بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرمـــوك
كُلّيّـــــــة الآداب
قسم اللّغة العربيّة

تَلَقّي الشّعْرِ الْعَبّاسِيّ فِي النّقْدِ الْعَرَبِيّ الْحَدِيث

مِنْ بَشّارٍ إلى الْمُتَنَبّي

Reception of the Abbasid poetry in modern arabic criticism

from Bashar to AL - Mutanabi

إعداد الطّالـــــب:
زيـــــاد محمود مقـــــدادي
الرقم الجامعيّ: ٢٠٠٨٢٠٠٠١٩
التّخصص : دكتوراه أدب ونقد

إشراف الأستاذ الدّكتور:
عبد القادر الرّبّاعي

٢٠/ تمّوز/ ٢٠١١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تَلَقّي الشّعْرِ الْعَبّاسِيّ فِي النّقْدِ الْعَرَبِيّ الْحَدِيث

مِنْ بَشّارٍ إلى الْمُتَنَبّي

Reception of the Abbasid poetry in modern arabic criticism

from Bashar to AL - Mutanabi

إعـداد:

زيـــاد محمود مقـــدادي

بكالوريوس في اللّغة العربيّة وآدابهـا، جامعة آل البيت، الأردن، ٢٠٠٣م

ماجستير في اللّغة العربيّة / أدب ونقد، جامعة اليرموك ، الأردن، ٢٠٠٨م

قُدّمَـت هذه الدّراسـةُ استكمالاً لمتطلبات الحصـول على درجـةِ الدّكتـوراة في تخصُّص اللّغة العربيّة / أدب ونقد، في جامعة الْيَرموك، الأردن

لجنة المُناقشة

أ . د . عبد القادر أحمد الرّباعي ..... مشرفًا ورئيسًا

أستاذ في الأدب العبّاسيّ، جامعة اليرموك

أ. د . رشـــدي علي حســن ..... عضـــــوًا

أستاذ في الأدب العبّاسيّ، جامعة الزّيتونة

أ. د . إسماعيـل أحمـد العالم ..... عضـــــوًا

أستاذ في الأدب القديم ونقده، جامعة اليرموك

أ. د . ماجـد ياسين الجعافرة ..... عضـــــوًا

أستاذ في الأدب العباسي، جامعة اليرمـــوك

أ. د. أمـل طاهـر نُصيـر ..... عضـــــوًا

أستاذ في الأدب الأمويّ، جامعة اليرمـــوك

٢٠/تمّوز/٢٠١١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بسم الله الرحمن الرحيم

قال أبو الطيّب المتنبّي:

إذا ترحّلتَ عن قومٍ وقد قدروا ... أن لا تفارقهم فالراحلون هُمُ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الإهداء

إلى من ألهمني الصبر والمثابرة في الحياة ... وتقبل ثمارة غير متعب لها ...

إلى روح أبي الطاهرة

إلى من تفضلت علي بحنانها وعطفها ... الأم وفقها الله ...

إلى الوالدة الغالية

إلى من يرنو إلي بأجمل النظرات وأروع الابتسامات

إخواني وأخواتي

إلى كل بذرة وصلت أو ستصل إلى هذا المقام

وعاقت عجوز الزمان ...

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشّكر والتّقدير

تكونُ قيمةُ الجهدِ بردّ معروفِ أصحاب الخير وذوي اللّمسات المباركة، وبادئ ذي بَدءٍ أتقدم بأجمل باقات الشّكر وبأروع معاني العرفان من أستاذي الفاضل الدكتور عبد القادر الرّباعي، فمن أعماق القلب أرجو أن يتقبلَ ذلك؛ فدومًا كنت أشعر بجانبه بعطفِ الأب وحنانه؛ لأنّه ما قصّر يومًا عن تقديم المساعدة.

وأقدّم تقديري وامتناني لكلٍّ من الأساتذة: الدّكتور رشدي حسن رئيس جامعة الزّيتونة، والدّكتور ماجد ياسين الجعافرة، والدّكتور إسماعيل العالم، والدّكتوره أمل نصير، الذين تفضّلوا بقبول مناقشة هذه الدّراسة.

وأتقدمُ بالشكر من الزّملاء: حسن الأشلم، وأحمد بني عيسى، وعمر الخمايسة، والأخت الزّميلة سهام المومني، وكلِّ مَن أسهمَ في إنجاز دراستي هذه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فهرس المحتويــات

المحتــوى	الصفحة
الإهداء	د
الشّكر والتّقدير	هـ
فهرس المحتويات	و
الملخّص بالعربيّة	ط
المقدمة	1
التّمهيد	6
ماهية التّلقّي	7
نشأةُ التّلقّي	9
وظيفةُ التّلقّي	11
مجالات التّلقّي	16
المنهــج	17
الفصلُ الأوّل تَلَقّي الشّعر العبّاسيّ في ضَوْءِ الْمَنْهَجِ التّاريخيّ	19
أوّلا:الدّكتور طه حسين	24
ثانيًا: الدّكتور شوقي ضيف	35
ثالثًا: الدّكتور محمد زكي العشماوي	44

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library- Yarmouk University

المحتـــوى	الصفحة
رابعًا: الدّكتور يوسف خليف	٥١
خامسًا: الدّكتور عزّ الدّين إسماعيل	٦١
خلاصة الفصل	٦٨
الفصل الثّاني **تَلَقّي الشّعر العبّاسيّ في ضَوْءِ الْمَنْهَجِ النّفسي**	٧٠
أوّلا: عبّاس العقّاد	٧٥
ثانيًا: الدّكتور محمّد النّويهي	٩٤
ثالثًا: الدّكتور عزّ الدّين إسماعيل	١١١
رابعًا: الدّكتور يوسف بكّار	١١٨
خلاصة الفصل	١٢٣
الفصل الثالث **تَلَقّي الشّعر العبّاسيّ في ضَوْءِ الْمَنْهَجِ الجماليّ**	١٢٤
أوّلاً: الدّكتور عبد القادر الرّباعي	١٣٤
ثانيًا: الدّكتور عبدالله التّطاوي	١٥٧
ثالثًا: الدّكتور عبد الفتّاح نافع	١٧١
رابعًا: الدّكتور ماجد الجعافرة	١٧٩
خلاصةُ الفصل	١٨٧

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المحتـــوى	الصفحة
الفصل الرّابع **قِرَاءةٌ نصيّة لنماذجَ مختارةٍ في ضَوْءِ نظريةِ التّلقّي**	١٨٩
أوّلاً: بشّار بن برد	١٩١
ثانيًا: أبو تمّام	٢٠٢
ثالثًا: المتنبي	٢١٩
خلاصةُ الفصل	٢٣٨
الخاتمة	٢٣٩
المصادر والمراجع	٢٤٢
الملخّص بالإنجليزيّة	٢٥٥

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المُلخّص بالعربيّة

تعرضُ هذه الدّراسةُ لمصطلح التّلقّي، الذي يمثّلُ نظريّةً حديثةً في النّقد الحديث، وكانَ موضوعُ هذه الدّراسة هو الشّعر العبّاسي ضمن نماذجَ مختارة لأشهر الدّراساتِ المُمتدةِ من بشّار بن برْدٍ إلى المتنبّي.

وركّزت الدّراسةُ على مَناهجِ الدّارسينَ والنّقّادِ المحدثينَ، من خلال مناقشة آرائهم في الشّعر العبّاسيّ وتحليلِها، ثمّ المقاربة بين تلك الآراء بالنّقد، والتّحليل، والموازنة، وحاولت أنْ تكشفَ الجوانبَ المشتركةَ والمختلفةَ في تلقّي النّقّاد لشعر تلك المرحلة الزّمنيّة.

وجاءت الدّراسةُ في تمهيدٍ وأربعةِ فصولٍ، تناولَ التّمهيدُ الجوانبَ المتعلّقةَ بنظريّة التّلقّي.

وعُني الفصلُ الأوّلُ بتتبّع دراساتِ النّقادِ الذين تلقّوا الشّعر العبّاسيّ في ضوء المنهجِ التّاريخيّ، وعرض الفصلُ الثّاني دراسات النّقّاد الذين تلقّوا ذلك الشّعر في ضَوْءِ المنهج النّفسيّ، وحاولَ الفصل الثالثُ الكشف عن جهود الدّارسين في إظهار الجوانب الجماليّة، كالصّورةِ واللّغة، وانفردَ الفصل الرّابعُ بالتطبيقِ على نصوصٍ مختارةٍ من شعر الفترةِ نفسها؛ للتعرّفِ على مناهجِ النّقادِ جميعها.

وتوصّلت الدّراسةُ إلى أنّ تلقّي الشّعر يجب أن يخضعَ لآلياتِ البحثِ والتّحليل الحديثينِ، وعدم الاكتفاء بمنهجٍ ما في تلقّي النّصوص الأدبيّة، فالأفضلُ أن تُدرسَ النّصوصُ الأدبيّةُ في ضوءِ نظريّةٍ تكامليّة ــ إن أمكنَ ذلك ــ ولا عيبَ أن يبرزَ الاهتمامُ بمنهجٍ دونَ المناهجِ، على أن يكونَ النّصُّ قابلاً لذلك.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والأحرى بالدّارس في تلقّيه النّصّ الأدبيّ ألا يحمّله ما لا يطيقه، كـــي لا يفقـــدَ الـــنّصُّ بريقَه، وغايتَه التي نُظمَ لأجلها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المقدمـــة

يمثّلُ الشّعر العبّاسيُّ صورةً من صور الازدهار الفكريّ والحضاري، فالعصرُ العبّاسيّ يُعَدُّ عصرًا ذهبيًّا في تاريخ الأدب العربيّ؛ بفضل ما أنتجه هذا العصر.

لقد وصلَ الشّعر العبّاسيُّ إلى مستوًى عالٍ من التّطور والنّضج، فاكتسب صورةً جديدةً معتمدًا على ما سبقه من شعر عصورٍ سابقةٍ مِن جانبٍ، ومتأثرًا بالازدهار الفكري والحضاري والمعرفي في العصر العبّاسي من جانبٍ آخر، الأمرُ الذي أدى إلى اتساع أفق الشّعراءِ بـــشكلٍ عامٍّ.

ويُعَدُّ شعرُ تلك الفترةِ كغيره من أشكال الأدب مصدرًا مهمًّا من مصادر الحياةِ آنـــذاك، فصوّر الشّعراء الجوانبَ الاجتماعية والسّياسيّةَ، والْفكريّة... وعبّروا عمّا في أنفسهم من خوالجَ ورغباتٍ، فظهرَ كثيرٌ من القصائد التي تحمل الشّكوى، وأخرى تحمل وصفًا دقيقًـــا للطّبيعـــةِ، والمكان، وغيرهما، وتعبر قصائدُ أخرى عن حبّ عميقٍ في نفس صاحبها... .

ويمتاز شعرُ هذا العصرِ بما وصلَ إليه من تطوّرٍ في الشّكل والمضمون؛ ممّا جعل النّقّاد والدّارسينَ يُعنَون به على مرّ العصور، وبلغت العناية أوجها في العصر الحديث، فتناوله النّقّـــادُ بالدّراسةِ، والنّقدِ والتّحليل، واعتمد عليه آخرونَ لرسمِ صورةٍ لذلك المجتمع.

إنّ نُضجَ شعرِ ذلك العصر أعطى الدّراساتِ حولَه طابعَ التعدّد في المـــنهج والرؤيـــة، فدرسَه فريقٌ منهم دراسةً تاريخيّةً، وحلّلَهُ فريقٌ ثانٍ تحليلاً نفسيًا، وتتّبع فريقٌ آخر وهم المنهج الجمالي جمالياته الفنّية وأبرزوا أثرَها في تشكيل النّصوص. ولكن يبقى كُلّ ذلك ضمن الخطوطِ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

العريضةِ لنظرية التّلقّي النّقديّة التي أصبحتْ مصطلحًا بارزًا في ستينيّات القرن العشرين وما بَعْد.

لقد أبرزَ بعضُ الدّارسينَ عنايتهم بشعرِ شاعر واحدٍ، واهتمّ آخرونَ بدراسةٍ عامّة لنماذجَ من شعر ذلك العصر؛ لإصدارِ أحكام عامّة على ظاهرةٍ متكاملة، كُلٌّ حَسَبَ منهجِه، فدرسه طه حسين وشوقي ضيف وغيرهما في ضوء المنهج التاريخي، وحلّله عبّاس العقّاد، ومحمد النّويهي، وغيرهما في ضوء المنهج النّفسيّ، وحلّله عبد القادر الرّباعي وعبدالله التّطاوي في ضوء المنهج الجمالي، وعلى هذا النّحو زخرت المكتبةُ العربيّة بهذه الدّراساتِ وأمثالِها لشعر ذلك العصرِ بسبب أهميته.

وبسبب شيوع هذه الدّراسات أقبل عَدَدٌ من الدّارسينَ عليها بالكشف والموازنة والتّحليل، فاهتمّوا بتلقّي النّقادِ لشعر شاعرٍ بعينه، ومن ذلك ــ على سبيل المثال ــ دراسة شوقي ضيف لمنهج طه حسين في الدّراسة الأدبيّة، ووقوف يوسف خُلِيف على بعضِ آراء الدّارسين لشعر المتنبّي، ودراسة محمد أبي الرّضا في كتابه (**نحو منهج نفسي**) التي تكشف عن منهج العقّاد في تلقّي شعر أبي نواس، ودراسة محمود الرّبّداوي (**الحركة النّقديّة حول مذهب أبي تمّام**)، ودراسة زين الدّين المختاري المسماة بـ (**المدخل إلى نظريّة النّقد النّفسي**) التي تُقَدّمُ منهج بعض الدّراسات النّفسيّة للأدب العربي بشكلٍ عامٍ، ودراسة منى الغامدي الموسومة بـ (**تلقّي شعر أبي تمّام في التّراث النّقدي**) وغير ذلك من الدّراسات الحديثة.

وتكشفُ هذه الدّراسةُ منطلقاتِ النّقّادِ والدّارسين في تلقّيهم لشعر مرحلة من شعر العصر العبّاسي، تبدأُ من بشّار بن بُردٍ وتَمْتَدُّ إلى أبي الطيب المتنبّي؛ وكانتْ الوفرةُ الفنّيةّ لتلك المرحلة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

دافعًا قويًّا لهذه الدّراسةِ إلى جانبِ الاهتمامات النّقديّة بها، ففرض تراكم الدّراسات تقويمًا أساسيًّا بما يمكن أن يُسمى (نقد النّقدِ).

ومن هنا وإيمانًا بأهميّة التّكامل في المنهج البحثي قامت الدّراسةُ بالتركيز على بعضِ الدّراسات التي عُنيت بأشهر شعراءِ تلك الفترة، كبشّارٍ، ومسلمٍ، وأبي تمّامٍ، وابن الرّومي، والبحتري، والمتنبي.

وتأتي أهميّةُ هذه الدّراسةِ من استيعابها وجمعها لآراء العديدِ من الدّارسين والنّقّادِ الذين تلقّوا الشّعر العبّاسي في ضوءِ مناهج مختلفةٍ.

ونظرًا لكثرة تلك الدّراساتِ؛ فإنّ هذه الدّراسةَ كانت معنيّةً بأبرزها وأهمّها، وأخذًا بتعدّدية الآراء في الأدب وإمكانية أنْ يرى المتلقّي في النّصّ ما لا يراه الآخرون، فقد ابتعد الباحثُ عن إصدار الأحكامِ المطلقةِ. وتقوم هيكلةُ هذه الدّراسةِ على تمهيدٍ، وأربعةِ فصولٍ:

ـ **التمهيدُ:** اهتمّ بنظريّة التّلقّي ونشأتها، ثم وظيفة هذه النّظرية، والمجالات التي يمكن أن تطبقَ عليها، وأخيرًا تمّ الربط بين مفهوم المنهج والأدب.

ـ **الفصلُ الأوّل: تلقّي الشّعر العبّاسي في ضوءِ المنهج التّاريخي:** إذ عُني بدراسات كُلٍّ من: طه حسين، وشوقي ضيف، ويوسف خُليف، ومحمّد زكي العشماوي، وعزّ الدّين إسماعيل.

ـ **الفصلُ الثّاني: تلقّي الشّعر العبّاسي في ضوءِ المنهج النّفسيّ:** وينظرُ في الدّراسات التي عُنيَت بتطبيق النّظريّات النّفسيّة، التي أدت إلى إبداع الشّعراء، وهؤلاء الدّارسون: عبّاس العقّاد، ومحمّدُ النّويهي، وعزُّ الدّين إسماعيل، ويوسف بكّار.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ـ **الفصل الثالث تلقّي الشّعر العبّاسي في ضوءِ المنهج الجماليّ:** بيّن هذا الفصلُ أثرَ الجانب الشّكلي، وعلاقته في المضمون كالصّورةِ، والإيقاعِ، واللغةِ في بناء النّصّ، ويشملُ دراساتِ كُلٍّ من: عبد القادر الرّباعي، وعبد الفتّاح نافع، وعبد الله التّطاوي، وماجد الجعافرة.

ـ **الفصل الرّابع: قِرَاءةٌ نصيّة لنماذجَ مختارةٍ في ضَوْءِ نظريةِ التّلقّي:** جاء هذا الفصلُ تحقيقًا لغرضِ الدّراسةِ ومتمّمًا لدائرتها، وانطلق من التّجارب السّابقةِ، معتمِدًا منهجيّة تَعَدُّد الرّؤى في القراءة والتّحليل، فاستوحى من النّظريّات التّاريخيّة، والتّحاليل النّفسيّةِ، ثمّ استعانَ بالدّراسات الجماليّة وأثرها في تشكيل بنية النّصّ. وتمّ ذلك بتحليل ثلاثةِ نُصوصٍ لشعراء من الفترةِ الزّمنيّةِ التي عُنيت بها الدّراسةُ، وهم: بشّار بن بُردٍ، وأبو تمّام، وأبو الطيب المتنبّي.

وكانت الدّراسة قبل طي أوراق كلّ فصل تقابلُ بين الآراء ثمّ توازنُ بينها، وتُبرزُ المنهج الذي سار عليه متلقّو الشّعر في عملهم.

ومن أجل الوصول إلى الحكم السّليم حاولت الدّراسة ـ ما استطاعت ـ الرّجوعَ إلى المصادر الأصيلة في المناهج الحديثة، والسّعي في الإفادة من كمِ المعلوماتِ التي تنضوي أو تتعلّق بموضوع الدّراسةِ من تلك المصادر، أما دواوين الشّعراء فاعتمدَت على طبعاتها المُحَقّقة.

ولا بُدّ من الإشارة إلى أنّ ثمةَ صعوباتٍ واجهت هذه الدّراسةَ، منها عدم إمكان الحصول على بعضِ دراساتِ الدّارسينَ.

ولا يسعني بعد ذلك إلا أن أتقدمَ من أستاذي الفاضل الدّكتور عبد القادر الرّباعي؛ لعظيم ما حباني به من اهتمامٍ ورعايةٍ، ثمَّ متابعةٍ متواصلة لهذا العمل، ولما غرسه فيّ من عزمٍ وهمّةٍ

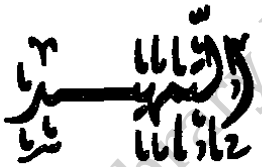
© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قبل أن أشرعَ بعملي، وتعزيزه لي أثناء إنجاز هذه الدّراسة؛ فله من الله ما يستحقّ مـــن عظـــيم الأجر والثّواب.

أرجو أن أكونَ وفقتُ في عملي ما استطعتُ

إنّ اللهَ نعم الْمولى والْقادر على كلّ شيء

© Arabic Digital Library - Yarmouk University



© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التمهيد

ماهية التّلقي:

هذه الدّراسةُ ليستْ معنيّةً بتتبعِ مصطلحِ التّلقي في الدّراساتِ النّقديّة القديمةِ والحديثــة، وإنما تُعنى بتطبيقِ نظريّةِ التّلقي الحديثةِ على الشّعر العبّاسيّ في مرحلةٍ معينــةٍ، وأثرهــا فــي إعطاء الأهميةِ للقارئ ومرجعياتِه في تحليلِ النّصوصِ.

كَثُر الحديثُ في العقود الأخيرة من القرن الماضي حول نظريّة التّلقي، "وكانت مفتــاحَ الاهتمامات النّظريّة في النّقد"[1] فوصلت آثارها إلى كلّ ما له علاقةٌ بــالأدبِ، وهــي نظريّــة تقتضي إعادة النّظر في الأدب انطلاقًا من معناها، سواءٌ اللُّغويّ أو النّقديّ، والتّلقي في اللغــة: من لَقِيَ، وألقى الشيءَ طرحَهُ، والتّلقي هو الاستقبالُ، وفي النّظر إلى ما أورده ابن منظور مــن شاهدٍ على معنى التّلقي قوله تعالى: **"وَمَا يُلَقَّاهَا إِلا الَّــذِينَ صَــبَرُوا وَمَــا يُلَقَّاهَــا إِلا ذُو حَــظٍّ عَظِيمٍ"**.[2] نجد أنّ المعنى النّقديَّ الحديثَ يرتبطُ ارتباطًا وثيقًا بما ذهبَ إليه ابــن منظــور، إذْ أشارَ بأنّ يُلقّاها الواردة في الآية بمعنى يُعلّمها ويُوفّقُ إليها.[3]

وفي الاصطلاح تتعلّق نظرية التّلقّي بما يُحدثه العملُ في متلقٍّ ما من أثــرٍ، فاهتمامهــا يتجه إلى القارئ، ويقول هولب: "إنّ نظريّةَ التّلقّي تشير على الإجمال إلى تحــوّلٍ عــامٍ مــن

---

(1) هولب، روبرت، نظريّة التّلقي مقدمة نظريّة، ترجمة: عزّ الدين إسماعيل، المكتبــة الأكاديميّــة، القــاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٢٥.

(2) فُصّلت: ٣٥.

(3) انظر، ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (مادة لَقِيَ).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الاهتمام بالمؤلف والعمل إلى النّصّ والقارئ، ومن ثم فإنّها تستخدم بوصفها مصطلحًا شاملاً"[1]، فعندئذٍ يبرزُ أثرُ القارئ في إيجادِ أمرٍ جديدٍ قد يكونُ غيرَ ظاهرٍ فيما يقرؤه من نصوصٍ، يقول أيزر: "إنّ الشيءَ المفقودَ في المشاهد التي تبدو تافهةً ثم الفراغات التي تنبثق من الحوار، هو ما يحثّ القارئَ على ملء البياضات بواسطة الإسقاطات. حيث يُجذَب القارئ داخل الأحداث ويُلزَمُ بإضافة ما يُلمَح إليه فيها من معنى من خلال ما لم يُذكر".[2]

ويلاقي مصطلحُ التّلقي صعوبةً تظهر في تحديدِ ما يعنيه تحديدًا دقيقًا، فالاختلاف بين التّلقي والفاعليّة ــ مثلاً ــ يمثّلُ واحدةً من أكثر المعضلات إلحاحًا، فكلاهما يتعلّقُ بما يحدثه العملُ في شخصٍ ما من أثرٍ، وأكثرُ وجهاتِ النّظر ترى أنّ التّلقي يتعلّق بالقارئ، في حين يُفترض في الفاعلية أن تختصّ بالمعالم النّصيّة[3]، والتّلقّي عند (هانس روبرت ياوس) يشتملُ على "معنيينِ مزدوجينِ: الاستقبال، والتبادلِ معًا"[4] ويقصد بالتّبادل هو التّفاعل الحقيقي بين القارئ والنّص نتيجة ما يحويه النّصُّ من جمالياتٍ.

وكَثُر استخدام المصطلحاتِ التي تُرادف مصطلح التّلقي، منها: القراءة، والاستقبال، والاستجابة، وهي شائعةٌ بين دارسي الأدب، ومفهوم التّلقي هو الجامع لها، فكلُّ لفظ من هذه الألفاظِ الثلاثةِ له علاقةٌ بالتّلقي، لكنّ " المصطلح الأساسي الذي يمكن أن يكونَ جامعًا لها هو

---

(1) انظر، هولب، روبرت، نظريّة التّلقي مقدمة نظريّة، ص ٢٥، ٢٦.

(2) أيزر، فولفغانغ، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة: حميد الحمداني، وجلال الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، ص ١٠٠.

(3) انظر، هولب، روبرت، نظريّة التّلقي مقدمة نظريّة، ص ٢٥، ٢٦.

(4) ياوس، هانس روبرت، جمالية التّلقي من أجل تأويل جديد للنّصّ الأدبي، ترجمة: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٤م، ص ١٠١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التّلقّي"[1]، ومصطلح المفاجأة الشائع في الأسلوبيّة من مترادفات التّلقي، ويُعْني ذلك الأثر الـذي يخلّفه نصٌّ أو عبارةٌ من نصٍّ في وعي القارئ، "وتتناسب الظّاهرةُ الأسلوبيّة مع حدةِ المفاجـأة التي تحدثها تناسبًا طرديًّا"[2] أي كُلّما كانت غيرَ متوقعةٍ كان وقعها على النّفسِ أكثرَ عمقًا.

نشأةُ التّلقّي:

إنّ تاريخَ التّلقي تاريخٌ قديمٌ فالاهتمام بالنّصّ الأدبيّ كونه مـصدرًا لجماليـات التّعبيـرِ ومبعثًا لتذوّقه لدى القارئ أو المتلقّي أمرٌ ليس جديدًا، فالدّراسات النّقديّة العربيّةُ القديمةُ اهتمت به مع اختلافٍ في الأدوات والنّتائج؛[3] إذ تمّ دراسةُ العملِ الأدبيّ من خلال عناصـره الثّلاثـة (المبدع، والنّصّ، والمتلقي) مع اختلافٍ في المسمّى، فالمبدع كان يسمى قـائلاً، أو شـاعرًا... والنّصّ هو الكلام، والمتلقي هو السامعُ، أو الجمهورُ، أو النّاس، أو المخاطب.[4]

وجاءت ما بعد الحداثة لتقلب مقولاتِ الحداثةِ وفرضيّاتها تمامًا،[5] وحينما عاود الفكـر الأوروبي قراءةَ مشروعِ الحداثةِ أقدمَ على اقتراحين: أحـدُهما طالـب بالاحتفـاظِ بالمـشروعِ

([1]) المبارك، محمد، استقبال النّص عند العرب، المؤسسة العربيّة للدراسات، بيروت، ١٩٩٩م، ص ٣٠.

([2]) المسدي، عبد السلام، الأسلوبيّة والأسلوب، الدار العربية، ليبيا، ١٩٨٢م، ص ٨٦.

([3]) انظر، يوسف، مي أحمد، النص القديم والتّلقي الجديد إحدى رسائل أبي العلاء المعريّ أنموذجًا، مجلة جامعة دمشق، مج ١٥، العدد الرابع، ١٩٩٩م، ص ٦٦.

([4]) انظر، الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبـة الخـانجي، القـاهرة، ط٥، ١٩٨٥م، ج١، ص١٣٦.

([5]) انظر، الرّويلي، ميجان، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٤، ٢٠٠٥م، ص ٢٢٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الحداثيّ، بعدَ نقدِه وتطويرِه وتوسيعِه، وممثّله (هايرماس)، والثّاني: شنَّ هجومًا على قيمِ الحداثةِ باعتبارِ أنّها سقطت نهائيًّا وانتهى عهدُها ويمثّلها (ليونار)[1].

وبرزت نظريّة التّلقي في النّصف الثّاني من القرن العشرين، "وعُدَّت من أكثر نظريّات الأدب أهميّةً، وأشدّها صلةً بمقياس الجودة الأدبيّةِ"[2]، ففي ستينيّاتِ القرن العشرين ارتبطت بالنّقد الألماني بشكلٍ خاص، وشكّلت المدرسةُ الألمانيّةُ المرجعَ الأساسيَّ للتلقّي[3].

