الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعلـيم العــالي والبــحث العــلمي

جامعة سطيف2

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربيّ

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

تقديم الطالب: محمد الصديق بغورة

تخصص: أدب قديم

نزعة الرفض وأثرها في تشكيل الشعر العبّاسيّ أبو العتاهية وأبو نواس وأبو تمام أنموذجا- دراسة أسلوبيّة-

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د/ عبد المالك بومنجل	أستاذ	جامعة سطيف2	رئيسا
أ.د/ إبراهيم صدقة	أستاذ	جامعة سطيف2	مشرفا ومقررا
د/ رابح ملوك	أستاذ محاضر "أ"	جامعة أكلي امحند اولحاج-البويرة	ممتحنا
د/ عبد الغني بن الشيخ	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	ممتحنا
د/ مختار ملاّس	أستاذ محاضر "أ"	جامعة سطيف 2	ممتحنا

السنة الجامعية 2013/2012

مقدمة

خلّد التاريخ الأدبيّ عددا كبيرا من الأسماء الشعريّة التي تركت بصماتها بارزة على واقع النص الأدبيّ، بفضل ما امتازت به من إدراك عميق لأهمّيّة الكلمة الجميلة ورسالتها الإنسانية.

ولقد انطلقت تلك الأصوات الخالدة من وعيها بحقيقة الواقع الثقافيّ العامّ، وتجذّر علاقتها بمحيطها ولحظتها التاريخية، مع ربط اللحظة الإبداعية بآفاق المستقبل، وبذلك صار النصّ هو الراهنَ والآتيَ، وبات الأنا والآخرَ في الوقت نفسه.

وكانت الأصوات الرافضة عبر التاريخ الأدبيّ العربيّ، وما زالت أهمّ الأصوات التي حرّكت النّصّ الشعريّ، ودفعته دفعا إلى مزيد من الإنجاز الفنيّ، لذلك انصبّ اختياري على موضوع الرفض، ورأيت أن أبدأ البحث فيه معمّقا قدر الإمكان، مركّزا على الجوانب الأسلوبيّة التي عبّرت فنيّا عن أشكال رفضيّة، انطلاقا من العالم النفسيّ الذي أملى النصّ الشعريّ بأسلوب معيّن، هو صدًى عمليّ لنزعة الرفض التي تظلّ أصيلة في كلّ شاعر شاعر يمثل شعوره الاغترابيّ مَعينه الذي لا ينفد.

ومن الضروري أن أؤكّد هنا أهميّة دراسة ظاهرة النزعة الرفضية التي، هي في الأساس النبع الذي صبّت منه عمليّاتها التعبيريّة الجماليّة محقّقة صورا تجديديّة كانت وما تزال مركز عناية الدارسين.

ورأيت أن ألتفت إلى هذه النّزعة الأصيلة في الشعراء خاصة، فأدرس خلفيّاتها ونتائجها، وأربط كلّ ذلك بما تجسّد في شتّى الجوانب الأسلوبيّة التي ولّدتها هذه النزعة، فانصبّ اختياري على الدراسة الأسلوبيّة لما لهذا المنهج من أهمّية في مقاربة النّص، ولما يتميّز به من تفتّح على شتّى العمليّات التعبيريّة في أبعادها التركيبيّة والصوتية والموسيقية والبيانيّة، وإشراقاتها الجماليّة التي تتحقّق بفضل تلاحم اللغة والتجربة مع الاستعمال الدقيق الواعي الهادف لكلّ كلمة في

العمل الأدبيّ، إلا أنّني راعيت في تعاملي مع الدراسة الأسلوبيّة طبيعة النصّ القديم الذي ينبغي أن تحاوره الأسلوبيّة محاورة خاصّة، حتى لا تقوّله ما لم يقُل، وما لم يقصد.

وفي تراثنا البحثيّ اهتمام لعدد كبير من الدراسات والكتابات النقديّة بالتجديد الذي عرفه النص الأدبيّ عامة عبر التاريخ، كما يتجلّى ذلك في طائفة كبيرة من المؤلفات والرسائل: فمن القدامى طه حسين الذي عالج ما حدث من تجديد في شعر كلّ من بشّار بن برد وأبي نواس والمتنبي وأبي العلاء وكثير من شعراء الجاهلية وغير شعراء الجاهلية، ومن المعاصرين أدونيس الذي اعتنى عناية كبيرة بما حدث من تجديد في نصّ المحدثين من أمثال أبي تمام وغيره، إلاّ أنّ هذه الدراسات وما كان على منوالها، وبالرغم من أهميّتها، إلاّ أنّها أغفلت الالتفات إلى دافع أساس لهذا التجديد وعن سبب أوّل له، هو نزعة الرفض.

ولمعالجة هذا الموضوع قسمت دراستي تمهيدا وبابين؛ فتناولت في التمهيد تعريفات لكلّ من الرفض والثورة والأسلوب والأسلوبية، متكئا على عدد من الدراسات العامّة التي عُنيتْ بهذه الموضوعات، ورأيت أن أبدأ الباب الأول بتناول الرفض وتجلياته في حياة الشعراء أبي العتاهية وأبي نواس وأبي تمام، للكشف في فصلين عن الوجهات الأسلوبية التي هي الجانب الفنيّ الذي تمثّل الذهنيّة الرافضة والسلوك الرافض النابع منها، لذلك كان لا بدّ من الوقوف عند الوجهات الأسلوبية التي ظهرت ومنها الوجهة الشعبيّة والوسطى والنخبوية، مع التركيز على أبرز الأسباب والنتائج لهذه الوجهات متمثلة في طائفة من النصوص التي تجسدت في أساليب معيّنة تؤكّد علاقة الرفض بالمنتَج الشعري.

أما في الباب الثاني - الذي تميز بطابعه العمليّ التطبيقيّ - فعالجت مستويات التحليل الأسلوبيّ في الشعر الرافض لدى هؤلاء الشعراء، فتناولت في فصول ثلاثة كلاّ من الاختيار والتكرار والانزياح والتناص، وتضافر التكرار والإيقاع في التعبير عن النزعة الرفضية لدى هؤلاء الشعراء، لأقف في نهاية الفصول عند أهمّ الإنجازات الأسلوبية التي قدّمها الرفض من شعبية ونثرية ولغة شعرية

وغموض ... وما إلى ذلك من المظاهر الأسلوبيّة التي غدت سمات أسُسا في الشعر العربيّ عامّة، والعباسيّ بخاصّة.

وقد دفعني البحث في هذا الموضوع إلى تعمّق مدى التحوّل الذي حدث في العصر العباسيّ سياسيّا وثقافيّا وعلاقة الروح العلميّة التي سادت العصر بهذا التحوّل، وتغلغلتْ في ثنايا العمل الأدبيّ، لأجد نفسي متنقّلا من عالم الأريحيّة الروحية في الزهد والنصح والتوجيه الذي مثله أبو العتاهية، إلى عالم ثان: عالمِ المتع الحسّية لدى آل الخمر ومجالسها وروّادها في العالم النواسيّ، أما الشاعر العباسيّ الثالث الذي رأيت أن أتناول رفضه فهو أبو تمام؛ شاعر انصبّ جهده الشعريّ على جوانب تركيبيّة وبلاغية، فرأيت أن أبحث في مدى الأثر الذي تركته هذه النزعة الرفضيّة في جوانب أسلوبيّة أساس لديه، ولدى كلّ هؤلاء الشعراء: فإذا كان توجّه أبي العتاهية إلى الرفض في مستواه الدينيّ الخلقيّ رِدة فعل طبيعية لما عاشه عصره من اضطرابات، فقد ارتبط التوجّه إلى شعر الخمرة لدى أبي نواس بتوجّه إيديولوجيّ يمكن اختصاره في موجة الشعوبيّة، ومن الغريب أن يحمل راية هذا التوجّه نحو اللذة المادية تلميذ أبي العتاهية الشاعر أبو نواس الحسن بن هانئ.

وللتمكن من معالجة الموضوع كانت المصادر والمراجع متنوّعة بين قضايا التاريخ وعلم النفس والنقد ونقد النقد، بدءا بتلك الدراسات الأولى التي حاولتِ التعرّف على فنّ كلّ شاعر من هؤلاء الشعراء، كما اتّضح ذلك في "الشعر والشعراء" و"وفيات الأعيان" و"العمدة" وغيرها، ثم تمّ الانتقال إلى مراجع حديثة عُنيت بالأسلوب والدراسة الأسلوبيّة في كتابات غربيّة وأخرى مترجمة وعربية ككتب طه حسين وأحمد أمين والعقاد والبهبيتي والتطاوي وعِزّ الدين إسماعيل وإحسان عباس وعبد الله الغذامي والمسدي ومحمد عبد المطلب ... وغيرهم من الدارسين المحدثين.

ومن المعروف أن المنهج مادّة وتطبيق، ولا يستقيم التطبيق إلاّ إذا كانت المادة مستقاة من مظانّها الأصيلة التي لا يرقى إليها أيّ شكّ، لذلك نوّعت في نسخ

الدواوين فآعتمدت أكثر من طبعة مركّزا على النُّسخ المحقّقة، وبالرغم من كلّ ذلك فقد وجدت نفسي مدفوعا إلى بعض ما يشبه التحقيق حين تعرِض عليّ روايات متباينة فأرجّح وأصحّح وفقا لما يمليه منطق الأشياء.

وأودّ هنا أن أذكر هذه الدواوين بدءا من الشاعر أبي العتاهية الذي رجعت إلى نسخ قديمة من ديوانه وأخرى جديدة: أما القديمة فيمثّلها ديوانه "الأنوار الزاهية" المطبوع عام 1888م، وأمّا الديوان الجديد فمن تحقيق شكري فيصل، وقد تميّزت هذه النسخة بتوسّع المحقق الذي خصَّ الديوان بمقدّمة تحقيقيّة صبّت في معالجة مصادر الديوان وضبطها والبحث عما تناثر من أشعار الشاعر لضمّها إلى هذا الديوان، وهو عمل في غاية الأهمية عولج فيه أيضا ديوان الشاعر الأنوار الزاهية معالجة نقدية.

وثاني الديوانين هو من تقديم كرم البستاني، في تقديمه لمحات عن الشاعر وحياته وشيء من أخلاقه وإشارات قليلة إلى مميّزات شعره، ثم قُدّمت المادة الشعرية مرتّبة على حروف الألفباء تيسيرا للقارئ والدارس جميعا.

ورجعت إلى ديوانين لأبي نواس، أحدهما قديم طبع عام 1898م، حققه بشكل متميّز محمود أفندي واصف، وثانيهما حديث من تحقيق الأستاذ علي فاعور.

وشعر أبي تمّام بحثت فيه من خلال مجموعة مصادر قديمة: منها ديوان من شرح الصولي في أجزاء ثلاثة وأخبار أبي تمام للصوليّ، ديوان آخر من شرح الخطيب التبريزي في أربعة أجزاء، وقد عمدت في أكثر الحالات التي تستدعي الرجوع إلى شعر شعراء آخرين فعدت إلى دواوينهم للتحقّق من صحّة الرواية كما هو الشأن بالنسبة لامرئ القيس وبشار بن برد والبحتري والمتنبّي وغيرهم كثير.

وعملا بالمنهج الأسلوبيّ فقد تتبّعت النصوص الشعريّة التي اخترتها للدراسة متنقّلا بين إيقاع وتكرار، وبناء للجملة الشعريّة، وتناصّ وغيرها من المتابعات النقدية التطبيقية، مركّزا على الجوانب الإبداعية والخصائص المميّزة لأسلوب كلّ شاعر، غير متجاهل الوقوف أمام القيم الإنسانية، والمعاني الراقية التي

احتوتها تلك النماذج، دفعا لهيمنة الدراسة الشكليّة التي أضحت في بعض الأحيان واقعا سلبيّا كثيرا ما يُفرغ النّصّ من غايات إنسانية جوهرية ينبغي عدم تجاهل أهمّيتها في تحقيق نبل أيّ عمل فنيّ.

وبعد فإنّ ما قمت به من دراسة، لم يكن ليعرف النور بسبب شتّى الالتزامات الاجتماعية والتدريسية المتراكمة، لولا توجيهات أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور صدقة إبراهيم وصبره وتشجيعاته، فشكرا جزيلا له، وشكرا للجنة الموقرة التي ستقدم لي مزيدا من التوجيهات إن شاء الله، والله عزّ وعلا المستعان الموفّق.

العناصر - برج بوعريريج بتاريخ 2013/02/05

تمهيد

الرفض والأسلوبيّة في اللغة والاصطلاح

1- الرفض والأسلوبيّة في اللغة والاصطلاح:

أ ـ الرفض:

الرفض والثورة كلمتان حاضرتان في عدد كبير من الكتابات النقديّة. ويمكن لأيّ متتبّع لاستعمالاتهما أن يلاحظ مدى تعدّد دلالاتهما، لذا كان من الضروري الرجوع إلى المعجم لتحديدهما اصطلاحيا بعيدا عن السياقات المختلفة التي تعطيهما دلالات متباينة.

جاء في لسان العرب: "الرفض تركك الشيء. تقول: رفضني فرفضتُه، ورفضتُ الشيء أرفُضه وأرفِضه رفْضا ورَفَضًا: تركته وفرّقته ... الرفْض الترك ... والرفَضُ الشيءُ المتفرِّق والجمع أرفاض".([1])

وهذا المعنى شائع معروف، إلا أنّ هذه المادة الثلاثية لا تقف عند هذا المعنى بل تتصل بدلالة نفسية في غاية الأهمية كما يتجلى ذلك في توضيح صاحب اللسان الذي أولى هذه الكلمة عناية واضحة. يقول:" وآرفضّ الدمع آرفِضاضا وترفَّض: سال وتفرّق وتتابع سيَلانُه وقطَرانُه. وآرفضّ دمعه ارفِضاضا إذا انهلّ متفرِّقا. وارفِضاض الدمع ترشّـُشه، وكلّ متفرّق ذهبَ مُرفضّ، قال القطاميّ:([*])

أخوك الذي لا تملك الحِسَّ نفسُه وترفضُّ عند المَحفَظَاتِ الكتائف

يقول: هو الذي إذا رآك مظلوما رقّ لك، وذهب حقده." ([2])

وبذلك تنتقل الكلمة إلى التعبير عن جانب وجداني انفعالي إيجابيّ كما هو واضح.

ويواصل صاحب اللسان توضيح دلالات هذا الفعل بقوله:" وفي حديث البُراق: أنّه آستصعب على النبيّ صلى الله عليه وسلّم، ثمّ ارفضّ عرَقا وأقرّ، أي جرى عرَقُه وسال، ثمّ سكن وآنقاد وترك الاستصعاب، ومنه حديث الحوض: حتى يرفضَّ عليهم، أي يسيل، وفي حديث مُرّةَ بن شراحيل: عُوتب في ترك الجمعة فذكر أنّ به

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف،1401هـ، 1981م ط 1981، مادة رفض، ص1689 وما بعدها.

[*] - جاء في معجم شعراء الحماسة، لعبد الله بن عبد الرحيم عسيلان، دار المريخ الرياض، ص91، أنه عمير بن شييم بن عمرو بن عباد بن بكر بن عامر بن أسامة بن مالك بن بكر بن حبيب بن عمرو بن غنم بن تغلب ويكنّى أبا سعيد، كان نصرانيا واسلم وهو شاعر إسلاميّ مقل ويقال هو أوّل من لُقب بصريع الغواني، والقطاميّ لقب غلب عليه...

[2] - ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف،1401هـ، 1981م ط 1981، مادة رفض، ص1689.

جُرحا، ربّما ارفضّ في إزاره؛ أي سال فيه قيحه وتفرّق، وآرفضّ الوجع: زال. والرِّفَاض: الطرُق المتفرِّقة أخاديدها، قال رؤبة: بالعيس فوق الشَرِك.

الرِّفاضِ هي أخاديد الجادّة المتفرّقة. ويقال لِشِرَكِ الطريق إذا تفرّقت: رِفاض ... جمع شَرَكَةٍ، وهي الطرائق التي في الطريق. والرِّفاض: المُرْفَضَّة المتفرِّقة يمينا وشِمالا ... والرِّفاض أيضا جمع رفْضٍ القطيع من الظِّباء المتفرّق.

وفي حديث عُمر: أن آمرأة كانت تَزفِن (*) والصّبيّان حولها إذْ طلع عُمر ...، فارفَضَّ الناس عنها أي تفرّقوا. وترفَّض الشيءُ إذا تكسَّر. ورَفَضْت الشيء أرفضه رَفضًا، فهو مرفوض ورَفيض: كسَّرته. ورُفَضُ الشيء: ما تحطَّمَ منه وتفرَّقَ، وجمع الرَّفَضِ أرفاضٌ، قال طُفيل يصف سحابا:

" له هيدبٌ دانٍ كأن فروجه فُوَيقَ الحصى والأرضِ أرفاضُ حَنْتَمِ"(**)،

ورُفاضُه: كرَفَضِه، شبَّه قِطع السحاب السّودَ الدَّانية من الأرض لآمتلائها بكِسَرِ الحَنتَمِ المُسْوَدِّ والمُخْضَرِّ؛ وأنْشد ابن بَريّ للعجَّاج (***) :

... يُسقى السَّعيطَ في رُ فاضِ الصَّندَلِ.

والسَّعيطُ: دُهنُ البانِ، ويقال: دُهنُ الزَّنْبَق. ورُمحٌ رَفيضٌ إذا تقصّد وتكسَّرَ؛ وأنشَدَ:

ووالَى ثلاثا واثنتين وأربعا وغادر أخرى في قناة رَفيضِ

ورُفوض النّاس: فِرَقهم... ورُفوض الأرض: المواضع التي لا تملك؛ وقيل: هي أرض بين أرضين حيّتين، فهي متروكة يتحامَوْنها. ورفوض الأرض: ما تُرك بعد أن كان حِمًى. وفي أرض كذا رُفوض من كلإ، أي متفرّق بعيد بعضه عن بعض.

والرُّفّاضة: الذين يرعَوْن رُفوض الأرض. ومرافض الأرض: مساقطها من نواجي الجبال ونحوها، واحدها مَرفض، والمَرفض من مجاري المياه وقرارتُها، قال:

ساق إليها ماء كلّ مَرْفَض مُنتِج أبكارِ الغمامِ المُخَّضِ

---

* - جاء في لسان العرب بمادة زفن، ص1443: الزفْن الرقص، زفَن يزفِن زفْنا، وهو شبيه بالرقص...وفي حديث فاطمة...أنها كانت تزفن للحسن أي تُرقّصه..."

** - جاء في لسان العرب ، بمادة حنت ص1018 " الحنتم جرار خضر تَضرِب إلى الحمرة... " أما طفيل فهو كما جاء في الشعر والشعراء لبن قتيبة دار إحياء العلوم بيروت لبنان، تقديم الشيخ حسن تميم ومراجعة وفهارس الشيخ محمد عبد المنعم العريان، ط3، 1407هـ -1987م أنه "طفيل بن كعب الغنويّ، كان من أوصف الناس للخيل ...كان يقال له في الجاهلية المحبِّر لحسن شعره، وقال عبد الملك بن مروان: من أراد أن يتعلم ركوب الخيل فليرو شعر طفيل...

*** - في الشعر والشعراء لابن قتيبة، ص397 أنه:"عبد الله بن رؤية من بني مالك بن سعد ين زيد مناة بن تميم، وكان يُكنّى أبا الشعثاء...وكان لقي أبا هريرة وسمع منه أحاديث ... "

وقال أبو حنيفة: مَرافض الوادي مَفاجِره حيث يرفَضُّ إليه السيل، وأنشد لابن الرقاع (*) :

ظلّت بحزم سُبيْع أو بمَرفَضِه ذي الشيح حيث تلاقى التَّلْع فانسحلا

ورفض الشيءِ: جانبَه، ويُجمع أرفاضا، قال بشّار:

وكأنّ رفض حديثـها قِطع الرياض كُسِين زهرا

والروافض: جنود تركوا قائدهم وانصرفوا فكل طائفة منهم رافضة، والنسبة إليهم رافضيّ. والروافض: قوم من الشيعة، سموا بذلك لأنهم تركوا زيد بن علي، قال الأصمعي: كانوا بايعوه ثم قالوا له: اِبْرأ من الشيخين نُقاتلْ معك، فأبى وقال: كانا وزيري جدّي، فلا أبرأُ منهما، فرفضوه وارفضُّوا عنه، فسُمّوا رافضة، وقالوا: الروافضَ ولم يقولوا الرُّفّاضَ لأنهم عَنوا الجماعات. ([1])

وجاء في البيان والتبيين قول الشاعر:

"يَرفضُّ عن بيت الفقير ضُيوفه وتَرى الغنى يَهدي لك الزوارا" ([2])

والرفض: أن يطرُد الرجل غنمه وإبله إلى حيث يهوى، فإذا بلغت، لهَا عنْها وتركها. ورفضتها أرفِضها وأرفضُها رفضا: تركتها تبدّد في مراعيها ترعى حيث شاءت، ولا يثنيها عن وجه تريده؛ وهي إبل رافِضة وإبِل رفَض وأرفاض ... أرفض القومُ إبلَهم إذا أرسلوها بلا رَعاء. وقد رفَضت الإبل إذا تفرّقت، ورفضت

---

* - جاء في الشعر والشعراء في الصفحة 415 وما بعدها أنه (عديّ بن الرقاع ... كان ينزل الشام وكانت له بنت تقول الشعر وأتاه ناس من الشعراء ليماتنوه، وكان غائبا عن منزله، فسمعت بنته وهي صغيرة لم تدرك ذَرْوا من وعيدهم، فخرجت إليهم وهي تقول: **تجمعتم من كل أوب وبلدة على واحد لا زلتم قِرن واحد**، فانصرفوا عنه ولم يهاجوه، وكان شاعرا محسنا، وهو أحسن من وصف ظبية ...وتناول شعره الجمحي 231/139هـ بالسِّفر الثاني ضمن الطبقة السابعة من فحول الإسلام ، قراءة وشرح محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ص ص699-708، ومن جميل ما ذكر له:

والقوم أشباه وبين حلومهم بوْن كذاك تفاضل الأشياء
كالبـرق منه وابل متتـابع جوْد، وآخر ما يجود بماء
والدهر بفرق بين كل جماعة ويلف بين تباعد وتنائي
والمرء يورث مجده أبناءه ويموت آخر وهو في الأحياء

وجاء في مقدمة ديوان عدي بن الرقاع العاملي،عن أبي العباس أحمد بن يحي ثعلب الشيباني المتوفى سنة 291هـ تح: نوري حمود القيسي وحاتم صالح الضامن، كلية الآداب جامعة بغداد مطبعة المجمع العلمي العراقي 1407هـ1987م، ص12،أنه"عاصر عبد الملك بن مروان والوليد بن عبد الملك وعمر بن عبد العزيز، وقد امتدت خلافة هؤلاء حتى سنة101 للهجرة..."، وجاء في جمهرة أنساب العرب لابن حزم الأندلسي تح: إ . ليفي بروفنسال، دار المعارف بمصر " ولدُ عدي بن الحارث: الحارث بن عدي، وهو عاملة؛ وعمرو بن عدي، وهو جذام؛ ومالك بن عدي، وهو لخم؛ وعفير بن عدي، وهو والد كندة ، وهؤلاء بنو عاملة ..." ص394

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة رفض، دار إحياء التراث العربيّ ومؤسسة التاريخ العربي بيروت لبنان، طبعة جديدة مصححة وملونة اعتنى بتصحيحها أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العُبيدي، ط3، 1419هـ ، 1999م، ص266 وما بعدها، والبيت "أبت ذِكَرٌ ..." والمعاني الأخرى وردت في مادة رفض، ص359 ، ج1، ص308

[2]- البيان والببيين ج1، تح: حسن السندوبي، المكتبة التجارية الكبرى القاهرة مصر 1345هـ 1965م، ص132

هي ترفِض رفضا، أي ترعى وحدها، والراعي يُبصرها قريبا منها أو بعيدا، لا تتُتعبه ولا يجمعها، وقال الراجز:

سَقْيًا بحيثُ يُهمَل المُعرَّضُ وحيثُ يَرعى وَرَعِي ويرفِضُ

ويُروى: وأرفِضُ ... المُعرّض نَعَم واسمُه العِراض، وهو خطّ في الفخذين عرْضا. والورع الصغير الضعيف الذي لا غَناء عنده ... والرفَض النَّعَم المتبدِّد، والجمع أرفاض.

ورجل قُبَضَة رُفَضَة: يتمسّك بالشيء، ثمّ لا يلبث أن يدعه. ويقال راعٍ قُبضَة رفضَة للذي يقبضها ويسوقها ويجمعها، فإذا صارت إلى الموضع الذي تحبّه... رفضها وتركها ترعى كيف شاءت، فهي إبل رفَضٌ... القوم رفَضٌ في بيوتهم أي تفرّقوا في بيوتهم، والناس أرفاض في السفر أي متفرقون، وهي إبل رافضة ورَفْض أيضا؛ وقال ملحة بن واصل، وقيل: هو لملحة الجرميّ يصف سحابا:

يباري الرياح الحضْرميّات مُزنُهُ بمُنهمر الأرواق ذي قزَع رفْض (*)

... ونعام رَفَض أي فِرَق، قال ذو الرمة:

بها رفَضٌ من كلّ خرجاءَ صعلة (**) **وأخرج يمشي مثل مشى المخبّل**

والزاعبيّةُ يَنْهلون صُدورها حتّى تــرفَّــض في الأكفّ حطامها

وقوله أنشده الباهليّ:

إذا ما الحجازيّات أعلقن طنّبت بميْثاء لا يألوك رافضها صخرا

أعلقن أي علّقن أمتعتهنّ على الشجر، لأنّهنّ في بلاد شجر. طنّبت هذه المرأة أي مدّت أطنابها وضربت خيمتها. بميثاء: بمسيل سهل ليّن. لا يألوك: لا يستطيعُك. والرافض: الرامي، يقول: من أراد أن يرمي بها لم يجد حجرا يرمي به، يريد أنّها في أرض دمثة ليّنة.

---

* - جاء في أساس البلاغة للزمخشري، تح: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة بيروت لبنان، مادة روق ص185" ...وألقت السحابة أرواقها ...دامت بالمطر..."

** - صعل صعَلا: كان دقيق الرأس والعنق، فهو أصعل وهي صعلاء- (ج) صُعْل، "مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 1425هـ، 2004م، مادة صعل، ص515"والبيت وارد لدى الزمخشري جار الله أبي القاسم محمود ابن عمر- "ت 538هـ"في أساس البلاغة،تحقيق عبد الرحيم محمود،عرّف به أمين الخولي،دار المعرفة بيروت لبنان،ص170

والرفْض والرفَض من الماء واللبن: الشيء القليل يبقى في القربة أو المَزادة. وهو مِثل الجُرعة... ويقال في القِربة رفَض من ماء، أي قليل، والجمع أرفاض ... وقد رفّضتُ في القِربة ترفيضا أي أبقيت فيها رفْضا من ماء. والرفْض: دون الملء بقليل. عن الأعرابيّ:

فلمّا مضت فوق اليدين وحنّفت إلى الملء وامتدّت برفضٍ غُضونُها

والرفْض: القوت، مأخوذ من الرفْض الذي هو القليل من الماء واللبن. ويقال: رفضَ النخل، وذلك إذا انتشر عِذقه وسقط قيقاؤه.([1]) ... ورجل رُفَضة: يأخذ الشيء ثم لا يلبث أن يدعه. وراع قُبضة رُفضة: يجمع الإبل فإذا وجد كلأ رفضها. وجاء سيل تخرّ منه مرافِض الأودية، وهي مفاجرها. ومن المجاز: دهمني من ذلك ما انفضّ منه صدري، وآرفضّ منه صبري. وتقول: لِشوقي إليك في قلبي ركَضات، ولِحُبك في مفاصلي رفَضَات، من رفضتِ الإبل إذا تفرقت في المرعى. قال ذو الرُّمة: ([*])

أبت ذِكَرٌ عوّدن أحشاء قلبه خُفوقا ورفْضاتُ الهوى في المفاصل

و" رفض الوادي رفضا ورفوضا اتّسع ... ويقال آرفضّ الوجع زال ... استرفض الوادي رفض والرافضة مؤنّث الرافض، والرافضة فرقة من الشيعة تُجيز الطعن في الصحابة: سُمّوا بذلك لأن أوّليهم رفضوا زيد بن عليّ حين نهاهم عن الطعن في الشيخين"([2])

وورد في المعجم الوسيط أن الرُّفاض من الشيء ما تحطّم منه فتفرّق... والرِّفاض الطرق المتفرقة، وهو المتفرق من كلّ شيء كما أنّه الفرقة من الناس...([3])

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ط 1981، مادة رفض، ص1689 وما بعدها.

[*] - هو كما ورد في الشعر والشعراء لابن قتيبة، ص356" غيلان بن عقبة بن بُهَيْش ويكنى أبا الحارث، من بني صعب بن مِلكان بن عدي بصحراوين عبد مناة ... وإنّما سمي ذا الرُّمة بقوله في الوتد:

لم يبقَ منها أبد الأبيد غيرُ ثلاث ماثلاتٍ سُود
وغير مرضوخ القفا موتود أشعث باقي رمةً التقليد

وكان أحد عشاق العرب وصاحبته ميّة ... وكان يشبّب أيضا بخرقاء... وذكره جرجي زيدان في تاريخ آداب اللغة العربية، ج1، ص511، ضمن المجموعة الثانية من الغزلين الأمويين، وذكر أن سنة وفاته هي 117هـ.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مادة رفض، ، ط3، 1419هـ ، 1999م، ص266 وما بعدها، والبيت "أبت ذِكَرٌ ..." والمعاني الأخرى وردت في مادة رفض، ص359 ، ج1، ص308

[3]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة رفض، ص359

وهكذا يتبيّن أنّ الرفض مرتبط بالتفرّق والقلّة والانفجار، كما ورد معنى مفاجِر الأودية وهو الأصل الذي يتغذّى منه الوادي، وبين هذه الدلالة والرّفض في الشعر تقارب هام؛ إذ أنّ رفض الشاعر أساس في تفرُّده وعبقريّته التي تفجّر أداة التعبير بطريقته الخاصة، فيغدو مختلفا عمّن سواه، مُثريا حياة الشعر بأصالته الفنيّة. .(*)

ويتّضح مما سبق أن لِلفظ الرفض طائفة كبيرة من الدلالات ذات الصبغة النفسيّة والسياسيّة والاجتماعيّة.

وورد في الدراسات النقدية كثير من هذه المصطلحات: الرفض والتجديد والتمرّد والتغيير والثورة وغيرها، لكنّها كثيرا ما تفهم متقاربة أو متطابقة، وقد لا تتجاوز المعنى اللغويّ العامّ.

ب- الثورة:

وللثورة في لسان العرب معان كثيرة منها:" ثار الشيء ثوْرا وثُؤُورا وثوَرانًا وتثوّر: هاج؛ قال أبو كبير الهذلي: (**)

يأوي إلى عُظُم الغريف ونَبْله كَسَوام دبر الخشرم المتثوِّر

وثوْر الغضب حِدّته، والثائر: الغضبان، ويقال للغضبان أهيجَ ما يكون: " قد ثار ثائرُهْ، وفار فائرُهْ "، إذا غضب، وهاج غضبُه.

وثار إليه ثوْرا وثؤُورا وثوَرانًا: وثب. والمثاورة: المُواثبة... ويقال: انتظرْ حتى تسكُن هذه الثورة، وهي الهيْج. وثار الدُّخان والغبار وغيرهما يثور ثوْرا وثؤُورا وثوَرانا: ظهر وسطع ... رأيت فلانا ثائر الرأس إذا رأيتُه قد اشعانّ شعره أي انتشر وتفرّق؛ وفي الحديث: جاءه رجل من أهل نجد ثائرُ الرأس يسأله عن الإيمان، أي منتشر شعر الرأس قائمه، فحذف المضاف، ومنه الحديث الآخر: يقوم إلى أخيه ثائرا فريصته، أي منتفخ الفريصة قائمها غضَبا؛ والفريصة: اللحمة التي بين الجنب والكتف لا تزال تُرعد من الدابة، وأراد بها ههنا عصب الرقبة وعروقها، لأنها هي

---

* - جاء في المعجم الوسيط، مادة ثور، ص359

** - جاء في الشعر والشعراء لابن قتيبة، ص449، أنه عامر بن الحليس، جاهلي، له أربع قصائد، أوّلها كلّها شيءٌ واحد، ولا نعرف أحداً من الشعراء فعل ذلك إحداهنّ:أزُهير هل من شيبة من معدل أم لا سبيل إلى الشباب الأول

والثانية: أزهير هل عن شيبة من مَقْصِر أم لا سبيل إلى الشباب المدبر

والثالثة: أزهير هل من شيبة من مصرف أم لا خلود لباذل متكلّف

والرابعة: أزهير هل من شيبة من معكِم أم لا خلود لباذل متكرّم

التي تثور عند الغضب، وقيل: أراد شعَر الفريصة، على حذف المضاف... والثور السيّد، وبه كُنّي عمرو بن يعديكرِب (*) أبا ثور. وقول عليّ ..." إنّما أُكلت يوم أُكل الثور الأبيض" عنَى به عُثمان ... لأنّه كان سيّدا، وجعله أبيض لأنّه كان أشيب؛ وقد يجوز أن يَعني به الشّهرة ... ويقال: ثوّرت كدوّرت الماء فثار. وأثرت السبُع والصيد إذا هيّجته. وأثرت فلانا إذا هيّجته لأمر. واستثرتُ الصيدَ إذا أثرتُه أيضا. وثوّرت الأمر: بحثته. وثوّر القرآن: بحث عن معانيه وعن علمه. وفي حديث عبد الله: أثيروا القرآن فإنّ فيه خبرَ الأولين والآخِرين، وفي رواية: علم الأولين والآخرين؛ وفي حديث آخر: من أراد العلم فليتثوّر القرآن؛ قال شمر: تثوير القرآن قراءته ومُفاتَشة العلماء به في تفسير معانيه... وقال أبو عدنان: قال محارب صاحب الخليل لا تقطعْنا فإنّك إذا جئت أثرت العربيّة؛ ومنه قوله:

... يثوّرها العينان زيدٌ ودغْفل

وأثرت البعير أُثيره إثارة فثار يثور وتثوّر تثوُّرًا إذا كان باركا وبعثه فانبعث. وأثار التراب بقوائمه إثارة: بحثه؛ قال:

يُثِير ويذري تُربها ويَهيلُه إثارة نبّات الهواجر مُخمِس

قوله: نبات الهواجر يعني الرجل الذي إذا اشتدّ عليه الحرّ هال الترابَ ليصل إلى ثراه، وكذلك يفعل في شدة الحر. وقالوا ثورة رجال كثروة رجال؛ قال ابن مقبل: وثورة من رجال لو رأيتَهمُ لقلت: إحدى حراج الجرِّ من أُقُرِ... وفي التهذيب: ثورة من رجال وثورة من مال للكثير ... قال الله تعالى في صفة بني إسرائيل:" قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ لا ذَلُولٌ تُثِيرُ الأَرْضَ وَلا تَسْقِي الْحَرْث مُسَلَّمَةٌ لا شِيَةَ فِيهَا قَالُوا الآنَ جِئْتَ بِالْحَقِّ فَذَبَحُوهَا وَمَا كَادُوا يَفْعَلُونَ " [1]. أرض مثارة إذا أثيرت بالسّن، وهي الحديدة التي تُحرث بها الأرض.

وأثار الأرض: قلَبها على الحَبّ بعدما فُتحت مرّة؛ وحُكي أثورها على التصحيح. وقال الله عزّ وجلّ: "وأثاروا الأرض"، أي حرثوها وزرعُوها واستخرجوا منها بركاتها وأنزال زرعها.

---

* - وهو كما ورد في الشعر والشعراء ص240 وما بعدها"عمرو بن يعدي كرب الزبيدي من حدج ابن خالة الزبرقان بن بدر التميمي.

[1] - 71 البقرة 2 "

وفي الحديث: أنه كتب لأهل جُرَشَ بالحِمى الذي حماه لهم للفَرس والراحلة والمثيرة ؛ أراد ... بقر الحرث، لأنها تثير الأرض...([1])

وفي أساس البلاغة للثورة دلالات القوة والنشاط والغضب: ثار العسكر من مركزه وثار القطا من مجاثمه، والتقوا فثار هؤلاء في وجوه هؤلاء ... وأثَرْتُ الصيد والأسد، واستثرتُه هيّجته... وثوْرُ القومَ سيدُهم ... وثارت نفسه جاشت وثار ثائرهْ، وفار فائرُهْ، إذا اشتعل غضبا، وثار الدم في وجهه ..." (2)

ومدلول الثورة المعاصر نعثر عليه في في المعجم المحيط " تغيير أساسيّ في الأوضاع السياسيّة والاجتماعيّة يقوم به الشعب في دولة ما ". (3)

وبشيء من التأمّل يمكن أن نتبيّن الفرق بين الشرحين؛ فأساس البلاغة يربط الثورة بالغضب وما يصدر عنه من فعل، وبذلك تكون فعلا غير واع، أو قريبا من الفعل غير الواعي، في حين أنها في تعريف المعجم الوسيط سلوك واع نابع من أعماق الوعي الشعبي، لإحداث تغيير شامل في شتّى أوجه حياتها السياسية والاجتماعية.

ج- التداخل الدلالي بين الرفض والثورة:

يمكن ملاحظة التقارب الدلالي والتقاطع بين كل من الرفض والثورة في كونهما يدلاّن معًا على بعض المعاني المشتركة كالتفرق وما شابهه، وضمن المعاني الواردة للفظ الثورة يرد التمرّد والرفض في الغالب على أساس التقارب الدلالي أو التطابق، فجابر عصفور مثلا يرى في شعر أبي نواس تمرّدا وخداعا، لما لحظ فيه - ربما- من إثارة لقضايا جماليّة وفكريّة تفاجئ العقل والذوق وتخلخل المعهود.(4)

وهكذا يتّضح أنه يرى رفض أبي نواس لقيم عصره تمرّدا، وانفتاح نصّه على المفاجأة والتأويل خداعا، ولعلّ الخداع الذي يعنيه جابر عصفور هو انزياح تتميّز به كلّ لغة فنيّة إبداعيّة راقية.

---

[1]-ابن منظور، لسان العرب، ط1981، مادة ثور، ص 521 وما بعدها

[2]- الزمخشري، أساس البلاغة، مادة ثور، ص49

[3]- المعجم الوسيط، مادة ثور، ص102 - الزمخشري، أساس البلاغة، مادة ثور، ص49

[4]- جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية القاهرة، مصر1994، ط1، ص122

ويرى أدونيس أنه يمكن عدّ نص أبي نواس بداية شبه كاملة لوحدة فنيّة متكاملة، أساسها جدل قائم بين ما يرفض الشاعر وما يقبله وما يدعو إليه: رفض قيم البداوة والتعليمية الدينية، خاصة في شكلها الخلقيّ.[1]

يبدو أبو نواس في نصّه إذن داعيا إلى أخلاق جديدة يراها تتمثّل روح المدينة الجديدة وقيمها الغريبة عن بداوة الماضي، هذه الأخلاق الجديدة بغض النظر عن أي موقف منها بالإيجاب أو السلب أساسها الأوّل هو المُضي الحرّ المطلق في ممارسة المحرّم، ومن هنا كان نصه مناقضا للنص المنطلق من معرفة دينيّة خاصّة ونظام خلقي خاصّ أيضا.([2])، أما عبد الله التطاوي في حديثه عن تأبط شرّا(*)، وعن شعره فقال بأنّه قد "سقط" في فلسفة الرّفض. (3)

وهنا يفرض التساؤل نفسه: لماذا يسِمُ الكاتب الرفض بالسقوط؟ هل الرفض سقوط دائما؟ ألا يمكن أن يكون بدءا في بناء أوإثراء أوإضافة؟ ألا يمكن القول إنّ هذا الرفض الذي رآه عبد الله التطاوي تهمة خطِرة أن يكون بداية جادّة في بناء فنيّ أرقى؟ ألا يمكن أن يكون أساسا في كلّ حركة فكرية وفنية؟ بل وفي كلّ حركة بنّاءة؟

تكمن أهمية الرفض في كونه أساس كلّ حركة بناءة، وقد يكون ذلك هو السبب الذي جعل الفكر المعاصر يعد "فولتير" الممثل الأفضل للذهنية الفرنسية بفضل العناصر الرفضية الكامنة في ذاته وفي أدبه.([4])

إنّ طائفة كبيرة من أشهر الشعراء كانت في الأساس ضمن الرافضين، كما أنّ كثيرا منهم عدّهُم عصرهم أصواتا نشازا، لكنّهم أصبحوا بعد عصرهم، أو بعد العاصفة المضادّة لهم، روّادا وأصحاب فضل على الشعر والحياة جميعا. أمّا عبد العزيز إبراهيم فقد جمع بين التمرّد والرفض والتجديد والتغيير غير ملتفت إلى ما

---

[1] - أدونيس، الثابت والمتحول، ج3، صدمة الحداثة، ط1، 1978، ص18

[2]- برونل وماديلينا وكوتي وكليكسون، النقد الأدبي، ترجمة هدى وصفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص11

* - جاء في "ديوان تأبط شرا وأخباره"، جمع وتحقيق وشرح علي ذو الفقار شاكر، دار المغرب الإسلامي بيروت لبنان، ط2، 1419هـ، 1999م، ص263 وما بعدها أنه " ثابت بن جابر ين سفيان بن عميثل بن عدي بن كعب بن حزن، وقيل حرب بن تَيْم بن سعد بن فهم بن عمرو بن قيس عيلان بن مضر بن نزار، وأمه يقال لها أميمة ... من بني القين بطن من فهم، ولدت خمسة نفر: تأبط شرا وريش لغب وريش نسر وكعب جدر ... وقيل إنها ولدت سادسا اسمه عمرو. وتأبط شرا ... لقب به، ذكر الرواة أنه كان رأى كبشا ...فاحتمله تحت إبطه فجعل يبول عليه طول طريقه، فلمّا قرب من الحي ثقل عليه الكبش حتى لم يُقِلّه فرمى به فإذا الغول. فقال له قومه: ما كنت متأبطا يا ثابت؟ قال: الغول، قالوا: لقد تأبطت شرا، فسُمّي بذلك".

[3]- عبد الله التطاوي، الشاعر مفكرا، دار غريب، الفجالة، مصر، ص155

[4]- جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية القاهرة، مصر1994، ط1، ص122

بينها من فروق، كما ربط كلّ ذلك الكمّ الاصطلاحيّ بالظروف التاريخيّة والاجتماعيّة والسياسيّة، مهملا ما لدى الشاعر من طاقة رفْضِية داخليّة رغم أنّها هي المحرّك الطبيعيّ الأوّل، دون أن يعني ذلك إمكانيّة إغفال أثر الجوانب الخارجيّة، ويقول مفسّرا نشأة "قصيدة التفعيلة لدى جيل الستينيات:" لا يختلف عن جيل الخمسينات لكونه صلة حاضرة، ولا عن جيل السبعينات لكونه صلة مستقبليّة، وإن كانت الخمسينات ماضياً، وكانت السبعينات قادماً. ولا يخرج عن هذه القاعدة إلا ''التجديد''المخالف لتطوّر النوع الأدبيّ كما حدث في أواخر الأربعينات ... عندما (تمرّد) هذا الجيل على القصيدة العربية وجاء بما عُرف وقتها بـ " الشعر الحرّ... وما دام حديثنا عن الأدب وشعريّته، فإنّ هذا الاستثناء لا ينطبق على شعر الستينات لأنَّ الذين سبقوهم رفعوا ورقة (التجديد) عندما (تمرّدوا) على القصيدة العربية"، أقصد الروّاد: بدر شاكر السيّاب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البيّاتي وغيرهم كجيل من الشعراء على ما اشترطه المرزوقيّ (ت421 هـ) في عمود الشعر عند العرب وهو يشرح ديوان الحماسة لأبي تمام". [1]

وفي بعض الكتابات النقديّة كثيرا ما ينظر إلى مجموعة من الكلمات على أنّها بمعنى واحد بالرغم من اختلاف دلالاتها اللغوية والاصطلاحية؛ فالسعيد الورقيّ مثلا يسوّي بين التمرّد والرفض والثورة والصدام والتحدّي حين يقول:" وهذا أساس الموقف الصِّداميّ بين الذات والواقع الذي دارت مضامين وأفكار الرومانسية حوله"، ثم يقول في موقف آخر:"ومن الطبيعيّ أن يبدأ الموقف من مثل هذه القضايا الإصلاحية منفعلا ثائرا لا يخلو من توتّر مستنفر"، ويرى في بيان أبعاد الحبّ لدى الشاعر، وبأنّ الحبّ مع ما فيه من توحد وفناء تجربة واعية، فيها رفض للعبودية، إنّه حبٌّ يقظُ الإرادة تسعى به الذات إلى تأكيد وعيها بعيدا عن مفهوم التملك. [2]

ويذكر محمد زكي العشماويّ التمرّد فالتّململ حين تناوله أبا نواس ثمّ أبا تمام، نافيًا نفيًا مُطلقا أهمية ما قدّمه الرجلان للشعر العربيّ، بالرغم من إقراره بأنّ أبا تمّام

---

[1]-عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، اتحاد الكتاب العرب 2005، ص185 وما بعدها. والكلمة الأصح الستينيات والخمسينيات...بياء النسبة كما أنّ المصطلح الأدق هو شعر التفعيلة، أما الشعر الحر فدالّ على قصيدة النثر، لعدم اشتراط التفعيلة.

[2]- السعيد الورقي، التمرّد في شعر سعاد الصباح، فكر وإبداع، جامعة عين شمس، عدد3، أكتوبر 1999، ص38وما بعدها

- مثلا - قد خرج على عمود الشعر وترك الصياغة القديمة، [1]

ومن الواضح أن هذا النفي يؤكّد على الأقل ما ما للشاعر ابي تمام من فضل على تجدد الحياة الشعرية العباسيّة، ولا يمكن إنكار أثر الشعر العباسي في العصور الأدبية التي تلته، لذلك يمكن القول بأنّ أبا تمّام قد شارك في صوغ الشعر العربيّ من يومه إلى غاية يومنا هذا.

ويميّز أدونيس بين رفضَين: أحدهما سلبيّ تتجلّى فيه سخريّة الشاعر من وضعه الصعب، كما نجده في شكوى "الحكَم بن عبد الأسديّ، وثانيهما إيجابيّ يجمع فيه الشاعر بين التعبير عن تمرُّده وممارسة هذا التمرّد بسلوك ثوريّ مباشر كذلك الذي قام به "عبيد الله بن حرّ" حين راح يسلُب مال الوجهاء والولاة. (2)

وكان هذا الهاجس الرفضيّ وما يزال مستنِدا في الأساس إلى رؤية نابعة من ثقافة أيّ شاعر ودرجة وعيه، ويمكن إدخال الإحساس بالحياة ومتطلَّباتها هنا ضمن هذه الثقافة والوعي، لذلك فإنّ الرفض أسلوب دفاعيّ وإن بدا في شكله ردّة فعل بسيطة، وهو يتجلّى في عدم الاعتراف بالواقع.

د- الرفض والاغتراب:

وينظر إلى الرفض كذلك على أنّه إدراك ذو تأثير صدميّ، فهو عند العالم النفساني فرُويد Freud (*) المرحلة الأولى من "الذِّهان" (**) وعلى عكس الكبت "كبت متطلَّبات الهُوّ " الذي هو مرحلة أولى من العُصاب، فإنّ الذُّهان يبدأ بالتنكُّر للواقع.(3)

ويرتبط الرفض عادة بالشعور بالاغتراب، هذه النزعة التي تتولّد من ظروف صعبة يستشعرها الفنّان بوجه خاصّ لما خُصّ يتميّز به من إحساس قويّ بالأشياء في ذاته ومن حوله. ويقسّم الدارسون الاغتراب ثلاثة أقسام: اغتراب تكوينيّ؛ يحصل لدى أولئك الذين يشعرون بضياع حياتهم الفرديّة وما فيها من علاقات وروابط بشكل

---

[1]- محمد زكي العشماوي،دراسات في النقد الأدبي المعاصر،دار الشروق بيروت لبنان ، ط1414، 1994، ص ص113، 114

[2]- أدونيس، علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول، ج2، دار الآداب ط2، بيروت، 1989م، ص ص104، 105

[*] - Sigmund Freud- طبيب نمساوي 1939/1856 مؤسس التحليل النفسي (Larousse poche 2009 , p954)

[**] - هو كما جاء في"dictionnaire Larousse poche2009 p656"مرض عقليّ يتجلّى في العجز عن التواصل مع الواقع..."

[3]- سهام قطون، استراتيجية القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، ط2، تقديم سعد عبد العزيز، عالم الكتب، 2005، ص145

لا يسمح بإعادة بنائها مرة أخرى، والثاني''رفض كونيّ'' وهو يتّضح عند المنبوذين والمُهمَّشين في المجتمعات العنصريّة أو العرقيّة، ويكون ذلك الاغتراب نوعا من أنواع النفي أو الطرد من عالم الدفء العاطفيّ، والمغزى الاجتماعيّ والحياة ذات الأهداف الواضحة، أمّا النوع الأخير فهو" الافتقاد التاريخيّ أو الزمانيّ" حين تتبدّل القيم والعادات نتيجة التغير الاجتماعيّ السريع..."[1]

ويشير " قادة عقاق" في حديث له عن الخوارج إلى اغترابهم، ويوصله برفضهم السياسيّ وميلهم إلى حياة الزهد فيقول: "... وهناك الكثير من الأبيات التي تؤكد آغترابهم، وتُعبّر عن زهدهم في الحياة، والتعجّب ممن يتهافتون على اقتناء ملذّاتها والسير في رِكابها..."[2]

ويستمدّ الرفض أهمّيته لصلته بأشهر الأعمال والإنجازات والسّير الناجحة بفضل ما قدمهه لأصحابها من روح تحدّ وقدرة على مواصلة السعي، بل إن الأنبياء والعلماء والمخترعين والأدباء والمصلحين هم بالأساس أناس رافضون، وبفضل رفضهم كان إسهامهم في بناء الحضارة الإنسانيّة.

وينبغي التمييز بين مجموعة من الحالات النفسية المتباينة لدى كلّ من المغترب والرافض، والمتشيّء؛ ذلك أن الأوّل منفصل عن مجتمعه، في حين أنّ الثاني متّصل به، فاعل فيه إيجابيّا، مُواجه لمصاعبه مضحٍّ، وهو مختلف بذلك اختلافا جوهريا عن الثالث الذي هو فاقد لحريّته وقيمته الإنسانية، وبذلك يتّضح أن الرفض ظاهرة جدليّة، كما أنّها في جوهرها انفصال، وفي باطنها سؤال هام هو في أيّ اتّجاه يجب أن نسير.[3]

من كلّ ذلك يتّضح مدى حيويّة نزعة الرفض وعمق أثرها في حركة الحياة عامة، والحياة الفنية والفكرية خاصة بكلّ أوجهها، وفي تنوّع أساليب الحياة الفنيّة وأشكالها؛ إذ أنّ الإنجازات الفنيّة والفكرية هي في الأساس محرّك كلّ الطاقات الإنسانيّة التي تصنع حياة المجتمعات وكلّ ما تزخر به من إنجازات مادية ومعنوية، فلا عجب إذن

---

[1]- فاطمة حميد السويدي، الاغتراب في الشعر الأمويّ، مكتبة مدبولي القاهرة، 1997، المقدمة، ص ج

[2]- قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر- دراسة في إشكالية التلّقي الجمالي للمكان، اتحاد الكتاب العرب 2001م، ص38

[3]- المرجع نفسه، ص ص145،146

في تصدر الأسماء الرافضة قائمة الأسماء الرائدة الخالدة في عوالم الحضارات والثقافات.

2- الأسلوب والأسلوبية، دلالاتهما وعلاقتهما بنقد الشعر:

أ- الأسلوب:

للأسلوب في مختلف المعاجم حسب "جيرو" أكثر من عشرين تعريفا يتّجه أغلبها نحو الطريقة: طريقة في التعبير أو العيش، طريقة لفرد أو جنس من الأجناس أو فنّ من الفنون أو عصر من العصور، وهو كثيرا ما يدلّ على السمة الخاصة المميّزة لسلوك من السلوكات.[1] وبذا يتبين أن التميز أوأصالة التعبير أو السلوك هما أبرز ما يدل عليه الأسلوب.

والأصل اللغوي لكلمة Style لاتيني وهو من Stylus بمعنى الريشة، ثم انتقل بطريقة المجاز إلى معان أخرى، جميعها مرتبطة بطريقة الكتابة، ثم إلى معنى طريقة الكتابة الأدبية بالذات.[2]

ووردت كذلك مجموعة من المعاني المتّصلة بهذا المصطلح دالّة على فكرة التميّز في مجالات التسيير والفنون والحياة عامة. [3]

وفي المعجم الفلسفيّ إشارة إلى أن كلمة "أسلوب" كانت تدل في البداية على آلة حادة تستعمل في الكتابة، ثم صارت لها دلالة أخرى لها علاقة ما بالأولى هي الطريقة الفرديّة المتميزة في الكتابة والتأليف بين الكلمات وبين الجمل والأشكال الجمالية الخاصة بعصر معيّن أو ببلاد معينة. [4]

ومن الدارسين المُحدَثين من يرى أنّ " البلاغة هي أسلوبيّة القدماء، وأنّها علم الأسلوب، كما كان يمكن للعلم أن يُدرَك حينئذ، ويتناسب التحليل المضمونيّ للتعبير، الذي تركته لنا مع الرسم البيانيّ للسانيات المعاصرة: اللغة، التفكير، المتكلم، فصور الأقوال المأثورة، والتركيب، والكلمات تحدّد صوتيّاً ونحويّاً ولفظيّاً الشكل اللسانيّ

---

[1]- بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ص10

[2]- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق القاهرة، ط1، 1419هـ ، 1998، ص93

[3]- Oxford advanced lerrners dictionnery, international edition , Oxford university press, new seventh edition, pp1472,1473

[4]- N.Barakin, J.Digué, A.Baufart, J.Laffitte, F.Ribes, J.Wilfert, Dictionnaire de Phylosophie, 3é édition revue augmentée , Armand Colin, p207

بأوجهه الثلاثة: الأجناس والمقام ومقاصد المتكلّم..."[1] ولا بدّ من الإشارة هنا إلى ما عرفته البلاغة من تقييد منطقيّ حدّ في كثير من الحالات، وفي عدد كبير من تجارب المنشئين الأدبيين من إمكان تفجير لغة الإبداع، لغلبة روح المنطق الصارم والرغبة في المحافظة على أصالة اللغة، لأن البلاغيين ظلوا منشغلين أساسا بالقضايا اللغوية وما تفرّع عنها من دراسات في النحو والصرف والتركيب... لذلك راحوا ينظرون إلى الأديب على أساس كونه لغويا من اللغويين مثلهم، قبل أن يكون منشئا، في حين أنه من المفترض في النظام البلاغيّ هو أن "... يتجاوز النظام العقليّ المنطقيّ بإسناده قيمةً مضافة لقسم الإنشاء الذي يستبعده المناطقة من دائرة اهتمامهم، ولعلّ من أسباب تكلُّس البلاغة في قوانين جافّة رغبة منظّريها في جعلها تستجيب أقصى استجابة لمُقتَضى العمل المنطقيّ" [2]

وهكذا يجد الأديب المبدع نفسه محاصرا بكم كبير من الحدود التي تبعده عن فردانيته وإمكنيات أبداعه. وقد بدأت البلاغة تتقلّص هيمنتها بعد أن تربعت على أوروبا ألفي سنة، وبعد أن أدت إلى منع ظهور الجوانب الفردانية والإبداعية من التطور.(3) ويشير دوسوسير" De saussures " (4) إلى العلاقة الوطيدة التي بين اللغة والأسلوب الأدبيّ، غير مشترط وجهها الكتابيّ، مستندا إلى ما عرفه أسلوب هوميروس(*) من رقيّ أدبيّ بالرغم من أن لغته لم تكن مدوّنة.(5) لذلك يمكن القول إن الأسلوب ينطبق على اللغة الشفويّة أنطباقه على اللغة المكتوبة، ويحدّد ما تشتمل عليه من عناصر أسلوبيّة فنيّة حقّقت أدبيّتها، ولا بدّ من الإشارة بهذا الصدد إلى أنّ أهمية ما أتى به "دوسوسير" تكمن – نقديا - في التمييز بين ما هو لسان وماهو كلام

[1] بيير جيرو، الأسلوبية Stylistique ، ترجمة منذر عياشي، ص27

[2]- صابر الحباشة، طوق اللغة - مساءلات في البلاغة والدلالة، دار مصر المحروسة القاهرة ، ط1، 2007م ، ص123

[3]- Alain Michel Boyer- Les paralitteratures- armand colin – paris 2008 75006, P69

[4]- Ferdinand De Saussures 1857/1913 عالم لساني سويسري وهو رائد البنيويّة (Larousse, p1014)

[*] - جاء في لاروس 2009، ص 965، أنه شاعر ملحمي يونانيّ من شعراء القرن التاسع قبل الميلاد وجاء أيضا أنه من المحتمل أن تكون الإلياذة والأوديسة له.

[5]- Ferdinand de Saussure, cours de linguistique générale, enag editions, alger 2004, p 315

خاصّة, مع إشارته الى ثلاثة مستويات في الظاهرة اللسانية: الكفاءة والانتاج والممارسة.(1)

وتقترب عبارة "رولان بارت" من "السحر الحلال" تلك العبارة العربيّة الشهيرة في وصف البيان، حين يتحدث عن ثنائية البليغ والساحر. (2)

وللاسلوب في التراث العربيّ دلالته القريبة من الشيء المنتظم الذي فيه شيء من التفنن؛ فقد جاء في لسان العرب أن الصف من النخيل أسلوب، وأنه الطريق والوجه والمذهب، كما أنه الفن لذلك يقال أساليب من القول أي أفانين، وجاء أيضا أن الأسلوبة لعبة عند العرب. (3)

ولا يخفى ما في تصفيف النخل من جمال وتفنن، كما لا يخفى ما تتطلبه اللعبة من حذق وتفنّن أيضا، وبذلك تكون هذه الدلالات قريبة من المعنى المتداول حديثا.

وهكذا يتجلّى مدى أهمية الاختيار الذي ينظر إليه على أنه أساس أول من الأسس التي يشكّل بفضله المنشئ أسلوبه، لذا يمكن أن نتصور مدى أهميته في دراسة أيّ أسلوب.

ب- الأسلوبية وتحليل النص الأدبيّ في التراث النقديّ الغربيّ:

من الواضح أن العناية بالدراسات الأسلوبية كانت دائما في توازن مع العناية بالبلاغة والتفكير في بلاغة جديدة منذ 1958، كما نجد ذلك لدى المفكر البولوني بيريلمان Perelman الذي تحوّلت دعوته إلى مدرسة تتجه إلى تعميق النظرة البلاغية وعرفت بمدرسة بروكسل، وهذا لا ينفي وجود عدد من المحاولات القبلية كتلك التي أشار إليها الناقد اللغوي "ريتشارد" حين تحدث في "فلسفة البلاغة" عن دراسة بلاغية أساسها التركيز على الاستعارة. (4)

وشهدت الأسلوبيّة منذ 1902م مع "بالي" حضورها القوي المؤثر فلم تتوقف مسيرتها، وسادها كثير من الأخذ والردّ بين مؤيد ومُشكّك ومعارض، من أمثال

1- E.Bordas, C.B- moisan, G. bonnet, A. Déruelle, C.M- Colard, l'analyse littéraire, armand colin, France 2006 , p p 51 ,52

2- Roland Bartes , L'obvie et l'obtus, Essais critiques ; III éd du seuil 1982, p122

3- لسان العرب مادة سلب، ص2059

4- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة الكويت، أغسطس 1994، ص65، ص135

"ماروزو"Jules Marouzeau" و "كراسو" Cressot"، كما أنّ بعض هذه الآراء كانت تُنتج ردّات فعل، منها ما قام به "ليو سبيتزر" منشئ "الأسلوبيّة الانطباعية"، لأنّها جاءت مناقضة للعلمانيّة المتطرّفة التي جاءت على يد "ماروزو" و"كراسو" ضمن صراع بين المثالية والوضعية، كما شهدت الستينيّات قفزة نوعية بعد إعلان "جول ماروزو" عام 1941م وجود أزمة في التحليل الأسلوبيّ الذي رآه متذبذبا بين موضوعية اللسانيات ونسبية الاستقراء في الأسلوبيّة، فكان هذا الإعلان عن الأزمة بدايةً لخطوات هامة قام بها روني ويليك R.Wellek (*) وأوستان فاران"، ومع الإقرار بأهمّية تمازج العلوم، اطمأن الدارسون في الستينيّات للأسلوبية، خاصة بعد إعلان "رومان ياكبسون" Roman Jakobson أهمّية الجسر القائم بين اللسانيات والأدب، كما ازدادت ثقة الدارسين فيها مع كل من" تودوروف" عام 1965م، و"ستيفان أولمان" عام 1969م. فلم يُتردد في أنّ الأسلوبية غصن من اللسانيات وكان التنبؤ بفضلها على كلّ من النقد الأدبيّ واللسانيات.(1)

وحسب الأسلوبيين فإنّ كلّ تعبير شفويّ أو كتابيّ - بل وكلّ اتصال - هو في معظم الحالات غيرُ موضوعيّ ولاعقلانيّ بشكل صرف؛ إذ أنّ المتكلم تحدُوه الرغبة في نيل إعجاب المتلقّي، مما يدفعه إلى اختيار إجراءات متوفّرة في اللغة.(2) ومن المعروف أن الأسلوبية قد كانت دائما مترددة بين اللسان والكلام، وفيها يتم التركيز على السمة أصالة الأسلوب أي تميّزه(3) وهي تفتح مجال الكشف عن جوانب إبداعية كامنة في النص بفضل ما تمنحه أدواتها من إمكانيات توصل إلى استكناه أسرار النص الأدبيّ إلاّ أنّ التمييز بين الأساليب ليس متاحا في تحليل كلّ الإنجازات الأدبية، فهو يحتاج منهجا عمليّا دقيقا، واتّجاها موضوعيّا في التفكير، يخضع الذوق للعقل. (4)

---

* - ورد في ملحق الأسلوب والأسلوبية للمسدي ص257 أنه " نمساوي ولد في "فيينا" سنة 1903، حصل الدكتوراه في براغ عام 1926 ثم استقر في الولايات المتحدة الأميريكية حيث درس بعدة جامعات، من مؤلفاته "النظرية الأدبية" بمشاركة فاران Warren و"مصادر تاريخ الأدب الأنجليزي" و" تاريخ النقد الأدبي الحديث"، و"مفاهيم النقد الأدبي" و" مكافحات " و"نظرية تاريخ الأدب " و" تاريخ الأدب: أطواره وحركاته" و"مفهوم التطور في تاريخ الأدب".

1- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص20 وما بعدها .

2- Marcel Cressot- Laurence James, Le style et ses techniques, puf, 11e edition, 1988, p15

3 - Laurent Genny, sur lr style litteraire, litterarure, annee 1997,plume 108, ,umero108, pp95-95

4- محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، منهج البحث في الأدب واللغة، مترجم عن الأستاذين لانسون ومايبه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع 1996، ص17

وهذا هو التحدّي الصعب الذي يواجهه المنشئ الراغب في إدراك درجة سامية من درجات الإبداع؛ ذلك أنّه مطالب بإثارة شيء من الإدهاش، والإدهاش لا يتحقّق بما هو معروف مستهلك.

ويمضى " ريفاتير" (*) M.Riffaterre في البحث الأسلوبيّ رغبة منه في تخليص تحليل النصّ من نسبيّة الانطباع، ووصولا إلى فهم علميّ للأسلوب دقيق، وهذا ما يمكن فهمه من التطوّر الذي نجده في حديثه عن الأسلوب الأدبيّ، حين رأى أنّه كلُّ شيء ثابت فرديّ ذي مقصديّة أدبيّة، وتبدو هذه المقصديّة في "البروز" أو "النتوء" الذي يفرض على القارئ، فيتجسّد في انتباهه لبعض عناصر السلسلة التعبيريّة والتأثر بها.([1])

والقصد من النتوء أو البروز هو الجوانب اللافتة التي تشدّ أنتباهنا إلى لنص، لدلالتها على تفرّد أسلوبيّ ما. ويرى "ريفاتير" كذلك أن الأسلوبية "علم غايتُه الكشف عن العناصر المميّزة التي بها يستطيع المؤلف الباثّ مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المستقبل، والتي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المتقبل (**) وجهة نظره في الفهم والإدراك، فينتهي إلى اعتبار الأسلوبيّة "لسانيات" تُعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم مُعيّن وإدراك مخصوص" ([2]) وبذلك فإنّ " ميشال ريفاتير" يركّز على الأسلوب انطلاقا من أثره في المتلقّي، ويرسم لنا علاقة ثلاثية محدّدة بين الباثّ والمتلقّي والنصّ، ثمّ يرى بأنّ الأسلوبيّة كشف عن مدى تحكّم الباثّ في المتلقّي بفضل نصّه، كما أنّه لا يكتفي بهذا البحث، بل يذهب إلى الكشف عمّا في النص من سمات فرديّة أصيلة لدى المنشئ، ثمّ يلاحظ مدى تأثير هذا الأسلوب الأصيل في المتلقّي، كما ينظر إلى العمل الأدبيّ على أساس كونه وحدات صغرى وكبرى

---

* ذكر المسدي في الأسلوبية والأسلوب ص247 أنّ ريفاتير" أستاذ بجامعة كولومبيا...اختص بالدراسات الأسلوبية منذ مطلع العقد الخامس وأبرز مؤلفاته (محاولات في الأسلوبيّة البنيوية)" ترجم الكاتب كلمة Essais بمحاولات وهي مقالات.

[1]- ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة وتقديم وتعليقات حميد لحميداني، دراسات سال، دار النجاح الجديدة، البيضاء، ط1، مارس 1993، ص5

** - يستعمل المسدي مصطلح "المتقبّل" ويعني به المستقبل وإن كان في التقبل دلالة قيمة تلخص في الرضا بالرسالة.

[2]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، طبعة منقحة مشفوعة ببليوغرافيا الدراسات الأسلوبية والبنيوية، الدار العربية للكتاب، ط3، ص49

متلاحمة، لذلك يرفض الانطلاق في التحليل مما يسمّى ''الكلمة المفتاح''. [1]

إنّ كلّ هذا التطور في النظر إلى الأسلوب والأسلوبية جاء نتيجة للنظر إلى الأدب على أساس عدم تبعيته للدين والسلوك والاجتماع، وعلى أساس أنه ليس وسيلة متعالية لنقل أفكار ما، إنمّا هو منظومة خاصة يمكن درسها في ذاتها، وفقا لمكوناتها، كما يدرس أي شيء مادّيّ. [2]

ويورد عبد الله الغذامي التحاما نقديا يراه أساسا في قدرة الباحث على الإلمام بدرس النصّ الأدبيّ إذا هو جمَع بين الأسلوبيّة والأدبيّة، محقّقا هذا الالتحام في مصطلح "الشعرية"، مبرزا أن الأسلوبيّ يَهُمّه الأسلوب وما يفتحه من آفاق في الاختيارات التي تمارسها صناعة الأديب لأدبه. [3]

من هنا يتّضح تركيز الكاتب على الأسلوب الأدبيّ الذي غايته البلوغ إلى المتلقّي بيُسر يمكّنه الفهم والتأثّر. وبذلك فالأسلوب متّصل بالنص الأدبيّ؛ للفرق الشاسع بين الغاية التبليغيّة التي هي من أهداف أيّ نصّ والتأثيريّة التي هي خاصة بالأعمال الفنيّة. ويمضي "الجويني" في تتبّع المعنى اللغوي الذي هو الصّف من النخيل، والطريق والوجه والمذهب والفنّ، ليلاحظ أنّ دلالة هذا اللفظ قد تطوّرت لتغدو دالة على طريقة التعبير، مبرزا ورود هذا المعنى لدى ابن خلدون الذي قال:" ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة ... فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه ..."[4]

فالفروق في الشعر – مثلاً - هي الفروق التي يتضمّنها التعارض الذي بين اللغة العادية واللغة الشعرية، سيما وأنّ الشعر من طبيعته يعمل على ''التغريب''، وهو مصطلح عرف به المسرح الملحميّ يعني هدم الجدار الرابع(*)، أو جدار الوهم المعروف في المسرح، وهو مصطلح يطلق على محو الإيهام في العمل الأدبي أياً

---

[1]- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبيّ على ضوء المناهج النقديّة الحداثيّة، دراسة في نقد النقد، اتحاد الكتاب العرب دمشق،2003، ص15

[2]- تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1991م، ص13.

[3]- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير"من البنيوية إلى التشريحية" قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1994، ص20 وما بعدها

[4]- المرجع نفسه، ص49.

*- جدار وهمي مقابل للجمهور على أساس أن الخشبة غرفة من أربعة جدران.

كان جنسه ([1]) ؛ أي أن في كل عمل فنيّ ناجح اتفاقا أو تورطا جماليا بين الفنان والمتلقي، أمّا التغريب فرفع للألفة التي بيننا وبين الأشياء؛ تلك الأشياء التي تغدو مختلفة عما كانت عليه، ذات أبعاد جمالية ممتعة مدهشة.

وانطلاقا من هذا كله فإنّه لا يمكن الاكتفاء بتعريف الشعر من الداخل؛ إذ ليس ثمّة موضوعات متميّزة، فحتّى تلك الرومنتية تراجعت مؤخّراً أمام الموضوعات العادية المبتذَلة، كما أنّه لا يمكن تعريفه بأدواته؛ لأنّها في تطوّر مستمرّ، لذلك تكون مقاربته بما ليس شعراً. وأمّا "التغريب"، فمفهوم يقصد منه - كما يقول "شكلوفسكي"- نزع الأُلفة مع الأشياء التي أضحت معتادة، فالمشي مثلا شيء يومي عاد آليّ، لكن الرقص مشي محسوس، فنحن نتحسّسه ونشعر بما فيه من دقّة، وكذلك هي حال الشعر، إذ في اللغة العادية تلفظ "الكلمة" بشكل عاد آليّ، في حين هي في الشعر مختلقة تماما.([2]) ؛ وذلك أننا نمرّ بشتى الأمكنة مثلا فتبدو عادية، لكنّنا حين نمرّ بها في العمل الفنيّ تغدو غير أليفة، فهي غريبة كأنّما نحن نكتشفها لأوّل مرّة، والحقيقة هي أننا نكتشفها للمرة الأولى، بفضل الدفقة الإبداعيّة التي تكثّف الأشياء، وتعطيها أبعادا جديدة ثريّة، كما هي حال "الحمرا" دشرة الروائي ابن هدوقة حيث تجري أحداث روايته ريح الجنوب وخان الخليلي حيث تتوالى الأحداث حزينة رومنسية في رواية نجيب محفوظ، وكما هي حال النّي في قصيدة جبران خليل جبران الشهيرة؛ تلك الآلة الصغيرة التي تصبح واسطة روحية وجودية وجدانية بين الإنسان وشتى العوالم المحيّرة.

وما يقال عن ألفة المكان التي يزيلها العمل السردي يقال عن ألفة الزمان التي يزيلها أيضا، كما هي الحال في ليل امرئ القيس المشحون بالحيرة والوساوس والشكوك، ومساء خليل مطران الموشّى بألوان المشاعر الرقيقة الوجدانية، وصباح أبي القاسم الشابيّ المشبوب بانتظار الغد الاستقلاليّ الواعد، كل ذلك ينجز لأنّ اللغة المعهودة المعروفة تتحوّل في العمل الفني إلى لغة غريبة عنّا نذوقها لأولى مرة، كما أنّ الأصوات تبلغ في الشعر درجة عالية من البروز، ولا يختلف '' الكلام الشعريّ''

[1]- عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، 2000م، ص27
[2]- المرجع نفسه، ص28

عن الكلام العادي بمجرد أنّه يتضمّن مفردات وبنيات لا نجدها في اللغة العادية، وإنما أيضاً لأنّ "الأدوات الشكليّة" التي للشعر، كالقافية، والإيقاع، تؤثّر في الكلمات العادية، فيتجدّد إدراكنا الحسّيّ لها، ولبنيتها الصوتيّة لأدبيّة النص.

ولقد أصبحت ''الأدبية''- أي الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا- هي محلّ الدراسة، وموضوع علم الأدب، وقد وجد الشكلانيون الروس أنفسهم مضطرين إلى العناية بالخصائص الشكلية، وخاصة ''الأدوات''، كالقافية والإيقاع والجَرْس والمفردات والبنيات، واللغة عامة، وهي في نظرهم الوسيلة الأساسية لتحقيق "التغريب" ... وقامت الأسلوبية على نظرة جديدة إلى البلاغة في الإطار المعرفي للألسنية أوّلا، وثانيا على التوفيق بين الألسُنيّة والنقد الأدبيّ، ولم تكن في ذلك واحدة بل أسلوبيّات متعدّدة؛ فهناك الأسلوبية الوصفية descriptive التي أسّسها شارل بالي bally (*) وتقوم على دراسة الصّوَر عبر تحليل جذريّ لوظائف الكلام تحليلا لا ينطلق من الاعتراف بالنموذج أو المثال وكما هي الحال في البلاغة القديمة بل يقوم على فهم متطوّر للكلمة كعلامة متعددة القيم signe polyvalent ، منها ما هو ذاتيّ متعلّق بطبيعتها بشكلها كدالّ، ومنها ما ينتج عن الاستعمال.

لقد دعا بالي في نظريته التي تناولت تأثيرات الأسلوب إلى البحث عن الإمكانيات التعبيرية والبواعث الأسلوبيّة في اللغة، الكامنة وراء كلّ صوت من الأصوات أو كلمة أو تركيب. ([1])

أما " جوزيف شتريلكا" Joseph Strelka فيرى أن مصطلح "أسلوب" كان أوّل الأمر دالاّ على المميزات الشخصية لخطّ الكتابة لدى شخص ما، ثم تطوَّر هذا المدلول إلى التعبير اللغويّ، إلا أنّه لا يمكن الوصول إلى مميّزات وخصائص لأسلوب من الأساليب إلا من خلال التعامل الخاص مع إمكانيّات الاختيار ضمن

---

* - ذكر المسدي في ملحق "الأسلوبية والأسلوب"، ص241 أنّ " بالي لساني سويسري (1947/1865) اختصّ في اليونانية والسنسكريتيّة، وتتلمذ على سوسير فآستهوته وجهة اللسانيات الوصفية، ولمّا تمثل مبادئ المنهج البنيوي عكف على دراسة الأسلوب في ضوئه فأرسى قواعد الأسلوبية الأولى في العصر الحديث، من مؤلفاته "مصنّف الأسلوبية الفرنسية"

[1]- خير الدين جودت، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري دار الآداب بيروت، ط1، 1984 ص ص199، 200

مجموعة من المعطيات اللغوية المختلفة الممكنة.([1])

ومن هنا يتبين مدى حرص الأسلوبيّين على الإلمام بدراسة كلّ مكوّنات النصّ رغبة منهم في الوصول إلى دراسة للنص الأدبيّ خاصّة تكون في غاية الدقة والموضوعيّة، وتكشف عن أسرار النصّ. ويمكن الرجوع إلى ما قاله الدارسون بشأن المجاز حين ذكروا أنّ منه ما هو معروف متداول، وهنا لا بدّ من التوضيح بأن العلاقة بين المجاز وانتقاله بحكم سعة استعماله إلى اللغة العادية التي تحتضنه وتضيفه إلى يوميّها، وهي صورة من صور علاقة الأدب بإثراء اللغة. ثم يضيف صلاح فضل قائلا: "وطبقا للعبارة التي أصبحت كلاسيكيّة فإنّ الأسواق تشهد في يوم واحد من المجازات والأشكال البلاغيّة ما لا تشهده أكاديميّات اللغة والأدب في شهر كامل، فالشكل البلاغيّ المجازيّ ابتعاد عن المألوف في الاستعمال ومع ذلك فهو داخل في قلب الاستعمال، وهنا تكمن المفارقة. ([2])

وممّا يعقّد أمر دراسة الأسلوب، هو أنّ البلاغة في حدّ ذاتها لم تكن مقاييسها واضحة المعالم. وفي ذلك يقول صلاح فضل"... وضْعُ الشكل البلاغي- خاصة المجاز- لم يكن دائما واضحا في قلب التقاليد البلاغية، فمع أنّها عرّفته منذ القدم بأنه الطرق الكلامية البعيدة عن المعتاد المألوف، فإنها تعترف في الوقت ذاته بأن هناك من المجازات ما هو معروف ومألوف".([3])

وهنا لا بدّ من التمييز بين المجاز في لحظته الإبداعية وسياقاتها، وبين تسرّبها إلى حياة اللغة العادية. إنّ هذا الانتقال يقتل إبداعيّتها الكامنة أساسا في "وحشيّتها" وفي علاقة هذه الوحشية بإمكانية الإدهاش التي هي غاية إمتاعية نفسيّة يحقّقها النص بما فيه من جماليات أصيلة تبرز روح المبدع وروحية إبداعه.

من كلّ ما سبق ندرك أهمية الدراسات اللغوية والبلاغية التي غذّت الدراسة الأسلوبية في المجال النقدي عالميا وعربيا، كما يمكن الوقوف على أهمية إفادة الدراسات النقدية العربيّة المعاصرة من الإنجازات الغربية التي قدّمت لفكرنا النقدي

---

[1]-- يوزف شتريلكا، الأسلوب الأدبيّ، تر: مصطفى ماهر، فصول، عدد خاص "الأسلوبيّة" المجلد 05 عدد01 أكتوبر- نوفمبر ديسمبر 1984 ، ص71

[2]- المرجع نفسه، ص126

[3]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، يناير 1978، ص126

العربيّ طاقة منهجية هامة.

ج- الأسلوب والإشارات الأسلوبية في التراث النقديّ العربيّ:

من الكُتّاب المحدثين من يرى بأن الدارسين العرب القدامى أهملوا أمر الأسلوب، بخلاف الغربيّين الذين كانت الغاية من دراستهم له التعرّف على توفّر الجوانب التعبيريّة التي إذا اجتمعت للمُنشئ كان تعبيره بليغا واضحا مؤثّرا. [1]

ويبدو في هذا الحكم كثير من المبالغة: ذلك أنّ في التراث النقدي العربيّ القديم إشارات إليه، ومحاولات جادة للإلمام بأسراره، بدءا من تذوّق الشعراء الجاهليين، وانتهاء بالإنجازات الجادّة التي جاءت على أيدي النقاد العباسيّين ومن أتى بعدهم، فحَظِي بعناية البلاغيّين خاصة لأنّ البلاغة:" تـهدينا إلى التعبير الصادق الذي يكون كِفاء ما في نفوسنا من أفكار ومشاعر، فيصف لنا داخلنا النفسيّ وصفا صادقا أمينا، مستعينين في ذلك بالخصوصيّات التي تدرسها البلاغة، والتي لا تتناهي في بناء الجملة، أي ما يتوارد عليها من تقديم أو تأخير، أو حذف أو ذِكر، أو مجيء المعنى على أسلوب الخبر أو أسلوب الإنشاء، وإفادة الأمر بطريق الأمر، أو بطريق الاستفهام الدالّ على الأمر، أو غير ذلك مما تجد كلّ صورة منه تصف لونا من ألوان المعنى، أو قُل حالا من أحوال النفس لا تصفه الأخرى ... واللغة العربية لغة ليّنة مطواع وفيرة الأحوال والخصائص، قوية الإشارات، كثيرة الكيفيّات"[2]

ومن هنا يُمكن أن يلخَّص الأسلوب عند عبد القاهر الجرجانيّ في نظرية النظم حيث يراه حالة تعبيريّة غير منفصلة عن حالة النفس، كما نجد ذلك في قوله عن المعاني التي يراها حاصلة في صورة مخصوصة من التأليف كما يقول، ثم يضيف:" وهذا الحُكم - أعني الآختصاص في الترتيب - يقع في الألفاظ مرتّبا على المعاني المرتّبة في النفس، المنتظِمة فيها على قضيّة العقل، ولن يتصور في الألفاظ

[1]- مصطفى الصاوي الجويني، المعاني: علم الأسلوب، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، 1996م، ص 168

[2]- محمد محمد أبو موسى، خصائص التراكيب- دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، مكتبة وهبة القاهرة، ط4 ،1416هـ ، 1996م، ص59

وجوب تقديم أو تأخير، وتخصيص في ترتيب وتنزيل، وعلى ذلك وضعت المراتب والمنازل في الجمل المركبة، وأقسام الكلام..." [1]

ونجد أوضح عناية بالأسلوب لدى ابن خلدون في قوله بعد بيان أنواع المكتوبات من شعر ونثر وقرآن كريم: " ... واعلم أنّ لكلّ واحد من هذه الفنون أساليبَ تختصّ به عند أهله، لا تصلح للفنّ الآخر، ولا تستعمل فيه، مثل النسيب المختص بالشعر، أو الحمد والدعاء المختصّ بالخُطب..." [2]

وهكذا يؤكّد ابن خلدون أهمية الأسلوب في تحديده للّون الفنّيّ أيضا؛ أي أنّ لكلّ فنّ من الفنون أو علم من العلوم أو اختصاص من الاختصاصات أسلوبا يجعله محقـّقا لأصالته. إن كلامه يوحي بأن له رأيا واضحا في الأسلوب؛ فقد حدّده في الصياغة اللفظية، وتلاؤم الأجزاء، وسهولة المخرج، وعذوبة النطق وقرب الفهم. وهو عنده مفهوم ذهنيّ تبرزه الذخيرة اللغوية، والصياغة على أسس النحو، فبكلّ هذه العناصر تتحقق الظاهرة الجمالية، كما يُفهم ذلك من قوله:"... وَسمْت التصنيف من نفسي، وأنا المفلس أحسن السؤم، فأنشات في التاريخ كتابا، رفعت به عن أحوال الناشئة من الأجيال حجابا، وفصلته في الأخباروالاعتبار بابا بابا، وأبديت فيه لأوّلية الدول والعمران عِللاً وأسبابا، وبنيْتُه على أخبار الأمم الذين عمروا المغرب في هذه الأعصار، وملأوا أكناف الضواحي منه والأمصار، وما كان لهم من الدول الطوال أو القصار، ومن سلف لهم من الملوك والأنصار، وهما العرب والبربر، إذ هما الجيلان اللذان عُرف بالمغرب مأواهما، وطال فيه على الأحقاب مثواهما، حتـّى لا يكادُ يُتصور فيه ما عداهما، ولا يُعرف أهلـُه من أجيال الآدميين سواهما، فهذّبت مناحِيَه تهذيبا، وقرّبته لأفهام العلماء والخاصّة تقريبا، وسلكت في ترتيبه وتبويبه مسلكا غريبا، واخترعته من بين المناحي مذهبا عجيبا، وطريقة مبتدعة وأسلوبا" [3]

---

[1]-عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تصحيح محمد عبده، تعليق محمد رشيد رضا، دار الكتب العلميّة بيروت لبنان، ط1، 140،1هـ، 1988م، ص ص 2، 3

[2]- ابن خلدون، تاريخ العلامة ابن خلدون، المجلد2، الشركة العالمية للكتاب، الدار الإفريقية العربية، دار الكتاب اللبناني1960، ص1094

[3]- ابن خلدون عبد الرحمن بن محمد، المقدمة، ج1، تحقيق وتقديم وتعليق عبد السلام الشدادي، خزانة ابن خلدون بيت الفنون والعلوم والآداب، ص9 - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية ، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، دار نوبار القاهرة، ط1، 1994، ص10 وما بعدها

لقد أشار إلى جوانب منهجيّة قريبة من الدقة التي يتوخّاها الباحث معتمدا الترتيب والتبويب، إلا أنّه يذكر في الوقت نفسه ما له من علاقة بالأسلوب حين حديثه عن التهذيب والتقريب من الأفهام.

والجدير بالملاحظة في مقولة ابن خلدون أنّه كان في ما يكتب يلتزم أسلوبا واضحا ذي عناية بجوانب أسلوبية جمالية كثيرة معروفة في عصره، فضلا عن عنايته بالجوانب الفكريّة التي هي الغاية من كتابته التاريخيّة والاجتماعيّة.

وقد كان للدراسات القرآنية دور هامّ في تعميق الدراسات البلاغيّة التي مسّت مجالات الأسلوب، ومن أبرزها إسهام الباقلاّني الذي أسهب في بحث أوجه الإعجاز القرآني، فقد ذكر طائفة من الجوانب المتصلة بالأسلوب، كبراعة اللفظ في المعنى، مبرزا أهمّية تخيُّر اللفظ، والتصرّف البديع، وجعل الألفاظ موافقة للمعنى المستهدف... [1]

ومن الدارسين القدامى السكّاكيّ الذي أدخل الالتفات ضمن الملَكة الأسلوبيّة، ورآه قدرة في التصرّف المنصبّ على الكلام(*)، لذلك ضمّه إلى علم المعاني، كما ربط بين الأسلوب والخاصّية التعبيريّة، وخروج الكلام عن مقتضى الظاهر؛ وهذا يعني مفاجأة المنشئ للمتلقـّي، وهو ما يُصطلح عليه بالأسلوب الحكيم أو القول بالموجب، ومثالا عليه جواب فاجأ به أحدُ الأعراب الحجّاج حين توعّده بقوله: " لأحملنّك على الأدهم " قاصدا القيد، فردّ عليه قائلا " مثل الأمير يُحمل على الأدهم والأشيب ". [2]

---

[1]- الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر.

[*]- يعرفه الثعالبي الإمام أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل " المتوفى سنة 430هـ " في فقه اللغة وأسرار العربية، تح: ياسين الأيوبيّ، المكتبة العصرية، ط2، 1420، 2000، صيدا بيروت لبنان، ص440 بقوله" هو أن تذكر الشيء وتتم معنى الكلام به ثم تعود لذكره كأنك تلتفت إليه، كما قال أبو الشعب:

فارقت شعبا وقد وقد قُوّست من كبري لبئست الخلتان الثكل والكبر ...

وفي معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، لمجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان ط2، 1984، منقحة ومزيدة، ص ص58،59،" في علم المعاني، الالتفات انتقال كل من التكلم أو الخطاب أو الغيبة إلى الآخر...كقول امرئ القيس:

نام الخليُّ ولم يرقُدِ تطاولَ ليلكَ بالإثمد ...

فانتقل فيه من الغيبة إلبى الخطاب...وهو كما جاء في العمدة ج2، ص57:"وهو الاعتراض عند قوم وسماه آخرون الاستدراك ...وسبيله أن يكون الشاعر آخذا في معنى ثم يعرض له غيره فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشد الأول كقول كثيّر: " لو أن الباخلين وأنت منهم رأوك تعلّموا منك المطالا "

وسمّي الالتفات صرافا وانصرافا في معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، لأحمد مطلوب، ص61، وجاء في "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، لمجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان بيروت، ط3، 1984، ص58" أن الالتفات في علم المعاني العربي، "...انتقال كل من التكلم أو الخطاب أو الغيبة إلى الآخر في التعبير، كقول امرئ القيس :

نام الخلي ولم ترقد تطاول ليلك بالإثمد ... فانتقل فيه من الغيبة في يرقد إلى الخطاب في ليلك...

[2] - وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص300

كما اهتم السكاكي بالجانب الأسلوبيّ من خلال عنايته الخاصة بالصرف والاشتقاق والتجنيس. ([1])

إن بلاغيّي العربيّة القدامى وهم يقفون عند مجموعة من الظواهر النحويّة والصرفيّة والصوتيّة قد وقفوا بطريقة عمليّة واضحة أمام الظواهر الأسلوبية، وتأمّلوها ودرسوا جوانب منها دون كثير من الخوض في القوانين والنظريّات التي تنتظمها.

د- علاقة الأسلوبية بالنقد الأدبيّ:

تبرز العودة إلى عناية الغربيين والعرب بالأسلوبية مدى علاقة تلك العناية بالجانب التحليليّ النقديّ الذي حَظي به العمل الأدبيّ من دراسة أسلوبية. وكما كان للبلاغة دورها في تغذية الروح التحليليّة النقديّة لدى القدماء والمحدثين، فقد كان للأسلوبيّة أيضا إسهامها في تغذية الروح النقديّة بما قدّمته من رؤى موضوعيّة جديدة تحاول قدر المستطاع الوصول إلى أحكام علمية دقيقة. ومن الواجب ألا نهمل إفادة الدراسات الأسلوبيّة من إنجازات اللسانيين منهجا واصطلاحا، وإنْ كانت اللسانيات تدرس الجملة، والأسلوبية تدرس الخطاب الأدبيّ. وقد جاء على لسان بعض الدارسين كون النص مزيجا من الخطاب والنظام، وأنّ أساسه شيئان: المعنى الاصطلاحيّ Dénotation، أو المعنى الحقيقيّ والمعنى الإيحائيّ Connotation أو المعنى المجازيّ، ويتتبّع الاسلوبيّون مدى التغيّرات التي تطرأ على اللغة انطلاقا بفعل المعيار البلاغي مما يجعل الأديب في مواجهة دائمة للمقعد الذي قد تصبح اللغة عنده جمودا وسلطة وماضويّة. (2)

والأسلوب والأسلوبية في التراث النقدي العربيّ يبدآن من التقسيم المنطقيّ الصارم إلى علاقة اللفظ بالمعنى، والتمييز بين المطبوع والمتكلّف، مع ربط كلّ

---

[1]- السكاكي أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي(ت 626 هـ) مفتاح العلوم، تحقيق وتقديم عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1، 2000م، 1420هـ ، ص 42 وما بعدها،

[2] - عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، اتحاد الكتاب العرب، 2006م، ص39 وما بعدها

الجانب الإبداعي بالجانب النفسي، أي أنّ الغموض زينة الشعر في حين أن الوضوح زينة النثر. (1)

وينبغي حين الحديث عن النثر التأكيد بأن القصد هو النثر الفنيّ، الذي قد يكون الغموض من زيناته كالشعر سواء بسواء. ويشير الدارسون إلى التحام عمليتي التكلم والتفكير ؛ ذلك أن المتكلّم لا يفكّر قبل البدء في التكلم، ولا أثناء التكلم؛ إذ أنّ كلامه هو تفكيره. وانطلاقا من الموازنة بين النصين: المكتوب والمنطوق، فإنّ كلّ نصّ ناجح إنما هو ذلك النص الذي لا يسمح لنا باصطناع نصّ هامشيّ له؛ إذ أنّ كلماته تشغل تفكيرنا برمته " (2)

وللنقد علاقة وطيدة بالأسلوب - خاصة وأنّه في أدق معانيه - " فنّ دراسة النصوص والتمييز بين الأساليب المختلفة". (3)

إن هذه المقولة تقرّر أوّلا أهمية دراسة الأساليب في العملية النقدية، كما توضّح من ثم أنّ مَهمة التمييز بين الأساليب، وثاني ما يقرره هو " فنيّة " النقد الذي سيظل يحمل كثيرا من الجوانب الإلهامية والذوقية، ولعل قرب النقد من مجال الموهبة ودقّة التمييز التي تؤهّل المتبصّر بالعمل الفنيّ، الموهوب في مجال النقد، من الأسباب التي دفعت "محمد مندور" إلى تبنّي هذا التعريف الذي يبدو متجاهلا المتحمّسين للعمل النقديّ.

ويُبرز الأخضر جمعي أهمية هذا التلاحم في العمل الأدبيّ، لكنّه يهتمّ أكثر بالتلاحم المتحقّق بين اللفظ والإيقاع فيقول:"... ويتحقّق هذا التعلّق اللاّحم للقافية بسائر المعنى في أشكال من الائتلاف كالإيغال والتوشيح، حيث يمثل هذا الأخير النموذج الأوفى لهذه الصلة "وهو أن يكون أوّل البيت شاهداً بقافيته، ومعناه متعلقاً به، حتى إنّ الذي يعرف قافية القصيدة التي البيت منها، إذا سمع أوّل البيت عرف آخره، وبانت له قافيته. مثال ذلك قول الراعي (*):

---

[1] - الأخضر جمعي، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي عند العرب، اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001، ص 72

[2] Jean Michel Adam, linguistique textuelle,des genres de discours aux textes, Nathan université, Paris1999 , p116

[3]- محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، 1972، ص14

[*] - هو كما ذكره ابن قتيبة "حصين بن معاوية" من بني نمير، شاعر أموي من بيت جاه وسيادة في الجاهلية، هجاه جرير لأنه اتهمه بالميل إلى الفرزدق، لقب بالراعي لأنه كان يصف راعي الإبل في شعره.

وإن وُزن الحصى فوَزنتَ قومي وجدتَ حصى ضريبتِهم رَزينا

فإذا سمع الإنسان أوّل هذا البيت استخرج منه لفظة قافيته، لأنّه يعلم أنّ قوله وزن الحصى سيأتي بعده رزين لعلتين: أحدهما(*): أنّ قافية القصيدة توجبه، والأخرى أنّ نظام المعنى يقتضيه؛ لأنّ الذي يفاخره برجاحة الحصى يُلزمه أن يقول في حصاه إنه رزين"... فليست القافية في هذا التصور عنصراً موسيقيّاً يؤتى به لإحداث الانسجام الصوتي فحسب، وإنما هي عنصر حيوي في لحمة النظام المعنوي لمجمل البيت.([1])

والحديث عن الأسلوب أو النص عامة يقودنا إلى تناول التمييز بين الشعر والنثر: فابن الأثير- مثلا- يميّز بين مصطلحي "النظم" و"النثر"، ويشير إلى أنّ طريق الإبداع في أحدهما مختلف عنه في الآخر، ويرى النثر أعلى درجة، من حيث ارتباطُه بالمَهمّة التوضيحيّة في عالم الدين والإعجاز وانتظام أمور الدولة، موضّحا في الوقت نفسه علاقة الأسلوب الجيد بالإدهاش، ذاكرًا ما في القرآن الكريم من سحر بيان، وروعة معنىً، ودقة ألفاظ ومبان (2)، وهو بذلك إنّما كانت عنايته في حديثه عن الأسلوب منصبّة على ما يثيره في نفس المتلقّي أكثر من عنايته بالعناصر المشكّلة لهذا الأسلوب، أي أنه راح ينظر إلى أثر الأسلوب قبل كلّ شيء.

والملاحظ في الكتابات العربيّة التي سلّطت الضوء على الأسلوب من خلال جهود المشارقة والمغاربة في تحديد معناه المتّصل بدلالة السّلب، وعلاقة ذلك بنفس صاحبها، كما أشير إلى علاقة المباحث التي اتّجهت نحو الأسلوب بموضوع إعجاز القرآن الكريم المركّز على الموازنة بين الأسلوب القرآنيّ وأساليب الأدباء، وتنوُّع الأساليب العربيّة وتأثير مبدإ " لكلّ مقام مقال". ([3])

ويورد" ديفين ستيوارت"استهجان النبيّ- صلى الله عليه وسلم- السجع، كما ورد ذلك في رواية أبي داود للحديث الشريف الذي يروي قصة امرأتين من هُذيل، ضربت إحداهما الأخرى، وكانت المضروبة حُبلى، فماتت ومات جنين لها ذكر نما شَعر

---

* - الصحيح إحداهما إذ العلّة اسم مؤنّث.

[1] - الأخضر جمعي، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي عند العرب، اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001، ص 72

[2]- ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح:أحمد الحوفي بدوي طبانة، ج4، دار نهضة مصر الفجالة القاهرة، ص7

[3]- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، دار نوبار القاهرة، ط1، 1994، ص10 وما بعدها

رأسه، فحكم النبيّ صلّى الله عليه وسلّم على الجانية بديَّة المرأة والطفل جميعا، فقال أخ الجانية مُنكِرا دفع ديّة الجنين : كيف أَغرم ديّة من لا شرِب ولا أكلْ، ولا نطق، فمِثلُ ذلك يُطـَلّ(*)؟ [1] وقد رُوي عن الخطيب أبي إسحاق...أنّه كان يقول: أنشدَني شيخُنا ابن الخلّ المذكور ببغداد، ولم يسمّ قائلا:

في زُخرُف القول تزْيينٌ لباطله والحقُّ قد يعتريه سوء تعبير

تقول هذا مُجاج النحل تمدحُه وإن ذممت تقلْ قيء الزنابير

مدحا وذمّا وما جاوزتَ وصفهما حسنُ البيان يُري الظلماء كالنور"[2]

فابْن الخلّ في أبياته هذه قد ذكر الزخرف والتزيين وهما من الإنجازات العملية التي تتجسد في أسلوب أي منشئ.

وقد استهجن النبيّ- صلّى الله عليه وسلّم- السجع - وهو جانب زخرفيّ-لإمكانية تأثيره السَلبيّ في السامع، ولما فيه من احتيال على الحقّ برونق الأسلوب وزيناته؛ إذ من الواضح أن شقيق المرأة الجانية استعان بأسلوب فنيّ للتأثير في المتلقي، وإبعاده عن الحقيقة ومنطقها الشرعيّ المحترِم للذات الإنسانية.

وفي هذا الصدد يورد الجاحظ شعرا لأحد المولّدين، يبرز فيه مدى تأثير الشعراء في مهجوّيهم بالحق وبالباطل بفضل ما يحققه أسلوبهم من تأثير:

وللشعراء ألْسِنة حِدادٌ على العَورات مُوفية دليلة

ومن عقل الكريم إذا اتّقاهم وداراهم مداراة جميلة

إذا وضعوا مكاذبهم عليه وإن كذبوا فليس عليهن حيلة [3]

إلاّ أنّ الجاحظ - كما نرى - لا يركز كثيرا على العوامل الأسلوبية التي تمكن الشعراء من تقديم الباطل في هيئة حق وتقديم الحقّ في هيأة باطل. وفي هذا السياق يمكن الرجوع إلى مقال بعنوان "غشّ اللغة" وفيه عرض لموقف عدد من اللغويين الذين عرفوا منذ القرن التاسع عشر، وعرف إلحاحهم على طبع اللغة القاسي مثل ما

---

* - طل دمُ القتيل طلا وطُلولا: هدَر وبطل ولم يثأر به ولم تؤخذ ديته..."" المعجم الوسيط مادة طلّ ص564

[1]- ديفين ستيوارت، السجع في القرآن بنيته وقواعده ، فصول، المجلد الثاني عشر عدد3، خريف 1993، ص7 وما بعدها.

[2]- ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج1، تح إحسان عباس، دار صادر بيروت لينان، ص33، ويذكر صاحب الوفيات أنّ أبا إسحاق توفي سنة 596هـ

[3]- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، تح: فوزي عطوي، مكتبة محمد حسين النوري ومكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني، اللعازرية بيروت لبنان، ص120

يرى "بارت" وبالي وفوندرياس" vendryes " وماروزو ودوزا الذين يصل شكهم في اللغة درجة تجريمها. (1)

وقد يُغفل عدد من اللغويين والبلاغيّين حين دراسة لغة النص الأدبيّ ما يحتويه من شمولية في أداء المعنى، وانسجام في البنية والنسج، فلا يقفون أمام الدور الذي يكون لكلّ لفظ في النسيج الشامل الذي يدخل فيه عدد من الظواهر من تكرار ومغايرة ومخالفة واشتراك وتضادّ ةهي أسس جمالية من حيث جوانبها الجرْسية والدلالية.

والأسلوب عند أحمد الشايب لا يقتصر على الأدب وحده، لأنه لفظة يستعملها العلماء والموسيقيون والرسامون وغيرهم، أما عند أهل الأدب فهو " طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني، قصد الإيضاح والتأثير أو الضرب من النظم والطريقة فيه..." (2) ومن هنا تتبيّن أهمّية القصدية في الأسلوب، وبعده عن الاعتباطية.

ويبرز صلاح فضل دلالة الأسلوب على مميزات الجانب التعبيريّ الفرديّ، وبناء على ذلك كان تعدّد دلالات المصطلح كالتالي:

- دالّ على الكلام أكثر من دلالته على اللغة، حتى وقع الخلط بين ممّيزات النصوص الفرديّة وأسلوب اللغة الجماعيّ.

- كلّ نص - مهما كان نوعه - له أسلوبه الخاص المتأثّر بانتماءاته الجغرافية والتاريخية.

- من الضروري في هذا المجال التمييز بين الأسلوب الأدبي ككلّ، وأسلوب نصّ أدبيّ ما.(3)

وارتبطت نشأة علم الأسلوب بداية القرن العشرين بالتطوّر الذي حققته الدراسات اللغوية في القرن الذي سبقه.(4)

---

[1]- Cecile l'ignereux et Julien Piat, Une langue a soi,essai :Tricher la langue, proposition sous la direction de Secile l'ignereux et Julien Piat, presses universitaires de Bordeaux Pessac, 2009, p8

[2]-أحمد الشايب، الأسلوب "دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية"، مكتبة النهضة القاهرة، ط1411،8هـ ،1991م، ص40، 44

[3]- صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، فصول، عدد خاص "الأسلوبية" المجلد 05 عدد01 أكتوبر نوفمبر ديسمبر 1984، الأسلوب الأدبي، ص51

[4]- صلاح فضل، علم الأسلوب - مبادئه وإجراءاته، دار الشروق القاهرة، ط1، 1419هـ ، 1998مـ ، ص12

وقد عرفت الأسلوبية في مسار تطورها وتعاملها مع النص الأدبي سبيلين إحداهما إجرائية استقرائية والثانية نظرية، وإذا كان الجانب النظريّ قد تقاربت فيه آراء الباحثين، فإنّ الجانب التطبيقي عرف تفرّع الدراسات وتنوعها واختلافها، إلاّ أنّ المسدي يرى أن الجانب التطبيقيّ يمكن أن يجمع في وجهتين: الأولى سماها أسلوبية التحليل الأصغر وفيها تتناول أطراف البنى المكوّنة للسياق الإبداعي من أصوات ومقاطع تركيبية مع علاقة كل ذلم بالدلالات، أما أسلوبية التحليل الأكبر فتتدخل فيها الإحصائيات والمقارنات العددية للاقتراب أكثر من التناول العلميّ الصارم قدر الإمكان.(1)

وبالنظر إلى ما تمّ ويتمّ - في مجال الدراسات الأسلوبية خاصة- ندرك مدى الأصالة التي تميّز تناول الأسلوبيّين العرب الذين وجدوا في الدراسات البلاغية كثيرا من المبادئ النقدية التي طوروها في ضوء الدراسات الأسلوبيّة الغربية.

وإذا كانت البلاغة العربية قد كشفت عن جوانب هامة في الدرس البلاغي الذي كان يتقاطع باستمرار مع الدرس النقدي، إلا أنّ الأسلوبية قد عمّقت نظرتها التحليليّة إلى التشكيل الفنيّ فصار النص بفضلها يقترب منا أكثر يوما بعد يوم.

[1]- عبد السلام المسدي، النقد والحداثة "مع دليل بيبليوغرافي"، دار الطليعة بيروت، ط1، 1983، ص ص71، 72

الباب الأول

الرفض وتجلياته

حياة وفكرا وأسلوبا

لدى

أبي العتاهية

وأبي نواس

وأبي تمام

الفصل الأول:

تجلي الرفض في حياة أبي العتاهية

وأبي نواس

وأبي تمام

وفكرهم.

توطئة:

اشتدّ الصراع السياسيّ عهدَ بني أميّةَ ضدّ الروم، ثم عاش العبّاسيّون فترة طويلة من المواجهات التي عرفت بعد ذلك بالحروب الصليبية(*)، أمّا داخليّا فقد واجه العباسيّون مجموعة من الحركات الداخليّة المؤثرة أبرزها الشيعة، ثم الزِّنج بالبصرة منتَصَفَ القرن الثالث الهجري، أمّا الرّبع الأخير من القرن الثالث فميّزته حركة القرامطة في كلّ من الشام والعراق والجزيرة العربيّة.(1)

ولم تكن هذه الحركات الخارجيّة أقسى من الأحداث الداخليّة على حياة الناس؛ لأن كلّ تمزّق في النسيج السياسيّ الاجتماعيّ الداخليّ كان يزيد من قوة الأعداء وخطرهم الخارجيّ.

وهكذا يتّضح مدى اتساع رقعة التحوّلات التي عرفها العصر. وبالنظر إلى اتساعها ومقدار قوّتها، يمكن تصوّر علاقة كل ذلك بما يحدث من أثر في المُنتَج الفنّيّ الثقافيّ الذي تجلّى بشكل واضح في الشعر.

وقد تعدّدت أسباب سقوط الدولة الأموية: منها تحلّل الأسرة الحاكمة، وانشغالها بلذّاتها الصغيرة ومصالحها الضيقة عن أداء واجبها تُجاه الرعية، وما انجرّ عن ذلك من مظالم لا تطاق، ومنها الصراعات الشديدة التي دارت مدة طويلة بين "اليمنيّة" و"النزاريّة"، وما تولّد عنها من إضعاف للدولة في مجمل قطاعاتها ووظائفها - خاصة بشرقها في العراق والمناطق الموالية لها- ومنها تلك الأزمة الماليّة الخانقة التي نجمت عن الاختلال الاجتماعي الذي تجاوز المعقول بسبب الطبقيّة التي ميّزت مجتمعا أمويا منح جلّ الأولويات لطوائف من العرب على حساب الشعوب المفتوحة، وكان مقتل الوليد بن يزيد عام 126 هـ المؤشر الأقوى على سقوط دولة الأمويين[2]

وكان الصراع الذي تزعّمته الشيعة ضدّ الأمويّين العامل الأقوى في سيادة السياسة العباسيّة، خاصة وأن الرأي العامّ قد تأثر كثيرا بعد مقتل الحسين وتحوّله إلى

---

*- تميزت هذه الحروب بروحها الاستعمارية، ولم تكن الحمية الدينية إلا صورة لتوظيف الصراع الدينيّ تحقيقا لغايات الهيمنة السياسية والاقتصادية.

[1]- أنيس المقدسي، أمراء الشعر في العصر العباسي، دار العلم للملايين، ط17، 1989، ص20 وما بعدها.

[2]- يوسف العش، الدولة الأموية والأحداث التي سبقتها ومهدت لها ابتداء من فتنة عثمان، دار الفكر دمشق سورية، ط2، 1406، 1985، ص ص 300، 304

شهيد رمز لدى الشيعة في كربلاء، وتنازلِ الحَسن أخيه عن الحكم؛ ذلك التنازل الذي لم يُنه النزاع، بل كان فترة ضعف واستسلام أمام بطش الأمويين. وقد تشبّثت الشيعة بتقديس أئمتها، ووصل ذلك التقديس حدّ الاعتقاد بخلودهم، كما هو الشأن في عدم التسليم والتصديق بموت محمد بن عليّ، مثلما نجد ذلك في قول الشاعر السيّد الحِميريّ (*) الذي يؤكّد إيمان الضمير الجمعيّ بخلود القائد المخَلِّص:

ألا إنّ الأئمّة من قُريش وُلاةَ الحــقّ أربعـةٌ سَواء

عليٌّ والأئمّةُ مـن بَـنِيه هُمُ الأسباط ليس بها خَفاء

فسِبطٌ (**) سبطُ إيمـان وبِرٍّ وسـبط غـيّبتـهُ كـربلاء

وسبط لا يذوق الموتَ حتّى يقودَ الخيلَ يقدّمها اللواء

وهو أنموذج لشعر الرفض السياسيّ الذي نشط خلال الفترة الأمويّة والعباسيّة، وعرف تطورا في رؤاه. وهكذا صار القائد المخلِّص رمزا كبيرا في التراث الشيعي وهو الرمز المتردّد في مخيلة المظلومين عامّة، وتحَوّل هذا الرمز إلى شبح يخيف الأمويين حتى زالت دولتهم واستمر في إخافة العباسيين أيضا.(1)

في ظلّ هذا الخوف إذن نشأت ذهنيّة عباسيّة كانت مزيجا من التحدي والترقّب؛ تحدّ لواقع أثبتت الأيام أنّه بالإمكان تغييره، وترقّب مصاحب للسعي بشتّى الطرق إلى إحداث تحول كبير في الحياة.

ولقد اتّسع مجال التعبير الفنيّ في العصر العباسيّ بعد أن اطّلع العباسيون على كثير من الثقافات والفلسفات في ظلّ التطوّر التاريخيّ الشامل الذي حدث بأثر الترجمة التي بدأت خطواتها الأولى في العصر الأمويّ، فكان أوّلَ من اشتغل بنقل العلوم إلى اللغة العربيّة خالدُ بن يزيد الأموي (ت 80 هـ) وهو حفيد معاوية الأكبر، ويُسمّى حكيم آل مروان، (2) لكنّ النشاط الترجميّ تحوّل إلى حركة واستراتيجيّة

---

* - هو من حِمير كما أورد ذلك جرجي زيدان في تاريخ آداب اللغة العربيّة ، موفم للنشر الجزائر، ص ص 98، 99، شاعر عباسي مطبوع توفي سنة 173هـ ، هو وبشار وأبو العتاهية أكثر الناس شعرا في الجاهلية والإسلام، وذكره طه حسين في "من تاريخ الأدب العربي"، ج3، ص ص301 ، 302 وقال بأنه وفق في رؤيته السياسية بين الولاء الصريح لعلي بن أبي طالب وشيعته دون أن يكون رافضا ولا معارضا لبني العباس.

** - السبط ولد الابن والابنة. والسبط من اليهود: كالقبيلة من العرب.(ج) أسباط. وفي التنزيل العزيز: "وقطعناهم اثنتي عشرة أسباطا أمما" المعجم الوسيط مادة سبط ص414، ولم يشر المعجم لا إلى اسم الآية ولا إلى رقمها (160 الأعراف/7)

1- عز الدين إسماعيل، في الأدب العباسي الرؤية والفن، دار النهضة العربية بيروت لبنان، 1975م ، ص15وما بعدها

2- أحمد أمين، ضحى الإسلام ج1، مكتبة النهضة المصرية، ط7، ص ص 2، 3

واعية قصديّة أيضا في العصر العباسيّ؛ فقد حفظ التاريخ أسماء النقلة من اللسان الفارسيّ إلى اللسان العربيّ، منهم عبد الله بن المقفع وآل نوبخت، وموسى ويوسف ابنا خالد، وأبو الحسن علي بن زياد التميمي، والحسن بن سهل، والبلاذريّ، وجبلة بن سالم، وإسحاق بن سالم، وإسحاق بن زيد، ومحمد بن الجهم البرمكي، وهشام بن القاسم بن عيسى الكرديّ، وزاوية بن شاهويه الأصفهاني، ومحمد بن مطيار الأصفهانيّ، وبهرام بن مردان شاه، وعمر بن الفرخان.(1)

ومن الواضح أن الترجمة تفتح الباب لأمرين، أحدهما القبول والآخر الرفض؛ ذلك أن كثرة الأفكار وتنوعها هما ممّا يمنحنا فرصة الاختيار، وينمّي فينا الميل إلى النقد، والرغبة في الإضافة. بل إن ذوبان عدد كبير من الثقافات في اللسان العربيّ فتح المجال للرغبة في استعادة المجد الغابر لدى عدد من الشعوب التي انضوت حضاريا ولغويّا تحت راية العربية والإسلام، خاصة وأنّ الإسلام قد منح هذه الشعوب قدرا كبيرا من الحرّية التي ميّزت الحكم العباسيّ إلى حد معقول، ولعلّ هذه الحرية هي التي أطالت عمر الدولة العباسية وحضارتها، فلا عجب بعد ذلك إذن أن تُترجم كثير من أفكار غير العرب إلى اللسان العربيّ، ولسانِ حال الحضارة في القرن الهجريّ الثانيّ، ولا عجب أيضا أن تنشُط المحاورة بين شتّى الثقافات التي امتزجت، ووجدت في اللسان العربيّ خير معبّر عنها من مشارق الأرض إلى مغاربها، لذلك فإنّ قراءة النص العبّاسيّ خاصة، ما هو في الأساس إلا قراءة للثقافة العباسية المتعدّدة المشارب، بل وللثقافة الإنسانية في عصر كانت العربيّة فيه سيّدة التعبير عن الإنسان.

وقد اكتسب المجتمع العباسيّ آدابا يوميّة جديدة ميّزت سلوكه في حياته المدينيّة(*) الجديدة، منها مثلا آداب المائدة table etiquette التي: " تواضع عليها العباسيّون من الخلفاء والوزراء وعِلّية القوم في العصر العباسيّ الأوّل، وهم على مائدة الطعام، ومنها أن يضمّ الآكل شفتيه أثناء المضغ ، ولا يمسح فمه بكُمّه، وألاّ يتناول إلا ما بين

---

[1]- مولي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربيّ السيماءوي الإشكالية والأصول والامتداد، 2004/2003، اتحاد الكتاب العرب، 2005، ص76

[*]- يختلف مدلول المدينية عن المدنية في كون الأول نسبة إلى المدينة في حين يدل الثاني على مستوى سام من الفكر والسلوك بغضّ النظر عن مكان وجوده سواء كان مدينة أو بادية.

يديه، وألاّ ينظر إلى ما بين يدي غيره، وألاّ يطلب ما لا يحتمل وجوده."([1])

إنّ هذه التحولات العميقة التي مسّت المجتمع العباسيّ هيّأت الحركة الشعريّة لأنّ تَغتَني بتجارب جديدة كثيرة أضحى لها دور واضح في التأثير الفني والفكري: أما التأثير الفني فقد تجسد أسلوبيّا في نماذج شعرية رافضة خاصة يمكن الرجوع إليها في أشعار كلّ من أبي العتاهية وأبي نواس وأبي تمام لكونها أشبه بالمحاورالرفضية الكبرى التي دارت حولها كل النماذج الشعرية الرافضة بعد ذلك، وأما الفكرية فيمكن الاهتداء إليها في تلك الاختلافات التي وصلت حد الصراع بين شتى الفلسفات والتوجهات المذهبيّة التي أفرزها تلاقح الثقافات والحضارات التي ضكتها الدولة العباسية ومنها شقت طريقها نحو حضارة العرب والمسلمين.

1- تجلي الرفض في حياة أبي العتاهية وفكره:

أ- تأثر فكر أبي العتاهية بعصره:

كان التقاء الثقافات المشكلة للواقع العباسيّ العام ذا أهمية بالغة في توجيه الفن الشعري، وتكوين رؤية معيّنة تحكم أذواق شعراء العباسيين، وكان من الطبيعيّ أن يتأثّر أبو العتاهية بثقافات عصره وفي مقدمتها الفلسفة اليونانية والأدب الفارسي، خاصة بعد أن اتسعت إفادته منهما فكان لذلك أوّل من فتح باب الوعظ والتزهيد في الدنيا؛ ويدلّنا حرصه على المال مع زهده على تأثّره أيضا بالحكمة الهنديّة التي تُحسّن الزهد في الدنيا والتصوّف، وهي مع ذلك تعظّم شأن المال، وتقدّسه. واتّباعه لهذا المبدإ جعل شكّا في صدق زهده..." ([2])

ولا عجب في صدور اتّهام من هذا النوع، خاصة وأنّ تيار الكفر قد عُرف في هذا العصر، كما كانت الدعوة إليه تتّخذ الشعر منبرا لها، ومثالا عن ذلك قول الشاعر بشار بن برد:

الأرض مُظلمة والنار مُشرقة والنار معبودة مُذ كانت النار(3)

فقد كان هذا الشاعر" جريئا على الحياة وعلى المجتمع، وهذر بالشعوبيّة في

---

[1]-مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب،مكتبة لبنان بيروت، ط2 منقحة مزيدة، 1984، ص9

[2]- ديوان أبي العتاهية، تقديم كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، 1406، 1986، ص10

[3]- ديوان بشار بن برد، ج4، شرح محمد الطاهر بن عاشور، ص78 ، وشارح الديوان ينفيه عنه نفيه لأبيات سابقة.

صراحة، وصدر عن فُحش وتهتُّك، وسبَّ كبار الدولة. وتقول الأخبار بعد ذلك إنّ المهديّ أَوعز إلى ابن نهيك فضربه بالسوط حتى هلك..." [1] لكن ويبدو أنّ من أهمّ ما قال بشار هذا البيت الذي يلخّص القداسة التي نالها الأدب في عصره وبعد عصره وهو قوله:

كذاك الدهر يُبلي كلَّ شيء ولا يَفنى على الدهر القصيد [2]

وكانت شتّى الأفكار تنتقل إلى الشعر العربيّ بفضل تفتح الشعراء على ثقافات عصرعم المتنوعة . يقول أبو هلال العسكريّ:"... ولما مات الإسكندر وقف عليه بعض اليونانيين فقال: قد طالما وعظَنا هذا الشخص بكلامه، وهو اليوم لنا بسكوته أوعظُ، فنظمه أبو العتاهية في قوله:

وكانت في حياتك لي عظات وأنت اليوم أوعظ منك حيّا "(3)

في هذا كلّه دليل على تأثر الحياة العباسية بما كان يرِد إليها من الثقافات والفلسفات التي لا تتجلّى في إبداعات العباسيّين فحسب بل وفي مظاهر من سلوكاتهم أيضا.

ويشير الجاحظ إلى مدى اتساع المعاني والأفكار في عصره وإلى أن هذا الاتساع جعل اللفظ العربيّ الجاهز عاجزا عن مسايرة ما استجدّ، معرجا في هذا على معاني أبي نواس وألفاظه التي رآها قد أخذت كثيرا من العلم وروحه ولفظه، مُبرزا أن ذلك قد قُبل على أساس التظرف والتملّح، مستشهدا بقول أبي نواس:

يا عاقد القلب مِنِّي هلاّ تذكّرتَ حلاّ

تركت قلبي قليلا من القــليل أقلاّ

يكاد لا يتــجزّا أقلُّ في اللفظ مِن لا(4)

والقصد من التملح هنا هو الخروج من لغة الشعراء إلى لغات غيرهم ممن تختلف لغتهم عن لغة الشعر.

---

[1]- العربي حسن درويش، الشعراء المحدثون في العصر العباسي، تقديم إبراهيم عبد الرحمن محمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ، 1989، ص18، 19

[2]-ديوان بشار بن برد، ج3، مقدمة وشرح محمد الطاهر بن عاشور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة، 1378هـ، 1957م، ص18

[3]- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبيراهيم، المكتبة العصرية صيدا بيروت لبنان، ص20

[4]- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، تح حسن السندوبي، المكتبة التجارية الكبرى القاهرة 1345هـ، 1926م، ص108

إن تعدّد المشارب العلميّة واللغوية والفلسفية والكلامية هو الذي فتح باب القراءة التناصّيّة على مصراعيه للشعر العباسي الذي ما إن نُنطق شيئا منه حتى نحسّ بتجسّد روح العصر فيه، بل روح العصور العباسية عامة؛ لأنّ تداخلا كبيرا حدث في ثقافات العصور العباسيّة؛ ذلك أنّ ثقافة العباسيين قد أخذت من روافد متعدّدة، حتى صار أبو العتاهية وهو ينشد شيئا من شعره ذي المرجع الخُلُقيّ الدينيّ، يُتّهم في دينه، ويزعم معارضوه أنّ شعره شيء من "المانويّة" أو غيرها من المِلل والنِّحل الغريبة عن الإسلام، البعيدة عن روحه كلّ البعد. وقد كان الشعر جزءا من حياة خلفائهم وأمرائهم، فهذا صاحب"فوات الوفيّات" يورد شعرا للمكتفي بالله (ت 264/ 295هـ) يقول فيه:

من لي بأن تَعلم مـا ألقى فتعرفَ الصبوة والعشقا

ما زال لي عبداً وحبّي له صيّرني عبداً له حَقّا

أُعتِقُ مـن رِقّي ولكنّني مــن حبّه لا آمَنُ العِتـقا(1)

ويبدو أنّ من الأسباب التي قضت على دولة الأمويّين ما كان عاملا في ازدهار دولة العباسيّين وتطور حضارتهم: فقد كانت قوة الشوكة الفارسية أساسا في نشأة الدولة العباسية على يد قائد خراساني كما هو معروف، لكنّ الأمر لا يتوقّف عند هذا الحدّ، فالشعوبية التي فتّت عضُد الأمويّين صارت في كثير مما يكتب أنصارها تساهم في تطور الاختلاف الثقافي في هذه الدولة الجديدة، ومن الشخصيات التي كان لها دورها في تغذية هذا الاختلاف والثراء سهل بن هارون (ت215هـ) الذي ولاّه المأمون خزانة الحكمة، وقد بلغت شهرة سهل بن هارون حدّا جعل الجاحظ نفسه يؤلف ثم ينسب مؤلَّفه للرجل كي يقبله الناس، كما أن هذا الرجل قد صار جزءا حتى من الذاكرة الشعبية؛ فقد ذكر في ألف ليلة وليلة. (2)

وهنا لا بدّ من التوضيح بأن الأهم في كلّ ذلك - بالدرجة الأولى - لم يكن إسهام الأعاجم، بل كونهم سببا في إحداث جو تنافسيّ عام دفع جميع العناصر المشكلة

[1]- محمد بن شاكر الكتبي، فوات الوفيات، ج3، تح إحسان عباس، دار صادر بيروت لبنان، ط1، 1974، ص167

[2]- كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ج3، الكتاب الثاني، تر:عبد الحليم النجار، دار المعارف مصر، ص ص34، 35

للمرحلة العباسية إلى المشاركة في تحقيق النموّ والتطور في مجالات الأفكار بشتى أنواعها.

ومن الضروريّ الالتفات هنا إلى أهمية اتّساع روح المحاورة الطريفة الجادة وغير الجادة في ظلّ الحكم العباسيّ، وفي مرحلة بدأت تتّسع فيها المشاركة الحضارية العامّة بين الأجناس، بل وبين كلّ من الرجل والمرأة أيضا. ذلك ما يمكن الاهتداء إليه حين نقرأ عن "فضلٍ" الشاعرةِ اليمامية جارية المتوكّل، التي كانت من مولَّدات اليمامة، وهي من شاعرات القرن الثالث الهجريّ، كما نجد ذلك في ما ذكره الإصفهاني،([1]) ولم يكن في زمانها آمرأة أفصح منها ولا أشعر. " قال المتوكّل لِعليّ بن الجهم: قل بيتا وقل لفضل الشاعرة تجيزه، فقال عليٌّ أجيزي يا فضل:

لاذَ بها يشتَكي إليها فلم يجِدْ عندَها مَلاذا

فقال لها المتوكّل: أجيزي، فأطرقت هنيئة، ثم قالت:

فلم يزلْ ضارعاً إليها تهطُل أجفانُه رذاذا

فعاتبوه فزاد عِشقـاً فمات وَجداً فكان ماذا..." (2)

وأورد الإصفهانيّ أيضا " حدثني جعفر بن قدامة، قال حدثني ابن حُميد، قال قلت لفضل الشاعرة أجيزي: من لمحب أحب في صغره ؟

فقالت:

فصار أُحدوثةً على كِبَره ...

فقلت:

مِنْ نظرٍ شفَّه وأرَّقه ...

فقالت:

وكان مبدَا هــواه من صبره ...

ثمّ شغلت بالشراب هنيئة، ثمّ قالت:

لولا الأماني لمات من كمد مَــرُّ الليالي يزيد في فِكَره

ليس له مُسعد يســاعده بالليل في طوله وفي قصره

[1]- أبو الفرج الإصفهاني، الإماء الشواعر، تح: جليل العطية، دار النضال، بيروت، ط1، 1404، 1984، ص57 وما بعدها

[2] - المصدر نفسه، ص65

الجسم يبلى فلا حراك به والروح فيما أرى على أثره..." [1]

إن هذا الأخذ والردّ في الحوار الشعريّ يبرز خاصّية جديدة وجدت في المجتمع العباسيّ هي اتساع رقعة المحاورة والمجادلة وروح التحدّي، كما تبيّن عدم الاستسلام للفكرة الجاهزة، ورفضها ومحاولة تجاوزها.

والامتزاج الاجتماعيّ أبرز ظاهرة في العصر العباسيّ، إذ أنّ استقطاب الملَكات غير العربية واستمالة أصحابها للالتحام مع العناصر العربية في العصر العربيّ، كان له تأثيره الإيجابيّ في صوغ صورة الحياة الثقافية الاجتماعية العباسية التي لم تبق عربية أعرابية مثلما كانت عصر الأمويين، ولم تصِر إلى فارسية ساسانية، بل غدت عباسيّة بكلّ ما في كلمة "عباسيّ" من دلالة اجتماعيّة وثقافيّة وسياسيّة، في دولة أساسها الحريّة والبحث عن مجتمع جديد يوائم بين كلّ مكوّناته الجديدة المتعدّدة؛ حرّية جعلت الملِك نفسه يتحوّل إلى شاعر لا يخفي عاطفة وينسجها نسجًا طريفًا في مجموعة من الأبيات الشعريّة كما فعل هارون الرشيد الذي قال في "محبوبات" له:

مَلَكَ الثلاثُ الآنساتُ عِنَاني وحَللْنَ من قـلبي بكُلّ مَكان

ما لي تُطاوعُني البريَّة كلّها وأُطيعهُنّ وهنّ في عِصياني

ما ذاك إلاّ أنّ سُلطان الهوى - وبه قَوِين-أعزُّ من سلطاني[2]

كما أنّ الامتزاج الاجتماعي قد تمثّله في وضوح كبير تعبير العباسيين عن حياتهم العامّة، وكان المُنتَج الشعريّ أفضل مبرز لهذا الامتزاج؛ ذلك أنّ لغة العباسيين صارت مزيجا من لغات المجتمع العباسيّ الجديد، إنها لغة المولّدين، لأنّ العصر العباسيّ نفسه هو عصر المُولّدين، ولا شيء يدلّنا على هذا التمازج اللغويّ الاجتماعيّ أفضل من النص الشعريّ.

وفي نصوص أبي نواس وابن الرومي والبحتري وغيرهم، وفي مقامات بديع الزمان وكثير من الكتابة العلمية أيضا.

وبمكن الرجوع إلى قول أبي نواس مثلا:

---

[1] - المصدر السابق، ص ص69، 70

[2]- محمود محمود الغراب، الحب والمحبة الإلهية من كلام الشيخ الأكبر ابن عربي، دار المعرفة دمشق، ط2، 1412هـ ، 1992م، ص29

أُردُدْ عليّ المُدام بالجارم وسقنيها بـرُغم لُوّامي [1]

وهو يقول في السياق نفسه:

قد بات يسقيني درياقة سالت من الإبريق في الجام[2]

فقد اجتمع في بيت واحد لفظان دخيلان، لذلك يمكن إن هذا الدخيل قد أضحى من مشكّلات أسلوب النص الشعري الجديد الذي شارك في رفع لوائه أبو نواس، فصارت هذه اللغة العربية المليئة بالدخيل بعد ذلك أمرا مُستساغا لا ضير فيه. ولذلك أيضا قال البحتريّ بعد ذلك:

وإذا عددت على طماس عيبه لم أرض ألحاظي ولا أنفاسي

أدنو وأقصر عن مداه وإنما أرمي من الملعون في بِرجاس(*).

فقد أورد - كما هو واضح كلمة برجاس الدخيلة بالرغم من النزعة العربية المحافظة التي عُرف بها.

ب- علاقة شعر أبي العتاهية بحياته وعصره :

تأثرت أشعار أبي العتاهية بالمحيط الثقافي والعلمي والفلسفي، فبدت أشبه بصدى لكثير من المعارف الفلسفية المرتبطة بالثقافة الفارسية خاصة، لذلك فإن "من يتعمق في هذه الأشعار يجد أبا العتاهية مشغولا بما كان يراه المانوية من أن العالم نشأ من أصلين هما النور والظلمة وفي ذلك يقول:

كلُّ شيء معدِن وجوهرْ وأوسط وأصغر وأكبرْ

وكُلّ شيء لاحق بجوهرهْ أصغره متّصل بأكبرهْ

الخير والشر هما أزواجُ لـذا نِتـــاج ولذا نتاجُ... (3)

وهذه الأفكار الفلسفيّة لم تأت من فراغ؛ ولم تدخل الشعر صدفة، بل وردت تعبيرا عما استقر في ثقافة الشاعر من أفكار ومعارف استقاها من المنابع المعرفية المتنوّعة التي كانت تعجّ بها البيئة العباسية، ولا أدلّ على ذلك من هذه المصطلحات الكلاميّة

---

[1]- ديوان أبي نواس، شرح علي فاعور، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1994، ص455

[2]- المصدر نفسه، ص455، وجاء في هامش الديوان أن الدرياقة عند الفرس هي الخمر، والإبريق فارسية معرَّبة والجام أيضا، وهو " إناء للشراب والطعام من فضة أو نحوها. وهي مؤنثة.

[*] - جاء في لسان العرب مادة برجس ص47...البرجاس كلمة يونانية تعني هدفا ينصب على رمح أو سارية...

[3]- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، دار المعارف مصر، ط6، 1969، ص ص241 ،242

والفلسفيّة التي تبدو ماثلة في أشعار الشعراء، كما نلاحظ ذلك في هذه الأبيات التي ذُكر فيها المعدِن والجوهر والأوسط والأصغر والأكبر والأزواج والنتاج...وهي ألفاظ كان عصره يعج بها. ويشير الصوليّ إلى موقف أبي العتاهية من كلّ ذلك الزخم فيقول:" كان مذهب أبي العتاهية القول بالتوحيد وأن الله خلق جوهرين متضادّين لا من شيء ثم إنّه بنى العالم هذه البنية منهما وأنّ العالم حديث العين والصنعة لا محدث له إلا الله ... "(1)

وهكذا نجد أنفسنا ونحن نعرض لتطوّر المجتمع العباسيّ ورصد تغيّراته الاجتماعية التي طرأت عليه ملزمين بالرجوع إلى الأشكال التعبيرية التي ميّزت هذا المجتمع الجديد للتعرف على حقيقة تلك التغيّرات.

ومن الطبيعيّ أن تتحوّل المعرفة العلميّة الشاملة بفعل تراكماتِها إلى ثقافة عامّة، ومن الطبيعيّ أيضا أن تدخل هذه الثقافة حياة الناس، فتُسهم في تشكيل التفكير، وتتدخّل في تحديد نوعية السلوك وتوجيهه. وقد تغلغلت في جوّ المعرفة العباسيّة وشقت طريقها إلى إبداعات شعراء استطاعوا أن يتمثّلوا عصرهم في رؤاهم الفكريّة والفنية، وأن يرفضوا كثيرا مما كان يعد أمورا بديهية لا نقاش فيها.

ولعلّ الميل إلى الرفض الواعي الذي كان عند كلّ من أبي العتاهية وأبي نواس وأبي تمام كان سمة بارزة في شعراء العصر العباسيّ أكثر من شعراء أي عصر سابق، لأسباب موضوعية ذات صلة بالواقع والتاريخ والحضارة؛ فأبو العتاهية هجر الغزل وحياة القصر بالرغم من المنافع الماديّة والمعنويّة التي كان يستمتع بها في ظلّ القصر الملكي الحاكم، وهي مرحلة حسّاسة من مراحل تطوّر حياته الشعرية أيضا، وأبو نواس مارس الرفض نصّا وحياة، فتجلّى في خمريّاته وحكاياته الخمرية، وفي كثير مما يرويه التاريخ الأدبيّ عن سيرته، أمّا أبو تمّام فكانت لغته الشعريّة تجسيدا قويّا لرفض فنيّ يمكن عدُّه البداية الحقيقيّة للغة شعريّة جديدة بعيدة عمّا ألِفته العرب في ديوانها.

وللبيئة بأبعادها الزمانية والمكانية والتاريخية – كما هو معروف- أثر بالغ في

[1]- الإصفهاني أبو الفرج، الأغاني، ج4، تحقيق سمير جابر، دار الفكر بيروت، ص ص 7، 8

تحديد شخصية الإنسان وتوجيه طريقة تفكيره وأوجه سلوكاته، لذا يمكن القول إنّ الفرق في التفكير والانفعال والفعل ما هو في الأساس إلا مُحصّلة للفروق البيئيّة وما أحدثته من آثار في الشخصية الإنسانيّة؛ " حسب الإنسان أن يولد قبل تاريخ ميلاده أو بعده بعشر سنوات فقط كي يصير شخصا آخر مختلفا جدا الاختلاف عما هو عليه سواء في تكوينه الداخلي أو في ممارسته الخارجيّة" [1]

هذه المقولة شديدة الانطباق على الشاعر أبي العتاهية الذي صادف مجيئه الحياة ظروفا في غاية التعقيد؛ إذ أن" تناقض الحياة العباسية وتعدد ملامح البنية الأساسية فيها قد أصبح ظاهرة خطيرة تنذر بآنقسام التيارات في المجتمع العبّاسي بشكل متباعد...ذلك أنّ الفوضى السياسيّة وما يصحبها من قلق وتمزّق قد تؤدي إلى تقويض أمن المجتمع..."[2] فالتناقضات التي كان المجتمع يعيشها في مظاهر حياته وعاداته ومفاهيمه المرتبطة بالبنية الاجتماعية الجديدة التي شكلها التقاء مجتمعات بأكملها غير منسجمة في ما لديها من ثقافات وعقليات وغير متحدة في ما تطمح إليه من غايات، هذه التناقضات لم تمرَّ دون أن تترك أثرها في نفس الشاعر، ودون أن تُنقل إليها كثير من تلك التناقضات. وفضلا عن تلك الصراعات الثقافية فقد عرف الواقع السياسي"صراعا عاتيا أصبح داميا في بعض الأحيان على غرار ما حدث من اغتيالات سياسية بين العصبيّة العربيّة والعصبيّة الفارسيّة، كما كان مثلا في فتنة الأمين والمأمون..."[3] فانتقال الصراع الدامي إلى قمّة هرم المجتمع - كما نرى ذلك بين الأمين والمأمون- لا نتصوّره صراعا بين شخص وآخر، إنّما هو - آخر الأمر- أعمق من هذه العلاقة الثنائيّة.

وهذه الاغتيالات التي طبعت جزءا من الحياة السياسية العباسية نتصور أنها ضربت بقوة توازن المجتمع والتحام أجزائه، فكلّ اضطراب في العمق يؤدي حتما إلى اضطراب آخر لا بدّ أن يظهر على السطح. ولا يشترط أن ترى رأي العين أو تعاش فعليا حتى تترك أثرها في نفس الشاعر أو أي إنسان بل يكفي المرء أن يعايشها

[1]- صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسّسة مختار للنشر والتوزيع القاهرة، ص1
[2]- عبد الله التطاوي، القصيدة العباسية قضايا واتجاهات، مكتبة غريب للطباعة والنشر الفجالة القاهرة، ص136
[3]- المرجع نفسه، ص ص136، 137

نفسيا أو وجدانيّا بطريقة غير مباشرة حتى تصوغ نفسيته المتأزمة. ففي هذه الظروف التحركة المضطربة المتأزمة ولد "أبو إسحاق إسماعيل بن القاسم بن سويد بن كيسان العنزي بالولاء العينيّ المعروف بأبي العتاهية الشاعر المشهور؛ مولده بعين التمر، وهي بُليدة بالحجاز قرب المدينة ... ونشأ بالكوفة وسكن بغداد، وكان يبيع الجرار فقيل له الجرّار، واشتهر بمحبّة عُتبة جارية ... المهديّ"(1)

ويشير عدد من المراجع إلى أنّ ولادته كانت عام مئة وثلاثين للهجرة، من أب نبطيّ من موالي بني عنزة، وأمّ من موالي بني زهرة القرشيّين. كما تبين هذه المراجع المعاناة التي كابدها الوالد الذي كان حجاما وضاقت به سبل العيش في بلدته، فانتقل إلى الكوفة مصحوبا بأسرته ومعه ابناه زيد وأبو العتاهية، وقد كان لهذا الاضطراب أثره في انتظام أبي العتاهية في سلك المخنثين الذين كانوا يخضبون أيديهم ويتزينون ويتشبهون بالنساء في ملبسهم.(2) ويقول ابن خلّكان مشيرا إلى انغماس أبي العتاهية في حياة اللهو مع طائفة من أدباء عصره:" وكان هارون قد حبس إبراهيم المنطبق، فأخبر سلْمٌ الخاسر أبا العتاهية بذلك، فأنشده:

سلْمُ يا سلْمُ ليس دونك سرٌّ حُبس الموصليّ فالعيش مرٌّ

ما استطاب اللذّاتِ مُذ غاب في المطبِق رأسُ اللذاتِ في الناس حرّ

ترك الموصليّ مَن خلق اللهُ جميعا وعيشُهم مُقشعرّ

حُبس اللهو والسرور فما في الأرض شيء يُلهى به ويُسَرُّ" (3)

وهو شعر شديد الصلة بيوميات الشعراء والفنانين عموما لذلك يمكن أن يصنف ضمن الشعر الإخواني؛ أي تلك المقطوعات الهزلية الخفيفة التي كان الشعراء يتبادلونها ويجسدون فيها شيئا من شعورهم العابر بعيدا عما يمكن أن يعد تجربة شعرية حقيقة بهذا المصطلح لكلمة تجربة.

ويشير ابن خلكان أيضا إلى أنّ كلاّ من إبراهيم الموصلي وأبي العتاهية وأبي

---

[1]- ابن خلكان ، الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج1، تح: إحسان عباس، دار صادر بيروت، ص219

[2]- نجيب محمد البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، ص215، شوقي ضيف: العصر العباسي الأول، ط6، دار المعارف، مصر، ص ص237،238، موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان،1969، ص247.

[3]- ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر، (681/608هـ) ، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عباس، ج1، دار صادر بيروت لبنان، ص43

عمرو الشيباني النحويّ قد توُفّوا سنة ثلاث عشرة ومئتين في يوم واحد ببغداد. [1]

فأبو العتاهية كما نرى قد نشأ فقيرا مهمَّشا فاقدا لما قد يشعره بدور في الحياة، ممّا دفعه إلى الشذوذ عمّا أَلِفه الناس في مسلكهم، لولا حرفة الخزف التي كانت تقرّبه شيئا فشيئا من الناس وحياتهم العامة.

وبالرجوع إلى حياة الشاعر العمليّة يمكن أن نجد في مهنة الخزف ما نتصور أنّه نمّي الرقّة لما يتطلّبه هذا العمل من دقّة وعناية بالأشكال والألوان، لذلك اقترب شعره في بعض الحالات مما يشبه الفنّ اليدويّ النابع من تطوّر طبيعيّ بطيء في الذوق والشعور. ولا بدّ من تأكيد أهمية نشأته في الكوفة: المدينة العلميّة العريقة، وهي من الحواضر العريقة العامرة بعلومها.[2]

ويبدو أنّه كان يعاني خوفا شديدا من الفقر لم يستطع التخلص من شبحه، فقد رآه ثمامة بن الأشرس يوما ينشد:

"إذا المرء لم يَعتِق من المال نفسَه تَمَلَّكه المالُ الذي هو مالكه

وكان أبو العتاهية قد قدِم من الكوفة إلى بغداد مع إبراهيم الموْصِليّ، ثمّ افترقا ونزل شاعرنا الحيرة، ويظهر أنّه كان قد اشتهر في الشعر؛ لأنّ المهديّ لم يسمع بذكره حتى أقدمه إلى بغداد، فآمتدحه أبو العتاهية ونال جوائز، واتّفق أن عرف عتبة جارية المهدي، فأولع بها وطفق يذكرها بشعره فغضب المهديّ وحبسه، ولكن الشاعر استعطفه بأبيات، فرق له...وخلّى سبيله ثم اتّصل بموسى الهادي بعد موت المهدي ثم بالرشيد بعد الهادي فنادمه، ولكنّه ما لبث أن ترك منادمته، وعدل عن قول الشعر إلى التصوُّف، وكسَر جِرار الخمر وتزهّد، وأخذ يذكر الموت وأهواله فحبسه الرشيد، ثم رضي عنه فأطلقه فعاد إلى الشعر، ولكنه ترك الغزل والهجاء حتى توُفي". [3]

ويشير إلى مذهبه في الحياة، فيراه مذهبا فلسفيّا فيقول:" كان أبو العتاهية حُرّ التفكير، وكان أهل عصره ينسبونه إلى القول بمذهب الفلاسفة ممّن لا يؤمن بالبعث، ويحتجّون بأنّ شعره إنما هو في ذكر الموت والفناء دون ذكر النشور والمَعاد، وإلى

---

[1]- المرجع السابق، ص43

[2]- أحمد أمين، ضحى الإسلام، دار الكتاب العربيّ، بيروت، لبنان، ط10، ص ص153، 154.

[3]- ديوان أبي العتاهية، مقدمة كرم البستاني، ص7

أنّه كان قريبا من مذهب الفلاسفة ورأيِهم في خلق القرآن الكريم، وذلك أنّه لمّا سئل عن القرآن أجاب بسؤال هو: "أسألتني عن الله أم عن غير الله " [1] وهذا يعني أن غير الله مخلوق ولا خالق إلا الله. وهكذا يتّضح أن الرجل كان يساهم في مناقشة القضايا الشائكة في عصره بعقل ناقد ومنطق عقلاني وهدوء وثقة في النفس. لذلك كان من الطبيعيّ أن تكون له آراء في الشعر ونقده، وأن تبدو وجهته الشعبية التي جعلته يكسر كثيرا من الأعراف التقليدية حبّا في التميز والظهور، خاصة وأنه صاحب مقولة شهيرة " أنا أكبر من العروض".[2] وهي بعيدة عن كونها شعارا أجوف، إنها إشارة غنيّة بالدلالات الفكرية والفنية التي تؤكد هذه الوجهة. لذلك عده الجاحظ من رواد الشعر المطبوعين حين قال:" والمطبوعون على الشعر من المولدين: بشار العُقيْليّ، والسيّد الحِميري، وأبو العتاهية، وابن أبي عُيينة ".[3]

ج- أبو العتاهية وتحديّات فكرية وفنيّة في شعره:

ومن المفارقات أن نجد من كتّاب القرن العشرين من يناقض مقولة لأبي العتاهية كانت أكثر تفاعلا مع طبيعة الفن وسيرورته التي قد لا تعرف حدودا تقف عندها، فهذا بدوي طبانة يقول: "أما محاولة الخروج على نظام الأوزان ونظام القوافي جملة، فإنّه خروج على طبيعة الفنّ الشعريّ، وهدْم لمفهومه الذي رضِيته الإنسانية في تاريخها الطويل، وبأذواقها الفنيّة في بيئاتها المتباعدة، ولغاتها المختلفة"[4]

إن كلمة "بدوي طبانة" تبدو منطلقة من وجود حدود تامة ومقوّمات مكتملة للشعر صيغت نهائيا عبر التاريخ، وتجارب الشعوب صياغة نهائيّة، في حين أنّ مقولة أبي العتاهية تنطلق من الشك في هذا الاكتمال وهذا الانتهاء. من هنا يتّضح مدى عمق الرفض الذي مارسه أبو العتاهية إبداعا ورؤية فنيّة: فقد قدم أبو العتاهية في نماذج كثيرة من شعره أسسا واضحة لمذهب واضح هو البديع الذي عرف به أبو تمام؛ حين نوّع في تفنّنه اللفظيّ بين التضاد والتجانس والتصوير كما في قوله:

---

[1]- المصدر السابق، ص7

[2]- أبو العتاهية أشعاره وأخباره، تقديم شكري فيصل، دار الملاح بيروت، 1384هـ- 1965م، ص34 ، وأدونيس، الثابت والمتحول، ج2، ص108

[3]- البيان والبيين ج1، تح: حسن السندوبي المكتبة التجارية الكبرى القاهرة مصر 1345هـ - 1965م، ص54

[4]- بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، المطبعة الفنية الحديثة، بيروت لبنان.

