري للأوزان والقوافي عن الأخطاء العروضية التي وقع فيها أبو تمام في شعره، وهذا بتتبعه لأنماط الزحافات وعيوب القوافي ووقوفه على قصيدة واحدة خرج فيها عن أسس الخليل، ويمكن تلخيص القضايا العروضية التي ظهرت في نقد المعري العروضي بما يلي:

- ✓ **الأوزان ونقدها**

أشار أبو العلاء إلى أن أبا تمام استعمل بحرا لم يأت به الخليل بن احمد، وبذلك يكون قد خرج عن الأوزان الشعرية التي حصرها الخليل في ستة عشر بحرا لتكون الأصل الذي اعتمده الشعراء في نظمهم للشعر، ففي قصيدة مدح بها الحسن بن وهب ومطلعها:

الحسن بن وهب كالغيث في انسكابه

قال المعري:" هذا اللون لم يذكره الخليل في ما ذكر، وإذا حمل على قياس ما قال فأشبه الأشياء به أن يكون من المنسرح... وقد يجوز أن يحمل على أنه من الرجز ومن السريع، ولا يوجد مثله في الشعر القديم، وقد قالت مثله الشعراء في زمان بني العباس. كقول القائل:

ابريقنا مصـلّ يركع في صـلاته[1]

يتضح من تعليقه أنه لم ينكر على أبي تمام خروجه على قواعد الخليل، فلم تتعد مسألة المفارقة العروضية عنده مستوى الملاحظات، ولذلك رصدها له باعتبارها إحدى الظواهر في شعره.

وقد تحدث أبو العلاء عن الزحافات في شعر أبي تمام ؛ فكان يبين الزحاف الذي ينشأ بإحدى الروايات التي قيلت في البيت ثم يذكر رأيه فيه، ففي بيته:

إذا فصلت عن رأي غيرك أصبحت ورأيك عن جهاتها الست فاصل

قال:" إن رويت (عن جهاتها الست) فهي جمع جهة وفي البيت زحاف يحتمل مثله، وان رويت(عن جماتها الست) فهو سالم من الزحاف وفيه مبالغة لأنه قد جعل كل جهة منها جمة أي كثيرة".[2]

بتحليل البيت عروضيا نجد أنه على بحر الطويل وتفعيلاته حسب الرواية الأولى :

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعلن فعولن مفاعلن

ففي الشطر الثاني حذف الخامس الساكن من تفعيلة (مفاعيلن) لتصبح (مفاعلن) ويسمى هذا زحاف القبض.

أما الرواية الثانية فغنها تغير من تفعيلات الشطر الثاني لتصبح بالشكل التالي:

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

فتحقق للبيت رنته الأصلية، وتبقى التفعيلة (مفاعيلن) سليمة من أي حذف. وبهذا يبطل هذا النمط من الزحاف.

1 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج 1، ص108.

2 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج3، ص121.

يستفاد مما سبق أن أبا العلاء اكتفى بطرح الروايتين وبيان تأثيرهما على وزن البيت،" ولعل اتجاهه نحو هذا المنهج يفيد بأنه يجيز هذا الزحاف، لأنه لو كره المجيء به لرجح الرواية الثانية التي تظهر فيها البيت سليما من أي نقص. ويبدو أن هذه الرواية ليست صحيحة، لأنها لا تتوافق ومعنى البيت"[1].

كما نجده يورد في إحدى رسائله أن زحاف القبض جائز في بحر الطويل، إذ يقول: قلّ ما تسلم قصيدة جاهلية بنيت على الطويل من أن يستعمل فيها قبض السباعي".[2]

وقد ذكر أبو العلاء أن أبا العلاء قد جاء بمثل هذا الزحاف في قول آخر:

كساك من الأنوار أبيض ناصع وأحمر ساطع وأصفر فاقع[3]

إن أبا العلاء كقارئ خبير" لا يحلل عروضيا، ولا يهتم ببيان تفعيلات البيت ويكتفي بالإشارة إلى الزحاف في البيت، مبينا دور الروايات في تغيير تفعيلات البيت والابتعاد به عن السلامة العروضية"[4].

ولذلك فضّل المعري الرواية التي تنشئ الزحاف ، ويعكس أبو العلاء بهذا إيمانه بمجيء الزحاف في الشعر، إذا لم نجده ينكره أو يعترض عليه، وهذا ما أكده في غير موضع ففي قول أبي تمام:

وما الليث كل الليث إلا ابن عثرة يعيش فواق ناقة وهو راهبهْ

يلاحظ أنه اختار الرواية التي تنشئ زحافا في البيت، ورفض الرواية التي تظهر فيها التفعيلة سليمة من أي نقص. يقول:" الرواة مجمعون على إضافة (فواق) إلى (ناقة) مع بيان الزحاف ولو رواه راوٍ(فواقا ناقة) فنصب (الفواق) ونوّنه لجاز في العربية ولا ينبغي أن يعدل عن الرواية الأولى"[5].

[1] – موقف أبي العلاء المعري النقدي من شعراء المعارك النقدية: رائدة محمود سليم المومني، ص180.

2 – رسائل أبي العلاء المعري: أبو العلاء المعري، ج2، ص375.

3 – رسائل أبي العلاء المعري: أبو العلاء المعري، ج 2، ص377.

4 –موقف أبي العلاء المعري النقدي من شعراء المعارك النقدية: رائدة محمود سليم المومني، ص181.

5 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج 1، ص23.

وبهذا نراه يقرّ بإجازة مطلقة للزحاف في الشعر، ففي قوله:

صماء سمّ العدى في جنبها ضرب وشرب كأس الردى في فمها شهُدُ

قال:" إن رويت في فمها بالتخفيف صار في البيت زحاف، وقلما يستعمل الشعراء مثله، وهو عندهم جائز/ وان شددت الميم بطل الزحاف، إلا أن التخفيف أجزل في اللفظ"[1]. فاختياره للرواية صائب، لأنها تظهر اللفظ على أصله، وتوفر له الجزالة والقوة ، فالمعروف أن (فمها) بالتخفيف، وليست مشددة الميم.

✓ **نقد القوافي:**

تحدث أبو العلاء عن القوافي وعن عيوبها؛ فذكر عيبا واحد كثير الورود في شعر أبي تمام ألا وهو الإلجاء، وهو في معناه العام، كما يراه المعري لجوء الشاعر إلى استخدام اسم في القافية يتناسب والروي، ولا يختص بالمعنى ؛ إذ قد يستبدل الاسم بآخر ولا يتغير به معنى البيت.

وقد وقف أبو العلاء على النماذج التالية في شعر أبي تمام ، تمثلت فيها ظاهرة الإلجاء، ففي قوله:

خذها فما نالها بنقص موت جرير ولا البعيث

قال أبو العلاء موضحا معناه:" أي ما دمت باقيا فكأن غيري من الشعراء لم يمت، وذكر البعيث للقافية"[2]، فنبّه إلى موقع الإلجاء وان لم يذكر المصطلح ، فمعنى البيت لا يتغير لو وضع البعيث اسم شاعر آخر، بيد أن الشاعر ملزم باستخدامها في القافية لإقامة الروي.

كما تحدث عن التصريع والقافية، وذلك في تعليقه على قول أبي تمام:

وتقفو إلى الجدوى بجدوى وإنما يروقك بيت الشعر حين يصرع

1 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج 4، ص96

2 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج 1، ص328

حيث بين الخصوصية في كلمة (يصرع) في هذا القول، فبيت الشعر يستحسنه الكثيرون إذا كان مصرعا، فقال مبينا دلالة التصريع هنا:" (ذكر التصريع) هاهنا وهو يريد ما كان في أول القصيدة، ولأنه أعرف ما يكون إذا كان كذلك ، وليس التصريع في غير الأوائل فضيلة، وإنما أخذ من مصراعي الباب".[1]

- ✓ ذكر المعري أن موضع استحسان التصريع هو في مطلع القصيدة، فقال نقلا عن " بعض المتكلمين في هذا الفن، إنما بدئ بالتصريع في اول القصيدة، لأن القائل أراد أن يعلم السامع ان كلامه منظوم فجاء بكلمة تدل على انه مقفى، وشبهه بعضهم (بِأمّا) لأنها يبتدأ بها"[2]. وهذا التعليل دقيق لارتباط مفهوم التصريع بحدود الشعر، وهي الوزن والقافية.

وفرق أبو العلاء بين التصريع والتقفية، فقال:" فرق بعض المتأخرين بين التصريع والتقفية فرقا صناعيا ليس مما روى عن المتقدمين، فجعل التقفية لما اعتدل شطراه من قبل أن يكون مقفى. كقوله:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

وجعل التصريع لما كان شطراه ليسا بالمعتدلين من قبل أن يصرع. كقوله:

(قفا نبك من ذكرى حبيب و عرفان)"[3]

– الضرورة الشعرية:

تعتبر الضرورة الشعرية بمثابة رخص أعطيت للشعراء في مخالفة قواعد اللغة وأصولها المألوفة، وذلك بهدف استقامة الوزن وجمال الصورة الشعرية، فقيود الشعر منها الوزن والقافية،

1 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج 2، ص322.
2 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج 2، ص322.
3 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج 2، ص322.

واختيار الألفاظ ذات الرنين الموسيقي والجمال الفني، فيضطر الشاعر أحيانا للمحافظة على ذلك إلى الخروج على قواعد اللغة من صرف ونحو.

في كتب (عبث الوليد) نجد أن أبا العلاء أخرج الضرورة الشعرية من دائرة الخطأ اللغوي؛ فالشاعر قد يضطر إلى المخالفة اللغوية أو النحوية في شعره ليحافظ على سلامة الوزن وفي دراسته لشعر أبي تمام وقف على أنواع الضرورات الشعرية التي لجأ إليها الشاعر.

✓ **مدّ المقصور:**

الممدود على ما اتفق عليه أهل النحو: كل اسم معرب كانت في آخره همزة بعد ألف زائدة كقولك: قراء، ورداء، وحمراء.

والمقصور ما تفق عليه أهل النحو: كل اسم كانت في آخره ألف في اللفظ زائدة كانت أو غير زائدة كقولك: مرمى، وملهى.

وكلاهما قياسي وسماعي، فالممدود ما استحق من الصحيح قبل آخره ألف والمد في نظيره من المعتل واجب، وذلك كالمصدر الذي قد بدئ بهمزة وصل ارعوي، ونظيره من الصحيح: انطلق – انطلاق، ومصدر أفعل: أعطي- إعطاء، ومن الصحيح أكرم ،إكرام، ومصدر فعل دالا على صوت أو مرض ونظيره من الصحيح البغام والدوار ومفرده أفعلة ككساء، ونظيره من الصحيح حرار وأحره.

ويجوز قصر الممدود عند الجميع بدون خلاف الا عند الفراء فبشروط، أما مد المقصور ففيه خلاف. ويمكن إيجاز هذه الآراء فيما يلي:

1- رأى جمهور البصريين أن مذ المقصور ممتنع عندهم في الشعر مطلقا.

2- رأى جمهور الكوفيين أن مد المقصور جائز مطلقا ضرورة.

3- رأى ابن عصفور الجواز بل إنه روى أشذ من ذلك بأن المد لغة وجائز أيضا في الشعر.

و يعد مد المقصور من ضرورات الزيادة؛ بزيادة حرف، وقد عدّ أبو العلاء مدّ المقصور من الضرورات الشعرية الجائزة إلا أن تركه أحسن. ظهر هذا من تعليقه على قول أبي تمام:

هذا أمين الله آخر مصدر شجى الظماء به اول مورد

إذ قال:" (مد الظماء) وهو مصدر مهموز مقصور، وذلك جائز، إلا أن ترك المد أحسن، وهو في الشعر أسوغ منه في الكلام المنثور، وقد روى عن بعض الشعراء أنه كان يقرأ (خطاء كبير) بالمد، وهذا يحمل على انه لما اضطر زاد الألف كما قال اوس بن حجر، لما اضطر زادها في (القسطل) والخيل خارجة عن القسطال"[1].

كما نبّه إلى أن الضرورة موضعها الشعر، فهي تستحسن فيه أكثر من النثر، وهذا من أهم الفروق بين الشعر والنثر حيث يلتزم الشعر بحدوده، وهي الوزن والقافية، لذلك يجد الشاعر أنه مضطر إلى ارتكاب خطأ لغوي أو نحوي ليحافظ على سلامة البيت. في حين لا يتقيد الناثر بأية حدود لذلك يعبر عن أفكاره كما يشاء ، ولا سبيل إلى وجود المخالفات اللغوية أو النحوية وان وجدت فهي تدخل في الخطأ وليس في الضرورة.

- ✓ **تحريك الساكن:**

وهو من ضرورات زيادة الحركة. حرك أبو تمام اللام الساكنة في كلمة (ملس) والصواب تسكينها. وقد عدّ أبو العلاء تحريك الساكن هنا جائزا. فقال معقبا على بيت أبي تمام:

مبتل متْن وصهْو تيْن إلى حوافر صُلَّبِ له مَلُس

" ضم (مَلُس) والصواب تسكينها، فما كان جمع أفعل أو فعلاء مثل حُمْر وصُفْر. بالتحريك جائز"[2]

- ✓ **تخفيف المشدد:**

1 – أبو تمام، ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، ج 2، ص54-55.

2 – أبو تمام، ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، ج 2، ص236.

وهو من ضرورات الحذف، يحذف حرف. من الضرورات في شعر أبي تمام تخفيفه (إنّ) في قوله:

وضربت أمثال الذليل وقد ترى أن غير ذاك النقص والإمرار

وقد عقب عليه المعري قائلا:" أراد (إنَّ) المشددة فخفف"[1]. وما جعل الشاعر يخفف المشدد الوزن؛ فلو شدد لحدث كسر في الوزن، وذلك بزيادة حرف على تفعيلاته.

✓ **تشديد المخفف**

وهو من ضرورات الزيادة(الحرف). وقف أبو العلاء على تشديد المخفف في قول للطائي معتمدا روايته الخاصة:

أيها الغيث حيّهلا بمغدا ك وعند السُرى وحين تؤوب

فقال:" شدد (حيّهلا) ولا تعرف إلا مخففة اللام كما قال الشاعر:

بحيّهلاً تزجون كل مطية أمام المطايا سيرها متقاذف

ويجوز أن يكون الطائي سمعها مشددة في شيء من شعر العرب"[2]

ولعل موقف المعري هنا المتمثل في دفاعه عن الشاعر يعود إلى محاولة إيجاد تخريج على اجترائه على بنية الكلمة حتى لو كانت ضرورة الشعر تبيح له ذلك .

✓ **قطع ألف الوصل**

وهو من ضرورات الزيادة بزيادة حرف. ذكر أبو العلاء أن قطع ألف الوصل قليل إلا انه قد ورد في الشعر[3]. وقد جاء في شعر أبي تمام في قوله:

امرأته نفذت عليه أمورها حتى ظننا أنه امراتها

وقد فعل أبو تمام حتى لا يدخل زحاف الإضمار على التفعيلة وهو (إسكان الثاني متى كان متحركا)[1]

1 – ديوان أبي تمام ، بشرح الخطيب التبريزي، ج 2، ص172.
2 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج 1، ص292-293.
3 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج 4، ص227.

✓ **صرف غير المنصرف**

وهو من ضرورات زيادة الحرف. من المخالفات النحوية التي ارتكبها أبو تمام لضرورة الشعر قوله:

يظل سراة القوم مثنى وموحدا نشارى بعينها كأنهم شرب

وتحدث أبو العلاء عن هذا البيت بقوله:" صرف (موحدا) للضرورة وهو عند البصريين لا ينصرف في معرفة ولا نكرة".[2]

كما صرف (شرحبيل) للضرورة في موضع آخر[3]

1 – الوافي في العروض والقافية، الخطيب التبريزي، ص85.

2 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج 1، ص181.

3 – ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج 3، ص193.

الفصـل الرابـــع: المــوازنة بين الناقـــدين

تمهيد

1- ما اشـــترك الناقـــدان ببحثـــه

2- ما انـــفـــرد ببحثـــه الآمـــدي

3- ما انـــفـــرد المـــعري ببحـــــــــثه

تمهيد

المـــوازنة:

الموازنة في اللغة: من (وزن) الشيء إذا قدره، والوزن ثقل الشيء بشيء مثله. وهذا يوازن هذا إذا كان على زنته أو كان محاذيه، ووازنه أي عادله وقابله[1].

أما اصطلاحاً، فالموازنة "نوع من النقد، وهي كذلك نوع من الوصف، فالذي يوازن بين الشاعرين إنما يصف ما لكل منهما وما عليه بأدق ما يمكن من التحديد"[2].

ومن هذا المعنى جاء اصطلاح الموازنة الشعرية، يقال: وازن الشاعر قصيدة غيره "إذا نظم قصيدة من بحرها وعلى زنتها ورويها؛ نتيجةً لإعجابه بها أو مجاراتها"[3].

ليست الموازن إلا ضربا من ضروب النقد ليتميز بها الرديء من الجيد، وتظهر بها وجوه القوة والضعف في أساليب البيان، فهي تتطلب قوة في الأدب، وبصرا بمناحي العرب في التعبير.

إن الناس مفطورون على " حب المفاضلة بين الوسائل التي ترمي إلى غرض واحد والموازنة بين الأنواع التي ترجع إلى أصل واحد، وقد ظهرت هذه الفطرة واضحة جلية حين ظهر الشعر وتبارى في قرضه الشعراء"[4]، لكن الأسباب والدواعي تبقى متنوعة ومتعددة يمكن للقارئ أن يعيد أكبر أسبابها على العصر العباسي حين اختلط الناس وتوسع رزقهم، فانبسطت أمامهم الخيرات ولان لهم العيش حتى لانت معهم نفوسهم فرقّ بذلك طبع الشعراء ورقّ شعرهم، فكانت لتلك الحضارة أثر بالغ في تجديد ألفاظهم ومعانيهم، " فدخل على لغة الشعر ألفاظ غريبة دعت إليها الحاجة، كالألفاظ العلمية

1- ينظر: القاموس المحيط: الفيروز آبادي ، مادة (وزن)، ج 2، ص1625.

2- الموازنة بين الشعراء: محمد زكي مبارك، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص22 .

3- معارضات البارودي، موازنة نقدية: عمر محمد الطالب، مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب، جامعة الموصل، العدد (11)، كانون الأول 1979، ص 245.

4 - الموازنة بين الشعراء: محمد زكي مبارك، ص7.

والفلسفية وغيرها مما يدل على أشياء حديثة عند العرب، ودخل عليها أيضا ألفاظ استعيرت من صلب اللغة لمعان مستحدثة خلقتها الحضارة الجديدة".[1]

ترجع جذور الموازنات إلى عصر ما قبل الإسلام، ولكنها موازنات بسيطة وساذجة، لا تعدو كونها أحكاماً عامة ومفردة، ترد في المجالس الأدبية للمفاضلة بين معنى ومعنى وردا عن شاعرين، ثم أصبحت فيما بعد وسيلة " للمفاضلة بين الشعراء وتقويم أشعارهم وإصدار الحكم على أفضلية شاعر على آخر. ولكنها تفتقر في أغلب الأحيان إلى الأدلة المقنعة التي تقوي مذهبيهما.

ثم أصبحت الموازنة أكثر دقة وأوسع مجالاً، في العصر الإسلامي؛ فقد تعددت أوجه النظر في الموازنة بين الشعراء، فبعد أن كانوا ينظرون إلى جودة المعنى بين الشاعرين، صاروا يتناولون إجادة الشاعر في غرضٍ معين، أو النظر إلى مجموع الأغراض الشعرية التي يطرقها الشاعر، مع النظر إلى دوافع القول، فالمجيد عندهم من صدر عن دافع نفسي صادق، كما عدوا مشابهة شعر الأقدمين من أهم المقاييس التي يفاضلون فيها بين الشعراء.

أما ظهور الموازنات الشعرية الفنية، فإنه يرجع إلى القرن الرابع الهجري، ولا نكاد نذكر موازنة الآمدي حتى نقول إنها من الموازنات الفنية التي تعتمد منهجاً نقدياً وتتبع طرقاً علمية وموضوعية من خلال دراستها لشعر شاعرين معاصرين، وفي الحقيقة أن "كل من يكتب في الموازنة لابد له من وقفة طويلة أمام موازنة الآمدي، بوصفها من أولى الموازنات المنهجية في النقد الأدبي عند العرب".[2]

تميزت الموازنة في القرن الرابع الهجري "بالإحاطة بالنص من جوانبه اللغوية والنحوية والبلاغية والفلسفية والذوقية، كما تميزت بعرضها لآراء نقدية في جودة الشعر ورداءته".[3]

1 – أدباء العرب في الاعصر العباسية: بطرس البستاني، دار الجيل ، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1979ن ص21.

2– الموازنة بيئتها ومناهجها في النقد الأدبي: محمود فوزي مصطفى عبد الرحمن، دار قطري بن الفجاءة الدوحة، قطر، 1983، ص14–15.

3– تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري: مصطفى عليان عبد الرحيم، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1986، ص236.

وأما أسباب عقد الموازنة فكثيرة ومتنوعة، ولكنها جميعاً تعود إلى " أصل واحد هو أن طرفي الموازنة لابد أن يكون بينهما اتفاق من ناحية واختلاف من ناحية أخرى".[1]

أولا: ما اشترك الناقدان ببحثه

1-1- القـــراءة الدقـيقة:

لكون الآمدي وأبي العلاء المعري قد جمعا فنونا متلونة من ثقافة عصريهما، وبرعا في ميدان اللغة والأدب، فإن ذلك أهلاهما إلى يجمعا رصيدا معرفيا هائلا يسّرا لهما التعامل مع النصوص الفنية، وخاصة ما كان متعلقا منها بأبي تمام والبحتري.

فالآمدي استطاع " أن يدرس بعمق ديوانيهما واستطلع ما فيهما من المعاني المتشابهة ووضعها جنبا إلى جنب، ويقيم عليها الموازنة"[2]، يظهر ذلك كله من خلال مؤلفاته عامة وكتاب الموازنة خاصة، لندرك مدى غزارة المادة لدى هذا الرجل، فلا نشك والحال هذه في مقدرته على مناقشة مختلف القضايا ذات العلاقة بالأدب العربي.

رأى إحسان عباس أن الآمدي قد سلك مسلكين في قراءته:

المسلك الأول: تتبع سقطات الشاعرين في اللفظ وفي المعنى وفي الصورة كلها، وكذا في الوزن، على نحو ما فعله ببيت أبي تمام الذي يقول فيه:

رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه بكفيك ما ماريت في انه برد

1- أصول النقد الأدبي: أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط6، 1960، ص 289.

2 - موازنة الآمدي ووساطة الجرجاني: خضر موسى، عالم الكتب للطباعة والتوزيع، 2007، 19.

ليعلق على هذا البيت تعليقا يحمل الكثير من السخرية كما في قوله:" هذا هو الذي أضحك الناس منذ سمعوه والى هذا الوقت، ولم يزد على هذا شيئا، والخطأ في البيت ظاهر لأني ما علمت أحدا من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة وإنما يوصف الحلم بالعظم والرجحان والثقل والرزانة".[1]

لقد استطاع الآمدي أن يهتدي إلى خلخلة في البيت سببتها لفظة لا عهد للعرب باستعمالها في موضع كهذا، وهي لفظة (رقيق) مجتمعة مع (الحلم)، وذلك لأن العادة التي كان عليها العرب مبدعين ومتلقين تأنف أن تستعملها أو أن تتقبلها بسبب العرف الذي تم التواطؤ عليه واتخذ ميزانا لا يجوز لأحد أن يخرج عنه أو أن يكسره.