وكثيرًا ما يشار في الدّراساتِ النّقديّة إلى أنّ مدرسة كونستانس مدرسةُ جماليةِ التّلقي؛ "لأنّها اهتمت بفعل التّلقي الأدبي، وما يلعبه المتلقي من أثرٍ في عملية القراءة لتشكيل المعنى".[4]

ويؤكد روبرت هولب أنّ نظريّة التّلقي كانت مجهولةً عامَ (١٩٦٥م) ثمّ أصبحت في العقد التالي شائعةً فأحدثت تأثيرًا كبيرًا، فتناولت المراجعُ البحثيّةُ المشكلاتِ المطروحةَ في مجالِ التّلقّي. وأفرَدَتْ كثيرًا من المجلات لها أعدادًا بأكملها، منها: مجلة علم الآداب الألسنيّة (١٩٧٤م)، ومجلة أبحاث أمستردام في العلوم الجرمانيّة الحديثة (١٩٧٤م)، وغيرها... ، حتى أنّ بعضَ المؤتمراتِ العلميّةِ أُفردت لفحص التّطور الجديد في مجال نظريّة التّلقّي.[5]

ويبيّنُ (روبرت هولب) أنّه يمكن الفصل بين نظريّة التّلقّي الألمانيّة والنّقد المتعلّق بالقارئ/ الاستجابة في النّقد الأمريكيّ؛ لأنّ النّقد المتعلقَ بالقارئ يطلق على عددٍ من الكتّاب

---

(١) انظر، إبراهيم، رزان، الاستقبالية العربية للحداثة وما بعدها، دار الكرمل، عمان، ٢٠٠٤م، ص ٣٥.

(٢) المبارك، محمد، استقبال النّص عند العرب، ص ٩.

(٣) انظر، قصّاب، وليد، مناهج النّقد الأدبيّ الحديث رؤية إسلاميّة، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٧م، ص ٢١٤، ٢١٥.

(٤) إسماعيل، سامي، جماليات التّلقي دراسة في نظرية التّلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفجانج أيزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،٢٠٠٢م، ص ٩، ١٠.

(٥) انظر، هولب، روبرت، نظريّة التّلقي مقدمة نظريّة، ص ٣٧، ٣٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ربطت بينهم بعضُ الصّلاتِ الهزيلةِ وكان تأثرُ بعضهم في بعضٍ يسيرًا، وهم لا يشاركونَ في أيّ حركةٍ نقديّةٍ، ولا ينشرونَ في المجلات نفسِها، أما نظريةُ التّلقي فتوصف بأنّها إنجازٌ أكثرُ وعيًا وأكثرُ تماسكًا، وهي صدًى للتطوراتِ الاجتماعيّةِ والفكريّة، والأدبيّة في ألمانيا الغربيّة، فالتأثيرُ المتبادل بين نظريّة التّلقّي والنّقد المعني بالقارئ مفتقدٌ؛ لأنّ التماثلَ بين الجماعتين في المنظور النّقدي العام سطحيٌّ.(١)

ويخلص البحث إلى أنّه على الرّغم من كثرة المحاولات* التي سبقت محاضرة ياوس في كونستانس، ومن بعده نظرية أيزر، وما تلاهما من دراساتٍ وقراءات لنظريّة التّلقّي إلا إنّ الأبعادَ التي وضعاها هي أساسُ دراسةِ نظريّة التّلقّي في العصرِ الحاضر.

وظيفةُ التّلقّي:

إنّ قراءةَ أيّ نصٍّ تُظهر بعدًا يقصده القارئ، فالتّفسيرُ محاولةٌ لتجاوز حالة من الاغتراب نستشعرها إزاءَ موضوعٍ ما كونه غيرَ مفهومٍ بالنّسبة لنا، فلا نشعر بالألفة والتّواصل معه، إذ يتطلبُ دائمًا الفهم وينطوي عليه بالضّرورة(٢)، ويتّضح ذلك من خلال عنصر اللامتوقع الذي يشكّل عنصرَ المفاجأة عند ريفاتير.(٣)

---

(١) انظر، هولب، روبرت، نظريّة التّلقي مقدمة نظريّة، ص ٢٦ ــ ٢٨.

* ذكر روبرت هولب أن ياوس أفرد خمسة أصولٍ لنظريّة التّلقي: (الشكلانيّة الروسيّة، وبنيويّة براغ، وظاهريّة رومان أنجاردن، وهرمنيوطيقا هانز جادامر، وسوسيولوجيا الأدب)، انظر، المرجع السّابق، ص٤٨.

(٢) انظر، إسماعيل، عزّ الدين، جماليات التّلقي والتأويل، أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي، ١٩٩٧،القاهرة، ١٩٩٩م، ص ١٥٣.

(٣) انظر، ربابعة، موسى، المتوقع واللامتوقع: دراسة في جمالية التّلقي، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، مج١٥، ع ٢، ١٩٩٧، ص٤٧، نقلاً عن معايير لتحليل الأسلوب في اتجاهات البحث الأسلوبي، اختارها شكري عياد، دار العلوم، ص١٤٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأثرُ القارئ في اكتناه النّصّ واستكشافِ أسراره وتفسيره ليس بالأمر الذي يحتاج إلى فضل إثبات، "فالقارئ كما يرى (سارتر) يخلق ويكشف في الوقت ذاته، والعمل الفنّيّ بالنّسبة له لا ينضب له معين".[1]

وتعتمدُ معرفة قصد المتكلم على ما يصل إليه المؤول، فالخطاب ليس مجردَ واقعةٍ تختفي ووحدة لا عقلية كما يوحي التّضاد بين الكلام واللغة، فالخطاب ذو بنيةٍ خاصةٍ به، ليست هي بنية التحليل البنيويّ وإنما بنية التحليل التأليفيّ أي التّواشج والتّفاعل بين وظيفتي التّحديد والإسناد في الجملة الواحدة[2]، وتبيّن من الدّراسات الأدبيّة للنصوص أنّ صاحبَ النّصّ (المبدع) هو مَن يجعل القارئ يتقبّل النّصّ، وذلك من خلال التّفاعل الذي يحدثه بين النّصّ وقارئه، فالنّصّ نصّان: نصٌّ موجودٌ تقوله لغته، ونصٌّ غائبٌ يقوله قارئٌ منتظر.[3]

إذن، فهذا يقود إلى وجوبِ التّفاعل مع بنية النّص لفهمه والوقوف على أسراره وما هو غائبٌ عنه؛ ليبرزَ الأثر الحقيقيُّ للقارئ.

وعند النّظر في التّلقي يتبيّن أنّه محاولةٌ لتجديد تاريخ الآداب الذي كان قد دخل في مأزقٍ، فبرز الاهتمامُ بما بعد الأثر الذي ينتجه العملُ الأدبيّ وبالمعنى الذي يعطيه له الجمهور؛[4] فظهرَ أثرُ القارئ كعنصرٍ فعّالٍ في تناول النّصّ وعملية التّحليل والتّأويل، مما دعا إلى الاهتمام المطلق بالقارئ والتّركيز على أثره الفعّال كذاتٍ واعية لها نصيبٌ كبيرٌ من النّصّ

---

(1) نصر، عاطف جوده، النص الشعري ومشكلات التفسير، مكتبة لبنان، ١٩٩٦م، ص ٥١.

(2) انظر، ريكور، بول، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافيّ العربي، المغرب، ٢٠٠٣م، ص ٣٧.

(3) انظر، عياشي، منذر، مقالات في الأسلوبيّة "دراسة"، اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٩٠، ص ١٤٤.

(4) انظر، ويجن، فرانك شوير، نظريات التّلقي، نظريات القراءة من البنيويّة إلى جمالية التّلقي، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، سورية، ٢٠٠٣م، ص ١٣٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإنتاجه، وتداوله، وتحديد معانيه، وبقدر ما يساعد القارئ على تحديد الإطار العام لهذا التوجه النقديّ بقدر ما يكون هو أساس التشعّبِ والانتشار[1].

ونَسَبَتْ نظريّة التلقي لنفسها الكفاءة بطريقتين، فكانت بمثابة منهجٍ لإعادة النظر في القواعد القديمة، ولإعادة تقويم الماضي، ومن جهة أخرى قدمت إسهامًا لتحليل تلك الأعمال التي كان التقليدُ قد جرى على استبعادها، ولم تهملْ الأسبابَ القائمةَ وراء هذه المحذوفاتِ[2].

واهتمّ روّاد نظريّة التلقي بالأمور الفلسفيّة، والنفسيّة، والاجتماعيّة في دراساتهم للأدب، فركز روبرت هانز ياوس في دراسة التلقي على العلاقة بين الأدب والتاريخ، ومعايير أخرى دقيقة: "إنّه من النادر، بل ومن المحرم بتاتًا، أن يصدر المؤرخ الأدبي حكمَ قيمةٍ على أعمال الماضي بدعوى ضرورة الموضوعيّة التي تلزم المؤرخ بوصف الأشياء ــ كما كانت في واقع الأمر ــ فقط، وهذا الإحجام عن التقويم الجمالي له مسوغاته، ذلك أنّ قيمةَ عمل أدبي ومرتبته لا تستنبطان من الظروف البيوجرافيّة أو التاريخيّة لنشأته، ولا من موقعه فحسب ضمن تطور الجنس الذي ينتمي إليه، بل من معاييرَ أدقَّ من ذلك هي وقع هذا العمل وتلقّيه وتأثيره وقيمته التي تعترف بها الأجيال القادمة"[3].

وركزّ ياوس في وظيفة التلقّي على مفهوم الأفق، واستند فيه على (جادامر) الذي يشير به "إلى مدى الرّؤية الذي يشمل كُلَّ شيءٍ يمكن رؤيته من موقعٍ بعينه"،[4] وكان ياوس يسعى إلى جعل المعرفةِ التاريخيّةِ المرافقةِ للأعمال الأدبيّة عبر تلقّيها المختلف ذاتَ حضورٍ إيجابيٍّ

([1]) انظر، الرويلي، ميجان، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص ٢٨٢، ٢٨٣.

([2]) انظر، هولب، روبرت، نظريّة التلقي مقدمة نظريّة، ص ٤٤.

([3]) ياوس، هانس روبرت، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنصّ الأدبي، ص٢٣.

([4]) هولب، روبرت، نظريّة التلقي مقدمة نظريّة، ص ١٠٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بالنّسبة لتطور النّوع الأدبيّ ولإعادة بناء المعنى الأدبيّ، وعلى الرّغم من تركيزه على عمليـــة الفهم في الإنتاجِ والتّأثير فإنّه وجد من الضّروري أن تتغيرَ مناهجُ تاريخ الأدب بمـــا يتناســـبُ وتجربة الفهم[1].

وأفق التوقّع هو الذي يسمح بإعادة إنتاج النّصّ الأدبي، يقول ياوس: "تلاحـــظ الطّـــابع الجزئي لأفق كلّ تجربةٍ أدركت مستوى التّوضح، فكما أنّ حدود المنظور الراهن لا تقبـــل فـــي سيرورة إعادة إنتاجِ الماضي، سوى معنًى مهيمن، وتحقيق واحد من بـــين تحقيقـــاتٍ تمـــت أو يمكنها أن تتمّ، فإنّ التّجربة الجمالية تظل كذلك مستودعَ معانٍ يطوقه أفق توقّع الواقع اليـــوميّ، وهو ما يسمح مع ذلك للتجربة الجمالية أن تلبيَ أو أن تتجاوزَ توقعاتٍ جمّدتها العادة أو القاعدة وبأن تنقلها إلى مستوى التوضّح، وبأن تثبّتها أو تعيد النّظر فيها عوض أن تمنـــع ذلـــك علـــى نفسها"[2].

واقترح ياوس ثلاثةَ أشكالٍ من المقاربة لإنشاء الأفق: الأوّل يكون من خلال المعـــايير المعهودةِ أو جماليات الجنس الأدبي الزّائفة، والثّاني من خلال علاقاته الضّمنيّة بالأعمال التـــي تتناول البنية التّاريخيّة الأدبيّة، والثّالث من خلال التّعارض بين الخياليّ والواقعي".[3]

ثم جاءت نظريّة أيزر التي تهتمُ بالمعنى الذي هو نتيجةُ التّفاعل بين الـــنّصّ والقـــارئ؛ لتكمل ما قدّمه ياوس لنظريّة التّلقّي، وبرز ذلك بفعل القراءة الذي ركّز عليه أيزر، فالبحـــثُ ـــ عنده ـــ عن معنًى ذي خصائص شرطٌ أساسيٌّ للقرّاء، يقول: "فمن الواضح أنّ المعنى الكـــامنَ

([1]) انظر، خضر، ناظم عودة، الأصول المعرفيّة لنظريّة التّلقي، دار الـــشروق، عمّـــان، ١٩٩٧م، ص ١٤٣، ١٤٤.

([2]) ياوس، هانس روبرت، جمالية التّلقي من أجل تأويل جديد للنّصّ الأدبي، ص ١٣٦.

([3]) هولب، روبرت، نظريّة التّلقي مقدمة نظريّة، ص ١٠٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الكلّي لا يمكن أبدًا إنجازه من خلال عملية القراءة، ولكن هذا الأمر ذاته هو ما يجعله أكثرَ جوهريةً إلى حدّ أنّ المرءَ يجب عليه أن يتصورَ المعنى كشيءٍ يحدُثُ ، لأننا آنئذٍ فقط ندرك تلك العواملَ التي تكونُ شرطًا سابقًا لتكوين المعنى. وحتى لو كان المعنى المُحقّق في كلّ حالة على حدةٍ معنًى فرديًّا، فإنّ فعلَ صياغته ستكونُ له دائمًا خصائصُ يمكن التأكد منها بطريقةٍ تذاوتيّةٍ."[1]

وممّا أثارَ اهتمامَ أيزر منذُ البدايةِ هو السؤال عن كيفيّة أن يكونَ للنصّ معنًى لدى القارئ وفي أيّ الظّروف، وقد أراد ... أن يرى المعنى بوصفه نتيجةً للتّفاعل بين النّصّ والقارئ ... بوصفه أثرًا يمكن ممارسته، وليس موضوعًا يمكن تحديدُه، ومن هنا أمدّه مفهومُ العمل الأدبي الفنّي عند أنجاردن بإطار للعمل مفيدٍ في مباحثه".[2]

ونظريّة التّلقّي تقوم على العلاقة التي تجمع بين النّصّ والقارئ، وتقوم على جدليةِ التّفاعل بينهما في ضوء عواملَ عدةٍ، ويعتبر القارئ محور النّظريّة "فالقارئ ضمن الثّالوث المتكوّن من المؤلف والعمل والجمهور، ليس مجردَ عنصرٍ سلبيٍّ يقتصر أثرُه على الانفعال بالأدب، بل يتعداه إلى تنمية طاقة تساهم في صنع التّاريخ. لذلك، لا يعقل أن يحيا العمل الأدبي في التّاريخ دون الإسهام الفعلي للذين يتوجّه إليهم"[3]، وبما أنّ القارئ نال هذه الأهميّة لدى أصحاب هذه النّظريّة فإنّ أيزر أفرد حديثًا مطوّلاً عن أنواع القرّاء، منهم: القارئ الحقيقي، والقارئ المثالي، والقارئ الأعلى... ولكن كثيرًا ما شغله الحديث عن القارئ الضّمني، فيقول: "إنّه مجسّد كل الاستعدادات المسبقة الضروريّة بالنّسبة للعمل الأدبي لكي يمارسَ تأثيره، وهي

([1]) أيزر، فولفغانغ، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ص ١٤.

([2])هولب، روبرت، نظريّة التّلقي مقدمة نظريّة، ص ١٣٥.

([3]) ياوس، هانس روبرت، جمالية التّلقي من أجل تأويل جديد للنّصّ الأدبي، ص ٣٩، ٤٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

استعداداتٌ مسبقةٌ ليست مرسومةً من طرفِ واقعٍ خارجي وتجريبي، بل من طرف النّص ذاته، وبالتّالي، فالقارئ الضّمنيُّ كمفهومٍ له جذورٌ متأصلة في بنية النّص، إنّه تركيب لا يمكن بتاتًا مطابقته مع أي قارئ حقيقيّ".[1]

ومفهوم القارئ الضّمني هو أكثر مفاهيم القرّاء إثارةً، وقد نسخه أيزر من مفهوم (واين بوث) عن المؤلف الضّمني في كتابه بلاغة الفن القصصيّ[2].

وحتى يكون فعل القراءةِ ناجحًا يشترط أوستن ثلاثة أشكالٍ لنجاحه: مجموعة من الشُّروط المشتركة بين القارئ والمتلقّي، ومجموعة من الإجراءات المعترف بها من المشتركين في التّواصل اللغويّ، واستعدادُ المشاركين في الاشتراك في الفعل اللغويّ وهو (مبدأ التعاون).[3].

ويمكن القولُ: إن ياوس وأيزر التقيا على أثر القارئ في تقديم ما هو غائب في النّصّ انطلاقًا من رؤاهم الثّقافيّة والمعرفية، واختلفا بأنّ ياوس جعل التّلقّي في حدود التّاريخ، أمّا أيزر فطوّره وأصبحت النّظريّة عنده استجابة القارئ.

مجالات التّلقّي:

المجالُ الذي يمكنُ أنْ ينظرَ فيه القارئ حسبَ مفهوم نظريّة التّلقي هو الأدب، وذلك في توجيه مجدد للانتباه إلى محور القارئ، وجمهور المتلقّين في نشاط يخصّ الأنواعَ الأدبيّةَ المقروءة والمرئيّةَ، ومن ذلك الأدب الوثائقيّ كالمسرحيّات، والأفلام، والأدب الرّوائي

---

(1) أيزر، فولفغانغ، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ص ٣٠.

(2) انظر، هولب، روبرت، نظريّة التّلقي مقدمة نظريّة، ص ١٣٦.

(3) انظر، ويجن، فرانك شوير، نظريات التّلقي، نظريات القراءة من البنيويّة إلى جمالية التّلقي ص ١٤٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والقصّصيّ، إلى جانب الشّعر[1]، ولكنّ الميدان الحي الذي أُحكمت فيه دراسات التّلقي هو الشّعر عامةً.

وبناءً على ذلك يمكن القولُ: إنّ فهمَ النّصّ الأدبيّ وأسلوبه يؤديان إلى تطوّرٍ في تصوّره، والمتلقّي هو الذي يعملُ على إحياء النّصّ معتمدًا على معرفته السّابقة التي تفصح له عن أمورٍ لم يستطع غيره أن يفسّر كُنْهَها، ولكن يجب أن تخضع القراءةُ لأصولِ نظريّة التّلقّي حسب مفهومها الحديث.

المَنْهَجُ:

إنّ قراءةَ الشّعر تسير ضمن أُطرٍ منهجيّةٍ يتّبعها قارئ الشّعر، وهي تحدّد المعالم الرّئيسيّة للدّراسات الأدبيّة، وتجتمع نهايةَ الأمر ضِمْنَ منهج معيّن، والمنهج في الدّراسات التّحليليّةِ هو الطّريق العلميُّ المتّبعُ في قراءة النّص الأدبيّ.

وتنهض العمليّة النّقديّة كفعاليّةٍ تهدف إلى اكتناهِ عالم الخطاب الإبداعي في مستوياته الأسلوبيّة، والتّركيبيّة، والدّلاليّة على ركيزتين أساسيتين، هما: الرؤية التي ينطلق منها النّاقد وهي خلاصة الفهم الشّامل للفعاليّة الإبداعيّة، والمنهج الذي يتتبعه الدارس للوصول إلى ما يهدف إليه، وهو سلسلة العمليات المنظّمة التي يهتدي بها النّاقد حتى يقتربَ من الأهدافِ التي تنطوي عليها الفعاليّة الإبداعيّة، وتقف وراء الحاجة إلى ضرورة توفّر رؤيةٍ نقديّة.[2]

([1]) انظر، هولب، روبرت، نظريّة التّلقي مقدمة نظريّة، ص ٤٤، ٤٥.

([2]) انظر، إبراهيم، عبدالله، المتخيّل السردي، مقاربات نقديّة في التّناص والرّؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠م، ص ٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويربط صلاح فضل مفهوم المنهج اصطلاحًا بالمنطق، ويؤكدُ أنّ هذا الارتباط يجعلـه يدلّ على الوسائل والإجراءات العقليّة طبقًا للحدود المنطقيّة التي تؤدي إلى نتائجَ معينةٍ، وكلمـة المنهج أصلها يونانيّة واستمرت في الثّقافة العربيّة الإسلاميّة وصولاً إلى عصر النّهضة، وهـي ما زالت محتفظةً بالتّصورات الصّوريّة طبقًا للمنطق الأرسطي بحدوده، وطرق استنباطه.(١)

والعلاقة بين المنهج والعلم علاقة قويّةٌ، وهذا يعطيه صفة المرونـة، فـالعلم لا يـؤمن بالمسلمات؛ لأنّها تخضع للنّظريّة التّكذيبيّة فتقبل تعديل الحكم تبعًا لحكم الواقع.(٢)

ونظرًا للتطور الفكري والثقافي فإنّ النّاقد مُلزَمٌ بتطوير رؤيته للأدب من خلال مـنهجٍ واضح ذي مجرًى عميقٍ يرسم طرقه، وغايته،(٣) "فالحاجة إلى تنظيمِ أطرافِ الرّؤيـةِ النّقديّـةِ وتحديدِ آفاقها وكشفِ سُبُلِ الاقتراب إلى الموضوعات الأساسيّة في حياة الإنـسان هـي التـي فرضت حضورَ المنهجِ".(٤)

ومن هذا المنطلق، وبالعودة إلى الدّراسات حول الشّعرِ، تبيّن أنّ النّصَّ الواحـدَ يمكـن فهمه، في أكثر من سياقٍ؛ لذا لا بدّ من في المناهج التي يُدرَسُ من خلالها الشّعر، وستقوم هـذه الدّراسة ــ إن شاء الله ــ في الفصول اللاحقة بتتبع ما كان معنيًّا بالشعر العبّاسيّ.

---

(١) انظر، فضل، صلاح، مناهج النّقد المعاصر، دار الأفاق العربيّة، القاهرة، ١٩٩٧، ص٨.

(٢) انظر، المرجع السّابق، ص ١٥، ١٦.

(٣) انظر، ظلام، سعد، مناهج البحث الأدبيّ "دراسة تحليليّة تطبيقيّة"، مكتبة نهضة الـشرق، القـاهرة، ١٩٩٦، ص ١١، ١٢.

(٤) إبراهيم، عبدالله، المتخيّل السردي، مقاربات نقديّة في التناص والرؤى والدلالة، ص٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الأول

تلقي الشعر العباسي في ضوء المنهج التاريخي

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصـــل الأوّل

تَلَقّي الشّعر العبّاسيّ في ضَوْءِ الْمَنْهَجِ التّاريخيّ

إنّ التّاريخَ من منظور التّلقّي هو إعادة بناء الماضي في ذهنِ دارسه، وحينما يختص الأمر بالأدب تُصبح الدّراسةُ خاضعةً للحدود التي اعتمدها نقّادُ المنهج التّاريخي.

والمنهج التّاريخيُّ منهجٌ قديمٌ حديثٌ حاضرٌ في الرّؤية النّقديّة العربيّة القديمة، وذلك باعتماد النّقاد على معطيات التّاريخ في معالجة القضايا القديمة، فاهتمّ ابن سلام (٢٣٢هـ) بنشأة الشّعر وبمساره التّاريخيّ،[١] ثم أكد ابن قتيبة الدّينوريّ (٢٧٦هـ) اهتمامه بتاريخ الشّعراء وأزمانهم، قال: "هذا كتابٌ ألّفتُه في الشّعر وأخبرت فيه عن الشّعراءِ وأزمانهم وأقدارهم، وأحوالهم في أشعارهم وقبائلهم وأسماء آبائهم، ومَن كان يُعرف باللقب أو بالكنية منهم".[٢] وأكد القاضي الجرجاني (٣٩٢هـ) أثرَ البيئةِ على الشّعر مبيناً الأثر الذي تتركه في شعرائها: "ومِن شأن البداوة أن تحدثَ بعضَ ذلك؛ ولأجله قال النّبي ــ صلى الله عليه وسلم ــ: مَن بدا جفا، ولذلك نجد شعر عدي وهو جاهليٌّ أسلسَ من شعر الفرزدق ورجز رؤبة، وهما أهلان بملازمة عدي الحاضرة وإيطائه الرّيف".[٣]

---

(١) انظر، الجمحي، محمد ابن سلام، طبقات فحول الشّعراء، تح: محمود شاكر، دار المدني، جدة، ١٩٩٠م، ج١، ص٣٩، ٤٠.

(٢) الدّينوري، ابن قتيبة، الشّعر والشّعراء، تح: عمر الطباع، دار الأرقم، بيروت، ١٩٩٧م، ص ١٥.

(٣) الجرجاني، أبو الحسن علي بن عبد العزيز القاضي، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: أحمد عارف الزين، مطبعة العرفان، صيدا، ١٣٣١هـ، ص ٢١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي القرون المتأخرة بدأت الرّومانسيّةُ تتوجه إلى التّنظيمِ المنتظمِ للتاريخ باعتباره حلقةً من التّطور الدّائم يتم فيها تصوّر الأدب باعتباره تعبيرًا عن الفرد، والمجتمع إلى جانب ربط الأدب بالواقع الاجتماعي والثّقافيّ بأبعاده المتعدّدة، وتحميله وظيفة تفسير هذا الواقع.[1]

وأصبحت الماركسيّة منذ القرن التّاسع عشر تمثّل الأساسَ الصلب للتصور التّاريخيّ للأدب، معتمدة بذلك على تصوّرٍ فلسفيّ للعصور المختلفة، وكان اعتمادها بوجه الخصوص على مقولة الحتميّة التّاريخيّة، وركزت على انبثاق الأدب من الواقع المادي الملموس في المجتمع والحياة.[2]

وتلقّي الأدبِ في ضَوْءِ المَنْهج التّاريخي تحكمُهُ فلسفةٌ عامّةٌ وظّفها المحدثونَ في قراءة النّص الشّعري، تتمثّل في توثيق الصّلة بين النّص الأدبي وصاحبه وظروف بيئته توثيقًا يجعل من الأدب مرآةً لأحداث الحياة، وهو منهجُ النّقد العلميّ الذي أنتجته الحركة العلميّة في فرنسا آواخر النّصف الثاني للقرن التّاسع عشر على أيدي المستشرقين من أساتذة الجامعات العربيّة،[3] ويعرف بأنّه المنهجُ الذي يتّخذُ من حوادث التّاريخ السّياسيّ والاجتماعيّ وسيلةً لفهم الأدب، ودرسه، وتحليل ظواهره المختلفة.[4]

([1]) انظر، فضل، صلاح، مناهج النّقد المعاصر، ص ٢٥.

([2]) انظر، المرجع السّابق، ص٢٨، ٢٩.

([3]) انظر، عبد الرّحمن، إبراهيم، مناهج نقد الشّعر في الأدب العربيّ الحديث، الشّركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٧م، ص ٣.

([4]) انظر، قصّاب، وليد، مناهج النّقد الأدبيّ الحديث رؤية إسلاميّة، ص ٢٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويسعى المنهج التّاريخيّ في قراءة الشّعر إلى استخلاصِ قوانينَ حتميةٍ تحكم الظّـواهرَ الأدبيّةَ خاصةً والفنّيّةَ عامةً في نشأتها وتطوّرها، تنبثقُ من قانونِ الحتميّة العلميّة وتـدور فـي فلكه.(١)

وحاول سانت بيف (١٨٠٤م ــ ١٨٦٩م) كتابة ما يسمى بالتّاريخ الطّبيعـي لفـصائل الفكر، إذ كان يعتقدُ أنّ هناك عائلاتٍ من النّفوس وأجناسًا وأنواعًا مختلفةً في التّاريخ الطّبيعي، واجتهد في رصد الخصائص المميزة والمسؤولة عن تكوين الشّخصيّات الفردية واتخـاذ ذلـك طريقًا لها، وتفسير نتاجها الأدبي ووضعها في مكانها من التّاريخ الطّبيعي للأسـر الفكريّـة.(٢) فوظيفةُ النّقد هي النّفاذ إلى ذاتِ المؤلف من خلال نصوصه، ثمّ إصدارِ أحكامٍ شخصيّةٍ عليهم.