أجفوْتِني فيمن جفاني وجعلتَ شانَك غيرَ شاني

ولطالما أمَّنتَني ممّا أرى كلّ الأماني

حتّى إذا انقلب الزمان عليّ صرت مع الزمان[1]

إنه يقدّم لنا حسّا لغويا جديدا، ويمهّد لشعر عباسيّ خاص خالص. يمكن أن نجمع مكوّنات هذا الحسّ الجديد الذي بدأه أبو العتاهية في عدد من المميّزات أبرزها دقة المعنى والتكرار والتوليد بالاشتقاق وتوازي المعاني بالتوافق أو التضادّ ... إلى غير ذلك من الخصائص التي يمكن للدارس أن يقف عندها.

وكان أبو نواس قد حاول الامتناع عن افتتاح قصائده بالبكائيات الطللية، كما حاول أبو العتاهية قبله الامتناع عن الغزل، وكلف الأمر ابن العتاهية أن سجنه الرشيد - بالرغم من إعجابه بشعره - لحمله على العودة إلى شعر الغزل فرفض، واحتال، فتغزّل ولم يتغزّل في الوقت نفسه؛ تغزل لأنه ذكر المرأة في شعره ولم يفعل ذلك، لأنه قال ما قال من شعر غزليّ في آمرأته، وهذا لم يكن معهودا في شعر الغزل عند العرب، ومنه قوله:

مَن لقلب متيَّم مُشتاق شفّه شوقه وطول الفراق

طال شوقي إلى قعيدة بيتي ليت شعري فهل لنا من تلاقي

هي حظي قد اقتصرت عليها من ذوات العقود والأطواق

جمع الله عاجلا بك شملي عن قريب وفكّني من وثاقي[2]

فالمتغزَّل بها في تقاليد الشعر محبوبة متمنعة بعيدة المنال، أو قد تكون أسماء متعددة أو هاء تأنيث* رامزة لأمل بعيد، لكنها عند أبي العتاهية قعيدة بيته التي يقصر عليها شعره الرافض الجديد.

وهكذا يبدو الشاعر رافضا لما أراد القصر تكريسه من قيم فنيّة، باحثا عن قيمة جديدة شديدة ذات صلة ما بالزهد في واقع الأمر؛ إنها الغزل القائم على أساس جديد، تبدو فيه المرأة شريكة اللحظة الصعبة، فهي تُذكر وقت المعاناة إشراقة تحرّر ومنبع

---

[1]- ديوان أبي العتاهية، تقديم كرم البستاني، ص33 وما بعدها

[2]- جورج غريب، أبو العتاهية في زهدياته، دار الثقافة بيروت، لبنان، 1985، ص74

* المشهور هو تاء التأنيث إلا أن نطقها في حال التوقف يكون هاء لذلك سميتها هاء وليس تاء، وهذا هو الفرق بين تاء التأنيث التي في الفعل وهاء التأنيث التي في الاسم.

قوة وصبر، انطلاقا من رؤية فنيّة جديدة، وخريطة موضوعاتية غير متداولة في ذهنية السلطة السياسية على الأقلّ. لذلك راح يكتب شعرا شديد العلاقة بالمعاني القرآنية المعروفة، مضيفا للشعر العربيّ رصيدا هامّا في فنّ الزهد الذي له في الإسلام مفهومه الخاص؛ " فهو ليس رهبانيّة أو انقطاعا عن الدنيا، وإنّما هو معنى يتحقق به الإنسان، يجعله صاحب نظرة خاصة للحياة الدنيا، يعمل فيها ويكدّ، ولكنّه لا يجعل لها سلطانا على قلبه، ولا يدعها تصرّفه عن طاعة ربّه. ولذلك ليس من شرط الزهد في الإسلام أن يكون مقترنا بالفقر، بل قد يتفق للانسان الغنى والزهد معا، وكان عثمان بن عفّان وعبد الرحمان بن عوف من كبار الأغنياء، لكنّهما كانا زاهديْن؛ فقد جهّز عثمان بيت العسرة، واشترى بئر رومة من يهوديّ كان يمنع عنها المسلمين. وكان لا يتوانى عن بذل ماله في سبيل الناس، وكذلك كان عبد الرحمان بن عوف يسلم في تجارته وما يها من أرباح إذا أحس بحاجة المسلمين إليها. إنّ الزهد في المفهوم الإسلاميّ تسامٍ بالنفس بعيدا عن شهواتها، وتحرر من كلّ ما يعوق حرية الذات وروحانيتها. فقد قيل لإبراهيم بن آدم (ت 161هـ) إن اللحم قد غلا سعره فقال: أرخصوه؛ أي لا تشتروه وأنشد:

إذا غلا شيء عليّ تركتُه فيكونُ أرخصَ ما يكون إذا غلا"[1]

وهنا يجد الشاعر نفسه أمام ضرورة إيجاد الصّيغ الفنيّة التي تغرّب النّص، وتهَبُه شعريّته وتلحقه بالتعبير الفنّيّ، ولعلّ أبرز صبغة فنية يبدأ بها الشاعر في هذا الموقف هو البناء على التضاد كما تجلى في الغلاء والرخص المشار إليه في البيت، وفي هذا التكرار الذي في الفعل كان.

وأبو العتاهية كثيرا ما يعزز شعره بفنّيات واضحة الملامح تبدو فيها صناعة كلامه صناعة موسيقية كما نجد ذلك في قوله:

الدهر ذو دُول ، والموت ذو علل والمرء ذو أمل، والناس أشباه

ولم تزل عِبر فيهن مُعتَبر يجري بها قدر والله أجراه [2]

[1]- أبو الوفا الغنيمي التفتازاني، مدخل إلى التصوّف الإسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة مصر، ط3، ص59

[2]- ديوان أبي العتاهية، تقديم البستاني، ص392

فهو يلجأ إلى تلك التوشية الموسيقيّة، ويحققها في وترين واضحي الرنين"الدهر ذو دول"،"الموت ذو علل"، فقد عمل على تحقيق التماثل الصيغي بين مجموعة من الأجزاء المكونة للبيتين، ويمكن إعادة كتابة البيت بالشكل الموسيقي التالي:

الدهر ذو دُول/ مستفعلن فعلن الروي" ل"

والموت ذو علل/ مستفعلن فعلن الروي" ل"

والمرء ذو أمل/ مستفعلن فعلن الروي" ل"

والناس أشباه/ مستفعلن فاعلْ الروي"هـ"

ولم تزل عبر/ مستفعلن فعلن الروي" ر"

فيهن معتبَر/ مستفعلن فعلن الروي" ر"

يجري بها قدر/ مستفعلن فعلن الروي" ر"

والله أجراه/ مستفعلن فاعلْ الروي"هـ"

وهذا التصرف الموسيقي يذكرنا بمقولة الشاعر الزاعمة بأنّه أكبر من العروض.

ويقول الشاعر كذلك:

1- لعمرُك ما الدنيا بدار بقاء كفاك بدار الموت دارَ فناء

2- فلا تعشق الدنيا أُخيَّ فإنّما يُرى عاشقُ الدنيا بجَهد بلاء

3- حلاوتها ممزوجة بمرارة وراحتها ممزوجة بعناء

4- فلا تمْشِ يوما في ثيابِ مَخِيلة(*)

فإنّك من طين خُلقت وماء

5- لقلّ امروٌ تلقاه لله شاكرا وقلّ امروٌ يرضى له بقضاء

6- ولله نُعماءٌ علينا عظيمة ولله إحسان وفضلُ عطاء

7- وما الدهر يوما واحدا في اختلافه

وما كلّ أيام الفتى بسَواء

8- وما هو إلا يوم بؤس وشدّة ويوم سرور مَرّةً ورخاء

9- وما كلّ ما لم أرْجُ أُحرمُ نفعَه وما كلّ ما أرجوه أهلُ رجاء

* - جاء في المعجم الوسيط، مادة خيل، ص267 " الكبر والإعجاب بالنفس". وبذلك فكلمة مخيلة مصدر ميمي بمعنى الكبر.

10-أيا عجبا للدهر لا بل لِريْبه يخرِّم ريبُ الدهر كُلّ إخاء

11- وشتّتَ ريبُ الدهر كلَّ جماعة وكدّر ريب الدهر كُلّ صفاء

12-إذا ما خليلي حلّ في برزخ البلى

فحسبي به نـأيا وبُعدَ لقاء

13-أزور قبور المُترفين فلا أرى بهاءً وكانوا قبلُ أهل بهاء

14-وكلّ زمان واصل بصريمة وكـل زمان مُلـطَف بجفاء

15-يعزّ دفاع الموت عن كل حيلة ويعيا بداء الموت كلُّ دواء

16-ونفس الفتى مسرورة بنَمائها وللنَّقص تنمو كلُّ ذات نماء

17-وكم من مفدًّى مات لم ير أهله حَبـوْه ولا جادوا له بفداء

18 -أمامك يا نومانُ دار سعادة يدوم البقا فيها ودار شقاء

19-خُلقت لإحدى الغايتين فلا تنم وكنْ بين خوف منهُما ورجاء

20- وفي النـاس شرٌّ لو بدا ما تعاشـروا

ولكنْ كساهُ الله ثـوب غطاء[1]

لقد تحدّى أبو العتاهية بهذه الأبيات التعبير الشعريّ، وكلّفه فوق ما يقبل من المعاني المعروفة المتداولة، فكانت العبارة النثرية طاغية بسبب هذه المهمة الشاقة، إلا أنه بحثَ عما يبعد النثريّة في الوقت نفسه، فراح يحتال للنص أسلوبيّا، ليدخله عالم الشعر، خاصة وأن النص الشعري قد وضع حدودا كثيرة أبعدته عن النثر بل وعن الأخلاق أيضا، لذلك راح الشاعر في نصه هذا يكرّر العبارة، لإيجاد نوع من الإيقاع ويقوّي معانيه في الوقت نفسه، كما توسل التضاد، ونوّع الأساليب، فخرج من تقرير إلى تساؤل ومن نفي إلى نهي؛ فهو يُقسم بالطريقة التقليدية "لعمرك" ثم يقرّر حقيقة بسرعة ليعتد إلى الإنشاء مرة أخرى فيحذر وينصح: كفاك...

وكرّر الشاعر الدنيا والدار في البيتين الأوّلين، ثم لجأ في الثالث والرابع إلى التضادّ بين الحلاوة والمرارة وبين الماء والطين، فدلّ في التضادّ الأوّل على تقلّب الدنيا التي ينبغي ألا نغترّ بها لتقلب حالها، مهما ازّينت بمباهجها المؤقتة الزائلة

[1]- ديوان أبي العتاهية، تقديم كرم البستاني، ص13

الزائفة، أما التضاد الثاني فدلّ على تناقض جُبِل عليه الإنسان انطلاقا من خلقته ذاتها؛ قال تعالى" ونفسٍ وما سوّاها فألهمها فُجورَها وتقواها "(*) فسويتُها تتمثّل في إنسانيـّـتها، وإنسانيتها في ذاك الصراع الذي يقضيه المرء في سعيه إلى تغليب تقوى نفسه على فجورها.

ولقد أصرّ أبو العتاهية بصورة عملية في كثير من إبداعه الشعري البسيط على أن نثرية العبارة وحدها لا تلغي الشعريّة؛ وهذا ما تؤكده الدراسات الحديثة التي ترى أن "الأدوات الشكلية" التي للشعر- كالقافية والإيقاع - تؤثر في الكلمات العادية، فيتجدد إدراكنا الحسّيّ لها، ولبنيتها الصوتيّة. (1) إنّ التتبع الدقيق لما استعمله الشاعر من أصوات وصور تضادية وتجانسات يبرز مدى عنايته بأسلوبه لتحقيق شعرية نصّه، ممّا يبرز أنّه آمتلك رؤية فنيّة دقيقة أهّلته لأن يصوغ رؤيته الفنيّة في إبداعه الشعريّ وهو مطمئن إلى طائفة من الوسائل الأسلوبية التي يراها قادرة على تحقيق تلك الشعرية إذ يبرز ما في النص من عناية بالأسلوب من حيث استعمال كلّ من التضاد والتكرار. فالتضادّ ورد مثلا بين: دار الدنيا ودار البقاء، إلا أن الشاعر لا يورد هذا التضاد بمعنى غربة أحدهما عن الآخر وتناقضه معه، بل على أساس وقوعهما في جهتين متقابلتين بحيث يؤدّي أولهما إلى الثاني.

فدار الموت دار فناء، إلا أنها متصلة بالدار الأولى وما تم فيها من حسن أعمال. وبين الحلاوة والمرارة وبين الراحة والعناء... تضاد أيضا، لكن في معاني الزهد لا بدّ أن نعي عمق دلالة هذا التضاد: ذلك أن النفس الأمارة بالسوء تميل بطبعها إلى ما هو سهل عذب مريح، إلا أن ذلك يكون في كثير من الأحيان سببا للمرارة والعناء في اليوم الآخر.

وإذا كانت هذه التضادّات تكشف عن تفاهة الدنيا وتناقضاتها، فإن الإنسان نفسه مخلوق بهذه الصفة، وقد أشار الشاعر إلى ذلك من خلال بيان عنصرين أساسين متناقضين في الظاهر؛ ذلك أن الماء يتلف الطين، بالرغم من أنه جزء هام من مكوناته، إلا أن القصد من الطين هو أبونا آدم عليه السلام، أما الماء فقد أ شار به به

* - 8 الشمس 91"

1 - عدنان بن ذريل، النص والأسلوبيّة بين النظرية والتطبيق-دراسة -منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص27

إلى الماء الدافق الذي ذكر في قول الله عز وجل: " فلينظر الإنسان مم خلق خلق من ماء دافق يخرج من بين الصلب والترائب " [1]

د ـ قيم فكرية وفنيّة في شعره:

زخر نص أبي العتاهية الشعري بكثير من القيم الفكرية والدينية التي تبرز مدى تمسكه بتلك الوجهة الخلقية الدينية التي جسّدت موقفا روحيا خلقيا، ثم إنّ هذا النص يمكن أن يدلّنا على كثير من القيم الخلقية والفنية التي يركز أبو العتاهية عليها في شعره:

أذلّ الحرصُ والطمع الرقابا وقد يعفو الكريم إذا استرابا[*]

إذا اتّضح الصّواب فلا تدعه فإنّـك قلّما ذقت الصـوابا

وجدتَ له على اللهوات بردا

كبردِ الماء حين صفا وطابا

وليس بحاكم من لا يبـــالي أأخـطأ في الحكومة أم أصابا

فبعد تناول ثلاثة عيوب خلقية هي الحرص والطمع والهوى، انتقل إلى الحديث عن الحاكم، وبذلك فإن هذه العيوب مشينة لدى الناس وهي أفدح حين يتصف بها الحكام:

وإنّ لكلّ تلخيص لوجهـا وإن لـكـــلّ مسـألة جـوابا

وإنّ لكلّ حـادثـة لوقـــتا وإن لكلّ ذي عـمـلٍ حسابا

وإنّ لـكـلّ مُـطّـلَع لحدًّا وإنّ لكـــلّ ذي أجـل كـتـابا

وكُلُّ سلامـة تَعِد المنايـا وكـلّ عـمارة تَعِدُ الخرابـا

وكلّ مُملَّك سـيصير يـومـا وما ملـكت يداه معًا ترابا

فكل ذلك يدل على ضعف الإنسان عامة، لذلك فإن مضيه في غيه هو مما يدعو إلى العجب:

فيا عجبا تموت وأنت تبني وتتّـخذ المـصـانع والقبابا

أراك وكلّـما فتّحتَ بابا من الـدنـيا فتَحتْ عليك نابا

ألم تـر أنّ غدوة كـلّ يـوم تزيـدك مـن مَنـيّتك اقترابا

---

[1] - 5، 6 الطارق 86

[*] - استراب به: رأى منه ما يريبه. (المعجم الوسيط، مادة ريب ص384)

وحُقّ لموقنٍ بالموت أن لا يُسوِّغَه الطعام ولا الشرابا
يدبِّرُ ما ترى ملِكٌ عزيــز به شهـدت حوادثُه وغابا
أليس الله في كلّ قريــبا؟ بلى من حيث ما نُودِي أجابا
ولم تَرَ سائلا لله أكْدى ولم تــر راجــيا لله خابا

رأيت الروح جدبَ العيش لمّا
عرفت العيش مَخْضا واحتلابا

ولستَ بغالبِ الشهَوات حتّى تُعدّ لهنّ صبرا واحتسابا
فكلّ مصيبة عظمت وجلّت تخفّ إذا رجوتَ لها ثوابا
كبرنا أيها الأتــراب حتى كأنّا لم نـكن حينا شبابا
وكُنّا كالغصون إذا تثـنّت من الـريْحان مُونعة رطـابا
إلى كم طولُ صبْوتنا بدارٍ رأيتَ لها اغتصابا واستلابا
ألا ما للكهول وللتصـابي إذا ما اغترّ مكتهِل تصابى

فزِعت إلى خضاب الشيب منّي
وإنّ نُصـوله فضح الخِضابا (*)

مضى عنّي الشباب بغير وُدّي
فعند الله أحتسب الشبابا

وما من غــاية إلا المنايا لمن خَـلِقت شبيبته وشابا[1]

حدّد الشعر لدى بعض القدماء على أساس جوانبه الظاهرة البسيطة؛ فقيل بأنّه كلام موزون مقفًّى، لكنّ ذلك " لم يقم من وجوه تعريف الشعر التي تَغفُل الإشارة إلى الوزن والقافية ... إنّ فيه من السطحية ما فيه، ومن النقص ما لا شك فيه، ولكنّه ... يعرف الشعر بالاقتصار على أبرز مظاهره، فليس الشعر ... إلاّ كلاما موسيقيّا تنفعل لموسيقاه النفوس ..." (2)

---

* - جاء في المعجم الوسيط مادة نصل ص927 نصل اللون نصلا، ونصولا: زال. يقال: نصل الخضاب. ويقال نصل الشَّعر أو الثوب: زال عنه خضابه أو لونه... جاء في المعجم الوسيط مادة نصل ص927

[1] - ديوان أبي العتاهية، تقديم كرم البستاني، 1406هـ ، 1986م، ص32 وما بعدها

[2] -محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات،الجامعة التونسية، طبع بالمطبعة الرسميّة التونسية، ص19، 1981م.

فهل كانت أبيات الشاعر هنا ذات صلة بما هو بارز شكليّا في الشعر، أم أنّه تجاوز النمط الموسيقى واستطاع استعراض خصائص فنيّة من خلال العناية بأسلوبه؟

افتتح الشاعر نصّه افتتاحا خاصّا مداره الشكّ في قدرة النفس الإنسانية على تحدي شهواتها وتجاوزها؛ فبدءا من هذا الحكم بدأت رؤية الشاعر وشرع في تأمل حقيقة ضعف الإنسان. والشاعر يعطي نصه بعدا سياسيا منذ البيت الرابع حين يقول:

وليس بحاكم من لا يبـــالي أأخـطأ في الحكومة أم أصابا

وهو وعي بمدى خطر الحياة السياسية التي يكون لها أثرها البليغ أيضا في تقلبات أحوال هذه الدنيا. ويورد حلولا لكل المشكلات التي عرض لها في نصه: منها ما هو غير مصرح به كضرورة تحمل المسؤول لمسؤوليته تحملا صحيحا، ومنه ما هو مصرّح به كالقوة المعنوية من إيمان وصبر وكفاح، معززا كل ذلك بالتوكيد لعلاقة ذلك بالروح التعليمية التوجيهية التي يزخر بها النص:

وإنّ لكلّ تلخيص لوجهـا

وإنّ لكلّ حـادثـة لـوقـتا

وإنّ لـكـلّ مُـطّـلَع لحـدًّا

فالشاعر يكرّر في كلّ شطر التوكيد بطريقتين "إنّ" ويعزّزه باللام المزحلقة، مع العناية الخاصة بالجانب الموسيقي: وإنّ لكل: فعولن فعولن/ ثم لـَوجها لـَوقتا، لـَحدّا... وبذلك فهو يحقق غايتين: إحداهما تصبّ في المعنى فتقويه، والأخرى في الموسيقى فيتمّ تعزيز عمليّة تثبيت المعنى في النفس المتلقية.

وجاء الزمن في هذه الأبيات على أساس كونه أحد التحدّيات التي لا يستطيع المرء لا مواجهتها ولاالتغلب عليها: فبعد شباب وقوة، شيخوخة وضعف، ثمّ فراق حتميّ لملذات الحياة جميعها.

وكان بحر الوافر عماد الشاعر في عرض أفكاره ومشاعره، وهو بحر من أكثر البحور حركة [1] ، فهل كان الشاعر قد آثر هذا البحر بالذات ليشير بأسلوب موسيقيّ إلى تقلّبات الحياة السريعة المتعاقبة تعاقب أبيات النص الشعري ذاته؟ وهل كانت

[1]-التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح:الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي القاهرة،ط3،1415 ، 1994، ص51

إضافة ألف الإطلاق إشارة إلى انطلاق الحياة بعيدا عن تحكمنا في مساراتها العجيبة؟.

وكان من الطبيعيّ لكلّ ما سبق أن تحضر الأفعال في النص بشكل لافت للنظر: أذل، يعفو استراب، اتّضح تدعه ذقن... ففي الأبيات الأربعة الأولى اثنى عشر فعلا، وهذا يؤكّد قوة إحساس الشاعر بمدى سرعة تقلبات الدهر، وشدّة فتك أحداثه بالإنسان الغافل خاصّة. إنّ قراءة "الفعليّة" أو"الاسمية" في هذا النص أو غيره لا يتم بطريقة آلية، بل من خلال ربط الأفعال والأسماء وكلّ ملمح أسلوبيّ بسياقات النص.

وهنا لا بدّ من الإشارة إلى أن الفعل ليس هو بالضرورة الصورة التعبيرية الوحيدة للحركة والحيوية والسردية، إذ أن للأسماء كذلك إمكان أداء هذه المهمات التعبيرية. ([1])

وكما وقف الشاعر أمام حركات الدهر متأملا عبثه بالغافلين، وضّح عددا من صفات هذا الدهر فأورد لتلك الغاية عددا كبيرا منها فجاءت مؤكدة حرصا منه على النصح بالاعتبار، كما نجد ذلك في قوله:

وإنّ لكلّ تلخيص لوجــهـا وإن لـكــلّ مسـألة جـوابا
وإنّ لكلّ حــادثـة لوقــتا وإن لكـلّ ذي عملٍ حسابا
وإنّ لـكـلّ مُطّــلَع لحـدًّا وإنّ لكــلّ ذي أجـل كـتـابا

فقد توالت الأسماء في غياب تام للفعلية، ومن الواضح أن الشاعر ينتقي كلماته وحروفه وفقا لما يراه مرتكزات أسلوبيّة أساسية لتقديم المعاني الخلقية، والتوجيهات الدينية التي كان يودّ تبليغها بشكل دقيق قصديّ؛ هو ذا يقول"وقد يعفو الكريم" وكان بإمكانه أن يقول في صحة موسيقية " وكم يعفو الكريم" لو كان متفائلا بإيجابية الروح الإنسانية، ولو كانت ثقته في هذه الروح قوية، إلاّ أنّه اختار " قد". التي تعني التقليل في هذا السياق. ولجوء الشاعر إلى هذه التكرارات: الصواب الصوابا، بردا، بحاكم الحكومة، وإن لكلّ، وكلّ، مُمَلّك ملكت، فتّحتْ فتَحت، العيش، للكهول مكتهل، خضاب، الشباب: يوحي بأن الدنيا لم تخلق عبثا، فكلّ شيء قد ارتبط بآخر، والتنظيم

[1] ـ محمد حماسة عبد اللطيف، الإبداع الموازي ـ التحليل النصي للشعر، دار غريب القاهرة 2001، ص 27

الدقيق في جانبه الصوتيّ ما هو إلا صورة لنظام الحياة الدقيق المحسوب عند الله البادي للغافل ضربا من الصدف المتناثرة.

وفي الأبيات لجوء واضح إلى التكرار، ولا يخفى ما فيه من تنبيه لأهمّية الفكرة، وتوكيد المعاني للخلقية، وتحقيق لجوانب موسيقية يؤدّيها هذا التكرار أيضا.

وقد تنوّع التكرار بين اللفظ والجملة والحرف: فقوله فتَّحتَ بالتضعيف غير فتَحتْ بغير تضعيف: وفي الظاهر يبدو الفعل مكرّرا إلاّ أن الفرق شاسع بين المعنيين: ذلك أن المرء يفتحُ بالتضعيف لما فيه من مشقة، أما الزمن فإنّه يفتح دون تضعيف أي دون مشقّة.

وقد يربط الشاعر في محطات جماليّة كثيرة هذا التكرار بالتصدير: الزينة التعبيرية ذات الأثر الإيجابي في المتلقّي، كما نجد ذلك في البيت الثاني:

ألا ما للكُهول وللتصـابي إذا ما اغترّ مكتهِل تصابى

وكما نجد ذلك أيضا في البيت ما قبل الأخير:

مضى عنّي الشباب بغير وُدّي فعند الله أحتسب الشبابا

واستعمل الشاعر هذه الزينة التقفية باعتماد التضاد الذي يجعل لفظة ما في الشطر الأول أو الثاني دالة على كلمة القافية والروي، كما نجد ذلك في قوله:

وحُقّ لموقنٍ بالموت أن لا يُسوِّغَه الطعام ولا الشرابا

فلفظ الطعام يدلّ على اللفظ المضاد الشراب، كما يوحي لفظ عمارة بلفظ الخراب:

وكُلُّ سلامـة تَعِد المنايا وكلّ عـمارة تَعِدُ الخرابـا

وقد أدّى ارتباط النصّ بالغاية التوجيهيّة إلى إعمال ترتيب الأشياء وفق منطق دقيق غايته الإقناع، لذلك كثُرت هذه الثنائيات والترابطات مع الأدوات الدالّة على الشروط ونتائجها:

أذلّ الحرصُ والطمع الرقابا وقد يعفو الكريم إذا استرابا

إذا اتّضح الصّواب فلا تدعْـه فـإنك قلّـما ذُقت الصوابا

فالشاعر يبيّن النتيجة ثم يعلّل، وهو يوجّه السلوك الإنسانيّ في سلسلة من الأوامر: '' فإنّك قلّما...'' .

وهنا لا بدّ من تأكيد أهمّية تميّز الشعر بضرورة تجاوز المضمون إلى إمكانيات الأداء. ([1]): أي الأداء الفنّيّ القادر على تحقيق المتعة الفنيّة. وتتعانق الغاية التبليغية التوجيهية مع العناية الأسلوبيّة بشكل واضح في التوكيدات التي نراها تتوالى بيتا على إثر بيت:

وليس بحاكم من لا يبالي أأخطأ في الحكومة أم أصابا

وإنّ لكلّ تلخيص لوجها وإن لكــلّ مسألة جـوابا

وإنّ لكلّ حادثة لوقتا وإن لكـلّ ذي عملٍ حسابا

وإنّ لكلّ مُطّــلع لحدًّا وإنّ لكــلّ ذي أجـل كتـابا

فبعد التوكيد بحرف الباء (*) جاءت التوكيدات المتكرّرة كطلقات أسلوبيّة تحذيرية متتالية، وردت "إنّ" ستّ مرات في ثلاثة أبيات، ثم جاء بعد ذلك ما يوحي بالتوكيد باستعمال ''كلّ'' في قول الشاعر:

وكُلُّ سلامة تَعِد المنايا وكلّ عـمارة تَعِدُ الخرابا

وكلّ مُملَّك سيصير يـوما وما ملكت يداه معًا ترابا

وإذا كان الشاعر قد بدأ بالحكمة السياسية العامّة في ذكره للحاكم، وكأني به يرجع كل أدواء المجتمع إلى السبب السياسيّ، ثم يمضي في حكمه العامّة ويقرّر مجموعة من الحقائق في تسعة أبيات، ثم ينتقل إلى الضمائر "أنت ونحن وأنا" ويمزجها رغبة منه في الإيحاء بامتزاج التجارب الإنسانيّة التي لا بدّ أن توصل المرء إلى حقيقة الحياة والدين والمصير.

والشاعر ينتبه إلى مدى أهمية اختيار الأسلوب المناسب للضغط النفسيّ على المتلقي، فيلجأ إلى الأسلوب الإنشائي في خاتمة النصّ، موظّفا إياه في مجموعة من الأبيات بدءا من الإقرار بعظمة الله عزّ وجلّ في قوله:

أليس الله في كلّ قريبا؟

بلى من حيث ما نُودِي أجابا

---

[1]- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص19، 1981م.

* - كثيرا ما يشار إلى أن هذا الحرف زائد كما نجد ذلك في قاموس الإعراب لجرجس عيسى الأسمر، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ص27 وفي معجم الإعراب والإملاء لإيميل بديع يعقوب، دار العلم للملايين بيروت لبنان مارس 1983، ص149، والقصد من الزيادة الاستعمال وليس إمكان الاستغناء.

ولم تَرَ سائلا لله أكْدى(*) ولم تـــر راجيا لله خابا

فالشاعر يسأل في الشطر الأول ثم يجيب بدلا عن المسؤول في الشطر الثاني، ثم يأتي بالدليل المنطقيّ في البيت الموالي، وهو ممّا يوحي بحوار ذاتيّ، ومناجاة زهدية من صميم التجربة، ثم يزيد من حدة التعجّب بالنداء وذكر لفظ العجب صُراحا:

فيا عجبًا تموت وأنت تبني وتتّخذ المصانع والقبابا

فهو يعمد إلى شيء من التناقض العجيب الواضح في بناء العبارة على التناقض غير المعقول بين كلّ من الفناء والبناء" تموت وأنت تبني". وقد جسّد الشاعر هذا التناقض أسلوبيّا بين العبارات الموحية به في كلّ من "تموت" المناقضة لكلمتي المصانع والقباب، ذلك أن الموت الذي ترمز إليه حفرة القبر يتناقض حتى هندسيّا مع المباني العالية ومع القباب الدالة أيضا على العلوّ، وهو علو ذو دلالات كثيرة كالكبر والتعامي عن رؤية حقيقة المصير.

هذه الثنائية استغلها الشاعر جامعا بين أمرين: الإثبات والنفي، مدرجا معنى ما بالإيجاب أو السلب لكن سرعان ما يهدمه محذرا إيانا من الوقوع في الوهم والخداع:

ألم تر أنّ غدوة كلّ يـوم تزيدك من مَنيّتك اقترابا!

وفي هذا التعجب تذكير بعجز الإنسان أمام الزمن؛ ذلك أن الأماني تقع في الغد مع أنّ الغد هادم للعمر مرتين مرّة بالأمل الذي يلهينا عن فعل الخير، ومرة ثانية بتقريبنا من مصيرنا المحتوم دون زاد. لكن بالرغم من هذا كلّه فإنّ هذا العجز لا يغلق الباب دون التوبة وقبولها، لذلك يقرّر الشاعر قائلا:

فكلّ مصيبة عظُمت وجلّت تخفّ إذا رجوتَ لها ثوابا

إنّ الشطر الأول يوحي بالشر كلّ الشر، إلاّ أن الشطر الثاني يفاجئنا بما نحبّ.

وكثيرا ما يلجأ ابو العتاهية إلى التضادات التي تتصل بالأساليب الإنشائية كما في قوله مناديا مرشدا:

كبرنا أيها الأتراب حتى كأنّا لم نـكن حينًا شـبابا

ثم يقول:

---

* - أكدى: افتقر بعد غنى(المعجم الوسيط ص780)

إلى كم طولُ صبْوتنا بدارٍ رأيتَ لها اغتصابا واستلابا؟!

ألا ما للكهول وللتصـابي إذا ما اغترّ مكتهِل تصابى

ويكون هذا التحذير خاتمة الأساليب الإنشائية التي عززت غايات الشاعر التوجيهية، ليختم النص بحكمة الشاعر:

وما من غاية إلا المنـايا لمن خَـلِقت شبيبته وشابا[1]

فهو لم يستعمل الإنشاء كما لم يستعمل التكرار، لكنّه لجأ إلى تقوية المعنى بالقصر في قوله: وما من غابة إلاّ، لتكون تلك القوة منسجمة مع قوة الأساليب الإنشائية التي هي عادة مرتبطة بحالة انفعالية. وتحيل الصور المستعملة في النص إلى عدد من الحالات النفسية، فقوله:

وكُنّا كالغصون إذا تثـنّت من الـريْحان مُونعة رطابا

فالشاعر يقدم لنا حالتين نفسيتين على قدر كبير من التناقض: إحداهما حالة السرور بالجمال والصحة والملذات، في هيئة الغصون وما تحتويه من ثمار، أما ثانيهما فمجسدة في قوله:

فزِعت إلى خضاب الشيب منّي وإنّ نُصوله فضح الخِـضابا

وهي حالة الفزع المناقضة للحالة الأولى، وتظهر فيها آثار الصراع بين المرء والزمن متمثلة في محاولة خداع النفس بالتزيين والتزييف، إلا أن الزمن يردّ بقسوة، فينتّف الشعر تنتيفا، ويعري الرأس بلا رحمة.

2 ـ تجلي الرفض في حياة أبي نواس وفكره:

أ- تجلي الرفض في مظاهر من حياته وهجائه:

تقدّم نصّ أبي العتاهية كما رأينا برفض واضح صريح لأخلاق معيّنة في عصره، فندّد بالأسباب السياسية التي كانت من عوامل تقلّبات الدنيا فكان ذلك رفضه في وجهه السياسي الواضح، كما أتى بعدد من الفنيّات المتجسدة في أسلوبه السهل معتمدا على الدقة والتكرار والتوكيد وتنويع الأساليب والصور، وهي جوانب تقنية يمكن البحث عنها وعن الفرق في استعمالها بين كلّ من أبي العتاهية وأبي نواس؛ هذا

[1]- ديوان أبي العتاهية، تقديم كرم البستاني، 1406هـ، 1986م، ص32 وما بعدها

الشاعر الذي ينتمي إلى جيل جديد من العرب، جيل المولّدين الذين تميّزوا بسمات جديدة في كلّ جوانب الحياة والثقافة والشعور، وجاء رفض أبي نواس نتيجة طبيعية منسجمة مع روح هذا الجيل الذي نشأ أعقاب التحوّل العميق الذي عرفته الحياة العربيّة في الدولة العباسيّة.

وذكر العسكريّ في الصناعتين أنّه " سئل بعضهم عن أبي نواس ومسلم؛ فذكر أنّ أبا نواس أشعر؛ لتصرّفه في أشياء من وجوه الشعر وكثرة مذاهبه فيه، قال: ومسلم جار على وتيرة واحدة لا يتغيّر عنها ". [1]

فهو يشير إلى تنوّع أساليب الرجل في شعره؛ ذلك أنه يعادي الطلليّة فإذا ما صادقها اقتدر عليها وصار ذا وجهة فيها، ويُقبل على الخمريّة فيبدع فيها سردا ووصْفا، ثم يقبل على الزهدية بعد ذلك فيرضي ذوق محبيها العامة بلفظ قريب وسط، فإذا ما خاض في الطرديات انغمس في غريب اللغة، فإذا بشعره لون آخر مختلف عن كثير مما كتب.

والنزعة الرفضية النواسية لم تأت من فراغ، إنما كانت محصّلة طبيعيّة لتكوّن ثقافي علميّ أصابه الرجل، خاصّة وأنّه عاصر عددا كبيرا من الشخصيات العلميّة والأدبيّة التي كان فضلها عظيما على العصر العباسيّ والحضارة العباسيّة برمتها، فأخذ عن أبي عبيدة أخبار العرب وأيامهم وعن أبي زيد غرائب اللغة نوادر الشعر عن الراوية الشهير خلف الأحمر، كما تعرف على الشاعر والبة بن الحباب (*) ولازمه وأخذ عنه.

ويربط العقاد بين اتجاه الشاعر إلى الخمر ومعاناته بسبب السمعة المشينة التي ميزت سيرة أمه. [2]

وقد كان أبو نواس وفيّا لصداقة أستاذه، وهو خلق لطيف تتسم به كل نفس حساسة طيبة، وهذه أبيات في رثائه تجسّد حبّه وإخلاصه واعترافه بجميله، بالرغم من

---

[1]- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية صيدا بيروت لبنان، ص27

[*]-جاء في ديوان أبي نواس، ص83،84، دار الكتب العلمية، ط2 أنه"والبة بن الحباب ... شاعر غزل ظريف ماجن وصاف للشراب من أهل الكوفة، وهو أستاذ أبي نواس.رآه غلاما في البصرة ... فاستصحبه إلى الأهواز ثم إلى الكوفة، فشاهد معه أدباءها وتأدب بأدبهم. وقدم والبة بغداد في أواخر أعوامه، فهاجى بشارا وأبا العتاهية وغلباه، فعاد إلى الكوفة..."

[2]- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ص221، 222

السمعة المشينة التي ميّزت هذا الشاعر، بل إن رثاءه لممّا يؤكد تلك النزعة الرفضية المتأصله في أبي نواس القائل:

فاضت دموعك ساكبةْ جزَعا لمَصرع والبةْ

قامت بموت أبي أسـامـةَ في الزّقـاق النـادبة

قامت تبث من المكـارم غيـر قيـــل الكاذبة [1]

وهو رثـاء فيـه من خفـة صـاحبه قدر موسيقي واضـح وفـي رويّـه الهـائي آهـة هو جدير بها لأنه ''أبو أسامة''.

وتأثّرا بهذه الحياة العباسيّة اللاهية لدى طائفة من الناس فـي هذا العصـر، ظهرت محاولاته في قلب مفاهيم اجتماعيّة وفنيّة، كما يظهر ذلك في عدم استقراره علـى حـبّ واضـح للعرب الذين يهجوهم تـارة جملـة وتـارة أخـرى انتقاء وتقسيطا، هو ذا يهجو عدنان ويفخر بقحطان:

ليست بدار عفت وغيّرها ضربان من قطرها وحاصبها

ولا لأيّ الطلول أندبــها للريح والرُّقش من قرانبها

ولا نطيل البكا إذا شطـت النـية (*) واستعبرت لذاهبها

بل نحن أرباب نـاعط ولنا صنعاء والمسك من محاربها

وكان منا الضحاك يعبده الخائل والوحش في مساربها

ودان أدوانـه البـرية من معترها رغـبة وراهـبـها

ونحن إذ فـارس تـدافع بهرام قـسطنا عـلى مرازبـها

بالخيل شعثا على لواحق كالسيدان تعطى مدى مذاهبها[2]

و يهجو تميما وأسدا ويفخر بقحطان:

ألا حيّ أطلالا بسيحان فالعذب

إلى برع فالبئر بئر أبي زغب

تمشي بها عفر الظباء كأنّها

---

[1]- ديوان أبي نواس، شرح علي فاعور، ص ص83، 84

[*] - جاء في هامش الديوان شرح واصف: النية الوجه الذي يذهب فيه والبعد، ص55

[2] - ديوان أبي نواس، شرح محمود أفندي واصف، ص155

أخاريد من روم يُقْسمن في نهب

عليها من الصحراء ظل كأنه هذاليل ليل غير منصرم النحب

تلاعب أبكار الغمام وتنتمي إلى كلّ زغلوق وخالفة صعب

منازل كانت من جذام وفرتني وتربها هند فأبرحت من ترب

إذا ما تميمي أتاك مفاخرا فقل عد عن ذا فما أكلك للضب

تفاخر أبناء الملوك سفاهة

وبولك يجري فوق ساقك والكعب [1]

و يهجو الأعراب:

أما ونجيبة يهوي عليها راكب فرد

ملوح محجر العينين جنب قميصه قدد

اذا ما جاوزتْ جددا فلاح لعينيها جدد

حكت أم الرئال إذا وماها الوابل البرد

تؤم بقفرة بيدا لها في جوفها ولد

وحرمة كف ممتزج شمولا ضوءها يقد

فلما أن تقارن فوقها كاللؤلؤ الزبد

سقاها ماجدا محضا

نمته جحاجح مجد

بصحن المسجد المعمور فالرحبات فالسند [2]

وهو ذا يهجو الأعراب والأعرابيات وذم عيشهم:

دعِ الرّسْمَ الذي دثَرَا

يقاسي الرّيحَ والمطَرَا

وكنْ رجلاً أضاعَ العلم في اللّذّاتِ والخطَرا

وفي ذلك رفض لأهمّ تقليد فنّيّ كاد القدامى أن يقدسوه، وفيه رفض لما يحث عليه الدين؛ إذ أنه يدعو إلى اللذة دون تمييز لحلالها عن حرامها، ثم يتنكّر لكلّ الإنجازات

[1] - المصدر السابق ، ص ص158، 159

[2] - المصدر نفسه ، ص162

الحضــارية التي ساهم فيها العرب مع إخـوتهم المـسلمين ويرفضها ليرجع إلى عهد الفرس الأول.

ففي كثير من شعره تمتزج الروح الفارسية بروح التراث العربي، وإن هـي راحت تجني عليه أحيانـا بشـيء من التزوير التـاريخيّ الاجتمـاعيّ، بسبب الـروح الشـعوبية، وقد يكون هذا الأمر مقبولا على أساس أن الشـعر " فـي الأصـل مفهوم روحـي مضـاد لما هو عقليّ.([1])

وكان من الطبيعي حدوث الرفض فـي بيئـة انتقلت إليهـا الفلسفات من الحضـارات المتاخمـة للرقعـة العربيـة، ولا عجـب كـذلك أن تمتـزج المواضـيع و منهـا الخمريـة بمفاهيم الفن والعلم ومصطلحه، بل بمفاهيم الدين الذي ينكر الخمرة ذاتها إنكارا.

ب ـ الخمرة ومقدمة القصيدة من أبرز مظاهر رفض الشاعر الفكرية:

والخمرة في شعر أبي نواس تظهر على باقي شعره، وتغدو سمة شديدة الدلالة على عصره، والبديل الأقوى للدمن التـي كـان الجـاهليّ يبكيهـا، لـذلك فـإنّ الشـاعر قد "دعـا إلـى أنّـه ليس مـن الصـدق أن نبكـي علـى الأطـلال ولا أطـلال، أو أن نبكـي علـى قيس وتميم ولا قيس ولا تميم فيقول:

صفةُ الطلولِ بلاغةُ القِدْمِ

فاجعل صفاتِك لابنةِ الكَرْم

وإذا وصفتَ الشيءَ متّبِعًا

لم تخلُ منْ غلَطٍ ومنْ وهْمِ ([2])

فأبو نواس يرفض رفضا صريحا ولا يرى الاتّباع إلاّ سبيلا إلى الغلط والوهم، وإلى زيف الشعور وضبابيّة الرؤية، لذلك رفض طلولا لم يعايشها، مصرّا على أن يصدر في شعره عن حقيقة يرضاها فكره ويحسّ بها وجدانه. وهو فضلا عن ذلك يؤكّد حقيقة نقديّة بلاغيّة حين يُعلن بوضوح بأنّ لكلّ عصر بلاغة مختلفة، وهكذا فهو ينبّه إلى أمر في غاية الأهمية.

---

[1] Joëlle gardes, Critica, Dictionnaire de critique littéraire, editions ceres Tunis 1996 , p26 MarieClaude Hubert

[2] - ديوان أبي نواس، شرح علي فاعور، ص459

وهو لم يكن لا رافض المقدّمة التقليدية الأوّل، ولا رافضها الأخير ولا الوحيد، فقد سبقه الشعراء الصعاليك إلى ترك كلّ مقدّمة، ممّا يدفع إلى الجزم بأنّهم تجاوزوا الدعوة النواسيّة قبل أوانها. ولم يكن الطّلل المجال الوحيد الذي حاول الشاعر تحدّيَه، بل عمد إلى تنويع لغته ذاتها؛ فقد أورد صاحب المثل السائر بيتين رأى البعض أنّ الشاعر قد لحن فيهما ثمّ يبرز بعد ذلك أنّه اتّباع لمدرسة الكوفة. أما البيت الأول فهو في قوله لمدح محمد بن الأمين:

" يا خير من كان ومن يكون

إلا النبيُّ الطاهرُ الميمونُ

فرفع بعد الاستثناء من الموجب. أقول إنّ أبا نواس يستعمل في شعره مذهب الكوفيين كثيرا وهذا من جملة مذاهبهم وقد قال:

لمن طلل عافي المحلّ دفين عفا عهدُه إلاّ خوالدُ جون..."[1]

فهل كان ميل أبي نواس إلى لغة الكوفيّين غير الرسمية إمعانا في رفض الرسمي خاصة، ورفض الجاهز المعهود عامة؟ وإذا كان الرفض عنده مصاحبا لنزعته الشعوبيّة الحاضرة في الرموز الفارسية المبثوثة في خمرياته، إلاّ أن هذه الشعوبية قد تطورت، وسرعان ما اتجهت إلى البحث الجاد في المنحى الفني، غير أنها بالرغم من كل ذلك لم تكتف بالتفاخر ، بل لجأت إلى الإثارة المباشرة التي تخدش أبسط الأعراف العامة، وكانت دوافع هذا الرفض في البدء انتصاره للمدينة ورموزها أمام البادية ورموزها التي ميّزت جزءا هاما من حياة العصر الأموي ونظرته، وأرادت الاستمرار، فواجه الشاعر الموقف بحدة أخرجت النص عن وظيفته الأساس في تحقيق المتعة داخل إطار فكريّ واضح، إلى التحدي السافر لعدد من القيم التي كانت وما تزال تشكل روح الإنسان العربي المسلم.

ولعل الشاعر قد اختار في دعوته ذلك الأسلوب الصدامي تجاه المتلقّي بالتحدّي الساخر للتمكّن من زعزعة الفكر الجاهز المتجذّر في النفس العربية. ويرى خليل الموسى أن ما حدث في شعر أبي نواس من تركيز على اللذة وترجمة تفاصيلها

[1]- ابن الأثير، المثل السائر، ج4، تقديم وتحقيق وتعليق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة القاهرة ، ص ص45، 46

ومحاولة النفاذ إلى أعماقها، لم يكن إلا تأكيدا للعلاقة المستمرة التي ما فتئت تعلن عن ذاتها في شتى الآداب والفنون عبر العصور؛ إذ كلّ تغيّر في أنظمة الحياة يستدعي تغيّرا في أنظمة الأدب.[1]

هذا ما يمكن تحديده عمليّا في انتقال عدد من الصيغ اللغوية اليومية إلى قلب التعبير الشعري التجديدي الذي بدأ يُهيمن على النص الشعري العباسيّ بسبب تغيّر العلاقات وكثافتها بين الثقافات المشكّلة للمجتمع العباسي بل وبين العباسيين أنفسهم في ظل حركة الامتزاج بين شتى الطبقات واللغات. ويورد صاحب المثل السائر بيتين رأى البعض أنّ الشاعر قد لحن فيهما، مبرزا بعد ذلك أنّه مذهب في التعبير على سُنّة مدرسة الكوفة.

وهو ذا يتهكّم بالتقليد الشعريّ الذي كان يقضي ببدء أي نصّ بالطلل مهما كان غرضه وحال صاحبه، يؤثث شعره بمجموعة من الأشياء التي تجسد الجو اللهوي الخاص الذي تبدو فيه الخمرة ذات الدور الأساس فيقول:

أدر الكاس حان أن تسقينا وانقر الـدف إنه يُلهـينا

ودعِ الوصف للطلول إذا ما

دارتِ الكأس يُسرةً ويمينَا[2]

ونزعته هذه لا تنفصل عن شعوره بهشاشة موضعه الاجتماعيّ الذي كان مثارا لكثير من السخرية لدى بعض الهجائين. يقول أبان بن عبد الحميد اللاحقي(*) فيه:

أبو نواس بن هاني وأمـه جُـلُّـبَـان(**)

والناس أفطن شيء

إلى حـروف المعاني

---

[1]- خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، ط1، مطبعة الجمهورية، دمشق، 1991م

[2]- المصدر السابق، ص338

* - شاعر عباسي نظم كليلة ودمنة واشتهر بالمزدوج والمسمط: والمزدوج بناء النص كله على التصريع كقول الشاعر:

إن الشباب والفراغ والجده مفسدة للمرء أي مفسده

حسبك مما تبتغيه القوت ما أكثر القوت لمن يموت

أما المسمط فبيت أول مصرّع يليه بيتان مصرعان على حرف مغاير للأول ثم شطر خامس مصرع مع البيت الأول كما في الأبيات المنسوبة لامرئ القيس: توهمت من هند معالم **أطلال** عفاهن طول الدهر في الزمن **الخالي**

مرابع من هند خلت ومصايف يصيح بمغناها صدى وعوازفُ

وغيرها هوج الرياح العواصف وكل مسـف ثم آخر رادفُ

بأسحم من نوء السماكين **هطّال**

** - يشرح شوقي ضيف جلبان فيقول "شجرة الورد وهو اسم لأم أبي نواس وكأن أبانا يتخذ من ذلك مغمزا له."

إن زدتُ بيتا على ذي مــا عشتُ فاقطع لساني [1]

وتبدو قوّة البيت الثالث الذي وضّح فيه الشاعر مدى هشاشة عرض أبي نواس وأمّه؛ فقد دفعته هذه الهشاشة إلى الاكتفاء بعدد ضئيل من الأبيات، يعِدنا بأنّه لن يزيد عليها بيتا واحدا.

إن هذا الهجوم الذي يشنّ على أبي نواس جزء من اندماجه داخل الحياة الشعبية العامة؛ فلو كان من الخاصة لما تجرّأ عليه -ربّما- شاعرٌ بهذا الشكل المريع. وقد رأينا قبل كيف أن ابا العتاهية قد اقترب من الحياة الشعبيّة والكلمة الشعبية البسيطة، وبالغ في هذا الاقتراب إلى غاية النثرية، فكيف كان اقتراب أبي نواس من لغة الحياة العباسية وهو يتناول الغرض الخمريّ، خاصة وأنه غرض متصل بحياة المدينة العباسية وإيقاعها.

هل كان حضور هذه العناصر الحياتية بشكل مكثّف في شعر أبي نواس وهو يقترب من اللغة اليومية مناقضا لمبدإ العناية الفنيّة؟ فأبو نواس يبدو كأستاذه أبي العتاهية متناولا لموضوع ذي علاقة قويّة بشريحتين اجتماعيتين خاصتين تقع كل واحدة منهما على نقيض الأخرى: المهمشين وآل القصر. لكنّه في الوقت نفسه مرتبط في هذا الشعر بالمدح والمنادمة، وهنا يجد الشاعر نفسه مُلزما بلغة لا هي تقليديّة بحتة نابعة من لغة الشعراء السابقين، ولا مبتذَلة شبيهة بلغة العامّة أو قريبة منها؛ يمكن القول إنها لغة الفنّ الشعريّ العبّاسيّ عامّة.

ج- الرسالة وروح المحاورة:

وقد يكون من الضروريّ الربط بين انتشار الرسالة في الحياة العباسية وأدائها شعريا، بالتغيرات الواضحة التي طرأت على أسلوب الشعر في هذا العصر؛ ذلك أنّ العلاقة جدلية بين طريقة الحياة وطريقة التعبير، وفن الرسالة في شعر أبي نواس كثير الحضور وهذا نفسه قوي الصلة بطبع هذا الشاعر ولين معشره. هي ذي أبيات له بعث بها إلى قينة:

اكـتبي إن كتبت يا مُنية النـفـــس بنُصح ورِقّـة وبيان

[1]- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربيّ- العصر العباسيّ الأول- ، ط16، دار المعارف، مصر، ص333

كثّري السهو في الكتاب ومُجّيه بِريق اللسان لا بالبَنان [1]

ومحاورة التراث في شعر أبي نواس صورة إيجابية في مسيرته الفنية، هذا ما يفهم من قول صاحب المثل السائر" وربما يظن بعض الجهال أن قول الشماخ:

إذا بلَّغتِـني وحملتِ رحْلي عرابةُ فآشرقي بدم الوتين

وقول أبي نواس:

وإذا المطيُّ بنا بلغن محمّدا فظهورهن على الرجال حرام

هو من هذا القبيل: قلب الصورة القبيحة إلى صورة حسنة، وليس كذلك، فإنّ قلب الصورة القبيحة إلى صورة حسنة هو أن يؤخذ المعنى الواحد فيكسى عبارتين، إحداهما قبيحة والأخرى حسنة، فإن الحسن والقبح إنما يرجع إلى التعبير لا إلى المعنة نفيه، وقول أبي نواس هو عكس قول الشماخ..." [2]

إلاّ أن كون قول أبي نواس عكس قول الشماخ لا ينفي اتصال المعنى الثاني من الأول وتولّده عنه، ومن هنا ندرك فلاقة أبي نواس يالتراث وقدرته على الإضافة بدءا منه. فقد اتسع استعمال المراسلة، وأثّر في الأسلوب النواسي، واتخذ طابعا من المحاورة والمجادلة فرضه الموقف الحضاري الجديد، كما فرض في الوقت نفسه أسلوبا في النص تجلّي في عدد من الألفاظ والصيغ، إنها حياة جيل من المولَّدين ألحّ على أسلوب في الحياة والفن، فانتقل النص إلى الزينة الخطّية؛ وهي زينة العصر العباسي بلا منازع، ثم إن هذه النزعة المعادية" للأعرابية بانتصارها للنص المكتوب المرسل المحاور" قد تكون سرّ امتزاج الألفاظ العربية بالألفاظ الفارسيّة في النص النواسيّ؛ لأن خروجه عن بعض المعجم العربيّ خروج أيضا عن بداوة قد يطرحها نصّ آخر، ثم إن هذا الامتزاج في أبسط صوره انعكاس لواقع جديد في حياة المدينة العباسيّة التي كانت طرازا فارسيا في الجوانب المادية من ملبس ومأكل ومجلس. ويمكن العثور على جملة من الخصائص الأسلوبيّة في هذا النصّ الذي يقدّمه الشاعر

---

[1]- العربي حسن درويش، الشعراء المحدثون في العصر العباسيّ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ص72 وما بعدها

[2]- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج4، تقديم وتحقيق وتعليق أحمد الحوفي بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة القاهرة ، ص3

مركّزا مختصرا في تجسيد تجربة خمرية فيها من الحكي والفرح بالخمرة على الطريقة النواسية الشيء الكثير. وهذه الروح الحوارية واضحة قي قول الشاعر:

أمالِكُ باكرِ الصهباءَ مال وإن غالُوا بها ثمنًا فغالِ

وأشمطَ ربِّ حانوت تراه لنفخ الـزِّقِّ مُسودّ السّبال

دعوتُ وقد تَخوّنه نُعاس فوسّده براحته الشِّمال

فقام لدعوتي فزِعا مَرُوعا

وأسرع نحو إشعال الذُّبال

وأفرخ روعَه وأفاد بِشرا

وهرهر ضاحكا جذلان بالِ

فلمّا بيّتتني النار حيًّا تحيةَ وامِق لطِفِ السؤال (*)

عددت بكفّه ألفا لشهر بلا شرط المُقيل ولا المُقال

فظلْت لدى دساكره عروسا

بعذراوين من خمر وآل

كذلك لا أزال ولم أزله ذريعَ الباع في ديني ومالي

يلائمني الحرام إذا اجتمعنا وأجفو عن ملاءمة الحلال[1]

فقد جسّد أبو نواس في نصّه هذا إصراره على الرفض والتحدي لكثير من القيم العربية الإسلامية والأعراف الاجتماعية بدءا من البيت الأول، عندما حرص على البدء في الشراب صباحا، كأنما الصهباء معبود لا بد من التبرك بالتبكير له تقربا وإرضاء، ويختم النص بتوكيد مبدإ اللذة الحرام التي صارت ناظم حياته كلّها.

إنّ تلك اللذة التي جهر بها وهو يصوّر طبيعة ثابتة في النفس المنحرفة التي تنشأ على المحرّمات في غدو كلّ محرّم حاجة طبيعية ملحّة في نفس لا ترضى بالخيّر الحلال وإن كان ألذ أرفع أنفع من كل حرام.

---

*- في لسان العرب مادة ومق ص 4927 ومَقته أحبه، وسبال الواردة في البيت الثاني، مادة سبل، ص 1931 "سبلة الرجل الدائرة التي في وسط الشفة العليا..."

[1]- ديوان أبي نواس، شرح علي فاعور، ص ص412، 413 ، ديوان أبي نواس بشرح واصف، ص313

والشاعر في نصّه لا يقف على طلل، ولا يطيل التمهيد به، فهو ينتقل بعد بيت واحد إلى الدعوة الخمريّة وسرد حكاية من حكايا خمره في سلاسة وسهولة وأبعاد واقعية (*)، لذلك كانت الأفعال تتوالى وتتخللها بعض النعوت، لتختتم القصيدة بحكم عامّ يختصر "فلسفة لذّة" عند الشاعر، هي أنّ اللذة في الحرام.

والملاحظ في هذا النص أن الشاعر لا يكتفي بإثم واحد، إنّما هو يلح على أنْ يجمع الإثم إلى قرينه فيقول:

فظلْت لدى دساكره عروسا بعَذراوين من خمر وآل

فعروساه العذراوان إحداهما الخمر والأخرى الآل، مخالفا في ما يأتي قيَما سامية وأعرافا اجتماعية، مجاهرا بإثميه مصرًّا عليهما، غير آبه بمشاعر الناس من حوله، انطلاقا من البحث عن ممارسة اجتماعية فرديّة عند أقصى حدود التحرر.

وقد احتفى الشاعر أسلوبيا بالخمرة وبشكل مواز مع احتفائه بها فكريا؛ فهو ينادي نديمه نداء رقيقا، ثمّ يكرّر هذا النداء مرخّما معبّرا بذلك عن تلك العلاقة الحميمة. والشاعر يمعن في النداء والطلب بدءا من البيت الأول، فيورد نداءين وأمرين: وهذا يوحي بمدى لهفته إلى الخمرة مع نديمه مالك.

ويمكن أن نتبيّن من اختياره للأسماء مدى ممارسة الرفض والخروج عن أعراف المجتمع: فالنار وهي من الأشياء المذمومة تذكر ذكرا جميلا في النص حين قوله:**فلما بيّنتني النار حيا تحية وامق ...**وهو يختار الشمال بدل اليمين في قوله:

دعوتُ وقد تَخوّنه نُعاس فوسّده براحته الشِّمال

ذلك أنّ هذه الشمال لم تأت بالصدفة، إنما كان الشاعر قد تخيّرها متعمدا لمخالفة معنى اليمن واليمين والعرف العام الذي يحبذ اليمين ويفضلها على الشمال. وهو يمضي في اختياره فيستعمل كلمة عروس في قوله:

فظلْت لدى دساكره عروسا بعذراوين من خمر وآل

إذ أنّ الكلمة تدلّ على المذكر والؤنّث معا، وبذلك فهو ينوّه ما استطاع إلى ذلك سبيلا بكلّ أنواع الانحراف الجنسي الذي يقع فيه الخمارون، حين تعبث الخمرة

* - القصد من الواقعية هو تصوّر إمكانية الوقوع .

بعقولهم النواسية، وهذا ما ينسجم مع المعنى الوارد في البيت الأخير حين أكد أن الحرام يوائمه، والقصد من المواءمة ممارسة الحرام في أقصى درجاته السفلى.

3 ـ تجلي الرفض في حياة أبي تمام وفكره:

أ ـ أبو تمام (*) وإشكالية النسب:

كان أبو نواس ممارسا للرفض في حياته وشعره، وتجلى كلّ ذلك في عدد من نصوصه التي هاجمت تقاليد في الشعر والدين والخلق.

وإذا كان أبو تمام من الشعراء الذين عايشوا تلك المراجعة العباسية التي طالت الحياة والمبادئ، فكيف كانت نظرته إلى الحياة والفن؟ وكيف كان الرفض في عرفه الفكري والفنيّ ذلك الرفض الذي عاد نزعة متفاوتة من شاعر إلى آخر؟

وتذكر كثير من المصادر أنه مولود بقرية يقال لها "جاسم" وأنه كان في حداثته سقاء افي المسجد الجامع، واهبا لرمز الحياة ثم صار واهبا لأجمل الشعر بعد ذلك. قدِم إلى بغداد فنال بها حظوة المعتصم، ووُلّي بريد الموصل، حيث تُوُفّي، وفي شعره قوّة وجزالة ومن آثاره ديوان الحماسة وغيرها من الأعمال الهامة. (1)

وبالرغم من الاختلاف في سنة مولده وفي أصله وكثير من التفاصيل الأخرى، فالمؤكد أن حياته جزء من الحياة العباسية في القرن الثالث، وهي جزء هام من حياة أدبيّة نشيطة شهدها تطور الصنعة الشعرية بعد تجارب تجديدية جادة، خاصة على يدي بشار وأبي نواس. ثم إن أبا تمام قد عزّز مذهبه التجديدي بما كسبه من خبرة في التشكيل، ودقة في الذوق، توفّرا له ممّا كان يعالجه في فنّ الحياكة؛ إذ من الممكن أنه تأثّر في ذوقه الفنيّ بعمله.

وأبو تمام من الشعراء الذين كان حضورهم في فنّ التأليف ذا أهمية خاصة، كما أنّ حافظته كانت مليئة بأشعار العرب قديمهم ومُحدَثهم؛ " فقد شغل نفسه مدّة عمره يتخيّر كثيرا من شعر العرب ... وله في هذا المجال اختيارات معروفة مشهورة منها

---

* - يذكر الآمدي"الإمام الحسن بن بشر بن يحي الآمدي البصري في الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق وتعليق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، ص5، أنه "حبيب بن أوس بن الحارث بن قيس بن الأشج بن يحي ابن مروان بن سعد بن كاهل بن عمرو بن عدي بن عمرو بن الغوث بن جلهمة، هو طيء بن أدد بن زيد بن كهلان بن سبأ بن يشجب بن عريب بن زيد بن كهلان بن يشجب بن يعرب بن قحطان.

[1]- ابن رشيق، العمدة، ص31

الاختيار القبائليّ الأكبر... ومنها اختيار قبائليّ آخر اختار فيه قطعا من محاسن أشعار القبائل ولم يورد فيه كبير شيء للشعراء المشهورين، ومنها اختيار محاسن شعر الجاهلية والإسلام وهو ما سماه باختيار شعراء الفحول، ومنها ديوان الحماسة..."(1)

وكما اختلف المؤرخون في سنة مولده اختلافهم في نسبه. لكنّ الظاهرة اللافتة للنظر في أمر أبي تمام أنّه ينتسب هو ذاته للعرب صراحة ، وينسبه بعض المؤرخين لغيرهم. فنحن نعرفه أنه أبو تمام حبيب بن أوس الطائيّ وهو يشهد بأنه طائي ويفخر بهذا " فهو إذا ما مدح أحمد بن أبي دؤاد وزير المعتصم وزعيم المعتزلة في عصره فاخره وتحدث كما يتحدث الندّ للندّ، فزعم أنّ مكانه من أحمد مكان الرجل السَّرِيّ الذي يستطيع أن يساميَه وأن القبيلتين طيء(*) وإيادا تتقاربان وتشتركان في المجد؛ فلطيء حاتمها ولإياد كعب. ثم يقول إن كعبا وحاتما لم يلقيا من الجود مثل ما لقيت".(2)

إن هذه الممارسة النقدية التي شهدها عصر الشاعر أثمرت نتاجا نقديا له أهمية في توجيه الذوق، خاصة حين يتعاطى النقد مبدع بموهبة أبي تمام وفكره، فقد أسهمت إنجازاته في بلورة رؤية جديدة، كما أنّ ممارسة الصناعة كان لها أثرها البالغ في التوجه الفنّيّ المبنيّ أساسا على مفهوم إتقان صناعة الشعر انطلاقا من سعة المعرفة وقوّة الموهبة وتنوّع الثقافة.

لقد كان كلّ ذلك من أبرز العوامل التي أسهمت في تحديد أسلوبه ورؤاه الفنيّة التي فتحت بابا واسعا لمناقشة قضايا في الفنّ هامة كان في مقدّمتها مفهوم الحداثة والعلاقة التي يجب أن تكون بين الشاعر والتراث وما إلى ذلك من المشكلات النقدية الجوهرية، وكان ذلك أيضا من الأسباب التي دفعته إلى ابتكار بناء لغوي خاص في كثير من النصوص التي دفعت المتعصّبين للقديم والقدماء لأن يُعادوا شعره إلى درجة

---

[1]- طه حسين، من تاريخ الأدب العربي، ج2د، ط2 ، ص338

[*] - الصحيح طيئا.

[2]- محمد زكي العشماويّ، قضايا النقد الأدبيّ بين القديم والحديث، دار النهضة العربيّة بيروت لبنان، 1984، ص349

جعلت ابن الأعرابيّ يحكم على كلام العرب بأنّه باطل إذا ما عُدّت لغة أبي تمام عربيّة. ([1])

لكنّ هذه الاختلافات كلّها لا تلغي كونه رمزا من رموز الثقافة العباسيّة الجديدة ولا تلغي عروبته الحضارية والروحية:

بالشام أهلي وبغداد الهوى وأنا

بالرّقمتين وبالفسطاط إخواني

خليفة الخضر من يربع على وطن

في بلدة فظهور العيس أوطاني (2)

وهو يبرز تأثير بغداد ومدى تجذّر هواها في نفسه رغم أنه شامي المولد، لكن ذلك لا ينفي حبه لكلّ أبناء مشرق الحضارة موسعا انتماءه: أي أن الترحال الذي ميز حياته قد صاغ مفهوما للوطن تجاوز قضية المولد بل وتجاوز مسألة الأصول العرقية التي كثيرا ما أثيرت في شأن هذا الشاعر، فغدا الوطن رقعة وجدانية تتّسع لتشمل البلاد العربية، والبلاد الإسلامية قاطبة، وبذلك فهي تعطي في الوقت نفسه البداوة بعدا انتمائيا أكثر حميمية، فهل يعني ذلك أنّ المكان الحضريّ ليس ذا أهمية في أمر الانتساب؟

إنّ كثيرا من أقوال هذا الشاعر ومواقفه تبرز بوضوح مدى تحمسه للانتماء العربي الإسلامي، وهو في هذه النقطة مختلف اختلافا بينا عن أبي نواس، لكن هذا النزوع إلى العرب لا يلغى مبدأ الرفض الذي سار عليه في شعره غير آبه بعمود الشعر وكثير مما يمت بصلة لعمود الشعر، ولعلّ ذلك من الأسباب التي دفعت بعض القدماء إلى أن ينسبوه لغير العرب.

ينبغي أن نلاحظ في هذه النقطة أن أبا تمام قد وقع ضحية لتيارين؛ أحدهما يتعصّب للعروبة بمعناها البدوي ويتخذ الشعر الجاهلي مرجعية له، فيبعد عن الانتماء

---

[1]- الصولي، أخبار أبي تمام، حققه:خليل محمود عساكر، محمد عبده عزام، نظير الإسلام الهندي، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر بيروت، ص244

[2]- ديوان أبي تمام بشرح التبريزي، ج 3، ص308.

للعرب والعروبة كلّ من حاد عن هذه البداوة وأساليبها، والآخر يتعصب لغير العرب ويرى كل من خرج عن مقاييس البداوة وراح يجدّ في الابتكار والإبداع غير عربيّ.

وفي هذا الأمر - بطبيعة الحال - كثير من الشطط وكثير من الخطر أيضا؛ لأنّ حصر شرف الانتماء للعروبة في من يتقيدون بالماضي ويقفون عنده لممّا يجعل التنافس بين الناس يشتدّ نحو الماضي وليس نحو المستقبل، لكنّ قوّة التطور، والرغبة في أن تتقدّم الحياة كانا من العوامل الغالبة في العصر العباسيّ، فكان أن جدّ الناس في المُضيّ نحوهما معا وبذلك تم إيجاد نوع من التوازن بين التيارين.

إنّ أبا تمام ينتسب للشام حيث كان مولده، ولمصر حيث أقام سنين تلقى فيها من علمها وأفاد من تجاربه في محيطها، إلا أنّه ينتسب أكثر إلى بغداد الحاضرة العباسية الكبى وعقليتها الجديدة التي تجسّدت بشكل واضح في شخصه.

إن أبا تمام جزء من هذا اللقاء بين بيئتين: القاهرة وبغداد، لذلك كان صورة بارزة لتلك العقلية العباسية الشديدة الارتباط بحضارتها الجديدة المؤمنة بأفكارها الرافضة المنعتقة من ربقة تقديس الماضي، المتفتحة على علوم ومعارف وأذواق ما يجاورها من الثقافات والحضارات في الشرق والغرب.

ب- أبو تمام رمز عباسيّ ثقافة وانتماء:

لقد كان هذا الشاعر الأديب وما زال من أمراء البيان في عصره. وإذا كان ابن بلدة جاسم، وفي حداثته ساقي ماء في المسجد الجامع، ثم في بغداد صاحب حظوة المعتصم. وُلّي بريد الموصل، وتوفي فيها وفي شعره قوة وجزالة. ([1])

إن الشاعر قد تجاوز بفضاء شعره كل هذه الفضاءات التي حددت انتماءه إلى أرض أوسع هي عالم الشعر العربيّ الذي تربع فيه على مكانة رفيعة صحبة عدد من رموز الشعر العربيّ الكبرى.

وقد كان أبو تمّام مرتاد جامع في بلد رست فيه كثير من القيم الدينية والخلقية والعلمية العميقة، كما أن اشتغاله بمَهمّة رسميّة يمكن أن يؤثّر في وجهاته الفكريّة والعامّة.

[1]- المصدر السابق، ص31

ومن الواضح أن حياته عادت جزءا من حياة العباسيّين في القرن الثالث الهجري، كما أنها ظلت جزءا هاما من حياة أدبية عربيّة نشطة شهدها تطور الصناعة الشعرية بعد تجارب تجديدية بدأت خاصة على أيدي مجموعة من الشعراء المحدثين يرأسهم أبو نواس. ([1])

ولم يكن أبو تمام قد تمثّل عمق فكر عصره إلا لشعوره أنّ ذلك العصر مختلف عن عصور السابقين وأنه تبعا لذلك في حاجة إلى إبداع مختلف، في ظلّ تداخل المؤثرات، فكان من نتيجة ذلك أن تفاعل مع واقعه بشعره ورؤاه التي آمن بها مع الحياة العباسيّة برمتها والحياة الأدبيّة بشكل خاص، لذلك تزخر نصوصه بالإشارات ذات الطبيعة المعرفية والعلمية والاصطلاحية. وقد تسبب مضيّ أبي تمام في إخضاع التجربة الشعرية للتّعميق في تضارب الآراء النقدية حول شعره في عصره وبعد عصره، فقد عاش الشعر زمنا طويلا في كنف الاعتقاد بالنموذج الجاهليّ تعبيرا وتصويرا وعاطفة، ولم يكن التحوّل الذي عرفته الحياة العباسية في شتى أوجه حياتها إلا نتيجة للحركة الفكرية والنّقديّة التي ميزت عصرا أحلَ التفكير بدل التسليم، والشك والمناقشة بدل التصديق، والبحث عن الأنموذج الشخصيّ الجديد بدل اتّباع النموذج المعياريّ القديم في ظلّ تراكم معرفي تفاعلت فيه أجناس وحضارات، وأسهمت في بنائه أسماء علميّة شامخة. ويمكن القول إن هذا التراكم قد أوصل الفكر النقديّ العربيّ إلى مرحلة جديدة صارت فيها النظرة إلى المعرفة الإنسانية شاملة، وهو من أبرز الإنجازات التي حقّقتها الحركة العقليّة والفلسفيّة والنقديّة.

لذلك كلّه فإن القارئ لا يجد عند أبي تمام أدبه فقط، بل يتعرف على ثقافة عصر شاعر كان يلقب – وعن جدارة- بالعالم؛ إذ تبدو في شعره الثقافة القرآنية والتاريخ والفقه والتصوّف والفلك وما شئت من ألوان الفكر والفنّ. فمن ثقافته القرآنية:

كـأنّهم معـاشر أُهلكوا من بـقايا قوم عـاد أو ثمود

وفي أبرشتويم وهضبتيها طلعت على الخلافة بالسعود([2])

[1]- طه حسين، حديث الأربعاء، ج2، دار المعارف بمصر، ط14، ص8

[2]- ديوان أبي تمام بشرح الخطيب القزويني، ج2 ، دار المعارف بمصر، ص38

وفي ذلك بيان للهلاك الذي لا نجاة ترجى بعده لأن عادا وثمود أهلكا وأبيدا فلم يبق لهم من بعد ذلك من أثر. كما أن الشاعر يعرض كعادته صورتين متناقضتين: صورة الأعداء الذين أفنتهم الحرب وصورة الخليفة السعيد المستبشر.

وقد يستعير الشاعر حتى من عبارات الآية الكريمة دون تبديل كما في قوله "أوتيت من كلّ شيء":

قد أوتيَتْ من كلّ شيء بهجة وددا وحسنا في الصّبا مغموسا

لولا حداثتُها وأنّي لا أرى عرشًا لها لظننتُها بَلقيسا[1]

فقد أخذ هذا المعنى من قول الله عز وجل:" إني وجدت امرأة تملكهم وأوتيت من كلّ شيء ولها عرشٌ عظيمٌ "[2] . والشاعر لم يكتف - كما هو واضح – بالصورة يأتي بها فيُلصقها في المعنى المراد إلصاقا، أويلحقها به إلحاقا، بل هي جزء غير منفصم من القول ككل، ثم هو ذا يتجاوز جهده في الصورة إلى الاقتباس من النّغم القرآني وسلاسته، كما نحسّ ذلك في طائفة من صوره ومعانيه وعباراته : بهجة وددا وحسنا، وكما تجلّى في هذا المدّ الصوتيّ: الصبا، مغموسا، لولا، حداثتها، لا أرى، لها، لظننتها، بلقيسا... إنّه مدّ صوتيّ في غاية عمق الدلالة: ذلك أنه مرتبط بفتح الفم بشكل متواصل، مما يعزّز الإيحاء بالدهشة، ثم إن هذا التنغيم شديد الارتباط بالإلقاء الشعري والروح الخطابيّة التي ميّزت مجالس الشعر. إنّ كلّ هذا الجهد الفنيّ الذي بذله أبو تمام في عنايته بالتصوير هو الذي فتح الباب واسعا أمام النقاد في عصره وبعد عصره لمناقشة موضوع الصورة الفنيّة التي طفح بها شعره وشعر طائفة من معاصره. [3]

وكثيرا ما يوظّف الشاعر المعاني القرآنية ويزيحها عن أصلها ليحقق غايات فكرية تخص عصره كما في قوله المشهور:

رمى بك الله برجيها فهدّمها ولو رمى بك غير الله لم تُصب

---

[1]- المصدر السابق، ج1 ، ص264

[2] - 3 النمل 27

[3]- جابر عصفور،الصورة الفنية في التراث النقديّ والبلاغيّ عند العرب، ط3، 1992، المركز الثقافي العربيّ بيروت، ص8

مستحضرا قول الله عز وجلّ:" **وما رميتَ إذ رميتَ ولكنّ الله رمى**" [1]، ففي قول الشاعر إشادة بالحرب حين تكون وسيلة لحفظ سلامة الأمة، وتعزيزا لدين الله، وحماية للمسلمين كافة. وفي المدح فضلا عن كل ذلك حديث عن شرعية هذه الحرب التي وفق الله فيها المعتصم لأنها كانت حرب حق. ولعل الأهم أن القصد من وراء القول هو أن الفضل كان لله ولم يكن للملك.

ومن الواضح أن الشاعر قد أشار بطريقة فنية - وهو يلبس اللفظ الشعري باللفظ القرآني والخلقيّ - إلى إمكانية "خلقنة" الشعر أو خيرَنته أو تحقيق خلقيته أو خيريّته، وبذلك نرى بأن أبا تمام يرفض أن يكون الشعر بابا لغير الخير ولغير الحقّ، إنّه الوجهة العتاهية في جانبها الفكريّ، لكن بالطريقة الفنية التماميّة.

من هنا كان النص التماميّ رجوعا إلى مصدر أوّل في الشعر العربيّ الجديد؛ إنه القرآن الكريم، وقد يصدق أن يكون شعار الشاعر في هذه الوجهة من شعره قوله:

نقّلِ فؤادك حيث شئت من الهوى

ما الحبّ إلا للحبيب الأوّل

كم منزلٍ في الأرض يألَفه الفتى

وحنينه أبـــدًا لأوّل منــزل[2]

فقد أخلص للتراث العربيّ الإسلاميّ بالرغم من انتقاله إلى مجموعة من الثقافات والفنون التي حصّلها، فظلّ رمزا فنيّا كبيرا لذلك الإخلاص الفنيّ البديعيّ الذي أتقنه وعاش له.

إنّ كثيرا من معاني الشاعر منبعها آيات كريمة، وهو ما يوضّح طبيعة التقارب المتحقّق مع الشاعر بين النصّ الشعريّ والنص القرآنيّ الكريم: أمر في غاية الأهمية؛ إذ أن النصوص الجهاديّة مثلا كانت ممّا يضفي شيئا من القداسة على جوانب سياسيّة ذات أهمية مزدوجة: فهي تقدّم للفرد المسلم رؤية واضحة عن واجبه في الدفاع عن دينه وإخوانه، لكنّها في الوقت نفسه تعطي الحكم السياسيّ صورة مشرقة تجعل الرأي العام يتقبّله ويرضى عنه. إنها بالضبط تلك المَهمّة التي يقوم بها

[1] - 17 الأنفال 8

[2]- ديوان أبي تمام، ج1، شرح الصولي، دراسة وتحقيق خلف رشيد نعمان، العراق، وزارة الإعلام، ط1، ص27

إعـلام بـه توجِّـه الدولـة المعاصـرة النـاس، فتكسـب عـواطفهم، وتصـوغ أفكـارهم وتصوّراتهم، وتحصد أصواتهم حين تكون في حاجة إلى أصوات.

وفي الرؤية التمّامية يتّضح الاتجاه السياسيّ، ويأخذ أبعادا فكريّة وفنيّة في وضع معقّد أمام سؤال هام هو: أين يقف الشاعر؟ مع السلطة نصيرا لها ولتوجهاتها كلّها، أم مع النـاس حين تضـطرب العلاقـة بـين الساسـة والنـاس، فيبحـث قضـاياهم ويتأمـل انشغالاتهم ويعبّر عنهم، أم ينحاز لفنّه، ويفي بكلّ ما لهذا الفن من حقوق تشكيلا ورؤية وصوتا وتعبيرا، بما يحقّق جماله، ويضمن إمتاعه الروحي الذي هو من أبرز غايات كلّ فنّ؟ أم أنّ الشاعر ملزم أمام الظروف، يوفّق ما استطاع بين كل هذه الأوجه السالفة الذكر جميعا وهو غير بعيد عما يمارس عليه من هيمنة مُورِست على الشعراء عصورا، وبذلك فهو لا يخرج عن فلك هذا القصر، ولا يمارس ضدّه أيّ شكل من أشكال المعارضة، فأين يقع الشاعر إذن وأين يقع شعره؟

إنّ أبا تمّام في الشعر الذي تناول الحرب كان حاضرا في الوسط، بكلّ ما تعنيه كلمة وسط من عقلانية وتوازن وخيريّة. وقد كانت تلك الوسطية إنجازا فكريا فنيا تجسّد في شعره بالرغم من وجهته الاستعلائيّة الغالبة في جوانب جوهريّة من إبداعه، فبدا غير منفصل عن عواطف البسطاء وعقيدتهم وأملهم، وهو في الوقت نفسه يسجّل مآثر السلطان، ويُشيد بالانتصارات التي حقّقها المسلم بفضل الحاكم القائد المجاهد.

قام هذا الفن إذن - فنّ وصف الفتوحات ومعاركها- بربط الصلة بين الوجهة الأرسطوقراطية - التي هي سمة أساس في معظم الشعر العربي- وبين السمة الشعبيّة التي ظلت وما تزال حلما صعب المنال، حاول بعثه إلى الوجود جمع من الشعراء على مر العصور، إلاّ أنّ أبا تمام وإن جمع بين عواطف السلطة وبين العواطف الشعبية إلا أنه ظل في أسلوبه المُمعن في التفنّن والابتكار الذي قد يصل حد الحذلقة شديد القرابة من الخاصّة.

وقد أفاد أبو تمام من القرآن الكريم، ويبدو أن ذلك خفّف من جموحه الأسلوبيّ، ولم تقتصر تلك الإفادة على المعاني فحسب بل كان لمبنى القرآن ولفظه وعناصره

التصويريّة والتخييلية أيضا أثر واضح؛ ذلك أن كلام الله عز وجل حافل بالبديع بمعناه الواسع الشامل، كما عايشه أبو تمام شعريا وأحس به ومارسه في كتابته وتصوره في اختياراته، فغدا مبدأ أساسا في شعره. ويبدو هذا التوظيف الفنيّ للقرآن الكريم في دفاعه عن جمالية قوله:

لا تسقني ماء الملام فإنّني صبٌّ قد استعذبت ماء بُكائي[1]

حين قصده أحد المستخفين بشعره مقدما له وعاء، طلبا لقليل من ماء الملام، فأجابه الشاعر جوابا في غاية الدقة والبساطة واشترط مقابل استلام ما طلب تقديم شيء وارد في القرآن الكريم هو ريشة من جناح الذلّ. [2]

وقد كان في جواب أبي تمّام للمستخفّ بديهةٌ حاضرة هي غاية في اللطف والإقناع، حين طلب منه إحضار ريشة الذل، ليوحي بأنه يستلهم ما جد في شعره من الثقافة العربيّة في أعمق أصولها. وبذا يتبيّن ثراء المصادر التي صار الشاعر العباسيّ يستقي منها شعره.

وتبدو الصلة قويّة من الجانب النفسيّ بين الشكّ في نسبه العربيّ، وتلك المراجعة الفنيّة شبه الجذرية التي أسسّ انطلاقا منها لغة شعرية جديدة بدت غريبة الغرابة المطلقة لدى طائفة من رجال اللغة خاصّة، بل منبتّة الصلة بلغة العرب التي شبت الأعراب وابناؤهم عليها، ألم يكن الأصل غير العربيّ دافعا لأبي تمام بأن يبذل أقصى ما يملك من طاقة للإقناع بعمق المعرفة اللغوية، ثم أليس هذا التعبير المخالف للتعبير التقليدي دافعا لعزل الشاعر وإنكار انتمائه العربي؟ إلا أن الأهم في كل ذلك هو أن رِدّتي الفعل تجلّت في شعر أبي تمام وأسلوبه وصوَره التي سرّبت كثيرا من الغموض إلى شعرنا العربيّ بشكل جاد منذ إطلالته الإبداعية ليغدو هذا الغموض في عصره وبعده قيمة فنيّة في حدّ ذاتها، ولتتفتّح الأذواق عليه بعد ذلك تفتحا بيّنا.

ج- أبو تمام الشاعر المغترب المنتمي:

إلا أنّ هذا الاغتراب عن لغة العرب لم يكن مطلقا، فبهذه اللغة الغريبة قام الشاعر بتناول الفتح موضوعا أساسا محقّقا الشهادة التاريخية وشحذ الذاكرة الإسلاميّة معبّرا

[1]- الصوليّ، أخبار أبي تمام، ص33

[2]- عز الدين إسماعيل،الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، 1421، 2000، ص158

عن الشرعيّة الخُلُقيّة السنّد المعنويّ للمشروع السياسيّ وما كان يتطلّبه من واجبات ضمن هذا المشروع؛ لأن السياسة خاصة في أفدح مظاهرها – حرب – لا بدّ من إيجاد ما يؤازرها فنّيّا وإبداعيا توضيحا لغاياتها وأبعادها؛ ذلك أن السلاح إذا هو لم يُعرب عن نُبل غاية تحوّل إلى قاطع طريق.

وقد كان لأبي تمّام اتّصال وثيق بثقافة عصره، وفي مقدمة تلك الثقافة التراث العربيّ العريق والقرآن الكريم، يوظّفها توظيفا فنّيّا. "عن عليّ بن محمد الجرجانيّ أنه قال: اجتمعنا بباب عبد الله بن طاهر من بين شاعر وزائر ومعنا أبو تمّام فحجبنا أيّاما فكتب إليه:

أيّهذا العزيز قد مسّنا الضرّ وأهلنا أشتات

ولنا في الرّجال شيخ كبير ولدينا بضاعة مزجاة

قلّ طلاّبها فأضحت خسارا فتجاراتنا بها ترّهات

فاحتسب أجرنا وأوف لنا الكيل وصدّق فإنّنا أموات

فضحك عبد الله لمّا قرأ الشعر وقال: قولوا لأبي تمام لا تُعاود مثل هذا الشعر فإنّ القرآن أجلّ من أن يستعار شيء من ألفاظه للشعر"([1]).

إنّ هذا الموقف يبرز مدى فتح أبي تمام شعره على شتى الكنوز الأسلوبية القرآنية دون تهيّب؛ فقد وظف القصص القرآني في المدح توظيفا فنيّا، فحقّق انسجاما في البناء، واستعاد ظلال القصة القرآنية وما تحتويه من دلالات إنسانية عميقة. بهذه الأبيات ذكّرنا بقول الله عز وجل: "قالوا يا أيّها العزيزُ إنّ له أبا شيخًا كبيرًا فخُذْ أحَدَنا مكانَه إنّا نراكَ مِنَ المُحسِنين" ([2]).

فهذا التوظيف التراثيّ الذي نجده في شعر أبي تمام يُبرز مفهوم الكتابة الإبداعية لديه، ومن الواضح أنّه يرى دخول حداثة النص غير ممكن بالتنكّر للتراث والقيم الحضارية. ثم إنّ هذا التعليق الذي صدر عن عبد الله بن طاهر صورة لعرف العصر المتحفّظ المخالف للرؤية الفنيّة المتوثّبة الباحثة بآستمرار عن آفاق أرحب للتعبير. على أساس أن للقرآن قداسة تمنع أيّ اقتراب من نصّه أو أيّ تعامل معه أو توظيف

[1]- المرجع السابق، ص158

[2] - 78 يوسف 12

لمعانيه أو لجمالياته. وتلك عقليّة كان لها أثرها الكبير في عجز المسلم عن التوسّع في إدراك شتّى القيم التي يزخر بها القرآن الكريم، ليس في الفنّ فقط، بل وفي غيره من العوالم؛ فقد تعطّل استثمار القصة القرآنية لينتظر العرب القصّة الغربيّة فيقلّدوا تقنياتها بدل أن تتطوّر الأشكال السرديّة التي كانت متوفّرة في القَصص القرآنيّ، ثمّ في فنّ المقامة والشعر، وما إلى ذلك من الأعمال القصصيّة الخياليّة التي ظهرت عند المعرّيّ وابن طُفيل وغيرهما. كما أدّى هذا الانغلاق إلى عجز الملَكة العربيّة عن النظر في القصّة القرآنيّة نظرا استكشافيا عقلانيّا فنّيّا ليكتفى بالتوقّف عند ما تحتويه النصوص القصصيّة من عبرة وتوجيه عامّ، في تجاهل تامّ للجوانب الجمالية التي هي بالأساس سند فكريّ قويّ لما له من دور في التأثير.

وقد كان الشعر رائدا في محاولته ولوج الفنّ السرديّ، والاستفادة من القص القرآني ومجموعة من التجارب الشعريّة التي حاولت ذلك في العصر الأمويّ، كما هو الحال عند الحطيئة الذي كتب شعرا قصصيا استثمر فيه قصّة سيّدنا إبراهيم الخليل -عليه السلام- معالجا قضية اجتماعيّة شديدة الصلة بالواقع العربيّ.

وما يقال عن إهمال القصص القرآني يقال عن إهمال تراث ضخم في غاية التنوّع والثراء، ولعل ذلك راجع إلى طبيعة البنية السياسية التي كانت شديدة التحرّج تجاه البدعة التي أطلق لفظها عمدا وفي كثير من الأحيان على كل شيء جديد، بل وعلى كل ابتكار، بل إن الاشتراك الحذري الذي بين البدعة والإبداع كاف لتقديم صورة واضحة عن رفض الفكر المحافظ ولوج حالة الابتكار.

واحتاج الاقتراب من القرآن الكريم كثيرا من الشجاعة الأدبيّة، والمغامرة الفنيّة كما نلاحظهما لدى أبي تمام الذي وإن هو لم يلتفت إلى القصّة التفاتا ذا بال، إلاّ أنّه استثمر كثيرا من القيم الفكريّة والجمالية التي يزخر بها القرآن الكريم والحديث الشريف.

إنّ كلّ اقتراب من النص السابق تراثيّا كان أو مقدّسا هو مغامرة فنية فكرية؛ لأنّ القربى تتطلب إما تجاوزا في حال التعامل مع التراث أو توظيفا عميقا في حال التعامل مع النصّ المقدس.

وفي كثير من النصوص التمامية يبرز هذا المنحى الاتصالي بالتراث والمقدس، فمن ثقافته الدينية مثلا قوله:

"قد تأوّلت فيك قول رسول الله به إذ قال مفصحا إفصاحا

إنْ طلبتم حوائجا عند قوم فتنقّوا لها الوجوه الصّباحا

فلعَمري لقد تنقّيت وجهًا ما به خاب من أراد الصّباحا

وقد أراد بهذا القول تضمين الحديث النبوي الشريف: " اطلبوا الحوائج عند حسان الوجوه" ووظّفه في المدح إشارة إلى أنّ الممدوح الحسن الوجه أهلٌ لأن يسأل.([1])، وكأني بأبي تمام يحل ذلك الإشكال المعناوي (*) الذي أرّق الأمويين حين أحسوا " بضيق دائرة المعاني على المبدعين كلّما ابتعدوا عن العصر الجاهليّ، فالفرزدق أجاب رجلا طلب رأيه في أبيات نظمها فقال:" يابن أخي إنّ الشعر كان جملا بازلا عظيما فأخذ امرؤ القيس رأسه وعمرو بن كلثوم سنامه وعبيد بن الأبرص فخذه والأعشى عجزه وزهير كاهله وطرفة كركرته والنابغتان جنبيه وأدركناه ولم يبق إلا المذارع والبطون فتوزّعناه بيننا". ([2])

هذه النماذج تبرز أن الشعر العبّاسيّ عرف أزمة المعنى التي شهدها العصر الأموي قبلُ، كما تعطينا صورة عن مدى تأثير المعرفة العلميّة في الشعر والشاعر جميعا، لأنّ الشاعر جزء من ثقافة عصره، يتأثر بها ثم لا يلبث أن يؤثر فيها، إذا عرف كيف يتجاوز مرحلة التلقّي الأولية، ويمرّ من التقليد إلى مرحلة الابتكار.

وقد أدى هذا التأثير الذي مارسته الحياة العلمية في العقليّة العباسيّة إلى تغيّر كبير في أسلوب الخطاب عامّة، والخطاب الشعريّ خاصة، كما يتّضح ذلك عند أبي تمام وعند غيره من شعراء عصره الذين عايشوا ذلك التطور العلميّ الثقافيّ الحضاريّ الجديد، الذي أحل التفكير المدينيّ محلّ الانفعال البدويّ الساذَج البكر، وقد كان هذا الانفعال الجديد قريبا جدّا من روح الشعر الصافي الذي صاحب العربيّ قرونا فترك

---

[1]-عبد الله التطاوي، مصادر الفكر في شعر أبي تمام، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، ص54،والحديث النبوي الشريف"اطلبوا الحوائج عند حسان الوجوه"ذكره زهدي جار الله في "مختارات من الحديث النبوي الشريف"، دار الآفاق الجزائر1990، ص139

* - أضفت الألف للمعنوي للدلالة على العلاقة بالمعنى، وتمييزا إياها عن المعنوي الذي يدل على عكس الماديّ.

[2]-عبد القادر هنّي، دراسات في النقد الأدبي عند العرب من الجاهلية حتى نهاية العصر الأموي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1995م، ص256

آثاره العميقة في الذوق والشعور، بل وفي الإحساس العربيّ على امتداد تاريخه؛ ذلك أن المعرفة العلميّة دفعت الشعراء إلى تغيير رؤاهم الفنيّة وفقا لمفاهيم استقرّت لديهم وآمنوا بها وأنشأوا شعرهم وفقا لمختلِف مناحيها.

وقد كان أبو تمام أحد أهم الشعراء العباسيّين الأساسيّين الذين تأثّروا بالمعرفة العلمية فبدا ذلك الأثر في إبداعه واضحا. وتأثير الحياة العلميّة في الحياة الأدبية أمر موضوعيّ منسجم تمام الانسجام مع طبيعة الحياة نفسها عامّة، وطبيعة الفنّ في الوقت نفسه. ولعلّ الحدث الأدبيّ الذي فرضه أبو تمام هو الذي جعل أمر نسبه يقع في هامش الثقافة الأدبية، فإن اختلف مؤرخو الأدب في سنة وفاته وإن كان ذلك بدرجة أقلّ من قضية النسب، فالراجح أنها الإحدى والثلاثون بعد المئة الهجريّة الثانية.[1]، لكنّ هذا الاختلاف يكاد يتلاشى حين يتعلّق الأمر بشاعريته؛ فقد ذكر صاحب العمدة أن العلماء يرونه أكثر المولّدين معانيَ وتوليدًا إلا أنه خالف هذا الرأي حين ذهب إلى أن ابن الرومي أكثر المولدين اختراعا للمعاني، لكنه ذكر أن القاسم بن مهرويه (*)أوجز إبداعات أبي تمام في ثلاثة مواضع منها قوله أولا:

وإذا أراد الله نشر فضيلة طُوِيت أتاح لها لسان حسود

لولا اشتعال النار فيما جاورت ما كان يُعرف طيب عرف العود

وثانيا:

بني مالك قد نبهتْ خاملَ الثرى قبورٌ لكم مستشرفات المعالم

غوامض قيد الكف من متناول وفيها عُلاً لا يُرتقى بالسلالم

وثالثا:

يأبى على التصريد إلا نائلا إن لم يكن محضا قراحا يمذق

نزرا كما استكرهت عائر نفحة من فأرة المسك التي لم تفتق[2]

---

[1]- المرجع السابق، ص 309

[*]- جاء في كتاب الذهبي شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان المتوفى" 748هـ 1347م"، سير أعلام النبلاء، ج15، مؤسسة الرسالة، بيروت لبنان، ص397 أنه " المحدّث الإمام الرحال الصدوق أبو الحسن، علي بن محمد بن مهرويه القزويني، المعمّر... توُفيّ سنة خمس وثلاثين وثلاثمائة..."

[2]- ابن رشيق العمدة، ص، ص243،241

ولم يذكر صاحب العمدة أي تعليل لهذه النقط الإبداعية الثلاث في المختارات التي جاء بها مهرويه، لكننا حين إمعان النظر فيها أسلوبيا يمكن تبينها غي مجموعة من الجوانب الفكرية والأسلوبية كالتالي:

1- بناء كلّ من الفكرة والصورة الدالة عليها على التضاد

2- تعزيز الفكرة المعبَّر عنها فنيّا وجماليا وبديعيا بفكرة عقلانية مقنعة، كما نجد ذلك في البيت الثاني من المثال الأول.

3- الميل إلى اللغة التقليدية القريبة من الغريب...

ومن الملاحظ أنّ الشاعر قد عزّز مذهبه التجديدي بما كسبه من خبرة في التشكيل، ودقة في الذوق، توفّرا له ممّا كان يعالجه في فنّ الحياكة، فمن غير المستبعد أن تكون حياته العقلية والفنية قد تأثّرت بما كان يكتسبه من تقنيات في حياته العملية اليومية المباشرة.

وأبو تمام من الشعراء الذين كان حضورهم في فن التأليف هاما، كما أن حافظته كانت مليئة بأشعار العرب القدامى ومحدثيهم. " فقد شغل نفسه مدة عمره يتخيّر الكثير من شعر العرب ودراسته، وله في هذا المجال اختيارات معروفة مشهورة منها الاختيار القبائلي الأكبر... ومنها اختيار قبائلي آخر اختار فيه قطعا من محاسن أشعار القبائل ولم يورد فيه كبير شيء للشعراء المشهورين، ومنها اختيار محاسن شعر الجاهليّة والإسلام وهو ما سماه باختيار شعراء الفحول، ومنها ديوان الحماسة..."[1]

إن المكانة العلمية التي حازها أبو تمام وتدلّ عليها خاصة مؤلفاته النقدية، تعطينا صورة أمينة عن الذهنية الجديدة التي تميز بها أبرز شعراء العصر العباسي؛ إذ لم يعد الشاعر مجرد عارف بفن القول الفني، بل صار من المساهمين في إثراء الساحة الثقافية والعلمية بما ينتجه من مؤلفات نقدية تسهم في توجيه الكتابة الفنية عامة وكتابة الشعر خاصة، لذلك يمكن القول بأن التجربة الفنية التي ما فتئت تتطور في لدى أبي تمام كانت تسهم في تغيير الأسلوب مرة داخل النص التمامي ذاته، ومرة ثانية داخل النص العباسي بصورة عامة.

[1]- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبيّ بين القديم والحديث، دار النهضة العربية بيروت لبنان 1984، ص349

د- العناية بتجديد المعاني داخل الإطار الأصيل:

تميّزت النزعة الرفضيّة الأسلوبيّة في فنّ القول الشعريّ لدى أبي تمام بعمق الصلة التي تشده إلى إبداعات الأوّلين، فهو قويّ الارتباط بهم، حريص على الاختلاف عنهم في الوقت نفسه، ويمكن أن نستشف ذلك من قوله مثلا:

ليس الوقوف بكفء شوقك فانزل تبللْ غليلا بالدموع فتُبلل

فلعلّ عَــبرة ساعة أذريتـها تَشفيك من إرباب وجد مُحول

ولقد سلوت لو اَنّ دارا لم تلح وحلمت لو أن الهوى لم يجهل

ولطالما أمسى فؤادك منــزلا ومحِلة لظــباء ذاك المنزل

إذ فيه مثلُ المُطفل الظمأى الحشا

رعت الخريف وما القَتول بمطفل

إني امرؤ أسم الصبابة وسمها فتغزّلي أبدا بغير المُغزِل

غالي الهوى مما يعذّب مهجتي أرويّة الشعف التي لم تُسهِل

شاكي الجوانح من جوانح ظالم

شاكي السلاح على المُحب الأعزل

تُردِي ولم يَبلغك آخر سخطها والسم يقتل وهو غير مثمل

قد أثقب الحسن بن وهب في الندى

نارا جلت إنسان عين المجتلي

مأدومة للمجتدي موسومة للمهتدي مظلومة للمصطلي([1])

إنّ أبا تمام يبرز موقفه المراجع لتراث القصيدة العربيّة بدءا من البيت الأول: فهو يرى بأنّ الوقوف عند الطلل لا يمكنه إطفاء الحرقة التي في الأعماق؛ والشاعر هنا ليس بالضرورة أبو تمام، قد يكون الشعراء كلّهم معنيين بهذا العجز الذي يعلن عنه الطلل حين تريد النفس الشاعرة بوحا. وها هو يذهب إلى كثير من التفاصيل التي تبرز الطريقة التي بها تشعّ النفس الشاعرة العاشقة: إنها النزول ثم البكاء.

[1]- ديوان أبي تمام شرح التبريزي، ج3، ص32 وما بعدها وفي ديوان الشاعر بشرح الصولي ج2، ص 244 وما بعدها

هو ذا يبدأ نصه ببيت في غاية الغرابة، وأساس الغرابة هو ذاك التداخل بين تبلل وتبلل وهما يعنيان البلل والشفاء، وفي كل ذلك تعقيد لا يفتح الذائقة أمام نفس المتلقي بل يصدمها، ثم إنه من غير المقبول إبداعيا أن يكون النص الواحد عباسيّا وجاهليا في الوقت نفسه: فما علاقة هذا البيت بقول الشاعر:

ولقد سلوتَ لوَ اَنّ دارا لم تلُح وحلمت لو أنّ الهوى لم يجهل

وما علاقة هذا البيت ببقية أبيات النص؟ إننا يمكن أن نزعم - وبكلّ طمأنينة - بأنّه من العصر العباسيّ في حين أنّ بقية الأبيات هي من غيره.

واستلهام التراث بطلله ولغة الشعر القديم وصورها وأنغامها موضوع أساس لدى أبي تمام وفقا لما نجده في هذا النص، فقد أوغل هذا الاستلهام التراثي فبالغ في الرجوع إلى عناصر كثيرة من مكونات الشعر القديم بدءا من اللغة، وهو التكثيف الذي يمكن الوقوف عنده في هذا العزف البيانيّ المتعدّد الذي يصرّ عليه الشاعر في كلّ جزء: يدخل في كلّ واحد بيت من الأبيات زينة تعبيرية، ويلح على ذلك فيكلفه الدخول في عالم لغوي بحت قد يتناقض مع طبيعة التجربة التي تستدعي في هذا الموقف كثيرا من التلقائيّة والسلاسة، إلاّ أنّ الشاعر يحوّل النص إلى مجموعة من الأصوات وليس إلى معان ومشاعر وأنفاس صادرة عن تجربة فنية، خاصة وأنّه يعمد إلى المعاني المجازية ويعاملها كانّما هي حقيقة إغراقا في المجازية، ثم يضفي عليها نسقا موسيقيا يتجاوز النسق المعهود، كما نجد ذلك في قوله:

مأدومة للمجتدي موسومة للمهـــــــتدي مظلومة للمصطلي

ويمكن كتابة البيت موسيقيا بحسب التصور التمامي هكذا:

مأدومة للمجتدي (مستفعلن مستفعلن)

موسومة للمهتدي (مستفعلن مستفعلن)

مظلومة للمصطلي (مستفعلن مستفعلن)

أما في الجانب التصويري فهو لا يفرغ النار من معناها المجازي "الكرم" ويجعل الطارق المكرم يصطلي بها بدل أن ينال الكرم. كما يمضي في البحث الصوتي والتماثل الصيغي كما هو واضح من: مأدومة = مظلومة = موسومة، كما نجد تماثلا

صيغيّا آخر في: للمجتدي = للمهتدي = للمصطلي، وبذلك فإن الشاعر يعمّق الجوانب البديعية إلى حدّ بعيد لتجسيد دلالات وأسُسا جديدة في تقاليد المدح، وهو يُصبغ عليها من البصمة الفنيّة البديعية ما يكسبها أصالتها التماميّة.

وهكذا تكون المراجعة تعميقا للتجربة لا نفيا لها، كما تكون تقديسا لا سخرية، وبذلك يكون رفض الشاعر توكيدا على تثمين التراث، ومحاورة رفضية لمظاهر شعرية نقدية موجودة في عصره لا تعطي التراث حقّه من الاستلهام.

ومما يؤكد هذه الوجهة الرفضية الثنائية لما هو جديد ولما هو قديم في مذهب أبي تمام تلك العبارات الموغلة في المعجمية الصرف أو الغريب، فقد كان اختيار اللفظ الغريب غاية في حد ذاته، فهو لا يختار "قد أشعل نارا" بل يؤثر " قد أثقب ... " مع أن الوزن يستقيم في الحالين. كما أنّه يمضي نحو معنيين للفظة "شاكي" في قوله:

شاكي الجوانح من جوانح ظالم شاكي السلاح على المُحب الأعزل

مع أنّ باكي الجوانح تبدو أعمق في الدلالة النفسية، إلاّ أن الشاعر يهمّه التجانس بين الأصوات لا المعاني، وهكذا يمضي في هذا الاضطراب باحثا عن جوانب بديعية فتغدو لغة النص مناقضة للوحدة اللغوية التي هي أساس أوّلي في العمليّة الإبداعية التي ينبغي أن يسعى كلّ شاعر إلى تحقيقها بدقّة.

وهكذا يتّضح مدى تحقّق جوانب هامة في لغة الشعر، وفي ذلك الإحساس بالجوانب الصوتية التي صارت عماد التشكيل الشعريّ في ذوق الشعر العباسيّ كلّه، بل وفي تاريخ الشعر العربيّ بعد ذلك إلى اليوم، بفضل الجد الفني الكبير الذي قدمه أبو تمام.

هـ ـ ثنائية المدح والرفض في حياته وفكره:

من كلّ ذلك يتبين أن نزعة الرفض التي أدّت إلى الشك في التراث والبدء منه في الوقت نفسه كان لها دورها في كلّ ما تحقّق من جديد في العمل الفنيّ، خاصة وأنّ الرفض– بشكل عام- ظاهرة حيوية شديدة الصلة بشخصية أي فنان؛ ذلك أنّ طبيعة الفنان الاغترابيّة تميل أكثر من غيرها إلى اكتشاف المختلف والبحث عن البديل لما هو راهن مألوف؛ لأنّ المشابهة في عرف الفنّان الحقّ تبعده عن ذاته، وتغطّي

حقيقتها، لكن الظروف القاهرة قد تدفع شاعرا ما إلى التشكيل الفنّيّ المناقض لما يؤمن به، وهذا الأمر هو من أقسى ما يعانيه أي شاعر، لذلك يمكن تصوّر حجم مأساة أبي نواس حين نعلم أنّ قصائد كثيرة له في غاية الأهمية - خمرية وغير خمرية - قد استُهلّت بذكر الأطلال.

ومن الطبيعي أن يخوض في السياسة شاعر بلغ درجة أبي تمام، لأنّها عصب الحياة الذي يؤثر في جميع المجالات. ولا يُتصور أن يبقى أي مثقف بقامة هذا الشاعر الذي أضحى رمزا لعصره، متفرجا على الأحداث من حوله دون أن يكون له دور فيها أو موقف منها. يقول الآمديّ:"...اتّصل أبو تمام برجال الدولة في عصره ومدح وهجا ورثى وقال في كلّ أغراض الشعر وقد أحصيتُ عِدّة من مدحهم فألفيتُهم ثمانية وأربعين ما بين خليفة وابن خليفة ووزير وكاتب وقاض وسريّ؛ مدح أمير المؤمنين المعتصم بالله محمد بن هارون الرشيد ورثاه ...، ومدح أمير المؤمنين الواثق بالله ابن المعتصم ومدح محمد بن عبد الملك الزيات وأبا عبد الله أحمد بن أبي دؤاد والحسن بن وهب وأخاه سليمان بن وهب ومالك بن طوق وأبا دلف القاسم بن عيسى العجلي وأبا المغيث موسى بن إبراهيم الرافقيّ وأبا الحسن محمد بن الهيثم بن شبابة وإسحاق بن إبراهيم ... وخالد بن يزيد بن مزيد الشيباني وكان أكثر إنسان مدحه أبو تمام هو أبو سعيد محمد بن يوسف الثغري فقد أحصينا له فيه سبعا وعشرين كلمة".([1])

فالآمديّ يُحصي بدقة عدد الملوك والأمراء والسادة الذين اتصل بهم أبو تمام ومدحهم أو رثائهم. والواقع العربي والعالمي يحدثنا بأن المدح كان طبيعيًّا في شتى ثقافات الشعوب، حين كان مشرفا لصاحبه بما يقدم من حكمة وتوجيه ومتعة فنية بعيدة عن كلّ روح نفعية، كما نجد ذلك في قول ابن فارس بمعرض حديثه عن نفي الشعر عن أي نبيّ "...لا نكاد نرى شاعرا إلاّ مادحا ضارعا، أو هاجيا ذا قذع، وهذه أوصاف لا تليق بنبيّ..." ([2])

[1]- الآمدي الإمام الحسن بن بشر بن يحي الآمدي البصري، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ص6

[2]- ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تح مصطفى الشويمي، مؤسسة أ. بدران للطباعة والنشر بيروت، لبنان 1383هـ ، 1964، ص274

ومن الواضح أن هذه الصفات ليست مطلقة في الشعراء، إنما هي شديدة الصلة بالمراحل المتأخرة التي صار فيها الشعر قريبا من جو الساسة والسياسة والصراعات والمنافع الآنية.

وأمام هذا الكمّ الهائل من الممدوحين الذين يعجُّ بهم ديوان أبي تمام يمكن أن نتساءل عن معنى الرفض وجدواه إذا لم يطل العالم السياسيّ، فالنظرة السريعة التي تمسح الديوان أفقيا تقودنا إلى رأي أوّليّ هو أنّه باستثناء حماس أبي تمام الواضح للفتح والنصر الإسلاميْن كما يظهر ذلك جليّا في قصيدته المشهورة "فتح الفتوح"، - التي يعبّر فيها عن رؤيته الرافضة لأيّ كلمة تعلو على كلمة العرب والمسلمين- فإنّه من العسير إيجاد رفض سياسيّ صريح يعبّر به أبو تمام في شعره عن رأي سياسيّ تام متكامل الجوانب، إلا إذا نظرنا إلى فتح الفتوح على أنّها رفض لسيادة غير العرب ورفض لأن يكون المُلك والسلطان تكليفا ممتعا لا تشريفا وزينة.

وممّا يزيد في صعوبة تحصيل هذه الرؤية السياسية المتكاملة الرافضة لدى أبي تمام أن ديوانه بأجزائه كلّها يغلب فيه المدح.

لكنّ النظر إلى الرفض على أساس كونه رؤية وموقفا، قد يتجسّدان في أيّ غرض من الأغراض؛ مع قراءة متأنية فاحصة للكشف عن مظاهر هذا الرفض، وجدنا الأمر مختلفا، خاصة وأن أبا تمام يُخفي كثيرا من أفكاره ومواقفه بالتعقيد البديعي، لذلك لم يكن غريبا أن يقايل كمّ نت أشعاره بالتساؤل والاستغراب.

لقد مارس الشاعر الرفض حتى في مدحه، واستطاع أن يعبّر من خلاله عن جوانب سياسية تُشعرنا بضيقه من السّياسة والساسة. والظاهرة التي يمكن أن تفهم في إطار سياسيّ في كثير من مدحه هي تلك العلاقة الاستعلائية التي تربط أبا تمام بممدوحه. إنّه بلغة شعرية يغيّر الدور فيصير هو الملك ويغدو الملك تابعا خاضعا لشعره. يقول مادحا أبا عبد الله أحمد بن أبي دؤاد:

يقول أناسٌ في جُبيناء عاينوا عمارة رحْلي من طريف وتالد

أصادفتَ كنزا أم صبحت بغارة ذوي غرّة حاميهمُ غيرُ شاهد

فقلت لهم لا ذا ولا ذاك ديْدني ولكنّني أقبلتُ من عندِ خالـد.[1]

ولو توقف الأمر عند هذا الحد لكان في قوله اعتراف بعلوّ يد الملك وانخفاض يده، لكنّه يضيف مفصلا:

جذبت نداه غدوة السّبت جذبة فخرّ صريعا بين أيدي القصائد

فأُبتُ بنعمى منه بيضاء لدنة كثيرة قرح في قلوب الحواسد[2]

فهو يقرّ بالفضل أوّلا للشاعريّة التي جعلت الملك يُصرع لأعجابه بإبداع الشاعر فيغدق في العطاء.

و – الانتصار لروح الشعر والشاعر:

ولبيان هذه الحالة الشعرية عمد أسلوبياّ إلى إعلاء صوت الأنا بالضمير الذي احتكر النص "جذبتُ، فأبتُ ... وكأني بالشاعر بعيد عن كل اعتراف بأيّ فضل للممدوح الذي بدا في الأبيات مفعولا لا فاعلا، وأقلّ وهجا من النص نفسه. فالقصيدة تمدح القصيدة، والشاعر آخر المطاف هو مركز قصيدته وممدوحها الأول.

ويمعن أبو تمام في هذا النهج من الاستعلاء، فيقول مسويّا بين فضل الممدوح على الشاعر وفضل الشاعر على الممدوح في قصيدة مدحيّة خلافا للنهج الذي عهدته القصيدة المادحة حيث يكون الممدوح مركز النصّ وأسمى مذكور فيها:

فألبسَني من أمّهات تلاده وألبستُه من أمّهات قلائدي(3)

وإن كان قوله "ألبسني" و"ألبستُه" يوحي- في الظاهر- بالتساوي بين المادح والممدوح، وهذا ما لم يكن معهودا في المديح - لكن الفرق شاسع بين التلاد والقلائد؛ أي أنّه يفاضل بين الجميل الجديد الخالد الذي هو من صنع الشاعر، وبين المال التليد القديم الذي هو أولا موروث وثانيا هو إلى زوال.

والإشارة إلى هذه المفاضلة- بين ما هو فنّيّ وما هو سياسيّ - كما توحي به كلمات الشاعر- وهي إشارة تصل حدّ التصريح- إعلان عن وعي جديد يرفض أولويّة

---

[1] - ديوان أبي تمام، شرح التبريزي، ج2، ص42

[2] - المصدر نفسه، ج2، ص42

[3] - المصدر نفسه، ج2، ص42

السياسيّ على الثقافيّ، وعمل ممنهج في سبيل قلب المعادلة التي بدت حسب موقف الشاعر أبي تمام تمشي على رأسها، لذا رأى أن يصحح وضعها.

وهكذا يبدو أسلوب الشاعر في المدح مختلفا عن تقاليد استقرّت في ذائقة هذا الغرض الأصيل الحيويّ بتاريخنا الأدبيّ؛ إذ أنّ المدائح كانت في كلّ عصر من أبرز العوامل الدعائية التي عملت على ربط الناس بالخلافة والخلفاء، وموالاة النظام القائم، وقوت الإحساس بوحدة الدولة، وسلطان الخلافة، ودعت إلى الالتفاف حولها، وصونها من المنتفضين الثائرين.(1)

لكنها فضلا عن كلّ ذلك، فقد أدت رسالة إنسانية في غاية الأهمية : غرست في النفوس كما محترما من القيم النبيلة من كرم وشجاعة وعفة وأريحية وحب للعدل والتسامح والتسامي...

إنّ الوعي بفضل الشعر على السياسة أمر جوهري، وانتباه إلى العلاقة الطبيعية التي ينبغي أن تسود بين سلطان السياسة وسلطان القلم. وقد جاء ذكر القلم في كثير من السياقات الشعرية العباسيّة للإشارة إلى ذلك التناقض الذي كان بين الشفهية والكتابية، أو بين المدينية والبداوة، لكنّه في الوقت نفسه إشارة إلى ذلك التناقض الواضح بين سلطة العقل"الأدب" وسلطة السيف " السياسة"،(2) لذلك فإن الشعر كان يقوم بدورين متناقضين متقابلين يشكلان في نهاية المطاف حركية الحياة ذاتها: فهو مثلما يؤدّي الدعاية يؤدي نقيضها ومثلما يساعد على بناء حكم ما يسرّع في تقويض أركانه.

وقد يكون استرجاع ما أشار إليه أبو تمام الحل الذي يعيد الأمور إلى نصابها حين يغدو الفكر أساس البناء وتغدو كل القوى من مال وسياسة وطاقات شتّى منفذة لما يخطط الفكر. هذا الموقف المؤثّر يذكّر بقيم سامية في تراثنا العربيّ، ويذكّرنا خاصة بقول عمر - رضي الله عنه - " لبعض ولد هرم بن سنان: أنشدني بعض مدح زهير

[1] - شاكر الفحام، الفرزدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص401

[2]- جابر عصفور، غواية التراث، مجلة العربي، وزارة الإعلام الكويت، ط1، 2005، ص 173 وما بعدها.

أباك" فأنشده، فقال عمر: إن كان ليحسن فيكم القول. قال: ونحن والله إن كنا لنحسن له العطاء. فقال: قد ذهب ما أعطيتموه وبقي ما أعطاكم."(1)

وهي صورة من صور الخلود الذي تحقّقه النصوص الصادقة المصوغة في عمق وإبداعية بفضل إدراك أصحابها بالتجربة والدربة والاطلاع الدائم لأبرز أسرار العمليّة الفنيّة التي تتمّ بالتحكّم في الجوانب الأسلوبيّة المستفيدة من طاقة المنشئ المبدع ذاته، وهو يقيم جسرا عاطفيّا وفكريّا مع ماضي النصّ داخل حضارته، في تفاعل إنسانيّ مع نصّ الإنسان عامّة.

وشعر أبي تمام صورة لمراجعة الشاعر الدائم لعدد من المفاهيم الفكريّة التي سادت عصره، وصارت جزءا من عرف مجتمعه، ويمكن الوقوف عند بعض من هذه المفاهيم: كالوطن والقرابة والاستقرار للوصول إلى معرفة تلك المراجعة التي كان الشاعر يقوم بها لصوغ مفاهيم جديدة. فالوطن – مثلا- في مفهوم أبي تمّام ليس بقعة جغرافيّة محدّدة، إنّما هو سفر متواصل وأرض منفتحة لروّادها. ألم يقل:

خليفة الخضر من يربع على وطن في بلدة فظُهور العِيس أوطاني.(2)

وهذا المفهوم شديد الصلة بالواقع العبّاسي؛ فقد تجسّدت فيه الروح العباسيّة التي كانت تقوم أساسا على نبذ كل من العصبيّة وضيق الرؤية، وهنا يمكن الإشارة إلى أنّ هذه الرؤية التي ضاقت قبل أبي تمّام وتلميذه البحتريّ هي التي كانت قد قضت على مُلك بني أميّة، ولعلّ اتّساع رقعة الدولة العباسيّة وما صحبه من اتّساع فكريّ عامّ هما اللذان فعلا فعلهما في توسيع رؤية الشاعر.

إن حدّة الشعور بالاغتراب عن العصر ومفارقات الحياة هو البعد الأساس الذي يعطي الحياة الفنية قيمتها وقوتها الاستشرافية. فبقدر بعد الحياة عن الزيف المتحكّم يكون اقترابها من الإنسان وأبعاده الفضلى، ومنها الأبعاد الفنيّة التي تعزّز شعور الإنسان بإنسانيته. يقول الشاعر:

وطولُ مُـقـام المرء في الحيِّ مُخلـقٌ

لديـباجتـه فاغـتـرب تتـجـدّدِ

---

[1]- علي بن محمد، الشواهد النقدية من العصر الجاهلي إلى بداية عصر التأليف، ص21

[2]- ديوان أبي تمام، شرح التبريزي، ج3، ص308

فإنّي رأيتُ الشّمسَ زِيدت محبّةً إلى النّاس أن ليست عليهم بسَرمَدِ(1)

ويعقب القزويني بقوله:" وقس حالك وأنت في البيت الأوّل ولم تنته إلى الثاني على حالك وأنت قد انتهيت إليه ووقفت عليه، تعلمْ بعد ما بين حالتيك في تمكن المعنى لديك، وكذا تعهدُ الفرق بين أن تقول الدنيا لا تدوم وتسكت، وأن تذكر عقيبة ما روي عن النبي- صلى الله عليه وسلم - أنه قال: من في الدنيا ضيف، وما في يده عارية (*)، والضيف مرتحل والعارية مؤداة..."(2)

إنّ أبا تمام قد دعا إلى البحث عن الجديد في المكان والناس، والحياة عامة، انطلاقا من الشعر العارف، وكان بحثه ردّة فعل طبيعية أمام إحساسه بالغربة واحتواء العدم إياه يوما بعد يوم، كان عليه أن يواجه قدره بالكلمة الجميلة الكفيلة بتحقيق الخلود.

والشاعر في البيتين يطرح فكرة في حالة من التكامل الدائم بحيث لا يستغني أحدهما عن الآخر. لذلك لا نستغرب قول شيلي بأن الشعر " أغنية يسلّي بها الشاعر وحدته". (3)

إنّ هذه الوحدة التي يستأنس فيها بالشعر ويسعى بها إلى تحقيق وحدة أخرى هي فرادة أسلوبه.

ز- بحث تمامي جادّ عن الفرادة:

وهذا يقود إلى البحث عن الأسلوب الذي يتفرد به أي شاعر، وهو البحث الذي يؤرّقه؛ إذ الفرق بين الشعراء هو في الأساس الفرق بين أساليبهم؛ أي مدى تحقّق فردانيتهم في التعبير والتفكير والتصوير والشعور، أو تلك السمات التي تجعل شاعرا ما مختلفا عن غيره اختلافا جزئيا أو كلّيا.

وإذا كان الأساس في الأسلوب هو الاختيار بين مجموعة من الإمكانيّات اللغويّة المختلفة بفضل الطاقة المعرفيّة وقدرة المبدع على تحويل الخلفيّات المعرفيّة تحويلا

---

[1]- ديوان أبي تمام ، شرح إيليا الحاوي، ص ص 197، 198

[*] - جاء في المعجم الوسيط، مادة "عور، ص 636، أن العارية هي العارة والعارة هي "ما تعطيه غيرك على أن يعيده إليك. يقال "كل عارية مُستَرَدّة"...

[2]- القزويني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، ط1، مراجعة وتصحيح وتخريج الآيات الشيخ زهاوي بهيج، دار إحياء العلوم ،بيروت، لبنان ،1988ص204

[3]- إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة بيروت لبنان، 1979، ص 174

جماليّا وابتكاريّا انطلاقا من الإحساس باللفظة والجملة على السواء، فإنّ هذا التفرد الأسلوبيّ لا يعني شيئا ذا بال إذا هو لم يكن شديد الصلة برؤية تضيف للفكر الإنسانيّ شيئا إيجابيا، فقد غدت الجملة بسبب ذلك تحتلّ اليوم المركز الأوّل في الملاحظة والدراسة. (1)

ومن الواضح أن امتلاك الشاعر أبي تمام لأسلوب واضح الملامح أصيلا لم يتحقّق إلا بممارسته لحرّيته الإبداعيّة داخل كمّ من الخيارات الفكريّة والفنيّة، ممّا يؤكّد أن الأسلوب – كما قيل- هو "عدم الإلزام"، (2)

ومن هنا ندرك أهمية البحث عن الأسلوب في ركام التجارب الفنيّة التي تعمل يوما بعد يوم على تحرير الكاتب والمتلقي سواء بسواء.

لقد حدث هذا البحث في اللغة عنده كما يحدث البحث في الأماكن، إنّه عمليّا تنقّل بين مجموعة من الأمكنة اضطر له أبو تمام، وكتابة هذا التنقل الذي عايشَه بين الثقافات أيضا، لذلك فقد قال:

وغرّبت حتّى لم أجد ذكر مشْرِق وشرّقت حتّى قد نسيتُ المغاربا(3)

فالجهات فقدت هويّتها لتلاحم الإنسان بالإنسان في عمقه، لكن بالرغم من كلّ ذلك فمن الواضح أن أبا تمام حين لم يلزم مكانا ما، كان الفراق ظاهرة حسّاسة لديه أثارت قدرا كبيرا من الأحزان في نفسه، فكان ذلك عنصرا هامّا في شعره، لذلك كان صوته الرثائيّ بنغم متقن خاصّ جدا، كما كان للطلل مكان ذو دلالة شخصيّة، فضلا عن دلالته التراثية القويّة، وهذا ما يفسّر كثرة المطالع الطلليّة التي صاغها صياغة خاصّة تبدو أصيلة في أسلوبه، قويّة الدلالة على الروح العباسية عامّة:

لو أنّ دهرا ردّ رجع جواب أو كفّ من شأويه طولُ عتاب

لعذلتُه في دِمنتين بأَمرةٍ ممحُوّتين لزينب ورباب

ثِنتان كالقمرين حُفّ سناهما بكواعب مثلِ الدُّمى أتراب(4)

---

[1] - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن،2007م، ص159- فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر:خالد محمود جمعة، ط1، دار الفكر بدمشق1424هـ،2003، ص22

[2]- تون أ فان دايك، علم النص، ترجمة وتعليق سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، مصر،1421هـ،2001م، ص159

[3]- ديوان أبي تمام، شرح الصولي- دراسة وتحقيق خلف رشيد نعمان، ج1، العراق وزارة الثقافة والفنون، 1978م، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت لبنان، ص240

[4]- المصدر نفسه، ج1، ص208

فقد اقترب الشاعر في الأبيات من الجوّ الطلليّ التقليدي الجاهلي، لكنّه أضاف العنصر القرآني حين ذكره "الكواعب الأتراب". قال تعالى الله "... وكواعبَ أترابًا..."(*)

والشاعر يختار الافتتاح النفسيّ المؤثّر حين يبدأ بالتمنّي، كما يركّز على تجانس اللفظ مع ما يناسبه من الصيغ لذلك آثر المثنّى:" شأويه، دمنتين، ممحُوّتين، "زينب ورباب" ، ثنتان، كالقمرين ... ومن هنا يتجلّى الفرق بين المقدّمة الطلليّة التي تقطر عشقا لدى عدد كبير من الجاهليين وبين هذه المقدمات الفنيّة التي تصوّر جوّا استمتاعيا لسانيا بعيدا عن المعاناة العاطفية الصرف؛ ذلك أن المتنّى لا يعبّر حقيقة عن حبّ إنما عن جمال منظر ثم عن متع حسيّة، إنه جوّ الأمراء والقصور، لا جوّ الشاعر البدويّ العاشق المحبّ.

إنّ هذا العدد الكبير من القصائد المدحيّة يدعو إلى التساؤل حول قدرة أبي تمّام على التوفيق بين نظرته الرافضة للأبعاد الجماليّة التقليدية وبين ممارسة هذا الفنّ المدحيّ العريق الذي ظلّ في التاريخ العربيّ قديمه وحديثه، بطقوسه ومفاهيمه وتقنياته المتوارثة المرتبطة بالقصر أو ما هو شبيه بالقصر؛ ذلك أن الرفض الفنيّ لا يُتصوّر مبتورا عن قيم أخرى تكمّله في نزعة الرفض العامة؛ إذ لا يعقل أن يرفض الشاعر الفنّي الأسلوبي في الشعر ويقبل الموقف من الحياة التي ينتجها هذا الشعر المغضوب عليه. إنّ هذا التساؤل المطروح الذي يفرض نفسه مرتبط أساسا بشاعر له وزنه الثقافيّ والفنيّ.

وبالرغم من كل ذلك فإن في شعر أبي تمام تعاظما واضحا عمّق الطريق أمام ظاهرة رفض واستعلاء في تاريخنا الأدبيّ. وهو شعور ليس حديث عهد بالصوت الشعريّ العربيّ ولا بالضمير المفرد"أنا" بهمزته المتعالية كما هو حالها عند عنترة والشنفرى قبله، وكما صار بعده عند أبي الطيب المتنبيّ. يقول شوقي ضيف عن أبي تمام: "هو الذي ألهم المتنبيّ اعتداده بنفسه وما طوي في ذلك عنده من فخر محتدم. وآقرأ له هذه الأبيات التي ساقها بعد نسيبه في مديحه للحسن بن سهل:

---

* - 33 النبأ 78

خطوب إذا لاقيتُهنّ رددتني جريحا كأنّي قد لقيت الكتائبا

وقد يكهم السّيف المسمّى منيّة

وقد يرجع المرء المظفّر خائبا

وكنتُ امرأً ألقى الزّمان مُسالما فآليت لا ألقاه إلاّ محاربا"[1]

لكن وجود هذا التعاظم في شعر أبي الطيب المتنبي أوأبي تمام من قبله لا يعني بالضرورة أن أبا الطيب قد تأثّر في نزعته تلك بأبي تمّام أوغيره من الشعراء السابقين؛ ذلك أنّ الاعتداد بالنفس موجود في تراثنا الشعريّ العربيّ منذ أقدم العصور، ويمكن الرجوع إلى شعر كل من عنترة والصعاليك وعمرو بن كلثوم وغيرهم لتتجلى تلك النزعة النرجسية الأصيلة في ذات كل شاعر منهم، وهذا ليس غريبا، بل الغريب حقا هو أنْ يخلو من روح الشاعر قدر هذا الشعور القريب من النرجسية؛ لأنّ الشاعر كان في كلّ العصور وما يزال صوتا عاليا متعاليا تردّده النفس الإنسانية الملهمة، وتتنادى به نفوس فيها من الزهو بالذات مقدار أساس حتى تكون نفوس شعراء حقّا.

ويزخر تاريخنا الشعريّ بمواقف يمكن الاهتداء إلى إيجابيّتها بقليل من التأمّل؛ فالنابغة مثلا وهو يقول:

ولكنّني كنتُ آمرأ لي جانب من الأرض فيه مُستماز ومذهب

ملوك وإخوان إذا ما لقيتُهم أحكّم في أموالهم وأُقرّب

كفعلك في قوم أراك اصطنعتهم فلم تر في شكر ذلك أذنبوا[2]

كان يجادل الملك ويريه منطق الأمور، ويكشف عن شيء من جهله وتناقض تصرّفاته، ويبين بالحجة أنه صديق للملوك، فما المانع في أن يتنقل بينهم ويمدح هذا وذاك؟.

إن السعة التي ميّزت المجال الفكريّ الفنيّ هي التي ملأت الروح الشاعرة بقوّة الإحساس والإدراك والوعي الشفّاف، فقاد كلّ ذلك إلى شعور بالغربة داخل واقع أو

---

[1]- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربيّ، العصر العباسي الأول، ط 6 ، دار المعارف مصر، ص280

[2]- ديوان النابغة، تحقيق عباس عبد الساتر ، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط3، 1416، 1996، ص 28 - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص98

داخل دهر – كما يعبّر عن ذلك أبو تمّام في كثير من المواقف- ذلك الدهر الذي كان الشاعر يحلم دائما بتجاوزه من خلال الشعر، فالواقع كان يقوده - وفقا لهذه الشاعريّة الحسّاسة - حمار أوتي قدرا من سلطان، وإذا كان الدهر حمارا بسبب الساسة وسياستهم، فمعنى ذلك أن هذه الحياة قد أضحت غريبة عن إنسانيّة الشاعر، كما أضحى هو غريبا عنها.

ومن مظاهر الرفض السياسيّ في شعر أبي تمام ذمّه الدهر وانتقاد العصر، مع التعبير عن ضيقه بما حوله ساخطا على تدهور القيم وسقوط المفهوم الإنسانيّ في جحيم تحكم ماديّ لا يرحم:

" فلو ذهبت سنات الدهر عنه وألـقى عن مناكبه الدّثار

عدّل قسمة الأرزاق فـيـنا ولكـنْ دهــرُنا هذا حمار

إن الحسّ السياسيّ المرهف الذي قد يصل حدّ الحساسيّة للعلاقة التي تربط الحكام بمفهوم الدهر على أساس كونه قوة متحكّمة قاهرة هو ما يفسّر ذلك الشعور بالاغتراب؛ شعور صبغ موقف أبي تمام في هذا الموقف، وهو يكشف عن جانب هام من جوانب الحداثة التي يشارك فيها أبو تمام الشعراء المتميزين بالحساسية تجاه أبرز قضايا عصرهم. (1)

فالقصد بالحداثة هنا هو مشاركة الشاعر بطريقة فعّالة في إحداث التغير الذي يعيشه مجتمعه من خلال غرس المشاعر والأذواق والمعرفة، على أساس أنه الناطق باسم عبقرية زمنه، فهو بالمفهوم الحالي مثقف أمتّه الأول.

وقد جرت العادة في فنّ المدح ذكر القيم العليا والدعوة إليها بنسبتها إلى ممدوح ما، ولا يخفى ما كل في كلّ ذلك من توجيه خلقيّ عامّ، فلا يكون الممدوح آخر المطاف إلا عاملا ناقلا لقيم عمل الشاعر على صونها وبثّها بعد ذلك في يوميّات الحياة العامّة، وبذلك يحقق في المدح غاية إنسانيّة عامة.

وقد يكون هذا الجانب التربويّ من المدح سرّ استمراره عبر العصور؛ فقد كان يُنظر إليه على أنه غرض شعريّ غنائيّ جوهريّ بل وحيويّ في الحياة الأدبيّة خاصة

[1]-جابر عصفور،قراءة التراث النقدي،عين للدراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة القاهرة، مصر،1994، ط1، ص125

وفي الحياة بصفة عامة حتى أن ابن المعتزّ وهو أمير وشاعر قد اهتمّ به ولجأ إليه رغم أنّه لم يكن في حاجة إلى ما يقدّم له من عطايا. ويمكن أن نستشفّ الإشارة إلى أخلاق الملك في كثير من المواقف المدحيّة ذات البعد التربويّ عند أبي تمّام:

يقظٌ يخاف المشركون شذاته(*) متواضع يعنو له الجبّار (1)

ففي هذا البيت حيث يظهر ولوع أبي تمام المعهود بالبديع مجسدا في التضاد بين الشطرين أولا، يحدَّد الشاعر خلقين أساسيين لا بدّ منهما لأي ملك يريد أن يحقّق هيبة دولته وعيمنة سلطانه: أولهما قوته أمام أعدائه واستعداده الدائم لمواجهة أخطارهم، وثأنيهما خلق مضاد يضبط علاقته بالرعيّة هواللطف والعدل واليسر معها، إلا أن علاقته بالأعداء تكون على نقيض ذلك ليخاف الظالم فيطمئن المستضعف وينقاد بعد ذلك كل قوي لسلطة القانون:

" ذُلَلٌ ركائبه إذا ما استأخرت أسفاره فهمومه أسفار"

ففي هذا البيت صورة للشاعر تتراءى في الممدوح، هي السفر الدائم: إنها لدى أبي تمام المعروف بمذهبه الفني التجديدي صورة لشاعر مسافر سفرا متواصلا في المعاني والكلمات، شاعر باحث عن فتح جديد في عوالمها.

أليست صورة الممدوح شبيهة بها؟ ألا يعيش الممدوح هذا البحث في عالمه السياسي؟ إنه ـ بشكل ما ـ بحث دائم عن شيء جديد أيضا، إذ أن هذا الممدوح " أبدا يكون في الجهاد، إما بالمسافرة إلى ديار الكفار مجاهدا وغازيا، وإمّا بإعمال الفكر فيما يضرهم والحيلة عليهم فيقوم مقام المسافر ".(2)

والقيمة الجهادية أساسية في مدح أبي تمام الذي يكون لحظة عرضه لهذه القيمة في أسمى درجات الحماس والاعتزاز كما في قوله :

هيهات لم يعلم بأنّك لو ثوى بالصّين لم تبعُد عليك الصّين
ما نال ما قد نال فرعون ولا هامان في الدنيا ولا قارون
بل كان كالضّحّاك في سطواته بالعالمين وأنت افريدون

---

* - شذاته شره، كما ورد في هامش الديوان، ج2، ص174

1- ديوان أبي تمام، بشرح التبريزي، ج2، ص175

2- المصدر نفسه ، ص175

فسيشكر الإسلام ما أَوْليتَهُ والله عنه بالوفاء ضمين(1)

إنّه يقدم في هذه الأبيات بيانا سياسيا دينيا، ويبرز مجموعة من المثل العليا كخدمة الإسلام ونشره وبذل الجهد الجهيد في سبيل ذلك خدمة الأمة الإسلامية، لذلك يبدو النصّ ذا رسالة متعددة الأغراض: فهو في جانبه الفكريّ موقف سياسيّ دينيّ ملتزم، ذو بعد إنساني عام، في ذكره للجهاد وغاياته الخيّره وكان واجب الحُكّام للتمكين من أداء هذه المهمة السامية، والواجب المقدّس: حماية المسلمين ونشر الفضائل الإسلامية، لارتباط الحكم السياسيّ بلفظ الخلافة؛ خلافة النبيّ صلّى الله عليه وسلم.

ويتضح البعد الخلقيّ الدينيّ أكثر في عدد من الأبيات حيث يتمّ استعمال طائفة من الأفاظ القويّه المستلهمة من روح الإسلام وقيمه:

نورٌ من الماضي عليك كأنّه نور عليه من النّبيّ مُبين (2)

فالخليفة مطالب إذن بأن يكون صورة قريبة قدر الإمكان من صورة النبيّ- صلّى الله عليه وسلم- ويمضي في هذا السّياق فيربط الماضي بالحاضر، ولا يُصوّر الملك إلاّ "خليفة" فيكشف عن الأنساب الشريفة المتّصلة برسول الله - صلّى الله عليه وسلم- وصحبه، ليضع الممدوح وجها لوجه أمام مسؤوليّته الشاملة في أوجهها الدينية والسياسية والاجتماعية.

وذِكر النبيّ - صلى الله عليه وسلم- يتكرّر في المدح للتذكير بأنه المثل الأعلى في كل شيء، كما نرى ذلك في مدحه للمعتصم بالله إذ يقول:

آل النّبيّ إذا ما ظُلمةٌ طرقَت كانوا لنا سُرُجا أنتم لها شُعَل (3)

لأن النور أو السرج أو الأنوار دالة على كمال الأشياء. فأبو تمام حين يمدح إنّما هو في حقيقة الأمر يذكّر ممدوحه، ويحثّه، ويُشعره بمسؤوليته الدينية والتاريخية، مذكّرا إياه بأمانة ثقيلة ملقاة على عاتقه: خلافة النبيّ - صلى الله عليه وسلم - مما يكسب هذا المدح قوّة في دلالته: إنه الإشادة بالمثل العليا- مجرّدة عن الممدوح، بعيدة

[1] - المصدر السابق ، ص322
[2] - المصدر نفسه، ج3، ص 327
[3]- المصدر نفسه ، ج3، ص17

عن تشخيصه الفرديّ الآنيّ، وبذلك يغدو المدح توجيها سياسيّا خلقيا، وتربية رفيعة، وغاية ثقافية بإمكان الشعر تحقيقها بسحر بيانه.

لنتأمل قوله أيضا:

سيفُ الإمام الذي سمّته همّتُه لما تخرَّم أهلَ الشرك مُخترِما

إنّ الخليفة لمّا صال كنتَ له خليفة الموت فيمن جار أو ظلما

قرّت بقُرّانَ عين الدين وانتـشرت

بالأشترين عيون الشرك فاصطُلما

فالممدوح عدوّ لأهل الشرك، متّصل بفروسيّة الأوائل وشجاعتهم، من أمثال الضحاك بن القيس الصحابيّ الذي شهد فتح دمشق.

ويوم خيزج *والألباب طائرة لو لم تكن ناصر الإسلام ما سلما

بكلّ صخب الذرا من مُصعب يقظ إن حلّ متّئدا أو سار معتزما

بادي المُحيّا لأطراف الرماح فما يُرى بغير الدم المعبوط ملتثما

يُضحي على المجد مأمونا إذا اشتجرت

سمـرُ الـقـنا وعلى الأرواح متّـهـما

قد قلّصت شفتاه من حفيظته فخُيّل من شدة التعبيس مبتسما

فالممدوح منصور لأنّه نصر الإسلام وهذا سرّ شجاعته ومن هنا باتت الشجاعة ملكة ربانية، ولكل هذه الخصال يمدح، وليس لكونه ملكا.

لم يطغ قوم وإن كانوا ذوي رحم

إلا رأى السيف أدنى منهم رحما

حتى انتهكت بحد السيف أنفسهم

جراء ما انتهكوا من قبلك الحرما (1)

والممدوح عادل لا يخاف في الله لومة لائم نصير للحق مطبق للعدل ولو على أقرب الناس إليه، حتى غدت الرحم الحقيقية رحم الحق لا رحم الأهل والأقربين.

---

*- جاء في معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع للبكري، تحقيق مصطفى السقا، عالم الكتب بيروت لبنان، ط3، 1403هـ، ص525 "خيزج بفتح أوله وبالزاي المعجمة المفتوحة والجيم من رساتيق الجبل، قال الطائي ويوم خيزج والألباب طائرة..."

[1]- ديوان أبي تمام بشرح التبريزي، ج3، ص165 وما بعدها.

إن تتبّع عدد من الأفكار الواردة في شعر كل من أبي العتاهية وأبي نواس وابي تمام يبرز مدى الثراء الذي عرفته القصيدة العباسية على أيديهم انطلاقا من نزعة رفضية أسست لعدد من الرؤى والمواقف مسهمة في تطوّر النصّ الشعريّ، وبهذا التعدد في الأفكار والصور الدالة على الرفض في معاني هؤلاء الشعراء، تحقّقت السعة الفكرية والفنية التي وسمت الشعر في العصر العباسيّ بفضل إفادتها من تراث العرب القديم وشتى المنابع المعرفيّة الوافدة من ثقافات مجاورة كثيرة أثرت في الشعراء العباسيين فكان من الطبيعي أن يحدث تغير في أساليب الشعراء التي يمكن أن نتعرف عليها إن شاء الله في الفصل الموالي.

الفصل الثاني:

الرفض وتجلياته
الأسلوبية في شعر
أبي العتاهية
وأبي نواس
وأبي تمام

توطئة:

رأينا في الفصل السابق كيف أنّ الشعراء أبا العتاهية وأبا نواس وأبا تمام قد نشأوا في ظروف تاريخيّة معيّنة هيأت أنفسهم الحسّاسة لسلوك رافض وفنّ رافض أيضا، ومن الطبيعي جدا أن يُنظر إلى أي عمل أدبيّ انطلاقا من كونه أساسا أعمق من كلّ سلوك يوميّ عادٍ.

