ملخص البحث:

تتناول هذه الدراسة وظيفة الشعر من منظور النقد العربي القديم، مع التركيز على أعمال أبي تمام. تتناول الدراسة موضوعًا لم يُدرس جيدًا من خلال استكشاف الأدوار النظرية والتطبيقية للشعر، لا سيما في أعمال أبي تمام. يُعزز البحث وجهات نظر النقاد القدماء، كاشفًا عن إطار نظري متطور لوظيفة الشعر في العصر العباسي. كما يبحث في خصوصية شعر أبي تمام، مؤكدًا على توافقه مع الأعراف الشعرية العربية السائدة واختلافه عنها.

الكلمات المفتاحية : وظيفة – أبوتمام– النقد–الشعر

Abstract:

This study examines the function of poetry through the lens of ancient Arabic criticism, focusing on Abu Tammam's works. It addresses an understudied topic by exploring poetry's theoretical and practical roles, particularly in Abu Tammam's oeuvre. The research consolidates ancient critics' perspectives, revealing a sophisticated theoretical framework for poetry's function during the Abbasid era. It investigates the distinctiveness of Abu Tammam's poetry, emphasizing its alignment with and divergence from prevailing Arabic poetic norms.

Keywords: Poetry- Abu Tammam- Criticism- The Function of Poetry

إطـــار البحث:

يحتل الاهتمام بالوظيفة في شعر أبي تمام موضوعا في علاقة (النص) بالواقع وبالشاعر والمتلقي، وفي نطاق الاهتمام بمقاصد القول الشعري ومراجعه، فهو بحث يهتم بأصول العملية الإنشائية ووظائف الفعل الشعري وأثره على المتلقي في نطاق السنن الثقافية السائدة.

غير أني لم أعثر – في حدود ما اطلعت عليه – على وجهة عميقة في النظر جعلت هدفها البحث عن وظائف علقت بشعر أبي تمام وامتاز بها، بل إن طرق تجاذب النقاد لهذا الشاعر وما أثاره ذلك التعامل من اختلاف من شأنهما أن يحفزا همة الدارس إلى البحث عن وظيفة أو وظائف في شعر أبي تمام قد تكون بها لشعره خصوصية.

وجل ما وجدته من دراسات كان يبحث في وظيفة الشعر عامة، مثل دراسة (وظيفة الشعر في النقد العربي القديم).[١]

ودراسة (سلطة الشعر ووظائفه في التراث العربي: قراءة في سيرة الأفضلية).[٢].

أو يتناول وظيفة محددة، مثل دراسة **(وظيفة الشّعر الجماليّة بين المنفعة والمتعة)**[٣].

أو يتطرق لها من منظور النقد لعدة عصور، مثل (وظيفة الشعر في التراث النقدي: من العصر الجاهلي حتى العصر العباسي)[٤].

أما هذه الدراسة فتختلف عن سابقاتها في كونها ركزت على وظيفة الشعر في نموذج شعري محدد بحسب رؤية النقد القديم لها.

---

[١]– قصاب، وليد. وظيفة الشعر في النقد العربي القديم. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ٢٠٠٦

[٢]–أصيل، سعيد سلطة الشعر ووظائفه في التراث العربي: قراءة في سيرة الأفضلية . مركز العبيكان للأبحاث والنشر. السعودية. ٢٠٢٣

[٣]– ميّا، فاخر. وظيفة الشعر الجمالية بين المنفعة والمتعة. مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية. سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية. ٢٠١٨

[٤]– بارودي، عائشة حسين مصطفى. وظيفة الشعر في التراث النقدي: من العصر الجاهلي حتى العصر العباسي رابطة الأدب الحديث. ٢٠١٢ رابطة الأدب الحديث. ٢٠١٢

فما الوظيفة؟ وهل هي وظيفة واحدة أم وظائف شتى؟ هل هي ثابتة في الشعر أم متحولة؟ وهل يتأسس عليها من حيث إن الكلام مادته، أو من حيث هو قول مختلف بذاته عن الأجناس الأخرى؟

ليس من اليسير الإجابة عن هذه الأسئلة مجتمعة، ولكن حسبي أن أشير أولا إلى أن التحديد بالوظيفة يندرج ضمن دراسة الظاهرة بما تنتجه في غيرها لا في ذاتها، فينظر إلى الشعر مثلا على أنه إنتاج يستهلكه القارئ، وستترتب على تلك القراءة نتائج سأبحث عنها وعن علاقة هذا الإنتاج بغيره، وحينئذ يكتسب الشعر قيمته بفضل الأثر الذي يحدثه في الغير [٥]. وبما أن الوظيفة ترتبط بما يعلق بالشعر من رغائب وبما يوصل به من غايات وبما تناط بعهدته من أفعال وبما يحدثه في نفس المتلقي من أثر، فإنه ليس من اليسير الفصل بين ماهية الشعر وفعله، وعندئذ يكون البحث في وظيفة الشعر بحثا في ماهيته، ومن هذا المنطلق أجد نفسي في مواجهة قضية وضع الحدود وضبط التعريفات، وهي مسألة شائكة في حد ذاتها تزداد صعوبة حينما يتعلق الأمر بماهية الشعر وتتضاعف حينما يكون هذا الشعر شعر أبي تمام.

فالانطلاق من الشعر في حد ذاته أي من تحديد مفهومه باعتباره كلاما موزونا مقفى أساسه التخييل، من شأنه أن يفضي إلى الإقرار بأن الشعر ينهض أوّلا بما يناط به الكلام من وظائف أصلية وأعني بذلك وظيفة الإبلاغ، وحينئذ يكون النص محاكاة الواقع أو تمثلا لسياق يحيل على مراجع معينة، ولكن للشعر أحكام خاصة تتجاوز علاقته بالسياق إلى علاقته بمبدعه أثناء العملية الإنشائية، وكذلك إلى علاقته بالقارئ بما يحدثه فيه من شجو وانفعال، وعلى هذا الأساس ينبغي أن يكون الشعر مبنيا على نحو ما يمكن من بلوغ وظائف لا يسطيعها الكلام العادي.

على أن أول ما استرعى انتباهي عند مباشرتي البحث في مفهوم الوظيفة أن القدماء لم يستعملوا تسمية (وظيفة الشعر)، وإنما قصدوا بالوظيفة في التراث النقدي أنها الفعل

---

[٥] – لمزيد من التوسع يمكن العودة إلى: هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي. ترجمة رشيد بنحدو. طبعة القاهرة ١٩٩٤.

الذي يقوم به الشعر، فكل فعل يحقق وظيفة معينة حتّى وإن كانت وظيفة إخبارية فهو فعل نافع، فنفهم من ذلك أن وظيفة الشعر الأساسية عند العرب هي تخليد المآثر، وهذا المقام ينسجم مع قولهم: "الشعر ديوان العرب" فهو عِلمهم وذاكرتهم الجمعية.

لكن تطور النظرة إلى الكلام لم يقتصر على إبراز القيمة النفعية للشعر، بل تجاوز ذلك إلى اعتبار الكلمة في مستوى الفعل الإجرائي خاصة إذا اتسقت في قالب شعري؛ إذ تغدو أكثر فاعلية من الفعل ذاته[٦]، بما أن الشعر مستوى من الكلام لا يتأتى للإنسان إلا بفعل خاص في اللغة وباللغة، وهذا الفعل أساسه التخييل، والتخييل على حد عبارة ابن سيناء" أن يخيّل الشاعر ما ليس صادقا حتى كأنه صادق" [٧]. وتكمن مهارة الشعراء في أن يُلبسوا الأمور بعضها ببعض وفي قدرتهم على إيقاع السامع في بعض الأحابيل.

وعلى هذا الأساس فإن التخييل يندرج ضمن سلطة الكلام الشعري ومدى تأثيره في المتلقي بإيقاع المعنى في نفسه أو بواسطته، وهكذا تنسل الشعرية من الانشغال بفعل الشعر والنظر في الشعر من زاوية أثره ووظيفته، ومن هذا المنطلق يندرج مفهوم الوظيفة في مجال الاهتمام بالأشكال الجمالية في شعر أبي تمام في إطار صلة الخطاب بصاحبه من ناحية وصلته بالمتلقي من ناحية أخرى.

لذا كان همي منصبا في أن أرصد طبيعة الرؤية الجمالية التي يصدر عنها الخطاب الشعري ضمن شبكة العلاقات التي تشده إلى صاحبه وسياقه ومتقبله، ورأيت أن أستهل ذلك بالنظر في قضية البيان بوصفه ركنا من أركانٍ جمالية تربط الوضوح بنفع الخطاب، وأثنّي بالصدق بوصفه مظهرا من مظاهر جمالية تشد النص إلى سياقه، وسأبحث فيه عن علاقة النص بمرجعه، كما سأبحث في توظيف الحسن لخدمة العرف والدين والأخلاق، ثم أثلث بالنظر في جمالية الكذب كقيمة تخلص النص من أسر الوظيفة النفعية وتسعى إلى أن يكون مكتفيا بذاته ومنقطعا عن مرجعه وسياقه، وهي التي يمكن تسميتها (جمالية الوظيفة الشعرية).

---

[٦] – انظر: حمادي صمّود: التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس. منشورات الجامعة التونسية. كلية الآداب تونس ١٩٨٠، ص ١٩٧.

[٧] – أرسطو: فن الشعر. ترجمة وتحقيق. عبد الرحمن بدوي. دار الثقافة. بيروت ١٩٧٣. ص١٦١

المبحثُ الأوَّل: في جماليَّة البَيَان

يتعلق البيان في التراث النقدي والبلاغي بمسألة اللفظ والمعنى، وتتنزّل اللغة منزلة الوسيلة فتصبح تبعا لشيء مقصود به هو المعنى، فاللغة لم توجد إلا لتوصلنا إلى المعنى ولا بد أن يحصل منها معنى، وهذا يعني أن اللغة ليس متاحا لها أن تكون فضاء للبحث عن المعنى بما أنها أداة يصطلح الناس عليها لتؤدي ذلك، فالنظام البياني يربط بين الأداة وما تؤديه من معنى، فإذا برزت الحاجة إلى العبارة واستدعى المتكلم اللغة بما لها من قدرة على التمثيل والتصوير والمحاكاة أمكن أن تخرج بالمعنى من السكون إلى الحركة بإيقاعه في ذهن السامع، وحينئذ تكون نسبة اللفظ إلى المعنى كنسبة المعنى إلى الموجود العيني، ولذا اعتُبرت تبعا للمقاصد وخدما للمعاني فيكون نفعها ومدى نجاعتها على قدر إبانتها عن الخفي وتبليغ المقصود، ومن هذا المنطلق كان "مصطلح البيان يشمل كافة الأساليب والوسائل التي تساهم... في كل ما به يتحقق التبليغ، تبليغ المتكلم مراده إلى السامع"[٨]. فكأنّ أصل القول الشعري عند العرب إنما هو معنى مقصود يصاغ على نحو ما من الصياغة تتيح له الأثر والفعل، على أن الأثر الشعري لا يشترط فيه ابتداء التلذذ والشجو بقدر ما يشترط فيه تبليغ المعنى والإبانة عن المقصود، وباستعارة لغة النقد المعاصر يمكن أن نعد القول الشعري خطاب تتوفر فيه مواصفات الإرسال الجيد الذي تترتب عليه استجابة مؤملة أو متوقعة، فغاية النص التي ليس بعدها غاية إنما هي إفادة المعنى والكشف عنه، فتكون عندئذ وظيفة الشعر الأصلية الإبانة، لأن الكلام " مبني على الفائدة في حقيقته ومجازه"[٩]. وعلى هذا الافتراض كان تعريف البيان في التراث النقدي والبلاغي بأنه "كل شيء كشف لك قناع المعنى الحقيقي حتى يتأدّى إلى الفهم ويتقبله العقل"[١٠]،

---

[٨] – محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي: دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية. المركز الثقافي العربي. الرباط ١٩٨٦. ص٩.