وركّز هيبوليت تين (١٨٢٨م ــ ١٨٦٣م) على ثلاثةِ أصولٍ تتفاعلُ فيما بينهـا لتحـدّدَ طبيعةَ الفنّ والأدبِ، وهي: الجنس، والبيئة، والعصر. فالخصائصُ الفكريّة لجنسٍ ما تختلف عن خصائص جنسٍ آخر، والبيئةُ تؤثرُ على الجنس في خارجه، أما العصر فهـو القـوة الموجهـة للتراث الثقافيّ لأيِّ أديبٍ، لخلق شيءٍ جديدٍ من أدبه.(٣)

واتخذت نظريةُ النّقد العلمي عند برونتير (١٨٤٩م ــ ١٩٠٦م) محاولةً لتفسير نـشأة وتطور الأجناس الأدبيّة على أساسٍ علميٍّ، وذلك بتطبيق نظريّةِ داروين في النّشوء والارتقاء.(٤)

واهتمّ لانسون بدراسة مصادر المبدع وأصوله الأدبيّة بمختلف أنواعها المكتوبـة منهـا والشّفويّة، الفصيحة والشّعبيّة، الوطنيّة والأجنبيّةِ، فاتحًا بذلك مجالاً للدّراسة، تتمثّل في دراسـة

---

(١) انظر، عبد الرّحمن، إبراهيم، مناهج نقد الشّعر في الأدب العربيّ الحديث، ص٣، ٤.

(٢) انظر، هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، دار نهضة مصر، ١٩٩٨م، ط٣، ص٤٤ ــ ٤٦.

(٣) انظر، المرجع السّابق، ص ٥١.

(٤) انظر، المرجع السّابق، ص ٦٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المصادر والأصول دراسةً تاريخيّةً، لمعرفة من أين استقى المبدع موضـــوعاته، أو أفكـــاره أو صوره.[1]

ولقي المنهج التّاريخي لدراسة الأدب رواجًا في النّقد العربيّ الحديث، فاتبعه كثيرٌ مـــن النّقّاد، وستعرض هذه الدّراسةُ لبعض من الدّارسينَ الذين تلقّوا الشّعر العبّاسي دراسةً تاريخيّة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

(1) انظر، حنّون، عبد المجيد، اللانسونيّة وأثرها في رواد النّقد العربيّ الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦، ص ٧٥.

أوّلا: الدّكتور طه حسين:

تبنّى طه حسين المنهجَ التّاريخي في تلقيه للأدب العربيّ، وبُنيَت دراساته على عدّةِ عواملَ، منها تكوينه الأدبي في نشأته الأولى حين كان طالبًا في الأزهر، واختلافه إلى دروس شيخه سيّد المرصفي، وتلقيه العلم على أيدي أساتذته المستشرقينَ في الجامعة المصريّة الأهلية، من بينهم جويدي، ونالليِنو... .[1]

وفي تلقّي طه حسين للشعر العبّاسي ربط التّطورَ الفكري والسّياسي بتطور الشّعر، إذ تركَ الشّعراءُ فنَّ السياسةِ لأهل السياسة؛ بسبب ما لحقهم من ضيقٍ بالحريّة الذي قضى على النّزعات الحزبيّة القديمة، أما التّغيّر الفكّري الذي حصل نتيجةَ الاختلاط بين العرب والأمم الأخرى فكان له بالغُ الأثر في الشّعر، فصوّرت مجالسُ الشّعر والكتّاب ما كان من ازدراءٍ للآداب القديمة، والعادات العربيّة والسّياسيّة كذلك، والنّاظر في الشّعر العبّاسيّ يجدُ أنّ هذا التّغيّرَ قد ظَهَرَ وقَوِيَ في ذلك العصرِ حتى غدا ظهوره أمرًا يستحيل إنكاره، فعندما تقرأ شعر أبي نواس تجدُ ما بين أصحابه وخصومه من معارضةٍ، ومناقضةٍ، وعبثٍ.[2]

ووقف طه حسين على كثيرٍ من النّصوص الشّعريّة التي تمثّل واقع العصر العبّاسي وما فيه من شعرٍ ومجونٍ، وتهتك، يقول أبو نواس في هجاء إبراهيم النّظّام:[3]

دَعْ عَنْكَ لَوْمِي فَإنّ اللّوْمَ إغْـرَاءُ ودَاوِنِي بالتي كَانَتْ هيَ الدّاءُ

([1]) انظر، ضيف، شوقي، منهج طه حسين في الدّراسات الأدبية، مجلة مجمع اللغة العربيّة، دمشق، مج ٦٥، ع٢، ١٩٩٠م، ص ٢٢٧.

([2]) انظر، حسين، طه، حديث الأربعاء، دار المعارف، مصر، ط١٣، ١٩٧٤م، ص٢١ ــ ٢٤.

([3]) أبو نواس، ديوان أبي نواس، تح: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، ص٦، ٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

صَفراءُ لا تَنْزلُ الأحزانُ ساحَتها ... لَوْ مَسّها حَجَـرٌ مَسّتْهُ سَـــرّاءُ

....

قَامَتْ بِإبْرِيقِها ، واللّيـلُ مُعْتَكِـرٌ ... فَلاحَ مِنْ وَجْهِها في البَيـتِ لألاءُ

فأرْسَلَتْ مِنْ فَمِ الإبْرِيقِ صافيَـــةً ... كأنّما أخذُها بالعَيْـــنِ إغْفَـــاءُ

رَقّتْ عَنِ الماء حتى ما يُلائمُهـــا ... لَطافَـــةً، وَجَفا عَنْ شَكلِها الماءُ

فلَوْ مَزَجْتَ بها نُوراً لَمَازَجَهـــا ... حتى تَـــوَلّدَ أنْـوارٌ وأضْـواءُ

دارتْ على فِتْيَةٍ دانَ الزّمانُ لهـمْ، ... فَما يُصـيبُهُمُ إلاّ بِما شَـــاؤا

لِتِلْكَ أَبْكِي ، ولا أبكـي لمنزلـــةٍ ... كانـتْ تَحُلُّ بها هِنْـــدٌ وأسماءُ

حاشا لِدُرّةَ أن تُبْنَى الخيـــامُ لها ... وَأنْ تَـرُوحَ عَلَيْها الإبْـلُ وَالشّاءُ

فقلْ لمنْ يدَّعِي في العلمِ فلسفـــةً ... حفِظْتَ شَيئًا ، وغابَتْ عنك أشياءُ

لا تحْظُر العفوَ إن كنتَ امرأً حَرَجًا ... فَإنّ حَظْـــرَكَهُ في الدّين إزْراءُ[1]

يعلّل طه حسين سبب حذفه لأحد أبيات القصيدة، مبيناً أنّ سبب ذلك الفحش الذي يظهر فيه، فيقول: "على أنّنا نستطيع مع هذا أن نعطيك صورةً واضحةً مـن هـذا العـصر، دون أن نضطر إلى مثل هذا الفحش إذا روينا لك قصيدة من شعر أبي نواس، ولم نحذف منها إلا بيتًـا واحدًا ليس إلى روايته من سبيل، ولكنّا نحبُّ أن نلاحظَ أنّ الشّاعر كان يستطيعُ أن يقولَ معنى البيتِ في غير إثمٍ ولا فحشٍ، لولا أنّه تعمّد الإثمَ؛ لأنّ الإثمَ والفحشَ كانا بدع بغداد فـي ذلـك العصر".[2] لكن حكمَ طه حسين فيه مبالغة واضحةٌ من تعميم الفحش على ذلك العصر.

([1]) الإزراء: العيب والتّلبيس.

([2]) حسين، طه، حديث الأربعاء، ص ٢٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ألفاظ النّص تمثّل ذلك العصر تمثيلاً دقيقًا وصادقًا؛ لأنّها مألوفةٌ تجري على ألسنة النّاس جميعًا في أحاديثهم العاديّة، وليس فيها معنًى بدويٌّ، فمعانيها حضريّةٌ تناسبُ حالَ بغداد، آنذاك، فالشّاعر يستخدم ألفاظًا فيها إباحةٌ واضحةٌ، وقد تعمّد الدّارسُ عدم روايته لفحشه، والبيت الأخير يعتزّ بالدّين نفسه في نصر هذه الأفعال وتأييدها، فالشّاعر يريدُ أن يكون ماجنًا فاسقًا مستفيدًا من اللذات دون أن يقنط من رحمة الله، فهذا النّص يمثّل الإباحيةَ والشّكّ التي كانت في عصر أبي نواس وهو تمثيلٌ مجملٌ.[1] ورأي طه حسين ــ هنا ــ فيه تعميمٌ.

ويقف النّاقد على موقف الشّاعر من المعتزلة، "وهو ينكر على صديقه النّظّام وأصحابه من المعتزلة تشددهم في أمر العفو والخطيئة والتّوبة، ويؤثر مذهب أهل السنة الذين يفتحونَ باب العفو أمام المذنبينَ، ذلك لأنّ شاعرنا وأصحابه أرادوا أن يفوزوا بالدّنيا والآخرة".[2] وإيمانُ أبي نواس كانَ إيمانًا صادقًا، فهو محبٌّ لله، "ولكنّه لا شكّ مخلصٌ أتمّ إخلاصٍ حين يعبّر عن طبيعة إيمانه بالله".[3]

ويظهر اهتمام طه حسين بالمكان والزّمان في هذا النّص؛ ليعلل ما كان يقوم به الشّعراء آنذاك، فالشّاعر مرآة عصره، وتتضح شخصيته ممّا يقول.

واستشهد طه حسين بالنّصوص الشّعريّة؛ ليؤكد أنّ الشّعراءَ كانوا أشدَ تمثيلاً وأصدقَ تعبيرًا لعصورهم من الفقهاء والمحدّثينَ، وأصحابِ الكلام، فالشّعراء والكتّاب يمثّلون الجماعةَ حقَّ تمثيلٍ، ويصفونَ ما تضطربُ فيه الحياة، فإعجاب الشّعراء بأبي نواس ــ مثلاً ــ لم يكن إلا لأنّه لسانهم الصّادق ومرآتهم الصّافية؛ ولأنّ العصر عصرُ رياءٍ ونفاق فكان لكثيرٍ من النّاس

([1]) انظر، حسين، طه، حديث الأربعاء، ص٢٤ ــ ٢٦.

([2]) انظر، المرجع السّابق، ص ٢٥.

([3]) النّويهي، محمد، نفسية أبي نواس، مكتبة الخانجي، مصر، ط ٢، د. ت، ص ١٠٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مظهرانِ مختلفان: أحدهما للعامة والجمهور وهو مظهرُ الجد والتّقوى، والآخر للخاصة وهو مظهر اللهو والمجون، "وإذن فقد كان هؤلاءِ الشّعراءُ الذين كانوا يجهرون بالشّكّ ويعلنون المجونَ أصدقَ لهجةً وأصحّ تمثيلاً للعصر الذي كانوا يعيشون فيه من العلماء والخلفاء والوزراء وكبار الدّولة".(١)

ويتعمق طه حسين في فكر الشّاعر وعقله ويربطهما بالنّص ليؤكدَ التّطابقَ بين ما هو عليه من حال وما يدور في عقله من رؤًى وأفكارٍ، وتأثر في ذلك بأستاذه سانت بيف، الذي كان ذا قدرة على تتبع الأدباء والولوج في حياتهم الخاصة لاستقصاء مظاهرها الماديّة والعقلية والأخلاقيّة إلى ما يسمى بوعاء الكاتب.(٢)

ويعرض النّاقد في حديثه عن أبي نواس بعض القواعد العامة التي يجب مراعاتها في دراسة المنهج التّاريخي، منها: الوصولُ إلى شخصية الشّاعر وفهمها، والإحاطةِ بدقائق نفسه، وكيف يشعر؟ ثم اتخاذ شخصيّةِ الشّاعر وسيلةً إلى فهم العصرِ الذي عاش فيه، والبيئة التي خضع لها والجنسيّة التي نجمَ منها؛ لأنّ المقصودَ ليس فهم الشّاعر نفسه، وإنما فهمه من حيث هو صورة من صور الجماعة التي يعيش فيها، فالغرض هو الوصول إلى الكل لا إلى الجزء.(٣)

إنّ دخول النّص الأدبي وفهمه والرّبط بين الشّاعر وبيئته وجماعته تغيّر نظرة المتلقّي إلى هذا الشّاعر أو ذاك، وتجعله على وعيٍ بما يجب استقراؤه أو انتقاؤه من النّص وإصدار حكمٍ عليه، يقول أيزر: "إننا لاحظنا أنّ وجهة النّظر تسمح للقارئ بأنّ يجولَ عبر النّص، وبالتّالي يكشف تعددية المنظورات المترابطة التي تتغير كلما حدث تنقل من منظور إلى آخر.

---

(١) حسين، طه، حديث الأربعاء، ص ٣٦.

(٢) انظر، ظلام، سعد، مناهج البحث الأدبيّ "دراسة تحليليّة تطبيقيّة"، ص ٢٢.

(٣) انظر، حسين، طه، حديث الأربعاء، ص ٥٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وهذا ينشئ شبكة من الرّوابط الممكنة ... وهذه الشّبكة من الرّوابط تشملُ النّصّ بكامله بصورة كامنة".[1]

ويتلقى طه حسين بشّارَ بن بردٍ فيبيّن خصالَه وصِفاتِه، ثم يقفُ على زندقته، ويبيّن أنّ لزندقته وجهين: أحدهما علميٌّ نظري فيه ذكر لمذهبه ودافع عنه، والآخر عمل أدبيٌّ يشارك فيه حمّادًا ومطيعًا وغيرهما، وكان ناريَّ الهوى فارسيًّا في كلِّ شيءٍ يقدّم النّار التي يعبدها الفرس، ولم يكن يحبُّ العربَ ويرتاح لهم، وينكر الولاءَ ويحثُّ الموالي على أن ينكروه.[2] يقول في القصيدة التي مطلعها:[3]

أبا جعفر ما طُولُ عَيْشٍ بِدَائمٍ ولا سَالِمٌ عما قليلٍ بسالِم

إنّ هذا النّص خيرُ دليلٍ على كُره بشّار بن بردٍ لبني العبّاس، وإيثار بني عليّ عليهم إيثارًا شديدًا، فهو لم يكره بني أمية وإنما يفرح لثورة العلويين ويغريهم بالعباسيين في هذه القصيدة.[4]

بيّن طه حسين في هذا النّص كره بشّارٍ لبني العبّاس، وكشف عن ملابساته، وهو حدثٌ خطير، ويرى الدّارس أنّ هذا الكشفَ الذي استشهد عليه بهذه القصيدة هو من المرجعيّات المنهجيّة للمنهج التّاريخي، وتمّ ذلك بتلقّي النّص والنّظر فيه دون اعتبارات أخرى، إذ قرر أنّ

---

(1) أيزر، فولفغانغ، فعل القراءة نظرية جمالية التّجاوب في الأدب، ص ٦٩.

(2) انظر، حسين، طه، حديث الأربعاء، ص١٩٢، ١٩٣.

(3) ابن برد، ديوان بشّار بن برد، تح: محمد الطاهر بن عاشور، دار السلام، القاهرة، ٢٠٠٨م، ج٤، ص ١٩٠.

(4) انظر، حسين، طه، حديث الأربعاء، ص٢٠٩، ٢١٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الدّارسَ ينبغي أن يدرسَ موضوعَه خالي الذهن مما قيل فيه، دون استشعار أيِّ شيءٍ من العواطف الدّينيّة أو القوميّة.[1]

وفي دراسة أبي تمّام يترجم طه حسين لحياته ــ كما هو معروف ــ وولادته ونسبه الذي لاقى شكًّا كبيرًا في نسبته من الدّارسين، ثمّ تساءل عن نسبة أبي تمّام وهي مسألة ذات أهمية في المنهج التّاريخي، فلأي البلاد أبو تمّام مدين بشعره؟ ألمصر أم الشّام؟ فرأى بعضهم أنّه شاميٌّ ورأى آخرون أنّه مصريٌّ، ويرد طه حسين حججهم؛ لأنّها لا تكاد تنتهي، فأبو تمّام يرى نفسه عربيًّا مواطنًا للجماعة الإسلاميّة، وأصله من الشّام، وهواه في بغداد وهو بالرّقتين، وإخوانه في مصرَ فليس له وطنٌ خاصٌ، وإنما وطنه ظهور المطايا،[2] ودليل ذلك قوله:[3]

بالشّامِ أهْلي وبَغْداد الْهَوى وَأنَا ... بِالرّقّتيْن وَبِالفسْطَاطِ إخْوَاني

وما أظُنُ النّوى تَرضَى بِمَا صنَعَتْ ... حَتّى تبلّغني أقصى خراسانِ

خَليفةُ الخضر مَنْ يَرْبُع علَى وَطَنٍ ... فَي بَلْدة فَظُهور الْعِيسِ أوْطَانِي

هذا جانب من حياة أبي تمّام ونشأته، وحتى يكونَ العمل منهجيًا سليمًا كان لا بدّ من الاستشهاد بشعر الشّاعر .

---

(1) انظر، حسين، طه، في الشّعر الجاهلي، دار المعارف للطباعة والنّشر، عن طبعة دار الكتب المصريّة، ص٢٣، ٢٤.

(2) انظر، حسين، طه، من حديث الشّعر والنّثر، دار المعارف، مصر، ط١٠، ١٩٦٥م، ص ٩٤.

(3) أبو تمام، ديوان أبي تمام، شرح: الخطيب التّبريزي، تح: محمد عبده عزّام، دار المعارف، مصر، ط٣، ص ٣٠٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

واهتمّ طه حسين باللفظ الموسيقي وعلاقته ببيئة الشّاعر، ليبرزَ سماتِ الشّاعرِ الفنّيــة، يقول البحتري:[1]

مُخْلِفٌ في الّذي وَعَدْ، سِيلَ وَصْلاً فَلَمْ يَجُدْ

يقول النّاقد عن هذه القصيدة: " جاء جمالها من اللّفظ والوزن، والبحتري من الذين ذهبوا مذهب أبي نواس وشعراء القرن الثّاني من اختيار هذه الأوزان الخفيفة، ولعلّه إنما اختار هــذه الأوزانَ وشغف بها، لأنّه أراد أنْ يكونَ شعرُه ملائمًا لهذه البيئة السّهلة المترفة، التــي كانــت تعيش في قصور الخلفاء والأمراء، هؤلاء النّاس الذين كانوا متى فرغوا من أعمال الدّولةِ التّفتوا إلى لهوٍ يسيرٍ لا كلفةَ فيه ولا مشقّة".[2]

ثم ينتقل الشّاعر إلى الممدوح وهو مدحٌ ذو ظرف خاص، إذ يريد أنْ يمــدح الخليفــةَ ويشجّعَه، ويشير الشّاعر إلى ضيق الخليفة بجوار الموالي من الفرس والتّــرك، وهــي قــضية مهمّة، وودَّ الخليفةُ لو يستطيع أن يعيش بين العرب في الشّام.[3]

وهكذا، فقد ركّزت القراءةُ السّابقةُ على أمرين: أحدهما فنّيٌّ يظهر بالحديث عــن ميــل الشّاعر إلى الأوزان الخفيفة، والمناسبة بين اللفظ والمعنى في النّص، وهذا بُعدٌ نادى به برونتير

([1]) البحتري، ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعــارف، مــصر، ط ٣، ١٩٧٢م، مــج: ٢، ص٧٠٧، ٧٠٨.

([2]) حسين، طه، من حديث الشّعر والنّثر، ص١٢٢.

([3]) انظر، المرجع السّابق، ص ١٢٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في حديثه عن تطور الأجناس الأدبيّة.[1] أمّا الآخر فيتمثّل بالاستشهاد بالشّعر على ما آل إليه حال المتوكّل من ضيقِ عَيْشٍ بجانب الموالي.

وكان شعرُ المتنبي عند طه حسين أساسًا لوصفِ المراحلِ الزّمنيّةِ التي يقف عليها، وإذا صادفه حدثٌ أو أمرٌ مهمٌ ولم يجد ما يدلّل على ذلك من شعره كان يشيرُ إليه، ومن ذلك قوله: "هل كان المتنبي يعرفُ أباه؟ قال المؤرخونَ نعم، ولم يقل المتنبّي شيئًا. فأنت تقرأُ ديوانه من أوله إلى آخره وتقرؤه مستأنيًا متمهلاً، فلا تجد فيه ذكرًا لهذا الرّجل الطّيب الذي أنجب للقرن الرّابع شاعره العظيم".[2]

وسعى طه حسين إلى كشف معاني شعر المتنبّي ليكشف عمّا يدور حوله، ويربط ما حولَه من الأحداث بواقعه المعيش، فقد تعمّد الغربةَ عن الكوفةِ وألحّ فيها، وتجنّبَ الحياةَ في العراق.[3]

وأعاد طه حسين أثرَ البيئة الإسلاميّة في العراق على الشّاعر لأمورٍ ثلاثةٍ: فساد السياسة، وفساد الاقتصاد، ورقي العقل، فأدت هذه الأمورُ إلى اندلاع حربٍ متصلة وصراعٍ مستمرٍ وطموحٍ لا ينقضي وجشع لا يرضي، فقد قامت الثورات كالبابكيّة وثورة الزّنج وثورة القرامطة، وتعرضت الحياة إلى موجات التّغيير؛ والهدف هو تحقيق العدل والمساواة بين الأفراد والجماعات وتقوية الشّخصيّة الفرديّة، وتحريرها من القيود.[4]

([1]) انظر، هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، ص ٤٦.

([2]) حسين، طه، مع المتنبي، ص ١٢.

([3]) انظر، المرجع السّابق، ص ٢٢.

([4]) انظر، المرجع السّابق، ص٢٦ ــ ٢٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ووصف طه حسين في أشعارِه لسيف الدّولةِ الاضطرابَ الذي سادِ في البادية، ومن ذلك وصفه لخروج جماعة القرامطة على سيف الدّولة، وهو من الأحداث المشهورة في الدّولة العبّاسيّة، وقال المتنبي في ذلك لاميته التي مطلعها:[1]

إلامَ طَماعِيَةُ العـــاذِلِ ولا رأيَ في الحُبّ للعاقِلِ

يذكر طه حسين أن القرامطةَ أغاروا على حمصٍ، وأخذوا عامل سيف الدّولة عليها، وهو ابن عمّه، وأبوا أن يردوه إلا أن يأخذوا من أخيه فداءً عظيمًا، فأطمعوا في الفداء كسبًا للوقت، ونهض إليهم سيف الدّولة فأوقع بهم، فاستنقذ ابن عمّه الأسيرَ، ولكنّه استنقذه جريحًا، فلم يلبث أن مات.[2]

ويظهر أنّ الحياةَ الدّاخلية في مُلك سيف الدّولة لم تكن كُلُّها أمنًا ولا هدوءًا، وإنما كانت تضطرِبُ وتفسد من حين إلى حينٍ، ومن المؤكد أنّ أهلَ البادية أحدثوا أحداثًا أخرى لم يصفها المتنبي؛ لأنّها لم تكن ذات خطر، ولأنّ سيفَ الدّولة لم ينهض وحده لقمعها، ويظهر من جانب آخر أنّ ما كان سيف الدّولة يلقاه من المشقّةِ ويحتمله من الجهد ويظهره من حسن البلاء في جهاد الرّوم، لم يكن يردُّ عنه كيدَ الذين يكيدونَ له من وراء ظهره في الحاضرة والبادية جميعًا، ومن هذا كُلّه يتّضح المذهب الفنّي الذي قصده المتنبي، فهو من جهة يعيب الثّائرينَ على الأمير،

---

(1) المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح: أبي البقاء العكبري، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط٢، ٢٠٠٨م، مج ٣، ص ٢٣.

(2) انظر، حسين، طه، مع المتنبي، ص٢١٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويظهر ألمه لتمردهم، ومن جهة أخرى يمدحُ الأميرَ بالبأسِ والحزم اللذين يصطنعهما في تأديب هؤلاءِ الثّائرينَ، وردّهم إلى الطّاعة، ثمّ يمدحه بالعفو والحلم لتأليف القلوب.(١)

ويظهر في هذا النّص كيف تحوّل المتنبي عن مذهبه الذي كان يراه في الشّباب، وأخذ يذمّ الآن ما كان يحمده أمسِ، ويحرّض الأميرَ، ويبدو أنّه وُفِق في البراعة الأدبيّةِ والسّياسيّةِ معًا. ففي القسمِ الأوّل يتكلف النّسيبَ تكلّفًا خفيًّا جدًا يكاد يظهر في المعنى، ويختفي في اللفظ، أما الغزل في هذا القسم فهو حلوٌ يصلح للغناء، وما إن يخلص من هذا الغزلِ الرّقيق حتى ينتقلَ إلى أبي وائل أسير القرامطةِ من أهل بادية السماوة، فتتغير لهجته، فإذا هو شاعرٌ بدويٌّ خالصٌ، في اللفظ والمعنى، ولكن دون شظفٍ أو خشونة. فيصف الخيلَ ومسيرَها في طلب العدو، وما قطعت إليه من طريقٍ، ثمّ يصفُ إيقاعها بالعدو، وانهزام العدوّ أمامها، ثم يهزأ بالعدو في لباقةٍ ورشاقةٍ تجمعانِ خفّة الحاضرة إلى رصانة البادية.(٢)

يتضح في قراءة طه حسين أنّه ركّز على أمرين مهمّين في الدّراسة التّاريخيّة للنصوص الشّعريّة: الأمر الأوّل توظيف النّص كشاهد على حدثٍ تاريخيٍّ عاشَه الشّاعر، وعبّر عنه في نصٍّ كهذا، والأمر الثّاني الحديث عن التّطور الفنّي الذي حصل للأدب في عصر الشّاعر، إذ صرّح طه حسين بأنّ الشّاعر كان بارعًا في المناسبة بين الأدب والسّياسة، واستطاع التّعبير في النّسيب بأسلوبٍ متكلّفٍ خفيٍّ، وما إن انتقل إلى البادية وما فيها من وصفٍ حتى تتغيرَ اللهجةُ.

---

(١) انظر، حسين، طه، مع المتنبي، ص٢١٦، ٢١٧.

(٢) انظر، المرجع السّابق، ص ٢١٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وفي هذه الدّراسة يصرّح إبراهيم عبد الرّحمن أنّ نتاج طه حسين والذي يرى الشّعر بصوته نتاجُ ظروفٍ معقّدةٍ بيئيّةٍ ونفسيّة، وتتّضح قيمته الفنّيّة إلى ما يُحْدِثُ في نفس قارئه من اللذةِ والمتعةِ.[1]

ويرى شوقي ضيف أنّ دراسةَ تاريخ الأدب العربيّ عند طه حسين ليست سردًا لأخبار من هنا ومن هناك عن العصر وأدبائه، وإنما هي دراسةٌ جادةٌ للأدب وأدبائه وللعوامل والمؤثرات الحتميةِ التي تتحكم فيه وفي منهجه، وما ينتجون من آثارٍ أدبيّةٍ.[2] وبيّن إبراهيم عبد الرّحمن أنّ طه حسين تجنّب الإغراق في العلم، والإغراق في الفن، فاتخذَ سبيلاً وسطًا يتمثّل في دراسة النّصوص من الوجهة اللّغويّة الصرفة وتحقيق نسبتها إلى لغة العصر الذي نُسبت إليه، والتماس شخصيّات الكُتّاب، والشّعراء، والعلماء من آثارهم، وآثار غيرهم من المعاصرين لهم والذين جاءوا بعدهم، ثم اجتهد في تحقيق الصلة بين الكاتب أو الشّاعر وعصره وبيئته وجنسه.[3]

ويمكن القول: إنّ طه حسين طبّق الفلسفة الحقيقيّة للمنهج التّاريخي في تلقّي النّماذج التي درسها من الشّعر العبّاسي؛ إذ استشهد بالنّص الشّعري على حياة صاحبه، وربط بين الشّاعر وعصره، وبيئته، وأعطى دورًا مهمًا للعرق (الجنس)، وقد توسّع في استخدام الشّعر للاستشهاد التّاريخيّ، فهذا منهجٌ تأثريّ في تلقّي الشّعر وقراءته، إذ ليس بالإمكان وصفه بالقراءة النّصية؛ لأنّ التّحليل والقراءة خدمتا التّاريخ.

---

(1) انظر، عبد الرّحمن، إبراهيم، مناهج نقد الشّعر في الأدب العربيّ الحديث، ص ٧٣.

(2) انظر، ضيف، شوقي، منهج طه حسين في الدّراسات الأدبية، ص ٢٢٩.