ولمعرفة أبي العتاهية ودوافع شعره أكثر، يمكن تأمُّل الظروف التي وُلد فيها وعايشها؛ فإنّ تلك الميزة الواضحة من الرفض التي صبغت رؤيته حياة وشعرا لم تصدر إلاّ عن ثقافة نال حظّا وفيرا منها؛ فقد عاصر ما عاشته الكوفة حين كانت "مركزا لنشاط أدبيّ كبير اتّصف بالتحرّر والتطوّر كما اتّصف بالابتكار والتجديد تبعا لتطوّر البيئة الجديدة وللمؤثرات الكثيرة التي دخلتها من الحضارات الفارسيّة والهنديّة واليونانيّة وسواها. ولهذا مرّت الحياة العقليّة فيها بثلاثة أدوار ... دور النشاط الدينيّ والفقهي...واشتهر من علمائها شريح والشعبيّ والنخعي وسعيد بن جبير وأبو حنيفة النعمان، و...دور النشاط الأدبيّ...ودور النشاط اللغوي والنحوي...واشتهر من علمائه أبو جعفر الرؤاسي وتلميذاه الكسائي (ت 189) والفراء (ت 207) وقد اتسمت هذه الأدوار جميعا بالتحرّر والتطوّر في بحوثها واتّجاهاتها وقد ألم أبو العتاهية بها ... أمّا الشعراء الذين أدركهم وعاصرهم فلم يكن غريبا أن تجمع الكثرة منهم نزعة مستهترة أو قل ثورة على التقاليد الاجتماعية والإسلاميّة في الكوفة التي كانت مسرحا لثورات سياسية متعددة ومركزا لظهور المذاهب المتطرفة... والتي أحدثت كثيرا من القلق في الدولة وعلى رأس القائمة مطيع بن إياس، ويحي بن زياد، وحماد عجرد، الذين ملؤوا الكوفة مجونا وتهتُّكا ... وكان معهم في الكوفة أيضا أبو دلامة... وأمّا والبة بن الحباب (*) - أستاذ أبي نواس- فكان له في المجون... شيء كثير".(1)

---

* - جاء في الشعر والشعراء أنه" زيد بن الجون مولى بني أسد وكان منقطعا إلى أبي العباس السفاح ... وفي طبقات ابن المعتز تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف بمصر، ص 87 أن أبا نواس كان غلاما له يخدمه في حوائجه الخفاف وأن والبة أدّبه...

[1] - عليان أحمد محمد، أبو العتاهية ص80 ،81

يمكننا إذن تصور ذلك الجو الخاص الذي ميّز عصر أبي العتاهية، حركة دؤوبة في مجالات حية سياسية وثقافية وعلمية فكيف لا ينتج كل ذلك ذهنية بتلك المواصفات التي عرف بها أبو العتاهية؟

1- الرفض وتجلياته الأسلوبية في شعر أبي العتاهية:

أ- أبو العتاهية وأثر ثقافته في أسلوب شعره:

تبدو هذه الخلفيّة الثقافية كافية جدا لتمكين أبي العتاهية من رؤية فنية فكرية تتفاعل مع شخصيته لصوغ ذاته المتفرّدة في عالمها الفكري والفني. وفضلا عن هذه الثقافة فقد تميّز الشاعر بموهبة قوية جعلت فن القول الشعري ميسورا لديه كما يفهم ذلك من قوله حين سئل عن كيفية قوله للشعر: ما أردته قط إلا مثل لي فأقول ما أريد وأترك ما لا أريد" (1). وهذا يعني قدرته على الارتجال، وإن كانت هذه الملكة غير دالة دلالة قطعية على قوّة الملكة الشعريّة؛ لأنّ الشعر طول دراسة ودقّة صنعة بعد توفر الموهبة الشعريّة. ويمكن القول إنّ أبا العتاهية وهو يجِدّ في البحث عن إضافة غرض شعريّ، بحث في الوقت نفسه عن أسلوب مختلف، والبحثان في ممارسة الشعر يتمّان غير منفصلين لأنّ" الشكل الفنيّ يتمّ بصورة عضويّة ويتحقّق مع المضمون، وبذا فإنّ الأسلوب يتأصل في المضمون على أساس الأبعاد الفكريّة والفنيّة التي يمتلكها المبدع ويحقّق بها تفرّده". (2) فلا عجب إذن في وجود أسلوب مختلف عما ألفه الشعر في عصره وقبله.

ويمكن التعرّف على أسلوب أبي العتاهية الذي رغِب فيه من خلال تأمل نصه؛ لأنّ النصّ هو المجال الحقيقيّ الذي تنعكس فيه الملامح الأسلوبيّة لدى الكاتب المنشئ، تلك الملامح التي هي الألق الشخصي للفَرادة...(3) وهذا كلّه يبرز أهمية الأسلوب في أيّ عمل أدبيّ؛ والقصد منه مجمل السُّبل الفنيّة التي تحوّل التعبير من صفته المشتركة العامّة إلى حيّز ذاتيّ دالّ على التفرّد، إلاّ أن هذه الفرادة قد لا تكون ذات أهمية كبرى بالنظر إلى المقاييس الفنيّة التي ترى بأنّ الأسلوب المتدنّي يُخبر،

---

[1]- نجيب محمد البهبيتي، تاريخ الشعر العربيّ حتى آخر القرن الثالث الهجري، ص87.

[2]- شريف شاكر، واقعية ستانيسلافسكي في النظرية والتطبيق، دراسة، اتحاد الكتاب العرب دمشق، 1981م، ص43

[3]- عدنان بن ذريل، النص والأسلوُبية بين النظرية والتطبيق" دراسة " من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000 ، ص13

والمتوسّط يُمتع والرفيع يؤثّر[1]

بذلك إذن يمكن البحث في مدى قُدرة هذه "الإخباريّة الزهدية" على صوغ نوع من الإبداع لدى الشاعر أبي العتاهية الذي، ظلّت تجربته الشعرية غنيّة بالدلالات والأساليب الجديرة بعناية الدراسة الأسلوبية؛ إذ في الأسلوب وداخل اللغة الشخصيّة التي تقدّمه تتجلّى ذات الشاعر المُبدعة ومؤشراته البنيوية التي يبحث عنها دارس الأدب. إن في ثنايا العبارة ترتسم الملامح النفسية العميقة، لذلك فقد "سبق للتحليل النفسيّ ذي النزعة البنيوية مع (جاك لاكان) أنْ راهنَ على فضاء اللغة من أجل الوصول إلى أعماق اللاشعور وغياباته، وكان الأسلوب إحدى المفردات الأكثر تواردا في معجم التحليل النفسي لـ ''لاكان'' (*) الذي ما فتئ يردّد مقولة Buffon بوفون (**) الأسلوب هو الرجل"[2] .وهنا لا بدّ من الإشارة إلى أنّ هذا النثر الإصلاحي الذي بدأ يشكّل واقعا أدبيا ثقافيّا بملامحه الواضحة نهاية القرن الثاني الهجري قد أكسب كتّابه حضورا ثقافيا، مما جعل أبا العتاهية وأبا نواس وغيرهما يسعون إلى القيام بهذا الدور الذي لا يمكن أن يتمّ إلا بالتبسيط اللغوي والبحث عن جماليّات جديدة تعوّض الجماليات المتوارثة التي فرضت نفسها في النص العربي الذي كان في كثير من حالاته نصّا شخصيا غارقا في ذاتية الشاعر.

ب – أهمية التلقي في أسلوب أبي العتاهية الشعريّ:

ولم يكن أبو العتاهية الشاعر الوحيد الذي نقد معاصروه وجهته الفنية الشعبية؛ إذ كثيرا ما حاسب النقاد الشعراء بعده على وجود كلام قريب من كلام العامّة قد يورده الشعراء، فهذا الآمديّ (ت 370 هـ) عَدّ من عيوب شعر أبي تمّام وجود طائفة من الكلمات التي تستعملها العامة في حديثها، كما نجد ذلك في قول الشاعر أبي تمام مثلا:

جَلَّيْتَ والموتُ مُبْدٍ حُرَّ صفحته وقد تَفرْعَنَ في أوصاله الأجَلُ [3]

---

[1]- هنريش يليت، البلاغة والأسلوبية"نحو نموذج سيميائي لتحليل النص"، ترجمة وتعليق وتقديم محمد العمري، إفريقيا الشرق، 1999، المغرب، ص50

[*] - Jacques Lacan (1981/1901) محلل نفساني فرنسي (Larousse poche 2009, p 975)

[**] - Buffon, george Louis Leclerc, الكونت جورج لويس لوكليرك بوفون "1788/1707م" باحث فرنسي في علوم الطبيعة، لاروس ص931

[2]- أحمد يوسف، عالم الفكر، السيميائيات التأويلية وفلسفة التأويل، عدد3 ، المجلد35، يناير مارس 2007 ص80

[3]- ديوان أبي تمام، شرح إيليا الحاوي، ص420، والبيت من قصيدة في مدح المعتصم مطلعها:
فحواك عين على نجواك يا مذل حتّام لا يتقضى قولك الخطل؟

" ... فالفعل: تفرعن، مشتق من فرعون، وهو من ألفاظ العامة، وعادتهم أن يقولوا: تَفَرْعَنَ فلان، أي تجبَّر وظلم وبغى... فلما كانوا يسمّون الجبابرة بالفراعنة تشبيهاً بفرعون موسى حُملت الكلمة على ذلك..." (1)

ولا بدّ من توضيح أمرين هنا: أولهما هو أنّ الاعتراض على وجود مثل هذه الكلمات لا يمكن أن يقنعنا إلا في مبدإ فني معروف هو تحقيق وحدة المستوى المعجميّ داخل النص الواحد. وثانيهما ضرورة التمييز بين لغة الكتابة ولغة الحديث لأن" الحالة الانفعالية لدى ا لمتحدّث تختلف بالضرورة عن حالة الكاتب الانفعالية؛ فالمتحدث يكون أكثر انفعالا وتغيرا بعكس من ينصرف إلى الكتابة فإنه يكون أكثر هدوءا واستقرارا"(2)، ويمكن القول بأن الميل إلى العاميّة قد يرتبط أكثر بتصوير الانفعال أوّلا لا الرؤية، وقد يكون هذا هو السرّ فوي أن الكثير من شعر أبي العتاهية نابع من انفعال شديد سريع أمام الواقع وأمام الموت الذي صار هاجسا قويّا في شعره وشعوره، ويبدو أن الوجهة الشعبيّة في أسلوبه لم تكن قضية شاعر معين، هو أبو العتاهية، إنما كانت أوسع من ذلك، بل يمكن القول إنها تحمل دلالة أشمل على طبيعة الصراع بين التنظير الشعري الصرف وبين ممارسة النص الشعري للحياة، أو بحث النص عن تحقيق وجود معيّن يمكنه من المساهمة في صياغة الحياة.

إن عناية الشاعر بالتّبسيط كانت في أساسها عناية بالمتلقّي، وهنا لا بدّ من الالتفات إلى أهميّة هذه العناية في عصر أبي العتاهية؛ ذلك أنّ النظريات النقديّة المعاصرة تؤكّد أهمية التلقّي والمتلقي، ويبدو أنّ هذه الفكرة متأثرة تأثّرا قويّا بالفلسفة الذرائعية البراغماتية التي تركّز على أهمية الفعل والتأثير، وما يحقّقه أيّ أمر نظريّ من فائدة، وفي هذا السياق تندرج نظرة " تيري أيغلتن" الذي يرى"أحدث تطوير لعلم التفسير في ألمانيا هو... نظريّة الاستقبال "الاستيعاب" بالتأثير... وتكشف "نظرية الاستقبال" (Reception Theory)عن دور القارئ في الأدب... ذلك أن هذه النظرية ترى دور القارئ للعمل الأدبي ذا أهمية جوهرية، لأن غيابه يعني غياب النص نفسه، وهو

---

[1]- حسين جمعة، جمالية الكلمة دراسة جمالية بلاغية نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2002، ص34، وقد ورد البيت لديه "حر فحته" أما في الديوان فـ "حر صفحته" .

[2]- يوسف الشاروني، لغة الحوار وقضية الازدواج اللغوي. الآداب، العدد2، شباط بيروت، لبنان فبراير،1963، ص3

الأمر الذي بوّأ المتلقي في هذه النظرية منزلة تعدل منزلة المنشئ ذاته، فما قيمة المؤلفات والنصوص المدفونة على الرفوف؟ إن القارئ هو الذي يحيي مواتها. [1] ويبدو شعر أبي العتاهية محقّقا – بقدر ما- جانبا ممّا تطلبه نظرية الاتّصال التي نادت به الشعرية ونادى بها ياكوبسن ذاته...الذي كان من السبّاقين، منطلقا في "رؤيته للشعرية من نظرية الاتّصال وعناصرها الستة: المرسل والمرسل إليه والرسالة والسياق والشفرة وقناة الاتصال"[2]. ويبحدث "موليني" عن التفاعل بين المتلقّي والنص مسميا إياه "تلقيا وجدانيا" ويوضّح مدى صعوبة تحديد تصوره وشكله ودلالته [3] ، لكنّ بالرغم من هذا كله فإن قيمة النص يمكن أن تتجسّد في ذاته بعيدا عن قارئه الآني؛ كما يمكن أن يحيا نصّ القرن الماضي في القرن الآتي ويحقّق أثره، مثلما رأينا ذلك في كثير من الآثار الأدبيّة القديمة التي تم تثمينها بالنقد الذي اكتشف تفردها وتمرّدها على عصرها، إلا أنّ نصّ أبي العتاهية ارتبط بعصره، وحدد سلفا متلقيه مركزا على أهمية التواصل معه، كما كان الميل إلى العامية عنده مرتبطا بتصوير الانفعال الآني أوّلا لا بالرؤية، إذ أنّ كثيرا من شعره نابع من انفعال سريع شديد أمام أحداث شهدها واقعه العام، وأمام واقع خاص شكل هاجسا قويا لديه هو الموت: الموضوع الأساس في كثير من شعره، مما يكشف عن قوة هذا الهاجس الذي استبدّ بنفسه، فكان شعره انعكاسا لقلق مزمن يقربه من الوجوديّين – ومنهم هادجر- الذين يربطون الوجود بالموت لكونه مهددا للإنسان في كلّ لحظة. [4]

إنّ هذا المفهوم الشعريّ التبسيطيّ القريب من العامّية والعامّة لفظا وموضوعا، سيناقضه بعده أبو تمّام، لنجد أنفسنا أمام ظاهرة في مسيرة الشعر العربيّ؛ فقد حدث الخروج عن عمود الشعر في شعر الجاهليّين حين هجر الصعاليك قيما فكريّة وجماليّة جاهلية فألغوا مقدمة القصيدة، فكان هذا الإلغاء في الأساس انتقالا من قصيدة السادة إلى قصيدة العامّة، ولعلّ ذلك أبرز سبب جعلت ذوق العرب لا ينتخب قصائد

---

[1]- مرشدي الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربيّ في العراق، دراسة الجهود النقدية المنشورة في الصحافة العراقية بين 1958-1990، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999 ، ص56

[2] - المرجع نفسه، ص97

[3] - George Moliné, Semiostylistique, l'effet de l'art, puf 1998 , p150

[4]- فريدة غيوة، مفهوم الوجود عند مارتن هايدجر،التواصل، جامعة باجي مختار، عنابة الجزائر، عدد10، مارس2003، ص ص136، 137.

الصعاليك مهما كانت جودتها. وهنا تتعقّد مسألة الأسلوب؛ لأنّ عنصرا تاريخيّا قد تدخّل في تحديد معنى الجميل والقبيح، وكأنّ قدَر الشعر كان إرضاء فكر طائفة معّينة لينتهي الأمر بتقييد أحلام الناس ضمن تلك الأحلام الملكيّة المُتعالية، كما تبدو مسألة البداوة والحضارة حجر الأساس في هذه الرؤية الرفضية بشعر أبي نواس الذي رأى أنّ التشكيل الشعري نابع من قوة العقل والروح من أجل التأسيس لبناءٍ أوّلَ ممهّد لكل البناءات الأخرى بصفة أشمل. لذلك فإن الرفض الذي قابل به الشاعر هندسة القصيدة كان في جوهره رفضا لهندسة أشمل يريدها أن تنتظم الحياةَ العباسيةَ برمتها.

وما يزيد في أهمّية الرفض لدى أي شاعر أنّ اللغة أداته وغايته، وهي بالنسبة إليه " كالحياة موجودة قبله، لكنّه يستطيع أن يرفضها والرفض هنا جوهريا عمل لا كلام. فكلامه على رفض اللغة فيما هو يستخدمها...باطل، متناقض مردود. فإما أنه يؤمن بقدرتها على رصد حد وسهو حركته النفسية...فيحتضنها ويُفجّرها من الداخل ويُغنيها، وإما أنه يؤمن بعجزها، أي بانفصالها عن نفسه فيتخلّى عنها نهائيّا".[1]

وإذا كان أبو تمام ردّ فعل مقابل للمدرسة اللاهية البغدادية التي كان أبو نواس رمزا كبيرا فيها، وللأسلوب المبسّط الذي جاء به أبو العتاهية قبلهما، فإن اللافت هو أن التبسيط جاء سابقا للتعقيد الذي كان سمة بارزة في مدرسة أبي تمام الرمز البارز في هذا التوجّه بمدرسة بديعية صار علَما من أعلامها. وليس هذا فحسب بل إن من الدارسين من يرى أبا تمام أحد الثائرين في حياة القصيدة العربية وتطوُّرها. [2]

ومن طبيعة كلّ ثورة أن تتسبّب في قدر كثير أو قليل من التردّد والاضطراب الذي يمهّد لكثير من الفتح في مجال بناء الغد، ومن مظاهر التعقيد والتردد اللذين ميزا أسلوب أبي تمام وهو يقوم بثورته قوله:

والمجد لا ترضى بأن ترضى بأن يرضى المعاشر منك إلا بالرضا [3]

فقد وقع الشاعر في الفراغ الذي تنتجه الجعجعة الصوتيّة بعيدا عن أي تمثّل

---

[1]- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ط1 دار العودة بيروت، 1980، ص62

[2] - مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، ص103

[3] - محمد محمد أبو موسى، خصائص التراكيب، دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، مكتبة وهبة القاهرة ط 4، 1416هـ ، 1996م، ص50 والبيت في ديوانه، شرح التبريزي، ج2، ص307 وهو الأخير في قصيدة مطلعها:

أهلوك أضحوا شاخصا ومقوضا ومزمما يصف النوى ومغرّضا

لتجربة عميقة تحرك الذهن والعاطفة وتدفع قارئ النص إلى الكشف الفنيّ. ومن الطبيعيّ أن يركّز مناهضو الوجهة النواسية على مثل هذا الاضطراب الذي مسّ البحث عن عبارة أكثر إشراقا في التعبير الشعريّ.

ج – أثر الزهد في أسلوب أبي العتاهية:

ومن الطبيعيّ أن تتّصل تجربة التبسيط بالزهد الذي هو أساسا بساطة في النظرة إلى الحياة الدنيا بتهوين أمرها، وهكذا تتضح العلاقة بين الزهد في زخارف الدنيا والزهد في زخارف النص الذي كان يطغى عليه مرجع معيّن هو المحيط الفخم الذي استدعي أسلوبا فخما، أما أبو تمام فكان تعقيده الجماليّ صدًى طبيعيّا وصورة وفيّة للبذخ العباسي وتعقيدات حياتها الجديدة، ذلك أن المعاني نفسها يمكن أن تنشأ ساذجة بسيطة ثم تتعقد فقد قال الفرزدق:

وما الحُسن في وجه الفتى شرفا له إذا لم يكن في فعله والخلائِق

ثم قال أبو العتاهية المعنى نفسه:

وإذا الجميلُ الوجهِ لم يأتِ الجميلَ فما جمالُه؟!

ثم قال أبو الطيب هذا المعنى بأسلوب أميل إلى التفصيل المباشر:

ولا خيرَ في حُسن الجسومِ وطولِها إذا لم يَزِنْ حُسن الجسومِ عقولُ [1]

وهنا يكمُن الإنجاز الفنيّ التبسيطي الذي نجده في شعر أبي العتاهية؛ فقد أوجز في قوله "الجميل" ليدلّ على كلّ أمر محمود مكرّرا ما كان يجب أن يكرّر؛ وهو لفظ "الجمال" الذي كان محور المعنى المطروق، ونوّع في الأسلوب بين الخبر والإنشاء، فأنكر مستفهِما فأفاد قوة في الإنكار. أما في أمر الجرْس فقد آثر هيمنة حرفين هما اللام والجيم، وهما منسجمان يشكلان جزءا من كلمة الجمال نفسها، كما ختم البيت بلفظ ''جمال'' الذي ذُكر في الصدر فتحقّق التصدير، وهو زينة موسيقيّة مأثورة في الذوق العربيّ تحقّق الوحدة الموسيقية وتغرس المعنى غرسا في النفس، وأوجز حين استغنى بالصّفة عن ذكر الموصوف لأنّها أساس في الفكرة المقصودة:

[1]- ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح أبي البقاء العكبري المسمى بالتبيان في شرح الديوان، ج2 ، تحقيق محمد السقا الأبياري وإبراهيم شلبي عبد الحفيظ، دار المعرفة بيروت، لبنان، ص320، أبو العتاهية الديوان ص ص11، 12

أتبكي لهذا الموت أم أنت عارف بمنزلة تبقى وفيها المتالف

كأنك قد غيبت في اللحد والثرى فتلقى كما لاقى القرون السوالف

أرى الموت قد أفنى القرون التي مضت

فلم يبق ذو إلف ولم يبق آلف

كأن الفتى لم يفن في الناس ساعة إذا أعصبت يوما عليه اللفائف

وقامت عليه عصبة يندبونه فمستعبر يبكي وآخر هاتف

وغودر في لحد كريه حلوله وتعقد من لبن عليه السقائف... [1]

فالشاعر عمد في هذا الموقف الحساس إلى أمرين معلومين بنى عليهما نصه: أحدهما موضوع الموت وذكر تفاصيله المفجعة، وثانيهما اللغة المعهودة المعروفة التي اعتاد الشاعر استعمالها، إلا أننا يمكن أن نلاحظ بأن أبا العتاهية قد اهتم بالجانب الصوتي فركز على حضور مكثف لحرف الفاء الذي تكرر بشكل لافت للسمع في أبيات النص كالتالي:

البيت الأول: عارف فيها المتالف،

البيت الثالث:أفنى، فلم، إلف، آلف

البيت الرابع: الفتى، يفن، اللفائف

والفاء حرف مهموس رخو مهمل لا عمل له، [2] وتبدو هذه الصفات التي في الحرف ذات صلة بالموضوع: فأما الهمس فهمس الشاعر في آذان الناس ملحّا على بذل النصح لهم، وتبدو العلاقة عجيبة بين كون الحرف رخوا وبغير عمل، لكأنه موقف الإنسان ذاته أمام الموت الذي هو موضوع النص. كما يلجأ الشاعر إلى الجمع: المتالف، اللفائف، وهو في كل مرة يوحي بالهول الشديد. إن عناية الشاعر بهذه الجوانب الفنية يبرز مدى أهمية التجربة التي خاضها في وهده، و يمكن كذلك لمتتبع شعره أن يلاحظ ظاهرة الاتصال والانقطاع بين التبسيط الذي أولع به واتخذه مذهبا فنيّا، والتعقيد الذي كان مذهبا في العرف الشعريّ التماميّ: فقد كان أبو تمّام انقطاعا عن مدرسة أبي العتاهية التبسيطيّة التبليغية ذات الوجهة الشعبيّة حين بالغ في التفنّن

[1]- ديوان أبي العتاهية، تقديم البستاني، ص281

[2] - المعجم الوسيط، ص 670

البديعيّ بالمعنى الواسع للبديع الذي ذكر قبل، وعلى النقيض من ذلك ، فقد كان أبو نواس اتّصالا في أمرين بارزين؛ أحدهما اللغة الجديدة الوسطية التي تصاغ في خفة لا تخرج عن أصالة القدماء، وثانيهما الموضوع المتصل بالمتع والناس وما يربط الناس بهذه المتع محققة كانت أو افتراضية لا تعدو الاتصال بها فنيّا بالشعر الذي يذكر هذه المتع فيتحقّق استمتاع فني لا ضرر فيه. فإذا كانت هذه هي حال أبي العتاهية مع الأسلوب والغرض، فإنّ أبا نواس لم يمض قُدما في الدعوة الشعرية التي آثرت التبسيط والانتقال من الفخامة إلى اللفظ الخفيف الرقيق الذي يحرّك النفس الإنسانيّة بالعذوبة والصدق. ومن هنا يمكن الحديث عن شاعرين يتداخل الاتّصال بالانقطاع بينهما؛ فقد أمعن الأوّل في موضوع الدين وهو قريب إلى النفس يشكّل جانبا لا غنى عنه من حياة الإنسان، حيث تتحقّق راحة المؤمن ومتعته وهناؤه، في حين راح أبو نواس في الوجهة المعاكسة مؤْثرا الخوض في ما أنكر الدين، وهو من هذه الوجهة مختلف عن أبي العتاهية وبينهما انقطاع، لكنّ الموضوع الدينيّ قريب من الموضوع الخمريّ في علاقة الجمهور بهذين الفنّين؛ إذ كلاهما ذو صلة بالمُتعة، والانقطاع كما حدث في الجانب الفكري حدث في الجانب الأسلوبيّ أيضا.

وقد تناول الخمرة والغزل ثلاثة شعراء تفوّقوا في التعبير عن الحياة العباسية العباسية البغدادية: " ... بشّار بن برد (714-785م)، وأبو نواس(حوالي815 م)، وابن المعتزّ(861-908 م) مجسّدين بأعلى درجات التوفيق شعرا جمَع في حميميّة الأمراء والشعراء والموسيقيّين والقيان. وقد تمثّلت جِدّة هذه الأشعار خاصة في تلقائيتها، واحتقارها للموضوعات القديمة التقليدية واللغة القديمة بالرغم من معرفتهم العميقة بالعربيّة، ... كما يرتبط شعر هؤلاء بالزندقة التي يُنكرها الإسلام، فابن المعتزّ -خليفة اليوم الواحد- يُقتل في ثورة بقصر في سنّ السابعة والأربعين، وأبو نواس وهو ابن أم إيرانية لا يبدو من إسلامه إلاّ التوحيد، إذ أنّ حياته وشعره يتحدّيان تحدّيا صريحا تعاليم الدين، مع علاقته بالشيعة. لكنّ الشاعر الأخطر كان بشار الإيرانيّ الصرف الذي عُرف بالزندقة والشعوبيّة الفارسيّة، ويُمعن في كلّ ذلك فيعتنق المانويّة

والزردشتية وينتهي به الأمر إلى أن يُقتل...." ([1])

وموضوع الخمر في خضمّ هذه الحركيّة التاريخيّة الفنيّة يتّجه إلى بيئة خاصّة، لذا فما هو بالموضوع الشعبيّ الذي يضمن الانتشار للشاعر. لكنّ أبا نواس قد راهن عليه في كسب كثير من الشهرة، فهل يمكن لهذه الأسباب أن يُعدّ أبو نواس نسخة بلون مختلف عن أبي العتاهية، خاصّة وأنّه يذكر دائما عند المفاضلة بينهما أنّ أبا العتاهية أستاذه؟ لقد كانت الوجهة "الشعبيّة" العتاهية إذن جديرة بأن تُغري أبا نواس وغيره بالبحث عن شيء يشبه الزهد في تحقيق مثل ذلك الانتشار الشعريّ المحترم. لكنّ التتبع النقدي يبرز أن النجاح لدى أبي العتاهية لم يكن بموضوعه فحسب، بل بإدراكه الخاصّ لماهية خاصّة ارتآها للشعر، ولطبيعة العلاقة التي حدّدها بالمتلقّي أيضا، وما تطلّبته من بحث في الإبداع الشعريّ المتجلي في شتى الجوانب الأسلوبية المشكّلة لكتابته، معنى وصوتا وإيقاعا وتصويرا، امطلاقا من شكين أحدهما في موضوع الشعر وثانيهما في موسيقاه. والواقع أنّ التساؤل حول سرّ الانتشار من الأمور المطروحة عند كثير من الشعراء الذين فرض شعرهم نفسه على الذوق والعاطفة عبر العصور. والموضوع قد يشكّل القدر الأعظم من هذا السر؛ فأبو نواس تناول الخمرة، وأبو العتاهية خاطب الروح، وخاض في موضوع حسّاس كان هاجسا قويّا لديه هو الموت، وبين الموضوعين - رغم التناقض- كثير من الالتقاء؛ فما يَجده المؤمن في نشوة الدين من راحة وطمأنينة، يجد ما يشبههما المدمن نفسيا في خمرته. فالموضوعان متّصلان بالإنسان وحياته الوجدانية اتصالا عميقا. أما فنيّا فقد التقى شاعر الخمرة بشاعر الزهد التقاء صريحا وشكلا تواصلا فنيا واضحا بدأه أبو العتاهية حين مال إلى الأوزان الخفيفة واللغة غير المعيارية المستنبطة أصلا من القدماء عكس ما نجده لدى أبي تمام، لكنّ أبا العتاهية بالغ في هذا التوجّه الشعبي قبل ذلك حتى في بعض مدائحه حين سمَا ''بالنزول اللغويّ'' مبدّلا اللغة العتيقة بلغة جديدة أقلُّ ما يقال عنها إنها لغة العامة، مما جرّ عليه كثيرا من التهكّم ممن لم يروا في أثرا للإبداع. وإضافة إلى ذلك فقد راح– وبطريقة عمليّة ونظريّة أيضا- يُعطي

[1]- أدونيس، مقدمة للشعر العربيّ، دار العودة بيروت لبنان، ط2، 1975، ص ص48، 49

مفهوما جديدا في غاية التبسيط للشعر حين قرنه بأيسر الأساليب التعبيريّة التي قد لا ننتبه إلى شعريّتها، فقال وهو يحاول إيصال مذهبه إلى الناس بأن بعض الباعة في الأسواق ينشئون شعرا لكنهم لا يشعرون.

هذه الوجهة التعبيريّة المبسَّطة لدى أبي العتاهية تبرز رؤيته إلى النص الشعري على أساس أن كلّ شعر إذا أردنا أن يكون لوجوده معنى وجدوى، ما عليه إلاّ أن يرتبط بالحياة وشتّى مظاهرها الشعبية بكل تفاصيلها، وأنه آن الأوان بأن يتحوّل الشاعر عن القصر ليلتحق بالناس بعد تاريخ طويل من اغترابه عنهم، وبذا يقترن الشعر عنده بما يتحرك في الحياة بكثير ممّا يضطرب فيها من الأحداث والعواطف والصور ليسهم الشعر والشاعر بفنهم في صوغ أفكار الناس وأذواقهم والسمو بمخيالهم. ومن الواضح أنّ أبا العتاهية تمسّك بشعبيّته فغدت اتجاها واعيا مقصودا، وكأني به قد حاول إبعاد الشعر عن أجوائه الملكيّة الفخمة التي مكثت فيها منذ أمد بعيد، ليقترب بصدق وعن تجريبٍ من البيئة التي تنضح بلغة هي على سجيّتها وبساطتها، فيسجّل ذلك ليظهره في شعره، وبهذا يتحوّل الشعر عنده إلى شعور عميق بروح الحياة وأسرارها الخفيّة التي، لا يكشف عنها سوى من عايش الناس وأحسّ بتلك الأبعاد العريقة التي تنتظم حياتهم وتملؤها جمالا يمكن أن يصبّ في الشعر، وبذا يتحوّل الشعر إلى بحث ميدانيّ ،ويبتعد عن القصور ليلج الأجواء التي كانت تبدو غير موحية بالشعر، فتأخذ من كلامها فيدخل كلّ ذلك باب الفنّ الشعريّ.

وهذه الفكرة في جوهرها صعبة التحقيق؛ لأنّ التراكم الضخم الذي تحقّق في الشعر بمفهومه القديم قد أنتج مضادّات لمثل هذه الأفكار، لأنّ الشعر العربيّ قد كوّنه أصلا تراكم غير شعبيّ، وكان الغالب منه منذ العصر الجاهليّ إلى عهد أبي العتاهية على أقل تقدير معبّرا عن القصر ورؤية أولي الحكم؛ يمدح الملوك والأمراء ويهنئهم أو يرثيهم أو يصف انتصار جيوشهم فيصوّر الحياة كما تراها عيون القصر وأعيان العصر، لكن قد يعالج الشعراء مواضيع ترضي الملوك وحاشيتهم، و تزيد من قدرهم عند العامّة وتروي- في الوقت نفسه - ظمأ العامة وتريح نفوسهم، وذلك ما قد تحقّق مثلا في وصف معارك الفتوحات والإشادة بقوة القادة وحِنكتهم ونُصرتهم للدين

والسير وفقا لتوجيهاته وقيمه كما نجد ذلك مجسدا في قصيدة أبي تمام "السيف أصدق إنباء من الكتب..." .

والواقع أنّ أبا العتاهية أيضا جرّب جمع الخاصّة والعامة حول موضوع الدين وحقق كثيرا من التقدم، فقد كان للعديد من قصائده صدى عميق في نفوس بعض الملوك ، والأهم أن الشاعر قد حاول محاولة جادّة توجيه الشعر إلى أكبر قدر ممكن من المتلقـّين، فكانت المحاولة الفكرية مصحوبة بتغير في الجانب الأسلوبيّ.

د ــ أهمية الطرح النقديّ الذي أثاره شعر أبي العتاهية:

هذا الطرح شديد الأهمية في ذلك الوقت- بل وفي كل وقت-، إذ يمكن أن نتصوّر مقدار تحول الشعر إلى مناقشة الحياة ومعالجة شؤونها والسمو بالذوق العام والخلق الاجتماعي، وهو طرح مازال يفرض نفسه حتى الآن لأنّنا نلاحظ بأنّ الشعراء – في الغالب- لا يقرؤون إلاّ لبعضهم البعض، وبقيت الحياة العامّة العادية وذوقها بعيدة عن توجيه الشعر وإبداعات الشعراء؛ ومعنى ذلك أنّ العامّة يتولّى صياغة ذوقها أناس من خارج عالم الإبداع الفنّيّ العارف المكوَّن. لكنّ هذه المهمة - مهمة التبسيط - أو السموّ بالشعر بعد إنزاله إلى تربة حياة الناس تتطلّب تراكما تجريبيا يمكّن من الوصول إلى طرفي المعادلة الصعبة. ومن المعروف أن الخصومة التي نشطت في قراءات أبي تمام تناولت جوانب المعنى بقدر ما استهجنت طرائق التعبير التي كان الشاعر يحاول بها تفجير العبارة التقليدية ليولّد منها صيغا جديدة، لرفضه الواضح لكل ما هو مستهلك من الصور والصيغ. وقد كان هذا التوجه العتاهيّ (*) فرصة شعريّة عظيمة لو أنه مضى دون أيّ حساب لمعترض "حبّذا لو توسّع في هذا الأنا الأكبر...إذن لكانت لنا مدرسة عتاهيّة في تجديد الشعر العربي وإطلاقه من عقاله سبقت زمن الموشحات بقرون...ولكن أبا العتاهية اكتفى بالقليل منها مراعاة للعصر ورضوخا لقواعد نقاد الشعر يوم ذاك...حسبه أنه كان من تلك النّخبة المجدّدة كبشّار وأبي نواس التي حاولت الرفض ولم تخضع. رفضت بعض القيم البالية في المجتمع ورفضت بعض مفاهيم الشعر وقيود النقاد اللغويين وأرادت التحرر من شعر القصور وما فيه

(*) نسبة إلى أبي العتاهية.

من كذب وتملّق وذلّ...فأنزلوا الشعر من عليائه المصطنعة..إلى الطبقات الشعبية الدنيا إلى دجاجات رباب ... وخان الإصبهاني! وخمارة اليهوديّ في بغداد، وصبية الكوفة، فكانوا بهذا الوجه التجديدي المشرق لشعر طالما تحنّط في قوالبه وموضوعاته حتى كاد يموت... وحسب أبي العتاهية أنّه جرى في شعره مجرى الطبع وتحدى باختراعه وتوليداته ما اصطلح عليه الشعراء الكلاسيكيون والعروضيون والنقاد اللغويون من قوالب جامدة تحد من حرية الشاعر وتميت تجربته ليصبح أسير القوافي والبحور المفروضة والصناعات البلاغية المرسومة..."[1] فالإشكالية التي ما يفتأ يطرحها فنّ أبي العتاهية ومن حذا حذوه هي مدى التوفيق في إقناع ما يمكن أن يوجه من نقد إلى كلّ إبداع جديد، خاصة تلك الإنجازات التي تصدر عن شعراء متمرّسين قدّموا للساحة الشعريّة ألوانا في التعبير والموسيقى غير معهودة، لا لضعف في شاعريّتهم لكن على العكس من ذلك تماما: انطلاقا من شاعرية مختلفة لها رؤيتها وذوقها وغاياتها الفنيّة والفكريّة التي تتطلع إلى تحقيقها من خلال الاختلاف عن المعهود وليس اتباعا لما كان سائدا في تاريخ الشعرية العربية العتيق الذي صاغ ذوقا وتقليدا وانطباعا رسخ انتشار ألوان معينة في اللوحة العنية الشعريّة متكررة.

إنّ موازنة بسيطة بين هذا النص والنصّ الأوّل تهدينا إلى الفرق بين اتجاهين في شعر أبي العتاهية نفسه، فهو في شعره الذي يريد له الانتشار والوصول إلى الناس على اختلاف درجاتهم، يجعله أقرب إلى الكلام اليوميّ ويلقي به إلقاء واضحا تباشر فيه النصيحة بعيدا عن عناية فنيّة جادّة تقتضيها كلّ تجربة شعريّة، ويبدو هذا الأسلوب استجابة قلقة للشعور بصدمة عاشها في مجتمعه وهو يرى قيم أمّته تهدّدها المستجدّات الحضارية؛ ففي النصّ الثاني بدءٌ بصدمة كبرى هي سمة الحياة برمّتها: فمن يطمع في الطمأنينة والسكون والهناء، عليه أن يسمع ما تقوله الدنيا بملء فيها: لا شيء يدوم سواء كان خيرا أو شرا، ومصير الناس إلى انتهاء، أمّا الشيء الخالد الوحيد فهو العمل الصالح الذي يورث الذِّكْر الحسن. والشاعر يؤكّد معانيَه بالتقديم

[1]- خليل شرف الدين، الموسوعة الأدبية الميسرة، أبو العتاهية، حسان بن ثابت، الأعشى، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، 1997، ص ص135 ، 136

في قوله: "في سبيل الله أنفسُنا" لأنّ ذلك يستجيب للغاية التعليميّة الخلقية التي أرادها، ويستعمل عبارة التوكيد كل في ما يشبه التوكيد"كل نفس" ، "كلّنا"، ثم يقصد إلى "الـ" التعريف في الخبر الذي يغلب أن يكون في العربيّة نكرة، إلا إذا أريد به القصر، لذلك قال الشاعر:"حظُّها من مالها الكفن" فهو لم يقل "حظها كفنٌ" ، فإذا كان المال الزينة الأكثر إغراء فإنّ الشاعر لخّص هذا المال كلّه في شراء شيء بقدر ضرورته لكلّ واحد منا، فإن فيه تذكيرا بالمصير المحتوم، والأمر ذاته في قوله:

" سكنٌ يبقى له سكنُ ما بهذا يؤذِن الزمنُ
نحن في دار يُخبّرنا عن بِلاها ناطقٌ لَسِن
دارُ شرٍّ لم يدُم فرحٌ لامرئ فيها ولا حزَنُ
في سبيل الله أنفسُنا كلّنا بالموت مرتهَن
كل نفس عند مِيتتها حظُّها من مالها الكفن
إن مال المرء ليس له منه إلا ذكْره الحسن [1]

فقد عمد في البيت إلى مجموعة من المعززات الأسلوبية بدءا من حرف التوكيد "إنّ" ثم قوّى هذا التوجّه التوكيديّ في القصر "ليس له إلا" ، وختم كل ذلك بتعريف الخبر لالإضافة إلى الضمير في قوله " ذِكره الحسن". وهكذا نجد أنفسنا أمام تجربة شعريّة مختلفة عن تلك التي ناقشها وانتقدها الشاعر سلم الخاسر: فالأسلوب مختلف، فيه عناية بالمعاني وتقويتها واختيار أسنائها وأفعالها ونوعية جملها. فقد جاءت الأبيات الثلاثة الأولى في أفعال مضارعة دلّت على اتّصاف للحياة بحالة معيّنة أبرز عناصرها انعدام السكن، وحتمية البلا، وتقلّب الحال بين نعمة ونقمة بين لحظة وأخرى بعيدا عن تحكم ابن آدم. وقد يكون مردّ هذه الوجهة الفنيّة في التبسيط أساسا إلى الجمهور الذي رأى أبو العتاهية أنّ شعره موجّه إليه: إذ أن جمهور متلقي الشعر شريك حاسم، وإن تخلف كثير منه عن مهمة نقد الشعر والنظر فيه، بخلاف المدح الذي يكون جمهوره عادة من النخبة السياسية التي يُمكنها أنْ ترى في ما يقال رأيا ما.

وفي الاتّصال بهذا الجمهور الواسع وإرضائه، تطرح قضيّة شائكة هي شعبيّة

[1]- ديوان أبي العتاهية، (أبو العتاهية أشعاره وأخباره) تحقيق شكري فيصل، ص29

الشعر ونخبويّتُه وعلاقة كلّ ذلك بالأسلوب الذي لا بد له من شرط لتحقيق رفعته ، وهو اختلاف العمل الأدبيّ عامة والشعريّ خاصة عن اللغة العادية، فإن هذا الشرط النقديّ وُجد في أحكام النقاد العرب واليونان على السواء.([1])

ومن الواضح أنّ القصد من الوضوح يتضمّن التركيب والعبارة معا؛ إذ الإبداع الأدبيّ تشكيل وصياغة في الوقت نفسه، فالدراسات الأسلوبيّة ترى أنّ الأسلوب قائم في الأساس على شيئين: أولهما الانحراف عن الأنموذج، وثانيهما الاختيار الذي يمارسه الأديب فيظهر في سمات أسلوبه. ([2])

ومن الممكن أن يؤلّف الشاعر من مفردات معروفة متداوَلة إلى حدّ الابتذال تشكيلا أسلوبيّا:

حتى متى أنا في حِلّ وتَرحال وطولِ سعيٍ بإدبار وإقبال

أنازعُ الدهر ما أنفكّ مغترِبا عن الأحبة لا يدرون ما حالي

في مشرق الأرض طورا ثم مغربها

لا يخطر الموتُ من حرص على بالي

ولو قنعتُ أتاني الرزقُ في مَهَل إنّ القُنوع الغِنى لا كثرةُ المال ([3])

فهو كلام مُشكّل أسلوبيّا بطائفة من الكلمات المعهودة المتداولة، لكنّه مؤثّث بمجموعة من الجماليات الأسلوبيّة التي ينبغي الالتفات إليها، منها اختيار الكلمة المناسبة للمعنى البعيد الذي يبدو للوهلة الأولى قريبا بسيطا: فقد استفهم حائرا في البداية ثم جاءت أبيات النص بعد ذلك كلها لتبرير التساؤل والحيرة، معبرا بها عن شعوره العميق بالغربة، وهي غربة أقسى من كلّ غربة مكانيّة، فضلا عن هذه الغربة المكانية أيضا "في مشرق الأرض...ومغربها " ، لأنه يقول" عن الأحبّة" لا يدرون ما حالي" وبذلك يكون الابتعاد الوجدانيّ هو الاغتراب الأقسى في العلاقة الإنسانيّة، وليس اغتراب البعد المكانيّ، ثم تتجاوز الكلمات العادية حجمها اللغويّ البسيط بهذا

---

[1]- عز الدين إسماعيل،الأسس الجمالية في النقد العربي-عرض وتفسير ومقارنة-1412، دار الفكر العربي القاهرة،1992، ص253

[2]- سعد مصلوح، في النص الأدبي:دراسة أسلوبية إحصائية، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1414، 1993، ص ص23، 24

[3]- ديوان أبي العتاهية، تح: شكري فيصل، ص ص 217، 218

التكثيف المشحون عاطفيا، كلّ ذلك مكّن من نقل الكلمات من عالم الحياة اللغوية العادية إلى عوالم التجربة الشعرية غير العادية من خلال التفنن في الأسلوب.

هكذا يغدو اغتراب اللغة الفنيّة عن اللغة التامة الوضوح بعدا جماليا، ذلك أن خلو النص الشعري من كلّ غرابة يفقده قيمته الأدبية. [1] وانطلاقا من ذلك يمكن تفهم بحث الشعراء الدائم عن لغة للشعر تكون ذات خصائص معينة تبعدها قدر الإمكان عما هو مألوف في لغة الناس.

هـ - المهمة الأسلوبية الجديدة في شعر أبي العتاهية:

لماذا يمضي أبو العتاهية ضدّ التيار النقديّ التقليديّ، بالرغم من إلمامه بالأصول الفنية العتيقة؟ ألم يكن من الراجح أن مذهبه الفنيّ المرتكز على التبسيط كان لغاية التزم بها هي هدم مفهوم البلاغة النخبويّ؟ وانتهاجه هذا المسلك التبسيطي نفسه حتى في المدحية، ألا يدلّ على هذه الغاية التخريبيّة في الذوق النخبوي؟

وقد وجدت هذه المهمة- مهمة إبعاد الشعر عن القصر- صعوبة جمّة لإنكار كثير من النقاد والمبدعين على مر العصور مثل هذه النقلة.

وهذا ما نجده في السيرة الشعرية التي ميّزت إنجازات أبي العتاهية الذي كان ينصت إلى التجربة الذاتية الشديدة الصلة برؤيته الشخصية، ثم إنّ ما عاشه أبو العتاهية شعريّا عاشه كثير من الشعراء عندنا وعند غيرنا، وإن كان هذا لا يلزم أحدا بأن الشعر هو بالضبط كما رآه وأراده أبو العتاهية؛ إذ أنّه يكاد ينفلت من كلّ تعريف، ولعلّ مردّ انفلاته من كلّ تعريف وتحديد هو سمة الحرية التي هي من أبرز مظاهره.

وقد جدّ أبو العتاهية - تماشيا مع روح الحرية والتحرّر المميّزة للشعر، في البحث عن الجديد، انطلاقا من رفض القديم المرسخ للرؤى والممارسات التقليدية، مواصلا طريقه نحو ما لم يكن الكثير موافقا عليه، حتى ليمكن القول إنّه قد حقّق ريادة التجريب على الأقلّ، وهي أساس في كلّ فنّ، بل وفي الحياة برمّتها، وأوضح ما يؤكد هذه الريادة قوله: " أنا أكبر من العروض. [2]

إنّ هذه العبارة الخالدة التي أطلقها أبو العتاهية تدلّ دلالة قوية على روح الرفض

---

[1]- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربيّ- عرض وتفسير ومقارنة- ، ص133

[2]- أدونيس، الثابت والمتحول، ص108، "أبو العتاهية أشعاره وأخباره" تحقيق شكري فيصل، ص34

الأصيل لدى الشاعر، كما تُبرز مدى التطور الرؤيويّ الذي حصل في ثقافة الشاعر العباسيّ عامّة والشاعر أبي العتاهية خاصّة. فالشعر في هذا المفهوم الرفضيّ الذي يشير إليه أبو العتاهية قول "ما بعدَ عقليّ"، يثُور على الأصول والضوابط، لأنّه هو الذي أنشأها كما أنه أكبر منها، وإن كانت الضوابط دائما جزءا من أيّ عمل فني مهما حاول صاحبه التحرر من كل قيد.

وهذه الوجهة التبسيطية هي من أبرز التطورات التي حدثت في حياة الشعر المعاصر لدى الغربيين: فقد دعا الشاعر الأمريكي عزرا بوند Ezra Pound عام 1914م إلى تبسيط الشعر بإبعاده عن الغموض وفي عام 1915 واصلت مواطنته الشاعرة " آمي لويل" Amy Lowell هذا الاتجاه التبسيطيّ موغلة فيه، فدعت إلى إدخال الكلمات العامية في الشعر، واعتماد إيقاعات جديدة، وصور واضحة دقيقة، مؤكّدة بأنّ كلّ الموضوعات قابلة لأن تكون شعريـّة. [1] وهذه المقولة التي أخذت بلبّ محبّي التحدّي الثقافيّ والفنيّ، وفهمت على أساس أن الأدب الحقّ غير متوقّف عند حدود العقل، فهو "ما بعدَ عقليّ" ، كما أنّه في أهم منعطفاته" ثورة على الأصول والضوابط، لأنـّه أكبر منها".[2] وبذلك يمكن القول بأنّ الشاعر أبا العتاهية حتى وإنْ هو بسّط لغته واتـّجه بها هذه الوجهة، إلاّ أنّ ذلك لم يمنع كثيرا من شعره التزيـّن بالأساليب الأدبيّة والجماليات الأسلوبية، كما نجد ذلك في قوله:

الموت لا والدا يُبقي ولا ولدا ولا صغيرا ولا شيخا ولا أحدا

كان النبيُّ فلم يخلُد لأمّته لو خلّد الله حيّا قبله خلدا

للموت فينا سهام غيرُ مخطئة

من فاته اليومَ سهمٌ لم يَفُته غدا

ما ضرّ من عرف الدنيا وغِرّتها

ألاّ ينافس فيها أهلها أبدا؟ [3]

ففي هذا النصّ القصير المركّز عبّر الشاعر عن فكرته الزهديّة بعمق فكريّ،

---

[1]- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص ص 107، 108

[2]- محمد راتب الحلاق، النصّ والممانعة - مقاربات نقدية في الأدب والإبداع، اتحاد الكتاب العرب 1999، ص44

[3] -ديوان أبي العتاهية تحقيق شكري فيصل، ص111

وجمال أسلوبيّ، معتمدا البسيط بحرا والدالّ رويّا، هذا الحرف الشديد (*) المعبّر عن شدة الدنيا وقسوتها، وقد كان لألف الإطلاق وقع أقرب إلى الصوت الإنذاريّ المتواصل.

والنص كلّه بالأساليب الخبرية التي تقر طائفة من الحقائق بدءا من يقين الشاعر بأن الخلود لله وحده، وانتقالا إلى العبرة التي يمكن أن نجدها في وفاة النبي - صلى الله عليه وسلم- ، ثم تأتي الإشارة إلى قسوة الموت ذي السهام الدقيقة التي لا تُخطئ صاحبها، لتُختتم كلّ هذه الحقائق بأسلوب إنشائي تصديقيّ (**) يُقرّ بتفاهة منافسة أهل الدنيا في دنياهم، وفي ذلك إقرار بأنّ المنافسة الحقيقيّة إنّما في فعل الخيرات لا في الجمع والمنع، انطلاقا من قول الله عز وجل: " ختامه مسك وفي ذلك فليتنافس المتنافسون". ([1])

إن الدقة التي ميّزت ألفاظ الشاعر تبرز أهمية الأسلوب المعتمد ودلالته في هذه الأبيات: فقوله " أهل الدنيا " عبارة تعني للوهلة الأولى الناس جميعا، إذ القصد منها الأحياء، ما دامت العبارة المقابلة لها هي أهل الآخرة، أي الأموات، لكن القصد من هذه العبارة بالنظر إلى السياق العام الذي ينتظم معاني هذا النص يدفعنا إلى فهم معنى آخر دقيقا: فأهل الدنيا هم المتهالكون عليها، الناسون أنهم خلقوا ليكونوا قبل كلّ شيء أهلا للآخرة لأنها هي الدار الباقية. واهتمّ الشاعر بمعانيه الأساس فأوردها في صدور أبياته؛ ولجأ في البيت الأوّل إلى الجملة الاسمية لهذا الغرض فقال: الموت لا والدا يبقي...، في حين لجأ إلى الجملة الفعليّة حين ذكر النبي صلى الله عليه وسلّم لأهمية الفعل الناقص "كان" الدالة على النقص البشري في أمر البقاء والموت، والدالة بعد ذلك على الزوال من أول كلمة: فجملة ''كان النبيّ'' التامّة المعنى بالفعل كان وفاعلها تُخبرنا بأنّ الفاعل ''النبي'' لم يعد موجودا، بالرغم من ''فاعليته''، وبذلك يبدو الجانب النحوي هنا ذا دلالة فكرية.

كما لا يخفى التقديم الموجود في البيت الثالث للموت ''فينا''؛ فشبه الجملة

---

* - هو كما ورد في لسان العرب ص 1310 من الحروف المجهورة والنطعية.

** - التصديق كما ورد في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص104، استفهام غايته بيان ثبوت الصفة للموصوف كقول النبي صلى الله عليه وسلم "... وهل جزاء الإحسان إلا الإحسان" .

[1] - 26 المطففين 83.

''للموت'' دلّ على قصر فقوّي المعنى في الوقت المناسب، بعد أن تناول الشاعر هذا المعنى في البيتين الأوّلين.

2- الرفض وتجلياته الأسلوبية في شعر أبي نواس:

أ- أسلوب المحاورة في الشعر النواسيّ الرافض:

من الطبيعي أن تكون حدة الرفض في شعر المدح لدى أبي نواس أخفّ لما لغرض المدح من علاقة بموقف الموالاة في أكثر النماذج المدحية المعروفة في التراث الشعري المدحي العربيّ؛ ذلك أنّ طبيعة المتلقّي قد تفرض مجموعة من الإجراءات الأسلوبيّة المتوسل بها إلى إرضاء الذوق التقليديّ الذي تميّز به القصر، لذلك كانت المقدمة الطللية كثيفة الحضور في عدد كبير من القصائد المدحية، ويمكن عرض هذه المطالع لملاحظة ذلك. وقد مارس الشاعر مهمة تخريبيّة شبيهة بمهمة أستاذه أبي العتاهية، لكن يبدو أنّه تحاشى اعتماد مشروع جذريّ لم يُكتب له كثير من النجاح عند أستاذه، فحدّد مشروعا تخريبيّا جزئيا هو المقدمة الطللية، وهو يحاصر بكمّ كبير من التقاليد الشعرية، فقال - مثلا - مادحا محمد بن الفضل بن الربيع:

" لمن طللٌ لم أَشجِه وشجاني وهاج الهوى أو هاجه لأوان

بلى فازدهتني للصّبا أريحيَّةٌ يمانية إنّ السّماح يماني

فهذه المقدمة تذكرنا بقول عنترة:

لمن طلل بالرقمتين شجاني وعاثت بها أيدي البِلى فحكاني [1]

وإن كان أبو نواس قد أضاف تجاهل الطلل لمعاناة الشاعر فشكا ذلك، ويمضي النواسيّ بعد المقدمة إلى المدح فيقول:

أخذت بحبل من حبال محمد فأصبح ممدوحا بكلّ لسان

يجِلُّ عن التشبيه جود محمد إذا مرِحت كفاه بالهَطلان

يُغِبُّك (*) معروف السماء وكفُّه تجود بسُحّ العُرف كلَّ أوان

وإن شبَت الحرب العوانُ سما لها بصولة ليث في مضاء سنان

فلا أحدٌ أسخى بمهجة نفسه على الموت منه والقنا مُتدان

[1] - ديوان عنترة، المطبعة الجامعية بيروت لبنان، 1893، ص87

[*] - في المعجم الوسيط مادة غبب ص 642 " أغبّ القومَ: جاءهم يوما وتركهم يوما ..."

حلفت أبا عثمان في كلّ صالح وأقسمتُ لا يـبني بـناءك بان [1]

إنّ فـي الـنص روحـا إصـلاحية واضـحة المعـالم، روحـا مناقضـة رافضـة للـروح الفرديّة النفعية التي كثيرا مـا استبدت بـالغرض المدحيّ زمنـا. وقد يكون هذا الاتجاه الإصلاحي متأثرا بالتطور الذي حققته النصوص النثرية الإصلاحية التـي غدا دورها بيّنا في الحياة العباسية عامة. ومن شعره ذي الروح التقليدية أيضا قوله:

حي الديار إذ الزمان زمان... [2]،

كما افتتح قصيدته في المدح قائلا:

لقد طال في رسم الديار بكائي... [3]

وقال في مدح الأمين مفتتحا:

يا دار ما فعلت بك الأيام... [4]

ومن الواضح أنّ مثل هذه البدايات تتناقض مع ظاهرة كانت مؤثّرة جدا في الحياة الشعرية العباسية بعد أن نقل الأدب شيئا من لغة الحياة وصورها إلى قلب العبارة الإبداعية: فالنصّ الزهدي احتوى – مثلا- كثيرا من ألفاظ التقوى والإرشاد والحياة الدينية، كما احتوى النص الخمريّ كثيرا من ألفاظ الشاربين ودعابتهم، ثم إن هذا البديل الخمريّ الذي ارتضاه أبو نواس لنفسه حياة وشعرا لم يكن موضوعا فحسب، بل كان كذلك تشكيلا جماليّا غنيّا بالتنويع الصوتيّ، كما كان تجاوزا للنظرة الأُحادية وانتقالا إلى النظرة الثنائية التي تعتمد السؤال والجواب اعتمادها الشيء ونقيضه، كما تقوم على كمّ مكثّف من الحوارات، لتتّضح الأشياء بفضل ذلك كلّه؛ لأنّ الحياة نفسها بُنيت أصلا على أساس متين من المحاورات والتناقضات والمفارقات التي تكمّل صور الأشياء، وتحدّد قيمة كلّ شيء. ويعمد الشاعر كذلك إلى تنويع الصور المرئية والصوتيّة فيُطرب الأذن ويمتع العين حين يريك الغائب حاضرا ويجعل غير المسموع ماثلا في صورة صوتيّة ذات أبعاد جمالية بقضل تناسقها، وبذا فهو يستغلّ الأثر الصوتيّ في تكثيف الصورة فتكاد تسمع الكأس ترنّ وتكاد تُعايش أكابر الفُرس،

---

[1] - ديوان أبي نواس، شرح علي فاعور، ص ص 555، 556

[2] - ديوان أبي نواس، شرح واصف، ص58

[3] - المصدر نفسه، ص62

[4] - المصدر نفسه، ص63

وكأنّي به ينفّذ شروط فنّ التصوير تنفيذا دقيقا. وبالرغم من كلّ هذا الجهد المبذول، فقد شاع في عصر الشاعر التحيّز للقديم، إلا أن الجاحظ عدّ أبا نواس مجددا خلافا لرأي ابن رشيق، أما ابن المعتزّ فرأى شعره متفاوتا في التجديد ... مع اعترافه بقوة طبعه [1]. ومن الطبيعي أن يختلف النقاد، بل من المفيد للنقد والإنشاء جميعهم أن يختلفوا.

ويمكن القول إنّ الإشارة إلى التفاوت في شعر أبي تمام لها أهميتها الخاصة، لأنّ التحدي الذي يواجه كل شاعر أو كاتب هو الاستمرار على المستوى الفني نفسه، لذلك كثيرا ما يرعب النجاح الأدباء الكبار.

أما "رجاء عيد" فيرى أبا تمام مستغِلاّ لأفكار من سبقه حتى ظُن أنّه أتى بشيء جديد، نافيا فضله في المقدّمة الخمريّة مذكّرا بالمعلقة الجاهلية ومقدمتها:

ألا هُبّي بصحنك فآصبحينا ولا تبقي خُمور الأندرينا [2]

وهو في ذلك غير بعيد عن رأي محمد مندور الذي يقول في هذا الشأن:" ظهر أبو نواس فدعا إلى تجديد الشعر ومع ذلك لم تحتدم الخصومة حول دعوته ... وإذن فدعوة أبي نواس لم تكن من الناحية الفنّيّة ضرورة، وبخاصّة وأنّها لم تعدُ أن تكون محازاة للشعر القديم والمحازاة أخطر من التقليد، وذلك لأننا كنا نفهم أن يدعو إلى نوع جديد من الشعر، وأمّا أن يحافظ على الهياكل القديمة مستبدلا ديباجة بأخرى وأن يدعو إلى الحديث في موضوعات لا تستطيع أن تحرّك نفوس الجميع فذلك ما لا يمكن أن يعتبر دعوة لشعر جديد". [3]

ولا بدّ من التأكيد هنا بأن كل منتج أدبي شعرا كان أو نثرا إنشاء كان أو نقدا، لا بد أن يستغل صاحبه إنجازات سابقة له، ثم ما معنى تحريك نفوس "الجميع" ، حين نعلم أنّ إرضاء الجميع لا يُدرك، وإن كان فنّ أبي نواس قد نال نوعا من الإجماع، أمّا الأخذ من السابقين فليس بِدعا في النشاط الإنسانيّ برُمته، وأمّا مطالبته بأن يأتي بما هو مناقض للقدماء في هيكل النصّ ليُعد من زملاة المجددين فأمر قد يكون أكبر من

[1]- إيليا الحاوي، فن الوصف وتطوره في الشعرالعربي، دار الكتاب اللبناني ودار الكتاب المصري، ص35
[2]- رجاء عيد، المذهب البديعي في الشعر والنقد، منشأة المعارف الإسكندرية مصر، ص24
[3]- محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص78،77

أيّ شاعر عاش عصر أبي نواس، وإن كان أبو نواس قد حاول أن يغيّر في بنية القصيدة ومعجمها انطلاقا من تحدّ واضح كما نجد ذلك في قوله:

أيّها العاتب في الخمر متى صرتَ سفيها

كنتَ عندي بسوى هذا من النّصح شبيها

لو أطعنا ذا عتاب لأطعنا الله فيها

فآصطبِح كأس عُقار يا نديمي وآسقنيها

إنني عند ملام الناس فيها أشتهيها...([1])

فهو يتّخذ الخمرة مجال تحدّ، فيرفض كلّ عتاب ويأبى كل نصح، ثم إن نظرته إلى الدين في كلّ ذلك كانت بمنطق خاص أساسه انعدام كلّيّ لأي وساطة بين الله وعبده.

ومن واجب الشعراء وهم يعودون إلى التراث وينهلون منه أن يعوه فلا يكرروه بل إن النظرة البناءة إليه تقتضي ألانطلاق منه لتجاوزه، إذ أن هذا التجاوز خو المعبر الصادق عن التعلّق بالتراث والوفاء له، فأبو نواس وعى التراث وعيا دقيقا، وهو لا يكلّف المتلقّي كثيرا من البحث خاصة وأنّه " قد تخلّص من البداوة والجزالة التي كان الأخطل حريصا على استبقائها في شعره. وحتى في البحور الطّوال التي أنشأ عليها أبو نواس بعض شعره في الخمر، لا يكاد يشعر القارئ بالوقار والجزالة التي كان يحسّها في خمريات الأخطل؛ ذلك لأن أبا نواس قد خلع على شعر الخمر أسلوبا ماجنا عابثا ... ماجنا في بحوره، وفي ألفاظه السهلة القريبة التي حكى بها كلام الشرب والخمار والساقي، وفي معانيه التي تشيع فيها الفكاهة المبتذَلة ... في كثير من الأحيان والاستهتار بكلّ المبادئ الدينية والخلقية". ([2])

وهذا يعني أنّه قد اقترب من نبض حياة الخمّارين، فكانت خمريّاته لسان حاله وحالهم، ومن هنا تقترب هذه الخمريّات من النزعة الشعبيّة أيضا، تلك النزعة التي أسّسها أستاذه أبو العتاهية. ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أصالة هذه الوجهة في مسيرة

---

[1]- ديوان أبي نواس، شرح علي فاعور، ص573

[2]- محمد محمد حسين، أساليب الصناعة في شعر الخمر والأسفار، بين الأعشى والجاهليين، دار النهضة العربين بيروت، 1972م، ص ص25، 26

الشعر العربيّ، خاصّة وأنّ الشعر كان لسان حال الحياة وما كانت تضطرب به من أحداث ومشاعر لها علاقة بها؛ هي ذي أعرابيّة جاهلية تدلل آبنها وتنشد هذه الأبيات:

يا حبّذا ريح الولد ريح الخزامى في البلدْ

أهكذا كـــلُّ ولـــــد أم لم يلد مثلي أحدْ [1]

وكما كان الاقتراب من الشعبيّة في شعر أبي العتاهية اقترابا من تراث قديم، فقد كان احتكاك خمريات أبي نواس بشيء من التأمّل الفلسفيّ ابتعادا عن حرفية الانتماء الشعريّ الشعبيّ، واقترابا في الوقت نفسه من بعض التراث الشعريّ القديم الذي نجده خاصة لدى الوليد بن يزيد الذي لجأ إلى مزج الخمريّ بالفلسفيّ كما يتجلى ذلك في إحدى أشهر قصائده:

اِصدع نجيَّ الهُموم بالطّربِ وانعم على الدهر بآبنة العنب

واستقبل الدهر في غضارته لا تقْـفُ منه آثـار مُعــتــقَب

من قهوة زانها تقـادُمــهـا فهْي عجـوز تعلو على الحِقب

أشهى إلى الشُّرب بعد جلوتها من الفتــاة الـكريمة النّسب

فقد تجلّت ورقّ جوهـرُها حتى تـبـدّت في منظر عجب

فهي بغير المزج من شرر وهي لدى المزج سائلُ الذهب

كأنّها في زجاجتها قبـس تذكو ضيـاءً في عين مرتقِب [2]

ذلك أنّ عالم الخمرة هو عند الوليد عالم السّلوان والضوء والمُتعة والقدم، وهذا طبيعيّ جدا في كلّ الخمريات العباسية، إلا أنّ الوليد لم يُوغل في مزج عالم الخمرة بالمَقُولة الفكرية والفلسفيّة إلا قليلا، ثم إنّ لغته ظلّت منجذبة نحو الجزالة في كثير من الحالات، وهذا كله بعيد عن أسلوب أبي نواس واللغة الوسطى فيه، وبالرغم من هذا الاختلاف في التماس الفكري وفي طبيعة الأسلوب إلا أن أنيس المقدسي يرى خمريات أبي نواس صورة من عمريات الوليد. [3]

---

[1]- منيف موسى، في الشعر والنقد، دار الفكر اللبناني بيروت لبنان، ط1، 1405، 1985، ص24

[2]- محمد محمد حسين، أساليب الصناعة في شعر الخمر والأسفار، بين الأعشى والجاهليين، دار النهضة العربية بيروت، 1972م، ص26 - والأبيات في ديوان الوليد بن يزيد، جمع وترتيب المستشرق الإيطالي ف.جيريالي، تقديم خليل مردم بك، مطبعة ابن زيدون بدمشق 1355 هـ، 1934م، ص ص 34، 35 وفي ديوان أبي نواس، شرح علي فاعور، ص ص 43، 44، لكن النص ضم 15 بيتا بترتيب مختلف ورواية لبعض الأبيات غير متشابهة في النصين، ومثبتة لأبي نواس في شرح واصف، ص148

[3]- أنيس المقدسي، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، دار العلم للملايين، ط17، 1989، ص119

والخمريّة النواسيّة لا تصوّر الخمر ومجلسها فحسب، إنّما تروي حكاية متكاملة العناصر، فقد وفّر لها الشاعر جوَّها ولغتها وحوارها وشخوصها، وبطلا يتزعّم أحداثها، وينطق باسم جماعة الشاربين واصفا حالهم، مُلمّا بتفاصيل عالمهم. وهكذا يبدو النص" صورة من صور الأقصوصة في شعر أبي نواس، ويصحّ أن نَعُدَّها نموذجا لمعظم قصائده الأخرى، التي يصف لنا فيها مجالس اللهو والمجون... وصفا قصصيّا يعتمد على الحوار، كما هو الحال عند عمر بن أبي ربيعة، والحادثة التي تدور حولها قصائده هي ذاتها تتكرر في كلّ مرة"([1]).

وأبو نواس يستنجد بلغة خاصة في هذه المحاورة المنطقية المتحدّية مستعملا صيغة الجماعة؛ صيغة الغلَبة متمثلة في ضمائر الجماعة ''أطعنا، لأطعنا''، أمّا خصمه فيخاطبه بصيغة القِلّة؛ صيغة المفرد ''العاتب، صرتَ، كنتَ'' ، ثم يأتي مخاطب آخر يشكّل مع الشاعر جمع الشاربين "اصطبح كأس عقار يا نديمي وآسقنيها" وبعد أن يُفرد الشاعر خصمه ويجمع حِزبه يُعلن عن سرّ مذهبه الخمري قائلا: '' إنني عند ملام الناس فيها أشتهيها ''. وكثيرا ما يتردّد هذا المعنى المتعالي الرافض نصح الناصح، موغلا في التصدي لأي لائم، أو واعظ كما في قوله:

فدعي المَلام فقد أطعتُ غِوايتي

ونبذْت موعظتي وراء جداري

ورأيت إيثار اللَّذاذة والهوى وتمتُّعا من طيب هذي الدار

أحرى وأحزمُ مِن تنظّـرُ آجل ظـنّي به رجم من الأخبار

إني بعاجل ما ترين موكَّل وسواه إرجاف من الآثـار

ما جاءنا أحد يخبّر أنـه في جنّة مُذ مات أو في النار([2])

ففي هذا النص يتصدى الشاعر فرديّا للاّئم "أطعت غوايتي، نبذت موعظتي، جداري، رأيت، ظني به، إني" لكنّه ينهي النص بصيغة الجمع زاعما بذلك أنه صاحب أنصار'' ما جاءنا أحد يخبّر أنه في جنّة...'' .

[1]- عزيزة مريدن، القصة الشعرية في العصر الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1988، ص39

[2]- بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، المطبعة الفنية الحديثة، ص127، والأبيات وأشار إليها العقاد في كتابه أبو نواس الحسن بن هانئ، تقديم منيف لطفي، المطبعة العصرية صيدا بيروت لبنان، ص149

وانتشار اسم أبي نواس وفقا لنظرة غير متعمّقة في ذهنية العرب تصل في كثير من الأحيان حدّا من الإسفاف، ثم إن هذا الحكم المسبّق أضفى على شخصيّته دلالة مغايرة لحقائق، لذلك فهو يعكس صورة غير أمينة ينتقل بها تراثنا، فلا نستطيع البدء منه، خاصة حين لا يستقر في الذهن منه إلا السلبيّ. قال التوحيدي:" دخل أبو نواس على عنان جارية الناطفيّ فقال لها:

" لو رأى في البيت جحرا لنزى حتى يموتا "،

فأجابته: **" أو رأى في البيت ثقبا لتحول عنكبوتا "**

زوّجوا هذا بألف وأظن الألف توتا...(*)

فقال أدام الله دولته وبسط لديه نعمته قدم هذا الفنّ على غيره وما ظننت أن هذا يطرد في مجلس واحد وربّما عيب هذا النمط كلّ العيب، وذلك ظلم؛ لأن النفس تحتاج إلى بشر، وقد بلغني أنّ ابن عباس كان يقول في مجلسه بعد الخوض في الكتاب والسنّة والفقه والمسائل:...وما أراه أراد بذلك إلا لتعديل النفس لِئلا يلحقها كَلال الجِدّ، ولتقتبس نشاطا في المستأنف ولتستعد لقَبول ما يَرِد عليها فتسمعَ..." (1)

هكذا يقرأ أبو حيان تجربة أبي نواس، فيرى الهزل محتاجا إلى طاقة إبداعية للتفنّن فيه، ونقله من مفهوم ساذج إلى درجة فنيّة، وهذا يذكّر بموقف الشاعر "بودلير" من الموضوعات غير الخُلقية حين يقول عمّا سمّاه وحدة كاملة:"هل الفن نافع؟ نعم. ولم؟ لأنه الفنّ.. وهل يوجد فنّ ضارّ ؟ نعم، وهو هذا الفنّ تضطرب به أحوال الحياة. الرذيلة فاتنة، فيجب أن توصف فاتنة، ولكنهّا تجرّ وراءها أمراضا وآلاما خُلقية جساما يجب وصفها. ادرس جميع الجراح كطبيب يمارس مهنته في دار المرضى، فلن يجد فيك مطعنا أصحاب الذوق السليم، ولا أهل الدعوة الخلقيّة المحضة. هل يعاقب على الرذيلة دائما؟ وهل تجزى الفضيلة؟ كلاّ، ولكنْ إذا كانت قصّتك أو مسرحيّتك مُحكمة الصُّنع، فإنّها لا تُغري إنسانا بعِصيان قواعد الطبيعة..."(2)

---

* - توتى

1 -أبوحيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج 2، دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان.تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، ص60

2- محمد غنيمي هلال، الموقف الأدبي، دار العودة، بيروت لبنان، 1977م، ص156

هو ذا معنىً دقيق يقدّمه "بودلير" عن الفنّ المُتقن الذي يعي رسالته الجمالية والإنسانية؛ فالبُعد الجماليّ الجيّد المُنجزُ أسلوبيّا في أيّ عمل - كما يرى بودلير- لا يغرس في النفس الإنسانية إلا أشياء جميلة.

ويقول العقاد مؤكدا جِدّ أبي نواس: "... فلم يكن إذن بالرجل الذي فرَغ للإثم والمجون والعبث، بل لم يستغرق الإثم والمجون والعبث أكثر وقته، وإنما كان للجد من حياته نصيب أي نصيب"([1])،

ويعطي العقاد الجدّ النواسي تفسيرا خاصا، فيرى أنه يصنّع النص تصنيعا، ويربط ذلك التصنيع بالنرجسية التي دفعته إلى كثير من الاستعراضية والتمثيل، وإذا كان لا ينفي عنه الصدق في التجريب إلاّ أنه يوضّح حقيقة ترتيب كلّ شيء في الدرجة الثانية بعد ولوعه بالعرض الفنيّ، وكأني به يؤكد تلك الفجوة التي بدأت تظهر بين الشاعر وشعره، حين غدا الشعر صناعة تشبه صناعات عرفها العباسيون، لينتقل مفهوم "الحِرْفيّة" (professionnalisme) ([2]) إلى الأدب عامة، وإلى الشعر خاصة، كما نفهم ذلك من قول الكاتب: " فالعرض الفنيّ هو قوام شعر أبي نواس، لا يهمه أن يتغزّل أو يَرثي... إنّما يهمه أن" يعرض "من طويته "دورا مسرحيا" يلفت النظر وكلّ عروضه الفنية هي مسرحيات".([3])

فهو يرى أبا نواس استعراضيا بطبعه، ولا يخفى ما كلمة استعراض من إشارة جنسية. ولقد تسبب كل ذلك في بروز تناقضات بينة بين خمرياته وزهدياته؛ لأنّه لم يكن يرى الشعر إلا ضربا من الاستعراض التشكيليّ المعقّد، وقد تداخلت فيه عناصر بعضها من استعداده وبعضها الآخر من ثقافته، فضلا عما كان يضطرب في الحياة من ظروف مؤثرة باعثة على فنّ القول في كلّ باب من أبواب الشعر. ويستدل برثائه لخلف الأحمر قبل موت المرثي، يقول الكاتب في ذلك:" فأبو نواس هو الشاعر الوحيد الذي رويت له مرثاة لخلف الأحمر في حياته..." ([4]).

---

[1] عباس محمود العقاد، أبو نواس الحسن بن هانئ، المكتبة العصرية بيروت صيدا لبنان، ص ص 127، 128

[2]- هي كما ورد في لاروس 2009، ص648 (خصلة في مَن يؤدي عملا تظهر فيه كفاءته العالية واضحة، وهذه الصفة عكس ما أسميه هِوائية ترجمة للكلمة الفرنسية (Amateurisme)

[3]- عباس محمود العقاد، أبو نواس الحسن بن هانئ، ص127

[4]- المرجع نفسه، ص128

ويشير علي فاعور في شرحه لديوان أبي نواس أنّ "خلف الأحمر" كان يُحبّ الاستماع إلى رثاء الشعراء له، لكنّه لم يذكر رثاء آخر لغير أبي نواس.([1])

ويؤكد عباس محمود العقاد أن أبا نواس هو الشاعر الوحيد الذي بادر إلى ما يمكن أن يسمى "رثاء افتراضيا"، بعد أن يورد هذه الأبيات:

لمّا رأيت المنـون آخـذةً كـلّ شـديد وكل ذي ضعفِ

بت أعزّي الفؤاد عن خلف وبات دمعي إن لا يقفْ يكِفِ([*])

أنسى الرزايا ميّت فُجعتُ به أمسى رهين التراب في جدفِ([**])

وكان ممن مضى لـنا خلفا فلـيس منه إذ بان من خلفِ([2])

وهكذا يبدو أبو نواس صانع فنّ، لا تهمّه الحياة ووقائعها، بل قد يهفو إلى الجانب المفترض فيتخيّله، ويبدع فيه، وإن كان هذا النص لا يمثل فنّه؛ إذ أن افتراضا من هذا النوع لم يحرك شاعريته بقدر ما حرك معرفته ونظمه في تسعة عشر بيتا. إنه لا يرسم الواقع والحياة إذن بل يتجاوزهما إلى التصوّر والتصوير.

وقد اشتهر بالخمرة وشعرها حتى راح الناس ينسبون إليه كثيرا مما له صلة بالخمر والعربدة والانحلال في صورٍ حفظها الخيال، ونشطها وضخّمها، وكان هذا سبيل كثير من الشخصيات التي كان لها حضوران: أحدهما في واقع الحياة الأدبيّة، متمثلا في نسبة كثير من خمريات غيره إليه، والآخر في الدعوة الشعوبيّة التي كثيرا ما استُغلّت لمجابهة دعوته الأدبيّة التّجديديّة. ويفسّر الانتشار الذي حققه أبو نواس- وإن لم يكن في درجة انتشار أبي العتاهية- بأمرين آثنين: أحدهما تناوله الحكاية الخمرية وتفننه فيها أسلوبيا، والآخر موضوع الشعوبية.([3])

وقد اتسعت عنده الخمرية التي أفاد من تراثها العريق، وزاد فيها تفننا، خاصة حين عرض حكايات مثيرة فيها وقد ارتسمت شخصيّته بطلا لا يجرؤ على مقاومته أحد.

---

[1]- ديوان أبي نواس، شرح علي فاعور، ص 364

[*] - وردت في الديوان، بشرح علي فاعور (إن لا يفضْ يكِفِ) ص ص364، 365 وجاء في المعجم الوسيط مادة "وكَف"، ص 1054 " وكف الماءُ وغيره يكف وكَفًا ووكيفا، ووكفانا سال وقطر قليلا قليلا..."

[**] - في لسان العرب ص 568 بمادة جدف" جدف الطائر...إذا كان مقصوص الجناحين فرأيته إذا طار كأنه يردّهما إلى خلفه

[2]- العقاد، أبو نواس الحسن بن هانئ، ص128

[3]- محمد نجيب البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، ص416

ونحن في في هذا الأمر"ملزمون بعدم الالتفات إلى رفض البلاغة القديمة للكلام المبتذل- إذا ما نحن نظرنا إلى الكلام في الخمر مبتذَلا- كما كان بعض شأن البلاغة العربيّة في احتقارها للنثر السرديّ واحتفائها بالشّعر، ذلك أنّ المعنى الشعريّ يسكن في كثير من الأحيان داخل قلب الابتذال ومنه تنبثق جماليات القبح، وعلى صرح المألوف والعادي في نثر العالم قد شيدت فلسفة تحليلية موغلة في التقنية ومخلصة لإرث الوضعية المنطقية، ويتعلّق الأمر هنا بفلسفة اللغة العادية".[1]

والعمل الفني يحول الأمر العادي إلى شيء خارق للعادة، ويصيّر ما نراه مبتذلا بل وسخيفا في السلوك القوليّ اليوميّ العادي ذا قيمة جمالية حين السموّ به إلى عمل فنيّ له أصوله: فما المدح في الأصل إلا تملّقا، وما الفخر إلا تفاخرا. فبتلك اللغة التي يفجر الشاعر المبدع إمكاناتها الجمالية، تغدو اللغة ذاتها لغة أخرى لا علاقة لها بما هو عاد معروف، إلاّ ذلك الأداء التواصليّ الذي يتجاوز الغاية التواصلية البسيطة إلى غايات إمتاعية ساكنة في قلب المعنى والصوت والصورة والموقف وكلّ شيء تقدمه لغة الشاعر. ولم يكن رفض المقدّمة الطلليّة ابتكارا أصيلا في مسيرة أبي نواس، فقد ثار عليها قبل - عن قصد أو غير قصد - الصعاليك وثارعليها الكُميت متجاوبا مع طبيعة تجربته السياسيّة الثوريّة حين دفعه حماسه إلى أن يدخل الموضوع دخولا مباشرا في مدح الهاشميين. يقول في إحدى أشهر هاشمياته:

طرِبت وما شوقا إلى البيض أطرب

ولا لعبا منّي وذو الشــوق يلعب؟

ولم يُلهِني دارٌ ولا رسم منزل ولم يتطرّبني بنان مُخضّب[2]

ويمكن تسمية هذا النوع من الافتتاح "طللية سلبية"؛ إذ فيه ذكر للديار والغزل، لكنّ هذا الذكر يتضمن عزوفا عنهما، وتعريضا بمن تشغله عن النضال في سبيل القضية السياسيّة. ولعلّ أبرز فرق بين هذا الموقف وموقف أبي نواس هو الإعلان المباشر عن الرفض لدى أبي نواس، وذلك التعريض لدى الكميت، إلا أنهما يجتمعان في تلك الشحنة النضاليّة التي تغذي التوجه إلى رفض المقدّمة الطللية وإن كان

[1]- أحمد يوسف، السيميائيات التحويلية وفلسفة الأسلوب، عالم الفكر، عدد3، المجلد35، يناير مارس 2007، ص51

[2] - حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي، دار المعارف بمصر، ص20

الكميت مترددا في رفضه،[1] على العكس من أبي نواس الذي اتّخذ رفض المقدمة الطللية رمزا لرفض نمط من التفكير المحافظ .

ب- أسلوب أبي نواس في شعره الخمريّ بشقيه الوصفيّ والحكائيّ:

للنص الخمريّ منهجه أي نظامه الدقيق الذي يسير عليه؛ ذلك أنّ أي نصّ شعريّ حقيق بهذه التسمية إنما يتحدّد منهجه بعد صبّ التجربة لا قبلها، فلا منهج سابق لأي نصّ، ولا إملاء على الشاعر في عمله الإبداعيّ.

والحديث عن أبي نواس كثيرا ما قاد إلى تناول الأخطل الذي أعطى الخمرية حقها من العناية، إلاّ أنّ ذلك لم يكن مصحوبا بأيّ مراجعة لمنهج النص أو مقدّمته، كما حدث ذلك عند أبي نواس الذي أثّرت دعوته الرفضية في عصره، حين راح يصرّ على مواجهة تقاليد شعريّة ما زالت تحكم مسار الأسلوب الشعري، متردّدا حينا في القبول، محاولا حينا آخر إرضاء الذوق الرسميّ، لذلك افتتح قصائد مدحية كثيرة بالطلل، لكنه لم يكن يطيل البقاء فيه، ليلجأ إلى الخمر بعد هنيهة، فيصفها ويطيل وصفها ويلحّ في الدعوة إليها، مبرزا أنه لا يجد عند الطلل دواء لمعاناته، مما جعله يجدّ في طلب الخمرة والتماس لذتها، كما في قوله:

لقد طال في رسم الدّيار بُكائي وقد طال تَردادي بها وعنائي
كأني مُريغٌ في الديـار طريدةً أراهـا أمامي مَـرّة وورائي
فلما بدا ليَ اليأس عدّيْت ناقتي عن الدار واستولى عليّ عزائي
إلى بيـت حانٍ لا تهـرّ كلابه عليّ ولا يُنـكـرَنْ طـول ثَوائي (2)

فلا أدلّ على التردّد من هذا التردد الأسلوبيّ؛ لقد طال وقد طال، فما سرّ هذا التلعثم الذي هو أبعد ما يكون عن أبي نواس لحظة الشعر!

إنّ عالم أبي نواس الذي يبدو فيه الإبداع ويتجسّد، هو الفضاء الشاسع الذي تؤثثه روح الخمرة، ثم تقوم القصيدة بنقلها إلى عالم الجمال والإمتاع في إطار فنيّ يسمو بها في درجات روحية، وفضاءات مركزة منغمة؛ فالشاعر ـ كما هو واضح هنا ـ يبدأ

[1] - المرجع السابق، ص23
[2]- ديوان أبي نواس، شرح علي فاعور، ص ص23، 24

قصيدته بالطلل، لينطلق ريعا سريعا سلسا فيصف الخمرة ويتغنى بها ويدعو إلى شربها. مقتنعا بأنه لا جدوى من الطلل كما نرى ذلك في قوله:

دعْ لباكيها الديارا وانفِ بالخمر الخُمارا(*)

واشربَنْها من كُميْت تـدعُ اللّـيل نهـــارا

بنتَ عَشرٍ لم تُعاينِ غيرَ نار الشمس نارا

لم تزل في قعر دنّ مُشْعَر زَفتا وقارا[1]

فقد خصص للطلل شطرا واحدا وللخمرة بقية النص وهي متتالية كثيرة في امتداحها.

وهكذا يتجلّى أول مظهر من مظاهر الرفض لدى أبي نواس في تصميم القصيدة العامّ أوّلا، وفي المعاني التي يركّز عليها بعد ذلك: فالنصّ الشعريّ لديه إمّا أن يبدأ بالخمرة ووصفها وإكبارها والإشادة بفضلها والدعوة إليها والتفنّن في بيان حيويّة الحاجة إليها ثمّ المضي في كلّ ذلك بدءا من جوانب مرئيّة للوصول إلى أخرى غارقة في الروحانيّات في وصف مفصّل ترغيبيّ.

وفي حالة التركيز الخمريّ الشديد يبتدئ الشاعر الموضوع بما له من علاقة بالمجلس الخمري كجمال الطبيعة، كما نجد ذلك في هذا النص الذي تعزّز بجماليّة إضافيّة تمثّلت في اعتدال الطبيعة الرامز إلى اعتدال مزاج الشاعر:

أما ترى الشمس حلّت الحمَلا وقام وزن الزمان فاعتدلا

وغنّت الطير بعد عُجْمتـها

واستوفت الخمرُ حولها كمَلا

وآكتست الأرض من زخارفها وشيَ نبـاتٍ تَخالُـه حُللا

فاشرب على جِدة الزمان فقد أصبح وجه الزمان مقتبِلا

كرْخيةً (**) **تترك الطويل من العيـش قصيرا وتبسُط الأملا** [2]

---

* - الخُمار صداع الخمر(هامش الديوان)

[1]- ديوان أبي نواس، شرح علي فاعور، ص204

** - يشير شارح الديوان إلى أن "كرخية" اسم الخمرة ، لكن المعروف هو أن الكرخ كان اسما لحيّ في بغداد، وبذلك يمكن أن يكون هذا الحي قد اشتهر بالخمرة فنسبت إليه.

[2]- ديوان أبي نواس، شرح علي فاعور، ص413

إن المواجهة الجادة اللاهية التي ألح عليها أبو نواس في رفضه القديم ومقدمة القصيدة التقليدية قد أسهم في بناء ذهنية ومخيال ومنهج تتبع عند كتابة النص الشعري، وتمكن من إنجازه ذاكبفضل إصراره وتقديمه لكثير من الحجج التي كان يدعّم بها ما يذهب إليه، كما نجد ذلك في قوله:

ما لي بدار خلَتْ من أهلها شغُل ولا شجاني لها شَخص ولا طلل

ولا رُسومٌ ولا أبكي لمنزلة للأهل عنها وللجيران منتقَل

ببيداء مقفرةٍ يوما فأنعتُها(*) ولا سرى بي فأحكيه بها جمل

ولا شتوتُ بها عاما فأدركني فيها المَصيف فلي من ذاك مرتحل

ولا شددت بها من خيمة طنبا

جارى بها الضب والحرباء والورل

لا الحَزن مني برأي العين أعرفه وليس يعرفني سهل ولا جبل

لا أنهت الروض إلا ما رأيت به قصرا منيفا عليه النخل مشتمل...[1]

ولم يتفنن أبو نواس في المقدّمات فحسب بل كانت الخمريّة فنّه الأول: وهذا الفن لم يكن سببا في شهرة الشعراء قبل أبي نواس، كما أنّ الشعوبيّة قد وجدت كذلك قبله، ولم تحقق تلك الشعبيّة التي ينشدها كلّ شاعر، إلا أنّه حقّق صيتا واسعا بالخمريّة والمدح والحكاية وكثير من الأغراض. فقد ظلت الموضوعات المطروقة لدى عدد كبير من الشعراء بعسدة عن تحقيق غاية الانتشار إلا أن أبا نواس حقق شعبيته بعدد من الأغراض تفنّن فيها، وهو ما يؤكد أنّ الشعرية التي تنتظم القول النواسيّ سواء في الخمريّة أو في الفكرة الشعوبيّة أو غيرهما، كانت العامل الجوهريّ في هذه الشهرة. وإنّ من الإنصاف أن نشير إلى ما في الدعوة النواسيّة من قوة تأثير مكّنت مذهبه ومذهب أدباء جيله من دعاة التجديد من الانتشار إذ " لا يكاد يأتي القرن الثالث الهجري حتى تصير دعوة أبي نواس مألوفة بعد ما أنكرها كثير من معاصريه، ولذلك نجد أبا تمام والبحتريّ وابن الروميّ يُعنُون في شعرهم بما عُني به أبو نواس، فلا يجدون من ينكر عليهم، بل يتصدّى البحتريّ لنشر نظريّته، حتى تكون دعامة قويّة

---

*- ورد الفعل مرفوعا فأنعتُها مع أن الفاء سببية لأنها بعد نفي فوجب نصب الفعل بعدها، كما ينصب الفعل فأحكيَه

[1]- ديوان أبي نواس، شرح واصف، ص322

لدعوة أبي نواس ومتمّمة لها".[1] واللافت للنظر هو أن ذلك التواصل التجديدي كان لا يلجأ إلى إنتاج نسخ مطابقة لأبي نواس أو أبي تمام ، بل يقدم إثراء للمشهد الشعري بتأثير من الرفض النواسي والتمامي، فضلا عن كونه موقفا فنيّا واعيا ومبدأ لأداء جماليّ ، غذّاه الحراك الفنيّ الذي شقّ طريقه قويّا بفضل الموجة الفنيّة التي ساهم الشاعران في تغذيتها، كما كان موقفا من الحياة التي يشكّل الفن فيها جزءا فاعلا متّصلا بها شديد الاتصال، مما جعله قريبا إلى وجدان بني عصره وعقولهم. وقد عاصر أبو نواس طائفة من رجال اللغة والأدب في مقدمتهم " الأصمعيّ وأبو عبيدة والنظّام والجاحظ والشافعيّ، ووقع شعره من نفوس أكثر من عاشر وعاصر موقعا جميلا. وإنّهم ليُحبّونه جميعا على تحرُّج بعضهم من بعض شعره".[2] فالشاعر قد فرض بأسلوبه إذن مجموعة من القضايا التي كانت تحرج النخبة، كما أن جمال الأسلوب لدى الشاعر قد كان صورة لذاته التي صارت محبوبة لدى تلك النخبة التي أشار إليها الكاتب.

وفي هذا التحرّج الذي يصحب حبّ أبي نواس وشخصه يقول طه حسين في الغزل النواسيّ الذكريّ بأنّه " لم يُؤذ الذوق العامّ قليلا وإنما آذاه أبشع الإيذاء وأشنعه ".[3]

إنّ طه حسين قد مارس وظيفة الناقد في تقويمه لهذا النوع من الغزل بكلّ صرامة، وحرص على ألا تُمس قداسة الكلمة الإبداعية، لذلك فهو يقصد بالإيذاء الشديد الإيذاء الفنيّ؛ أي أنّ أبا نواس لم يقدّم من المبرّرات الأسلوبيّة الفنيّة ما يسمح له بتناول هذا الغرض المناقض للشعور الخلقيّ الإنسانيّ العامّ.

وانطلاقا من مبدئ طبيعة نشأة الأشياء وتطورها ألا يأتي هذا الحسّ الفنيّ العربيّ الذي تحقق على يد الشاعر من عدم، وإن كان الجاحظ يُنكر وجود تراكم فنّيّ

---

[1]- سعد إسماعيل شلبي، مقدمة القصيدة عند أبي تمام، ص427

[2]- المرجع نفسه، ص427

[3]- طه حسين، خواطر، دار العلم للملايين بيروت لبنان ، ط5 ، 1984م

أحدثه اتصال العرب القدامى بغيره كما نجد ذلك في قوله: "... وكلّ شيء للعرب فإنّما بديهة وارتجال ... ". (1)

ويبدو أن تعظيم كلّ من هو عربيّ وكلّ ما هو عربيّ وقوفا في وجه الشعوبية، هو الذي جعل الجاحظ يجانب التفسير الموضوعيّ لظاهرة تثقُّف الذوق العربيّ وتطور الشعر العربيّ القديم الذي سبق ظهور الإسلام. فالعرب في حقيقة الأمر لم ترتجل - كما لا ترتجل الأمم عادة بل تتعلّم- لكنها لخّصت ثقافات الأمم السابقة وراكمتها.(*)

وقد نال أبو نواس هذا الحظ من الرضا في مرحلة حاسمة من التاريخ الأدبيّ العربيّ حين بدأت تتّضح الرؤية النقديّة العباسيّة الجديدة التي انتصرت للأسلوب ممثلة بقوة في آراء الجاحظ ومن سار على خطاه ممن نادوا بمبادئ فنية عامة كالإيجاز والوضوح والسمو عن كلّ ما هو مبتذل أو سوقيّ. ولم يكن تطور هذه الرؤى النقدية إلا صورة حية لجديد الذوق والفكر في هذا العصر. ثم إن الانفتاح على الكتب والمعارف الأعجمية قراءة وترجمة أدّى إلى إحداث حركة عقلية جديدة امتزجت بالوجدان، فالجاحظ يبرز الخلفية التي هي منطلق كل فئة في فخرها فإذا كان العجم يتّكئون على ميراث يبدؤون منه، فإن العربيّ وإن لم يمتلك هذه العراقة المدنية فقد امتلك ذاتا عبقرية تسعفها فطرتها في كل ما تود خوضه.

وإذا كان الجاحظ قد تعمّق وصف الحياة العباسية وعقليتها فإن هذا التحليل الدال على حضور العقل العباسيّ في معالجة القضايا كان سمة الشعر أيضا، ففي عرف الشعرية العباسيّة الجديد صار الشعر يتعمّق الحياة أيضا ولا يقنع برصد ظاهرتها المحسوسة، ثم إن هذا الحوار المفتوح على التثاقف بين العرب وغيرهم في جوّ من الحرية النسبية التي تكفل القدرة على الاختلاف بغير خوف، كان من أقوى الأسباب التي أدّت إلى تطوّر الفكر والفنّ، كما أنّ الشعر العبّاسيّ خاصّة قد حقّق هذه القفزة

---

[1]- الجاحظ، البيان والتبيين، ص399

*- يشير جرجي زيدان في " تاريخ آداب اللغة العربية ج1، ص 40 مثلا إلى أن جذور نهضة العرب الأدبية تعود إلى القرن العشرين قبل الميلاد حين نظم سفر أيوب، مرجحا أن يكون هذا السفر عربي الأصل، وإذا صحّ ذلك فإنّ العرب قد نظمت الشعر قبل إلياذة هوميروس بألف سنة، ويمكن الاطمئنان إلى أن الفطرة الإنسانية تقضي بأن يكون لكل شعب حظه من الإبداع إلا غلبة الشفوية تمنع دقة تحديد السبق.

الفنّية بعد أن بدأ يتحرّر تدريجيّا من ربقة المعياريّة التي استندت إلى عمود الشعر وقيمه الجمالية، وإن كان من الإنصاف ألاّ نقبل الغض من دور التراثين الشعريّ والنقديّ، كما لا يمكن تجاهل أهميتهما في قدرتهما على تمثّل الإنسان العربيّ ووجدانه تمثلا نابضا بالحياة في إبداع ثريّ ما يزال إلى اليوم يثبت جدارته بالخلود، ويوحي للأديب بالجمال والمتعة الفكر، لأنّه محصّلة تجارب إنسانيّة مليئة بالصدق؛ ذلك أن هذا الرصيد الذي حقق تراكما كميّا ونوعيا هيّأ الفكر والذوق ليس لقبول الشعر وعدِّه قيمة حيويّة فحسب، بل تجاوز هذا كله إلى اتّخاذه - كما ورد عند قدماء المبدعين بدءا من امرئ القيس - مثلا أعلى يُتّبع، في مراحل عدة من تاريخ الأدب العربيّ. لكن هذا الرصيد نفسه قد أوحى بضرورة تجاوزه لدى كثير من الشعراء العباسيّين، ومنهم أبو نواس، الذي رفض قداسة الماضي ورموزه المتمثلة خاصة في سلطة الحياة والأخلاق والحكم السياسيّ، لتحلّ محلّ هذه السلطات سلطة الجسد واللذة.

والفرق بين أبي نواس والشاعر التقليديّ من هذا الجانب هو أنّ الأوّل يرفض كلّ معرفة لا تكون معاناة ذاتية وغبطة وشعورا بالتآلف مع الكون في حين أنّ الشاعر التقليديّ يصدر عن تأمله الذهني فيلاحظ ويصف، ولا يتجاوز ذلك بأي حال من الأحوال. (1)

وقد انتبه الدرس النقديّ القديم إلى أهمية التجربة النواسيّة، وما أحدثته من نقلة فنيّة؛ فهذا الثعالبي يقول في حديثه عن التشبيه:"وهذه طريقة أنيقة غلب عليها المحدثون المتقدّمين، فأحسنوا وظرُفوا، ولطفوا، وأرى أبا نواس السابق إليها في قوله:

تبكي فتُلقي الدّرّ من نرجسٍ وتلطِم الدُّرَّ بعُنّاب

فشبّه الدمع بالدرّ، والعين بالنرجس، والخدّ بالورد، والأنامل بالعُنّاب، من غير استعارة بأداة... وقد زاد أبو الفرج الواو على أبي نواس فخمس ما ربعه بقوله:

وأمطرت لؤلؤا من نرجِس وسقت وَرْدا وعضّت على العنّاب بالبرَد"(2)

---

[1]- أدونيس، الثابت والمتحول، ج2، ص112

[2]- الثعالبي، فقه اللغة وأسرار العربية، ص ص412، 413 والملاحظ ورود عبارة "غلب عليها المحدثون المتقدمين" وقد يكون ذلك خطأ مطبعيّا.

إنّ الثعالبي يثير قضيّتين لهما علاقة ماسة بالجوانب الأسلوبية: أولاهما كثافة التشبيهات، والثانية اقتصاد الحروف أو ما يسمّى عند القدماء الوصل، متمثّلا في الاستغناء عن الواو. والدارس لم يعلن صراحة استحسان الوصل في قول أبي نواس، إلا أننا يمكن أن نستشفّ ذلك من السياق عامة، ومن البداية التي ورد فيها التنويه خاصة، إلاّ أنّ أهم ما جاء في هذه الاستعارة التصريحيّة كان ابتكار فضاءات للجمال والمتعة من خلال مواضع الألم ومواطن المعاناة: أي أنّ جمال بيت الشاعر يكمن في تلك المفارقة التي رصدها في هذا المشهد.

ج- روح المعجم النواسيّ في شعره الرافض:

وإذا ما تتبعنا المعجم الشعريّ في شتّى الأغراض التي عالجها الشاعر وجدنا طائفة من الأسماء المتصلة بالحياة اليوميّة البسيطة قد انتقلت إلى الشعربعد أن كادت تغيب عن اللغة الإبداعية، وهذه المهمة؛ استبدال الهامشي بالمركزي - حياة وأسلوبا- لم تكن في الحقيقة إلا استمرارا لرفض مارسه أستاذه أبو العتاهية، بالوجهة الشعبيّة التي ميّزت شعرا كثيرا لديه تمثلت خاصّة في زهديّاته التي أدخلت ألفاظ العبادة والدين، وفرضت الغرض الزهديّ رافدا من روافد الشعر الجديد. يقول أبو نواس مؤكدا انتصاره للهامش، وتهميشه للمركز:

فهذا العيشُ لا خِيَمُ البوادي وهذا العيش لا(*)اللبنُ الحليب
فأين البدو من ديوان كسرى وأين من الميادين الزُّروب
أعاذلَ أقصُري عن بعض لومي فراجي توبتي عندي يخيب
تعيّرُني الذنوبَ وأي حُرّ من الفتيان ليس له ذنوب(1)

إن الأسلوب الإنشائيّ في هذا النص قد ارتبط بالتحدي وهو سمة معاني الشاعر هنا؛ فبعد الإثبات والنفي: "هذا العيش لا خيم البوادي... و" ولا اللبن الحليب" يأتي الهجوم الإنشائي أشبه بالطلقات المتتالية: أين أين، أقصري، وأيّ من الفتيان ليس له ذنوب ؟..." إنّ مثل هذه التقنيّات وغيرها هي التي دفعت البحتريّ إلى القول حين

*- في الديوان شرح محمود أفندي واصف "وهذا العيش إلا اللبن الحليب" وهو " لا اللبن الحليب " في شرح علي فاعور، والثانية أنسب أصحّ معنىً وموسيقى.

[1]- ديوان أبي نواس، شرح محمود أفندي واصف، المطبعة العمومية بمصر ، ط1، 1898م، ص245، وجاء البيت هكذا: "تعيرني الذنوب..." في شرح فاعور تعيبين ...

سئل عن أبي نواس ومسلم " ... أيهما أشعر فقال أبو نواس أشعر، فقال عبيد الله إن أبا العباس ثعلبا ليس يطابقك على قولك، ويفضّل مُسلما فقال البحتري: ليس ذا مِن عمل ثعلب وذويه من المتعاطين لعلم الشعر دون عمله، إنما يعلم ذلك من قد وقع في مسلك طرق الشعر إلى مضايقه وانتهى إلى ضروراته. فقال له عبيد الله ... وريت بك زنادي ... فلقد شفيتَ من بُرحائي، وقد وافق حكمك في أبي نواس ومسلم حكم أخيك بشّار في جرير والفرزدق..." (1)

فالبحتري يشير إلى المعاناة المصاحبة لتحويل التجربة إلى جماليات بالأساليب التي تبتكر لتقديم الذات المبدعة من خلالها، فتبرز الصور والنغمات وتتجلّى الفرديّة والأصالته. وهذا ما سعى إليه من قبلُ أبو نواس وهو يفتح المجال لتحاور الأضداد والمتناقضات،ولا يجد في ذلك حرجا لأنه القائل:

أثْنِ على الخمر بآلائها وسمّها أحسن أسمائها(2)

فالشاعر كما هو واضح من هذا الأنموذج يكاد يسبح للخمرة خاصة وأنّه يسميها بأسماء مقترنة بمعاني القداسة، داخل جدول معجميّ أصيل ينتظم النصَّ وفقا لما يهبه خصوصيته النفسية والإبداعية، وقد يفقد الشاعر معنى الصلة العاطفية الإنسانية فتتضخّم علاقته العاطفية بالخمرة، وبذا فهو يرفض الإنسان بهذا المعنى، ولا يثق فيه ويستبدل الخمرة به:

دعِ الربع، ما للربع فيك نصيب

وما إن سبتني زينب وكعوب

ولكن سبتني البابليـة، إنها لمثلي في طول الزمان سلوب

جفا الماء عنها في المزاج لأنها خيال لها بين العـظام دبيب

إذا ذاقها من ذاقها حلّقتْ به فليس له عقلٌ يُعدّ أديب (3)

فالربع والطلل والقبيلة وكا تلك المظاهر البدوية العتيقة ليست من المعجم النفسي النواسي لأن علاقته وطيدة بالخمرة التي تشكل عالمه الأرحب داخل الضيق التقليدي

---

[1]- المصدر السابق، ص ص13، 14

[2]- المصدر نفسه، ص12

[3]- المصدر نفسه، ص41

المُميت؛ لذلك أعطاها من طاقاته العاطفيّة والنفسيّة والفنيّة ما أهله لأن يكون رائدها حقا، وهو في أنموذج واضح للمقبل على نمط الحياة اللاهية، فقد كان أبو نواس الفارسي جنسا، العربيّ حضارة يريد أن يمضي في انبهار وصل حدّ العلاقة العاطفيّة التي تكون بين الرجل والمرأة فيعقدها مع الخمرة:

أبحْتُ حريم الكأس إذ كنتُ موسرا وأقْصرتُ عنها بعد ما صرت معْسِرا

ولـوَ اَنّ مـالي يستقـل بلذّتي لأنْسيتُ أهل اللهو كسرى وقيصرا[1]

وهو إذ يذكر الخمر بهذه الطريقة في انتهاك المُحرّم والمضي في رفضه لسلم قيم عصره ناشدا حرية أقرب إلى مثالية صاغها في شعره، يبدو متوافقا مع روح عصره الذي كان عصرا ناشدا للحريّة.

وأبو نواس لا يكتفي بالخمر تاجا شعريا، بل ينسب إليها القداسة ممعنا في مواجهة العرف باللسان الصريح، وما ذاك إلا صورة قوليّة لرفض قد اتّضح في سلوكه. والنماذج الشعريّة الدالة على ظاهرة التقديس كثيرة، منها تلك التي يعمد فيها إلى المعاني القرآنية وأساليبها ثم يسقطها إسقاطا صريحا على الخمر كما في قوله:

حتّى إذا ذقتها خررْتُ لها بعد مجالِ الظنون مُنْعفِرا [2]

وهكذا استطاع أبو نواس استثمار التراث الشعريّ الخمريّ، ويضيف إليه استثمارا آخر هو الحياة العباسية التي فتحت المجال للتعبير عن التحرر بأشكال كثيرة، منها النص المقدس ذاته.

د- أهمية الإضافة في الأسلوب الحكائي النواسيّ:

رأينا كيف أن أبا نواس يهجر كثيرا من التقاليد الشعريّة العربيّة القديمة في الخمريّات، ويتجاوز الشعر الغنائيّ البسيط الواصف لتتضح كثير من السمات القصصية التي، حتى وإن لم تكن غريبة عن الشعر العربيّ القديم، إلا أنّها في الحكاية الخمرية تأخذ أبعادا فنية جديرة بعناية الدراسة الأسلوبية. وإذا كان عمر بن أبي ربيعة، كان ذا محبوبة شريكة في الحكاية من لحم ودم، فإنّ أبا نواس قد أوجد

[1]- عثمان موافي، التيارات الأجنبية في الشعر العربيّ في العصر العباسيّ حتى نهاية القرن الثالث الهجريّ، ط2، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 1996 ص ص311، 312 ، يقرأ الشطر الأول ولَوَنّ مالي ..."

[2]- المرجع نفسه، ص266

شريكة حكائية مختلفة. وهنا لا بدّ من الوقوف أمام مصطلح الحكاية وقوفا دقيقا؛ فعبد الملك مرتاض مثلا يتعامل مع مصطلح "الحكاية" و"القصة" تعاملا مختلفا بالنظر إلى السؤال الذي طرحه" هل المقامة قصة قصيرة" مصنِّفا إياها "شبه قصّة قصيرة"، بعيدا عن الحكاية، محتجّا في ذلك بالفرق بين النهج الحكائي والنهج القصصي؛ ذلك أن الحكاية مرتبطة- كما قال- بأحداث تاريخية وشخصيات حقيقيّة كما هي حالها في حكايات الجاحظ ونحن حين نمضي في قراءة ما كتب في هذا السياق، يتضّح أنّ الشخصيات التاريخيّة والشخصيّات الحقيقيّة مفهومها واحد لديه، وهكذا فهو يسمّي الشخصيات الحقيقية تاريخية وكلّ ما ارتبط بها حكيا، أما الشخصيات الخيالية شأن شخوص المقامة فقصصيَة كما قال.[1] لا يخفى ما في هذا التقسيم الحكائيّ القصصيّ من حكم بعيد عن روح العمليّة الإبداعية؛ ذلك أنّ الحكاية نفسها لا تخلو من خيال يلجأ إليه الكاتب ليقترب من العمليّة الإبداعية، ثم إن الواقعة الحقيقية الواحدة نفسها حين يصوّرها "حكائيون" متعدّدون تتعدّد زوايا رؤاهم فيها، ويختلف وصفهم لها وتأويلاتهم لما تعنيه الشخصيات الحقيقية التي تتحوّل بمجرّد انتقالها إلى العمل الفنّيّ إلى شخصيّات أقرب إلى الخيالية. ويمكن أن يطبق هذا المفهوم نفسه على تلك الشخصيات التاريخية التي نقلها المسرحيّون والقاصّون إلى أعمالهم الروائيّة كما هو شأن كليوباترا في مسرحيّة شوقي، وصلاح الدين الأيوبيّ وغيره من شخصيات التاريخ الإسلاميّ في القَصص التاريخي، ثم إن الشخصية التاريخية ليست كل شخصية عاشت فعلا بل هي كل شخصية أثرت في التاريخ.

ويذهب إبراهيم صحراوي مذهبا اصطلاحيّا يبدو في حاجة إلى شيء من التدقيق؛ ذلك أنه يَعُدّ كلّ سرد لأحداث حقيقيّة سردا للتاريخ في قوله: "السرد الشعريّ منسوب في معظم حالاته إلى أصحابه؛ أي إلى الشعراء بما أنّه أحداث ... جرت لهم أو كانوا شهودا عليها بطريقة أو بأخرى. ولهذا يتماهى التاريخ بالسرد في هذه الحالة..."[2] وهنا لا بدّ من التمييز بين الحدث الفنّيّ والحدث التاريخيّ؛ إذ الحدث

---

[1]- عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ش و ن ت الجزائر، ص473 وما بعدها

[2]- إبراهيم صحراوي، السرد العربيّ القديم- الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون بيروت لبنان، ط1، 1429هـ ، 2008م، ص182

الحقيقيّ نفسه حين يُحوّل إلى عمل سرديّ، لا يبقى من حقيقيّته- أي" تاريخيّته " بمصطلح عبد الملك مرتاض- إلا المنطلق والاستلهام الأوّل، ونحن إذا ما تصفّحنا قصص جرجي زيدان التاريخيّة التي يتحرّك فيها أبطال صنعوا التاريخ فصحّ أن يُسمّوا تاريخيين، نلاحظ أنهم في الروايات لم يعودوا جزءا من علم التاريخ وتحليلاته، بل أضحوا جزءا من فنّ القص وما في فن القص من خيال، وما في القصّ التاريخيّ من تأويل أيضا. ويكتفي عبد السلام المسدي في حديثه عن المقامة بالقول إنها " لون من الأدب ما عرف عند غير العرب وطرافته أنّه استوفى حقّ جماع النعايير الثلاثة في حد الجنس الأدبيّ: معيار الصياغة ومعيار المضمون ومعيار التركيب الفنيّ". [1]

فالقول بأنّها لون من الأدب لا يكفي؛ إذ أنّ الحديث عن الأسلوب يدفع إلى تحديد أبرز السمات الأسلوبية التي قربت هذا اللون الأدبي من الفن القصصي لما احتواه من شخصيات وأحداث وزمان ومكان وصراع وما إلى ذلك من المشكّلات الفنيّة الشديدة الصلة بالجوانب الأسلوبيّة. والسرد القصصيّ مألوف في شعرنا العربيّ قديمه وجديده. "والحكاية موجودة في الشعر قبل أدونيس ورعيله، وسوف تبقى...، فهل نبدأ سفرنا مع الشعر والحكاية؟ هل نبدأ بملحمة جلجامش، أو الإلياذة؟ نحن نعلم أن الحكاية قد وجدت قبل هذه وتلك، وليس في ذلك شك، المسألة هي: هل يخفى على أحد السلك الذي هو المحور الناظم لهاتين الملحمتين، سلك الحكاية؟ ونصل إلى الجاهليّة العربيّة ونقف مع الحطيئة قليلاً...:

وطاوي ثلاثٍ عاصب البطن مُرمِل بِبيْداءَ لم يعرف بها ساكنٌ رسْما [2]

لنجد أنفسنا أمام حكاية "تامّة الأركان" ولكنها نُظمت فصارت شعراً... وقد يخطر لزاعم أن يزعم أن من الطبيعي أن تكون الحكاية بارزة القسمات والملامح في شعر الحطيئة وامرئ القيس وعنترة وسواهم لقرب عهدهم بزمن ازدهار الحكاية، ثم إن هذه القسمات والملامح قد اختفت أو تلاشت، أو هي تختفي وتتلاشى مع آنسياب الزمن بعيداً.. وأنّى للحكاية أن تجد مكاناً في زمن الكمبيوتر؟ ونتابع خطّ سير الشعر

[1]-عبد السلام المسديّ، النقد والحداثة" مع دليل ببلوغرافي" دار الطليعة بيروت، ط1، كانون الأول ديسمبر1983، ص112

[2]- ديوان الحطيئة، رواية وشرح ابن السكبت، تح: نعمان محمد أمين طه، الخانجي بالقاهرة، ط1،1987،1407م، ص337

العربيّ، والعالميّ في حدود اطّلاعنا على خطّ تطوّره التاريخيّ فنجد أن ملامح الحكاية قد تختفي حيناً ولكنها لا تتلاشى، ثمّ نراها في الفترة الزمانية ذاتها، ولدى شاعر بعينه تقفز إلى السطح وتبدو واضحة كل الوضوح... فوضوحها وغموضها... يرجعان إلى عوامل ذاتية، مرتبطة بطبيعة هذه القصيدة أو تلك ولا رابطة مباشرة تربطها بالزمن، وفي شعر أبي تمام أمثلة كثيرة على ذلك وهي تكون شديدة الوضوح في قصيدته "السيف أصدق أنباءً".([1])

ولا بدّ من ملاحظة هي أن "ميخائيل عيد" ينسب الحكاية التي مطلعها "وطاوي ثلاث" إلى الجاهليّة مع أن الحطيئة وإن ولد في الجاهلية إلا أنّه شاعر من أبرز شعراء العصر الأمويّ، وقد يدفع الدارس ما في هذا النص على الأقل من تأثر من الشاعر بالقرآن الكريم إلى عدّه من المخضرمين. وتأثّره بالقرآن الكريم وفنيّة القصّ فيه يوضّح مدى تفاعله مع الثقافة الإسلامية الجديدة، وقد يكون هذا المقياس الفنيّ كافيا ليُحسب ضمن "الأدب الجديد" أو ضمن الأدب المخضرم على أقلّ تقدير، أمّا أن يُعدّ جاهليّا مع الجاهليّين فهذا قد يحتاج إلى حجّة منهجيّة كان على الدارس تقديمها للقارئ. أما عدُّه من شعراء الإسلام أو الخضرمة فأساسه عمق تأثّره بالقرآن الكريم؛ فقد وظّف قصّته، وحاول زرع القصّ في تربة الشعر العربيّ:

فقال ابنه لـما رآه بِحـــيـرة أيا أبتي اذبحني ويسر له طعما

ولا تعتذر بالعدم علّ الذي طَرَا(*) وإن هو لم يذبح فتاه فقد همّا

فروّى قـليلا ثم أحـجـم بـرهة وإن هو لم يذبح فتاه فقد هما([2])

ويرى الكاتب أنّ ما ورد من إشارات تاريخيّة هو من الحكاية، مع أنّ سرد التاريخ شيء والسرد الحكائيّ شيء آخر.

وفي قصائد الشعراء المجانين أنموذج قد لا يتغيّر كثيرا من شاعر إلى آخر:"يحبّ الشاعر صاحبته، وقد تكون ابنة عمّه أو من فتيات الحيّ أو بعض الأحياء المجاورة، حبّا ينشأ منذ الصِّغر أو من أوّل نظرة، ثمّ يحرم لقاءها أو زواجها للفقر أو لسطوة

---

[1]- ميخائيل عيد، أسئلة الحداثة بين الواقع والشطح - آراء- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1998، ص73

[*] - طرأ

[2]- ديوان الحطيئة، ص337

التقاليد، فلا يملك إلا أن يتحوّل إلى الشعر يتغنى فيه بحبّه، ويشكو حرمانه أو يتأرجح بين الرضا والسخط واليأس والأمل، محاولا من حين إلى آخر أن يرى صاحبته لحظات عارضة في غفلة من الأهل "والواشين والرقباء"تكون قبَسا جديدا لموهبته ومَعينا لمزيد من الصور والمعاني والأحاسيس، ثم تتزوّج صاحبتُه فتزداد لوعته اتّقادا ويزداد الفراق حدّة ويصبح الحبّ عنده مجرد شعور مطلق وذكرى مجرّدة يترجمها إلى صور فنيّة ونفسيّة في شعره". ([1])

هـ- روح الحياة في أسلوب الخمرية النواسية:

ويرى إيليا الحاوي أن أبا نواس يُنطق الخمرة والخمرية إنطاقا وجوديّا حين يتحدّى الأذان والمؤذن، ويدعو إلى ارتكاب المحرمات جهرة مستشهدا بقوله:

عاطني كأس سَلوة عن أذان المؤذن

عاطني الخمر جهرة، وألْطِني وأزنِني(2)

ومن الواضح أن أبا نواس قد ذهب مذهب التّجاهر بالمعاصي وسعى إلى تدنيس المقدّس بكثير من السخرية، كما في قوله:

استعِذ من رمضان بسُلافات الدنان

واطو شوّالا على القصف وتغريد القيان

وليكن في كلّ يوم لك فيه سكرتان

منّ شوّال علينا وحقيق بامتنان

جاء بالقصف وبالعزف وتخليع العنان

أوفقُ الأشهرِ لي أبعدُها من رمضان([3])

ومن الواضح أن مظاهر التحدّي هذه متجسّدة أيضا في الفن الحكائيّ الذي أبدع فيه أبو نواس وعرض اللغة الشعريّة عرضا فيه كثير من مرونة اللغة وخفّتها.

ويمكن الرجوع إلى "أدلر" وتفسير الإبداع الفنّيّ المتصلة بدافع حبّ الظهور والاستعلاء في التحليل النفسي التي فسّر على أساسها الإبداع الفنّي، لفهم الدوافع

---

[1]- عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت لبنان، 1979، ص74

[2]- إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ج3، ط2، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1986، ص29 وما بعدها - ديوان أبي نواس شرح علي فاعور، ص 509

[3]- المصدر نفسه، ص527

العميقة التي جعلت أبا نواس يُقبل على فنّه وعلى الخمرة ليلفت الانتباه، ويثبت هذا الظهور.([1])

وفضلا عن كلّ ذلك فنحن نجد أنفسنا أمام عمليّة مزج متعدّدة الجوانب: خمرة بماء، ومؤنث بمذكر، ومذكّر بمذكّر، وتقوى بسُكْر، وحكمة بطيش، وعربدة بتوبة. إن هذا المزاج المازج أو النظرة الخاصة لدى شاعر لا يفصل الأشياء عن نقيضاتها ولا يرى بينها تناقضا بيّنا، بقدر ما يرى التلاقي والتجاور، في إطار فكريّ يغلّب مفهوم نسبية الأشياء، كل ذلك قد أدّى إلى تجاور أسلوبي لعدد من الظواهر: فهذا لفظ عربيّ ممتزج بلفظ أعجميّ،... إنه عالم أبي نواس لا أقول المليء بالتناقضات، لكن المبنيّ أساسًا على التناقض انطلاقا من "فلسفة" خالصة لديه.

والقصيدة الخمرية النواسية قد تتجاوز ذكر اللذات ما ظهر منها وما خفي إلى تصوير النفس المطمئنّة التائبة الخائفة حتى لَتُوشِك كلّ خمريّة أن تكون ترجمة لحياة كاملة؛ بدايتها لذّات وطيش، وختامها توبة وتعقّل وحكمة. تتّضح هذه النهاية الدالّة علة الندم والتوبة مثلا في نهاية تائيته حيث يقول:

حتّى إذا الشّيبُ فاجاني بطلعته أقبِحْ بطلعة شيبٍ غير مبخُوتِ

عند الغوانِي إذا أبصرْن طَلْعتَه آذَنَّ َبالصرّم من وُدٍّ وتشتيت

فقد ندِمتُ على ما كان من خطَ َلٍ ومِن إضاعةِ مكتوبِ المواقِيت

أدعوك سبحــانَك اللهمّ فاعف كما

عفوْت يا ذا العُلا عن صاحبِ الحوت([2])

وإمعانا في هذا التناقض يقول مخالفا ما كان يقول هو ذاته في قصائد أخرى، نادما على طرق أبواب اللذة، داعيا إلى التغلب على أهواء النفس الأمارة بالسوء:

أفنيتَ عُمْرك والـذُّنوب تزيد والكاتب المُحصي عليك شهيد

كم قلت لستُ بعائد في سوءة ونذرتَ فيها ثمّ صرت تعود

حتى متى لا ترعوي عن لذة وحسابها يوم الحساب شديد

---

[1]- زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسيّ، سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد نموذجا، - دراسة شعرية نقدية- اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص34

[2]- ديوان أبي نواس، شرح علي فاعور، ص97، 98

وكأنـني بك قـد أتتـك منـيّة لا شـكّ أن سبـيلها مورود[1]

وبعيدا عن هذا الموقف الفرديّ الذي يقفه في قصيدة واحدة، ها هو الآن يعرض موقفا ثنائيّا يلخّص فيه فلسفة الخمرية كما يراها ويحياها ويحس بها الإحساس العميق كلّه، وهذا مما يدفع إلى أهمية الإلمام بكثير من تفاصيل الحياة العباسية في أوجهها العلمية والثقافية والسياسية، لمن أراد أن يذوق شعر هذا الشاعر.

هـ- الانسجام والتناقض في رؤية أبي نواس وأسلوب شعره الرافض:

يجمع الشاعر في أسلوب خاص كثيرا من الثنائيات المتناقضة، ويؤلف بينها فنيا:

اسقني واسق يوسفا مُـزّة الطعم قَرقَفا(*)
دع من العيش كلّ رنّق وخذ منه ما صفا
اسقنيها مـلءا وفـى لا أريد المُـنـصَّـفا
وضع الـزّق جانبا ومع الـزق مُصحفا
وآحسُ من ذا ثلاثة واتلُ من ذاك أحرفا
خير هـذا بشـرّ ذا فـإذا الله قـد عفا
فلقد فاز من محا ذا بـذا عنه واكتفى [2]

ويمكن تلخيص هذه "الفلسفة" الخمرية في التالي:

المشاركة في المتعة "اسقني مع يوسف ليس وحدي"و تأكيد التعالي بالإكثار من أفعال الأمر: اسق، دع، ضع، أُحس، أُتل. وإكمال الأمور وأداؤها على أحسن وجه وعدم قبول أنصاف الأمور وتحقيق التوازن بين المتعة الخمرية والمتعة الدينية إرضاء لثنائية ذات تتقاذفها المتناقضات. والأبيات توهمنا بإقبال الرجل على كلّ من الخمرة والدين بشكل متواز متساو لعلّ تديّنه يمحو خطاياه، لكنّ قراءة الأبيات أسلوبيّا تبين أنّه لم يختر التوسط بين الخمرة والمصحف إنما كان إلى الخمرة أميل؛ إذ أنه قدّم الأفعال الدالة على الشراب في خمسة أبيات، كما أنّه استعمل اسم الإشارة للبعيد حين

---

[1]- ديوان أبي نواس، شرح محمود أفندي واصف، المطبعة العمومية بمصر، 1898، ص199

*- الخمرة التي تقرقف شاربها أي ترعده "هامش الشارح"، وجاء في المعجم الوسيط " قرقف المبرود ارتعد من البرد. ويقال ارتعدت ثناياه: اصطك بعضها ببعض ..." مادة قرقف ص 730، وجاء فيه أيضا " المز ما كان طعمه بين الحلو والحامض أو خليطا منهما، والمزة الخمرة فيها حموضة ولا خير فيها ... مادة مز ص 866"

[2]- ديوان أبي نواس، شرح محمود أفندي واصف، ص304 والنص نفسه في شرح علي فاعور، ص353

ذكر القرآن الكريم، واسم الإشارة الدالّ على القريب حين الحديث عن الخمرة في قوله:

وآحسُ من ذا ثلاثةً واتلُ من ذاك أحرفا.

وضمن مبدإ الاختيار والتفنّن فيه، يمكن إيراد أبيات لأبي نواس في التغنّي بنوع جديد من الأطلال، لارتباطها بالخمرة وتاريخ الفُرس، في قصيدة له مشهورة يتغنّى فيها بالمجد الفارسيّ ويمزج تغنّيَه الشعوبيّ بالتلذّذ بالخمرة وبأيام يحنّ إليها فيفصّل:

''ودارِ نَدامى عطَّلوها وأدلجـوا بها أثر منــهم جديد ودارس

مساحب من جر الزقاق على الثرى وأضغاث ريحان جني ويابس

حبست بها صحبي فجددت عهدهم وإني على أمثال ذاك لحابس

ولم أدر من هم غير ما شهدت به بسرقي ساباط الديار البسابس

أقمنا بهـا يوما ويـوما وثالثا ويوما له يوم التــرحُّل خامس

فهو يقود حملة رافضة للأطلال لكنّه في الوقت نفسه يختار أطلالا أخرى، فيقف عندها ويحنّ إلى أهليها وماضي أيّامها بحميمية شديدة؛ إنها أطلال الفرس التي يبكيها:

تدار علينا الراح في عسجدية حبتها بألـوان التصاوير فارس

قرارتها مسرى وفي جنـباتها مهًـا تدّريـها بالقِسِيِّ الفوارس

فللخمر ما زرت عليه جيوبها وللماء ما دارت عليه القلانس[1]

وهكذا فإن كأس أبي نواس تبدو أحيانا مؤشرا من مؤشرات حضارة قوم، وهو يؤكّد ما في الكاس من بعد مرجعيّ حضاريّ حين يعرض لما فيها من صور دقيقة تسجيلية تاريخيّة، وهذا المزج الفنيّ بين الشعر والرسم في شعر أبي نواس جدير بالعناية. ويرى محمد كرّو أن "بشار بن برد" بدأ الدعوة المضادة للطلل، وبعده وضّحها أبو نواس، مستشهدا بقول لبشار نفسه:

كيف يبكي لمَحبَس في طلول من سيفضي لحبس يوم طويل [2]

إن هذا التحديد التاريخيّ لبدء مناهضة الطّلل غير دقيق؛ فقد دعا شعراء كُثر قبل

---

[1]- ديوان أبي نواس، شرح علي فاعور، ص300

[2]- محمد كرّو، دراسات في الأدب والنقد، دار المعارف سوسة تونس، 1990، ص ص46،47

بشار وأبي نواس هذه الدعوة بشكل عمليّ تجلى واضحا في ما قالته طائفة الصعاليك لم يكن لها في الأصل طلل حنا عليها فتحنَّ إليه. ويمكن الإشارة إلى أن الطلل بدأت تتجلى فيه أبعاد جديدة كإضفاء جوانب الذّات، والصدق في وصف أطلال حقيقية عايشها الشعراء، كما هي حال ذي الرمة والعرجيّ وعمر بن أبي ربيعة، ثم تطوّر ذلك إلى ثورة بصوت خافت -على حد تعبير حسين عطوان- تدعو إلى ترك المقدمة الطلليّة لدى الكميت بن زيد، ثم لدى شعراء الخوارج عامة.([1])

و- وجهة وسطية في أسلوب أبي نواس:

قد يكون تحقيق اللغة الوسطية في المعجم النواسي خاصة، وربما في المعجم الشعري العربي عامة بعد ذلك، أبرز إنجاز في مسيرته الشعرية، ويمكن تأمل بعض شعره للتعرف على معجم العباسيين فيه مركزا، كما في قوله:

يا صاحبيَّ عصَيتُ مصطبَحا وغدوتُ للّذّات مطّرَحا

فتـزوّدا مـنّي مـحــادثــة حذرُ العصا لم يُبق لي مرَحا([2])

فهو يعمد إلى لفظ "مصطبح" المشتقة من الصباح لذلك تبدو أليفة وحشية في الوقت نفسه مع بقية الكلمات السهلة المتداولة، وبالرغم من تناول المعاني المألوفة إلا أن الشاعر يركز على إشراق العبارة الشعرية كما نجد ذلك في قوله:

أخي ما بالُ قلبِك ليس يَنقَى كأنّك لا تظن الموت حقّا

ألا يا بن الذين فنَوا وبادُوا أمـا والله ما ماتُوا لتَبقى

وما للنفس عندك من مَقام

إذا ما استَكملتْ أجلا ورزقا

وما لك غيرُ ما قدّمت زاد

إذا جعلْتَ إلى اللّهَوات ترقى

وما أحدٌ بزادك منك أحظى ولا أحـد بذنْبك منك أشقى([3])

---

[1]- حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي، دار المعارف بمصر، ص20، وص 165 وما بعدها

[2]- ديوان أبي نواس، شرح واصف، ص125 والبيتان في دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني "ت 471 هـ أو 474 هـ"، ، قرأه وعلّق عليه " أبو فهر محمود محمد شاكر" مكتبة الخانجي بالقاهرة، ص547

[3]- ديوان أبي نواس، شرح علي فاعور، ص 396 - العقاد، الحسن بن هانئ أبو نواس، تقديم منيف لطفي، المكتبة العصرية صيدا بيروت، ص160 يروي العقاد الأبيات مع شيء من الاختلاف، ويشكك في زهد أبي نواس مشيرا إلى ظاهرة الاستعراض ويرى أن الشاعر أراد أن يفاجئ بالزهد من عرفوه ماجنا. "ليقال إنه قال في النسك وهو ماجن ما لم يحذقه النساك..."، ص131

فقد أشار الشاعر حين قال "وما لك غير ما قدمت..."إلى قول الله عز وجل"لها ما كسبت وعليها ما اكتسبت" [1] وتلك المفارقات التي تلاحظ في مواقف الأدباء وأقوالهم تدعو لأول مرة إلى ضرورة أخذ الحيطة من الوقوع في الخطأ للنظرة الميكانيكية في تفسير الأعمال الروائية، وهذا ما يمكن أن يقال عن الأعمال الشعرية كذلك، فها هو أبو نواس في موقف يبدو متهتّكا، وفي آخر على قدر كبير من الحكمة والتعقل زاهدا ورِعا؛ فقد يحدث تفاوت بين معتقدات الكاتب النظرية والإيديولوجيّة، وبين رؤيته الفكريّة التي تتحكّم في عمله؛ لأنّ الإبداع يحرّر المبدع؛ أي أن العناصر غير الواعية قد تتدخّل في طبيعة الإبداع، وبذلك يحدث أن تتناقض تصريحات الأديب في صحوته مع رؤيته الإبداعيّة. (2) وهذا التركيز الفكري نجده في قوله:

إذا ذكر الفراق بكى وإن غفل الرقيب شكا

مثالك نُصب عينيه يراه حيثما سلكا

رأى ما بي فقال من الذي باللوم حرّقكا

لمن ذا كلّه قل لي لأعذله فقلت لكا

فأعرضَ ما يُكلّمني كذا المولى إذا ملكا(3)

وسنجده بعد ذلك عند أبي تمام أيضا كما في قوله:

إذا ما شُبتَ(*) **حُسن الدين منكِ بصالح الأدب**

فممّن شئت كنْ فلقد فلحت بأكرم النسب

فنفسَك قطُّ أصلِحها ودعني من قديم أب(4)

ولعلّ هذه الجوانب الأسلوبيّة المتصلة اتصالا وثيقا بالجوانب الفكرية هي التي جعلت عبد الله محمد الغذامي يرجع أهمية شعر أبي نواس إلى الاختلاف لا المشابهة، وهو يعتمد على قول لأبي نواس نفسه، فمنه استشفّ مجموعة من الصفات مشيرا

---

[1]- 256.البقرة 2

[2]- محمد عزّام، تحليل الخطاب الأدبيّ على ضوء المناهج النقدية الحداثية دراسة في نقد النقد، اتحاد الكتاب العرب دمشق 2003، ص ص319، 320

[3]- أبو نواس، شرح علي فاعور، ص399

[*] - جاء في المعجم الوسيط مادة شوب، ص499، أن الشوب ما اختلط بغيره من الأشياء وبخاصة السوائل، وفي التنزيل العزيز " ثم إن لهم عليها لشوبا من حميم" ويقصد بها الآية الكريمة 67 من سورة الصافات السابعة والثلاثين ترتيبا.

[4]- ديوان أبي تمام، شرح إيليا الحاوي، ص 962

إلى قوله في قصيدة طويلة:

غير أني قائل ما أتاني من ظنوني مكذِّب للعيان

آخذ نفسي بتأليف شيء واحد في اللفظ شتى المعاني

قائم في الوهم حتى إذا ما رمته رمت مُعَمَّى المكان

وكأني تابع حس شيء من أمامي ليس بالمستبان(1)

لكنّنا بالرجوع إلى النص كاملا، نجد أن المقصود غير ما ذهب إليه الغذامي، ذلك أن الشاعر لا يتحدث هنا عن شعره، إنما عن محبوب له. ومن غير الدقيق القول بأن الاختلاف هو الأساس الذي بُني عليه شعر أبي نواس وأسلوبه: إذ في كلّ إبداع جوانب مشابهة وجوانب مخالفة بين أيّ شاعر وبقية الشعراء، كما هو واضح أيضا من هذا النص نفسه، وهذا أمر طبيعيّ؛ إذ أنّ التواصل بين الشاعر وتجاربه، ثم بينه وبين المتلقّي لا يَحدث إلا بوجود عنصري المشابهة والاختلاف، إلاّ أن الاختلاف هو الذي يهب النص قدرته الإمتاعية والتطوّرية، ثمّ إن الشعر تشاكل وتباين في آن واحد.(2)

والنصّ في الأساس وجود مبهم لا يتحقق إلا بالقارئ، فإنّ أهميته تبرز أهمية القراءة لأنها أساس في تقرير مصير أيّ نصّ؛ إذ أنه يتحدّد وفقا لطبيعة استقبالنا إياه.(3)

ز- تشكيل هندسيّ في أسلوب أبي نواس:

إذا ما تتبعنا وضع المعاني داخل النص النواسيّ استطعنا القول إنّ الشاعر قد رام شيئا مستبانا، إذ يمكننا الاهتداء إلى ما يمكن تسميته بناء هندسيًّا، وهنا يمكن التعريج على مفهوم في النقد الجديد ظهر في أربعينيّات وخمسينيّات القرن العشرين في أمريكا، ذلك أنّ الشاعر الأمريكيّ "عزرا باوند"(*) كان يرى الشعر نوعًا من

---

[1]- عبد الله محمد الغذامي، المشاكلة والاختلاف – قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه والمختلف- المركز الثقافي العربيّ، بيروت لبنان، الدار البيضاء المغرب، 1994م، ص96

[2]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، ط3، الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان، 1992، ص75

[3]- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية دراسة في نقد النقد، اتحاد الكتاب العرب دمشق 2003، ص 128

[*]- توفيق صايغ، 50 قصيدة من الشعر الأمريكي المعاصر، ترجمة وتقديم، دار اليقظة العربية، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر بيروت نيويورك 1963، Ezra pound- شاعر أمريكي (1885/ 1972) وعاش فترة طويلة في أوربا كما كان مترجما من عدد من اللغات كالصينية والأنجليزية القديمة والبروفانسية

الرياضيات الفنيّة.(1) وهو نفسه البناء الدقيق المرتبط في عند أبي نواس بحديث عن محبوبة يرفض منطق الأشياء هجرها، لكنّ الغذاميّ ظنّ أبا نواس قاصدا شعره، والنص كاملا:

ومُؤاتي الطرْف عفّ اللسان مُطمِع الإطراق عاصي العِنان

مازجٍ لي من رجاءِ بيأسٍ نازحٍ بالفعل والقول دانِ

فإذا خاطبك الجِدُّ عنه أكذبَ الجدَّ حديث الأماني

غير أنّي قائِل ما أتاني من ظُنوني مُكذّب للعيان

آخذ نفسي بتأليف شيء واحد في اللفظ شتّى المعاني

قائمٍ في الوهم حتّى إذا ما

رُمتُه رمتُ مُعمّى المكان

وكأني تابع حس شيء من أمامي ليس بالمستبان

فتعزّيتُ بصِرف عُقار نشأت في حِجر أم الزمان

فهي سن الدهر إن هي فُرّت

نشآ وارتضعا من لِبان

وتناساها الجديدان حتى هي أنصاف شطور الدنان

فافترعنا مُزّة الطعم فيها نزق البكر ولِين العوان

واحتسينا من عتيق عقار خسرويّ كامن في لُبان

لم يجفها مبزل القوم حتى نجمت مثل نجوم السِّنان

أو كعرق السام ينشق عنه شعب مثل انفراج البنان

فليَ الصهباء أبكي عليها والمغاني لبُكاة المغاني(2)

والمقصود بالتشكيل الهندسيّ هو أن البيت الثامن يمثل قلب العمل الفنيّ النابض؛ فقد جعله متوسّطا، كأنما هو المحور الذي تدور عليه الأبيات كلّها، وفيها يبرز الشاعر أنّ الأمل الكاذب الذي يجده الشارب في شرابه هو ما يجده العاشق في معشوقته.

---

[1]- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، ص13

[2]- ديوان أبي نواس، شرح علي فاعور، ص505 وما بعدها

من هنا تتراءى لعبة الثنائيات التي بنى عليها الشاعر نصه؛ فالخمرة بالرغم من الوهم الذي يجده الشارب فيها إلا أنه يتعلق بها، إلا أنّ هذا الوهم نفسه هو الذي يعني نشوة الشارب، وهو الأمر ذاته حين الحديث عن المرأة الوهم في هذا النص. فالخمرة النواسية تستطيع أن تهب شاربها المتأمل يقين الوهم الذي هو أصدق من يقين حقيقة يتغنّى بها الناس عن جهل؛ لذلك حُقَّ أن يبكي الشاعر لها لأنها مصدر يقين الوهم ومصدر فكرة أبي نواس، خاصة وأنّ الحقيقة كما تتمثّلها علاقته غير متوازنة بينه وبين محبوبته لا تسعفه، ولا تسعده. وإذا كان الإنسان المحبوب هنا عاشقا مراوغا، فإن الخمر بالرغم من مراوغـتها ولذتـها الزائلة تبدو هنا أقرب من

الإنسان. ثم إن في هذا النص وفي عدد كبير من خمريات أبي نواس يلتقي الشاعر "الخمرة التي هي " رمز للحبّ الإلهيّ لدى المتصوِّفة، كما أنّها محرِّض إشعاعيّ للوصول إلى الفضاء الماورائيّ "الروحيّ. ([1])

لقد صارت العناية بالتعادل الهندسيّ أمرا حاضرا في النص النواسيّ، ويمكن الرجوع إلى عدد كبير من القصائد للوقوف على هذه الظاهرة الهامة وهذا التزاوج بين الهندسة والشعر وهو تزاوج قديم في حقيقة الأمر يتجلى أولا في التفعيلات وفي تقسيم البيت شطرين متساويين.

ومن الطبيعيّ أن تنمو الظاهرة الهندسيّة في الشعر بعد أن تطوّر ت العلوم الرياضيّة في العصر العباسيّ. ومن الطبيعيّ أن يهبه الضبط الهندسيّ وما فيه من توازن في أبعاده إذ يمزجها بالتعبير الشعري – تنفيسا لحيرته وتذبذبه المتواتر وبحثه المتواصل عن ذاته وإنسانه، وعن الوجود ومعانيه عامّة.

ح - سمات تقليديّة في أسلوب أبي نواس:

ويمكن الوقوف عند شكل شعريّ آخر لدى أبي نـواس؛ إنّـه الطرديّات التـي تعطينـا صورة مغايرة عما نجده في كثير من شعره. وقد أفرد له جـامع الديوان محمود أفندي واصف الباب السابع، وبيّن في البداية أنّ لأبـي نـواس تسعا وعشرين أرجوزة وأربـع قصائد في هذا الفن.

[1]- عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل- دراسة- اتحاد الكتاب العرب دمشق سوريا، ص41.

وفنّ الطرديّات قديم عند العرب قدم الطرد في حد ذاته، ومن أشهر ما قيل في هذا الفنّ أبيات في معلقة آمرئ القيس الشهيرة التي عُني فيها الشاعر كثيرا بوصف الفرس والصيد ومجالس الطهي والاستمتاع، لكنّ أبا نواس آهتم بعناصر جديدة في هذا الجوّ كوصف الكلب وما إليه من وسائل الصيد، مُبرزا مدى عناية أصحابه به، مما يعطينا فكرة عن لون السمة الحضرية التي سادت عصر العباسيّين؛ فقد صارت العلاقة الوطيدة بكلب الصّيد أمرا حيويّا، وتفصيلا هامّا من تفاصيل الحياة اليومية في الطبقات الميسورة، وقد نبغ أبو نواس في هذا الفن الوصفي وكاد أن يبتكر هذا الغرض ابتكارا ثانيا من خلال ما تميّز به من تجويد وتجديد، وبعد أبي نواس عُرف في هذا الفنّ كلّ من ابن المعتز والناشئ. (1)

وقال فيه ابن شرف: "... وأما أبو نواس فأوّل الناس في خرم القياس وذلك أنه ترك السيرة الأولى، ونكب عن الطريقة المثلى وجعل الجد هزلا والصعب سهلا فهلهل المشدد وبلبل المنضد وخلخل المنجد وترك الدعائم وبنى على الطامي والعائم (2)؛ أي أنّه بحسب ابن شرف قد ترك السيرة المعروفة المطروقة بحثا عن طريقة مُثلى، وكان أول مظهر من ذلك البحث جعل الجدّ هزلا، والصعب سهلا، وعلة ذلك حسب رأيه هو أنّ الشاعر ظهر وقد انحلّت أسباب العربيّة ومُلّت الفصاحة فنزل بالشعر إلى مستوى الأفهام في عصره، فاقترب من الناس واقتربوا منه بالرغم من قدرته على مثل الشعر القديم ثم عوض بالطرديات ما يلحقه بالأقدمين، وكان ذلك وفقا لراي ابن شرف استدراكا، والواقع أن الشاعر كان في طردياته موغلا في الغريب، غريبا حتى عن ذوقه الأصيل، فالطرديّات لم تكن شعره بل شعر القصر، لذلك كانت اشبه بالكتابة الرسمية وسمها بذلك البرود الترفيّ المتعالي في غير تفنّن: إذ أنّنا لا نجد في هذه الطرديّات حرارة الشعر وحرقة الهم الوُجدانيّ أو الوجوديّ الشخصيّ؛ فقد غدت الكلمات الغريبة غاية في حد ذاتها، وهنا يمكن القول بأنّ غربة هذه الكلمات عن لغة الشعر تعكس بشكل غير فنيّ غُربة الشاعر أبي نواس عن ذاته

---

[1]- محمد عبد المنعم خفاجي، الآداب العربيّة في العصر العباسيّ الأول، ص193

[2]- ابن شرف القيرواني أبو عبيد الله محمد، أعلام الكلام، (مسائل الانتقاد بلطف الفهم والانتقاد) التصحيح وضبط الألفاظ عبد العزيز أمين الخانجي مطبعة النهضة مصر، ط 1344،1، 1926، ص ص 22، 23 ، ويبظر كذلك جورج غريب، أبو العتاهية في زهدياته، ص35

وعن روح شعره.