[٩] – الآمدي: الموازنة بين الطائيين. تحقيق محي الدين عبد الحميد. القاهرة ١٩٤٤، ص ١٧٩.

[١٠] – ابن عبد ربه: العقد الفريد. تحقيق مفيد محمد قميحة. دار الكتب العلمية. بيروت ١٩٨٣. ج٢ ص٢.

وهكذا تكون مسألة الوظيفة مشروطة بمدى النجاح في بناء الخطاب الشعري على نحو يتحقق فيه الفهم، وفق ما تقتضيه طبيعة المشاكلة بين اللفظ والمعنى بما أن "الألفاظ قوالب للمعاني مساوية لها [١١]، ومن هذه الزاوية تكون الوظائف المتعلقة بالإنشاء وظائف مساعدة يقتصر دورها على دعم الوظيفة الأصلية، بجعلها أكثر تمكنا من الدلالة على الغرض وأشد تأثيرا في المتلقي.

ولعل المفاضلة التي عقدها الآمدي في موازنته بين أبي تمام والبحتري تنطوي في هذا الإطار، ولاسيما أنه قد استدل فيها بمقاييس الجودة التي يفرضها أهل الصنعة في إنشاء الخطاب الشعري في حدود رؤيتهم البيانية للخطاب، مبررا انتصارهم للبحتري بوضوح "نظمه واستواء نسجه ووقع لفظه في مواقعه ولأن معانيه تصح بالنقد وتخلص على السبك، وأبو تمام يتبهرج شعره عند التفتيش والبحث، ولا تصح معانيه على التفسير والشرح"[١٢].

ولعل أبرز ما يمكن ملاحظته من هذا المنطلق أن النقاد العرب القدماء كان موقفهم يستند إلى قاعدة القديم، فكل ما يرد في الشعر المحدث مما لم يرد على نهج الشعر القديم إنما هو باطل، فكأنهم يريدون من الشعر المحدث أن يكون مجرد استطراد لما جاء به القديم، وكأن ما يستأثر بجل اهتماماتهم ينصب على شروط إنتاج الخطاب لا على قوانين تفسيره؛ لأنهم في موقفهم هذا يصدرون عن تصور معين للبيان الشعري كما ضبطه الجاحظ وهو "ما لا تستعين عليه بالفكرة وما كان غنيا عن التأويل[١٣]، حتى " لا يكون اللفظ أسبق إلى السمع من المعنى إلى القلب[١٤]، وبناء عليه فإن وظيفة الشعر إنما هي الإبانة عن المعنى وإجلاؤه في أحسن صورة، فصار الجمال كأنه شيء مضاف إلى المعنى موظف لتجميله، فالشعر شأنه شأن سائر المخاطبات غايته الإفهام، والوظيفة الإفهامية لها فضل السبق على سائر الوظائف، فالفعل الشعري إذن فعل بالمعنى وفي المعنى، ولذلك لا يقدم النقاد العرب وصفة لجمالية

---

[١١] – قدامة بن جعفر: نقد الشعر. تحقيق عبد المنعم محمد خفاجي. القاهرة ١٩٧٨، ص١٥٣.

[١٢] – الآمدي: ص ٣٤.

[١٣] – الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون. بيروت ١٩٧٥ ج١، ص ١١٨.

[١٤] – نفسه: ص ١١٥.

عامة ولا يحدون أنواع المخاطبات بخصائص نوعية جامعة مانعة تكسب جنس الخطاب خصائصه، وإنما يعدّون الشعر ضربا من الكلام محولا عن الكلام العادي أو عن النثر، فهو كلام متغير "ينبني على العدول"[١٥]، فكأن المعنى يمثل في الذهن، فيصطفي الشاعر ما يشاكله من ألفاظ للتعبير عنه، وهذا ما يوضحه قول ابن طباطبا" فمن الأشعار أشعار محكمة محققة، أنيقة الألفاظ حكيمة المعاني عجيبة التأليف إذا نقضت وجعلت نثرا لم تبطل جودة معانيها"[١٦]، وهكذا فإن النص – من هذا المنظور – لا يُنشئ إلا بقدر ما يبلغ، ولا يصور إلا بقدر ما يقرر، فالنفع متداخل مع الجمال متواشج معه بصورة لا تسمح بالفصل بين جدول الوظائف وجدول المتع، ذلك أن مدار الإنشاء وأساس الشعر إنما هو المعنى، فالجودة ليست مسألة شكلية أو هي من مقتضيات البناء والصياغة وإنما هي قيمة دلالية، ومن هذه الزاوية ألقى النقاد القدماء باللائمة على أبي تمام لأن ضوابط المستوى الفني في شعره لا تتحدد من جهة ما يقوله وإنما من جهة خصائص القول، بما أنه في نظرهم "شديد التكلف، صاحب صنعة، ومستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة "[١٧] إذ يقوم شعره على "الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة".

---

[١٥] – محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية. الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه. الدار لعربية للكتاب. تونس ١٩٩٢، ص٤٩.

[١٦] – ابن طباطبا: عيار الشعر. تحقيق محمد زغلول سلام. منشأة المعارف بالإسكندرية، (د.ت) ص ٤٥.

[١٧]– الآمدي: ص ١١.

١٤ نفسه ص ١٢

(*) يتوزع ديوان أبي تمام على الأغراض التالية بحسب أولويتها من الناحية الكمية.

١٧٦ قصيدة تشتمل على ٤٧٥١ بيت في المدح.

٨٤ قصيدة تشتمل على ٦٦٨ بيت في الهجاء.

٣٠ قصيدة تشتمل على ٥٧٩ بيت في الرثاء.

١٣٥ قصيدة تشتمل على ٥٧١ بيت في الغزل.

٣١ قصيدة تشتمل على ٣٠١ بيت في العتاب.

٢١ قصيدة تشتمل على ٢١٢ بيت في الوصف.

٨ قصائد تشتمل على ١٧٩ بيت في الفخر.٥ قصائد تشتمل على ٤٩ بيت في الزهد.

إن جمالية الوظيفة الإفهامية تتحرك في نسيج غائي تجهد لاسترضاء نظام المعاني فنظام المعرفة، فكأن المعنى يحجب الجمال حجبا، أو أن الجمال يكمن في المعنى ويدفع بجمالية سلطة المعنى إلى الظهور وبناء الشعر على البيان والتبيين من ناحية وعلى المحاكاة والاحتذاء من ناحية أخرى.

إن أعراف وطقوس الكتابة تستمد عناصر ثباتها وتحولها من قول ذاتي إلى سنة شعرية، وذلك من خلال خصائص العلاقة بين الشاعر وأداة تعبيره، إذ تتمكن بعض صور المعنى من النفس فيقاس جمال النص على أساسها أو على أساس حسن التعبير عنها، فمن شروط جودة الشعر "شرف المعنى"، إذ تتمثل جودة الخطاب الشعري في مطابقة معانيه وما درج الناس على استحسانه، أما عناصر الجودة فتستمد حضورها من أعراف القول لا من إجرائه، وإن مثل هذه الجودة هي جودة اللغة لا جودة الكلام، فهي جمالية بالتواضع والتواطؤ والاحتذاء يكون الشاعر فيها متمثلا للسنة الثقافية متصرفا فيها أو خارجا عنها.

وعلى الرغم من هذا الموقف النقدي السلبي من شعر أبي تمام، فعند استقراء الديوان يتبين للمتتبع أن المدح هو الغرض المهيمن على سائر الأغراض (*) فكأنه كان مشدودا إلى القصيدة النموذج لا من حيث هي مثال يحتذى في بنيتها وما يتصل بها من فنون القول فحسب، وإنما كذلك من حيث إن الشاعر المجيد هو ذاك الذي ينظم أغلب شعره في الغرض الذي من شأنه أن يعكس تلك الجودة وهو غرض المدح.

أما الأبيات الواقعة في دائرة البيان الشعري التي رسم حدودها النقاد والبلاغيون العرب، فيمكن الإشارة على سبيل الذكر لا الحصر إلى مطلع القصيدة التي نظمها في مدح أبي سعيد محمد بن يوسف الطائي: (الكامل)

أَرَوَيْتَ ظمآن الصّعيد الهامدِ وملأت مِنْ جِزعَيْك عين الرائدِ[١٨]

---

[١٨] – الديوان: سلسلة ذخائر العرب. شرح التبريزي. تحقيق محمد عبده عزام. طبعة دار المعارف. القاهرة ١٩٨٧. الجزء الثاني، ص ٨.

فقد شبه الشاعر الممدوح بالغيث الذي أروى الأرض العطشى بكثرة الماء كناية عن سعة الجود وكثرة العطاء، ولعل هذا المعنى مبذول وتلك صورة متداولة لكنها تسهم في تعميق المعني وترسيخه؛ لأن كل صورة لطيفة في الرؤية البيانية "توجب بلاغة بيان بالحقيقة غير نائبة منابها، لأن الحقيقة لو قامت مقامها لكانت الحقيقة أولى بها من الاستعارة"[١٩]، فالبيان الشعري في تصور النقاد العرب أصله الإفضاء البيّن واللجوء إلى المجاز، فهو بحث عن الأبين ومجال للتوسع في القول وقيمته الفنية غير مقصودة لذاتها، بل إن هذه القيمة ينظر إليها في ضوء الوظيفة الإفهامية، وهي وظيفة تتناغم مع مقولة الصدق في تصور جمالية البيان الشعري.

[١٩] – الحاتمي: الرسالة الموضحة: تحقيق محمد نجم. بيروت ١٩٦٥، ص٩٢.