وعلى الرغم من نباهة الآمدي وقوة تركيزه وسعة اطلاعه لما قدم من شواهد قديمة ومحدثة ليدلل بها على صدق دعواه، فإنه وكما اعتقد قد وقع له اهتزاز من نوع ما نتيجة النسفة التي اصطنعها أبو تمام ليربكه وأمثاله من القراء، إذ لم يستسيغوا مثل هذه الصورة التي جاءت غريبة فأذهلته، وبذلك يكون أبو تمام قد فعل ما يستوجب انقطاع التواصل بينه وبين المتلقين، وكان بإمكان الآمدي وهو القارئ الخبير أن يقف موقفا غير هذا الذي وقف ليضيف إلى مساحات الإبداع مساحة أخرى، ومع ذلك فقد ظلت العملية الإبداعية متواصلة تخترق الأفاق والحجب دونما مانع.

أما المسلك الثاني: فهو الوقوف على الرواية الأصلية، لذلك اعتمد كما يقول الرجوع إلى النسج العتيق لكي يصحح الخطأ العالق بالخيط الذي يربط النص الشعري بأصله، ذلك لأن " قراءة النص الشعري بعيدا عن الإنشاد خلقت مسافة بين الشاعر وجمهوره"[2]، وهذه واحدة من الصعوبات التي واجهتها الرسالة الشعرية العربية القديمة في سبيل أن تمارس فعاليتها على المستوى الكتابين مما دفع بالمتلقي الخبير إلى أن يتدخل لتصحيحها، لأن " التدوين لم يكن بوسعه ان يستبعد إطلاقا لإقحام

1 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص143.

2 – شعرية الحداثة: عبد العزيز ابراهيم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص176.

مجموعة من العوامل الجديرة بأن تفسد منذ البداية حالة تلك النصوص الشعرية المدونة بصورة مزعزعة من جهة أخرى".[1]

يتوقف الآمدي عند بيت لأبي تمام ليكشف عن الخطأ الواقع فيه، والبيت هو:

دار أجل الهوى عن ألمّ بها في الركب إلا وعيني من منائحها

فتعقبه الآمدي بقوله:" وهذا لفظ محال عن وجهه، لأن (إلاّ) ههنا تحقيق وايجاب، فكيف يجوز أن تكون عينه من منائحها إذا لم يلم بها؟ وإنما وجه الكلام أم يقول:

دار أجل الهوى عن أن يلم بها وليس عيني من منائحها.

وقد كنت أظن أن أبا تمام على هذا نظم الشعر، وأن غلطا وقع عليه في نقل البيت حتى رجعت إلى النسخ العتيقة التي لم تقع في يد الصولي وأضرابه، فوجدت البيت في غير نسخة مثبتا على هذا الخطأ"[2]وما يشبه هذا " التحري من أهم واجبات الناقد الذي يتعقب الشعر بالقراءة".[3]

تتبع الآمدي مصادر النصوص الشعرية عن كثب كرواية أبي علي محمد بن العلاء السجستاني، وأبي سعيد السكري ليتأكد من الصورة الحقيقية لها، وهكذا يبدوا الآمدي متعلقا بالنص الشعري ومدققا النظر فيه على مستويات عدة، انطلاقا من المتن الشعري إلى خيط العلاقة بمصدره.

أما عن أبي العلاء فكانت له قدما راسخة في اللغة، فكان عالما بـأصولها وأسرارها، تفرد بأشياء لم يسبق إليها لغوي من القدامى، وأمسك من اللغة بنصيب كبير، ولا يعرف " عالم من علماء اللغة منذ العصور الأولى لتدوينها أتى بمثل ما أتى به أبو العلاء، فقد أحاط بمادة اللغة وصرفها في جميع شؤونه وأغراضه الفنية، واستعملها أحسن استعمال، فيما أملى من كتبه العلمية والأدبية والدينية: شعرا ونثرا ".[4]

1 – تاريخ الأدب العربي: بلاشير ، ترجمة،: ابراهيم الكيلاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، ص544.

2 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج 3، ص192.

3 – تاريخ النقد الأدبي عند العرب: إحسان عباس ، ص176.

4 – أبو العلاء المعري، الزاهد المفترى عليه: عبد المجيد دياب، المكتبة الثقافية، والهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986، ص3

هذا التمكن دفع طه حسين أن يقول عنه:" ما أعرف أحدا وعى اللغة العربية كما وعاها أبو العلاء، وما أعرف أن أحدا صرف هذه اللغة في أغراضه وحاجاته الفنية كما صرفها أبو العلاء".[1]

وقد بلغ من مكانة أبي العلاء في للغة انه كان يصحح بعض الأخطاء التي وقع فيها بعض الأخطاء، يروي صاحب (التنبيه) على الأمالي، أن أبا علي القالي أنشد:

وإذا دعت قمرية شجنا لها...

فقال صاحب (التنبيه):" وكذلك أنشده أبو إمام رحمه الله في اختياراته، وأخبرني غير واحد عن أبي العلاء رحمه الله، أ،هـ كان يرد هذه الرواية، ويقول: إنها تصحيف وكان ينشده:

وإذا دعت قمرية شجِنًا لها...

بكسر الجيم والباء بعدها؛ يعني الهالك، وهو الهديل، وأخلق بهذا القول أن يكوت صحيح، والحق أحق أن يتبع".[2]

ومما ورد في نقده لكبار علماء اللغة نقده للخليل نفسه، حيث قال:" وفي كتاب (العين) أن:" (النعمان) الدم، وأن الشقائق مضافة إليه، وليس بشيء".[3]

فكان يعلم بالأساليب النحوية والصيغ الصرفية الشائعة عند العرب، وأيها غير شائع، ،أي التغييرات ورد في اللغة والشعر، وأيها لم يرد.

كما كانت له علاقة بعلم الحديث والقراءات، ويظهر هذا بتأثره بمنهج المحدثين وعلماء القراءات في توثيق الرواية عند شرحه لديوان أبي تمام.

1 – نقلا عن: أبو العلاء المعري، الزاهد المفترى عليه: عبد المجيد دياب، ص65-66

2 – التنبيه على أمالي أبي علي القالي: أبو عبيد الله بن عبد العزيز البكري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ج2، ص87

3 – ينظر: أبو تمام: ديوانه بشرح الخطيب التبريزي ، ج2، ص264

1-2- اللفظ والمعنى

اللفظ والمعنى من القضايا النقدية التي شغلت مساحة واسعة في أدبنا العربي، ثم إنها من الأمور التي شغلت بال النقاد واستولت على ذهنياتهم منذ العصر الجاهلي، وقد أشار بشر بن المعتمر قديماً إلى منزلة اللفظ والمعنى، وحكم من خلالهما على الأدب وتقدير قيمته الفنية، كما ذكر البلاغة والفصاحة وبين أن التوعر يؤدي إلى التعقيد، وأن التعقيد يستهلك الألفاظ، ويشين المعاني.[1]

فمسألة اللفظ والمعنى قضية مرتبطة بجمالية العمل الأدبي، وبجودة الصياغة وحسن السبك، فالسؤال المطروح هو هل الفضل في الإجادة الفنية عائد إلى المعاني أم إلى الألفاظ.[2]

تلك قضية توغل فيها النقاد بين مرجحٍ للألفاظ على المعاني وبالعكس، ونعني بالألفاظ (الصياغة أو القالب أو الشكل)، أما المعنى " هو المضمون الذي تحويه العبارة، والأفكار التي يقدمها لنا المنشئ في أدبه مستعيناً على ذلك باللغة".[3] والصياغة الشعرية هي " الجسم الذي يعبر عن كل ما تجسد فيه من روح ومعان وأفكار"[4]، " فالمعاني أرواح الألفاظ، وغايتها التي لأجلها وضعت، وعليها بنيت"[5]. لذلك اهتم النقاد العرب بهذه القضية التي يكمن فيها سر الإبداع الأدبي.

وهي من القضايا النقدية التي اشترك الناقدان ببحثها، لذلك كان بحث هذه المسألة نابعاً من شخصية الناقد، وطبيعة نظرته إلى اللغة وذوقه في تعاطيها.

1- ينظر: النظرية النقدية عند العرب: هند حسين طه، ص 177.

2 - ينظر: محاضرات في تاريخ النقد عند العرب: ابتسام مرهون الصفار، مطابع دار الحكمة، بغداد، العراق، 1999، ص106.

3- ابن رشيق القيرواني ونقد الشعر- دراسة تحليلية نقدية تاريخية: عبد الرؤوف مخلوف، دار وكالة المطبوعات، الكويت، 1983، ص183.

4 - في النقد الأدبي: شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط9، ص 110.

5 - صبح الأعشى في صناعة الإنشاء: أحمد بن علي القشقشندي ، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1987م، ج 2، ص 202.

لقـد تبـاين موقـف الناقـدين في دراسـتهما للألفـاظ والمعـاني؛ وذلـك لاخـتلاف مكانتهمـا العلميـة والأدبيـة والنقديـة. علـى الـرغم مـن نظرتهمـا التوفيقيـة بـين اللفـظ والمعـنى، أي أنهمـا نظـرا إلى روح العمـل الأدبي في شكله ومضمونه.

عنى النقاد عناية كبيرة بقضية اللفظ والمعنى، ودار حولها فكر ونقد مميّز استحق أن يؤخذ بعين الاعتبار، فحظيا بكثير من الاهتمام من طرف النقاد واللغويين لدرجة عدم اتفاقهم حول ماهية اللفظ، وعلاقته بالمعنى المقصود والمراد. منهم من آثر اللفظ على المعنى كالجاحظ، ومنهم من أولى اهتمامه بالمعاني أكثر.

أما الآمدي فإننا نجد في موازنته التي عقدها بين أبي تمام والبحتري نصيباً غير قليل وحظاً وافراً للألفاظ والمعاني، فهو يرى أن لطائف المعاني موجودة في كل أمة، ومن يأتي بها يصح أن يكون حكيماً. ولكن لا يسمى شاعراً؛ لأن طريقته مخالفة لطريقة العرب ومذهبه ليس على مذهبهم، وأن الشعر الحسن يأتي من " حُسن التأتي، وقرب المآخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله"[1]، والشاعر المجيد من ألمّ بالمعاني. ووجه اهتمامه إلى العناية بالألفاظ وجودة السبك.[2] فالآمدي يضع مقياساً دقيقاً للشاعر الناجح وهو مقياس يتخذ من تلاحم الألفاظ والمعاني وإخراجها بالصياغة الجيدة أساساً لجودة الشاعر. وهذه نظرة منصفة تجعل لكل من اللفظ والمعنى دوراً هاماً في إنشاء النص الأدبي.

ويرى أنه ينبغي على الشاعر الحضري أن يأتي في شعره بالألفاظ العربية المستعملة في كلام الحاضرة، فإن اختار أن يأتي بما لا يستعمله أهل الحضر، فمن سبيله أن يجعله من المستعمل في كلام أهل البدو الوحشي الذي يقل استعمالهم إياه، وأن يجعله متفرقا في تضاعيف ألفاظه، ويضعه في مواضعه، فيكون قد اتسع مجاله بالاستعانة به، ودلّ على فصاحته وعلمه وتخلّص من الهجنة.[3]

1- الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ص380.
2- الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ص 313.
3 - الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج 3، ص400

أما بالنسبة لشعر أبي تمام والبحتري فانقسم القراء إلى مذهبين أحدهما يؤيد شعر الطبعة والآخر يؤيد شعر الصنعة، وبين هذين المذهبين يعلن الآمدي حياد في موازنته وهو يدرك تماما الإدراك أنه أمام شاعر مطبوع وآخر مصنوع في قوله:" فإن كنت ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق فالبحتري عندك أشعر ضرورة، وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغموض والفكرة ولا تتلوى على غير ذلك فأبو تمام عندك أشعر لا محالة ".[1]

حيث أن غايته في ذلك تبصير القارئ وانتفاعه بما يقرأ ليحكم على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحاط علمه بالجيد والرديء، فقد وقف طويلا عند ألفاظهما ومعانيهما وخصص لهما قسما كبيرا تناول فيه بالذوق أمرا خطيرا مستحدثا في لغة العرب حين تدنى مستوى اللغة في ذلك العصر وحلت محل الفصاحة آثار الفساد ومظاهر الإساءة، مما جعل الآمدي يتفطن إلى هذا الخطر الداهم الذي يهدد اللغة في كيانها والعرب في بيانها، وقد اعتبر الألفاظ السخيفة والمبتذلة في كلام العرب تهديدا لها واستعمالها يحط من منزلة الشعراء حيث" أن سوء التأليف ورديء اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده، كما أن براعة اللفظ تزيد من المعنى المكشوف بهاء ورونقا".[2]

فغيرة الآمدي على هذه اللغة وخوفه من اللحن والاندثار جعلته يضع مقاييس تحكمها، ومعايير تضمن شكلها متمثلة في:

الفصاحة والعامية: وهما من مقاييس اللفظ أين تظهر فيها الجودة والرداءة، فقد عرّف أبو هلال العسكري الفصاحة بأنها :" تمام آلة البيان وتتضمن اللفظ بخلاف البلاغة".[3]

إن أصل المعنى في الكلمة عربي وتم تغييره إلى العامة وتندرج ضمنها الألفاظ الركيكة والمبتذلة والضعيفة، كقول البحتري:

1 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج 3، ص11

2 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج 3، ص381

3 – ينظر: الصناعتين: أبو هلال العسكري، ص14.

وجوه مسداك مسودة أم صبغت بعدي بالزاج

وقد جاء البحتري بلفظة أخرى في موضع آخر، وأوقعها موقع الذم، فقال:

من يتضرع في إثر مكرمة فدأبه في اتباعها دأبه

يريد من يتساقط في إثر مكرمة إذا سعى لطلبها ولم يكن له نهوض فيها فدأب الممدوح دأبه المعروف المشهور منه أي جده ولحاقه، وحرك الدأب الثاني وسكن الأول، ومعناهما واحد، ويجوز أن يكون أراد فدأبه في إتباعه – أي عادته في إتباعه – دأبه، أي سعيه وحركته، وهو أجود".[1]

والآمدي كقارئ خبير، ومن خلال هذه الشواهد يسعى بذوقه إلى مد جسور التواصل بينه وبين المبدع لعله بهذه القراءة يُشعره بذلك الاهتمام الذي ينظم حركة الأدب ويُفعلها، إذ يعيب على صاحب النص استخدام ألفاظ من شأنها أن تحدث القلق وتثير الارتباك في نفس المتلقي إذا لم يختر لها موضعا مناسبا مألوفا ليجنب نصه اللوم والذم.

فالملاحظ أن الآمدي يقوم بدور الموجه الساعي إلى تحقيق قفزة إبداعية قوامها الفن الأصيل، حيث يرى " أن الاستجابة للطبع تحقق للعمل الفني خصائصه التي تؤهله لإثارة صورة الطرب لدى المتلقي"[2]، كما يعيب أشد العيب إذا قصد المبدع بصنيعه التكلف والتعسف في شعره، حيث يلجأ إلى استخدام ألفاظ في غير موضعها وفي غير معانيها الحقيقية فيضطرب بذلك التعبير ويصعب معناه، مثل قول أبي تمام الذي خطأه الآمدي:

ومشهد بين حكم الذل منقطع صاليه، أو بحبال الموت متصل

جليت والموت مبد حر صفحته وقد تفرعن في أفعاله الأجل

1 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي ، ج3، ص369.

2 – نظرية الإبداع في النقد العربي القديم: عبد القادر هني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت، 1999، ص119.

قوله: (قد تفرعن في أفعاله الأجل) معنى في غاية الركاكة والسخافة وهو من ألفاظ العامة، وما زال الناس يعيبونه به، ويقولون: اشتق للأجل الذي هو مطلّ على كل النفوس فعلا من اسم فرعون، وقد أتى الأجل على نفس فرعون وعلى نفس كل فرعون كان في الدنيا"[1].

يمكننا القول أن الآمدي حدّد بذوقه لفظة (تفرعن) واعتبرها من الساقط العامي الذي لا يمت بصلة للفصاحة، وفي هذا يذهب مذهب ابن سنان الذي يرفض أيضا استخدام الشاعر اللفظ العامي في قوله:" أن تكون الكلمة جارية على العرف العربي الصحيح غير شاذة، ويدخل في هذا القسم كل ما ينكره أهل اللغة، ويرده علماء النحو من التصرف الفاسد في الكلمة، وقد يكون ذلك لأجل أن تكون اللفظة بعينها غير عربية"[2].

لنقول بعد هذا أن الآمدي قامت موازنته على الفهم الصحيح الذي يستمد قوته من " الذوق لجمال القول وسحر البيان"[3]، لا على نقل الشواهد ومقارنتها بغيرها دون الإلمام بها أو الإحاطة بها أو جهل ما قعدت له، فشواهده " تمثل في النفس لكل شاعر صورة له حكما غير مزعزع ولا مدافع"[4].

أما المعري، فقد جاءت آراؤه تطبيقية عملية أكثر من كونها نظرية، حيث راح يتعرض لشعر الطائيين بالنقد لألفاظهم ومعانيهم، مع أن المعري يوفق بين اللفظ والمعنى في عملية النظم فهو "يجمع بين اللفظ القليل والمعنى الجليل"[5]، وهذا يعني أن المعري يرى أن الجودة تكمن في متانة اللفظ وإحكامه، وجلال المعنى وإتقانه، وليست في واحدة منهما دون الأخرى.

لقد كان المعري أكثر عمقاً في تعامله مع قضية اللفظ والمعنى؛ وذلك نابع من شخصيته كونه عالماً لغوياً، تمرس باللغة وتبحر بها، حتى صار كأنه معجم لغوي، ضم أكثر مفردات اللغة العربية ومعانيها، فأظهر قدرة عالية في استعماله للألفاظ الشعرية، التي قد تكون غريبة وصعبة في كثير من

1 -نظرية الإبداع في النقد العربي القديم: عبد القادر هني ، ص212.
2 - سر الفصاحة: ابن سنان الخفاجي، ص71.
3 - الموازنة بين الشعراء: محمد زكي مبارك ، ص46.
4 - الموازنة بين الشعراء: محمد زكي مبارك ، ص48.
5- رسائل أبي العلاء المعري: أبو العلاء المعري ، ص 40.

الأحيـان وكأنـه يريـد أن يرتفـع بأدبـه عـن مسـتوى المتـأدبين وأن " يكـون لـه مـن ألفاظـه حجـة العـالم الخبير...، ويلح على الغريب من اللفظ ويأنف عن المتداول المشهور، ولو أدى به ذلك إلى شيء من التكلف...، وقد أعانه على ذلك ثروة لغوية عظيمة، صانتها حافظة متينة..، ومن كان له مثل هذه الثروة اللغوية كرم عنده الغريب النادر، وهان على نفسه ما دون ذلك منهما".[1]

لذلك كان لأبي العلاء مذهب متميز في نقده وتعامله مع قضية اللفظ والمعنى قلما نجده عند غيره من النقاد؛ والسبب يعود إلى ان أبا العلاء كان شاعراً قبل ان يكون ناقداً، لذلك امتاز في بحثه لهذه المسألة بأمور عدة منها:

1- **مبدأ اختيار الألفاظ**: امتاز المعري بالقدرة العالية والدقة في اختيار الألفاظ، التي تؤدي المعنى بصـورة جيـدة، لـذلك راح في كتابيـه (عبـث الوليـد، وذكـرى حبيـب) يحاسـب الشـاعرين ويوجههما الى استخدامهما للألفاظ التي تكون معتدلة التأليف قليلة الحروف، وأن تكون غير عامية.

فالمعري كان يتخير من ألفاظه " ما يتحدى الفهم، ويتجاوز الثقافة المحدودة ويثير الإشكال الذهني"[2].

2- ذمه للتكرار اللفظي والمعنوي: ذم المعري التكرار الذي لا يكون لغاية فنية بلاغية، ولا لغاية نفسية تأثرية، بل إن المذموم منه هو التكرار الذي يكون بسبب نضوب فكر الأديب، وإحجامه عن الإتيان بالجديد من الألفاظ والمعاني.

وهذا حكم نابع من شخصيته اللغوية؛ وذلك لأن " حذق المعري للغة وتبحره فيها، واستظهاره ألفاظها وشواهدها، رسّخ في نفسه شعوراً بالثقة بالنفس، بلغ حد الاجتراء على اللغة، والاتساع فيها بتجاوز حد المنقول منها".[3]

1- مذاهب أبي العلاء في اللغة وعلومها: محمد طاهر الحمصي، ص158.
2 مذاهب أبي العلاء في اللغة وعلومها: محمد طاهر الحمصي، ص 163.
3- مذاهب أبي العلاء في اللغة وعلومها: محمد طاهر الحمصي، ص155.

ومن الطبيعي أن هذا الغنى اللغوي جعل المعري يذم التكرار ويرى فيه عيباً ونقصاً في شخصية الشاعر، ويعده ضعفاً في قدراته على الابتكار وتوليد المعاني.

كما أن هناك ظاهرة لازمت المعري في أثناء عنايته بألفاظه ومعانيه، وهي اهتمامه الشديد "بالمترادف من اللفظ، كدعوته المسمى الواحد بالعديد من الأسماء".[1] وهي ظاهرة امتاز بها المعري، وهي دليل على قدرة الشاعر وإحاطته باللغة.

وكأنه يريد من خلال عنايته بالمترادف، الحفاظ على الألفاظ العربية التي قل ذكرها وجعلها أكثر تداولاً واستعمالاً، مما يعيد للغة حيويتها ونشاطها.

لقد اعتنى المعري بالألفاظ والمعاني عناية كبيرة؛ وذلك لأنه يرى أن الشعر متجدد ما دامت ألفاظه ومعانيه متجددة، لذلك راح المعري يبتكر الألفاظ والمعاني الموحية التي لم يسبقه إليها أحد قبله، كاقتباسه للألفاظ والمصطلحات العلمية وتوظيفها في خدمة المعنى الأدبي، بجعلها تعبر عن حالة شعورية يحس بها الإنسان، وكذلك استعماله للألفاظ الغريبة التي يصعب على القارئ فهمها.

وعلى الرغم من اختلاف النقاد القدامى في قضية اللفظ والمعنى، إلا أننا نجد أن أكثرهم متفقون على أن العمل الأدبي وحدة فنية مستقلة ومترابطة لا تنفصل ولا تتجزأ إلى شكل أو مضمون، وهي نظرة فنية إلى ماهية العمل الأدبي وقد ظلت هذه النظرة سائدة ومتداولة عند أكثر النقاد الذين جاءوا في القرون التالية للقرن الخامس. وأثمرت فيما بعد عند عبد القاهر الجرجاني إلى نظرية (النظم).

1-3- الطبع والصنعة

كان العصر العباسي مجتلى قضية الطبع والصنعة، وربيع عمرها الذي بلغت فيه أشدها وهو أمر يتماشى وطبائع الأمور، ذلك أن هذا العصر هو العصر الذي نضج فيه النقد، وتعددت بيئاته، وتوضحت إشكالاته، وتعددت قضاياه، تبعا للتطور الذي شهده الأدب العربي نفسه، في فنونه ووسائل تعبيره، لأسباب متنوعة منها الوافد الأجنبي جنسا وفكرا وثقافة، وهو ما أوقف الثقافة العربية المستقبلية

1- مذاهب أبي العلاء في اللغة وعلومها: محمد طاهر الحمصي، ص159.