ولا بدّ من التأكيد - في هذا السياق- بأن ملَكية الطرديّات النواسية من حيث موضوعها وطبيعتُها ومستوى لغتها، هي التي كانت سببا في هذه الغربة؛ فلا شيء فيها يوحي بذاته أو بالناس الموجودين في خمرياته بل وختّى في مدائحه وحكاياته وغيرها. ومن هنا يمكن القول إن هذا الفنّ خال من الروح الإنسانية التي طالما احتفت أشعار أبي نواس بها.

ويمكن الحديث أسلوبيّا عن متانة العلاقة بين هذا الفنّ وبين إرادة التجريب والإبداع خارج الأُطر التي رسمها أبو نواس نفسه.

وبالمقارنة فإنّ تجريب أبي العتاهية كان نحو وجهة مناقضة للوجهة النواسية؛ فإذا كان أبو نواس قد اتجه من "المنطقة الأسلوبية الوسطى" إلى المنطقة الأسلوبية الملَكية مع شيء غير قليل من الاصطناع اللغوي الجافّ، فإنّ أبا العتاهية قد كان تنقّله من منطقة المستوى الأسلوبيّ الشعبيّ البسيط إلى منطقة المستوى الأسلوبيّ الأبسط. وهناك تجاهل للتجربة الشعرية بمعناها الحقيقي الفذ؛ فأنت شاعر ليس لأنك تعبّر بصدق عن تجربتك، بل لأنّك تعبّر عن مجموعة التجارب المشتركة والمتوارثة. ويقلّ حظك من الشعر بقدر ما تعمّق تجربتك، وتتفرّد، وربّما سمّاك وقتئذ أصحاب هذا الذوق مجنونا أو شاذا...وحين يحاول شاعر التجربة أن يتغلب عليها أو يرفضها يرمى بالضلال والسقوط. والحقّ أن شعراء التجربة في العالم العربي ضالون ساقطون لأنهم مغايرون وأفذاذ ". [1]

إلا أنّ ما قاله ابن شرف لا ينطبق على الطرديّات التي أوغلت في القديم كما نجد ذلك في قوله:

يبيتُ أدنى صاحبٍ من مهده وإن عَرى جلَّلَهُ ببُرده [2]

والشاعر يهمه أكثر ألا يُهمل وسائل الصيد الأخرى، كما لم يهمل الحديث عن الصيادين، فقد صوّر الفهّاد بقوله:

لمّا طوى الليل حواشي بُرده عن واضح اللون نقيّ وِرده

[1]- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة بيروت، ط2 منقحة مزيدة، 1978، ص150

[2]- ديوان أبي نواس، شرح واصف، ص206

ناديت فهّادي بِردّ فهده نداءَ من جاد له بوُدّه (1)

كما يقول مبرزا أهمية الكلب في الحياة العباسية المترفة:

أنعتُ كلبا أهلُه من كَدّه قد سعِدت جدُودُه من جِدّه

وكلُّ خيرِ عندهم من عنده يظلّ مولاه له كعبده

يبيت أدنى صاحب من مهده

وإن عَرى جلَّلَهُ ببُرده

ذا غُرّة محجَّلا بزِنده تلذُّ منه العينُ حسنَ قدّه

تأخير شدقيه وطول خدّه تلقَى الظباء عبثًا من طرده

يسرب كأس شدّها بشدّه يشيدنا عشرين في مرقده

يا لك من كلبٍ نسيجُ وحدِه (2)

وهو يختار الرجز هذا البحر ويخصّ به الطرديات، وهو بحر قديم أقرب إلى التعبير الشعبي العتيق، وظّفه في الطرديات التي تعالج فيها موضوعات ذات صلة بحياة الملَوك، والطرديات هي لون من شعر اللهو، لكنّ الفرق بينه وبين الخمريات هو أنّ الخمريّات قريبة من عالم الحياة الشعبية البسيطة قربها من حياة المُترفين في الوقت نفسه، في حين تختص الطرديّات بحياة القصر ومن في طبقتهم.

وهكذا يبدو الشاعر متصلا بالتراث إلى حدود التقليد، وهو في طرديّاته عارف بتفاصيل حياة الترف، مطّلع على كثير من غريب اللغة، وهو في الوقت نفسه كان مغتربا في نصه الطرديّ عن لغة الشعر العربيّ الأصيل البعيد عن مثل ذلك الإغراق المتصنّع في الجوانب المعجميّة كما يراها ويذوقها العربيّ.

ويتّضح بذلك أنّ شعر أبي نواس قد انقسم شطرين: أحدهما رافض مغامر في عوالم تطرُق بكثير من الصراحة والصدق والتحدي التجريب التحرّري، وآخرُ راض بأن يعود شعره إلى كثير من معاني القدماء وصورهم، وبذلك يجد كلّ قارئ ضالته في هذا الشعر المتنوّع أسلوبا وفكرا:

---

[1]- ديوان أبي نواس شرح علي فاعور، ص ص192، 193

[2]- ديوان أبي نواس، شرح واصف، ص206

1- شيوع الغريب: يكظّ كظّا، زمع دلامص دلاص، حصيص، يُطلق من عذاره، كسته الخور من عشاره ...

2- التزام التصريع والترصيع

3- الأسلوب الحكائي الممزوج بالوصف الدقيق للحيوان

4- الروح الإنسانيّة المجسدة في علاقة الألفة بين الإنسان والحيوان

وأبو نواس " في أراجيزه ووصفه للصيد وأدواته وجوارحه أكثر تمسّكا بالقوالب القديمة، وقد سبقه ... أبو نخيلة. (*) وأضرابه من شعراء العصر الأموي مثل الشمردل، (**) إلى اتخاذ الرجز أداة لهذا الوصف. ومضى في إثرهم يحاكيهم في التمسك بهذا القالب وكل ما يتصل به من لفظ غريب، وقرن بهذه المحاكاة الشديدة ضروبا من التجديد في المعاني والصور على شاكلة قوله في إحدى طرديّاته:

لما تبدّى الصبح من حجابهْ كطلعة الأشمط من جلبابهْ

وانعدلَ الليلُ إلى مآبه كالحبشيّ افتَرّ عن أنيابه

هِجنا بكلبٍ طالما هجْنا به ينتّف المَقْود من كلابه[1]

إنّ هذا اللون التعبيري المتّبع في فنّ "الطرد" صورة للترف وأدبه، قد لا يهم فيه المعنى بل الشكل. مما دفع إلى إيراد صور صوتية أكثر منها شعرية، كما يتضح ذلك من البيتين الأولين: فالصبح يوحي بالبوح والسفور لا بالاحتجاب، كما تظهر عناية الشاعر بالتشبيه في شطري البيتين: "طلعة الأشمط ، وكالحبشيّ" ، وتؤكّد هذه الأبيات أنّ أبا نواس قد ارتبطت عنده العناية بالشكل لعلاقة هذا الفن بالطبقة المترفة؛ فالترف الحياتي قد تجلى في ترف النص وعنايته بالجوانب الصوتية والشكلية. وهذا واضح في عدد من النماذج الشعرية كما في قوله مثلا:

آلف ما صِدت من القنيص بكُلّ بازٍ واسع القميص

ذي برنس مذهب رصيص وهامة ومنسر حصيص

---

* - جاء في الشعر والشعراء أنه يعمر، وكني أبا نخيلة؛ لأن أمه ولدته إلى جنب نخلة،... ويؤخذ على أبي نخيلة قوله في وصف امرأة ، ص 404: برية لم تأكل المرققا ولم تذق من البقول الفستقا " فوصفه للمرأة كان غاية في الجمال والصدق وهو يجسد حبه جمال الطبع البدوي الخالص الذي لا يشوبه شيء من مدينية.

** - جاء في الشعر والشعراء ص 474 ، أنه الشمردل بن شريك يربوعي وكان يقال له ابن الخريطة ، وذلك أنه جعل وهو صبي في خريطة وهو القائل: إذا جرى المسك يوما في مفارقهم راحوا كأنهم مرضى من الكرم.

[1] - ديوان أبي نواس، شرح علي فاعور، ص335

وجؤجؤ عوّل بالدليص مدبج معيّن الفصوص

على الكراكر نهّم حريص آنس عشرين بذات العيص...[1]

يقول شوقي ضيف معلقا: " أكثر من استخدام صوتي السين والصاد في ثنايا الأبيات كي يصوّر قوة طيرانه وسرعة انقضاضه ويستخدم صوت القاف في تصوير قوة مخالبه وشدة قبضته"،[2] إلا أن التمكن الصوتيّ الذي أسهم في تصور المعاني لا ينفي أن هذا الفن الأرسطوقراطيّ الذي تراكم فيه الغريب، وبولغ فيه بالعناية البديعية المنتشرة في ثناياه، لا يصوّر شخص أبي نواس، بقدر ما يجسّد حياة الترف الملكيّ، مما يجعل الأبيات قريبة من الشعر البارد الذي لا يحمل همّا، ولا يتولّد من تجربة تهزّ صاحبها والمتلقي كليهما هزّا. هذا كلّه بعيد عن عالم أبي نواس وعن أصيل تجاربه، فهو عادة قريب ممّا يحبّه العربيّ من القول الذي يمضي بيسر في نظم أجزائه؛ ذلك أن هذه القيم الأدبية جزء من حياته، خبَرَها لقرون فتغلغلت في عمقه. ولعلّ هذا هو السبب الذي دفع طه حسين إلى تقسيم شعر أبي نواس إلى جد وهزل، عادّا الخمر والغزل من هزل الشاعر والمدح من جده [3] ، أمّا الطرديات فقد أهملها.

وهنا لا بدّ من الإشارة إلى أهمّية الطرديّات في قرب النص من الجو الحكائي، إلا أنّ لغتها المصطنعة الموغلة في التكلف قتلت روح الشعر فيها وقتلت روح الحكي جميعا.

وبالرغم من كلّ ذلك، فقد استمرّ هذا الفنّ في الجوّ الملكي خاصّة، كما نرى ذلك في قول أبي فراس الحمداني الذي اعتنى بهذا الفن انطلاقا من وجوده في طبقة الأمراء:

ما العُمر ما طالت به الدهور العمر ما تمّ به السرور

أيّام عِزّي ونفاذ أمري هي التي أحسبها من عمري

ما أجْوَر الدهر على بنيه وأغدَر الدهر بمن يُصْفيه

لو شئت مما قد قللْن جدا عددتُ أيام السرور عدّا

---

[1] - المصدر السابق، ص335

[2] - شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ص128، 129

[3]- طه حسين من تاريخ الأدب العربي، ج2، ص139 وما بعدها

أُنعمت يوما مرّ لي بالشام ألذَّ مـا مــرّ من الأيـام

دعوت بالصقّار ذات يوم عند انتباهي سحَرا من نومي

قلت له اختر سبعة كبارا كلٌّ نجيبٌ يـرِد الغبارا

يكون للأرنب منـها اثنان وخمسة تُفرد للغزلان [1]

ومن الواضح أن الروح الأميرية بيّنة في شعر أبي فراس؛ إذ فيه خدم وحشم وملل أشبه بملل امرئ القيس، في حين أن هذه الجوانب لا نجد لها حضورا أساسيا في طرديات أبي نواس.

ط- أصالة أسلوب أبي نواس الإبداعية في شعره الرافض:

وهكذا فإنّ التأمّل في مسار الحياة الأدبيّة العربيّة يكشف عن اتجاهات متباينة في شعرنا العربيّ، - تنبع مصطلحاتها - إذا ما رمنا الانسجام مع سياقاتها - من رحِم النص العربيّ ذاته، ومن حياة هذا النصّ نفسه في علاقته بحركة تاريخين أحدهما الشاعر نفسه والآخر الأمة التي مهما تقاربت تجارب تاريخها مع غيرها إلاّ أنّ لها دائما على الدوام خصوصيات تميّزها، وفي كلّ ذلك ثراء إنسانيّ لا غنى عنه.

وبالرغم من قوة التراث وحرص أنصاره وإلحاحهم، فقد تعدّدت تجارب الرفض والتحرر من التقليد في تاريخنا الشعري العربيّ، بدءا من صرخات الصعاليك الفكريّة الفنيّة وغيرهم. وأصالة شاعرية أبي نواس لم تتحقّق بالخمريّة وحدها، بل بكثير من الأغراض التي عالجها. ولعلّ أهمّ إنجاز في هذا التوجّه الجديد الذي عُدّ من أبرز رواده كان ذلك الالتقاء الفنّيّ الذي شدّه إلى القرّاء؛ فقد صارت الخمريّة وفنيّات القول الصادمة النابعة من رحم الرفض جزءا من الذوق الجديد. وهكذا قام الشاعر ومن سار على نهجه الرافض بإنجاز هامّ؛ إذ " أنّهم على الرغم من تقيُّدهم بكثير من تقاليدهم القدماء ... استطاعوا أن ينفُذوا إلى لغة شفّافة مبسّطة تقف بين الإغراب والابتذال ... يدعَمها ذوق عارف باختيار العبارة والصياغة والسبك، وتنويع المعاني، خاصة أنّه لا يقف بها عند المعاني الموروثة".(2) ولا يمكن بأيّة حال أن ينظر القارئ إلى ما استحدثه أبو نواس على أنّه ضرب من السلوك الاستعراضي، لأن الأسلوب

[1]- الثعالبيّ، يتيمة الدهر، تح: مفيد محمد قميحة ج1، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1، 1403هـ، 1983م، ص108

[2] - الضالع محمد الصالح، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة مصر، ص5

الذي مّيز شعر أبي نواس كان في جوهره استجابة حيوية أفرزتها حياته الخاصة في تفاعلها مع الحياة العامة وصورة لنفسية صارت لا تطمئنّ إلى كثير ممّا كان مسلّما به، وفي هذا الجو من غياب المُسَلّم به تبدو البلاغة مبالغة، فقد عدّ التبريزي من المبالغة:

توهّمتها في كأسها وكأنّما توهّمت شيئا ليس يُدركه العقل

فما يرتقي التكييف منها إلى مدًى تُحَدّ به إلاّ ومن قبله قبل[1]

ومن الطبيعي أن يقف التبريزي هذا الموقف من أبي نواس، للوجهة غير المعهودة التي هي في هذا القول؛ ذلك أنه موغل في تجريد الأشياء، وهو ممّا لم يدخل في صميم التقليد الشعريّ العربيّ. أما مع أبي نواس فغدت الجوانب الفكرية وما فيها من لطائف غاية فنيّة في حدّ ذاتها، وهكذا لا بدّ من التمييز بين "الشعر الشاعر" و"الشعر العارف"، فالشعر الشاعر هو شعر الصيغة والأسلوب وجماليات اللغة، والشعر العارف هو هذا الشعر الأوّل تنضاف إليه عبقرية في الابتكار الفكريّ.

وهذا البعد التجريديّ الذي نلاحظه في مثل قول أبي نواس قد يدلّ على أنّه من غير الموضوعيّ أن نحكم على أبي نواس أو له من الخمرية وحدَها، أو ممّا صدر عنه من معان فيها تعصّبه لقومه الفرس ضدّ قومه الحضاريين العرب؛ ذلك أنه لم يبدع في الخمرية وحدها بل في فنّ الزهد والمدح وما إلى ذلك من الفنون التي يمكن أن يصطلح عليها بالجادة، وإن كانت الخمرة عنده جدا وزيادة: فأما الإبداع في الخمرية فقد تجلى في عمق الدلالة النفسيّة والقصصيّة وقوة حضور الحسّ المدنيّ الحضاريّ البغداديّ الذي تغلغل في لغة أبي نواس نفسها؛ تلك اللغة التي أصبحت في كثير من الحالات لغة الشعر العباسيّ عامة، فضلا عمّا في هذا الشعر من حركة وخضرة ولهو وضروب من الاستمتاع.

وتبدو الوجهة الرفضيّة واضحة في سعي أبي نواس إلى هدم طلل عايشه الشاعر العربيّ حتى غدا جزءا ليس من قصيده فحسب، بل من وجدانه أيضا، خاصة وأنّ هذه

[1]- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح الحساني حسن عبد الله،مكتبة الخانجي، ط3 ،1415،1994،ص179

المقدّمة ضاربة بجذورها في العمق الزمنيّ بحيث " لم يعرف بالضبط متى بدأت لاضطراب الروايات".(1)

والمقدّمة موضوع محوريّ في كلّ دراسة تخصّ أبا نواس، لدعلاقتها بالنسق الفكري الفنيّ العام الذي حكم توجهه الشامل، بل يمكن عدّ المقدمة الخمرية إبداعا نواسيا جديدا جديرا بالنظر؛ لأنّها تحوّلت إلى ظاهرة فنيّة ساهمت في بلورة الجوّ العامّ للنصّ لديه، كما يمكن عدّها جديدة بالنظر إلى أنّها ظاهرة متصلة اتصالا عضويا بإبداعه فضلا عن كونها محاولة تمثل فني لحياة جديدة وعقليّة جديدة أيضا، تفاعلت معها وأثرت فيها؛ فإذا ما كان من القدماء من افتتح قصيده بالخمر، فإن ذلك لم يشكّل ظاهرة ذات بال كما كانت الحال عند أبي نواس، ويمكن أن يستثنى في هذا الأمر الأخطل الذي أحيى الخمرية، وافتتح قصائده بوصف الخمر، وإن لم تلق دعوته ترحابا في الحياة الشعريّة، لكنّ رفض المقدمة الطلليّة وإحلال المقدِّمة الخمريّة محلّها قد طرح قضيّة حسّاسة في طبيعة رفضه عامّة، ويمكن التساؤل هنا: لماذا يكتفي أبو نواس باستبدال مقدّمة بأخرى، ولا يتخلّص من كلّ مقدمة؟. إننا وفي موازنة خاطفة بينه وبين الشعراء الصعاليك ندرك الفرق: هم كفروا بشيء بكلّ مقدمة، أمّا أبو نواس فكان جزءا من حياة العباسيين وأنساقهم الفكرية والفنية وما انتظم هذه الحياة من سياسة واجتماع وفكر وفنّ. فهو لا يثور وإن غضب، ولا يغيّر أمرا تغييرا جادّا وإن استكرهه، ثم هو وإن ثار فسرعان ما يؤوب إلى محيطه. وعلى الرغم من كلّ ذلك فإن أدونيس يراه بادئا لشعره من ذاته، لم يبن صرحه الشعري على أسس الأقدمين يقول: "... هذا يعني أنّ أبا نواس لا يرث بل يؤسّس، ولا يُكمل بل يبدأ، إنه لا يعود إلى الأصل وإنّما يجد هذا الأصل في حياته ذاتها، وبدءا من تجربته، فهو ينغرس في اللغة وأصواتها لا في النّاطقين وأصواتهم. لذلك لا يكرّر الخطوات التي مشاها هؤلاء وإنما يفتح طريقه هو، ويخطو خطواته هو. إنّه يعيد بدءا من تجربته تشكيل صورة العالم"(2).

[1]- حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربيّة في الشعر الجاهلي، دار المعارف بمصر، ص73

[2]- أدونيس، الثابت والمتحول .ج2، ص109

إن أدونيس يقول ذلك انطلاقا من حدس أو إعجاب أو تعجّب، ولا يقدّم حجّة واضحة: فعلى الرغم من كلّ الجدة والابتكار والأصالة التي ميزّت فنّ أبي نواس، إلا أنّنا لا يمكن القول ببدئه من ذاته؛ إذ لا وجود لبادئ من ذاته في عالم الإنتاج البشريّ برمّته. صحيح أن أصالة أبي نواس في خمريّته وفي قدرتها على توفير الانسجام بين الموضوع الخمريّ والوحدة النفسيّة والموضوعيّة بفضل السمة الحكائية وما اكتنزته أنْسنة العناصر المشاركة في التجربة.

وإذا كانت القصّة من مقوّمات إدراكنا للحقيقة - كما يرى ذلك ميشال بوتور(*)- فلا عجب أن يكون لها مكان في كلّ مراحل حياتنا وإلى آخر يوم منها وفي كل مكان وجودنا: في البيت والمدرسة وغيرهما، كما بيّن أنّ إدراكنا للآخر ليس فقط من خلال ما نراه فيه بل من خلال ما رواه لنا أيضا.([1])

وهكذا يتبيّن مدى حاجة الإنسان الحيوية للقصّة والسرد القصصيّ عموما. ثمّ إنّ هذا الامتزاج اللغوي الذي هو وجه ثان لامتزاج اجتماعي ثقافي يذكّر بموشّح الأندلس الذي امتزجت فيه اللغة العربية بطائفة من لغات الأندلس ولهجاتها؛ إذ أن "ما يسمى بالخرجات الأعجمية لم تخل من ألفاظ عربية فهي إذن خرجات مزدوجة اللغة. وهذا الازدواج اللغويّ في الشعر الأندلسيّ له نظائره في الشعر المشرقيّ حيث ظهرت ازدواجات لغويّة كثيرة لدى شعراء مشهورين من أمثال أبي نواس الذي ترك لنا مقطوعات اختلطت فيها الألفاظ العربية الفصيحة بألفاظ فارسية"([2]) .يقول الشاعر:

يا خـاطب القهوةِ الصّهباءِ يمهرُها بالرّطـل يأخذ منها ملأه ذهبا

قصّرتَ بالرّاح فاحـذر أن تُسمِّعها فيحلـفَ الكرْم ألاّ يحمل العنبا

إنّي بـذلت لـها لمّا بصرُت بها صـاعا من الدّرّ والياقوت ما ثقبا

هو ذا زواج من نوع خاص؛ فالخمرة عروس الشاعر، والعرس يقام بطريقة جديدة لا مكن فيها للطل؛ سمة أولى من سمات أصالة أبي نواس، وها هو ذا يبدأ ببث

---

* - Michel Butor كاتب فرنسي مولود عام 1926 فضو في " الرواية الجديدة" من أعماله " التحوير" la modification Larousse poche 2009 p931 وهو من أشهر كتاب الرواية الجديدة بعد ألان روب غرييه ، ويمكن تلخيص سماتها في التهوين من أهمية كل من الحبكة والرسم النفسي للشخصيات، والشخصيات. ومن النقاد من وضع الجزائري كاتب ياسين ضمن هذه الموجة الروائية.

[1]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات بيروت باريس، ط3، 1986، ص5

[2]- عبد الإله ميسوم، تأثير الموشحات في التروبادور، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1981 ص86

روح المحاورة والغيرة والجزع في كلّ من الكرم والخمر، عوالم هي حية إذن هذي التي تصنع نشوة الشاعر. ومقابل هذه النشوة نشوة أخرى هي نشوة العطاء الوفير حبا في الخمرة التي يراها لا تقدر بثمن.

وهكذا تتعدّد عناصر المحاورة في النص: هي بين الشاعر وكلّ خاطب خمر، وبين الشاعر وذاته؛ لأنه هو خاطب خمرة كذلك، ومحاورة خفية بين العناصر الخمرية التي تكون الخمرة ذاتها. لكن الحوار الأكثر حميمية هو ذاك الكلام الذي دار بين الشاعر الختطب والخمرة المدلّلة التي تسأل عن حياتها الجديدة بعد أن تحلّ على مجلس شراب الشاعر.

فاستوحشت وبكت في الدّنّ قائلة يا أمّ ويحك أخشى النّار واللهبا
فقلتُ لا تحذريه عندنا أبدا، قالت ولا الشمس؟ قلت الحَر قد ذهبا
قالت فمن خاطبي هذا؟ فقلت أنا، قالت فبعلي؟ قلت الماء إن عذُبا''
قالت لِقاحي؟ فقلت الثلج أُبرِده قالت:فبيتي، فما أستحسنُ الخشبا
قلت:''القناني والأقداح ولّدها فرعون قالت:لقد هيّجت لي طربا
لا تُمكنني من العربيد يشربني، ولا اللئيم الذي إن شمَّني قطبا''
ولا المجوسِ، فإنّ النار ربّهم ولا اليهودِ ولا من يعبد الصلبا
ولا السَّفال(*) الذي لا يستفيق ولا غِرّ الشباب ولا من يجهل الأدبا
ولا الأراذل، إلا من يُوقّرني من السُّقاة، ولكن أسقني العربا
يا قهوة حرُمت إلا على رجل أثرى، فأتلف فيها المال والنشبا [1]

فالمحاورة التي نسجت النصّ، وهذه "الأنسنة" التي بثها في روح الخمرة فاستأنس بها، وبه كادت أن تستأنس، كانا من أبرز العوامل التي شدّت البناء فأكسبت أجزاءه التحاما داخل جوّ نفسي موحّد أساسه الأساليب الإنشائية التي قدمت عالما انفعاليا ثريا عاشه الشاعر في جو الخمرة وقد آثر النداء في الأول والآخر مع طائفة من صيغ الطلب. ولقد انتقل أبو نواس من الصوت الواحد المهيمن إلى المحاورة النشطة والمجازية المتعددة، ومن المركز والرسمي إلى الهامش والشعبيّ. لذلك فإن

* - السفال: السافل ذو الأخلاق الذميمة "هامش الديوان، ص40"
[1]- ديوان أبي نواس، شرح علي فاعور، ص ص40،41 – ديوان أبي نواس شرح واصف ص 246، 247.

تأمل شعره يوصلنا إلى التعرف على خمرية جديدة جدة عصره وفكره، ويشعرنا بمدى جدية الطرح الشامل الذي تبتعثه خمرياته من روحه المتشبعة بالرفض على أكثر من بعد، ةلا عجب لكل ذلك في أن يكون الفنّ الخمريّ فنّه الأوّل الذي شمل فكره وإحساسه ورؤاه، خاصّة وأنّ الخمرة شكّلت حيّز حياة عنده، وملجأ لذاته المحطمة لأسباب متراكمة اجتماعيّة ونفسيّة وسياسيّة كثيرا ما شكاها كما نجد ذلك في قوله:

دُموعي مـزجت كاسي وما أظهرتُ وسواسي

وقالـوا فـيّ بالظّـنّ فـنكّست لهـم راسي[1]

فالنص - كما هو بيّن- نضح بالمعاناة وأعطى الخمرة بعدا رفضيّا فيه انكسار، ففي البيتيْن انكسارات كثيرة تمثّلتها حركات الكسرة في:

دموعي- كاسي - وسواسي – وفِيَّ - بالظنّ - راسي.

وما يؤكّد شدّة هذا الانكسار هو تردّد الذات الشاعرة من خلال الضمير ياء المتكلم الحاضر في ثنايا البيت بشكل مكثّف. وما دامت الخمرة ملجأ فلا عجب في أن تكون جديرة لدى الشاعر بشيء من الثناء والإشادة بنورانيّتها وقداستها، بل لا غرابة أيضا في أن تُروى عن تناولها حكايات لها فضلها في فتح الباب لتعدد الأصوات: الراوي والساقي وصاحب الحانة والشاعر وصحبه. وهكذا وهكذا ينقل التعدد الصوتي النص من دور الوصف إلى العرض والملحمية الحدثيّة ومن ثمّ مراجعة بناء ذهنيّات المتلقّين الذين ينبغي أن يُنجزوا التعدد ويجيدوه آراء وقيما متجاورة متحاورة. إنّ علاقة أبي نواس الحميمة بالخمر قد عكست ظاهرة ميّزت عالمه؛ هي تبديل قيم الدين والجدّ بأخرى لصيقة بالمتّع، ذلك أن أبا نواس سعى إلى تغليب الهامشي من الحياة على ما كان مركزيا. وقد تجلى هذا التغليب بشكل لافت للنظر حتى أضحى ظاهرة من أبرز الظواهر في حياته وفكره والجوانب الأسلوبية التي تنتظم فنّه الشعري عامّة.

3 - الرفض وتجلياته الأسلوبية في شعر أبي تمام

أ- السمة الحجاجيّة في أسلوب أبي تمام:

طرح أبو تمام لأول مرة في تاريخ الشعر العربيّ مشكلة الغموض طرحا جادّا ذا

[1]- المصدر السابق، ص318

أهمية بالغة؛ فقد صار النص الشعريّ - في كثير مما كتب- مليئا بالفراغات التي أقلقت طائفة من المتلقين، وأمتعت آخرين، لذلك ثار جدل واسع تناول شعره، واتسع مجال الجدل في تأويله، بعد أن فتّح أبوابا كثيرة للنقاش، فكان لذلك كلّه أثر كبير في تعمّق البحث النقدي وإثراء الأفكار النقدية. يقول طه حسين:"... فبظهور أبي تمام يبدأ التعقيد الفنّي في الشعر العربيّ"[1] والتعقيد هنا يفهم منه تحوّل الشعر إلى عملية "كلامية" خاصّة أي غير مشتركة، وفضلا عن ذلك فهي عملية ثقافية شخصية أيضا، اي أن المتلقي قد لا يشاطر المبدع تلك الثقافة عامة أو لتكن معرفة ما لم يكن للمتلقي منها نصيب. وقد كان في تعقيد جوانب من شعر أبي تمام كثير من الوعي والقصديّة والصناعيّة.

وقد يكون من الضرورة المنهجية الربط بين التعقيد وبين تأليفه لطائفة من الكتب أبرزها: الحماسة، واختيار من شعراء الفحول، واختيار من شعراء المحدَثين.[2]

من هنا يمكن الحديث عن ثقافته وعلاقتها بذلك التعقيد الذي ظهر في شعره؛ ذلك أنّ انشغاله بالبحث النقديّ الجاد جعله مستعدّا مسبّقا لإدخال ما هو ذهني وعقلي في صياغة شعره.

إنّ أهمية مذهب أبي تمام تكمن أكثر في ذلك الجدل الحادّ الذي كان سببا في إثارته، خاصّة وأنّ تلميذه البحتريّ كان حسب كثير من الدارسين مناقضا له، وإنْ كانت" الخصومة حول مذهب المُحدَثين لم تبدأ مع أبي تمام؛ فهي ظاهرة في تلك الملاحظات حول شعر مسلم بن الوليد وأبي نواس وغيرهما من طبقة المحدثين، إلاّ أن الخصومة الحقيقية لم تكن ممهّدة وميّسرة إلاّ مع أبي تمام والبحتري: إن وجود هذين الشاعرين معاً في عصر واحد، وتتلمذ أحدهما على الآخر"على سبيل التوسع"، مع الاختلاف في المذهب، كل ذلك كان سبباً مهمّاً في احتدام الخصومة حولهما.[3]

وفي ظلّ الاضطرابات المتتالية التي أطاحت بالأمويين كان لا بدّ لأبي العتاهية من اللجوء إلى ما يهب الطمأنينة بالوضوح، واليقين؛ فأمّا الوضوح فكان مجسَّدا في

---

[1]- طه حسين، من تاريخ الأدب العربي، ج2، ص337

[2]- المرجع نفسه، ص343

[3]- وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، اتحاد الكتاب العرب دمشق، 1999 ص18

المعنى الدينيّ الخلقيّ المعروف، وهنا يتحوّل الشاعر إلى مذكّر بهذا المعنى بعيدا عن أيّ ابتكار، وأما اليقين فمتمثل في الأفكار المتّصلة بالدين، في ظلّ اضطراب سياسيّ شديد جعل العقل العربيّ غير قادر على الاستقرار، خاصة وأنّ الصراع السياسيّ كان يستند إلى حجج متشابهة متشابكة.

ولعلّ هذه الحجاجيّة المبنيّة على أسس ثقافية قوية ومشاعر حضارية حقيقية تقدس الذات الإنسانية، هي التي جعلت بعض القدامى يحسبون أبا تمام ضمن الحكماء لا ضمن الشعراء. فالشاعر في هذا الموقف عبّر عن تجربته بقوّة ترميزيّة ومقاربة فكرية قد انتهجها بالرجوع إلى ثنائية المادة والروح التي يجمع هنا طرفيها ليتبيّن لنا من كلامه أنّ الأصابع الملتصقة بالكف هي الحبيبة الملتصقة بروحه.

هذه الرؤية ذات الأبعاد الإنسانية التي ميّزت النص التماميّ تكشف بوضوح مدى التطور الذي تحقق في الشعر العبّاسي انطلاقا من نزعة الرفض، وهي وجه من أوجه الإضافة الفنية الفكرية التي ساهم بها كل من أبي العتاهية وأبي نواس وأبي تمام في السمو بالشعر العربيّ.

ولقد تمكّن الشعراء من تحقيق هذا الإنجاز الفنيّ الفكريّ بفضل قوة الإخلاص لفنّهم ومسيرتهم الإبداعيّة، ولا أدلّ على هذا الإخلاص من المسافة القريبة جدًّا بين الجانب الفنيّ، والجانب الحياتيّ لدى كلّ شاعر منهم: فقد تجسّد الرفض أوّلا في سلوكات الشعراء الثلاثة، تجلّيَه في لغة شعرهم المتنوّعة تنوّع وجهاتهم الفكريّة والفنيّة. ويمكن القول إن سمتي النثريّة والشعبيّة كانتا أبرز ثمرة أنتجها الرفض الذي مارسه أبو العتاهية، وتكمن أهمية الرفض الذي مارسه كلّ من أبي نواس وأبي تمام في إنتاجهما الشعريّ الذي تجاوز عددا من الأحكام النقدية البسيطة، وطرح بشكل جديّ عددا من البدائل الفنيّة كانت تحدّد غايتها الشعريّة في كلّ من المتعة الحسيّة واللذة قبل كلّ شيء، كما أثارها أبو نواس، مؤيّدا إياها أبو تمام بلذّة فنيّة أسلوبيّة، ذلك أنه لم يكن بعيدا عن اللذة والاستمتاع في ما طرحه من إبداع ركّز فيه تركيزا قويّا على أسلوب بديعيّ قدّم للنص الشعريّ كثيرا من الانسجام صوتا وتركيبا وفكرا.

ب- فرادة أبي تمام الأسلوبية:

يشير الصوليّ إلى خاصيّة في شعر أبي تمّام فيقول مبرزا مدى أهمّية الإضافة الفنية التي أتى بها هذا الشاعر قياسا إياه بعظماء الشعر القدامى: "وليس أحدٌ من الشعراء ... يُعمل المعاني ويخترعها ويتّكئ على نفسه فيها من أبي تمام؛ ومتى أخذ معنًى زاد عليه، ووشّحه ببديعه، وتمّم معناه، فكان أحقَّ به. وكذلك الحكم في الأخذ عند العلماء بالشعر كقول أوس بن حجر:

أقول بما صبّت عليّ غمامتي وجَهْديَ في حبل العشيرة أحطِب [1]

فقال أبو تمّام:

فلو كان يفنى الشعر أفنتْه ما قرَتْ حِياضُك منه في العصور الذواهب

ولكنّه صوْب العقول إذا آنثنت سحائبُ منها أُعقبت بسحائب"[2]

فالصوليّ يعرض الفرق بين شاعرين على أساس أنّه يرى أحدهما غير قادر على تجاوز العشيرة وما قالته وما فكرت فيه، وآخر يُضيف من ذاته، مؤمنا بما للعقل من قدرة على تجدد الشعر وخلوده.

وفي هذا الجو الإبداعيّ التمامي الذي يثيره الصوليّ يمكن ملاحظة الحدود التي تُلغى بين أبي تمام ومتلقي شعره حين يخاطب الذات الإنسانيّة في جوّ وجدانيّ رثائيّ مؤثّر، أو حين يبكي الزمن وقد رآه يحيل النعيم بؤسا.

ولقد أَلِفت طائفة من المتلقين نوعا من الشعر لم تجده عند أبي تمام إذن، فكان ما جاد به متصلا بعلاقات عقليّة متداخلة، وأصوات متحاورة داخل البيت وفي لبّ الجملة والصورة، كما في قوله:

أَرامةُ كنتِ مألَفَ كلِّ ريمِ لو استمتَعْتِ بالأُنْسِ القديم

أدارَ البؤسِ حسّنَكِ التصابي إليّ فصرتِ جنّاتِ النعيمِ

لئن أصبحتِ ميدانَ السّوافي

لقد أصبحتُ ميدانَ الهموم

---

[1]- ديوان أوس بن حجر، تح: يوسف محمد نجم، دار صادر بيروت لبنان، ط3، 1399هـ ، 1979م، ص7، ومطلع القصيدة:
"صبوتَ وهل تصبو ورأسك أشيب وفاتتك بالرهن المُرامَق زينب"
وجاء في الشعر والشعراء ص119، أن أوس بن حجر"... فحل مضر حتى نشأ النابغة وزهير فأخملاه..."

[2]- الصولي، أخبار أبي تمام، ص ص53، 54

وممّا ضرّم البُرَحاءَ(*) أنّي شَكوتُ فما شكوتُ إلى رحيمِ

أظنُّ الدّمعَ في خدّي سيبقى رسوماً من بكائي في الرسومِ

ولـيلٍ بـتّ أكلــؤهُ كـأني سلــيمٌ أو سهـرتُ على سليمِ

أُراعي من كواكبهِ هِجانا سـواما ما تريعُ إلى المُسيمِ[1]

ففي البيت الأول "رامة وريم"، وفي الثاني "البؤس وجنات النعيم"، وفي الرابع "شكوت فما شكوت"، وفي الخامس "رسوما في الرسوم"، ثم "سليم أو سهرت على سليم"، ثم "سواما ومسيم". فقد عُنى أبو تمام في كلّ أبياته بشيء من البديع، فكان إما تجنيسا أو تضادّا أو غيرهما، مما يُبرز مدى اهتمامه بصنع البيت الشعري أسلوبيّا. ففي كلّ بيت إذن عناية دقيقة بالكلمة والصوت والحرف والتركيب، كما تتجلّى جوانب نفسية وفكرية في ألفاظ الشاعر المنتقاة بعناية وتراكيبه الماضية نحو أساليب أصيلة تصور ذات الشاعر أكثر من تصويرها للمعنى المنتظر، حتىّ ليبدو الشاعر متعاليا على أي راغب في البسيط من القول الشعري، وقد يحرم هذا الأسلوب شعر الشاعر رقـّة الوجدان وعفويّة الانطلاق. هذا ما يتبادر إلى الذهن حين قراءة أبي تمّام بشيء من التسرّع، لكنّ ذلك لا يصدُق على كلّ شعره، فهو يستطيع مزج الرقّة الوجدانية بدقّة الصنع وعمق الفكر، وقوة السبك ليغدو العمل وحدة منسجمة الأجزاء. وهكذا تبدو في شعره خصائص متداخلة نبعت في مواقف شاعرية كانت تحرّكه وتبعث في نفسه قوة الإبداع، وهنا لا بدّ من التمييز بين قولين أحدهما في مدحه:

يسمو بك السفّاح(**) والمنصور والمهديّ والمعصوم والمأمون

من يغْشُ ضوء الآلِ يعلـم أنّهم ملأٌ لدى مـلإ السماء مَكينُ[3]

وآخر في رثاء جارية له، وإن كان "وحيد صبحي كبابة" قد أهمل أبياتا في غاية الأهمية، لذلك أورد النص كاملا لدلالته على حقيقة التجربة التمامية والبنية الأسلوبية

---

* - البرحاء شدة الحمى لسان العرب، مادة برح ص246

[1]- ديوان أبي تمام، شرح التبريزي، ج3، ص 160، وفي الديوان شرح إيليا الحاوي ص493، ورامة بضم الميم على النداء وفتحها على الترخيم اسم لموضع كما جاء في شرح التبريزي. وفي البيت الثالث لئن أصبحت...لقد أصبحت؛ إذ أن نفس الشاعر قد غدت ميدان هموم بسبب ما حل بالرسوم - الديوان بشرح الصولي، ج2، ص391

** - جاء في لسان العرب مادة سفح ص2023"...ورجل سفّاح، معطاء، من ذلك؛ وهو أيضا الفصيح. وجاء في المنجد للويس معلوف، المطبعة الكالوثيكية بيروت لبنان،"السفاح الكثير السفح، الكثير العطاء، المقتدر على الكلام"، مادة سفح، ص336

[2]- ديوان أبي تمام، شرح التبريزي، ج3، ص327

[3] - ديوان أبي تمام، ج4، ص ص143، 144

الخاصة التي تمثل فنه الشعري الخالص، لذا ها هي كما وردت في الديوان:

ألم ترَني خلّيت نفسي وشانها ولم أحــفل الدنـيا ولا حدثَانَـها

لقد خوّفتني النائباتُ صُروفَـها ولو أمّنتْـني مـا قبِلتُ أَمانـها

وكيف على نار الليالي معرَّسي (*) إذا كان شيب العارضيْن دخانَها

أُصبت بخوْدٍ سوف أغبُر بعدها حليف أسًى أبكي زمانا زمانَها

عِنان من اللذات قد كان في يدي فلما مضى الإلف استردت عِنانها

منحت الدمَى هجري فلا محسناتِها أودُّ ولا يهوى الفؤاد حِسانها

يقولون هَلْ يبكي الفتى لخريدةٍ متى ما أراد اعتاضَ عَشْراً مكانَها

وهل يستعيضُ المرءُ من خَمسِ كفِّهِ

ولو صاغَ من خُرِّ اللُّجــَيْنِ بَنَانَها؟

ألم ترني خلّيت نفسي وشانَها ولم أحفِل الدّنيا ولا حَدَثانَـها؟

وكيفَ على نـارِ الليالي مُعرَّسي إذا كانَ شَيبُ العارضَيْن دُخانَها (1)

إنّ في هذا الرثاء شيئا من القياس الفكري، لكنّ الصورة التعبيريّة تجسّد انفعالاً قويّا فيه صدق وعمق، مع وجود هذا القياس الواضح الذي لا يقتل القوة العاطفيّة، ولا يُنقص من روحانية التجربة فتيلا. إنه شعور ببعد منزلة المتوفاة متوقّد في نفس الشاعر، ولا أدلّ على ذلك من صورة التعريس على نار الليالي. ولعلّ في كلمة الليالي بظلامها ما يعمق الإشعار بالبعد المأساوي، ويزيده تأثيراً في النفوس.

فالقيـاس الفكـريّ قـويّ إذن، والانفعـال واضـح الوضـوح كلَّـه، ممتـزج بـالفكرة امتزاجا بيّنا، لكنّ الصورة التـي لا بدّ من الوقوف عندها هـي ذكر التبـاين الجوهريّ بـين الأصـابع الخَلْقيـة والأصـابع الفضّـة الاصـطناعية؛ ففـي هـذه المقارنـة يـتمّ تغليـب الروحيّ على الماديّ، والطبيعيّ على الاصطناعيّ؛ وكأنّي بالشاعر قد فقد كلّ ثقة في من سيأتي بعد الفقيدة التي وهبته الصدق الإنسانيّ، وقد رأى فيها الجمال الحقيقيّ في صورته الإنسانيّة الطبيعية الصادقة، والشاعر يقابل هذا العمق الذي آمن بحقيقته في البيت الأخير بسطحيّة من يذكُرها على أنّها شيء من الأشياء:

---

* - المعرس: المقام (هامش الديوان)

1 - ديوان أبي تمام، شرح التبريزي، صص142، 143

" يقولون هل يبكي الفتى لخريدة متى ما أراد آعتاض عَشرا مكانها!"

وفي ذكر العدد عشرة إيحاء قويّ بأمرين أحدهما سطحية الجانب الكميّ الماديّ لدى العاذلين، وثانيهما عمق الجانب الروحي لدى الشاعر، ليأتي الجواب النهائي مغلّبا الروحي على الماديّ. وفي جوّ حجاجيّ متميّز يقول:

وهل يستعيضُ المرءُ من خَمسِ كفِّهِ ولو صاغَ من حُرِّ اللُّجَيْنِ بَنَانَها؟!

هو ذا يعود مرّة أخرى إلى العدد، لكنه يستعمل لفظ خمسة؛ بعد أن ذكر في موقف احتجاج العاذل العدد عشرة؛ أي أنّ ما يراه العاذل كثيرا يراه الشاعر قليلا صغيرا أمام قيمة الروح ومعنى الجمال والعلاقة الإنسانية السامية التي هي فوق كلّ عدّ، وأكبر من كلّ رقم.

ج- مناقضة أبي تمام للتحول الأسلوبيّ الحاصل لدى أبي العتاهية:

سبق للروح الشعبية أن تجسّدت في الشعر العربيّ منذ زمن بعيد، لكنّها لم تستمرّ بذلك الشكل المطّرد كما حدث مع أبي العتاهية لتغدو اتّجاها فنيّا أو مذهبا خاصّا في ذوق الشعر وجماله. فقد كثر القول في الموضوع الشعبي حتى صار اتجاها ومذهبا له قراؤه وأنصاره المدافعون عنه؛ إنه المذهب الشعبيّ في شعرنا العربيّ القديم.

ويمكن أن نعود إلى بعض التجارب الشعريّة العربيّة القديمة لنستشف وجود هذه الظاهرة في بعض ما أنجز؛ فعن بعض العرب أنّه حمل أمّه إلى الحج على ظهره وهو يقول في حدائه لنفسه:

أحْمل أمّي وهي الحمّالهْ تُرضعني الدرّة والعلاّله

ولا يُجازَى والد فَعاله. ([1])

ولم تتوقف الروح الشعرية هي ذي تجربة شعبية أخرى عاشها بشّار الذي قال:

ربابةُ ربّة البيت تصبّ الخلَّ في الزيت

لها عشْرُ دجاجات وديكٌ حسَن الصوت ([2])

ولمّا عُوتب على هذا النزول بمستوى شعره أجاب: " كلّ شيء في موضعه، وربابة

---

[1]- الزمخشري، الكشّاف عن حقائق غوامض التنزيل في وجوه التأويل،ج5، تحقيق وتعليق ودراسة:عادل أحمد عبد الموجود، وعلي محمد معوض، وفتحي عبد الرحمن أحمد حجازي، مكتبة العبيكان الرياض، ط1، 1418هـ، 1998م، ص12

[2]- ديوان بشار بن برد، شرح محمد الطاهر بن عاشور، ج4، راجعه وصحّحه محمد شوقي أمين لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ، 1386، 1966، ص ص27، 28

هذه جارتي، وأنا لا آكل البيض من السوق، فربابة هذه لها عشر دجاجات وديك، فهي تجمع هذا البيض، وتُحضره لي؛ فكان هذا من قولي لها أحبَّ إليها، وأحسن عندها مِن: (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) "(1) فأين هذا الكلام البسيط في أسلوبه فكرا وتشكيلا من قوله:

إذا ما غضبنا غضبة مُضرّية

هتكنا حجاب الشمس أو تُمطرَ الدما

إذا ما أعَرْنا سيّدا من قبيلة ذرى منـبر صـلّى علينا وسلـّما

وإنـّا لقوم ما تزال جيادنا تساور مَلْكا أو تـُناهب مغنما

خَلقنا سماء فوقنا بنجومها سيوفا ونقـْعا يقبض الطرف أقتما (2)

إن بشار بن برد قد أنشأ في هذه الأبيات جوّا ملحميّا فيه حزم وشدة، وقدّم إيحاء بمجد قوميّ عامّ يرى أمته قد أحرزته ففخر به، لذلك كانت فخامة أسلوبه انسجاما مع فخامة الأمة. وبالرجوع إلى موقفه العامّ من المواجهة النقدية يبدو أنه لم يعالج الموقف بموقف نقديّ بيّن، بعد أن اتّهم بالابتعاد عن فخامة لغة الشعر وفخامة موضوعاته، ممّا دفعه إلى البحث عن مبرّر ما يسوّغ به ما قاله، ثم هو يتوقف بعد ذلك عن مثل ما قال في ربابة، فكان كلّ ما صدر عنه في هذا القول دالاّ على أنه لم يكن لديه توجّه فنّيّ مقصود، أو بداية واعية لمرحلة شعريّة شعبيّة ودّ لها أن تَشقّ لها طريقا في مسيرة الشعر العربيّ، ممّا يؤكد أنّه لا يمكن عدّ هذا الكمّ من شعره ذو السمة الشعبية بداية لمرحلة شعرية جديدة في تاريخ الشعر العربيّ، خاصّة وأنّ كلّ صوت مغاير هو في الأساس" استجابة لمتغيّرات العصر وتطوّر المجتمع. إن الشاعر - في وجه آخر من وجوهه - محاولة يقوم بها الشاعر للتغلب على إحساسه بالعجز عن إضافة شيء ذي قيمة إلى إنجازات الشعراء السابقين، إذا ظل سائرا على أساليبهم التعبيريّة نفسها...فقد كان المحدَثون العباسيّون قد حوصروا

[1] - محمد نجيب البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، ص354

[2] - ديوان بشار بن برد، شرح محمد الطاهر بن عاشور، ج4، ص ص163، 164

بتراث الجاهليّين والإسلاميّين الشعريّ..." ([1])

وهذه المسألة التراثية التي أرقت عددا من الشعراء لا نجد لها أثرا واضحا قي شعر أبي العتاهية لأنه أراد البدء من رؤية خاصة تحدد للشعر رسالة واضحة المعالم، لذلك فنحن لا نشعر أن التراث حاصره، أو سلُبه خصوصيّته، بعد أن تبلور لديه مفهوم للشعر أصيل واضح السمات جديد قصد إليه قصدا، عارفا مبتدأه ومنتهاه. فقد " رَوى عن أبي العتاهية الشاعر سَلْم الخاسر(*):

نغّص الموت كلّ لذة عيش يا لَقومي للموت ما أوحاه

عجبا إنه إذا مات ميْت صَدّ عنه حبيبه وجفاه

حيثُما وجّه آمرؤ ليفوت الموت فالموت واقف بحَذاه

إنّما الشيب لابن آدم ناعٍ قام في عرضيه ثم نعاه

من تمنّى المُنى فأغرق فيها

مات من قبل أن ينال مناه

ما أذل المقِلّ في أعين الناس لإقلاله وما أقماه

فما تنظر العيون من الناس إلى من ترجوه أو تخشاه(2)

قال سلْم: أنشدني أبو العتاهية هذه الأبيات ثم قال لي: كيف رأيتها ؟ فقلت له: لقد جودتها لو لم تكن ألفاظها سوقيّة، فقال: والله ما يرغّبني فيها إلا الذي زهّدك فيها."(3)

وهو ردّ يبرز مدى ثقة الشاعر في شعره ومذهبه الذي ارتضاه له.

فهذه الأبيات التي هي من بحر الوافر تبدو مليئة بعبارات التعجب والحسرة داخل الأجواء التي توحي بهما؛ فبدءا من البيت الأوّل يبدي الشاعر أسفه بقوله:

يا لَقومي للموت ما أوحاه!

---

[1]- محمد حسين الأعرجي، مقالات في الشعر العربي المعاصر، مطبعة الكتاب العربي دمشق، دار وهران للدراسات والنشر قبرص نيقوسيا 1985، ص11

* - جاء في أخبار أبي تمام للصولي ص ص 19، 20، أنه سلم بن عمرو بن حماد مولى بني تيم بن مرة شاعر مطبوع من شعراء الدولة العباسية... كان يلقب بالخاسر لأن أباه خلف له مالا فأنفقه على الأدب فقال له بعض أهله: إنك الخاسر الصفقة فلقب بذلك. وجاء في العمدة ج1، ص73، أن سلم بن عمرو الخاسر هو: "سلم بن عمرو بن حماد، الشهير بسلم الخاسر؛ شاعر خليع ماجن من أهل البصرة، من الموالي. سميّ الخاسر لأنّه باع مصحفا واشترى بثمنه طنبورا. قدم بغداد، ومدح المهدي والهادي والبرامكة. كان مزّاحا لطيفا وأشعاره وافرة وأخباره كثيرة. مات مخلفا ثروة كبيرة صادرها الرشيد وله سبعة أبيات. وتوفي عام 186هـ".

[2]- ديوان أبي العتاهية، دار الكتب العلمية، ص14

[3]- المصدر نفسه، ص ص12،11 - محمد نجيب البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، ص355.

ويمضي في التعبير عن هذا الأسف بالتعجب فيقول في البيت الموالي:

عجبا إنّه إذا مات ميْت صَدّ عنه حبيبه وجفاه!

مُعرِبا عن مصيبة مضاعفة: روحية وأخرى معنوية هي نهاية المحبة التي كانت في حياة المرء من مبررات وجوده ومن غايات حياته، وبذلك يعرف الإنسان أنّ الحب الدائم إنما هو حب الله عز وجلّ. ولا يطول التأمّل حين البحث عن شعبيّة اللغة التي قصدها الشاعر سلم الخاسر، يكفي أن نقرأ " واقف بحذاه", وهنا لا بدّ من التوضيح أن استمرار الاستعمال في اليوميّ لا يلزمنا الحكم بشعبية الاستعمال، والقصد هو أن هذا المعنى قد صيغ بعيدا عن أسلوب التصوير والإيحاء والإحساس بالصوت والموسيقى وشتّى جماليات الشعر. لكنّ هذا الاعتراض لا ينفي إعجاب الشاعر سلْم الخاسر بأبي العتاهية. فقد " ... روى اليزيديّ عن موسى بن صالح بن شيخ بن عميرة قال: حدثني الشهرزوري قال: أتيت سلْما الخاسر فقلت أنشدني لنفسك، فقال: لا، ولكن أُنشِدك لأَشعَر الجنّ والإنس أبي العتاهية. ثم أنشدني قوله:

سكنٌ يبقى له سكنُ

ما بهذا يؤذِن الزمنُ

نحن في دار يُخبّرنا

عن بِلاها ناطقٌ لَسِن

دارُ شرٍّ لم يدُم فرحٌ لامرئ فيها ولا حزَنُ

في سبيل الله أنفسُنا

كلّنا بالموت مرتهَن..." ([1])

فأبو العتاهية الذي يعلن صراحة تمسُّكه بما ذهب إليه، معبّرا بكلماته التي ردّ بها على ناقده انطلاقا من مذهب له في فنّه الشعريّ، وهو يصرّح عمليّا برفضه لرأي نقديّ متوارث اتسم في كثير من الأحيان بالنخبويّة، وبذلك فهو يمضي في شعره على أسس فكرية وفنيّة خاصة، مما يستدعي مقاربتها إذن بأدوات جديدة خاصة تنطلق من الثقة أولا في الوجهة الفنيّة التي أراد الشاعر شقّها في عالم القصيدة العربيّة.

[1]- ديوان أبي العتاهية، تحقيق شكري فيصل، ص29

د- أسلوبية بديعيّة في شعر أبي تمام:

لا أدَلَّ على نزعة الرفض الفني عند أبي تمام من ذلك الحوار الطريف الذي يَرويه صاحب العمدة قائلا بأن رجلا "... قال للطائي في مجلس حفل –وأراد تبكيته لما أنشد- يا أبا تمام، لم لا تقول من الشعر ما يفهم؟! فقال له: وأنت لم لا تفهم من الشعر ما يقال؟! ففضحه. ويروى أن هذه الحكاية كانت مع أبي العَميثَل (*) وصاحبين له خاطباه فأجابهما.([1])

والواقع هو أنّ أهمّ ما في هذه المحاورة ليس الفضح الذي ورد في تعليق صاحب العمدة، بل ما في إشارة أبي تمام إلى حرية الشاعر والقارئ جميعا: فالشاعر ليس ملزما إلا تُجاه ما يقتضيه فنُّه من شروط يؤمن بها أو يبتكرها، ليس جوهريا بعد ذلك فهمُ المتلقي أو إرضاء ذوقه، كما لا يهمُّه اتّباع من سبقه أو العمل بالشروط التي غدت حِملا ثقيلا على الشعر والشاعر. فإن رأى الشاعر للسابقين تجربة ذات بال أمكنه الإفادة منها لا التقيّد بحدودها، ثم إن الصدق الفنيّ مع الذات يقرّبنا من غيرنا لأنّ الذات الإنسانية في عمقها ذات واحدة. وقد ظلّت الرغبة في الإضافة تدفع أبا تمام إلى إجهاد ذهنه وقريحته في البحث عن أسلوب أصيل يبدو غريبا مختلفا لتجاوز المألوف، لذا قوبل الشاعر وشعره جميعا بالرفض سواء في نسبته العربية أو لغته. فالمواقف النقدية التقليدية صارمة في تحديدها لمفهوم الشعر، كما أن الحدود التي وضعتها طائفة من القدماء للفصل بين ما هو شعر وما هو نثر كانت متناولة بشكل عملي ونظري عند مجموعة من النقاد والشعراء، فهذا مثلا صاحب المثل السائر حين عالج إشكال الفرق بيت الشعر والنثر، بين موقفه من كليهما فقال موضحا رأيه في هذه المسألة: "... ووقفت على كلام لأبي إسحاق الصابي في الفرق بين الكتابة والشعر، وهو جواب لسائل سأله فقال: إنّ طريق الإحسان في منثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه، لأن الترسُّل هو ما وضح معناه، وأعطاك سماعه في أول وهلة ما تضمنته ألفاظه، وأفخر الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد

---

* - هو شاعر عبد الله بن طاهر الذي مدحه أبو تمام فذكره في مطلع القصيدة، ديوان أبي تمام، شرح التبريزي، ج3، ص281
ليت الظباء أبا العَميثل خبّرت خبرا يُروّي صاديات الهام

[1]- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 119 ويبظر كذلك طه حسين، من تاريخ الأدب العربي، ج2، ص341 وسعد إسماعيل شلبي، مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي، مكتبة غريب القاهرة مصر، ص5

مماطلة منه". [1] لكنّ طائفة ممّن هاجم شعر أبي تمام لم تجد معانية مماطلة بل رأتها مستعصية مغلقة. وهذا يدفعنا إلى مقولة تشبهها مقولة أبي تمام، هي لرولان بارت الذي يحدد مفهوم خلود النص بقوله: "حين يعد النقاد عملا أدبيا ''أبديا'' ليس لأنّه يفرض معنى وحيدا على أناس مختلفين، بل لكونه يوحي بمعان متعددة لإنسان واحد ما يزال يتحدث باللغة الرمزية نفسها عبر الأزمنة المتعاقبة: فالعمل الأدبي يقترح وما على الإنسان إلا أن يتصرف".[2] وهذا يؤكد علاقة الفن بممارسة الحرية.

هـ- أبو تمام وفتح النصّ على حريّة أسلوب التشكيل والتأويل:

والإجابة التي رد بها أبو تمام على معارضي شعريته تضعنا أمام قضية الغموض التي بدأت بجدية وقصدية تتسرب إلى الشعر في نماذج شعرية جديدة على ثقافة المتلقي وذوقه. وقد وقف محمد حسين الأعرجي عند هذه المسألة ليقرّر أن الخطر في مثلها هو أن يُفتح الباب واسعا أمام أي "شاعر" ليقول ما لا يفهم، كما يكمن في أن يفتح لأي قارئ كان ليتهم الشاعر بالغموض، مبيّنا أن الشاعر يمكن أن يقع في الغموض إذا كانت الفكرة لديه مضبّبة ، ثم يشترط قبل أيّ سؤال لقارئ، وقبل أي جواب عن سؤال، أن تكون لدى الشاعر الموهبة والجديّة، ولدى القارئ الموهبة والقدرة والجدّية والذوق المدرَّب.[3] ويتناول هذه المحاورة بدوي طبانة فيشير إلى ضرورة التزام الشاعر بما يفهم المتلقي كما يشترط تفي المتلقي نوعا من الثقافة المؤهلة للقراءة مع التركيز أكثر على واجب الشاعر.[4]

فالكاتب في كلّ ما أشار إليه لم يلتفت إلى أهمية إمكانية انفتاح النص على التأويل، على أساس أنّ مقولة أبي تمام نفسها كانت نقدية منفتحة على التأويل انفتاح شعره. وفي ذلك ما نجده عند "رولان بارت" حين يحدّد مفهوما حديثا للكتابة الأدبية، مشير إليها في قوله:" ليست الكتابة أبدا أداة للتواصل، كما أنـّها ليست طريقا مشرعة حيث تتحقق فقط ما يقصده الكلام".(5) فهو يثير قضية الألفة بين النصّ والمتلقي، ويرى

---

[1]- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، القسم الرابع، ص ص6، 7

[2]- رولان بارت، النقد الأدبي للحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، سوشبرس الدار البيضاء المغرب، منشورات عويدات بيروت باريس، ط1، 1988م، ص62

[3] - محمد حسين الأعرجي، مقالات في الشعر العربي المعاصر، ص55 وما بعدها

[4]- بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، ص166 وما بعدها.

[5]- Roland Barthes: Le degré zéro de l'écriture, suivie de nouveaux essais critiques , du Seuil, Paris1972, P18

النص غير ملزم بها. وقديما كان أبو تمام لا يستهجن غموض الشعر وبعده عن إدراك أبي العميثل، لأنّه لا يرى غاية نصه محصورة في التحقيق التواصل بين طرفين، خاصة وأن مهمة الشاعر ليست إثارة الاستئناس أو الألفة بين النص والمتلقي، بل على العكس من ذلك، فهو مطالب بأن يحرّك الذهن بإدهاشه، أو خلخلة ما كان جاهزا أو مرتقبا عنده، أوجعله في غربة عما هو مألوف " سيما وأنّ الشعر من طبيعته يعمل على "التغريب"؛ أي رفع الألفة التي بيننا وبين الأشياء..."(1) لكن مهما انفتحت أبواب تأويل الشعر إلاّ أن ذلك لا يعني أنّ انفتاح النص الأدبيّ مطلق لشتّى القراءات والتأويلات فمهما كان غامضا فهو يحوي مقيد بطريقة فنية بدلالات معينة تنطقا من لغته التي يتشكل بها خاصة. (2)

إننا حين نقرأ أبا تمام ونرى غموض شعره ينبغي أن نربط نصه بسياقاته النصية والزمنية إذ بالرغم من كل شبء فقد كان عباسيّا في فكره وفنّه، وعقلا جديدا يأخذ مكوناته الأساسية من العناصر الحضارية الممتزجة فيبدو عربيّا في اللسان إنسانيا في المفهوم والروح. فهو يجد الصوت الواحد يهيمن فيفتح الأبواب على مصاريعها حين يسألنا: لماذا لا نفهم ما يقال، ليؤكد رفضه الصوت الواحد حتى وإن كان صوت الشاعر نفسه، وليقول لنا بأن للقارئ كذلك سلطته على النص وعلى صاحب النص كذلك، ولأن كلّ نصّ أدبيّ جدير بالإبداعية يستقلّ عن صاحبه فور انتقاله إلى المتلقي، كأنما هو يتمرد حتى على قائله ليصبح طوع إشارة القارئ المتمعّن الذي قد تحوّله القراءة إلى مبدع، ليعطيه من خياله وثقافته وشعوره ما يؤوله بما لم يكن ربّما قد خطر على بال المنشئ نفسه؛ لكأنه السحر ينقلب على الساحر. فالقارئ منشئ جديد برقم تسلسلي لانهائيّ، وبإمكانه أن تتغيّر قراءته وفقا لإملاء لحظة القراءة وسياقها التاريخيّ والنفسيّ. داخل هذا السياق يمكن أن نفهم اليوم أبا تمام الذي سألنا يوما: ولم لا نفهم ما يقال؟، لذا تصبح الشروح التي يضعها الشراح قراءة من بين القراءات، أو فلنقل اقتراحا من الاقتراحات القرائيّة، وإن كان العمل الفنّيّ لا يشرح بل يحلّل لأنّه لا

---

[1]- عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب 2000، ص27

[2]- شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي، نظرية الخلق اللغوي، ج3، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،1994 ، ص132

يبلِّغ بل يؤثر ويَرى، لأنّ الإبداع الأدبيّ طاقة مضيئة فهو يملك القدرة على أن يكون إشعاعا متواصلا عبر سياقاته مما يجعل تعدد قراءاته بمستويات متفاوتة ضرورة ليفصح عن مكنونه.[1]

ويبدو أنّ من شرح المعلَّقات والدواوين من القدماء كان يرى أنّنا في أمسّ الحاجة إلى تلك الشروح للوقوف على عتبة التحليل، ثم قد يكون الدافع هو كما قيل" أيُّ معنى لأثر أدبيّ غامض أساسا، فالأثر الأدبي يقول أكثر مما أراد صاحبه أن يقول، ويقول غالبا على الرغم منه شيئا مختلفا عمّا رام.[2] والعلاقة في النقد الأدبيّ المعاصر بين القارئ والنص تبادليّة، تُنتج المدلول وتبدعه لكونه أثرا يُختبر وليس موضوعا لا بدّ من تحديده، ومن هنا كان للقارئ حرية مع النصّ تتيح له إبداع المدلول ضمن عوامل ثلاثة: التناص وتأمل القارئ وبنية النص الإبلاغية الممكنة ضمن السياق والشفرة. والنص درجات من الوضوح، لذلك يجتهد القارئ في استنطاق المدلول مستعينا بالإشارات والدلالات. وفي غياب ذلك كلّه يبدع القارئ. وفي كلّ الحالات فإن التلاحم بين القراءة والنص وحده كفيل بتحقيق تأمّل إجرائي منهجيّ متكامل قادر على مواجهة الغموض وتعدد الدلالات.[3]

وإذا كان شعر أبي تمام قد ميّزه قدر من الغموض، فلأن الشعر عنده قد ابتعد عن التصريح مؤْثرا التلميح الذي هو أساس جوهريّ في كلّ فن؛ وكما قال القدماء: "... طريق الإحسان في منثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه، لأنّ الترسُّل هو ما وضح معناه ... وأعطاك سماعه في أول وهلة ما تضمنته ألفاظه، وأفخرُ الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلاّ بعد مماطلة". [4] والمماطلة هي ذلك التفنّن في عرض الفكرة، العرض الذي يجعل المتلقي يتشوّق إلى مزيد من الكشف، انطلاقا من جهد يبذله في محاولة الولوج إلى عوالم النصّ، وما احتواه من أفكار وجماليات متّصلة ببعضها البعض؛ ذلك أنّ الشاعر يقوم عادة بالترميز أي بالإخفاء الفنّيّ، لتتحدّد مهمة

---

[1]- المرجع السابق، ص100

[2]- رياض فاخوري، ليستيقظ الأساتذة، دراسات في النقد، ط1، دار الطليعة بيروت، 1978، ص23

[3]- خيرة حمرة العين، شعرية الانزياح، دراسة في جماليات العدول، ط1، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع أربد الأردن2001، ص171، 172

[4]- محمد حسين الأعرجي، الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، عصمى للنشر والتوزيع القاهرة،صص190،191

المتلقّي في أن يبحث ويفكر ويذوق ويحدِس ويفترِض، وهنا في هذه الغاية التنشيطية للذهن يقترب الشعر من ذاته؛ فإذا كانت الفلسفة تبدأ بالدهشة التي تولّد التأمل والسؤال، فإن الغموض في الشعر كما أراده أبو تمام بأسلوبه الرافض هو الذي يولّد الدهشة والتساؤل والبحث، وفي كل ذلك تتحقق متعة التّلقّي.

و- تأثر أسلوب أبي تمام بسعة ثقافته:

وكثيرا ما يشار إلى تداخل الفلسفة والفنون والمعارف انطلاقا من الانفعال الذي يواجه به المتلقي نصّا ما " فالدهشة هي التي تُسهم في تأسيس فعل الفلسفة، وهي شرارة التفلسف، وهي كذلك شرارة الأدب والفنون عموماً، والمسافة بين الواقع والممكن، وبين الممكن والمستحيل، هي المدى الذي تبحث فيه الفلسفة، وهي البؤرة التي ينهض منها الأدب وتنبعث منها الفنون" .([1])

وهكذا نظلُّ في حاجة إلى الفنّ والفلسفة؛ لأنّ الحلم بتحقيق المطلق في الحقّ والخير والجمال هاجس إنسانيّ.

ومن الإنصاف أن نعترف بأن الشاعر الجاهليّ قدّم نصّا شعريّا في نماذج شبه مكتملة بناء وفكرا، ما يزال أساسا في كلّ ما يكتب اليوم. وقد يكون على رأس هذه المميّزات قدرة النص على تمثّل الفطرة الإنسانية الصافية تمثّلا عميقا، مع العلم أنّ للشعر شكلا غير نهائيّ لأنّه جزء من هذه الحياة نفسها التي لا تتوقّف عن التغيّر.

ويبدو أنّ اعتماد الشاعر في تجربته الشعرية مبدأ تفجير اللغة والصورة معا وإحلال شيئين غريبين جديدين غير مألوفين في العرف والذوق قصد خلق عرف وذوق جديدين، كانا ممّا جعل محبّي أبي تمام من قدامى ومُحدَثين طبقة خاصّة من العارفين بالشعر المتفتّحين على التجريب فيه، المتفهّمين لوجود موجة جديدة في الإبداع. ومن الطبيعيّ أن يسعى كلّ شاعر إلى أن يستولي شعره على قلوب كل القراء، وإن كان ذلك من الأمور الصعبة التي قد تدخل في مبدإ "إرضاء الكل" لذلك كثيرا ما نرى شاعرا من الشعراء يتكوّن جمهور شعره من عناصر متقاربة في التوجّه والذوق والثقافة،" فأبو تمّام لم يكن شعره يعجب إلاّ طائفة معيّنة من الناس هم

[1] محمد راتب الحلاق، النص والممانعة- مقاربات نقدية في الأدب والإبداع، اتحاد الكتاب العرب 1999، ص11.

أصحاب الثقافة والثقافة الممتازة المتنوعة".([1])

وإذا ما نحن قارنّا أبا تمام بالشعراء المعاصرين عربا وأوروبيّين أمكن القول إنّنا " نعرف أنّ أبا تمام كان يرى نفسه مسيطرا (*) على الفنّ ويتّخذ اللغة خادما له، ويأبى أن يكون خادما للغة، ويعمل بعقله وطبعه وذوقه في إنشاء ما كان ينشئ من الشعر، وكان في الوقت نفسه يكلّف سامعه أو قارئه أن يعمل كذلك بعقله وقلبه وذوقه ليفهم عنه وليتذوق شعره، ومن هذه الناحية كان... من أشبه الشعراء القدماء بالشعراء الأوروبيين المعاصرين، فشعره ليس نتيجة للطبع الخالص، ولكنّه نتيجة للقلب والعقل والإرادة جميعا "([2])

وبالملاحظة والتتبع للإدراك الفنيّ الرفيع الذي تتحرك فيه لغة شعره، يمكن أن نلحظ أيضا ذلك التقارب بينه وبين أبرز الشعراء المعاصرين؛ ذلك أنّ شعره يكشف عن أهمية قوة الملكة وسعة الثقافة في التمكن من إدراك الصوت الشعريّ العالميّ ذي الأسلوب الأصيل المعلن عن ذاته لفظا وموسيقى وتراكيب وقيما، لذلك لم يكن عجيبا أن يلحظ تقارب بين أسلوبي كل من أبي تمام وأسلوب شاعر من العصر الحديث هو خليل مطران. ([3])

وهنا لا بدّ من الوقوف عند دلالة الاقتراب الأسلوبيّ لنصوص في الشعر الحديث من نصوص تقع في تراثنا الشعري القديم: فهل كان ذلك بسبب قوة التراث وامتلاكه سر الخلود الفني، أم لأنّ النص الشعري في تاريخنا الحديث لم يستطع تمثل عصره فظلّ يراوح أمكنة النص التراثي وأزمنتها وإحساساتها؟ وهل يمكن القول بأن اتكاء عدد من الناجحين على التراث في شعرنا الحديث هو الذي مكنهم من نيل تلك الدرجة الفنية التي عجزوا عن ابتكارها من واقعهم، مما دفع بهم إلى تمثّل التجربة التماميّة التي انطلقت من مبدإ تفعيل اللغة أسلوبيا لتحقيق العمل الفنيّ، ويبدو هذا الإدراك الأكثر نضجا في عالم الفن الشعري حتى اليوم، لذلك فإنّ الخصومة التي ظهرت بسبب إبداع أبي تمام تبرز مدى السبق الفنّيّ الذي حققه؛ فقد ظلّ هذا الصوت الشعريّ

---

[1]- طه حسين، تقليد وتجديد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1984، ص120

* - الكلمة الأنسب هي التحكم الفنيّ الذي يجعل كل مشكلات العمل طيّعة بين يدي المنشئ.

[2]- المرجع نفسه، ص112

[3]- المرجع نفسه، ص112

لمدة أكثر من قرن محطّ خلاف؛ لأنّ عصره والعصر الذي تلاه إمّا أنّهما لم يدركا الأبعاد الجماليّة الجديدة التي ينطوي عليها النص التماميّ بسبب الذوق المتوارث، وإما أنّ أبا تمام قد غاص في الذهنيّ والتجريديّ البعيد، حتى غدا الشعر عنده أقرب إلى عمل ذهنيّ خالص تتكثـّف فيه الصورة، وتتعانق مع لغة ذات تركيب خاصّ أصيل. وإذا كان لفظ "الصورة" لا ينتمي في الأصل لمصطلح البلاغة، إلاّ أنّ استعماله المكثـّف، وفي أكثر الحالات بشكل غامض، كان من الأسباب التي دفعت البلاغيين إلى البحث عن تحديد دقيق له. (1)

والملاحظ هو أن البحث البلاغيّ صار في كثير من الحالات بحثا في الصورة خاصة، بل إنّ الشعر في حدّ ذاته صار يثمّن انطلاقا من مدى أصالة الصورة فيه: فمن المعروف أنّ الخيال- الذي تعدّ الصورة أهمّ وحدة فيه - قوة جبّارة تمكّن الأديب من تجسيد التوفيق بيت المتناقضات وتقديم الحقيقة في أسمى تجليلتها.([2])

فالتصوير بيان هام، بل هو من أبرز الأسس الفنية التي تدل دلالة قوية على تمكن الشاعر من التعبير الفنّيّ، وخلق الاستجابة والتأثير لدى المتلقّي بلغة ذات طاقة انفعالية تحققها المجازات والاستعارات والتشبيهات وغيرها. (3)

فلا أحد يُمكنه إنكار أهمّية الصورة في العمل الأدبي عامّة، والإبداع الشعريّ خاصة؛ لأنها تساعد المتلقي على صياغة رؤية وإدراك للأشياء المعبّر عنها مختلفتين عمّا اعتاد.([4])

ز- أبو تمام والغاية الأسلوبية الإمتاعية:

وقد كان الإبداع الشعريّ عند العرب قبلُ عملا من إنجاز الفطرة خاصة، ولم يكن الذهن الخالص يتدخل كثيرا في صوغها إلا في ما ندر من الإبداعات الشعرية. والواقع أن هذا الاستثناء موجود في أمثلة نجدها واضحة لدى القدماء؛ فآمرؤ القيس مثلا يقول:

---

[1]- Michele Aquien et George Moliné, Dictionnaire de Rhétorique et de poétique, la pochteque librairie Française generale, 1999, p198

[2]- محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ص256

[3]- إيمان الكيلاني، بدر شاكر السياب – دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص16

[4]- أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1989م، ص ص 97، 98 .

يُطير الغُلامَ الخفَّ من صهواته ويُلوي بأثواب العنيف المُثقّل(1)

فامرؤ القيس يقدم لنا في هذا البيت حصانا فنيّا خاصا لا وجود له في واقع الحياة؛ ذلك أنه ذو صهوات كثيرة، وبذلك فهو يقدم لنا صورة تجريديّة قريبة جدّا من فنّ الرسم" الفطريّ (*) naïf الذي مصدره الإدراك الطفوليّ البريء المليء بالدهشة والجمال والرغبة الفضولية المُلحّة على الاكتشاف. ومع تراكم التجارب تتطور الرؤى الفنية والفكرية، خاصة على أيدي ذوي الطاقات الإبداعية الكبرى، فأبو تمام مثلا يكتفي في مقدّمة قصيدته بشكوى متّصلة بالحب وبوارحه، فيقول معبّرا عن معاناته من فراق أحبته:

ما اليوم أوّلَ توديع ولا الثّاني البينُ أكثر من شوقي وأحزاني

دع الفراق فإنّ الدّهر ساعده فصار أملك من روحي بجثماني (2)

إن الإشارة النفسية قوية في هذا الموقف النفسي العصيب الذي تتحول فيه المعاناة إلى قوة نفسية تجعل صاحبها متعوّدا على التحمّل مستعدا للمواجهة، بل تغدو المعاناة ذاتها حاجة من حاجات النفس.

ومن الواضح أن الشاعر لم يلتفت كثيرا إلى التماثل الصيغيّ في البيت الأوّل حينما جعل المفرد جارا للجمع في قوله: "شوقي وأحزاني"، ثمّ إن الشاعر لا يقف عند شكل واحد من أشكال الافتتاح، فهو كثيرا ما يمضي نحو موضوعه بمقدمة مناسبة، مبتعدا عن الطلليّة التقليدية، ممّا يجعلنا ندرك عدم تقديسه لهذه المقدمة، وإن كان قد أحبها ومال إلى التّفنّن فيها، متعمقا دلالتها النفسية والفنيّ جميعا، ولعلّ أبرز مثال عن ذلك هو ما نلاحظه في مقدمة له وصف فيها فتح الفتوح بقصيدته الشهيرة ذات الروح الملحميّة حين يقول:

السّيفُ أصدقُ إنباء من الكتبِ في حدّه الحدّ بين الجِدّ واللعب

بيض الصّفائح لا سودُ الصّحائف في متونهنّ جَلاء الشّكّ والرِّيَب (3)

---

[1]- ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف مصر، ط5، ص20، والبيت في أشعار الشعراء الستة الجاهليين للشنتمري، ص37 "يُطير الغلامَ الخِفَّ عن صهواته ويلوي بأثواب العنيف المثقّل.

[*] - عادة ما يترجم بالرسم الساذج ويبدو ذلك غير دقيق.

[2] - ديوان أبي تمام بشرح التبريزي، ج3، ص308

[3] -المصدر نفسه، ج1، ص40

فهو في هذه المقدّمة يترك الأطلال ليمضي نحو العقل الخالص، فيقرّ بأنّه لا سبيل إلى الحقيقة إلا العمل. ففي ميدانه تكشف عن سرها. و" قد بدأ ... قصيدته بأسلوب التفضيل الذي قطع الحكم للسيف على كتب العرافين وجعل في حده حسم الأمور العظيمة ".(1) وهو يعزّز هذا الأسلوب التفضيليّ بالتضاد والإيحاء به في ذكره للجد واللعب، فهذا التضاد الأول يجعلنا مستعدين لقبول الإيحاء بالتضاد الكائن في السيف والكتب. وقد بدا الشاعر مخلصا للتاريخ ينهل منه بأمانة مطلقة، دون زيف أو إضافة بل يحاول توثيقه من خلال الحدود، ولقد استطاع من خلال ذلك العرض أن يعطي الموقعة حجمها الحقيقيّ، وأن يعطي المعتصم حقـّه كقائد(*) بارز من قادة التاريخ الإسلاميّ في تلك الفترة العنيفة من الصراع العربي البيزنطي مع مبالغات لا يسقط حقه فيها كشاعر لا كمؤرخ.."(2)

وإذا كانت غاية الشعراء من شعرهم - كما رأى " هوراس "- (**) إفادة أو إمتاعا أو إثارة لذة، (3) فإنّ من الواضح أنّ أبا تمام قد حقـّق كلّ هذه العناصر في نصّه، كما وفـّى التاريخ حقـّه حين أشار إلى المعركة، وذكر بعض حقائقها، لكن الأهم أنّه أعطى الفن الشعري حقـّه، حين لم يصوّر معتصم التاريخ بقدر ما صوّر'' المعتصم المثال''

.

ومن اليسير أن نصدق بالبديهة نهاية ''معتصم التاريخ''، لكن معتصم فتح الفتوح من الصعب الجزم بانتهائه، لذلك يمكن تصور غايات متعددة متشابكة قد تحققت لدى الشاعر حين وظّف قدرته على تشكيل اللغة الشعريّة التي هي" في المفهوم الألسنيّ كلام بلاغيّ، يسعى إلى القيام بوظيفة جمالية استعملت اللغة فيه استعمالا خاصّا في مستوياتها الأربعة: المعجميّ والصوتيّ والتركيبيّ والدلالي."(4)

---

[1] - أحمد عبد الحميد إسماعيل، عبد الله البرَدوني حياته وشعره، مركز الحضارة العربية 1998، ص94

[*] - التعبير العربيّ الأصيل البعيد عن حرفية الترجمة " يعطي المعتصم حقه كونه قائدا " فقول الكاتب" كقائد ترجمة حرفية للعبارة الفرنسية comme التي لا تعني التشبيه " كـ " أو "مثل" بل العبارة الفرنسية en tant que أي على أساس كونه...

[2] - عبد الله التطاوي، مصادر الفكر في شعر أبي تمام. ص97

[**] - Horace من شعراء اللاتين (65-08) ق م Dictionnaire Larousse poche 2009, p965

[3]- هوراس، فن الشعر، ترجمة لويس عوض، ط3، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1988، ص 132

[4]- ماهر مهدي هلال، رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة الإسكندرية، 2006، ص135

يقول جون بول سارتر:" الأصل في الشعر أن يخلق من الإنسان أسطورة، فالعمل الإنسانيّ الذي تسيطر عليه الحاجة وتوجهه المنفعة ليس في أحد معانيه سوى وسيلة...فالمرء في صلته بعالمه تستلبه الغايات. والشعر يعكس هذه الصلة، إذ يصبح العالم بما فيه من أشياء غير جوهري بل تعِلّة للعمل الذي هو غاية في نفسه..."(1)

ويمكن القول إن رأي سارتر في الفن قد انطبق على ما حققه أبو تمام؛ فمن الواضح أن الشخصيات التاريخية والأحداث التي حركتها وتحركوا بها، كل ذلك صار ذا بعد أسطوري بفضل الشعر التمامي.

فالفنّ يكون عنصرا فاعلا في الحياة، يصوغها بلا معقوليّته، فيتجاوز الأصل الذي منه نبع، وبهذا التجاوز فهو يعيد تشكيل الواقع نفسه، بدءا من تشكيل النص وإعادة تشكيله كلّ مرة.

وذلك البعد الأسطوريّ الذي يشير إليه سارتر ما هو إلا تلك النكهة الخاصة التي تميز الفن عن الحياة حين يستوعبها ببواطنها ومخزوناتها النفسيّة والاجتماعية فتبدو اللغة في الشعر كمًّا مكثّفا يحتوي تاريخ الإنسان وسلسلة مفاهيمه التي ولّدتها حياته عبر العصور. كما أنّه يحوّل التاريخ إلى أحداث ملحميّة تقترب من الأسطورة، فيُضيف للشعر نفَسا افتقده منذ ما قبل الإسلام. ذلك أن خلوّ معظمه من الأسطورة أسقطه في التقرير والتكرار.(2) لذلك يمكن القول إنّ البحث عن بدائل أسلوبيّة كان جادا لدى هؤلاء الشعراء: أبي العتاهية وأبي نواس وأبي تمام، إيمانا منهم بضرورة رفض الفن الشعري التقليدي، وعدد من القيم السائدة التي أمست عرفا ثقيلا في حياة الشعر الجديدة. ولعلّ أبرز قيمة جسدتها هذه البدائل كانت المشاركة: فقد ابتعث أبو العتاهية نصّه على أساس المشاركة العامّة رافضًا احتكار النص الشعري نخبويا، مصمّما إياه تصميما خلقيا دينيا، وبالمبدإ ذاته صاغ أبو نواس نصّه الخمريّ بشقّيه الوصفيّ والحكائيّ، فشارك الندامى في جوّ من اللذة، أما أبو تمّام فمبدأ مشاركته كان ذا صبغة تأريخية، لذلك امتزجت روحه الشعريّة بالروح التاريخية، وانطلاقا من ذلك أمكن أن نرى نماذج من هذه البدائل، فلدى أبي العتاهية اقترب من روح الحياة

[1]- جان بول سارتر، ما الأدب؟ ترجمة وتقديم وتعليق محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر الفجالة، القاهرة، ص38
[2]- عبد الله التطاوي، مصادر الفكر في شعر أبي تمام، ص97

وإحساس النثرية - التي لا بدّ من التفصيل في تناولها في شعره - فطرح سؤالا شعريا هاما، كما نوع أبو نواس من بدائله من خلال خمريّاته وحكاياه الخمريّة خاصة، وإن بدا راجعا إلى كثير من التقليدية في طرديّاته، أما أبو تمام فيمكن القول بأن نصّه وإن لم يقترب من النثرية، التي كانت غاية فنيّة كبرى لدى أبي العتاهية، إلا أنه غدا قريبا من التاريخ وكثير من تفاصيله، كما نجد ذلك مجسّدا بشكل واضح في شهيرته "السيف أصدق إنباء من الكتب".

إن كلّ هذه المعطيات الأولية يمكن أن تسمح بالبدء في مقاربة عملية تحليلية أسلوبية، يمكن من خلالها التعرف على مستويات التحليل الأسلوبي في فصول الباب الثاني إن شاء الله.

الباب الثاني

مستويات التحليل الأسلوبيّ
في الشعر الرافض لدى:
أبي العتاهية
وأبي نواس
وأبي تمام

الفصل الأول:

الاختيار والتكرار
وأبعادهما الدلاليّة
في الشعر الرافض
لدى أبي العتاهية
وأبي نواس
وأبي تمام

توطئة:

تبيّن في الباب الأوّل مدى أهمية التطورات الأسلوبيّة التي تحققت بممارسة الأداء الفنيّ في أعلى المستويات المتاحة لدى الشعراء أبي العتاهية وأبي نواس وأبي تمام ضمن عدد من الإمكانات التي يتيحها الاختيار خاصة، فكان ذلك طريقا إلى عدد من السمات الأسلوبيّة في الشعر العباسيّ انطلاقا من إنجازات فنيّة شهدها النص الشعريّ في عدد من النصوص التي برزت فيها مجموعة خصائص ميّزت النص العباسيّ كاختيار اللفظ والموسيقى والعناية بالتقارب الصيغيّ وتناغم أصوات الكلمات والعبارات، فضلا عن جوانب أخرى مسّت المعاني المعبّرة عن التطوّر الفكريّ، وهذا كلّه أدّى إلى حدوث صور من التحوّل الأسلوبيّ الهامّ، لا بدّ من الوقوف عندها.

إنّ أبرز تحوّل إنّما كان مع مدرسة البديع التي قدمت للنص كثيرا من الإضافات الأسلوبيّة. وكلّ هذه الأسباب جعلت النص التمامي- مثلا- مقتربا من المعاني التي تحتاج اطلاعا في مجالات فكريّة شتى، وكان شعره لهذا البناء الفكري والفنيّ نتيجة لخلفية نقدية خاصة اعتمدها فصار ذا مفهوم جديد لماهية اللغة المتفجرة الباحثة عن مدلولات أعمق، مما قاد النص إلى شيء غير قليل من التعقيد والغموض.

1- الاختيار والتكرار وأبعادهما الدلالية في الشعر الرافض لدى أبي العتاهية:

أدّى التحوّل الحضاري العباسيّ إلى تحوّل عميق لدى الشعراء في إحساسهم بالكلمة وانسجامها مع غيرها في النص، وبأثّر ذلك الانسجام في تحقيق الغاية الفكرية الفنيّة التي تؤديها. واللغة هي أداة الشعر وغايته، وهي"نظام من الإشارات المعبّرة عن أفكار ومن هنا أمكن مقارنتها بالكتابة وحروف الصم البكم والطقوس الرمزية .....الخ، إلاّ أنّها أهمّ من كلّ هذه الإشارات..."[1] وإذا كان الشعر سابقا لكلّ تعبير أدبي ومُنشأً في الأساس ليكون قبل كلّ غاية أداة لا متعة [2]، أمكن لذلك أن نتصوّر عودة أبي العتاهية إلى شكل أول للشعر، وبدت فيه عنايته بالأصوات وقد وُظّفت متكرّرة

[1] Marie Anne Paveau- George Elia Sarfati , Les grandes theories de la linguistique :de la grammaire comparée à la pragmatique, Armand Colin2003, p73

[2] - Denis Fauconnier, a la decouverte de la poesie, Ellipses , Paris 75740 , pp 82, 83

لتحقيق التناغم، كما تجلّى ذلك واضحا وضوحا كبيرا في النزعة الفنيّة التي عرفت لدى شعراء البديع خاصة، وفي مُقدّمتهم الشاعر أبو تمام. وفي كثير من شعر أبي العتاهية معالم للعناية بالكلمة من حيث أهمية أدائها لرسالة خلُقية اجتماعية، فكان ''فعل الأمر'' الذي يقصد به التوجيه العام سيّد الكلمات في شعره وسيّد كل الأفعال؛ ولتتحقق أعلى مستويات **الأداء** الشعري يسعى الشاعر إلى استخدام أسمى ما توفّر له من مستويات الأداء اللغويّ الممكنة، وبالرغم من كلّ تلك العناية الأدبيّة تصبّ الأفعال والأسماء والنعوت وجميع مكوّنات النصّ في الغاية التوجيهية. يقول مثلا:

إنّ دارا نحن فيــها لــدار ليـس فيـــها لمُـقـيم قـرار
كم وكم قد حلّها من أناس ذهب اللـــيل بهم والنـهار
فهُمُ الركب أصابوا مَناخا فاستراحوا ساعة ثم ساروا
وهُمُ الأحباب كانوا ولكن قدُم العـــهد وشطّ المزار
عميت أخبارهم مذ تولّوا
ليت شعري كيف هم حيث صاروا
أبتِ الأجداث ألا يزُوروا ما ثووا فيها وأن لا يُزاروا
ولكم قد عطلوا من عراص[1] وديار هي منـهمْ قــفار
وكذا الدنيا على ما رأينا يذهب الناس وتخلُو الديار
أيّ يوم تأمن الدهر فيه وله في كـل يوم عِـثـار
كيف ما فرّ من الموت حيّ وهو يدنـيه إليه الفـرار
إنما الدنيا بلاغٌ لقـوم هو في أيديـهم مســتعار
علمنْ واستيقنْ أنه لا بدّ يـوما أن يُـرد المُـعار (*)

إنّ قراءة أيّ نص قراءة أدبية تعني الالتفات إلى الجانب الرمزي أوالجماليّ - كما يقول جون ميلي– من خلال العناية الواسعة بالأسلوب، أي بالجانب الشكليّ للرسالة التي يحويها

[1]- ديوان أبي العتاهية، تقديم كرم البستاني، دار بيروت، ص182
* - ج عرصة ساحة الدار، أو البقعة التي لا بناء فيها "هامش الديوان"

النص[1] ،فما هي الجوانب الأسلوبيّة الجمالية الرمزية التي تحتويها هذه الأبيات؟ لقد اختار لها الشاعر الخفيف موسيقى والراء رويًّا، كما كان لألف التأسيس دورٌ في التعبير عن تلك الآهة العميقة المتّصلة بموضوع النص الذي هو في صميم الحسرة والتألم: فقد وصف الشاعر حالة الإنسان الغافل، فعبّر في البيتين الأولين عن فكرة الفناء السريع الذي يهدد المرء كلّ حين، ثم جسّد الفكرة المتناولة في خمسة أبيات، لينتقل في الأبيات الخمسة الأخيرة إلى حقيقة الدنيا التي يقول عنها إنها تنتهي بالفراق والوحشة والوحدة، ويبرز أن حال كلّ حي في دنياه أشبه بالشيء المُعار الذي مهما طال أمره سيتمّ إرجاعه، وهكذا هي حال الإنسان. إن أبا العتاهية يعود في كلّ مرّة إلى توكيد حالة الضعف الإنساني، والموت المترصد للمرء في كل حين، رغبة منه في تثبيت فكرة الاعتبار مما يحدث.

ولقد كان للشاعر عناية بزمن معيّن هو الماضي للخروج بعده بعبرة، ونظر إلى الماضي على أساس أن الحياة إنما هي مرحلة لإعداد العدة:

فاعلمنْ واستيقننْ أنّه لا بدّ يوما أن يُردّ المُــعار[2]

وكما قيل فإن مجموع هذه الخيارات تقرّبنا حقّا من مفهوم الابتكار الذي توصف به البلاغة عادة.[3] لذلك لا بدّ من المضي مع الشاعر في اختياراته لنلاحظ أنّه يوجه الأمر في "اعلمن" و"استيقنن" ويجعلهما سيّدين في النص بالرغم من محدوديّته العددية، إلاّ أنّ هذه المحدوديّة يعوّضها بالتوكيد بحرف النون. ومن الطبيعيّ أن يعمد الشاعر إلى أساليب وفنيّات في القول تحوّله من النصح الخلقيّ الدينيّ الخالص إلى رسالة فنيّة إمتاعيّة في الوقت نفسه. ويمكن تحديد هذه الأساليب التي أريد بها التحويل الفنيّ إلى توكيد معانيه بالتكرار، وإكساب النص زينات صوتية مؤثرة كما نرى ذلك في قوله:

إنّ **دارا** نحن فيها **لدار**، كم، كم ، فهمُ الركب وهمُ الأحباب...

1- Jean Milly, poétiques des textes, une introduction aux techniques et aux théories de l'écriture littéraire, Nathan Université, 2é édition, France2001, p25

2- ديوان أبي العتاهية، تقديم كرم البستاني، ص182

3- Michele Aquien et George Moliné, Dictionnaire de Rhétorique et de poétique, la pochteque librairie générale Française 1999, p209

وقد يكرّر الشاعر المعنى بلفظ قريب من معناه الأول كما في قوله: فاعلمن واستيقنن: وهنا يكون التكرار إضافة في درجة المعنى؛ إذ العلم بداية الطريق نحو اليقين المرجوّ.

ويعمد الشاعر إلى النفي الكلّي الجازم لإمكان الفرار من الموت، توكيدا لضرورة الاستعداد له بالعمل الصالح فيقول:

كيف ما فرّ من الموت حيّ وهْو يُدنيه إليه الفرار؟

فقد عبّر الشاعر بهذا الاستفهام الملتصق بالتضاد بين الدنوّ والفرار وبين الموت والحي، عن حتمية النهاية واستحالة النجاة، وجسّد حقيقة إنسانية أزلية وقدم درسا خلقيا دينيا مقنعا فكريا وفنيّا. كما أن كلّ هذه الأساليب الخبرية والإنشائية جعلها الشاعر تختم لنتيجة أساس في النص: لا بدّ أن يُردّ المعار، ونجد هذه الجوانب الأسلوبية في قوله كذلك:

لأمر ما خُلقتَ فما الغُرور لأمر ما تحثُّ بك الشهور

ألستَ ترى الخطوب لها رواحٌ

عليكَ بصَرْفها ولها بكور

أتدري ما ينوبكَ في الليالي ومركبُك الجَموح هو العَثور

كأنّكَ لا ترى في كلّ وجه رحى الحِدْثان دائرةً تدور

ألا تأتي القُبور صباح يوم فتسمعَ ما تُخبّرك القبور؟

فإن سكونها حرَكٌ تناجي كأنّ بطون غابتها ظهور

فيا لكِ رقدةً في غِبّ[*] كأس لشاربها بِلًى ولهُ نُشور

لعمرُكَ ما ينال الفضل إلا تقيّ القلب مُحتسِب صبور [1]

فالأساليب الخبرية والإنشائية تتكرر وتتعانق وتؤدّي في النهاية إلى الغاية التوجيهية في جوّ من المحاورة والتساؤل. ومن الواضح أن الشاعر عرض هذه الأساليب متناوبة: كأن يستفهم، ثم يأتي الأسلوب الخبري ويعمق الفكرة التي حدث لأجلها هذا التناوب بين الأسلوبين، مكرّرا إياه مرات عديدة لتوكيد أهميته.

وقد تخلّلت الأساليب الإنشائيّة أساليب خبريّة، أدّت كلّها مجتمعة في نهاية المطاف إلى نصائح ثلاث: تقوى القلب، والاحتساب، والصبر. ومن ألفاظ الشاعر وأساليبه يتّضح أنه

---

[*] - "غب كلّ شيء عاقبته" لسان العرب مادة غبب، ص3203

[1] - ديوان أبي العتاهية، تقديم كرم البستاني، دار بيروت، ص184

آثر تقديم النصح بشكل غير مباشر، متصرّفا في الأساليب، مستفهما (*) بشكل مجازيّ؛ لأنّ ذلك يستميل المتلقّي ويُشركه في الشعور بإيقاظ وجدانه، وهذا ما لا يحققه الأسلوب الصريح. (1) ويمكن أن نلاحظ هذا الاستعمال الفنيّ في الاستفهام بقوله:

ألستَ ترى، أتدري ما ينوبكَ في الليالي، ألا تأتي القُبور

ففي هذا التناوب بين الاستفهام الموجب والاستفهام السالب تتقلبهما إشارة إلى تقلب حال الناس من وضع إلى آخر في غفلة منهم. وفي قوله رابطا الاستفهام بالسلب: "ألست ترى"؟ دعوة إلى التأمل والمعرفة، أما في اسنفهامه الموجب أتدري فيمكن أن تستشف الدعوة إلى مزيد من المعرفة.

وفي تكرار العبارة "لأمر ما" يتحقّق التجانس بشكل فنيّ مثير، ذلك أن المساواة الصوتيّة بين العبارتين لم تؤد إلى مساواة في الدلالة، ذلك أنّ "لأمر ما" في الشطر الأول من البيت الأول دلّت على الواجبات التي يمليها وجود المرء، أما في الشطر الثاني فقد دلّت على ما ينتظره من حساب.

وآختار الشاعر مجموعة من الضمائر ليتحدّث عن المصير الإنسانيّ، فكان الإنسان عامّة هو المقصود بضمير المخاطب "أنت" بمفرده ومثنّاه وجمعه وغائبه وحاضره، أما الضمير "أنتِ" فقد خاطب به الموت. ومن الواضح أنّ هذا التشابه في رسم الضميرين جمالية مرئية ذات دلالة وإيحاء يصبان في التقارب بين كلّ من الموت والإنسان.

ويعزز الشاعر ما يذهب إليه من الآراء بالتوكيد كما نرى ذلك في قوله:

لعمرُكَ ما ينال الفضل إلا تقيّ القلب مُحتسِب صبور

فالبيت بُدئ بلفظة إنشائية غير طلبية هي القسم (**) الذي كان دوره توكيد ما سيرد من خبر. فقد أقسم ثم قدم لنا ثلاث صفات أساسية لا بد من توفرها في النفس المومنة وهي تقوى القلب والاحتساب والصبر. وقد مهّد الشاعر لتقديم هذه القيم بأسلوب القسم الإنشائي غير الطلبي "لعمرك" ثم قدم في بقية البيت فكرته، فلم يكتف بالتوكيد عن طريق القسم بل أضاف

---

* - أشار أبو زيد القرشي في الجمهرة، تحقيق علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ص12 إلى أنّ الاستفهام في قول امرئ القيس موجه في ظاهره إلى الأطلال والقصد أهل الأطلال والبيت هو:

قفا فاسألا الأطلال عن أم مالك وهل تخبر الأطلال غير التهالك

1 - محمود السيد شيخون، التقديم والتأخير في لغة القرآن الكريم، مكتبة الكليات الأزهرية القاهرة مصر، ط1، 1983، ص29

** - يشير إلى إنشائية القَسم غير الطلبية السيد أحمد خليل في المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، دار النهضة العربية بيروت لبنان 1968، ص203

تعزيزا آخر عن طريق القصر في قوله: إلاّ تقيّ القلب، وهو قبل ذلك تعجّب بقوله: فيا لك رقدة في غبّ كأس... وبذلك مزج الجانبين الانفعاليّ والتأمليّ مزجا بنّاء يسهم في أداء الرسالة التي كرس الشاعر شعره في سبيل تبليغها. وفي النص عناية بالجانب الصوتي والموسيقيّ تجسد في التماثل الصيغيّ كما في: الجموح العثور، ثم سكون وبطون وظهور ونشور، وهو عناية موسيقية بموضوع حساس قريب جدا من العقل والحكمة والحقيقة الدينية التي يزيدها التنميق الخياليّ البديعيّ تمكّنا في النفس الإنسانية. والضمير في كلّ هذه الأ بيات "أنت" المخاطب الفرد الوحيد وقد حاصره الشاعر بطائفة من الحقائق المحزنة، وقدمها معززة بتنبيهات إنشائية في معظم الأبيات.

وهكذا يبدو في الشعر العباسيّ بحكم التطوّر العام الذي شهدته الحياة العباسيّة عناية خاصّة باللغة ودراساتها وتعمّق استعمالها، وظهر لدى الشعراء خاصة إصرار على الانتقال من لغة الخطاب التبليغيّ المباشر أو شبه المباشر إلى الخطاب التأثيريّ ا لفنيّ، فكان على القصيدة العباسيّة أن تقطع مسافة هامة في مسيرتها الإبداعية، وكان على تلك المسافة أن تبدأ من أبي العتاهية خاصة؛ ذلك الشاعر الذي طرح شعره إشكالية التبليغ والتأثير، لكونه شاعر رسالة خلقية دينية، قبل أن يكون صاحب رسالة فنيّة. وقد تكون أهمية البداية التي صنعتها الوجهة العتاهية هي تلك الأسئلة الفكريّة والفنيّة المنبعثة من روح النص العتاهيّ حين دفعت الذائقة العباسية إلى الشك في كم هائل مما عد من المسلمات في مسيرة التراث العربيّ الفني القديم الذي كان أميل إلى الفخامة. لنتأمل قوله في نصّ زهديّ:

ألم تر أنّ للأيام وقــعـا وأنّ لـوقعـها عقرا وجدعا
وأنّ الحادثات إذا توالت جذبن بقوّة وصرعن صرعا
ألم تعلم بأنك يا أخــانا طُبعت على البلا والنقص طبـعا
وأن خُطا الزمان مواصلات وأنّ لكل ما واصلْن قطعا
إذا انقلب الزمان أذلّ عزّا وأخلق جِدّة وأباد جمعا
أراك تـدافـع الأيـــام يوما فيوما بالمُنى دفعا فدفعا
أُخيَّ إذا الجديدان استدارا أرتك يداهما حصدا وزرعا

إذا كـرّ الزمان بناطحيه فإنّ لكـــرّه خفضا ورفعا[1]

إنّ تدخّل عنصر التلقّي في تحديد لغة أبي العتاهية وأسلوبه بصفة عامة يؤكّد ما ذهب إليه "شارل بالي" حين ذهب إلى أنّ عوامل كثيرة تتدخّل أثناء التعبير في عمليّة الاختيار؛ من ذلك فإنّ حضور شخص ما حضورا ماديا أو ذهنيا يؤثر في طبيعة اختياري للفظ الذي أستعمله، فأضع في الحسبان كلّ ما له من علاقة بجنسه أو طبقته الاجتماعية. [2] ومع أبي العتاهية يحضر المتلقي، ويمثل في تجربته الحجر الأساس؛ لأن لشعره غاية توجيهية نذر شعره الزهديّ لأدائها، لذلك فإنّنا مع أبي العتاهية لا نجد أنفسنا أمام تجارب فنيّة خالصة لوجه الفن في حدّ ذاته، بل في قلب مهامَّ ثقافية خلقية عامّة شديدة الصلة بالرسالة الخلقية والنصح الدينيّ، وبعد ذلك تأتي الرسالة الفنيّة التي يؤديها الشاعر بطريقته الخاصة؛ فهو يركّز في نصّه على أبرز جانب يضعف أمامه البشر جميعا: إنّه الزمن، هذه القوّة الجارفة التي تمضي بالناس من حياة العمل والفناء إلى حياة الحساب والجزاء.

والنص من بحر الوافر، الوافر الحركات، عرض بحركاته الشاعر حركات الدهر وتقلباته وشدّة فتكه، ثم أتى بحرف العين رويّا وهي حرف مجهور مخرجه من متوسط الحلق [3] ولا يخفى ما في هذا المخرج من دلالة على المعاناة. ويؤكد الشاعر النقص الإنسانيّ المتأصل في كلّ واحد منّا، ممّا يعني أنّ من واجبنا توخّي الحذر كلّه من تقلبات الدهر: فكم من عزيز ذلّ، وكم من غنيّ افتقر، مشيرا إلى ما تسبّبه الأماني من اغترار وتجاهل للحقيقة. كما يصرّ الشاعر- بالرغم من الرسالة الدينيّة يؤدّيها- على إصباغ أبياته باللون الشعريّ بتوظيف طائفة من السمات الأسلوبيّة الظاهرة في الأصوات والتراكيب والصور، فتبرز سمات أسلوبيّة كثيرة: فهو يصوغ تجربته ببحر خفيف ذي تفعيلات ستّ لا تثقل الوقع على المنصوح، إلاّ أنّ الرويّ قارع شديد القرع بحرف العين هذا الحرف القوي المنبعث من أقصى الحلق، فلكأنّي بالشاعر يُسدي النصح من أعماق أعماقه. ويختار الشاعر صيغة "فَعْلا" لما توحي به من سرعة وشدة حين تتوالى كالطلقات التي يصوّبها الدهر نحونا: وقعا - عقرا - جدعا - صرعا - طبعا – قطعا ... ثم يعزّز وصف شعوره بضربات

---

[1]- ديوان أبي العتاهية (أبو العتاهية أشعاره وأخباره) ، تح: شكري فيصل، ص229

[2]- Charles Bally, Le langage et la vie, librairie Sroz, geneve, 3e edition, 1965, p21

[3]- لسان العرب، 1999، ص579

الدهر بتكرار اللفظة أو مشتقّها: وقعا وأنّ لوقعها، وصرعن صرعا، طُبعتَ طبعا، مواصلات واصلْن، يوما فيوما، دفعا فدفعا، إذا كرّ فإنّ لكرّه. وهذه الكلمات جميعا تمضي نحو معنى النقص والبتر والألم والإذلال: من ذلك عقر الناقة وجدع الأنف، ولا يخفى ما في الصرع من شدة. ومن المعروف أن المفعول المطلق يؤتى به لتوكيد المعنى خاصة حين الخوف من تردّد المتلقي أو شكّه، أو لوجود ليس في المعنى ذاته، ويتجلّى هذا الاستعمال التكراريّ بالمفعول المطلق في البيت الثاني والثالث والسادس: للتأكيد بأن مصرع الإنسان حقيقة لا مفرّ منها وأن البلا والنقص في الإنسان أمران لا شكّ فيهما ، ثم يأتي المفعول المطلق دفعا لبيان مدى حرص الإنسان على دنياه على حساب آخرته.

كما آثر الشاعر فعلا دالاّ على العلم واليقين وكرره: رأى وأرى وعلم، وبذلك فهو يقدّم معرفة دينيّة خلقية بغرض أن تكون مقنعة قدر الإمكان، قادرة على توجيه سلوك الناس انطلاقا من الاقتناع بهذه الفكرة التي أراد بها إصلاح النفس الإنسانيّة.

إنّ لهذه التكرارات أثرا في أمرين: أولهما توكيد المعاني، وثانيهما تحقيق نغمية خاصّة في النصّ تقوّي شعورنا بقوة الدهر وخطر تقلّباته، كما لجأ إلى الأصوات السريعة الموحية بالصرامة والشدة متجلّية في صيغة " فعْل " مع لجوء إلى أصوات أخرى بها مدّ شديد الدلالة على امتداد الأزمنة وطولها وغلبتها: ألم تر للأيّام - الحادثات – توالت - يا أخانا – البلا - خُطا الزمان مواصلات- ما واصلْن- أباد - أراك تدافع الأيام - إذا الجديدان استدارا- يداهما- بناطحيه ... ولتثبيت هذه المعاني في ذات المتلقّي، فإنّ الشاعر قد أكّد ما ذهب إليه من أفكار باستعماله التوكيد سبع مرات في هذه الأبيات الثمانية: فهو لم يقل "

ألم تر للأيّام وقعا ولوقعها عقْرا وجدْعا"،

بل قال:

ألم تر أنّ للأيام وقعا وأنّ لوقعها عقرا وجدعا

وأنّ الحادثات، وأنّ خطا الزمان... إذ أنه يلحّ على الرؤية في تكرار الفعل "رأى"بهذا الأسلوب الاستفهامي المُقرّر المُثبت. وهكذا يتبيّن تعدد طرق التوكيد التي أبرزت مدى حرصه على الأداء التوجيهي.

من هنا بات جليّا أنّ نصّه كتب لغاية محدّدة كانت تبليغيّة قبل كلّ شيء، لكنّ تلك الغائية

اكتست طابعا غنائيا وجدانيّا؛ لأنّ المتلقي لم يكن إنسانا "آخر" واقعا خارج النص، بعيدا عن الذات الشاعرة كلّ البعد؛ إنه الشاعر أيضا؛ لأنّه صاحب مبدإ، ولأنّ اهتمامه منصبّ بقوة على تحقيق تلك المعاني وغرسها في نفس المتلقّي، فلجأ إلى تراكيب تُعينه على أداء المهمة: فقد غلب الشرط في النص للإشعار بالعلاقة المنطقية التي لا أن يقبلها العقل، ثمّ إنّ بناء النص على هذا العدد الهام من التضادّات يصبّ في التحذير من تناقضات الدنيا وغدرها، خاصّة بعد أن أشار الشاعر إلى ما جُبل عليه كلّ إنسان من ضعف:

ألم تعلم بأنك يا أخانا طُبعت على البلا والنقص طبعا

ولتقريب الصلة بينه وبين المتلقي كان هذا النداء "يا أخانا"؛ لينبّه من خلاله بأن الشاعر ذاته غير مستثنًى من "البلا والنقص". يقول الشاعر كذلك:

الخَلْق مختلِف جواهِرُه ولَقَلَّ ما تزكُو سرائِره
ولقلّ ما تصفو طبائعُه ويصحُّ باطنُه وظاهره
والناس في الدنيا ذوُو ثقة والدهر مسرعة دوائره
لا خير في الدنيا لِذي بصَرٍ نفِدَت له فيها بصائره
لو أنّ ذكر الموت لازمنا لم ينتفع بالعيش ذاكره
كم قد ثكِلْنا من ذوي ثِقة ومُعاشِر كنّا نُعاشره
أين المُلوك وأين عِزَّتهم صاروا مَصيرًا أنتَ صائره
فسبيلُنا في الموت مشترَك يثْلو أصاغرَه أكابِرُه[1]

ففي هذا النصّ مجموعة من الأسماء، منها ما دلّ على مفرد ومنها وما دلّ على جمع، ومن الأسماء ما ركّب تركيب المفرد لكنّه دلّ على جمع كما في قوله: " الخلق مختلف جواهره " فالشاعر اختار "جواهره" الدالة على صفة في الخلق التي عاملها امطلاقا من كونها دالة على جمع، وقد استقامت له بفضل هذه الدلالة القافية، كما استقام له الرويّ المبتغى. ومن الواضح أنه لم يراع قاعدة واضحة في استعمال المفرد والجمع، بل تصرّف معهما بما يناسب قافيته ورويّه، كما نجد ذلك في كلمتي "باطنه" و"ظاهره"، فهو لم يقل

[1]- ديوان أبي العتاهية، تقديم كرم البستاني، ص ص 205، 206

بواطنهم وظواهرهم، لكن بالرغم من ذلك فقد تمّ له بيان ما أراد من المعاني بعيدا عن ارتباك مسيء للدلالة والأسلوب.

وقد كانت الغلبة في النص للمشتقات، وكأنّي بالشاعر قد أكّد بالرغم من ضعف الإنسان أهمية إرادته، كما نلاحظ ذلك في الألفاظ: ذاكر ، معاشر، صائر... بالرغم من أنّ اسم الفاعل قد يعني المفعوليّة كما هو حال اسم الفاعل "صائر" الدال على حتميّة وليس على اختيار، إلاّ أنّ الاختيار هنا يقصد به الإعداد لهذا المصير، ومن هنا أدّى تداخل الدلالة فيه إلى بيان ما في الحياة من تحدّيات ومصاعب، وما فيها كذلك من إمكانات للتغلّب على كلّ تلك المصاعب والتحديات.

ويختار الشاعر تقديم الأصاغر على الأكابر حين الحديث في أمر الموت ؛ مبرزا أن الأكابر تالون بعد الأصاغر في المصير المحتوم، مع أنّ المنطق المعلوم الغالب هو أن مصير الأصاغر تال لمصير الأكابر، لكنّ هذا الترتيب بدلالة الكبر والصغر لم يراعَ فيه السن، إنما كان القصد فيه بالأكابر عِلّية القوم، أمّا الأصاغر فمَن دونهم رتبة، وفي كلّ ذاك انزياح بيّن تؤكده حالة المفاجأة التي يحققها التعبير الذي آثر الشاعر استعماله.

ويمضي الشاعر في هذا الاتجاه من الاختيار والاسميّة فيقول:

من كان عند الله مُذّخِرا فستَستَبِين غدًا ذخائره
أمنَ الفناءَ على ذخائره وجرَى له بالسّعد طائره
يا من يُريد الموتُ مهجتَه لا شكّ، ما لك لا تُبادره
هل أنت مُعتبِر بمن خرِبت منه غداة قضى دساكِره
وبمن خلَتْ منه أسرّته وبمن خَلَـتْ منه منابره
وبمن خلت منه مدائنه وتفرّقت عنه عساكره
وبمن أذل الدهرُ مصرعَه فتبـرأت منه عشائره
مستودعا قبرا قد أثقله فيها من الحصباء قابره
دَرَستْ محاسن وجهه ونفى عنه النّعيم فتلك ساتره [1]

[1] - ديوان أبي العتاهية، تحقيق شكري فيصل، ص ص 205، 206

لقد كان الله اسم الجلالة، محور النصّ؛ إذ أنّ الشاعر ينصح بفعل الخير لنيل رضاه، ثم تأتي مجموعة من الكلمات مرتبطة جميعها بالكلمة الجوهر:

- مذخِّر ذخائر ذخائر: الملاحظ أن الشاعر قد كرّر الذخر بمعنى ادّخار العمل الصالح لنيل الثواب في الآخرة.

- طائره: اسم فاعل دال على عقدة التطير النفسية، والشاعر لا يعني التطيّر بالذات لكنه يوظفه للدلالة على المصير.

- الموت والفناء والمهجة: وهي أسماء واردة في سياق صراع الإنسان في الحياة ضد كلّ أشكال الفناء، ذلك أنّ الموت يطلب المهجة والمهجة تفرّ منه ما أمكنها، وتبدو المهجة الكلمة المؤنثة ذات الجيم الحرف اللطيف في غاية الهشاشة داخل هذا السياق. أمّا الفناء فمؤكّد لمعنى الموت الوارد بعده مرات عديدة.

- شك، وما "استفهامية" : الشك اسم ووجوده مرتبط باسم الاستفهام يعْني التحذير من الدخول في الريب، وقد كانت غاية الشاعر من ذلك الدعوة إلى التمسّك بالإيمان، ويأتي اسم الفاعل "معتبِر" ليحثّ على أخذ العبرة من الموت.

ويستعين الشاعر بمجموعة من الأسماء الدالة على عظمة الملوك فيذكر: الدساكر والمنابر والأَسرّة والعساكر والمدائن... وكلّها تشير إلى غنى وقوة ومتاع، كما يذكر العشائر الدالة على حماية الأقربين، وليبتعد الشاعر عن ظاهرة الحشد والحشو يعمد إلى التشاكل الصيغي في هذه العبارات لإضفاء حالة موسيقية، إذ أن معظمها على وزن "فعائل". ولم يكن تضخيم حالة الملوك في خضم هذا الجمع إلا لنفي جدوى أي قوة أو مال أو جيش أمام المصير المحتّم، وبذلك تتضح لعبة الأسماء في البناء والهدم: فقد رسمت تلك الأسماء للعظماء صورة في منتهي القوة والمناعة، إلاّ أن الشاعر يختم نصه بعبارات تهدم كلّ ما بنته تلك الألفاظ فيقول في البيت الأخير" درست محاسن وجهه..." ولا يخفى ما في لفظ الوجه من جلال ورفعة وعزة ونضارة؛ ذلك أن العرب تستعمل كلمة "وجيه" و"وجاهة" للدلالة على عظيم القدر كما تستعمل عبارة "بيض الوجوه" دلالة على الشرف والمنعة.

ويقول الشاعر:

أتدري أيَّ ذُلٍّ في السؤال وفي بذل الوجوه إلى الرجال

يعزّ على التنزُّه من رعاه ويستغني العفيف بغير مال

إذا كان النوال ببذل وجهي فلا قُرّبتُ من ذاك النوال

معاذ الله في خلُق دنيء يكون الفضل فيه عليّ لا لي

توقَّ يدا تكون عليك فضلا فصانعها إليك عليك عال

يدٌ تعلو يدا بجميل فِعل كما علَت اليمين على الشمال

وجوه العيش من سَعة وضِيق

وحسبُك والتوسّعَ في الحلال

أتُنكر أن تكون أخا نعيم وأنت تَصيف في فيء الظلال

وأنت تُصيب قُوتَك في عفاف ورِيّا إن ظمئت من الزلال

متى تُمسي وتصبح مستريحا وأنت الدهرَ لا ترضى بحال

تُكابد جمع شيء بعد شيء وتبغي أن تكون رخيَّ بال

وقد يجري قليل المال مجرى كثير المال في سدّ الخِلال(*)

إذا كان القليل يسدّ فقري ولم أجد الكثير فلا أبالي

هي الدنيا رأيتُ الحبّ فيها عواقبه التفرُّق عن تَقال(**[1])

تُسرّ إذا نظرت إلى هلال ونقصك أنْ نظرت إلى الهلال([2])

صاغ الشاعر لاميّته على الخفيف، وهو بحر لا يمكن الجزم بأنّ الشاعر اختاره لأنّه مناسب للموضوع، أو لخصوصية في هذا البحر جعلته أقدر على تجسيد الرؤية؛ فكلّ هذه الأمور هي من أسرار العمليّة الشعريّة، وأغوار التجربة التي ترتبط في كثير من الحالات باللحظة الأولى التي يتحدّد فيها مطلع النص، وتبدأ شرارته وتباشيره النفسية والفكريّة والموسيقية الأولى: لحظة لا يمكن التأكّد بأنّ الشاعر برمَجها ووعى أهميتها، وقصد رسم مسارها، فهي مجموعة من الحالات المتمازجة الناجمة عن تراكم وتراكب يحدثان في الوعي والذاكرة والشعور وأعماق النفس الشاعرة.

---

* - ورد في شرح البستاني ص325الخلال جمع خلة وهي الفقر،وفي لسان العرب مادة خلل ص1251"...الخَلّة الحاجة والفقر.

** - ورد البيت في الطبعة التي بتقديم البستاني:"هي الدنيا رأيت الحب فيها عواقبه التفرُّق عن تَقال" والتقالي أشد من الثّقال، وقد شرح البستاني"الثقال" بقوله: ضد الخفة. وبالنظر إلى قرآنية معجم الشاعر وقوة الكلمة فالرواية الأولى أقرب.

[1] - ديوان أبي العتاهية، تح: شكري فيصل، ص ص325، 326

[2] - المصدر نفسه، ص ص325، 326

إنّ وعي الشاعر برسالة شعره دفعه إلى الوقوف عند قضيّتين في غاية الأهمية لما لهما من علاقة بالتوجيه الخلقيّ العام: أولاهما بشاعة ذل السؤال، وثانيهما فضل القناعة: ففي هذه الأبيات التعليميّة المصوغة صياغة أسلوبية مؤثّرة بما توفّرت عليه من قوة في العبارة والفكرة، ومن تركيز على خلال رفيعة تحقق للمرء سموّ إنسانيّته، على أساس خُلق أصلٍ واحد هو القناعة، أداء لرسالة فنية خلقية بطريقة مؤثّرة؛ فإذا كان البيت الأول قد مهّد للموضوع وجعل القارئ يحس بأهميته ليشرع في تقبّله، فإن البيت الثاني كاد أن يلخّص كلّ ما ورد في النص، حين أشار الشاعر إلى قوة العفّة التي تملأ النفس غنى، وعجز الغنى الماليّ عن تحقيق ذلك الشعور النفسيّ السامي فبغياب هذا الخلق لا يمكن لأيّ امرئ أبدا أن يستقرّ على حال: فالرغبة تولّد مزيدا من الرغبات، والجمع يؤدّي إلى مزيد من الجمع، وبعد كلّ ذلك ينتهي الأمر إلى السعي في بذل ماء الوجه لتحقيق إملاءات الجشع. والشاعر ينبّه إلى النعم التي من حول كلّ واحد منّا: فالظل يقينَا شدة الحرّ، وقليل من الكسب يقينا ذل الحاجة، ولا معنى للسعة إلاّ إذا كانت حلالا، وبذلك يفتح الشاعر مجال النفس أمام السعي الإنسانيّ الشريف، ليختم نصه بقوله: إن نقص الإنسان يحدث حين التطلع إلى ما هو في غير مستطاعه، ممثلا لذلك بالسرور لرؤية الهلال الذي هو رمز لكمال في الجمال الإنسانيّ، مع أنّ التطلع إليه يكشف لنا عن حقيقة النقص لدى أيّ واحد منا. ولا يخفى ما في تلك الأقوال من تعريض بحال شعراء من عصره كانوا يبذلون ماء الوجه في سبيل تحصيل منافع مادّيّة، كما لا يخفى ما في هذه الفكرة الداعية إلى القناعة من دلالة صادقة على زهد أبي العتاهية الذي نذر كمّا هاما من شعره لهذا الغرض الخلقي الديني الاجتماعيّ.

وهكذا يتبيّن مدى حرص أبي العتاهية على تبليغ رؤيته الرافضة في شتّى المجالات على أساس أسلوبي فنّيّ مؤثّر قدر الإمكان: فهو يعتني بالإيقاع الموحي، ويختار الأصوات اللازمة التي تؤدي غايته التوجيهية بشكل حساس يجعل المتلقي متواصلا مع النص من خلال الألفاظ الأنسب.

ويمضي الشاعر في محاورة جادّة متنوعة، محاورة تنسجم مع الروح السجاليّة التي انتشرت في عصر تنوّع الاتجاهات الفلسفيّة والمذاهب الدينية، فكان الحوار في قصيدة الشاعر متنوعا؛ فهو تارة بينه وبين نفسه، وبينه وبين المتلقّي تارة أخرى، لذلك كانت

المحاورة أساسا في هذا الأسلوب، وهي قوة في الفكرة التي يقدّمها الشاعر مستعينا بصور كثيرة مستقاة من واقع الحياة وحقيقة الدين، إحداثا للتأثير الإيجابيّ في النفس الإنسانية عامة، والنفس المسلمة خاصة.

وفي النص تراكيب عزّزت الوصول إلى تلك الغايات التوجيهيّة والجمالية، منها اتكاء الشاعر على الضمير "أنت" في كثير من الحالات التي عرضها مبرزا حقيقة الدنيا، وقد أدى هذا التحاور السريع بين الشاعر والضمير أنت إلى كثرة الالتفات وهو زينة بديعية تكسر رتابة النص وتفاجئ المتلقّي في كلّ مرة بأمر جديد، كما تُحقق أدبيات التوجيه في بعض الحالات التي ينبغي أن يجتنب الشاعر فيها ضمير المخاطب، كما نجد ذلك في قوله:

معاذ الله في خلـُق دنيء يكون الفضل فيه عليّ لا لي

فموقف ذكر الخُلق الدنيء - كما هو واضح – يحتّم تغيير الضمير، إلا أن الشاعر يعمد إلى المخاطب بشكل مباشر في مواقف كثيرة كما في قوله:

أتدري أيَّ ذُلٍّ في السؤال؟ وفي بذل الوجوه إلى الرجال؟

ففي هذا الاستفهام بدأ بذكر حالة الذلّ عامة، ثم ركّز على صفحة الوجه رمز الإنسان نفسه، وقد استعمل المفرد في الشطر الأول بذكره للذل، لكنّه هوّل من الأمر حين ربطه بالجمع في قوله: بذل الوجوه إلى الرجال. وينتقل الشاعر إلى ضمير المتكلم في قوله:

إذا كان النوال ببذل وجهي فلا قُرّبتُ من ذاك النوال

إلا أنّه حين ينتقل إلى سياق النصح يعود إلى المخاطب فيقول:

توقَّ يدا تكون عليك فضلا فصانعها إليك عليك عال

فقد كان التركيز في هذا الموقف على المخاطب قويا فذكر أربع مرات: توقّ، عليك، إليك، عليك. وهو في هذا التركيب الذي ساد فيه الضمير اتضحت العناية بالتماثل الصيغي أيضا. وفي جمل الشاعر عناية بالمضارع الدال على الديمومة لمضارعته الاسم، وقد ركز الشاعر عليه خاصة في حالات التعبير عما يمكن أن يهدد حياة المرء من الشرور والآثام، فقد جاء عدد كبير من الجمل مقرونة بالمضارع للدلالة على مجموعة من القواعد العامة التي تحكم الحياة الإنسانية، وبذلك دلت تلك الأفعال على الاستمرارية كما في قول الشاعر:

يعزّ على التنزُّه من رعاه ويستغني العفيف بغير مال

وكما في قوله:

معاذ الله في خلُق دنيء يكون الفضل فيه عليّ لا لي

فإذا كان البيت الأوّل دالا على قاعدة عامة تحكم الحياة وتقلباتها، فإن المضارع في هذا البيت دل على مساحة زمنية خاصة بحياة الشاعر وفلسفته في الحياة: فهو يرى أن كرامته الإنسانية لا تسمح له بأن يكون صاحب اليد السفلى في هذه الحياة، إنه يريد أن يكون صاحب فضا على الناس لا يدا صاغرة ترجو عطف المحسنين.

فالمضارع يأتي ليصوغ فلسفة عامّة يدعو إليها الشاعر هي فلسفة الغلبة والشرف: فلسفة تبدو في الظاهر دعوة اجتماعية بسيطة، لكنها تلخص حالة الدولة العباسية الغالبة حضاريا؛ فهي نفسها كانت صاحبة يد الفضل على الإنسانية بصفة عامة.

ومن الضروريّ أن أشير هنا إلى أنّ دلالة الزمن في أفعال اللغة العربية لا تتم بالفعل وحده بل مع ما يصطحبه من حروف وأفعال أخرى تلتصق به، كما لا بد من الإشارة إلى دلالة المضارع التي تتجاوز الحاضر والمستقبل بدرجاته إلى القاعدة الهامة التي تحكم الحياة برمتها، فحين نقول: "الخير يغلب الشرّ" فإن مقولتنا تعني الماضي والحاضر والمستقبل أي هكذا هي طبيعة الحياة. وقد دلّ المضارع في هذه الأبيات أيضا على الأمنيات التي يرغب الشاعر في أن تتحقق له وللمتلقي، كما نجد ذلك في قوله:

متى تُمسي وتُصبح مستريحا وأنت الدهرَ لا ترضى بحال ؟!

فالمضارع في الشطر الأول توجيه خلقيّ متمثّل في القناعة أما الشطر الثاني فدل فيه على صفة استبدت بالمخاطب خاصة وكثير من الناس عامة، هي الجشع والتبرم من أحوال الدنيا كيفما كانت. ويطرح السؤال هنا حين نربط دعوة الشاعر إلى القناعة بدعوة أخرى ذكرت قبل وقد تبدو مناقضة لها حين قال:

معاذ الله في خلُق دنيء يكون الفضل فيه عليّ لا لي

فمن أين يكون للمرء فضل على الناس إذا كان لا يُقبل على أسباب النجاح في دنياه، وإذا كان هو ذاته في حاجة إلى من يعيله بعد أن رضى بالقليل من ضرورات دنياه. إنه من المستحيل - في هذه الحالة- أن يجد ما يكون به يدا عُليا. إلاّ أنّ الأمر الذي يمكن فهمه من طرح أبي العتاهية في زهدياته هو على غير هذا الاتجاه في التناول، وفي غير هذه الحال

تماما: إن القناعة لا تعني الركون إلى الكسل والتواكل والفقر؛ إذ يمكن للمرء أن يزهد في دنياه مع بذله الدؤوب في سبيل إسعاد نفسه وعياله وذويه وأقربائه وغيره.

2- الاختيار والتكرار وأبعادهما الدلالية في الشعر الرافض لدى أبي نواس:

ومن الطبيعي أن تتّسع آفاق اللغة وتتحقق فيها سعة الاختيار لدى الشعراء الذين عايشوا التطورات الفكرية والفنية التي حدثت في العصر العباسيّ. وهذا ما حدث مع أبي نواس الذي قال: "ما استكثر أحد من شيء إلا ملّه وثقل عليه إلا الأدب فإنه كلما استكثر منه كان أشهى له وأخف عليه [1] ويقصد الشاعر بالأدب هنا المعرفة بجميع فروعها الفنية والعلميّة، لذلك جاءت في ثنايا أدبه كثير من علامات تميّزه وتفرّده الذي أضحى ممارسة فنيّة واضحة الملامح الأسلوبية في عدد من إبداعاته، كما نجد ذلك في قوله:

أيا رُبّ وجهٍ في التراب عتيق ويا رُبّ حسْن في التراب رقيق
ويا رُبّ حزمٍ في التراب ونجَدة ويا رُبّ رأيٍ في التراب وثيق
أرى كلّ حيّ هالكا وابن هالك وذا نسب في الهالكين عريقِ
فقُل لقريب الدار إنك ظاعن إلى منزل نائي المحلّ سحيق
إذا امتحن الدنيا لبيب تكشّفت له عن عدوّ في ثياب صديق [2]

في هذا البحر الخضمّ الطويل صاغ الشاعر أبياته، بحر كان له حضوره القويّ في ما عظم وجد من الأمور المتناولة في الشعر العربيّ. وأول ما يلفت النظر في هذه الأبيات هو صغر حجم النص الذي لم يزد على خمسة أبيات، ومن هنا يتبيّن أن الشاعر يرى نفسه غير معنيّ بالمقولة التنظيرية التي تحدّد القصيدة في عدد معين من الأبيات. وقد مارس أبو نواس مبدأ الاختيار في هذا النص طامحا إلى بلوغ أسمى درجات التعبير الفنيّ عن تجربة وجدانية دينية تبدو مناقضة لما اشتهر به من خمريّات كانت لبّ التجربة الفنية لديه، إلا أنه في هذا النص يبرز قدرته على الإبحار في غرض مناقض للخمريات، ومن هنا ندرك طبيعة التحدي الذي تتميز به هذه التجربة بالذات: إنه تحد ذو شقين: أحدهما تحدي شعره الذي

[1]- ياقوت الحموي، معجم الأدباء - إرشاد الأدريب إلى معرفة الأديب، تح: إحسان عباس، ج1، دار الغرب الإسلاميّ بيروت لبنان، ط1، 1993، ص21

[2]- ديوان أبي نواس، شرح محمود أفندي واصف، ص192

طغت عليه الخمريات وثانيهما تحدي الذائقة المتلقية التي تعودت على أبي نواس الخمري ومن الصعب عليها أن تتقبل أبا نواس الشاعر الزاهد.

اختار الشاعر في هذه الأبيات النداء وألح عليه، ليقترب من جوّ التضرّع، لذا ملأ به نصّه فبدا بذلك عامرا بالحيرة والندم والخوف، مسكونا بالاستغفار حادسا خطر الحال التي كان عليها؛ حالة تقود حتما إلى الاستنجاد.

ومن هنا أدّى حرف النداء "يا" دورا جوهريا في التجربة، خاصة وأنّه حرف معروف بغني دلالاته، فهو يعني وفقا للسياقات النداء للقريب والبعيد كما يعني التعجّب والندبة والاستغاثة. [1] ، وفضلا عن كلّ ذلك فهو قوي الدلالة على التأوه والتألم. وقد استغلّه الشاعر ليملأ النص بالأصوات العالية لأنّ ذلك يؤكّد أنّ القصد من النص كان إيصال الصوت إلى المتلقّي، كما كان مبدأ الاختيار لدى الشاعر واضحا بين عدد من الإمكانيات التعبيريّة:

أ- فقوله عتيق جاء بدلا عن كلمة جميل [*]، ولم يكن الاختيار مرتبطا بالروي فقط؛ لأنّ لهذا اللفظ دلالة أقوى على الحسن. جاء في أساس البلاغة أنّ سيدنا الصديق كان لقبه العتيق لوسامته. [2]

ب- للإيجاز اختار الشاعر بدلا عن الموصوفين صفاتهم الدلالة عليهم: حزم في التراب، وفي التراب نجدة ورأي، والقصد منه أولو الحزم والنجدة والرأي.

ج- اختار "هالكا" عوضا عن كلمة ميّت؛ لأنّ الهلاك دالّ على ما يصحب الموت من مشقة وعذاب؛ فإذا كان الموت دالاّ على انقضاء الأجل، فإنّ الهلاك دالّ على ما هو أفدح.

د- واختار ابن هالك تكرارا لمعنى الهلاك وتوكيدا له وتصويره على أنه أمر تتوارثه الإنسانية وتظل عاجزة عن رده عجز أي منا عن التحكم في ما يرثه عن آبائه.

وفي النص تنويع للأساليب في أداء النصح والإرشاد؛ يتجلّى ذلك في التكرار الدال على حضور الظاهرة السلبية في قوله: "أيا ربّ" أربع مرّات متعاقبة، ثم قوله: أرى كلّ حيّ هالكا وابن هالك؛ فقد أورد "كلّ" التي تفيد العموم وهي بذلك تقرّب المعنى من التوكيد.

---

[1]- إميل بديع يعقوب، معجم الإعراب والإملاء، دار العلم للملايين، ط1، 1983م، ص ص579، 580

[*] - لسان العرب مادة عتق، ص 2798

[2] - الزمخشري، أساس البلاغة، ص293

ولم يكتف بذلك بل ردّد عبارة الهلاك في قوله: "هالكا وابن هالك"، ثم نراه لا يقف عند صورة مؤلمة واحدة يصف فيها القبر، فيضيف إليها صورة ثانية فيقول: منزل نائي المحلّ سحيق: وبذلك ينطبع في الذات بعدان لهذا القبر؛ أحدهما أفقي وثانيهما عمودي، ويختم الشاعر نصّه بتوظيف التضاد بين كلمتي''عدوّ وصديق'' خلاصة لتوكيد درجة الغفلة التي يعيش عليها المرء حينما تغرّه الدنيا ببهرجها الزائف. ولا بدّ ونحن نتناول تجارب أبي نواس من التمييز بين شعره القابل وشعره الرافض: والقصد من شعره القابل؛ ما سار فيه على طريقة القُدامى حتى بدا واحدا منهم، وإن كانت شاعريّته قد حققت أصالته بالرغم من اتباعيته. ويمكن اتّخاذ هذه الأبيات الافتتاحية السبع في قصيدة مدح الرشيد مثالا لشعره القابل، وفيها غزل تلاه وصف للناقة مهد به للوصول إلى الممدوح بطريقة القدامى:

حيّ الديار إذ الزمان زمان

وإذ الشّباك لنا حَرِي ومعان(*)

يا حبذا سفوان من متربّع ولربّما جمَع الهوى سفوانُ

وإذا مررتُ على الديار مسلّما فلغير دار أميمة الهِجرانُ

إنا نسبنا والمناسب ظنّة

حتى رُمِيتِ بنا وأنتِ حَصانُ(1)

ففي هذه الأبيات من أسلوب إنشائي من بداية النص، وهو مما يعني شدة انفعال الشاعر وتفاعله مع الموضوع الذي عايشه معايشة تقليدية فيها حنين إلى ماضي القصيدة العتيقة.

بيتان أولان إذن تزعمهما الأسلوب الإنشائي بشكل مؤثر: حي الديار؟ فمن هذا الذي يحييها؟ من الملتمس ومن المخاطب أم أنهما معا إنسان واحد؟ إنه الشاعر ويمكن أن يكون كل قارئ تفاعل معه وأحس بتجربته. من هنا تتجلى طرافة الضمير المفتوح على أكثر من قراءة، كما حدث مع امرئ القيس الذي اختلف في قوله "قفا". من هنا تأتي جمالية هذا الاختيار الذي قام به الشاعر سواء تعلق الأمر بالإنشاء أو الضمير. وكما يتكرر الضمير ويدعم بكم إحساسي نوعي بالصوت الهامس يزيده التكرار قوة في قوله: "إذ الزمان زمان"،و " يا حبذا سفوان، و"جمع الهوى سفوان". وإذا كان الإنشاء في المديح قويّ

* - الشباك وحري ومعان مواضع " هامش الديوان " شرح محمود أفندي واصف ص58"

1- ديوان أبي نواس شرح واصف، ص ص 58، 59

الاتصال بالطلب، إلاّ أن الشاعر في المقدمة لم يكن يطلب شيئا؛ لأنه في الأساس لم يكن مخاطبا غير ذاته في مناجاة دافئة فيها حنين إلى زمن الأولين وأساليبهم. وقد كان من الطبيعيّ لذلك أن تتجسّد صورة أبي نواس القابلة في كثير من مدائحه، لأنّ السلطة السياسية كانت تحاول قدر الإمكان إبقاء الساحة الثقافية على حالها. ومن اللافت للنظر أن طريقة افتتاح النص النواسيّ في هذه المدائح بالرغم من كونها صورة أمينة للافتتاحيات العتيقة إلاّ أنها أصيلة تحمل بصمة صاحبها. ومن الافتتاحيات التقليدية قوله أيضا وهو ينتقل إلى مقدمة أخرى عرفتها العرب هي ذكر الشيب. يقول:

ديار نَوار ما ديار نـوار كَسونك شجوا وهنّ منه عوار
يقولون في الشيب الوقار لأهله وشيبي بحمد الله غيرُ وقار
إذا كنتُ لا أنفكّ عن طاعة الهوى فإنّ الهوى يرمي الفتى ببوار
فها إنّ قلبي لا محالة مائل إلى رشإ يسعى بكأس عقار
شَمول إذا شُجّت تقول عقيقةٌ تنافس فيها السوم بين تِجار [1]

هذه الأوتار التقليديّة المحافظة التي يعزف عليها أبو نواس بادئا بيّنة ملامحها في الحديث عن الديار وبلاها والشيب وأحزانه، إلاّ أن الشاعر لا تخلو نغماته من بعض الرنات الخارجة عن تفاصيل صغيرة موجودة في قلب العرف القديم: فهو لا يريد وقار الشيب ويحمد الله على أنّه خال من هذا الوقار. وبذلك فهو يمزج التقليد القديم بمفهوم عباسي متأثر بالقيمة الخلقية الدينية، كما يمزج غرضين بعد ذلك هما الغزل والخمرة وبذلك غدت هذه الأبيات قادرة على أن تقرّب إلينا الروح النواسية وأبرز الأجواء الفكرية والفنية التي تتجلى في سمائها شعره عامة. والشاعر يبدأ بالأسلوب الإنشائيّ متعجبا متحسّرا ثم ينتقل إلى الأسلوب الخبريّ ليبسط شيئا من حزنه، ثم يعود إلى الإنشاء حين يقترب من نهاية النص بحرف التنبيه: " فها إن قلبي ..." كما يتنقل بين صوتين متناسقين في حرفين متقاربين: السين والشين وهما من الأصوات المهموسة،(*) وقد أدّى هذان الصوتان مهمّة موسيقية ذات دلالة واضحة على نفسيّة أبي نواس في هذا الموقف الذي نراه فيه بالرغم من مباهاته في الأول بانعدام الوقار، إلا أنّ اختياره الهمس صوّر ضميره الاجتماعيّ الدينيّ العميق الذي

---

[1]- المصدر السابق، ص72

* - جاء في لسان العرب ص 2175 أنّ الشين من الحروف المهموسة والشجرية أيضا.