المبحثُ الثّاني: جماليّة الصّدق (من الشّعر إلى السّياق)

ينظر إلى جمالية الصدق في الرؤية البيانية العربية من زاويتين:

الزاوية الأولى يتحدد فيها الصدق من حيث علاقة الشعر بالسياق الذي نشأ فيه والمحيط الذي انبثق عنه، فالشاعر صادق في تلك العلاقة والسياق ويمثل مرجع إنشائه، لذلك نهض الشعر العربي القديم على بنية استرجاعية اتسمت بالتقليد والتمثيل والمحاكاة والسير نحو المتفق عليه والمؤتلف أي نحو ما هو سائد من بنية القصيدة، ومن ثم يكون دور الشاعر التعبير عن إدراكه "للأشياء الموجودة في الأعيان"[٢٠]. وبما أن التعبير مرتبط بالإدراك، فإن المعبر عنه في النص لا يكون على سبيل الإحالة المحضة بل يتلون بطريقة إدراك الشاعر، ولعل من النتائج المباشرة لهذا " التعلق بفنية القول الموافق في حاضره لحاضر الإحساس والفعل وحاضر الإدراك، فالمسافات والفواصل القائمة بين القول والمقول أو الكلام ومراجعه أو المتكلم والكلام من شأنها أن تنزع إلى التقلص حد الامحاء"[٢١]، وبناء عليه فإن وسم الإنشاء الأدبي والخطاب الشعري خاصة بالمحاكاة، قد فرض على الشعراء الاحتذاء والسير على نهج القدماء في طريقة محاكاتهم للواقع والطبيعة أثناء العملية الإنشائية، فكأن مقولة الصدق إذا نظرنا إليها من زاوية النقد المعاصر تندرج في إطار مفهوم (الانعكاس) كما وضحه جورج لوكاتش، أو هي أدنى إلى نظرة لوسيان قولدمان القائمة على توثيق الصلة بين الأثر الأدبي والسياق التاريخي الذي ينشأ فيه، وهي نظرة تمنح لوعي المبدع دورا أكبر في التعبير لا عن رؤيته الذاتية فحسب وإنما كذلك عن رؤية العالم[٢٢]. فتكون وظيفة الشعر الحفظ والتوثيق فهو ذاكرة ومجمع تاريخ، ولكنه إلى جانب ذلك أداة لتبليغ قيم

---

[٢٠] – حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء/ تحقيق محمد الحبيب بالخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦، ص١٨.

[٢١] – حسين الواد: تدور على غير أسمائها. سلسلة معالم الحداثة. تونس ١٩٩٣ ص ٩٩.

[٢٢] انظر: مرتكزات بنيوية لوسيان غولدمان التكوينية. عادل أسعيدي وعبد القادر بختي. مجلة آفاق علمية، ٢٠٠٩، العدد ٤، المجلد ٤٤، صفحة ٥٠٣ ومابعدها.

وترويجها وتلك هي الزاوية الثانية التي ينظر منها إلى جمالية الصدق، فالصدق هنا مفهوم أخلاقي يصبح محدِّدا للقيمة، ويتمثل أساسا في حسن التعبير عن أنماط التفكير والمعاملات السائدة، وفي الدعوة إلى نظام القيم والأخلاق المشتركة المنشودة، ولهذا السبب يؤثر ابن طباطبا الفائدة المرجوة من الخطاب على خصائصه، فهو ينصح الشاعر بألا يحط الملوك عن مراتبهم وألا يرفع العامة إلى أقدارهم ومنازلهم، حتى تكون الاستفادة من الخطاب من مدى ملاءمته لمقتضى الحال و مدى استجابته لأفق انتظار السامع، وذلك بأن" يخاطب (الشاعر) الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات ويتوقّى حطها عن مراتبها وأن يخلطها بالعامة كما يتوقى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك، ويعد لكل معنى ما يليق به ولكل طبقة ما يشاكلها؛ حتى تكون الاستفادة من قوله في وضعه الكلام مواضعه أكثر من الاستفادة في تحسين نسجه وإبداع نظمه"[٢٣].

وهكذا فإن الشاعر مدعوّ إلى مراعاة المنزلة الاجتماعية وإلى أن يجعل شعره موافقا للحال التي يعد معناه لها؛ حتى يحظى بالقبول لدى السامع الذي لا يجد عنتا في إدراكه وفهم معانيه، ذلك أن" من الأبيات الحسنة الألفاظ المستعذبة الرائقة سماعا، الواهية تحصيلا ومعنى، وإنما يستحسن منها اتفاق الحالات التي وضعت فيها وتذكر اللذات بمعانيها... دون نسج الشعر وجودته وإحكام رصفه وإتقان معناه"[٢٤]. وعلى هذا النحو حجب جمال الشعر في محتوى المقال جمال العبارة في صياغة المقال باعتبار أن لكل مقام مقالا، ذلك أن الشعر القديم بُنِي على القصد لا على الحالة، وعلى سنّة ثقافية تدعو إلى الائتلاف وتحض عليه، على أن الحديث في جمالية الصدق لا يمكن أن يكون بمعزل عن وظيفة الشعر وماهيته، فقد عُدّ الشعر في مستوى الفعل من حيث البعد الإجرائي، وقد تحول هذا التصور إلى مقولة مهمة يحاصر بها أصحابها وظيفة الشعر فيما يمتلكه من قدرة إجرائية، مدارها الإسهام في تغيير الإنسان نحو الأفضل.

---

[٢٣] – عيار الشعر، ص ٦.

[٢٤] – نفسه. ص ٨٣.

فوظيفة الشعر خصوصا قبل تراجع منزلة الشعر والشاعر كانت تتمثل أساسا في ترسيخ الفضائل التي يمتاز بها الإنسان المثال، وهي فضائل تندرج ضمن المنشود لا الموجود، ولهذا السبب أو لغيره ظل التغني بالعقل والشجاعة والعدل والعفة سمة نوعية تميّز الشعر العربي القديم وتهيمن على غرض المدح خاصة، وبذلك "تكون عملية سرد المآثر نفسها شعرا"[٢٥]، ومن ثم يتواشج الجمال بالنفع ويتداخل النفع بالفائدة المرجوة من الخطاب وبالأثر الذي يحدثه في السامع، فللخطاب الشعري فاعلية شبيهة بفاعلية السحر، إذ "تُدفع به العظائم وتسل به السخائم وتخلب به العقول وتسحر به الألباب بما يشتمل عليه من دقيق اللفظ ولطيف المعنى"[٢٦]، وعلى هذا النحو تعلقت جمالية الصدق بطاقة الشعر التأثيرية وبفعله في السامع، بما أن "الشعر ينفع ويضر وهو مثله يوثّر في السلوك البشري فيغيره تغييرا"[٢٧]، ومن هذا المنطلق كان المدح غرضا محوريا في الشعر العربي القديم.

ولعل هذه الظاهرة نابعة من تصور لوظيفة الكلام وصادرة عن رؤية بيانية للخطاب الشعري، وهي رؤية تنشغل بالبعد النفعي للخطاب، يرجى فيها النفع بمعناه الأخلاقي الذي يتحقق به التغيير نحو الأفضل، وبمعناه الاجتماعي الذي يرجى من ورائه النوال والعطاء.

على أن جودة الشعر المدحي في ديوان أبي تمام لا تقاس بمدى صدقه في التعبير عن عواطفه إزاء الممدوح بما أن الممدوح ما هو إلا مجرد رمز للقيم المشتركة، فليس المهم أن يكون الشاعر موافقا للانفعالات التي تحركه، وإنما المهم في جودة تعبيره عن المدح، وفي إشادته بالقيم المطلقة في مطلق الزمان وتغنيه بالقيمة، قيمة البطولة وقيمة الكرم وقيمة الحلم من خلال تغنيه بخصال الممدوح، حتى يكون شعره أقدر على الحمل على التصديق، ولعل ذلك لا يتأتى له إلا بمدى اقتداره على ترويج

---

[٢٥] –مبروك المناعي: في صلة الشعر بالسحر. حوليات الجامعة التونسية، العدد ٣١ السنة ١٩٩١، كلية الآداب. تونس. ص ٦١

[٢٦] – عيار الشعر: ص ١٢١.

[٢٧] – في صلة الشعر بالسحر: ص ٦٦

تلك القيم والفضائل وإقناع السامع بجدواها ونفعها في حدود تقيده بالثوابت السائدة، حتى وإن لم يكن صادقا في مشاعره إزاء الممدوح ذلك "أن دقّة الإيهام بالواقع في هذا الشعر النازع إلى الثوابت المطلقة تتمثل في التقيد بالمشترك الذي تجده الخواطر في ذواتها، لأنها أدركته من رؤيةٍ للوجود تعتنقها تلقاء وعفوا"[٢٨]. فجملة الأمر أن الكذب "الفني في أغراض الشعر لا يعاب من جهة الصناعة لأن النفس قابلة له، إذ الاستدلال على كونه كذبا يكون من جهة القول لا العقل، وهكذا يصبح البحث فيما إذ كان الشاعر صادقا في مدحه أو لا عديم الجدوى؛ لأن تلك الفضائل تنسل من الثوابت المطلقة أو من العالم المنشود ولا تصور الواقع الموجود.

وعلى هذا الأساس فإن أبا تمام حينما مدح المأمون كان صادقا في ترويج تلك الفضائل والدعوة إليها والحث عليها، ويستمد هذا الصدق مشروعيته من حسن التعبير عنها، وهو إلى ذلك قد نسج صورة الممدوح من جملة القيم الأخلاقية التي استقرت في الذهنية العربية الإسلامية وهي قيم تكرّس المؤتلف المنشود وتنبذ المختلف الموجود ومنها العفة والهداية والكرم والحلم والإقدام على نصرة الحق، وفي ذلك يقول: (الكامل)

أَوَليَّ أمّـــةِ أحمـدٍ ما أحمدٌ بمضيعِ مَا أوليـتَ أمّةَ أحمدِ

أمّا الهُدى فقدِ اقتدحْتَ بزندهِ في العالمينَ فويلُ مَن لم يهتدِ

(***)

ملِكٌ إذا مَـا ذيـــقَ مُـــرُّ المبتَلى عِندْ الكريهَةِ عَذبُ ماءِ المحتِدِ

سَخِطتْ لهاهُ على جَداهُ سَخطةً فاسترفَدتْ أقصى رِضا المستَرفِدِ[٢٩]

ومما لا تخطئه العين في هذه القصيدة عامة وفرة الصور الفنية التي وظفها الشاعر من جناس وتشبيه واستعارة ومجاز، وهي وسائل تشترك في غرض واحد هو رسم صورة الممدوح في أرقى هيئة وأحسن مثال، فلم يكن البديع متعلقا باللفظ طبعا ودون كلفة، بل حاول إقحامه في أثناء الصورة وتلافيف المعنى ولذلك ورد تصنيع أبي تمام

---

[٢٨] – تدور على غير أسمائها: ص ١٢٥

[٢٩] –الديوان: الجزء الثاني: ص ٤٩ و٥٠ و ٥١.

متماسكا في الأعم الأغلب "منسوجا نسجا بديعا بحيث صار التحسين اللفظي ملفوفا في رقة العاطفة أو قوة الانفعال"[٣٠]. ولعل ذلك يتجلى في هذه الأبيات التي نعت فيها الممدوح بحسن الولاية والهداية والاستقامة، بحيث تتوفر فيه من الخصال ما يجعله قدوة حسنة أو مثالا أعلى تختزل صورته أفضل القيم وأرقى الفضائل، على أن هذه الفكرة تزداد وضوحا حينما نعد الاستعارة متولدة عن الوظيفة الشعرية بمعنى أنها لا يحدثها القول بما يتضمنه من أفكار ومعان، وإنما تنبثق عن طريقة القول فهي نوع من الاستخدام الخاص للغة يقوم على العدول وما يحدثه من أثر في نفس المتلقي"، وهذا يعني أن الشاعر قد لا يرتبط بالتواضع اللغوي العام من حيث منطقية التراكيب وواقعيتها... وإنما يحاول أن يخلق لغة خاصة تتآزر فيها الأصوات والوزن والمجازات لتنقل حالة شعورية خاصة[٣١]، وهذا النقل من شأنه أن يعمق المعنى ويرسخه في نفس السامع حتى يكون العطاء أوفر فيجاوز أقصى أماني السائل، ذلك أن الأثر الشعري يغير السلوك، بل إن الشعر سبيل إلى الآخرة يرجو به الممدوح حسن المعاد لأن (أحمد) لا يضيع ما أولاه لأمة أحمد.