(3) انظر، عبد الرّحمن، إبراهيم، مناهج نقد الشّعر في الأدب العربيّ الحديث، ص ١١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثانيًا: الدكتور شوقي ضيف:

بالانتقالِ من طه حسين إلى شوقي ضَيف نجد أنّ التّلميذَ سار على خُطى أستاذه، فقرّر شوقي ضيف أنّ على مؤرخ الأدب العربيّ الوقوفَ عند الشّعراء والكتّابِ مفصّلاً الحديث في شخصيّاتهم الأدبيّة، وما أثّر فيها من مؤثراتٍ اجتماعيّة، واقتصاديّة، ودينيّةٍ، وسياسيّة.(١)

ووضّح شوقي ضيف العناصر الرّئيسّة التي يعتمدها منهجه في تأريخ الأدب بمعناه الخاص، فاستفاد من المناهج المختلفة في دراسة الأدب وأعلامه وآثاره، فوقف عند الجنس والوسط الزّمانيّ والمكانيّ الذي نشأ فيه الأديب، واهتمّ بفكرة الشّخصيّة الأدبيّة ومواهبها الذّاتية، فدعا إلى العناية بشخصيّات الأدباء وتعقّب حياتهم المادية والمعنويّةَ؛ ليظهرَ ما ينفردُ به الأديب وما يشترك فيه عمّن سواه، واهتمّ كذلك بنظرية تطوّر الأنواع الأدبيّة، واستفاد من دراسة الاجتماعيين في تلقّي الأدباء،(٢) وهذه هي الآليّاتُ الرّئيسيّة للمنهج التّاريخي في دراسة الأدب.

وصرّح في كتابه البحث الأدبي بأنّه يدعو إلى منهج تكامليّ يفسر فيه الدّراسات جميعًا؛ حتى ينكشفَ للدارس جميعُ الأبعادِ في الأديب وفي الآثار الأدبيّة المدروسة.(٣)

استند ضيف في دراساته على البيئة المحيطة بالشّاعر، وما فيها من ازدهارٍ في الفكر والثّقافة، والجوانب السّياسيّة والاقتصادية، فتراه يعطي نصيبًا لكل ما يكشف عن أدب ذلك العصر، ومن ذلك الامتزاج العرقي الذي أدى إلى الامتزاج اللُّغويُّ والثقافيُّ، يقول: "وبذلك استطاع الإسلام ــ بتعاليمه السمحة ــ أنْ يحدثَ امتزاجًا قويًّا بين العناصر المختلفة التي كانت

---

(١) انظر، ضيف، شوقي، العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ٢٠٠٣م، ص ١١.

(٢) انظر، المرجع السّابق، ص١٢، ١٣.

(٣) انظر، ضيف، شوقي، البحث الأدبي طبيعته ومناهجه، أصوله ومصادره، ص ١٣٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تتألف منها الدّولة العربيّةُ ... فإذا الكثرةُ الكثيرةُ من الشّعوبِ التي انبسط عليها سلطاته تسلم ... وقد أسرع مَن أسلموا من الشّعوب المفتوحةِ جميعًا إلى تعلّم لغةِ القرآن الكريم والحديث النّبوي، فلم يمضِ قرنٌ حتى أخذت العربيّةُ تسودُ في كلِّ أنحاء العالم الإسلاميّ".[1]

ويقف النّاقد على مراحل من حياة الشّاعر، ثم يروي ما يدلل على ذلك من أشعاره، فقد طلب الخليفةُ من بشّارٍ أنْ يكفَّ عن الغزل الفاضح، فكفّ عن ذلك على مضض وذكر في شعره أنّه ترك الغزل والسبب نزوله على إرادة الخليفة،[2] ويستشهد على هذه الواقعة بقول بشار من قصيدةٍ يمدح فيها المهدي بعد انْ نهاه عن التّشبيب:[3]

يا مَنْظرًا حَسَنًا رَأَيْتُـــهُ ... مِنْ وَجْهِ جَارِيةٍ فَدَيْتُـــهْ

بعَثَـــتْ إليَّ تَسُـومُني ... بُرْدَ الشّبابِ وَقَدْ طَوَيْتُـهْ

وَاللهِ ربِّ محمـــــــدٍ ... مَا إنْ غَدَرْتُ وَلا نَوَيْتُـــه

أَمْسكْتُ عَنْكِ وَرُبّمـــا ... عَرَضَ البلاءُ وما ابتَغَيْتُه

إنّ الْخَلِيفَةَ قَـــدْ أبـــى ... وإذا أبى شَيْـــئًا أَبَيْتُـــه

وَنَهاني الْمَلِكُ الهُمـــا ... مُ عن النّسيب وما عَصَيْتُه

فالشّوق إلى الغزل ظاهرٌ، لأنّ التي تغزّل بها جاريةٌ ذاتُ منظرٍ جميلٍ، تطلب وصـــاله، ولكنّه يقسم بأنّه ما أعرض عنها رغبةً في ذلك، وإنما هو بلاءٌ أصابه، فالخليفة طلب إليه الكفَّ عن الغزل الفاضح، والنّسيب.

---

(1) ضيف، شوقي، العصر العبّاسي الأوّل، دار المعارف، ط١٤، ص ٩٠.

(2) انظر، المرجع السّابق، ص ٢٠٥.

(3) ابن برد، بشّار، ديوان بشّار بن برد، ج٢، ص ٢٠، ٢١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكان شعرُ الشّعراءِ صورةً صادقةً لبيئاتهم ممّا جعلهم يهتمونَ بما فيها من أمور وحوادث، ومن ذلك وصفهم لانتشار الرّقيق والجواري والغناء، يقول علي بن الجهم:[1]

أوانِسُ ما فِيهِنَّ للضَّيْفِ حِشْمَةٌ ... ولا ربُّهُنَّ بالمَهِيْبِ المُبَجَّلِ

يُسرُّ إذا ما الضَّيفُ قَلّ حَيَاؤُهُ ... وَيَغْفَلُ عَنْهُ وهو غَيْرُ مُغَفَّلِ

ولا يَدْفَعُ الأيدي السَفيهةَ غَيْرَةٌ ... إذا نَالَ حَظًّا مِنْ لَبوسٍ وَمَأكَلِ

لك البيتُ ما دامَتْ هَداياكَ جَمَّةً ... ودُمتَ مَلِيًّا بالشَّرَابِ المُعَسَّلِ

يبيّن شوقي ضيف أن الجواريَ كُنّ يبتزِزْن الرّجال الذين يذهبونَ إليهنَّ، "لذلك لا نعجبُ حين نراهنَّ يَسعَرْنَ قلوبَ الشّعراءِ، وحينَ نرى الشّعراء عاكفينَ عليهنَّ وقد بَذلن {**الصّواب بذلوا**}لهن كل ما استطاعوا من هدايا وتحفٍ وطرفٍ نفيسةٍ".[2]

فالنّاقد يقف من خلال الشّعر على عادة منتشرةٍ في المجتمع، فكَثُر الاهتمامُ بالجواري والإماء، حتى أصبحَ ذلك الأمرُ ظاهرةً واسعةَ الانتشار ــ ولا سيّما ــ في قصور الخلفاء والأمراء... ، وهذا الجانب يعكس اهتمام النّاقد بما يريده المنهج التّاريخيّ في تلقّي الشّعر. وفي ذلك يقول العبّاس بن الأحنف:[3]

مَلَكَ الثّلاثُ الآنِساتُ عِنانِي[4] ... وَحَلَلْنَ مِنْ قَلْبي بِكُلِّ مَكَانِ

([1]) ابن الجهم، علي، ديوان علي بن الجهم، تح: خليل مردم بك، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٧٠م، ص٥٢، ٥٤.

([2]) ضيف، شوقي، العصر العبّاسي الثاني، ص ٨٤.

([3]) ابن الأحنف، عبّاس، ديوان عبّاس بن الأحنف، تح: عاتكة الخزرجي، دار الكتب المصريّة، القاهرة، ١٩٥٤م، ص ٢٧٩.

([4]) العنان: سير اللجام.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مـــا لي تُطَاوِعُنِي البَرِيّـــةُ كُلُّها وَأُطِيْعُهُنَّ وَهُـــنَّ في عِصْيَـــاني؟

مَـــا ذاكَ إلا أنّ سُلْطَانَ الهَوى ـــ وبِهِ قَوَيْنَ [1] ـــ أعَزُّ مِنْ سُلطَاني

استكثر الرّشيدُ وزوجته زبيدة من الجواري والإماء، وهذا النّص الذي نظمـــه الـــشّاعر على لسان الرّشيد يُعبّرُ عن هذه الظّاهرةِ التي شاعَتْ في المجتمع العبّاسي، فهـــؤلاء الجـــواري ملكن على الشّاعر نفسَه وقلبه.[2]

تُظهرُ الأبيات ـــ إن كانت الرّوايةُ صحيحةً ـــ مدى شغف الرّشيد بالجواري والإمـــاء، فيصور الشّاعر طلبه إياهنَّ وابتغاءه رضاهنَّ، ولكنّهنَّ يعصينَ ذلك، على الرّغم من أنّ دولتـــه واسعةٌ، وملكه فيها ممتدّ، وكلامه مسموعٌ.

ورصد شوقي ضيف حركة التّشيّعِ في الدّولة العبّاسيّة، وهي حركة ذاتُ أثر عميقٍ على المجتمع بأكمله، فكان الشّعراءُ إزاءها أصحاب مواقف متباينة، حيـــثُ قـــال: "كـــان اســـتيلاءُ العباسيين على مقاليد الخلافة مفاجأةً لكثيرٍ من العلويين وأنصارهم من فرق الشّيعةِ، وربّما كانت الفرقة الوحيدةُ التي لم تجد في ذلك غضاضةً هي فرقة الكيسانيّة ... أمّا شعراءُ الفرق الأخـــرى فقد عمّتهم الفرحةُ حين انتصرت الثّورة العبّاسيّة... أمّا شعراءُ الإماميّة فقد وجدوا أمامهم فسحةً كي ينافقوا العبّاسيين".[3]

([1]) في رواية غلَبْنَ.

([2]) انظر، ضيف، شوقي، العصر العبّاسي الأوّل، ص ٥٨.

([3]) المرجع السّابق، ص ٣٠٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يبيّن النّص السابق ما كان للثورة العبّاسيّة من أثر على الدّولة الإسلاميّة، فثمةَ مَن يريد أن يناصر، وآخرون يرفضون، وطرفٌ ثالثٌ ينافقُ، وكانت حركة الشّعر التي أيــدَتْ التّــشيع كبيرةً، فتجد الشّعراءَ يعبّرون عن هذه المعاني، يقول ديك الجن الحمصيُّ:[1]

نَحْنُ نُعَزِّيكَ وَمِنْكَ الهُدى ... مُستَخْرَجٌ والنّورُ مُسْتَقْبَلُ

نَقُولُ بالْعَقْلِ وأنْــتَ الذي ... نَأوِي إليهِ وَبَــــهِ نَعْقِلُ

وَأنْتَ عَــلامُ غُيوبِ النّثا ... يَوْمًا إذا نَسْألُ أوْ نُسْألُ[2]

نَحْنُ فِــداءٌ لَكَ مِنْ أُمّةٍ ... وَالأرْضُ وَالآخرُ وَالأوّلُ

يرى ضيف أنَّ الشّاعرَ كان يتشيّعُ كثيرًا، وهذا المعنى مشهورٌ عنده، والــنّص الــسابق دليلٌ على ذلك، وهذا النّص قيل في رثاء أحمد بن علي الهاشمي وابنه معزيًا بذلك أخاه جعفرًا، ويصوّر الشّاعر غُلوّه في التّشيّع، يقول: "وهي تصوّر غلوه في التّشيّع إذ نراه يتمثّله وكأنّه إمام كبيرٌ من أئمة الشّيعة، ومَن ثَمَّ يخلع عليه بعض صفاتهم القدسيّة في رأي شيعتهم ... فهو يجعله مصدر الهدى والنّور ومعقل العقل وعلام الغيوب، وكأنّه يرى الشّيعة الغالون في أئمتهم".[3]

راج الاعتزال كثيرًا في الدّولة العبّاسية، فهناك مَن يروّج له، ويدعو إليه، ومن هــؤلاء النّظّام، الذي يقول شعرًا مطبوعًا بطوابع المتكلّمين، يقول:[4]

([1]) الحمصي، ديك الجن، ديوان ديك الجن الحمصي عبد السلام بن رغبان ، تح: مظهر الحجّــي، منــشورات اتحاد الكتّاب العرب، ٢٠٠٤م، ص ١٩٠.

([2]) النّثا: الخبر.

([3]) ضيف، شوقي، العصر العبّاسي الثاني، ص٣٢٤، ٣٢٥.

([4]) الأبيات من المرجع السابق، ص٤٣٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أُفــرِغَ من نُــورٍ سمائيّ مُصوّرٌ في جسمِ إنسيّ

وافتقر الحسنُ إلى حُسنه فجلَّ عــن تحديد كيفيّ

أبدعــه الخالقُ واختارَه من مازج الأنوارِ عُلويّ

فكلُّ من أغرق في وصفه أصبحَ منسوبًا إلى العيّ

هذا الشّعر ممزوجٌ باصطلاحات المتكلّمين، نافذٌ إلى أغوار المعاني، فالشّاعر يتــصرف تصرّف الحاذق الفطن في العبارات، ورأيه يُبنى على أنَّ النّورَ سمائيٌّ علوي، يعلو فوق الأشياء ولا يعلو شيءٌ عليه، "وتختلط في الأبيات فكرته عن النّور بفكرته عن الأجسام، وأنّها أعــراضٌ متجمعة. ويتضح فيها لحن المعتزلة أو لحنه هو، إذ يتحدّث عن الكيــف وتحديــده، أو بعبــارةٍ أخرى عن العرض، وهو عنده جسم، وبذلك كان يعرف كيف يتحوّل بالغزل إلى ضروبٍ مــن الوهمِ المسرف في الخيال".[1]

واهتمّ الشّعراءُ بوصف الخلافة، فمن ذلك قول ابن المعتز:[2]

فَكَمْ وكَمْ مِــنْ رَجُلٍ نَبِيْلٍ ذِي هَيبَــةٍ ومَرْكَبٍ جَلِيلِ

رَأيْتُه يُقْبِــلُ بِالأعْــوَانِ إلى الحبُوس وإلى الدّيوانِ

وَجَعَلُــوا في يَدِه حِبَــالاً مِنْ قِنَّبٍ[3] يقطِّع الأوْصَالا

وَعَلَّقُوه فِي عُرَى[4] الجِدَارِ كَأَنّــهُ بَــــرّادةٌ في الدّارِ

([1]) ضيف، شوقي، العصر العبّاسي الثاني، ص٤٣٢، ٤٣٣.

([2]) ابن المعتز، ديوان ابن المعتز، شرح: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيــروت، ١٩٩٥م، ج١، ص٤١٤، ٤١٥.

([3]) قنّب: نبات لحاؤه ليفي تفتل منه الخيطان.

([4]) عرى: المسامير.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وَصَفّعوا قَفاهُ صَفْعَ الطّبلِ وَجَعَلُـــوْهُ عُرْضَةً للخِلِّ

وَصَبَّ سَجّانٌ عَلَيْهِ الزّيْتَا فَصَارَ بَعْـــدَ شُهْبَةٍ كُمَيْتَا[1]

يصف الشّاعر كيف كانت تُجبى الأموال قبل خلافة المعتضد، وكأنّه يقارن بين الأحوال في خلافته والأحوال قبلها، فيصفُ أنواعَ العذابِ الذي يلاقيه العامةُ، وهذه صورة مـن صـور الحياة في المجتمعِ الذي يصفه الشّعر العبّاسيُّ، يقول ضيف: "وكثيرًا ما كانوا يعذّبونَ أصـحاب الضياعِ والأعيان وذوي الوجاهةِ بالضرب والسحب على الوجوه والرّسف في القيـود وصـبِّ الزّيتِ على رؤوسهم أو النّفط وتعليقهم في الجُدر من أيديهم وأرجلهم، حتى يستخرجوا منهم كلَّ ما يريدونَ من أموال".[2]

إنّ هذه النّماذجَ تبيّن حرصَ النّاقد في تلقّيه للنصوص الأدبية على ربطها بما يدور فـي المجتمع، وحركة الاعتزال من الحركات التي كانت ذات صدًى عميقٍ على الحياة في المجتمـع العبّاسيّ؛ لأنّها من أهم الفرق بما كانوا يمتلكونه من قدرة جدالية، لذا اهتمّ بها النّاقد، وبيّن كيف عبّر عنها الشّعراء، وكيف كانوا يردّون على خصومهم.

ورصد ضيف في كُتُبِه التّطور الفنّي والموضوعي الذي حقّقته الشّعريّة العربيّة تحـت تأثيرِ التّطورات الحضاريّة والبيئيّة والثّقافيّة التي دخلت الحياة العربيّةَ بعـد الإسـلام؛ فنقلـت الحركةَ الشّعريّةَ من الصنعة إلى التّصنيع والتّصنُّع.[3]

---

(1) شهبة: البياض يتخلله السواد. كميت: يصبح لونه بين الأسود والأحمر.

(2) ضيف، شوقي، العصر العبّاسي الثاني، ص ٢١.

(3) انظر، عبد الرّحمن، إبراهيم، مناهج نقد الشّعر في الأدب العربيّ الحديث، ص ١٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وكان الشّعراء يسعَون إلى التّخلص من الأسلوب القديم، فيطورونه ويجدّدون في أساليبهم الشّعريّة، قال مسلم بن الوليد:[1]

لولا يزيدُ لأضحى المُلكُ مُطّرَحـــــاً ... أو مائلَ السَّمْكِ أو مُستَـرْخيَ الطِّوَلِ

يَغشَى الوَغَى وَشِهَابُ المَوْتِ في يَـدِه ... يَرْمِي الفَـوارِسَ والأَبْطَـالَ بالشّعَـلِ

مـوفٍ على مُهَجٍ في يَومِ ذي رَهَـجٍ ... كأنّـه أجَـلٌ يَسْعَـى إلى أمَـلِ

لا يرحَلُ النّاس إلا نَحْـوَ حُجْرَتِـهِ ... كَالبَيْـتِ يُفضي إلَيْهِ مُلْتَقى السُّبُـلِ

يَكْسُو السّيوفَ دِماءَ النّاكثيـنَ بِـه ... وَيَجْعُـل الهـامَ تيجانَ القَنا الذُّبُلِ

قَدْ عَوّد الطَيْرَ عاداتٍ وَثِقْـنَ بهـا ... فَهُـنَّ يَتْبَعنَه في كُـلِّ مُرتَحَـلِ

تَراهُ فِي الأَمْنِ في دِرْعٍ مضاعفـةٍ ... لا يَأمن ــ الدّهرَ ــ أنْ يُدْعَى على عَجَلِ

لا يَعْبِق الطّيبُ خدَّيْـهِ ومَفْرِقَـهُ ... ولا يُمسِّـحُ عَيْنَيْه مِنَ الكُحُـلِ

ويبيّن شوقي ضيف أنّ الشّاعر يتخلّص من الأسلوب القديم، وينفذ إلى معانٍ جديدةٍ مضيفاً كثيرًا من المعاني والصّور البديعيّة، يقول: "فإنّك تشعر بضخامة البناء وقوة الحبك وأنّ مسلمًا يتسلط على كلماته ومعانيه وصوره، فلا نبوَّ ولا قصورٌ وإنما ضبطٌ وإحكامٌ. وهو يستمدُّ صورته في البيت الأوّل من البادية وخيامها، وما يطوى فيها من حبالٍ وأعمدة. وطالما شبّه الشّعراءُ السيوف بالشّهب، غير أنّ مسلمًا يضيف إلى ذلك تشبيهًا بشعل النّار وهي في يد يزيد

([1]) ابن الوليد، مسلم، شرح ديوان صريع الغواني، تح: سامي الدّهان، دار المعارف، ط٣، ١٩٨٥م، ص٧ ــ ١١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يرمي بها يميناً وشمالاً. ومضى في البيت الثالث يضيف إلى تصويره السّابق جناسين واضحين".[1]

فالنّاقد يربط الصورة بما تحمله من مضمون، ويتحدّث عن جمال التّصوير، ثمّ يربطه بما ذهب إليه القدماء، يقول: "ومضى يصوّر فتكه بالأبطال تصويرًا بديعًا في بيته الخامس، وكان القدماء يذكرون صحبة الطير للجيوش حين يصفونها كناية عمّا ستجد من أشلاء قتلاها، فاستغلّ ذلك في بيته السادس وجعلها تتبع يزيد دائمًا في رحلاته واثقة بما سيميرها به، حتى أصبح ذلك من عاداتها فهي دائمًا مرفرفةً فوقه. ومثّله في البيتين السّابع والثّامن شُجاعًا تام الشّجاعة حتى لا يفارقه درعه في أوقات أمنه وسلمه".[2]

وهكذا، يرى الباحثُ: أنّ الغايةَ الأكاديميّةَ لدى شوقي ضيف جعلته يراوح في أسلوبه عند قراءة النّصّ بين الرّؤيةِ العلميّةِ والرّؤيةِ الفنّيةِ، فعُني بالوقائعِ الأدبيّةِ ودَرَسَ الأدبَ وعلاقتَه بالبيئة التي ظهر فيها، وكان يقدّمُ بمقدمة عن الحياة السياسيّة، والفكريّةِ، والاجتماعيّةِ، ويعطي نبذة موجزةً عن حياة الشّاعر ومكانته الأدبيّةِ وأهم أعماله الفنّيّة ويكتفي بالاستشهاد ببعض أشعاره. فنظرته التّاريخيّة للأدب ركّزت على هدفين: الأوّل بحثي نقدي، والثّاني تعليمي، ولهذين الهدفين بعدان واتجاهان: الأوّل النّظر إلى الأدب بصفته العلميّةِ، وتتمثّل في الهدف المنهجي النّقدي، والاتجاه الثّاني تقسيم الأدب إلى عصورٍ وهي الهدف التّعليمي. ويمكن الكشفُ عن تطبيق المنهج التّاريخي عند شوقي ضيف في كتابه (الفن ومذاهبه في الشّعر العربيّ)، وفي السّلسلة الخاصة بتاريخ الشّعر العربيّ.

([1]) ضيف، شوقي، العصر العبّاسي الأوّل، ص٢٦٢، ٢٦٣.

([2]) المرجع السّابق، ص ٢٦٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ثالثًا: الدّكتور محمد زكي العشماوي:

طبّق العشماوي المنهج التّاريخيّ على الشّعر العبّاسيّ، وأكدَ أنّ موقف الشّاعر من المجتمع ظاهرةٌ تستدعي البحث، فيقول: "ولعلّ أبرزَ ملامح التّحول في هذه النّاحية موقف الشّعر من المجتمع والنّاس، وظهور نوعٍ من الصّراع بين الشّاعر والمجتمعِ نتيجةً لظروف التّغيّر الذي أصابَ الحياةَ، وشكّل وجهَ المجتمعِ، نتيجةً لما نشأ من صراعٍ سياسيٍّ، وآخر شعوبيٍّ، واضطرابٍ في الحياة الاجتماعية ثمّ تطورٍ في الحياة الفكريّة والعقليّة".[1] ودليلُ ذلك قصيدة بشّار التي يقول في مطلعها:[2]

أبا جعفر ما طول عيش بدائم ولا سالمٌ عمّا قليلٍ بسالم

بيّن العشماوي أنّ الشّاعرَ قال هذه القصيدة بعد مقتل إبراهيم بن عبد الله شقيق محمد ابن عبد الله سليل الحسن بن علي، ووقف النّاقد على موقفِ الشّاعر الرّافض للحياة السّياسيّة، "هذه صورةٌ من النّقد اللاذع الذي يكشفُ عن موقف الشّعر من الحياة السّياسيّة الممثلة في سلطانِ أبي جعفرٍ، وثورة الشّعر وسخريته على الخليفة، بأسلوبٍ يجمع بين التّهكم والتّقريع".[3]

فالنّاقد يبيّن أنّ الشّاعر ساخطٌ على بطش الخليفةِ الذي أصابَ القريب والبعيدَ، وناقمٌ على جوره، وتعسّفه، وإرهابه، ثم ينبّهه ويحذّره ممّا قد يؤول إليه من حالٍ، حيثُ قال: "والشّاعر ينبّه الخليفةَ إلى هذا مستخدمًا وسائله الخاصةَ في التّعبيرِ فيحذره في مطلع القصيدة من مغبّة أعماله، وغفلته عن إدراك الحقائق وانسياقه وراء ذاته غير حاسبٍ حسابًا للزمن، ولا ملقيًا بالاً لما يمكن

---

(1) العشماوي، محمد زكي، موقف الشّعر من الفن والحياة في العصر العباسي، دار النّهضة العربيّة، بيروت، ١٩٨١، ص١٢، ١٣.

(2) ابن برد، ديوان بشّار بن برد، ص ١٩٠.

(3) العشماوي، محمد زكي، موقف الشّعر من الفن والحياة في العصر العباسي، ص٣٦، ٣٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أن تجرَّه الأيام على الإنسانِ من وبال إذا هو ظلَّ سادرًا غافلاً عن حقيقة ذاته، وحقيقة الحياةِ من حوله".[1]

والزّمان عنصرٌ مهمٌ في قراءة الشّعر وتلقّيه ضمن المنهج التّاريخي[2]؛ لذا ركّز العشماوي على الدّهر وسطوته وما يمكن أن يؤولَ إليه مصيرُ الخليفةِ، فالشّاعر نبّه الخليفة من أن الحياة لا تبقى على حال، فمن يسلم اليومَ لا يسلم غدًا، وحقائق التّاريخ ظاهرة لا يجوز إغفالها، فنهايةُ الجبابرة دليلٌ على ذلك، والكثيرُ منهم لقي مصرعه جزاء غروره وغفلته، والرّدى يحاصرهم في المكان الضيّق، وأحداث التّاريخ ومصائر العظماء قد تكونُ عبرةً وعظةً، فهذا كسرى قُتل بسيوف رهطه، والوليد بن يزيد لم يتوقع المكيدة، ومروان بن محمد لاحقته الجيوش.[3]

ويبرز الشّاعر الجوانب العامة للتاريخ الذي يريد تصويره للممدوحِ وينصحه ويضع له أسسَ الزعامة النّاجحة والسياسة الحكيمة والنّهج القويم، "فيدعوه إلى الاستعانة بالشّورى، فالحكيم العاقل من لا يرى غضاضةً في الاستضاءة برأي نصيح، أو نصيحةِ حازمٍ، ثمّ يدعوه إلى بسط اليد وبذلِ الخير، وأن يجمع بين العطاء والقوة ... ويدعوه إلى تقريب مَن هو أهلٌ للثقة، ونبذ مَن يدعو إلى الرّيبة".[4]

([1])العشماوي، محمد زكي، موقف الشّعر من الفن والحياة في العصر العباسي ، ص ٣٧.

([2]) انظر، ضيف، شوقي، البحث الأدبي طبيعته ومناهجه، أصوله ومصادره، ص ٩١.

([3]) انظر، العشماوي، محمد زكي، موقف الشّعر من الفن والحياة في العصر العباسي، ص ٣٧.

([4]) المرجع السّابق، ص ٣٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويضيف النّاقدُ أخيرًا أنّ هذا النّصَّ مثال لموقف الشّعر الجديد من حياة العقل والسّياسة، وقدرة الشّاعر على مواجهة الواقع بجرأة وتحدٍ بأسلوبٍ ساخرٍ وتهكمٍ لاذعٍ[1]، وهذا ما تتطلبه قراءة القصيدة، فلا بدّ من الوصول إلى شخص الشّاعر ودقائقه ودخائله كما يفعل علماء التّاريخ الطبيعي في معاملاتهم.[2]

واهتمّ العشماوي بإبراز العوامل التي ساعدت في تشكيل المجتمع، ومن أبرزها: دخول الموالي في الإسلام، ثم الامتزاج الحضاري، والخروجُ عن التّقاليد، كانتشار المجون والزندقة، ممّا جعل الشّعراء يهتمون بوصف هذه الظّاهرة،[3] يقول أبو نواس:[4]

نبّهْ نَديمكَ قَدْ نَعَسْ ... يَسقِيْكَ كأسًا في الْغَلَسْ

صِرْفًا كأنَّ شُعَاعَها ... فِي كفِّ شَارِبِها قَبَسْ

تَدَعُ الفَتَى وكَأنّما ... بِلِسَانِهِ مِنْهَا خَرَسْ

يُدعى فَيَرْفَعُ رَأْسَه ... فإذا اسْتَقَلَّ بِهِ نَكَسْ

يبيّن النّاقد أنّ الشّاربين قد فرحوا بالخمرةِ، وانتشوا بسببها، ثم يذكر احتفالهم بها وكيف يتلقّونها ويطربونَ لها طرب العاشق، وهذا يشير إلى اقتران هذه المجالس بالغناء والسّمر، وما

---

(1) انظر، العشماوي، محمد زكي، موقف الشّعر من الفن والحياة في العصر العباسي، ص ٣٩.