دفعه إلى الاستتار: لذا كان العمر شيبا والساقية رشأ والخمرة شمولا، كلّها ألفاظ احتوت حروفا دالة على همس. ويبدو الرفض النواسيّ صورة واضحة أشدّ ما يكون عليه الوضوح بقصائده التي تصوّر علاقته بالشراب والشاربين، وبذلك الجوّ العامّ الذي يتحرّك فيه الندامى، وتتحقق اللذات التي كانت تعج بها الحاضرة العباسيّة في شعر أبي نواس خاصة، فلا عجب أن تثور المدينة في فنّ النواسيّ على كلّ ما اختلف عنها ونهى عن لذاتها، لذلك كان على الحياة العباسية في هذا النص أن تختلف كلية عن حياة البادية والأعراب:

دَعِ الرَسمَ الَّذي دَثَرا يُقاسي الريحَ وَالمَطَرا

وَكُن رَجُلاً أَضاعَ العِلمَ في اللَذّاتِ وَالخَطَرا

أَلَم تَرَ ما بَنى كِسرى وَسابورٌ لِمَن غَبَرا

هي ذي بداية إنشائية في غاية الحماس والانتصار الكلي لحياة المدينة العباسية الجديدة، ثلاثة أبيات هي بمثابة الطلقات النارية الحادة القوية المؤذنة بالقطيعة التامة بينها وبين الحياة البدوية القديمة وأشيائها البالية. لقد بدأ الشاعر كلّ بيت من هذه الأبيات بأسلوب إنشائي فورد الأمر "دع الرسم" وهو بغاية التحقير، لأنه رسم دثر وانتهى شأنه، قد أدّى توالي الأزمنة وويلاتها عليه وتعاقب فصولها بين حرّ وبرد وعواصف وسيول إلى محو معالمه محوا. وبعد هذا الأمر الدال على نهي في الأساس ورد أمر ثان، لكن هذه المرة ليس للتحقير ولا للنهي، إنما للحث على اللذات بكل أصنافها وقد انتصرفت كلّ ملكاته وأحاسيسه إلى اكتشاف مكنوناتها وأماكنها وأوقاتها وكلّ شيء متعلق بها. أما البيت الثاث فبدئ باستفهام "ألم تر..."تعجبا من الغفلة عن معالم كبرى تركها أوائل الفرس، ومكمن العجب في أن المتمسك بالأعراب يرى طللا مندثرا، ويعمى عن رؤية مجوعة كبيرة من الإنجازات، ومجموعة من الأماكن الممتعة المرحة التي ما زالت تشهد بعبقرية أصحابها:

مَنازِه بَينَ دَجلَةَ وَالفراتِ تَفَيَّأَت شَجَرا

بِأَرضٍ باعَدَ الرَحمَنُ عَنها الطَلحَ وَالعُشَرا

وَلَم يَجعَل مَصايِدَها يَرابيعاً وَلا وَحَرا(*)

وَلَكِن حورُ غِزلانٍ تُراعي بِالمَلا بَقَرا

وَإِن شِئنا حَثَثنا الطَيرَ مِن حافاتِها زُمَرا

*- هي أخبث العظاء لا تطأ طعاما ولا شرابا إلا شمّته "لسان العرب مادة وحر ، ص4783 "

وَإِن قُلنا اِقتُلوا عَنكُم يُباكِر شَربها الخمرا

أَتاكَ حَليبُ صافِيَةٍ شَجا قَطفاً وَمُعتَصَرا

فَذاكَ العَيشُ لا سيداً بِقَفــرَتِها وَلا وَبَرا

بِعازِبِ حَرَّةٍ يُلفَى بِها العُصفورُ مُنجَحِرا

إِذا ما كُنتَ بِالأَشــياءِ في الأَعـرابِ مُعتَبَرا

فَإِنَّكَ أَيَّما رَجُــلٍ وَرَدتَ فَلَم تَجِد صَدَرا

وَمِن عَجَبٍ لِعِشقِهِمُ الجُفاةَ الجُلفَ وَالصَحَرا

فَقيلَ مُرَقِّشٌ(*)أَودى وَلَم يَعــجَز وَقَد قَدَرا

وَقَد أَودى اِبنُ عَجلانٍ وَلَم يَفطَن لَهُ خَبَرا

فَحَدَّثَ كاذِباً عَنهُ وَقالَ بِغَيرِ ما شَعَرا

وَلو كانَ اِبنُ عَجلانٍ مِنَ البَلوى كَما ذُكِرا

لَكانَ أَذَمَّ عَهــداً في الهـوى وَأَحبَّهُ عُذرا

تعشّق جنسه جنس وقابــل شدقها كبرا

تَعُدُّ الشَيحَ وَالقَيصومَ وَالفقهاءَ وَالسُمُرا(**)

جَنِيَّ الآسِ وَالنِسرينِ وَالسوسانِ إِن زَهرا

وَيُغنيها عَنِ المُـرجــانِ أَن تَتَقــلَّدَ البَعرا

وَتَغدو في بَراجِدِها تَصــيدُ الذِئبَ وَالنَمِرا

أَما وَاللَهِ لا أَشــرا حَلَـفتُ بِهِ وَلا بَطرا

لَوَ أَنَّ مُـرَقِّـشاً حَيٌّ تَعَـلَّقَ قَلبُهُ ذَكَرا

---

*- وهو أحد عشاق العرب المشهورين وصاحبته أسماء بنت عوف ... وكان أبوها زوَّجهاً رجلا من مراد، والمرقش غائب، فلما رجع أُخبر بذلك، فخرج يريدها ومعه عسيف له من غفيلة، فلما صار في بعض الطريق مرض، حتى ما يحمل إلا معروضاً، فتركه الغفيلي هناك في غار، وانصرف إلى أهله، فخبرهم أنه مات، فأخذوه وضربوه حتى أقر، فقتلوه، ويقال إن أسماء وقفت على أمره، فبعثت إليه فحمل إليها، وقد أكلت السباع أنفه، فقال:

يا راكبا إما عرضت فبلّغن...أنس بن عمرو حيث كان وحرملا

لله دركما ودر أبيكما ... إن أفلت الغفلى حتى يقتلا

** - جاء في لسان العرب مادة قصم ص3658 : القيصوم ما طال من العشب، وأن السمر من شجر الطلح ص2092

المرقش الأكبر وهو كما ورد عند ابن قتيبة ص124 ، 125 ربيعة بن سعد بن مالك، أو عمرو بن سعد بن مالك ابن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة. جاهليّ من الطبقة الأولى، سمي المرقش لقوله: الدار قفر والرسوم كما ... رقّش في ظهر الأديم قلم

وهو أحد عشاق العرب المشهورين وصاحبته أسماء بنت عوف بن مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة، وكان أبوها زوَّجهاً رجلا من مراد، والمرقش غائب، فلما رجع أُخبر بذلك، فخرج يريدها ومعه عسيف له من غفيلة، فلما صار في بعض الطريق مرض، حتى ما يحمل إلا معروضاً، فتركه الغفيلي هناك في غار، وانصرف إلى أهله، فخبرهم أنه مات، فأخذوه وضربوه حتى أقر، فقتلوه، ويقال إن أسماء وقفت على أمره، فبعثت إليه فحمل إليها، وقد أكلت السباع أنفه، فقال:

يا راكبا إما عرضت فبلّغن ... أنس بن عمرو حيث كان وحرملا

لله دركما ودر أبيكما ... إن أفلت الغفلى حتى يقتلا

كَأَنَّ ثِيابَهُ أَطـلَـعنَ مِن أَزرارِهِ قَـمـــرَا

وَمَرَّ يُريدُ ديوانَ الخَـراجِ مُضَـمَّـخاً عطِرا

بِوَجهٍ سابِرِيٍّ لَــو تَـصَـوَّبَ ماؤهُ قَطَرا

وَقَد خَطّت حَواضِنُهُ لَهُ مِن عَـنبَرٍ طُرَرا

بِعَينٍ خالَطَ التَثريب (*) في أَجفانها الحَوَرا

يَزيدُكَ وَجهُهُ حُسناً إِذا ما زِدتَـــهُ نَظَرا

لَأَيقَنَ أَنَّ حُبَّ المُردِ يُلفَى سَـهــلـه وَعَـرا

وَلا سِيَـما وَبَعضُهُمُ إِذا حَـيَّيـتَهُ اِنتَـهَرا[1]

صاغ أبو نواس نصّه على بحر الوافر وتفعيلاته: مفاعلتن مفاعلتن فعولن، لكنّه آثر أن يكون البحر مجزوءا: مفاعلتن مفاعلتن لجعل كلماته أقرب إلى قوّة الحركة مرتبطة بالإصرار على طائفة من المفاهيم الاجتماعية التي كانت الخمرة فيها أبرز موضوع.

وتبدو حركته تلك - بعد أن كيّفها أبو نواس - جزءا من حركة التاريخ القديم والثقافة الفارسيّة العتيقة، مثلما تصوّرها الأبيات: كسرى وسابور والمنازه وحور الغزلان وبقر الوحش ويقصد بها حسناوات عصره، وأجواء القنص الأرستوقراطية التي ميزت حياة ملوك بني العباس ومن كان في طبقتهم، كما يتّضح ذلك في قول الشاعر: إنّ وجود ستّ حركات في تفعيلتين يعطينا الإحساس بمدى الدويّ الذي يفرضه هذا المجزوء على النص، وهو يتضافر مع البداية الإنشائية الملحّة في ثلاثة أبيات متتالية ليمارس الشاعر بكل هذه الأدوات ضغطا نفسيّا واضحا:

دَعِ الرَسمَ الَّذي دَثَرا يُقاسي الريحَ وَالمَطَرا

وَكُن رَجُلاً أَضاعَ العِلمَ في اللـذّاتِ وَالــخَــطَرا

أَلَم تَرَ ما بَنى كِسرى وَســابورٌ لِمَن غَبـرَا

أوّل مظهر من مظاهر الرفض في هذا النص هو استصغار الشاعر لحال الأعراب وذوقهم وشتى مظاهر حياتهم: هو ذا يمضي في عرض مقارن بين مجتمعين وحضارتين وثقافتين: طرف هو العرب والطرف الآخر قومه من غير العرب: الفرس والروم.

---

* - جاء في لسان العرب " التثريب هو الإفساد والخلط " مادة ثرب ص 475 والسياق يدلّ على نظرة التشهّي الجنسي.

[1] - ديوان أبي نواس، شرح واصف، ص ص164، 165

ويبدو غير العرب مقبلين في هذه الصورة النواسيّة على طائفة من الملذّات الحضريّة منذ أقدم العصور، أمّا العرب فهم حسب زعمه بعيدون عن كلّ تغيّر في الحياة أو تحسّن في الذوق والسلوك، بالرغم من التطورات الحضارية التي حلّت على المجتمع العباسي وحركته حركة شديدة، إلاّ أنّ العرب في هذا النص بالرغم من كلّ ذلك لم يغيروا رؤيتهم إلى الأشياء، فظلوا مشدودين إلى ملذات تقليدية بائدة فقدت معناها في حياة الناس الجديدة.

ومن الواضح أن أبا نواس يمارس هذه السخرية انطلاقا من معرفة واسعة بالتراث العربيّ والعمل على تجاوزه وهي مظهر من مظاهر الصراع الحضاري والثقافي، إلا أن هذا الصراع لا ينفي أن كل طرف كان يقدم للحضارة العربية إنجازات تغذيها. ويبدو أبو نواس غير منسجم في كثير من فكره وفنّه مع المعطيات التراثية التي ركز على مراجعتها، لذلك كان وما زال هذا الشاعر جزءا من الحضارة العربية الإسلامية، وهو يذكر غفلة عبد الله بن عجلان (*) عن مثل تلك الملّذات بالرغم من شهرته في عالم المحبة، ويختم هذه المقارنة بتوضيح الفرق بين صنفين من النبات والزينة ترميزا للفرق بين مجتمعين وذوقين ورؤيتين:

تَعُدُّ الشَيح وَالقَيصـومَ وَالفُقهاءَ وَالسُـمُرا

جَنِيَّ الآسِ وَالنِسرينِ وَالسوسانِ إن زَهُرا

وَيُغنيها عَنِ المُـرجـانِ أَن تَتَقــلَّدَ البَعرا

فالشيح والقيصوم والفقهاء والسمُر لا تبلغ قيمة كلّ من الآس والنسرين والسوسن، كما أنّه لا مقارنة بين المرجان والبعر: هي صورة طبيعية مكوّنة من عناصر طبيعية ثابتة وأخرى نامية متحركة، وإن غلبت الصورة الحية النامية من نبات وزهر، وكأني بالشاعر في كل ذلك يشير إلى حيوية الواقع الحضري وجمود واقع البادية.

وهكذا نجد أنفسنا أمام مجتمعين متباينين في الذوق وطبيعة العيش وإدارك حقيقة الأشياء، وكل ذلك صورة لذلك الصراع الثقافي الحضاري الذي كانت تحركه نزعتان في الأساس؛ إحداهما عربيّة أعرابية وثانيهما أعجمية فارسية.

---

* - هو كما ورد لدى ابن قتيبة ص482 عبد الله بن عجلان شاعر من العصر الأموي وصاحبته هند وفيها يقول:
ألا إنّ هندا أصبحت منك محرما وأصبحت من أدنى حموّتها حما

ويختم الشاعر نصّه بالتشكيك في مجموعة من القيم لدى بعض الشخصيات الأدبية العاشقة كالمرقّش وابن عجلان، لتنتهي كل تلك المقارنات بقلب الشياء قلبا كليا فيجعل الذكر أكثر إثارة من المرأة، وهو أمر شاذّ عرفته الحياة العباسية وجسدت حالته في الغزل الذكري الجديد.

والرويّ في هذا النص راء بعدها ألف إطلاق، والراء "من الحروف المجهورة، وهي من حروف الذلق، وسميت ذلْقا لأنّ الذَّلاقة في المنطق إنما هي بطرَف أسَلة اللسان..." [1]

وقد كان الجهر في هذا النص ظاهرا: إنه إعلان صريح عن انتماء شعوبي ومعاداة مجهورة لطبيعة عيش خاصة عُرفت بها الأعراب، بحسب زعم الشاعر أبي نواس الذي يصرّ على الجهر دائما، فيورد هذا الحرف في البيت الأول ست مرات ثم يركّز عليه في البيتين المواليين. وقد اختار الشاعر من الأسماء ما يوحي بالخراب والوحشة والضيق حين الحديث عن حياة الأعراب فذكر الريح والمطر والطلح والعشر واليرابيع والوحر... وهي جميعا دالّة على جوانب سلبية بزهد السامع في حياة الأعراب، كما احتوت كلماته في أغلبها على الراء، وهو ما يؤكد رغبة الشاعر في الجهر بتعيير الأعراب، كما أن هذه الأشياء الدالة على الروح الأعرابية أقسام: أحدها طبيعيّ جامد كالمطر والريح، وآخر حيويّ نامٍ كالشجر والشوك، وثالث طبيعيّ حيويّ متحرّك كشتّى ألوان الحيوان، وهذه المظاهر الطبيعية جميعها وإن اختلفت في مميزاتها الدقيقة إلا أنها متفقة جميعا في أمر الضرر الذي تلحقه بالإنسان: فالمطر غير الغيث، إنّه السيول التي تجرف حياة الأعراب، والريح مظهر من المظاهر المساهمة في التخريب أيضا. وهكذا بدا الشاعر منذرا كلّ أعرابيّ بالفناء، وهذا يحيلنا على ما عرفته البيئة العربية من طوفان تلو الآخر، وخراب بعد خراب، كما تجلى ذلك في قصة سدّ مأرب، إلا أن الطوفان الذي يعنيه الشاعر هو طوفان حضاريّ، يأخذ المظاهر البدوية معه لتحل محله المظاهر الحضريّة الفارسيّة وفقا لنظرة الشاعر النابعة من شعوبيّته.

وقد اختار الشاعر لغرس هذه المعاني في نفس المتلقّي طائفة من الصور تبدأ بالمقارنة بين مظاهر الحياة البدوية ونظيراتها في الحياة الفارسية الحضرية، وهي صور مرئية في

[1]- لسان العرب، حرف الراء، ص1531

كثير من الأحيان. ومن الطبيعيّ أن يسعى وهو يخاطب المتلقي في كثير من المواقف خطابا مباشرا ويعنيه كما تجلى ذلك أسلوبيا في ذكر الضمير" أنت" في الأمر والنهي والنداء:

- دع الرسم... /- وكن رجلا... /- ألم تر؟ / - فإنّك أيما رجل... /- أتاك حليب صافية
- يزيدك وجهه حسنا /- وَلا سِيَما وَبَعضُهُمُ إذا حَـيَّيتَهُ اِنتَـهَرا...

فمن الواضح إذن أن الشاعر يلحّ على إقحام المتلقي داخل هذا الخطاب البعيد عن أن يكون حوارا: لأننا لا نسمع إلاّ صوت الشاعر مدويّا بما يبدو كما لو أنه مجموعة من الحقائق التي لا شك فيها. والشاعر يعزّز موقفه أحيانا بالقسم والتوكيد بحرف التنبيه "أما" الموطئ للقسم، وبتكرار حرف النفي "لا" فيقول:

أَما وَاللهِ لا أَشـرا حَلَفتُ بِهِ وَلا بَطرا

كما يجتنب قدر المستطاع الضمير أنا، بل إنه حين يذكر هذا الضمير، إنما لينفي لا ليقرر أو يثبت، كما نلاحظ ذلك في قسَمه المشار إليه، وهو يعمد إلى ضمير الجماعة "نحن" في موقف الأرستوقراطية كما في قوله:

وَإن شِئنا حَثَثنا الطَيرَ مِـن حافـاتِها زُمَـرا
وَإن قُلنا اِقتُلوا عَنكُم يُباكِر شَـربها الخمرا

والاستعلاء ظاهرة بينة في هذا الخطاب الذي يتدرج فيه المتكلم من "أنا" إلى "نحن"، في حين لا يبرح المخاطب مكانه من موقعه الفردب الضعيف "أنت". ويقول أبو نواس في نبرة استعطافية مخاطبا الأمين:

تذكّر أمين الله والعهد يُذكرُ مقامي وإنشاديك والنّاس حُضّر
ونثْري عليكَ الدُّرّ يا دُرّ هاشم فيَا مَنْ رأى دُرًّا على الدُّرّ يُنثر
أبوك الذي لم يملك الأرضَ مِثْلُه
وعمُّك موسى صِـنْوُه المتخيَّر
وجدّاك مهديّ الهُدى وشقيقُه أبو أمّك الأَدنى أبو الفضل جعفر
وما مثلُ منصوريْك منصورُ هاشم
ومنصورُ قحطانٍ إذا عُدَّ مَفْخَر
فمن ذا الذي يرمي بسهميْك في الورى

وعبد منـاف والـِداك وحِمْيَر

تحسّنتِ الدنيا بوجه خليـفةٍ هو الصّبح إلاّ أنّه الدهـرَ مُسْفِر

إمامٌ يسُوس المُلْك تِسعين حِجّة عليه لـه منه رداءٌ ومـِئـزَر

يُشير إليه الجُود من وجَناتِه وينظر من أعطافه حين ينظر

أيا خيرَ مأمول يُرَجّى أنا آمروٌ أسيرُ رهينٍ في سُجونك مُقبَر

مضت لي شهورٌ مُذ حُبست ثلاثةٍ كأنّي قد أذْنبتُ ما ليس يُغفر

فإن كنتُ لم أُذنبْ ففيمَ حبَسْتَني وإنْ كنتُ ذا ذنْب فعفوُك أكبَر[1]

النص على بحر الطويل الذي كان في الغالب بحر المادحين والجادين: لما يتضمّنه من فخامة، وما يسمح به من خطابية منبرية رنـّانة.

وقد آثر الشاعر في نصه المدحيّ هذا أن يمزج طائفة من الأغراض المتجانسة: فهو يستعطف في البداية ثم يشيد بعظمة أجداد الملك: هاشم وموسى والمهدي وجعفر، وكلّها أسماء قريبة من القداسة والتاريخ والمجد. ثم يمدح وريثهم في هذا المجد ذاكرا إنجازات جليلة حققها للرعية، ليختم النص بما بدأ: استعطاف وشكوى، وهكذا يغطي النصّ مسافة زمنية واسعة تبدأ من الماضي إلى الحاضر وتمضي نحو الغد الموعود بكثير من الأمل. ويمضي الشاعر في هذا التكرار المتجانس صوتيّا كما يتضح ذلك بشكل مقصود واع كما نجد ذلك في قوله :

وما مثلُ منصوريْك منصورُ هاشم ومنصورُ قحطانٍ إذا عُدَّ مَفْخَر

ولقد اتّكأ أبو نواس في نصّه هذا على الماضي بشكل مركّز؛ فقد دفعه مقام الاستعطاف والمدح إليه دفعا، ثم إن القصيدة قد فتحت بفعل الأمر "تذكّر" الذي كان بوابة للذكرى المليئة ضياء أمجاد، لذلك توالت الأمجاد مجسدة في أسماء تعبر عن أشخاص وصفات:

فالمقام والإنشاد، هما من ماضي الشاعر، أما "أبوك، عمك، جداك وشقيقه، أبو أمّك الأدنى، منصوراك... فمن الواضح أنّ إيرادها جاء في سياق التمهيد للمدح والاستعطاف؛ إذ العفو من شيم العظماء، كما أنّ من دلالات العظمة عظمة الآباء والأجداد: فهذا الربط المنطقيّ هو الذي أملى على الشاعر طبيعة اختياره للأسماء والصفات والالتفات إلى

[1]- ديوان أبي نواس، شرح واصف، ص 106

الماضي. كما أنّ الضمائر الواردة في هذا النص تاثرت بالغاية الاستعطافية، لذلك هيمن الضمير أنت، مقترنا بتعظيم أجداد الممدوح، ثم ورد ضمير المتكلم مرتبطا بالشكوى والاستعطاف. وفي سبيل هذه الغاية الاستعطافية فقد اعتنى الشاعر بالتكرار توكيدا للمعاني وتحقيقا للنغمية: تذكر يذكر – نثري ينثر- مهدي الهدى...مركّزا على الأمر مقررا مثبتا ممارسا نوعا من الضغط المنطقيّ الفنيّ على المتلقي. وفي شعره تعامل فنيّ مع الأسماء والتراكيب والدلالات التي تنتهي إليها.

يقول الشاعر:

اِسقني الرّاح على وجـهٍ رأيـناه نظيفا
مِنْ وَصيف بأبي ذاك وبالأمِّ وصـيفَـا
مِنْ مـها الديوان قد قُلّد شَذْرا وشنـوفا
لابسا فوق القميص الجـون قبطيا خفيفا
تضحك الأقلام منه كلّما خطّ الصَّحيفا
أسرعُ النـاس مَلالا إن تسلْ شيئا طفيفا
غير أنّي قـد أرى قلـبي به بَرّا رؤوفـا
مسـعر في القلب حُبّيـن تلـيدا وطـريفـا
ولقد قلت لعمـرو بعد كتـماني خريفا
ما ترى الظبي الذيأحـببتُـه حبا عـنـيفـا
ما ترى إخفاق قلبي في هـواه والوجيفا
فلقد طال تماديه وقـد خِفـتُ الحُـتوفا
قال ما يخفى عليه ذاك إن كـان ظريفا [1]

هو ذا نصّ مؤسّس في الأصل على التحدّي: الشراب والغزل بالمذكر، وهو إذن سعي حثيث من لدنه إلى قلب الموازين والمفاهيم؛ قلب لا يتمّ بسهولة، لا بدّ من خلخلة شديدة إذن. والخلخلة واضحة في الإصرار على الفعل والتصريح به، وعلى الأمر بالفعل أيضا: اسقني،

[1]- ديوان أبي نواس، شرح علي فاعور، ص ص359، 360

وهو الأمر الذي يفتتح به النصّ لتخضع له بعد ذلك كلّ الأفعال والمشتقات الدالّة على الفعلية أو الاتّصاف بها.

والشاعر يعمد إلى بحر الرمل فيجزّئه مسرّعا إياه، بالرغم من حاجة السرد إلى إيقاع قادر على استيعاب تقنيات الحكي، مما يعني بأن الشاعر كان يمارس شكلا من أشكال التحدي بدءا من البحر ذاته، فتمكن بالرغم من ذلك الإلمام بعناصر الحكي من محاورة ووصف وتصوير، فكان كلّ ذلك سببا في أن يحتوي كلّ بيت على شيء من الوصف، خاصة وأن الشاعر بصدد تجسيد حالة حب عنيفة، تمثّلتها اللغة بشتى عناصرها من تراكيب واسماء وأفعال وحروف، فجاءت هذه الأفاظ: نظيفا وصيفا شنوفا خفيفا طفيفا رؤوفا عنيفا وجيفا، ظريفا، في طائفة من الصيغ المتناسقة المتجانسة موسيقيا، كما ركز على الجانب الحدثي فاعتمد الفعليّة المجسدة في كل من الأفعال والمشتقات التي أسهمت في تنفيذ رؤية الشاعر المنطلقة في الأساس من فكرة المفاضلة بين حياتين متناقضتين هما حياة الأعراب وحياة أهل المدينة العباسيّة.

ويواصل الشاعر البحث أسلوبيا في الجانب الإيقاعيّ فيلجأ إلى مجموعة من الصيغ الاسمية المتردّدة بين فاعل وفعيل ومُفعل: لابسا أسرع ، مسعر، تليدا.

وهكذا يتبيّن كيف أنّ الحركة المضادة للعرف قامت لدى أبي نواس على الفعليّة والحوارية: فالفعلية مضادة للمنع الذي ساد باسم العرف، والمحاورة مضادة للعرف السياسي المنافي لروح الحوار، المبنيّ أساسا على الأمر الواجب تنفيذه.

لكن بالرغم من كلّ ذلك، فالنص يبدأ وانطلاقا من روح استعلائيّة واضحة في ضمير المتكلم المبجّل:" رأيناه " وبذا فالشراب لذاته المفردة أمّا الرؤية فجمعيّة يشاركه فيها غيره.

ومن الواضح أنّ الشاعر يجري في الظاهر حوارا، لكنه سرعان ما يستبد بالكلمة، فيطرح مجموعة من التساؤلات: ما ترى الظبي، ما ترى...؟ تساؤلات تغذّي جوّ المحاورة وتهبه حميمية وتؤدي في الوقت نفسه إثباتا للمشاعر التي تضطرب في نفسه اضطرابا يدفعه إلى منع الطرف الثاني من أيّة فرصة للإجابة إلا في البيت الأخير: قال ما يخفى عليه...

ويمضي أبو نواس متحدّيا في نص آخر، مع شيء من الوصف الواقعيّ المعيش لطبقة من الناس تجد كثيرا من الحرج في شهر الصوم، فيقول مركّزا على الهامش والمسكوت عنه، فاتحا للشعر مجالا لتناول كمّ كبير من صور الحياة مهما كان نوعها:

لقد سرّني أنّ الهلال غديّةً بدَا وهْو ممشوقُ الخيال دقيق

أضرّتْ به الأيّـام حتّى كأنّهِ عِنــانٌ لواهُ باليـديْن رفيقُ

وقفتُ أُعزّيه وقدْ دقّ عظمُه

وقد حانَ من شمس النهار شروق

ليهنِ وُلاةُ اللهـو أنّك هـالِكٌ فأنتَ بما يجري عليك حَقيق

وإنّي بشهر الصّوم إذْ بان شامِتٌ

وإنّك يا شوّال لِي لَصديق

فقد عاودتْ نفسِي الصبابةُ والهوى

وحان صَبـُوح باكِـرٌ وغَبـُوق [1]

يمكن تصنيف هذا النص أوّلا ضمن شعر الهزل أوالدعابة أوالظرف؛ فهو لا ينطلق من فكر عميق محلّل، كما لا تعرض فيه الأفكاره عرضا جادا.

ومن الواضح أن أبا نواس في هزله وفي خمرياته وحياته أيضا منطلق من مبدإ يمكن تلخيصه في قوله:

ترى عندنا ما يسخط الله كلَّه من العمل المُردي الفتى ما خلا الشّركا [2]

وهو قول يوضّح مبدأ معلوما عند المرجئة اشتهرت به، فحواه أن الشرك هو الخطيئة الوحيدة التي تخلّد صاحبها في النار، انطلاقا من قول الله عز وجلّ "إِنَّ اللَّهَ لا يَغْفِرُ أَنْ يُشْرَكَ بِهِ وَيَغْفِرُ مَا دُونَ ذَلِكَ لِمَنْ يَشَاءُ وَمَنْ يُشْرِكْ بِاللَّهِ فَقَدِ افْتَرَى إِثْمًا عَظِيمًا ". [3]

ومن الواضح أن الشاعر قد اعتمد في التعبير عن هذا المبدإ الفعل ''ترى'' مما يعني أن هذا الموقف بالذات يتطلب شيئا من التدبر لمعرفة فكرة الشاعر وصحبه، كما أن في الضمير والظرف مجتمعين''عندنا'' استعلاء يبرز أن جماعة الشاعر فئة خاصّة.

---

[1]- ديوان أبي نواس، شرح علي فاعور، ص 373

[2]- ديوان أبي نواس، شرح واصف، ص309

[3]- 48 النساء 4

ونصّ أبي نواس على بحر الطويل، ، وقد عالج الشاعر هذا الموضوع معالجة فنية، فركّز على مجموعة من الكلمات والتوكيدات لتصوير حالة نفسية معيّنة؛ إنّها الفرح والشماتة والترحيب: أمّا الفرح فقد تحقق بانتهاء شهر الصوم، للتفرغ لملذاته، وأما الشماتة فبما حلّ بهلال رمضان من دقة تشبه دقة السقيم، بعد أن صار ممشوق الخيال، وأمّا الترحيب فبشهر لا يطلب من الشاعر أي جهد، إنه شوال ملذات النواسيّ ورفاقه، لذلك كان النص قسمين أحدهما ما حلّ من مصائب برمضان والثاني حلول فرص اللهو بسبب تلك المصائب المذكورة في الأبيات الأولى، وبذلك يتبين أن الشاعر اختار حالة التضاد بين شهرين وركز عليها للتعبير عن حالة عامّة في النهاية هي الفرح.

وللوصول إلى ذلك الفرح تعدّدت التوكيدات وقوّت بعضها البعض باللام المزحلقة، كما استعملت مجموعة من الصفات والحركات ليتمّ للشاعر رصد الحالة النفسية مجسدة في حركة فيزيائية كونية متجلية في هلال ممشوق دقيق هالك، وهنا يمكن ملاحظة تلك المفارقة التي يختارها الشاعر؛ ذلك أن كلا من ممشوق ودقيق تدل على شيء من الحسن، إلا أنّه يحطم عذه الدلالة حين إضافة كلمة هالك، كأنّما لينفي حالة الحسن على علامة هلال الصوم.

وما دام أن الشاعر قد اختار الهلال رمزا لشهر الصوم، فمعنى ذلك أنه يختار حركة الزمن، ثم علاقة نفس ميّالة إلى الشراب وأصناف اللهو بشهرين أحدهما يحرمه اللهو والثاني يكرمه بالملذات، ومن هنا نشطت حركة النص بين مد وجزر، فرح وانقباض، صحة واعتلال. ومن هنا جاء حديثه عن شعورين متناسقين هما: سرني في البيت الأول و"عاودت نفسي الصبابة والهوى"وبينهما وردت مجموعة من الأفعال والأسماء والصفات تصبّ كلّها في السعادة التي يجدها الشاعر في ذهاب رمضان، فتجسدت لفضل تلك الاختيارات الحركة الانفعاليّة النفسيّة التي رحّبت بشوال مبتهجة به ساخطة على شهر رمضان الذي ولّى.

من هنا ندرك أن الشاعر يؤدّي دعوة خمريّة ويُغري بها، ومن الواضح أن المعنيّ في القصيدة هو هذا الضمير "أنا"، وقد أبرز مدى العناية به الغاية العميقة التي أراد الشاعر تحقيقها: إنها نشر الرغبة في المُتع بكل أنواعها، وممارسة هذه المتع في جوّ من السرور والقصديّة، لذلك اختار الشاعر فعل الأمر "ليهن" في البيت الرابع ليكون مناقضا مضادا لحالة مزرية مر بها الهلال، وتتجلى هذه الحالة في قول الشاعر: فأنت بما يجري عليك

حقيق...وبالمقابل تحققت المسرة للشاعر كما تبرزها: شمس النهار وهي عبارة تدل كذلك على جهرية الدعوة الناهضة للصوم وكل الرموز التعبدية. لذلك فهو يذم حياة الأعراب كما رأينا ذلك في نص سابق، ثم يتهكّم بع في الوقت تفسه بشعيرة دينية شديدة القداسة، ثم يمضي إلى ما هو أبعد، فيمارس نوعا من الإغراء في الدعاية الفنية للانضمام إلى "نادي المُتع النواسيّة المركبّة" بقوله بلام الأمر: ليهن ولاة اللهو...وقد ورد ضمير الجماعة " ولاة اللهو" في عبارة دقيقة التعبير عما يشبه سلطة، وكأنّي به يعلن عن سلطة موازية للسلطة السياسية هي سلطة النص الداعي إلى الملذات. ورد هذا الضمير بعد هيمنة ضمير الشاعر المتكلم في بداية النص وفي نهايته:

سرني، وقفت وإني ... وقد كرّر الشاعر معاني الشماتة مقرونة بضمير الغائب فقال: أضرّت به الأيام، وقفت أعزيه... لكن حدة التحدي للزمن الرامز لتحكم الدين هذه الحدة تبلغ أقصى درجاتها فيأتي الشاعر بضمير المخاطب ليتحدى فيقول: أنّك هـالِكٌ، فأنتَ بما يجري... وبذلك فإن الشاعر قد اختار تجسيد الزمن ومحاورته وتحدّيه حريصا على أن تكون كلّ أيام الإنسان خمرا ولهوا، وبذلك يؤدي كلّ من الاختيار والتكرار هذا الدور في بيان الجو النفسي الذي يتميز به عشاق اللهو غير البريء.

3- الاختيار والتكرار وأبعادهما الدلالية في الشعر الرافض لدى أبي تمام:

يبالغ أبو تمام في "الفعليّة" حينما يصف مواقف البطولة، مادحا مدحا ذا دلالة خاصة: ذلك أن الغرض الملحميّ البطوليّ الإسلاميّ قوي الحضور في نصّه، كما يتجلّى ذلك في عدد من قصائده التي يبدو فيها الأسلوب مجسدا للحركة، كما نجد ذلك في قوله:

الحقُّ أبلجُ والسيوف عوارِ
فحذار من أسد العرين حذارِ
ملكٌ غدا جار الخلافةِ منكُمُ والله قد أوصى بحِفظ الجار
يا رُبّ فتنة أمّةٍ قد بـزّها جبّـارُها في طاعة الجبّار
خالت بخيْذرَ(*) جولةَ المقدار فأحلّه الطُّـغيان دار بَوار
كم نعمةٍ لله كانت عـنـدَه

* - الأفشين هو خيدر بن كاوس أو خيذر"هامش الديوان بشرح الصولي، ص540، ويذكر التبريزي في هامش الديوان ج2، ص199 أنّ الأفشين لم يكن لا كافرا ولا منافقا وأنّ حسادا أفسدوا ما كان من ودّ وثقة بينه وبين المعتصم...

فكـأنّها في غُـربة وإسار[1]

فقد اختار الشاعر لنصّه البسيط بحرا، وهو من أفخم البحور، لذلك نراه كثير الحضور في مدائح الشعراء وأوصافهم لأكثر الموضوعات جدّا. وهو ينطلق من مقدمة جديدة مختلفة عن المقدمات التقليدية؛ مقدمة تعلن عن عصر جديد مختلف هو عصر الخليفة العباسيّ المنتصر على الفتنة. ومن الواضح أنها مقدمة قصيرة لم تتجاوز البيت الواحد، لكنّها تمدّ جسرا نغميا فيه شيء من الحنين إلى التقاليد الشعريّة العربيّة بتصريع بين شطري البيت الأول، لذلك غدا النص متصلا بالماضي منفصلا عنه في الوقت نفسه. ومن الملاحظ أن هذا التقديم مختلف عن قصائد مدحية أخرى يطيل فيها الوقوف والتحسّر، كما في قوله حين مدحِ أبي الحسين محمد بن الهيثم:

نوار في صواحبها نوار كما فاجاك سرب أو صوار

تكذّب حاسد فنأت قلوب أطاعت واشيا ونأت ديار

قفا نُعط المنازل من عيون لها في الشوق أحشاء غزار...[2]

ومن الواضح أنّ اختيار المتقارب هنا في هذه الأبيات كان مرتبطا باستعداد الشاعر للاسترسال في التغنّي بعواطفه الخاصة، إلا أنّه في القصيدة ذات البحر الخفيف تبدو عنايته بالعاطفة العامة أكثر، والقصد بالعاطفة العامة تعبير الشاعر عن موقع الخليفة من حياة المؤمنين وتاريخهم.

ولا يخفى ما في هذه البداية الصارمة المركّزة من قوة تجسدها ألفاظ بعينها تم انتقاؤها بدقة: الحق الأبلج و"السيوف العواري" لذلك لا بدّ من التحذير المتكرّر "حذار من أسد العرين حذار"، لأنّ المقصود بهذا الإنذار هو الأفشين وقومه لما تسبّبا فيه من فتنة.

وينتقل الشاعر من التهديد إلى تمهيد تاريخيّ يعرض فيه محنة عايشها النبيّ - صلى الله عليه وسلّم- وانتصر عليها، ليقترب من الممدوح والمدح حين ذكر الهاشميين إذ الممدوح منهم:

حتّى إذا ما الله شقّ ضميرَه

عن مستَكِنّ الكُفر والإصرار

---

[1] - ديوان أبي تمام بشرح الصولي، ص 540 وما بعدها

[2]- ديوان أبي تمام ، شرح التبريزي، ج2، ص 152 وما بعدها

ونحا لهذا الدين شَفرته آنثنى والحقّ منه قانئُ الأظفار

هذا النبيُّ وكان صفوةَ ربّه من بين بادٍ في الأنام وقار

قد خصّ مِنْ أهل النفاق عصابةً وهمُ أشدُّ أذًى من الكُفار

واختار من سعدٍ لَعِينِ بني أبي سَرْحٍ لوحيِ الله غيرَ خِيار

حتى آستضاء بشعلة السُّوَر التي رفعت له سَجْفا عن الأسرار

والهاشميون استقلّت عِيرُهم من كربـلاء بأثقل الأوتار [1]

وانتقل الشاعر بعد ذلك إلى تحذير الملك والأمة من غدر الأفشين وقومه داعيا إلى الفتك التام بهم، مدعّما رأيه بمجموعة من العناصر التاريخية، لذلك نجد عددا من الوقائع والحقائق التاريخية وأسماء شخصيات، وهو مما مكّن النص من اكتساب صفة النص العارف المؤثث بالتناصات الغنيّة المتنوعة بين التاريخ والسيرة والفقه والسياسة، وهكذا يتجلى حرص الشاعر على الجانب الفكري المقنع لأنه بصدد الحديث السلبيّ عن شخصيّة كان قد مدحه قبلُ. أما لتعزيز شعور المتلقّي بالقوة وخطورة الموقف، فقد صاغ الشاعر نصه صياغة فنية فيها عناية كبيرة بالجانب الصوتي كما يتجلى ذلك في قوله:

ما كان لولا فحش غدرة خيدر ليكون في الإسلام عام فِجار(*)

ما زال سرّ الكفر بين ضلوعه

حتى اصطلى سر الزناد الواري

نارا يسادر جسمه من حرّها لهب كما عصفرت شق إزار

طارت لها شعل يهدّم لفحها أركانه خدما بغير غبار

فصّلن منه كلّ مجمع مفصل وفعلن فاقرة بكل فقار

هو ذا إذن لا ينسى أنه في موقف القوة والفتك، لذلك يختار صوت الرّاء وهو حرف ذلقي مجهور دال على قوة وعنف في هذا السياق الساخن الدمويّ، لذلك كان حضوره لافتا للنظر عددا من الكلمات التي رأى أنها توصل فكرة مروق الأفشين:سر الكفر/ سر الزناد : والعلاقة بين العبارتين السبب والنتيجة، كما ربط بين الكلمة وما يقارب معناها: نارا/ لهب ومن الواضح أن اللهب زيادة في درجة المعنى، وهذا ما نجده في شعل/ لفحها ...

[1]- ديوان أبي تمام، شرح إيليا الحاوي، ص ص289، 290

* - الفجار بكسر الفاء حسب التبريزيّ شارح الديوان نقض التحالف وقد عرف ذلك عند العرب منذ الجاهلية.

ويواصل الشاعر عرض الأحداث التي أوجبت قتل الأفشين فيقول:

قد كان بوأه الخليفة جانبا من قلبه حُرُما على الأقدار

فسقاه ماء الخفض غير مصرّد وأنامه في الأمن غير غرار

ورأى به ما لم يكن يوما رأى عمرو بن شأس قبله بعرار

فإذا ابن كافرة يُسِرّ بمرسَم وجدًا كوجد فرزدق بنوار

وإذا تذكّره بكاه كما بكى كعبٌ زمان رثى أبا المغوار

دلت زخارفه الخليفة أنه ما كلّ عود ناضر بنــضار

ففي هذا الجزء من النص تحضر مجموعة من الرموز التاريخية والأدبية والجغرافية، كعمرو بن شاس، وعرار، ومرسم، والفرزدق ونوار وكعب وأبي المغوار. إن كلّ هذه الجولة في فضاءات التاريخ والسيرة النبوية الشريفة وسير الشعراء وأخبار العرب والإسلام إنما كانت تمهيدا لأمر في غاية الأهمية:: هو نصح الملك العباسيّ بالتسيير الجيد لشؤون الأمة حفظا لها مما يحاك ضدها ، لذلك اختار النداء المنبه والأمر الناصح والمحرض على الفتك في قوله:

يا قابضا يد آل كاوُس عادلا أتبع يمينا منهم بيَسار

ألحق جبينا داميا رمّلته بقفى وصدرا خائنا بصِدار

واعلم بأنك إنما تكفيهم في بعض ما حفروا من الآبار

لو لم يمدّ السامري قبيله ما خار عجلهم بغير خُوار

وثمود لو لم يدهنوا في ربهم لم تدم ناقته بسيف قدار

وقد اختار الشاعر أن يختم القصيدة مخبرا كما بدأها مخبرا بعد كل تلك الأساليب الإنشائية التحريضية ببيتين خبريّين اعتمد فيهما دليلين من التاريخ والدين: ويختم النص بنصح آخر ذي علاقة بتسيير شؤون الأمة الإسلامية من محيطها إلى خليجها فيقول برؤية السياسيّ الحذق والمستشار الوفيّ الصادق المشورة. وبدءا من البيت الأوّل جاءت الجملة الاسميّة لتبرز حقيقة أو حكمة ثمّ تليها مباشرة جملة تهديدية فيها كناية عن عظمة الممدوح، وقد ورد الفعل حذار مؤكّدا ليعوّض تحكم الجملة الاسمية في البيت ويحقق شيئا من التوازن الأسلوبيّ.

كما اختار الشاعر تنويع الضمائر بين الغياب والخطاب: أمّا الغياب فهو القداسة والحق والعظمة وأخبار الماضي وتفاصيل من التجارب والأحداث، وأما الخطاب فقد ارتبط بمجموعة من الأساليب الإنشائية التي كرّرها الشاعر محرّض فيها على الفتك بمثير الفتنة:

فآشدد بهارون الخلافة إنّه سكنٌ لوحشتها ودار قرار

بفتى بني العبّاس والقمر الذي حفتّه أنجم يعرب ونزار...

كرم العمومة والخؤولة مجّه سلفا قريش فيه والأمصار

هو نوء يمن فيهم وسعادة وسراج ليل فيهم ونهار

فاقمع شياطين النفاق بمهتد تَرضى البريّة هدية والباري

ليسير في الآفاق سيرة رأفة ويسوسها بسكينة ووقار

فالصين منظوم بأندلس إلى حيطان رومية فملك ذمار

وهكذا يبدو الشاعر في اختياراته وتكراراته متأثرا بطبيعة السياق التاريخي السياسي الذي ولد النص في رحمه وهو سياق فيه من التعقيد الفكري والسياسي ما لا يحسد عليه شاعر تحسب له أو عليه مواقفه، لذلك اتّضح اختيار الشاعر لكثير من المحاججة والعقلانية مما دفع الشاعر إلى محاورة التاريخ بكل أبعاده المعرفية، وكانت الغاية المحافظة على تلك القوة الحضارية التي صنعتها الحضارة العباسيّة وهي تمد جناحيها شرقا من اليمن والصين وغربا من الأندلس حتى حدود فرنسا وألمانيا، لذلك قال الشاعر خاتما نصه كأنما ليقدم تبريرا لموقفه التحريضيّ:

فالصين منظوم بأندلس إلى حيطان رومية فملك ذمار

ويبدو الاختيار لدى أبي تمام في اللفظ والأسلوب ذا أهمية بالغة في العمليّة الإبداعيّة، فهو يكشف عن قصديّة أسلوبيّة، كما يقدّم لنا صورة واضحة عن التشكيل الفنيّ الذي يضيفه الإنجاز الأسلوبيّ في المدرسة التمامية للشعر العربيّ في إطارها البديعي الجاد بحثا عن إضافات فنية هامة مما يؤهلها بأن تفد مدرسة فنية أدبية ذات بال في تاريخنا الأدبيّ. ويمكن الاهتداء إلى كلّ ذلك بالوقوف عند نماذج من شعره كما في قوله:

يا لابسا ثوب المَلاحة أبْلِه فـلأنْت أوْلى لابسيه بلُبسه

لم يعطِك الله الذي أعطاكهُ حتّى استخفّ ببدره وبشمسه

رشأ إذا ما كاد يطلق نفسه في فتكه أمر الحياءُ بحبْسه

وأنا الذي أعطيتُه محض الهوى وصميمَه وأخذتُ عُذْرة أُنسه

فلئن جنيتُ ثـماره وغرستُه ما كنت أول من جنى من غرسه

مولاك يا مولاي صاحب لوعة في يومه وصبابةٍ في أمسه

دنِف يجود بنفسه حتى لقد أمسى ضعيفا أن يجود بنفسه[1]

فالشاعر قد حوّل المحاسن المتغزّل بها إلى صور محسوسة، فأضافت تلك الزينة الأسلوبيّة إلى النص أبعادا فكرية وجمالية كثيرة، كما فتحت المجال لتعبير الشاعر عن حبه بطريقة فنية ركّز فيها على مخاطبة المتغزل به -أو بها- بطريقة طريفة: فهو يدعوها إلى إبلاء ثوب الملاحة، وهنا يمكن استحضار قول الثعالبيّ: " الصباحة في الوجه. الوضاءة في البشرة. الجمال في الأنف. الحلاوة في العينين. الملاحة في الفم. الظرف في اللسان. الرشاقة في القدّ. اللباقة في الشمائل. كمال الحسن في الشعر".[2]

وما لا بدّ من التوقف عنده في كل ذلك هو " الملاحة في الفم" ، إذ قد ندرك منه مبتغى الشاعر من قوله: "يا لابسا ثوب الملاحة أبلِه" فهو انطلاقا من هذه المعجمية المشتركة بينه وبين ما قاله الثعالبيّ نجد أنّ في قوله دعوة صريحة للتّثم. وهو غير مستبعد عن الغزل العباسيّ الذي كثرت فيه مثل هذه المعاني المكشوفة الصريحة النابعة من علاقة التلاحم الجسدي التي حلّت محلّ التلاحم العاطفي العريق، أو كادت تحل محله، خاصة بعد شيوع حالة الامتزاج الاجتماعي بين شتى الأجناس العباسية عموما وبين الشعراء والجواري والقيان خاصة، داخل الامتزاج العامّ الذي حدث بين أجناس المجتمع العباسيّ.

ويعزّز الشاعر تكراره بالمضيّ في تضادّات "لم يعطك" و"أعطاك" ويربط هذا التضاد بآخر بين" البدر والشمس" ، لتكون هذه المحاسن التي تفوق الشمس والقمر، وتضيف لتلك المحاسن صفة نفسية هي الحياء يجعلها تتورع عن الفتك بالمحبّ. وتتواصل التضادّات على هذا المنوال لتصوّر حالة عاطفية ونفسية وتمتزج كلّها بالأصوات المخفوضة في القوافي وفي غيرها من المواضع لتدلّ على حالة انكسار نفسي بسبب تعلق الشاعر: ففي البيت الأوّل جاءت الكسرة في ثمانية مواضع في مقاطع طويلة وأخرى قصيرة، كما وردت الكسرة في

[1]- ديوان أبي تمام، شرح التبريزي ج2، ص266

[2]- الثعالبي، فقه اللغة وأسرار العربية، ص101

البيت الثاني سبع مرات، وستّ مرات في البيت الثالث. وقد كان أبو تمام يستقي ألفاظه وأساليبه التي يتوسّطها لأداء معانيه وتجسيد أحاسيسه من معرفة عميقة شاسعة شديدة الصلة بالتراث الفنّيّ والفكريّ الذي زخرت به الحياة العباسيّة. بل إنّ النص المدحيّ عند أبي تمام خاصة يقدم لنا شهادة تاريخية على ما آلت إليه الحياة العباسية من فرح بالاستقرار في ظلّ حكم جديد وضع حدا لكثير من الصراعات والمآسي المُنجرّة عنها. وتبدو هذه الجوانب الفكريّة والأسلوبيّة في قول الشاعر:

أجل أيها الرّبع الذي خفّ آهله لقد أدركتْ فيك النّوى ما تُحاوِلُهْ
وقفتُ وأحشائي منازِلُ للأَسى بهِ وهْو قفْرٌ قد تعفّت منازله
أسائلكم ما باله حكَم البلى عليه، وإلا فآتركُوني أسائلُه(*1)

لقد أحسن الدمع المحاماة بعدما
أساء الأسى إذ جاور القلب داخله
دعا شوقه يا ناصر الشوق دعوة
فلبّاه طَلُّ الدمع يجري ووابله(**)

بيوم تُريك الموت في صورة النوى أواخرُه من حسرة وأوائلُه
وقفنا على جمر الوداع عشيّةً ولا قلبَ إلا وهْو تغْلي مَراجِله
وفي الكِلّة الصفراء جؤذُر رمْلة غدا مستقِلاً والفراق مُعادِله
تيقّنت أن البيْن أوّلُ فاتِكٍ به مُذ رأيت الهجر وهْو يغازله
يُعَنفُني أنْ ضِقْتُ ذَرْعاً بنَأْيِهِ ويَجْزَعُ أَن ضاقَتْ عليه خَلاخلُهْ

هي مقدمة من عشرة أبيات يعود بها الشاعر إلى أول عهد النص العربيّ القديم، فيبكي الطلل بالطريقة التقليدية. ولتحقيق الجو الطللي التقليديّ العتيق اختار الشاعر معجما من روح اللغة الجاهلية لفظا وعبارة: الربع، خفّ آهله، منازل للأسى، حكم البلى عليه...إلاّ أنّ الشاعر يتجاوز التجربة العتيقة بالكشف عن الأبعاد النفسية من خلال علاقات جديدة يقيمها بين الكلمات والصور، فالمنازل الحزينة المقفرة كانت ديارا خالية يبكيها الشاعر أمّا في التجربة التماميّة فتفسه ذاتها غدت منزل أسى، وبذلك فإن المحاورة في هذه المقدمة هي بين نفس

* - أسائله في الأصل مجزوم لوقوعه جوابا لأمر
** - الطلّ أضعف المطر" لسان العرب مادة طلل، ص2696"

خرّبها الحزن ومنزل محبوب خرّبه الزمن. من هنا يمكن الاطمئنان إلى أنّ الشاعر متمسك بالمزج بين الماضي والحاضر، يسير على هدي من الأقدمين لكنّه يعيش التجربة برؤية خاصة يفرزها إحساسه ومعرفته الموسوعية التي لها حظها من القديم والجديد والعالمي.

ويمعن الشاعر في إضفاء هذا الجو التراثي فينتقل إلى وصف الرحلة فيضمر ذكر الناقة، ويكتفي بالقول" أتتك" لما في عبارات المشقة الناجمة عن التنقل من دلالة عليها:

أَتَتْكَ أَمِيرَ المؤْمنينَ وقَدْ أتى عليها المَلا أدماثُهُ وجَرَاوِلُهْ (*)

إلا أنّه يتفنن في وصف التعب فيربطه بعنصري الزمان والمكان، فيكشف عن تلك المعاناة العنيفة التي نشأت من تعاضدهما عليه: فالأمكنة صلبة وجرداء وقاحلة وذات عقبات، وممتدة واسعة أما الزمن فدهر كان في عون كلّ المصاعب على الشاعر، ومن هنا نراه متكئا على تلك العلاقة المشبوهة بالدهر وتلك اللائمة التي كثيرا ما جرت عليه كما غير بسير من اللوم:

نصرنَ السرى بالوخْد في كلّ صحصحٍ

وبالسُّهُد المَوْصُول والنَّـوْمُ خَاذِلُهْ

رواحِلُنا أن بزّنا الدهر أمرُها إلى أن حسبنا أنهن رواحله

إذا خلع الليلُ النهارَ رأيتها بأرقالها من كلّ وجه تقابله

فالدهر والليل والنهار والطبيعة بأعاليها ومنخفضاتها وسهولها وسهوبها جميعا حرب على الشاعر، وبالرغم من كلّ ذلك يصل إلى ممدوح تلخص فيه كلّ الفضائل. وهكذا يركز الشاعر على ربط المدح بالمقدمة الطللية الغزلية الرحلية:

إلى قطُبِ الدُّنيا الذي لو بفضلهِ مَدَحْتُ بَني الدُّنيا كَفَتْهُمْ فَضَائِلُهْ

مَنِ البأسُ والمعروفُ والجودُ والتقى عيالٌ عليه رزقهنَّ شمائلُهْ

جلا ظلماتِ الظُّلمِ عن وجهِ أُمَّة أضَاءَ لَها منْ كَوْكب الْحَقِّ آفِلُهْ

ولاذَتْ بِحِقْويْهِ الخِلافَةُ والتَقَتْ على خدرْها أرمَاحُهُ ومناصلُه

وقد كان جو الطللية مليئا بالتعب والمعاناة والتخوف، وكلّ ذلك عبر عنه في ألفاظ اختارها الشاعر بدقة لتوحي بهذه الجوانب، ولتحقّق مع الجزء الموالي لها تضادا عامّا، ثم يقدم

* - جاء في الديوان ص197 أن الملا المتسع من الأرض، والدمث سهلها، وجراول جمع جرول وهي الحجارة.

الشاعر بعد ذلك المصدر القدسيّ الذي نال منه الممدوح القوة التي مكنته من السلطة وألهمته فعل الخيرات:

بمُعْتَـــصِمٍ باللَّهِ قَدْ عُصـــِمَتْ بهِ

عُرى الدين والتفّتْ عليها وسائلُهْ

رعى اللهُ فيهِ للــرعــية رِأفة تُزَايِــلُه الدُّنْيَا ولَيْسَتْ تُزَايِلُهْ

فأضحوا، وقدْ فاضتْ إليهِ قلوبهمْ ورحمتُه فيهمْ تفيضُ ونائلُه

وقامَ فقامَ العدلُ في كلِّ بلدة خَطِيباً وأَضْحَى المُلْكُ قَدْ شَقَّ بازِلُهْ

وجَرَّدَ سَيْفَ الحق حتَّى كأنَّهُ من السَّلِّ مسودٍ غمدُهُ وحمائلُه

رضينا على رغمِ الليالي بحُكمِهِ

وهَلْ دَافِعٌ أَمراً وذُو العَرْشِ قائِلُهْ

لقد حان من يهدي سويداء قلبه لحد سنان في يد الله عامله

أتتهُ معدّ قدْ أتاها كأنَّــها ولا شكَّ، كانت قبلَ ذاكَ تُراسلُهْ

بمعتصم بالله قد عصمت به عُرى الدين والتفت عليه وسائله

رعى الله فيه للرعية رأفة تزايله الدنــيا وليست تـزايله

فأضحوا وقد فاضت عليه قلوبهم ورحمة فيهم تفيض ونائله

وقـــال فقام العدل في كلّ بلدة

خطيبا وأضحى الملك قد شَقّ بازِلُه

لقدْ حانَ منْ يُهدي سويداءَ قلبهِ لحدِّ سنانٍ في يدِ اللهِ عاملُه

وكَمْ نَاكِثٍ لِلعَهْدِ قَدْ نَكَثَتْ بهِ أمانيهِ واستخذى لحقكَ باطلُهْ

فأمكنْتهُ من رمةِ العفوِ رأفة ومَغْــفِرةً إِذْ أَمكنَتْكَ مَقَــاتِلُهْ

وحاط لهُ الإقرارُ بالذنبِ روحَه وجُثْمــانَه إِذْ لَمْ تَحُطْهُ قَبَائِلُهْ

إذا مارِقٌ بالغَدْرِ حَاوَلَ غَدْرَة فذَاكَ حَرِيٌّ أنْ تَئِيمَ حَلائِــلُهْ

فإنْ باشرَ الإصحارَ فالبيضُ والقَنا

قرَاهُ وأحــواضُ المنايا مُنــاهِـلُهْ

وإِنْ يَبْنِ حِيطَاناً عليْه فإنّــما أُولئِكَ عُقَّالاتُهُ لا مَعَــاقِـلُهْ

وإلا فأعلـمْهُ بأنك ساخِطٌ ودَعْهُ فإنَّ الْخَـوْفَ لا شَكَّ قاتِلُهْ

بيمنِ أبي إسحاقَ طالتْ يدُ العُلى

وقامَتْ قَنَاةُ الدينِ واشتدَّ كاهِلُهْ

هُوَ اليَمُّ مِنْ أَي النّواحي أتيتَهُ فلُجَّتُه المعروفُ والجُودُ سَاحِلُهْ

تعوَّدَ بسط الكفِّ حتى لوَ انَّه ثناها لقبضٍ لمْ تُجبهُ أنامِلُهْ

ولو لم يكنْ في كفِهِ غيرُ روحِهِ لجادَ بها، فليتقِ اللهَ سائلُهْ

إذَا آملٌ رجاه قَرْطَسَ في المُنَى مواهبهُ حتى يؤملَ آمــِلُهْ

عطاءٌ لو اسطاعَ الذي يستميحُهُ

لأصبَحَ مِنْ بَيْن الوَرَى وَهْوَ عَاذِلُهْ

لُهىً يَسْتثيرُ القَلْبَ لَوْلاَ اتّصَالُها بحسنِ دفاعِ اللهِ وُسوسَ سائلُهْ

إمامَ الهُدَى وابنَ الهُدَى أَيُّ فَرْحَةٍ تَعجَّلَها فِيكَ القَرِيضُ وقَائِلُهْ!

رجاؤكَ للباغي الغِنى عاجِلُ الغنى وأَوَّلُ يَوْمٍ مِنْ لِقَــائِكَ آجِلُهْ[1]

فالنص لم يكن في مدح المعتصم فحسب، إنما في الإشادة بمجموعة من القيم الأصيلة التي رآها الشاعر أصلا في كل بناء، فهي قيمٍ مستقاة من الروح العربية المتأصلة في أسلوب النص بدءا من ذلك الحنين الذي شده إلى الطلل فراح يسائله، وانتهاء بالروح الإسلامية الطافحة بعدد من الخصال الرسمية التي يتوجها العدل.

إن هذه الروح الحوارية مع الطلل منذ بدء النص تجسيد لسَعة أفق المحاورة التمامية مع عصره وأصول عصره؛ فهو يجمع القيم العربيّة والإسلامية في صورة منسجمة، ويجسد بذلك الجمع صورة حضارية فيها قوة ورحمة وعدل، كما يتجلّى ذلك في قوله:

مَنِ البأسُ والمعروفُ والجودُ والتقى عيالٌ عليه رزقهنَّ شمائلُهْ

جلا ظلماتِ الظلمِ عن وجهِ أُمَّة أضَاءَ لَها منْ كَوْكب الْحَقِّ آفِلُهْ

ولاذَتْ بِحقْويْهِ الخِلافَة والتَقَتْ على خدرْها أرمَاحُهُ ومناصلُه

[1]- ديوان أبي تمام، شرح الصولي، ج2، ص192 وما بعدها

والشاعر يمهّد للوصول إلى هذه المعاني بطريقة القدامى فيبكي الطلل ويصف الناقة والرحلة، وكأنّه يعمد في ذلك إلى التنويه برحلة الدولة العباسية نفسها: تلك الدولة التي كانت رحلتها أيضا مليئة بالتعب.

وبذلك يختار الشاعر الرحلة من التراث ليضفي عليها سمة جديدة ورمزية قوية الدلالة على مسيرة أمة، وكان بحر البسيط هو الذي انتظم هذه الرحلة، واختار له قافية متميزة واللام رويا ثم هاء سكت متأوهة، وقد استطاع هذا الروي أن يجسّد حالة العذاب التي بدأ الشاعر التعبير عنها في مقدمته الطللية، كما اختار مجموعة من الكلمات مكان مجموعة أخرى كانت في متناوله، إلاّ أنّه بذوقه ووفقا لما كان يريد بيانه، ذهب إلى ما رآه أقدر على نقل مشاعره وأفكاره، وقد كانت غاية الشاعر من هذا الاختيار تحقيق لغة الشعر التي يراها ريفاتير Rifaterre في معرض تمييزه بين لغة الشعر ولغة '' اللاشعر'' non poerty في تمكّن الشاعر من الخروج عن المقاييس اللغوية المعهودة في حركة دائمة من التحول والتنوع ضاربا مثـالا عن ذلك بسطرين للشاعـر الفرنـسي بول إلــوار Paul Eluard :

من كلّ القدر الذي قلت عن نفسي ما الذي بقي قوله

قد حـفـظت كنـوزا معـشـــوشة في خـزائن فارغة "(1)

وتتجلّى هذه الاختيارات التي هي من العوامل البارزة التي ساهمت في تحقيق روح أسلوب الشعر في عدد من المواطن الحساسة من النص:

- خفّ بدل رحل أو غادر أو ذهب لأنّ في الفعل خفّ دلالة على السرعة والمفاجأة وهما من عناصر الإشعار بالأسى.

- النوى بدلا عن كلمة "البعد" لما في النون من نغمية تقرّبها من معنى الأنين في هذا الموقف الحزين.

- منازل للأسى فلم يقل أماكن أو مناطق أو مضارب... وقد دلّت على الأسى المقيم كما يقيم المرء بمنزله، ثم إنّ في النزول نفسه دلالة على كثير من المعاناة؛ ذلك أن النوازل في اللغة العربيّة هي المصائب، فقد أنشد ثعلب في اللسان قول الشاعر:

أعززْ عليّ بأن تكون عليلاَ أو أن يكونَ بكَ السَّقامُ نزيلا

---

[1]- Michael Riffaterre,semiotics of poetry , Indiana university press, 1978, pp 1-3

... والنُّزُل: المَنْزِل؛ عن الزجاج، وبذلك فسّر قوله تعالى: " وجعلنا جهنّم للكافرين نُزُلاً "؛ وقال في قوله عزّ وجلّ: جناتٌ تجري من تحتها الأَنهارُ خالدين فيها نُزُلاً من عِند الله؛ قال: نُزُلاً مصدر مؤكد لقوله خالدين فيها... والنازلة الشديدة تنزل بالقوم، وجمعها النوازل، "المحكم" والنازلة الشدة من شدائد الدهر تنزل بالناس، نسأل الله العافية..."[1]، وهكذا فقد دلّت كلمة منازل لدى الشاعر على استمرار المعاناة.

- "تعفّت" بدلا عن عفَت لأنّ في صيغة " تفعّلت " دلالة على تسارع الأمر وتعدّد أسبابه، كما أن التضعيف يزيد في حدّة المعنى؛ والتاء هنا تدل على مشاركة الذات في الفعلية والمفعولية: لكأن الدار نفسها شاركت في هذا التعفّي، وهذا ممّا جعله يحجم عن مجموعة من الكلمات مثل: اندثرت وقدُمت وما إليهما، لما في هذا الفعل من قوّة في الدلالة على الخراب.

- الفعل "أساء" اختاره لمجاورته الصوتيّ لكلمة "الأسى" وفي ذلك قصد موسيقيّ واضح، وإصرار على حرف السين الهامس الذي يعني حديث الذات لذاتها.

- الطلّ لطف ودلالة على قليل من الماء، وهي مناقضة للكلمة التي بعدها "وابِلُه"، ومن المعروف عن أبي تمام أن التضادّ من لطائفه الأسلوبية.

ويمكن تتبّع مثل هذه الأسرار للتعرف على أسباب الاختيار التي هي مرتبطة تارة بعمق دلالة الكلمة وتارة أخرى بما في أصواتها من نغم، أو بما تشكل من انسجام موسيقي مع كلمة سابقة لها أو لاحقة عليها، ليتبين لنا في الأخير بأن أبا تمّام في ما يمارس من اختيار إنما هو متّبع أصالة طبيعية في ذاته الشاعرة؛ ذات تهديه سواء الاختيار، فلا تحيد عمّا للشعر من شروط متّصلة اتصالا عميقا بالمعنى والبناء والموسيقى والخيال وما إليها من أسس فنيّة وفكريّة، إلاّ أنّ أبا تمّام يعمد أحيانا إلى شيء من الغريب، فضلا عن تركيبه الغريب- فيبدو على خلاف عدد من المحدثين من عصره نقتديا بالأوائل في عدد غير قليل من ألفاظه، " فحصل منه على توعير اللفظ وتبجح في غير موضع من شعره فقال:

فكأنّما هي في السماع جنادل وكأنما هي في القلوب كواكب "[2]

---

[1]- لسان العرب، مادة نزل، ص4401

[2]- سمير أحمد معلوف، حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز، دراسة في المجاز الأسلوبي واللغوي، اتحاد الكتاب العرب، 1996، ص، 185، والبيت هو الرابع من قصيدة للشاعر في مدح أبي سعيد الثغري التبريزي ج1، ص174 ، ومطلعها:
إني أتتني من لدُنك صحيفة غلبت هموم الصدر وهي غوالب

وما كان أهم من الغرابة في هذا النص هو توخي العناية الموسيقية بين كلّ الألفاظ، فقد عمد إلى التماثل الصيغي فحققه كالتالي:

فكأنما: وكأنما- هي في السماع: هي في القلوب - جنادل: كواكب...

ومن هنا ندرك مدى عناية الشاعر بالتفنن الموسيقي لتغدو القطعة الشعرية قطعة موسيقية في الأساس من خلال الصيغ الصرفية المتناغمة المحققة للتفعيلات التقليديّة في الوقت نفسه، وبذلك تغدو الموسيقى في النص ذات بعدين متكاملين أحدهما الإطار الخليلي العام والثاني الإطار الإيقاعي الخاص الذي هو من ابتكار الشاعر لأيقاع يصور المعنى وينسجم في الوقت نفسه مع الإطار الخليلي الخارجيّ .

كما أثرى الشاعر نصّه بالصوت والانسجام الموسيقي المسهم في تحقيق النغمية والمتعة الموسيقية؛ فهذا من متطلبات الوجهة الفنية البديعية التي عرف بها أبو تمام: فقد أدت الأصوات هذه المهمة الجمالية الأسلوبية كما يبدو ذلك جليا في عدد كبير من المواضع.

وقد أنجز الشاعر هذه المهمة الموسيقية بطريقتين أساسيتين: أولاهما التكرار وثانيهما التجنيس المتصل في كثير من الأحيان بالتكرار ذاته: أما التكرار فربطه الشاعر في مواضع كثيرة جدّا بردّ الصدر على العجز، كما نجد ذلك في قوله:

وقفتُ وأحشائي منازِلُ للأَسى بهِ وهْو قفْرٌ قد تعفّت منازله

أسائلكم ما باله حكَم البلى عليه، وإلا فاتركُوني أسائلُه

ذلك أنّ "منازل" المذكورة في الشطر الأوّل، تهيئ المتلقي للاستمتاع بها في قافية البيت، لذلك وردت كلمة منازله، كما مهّدت عبارة "أسائلكم" الواقعة مطلع البيت الذي بعده، لعبارة "أسائله" التي ضمت الرويّ في المقطع الصوتيّ الأخير"مفاعلن".

من هنا يمكن ملاحظة نوعية المتعة التي تقدمها هذه التقنية الأسلوبيّة " ردّ الصدر على العجز"، فإذا كان الانزياح خيبة انتظار فإنّ رد الصدر على العكس من ذلك؛ إذ أنّه تحقيق لما كان المتلقي ينتظره.

وفي تجربة أبي تمام تعامل خاصّ مع الأسماء مشتقّة ومصادر وجامدة تكشف عنه قراءة هذا النص، يقول الشاعر مادحا أبا الوليد أحمد بن أبي دؤاد الإيادي :

بوَّأتُ رحلي في المَراد المُبقِل فرَتَعْتُ في إثر الغَمامِ المُسبِلِ

مِنْ مبلغٌ أفناءَ يَعْرُبَ كلَّها أني آبتنيتُ الجار قبْلَ المنزل
وأَخَذتُ بالطِّوَلِ الذي لم يَنْصَرِمْ ثِنْيَاهُ والعَقْدِ الذي لَمْ يُحْلَلِ
هَتَك الظَلامَ أبو الوليدِ بغُرَّةٍ فتحتْ لنا بابَ الرّجاءِ المُقفَل
يأتمُّ من قمرِ السماءِ وإن بدا
بَدْراً وأحسنَ في العُيونِ وأجمل
وأجلَّ منْ قُسٍّ إذا استنطقْتَهُ رَأْياً وألطفَ في الأُمُورِ وأجزل
شَرْخٌ منِ الشَرَفِ المُنيف يَهُزُّههزَّ الصفيحةِ شرْخُ عُمْرٍ مقبِل
فاسلَمْ لجِدَّة سؤْدُدٍ مستقبَل أنُفٍ وبُردِ شبيبة مستقبَل
كمْ أدَّتِ الأيامُ مِن حَدَثٍ كَفَتْ أيامُهُ حدثَ الزمانِ المعضِل
لِلمَحلِ يَكْشِفُهُ ولَمْ يَبْعَلْ بِهِ والثقلُ يحملُه وليس بمثقَل
والخَطْبُ أُمَّتْ منكَ أُمَّ دِماغِهِ بالقُلَّبِ الماضي الجَنانِ الحُوَّل
ومَقامَة نَبْلُ الكَلامِ سِلاحُها للقولِ فيها غمرةٌ لا تنجلي
قَوْلٌ تَظلُّ مُتونُهُ مُنْهَلَّة سَمَّيْنِ (*) بينَ مُقْشَّبِ ومُثَمَّلِ
فرَّجْتَ ظُلمتها بخُطبة فيصلٍ
مثَّلْ لها في الرّوعِ طعنةُ فيصلِ
جمعتْ لنا فرقُ الأماني منكمُ بِأَبَرَّ مِنْ رُوحِ الحَياة وأَوصَلِ
فَصَنِيعَةٌ في يومها وصَنِيعَةٌ قدْ أحولَتْ وصنيعةٌ لم تُحْولِ
كالمُزنِ منْ ماضي الرَّبابِ ومُقبِلٍ مُتَنظَّرٍ ومُخَيّم مُتَهلِلِ
لي حرمةٌ والتْ عليَّ سِجالَكمْ والماءُ رزقُ جِمامِه للأولِ
إنْ يَعْجَبِ الأَقْوامُ أَني عِندُكمْ من دون ذِي رَحِمٍ بها مُتَوَصِّلِ
فبنو أميّةٍ (**) الفرزدقُ صِنْوُهُم نَسَباً وكانَ وِدَادُهُم في الأَخطل(1)

إن هذه الأبيات قد تنوعت فيها الأسماء بين مشتقة وجامدة ومصادر، وساد بينها نوع من التوازن الموحي بتوازن الشاعر في عواطفه وأفكاره؛ هو ذا يوائم بين المنطق والشعور،

* - في لسان العرب مادة سمم:" السَّمُّ السِم السُّم: القاتل، وجمعها سمام" ص2102
** - صرّفت أمية هنا فقرئت" أميّة " لإقامة الوزن
1 - ديوان أبي تمام، شرح إيليا الحاوي، ص436 وما بعدها

ويوائم بين الهدوء والانفعال. وإن هذا التوازن في الاستعمال والشعور والمنطق هو ما يميّز الأبيات التي تجسّد حالته، فكانت الجوانب الأسلوبيّة دالة على هذه الحالة. والملاحظ أن أسماء الفاعل تعددت حين تعبير الشاعر عن انفعالاته كما هو الشأن في البيتين الأولين:

بوَّأتُ رحلي في المَراد المُبقِل فرَتَعْتُ في إثر الغَمامِ المُسبِلِ

منْ مُبـلغٌ أفناءَ يَعْرُبَ كلَّها أني آبتنيتُ الجار قبْلَ المنزل

فقد وردت ستة مشتقات: المَراد، المُبقل، المسبل، مبلغ، الجار، المنزل، مقابل خمسة مصادر هي: رحلي، الغمام، أفناء، يعرب، لكن هذه المعادلة تتغير حين ينتقل إلى الإثبات بالمنطق عظمة الممدوح، ومعنى ذلك أن المشتقات وليدة عاطفة الشاعر في حين أن المصادر والأسماء الجامدة وليدة فكره.

وكثيرا ما يبدو هذا التوازن بين المشتقّات والمصادر حين عبّر الشاعر عن التعظيم كما في قوله في البيت السادس:

وأجلَّ منْ قُسٍّ إذا استنطقْتَهُ رَأْياً وألطفَ في الأُمُورِ وأجزل

فقد وردت ثلاثة أسماء وثلاثة مشتقات، إلا أن الشاعر قد عمد في هذا الموقف إلى تعزيز المشتقّات بصيغ التفضيل فقال: أجلّ، وألطف، وأجزل، معوضا العدد الذي لم يجده كافيا بصيغة التفضيل وبالتقديم أيضا إذ أنّه بدأ البيت بـ"أجلّ".

وفي الأبيات الأخيرة يدخل الشاعر عالم المنطق ويحاول إيهام السامع بمدى قربه من الملك مستنجدا بالتاريخ السياسيّ الأدبيّ متعلّلا بحظوة الأخطل لدى الأمويين بالرغم من مسيحيّته: وفي النصّ حضور مكثّف للمشتقّات بموضع انفعال ومبالغة مدحيّة، نجده في قوله مادحا الحسن بن وهب:

من نجل كلّ تليدة أعـراقه

طِرف مُعَمٍّ في السوابق مُخوَل

كالأجدل الغطريف لاح لعينِه خُزَزٌ وأنت عليه مثلُ الأجدل

يردي(*) بأروعَ يغتدي ويروح من زُوّاره وضـيوفه في جحفل

حتّى تقرَّ عيونُنا وقلـوبـُنا بالماجد المستقبَل المستقبَل

* - يجري، الديوان بشرح الصولي هامش ص262

بمحمَّد ومكفـَّر ومُحسَّد ومُـسوّد ومُمدَّح ومُعذّل (1)

فقد توالت المشتقّات في هذا النصّ الذي يبرز مدى إقبال الشاعر على صفات الممدوح وعرضها عرضا انفعاليّا دون اللجوء إلى أيّ منطق يُبرز به صحّة ما ذهب إليه، فقد كان خياله وعاطفته سبيله إلى كلّ ما ذهب إليه.

ومن الواضح أن كلا من الاختيار والتكرار كشفا عن أمرين: أحدهما السعة الثقافية التي منحت الشعراء إمكانية تنويع موضوعاتهم وأساليبهم والعناية الخاصة بالجانب الإيقاعي الذي تحقق بالتكرار ليتفاعل مع طبيعة الحياة العباسية الجديدة الثرية بإيقاعات حياتها داخل ذلك الجو الحواري التثاقفيّ العام.

4- الأداء الأسلوبيّ التبادليّ والتضاد ودلالتهما في الشعر الرافض لدى أبي العتاهية:

بالرجوع إلى مجموعة من القصائد لهؤلاء الشعراء أبي العتاهية وأبي نواس وأبي تمام يمكن ملاحظة مدى تدرج هذه العناية بالتضاد في شعرهم.

وأبو العتاهية الذي كانت تجربته غنيّة طويلة متنوّعة بين شتّى الأغراض والمشاعر والغايات الفنيّة والفكريّة قد تجسد في فنه هذا التنوع الأسلوبي فكان أداؤه الأسلوبيّ متميّزا بشكل واضح بظاهرة التبادل، وبالرجوع إلى شعره يمكن ملاحظة هذا التبادل والوقوف عند الغايات الفنية والفكرية التي تقف وراءه وتتحقق من خلاله. يقول الشاعر:

يا نَفسُ أينَ أبي، وأينَ أبو أبي وأبُوهُ، عُدِّي-لا أبَا لكِ-واحْسُبِي

عُدّي فإنّي قد نَظَرْتُ فلم أجدْ بينِي وبيْـنَ أبيـكِ حـيّا مِنْ أب

في هذا النص يغلب الاسلوب الخبري ويقدم الشاعر من خلاله مخاوف الروح المؤمنة، يناديها ويسألها ويحثها على الاعتبار، ويؤكد بأن القضية الإيمانية وأمر مراقبة الله في ذواتنا في غاية البساطة، هو فملية حسابية بسيطة إذن: ما عليك إلا أن تعدّي.

ويتواصل الإنشاء في هذا الجو النفسي المشحون بضرورة المحاسبة الذاتية:

أفأنْتِ تَرْجينَ السّلامَةَ بَعدَهمْ مهلا هُديتِ لسَمْتِ وجهِ المَطلَبِ

قَدْ ماتَ ما بينَ الجنينِ إلى الرَّضيعِ إلى الفطِيمِ إلى الكبيرِ الأشيَبِ

[1]- ديوان أبي تمام، شرح أبي بكر الصولي، ج2، دراسة وتحقيق خلف رشيد نعمان، وزارة الثقافة والفنون العراق، 1978، دار الطليعة بيروت، ص261 وما بعدها

وتتواصل العملية الحسابية في أمر الإيمان والمحاسبة الذاتية ومرقابة الذات المذنبة فيقدم الشاعر طائفة من الأرقام الجديدة هي مراحل من عمر الإنسان، ليدرك المتلقي أو يذكّر بما سها عنه، يقدم هذه المرة بأسلوب هادئ خبري: لا منطق في الوفاة ولا كبير ولا صغير ولا ترتيبن هو منطق آخر تماما: الأعمار بيد الله عز وجلّ، وما من أحد عالم بزمن وفاته أو مكانها.

والشاعر يعرض هذه المراحل مرتبة متتالية متناغمة في نسق صرفي واحد: الجنين الرضيع الفطيم الكبير وفجأة ينكسر التتالي كما ينكسر المنطق الأعرج الذي نفهم به مثل هذه الأمور الصعبة السهلة، فجأة يأتي وزن آخر: الأشيب.

ومادام الأمر على هذا النحو من الوضوح، يطرح الاستفهام التعجب:

فإلى متَى هذَا أرانِي لاعباً وأرَىَ المنُونَ إذا أتَتْ لم تلعَبِ[1]

تعجب يدعو إلى إيقاف اللعب والانتقال إلى جد الجد.

إن هذا النصّ مبنيّ في الأساس على الأسلوب الإنشائي، وقد تنوّعت هذه الأساليب الإنشائية بين النداء والاستفهام والأمر والدعاء، مما يؤكد طبيعة النص التأثرية التي حركت نفس الشاعر ودفعته إلى اعتمادها أسلوبا أساسا في النص: من ذلك النداء: يا نفس، فالمنادى هنا نكرة مقصودة، والمنادى يكون إما قريبا أو متوسطا أو بعيدا، وما دامت نفس الشاعر هي المقصودة تبيّن مدى قرب المنادى في هذا الموقف النفسي المؤثّر، وتبيّن نوع المنادى بوضوح؛ إنها المناجاة إذن، والحوار الداخليّ بين الشاعر ودواخل ذاته، ويمكن في مناجاة نفسه فيؤكّد تأمل المصير الإنسانيّ بتكرار كلمة الأب: أبي وأبو أبي وأبوه...، ليحل التعجّب بالدعاء السلبي بالفقد وهو من عرف العرب القديم في هذا المجال. قال زهير بن أبي سلمى:

سئمت تكاليف الحياة من يعش

ثمانين حولا -لا أبا لك- يسأم[2]

---

[1]- ديوان أبي العتاهية، تحقيق شكري فيصل، ص32

[2]- ديوان زهير بن أبي سلمى المزني، لبي الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى المعروف بالأعلم النحوي الشنتمري المتوفّى سنى 426 هـ ، ط1، المطبعة الحميدية المصرية 1323هـ ، ص12

إنّ هذا النداء ناضح بكثير من الألم والشكوى، منددد بغواية النفس وغفلتها، فهو شديد التعجب من عجرفتها الفارغة، وهو تمهيد منذ البيت الأول للإقرار بحقيقة يؤكدها تأكيدا في البيت ما قبل الأخير بأسلوب خبريّ، ليعود إلى الإنشاء مرّة أخيرة في البيت الأخير.

والأسلوب الثانيّ في الأبيات هو الاستفهام أين أبي؟ وهو دال هنا على شدة البعد بعد دار الميت عن دار الأحياء، ثم إن هذا البعد في حد ذاته يوحي بضده؛ إذ هو قرب في الوقت نعسه، لأنّ المصير المشترك يعني القرب أيضا، كما جاء الاستفهام التعجبي في قوله: أفأنت ترجين السلامة بعدهم؟ ليوحي بأمرين أوّلهما الاستحالة تلك السلامة وثانيهما التعجب من مدى غواية النفس وتغابيها عن حقيقة مصيرها. إن هذا الاستعمال الأسلوبيّ العام لم يكن الوحيد في التنقّل من الإنشاء إلى الخبر وإن كان جوهريّا، أما التبادل الجزئيّ فيمكن الاهتداء إليه في تتبع الأبيات؛ فكثيرا ما يتعاضد الأسلوبان، فيكون الشطر الأول بأسلوب إنشائي معبّر عن حيرة وانفعال، ثم يرِد الأسلوب الخبريّ للكشف عن سر الانفعال، بإبراز حقيقة خلُقية دينية، كما في قوله مخاطبا النفس الإنسانيّة:

عُدّي، فإنّي قد نَظَرْتُ فلم أجدْ

بينِي وبيْنَ أبيكِ حيّا مِنْ أب

فقد افتتح الشاعر البيت بأسلوب إنشائيّ في جملة فعليّة طلبيّة مناجاتيّة على سبيل الاعتبار "عُدّي"، والعدّ في حدّ ذاته موحٍ بالكثرة، والكثرة بعظمة الفاجعة. ثم سارع إلى البتّ في حقيقة جاءت نتيجة هذا الاعتبار الذي دعا إليه، فقال بقية البيت مخبرا مؤكّدا ما ذهب إليه، وهنا يتجلّى ما للتوكيد من أهمية في مثل هذه الأساليب المتبادلة.

وهذا الضرب من التبادل الجزئيّ في البيت الأخير بعد جملة استفهامية تعجبية استنكاريّة عبّر فيها عن عمق ندمه، ثم يورد بعد ذلك رؤيته بتكرار الفعل "أرى" ليقترب من غاية التوكيد، كما هو دأبه في الإصرار على الفكرة بعد التمهيد لها إنشائيّا وانفعاليّا.

وقد يلتزم هذا الأداء التبادليّ بنوعيه حتى بمقطوعات صغيرة، كما نجد ذلك في قوله:

نسِيتُ الموتَ فيمَا قدْ نسِيتُ

كأنِّي لا أرَى أحَــداً يَمُوتُ

أليسَ الموْتُ غايةَ كلّ حيٍّ؟

فَمَا لي لاَ أُبادِرُ مَا يفوتُ؟[1]

فقد بدأ الشاعرخبريا الإقرار بحقيقة نفسيّة هي استعانة النفس بالتناسي للتنعّم بواقع حياتها إلى حين، ثم ينتقل في البيت الثاني إلى الأسلوب الإنشائي في استفهامين أحدهما عام وثانيهما ذاتيّ شخصيّ مناجاتي، لكن غايته توجيهية كما هو دأب أبي العتاهية في زهدياته.

ومن الواضح أن الشاعر قد يعمل على توزيع هذه الأساليب فقد جاء الخبر في بيت كامل ثم جاء الإنشاء بعد ذلك في بيت ثان كامل أيضا؟

ويقول الشاعر كذلك في مقطوعة أخرى منتهجا الأداء التبادليّ لتحقيق مجموعة من الغايات الفنية والفكرية:

لقد هان على الناس مَنِ آحتاج إلى الناس

فصُن نفسَك عمّا كان عند الناس بِالياس

فكم من مُشرب يَشفي الصدى(*)**من مشرب قاس**[2]

فهو يعزّز ما يذهب إليه مستعينا بالجانب التصحيفيّ بين كلمتي ناس وياس، وكأنّي به يقول إنّ التشابه الشكليّ ما هو إلاّ مظهر لجوهر القضية وحقيقتها. والأداء التبادليّ ينتهي بالشاعر في أغلب الأحيان إلى ختم القصيدة بالتوجيه الخلقيّ الديني بتوكيد الحقائق الدينية والخلقية في أواخر كل نص، كما يتجلى ذلك في قوله:

ألاَ للموتِ كأْسٌ أَيُّ كَاسِ وأنْتَ لِكَأْسِهِ لاَ بُدَّ حَاسِ

إلى كَمْ والمَعادُ إلى قَريبٍ، تُذَكِّرُ بالمعَادِ وأنتَ ناسِ

وكمْ منْ عِبرةٍ أصْبَحتَ فِيهَا يلِينُ لَهَا الحَدِيدُ وأَنتَ قَاسِ

بأيِّ قُوًى تظنُّكَ ليْسَ تبْلَى وقدْ بَلِيَتْ عَلَى الزَّمَنِ الرَّوَاسِي

ومَا كُلُّ الظُّنُونِ تكُونُ حَقّاً ولاَ كُلُّ الصَّوَابِ عَلَى القياسِ

وكلُّ مَخيلةٍ رُفعتْ لعينٍ لهَا وَجْهانِ مِنْ طَمَعٍ وَيَاسِ

وَفي حُسنِ السّريرَةِ كُلّ أُنْسٍ

وَفي خُبثِ السّريرَةِ كُلّ بَاسِ

---

[1]- ديوان أبي العتاهية، تحقيق شكري فيصل، ص191، 192

[*] - الصدى العطش الشديد، لسان العرب مادة صدى، ص2421

[2]- ديوان أبي العتاهية، تحقيق شكري فيصل، ص191

وَلم يَكُ مُنَيَةٌ، حَسَداً وَبَغْياً، لِيَنْجــُو مِنْهُمَا رَأساً برَاسِ

ومَا شيءٌ بأخلَقَ أنْ تراهُ قَليلاً مِنْ أخي ثِقَةٍ، مُؤاسِ

وَما تَنْفَكّ مِنْ دُوَلٍ تَـرَاهَا، تنــقَّلُ منْ أنَاسٍ فِي أُنَاسِ[1]

فقد تناول الشاعر الأبيات الأربعة الأولى مفتتحا إياها بتنبيه، ثم الاستفهام في البيت الثاني "إلى كم"؟ وهو يوحي بطول الغفلة والعناد والانحراف، ثم تأتي "كم" الخبرية بعد ذلك فيكون لها ذلك التجانس مع الأساليب الإنشائية خاصة وأنها توسطته، لأن بعدها يرد الإنشاء في قوله: بأي قوى؟ وهو استفهام منكر موضح استحالة قدرة الإنسان الصمود أمام مصيره المحتوم. وينتقل الشاعر بعد هذه الأساليب الانفعالية الثلاثة إلى الأساليب الخبرية ليؤكد مجموعة من الحقائق الخلقية والدينيّة بدءا من البيت الثالث ثمّ الخامس، ويبدو أن البيت السابع كان الأجدر أن يبدأ بفاء استئنافيّة ذات دلالة تفصيليّة لبيان أمرين ذكرا في البيت السادس: فكل مخيلة لها وجهان: ففي حُسنِ السّريرَةِ كُلّ أُنْسٍ، وَفي خُبثِ السّريرَةِ كُلّ بَاس.

ويقول أبو العتاهية أيضا:

ألا لا أرى للمرء أن يَأمَن الدهرا فإنَّ له في طول مُهلته مَكرا

فكم من مــلـوك أمّـلـوا أن يُخلـُـدوا

رأيتُ صروف الدهر تَجزُرُهم جَزْرا

بُليـتُ بدار ما تَـقَـضَّى هـمـومُها

فلست أرى إلا التوكّل والصبرا

إذا ما انقضى يوم بأمـرٍ فـقـلت قد أمِنتُ أذاه أحدثتْ ليـلـةٌ أمْرا

أحبُّ الفتى تنـفي الفواحـشُ سمـعَه كأنّ به عن كُلّ فاحـشة وقْرا

سلـيمُ دواعي الصـدرِ لا باسـطاً يدًا

ولا مانعًا خيرًا ولا قائلا هُجْرا

إذا مـا بـدَتْ مـن صاحـب لك زلّة فكنْ أنت مُحـتالا لزلّـته عُذرا

أرى اليأس من أن تسأل الناس راحةً

تُميتُ بها عُسرا وتُحـيِي بها يُسرا

[1]- المصدر السابق، ص191

وليست يد أَولَيتَها بغنيمةٍ إذا كنت تبغي أن تُعِدّ لها شُكرا

غنى المرء ما يكفيه من سد خلّة

فإنْ زاد شيئا عاد ذاك الغنى فقرا(1)

لقد تأمّل الشاعر في هذا النص حال الدهر وتقلباته، وخرج بمجموعة من التوجيهات الاجتماعية والدينيّة، وكان البحر الطويل الذي انتظم نصّه ذا دلالة هنا؛ فقد جسّد طوله، كما جسد رويه بالراء تكرر الابتلاءات التي تصيب المرء في حياته المنطلقة نحو المجهول انطلاق الروي نفسه. والشاعر يصرّ منذ البدء على التنبيه والتوكيد:" ألا ، إنّ " ثم يأتي في البيت الثاني بما يشبه التوكيد"فكم" التكثيرية ليعززّها بعد ذلك بالتضعيف في قوله''أمّلوا'' وللتضعيف في العربيّة دوره في تقوية الدلالة في الغالب (2) ، كما في قوله تعالى"... وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ..."(3) والغاية من التضعيف هنا هي التكثير الدال على إحكام الغلق.

ثم يمضي الشاعر في تعزيز معانيه رغبة في التخويف من عواقب الغفلة، فيستعمل المفعول المطلق: تجزرهم جزرا. ويأتي بالقصر لتقوية معناه بقوله: " فلست أرى إلاّ التوكّل والصبرا"، كما جمع طائفة من المتضادّات التي تؤكد تقلب الدهر وتحث على ضرورة التسلح باليقظة، فأورد: النور والظلماء ثمّ الأصل والفرع، ثم الابن بآبائه. وهو في ذلك كلّه نراه يلتفت إلى تناقضات الواقع العباسيّ ليصوغ من هذه التضادّات طائفة من الأحكام الخلقيّة النابعة في الأساس من رفضه لقيم رآها سلبيّة في مجتمعه: يأمن/مكرا- يخلدوا/ تجزرهم- الهموم/ صبرا - يوم/ ليلة سمعه / وقرا – باسط / مانع – زلة / عذر تميت / تحيي عسرا / يسرا – غنيمة / شكرا - الغنى / فقرا... وهي كما نرى تضادات تعكس صورة عالمين متناقضين هما عالم المادة الزائل وعالم الروح الخالد، مصوغة في سياقات متنوعة، أُولاها حالة الذات مع تقلبات الدهر، ثم حالة الناس مع هذه التقلبات وفي مقدمتهم الملوك، ثم تنتهي هذه التضادّات بالتفات الشاعر إلى المتلقي بالنصح في بيته

---

[1]- المصدر السابق، ص ص158، 159

[2]- الثعالبي، فقه اللغة وأسرار العربيّة، ص 409

[3] - 23 يوسف 12

الأخير، ويكون النصح نتيجة منطقية لمقدمات منطقية ممهدة لتقبل المتلقي النتيجة الخلقية: غِنى المرء ما يكفيه ... التي جاءت بأسلوب خبري، لكنّها في صميمها ذات غاية إنشائية هي النصح، وكان الأسلوب الخبريّ هنا أساسيا للقيان بمهمتين؛ أولاهما تقرير حقيقة تؤكد صدقها أبيات سابقة، وثانيهما، التوجيه غير المباشر وهو الأكثر قربا من النفس الإنسانية التي تأنف من أفعال الأمر.

5- الأداء الأسلوبيّ التبادليّ والتضاد ودلالتهما في الشعر الرافض لدى أبي نواس:

ويعمد أبو نواس كذلك إلى الأداء التبادلي موظفا إياه في شتى الأغراض:

اِسقني يا ابن أُذيْن من شراب الزّرَجون
اسقني حتى ترى بي جِنّة غيرِ جَنون
قهوة عُمّيَ عنها ناظرا ريبِ المَنون
عتقت في الدن حتى هي في رقة ديني
ثم شُجّت فأدارت فوقها مثل العيون
حدقًا ترنو إليها لم تُحجَّر بجفون
ذهبًا يُثمر دُرّا كلَّ إيان وحين
بيَديْ ساق عليه حُلّة من ياسمين
وعلى الأذنين منه وردتًا آذريون(1*)
غاية في الشكل والظرف وفرد في المجون
غنِّني يا آبن أذين ولهًا بالماطِرون (1)

ما يمكن ملاحظته أولا هو أن الشاعر قد أسرع إلى الشراب، ولا أدل على إسراعه من هذا البحر المتهيج المجزوء من "رمل" تعطشه. وهو بالرغم من هذا العطش لا ينسى أبهة شراب الشاربين الذين يستمتعون بالسقاة وحسنهن وحسنهم، فلا عجب في الابتداء بهذا الطلب الملح "اسقني اسقني"، ثم تأتي الأساليب الخبرية بعد ذلك لتصف الخمرة والاستمتاع بها ، ويختم النص كما بدئ خاتمة إنشائية هي أشبه بالانصراف الصاخب عن لحظة المتعة حين تغدو في أوجها وقد أضاف لها الطرب بعدا استمتاعيا إضافيا. لقد افتتح الشاعر نصّه

* زهر برتقالي "هامش الديوان"
[1]- ديوان أبي نواس، شرح علي فاعور، ص 512 ، والماطرون بكسر الطاء موضع بالشام "هامش الديوان"

إذن بأسلوب إنشائي ومارس الأداء التبادلي في الأساليب بشكل لافت للنظر فنوّع بين الخبر والإنشاء فكانت الأساليب الخبريّة الواردة جميعا تابعة لإنشائه الأول الوارد في بيته الأول فأدّى دورا انفعاليا واضحا ووصف نفسا متشوقة للشراب. ثم جاءت المعاني التي فيها توصيف وتفصيل في الأساليب الخبرية، كما أنّ الشاعر قد أعطى الإنشاء الكلمة العليا انطلاقا من تلك الروح الاستعلائية التي راح بها يتباهى برقّة دينه حين قال:

عُتّقت في الـدِّنّ حتّى هي في رِقّة ديني

ومن هنا يمكن تأويل هذا الأمر "اسقني" بالدعوة العامّة إلى الشراب، ضد التيار الدينيّ الذي كان يحارب الخمرة في المجتمع العباسيّ. لذلك أدى الإنشاء هنا دورا تحريضيا لإشاعة تناول الشراب. وقد كان لفظ رقّة هنا متأرجحا بين المعنى السلبيّ والمعنى الإيجابيّ لما في "رقّة" من جمال، كما أن الرقة التي ينسبها للخمرة تقرّبها من معنى الشفافية والروحانية واللطافة التي يتناولها المناطقة والفلاسفة والروحانيون. والشاعر يقحم عددا من الكلمات الفارسية، ليتبيّن مدى علاقة هذا الأداء التّبادليّ بروحه الشعوبيّة. لعلّها الرغبة في إظهار الظُّرف، تلك الرغبة التي دفعته إلى التفنن في تسمية الساقي بأبي الأذين ثم يطلب منه بعد ذلك إسماعه، فقد كان من الأجدر أن يطلب من "أبي شُفيفَةَ" ذلك ! كلّ هذا دليل على قوة شعور أبي نواس بالكلمة وما ينبغي أن ترفق به من مجانسات تصاحبها وترافقا في لطف. وتبدو هذه الوجهة الأسلوبية التبادلية كذلك في أهاجي الشاعر، وخمريّاته وصفا أو سردا لمغامرات البحث عن الشراب، حيث تكون تلك الخمرة أكبر من مجرد موضوع للسرد؛ لأنها تكاد تكون شخصيّة من شخصيات الحكاية ذاتها. وهو يمضي في تقديم عدد من التفاصيل المُتّصلة بها وطرق الوصول إليها، وما تتطلّبه من طرْق لأبواب المحاولات للمضي في محاورة ومساومة وتكلّف قُربى، بجوّ خاصّ تجسده القصيدة وتترصّد كثيرا من مشكّلاته ومتمماته الدقيقة، وهو ممّا أهّل نص الشاعر لتقديم كثير من المتع الفنيّة بفضل ذلك التشكيل الأسلوبيّ الذي كان وما زال من أبرز الجوانب الفنية الإمتاعية في شعر أبي نواس.

وقد نبسّط الأمر فنعتقد أن الحكاية سرد بسيط لأحداث، سرد تقريبا ساذج صبيانيّ، إلا أنّه شفاف ومكثف في الوقت نفسه، لذلك ينبغي ألا ننخدع ببساطته الظاهرية.[21] إلاّ أنّ الأمر

---

[1]- Nicole Belmont, Poétique du conte , essai sur le conte de tradition orale, Gallimard, 1999, p96

مختلف تماما؛ ذلك أنّه ليس من السهل التمييز بين الحكاية والقصة القصيرة؛ ذلك أنّ الحكاية تقص علينا حكايات الجان، وتتدرّج في سردها فتروي لنا حكايات فلسفيّة، إلا أنّ القصة القصيرة عمل فنيّ قصير لم يحط بالتحديد والدقة الكافيين. (1)

ومن المعروف أن القصة القصيرة تجد عناية خاصة لدى القراء والدارسين قد تصل درجة العناية بالرواية، ولأهميّة الفنّ الحكائيّ ضمن الأعمال السردية طرحت مسألة الفرق بين القصة القصيرة والحكاية. فقد درج الناس على عبارة "حكايات بيرو (*) Perrault وقصص "موباسان" Guy De Maupassant القصيرة، بالرغم من انتمائهما معًا للفنون السرديّة، لكنّنا نحسّ أنّ خلف هذا التشابه اختلافا في طبيعة كلّ فن: فإذا كان راوي الحكاية ليس إلا مبلّغا لها، فإنّ القاص مبدع لقصصه" (2) وفي حكايات أبي نواس مزج بين هذا التبليغ والابتكار، ويبدو أن طرافة هذا التجريب الذي تميّز به الصوت النواسيّ في الخمريّات هو الذي دفع نقاد عصره إلى الاهتمام بما أصّل به لغته ومحتواها الفكريّ والأسلوبيّ. وكثيرا ما يصبح الأداء التبادليّ أساسا تفرضه طبيعة النصّ ذاتها، كما يتجلّى ذلك في الحكايات الخمريّة (**) التي يتخلّلها حوار، من ذلك ما نجده في قول الشاعر:

وندمان صدق من خزاعةَ في الذَّرا أغرَّ كضوء الصبح حلوِ الشمائل

يُهين رقاب المال من كلّ لذة

وليس بسمّاعٍ لقول العواذل

كريمٍ مَطير الكفّ يهتزّ للندى كما آهتز سيفٌ في أكُفّ الصياقل (3)

فقد بدأ الشاعر بأسلوب خبريّ يقدّم به الجوّ العام الذي تدور فيه الحكاية الخمرية، والجوّ هنا ليس زمانا ولا مكانا، إنما هو شخص بسمات متميّزة، إنّه نديم الشاعر، كما يتبين ذلك في انتقال الشاعر إلى الحدث:

ظللتُ أعاطيه سُلافةَ قَرقف

مُخدّرة عذراءَ من سبْي بابل

1- Joelle Gardes Tamine Marie –Claude Hubert , Dictionnaire de critique littéraire, A.Colin Paris 2004, p46

* Charles Perrault - كاتب فرنسي 1628/ 1703/ مؤلف حكايات ، " لاروس ص1000"

2- Jean Pierre Aubrit,le conte et la nouvelle, A.Collin, Paris2002, p4

** -- أستعمل مصطلح الحكاية الخمرية لتمييزها عن القصة لما في الثانية من جدية في ترصد الجوانب الفكرية والنفسية والفنية وهو ما لا ترقى إليه حكايات أبي نواس الخمرية.

3 - ديوان أبي نواس، شرح علي فاعور، ص ص 221، 222

وبعد وصف النديم تُذكر الخمرة لتغدو هي ذاتها موضوع الوصف، وهكذا يتبين مدى أهمية التداعي الذي يمارسه الشاعر في رصد أحداث الحكاية. وهو يمضي في تسيير مجرى الحكاية ويصل إلى قمتها لتبدأ مرحلة الانحدار رابطا هذه المرحلة الحكائية بعنصر الزمن، كما يتضح ذلك في قوله:

فلمّا رأيت الصّبح أسفر وجهه وحنّت نواقيسُ الدُّجى في الهياكل

طفقت أُفَدّيه وأدعوه باسمه فقال مُجيبا ما تشا ؟ بتثاقل

فقلت له: تفديك نفسي وأسْرتي ويفديك طُرّا كلّ حاف وناعل

ألستَ ترى ضوء الصباح ونوره وتسمع تغريد الحمام الثواكل؟

فقم فآصطحبها وآنف عنك خُمارها

فليس لها مثلُ الصَّبوح المعاجَل

وتتوالى الأساليب الإنشائية في الأخير منسجمة مع الانسجام النفسي الذي قدمته الخمرة للشاربين، والانفعال القوي الذي ارتبط بالنشوة، والمشاعر الرقيقة الشفافة التي تتحرك بقوة في أنفاس الشارب، لذلك جاء الاستفهام والدعاء:

ما تشاءُ؟ وهو استفهام فيه دلالة على الانزعاج، إذ أن صاحبه طلب الوحدة ليتسنى له الإنصات لذاته المعذبة، تلك الذات التي تفصح عنها ذات السائل حين يطلق مجموعة من التأوهات: على شكل أساليب إنشائية: تفديك نفسي وأسْرتي، يفديك كلّ حاف وناعل، ألستَ ترى ضوء الصباح ونوره ؟ ألست تسمع تغريد الحمام الثواكل؟

إن هذا النور هو النعمة الغائبة التي لا يصل إليها قلب مريض متناقض مع أعماقه، لذلك كان صوت الحمام أنين ثكلى ينطلق من الطائر ويصب في ذاته المحطمة. وكما بدأ الشاعر بالخبر والوصف ختم بالخبر والوصف أيضا. يقول واصفا الخمرة ومذاقها عند الشاربين:

فما زال حتّى ذاقها متكرِّها فرَدّت إليه روحَه في المفاصل...

إنّ هذا الأداء التبادليّ -كما هو واضح- قد أدّى مهمة الإسراع في تحريك الحكاية تحريكا سلسا للمضيّ بها إلى خاتمتها، والإلمام بمجموعة من الصفات النفسيّة.

وقد التقت مجموعة من الأساليب الخبرية والإنشائية في علاقة تكاملية لأداء المهمة السردية ؛ ذلك أنّ وصفه في قوله:

فلمّا رأيت الصّبح أسفر وجهه وحنّت نواقيسُ الدُّجى في الهياكل

أعطى الخمرة بعدا تقديسيا حين ربطها بالنواقيس، وهذا البعد التقديسيّ يوحي به كذلك منظر الطبيعة الجميل المستبشر بالشاربين. أما الأساليب الإنشائية التي تنوعت بين الاستفهام والأمر فقد ساهمت في تفعيل المحاورة التي كانت في النص ذات أبعاد ثلاثة: أولاها مع الذات الشاربة وثانيها مع النديم وثالثها مع الساقي أو صاحب الخمر. ولأبي نواس كذلك توظيف للتضادّ بشكل لافت للنظر؛ فهو يقوم بمزج طائفة من الأغراض محطّما مبدأ هيمنة الغرض، كما نجد ذلك في قوله:

ديار نـوار ما ديــار نــوار ِ كسَونك شجْوًا هُنّ منه عَوارِ

يقولون في الشيب الوقارُ لأهله وشـيْبي- بحمد الله-غيرُ وقارِ

إذا كنتُ لا أنفك عن طاعة الهوى فإنّ الهوى يرمي الفتى ببـَوار

منذ البدء يجمع الشاعر بين مقدمتين إحداهما غزلية بها شيء من الشباب والحبّ وثانيهما شيبية شاكية، ليحدث تضاد يعقبه تضاد آخر هو هذا الوقار الذي يجلل به المرء حين يشيب إلا أن الشاعر يتحامل ضدّ الوقار ويصرّ على الجمع بين ما لا يجتمعان في الحياة عادة: الشيب والتصابي، ثم لا يكتفي بذلك بل يحمد الله على ما يستغفر فيه عادة حين يقول: "شيبي بحمد الله غير وقار" ، وفي الأخير يعترف بما في طاعة الهوى من هلاك، مناقضا حمده السلبي السابق وهي كلها تضادات تبرز ذلك الموقف المعادي لكلّ شيء ولكلّ منطق وعرف. وإنجازات الشاعر الأسلوبيّة تعزّز بهذا التضاد منذ البيت الأول حين نجد: كسونك وعوار...ثم يواصل فيدخل عالمه الأول، وموضوعه الأصل في كلّ قصيد وقصد، فيربط الكاس بالغزل، إلا أنّه يترك الإنسان بعد ذكره في لفظ رقيق"رشأ" ثم يعود إلى الرشإ في وصف بنانه قبل الدخول في المدح، وكأني به قد مهّد بالحديث عن الإنسان ليصل إلى الممدوح الإنسان، بعد أن ظهرت الخمرة، واعتلت منصّة القول الشعري عالية:

فها إنّ قـلبي لا محالة مائـلٌ إلى رشإٍ يسعى بكأس عُـقار

شَمولٍ إذا شُجّت تقولُ عقيقةٌ(*) **تنافسَ فيها السومُ بين تِجار**

كأن بقايا ما عفا من حُبابها تفاريقُ شيب في سواد عَذار

تردّت ثم آنْفرى عن أديمها تفرّيَ ليلٍ عن بياض نهار

تُعاطيكها كفٌّ كأنّ بَنَانَهَا إذا اعترضتها العينُ سفٌّ مَدار

ويظل أسلوب التضاد يتحكم في النص وفي وصف الخمرة التي بها بياض شيب وسواد شباب، وهنا إشارة إلى تضاد كامن في دلالة الألوان: فالبياض في الأصل رمز مسرة وبشر إلا أنه هنا مرتبط بالشيب، وعلى النقيض أمر لون السواد الذي هو في عرق الناس شؤم وحزن، إلاّ أنّه في هذا السياق ارتآه الشاعر رمز مسرة حين ربطه بالشباب. وهكذا تنتهي مقدمة القصيدة ليبدأ المدح بيمين، ثم يؤكد في البيت الثاني ما أقسم عليه:

حلفتُ يمينًا بَرَّةً لا يشوبُها فِجارٌ وما دهري يمينُ فَجار

لقد قوّم العبّاس للناس حجّهم وساس برَهبانية ووقار

وعرّفهم أعلامهم وأراهمُ منار الهدى موصولةً بمنَار

وأطعم حتّى ما بمكّة آكلٌ وأعطى عطايا لم تكن بضِمار(**)

وحُملان أبناء السبيل تراهم قطارا إذا راحوا أمام قطار

أبِتْ لك يا عباس نفس سخية بزبرجِ دنيانا وعِتْقُ نِجار(***)

وأنك للمنصور منصور هاشم وما بعده من غاية لفخار

فجدَاك هذا خير قحطان واحدا وهذا إذا ما عُدّ خير نزار

إليك غدت بي حاجة لم أبُح بها أخاف عليها شامتا فأداري

فأرخِ عليها سِتر معروفك الذي سترت به قِدْما سِتار عوار(1)

فأبو نواس يلحّ منذ البدء على الخلط فيأتي بكلّ من الطلل والشيب والغزل والخمر مقدمة لنصه، وهو خلط تقليديّ معروف عند العرب، لكنه يطيل التمهيد بالخمرة

---

* - تقول هنا بمعنى تحسبها، وهو أسلوب مستعمل في العامية الجزائرية شرق الجزائر وجنوبها خاصة

** - الضمار من المال ما لا يرجى رجوعه." هامش الديوان شرح واصف، ص72

*** - عتق النجار الأصل الكريم "هامش الديوان بشرح علي فاعور"

ويخصها بستة أبيات كاملة، ثم يدخل باب المدح، مستعيدا بذلك دلالة جاهلية للخمرة هي القوة والمجد. إنّ هذا التوظيف للمفهوم الجاهلي يعطينا فكرة عن طبيعة الرفض الذي مارسه الشاعر في نصه الخمري: صحيح أنه يرفض القديم إلى حدّ معاداته والثورة عليه، لكنه يلجأ إليه وقت الحاجة حين يراه يستجيب لبعض رؤاه.

يعمد الشاعر إلى التضادّ، ويأتي بالأساليب الخبرية والإنشائية متبادلة لأداء مجموعة من الغايات الفنية والفكريّة، فيمزج الغزل بالمدح والشراب والحكمة إذن، ويجمع بين طائفة من العوالم الشعرية كانت متناثرة متباعدة؛ إذ أنّ في النص روحا غير دينية واضحة في حب الخمرة والاعتزاز بها، جنبا إلى جنب مع قيم التقوى والوقار والجهاد والعدل، وهو تضاد قيمي يعكس سعة النفس العباسية وتنوع مكوناتها العقيدية والثقافية.

وعرض الشاعر قبل كلّ ذلك العلاقة التضاديّة بينه وبين محبوبته: فهو حزين في حين أن أطلالها مبتهجة، وهنا يخرج أبو نواس عن عرف الحزن والوحشة والفراغ وما إليها من الصفات التي لازمت الطلل مدة طويلة، ثم إن الشيب وقار وغير وقار، ويحمد الله عنده لشيب غير وقار ! وهي العلاقة التي بين بياض الشعر وسواده، وتضاد الليل والنهار... ولقد تخللت الأساليب الإنشائية الأساليب الخبريّة، وجاءت لتقديم صورة انفعالية قوية لدى الشاعر بدءا من مطلع النص: ما ديار نوار ؟ إنه استفهام يحمل كثيرا من الحيرة والتعجب والحزن والأسف. كما ورد إنشاء آخر في قوله: فها إن قلبي لا محالة مائل ... ومع الإنشاء جاء التوكيد إنّ ثم عزّز هذا التوكيد بعبارة "لا محالة" فكل هذه القرائن الأسلوبيّة تبرز مدى أهمية التبادل الأسلوبيّ في تجسيد انفعالات الشاعر.

ومن الأساليب الإنشائية الواردة في النص القسم في قول الشاعر"حلفت يمينا" ، وهو لتوكيد المعاني التي ستأتي بعد اليمين وتمهيدا للطلب المباشر الذي سيأتي في البيت الأخير، أمّا الإنشاء الوارد في قوله" أبت لك يا عبّاس ..." فكان مفصلا أسلوبيّا تحوّل فيه النص من ضمير إلى آخر ومن الغيبة إلى الحضور في أسلوب التفات بغاية الدقة؛ إذ أنّ كلّ الأفعال التي أتت بعد هذا النداء كانت للمخاطب: " وأنتك"

فجدّك" ... ليكون كل ذلك الخطاب تقرّبا من الذات الممدوحة التي سيوجه إليه الطلب المباشر.

وقد تفنّن الشاعر أسلوبيّا في تضادّاته، فشحنها بالبعد الفكري، كما نجد ذلك في لحظات تأمّله لكأس الخمرة وقد تمازج فيها المتناقضان السواد والبياض، ليمضي بالنص مع اللونين المتناقضين إلى الدلالة الوجودية الوجدانية في أبعادها الإنسانية، فيتحدث عن الشيب بكلمات منتقاة وإحساس عميق وشكل مؤثر مركّز، مما يدفع إلى القول بأن النص كلّه من بدايته إلى نهايته كان أشبه بدوائر متوالدة من هذا المركز الفني الخمري، كما يتضح ذلك في قوله:

كأن بقايا ما عفا من حُبابها تفـاريقُ شيب في سواد عَذار

تردّت ثم آنْفرى عن أديمها تفرّيَ ليلٍ عن بياض نهار

فالحسرة واضحة في هذا الفعل عفا وفي عبارة بقايا، فكما أن كأس الخمرة سرعان ما تنتهي كذلك فإنّه سرعان ما ينذر الليل بانتهاء النهار تماما مثلما ينذر الموت بانتهاء الحياة.

وهذا التفنن في التضاد وتبادل الأساليب وتحاورها هو ما نراه كذلك في قوله:

أدر الكأس حان أن تسقينا وانقر الدفّ إنه يلهينا

ودع الوصف للطلول إذا ما دارت الكأس بسرة ويمينا

غنّنا بالطلول كيف بَلينا واسقِنا نُعطِك الثناء الثمينا

من سُلاف كأنـها كلّ شيء يتمـنّى مُخيَّر أن يكونا

أكلَ الدهر ما تجسّم منـها وتبقّى لبابَها المكنونا

فإذا ما اجتليتَـها فـهباء يمنع الكفّ ما يبيح العيونا

ثم شُجّت فاستضحكت عن لآلٍ

لو تجمّعن في يدٍ لاقتُنينا

في كؤوس كأنّـهن نجوم جاريات بُروجها أيدينا

طالعات مع السقاة علينا فإذا ما غرُبن يَغرُبن فينا(1)

فالتضادّ في هذا النص بدأ بسيطا ثم نما بالتدريج وتعقد تعقّدا لطيفا محبّبا: فقد كان المطلع الطلليّ حزينا إلاّ أنّ حالة الشراب التي حدثنا عنها الشاعر هي حالة ابتهاج؛ إذِ السُّلاف كأنّها كلّ شيء، ويتحقق هذا التضادّ بعد ذلك بين شيئين أيضا: أحدهما المادة تنقص حتى تتلاشى فتعجز اليد عن الإمساك بها، والثاني تلك الروح النورانيّة المشرقة التي تبدو لا شيء في البدء لكنّها تعظم حتى تصبح كلّ شيء. (2)

إن هذه الحركة المعنوية الروحية التي تحدث في الذات الشاربة مجسدة نشوة الشراب أراد بها الشاعر ملء الخمرية بالعربدة الجمالية من خلال لعبة الخفاء والتجلّي، وهي لعبة جادة تدخل حتى في مجال الإيمان والكفر، وشتى الثنائيات التي يركز الشاعر عليها في خمرياته: الماء والخمرة ، الصحو والسكر، السكون والحركة...

والتضادّ يبلغ غايته حين يُحدث الشاعر تلك العلاقة الذهنية المعقّدة التي تجعل الكؤوس بروجا تطلع وتغرب، وهي تخرج من أيدي السقاة أقمارا تغرب بعد ذلك في أرواح الشاربين؛ فالشاعر ينشئ هذا التضاد منذ البداية حين يميّز بين طلول محيلة، وبين خمرة دائمة أشبه بالسرمديّة، هي كلّ شيء في بيته الأوّل، ثم لا يتوقف عند هذا الحدّ فينمّي الحالة التضادّية من الماديات والمحسوسات، ويصل بها إلى معراج المعاني التأمّلية المجرّدة في التفات إبداعيّ حيّ: هو تلك المشابهة بين كون الإنسان وكون الكواكب؛ فالشاعر يلغي الإدراك الخارجيّ ويجعل الإدراك الحدسيّ أساس تجربة هذا النص، وكلّ ذلك تحقّقه تضادات تجسد روح المعنى ثم روح اللغة وثنايا الأسلوب والنظرة المفلسفة لموضوع الخمرة. هو ذا في الجانب اللفظيّ: الطلول بلينا / نسقك الثناء الثمينا / أكل الدهر ما تجسّم / تبقى مكنونها / يمنع الكف / يبيح العيون / شجت / استضحكت / طالعات / يغربن ... وهو لا يتوقف بل يمزج بطريقة تخفى عن النظرة السريعة البسيطة المقدّس بالمدنَّس، كما نجد ذلك في إشارته الخفية إلى

---

[1]- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربيّ، حلب سوريا، ط1، 1418هـ، 1997م، ص ص268، 269، والأبيات من ديوان أبي نواس، شرح واصف، ص ص 338، 339

[2]- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسيّ، ص ص268، 269

قول لحسّان في مدح النبي صلى الله عليه وسلّم، مسقطا المعنى على الخمرة، تماديا في أسلوب المزج بين التضادات لصنع جوّ واحد يجمعها كلها:

من سلاف كأنـها كلُّ شيء يتمنّى مخيّـَر أن يكونا

ومن الواضح أن أبا نواس إنما قصد تناصا مع قول في غاية الجمال والعمق والصدق جاء به حسان حين قال:

وأحسن منك لم تر عيني وأجمل منك لم تلد النساء

خُلقت مبرَّأ من كُلّ عيْبٍ كأنّـك قد خُلقت كما تشاء(1)

وقد أضفى أبو نواس بهذا التناصّ هالة من القداسة على الخمرة: هالة رمزيّة روحية تتجه أساسا إلى تقديس العلاقة بين الخمرة وصاحبها ليبدوا روحا في روح معا من أجل تحقيق مدينة حرية شاسعة إلى حد الفوضى في جوّ من العداء الصارخ ضد البداوة ورموزها.

وهكذا يجسّد أبو نواس في نصّه ما هو أهمّ من التضادّ اللفظي الظاهريّ البسيط؛ لأنّه يعرب عن عمق النظرة الفلسفيّة التي تحكم رأيه الشامل في الحياة، حين يلاحظها قائمة على التضاد، ولعلّ هذا المنطلق الفكريّ كان موجهه الأساس نحو التضادات التي يزخر بها شعره، وبذلك يمكن القول بأن الشاعر قد أدخل عنصر التضاد جزءا من رؤيته الفنية والفكرية وبشكل مقصود واع، بتأثير ثقافة عصره في كل ما أنشأ من شعر كان شديد الصلة بمعارف مدينته، ثم إن هذا التضاد يدخل نصه في جوانب من المحاورة الدائمة بين أجزاء النص الواحد، كأنما هي أصوات الموسيقى في قرارها وجوابها.

ويبرز التضاد في شعر أبي العتاهية وأبي نواس وأبي تمام موظفا لأداء مهمة فكرية واضحة؛ فالأشياء – كما قيل- تعرف بأضدادها. لنتأمل قول أبي نواس أيضا:

ساع بكاس إلى ناش على طرب كلاهما عجب في منظر عجب

قامت تُريني وأمر الليل مجتمع صبحا تولّد بين الماء واللهب

---

[1]- ديوان حسان بن ثابت، بشرح عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى مصر، 1347، 1929، ص10، والبيت الثاني يأتي بمعنى غريب هي أن النبي صلى الله عليه وسلم أراد صورة له فحققها الخالق له عز وجل، ويبدو لي أنه لوقال " خلقت كما يشاء" لكان أقرب إلى معنى الجمال والحق.

كأن صُغرى وكُبرى من فواقعها

حصباء درّ على أرض من الذهب[1]

فقد كان لقاء الأشياء في هذه الأبيات على سبيل تقابلها واختلافها، إلاّ أنّ في ذلك الاختلاف صورا للتكامل: فالخمر وهي لذة شفـوية معها لذة سمعية مجسدة في الطرب، ولذة الرؤية في قوله قامت تريني غير الليل، والقصد من ذلك قوامها وحسنها، كما أن الصبح متجليا في نوره صورة مرئية أخرى، كما أن الليل صورة مناقضة إلا أن لها سحرها أيضا، والماء حين ذكره مع هذه الصوات يوحي بخريره، أما في شكله فهو غير الذهب: أحدهما بلا لون والآخر أصفر: متناقضات تصبّ كلّها في صنع جو المتعة النواسية، كما أن هذه الصغرى الذهبية متناسقة مع صفرة الخمرة، وبذلك يقدم لنا الشاعر صورة عن نشوة الألوان أيضا. وقد عُني القدامى بشعر أبي نواس واستشفوا جوانب جمالية ونفسية فيه إلى درجة أنه روي عن شرح أحد الأساتذة لطلبته قول أبي نواس:''اسقني وخمرا وقل لي هي الخمر'' بأنّ الشاعر ـ بصرَ الخمر فانتشت حاسّة بصره، وشمّها فانتشى شمّه وبقيت حاسّة السمع محرومة فقال الشاعر: " قل لي هي الخمر" لتنتشي حاسة سمعه، فما كان من أبي نواس إلا أن يدخل ويسلم على رأس الشيخ ويقرّ بأن هذا الأستاذ فهم من شعره ما لم يفهمه هو ذاته.(2) وهكذا صار الجمع بين الأشياء المتباينة ضروريا لتحقيق تكامل اللذات.

6- التبادل الصيغي بين الخبر والإنشاء والتضاد، ودلالتهما في شعر أبي تمام الرافض:

حينما تهيمن الذات الشاعرة المتأمّلة تفرض أسلوبها عادة في محاورة المتلقي، فتحاصره بكمّ فيّاض من الحقائق المنبعثة من روح المعرفة العميقة التي تسكن ذات الشاعر المبدعة، ولعلّ هذه الحالة هي التي دفعت إلى الحكم بأنّ أبا تمام حكيم أكثر منه شاعرا.

---

[1]- ديوان أبي نواس، شرح محمود أفندي واصف، ص243

[2]- عبد الله محمد الغذامي، الكتابة ضدّ الكتابة، دار الآداب بيروت لبنان ، ط1، 1991، ص84

ومن الطبيعيّ أن تكون تجربة أبي تمام البديعية ذات صلة بالأداء التبادليّ في قصائده، لولعه بالأضداد أولا، والطاقة الثقافية التي تغذي شعره ثانيا. ويمكن الوقوف عند تنويع الأساليب والتفنّن فيها من هذا النص الذي يقع في ثمانية وعشرين بيتا مدح فيه عمر بن عبد العزيز الطائي من أهل حِمص حين قال مفتتحا:

يا هذه أقْصِري ما هذه بشَرُ ولا الخرائدُ من أترابها الأُخَرُ[1]

خرجْن في خُضرة كالروض ليس لها

إلا الحُليَّ على أعناقها زَهَرُ

بدرّةٍ حفَّها من حولها دُررٌ أرضى غراميَ فيها دمعيَ الدِّرَرُ

ريم أبت أن يريم الحزن لي جلَدا فالعين عَينٌ بماء الشوق تبتدر

صبّ الشباب عليها وهْو مُقتبَل ماءً من الحُسن[*]**ما في صفوه كدر**

لولا العيونُ وتفاّح الخدود إذًا ما كان يَحسُد أعمى من له بصر

هذه القصيدة من البسيط وهي ذات نفس طويل " ثمانية وعشرون بيتا " لجأ الشاعر في الأبيات السبعة الأولى إلى الأساليب الخبرية، ولم يورد إلا أسلوبين إنشائيّين، وبالمقابل فقد غيّر وجهته الأسلوبية إلى الإنشاء في الأبيات الثمانية الأخيرة، ليمهد لخاتمة انفعالية قوية. والمقدمة غزلية تبدأ بانفعال إنشائي فيه نداء وأمر، أسلوبان متعاضدان لأداء مهمة التعبير عن شدة الوجد التي يعانيها الشاعر. ومن الطبيعيّ أن يدلّنا عن سبب هذا الوجد الذي سكن روحه، ويصوّره من خلال أساليب خبرية احتوت ألفاظا دالة على الحسن: الخضرة والروض والحلي والزهر والريم والشباب وماء الحسن... ومن الواضح أن الشاعر قد استحضر قول عاذلات زليخة عن يوسف - عليه السلام- حين أكبرنَه "...وقلْن حاشَ لله ما هذا بشرًا إنْ هذا إلاّ ملَك كريمٌ..." [2]

---

[1] - ديوان أبي تمام، شرح التبريزي، ج1، ص 328 وما بعدها

[*] - ورد ذكر ماء الشباب لدى أبي العتاهية في قوله: ظبي عليه من الملاحة حلة ماء الشباب يجول في وجناته، وهو من ابن أبي ربيعة القائل: وهي مكنونة تحيّر منها في أديم الخدين ماء الشباب، بديوانه تصحيح بشير يموت، المطبعة الوطنية بيروت لبنان، 1353/ 1934، ص49

[2] - 34 يوسف 12

وينتقل الشاعر إلى الطللية فيفتتحها افتتاحا انفعاليا أيضا فيدعو للطلل، ثم يأتي بأساليب خبرية معزّزة بتوكيدات لتجسيد حالة المحبّة التي كانت سببا في الشوق والمعاناة للذكرى المقيمة فيقول مؤكدا بأسلوب القصر: لم تُبق لي طللا إلا وفيه أسىً... وهذا يذكّرنا بقبر مالك بن الريب (*) وهو قبر جعل كلّ القبور مثارا للحزن الإنساني ؛ لأنها صارت رمزا متناثرا في الأصقاع لقبر أخيه، وبطريقة متمم يقول:

حُيّيتَ من طلل لم تُبق لي طللا إلا وفـيه أسًى ترشـيحه الذِّكَر

ويستمر الإنشاء في الجزء الثاني من المقدّمة للحوار الذي بينه وبين عاذليه:

قالوا أتبكي على رسم فقلت لهم

من فاته العَين هدًى شوقَه الأثَر

وتبدأ المرحلة الأخيرة من التقديم ذات موقف الاتزان والحكمة فترد بأسلوب خبري مؤكّد، ثم يربط التضاد به لتتضح الصورة التي أراد تثبيتها في الذهن:

إن الكرام كثير في البلاد وإن قلّوا كما غيرهم قلّ وإن كثروا

في البيت إذن تضاد بين الكثرة والقلة في قوله "كثير وإن قلّوا" ففي هذا الاستعمال الانزياحيّ إشارة إلى مفهوم البركة والعظمة وبيان بالضدية بأن القلة الصالحة اضعاف الكثرة التي لا خير فيه، وبذلك يصوغ هذه المعادلة:

الكرام كثير رغم قلتهم اللئام قليل وإن كثروا

والشاعر يعبر عن هذا التضاد بدقة؛ فهو يذكر الصفة المشبهة "كثير" ذات الدلالة القوية على العدد، لكنّه حين ذكره لكثرة غيرهم يستعمل" قلّ" وهو صوت فيه دلالة قلة مختلفة عن الدلالة التي تؤديها كلمة "قليلون" الدالة على العاقل.

إلا أن الشاعر سرعان ما يلجأ إلى الإنشاء والانفعال حين يبدأ في ذم من هم دون الممدوح فيقول بأسلوب إنشائي صارخ يعبر به عن تعظيم للممدوح واستصغار لغيره

---

* - مالك بن الريب - كما ورد في الشعر والشعراء ص ص 227، 228 " من مازن تميم وكان فاتكا لصّا يصيب الطريق مع شظاظ الضّبّيّ الذي يضرب به المثل فيقال ألصّ من شظاظ ... وجاء في " في الشعر الإسلامي والأموي لعبد القادر القط، دار النهضة العربية بيروت لبنان 1987/1407، ص57 أنّ متمّما رثى مالكا أخاه بقوله:

لقد لامني عند العبور على البكا رفيقي لتذراف الدموع السوافك
وقال أتبكي كل قبر رأيته لقبر ثوى بين اللوى فالدكادك
فقلت له إن الأسى يبعث الأسى فدعني فهذا كله قبر مالك...

فيقول منفعلا مستهزئا وقد اتكأ على تناغم صوتي لافت: مرة بين "لايدهمنك/من دهمائهم" وأخرى" جلّهم بل كلّهم" ذلك أنّ هذا الإبراز الصوتيّ الموسيقيّ كان مقصودا لأداء مهمة المفاضلة والتنبيه إليها:

لا يَدهمنَّك من دهمـائهم عددٌ فـإنّ جُـلَّـهمُ بـل كـلُّـهم بَقـر

إلى أن يقول في البيت السابع عشر:

وسائلٍ عن أبي حفـصٍ فقـلت لـه: أَمْسِك عنانك عنـه إنـه القدر

فقد جاء الأسلوب الإنشائي "أمسك عنانك" هنا مقترنا بالجملة المؤكدة" إنه القدر" وفي ذلك تعظيم للممدوح، وقد عزّز هذا الأسلوب بتشبيه بليغ "هو قدر" فلا راد له إذن حين يروم أمرا، وفي ذلك تقديس لشخص الممدوح ظاهر.

ثم ينتقل إلى الأسلوب الخبريّ مرة أخرى فيلجأ إلى تبرير هذا الالتماس الانفعاليّ ببيان ما للممدوح من خصال مميّزة، يكرر فيه الضمير" هو" ليغدو الغائب خاضرا بكثرة حضور الضمير الدال عليه:

هو الهُمام هو الصاب المريح هو الحـتف الوحِيُّ(*)هو الصّمامة الذَّكر

فهذا التوالي "هو الــ "، "هو الــ " أربع مرات يوحي بمعنى القصر في سبع خصال، والعدد سبعة مما يؤكد الجانب التقديسي للممدوح في هذا الأسلوب الخبري، فالشاعر يعمد إلى الخبر ويهول الأمر لخلق ذلك الجو الانفعالي الذي حضي به الأسلوب الإنشائي وبذلك تعمم الانفعالات التي تسهم في تعظيم الممدوح في كل الأساليب الإنشائية والخبريّة.

والشاعر لا ينتقل إلى الإنشاء الدال على انفعال مرّة أخرى إلاّ بعد أن يقدّم لنا من الصفات العظيمة ما يبررّ هذا الانتقال، لذلك فهو يقول:

أنَّى ترى عاطلا من حلي مكرُمة وكلّ يـوم تـرى من مالك الغِيَرُ

ولكسر الرتابة يستعمل الالتفات فيمضي من الغياب "هو" إلى الخطاب "ترى عاطلا" لأن ذلك يشحذ الذهن والعاطفة لتجديد الأعجاب بالممدوح من خلال الاستفهام الذي يليه ذكر للمحامد. فقد تفنّن الشاعر في هذا الأسلوب الإنشائي فعبّر

---

* - الوحيّ المسرع " هامش شرح الصولي"ج1، ص534- ديوان أبي تمام بشرح التبريزي، ج2، ص184 وما بعدها

عن استحالة أمر بالاستفهام لحدوث أمر مناقض له: فإذا كان مال الممدوح يصاب بأذى شديد فإن هذا الأذى هو السر في كون من أحسن إليهم الممدوح في حالة مريحة، وندرك المعنى الذي لا يقوله بعد ذلك، وهو أن المال الذي ينفق ويلحق به كل هذا الضرر هو من المكرمات التي صنعت جد الممدوح. وتضيق المسافة بعد ذلك بين الأساليب الخبرية والإنشائية، فيظهر الإنشاء في الأبيات الثمانية الأخيرة سبع مرات، وهكذا يتبيّن أنّ أبا تمام يؤْثر في أدائه التبادلي أن يركّز في البداية على الوصف والتعظيم بالأساليب الخبرية في غالب الأبيات الأولى، لكنه يختم نصّه بأساليب إنشائية متوازنة مع الأساليب الخبرية، وبذلك فهو يحبذ ختم النص بالصيغة الانفعالية ليترك أثرا نفسيّا في المتلقي فيظلَّ المعنى حاضرا يحرّك النفس بعد انتهاء النص، كما يتجلى ذلك في قوله:

''أنّى ترى عاطلا من حلي مكرُمة وكُلَّ يوم تُـرى في مالِكَ الغِيَرُ؟!

والضرر الذي يلحقه الممدوح وأهله بالمال يوازيه إضرار آخر مقابل النفع المسدى للقوم، ومقابل ذلك أيضا ضرر هذه المرة يلحق بالأعداء، وهكذا تتكاتف الأساليب من خبر وإنشاء وتضادّ لتؤدّيَ بطريقة منسجمة غاية فكريّة تصبّ في المدح ثم تتدرج نحو الموضوع السياسي الخارجي في جو من القاسة الأشبه بالنبوءة:

لله درُّ بني عبد العزيز فكم أَرْدُوا عزيز عِدًى في خدّه صعر !

تُتلى وصايا المعالي بين أظهرهم حتى لقد ظنّ قوم أنها سُوَر

يا ليت شعري من هاتا مآثره ما ذا الذي بِبُلوغ النجم يَنـتظر؟

وفي جو هذه المعالي لا بد للشعر من الاعتراف بجميل ممدوح له الفضل في تحريك النصّ نحو ذاته الشعريّة، وهو نصّ يضعف أمام الآخرين، ويعجز عن ابتكار معاني العظمة، أي أن الإلهام العظيم لا يأتي إلا من ملهم عظيم:

بالشعر طول إذا اصطكت قصائده

في معشرٍ وبه عن معشر قِـصَر

سافر بطَرْفِك في أقصى مكَارمِنا إن لم يكن لك في تأسيسها سفر

هل أورقَ المجدُ إلا في بني أُدَدٍ أو اجتُنِي منه لولا طيّءٌ ثمَر؟

لولا أحاديثُ بقَّثها مآثرنا

من الندى والردى لم يُعْجِب السَّمَر"[1]

وتنتقل القصيدة في النهاية بصيغتها الإنشائية إلى فخر خفي بيّن حين ينتقل إلى الضمير نحن وهو يعرض منظر المجد المونع المورق الزاهي الاخضرار في كل من أدد وطيء حين يقول "مآثرنا" ، ولا ينسى أن يختم بثنائية التضاد والتجنيس في الشطر" من الندى والردى" ليظل وفيا للأسس الأسلوبية التي يقوم عليها بديعه ومنها التضادات والتجانسات فضلا عن التنويع الأسلوبي الذي يوزع لحظات الانفعال بين أجزاء النص بشكل يجخل ذات المتلقي دائمة التشوق للجديد الذي يفاجئ لحظات النص. هذه المحاورة الأسلوبيّة لنصوص كلّ من أبي العتاهية وأبي نواس وأبي تمام تكون قد قربتنا من عوالم جمالية كامنة في اختيارات الشعراء وتكراراتهم وتضاداتهم وتبادل الصيغ الخبرية والإنشائية في أشعارهم، وهي صور لأداءات أسلوبيّة واعية قاصدة، تجلى من خلالها تنوع التجارب وثراؤها، وهو الأمر الذي يفتح لنا إطارا بحثيا جديدا سينصب على أداءات وإنجازات أسلوبية حاضرة في نصوص هؤلاء الشعراء: فكيف كانت التناصات والصور والانزياحات لديهم؟ وما الذي أضافته إلى تجارب الشعر العربي عامة وإلى تجاربهم خاصةّ.

[1] - ديوان أبي تمام، شرح إيليا الحاوي، ص284 ، وفي الهامش أبنّ لازم

الفصل الثاني

الانزياح والتصوير
والتناص
في الشعر الرافض
لدى أبي العتاهية
وأبي نواس
وأبي تمام

توطئة:

الأساس الذي قامت عليه الأسلوبية هو دراسة الانزياح الذي نظر إلى علاقته بكل من اللسانيات والمنجز الأدبيّ، فصارت أدبيّة النص تحدد انطلاقا منه. ويطرح هذا المصطلح إشكالا في الأساس والمنهج بالجانبين النظريّ والتطبيقي في عالم الأسلوبيّة، فالنص الأدبي يمكن تحليله بالنظر في ثلاثة عناصر اللغة والكلام والنص الأدبيّ في حد ذاته. وانطلاقا من ذلك فإن الانزياح هو في التعريف الشائع كلّ كلام مخالف للقاعدة االلسانية، وهو ما لا تميل إليه الأسلوبيّة الانزياحيّة، وبالرغم من أهميتها وتطبيقيتها إلا أن مجال تطبيقها محدود، ويمكن ملاحظة أن مخالفة قواعد اللسان أمر نادر جدا، ثم إنها تمس جزءا من اللسان لتظل بقية العناصر مؤدية لوظيفتها بشكل طبيعي. [1]

ولا بدّ من التأكيد بأن الانزياح L'écart [*] ، شيء والمجاز - بمعناه الشامل تصويرا وتعبيرا- شيء آخر، بالرغم من تقاربهما؛ ذلك أنّ الجديد الذي أتت به نظرية الانزياح كان مركّزا على ما يحدثه من دهشة كلّ تعبير انحرف عن قاعدة أصليّة معياريّة سابقة لغاية جمالية دون أي تشويه [**]، وما يحدثه من انفعال إيجابيّ فيه لذة الكشف الأوّل، وهو ما لا يتحقّق بسهولة في العمل الفنيّ.

إن النصوص التي تثير الدهشة لمفاجأتنا بما لم نكن نتوقّع سواء كان ذلك المتوقّع حدثا أو تشكيلا لغويّا أو موسيقيا، تحقق مبتغاها من خروج التعبير الفنيّ عن قواعد تعوّد عليها الذهن وألِفتها الذائقة، فإذا بكلّ ذلك ينهار فجأة، لنجد أنفسنا أمام شيء مختلف لعلاقات جديدة بين مشكّلات العمل الفنيّ يحدثها المبدع بقصدية إبداعية في الغالب.

ومن الملاحظ أن البحث الجادّ في الانزياح أفاد في حماية طائفة من القيم الفنيّة القديمة، ومنها ''العدول'' الذي مّيز لغة أبي تمام، لذلك فإنّ من النقاد المحدثين من

---

[1] - Nicole Guenier, La pertinence de la notion d'écart en stylistique, Langue Francaise, annee 1969, volome 3, n3, p34

[*] - المعنى اللغوي كما هو واضح في لاروس هو الانحراف عن الطريق المرسومة، عن خط متبع ، عن معيار ...ص262

[**] - كان لا بدّ من إضافة عبارة دون تشويه؛ لأن الانحراف في العربية ذو دلالة سلبية في الغالب.

يدافع عنه دفاعا لافتا للنظر؛ فهذا محمد محمد أبو موسى يقول بأنّه لا يجد في كلمة "اطلخمّ" التي تعني اشتداد الأمر وإظلامه، ما يخالف فصيح العرب في بيته:

قد قلتُ لما اطلخمّ الأمر وانبعثت عشواءَ تاليةً غُبسًا دهاريسَا (1)

بالرغم اضطراره إلى شرح كلمات مما قال الشاعر، فلغة العصر العباسيّ لا تتحمّل كلّ هذا الإغراب الذي نجده في اطلخمّ وغُبْس ودهاريس؛ فهذه الكلمات قد لا تتناقض مع فصاحة العرب القدامى، لكنّها تتناقض مع فصاحة العصر العباسي؛ إذ لكلّ عصر فصاحته وبيانه، وما قد يفسّر لجوء أبي تمام إلى هذا المعجم الذي يصنعه صنعا، ويبتكره ابتكارا، من العربية متكئا على معرفته وقدراته في الحفر بأعماق أرض اللغة العربيّة انطلاقا من رغبة في ابتكار لغة أشبه بلغة القدامى، إلاّ أن ذلك يصل بالشاعر إلى كثير من الإغراب، عوض الوصول إلى لغة منزاحة.

والفرق شاسع بين الانزياح والإغراب. والإغراب الذي ظهر بشكل لافت للنظر لدى أبي تمام دفع إلى المقارنة بينه وبين شعراء معاصرين، وإلى مناقشة مكمن الجمال في شعره: أهو في الوضوح أم الغرابة. هذا البحتريّ مثلا يشيد ببلاغة الشاعر الوزير الزيّات ويبرّر إعجابه (*):

ومعانٍ لو فصَّلتْها القوافي هجَّنت شعر جَرولٍ ولَبيد

حُزْنَ مستعمَلَ الكلام اختيارًا وتجنّبْن ظُلمة التّعقيد

ورَكبن اللفـــظ القريب فـأدركْـن غـاية المُـراد البعيد(2)

فالأبيات ظاهرة شعريّة جديرة بالعناية؛ لأنّها تتناول قضيّة في النقد بإحساس الشاعر وأسلوب الشعر.

---

[1]- محمد محمد أبو موسى، خصائص التراكيب- دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، مكتبة وهبة القاهرة، ط4، 1416هـ، 1996م، ص64، والبيت في ديوان أبي تمام شرح إيليا الحاوي، ص317، بقصيدة في المدح مطلعها:

أحيا حشاشة قلب كان مخلوسا ورم بالصبر عقلا كان مألوسا

والمخلوس المخطوف خلسة، والحشاشة بقية النفس، ورمّ أصلح والمألوس المجنون"هامش الديوان"

[*] - هو كما ورد في "محمد بن عبد الملك الزيات: سيرته أدبه تحقيق ديوانه" ليحي بن وهيب الجبوري، المكتبة الوطنية عمان، 2002، " أبو جعفر محمد بن عبد الملك بن أبان بن حمزة المعروف بابن الزيات "173/ 233 هـ ، نشأ زمن المأمون وكان وزيرا وممن مدحه أبو تمام والبحتري، ومن مدح أبي تمام قوله:

لك القلم الأعلى الذي بشباته ينال من الأمر الكلى والمفاصل... ص9 وما بعدها

[2]- محمد محمد أبو موسى، خصائص التراكيب"دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني"، مكتبة وهبة القاهرة، ط4 ،1416، 1996م، ص65،

وقد تحسُن الإشارة هنا إلى قصد البحتريّ الذي يرى المعاني الجديدة أكبر من لغة القدامى، ففي ذلك تعبير صريح عن علاقة اللغة وأساليبها بالعصر ومعانيه، ثم فيه إشارة إلى جمالية الوضوح المناقضة لجمالية الغموض التي كان رائدها أستاذه أبو تمام. ويبدو أن قضيّة لغة الشعر قد طرحت بشكل جدّيّ في بحث الشعراء عن أساليب خاصة تميّزهم عن غيرهم، كما نجد ذلك لدى أبي العتاهية الذي استغل اللغة البسيطة في موضوع الزهد، محاولا السموّ بالذوق الشعبيّ، بتقريب الشعر من متلقيه انطلاقا من مفهوم جديد يحكم العمليّة الفنيّة في عرف جديد آمن به، لذلك راح يخاطب الناس بما يفهمون وما يشعرون، لما للشعور الدينيّ من أهمية خاصة في عالم الوجدان، وهو مفهوم مخالف لما توارثه عدد من الأجيال، بعيدا عن معنى الفن الخالص للشعر ولغته التي يحددها "فاليري" (*) بقوله بأنّها لغة داخل اللغة، وهذا يعني أنّ لغة الشعر مستقلة متمردة عن المألوف، ويتم هذا التمرد والخروج بإبداع استخدام جديد وعلاقات جديدة للغة ذاتها التي يعرفها الناس فتبدو لهم في الشعر غير معروفة، وتستطيع هذه اللغة المتزاحة الولوج إلى سر جديد من أسرار الروح الإنسانيّ الغامض والحياة الإنسانية الولود، وتكشف جانبا من جوانب هذين العالمين الروح والحياة، إنهم يعنون بذلك أن لغة الشعر تختلف في أسلوبها عن لغة الكلام العادي بما تكون عليه وبما تثيره فينا".([1]) فالألفة - بهذا التصور - ليست في الأساس من روح الشعر، إنّما روحه الغريب المختلف العجيب المدهش غير العادي.

ومن الدارسين من يرى بأن القصيدة الحديثة تسعى إلى الاقتراب من اللغة اليومية والابتعاد قدر الإمكان عن الجهد الزخرفيّ الفخم الموروث من حِقبِ ما يُمكن أن يُسمّى خمولا شعريا تابعا لعصور ماضية . ([2])

وقد يكون تغيير العبارات الشائعة عن نظامها المعهود، وصياغة الكلمات وفقا لما يناقض قواعد معروفة لغاية فكرية إمتاعية، قد يكون ذلك أبرز مظهر للانزياح؛ من ذلك مثلا قول محمود درويش في قصيدته الشهيرة أنا يوسف يا أبي ،في قوله:

---

* بول فاليري Paul Valery كاتب شاعر فرنسي1871/ 1945 من مؤلفاته -المقبرة البحرية (Le cimetière marin)
Larousse poche 2009, p 1027

[1] - محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ط1، مكتبة الخانجي بالقاهرة، 1410هـ، 1990م، ص5

[2]- مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربيّ في العراق، ص106

أنا يوسفٌ يا أبي

يا أبي إخوتي لا يحبونني ...

وأنت سميتني يوسفـًا [1]

ففي قوله يوسفا يتضح الانزياح أكثر، فقد خالف الشاعر قاعدة نحوية معروفة هي أن "يوسف" ممنوع من الصرف لأعجميته، وهنا يمكن التساؤل، لماذا كسر القاعدة وأعربه؟ أليقول لنا بأن يوسف المقصود هو يوسف العربيّ الفلسطيني الذي يعاني مأساة الخيانة ويتجرعها. وهنا لا بدّ من التمييز بين لغة الشعر الحداثيّ المنزاحة واللغة اليومية، فالقصد من الاقتراب هو توليد الفني الفصيح من هذه اللغة اليوميّة الجديدة التي هي في الأصل لغة عربيّة فصيحة بل، ومن هنا يمكن القول بأنّ أبا العتاهية كان يبحث في اللغة اليومية عن انزياح ما؛ انطلاقا من أنّ لغة الشعر مهما اقتربت من اللغة اليومية إلا أنّها تبقى ذات سمات تخصّها.