وهكذا ينهض الخطاب الشعري على بعد نفعي اجتماعي وأخلاقي في آن، فهو وسيلة لمقصد ومركب لغاية وهو سير على نهج وبناء على رسم يجعل الشعر محاكاة وتمثيلا، فتتحدد من ذلك مراسم الشعر ورواسمه وتتحدد القيمة الجمالية في إطار الفعل الشعري والأثر الذي يحدثه.

على أن المحاكاة لا ينبغي أن تتورط في المطابقة التامة للواقع والتعبير المباشر عن السياق لأنه لو كان الخطاب الشعري كذلك لكان أقرب إلى الكلام العادي بما أن الدال فيه يحيل على مرجع معين في الواقع، ولكان أدنى إلى النثر بما أن الخطاب يتأسس على المباشرة. ولعل الشاعر دعبل الخزاعي قد استند في حكمه على شعر أبي تمام إلى وجود أبيات أو بعض القصائد من هذا القبيل، فكان حكمه أحادي الجانب

---

[٣٠] – عبد الله بن حمد المحارب: أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا: دراسة نقدية لمواقف الخصوم والأنصار. مكتبة الخانجي القاهرة ١٩٩٢. ص٤٤١.

[٣١] – أبو تمام بين ناقديه: ص ٤٥٤.

يغلب عليه التعميم حينما قال" لم يكن أبو تمام شاعرا وإنما كان خطيبا... وإن شعر أبي تمام بالخطب وبالكلام المنثور أشبه منه بالكلام المنظوم "[٣٢]، وقد يكون لهذا الحكم علة أخرى تتمثل في غلبة البديع على شعر أبي تمام وإيغاله في التصنيع، وهي ظاهرة أشار إليها ابن المعتز الذي وقف موقفا شبيها بهذا لأنه رأى في شعر أبي تمام ما جاوز الحد المعقول وبلغ الإفراط في البديع، ذلك "أن ابن أوس الطائي من بعدهم(*) شغف به حتى غلب عليه وتفرغ فيه وأكثر منه"[٣٣]. ومن الأبيات التي يبدو أن دعبل قد بنى عليها حكمه قول أبي تمام:(الرجز)

وعاذلٍ عذلتُه مِن عذْلِهِ فظنَّ أنّى جاهلٌ مِنْ جَهلِهِ

وما غَبَن المغبونُ مِثلَ عَقلِه مَن لكَ يومًا بأخيْكَ كلّهِ [٣٤]

أو قوله: (الكامل)

لَا أنتِ أنتِ ولا الدّيَارُ دِيارُ خَفَّ الهوى وَتولّتِ الأَوْطارُ [٣٥]

إن المتأمل في البيتين الأولين يلحظ أن الشاعر قد انطلق فيهما من مَثَلٍ ذكرته العرب في وجه الدهر لم يضف إليه شيئا سوى كلمة (يوما)، وفحوى المثل أن المرء لا يمكنه مطلقا أن يجد أخا يرضيه في جميع أموره، إذ لا بد أن يلقى منه ما يكرهه أو ينكره، ولما كان النقص واردا في حق هذا العاذل الجاهل ولحق أذاه أبا تمام، أراد أن يلفت نظر مخاطبه صالح بن عبد الله القرشي حتى يتخذ من هذا المثل موعظة ومن تجربة الشاعر عبرة.

ولكن شعر أبي تمام –على الرغم من تضمنه مثل هذه الأبيات– فإنه لا ينحو في الأعم الأغلب هذا المنحى بل يتعامل مع الواقع تعاملا خاصا، ومع اللغة تعاملا

---

[٣٢] – الآمدي: مختارات من: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري. تحقيق وتعليق محمد عزام. دمشق. ١٩٩٥ ص ٢١٨.

* يعود الضمير (هم) على بشار ومسلم وأبي نواس.

[٣٣] – ابن المعتز: البديع. بيروت ١٩٨٢، ص ١.

[٣٤] – الديوان: الجزء الرابع ص ٥٣٠.

[٣٥] –الديوان: الجزء الثاني ص١١٦.

فذا ينبني على المغايرة والتجاوز لا التطابق والتماثل، ذلك أن الشاعر يستوعب الشيء علي سبيل الإدراك الذهني ثم يقوم في الوقت نفسه بتجريده من سماته فيعيد صياغته ولا يوصله إلى المتلقي إلا بعد أن ينخلع عن صورته الحقيقية، حتى لكأن الواقع ينصهر في الكلام فيشهد نتيجة لذلك الانصهار في لحظة انتقاله من واقع غير لغوي (السياق) إلى واقع لغوي (النص الشعري) نوعا من التحول يجعله يقطع صِلاته بمراجعه، وبذلك يخلق الخطاب مرجعه الخاص ويصبح محيلا على نفسه ملتفّا على ذاته، ذلك أن الشاعر يضمر المعنى الذي يقصده إبان عملية الخلق الشعري أو أثناء العملية الإنشائية، ويصرّح بمعنى آخر يوحي بالأول، وحينئذ يكون لزاما على المتقبل أو القارئ أن يمضي في اتجاه معاكس أي من المعنى المصرح به إلى المعنى المضمر أو إلى معنى المعنى وإلا اختلت عملية الإبلاغ، وهذا ما اصطلح على تسميته بجمالية الكذب أو الوظيفة الشعرية.

المبحث الثالث: جمَاليّة الكَذِبِ أو الوَظيْفةِ الشّعْريَّة

يمكن القول إن هناك تراجعا قد طرأ على مكانة الشاعر في عصر أبي تمام ومنزلته ومقامه من ناحية، ووظيفة الشعر ودوره من ناحية أخرى؛ نظرا لتطور المنظومة الفكرية في الحضارة العربية الإسلامية، و مستجدات ثقافية أجنبية تسربت إلى الذوق العربي فأحدثت نقلة نوعية من مستوى الانفعال والطرب إلى مستوى التدبر والتفكير، إضافة إلى التخفف من الثقافة الشفوية مقابل الارتقاء إلى ثقافة الكتابة، كما أن المتلقي (الممدوح) فرض على الشاعر عدة قيود جعلته في مستوى قوله الشعري صدى لذوقه ونهجه ورغباته، فكادت الكتابة تخلو من بعدها الإبداعي لتمسي خطابا يرضي اتجاها معينا وقيما معينة يقرها العرف السائد، ومن ثم انحسرت بعض الأغراض الشعرية في مقابل هيمنة غرض المدح بما أنه يوفر لصاحبه النفع المادي وللمتلقي النفع المعنوي.

ويبدو أن الخصومة بين النقاد العرب في شعر أبي تمام قد نشأت ونمت وازدهرت في مثل هذا السياق، فبما أن الشاعر لم يرض لشعره أن يكون نسجا على منوال يقوم على المعاودة وينهض على التكرار، وإنما اختط له مسلكا آخر كان به ضربا مميزا من الشعر حتى "صار هذا الجنس من شعره إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر وكدّ الخاطر والحمل على القريحة، فإن ظفر به فذلك من بعد العناء والمشقة، وحين عسره الإعياء وأوهن قوته الكلال"[٣٦].

هذا المسلك الجديد هو الذي جلب تحامل النقاد على أبي تمام وتعصبهم ضد شعره حتى إن ابن الأعرابي ذهب إلى حد إنكار صفة الشعر في ديوان أبي تمام وأفرغه من المواصفات التي يكون بها الشعر شعرا، وفي ذلك يقول" إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل" [٣٧]، ونجد المرزباني ينحو هذا المنحى حينما يقر بأن الرديء من شعر أبي تمام أكثر من جيده، وأن شعره يحفل بالمعايب التي لا يشملها حصر،

---

[٣٦] – الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق علي محمد البجاوي. دار إحياء الكتب العربية. بيروت ١٩٥١. ص ١٩.

[٣٧] – المرزباني: الموشح. تحقيق علي محمد البجاوي. دار النهضة. مصر (د.ت) ص٢٤٤.

فقد ذكر أنه" أسقط من معايب شعره شيئا كثيرا لم يثبته في رسالته هذه، وقد قصد من ذلك ما يبهر الحجة ويفل حد النصرة"(٣٨)، ذلك أن جل قصائد أبي تمام في تصور هؤلاء النقاد لا تخلو" من أبيات ضعيفة وأخرى غثة لا سيما إذا طلب البديع وتتبع العويص"(٣٩)، وعلى هذا الأساس يتساءل القاضي الجرجاني على سبيل الإنكار واللوم" ما عليه لو حذف نصف شعره"(٤٠). وقد لا يخرج رأي ابن المعتز في شعر أبي تمام عن هذا الإطار رغم أنه على ما يبدو في الظاهر قد توخى فيه سبيل الموضوعية والحياد، فشعره في نظره قد" بلغ غايات الإساءة والإحسان"(٤١)، وحسبي أن أعتمد على ما أورده الآمدي لنستبين مجمل العيوب والمآخذ التي احترز بسببها النقاد من شعر أبي تمام فسلبوا عنه صفة الشعر، فقد أجمل مواقف كثير منهم في هذا القول "وأبو تمام لا تكاد تخلو له قصيدة واحدة من عدة أبيات يكون فيها مخطئا أو محيلا، أو عن الغرض عادلا، أو مستعيرا استعارة قبيحة، أو مفسدا للمعنى الذي يقصده بطلب الطباق والتجنيس، أو مبهما بسوء العبارة والتعقيد حتى لا يُفهم ولا يوجد له مخرجا، مما لو عددناه لكان كثيرا فاحشا فكيف يكون ما أخذ على الشعراء من الوهم وقليل الغلط عذرا لمن لا تحصى معايبه ومواقع الخطأ في شعره"(٤٢).

ولعل هذا الاختلاف في شعر أبي تمام مرده – في نظري – إلى ما يعود إلى المؤسسة النقدية نفسها، فموقفها من شعر أبي تمام يعكس رؤية معينة للشعر المولد عامة تقوم على الاحتراز والريبة من هذا الشعر، وقد علل ابن رشيق هذه الرؤية بانتصار أصحابها إلى القديم من ناحية، وبقصور هذا الشعر على أن يكون شاهدا في تقعيد اللغة أو في رسم حدود البيان والفصاحة " وليس ذلك إلا لحاجتهم في الشعر إلى

---

(٣٨) – نفسه ص ٤٨٤

(٣٩) –الوساطة ص ٧٠

(٤٠) –نفسه: ص ١٩.

(٤١) – الموشح: ص ٤٧٠.

(٤٢) –الموازنة: ص ٤٨.