(2) انظر، حسين، طه، حديث الأربعاء، ج٢، ص ٥٣.

(3) انظر، العشماوي، محمد زكي، موقف الشّعر من الفن والحياة في العصر العباسي، ص ٥٢.

(4) أبو نواس، ديوان أبي نواس، ص ٤١٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يدور فيها، فالأبيات "تعكس لنا صورةً رائعةً من صور الخمر عنده وتكشف عن تأثيرها في شاربها، وقد أبدع في رسم ملامح هذا التّأثير في لغةٍ راقصةٍ منتشيةٍ، مطواعةٍ".[1]

وفي دراسة شخصيّة بشار يقف النّاقد على العوامل المؤثرة في نشأته وشخصيته، كمولده، ووضعه الاجتماعيّ من كفّ بصره، وفقره، فيقول: "إنّ آفات الجسد التي أُصيب بها بشّارٌ، ومحنة الفقر، وضعة النّسب التي لحقت به لم تقعد به عن المغامرة في الحياة، ولم تركن به إلى الدّعة والاستسلام، ولم تتركه جذعًا نخرًا يتعذّب ويتألمُ، ولم تجعله يتثاءب الحياةَ بدلا من أنْ يحياها، بل على النّقيض دفعته الحياة إلى اتخاذ موقف الرّفض والثّورة، والميل إلى الاستخفاف والاستهتار والبطش والتّماس القوة المعنويّة".[2]

والنّص السابق يبيّن جزءًا كبيرًا من شخصية الشّاعر، وهو جزءٌ يقدّم صورةً واضحةً عنه، ممكن أن تكونَ مدخلاً لتلقّي شعره. وأدت الرّوح المعنويّة العالية لدى بشّار إلى الجرأة وإعلان إباحيته ولذّته، يقول:[3]

خُلقتُ على مَا فيَّ غَيْرَ مُخيّرٍ ... هَوايَ ولَوْ خُيّرتُ كُنْتُ المُهَذّبا

أُرِيْدُ فَلا أُعْطِي، وأُعْطى فَلَمْ أُرِدْ ... وَقَصَّرَ عِلْمِيْ أنْ أنَالَ المُغيّبا

وأُصْرَفُ عن قَصدي وعملي ثاقبٌ ... فأَرجعُ ما أعقبتُ إلا التّندُما

خَطَبْتُ على حَبْلِ الزّمانِ، لَعَلّهُ ... يُسَاعِفُنِيْ يَوْمًا وَقَدْ كان أنكَبا[4]

([1]) العشماوي، محمد زكي، موقف الشّعر من الفن والحياة في العصر العباسي، ص ٦٧.

([2]) المرجع السّابق، ص١٠٨، ١٠٩.

([3]) ابن برد، بشّار، ديوان بشّار بن برد، ج١، ص٢٦٩، ٢٧٠.

([4]) الأنكب: المائل.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لعمري لقد غالبتُ نفسي على الهوى لتسلَى فكانـــتْ شهـوةُ النّفـسِ أغلبا

ومِـنْ عَجَـبِ الأيـامِ أنّ اجتنابَها رشـــادٌ ولكن لا نُطيْـــقُ التّجنّبـا

لم يستطع الشّاعر الرّكون إلى زوايا السلامةِ، لكنّه حاول أن يتجنّبَ غَضَبَ النّاسِ، وأن يكونَ مستورًا مهادنًا، مستسلمًا لعادات المجتمع وتقاليده، فأصبح في حيرةٍ؛ لأنّه ماثلٌ بين نفسه ومصارعتها، يقول العشماوي: "وكان بين أمرين كلاهما مرٌّ: أن يكافحَ نفسَه ويرضى بالواقع فينهزم، أو أن يصارع الواقع ويرضي ذاته فينتصر، إنّه يعلمُ أنّه يقدّمُ نفسَه للناس تقديمًا خطرًا لأنّه لا يملك إلا أن يترك نفسه على سجيتها، ومع ذلك فقد اختارَ أن يكونَ نفسه، وألا يحاولَ تزييفها مهما يكن نوع العقوبات التي ستقع عليه ... فهو يعتقدُ أنّ العيب ليس فيما يقول، وإنما العيبُ في الحياة نفسها التي عقّدت الإنسان وأخافته، بل روّعته".(١)

ويظهر استلهام الواقع العبّاسيّ من الشّعر لدى بشّار بن برد في كثيرٍ من قصائده، فَيَسْخَرُ كثيرًا من العرب، ويفتخر بالفرس وأثرهم في ظهور الإسلام وانتشاره، يقول:(٢)

هَلْ مِنْ رَسُولٍ مُخْبرٍ عَنّي جَمِيعَ العَـــرَبِ

مَنْ كَـــان حَيًّا منهمُ وَمَنْ ثَوى بالتُّـــرَبِ

يبيّن العشماوي في هذا النّص أنّ بشّارًا سخر من العرب وحياتهم الفطريّة الفقيرة، ثمّ يقارنهم بأجداده من الفرس، وما كانوا يتمتعون بِه من ثراءٍ وأبهةٍ، ثمّ ينتقل إلى فضل الفرس وأثرهم في الحضارة العربيّة الإسلاميّة، وغلبتهم على العرب، ثمّ يعدّدُ انتصارات الثورة

---

(١) العشماوي، محمد زكي، موقف الشّعر من الفن والحياة في العصر العباسي، ص ١٢٢.

(٢) ابن برد، بشّار، ديوان بشّار بن برد، ج١، ص٣٨٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العبّاسيّة بفضل أهل خراسانَ حتي انتصروا واستقرت لهم الأمورُ.[1] ويركز محمد العشماوي على الجانب التّاريخيّ ليبرزَ الواقعَ الذي يريد الشّاعر التّعبيرَ عنه.

إنّ هذه القصيدةَ تتخذ شكلاً من أشكال الهجاء لدى بشّار فقد كان الهجاء عنده أنواعًا، منها الهجاء الشّخصي، وهجاء العرب، وهجاء السلطة، وفي هذه القصيدة يتّضح هجاؤه للعرب، وهذا الفنُّ الأدبي تمثيلٌ للواقع عبر التّاريخ الذي يريد الشّاعر التّعبير عنه، وتجلى ذلك كما أظهره العشماوي بالوقوف على المنهج التّاريخيّ في تلقّي النّص الشّعري، بذكر الحوادث التّاريخيّة كتثبيت السلطة لبني العبّاس بمساعدة الخُراسانيين، والاهتمام بالعرق، والبيئة.

وفي دراسة العشماوي للمتنبي يقرّر أنّه يكشفُ عن بعض الجوانب في حياته، فيربط نسبه وحياته بشعره، ويبيّن كثيرًا من أوجه الصراع بين المتنبي وخصومه ومن ذلك مواجهته لمن يسأله ساخرًا عن نسبه، يقول في القصيدة التي مطلعها:[2]

أنا ابْنُ مَنْ بَعْضُهُ يَفُوْقُ أبَا الـ ـبَاحِثِ والنّجْلُ بَعْضُ مَنْ نَجَلَهْ

هذا النّص إجابة من الشّاعر عن سؤال أعدائه، "انظر إليه كيف يواجه الذين يسألونه عن نسبه وأصله ووالدِه، هؤلاء الذين كانوا لا يفتأونَ يترصدونه بهذا السؤال يكيدونَ له به، محاولين النّيل منه والحطَّ من مكانته وقدره".[3]

([1]) انظر، العشماوي، محمد زكي، موقف الشّعر من الفن والحياة في العصر العباسي، ص١٤٢، ١٤٣.

([2]) المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي، ج٣، ٢٨٣.

([3]) العشماوي، محمد زكي، موقف الشّعر من الفن والحياة في العصر العباسي، ص٢٣٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

رصد لنا النّاقد شكلاً من أشكال ثورة الشّعراء على المجتمع، فكثيرٌ من الـشّعراء لهـم أعداءٌ يكيدونَ لهم، ويحاولون استصغارهم، وفي هذا النّص ردٌّ على مثل هذه المكائد، فلم يكتفِ المتنبي بثورته على أعدائه وحسب، وإنما أعلن ثورته على الظّلم في المجتمع، يقول:[1]

لا أَقْتَرِي بَلَدًا إلا عَلى غَرَرٍ ... وَلا أَمُرُّ بِخَلْـقٍ غَيْرِ مُضْطَغَنِ[2]

وَلا أُعَاشِرُ مِنْ أَمْلاكِهِم أَحَدًا ... إلا أَحقَّ بِضَرْبِ الرّأسِ مِنْ وَثَنِ

الثورة مستكنة في ضمير الشّاعر منذ شبابه، فأدرك أن سلطةَ الدّولة ضـعيفة، وينهـالُ على ما لا يرضيه بعنف وبلا هوادة يريد أن يقتلعه من جذوره.[3]

إنّ الرّفض الذي يقف عليه المتنبي صورة من صور الحياة العبّاسـية التـي يظهرهـا الشّعراء في فنّهم، وهذا يعكس صورةً أخرى تشيع في المجتمع تتمثل بالظّلم والمكائد التي تفسد الدّولة.

وتخلص الدّراسة إلى أنّ العشماوي رصد في تلقّيه للنصوص الشّعريّة أوضاع المجتمع العبّاسيّ، وربط بين الشّعراء وبيئاتهم، مبينًا أثر تلك البيئات على ما يقولونه، وكثيرًا مـا كـان يستشهد بالشّعر ليؤكد الحقائق التّاريخيّة التي يريد إثباتها من خلال النّـصوص الأدبيـة، لكـنّ الدّراسةَ بقيت مفتقرةً إلى الجوانب الفنّية التي تبيّن حركة تطور الشّعر، ــ لا سيّما ــ أنّ تلـك الفترة شهدت تطورًا في الشّعر شكلاً ومضمونًا.

---

(1) المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي، ج٤، ٢١٣.

(2) اقتريت: تتبعت.

(3) انظر، العشماوي، محمد زكي، موقف الشّعر من الفن والحياة في العصر العباسي، ص٢٣٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رابعًا: الدّكتور يوسف خُلَيف:

قدّم يوسف خُليف مجموعةً من الدّراسات عن الشّعر في العصر العبّاسيّ، ركّزت على أكبر شعراء ذلك العصر، ورصد من خلالهم حركة الشّعر فيه، وبشكلٍ خاصٍ على الجوانب المميزةِ لهم والتي عُرفوا فيها فيما بعد في تاريخ الشّعر العربيّ، ووصل في دراسته (في الشّعرالعبّاسيّ) إلى تقسيمٍ جديد للعصر يقوم على أساس القرونِ، وهو تقسيمٌ فرضته حركة الشّعر وما شهدته من ظواهر فنّيّةٍ وجّهت مسار هذه الحركة، ومع ذلك فإنّ هذا التّقسيمَ لا يشكّل حواجزَ قائمةً بين هذه القرون، وأنّها لا تمثّل وحداتٍ أدبيّةٍ منفصلة بعضها عن بعضٍ، فمن الممكن أن تتداخل القرون، وتمتد الظّاهرة من قرنٍ إلى الذي يليه، ولكن يظلّ لكل قرنٍ الظّاهرة التي تميّزه.[1]

وأكّدَ خليف في دراسته المعنونة بـ (حياة الشّعر في الكوفة) أنّ غايته الأساسيّة هي الرّبط بين الشّعر والحياة، إيمانًا منه بأنّ الشّعر مرآةٌ للحياة، حيثُ يقول: "هدفنا الأساسيّ من هذا البحث أن نربطَ بين الشّعر والحياة، لأنّنا من الذين يؤمنون بأنّ الفن صدًى للبيئة التي يعيش فيها، ومرآةٌ تنعكس عليها ظروفها وأحداثها، ما دام الفن جانبًا حيويًّا من جوانب الحياة، يتصل بها، ويؤثر فيها، ويتأثّرُ بها ولا يعيش بمعزلٍ عنها".[2]

([1]) انظر، خليف، يوسف، تاريخ الشّعر في العصر العبّاسيّ، دار الثقافة، القاهرة، ص٣ ــ ٧.

([2]) خليف، يوسف، حياة الشّعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثاني للهجرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنّشر، القاهرة، ١٩٦٨م، ص ١٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ربط خليف الجانبَ الفنّي في القصيدة العبّاسيّةِ بما ذهب إليه (هيبوليت تين) في اعتماد الفن والأدب على الجنس والبيئة والعصر، فربط التّفسير الاجتماعي (البيئة والعصر) وما فيهما من تغير واضح إضافةً إلى (الجنس) بتطور القصيدةِ، يقول أبو نواس:[1]

دَعِ الوقُوفَ عَلى رَسْمٍ وَأَطْـــلالِ ... وَدِمْنَةٍ كَسَحِيـقِ اليمنـةِ البـالي[2]

وعُجْ بنا نَصْطَبِحُ صَفْراءَ واقـدةً ... في حُمْرَةِ النّار، أو في رِقّة الآلِ[3]

قَامَ الغُلامُ بِها في اللّيـلِ يَمْزِجُها ... كالبَدْرِ ضَـوْءُ سَناهُ للدُجى حَـالِ

تَكَادُ تخْطِفُ أبصارًا، إذا مُزِجَتْ ... بِالماءِ، واجْتُلِيَتْ في لَوْنِها الجالي[4]

تَقتَرّ فِي أَوْجـه النُّدْمانِ ضاحكةً ... كَمثْل دُرٍّ وَهِي مـن كـفّ لآلِ

تَرَى الكَريمَ عَنِ الأنذَالِ يَصْرِفُها ... يُبْقِي عَلَيْـها، وَلا يُبْقِي عَلى مالِ

رأى خليف أنّ ثمةَ عواملَ دفعت الشّاعر إلى الثّورة على الأطلال، بعضها اجتماعيٌّ وبعضها فنّيٌّ، فمن النّاحية الاجتماعية ظهر تغيّرٌ واضحٌ في الحياة، فابتعد النّاسُ عن حياة البداوةِ ومعيشة الصحراء، وأصبحوا يحيونَ حياةً حضاريةً، ليس فيها لجوءٌ إلى مواطن الكلأ، أو مواقع الغيث، وليس فيها ظعنٌ ولا ترحالٌ، فلا مجال للوقوف على الأطلال في مقدمات القصائد، حيثُ يقول: "فهو يعلن صراحةً أنّ الحياة قد تغيّرت، فلم تعد هناك صحراءُ، ولا أطلالٌ، ولا خيامٌ، ولا جمالٌ، فما معنى الوقوف على الأطلال؟ وما قيمة هذه المقدمات التي لم تعد لها صلةٌ بحياة

---

(1) أبو نواس، ديوان أبي نواس، ص٦٨٠.

(2) السحيق: الثوب البالي. اليمنة: البرد اليمني.

(3) الآل: السراب.

(4) اجتليت: عرضت. الجالي: الواضح.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

عصره المتحضرة؟"[1]، وحياة البداوة بما تشتمل عليه من تنقل أهلها وترحالهم هي سبب ظهور المقدمات الطلليّة وتطورها.[2]

فالشّاعر يترجم في هذه الأبياتِ الواقع الذي يعيشه، ويعكسُ صورةً لحياة المجتمع العبّاسيّ من خلال نصّه، فحياتهم بعيدة عن الحياة البدويّةِ، وما فيها من معالمَ تستدعي الوقوف على الأطلال، فالحياة المتحضرة وما فيها من أسباب الرّفاه كفيلةٌ بوجود الملذات التي يريدها الشّعراءُ. أمّا الجانب الفنّيُّ في الثورة على التّقليد فيستشهد عليه خليف بقول أبي نواس:[3]

صِفَةُ الطلُولِ بَلاغَةُ الفِدْمِ[4] فاجْعَلْ صِفَاتِكَ لابْنَةِ الكَرْمِ

فَعَلامَ تَذْهَلُ عن مُشَعْشَعَةٍ وتَهِيْمُ فِي طَلَلٍ وَفِي رَسْمِ

تَصِفُ الطُّلولَ عَلى السّماعِ بِها أَفَذُو العِيانِ كأنت في العِلْمِ

وإذا وَصَفْتَ الشّيءَ متّبعًا لَمْ تَخْلُ من زَلَلٍ، وَمِنْ وَهْمِ

يؤكد النّاقد أنّ أبا نواس يرفض الأطلالَ؛ لأنّ فيها تزييفًا وبُعدًا عن الواقع، فبيئة الشّاعر بعيدةٌ عن بيئة الصحراء، ولا صلة بينهما، "إنّ أيَّ حديثٍ عن هذه الحياةِ يبدأ به الشّعراء قصائدهم يُعدُّ تزييفًا للواقع، وكذبًا في التّعبير عنه، ومجرد تقليدٍ قد ينتهي بهم إلى الخطأ والوهم،

---

(1) خليف، يوسف، تاريخ الشّعر في العصر العبّاسيّ، ص ٨٣.

(2) انظر، خليف، يوسف، دراسات في الشّعر الجاهلي، مكتبة غريب، مصر، ١٩٨١م، ص ١١٣.

(3) أبو نواس، ديوان أبي نواس، ص٥٧، ٥٨.

(4) الفِدم: العي عن الكلام في رخاوة وقلة فهم (الأحمق).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وإنما يستقيم الفنّ مع الواقع إذا بدأ الشّعراءُ قصائدهم بالحديث عن الخمر التي تُعدُّ واقعًا حيًا في حياتهم يعيشونَ فيه، ويستمدونَ منه مادتهم الفنّيّة".(١)

والشّاعر يقول صراحة: إنّ الحديث عن الأطلال صِفَةٌ تصلُح لقليلي الـوعي والإدراك، أمّا الحياة التي يحيونها فتميل عن الطلول إلى الغزل والوصف بملامحهما الجديدة التي تناسـب هذا العصر.

من الواضح اهتمام خُلَيف بالظّواهر الأدبيّة الفنّيّة وتطوّرها، فيبـيّن أنّ شـأنَها شـأنُ الأجناس الأدبية، التي تتميز بوجودٍ محدد المعالم، فلكل جنسٍ أدبيٍّ زمانٌ خاصٌ يولد فيه، وينمو هذا الجنس ويموت، وثمةَ علاقاتٌ تاريخيّة للأجناس الأدبيّة، فقد يكون ظهورها إلـى الوجـود بعضها بعد بعض نتيجة الصدفة، أو نتيجةً لتوالدّها كما تتوالدّ الأجناس الحيوانيّة.(٢)

ويتلقّى النّاقدُ مجموعةً من الشّعراء ليتحدث عن التّطور الـذي أحـدثوه فـي القـصيدة العربيّة، ومن هؤلاء بشار بن برد، وهو من مخضرمي الدّولتين الأموية والعبّاسيّة، فهو خاتمـة الشّعراء القدماء وبداية المحدثين، وكان يمثّل صورةً للتشيع إذ آمن بحقّ أبناء عليٍّ في الخلافة، وأيد ثورة إبراهيم التي أشعلها ضد الأمويين، ثم مال عن التّشيع إلى الاعتـزال بعـد اتـصاله بواصل بن عطاء إلى أن فسد ما بينهما، ليتحوّل إلى المجون والاستهتار، فهجا واصـلاً وسـفّه آراءه،(٣) وقال:(٤)

---

(١) خليف، يوسف، تاريخ الشّعر في العصر العبّاسيّ، ص ٨٣.

(٢) انظر، هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، ص٦٢، ٦٣.

(٣) انظر، خليف، يوسف، تاريخ الشّعر في العصر العبّاسيّ، ص٤١ ــ ٤٣.

(٤) ابن برد، بشّار، ديوان بشار ابن برد، ج٤، ص ١٦٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

ما لي أشايعُ[1] غزّالاً له عنقٌ كنِقْنِقِ الدّوِّ إن ولّى وإن مَثَلا

عُنْقَ الزّرافـــةِ ما بالي وبالُكُمُ أتُكْفِرون رجالاً أكفَروا رجُلا

وكان بشّارٌ صاحبَ ثقافة في عصره، يشعر بأنّ عليه أنْ يهبَ لها شعرَه، "لقد وقفَ بشارٌ في مجتمعه وكأنّه صاحبُ رسالةٍ {**كلمة الرّسالة لها قدسيّة؛ لأنّها ارتبطت بالرّسالة المحمديّة، الأفضل ثقافة**} عليه أن يدعو لها، أو داعيةٌ إلى مذهب عليه أن ينشره ويذيعه. وحقًا لقد كان بشّار صاحبَ رسالة الغواية في عصره، والدّاعيةُ الدّاهيةَ إلى مذهبِ اللذة الحسيّةِ في مجتمعه. وفي بعض فترات حياته كان يشعر، أو ــ على الأقل ــ كان يُخيّلُ إليه أنّه قد أدّى رسالتَه ونشر مذهبه في أرجاء المجتمع العبّاسي العريض من حوله".[2]

وهذا وصفٌ عامّ لشعراء ذلك العصر وأشعارهم، ويمكن أن يكون دليلاً على سمة من سماته، "لأنّ أديبَ ذلك العصر ... شاء أن يكونَ ابن بيئته وعصره، وأن يصدُقَ التّعبيرَ عن تجربته الذاتية المرتبطة أوثق الارتباط بهذه البيئة وهذا العصر، وأن يستجيبَ في ذلك لثقافة مجتمعه وذوقه العام".[3]

كان اهتمام خليف واضحًا بمدى التّأثير السّياسي على فنّ ذلك العصر، فيصفُ الأحوال التي يمرّون بها، وما يلحقهم من تقلبات الزّمانِ جرّاء السّياسةِ وما يتصلُ بها، فيربط بين السّياسة وحياة أبي العتاهية: "وشهدت طفولته تلك الحياة السّياسيّة المضطربة التي عاش فيها المجتمعُ الإسلاميُّ عقب الانقلاب العبّاسيِّ، وشهد بعينيه الصّغيرتين رؤوسًا تتطايرُ وأشلاء

---

(1) ورد في الدّيوان: ماذا مُنيت.

(2) خليف، يوسف، تاريخ الشّعر في العصر العبّاسيّ، ص ٤٨.

(3) إسماعيل، عزّ الدّين، في الشّعر العبّاسي الرّؤية والفن، المكتبة الأكاديميّة، القاهرة، ١٩٩٤م، ص٣٠٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تتناثرُ وأرواحًا تُزهقُ ودماء تسيلُ، وانطبعت هذه الصّورةُ القاتمةُ السّوداءُ في نفسه منـذ هـذا الوقت المبكر من حياته".[١]

وتؤثرُّ النّشأةُ على فنّ الشّاعر، فنتقل إلى الزهد، ومن ثمّ يعتزل النّاس إلى الأبد؛ ليبحثَ عن فكرة المصير، يقول خُليف: "والفكرة الأساسيّة في شعر أبي العتاهية الزهدي هـي فكـرةُ المصير: مصيرُ الإنسان في الحياة، ومصيره بعد الموت، وتتردّدُ هذه الفكرةُ في شعره بصورةٍ واسعةٍ، وهو مشغولٌ بها شغلاً كبيرًا يعبّر عنها في صورٍ شتّى وبأسـاليبَ متعـدّدةٍ، ويطـوفُ حولها حينًا ويتغلغلُ في أعماقها حينًا آخر".[٢] يقول أبو العتاهية:[٣]

المَوْتُ لا وَالدًا يُبْقِي ولا وَلَدًا ولا صَغيرًا وَلا شَيْخًا وَلا أحَدا

لِلْمَوْتِ فِينا سِهامٌ غَيْرُ مُخْطِئَةٍ مَنْ فَاتَهُ الْيَوْمَ سَهْمٌ لَمْ يَفُتْهُ غَدَا

فالنّهاية واحدة للجميع، فمهما يعِشْ المرء فأجله محتومٌ، فالموت ينتظر الجميع، وهو سنةٌ على كلِّ إنسانٍ، وعلى كلِّ امرئٍ أن يتفكّر في مصير آبائه وأجداده.[٤]

ويأتي اهتمام خليف بهذه القضية انطلاقًا من التّأثير الذي انعكس على شخـصية أبـي العتاهية، نتيجة الحياة الاجتماعية والسّياسيّة في ذلك العصر، فالحوادث التي مرّت به دفعته إلى مثل هذا السلوك.

---

(١) خليف، يوسف، تاريخ الشّعر في العصر العبّاسيّ، ص ٨٥.

(٢) المرجع السّابق، ص ٩٠.

(٣) أبو العتاهية، ديوان أبي العتاهية، شرح: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٥م، ص ١١٨.

(٤) انظر، خليف، يوسف، تاريخ الشّعر في العصر العبّاسيّ، ص ٩٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

واهتمّ النّاقد بجوانبَ اجتماعيّةٍ في شعر أبي العتاهية، فوَقفَ على قصيدة أخرى له، وبيّن نقمته على الوضع الاجتماعي والاقتصادي، وما لحق النّاس من فقر. [1]

نظم الشّاعر قصيدته في صورة شكوى وجهها على لسان الرّعية إلى الخليفةِ، وهذه الشّكوى تحملُ بيانًا لوجوه الاختلال الاقتصادي التي يلمسها الشّاعر كونَه أحدَ أفراد الرّعية، "إنّه يتحدث إلى الخليفة بلسان الشّعب البائس الجائع المسكين الذي يعاني من سوء الحالة الاقتصادية ألوانًا من شظف العيش وقسوة الحياة، فالأسعار مرتفعةٌ ترهق كواهل الشّعب وتكلفه من أمره شططًا، وفرص الكسب ضيقةٌ قليلةٌ في وجهه، والأزمةُ مستحكمةٌ آخذةٌ بخناقه، والفقرُ ضاربٌ بأطنابه". [2]

وتعبر تلك القصيدة عن حالةٍ عامّةٍ في المجتمع الذي يطلبُ ويستغيثُ بالخليفةِ؛ لأنّه أملهم الوحيد، "والكلُّ يشكو شكوى مرةً، ولا أملَ لهم إلا في الخليفةِ الذي يرتجونه لإصلاح الحال، وإنقاذ الموقف السيء الذي وصلت إليه الأمور". [3]

فالوصف السّابق يعرضُ لحالةٍ سادت المجتمع، وعبّر عنه الشّاعر، فربط بين الوضع الاجتماعي والاقتصادي وبين الشّاعر الذي يُعدُّ وسيلةً للتعبير عن حال المجتمع ومرآةً له، ووقف النّاقد ــ كذلك ــ على بعضٍ من أشعار المتنبي التي يبيّنُ فيها الأحوالَ العامةَ التي سادت الدّولة، يقول المتنبي: [4]

([1]) لَم تَرد القصيدةُ في الدّراسةَ وإنما اكتفى بالإحالة إليها في ديوان الشّاعر، ص ٣٠٤ ــ ٣٠٧، القسم الأول: الزهد، والثاني هو المعني: (٣٠٦، ٣٠٧).

([2]) خليف، يوسف، حياة الشّعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثاني للهجرة، ص ٤٩٧.

([3]) المرجع السّابق، ص٤٩٧، ٤٩٨.