وجها لوجه معه في ثنائية ضدية، اتخذ معها كثير من قضايا النقد آنذاك تلك الازدواجية، فكان في هذه المواجهة، القديم مع المحدث، واللفظ مع المعنى، والعربي مع المولد، والطبع مع الصنعة.

ويقصد بالطبع هو " العفوية وعدم التكلف في نظم التجربة الشعرية"[1]. ويقصد بالصنعة " أن الشاعر يثقف قصيدته ويهذبها كي تستوي سليمة مبرأة من عيوب النظم الشعري وشوائبه"[2].

يرتبط مصطلحا (الطبع والصنعة) بروح العمل الأدبي أشد الارتباط فهما " عاملان متفاعلان متكاملان، لا غنى لأحدهما عن الآخر لإتمام الصورة الأدبية المطلوبة وإبرازها في أحسن ما يكون".[3] وعلى هذا المنوال راح النقاد العرب يجولون في عالم الطبع والصنعة، باحثين عنهما في نتاج الشعراء، لذلك قسّموا الشعراء إلى قسمين: أصحاب الطبع وأصحاب الصنعة، وأخذوا يدلون بآرائهم مستندين إلى الأدلة التي تقوي ما وصلوا إليه من آراء نقدية، كما ذهب بعض النقاد إلى "ضرورة الموهبة والطبع في الشاعر أولاً ودعوا إلى دعمِهما بالثقافة والمراس وما إليها ثانياً".[4]

ركز النقاد العرب على قضية الطبع والصنعة؛ ذلك لأنها تمس ذاتية الشاعر وموهبته، فقد عانى الشعراء منذ الجاهلية من قول (شاعر متكلف) أو (شاعر مطبوع)؛ لأن هذا اللفظ أو ذاك، هو مقياس لجودة الشاعر وأصالة شعره. لذلك نالت هذه المسألة الشيء الكثير من عناية النقاد، فلا يكاد مؤلف نقدي يخلو من الحديث عنها، ويضع الشروط والقواعد للمطبوع والمصنوع من الشعراء.

وقد ذهبت مسألة الطبع والصنعة تتنامى وتتعقد في العصر العباسي، لتصبح القطب الذي دارت عليه رحى معارك أدبية وموازنات، لعل من أشهرها الموازنة التي أقامها الآمدي بين الطائيين: البحتري وأبي تمام.

1- النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب: المقري، تحقيق: هدى شوكت بهنام، مطبعة الغربي الحديثة، النجف، ط1، 1977م، ص238.

2 - النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب: المقري، ص 257.

3 - النظرية النقدية عند العرب: هند حسين طه، ص 165.

4- بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث: يوسف حسين بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط2، 1982، ص 49.

تحدث الآمدي عن الطبع والصنعة وبين أن الشعر المطبوع وهو مذهب الأوائل ما انتهجه البحتري الذي لم يفارق عمود الشعر المعروف، وبين الآمدي ان الطبع يؤثر في الشعر فالمطبوع بعيد عن التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام.[1]

أما شعر الصنعة فإن ألفاظه ومعانيه مستكرهة، وهو لا يشبه شعر الأوائل ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة وهو ما انتهجه أبو تمام.[2]

من هذا المنطلق رفض الأصمعي بيتي إسحاق بن إبراهيم الموصلي" لأنهما لليلتهما... واثر الصنعة والتكلف بيّن عليهما"[3] وكان القضية ما عادت قضية طبع وصنع، وإنما هي قضية تقليد وتجديد، فكل مقلد مطبوع، وكل مجدّد صانع، وشعره ساقط.

أما أبو العلاء المعري، فقد جعل من (الطبع) مقياساً فنياً لجودة العمل الأدبي كما أنه جعل منه مقياساً نقدياً يحكم من خلاله على سلامة الشعر من حيث البناء التركيبي والبناء العروضي، حيث رأى أن الطبع قوة سحرية يميز بها صحيح اللغة من فاسدها، لذلك رأيناه يستند إليه كثيراً في إطلاق الأحكام النقدية.

فهو يجعل من (الغريزة) أي (الطبع) ميزاناً لمعرفة الخلل في موسيقى البيت الشعري كما في قوله لامرئ القيس يسأله عن بعض قصائده قائلاً: "لقد جئت فيها بأشياءٍ ينكرها السمع.. هل كانت غرائزكم لا تحس بهذه الزيادة؟ أم كنتم مطبوعين على إتيان مغامض الكلام...".[4]

كما جعل منه مقياساً لغوياً، يعرف من خلاله عذب الألفاظ من وحشيها، من ذلك كلامه عن كلمة (شوور)، إذ يقول:" والنطق به (شوور) وبابه ينفر منه الطبع، والغريزة تفر إلى همز الواو الثانية، وما

1 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص4.
2 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص4-5.
3 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص24.
4– رسالة الغفران: أبو العلاء المعري، ص 308.

علمت أن ذلك حكاه أحد"[1]. كما أن استناد المعري إلى الطبع في قضايا النحو والصرف " يظهر في كراهته التكلف الزائد في القياس والإيغال الشديد في اجتذاب العلل"[2].

أما البديهة فقد قسمها المعري على ثلاثة أقسام:

1- القبل: وهو محركة الارتجال. وهو أعلاها منزلة.

2- التمليط: وهو أن يقول الشاعر مصراعاً، ويقول لآخر أملط، أي أجز المصراع الثاني، وهو من إملاط الحامل، يقال : ملطة الحامل ، إذا ولدته لغير تمام.[3]

3- الإعنات: وهو تكليف غير الطاقة.[4]

وبذلك جعل المعري (البديهة) مقياساً يفاضل فيه بين الشعراء، لذلك جعلهم على ثلاث مراتب، بحسب بديهتهم، وهم:

1- الشعراء أصحاب البديهة (الطبع) الذين يتميزون بسرعة الخاطر، وحسن التصور، وقوة البناء.

2- وهؤلاء " شعراء بالنسبة إلى من دونهم، وغير شعراء بالنسبة إلى من فوقهم"[5]، وهم الذين وصفهم المعري ببديهة التمليط.

3- وأصحاب هذه المرتبة لا يسمون شعراء؛ لإعناتهم وتكلفهم في قول الشعر،

1-4- السرقات الشعرية

لعل النقد العربي لم ينشغل بقضية نقدية، مثل انشغاله بقضية (السرقات الشعرية). هذه القضية البارزة التي تطالعنا في غالبية كتب القدماء الأدبية والنقدية، مثل كتب الطبقات، وتراجم الشعراء،

1- عبث الوليد: أبو العلاء المعري ، ص 402.

2- مذاهب أبي العلاء في اللغة وعلومها: محمد طاهر الحمصي ، ص180.

3- ينظر: أساس البلاغة: الزمخشري، ص400.

4- ينظر: رسالة الغفران: أبو العلاء المعري، ص539-540.

5- فصول في الشعر: أحمد مطلوب، المجمع العلمي العراقي، العراق، 1999، ص 72.

والكتب العامة والخاصة في الأدب، وفي كتب النقد، وفي كتب إعجاز القرآن، وفي كل ما يجري مجرى هذه الكتب.

ومع هذا كله فإن هذه الكتب ليست تصويرا صادقا لقضية السرقات، فالقضية قد استقلت بنفسها، وأصبحت قضية منهجية متخصصة في وقت مبكر جدا، ربما يعود إلى أواخر القرن الهجري الأول.[1]

لقد تفطن قراؤنا الأوائل إلى هذه الحقيقة فعذروا الشاعر في الكثير من المواطن واصطنعوا لها مصطلحات خففت من حدّتها، كمصطلح توارد الخواطر مثلا، أو اتفاق الهواجس عند الجرجاني في وساطته، نسمع إليه عن الذين ينكرون ذلك:"كأن التوارد عندهم ممتنع، واتفاق الهواجس غير ممكن، وإن اقتراح معنى بكرا، أو افتتح طريقا مبهما، لم يرض منه بأعذب لفظة وأقربه من القلب وألذّه في السمع"[2]، مع أن" بروز السرقات في الموازنة بين الشاعرين تدل على أن الشعراء كانوا يدورون حول معان بنفسها، أو بعبارة أخرى يجترون معاني سبقوا إليها في الغالب".[3]

إن الإستراتيجية التي اعتمدها الآمدي تبدو بعيدة عما توصل إليه القدماء والمحدثون على حد سواء، ربما للنيل من مكانة أبي تمام ، فقد أشار في مواضع عدة تحت عنوان كبير سرقات أبي تمام أو سرقات البحتري، ونسي ربما " أن الشاعر بوصفه مبدعا فإنه لا يتحرك من فراغ، بل هو متصل وجدانيا وعقليا مع تراثه، هذا التراث الذي تشكل وفق عوامل تاريخية وعقلية وبيئية تكاد تكون متشابهة"[4]. ومن ثم تكاد تصبح" القصيدة ليست نتاجا تلقائيا، بل عمل يستند إلى خبرة من الخبرات والقراءات التي تنتشر في ثنايا النص لتتجسد بعد ذلك عبر مراياه المشكلة صياغة وأبنية وتقنيات".[5]

1 – ينظر: مشكلة السرقات في النقد العربي: مصطفى هدارة، ص88.

2 – الوساطة بين المتنبي وخصومه: علي بن عبد العزيز الجرجاني، ص52.

3 – مفهوم الشعر عند العرب: عبد القادر القط، ترجمة: عبد الحميد عبد العظيم القط، دار المعارف، مصر، 1982، ص18.

4 – قراءة النص الشعري الجاهلي: عاطف أحمد الدرابسة، عالم الكتب الحديق، الأردن، ط1، 2006، ص342.

5 – الشعر والتلقي: جعفر العلاق ، دار الشروق، ط1، 2002، ص131.

خصص الآمدي فصلا واسعا للحديث عن هذه القضية مبتدئا بما ناله أبو تمام من حظ وافر من القراءة المتنوعة لأشعار الأولين والآخرين، يظهر ذلك في قوله:" كان أبو تمام مشتهرا بالشعر مشغوفا به مشغولا مدة عمره بتخيره ودراسته، وله كتب اختيارات فيه مشهورة معروفة... فإنه ما من شيء كبير من شعر جاهلي ولا إسلامي ولا محدث إلا قرأه واطلع عليه، ولهذا أقول: إن الذي خفي من سرقاته أكثر مما قام منها على كثرتها"[1]. فسعة الاطلاع وغزارة المعارف ومداومته قراءة أشعار الأولين وتأليفاته في الشعر، كل ذلك ذنب – فيما يبدو – عظيم في نظر الآمدي، ومدعاة إلى أن يرمى بالسرقة، وهو يرى أنها " باب ما تَعَرَّى منه متقدم ولا متأخر..."[2]. ولم يعدها من المساوئ الكبرى بين الشعراء، إذ يقول: " إن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء وخاصة المتأخرين"[3]. وإذن فنظرية الآمدي في السرقات هي أن السرق لا يكون إلا " في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر"[4]، وأنه لا سرق في:

- العام المشترك من المعاني.
- الألفاظ المباحة الشائعة.

لكن الآمدي نفسه وهو يتحدث عن البحتري فإنه لا يذكر له مؤلفا ولو واحدا مع العلم أن للبحتري حماسة كحماسة أبي تمام، فإذا كانت هذه الأخيرة سببا في وقوع صاحبها في آفة السرقة، فلا ينبغي – والحال هذه – أن نبرئ ساحة البحتري من التهمة نفسها.

ومرة أخرى يحاول الآمدي أن يقدم العذر للبحتري بقوله:" وكان ينبغي أن لا أذكر السرقات فيما أخرجه من مساوئ هذين الشاعرين، لأنني قدمت القول في أنّ من أدركته من أهل العلم بالشعر لم

1 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج 3، ص51-52.
2- الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 273.
3- الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص311.
4- الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 313.

يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء وخاصة المتأخرين، إذ كان هذا بابا ما تعرّى منه متقدم ولا متأخر"[1].

إن وجهات النظر في النقد العربي، ليست متفقة تمام الاتفاق على موضوع سرقات البحتري من أبي تمام، فعلى الرغم من فئة أنصار البحتري تعترف بأخذ البحتري من أبي تمام، إلا أن لها رأيا خاصا في طبيعة الأخذ، ومن هؤلاء الآمدي الذي يقول:" ينبغي أن تتأملوا محاسن البحتري، ومختار شعره، والبارع من معانيه، والفاخر من كلامه، فإنكم لا تجدون على غزره، وكثرته حرفا واحدا مما أخذه عن أبي تمام. وإذا كان ذلك إنما يوجد في المتوسط من شعره فقد قام الدليل على أنه لم يعتمد أخذه، وأنه إنما كان يطرق سمعه فيلتبس بخاطره فيورده".[2]

والحقيقة أن رأي هذه الفئة من النقاد رأي ناضج، ولا يمكن التنكر لوجاهته، ففيه أولا إفساح المكان لأصالة البحتري، على الأقل في النمط الراقي من شعره، وفيه ثانيا تفسير موضوعي لشعر البحتري الذي يمكن أن يوصف بأن فيه شيئا من أبي تمام.

أما المعري فإنه تناول قضية السرقات، من منطلق تأثر الشعراء، فقد أشار إلى استفادة البحتري من الشعراء في الألفاظ، بينما أفاد أبو تمام من غيره في الألفاظ والمعاني.

ويمكن القول إن أبا العلاء لم يطل القول في هذه المسألة بعد أن رأى أن النقاد قد أشبعوها نقداً.كما أنه أطلق مصطلح (الأخذ) بدلاً عن السرقة؛ لأن النقاد رأوا أن الأخذ في المعاني المشتركة جائز بشرط الإحسان فيه.

كما أنه جعل هذه المسألة في نطاق الظن والشك، لأن المعاني مطروقة أمام الشعراء، وقد يتفق الشعراء في معنى من المعاني دون القصد.

1- الموازنة بين الطائيين: الآمدي ج1، ص311.
2- الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص56.

1-5- القديم والحديث:

من القضايا النقدية الكبرى التي شغلت بال النقاد قضية الصراع بين القديم والحديث، فهذا الصراع " تفرضه طبيعة التطور والحتمية والانتقال من مرحلة ذات نظرة متقلبة للواقع محافظة عليه تعظيماً لقواعده وتبجيلاً لمؤهليه، ونظرة مستقبلية ترفض هذا الواقع مهما بلغتْ قداسته، شاعرةً بأنها تستطيع أن تُوصل جديداً".[1]

وقضية الصراع هذه بدأت بظهور التغير والتطور الذي طرأ على الشعر العربي نتيجةً لتطور الحياة العلمية والفكرية، وكان ذلك في أوائل القرن الثاني الهجري عندما بدأت الأمم الأخرى تمتزج مع الأمة العربية، فظهر أسلوب جديد يختلف عن الأسلوب الفصيح وانتشرت العجمة التي أدت إلى ظهور اللحن في العربية. فظهر شعور في تلك الحقبة يهدف إلى ضرورة الحفاظ على هذه اللغة من اللحن والفساد. وقد نهض لهذه المهمة جمهرة من علماء اللغة، فتعصبوا لكل قديم ودافعوا عنه بقوة ثم " اندفعوا بحماس لجمع الشعر العربي القديم وروايته وتوثيقه حرصاً منهم على سلامة اللغة وحفظ شواهدها وقد تجاوز فيه الإعجاب إلى التعصب للقديم والخصومة لكل ما هو حديث بغض النظر عن مقدار إجادته أو إجماله" .[2] وقد اتسع نطاق التعصب في الشعر وكثر الكلام في الطبع والصنعة وفي اللين والوضوح والتعقيد، واشتدت الخصومة، وأصبح لكل من المذهبين أنصار وأتباع يدافعون عنه. إلى ففريق يدعو إلى القديم ويتمسك به ويحارب التجديد، وهم فريق الرواة وعلماء العربية، وفريق ينزع إلى التجديد، محاولا التحلل من روابط النهج القديم، ليتكيف مع الحياة الجديدة، ويتمثل هذا الفريق في الشعراء الذين رفضوا القديم وثاروا على نهجه، واصطدموا بالرواة، وهم الفئة المهيمنة إذ ذاك على أذواق الناس وفهم لطبيعة الشعر العربي.[3]

1 – بشار بن برد، دراسة في النظرية والتطبيق: سيد حنفي حسين، دار الثقافة بالقاهرة، 1987، ص 1.

2 – محاضرات في تاريخ النقد عند العرب: ابتسام مرهون الصفار، ص 135.

3 – ينظر: مشكلة السرقات في النقد العربي: مصطفى هدارة، ص210.

يرى أحد الباحثين المحدثين أن هذا المذهب لم يخلُ من فائدة على من تعصب له، فقد أدى إلى "حفظ أساليب العرب النقية واستنباط أصول النحو وتثبيت المقاييس الصرفية قبل السماح لأدب الكلاسيكية الجديدة في العصرين الأموي والعباسي للزحف على مفردات اللغة ونحوها وأساليبها".[1]

وبعد التطور الذي شهده القرن الثالث، وتغير المقاييس والموازين، وظهور التجديد الذي أصاب الشعر العربي، تغيرت النظرة النقدية عند كثير من النقاد الذين تناولوا قضية القديم والحديث. وأخذوا ينظرون إلى صميم العمل الأدبي وإلى جودته الفنية، وأصبح معيار التقدم عندهم الجودة والرداءة بغض النظر عن قدم الشاعر أو حداثته.

ويرى أحمد إبراهيم أن الشعراء المحدثين حاولوا التجديد في الحدود التي رسمها القدماء، واضطروا أن يبتكروا ضمن هذه الحدود فتعارضوا معهم واصطدموا بهم، فبدلا من استهلال القصائد بالبكاء على الأطلال وذكر الحبيبة والديار، أراد أبو نواس أن يستهل مدائحه بوصف الخمر ومجالس الشراب، ومال غيره إلى استهلال قصائده بوصف القصور والرياض، وذكر الرخاء والنعيم.[2]

ويرى محمد مندور أن أبا نواس" حافظ على الهياكل القديمة للقصيدة العربية، مستبدلا ديباجة بأخرى، يضاف إلى ذلك أن دعوته إلى التجديد كانت مشوبة بروح الشعوبية والغض من شأن العرب وتقليدهم".[3]

وهكذا تنوعت آراء النقاد بين متعصب للقديم ومؤيد للحديث، وآخر جعل الجودة مقياساً للمفاضلة، وهذا ما ذهب إليه النقاد في القرن الرابع الهجري، فهذا الآمدي يؤكد لنا إنصافه للشعراء

1- الصراع بين القديم والحديث في الشعر العربي: محمد حسين الأعرجي، منشورات المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت- لبنان، د.ت، ص 16.

2 - ينظر: الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام: محمود الزبداوي، دار الفكر للطباعة، بيروت، (د.ت)، ص23-24.

3 - النقد المنهجي عند العرب: محمد مندور، ص79.

المحدثين وإيمانه بجودة الشعر وفنيته، وذلك بقوله:" وما رأينا أحداً من شعراء الجاهلية سلم مِن الطعن، ولا من أخذ الرواة عليه الغلط والعيب... وكذلك ما أخذته الرواة على المحدثين فاشٍ أيضاً..." .[1]

وجاء بعد أبي نواس أبو تمام فأثار ثارة النقاد والرواة بمذهبه الداعي إلى الخروج عن عمود الشعر من ناحية الصياغة والتماس البديع.وقد اهتم النقاد بهذه المسألة، ودرسوها في مؤلفاتهم.

ولو نظرنا لموقف الآمدي من هذه المسألة، لوجدنا أن له رأيا واضحا فيها، حيث بين الفرق بين القديم والجديد، فبين أن الجديد قد ضمّن من العناصر ما لا يعرفه القدامى، وما لا يتمشى مع منهج الشعراء المتقدمين.

يقول في ذلك:" ... ولأن أبا تمام شديد التكلف وما صاحب صنعة، ويستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل و لا على طريقتهم، لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة فهو بأن يكون في حيّز مسلم بن الوليد ومن حذا حذوه أحق وأشبه".[2]

وقد بيّن أن مذهب الأوائل بعيدة عن التعقيد، ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام، وأن القديم هو مذهب الطبع وعمود الشعر، يقول: " ... وإنهما لمختلفان، لأن البحتري أعرابي وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام. فهو بأن يقاس بأشجع السامي ومنصور النمري، وأبي يعقوب المكفوف الخريمي، وأمثالهم من المطبوعين... أولى".[3]

وقد بدا موقفه من القديم والجديد بما عرضه من مواقف القدامى، بتبيان موقفهم من القديم والجديد.

1- الآمدي،: الموازنة بين الطائيين، ج1، ص 37.
2 - الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص5.
3 - الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص4.

يرى النقاد القدامى – ومعهم الآمدي- أن المحدث لا يعتد به، بل جعلوه بالخطب وبالكلام المنثور أشبه، لم يدخلوه في كتبهم المؤلفة في الشعر، بل مالوا إلى ما كان إلى الطبع أقرب.[1]

من ذلك ما روى عن الأصمعي عندما أشده اسحاق الموصلي:

هل إلى نظرة إليك سبيل يروى الصدى ويشفى الغليل

إن ما قل منك يكثر عندي وكثير ممن تحب القليل

وأنه قال بعد سماعها:" هذا والله هو الديباج الخسرواني، فلما قال اسحاق أنهما ليلتهما. قال: لا جرم والله أن أثر الصنعة والتكلف بيّن عليهما".[2]

ذكر الآمدي أن" المحدث لا يخلو من الفساد، ومن ذلك اللحن، وبالرغم من وجوده عند القدماء، إلا أن عندهم قليل. يقول في ذلك:" أما أخذ السهو والغلط على من أخذ عليه من المتقدمين والمتأخرين، ففي البيت الواحد والبيتين والثلاثة. وربما سلم الشاعر من ذلك البتة وتعرّى منه حتى لا تؤخذ عليه لفظة. وأبو تمام لا تكاد تخلو له قصيدة واحدة من عدّة أبيات يكون فيها مخطئا أو محيلا أو عن الغرض عادلا أو مستعيرا استعارة قبيحة، أو مفسدا للمعنى الذي يقصده يطلب الطباق والتجنيس أو مبهما له بسوء العبارة والتعقيد حتى لا يفهم..." .[3]

ويلزم الآمدي الشاعر المحدث أن يسير على سنن الشعراء القدامى، حتى ولو اعتمد الإبداع، وقد ذكر أبيات أبي نواس:

أربع البلى أن الخشوع لبادى عليك وأني لم أخنك ودادي

فمعذرة مني إليك بأن ترى رهينة أرماس وصون عواد

1 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص18-19.

2 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، 23-24.

3 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص52.