الشاهد وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون ثم صارت لحاجة"[٤٣]، وهذه الرؤية تستند إلى مقاييس نقدية متعالية صاغها أصحابها في ضوء الشفاهية الجاهلية، ضاربين صفحا عن تبدل الظروف الحضارية وتغير الذائقة المنتجة للشعر، وهذه الشفوية تأسست على جمالية الصدق والوضوح في المعنى والجزالة في اللفظ، التي لا تتوفر إلا بقدر ما يكون بائنا عن الغرض المقصود ومتضمنا لمعنى يمكن تحصيله منه، وهذا ما يفسر سر احتفائهم بالتشبيه، تلك الرؤية التي انتهت بأصحابها إلى تفضيل (السائد) ومحاكمة الإبداع ونعته بشتى النعوت، فمحاولات أبي تمام الإبداعية ليست سوى أخطاء وإخلال ومعايب وأغاليط في المعاني والألفاظ، فحتى الأبيات التي بانت فيها الجودة ردوها إلى السرقة، ومن ذلك قول دعبل" إن ثلث شعره سرقة وثلثه غث، وثلثه صالح"[٤٤]. ولا شك في أن نعت شعر أبي تمام بالسرقة والانتحال ينم عن مظهر من مظاهر تثبيت الأنموذج القديم، ذلك أن الفضل – في تصورهم – يبقى دائما لمن سبق إلى المعنى لا لمن برع في إبداعه وإعادة تشكيله، لأن الأول لم يترك للآخر شيئا. كما ينبغي أن أشير في إطار الكشف عن خلفية هذه الرؤية إلى أن نقد الشعر قد اقترن في التراث العربي بتقعيد اللغة واختلط بنشأة البلاغة التي نمت في بيئة علم الكلام، فتوسل هذا النقد بمقاييسهما التي كانت تهدف أساسا إلى الاستدلال والإقناع والإبانة والوضوح، وهي غايات ومقاييس غريبة عن عالم الشعر تغيّب في الوقت نفسه أخص خصائصه وأعني بذلك التخييل، ولعل من نتائج ذلك أن "كان اللغويون ينتصبون حكاما على الشعر والشعراء، ويأخذونهم بمقاييسهم المتصلبة، ولقد كانوا لغويين كأبي عمرو ابن العلاء وابن الأعرابي والأصمعي طرفا هاما فيما جد من صراع بين القدماء والمحدثين، وقد تولوا همّ الوقوف في وجه تيارات التجديد الوليدة في ذلك الوقت ودافعوا

---

(٤٣) – ابن رشيق: العمدة. تحقيق محي الدين عبد الحميد: دار الجيل بيروت ١٩٧٢، ص ٩١.

(٤٤) – الصولي: أخبار أبي تمام: تحقيق خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام. طبعة المكتب التجاري. بيروت (د/ت) ص ٢٤٤.

عن الذوق العربي القديم والصيغة الشعرية"[٤٥]، فهذا الاقتران بين النقد والعمل اللغوي من ناحية ونشأة البلاغة من ناحية أخرى [٤٦]، من شأنه أن يترتب عليه تحميل الشعر مسؤولية غير مسؤوليته ونعلق به وظيفة ليست من جنسه، حينما نحمّله تبعات الموقف النقدي القائم على ضوابط لغوية ومقاييس بلاغية، في حين أن الإبداع غير مقيد للشاعر بما أن "الشعراء أمراء الكلام يصرّفونه أنّى شاؤوا ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ومن تصريف اللفظ وتعقيده ومدّ المقصور وقصر الممدود والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقرّبون البعيد ويبعدون القريب ويحتجّ بهم ولا يحتجّ عليهم"[٤٧]. يمكن إذن النظر إلى شعر أبي تمام من هذه الزاوية خاصة بعد التمعن في موقف خصومه من شعره بمنظار المقارنة الإجرائية ومن وجهة اختبار تقابلي بين موقفهم وما ذكره القرطاجنّي آنفا، إذ سنجد أن مآخذهم على شعره تنتقض من عدة وجوه، وسنتبين عند عرض وجوه الخلل تعذر قيام معرفة نقدية خارج إطار المعرفة بوظيفة النص الشعرية، ولهذا السبب أو لغيره أكد ابن رشيق صعوبة الإحاطة بمحاسن الشعر وتعذر تحديد سمات الجودة فيه، إذ "ليس للجودة في الشعر صفة إنما هو شيء يقع في النفس عند المميّز"[٤٨]، وعلى هذا الأساس ينبغي أن نميز بين النص الشعري من حيث هو بنية لغوية، وبين الموضوع الجمالي مجسدا في وعي المتلقي بالجمال أثناء القراءة.

وعن هذا المنطلق صدر موقف (ماتيو أرنولد) القائل بأنه "ينبغي في قراءة الشعر أن يكون حاضرا في أذهاننا الإحساس بالشعر الجيد، الجيد حقا، وبالقوة والبهجة

---

[٤٥] – حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب. أسسه وتطوره إلى القرن السادس. مشروع قراءة. منشورات الجامعة التونسية. كلية الآداب ١٩٩٨٠ ص ٣٠.

[٤٦] – لمزيد من التوسع يمكن العودة إلى: التفكير البلاغي: عوامل النشأة من ص ٢٣ إلى ص ٨٧.

[٤٧] – منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص ١٤٣، ١٤٤. ذكره القرطاجني نقلا عن الخليل بن أحمد كما ذكره السيوطي في المزهر الجزء ٢. ص ٤٧١.

[٤٨] –العمدة: ص ١١٩.

اللتين نستمدهما منه، كما ينبغي أن يكون هذا الإحساس هو المسيطر على تقديرنا وتقويمنا لما نطالع من الشعر"[٤٩]. ومن الممكن أن أجمل مآخذ النقاد على شعر أبي تمام على سبيل الاختيار لا الحصر، ومردّها إلى اتخاذ الشاعر من البديع مذهبا نعته بعضهم بالتكلف والإحالة والإسراف باعتباره جاوز الحد في طلب الطباق والتجنيس والمقابلة إضافة إلى نحته لصور تباعدت أطراف المسافة فيها بين المستعار والمستعار له فضلا عن بعد المآخذ وغموض الدلالة "حتى صار كثير مما أتى به من المعاني لا يعرف ولا يعلم غرضه فيه إلا مع الكد والفكر وطول التأمل ومنه ما لا يعرف معناه إلا بالظن والحدس"[٥٠]. ومن الممكن الانطلاق من الديوان لانتقاء بعض الأبيات التي تتوفر فيها هذه المواصفات، وقراءتها قراءة أخرى خالية من أحكام مسبقة ومقاييس مثالية، فبالنسبة إلى الجناس نقتطف ما يلي في مدح أبي سعيد محمد بن يوسف: (البسيط)

إن كان يأرِجُ ذكرٌ من براعته فإنّ ذكرك في الآفاق قد أرِجَا

ويومَ أرشقَ والآمالُ مرشقةٌ إليك لا تتبغّى عنك مُنعرِجَا [٥١]

يُلاحظ في هذا البيت أن الشاعر قد التقط العبارات المبذولة الشائعة (أرج الزهر)، والمعاني المتداولة (ذاع صيته) لكنه أعاد إنتاجها من جديد فمن أرج الزهر ابتدع أرج الذكر فقام بتجريد المشخص من ماديته، وعلى هذا النحو كانت المزاوجة (أرج الذكر) قائمة بين لفظين لا تقوم بينهما أية علاقة معنوية، ليتولد من انتفاء العلاقة المعنوية معنى جديد لا يقتصر على انتشار الذكر فحسب، وإنما يتجاوزه إلى التأكيد على صفة ذلك الانتشار وهو انتشار طيب، وبذلك يكون الشاعر بهذه المزاوجة وبردّ الكلام على صدره قد جمع بين حقلين معنويين أحدهما الانتشار الكلي الذي لا يحدّه مكان (الآفاق) والآخر يتعلق بكيفية الانتشار، وهو انتشار طيب من باب الذكر الحسن الذي

---

[٤٩] –ماتيو أرنولد: مقالات في النقد. ترجمة جمال الدين عزت. الدار المصرية للتأليف والترجمة. القاهرة. ١٩٦٦ ص ٢٢

[٥٠] – الموازنة. ص ١١٢

[٥١] –الديوان: الجزء الأول: ص ٣٣٢.

تتناقله ألسنة الناس، وأما سبب انتشار الطيب فقد تعلق به حرف الجر (من) الذي يختص بأرج الذكر عامة، ويحدد كونه كذلك المجرور والوارد بعده وهو البراعة، والبراعة لا يختص بها الممدوح وإن كان يتصف بها بل يتجاوزها إلى صفات أخرى لم يذكرها الشاعر، فهي من قبيل المسكوت عنه الذي يفرضه التركيب اللغوي وسياق الكلام، أو لعل البيت الذي يليه يرفع جانبا من الالتباس ويفصح قليلا عن المسكوت عنه، فمن الواضح أن فعل أرشق بصيغته تلك يدل على معنى (أمعن النظر وأدامه) من باب قولهم أرشقت المرأة والظبية إذا أدامت النظر ومدت عنقها، ولكن الشاعر يبدو أنه استعمل هذا الفعل استعمالا آخر يدل على معنى الرمي، أي يوم رمى العدو برماحه فأرداهم، مع أن ابن المستوفي[٥٢] ينفي استعمال هذا الفعل بالألف في مثل هذا المعنى، وعندئذ يكون استعمال الشاعر له على سبيل المجاز فيكون أثر نظره في العدو شبيها بأثر الرمي من باب قولهم: (الكامل)

ويْلاهُ إنْ نَظَرتْ وإنْ هيَ أَعْرضَتْ وَقعُ السّهَامِ وَنـزْعُـهـنَّ أَليـــمُ

وعلى هذا تكون صورة الممدوح صورة مثالية وقيمة مطلقة لا يفوقه أحد في المنزلة حتى من أرج ذكره، لأن كل الآمال المسندة إلى الخلق جميعا معلقة به وبشخصه لا تبغي عنه حولا، وفي هذا الإطار يندرج جناس أبي تمام، ففي قوله:(الطويل)

فَتىً مَاتَ بَينَ الضَّرْبِ وَالطَّعْنِ مِيْتةً تَقومُ مَقَامَ النَصْـرِ إذْ فَاتَهُ النَّصْـرُ

وَما مَاتَ حَتّى مَاتَ مَضْرِبَ سَيْفِهِ مِنَ الضَّربِ وَاعتلَّتْ عليهِ القنَا السُمرُ[٥٣]

فالقراءة الأولية لهذا الشاهد تقرر أن الشاعر يحتذي ما كانت العرب قد أجرت عليه كلامها عندما أرادت التعبير عن الموت الشريف أو موت الشهداء بين ضرب السيوف وطعن القنا، ولكن بمجرد الفراغ من القراءة نلاحظ مستويات شتى من العدول أنجزه عندما جعل من الموت نصرا لا هزيمة، وذلك بفضل دقة استخدامه للأفعال، فإذا كان الموت الجسدي قد تحقق أمره وتأكد بصيغة الفعل (مات) الدالة على الزمن

---

[٥٢]–ابن المستوفي، شرف الدين أبو البركات. النظام في شرح ديواني المتنبي وأبي تمام (ط مكتبة العرب). جامع الكتب الإسلامية. ٩٨٥/١.

[٥٣] – الديوان: الجزء الرابع. ص ٨٠.