([4])المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح: أبي البقاء العكبري، ج٤، ص ٦٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وإنّما النّاسُ بالمُلُوكِ وَمَــا تُفْلِحُ عُرْبٌ مُلُوكُها عَجَمُ

لا أَدَبٌ عِنْــدَهُم وَلا حَسَبٌ وَلا عُهُــودٌ لَهُمْ وَلا ذِمَمُ

في كُلِّ أَرْضٍ وَطِئْتُها أُمَمٌ تُرْعَــى بِعَبْدٍ كَأَنَهُم غَنَمُ

يَسْتَخْشِنُ الخزَّ حِينَ يَلْبَسُهُ وَكانَ يُبرَى بِظُفْرِهِ الْقَلَمُ

فالشّاعر يسخط على الأوضاع السّياسيّة الفاسـدة، لأنَّ الأعــاجم يتحكّمــون بــالعرب، ويصفونَ كيف يرعى هؤلاء الصّبية العربَ كأنهم قطعانٌ من غَنَمٍ لا حول لها ولا قوة، وعبّــر عن ضيقه بهؤلاء الملوك والأمراء الذين وصلوا إلى الملك وهم لا يستحقّونه، ومضى يجاهر بما يرى ويعلنه على النّاس.(١)

ووقف خليف على حسّ التّعالي الذي ظهر في شعر المتنبّي حين كان يمدح سيفَ الدّولةِ، ويزدري الشّعراءَ الآخرين ويهاجمهم، إذ قال:(٢)

غَضِبْتُ لَهُ لمّا رَأَيْــتُ صِفاتِــهِ بلا واصِفٍ والشّعر تهذي طَماطِمُهْ

وكنــتُ إذا يَمّمْتُ أرضــاً بَعيدَةً سرَيــتُ فكنْتُ السرّ واللّيلُ كاتمُهْ

وركز يوسف خليف على قضية التّجديد في شعر المتنبّي، فاستطاع أن يحرّر شعره من قيود الصنعةِ البديعيّة والزخارف اللفظيةِ، التي عُني بها الشّعراء في القرن الثالــث الهجــريّ، فأعاده إلى الأصالة، فأصبح شعره يذكّر بكبار الشّعراء، ويحرّر من عبودية مدرسة البديع، ولكن

---

(١) انظر، خليف، يوسف، تاريخ الشّعر في العصر العبّاسيّ، ص ١٥٦.

(٢) المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح: أبي البقاء العكبري، ج٣، ص٣٥٩، ٣٦٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مع الانتباه إلى أنّه لم يعد بالشّعر العربي إلى التّعبير الفطري البسيط، وإنما نسجه بخيوطٍ عقليّةٍ معقّدةٍ غزلها من المواد الثقافيّة المتعدّدة.[1] ويقول في موضعٍ آخر: "كان المتنبّي طبعةً جديدةً تختلف عن هؤلاءِ الشّعراء في جانبٍ من أهمّ الجوانب التي تميّزه من بينهم"[2]

ونتيجة لما آلتّ إليه الحياة الجديدة في العصر العبّاسي، يستشهدُ بموقف بعض الشّعراء من الأطلال، فيبيّن أنّهم خالفوا القدماء في وصف الأطلال، يقول أبو تمّام: [3]

متى أنْتَ عَنْ ذُهَليّةِ الحيّ ذاهلُ ... وَقَلْبُكَ مِنْها مُدّةَ الدّهرِ آهِلُ [4]

تُطلُّ الطّلولُ الدّمْعَ فِي كُلِّ مَوْقفٍ ... وَتَمثُلُ بالصّبْرِ الدّيارُ المواثلُ [5]

دوارسُ لم يَجْفُ الرّبِيْعُ ربُوعَها ... ولا مَرَّ فِي أَغْفالِها وَهو غَافِلُ

فَقَد سَحَبَت فِيها السّحائبُ ذَيْلَها ... وَقَدْ أُخْمِلَتْ بالنّورِ مِنْها الخَمائِلُ[6]

يبيّن النّاقد أنّ أبا تمّام يخالفُ القدماء في مقدماتهم الطّلليّة في رسم ملامح الْمكان، فالأطلال لديه ليستْ موحشةً مقفرة، وإنما أقبلَ الرّبيعُ عليها، وأخذ يوشّيها بزخرفه... حتى تحوّلت إلى جنّةٍ خضراءَ تموجُ بالخصب والْحياة، وفي الجانب الفنّي يخالف مَن سبقه من الشّعراء بالإفراط المبالغ فيه في استخدام الجناس، وبراعة التّصوير، "ولكنّ هناك شيئًا آخر نلاحظه على العملية الفنيّة، فأبو تمّام لا يعتمد على صِبغ الجناس وحدَه، وإنما يعتمد على صِبغ

---

(1) انظر، خليف، يوسف، تاريخ الشّعر في العصر العبّاسيّ، ص١٨٠، ١٨١.

(2) خليف، يوسف، في الشّعر العبّاسي نحو منهج جديد، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨٠م، ص١٤٤.

(3) أبو تمّام، ديوان أبي تمّام، ج٣، ص١١٢ ــ ١١٤.

(4) الذهل: السلو والنّسيان.

(5) المواثل: التي ذهب أثرها.

(6) أخملت: كَثُرت خمائلها وهي الرّياض ، النّور: الزهر.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

آخر هو التّصوير الذي يسير مع الجناس جنبًا إلى جنبٍ في امتزاجٍ فنّيٍّ غريبٍ وكأنّه يزاحمه مواقعه".[1]

يتّضح أنّ يوسف خُليف اهتمّ اهتمامًا واضحًا بإنتاج الشّعراء ليبرهنَ التّطور الفنّي الذي جاؤوا به، فكثيرٌ من الشّعراء أحدث تغييرًا واضحًا في القصيدة العربيّة، حتى أصبح لكل قرنٍ سمته، واهتمّ أيضًا بالحديث عن الأحداث التّاريخيّة التي أحاطت بالشّاعر، من خلال الاستشهاد بالشّعر على بعض أحداث ذلك العصر، ثمّ ربط تطوّرَ ذلك الشّعر بالحياة العبّاسيّة الجديدة بما فيها من اضطراباتٍ سياسيّةٍ، وأساليبَ حياةٍ جديدةٍ في مختلف طبقات المجتمع.

([1]) خليف، يوسف، تاريخ الشّعر في العصر العبّاسيّ، ص١٢٤، ١٢٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

خامسًا: الدّكتور عزّ الدّين إسماعيل:

يسعى عزّ الدّين إسماعيل في كتابه في الأدبِ العبّاسي الرّؤية والفن إلى تتبع تطوّر الشّعر للصراعات الكبرى التي شكّلت حياة المجتمع العبّاسي، فحدّد بعدًا لدراسته يتمثّل برؤيةِ ذلك الصراع وأثره على الشّعر من حيث التّطوّر والتّغيير.(١)

ويجد قارئ كتب الأدب العربيّ في كثيرٍ منها ربطًا بين التّاريخ والسّياسة من جانب والتّطور الأدبي من جانب آخر، وأنّ التّطورَ الأدبيّ يتبع التّطورَ السّياسي؛ لذا لا بدَّ من العناية بما يدور حولَ السّياسة من صراعٍ في العصر العبّاسي، فاختيار النّاقد للعصر العبّاسي في دراسته والنّظر في رؤية شعره يؤكد قناعته بتطبيق المنهج التّاريخيّ في هذه الدّراسة.

ويستشهد عزّ الدّين إسماعيل بالشّعر كوثيقةٍ تاريخيّةٍ توضّح الصراع بين العرب والموالي في الدّولة العبّاسيّة، ومن هؤلاءِ بشار بن برد، الذي يصف استشعار الموالي مكانتهم، يقول إسماعيل: "وفي هذه الحقبةِ انطلق صوتُ الشّاعر بشّار بن برد يردد هذا المعنى، مدلا على العباسيين بالدّور الذي قام به الموالي من الفرس في قيام دولتهم، مفتخرًا ــ بكلّ اطمئنان ــ بأصوله الفارسيّة، لا يخشى أن يلحقَ به ما لحق ذات يومٍ بإسماعيل بن يسار على يد هشام ابن عبد الملك، بل إنّه ــ فضلاً عن هذا كله ــ يطلق لسانه في سبِّ العرب ونعي حياتهم عليهم".(٢)

وكان شعورُ بشّارٍ بالعصبيّةِ القبليّةِ يتحوّل إلى شعورٍ بالعصبيّةِ الجنسيّة (العرقيّة)، ففاخر العربَ بماضي قومه، وتحوّل شعوبيًّا يتغنى بأمجاد قومه الحضاريّة، كافرًا بالعرب

---

(١) انظر، إسماعيل، عزّ الدّين، في الشّعر العبّاسي الرّؤية والفن، ص ١١.

(٢) المرجع السّابق، ص ٧٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وبالعروبة،[1] ووصل به حدُّ الافتخار بقومه أن يذكرهم حتى عند مدح الخلفاء، ومن ذلك قولـه في مدح المهدي:[2]

دُونَ الخَلِيفَةِ منّا كُـــلُّ مَأسَـــدةٍ وَمِـــن خُرَاسانَ جُندٌ بَعْد أجنـادِ

قَومٌ يَذبّـونَ عَـــنْ مُولّى كَرَامَتِهم وَيُحْسِنُونَ جِوارَ الوارِدِ الصّـادي

لله دَرُّهـــــمُ جُنْدًا إذا حَمسُـوا وشبّتِ الحَـربُ نارًا بَعْـدَ إخْمادِ

لا يفْشَلُـــونَ ولا تُـرجى سُقاطَتُهم إذا عَـلا زَأرُ آسَـــادٍ لآسَـــادِ

إنّـــا سَراةُ بني الأحْـرارِ، وَقَّـرنَا رَكْضُ الجِيادِ وَهَزُّ المُنْصُلِ الْبَادِي

في كُلِّ يَـــومٍ لنا عيدٌ وَمَلْحَمَـــــةٌ حتى سَبَأنَا بأسْيَـــافٍ وأغْمَـــادِ

سُقنا الخلافَـــــةَ تحْـدُوها أسِنّتُنا والْقاسِطونَ عَلَى جَهْـــدٍ وَإسْهادِ

تحدث بشارٌ في النّص السّابق عن أثر قومه من الفرس في نقل الخلافة إلى العبّاسـيين، فذكر فضلهم على الدّولة الجديدة، وهو دَيْنٌ في عُنقها، وتمادى في ذلك فمـدح قومـه وذكـر أمجادهم.[3]

وجيوش الدّولة الإسلامية ــ كما يرى بشار ــ لم تكن إلا بجيوش خراسان، فهم مقاتلونَ يحسنونَ الذّودَ والدّفاعَ عن معاقلهم، وإذا دارت الحرب تجدهم أبطالاً أشداء يحسنون الـضّرب والطّعن، وقد اختار الشّاعر صورًا قتالية تدل على شجاعة بني جنسه (الفرس)، فجيوشُ خراسان عظيمةٌ تحقّق النّصرَ وتساعدُ العربَ على تحقيقِ مآربهم، وملامح الفخر في النّص كثيرةٌ: منها

---

(1) انظر، ضيف، شوقي، العصر العبّاسي الأول،ص ٢١٥.

(2) ابن برد، بشّار، ديوان بشّار، ج٢، ص٢١٢، ٢١٣.

(3) انظر، إسماعيل، عزّ الدّين، في الشّعر العبّاسي الرّؤية والفن، ص٧٩، ٨٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

استمرارية الأعياد، ومنها إشارتُه إلى نُصرةِ جيوشِ خراسان للدولة العبّاسية وتمكينها من الخلافة بعد نزعها من بني أمية، ثم ذمّ العرب وحقّر من شأنهم بقوله:[1]

هَلْ مِنْ رَسُولٍ مُخْبِرٍ عَنّي جَمِيعَ العَـــرَبِ
مَنْ كَـــان حَيًّا منهمُ وَمَنْ ثَوى بالتُّـــرَبِ
بـــأنني ذو حَسَـــبٍ عالٍ على ذي الحَسَبِ
جدي الذي أسمو بـــه كسرى وساسانُ أبي
وقيصرٌ خالـــي إذا عـــددت يومًا نسبي
كَمْ لي وكم لي من أبٍ بتاجـــه المُعَصَّـــبِ
أَشْوَسَ في مجلســـه يُجْثَى له بالرُّكَـــبِ
يسعى الهَبَانِيـــقُ[2] له بآنيـــــاتِ الذهبِ
لم يُسْقَ أقطـــابَ سِقًى يشـــربهـــا في العُلَبِ
ولا حـــدا قـــطُّ أبى خَلْـــف بعيرٍ جَرِبِ

يظهر افتخار الشّاعر وزهوه بنسبه الفارسيّ من جهة أبيه، ونسبه الرّومي إلى قيصرٍ من جهة أمه، ثمَّ يتطرقُ إلى ذمِّ العرب، وتحقير شأنهم من خلال الموازنة التي يعقدها بين سيرة آبائه، وبين جانبٍ من نمط الحياة لدى العرب.[3]

([1]) ابن برد، بشّار، ديوان بشّار بن برد، ج١، ص٣٨٩، ٣٩٠.

([2]) الهبانيق: ج هُبْنق وهو الوصيف.

([3]) انظر، إسماعيل، عزّ الدّين، في الشّعر العبّاسي الرّؤية والفن، ص ٨١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إنّ أوّل ما يلمسه المتلقّي في هذا النّص هو الفخر، ويقابل هذا الحسّ بالفخر الذمُّ الـذي يبدو باختيار مَن يكون واسطةً ــ رسول ــ بين المفتخِر (الشّاعر)، والمفتخَر عليهم (العـرب)، فلأنّهم دونه لم يواجههم مباشرةً، والمقارنة التي يجريها الشّاعر ليست قاصرةً عليه وعلى مَـن يعيشون في زمانه، وإنما جعلها ــ كذلك ــ بين آبائه وآباء العرب وأجدادهم، فيريـد إيـصال الخبر إلى مَن مات من العرب.

ولهذا الرّسول واجبٌ يتمثّل بنقل صورةٍ عن نَسبِ الشّاعرِ العريق والمـشرّف، وهـذا النّسبُ ــ برأيه ــ يعلو نسب العرب ويفوقه، فهو ينحدر من أبٍ فارسيٍّ وأمٍّ روميّـةٍ، فآبـاؤه عُرفوا ببسالتّهم وشجاعتهم، ويقوم الآخرون على خدمتهم، وتقديم الشّراب لهم. ثمّ يقارن الشّاعر حال آبائه بحال العرب الذين تميّزوا ببساطتهم وترحالهم في الصحراءِ، وذلك بحسٍّ هجائيٍّ عالٍ.

وهذه الصورة التي يرسمها الشّاعرُ في نصّه تبيّن بعضًا من ملامح الحياة التي سـادت المجتمع، سواء حياة الدّولة العباسيّة التي تأثرت بالمؤثرات الخارجيّة، أو حياة العـرب الـذين تميزوا ببساطتهم، ويظهر في النّص ــ أيضًا ــ الهجاء الذي هو سمة من سمات شـعراء ذلـك العصر.

ويبدو اهتمام عزّ الدّين إسماعيل واضحًا في قراءته هذه بالجنس (العرق)، ولهذا الاهتمام أثرُه في الدّراسة التّاريخيّة، وهو الفطرة الموروثة في الأمة، إذ لكلّ أمّـةٍ مـن جـنسٍ مُعـينٍ خصائصها الفطريّةُ التي يشترك فيها الخلف والسلف دون استثناء،[1] ويظهر كثيرًا مثل هذا في شعر بشّار.

([1]) انظر، ضيف، شوقي، البحث الأدبي طبيعته ومناهجه، أصوله ومصادره، ص ٨٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتجدر الإشارة إلى أنّ محمّد العشماوي كان قد وقفَ على النّصِ نفسه، وبالمقارنة بين قراءتي العشماوي، وإسماعيل يتبيّن اهتمام كليهما بالجوانب الرّئيسيّة نفسها، مع اختلافٍ في آلية الكشف عن تلك الجوانب.

وأبو نواس من الشّعراء الذين حطّوا من شأن العرب ــ كذلك ــ فحقّرهم ووصف حياتهم بالخشونة، وأنّ المنعمين المترفين لا مكانَ لهم بين العرب؛ لأنّ حياتهم جدب وشقاءٌ وترحالٌ، يقول أبو نواس:[1]

دَعِ الأَطْلالَ تَسْفِيها الجنُوبُ ... وَتُبْلِي عَهْدَ جِدَّتِها الخُطُوبُ[2]

وَخَلِّ الرّاكبَ الوجناءِ أَرْضًا ... تَخُبُّ بها النّجِيْبَةُ وَالنّجِيْبُ[3]

بِلادٌ نَبْتُها عُشَرٌ وَطَلْحٌ ... وَأَكْثَرُ صَيْدِها ضَبُعٌ وَذِيْبُ

ولا تأخذْ عَنِ الأعْرَابِ لهوًا ... وَلا عَيْشًا فَعَيْشُهمُ جَدِيْبُ

دَعِ الأَلْبانَ يَشْرَبُها رِجَالٌ ... رَقِيقُ العَيْشِ بينهمُ غَرِيْبُ

إذا رَابَ الحَلِيْبُ فَبُلْ عَلَيْهِ ... ولا تَحْرَجْ فما في ذَاك حُوبُ[4]

فأطْيَبُ مِنْهُ صَافِيَةٌ شَمُولُ ... يَطُوفُ بِكأسها سَاقٍ أَرِيْبُ

فَهَذا الْعَيْشُ لا خِيَمُ البَوادِي ... وَهَذا الْعَيْشُ لا اللبَنُ الحَلِيبُ

فأيْنَ البدُو مِن إيوان كِسْرى ... وَأينَ مِن الميادينِ الزُّروبُ؟!

([1]) أبو نواس، ديوان أبي نواس، ص١١، ١٢.

([2]) تسفيها: تذري عليها التّراب، الجنوب: ريح تهبُّ من الجنوب.

([3]) الوجناء والنّجيب: النّاقة، تخبُّ: نوع سير النّاقة.

([4]) حوب: إثم.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

نظم أبو نواس النّص السابق ليهجوَ، وهو ليس هجاءً شخصيًا، وإنما هجاء عامٌ للعرب، والهجاء الذي يعلن النّقمة على المجموع هو أكثر أنواع الهجاء تعقيدًا.[1] وحطّ أبو نواس من شأن العرب في هذه القصيدة، وأظهر مظاهرَ تخلّفهم ــ كما يرى ــ فعقد موازنةً أساسها تحقير شأن العرب.[2]

واهتمّ بوصف ما يقوم به العرب، "فهكذا يصف أبو نواس حياة العرب بالخشونة، وأنّ المتحضرينَ المنعمين المترفين لا مكان لهم فيها، فهي حياةُ جدبٍ وشقاءٍ... وليس فيها مجالٌ للهو والمتعةِ، وأقصى ما يستطيعه العربيُّ فيها أن يشرب قعبًا من لبن حليبٍ، أو يصيبه رائبًا حامضًا فيكون بديلاً لديه مِنَ الخمر. وهو يدعو نفسه ويدعو غيره إلى نبذِ هذا كُلِّه، والسعيّ إلى مجلسِ اللهو والشّرابِ الحقيقيّ، حيثُ يدور الساقي على الشّرب بالكئوس".[3]

ووقف عزّ الدّين إسماعيل على نصّ عموريّة لأبي تمّام والذي مطلعه :[4]

السَّيْفُ أَصْدَقُ إِنْبَاءً مِنَ الكُتُبِ في حَدِّهِ الحدُّ بينَ الجدِّ واللَّعبِ

بدأ أبو تمّام قصيدته بالتّأكيد على أنّ ما زعمه المنجمونَ من عواقبِ المعركة غير صحيحٍ، فخرج المعتصم دونَ خوفٍ مما قالوه، ونجحت الغزوة وتحقّقت أهدافها، ثمّ تحدث أبو تمّامٍ عن هذا الفتح وما له من أثرٍ على المسلمين، فهو انتصارٌ للإسلام على الكفر وهذه ركيزة القصيدة، ثمّ أضاف الشّاعر قتل الرّومِ وقد خُضّبوا بالدّماء، وورد في النّص إشاراتٌ تاريخيّة ذات أهميّةٍ، منها أن حصن عموريّة كان منيعًا لم يستطع أحدٌ فتحه، وأنّ المسلمين استطاعوا في

---

(1) انظر، حاوي، إيليا، فن الهجاء وتطوره عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٠م، ص ٩.

(2) انظر، إسماعيل، عزّ الدّين، في الشّعر العبّاسي الرّؤية والفن، ص ٨٢.

(3) إسماعيل، عزّ الدّين، في الشّعر العبّاسي الرّؤية والفن، ص ٨٣.

(4) أبو تمّام، ديوان أبي تمّام، ج١، ص ٤٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

غزوتهم تلك وفتحه لأوّلِ مرةٍ، وأشار ــ كذلك ــ إلى فتح المعتصم أنقرةَ، وذكر محاولة القائد (تيوفيل) في بذل الأموال للمعتصم وإخفاقه في ذلك، ثمّ صوّر الشّاعر مشاعره الخاصة إزاء احتراق عموريّة.(١)

إنّ الاهتمامَ بالجانبِ التّاريخيّ لدى إسماعيل بارزٌ، إذ استنطق الحوادثَ التّاريخيّةَ في النّصّ، فجعل القصيدةَ وثيقةً تاريخيّةً، وأكد ذلك بقوله: "وهكذا سجّل الشّعر هذه الحروب فكان وثيقةً من وثائق العصر، وهكذا ارتبط أكبرُ شعراء العصر بهذا الصراع فظهرت آثاره في كثيرٍ من أشعارهم، إنّهم لم يكونوا ــ على الرّغم من انهماكهم في الحياة اليوميّة، والحياة السّياسيّة الدّاخلية للدّولة ، والصّراعات المحلّيّة ــ بمعزلٍ عن ذلك الصّراع الكبير الذي تحتشد الدّولة له كلما سنحت لها الفرصة وأسعفتها الظّروف".(٢)

ولجأ أبو تمّام إلى استحضار الشّخصيّات التّاريخيّة، مما جعل النّاقد يهتم بالتّاريخ وشخصياته، وربطَ في تحليله بين التّاريخ والفنّ، وفي ذلك تحديدٌ لوظيفةٍ من وظائف التّلقّي وهي التّناص، ويقول محمد مفتاح عن أهمية نظرية التّناص أنّها:"تعبر أقصى اهتمامٍ للخلفية المعرفيّة، وأكبر الاهتمام في عمليتي إنتاج الخطاب أو تلقّيه".(٣)

وربط إسماعيل نظمَ هذه القصيدة ببراعة الشّاعر؛ فبيّن أنّ إتقانه في نظمها جعله يتّخذ موضوع الثّغور موضوعًا أساسيًّا في نظمه للشعر، حيث قال: "وأيًا كان الأمر فإن قصيدة أبي تمّام هذه تُعدُّ أوّلَ قصيدةٍ طويلةٍ يكتبها شاعرٌ، انعكاسًا لما كان من صراعٍ بين العرب والرّوم.

---

(١) انظر، إسماعيل، عزّ الدّين، في الشّعر العبّاسي الرّؤية والفن، ص١٣٠ ــ ١٣٢.

(٢) المرجع السّابق، ص١٣٢، ١٣٣.

(٣) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشّعري (استراتيجيّة التّناص)، دار التّنوير، المغرب، د. ت، ص ١٢٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وإذا اقتنع أبو تمّام بمقدرته الفنّيّةِ في هذا اللونِ من الفنِّ الشّعريّ، راح بعد ذلك يتّخذُ من حروب الثّغورِ موضوعًا شعريًا، ومحورًا أساسيًّا يدير حولَه قصائده".(١)

إنّ قراءة النّص السابق بقيت ضمن المنهج التّاريخي، إذ ذهب إلى أنّ النّص نُظم للحديث عن الانتصار، فوصفَ الصّراعَ وربطَ التّاريخ بالشّعر

وتخلص الدّراسةُ إلى أنّ عزّ الدّين إسماعيل طبّق آليات المنهج التّاريخي في تلقّي القصيدة السّابقة، إذ ربط الشّعر بالتّاريخ، مستذكرًا يوم عمورية، وما دار فيه من قتالٍ، وركّز على السبي في الحروب، واستحضر الشّخصيّات التّاريخيّة، ثمّ اهتم بنظريّة تطوّر النّوع الأدبي لدى الشّاعر، ولم تكن قراءته لهذه القصيدة بمنأى عن قراءاته الأخرى للشعر العبّاسي في ضوء المنهج التّاريخي، إذ التزم بالمنهج نفسه في قراءة النّصوص الشّعريّةِ.

خلاصة الفصل:

وهَكَذا، فَالْحَديثُ عَن تَلَقّي الشّعْرِ ضِمْن الْمَنْهَجِ التّاريخي يُبَيّنُ أنّ الْقَارئ أو الْمُتَلَقّي يَصِلُ إلى إصْدارِ أَحْكَامٍ عَامّةٍ تَنْسَحِبُ عَلى نَتَاجَاتِ الْعَصْرِ كُلّه، وَالْوُصُول إلى هَذهِ النّتيجَةِ يَقْتَضي دِرَاسَةَ الشّعَراءِ وتُرَاثِهم، وَالْوقُوفَ عَلَى أشْعَارِهم وَعَدّها وَثِيقَةً تَارِيخيّةً يَسْتَشْهِدُونَ بِها عِلى أَحْدَاثِ عَصْرِهم؛ لأنّ النّصَّ حَالَةٌ تَاريخيّةٌ مُعَينَةٌ، وَضَعَهُ صَاحِبُهُ (الشّاعِر)؛ ليؤكّدَ تلكَ الأحْدَاثَ وَيُصَوّرُها، وَهَذا يُبَيّنُ أَسْبَقِيّةَ الْحَدَثِ عَلَى النّصِّ الْمُتَلَقّى.

---

(١) انظر، إسماعيل، عزّ الدّين، في الشّعر العبّاسي الرّؤية والفن، ص١٣٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

واهْتَدَى النّقّادُ بِالأصُولِ الْعِلميّة التي وَضَعَها مُؤسِّسُو الْمَنْهَجِ التّاريخيّ، فَعُنوا بِالْمَكَـانِ وَالزّمَانِ، وَالْجِنْسِ، وَتَطَوّرِ الْفَنّ الأدَبيّ.

فَوَجَدَتْ الدّراسَةُ أنّ الْمُتَلَقّي الْعَرَبي وَظّفَ الْمَنْهَجَ التّاريخيّ ضِمْنَ رُؤيتِهِ وَاتّجَاهَاتِه دُوْنَ إغْفَالٍ للنَّصّ والْمَنْهَجِ، وَبَقُوا ــ أي الدّارسِينَ ــ وَاثِقِينَ بِضَوَابِطِ مَـنْهَجِهم التـي اعْتَمَـدُوها، مُتَيَقّنينَ بِأنّها تَصِلُ بِهِم إلَى الْحَقِيقَةِ الْمَوْجُودَةِ دُونَ مُحَاوَلَةِ التّعمّقِ في أُفُقِ التّوقعِ الـذي عَرفَتْـهُ نَظَرِيّةُ التّلقّي الْجَدِيدة.

وَالسّمَةُ الْعَامّةُ فِي تَلَقّي النّقادِ الْمُحْدَثِينَ للنصّ الْعَبّاسِي ضِمْنَ رُؤيةِ هَذَا الْمَنْهَجِ تَتّضِحُ مِنْ خِلالِ عِنَايةِ النّقّادِ بِأسُسِ الْمَنْهَجِ التّارِيخيّ مِنْ رَبْطِ الفَنّ بِالبِيئَةِ، وَالْجِنْسِ، وَالزّمانِ، وَالْبَحْث في تَطَوّرِ الْفنُونِ، مَع دِقّةِ مُلاحَظَةِ بَعْضِهم لِما يتلقّاهُ مِنْ نُصُوصٍ.