ولم أدرأ الضراء عند بحيلة فما أنا منها قائل لسعاد

ثم قال:" وهذا ليس على طريقة العرب ولا على مذاهبهم، وإذا اعتمد الشاعر الإبداع فمن سبيله ألا يخرج عن سنن القوم فإنه لم يخطر عليه مستغرب المعاني ومستطرفها وما أحسن المعنى الصحيح إذا أتى به الطبع النقي، وكان قائله مخبارا بالأمر على ما وقع".[1]

وعلى الرغم من أن الآمدي يلزم الشعراء المحدثين، أن ينهجوا نهج القدامى إلا أنه حذّر عليهم أخذ الرديء من الأقدمين فما " ينبغي للمتأخر أن يحتذي الأخذ إلا للجيد المختار لسعة سجاله وكثرة أمثلته".[2]

ويختلف الآمدي عن النقاد المتعصبين أمثال ابن الأعرابي والأصمعي وغيرهم، الذين لا يستحسنون الجديد لجدته فقط، فقد استحسن الآمدي شيئا من الجديد الذي خرج على مذهب الأوائل. يقول الآمدي معلقا على قول أبي تمام:

من سجايا الطلول إلا تجيبا فصواب من مقلة أن تصوبا

فاسألنها واجعل بكاك جوابا تجد الشوق سائلا ومجيبا

وبعد أن شرح الأبيات، قال:" وهذه فلسفة حسنة ومذهب من مذاهب أبي تمام، ليس على مذاهب الشعراء ولا طريقتهم ومثله قوله:

تجرّع أسى قد أقفر الجرع الفرد ودع حسي عين يجتلب ماءه الوجد

إذا انصرف المحزون قد فلّ صبره سؤال المغاني فالبكاء له ردّ[3]

1 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي،، ج1، ص 325.

2 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 143.

3 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 499-500

أظهر الآمدي ميله إلى القديم وما جرى على سننه من الشعر الجديد صراحة، حيث نجده يقول بعد أن عرض أبياتا عدّة في الأطلال ووصفها:" وهذا كله أحلى وألطف معاني وألوط بالنفس من كل ما قال الطائيان".[1]

أما المعري فقد وقف موقفاً حازماً من هذه القضية، وتناولها بشكل دقيق ومفصل معتمداً في ذلك على الشاهد المثل.

فقد كان المعري " يحترم القديم ويجله مع إيمانه بحرية الخروج عليه، وفسح الطريق أمام الشعراء ليبدعوا...، وهذا يتفق مع رأيه حول تحدد المعاني الشعرية واستحالة نصوبها".[2] ولكنه وضع هذا الإجلال والاحترام ضمن مقياس نقدي مهم هو (المقياس اللغوي). فمتى ابتعد الشاعر عن متانة اللغة– وقف له بالمرصاد، سواء أكان متقدماً أو متأخراً، فهو يحكم عليهم ضمن إطار القوة والجزالة.

ونبه أو العلاء إلى أن المولدين استحدثوا المقتضب والمضارع في الأوزان الذين سجلهما الخليل ولم يستعملهما القدماء.[3]

يمكن القول" أن المعري في ضوء اللغة العالية نظر إلى المحدث نظرته إلى القديم"[4]. وهو يؤكد حقيقة ثابتة بأن الزمن لا يصلح أن يكون مقياساً للتفاضل بين القديم والحديث إذ يقول: "إن الطرق في نقد الشعر، ما قدمناه من نعوت الألفاظ والمعاني، فأما قائله وتقدم زمانه أو تأخره فلا تأثير له في ذلك؛ لأن القديم كان محدثاً، والمحدث سيصير قديماً، والتأليف على ما هو عليه لا يتغير، وفي المحدثين من هو أشعر من جماعة من المتقدمين، وفي المتقدمين من هو أشعر من جماعة من المحدثين".[5]

1 – ينظر:الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 491–500.

2 – أبو العلاء المعري ناقدا: وليد خالص، ص126.

3 – الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ: أبو العلاء المعري، ص 132

4 – تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الرابع الهجري: مصطفى عليان عبد الرحيم، مؤسسة الرسالة، بيروت،ط2، 1986، ص 582.

5 – سر الفصاحة: ابن سنان الخفاجي، ص271.

وإنما حرص على مقياس جودة اللغة والتجديد في المعاني بالنسبة للمحدثين، لذلك وجدناه يعجب بأبي تمام لأنه "صاحب طريقةٍ مبتدعةٍ، ومعانٍ كاللؤلؤ متتبعة، يستخرجها من غامض بحار، ويفضل عنها المستغلق من المحار"[1].

1- رسالة الغفران: أبو العلاء المعري، ص 480.

ثانيا: ما تفرد ببحثه الآمدي

1- القــراءة الموازنة:

تعد الموازنات في ميدان الأدب، وسيلة من أنجح الوسائل في تقويم النص الأدبي والتعرف على خصائصه الفنية على أن الموازنة الأدبية لا تتاح لكل ناقد، فلا بد لمن أراد أن يكون حكما بين شاعرين، أو بين عصرين من عصور الأدب، أو بين فنين من فنونه، أو ظاهرة من ظواهره... أن يكون من أولئك الذين بلغوا في فهم الأدب درجة قصوى وأصبح له في النقد ملكة فنية تعصم حكمه من الأهواء.[1]

وكانت الموازنة بين شيئين مظهرا من مظاهر" نضج العقل الإنساني وتطوره، وقد كانت الموازنات وما زالت أصلا من أصول البحث العلمي يعتمد عليها في البحث والدراسة، والتعرف على حقائق الأشياء".[2]

بل قد نذهب إلى أبعد من ذلك ونقول ما قاله إحسان عباس:" أن الموازنة القيمة هي الطريقة التي يثبت بها المرء أنه قد أصبح ناقدا".[3]

حاول الآمدي – كقارئ نموذجي- كما يفهم من كلامه الموازنة بين فعلين للكتابة(قديم وحديث)، للوقوف عند ملامح الجودة أو الرداءة، وبالخصوص إبراز الفوارق الفنية بين النص القديم (البحتري) والنص المحدث (أبو تمام).

تعتبر موازنة الآمدي مثلا مشرفا، بل وحدًا لهذا اللون المتطور من الموازنات، فمنهجها واضح وخصائصها الفنية متميزة غاية ما بلغه فن الموازنات الأدبية من تطور، " إذ لم تعرف ناقدا في هذا

1 – ينظر: الموازنة بين الشعراء: محمد زكي مبارك، ص6.

2 – ينظر: أصول النقد الأدبي: أحمد الشايب، ص380.

3 – ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: إحسان عباس، ص157.

المضمار، أو ينحو نحو الآمدي على الأقل، وربما لا نبالغ حينما أن موازنة الآمدي كانت طفرة غريبة في هذا الفن النقدي، بحيث أصبح ما تلاها من موازنات مجرد أوصاف عارضة وتكرار لما قال السابقون".[1]

والموازنة كما يراها العشماوي" شملت الكثير من شروط المنهج العلمي الذي يحرص عليه اليوم اشد الحرص، وعلى الأخص في مجال الدراسات النقدية التي تحتاج إلى الحد من طغيان العنصر الشخصي، والتزام الحيطة والحذر، وتقليل الأحكام بالأسانيد والدراسة التحليلية حتى تخرج من حيز الخصوص إلى حيز العموم، وحتى تصير أحكاما مقبولة لدى الناس".[2]

رغب الآمدي في تجاوز ما هو سائد حول الموازنة بين الشعراء التي" تكون بين معنى وآخر، أو بين أداء وأداء، وخصوصا إذا اشترك الشاعران في فكرة واحدة، عندئذ يكون المجال خصبا لدراسة الخصائص الفنية لكل تعبير".[3]

يقول الآمدي في ذلك:" وأنا أذكر بإذن الله الآن في هذا الجزء المعاني التي يتفق فيها الطائيان؛ فأوزان بين معنى ومعنى، وأقول: أيهما أشعر في ذلك المعنى بعينه، فلا تطالبني أن أتعدى هذا إلى أن أفصح لك بأيهما أشعر عندي على الإطلاق، فإني غير فاعل ذلك".[4]

فيأخذ بالموازنة بين المعنيين المتشابهين في موضعين معينين، محاولاً أن يميز الجيد من الرديء، بالتعليل القائم على إيراد العلة أحياناً، أو إطلاق الحكم من دون تعليل، إذ يصدر حكماً بتفوق أحدهما على صاحبه في معنى بعينه من دون أن يصرح بـ (أيهما أشعر على الإطلاق)، إلا أن الموازنة في النظرية تفترق عنها في التطبيق مع تقدمه في الموازنة بين الشاعرين،[5] فقد صرح في أول الموازنة، إنه يوازن نقدياً بين قصيدة وأخرى من شعرهما متفقتين في: الوزن والقافية وإعراب القافية والمعنى. ليحكم أثر ذلك، في تلك القصيدة وذلك المعنى من أراد، على ما لكل منهما من جيد، بعد إحاطة من أراد الحكم بمعرفة

1 – النقد المنهجي عند العرب: محمد مندور، ص 343.

2 – قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث: محمد زكي العشماوي، ص 375.

3 – أفق التلقي النقدي لدى الآمدي (الموازنة نموذجا): عبد العزيز خلوفة، ص 240.

4 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج 1، ص 410.

5 – ينظر: الموازنة بين الطائيين: الآمدي ، ج 1، ص388-389.

الجيد من الرديء[1]، حتى إذا أراد أن يطبق تنظيره بمعرفة ما سبق جنح إلى التعديل فقال: "انتهيت الآن إلى الموازنة، وكان الأحسن أنْ أُوازن بين البيتين أو القطعتين إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، ولكن هذا لا يتفق مع اتفاق المعاني التي إليها المقصد وهي المرمى والغرض".[2]

فقد صرح الآمدي بمهمته في قوله:" وأنا أذكر بإذن الله الآن في هذا الجزء أنواع المعاني التي يتفق فيها الطائيان وأوازن بين معنى ومعنى، وأقول أيهما أشعر في ذلك المعنى بعينه، فلا تطلبني أن أتعدى إلى أن أفصح لك بأيهما أشعر عندي على الإطلاق، فإني غير فاعل، ذلك لأنك إن قلدتني لم تحصل لك الفائدة بالتقليد، وإن طالبت بالعلل والأسباب التي أوجبت التفضيل فقد أخبرتك فيما تقدم بما أحاط به علمي من نعت مذهبيهما".[3]

إن كلام الآمدي هذا ينطوي على قضايا هامة تتعلق بالقراءة، منها:

أولا: تجنب الأحكام المطلقة التي كانت ترى أفضلية مطلقة لهذا الشاعر أو ذاك.

ثانيا: يرفض الآمدي التقليد في التذوق ويعتبره (التقليد) مانعا لحصول الفائدة.

ثالثا: يرجع الآمدي تفضيل الشعراء (أي تذوق الشعر) إلى المتعاملين مع النص الفني كلٌّ حسب ميوله.

رابعا: يحاول الآمدي أن يترك باب القراءة مفتوحا، وكأني به يرفض أن يفرض نمطا قرائيا معينا

يريد الآمدي في كتابه (الموازنة) أن يوضح أن الموازنة لا تأخذ شكل المقارنة بشكل فضفاض بين الشاعرين أبي تمام والبحتري، بل الموازنة التي ينتفع بها القارئ من اجل تبرير الأحكام وتدعيمها فمن وسائل تدعيم الحكم أن تضع النص الذي تنقده جنبا إلى جنب مع غيره حتى يكون ذلك وسيلة من وسائل تفسير النص وإلقاء الضوء عليه، وبيان ما فيه من خصائص عن طريق موازنته من النصوص المعترف لها بالتفوق.

1- ينظر: الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج 1، ص54.
2 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي ، ج 1، ص405.
3 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص410.

في هذا الجانب يقول الآمدي:" ووجدتهم فاضلوا بينهما لغزارة شعريهما، وكثرة جيدهما، وبدائعهما، ولم يتفقوا على أيهما أشعر".[1]

ثم يبين الآمدي أن الموازنة بين الشعراء لا يمكن أن تعطي حكما عاما لأن ثمة شاعرا أشعر من شاعر من ناحية معينة وقد لا يكون أشعر في جانب آخر من جوانب شعره. يقول عن الشاعرين:" فان كنت – أدام الله سلامتك – ممن يفضل سهل الكلام وقريبه ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق، فالبحتري أشعر عندك ضرورة. وان كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة ولا تلوي على ما سوى ذلك، فأبو تمام عندك اشعر لا محالة".[2]

إن هذا المنهج الذي رسمه الآمدي لنفسه واتبعه في الموازنة جعله يهتم بجوانب عديدة تعتبر قضايا هامة من قضايا النقد لعل أهمها السرقات وأخطاء الشعراء وقضية الألفاظ والمعاني والبديع وفنون الشعر وهو ما عني به الآمدي في كتابه ودرسه عند الشاعرين دراسة واضحة .

ويمكن تقسيم موازنة الآمدي في كتابه إلى أنواع عدة منها:

أ- **الموازنة المطلقة:** وهي التي يطلق عليها الآمدي الحكم على الشعر كله عندما يوازن بين شاعر وشاعر، ويجعله ينسبها إلى النقاد – ولكنه منهج واضح في موازنته. يقول :" فقد علمتم وسمعتم الرواة وكثير من العلماء بالشعر، يقولون: جيد أبي تمام لا يتعلق به جيد أمثاله، وإذا كان كل جيد دون جيده لم يضره ما يؤثر من رديئه".[3]

ويقول مشيرا إلى رأي خصوم أبي تمام من النقاد:" وهذا عندي أنا هو الصحيح، لأني نظرت في شعر أبي تمام والبحتري في سنة سبع عشرة وثلاثمائة، واخترت جيدهما وتلقطت محاسنهما، ثم تصفحت

1 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي ، ج1 ص 4.
2 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي ج1، ص5.
3 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي ج1، ص 54.

شعريهما بعد ذلك على مر الأوقات، فما من مرة إلا وأنا ألحق في احتيار شعر البحتري ما لم أكن اخترته من قبل، وما علمت أني زدت في اختيار شعر أبي تمام ثلاثين بيتا على ما كنت اخترته قديما"[1].

ب- الموازنة بين بيت وبيت: وازن الآمدي بين بيت وبيت فقط مبينا أيهما أفضل شارحا السبب أحيانا وهو لا يلتزم بذلك في أن يوازن بين أبي تمام فقط بل بين أحدهما وأي شاعر آخر.. فمن ذلك قول منصور النمري في مدح الرشيد:

وعينٌ محيطٌ بالبريَّة طَرْفُها سواءٌ عليها قُرْبُها وبَعِيدُها

أخذه أبو تمام فقال:

أطلَّ على كلى الآفاق حتى كأنَّ الأَرضَ في عَينَيْهِ دَارُ

عجز هذا البيت حسنٌ جداً، وبيت النمري أحب إلى؛ لأن معناه أشرح".[2]

وقال مرار الفقعسي في وصف الأثافي:

أثر الوقود على جوانبها بخدودهن كأنه لطم

أخذه أبو تمام فقال:

أثافٍ كالخدود لطمن حزناً ونؤيٌ مثملا انقصم السوار

أورد المعنى في مصراع، وأتى بالمصراع الثاني بمعنى آخر يليق به فأجاد، إلا أن بيت المرار أشرح وأوضح معنى، لقوله (أثر الورود على جوانبها) فأبان المعنى الذي من أجله أشبه الخدود الملطومة".[3]

ت- الموازنة بين المعاني دون تقيد بعدد الأبيات: وازن الآمدي بين أكثر من بيت بين شاعرين في معنى واحد. من ذلك قول أبي تمام:

1 - الموازنة بين الطائيين: الآمدي ، ج1، ص55.
2 - الموازنة بين الطائيين: الآمدي ، ج1، ص 67.
3 - الموازنة بين الطائيين: الآمدي ج1، ص 68.

وَلَيلٍ كجِلْبَابِ العَروسِ ادَّرَعْتُهُ بأربعةٍ والشخْصُ في العينِ واحدُ

أَحَمُّ عِلاَفِيٌّ، وأبيضُ صارِمٌ وأعْيِسُ مَهْرِيٌّ، وأروعُ ماجدُ

أخذه أبو تمام فقصر وليس هو المعنى بعينه، فقال:[1]

البيد والعيس والليل التمام معاً ثلاثةٌ أبداً يقرن في قرن

والذي اتبع ذو الرمة فأحسن الإتباع البحتري في قوله:

يا خليلي بالسواجير من أد بن معنٍ وبحتر بن عتودِ

اطلبا ثالثاً سواي؛ فإني رابع العيس والدجى والبيد

ث– الموازنة بين الشعراء في أغراض الشعر: وقد اهتم الآمدي بهذه الناحية اهتماما عندما وازن بين أبي تمام والبحتري في أغراض عدة من فنون الشعر، عارضا شعر أبي تمام وشعر البحتري.فمن ذلك ما نقله الآمدي عن أبي تمام قوله:

دمنٌ ألمَّ بها فقالَ سلامُ كَمْ حَلَّ عقْدَةَ صَبْرِهِ الإِلْمَامُ

وقوله:

سلمْ على الرَّبْعِ مِنْ سلْمَى بذِي سَلَمِ عليهِ وسمٌ من الأيامِ والقدمِ

وأعجب بالبيت، ورأى أن" مصراعه في غاية الجودة، والبراعة والحسن والصحة، والحلاوة، وعجز البيت أيضا جيد بالغ".[2]

أما البيت الثاني فهو غير جيد في نظر الآمدي، " لأنه جاء بالتجنيس في ثلاثة ألفاظ، وإنما يحسن إذا كان بلفظتين".[3]

1 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 83.

2 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي ج1، ص 441.

3 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي ج1، ص 441.

ثم أورد أربعة أبيات للبحتري منها:

ذي المَعاهِدُ مِنْ سُعَادَ، فَسَلِّمِ واسألْ، وإنْ وَجَمتْ، وَلم تَتَكَلّمِ

وقوله:

أمَحلّتَيْ سَلمَى، بكاظمةَ، أسلَما وَتَعَلّمَا أنّ الجَوَى ما هِجْتُمَا

رأى أنهما ابتداءان صالحان، ثم أورد بيت البحتري:

مِيلُوا إلى الدّارِ مِنْ لَيْلَى نُحَيّيهَا نَعَم، وَنَسألُها عَن بَعضِ أهْليهَا

ورأى أنه قول رديء" لقوله (نعم) وليس بالمعنى إليها حاجة، جاء بها حشواً. ومن الحشو ما لا يقبح، و (نعم) هاهنا قبيحة"[1]... منتهيا إلى حكم مفاده أن " أبا تمام عندي في قوله (دمن ألم بها فقال سلام)أشعر من البحتري في سائر أبياته".[2]

جـ- **الموازنة مع تفضيل طريقة الشعراء الأوائل:**

فعندما مدح أبو تمام رجلا بقوله:

رَقيقُ حوَاشي الحِلمِ لو أن حِلمَهُ بكفَيكَ ما مارَيْتَ في أنهُ بُرُدُ

قال الآمدي معلقا عليه:" والخطأ في هذا البيت ظاهر؛ لأني ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالقرة، وإنما يوصف الحلم بالعظم والرجحان والثقل والرزانة".[3]

وليؤكد خطأ أبا تمام استشهد بأبيات الشعراء القدامى على سبيل الموازنة كقول النابغة:[4]

وأَعْظَمَ أَحْلاماً، وأَكْبَرَ سَيِّداً وأَفْضَلَ مَشْفُوعاً إليهِ وشافِعا

1 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي ج1، ص 441.
2 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي ج1، ص 444.
3 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي ج1، ص 143.
4 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي ج1، ص 143.

وجاء بقول الأخطل في تشبيهه الحلم:[1]

شُمْسُ العَداوَةِ حتَّى يُسْتقادَ لَهُمْ وأَعْظَمُ النَّاسِ أَحْلاماً إِذا قَدَرُوا

ثم يشيد بأبي ذؤيب:[2]

وَصَبْرٌ على حَدَثِ النَّائِباتِ وحِلْمٌ رَزِينٌ وعَقْلٌ ذَكِيّ

إلى أن استحضر باقي الشعراء الذين تحدثوا أو وصفوا الحلم " وهذا إن دلّ على شيء إنما يدل على الحافظة العجيبة لدى الآمدي، ثم الدربة والتجربة الكبيرة التي شرطها في القارئ للنص الشعري، وليس من اليسير السير في درب الموازنة دون ثروة شعرية، ومعرفة بأساليب العرب واستخداماتها للكلمة".[3]

ويصل الآمدي من خلال سرده لأشعار الشعراء بالموازاة مع شعر أبي تمام إلى اعتبار (الحلم) الموصوف بالبرد لدى أبي تمام وصفا غير مقبول، لأنه لم يتفق وسنة الشعراء الجاهليين والإسلاميين في وصفهم، فوصفه الحلم بالبرد شيء غريب، فالبرد يدل على الخفة، والحلم يدل على المتانة والثقل والرزانة.

أما في جانب المعنى فالآمدي يوازن بين الطائيين، بحسب مسايرتهما لشعر القدماء، فوازن بينهما فيما ابتدآه بذكر الوقوف على الديار، فيعلق على أبياتهما بقوله (وهذا ابتداء صالح)، (وهذا ابتداءان صالحان) و(وهذان ابتداءان في غاية الجودة)...[4]، " وهذه طريقة القوم في الوقوف على الديار)، (وطريقة الطائيين ما عدلا عنها، ولا خرجا إلى غيرهما ".[5]

1 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي ج1، ص 143.
2 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي ج1، ص 144.
3 – أفق التلقي النقدي لدى الآمدي (الموازنة نموذجا): عبد العزيز خلوفة، ص241
4 – ينظر: الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 432.
5 – الموازنة بين الطائيين: الآمدي، ج1، ص 435.

كان نقد الآمدي لشعر الطائيين نقد للفكرة الشعرية المجردة، ولأسلوبها الشعري الذي ظهرت فيه، إذ كانتا بعيدتين عن النهج العربي، فهو تحكيم للنهج العربي في أسلوب الشاعرين، وألفاظهما ومعانيهما، فيرد منها ما يردّه الطبع ويقبل ما يقبله.

وهذا النهج الذي رسمه الآمدي لنفسه واتبعه في الموازنة جعله يهتم بجوانب عديدة تعتبر قضايا هامة من قضايا النقد، لعل أهمها السرقات وأخطاء الشعراء، وقضية الألفاظ والمعاني والبديع وفنون الشعر وهو ما عني به الآمدي في كتابه ودرسه عند الشاعرين دراسة واضحة، ليجعلها أساسا من أسس الموازنة ويوازن بين الشاعرين فيها موازنة تعطي حكما نقديا ظاهرا على كل شاعر.

الظاهر أن الآمدي – قارئا– لم يستطع أن يتخلص ويتحرر من سلطة اجتماعية فرضت نمطا قرائيا معينا، إنما انصاع لها انصياعا تاما، وكان بإمكانه وهو صاحب أدب غزير وثقافة واسعة أن لا ينصت إلا لصوت النص الفني(البيت) ويعمل على أن يستفزه ليكشف مخبوءه، ويتمتع بجمالياته، و بذلك يكون الآمدي –كما اعتقد – قد فوّت على نفسه وعلينا نحن –كقراء– فرصة التعامل الطويل مع مثل هذه النصوص التي استهجنها باستهجان غيره ووزنها بميزان سواه، وافتقد إلى ما سماه سيد قطب بـمرونة الناقد والتي هي ضرورية " على تقبل الأنماط الجديدة التي قد لا تكون لها نظائر يقاس عليها، ويكون من شأنها أن تبدل القواعد المقررة والأصول المعروفة لتوسّع آفاقها وتضيف إليها".[1]

غير أن اللافت في أحكام الآمدي وهو يناقش مختلف الأبيات التي تعرّض إليها هو ميله إلى إبداعات البحتري، وذلك حينما يطلق حكما بالتخطئة صارما على أبي تمام.