أما مصطلح التناص فقد وفد من النقد الغربيّ المعاصر، وهو يقوم على مفاهيم وأسس أبرزُها هو أنّ النص الجديد متقاطع متداخل مشترك ليس مستقلاّ، وصاحبه متأثر بشكل واع أو غير واع بعدد لا يحصى من المعطيات[2]، لذلك وجد مفهوم البينية الذي تشير إليه السابقة Inter حين ذكر النصيّة فجاء المصطلح intertextualité دالاّ على البينية أو التعالقية أو الترابط دلالته على تلك الملازمة الدائمة بين النصوص وهي التعريف الحقيقي للنص ويشير محمد الأخضر الصبيحي إلى ما تثيره السابقة Inter في الكلمة الفرنسية وهو مفهوم التبادل أو التعالق أو التداخل سواء أكان ذلك في جوانبها الشكلية أو في مضامينها. (3) أمّا الظل الذي يشير إليه ''بارت'' فنصّ سابق يستأنس به نص لاحق ويتولد منه.

إنّ هذه الحركة التأثيرية التأثُّرية بين النصوص هي التي دفعت ''كريستيفا'' إلى الحديث عن ترحال النصوص وتداخلها وتقاطعها ونفي بعضها للبعض، كما يتّضح

---

[1] - ديوان محمود درويش "ورد أقل" ، دار العودة بيروت، ط6، 1986، ص87

[2]- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص15

[3]- محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم/منشورات الاختلاف،ط1، 2008م، ص ص99، 100

ذلك في قولها عن التناص: " ترحال للنصوص وتداخل نصيّ، ففي فضاء نصّ معيّن تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى". [1]

وهكذا فإن نظريّة التناص لا تكشف عن حقيقة التأثر والتأثير بين النصوص فحسب، بل توضّح حقيقة الحيوية التي تميز الكلمات الإنسانيّة التي تظل تمارس أثرها في كل ما سيقال بعدها، واستحالة البدء الفنيّ من العدم.

ومفهوم التناص كان من اختراع كرستيفا, وكان يكتب في لفظة ثنائية بين " النصية". وقد تناولت كريستيفا هذا المصطلح في مقالها المخصص لموضوع حول باختين بعنوان: "باختين الكلمة والحوار والرواية", وبعدها قام "فيليب سولارس" باستعمال هذا المصطلح الذي ظهر في مقال أسس لهذا المصطلح انطلاقا من التمييز بين الثنائية الباختينية والتناص.[2]

وقد تابعت "جوليا كريستيفا "جوهر قضية المصطلح في كتابها "علم النص" وأطلقت على الحوار الذي تقيمه النصوص فيما بينهما مصطلح الحوارية (dialogisme) وعرفتها بأنها:"العلاقة بين خطاب الآخر وخطاب الأنا "، ثم باسم (عبر النصوص transtextualité) ثم (التصحيفية paragrammatisme) وفي هذا أشارت إلى أن استخدام مصطلح "التصحيف"سبقها إليه العالم اللغوي السويسري (دوسوسير) وعرفته بالإشارة إلى أنه امتصاص أو تحويل لطائفة من النصوص السابقة، لتهتدي بعد ذلك إلى المصطلح الذائع الصيت في النقد المعاصر والأكثر حداثة، وهو"التناصّ "، فكلّ خطاب شعريّ– كما ترى كريستيفا– يحيلنا إلى مدلولات خطابيّة تختلف عن بقية الخطابات ... بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعريّ، وهي خاصية أساس في اللغة الشعريّة التي تستعين بمعان وأبنية تصويرية من نصوص أخرى هي مبدؤها الذي تقوم عليه هو الانزياح واستدعاء الماضي بوصفه مرجعا أساسيا لبناء الفضاء النصيّ.[3]

---

[1]- جوليا كريسطيفا، علم النص، تر:جميل الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط2، 1997، ص21

[2] Anne Claire Gignoux : Initiation a l'intertextualité, ellipses edition paris 2005, p15

[3]- المرجع نفسه، ص ص78، 79

وفي التراث النقدي العربيّ كثيرا ما يشار إلى السرقات وأنواعها، كما تمت الإشارة إلى "وقوع الحافر على الحافر" مثل ما نراه لدى ابن الأثير الذي قسم الظاهرة ثلاثة أنواع:

أ- التشابه التام في كلّ الألفاظ

ب- الاختلاف في لفظة واحدة

ج- اختلاف الشاعرين في شطر واحد [1]

ويشير صاحب منهاج البلغاء إلى نوعين من المعاني أولاها عامة يكون الفضل فيها للأسلوب، وثتنيهما معان خاصّة لا يمكن الاقتراب منها إلا لزيادة أو نقل المعنى إلى سياق جديد.[2]

ولم يكن الرفض الذي ميز أبا العتاهية وأبا نواس وأبا تمام حائلا دون تفتحهم على ثقافات في عصرهم أدبيّة وعلميّة وفلسفيّة مستقاة من العصور السابقة أيضا. من هنا ندرك أن هؤلاء الشعراء قد تمثّلوا إبداعات غيرهم إما بشكل واع مقصود أو غير مقصود، وهذا ما يمكن أن يدرسه الناقد في موضوع التناصّ.

وفي التراث العربيّ بدءا من المعاجم اللغوية والرسائل القديمة، فإنّ للفظ النص معان كثيرة: نصه نصا عيّنه وحدّده، ويقال نصّوا فلانا سيّدا: نصّبوه، ونصّ الشيءَ رفعه وأظهره. يقال ... نصّ الحديثَ رفعه وأسنده إلى المَحَدَّث عنه، نصصْت المتاع " إذا جعلت بعضه على بعض، ومنها نص فلانا: استقصى مسألته عن شيء حتى استخرج كل ما عنده. والنص الشيء ارتفع واستوى واستقام، تناصّ القوم ازدحام القوم، المنصة كرسيّ مرتفع أو سرير يعد للخطيب أو للعروس لتجلى...والنص من الشيء منتهاه ومبلغ أقصاه والنُّصّة ما أقبل على الجبهة من الشعر: القُصّة ج نُصَص ونِصاص يقال أمر نصيص: جِدّ. ومنه قولهم: لا اجتهاد مع النص ... والنص عند الأصوليّين الكتاب والسنة" [3]

---

[1]- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج3، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1407، 1978، ص361

[2]- حازم القرطاجني أبو الحسن منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ص192، 193

[3]- المعجم الوسيط، مادة نصص، ص926

ولا يخفى ما في السنة والقرآن من علو وظهور وغلبة، وبذلك تكون دلالة التناصّ الرفع والإظهار والمفاعلة في الشيء مع المشاركة، والاستقصاء ووضوح الدلالة، حيث تحتكّ النصوص ببعضها، وتتعالق، لتنتج من النص الأول نصا ثانيا يتشظّى في نصّ آخر، لتشكّل مجريات التناص من خلال تفكيك الصورة الكليّة إلى وحدات جزئية ثم إعادة هيكلة الصور الجزئية لتشكيل الصورة الكليّة.[1].

وإذا كان التأثر والتأثير من الأمور المسلم بها في الحياة الإنسانية عامة، فمن الطبيعي أن يفخر كلّ شاعر بمعان يرى أنه أول من ابتكرها، ومن ذلك أنّ ابن الرومي مثلا كان قد قال: "وما سبقني إلى هذا المعنى أحد:

آراؤكم وسيوفكم ووجوهكم في الحادثات إذا دجون نجوم

منها معالم للهدى ومصابح تجلو الدجى والأخريات رجوم (2)

ولا يخفى تأثر الشاعر بلقرآن الكريم، فذكره للنجوم والرجم يحيلنا على قوله تعالى: " ولقد زيّنّا السماءَ الدُّنيا بمصابيحَ وجعلناها رجومًا للشياطينِ"[3]

ومن المعروف في الدراسات المعاصرة أنّ عددا من قدامى النقاد العرب قد عُني بالسرقات الأدبيّة كما فعل الآمديّ في موازنته الشهيرة بين أبي تمّام والبحتري، ثم كما فعل ابن رشيق في العمدة، وابن قتيبة في الشعر والشعراء، وابن الأثير في المثل السائر، والقاضي الجرجاني في الوساطة بين المتنبي وخصومه، والمرزباني في الموشّح؛ حين ذكر مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، وغير هؤلاء كثير.

ومن قدماء النقاد الذين تناولوا سرقات أبي تمام بمعناها النقديّ العامّ، نجد صاحب اليتيمة الذي يشير إلى أن الشاعر أخذ شيئا غير قليل من التراث العربيّ القديم كما نجد ذلك في قوله موضحا هذا الأخذ:"... وقال عمرو بن كلثوم "من الوافر":

فآبو بالنهاب وبالسبايا وإبنا بالملوك مصفّدينا

أخذه أبو تمام فأحسن إذ قال من ''البسيط'':

---

[1]-عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ط1، 1994، ص79.

[2]- ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج3، ص359

[3]- 5- 6 الملك 67

إن الأُسود أسودَ الغاب همّتُها يومَ الكريهة في المسلوب لا السلَب(1)

فمن الواضح أن هذه الإشادة بالإضافة التي أتى بها أبو تمام تحررّ النصّ الحاضر من هيمنة النصّ الغائب في عملية إلغاء يمارسها التناصّ على قانون الملكيّة الخاصة للنصوص، فإذا الكلمات ملك الجميع، وإذا العبارات التناصيّة قابلة للتحوّل، وهي متحوّلة في النّص الجديد، وقابلة للانتقال إلى نصّ آخر.(2) وانطلاقا من علاقة الشعر بالمعرفة ومدى تأثيرها في صدق التجربة فنيّا، نصل إلى أنّه من الطبيعيّ أن يتّكئ الشعر على معرفة ما؛ ذلك أنّ أيّ شاعر إنّما هو - قبل كلّ شيء – عارف قد امتلك القدرة على تحويل معرفة ما إلى جمال أسلوبيّ مؤثّر.

وأقرّ البحث النقدي المعاصر بعدم إمكانيّة انفصال النص عن ماضيه ومستقبله اللذين يمنحانه الخصوبة، ويحميانه من العقم. فالنص الذي يحدث القطيعة مع الماضي والمستقبل عند رولان بارت(R.Barthes) (*) نص بلا ظلّ.(3)

وما الماضي والمستقبل إلاّ تشابك العلاقات بين أيّ نصّ وعدد غير متناه من النصوص تقع قبل أي نص وبعده. لذلك يورد الباحثون مصطلح"هجرة النص" وقد شطر شطرين "نص مهاجر" و"نص مهاجر إليه"، وقد اهتُدي إلى هذا المفهوم نتيجة تأمّل الوضع التاريخيّ للنصّ الشعريّ العربيّ الفصيح، فعُدّت هجرة النصّ شرطا رئيسا لإعادة إنتاجه مرّة أخرى، بحيث يبقى هذا المهاجر ممتدّا زمانا ومكانا، مع خضوعه لمتغيّرات دائمة، وتتمّ له هذه الفاعلية، وتتوهج بالقراءة. وهذه الهجرة لا تتمّ لأيّ نصّ أدبيّ، إنّما للنصّ الذي يحكمه قانون عامّ لهذه الهجرة التي من خلالها يقرأ. وكلّ نصّ هو تشرُّب وتحويل لنصوص أخرى". (4) . لذلك فلا غرابة بعد ذلك في أن يستعمل عبد العزيز حمودة مصطلح "البينصية" في كتابه "المرايا المقعَّرة" مشيرا إلى أن النصّ - بناء عليها- ليس تشكيلا مُغلقا أو نهائيا، بل هو كيان مفتوح.

---

[1]-الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر،ج1،تح:مفيد محمد قميحة، دارالكتب العلمية بيروت لبنان، ط1، 1402، 1983، ص164

[2]- خليل الموسى، قراءات في الشعر الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب 2000م، ص11

[*]- رولان بارت 1980/1915 ناقد وسيميائي فرنسي ورد في Le petit Robert des noms propres, redaction dirigée par Alain Rey, nouvelle édition repandue et augmentee, Euronumerique 92310 Severes France 1996 pp196,197

[3]- رولان بارت، لذة النص، تر: فؤاد صفا وحسين سبحان، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988، ص37.

[4]- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير"من البنيوية إلى التشريحية" قراءة نقدية لنموذج معاصر- ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998، ص15

ويحلو له أن يلقّبه " وحشا أسطوريا " في حالة تكوُّن مستمرة، كما أنّه يحمل آثار (traces) نصوص سابقة، عكس النّصيّة التي تنطلق من عَدّ النص عالما مغلقا نهائيا. وقديما قال المتنبي مادحا:

يمشي الكرامُ على آثار غيرهِمُ وأنت تَخلُق ما تأتي وتبتدِع[1]

ففي هذا القول نفي لأخذ الآخِر عن الأوّل؛ إذ في إثبات انقطاع الصلة بينهما تأكيد على العبقرية، إلاّ أنّ الدرس النقديّ المعاصر يُثبت غير هذا تماما، ويؤكّد قيام العملية الإنشائية على التناصّ الذي هو في أبسط صوره تأثـّر اللاحق بالسابق، لكنّه في حالاته الفُضلى إضافة فنيّة فكريّة لا يحدث التراكم الحضاري إلاّ بها، لذلك نجد أنّ من الشعراء المجيدين من كان يرجع إلى قول شاعر سابق فيزيد في دقة صنعه وعمق دلالته.

وفي موضوع التناص كثيرا ما ترد في شتى الدراسات عبارة إنتاجية النصّ 'productivité du texte' والقصد من المصطلح هو عدم الاكتفاء بما يحققه النص من متعة ولذة ومعايشة ومواكبة ومصاحبة، لتجاوز ذلك كلّه إلى جعل هذا النص المقروء بداية لإنتاج نص جديد،[2] إلا أننا يجب التحفظ من دلالة ''الخلق'': إذ لا بدّ من التسليم باستحالة تطبيق معنى الخلق الفنيّ من العدم حين الحديث عن إنتاج أي نص.[*]

والباحث في كتابات القُدامى وفي تناولهم للسرقات يكتشف مدى اقترابهم من هذا المفهوم، من ذلك إشارتهم إلى قول أبي تمام:

مَن شرّد الإعدام من أوطانه بالبذل حتى استُطرِف الإعدام[**]

الذي يرونه مستلهما من معنى قول الأعشى:

هم يَطردون الفقر عن جارهمُ حتى يُرى كالغُصن الناضِر

---

[1]- ديوان المتنبي، شرح عبد الرحمن البرقوقي، ج1، المطبعة الرحمانية بمصر، القاهرة 1348هـ، 1930، ص 408

[2]- عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة – تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية ، دار الغرب وهران الجزائر، ص159

[*]- أورد عبد الملك مرتاض هذه العبارة في "نظرية القراءة" ص160" إن الكتابة إبداع إنشاء من الكلام جديد، هي إخراج نص أدبي من عدم إلى وجود..." وهذا يتناقض مع المبدإ العام في إنتاج العمل إذ أن كل إبداع هو تناص في الأصل.

[**]- جاء في المعجم الوسيط مادة عدم ص 588، "عدِم فلان افتقر..."

ويربط عبد الباسط الزيود التناصّ بعنصر أساس هو مفاجأة المتلقي، ويرى ذلك من أبرز سمات النص الشعري المعاصر. ([1])

وهنا يمكن التساؤل: هل يشترط في التناصّ إحداث هذا الانقلاب في المفاهيم؟ وهل يشترط حقا في كلّ تناصّ إحداث صدمة؟ فالمعروف هو أنّ "الانزياح" هو الذي يحقـّق هذا التحويل المدهش الذي يصدم القارئ ويخيّب ظنّه تخييبا جماليا مُنعشا، ويكسر أفق تصوّره وانتظاره كسرا يهديه لذّة التلقّي ونشوة المشاركة.

ويكشف "أدونيس" في هذا الموضوع عن مدى إسهام أبي تمام في تعميق التجربة الشعريّة انطلاقا من بيت الأعشى فيقول:"ولا شكّ في أنّ لبيت الأعشى جمالا: فبقاء الجار غصنا نضرا هو صورة حيّة تعبّر عن الكلام تعبيرا موحيا غنيّا. لكنّنا لا نستطيع القول إنّ أبا تمّام يستعيد هذه الصورة استعادة سَرَق، بل إنه على العكس، أوجد علاقة بين الفقر والكلام ليست موجودة في بيت الأعشى. فكرم الممدوح شرد الفقر فغاب، حتى صار يُطلب لطرافته، والفقر بين ''طرد'' و''شرد'' يكشف عن سكونيّة اللفظة الأولى، فهي فعل يتمّ وينتهي، ويكشف عن حركيّة اللفظة الثانيّة، فهي فعل يظل فعلا مستمرّا، فالفقر ليس مطرودا بل مطارد ولا ننسى ما في استخدام "استطرف" من خرق للعادة، فإنّ العادة جرت على كراهيّة الفقر والسعي إلى تجنّبه. وأبو تمام يحاول أن يخلق عادة السعي إلى رؤية الفقر كأنّه شيء غريب نادر".([2]) وبذلك يبدو التوجّه الشعريّ لدى أبي تمام واضحا في استثمار التراث وتعميق تجربته الشعرية الذاتية من خلاله. ويبيّن المرزبانيّ ما للنصوص القويّة فنيّا وفكريّا من أثر في إثبات أثرها وخلودها عبر الزمن، حين يبرز أنّ الناس قد اتّبعوا امرأ القيس وصدّقوا قوله، جاعلين نهارهم كليلهم، فقال البحتريّ في غضب الفتح بن خاقان عليه، مستحضرا شيئا من كلمات امرئ القيس وصوره:

وأَلْبستني سُخط آمرئ بتُّ موهَنًا أرى سُخطَه ليلا مع الليل مظلما

وهو من قول أبي عيينة في التذكر لوطنه:

---

[1]- عبد الباسط الزيود، المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش- دراسة في جمالية التلقي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها ج 18 ، ع 37 ، جماد الثاني ١٤٢٧هـ

[2]- أدونيس، الثابت والمتحول ج2، ط2، دار العودة بيروت، ص ص195، 196

طال مِن ذِكره بجُرجانَ ليلي ونهاري عليّ كالليل داج. [1]

وبرغم المسافة التي تفصل الشعر عن العلم فقد صار الالتفات إلى المعاني العلمية والرياضية من الأشياء الواردة في بعض شعر الشعراء كما في قول أبي نواس:

وأنت أنزَرُ من لا شيءَ في العدد [2]

ومن الواضح أن تناصّا كهذا لا يزيد في تعميق التجربة الشعرية ولا يُحدث دهشة أو إمتاعا لدى المتلقي، إنّما قد يدخل في سياق الظرف الشعري أو الطرفة لا أكثر ولا أقلّ. وكان من الطبيعي أن تتسرّب المعارف العلميّة والفلسفيّة إلى الشعر العباسيّ لما شهده العصر من فتوحات في أبواب المعرفة الإنسانية بكلّ أصنافها، ويمكن عدّ أبي العلاء أبرز شاعر عباسي تمثّل عصره العلمي والفلسفي، لذلك كان شعره نوعا خاصا من أنواع الشعر العباسي، هو ذا - مثلا- يقول في قصيدته الرثائية الشهيرة:

خلق الناس للبقاء فضلت أمة يحسبونهم للنفاد

إنما ينقلون من دار أعمال إلى دار شقوة أو رشاد [3]

فهو في هذين البيتين يشير إلى فلسفة ملحدة عرفت في عصره عرفت بالدهرية ترى أن الدهؤ هو الذي يفني الناس منكرة أي بعث أو نشور.

وللتناص علاقة بقراءة النصّ أيضا (4) ؛ ذلك أن أيّ نصّ يحيل المتلقي إلى كمّ وافر من القراءات السابقة، وبذلك فإنّ التناص من هذه الزاوية الحميمة هو "نص الذكرى"إن أمكن القول" souvenir textual .

وقد جاء التناصّ مناقضا لمفهوم انغلاق النص، واستقلاليته، واكتفائه بذاته، كما روّجت لذلك الدراسة البنيوية، ليؤكد على يد الباحثة "جوليا كريستيفا" التي طوّرت مفهوم المحاورة والتعدد الصوتي اللذين أوردهما الباحث ميخائيل باختين. (5) ويعرّف النصّ عند كريتيفا بأنه:"ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نصّ

---

[1]- المرزباني أبو عبيد الله بن عمران، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، جمعية نشر الكتب العربية، القاهرة، 1343هـ، ص34

[2]- الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا، 1409هـ، 1988م، دار الكتب العلمية بيروت، ص59

[3]- أبو العلاء المعري، ديوان سقط الزند، دار بيروت للطباعة النشر، ودار صادر للطباعة والنشر،1386هـ 1987م، ص8

[4]- حسام أحمد فرج، نظرية علم النص: رؤية منهجية في بناء النص النثري، مكتبة الآداب، ط2008، ص194

[5]- المرجع نفسه، ص11

معين تتقاطع وتتنافى مافوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى" (1)

وكثيرا ما يشار إلى التناصّ على أنّه " تداخل النصوص أو تعالقها، أو علاقة نصوص لاحقة بنصوص سبقتها، ولا يقتصر هذا التعالق على النصوص الأدبيّة، بل يمكن أن يكون بين الأدب والسينما أو الفنون التشكيلية أو الموسيقى". (2)

إن لفظة تداخل ذات أهمية بالغة في دلالة النص الحاضر على مصادره ودرجة تماهيه معه، فكلّما كان التقارب مع النص الغائب ذكيا أساسه الاختفاء والتلون كان ذلك هو الطريق الصحيح نحو الإبداع، وهذا التخفّي أساسه الأسلوب.

ويلخّص باختين أهمية التناص في المعرفة الإنسانيّة مُبرزا أن الحقيقة تتولد لدى أناس يشتركون في البحث عنها ضمن عمل قائم على التواصل التحاوريّ، لذلك أشار قبل ذلك في تحليله لمجموعة من أعمال دوستويفسكي الأدبية إلى أن الرواية عنده متعددة الأصوات.(3) وعلاقة التناص بالنص الغائب علاقة حضور بالغياب، لذلك كان النّص الغائب مُسْتَبْطَناً في النص الحاضر.

وإذا كان التناص قد ألغى قانون ملكية النصوص لمؤلفيها، ونادى بموت المؤلف؛ أي استقلال نصه عنه، فإنه في الوقت ذاته يُبطل فكرة "نقاء الأجناس الأدبية"، ملغيا المناهج اللاّنصيّة إذ يفسّر النص الحاضر بالنّص الغائب. (4)

وقدم Julien Grack عام 1960 محاضرة أورد فيها ملاحظة؛ هي أنّ كلّ كتاب ينبت على أنقاض كتب أخرى، وما العبقرية في ذلك إلا ما تقدمه تلك البكتيريات الخاصّة التي يحملها المنشئ، وهي بمثابة كيمياء فردية في غاية الدقة يقوم العقل الجديد بالامتصاص، والتحويل ثم يعيد التشكيل لتلك المادة الأدبيّة الضخمة التي كانت موجودة قبله.([5])

وإذا كان شلوفسكي أوّل من فتق فكرة التناصّ حين بيّن أن العمل الفنيّ يدرَك من علاقته بالأعمال الفنية الأخرى والاستشهاد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها، إلا أن صوغ نظرية تامة في مجال التناصّ وتداخل النصوص كان على يد "باختين" كما

---

[1]-جوليا كريستيفا،علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال الدار البيضاء المغرب،ط2، 1997، ص21

[2]- شجاع مسلم العاني، قراءات في الأدب والنقد، اتحاد الكتاب العرب، 1999م، ص268.

[3]- Mikhail Bakhtine, Probleme de la Poétique de Dostoievski Slavica, édition l'age d'homme Lausanne 1970 , p9 et p155

[4]- خليل الموسى، قراءات في الشعر الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب 2000م، ص11

[5]- Michel Jarrety, La poetique, que sais-je , puf , Paris 45014, 2003, p82

يرى ذلك أحمد ناهم.(1)

وقد ورد المصطلح بعدة دلالات أبرزها:

-عند "كريستيفا" هو أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها معاصرة لها. ويظهر التناصّ مع التحليلات التحويليّة عندها في النصّ الروائيّ.

- التناصّ في كلّ نص يتّخذ له موضعا "يتموضع" هو ملتقى نصوص كثيرة بحيث يعد قراءة جديدة تشديدا وتكثيفا.

- هو كطبقات جيولوجية كتابية تتمّ بإعادة استيعاب غير محدّد لمواد النصّ، بحيث تظهر مقاطع النص الأدبي تحولات لمقاطع من خطابات أخرى داخل مكوّن إيديولوجي شامل.

- يرى "فوكو" (Foucault) (*) أنّه لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيرا آخر، كما لا وجود لشيء يتولد من ذاته، بل من وجود أحداث متسلسلة متتابعة، ومن توزيع الوظائف والأدوار.

- قانون التناص عند بارت لانهائيّ.

- هو عملية وراثية للنصوص، والمتناصّ يكاد يحمل بعض صفات الأصول، والحديث عن انعدام نقاء الأجناس الأدبية يقود إلى حديث آخر عن تحاور الأدب مع المعارف الإنسانية وشتى الفنون.(2)

ومن الممكن - مثالا عن ذلك - الاستعانة بفن الرسم وتقنية التقطيع فيه لاكتشاف عشرات الصور داخل الصورة الواحدة، وتطبيق ذلك على العنونة في الكتابة الشعرية؛ إذ يمكن اجتزاء عدد كبير من المقاطع تصلح عناوين لديوان ما، بتطبيق هذه الفنية الرسمية على النص الشعري لاستخراج عدد من العبارات الشعرية المفتوحة لتوضع عنوانا لنصّ أو ديوان كامل.

وصاغ محمد مفتاح مفهوم التناص من مصدرين متناقضين لكنهما متكاملان

---

[1]- أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد- دراسة، دار الآفاق العربية القاهرة، ط1، 1428هـ 2007م، ص ص22، 23

[*] - Michel Foucault فيلسوف فرنسي 1984/1926م ، " Larousse poche ص 953"

[2]- أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد- دراسة، 2007، ص113

"وضمن هذا الاتجاه، استقرّ الباحث على مصطلح "التناصّ، محاولاً المزج بين السيميائيات الأوروبية الحديثة ذات الأصل الأوروبيّ لدى ''فردينارد دي سوسير'' و"السيميوطيقا الأنجلوساكسونية" لدى " ش. س. بيرس" واقفاً على نزعتين متضادّتين لكنهما متكاملتان (*) في تحديد مفهوم التناص: إحداهما أدبية: تتجلّى في آثار ''باختين'' ومن تأثر به مثل "جوليا كرستيفا ورولان بارط"، الأولى التي تعدّ "التناص الأدبيّ هو إعادة إنتاج، وليس إبداعاً محضاً، وإنما كلّ نص هو معضد أو قلب لنص آخر، سابق عليه أو معاصر له". والثانية فلسفية: تلك التي تتجلى في تفكيكية "دريدا" و"بارط، و"بور دومن" و"هارتمان" التي أثبتت أن أيّ نص هو عبارة عن نسيج من أصوات آتية من هنا وهناك. (1)

ويشير أحمد ناهم إلى أثر"دو سوسير" في تأصيل هذا المصطلح حين إشارته إلى أنّ أي عمل له علاقة ما بأعمال أخرى، ليأتي بعد ذلك باختين ويُسهم في هذا المصطلح بشكل أوضحَ مباشر في كتابه الماركسية وفلسفة اللغة 1929م، حين يذكر كلمة تداخل وعبارة "تداخل الأنساق" و''تداخل السياقات'' و''التداخل السيميائيّ''، و''التداخل السوسيولفظي''.(2)

وفي كثير من الأحيان يكون التناصّ بحثا ومساهمة ذكيّة ينطلق بهما الشاعر من إبداع غيره، محاولا قدر الإمكان مخالفة الأصل الذي تأثر به، كما هو الشأن في ما يرويه ابن خلّكان بقوله: " قال علي الرازي: رأيت أبا تمام الطائي عند ابن أبي دؤاد ومعه رجل ينشد عنه قصيدة منها:

لقد أنْسَتْ مساوئَ كل دهر محاسنُ أحمد بنِ أبي دواد

وما سافرت في الآفاق إلاّ ومن جدواك راحلتي وزادي

فقال له ابن أبي دواد: هذا المعنى تفردت به أو أخذته ؟ فقال هو لي، وقد ألممت فيه بقول أبي نواس:

وإن جرت الألفاظ منا بمِدحة لغيرك إنسانا فأنت الذي نَعني

---

* - وردت الجملة في الأصل، و"لكنهما متكاملتين".

[1]- مولي علي بوخاتم، النقد العربي السيماءويّ"الإشكالية والأصول والامتداد، 2004/2003، اتحاد الكتاب العرب دمشق 2005، ص193

[2]- أحمد ناهم التناص في شعر الرواد، دراسة، دار الآفاق العربية القاهرة، ط1، 2007، ص77

ومن هنا يمكن فهم الإلمام؛ إنه القدرة على الاستثمار الفنّيّ، بتجاوز المعنى الأول وإثرائه مع عجز عن إخفائه، كما نجده في مواضع من شعر أبي تمام الذي " ... يروى أنّ ابن أبي دواد دخل عليه يوما وقد طالت أيامه في الوقوف ببابه ولا يصل إليه، فعاب عليه... فقال له: أحسبك عاتبا يا أبا تمام، فقال: إنما يعتب على واحد، وأنت الناس جميعا فكيف يعتب عليك! فقال له: من أين لك هذا... ؟ فقال من قول الحاذق يعني أبا نواس:

وليس الله بمستنكر أن يجمع العالم في واحد"(1)

والتناصّ ثلاثة تجليّات يراها أحمد ناهم قوانين دقيقة هي: الاجترار والامتصاص والحوار؛(2) : أما الاجترار فهو أن يؤخذ النص الغائب كما هو دون إضافة، وبذلك فهو مجرد نسخ له ومسخ. قال أبو العتاهية:

أما من الموت لحيّ لجا ؟ كُلّ امرئ آتٍ عليه الفنا

تبارك الله وسبحانه لكل شيء مدة وانقضا

يقدِّر الإنسان في نفسه أمرا، ويأباه عليه القَضا

ويُرزق الإنسان من حيث لا يرجو وأحيانا يَضَل الرجا(3)

فقد "اجترّ" الشاعر معاني القرآن الكريم اجترارا ؛ إذ أنه لم يزد عليها؛ فالبيت الأول نصه الغائب قوله تعالى: " قلْ إنّ الموتَ الذي تفرُّونَ منه فإنّه مُلاقِيكم..."(4).

والبيت الثاني نصه الغائب "... لكلّ أجل كتاب" في قوله تعالى:" وما كان الرسولُ أن يأتي بآيةٍ إلا بإذنِ اللهِ لكُلّ أجلٍ كتابٌ"(5).

والبيت الثالث نصه الغائب هو "وما تشاؤون إلاّ أن يشاءَ اللهُ"(6).

والرابع " ومن يتقِّ اللهَ يجعلْ له مَخرجًا ويرزقْهُ من حيثُ لا يحتسبُ"(7).

أمّا الامتصاص فدرجة واعية في استثمار التراث، وإحضار للنص الغائب لجعله

1- ابن خلكان ، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ص85

2- أحمد ناهم، التناصّ في شعر الرواد- دراسة، دار الآفاق العربية القاهرة، ط1، 1428هـ 2007م، ص49 وما بعدها

3- ديوان أبي العتاهية، تقديم كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر لبنان، ط 1406، 1986م، ص21

4- 08 الجمعة 62

5 - 38 الرعد 13

6- 30 الإنسان 76

7- 03 الطلاق 65

مستمرّا فاعلا في الحال، وقد زرعت فيه روح التجربة الجديدة والعصر الجديد ، كما نجد ذلك في أقوال أبي نواس التي رفض فيها الطلل وفي الوقت نفسه بدا لديه الطلل على قدر وافر من الإبداعية.

والحوار أعلى درجة من التناصّين السابقين؛ فيه تتجلى أصالة النص الجديد ومدى قدرته على التحاور الواعي مع التراث الذي، يغربله وينقده ويوظفه بسيادة وتحكم.

أما "كاملي بلحاج" فيسميه ''تناصّا عكسيّا'' في قوله عن شعر لأدونيس: "دخل الشاعر في "تناص عكسي" مع حكاية شهرزاد، فجاء توظيفه لها مخالفاً للأصل، وهذا يعني أن الشاعر لم يكن من المقلدين أو الناقلين للتراث كما هو، وإنما راح يغير منه تماشياً مع تجربته وما يتطلبه الموقف منه من تبديل وتغيير. فالكلّ يعرف أن شهرزاد في ألف ليلة وليلة كانت رمزاً للحياة والسعادة والحرية والأمن والمستقبل. لكن هل كانت كذلك في المقطع؟ ماذا فعل إذن يوسف الخال بهذا الرمز؟ [1]

وللقدماء مصطلح رجحان السابق على المسبوق، وهو " ... نوع من الأخذ، ولكنه يكون أقل رتبة ودرجة من المأخوذ منه أي أن السّابق يرجح على المسبوق. وهو كما في قول مسلم بن الوليد:

فاذهب فأنت طليقُ عرضِك إنه عِرض عززْتُ به وأنت ذليلُ

فهذا البيت أخذه أبو نواس فقصّر منه الوزن وأطال المعنى فقال:

بما [*] أهجوك لا أدري لساني فيك لا يجري

إذا فكرت في هجوك أشفقت على شعري [2]

وهنا يظهر فضل أبي نواس الذي يؤكد أن كل قصيدة إنما " تستمدّ وجودها من "الشعر"، أي الجانب التأثيري الجمالي، وأنّ الشاعر وهو يكتب قصيدته يضع نفسه في مواجهة مع كلّ سالفيه من الشعراء، ومع الشعر المخزون في ثقافته"[3]

---

[1]- كاملي الحاج أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة قراءة في المكونات والأصول، دراسة، اتحاد الكتاب العرب 2004، ص52

[*] - ورد اسم الاستفهام "ما" بألف، للضرورة الشعرية، والأصل أن يكتب "بم".

[2]- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج3، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1407هـ- 1987م، ص16

[3]- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص237

وهذا يبرز أهمية التراث الشعري خاصة من جهتين: أولاهما إمكانية الإفادة منه وثانيهما العمل على تجاوزه، ومن هنا جاء هذا التوظيف المضادّ له، داخل علاقات متداخلة منها التأثر الذي تليه محاولة إخفاء هذا التأثر، بالعمل على إثراء العمل الفنيّ من خلال التوسيع والتعميق والإضافة، لكن ذلك لا ينفي أبدا أنّ النص الجديد يستمدّ وجوده من خارج الشعر أيضا؛ فهو يتأثّر بالفنون والعلوم وشتى الثقافات، وإذا كان المقصود هو أن تتحقّق الشاعرية في النص، فإنّه من الطبيعيّ جدّا أن تولد لدى المبدع شاعريّة ما يكتب انطلاقا من ثقافته المتصلة بالشعر وغيره من الفنون الأخرى؛ إذ أن كل الفنون في الحقيقة متصلة ببعضها ينتظمها حوار مباشر وتأثير متبادل. وقد انتبه الشعراء منذ القدم إلى مشكلة رأوها محيرة؛ هي محاصرة معاني القدماء لمعانيهم، فهذا عنترة يقول:

هل غادر الشُّعراءُ من متردِّم

أم هل عرفْتَ الدار بعد توهُّم [1]

وتناولت الدراسات الأسلوبيّة التناصّ وتوسعت فيه لما له من صلة بالكشف عن الأسس الفنية والفكرية التي ينطلق منها الأدباء في التعبير عن تجاربهم، ذلك أن تجارب غيرهم، هي في حقيقة الأمر منطلقات للتعبير عن تجاربهم الشخصيّة.

ولم يكن الشعر المجال الوحيد الذي تقاطع معه النص الشعري، بل إن كثيرا من القيم العلمية قد تناولها الشعر، وأدخلها في التعبير عن التجربة، كما نجد ذلك في التناصات العلميّة الكثيرة التي زخر بها الشعر العباسيّ للأثر القوي الذي كان للمعرفة العلميّة في الآداب والفنون.

1- بين الصورة والانزياح:

أوتي أبو العتاهية- كما تبين ذلك مما سبق- قدرة بيّنة على الارتجال. وهذه الطاقة بقدر ما تهب الشاعر ثقة بنفسه، وتُسْهم في الإضافة الكميّة لديه، إلا أنّها قد تدفعه إلى عناية أقلّ بالإتقان الفنيّ، خاصّة حينما يتصوّر مسبّقا أن العامّة جمهوره،

[1]- ديوان عنتر بن شداد بن معاوية بن قراد العبسي الشاعر المشهور، مطبعة الآداب، بيروت 1893م، ص80، الأعلم الشنتمري، أشعار الشعراء الستة الجاهليين،ج2، ص111، والشاعر في بيته يهمه المعنى الجديد قبل معرفة الطلل، لأنه بصدد البحث عن الكلمة المحررة للإنسان.

كما هي حال أبي العتاهية بالذات.

والحديث في أمر التلقي يطرح دائما معادلة من الصعب التوفيق بين طرفيها: "الفنيّة والفكريّة"، أو "الإمتاع والنفع"، وهي إشكالية شديدة الصلة بطبيعة اللغة التي نستعملها؛ إذ المهتمّ بالجوانب الفنيّة يضع في الحسبان تجاوز طرق التعبير المستهلكة، فيلجأ إلى البحث عمّا يدهش، وكما قال باشلار " ... إذا كنّا خلال الشعر نُعيد لفاعليّة اللغة قدرتها على حرية التعبير، يتوجّب علينا إذن أن نتفحّص استعمالات الاستعارات المتحجرة" :(1) أي أنّ هذه الحريّة في نهاية الأمر ما هي إلا عمليّة تغريبيّة تمارَس على اللغة والمتلقّي، لتطبع العملية التعبيريّة بما هو فرديّ ذاتيّ مختلف غريب عما هو مألوف، بعيدا عما تحجر من صور سابقة ففقد قدرته على تحريك نفس المتلقّي، أو أفترها على أقلّ تقدير.

ويبدو أن وجود هذه البساطة في شعر أبي العتاهية هو الذي دفع إلى البحث عن جوانب جماليّة كثيرة يمكن الاهتداء إليها بالتمعّن جيّدا في ذلك الشعر الذي يبدو بعيدا عن كلّ تغريب وعن كلّ إبداع، من ذلك أن عبد القاهر الجرجاني أعجب بقوله:

تُسرُّ إذا نظرت إلى هلال

ونقصك إذ نظرت إلى الهلال

وهو يبيّن أن الشاعر تفنّن في استعمال النكرة وأن الهلال أشدّ قبولا للتنكير ويجري فيه معناه بخلاف القمر وحجّته في ذلك أن الله عز وجل قال:" يسألونك عن الأهلة"(*) ولم يجمع القمر.(2) لكن الجمال هو في هذا التناقض بين المسرة والنقص؛ ذلك أن الهلال هو الزمن الذي يمر وإشراقته التي تسرنا قد تنسينا جناية الزمن على العمر. وهنا تطرح قضية إشراقة الشعر لدقّة معرفة الشاعر باللغة وأسرارها وإثارته للدهشة والمُتعة التي هي مرتبطة أساسا بإشراك المتلقي في تأويل النص، وإكمال دائرته المنفتحة، بعيدا عن تكرار المعهود من القول الفنيّ، وهو ما يمكن أن نصطلح

---

[1] -غاستون باشلار،جماليات المكان،تر:غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ط2، لبنان،1984، ص199

[*] - قال تعالى: " يسألونك عن الأهلّة قل هي مواقيت للناس والحج..." 189 البقرة 2

[2]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة بيروت، لبنان ، ص272

عليه اليوم بانزياح الانزياح(*)؛ فقد وجد الشاعر نفسه محاصرا بنظرة نقدية جديدة يمكن تلخيصها في قول الجرجانيّ:" ... وهكذا إذا استقرّت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلّما كان أشدَّ كانت إلى النفوس أعجب..." (1) أي أنّ الشعر قد بدأ في العصر العباسيّ رحلة جديدة نحو جماليّة التباين، كما صار هذا التباين خصيصة جمالية في النقد والشعر جميعا.

وهذا بعيد عما يراه صاحب عيار الشعر الذي يقول: "... فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم يُنتقص، بل يكون كلّ مشبّه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبُه مثلَه مشتبِها به صورة ومعنى..."(2) ، إلا أنّ الشعر الذي صدم المعهود اقترب أكثر منَ المخالفة في صوره وألفاظه؛ فلغة الشاعر يحكمها حمل الذهن على اكتشاف دلالة جديدة منفلتة من الاستعمال المعجميّ الجاهز، وهو ما يسمّيه اللسانيّون عدولا عن المعنى المعجميّ.(3)

وهذه المخالفة للمعيار شديدة التعقيد في اللغة العربية، إذ في كثير من الحالات يلتبس ما هو معياري بما هو انزياحيّ، وإلا كيف نفهم قول الأعرابيّ الذي سئل أين ناقتك فأجاب: "تركتها ترعى الغيث". (4).

ويمكن في الأخير القول بأن تعمق الانزياح يجعلنا ندرك التعقيد الذي يحكم حقيقة شعرنا العربيّ المطالب بأن ينزياح عن اللغة اليومية العاميّة، ثم عن اللغة العربيّة الفصيحة ذات الغاية التبليغيّة المباشرة بعد ذلك، لينزاح مرة أحرى عن الانزياحات التي استهلكها النص الشعري، فقرّبها إلى الأذهان، واستطاع بعد ذلك أن يزرع كثيرا منها في اللغة غير الإبداعيّة.

2- الانزياح في نصوص الرفض لدى أبي العتاهية وأبي نواس وأبي تمام:

---

* - يقول يوسف أبو العدوس في "الأسلوبية- الرؤية والتطبيق"، ص 180": يكاد الإجماع ينعقد على أن الانزياح خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخاطر لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة."، ويعرض اختلاف المصطلح عند الدارسين: فاليري:الانزياح، التجاوز، سبيتزر: الانحراف، كوهن: الانتهاك، تودوروف: اللحن، خرق السنن، بارت: الشناعة، أراغون: العصيان، جماعة مو: التحريف، ثيري: المخالفة، وارين وويليك: الاختلال، بايتار: الإطاحة، جاكبسون: خيبة الانتظار. ويبدو كل ذلك دالا على المجاز أو التصوير، إلا أن الفرق بين الانزياح وكل من المجاز والتصوير في الدهشة التي نفاجئ متلقي الانزياح.

[1]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص109

[2]- ابن طباطبا العلويّ، عيار الشعر، ص17

[3]- حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية – الحضور والغياب، اتحاد الكتاب العرب 2001م، ص49

[4]- سليمان القطار، مقدمة منهجية لدراسة تاريخ الأدب العربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة، ص54

أ- نماذج من التصوير والانزياح في شعر ى أبي العتاهية:

لأبي العتاهية في شعره الزهديّ المعبّر عن رفض منهجي واضح المعالم هاجس مستبد بذاته مثير هو "الموت" ، وهو شعور جارف تملّكه، إلا أنه توسط إلى تصويره بالتعبير الفنيّ والأساليب المتنوعة التي نرى فيها كثيرا من المجازات والانزياحات، كما نجد ذلك في قوله مثلا:

من أحسّ لى أهل القبور ومن رأى

من أحسّهم لى بين أطباق الثرى

مـن أحسّ لـى من كنت آلفُه ويألفنى فقد أنكرت بعد الملتقى

مــن أحسّــه إذ مــا يعالج غصة

متشاغــلا بعلاجها عمّن رعى

منَ اَحسّه لى فوق ظهر سريره يمشى به نفــر إلى بيت البلى [1].

هي بداية انفعالية مليئة بالتساؤلات الحائرة تؤكد أهمّية الإحساس أو الحدس، والشاعر يأتي بعبارة أحسّ لي ورأى لي، وهما من العبارات غير المعروفة في العربيّة، إذ لا يمكن أن يحسّ المرء لغيره ولا أن يرى لغيره البتّة، و:اني بالشاعر لم تكفه حواسه لاستيعاب عظمة الأمر فاستعان بحواس غيره، وما يدل على عظمة الموقف الذي دفعه إلى هذا الانزياح هو تكرّر الفعل أحسّ ومعه مجموعة من الحالات والصور المفجعة: أهل القبور، يعالج غصة" وهي غصّة الموت"، ظهر سريره" والقصد سرير المرض والنزع الأخير"يمشي به نفر" والقصد الجنازة، وبيت البلى وهو القبر، ثم يقترب من اللغة الانزياحية بعد كلّ تلك الاستفهامات التي تصبّ في حرارة التعجب من عدم الاعتبار؛ ذلك أنّنا في كثير من الحالات ننظر إلى كلّ تلك الحوادث المأساوية وكأنها لا تعنينا. لذلك يخاطبنا الشاعر باسمنا الحقيقي ومصيرنا الإنساني المحتوم فيقول في النص نفسه منبّها:

يا أيــهـا الحــيّ الذى هــو ميت أفنيت عمـرك فى التعلّل والمنى

أمّا المشيب فقــد كسـاك رداءه وابتزّ عـن كتفيــك أردية الصّبــا

[1]- ديوان أبي العتاهية، تحقيق شكري فيصل، ص13

ولقد مضى القِرن الذين عهِدتهم

لسبيلهم ولتلحقن بمــن مضى[1]

هو ذا نداء في غاية الأهمية، نداء خاص يخرج عن منطق أي نداء، فكيف يكون المرء حيا وميتا في القوت نفسه، ومن الواضح أن الموت المذكور هنا هو الغفلة الناجمة عن الغرور بملذات الدنيا، من قول الله عز وجل"وغرتكُمُ الأمانيُّ حتّى جاء أمرُ الله وغرّكم بالله الغَرور..."[2]

ويواصل الشاعر في اختيار الكلمات والعبارات ذات الدلالة القوية على زيف الأماني الدنيوية فيورد طائفة منها يمكن أن تقويّ إدراكنا للحقيقة: المشيب، ابتزّ أردية الصبا، مضى القرن، ولتلحقنّ...، ومن بداية الأبيات الثلاثة ونهايتها نصل إلى الجملة التالية: "يا أيها الحيّ...لتلحقن بمن مضى". ثم يمضي الشاعر في رصد أبرز الأدلة يسوقها ليعزز ما ذهب إليه من معاني خلقية دينية فيبدأ بتوكيد مضاعف في الشطرين: "ولقلّ ما تبقى"، "ولقلما يصفو..." ، "إن الغنى هو القنوع"، وبصيغة التعجب بعد ذلك "ما أبعد الطمع ..." .

أ-1- الانزياح بالبتر والإيجاز:

ومن انزياحات الشاعر التركيبية استعماله للحروف والأفعال مبتورة مجتزأة من بقية مكونات الجملة، وترك السياق وحده موجّها إلى الدلالة المقصودة، كما نجد ذلك في قوله:

لا تشغلنك لو وليت عن الذى أصبحت فيــه لا لعـلّ ولا عسى

أين الألى شادوا الحصون وجنّدوا

فيها الجنود تعـززا أين الألى [3]

إذ أن "لعلّ" حرف مشبه بالفعل دال على الترجي؛ وهو طلب الأمــر المحبـوب، وعسى فعل ماض ناقص من أفعال الرجاء [4] وانطلاقا من ذلك فقصد الشاعر هو ترك الأماني التي تشغل المرء عن دينه. فهو يأتي بالاسم الموصول في البداية مع

---

[1] - المصدر نفسه، ص13

[2] - 14 الحديد 57

[3] - ديوان ابي العتاهية، تح: شكري فيصل، ص14

[4] - إميل بديع يعقوب، معجم الإعراب والإملاء، ص ص 467، 468، ص351،

صلته"الألى شادوا الحصون"، ثم يورده في الشطر الثاني مبتورا: أين الألى" وبذلك تصبح الجملة مفتوحة على جمل غير منتهية من الصلات المتعلقة باسم الموصول الأخير.

كما نجد هذا البتر في قوله:

وهو المقدّر والمدبّر خلقه وهو الذى فى الملك ليس له سوى

فـ"سوى" تستعمل مضافة، أما هنا فقد وردت مبتورة عن المضاف إليه.

ولنتأمل كذلك قول الشاعر:

والليل يذهب والنهار وفيهما عبر تمـــرّ وفكرة لألي (*) النهى

ذلك أن القصد الظاهر هو أن الليل والنهار يذهبان معا، لكن القصد من العبارة هو "الليل يذهب والنهار يعقبه، وفي تعاقبهما عِبر تمرّ ...

ومن هذا الانزياح أيضا قول الشاعر:

أجن بزهرة الدنيا جنونا وأفني العمر فيها بالتمني

وبين يديّ محتبس طويل كأني قد دُعيت له كأنّي [1]

فقد بدأ الشاعر في نهاية الشطر الثاني البيت بالحرف الناصب المركّب "كأنّ" لكنه لم يكمل هذه الجملة وهو بذلك يدفع القارئ إلى المشالاكة في تشكيل الجملة وفقا للسّياق العامّ.

ولا يخفى ما في هذا البتر من إحداث لمتعة المتلقي المشارك في التصور والتشكيل.

أ-2- مخاطبة من لا يخاطب:

ومن انزياحات الشاعر مخاطبته للأموات كما نجد ذلك في قوله:

يا معشر الأموات يا ضيفانَ ترب الأرض كيف وجدتمُ طعم الثرى

أهلَ القبور محا التراب وجوهكم أهل القبور تغيرت تلك الحُلى[2]

---

* - جاء في معجم الإعراب،ص89 والإملاء أن "الألى" اسم موصول للجمع مطلقا..وأكثر ما يستعمل لجمع الذكور العقلاء. وفي ص 130 "أولو" جمع بمعنى "ذوو" أي أصحاب، لا واحد له، ملحق بجمع المذكر السالم، و من الواضح أن القصد هنا هو "أولي" بمعنى ذوي، وقد يكون الخطأ مطبعيّا مع العلم أن الوزن لا يستقيم مع "أولي".

[1] - ديوان أبي العتاهية، تح: شكري فيصل، ص376

[2] - المصدر نفسه، ص16

إلاّ أنّه يستعمل العبارة نفسها "أهل القبور" في سياق جديد ليدل بها عن الأحياء، على سبيل المجاز بعلاقة منطقية هي ما سيكون عليه الأحياء مستقبلا:

أهلَ القبور كفى بناء دياركم إنّ الديار بكم لشاحطة النوى[1]

ويعمد الشاعر إلى تشويش علاقة المتلقي بعبارة" أهل القبور" فينتقل مرة أخرى إلى الدلالة الأولى:

أهل القبور ! لا تواصلَ بيننـا من مـات أصبح حبله رث القُوى[2]

وبذلك يكون من واجب المتلقي في كل مرة الرجوع إلى السياق الذي يحكم العبارة للتعرف على دلالتها: فهو حين أضاف عبارة" كفى بناء دياركم" صار الخطاب موجها للأحياء، أما حين أضاف" لا تواصل بيننا" دل على الأموات.

أ- 3- الانزياح الدلاليّ:

ويمضي الشاعر في انزياحاته فيأتي بالشيء وضدّه في سياق واحد، فيقول بما هو مناف للبناء المنطقي الدلالي المعهود:

ولقـد عجبت لهالك ونجاتُه موجودة، ولقد عجبت لمن نجا[3]

والتعجب لهالك الوارد في بداية البيت مفهوم مستساغ منطقيا؛ لأنّ أسباب النجاة كانت متوفّرة لديه، لكنّه لم يعمل بها، إلا أن المضيّ في التعجب ممن نجا أيضا أمر لا يؤيّده المنطق المعهود.

ويمكن التعرف على شكل طريف من انزياح الشاعر يتجلى في قوله:

فيا عجبا تموت وأنت تبني وتتّـخذ المـصـانع والقبابا

أراك وكلّـما فتّحتَ بابا من الـدنـيا فتَـحتْ عليك نابا

فإذا كان في البيت الأول قد حقق الانزياح في الجانب الدلاليّ إلا أنّ البيت الثاني تحقق فيه الانزياح الصوتي بين كلمتي "باب" و"ناب": ذلك أن الشاعر جمع بين دلالتين متناقضتين لا يمكن تصور تزامنهما وهما: البناء والموت؛ لأنّ البناء حيوية وأمل ونشاط وثقة في الحياة ومستقبلها، أمّا أن يبني المرء ويموت في اللحظة نفسها

---

[1] - المصدر نفسه، ص16

[2] - المصدر السابق، ص17

[3] - المصدر نفسه، ص14

فهذا مستغرب في الجانب الدلالي، وتبدو هذه المفارقة قوية في التعبير عن مفهوم السوداويّة عند أبي العتاهية، لذلك فمن غير المنطقيّ عدُّ مثل هذا الأمر من الدين الذي يأمرنا جوهره بأن نعمل للدنيا والآخرة جميعا في الوقت نفسه، دون أن يكون بين العملين فاصل ما لتداخل العملين في حياة المسلم. أما في البيت الموالي فقد فاجأنا الشاعر مفاجأة صوتية؛ لأننا كنّا ننتظر منه أن يقول:

أراك وكلّما فتّحتَ بابا من الدنيا فتَحتْ عليك بابا

وأن يكرّر كلمة "باب" المشتركة بين الإنسان الذي يفتح بابا للأمل، والدنيا التي تفتح له بابا آخر مختلفا هو باب خيبة وألم وما إليهما من ألوان المعاناة. ويبدو هذا الانزياح الصوتيّ معزّزا للانزياح الدلالي المنجز في البيت السابق.

أ-4- الانزياح الموسيقي:

وللشاعر في انزياحاته لجوء إلى الأداء الموسيقي الخاصّ الذي يعزز تصويره من حلال التكرار والتماثل الصيغيّ كما في قوله:

البيت الأول:

وذوو المنابر والعساكر والدساكر والكتائب والنجائب والقرى[1]

- **وذوو المنابر** = فعلن فعولن
- **والعساكر والدساكر** = فاعلاتن فاعلاتن
- **والكتائب والنجائب** = فاعلاتن فاعلاتن
- **والقرى** = فاعلن

وقد عمل الشاعر على تحقيق التماثل الصيغي بين البيتين الأول الثاني:

وذوو المراكب والمحاضر والمدائن والمراتب والمناصب في العلى [2]

وإذا كان البحر في الأصل هو الكامل، إلا أنّنا حين قراءة البيت وإخضاع موسيقاه لموسيقى الكلمات المشكلة له نجد تشكيلا موسيقيا آخر مختلفا متنوّعا هو الأساس في الإيقاعي(*) الذي يعطينا دلالة البيت.

---

[1] - المصدر السابق، ص15

[2] - المصدر نفسه، ص15

[*] - الإيقاع موسيقى معبرة عن معنى مصوغة داخل البحر منسجمة معه مشكّلة تشكيلا خاصا لأداء دلالة مقصودة خاصّة.

- **وذوو المراكب** = فعلن فعولن

- **والمحاضر والمدائن** = فاعلاتن فاعلاتن

- **والمراتب والمناصب** = فاعلاتن فاعلاتن

- **فى العلى** = فاعلن

وهنا لا بد من تأكيد الفرق بين كتابة النص الشعري شعريا وعروضيا، ومع الأسف فإننا إلى اليوم ما زلنا نكتب القصيدة عروضيا في شطرين وليس شعريا يمكن أن تكون في شطر واحد أو في عشرة أشطر مثلا أو أكثر أو أقلّ.

لقد صاغ الشاعر البيتين مدوّرين وكانت كلّ تفعيلة فيه مقابلة لأختها في البيت الثاني بشكل متساو. وكان إيقاع كل بيت هو:

فعلن فعولن فاعلاتن فاعلا تن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

وبذلك يبدو البيتان قريبين من الرمل لاحتواء كل واحد منهما على فاعلاتن أربع مرات. ومن الواضح أنّ صورة الهول الذي قدم به حقيقة الحياة والموت هو الذي يعتمده في تقديم صورة الإنسان المتجبّر الذي ينسيه واقعه الاجتماعيّ السياسيّ حقيقته الإنسانية الناقصة الفانية. ونجد في البيتين رصدا لمجموعة من الصور المجسدة للقوة: من منابر دالة على سمو الرتبة، وعساكر: دالة على إمكان البطش،([1])

وفي البيت تجانس موسيقيّ أولا داخل كلّ بيت وتدوير داخل كلّ بيت أيضا، ثمّ تجانس موسيقي صيغيّ بين البيتين، وهنا يمكن الاهتداء إلى ما فيهما من دلالة على الدوران لوجود التدوير داخل كلّ بيت كما رأينا، والدوران خاصية فلكية ومفهوم اجتماعيّ ديني متداول يحثّ على عدم الاطمئنان إلى ما في الدنيا من مظاهر خدّاعة توهم بالثبات والدوام، ثم إنّ في تلك الحركة المنتظمة المتكررة المتعاقبة التي حقّقها الشاعر بتساوي المزدوجات شبها بحركة العالم والزمن التي تطوي حياة الناس. فالانزياح كما نرى متحقّق في مخاطبة من لا يخاطب: والجملة بهذا التركيب وفي هذا السياق تدلّ على الحيّ الذي سيكون القبر مصيره، وتدل على ميت

[1]- الدسكرة: بناء كالقصر حوله بيوت للأعاجم يكون فيها الشراب والملاهي، والجمع الدساكر، لسان العرب ص1375

الضميروالفكر، لذا يخاطبه الشاعر بهذا الأسلوب ليبلغه رسالة مشحونة بالعبر.

وهكذا يطرح شعر أبي العتاهية مسائل في غاية الأهمية: الشعر والحياة واللغة: ثلاثة أقطاب بمسألة جوهرية. فقد بدأ بعد سنّ الخمسين مرحلة من الشعر غلب فيها الموضوع الديني، فكان من الطبيعي أن تمتزج المعارف الدينية مع النص الشعري بقوة. والمعارف الدينية مهما اختلفت فهي تصبّ أخيرا في العالم الروحاني والخلقي، إلا أن الشاعر أصرّ كما هو واضح في لغته الانزياحيّة على جوانب فنيّة إمتاعيّة، فأبعد نصه عن التعبير المباشر وقربه من عالم الإبداع قدر الإمكان.

لقد عمد الشاعر إلى كمّ من الانزياحات التي زرعت في النص مجموعة من المواقف الباعثة على المفاجأة والإدهاش بخرقه للعلاقة المألوفة بين الكلمة وأختها والخروج عن المعيار الذي اعتاده المتلقي في الصيغ الدالة على معان محددة.

لقد وظّف الشاعر كثيرا من المجازات التي مضى بها بعيدا، فحقق بها مبدأ الانزياح من خلال ما أثار لدى المتلقي من اضطرابات دلالية في جوّ فنيّ قصديّ يؤكّد أن الجمع بين الإمتاع والتبليغ أمر مرغوب فيه لدى كثير من آداب المشارق والمغارب. وإذا كان أبو العتاهية قد حصر شعره في المسائل اليوميّة، فهو في الوقت نفسه حصر نفسه في محيط ضيّق من الاختيارات المتعلّقة بالأسلوب، والمقصود بالاختيار ذلك الكمّ الهائل من إمكانات التعبير؛ إذ أمام المبدع فعل واسم وضمير وتعريف وتنكير وعلم...[1]

إن كلّ عنصر من هذه العناصر يفتح مجالات للتفنن في الاستعمال، إلا أن التعامل مع الشعر على أساس غاية التبليغ الخلقي الدينيّ يمكن أن تحرم الشاعر عددا من هذه الإمكانيات. وأمام الرغبة في التبليغ لتحقيق غايات تربوية وفكرية ودينية فقد مهد الشاعر لحركة الشعر الجديدة التي ستقترب كذلك من نظم معارف كثيرة اتّسعت وصارت جزءا من وعي الحياة العامة، ثم إنّ هذا الفنّ الذي جاء به شديد القرب مما عرف بعد ذلك بالشعر التعليميّ الذي كان صدى واضحا للصراعات المذهبية وتعبيرا عن هذا الصرع، فجاء مليئا بالمصطلح العلميّ، كما كان وسيلة لنظم العلوم

[1]- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب القاهرة مصر، ص150 وما بعدها

في هذه المرحلة تيسيرا لطلبة العلم بعد أن اتسعت الحياة التعليميّة.[1]

ولقد كانت هذه المكتسبات العلميّة نتيجة طبيعيّة للاتصال الوثيق الذي قوي بالفتح الإسلاميّ، وقبل ذلك بالتجاور الجغرافي، كما " أدّى توسّع الدولة العباسيّة وشمولها بلاد السند وخراسان وما وراء النهر وإيران والعراق والجزيرة العربية والشام ومصر والمغرب، إلى امتزاج عناصر هذه الأجناس بالعنصر العربيّ امتزاجا قويًّا نتيجة الاتّصال والتعامل والتزاوج والمصاهرة ... واستطاعت اللغة العربيّة في أقلّ من مئة عام ... أن تفرض نفسها...، وتمكنت من أن تصبح اللغة الأم لجميع الشعوب الخاضعة للدولة. وقد أفاد أبو العتاهية من هذه الثقافات المنقولة، وتأثر بها، ولم يكن وحده المتأثر، إنّما كان التأثر ظاهرة عامة سادت عصره ومست شعراء عصره ".[2]

والواقع أن العرب تأثروا كثيرا بالأمم التي فتحوها وبثقافتها وخاصة بعد انتقال الخلافة إلى العراق. ففي هذا الجو العلميّ النشِط من الطبيعيّ أن تتّصل بالشعر كثير من المفاهيم الفكريّة والعلميّة والعقليّة. وبمقابل ذلك الكمّ من المعاني الزهديّة، كان أبو نواس ومن سار على النهج - الذي أضحى نهجه - يمعن في اللذة، ويصل به حدّ الشك في الدين والبعث. يقول كارل بروكلمان "... أما أشهر شعراء العصر أبو نواس... فكان متمكّنا من العربيّة في جميع فروعها تمكُّنا عجيبا ... ولكنّه كان يَفسح المجال في بعض قصائده لتعابير ينتزعها من لغة التخاطب اليومية، والذي لا شكّ فيه أنه كانت لهذا الشاعر موهبة أصيلة في الشعر الغنائيّ على الرّغم من أنه كثيرا ما انقاد إلى التحذلق السخيف، ولم يسلم شيء حتى الدين نفسه من استهتار أبي نواس في لهوه هذا... ولكن هذا العصر لم يعدم فريقا آخر من الشعراء، ...حاولوا أن يردَعوا المجتمع البغداديّ المنغمس في الملذات عن ضلالته، والمؤثرات النصرانية ظاهرة أوضح ما يكون في شعر أبي العتاهية الذي نعم وهو شاب بحظوة في بلاط الرشيد هيأتها له قصائده الغزليّة المستملحة لينقلب بعد إلى تزهيد الناس في الحياة الدنيا بشدة، واندفاع بالِغَيْن حتى لقد أثار شكوك أولئك الذين أخذوا على عاتقهم

---

[1]- أحمد عبد الستار الجواري، الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري، المجمع العلمي العربيّ العراقي، 1412،1991، ص276

[2] -أحمد محمد عليان، أبو العتاهية، ص55

تعقب الزنادقة ".([1])

إن إشارة بروكلمان تدفع إلى التساؤل عن علاقة الزهد بمدى تحرر الشاعر في صياغة فنّه؛ ذلك أنه يواجه في الزهد مجموعة من الحقائق الدينية ويتعامل معها معاملة خاصة، في إطار فني تتحكّم فيه الغاية الإبلاغيّة، وهو مما يضيّق عليه مجال التفنّن، فهل معنى ذلك أنه قد ضيّق أمامه مجال الانزياح؟ إنّ بإمكننا تصور تلك التحديات التي واجهت بـا العتاهية وهو يشقّ طريقه في عالم الزهد الذي كان يرى نفسه فيه السيد الأول، ومن الطبيعيّ أن تتعزّز المعاني الواردة في شعره بعدد كبير من الحجج المقنعة التي هي أكثر من ضرورة في كلّ شعر تعليميّ ، لكن تلميذه أبا نواس لم تكن هذه الضغوط تعنيه ، فكيف كان موقفه من هذا الجانب الفني المتعلق بكلّ من الانزياح والتصوير؟ خاصة وأنّ تجاربه الشعرية قد تميّزت بالتنوع.

ب ـ تجليات انزياحية وتصويرية في شعر أبي نواس الرافض:

وفي شعر أبي نواس الرافض صور للانزياح تحقّق كثيرا من المفاجآت، فقد جاء الشاعر بمجموعة من القيم الفمية الجديدة التي أراد بها المضي بالنص العباسي نحو آفاق جديدة.

ب-1- الانزياح الدلالي:

وردت ألفاظ في الشعر العربيّ بدلالات معيّنة، وثبتت فيها تلك الدلالات حتى استقرت في الأذهان علامات لغوية أقرب إلى العرف اللغوي، إلاّ أن الشاعر قد يتصرف فيها ويشوش تلك العلاقة التي بينها وبين المتلقي، كما نجد ذلك في لفظ "الجبل" الدال كثيرا في الشعر العربيّ على الرزانة والعظمة، من ذلك قول الخنساء في تأبين أخيها صخر:"كأنه علم في رأسه نار"، وكما في جاء في قول الفرزدق" أحلامنا تزن الجبال رزانة..."، إلا أن أبا نواس أخذ هذا المعنى القديم وقلب دلالته، كما يتّضح ذلك في قوله هاجيا:

أيا جبل السماحة والذي أرسى فلا يبرحْ

ويا من هو من ثهــلان لو حمــلته أفدحْ

[1]- كارل بروكلمان ، تاريخ الشعوب الإسلامية ، تر: نبيه آدمي البعلبكي وفارس منير، دار الكتاب العربي بيروت لبنان، ص ص 190، 191

فقوله "جبل السماحة" يوحي للوهلة الأولى بشيء من المدح غير خاف، إلا أنّ المعنى المقصود من العبارة التي تذهب من خلال السياق الهجائي التهكمي إلى جوانب سلبيّة كالثقل والهوان.

ثم يمضي الشاعر في هذا النهج من قلب الدلالات وتشويشها فيقول:

لقد صوّرك الله فـــلا حلّى ولا ملـحْ

فهو يفاجئنا مرة ثانية حين يعطينا معنى موحيا بالإيجابية في الشطر الأول لقوله بأن الله قد صوّره، ثم يقول: فلا حلّى ولا ملّح؛ ذلك أن عبارة "صوّرك الله" مقترنة في الذهنية العربية بحسن التصوير، كما نجد ذلك في قوله تعالى:"وصوّركم فأحسن صوركم ورزقكُم من الطيّبات..." [1] وكما نجد ذلك في قوله تعالى أيضا:" هو الخالق الباري المصور..." [2] فمن غير المعقول أن يكون ما صوره الله مذموما. ثم يقول:

وقد طوّلت تفكيري فما أدري لما تصلـحْ

فما تصلح أن تهجى ولا تصلح أن تمدحْ

وإدراكا منه بهذا المعنى المقدس نراه يستدرك بعد ذلك فيقول:

بلى أستغـــفر الله على وجـهك قد يسلحْ

وتخلو رافع الذيـل لأن تُنـــكـح قد تُنكحْ

فيا ليتـك إن أمسـيت إذ أمسـيت لا تصبحْ

ويا ليـتـك في اللجـّة لا تحـسن أن تسبحْ[3]

وهو كثيرا ما يركـّز على هذا الانزياح المتصل بالمعاني المتنافرة ثم يضيف إليها قوة الصورة الموحية كما نجد ذلك في قوله:

أما يسرّك أنّ الأرض زهراء والخمر ممكنة شمطاء عذراء

ما في قعودك عذر عن معتـّقة كالليل والدها والأم خضراء

بادر فإنّ جنان الكرخ مونقة لم تلتقفها يد للحرب غبراء [4]

---

[1] - 64 غاقر 40

[2] - 24 الحشر 59

[3] - ديوان أبي نواس، شرح واصف، ص184

[4] - المصدر نفسه، ص 235

فالشاعر يفاجئنا إذن بصفتين متناقضتين ويأتي بتلك المفارقة التي تبعث على التأمل والدهشة حين يجمع بين كلمتي" شمطاء وعذراء" ذلك أن "الشمط في الشعَر اختلافه بلونين من سواد وبياض... والشمط في الرجل بياض اللحية [1] في حين أن العذراء البكر [2] وهي لذلك - في الغالب - الشابة التي في مقتبل العمر.

وينتقل الشاعر إلى الفعل "بادر" بعد أن ذكر" ما في قعودك عذر" التي تدلّ على الجهاد، وهو يعبث بالمتلقي حين يذكر الجنان بعد ذكره للمبادرة، ذلك أن "بادر" التي تعني الإسراع وهي متصلة في الذهنية العربية الإسلامية بفعل الخيرات، وغير بعيد عن هذه القصديّة في تفضيل الشراب على الجهاد يقول الشاعر:" لم تلتقفها يد للحرب غبراء" ويقول بعد ذلك:

فيها من الطير أصناف مشتّتة

ما بينهم وبين النطق شحناء

إذا تغنّين لا يبقين جانحة

إلا بها طرب يشفى بها الداء

إنّ الانزياح عند أبي نواس مؤسّس - كما هو واضح - على الإيحاءات التي تقدّمها الكلمات للمتلقي فتوقظ ذاكرته وأحاسيسه ومعارفه السابقة، فيخترق الإنجاز الأسلوبيّ أفق الانتظار من خلال مباغتة المتلقي بما لا ينسجم مع السياق العام، أو المزج بين حقلين دلاليين أو أكثر على أساس من التضاد، كما يتجلى ذلك أيضا في قلب مجموعة من المفاهيم.

أديرا عليّ الكأس ينقشع ِالغمّ ولا تحبسا كأسي ففي حبسها إثمُ [3]

فقد قلب الشاعر المفهوم التحريميّ قلبا تاما؛ فادّعى أنّ حرمة الخمر ليست في تناولها بل في عدم تقديمها وعدم تناولها.

ب-2- تداخل الشعري بالحكائيّ:

---

[1]- جاء في لسان العرب مادة شمط ص 2327 "الشمط في الشعَر اختلافه بلونين من سواد وبياض...والشمط في الرجل بياض اللحية...

[2] - المعجم الوسيط، مادة "عذر" ص590

[3] - ديوان أبي نواس شرح واصف، ص328

يخرج أبو نواس عن المعيار الشعري المعهود تارة فيمزج الحكاية بالغزل مزجا تاما، مركزا على حدثين، كما نجد ذلك في قوله :

كتبتْ على فصّ لخاتمها من ملّ محبوبا فلا رقدا

فكتبتُ في فصّ ليبلغها من نام لم يعقل كمن سهدا

فمحتْه واكتتبت ليبلغني لا نام من يهوى ولا هجدا

فمحوتُه ثم اكتتبت أنا والله أول ميت كمدا

فمحته واكتتبت تعارضني والله لا كلّمتُه أبدا [1]

فهو في هذه الأبيات قد ركز على حدثين وكررهما: أولهما الكتابة على الخاتم وثانيهما المحو المناقض للكتابة، وهكذا فهو يقدم لنا مجموعة من الرسائل، هي محاورات لطيفة بين عاشقين، تقوم فيها الكلمة المكتوبة بدور الكلمة المحاورة المنطوقة، ويقوم فيه الخاتم بدور الورقة.

ب-3- الانزياح التركيبي:

وقد يعمد الشاعر إلى بعض التراكيب غير المعهودة في اللسان العربيّ، وبذلك فهو يقوم باقتراح أشكال تعبيريّة يمكن أن تثري العربية، كما يحدث دائما في لغة الإبداع الذي يخالف العرف اللغوي العام لكنه قد ينتقل إلى اللغة في حد ذاتها ويصبح من مشكّلاتها فيما بعد.

يقول الشاعر واصفا الخمرة:

فما يرتقي التكييف منها إلى مدى تحدّ به إلا ومن قبله قبل

فمن الواضح أنّ كلمة "قبل" الأخيرة قد استعملت على أساس أنها في الأصل هي اسم معرف "القَبل" وهذا ما لا وجود له الحالة اللغوية العادية المعروفة.

ويقول أبو نواس:

ألا لا أرى مثل امترائي في رسم تغصّ به عيني ويلفظه وهمي

أتت صورة الأشياء بيني وبينه فجهلي كلا جهل وعلمي كلا عِلم [2]

---

[1] - المصدر السابق، ص 372

[2] - المصدر نفسه، ص 325

ذلك أن العبارة " جهلي كلا جهل" و"علمي كلا علم" غير واردة في اللسان العربيّ بهذا التركيب؛ إذ لا وجود لعبارة "اللاجهل" و"اللاعلم" في الاستعمال العربيّ المعهود.

ويمكن معرفة الدافع إلى مثل هذا الاستخدام الغريب عن العربيّة حين ندرك الغاية من النص ككلّ، وهي السخرية من الطلل؛ ذلك أن الشك في جدوى الطلل يتأكد حين يسمح الشاعر بالشك في اللغة العربيّة نفسها، وتجاوز عرفها الذي قد بلغ في نفوس العرب درجة التقديس.

ب-4- الانزياح الموسيقيّ:

قليلة هي محاولات ابتكار صيغ موسيقية جديدة في القصيدة العربيّة، إذا ما قيست المنجزات الموسيقية بعمر النص الشعري العربيّ، لذلك فإنّ لِما نجده في بعض النصوص القليلة لدى أبي نواس أهميّة كبيرة تدخل ضمن التطوير الموسيقي في تاريخ شعرنا العربيّ. ويمكن عدّ هذا النص -مثلا- أنموذجا للانزياح الموسيقي:

سلاف دنّ كشمس دجن كدمع جفن كخمر عدن
طبيخ شمس كلون ورس
ربيب فرس حليف سجن
رأيت علجا بباطرنجا لها توجى فلم يئن
حتى تبدّت وقد تصدت لنا وملت حلول دن
فاحت بريح كريح شيح يوم صبوح وغيم دجن
يسقيك ساق على اشتياق إلى تلاق بماء مزن
يدير طرفا يعير حتفا إذا تكفى من التثني
على غناء وصوت نائي دواء داء من التجني
ولثم خدّ كطعم قند (*) لذات قد وهي تُغني ... [1]

فقد التزم بثلاثة أحرف في كلّ بيت، وليغرب الشاعر أكثر ويوقع المتلقي في شيء من الحيرة الموسيقية فقد اختار بحرا بالرغم من حيويته وجاذبيته إلا أنّه قليل التداول

* - القند والقنَد عصارة قصب الشكر إذا جمد"لسان العرب، مادة قند، ص3749 "
1 - ديوان أبي نواس، شرح واصف، ص 346

وهو مخلّع البسيط. [1] ويمكن القول إن أبا نواس بانزياحه الموسيقي هذا قد دفع إلى ما سمي بعد ذلك عند أبي العلاء المعري لزوم ما لا يلزم دفعا جادا بالرغم من كون هذه المقطوعة الشعريّة من شعره المازح.

ب-5- عن الصورة في شعر أبي نواس:

أما صور أبي نواس فقائمة في كثير من الحالات على المزج بين الماديات والمعنويات وتبادلها، مع عنايته بالدلالة النفسية العميقة في صوره. يقول الشاعر:

بين المدام وبين الماء شحناء تنقدّ غيضا إذا ما مسّها الماء

حتى ترى في نجوم الكأس أعينها

بيضا وليس بها من علّة داء

كأنها حين تمطو في أعنّتها من اللطافة في الأوهام عنقاء

تبني سماء على أرض معلّقة كأنها علق والأرض بيضاء

نجومها يقق في صحنها علق يقلها من نجوم الكأس أهواء[2]

فالشاعر ينوع صوره بين مادية ومعناوية، وبين ممكنة وأخرى بعيدة في أرض المستحيل؛ فالخمرة تارة تخاصم الماء ويخاصمها، وتارة أعجوبة من أعاجيب الدنيا وثّابة في أوهام البشر، خفاقة على جناحي عنقاء، أو طاقة غريبة تهب لبّ الإنسان كما من الخيالات الممتدة طول الأرض وفي عنان السماء وبين شهب النجوم المتلألئة؛ صور تقرب ذات الخمر متعالية سابحة في الفضاء مهتاجة بالنور.

ج- تجليات انزياحية وتصويرية في شعر أبي تمام:

طرح شعر أبي تمام قضية الانزياح بجدية؛ لأنّه لم يستسلم للعرف اللغوي النمطيّ، بل نظر إلى لغة الشعر على أساس كونّها أسلوبا متجاوزا لأدائه الاتصالي إلى الإمتاع والتأثير، لذلك أسهم شعره في تفعيل كمّ هائل من الخلافات حينما أريد تقويم لغة شعره.

ةيمكن أن نقف عند أبرز المحطات الشعرية التي تمثل رغبته المتواصلة في صياغة لغة خاصة في شعره.

---

[1] - الخطيب اتبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص47

[2] - ديوان أبي نواس، شرح واصف، ص235

ج-1- في الانزياحات التركيبية عند أبي تمام:

في لغة أبي تمام كثير من الانزياحات عن القواعد اللغوية الدقيقة التي يحرص اللغويون عليها كما نجد ذلك في قوله:

وما إن زال في جرم بن عمرو كريم من بني عبد الكريم

يكـاد نـداه يتـركـه عديما إذا هطـلت يداه على كـريم

وفي ذلك يقول شعبان صلاح: "ولم أسمع بمثل هذا الموضع من قبل، ولا قرأته في مصدر من مصادر النحو ..." [1] ومنه إيراد الفاء رابطة لخبر المبتدإ للاسم "كلّ" مثلما نجد ذلك في قوله:

وكلُّ حسن فمن عينيك أوّله مذ خطّ هاروتُ في عينيك عسكرَه

فقد زيدت هذه الفاء قياسا من الشاعر على الابتداء بالاسم الموصول، كما في قول الله عز وجل:"ما أصابكَ مِنْ حسنة فمن الله وما أصابكَ مِن سيّئة فمن نفسكَ"[2]

ج-2- في الانزياح الدلاليّ:

ويتبيّن في عدد كبير من أشعاره مدى حرصه على تجاوز العادي المبتذل، ولجوؤه إلى إنتاج لغة انزياحية ذات أبعاد كثيرة جمالية و"معناويّة"، كما نجد ذلك في قوله:

لهف نفسي عليّ لا بل عليكا

إذ تجُول العيون في خديكا

وعزيز علي أن تجتني الأبـصار زهر الربيع من وجنتيكا

أنت وقفٌ على القلوب بما أصبحتَ تُهوى وهنّ وقف عليكا

لا قضى الله لي وصالك إن كنـتُ أراني أشـتاق إلا إليكا

جرحتْكَ العيون باللحظ حتى

صرتُ أخشى عليك من عينيكا[3]

فالشاعر يفاجئ المتلقّي بدءا من البيت الأوّل حين يأتي بالمعنى ثم ينفيه في أسلوب انزياحي تضادّيّ" علي/بل عليك"، ثم يفاجئنا مرة أخرى بدعاء غريب لا

---

[1] - شعبان صلاح، شعر أبي تمام "دراسة نحوية" دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة مصر، ص103

[2] - المرجع نفسه، ص131، والآية الكريمة 97 النساء 4

[3] - ديوان أبي تمام ، شرح التبريزي، ج4، 246

يصدر عن عاشق في قوله "لا قضى الله لي وصالك"، كما انتهك مجموعة من العلاقات المنطقيّة التي تربط بين الأشياء ويشوشها، "زهر الربيع من وجنتيك"، و"جرحتك العيون باللحظ". وقال الشاعر:

إنّ حزني عليك ليس عليكا بل على مهجة تســـــيل لديكا

أنت تُزهى بصورة غدت الأبصار من حسنها وراحت عليكا

لـعن الله مـقـلـة جُـعـل الأمـــــــــــر إليها ففارقت مقلتيكا

بأبي لفظك المليح الذي قد ترك السمع وهو طوع يديكا

كيف لا يستبد بالحسن لفظ كلّما شئت جال في شفتيكا

إن قلبي عليك في كلّ وصل وصدود أرقّ ُمن خدّيكا[1]

فهو كما نرى يأتي بالمعنى في البيت الأوّل ثم ينفيه بطريقة مناقضة لعرف المنطق، إذ أنّ عبارة "حرني عليك ليس عليك" منزاحة عما ألفه المرء في اللغة العادية، لذلك كان هذا الانزياح هو الشعر ذاته.

ولا تنفصل الصورة عن الانزياح في الإنشاء التماميّ؛ ذلك أنّ الشاعر يردف انزياحه بصورة، هي قريبة أيضا من مفهوم الانزياح بمعناه العام، فيأتي بعبارة" مهجة تسيل" على سبيل التخييل الاستعاريّ المعروف في البلاغة العربيّة، ويواصل هذا التخييل بإقامة مجموعة من العلاقات الجديدة بين الأشياء فتتحقّق فيها الأنسنة، كما نجد ذلك في قوله" لعن الله مقلة جعل الأمر إليها".

وكأنّ للمقلة سيادة في التصرف، لكن الأمر ليس كذلك البتة، إنّما عوملت العين معاملة الإنسان في المفهوم الانزياحيّ الجديد الذي تتفتح فيه آفاق الخيال في التعامل مع لغة المنشئ، وإن كان القدماء يؤوّلون القول تأويلا آخر، فيرون العبارة مجازا لم يذكر فيه من الإنسان إلاّ جزء منه هوعينه.

ج-3 - في انزياحية الألوان:

يعمد الشاعر إلى الألوان ويحوّلها إلى لغة ويعطيها دلالات نفسيّة وفكريّة معيّنة يحددها داخل سياق معيّن، فمن الأخضر قوله مادحا:

---

[1] - المصدر السابق، ج4، 247

رجعتَ المنى خضرا تثنى غصونها علينا وأطلقت الرجاء المكبّلا [1]

إن هذه الخاصية الانزياحية شديدة الأهمية في شعر أبي نواس والشعر العربيّ عامة؛ لأنها ساهمت في كسر الجدار العقلاني الفاصل بين الأشياء: فالمُنى شيء معنويّ تحدسه الذات، أما الاخضرار فتراه العين المجردة، وهذا ما سيمى عند الرمزيين بتراسل الحواس وتبادلها. ومن الواضح هنا أن الشاعر أنّه يكتفي بذكر اللون بل يربطه بصورة حيّة فيها حركة وجمال، فالاخضرار هنا في هذا الموقف المدحيّ أغصان تتثنّى على كلّ من المادح والممدوح، ولا يخفى ما في التثنّي من دلالة إنسانيّة أنثوية ذات صلة بالغنج، ثم أورد الشاعر صورة أخرى تعضد الانزياح فقال: "أطلقت الرجاء المكبَّل" ومن الواضح أن صورة الرجاء المكبل تجسيد لشعور لدى أبي تمام نفسه الذي هو شديد الحرص على دوام العلاقة بالممدوح. ويشير اللون الأخضر في موقف آخر من النص نفسه إلى المعنى ذاته، إنه الماء الحياة والتنعم بلذيذ العيش في ظل السلطان، يبدو ذلك جليا حين يواصل الشاعر مادحا:

وإن كنتُ أخطو ساحة المحل إنني لأترك روضًا من جداك وجدْولا

فالروض كذلك لون أخضر وهو مقرون هنا بالجود "جداك".

ولا يكتفي الشاعر بلون الاخضرار، بل يضيف رمزا من رموز الحياة فيقول" جدولا"، وفي الجدول وفرة. ومن اللون الأبيض نجد قوله مادحا أيضا:

تضيء إذا اسودّ الزمان وبعضهم يرى الموت أن ينهل أو يتهلّلا

فالشاعر قد عمد إلى اللون الأبيض الناصع الوضاء، ونسبه إلى الممدوح على سبيل الاستعارة، إلا أنّه ضمّه إلى ضوء مضاد له لتصوير حالتي الكربة والفرج، لذلك قال "إذا اسود الزمان". والبياض في عرف تصوير الشعر العربيّ غني الدلالات؛ إذ فضلا عن دلالة الحسن فهو يعني الرفعة والشرف والسعادة.

ج-4- مخاطبة من لا يخاطب:

ويمضي الشاعر في تشخيص الأشياء فيخاطب الطبيعة باتخاذها رمزا لمعنى يقصده كما نجد ذلك في قوله مادحا شاكرا:

---

[1] - المصدر السابق، ج3، ص 99

أيها البرق بت بأعلى البراق واغد فيها بوابل غيداق

وتعلّم بأنه مـا لأنـــوائـــك إن لم تـروّهـا من خـلاق...[1]

فقد بدأ بذكر البرق وهو عنصر طبيعي فيه قوة وسمو وخير، وهي كلها معان تمهّد للمدح، لذلك قال في البيت الخامس:

حفـظ الله حيث يمّم إسماعـيل وليسقـه من الغيث ساق

فهذا الدعاء بالسقي منسجم مع المقدمة التي اختارها الشاعر حين حاطب البرق وطلب منه السقي.

يا برق طالع منزلا بالأبرَق واحدُ السحاب له حُداء الأينُق[2]

فقد اختار الشاعر هذه المناداة الجارية على غير عادة الناس، الخارجة عن منطق الكلام الداخلة في مبدإ الانزياح؛ لأن السياق يناسب هذا اللون من المخاطبة؛ إذ الموقف موقف مدح ومراعاة لمكانته تخاطب الأشياء التي ترمز للسمو والقوة والكرم، كما هو واضح في دلالة المخاطب هنا، فينشئ مع الدهر والزمان علاقة تصادمية فيقول:

وكنت امرأ ألقى الزمان مسالما فآليت لا ألقاه إلا محاربا

وفي هذا الموقف من الزمان يبدو الشاعر مجسدا له تجسيدا قويّا، إلى درجة الإعلان عن علاقة عداء وصراع شديد، ومثل كثير من الشعراء غالبا ما يرد في شعر أبي تمام لفظ الدهر أو الأيام أو ما له من علاقة بمعنى الحياة واستمرارها مرتبطا بشكواه، من ذلك قوله:

أأيامَنا ما كنتِ إلا مواهبا وكنتِ بإسعاف الحبيب حبائبا [3]

فالشاعر يخاطب الأيام والدهر قي سياق واحد متصل بالمعاناة، فقد قال بعد ذلك:

خطوب إذا لاقيتهن رددنني جريحا كأني قد لقيت كتائبا

ثم يأتي الممدوح ليزيل كل تلك المعاناة لذلك يقول الشاعر وقد ذكر الدهر:

نبذت إليه همتي فكأنما كدرت به نجما على الدهر ثاقبا

---

[1] - ديوان أبي تمام، شرح الصولي، ص148

[2] - المصدر نفسه، ص96

[3] - المصدر نفسه ، ج1، ص238 وما بعدها

فالنجم الذي يسقطه الشاعر هو ما كان مكتوبا في حظه العاثر الذي يزعم المنجمون أنّه معلق في كوكب من الكواكب. وقد لا يذكر الدهر بلفظه الصريح بل يشير إليه بذكر الشيب ذكرا فيه حسرة:

كلّ داء يرجى الدواء له إلا القطيعين ميتة ومشيبا[1]

وكما خاطب الدهر وناداه، فهو يخاطب الشيب ويناديه بقوله:

يا نسيب الثغام ذنبُك أبقى حسناتي عند الحسان ذنوبا

إن هذا النداء التكرر الكوجه إلى للدهر ورموزه يعطينا صورة واضحة عن مدى عمق إحساس أبي تمام بمفهوم الزمن وتحوله إلى موضوع تأمل وإبداع، وتشكيل الصورة مما هو مرئي ومزجها بما هو غير مرئي.

ج-5- تعدد عناصر الصورة:

يصوغ أبو تمام صوره من عناصر كثيرة وينوعها، ويعطي عناصرها سمة إنسانية حيّة متحركة، ويعمل دائما على عرضها مثيرة مهولة، خاصة في المواقف العظيمة، ويمكن أن نتعرف على ذلك من خلال هذه الصورة الفلكيّة التي يقدمها لنا في موقف الفاجعة. يقول راثيا:

كأن بني نبهان يوم وفاته نجوم سماء خرّ من بينها البدر

يعزّون عن ثاو تُعزّى به العلا ويبكي عليه الجود والبأس والشعر[2]

فهذه الصورة الممتدة بين الأرض والسماء التي تربط الكواكب بالبشر شديدة الصلة بذهنيّة السموّ التي تتجلى كثيرا في شعر أبي تمام. وهي مبثوثة في عدد من ممارساته الأسلوبية والمعناوية التي تبرز مضيّه في تجاوز العرف اللساني المعهود الذي ألفته أذن العربي وذاقه وجدانه.

ويشير صاحب أسرار البلاغة إلى مجانس أبي تمام ذات البعد الجماليّ وهو يعدّها فتحا أسلوبيّا ومنها:

يمدّون من أيد عواص عواصم تطول بأسياف قواض قواضب[3]

---

[1] - المصدر السابق، ج1، ص249

[2] - الصولي، أخبار أبي تمام، ص125

[3] - الجرجاني، اسرار البلاغة، ص13

ومن هنا ندرك مدى أهمية الصورة الصوتية أيضا، ذلك أن المد بالرفع سبع مرات ذو دلالة على السمو، لذلك فإن هذا الصوت الممتد يعزز صورة اليد العليا بالجهاد وبالكرم. فالشاعر يعضد الصورة بالصوت إذن، معتمدا في الوقت نفسه التماثل الصيغيّ بين عواصٍ وقواضٍ ثم بين عواصمَ وقواضبَ، وبذلك يغدو التصوير ذا عناصر متنوعة وأبعاد صوتيّة وإيقاعية أيضا.

ج-6- الصورة والغموض في شعر أبي تمام:

وقد أثار شعر أبي تمام جدلا واسعا بسبب الغموض الذي ميّز شعره، والمعاني التي كان القراء لا يستسيغونها لسبب ما قد يكون دينيا أو لما يرونه من المبالغات، بل من الجنون أيضا، كما في قوله في موضوع الدهر:

تروح علينا كلّ يوم وتغتدي خطوب يكاد الدهر منهنّ يصرع[1]

لأن صورة الدهر لم تكن تصاغ بهذا الشكل ولم تكن بهذا المفهوم المجسّد في عرف العرب: فكيف تكون الخطوب أقوى من الدهر؟ وكيف يغدو الدهر معرضا كأي كائن بسيط للاندثار؟ ومتى كانت الخطوب مفصوبة عن الدهر في حدّ ذاته؟

وكثيرا ما تساهم حركة الصورة وحيويتها وتداخل أجزائها في غموض شعر أبي تمام كما في قوله:

تأخرت أستبقي الحياة فلم أجد حياة لنفسي مثل أن أتقدّما [2]

فهذا التركيب المتداخل في الصورة، الغارق في التجريد، يقطع صلة المتلقي بمتابعة المعنى، ويفرض عليه شيئا من التأمل والتمعن والمراجعة الجادة لكل ما قرأه قبل علّه يستطيع التفاعل مع البيت: فكيف يتأخر الشاعر ويكون بمنأى عن الحياة يراقبها من بعيد؟ وكيف يهتدي في النهاية إلى أنّ الخير كل الخير ليس أبدا في التأخر، إنما هو في التقدم؟ وهل من الممكن الحديث عن حياتين: واحدة يتأملها المرء وأخرى يحياها؟

إن كلّ هذه المرونة التأملية والتصورية من خلال كلّ من الانزياح والتصوير في شعر أبي تمام كانا من أسباب انتقال الشعر من الجانب الطربيّ المتحققّ في

[1] - المصدر السابق، ص247
[2] - المصدر نفسه ، ص256

الأصوات والأنغام والصور البسيطة إلى الأصوات والصور المتداخلة المركّبة التي تؤجّل "الطربيّة" والانسجام الفوريّ مع النص، وتفرض القراءة لا الإنشاد في كثير من الحالات، هو تحوّل إذن من قصيدة الترنّم والاستمتاع بالإنشاد إلى قصيدة الرؤية المؤثثة اسلوبيًّا بكثير من المعرفة المتعمقة في مجموعة من الثقافات التي عرفها عصر الشاعر، فغذّت شعره بإمكانية تحقيق الرؤيا الشعريّة.

د- التناص وصور من تجلياته في شعر أبي العتاهية وأبي نواس وأبي تمام:

د-1 - نماذج تناصية في شعر أبي العتاهية:

د1- أ- التناص مع القرآن الكريم:

لا بدّ أولا من التمييز بين المعنى اللغوي والاصطلاحي حين الحديث عن تناص مع القرآن الكريم المعجز الملهِم، ومن ثمّ فمن غير المنتظر الحديث عن خرق أو تجاوز، ومن أمثلة هذا الاستلهام المصطلح عليه تناصّا قول أبي العتاهية:

ُسبحان مَن يُعطي بغير حساب

ملِكِ المُلوك ووارثِ الأرباب

ومدبّرِ الدنـيا وجاعـلِ ليلِها سَكَنًا ومُنْزِلِ غيثِ كلِّ سحاب

يا نفسُ لا تتعرّضي لعَطِيّة

إلا عـطـيةِ ربّـــك الـوهّـاب

يا نفسُ هلا ّ تعمـلين فإنّـنا في دار مُعتَـمَل لِـدار ثـواب[1]

إن القراءة الأولية لهذه الأبيات تعود بنا بشكل مباشر إلى مرجعها النّصّي الأوّل؛ إنّه القرآن الكريم والآيات الكريمة:

البيت الأول:

ُسبحان مَن يُعطي بغير حساب ملِكِ المُلوك ووارثِ الأرباب

استوحاه الشاعر من قول الله عز وجلّ، حيث يعرض الفرق بين الفلاح في الحياة الدنيا الزائلة والفلاح في حياة الآخرة السرمدية:

[1]- ديوان أبي العتاهية، تح: شكري فيصل، ص42

- زُيِّنَ لِلَّذِينَ كَفَرُواْ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا وَيَسْخَرُونَ مِنَ الَّذِينَ آمَنُواْ وَالَّذِينَ اتَّقَواْ فَوْقَهُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَاللَّهُ يَرْزُقُ مَن يَشَاء بِغَيْرِ حِسَاب"[1]

فقد أخضع الشاعر بيته لسياق جديد أراده، فلم يفصّل التفصيل الوارد في الآية الكريمة، ولم يذكر الكفار، لكنّه أكّد بشكل مكثف عظمة الله عزّ وجلّ حين ذكّر أنّه ''ملك الملوك'' ومن هنا يمكن أن نهتدي إلى الغاية السياسيّة التي أدّاها أسلوبيّا بفضل اختراق المعنى الأول الوارد في النص القرآنيّ الخالد.

وبذلك فقد تم خرق الدلالة السابقة التي كانت دينية حين نقل معنى الآية الكريمة ثم وظّفها وفقا للغاية السياسية التي يمكن أن تصل حدّ التحريض السياسيّ.

-" تُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَتُولِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ وَتُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَتُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ وَتَرْزُقُ مَن تَشَاء بِغَيْرِ حِسَاب" [2]،

- فَتَقَبَّلَهَا رَبُّهَا بِقَبُولٍ حَسَنٍ وَأَنبَتَهَا نَبَاتًا حَسَنًا وَكَفَّلَهَا زَكَرِيَّا كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا الْمِحْرَابَ وَجَدَ عِندَهَا رِزْقًا قَالَ يَا مَرْيَمُ أَنَّى لَكِ هَذَا قَالَتْ هُوَ مِنْ عِندِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَرْزُقُ مَن يَشَاء بِغَيْرِ حِسَابٍ"،[3]

- لِيَجْزِيَهُمُ اللَّهُ أَحْسَنَ مَا عَمِلُوا وَيَزِيدَهُم مِّن فَضْلِهِ وَاللَّهُ يَرْزُقُ مَن يَشَاء بِغَيْرِ حِسَاب" [3]

- قُلْ يَا عِبَادِيَ الَّذِينَ آمَنُوا اتَّقُوا رَبَّكُمْ لِلَّذِينَ أَحْسَنُوا فِي هَذِهِ الدُّنْيَا حَسَنَةٌ وَأَرْضُ اللَّهِ وَاسِعَةٌ إِنَّمَا يُوَفَّى الصَّابِرُونَ أَجْرَهُم بِغَيْرِ حِسَاب"[4]

- مَنْ عَمِلَ سَيِّئَةً فَلا يُجْزَى إِلاَّ مِثْلَهَا وَمَنْ عَمِلَ صَالِحًا مِّن ذَكَرٍ أَوْ أُنثَى وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَأُولَئِكَ يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ يُرْزَقُونَ فِيهَا بِغَيْرِ حِسَاب" [5]

والسياقات التي ورد فيها ذكر الرزق بغير حساب قد تعدّدت في القرآن الكريم واتسعت لدفع الوسلم إلى حمد ربه، إلاّ أنّ الشاعر كان أمام مهمة تبليغية شعرية محددة لذلك لم تتنوع دلالات الرزق بغير حساب في قصيدته، بالرغم من إمكتنية

[1] - 112 البقرة 2
[2] - 27 آل عمران 3
[3] - 37 النور 24
[4] - 10 الزمر 39
[5] - 40 غافر 40

تجاوز المعنى الواحد إلى عدة معان بتوظيف دلالة الرزق وتفريه إلى ما هو ماديّ ومعنويّ.

البيت الثاني:

ومدبّرِ الدنـيا وجاعـلِ ليلِها سَكَنًا ومُنْزِلِ غيثِ كلّ سحاب

ويمضي الشاعر في التذكير بعظمة الله عزّ وجلّ مؤكدا ثلاث صفات مميّزة للذات الإلهيّة: تدبير شؤون الدنيا، والتحكّم في الزمن ليلا ونهارا، وتصريف أمر الغيث والرزق عامّة. والنصوص الخالدة التي تولد منها هذا البيت فتتمثّل في قول الله عزّ وجل في كون الليل سكنا:

- قُلْ أَرَأَيْتُمْ إِنْ جَعَلَ اللَّهُ عَلَيْكُمُ اللَّيْلَ سَرْمَدًا إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ مَنْ إِلَهٌ غَيْرُ اللَّهِ يَأْتِيكُمْ بِضِيَاءٍ أَفَلا تَسْمَعُونَ * قُلْ أَرَأَيْتُمْ إِنْ جَعَلَ اللَّهُ عَلَيْكُمُ النَّهَارَ سَرْمَدًا إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ مَنْ إِلَهٌ غَيْرُ اللَّهِ يَأْتِيكُمْ بِلَيْلٍ تَسْكُنُونَ فِيهِ أَفَلا تُبْصِرُونَ." ([1]).
- وَهُوَ الَّذِي يُنَزِّلُ الْغَيْثَ مِن بَعْدِ مَا قَـنَـطُوا وَيَنشُرُ رَحْمَتَهُ وَهُوَ الْوَلِيُّ الْحَمِيدُ" ([2]).

فالنص الأول نراه ذاكرا لحالة القنوط فيأتي الغيث رحمة من الله عز وجل بعد ذلك.

- "هو الذي يريكم من آياته وينزّلُ لكُم منَ السّماء رزقا" ([3])

البيت الثالث:

يا نفسُ لا تتعرّضي لعَطِيّة إلا عـطيةِ ربّــك الـوهّاب

- قال تعالى: "وهَبْ لنا من لدُنك رحمةً إنّك أنت الوهّاب ..." ([4]) ،
-" أم عِندهُم خزائن رحمةِ ربّك العزيزِ الوهّاب ([5])

البيت الرابع:

يا نفسُ هلا تعملين فإنّنا

في دار مُعتَمَل لِدار ثـواب

---

[1] - 71، 72 القصص 28
[2] - 28 الشورى 42
[3] - 13 غافر 40
[4] - 8 آل عمران 3
[5] - 9 ص 38

- قال تعالى:-"ومن يردْ ثواب الآخرة نُؤته منها ..." [1]

وقد أضافت هذه التناصات بعدا جديدا للنص حين ربطته بالنص المقدس وعزّزت المعاني الشعريّة بمعان قرآنية وفقا لسياقات الموضوع المتناول، لذلك فإنّ هذه التناصات لم تكرّر النص المقدس بل أفادت منه.

د-1-ب التناص مع التراث الشعريّ:

ويمكن للنص الشعريّ أن يتناصّ مع الفنّ القصصيّ وما يتضمنه من عناصر مشكّلة لهمن زمان ومكان وحدث وشخصيات وحوار. وكثيرا ما نجد تناصا للشعر مع أيام العرب الواردة بشكل لافت في كثير من المنجز الشعري العربيّ القديم. (2) ففي شعر أبي العتاهية مثلا تناصّات مع ما يروى عن تلك الحادثة التاريخية الشهيرة التي كانت بين قائد الفرس والشاعر لقيط بن معمر الذي قال قصيدة ينذر فيها قومه ويحثهم على الحيطة واختيار القائد المجرّب، ومما جاء في وصف القائد المناسب قوله:

إني حلبت الدهر أشطره فرأيته لم يَصْفُ لي حلبُه [3]

وفي ذلك تناصّ مع قول لقيط الذي نصح لقومه إياد باختيار القائد الجدير بحماية قومه من بطش كسرى:

مازال يحلُب هذا الدهرَ أشطُره يكون مُتبِعا طورا ومُتَّبَعا [4]

وهذا يعود بنا إلى أيام للعرب يرويها الشعر العربيّ، إلا أنّ أبا العتاهية أضاف شيئا لم يكن موجودا في البيت القديم، حين قال"لم يصفُ لي حلبه"، فالحلب في بيت أبي العتاهية وفي شطره الأول تجريب، لكنّ معنى التجريب يمتزج بمعنى الاستفادة، إلاّ أن الشاعر ينفي وجودها بقوله إنّه لا صفاء لحليب الدهر، لذلك يمكن القول إن أبا العتاهية قد اخترق بيت لقيط، حين فصّل في وصف الدهر وتقلّباته.

---

[1] - 145 آل عمران 3

[2]- أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد- دراسة، دار الآفاق العربية القاهرة، ط1، 1428هـ 2007م، ص ص22، 23

[3]- ديوان أبي العتاهية، تح: شكري فيصل، ص49

[4]- ديوان لقيط بن يعمر، حققه وقدم له عبد المعيد خان، دار الأمانة ومؤسسة الرسالة، 1391، 1971 بيروت لبنان، ص48 - والشاعر في الشعر والشعراء، ج1 ، تحقيق أحمد محمد شاكر، لقيط بن مَعمَـر من إياد، كانت إياد أكثر نزار عددا، وأحسنهم وجوها، وأمدهم وأشدهم وأمنعهم، وكانوا لقَاحا لا يؤدون خرجا... ص199 وحسب محقق الديوان هو لقيط الإيادي خطيب شاعر مترجم كاتب ديوان كسرى، عاش في القرن السابع الميلادي.

د-2- نماذج تناصية في شعر أبي نواس:

وكثيرا ما يبث أبو نواس شيئا من المعرفة في ثنايا نصّه مما يجعل متلقّي شعره محتاجا إلى خلفية معرفية معينة، يقول:

وقصريةٍ أبصرتها فهوَيْتها هوى عروةَ العذريّ والعاشق النجديّ

فلمّا تمادى هجرُها قلت واصلي

فقالت بهذا الوجه ترجو الهوى عندي

فقلت لها لو كان في السوق أوجه

تباع بنقد حاضر وسوى نقد

لغيّرت وجهي واشتريت مكانه لعلّكِ أن تـهوَيْ وصالي من بعد

وإن كنتُ ذا قبح فإنيَ شاعر فقالت ولو أصبحت نابغةَ الجعديّ"[1]

فلا بدّ من مغرفة جانب من تاريخ الشعر العربي للتفاعل مع هذه الأبيات.

د-2- أ- التناص الداخلي والخارجي لدى أبي نواس:

يعود أبو نواس في شعره، فيعيد بلورة عدد من مقولاته السابقة، وقد تكون تلك المقولات أو الإبداعات إبداعاته الشخصية، ومن هنا ندرك أن التناصّ تناصان أيضا: داخليّ وخارجيّ، وللنوعين آليات منها التمطيط والإيجاز[2]

فمن التناصّ الداخليّ قول أبي نواس:

لا تُعرّج بدارس الأطلال واسقنيها رقيقة السربال [3]

وبين قوله:

فآسقياني رقيقة السربال تعدماني معارف الأطلال [4]

فقد عمد الشاعر إلى شيء من شعره معنى ومبنى ووظفه، ومن هذا النوع التناصّي يمكن التعرف على السمات الأسلوبيّة؛ إذ أن تأمل ما يتّكرر من كم لفظي يعطينا صورة عن طبيعة اللغة التي يختارها الشاعر وبذلك يمكن التّعرف على معجمه الشعريّ الذي وإن تقاطع مع معجميات شعرية لآخرين، إلاّ أن نسبة تكرار

---

[1]- غزليات أبي نواس، تقديم وشرح علي نجيب عطوي، الهلال للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1421هـ، 2000م، ص103

[2]-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري"استراتيجية التناص"،ط3،الدار البيضاء المغرب بيروت،1992، ص124 وما بعدها

[3]- ديوان أبي نواس، شرح علي فاعور، ص415

[4]- المصدر نفسه، ص425

بعض الكلمات بعينها يعطينا صورة واضحة عن اللغة الأصيلة التي يتميّز بها شاعر ما عن غيره من الشعراء. إن لغة أبي نواس مثلا وشتّى تراكيبها وفنّياتها الأسلوبية هي التي تصل بنا إلى الشعور بذلك الوهج الصوفيّ الذي يُسبغه على خمريّة مختلفة عن خمريات سابقيه الجاهليين ومن جاء بعدهم؛ إذ أنّ خمرية الجاهليين مبعثها شعور غريزيّ فطري بسيط، أما خمرية أبي نواس فكان مبعثها شعور صوفيّ صاغته الحياة الجديدة، لذلك فإن الشاعر يسبغ عليها بعدا روحيّا استقاه من مكوناته الحضارية، إنّها خمرة الروح والوجدان، خمرة العباسي الذي وهبته الحضارة ذلك الزخم الشعوري الحاد:

جاءت كَرُوح لم يُقمه جوهر لطفا به أو يُحصه نور[1]

فمن الواضح أن الشاعر قد أفاد من ثقافات عصره، مما جعل خمريّته تتقاطع مع مجموعة من المصطلحات العلميّة والفلسفية والدينيّة. فتناصّت أشعاره مع النص العلمي في ما صاغ من فكرة ومن لغة أيضا:

الله يعلم ما تركي زيارتكم إلا مخافةَ أعدائي وحرّاسي

ولو قدرنا على الإتيان جئتكم سعيا على الوجه أو مشيا على الراس

وقد قرأت كتابا من صحائفكم لا يرحم اللهُ إلا راحمَ الناس(2)

فهو تناصّ مع الحديث النبوي الشريف. وكثيرا ما يعمد الشاعر إلى شعر غيره، فيأخذ من معانيه وألفاظه، وقد يستشهد بعلم من الأعلام يمثل حالة هو بصدد تناولها:

عجبا لي كيف أبقى ولقد أُثخِنت عشقا

لم يُقاسِ الناس داء كالهوى يُبلي ويبقى...

ليت شعري هكذا كان أخي عُروة (*) **يَلقى** (3)

إنّه يعود إلى التاريخ الأدبيّ، بل إلى رمز كبير من رموز العشق العربيّ ليشبّه حاله بحال ذلك العاشق الذي دخل عالم المخيال العربي عامة. ومن الطبيعي أن

---

[1]- إيليا الحاوي، في النقد والأدب ج3، العصر العباسي، ط3، دار الكتاب اللبناني بيروت، 1986، ص29 وما بعدها

[2]- غزليات أبي نواس، قدم له وشرحه علي نجيب عطوي،دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت 2000م، ص163

[*]- عروة هو كما جاء في الشعر والشعراء ص418 عروة بن حِزام، من عذرة وهو أحد العشاق الذين قتلهم العشق وصاحبته عفراء بنت مالك العذرية ومن شعره: وإني لتعروني لذكراك روعة لها بين جلدي والعظام دبيب
وما هو إلا أن أراها فُجاءة فأبهتُ حتى ما أكاد أُجيب

[3]- ديوان أبي نواس، شرح علي فاعور ص392

تتداخل معاني الشاعر وألفاظه وتتكرّر أحيانا، بل إنّنا حين تتبُّع أشعار شاعر ما، نجد أنفسنا أمام مجموعة من الألفاظ يشكل مجموع المتكرر منها المعجم الذي يعرف به هذا الشاعر كما نجد طائفة من المعاني يكوّن مجموعها أشبه شيء بفلسفة الشاعر ونسقه الفكريّ. ويمكن أن نعود مثلا إلى قول أبي نواس:

وسائلٍ حاسدٍ هل نيلَ بعضُهم فقلتُ للحاسد المغتاظ إن فهما

قد نال بعضُهم بعضا على رَغَمٍ لا أرغم الله أنف من رغِما

إن كان أسعف ذا هذا بحاجته طوعا فهل قطرت منه السماء دما؟[1]

لكنْ قبل أبي نواس قال بشار بن برد:

إذا ما غضبنا غضبة مُضريّةً هتكنا حجاب الشمس أو تمطرَ الدما[2]

فمن الواضح أن أبا نواس قد استفاد من تجربة بشّار بن برد السابقة؛ الشاعر العبّاسيّ الذي افتتح عهدا شعريا بدأ يكتسب سماته العباسية بفضله، لكن أبا نواس قد حوّل المعجم من روحه الملحميّة إلى روح مختلفة تماما: إنّها روح الدعابة غير البريئة، فجاءت أساليبه في كثير من الأحيان أيسر أبسط. إنّ هذه العلاقة التي تربط الشعراء بعضهن ببعض تبرز مدى استلهام تجارب الشعراء السابقين في تاريخنا الأدبيّ. وهو مظهر شعري شائع فمن ذلك قول أبي تمام:في قصيدة مطلعها:

خذي عبَرات عينك عن زماعي وصُوني ما أزلت من القناع[3]

يقول في البيت السابع:

يُثير عُجاجة في كل ثغر يهيم به عديُّ بن الـرُّقاع

وما هو طريف في هذا النص وفي هذا التناص أيضا، هو أنّ أبا تمام يشير فيه إلى ما قاله الشاعر الأموي عديّ بن الرقاع، وأبو نواس يذكّر بأبيات لهذا الشاعر وصف فيها العَجَاجَة، وهي غبار المعركة، حين قال:

يتنازعان من الغبار ملاءة

في الأرض منشؤها هما نسَجاها

---

[1]- ديوان أبي نواس، شرح محمود أفندي واصف، ص334

[2]- ديوان بشار بن برد، بشرح محمد الطاهر بن عاشور، ج4، ، ص163

[3]- ديوان أبي تمام بشرح إيليا الحاوي، ص 353

تطوى إذا فرعا بـلادا حزنة وإذا أصـابـا سهلة نشـراها [1]

واللافت للنظر هنا أنّ معاني الشعر بهذه الطريقة قد صار استقبالها يتطلّب اطّلاعا دقيقا على التراث فعدي بن الرقاع لم يكن من الشعراء المعروفين.

ولدى أبي نواس إشارات إلى أشعار غيره، وإلى أشعاره السابقة أيضا ، كما في قوله الذي يمكن أن يُعدّ تناصّا ذاتيّا:

''ما زال تاجرُها يسقي وأشربها وعندنا كاعبٌ بيضاء حسناء

كم قد تغنت ولا لوم يلـم بها ''دع عنك لومي فإن اللموم إغراء'' [2]

فقد أشار أبو نواس إلى قصيدة له هي همزيّته وهي من أكثر قصائده شهرة.

وبذلك أمكن نعت هذا النوع من الإبداع الشعريّ بأنّه شعر مثاقفة وشعر كثافة تناصية أيضا، ومن هنا تسرّب الغموض إلى النص العباسيّ على يد أبي تمام خاصة. إلاّ أنه لا بدّ من الإشارة إلى فضل أبي تمام على كثير من معاني سابقيه؛ فهو ينطلق منها ويرتفع بها في سماء الإبداع ارتفاعا؛ من ذلك قوله في قصيدته التي رأينا كيف قلَب بها مفهوم القرابة من الدّم إلى الثقافة:

أو يختلفْ ماءُ الوصال فماؤنا عذب تحدّر من غَمام واحد

هذا البيت يشير إليه الصولي [3] ويذكر أنّ أبا تمام ''انتصّه'' من قول الفرزدق:

يا بِشْر أنت فتى قريشٍ كلِّها

ريشي وريشُك من جناح واحد

فالصوليّ قد اكتفي بذكر بيت الفرزدق وعدّه أصلا لبيت أبي تمام، لكنّه لم يتوقف عند الإشارة إلى الماء رمز الحياة، وإلى الغمام، وما يوحيان به من سموّ بالفكرة في عالم الأعالي؛ فالغمام أصل الماء وهو في الوقت نفسه وليدُه، والماء أصل كلّ حياة.

من هنا يتبيّن عمق التّغيير الأسلوبيّ الذي أحدثه أبو تمّام في معنى الفرزدق السابق عليه زمنيا، وهذا السموّ الذي يشير إليه أبو تمام وتحسّ به تجربته، كان صدًى إيجابيًّا لموقعه في عالم الفكر والكتابة الفنية.

---

[1]- ديوان أبي نواس بشرح علي فاعور، ص 354

[2]- ديوان أبي نواس، بشرح محمود أفندي واصف، المطبعة العمومية بمصر ط1، 1898م، ص235

[3]- الصولي، أخبار أبي تمام، ص78

د-2- ب- التناص الشعبي في شعر أبي نواس:

العلاقة بين الروح الشعبية والنصّ الفصيح قديمة قدم الشعر العربيّ ذاته؛ ذلك أنّ الشعر العربيّ نفسه قد نشأ في جو لغوي فكري لم تكن فيه اللغة درجات متباينة مقسّمة شعبيّة عامّة وفصيحة رسميّة. ويمكن التمييز بين مستويات في الشعر العربي منها مستوى الشعر البدويّ والشعر المدينيّ. ويمكن إضافة بعد آخر موجود في الشعر العربيّ هو شعر الفيافي الذي أبدعه الشعراء الصعاليك؛ فداخل هذا الشعر تتجلّى سمات الحياة الشعبيّة في أقسى ظروفها، متضمّنة ثقافة خاصّة هي الثقافة الشعبيّة العربيّة التي صوّرت المعاناة بعمق كما تجلت في شعر الصعاليك وكلّ النماذج الشبيهة بشعرهم ومشاعرهم . وإذا كان العصر العباسيّ عصر مدنية جديدة ضاقت فيها الروح الشعبيّة وما يتّصل بها من رؤية وتعبير، فإنّ بعض الظواهر المتفرّقة قد فرضت نفسها على النصّ العبّاسيّ في بعض التجارب، ويتجلّى ذلك في ما ساقه أبو العتاهية من معان بسيطة تحاور الذهنيّة الشعبية، كما نجده في قوله:

تعـلّـقـت بآمـــال طـــوال أيِّ آمـــال

وأقبـلتُ عـــلى الدنيا مُلحّا أيّ إقـــبال

فيا هذا تجهّز لـــفـــراق الأهـل والمـال

فلا بدّ من الموت على حـال من الحال[1]

ففي هذا النص كثير من كلمات العامة ونسيجهم القولي البسيط: تعلقت بآمال أيّ آمال، وأقبلت أي إقبال، وعلى حال من الحال... ويتجلى البعد الشعبي في التجربة الشعريّة العباسيّة أيضا، وفي عدد من التجارب الخمرية والغزلية وغيرها، كما يمكن ملاحظة ذلك في قول أبي نواس بهذه الأبيات الظريفة التي يصوّر فيها ذاته في أسمى درجات التقوى والورع:

"أنت يا ابن الربيع علّمتَني الخيرَ وعوّدتنيه والخـير عادة

فارعوى باطلي وأقصر جهـلي وأظهرتُ رهبة وزِهـــادة

لو تراني شَبَّـهت بيَ الحـسنَ البـصريّ في نُسكه وقتَادة

[1]- ديوان أبي العتاهية، تحقيق شكري فيصل، ص27

برُكوع أَزِينُه بسجود واصفرار مثلِ اصـفـرار الجــرادة

فادع بي لا عدمت تقويم مثـلي فتأمّل بعينك الســجادة

لو رآها بعض المرائين يوما لآشتراها يُعدّها للشهادة" [1]

لا يخفى ما في هذا النص من روح شعبيّة وتناصّ مع الثقافة الشعبيّة البسيطة، والتحام مع الجوّ الشعبيّ اليومي: كلّ ذلك يتجلّى في خفة النصّ، وذكر أمثلة عن العبادة لا ترِد إلا لدى العامّة بهذه البساطة، كتشبيه حال المرء باصفرار الجرادة، واتّخاذ السجادة دليلا قوياّ على الزهد وصدق التعبّد.

هذا الجو الشعبيّ ذاته، بل والذهنية الشعبية وما تفرزه من أمثال في الصميم، كلّ ذلك نجده في قول الشاعر بقصيدته التي مطلعها:

باكر صَبوحك فهو خير عتاد وآخلع قيادك قد خلعتُ قيادي...

يقول وهو يستحضر ذلك الجوّ ويحاور المحيط الضيّق الخاصّ: محيط الشاربين والساقين:

ما رمتمُ؟ قلْنا المُدام فقال قد وُفّقــتمُ يا إخوتي لـرشاد

عنـدي مُدام قد تقـادم عهدها

عُصرت ولم يشعر بها أجدادي

فأكيل؟ قلنا : بعد خُبْر، إننا لا نشتري سمكا ببطن الوادي [2]

فقوله "لا نشتري سمكا ببطن الوادي" مثل متداول بالبلاد العربية، ويذكر تارة سمك البحر في هذا المثل وفقا لبيئة كلّ بلد.

وقد ترِد الإشارات البيئية المحليّة الضيّقة في تناصّات تذكر أشخاصا أو أمكنة محدّدة كما نجد ذلك في قول أبي نواس أيضا:

غنِّني يا آبن أذيـن ولـهًا بالماطِـرون [3]

وهكذا يتّضح أنّ التجربة النواسيّة كانت لا تغفل عن كثير من تفاصيل الحياة الشعبيّة، خاصة وأن الشاعر مرتبط حياتيا ارتباطا وجدانيا عميقا بالفئات الاجتماعية

---

[1]- الطبري محمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب الإمام الطبري (838-923) تاريخ الطبري، ج10، المجلد 5، مكتبة خياط بيرون لبنان، ط1، ص ص 226، 227

[2]- ديوان أبي نواس، شرح علي فاعور، ص152

[3]- المصدر نفسه، ص 512 ، والماطرون بكسر الطاء موضع بالشام "هامش الديوان"

البسيطة، مما جعله ذا ارتباط أيضا بالثقافة الشعبية، كما كانت قبل لدى أستاذه أبي العتاهية، وإن كان الاختلاف بينهما - في الجانب الديني الصارم- جوهريا.

وإذا كان أبو العتاهية قد ربط ثقافته الشعبية بإيصال شعره التعليمي الديني الاجتماعي الموجّه إلى أكبر عدد ممكن من المتلقّين، في حين أنّ أبا نواس ربط معرفته وفنّه بثقافة الطبقات الشعبية للتعبير عن تجربته الخمريّة وإشراك القارئ في فلسفة اللذة التي كانت موضوعا جوهريّا في شعره. وقد رأينا كيف أنّ هذا التناصّ الشعبيّ كان حاضرا بكثافة في شعر أبي العتاهية الذي راح يستلهم من لغة يوميّات الناس كثيرا من الصور والموضوعات والعبارات التي تضمّنتها أشعاره، فسبّب له ذلك كثيرا من الانتقاد.

ويرجع أبو نواس إلى عدد من الإشارات التاريخيّة، ويحوّل نصه الخمريّ أحيانا إلى خزّان تأريخيّ (*) ، إلا أنّه يتجاوز تلك الأحداث والشخصيات حين يوظّف ذكرها وفقا للغاية الحكائية الخمريّة.

وما يشدّ الانتباه في الخمريّات النواسيّة أيضا هو ذلك الحوار الشاقّ الذي يدور دائما بينه هو "زعيمَ" الخمّارين، وبين القيِّم "المسؤول" عن الخمر ليدل على مفهوم الصراع من أجل سلطة ما، مع صوغ لتجارب ومغامرات خمريّة قد آنتظمتها روح بطولية ونسجت تُطوّر أحداثها في خفّة أسلوبية تركيبيّة بسيطة مليئة بالحركة والحيوية. والدلالات النفسية والاجتماعية في كلّ ما يعرضه الشاعر عميقة، وهي مجسدة أسلوبيّا في تلك الصياغة الفنيّة التي سمت بتراكيب النصّ سموّا بيّنا، وقدّمت له فتحا واسعا في مجال الشعر القصصيّ، خاصة في قدرة هذه الحكاية الخمرية على أنْ ترصُد جملة من التفاصيل الدقيقة الشبيهة بأدقّ المذكّرات التي يمكن لأيّ شاعر أن يسجّلها عن يومياته الحميمة الخاصة.

والشاعر في هذا النص يروي لنا حكاية من حكاياته الخمرية، ويعرض عددا كبيرا من التفاصيل الدقيقة بفضل تتبّعه لكلّ الأحداث والأماكن والشخوص، عرضٌ

* - التأريخ ذكر بسيط للحوادث وزمن وقوعها في حين أن التاريخ تحليل لكل ذلك باعتماد الوثائق الضرورية.

وجدانيّ ينطلق من انسجام كل جزء من أجزاء الذات الشاعرة مع كلّ جزء من أجزاء الحكاية.

د-2-ج - التناص الدينيّ- التاريخيّ:

يقول الشاعر مقدما طائفة من التفاصيل السردية، والأوصاف الخاصة بالمواقف وميزات الشخصيات:

وفتيةٍ كمصابيح الدجى غُررٍ شُمّ الأنوف من الصِّيد المصاليت (**)

صالوا على الدهر باللهو الذي وصلوا

فليس حبلهم منه بمبتوت

دار الزمان بأفلاك السعود لهم وعاج يحنو عليهم عاطفَ اللّيت

نادمتهم قرقف الإسفنط صافية مشمولة سُبيت من خمر تكريت

من اللواتي خطبناها على عجل لما عججنا(*) بربّات الحوانيت

في فيلق للدجى كاليم ملتطم طامٍ يحار به من هوْله النُّوتي

إذا بكافرة شمطاء قد برزت في زِيّ خاشعة لله زِمّيت

قالت مَن القوم قُلنا مَن عرفتِهِمُ من كلّ سمْحٍ بفَرط الجود منعوت

حلّوا بدارك مجتازين فاغتنمي بذْل الكرام وقولي كيفما شيت

فقد ظفرت بصفو العش غانمة كغُنمِ داودَ من أسلاب جالوت

فاحيَي بريحهم في ظل مكرمة حتى إذا ارتحلوا عن داركم موتي

قالت فعندي الذي تبغون فانتظروا عند الصباح فقلنا بل بها إيتي

هي الصباح يحل الليل صِفوتها إذا رمَت بِشِرار كاليواقيت(1)

هكذا تتحرك الحكاية إذن في خفة ويسر، وبعدها ينتقل إلى عدد من التناصات التي تكشف عن نص خمري عارف.

رمْي الملائكة الرُّصّادِ إذ رجمت في الليل بالنجم مُرّاد العفاريت

** - الغرر البيض الوجوه، شم الأنوف كناية عن العلة والرفعة...(هامش الديوان ص95) ، وجاء في المعجم الوسيط مادة صاد ص530(...والأصيد كل ذي حول وطول من ذوي السلطان. وهي صيداء (ج) صيد.

* - عججنا: صحنا "هامش الديوان، ص 95" والنوتي الملاح "هامش الديوان ص ص95 ، 96"

1- ديوان أبي نواس، شرح علي فاعور، ص95 وما بعدها، وصاحب الحوت كما ذكر في الهامش يونس بن متّى"عس".

فأقبلت كضياء الشمس نازعة في الكأس من بين دامي الخصر منكوت

فالشاعر ينتقل إلى فكرة الرجم الواردة في قول الله تعالى:

قلنا لها كم لها في الدن مذ حُجِبت؟ قالت قد اتُّخذت من عهد طالوت

كانت مخبّأة في الدن قد عَنَست في الأرض مدفونة في بطن تابوت

فقد أتيتم بها من كُنه معدنها فحاذروا أخذها في الكأس بالقوت

تهدي إلى الشَّرب طيبا عند نكهتها

كنفح مِسك فَتِيـقِ الفَـار مفتوت

كأنّها بزلال المـزن إذ مـزجت شـباك در على ديـباج ياقـوت

يُديرها قمر في طـرْفـه حـور كأنّما اشتُـقّ منه سحر هاروت

وعندنا ضارب يشدو فيـطربنا يا دار هـند بذات الجزع حييت

إليه ألحـاظنـا تثنى أعـنتها فـلو تـرانا إلـيه كالمـباهيت

من أهل هيت سخي الجِرم(*) ذي أدب

له أقول مزاحا: هات يا هيتي

فينبري بفصيح اللحن عن نغم مثـقّـفـات فصيحات بتثـبيت

حتى إذا فلك الأوتار دار بنـا مع الطبول ظللنا كالسـبابيت (**)

فزنا بها في حُديقات ملففة بالرّند والطـلح والرمان والـتوت

تُلهيك أطيارها عن كلّ مُلهية إذا تـرنّم في ترجـيع تـصويت

لم يثنني اللهو عن غشيان موردها

ولم أكن عـن دواعيها بصميت

حتى إذا الشيب فاجاني بطلعته

أقبحْ بطلعة شيب غير مبخـوت

عند الغواني إذا أبصرن طلـعته آذنَّ بالصّـــرَم من ودّ وتشتيت

فقد ندمت على ما كان من خطل ومن إضاعة مكتوب المواقيت

أدعوك سبحانك اللهم فاعف كما

---

* - جِرم الصوت جهارته "المعجم الوسيط مادة جرم ص118"

** - واحدها السبت الرجل الكثير النوم "هامش الديوان"

عفوت يا ذا العلا عن صاحب الحوت[1]

إنّ أول ما يستوقفنا هنا هو كونه نصا عارفا يحتاج متلقيه كما من المعارف:

- كغُنــمِ داودَ مـن أسـلاب جالوت

- رمْي الملائكة الرُّصّـادِ إذ رَجمت

- في الليل بـالنجم مُرّاد العفاريت

- قالت قد اتّـُخذت من عهد طالوت

- كأنما اشتـق منـه سحر هاروت

فمن داود وما غُنمه ؟ ومن جالوت وما أسلاب جالوت ؟، ومن الملائكة الرصّاد؟ ومن مرّاد العفاريت ؟ ومن طالوت ؟ وما عهده ؟ ومن هاروت ؟ وما سحره؟

كلّها إشارات تناصيّة تسمو بالنص إلى مصاف النصوص المؤثثة معرفيّا، وفي هذه الحالة يُصبح التلقّي رهين الزاد الثقافيّ الضروريّ الذي يمكّن من إيجاد مفاتيح النص، فلا بد للقارئ إذن من خلفية ثقافية إذا ما أراد الدخول في محاورة معرفية جمالية.

وفي النص النواسيّ حوار ينمّ عن يسر في دخول التاريخ، بكن بمقابل ذلك نجد عسرا في التواصّل مع الحاضر الذي يمثّله "المسؤول" وهو في الغالب شيخ يهوديّ ماكر أو عجوز يهودية شمطاء. وكل ذلك يمكن عدّه معادلا موضوعيّا للصراع السياسيّ الذي لا يمكن أن يديره إلاّ في هذا الجو الخمريّ، فينتصر في ثناياه وبنتيجته، وبذلك ينتقم للخيبة السياسية بهذا الشكل الفنيّ. فالحوار المتغيّب في دار السياسة صار مُمكنا في دار الخمر مع القيّمين عليها. وإذا كانت الأصوات قد تعدّدت في هذا الحوار فإنّها من حيث النغم قامت بدور دلالي واضح، فالراء المتكرّرة في قوله: رمي الملائكة...إلى آخر البيت وطبيعة التلفظ بها ذات صلة بحالة السكْر، والصور المتقابلة أيضا قد تعددت بشكل واضح ذلك أن العجوز الكافرة الشمطاء هي الصورة المقابلة للفتية المصابيح وهي كذلك الوجه المقابل للخمرة الصباح والتقابل بين الصباح والليل والملائكة والعفاريت.

[1]- ديوان أبي نواس، شرح علي فاعور، ص95 وما بعدها، وصاحب الحوت كما ذكر في الهامش يونس بن متّى"عس".

وفي الأبيات إنجاز أسلوبيّ بارز من الواضح أنّه يقدم للشعراء طريقة هامة في التعامل مع التراث، من خلال التناص مع ألوانه المتعددة: منها ذكر سيدنا ''داود'' ومحاربته الجبار "جالوت" و"رجم الملائكة للعفاريت بالشهب"، والملك العبريّ القائد "طالوت"... وجمع لعدد من التناصات، كما أن طائفة من اللذات قد اجتمعت؛ منها ما خصّ العين، ومنها ما خص الأذن، لذلك دلّنا الشاعر على سببين من أسباب تمكّن شعره من نفوس معاصريه ونفوس من بعدهم: أمّا الأوّل فهو هذا الكشف عن ثقافة ذات صلة بالعصر والتاريخ والتراث العربيّ والعالميّ، وأمّا الثاني فهو التشكيل اللغوي الذي أكسب النص أصالته؛ إذ جمال النص النواسيّ متجسد في ذاته، ومكوّناته الأسلوبية، وفي تلك العلاقة الحميمة التي يعقدها مع قارئ يجد كثيرا من ذوقه وشعوره مجسّدة فيه.

وهكذا يتبيّن صدقه المستمدّ من ذاته، ثم إنّ لغة أبي نواس تبدو قريبة في روحها من الحياة اليومية وتجاربها وعدد من الأدوات الأساس التي هي في يد الشاعر يوظفها لإعادة الشعر إلى الحياة. [1]

وكثيرا ما يحملنا التناص إلى مجموعة من الإشارات التاريخيّة التي يوظّفها الشاعر لأداء فكريّ جماليّ مؤثّر، كما نجد ذلك في قول أبي نواس الذي سبقت الإشارة إليه:

ألم تر ما بنى كسرى(*) وسابور لمن غبرا

منازه بين دجلة والفرات تفيّأتْ شجرا[2]

فقد عمد إلى الإشارة التاريخية وأبرزَ جوانب من حياة الحاضرة العباسية التي تأثرت بجو اللهو الفارسي، كما يظهر ذلك في ذكر كل من كسرى وسابور.

ومن الإشارات التاريخية في النص الشعريّ العباسي قول أبي تمام:

من عهد إسكندرَ أو قبل ذلك قد شابت نواصي الليالي وهي لم تشِب

حتّى إذا مخَض الله السنين لها مخْض البخيلة كانت زُبدةَ الحقب

---

[1]- عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت لبنان، 1979، ص74

[*] - كَسرى وكِسرى، فارسية، اسم لكل ملك من ملوك الفرس،ج أكاسرة وكساسرة وكسور(منجد معلوف) مادة كسر ص685

[2]- ديوان أبي نواس بشرح علي فاعور، ص281

أتتهم الكربة السوداء سادرة منـها وكـان اسمها فرّاجـةَ الكُرب

جرى لها الفأل برحا يوم أنقِرة إذ غودرت وحشة الساحات والرِّحب

لما رأت أختها بالأمس قد خربت كان الخراب لها أعدى من الجرب[1]

وهكذا صار النص الحماسيّ العباسيّ بعد أبي تمام زاخرا بالإشارات التاريخية، ويتفنّن أبو تمام في الرمز الديني موظّفا القرآن الكريم ملمّحا، جاعلا معاني بعض آياته سندا تصويريّا وفكريا في غاية القوة والعمق كما في قوله:

"لحقنـا بأخراهم وقد حوّم الهوى

قلـوبا عهدنا طيـرها وهي وُقَّـع

فردّت علينا الشمس والليل راغم

بشمس لهم من جانب الخِدر تطلُع

نضا ضوؤها صبغ الدّجنّة وانطوى لبهجتها ثوبُ السماء المُـزرَع

فـوالله مـا أدري أأحلام نـائم ألمّت بنا أم كان في الركب يوشَع[2]

فقد أشار إلى قصة "يوشع بن نون" فتى موسى عليهما السلام، واستيقافه الشمس فإنّه روي أنّه قاتل الجبارين يوم الجمعة، فلمّا أدبرت الشمس خاف أن تغيب قبل أن يفرغ منهم، ويدخل السبت، فلا يحلّ لهم قتالهم، فدعا الله، فردّ له الشمس حتى فرغ من قتالهم".[3]

إنّ أهمية هذا التناصّ كامنة في قدرة الشاعر على توظيف التراث للتعبير عن فكرة الزمن التي هي من الأفكار الملحة على عقل أبي تمام وذوقه، وهما في هذا الموقف يستعمل الشاعر مجموعة من الأشياء المتحرّكة للدلالة على مفهوم حركيّ حيويّ للزمن: فالطيور تحوم ثم تحطّ ، والشمس ليست قارة وقد عاضدتها شمس حُسن ثانية. كلّ ذلك يحدث في عالم غريب، لا يتمّ فيه التمييز بين الحقيقة والحلم: عالم شعريّ تجسّده ألفاظ تماميّة، وتراكيب انتقاها انتقاء دقيقا. وهذا ما فتح المجال أمام النصّ الجديد الذي يمكن تسميته بالنص العالم أو العارف. ولم تتوقف هذه السمة

---

[1]- المصدر السابق، ص25

[2]- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص388، 389- ديوان أبي تمام بشرح التبريزي، ج2 ، ص319، 320

[3]- المرجع نفسه، ص ص388، 389

الناتجة عن التناص عند هذا الغرض، بل تجاوزته إلى أغراض أخرى منها حتى تلك القصائد الحكْميّة الحزينة التي كانت تولد في لحظات عسيرة من سير الشعراء العباسيين كما نجد ذلك في سينية البحتري التي يذكر فيها عددا من الإشارات التاريخية كما في قوله عن آثار الفرس:

غيرُ نُعمى لأهلها عند أهلي غرسوا من ذكائها خيرَ غَرس

أيّدوا مُلكنا وشدّوا قُواه بكُماةٍ تحت السنور حمس [1]

إنّ روح التسامح هذه التي يعلن عنها شعر البحتريّ في سينيته صورة للذهنية العباسيّة الحقيقية التي هي نتيجة ثقافية هامة مهدت لها رؤية أستاذه الذي كان يأخذ من ثقافة عصره ويعمّق تجربته الفنية: تلك التجربة التي لا يمكن التفاعل معها وإدراك مكنوناتها الفنية والفكرية إلا إذا كنا مدركين لخلفية قصيدة الشاعر المعرفية.

د- 2- د- التناص بين المقدس والمدنس في شعر أبي نواس:

عمد أبو نواس في خمرياته إلى مزج لأوصاف الخمرة وأجوائها بالأبعاد التقديسية، ولم يتورع عن تجاوز ذلك إلى توظيف النص القرآني نفسه في المعاني الخمرية، فأضحى ذلك اتجاها حفل به النص العباسيّ الخمريّ بعد أبي نواس، كما يتضح ذلك في قول مُصعب الورّاق:

عمرتُ بقاع دير الزعفران بفتيان غطارفة هجان

بكلّ فتًى يحِنّ إلى التصابي

ويهوى شُرب عاتقة الدِّنان

بكل فتى يميلُ إلى الملاهي وأصواتِ المثالثِ والمثاني

ظللنا نعمل الكاسات فيه

على روض كنقش الخسرواني

وأغصان تميل بها ثمار قريبات من الجاني دواني [2]

فهذا المزج لما هو مقدس بما هو مدنّس يحضر بشكل لافت للنظر، فقد بدأ الشاعر بدير الزعفران حيث الشراب، وهنا جمع بين الشراب ومكان الدين، ثم انتقل

[1]- ديوان البحتري، ج2، مطبعة هندية بمصر 1911م ، ط1، ص ص 58، 59

[2]- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، ج2، ط12، دار المعارف القاهرة مصر، ص460

إلى التصابي والملاهي والكاسات والنقش الخسروانيّ ثم إلى كلّ من الأغصان المتمايلة، والمجاني الدانية، وهما صورتان قويتان من صور النعيم المذكورة كثيرا في القرآن الكريم.

وقد ورد هذا المعنى في الآيات التالية:

- " وَهُوَ الَّذِي أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ نَبَاتَ كُلِّ شَيْءٍ فَأَخْرَجْنَا مِنْهُ خَضِرًا نُخْرِجُ مِنْهُ حَبًّا مُتَرَاكِبًا وَمِنَ النَّخْلِ مِنْ طَلْعِهَا قِنْوَانٌ دَانِيَةٌ وَجَنَّاتٍ مِنْ أَعْنَابٍ وَالزَّيْتُونَ وَالرُّمَّانَ مُشْتَبِهًا وَغَيْرَ مُتَشَابِهٍ انْظُرُوا إِلَى ثَمَرِهِ إِذَا أَثْمَرَ وَيَنْعِهِ إِنَّ فِي ذَلِكُمْ لَآيَاتٍ لِقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ " [1]

- " فَهُوَ فِي عِيشَةٍ رَاضِيَةٍ . فِي جَنَّةٍ عَالِيَةٍ . قُطُوفُهَا دَانِيَةٌ . كُلُوا وَاشْرَبُوا هَنِيئًا بِمَا أَسْلَفْتُمْ فِي الْأَيَّامِ الْخَالِيَةِ) [2]

- " ودانية عليهم ظلالها وذُلّلت قطوفها تذليلا..." [3]

- فَأَمَّا مَنْ أُوتِيَ كِتَابَهُ بِيَمِينِهِ فَيَقُولُ هَاؤُمُ اقْرَءُوا كِتَابِيَهْ . إِنِّي ظَنَنْتُ أَنِّي مُلاقٍ حِسَابِيَهْ. فَهُوَ فِي عِيشَةٍ رَاضِيَةٍ . فِي جَنَّةٍ عَالِيَةٍ. قُطُوفُهَا دَانِيَةٌ..." [4]

ويؤكد أبو نواس هذا الامتزاج بين المقدس والمدنس في شعره، فيلتفت إلى المعاني المتصلة بأقدس ما في المقدس وهو الجهاد في سبيل الله عز وجل، فيشبّه عجزه عن تناول الخمر بعجز المؤمن المتحمس للجهاد عن حمل السلاح للجهاد، مما يجعله مكتفيا بحبّ الجهاد وتحبيبه والترغيب فيه. ويقول الشاعر في هذا السياق مستخدما مفاهيم الفقه ومصطلحاته:

أيها الرائحان باللَّومِ، لُوما لا أذوقُ المُدَامَ إلاّ شَمِيما
نالني بالمَلامِ فيها إمام لا أرى لي خِلافَهُ مستقيما
فاصرفاها إلى سوايَ فإني لستُ إلاّ على الحديثِ نديما
كُبْرُ حظيَ منها إذا هي دارتْ أنْ أراها، وأنْ أشُمَّ النسيما
فكأني وما أزيـّنُ منها

---

[1] - 99 الأنعام 6
[2] - 21- 24 الحاقة 69
[3] - 14 الإنسان 76
[4] - الحاقة 19،20،21 69 ، وجاء في تفسير الجلالين، ص567 أن هاؤم معناها خذوا.

قَعَدِيٌّ (*) يُـــزيّن التحكيما

كَلَّ عن حمله السلاح إلى الحرْ ب فأوصى المُطيق ألاَّ يُقيما[1]

فكما أنّ العاجز عن الجهاد العاشق إياه يتلذذ بذكره ويدفع إليه القادرين عليه، هو ذا أبو نواس يعيش موقفا يراه أشبه بموقف الإمام العاجز كما يتجلى ذلك في قوله:

فآصرفاها إلى سوايَ فإنّي لستُ إلا على الحديثِ نديما

فهو يريد أن تصرف عنه أولا لكن بتقديمها إلى سواه، لأنّ في ذلك التقديم إمتاعا لروحه العاشقة للخمرة، وما دام قد حُرم تناولها فهو مضطر لأن يقنع بالاستمتاع برؤية غيره يتناولها.

والشاعر يلحّ على هذا الاستمتاع وتمضي نفسه فيه من خلال ما تختاره النفس الشاعرة من مؤكدات في هذا البيت: " فإنّي " ... " لست إلاّ " فقد أورد في الشطر الأوّل التوكيد بالحرف "إنّ" ثمّ استعمل القصر في الشطر الثاني، ولا يقف عند هذا الحد فحسب، إنه يلتمس هذا الأمر من "المثنى" كما يفعل العاشق في بكائياته.

ويمضي أبو نواس في مزج المقدّس بالمدنّس، فيقول مشبّها موقف حرمانه بموقف المؤمن المتشوّق إلى الجهاد، يسعد بالدعوة إليه والاستمتاع بمشاهدة غيره قائما بالواجب المقدّس: فإذا كان المؤمن العاجز يجاهد من خلال جهاد أولئك الذين يقنعهم بالجهاد، فإنّ أبا نواس يشرب من خلال أولئك الذين يحبّ أن يراهم شاربين.

وهكذا وفي ظلّ هذا الوصف النفسي الشفّاف السلس يلجأ الشاعر إلى مصطلح الكلام، فيأتي بـ '' قعديّ '' وهي من الآية الكريمة التي تسمّي المتخلّفين عن الجهاد قاعدين. "لا يَسْتَوِي الْقَاعِدُونَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ غَيْرُ أُولِي الضَّرَرِ وَالْمُجَاهِدُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ ".(2) وبذلك يُحِلّ الشاعر الخمرة محلاّ مقدّسا، وهنا تكمن تقنيّة توظيف النص المقدّس لإبراز مدى تعلّقه بالخمرة وعوالمها. إنّ الشاعر وهو يصل إلى هذا الحدّ من

---

* - القعدي حسبما ورد في هامش الديوان نسبة إلى القعَد وهم الشراة، الذين يحكّمون ولا يحاربون، وذكر صاحب العمدة ص243 أنهم "فرقة من الخوارج ترى الخروج وتأمر به، وتقعد عنه".

1- ديوان أبي نواس شرح علي فاعور، ص456 – ابن رشيق، العمدة، ج2، ص ص 242، 243 ، ويذكر صاحب العمدة أن المبرد يرى أبا نواس غير مسبوق إلى هذا، ثم لم يعقّب.