وَمَعَ ذَلك يُمْكِنُ القَوْل: إنّ الدّرَاسَاتِ السّابقَةَ تُمَثّلُ تَيّارَاتٍ عَامّةً سَارَ فِيها الدّارسُونَ، فطَه حُسَيْن جَعَلَ دِرَاسَتَهُ ذَاتَ اتّجاهٍ نَقْدِي فَأكْسَبَها الْجِدّةَ بِالْبَحْثِ وَالتّلقّي، وَشَوْقِي ضَيْف كَانتْ غَايتُـهُ أكَادِيميّةً تَسِيرُ فِي اتّجاهين: أوّلاهُما: نَقْدِيٌّ وهو دراسةُ الشّعر والشّاعر دراسةً تتّصلُ بـالمنهج التّاريخيّ القائم على ردّ التّطوّر الأدبيّ إلى التّطوّر السّياسيّ والاجتماعيّ والفكـريّ، وَالآخَـرُ تَعْلِيمِيّ قائمٌ على تقسيم الأدب إلى عصورٍ. أمّا الدّرَاسَاتُ الأخْرَى الّتي مَثّلها كُلٌّ مِـنْ: يُوسُـف خُلَيْف، وَعِزّ الدّين إسْمَاعِيل، وَمُحَمّد زَكِي الْعَشْمَاوي فَغَلَبَ عَلَيْهَا جَانِبُ التّارِيخِ، وَرَبْطِهِ بِالشّعْرِ مِنْ أَجْلِ الاسْتِشْهادِ عَلَى الْحَياةِ الأدَبيّةِ.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الثاني

تلقي الشعر العباسي في ضوء المنهج النفسي

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الثّاني

تَلَقّي الشّعر العبّاسيّ في ضَوْءِ الْمَنْهَجِ النّفسي

يُعدُّ المنهج النّفسي من المناهج الحديثة، والتي تتعاملُ مع الأدب من الخارج، إذ يركّز على شخصيّة المبدع، وقد تعدّدت تسمياته، فهناك مَن يسميه بالنّقد التّحليليّ ومن رواده (شارل مورون)، وهناك مَن يسميه النّقد التّفسيريَّ للأدبِ.(١)

والبحثُ السيكولوجي في الأدب ذو جذورٍ بعيدةٍ ترجع إلى حِقَبٍ زمنيّةٍ أبعد بكثيرٍ من تاريخِ ظهور مناهج علم النّفس ودراساته الحديثة، فيعود إلى أفلاطون وأرسطو، وفي التّراث النّقديّ العربيّ ظهرت اهتماماتٌ مماثلة على يد الجاحظ، وابن قتيبة، والجرجاني، وابن طباطبا، وغيرهما ...(٢).

ويرى (فرويد) أنّ التّحليلَ النّفسي يتميّزُ بالطرق التي يتّبعها: "إنّ ما يتميّزُ به التّحليل النّفسي، من حيثُ هو علمٌ من العلوم هو طرقه في البحث، لا المادة التي يتناولها، وهي طرقٌ يمكن تطبيقها ــ دون أن نجورَ على طبيعتها الجوهريّة ــ في دراسة تاريخ الحضارة وعلم الأديانِ وعلم الأساطير، كما تطبق في دراسة الأمراض النّفسيةِ".(٣)

---

(١) انظر، أبو الرّضا، سعد، الاتجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي أصوله وقضاياه، مكتبة المعارف، الرّياض، ١٩٨١م، ص ٢٦.

(٢) انظر، هويدي، صالح، النّقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ١٤٢٦هـ، ص ص ٨٠، ٨١.

(٣) فرويد، سيجموند، محاضرات تمهيديّة في التّحليل النّفسي، ترجمة: أحمد عزت راجح، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط ٣، ١٩٨٧م، ص ٤٣٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والتّحليل النّفسي في النّقد الحديث وليد عيادات الأطباء، ومن رواده (فرويد)، وكان بداية الأمر ينطوي على طريقةٍ خاصة ابتكرها لعلاج طائفةٍ من الاضطرابات العصبيّة[1]، ثـمّ تبعـه الأطباء في ذلك، وبعد النّتائج الإيجابيّة التي توصّلوا إليها لطروحاتهم اندفع نقّاد الأدب ودارسوه نحو التّحليل النّفسي حتى قوي تأثير علم النّفس على الأدب، وذلك بإضافات (إدلر)، (ويـونج)، وغيرهم ...[2] .

والاتجاه النّفسي في تلقّي الشّعر ونقده هو اتجاه يعتمد على نتائج الدّراسات والأبحـاث التي تنتسب إلى علم النّفس أو التّحليل النّفسي؛ للكشف عن جوانبِ الشّعر باعتباره عملاً فنيًّـا، سواء منها ما يتصل بأبعاد العمل نفسه وخصائصه، ومنتجه، ومتلقّيه، دون أن يهملَ اسـتخدام المعارف المتاحة في العلوم الأخرى.[3]

فثمة علاقةٌ بين الأدب والعلوم الإنسانية وخاصة علم النّفس، فالصّلة بينهما ضروريّة، إذ يستطيع علم النّفس أن يخدمنا في تفسير الأعمال الأدبيّة، وتقويمها، فهو ينير جوانـب عمليـة الإبداع،[4] ويسهم الأدب في صنع النّفس، فيسخّر حقائق الحياة لإنارة الجوانب العديدة في النّفس،

---

(1) انظر، جونز، آرنست، معنى التّحليل النّفسي، ترجمة: سمير عبده، منشورات دار مكتبـة الحيـاة، لبنـان، ١٩٨٠م، ص ٨.

(2) انظر، قصّاب، وليد، مناهج النّقد الأدبيّ الحديث رؤية إسلاميّة، ص ٥٢، ٥٣.

(3) انظر، أبو الرّضا، سعد، الاتجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي أصوله وقضاياه، ص ٢٥.

(4) انظر، ويليك، رينيه، وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الـدّين صـبحي، المؤسـسة العربيّـة للدراسات والنّشر، المغرب، ط٣، ١٩٨٥م، ص ٩٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فتجمع أطراف الحياة التي تغذي الأدب وتشكّل منبعًا مفيدًا له[1]، وقد حدّد مصطفى سويف شروطًا لقيام الشّاعر جعل أوّلها ظهور علاقة معينة بين الشّاعر وبين مجتمعه.[2]

وأكّدَ عزّ الدّين إسماعيل دائرية العلاقة بين الأدب والنّفس، مبينًا أنّ الأدب يصنع النّفس كما تصنع النّفس الأدب، فتعمّق الأديب في حقائق الحياة يضيء نفسه، ومن ناحية أخرى فإنّ النّفس التي تتلقّى الحياة لتصنع الأدب هي التي تتلقّى الأدبَ لتصنعَ النّفس.[3]

ويرى شاكر عبد الحميد أنّ الفنَّ نوعٌ من الحفاظ على الحياة، وقد بنى رأيه على ما ذهب إليه (فرويد) من أنّ الفن وسيلةٌ لتحقيق الرّغبات في إعمال تلك الرّغبات التي أحبطها الواقع إما بالعوائق الخارجيّة، أو المثبّطات الأخلاقيّة. [4]

وعمليّة الإبداع التي يحقّق بها الفنانُ ذاته لا تتمّ إلا إذا استُقبل هذا العمل من جانب المتلقّينَ استقبالاً حسنًا على أساس المشاركة الوجدانية بين الطرفين، وهو استقبالٌ يحقّق للفنان جانبًا من المتعةِ يُضاف إلى متعة المعاناة، مثلما يحقّق المتعة عند المتلقّين نتيجة استثارته لمشاعرَ مماثلةٍ لمشاعرِ المبدع عند صياغة عمله،[5] ويتمسّك الكاتب بشكلٍ واعٍ أو غيرِ واعٍ بنظريّة نفسيّة تبدو أنها تلائمُ شخصيةً أو موقفًا، وقد يكون الهروب من الواقع دافعًا قويًّا للإبداع،

([1]) انظر، إبراهيم، جودت، مناهج دراسة الأدب عند الإفرنج والعرب، مجلة جامعة البعث، مج٢١، ١٩٩٩م، ص ١٥.

([2]) انظر، سويف، مصطفى، الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصة، دار المعارف، مصر، ط٤، ص١١٩.

([3]) انظر، إسماعيل، عزّ الدّين، التّفسير النّفسي للأدب، مكتبة غريب، الفجالة، ط ٤، ١٩٨٤م، ص ٥.

([4]) انظر، عبد الحميد، شاكر، الدّراسات النّفسية والأدب، عالم الفكر، ع ٣ و٤، مج: ٢٣، ص٢١٦.

([5]) انظر، أبو الرّضا، سعد، الاتجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي أصوله وقضاياه، ص ٥٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فالشّاعر قد يهرب لما في اللاشعور من صراعٍ نتيجة عدم إشباع الرّغبة في الجنس، أو في السيطرة وحبّ الظّهور، أو تأثيرِ الذات.[١]

وينطلق التّحليل النّفسي ابتداءً من العناية بالمرسل (المبدع) والرّبط بين إنتاجه من ناحية وتاريخه الشّخصيّ من ناحيةٍ أخرى، ويتكون التّاريخ الشّخصيّ من خبراتٍ متراكمةٍ منذُ سنّ الطّفولةِ، فيشكّل الاستجاباتِ والمشاعرَ، والتّوتراتِ، وهذا كلُّه يكوّن طريقة النّظر إلى الأشياء. فالمعاناة، أو الحرمان، أو الحياة القاسيّة في حياته صغيرًا لها أثرٌ في تشكيل سلوكه، وبناء تصوّره للحياة،[٢] وقد دعا (سانت بيف Sainte baive) إلى دراسة الأدباء دراسة علميّة تقوم على بحوثٍ تفصيليّة لعلاقاتهم بأوطانهم وأممهم وخواصّهم النّفسية والعقليّة،[٣] ويتحدّدُ الغرض في التّحليلِ النّفسي بالكشف عن اللاشعور في الحياة النّفسية.[٤]

ويرى الدّارس أن انعكاس الواقع المعيش على المبدع أمرٌ حقيقيٌّ، فالمواقف الحياتيّة هي التي تحدّد ما يقوله، وما يعيشه من أحاسيسَ، ومشاعرَ، وتوتراتٍ خافيةٍ أو ظاهرةٍ يظهر في وثيقته الإبداعية، فقراءة الجوانب النّفسية وتطبيقها على تلك الأعمال يمثّلُ نافذةً واضحةَ الرّؤية للمتلقّي، وهذا ما ستحاول الدّراسة الكشفَ عنه في هذا الفصل.

---

(١) انظر، أبو الرّضا، سعد، ومحمد أبو الرّضا، نحو منهج نفسي في نقد الشّعر، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٤م، ص ٣٥.

(٢) انظر، فضل، صلاح، مناهج النّقد المعاصر، ص ٦٦، ٦٧.

(٣) انظر، ضيف، شوقي، البحث الأدبي طبيعته ومناهجه، أصوله ومصادره، ص ٨٦.

(٤) انظر، فرويد، سيجموند، محاضرات تمهيديّة في التّحليل النّفسي، ص ٤٣٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أوّلا: عبّاس العقّاد:

عبّاس العقّاد أحدُ روّادِ المنهج النّفسي في تحليل الشّعر وتلقّيه، وهو من الذين أرسَوا هذا المنهج في النّقد العربي الحديث، مؤكدًا أنّه يمكّن المتلقّي من معرفة الذات المبدعة من خلال العمل؛ لذا يتميّز هذا المنهج على غيره، يقول: "إذا لم يكن بُدٌّ من تفضيل إحدى مدارس النّقد على سائر مدارسه الجامعة، فمدرسة النّقد السيكولوجي أو النّفساني أحقّها جميعًا بالتّفضيل في رأيي، وفي ذوقي لأنها المدرسة التي تستغني بها عن غيرها، ولا تفقد شيئًا من جوهر الفنّ أو الفنّان المنقود".(١)

عُني العقّاد بتحليل شخصية أبي نواس تحليلاً نفسيًّا، فتراه يهتم بنرجسيته، وإباحيته، والعلاقة بين نفسه، والجنس، وخمرياته... ويقرّر العقّاد أنّ أبا نواس كان إباحيًا عاليًا في الإباحة، متهتكًا بأفعاله، لا يخفيها، وهذا الوصف صادقٌ عليه في مجال الدّراسة النّفسية.(٢)

ويرى العقّاد أنّ تهتك أبي نواس وإباحيته على غير العادة، فلو أنّهما يحملانِ المعنى الشّائعَ عنهما لما اهتمّ بتفسيرهما، وإنما يهتم بهما لأنهما يفسران ظاهرةً نفسيّةً أخرى هي النّرجسيّة.(٣) وهي ذاتُ أثر في نفسِ الشّاعر، فلا بدّ من البحث عن العلاقةِ بينها وبين النّزعات الجنسيّةِ في التّحليل النّفسي، ويؤكد فرويد ضرورة التّمييز بين نزعات الأنا والنّزعات الجنسيّةِ،(٤) حتى يستطيع المتلقّي أن يحدّدَ نشاط الأديبِ ويبني عليه تأويله.

---

(١) العقّاد، عباس، النّقد السيكولوجي، دار المعارف، ج١، ص ١٠ــ ١٢، نقلاً عن فيدوح، عبد القادر، الاتجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي، دار صفاء للنّشر والتّوزيع، عمّان، ٢٠٠٩م، ص١٣٣.

(٢) انظر، العقّاد، عبّاس، أبو نواس الحسن بن هانئ، المكتبة العصريّة، صيدا، بيروت، د.ت، ص ٢٩، ٣٠.

(٣) انظر، المرجع السّابق، ص ٣٢.

(٤) انظر، فرويد، سيجموند، محاضرات تمهيديّة في التّحليل النّفسي، ص ٤٥٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويهتمّ العقّاد في دراسته لأبي نواس بموضوعات عشقه وغزله، ويجعل النّرجسيّة أساسًا لتحليل شخصية الشّاعر، ويصفها بأنّها شذوذٌ دقيق يؤدي إلى ضروبٍ شتّى من الشّذوذ في غرائزِ الأخلاق وبواعثها، ثمّ يصنّفها إلى شعبٍ : شعبة الاشتهاء الذاتي، وهي تغلب على الحالات الجسديّة التي تقترن باختلال الجنس في صاحبها، ويبلغ من اختلال هذه الوظائف أنّ المصابَ يشتهي بدنه كأنّه بدنُ إنسانٍ غريبٍ، والشّعبة الثانية: هي التّوثينُ الذاتي، وتغلب على الحالات العاطفيّةِ والفكريةِ، فيتخذ المصابُ من نفسه وثنًا يعبده، ويعزّه ويدلّله، ويشوبه حبٌّ كحب المرء لمعشوقه.[1]

ويلازم الاشتهاء الذاتي والتّوثين الذاتي لوازمُ متفاوتةٌ في درجة الالتّصاق بالآفةِ وتوابعها، منها لازمة التّلبيس والتّشخيص، ولازمة العرض، ولازمة الارتداد، وهذه اللوازم تنطبق على أبي نواس في خلائقه الأوليّةِ، وخلائقه التّبعية، وتفسر جميع أحواله، فشذوذه وميله إلى أبناء جنسه، وغزله بالجواري كما يغازل الغلمان، واستحسان الفتاة لأنّها كالغلام يدعو إلى دراسة أبي نواس في ضوء النّرجسية؛[2] لذا اهتمّ العقّاد بشعر أبي نواس ليستخرجَ هذه اللوازمَ وعلاقتها بنفسيته.

ولازمة التّلبيس والتّشخيص تفسرها نرجسية أبي نواس وما طُبع عليه من الهوى، يقول أبو نواس: [3]

وَا بِأَبِي أَلْثَغُ لاجَتْهُ فَقَالَ فِيْ غُنْجٍ وَإِخْنَاثِ

([1]) انظر، العقّاد، عبّاس، أبو نواس الحسن بن هانئ، ص ٣٥، ٣٦.

([2]) انظر، المرجع السّابق، ص ٣٦، ٣٨.

([3]) أبو نواس، ديوان أبي نواس، ص ٢٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لمّا رَأى منّي خِلافي له كَمْ لَقِيَ النّاثُ مِنَ النّاثِ

نَازَعْتُهُ صَهْبَاءَ كَرْخِيَّةً قَدْ حُلِبَت مِنْ كَرْمِ حَرّاثِ

يبدو غزل أبي نواس مكشوفًا، فيختار لهواه غلامًا ألثغَ مثله، وإن كانت لثغةُ أحدهما بالرّاء والآخر بالسّين، فالشّاعر قد اشتهى ذاته ولبّسها بواحدٍ من جنسه، وهذا في حقيقةِ الأمر شذوذٌ. (١)

والأبيات السابقة تنقل الشّاعر من حالة الفرح بوجود الغلام الألثغ الذي يسقط عليه الشّاعر شخصيته، إلى حالة النّشوة بالخمر الكرخيّة.

وكثيرًا ما كان يُعجب أبو نواس بالبُحة، فيجعلها صفةً لغلامٍ يتغزّلُ به، "وتعجبه البُحة التي كانت إحدى خواصه الصوتية، فيجعلها صفة لغلامٍ يتغزّل به"،(٢) فيقول:(٣)

فَبِهِ غُنَّةُ الصبَا تَعْتَلِيْهَا بُحَّةُ الاحْتِلامِ للتَشْرِيفِ

ويكثرُ العقّادُ من الاستشهاد بتلبيس ذات أبي نواس للجنس الآخر، ويشير إلى أنّه كان شغوفًا بالجارية حسن،(٤) حيثُ يقول أبو نواس في ذلك:(٥)

إنّ لِيْ حُرْمَةً فَلَوْ رُعِيَتْ لِي لا جِوَارٌ وَلا أَقُولُ قَرَابَه

غَيْرَ أنّي سَمِيُّ وَجْهِك لَمْ أَخْـ ـرِمْهُ فِي اللّفْظِ وَالْهِجَا وَالْكِتَابَه

---

(١) انظر، العقّاد، عبّاس، أبو نواس الحسن بن هانئ، ص ٣٨، ٣٩.

(٢) المرجع السّابق، ص ٣٩.

(٣) أبو نواس، ديوان أبي نواس، ص٧٢٠.

(٤) انظر، العقّاد، عبّاس، أبو نواس الحسن بن هانئ، ص ٤٠.

(٥) أبو نواس، ديوان أبي نواس، ص ٢٨٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فَـإذَا مَـا دُعيتُ غَيْـــرَ مُكَنّى لَمْ أُقْصُـرْ حفظًا لَهُ فِي الإجَابَه

اكْتُبِي وَانْظُـرِي إلى شَبَهِ الأحْـ ـرُفِ ثُمَّ اجْمَعِيهما في الْحِسَابه

يستوحي الشّاعر من اسم المحبوبة معنى التّوحيد بينه وبينها ويتغزّل بها، ويشفع بهـذه الحرمة، فالانتقال بتداعي الخواطر بين هذا التّشبيه والتّقريب وبين التّشخيص والتّلبيس قريبٌ في مسارب الشّعور الجنسيّ.(١)

ويتّضح أنّ العقّاد يركّز على لازمة التّشخيصِ والتّلبيس لذات أبي نواس في شعره لكلا الجنسين، وغرضه من ذلك إظهار الطبيعة النّرجسيّة للشاعر.

إنّ أبا نواس كان من الشّواذّ في مكبوته الجنسي ودوافعه النّفسية، ويفسّر العقّاد أنّ شذوذه يختلف عمّا اشتهر به من الشّذوذ، يقول: "إنّ أبا نواس كان من الشّواذ في تكوينه الجنسي ودوافعه النّفسية، ولكن شذوذه غير الشّذوذ الذي اشتهر به وهو إيثاره الذكران على الإناث، ولا بدّ من التّفرقة بين الشّذوذين لأنّ النّرجسيّة تفسّر أطوار أبي نواس جميعًا والشّذوذ الآخر لا يفسّرها".(٢)

وبالرّبط بين هذا القول والنّرجسيّة يتبيّن أنّ رغبة أبي نواس بالغلمان لم يكن مصدرها الشّذوذ الذاتي للشاعر إلى الغلمان ورفضه للنساء، وإنما هو الرّغبة في إسقاط الذات عليهم ــ ولا سيّما ــ أنّه كثيرًا ما كان يسقط ذاته على النّساء كذلك.

---

(١) انظر، العقّاد، عبّاس، أبو نواس الحسن بن هانئ، ص ٤٠.

(٢) المرجع السّابق، ص ٥٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويبحث النّاقد في سبب النّرجسيّة التي دخلت إلى نفس أبي نواس، وكيف تغلّبت عليه حتى كان لها بالغُ الأثر في نتاجه الفنّي، يقول العقّاد: "وعنوان النّرجسية التي اندست إليه من تربية البيت هي تلك الضفيرةُ التي ظلت مرسلة من رأسه إلى السنّ التي يلعب فيها مع الصبيان، سواء أكانت هي سبب تسميته بأبي نواس أو كان لهذه التّسمية سبب غيرها، فهو طفل مدلل في كفالة أمّه، وربّما دللته لأنّه وحيدها". (١)

وتتلبس شخصيّة أبي نواس بالنّرجسيّة الجنسيّة التي تغريه أن يتشكّل بجميع الأشكال، ويتطوّر بجميع الأطوار، ويبدو أنّه لو نبتَ في بيئةٍ اجتماعيةٍ تُخالف بيئة الشّطّار وإباحية الشّذّاذ من جميع الآفاق لما سار وراء آفته النّفسيّة، فهذه الآفاتُ كالثّمرات المزروعةِ في التّربة تمتصّ كلُّ ثمرةٍ من أرضها وهوائها وطيّاتها ما يلائم بذورها، ويوائمُ طعمها وشكلها ولونَها، فمحنة الشّاعر أقوى من طاقة المقاومة ــ لو أنّه كان يقاوم ــ وإنما كان على عكس ذلك ينطلق في تلك المحنة ليسبق نظراءه.(٢)

ولا يمكن أن ينفي العلم تأثير البيئة والمجتمع على الفنان، فيتأثر الإنسان بما حوله، ويميلُ فطريًّا إلى هذا التّأثير، سواء أمن أقرانه أم ممّن يعيشونَ حوله، يقول باترسون: "الشّخصيّةُ تتكونُ من حالاتٍ متغيّرةٍ للكائن الحي ككل خلالَ تفاعله، مزودًا بخبرته التّفاعليّة مع بيئته بطريقةٍ فريدةٍ، وبطرقٍ فرديّةٍ تميّزه شخصيًّا واجتماعيًّا من الآخرينَ، والشّخصيّةُ بهذا المعنى عمليّةٌ من التّغيّرِ والصيرورةِ".(٣)

---

(١) العقّاد، عبّاس، أبو نواس الحسن بن هانئ، ص ٨٠.

(٢) انظر، المرجع السّابق، ص ٩٠ ــ ٩٢.

(٣) باترسون، س . هـ ، نظريات الإرشاد والعلاج النّفسي، ترجمة: حامد عبد العزيز الفقي، دار القلم، الكويت، ١٩٨١م، ص ١٠٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويمكن القول: إنّ المؤثر الرّئيس في نرجسيّة أبي نواس هو نشأته وبيئته سواء بيئة البيت أو البيئة الخارجيّة المحيطة به، كُلُّ ذلك يتفاعل مع الدّوافع النّفسية الدّاخلية له.

ويروى أنّ أبا نواس كان يسعى إلى المذمّة فمن ذلك ما رواه الأصفهاني: " عبث قومٌ من إخوانِ أبي نواس به، فأشاعوا عنه أنّه قد تابَ ونزع عمّا كان عليه من الفسوقِ والخمر، فأقبل النّاسُ يهنّئونه، فجعل يكذّب ذلك ويقول: أنّا والله شرٌّ ممّا كنتُ".[1] وفي هذا الإنكار علامة على تأثير المجون عليه، يقول:[2]

قَالُوا نَزَعْتَ وَلَمّا يَعْلَمُوا وَطَرِي ... فِي كُلِّ أَغْيَدَ سَاجِيَ الطَرفِ مَيّاسِ

كَيْفَ النّزُوعُ وَقَلْبِي قَدْ تَقَسّمَهُ ... لَحْظُ الْعُيُونِ وَلَوْنُ الرّاحِ فِي الكاسِ

إِذَا نَزَعْتَ إلى رُشْدٍ تَكَنّفَنِي ... رَأيان قَدْ شَغَلا يُسْرِي وَإفْلاسِي

فَاليُسْرُ فِي القَصْفِ للأيامِ مُبْتَذَلٌ ... وَالْعُسْرُ فِي وَصْلِ مَنْ أَهْوَى مِنَ النّاسِ

لا خَيْرَ فِي الْعَيْشِ إلا بِالْمُدَامِ مَعَ الأ ... كْفَاءِ فِي الْوَرْدِ وَالْخَيْرِي وَالآسِ

وَمُسْمِعٍ يَتَغَنّى وَالْكُئُوس لَهَا ... حَثٌّ عَلَيْنَا بِأَخْمَاسٍ وَأَسْدَاسِ

يَا مُورِي الزّنْدِ قَدْ أُعْيَتْ قَوادِحُهُ ... أَقْبِسْ إذا شِئْتَ مِنْ قَلْبِي بِمِقْبَاسِ

يبيّن العقّاد أنّ هذه الأبياتَ تظهر هوَسَ المغلوب على طبعه المنحرف عن الخلق السوي، إذ لا يمكن ردُّه إلى الولع بالزندقة، وإنما سبب هذا الانحراف هو النّرجسيّة بدخائلها

---

(1) الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، تح: سمير جابر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٩٢م، ج٢٥، ص ٢٧٤.

(2) أبو نواس، ديوان أبي نواس، ص ١٤٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتوابعها وخفاياها، وألوان شذوذها، فلو كان داؤه الشّغف بأبناء جنسه والإعراض عن المرأة لما أباح ذلك.[1]

ويبدو للدّراسة أنّ أبا نواسٍ في موقفٍ نفسيٍّ مواجِه، فيقابل مَن يزعم بأنّه قد تاب، بنفي تلك المقولة، فيثبت رغبته وغايته بما اعتاد عليه من استملاح الغلمان المتمايلين والمتبختـرين، ويتساءل متعجبًا ومستنكرًا من توبته وهو في حالة صراع داخلي بسبب ما يلاقيه من نظـرات العيون الجميلة، ومن جمال لون الخمر في الكأس والتي عرف بشغفه إياها، فالعقّاد بنـى رأيـه بناءً على منهج التّحليل النّفسي لاستكشاف الصراع في الشّخصية المدروسة.

ويظهر الصراع في حالة اليسر المتمثل بتجنب الشّاعر مَن يهوى، في حين أنّ العـسرَ يظهر في وصله مَن يهوى، أما المفارقة والصراع الخارجي فيتمثّلان في التّضاد بين مـا هـو عليه من إباحيةٍ، وشذوذٍ بشرب الخمر، وحبّه الغلمان من جهةٍ ... وما يجب أن يكون عليه من التّزامٍ وحسن السجية من جهةٍ ثانيةٍ، إذ جعل وصل الغلمان عسرًا وفراقهم يـسرًا، ــ وهنـا ــ تظهر نقطة التّعارض مع النّفس، ثمّ يؤكد الشّاعر أنّ الحياةَ الهانئةَ تكون برفقة الخمر، وساقيةٍ، ومغنين.

كان العقّاد يقف على الأبيات والمقطوعات الشّعريّة ويدرسها دراسةً نفسيّةً، ولكـن دونَ أن يعطيَ بعض النّصوص المدروسةِ حقّها، إذ يكتفي بالاستشهاد على ما يقول، ومن ذلك وقوفه على قول أبي نواس:[2]

([1]) انظر، العقّاد، عبّاس، أبو نواس الحسن بن هانئ، ص ٩٨.

([2]) أبو نواس، ديوان أبي نواس، ص ٢٠٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إنّي قَصَدتُ إلى فَقيهٍ عالِمٍ مُتَنَسِّكٍ حَبْرٍ مِنَ الأحبارِ

مُتَعَمِّقٍ في دينِهِ مُتَفَقِّهٍ مُتَبَصِّرٍ في العِلمِ وَالأخبارِ

قُلتُ: النَبيذُ تُحِلُّهُ فَأَجابَ لا إلا عُقاراً تَرتَمي بِشَرارِ

قلتُ: السماع فما علمت أجابني إلا بخفق العود والمزمار

قلت: المنادم من يكون؟ أجابني لا تَعْدِلَنّ عَنْ ماجنٍ عيّار

قُلتُ: الصَلاةُ فَقالَ فَرضٌ واجِبٌ صَلِّ الصَلاةَ وَبِت حَليفَ عُقارِ

اِجمَع عَلَيكَ صَلاةَ حَولٍ كامِلٍ مِن فَرضِ لَيلٍ فَاقضِهِ بِنَهارِ

قُلتُ: الصِيامَ فَقالَ لي لا تَنوِهِ وَاِشدُد عُرى الإفطارِ بِالإفطارِ

يرى العقّاد أنّ هذه المقطوعةَ تمثّل فتاوى إبليسيّة تعين الشّاعر على طلبه وميوله الإباحيّة.[1] فالشّاعر يعاني صراعًا في هذه المقطوعة يرغب من خلاله بالمحرم، وأكد مصطفى سويف "أنّ الفنان يعاني صراعًا حادًا بين الرّغبة في المحرم، والشّعور بالخطيئة".[2]

ويمكن القول: إنّه لا بدّ من التّواصل مع النّص، فالأدب يكتب ليقرأ، وهو لا يحيا إلا بقارئه، فالتّلقي شرطٌ ضروريٌّ ولازمٌ للأدب، وإذا كان الأدب تواصلاً فهو نشاطٌ فكريٌّ متصلٌ بنظريّةٍ أكثرَ شمولاً وهي نظرية الاتصال.[3]

وعلى الرّغم ممّا يتميّز به أبو نواس من حبٍّ للهو والمجون، فإنّه يحاول أن يجعل لنفسه مخرجًا ودافعًا لذلك، إذ يجعل الشّيطان هو الموسوس له في كلِّ ما يفعل، وساق لنا ذلك بحوارٍ

---

(1) انظر، العقّاد، عبّاس، أبو نواس الحسن بن هانئ، ص ١٠٧.