بينما نجد الأمر مختلفا تمام الاختلاف عندما يتعرض لأخطاء البحتري، فإنه يسعى جاهدا لإيجاد المعاذير من خلال الألفاظ والعبارات التي يستخدمها، ويسرع للرد مكانه، يدفع التهمة مقدما الشواهد التي تؤيد عمل البحتري.

إن موازنة الآمدي هي موازنة بين نمطين من التفكير ومن الحضارة كانا سائدين أيامئذ: نمط عربي قحّ، ونمط تأثر بالوافد من أماكن سحيقة خشي المدافعون عن النمط الأول ذوبانه في الغريب لقوة هذا

1 – النقد الأدبي أصوله ومناهجه: قطب سيد: ، دار الشروق، د.ت، ص120.

الأخير وكثرة المطالبين به لأسباب عديدة، لذلك لا نتوقع أن يسكت رجل كالآمدي، أو يلتزم أن الحياد في هذا الصراع، فهو (الآمدي) ترجمة فعلية لواقع يعيشه العرب في ظل التغييرات الحاصلة على مختلف الأصعدة.

وعلى كل حال؛ فـ (الموازنة) من أجلّ الكتب التي ظهرت في النقد، و(الموازنة) حيث وضع هذا الكتاب أساس نقد الشعر والموازنة بين الشعراء فهو يعدّ بحق من أمهات كتب النقد الأدبي وأصوله.

ثالثا: ما تفـــرد ببحثه المعري

3-1- النقد اللغوي:

وهو النقد" الذي يعتني بلغة الشاعر من حيث صحتها وقوتها وفصاحتها أو عدمها، وما تتميز به من لغات الشعراء الآخرين، وعلاقة ذلك بشخصيته ومكانته الأدبية".[1]

والنقد اللغوي جانب من جوانب عناية العرب بلغتهم، ووسيلة من الوسائل التي اتخذوها في الحفاظ على سلامتها ونقائها، فقد عرف العرب النقد اللغوي وتوسعوا فيه، واهتموا به في مصنفاتهم، حتى لقد ذهب بعضهم إلى "أن العرب لم يعرفوا غير ضربين من النقد، الأول: هو النقد اللغوي، والثاني: هو النقد البياني الذي يقوم على نقد الصور البلاغية، والكشف عن طبيعتها.[2]

لقد حرص النقاد اللغويون حرصاً شديداً على اللغة، من الدخيل والملحون الذي يصيبها، كما كانوا بالمرصاد لكل شاعر يخطئ في مسألة من مسائل اللغة أو في معنى من معانيها، وقد عدّوا " هذه الأخطاء مآخذ ينبغي للشعراء أن يتجنبوها؛ وذلك كي يحفظوا للشعر مكانته الرفيعة باعتباره الفن الأدبي المقدم عندهم، والذي يُستشهد به على القرآن والحديث، ولم يهتم علماء اللغة، والنقاد الأقدمون بتحري الشواذ للاعتذار للشعراء، بل كانوا يأخذون بالفصيح...، وتجنب الشاذ الغريب".[3] فهؤلاء النقاد كانوا أهلاً لهذا العمل العظيم الذي حفظ لنا لغتنا العربية، فقد تتبعوا كل زلات الشعراء ونبهوا عليها، كما

1 – النقد الأدبي في رسالة الغفران: مختار الغوث، ص 477.

2 – النقد اللغوي عند العرب: نعمة العزاوي، 24.

3 – نقد اللغويين للشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري: محمود شاكر القطان، ص142.

قاموا بشرح كثير من المعاني الغامضة التي جاءت في أشعار الشعراء الجاهليين والإسلاميين، وما تحمله تلك الألفاظ الغريبة من وجوه اشتقاق وصرف، وآمالٍ نحوية، "ولاشك أن هذا النقد النحوي واللغوي قد ساعد على تنقية اللغة الفصحى من الفساد الذي دخل إليها بسبب غفلة الشعراء، وتأثرهم بما حولهم من لهجات عامية أو لهجات قبلية...، وقد كان يؤدي إلى سلامة بناء القصيدة، وصفاء الصورة الأدبية".[1]

من القضايا النقدية التي أبدع فيها المعري أشد الإبداع قضية اللغة؛ ذلك لأن المعري شخصيته لغوية، فهم اللغة وأحاط بنحوها وصرفها، لذلك قالوا عنه:"كان شديد النقد في اللغة..، دقيق الملاحظة".[2]

وبسبب هذا العلم الواسع باللغة، والحفظ العجيب لها، صار المعري ينظر في لغة الشعراء، يبصر مواطن الضعف والجودة، والخطأ والزلل فيها، ثم النظر إلى الأخطاء النحوية والصرفية التي وقعوا فيها، فهو يهتم " بالبنية النحوية والشعرية للشعر، لأن مخالفة الشاعر لمقاييس كلام العرب إنما تؤثر في معيار الجودة أو الرداءة، وتسهم في تقديم الشعر أو رده، لهذا تناول نقده الجانب النحوي والصرفي، والجانب اللغوي، وكانت شروحه اللغوية لها أثر في ذلك كله".[3]

ولقد كان لأبي العلاء آراء جليلة ووقفات جميلة في نقده اللغوي، حينما يحاور الشعراء في كثير من القضايا اللغوية والنحوية والصرفية، قاصداً من ذلك البحث في صحة تلك العبارة أو اللفظة؛ لتقويمها والتنبيه عليها، وعلى هذا الأساس تنوع نقده اللغوي إلى عدة أنواع يمكن إيجازها بما يأتي:

1- **شرح المعاني والمفردات اللغوية:** تتَبع المعري المعاني في أكثر من موضع، فقد دأب أبو العلاء في كتابيه على الغوص وراء معاني شاعريْه وألفاظهما، فجمع فيهما بعض ما استظهر من مفردات اللغة ومعانيها، رواها في صبر واستقصاء.

1- مقالات في تاريخ النقد: داود سلوم، ص 65.

2- تجديد ذكرى أبي العلاء: طه حسين، ص 246 .

3- نقد الشعر في آثار أبي العلاء: نادية علي الدولة، ص 208.

2- **النحو والصرف**: لقد كان همُّ اللغويين الأول " وجوب الحرص على البعد عن الأخطاء النحوية، والتزام جانب الصواب في الإعراب... لحرصهم على سلامة اللفظة من أي خطأ، وخلو التركيب من أي عيب".[1] وهو واجب مقدس للحفاظ على لغة القرآن. وكان الشعر أهم الميادين التي ركز عليه اللغويون، فتتبعوا أخطاءه؛ لأنه فن العرب الأول، الذي عبر عن أصالة هذه الأمة وعن مجدها الأدبي والعلمي الزاهر. وقد ركز أبو العلاء المعري على هذا الضرب من النقد اللغوي، حيث تتبع كثيراً من الأخطاء النحوية والصرفية عند البحتري وأبي تمام، مورداً اختلاف النحويين وعلماء اللغة في كثير منها، إذا كانت تحتمل أكثر من وجه من أوجه الصواب.

كما أننا نراه يأخذ على النحويين بعض تأويلاتهم ومقاييسهم التي خرجت عن القياس وظهر عليها التكلف.

فمنهج أبي العلاء، هو كراهة التأويل والتكلف في تخريج الكلام، تخريجاً يوافق مذاهب المتأولين وينتصر لهم، مما يفسد المعنى الذي أراد الشاعر، ويذهب به كل مذهب.

لقد كان لأبي العلاء آراء نقدية في لغة الشاعر، من حيث صحتها وسلامتها، ومن حيث رداءة استعمالها، كما أبدى موقفه من اللغويين والنحاة، وكره تأويلاتهم المتكلفة، وخص منهم أبا علي الفارسي لما عرف به من التكلف والتأويل.

أصبح المعري شديد العناية بشرح اللغة وتفسيرها، وتتبع مواطن الخطأ في أشعار الشعراء بكل دقةٍ ودراية، إذ هو " لا يجيز للشاعر الوقوع في الخطأ بل من الضروري أن يتقصى الفصيح وينظر في كلام العرب ليجنب شعره هذه الأخطاء.[2]

تميز المعري في شرحه للألفاظ اللغوية، بالاستقصاء والإحاطة باللفظة والتتبع لجذورها الأصلية، ومراحل تطورها وشيوعها، ثم البحث في أوجه الخلاف إن و جد.

1 – نقد اللغويين للشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري: محمود شاكر القطان، ص 327.

2- أبو العلاء المعري ناقدا: وليد خالص، ص 176.

3-2- النقد العروضي:

العروض لغة: مصدر (عَرَض)، " واعترض الشيء، صار عارضاً كالخشبة المعترضة في النهر[1]. والعروض "المكان الذي يُعارضك إذا سرت"[2]، وهو " الطريق في عُرض الجبل، وقيل هو ما اعترض في مضيقٍ منه".[3] و"عروض الكلام فحواه ومعناه".[4]

وعَروض الشِّعر: " آخر النصف الأول من البيت، والجمع (أعاريض) على غير قياس، حكاه سيبويه".[5]

أما اصطلاحاً: " فهو علم ميزان الشعر، به يعرف مكسوره من موزونه، كما أن النحو معيار الكلام، به يعرف معربه من ملحونه".[6] وهو " علم يميز به صحيح الوزن من فاسده، والفروق بين الأوزان الشعرية في العربية...".[7] وهناك من يرجح أن يكون معنى العروض ما يعرض عليه الشيء، قال ابن حجر:" وعلى ما يعرض عليه الشيء وهو أقربها؛ لأن الظاهر أن هذا هو المنقول منه إلى هذا العلم؛ لأنه يعرض عليه الشيء فما وافقه صحيح، وإلا ففاسد...".[8]

لقد تناول علماء اللغة والعروض، الوزن والقافية، بوصفهما ظاهرة موسيقية من ألزم العناصر على استقامة لغة الشعر، وجعلها لغة صوتية موزونة، لها معان معينة في الشعر، فتكلموا في الأوزان الشعرية، وما يلحقها من تغيّرات، ثم بينوا ما ينتاب القافية من عيوب تخل بجمالية النغم الشعري، متخذين من عِلم (العروض) مقياساً يقيسون به الموسيقى الخارجية التي تنبعث عن الوزن والقافية.

1- الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية: الجوهري، تحقيق: محمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1979م، ج 3، ص 1084

2- لسان العرب: ابن منظور ، مادة (عرض)، ص 173.

3- لسان العرب: ابن منظور ، مادة (عرض)، ص 175.

4- لسان العرب: ابن منظور ، مادة (عرض)، ص 176.

5- لسان العرب: ابن منظور ، مادة (عرض)، ص 184.

6- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: عبد الحميد راضي، مطبعة العاني، بغداد، 1968، ص50.

7- فن التقطيع الشعري والقافية: صفاء خلوصي، دار الكتب، بيروت، ط3، 1966، ص 26.

8- العروض تهذيبه وإعادة تدوينه: جلال الدين الحنفي، مطبعة العاني، بغداد، 1978، ص 27.

ويعد أبو العلاء المعري من الأدباء النقاد الذين كانت لهم صولات في مجال العروض، وقد جاءت آراؤه في مواضع متعددة من كتابيه (عبث الوليد) و(ذكرى حبيب) متحدثاً عن عيوب الوزن وعيوب القافية من خلال أذن موسيقية يدرك بها ما يعتري البيت الشعري من خلل، ولقد يبلغ أن ينكر إيقاع البيت من غير أن يستطيع تعليل إنكاره؛ لأنه في ظاهره موافق نظام العروض. فهو بسبب فطرته السليمة وذوقه الفني الموسيقي يلمح الخلل في ترابط المقاطع الصوتية الموسيقية مع أنها خاضعة لنظام البحور الشعرية.

كما أخذ أبو العلاء المعري على الشعراء خروجهم عن أوزان الخليل وبحوره الشعرية.

لقد ألزم النقاد الشعراء بالتقيد بالشكل الموسيقي التقليدي للقصيدة العربية، ولم يجيزوا الخروج عنها وعدوه عيباً.

أما موقفه من الزحافات والعلل التي وقع فيها بعض الشعراء، فقد جاء واضحاً جلياً، فهو يقر به وبصحة وروده عن العرب.

وكان النقاد العرب يقفون موقفاً متشدداً من الزحافات التي وقعت للشعراء، في قصائد على أوزان الخليل نفسها، كما أنهم في الوقت نفسه كانوا لا يستقبحونه إذا كان وروده قليلاً، فقد " قيل إن الخليل كان يستحسن الزحاف إذا قيل في البيت، فإذا توالى وكثر في القصيدة سَمُج".[1] وكان"يونس بن حبيب يعد الزحاف، أهون عيوب الشعر...".[2]

وهكذا نرى أن المعري كان لا يستقبح الزحاف ولكنه يعده عيباً يؤاخذ عليه الشاعر إذا كثر في شعره، من ذلك أخذه على البحتري إكثاره منه قائلاً: "ولأبي عبادة في شعره عجائب، وما أظنه كان يستحسن مثل هذا الزحاف، على أن الكسر قد وجد في ديوانه، وهو شر من الزحاف".[3]

1 – بناء القصيدة في النقد العربي القديم: يوسف حسين بكار ، ص 171.

2 – بناء القصيدة في النقد العربي القديم: يوسف حسين بكار، ص 171.

3– عبث الوليد: أبو العلاء المعري، ص 336.

كما تحدث أبو العلاء المعري عن (القافية) وعن عيوبها وما يصيبها من ظواهر تشينها وتسيء إليها وقد عرض أبو العلاء المعري من خلال حديثه عن القافية إلى ثلاثة أنواع من عيوبها، وهذه العيوب هي:

- **الإقواء:** "وهو اختلاف حركة الروي بالضم والكسر في الغالب"[1]، أي هو "اختلاف المجرى (حركة الروي المطلق) بحركة تقاربها في الثقل وهي الكسرة مع الضم".[2] والمعري يرى أن الإقواء موجود في الجاهلية، وأن الشعراء الجاهليين عرفوه، كما في قوله على لسان امرئ القيس: "لا نكرة عندنا في الإقواء...".[3]

- **السناد:** السناد لغة (الاختلاف)، يقال: خرج القوم متساندين، أي لم يتبعوا رئيساً واحداً[4]، أما اصطلاحاً: فهو اختلاف ما يراعى قبل الروي من الحروف والحركات، أي هو اختلاف حركة ما قبل الردف.

وهو أنواع، أشهرها خمسة: اثنان يلحقان الحروف، وهما سناد التأسيس والردف، وثلاثة تلحق الحركات، وهي سناد الحذو والإشباع والتوجيه.[5]

- **القافية:** وهي حرف الروي، قال الأخفش: «الروي الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ويلزم في كل بيت منها في موضع واحد. وهو الذي تنسب إليه القصيدة، وهو آخر أحرف الشعر المقيد، وما قبل الوصل في الشعر المطلق".[6] فيقال قافية نونية ودالية وميمية.

لقد اهتم النقاد القدامى بالقافية اهتماماً كبيراً، وطالبوا الشعراء بتحسينها والعناية بها والدقة في اختيارها، كما طالبوهم بتجنب عيوبها التي تجعلها تُمجّ في الأسماع وترفضها الأذواق. فهذا " بشر بن

1- في العروض والقافية: يوسف حسين بكار، دار المناهل للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط2، 1990. ص 41.
2- النقد الأدبي في رسالة الغفران: مختار الغوث، ص 498.
3 -رسالة الغفران: أبو العلاء المعري، ص 312.
4 -ينظر :لسان العرب: ابن منظور ، مادة (سند).
5 - ينظر: في العروض والقافية: يوسف حسين بكار، ص 42.
6- ينظر: في العروض والقافية: يوسف حسين بكار ، ص 300.

المعتمر يدعو الشعراء إلى أن تحل القافية في مركزها ونصابها، وألا تكون قلقة ولا نافرة مغتصبة ".[1] وطالب قدامة أبن جعفر أن " تكون (القافية) عذبة الحرف، سلسلة المخرج".[2] أما أبو هلال العسكري فيخاطب الشاعر قائلاً: "وينبغي أن تركب قافية تطيعك في استيفائك له (الموضوع)".[3] وهذا ما ذهب إليه أبو العلاء من الاعتناء بالقافية واختيار الجيد منها، الذي تقبله الأسماع وتطرب له.

فالمعري يرى في استعمال بعض الحروف التي لا تصلح أن تكون روياً، تكلفاً وخروجاً على الذوق؛ ذلك لأن القافية هي " النغمة المحورية في القصيدة التي ينتهي إليها إيقاع البيت، فإن جادَت شدّت أزره وزادته جمالاً، وإن لم تجد أبادته بفضاعتها".[4] فأبو العلاء في موقفه هذا لا يرصد الأخطاء فقط، وإنما يوجه الشعراء إلى الطريقة الصحيحة، التي تُقوم شعرهم وتحفظه من العيب، وهذا ما أملته عليه روحه كونه ناقداً وشاعراً أديباً. ولقد تنبه النقاد الأوائل إلى هذا الأمر، ورأوا أن بعض الحروف لا تصلح أن تكون روياً، وانتقدوا كثيراً من الأشعار التي ختمت بحروف تمجها الأسماع وتطردها الأذواق.

وهكذا نرى أن أبا العلاء المعري، يحرص كل الحرص على تخليص الشعر العربي من الهنات والعيوب التي يمكن أن تلحق به من ناحية الوزن والقافية، لكي يبقى الشعر محافظاً على قواعده الأساسية، وجماله الروحي والفني وقواعده الشكلية- أيضاً- التي قام عليها، لذلك كان بالمرصاد لمن يخالف عروض الخليل، كما أنه وقف موقفاً حازماً من الزحافات والعلل التي وقع فيها الشعراء، وطالبهم بتجنبها والابتعاد عنها، كما أخذ عليهم استعمالهم للحروف التي لا تصلح أن تكون قافية لجفائها وبعدها عن الذوق. وهو بذلك يلزم الشعراء أن يراعوا علم العروض؛ لأنه ميزان الشعر العربي.

تميزت دراسة المعري للعروض بالقدرة على إصدار الأحكام النقدية بكل جرأة، ذلك لأنه إلى جانب علمه الواسع بهذا الفن، كان كثير الاستقراء والبحث في الشعر العربي قديمه وحديثه، مما ساعده

1- ينظر: البيان والتبيين: الجاحظ، ج 1، ص 138.
2- نقد الشعر في آثار أبي العلاء: نادية علي الدولة، ص 86.
3- الصناعتين: أبو هلال العسكري، ص 147.
4- النقد الأدبي في رسالة الغفران: مختار الغوث، ص500.

على رصد كثير من الظواهر النقدية التي تخص هذا الفن، وأن يضع حلولاً لكثير من هذه الظواهر التي وجدت في الشعر العربي بعد دراستها والإلمام بها.

كما رأينا أن المعري في دراسته لهذه الفن كانت له " مواقفاً خاصة به في بعض قضايا العروض والقافية، خالف بها من تقدمه، أو التزم برأي أحد منهم ولم يأخذ برأي آخرين، وليس هذا بغريب عليه بعد أن توضحت سعة علمه بالعروض واستقراءه الخاص الذي أثبت معرفته الدقيقة به، وبالشعر العربي على السواء".[1]

ولم يكتف المعري في تتبع الظواهر العروضية أو إتقانه لعلم العروض، بل نظر إلى موسيقى البيت (داخلية وخارجية) وأثر هذه الموسيقى في البيت الشعري.

فتناول القافية وبحثها بحثاً دقيقاً يصدر عن حس لغوي مرهف، لذلك قسمها على ثلاثة أنواع حسب كثرة استعمالها عند الشعراء من الجاهلية والإسلام إذ يقول: "... والقوافي تنقسم ثلاثة أقسام: الذلل والنفر والحوش، فالذلل: ما كثر على الألسن وهي عليه في القديم والحديث.. والنفر ما هو أقل استعمالاً من غيره كالجيم والزاي ونحو ذلك، والحوش: اللواتي تهجر فلا تستعمل".[2]

اتسم المعري في تقسيمه هذا بالدقة؛ ذلك لأنه أظهر اطلاعاً واسعاً لقوافي الشعر العربي، وما كثر استخدامها أو قل، وبهذا يكون المعري أول من " ابتكر هذا التقسيم لقوافي الشعر".[3]

كما إن المعري في تقسيمه هذا ينشأ علاقة وثيقة بين هذه الحروف وموسيقى البيت الشعري، فقد تحدث عن هذه الحروف "من حيث ملاءمتها لموسيقى البيت ووقعها على الأذن، رابطاً كل ذلك بمخارجها من الحلق وما تحدثه من أثر لدى السامع نفرةً أو استجابة".[4]

1- أبو العلاء المعري ناقدا: وليد خالص، ص296.
2- اللزوميات: أبو العلاء المعري، ص37.
3- الجامع في أخبار أبي العلاء وآثاره: محمد سليم الجندي، تحقيق، عبد الهادي هاشم، دار صادر، بيروت، 1992، ج 2، ص635.
4- أبو العلاء المعري ناقدا: وليد خالص، ص 281.

كما امتاز المعري بميزة أخرى مهمة في قراءته العروضية، و هي تحكيمه (للغريزة أو الطبع) في معرفة صحيح الأوزان من فاسدها، فهو يجعل الغريزة مقياساً نقدياً لمعرفة التناسق الموسيقي في البيت الشعري، لأن الغريزة عنده " قوة الإحساس التي تميز الزيادة والنقصان".[1] فما قبلته الغريزة فهو مقبول، وما رفضته الغريزة فلا يقبله الذوق.

إن اهتمام المعري بالغريزة في دراسته العروضية، هو موقف نقدي يحسب للمعري؛ ذلك لأنه مع تضلعه وتمكنه من هذا العلم، إلا أنه لم ينكر دور الطبع في معرفة موسيقى البيت من خلال الحس والذوق اللذين يمتلكهما صاحب الطبع، لذلك لم يأخذ على الشعراء الجاهليين وقوع الزحاف في بعض أشعارهم إذا لم ينكره الذوق.

لقد كان المعري في نقده لأبيات الشعراء " موضوعياً تحدوه الحقيقة العلمية والوصول إليها دون تأثر بإعجابه بشاعر ما".[2] وهو في ذلك يعتني " بسلامة الوزن الشعري، لأنه الأساس الذي يميز الشعر من النثر، فلا يقر لراوية أن يحذف من البيت أو يزيد عليه، ولا يتسامح مع شاعر أن يخل بالوزن العروضي، لأن ذلك يخل بالمقياس الموسيقي".[3]

3-3- الضرورة الشعرية:

لقد أوجد النقاد واللغويون والعروضيون العذر للشعراء، عندما جوزوا لهم من دون سواهم مالا يجوز لغيرهم لأنهم أمراء الكلام وأنه يحتج بهم ولا يحتج عليهم. اكبر الظن أن ذلك نابع من سعة الحرية اللغوية والاتساع في أفانين القول الشعري الذي يمنح النصوص المنتجة مساحة تأويلية واسعة في المعنى.

1- تاريخ النقد الأدبي عند العرب: إحسان عباس، ص 387.
2- أبو العلاء المعري ناقدا: وليد خالص، ص 260.
3- نقد الشعر في آثار أبي العلاء: نادية علي الدولة، ص 187.