2- 95 النساء 04

التقديس لما هو مدنّس، يحقّق بشكل واضح تلك الغاية التي نذر كثيرا من شعره لها: تقديس الحرية المطلقة المستهينة بكلّ مقدس سواها.

هـ ـ تناصات في شعر أبي تمام:

كثيرا ما يشار إلى أنّ" أبا نواس والذين داروا في فلكه من مسلم بن الوليد، فالحسين بن الضحاك، ومعظم أفراد ''عصابة السوء'' كانوا معلمي هندسة لبناء القصيدة، استفادوا من التراث وحضارة العصر إلى أن أطلّ سيدهم أبو تمام، عند عصر لمع فيه نجم الجاحظ والتوحيدي في النثر، ليختم صناعتهم ابن العميد ولتأخذ الشكلية المقاميّة بعد ذلك طريقها متوقفة عند المعريّ في غفرانه وسقط زنده ولزومياته، متجاوزة زخرفيات ابن المعتزّ وبديعيّي عصره"([1])

فالرفض بهذا المفهوم الذي مارسه أبو تمام كان إيجابيّا إذن، بل وحيويّا في كلّ حركة نحو الأفضل، لذلك يبدو مختزلا لرغبة دفينة في نفس الشاعر، تلحّ عليه ليهدم ويبني، شأنه في ذلك هو شأن الشعراء الكبار الذين أوتوا قدرة على أن يستشفوا الغد من كوّة قراءة الماضي ليبدعوا شعرا رؤيويّا.

إن أبا تمام يتحقّق في التجارب الشعرية العربيّة المعاصرة؛ لأنّه مرجعيّة أساس في كلّ خطوة شعرية يخطوها اليوم كثير من الشعراء.؛ لآنّه لا يقنع بتصوير الظاهر، بل ويحاول الكشف عن عمق الوجود في عملية بحث مستمرة عن الأشكال والأنغام التي تتولد عنها المعاني التي تنتقل من فضائها الذهني والجماليّ إلى وجودها الفعلي مجسدا في نظام الحياة.

إنه ـ إذا أمكن القول – صاحب شعر رؤيويّ يقترح للحياة مشروعا يبدأ من الكلمة الجميلة المليئة بالأصوات المتناغمة المتقابلة المتناقضة في الوقت نفسه، مثلما هي تجمع بين المتباين والمتشابه تجمع في نهاية الأمر مكونات الحياة لتنبع من النص الحياة غير المحققة وفقا لما يراه النص من خلال شفافية الحرف والصورة.

[1] ـ علي شلق، المتنبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت لبنان، 1982، ط1، ص207

ودليل الشاعر إلى هذا العالم الذي يَنشده لأنّه يراه أمثل، هو ذاته وليس غيرها؛ من أعماقها يستوحي ما تبتغيه الروح الإنسانيّة حين تكون النفس الشاعرة في أسمى درجات الصفاء، حين تلتقي مع حقيقتها في لحظة الإبداع الفنيّ.

وخارج هذا اللقاء بالذات يكون الشعر بعيدا عن جوهر الذات والحياة، وصوتا معادا لا يصور حياة الروح والفطرة الصافية المحمّلة بما في الإنسان منذ بدئه بتلك الطاقة الماورائية التي تهب الشعر صفة النبوءة.

فأبو تمام يعزف إذن على وتر الأنا الخاصّة تارة والأنا العامة تارة أخرى، ويمعن في تتبع خلجاتها، لتغدو اللغة وهي في حوار متصل معها وبحث دؤوب عن تشكيلات أكثر دلالة على استقلالها وعدم جمودها.

إنّ جواب أبي تمّام الذي صاغه على شكل استفهام في سرّ عدم فهم ما يقال ينطوي في الأساس على هذه الإشارة النقدية الخفية التي عُدت في زمنها ضربا من التهكّم أو التعالي، لكنّها تعني كذلك ضرورة تأمُّل الجذور التي انبثق منها النص التمامي، وهذا يقودنا إلى البحث في التناصات التمامية التي تكشف عن الخلفية الثقافية المسهمة في تشكيل فنه الشعريّ.

فمن الفنيّات المعتمدة في الاختلاف عن النصوص السابقة صوغ النص عند أبي تمام مؤثثا بمجموعة من المعارف التاريخية والدينية، مع بعث روح اللحظة الإبداعية في النص الجديد.

هـ 1- التناص الديني التاريخي:

يرد في مدائح أبي تمام كثير من الأحداث العظيمة التي شهدها العصر العباسيّ، وتمتزج تلك الأحداث بقيم دينية من شجاعة وجهاد وعدل وعلم، وهي تعطينا فكرة واضحة عن المخزون الثقافي الذي يتحرك فيه وينبع منه لإنتاج دلالة النص التمامي عموما. وكثيرا ما يمتزج التناصان الدينيّ والتاريخيّ لدى أبي تمام كما في قوله حين مدح مالك ابن الطوق التغلبيّ:

تِلكُم قريشٌ لم تكن آراؤها تهفو ولا أحلامُها تُتَقسّم

حتّى إذا بُعث النبيُّ محمّد فيهم غدت شَحْناؤهم تَتضَرّم

عَزبَت عقولهم وما من مَعشر إلاّ وهم منه أَلَبُّ وأحْزم

لمّا أقام الوحيُ بين ظهورهم

ورأوا رسـول الله أحمدَ مِنهم

ومن الحَزامة لو تكون حزامةٌ ألاَّ يؤخَّر من به يُتَقدم

إن تذهبوا عن مالك أو تجهلوا نُعماه فالرّحِم القريبة تَعلم

هي تلك مِشكاةٌ بكم لو تشتكي مظلومةٌ لو أنها تتظلّم

كانت لكم أخلاقُه معسُولة فتركتموها وهْي مِلح علْقم

حتّى إذا أجنَتْ لكم داوتْكم من دائكم إن الثِّقاف يُقوِّم

فقسا لتزدجروا ومن يك حازما فليقْسُ أحيانا وحينا يرحم[1]

فالشاعر في هذه الأبيات يقدم لنا في معرض مدحه صفحاتٍ من تاريخ قريش وأيامّها وأمجادها، ويعرض أمامنا صورا من حياتها في الجاهلية والإسلام، ليصل إلى فكرة واضحة؛ هي أن قريشا عظيمة في أمسها وفي حاضرها، وأن الإسلام زادها عظمة، وهذا المعنى في حدّ ذاته قريب الصلة مما قاله النبي صلى الله عليه وسلم:"خياركم في الجاهلية خياركم في الإسلام"، ثمّ هو بعد كلّ ذلك يعود في بيته العاشر إلى قول الشاعر عمر بن أبي ربيعة:

ليت هندا أنجزتْنا ما تَعِد وشفَتْ أنسَنا مما نَجِدْ

واستبدّتْ مرّة واحدة إنّما العاجز من لا يستبدْ [2]

ومن البيّن أن العودة إلى شاعر أموي في سياق الحديث عن عظمة مكة جاء ليعطي معنى الاستمرار الثقافي بعدا مقصودا، فابن أبي ربيعة فضلا عن كونه سيّدا في الشعر فهو كان قبل ذلك سيدا من سادة العرب. وقال أبو تمام في مدح المأمون:

يا وارثَ المُلك إن الملك محتبِس

عليك إلى أن تُنشر الصُّور

لم يُذكر الجود إلا خُضْت واديَه ولا انتُضِي السيف إلا خافك القدر

ما ضرّ من أصبح المأمون سائسه أن لم يسُسه أبو بكر ولا عمر

---

[1]- ديوان أبي تمام بشرح إيليا الحاوي، ص517

[2]- ديوان عمر بن أبي ربيعة، طبع وتصحيح بشير يموت، المطبعة الوطنية بيروت، ط1، 1353هـ، 1934م، ص79

وما على الأرض والمأمونُ يملكها أن لا تُضيئ لنا شمسٌ ولا قمر[1]

إنّ الجانب التاريخيّ والدينيّ يلتحمان في هذا التناص الذي جمع قداسة الدين إلى قداسة السلطة وسِيَر الخلفاء الأوائل، مع ميل قويّ إلى تقديس السياسة على حساب الدين، والحاضر بدلا عن قداسة الماضي؛ ذلك أن الممدوح في هذا النص أهمّ من القدر وأقوى، كما أنّه يغدو أهم من أبي بكر وعمر لأنّ الرجلين رمز للماضي، ولأنّ الممدوح العباسيّ رمز للحاضر والمستقبل.

هـ-2- التناص مع اللفظ القرآني:

ويلجأ أبو تمام أيضا للفظ القرآني الكريم فيدبّج به نصه في شتى السياقات على سبيل الاقتطاف La citaion؛ كما في قوله:

طوى أمرهم عنوة في يديه طيَّ السجلِّ وطيَّ الرداء [2]

وفي قوله أيضا:

فاشدُد بهارونَ الخلافة إنه سكن لوحشتها ودار قرار [3]

فقد أتى بلفظ قرآني مشهور ورد في قول الله تعالى " يَوْمَ نَطْوِي ٱلسَّمَاءَ كَطَيِّ ٱلسِّجِلِّ لِلْكُتُب..." [4] ويبدو مثل هذا التناص تزيينا للفظ بعيدا عن كل تحوير مناسب لسياق النص.

ومن تناصات الشاعر مع اللفظ القرآني أيضا قوله:

من القلاص اللواتي في حقائبها

بضاعة غير مزجاة من الكلم [5]

وقد أخذ الشاعر عبارة ''بضاعة مزجاة'' من قول الله عز وجل " فَلَمَّا دَخَلُوا عَلَيْهِ قَالُوا يَا أَيُّهَا الْعَزِيزُ مَسَّنَا وَأَهْلَنَا الضُّرُّ وَجِئْنَا بِبِضَاعَةٍ مُزْجَاةٍ فَأَوْفِ لَنَا الْكَيْلَ وَتَصَدَّقْ عَلَيْنَا إِنَّ اللَّهَ يَجْزِي الْمُتَصَدِّقِينَ" [6]

---

[1]- ديوان أبي تمام بشرح إيليا الحاوي، ص303
[2]- ديوان أبي تمام، شرح التبريزي، ج4، ص19
[3]- المصدر نفسه، ج2، ص208
[4] - 104 الأنبياء 21
[5] - ديوان أبي تمام، شرح الصولي، ج2، ص347
[6]- 88 يوسف 12

فقد حوّر الشاعر النص الخالد (*) لأنّ بضاعة إخوة يوسف ماديّة في حين أن بضاعة الشاعر هنا كانت معنوية: إذ أنّها "من الكلم"، أي من شعر، فهو يضيف تحويرا آخر حين يأتي بما يناقض العبارة القرآنية؛ لأنّ البضاعة في البيت غير مزجاة.(*) وفي ذلك فخر بشعره.

في شعر أبي تمام كثير من المعاني الدينية التي تكتسب بالصياغة الشعرية أبعادا فنيّة. يقول مادحا:

يقظ يخاف المشركون شذاته متواضع يعنو له الجبار [1]

فهو من وصف القرآن الكريم للنبي صلّى الله عليه وسلم وصحابته رضي الله عنهم: " محمدٌ رسولُ اللهِ والذينَ معهُ أشدّاءُ على الكفّار رُحَماءُ بينَهُم" [2]

فالشاعر قد استلهم المعنى من الآية الكريمة إلا أنّه لم يقف في حدود معانيها الدقيقة مبرزا صفة أصيلة كانت سببا في هذا النيل هي اليقظة أي الفطنة والوعي، وبذلك فقد تم في البيت مزج للجوانب الدينية بالجوانب الإنسانيّة.

ويقول مستحضرا موقفا حساسا في سيرة النبي صاى الله عليه وسلم:

ثانيه في كبد السناء ولم يكن لاثنين ثان إذ هما في الغار [3]

فقد ذكر العبارة القرآنية " إذ هما في الغار" التي تتحدث عن لجوء النبي صلى الله عليه وسلم وأبي بكر الصديق رضي الله عنه إلى غار ثور أسفل مكّة، قال تعالى: "إِلاّ تَنصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللَّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُوا ثَانِيَ اثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ لا تَحْزَنْ إِنَّ اللَّهَ مَعَنَا فَأَنزَلَ اللَّهُ سَكِينَتَهُ عَلَيْهِ وَأَيَّدَهُ بِجُنُودٍ لَمْ تَرَوْهَا وَجَعَلَ كَلِمَةَ الَّذِينَ كَفَرُوا السُّفْلَى وَكَلِمَةُ اللَّهِ هِيَ الْعُلْيَا وَاللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ" [4]

فقد احتوت الآية الكريمة وصفا دقيقا مؤثّرا لمعاناة النبي صلى الله عليه وسلم وأصحابه رضي الله عنهم، وعرضت صبر النبي صلى الله عليه وسلّم وصاحبه أبي

---

* - آثرت استعمال كلمة خالد للدلالة على طبيعة النص القرآنيّ، عوضا عن مصطلح النص الغائب.

** - جاء في تفسير الجلالين، لجلال الدين المحلي وجلال الدين السيوطي، مذيلا بأسباب النزول للسيوطي، تدقيق ومراجعة مروان سوار، دار الجيل، ط1، 1418هـ ، 1998م ص646 أن مزجاة رديئة.

[1] - ديوان أبي تمام،شرح التبريزي، ج2، ص174

[2] - 29 الفتح 48

[3] ديوان أبي تمام،ج2- شرح التبريزي، ص207

[4] - 40 التوبة 9

بكر رضي الله عنه، وانتصارهما في نهاية المطاف بفضل من الله عزّ وجبّ، إلاّ أنّ الشاعر قد وظّف العبارة ''إذ هما في الغار'' توظيفا خاصا، وذهب بها نحو مدلول خاصّ حين قال بعد ذلك'' ولم يكن لآثنين ثان'' ؛ ذلك أنه كان من المنتظر أن يقول ''لآثنين ثالث'' وبذلك أصبحت العبارة دالة على التحام الاثنين وتشكيلهما معا لذات واحدة.

وإذا ما ربطنا هذا التناص بالسياق أدركنا أنّ القصد هو أنّ الممدوح غنيّ عن نصرة الناس له لأنّ الله قد نصره وصحبه. ويواصل الشاعر في استحضار صوره ومعانيه من القرآن الكريم فيقول في ذمّ أعداء ممدوحه.

ومن المعاني التي استوحاها بشكل واضح من القرآن الكريم قوله الشهير في قصيدته السيف أصدق إنباء:

رمى بك الله برجيها فهدّمها

ولو رمى بك غير الله لم يُصب [1]

فقد رجع الشاعر في معنى هذا البيت إلى النص الخالد* في قول الله تعالى:" وما رميتَ إذ رميتَ ولكنّ الله رمى" [2]

ويمكن أن نلاحظ هنا التوظيف الذي قام به الشاعر برجوعه إلى معنى الأية الكريمة، بل إلى لفظها أيضا، فقد عمد إلى تكرار الفعل رمى، وذلك ما نجده في الأية الكريمة كذلك، إلا أن الغرق شاسع بين المعنيين؛ ذلك أنّ الأية الكريمة تقيم بالتضاد انزياحا دلاليا"ما رميت إذ رميت" بالجمع بين إثبات الرمي ونفيه في اللحظة نفسها، ليغدو الضرب ضربا من الوهم الذي يجب عدم الانخداع به، وبذلك فهي تنفي الرمي البشريّ نفيا صريحا، وترجعه إلى المولى عزّ وجلّ، في حين أنّ الشاعر يُدخل الإسهام الإنسانيّ والتوكل على الله والجهاد في سبيله، ليخلص إلى النتيجة وهي أنّ الغاية الدينية هي التي كانت السبب في النصر، وبذلك يتّضح أنّ الشاعر قدّم لنا معنى الآية الكريمة مبسَّطا منزوع المجازية إلى حدّ كبير.

---

[1] - ديوان أبي تمام، ج1، شرح التبريزي، ص59

* أرى أن نصطلح في التناص على ثلاثة انواع من النصوص" النص الغائب والنص الخالد وهو النص القرآني الذي يتأثر به الناصفي النص الحاضر.

[2] - 17 الأنفال 8

هـ - 3- التناص الشعري:

وتحضر في قصائد أبي تمام مجموعة من المقولات الشعريّة القديمة كما نرى ذلك مثلا في قوله:

ولم أر نفعا عند من ليس ضائرا ولم أر ضَرا عند من ليس ينفع [1]

فهو يعيد صياغة قول الشاعر الجاهليّ قيس بن الخطيم:

إذا أنت لم تنفع فضر فإنّما يرجى الفتى كيما يضر وينفعا [2]

إلى أن يقول:

لي صاحب قد كان لي مؤنسا

ومألفا في الزمان الغابر

يحتلب الدهر أفاويقه ويخلط الحلو مع الحازر [3]

فقد ذكر الشاعر حكمة صاحبه، وقدم عهده بتجارب الدنيا بتعبير مجازيّ معروف عند العرب سبق إلى تناوله لقيط بن معمر في قوله:

ما زال يحلب هذا الدهر أشطره يكون متبِعا طورا ومتبَعا[4]

فأبو تمام ينظر إلى الشعر والتراث والحياة نظرة مختلفة عن نظرة كثير من معاصريه: فهو مثلا لا يعادي الطلل لكنّه لا يقلده. وقد يورده في مقدماته فرحا مزهرا بالغيم والماء والعشب؛ يقول مادحا محمد بن عبد الملك الزيّات في القصيدة التي منها قوله في البدء:

متى أنتَ عن ذُهليّة الحيّ ذاهل وقلبُك منها مدّةَ الدّهر آهل

تطلّ الطّلول الدّمع في كلّ موقف وتمثُل بالصّبر الدّيار المواثل

دوارس لم يجفُ الرّبيع رُبُوعها ولا مرّ في أغفالها وهْو غافل

فقد سحبت فيها السّحائب ذيلها وقد أخملت بالنّوْر فيها الخمائل

---

[1]- ديوان ابي تمام، شرح الصولي، ص11

[2]- البيت لقيس بن الخطيم الشاعر الفارس الجاهلي، ذكره الصولي في شرحه لديوان أبي تمام، وذكره في تاريخ آداب اللغة العربية جرجي زيدان، ج1، ص 130 مبرزا أنه من الأوس ومن أصحاب المذهبات، وأنه توفي عام 612 م

[3]- ديوان أبي تمام، شرح التبريزي، ج2، ص162

[4]- ديوان لقيط بن يعمر، ص48.

والصورة الأخيرة "سحبت السحائب ذيلها" بالرغم من وجودها داخل الإطار الطلليّ، إلا أنها صورة عباسيّة لحسناء من قصر عبّاسيّ وهي ترفل في ألبسة حضرية.

تعفّين من زاد العفاة إذا انتحى

على الحيّ صرف الأزمة المُتماحل

لهم سلف سمر العوالي وسامر وفيهم جمال لا يَغِيض وجامل

ليالي أضللتَ العزاء وجوّلتْ بعقلك آرام الخدور العقائل

من الهِيفِ لو أن الخلاخل صُيّرت

لها وُشُما لجالت عليها الخلاخل

مها الوحش إلا أن هاتا أوانس قنا الخطّ إلا أن تلك ذوابل"[1]

فهو لا يخالف العرب القدامى من أجل المخالفة في حدّ ذاتها، لكنه يلجأ إلى هذه الصورة النضرة فيكسو بها الطلل لتشابهٍ بين دمعه والمطر الذي يسقي الطلل، وبين حضور حبه وبقائه وحضور الربيع وبقائه مع الطلل.

لقد تجاوز أبو تمام المقدمة الطللية في احتفائه المكثف بمجموعة من الإشارات النفسية التي تتولد تباعا داخل الأجواء الطبيعية المتفاعلة مع حالة الشاعر النفسيّة.

فالجوّ النفسيّ قد أسهم بقوة في التغيير الذي أحدث على الطلل وصورته ودلالته، فلم يعد موحشا، وهنا تحدث المفارقة؛ هو إذن طلل إذن لم يشارك الشاعر حالته.

فهذه المقدّمة مختلفة في جوّها النفسيّ وفي معناها عن المقدّمة الجاهليّة الحزينة. ويبدو اجتماع البكاء والذكرى والطلل الموحي بالبلى أسبابا قوية جعلت القدماء يطيلون الوقوف عندها وافتتاح قصيدة الذات بها؛ إذ الموقف النفسيّ غنيّ بالعناصر التي تثير الانفعال، وتحرّك وجدان الشاعر بالقول، وكلّ هذه الحيثيّات التي أحاطت التجربة القديمة بأسباب الخلود من خلال التطابق الفنيّ الذي أبدعته الذات العربيّة في تلك التجارب.

[1]- ديوان أبي تمام شرح الخطيب التبريزي، ج3، ص112 وما بعدها، وهي في شرح إيليا الحاوي، ص468 وما بعدها ستون بيتا.

وأبو تمام يتقمّص تلك التجربة التراثيّة ذات الصلة بحيز خاص، فينقلها إلى حيّزه الجديد غير متهيّب من معاني الجاهلية حتى في معتقداتها، متمعّنا في التراث الإنساني يكمله ولا يعاديه، وهي نظرة تنافي السائد كثيرا. وبهذا التزاوج الذي يحدثه بين القديم والجديد يحقّق النص لديه إبداعيّته، ذلك أن إبداعيّة "créativité"(*) أيّ نص"مشروطة بتحقيق التواصل مع ذلك القديم وتلك الدروب، لا للحلول فيها واتباعها، بل لمفارقتها والتغاير معها، بعد صهرها في محارقه لأنّ التغاير مشروط بالتواصل معها والانقطاع عنها في الآن نفسه..."[1] لكنّه في موقفه من القديم كان دائما يَصدر في ما يذهب إليه عن طاقتين إبداعيّتين: شعرية ونقدية، وكل طاقة كانت عنده سندا للطاقة الأخرى في عصر كان القديم ينظر إلى كلّ حركة تجديدية بحذر شديد، خاصّة أمام الثقافات الواردة التي صارت تعبّر عن نفسها بحرية، ففي هذا الجوّ يستحيل أن يطمئن العربيّ لرياح الرفض مهما كان مصدرها، خاصة بعد أن انقضى العصر الأموي الذي كان أكثر الشعراء فيه يتّبعون فطرتهم العربيّة، ودربتهم في تذوق الصوت والصورة والمعنى، مع الاقتباس ممن سبقهم من شعراء ما قبل الإسلام.[2]

وهكذا يمكن القول بأن الشعراء أبا العتاهية وأبا نواس وأبا تمام حين تناصّت أشعارهم مع عدد من المقولات الشعرية وغير الشعريّة إنما عبَّرت عن روح العصر العباسيّ نفسه: فهذه التناصّات التي هي حوارات بين النصوص وتداخلات بين الثقافات، تجسد تلك المحاورات والتداخلات التي زخر بها العصر العباسيّ بفضل الكمّ الهائل من الإنجازات الحضارية التي ساهمت في تطور الفنّ الشعريّ فكريّا وفنيا. وفي شعر هؤلاء الشعراء أبي العتاهية وأبي نواس وأبي تمام جوانب أسلوبيّة أخرى يمكن تتبّعها وترصد تشكلها الفنيّ الجماليّ في دراسة وتحليل وتأويل بالفصل الموالي إن شاء الله.

---

* - اخترت ترجمته لالإبداعية لأن الخلق متناف مع الطبيعة البشرية، ومع حقيقة الإبداع الذي هو أساسا تناص.

[1]- لطفي اليوسفيّ، الشابي منشقا، سراس للنشر، تونس فيفري 1998، ص121.

[2]- عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأمويّ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1979، ص245

الفصل الثالث

سمات أسلوبية

في الشعر الرافض لدى كلّ من:

أبي العتاهية

وأبي نواس

وأبي تمام

توطئة:

مارس الشعراء أبو العتاهية وأبو نواس وأبو تمام تجارب شعرية مكّنت من تحقيق كثير من الإنجازات الفنيّة، ويمكن للقارئ الكشف عن عدد من الخصائص الأسلوبية المتناسقة مع طباعهم وأذواقهم وثقافتهم.

وقد كان لكلّ شاعر مجموعة من السمات الأسلوبية تبدو أوضح من أخرى، لذلك كان من الضروري استقراء طائفة من هذه الظواهر الأسلوبية الأبرز لدى كلّ شاعر للتعرف على الإضافة الجمالية والفكرية التي قدمته للتجربة الشعرية بصفة عامة.

1- أبو العتاهية: النثريّة في شعره وأبرز إنجازاته الفنيّة:

دلّت التناصّات التي تمّ رصدها في الفصل السابق على أن النص الشعري العباسيّ قد عرف تطوّرا محسوسا في مسيرة الشعراء أبي العتاهية وأبي نواس وأبي تمام، وداخل تلك التناصات يمكن الاهتداء إلى أصالة كلّ شاعر من خلال تتبّع أبرز السمات الأسلوبية التي ميّزته ثم انتقلت بعده إلى غيره من الشعراء لتغدو عنصرا أسلوبيا حاضرا في التجربة الشعرية العباسيّة، وضمن عدد كبير من التجارب الشعريّة التي عرفتها مسيرة القصيدة العربيّة ككلّ.

وقد تكون النثريّة التي ظهرت في شعر أبي العتاهية أهم إنجاز له ، وهي في أبسط معانيها اللفظ الشائع المستهلك إذا ما وضع في نصّ ما، دفع القارئ إلى الإحساس بروح النثرية تسري في أوصال ذلك النص؛ إذ أنّ نظم المعاني وحده لا يمكنه أن يهبنا روح الشعر . ومن أمثلة ذلك قول أبي العتاهية:

الحمد لله على تقديره وحسن ما صرّف من أموره

الحمد لله بحسن صنعه شكرا على إعطائه ومنعه

خوّف من يجهل من عقابه وأطمع العامل في ثوابه ... [1]

فهذه المعاني - كما هو واضح - لا تعدو أن تكون صياغة نظمية لما ورد في القرآن الكريم، لذا كانت صلتها بالشعر ضعيفة. والنثرية بهذا المفهوم مضادة للشعر مناقضة له، لذلك لا يمكن عدّ هذا الضرب منها إنجازا فنيّا في أسلوب الشاعر، بل

[1]- ديوان أبي العتاهية، تح: شكري فيصل، ص ص 444، 445

يمكن عده إنجازا فكريّا متماسًّا مع بعض موسيقى الشعر وليس مع موسيقى الشعر كلّها: إذ أن موسيقى الشعر في أي قصيدة طرفان: أحدهما إطار خارجي، والآخر داخليّ، وقد آثر الشاعر اللغة التي تلامس النثرية كما نجد ذلك في قوله:

آمنت بالله وأيقنت والله حسبي حيثما كنت

كم من أخ لي خانني ودّه وما تبدلت وما خنت

الحمد لله على صنعه إني إذا عزّ أخي هُنْت

ما أعجب الدنيا وتصريفها كم لونتني فتلوّنت

للبين لون فأنا رهْنٌ به لو قد دنا يوم لقد بِنْت

ما أنا إلا خائض في مُنى قبّحتُها طورا وحسّنتُ[1]

ومن الواضح أن كثرة التضمينات بما هو نثري قد أسهمت في تلوين النص بسمة النثرية، كما نجد ذلك في قوله: " إني إذا عزّ أخي هُنْت" , أو " والله حسبي حيثما كنت "... وهي ظاهرة هامّة في التحول الشعريّ الذي جد فيه الشاعر. و النثرية عبارة جاهزة مستعملة في النثر العادي أو اليوميّ، وبذلك فالنثرية تحول للشعر إلى حالة لغوية عادية، في حين أنه في الأصل حالة كلامية مضادّة. وهي ظاهرة فنية رافضة للتقسيم الصارم بين الشعر والنثر، بما ينسجم مع دراسات معاصرة تشير إلى انعدام جنس أدبيّ صرف صاف لا تشوبه شائبة. [2]

إن نص أبي العتاهية بعيد عن العرف الشعريّ، وهو في الوقت نفسه قريب منه أشدّ القرب؛ ذلك أن الشعر العربيّ القديم يفتتح بمصراع لكن الشاعر جعل نصّه مصاريع، وأبرز ما فيه من فتح فنيّ هو روح الشعر باللغة النثرية: ثنائية تسمو بشعر أبي العتاهية في مثل هذه التجارب إلى الدهشة؛ فالأفعال المتتالية بقدر ما قدمت للأبيات النغم الشعري بقدر ما قرّبت الشعر من الرّوح النثرية لما تضمنته من مباشرة في التعبير عن المعنى في غير عناية بالتصوير الذي عوّضه الشاعر بعرض معاناته النفسيّة، وبالعناية الصوتيّة المتمثّلة خاصة في الترصيع والتصدير والتشاكُل، كما

---

[1]- ديوان أبي العتاهية، تقديم كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، ص95، ديوان أبي العتاهية، "أبو العتاهية أشعاره وأخباره"، تح: شكري فيصل، ص80، ديوان أبي العتاهية الأنوار الزاهية، ص51

[2]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب / بيروت لبنان، ط3، 1992، ص13

نجد ذلك بين: كنتُ خنتُ هنتُ...، كما تتّضح العناية بالجانب الصوتي في التجانسات الصوتي:" ترونها، هواها، أتـيتها، جئتها، يعلمها، فضلها، عليها، أنها، منها، فالهاء في هذه الكلمات صوت أساس له علاقته بالآهة العتاهية في هذا الموقف. كما أن الكلمات التي نسج النص بها تشترك في المجال الدلالي وتفضي إلى بعضها البعض: ديون/ تقض، وهبت/ استردت، بعثت/ رسولا/ كتبت... ولا يبتعد الشاعر عن هذا النمط الأسلوبي البسيط في المدح فيخالف في كثير من شعره المديحي فخامة البحر فجاء خفيفا لفظا ووزنا، كما نرى ذلك في مدح المهدي:

أتته الخـلافة منقادة إلـيه تجـرجر أذيالـها

فلم تك تصلح إلا له ولم يك يصلح إلا لها

ولو رامها أحد غيره لزلزلت الأرض زلزالها

ولو لم تطعه بنات القلـــوب لما قبل الله أعمالها

وإن الخليفة من بغض لا إليه لتبغض من قالها ... [1]

فالروح الشعبية واضحة في الفعل "تجرجر" والبساطة طاغية في التضاد بالبيت الثاني حتى ليبدو القول ضربا من اللعب اللفظي داخل الحيز الرسمي. لكن الشاعر بإصراره على فنّه وإمعانه في هذا الضرب من التعبير قد بدأ في صوغ ذوق عصره حسبما يبدو وإلا فكيف تقبل هذه الموسيقى الراقصة الطروب في المدح، وقد كان غرض المدح أقرب إلى موسيقى الحروب لا ترنّمات الراقصين.

وقد كانت المَهمّة التي استهدفت التبسيط محل جدل كبير، وبدءا من شعر الصعاليك الذين صوروا حياة القفر بشعر شعبي خاص يمكن تسميته ''شعر القفر''، ونهجوا في القصيدة منهجا مناقضا للمنهج المعهود بدأ الجدل في الحقيقة مع ما يمكن أن يسمى ''قصيدة القفر''. ويقود هذا الكلام إلى التساؤل عن ميل ابن رشيق إلى أسلوب أبي تمام بالرغم مما فيه من غموض يفتح باب التأويل على مصراعيه، ويشير إلى هذا التعدد في القراءات والتأويلات حسن مصطفى سحلول في حديثه عن الانزياح مستعملا مصطلح الانزلاق فيقول: " انزلاق معنى النص ليس أمراً نادراً

[1]- ديوان أبي العتاهية، تحقيق شكري فيصل، ص33،

في ميدان الأدب، ولنذكر غموض الصوغ عند أبي تمام (779-845) أو وحشيّة مفرداته وما آلت من صعوبات شتّى في التأويل.[1] ويؤكد الكاتب انفتاح نصوص أبي تمام إلى اليوم على عدد من التأويلات. (*) ويمضي أبو العتاهية في تخريب العرف الشعريّ التقليدي تخريبا بنّاء، مُلغيا جدارا كان فاصلا بين لغة الحياة ولغة الشعر، ثم هادما جدارا سميكا آخر فاصلا بين لغة الشعر ولغة النثر، أو لنقل كان في الحالتين محاولا.

إنّ هذا التقارب الذي يحقّقه أبو العتاهية أوّلا ، بين لغة عصره وبين شعر يعمل على أن يكون في عصره درجة وسطى بين الشعر والنثر، هو إنجاز في غاية الأهمية، وهو ناتج أصلا عن تلك المهمّة التبسيطيّة التي كان يرُومها دائما في شعره، إشراكا للذوق الشعبي في ذوق الشعر واستهلاكه، بعد أن كان الإبداع الشعري لنرحلة من التاريخ الطويل يخصّ نخبا محدودة. ويورد الجاحظ لآدم مولى بلعنبر هذا النص يقوله لابن له، وهو أنموذج لشعر ينشد في ترقيص البنين، وهو قريب مما يورده أبو العتاهية في عنايته بالترصيع:

"...أنت الحبيب وكذا قول المحبْ جنّبك الله معاريض الــوصَبْ

حتى تفيد وتداوي ذا الجربْ وذا الجنون من سعال وكلَبْ

والحدب حتى يستقيم ذو الحدب

وتحمل الشاعر في اليوم العصِبْ... [2]

إن هذا النص أيضا مبني على تواصل الأبيات واتصال كل بيت بكلمة في البيت السابق وهذا ما فعله أبو العتاهية بعد ذلك. وهكذا يتبيّن أن روح أبي العتاهية الشعبية غير منفصلة عن الروح العربية الشعبية الأصيلة. ونقرأ لأبي نواس بناء فنيا يشبه ما قام به أستاذه أبو العتاهية، كما يتّضح ذلك في قوله:

إنْ باح قلبي فطالما كتَما ما باح حتّى جفاه مَن ظلما

وكيف يقوى على الجفاء فتًى قد مات أو كاد أو أراه وما

---

[1]- حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص21،

[*]- وهو يشير في الصفحة 91 من الكتاب نفسه إلى أن القارئ ما يزال إلى اليوم يبحث في المعاني التي تطرحها نصوص لقدامى كتاب العرب وشعرائهم من أمثال أبي تمام وأبي نواس وأبي العتاهية. لكن من الواضح أن درجة التأويل بالنسبة لإبداعات هؤلاء الشعراء متفاوتة، ومن الواضح أيضا أن معظم نصوص أبي العتاهية مغلقة لا تحتمل التأويل لغلبة بعدها الإبلاغي التعليمي الإرشادي.

[2]- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص135

أشكُّ أنّ الهوى سيقتلني من غير سيف ولا يُريق دما

كيف احتبالي لشادن غنج أصبحَ بعد الوصال قد صرما [1]

فقد أتى بحرف النفي في نهاية البيت الثاني ثم بالفعل المنفي في الشطر الأول بعده، وقد يكون اتفاق الروي بين الشاعرين دليلا على تأثره المباشر بأستاذه.

إنّ هذه الوجهة الشعبيّة التي بدت بيّنة الأساليب واضحة المعالم ليست غاية فنيّة نهائية للشعر العربي؛ لكنها كان من الممكن أن يبدأ بها بحث الشعراء لبناء حياة شعرية تمسّ المجتمع برمته، لذلك يمكن القول بأن تلك الطاقة التي قرّبت الشعر عنده من النثر وأبقت على نغمية الكتابة الشعرية خصوصية نفية أعظم من ارتجاله، كما يتجلة ذلك في قوله في هذه الأبيات التي لا بدّ من العودة إليها لما تُمثّله من ابتكار فنّيّ في سيرة الشاعر الغنيّة بالتجارب:

يا ذا الذي في الحب يَلحى أما والله لو كَلِفتَ منه كما

كلِفتُ من حبّ رخيم لما لمتَ على الحب فذرني وما

ألقى فإني لست أدري بما بُلِيتُ إلاّ أنني بينما

أنا بباب القصر في بعض ما أطوف في قصرهم إذ رمى

قلبي غزالٌ بسهام فما أخطا بها قلبي ولكنّما

سهماه عينان له كلّما أراد قتلي بهما سلما [2]

فقد بني النص بمبدإ مناقض تماما لما تشترطه بلاغة القدماء الذين يكانوا يؤثرون دائما وحدة البيت. وكان صاحب الموشح قد عاب هذه الأبيات للتضمين (*) الذي بنيت على أساسه فقال: " والمضمَّن عيب شديد من الشعر، وخير الشعر ما قام بنفسه، وخير الأبيات عندهم ما كفة بعضه دون بعض، مثل قول النابغة:

ولستَ بمستبق أخا لا تلمّه على شعث أي الرجال المهذّب

فلو تمثّل إنسان ببعضه لكفاه إن قال" أي الرجال المهذّب كفاه، وإن قال" ولست

---

[1]- ديوان أبي نواس، شرح محمود أفندي واصف، المطبعة العمومية بمصر، ط1، 1898م، ص34

[2]- المرزباني أبي عبيد الله محمد بن عِمران المرزُباني"ت 348 هـ" ، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، جمعية نشر الكتب العربية بالقاهرة، 1343هـ ، المطبعة السلفية ومكتبتها، ص261

* - جاء في معجم المصطلحات ص108 أنه تعلق قافية البيت بصدر البيت الذي يليه، هذا في العروض، أما في البديع كما يشير المعجم فهو الاقتباس. وهذه الدلالة المزدزجة غير منطقية لأن من سمات المصطلح دلالته العلمية الأحادية الدقيقة.

بمستبق أخا لا تلمه على شعث" لكفاه..." [1] إلا أن الشاعر ذهب مذهبا مخالفا، فجعل الأبيات جميعا متصلة ببعضها من خلال حرف يحقق الروي ويحقق في الوقت نفسه الاتصال بالبيت التالي، فكانت معظم المقاطع الموسيقية المكونة للقافية حروفا أو ظروفا: كما، وما، بينما ، لكنما ... والتزم الشاعر فيها التصريع التزاما في النص كله، ويمكننا بسهولة نثر الأبيات فتتحول إلى نصّ مختلف كلية: يا ذا الذي في الحب يَلحى، أما والله لو كَلِفتَ منه كما كلِفتُ من حبّ رخيم، لما لمت على الحب، فذرني وما ألقى، فإني لست أدري بما بُليتُ، إلاّ أنني بينما أنا بباب القصر في بعض ما أطوف في قصرهم، إذ رمى قلبي غزالٌ بسهام، فما أخطأ بها قلبي، ولكنّما سهماه عينان له، كلّما أراد قتلي بهما، سلم. وعلى جاهزيّة التشكيل المعجمي الذي عند الشاعر، إلا أنّه كثيرا ما يتقاطع مع اللفظ القرآني كما في قوله: ذرني وما". قال تعالى:" ذرني ومن خلقت وحيدا..."[*] ففي ذلك تناصّ مع لفظ القرآن الكريم، يوحي بما يجده الشاعر من عذاب، كما يبالغ الشاعر من خلاله في تقديس المحب الذي يصبح مالكا لقرار التعذيب أو العفو. وقد عمد الشاعر في كل ذلك إلى تحقيق وقع خاص بالتشكيل الأسلوبي الذي اعتمده مستفيدا من لغة الشعر ولغة النثر جميعا، ليؤدي المعنى بما توحي به العبارة بلطيف الإشارة إلى دلالات العذاب.

ويبدو أن الشاعر قد أحسّ بهذه النثريّة فاستطاع مفاجأة المتلقي فنيّا، باعتماد الأداء الصوتيّ للإشعار بروح الشعر من خلال كسر الصبغة النثرية في الكلام وترويض الشعر عليها في الوقت نفسه. هذا التصوّر للشعر جديد في تاريخ الشعر العربيّ ونقده، وما تميّز به كان تلك المواءمة التي أوجدها أبو العتاهية بين الشعر والنثر، وبقليل من التأمل ندرك أن نظرة الشاعر تتقارب كثيرا مع جوانب من النظريات النقدية المعاصرة، بل ومع طائفة من الآراء النقدية الغربية؛ فهذا نظرة معاصرة "بلاشير" إلى مفهوم السجع الذي رأى أنه نثر بوحدات موزونة قصيرة غالبا، تجمع بينها قافية، ليخلص في النهابة إلى أنّ السّجع ما هو إلا نثر موزون

[1]- المرزباني، الموشح، ص ص261، 262
[*] - 11 المدّثر 74

مقفًّى. (1) .إلا أنّ في تجارب أبي العتاهية كثيرا ما يُتجاوز هذا التحديد الشكليّ البسيط إلى دلالات فكرية وفنية أعمق تعطينا صورة واضحة عن عمق الشاعر في تصوره لماهية الشعر السهل.

2- **أوجه أسلوبية متباينة في شعر أبي نواس:**

أ - الروح الحكائية والتصوير بالمحاورة في الخمريات:

إنّ هذه المحاورة شكل وسطيّ بين الوصف الخمريّ والحكاية الخمريّة التي عرف بها أبو نواس، كما أنها صورة لروح الدعابة العباسية، تلك الدعابة المستهترة بأقدس الأشياء، فالشاعر وهو يعرض معانيه الهزلية يتناصّ مع كثير من المقولات التي تقدّم قيم الدين، وتدعو إليها، وهو يناقضها في حركة حوارية متعصبة مضادة، تماما كما يحدث حين المحاورة التي تتناول مسائل في أعلى درجات التعقد كانت قد أثيرت في المجتمع العباسيّ، كما نجد ذلك في قوله:

قل للعذول بحانة الخمّار والشّرب عند فصاحة الأوتار

فالشاعر يوهمنا بوجود رشالة يجب أن تبلغ، لذلك يبدأ بالطلب"قل"، ثم تبدأ الحكاية مؤكدة" إني".

إنّي قصدت إلى فقيه عالم متنسّك حبر من الأحبار
متعمّق في دينه متفقّه متبصّر في العلم والأخبار
قلت النّبيذ تُحِلّه؟ فأجاب لا إلاّ عُقارا ترتمي بشَرار
قلت الصّلاة؟ فقال فرض واجب صلّ الصّلاة وبِتْ حليفَ عُقار
اِجمع عليك صلاة حولٍ كامل من فرض ليلٍ فاقْضِه بنهار
قلت الصّيام؟ فقال لي لا لا تصُم وآشدُد عُرى الإفطار بالإفطارِ
قلت التّصدّق والزّكاة ؟ فقال لي شيء يعدّ لآلة الشّطّار
قلت المناسك إن حججت فقالَ لي هذا الفُضُولِ وغايةُ الإدبار

---

[1] - Regis Blachere, histoire de la littérature Arabe des origines a la fin du 15e siecle de J.C, Parus, Adrien Maisonneuve 1964 , p189

لا تأتيـنّ بـلاد مـكّة مُحـرِمـًا ولوَ اَنّ مكة (*) عند بابِ الدّار

ودنــا إليّ وقـال نُصـحك واجبٌ زيّـنْ خِـصالك هـذهِ بـقِمار(1)

إن قراءتنا لهذا النص تطرح أمامنا قضية أساسا في الرفض الذي مارسه هؤلاء الشعراء عامة ومارسه أبو نواس خاصة، وتمضي بنا إلى الذات وهي تكتب، فتدلّ على كثير مما هو مفقود منها، وبذا فهي قد لا تدلّ إلا على ما هو سواها ... وكأنما الذات –هنا- تنفي نفسها من خلال الكتابة مثلما أنها تنفي الآخر بتجاوزها له، وفي كلتا الحالتين فإن الكتابة في هذه الحالة تقدّم الاختلاف وتعرض الضد: الذات المختلفة في النص المختلف. ومن هنا ينشأ العمل المضاد بما هو اختلاف عن الأصل وعن الشبيه، فالمؤلف ليس هو الشخصَ ذاتَه والنص كتابة جديدة لا تشبه ما عداها، ولذا فهي الضد. (2) وهذه الضدية قويّة في شعر أبي نواس الخمريّ، وحكاياته التي يبدو فيها متصادما متناقضا مع الجميع، وقد تدلّ هذه الحالة التي يثيرها شعره على المثل السلبيّ المناقض له وهو يريد بلوغه فنيا، وهذا يذكرنا بمقولة "إليوت" في هذا الشأن:" ليس الشعر تحريرا للعاطفة، وإنما وسيلة تخلّص من العاطفة، وهو ليس تعبيرا عن الشخصية، وإنما وسيلة فرار من الشخصية"(3)

إنّ أبا نواس يجد صعوبة جمّة في التفاهم مع لحظاته ومع ذاته ومع الخمّار الذي تبدو محاورته عسيرة، تبدأ عادة بكثير من المخاوف والظنون والهواجس، مما يجعل هذه الخمريات لا تؤكّد التحاور الصعب الجادّ بين الشاعر وغيره فحسب، بل مع عصر كامل أنكره الشاعر إنكار العصر له، إلا أن التحفظ واضح في كثير مما يقوله حين تطرقه لموضوع الصلاة كما نجد ذلك في قوله:

قلت الصّلاة؟ فقال فرض واجب صلّ الصّلاة وبتْ حليفَ عُقار

فقوله على لسان الفقيه العالم العارف بأنها فرض واجب جاء من قبيل ذلك التحفظ الذي يمسك بالعقيدة ولا بفرط فيها، دون أن يكون ذلك ناهيا عن ارتكاب المعاصي،

---

* - تُقرأ " وَلوَنّ " ليستقيم الوزن

1- ديوان أبي نواس، شرح واصف، ص223، 224

2- عبد الله محمد الغذامي، الكتابة ضدّ الكتابة، ط1، دار الآداب بيروت 1991، ص8

3- هربرت ريد، طبيعة الشعر، تر:عيسى علي العاكوب، مراجعة:عمر شيخ الشباب، وزارة الثقافة السورية 1997م، ص18

بل دون أن يحول ذلك على ربط الصلة بين العقيدة والعمل بمستلزماتها، ومن هنا يبدأ التحذلق والتلاعب في قوله: صلّ الصّلاة وبِتْ حليفَ عُقار...

وبالنظر إلى أسلوب الشاعر نجده يوجز في الحديث عن الصلاة فيقول: صلّ الصلاة، لكنه يطنب عند الحديث عن الخمر فيقول: بت حليف عقار. وبذا تبدو الخمرة رمز اللذة عند الشاعر ذات منزلة أهم من منزلة التدين، إذ الفرق شاسع بين من يصلي صلاته ويؤدي واجبها، وبين من يقضي لياليه حليفا للعقار. فمن الواضح إذن أن نزعة الرفض النواسيّ دفعته إلى رسم حالاته بطريقة خاصة بالرغم من كلّ شيء، فهو لا يمكن أن يختبئ داخل الشعر حتى وإن أراد، لأننا بقليل من التمعن يمكن أن نرى حالاته مرسومة في ثنايا هذا الشعر بكل وفاء، خاصة في ذلك التناقض الذي يرى في معانيه بين نص وآخر؛ إنه صورة للاضطراب النفسي الذي راح يمزق ذاته. لقد فرّ أبو نواس من شخصية رسمها عصره بغاية الاستقرار في شخصية رسمها هو لذاته، شخصية اتضحت بكلّ ثقة داخل نص صاغه انطلاقا من هذه الذات المعذّبة التي يجسدها في خمره اليومي، وفي كل خمريّاته. وهو يمارس شيئا من العنف ضد التديّن من خلال السخريّة التي يقابل بها الفرائض الدينية، من صلاة وصيام وجهاد وحجّ ... وهو وإن لم يُنكر هذه الواجبات، إلاّ أنّه أعطاها درجتها الأخيرة في قائمة حاجات الإنسان، كما أنه عمد إلى توثيق أفكاره المعادية للتديّن:

إنّي قصدت إلى فقيه عالم متنسّك حبر من الأحبار

متعمّق في دينه متفقّه متبصّر في العلم والأخبار

وليكون المصدر مقنعا لا بد أن يرد من عالم متبحر فقيه متنسك حبر ... ومن هنا جاء اعتماد سلسلة من أسماء الفاعل:عالم متنسك متعمق متفقه متبصر. ولقاء الفقيه جر الشاعر إلى اعتماد المحاورة الفقهية، لذلك بدا الشاعر تلنيذا ناقلا لقول عالم جليل عارف بالدين والدنيا، فكان ذلك سببا في كثرة المحاورات من خلال فعلين: "قلت" و"قال" وهكذا يغدو الشاعر طرفا إيجابيّا في قدرته على جلب الحقيقة والكشف عنها من مصدرها العميق. والشاعر يصرّ في نصه على النصح بالنهي، ليكون هذا الفعل

مضادّا تماما لروح الدين القائم أساسا على الأمر أولا، لذلك ساد النهي في هذه الأبيات دالا على صورة مضادة لروح الدين، وهي الصورة المتجلية كذلك في قوله:

ذَكَرَ الصَبوحَ بِسحرَةٍ فَارتاحا وَأَمَلَّهُ ديكُ الصَباحِ صِياحا

أَوفى عَلى شَرَفِ الجِدارِ بِسُدفَةٍ (*) غَرِداً يُصَفِّقُ بِالجَناحِ جَناحا

بادِر صَباحَكَ بِالصَبوحِ وَلا تَكُن كَمُسَوِّفينَ غَدَوا عَلَيكَ شِحاحا

إِنَّ الصَبوحَ جِلاءُ كُلِّ مُخَمِّرٍ بَدَرَت يَداهُ بِكَأسِهِ الإِصباحا

وَخَدينِ لَذّاتٍ مُعَلِّلِ صاحِبٍ يَقتاتُ مِنهُ فُكاهَةً وَمُزاحا

نَبَّهتُهُ وَاللَيلُ مُلتَبِسٌ بِهِ وَأَزَحتُ عَنهُ حَثاثَهُ (**) فَانزاحا

قالَ اِبغِني المِصباحَ قُلتُ لَهُ اِئتِد

حَسبي وَحَسبُكَ ضَوءُها مِصباحا

فَسَكَبتُ مِنها في الزُجاجَةِ شَربَةً كانَت لَهُ حَتّى الصَباحِ صَباحا

مِن قَهوَةٍ جاءَتكَ قَبلَ مِزاجِها عُطُلاً فَأَلبَسَها المِزاجُ وِشاحا

شَكَّ البِزالُ فُؤادَها فَكَأَنَّما أَهدَت إِلَيكَ بِريحِها تُفّاحا

صَفراءُ تَفتَرِسُ النُفوسَ فَلا تَرى

مِنها بِهِنَّ سِوى السِناتِ جِراحا

عَمِرَت يُكاتِمُكَ الزَمانُ حَديثَها حَتّى إِذا بَلَغَ السَآمَةَ باحا

فَأَباحَ مِن أَسرارِها مُستَودَعاً لَولا المَلالَةُ لَم يَكُن لِيُباحا

فَأَتَتكَ في صُوَرٍ تَداخَلَها البِلى فَأَزالَهُنَّ وَأَثبَتَ الأَرواحا

فَكَأَنَّها وَالكَأسُ ساطِعَةٌ بِها صُبحٌ تَقارَبَ أَمرُهُ فَانصاحا (1)

الأبيات من الكامل هذا البحر الذي كان كثير التردد في الموضوعات الهامة الجادة، مما يوحي بمدى عناية الشاعر بما سيقول، أما الروي فهو الحاء، هذا الحرف الحلقي (2) ذي المخرج الضارب في عمق الذات، ثم إن الحلق هو المجرى الطبيعي للخمرة ذاتها، ومن هنا كان اختيار الروي مقصودا في النص. والشاعر يؤثِر في هذا

---

* - السُّدفة الظلمة وهي الضوء أيضا كما أنها اختلاط الضوء والظلمة، لسان العرب مادة سدف، ص 1974

** - الحثاث النوم ، لسان العرب، مادة حثث ، ص 774

1 - ديوان أبي نواس شرح واصف، ص256

2 - لسان العرب، ص 841

النص بأن يكون بطلُ الحادثة الخمريّة ضميرا غائبا حاضرا حضورا قويا، إنه "هو"، ومن هو هذا الضمير غير أبي نواس أو من شابه أبا نواس؟ والنص عاج باالإشارات والرموز، فما ديك الصباح ولماذا يملؤه مللا، أهو ديك حقيقيّ يلح على النهار في حين يفضل الشاعر الليل زمن خمرته ولذائذها، أم أنّه المؤذن ملحّا على الصحو والعبادة في حين يصرّ هو على السكر واللهو؟ ومن هو المسوّف؟ أهو الديك الذي يعد بصباح نير فإذا به كلّه خيبات، أم أنّه المؤذن الذي يعد بفلاح لا يتحقّق في حياة الشاعر، ليظل تسويفا في تسويف؟ وضمير الشاعر يجيب الديك الحقيقي أو المرموز له بالتصفيق والغناء والمتاع. والشاعر لا ينتظر طويلا فينتقل من هذا الضمير إلى أناه، ويبدأ في توجيه المتلقي: بادر، لا تكن... ومنذ البيت الخامس تنتقل البطولة من ضمير الغائب إلى المتكلم، وتبدأ حكاية الخمرية التي يندمج فيها هذه المرة الضميران الغائب والمتكلم، ثم تلتحق شخصية ثالثة تبادل خدينها تعللا بالأمل والفكاهة والمزاح. ويلتبس خدين الشاعر بالليل فيغدو جزءا منه حالاّ فيه، منسجما مع روحه لما يقدمه من متعة مكمّلة للمتعة التي تقدمها خمرة الليل للشاعر وصحبه، وهكذا يمسي كلّ من الشارب والليل والخمرة عناصر متداخلة حالّة في بعضها البعض، مما يوحي بمدى التقارب الروحي بين الجميع، بالرغم من التناقض العارض: فالليل سواد لكن الخمرة ضياء والليل نوم لكن الشارب صحو تخامره سِنة منتشية تصل حد تحدي الإصباح والزمن، في عوالم تتجاذبها المادة والروح لتكون الكلمة الفصل آخر المطاف للروح بقول الشاعر:

فَأَتَتكَ في صُوَرٍ تَداخَلَها البِلى فَـأَزالَهُنَّ وَأَثـبَتَ الأَرواحـا

فكأس الشاعر تحضر له صباحه المشتهى المنبلج من ذات الكأس ومعانيها التي تصاغ في ذلك اللقاء الإنساني بين الشراب والشعر والندماء.

3- التجنيس أبرز سمة أسلوبية في مدرسة البديع التمامية:

إذا كان أبو نواس قد تجسدت ذاته في شعره بكل تناقضاتها وتمزقاتها، فإن أبا تمام قد اتخذ من القصيدة وسيلة لتجسيد روحه الرافضة في أناة وقوّة وصبر؛ كلّ ذلك يتّضح في نماذج كثيرة للشاعر نرى فيها مدى حرصه على دقّة الصنع وإتقان العبارة

وحسن اختيار اللفظ والصوت ودقة التركيب والغوص في قلب المعنى، غايته في كل ذلك هي أن يقدّم للمتلقي إبداعا مختلفا، فيه من ذوق الشاعر وحسن تصرّفه دلالة قوية على أصالته. ومتتبع شعره يمكنه ملاحظة ما يمثّله التجنيس من مكانة في أسلوبه، فقد أولاه عناية خاصة؛ لما يؤديه من دور موسيقي حسّاس. فالتجنيس عالم موسيقي واسع، أساسه التناغم والائتلاف بين الأصوات.، ويميّز الدارسون بين الجناس التام وغير التام وما جمع بين اللفظ وجنسه إما اشتقاق أو مشابهة، ومن الواضح أنّ العباسيّين توسّعوا في تذوّق البديع ودراسته، حتى أن صاحب البديع في نقد الشعر ذكر للتجنيس ثمانية أنواع هي: التجنيس المغايرعكسه التجنيس المماثل وتجنيس التصحيف وتجنيس التحريف وتجنيس التصريف وتجنيس الترجيع وتجنيس العكس وتجنيس التركيب.[1] وهذا يؤكد مدى عناية كثير من الشعراء العباسيين بالجوانب الصوتية والموسيقية ذات العلاقة الوطيدة بالتفنّن في موسيقى الشعر وإيقاعه. وقد بنى أبو تمام وجهته الفنيّة البديعية على التجنيس بشكل جوهريّ، فتجلّت في جوانب صوتية موسيقية ألح عليها فكانت لا تفقد ألَقها الفني في أكثر الحالات، لذلك أمكن القول إن التجنيس كان أساسا من أسس التشكيل الفني في أسلوب أبي تمام، ثم صار مع تناصات التجارب عبر العصور ثابتا فنيا لا يمكن التفريط فيه.

ويمكن الرجوع إلى كثير من شعره للوقوف على مدى احتفائه الخاص بهذه الزينة الأساس في شعره. فالجناس من أهم الوسائل الصوتية المؤثرة لاستقطاب المتلقّي وإثارة إحساسه بفضل ما يتضمنه من موسيقى داخلية، وله أهمية كبيرة في المنحى الجمالي الذي يضفيه على النص؛ فهو من الحلي اللفظية، والألوان البديعية ذات التأثير البليغ في المتلقي الذي يُمنح بفضله لذة النغم. [2] لكنّ هذه الزينة الصوتية لا بد من النظر إليها ضمن علاقتها بقوّة التجربة وعمق الفكرة التي تبدو في قول أبي تمام ملحة على نقد القيم والمفاهيم السائدة؛ فالمكان والقربى والمصالح وما إليها من المقاييس لا يمكن لها أبدا أن تحددّ قيمة الشخص وماهية علاقته، إنّما الأساس هو العلاقة العلميّة والفنيّة والثقافية عامة، هي ذي تحلّ محلّ القرابة والعنصر في بيئة

[1] - أسامة بن المنقذ، البديع في نقد الشعر، تح:أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد،الج العربية المتحدة، ص12 وما بعدها
[2]- عبد الفتاح لاشين، البديع في ضوء أساليب القرآن، دار المعارف القاهرة، ط1، 1979، ص155

عباسيّة تمازجت فيها الشعوب، وتطورت رؤى الشعراء:

هي فرقة من صاحب لك ماجد فـغدًا إذابة كـُلّ دمع جـامد

فآفزع إلى ذُخر الشئون وغربه فالدمع يُذهب بعض جهد الجاهد

وإذا فقـدت أخـا ولم تفقد له سَمًّا وخـمرا في الزلال البارد

لا تبعُدنْ أبدًا ولا تبعِد فما أخلاقك الخـضر الـربا بأباعد

إن يُكْدَ مُطَّرَف الإخـاء فإننا نغدو ونسـري في إخـاء تالد

أو يختلفْ ماء الوصال فماؤنا عذب تحـدّر من غـمام واحد

أو يفترقْ نسـبٌ، يؤلـّفْ بيـننا أدبٌ أقمـــناه مقـام الـوالد(*)

لو كنت طِرفا(**) **كنت غير مدافع للأشقر الجـعديّ أو للـذائد**

أو قدمتك الـسن خلـت بأنه مـن لفك اشتُقت بلاغة خالد

أو كنت يوما بالنجوم مصدقا لزعـمت أنك أنت بكر عطارد

صعب فإن سُومحت كنت مُسامحا سلِسا جريرُك في يمـين القائد

أُلبست فوق بياض مجدك نعمة بيضاء حلت في سواد الحاسد

ومودة لا زهّدت في راغب يوما ولا هي رغّبت في زاهد

غناء ليس بمنكر أن يغتدي في روضها الراعي أمام الرائد

ما أدّعي لك جانبا من سؤدد إلا وأنت عليه أعـدل شاهد(1)

فهو بدءا من بيته الأول يُعنى بالجناس والاشتقاق عناية خاصة، فيورد مجموعة من الفنيات الأسلوبية الصوتية: ماجد وجامد ثم جهد الجاهد، تبعد وأباعد، أقمناه مقام، سومحت مسامحا، زهدت زاهد، رغبت راغب. لكنّ كلّ هذا اللعب الجميل الخفيف على السمع والقلب يصحبه تعمق إنسانيّ في معاني الصداقة والشعور بالطبقة الثقافية الواحدة التي تتشاطر همّ الفكر والتأليف والكتابة والإبداع.

---

* - كان لا بدّ هنا من وضع فاصله بعد كلمة "نسب" ليتضح المعنى، إذ أن جواب الشرط يبدأ من الفعل يؤلفْ.

** - جاء في لسان العرب مادة طرف ص2657" والطريف الطارف من المال المستحدث...والاسم الطُّرفة وقد طرف بالضمّ ...والطِّرف والطريف والطارف المال المستفاد..."

1- ديوان أبي تمام، بشرح التبريزي، ج1، ص 401، ومطلع القصيدة في وفيات الأعيان، ج3، ص365، حيث أشار المصنف إلى أن النص في توديع ابي الجهم، كما يشير إلى أنه صلب يوما كاملا لهجائه المتوكل، ويذكر بعد ذلك أن آخر ما عرف من شعره أبيات وجدت في ثيابه بعد مقتله: يا رحمتا للغريب في البلد النـازح ماذا بنفسه صنعا
فارق أحبابه فما انتفعوا بالعيش من بعده ولا انتفعا

إن التجانس الواقع هنا بين الكلمات وهو يحدث تمازجا وتصاهرا إنما جاء ليعزز تمازجا وانصهارا روحيا وتجانسا تامّا بين أبي تمام وصديقه، ومن هنا يغدو اللعب اللغوي على أساس التجنيس غاية مقصودة، أو حدسا ما حرّك الشاعر نحو نوع من التعبير يجسد بطريقة بديعة قداسة الصداقة.

ولقد توسّط البيت السابع النص وكان قمته الفكرية التي كُتبت كلّ الأبيات لبيانها، وهذا يؤكد تحقّق ذلك التوازن الفكريّ الفنّي المركّز في إبداع أبي تمام. ويمكن القول إن أبا تمام وهو يعتمد التجنيس ويصهر الكلمة في أختها فتبدو اللغة في حدّ ذاتها معبرة عن ذلك الانصهار الروحي المتحقق بين الشاعر وصديقه؛ ومعنى ذلك أن القرابة الصوتية وما جسدته من انسجان هما في الوقت نفسه تعبير فني عن تلك القرابة الروحية وذلك الانسجام التام الموجود بين الشاعر وصديقه. هذا هو القصد المعنوي الذي يرمي إليه الشاعر في مثل هذا الموقف العاطفي :

فاشدُد يديك على يدِي وتلافَني من مطلب كدر الموارد راكد [1]

إن هذا التعبير الصوتي عن التمازج الروحي هو نفسه ذلك التمازج الصوتي الموسيقي الذي يؤديه التجنيس بين الكلمات: يديك، و يدي وبين كدر وراكد، فضلا عن تركيز الشاعر على حرف الدال ذي الدلالة على قوة المشاعر في الكلمات: اشدد، يديك، يدي، كدر، الموارد، راكد. ولنتأمل قوله أيضا:

ما عهدنا كذا نحيب المشوق كيف والدمع آية المعشوق

فأقِلاّ الـتعـنيف إنّ غـراما أن يكون الرفيق غير رفيق[2]

فقد دعت لفظة المشوق لفظة تجانسها وتقترب من مجالها هي لفظة معشوق.

وهذا ما نجده في قوله أيضا:

ورفيقة اللحظات يُعقب رِفقُها بطشا بمغترّ القلوب عنيفا

جُزن الصفات روادفا وسوالفا ومَحاجرا ونواظـرا وأنوفا [3]

وقد أورد هنا رفيقة ورفقها، وأتى في البيت الأول بكلمة عنيفا، وفي البيت الثاني

---

[1]- ديوان أبي تمام، بشرح التبريزي، ج2، ص8

[2]- المصدر نفسه، ج2، ص430

[3]- المصدر نفسه، ج2، ص430

أنوفا، ومن الملاحظ أن العين والألف يصدران من عمق الجوف ولهذا دلالة على شدّة التأثر، كما أنه لجأ إلى شيء من التماثل الصيغي الموسيقي تحقّق أولا في الصيغتين: "روادفا وسوالفا" ثم بين: محاجرا – ونواظرا"، محققا سجعا قلّما يحفل به الشعر، ومال في كثير من شعره إلى الجناس المضارع الذي هو لون من الجناس غير التام.

وقد يبالغ أبو تمام في البحث عن التجنيس فيقع في التكلف كما في قوله:

بحوافر حفر وصلب صُلَّب وأشاعر شعر وخَلْق أخلقِ [1]

ويرى طه حسين أن أبا الطيب المتنبي الصبيّ قد تأثر بأبي تمام، وأخذ بشيء من مذهبه كما يتجلّى ذلك في النسج على منوال"والحرب مشتقّة المعنى من الحرَبِ" وفي هذه العناية الصوتية [2] وهو يقصد قول أبي الطيب:

لما نُسبتَ فكُنت ابنًا لغير أب ثم اختُبرت فلم تَرجع إلى أدب

سُمِّيت بالذهَبيّ اليوم تسميةً مشتقّةٍ من ذهاب العقل لا الذهب

ملقّب بك ما لُقبت- ويْك- به يا أيها اللقَب المُلقى على اللقب [3]

إنّ الإيغال في البحث عن التجانس والتضاد دون ربط كل ذلك بما تقتضيه الفكرة ومحاورة القارئ، يوقع النص التمامي في تكلف يشين نصّه، أمّا التجربة القوية عنده فتعطي النص حقه من العناية الفنية المنسجمة مع قوة الفكرة وعمق الروح وصفاء الشعر كما نجد ذلك في قوله راثيا معزيا مازجا التجانس مع مجموعة من التقنيات في رثاء ولدين لعبد الله بن طاهر ماتا في يوم واحد:

مازالتِ الأيامُ تخبرُ سائلا أَنْ سَوْفَ تَفْجَعُ مُسْهِلاً أَوْ عاقِلا

إنَّ المَنُونَ إذا استمرَّ مَرِيرُهَا كانتْ لها جُنـنُ الأنامِ مَقاتلا

في كلِّ يومٍ يعتـبطنَ(*) نفوسَنا عَبْطَ المُنحِّــبِ جِلّةً وأفائلا

ما إن ترى شيئاً لشيءٍ مُحيِياً حـتَّى تُـلاَقـيَهُ لآخَـرَ قاتِلا

من ذاكَ أجهدُ أنْ أراهُ فلا أرى حَقّاً سِوَى الدُّنـيا يُسَمَّى بَاطِلا

---

[1]- المصدر السابق، ج2، ص410

[2]- طه حسين، مع المتنبي، دار المعارف مصر، ط13، ص29

[3]- ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر بيروت لبنان، 1403هـ، 1983م، ص13

[*]- جاء في هامش الديوان أنّ العبط والاعتباط نحر من غير علّة، والمنحب الناذر

لله أيةُ لـوعةٍ ظـلْـنا بـهـا تركتْ بكياتِ العــيونِ هواملا !
مجدٌ تأوَّبَ طارقاً حتى إذا قلنا أقـامَ الدهرَ أصبحَ راحلا
نجمانِ شاءَ اللهُ ألا يطلعا إلاّ ارتدادَ الطرفِ حتى يأفلا
إن الفجيعة بالرياضِ نواضراً لأَجَلُّ مِـنها بالرياضِ ذَوَابِلا
لو ينسآن لكـــانَ هذا غـاربـاً لِلمكرُماتِ وكانَ هذا كاهِلا
لهفي على تلك الشواهدِ فيهما لَوْ أُمْهِلَتْ حتَّى تكونَ شَمائِلا
لَغدَا سكونهما حجًى وصِباهُما حِلْماً وتلكَ الأريحيَّةُ نائلا
ولأَعْقَبَ النَّجمُ المُرِدُّ بِدِيمَةٍ ولعـادَ ذاكَ الطَّلُّ جُوداً وابلا
إنَّ الهلالَ إذا رأيتَ نمـوَّهُ أيقنتَ أنْ سيكونُ بدراً كاملا [1]

فالعناية البديعيّة الواضحة في تقارب الأصوات بالتجنيس، وفي التضادّ، لكنّ كلّ ذلك لم يُفتر التجربة الفنيّة، بل ساهم في تقديمها بوهج فنّيّ أساسه اللغة الرفيعة ذات العلاقة القوية بحال ذات الشاعر؛ فقد تلاءمت الأصوات وتفاعلت مع الصور والمعاني المتضادّة التي تعمّق شعور المتلقي بتناقضات الحياة التي ما إن تسرّنا لحظة حتى تؤلمنا لحظات- كما قال الشاعر.

فقد أورد الشاعر "سائلا" في البيت الأول، ثم أورد بكلمة "مسهلا" ومن الواضح أن بينهما تقاربا صوتيا، وذاك ما حدث بين "استمرّ" و"مريرها" في البيت الثاني، إذ أن مرير ومر من جذر ثلاثي واحد، وفي البيت الثالث أورد "يعتبط" و"عبط"، وفي الرابع: "شيئا لشيء" و"قاتلا ومُحييا"، وفي الخامس "أراه لا أرى" و"حقا وباطلا"، وفي السابع "أقام الدهر وأصبح راحلا"، وفي الثامن "يطلعا ويأفلا"، وفي التاسع "الرياض النواضر والرياض الذوابل"، وفي الحادي عشر عمد الشاعر إلى التجانس الصيغيّ: كالشواهد والشمائل، أما في البيت الثاني عشر فقد ركّز على ثنائيات فكرية موسيقية في قوله: سكونهما حجى، وصباهما حلما، والأريحيّة نائلا، وفي الثالث عشر الرذ والطلّ والوابل مراحل في القطر مختلفة متصاعدة، وهو التصاعد الذي نجده من الهلال إلى البدر الكامل في البيت الأخير، وهي مسيرة الأيام التي بدأت

[1]- ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج4، ص113 وما بعدها،

بالبيت الأول لتنتهي بالبدر الكامل. ولم تكن الكلمة هي جماليةَ نصٍّ أبي تمّام وحدها، بل إن تفنّنه في الافتتاح كان جزءا هامّا من تشكيله الفنيّ، خاصّة وأنّ الشاعر قد استطاع لحم مبتدإ النص بما بعده، ومزج الوصف بالمدح أحيانا كما يتضح ذلك في قوله مادحا المعتصم:

رقّـّـت حواشي الدّهر فهي تَمرْمَرُ وغدا الثّرى في حليه يتكسّر

نزلت مُقدمة المَصِيف حميدةً ويدُ الشتاء جديدةٌ لا تُكْفَر

لولا الذي غرس الشتاء بكفِّهِ لاقى المَصيف هشائما لا تثمر...

أربيعَنا في تسعَ عشرة حِجّة حقا لهِ ـنك لَلربيع الأزهر

ما كانت الأيام تسلب بهجة لو أنّ حسن الروض كان يُعمَّر

أو لا ترى الأشياء إن هي غُيّرت

سمُجت وحسن الأرض حين يُغيّر"([1])

إن أبا تمام في هذه الأبيات يحوّل الواقع والحقيقة الفيزيائية إلى طيف وهو الأمر الذي لم يتحقق دهرا إذ أن " التقاسيم الظاهرة حرمتنا دهرا طويلا من الاستمتاع بروح الطيف الذي تفنّن فيه الشعراء وحوّم حوله النقاد" ([2])

وفي المجال الإبداعيّ برزت بفضل أبي تمام وتوجّهه الفني فكرة حداثية فنيّة جديدة، لأنّه" لم يعد الشعر عند أبي نواس وأبي تمام تقليدا لنموذج تراثيّ، ولم يعد كذلك تقليدا للواقع، بل صار إبداعا لا يتمّ إلا بدءا من استبعاد التقليد والواقع الحرفيّ معًا. إنّه خلق يمارسه الشاعر، فيما يخلق مسافة بينه وبين التراث من جهة، وبينه وبين الواقع من جهة ثانية"(3) لكنّ هذا "الخلق"([*]) الذي يشير إليه أدونيس يبدو مستبعدا لمبدإ عامّ في أيّ إبداع خليق بأن يسمى كذلك، سواء في عالم الفنون أو غيرها هو مبدأ التأثر والتأثير، أو ما يُسمى في الدراسات النقدية تناصا، فقد " أشار المنظّرون المحدثون إلى أنّ الأعمال الأدبية منسوخة أو محرّرة بكاملها من أعمال

---

[1]- ديوان أبي تمام بشرح الصولي، ص ص 536، 537

[2]- مصطفى ناصف، النقد العربي: نحو نظرية ثانية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1420هـ 2000م، ص ص232، 233

[3] - أدونيس، صدمة الحداثة، ط4 منقحة، دار العودة بيروت لبنان، ص18

[*]- وضعت كلمة خلق بين مزدوجين لأن العمل الإنساني أساس لا خلق فيه فهو تشكيل جديد مطور لما سبق.

أخرى، أي يمكن صناعتها من خلال أعمال سابقة تشرّبتها، وتكررها، وتتحداها، وتحولها..."[1] وهنا لا بدّ من تأكيد ثنائية المطبوع والمصنوع التي كانت على امتداد التاريخ النقدي مرجعا في تقويم فن الشعر العربيّ؛ فقد تميّز الذوق العربي باتّجاهه العامّ في العهود القديمة من قبل الإسلام إلى بداية العصر العبّاسيّ بميله إلى كلّ شعر مطبوع، لكن مفهوم الطّبع نفسه قد تغيّر فأضحى الشاعر المقلّد المنسجم مع طبع غيره مطبوعا، رغم أنه لم يتمثّل طبعه الشخصيّ، أمّا المنادون بالشعر الجديد في كل العصور التي تلت العهد الأموي - ورغم أنهم ركّزوا في ما ذهبوا إليه على حضور الذات والعصر والرؤية- فقد كانوا بذلك أقرب من مفهوم الطبع بمعناه الأدق، إلاّ أن التعصب حال دون التفتّح على هذا البديل الذي لم تفتح أمامه الآفاق إلا بصعوبة؛ لأن الجديد النابع من الرفض الفنّيّ لم يكن بريئا من خلفية فسيفسائية تضافرت فيها كل ألألوان القوميّة والدينيّة والسياسيّة والثقافيّة، أي أنّ الرفض الفنّيّ قوبل بكثير من الإعراض، لأنّ الحركة المحافظة المضادّة "شعريّا" لم تكن في حقيقة أمرها إلا الوجه النقيض للفسيفساء التي شكلها التيار الرافض.

3- تضافر التكرار والإيقاع في شعرهم الرافض:

تبيّن مما سبق أن التكرار كان من أبرز الجوانب الجماليّة وأهمّها في تراثنا الشعري العربيّ، وقد جاء في الكشّاف:" قال رسول الله صلى الله عليه وسلم" تبّا للذهب تبّا للفضة" قالها ثلاثا..."[2] ، فقد حقّق التّكرار توقيعا في العبارة وأكّد المعنى لتثبيته في النفس المؤمنة. وهكذا نجد النقاد يحاولون الكشف عن قوانين الإيقاع التي تضفي على الصورة جمالا، "... سواء في عنصرها الصوتيّ أو عنصرها الدالّ. وهم يتبيّنون في هذا الكشف صورا عديدة يتمثّل فيها القانون الواحد، ولكنّ هناك صورة هي التي تتّصف بالكمال، ومن ثم تكون ... هي أجمل الصور..." (3) وعلى مرّ العصور كان الشعر في عالم الفنون القوليّة الفن المضاد المختلف عن الفنون الأخرى، وقد عززت الرومانسية مكانة الشعر الذي أضحى خير أنموذج ممثّل لعالم

---

[1]- جونتان كولر،مدخل إلي النظرية الأدبية،تر:مصطفى بيومي عبد السلام،المجلس الأعلى للثقافة القاهرة،ط1، 2003، ص52

[2]- الزمخشري، الكشاف، ج3، ص ص 37، 38

[3]-عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربيّ عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربيّ،القاهرة، 1412، 1992،ص197

الفن، ومنذ الرمزية تعززّ هذا الموقع أكثر.(1) وانطلاقا من ذلك فإنّه من الواضح أن كلّ شاعر يحاول أن يغرّب شعره ولو بقدر ما عما هو مألوف، فالإيقاع يعزّز التصوير بإضافة صورة صوتيّة في إبداع أيّ شاعر، كما يبدو أساسا في تجسيد أثر الإيقاع والإشعار به، لذلك يلجأ إليه الشعراء خاصة حين يحسّون بشيء من النثرية يتسرّب إلى فنّهم؛ فهذا أبو العتاهية يبدو أنّه أدرك "نثريّة" نصّه فتصرّف في جوانبه الموسيقيّة من خلال ما اشتمل عليه من رويّ متكرّر فاكتسى وحدة موسيقيّة وهندسة شعريّة وانسجاما أساسه البناء التناظري، لينقذ القصيدة من الرّتابة. لذلك يستعمل أبو العتاهية التضادّ (*) في كثير من الحالات قصد الإفلات من الرتابة فيقول مثلا:

لكلّ داء دواءٌ عند عالمه من لم يكن عالما لم يدر ما الداء
الحمد لله يقــضي ما يشاء ولا يُقضى عليه وما للخلق ما شاؤوا
لم يخلق الخلق إلا للفناء معا نفنى وتفنى أحاديث وأسماء
يا بعد من مات ممن كان يلطفه قامت قيامته والناس أحياء
يقصي الخليل أخاه عند ميتته وكل من مات أقصتْه الأخلاّء
لم تبــك نفسك أيام الحياة لما تخشى وأنت على الأموات بكّاء(2)

فالشاعر يُلحّ بدءا من البيت الأوّل على تكرار طائفة خاصة من الكلمات والحروف: الداء والدواء العالم والدراية، لكنّه يأتي بالتضاد بعد ذلك فيقوى المعنى ويتضح أكثر. ويبدو حرف الدال كثيف الحضور في أبيات النص، ممّا يعطي الأبيات قوة صوتية لشدة هذا الحرف؛ إذ لا يخفى ما فيه من دلالة على القوة، وهي الصفة المتكرّرة بوضوح في المواقع التي ذكر فيها الله عز وجلّ، وفي مواقع أخرى ذكرت فيها شدة المواقف التي يعاني فيها الإنسان الأمرين أمام مصيره المحتوم. وتكرار التقسيم الحاضر هنا أيضا وظيفته افتتاح المقطوعة...والملاحظ أنّ التكرار يسلّط

1- Catherine Fromilhague Anne Sancier-Château, Analyses stylistiques, formes et genres, Nathan Université, 1ere édition, 2000 Pris 75006 ,p5

*- التضاد أوسع من الطباق لأنه دالّ على الطباق وعلى المقابلة أيضا، بل وعلى كلّ أشكال المفارقات.

2- ديوان أبي العتاهية، تح: شكري فيصل، ص2

الضوء على نقطة حسّاسة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها.(1) ومن أمثلته تكرار عبارة كاملة ما في أشطر مجموعة من الأبيات، لأجل التركيز على الموضوع، كما في قول أبي العتاهية:

أي يوم نسيت يوم التلاقي أي يوم نسيت يوم التناد

أي يوم يومُ الوقوف إلى الله ويوم الحساب والإشهاد

أي يوم يومُ الممر على النار وأهوالها العظام الشداد

أي يوم يومُ الخلاص من النار وهول العذاب والأصفاد(2)

فهو يكرّر التعجب "أي يوم" مع تكرار آخر لكلمة "يوم" التي هي يوم الحساب، للتذكير بالموضوع وتثبيته في الذهن والتعظيم والتعبير عن هول المشهد. ولا يخفى ما في كل ذلك من موسيقى مؤثرة ، وموسيقى الشعر من بين أبرز عناصره؛ إذ من غيرها يغدو النص أشلاء نثريّة. والتكرار زينة موسيقية - بهذا المفهوم- يمكن أن يحقّق في حرف واحد يؤْثره الشاعر، كما يمكن أن يسهم في تقوية التشبيهات والمعاني. لذلك كانت له أهميته خاصة حين يرتبط بالصور المتنوعة بين ما هو ماديّ وما هو معنوي. والصورة حتى وإن كانت ماديّة، إلا أنّ قيمتها كامنة في ارتباطها بالجانب الحدسيّ الروحي لدى الشاعر.(3) ونعثر في الشعر على نوع من التكرار هو التكرار البيانيّ، كما عرفته البلاغة القديمة؛ وهو يؤدّي وظيفة دقيقة تكمن خاصة في قرع الجرْس، وهو يماشي الإلقاء الشعريّ. وقد استدلَّت نازك الملائكة بثلاثة أبيات لمالك بن الريب في رثاء ذاته وهو يحتضر في"مرو" بعيداً عن أهله "بالغضا"؛ الغضا التي كرّرها خمس مرّات في حالة نفسية عصيبة، ليدلّنا عن مدى شوقه لديار أهله، وكثيرا ما يشار إلى أهمية التكرار في الشعر، ويبرز علاقته بالسّحر والكهانة. (4) وهنا لا بدّ من التأكيد أن أهميته لدى السحرة والمشعوذين والكهنة في ترسيخ الفكرة وإدخال السامع في دوامة موسيقية، هي العالم الذي يسعى الشاعر إلى تحقيقه في الشعر لكن في مستوى فكري إنسانيّ يسمو فوق سلوكات السحرة

---

[1]- حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية – الحضور والغياب، اتحاد الكتاب العرب 2001م، ص51

[2]- ديوان أبي العتاهية، ص ص 113، 114

[3]- Christian Chelbourg, L'imaginaire litteraire, Armand Colin , Nathan / Her 2000 75006 Paris, p25

[4]- إحسان عباس، بدر شاكر السياب – دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة بيروت لبنان، ط 5 ،1982، ص ص206،207

والمشعوذين، إلا أنّ "محمد مفتاح" لم يُولِ أهمية للتكرار في أداء الوظيفة التبليغيّة المعنويّة والتداوليّة، ويراه "شرط كمال" أو "محسنا" يدخل ضمن "اللعب اللغوي"، لكنه حين الحديث عن الشعر يقول مستدركا:" ومع ذلك فإنّه يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية..."(1) وبذلك فهو يراه هاما في أداء الغاية الإقناعية، خاصة وأنه شديد الصلة بتوكيد المعاني وتثبيتها في النفس، مما جعله يحضر بشكل مكثف في مواقف النصح ترسيخا له في الوجدان، كما نجد ذلك في قول أبي العتاهية:

شرِهتُ فلست أرضى بالقليل وما أنفكّ من حدث جليل

وما أنفكُّ من أمل بِغَيّ(*) ولا أنفك من قال وقيل

ألا يا عاشق الدنيا المعنّى

كأنك قد دُعيتَ إلى الرحيل

أمَا تنفكُّ من شهوات نفسٍ تجور بهنّ عن قصد السبيل(2)

فالشاعر قد ردد الفعل ينفك أربع مرات، لما له من دلالة على ملازمة العصيان في هذا السياق، ومما يلاحظ أسلوبيا عناية الشاعر الواضحة بالتضاد: أخطأ - أصابا / مسألة - جوابا / سلامة- المنايا -/ الطعام - الشرابا ، شهدت - غابا / عظمت – تخف، من الملاحظ أن الجوانب الموسيقية في هذا النص جزء منه من تكوينه العميق المتولد معه في جوهره، فتكرار حرف الميم والألف قد أسهم في صبغ النص بوحدة موسيقية، وقد استطاع بذلك تشكيل وحدة موسيقية متكاملة. وتحقيق وحدة العمل الفني من غايات الفن الكبرى، وكما قيل فإنه" لكي يكون العمل الفني مفهوما ومؤثرا، لا بدّ وأن يشكّل وحدة متكاملة بذاتها"(3). وينبغي هنا أن نقف عند إصرار الشاعر على مذهبه الذي يبدو مدافعا عنه فنيّا من خلال بحثه عن قوالب تعبيريّة مقنعة بفنيّتها وبساطتها في الوقت نفسه، بحثا عن فردانية تؤكد الفرق الذي أشار إليه 'دي سوسير'

---

[1]- محمد مفتاح، الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط3، المركز الثقافي العربيّ، 1992م، ص39.

[*]- في الديوان الذي بتقديم االبستاني ص335 بدل بغيّ ورد يُعنّي

[2]- ديوان أبي العتاهية، دار الكتب العلمية، ص174

[3]- إبراهيم حمادة، طبيعة الدراما، دار المعارف مصر، ص26

(De Saussures) بين اللغة والكلام (1) ، أي بين المشترك العام وبين العبارة الشخصية (2) مثلما هي ممثلة في هذه الأبيات.

ويشير ابن قتيبةٌ ضمنيا إلى ما في التجريب الفنيّ الذي مارسه أبو العتاهية من ريادة واتّصال عميق بالحياة فيقول: " وكان لسرعته وسهولة الشعر عليه ربّما قال شعرا موزونا يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب. وقعد يوما عند قصّار فسمع صوت المِدقّة فحكى ذلك في ألفاظ شعره وهو عدة أبيات فيها:

للمنون دائرات يُدرن صَرفَها هنّ ينتقِيننا واحدا فواحدا "(3)

فإيقاع القصَّار الذي يشير إليه الدارسون ما هو في حقيقته إلاّ جزء من إيقاع حياة عباسية جديدة استدعت إيقاعات جديدة، وهذا أمر طبيعي لأن متأمل البحور الخليلية يراها في مصطلحاتها وحركاتها وسكناتها جزءا من أشياء العصر وطبيعة حركة الحياة الرتيبة. وهذا ما يؤكّد علاقة الفنّ بالحياة؛ فما دامت الحياة تتبدل فلا بد أن تتبدّل لذلك الفنون المنبثقة منها، لكنّ العناية الشكليّة الفائقة والتفنن الذي يريك الشعر في شكل الشعر وما تراه إلا شعرا مختلفا عن كثير مما قرأت ليؤكد عبقرية تبسيطية سعى إليها، وتبيّن أنه لا يرى الشعر نظما كما قد يظن، لكن" اللفظ العادي والمعنى السوقيّ كان يقع في أذن أبي العتاهية فلا يلبث أن يستحيل في قلبه إلى شعر موزون مقبول كأنه قد مسّه سحر. وكانت هذه العمليّة تتمّ في سرعة نادرة النظير." فقد قال:

آمنتُ بـالله وأيقـنْتُ والله حسبي حيثُما كنـتُ

كـم من أخ لـيَ خانني ودَّه وما تبـدّلتُ وما خُـنتُ

الحـمد لله على صـنعـه إني إذا عـز أخي هُنتُ

ما أعجب الدنيا وتصريفها كـم لوّنتني فتـلوّنـتُ

للبين لـوْنٌ فـأنا رهْنٌ به لـو قد دنـا يومٌ لقد بنتُ (4)

ففي الأبيات كما هو واضح لزوم ما لا يلزم، لكنه مختف لم يكلّف النص أيّ

---

[1]- عبد اللطيف حماسة، الإبداع الموازي ـ التحليل النصي للشعر، 2001، ص24

[2]- فرديناند دو سوسير، فصول في علم اللغة العام، تر: أحمد نعيم الكراعين، ص30 وما بعدها

[3]- ديوان أبي العتاهية، تح: شكري فيصل، ص24 - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص538

[4]- ديوان أبي تمام، تح : شكري فيصل، ص80 - دهنون آمال، جماليات التكرار في القصيدة المعاصرة، مجلة جامعة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية بسكرة، عدد2، جانفي/ جوان 2008

تعقيد، كما لم يقحمه في أيّ تصنع، والأفعال في أواخر الأبيات قريبة من النثر لكنّها توقّع الأبيات بدقّة، ثمّ إنّ النصّ يحفل بالأضداد – الزينة- التي ستغدو ركنا صلبا في المدرسة البديعيّة لدى مسلم بن الوليد وأبي تمام بعد ذلك.

ويحاول خليل شرف الدين تفسير ظاهرة التبسيط العتاهية فيقول:" ولعلّ أسلوب ابن المقفّع ... الذي نُعت بالسهل الممتنع هو الذي تأثّر به شاعرنا في قول الشعر"السهل الممتنع إذا جاز التعبير."(1) ، لكنّ الجانب الشكليّ وحده لا يفسّر التأثّر، فهل كان أبو العتاهية متأثّرا بابن المقفع وهو يحوّل النثر العربيّ إلى كتابة ممتِعة ذات غاية إصلاحية في المجالين الاجتياسيّ(*)، خاصّة بكتابيه الأدب الكبير والأدب الصغير، مما دفع ابن المقفع إلى أن يكلّف الشعر مهمة رأى النثر يقوم بها ؟

إن كلّ خطاب أو رسالة شفهية أو مدونة يمكن تحديدها على أساس كونها موقفا يجمع المتكلم بالمتلقي في وضعية قولية الغاية منها تقديم معلومات والتأثيرات بشكل ما في المتلقي... (2)

وفي الدراسات المعاصرة عناية خاصّة بالتكرار وأصنافه؛ منه التكرار الصوتي واللفظي وتكرار العبارة وتكرار البداية وتكرار التجاور(3): أمّا التكرار الصوتيّ فقصد به هيمنة صوت معيّن ذي دلالة ما يركز عليها النص، وأما التكرار اللفظي فعني به تكرار الكلمة سواء كانت اسما أو فعلا أو ما قاربهما كميّا، في حين دلّ تكرار العبارة على تكرار معيّن هو الجملة وما شابهها، أما تكرار البداية فيقصد به افتتاح الأسطر أو الأشطر الأولى بصوت أو عبارة الغاية منها التركيز على إيحاء ما هو غاية النص، أما تكرار التجاور فلا يكتفي الشاعر فيه بتكرار العبارة، بل يسعى إلى تكرارها على شكل طلقات صوتيّة متتابعة، ولا يخفى ما في ذلك من أثر موسيقى وتوكيد فكريّ. وقد جرّب أبو العتاهية المغامرة، فحاول العناية بالجوانب الأسلوبية، والعناية الخاصة بالجانب الإيقاعي وما يتطلبه من تكرارات، كما رأيناها في هذه

---

[1]- خليل شرف الدين، الموسوعة الأدبية الميسّرة، ص22

[*] - نحت من لكلمتي الاجتماعي والسياسيّ

[2]- Carole Tisset, Analyse linguistique de la narration, Seses/Her2000, Paris, p10

[3]- دهنون آمال، جماليات التكرار في القصيدة المعاصرة، مجلة جامعة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية بسكرة،عدد2، جانفي/ جوان 2008

الأبيات وهي أمر ليس بجديد على الشعراء. فهو أمام وضوح المعاني وقلّة ما تتيحه من الولوج في عوالم الخيال مضطرّ إلى تلك العناية الصوتيّة.

وبالرغم من كلّ ذلك فإنّ "... أهمّ ما تركه أبو العتاهية في عالم الشعر العباسيّ أنّه أدخل موضوع الزهد واحدا من موضوعات الشعر في ذلك العصر...إذ تحول إلى موضوع فنيّ له أصوله ومقوّماته وله وظيفته التعليميّة الوعظية كما أرادها له الشاعر مما جعل له وزنا جديدا وقيمة متميّزة في العصر العباسي"[1] وقد يكون توسيع جمهور الشعر وربط الإبداع الشعريّ بالذائقة العامة من أهم ما تركه الشاعر من موروث خاصة حين أطلق العنان لإشكالية التلقّي، مثيرا قضيّة الفنّ والحياة، باحثا عن جماليات جديدة تعطي الفن الشعري بقدر بساطته روحه الفنيّة وإتقانه الخاص، بحيث يتمّ التوسّط بين وضوح الشعر ورقيه الفني في الوقت نفسه.

ومن الدارسين القدامى من يراه مرجعا من المراجع الفنيّة لمن يريد دخول عالم الشعر، فقد قال أبو بكر الخوارزمي:" من روى حوليات زهير، واعتذارات النابغة، وأهاجي الحطيئة وهاشميّات الكميت، ونقائض جرير، وخمريات أبي نواس، وتشبيهات ابن المعتزّ، وزهديّات أبي العتاهية، ومراثي أبي تمام، ومدائح البحتري، وروضيّات الصنوبري(*) ، ولطائف كُشاجم، ولم يخرج إلى الشعر، فلا أشب الله قرنه" (2) بل لعلّ هذه الروح البحثية التجريبية هي التي بوأته هذه المكانة الخاصة في تاريخ الشعر العربيّ. لقد كان هذا التقريب الذي توخّاه أبو العتاهية بين الشعر والنثر خطوة تقدّمية هامّة في عالم الأدب حتى بالنظرة المعاصرة إلى الإبداع الأدبيّ؛ إذْ عمق الهوّة بين الشعر والنثر الفنّيّ نظريا وفق للنظرة القديمة أساس في التمييز بين الشعر والنثر، إلا أن هذه الهوة بينهما اليوم في النظرة النقدية المعاصرة قد أضحت ضيّقة جدّا ، بل إنّ النظريّات النقديّة الحديثة تحاول في بعض من مفاهيمها الجديدة إزالة الحواجز الفاصلة بين الصناعتين - كما كان العسكري يسميهما - فإذا الشعرُ نثرٌ إذا كان نظما، "وإذا النثر شعرٌ إذا كان مشبّعا بالصور، مثقلا بالرؤى الشفافة،

---

[1]- عبد الله التطاوي، القصيدة العباسية، مكتبة غريب، الفجالة، القاهرة، مصر، ص 142

[*] - هو كما ورد في مقدمة ديوانه الذي حققه إحسان عباس، دار صادر بيروت، ط1، 1998، ص5، ص11" ... أكثر أشعاره في وصف الرياحين والأنوار... هو أحمد بن محمد بن الحسن بن مرار ، نشأ بحلب وتوفي عام 334هـ"

[2]- مصطفى الشكعة، فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، مكتبة الأنجلو مصرية، 1685، ص491

محمّلا على أجنحة الألفاظ ذات الخصوصيات الشعرية."[1] وبذلك يمكن القول بأن أبا العتاهية وهو يبدع شعرا غنيّا بالأصوات المتناغمة الموقعة في لغة تبدو لسهولتها وتقاطعها مع الاعتياديّ اليوميّ من اللفظ نثرا، كان في حقيقة الأمر يقرب هوة بين الصناعتين لطالما اتّسعت.

إنّ هذا الأمر قد خالف كل المخالفة ذوق عصره؛ فالشاعر سلم الخاسر يقول مثلا بعد أن أسمعه أبو العتاهية بعض شعره: " لقد جوّدتها لو لم تكن ألفاظها سوقيّة. فيرد عليه أبو العتاهية بقوله: والله ما يُرغّبني فيها إلا الذي زهّدك فيها. ويقول لآخر وقد جاء يحدّثه عن شعر كتبه في الزهد وقد حاول التجويد في ألفاظه: اعلم أن ما قلته رديء لأنّ الشعر ينبغي أن يكون مثل أشعار الفحول المتقدّمين أو مثل شعر بشار وابن هَرْمة، (**) فإن لم يكن كذلك، فالصواب لقائله أنْ تكون ألفاظه مما لا تخفى على جمهور الناس مثل شعري ولاسيما الأشعار التي في الزهد، فإنّ الزهد ليس من مذاهب الملوك ولا من مذاهب الشعراء ولا طلاّب الغريب، وهو مذهب أشغف الناس به الزهاد وأصحاب الحديث والفقهاء وأصحاب الرياء والعامة وأعجب الأشياء إليهم ما فهموه".[2] فالشاعر في هذه الإشارات النقدية يبدو قد اختار الجمهور والأسلوب، وميّز بين الكتابة للفن الخالص والفنّ للناس. وهو يصدر في ما ذهب إليه عن وعي تام بحقيقة التشكيل الفنيّ الذي لا يحتمل المزج بين الأساليب والمواضيع والمتلقين، ثمّ إذ هو يؤثر هذا الضرب الواضح من التشكيل الفني ويختاره فيكاد يحصر شعره في الزهد بعد أن جرب المدح والقصر وأتقن المديح والرثاء، يربط الفن الشعري بمعجمه وتراكيبه وهو بذلك يصله بشروط محققة في المعجمية والتصوير والمعاني.

هذه الرؤية الفنية إذن هي منطلق شعره الذي نال حظّا وافرا من الاستحسان، ممّا دفع صاحب أسرار البلاغة إلى الإعجاب بشعره كما يبدو ذلك في قوله:" وممّا ينظر إلى هذا الفصل ويداخله ويرجع إليه حين تحصيله الجنس الذي يراد فيه كون الشيء من

---

[1]- عبد المالك مرتاض،النص الأدبي من أين وإلى أين.ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر1983، ص26.

[**]- جاء في الشعر والشعراء، ص509 أنه"من الخلج والخلج من قيس عيلان ويقال إنهم من قريش...مما يستجاد من شعره:

قد يدرك الشرف الفتى، ورداؤه خلق وجيب قميصه مرقوع
إما تريني شاحبا متبذلا كالسيف يُخلق جفنُه فيضيع
فلرب ليلة لذة قد بتها وحرامها بحلالها مدفوع

[2]- محمد نجيب البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، ص ص 386، 387

الأفعال سببا لضده كقولنا: أحسن من حيث قصد الإساءة...إذا لم يقنع التشاغل بالعبارة الظاهرة، والطريقة المعروفة، وصوّر في نفس الإساءة الإحسان، وفي البخل الجود، وفي المنع العطاء، وفي موجب الذم موجب الحمد، وفي الحالة التي حقُّها أن تُعدّ على الرجل حُكم ما يعتدّ له، والفعل الذي هو بصفة ما يعاب وينكر صفة ما يقبل المنّة ويشكر، فيدلّ ذلك بما يكون فيه من الوفاق الحسَن مع الخلاف البيّن على حذق شاعره، وعلى جودة طبعه وحدة خاطره وعلوّ مصعده وبعد غوصه، إذا لم يفسده بسوء العبارة ... وكشف تمام الكشف عن سرَ المعنى وسرّه بحسن البيان وسحره مثال ما كان من الشعر بهذه الصفة قول أبي العتاهية:

جزىَ البخيلَ على صالحةٍ عنّى لِخِفّتِه على ظهري

أعلى وأكرم عن يديه يدًا فعلتْ ونزره قدّره قدري

ورُزقتُ عن جدواه عافية أن لا يضيق لشكره صدري

وغنِيتُ خلوًا من تفضُّله أحنو عليه بأحسن العذر

ما فاتني خير آمرىء وَضعتْ عنّي يداه مؤونةَ الشكر[1]

إنّ هذا النص الذي أورده الجرجانيّ يستجيب لمجموعة من الشروط الأسلوبيّة التي أشار إليها، منها الخروج عمّا ألفه الناس من تناولٍ يرينا الخير خيرا والشرّ شرا من أولى الإشارات؛ فقد بدأ الشاعر بجملة شكر وامتداح "جزى البخيل على صالحة" ثم توالت الكلمات والعبارات ذات الدلالات المدحية في ظاهرها: صالحة، لخفته، أعلى أكرم عن يديه يدا رزقت عن جدواه عافية ، لشكره غنيت، تفضله، أحنو عليه ... لكنّ الشاعر مزجها بمجموعة من العبارات المناقضة ليدخل الكلّ في سياق الذم، وبذلك يجد القارئ متعة في هذه الخيبة الجمالية التي تثيرها التناقضات وتخرج بالنص عن المعهود في الهجاء، كما أنّ الشاعر يحقق أبرز غاية من الهجاء وهي السخرية، ويصل الشاعر إلى قمة هذه السخرية في بيته الأخير حيث يقول:

ما فاتني خيرُ امرئٍ وَضعتْ عنّي يداه مؤونةَ الشُّكر

أيْ أنّ عظمة فضل البخيل في كونها قد أغنت الشاعر عن بذل كلمات الشكر، وفي

[1]- الجرجانيّ عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص134

ذلك تعبير قويّ عن مدى مقت البخيل. إنّ هذا الأسلوب في التعامل مع المعاني يعطينا فكرة عن روح البحث عن البدائل التعبيرية التي شغلت أبا العتاهية الذي كان يريد تجاوز العروض، وتحدّي اللغة النخبويّة التي شكلت هم الشعراء الأول.

ويبدو أبو العتاهية شاكّا في جدوى موسيقى الشعر العربيّ المعهودة بالرغم من غناها بمكوّناتها الداخليّة والخارجيّة، وكما هو متناول في الدراسات الشعرية فإن الوزن والقافية لا يشكلان وحدهما موسيقى الشعر، " فللشعر أوزان من الموسيقى تعرض في حشوه، وشأن موسيقى الإطار تحتضن موسيقى الحشو في الشعر شأن النغمة الواحدة تؤلف فيها الألحان المختلفة في موسيقى الغناء..." (1)

وفي الدراسات المعاصرة نجد لدى الشكليّين في تحليلهم للشعر إشارة إلى توزّع الوحدات الصوتية الصغرى داخل القصيدة، لذلك عيّنوا كوكبات صوتيّة، وأشكالاً تختص بوزن الشعر، نافين أن تكون التفعيلة الوحدة الأساس في الإيقاع، مميزين بنية البيت الشعري الآلية عما سموه "الوثب الإيقاعي"، معرّفين البيت الشعري بأنه بنية طباقيّة معقّدة، يتراكب فيها الوزن مع الإيقاع الخاصّ بالخطاب، ذلك أن البيت الشعري- عندهم- عنف منظّم يغتصب اللغة الدارجة.(2)

ومن الواضح أن ممارسة اغتصاب اللغة هي التي تولّد تلك الغربة بين المتلقّي والنصّ، بل وبين المنشئ ونصّه أحيانا، وهنا تبدأ رحلة الغموض والبحث عن إتمام النص الذي يبدو مليئا بالفراغات. إلا أنّ أبا العتاهية لم يمارس الاغتصاب ضد اللغة اليوميّة بل ضدّ لغة الشعر التقليديّ بالذات، ومن هنا طرح قضية الشعر طرحا ذا أهمية بالغة، في حين كانت هذه الممارسة الاغتصابيّة لدى أبي تمام تحوّل الشعر إلى علاقات صوتية وجماليات موسيقيّة، بغض النظر عما يرمي إليه من معان خلقية أو دينية أو اجتماعية أو سياسية. هذان التوجّهان الأسلوبيان كانا من أبرز مظاهر التحول الأسلوبيّ في الشعر العباسيّ: تجسد أوّلا في كثير من شعر أبي العتاهية، فصار واضح الملامح في من جاء بعده، ويمكن الرجوع إلى كلّ من أبي نواس وأبي

---

[1]- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية تونس، 1981، ص19

[2]- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبيّ على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، اتحاد الكتاب العرب دمشق،2003، ص16.

تمام – مثلا- للتمكّن من تتبع ذلك التحوّل الفنيّ الفكريّ الذي غدا من سمات النص الشعريّ العباسيّ الجديد، ثمّ يتّضح التأثير أكثر في تلك الموجة الشعبيّة التي عرفها الشعر العربيّ كذلك في أشعار أبي الشمقمق مروان بن محمد " 180 هـ " الذي كان أقرب إلى العامة، ووصف بيته وفقره وتحدث إلى قطّه، كما كان بشار يخاف شعره، لسهولة حفظه لدى الصّبية، وهذا مفهوم من مفاهيم شعبية الشعر أيضا. ومن الغريب أن العلاقة بينه وبين أبي العتاهية لم تكن طيبة [1]...

إن تصفّح الشعراء الشعبيِّ النزعة يمكّننا من الكشف عن مدى تجذُّر هذه الظاهرة الأسلوبيّة في أدبهم، ويمكن القول إن التحوّل الشعريّ الذي مهّد له أبو العتاهية تمهيدا ذا أهمية بالغة، كان عمقه في التوجّه إلى صور غير معهودة في نوعية الخطاب، ونوعيّة المتلقّي أيضا. في هذا النص لأبي العتاهية فكرة واضحة عن كثير من المؤشرات الأسلوبيّة المعتمدة في الذائقة العباسية الجديدة التي فتحت بابا واسعا أمام اجتهادات الشعراء لبلوغ مستويات فنيّة جديدة لم تعرفها القصيدة العربيّة بهذا الحجم من التنوع في الأساليب والتوجّهات الفكرية. يقول أبو العتاهية:

إمامَ(*)الهدى أصبحت بالدين معنيّا وأصبحت تسقي كل مستمطر رِيّا

لك اسمان شُقّا من رشاد ومن هُدى فأنت الذي تُدعى رشيدا ومَهديا

إذا ما سخطت الشيء كان مُسخَّطا

وإن ترضَ(**) شيئا كان في الناس مَرضيا

بسَطتَ لنا شرقا وغربا يدَ العلى فأوْسعتَ شرقيّا وأوسعت غربيّا

ووشّيتَ وجه الأرض بالجود والندى فأصبح وجه الأرض بالجود مغشيّا

وأنت أميرَ(***) المؤمنين فتى التُّقى نشرتَ من الإحسان ما كان مطويا

قضى الله أن صفّى لهارون ملكَه وكان قضاءُ الله في الخلْق مَقضيّا

تجلّبت الدنيا لهارون بالرضا وأصبح " نقفور" لهارون ذِميا(2)

---

[1]- ديوان أبي الشمقمق،جمع وتحقيق وشرح واضح محمد الصمد، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1،1415، 1995، ص ص7، 18

* - ورد اللفظ مرفوعا في الأنوار الزاهية مضبوطا بالشكل في حين أنه منصوب على على الاختصاص أو النداء.

** - ورد اللفظ في ديوان أبي العتاهية الأنوار الزاهية غير مجزوم، على عكس ما ورد في الديوان الذي قدمه البستاني.

*** - وردت ألكلمة في ديوان الأنوار الزاهرة مرفوعة والصحيح كما وردت في تحقيق البستاني.

[2] - ديوان أبي العتاهية، تقديم البستاني، ص489

فقد بدأ الالتفات الجادّ إلى أهمية التكرار الصوتيّ أو تقارب الأصوات في غناء الجانب الإيقاعي داخل النص الشعري. فتكرّر الفعل أصبح، وورد رشاد وهدى ثم تليا بكل من "رشيدا" و"مهديا"، وسخط ومسخّطا وترض ومرضيا، كلّ ذلك أوجد لحمة موسيقية أعطت السامع انطباعا بالوحدة الموسيقيّة والانسجام الصوتيّ.

والتفت أبو العتاهية إلى التنويع الموسيقي، فاستعمل البحور الطويلة والقصيرة والمجزوءة، وكما عمد إلى القصائد الطوال اهتمّ بالمقطعات فلم تتجاوز بعض نصوصه البيتين والثلاثة. فهذه القصائد صورة واضحة عن قوة النفس الشعريّ لديه، وهي مرتبطة بغايات تربوية واضحة، كما نجد ذلك في ذات الأمثال تلك الملحمة الخلقية الدينية التربوية الهامّة التي تلخص لنا نظرة الشاعر الزهدية، منها قول الشاعر في أرجوزته الطويلة التي بلغت أبياتها عشرين وثلاث مئة:

الحمد لله على تقديره وحسن ما صرّف من أموره
يَخِيرُ للعبد وإن لم يشكُرهْ ويستُر الجهل على من يُظهرُهْ
خوف من يجهل من عقابه وأطمع العامل في ثوابه
وأنجد الحجة بالإرسال إليهم في الأزمن الخوالي
نستعصم الله فخير عاصم قد يسعد المظلوم ظلم الظالم
فضلنا بالعقل والتدبير وعلم ما يأتي من الأمور
يا خير من يدعى لدى الشدائد ومن له الشكر مع المحامد
أنت إلهي وبك التوفيق والوعد يبدي نوره التحقيق...
من يسأل الناس يهن عليهم بُؤسي لمن حاجته إليهم
ترى مُجتمِعا لا يفترقْ وكلّ مازاد فللنقص خُلقْ
من يسألِ الناس يُخيّبوه ويُعرضوا عنه ويُصغِروه
من صنع الناس تكنفوه واقتربوا منه وكرموه
سبحان من باعد في تقدّمه نعصيه في قبضته بأنعمه
كِلا الجديدين بنا حثيث من الخطوب عجِل مَكيث

طوبى لمن طاب له الحديث ما يستوي الطيب والخبيث (1)

ومن الضروريّ النظر إلى تنوّع القصائد داخل أي ديوان لشاعر من الشعراء بين الطول والقصر، لأن هذا التنوع الكميّ يمكن عده جانبا إيقاعيا عاما ينتظم العمل برمّته. ولعلّ حظ النص القصير من إمكانيات احتواء روح الشعر أوفر، لما يتطلّبه كلّ إبداع شعريّ من تركيز، إلاّ أنّ النص الطويل أقرب إلى روح الأعمال الملحمية الكبرى التي يتوخى منها شيء من التاريخ والبطولة والروح العامة للأمة، إذا أراد شاعر ما أن يخلّد أمّته في عمل ملحمي النفس، أو فيه شيء ما قريب من الملحميّة، لذلك وجدنا أبا العتاهية مثلا يقصّر شعره حين مخاطبة الذات، لكنّه يطيل حين مخاطبة الذات الجمعيّة والضمير الجمعيّ.

5- دلالات للتكرار والإيقاع لدى أبي العتاهية وأبي نواس وأبي تمام:

لا بدّ من التأكيد أوّلا بأن القصيدة نصّ اكتملت فيه التجربة، أو نزعت إلى شيء من الاكتمال على أقل تقدير بغض النظر عن جانبها الكميّ العدديّ، لذلك فإنّ أبا العتاهية أو غيره حين يلجأ إلى القصيدة القصيرة، فيورد تجربته في أبيات قليلة تتضمن شروط التجربة كاملة، ويلمّ بالعناصر المكونة للنص إلماما، فإننا يمكن أن نتصور النصّ مصوغا صياغة مكثفة، كما نجد ذلك في قول الشاعر أبي العتاهية "من الطويل":

ألا نحن في دار قليــلٌ بقاؤها سريعٌ تدانيها وشيكٌ فناؤها
تزود من الدنيا التقى والنهى فقد تنكّرت الدنيا وحان انقضاؤها
غدا تخرَب الدنيا ويذهب أهلها جميعا، وتُطوى أرضها وسماؤها
ومن كلّفته النفس فوق كفافها فما ينقضي حتّى الممات عناؤها
ترقَّ من الدنيا إلى أي غاية سموت إليها فالمنايا وراؤها(2)

فقد جمع بين وصف أداه بأساليب خبريّة ومجموعة من الانفعالات التي أدّاها بأساليب إنشائية أبرزُها الأمر، وربط بينهما ربطا محكما، فكان في كلّ مرّة يصف الدنيا، مستنتجا من صفاتها بعد ذلك الأمر الذي يقدمه للمتلقي؛ فما دمنا في البيت

[1]- ديوان أبي العتاهية الأنوار الزاهرة، 346 وما بعدها
[2]- ديوان أبي العتاهية، تح: شكري فيصل، ص4

الأوّل بدار وشيكة على الانهيار فما هو الواجب؟ إنه التزوُّد، وما دامت الدنيا ستنتهي في الغد القريب، وبما أن النفس لا تنتهي أهواؤها المعذبة، وما دام أي ترقٍّ في الحياة تعقبه خاتمة حتمية، فلا بدّ من الرجوع إلى البيت الثاني" تزوّد" أما الأمر ترقَّ فيأتي في خاتمة الأبيات ليُبرز عجز الإنسان أمام مصيره المُحتّم.

ولبيان كل ذلك بأسلوب مؤثّر فهو يسعى إلى لون تكرار إيقاعي واضح في:"قليل، سريع، وشيك". ففعولن في هذا الموقف أوحت إيقاعيا بالسرعة الخاطفة.

وهو في مواقف حساسة رسميّة يمضي في هذا النمط الإيقاعيّ بتكرار النداء: يابن عم النبي، يا إمام الهدى... ثم يواصل الحديث إلى ضمير المخاطب في كل الأبيات،

يابن عمّ النبيّ خيْرِ ِالبرية إنّما أنت رحمة للرعيّة

يا إمام الهدى الأمين المصفّى يا لُباب الخلافة الهاشمية

لك نفس أمَّارة لك بالخير

وكفٌّ بالمكرُمات نديّة

إن نفسا تحمّلتْ منك ما حُمِّلتْ للمسلمين نفسٌ زكيّة (1)

ويمكن القول إنّ بحر الخفيف شديد الصلة والإيحاء بمجموعة من الصفات النبوية الحاضرة في النص: "ابن عم النبي" صلى الله عليه وسلم"إمام" وأمين" ، "مصفى"، "رحمة للرعية"، :نفس زكية"...فكلّ هذه العبارات تكشف عن شيء من قداسة الإمام التي عبر عنها الشاعر بطريقة فنية. ويمضي كذلك أبو نواس في هذا النهج فيعمد إلى النصّ الطويل المجسد لمجد الأمة منطلقا من روح الزهد أولا ثم مشيدا بالتاريخ والأمجاد:

وعظتك واعظة القتير(*) ونهتك أبّهة الكبير ...

يا فضلُ جاوزتَ المدى فجللتَ عن شبه النظير

أنت المعظمَّ والمكبَّر في العيون وفي الصدور

فإذا العقول تفاطنتك عرضن في كرم وخير

---

[1]- المصدر السابق، ص280

[*]- القتير الشيب أو أوله "لسان العرب مادة قتر ص3526"

وإذا العيون تأملتك صدرن عن طـرف حسير

فالشاعر يلجأ إلى تكرار مجموعة من الإيقاعات: في العيون وفي الصدور، فإذا العيون، وإذا العقول... ثم يواصل:

ما زلت في عقل الكبـير وأنت في سنِّ الصغير

حتى تعصّرتَ الشبـيبة واكتسيت من القتير

عفّ المَداخل والمخـا رج والغريزة والضمير

والله خصّ بك الخلا فة فآصطفاك على بصير

فـإذا ألاثَ بك الأمـورَ كـفـيته قـحْـم الأمـور

آلَ الربيع فَضَلتمُ فضلَ الخميسِ على العَشير

من قاس غـيركم بكم قاس الثماد على البحور

أين القـليل بنـو القليل من الكثير بني الكـثير

قوم كفوْا أبناء مكّةَ نـازل الخطب الكبير

فتداركوا جزَر الخلا فة وهي شاسعة النـصير

لولا مقـامهـمُ بها هوت الرواسي من ثبير [1]

ففي هذه القصيدة المدحيّة التي تلخّص فضل العباسيّين في تثبيت الاستقرار والقضاء على الفتن، ركّز الشاعر على أن يجمع بين أمرين محمودين في الذات الإنسانية، وهو يرى في اجتماعهما أهليّة للقيادة السياسية: العظمة والتواضع، الثراء والزهد، القوة والحلم ... إلى غير ذلك من الأخلاق المؤسّسة على مثل هذه الثنائيات الدالة على عظمة النفس التقيّة.

وقد تغنّى الشاعر ههنا بمجد الأمَة أكثر من تغنّيه بمشاعر ذاته أو ذات ممدوحه؛ فهو يذكر شيئا عن عظمة مكّة والتراث متمثلاً في بعض الرموز البدويّة الأعرابيّة بمعجمها الغريب: العنتريس والعيسجور... مبتعدا في الوقت المناسب عن اللغة المعهودة في الخمريّات خاصة، لأنّها تحيي تاريخا فلا بد من إحياء لغة هذا التاريخ العريق بلغته العريقة، وهنا يعمل الشاعر بمبدإ مجانسة اللفظ لسياقه، ويمضي في كلّ

[1]- ديوان أبي نواس، شرع علي فاعور، ص267 وما بعدها

ذلك حتى يحقّق ما هو أشبه بالملحمة "الوطنية". وإيقاعات النصّ الإنشاديّة في مقاطع تماثلت صيغها فحقّقت ذلك البعد الحماسي الخطابيّ بوضوح:

أنت المعظـمَّ والمكبَّـــر في العيــون وفي الصدور

فبين المعظم والمكبر تماثل صيغي عضده تماثل لآخر بعد ذلك في "في العيون وفي الصدور"، ثم بين المداخل والخارج ...ويمضي الشاعر في هذا التماثل فيحققه في عبارة كاملة:

فإذا العقول/ وإذا العيون " فعلن فعولْ/ فعلن فعول: في عقل الكبير/ في سن الصغير، وكما في قوله: "أين القليل بنو القليل من الكثير بني الكثير"، فكل هذه الصيغ تعزّز الدلالة الحماسية الخطابية الإنشادية التي تحقق شيئا اسبه بالطربية في النص المدحيّ. وهذه النزعة إلى تصوير الذات الجماعية في ما يشبه الأعمال الكبرى المخلّدة لمآثر أمة بكاملها في عمل شبه إنشاديّ نجدها في كثير من قصائد أبي تمام الحماسية والمدحيّة: حيث تمتزج الحماسة بالمدح، والذات الممدوحة بذات الأمة، كما نجد ذلك في قوله مادحا مالك بن طوق التغلبيّ، بقصيدة بلغت ستين بيتا مطلعها:

أرض مصرّدة وأخرى تثجم منها التي رُزفت وأخرى تحرم[1]

ثم يقول:

فإذا تأمّلتَ البلاد رأيتَـها تُثري كما تثري الرجال وتُعدِم
حظّ تعَوْره البقــاعُ لوقته وادٍ به صِفـــر وواد مُـفـعَم
لولاه لم تكن النبوّة ترتقي شرفَ الحجازِ ولا الرسالة تُتهِم[*]
ولذاك أعرقت الخلافة بعدما عمرت عصورا وهي عِلق مُشئِم

إلى أن يقول:

إذ في ديار ربيعة المطر الحيا وعلى نصيبين الطريق الأعظم
ذل الحمى مذ أوطئت تلك الربا والغاب مذ أخلاه ذاك الضيغم
إن القباب المستــقلّة بينها ملك يطـيب به الزمان ويكرُم

---

[1]- ديوان أبي تمام، شرح التبريزي،ج3،ص195 وما بعدها، وفي الهامش المصردة ما يقل مطرها ويقطع وعكس ذلك " تثجم" وفي لسان العرب ثجم مادة ثجم ص472 المطر أسرع.

[*]- تنسب إلى تهامة.

لا تألف الفحشاء برديه ولا يسري إليه مع الظلام المأثم

متبذّل في القوم وهو مبجّل متواضع في الحي وهو معظّم

يعلو فيعــلم أن ذلك حقه ويُذيل فيهم نفـسه فيــكَّرم

مهلا بني عمرو بن غنم إنكم هدف الأسنة والقنا يتحطم

المجد أعنق والديار فسيحة والعزّ أقعسُ والعديد عرمـرم

ما منكم إلا مُردّى بالحجا أو مبشر بالأحذويّة مؤدَم

عمـــرو بن كلثــوم بن عتـاب بن سعد سهـمكم لا يُســهم

خلقت ربيعة مذ لدن خلـقت يدا

جُثَم بن بكر كفُّها والمِعصم

تغزو فتغلب تغلب مثل اسمها وتسيح غَنْمٌ في البلاد فتغنُم

وستذكرون غدا صنائع مالك إن جل خطب أو تدوفع مغرم

فمن النقي من العيوب وقد غدا

عن داركم ومن العفيف المسلم

وفي حياة أبي نواس مواقف هزّت شعوره تجلت في خمريات وحكايات خمرية، وما إلى ذلك من النصوص التي يمكن عدها ذاتية، فمن الملاحظ أن الشاعر يوليها كثيرا من العناية والتركيز والتفنّن وتحقيق الإمتاع. ومن القصائد التي تبرز رفضه للرسميّ الغيريّ، وميله للهامشيّ الذاتيّ قوله:

وأحورَ ذميٍّ طرقتُ فـنـــاءه بفتيان صدق ما ترى منهم نُكرا

فلمّا قرعنا بابه هــبّ خائـفا وبادر نحـــو الباب مُمتلئا ذُعرا

وقال مَنِ الطرّاقُ ليلا فِناءَنا فقلتُ له آفتح فتية طلبوا خمرا

فأطلق عن أبوابه غير هائب وأطْـــلع من أزراره قمــرا بدرا

ومرّ أمام القوم يسحب ذيْله

يجاذبُ منه الردفُ في مَشيه الخصرا

فقلتُ له ما الاسمُ حُيّيت قال لي دعاني أبي سابا ولقّبني شمرا

فكِدنا جميعا من حلاوة لفـظه نُجنّ ولم نسطِع لمنطِقِه صبرا

فقلت له جئناك نبتاع قـــهوة معتّقة قد أنفـــدت قِدَمًا دهرا

فقال اربَعوا عندي الذي تطلبونـها (*)

قد احتجبت في خدرها حقبا عشرا

فقلت فماذا مهرها قال مهرها إليك فسقنا نحوه خمسة صُفرا

فقلت له خذها وهات نعاطها فقـــام إليـــها قد تملّى بنا بشرا

فشكّ بأشفاء له بطن مسند فسالت تحاكي في تلألؤها البدرا

وجاء بها والليلُ ملقٍ سدوله مُدلاّ بأن وافى محيطا بها خُبرا

ربيبة خِدر راضَها الخدر أعصرا فكانت له قلبا وكان لها صدرا

إذا أخذتها الكاس كادت بريحها تخال بها عطرا وما إنْ بها عطرا

وما زال يسقينا ويشرب دائبا إلى أن تغنّى حين مالت به سكرا

فما ظبية ترعى مساقط روضة

كسا الواقف الغادي لها ورقا خضرا

بأحسنَ منه منظرًا زان مَخبرا بلِ الظبي منه شابةَ الجيد والنحرا

فيا حسنَه لحنا بدا من لسانه ويا حسنه لحظا ويا حسنه ثغرا

ونام وما يدري أأرضا وسادُه توسّد سُكرا أم وسادا رأى جهرا

فقمنا إليه حين نام وأرعدت فرائصه تجري بميدانه ضمرا

فلمّا رأى أنْ ليس عن ذاك مَخلَصٌ ووافقه لين أجاد لنا العصرا[1]

ففي هذا النص يبدو رفض أبي نواس في جوانب كثيرة "معناوية" وأسلوبية. وهو يتضمن طائفة من حالاته الخاصة، ومن هنا يحقق النص للشاعر أصالته. وقد كان الافتتاح على غير التقليد العربيّ القديم المألوف، غير مصرع، وما ذاك إلا إعلان أسلوبيّ مبكّر على المخالفة الفنية والفكريّة. والأبيات من بحر الطويل الذي سمح للشاعر ببسط أكثر إجراءاته السردية في يسر. أما الروي فالراء المجهورة الذلقية (**) التي كثيرا ما تتردّد على ألسِنة الشاربين الثملين متثاقلة؛ هي حرف يبرز أكثر من

---

* - هكذا ورد البيت في الديوان "الذي تطلبونها" وقد يكون الخطأ مطبعيا والصحيح "التي تطلبونها" أو "الذي تطلبونه"

[1]- ديوان أبي نواس، شرح واصف، ص ص276، 277

** - "الراء من الحروف المجهورة وهي من الحروف الذلق وسميت ذلقا لأن الذلاقة في المنطق إنما هي بطرف اللسان. والحروف الذلق ثلاثة: الراء واللام والنون وهن في حيز واحد"لسان العرب ، ص1531

غيره هذه الحالة التي يغدو الشارب فيها غير قادر على التحكّم في نطقه.

ويمكن عدّ هذا النص أنموذجا لنصّ "المتعة" و"التحرر"، وهما من الموضوعات الحاضرة بقوة في رفض أبي نواس: أما المتعة المتناولة فأساسها الشراب والجنس بنوعيه العام والشاذ، ومكملها الغناء، وأما التحرر فكامن في عدم الاحتراس من أيّ ضابط خلقيّ في هذا الاستمتاع الذي يذكره الشاعر في نصه.

وفي هذا النص محاولة لتعزيز التأسيس لغزل مختلف هو الغزل بالمذكّر من خلال مجموعة من الكلمات الجنسية التي يتم التركيز عليها: ثقل الردف والصوت ذي الغنة وجمال الجيد والنحر والخصر والثغر، ويتمّ السكر ليلا مع غناء هذا الغلام المتغزّل به.

لقد تطلب إيقاع السرد الحكائي أفعالا دالة على الحدث وأسماء دالة على الصفات حين التغزّل ووصف الخمرة في جوّ من المحاورة بين الشارب والساقي، وأكد موسيقيّة الموقف باختيار الاسمين"سابا" و"شمرا" وهما مما يزيدان من رغبة الشاربين في الغلام لما فيهما من سمات خنوثة.

والشاعر يفتتح النص بالشخصية المحور: الأحور الذميّ، الذي يسقي الشاعر وصحبه... وبذلك فإن عبارة "أحور" الواردة في بداية الحكاية هي التي تتطور معها الأحداث بالحوار والعلاقات الحسية.

والشاعر يتعامل مع الكلمات تعاملا فنيا: فهو يعمد تارة إلى المفرد وأخرى إلى الجمع في سياقات مقصودة؛ ففي البداية قال: "فلمّا قرعنا بابه.." ثم قال بعد ذلك" " فأطلق عن أبوابه غير هائب " وبذلك فإنّ الشاعر بالرغم من تكراره للفظ الباب إلا أنه قد جعل للخوف بابا واحدا، وللطمأنينة والافتنان مجموعة من الأبواب.

كما اختار للوصف تنويع الألوان بين الضياء والسواد فكان "الليل" أكثر من حالة فيزيائية؛ إنّه انفصال عن عالم الرقابة، كما أنّ سواده يأتي ليؤكد نورانيّة الخمرة المشعة في أعماقه، والقمر البدر المنبعث من جسد الغلام، كما كانت صفرة القطع النقدية متجانسة لونيا مع صفرة الخمرة. وفي غير الغرض الحكائيّ لم يشذَّ أبو نواس عما ذهب إليه أستاذه أبو العتاهية في تنويع الأصوات، واعتماد المقطوعات والبحور

المجزوءة والخفيفة، خاصّة وأنّ الخمريّات كانت في كثير من الأحيان تميل بالنص إلى هذا الاختيار الإيقاعيّ، ولم يشذ عن هذا الأمر في المدح أيضا، فكان في بعض الحالات يترك التقليد المدحيّ القديم الذي يفرض على المادح شيئا من الفخامة وزنا ومُعجما. وهذا ما يظهر في مدحه للعباس بن عبيد الله بن أبي جعفر المنصور:

غرّد الديك الصدوح اسقني طاب الصّبُوح
واسقني حتى تراني حسنًا عندي القبيح
قهوةً تذكر نوحا حين شاد الفلكَ نوح
نحن نُخفيها ويأبى طِيبُ ريح فتفوح
فكأن القوم نُهبى(*) بينهم مسك ذبيح
أنا في دنيا من العباس أغدو وأروح
هاشمي عبدليّ عنده يغلو المديح
علَم الجودِ كتاب بين عينيه يلوح (1)

فقد أصبغت المقدمّة الخمريّة النص بجوّ من المرح والخِفّة، حتى غدت دنيا الممدوح مفتوحة لحريّة أبي نواس يغدو فيها ويروح، ويغيّر من تقاليد النص المدحيّ كما يشاء.

وكثيرا ما يتكرّر لفظ الديك في هذا النص على غرار ما هو موجود في نصوص طردية أخرى، وهنّا لا بدّ من تأكيد رمزية الكلمة حين تتكرّر في عمل شاعر ما ويعود مدلولها ذاته أو يقاربه كلّما ذكرت الكلمة، لذلك أمكن التساؤل عن "رمزيّة" الديك في شعر أبي نواس، ولماذا في الصباح؟ هل هو مؤذّن المتعة.

ويرد ذكر سيدنا نوح عليه السلام في مواطن كثيرة من الخمريات كذلك، فيبدو هذا التكرار اللفظي تكرارا لفكرة القدم التي أضحت من الصفات القارة الأساس في تصوير صفات الخمر، ويبدو تكرار اسم سيدنا نوح في هذا السياق أبعد من الدلالة على القدم، لأنه يتجاوز هذا المعنى إلى مفهوم القداسة الذي يدخل في مواطن كثيرة من الخمريات مشكّلا جوهريا روحيّا في صورة الخمرة.

---

*- النّهبى: المنهوبو العقول من شدة السكر "هامش الديوان بشرح علي فاعور ص 140"
1- ديوان أبي نواس شرح علي فاعور، ص 140، ديوان أبي نواس، شرح محمود أفندي واصف، ص ص69، 70

فإذا كانت هذه حال أبي نواس مع التكرار والإيقاع فأه أبا تمام قد غلب البحر الخضمّ على موسيقاه وإيقاعاته، وهذا ينسجم مع الوجهة النخبوية التي تميز وجهته الشعرية وطريقته في التعامل مع الكلمة الشعرية. إلا أنّ ذلك لا يتناقض مع معنى الشعر بل يصبّ في جوهره لأنّ الأدب كما قال تودوروف:" يستطيع الكثير، يستطيع أن يمدّ لنا اليد حين نكون في أعماق الاكتئاب، ويقودنا نحو الكائنات البشرية الأخرى من حولنا، ويجعلنا أفضل فهما للعالم ويُعيننا على أن نحيا. ليس ذلك لكونه، قبل كلّ شيء، تقنية لعلاجات الروح؛ غير أنه، وهو كشف للعالم، يستطيع أيضا، في نفس المسار، أن يحول كلّ واحد منا من الداخل..."(1)، وأبو تمّام لا يستوحي شعره من نبض الحياة الشعبية، لكن من مِخياله النابض بالتراث والثقافة العربيّة والإنسانية والحس العباسيّ الموسوعي الجديد. وهذه الثقافة الإنسانية المتعمقة الروح والوجدان تتخلّل تجربته حتى في تلك اللحظات التي تبدو مشتركة مع الناس، كما نجد ذلك في الفرح بالمطر، وهو شعور إنسانيّ عامّ، وشعبيّ بالدرجة الأولى؛ لأنّ الطبقات الشعبيّة شديدة الصلة بالأرض والمطر وخيراتهما، إلاّ أنّ للشاعر شعورا مختلفا في النص، لذا كان في وصفه للمطر يهيم في جوّ التأمّل ويكشف عن عالم المتناقضات فيقول:

يا سهمُ للبرق الذي استطارا بات على رغم الدُّجى نهارا
حتى إذا ما أنجدَ الأبصارا وبْلا جَهارا وندًى سِرارا
آض لنا ماءً وكان نارا أرْضى الثّرى وأسخط الغبارا(2)

فنحن لا نجد علاقة للنص بالروح الشعبيّة إلا في خفة وزنه؛ والقصد من الخفة هنا ليس الوزن في حد ذاته، لكنه اصطناع هذا الوزن في موضوع مال صاحبه إلى التأمل، مع إيغال في الترصيع على طريقة النصوص الشعبية أو القريبة من روحها، وفي ما عدا ذلك فقد عُني الشاعر بوجهته الموسيقيّة والإيقاعيّة بإصراره على التناسق الصوتيّ فكانت الراء سيدة الأصوات في البيت الأول، وألحّ الشاعر على التناسق بين جيمين أحدهما في الشطر الأول وثانيهما في الثاني، كما أولى عناية

[1]- تزفيطان تودوروف، الأدب في خطر، La littérature en péril تر:عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ص45
[2]- ديوان أبي تمام، شرح إيليا الحاوي، ص921

خاصّة بحرف الضاد في البيت الثالث فقال "آض" في البيت الأوّل و"أرضى" في الشطر الثاني، ولم ينس مع اعتماد هذا النسق الإيقاعيّ الاتكاء على التضادّات في كلّ الأبيات الثلاثة: - الدجى نهارا- وبْلا ندى- - جهارا سرارا- - ماء نارا- أرضى أسخط-...

ومن الطبيعيّ أن يتجّه أبو تمام هذا الاتجاه التأمّلي في عصر اتّسعت فيه طاقات الشعر، وتنوّعت موضوعاته وفنيّاته، فوجد نفسه أمام تحدّ لا بدّ أن يكسبه إذا أراد لشعره الريادة، لذلك عدّه بعض الدارسين صاحب مشروع تحديثي كما جاء في قول أحد النقاد:" كل حداثة شعرية تُراهن على نجاح مشروعها من خلال اشتغالها على منح اللغة طاقات تعبيرية جديدة تنجم عن تحريف العلاقات بين الكلمات. حدث ذلك في مشروع أبي تمام الشعري قديما..." (1)

ويعني هذا أن العمليّة الإبداعيّة لدى أبي تمام كانت على قدر كبير من الوعي بأهمية تقديم نص يتجاوز المعايير الشعريّة القديمة، فيصاغ في لغة ذات علاقات جديدة لم يعهدها العرف اللغوي القديم في أسلوب الأداء الشعري.

6- لغة أبي العتاهية تمهّد لشعر التصوف:

إن اتصال لغة أبي العتاهية بالسماء، ونزولها إاى الناس مضمخة بمشاعر الخوف من الله كان أول عامل من عوامل المضيّ نحو التصوف. وما كان من الخوف إلا أن يصبح محبة ليتولد الشعر الصوفيّ. فأبو العتاهية الذي ما إن يذكر الزهد إلاّ ذُكر- قد فتّح طريقا واضحة المعالم لمرحلة هامّة في الشعر العربيّ؛ هي مرحلة شعر التصوّف الذي كان له دوره الحاسم في فتح أفق فنيّ تتلامس فيه الذات والتجربة إلى حدّ التمازج التام والحلول، وغنى التجربة الشعرية بالبعد الروحي. وقد كانت تلك الزهديّات التعليمية البسيطة مقدمة لمثل قول الحلاج، الذي سما اسلوبيا باللغة الشعرية وعبر عن التداخل التام بين الذات والموضوع من خلال التداخل الأسلوبي المتجلّي مي ما سمي شطحا صوفيا، كما نجد ذلك في قول ابن عربيّ:

---

[1]- عبد الله بن أحمد الفيْفي، حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية- قراءة نقدية في تحول المشهد الإبداعي، النادي الأدبي بالرياض، 1426هـ، 2005م، ص79

أنـا من أهوى ومـن أهوى أنا ليس في الكون سوى من أهوى أنا(1)

وقوله أيضا:

أنا القرآن والسبْع المثاني وروح الـروح لا روحُ الأواني 2)

إنّ تداخل الكلمات وتراكيب الجمل المختلفة أو ما سُمّي لدى المتصوفة شطحا ليكشفُ عن ذلك التداخل في فهم القداسة فهما جديدا، حيث يصبح الإنسان نفسه بأبعاد قريبة من التقديس حين تتماهى الذات مع خالقها في علاقة تشوق وتحاضن دائبين.

وللصـوفيّة أدب غنـي بالـدلالات " ... وهـذا الأدب علـى مـا فيـه مـن ذاتيـة ظـاهرة ونزعـة وجدانيـة قويـة، يحمل نفحـات قرآنيـة ونظريـات فلسفيّة وخاصـة فيما يتعلق بوحدة الوجود واحتقار المادة وعالمها...." (3) ولهذه النقلـة أثرٌ بـالغ فـي شعرنا العربـيّ قديمـه وحديثـه، إذ تـوفّرت بشـكل أوضـح القيم الجماليّـة فـي الـنص الشـعريّ العربـيّ فـي ظـلّ تعـزّز التجربـة الشـعريّة بحضـور الـذات وحلولهـا فـي كـلّ مكوّنـات التجربة الشعريّة بما في ذلك الموضوع الذي يعالجه الشاعر، فيقترب النصّ الصـوفيّ من المفاهيم الرمزية المعمقة للدلالات الروحيّة.

لقد عاش أبو العتاهية وضعا غير مستقرّ، فلم يفلسف الدين والحياة وهو يرى الشكّ والتكذيب والاستهتار توشك أن تعصف بلبّ العقيدة؟ لقد تعامل الشاعر مع الوضع تعاملا مباشرا عمليّا فراح يوجّه النقد العام ومنه السياسي المباشر مع شيء من اللطف كما في قوله بقصيدة طويلة تبلغ سبعة وأربعين بيتا مطلعاها:

أين القرون الماضـية تركـوا المـنازل خالية...

إنه الزمن يحضر ويبقى ويختفي الإنسان، يمارس بوعي وبغير وعي اختفاءه من على الأرض ويمضي به الزمن خارج الزمن، فالقرون الماضية في هذا البيت هي الزمن البعيد وهي البشر الذين فضوا وتركوا العبر، في منازلهم الخالية لمن بعدهم. فقد وضع الشاعر في بيته الأول المبدأ العام الذي منه يدرك كلّ عاقل واجباته على أساس أنه مسؤول عن قريب:

---

[1]- ابن الدباغ عبدالرحمن بن محمد الأنصاري، مشارق أنوار القلوب،تح:هـ.ريتر دار صادر ودار بيروت 1959 ، ص65

[2]- المرجع نفسه، ص86

[3]- نور سلمان، معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربيّ، رسالة دكتوراه، الدائرة العربية في الجامعة الأميريكية، ص7

من مبلغٌ عــنّي الإمام نــصائحا متــوالـية

وكما بدئ البيت الأول بإنشاء هو ذا البيت الثاني يبدأ بإنشاء أيضا، وبذلك يمكن القول بأن الشاعر قد اختار بداية انفعالية قوية وبحجة قوية أيضا:

ومن البيت الثالث تتوالى المصائب التي يسأل عنها الحكام:

إني أرى الأسعار أسـعـار الـرعــية غالـية

وأرى المكاسب نزرة وأرى الضرورة فاشية

وأرى غموم الـدهـر رائـحة تـمرُّ وغـاديــة

يرجون رفدك كي يروا مـمّا لـــقَوْه العافية

وتعود الأساليب الإنشائية للاستعطاف هذه المرة: فإذا كان الإحساس بالواجب الديني غائبا في أمر معاناة الرعية فقد تتحرك المشاعر بالاستعطاف من خلال الاستفهامات المتكررة"من":

من يرتجي للناس غيـرك للعيون الباكية ؟

من مُصبِيَاتٍ جُوَّعٍ تمسي وتصبح طـاوية

من يرتجي لدفاع كُـربٍ مُلـمّة هي ماهـية

من للبطون الجائعات وللجسـوم العـارية

ومن خلال النداء الاستعطافي أيضا، مع التذكير بأن يكون خير خلف لخير سلف:

يا ابن الخلائف لا فقدتَ ولا عدِمتَ العافية

إن الأصول الطـيبـات لهـا فـروع زاكـية

ألقيت أخـبـارا إلـيك مـن الرعـية شـافيـة (1)

فالشاعر ينطلق من الدين، لكنّه يحاول عرض قيمه السـامية في الواقع اليوميّ من خلال نقد السياسة والساسة، وواجب قيام النص بالأمر بالمعروف والنهي عن المنكر. إلاّ أن النص التصوفيّ لم ينطلق هذا الانطلاق، ولم يصُبَّ في هذا المصبّ؛ فإذا كان أبو العتاهية يشكو ويتبرّم ويدعو إلى إصلاح على أرض واقع الناس، فإن الشاعر الصوفيّ يهيم بعالم سماوي ساحر، يحبه ويتشوق إليه، كما نجد ذلك في قول رابعة

[1]- محمد عبد المنعم خفاجي، الآداب العربية في العصر العباسي الأول، دار الجيل بيروت، ط1، 1412، 1992، ص203

- - ديوان أبي العتاهية، تقديم البستاني، ص ص485، 486

العدويّة التي تقدم لنا نصها بلغة تواصل مهمة التسهيل التي بدأها أبو العتاهية لكن في اتجاه عاطفيّ ربانيّ:

أحبّك حبين حب الهوى وحـبّـا لأنك أهل لـذاكا

فأما الذي هو حب الهوى فشغلي بذكرك عمن سواكا

وأما الذي أنت أهل له فكشفك لي الحجب حتى أراكا

فلا الحمد في ذا ولا ذاك لي ولكن لك الحمد في ذا وذاكا (1)

لقد أصبحت المرتكزات الأسلوبيّة من تكرار وتضاد وتبادل للأساليب في النصوص الرافضة التي مرت بنا سعيا فنيا حثيثا لتثبيت المعاني والجماليات في ذات المتلقي، وصولا إلى الإيقاعات التي قدمت للنص الرافض لدى كل من أبي العتاهية وأبي نواس وأبي تمام أبعادا جمالية أساسية في تقريب النص من عالم المتعة الفنيّة.

والتضادّ جانب هامّ من الجوانب البديعيّة التي اهتمّ بها النقاد القدامى ومنظرو البلاغة؛ فهذا ابن رشيق يذكر مجموعة من الدارسين كالخليل بن أحمد الفراهيدي والأصمعيّ وابن دريد والحاتمي والرماني وابن المعتز وابن الأثير وغيرهم.(2) ويقول: " المطابقة عند جميع الناس جمعك بين الضدّين في الكلام أو بيت شعر، إلا قدامة ومن اتّبعه؛ فإنهم يجعلون اجتماع المعنيين في لفظة واحدة مكررة طباقا، ... وسمّى قدامة هذا النوع الذي هو المطابقة عندنا التكافؤ وليس بطباق عنده إلاّ ما قدّمت ذكره، ولم يسم التكافؤ أحد غيرُه وغير النحاس... قال الخليل ... يقال طابقت بين الشيئين إذا جمعت بينهما على حذو واحد وألصقتهما" (3)

وقد تناول القدماء التضاد ضمن الدراسة البديعية بالمفهوم التقليديّ في كل من الطباق والمقابلة. ومنهم ابن رشيق الذي يذكر في باب "ما اختلط فيه التجنيس والمطابقة" إلى طبيعة اللغة العربية ذاتها التي يشير إلى ما فيها من أضداد تشكّلها

---

[1]- نور سلمان، معالم الرمزية في الشعر الصوفيّ العربيّ، ص16

[2]- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص12 وما بعدها

[3]- المصدر نفسه، ج2، ص12

اللفظة الواحدة في دلالتها على المعنى ونقيضه، إلا أن السياق هو الذي يحدد الدلالة المقصودة، مثل كلمة "جلل" التي تعني العظيم والصغير.(1)

وفي هذه الحالة نجد أنفسنا أمام ثنائية بديعية هي التجنيس والتضادّ. ويمكن أن نميّز بين التضاد كما كان يرد في أشعار العرب القدامى مقتضبا، وبين استعمال بعض الشعراء العباسيّين له وفقا لرؤية فنيّة تعتمده اعتمادا، وتقصد إليه قصدا.

والتضادّ باب خاص بالمقابلة تبرز فيه أهمية التقسيم. فالمقابلة: " هي أن تتصرّف في أنواع كثيرة، وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب، فيعطى أوّل الكلام ما يليق به أوّلا، وآخره ما يليق به آخرا، ويأتي في الموافق بما يوافقه وفي المخالف بما يخالفه. وأكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد فإن جاوز الطباق ضدين كان مقابلة، مثال ذلك ما أنشده قدامة لبعض الشعراء وهو:

فيا عجبا كيف اتفقنا فناصحٌ وفيٌّ ومطويٌّ على الغِلّ غادرُ؟ !