الماضي، فإن النصر أو الخلود الروحي صاغه الشاعر بصيغة (تقوم) التي يدل فيها المضارع على استمرار الزمن وتجدد حدوثه، فالعلاقة التي يقرها الشاعر بين الحياة المادية والحياة الروحية تتحقق في هذا التراسل بين الأثر المادي الذي يعبر عنه صدر البيت والأثر المعنوي الوارد في العجز، ومع ذلك فإن موت المرثي لم يكن أمرا هينا بل كان غاية في الصعوبة والعسر وفي غمرة من البراعة والشجاعة والإقدام، وقد عبر الشاعر عن ذلك بفضل هذا الجناس التام المؤسس على تناغم صوتي بين (وما مات) و(حتى مات)، فالفعل الأول يحيل على الموت الحقيقي الجسدي ويجعله معلقا بموت آخر مسند إلى السيف ويحيل إلى معنى الثلم، ولعل هذا الجناس يبرره اشتراك الفعلين في حقل معنوي واحد يقوم على التواري والانكسار، ومن هذا المنطلق كان الجناس قد فرضه المعنى إذ "لا قيمة له إذا لم يكن متعلقا بالمعنى"[٥٤]، ومن ثمّ فقد "حرص أبو تمام على الفرار من تعلق الجناس الشديد باللفظ بأن حاول إدخاله في ثنايا الصورة ومزجه بالخيال الفني"[٥٥]، فكأن هم أبي تمام كان منصبا على تغيير نمط التشكيل اللغوي رغبة منه في تعزيز البنية الإيقاعية العروضية، بإيقاع داخلي يقوم على التجنيس والتقسيم وردّ الأعجاز على الصدور وغيرها من ألوان البديع الأخرى، كما أن عمله في معظم الألفاظ يرمي إلى منح اللفظ قيمته الأصلية أو قيمته المضافة التي افتقدها على إثر ابتذال اللغة وتداولها، وذلك بإعادة استخدام اللفظ استخداما جديدا وتوزيعه في الخطاب بحيث يكون مستوى تركيب الكلام أو مجموعه أهم من الكلمة ذاتها، وعلى هذا الأساس يغدو شعر أبي تمام وكأنه تمرين أسلوبي انتقلت فيه الجودة من النفع إلى الحسن ومن جمالية المحاكاة والتمثيل إلى جمالية الصياغة والتحبير، ولعل ذلك يعود إلى أن الشاعر كلما طرق معنى شعريا متواترا أو شائع الاستعمال ركز جهده الفني في الصياغة وسعى إلى أن يتفوق فيها فيكثف من البديع، لأن المجال ليس ابتداع التسميات بل مجال مهارة في الصياغة.

---

[٥٤] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. تحقيق محمود شاكر. مكتبة الخانجي. القاهرة. (د. ت). ص ٣٤٢.

[٥٥] – أبو تمام بين ناقديه: ص ٤٣٤.

أما الطباق فلا مراء في أن الشاعر ليس هو أول من ابتدعه، فقد "سبقت مدرسة أبي تمام محاولات شتى في اعتماد التناسب والتشاكل أو الطباق والمقابلة بين الألفاظ "[٥٦]، ولكن ما يمكن ترجيحه هو أن درجة استخدامه في شعره بلغت ذروتها، كما أن طريقة استخدامه تبدو متميزة عن الشعر السائد، فمن الطباق قوله: (الكامل)

أَلْبَسْتَ فوقَ بياضِ مجدِكَ نِعْمةً بيضاءَ حلَّتْ في سَوادِ الحَاسدِ

وموّدةً لا زهدت في راغب يومًا ولا هي رغبتْ في زاهدِ [٥٧]

إن أول ما يسترعي الانتباه في هذين البيت إذا تجاوزنا الصورة الفنية التي يتأسس عليها البيت الأول هي وفرة الطباق، وهو يتوزع أزواجا أزواجا:

فالأول يتألف من البياض والسواد، والثاني من النعمة والحسد، في حين أن الزوج الثالث يؤلف بين الرغبة والزهد، ولكن لا بد من الوقوف على نوعية العلاقة القائمة بين أطراف هذه الأزواج، ذلك أن اللون الأبيض مقترنا بالمجد عادة ما يرمز إلى الكرم والنقاء والخير، في حين أن السواد من الممكن ألا يكون شخص الحاسد كما يقال "أن سواد كل شيء شخصه"[٥٨] كما استقرّ في النقد القديم وإنما يحمل هذا اللون قيمة رمزية تقترن بالحزن والكمد والعداوة والتلف.

أما الزوج الثاني فطرفه الأول نعمة ألبسها الله للممدوح على وجه الإكرام والإحسان، وقد تكون متعلقة بفضل مادي فيكون الثراء سبيلها أو بفضل معنوي فتكون الفضائل حلتها، وفي كلتا الحالتين يكون صاحبها موضوعا للحسد والعداوة والبغضاء، بينما يتأسس الزوج الثالث على طرفين يتعلقان بمتعلق واحد وهو المودة وقد وردا مركبين نعتيين لها، بينما صفات هذه المادة تجلّي أنها لا تزهد راغبة في فضل صاحبها بل تغريه بهذا الفضل، وهي في الآن نفسه لا تمارس سلطة الإغراء على من زهد في فضلها تعففا وتنزيها.

---

[٥٦] – عبد الكريم اليافي: جدلية أبي تمّام. سلسلة الموسوعة الصغيرة. العدد ٦٦ السنة ١٩٨٠. ص ٤١.

[٥٧] – الديوان: الجزء الأول: ص ٤٠٣ – ٤٠٤.

[٥٨] –المرزوقي: شرح مشكلات ديوان أبي تمّام. تحقيق عبد الله سليمان الجربوع. دار المدني. جدّة. المملكة العربية السعودية، ص ١٩٥.

وبناء على هذا الاستخدام للطباق والتوزيع الفذ للألوان تنسلّ دلالة الصراع بين الخير والشر وبين النعمة والحسد وبين الرغبة والزهد، وهذا الصراع الذي يتمثله الشاعر يسعى إلى أن يجسده في لونين متضادين هما (البياض / السواد) ليستخلص حقائق مطلقة ورؤية كونية، وبذلك يحافظ شعر أبي تمام بفضل الطباق" على قاعدة المتضادات وتفيد منها وسيلة بين وسائل أخرى لمنح الحياة لتعابير جامدة ولاختراع جمال جديد" [٥٩].

ومن الطباق أيضا قوله: (الكامل)

ما ابيضّ وجْهُ المرءِ في طلب العُلا حتّى يسوّد وجهه في البيدِ [٦٠]

فبعد إنعام النظر في هذا البيت يتضح أنه يقوم على ضرب من المماثلة بين الصدر والعجز، وتتوزع العناصر المكونة للطباق فيهما ويتأسس كل منهما على رمزية اللون، فالبياض إشارة إلى النعمة والبهجة والخير، وقد ورد في الأثر أن وجه الميت إذا ابيض كان ذلك دليلا على أنه من أهل الخير أو من أصحاب الجنة [٦١]، بينما يكتسي السواد عدة معان تُحف بالكد والجهد والفزع والمصائب والعناء، على أن الشاعر جعل طرفي الطباق معلقين بضرب من التراسل بين المجرد (العلا) والمحسوس (البيد)، وكأن هذا التزاوج المؤسس على التضاد يشير إلى نزعة الشاعر لتوحيد المتناقضات، أو هو سعي إلى "التوحيد بين الوجود المطلق والشعور"[٦٢]، وفوق هذا وذاك فإن أبا تمام بفضل براعته في استخدام الطباق غدا شعره مرتكزا لا من حيث شكله فحسب وإنما كذلك من حيث جوهره على اتحاد الأضداد (الخير/الشر، الحق/الباطل، النور/الظلمة) وكأنه يطمح إلى الوصول إلى كمال متوازن.

---

[٥٩] – فهد عكام: اللغة في شعر أبي تمّام. مجلة عالم الفكر. المجلد السادس عشر. العدد الرابع السنة ١٩٨٠، ص ٧٦.

[٦٠] – الديوان: الجزء الرابع. ص ٥٠٨.

[٦١] – أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين. باب ذكر الموت المجلد السادس الهامس عشر. دار الكتاب العربي، بيروت (د/ت) ص ١٣٣ وما بعدها.

[٦٢] – جودة عاطف: الرمز الشعري عند الصوفية. ط٢. بيروت ١٩٨٣. ص ١٨.

ومن باب الطباق قوله: (الكامل)

ضاحكن من أسف الشباب المدبرِ وبكين من ضحكات شيب مقمرِ [٦٣]

هذا البيت ينتشر في مستوى تركيبه طباق يقوم على زوجين اثنين، الأول يمثله زوج (الضحك / البكاء)، والثاني تتألّف أطرافه من (الشباب/ الشيب)، فكون الزوج الأول من الطباق فلأنه ورد فعلا على صيغة فاعل مستندا إلى ضمير النسوة وتُحمل صيغة (فاعل / ضاحك) في هذا السياق على وجهين:

الأول يفيد المشاركة في الفعل، في حين يحيل الثاني على معنى التظاهر أو التكلف في القيام بالفعل، ولعل المعنى الثاني هو الذي يقتضيه السياق، مع أن الفعل متعلق بالشباب إلا أن لفظ الشباب واقع بين صفتين الأولى هي الأسف، فالضحك إذن هو ضحك أسف، وأما الثانية فهي صفة الإدبار والانقضاء بينما يتحدد الطرف الثاني بفعل بكين وهو فعل يعمق الطرف الأول وينتزعه من حقل معنوي قائم على الفرح والبهجة والسعادة، إلى حقل معنوي آخر قائم على الحزن والغم والتعاسة لأن الشاعر عدى هذا الفعل (بكين) إلى الشيب المقمر الذي يقوم عليه العنصر الثاني من الطباق الآخر (الشباب / الشيب)، وقد صاغه الشاعر من محسوس جامد (الشيب) ولكنه لم يقتصر على ذلك، بل أضفى عليه أشعة قمرية ليمنحه الحياة ثم علق به سبب بكائهن أي ضحكاته، وبذلك يكون الجامع بين الزوجين من الطباق وحدة السبب المتمثلة في حرف الجر (مِن) الدال على السببية، ففعل (ضاحكن) سببه انقضاء الشباب، فهو ضحك أسف أو ضحك كالبكاء، أما فعل بكين فسببه ضحكات الشيب عليهم من ضحكهن، وبهذه الكيفية كأن الشاعر أراد أن يشير إلى أن الدهر أو الزمان أو الشيب هو الذي قضى أسباب الضحك والبكاء ولون حياة الناس بالتقلب بين الحزن والفرح. بما أن البكاء مدعاة للحزن وبما أن الفرح يجلب الضحك [٦٤]. ومن هذا المنطلق لم يعد الطباق في شعر أبي تمام مجرد محسنات بديعية، وإنما أصبح "عنصرا من

---

[٦٣] –الديوان: الجزء الرابع: ص ٤٥٧.

[٦٤] – أبو عبد الله القرطبي: الجامع لأحكام القرآن. دار إحياء التراث العربي. المجلد السابع عشر. بيروت ١٩٨٥، ص ١١٦.