ومفهوم الضرورة الشعرية عند المعري هو ما يجوز للشاعر استعماله إذا اضطر إليه من الخروج عن قواعد اللغة والنحو والصرف، وهذا دليل على حرية الشاعر وعلى انه يستبقي في شعره من الضرورات والمذاهب اللغوية الضعيفة ما يمكن ان يكون مادة لنقاده الذين لم يحسب لهم في نفسه حسابا.[1]

وقد جاءت الضرورات الشعرية في شرح المعري من باب النقد اللغوي مقتصرة على اللغة والنحو والصرف، وكانت ضرورات معتدلة ومقبولة سائغة على الرغم من أنه كان يقرّها في الشعر، إلا أنه كان يستنكرها ويرى فيها مظهرا من مظاهر ضعف الشاعر وعدم تمكنه.

3-4- حدّ الشعر

إن الشعر هو ميدان عمل الناقد، لذا فعلى الناقد الذي يريد أن يبدع في نقده أن يفهم أولاً: ما معنى الشعر، فمن خلال إدراكه لماهية الشعر ومعناه، تظهر براعته وقدرته على نقد الشعر، ثم بعد ذلك يستطيع أن يضع له تعريفاً جامعاً مقبولاً.

ومن هذا المفهوم انطلق المعري في بيان حقيقة الشعر، ومكانته الأدبية والفنية في نفوس المجتمع، فالمعري كونه ناقداً وشاعراً نظر إلى الشعر نظرة الناقد العارف بحقيقة ذلك الفن، لذلك راح يضع له تعريفاً شاملاً يبين فيه حدوده وشروطه وقواعده، فقال عنه: " الشعر كلام موزون، تقبله الغريزة على شرائط، إن زاد أو نقص أبانه الحس".[2]

إن تعريف المعري هذا لمفهوم الشعر، هو خلاصة آراء النقاد العرب الذين سبقوه في الكلام عن معنى الشعر، فقد جمع المعري فيه روح النقاد الذين سبقوه، ثم أضاف إليه من حسه الشعري، وروحه الناقدة، ليخرج لنا بمفهوم جديد للشعر نلمس فيه معنى الشعر الحقيقي الذي يأسر القلوب ويشجي النفوس ويحرك المشاعر.

1 – ينظر: الضرورة الشعرية، دراسة نقدية لغوية : عبد الوهاب محمد علي العدواني، مطبعة التعليم العالي، جامعة الموصل، 1990، ص 401.

2- رسالة الغفران: أبو العلاء المعري، ص 242.

كما أظهر المعري في تعريفه هذا معنى الشعر، كونه كلاماً منظوماً، له أثره الفني، وكونه نابعاً من طبع سليم وذوق مميز، كذلك بين فيه المعري عمل الناقد صاحب الحس الفني الذي يكشف لنا مواطن الجودة والضعف في العمل الأدبي، وهذه الأمور مما وجدناها في شخصية المعري نفسه.

ومع إيمان المعري بأن الشعر هو ما نبع عن طبع وموهبة، وهو ما عبر عنه بقوله: (على شرائط) فأول تلك الشرائط هو الطبع- إلا أنه يجعل من الشرائط- الإحاطة بعلوم اللغة، من نحو وصرف ولغة وعروض وكذلك الثقافات العلمية الأخرى، فهي في نظره لها أثر كبير في تطوير الطبع وتثقيفه مما يجعله أكثر قبولاً واستحساناً.

كما إننا نجده في تعريفه هذا يركز على الجانب النقدي في عمل الغريزة أو الحس اللذين يمتلكهما الناقد المتمرس، وكأنه يجعل منهما مقياساً فنياً لقبول الشعر.

فالغريزة عند المعري " أصبحت معياراً في نقده التطبيقي يستند إليه في المقايسة أو المفاضلة أو تقرير الأحكام".[1]

لأن الشعر في نظره يجب أن" تقبله الغريزة على شرائط، فإن لم تقبله الغريزة التي يريدها أبو العلاء فليس بشعر، ولو تحقق له الوزن، وتميز بذلك عن النثر".[2]

وهذا ما وجدنا صداه في آثار أبي العلاء، فهو يجعل من الغريزة حكماً في قبول الشعر سواء من الناحية اللغوية أو النحوية أو الصرفية، فما قبلته الغريزة فهو صحيح البناء، وما مجته فهو معلول.

ومثال ذلك كثير، منها في رسالة الغفران، وذلك أثناء لقائه مع امرئ القيس، فيعلق على من زاد الواو في أول أبياته قائلاً: " أبعد الله أولئك! لقد أساءوا الرواية، وإذا فعلوا ذلك فأي فرق يقع بين النظم

1- نقد الشعر في آثار أبي العلاء: نادية علي الدولة، ص 86.

2- نقد الشعر في آثار أبي العلاء: نادية علي الدولة، ص 85.

والنثر؟ وإنما ذلك شيء فعله من لا غريزة له في معرفة وزن القريض، فظنه المتأخرون أصلاً في المنظوم، وهيهات هيهات!".[1]

ثم يقول في موضع آخر:" هل كانت غرائزكم لا تحس بهذه الزيادة...".[2]

وبهذا يكون المعري، قد أضاف إلى آراء النقاد في تعريفهم للشعر، رأياً آخر جمع فيه المميزات الفنية للكلام المنظوم، الذي يسمى شعراً، فرق فيه بين الكلام المنظوم وبين الشعر، من خلال حديثه عن (شرائط الغريزة) لذلك يمكن أن نجعل هذا التعريف من التعاريف المهمة التي كشفت لنا عن حقيقة الشعر بشكل دقيق، وهو بهذا التعريف يعبر عن شخصيته الأدبية والنقدية، كونه شاعراً مطبوعاً على قول الشعر وكونه ناقداً جمع إلى جانب ذوقه المرهف علوم عصره وثقافاته المختلفة.

كما إننا نرى أن المعري في تعريفه هذا قد راعى أطراف العملية الأدبية الثلاثة: الشاعر والقارئ، ثم الناقد، جاعلاً من هذه الأطراف الثلاثة أموراً أساسية لمعرفة حقيقة الشعر.

3-5- توثيق الشعر:

من القضايا النقدية المهمة التي اعتنى بها المعري قضية (توثيق الشعر) والتأكد من صحة نسبته إلى قائله، ونفي ما نحل منه.

وقد تميز أبو العلاء المعري في توثيقه للشعر العربي، بمميزات أهمها؛ الدقة والموضوعية والتروي في دراسته للقضايا النقدية التي تخص مسائل الرواية أو النحل أو الجزم بوضع شعر على شاعر معين، وهو أمر شهد له الباحثون بقولهم: " لم يجد- يعني الباحث- ناقداً تعرض للرواية من حيث كونها مصدراً مهماً لحفظ الشعر- وهو مادة النقد- مثلما صنع المعري".[3] وما ذلك إلا لدوره الفعال في " توثيق

1- رسالة الغفران: أبو العلاء المعري، ص 306.
2- رسالة الغفران: أبو العلاء المعري ، ص 308.
3- أبو العلاء المعري ناقدا: وليد خالص ، ص36.

الروايات– وإقامة الوزن، وإقالة الشعر مما يعرض له من التصحيف والتحريف، والتنبيه على الاضطرابات في عزوه أو نحله على هذا الشاعر أو ذاك"[1].

وقد انطلق المعري في دراسته لتوثيق الشعر– كما مر ذكره– من محورين:

المحور الأول: الرواية.

المحور الثاني: النحل والانتحال.

والروايـة مصطلح نقدي كثر تداوله بين النقاد؛ ذلك لأنها كانت "وسيلة رئيسية من وسائل حفظ الشـعر الجـاهلي ونقلـه، وإن أثرهـا في الجاهليـة يقتصـر علـى القيـام بمـا قامـت بـه الكتابـة في العصـور التالية"[(2)].

فنجد الرواية في اللغة تعني الاستقاء، يقال: "رويت القوم أرويهم إذا استقيتُ لهم... والراوية: هو البعير أو البغل أو الحمـار الـذي يستقي عليـه المـاء...، والعامـة تسـمي المزادة راويـة وذلـك جـائز علـى الاستعارة".[3] ثم تطـورت دلالـة الكلمـة مـن معناهـا الحسـي في الجاهليـة إلى المعـنى المجـازي، وأصـبحت تستعمل في أكثر من مكان، كما في قولهم: " إن فلاناً لراوية الديّات".[4] أي حاملها.

والرواية بالمعنى الاصطلاحي: " أمر قديم، عرفه العرب في الجاهلية، كما عرفوه في الإسلام؛ ذلك لأنهـم قـوم يحبـون الشـعر، ويحرصـون علـى تناقلـه، تُعمـر بـه مجالسـهم، وتسـير بـه رُكبـانهم، ويتخـذون منـه ديواناً، يؤولون إليه إذا أرادوا أن يذكروا شيئاً من مفـاخرهـم، ومناقبهـم...، والرواة عنـدهـم نوعـان: فمنهـم من يروي شعر شاعر بعينه، ومنهم من يروي لكثير من الشعراء، ولا يختص بواحد".[5]

1- نقد الشعر في آثار أبي العلاء: نادية علي الدولة، ص 136.

2- شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين: محمود عبد الله الجادر، ، دار الرسالة، بغداد، 1979، ص 144.

3- لسان العرب: ابن منظور ، مادة (روى).

4 -أساس البلاغة: الزمخشري، ج 1، ص 384.

5 – النقد اللغوي عند العرب: نعمة العزاوي ، ص 35 .

وكانت رواية الشعر عند العرب قديمة، فالشعر كان سجلاً لمآثرهم ومفاخرهم وأيامهم، كما بلغ الشاعر منزلة رفيعة في قبيلته التي كانت تشهد احتفالاً بنبوغه، حين كان الشاعر لسان قبيلته والمدافع عن أعراضها والمشيد بمآثرها[1]. لذلك اتخذت العرب الرواية الشفوية وسيلة مهمة لحفظ موروثها الشعري، وقد ظلت كذلك أزماناً متتالية بعد الإسلام؛ والسبب هو عدم استخدام الكتابة أداة في حفظ الأشعار الجاهلية ونقلها إلى الأجيال التالية، فلم "يكن للكتابة من السعة والانتشار ما كان للرواية، فهي الوسيلة الغالبة على اختلاف سبلها"[2]. ثم تطور أمر الرواية في العصر الإسلامي وخاصة في القرن الثاني للهجرة، فلم " تعد تقتصر على إرضاء ما في نفوس القوم من رغبة في تناشد الأشعار، وتناقلها، التماساً للمتعة، أو إحياء لعصبياتهم، وتمجيداً لقبائلهم، بل نشأت طبقة خاصة من الرواة، اتخذت من الرواية حرفة، يقصدون منها إلى الكسب، أو يبتغون بها وجه العلم فقط، ونشأت كذلك طبقة من التلاميذ والمتعلمين، كانوا يقصدون أولئك الرواة ويتحلقون حولهم في المساجد أو المنازل...".[3] ومن أولئك الرواة أبو عمرو بن العلاء (ت154هـ)، وحماد الراوية (ت155هـ)، فقد قيل أن " أول من جمع أشعار العرب وساق أحاديثها حماد الراوية".[4] ثم أخذ عن أبي عمرو وحماد، أئمة الرواية، كخلف الأحمر والمفضل الضبي، والأصمعي وأبي عبيدة والشيباني، وأخذ عن هؤلاء تلاميذهم كابن الأعرابي وأبي حاتم السجستاني وأخذ عن هؤلاء السكري وثعلب وغيرهما.[5] ونشطت حركة الرواية في البصرة والكوفة في العصر العباسي حتى أصبح الرواة مدرستين، سميت الأولى مدرسة الكوفة، والأخرى مدرسة البصرة، وقد جمعت هاتان المدرستان كبار الرواة، ولم تنافسهما مدينة أخرى في نشاط حركة الرواية، يقول الأصمعي: " أقمتُ بالمدينة زماناً، ما رأيت بها قصيدة واحدة صحيحة إلا مصحفة أو مصنوعة".[6] كما أنهم لم يظهروا ثقتهم برواية غيرهم كالبغداديين، قال أبو الطيب اللغوي:" قال أبو حاتم: أهل بغداد حشو

1 -ينظر: الأصمعي وجهوده في رواية الشعر العربي: عبد المجيد اياد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1989، ص 140.

2 – النقد عند اللغويين العرب في القرن الثاني: أحمد سنية، دار الرسالة للطباعة، بغداد، 1977، ص 83.

3- النقد اللغوي عند العرب: نعمة العزاوي، ص 35.

4- طبقات فحول الشعراء: محمد بن سلام الجمحي، ج 1، ص 48.

5- ينظر: العصر الجاهلي: شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط24، ص 156.

6- مراتب النحويين: أبو الطيب اللغوي، مكتبة نهضة مصر، (د.ت)، ص 99.

عسكر الخليفة، لم يكن بها من يوثق به في كلام العرب، ولا من ترتضى روايته، فإن ادعى أحد منهم شيئاً، رأيته مخلطاً صاحب تطويل، وكثرة كلام ومكابرة".[1] كما أن الرواة في المدرستين لم يكونوا متفقين في كثير من الأمور، بل كان لكل منهم منهج في النقل والتلقي والرواية، وقد أدى هذا الاختلاف إلى أن يتعصب أصحاب كل مدرسة لمدرستهم وأن يصفوا أصحاب المدرسة الأخرى بما يشينهم ويرفع عنهم ثوب العفة والمروءة. يقول أبو الطيب اللغوي: " والشعر بالكوفة أكثر وأجمع منه بالبصرة ولكن أكثره مصنوع ومنسوب إلى من لم يقله، وذلك بيّن في دواوينهم".[2] كما أن حماد الراوية رأس المدرسة الكوفية، كان متهماً بالوضع والانتحال، يقول ابن سلاّم: " كان أول من جمع أشعار العرب وساق أحاديثها حماد الراوية، وكان غير موثوق به: كان ينحل شعر الرجل غيره، وينحله غير شعره ويزيد في الأشعار".[3]

أما المدرسة البصرية فإنها لم تخل من الاتهامات، فهذا خلف الأحمر (ت180هـ) الذي كثيراً ما تُسدد إليه سهام الاتهام، وقد تصدى له الأصمعي في كثير من الأحيان قائلاً: " إنه وضع على شعراء عبد القبس شعراً موضوعاً كثيراً، وعلى غيرهم عبثاً بهم، فأخذ ذلك عند أهل البصرة وأهل الكوفة".[4] وعلى الرغم من الاختلافات الكثيرة التي وقعت بين المدرستين إلا أنه كان لكل منهما دور كبير في رواية الشعر الجاهلي، والتعرف على غريبه، والمبهم من ألفاظه[5]، فقد عنوا بجمع الشعر الجاهلي وتقصيه، كما أن عظم الخلاف بينهما كامنٌ في رواية الشعر وتوثيقه من مصادره الأصلية، فالبصريون يشدِّدون في الأخذ عن الأعراب، فلا يأخذون إلا ممن تمسك ببداوته، أما الكوفيون فإنهم يتساهلون شيئاً ما في أخذهم وروايتهم. وقد أدى هذا الاختلاف بين المدرستين إلى الحفاظ على الشعر الجاهلي من الزيف والافتعال، بعدما تصدى رواة المدرستين، لكل ما هو موضوع ومفتعل، أمثال المفضل الضبي والأصمعي، وإن "رواية الشعر الجاهلي أُحيطت بكثير من التحقيق والتمحيص...، وإن أصحابه الإثبات استطاعوا

1 – مراتب النحويين: أبو الطيب اللغوي، ص 101.

2 – مراتب النحويين: أبو الطيب اللغوي، ص 73.

3– طبقات فحول الشعراء: محمد بن سلام الجمحي، ج 1، ص 48.

4– مراتب النحويين: أبو الطيب اللغوي، ص 47.

5– ينظر: الأصمعي وجهوده في رواية الشعر العربي: عبد المجيد اياد، ص 147.

أن يميزوا صحيحه من زائفه...".[1] وقد تم ذلك على أيدي العلماء في متن الرواية وسندها على سواء مقتدين بأقرانهم من رواة الحديث الشريف.

فبهذه الطريقة صفّى علماء الرواية واللغة، الشعر الجاهلي من شوائب كثيرة علقت به، وكادت أن تذهب بصحته وسلامته كل مذهب، فحافظوا عليه ودأبوا على إيصاله إلى الأجيال التي تَلتْهم بكل ثقة واطمئنان، قال ابن سلام: "وقد اختلف العلماء في بعض الشعر، كما اختلفت في بعض الأشياء، أما ما اتفقوا عليه فليس لأحد أن يخرج منه".[2]

وقد عالج أبو العلاء موضوع الرواية بكل دقة وعناية، وهذا ناتج عن علمه العميق واطلاعه الواسع على علوم عصره وفنونه، وقد ظهر ذلك واضحاً في كتابيه (عبث الوليد) و (ذكرى حبيب)؛ إذ كان حريصاً على صحة الرواية وسلامتها من الوضع والكذب فنراه يهتم بنقد السند ونقد المتن، متبعاً الطرق العلمية والفنية، كما في محاوراته لكثير من الشعراء عن الأسلوب الذي وردت به الرواية ومدى صحته. فنراه يقدم لنا طريقته في الرواية والنقل.

والإسناد طريقة علمية وفنية بحتة، وذات أهمية في التثبت من صحة العلم أو الخبر أو غيره. وقد تأثر رواة الشعر برواة الحديث في إتباع هذه الطريقة في نقد السند، حرصوا على إسناد روايتهم ليدللوا على صحتها بأخذهم إياها من أفواه العلماء، وقد حرص أبو العلاء المعري على إيراد السند موصولاً إلى أصله وهو أبو عمرو بن العلاء، وهو من رجال الطبقة الأولى الذين ينتهي إليهم الإسناد، وفي ذلك يقول الرافعي: "... كل أسانيد الأدباء على اختلاف عصورهم، إنما تنتهي إلى الطبقة الأولى فحسب، كأبي عمرو بن العلاء، وحماد الراوية...".[3]

1- العصر الجاهلي: شوقي ضيف، ص156.

2- طبقات فحول الشعراء: محمد بن سلام الجمحي، ج 1، ص 4.

3- طبقات فحول الشعراء: محمد بن سلام الجمحي، ص 1، ص 288.

وأبو العلاء يتبع الطريقة العلمية الصحيحة، فهو يحتكم في فحص الرواية إلى الأسس السليمة في نقد السند والمتن، معتمداً على ما نُقِل عن مشهوري الثقات، وحفظه النادر لدواوين الشعر، راجعاً في نقد المتن إلى سلامة المروي، و خبرته الدقيقة بأساليب الشعراء، وفقهه للعربية.

لقد جعل أبو العلاء لغة الشاعر واستخدامه لبعض المصطلحات والأساليب المعينة مقياساً لمعرفة صحة الرواية من عدمها، وهذه طريقة سليمة في نقد المتن اتبعها العلماء والرواة في التثبت من صحة الرواية، إذ يسلطون الضوء على لغة الشاعر واستخدامه للغريب من الألفاظ، والأوزان الصعبة التي يعسر على الوضّاعين استعمالها؛ لأنهم كانوا يرون أن الشاعر إذا لانت ألفاظه حُمِلَ عليه ما لم يَقُله، وكثر الخلط والتشكيك في نسبة الأبيات إليه.

لقد كان لأبي العلاء دور في تعزيز الرواية في عصره، وإن دوره في مجال رواية الشعر لم يقف على نقله وتسجيله لما روى، بل تعدى ذلك إلى تصحيح نسبة الرواية معتمداً على ثقافته الواسعة وحفظه العجيب

ونجد أن أبا العلاء في دراسته لمسألة- الرواية- و- النحل- اتخذ عدداً من الأساليب تكاد تكون واحدة، فقد " يأتي بدليل يؤيد به ما يري، وقد يناقش الدليل، وأحياناً يقتصر على النفي أو الإثبات من قبل الشاعر أو غيره".[1]

ويعد هذا المقياس من أكثرها استعمالاً عند المعري، فالمعري كثير الاعتماد على دواوين الشعراء وعلى حفظه وإطلاعه على الموروث الشعري الذي أغنى منه نفسه، حتى أصبح موسوعة شعريةً للشعر العربي، فاعتماده على المصادر من دواوين وغيرها، في معرفة الرواية ودرجة صحتها، هو جهد علمي بحت يدل على موضوعية الناقد وأمانته في إبداء الآراء النقدية، وهذا أساس من الأسس العلمية في موضوعية الناقد. وسر من أسرار نجاحه.

أما موقف المعري من الرواة، فهو مع تشدده عليهم واتهامهم بالكذب والنحل.

1- الجامع في أخبار أبي العلاء وآثاره: محمد سليم الجندي، ج2، ص868.

وهذا عمل يحسب لأبي العلاء، وهو دليل على الموضوعية والأمانة، لأن الرواة في نظر المعري لا يمكن أن يكونوا " هدفاً للتجريح والطعن العنيف والاتهام بالتزيد والكذب، فهم كغيرهم من الناس ربما أخطأوا من حيث أرادوا الهدى والصواب".[1]

هذه هي نظرة المعري للرواية والرواة، وقد اعتمد المعري فيها على البحث والاستقصاء والإحاطة، فهو يتعقب الروايات المختلفة، فإن رأى فيها دليلاً — مما ذكرنا – على نسبتها لشاعر معين رجح، وإن لم يكن لديه ما يؤيد ذلك اكتفى بذكر الاختلاف والتنبيه عليه، ليترك الأمر للبحث والتدقيق.

كان منهج المعري في دراسته وتوثيقه للشعر العربي، يعتمد على " النظرة الشمولية لشعر الشاعر، والقـدرة علـى تمييـز أسـلوبه عـن أسـاليب الآخـرين، وهـو مـنهج علمـي يفيـد النقـد ويثريـه".[2]

1- نقلاً عن: أبو العلاء المعري ناقدا: وليد خالص، ص 74.

2- أبو العلاء المعري ناقدا: وليد خالص، ص 74.

خاتمـــــــــــــــة

خـــــــــــــاتمة

أثبتت نظرية التلقي الألمانية بأنها قادرة على مجاوزة الحدود الجغرافية والقومية والمعرفية التي تعرفها النصوص، من خلال قدرتها على محاورة نصوص ألمانية وغير ألمانية، وكذا إثباتها بأن أدواتها النقدية مرنة يمكن تطبيقها على كل الأجناس التي يعرفها النص الأدبي، من شعر ورواية ومسرحية.كما رأى الباحث أنه في الرؤية التاريخية لنقدنا العربي القديم ما يزخر بتجارب رائدة، تعلي من شأن المتلقي.

استهدفت هذه الدراسة تشخيص فعل القراءة وعمليات التلقي في شعر الطائيين (البحتري، وأبي تمام) للناقدين الآمدي والمعري. وذلك على ضوء الرؤية النقدية لجمالية التلقي التي أرست دعائمها مدرسة (كونستانس الألمانية). وقد توصلت الدراسة إلى نتائج، منها ما يخص الآمدي وهي:

- ✓ المعايير والمقاييس التي كانت أساسا في تقديم الشعراء عند أنصار المحدثين هي نفسها المعايير والمقاييس التي أخّر بها أنصار القدماء شعراء عصرهم وبالتالي فالصراع قائم بين الأصول، وشدة الخلاف إنما مردّها إلى عكسية هذه المعايير عند النقاد.
- ✓ تحديد القارئ في البداية نقطة مهمة لدى الآمدي، الذي قال بأن القارئ النموذجي هو القارئ المتذوق الجامع بين الدربة والعلم بأسرار الشعرية.
- ✓ ذكرنا بأن القراءة الموازنة هي بؤرة أطروحة الآمدي، بكونها تهدف إلى توجيه الشعر المحدث بالشعر القديم، لأن القديم متفق على أصالته وجودته.
- ✓ أن أفق التوقع لدى الآمدي أفق منغلق، لأنه يلغي الأفق الذي ترسمه التجربة المحدثة لدى أبي تمام، وهذا الانغلاق المعبر عن الجمود والتقليد لا يجد له موقعه في عالم اسمه (الإبداع).
- ✓ ربط بين التنظير والتطبيق في القضايا النقدية التي طرحها، وبذلك انتقل بالموازنة نقلة نوعية، بإثارته لأسلوب التحفيز لدى القارئ، وتفعيل دوره في العملية النقدية، وترك الحكم لذوقه بعد عرض محاسن الشاعر ومساوئه.