فقابل بين لفظي النصح والوفاء بالغلّ والغدر. لكنّ قدامة لم يطل المكوث أمام البيت كما لم يبال لا بالتقديم ولا بالتأخير في باب المقابلة، ولا بما قد يقدمان من جمال أسلوبيّ، وذهب مذهبا مختلفا وأنشد للطرمّاح: (*)

أسرناهمُ وأنعمنا عليهم وأسقيْنا دماءهمُ الترابا

فما صبروا لبأس عند حرب ولا أدَّوْا لحُسن يدٍ ثوابا"(2)

وقد رأى بعد ذلك بيتا لأبي تمّام من أحكم المقابلة وأعدل القسمة وهو قوله:

فكنت لناشيهم أبًا ولكهلهم أخًا ولذي التقويس والكِبرة آبنما (3)

ويبدو أن السمة الأسلوبية التي صيغت بالتوازي والتوازن، متضافرة مع الميل الواضح لمنطق الأشياء هو الذي دفع إلى هذا الحكم. فالمنطق يقضي بأن يختلف الأمر بين الناشئة والكهل والمسن؛ إذ أنّ في كلّ موقف أمام كلّ عمر من هذه الأعمار علاقة مختلفة.

---

[1]- المصدر السابق، ج2، ص20.

[*]- هو كما ورد في معجم شعراء الحماسة لعبد الله عبد الرحيم عسيلان، ص62 " الطرمّاح بن الجهم السنبسي أحد بني سنبس بن معاوية بن جرول بن ثعل بن عمرو بن الغوث بن طيء ويقال له الأعور السنبسي..."

[2]- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص23

[3]- المصدر نفسه، ج2، ص28، 29

إنّ الشاعر قد تفنّن في الإتيان بهذا الضرب من الشيء وضده لكن ليس بالمعنى التضادي التقليدي المعهود في ما اصطلح عليه بالطباق والمقابلة، بل من خلال استحضار جوين نفسيين متقابلين: فالأسر والإنعام حالتان نفسيتان متداخلتان بالتضادّ والتشابه فإذا كان في الأسر إذلال فإن في الإنعام على الأسير إذلالا نفسيّا عظيما، وبالرغم من الإراحة الجسدية التي في الإنعام إلاّ أنّ فيه إجهادا في غاية الشدّة.

والشاعر يذكر السقي بعد ذكر الإنعام وفي الإنعام إطعام للسجين كما أن بين لفظ إنعام وإطعام علاقة تجانس واضحة، وبذلك تأتي كلمة أسقيناهم منسجمة مع أنعمنا. ثم يأتي البيت الثاني ليجسد عمق معاناة المهزومين: فلا هم صبروا لما لقوا في المعركة، ولا هم استطاعوا رد الجميل الذي أسدي إليهم.

ويشير"غريماس" إلى أنّ المعنى يتولّد أصلا من الاختلاف. ويقصد بذلك الدلالة المشتركة التي تجمع كلمتين مختلفتين، وترجعان إلى أصل دلاليّ عام، مثل دلالة اللون أو المسافة...(1)

ويبدو من عناية هؤلاء الشعراء بالتضاد أنهم يرونه مفهوما عميقا تقوم عليه فلسفة الحياة، وبناء عليه قامت ما يمكن أن يسمى فلسفة فنيّة انتظمت أشعارهم، وإن بدرجات متباينة. هذا الإدراك التأملي الفلسفي للمفهوم هو الفرق بين الشاعر المحدث والشاعر القديم فآمرؤ القيس حين قال:

مِكرٍّ مفرٍّ مُقبلٍ مدبرٍ معا كجلمود صخر حطّه السيل من علِ (2)

لم يشكّل نصه أسلوبيا انطلاقا من الشعور بهذا الحدس أو الفلسفة العميقة، لذا ظهر في بعض شعره متفرّقا، ولم يكن عمادا أسلوبيا؛ إذ أنّ هذا الشعر لم يصدر عن رؤية فكرية شكلت في محيط ثقافي علمي كما حدث مع أبي تمام الذي انطلق من فكرة أساس استقاها من تداخل ثقافات عصره وثرائها: هي أن الحياة مبنية على كم هائل من التناقضات؛ في حين بنت العرب في القديم شعرها على ما سمّي بـ"طريقة العرب".(3) وهي الأسلوب الفنّيّ النابع في الأساس من التشابه العنصر الذي يجسد

---

[1]- مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف القاهرة مصر، ط2، 1995م، ص 71

[2]- ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ساسلة ذخائر العرب 24، دار المعارف، ط5، ص19

[3]- أدونيس، الشعرية العربيّة، دار الآداب بيروت، 1989، ص41

في الجوانب الإيقاعية، والانسجام الذي يتحقق في ذلك التجاور التكاملي بين أجزاء العمل الفنيّ والتكرار الذي نلاحظه بوضوح في جوانب كثيرة كالرويّ وغيره من العناصر التي يعيد الشاعر استحضارها لأغراض دلاليّة وإيقاعية.

7- تبادل الأساليب وتضافر التكرار والإيقاع في صورة الخراب بين طبيعة أبي نواس وطبيعة أبي تمام:

تجسدت صورة الخراب في التراث الشعري العربيّ ضمن منهج النص التقليدي بدءا من بكاء الطلل، وكان في ذلك البكاء تنويع في الأساليب عملا على السمة بالتجربة عن الآلية والتقليد، وكان تفاعل الشعراء القدامى مع الطبيعة في هذا الجو الطلليّ ذا أهمية خاصة.

وعلاقة الطبيعة بالشاعر أبي نواس خاصة في خمرياته يحدّدها عنصران قويّان عنيفان: الريح والمطر.

ويبدو الخراب المذكور في الصورة النواسيّة نتيجة حتمية لهما؛ فهو يمزجهما للتشابه في أثرهما؛ ذلك أنّ الماء مثلما يسقي الأرض بعد أن يجهدها العطش، ويحييها بعد مماة، يمكن بالفيضان أن يدمّر كلّ مظاهر حياتها ويشتتها ويقتلها. والريح تفعل ذلك بالمخلوقات بشرا ونباتا: فهي وإن كانت تسهم في الإخصاب بنقل عناصره، إلاّ أنّها قد تهدم المباني وتمزق البيوت الشعر وتجتث كل نبات...

والشاعر العربيّ منذ الجاهلية إلى عصر أبي نواس وبعده نراه يذكر الطلل بكثير من الحنين والحيرة والمحبة، عكس ما نجده في كلمات أبي نواس عن هذا الطلل العربيّ في نصه، وهنا تدل الصورة عنده - كما هو واضح- على حالة نفسيّة مناقضة للحالة التي كانت لدى العرب في شعرهم؛ لأن أبا نواس غير منطلق من حالة الحنين والمحبّة والإكبار منطلَق الشاعر العربيّ حين ذكره لطلل غير منفصل عن الذات الشاعرة العربيّة. إنّ أبا نواس تحدّث عن طلل يقع خارج ذاته، طلل مختلف في دلالته التاريخية والحضرية عن الانتماء النواسيّ الذي يثيره خراب آخر هو خراب إيوان كسرى المعروف، ولعل هذه العلاقة الوجدانية الانتمائية بالإيوان هي التي أسهمت في تحقيق قوّة نصّ الإيوان ونجاحه.

والريح في هذه الصورة رمز للقوة الهدّامة التي تحمل معها كلّ شيء وتقوم بتغيير الأشكال من خلال حملها والحفر فيها مع مر الأيام، وهكذا تصبح الصورة رمزا للزمن نفسه.

وفي هذه الصورة المرئية جانب صوتيّ أيضا: لأن حركة الريح والمطر لا تتمّان في صمت؛ إذ أن للمطر زخّا فخريرا يسمعان، كما أن للريح في هبوبها دمدمة وصفيرا، كما يسمع عند هبوب الريح حفيف للشجر، وخشخشة لورقها حين يغدو جافا يابسا.

إنّ هذه الصورة شديدة الصلة بصورة للماء التي حضرت في محطات مفصلية من لحظات النص، فقد قال:

أَلَم تَرَ ما بَنى كِسرى وَسابورٌ لِمَن غَبَرا

مَنازِه بَينَ دَجلَـةَ وَالفراتِ تَفَـيَّأَت شَـجَـرا

فالشاعر ينتقل إلى الأسلوب تأثري إنشائي متحدّيا بسلسلة من الصور المتتالية: البناء وكسرى والمنازه ودجلة والفرات والشجر، فلا يجد المخاطب ما يردّ به؛ لأن في هذه العناصر اجتمعت العظنة والجمال والتاريخ الذي رأى الشاعر أن يمجّده: فكسرى يذكر هنا مع "سابور" ويسمى "شابور" أيضا، فإذا كان الأول رمزا حربيّا فإنّ "شابور" على العكس منه كان رمزا سلميّا؛ فقد كان كارها للحرب مؤْثرا للسلام، توّجهُ قومه وهو في بطن أمّه. والشاعر يذكرهما رمزين من أقوى الرموز القوميّة في تاريخ فارس، وهما في هذه الصورة مقترنان برمزين عظيمين من رموز ماء الحضارات العريقة "دجلة والفرات"، وقد ظهر الماء هنا في هذه الصورة الجغرافية التاريخية الحضارية رمزا لمظهر النماء والحيوية والمجد والتنوع.

والشاعر حين ذكر الماء مجسّدا في دجلة والفرات بعد ذكر كسرى وسابور لم يلتفت إلى ما تركه الرجلان من بناء مادي متصل بالجوانب البيولوجية الحيوية من زراعة ومسكن وغيرهما بل ركز على صورة نفسية ذات علاقة واضحة بالمسرات والمتع لذلك قال: " مَنازِه بَينَ دَجلَةَ وَالفراتِ تَفَيَّأَت شَجَرا " ثم إن هذه المنازه الواقعة بين دجلة والفرات قد عزّز الشاعر إيحاءها الحيوي الإمتاعيّ بذكره للشجر وهو

مظهر آخر من مظاهر الحياة والحركة والاخضرار الذي يصنه مع زرقة الماء صورة بصرية فيها جمال وراحة للروح والبصر. ويوحي الماء بالحسن فيلجأ إليه في قوله واصفا جمال غلام:

بِوَجهٍ سابِرِيٍّ لَــو تَــصَــوَّبَ ماؤهُ قَطَرا

وهو يذكر حسن الوجه مع نسبته إلى سابور الحاضرة الفارسية، ثم يبرز هذا الوجه ناضحا بالحياة والجمال والجاذبية " لَو تَــصَــوَّبَ ماؤهُ قَطَرا ". وهكذا يغدو الماء في النص رمزا للحياة والجمال والاشتهاء أيضا.

والصورة في هذا النص تميزت بالحركة والدلالة النفسيّة القويّة فضلا عن كون الجانب المرئيّ فيها شديد الوضوح، وبذلك يسهم تغير الساليب حركية تضاف إلى ما في الطبيعة من نشاط في عناصرها.

ويتناول الشاعر في شيء من الحجاجيّة ما يذهب إليه من تفضيل لحياة على أخرى: واحدة يراها بالية لا خير فيها وثانية يتملاَّها جديدة خيّرة جديرة بأن تطلب طلبا حثيثا. يقول الشاعر أيضا:

أيا باكيَ الأطْلالِ غَيّـرَهَا البِلَى بكيْتَ بعـينٍ لا يَجِـفّ لَها غَرْبُ

أتَنْعَتُ داراً قد عَفَتْ، وتغَيّرَتْ فإنّي لما سالَمْتَ من نَعْتِها حرْبُ

ففي هذا النداء المزدوج بالياء والهمزة إصرار على التنبيه والاستنكار، أما الحجة المسوقة فكامنة في بيان التناقض بين البلى والوصف، ذلك أن الشاعر لا يشغل باله بما قدم وانتهى وهذا هو السبب الذي جعله يقف على نقيض الأعراب وكلّ من يحن إليهم وإلى أطلالهم. وهو لا يطيل الوقوف عند هذا الأعرابي بل ينتقل بسرعة إلى ما تهواه نفسه من الأمور المتناقضة تماما مع منظر الخراب:

ونَدْمانِ صِدقٍ باكَرَ الرّاحَ سُحرةً فأضْحى وما مِنْهُ اللسانُ ولا القلْبُ

تأنّيْـتُهُ كيْما يُفِيق ولم يُفِـقْ إلى أن رَأيتُ الشمسَ قد حازَها الغرْبُ

فَقامَ يَخالُ الشمسَ لَمّا ترَحّلَتْ فنادى صَبوحاً، وهْيَ قد قرُبتْ تخْبو

ففي خمرة أبي نواس وندمائه يتداخل الصباح مع المساء كما تتداخل وتتضاد الألفاظ والعبارات: اللسان والقلب، يفيق ولم يفق، الصبوح وقربت تخبو... وبذلك يمارس

هذا التضادّ دلالة التلاعب الزمن نفسه، فذلك العنصر الذي كان مهيمنا مخيفا في الطلل يغدو في الخمرية خاضعا للحظة التي تختلط فيها المقدسات، فيغدو الشراب ندبا، وتغدو الارتعاشة غير الواعية رقصا، بل الشرب الذي يرجف اليمنى هو ذاته الذي يسكنها:

وَحاوَل نحوَ الكأسِ مشْياً فلم يُطِقْ

من الضّعْفِ حتى جاء مختبِطاً يحْبو

فَقُلْتُ لِساقينا اسقِهِ فانْبَرَى لهُ رفيقٌ بما سُمناهُ من عملٍ نَدْبُ

فَناوَلَهُ كَأساً جَلَتْ عن خُمارِهِ، وأتْبَعَهُ أُخرى، فثابَ له لُبُّ

إذا ارْتَعَشَتْ يُمناه بالكأسِ رَقّصَتْ به ساعةً حتى يُسَكّنَها الشُّرْبُ

فَغَنّى وَما دارَتْ له الكأسُ ثالِثاً: تَعَزّى بِصَبْرٍ بعْدَ فاطِمةَ القَلْبُ [1]

إنّ الأساليب المتحاورة في النص جزء من روح المحاورة العامة التي يثيرها الشاعر، بل جزء كذلك من روح المحاورة العامّة التي سادت العصر العباسي بطرق شتىّ، والشاعر متّجه بالخطاب إلى المتلقي، ثم ماض نحو حكاية خمرية، فمثير داخل الخمرية لمحاورة بين شخوصها، وبذلك كان لزاما أن تتداخل الأساليب وتتكامل.

ويبني أبو تمام كثيرا من شعره على التضاد، فهو أصل ليس في شعره فحسب، بل في فكره عامة؛ انطلاقا من أن التناقضات والاختلافات كانت من أبرز خصائص الحياة العباسيّة التي بنيت على التنوّع في الأجناس والثقافات والفنون والعقائد والعادات، لكنّها تناقضات إيجابية إن أمكن التعبير، أي بمعنى الثراء الذي يحققه تنوع يبني الحضارة حين يستغل أفضل استغلال.

وقد يكون تفوّق طائفة من المولّدين في الشعر العربيّ سببا في تغيير مفهومه وقيمته، كما أنّ تطوّر الصناعات وتكوّن الجماعات التي تتخصّص في عمل بعينه كان من أبرز الأسباب في تشكّل وعي خاص بقيمة الصناعة في الإبداع الشّعريّ؛ لذا لا نستغرب حين يصير الشعر في مفهوم أبي تمّام قد يبتعد عمّا هو مفهوم وعمّا كان مرتقبا واضحا معلنا عن فحواه. إنه لدى أبي تمّام مستعص يرفض الكشف عن كنهه،

[1] - ديوان أبي نواس، شرح واصف، ص ص 243، 244

فبدل أن يُرضي الشاعر قارئه فهو يصدمه، ويلغي توازنه فلا يجد فيه ما كان يتوقّع أو ما لو كان شاعرا لقاله. وبذلك تصبح المواجهة هي المعادل الموضوعي للقراءة.

يبتعد أبو تمام إذن عن كلّ هذه السّوابق فيعمد إلى صدم المتلقي بما لم يألف، وبما لم ينتظر، وبكثير ممّا لم يذق قبلا، فينشأ الصّدام ثم تحلّ الحيرة فالبحث في القول والصوت والصورة والمعاني والأضواء والظلال، فيمهّد كلّ ذلك لذوق آخر مختلف، وتنشأ علاقة جديدة بين النص والمتلقي هي بالضبط العلاقة التي أرادها أبو تمام وموجة الحساسية الجديدة التي أخذت تتبلور بشكل واضح عند أبي نواس. وإذا كان المتنبي قد ملأ الدنيا وشغل الناس، فإن أبا تمام قد شغل الدنيا قبله فأثار نقاشا حادا لفترة طويلة دار بين المؤيدين والخصوم، وكان كل فريق منهم يحتج على أبي تمام انطلاقا من مفهوم ما للشعر عنده، وقد لا يكون هذا المفهوم دقيقا؛ فالآمدي مثلا يطعن في قول أبي تمام:

جرى الجود مجرى النوم منه فلم يكن بغير سماح أو طعان بحالم

ومبرّر طعنه أن"هذا الكلام موجود في عادات الناس ومعروف في معاني كلامهم وجار كالمثل على ألسنتهم بأن يقولوا لمن أحب شيئا أو استكثر منه: فلان لا يحلم إلا بالطعام..."(1)، مع أن الصولي يعلم بأن معاني الجاهلية معروفة لدى الجاهليين فلو كان ما يقوله الصوليّ نفسه صحيحا لبطل الشعر الجاهلي برمته، إلا أن الصولي وكثير من النقاد يكبرون قول شعراء الجاهلية أيما إكبار، لا للمعاني التي أتوا بها معلومة مكرورة بل للأسلوب الذي جعلوه ممزوجا بها مزجا. ويستقلّ الصوليّ بيتا لأبي تمام في وصف الشعر حين يقول:

ولكنه صوبُ العقول إذا انجلت سحائب منه أعقبت بسحائب

ويراه من قول أوس بن حجر:

أقولُ بما صبّت علي غمامتي ودهري وفي حبل العشيرة أحطُب(2)

بالرغم من الفرق الشاسع بين القولين: فأبو تمام شعره سحائب بعد أخرى، ثم إنّ هذه السحب هي سحبه هو بالذات، فما هي بسحب القبيلة أو العشيرة أو الحي، مما يوحي

[1] - الآمدي، الموازنة، مطبعة الجوائب الاستانة ، ط1، 1287، ص140
[2] - المصدر نفسه، ص ص 42، 43

بتحرّر أبي تمام وانطلاقه قدر المستطاع من ذاته الشاعرة. أما شعر أوس فاستلهام داخل حيّز قبيلته لا يتجاوزه، ثم إنّ "كلمة" غمامة وحدها تصنع الفرق بين الاستلهام الفوقيّ السماوي الذي يصب على أبي تمام والاستلهام التحتي القبليّ الذي يحفر فيه الشاعر الجاهلي، وبذلك يتبين مدى بعد القول الثاني عن القول الأوّل. إلا أن الصوليّ يورد بيتا للشاعر:

ثم انقضت تلك السنون وأهلُها فكأنّـــها وكأنهم أحلام

وهي من السنن الجيدة الجديدة في الشعر الجدير بأن يسمى سهلا ممتنِعا، إلا أنّ الصولي لا يشير إلى أيّ شيء من ذلك، بل يمضي إلى بيت للبحتري شبيه في معناه:

وأيامنا فيك اللواتي تصرّمت مع الوصل أضغاث وأحلام نائم

وهو بيت يمكن أن نتبيّن منه بوضوح تخبط البحتري في بحثه عن الروي؛ إذ أنّه ينهي بيته هذا بذكر "أحلام"، ثم يأتي بالفعل تصرّم الذي يبدو غير متجانس صوتيّا مع بقية الألفاظ، في حين كانت ألفاظ أبي تمام تنبع من مَعين صاف سلس كما نجد ذلك في" فكأنها وكأنهم" ، أنه الصدق الفني الذي يجعل معاناة التشكيل الإبداعيّ تتلاشى أمام مسمعنا.

ثم يلحّ الصوليّ على ما يذهب إليه من تجاهل لما في البيت من جمال بقوله:"وكأنه ما سمع الناس يقولون ما كان الشباب إلا حلما ..." (1)

ويقول الشاعر:

"إنّ الـرّبـيـع أثـر الزّمـــان لو كـــان ذا روح وذا جثـمان
لكـان بـسّامـا من الفـتيان بوركت من وقـت ومـن أوان
فالأرض نشوى مـن ثرى نشوان تختال في مُفَوَّف الألوان
في زاهـر كالـحـدَق الـرّوّان من ناضـر وفـاقـع وقـاني
عجبـت من ذا فـكـرة يقـظان رأى جفـون زهـرة الأفـنـان
فـشكّ أنّ كـلّ شيء فـان"

[1] - المصدر السابق، ص ص141،140

وجاء في الموازنة تقويما لهذه الأبيات:" وهي أرجوزة رديئة شديدة الاضطراب.[1]

ولعلّ صاحب الموازنة قد التفت كثيرا إلى عدم تحقق الوحدة البيتية، كما استوقفه هذا التعبير القلق: "من وقت ومن أوان"، ثم اكتفي بهذا ولم يبحث في الصبغة التأملية القريبة من الروح الصوفية، كما أن هذا النص قد تميّزت لغته بما سمّاه "بدوي عبده" إشعاعا روحيا لأنها كما يرى" منبثقة انبثاقا طبيعيا من طبيعة الربيع؛ ذلك لأنّها تتراوح - كما قال- بين الابتسام والبركة والنشوة والزهور وعدد من الألوان..."[2]

وأبو تمام لا يمكن أن يحقق للآمدي تطابقا مع عمود الشعر لأنه يصدر في كتابته عن تجربة ذاتية ورؤية خاصّة نابعة من رفضه للجاهز وللمثال، وهو يصر على تتبّع الظاهر المادّيّ لاكتشاف الخفيّ أو الرّوحيّ، وهو مما يذكر بالشعراء الرمزيين الذين يحاولون مشاهدة غير المرئي والاستماع إلى ما هو غير ممكن أن يسمع مما يتطلب طاقة خاصة لدى الشعراء الرائين. وهذا ما سعى إليه أبو تمام أيضا فهو يبحث عن صورة غير معهودة ولفظة غير مستهلكة لاكتشاف السر الكامن في الكلمة والصورة الفنية، تخلصا من تكرار ما قيل أو ما ينبغي أن يُقال حسب العرف المتداول، لكنّ خروجه عن عمود الشعر لم يكن خروجا لا عن الشعر ولا عن الشاعرية، بل كان وُلوجًا في عالم الشعر بكثير من الأبعاد الجماليّة التي لم تؤيّد إلا أبعاد عصره الجمالية والفكريّة.

ولأبي تمام موقف خاص من الطلل؛ فهو يصنعه صنعا وقد اهتدى إلى ما في الطلليّة من عوالم شديدة الصلة بعمق التجربة الوجدانية، فبيّن أنه مليء بالإيحاءات القوية، ورأى أنّ الحديث إليه ما هو إلا مناجاة النفس مع أعماقها، وأنّ هذه النفس يمكن أن تنصت لذاتها إذا أرادت أن تسمع جواب الطلل:

مِن سجايا الطلُول ألا تُجيبا فصوابٌ من مُقلة أن تَصُوبا

فاسألنْها واجعل بُكاك جوابًا تجدِ الشوق سائلا ومُجيبا

[1] - الآمدي، الموازنة، تح: عبد الله حمد محارب، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط1، 1410، 1990، ص653

[2]- بدوي عبده، دراسات في النص الشعري العصر العباسي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 2000، ص115، 117

قد عهِدنا الرسوم وهي عُكاظ للصِّبى تزدهيك حسنا وطيبا [1]

وبهذا فهو يبيّن أن الطلل غرض خالد؛ لأنه رمز لحديث الروح مع ذاتها، في لحظة حيرتها وبكائها، لكنّ الشاعر بالرغم من ذلك كلّه فهو لا يُلزم نفسه بالطلل التقليدي المعروف كما تداولته الشعراء من قبل حين تحتاج نصوصه إلى تناول معيّن لا يكون فيه الطلل ضرورة فنية فكرية. وهو لا يغفل عمّا في النداء للمثنّى بطريقة امرئ القيس من إيحاء بالضعف الإنساني في مواقف الشوق، لذلك نجده يركز على هذا الضمير في قوله:

نوار في صواحبها نوار كما فاجاك سرب أو صوار

تكذّب حاسد فنأت قلوب أطاعت واشيا ونأت ديار

قفا نُعطِ المنازل من عيون لها في الشوق أحشاء غزار(2)

إنّ هذا الموقف الإيجابي من الطلل يوافق كثيرا الرأي الذي ذهب إلى أن الطلليّة على أنّها جمالية مكانيّة تكشف عن جوانب غنية في التجربة الشعرية، منها أنه مكان ليس للحبيبة فقط لكن لحياة كاملة تشكّل فيه الطفولة والمرأة حيزا أساسا وهو في الوقت نفسه"ذكرى أخرى مزعجة وهي وجود الرجل كزوج أو أب أو أخ أو حارس"[3] وهو يجد في توظيف الشعر لخدمة القضايا الفكريّة الأساس فيقترب من المصادر الثقافية الهامة في الحياة العربية وتاريخها وتراثها، ثم يلجأ بعد ذلك إلى تناول تلك القضايا وأهمها الفتح الإسلامي والدفاع عن الرقعة الإسلامية، فيقترب في إبداعه من النّفس الملحمي عندما يمزج التجربة الشعرية مع الحرب والتاريخ ويصوغ كل ذلك في قالب شبه قصصي مليء بالحماس. فالنصّ عنده لم يقف عند مهمة "التأريخ" والتبليغ والشهادة التاريخية بل تجاوز كل ذلك إلى ملء النص بما يعزز تلك الأبعاد الأسطورية التي حيكت حول الحادثة التاريخية من خلال الصوت واللون والحركة. والشاعر حين خاض مغامرته البديعية التي تطور مفهومها لتدلّ

---

[1]- ديوان أبي تمام، شرح التبريزي، ج1 ، ص ص157 ، 158

[2]- المصدر نفسه، ج2، ص111

[3]-غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، لبنان 1984، ص8

على تضافر شتّى الفنيات المنبثقة عن الصياغة البلاغية من معان وبيان وبديع كان يغالب في الوقت نفسه مفهوما شعريّا استهلاكيّا يكرّسه القصر حتى يغدو المدح في أسمى درجات الشعر، وحتّى يكاد مفهوم الشعر الخالص مثلما كان يبدعه مجانين العصر الأموي أمرا غير مستساغ؛ لأن الشعر في عرف العصر هو القدرة على دخول القصر. في هذا الجو اللاشِعريّ إذن بدأت المغامرة، فكان لزاما على الشاعر أن يبحث عن بديل ليختار الصناعة ويبرز أنّ الشعر"لعب لغوي" أي تفنن أداته ومادته اللغة، وتصوير مدهش وقول لا يشترط فيه أن يقول شيئا ما، وهذا يذكر بالمقولة التي ترى بأنّ من أراد ألاّ يقول أمرا محددا أمكنه أن يقول شعرا، أما من أراد أن يكتب نثرا فما عليه إلاّ أن يتأكّد أنّ له شيئا واضحا محدّدا يودّ قوله.

ومن النصوص التماميّة التي يمكن للمتلقي أن يجد فيها التوجه إلى الصنعة، أو ما تجلّى بشكل أوسع بمفهوم الاتّجاه البديعيّ، تلك الأبيات الزاخرة بالتفاصيل التاريخية ممّا جعل النص جامعا بين الضخامة والفخامة في آن واحد؛ فقد برزت المعاني المتّصلة بالروح الملحمية واضحة أشد الوضوح، وارتسمت في أفق النصّ حقائق التاريخ من خلال رؤية فنيّة بحسب شعور الفنّان ومخيّلته. وبذا يتحقق الرفض الفني الذي هو أساس في التجربة التماميّة حين يتحرر النص من حرفية التاريخ ويقترب من مُسحة الخيال والروح الملحميّة ليحقق حقيقة جديدة هي الحقيقة الفنيّة.

ورفض أبو تمام مفهوما للشعر كاد يطغى على الشعر كلّه، إحلالا لمفهوم جديد، لكن مهمة بهذا الحجم أمر من الصعوبة بمكان. لذا فهو يبدأ ويؤسس للبناء الشعري الجديد انطلاقا من إحضار مقصود واضح لمقوّمات كثيرة متّصلة اتّصالا عميقا بالذات العربيّة وجوانبها الوجدانيّة تاريخا ودينا، في تفاعل قويّ للذات الشاعرة من خلال وصف المعارك.

وقصيدته التي تناولت "فتح الفتوح" أبرز مثال لهذا الشعر البديعيّ الذي يصوّر فيه فكره وفنّه؛ فقد نقل إلينا عالما تاريخيّا عاشته الدولة العباسيّة حين كانت تغزو بلاد بيزنطة صيفا وشتاء فسُميت غزواتها تلك صوائفَ وشواتيَ، وقد كان فتح

عمورية من أبرز الحروب التي خاضها جيش المعتصم ضدّ الروم وفيها انتصر انتصارا حاسما فمثلها أبو تمام في قصيدته ساخرا في مطلعها بالمنجّمين.[1]

وقد كان مطلع القصيدة حكميا مناسبا للموضوع يتّضح فيها صوته وأناه وفكره الجديد المناهض للخرافة والدّجل كما نرى ذلك في تمجيده للسيف ورفضه لكتب المنجمين. وينتهي هذا الجزء بقول الشّاعر عن النّجوم هازئا بالمنجمين:

وبيّنت قطّ أمرا قبل وقوعه لم تُخفِ ما حلّ بالأوثان والصّلَبِ.[2]

فهذا المعنى يناقض الملِك وفكر الملَكية عامة في ذلك العصر؛ فقد كانوا يرضخون لآراء المنجمين فلا يبدؤون حربا إلا بإذنهم كما تدل على ذلك القصيدة نفسها. ولعلّ هذه الفكرة التي أسّست للتفكير والعمل وترك التّرهات أهم إنجاز فكري إذا ما قسنا النص بوزنه الفكري.

ومعنى ذلك أنّ الشاعر قد ترصّد الفرصة التاريخيّة ليبثّ فكره المناهض للخرافة، منتصرا للفكر والعلم. وبعملية إحصائية بسيطة يمكن أن نلاحظ غلبة الفكرة التمامية على الغاية المدحية، ذلك أن المدح في النص رغم كونه محصّلة أخيرة إلا أن صوت الشاعر أيضا كان شديد الحضور؛ فهو الواصف للحرب، الفرح بالإنجاز، الفارض لمجموعة من القيم بعد الفرح الذي هزه. وحتى حين يرد المدحُ فهو يحصر داخل السياق الديني والجهادي فيبدو النصر عاما متعلّقا بالإسلام أكثر من تعلقه بالملك الممدوح، فقد قال:

رمى بك الله بُرجيها فهدّمها ولو رمى بك غيرُ الله لم تُصب.

فالعدد هنا في هذا الموقف حاضر بشكل لافت للنظر:الله الأحد يرمي البرجين، ويحدث الرمي بالمفرد الواحد الذي هو الممدوح، وفي التثنية إشراك وفي الأحادية توحيد أو رمز للتوحيد. وهكذا فإن هو ضرَبها بالتوحيد هدمها ولو ضربت بغير التوحيد لما تحقق أي نصر. إن الممدوح غائب عن المقدمّة الحكمية، حاضر في معناها العام، ما دام مخاطبا مقصودا، وبذا فالسيف سيفه والتدبير تدبيره. وفي الجزء

---

[1]- حسن إبراهيم حسن، تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي. ج4 ، ط14، دار الجيل بيروت، مكتبة النهضة العربية، القاهرة 1996، ص414.

[2]- ديوان أبي تمام ، شرح التبريزي، ج1، ص45.

الثاني من النص وصف الفتح وعظمته وفضله وصور ما أصاب الكفار فيه من الهزائم. وفي هذا الجزء حديث مع التاريخ في قول الشاعر:

يا يومَ وقعةِ عموريةَ انصرفت منـك المُنى حُفّلا معسولة الحلَب

أبقيت جَدّ بني الإسلام في صُعد والمشركين ودارَ الشّرك في صَبب[1]

وهو يعمد هنا إلى ضمير المخاطَب فيبدو يومُ الجهاد المشهود وشخص الملك الممدوح شيئا واحدا، وبذلك يتقمّص الإنسان الزمن. كما يعمد الشاعر إلى توظيف حادثة الاعتداء على المسلمة، تلك الحادثة التي كانت من أسباب الحرب كما يحلو لبعض التاريخ أن يعلّل، وإن كانت الحقيقة أوسع ؛ لأن للعلاقات السياسية حساباتها الأعقد، لكن ما يهم هنا أكثر هو تلك الصورة التي وحّدت بين المرأة والمدينة في تجربة شعريّة ثريّة بالإشارات الفنيّة أوّلا والتأريخية ثانيا:

وبرزة الوجه قد أعيت رياضتُها كسرى وصدّت صدودا عن أبي كرب

بكرٌ فما افترعَـتْها كفّ حادثـة ولا تـرقـّت إليـها هِمّـةُ الـنّـُوبِ

من عهد إسكندر أو قبـل ذلك قد شابت نواصي الليالي وهي لم تشـب

حتّى إذا مخَض الله السّنينَ لها مخْض البخيلةِ كانت زُبـدةَ الحِقـب

أتتهم الكربة السـوداء سـادرةً منـها وكـان اسمها فراجةَ الكُرَب[2]

هو تقمص آخر إذن. والأنوثة كثيرا ما تذْكر في شعر أبي تمام دالة على قوة وتفوّق، كما نجد ذلك في قوله "بكر فما افترعتها كف حادثة..." وكما في قوله أيضا:

يا عَذَارى الكلام صرتُنّ من بعدي سبايا تُبَعن في الأعراب

عبِقاتٍ بالسّمع تُبدي وجوها كـوجـوه الكـواعب الأتراب

قد جرى في مُتونـهن مـن الأفـرند مـاءٌ نظيرُ ماءِ الشباب [3]

وفي هذه الأبيات يغيب الممدوح المخاطب العادي ذي الأبعاد السياسية المعهودة ليحضر الممدوح الرمزُ ذو الأبعاد الحضارية والدينية، ويحضر معه التاريخ بكلّ ثقله، وتتجلّى الحرب وما احتوته من فتح وحوادث وأعداء، لتصبّ كلّها في صياغة

---

[1]- المصدر السابق، ج1، ص ص46، 47

[2]- المصدر نفسه، ج1، ص 50 وما بعدها

[3]- أحمد حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة، اتحاد الكتاب العرب،2001، ص ص169، 170

تلك الصورة الحضارية الدينية: ففي الجزء الثالث بيتان يخاطب فيهما الملك الممدوح، ويصف مدى الإذلال الذي أذاقه أعداءه المحاربين حتى أحسّ به الجماد، لذلك فإن الشاعر لا يفصل القول في طبيعة هذا الإذلال وما فيه من عذاب:

لـقـد تـركت- أمير المؤمنين- بها للنار يوما ذليل الصّخر والخشب

غادرت فيها بهيم الليل وهو ضـحى يشلّه وسطها صبح من اللهب [1]

وفي الجزء الرابع وهو يضم عشرة أبيات، عودة إلى وصف بدأه في الثلث الأول من البيت السادس والعشرين ليتفنن في الألوان ويوظفها تضاداتها دلاليا، فيذكر البياض والسواد والاحمرار. وهو يجد من صور الحرب ما يشبع به نهمه البديعي، خاصّة وأن الموقف العام يتضح فيه تناقض بين حال المسلم المنتصر وحالة الكافر المهزوم. ويلتفت الشاعر إلى هذه الحقيقة التي يعايشها مزهواً بالنصر، فيتراءى له السرور الذي ينعم به مع قومه وسط خيبات الأعداء وجراحاتهم، ويلحظ نور النصر الذي أحرزه الإسلام وسط الظلمة التي لفّت جحافل الشرك، مستمتعا بجمال خالص، فقد اتضح له الخراب بناء فنيّا جماليا، وبدا السواد نورا بلون مختلف، إنه جمال بمقاييس تمامية تحدس في قلب الخراب وقبحه جمالا:

ما رَبع ميّةَ مغمورا يطيف به غيلان أبهى رُبًى من ربْعها الخرِب

ولا الخدودُ وقد أدْمينَ من خَجلٍ أشهى إلى ناظر من خدّها التّرب

سماجةٌ غنِيت منّا العيونُ بها عن كلّ حُسن بدا أو منظر عجَـب

وحسن مُنقلَب تبدو عواقبه جاءت بشاشـته من سـوء مُنقلَب[2]

وفي الجزء الخامس - وهو مكوّن من ثلاثة عشر بيتا - اجتمعت صفات للممدوح يحبها العربيّ لأنها محبوبة في الضمير البشري قبل كل شيء : هي الحكمة والحكم "تدبير معتصم" وحب الجهاد، ورهبة الأعداء إياه وشدّة الطموح، وفي هذه الأبيات يذكّر بالحياة المترفة التي يعيشها الملوك، ويبرز بعد ذلك ضرورة التضحية بها في سبيل نصرة الإسلام. وهي النقطة التي تتكرّر في "المديح الجهاديّ" لتغدو فكرة غالبة حتى على المدح نفسه، فهو يقول في قصيدة أخرى مادحا المعتصم:

---

[1]- ديوان أبي تمام، شرح التبريزي، ج1، ص 53

[2]- المصدر نفسه، ج1، ص53

يا يوم أرشقَ كنتَ رشـقَ منـيّـة للخرّمـيّة صائبَ الآجـال

أسرى بنـو الإسلام فـيه وأدلجوا بقلوب أُسْد في صدور رجال

قد شمّروا عن سوقهم في ساعة أمَرت إزار الحرب بالإسبال[1]

في هذا الجو الحماسيّ للصاعد وتيرة الانفعال، ويأتي الأسلوب الإنشائيّ ليجسّد كدى إعجاب الشاعر ببطولة الممدوح. وما دام فريقا الصراع حقا وباطلا، فإنّ الألفاظ نفسها كان عليها أن تكشف عن هذا الصراع والاختلاف والتضاد بين: الإسراء والإدلاج، والتشمير والإسبال.

8- تبادل الصيغ وتضافر التكرار والإيقاع في الصورة الفرديّة والجماعيّة:

بدءا من وصف الفتح على يد أبي تمام يمكننا أن نقف على تحول أسلوبيّ يترصد فيه الشاعر الصورة واللون ليصل إلى مدح يمتزج بالدين ويتخلله تذكير بواجب خدمتة المجتمع والإسلام. والنص الذي مدح فيه المعتصم بمناسبة فتح الخرّمية أضيفت فيه صور للبطولة الجماعية؛ أي أنّ الشاعر قد بدأ في إلغاء سوْرة الفردية متجها نحو تمجيد الجماعة، وهو ما ينسجم والروح الإسلامية التي تبدو قوية في الشعر التمامي، وهكذا تتجه الأساليب الخبرية والإنشائية نحو تجسيد هذا الدور الجماعيّ أسلوبيا في ذكر العرب وأعدائعم وانتصار الإسلام وانهزام الأعداء. ثم إن النبرة الفرديّة المترددة حينا بعد آخر لا تلغي ذلك التوجه العام نحو تمجيد الجماعة:

لبّيت صـوتا زبطريّا هرقت له كأس الكرى ورضاب الخـرّد العرب

عداك حرّ الثّغور المستضامة عن بَرد الثّغـور وعن سَلسالها الحصِب [2]

إن الإيقاع الخاص الذي يمكن ملاحظته هنا هو توالي المنصوبات والتنوينات التي تعبر عن شدة وفصل في الأمر: لبيتَ صوتًا زبطريًّا هرقتَ كأسَ الكرَى ورضابَ سبع حركات متتالية بالنصب الذي رصد نصب الأعادي. إيقاع خاص في موقف خاص مكاثله وينسجم معه انسجاما واضحا. والصورة هنا تبدو صوتية معلومة في التاريخ الممتزج بالروح الملحمية التي تروى بها البطولات عادة، ولا ينسى الشاعر في هذا الموقف البطولي موقفا إنسانيا، وصراعا نفسيا هو ميل الذات

[1] - المصدر السابق، ج3 ، ص 135

[2] - المصدر نفسه، ج1 ، ص ص 61، 62

الإنسانية إلى الراحة والمتع وتحقيق المجد العظيم انطلاقا من التضخية بهوى النفس، وهنا يجد الشاعر في اللغة ذلك الكعنى المزدوج في الثغور التي يكررها لكنه يعني بها في كل مرة دلالة مختلفة: فالثغور التي يحميها هي تلك التي أصدرت آهات واستغاثات، فما كان من الشاعر إلا أن يضحّي براحته ومتعه ليلحق بثغور المعارك، وهكذا يجدد الشاعر تلك الصلة العربية بالبطولة التي كانت وما تزال حاجة ماسّة لتحقيق الوجود في بيئة تفاجئ الإنسان بكثير من الخطر.

وقد كانت القصيدة من أبرز الوسائل التي تواجَه بها تحديّات الواقع لذلك فقد "اهتمّ الإنسان العربيّ بالشعر بوصفه جزءاً من بنية وعيه، ورافداً رئيساً من روافد تفكيره، وباعثاً لافتاً للنظر من بواعث حضوره الوجدانيّ، يصدر عنه في التعبير عن مكنون ذاته أو انتمائه العاطفيّ أو الإنسانيّ، ويرجع إليه في إثبات وجوده، وإعلان تمسّكه بما ينتمي إليه، وإقامة ما ليس قائماً في الحياة أمامه، لأنّه يعُد الشعر قولاً لازماً للفعل، ومعبّراً عنه أصالة، ومن هنا فجرح القول أقسى من جرح الفعل."[1]

والشاعر في أبياته غير بعيد عن هذا الإستلهام حين يقدّم الشعر مسوّغات الحرب كما يراها؛ إذ بهذه المسوّغات السياسية فهو يعطيها سلوكها السياسي الحربيّ بُعد القيم السامية البعيدة عن المفاهيم العدوانيّة والهمجيّة.

وقد كان الحجاج قبلُ يحتجّ على الخارجين عنه بأهاج يقولها فيهم الفرزدق وكان" وهو يبكت الثائرين أقامه مع الخطباء إلى جانبه، وكان يهيب به أن يُنشدهم ما قاله فيهم من هجو ومعابة".[2] وهذا ما ينطوي عليه مدح الأبطال ووصف المعارك والفتوح. وقد كانت الإشادة بشجاعة الأعداء أمرا منطقيّا؛ إذ كلّما كان العدوّ المهزوم قويّا بالغا في القوة، كلّما حقّ لنا أكثر أن نفخر بما حقّقنا من نصر، لذلك قال:

تسعون ألفا كآساد الشّرى نضجت جلودهم قبل نضج التّين والعنب.

وهنا نجد إشارة ثنائية إلى المهزومين وقد تناول الشاعر أمرهما بطريقة تهكمية؛ الطرف المهزوم الأوّل هو العدوّ الرومي، أمّا الطرف المهزوم الثاني فهو المنجمون، والصورة هنا متعدّدة الأطراف فيها من لون النار وسيرورة الزمن وزئير الأسود،

[1]- رحمن غركان، مقومات عمود الشعر، الأسلوبية في النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب دمشق،2004، ص9
[2]- شاكر الفحام، الفرزدق، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ص164

ويختم الجزء بنبرة ثأرية تذكّر بمحاولة إذلال المسلمة المستنجدة التي لم يجد الخليفة المسلم بُدّا من إرسال جيش لمحو عارها، وهكذا تتعدّد أطراف ما يشبه الحكي التاريخيّ، ويكتسب النصّ بعدا ملحميّا حين تجسيد الصراعات والقيم التاريخيّة:

بيض إذا انتضيت من حجبها رجعت أحقّ بالبيض أترابا من الحجب

فبين أيامك التي نُصرت بها وبين أيّام بدْر أقرب النّسب

أبقيت بني الأصفر الممراض كآسمهمُ صُفر الوجوه وجلّت أوجه العرب(1)

وهنا نجد أنفسنا مع اللون الأبيض الناصع: بياض السيوف وبياض تاريخ بدر، ثم البياض المعنوي "بيض الوجوه" الذي يعني في المجاز العربي الرفعة والشرف، ليقابله الشاعر بلون مختلف دال على الهلع"صفر الوجوه" ويدل على الجنس الذي يراه أصفر ربما لغلبة الشقرة في الأعداء، ثم إن السيوف وهي تستل لامعة من أغمادها تجعل المجاهدين جديرين ببيض الروم المدلّلات، ثم يختم النص بأبيات مدحية خمسة يشكر فيها الممدوح على ما بذله من جهاد في سبيل الدين والعروبة، مع إشادة بمواصلة التراث الجهاديّ الموصول ببدر، وفي ذلك إشارة إلى الصراع الأزليّ بين الخير والشرّ.

وتمتزج الفردية بالجماعية في هذا الأسلوب من خلال تأكيد عبقرية القائد والنتائج التي تحققت وتجسدت في هزيمة مجموعة من الأسماء الدالّة على الجمع: المنجّمون والأعداء وفي مقدمتهم قائدهم. فنصّ أبي تمام عمل على تنويع أطراف الصورة من صوت ولون وحركة فرديّة وجماعية، كما أنّ ممدوحه لا يهيمن هيمنة تامّة، لكنّه يقود، وهو في النهاية يقترب من مفهوم الممدوح الجماعيّ الذي هو شكل نامٍ من أشكال الفخر العربيّ، حين يتعلّق الأمر بموضوع حربيّ هو في الأساس موضوع جماعيّ، فما معنى أن تحضر الذات التمامية بكلّ هذه القوة وتبدأ الذات الممدوحة في دخول مرحلة تقتسم فيها المجد والمدح؟ هل معنى ذلك أن الشعر العربيّ أخذ يرفض المحتوى الفرديّ والمتلقي الفرديّ؟ وهل معنى ذلك أنّه قد بدأ حقيقة مرحلة جديدة يتغير فيها المستوى القاموسيّ وطريقة التلقّي، وتتغيّر - بناء على ذلك - كثير من

[1]- ديوان أبي تمام، شرح التبريزي، ج1، ص69

المقاييس الجمالية؟ إنّها مدرسة تعقد الصلة قويّة بالواقع الفكري والوجدانيّ الجديد، فتأبى إلاّ أن تصوغ تخييلا جديدا يذكّرنا بالتحدّي الذي واجه به أبو تمام معارضيه حين طالبهم مقابل الكف عن بديعه بأن يحضروا له جناح الذل. وهو تحدّ يجذّر التجربة مرجعيا ويعطيها أكثر من ذلك ما يشبه التقديس. إنّ النصّين السابقين: نصّ وصف الروض ونصّ وصف فتح الفتوح، يمثّلان طريقتين من طرق التعبير الشعري، حيث يحضر عنصر التّجريد(*) والترميز بالصورة قويّا؛ فالنص الأول يغرق الشاعر في عالم روحيّ متفاعلا مع المنظر الطبيعيّ الساحر خاتما النص بالقيمة الخلقيّة والروحيّة أيضا، وهي خاتمة يستأنس بها النصّ التماميّ في القصيدة الثانية التي تتناول موضوعا ذا صبغة تاريخية، داخل إطار تقليديّ هو المدح، ولا يخفى ما لهذا الغرض الشعريّ من أهمية في حياة الشعر العربيّ على امتداد العصور، لما له من علاقة قويّة بالحياة السياسيّة بدءا من تمجيد القبيلة وشيخها مختصر قيمها، وانتهاء بالنزعة الثوريّة في حياة الشعر العربيّ الحديث حين التفت الشعراء إلى مدح المصلحين والعلماء والزعماء والثوار. بهذه الروح أيضا انطلق أبو تمام في مدحه، فكاد الممدوح أن يغدو رمزا وقيمة مجردة تمتزج بالتاريخ والدين والقيم العربيّة الكبرى، كما نلاحظ ذلك في البيت الأخير.

أبقيت بني الأصفر المِمراض كاسمهمُ صفرَ الوجوه وجلّت أوجه العرب .(1)

لكن الشاعر يتجاوز المستويين من الشعر فيغرق في التجريد أكثر بتجربة أقلّ ما توصف به هو أنها من الشّعر الخالص، وإن كان ذلك لا يتّصل بالحياة الشعرية العربية قدر اتصاله بالحياة الأدبية الغربية التي أنتجت هذا المصطلح النقدي انطلاقا من محصّلتها الثقافية النابعة من تراكمات حياتها بأوجهها المختلفة، ويظهرذلك التجريد الذي يعطي صوت الشاعر بُعدا حداثيّا.

وطبيعة هذه التجربة هي التي دفعت الآمديّ إلى القول بأن علماء اللغة والأدب في شأن أبي تمام والبحتري" فرق ثلاث: فريق يفضّل البحتريّ وهم الكتاب الأعراب

---

*- يعرّف التجريد بأنه "عملية عقلية تؤدي إلى استخلاص إحدى الصفات... بتمييزها واختبارها وعزلها " مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، إشراف عبد العزيز السيد، إعداد فؤاد أبو حطب، عادل سعد خليل حرب، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر 1984 م، مادة جرد، ص4

[1] - ديوان أبي تمام، شرح التبريزي، ج1، ص73

والشعراء المطبوعون الذين يؤْثرون سهولة العبارة وصفاء الديباجة ووضوح المعنى، وفريق يقدّم أبا تمام وهم أهل المعاني، والشعراء أصحابُ الصنعة ومن يميلون إلى الدقة والأخذ بطرف من الفلسفة" [1] فأبو تمام يجمع بين طائفة من المتناقضات ويكون منها صورة تجسّدها مجموع المفارقات الناتجة عن ذلك الجمع. فهذه الصورة التي في شعره منشؤها الرؤية الفلسفية التي ينطلق منها الشاعر في التعرّف على العالم من حوله، وهو عالم رآه متكوّنا من عدد لانهائيّ من الصور المتناقضة المتكاملة بتناقضاتها التي لا بدّ منها لتشكيل العالم والحياة من ليل ونهار، وظلمة ونور، وحق وباطل... وما شئت من الألوان المتعادية المتوادّة في الوقت نفسه. فالرؤية التماميّة رؤية نوعية إلى العالم، تختزل كمًّا مكثّفا من المعرفة العميقة بالحياة وحقائقها اللامرئيّة، وهي كذلك تصوُّر عميق لمفهوم الشعر حين تكون الغايات البسيطة المباشرة من أداء آليّات أخرى غير الشعر، فهو يقول مثلا:

" ليس الحجاب بمقصٍ عنك لي أملا إنّ السماء تُرجّى حين تحتجب

فاستتارُ السماء بالغيم هو سبب رجاء الغيث الذي يعدّ في مجرى العادة جودا منها، ونعمة صادرة عنها"[2]. والشاعر- كما يتبيّن من النص- يتفنن في جدلية الحضور والغياب مبرزا بهذا التناقض القريب من "التلاعب" الذي قد يحكم الأشياء؛ إذ أن السماء حين تغدو أبعد عنا وهي محتجبة تؤكد في الوقت نفسه قرابتها، لأنّ أملنا في وصول إحيائها يقوى. إنّها ثنائية الحضور والغياب التمّامية والتضاد الذي يصنع الانسجام في أوضح حالاته. وإذا كان الاختلاف أساس الجمالية والرؤية في بعض من شعره فقد يغدو التشابه أصلا آخر من أصول جماليات هذا الشعر، كما يتّضح ذلك في عنايته بالجوانب الصوتية فيكون النغم أبرز سمة من المكوّنات الأسلوبية في قوله الشعريّ كما نرى ذلك في هذا البيت:

تجلّى به رشدي، وأثرت به يدي وفاض به ثمدي، وأورى به زندي. [3]

---

[1]-عبد الغني إسماعيل، النقد الأدبيّ وتاريخه، مجلة الأزهر المجلد24 ،ج 10، غرة شوال 11،1372جوان1953، ص121

[2] - الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق السيد محمد رشيد رضا دار المعرفة بيروت، لبنان، ص241

[3]- ديوان أبي تمام، بشرح التبريزي، ج1، ص66

فالبيت مليء بالنغم المسجوع، والسجع زينة شديدة الصلة بالنثر خاصة، ومن هنا يمكن تتبع هذا التقارب الذي قد يحدث بين الشعر والنثر فيكتسب الشعر جماليات جديدة ستتضح أكثر في الشعر المعاصر وتتضخم الفكرة وتتجذّر في الشعريّة المعاصرة مع ما سُمّي بقصيدة النثر، هذا المصطلح الذي يمكن أن يبدّل بآخر هو "الشعر الحر" على أساس أن ما يسمّى شعرا حرا إنما هو تفعيليّ غير متحرّر من التقاليد الخليلية تحررا تامّا. لكنّ الأهم من كلّ ذلك حين النظر في الإنجاز الأسلوبيّ الذي عني به النص هو أنّ الظاهرة الصوتية في البيت أكبر وأبرز من السجع؛ لأنّ الانسجام قويّ بين الحروف في البيت كلّه، إلاّ أن المطلوب في السجع صوتيا هو تحقّق دقة الموسيقى في الفواصل خاصة، ثم في موسيقى الفاصلة نفسها. خروجا إلى توكيد هذه النغميّة. يقول أبو تمام:

نجوم طوالعُ، جبال فوارعُ، غيوث هوامعُ، سيول دوافعُ [1]

فـ"مفاعلن" في حشو الطويل مستهجنة في العرف العروضي" ومع ذلك لم نشعر باضطراب موسيقي، بل حسن التقسيم عند أبي تمام، أو لجوؤه إلى فن الترصيع صبغ البيت بصبغة موسيقية زاهية متموجة" [2] لكنّ اللافت للنظر أسلوبيّا هو هذا التماثل الصيغيّ الوارد في "مفاعل" المتكررة مرتين في الشطر الأول ومرتين في الشطر الثاني، وهو مما يعزز القوة الموسيقية التي تميز هذا الأداء الشعري.

وإذا ما عدنا إلى لغة أبي تمام وتشكيله للغة شعره، فإنّنا يمكن أن نقف عند طائفة من الخصائص تفرّد بها بالرغم من وجودها متناثرة عند سابقيه: منها هذا الإصرار على صنع النص: وأؤكد على لفظ الصنع هنا لأن الأمر واضح جدا، فما معنى ألا يخلو بيت واحد من زينة لفظية ومعناويّة؟ [*]

ذهلية ذاهل آهل تطل الطلول، وتمثل المواثل، الربيع ربوعها"أو ربيعها"، أغفالها غافل، سحبت السحائب، وأخملت الخمائل سمر وسامر، جمال وجامل، وبعقلك العقائل. إنّ هذا اللعب بالكلمات كان في سبيل تأكيد قصديّة اللعب باللفظ لدى

---

[1]- عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط3، 1993، ص110

[2]- المرجع نفسه، ص110.

[*] - رأيت أن أميّز بين "معنوية" و"معناوية": فالأولى عكس المادية والثانية نسبة إلى المعنى.

أبي تمام، وهو أمر يذهب بالشعر نحو وجهة شكليّة صريحة، فيبدو المعنى بها في الظاهر أمرا ثانويا، لكنّ ثقافة الشاعر أبت إلاّ أن يكون الفكر قويّا في شعره. وهكذا فقد أصبح الشعر وفقا لهذه الوجهة تشكيلا صوتيّا منتجا لقيم جمالية تصويرية وفكريّة. وبالرغم من كلّ ذلك فقد كان موقع أبي تمام وسطيّا بين قبول القديم ورفضه، لكن بطريقته الخاصة التي لم تُرضِ كثيرا من قارئيه في عصره، إلاّ أنّه في ما ذهب إليه كان بوحي من وعيه الدقيق بقيمة التراث. كما كان فهمه لهذه الثنائية بين الرفض والقبول وعمله بها ما أهله لأن يكون صوتا شعريا نوعيّا لدى أصحاب الفكر الجديد، ورمزا للأشعر عند المحافظين الذين يرجعون إلى اللغة في كلّ حكم يخص الشعر انطلاقا من الرغبة في صونها، ممّا قد يهدد أصالتها وأهم خصائصها.

ولم يكن بعيدا عن هذا الانشغال لكن بطريقته الخاصة التي لم ترُق المحافظين بل أرّقتهم وجعلتهم يسيؤون الظن فيه بالرغم من تكريس مبادئ عامة في الشعر هي من ثوابت النص كالمقدمة الطللية الغزلية المعهودة، وهي تتجاوز عنده المحافظة على المنهج العام والشكل إلى العناية الخاصة بروح الشعر، وقوة رمزية الطلل الذي يخبئ أسرارا مفعمة بالتفجّع، وفضلا عن ذلك كلّه فإنّ العناية بالشكل أمر لا يستهان به في أيّ فنّ، لما لهذا العنصر من أثر فعّال في التلقّي.

قال "فاليري" حين سئل في إحجامه عن طبع محاضراته " الشكل غال" ، قال ذلك في مرحلة كانت الهيمنة فيها للكتابة البرجوازية التي صار فيها الشكل بأهمية الفكرة تقريبا [1].

وكما كان "فاليري" يُولي أهمية خاصّة بالشكل، كان أبو تمام وهو يرى خلفه تراثا ضخما؛ لا يهمل الشكل أيضا، ويستلهم كثيرا من إبداعيّته من التراث بوعي ومسؤولية إضافة، مستغلاّ ما فيه من صور ومعان أتقنها القدماء، وبذلك لم يقطع الصلة بأفضل ما في الذوق العربيّ الأصيل. لنتأمل قوله مستهلا:

سلّم على الرّبع من سلمى بذي سلم عليه وسْمٌ من الأيّام والقدم [2]

---

[1]- R.Bartes, Le degré zéro de l'écriture éditionts du Seuil 1953 et 1972, France, p46

[2] - ديوان أبي تمام بشرح التبريزي، ج3، ص184، وعليه وسم أو وشم كما جاء في الشرح علامة من الأيام والقدم.

إن هذه الممارسة النقدية التي أثمرت نتاجا نقديّا له أهمية خاصّة في توجيه الذوق، خاصّة حين يتعاطى النقدَ مبدعٌ بموهبة أبي تمام وفكره، وأديب أسهمت إنجازاته في بلورة رؤية خاصة، ثمّ إنّ ممارسة الصناعة كان لها أثرها البالغ في التوجّه الفنيّ المبنيّ أساسا على الإتقان والدقة، لذلك غدت صناعة الشعر لديه منطلقة من سعة في المعرفة، وقوّة في الموهبة، وتنوّع في الثقافة، فكان كلّ ذلك من أبرز العوامل التي حدّدت أسلوبه ورؤاه الفنيّة التي فتّحت بابا واسعا لمناقشة قضايا في الفن هامة، في مقدّمتها مفهوم الحداثة والعلاقة التي يجب أن تكون بين الشاعر والتراث وما إلى ذلك من المشكلات النقدية الجوهرية، وكان ذلك أيضا من الأسباب التي دفعته إلى ابتكار بناء لغوي خاص في كثير من النصوص التي دفعت المتعصّبين للقديم والقدماء لأن يعادوا شعره إلى درجة جعلت وجاء في أخبار أبي تمام أنّ ابن الأعرابيّ " قال وقد أنشد شعرا لأبي تمام، إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل" [1]. والسبب هو مبدأ الرفض الذي سار عليه في شعره، حين مضى في منهجه البديعيّ الجديد، غير آبه بمستلزمات عمود الشعر الذي غدا شرطا فنيّا، ثمّ غدا بعد ذلك مبدأ عربيّا صميما، ولعلّ ذلك الموقف الرفضيّ كان من أهمّ الأسباب التي دفعت بعض القدماء إلى أن يهتموا بأمر نسبته وتأكيد أعجميّتها، إلاّ أنّ أبا تمام كان يقدّم من خلال شعره كثيرا من الأجوبة على ما كان يتداوله الناس في قضية نسبه، ويمكن تلخيص كلّ هذا بأبيات للشاعر أبرزها:

ذو الودّ منّي وذو القربى بمنزلة

وإخوتي أسوة عندي وإخواني

عصابة جاورت آدابهم أدبي فهم وإن فرقوا في الأرض جيراني

أرواحنا في مكان واحد وغدت أجسامنا لشآم أو خُراسان[2]

هو رفض آخر في فكره يراجع به ما تعارف عليه الكثير، الانتماء تجاور في الشعور والفكر والمودة. وبالرغم من كلّ ذلك، فإنّ عددا من الدراسات المعاصرة لم

---

[1]- الصولي أبو بكر محمد بن يحي، أخبار أبي تمام، تح: خليل محمود عساكر ، محمد عبده عزام، نظير الإسلام الهندي، تقديم أحمد أمين، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر بيروت لبنان، ص244

[2]- المصدر نفسه، ص71

تركز على جوهر الانتماء وحاولت الوصول إلى الأدلة العرقية، وهي ترى الشاعر أبا تمام عربيّا أصيلا خالص النسب من قبيلة طيء العربيّة العريقة الجذور.[1]

وينبغي أن نلاحظ في هذه النقطة أن أبا تمام قد وقع ضحية لتيارين؛ أحدهما يتعصب للعروبة بمعناها البدوي ويتخذ الشعر الجاهلي مرجعية له، فيبعد عن الانتماء للعرب والعروبة كل من حاد عن أسلوب القُدامى في التفكير والأسلوب، والآخر يتعصّب لغير العرب ويرى كلّ من خرج عن مقاييس البداوة وراح يجد في التحديث والابتكار والإبداع خرج عن العروبة.

وفي هذا الأمر كثير من الشطط وكثير من الخطر أيضا؛ لأنّ حصر شرف الانتماء للعروبة في من يتقيدون بالماضي ويقفون عنده لممّا يجعل التنافس بين الناس يشتد نحو الماضي وليس نحو المستقبل، لكنّ قوة التطوّر والرغبة في أن تتقدّم الحياة كانا من العوامل الغالبة في العصر العباسيّ، فقد جدّ الناس في التنافس نحو الجديد والقديم معا، وبذلك تمّ إيجاد نوع من التوازن بين تيّارين متباينين.

وقد كان أبو تمّام يصدر في شعره عن رغبة في التخلص من القيود القديمة، يجرّب فنيا على أكثر من صعيد، متسلحا بقوة ثقافته، وعمق معرفته، ودقة ذوقه، فكان ذلك سببا في كثير من السخط النقدي على عدد مما كتب، ويكفي هنا التذكير بموقف ابن الأعرابيّ الذي كان يرى لغة أبي تمام بعيدة عن لغة العرب، كما يمكن الإشارة هنا إلى رأي لصاحب الصناعتين في قوله عن بيت لأبي تمام بأنه بعيد، ثم يضيف قائلا:" ولا يكاد يرى تشبيه أبرد من هذا"[2] ويقصد به قول أبي تمام:

كأنني حين جرّدت الرجاءَ له

عضْبٌ صببت به ماءً على الزمن[3]

---

[1]- جودة أمين، تداعيات الجدل حول أبي تمام، فكر وإبداع، عدد5 ، مركز الحضارة العربيّة، مارس 2000، ص43

[2]- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص229

[3]- المصدر نفسه ص230، والبيت في قصيدة للشاعر مطلعها:

أراك أكبرت إدماني على الدمن وحملي الشوق من باد ومكتمن،

والنقص في الديوان شرح التبريزي، ج3، ص337

لأنّ الشاعر حسب رأيه قد خرج عن شروط التشبيه المحددة:" ... والتشبيه يقبّح إذا كان على خلاف ما وصفناه في أوّل الباب، من إخراج الظاهر فيه إلى الخافي، والمكشوف إلى المستور، والكبير إلى الصغير، كما قال النابغة:

تَخْدي بهم أدْم كأن رِحالها عَلَق أُريق على مُتون صِوار"(1)

لكن هذا الحكم الجزئي وإن صح إلا أنه لا يعطينا صورة مقنعة عن فن أبي تمام. قد تكون الكلمة الأكثر جدية في فهم أبي تمام تلك التي قالها محمد نجيب البهبيتي الذي يرى المدرسة العراقيّة مرحلة جديدة في تاريخ الشعر العربيّ وأنّها مرحلة عقلية تلت كلا من المرحلة الفنية والمرحلة العاطفية.(2)

ويبدو أن المقصود بالعقليّة مصطلحا في كلام البهبيتي هو "الذهنيّة" أو "التجريدية"، إذا ما نحن توخّينا الدقة الاصطلاحية؛ إذ نشاط الذهن قريب من التجريد، والأقرب إلى وصف شعر أبي تمام هو تجاوز صرامة العقل، ذاك التجاوز الذي صار يتمثّل عالم الروح والذهن والمجرَّدات تمثيلا بعواطفها وخيالاتها وأفكارها وما يكمّلها من تصوير للعالم الخارجي بكلّ ما له من علاقة بعالم الروح الذي هو عالم الشعر المأثور.

رفض أبو تمّام إذن مفهوم الشعر التقليديّ المنبعث أساسا من الكشف عن العاطفة مع شيء من الخيال المعقلَن، فعاد بين يديه طاقة ذهنيّة عاطفيّة وفكريّة في آن واحد؛ ولا أدلَّ على ذلك من تسرّب الغموض إلى كثير من شعره الذي سار فيه على غير عرف الأقدمين، فشكَتْ الذائقة المتأثرة بالأشعار القديمة هذا الغموض، واستغربته ولم تستسِغه، ورأته بعيدا عن روح العربيّة، مختلفا عمّا ألف العرب، منافيا لأسس شعرهم. ويبدو أن هذه الذائقة الشاكية لم تكلّف نفسها مشقة التنقيب عن جماليّات جديدة مستحدثة، شرعت التجربة التماميّة في صوغها صياغة جادة بعد بدايات هامّة سابقة، خاصّة وأنه كان في كثير مما كتب يتعامل مع الشعر على أنه " صناعة عقلية يمتزج فيها العقل بالشعور أو الفكر بالعاطفة، فالشعر عنده ليس عملا فنيّا خالصا يستمد مادّته من العاطفة وحدها، ولكنّه عمل عقليّ أيضا يستمد مادته من الوجدان

---

[1]- ديوان ابي تمام، سرح التبريزي، ج3، ص229

[2] - نجيب محمد البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، ص85

والعقل مجتمعين. فأساس العمل الفني عنده هو هذه المزاوجة بين العقل والشعور، وهو في سبيل تحقيق هذه المزاوجة لم يكن في فهمها وبسبب هذا البعد الذهني البعيد في صور أبي تمام يقول جابر عصفور في استعاراته:" تعصف العلاقات الدلالية بنظام العالم والأشياء والمسلّمات، مؤكدة فاعلية الدالّ الذي يقوم بدور تغريبي يفرض المعنى على الأذهان، بل يفرض على المتلقي الإسهام في إنتاج الدلالة المصاحبة لهذا المعنى"[1] ؛ فلغة أبي تمّام تعيد صياغة الجملة والعلاقات التي لين ألفاظها، وبذلك فهي تعيد صياغة علاقات الحياة وروابط الأشياء، وتدفع المتلقي إلى تصور هذه العلاقات الجديدة مساهما في الوقت نفسه في إتمامها، ومن هنا تتحقّق علاقة جديدة أيضا بين النص والقارئ مختلفة عن العلاقة التقليدية التي تنظر إلى المتلقي على أساس أنه عنصر سلبي تفرض عليه الدلالات فرضا. وهو لا يبالي كثيرا بأن تتسرّب إلى نعاني شعره وصيغه نسبة من الغموض يجعلها تصعب على أولئك الذين لم يصلوا في ثقافتهم ما وصل إليه أبو تمام الذي كان يلقب بالأستاذ للإشارة إلى عمق ثقافته. [2]

وإذا كان أبو العتاهية يقرّب لغة شعره من لغة النثر، ويبعدها في الوقت نفسه ما استطاع، فإنّ أبا تمام لا يفعل ذلك، إنّما هو يغرّب لغة الشعر عن كل اللغات: اللغة اليومية ولغة الشعر المعهودة ولغة النثر، لذلك فنحن إذا ما رمنا نثر شعره أدركنا تلك الهوة التي بين الشعر والنثر، وأدركنا كذلك مقدار ما يفقده النصّ التماميّ حين ينثر أو يترجم، لذلك قال صاحب المثل السائر:"... وأمّا ما يضيق فيه المجال، فيعسر على الناثر تبديل ألفاظه فكقول أبي تمام:

يُرْدي ثياب الموت حُمرا فما أتى لها الليل إلا وهي من سُندس خضر"[3]

ومن الدارسين المعاصرين من رأى في أبي تمام مثلا مُبينا للأصالة الأدبية.

يقول شوقي ضيف:" وإذا تعمّقنا في بحث أبي تمام وجدنا عنده معانيَ يستقلّ بها تثبت في وضوح فرديّته، وأنه لم يعش على القديم وحده، بل جدّده وأضاف إليه. وتلك

---

[1]- جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص207

[2] - المرجع نفسه، ص97

[3]- ابن خلكان أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر(681/608هـ)، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج1،

هي الأصالة الصحيحة في الأدب، أصالة لا تُجلب من الهواء أو الفراغ وإنما تجلب من استعمال عناصر قديمة وعناصر معاصرة. وليس استخدام العناصر المعاصرة دائما أروع من استخدام العناصر القديمة، فعناصر الأدب لا يتقدّم بعضها على بعض في الروعة؛ إذ هي عناصر متّصلة، عناصر مهيأة دائما لكي يخلق الأديب من أشتاتها صورا جديدة، وكأن الشاعر ليس أكثر من وسيط تمتزج فيه هذه العناصر..."[1].

ومن الواضح أنّ شوقي ضيف التفت إلى المعاني التي عند أبي تمام ورآها شيئا يثبت الأصالة، لكن قد تكون أصالة أبي تمام محقّقة أكثر في التراكيب الجديدة التي قدمت للنص مجموعة من الصور الإيحائية المتنوعة وجعلت احتمالات التأويل مفتوحة. ويثير الكاتب تتلمذ البحتريّ على يد أبي تمام، ويبيّن أنّه بدأ حياته الشعريّة مقيّدا بتعاليمه... لكنه سرعان ما استبان شخصيته. [2] وهذا إيجابي؛ لأنّه أثري التجربة الشعرية ولم يكرّرها. ولعل ابرز نتيجة فكرية لهذا الرفض التمامي كان تلميذه ابن الروميّ الذي أشاد في سينيته بالفرس وحضارتهم القديمة بعد أن بكى أطلالهم كما كانت العرب تبكي أطلالها. ولعلّ هذا الأثر البليغ الذي تركه في البحتري كان من الأسباب التي جعلت جابر عصفور يرى أن طريقة أبي تمام "صارت بمثابة ذروة لقطيعة حادة تهون معها البدايات الأولى في شعر بشار ومن شابهه"[3]؛ لأننا لا نجد في فكر بشّار وفنّه ما يتمثل عناق ثقافتين وحضارتين كما نجدها في بعض شعر البحتري الذي ينسب إلى المحافظين وما هو بمحافظ، خاصة إذا كانت المحافظة في أبرز مظاهرها الانتصار للعربيّ الصرف. ويمكن هنا أن نتبيّن تأثـّر البحتريّ بالعناية الصوتية التي كانت عند أستاذه مجسّدة في المشتقـّات، لكنّها عند البحتريّ جُسّدت في الحروف، كما نجد ذلك بتجربته الموسيقية الهامة التي تضمنـّتها سينيّته، وهي قصيدة كان بإمكنها أن لؤسس لاتجاه شعري عماده أصوات

[1] - شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف بمصر، ط 4 ، ص182

[2] - المرجع نفسه، ص182

[3] - جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ط1 ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ص 187 وما بعدها

الحروف وتعبيريّتها لو وجدت من يطوّر منحاها الفنيّ الذي بدأه هذا الشاعر الذي أحسّ بأهمية الأصوات في الشعر.

وأبو تمام - بِحسب رأي عمر الدسوقي - متّصل بالذائقة الحديثة أكثر من اتّصاله بذائقة عصره، وهي ملاحظة على قدر كبير من الأهمية؛ لأنّها تعني توجهه المستقبليّ، لذلك كان حضوره واضحا في عصرنا هذا، ليكون أحد مراجع الشعر العربيّ الجديد.

كلّفتمونا حدود منطقكم والشعر يُغني عن صدقه كذبه(*)

لم يكن ذو القروح يلهج بالمنطق ما نـوعـــه وما سببه

والشعر لمح تكـفي إشارته وليس بالهذر طُوّلت خطبه"(1)

فعمر الدسوقي بدا في تحديده لهُوية الشعر مركّزا على مقاييس تقليدية خطابيّة منبريّة، أعطت الأداء الصوتيّ حقه من العناية، مُهملا تطويع اللغة الشاعرة الذاتية لفتح عوالم جديدة في التعبير والتصوير والرؤية والموسيقى. إلا أنّ البحتري لم يكن تقليديّا بالقدر الذي يمكّننا من عده أحد القدامى، لما ابتكره في شعره أسلوبيا وفكريّا. فقد كان تفتّح المجتمع العباسيّ على قيمة الحرية الفكريّة أهمّ سبب في حدوث تلاق عميق بين العرب وغير العرب وبين المسلمين وغير المسلمين، خاصة إذا ما ربطنا هذا التفتح بالإسهام الفارسيّ القويّ في قيام السلطة العباسيّة، فكان من ثماره أن قدّم أبو تمام للقصيدة العربيّة كما يرى ذلك "نجيب محمد البهبيتي" شكلها النهائيّ، وصورتها التي اعتبرتها العصور بعد ذلك تامّة وأخذت بها وجرت عليها".(2) وهذا يؤكّد أهمية الإضافة الفنيّة الفكريّة التي قدّمها هذا الشاعر، بالرغم من المبالغة التي في كلام البهبيتي؛ إذ مهما تطوّر مستوى النص الشعريّ في أي عصر وعلى يد أي شاعر، فلا يمكن أن يصل شكله النهائي. وإذا كان الأفضل فهم شعر أبي تمام على أساس كونه فنًّا تتمازج فيه العاطفة ليس بالعقل فحسب، إنما بالذهن والتجريد أيضا، أدركنا الصلة الواضحة بين هذا الشعر والتأمل الفلسفيّ؛ إنه قريب منه، بعيد عن دقة

---

* - ورد البيت في أسرار البلاغة في علم البيان للجرجاني، تعليق محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1 1409هـ، 1988م، ص235 كالتالي: " كلفتمونا حدود منطقكم في الشعر يكفي عن صدقه كذبه"

1- عمر الدسوقي، في الأدب الحديث.الجزء الأول.ط 8 دار الفكر العربي مطبعة الرسالة 1970م ، ص ص186 ،187

2 - محمد نجيب البهبيتي، تاريخ الشعر الغربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، ص491

العقل والعلم وتقريريّته المناقضة لانطلاق الشعر وعوالم ترميزه، وهذا ما يفتح المجال للتعقّيد والمبالغة في الصناعة التي تصل حد التصنّع أحيانا. فنظرة أبي تمام الفنيّة الجديدة المنبعثة أساسا من نزعة أصيلة عنده: نزعة الرفض، ورفض الجاهز المعهود، كل ذلك قد أكسب نصه جماليات جديدة، منها الإمعان في التصوير، ومقابلة الألوان والأصوات والمعاني التي تبدو في الظاهر متناقضة، لكنها في نهاية المطاف مفارقات نصل بفضلها إلى صورة متكاملة منسجمة الأجزاء. ومن هنا، من لحظة أبي تمام يبدأ إشكال التلقّي بداية جادة؛ فقد صار من الضروري استعداد القارئ للتذوق المنحوت بإزميل الثقافة الفنيّة والفلسفية والعلميّة والحسّ الجديد، ومن هنا أيضا ندرك نزعة الرفض وإشكالها؛ ذلك أن "النص ما أن يصبح أكثر من نسخة واحدة حتى يصبح عمل الكاتب في قلب العالم وخارج إطار تحكم الكاتب"(1) إن أبا تمام منفلت من صرامة اللغة، متجاوز لدورها العادي البسيط، وهو في كثير من الحالات يرشح نصه لأن ينفلت أسلوبيا منه ومن كلّ متلق. وبالرغم من أن الشاعر عاش حياة مستقرة شديدة التواصل مع عدد من السياسيين، ومع تراث غنيّ رفض الانصياع له، وإن لم يثُر عليه، بل انسجم معه انسجاما تؤكده بكائياته الطلليّة، ويبدو أنّ هذا الاستقرار هو الذي فتّق لديه وجهة فنية في غاية الجدية؛ فالحياة المستقرة التي عاشها هيّأته لأن تكون له نفْس جموح طموحة تمتلك طاقة رافضة متريّثة أفرغها في قالب فنيّ تمثل خاصة في الخروج عن عمود الشعر، منسجما مع روح عصره الذي كان يثب وثبة حضارية روجع فيها كثير من المسلمات بسلطان العقل.. لنتأمّل مطر أبي تمام الموغل في هاجس الذهنية:

"مطر يذوب الصحو منه وبعده صحو يكاد من الغضارة يُمطر
غيثان فالأنواء غيث ظاهر لك وجهه والصّحو غيث مضمر
وندًى إذا ادّهنت به لمم الثّرى خِلْتَ السّحاب أتاه وهو مُعذّر
يا صاحبيّ تقصّيا نظريكما تريا وجوه الأرض كيف تُصوَّر

[1]- إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، تر:عبد الكريم محفوض،اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص29

تريا نهارا مشمسا قد شابه زهر الرّبى فكأنّما هو مُقْمِر..."[1]

فالمطر يفرز ضده، والصحو نفسه يمطر، والغيث غير الغيث الواضح للعيان إنّ الغيث المرئي يخفي غيثا آخر يحدسه الشاعر. وهو بهذا لا يكتفي بالحديث عن المرئي بل إنّ هذا الظاهر الموصوف ما هو في الحقيقة سوى وسيلة للكشف عما هو مختف تتمكن الرؤية الشعرية من القبض على سره. وقد ربط إيليا الحاوي هذا الوصف الذي أتى به أبو تمام للمطر بالمذهب الكلاميّ، وهو العنصر البديعيّ الرابع كما ورد لدى ابن المعتزّ: "الاستعارة والجناس والطباق ورد أعجاز الكلام على ما تقدمها" [2]

وقد كان الانتقال إلى وصف روح الشاعر من خلال وصف روح الطبيعة وأسرارها درجة من نمو الشعور بلغة العصر العباسيّ، عندما ارتقى حضاريا وصار مترفا اجتماعيا، فاختلف عن خيال الجاهليين الذين ارتبطوا في وصفهم بتفاصيل مادية دقيقة، لكنهم لم يتعمقوا روح الموصوف. حدث هذا التطور في الرؤية والشعور إذن، " فأصبحنا نسمع من الأدب أصواتا لم تألفها أسماعنا من قبل، فيها رقة وعذوبة وفيها طلاوة وحلاوة، كما في قول الشاعر:

يا صاحبيّ تقصيا نظريكما تريا وجوه الأرض كيف تُصوّر...

ويمكن الالتفات إلى أهمية المدّ الصوتيّ في هذه الأبيات وهو شديد العلاقة بالتّأمل والتقصّي وهو بالواو في الأول ثمّ بالألف: صاحب، تقصيا، نظريكما، تريا، نهارا، شابه، الربى، كأنما... و" لا بدّ من التّأكيد بأن دراسة النّصوص الأدبية تكون على أساس أنها جزء من الظاهرة الأدبية من حيث الشروط المتحكّمة في انبعاثها والطريقة التي تقوم بعملها. ولا بدّ من البدء بملاحظة ما يحدّد خصوصيتها هي بالذات، ومن هذا الجانب فإن الأمر البديهي الأوّل الذي لا بد من هدمه لإمكان تحليل النص الأدبيّ كتابة وقراءة وتأثيرا... الاعتقاد بذلك التضاد الأصل بين الكتابة التي ينظر إليها على أنها أمر قبليّ، والقراءة التي ينظر إليها على أنها أمر بعديّ ... لأنّ

---

[1]- ديوان أبي تمام، ضبط معانيه وشروحه وأكملها إيليا الحاوي، ص286، ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ج2، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر، ط4، ص192 وما بعدها.

[2]- إيليا الحاوي، الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربيّ، دار الثقافة بيروت.لبنان، ط2، 1983، ص185

الكتابة ما هي إلا محصّلة لقراءة سابقة"(1). ولعلّ هذا ما يدفع إلى تأكيد انعدام الثنائية إبداع/ نقد؛ إذ أنّ العمليّتين تحدثان في لحظة واحدة، على الأقل في جانبها العملي. فالعلاقة بين القراءة الإبداعية والكتابة الإبداعية إذن وطيدة؛ لذا يمكن أن يتبادر إلى الذهن أكثر من تساؤل عن إمكانية فهم مقولة أبي تمام في أمر الغموض على أنه نوع من التحرر الذي يمارسه كلّ طرف، وبناء على ذلك، فهو لا يرى أهمية للشرح والشراح، بل يعطي القارئ رتبة المبدع أيضا؛ لأنّ حياة النص لا معنى لها بعيدا عن القارئ والقراءة، وفي القراءة الحديثة يطلب عن معنى المعنى كثيرا، ويتبادر إلى الأذهان كيف أن"الفلاسفة تناولوه مع الإشارة الخاصة إلى اللغة منذ أكثر من ألفي عام. وإلى الآن لا أحد قدم جوابا شافيا لهذه المسألة.(2) لكن وبالرغم من كلّ هذا الرفض، فإن الشاعر لم يبتعد عن الأصول العربية ، وهو ممّا يدفع إلى تأكيد أهمية الجمع عنده بين الانفصال والاتصال: فهذا المبرّد يقول:" قال قائل للربيع بن خثيم عندما رؤي من اجتهاده وإغراقه في العبادة، وانهماكه في الصوم والصلاة وسائر سبل الخير فقلت: نفسك، فقال: راحتها أطلب. فهذا كلام محيط بالمعنى لا فضل فيه عنه. وأملح ما جاء في هذا المعنى قول أبي تمّام حبيب بن أوس الطائي:

أآلفة النحيب كـمِ افتراقٍ أظلَّ فكان داعية اجتماع

وليست فرحـة الأوْباتِ إلاّ لموقفنا على ترَح الوداع (3)

وهي إشارة أساسية تبرز مدى قدرة الشعر على أداء مهام نثرية في غاية العمق، وأنّ الأمر لم يتوقف عند الأداء فحسب، بل إنّ الشاعر قد استطاع في هذه النماذج بأن يكون شعره أهم من النثر، وبذلك فهو يعيد للشعر رونقه بعد أن كاد يفقده في خضمّ الاجتياح النثري الذي ما فتئ يغشى ساحة التعبير الفنيّ في عصر الشاعر وقبله وبعده.

---

[1]- Francois vernier,L'écriture et les textes éditions sociales France,Paris p 63

[2]- John Lyons, Language and linguistics, an introduction, Cambridge university press,2002, p136

[3]- المبرد أبو العباس محمد بن يزيد، البلاغة، ط2، تح:رمضان عبد التواب، مكتبة الثقافة الدينية القاهرة،1985، ص ص 85،86، والبيتان في ديوان أبي تمام، شرح إيليا الحاوي، ص353

الخاتمة

كانت هذه قراءة أسلوبيّة في ثلاثة شعراء عبّاسيّين حرّكتهم نزعة أصيلة فيهم، كما تُحرّك كلّ شاعر شاعر؛ إنها نزعة الرفض: فأبو العتاهية وأبو نواس وأبو تمام كان لهم في شعرنا العربيّ أثر وما يزال: ذلك أنّ كثيرا من أفكارهم وصوَرهم وأصواتهم وأذواقهم يواصل تشكيل مخيال الإنسان العربيّ وراهنَه، وما يتحرّك فيه من فكر وذوق وشعور.

وقد حاولت رصد الظاهرة الرفضية وأبرزِ ألوانها وآثارِها في أشخاصهم ثم في أساليبهم، رابطا كلّ ذلك بما تجلّى أكثر لدى كلّ شاعر، وما تركته تلك النزعة من أثر في جوانب لافتة من شعرهم، مع التأمّل في شتّى المواقف والآثار والتحوُّلات، وفقا لعدد من المفاهيم المعاصرة التي لا تقف عند ظاهر النص، بل تذهب معه إلى أقصى حدوده التأويلية الممكنة، ليغدو التراث بهذا التناول قوّة فكريّة فنيّة تتحرك في الحاضر، وتصبح جذورا لكثير من الرؤى الحديثة التي تتغلغل في كل نص فتعمّقه، وتخُطّ مسار أفقه المستقبليّ.

وقد تجلّى أبو العتاهية في كثير من شعره مناقضا لما هو متداول نقديّا في مرحلته، متميّزا في رفضه، متمتّعا برؤية استثنائية إلى الشعر، مقتربة من الروح الثوريّة اقترابا جليّا؛ فقد طرح البديل الدينيّ والشعبيّ ماضيا في رفضه قُدما، متحدّيا تحديّا ثنائيا؛ القصر والعرف الشعري: تحدى القصر في مرحلة ثانية من عمره، ومن مسار شعره، حين انتقل إلى الزهد مؤْثِرا تعبيرا موغلا في البساطة والوضوح والصراحة والتفصيل، مواءمة بين هذا الفنّ وطبيعة جمهور واسع من المتلقّين، وبذلك فقد طرح في الوقت نفسه ثنائيّة خالدة هي الفنّ والجمهور، وهو مما أهّله لأن يثير أعقد إشكال وأحدثه ، ومما أهّله أيضا لأن يكون سابقا لعصره فنيّا في عدد من الرؤى، بعد أن أدّى الزهد في الحياة وزخارفها زهدا في زخارف الشعر المتوارثة.

وقد استقلّ أبو العتاهية بفنّه الزّهدي فصار رائدها الأول، كما غدا علامة بارزة في الشعر العربيّ برُمّته، واستقلّ بمعجمه كذلك، معجمٍ أنشأه من محاورة حميمة كانت بينه وبين الحياة والأحياء؛ إذ أنّه اختار بوعي تامّ لغة شعره وأساليبه، كما كان

لكلّ موضوع من موضوعاته أساليب مستقلّة أحيانا، إلا أنّها لم تكن تغترب عن الروح العتاهية التي هي التسهيل.

وكثير من أقوال أبي العتاهية ذات الصِّلة بالشعر وماهيته تدلّ على أنّه كان ذا رؤية خاصة واعية وعيا حقيقيا لا زيف فيه؛ فقد آثر مذهبا مغايرا في الشعر، وتحمّل في سبيل ذلك كثيرا ليدفع إلى الاقتناع بعد كلّ معاناته تلك بأنّ الشعر ينبغي أن يخرج إلى الناس وإلى تفاصيل حياتهم فيتناول قضاياهم الأولى القريبة إلى أرواحهم، لذلك عني بموضوع الدين وفصّل القول المحلّل في أدواء الحياة والاجتماع والسياسة، وشكّل من كلّ هذا الإجراء الفنّي الفكري مُحصّلة دعوته الشعريّة الفنيّة بقدر كبير من الصدق والشجاعة والتضحية وعمق الوعي.

ونتيجة لكلّ هذه الحركة التي كانت عاجّة بالحيويّة والإصرار والإنتاج الشعري المكثّف، فقد امتزج الشعر لديه بالنثر وقاربه في ألفة، وهي ظاهرة في غاية الأهمّيّة لم تكن بهذا الحجم من قبل، فقد صارت مهمة القصيد لديه معالجة موضوعات كانت حكرا على النثر، بل إن أسلوبه اقترب أيضا من النثر، فاتصل ما كان منبتًّا: اتّصل الفنّ الشعريّ اتصالا وثيقا بالنثر اتّصاله بالحياة، واكتشف ما في الحياة من مظاهر جمالية وإن خفيت عن الناس، فهي لم تكن لتخفى عن حدس الشاعر الحق، حتى سمعناه يقول بأن الباعة في الأسواق يقولون شعرا.

إن هاجسا قويّا تملكه وتملّك شعره هو ذلك الجانب الروحي المتصل بالدين والشعور الإنساني العام، وتأمل الحياة والموت، كل ذلك كان يجذّر التجربة الشعرية ويحدّد أبرز سماتها.

والشيء اللافت للنظر هو أن أبا العتاهية قد كان له السبق في هذا المبدإ الذي أراد أن يُخرج به الشعر من القصور العالية إلى تفاصيل حياة الناس، فارتقى طرحه حتّى رأيناه يعالج موضوعات في غاية من الأهمية، إلى درجة إمكان عدها إشكالات معاصرة، خاصة حين ربط الشعر بدور في حياة الناس متّسما بقدر كبير من الغائية الواعية، لمحو الهوة التي بين الشعر والنثر أسلوبا وموضوعا، مجسّد ذلك التوجّه في

لفظه وصوره وتراكيبه ونفَس قصائده وأصواتها المتنوّعة بين "النص البيت" و"النص الديوان".

وقد رفض أبو العتاهية أن ينطق الشعر باسم الساسة والسياسة، فاتجه به إلى الرحاب الأوسع، محتكّا بقضايا الحياة في غياب مؤسسات تُغني الشعر والشاعر عن مثل هذه المهمة الاجتماعية الإنسانية الثقافية العامّة، وفي ذاك الغناء - لو حصُل – خير كثير كان سيعم حين يتفرغ الشاعر لإشباع نصّه بالجمال الأسلوبيّ في صوره وإيقاعه وموسيقاه، لذا فقد لا نبالغ إذا قلنا إنّ الرجل قد مسّ قضايا ما تزال إلى اليوم مطروحة، بل قد يكون طرحها الساعة أكثر إلحاحا؛ لأننا إلى اللحظة لم تتمكّن مجتمعاتنا - لظروف معقدة - من إنجاز مجتمع المؤسسات الكفيلة بتسيير الحياة، فيتسنّى للشاعر بعد ذلك بأن يطمئن فيؤدّي دوره الفنّيّ الجمالي الحساس الصرف، لكنْ في غياب ذلك، وبسبب قوة الشعور الإنساني يجد الشاعر نفسه تتحرّك بشعره من أجل الناس حراكا قويّا بكلّ ما أوتي من ملكات، لكونه طاقة ثقافية فذّة يمكنها نفع الناس ودفع حياتهم نحو الأفضل دفعا: خُلقا وشعورا وثقافة.

ويمكن القول إنّ أبا العتاهية قد وهب النصّ الشعريّ بفضل شعره شيئين حسّاسين في مسيرة الشعر العربيّ: أوّلهما تأكيد العلاقة الأسلوبية الجمالية بالدور البناء في العملية الفنية، وتحقيق المعادلة الصعبة بين المفيد والجميل الممتع، والثانية محاولة هدم الجدار بين التعبيرين الفنيين الشعري والنثري، ومن هاتين البوابتين الابتكاريتين يبدو أبو العتاهية شديد الصلة بعصرنا.

أما أبو نواس فقد تجلّى في هذه القراءة رافضا لكثير من القيم الاجتماعية والسياسية والفنية، انطلاقا من روح فرديّة متوثّبة نحو آفاق جديدة. وكان ذلك نتيجة طبيعية لتمازج إيجابي تم بين مجموعة من الثقافات التي أخذت في صوغ عقلية عباسية جديدة. كما اتضحت ملامح كثيرة من خلال هذا الرفض شديدة الخصوصية في شخص الشاعر الذي قبِل العروبة متحفّظا بدافع من شعوبيّته، ورأى تلك العروبة مدينةً وحريّة منطلقة تصل حدّ الطيش، ورفض أن تشوب أحياءها شائبة من بداوة، ومضى في دعوته بأساليب في القول والتّشكيل الفنّيين معبّرا عن همّ سياسيّ

مركّز في مطلب الحرية التامة قولا وسلوكا، ليغدو اللهو في مذهبه من الموضوعات التي لا يستطيع الفنّ الشعري الاستغناء عنها، بل يمكن القول إن اللهو الذي كان هامش الحياة الشعريّة قد عاد على يدي أبي نواس مَركزًا فنيّا أول.

هنا يبدو الاختلاف المثري بين الشاعر وأستاذه أبي العتاهية: فقد طرد أبو نواس المهمة التديينيّة من غايات أكثر شعره، وصاغ في قصائده أخلاقا أخرى مختلفة، أساسها الذات الفردية، وانطلاقها ونزاهتها تجاه روحها وفردانيّتها في عالم روحيّ آخر تبلور في معبد الخمرة النواسيّة.

وتردّد أبي نواس واضح بين شعر الذات وشعر القصر؛ وقد كان موقفه في الخمريّة بين نزعتين في آن واحد؛ وقف في وجه الطّلل، ووقف بناء على ذلك في وجه البداوة، كما فرض الفنَّ المنطلق من المدينة العباسيّة وإيقاع حياتها السريع المتجلّي في أوزانه السريعة، وفضلا عن ذلك اقترب شعره من القاموس الوسطيّ في كثير من الحالات، لكنّه في الوقت ذاته لجأ إلى الطرديات إرضاء لذوق القصر خاصة، ومن هنا تسربت إلى فنه تلك التناقضات موقفا وأسلوبا.

ويمكن القول إن أبا نواس قد كان متردّدا بين الرفض والقبول؛ فبدا رافضا وهو يفرض المقدمة الخمرية فنيّا، ويغيّر المعجم الشعريّ، وبدا قابلا وهو يعود إلى الطرديّات ويخوض بأسلوب أعقد من أساليب القدماء، كما راح يُقبل على المقدمات الطلليّة، خاصة حين يجتهد في مراعاة ذوق ممدوحيه التقليديّ.

وقد أنتجت هذه النزعة الرفضيّة التي كانت تحرك الشاعر أبا نواس - بالرغم من كلّ ذلك - نصّا جديدا كان محصّلة حميدة لحركة شعرية نواسيّة في غاية الأهمية، تجلّت خاصة في الحكايات الخمريّة التي أضافت عناصر جديدة في أسلوب الشعر العربيّ منها الحواريّة وتعدد الأصوات المتحاورة والاقتراب من وصف الحياة على غرار ما قام به أستاذه، وإن خالفه في المستوى الأسلوبي اللغويّ الذي يمكن القول بأنه الإنجاز الأهمّ الثاني في شعره؛ ذلك أن لغة أبي نواس الوسطيّة كانت معجم الشعر العباسي ذاته، فلا هي سوقية كما في عدد من أشعار أبي العتاهية، ولا هي متعالية نخبوية كما تجلت فيما بعد على يد أبي تمام.

وثالث إنجاز لهذا الشاعر هو التحرر من المقدّس والسياسيّ، وفتح طريق الشعر أمام التمرّد المطلق، وهنا تكمن أهمية الحركة التي بدأ النواسيّ بتوليدها في ضمير الشعر العربيّ، مع ربطه للشعر بالحياة العامة في كثير من خفقاته الشعرية وفي شتى أغراض، وذلك ما يعطينا فكرة عن وشائج خفية بينه وبين أستاذه أبي العتاهية.

أما أبو تمام فقد كان في ظاهر الأمر منسجما كلّ الانسجام مع عصره وحتمياته السياسية وما يتصل بها من حتميات فنية وفكرية، لكنّ الطاقة الرافضة عنده قد أعربت عن نفسها، وتجلت في البدائل الفنيّة التي كانت تحطم الصنم التقليدي شيئا فشيئا، من خلال البديع الذي أقلق دعاة المحافظة من رجال اللغة خاصة، حتى انفجر ابن الإعرابي بمقولته المعروفة التي دعا فيها إلى الاختيار بين لغة العرب ولغة أبي تمام.

وقد كانت هذه النزعة الرافضة عنده وليدة وجهة خاصة تضع للفكر والذهن مكانة استثنائية في الشعر وتجسّد بشكل عمليّ واضح أهمية الذهن وتجريداته في" صناعة الشعر" وما يحتويه من صور وأخيلة وتراكيب، ثمّ إنّ الثقافة الفنيّة والفكريّة التي ميّزته وملأت روحه شعورا بالغربة، وحساسيته الشعرية المتدفّقة ونظرته المستقبليّة الطموحة، كلّ ذلك كان من أبرز العوامل التي دفعته إلى عمل هادئ منبعث من روح رافضة جامحة متطلعة إلى التغيير في الواقع والحياة انطلاقا من التغيير في النص الشعري، مما يدفع إلى إمكانية الحديث عن القصيدة المشروع لدى أبي تمام أو القصيدة الرؤيويّة التي هي في حقيقة وضعها جزء من المستقبل أكثر من كونها جزءا من الحاضر.

ومارس أبو تمام رفضه وراهن على القصيدة لتكون رسوله إلى ولوج الآتي وعدم الانكماش في الماضي مثالا محنّطا، والحاضر الذي هو عند الكثيرين من معاصريه إعادة ممتازة للماضي بأدوات الحاضر في أفضل حال. لكنّ ذلك لا يعني أنّ أبا تمام قد انفصل عن التراث أو عاداه: فقد رأينا كيف أنّه قبل المقدمة الطلليّة وأقبل عليها في كثير من قصائده، عادّا إياها قيمة رمزيّة ذاتية روحيّة، وموضوعا جماليّا مثيرا طافحا بكثير من الشجن الممتع، وباعث قويّ للشعور والشعر، وهو

حالة قد تفيض أحيانا بالفرح، لكن المحافظين لم ينجذبوا بهذه المقدمة التي كانوا من المغرمين بها، بل عُدّ الشاعر بالرغم منها مارقا عن شعر العرب ولغتها، وعن جادّة النظم كما عرفوها.

وإذا كان أبو تمام قد خرج عن العمود فهو لم يخرج لا عن روح الشعر وأسلوبه، ولا عن الشاعرية، بل غاص فيهما انطلاقا من إحساس ذاته باللغة قبل كلّ شيء. بل يمكن القول بأن المروق الذي وصف به أبو تمام كان هو الشعر نفسه.

ومشكلة أبي تمام هي أنّه حوصر بالمدح، وما كان يقتضيه من جوانب جاهزة في الفكر والفنّ قد تقتل كلّ رغبة في التفنّن والإبداع، إلاّ أنّه استطاع أن يضيف حين حوّل المدح أسلوبيا إلى فنّ شعريّ شديد الصلة بقلب اللغة، تلك اللغة التي كانت تحاول من خلال شعره رصد التحوّل العميق الذي ما انفك يفرض نفسه في الحياة العباسية، فراح يصف البطولة والفتوح بعين اللغة التماميّة لا لغة الآخرين، و يجمع بين جوانب كثيرة كالعاطفة الدينيّة والشعبيّة، ويحقق في الوقت نفسه متعة فنيّة سرديّة حدَثيّة بفضل بديعيّتة في التعبير والتصوير.

وهكذا يبدو أبو تمام في رفضه - بالرغم من الكمّ المدحيّ الهائل- مسكونا بهاجس التغيير الفنيّ؛ فالقول الشعريّ عنده هو الإشكال الذي لا بدّ من حلّه، ومن خلال حلّ هذا الإشكال تتمّ زلزلة الحياة ككلّ، ويتمّ الخوض في مشكلاتها بنجاعة.

وإذا كان أبو نواس قد حاول في أهم جزء من فنّه تحقيق المتعة الشعرية بموضوعات اللهو مع ميل في مواقف كثيرة إلى اللفظ البسيط المبِين، فإنّ أبا تمام وعلى العكس من ذلك قد آثر المواضيع الشعريّة الضّخمة واختار ما رآه مناسبا من لغة فخمة وأوزان طويلة جديرة بتحقيق الأداء الفني في جوّ من الفخامة، لكنه نوّع فنّه تنويعا أبرز من خلاله قدرته التي جعلته متواصلا مع ما جدّ في الحياة الشعرية من ذوق وإبداعيّة، كما يتجلى ذلك واضحا في بديعه.

إنّ المسار الشعريّ الذي شهده العصر العباسي إبّان هؤلاء الشعراء: أبي العتاهية وأبي نواس وأبي تمام قد وهب النص الشعريّ العربيّ كثيرا من أسسه، فبدا للشعراء مدى أهمية ارتباط الشعر بالحياة، ولعلّ عمق التقارب الذي حدث بين النص

وما تضطرب به الحياة من أحداث كان استجابة واعية لما كان يراه أبو العتاهية، ذلك الشاعر الهادئ الذي جاء بثورة أفكار أرادت وضع الشعر خارج الأطر المصطنعة التي فرضتها ظروف السياسة والساسة، فاتضحت تلك الإرادة في معجمه وتركيبه وبساطة أسلوبه، وانفتاح نصّه على ألفاظ الدين والخلق، وتجسُّد كلّ ذلك في الوجهة التعليميّة التي أعطت الأسلوب الوعظيّ كلّ ما يحتاجه للوصول إلى غائية الشعر كما رآها أبو العتاهية ذاته.

ولعلّ أبا نواس كان استجابة متشظية لدعوة أستاذه، لأنّه لم يكن شاعر الضمير المتعقّل لكنّه كان صوت الضمير الفرديّ المتوثّب. ولإيصال هذه الغاية صاغ نصّه في أسلوب وسط قريب من ذوق العصر وحساسيّته فكان اللفظ المتناول قريب المأخذ كما كانت التراكيب بعيدة عن الغرابة قريبة من عصرها ومتلقّيها، إلى أن صار أسلوب أبي نواس أسلوب عصره.

إلا أن أبا تمام وهو يأخذ ما أنجزه أبو العتاهية وأبو نواس رؤية وإبداعا، راح يراجع التراث الشعري بحساسيته المثقفة وعمق رؤاه، وقد مزج ماضي النص بحاضره، وحاول الاقتراب من روح الشعر بالاقتراب من روح أصوات اللغة الشعريّة في مدرسة البديع التي كانت تتويجا متميّزا لحركة شهدها النص الشعري في رحلة رفضيّة قادها ثلاثة شعراء مضوا مبتدِئين مما ترفضه ذواتهم: فأبو العتاهية رفض بدءا من الخُلق والدين، وصاغ شعرا يحقق ما يرغب فيه الخلق والدين بعيدا عن القصر، وأبو نواس عارض وجهة أستاذه من حيث الوجهة الخلقية، لكنّه وافقها من حيث انفصال شعر الهامش عن القصر وتحويل الهامش نفسه إلى مركز شعري، ففي هذه الثنائية الطبيعية التي تحكّمت في مسار الظاهرة الشعرية وما صحبها من صياغات أسلوبية ذات أهمية بالغة، كان للرفض تحكم واضح في مسار الشعر لدى هؤلاء الشعراء خاصة؛ فقد قاوم أبو العتاهية وناضل في سبيل رؤية شعرية مناقضة لما يريد القصر وتردد أبو نواس في ذلك النضال ومال به ميلا شعوبيا لاهيا، ثم ميلا شعبيا في الحس والذوق والهمّ، لكن أبا تمام عالج الصراع معالجة خاصة فاتجه

بالشعر نحو الذهن وتناغم الصوتي والصوري، وخرج بذلك خروجين: خروجا عن عمود الشعر، وخروجا عن الخارجين الذين كانوا قبله أيضا.

وهكذا تستقرّ القصيدة على يدي أبي تمام في سماء خاصّة لا تبرحها هي سماء النخبة التي كثيرا ما تُسأل ما القصد من كذا وكذا والجواب غالبا ما يأتي في المستقبل.

فإذا كان مشروع أبي العتاهية أخلَقة النص وتعميمه، وحصاد أساليب بيّنة الدلالة والغاية يمكن الرجوع إليها في النصوص للتعرف عليها، وإذا كانت غاية أبي نواس إلهاء الشعر بالهامش لتثوير الحياة والأحياء بدفع الناس إلى مزيد من التحرر، وتحرير النصّ في الوقت ذاته من كل سلطة، وفتح هذا النصّ على عدد هائل من الإنجازات الأسلوبيّة وصفا وحكيا وحركة، فإنّ أبا تمام قد افتتح قصيدة السؤال والحيرة والغموض والمستقبلية واللغة المتولّدة باستمرار من رحم الإحساس باللغة على أساس كونه إحساسا أصليّا بالحياة، إذ اللغة سابقة على الحياة.

وبعد، فإن النظرة العامة في هذه الاتجاهات الرافضة عند هؤلاء الشعراء تكشف لنا عن ظاهرة أساس عاشها الشعر العربيّ في عهدهمـ بدءا من أبي العتاهية حين شهد الحس الشعريّ العربيّ بفعل الرفض لدى هؤلاء الشعراء كثيرا من التغيّر مما أثّر في بنية النص الشعري لديهم، معجميا وتركيبيا وتصويرا وتناصّا، وغير ذلك من الظواهر الأسلوبية التي عرفت حركة هامة مهّدت لإعطاء الشكل شبه المتكامل لما يكون عليه النصّ الشعري العربيّ الذي يبقى منفتحا على مزيد من التجارب.

مصادر البحث ومراجعه

المصحف الشريف برواية حفص عن عاصم.

أ - مصادر البحث العربية

1- ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، القسم الرابع، تقديم وتحقيق وتعليق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر الفجالة القاهرة.

2- أسامة بن مرشد بن علي بن منقذ، البديع في البديع في نقد الشعر، ، تحقيق عبد آ علي مهنا، دار المكتبة العامية بيروت لبنان، ط1، 1987م.

3- الإصفهاني أبو الفرج، الأغاني، المجلد8،ج15،16، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر

4- الآمدي الإمام الحسن بن بشر بن يحي الآمدي البصري، الموازنة بين أبي تمام والبحتري. تحقيق وتعليق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلميّة، بيروت، لبنان.

5- الآمدي، الموازنة، تح: عبد الله حمد محارب، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط1، 1410هـ، 1990م

6- البكري أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز الأندلسي، معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع ، تحقيق مصطفى السقا، عالم الكتب بيروت لبنان، ط3، 1403هـ

7- التبريزي الخطيب، شرح ديوان أبي تمام، تحقيق محمد عبده عزّام، دار المعارف، بمصر.

8- التفتازاني أبو الوفاء الغنيمي، مدخل إلى التصوف الإسلامي،دار الثقافة القاهرة،ط3،مصر.

9- أبو تمام، الديوان،بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر، ط4

10- أبو تمام، الديوان شرح الصولي، تحقيق خلف رشيد نعمان، العراق، وزارة الإعلام، ط1،1978

11- أبو تمام، الديوان شرح إيليا الحاوي، دار الكتب العلمية بيروت لبنان.

12- التوحيدي، أبوحيان، الإمتاع والمؤانسة، ج2، تح: أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة بيروت لبنان.

13- الثعالبي أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل'' ت 430هـ''، فقه اللغة وأسرار العربية، تحقيق ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، ط2، 1420، 2000، صيدا بيروت لبنان.

14- الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ج1، تح: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1، 1402هـ، 1983م

15- ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحي(200-291)، مجالس ثعلب، شرح وتحقيق عبد السلام محمد هارون، دار المعارف بمصر.

16- الجاحظ، عمرو بن بحر، الجاحظ، البيان والتبيين، تح: فوزي عطوي، مكتبة محمد حسين النوري ومكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني، اللعازرية بيروت لبنان.

17- الجاحظ، البيان والببيين ج1، تح حسن السندوبيّ، المكتبة التجاريّة الكبرى القاهرة مصر1345هـ 1965م.

18- الجاحظ ، الحيوان، ج1، تحقيق فوزي عطوي، مكتبة محمد حسين النوري ومكتبة الطلاب، وشركة الكتاب اللبناني، اللعازرية، بيروت، لبنان.

19- الجاحظ، المحاسن والأضداد، تقديم وتبويب وشرح علي بو ملحم، دار مكتبة الهلال بيروت، لبنان، 1996م.

20- الجرجانيّ عبد القاهر، أسرار البلاغة في علم البيان، دار المعرفة، بيروت، لبنان، تعليق: السيد محمد رشيد رضا.

21- الجرجانيّ، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، موفم للنشر، الجزائر، 1991م.

22- " دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر" مكتبة الخانجي بالقاهرة.

23- جلال الدين المحلي وجلال الدين السيوطي، تفسير الجلالين مذيّلا بأسباب النزول للسيوطي، تدقيق ومراجعة مروان سوار، دار الجيل، ط1، 1418هـ ، 1998م

24- الخفاجي الحلبيّ الأمير أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان، سر الفصاحة، دار الكتاب العربي بيروت لبنان، ط1، 1982/1402

25- ابن خلدون عبد الرحمن بن محمد، المقدمة، ج1، تحقيق وتقديم وتعليق عبد السلام الشدادي، خزانة ابن خلدون بيت الفنون والعلوم والآداب،الدار البيضاء، 2005م

26- ابن خلدون عبد الرحمن بن محمد، المقدمة، ج1، دار الجيل، بيروت لبنان.

27- ابن خلدون، تاريخ العلامة ابن خلدون، الشركة العالمية للكتاب، الدار الإفريقية العربية، دار الكتاب اللبناني 1960م.

28- ابن خلّكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر " 681/608 هـ "، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عباس، ج1، دار صادر بيروت لبنان.

29- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تح: عبد الحميد هنداوي. المكتبة العصرية صيدا بيروت لبنان 1424هـ 2004م.

30- السيوطي جلال الدين شيخ الإسلام عبد الرحمن (ت 911 هـ)، الإتقان في علوم القرآن ج1، وبأسفل الصحائف إعجاز القرآن للقاضي أبي بكر الباقلاني، دار المعرفة بيروت لبنان.

31- السيوطي، ، الإتقان في علوم القرآن، دار المعرفة بيروت لبنان.

32- ابن عبد ربه، العِقد الفريد، ج6، تح: عبد المجيد الترحيني دار الكتب العلمية بيروت لبنان

33- أبو العتاهية، الأنوار الزاهية في ديوان أبي العتاهية، بيروت 1888م.

34- أبو العتاهية، الديوان، تحقيق شكري فيصل، دار الملاح للطباعة والنشر، مطبعة جامعة

دمشق سوريا، 1348هـ، 1965م.
35- أبو العتاهية، ديوان أبي العتاهية، دار التراث، بيروت لبنان.
36- أبو العتاهية، ديوان أبي العتاهية، تقديم كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، 1406هـ، 1986م.
37- العسكري، الحسن بن سهل، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية بيروت، لبنان 1962م
38- ابن عصفور الإشبيلي، ضرائر الشعر، تح: السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 2، 1402هـ 1982م.
39- علي نجيب عطوي غزليات أبي نواس، قدم له وشرحه، دار ومكتبة الهلال بيروت 2000م.
40- ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تح: مصطفى الشويمي، مؤسسة أ، بدران للطباعة والنشر بيروت، لبنان1383هـ، 1964م.
41- أبو الفرج الإصفهاني، الأغاني ، ج4، تحقيق سمير جابر، دار الفكر بيروت لبنان.
42- القالي أبو علي، الأمالي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.
43- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، قدم له الشيخ حسن تميم، وراجعه وأعد فهارسه الشيخ محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم،بيروت، لبنان، ط3، 1987م.
44- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تعليق مصطفى أفندي السقا، المكتبة التجارية الكبرى القاهرة،ط2، 1934م.
45- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق، محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط1، 1978م.
46- القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق محمد الحبيب بن خوجة دار الكتب الشرقية تونس.
47- القزويني الخطيب، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن بن عمر بن أحمد بن محمد "ت 739هـ"، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، وضع حواشيه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1، 1424، 2003م.
48- القزويني الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، راجعه وصححه وخرج آياته الشيخ بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم بيروت، لبنان
49- ابن شرف القيرواني أبو عبيد الله محمد، أعلام الكلام،(مسائل الانتقاد بلطف الفهم والانتقاد) التصحيح وضبط الألفاظ عبد العزيز أمين الخانجي مطبعة النهضة مصر، ط1، 1344هـ، 1926م
50- الصولي أبو بكر محمد بن يحي، أخبار أبي تمام، تح: خليل محمود عساكر، محمد عبده

عزام نظير الإسلام الهندي، تقديم أحمد أمين، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر بيروت لبنان.

51- الصولي، شرح ديوان أبي تمام، ، دراسة وتحقيق خلف رشيد نعمان، وزارة الثقافة والفنون العراق، دار الطليعة بيروت لبنان، 1978م.

52- ابن طباطبا العلوي محمد أحمد، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، 1982م.

53- الطبري، تاريخ الطبري، ج10 ، المجلد 5، مكتبة خياط، ط1، بيروت، لبنان.

54- المبرد أبو العباس محمد بن يزيد،" 210 - 285 هـ " البلاغة، تح رمضان عبد التواب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط2،1405هـ - 1985م.

55- محمود أفندي واصف، شرح ديوان أبي تمام، المطبعة العمومية بمصر، ط1، 1898م.

56- المرزباني أبو عبيد الله محمد بن عِمران المرزُباني(ت348 هـ) ، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، جمعية نشر الكتب العربية بالقاهرة، 1343هـ ، المطبعة السلفية ومكتبتها، 1343هـ.

57- ابن المعتز، طبقات ابن المعتز، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف بمصر.

58- أبو نواس، الديوان، شرح وضبط وتقديم الأستاذ علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1994م

ب- مراجع البحث العربية:

59- إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي.ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت لبنان، 1991م

60- إبراهيم حمادة ، طبيعة الدراما، دار المعارف، مصر

61- إبراهيم علي أبو الخشب، تاريخ الأدب العربي في العصر الحاضر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، 1984م

62- إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم- الأنواع والوظائف والبنيات ، منشورات الاختلاف الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون بيروت لبنان، ط1، 1429هـ ، 2008م

63- أحمد أمين، فجر الإسلام، ج2، ط 10، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

64- ” ” ، ضحى الإسلام، دار الكتاب العربي، ط 10، بيروت، لبنان.

65- أحمد الشايب، الأسلوب "دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية"، مكتبة النهضة القاهرة، ط8 ،1411هـ ،1991م

66- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب القاهرة مصر.

67- أحمد حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة. قراءة في شعر نزار قباني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.

68- أحمد محمد عليان، أبو العتاهية حياته وأغراضه الشعرية، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان.

69- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج3، مطبعة المجمع العلميّ العراقي، 1407هـ - 1987

70- أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد - دراسة، دار الآفاق العربية القاهرة، ط1، 1428هـ، 2007م.

71- أحمد عبد الحميد إسماعيل، عبد الله البردوني: حياته وشعره، مركز الحضارة العربيّة 1998.

72- أحمد عبد الستار الجواري، الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري، المجمع العلمي العربي العراقي، 1412ه، 1991م

73- إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة بيروت لبنان، 1979م

74- ،، ،، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة بيروت لبنان، ط5، 1986م

75- الأخضر جمعي اللفظ والمعنى في التفكير النقدي عند العرب، اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001م

76- إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، ت : عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العرب2000م

77- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2 منقحة مزيدة، 1978م

78- ،، الشعرية العربية، دار الآداب ط2، 1989م،

79- ،، الثابت والتحول، ج2، ط4 ، دار العودة بيروت لبنان، 1986م

80- ،، مقدمة للشعر العربي، ط3 دار العودة، بيروت، لبنان، 1970م.

81- ،، صدمة الحداثة، دار العودة، ط4 منقحة، بيروت.

82- ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف مصر، ط5

83- إنعام الجندي، دراسات في الأدب العربيّ، دار الأندلس ، بيروت، ط2، 1967

84- إيليا الحاوي، أحمد شوقي أمير الشعراء، ج2، ط2، دار الكتاب اللبناني بيروت، لبنان1980م.

85- إيليا الحاوي، الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي، ط2، دار الثقافة بيروت، لبنان1983م.

86- إيليا الحاوي، الشاعر القرويّ رشيد سليم الخوري، ج4، دار الكتاب اللبناني، دار الكتاب المصري ط1، 1978م.

87- إيليا الحاوي، فن الوصف وتطوره في الشعر العربيّ، دار الكتاب اللبناني ودار الكتاب المصري.

88- إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ج3 ، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان،ط2،1986م
89- إيليا الحاوي، الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة بيروت لبنان، ط2، 1983م
90- إيمان الكيلاني، بدر شاكر السياب – دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، ط1، 2008م.
91- البارودي، ديوان البارودي، ج1، دار المعارف بمصر1971م
92- الباقلاّني القاضي أبو بكر، إعجاز القرآن، دار المعرفة بيروت، لبنان.
93- ديوان البحتريّ، ج2، مطبعة هندية بمصر، ط1، 1911 م
94- بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، المطبعة الفنية الحديثة، بيروت لبنان.
95- بدوي عبده، دراسات في النص الشعري العصر العباسي دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 2000م.
96- ديوان بشار بن برد، ج3، مقدمة وشرح محمد الطاهر بن عاشور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة، 1378هـ، 1957م.
97- ديوان بشار بن برد، ج4، راجعه وصححه محمد شوقي أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة، 1386هـ، 1966 م.
98- بيير جيرو، الأسلوبية Stylistique، ترجمة منذر عياشي، دار الإنماء الحضاري حلب سوريا، ط2، 1994 م.
99- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، 1992، المركز الثقافي العربيّ، بيروت لبنان
100- جابر عصفور، غواية التراث، وزارة الإعلام، مجلة العربي، الكويت، ط1، 2005م.جان بول سارتر، ما الأدب؟تر: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر.
101- جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة مصر، ط1، 1994م.
102- جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، (أربعة أجزاء) موفم للنشر الجزائر
103- جورج غريب، أبوالعتاهية في زهدياته، دار الثقافة بيروت لبنان، ط1، 1985م
104- ” ’’ شعر اللهو والخمر تاريخه وأعلامه –الأعشى- الأخطل- أبو نواس، ط3، دار الثقافة بيروت لبنان.
105- جوليا كريسطيفا، علم النص، تر: جميل الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط2، 1997 م.
106- جونتان كولر، مدخل إلي النظرية الأدبية. ترجمة مصطفى بيومي عبد السلام،ط1،

المجلي الأعلى للثقافة القاهرة، 2003م

107- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربيّ، قراءة موضوعاتية جمالية- دراسة - اتحاد الكتاب العرب، دمشق2001م.

108- حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001م.

109- حسام أحمد فرج، نظرية علم النص"رؤية منهجية في بناء النص النثري"، مكتبة الآداب، ط 2008م.

110- حسان بن ثابت، ديوانه بشرح عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى مصر، 1347هـ، 1929م.

111- حسن إبراهيم حسن، تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي، ج4، دار الجيل بيروت، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، ط 14، 1996م.

112- حسن البنداري، جدلية الأداء التبادلي في الشعر العربيّ، ط2 ، مكتبة الأنجلو مصرية القاهرة مصر 1999م.

113- حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبيّ وقضاياه- دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001م.

114- حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف بمصر.

115- " " مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي، دار المعارف بمصر.

116- حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية الحضور والغياب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001م.

117- الحطيئة، ديوان الحطيئة، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط2 ، 1994م.

118- حلمي مرزوق، الرومانتيكية والواقعية في الأدب: الأصول الإيديولوجية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت لبنان، 1983م.

119- حمدان حجازي، حياة وآثار الشاعر الأندلسي ابن خفاجة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر1974م.

120- حمدو طماس، شرح ديوان الحطيئة، دار المعرفة بيروت لبنان، ط2، 1426،2005 م.

121- ابن الدباغ عبد الرحمن بن محمد الأنصاري، مشارق أنوار القلوب، تح هـ ريتر، دار صادر ودار بيروت، لبنان1959م.

122-رابح بونار، المغرب العربي تاريخه وثقافته، ش و ن ت- الجزائر،1968م.

123-رجاء عيد، المذهب البديعيّ في الشعر والنقد، منشأة المعارف الإسكندرية مصر.
124- رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي، منشأة المعارف بالإسكندرية.
125- رولان بارت، النقد الأدبي للحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، سوشبرس الدار البيضاء المغرب، منشورات عويدات بيروت باريس، ط1، 1988 م.
126- رولان بارت، لذة النص، تر: فؤاد صفا وحسين سبحان، توبقال المغرب، ط1، 1988م.
127- رحمن غركان، مقومات عمود الشعر، الأسلوبية في النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2004م.
128- رياض فاخوري، ليستيقظ الأساتذة، دراسات في النقد، ط1،دار الطليعة بيروت، 1978م.
129- رشاد رشدي، النقد والنقد الأدبي، دار العودة بيروت لبنان.
130- شاكر الفحام، الفرزدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
131- شاكر نوري، المقاومة في الأدب السوفياتي، دار الفارابي بيروت 1979م
132- شجاع مسلم العاني، قراءات في الأدب والنقد، اتحاد الكتاب العرب، 1999م.
133- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربيّ، دار المعارف بمصر، ط 8 منقحة
134- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف بمصر، ط4
135- " " تاريخ الأدب العربي، العصر العباسيّ الأول، دار المعارف، ط6، 1969م.
136- شعبان صلاح، شعر أبي تمام "دراسة نحوية" دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة مصر.
137- شريف شاكر، واقعية ستانيسلافسكي في النظرية والتطبيق: دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981 م.
138- التبريزي الخطيب، الكافي في العروض والقوافي، تح الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط3، - 1415هـ - 1994م
139- التوحيدي أبو حيان، الإمتاع والمؤانسة، ج 2، تح أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان.
140- "تون أ" و"فان دايك" ، علم النص، ترجمة وتعليق سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، القاهرة مصر، 1421، 2001م
141- تزفيطان تودوروف، الأدب في خطر، La littérature en péril ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر.
142- تزفيتان طودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال

للنشر. المغرب.

143- خير الدين جودت، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري دار الآداب بيروت، ط1، 1984 م.

144- خيرة حمرة العين، شعرية الانزياح، دراسة في جماليات العدول، ط1، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع أربد الأردن2001م.

145- خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، ط1، مطبعة الجمهورية، دمشق سوريا، 1991م.

146- خليل الموسى، قراءات في الشعر الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب 2000م

147- خليل عبد الرحمن إبراهيم، دور الشعر في معركة الدعوة الإسلامية أيام الرسول صلى الله عليه وسلم، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1971م.

148- خليل شرف الدين، الموسوعة الأدبية الميسرة: أبو العتاهية، حسان بن ثابت، الأعشى، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، 1997 م.

149- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة،غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت لبنان، ط2، 1984م

150- الذهبي شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان المتوفى" 748هـ 1347م"، سير أعلام النبلاء، ج15، مؤسسة الرسالة بيروت لبنان.

151- ديوان الوليد بن يزيد، جمع وترتيب المستشرق الإيطالي ف.جيريالي، تقديم خليل مردم بك ، مطبعة ابن زيدون بدمشق 1355هـ ، 1934م

152- الزوزني، شرح المعلقات العشر، تحقيق مفيد قميحة، دار ومكتبة الهلال بيروت، ط1 ،1987م.

153- الزمخشري أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي ، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل في وجوه التأويل، ج3، تحقيق وتعليق ودراسة، الشيخ عادل أحمد عبد الموجود، الشيخ علي محمد عوض، شارك في تحقيقه فتحي عبد الرحمن أحمد حجازي، ط1، مكتبة العبيطان، الرياض، السعودية، 1418هـ، 1998م

154- الزمخشري، الإمام الكبير جار الله أبو القاسم محمود بن عمر، أساس البلاغة، تح عبد الرحيم محمود، دار المعرفة بيروت لبنان.

155- الزمخشري ، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ج5، دار المعرفة بيروت لبنان.

156- زهدي جار الله، مختارات من الحديث النبوي الشريف، دار الآفاق الجزائر 1990م.

157- ديوان زهير بن أبي سلمى المزني، لأبي الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى المعروف بالأعلم النحوي الشنتمري المتوفى سنة 426 هـ ، ط1، المطبعة الحميدية المصرية 1323هـ

158- زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد نموذجا، - دراسة شعرية نقدية- ، اتحاد الكتاب العرب، 1998م.

159- يوسف العش، الدولة الأموية والأحداث التي سبقتها ومهدت لها ابتداء من فتنة عثمان، دار الفكر دمشق سورية، ط2، 1406، 1985

160- سهام قطون، استراتيجية القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، ط2، تقديم سعد عبد العزيز، عالم الكتب، بيروت لبنان، 2005 م

161- سليمان القطار، مقدمة منهجية لدراسة تاريخ الأدب العربيّ، دار الثقافة القاهرة مصر

162- سمير أحمد معلوف، حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز، دراسة في المجاز الأسلوبيّ واللغوي، اتحاد الكتاب العرب، 1996 م

163- سعد إسماعيل شلبي، مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي، مكتبة غريب، القاهرة مصر.

164- سعد مصلوح، في النص الأدبي"دراسة أسلوبية إحصائية"، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، ط1، القاهرة مصر.

165-صابر الحباشة، طوق اللغة - مساءلات في البلاغة والدلالة، دار مصر المحروسة القاهرة، ط1، 2007م.

166- صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربيّ بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط3، 1993م.

167- صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة.

168- " " علم الأسلوب - مبادئه وإجراءاته، دار الشروق القاهرة، ط1، 1419هـ، 1998م.

169- ديوان الصنوبري، تح: إحسان عباس، دار صادر بيروت، ط1، 1998م

170- الطاهر حمرون، منهج أبي علي المرزوقي في شرح الشعر، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1985م.

171- طه حسين، من تاريخ الأدب العربي، ج2، دار العلم للملايين بيروت، لبنان، ط2، 1976.

172- " " تقليد وتجديد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2 ، 1984م.

173- " " حديث الأربعاء ،ج2 ، دار المعارف بمصر، ط14.

174- " " خصام ونقد، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط11، مارس1982م

175- " " خواطر، دار العلم للملايين بيروت لبنان، ط5، 1984م

176- عباس محمود العقاد، أبو نواس الحسن بن هانئ، تقديم منيف لطفي، المطبعة العصرية صيدا بيروت لبنان.

177- عباس محمود العقاد، شاعر الغزل عمر بن أبي ربيعة،المكتبة العصرية صيدا بيروت لبنان

178- عبد الإله ميسوم، تأثير الموشحات في التروبادور، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م

179- عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط3، 1993م

180-عبد السلام المسديّ، الأسلوبية والأسلوب، طبعة منقحة مشفوعة ببليوغرافيا الدراسات الأسلوبية والبنيوية، الدار العربية للكتاب، ط3

181-عبد السلام المسديّ، النقد والحداثة- مع دليل ببلوغرافي- دار الطليعة بيروت، ط1، كانون الأول ديسمبر1983م

182- عبد العزيز إبراهيم، شعرِية الحداثة، اتحاد الكتاب العرب، 2005م.

183- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، مطابع الوطن الكويت، أغسطس 2001م.

184- عبد الفتاح لاشين، البديع في ضوء أساليب القرآن، دار المعارف القاهرة، ط1، 1979

185- عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان 1974م

186- عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأمويّ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت لبنان، 1979 م.

187-عبد القادر هنّي، دراسات في النقد الأدبي عند العرب من الجاهلية حتى نهاية العصر الأمويّ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1995م

188- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، اتحاد الكتاب العرب، 2006م

189- عبد الله التطاوي، الشاعر مفكرا، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة.

190- " " القصيدة العباسية قضايا واتجاهات، مكتبة غريب، الفجالة، القاهرة

191- أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين القاضي الإمام ، شرح المعلقات العشر، دار اليقظة العربيّة للتأليف والترجمة والنشر، بيروت لبنان 1969م.

192- عبد الله محمد الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، ، دار الآداب بيروت لبنان، ط1، 1991

193- عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف– قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه والمختلف- المركز الثقافي العربيّ بيروت لبنان، الدار البيضاء المغرب، 1994م

194- عبد الله الغذامي، تشريح النص: مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار

الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987م

195- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير"من البنيوية إلى التشريحية" قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1994م

196- عبد اللطيف حماسة، الإبداع الموازي، التحليل النصي للشعر، دار غريب، 2001م

197- عبد الله محمد الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، ط1، دار الآداب بيروت،1991م

198- عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1983م

199-عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة – تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب وهران الجزائر

200- عبد الملك مرتاض، فنّ المقامات في الأدب العربي، سلسلة الدراسات الكبرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.

201- عبده بدوي، دراسات في النص الشعري، "العصر العباسي" دار قباء، 2000م

202-عثمان موافي، التيارات الأجنبية في الشعر العربي في العصر العباسيّ حتى نهاية القرن الثالث الهجري، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية ط2، 1996م.

203-عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، 2000م.

204- العربيّ حسن درويش، الشعراء المحدثون في العصر العباسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989م.

205-عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي بيروت لبنان.علي شلق، المتنبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت لبنان ط1،1982م

206- عز الدين إسماعيل الأسس الجمالية في النقد العربيّ – عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربيّ، القاهرة، 1421هـ، 2000م.

207- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، لبنان.

208- " " في الأدب العباسي– الرؤية والفن، دار النهضة العربية بيروت لبنان، 1975م.

209- عزيزة مريدن، القصة الشعرية في العصر الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988م.

210- علي بن محمد، الشواهد النقدية من العصر الجاهلي إلى بداية عصر التأليف، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

211-عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، ج1، دار الفكر العربيّ، مطبعة الرسالة، ط8، 1970م.

212- عمر بن أبي ربيعة، ديوان عمر بن أبي ربيعة، طبع وتصحيح بشير يموت، المطبعة

الوطنية بيروت، ط1، 1353هـ، 1934م.
213- ديوان عنتر بن شداد بن معاوية بن قراد العبسيّ الشاعر المشهور، مطبعة الآداب، بيروت لبنان 1893م.
214- عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل- دراسة- اتحاد الكتاب العرب دمشق
215- فاطمة حميد السويدي، الاغتراب في الشعر الأموي مكتبة مدبولي القاهرة، 1997م.
216- فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة خالد محمود جمعة، ط1، دار الفكر بدمشق، 1424هـ، 2003 م
217- فردينان ده سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986م.
218- فرديناند دو سوسير، فصول في علم اللغة العام، تر: أحمد نعيم الكراعين، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية.
219- فخر الدين جودت، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، دار الآداب بيروت لبنان، ، ط1، نوفمبر، 1984م.
220- فخري الخضراوي، رحلة مع النقد الأدبي، دار الفكر العربي، 1977م.
221- قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر- دراسة في إشكالية التلّقي الجمالي للمكان، اتحاد الكتاب العرب 2001م.
222-القرشي أبو زيد محمد بن أبي الخطاب، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
223- كارل بروكلمان، تاريخ الشعوب الإسلامية، تر: نبيه أمين فارس ومنير البعلبكي، دار الكتاب العربيّ بيروت، لبنان
224- لطفي اليوسفي، الشابي منشقا، سراس للنشر، تونس فيفري1998.
225- ماهر مهدي هلال، رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة الإسكندرية، 2006م.
226- المتنبي، ديوان المتنبي، شرح عبد الرحمن البرقوقي، ج1، المطبعة الرحمانية بمصر، القاهرة 1348هـ، 1930م
227- ديوان المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري المسمى بالتبيان في شرح الديوان، ج2، تح محمد السقا إبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة بيروت، لبنان.
228- المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1982م
229- مجاهد عبد المنعم مجاهد، جماليات الشعر المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع

القاهرة، ط1، 1997م.

230- مولي علي بوخاتم، النقد العربيّ السيماءوي"الإشكالية والأصول والامتداد، اتحاد الكتاب العرب 2005م.

231- محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، ط1، 2008م.

232- محمد أمين المؤدب، الاتباع والابتداع في الشعر الأموي، القصيدة المادحة أنموذجا، سلسلة الأطاريح الجامعية ، رسالة دكتوراه، جامعة عبد المالك السعدي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، المغرب.

233- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، طبع بالمطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1981م.

234- محمد الصادق عفيفي، النقد التطبيقي والموازنات. مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء.

235- محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ط1، مكتبة الخانجي بالقاهرة، 1410هـ، 1990م.

236- محمد حسين الأعرجي، مقالات في الشعر العربي المعاصر، ج1، مطبعة الكتاب العربي، دمشق، دار وهران للدراسات والنشر نيقوسيا قبرص، 1985م

237- محمد حسين الأعرجي، الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي. عصمى للنشر والتوزيع القاهرة.

238- محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق بيروت لبنان، ط1414هـ، 1994 .

239- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1984م

240- محمد زكي العشماوي، خمريات أبي نواس" دراسة تحليلية في الموضوع والشكل"، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، مصر، 1998م.

241- محمد كرو، دراسات في الأدب والنقد، دار المعارف سوسة تونس، 1990م

242- محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات جامعة السابع من أبريل ط1، 1426م، بنغازي ليبيا.

243- محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، 1972م

244- محمود محمود الغراب، الحب والمحبة الإلهية من كلام الشيخ الأكبر ابن عربي، دار

المعرفة دمشق، ط2، 1412هـ، 1992م

245- محمد بن شاكر الكتبي، فوات الوفيات، ج3، تحقيق إحسان عباس، دار صادر بيروت لبنان، ط1، 1974م.

246- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، دار نوبار القاهرة، ط1، 1994م.

247- محمد محمد أبو موسى، خصائص التراكيب- دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، مكتبة وهبة القاهرة، ط4 ،1416هـ ، 1996م.

248- محمد محمد حسين، أساليب الصناعة في شعر الخمر والأسفار، بين الأعشى والجاهليين، دار النهضة العربين بيروت، 1972م

249- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية دراسة في نقد النقد، اتحاد الكتاب العرب 2003م.

250- محمد علي أبو حمدة، النقد الأدبي حول أبي تمام والبحتري في القرن الرابع الهجري، دار العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1969م.

251- محمد راتب الحلاق، النصّ والممانعة - مقاربات نقدية في الأدب والإبداع - اتحاد

252- محمد غنيمي هلال، الموقف الأدبي، دار العودة، بيروت لبنان، 1977م

253- محمد نجيب البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري، دار المعارف بالأسكندرية، مصر.

254- ديوان محمود درويش "ورد أقل" ، دار العودة بيروت، ط6، 1986 م.

255- مصطفى السعدنيّ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف بالإسكندرية.

256- محمود السيد شيخون، التقديم والتأخير في لغة القرآن الكريم، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة مصر، ط1، 1983م

257- محمود محمود الغراب، الحب والمحبة الإلهية من كلام الشيخ الأكبر ابن عربي، دار المعرفة دمشق، ط2، 1412هـ، 1992م.

258- مصطفاي مولود، الرمزية عند البحتري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1982م.

259- مصطفى الشكعة، فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، مكتبة الأنجلو مصرية، 1985م

260-مصطفى الصاوي الجويني، المعاني:علم الأسلوب، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، 1996م.

261- مصطفى محمد أبو شوارب، شعرية التفاوت، مدخل لقراءة الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، مصر، 2007م.

262- مصطفى ناصف، النقد العربيّ نحو نظرية ثانية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ذو القعدة 1420 هـ مارس 2000م

263- المعرّيّ أبو العلاء، سقد الزند، دار بيروت للطباعة النشر، ودار صادر للطباعة والنشر،1386هـ 1987م

264- المعريّ، عبث الوليد في الكلام على شعر أبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري الطائي، ط 8، مكتبة النهضة المصريّة 1970م.

265- منيف موسى، في الشعر والنقد، دار الفكر اللبناني بيروت لبنان، ط1، 1405، 1985م.

266- موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، طبعة ثانية منقحة مزيدة ، دار العلم للملايين بيروت لبنان، 1969م.

267- ميخائيل عيد،أسئلة الحداثة بين الواقع والشطح - آراء- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1998م.

268- ميدلتون موري، س.هـ. بورتون،مرجري بورتون،ت.س إليوت، س.داي لويس، هربرت ريد وينفريد نوقتني، اللغة الفنية، تعريب وتقديم محمد حسن عبد الله، دار المعارف مصر.

269- النهشلي عبد الكريم، الممتع في صنعة الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعرف بالإسكندرية .

270- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج1، دار هومة، الجزائر.

271- هوراس، فن الشعر، تر:لويس عوض،ط3، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1988م

272- هربرت ريد، طبيعة الدراما، ترجمة عيسى علي العاكوب، مراجعة: عمر شيخ الشباب، وزارة الثقافة السورية 1997م

273- يحي الجبوري، شعر المخضرمين وأثر الإسلام فيه، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط5، 1418هـ، 1997م.

274- يسرية المصري،بنية القصيدة في شعر أبي تمام،الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م.

275- يوسف خليف، في الشعر العباسي نحو منهج جديد، مكتبة غريب الفجالة، القاهرة مصر.

276- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة عمان الأردن، ط1 ، 2007 م.

ج- الدوريات العربية:

277- مجلة الأزهر المجلد 24 ،ج 10 ، غرة شوال 1372،11جوان 1953م

278- التواصل، جامعة باجي مختار، عنابة الجزائر، عدد10، مارس، 2003م

279- عالم الفكر، السيميائيات التأويلية وفلسفة التأويل، عدد3، المجلد35 ، يناير مارس2007م.

280- فصول، عدد خاص "الأسلوبية" المجلد 05 عدد01 أكتوبر نوفمبر ديسمبر 1984،

281- فصول، المجلد 12، العدد الثالث، خريف 1993

282- فكر وإبداع، مركز الحضارة العربية جامعة عين شمس، عدد3، أكتوبر 1999م

283- فكر وإبداع، مركز الحضارة العربية جامعة عين شمس، العدد5، مارس 2000 م

284- اللغة والأدب مجلة أكماديمية علمية. معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ملتقى علم النص، ديسمبر 1997 م.

285- الموقف الأدبي العددان416،417، مجلة أدبية شهرية ، اتحاد الكتاب العرب بدمشق .

د- المعاجم العربية:

286- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج3، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1407، 1987م.

287- إميل بديع يعقوب، معجم الإعراب والإملاء، دار العلم للملايين، بيروت لبنان

288- جرجس عيسى الأسمر، قاموس الإعراب، دار العلم للملايين، بيروت لبنان

289- عبد الله بن عبد الرحيم عسيلان، معجم شعراء الحماسة، دار المريخ الرياض، العربية السعودية 1402هـ، 1982م.

290- لويس معلوف، المنجد في اللغة، المطبعة الكاثوليكية، ط 19 بيروت لبنان.

291- مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان بيروت، ط 2 منقحة مزيدة ، 1984م

292- مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، إشراف عبد العزيز السيد، إعداد فؤاد أبو حطب، عادل سعد خليل حرب، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر 1984م

293- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، 1425هـ، 2004 م

294- محمد فؤاد عبد الباقي، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الأندلس، بيروت

295- ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربيّ ومؤسسة التاريخ العربي بيروت لبنان، طبعة جديدة مصححة وملونة تصحيح أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العُبيدي، ط3، 1419هـ ، 1999م

296- ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، 1401هـ ، 1981م.

هـ- الرسائل الجامعية العربية:

297- محمد أمين المؤدب، الاتباع والابتداع في الشعر الأمويّ، القصيدة المادحة أنموذجا، رسالة دكتوراه، جامعة عبد المالك السعدي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، سلسلة الأطاريح الجامعية.

298- نور الدين السد، الشعرية العربية، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر.

299- نور سلمان، معالم الرمزية في الشعر الصوفيّ العربيّ، رسالة دكتوراه، الدائرة العربية في الجامعة الأميريكية، 1954 م

300- صابر نور الدين، شعر الرفض في العصر العباسي الأول، ثنائية الثبات والتغير، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران الجزائر، طبعة 2002 م

المراجع الأجنبية:

301- Alain Michel Boyer- Les paralitteratures- armand colin – paris 2008 75006, P69

302- André Martinet, éléments de linguistique générale, Armand Colin, 75007 Paris,

303- Anne Claire Gignoux , Initiation a l'intertextualité, Ellipses édition paris 2005

304- Bartes. R, Le degré zéro de l'écriture, éditions, le seuil 1977

305- Carole Tisset, Analyse linguistique de la narration, Seses/Her2000, Paris

306- Cecile l'ignereux et Julien Piat, Une langue a soi,Essai :Tricher la langue, prorosition sous la direction de

Cecile l'ignereux et Julien Piat, presses universitaires de Bordeaux Pessac, 2009

307- Charles Bally, Le langage et la vie, 3eme édition, librairie Droz geneve1965

308- Château-René , Introduction a la littérature, Publications Chateaubriand Paris17

309- Denis Fauconnier, a la decouverte de la poesie, Ellipses , Paris 75740

310- Christian Chelbourg, L'imaginaire lotteraire, Armand Colin , Nathan / Her 2000 Paris 7506

311- E.Bordas- C.barel- G bonnet- moisan- A.Déruelle, C.M.Colard, l'analyse littéraire, a.colin, France 2006

312- Ferdinand de Saussure, cours de linguistique générale, enag éditions, Alger 2004

313- Jean Michel Adam , linguistique textuelle, des genres de discours aux textes, Nathan université, Paris1999

314- Jean Milly, poétiques des textes, une introduction aux techniques et aux théories de l'écriture littéraire, Nathan Université, 2é édition, France 2001

315- Jean Pierre Aubrit, Le conte et la nouvelle, Armand Colin Paris 2002

316- Joelle Gardes Tamine – Marie –Claude Hubert : Dictionnaire de critique littéraire, A.Colin Paris 2004

317- John Lyons, Language and linguistics, an introduction, Cambridge university press, 2002

318- George Moliné, Semiostylistique: l'effet de l'art, puf 1998

319- Marcel Cressot- Laurence James, Le style et ses techniques, puf, 11e ed ,1988

320- Marie Anne Paveau- George Elia Sarfati, Les grandes theories de la linguistique: de la grammaire comparée à la pragmatique, A.Colin 2003

321- Mikhail Bakhtine, Probleme de la poetique de Dostoievski , Slavica, éd, l'age d'homme Lausanne 1970

322- Michael Riffaterre: semiotics of poetry, Indiana university press, 1978

323- Miquel André, La littérature Arabe, 1ére édition, presses universitaires de France, Paris 1969

324- Nicole Belmont, Poetique du conte, Essai sur le conte de tradition orale, Gallimard, 1999

325- Roland Bartes, L'obvie et l'obtus, Essais critiques III, éditions du seuil 1982

326- Vernier François, L écriture et les textes: Editions sociales. Paris, France

327- Vincent Mansour,Le vin le vent la vie,3e édition Sindbad Montreuil, paris1979

ز- الدوريات الأجنبية:

328- Plume litterarure, annee 1997, 108, n°108

329- Langue Francaise, annee 1969 volume 3 , n°3

ح- المعاجم الأجنبية:

330- Joëlle gardes, Marie Claude Huber, Critica, Dictionnaire de critique littéraire , éditions Ceres Tunis 1996

331- Larousse de poche plus 2009, GGP media Allemagne 2008

332- Michele Aquien et George Moliné, Dictionnaire de Rhéthorique et de poetique, la pochteque librairie generale Française 1999

333- Michel Jarrety, La poetique, que sais-je , puf , Paris 45014, 2003