العناصر المولّدة للنص ليس شيئا يأتي النص من خارجه بل إنه داخل مولدات النص"[٦٥] يشارك به في وضع القصيدة وفي تشكيل عالمها الداخلي تشكيلا نحا به منحى جديدا، كان الهدف منه الوصول إلى الأعماق السحيقة في النفس البشرية والحقائق الكونية المطلقة، وبما أن الطباق والمقابلة ظاهرتان متواترتان في شعر أبي تمام بصورة لافتة للانتباه حتى لا تكاد تخلو قصيدة من أحدهما، فذلك ينم عن حرص شديد من الشاعر و"سعي دائب إلى المطابقة بين القطبين حتى لا تبقى... منفصلة وإنما تتوحد لكي يقضي على هذه الثنائية المخيفة، فيكون بذلك شعره محاولة لإعادة كتابة الأشياء كتابة تقضي على ما بينهما من تقابل"[٦٦].

تلك هي إذن وظيفة الطباق في شعره، يقتضيه السياق ويفرضه المعنى وتستجوبه الصورة والخيال ويكشف عن رؤية معيّنة للإنسان والوجود، هذه الرؤية تؤسس علاقة الشاعر بشعره وبالعالم الذي يتصوره ويحاول أن ينسج خيوطه ويرسم معالمه من خلال علاقته باللغة وعبر الوسائل الفنية والبلاغية المهيمنة على قصائده، حتى تغدو من مولدات الخطاب الشعري وتسمه بالخصوصية والتفرد والاختلاف.

ولعل من أبرز هذه المولدات هي الاستعارة وتكاد تحظى بالنصيب الأوفر من الصور في قصائد أبي تمام حتى لا تكاد تخلو واحدة منها، بكيفية تجعل المتتبع يقرر مبدئيا غلبة الاستعارة على التشبيه، فكأن أبا تمام يعلق الصورة بها لا بالتشبيه، وكأنه بذلك ينزع إلى الخروج عن السنة الثقافية السائدة بعدوله عن المؤتلف إلى المختلف، وبعدم

---

[٦٥] – حمادي صمود: الصورة في شعر المتنبي. من الدروس التي ألقاها على طلبة شهادة التبريز. ١٩٩٠/١٩٩١.

[٦٦] – نفسه.

– شرعت في القيام بإحصاء للصور القائمة على التشبيه والصور القائمة على الاستعارة لكنّه تعذّر علي إتمام العمل.

النسج على منوال "نهج القدماء في قول الشعر وإنما على ارتباطه بشيء أهم هو علاقة مستعمل اللغة باللغة"[٦٧].

وعلى هذا الأساس ولاختبار صحة هذا الموقف حري أن نتبين الأدوات التي منها قدّ صوره، وأن أتناول بالدرس والتحليل بعض الأبيات التي تتجلى فيها هذه الظاهرة، على أن يكون الاهتمام منصرفا إلى الصورة القائمة على الاستعارة لا على التشبيه، فمن هذا الباب قوله: (البسيط)

ما لامرئٍ خاض في بحر الهوى عُمرُ إلا وللبين منه السّهلُ والجلدُ [٦٨]

تتأسس الصورة في هذا البيت بالجمع بين لفظين (البحر / الهوى) وتبدو تأثيراتها الشعورية والحسية متباينة، إضافة إلى أن الأول يتعلق بالمحسوس بينما يحيل الثاني على المجرد ثم إن الشاعر لم ينطلق من الصورة التقليدية القديمة. التي يماثل فيها الممدوح البحر من حيث سعة جوده[٦٩] وإنما تقوم المماثلة في هذا السياق بين الهوى والبحر، فكأن الصورة المحسوسة للبحر القائمة على الاضطراب والتقلب والسعة والمشقة هي التي استدعت في ذهن الشاعر الجمع بين حقيقتين متباعدتين في الظاهر، ولكنهما عنصران ينسجان صورة تنهض على التوحد وتعمق فعل الهوى وتصعّد من حدته، وتلفت نظر القارئ إلى أن من يخوض بحره لا تخلو حياته من الحزن والتقلب والاضطراب ولاسيما أن الفعل (خاض) يعزز هذا المعنى ويؤازره، وبهذه الكيفية يكون الشاعر عبر الصورة القائمة على المزاوجة بين لفظين والمماثلة قد قصد إلى تنفير القارئ مما يعجز عن خوض غماره، لأنك "إذا مثلت الشيء بالشيء فإنك

---

[٦٧] –حماي صمّود: في نظرية الأدب عند العرب. الشعر وصفة الشعر في التراث. طبعة النادي الثقافي بجدّة. ١٩٩٠، ص ١٦٠.

[٦٨] – الديوان: الجزء الثاني ص ١١.

[٦٩] – انظر الديوان: الجزء الأول. البيت الثامن وفيه يقول: (الوافر) يمين محمّد بحر خضمّ طموح الموج مجنون العباب

تقصد إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه أو بمعناه وذلك أوكد طرفي الترغيب أو التنفير عنه"[٧٠].

ومن طريف استعاراته ما ورد في مدح المأمون: (الكامل)

لما رأيت الدين يخفق قلبـه والكفر فيه تغطرس وعرام

أوريت زند عزائم تحت الدّجى أسرجن فكرك والبلاد ظلام [٧١]

في هذا الشاهد تتمثل لوحات متواشجة فتارة متقابلة وتارة أخرى متطابقة، فهو ينسج خيوط الصورة بالمزاوجة بين عناصر محسوسة وأخرى مجردة، فيجعل للدين قلبا ولكنه لا يقتصر على ذلك وإنما يحيي المحسوس الجامد فيبعث فيه الحركة العاطفية بمقتضى فعل الخفق، وفي المقابل ينسب إلى الكفر التغطرس حتى كأننا إزاء مشهد تمثيلي تؤدى فيه أدوار تقوم بمواقف انفعالية متباينة وحركات متضادة، ولعل هذا المشهد أبلغ في التعبير عن حالة الوهن والرعب والذعر التي أصابت المسلمين فأغرت بهم ديار الكفر طمعا في قهرهم وأسرهم وطمس دينهم، ولكن ثنائية الإيمان والكفر القائمة على الصراع في البيت سيسعى الشاعر إلى توحيدها أو نقضها حينما يشرع في رسم صورة الممدوح الذي ما إن قدح زند العزائم حتى أسرجن فكره، وكأننا أمام صورة مركبة تقوم على التداعي، فبما أن الشاعر زاوج بين عود الثقاب الذي يقدح (الزند) والعزائم أي بين المحسوس والمجرد حتى غدت العزائم قبسا من نور أو نار، فإن هذا القبس النوراني أسرج فكر الممدوح فغدا هذا الفكر على درجة من الإشعاع والألق ما يجعله قادرا على تبديد الظلام المخيّم على بلاد الإسلام.

وهكذا بفضل هذا التداخل والتواشج والتداعي بين الصور نكون إزاء ضرب من التعالق الاستعاري أو الاستعارات المتتابعة بواسطة التركيب فتنتمي إلى الجملة نفسها التي تعرضه الاستعارة الأولى.

---

[٧٠] – ابن الأثير: المثل السائر. تحقيق أحمد الحوفي وبدوى طبانة. دار النهضة مصر (د/ت) ص ١٢٣.

[٧١] – الديوان: الجزء الثالث. ص ١٥٤. بيت ٢٧ وبيت ٢٨.

*– ورد الشاهد في بيتين مستقلين شكليا ولكنهما يمثلان جملة ظرفية، تأخّر جواب الظرف فيها إلى البيت الثاني.

ومن الاستعارات التي أثارت الخلاف بين النقاد ونُعتت بالغرابة قوله: (الكامل)

لا تسقني ماء الملام فإنّني صبٌ قد استعذبت ماء بكائي[٧٢]

يلاحظ في هذا البيت أن الشاعر قد بناه على نهي (لا) وعلى تحقيق المؤكد ووصل قائم على التفسير والتعليل (فإنني)، بحيث عمد إلى ترصيف الألفاظ وترتيبها على نحو يقوم على تجاوز الأصوات بين الألفاظ، ولكن المسألة الجديرة بالدرس هي طلبه لاستعارة على سمت غير مألوف إذ جعل للملام ماء يسقي وجعل للبكاء ماء يستعذب، وكأنه أراد بذلك ليس مجرد الجمع بين المحسوس والمجرد في زوج (ماء الملام) بأن نسب للملام ماء مستعارا، وإنما اتخذ من هذا الزوج طرفا من ثنائية قائمة على التضاد ينتهي طرفها الآخر في نهاية البيت بزوج (ماء بكائي)، غرضه من ذلك الجمع بين حقيقتين مختلفتين أو بين إحساسين متباينين: إحساس المتعة من ناحية يقابله إحساس الألم من ناحية أخرى، والعلاقة بينهما قائمة على المفاضلة لا المماثلة والأسبقية الزمنية من حيث حدث الوقوع، فالإحساس بالمتعة سابق على الإحساس بالألم واللوم، ويقدمه الشاعر إلى المخاطب على أنه مبرر عقلي لفعل النهي عن اللوم حتى يقله عنه، إذ لا موجب له بما أن الشاعر عاشق ألف ماء بكائه واستعذبه فلا حاجة له إلى ماء آخر أيّا كان نبعه.

ومن استعاراته أيضا: (الكامل)

فساقاه مسك الطل كافور الصّبا وانحلّ فيه خيط كل سماء[٧٣]

ينتمي هذا البيت إلى قصيدة كنت قد حلّلتُ فيها الصورة التي قام عليها البيت السابق، وعند قراءتي لكامل القصيدة لاحظت أن الشاعر قد نأى بداية من البيت الثالث عن غريب اللفظ، وطفق في الإيغال في غريب التصوير الذي يبلغ ذروته في بيت تتوفر فيه ثلاثة عناصر مستعارة على الأقل وهي المسك والكافور والخيط، فالصَّبا لطيبها تجمع الغيم وتجلب الطلّ، فنسب إليها الكافور لأنه قصد بردها ولأنها سبب في وقوع

---

[٧٢] – الديوان: الجزء الأول. البيت الثاني ص ٢٢.

[٧٣] – الديوان: الجزء الأول ص ٢٥. البيت الخامس.

الطل، ثم استعار للطل المسك لأنه قصد الرائحة الطيبة أو الأرج، أو لأنه أراد أن "يجمع بين شيئين متضادين من الطيب وهما الكافور والمسك لأن أحدهما بارد والآخر حار"[٧٤]، ثمّ استعار للسماء خيوطا تعبيرا عن كثافة المطر وغزارته حتى إن الصولي في شرحه أقرّ بأنه "لا يعرف في وصف كثرة المطر أحسن من قوله وتشبيهه المطر بخيوط متّصلة من السماء إلى الأرض (وانحلّ فيه خيط كل سماء)"[٧٥].