- ✓ كشفت مناقشته لشعر الطائين من حيث الشكل والمضمون عن براعته الفائقة ومقدرته النقدية الواضحة، وذوقه المرهف تجاه النصوص الشعرية؛ يؤكد ذلك استقصاؤه البعيد، وغوصه في معاني شعر الطائيين وربطها بالشعر القديم.

- ✓ اختلف عن النقاد الذين سبقوه وتناول الخصومة بين الطائيين بطريقة عادلة، فلم يتحامل على أبي تمام في تخريجه لأخطائه، لأنه احتكم في كل ما صدر من أحكام إلى معايير نقدية استنبطها من الشعر القديم الذي يقوم على عمود الشعر.

- ✓ خضع الآمدي لشروط عمود الشعر خضوعا كاملا، وطبقها تطبيقا صارما واتخاذها كمبدأ نقدي، إضافة إلى اهتمامه بالشكل والقوالب اللفظية، وميله إلى مدرسة الطبع وعدم الالتفات إلى مسائل التخييل في المعاني المستعارة عند أبي تمام...

- ✓ نظر إلى صنعة أبي تمام على أنها في غير موضعها، لأن الصانع الحقيقي يتناول مادته فيمنحها شكلا معينا، ويسعى إلى إخراجها في أحلى حلة ويتوخى فيها الكمال والتمام على أصول عرفها سلفا وعمّق فيها معرفته بالمران والدربة، وبهذا المفهوم يتحول الشاعر إلى صانع أيضا وتصير مادته اللغة والفكرة.

- ✓ قدم معايير نقدية تطبيقية في نقد الشعر، وجمع بين الذوق والعلم والخبرة، وخلّص النقد من الفلسفة، وزاوج بين العلم والفن.

- ✓ فتح الباب على مصراعيه أمام كتب النقد والبلاغة التي سارت على طريقته، واتبعت نهجه، فاستطاعت بذلك أن تجمع بين النظرية والتطبيق في تعاملها مع القضايا النقدية التي كانت مطروحة.

- ✓ أضاف مفهوما جديدا للشعر؛ فهو عنده حسن التأني، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه.

- ✓ استطاع أن يحلل، ويناقش، ويعلق، ويحكم على أكثر الأمثلة الشعرية التي تناولها بالدراسة في موازنته بين الطائيين حتى ليخيّل للقارئ أن الموازنة بين الطائيين تكاد تلخّص كل الآراء النقدية التي دارت حول الشعر العربي حتى عصرها.

- ✓ فتحت قراءات الآمدي المجال على مصراعيه لقراء تتابعوا ربما لم يكونوا يملكون الجرأة على مناقشة مثل تلك النصوص ومدراستها، وكأن- الآمدي كقارئ – قد فتح العيون للأجيال بعده من القراء بمثل هذه المغامرة النبيلة، ومهّد السبيل لمن بعده مبديا برأيه في النصوص التي توفرت لديه دونما حرج.

- ✓ إن موازنة الآمدي انطلقت من معطيات واضحة المعالم من اجل الوصول إلى غايات يروم تحقيقها، وهذا يعني أنه حينما باشر موضوع القراءة لم يفعل وهو خالي الوفاض، إنما كان قد تسلح بمبادئ علمية واضحة جعلته في بعض الأحيان يميل إلى أحد الطرفين دون الآخر، وبذلك يكون قد ابتعد قليلا عن القراءة الجمالية التي كان بالإمكان أن يفيد منها وهو العالم الخبير بمواطن جمال النص الشعري ومواطن قبحه.

ومنها ما يخص المعري ومنها:

- ✓ تصدى لنقد شعر الطائيين، والتي دارت حولهما معارك نقدية شتى. فركزت قراءة المعري لشعر الطائيين حول جوانب لغوية وأخرى عروضية، والوقوف عند مسائل كثيرة، كالسرقات والتصحيف والتحريف، وتحقيق الروايات.

1- في قراءتة اللغوية ظهر عالما لغويا أغدق على القارئ كل ما يتعلق بالألفاظ من قضايا معجمية ومسائل لغوية، كما امتاز منهجه بالشمولية والموضوعية في عرضه للمسائل النحوية والصرفية، فقد اعتمد في دراسته لها على الجدل والمناقشة والاجتهاد، مدعماً آراءه بالأدلة والشواهد، وهذا ينمّ عن إدراك عميق للغة وقواعدها وأسرارها.

- ✓ ركز على تجنب كل ما لا يحقق الفائدة للبيت أو يخل بموسيقى النص، فنفّر من التكرار في الألفاظ أو المعاني، وآثر تجنب الحشو في البيت، واهتم بالتناسق بين الألفاظ.

- ✓ ظهر تحقيقه للروايات ملما أشد الإلمام بالروايات التي قيلت في البيت، واستخدم منهجا متكاملا، فأخذ يشير على الروايات الخاطئة أو التي أصابها تصحيف ويضطرب بها سياق الكلام، أو يخلّ بقاعدة نحوية أو عروضية، أو لا تتفق وغرض الشاعر أو مذهبه.

- ✓ اقتصر أبو العلاء على تقديم تحليل لجمال الصورة الفنية عند الطائيين، من تشبيهات واستعارات، بالتنبيه على مواقعها، ومشيرا إلى الاستعارات التي تفرد بها الشاعر ولم يستعملها غيره،

- ✓ يؤمن أبو العلاء بتجدد الشعر، وعدم استنفاد معانيه، فيؤيد أبو تمام في هذه الظاهرة، لأنه لم يعرف شاعر جدّ في المعاني مثله.

- ✓ في القراءة العروضية اهتم المعري بتتبع كل ما يقف عليه من مظاهر لغوية، وكان الإحصاء أهم ما يميز أسلوبه، فاستطاع أن يحصي غير ظاهرة عروضية، ويقف على مواضع الإخلال في الأوزان والقوافي.

- ✓ أجاز المعري من الضرورة الشعرية، وبين أنماطا منها، مشيرا إلى القبيح منها، وأكد أنه يؤثر أن يبتعد الشاعر عنها، فيأتي بالألفاظ وفق أصولها.

– ومنها ما يخص الناقدين:

- ✓ اشترك الناقدان في كونهما يتمتعان بثقافة الناقد الخبير، الذي يحوز على أدوات النقد والقراءة الجيدة.

- ✓ توخى كل ناقد هدفا أرسى عليه دراسته؛ فنجد الآمدي أسس موازنته على ما رآه من اشتداد الخصومات النقدية حول الطائيين وشعرهما، وتعصب كل طرف لشاعر، وجعل له أنصار، بينما كان هدف المعري في (عبث الوليد) تقويم ما يجده من أخطاء في نسخة من ديوان أبي عبادة

أرسلت إليه، والكشف عن الضرورات في شعره، أما في (ذكرى حبيب) – والذي يعد من الكتب المفقودة – فوضعه في شرح الأبيات المشكلة من شعر أبي تمام، واحتل الشرح حيزا واضحا فيه.

- ✓ انفرد الآمدي بجمعه للطائيين في مصنف واحد، واضعا منهج الموازنة بينهما باستعماله أدوات الموازنة. بينما نجد المعري أفرد لكل شاعر مصنفا خاصا به، وركزت دراسته بمعرفة الجوانب اللغوية والعروضية، وكذا الفنية. وقام عمله أيضا على تحليل الجوانب البلاغية كالتشبيه والاستعارة، وبيان دلالتها الجمالية في النص.بينما المعري اكتفى بالتنبيه على مواقعها.

مع ذلك لا بد أن نعترف بأن نصوص أبي تمام كانت تقتضي نوعا آخر من القراءة، لأن شاعرا كهذا قد أطلق العنان لخياله ومقدرته الفنية أن تبدع، فكانت قصائده تخرق أفق التوقع دوما، وتعمل بذلك على أن تضيف مساحة أخرى إلى مساحات الإبداع..

وبذلك يبقى البحث مفتوحا، وتبقى فيه ثقوب وفراغات يملأها القارئ المتميز، الذي فيه الخير والسداد لهذا البحث.

قائمة المصادر والمراجع

1- المصادر والمراجع باللغة العربية:

- القرآن الكريم

1- أبو العلاء المعري : عبد الغني خماس، مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط1، 1988.

2- أبو العلاء المعري ناقدا: وليد خالص، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة، بغداد، العراق، 1982.

3- أبو العلاء المعري وعلم النحو: إبراهيم مصطفى، مقالة، المهرجان الألفي لأبي العلاء المعري، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، سوري،1945 .

4- أبو العلاء المعري: أحمد تيمور، مطبعة لجنة التأليف والنشر، 1940.

5- أبو العلاء المعري، الزاهد المفترى عليه: عبد المجيد دياب، المكتبة الثقافية، والهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986 .

6- أبو العلاء الناقد الأدبي: السيد عبادة، دار المعارف، مصر، 1987.

7- أبو بكر الصولي العالم الأديب النديم: احمد جمال العمري، الهيئة المصرية العامة، 1973.

8- أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا: عبد الله بن حمد المحارب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1992.

9- أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله: عمر فروخ، دار لبنان، بيروت، ط2، 1986.

10- أبو تمام وقضية التجديد في الشعر: عبده بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.

11- أبو تمام: جميل سلطان، المطبعة الهاشمية، دمشق، سوريا.

12- أخبار أبي تمام: الصولي، تحقيق: خليل محمود عساكر، ومحمد عبده عزام، المكتب التجاري للطباعة، بيروت، (د.ط).

13- أخبار البحتري: الصولي، تحقيق: صالح الأشتر، دار الفكر، دمشق، 1964.

14- أدباء العرب في الاعصر العباسية، بطرس البستاني، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1979.

15- أدبية النص: صلاح فضل، دار غريب، ط1، القاهرة، مصر، 2002 .

16- أساس البلاغة: الزمخشري، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، 1998.

17- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: مصطفى شيخ مصطفى، ميسير عقاد، مؤسسة الرسالة، لبنان، ط1، 2004.

18- الأسس النفسية للإبداع الأدبي: شاكر عبد الحميد، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1992.

19- أسس النقد الأدبي عند العرب: أحمد بدوي، مكتبة نهضة مصر، مصر، 1996.

20- الأصمعي وجهوده في رواية الشعر العربي: عبد المجيد إياد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1989.

21- الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997.

22- أصول النقد الأدبي ، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط6، 1960.

23- ابن رشيق القيرواني ونقد الشعر- دراسة تحليلية نقدية تاريخية: عبد الرؤوف خلوف، دار وكالة المطبوعات، الكويت، 1983.

24- اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري: أحمد مطلوب، وكالة المطبوعات الكويت، ط1، 1973.

25- اتجاهات النقد في القرن الخامس: عبد الرحمان منصور، مكتبة الانجلو المصرية، مصر، 1977.

26- إعجاز القرآن: الباقلاني، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة،ط5، 1995.

27- أعلام الشعراء العباسين: سليمان هادي الطعمة، منشورات دار الأفاق الحديثة، بيروت، ط1، 1987.

28- الإعلام: خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1980.

29- الأغاني: أبي الفرج الأصفهاني، تحقيق: سمير جابر، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2.

30- آفاق نقد استجابة القارئ: فولفانغآيزر، ترجمة: أحمد بوحسن، مقال في كتاب (من قضايا التلقي والتأويل) منشورات كلية الآداب، المغرب، 1995.

31- الاقتراح في علم أصول النحو: السيوطي، تحقيق: أحمد محمد قاسم، 1976.

32- انباه الرواة على أنباه النحاة: القفطي، تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1986 .

33- أوج التحري عن حيثية أبي العلاء المعري: يوسف البديعي، طبعه ابراهيم الكيلاني، مطبعة الترقي، مصر، 1963.

34- البحتري بين ناقديه قديما وحديثا: صالح حسن اليظي، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1982.

35- بحوث في القراءة والتلقي: فيرناند هلين، فرانك شوير، ميشيل أوتان، ترجمة: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998.

36- بشار بن برد، دراسة في النظرية والتطبيق: سيد حنفي حسين، دار الثقافة بالقاهرة، 1987.

37- البصائر والذخائر: أبو حيان التوحيدي، تحقيق: وداد القاضي، دار صادر، ط1.

38- بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة: أبو بكر السيوطي، ترجمة: محمد أبو الفضل ابراهيم، البابي الحلبي- القاهرة، ط1، 1964.

39- البلاغة العربية في ثوبها الجديد، شيخ أمين بكري: –علم البيان- دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 2001.

40- البيان والتبيين: الجاحظ، تحقيق: درويس جويدي، المكتبة العصرية، ج3، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

41- تاريخ الأدب العربي: برو كلمان، ترجمة: عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، ط5، 1983 .

42- تاريخ الأدب العربي: بلاشير، ترجمة: ابراهيم الكيلاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط .

43- تاريخ التراث العربي: فؤاد سركين، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، 1991.

44- تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع: طه احمد إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

45- تاريخ النقد الأدبي عند العرب: إحسان عباس، دار الشروق، عمان، الأردن، ط2، 1993.

46- تحرير التحبير: ابن أبي الأصبع المصري، تحقيق: محمد حفني شرف، القاهرة، 1963.

47- تحقيق التراث العربي، منهجه وتطوره: عبد المجيد دياب، دار المعارف، مصر، (د.ط)، 1993.

48- تحقيق النصوص ونشرها: عبد السلام محمد هارون،مكتبة الخانجي، مصر،ط7، 1998.

49- التطور اللغوي بين لغة الشعر الجاهلي والقران الكريم: عودة خليل أبو عودة، مكتبة المنار الزرقاء، الأردن، ط1، 1985.

50- التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية: شفيع السيد، دار غريب للطباعة، 2007.

51- تعريف القدماء بأبي العلاء، جمع وتحقيق: مصطفى السقا وآخرين، بإشراف: طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.

52- التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري: مراد حسن فطوم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د ط، 2013.

53- التلقي والسياقات الثقافية: إبراهيم عبد الله، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2000 ط1.

54- التناص الشعري (قراءة أخرى لقضية السرقات): مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، د.ط، 1991.

55- التنبيه على أمالي أبي علي القالي: أبو عبيد الله بن عبد العزيز البكري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر .

56- التنبيه على حدوث التصحيف: حمزة الأصفهاني، تحقيق: محمد حسن آل ياسين، مطبعة المعارف، بغداد، العراق، ط1، 1976.

57- تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري: مصطفى عليان عبد الرحيم، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1986.

58- الثابت والمتحول: أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط8، 2002.

59- الجامع الكبير: ابن الأثير، تحقيق، عبد الحميد الهنداوي، دار الآفاق العربية، مصر، ط1، 2007.

60- الجامع في أخبار أبي العلاء وآثاره: محمد سليم الجندي، تحقيق، عبد الهادي هاشم، دار صادر، بيروت، 1992.

61- جماليات التلقي: سامي إسماعيل، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2002.

62- جمالية الألفة النص ومتقبله في التراث النقدي: شكري المبخوت، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، 1993.

63- جمالية التلقي: هانز روبرت ياوس، ترجمة: رشيد بن جدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2004.

64- جوهر الكنز: ابن الأثير الحلبي، تحقيق: محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف، مصر.

65- الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام: محمود الزبداوي، دار الفكر للطباعة، بيروت، (د.ت).

66- الحيوان: الجاحظ، تحقيق، محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1424هـ.

67- الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص: عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2003.

68- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب: عبد القادر بن عمر البغدادي، مكتبة الخانجي، مصر، ط4، 1997.

69- الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام: عبد الفتاح لاشين، دار المعارف، مصر، 1982.

70- الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم، تاريخها وقضاياها: عثمان موافي، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، مصر، (د.ت).

71- دلالة الألفاظ: إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، مصر، ط2، 1963.

72- دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001 .

73- دليل الناقد الأدبي: ميجان الرويلي، سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2002، ط3.

74- ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: احمد صقر، دار المعارف، مصر، ط، (د.ت).

75- ديوان أبي نواس برواية الصولي: تحقيق: بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، الامارات العربية، ط1، 2010.

76- ديوان البحتري، تحقيق،: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط2، ،1972.

77- رسالة الغفران: أبو العلاء المعري، تحقيق، عائشة عبد الرحمان، دار المعارف، مصر، ط6، 1977.

78- رسالة الغفران، أبو العلاء: فؤاد أفرام البستاني، منتخبات منشورات، دار الشروق بيروت، ط8.

79- الرسالة الموضحة: الحاتمي، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط1.

80- رسائل أبي العلاء المعري: أبو العلاء المعري، تحقيق، عبد الكريم خليفة، منشورات اللجنة الأردنية للتعريب، عمان، 1976.

81- الرواية من منظور التلقي، مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا: سعيد عمري، منشورات كلية الآداب، فاس – المغرب، ط1، 2007.

82- زهر الآداب وثمر الألباب: إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، زكي مبارك، و محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط4.

83- سر الفصاحة: ابن سنان الخفاجي، تحقيق، صعبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، 1969.

84- السرقات الشعرية بين الآمدي والجرجاني: عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، دار السعادة للطباعة، مصر، ط1، 1995.

85- السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة: علي آيتا وسان، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2000.

86- سير اعلام النبلاء: الذهبي، تحقيق: شعيب الانانؤوط، وصالح السمر، مؤسسة الرسالة، ط1، 1982.

87- شرح أبي العلاء المعري: ابن حصينة، تحقيق:محمد أسعد طلس، دار صادر، بيروت، ط2، 1999.

88- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: عبد الحميد راضي، مطبعة العاني، بغداد، 1968.

89- شرح ديوان الحماسة: أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، تحقيق: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1991.

90- شرح ما يقع فيه التصحيف والتحريف: أبو أحمد العسكري، مطبعة بابي الحلبي وأولاده، مصر، ط1، 1963.

91- شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين: محمود عبد الله الجار، دار الرسالة، بغداد، 1979.

92- الشعر والتلقي: جعفر العلاق، دار الشروق، ط1، 2002.

93- الشعر والشعراء في العصر العباسي: مصطفى الشعكة، دار العلم للملايين، بيروت، 1986.

94- الشعر والشعراء: ابن قتيبة، تحقيق: مفيد قميحة وأحمد أمين الصناوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2009.

95- الشعراء المحدثون في العصر العباسي: العربي حسن درويش، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر.

96- شعرية الحداثة: عبد العزيز إبراهيم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005.

97- الشعرية العربية: أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط3، 2000.

98- الشعرية العربية: بن الشيخ جمال الدين، ترجمة: محمد أوراغ، محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

99- الصاحل والشاحج: أبو العلاء المعري، تحقيق: عائشة عبد الرحمان، دار المعارف، مصر، ط2، 1984.

100- صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، أحمد بن علي، تحقيق: محمد حسين شمس الدين القشقشندي ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1987.

101- الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية: الجوهري: تحقيق، أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1990.

102- الصراع بين القديم والحديث في الشعر العربي: محمد حسين الأعرجي، منشورات المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت– لبنان، (د.ت).

103- الصناعتين: العسكري، ت مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2 ،1989.

104- الصورة الفنية في البحث النقدي والبلاغي: جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999.

105- الصورة الفنية في شعر الطائيين، بين الحس والانفعال: صبحي وحيد كبابة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

106- الضرورة الشعرية، دراسة نقدية لغوية: عبد الوهاب محمد علي العدواني، مطبعة التعليم العالي، جامعة الموصل، 1990.

107- طبقات الشعراء: ابن المعتز، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، مصر، ط4، 1956.

108- طبقات فحول الشعراء: ابن سلام الجمحي، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة.

109- طيف الخيال: الشريف المرتضى،تحقيق :محمد سيد كيلاني، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر.

110- عبث الوليد: أبو العلاء المعري، (مقدمة)، تعليق، محمد المدني، دار الرفاعي، الرياض، ط3، 1985.

111- عبث الوليد: أبو العلاء المعري، تحقيق: نادية على الدولة، (رسالة ماجستير)، دمشق، 1978.

112- العبر في ديوان من عبر: لحافظ بن أحمد الذهبي، تحقيق: صلاح الدين المنجد، وزارة الإعلام، الكويت، ط2، 1984.

113- العروض تهذيبه وإعادة تدوينه: جلال الدين الحنفي، مطبعة العاني، بغداد، 1978.

114- العصر الجاهلي: شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط24.

115- العمدة: ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، (د.ت).

116- عمود الشعر العربي النشأة والتأسيس: محمد بن مريسي الحارثي، نادي مكة الثقافي الأدبي، ط1، 1996.

117- عمود الشعر مواقعه، ووظائفه وأبوابه: عبد الكريم محمد حسين، دار النمير للطباعة، دمشق، سوريا،ط1، 2003.

118- عيار الشعر: ابن طباطا، تحقيق: عباس عبد الستار، بيروت، دار الكتب العلمية، 1982.

119- فصول في الشعر: أحمد مطلوب، المجمع العلمي العراقي، العراق، 1999.

120- فصول في فقه اللغة، مكتبة الخانجي: رمضان عبد التواب: ، القاهرة، ودار الرفاعي، الرياض، ط2، 1983.

121- الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ: أبو العلاء المعري، ضبطه وفسر غريبه محمود حسن زناتي، المكتبة التجارية، بيروت، (د.ت).

122- فعل القراءة: فولفانغ آيزر، ترجمة: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات المناهل، فاس، المغرب، ط1، 1994.

123- فقه اللغة وخصائص العربية ، محمد المبارك، دار الفكر للطباعة والنشر، ط2.

124- فن التقطيع الشعري والقافية: صفاء خلوصي، دار الكتب، بيروت، ط3، 1966.

125- فن الجناس: علي الجندي، دار الفكر العربي، مصر، (د.ط).

126- الفن والصنعة في مذهب أبي تمام: محمود الربداوي: ، المكتب الإسلامي، دمشق، 1971.

127- الفن ومذاهبه في الشعر العربي: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، (د.ت).

128- الفهرست: ابن النديم، دار المعرفة، بيروت، 1978.

129- في العروض والقافية: يوسف حسين بكار، دار المناهل للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط2، 1990.

130- في النقد الأدبي: شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط9.

131- في النقد العربي القديم: عبد الحميد القط، مكتبة الانجلو مصرية ، مصر، 1989.

132- في ماهية النص الشعري: محمد عبد العظيم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1994.

133- قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر: سمير سعيد حجازي، دار الآفاق العربية، مدينة نصر– مصر، ط1، 2000.

134- قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر: خليل الموسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.

135- قراءة الآخر، قراءة الأنا، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر: حسن البنا عز الدين، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2008.

136- قراءة النص الشعري الجاهلي: عاطف أحمد الدرابسة، عالم الكتب الحدائق، الأردن، ط1، 2006.

137- قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي: محمود عبد الواحد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996.

138- القراءة من النص إلى التنظير: محمد مفتاح، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، 2000.