ومن غريب التصوير المخالف للسنة الشعرية السائدة وصفه لفرس أهداه إياه الحسن بن وهب في قوله:(المنسرح)

هاديهِ جذعٌ من الأراك وما خلف الصَّلا منه صخرةٌ جلسُ [٧٦]

هذا البيت من الأبيات التي أثارت النقاد لقيامه على استعارة غريبة بألفاظ غريبة، فكان إيراده للمعنى على غير الطريقة المألوفة وعلى غير السنن الثقافية السائدة، فإذا كان في عرف الاستعمال اللغوي أن "تشبه العرب هوادي الخيل بجذوع النخل"[٧٧] فإنّ الشاعر قد نحا منحى آخر، إذ شبّه عنق الفرس بجذع من الأراك، وبذلك يكون قد اخترع جديدا أو ولّد من المعنى السائد معنى آخر يقوم على الكثافة الدلالية، فالتشبيه بجذع الأراك من شأنه أن يوحي بصفات أخرى لعنق الفرس تقترن باللين والحركة.

ولكن الصورة التي أراد الشاعر أن يرسمها للفرس لم تكتمل أبعادها، فالجانب الآخر من الصورة يحتويه عجز البيت الذي يؤكد على صفات القوة والصلابة والثبات عند وصفه لعجُز الفرس، ومن ثم تكون صورة الفرس في طرفيها المكوّنين لها قائمة على التقابل والتناقض.

---

[٧٤] –شرح التبريزي. ج ١. ص ٢٥.

[٧٥] – الديوان: شرح الصولي. تحقيق خلف رشيد نعمان. العراق الجزء الأول ص ١٨٠ (د/ت)

[٧٦] – الديوان: الجزء الثاني ص ٢٢٦.

[٧٧] – شرح التبريزي، ص ٢٢٦.

وتأسيسا عليه فإن الاسم في شعر أبي تمام غير المسمى، والاستعارة عنده تقوم على الإشارة لا العبارة وعلى المعنى البعيد لا القريب وعلى قطع المسافة أو تشويش العلاقة بين المستعار والمستعار له، فليس من وظائفها "قلب السمع بصرا"(٧٨).

وصفوة القول إن شغف أبي تمام بالجناس والطباق وغيرها من ألوان البديع لا يعبّر عن الاحتذاء والامتثال للسنة الشعرية كما قد يبدو للوهلة الأولى ولا يعد كذلك من قبيل المحسنات البديعية، وإنما هو ضرب من العدول عن جمالية الصدق ومطابقة الواقع وعن لفظ دال على معنى محدد يدركه المتلقي ويحصل به الإفهام إلى جمالية أخرى، تتمثل بمستويات متفاوتة في طريقة إثبات المعنى لا في النظر إليه في حد ذاته، إذ لا مزية للمعنى –في الشعر– من حيث هو معنى قائم بذاته، وإنما لا بد من حمل القارئ على شيء بسلطة الخطاب، وذلك بإدخاله في منطق الشعر والشاعر عبر تعقل اللغة وتدبرها، ومن ثم لم تعد اللذة تحصل بمجرد السماع بل تقتضي في شعر أبي تمام إعمال الفكر والتدبر والروية، فالمعنى لا يمكّنك من نفسه إلا بعد حيلة وجهد وكلما كان هذا المعنى محتجبا وكان البحث عنه يتطلب الإمعان والتروي وإعمال العقل كانت اللذة أقوى وكان أثر القول الشعري في النفس أعمق.

تلك هي جمالية الكذب أو الوظيفة الشعرية التي لا يمكن أن تُلتمس إلا في النص ذاته، وقد رُكّب بكيفية يكون فيها قادرا على التأثير والتفرد والخصوصية خارج حدود الملابسات وخارج حدود الواقع وخارج حدود العرف الثقافي.

ولئن كانت هذه الجمالية لقيت من الصدود والمحاصرة ما منعها من أن تنوب مناب الطريقة القديمة؛ فإن بعض النقاد قد أدرك أن لهذه الجمالية المحدثة من الخصائص ما مكنها من الاهتداء إلى معان لم تعرفها الشفوية الجاهلية ولم تأنسها الذائقة السائدة، لأنها معان تنهض على التدقيق والغرابة وفلسفي الكلام، وهذا أمر

(٧٨) – العمدة: الجزء الثاني ص ٢٩٥.

اقتضى إعادة النظر في آليات الكتابة ومستلزمات القراءة، فاشتُرط أن يكون القارئ الناقد "ممن صح طبعه ونفذت قريحته وتنبهت فطنته"[٧٩].

وعلى هذا يمكن الإقرار بوجود وعي ضمني بالوظيفة الشعرية في التراث النقدي بداية من القرن الرابع، ولكن هذا الوعي لم يستو شكلا متكاملا إلا في نظرية النظم مع عبد القاهر الجرجاني، إذ تجاوز إشكالية العلاقة بين اللفظ والمعنى وجعل سبيل المعاني هو "سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدّى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها إلى ما لم يتهدّ إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر فيما يختص بالمعنى الذي يقصدان إليه"[٨٠]. ولعل هذا من شأنه أنه يبرز مكان الصياغة في عملة الإبداع الشعري.

---

[٧٩] – صبحي ناصر حسن: أبو بكر الصولي ناقدا. دار الجاحظ للطباعة والنشر. بغداد ١٩٧١، ص ٧٦.

[٨٠] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز: تحقيق محمد رشيد رضا. دار المعرفة. بيروت (د/ت)، ص ٧٠.

الخاتمة

حاصل القول إن الوظيفة في الشعر لم يقع التعبير عنها تعبيرا صريحا مباشرا، كما لا تستوي نظرية متكاملة في التراث النقدي القديم، وإنما ما آل إليه البحث هو الإقرار بوجود وعي ضمني بالوظيفة الشعرية ورد أشتاتا لدى لفيف من النقاد شتى، سعيت أن أؤلف منه جهازا نظريا لاختبار طاقته الإجرائية في شعر أبي تمام، بيد أن الوعي تبلور فيما بعد واستوى نظرية متكاملة عند عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم التي تجاوز بها إشكالية العلاقة بين اللفظ والمعنى مثلما تجاوز أبو تمام المؤتلف ليعيد صياغته في إطار المختلف وفي حدود رؤيته للعالم.

المصادر والمراجع

*****

أولا: المصادر :

١- الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري. تحقيق محي الدين عبد الحميد. القاهرة١٩٤٤. مختارات من الموازنة. تحقيق محمد عزام. دمشق ١٩٩٥.

٢- ابن الأثير: المثل السائر. تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة. دار النهضة. مصر (د/ت)

٣- الباقلاني (أبو بكر): إعجاز القرآن. هامش كتاب الإتقان في علوم القرآن. دار المعرفة. بيروت (د/ت).

٤- أبو تمام: شرح الخطيب التبريزي: تحقيق محمد عبده عزام. سلسلة ذخائر العرب. دار المعارف. القاهرة ١٩٨٧.

٥- أبو تمام: شرح الصولي. تحقيق خلف رشيد نعمان. العراق (د/ت).

٦- الجرجاني (علي): الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق علي محمد البجاوي. دار إحياء الكتب العربية، بيروت ١٩٥١.

٧-الجرجاني (عبد القاهر): -دلائل الإعجاز. تحقيق محمود شاكر. مكتبة الخانجي. القاهرة (د/ت).

- دلائل الإعجاز: تحقيق محمد رشيد رضا. دار المعرفة. بيروت (د/ت).

٨- الجاحظ (أبو عثمان): البيان والتبيين: تحقيق عبد السلام هارون بيروت ١٩٧٥.

٩- قدامة بن جعفر: نقد الشعر. تحقيق عبد المنعم محمد خفاجي. القاهرة ١٩٧٨.

١٠- الحاتمي: الرسالة الموضحة. تحقيق محمد نجم. بيروت ١٩٦٥.

١١- ابن رشيق: العمدة محي الدين عبد الحميد. دار الجيل. بيروت ١٩٧٢.

١٢- الصولي: أخبار أبي تمام: تحقيق خليل محمود شاكر ومحمد عبده عزام. المكتب التجاري. بيروت (د/ت).

١٣- ابن طباطبا: عيار الشعر. تحقيق محمد زغلول سلام. منشأة المعارف الإسكندرية (د/ت).

١٤- ابن عبد ربه: العقد الفريد. تحقيق مفيد محمد قميحة. دار الكتب العلمية. بيروت ١٩٨٣.
١٥- الغزالي (أبو حامد): إحياء علوم الدين. دار الكتاب العربي. بيروت (د/ت).
١٦- القرطبي (أبو عبد الله): الجامع لأحكام القرآن. دار إحياء التراث العربي. المجلد السابع عشر. بيروت ١٩٨٥.
١٧- القرطاجني (حازم): منهاج البلغاء وسراج الأدباء: تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة. دار الكتب الشرقية. تونس ١٩٦٦.
١٨- المرزباني: الموشح. تحقيق محمد البجاوي. دار النهضة. مصر (د/ت).
١٩- المرزوقي: شرح مشكلات ديوان أبي تمام. تحقيق عبد الله سليمان الجربوع. دار المدني جدة. (د/ت).
٢٠- ابن المعتز: البديع. بيروت ١٩٨٢.

ثانيا: المراجع العربية والمعربة

١-أرنولد: (ماثيو) مقالات في النقد. ترجمة جمال الدين عزت. الدار المصرية للتأليف والترجمة. القاهرة ١٩٦٦.

٢-بدوي (عبد الرحمن): فن الشعر. ط. دار الثقافة. بيروت. ١٩٧٣

٣-الجابري (محمد عابد): بنية العقل العربي. دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية. المركز الثقافي العربي. الرباط ١٩٨٦.

٤-حسين (صبحي ناصر): أبو بكر الصولي ناقدا: دار الجاحظ للطباعة والنشر. بغداد ١٩٧٥.

٥-سلطان (جميل): أبو تمام. المطبعة الهاشمية. دمشق ١٩٥٠.

٦-سلوم (ثامر): الانزياح الدلالي الشعري. علامات في النقد. الجزء التاسع عشر المجلد الخامس عشر السنة ١٩٩٦.

٧-صمود (حمادي): - التفكير البلاغي عند العرب. أسسه وتطوره إلى القرن السادس. منشورات الجامعة التونسية. ١٩٨١.

٨- في نظرية الأدب عند العرب. النادي الثقافي. جدة ١٩٨٠.

٩- الصورة في شعر المتنبي. ضمن شهادة التبريز ١٩٩٠-١٩٩١.

١٠-عاطف (جودة): الرمز الشعري عند الصوفية. الطبعة الثانية. بيروت. ١٩٨٣.

١١-عكام (فهد): اللغة في شعر أبي تمام: مجلة عالم الفكر. المجلد السادس عشر. العدد الرابع السنة ١٩٨٦.

١٢-المحارب (عبد الله): أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا. دراسة نقدية لمواقف الخصوم والأنصار. مكتبة الخانجي. القاهرة ١٩٩٢.

١٣-المناعي (مبروك): في صلة الشعر بالسحر. حوليات الجامعة التونسية. العدد ٣١ السنة ١٩٩٤. (مخطوط).

١٤-الواد (حسين): تدور على غير أسمائها. سلسلة معالم الحداثة. تونس ١٩٩٣.

١٥-اليافي (عبد الكريم): جدلية أبي تمام. سلسلة الموسوعة الصغيرة. العدد ٦٦ السنة ١٩٨٠.

١٦-اليوسفي (محمد لطفي): الشعر والشعرية. الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه. الدار العربية للكتاب. تونس ١٩٩٢.