139- القصيدة والنص المضاد: عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994.

140- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث: محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1984.

141- قضية التلقي في النقد العربي القديم: فاطمة البريكي، دار العالم العربي، دبي، الإمارات العربية، ط1، 2006.

142- الكامل في اللغة والأدب: المبرد، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، الناشر، وزارة الاوقاف السعودية، المملكة العربية السعودية.

143- اللزوميات:أبو العلاء المعري ، حرره، كمال اليازجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992.

144- لسان العرب: ابن منظور، دار صادر، بيروت،ط4، 1968.

145- لسان الميزان: أبو الفضل بن حجر العسقلاني، دار الفكر، بيروت، ط1، 1987.

146- ليسانيات الاختلاف/الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة: محمد فكري الجزار، دار ايتراك للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2001.

147- ما يجوز للشاعر في الضرورة: القزاز القيرواني، تحقيق: رمضان عبد التواب – صلاح الدين الهادي، دار العروبة ، الكويت، 1982.

148- المتلقي في مناهج البلغاء وسراج الأدباء: قوراري تسعديت، دراسة من إنجاز الجاحظية، الجزائر، 2007.

149- المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي، مقارنة نصية في ضوء نظرة التلقي والتأويل: نوال مصطفى إبراهيم، دار جرير، عمان، الأردن، ط1، 2008.

150- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير، تحقيق، أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة، مصر، (د.ط)، 1962.

151- محاضرات في تاريخ النقد عند العرب: ابتسام مرهون الصفار، مطابع دار الحكمة، بغداد، العراق، 1999.

152- المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب: إدريس بلميلح، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1992.

153- مختصر المعاني: التفتازاني، مكتبة البشرى، كراتشي، باكستان، ط1، 2010 .

154- مدخل إلى تاريخ نشر التراث العربي مع محاضرات عن التصحيف والتحريف ، محمود محمد الطناحي، مطبعة المدني، مصر، ط1، 1984.

155- مذاهب أبي العلاء في اللغة وعلومها: محمد طاهر الحمصي، دار الفكر، دمشق، ط1، 1986.

156- مراتب النحويين: أبو الطيب اللغوي، مكتبة نهضة مصر، (د.ت).

157- المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك: عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، العدد 272، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

158- المزهر: السيوطي، تعليق محمد جاد المولى بك وآخرون، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، (د.ط)، 1986.

159- مشكلة السرقات في النقد العربي: مصطفى هدارة، المكتب الإسلامي، بيروت، ط3، 1981.

160- معاهد التنصيص على شواهد التلخيص العباسي: عبد الرحيم بن أحمد، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد الناشر عالم الكتب، بيروت،1947.

161- معجم الأدباء: ياقوت الحموي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991.

162- معجم مصطلحات النقد العربي القديم: أحمد مطلوب، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1 ،2001.

163- مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ: ميشال عاصي، مؤسسة نوفل، ط2، بيروت،1981.

164- مفهوم الشعر عند العرب: عبد القادر القط، ترجمة: عبد الحميد عبد العظيم القط، دار المعارف، مصر، 1982.

165- مفهوم الشعر: جابر عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة، مصر، 1982.

166- مقالات في تاريخ النقد: داود سلوم، عالم الفكر، بيروت، 1987.

167- المقامات والتلقي: نادر كاظم، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، ط1، المؤسسة العربية للدراسات بيروت، 2003.

168- مقدمة في نظرية الأدب: تيري انجلتون، ترجمة: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، مصر، ط1، 1991.

169- مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق: عبد الرحمان غركان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2004.

170- من أسرار اللغة: إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو مصرية، مصر، ط5، 1975.

171- من النص إلى التأويل: ديوان، محمد، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء العربي، بيروت العدد 60، 1989.

172- من تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، طه حسين، دار الملايين بيروت سنة 1971.

173- من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: عبد الكريم الشرفي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

174- من قضايا التراث العربي: أحمد عامر فتحي ، مطبعة شركة الآت ولوازم المكاتب، مصر، (د.ت).

175- من قضايا اللغة والنحو: أحمد مختار عمر ، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1974.

176- مناهج النقد الأدب الحديث: وليد قصاب، دار الفكر، دمشق، (د.ط)، 2007.

177- مناهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق: صلاح فضل، الدار البيضاء، 2002.

178- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ابن حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.

179- منهج تحقيق النصوص ونشرها: القيسي، نوري حمودي، الغني، سامي مكي، مطبعة المعارف، بغداد، 1975.

180- موازنة الآمدي ووساطة الجرجاني: خضر موسى، عالم الكتب للطباعة والتوزيع، 2007.

181- الموازنة بين الشعراء: محمد زكي مبارك ، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

182- الموازنة بين الطائيين: الآمدي، تحقيق، مج(1-2) أحمد صقر، و(مج3) عبد الله المحارب، مكتبة الخانجي، ط1، القاهرة، مصر، 1994.

183- الموازنة بيئتها ومناهجها في النقد الأدبي: محمود فوزي مصطفى عبد الرحمن، دار قطري بن الفجاءة الدوحة، قطر، 1983.

184- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء: محمد بن عمران بن موسى المرزباني، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1.

185- الميسر في البلاغة العربية: بن عبد الله شعيب، دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر، (د.ت).

186- نحن والتراث، قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي: محمد عابد الجابري، دار الطبيعة، بيروت، 1972.

187- نزهة الأبصار: شهاب الدين أبي العباس العنابي، تحقيق: مصطفى السنوسي وعبد اللطيف أحمد لطف الله، دار القلم، ط1، 186.

188- النص الشعري وآليات القراءة: فوزي عيسى، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، (د.ط)، (د ت).

189- النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي: محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.

190- النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري: حميد سمير، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

191- النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام: ابن المستوفي، تحقيق: خلف رشيد نعمان، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1، 1989.

192- نظرية الإبداع في النقد العربي القديم: عبد القادر هني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت، 1999.

193- نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى: بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء – المغرب، ط1، 2003.

194- نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي: شعبان عبد الحكيم محمود، دار العلم والايمان، كفر شيخ، مصر، ط1، 2010.

195- نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات: أحمد أبو حسن، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط، المغرب، سلسلة ندوات ومحاضرات، رقم 24.

196- نظرية التلقي، أصول وتطبيقات: بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

197- نظرية التلقي، مقدمة نقدية: روبرت هولب، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2001.

198- نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي: عبد الناصر حسن محمد، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، 1999.

199- نظرية النص الأدبي: عبد المالك مرتاض، دار هومة للطباعة، الجزائر، 2007.

200- النظرية النقدية عند العرب: هند حسين طه، وزارة الثقافة والإعلام العراقي، بغداد، 1981.

201- النقد الأدبي أصوله ومناهجه: قطب سيد، دار الشروق، (د.ت).

202- النقد الأدبي في آثار أعلامه: حسن حسين الحاج، المؤسسة الجماعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

203- النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب: المقري، تحقيق، هدى شوكت بهنام، مطبعة الغربي الحديثة، النجف، ط1، 1977.

204- النقد الأدبي: احمد أمين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012.

205- النقد الجمالي ، أثره في النقد العربي: روز غريب، دار الفكر العربي للطباعة، بيروت، 1983.

206- نقد الشعر في آثار أبي العلاء: نادية علي الدولة، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 1996.

207- نقد الشعر في القرن الرابع الهجري: قاسم مومني، دار لثقافة للطباعة والنشر، القاهرة.

208- النقد اللغوي عند العرب: نعمة العزاوي ، وزارة الثقافة، بغداد، 1978.

209- نقد اللغويين للشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري: محمود شاكر القطان، دار الاتحاد التعاوني للطباعة والنشر، ط2، 1997.

210- النقد المنهجي عند العرب: محمد مندور، دار نهضة مصر، مصر، 1972.

211- النقد عند اللغويين العرب في القرن الثاني: أحمد سنية، دار الرسالة للطباعة، بغداد، 1977.

212- الوساطة بين المتنبي وخصومه: علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق:علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ودار القلم بيروت، ط3، (د.ت).

213- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: ابن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت.

2- المراجع باللغة الاجنبية:

youri lotman:La structure du texte artistique, ed , Gallimard , 1973

3 – المجلات والدوريات:

1- أبو العلاء المعري واللغة: عبد الكريم الاشتر، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، سوريا، المجلد 81، ج3.

2- أفق التلقي النقدي لدى الآمدي (الموازنة نموذجا): عبد العزيز خلوفة، مجلة جذور، ، تصدر عن النادي الأدبي بجدة، المملكة العربية السعودية، مج11، ج24، ماي 2007.

3- أفق التوقع عند ياوس ما بين الجمالية والتاريخ: خير الدين دعيش، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ع1، 2009.

4- الآليات الإجرائية لنظرية التلقي الألمانية: صفية علية، مجلة علوم اللغة وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الوادي .

5- اشكالية الفكر النقدي في الخطاب النقدي القديم (الموازنة بين شعر أبي تمام وشعر البحتري للآمدي أنموذجا): بوديار عادل، مجلة حوليات الآداب واللغات، كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة، العدد 05، نوفمبر 2015.

6- جدلية التاريخ والنص والقارئ عند نقاد مدرسة كونستانس: معرف رضا، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر، ع12، 2012.

7- جماليات التلقي ومفهومها ومرجعياتها الفلسفية:سعدون محمد، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر، ع13، 2013.

8- خصائص الشروح العربية على ديوان أبي تمام: الهادي الجطلاوي، فصول، م6، ع1، 1885.

9- في شعر البحتري دراسة في كتاب أبي العلاء المعري: عبد الوهاب العدواني، المورد م8، ع3، خريف1979.

10- لغة الشعر عند المعري: زهير غازي زاهد، البيان، ع248، 1986.

11- المتلقي في القديم بين الرؤية الإسلامية والغربية: علي بخوش، مجلة قراءات ،ع1، وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة ، الجزائر، 2009.

12- معارضات البارودي، موازنة نقدية: عمر محمد الطالب، مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب، جامعة الموصل، العدد 11، كانون الأول 1979 .

13- المعري الناقد: عبد العزيز البشري، الهلال سنة 46، ج2، 1938 .

14- مفهوم الوقع الجمالي عند آيزر: عبد العالي بوطيب، مجلة علامات، جدة، المملكة العربية السعودية، العدد 53، سنة 2004.

15- مكانة المعري في الشعر العالمي: خليل مطران، الهلال، سنة 46.

16- من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل: حسين الواد، مجلة فصول، مج 05، أكتوبر 1984.

17- نحو جمالية التلقي: جان ستاروبنسكي، تقديم: ترجمة محمد العمري، مجلة دراسات سيميائية أدبية، لسانية، المغرب، العدد06، 1992.

18- النظرية النقدية ومفهوم أفق التوقع، مجلة علامات: السيد إبراهيم، النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج 8، ج 32، ماي 1999،.

19- النقد الأدبي في رسالة الغفران: مختار الغوث، مجلة الأحمدية، دبي، العدد 21، 2005.

20- هانس ياوس من توقعات القارئ إلى معنى التجربة: صالح فخري، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي، جدة، السعودية، مج 8، ج 32، 1999.

4- الرسائل الجامعية:

1- أضواء النقد العربي على مذهب البحتري وأصوله الفنية: حمد عبد الله الزايدي، (رسالة ماجستير)، فرع اللغة العربية، قسم الدراسات العليا، جامعة الملك عبد العزيز، المملكة العربية السعودية، 1980.

2- البحتري وشعره في الوصف: عبد الله سليمان العقل، (رسالة ماجستير)، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، مصر، 1984.

3- عمود الشعر في ضوء نظرية التلقي: نايت على أمهالة، (رسالة ماجستير)، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2012.

4- موقف أبي العلاء المعري النقدي من شعراء المعارك النقدية: رائدة محمود سليم المومني، (رسالة ماجستير)، جامعة اليرموك، الأردن، 1994.

5- نظرية التلقي النقدية، وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر: أسامة عميرات، (شهادة ماجستير)، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010.

6- النقد البلاغي عند العرب إلى نهاية القرن السابع للهجرة: عبدالهادي نيشان، (رسالة دكتوراه)، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1989.

5- المواقع الالكترونية:

1- جدلية التاريخ والنقد حول أبي تمام وشعره: ياسر عبد الحسيب رضوان، مكتبة الالوكة . www.alukah.net

2- ركائز نظرية التلقي: عبد القادر بغاديد: موقع : أصوات الشمال (www.aswat-elchamal.com)

3- الضرورة الشعرية، محمد أبو الفتوح غنيم، موقع ديوان العرب (www.diwanalarab.com)

المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	أ
مدخل نظري: نظرية التلقي وعلاقتها بقراءة الشعر العربي القديم	
أولا: نظرية التلقي ومناهج القراءة	**10**
1- المتلقي والتأريخ الأدبي(قراءة في الجهاز المفهومي عند هانس روبرت ياوس):	**10**
1-1- غاية ياوس من نظرية التلقي.	**16**
1-2- مفاهيم أساسية: أفق التوقع، كسر أفق التوقع، اندماج الافاق...	**20**
2- أبعاد القراءة وآليات الاستجابة (قراءة في إجراءات التلقي عند فولفانغ آيزر):	**31**
2-1- المعنى نتاج التفاعل بين القارئ والنص.	**32**
2-2- النـــــص.	**33**
2-3- القـــارئ.	**36**
2-4- القارئ الضمني.	**38**
2-5- القراءة والفهم.	**41**
2-6- وجهة النظر الجوالة	**42**
2-7- نظرية استجابة القارئ.	**44**
ثانيا: فعل القراءة العربية وأبعادها	**46**
الفصل الاول: سلسلة التلقيات والتجارب القرائية عند النقاد قبل الامدي والمعري	
تمهيـد	**57**
أولا: صورة البحتري في المدونة النقدية عند النقاد قبل الآمدي والمعري	**61**

1- منزلته الشعرية	61
2- قراءات القرن الثالث والرابع الهجري	69
ثانيا: صورة أبي تمام في المدونة النقدية النقدية عند النقاد قبل الآمدي والمعري	83
1- منزلته الشعرية	83
2- قراءات القرن الثالث والرابع الهجري	88
الفصل الثاني: الآمدي متلقياً لشعر الطائيين	
أولا: المتلقي الخبير ودوره في تحديد ملامح التلقي عند الامدي	98
ثانيا: مفهوم القارئ وأنواعه لدى الامدي	103
ثالثا: فعل القراءة لدى الامدي:	110
1- تشكيل أفق التوقع	112
1-1 القراءة الدلالية	118
1-2- القراءة الفـــنية.	120
1-3- السرقات الشعرية.	124
1-4- القراءة الايقاعية.	129
2- كسر أفق التوقع: التوقع الاستبعادي للشعر المحدث	130
2-1- القراءة اللغوية	137
2-2- القراءة الفنية.	140
2-3- السرقات الشعرية	151
2-4- القراءة الايقاعية.	153
3- تعديل أفق التوقع: التوقع التأصيلي (منطق السؤال والجواب)	155

الفصل الثالث: المعري متلقياً لشعر الطائيين	
أولا: المتلقي الخبير ودوره في تحديد ملامح التلقي عند المعري	**181**
ثانيا: معايير المعري في تقبل شعر الطائيين	**185**
ثالثا: فعل القراءة لدى المعري:	**195**
1- المعري وعتبة العنوان	**195**
2- المعري... وأفق جمالية التطابق أو التماثل:	**206**
2-1- القراءة اللغوية	**206**
2-2- القراءة الفـــنية	**219**
2-3- السرقات الشعرية	**221**
2-4- القراءة الإيقاعية	**225**
3- المعري... وأفق جمالية المعارضة	**241**
3-1- القراءة اللغوية	**242**
3-2- القراءة الفـــنية	**253**
3-3- السرقات الشعرية	**258**
3-4- القراءة الايقاعية	**260**
الفصل الرابع: الموازنة بين الناقدين	
تمهيد	**270**
أولا: ما اشترك الناقدان ببحثه	**272**
1-1- القراءة الدقيقة.	**272**
1-2-اللفظ والمعنى	**276**
1-3- الطبع والصنعة.	**282**

1-4- السرقات الشعرية.	286
1-5- القديم والحديث.	289
ثانيا: ما تفرد ببحثه الامـــدي:	296
2- القراءة الموازنة.	296
ثالثا: ما تفـرد ببحثه المعـري:	305
3- 1- النقد اللغوي.	305
3-2- النقد العروضي.	308
3-3- الضرورة الشعرية	314
3-4- حـــــدّ الشعر	314
3-5- توثـــيق الشعر	316
الخاتـــــــــــــمة	324
المصـــادر والمراجع	330
المحـــــــــتويات	348

الملخص باللغة العربية:

إن وضع شعر الطائيين في سياقه الزمني التاريخي هو بحث في عمليات تلقيه، وفي كيفية مساءلة القراء الأوائل والمتعاقبين عليه من وجهات نظر متباينة، استطاعت إنجاز قراءات متفاعلة، أكدت قيمة النص التاريخي ومدى قدرته على مخاطبة أجيال متعاقبة من القراء بالعناية والرواج له.

ولـــــمّا كان شعر الطائيين (البحتري وأبي تمام) مادة للقراءة، بما يتيحه من إمكانات التفكير والإبداع، وبما فيه من تشكيلات لغوية ترضي القارئ أو تفاجئه، وبانفتاحه على احتمالات متعددة للقراءة، فقد اخترت قراءتين من بين تلك القراءات المتعددة، تمثلت الأولى في قراءة الآمدي من خلال كتابه (الموازنة بين الطائيين)، والثانية في مصنفين للمعري (عبث الوليد) و(ذكرى حبيب)، فكلاهما ترك بصمة بيّنة في تاريخ النقد الأدبي القديم.

ومنه جاءت تسمية عنوان البحث بـــــــــ (تلقي شعر الطائيين بين الآمدي والمعري)، محاولا تقديم الأدوات والاستراتيجيات التي تملي على القارئ التوقف عند مناطق معينة من مساحات النص الشاسعة وإمكاناته المفتوحة، حيث يبقى النص مكتنزا بمواقع ومناطق وإمكانات ليس بالإمكان اكتشافها إلا بأدوات واستراتيجيات خاصة.

إن هذه الدراسة ليست بحثا في نصوص الطائيين بالدرجة الأولى، بقدر ما هي بحث في أنماط التلقي التي دارت حول هذه النصوص، وهذا من أجل الكشف عن الدور الكبير الذي تمارسه القراءة والتلقي في (تصنيع النص)، وتحديد قيمته ومعناه.

و جاء البحث مقسما إلى أربعة فصول، سبقها مدخل.

يحاول المدخل أن يبلور تصورا لنظرية التلقي عند أهم منظري هذه النظرية وهما (ايزر) و(ياوس)، موضحا أهم المفاهيم الأساسية لهذه النظرية، تبعها التعرض لفعل القراءة العربية، بتوضيح جذور هذه النظرية في التراث القديم.

أما الفصل الأول فقد كان عنوانه (سلسلة التلقيات والتجارب القرائية عند النقاد قبل الآمدي والمعري)، وحمل الفصل الثاني عنوان (الآمدي متلقيا لشعر الطائيين)، وفي الفصل الثالث الذي وُسِم بـــــــ (المعري متلقيا لشعر الطائيين). اختتم بفصل رابع معنون بـــــ (الموازنة بين الناقدين).

الكلمات المفتاحية: التلقي، الآمدي، المعري، البحتري، أبو تمام، الموازنة.

الترجمة الفرنسية:

Lorsqu'on met la poésie des (attaïnes) dans son temps son temps, on comprend bien qu'elle est une recherche dans ses opérations et dans l'interrogation des lecteurs premiers et les lectures qui l'ont succédée. Elle a réalisé des lecteurs interactives et elle a confirmé sa valeur historique et sa compétence de traiter des générations qui se sucédent.

La poésie des attaïnes (albohtiri et abo-tammam) Etait une matière importante pour les lectures grâce a sa valeur intellectuelle et créative, sa variété et sa richésse linguistique. C'est pour cela, j'ai choisi ces lectures plusieurs. d'abor, la lecture de "al-amidi" (la comparaison entre les attaïnes), ensuite une lecture de " al-maari" (amusement de - alwalid) et (le souvenir d'un amant). Ces derniers qui ont changé l'histoire de la critique littéraiare ancienne.

Tous cela m'a obligé a nommer ma recherche (La réception de la poésie "des attains" chez alaamidi et almaari).

J'ai essayé de donner des stratégies qui obligent les lectures a s'arrêter, a penser et a observer la beauté de cette poésie.

Cette étude comparative n'est pas une recherche dans les textes des (attaïnes) mais une recherche dans les styles d'écriture pour révéler l'importance de la lecture et de la valeur dans la réalisation des textes.

Ma recherche contient quatre chapitres précédés d'abord, par une introduction qui donne une vision générale de la théorie (de la réception en arabe "attalaki") chez les grands critiques de cette théorie "Izer" et "Yauwes", en précisent les principes ses racines dans le patrimoine ancien.

Le premier chapiter " les reception et les expérience critiques chez les critique qui précèdent "alaamidi" et "almaari "

Le deuxième chapitre (l'influence de la poésie des " attaïnes " sur "al- amidi").

La troisième chapitre (l'influence de la poésie des "attaines sur "al maari".

Le quatrième chapitre " la compaison entre les deux critiques).

Les mot cles: La reception, Al- amidi, Al- maari, Albohtori, Abo tammam, La comparaison.

الملخص بالانجليزية:

The status of Al-Ta'i Poetry in it's historical chronological context , is a research in it's Operational receive , and its's manner in questioning the top readers and the succession upin it with various contrasting point of view.this later was able to Achieve Interactive readings,that Confirmed the value of the historical text and it's ability extent to Address the seccessors from readers with care and promoted it.

when Al-Ta'i poetry (bouteri and abou tammam) was a matter in reading,because it gives a huge capacities in thinking and Creativity,including it's Linguistic formations that please the reader or surprise him.and by it's openness to many expectaion to reading,it may choose two readings amoung those readings,which Consisted firstly in the Al amidi readings from his book (Arbitrage between Altaiin),and secondly in the two clasification of ALmaari (aabath Elwalid) and (thikra habib),which both of them Leave a clear markin the history of old literary criticism.

By that it came tne naming the title of research by (the Tai poetry receive between Alaamidi and Almaarri),trying to give Tools and strategies that Dictate upon the reader to stop in many specific places from vast spaces of the text and it's opened capacities .so the text still rich by situation , places and abilities are not possible to be descovered only by a specific tools and strategies.

This study is not a research in the Taiin texts firstly as it is a research in receiving styles that turned around those texts.and this for descovering the great role that reading and receivng deal with in (Text processing)and selecting it's value and sense.

The research was devided to four chapters preceded by a entrance.

The entrance is trying to Crystallize an imagination to the receiving theory with the most important two views of this theory wivh are (Izer) and (Yawos), Explaining the The most important basic concepts of this theory.followed bythe Exposure of Arabic reading act, by clarifying Roots of this theory in old heritage.

However, the first chapter is entitled (the receiving series and Experiences with the Critics Alaamidi and Almaarri).wheras the second chapter is entitled (Alaamidi receiving Taiin poetry).And the third chapter

marced by (Almaari receiving Taiin poetry).Finally the fourth chapter entitled (the comparisan between critics).

Key Words : Receiving, Alaamidi ,Almaarri , Albouteri ,Abou Tammam , Comparison