(2) سويف، مصطفى، دراسات نفسيّة في الإبداع والتّلقي، الدّار المصرية اللبنانية، ٢٠٠٠م، ص ٢٩.

(3) انظر، إحمامة، لحسن، القارئ وسياقات النّص، دار الثّقافة، المغرب، ٢٠٠٥م، ص ٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

درامي بينهما، فوصف الشّيطان بالفقه والتّنسك، ولعلَّ في ذلك إشارةً إلى ذاته، فهو فقيه وحافظٌ للقرآن، ومطّلع على الأخبار، فيخاطب الشّاعرُ نفسَه ويستفتيها، وتتمثل الفتوى باستحلال العقار وهو الخمر الذي يلازم الذهنَ، وإباحة عزف العود والمزمار، ودعاه إلى التّلذّذ بالزّنا واللـواط، ونهاه عن فريضة الصّيام، ومع هذه الإباحيّة والنّهي عن بعض العبادات يظهـر الحـثّ علـى الصلاة.

إن حرص أبي نواس على الصّلاة آخر حياته على الرّغم ممّا يعيشه من حياة لاهيةٍ يدلّ على رغبته في الزهد، وطلبه للرحمة، عملاً بحديث الرّسول ــ صلى الله عليه وسـلّم ــ :"أوّل ما يحاسب به العبد يوم القيامة من عمله صلاته، فإن صلحت فقد أفلح وأنجح، وإن فسدت فقـد خاب وخسر".[1] فالتّمرد واضح على شريعة الله ورفض حكمه باسـتحلال حرامـه، وتحـريم حلاله، فاستقى مشروعيّة ما يذهب إليه من شيطانه الذي اعتبره فقيهًا عالمًا.

ويتميّز الغزلُ عند أبي نواس بالمراوحة بين الغزل بالمذكر والمؤنث، فيقـول متغـزلاً بعنان في القصيدة التي مطلعها:[2]

لَوْلا حِـــذاري مِن جنـــانِ لَخَلَعْـــتُ عَـــنْ رَأسِي عِنَانِي

ويقول متغزّلاً في غُلامٍ في القصيدة التي مطلعها:[3]

غَزَالٌ بِـــهِ فَتَـــرٌ وَفِيْهِ تَأَنّـــثٌ وَأَحْسَنُ مَخْلُوْقٍ وَأَجْمَلُ مَنْ مَشى[4]

([1]) التّرمذي، أبو عيسى محمد بن عيسى بن سورة، الجامع الصحيح سنن التّرمذي، كتاب الصلاة، دار إحيـاء التّراث، بيروت، ٢٠٠٠م، ص ٤١٣.

([2]) أبو نواس، ديوان أبي نواس، ص ٢٨٩.

([3]) المرجع السّابق، ص ٣١٩.

([4]) الفتر: انكسار الجفون، التّأنث: اللين.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إنّ هذين النّصّين يتفقان في الموضوع والغرض، فالنّص الأوّل في الغـزل بالمؤنـث، والنّصُّ الثاني في الغزل بالمذكر، ولكن لا يرجح أحدهما على الآخر، ولا يوجد فرقٌ في أفضلية أحد النّصين على الآخر، وإن كان ثمةَ تفاضلٌ بينهما فهو كما يتفق التّفاضل بين كلام الشّاعر في الغرض الواحد، ويتّضح هذا المزج في هذين النّصّين؛ لما يأتي به الشّاعر من صفاتٍ وملامـحَ متشابهةٍ في معشوقيه، يقول العقّادُ: "وتتشابه الصّفاتُ والملامحُ التي يهواها الشّاعر في معشوقاته ومعشوقيه، ويهوى المعشوقةَ أحيانًا لأنّها (مذكرة مؤنثة) ويهوى المعشوقَ أحيانًا لأنّـه (متفتّـرٌ وفيه تأنيثٌ ...) فكما يكون من محببات الأنثى إليه أنّها تشبه الغلام في بعض أوصافه كـذلك يكونُ من محببات الغلام إليه أنّه يشبه الأنثى في بعض الأوصاف".[1]

ويُعتَمدُ في غزل أبي نواس جميعه على الصّورة التي يـشخّص بهـا نفـسّه فـي ذات معشوقيه أو معشوقاته، على عادة النّرجسيين. ويرى العقّاد أنّه من الخطأ الجزم بما ذهب إليـه بعض النّقّاد برجحان غزله في المذكر على غزله بالمؤنث، يقول: "وتصحيحُ هذا الخطـأ إنمـا يكونُ بالرّجوعِ إلى العلل النّفسيةِ كما شرحتها الدّراسات الأخيرة، فأصل الخطأ سوء فهم الشّذوذ الجنسيّ الذي انطوت عليه طبيعةُ أبي نواس، فلم يكن شذوذه يستلزمُ الشّغفَ بأبناءِ جنـسه دون غيرهم، ولم يكن جنسُه هو سويًا غير مشترك حتى يظن به أنّه يميلُ إلى جنسٍ واحـدٍ، وإنمـا كانت له طبيعةٌ جنسيّةٌ تشتبه بكلا الجنسين، وتتشكّل بهذا الشّكل مرةً وبذلك الشّكل مرةً أخـرى، على حساب غوايات الطبيعةِ الجنسيّة".[2]

([1]) العقّاد، عبّاس، أبو نواس الحسن بن هانئ، ص ١٤١.

([2]) انظر، المرجع السّابق، ص١٤٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ونفى عزّ الدّين إسماعيل قدرة النّرجسية على الإبداع، قائلاً: "لا نستطيع هنا أن نفسر هذه القدرة برغبة الفنان في كسب تلك النّرجسية التّعويضية التي يضمّها له العمل الفنّي، فالرّغبة شيءٌ والقدرة شيءٌ آخر".(١)

ويمكن القول: إنّ العقّاد جعل النّرجسيةَ مرجعًا أساسيًّا في تفسيرِ الظّواهر النّفسية عند أبي نواس، واعتمد في وصفها على علاقتها بلوازمَ مختلفةٍ، معتمدًا في رسم صورة نفسيّة الشّاعر على بيئته، ونشأته، وهذا الرّبط ناجح؛ لأنّ ما يلقاه الشّاعر من تفكيرٍ في ذاته يمكن أن يعوّضه من خلال اللاشعور في فنّه.

ونال ابن الرّومي عنايةً بارزةً في الدّرس والتّحليل النّفسي لدى العقّاد، إذ يقرّرُ أن ترجمته لابن الرّوميّ تمثّلُ صورةً للحياة: "وأمّا هذه فأحرى بها أن تسمى صورة حياة. ولأن تكون ترجمة ابن الرّومي صورةً خيرٌ من أن تكونَ قصةً. لأنّ ترجمته لا تخرج لنا قصة نادرةً بين قصص الواقع، أو الخيال، ولكنّنا إذا نظرنا في ديوانه وجدنا مرآةً صادقةً، ووجدنا في المرآة صورة ناطقةً".(٢)

ويؤكد العقّاد أنّ الإنسانَ والشّاعر شخصان يلتقيان في المواعيد ثمّ يذهبُ كُلٌّ منهما لطيته إلى أن يتاح لهما اللقاء مرةً أخرى بعد زمنٍ طويلٍ أو قصير. وعندئذٍ يتحدّد أثر المتلقّي، في الكشف عمّا تميّز به الشّاعر من غيره. فليس من فائدةٍ في الغوص وراء المعاني النّادرة،

---

(١) إسماعيل، عزّ الدّين، التّفسير النّفسي للأدب، ص٣٦.

(٢) العقّاد، عبّاس محمود، ابن الرّومي حياته من شعره، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط٧، ١٩٦٨م، ص ١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والنّظم العجيب، والتّوليد الغريب إن لم يكن ذلك كُلُّه مصحوبًا بالطبيعة الحيّةِ والإحساس البـالغ والذّخيرة النّفسيّة التي تتطلب من المبدع التّعبير الجميل والافتتان.[١]

وهذا يدعو إلى إشراك القارئ في النّص الأدبي، في الكشفِ عمّا يشتمل عليه من أبعـادٍ نفسيّةٍ، وسبر أغواره والمشاركة في إنتاجة، ويرى عبد القادر الرّبّاعي أنّ الانفتاحَ على الـنّصّ من قبل المتلقّي أكثرُ إقناعًا، يقول: "إنّنا نرى أنّ أصحاب الرّأي الذي يقود على (انفتاح الـنّص) أكثر إقناعًا؛ لأنّ رأيهم ذاك يبعث في النّاقدِ الحساسةَ كي يكونَ شريكًا فاعلاً في تأليف المعنـى انطلاقًا من تفاعله الخلاق مع النّص، وحساسيته الذاتية لمكوناته".[٢]

واستطاع العقّاد أن يدخل إلى شخصية ابن الرّومي ويتعرف على أخباره مـن خـلال شعره، ويدرس نفسيته ومزاجه، فوقف على إسرافه وتقصيه للأمور، وذلك في قوله:[٣]

إنْ يَكُـنْ عِنْدَكَ لِي نُصـ ـحٌ فَمَا عِنْدِي انْتِصاحُ
لا تُلُمْنِي فَالْهَـوَى فِيْـ ـهِ جِمَـاحٌ وَطِمَـاحُ
مَا عَلَى الْمَفْتُـونِ فِي مَا غَلَـبَ الصّبْرَ جُنَاحُ
كُـلُّ شَيءٍ غُلِبَ الصَّبْـ ـرُ إلَيْـهِ فَمُبَـاحُ
إنَّمَـا الدّنْيَـا مَـلاهٍ وَاغْتِبَاقٌ وَاصْطِبَـاحُ
وَالْمُزَاحُ الجِدُّ ـ إنْ فَكَّـ ـرْتَ ـ وَالجِدُّ المُزَاحُ

---

(١) انظر، العقّاد، عبّاس محمود، ابن الرّومي حياته من شعره، ص ٩.

(٢) الرّبّاعيّ، عبد القادر، تحولات النّقد الثقافي، دار جرير، عمّان، ٢٠٠٧م، ص ١٠٦.

(٣) ابن الرّومي، ديوان ابن الرّومي: تح: حسين نصّار، الهيئة المصرية العامة للكتـاب، ط٢، ١٩٩٣م، ج٢، ص٥٤٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وابن الرّومي دائم الإسراف والاستقصاء في كلّ شيءٍ، فليس لديه عزيمةٌ تضبط هاتين النّزعتين، سواء أفي حياته الشّخصية، أم الرّسميّة: "وتختلف نزعات هذا الإسراف وسببها كلّها واحد ... توفّر الحسّ ومطاوعة الرّغبة الحاضرة والاندفاع معها وقلّة الصّبر عنها، ولو أنّ هذه الأشواقَ الجامحة شفعت بمسكة من العزم المتين لاعتدلت حاله، ولو بعض الاعتدال، وسلم جسمه، ولو بعض السلامة، ولكن أنّى له العزيمة وهو أسيرُ إحساسٍ للحظةِ التي هو فيها لا يترك له استغراقه في مؤثراتها الحاضرة منفذًا إلى التّفكير".[1]

إنّ طباعَ ابن الرّومي ليست هادئةً، وهو بين نقيضين، فلو خلا من إحساسه الثّائر سيثوبُ إلى وجومٍ يجثم على صدره، وانقباضٍ يثقل على وجدانه، فهو كالنّشوان بين النّقيضين من ثورة الإحساس وشدة الوجوم.[2]

ما ذهب إليه العقّاد يوافق كلامَ فرويد عن الكبت، إذ يرى أنّه من الممكن أن يصبحَ قبل الشّعور (الكبت) لا شعوريًّا، إذ يقول: "ومن الآن فصاعدًا يصبح للفكرة المهملة أو المقموعةِ القدرةَ على أن ترعى نفسها، وإن كان التّعزيز الذي تلقاهُ لا يعطيها حقّ النّفاذ إلى الشّعور، ويمكن لذلك أن نقولَ: إن ما كانَ حتى الآن عمليّةً فكريّةً قبلَ شعوريّةٍ قد تحوّل جبرًا إلى أن يكونَ عمليّةً فكريّةً لا شعوريّةً".[3]

وكان للاستقصاء أثرُهُ السّلبي على جسم ابن الرّومي وعقله، فأسقم جسمه وأنهك أعصابه، فأصبحَ مهزولاً ضعيفًا بسبب التّفكير، فأعصابه مختلّةٌ وأطواره شاذّةٌ، واختلال

([1]) العقّاد، عبّاس محمود، ابن الرّومي حياته من شعره، ص ١٣٢.

([2]) انظر، المرجع السّابق، ص ١٣٣.

([3]) فرويد، سيجموند، تفسير الأحلام، ترجمة: عبد المنعم الحفني، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ٦٦٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أعصابه يشمل حالاتٍ نفسيةً وجسديةً كثيرةً، وكان الشّاعر يستحضر الموتَ، ويختلقُ الأوهامَ.[1]

يقول ابن الرّومي:[2]

وَلَوْ ثَابَ عَقْلِي لَمْ أَدَعْ ذِكْرَ بَعْضهُ ... وَلَكنّهُ مَـــنْ هَوْلِــهِ غَيْــرُ ثَائبِ

أظَــلّ إذا هَزّتْهُ رِيـــحٌ وَلألأتْ ... لَهُ الشّمْسُ أمْوَاجًا طوال الغَوارِبِ

كَأنّي أرَى فِيْهِنّ فُرْسَـــانَ بَهْمَةٍ ... يُلِيْحُونَ نَحْوِي بِالسّيوفِ القَواضِبِ

يصف الشّاعر ماء دجلة، لكنّه أفرط في الطيرةِ واشتدّ خوفه من الماء، فلا يركبه حتّى وإن دعاه إلى ذلك مَن يمنونه حسن الضيافة، وصوّر ما يعتريه من خوفِ الماء تصويرًا لا يدل إلا على حالةٍ مرضيةٍ.[3]

إنّ نفسية الشّاعر حسبما تتّضح في الأبيات السابقة تكشف لنا بواطن حياته، فكل ما يعرف عن العالم أو كياننا الخاص يفد إلينا من وساطة النّفس.[4] ونفس ابن الرّومي التي تعوّدت الخوف في مختلف جوانب الحياة تتمثل هذه النّزعة النّفسيّةَ في كثيرٍ من المواقف.

والمقطع يرسم صورةَ الخوف المسيطر على الشّاعر، ويكشف عن الشّعور الرّهيب في نفسه تجاه الماء الجاري، وليس الماء على الإطلاق، ويجسد الخوفَ بما يقدمه من تشبيه تمثيليٍّ طرفاه البحر المتحرك حركةً خفيفةً تظهر فيها خيوط الشّمس النّرجسية؛ لتقابل الصورةَ الأخرى

([1]) العقّاد، عبّاس محمود، ابن الرّومي حياته من شعره، ص ١٣٣، ١٣٤.

([2]) ابن الرّومي، ديوان ابن الرّومي، ج١، ص ٢١٦.

([3]) العقّاد، عبّاس محمود، ابن الرّومي حياته من شعره، ص ١٣٥، ١٣٦.

([4]) انظر، جاكوبي، بولاند، علم النّفس اليونغي، ترجمة: ندرة اليازجي، الأهالي للطباعــة والنّــشر، دمــشق، ١٩٩٣م، ص ٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الرّهيبة التي يستحضرُها الشّاعر من بواطنِ اللاشعور وهي صورة الفرسان الذين يحملونَ السّيوفَ القواضب.

ويتجلى التّناقض في هذه الأبيات من خلال صورة البحر ذي الحركة الخفيفة، وقد جعل الشّاعر عاملَ الاضطراب في البحر الرّيح، ولم يقل الرّياح، إلى جانب لألأت الشّمس في أمواجه، وذلك كلُّه يناقض الصورة المكبوتة لديه، ولهذا الاضطراب علاقةٌ بالوسواس الذي أصبحَ آفةً متأصلةً في أفعالِ الشّاعر وأقواله.

ويقف العقّاد على سخرية ابن الرّومي، ويبيّن أنه اجتمع له من عناصرِ السّخرية ما لم يجتمع لأحدٍ في عصره، من دقة الملاحظةِ والإحساس، وعمق الشّعور بالمتناقضات في نفسه وفي زمنه، وسعة النّظر إلى الفوارق، وسماحة العطف التي تقابل مرارةَ العصبيّة، فهو ساخرٌ لا يبارى في سخريته، وعابثٌ مطبوعٌ في عبثه،[1] يقول:[2]

قَصرَتُ أخَادِعُهُ وَطَالَ قذالُهُ ... فَكَأنّهُ مُتَرَبّصٌ أنْ يُصفَعَا

وكَأنّما صُفِعَتْ قَفَاهُ مَرّةً ... وَأَحَسّ ثانِيَةً لَها فَتَجَمّعَا

ويستجلي العقّاد قدرة ابن الرّومي في هذين البيتين الهجائيين ليدلّ على نزعته النّفسية، ويفصح عن حدّة الهجاء لديه، ففي هذين البيتين براعةٌ لا نظير لها في وصف الشّكل والحركة، ولا في تضمينهما هيئة السُخْريةِ التي عمل فيها الشّاعر عمله المركب؛ ليتم فيها نصيب العين

([1]) انظر، العقّاد، عبّاس محمود، ابن الرّومي حياته من شعره، ص ١٤١.

([2]) ابن الرّومي، ديوان ابن الرّومي، ج٤، ص١٤٥٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والضّحك والخيال، فصورةُ الرّجل وهو يتهيأ ليصفع ثم يتجمع ليتقي الصفعة الثانيةَ هي صورة الأحدب.[1]

وأعاد العقّاد السخرية والضحك والهجاء في شعر ابن الرّومي إلى طفولته، يقول: "فابن الرّومي هو ذلك الطفل في سخره وضحكه، وتهكمه وهجائه، لسنا نفهمه حقّ فهمه إلا إذا تمثّلناه أبدًا في جدة الإحساس واخضراره على هيئة الطفولة النّامية التي لا تجف ولا تشيخ".[2] أي نمو بعض السلوكيات الطفوليّة لديه. ويتلذّذ ابن الرّومي في وصف الخمر ، يقول:[3]

أَلَــذّ مَــنْ مُعتّقِ الرّساطُــونِ[4]

وَقَهْوَتَي قُطْــرُ بُلٍ وَكِركِيْــنِ[5]

رَجْرَجَةٌ مَنْ مَاءِ لَيْلٍ تَشْرِيــنِ

كَرَوْنَقِ السّيْفِ اليمانِ المَسْنُونِ

بَاتَتْ عَلَى طَوْدِ نِيافِ العِرْنِيــنِ

تَنْفُحها الرّيْحُ بِــرشّ مَمْتُــونِ

فِي شَطْرِ كُوزٍ صُنْعِ طَبَّ أُفْنُونِ

أَخْضَرَ فِي خُضْرَةِ جِرو اليَقْطِيْنِ

أَلَسْــتَ يَا مَحْرُوْمَها بِمَغْبُــونِ

([1]) انظر، العقّاد، عبّاس محمود، ابن الرّومي حياته من شعره، ص ١٤٣.

([2]) المرجع السّابق، ص ١٤٩.

([3]) ابن الرّومي، ديوان ابن الرّومي، ج٦، ص ٢٤٧٦، ٢٤٧٧

([4]) الرّساطون: كلمة رومية تطلق على الخمر.

([5]) كركين: إحدى قرى بغداد.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يتلمّس القارئ برد الهواء الذي يجش الجلودَ والأحشاءَ، بل يخيل أنّ لبرد الماء في شطر الكوز الأخضر ثقلاً راسبًا ينقع الغلة بالرّجرجة قبل أن ينقعها بالشّراب، ويختار الشّاعر (معتق الرّساطون)؛ لأنّها كلمةٌ مجسمة، ووظف الشّاعر حواسه في هذا التّصوير البارع، فالبصر لرؤية صنعة الكوز، والسّمع لسماع رجرجة الماء، والرّي لتذوق الماء، ويرى النّاقد أنّ ابن الرّومي استطاع أن ينقل ما يحس به الشّاعر إلى المتلقي؛ لأنّ هذا العمل إبداع نفسٍ تامّة الأداء، "فهذه أيها القارئ نفسٌ تامّة الأداء تشعر شعورًا شديدًا بالحياة حيثما واجهتها وتداخل الطّبيعة في كلّ جزءٍ من أجزائها، فقد عاش صاحبها يومًا يومًا من عمره، وناحيةً ناحيةً من وجدانه، ولابس الحياة ولابسته".(١)

والنّزعات النّفسية التي يعانيها ابن الرّومي والتي تظهر في طفولته المتمثلة في حياته تبدع فنًا جميلاً، وهذا الفن يستحقّ وصفه بالعبقرية.

ويقرر العقّاد أنّ صفة العبقرية لدى هذا الشّاعر لا يمكن وصفها إلا بالعبقرية اليونانية، يقول: "فخير ما نفهم به عبقرية ابن الرّومي أنّها عبقريّةٌ يونانيّةٌ ... إذ لا نعرف صفةً لعبقرية ابن الرّومي هي أوجزُ ولا أبينُ من هذه الصفة المجموعة في كلمةٍ واحدةٍ: "فإنّه كان محبًا للحياة في خفةٍ وطفولةٍ وأريحيّة دائمة كالحبّ الذي عهدناه في جملة الفنون اليونانيّة، وكان مشخصًا لمحاسن الطّبيعة وعناصرها كما شخصتها أساطيرُ اليونان... وكان مأخوذًا بالجمال في كُلّ شيءٍ كما أخذوا به في كل شيءٍ، مستغرقًا في الحسّ الدّنيوي كما استغرقوا فيه".(٢)

---

(١) العقّاد، عبّاس محمود، ابن الرّومي حياته من شعره، ص ٢٩٣.

(٢) المرجع السّابق، ص ٣١٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأكد المازني أنّ رومية هذا الشّاعر ميّزته من العرب، على الـرّغم مـن أنّـه عـاش وترعرع بين العباسيين، ولابسهم... ، حيث قال: "ولكنّه لمْ يُصرْ بذلك كالعرب لا في طبيعتـه، ولا في فنّه، ولا في أساليب تفكيره".[١] فعلى الرّغم من وجوده في بيئةٍ غيرِ بيئته، فإنّه لم يتأثر بهذه البيئةِ.

ويرفض النّويهي هذا الرّأي مبينًا أنّ العلمَ لم يستطع الوصول إلى كيفية الميزات العقلية من جيل إلى جيل، يقول: "فكيف يرث ابن الرّومي، لمجرد أنّه يوناني ــ إنْ كان يونانيًا حقًا ــ ميزاتٍ عقليةً لا وجود لها في الوراثة الجنسية، أو لا يعرف العلم لها وجودًا؟ كيف تستمر هـذه الميزات العقلية تتواصل إليه جيلاً بعد جيلٍ حتى تصله بعد أكثر من ألف من الـسنين وهـي لا تنقلها وحداتٌ وراثيةٌ معروفة بين الوحدات الوراثية التي حققها العلماء؟".[٢]

وتخلص الدّراسة إلى أنّه من الممكن انتقال الصفات العقلية عبر الجينات الوراثية، بناء على قدرتها على نقل كثيرٍ من سمات الآباء إلى الأبناء، أما أن يستطيع العلم تّعـرف الـصفاتِ العقلية فهو أمر لم يُتوصل إليه ــ حسبما يعرف الدّارس آنذاك ــ لأنّه أمر غيرُ ملموسٍ. وأكدت الدّراسات العلميّةُ أنّ الإنسان يرثُ جيناتٍ تُجَدّدُ قدراتٍ عقليّة للذّكاء، لكنّ الظّروفَ هـي التـي تساعدُ على تفاعل هذه الجّينات للوصول إلى مستوًى من الذّكاء.[٣]

---

(١) المازني، إبراهيم، حصاد الهشيم، دار الشّروق، بيروت، ١٩٧٦، ص ٢٨٥.

(٢) النّويهي، محمد، ثقافة النّاقد الأدبي، مكتبة الخانجي، بيروت، ط٢، ١٩٦٩ م، ص ١٨٦.

(٣) Egan, Michael F., D.R. Weinberger and B. Lu ٢٠٠٣ Brain-derived neurotropic factor and genetic risk. *American Journal of Psychiatry* ١٦٠: ١٢٤٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والعلاقة بين ابن الرّومي وفنّه وعاداته تتمثّل ــ حسبما يذهب العقّاد ــ إلى التّسليم بأنّه طفلٌ كبيرٌ لا يخاف من حياته، فقد نما إدراكه وفنّه، أي أنّ بعضَ خصائصه الطّفوليّة نَمت معه، وظهرت في أدبه.

ويمكن القول: إنّ العقّاد يعتمد على ثقافته؛ ليدللَ على ما يتلقّاه، وأكد شكري فيصل أنّ النّظرية الثقافيّةَ تعتمد للتدليل في سلامة موقفها على الحقيقة النّفسية العميقةِ، إذ تتأثر في إنتاج النّص الأدبي أشدَ التّأثر وأقواه، وذلك بفعل القراءة والتّشارك.[1]

وهكذا، فقد تلقّى العقّاد شعر كلٍّ من: أبي نواس، وابن الرّومي في ضوء المنهج النّفسي، إذ جعل من ذاته طبيبًا نفسيًا، وكثيرًا ما كان يقيم آراءه على آراءٍ علميّةٍ يربطها بفنّ الشّاعر، واعتمد لرسم الصّورة النّفسية في النّصّ الأدبي على التّكوين النّفسي والخلقي والوصف الخارجي للبنية الجسديّة، وكان يصل إلى ما يريد من تعميماتٍ على الشّاعر بعد تحليله للقصائد والمقطوعات، لكنّه في كثيرٍ من الأحيان لا يعنى بإعطاء النّصوص حقّها كالتّأويل.

([1]) انظر، فيصل، شكري، مناهج الدّراسة الأدبيّة في الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٧٨م، ص ١٠٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ثانيًا: الدّكتور محمّد النّويهي:

طبّقَ محمد النّويهي المنهج النّفسي على الشّعر العربي، وحظي أبو نُواس باهتمامٍ واضح لديه، إذ طبق مبادئ هذا المنهج لدراسة شعره، وتبيُّن مكنونات نفسه، ومحاولة كشف أسرارها، واهتمّ ــ كذلك ــ بدراسة ابن الرّومي في كتابه (ثقافة النّاقد الأدبي).

ولكن يؤخذ على دراسة النّويهي سُخْريته من الآخرين، فيقول: "وكُلُّ محاولاتهم[1] تلك في تحليل الشّخصيّةِ تثير الضحك، والأسى مَعًا، فهي لا تومئ إلى بَصَرٍ صَحيحٍ بهذا الموضوع المعقد".[2]

وبنى النّويهي دراسته لأبي نواسٍ على مجموعةٍ من الأسسِ والضّوابطِ التي رآها لازمةً للدارس النّفسي، حيثُ يقول: "ولكنّ الأمرَ لا يقتصر على أنّي لم أتمذهب بمذهبِ نفسانيٍّ معين، فرويدي أو غير فرويدي، بل أنا لم أقصر بحثي على علم النّفس ذاته، وإنما استمددْتُ جزءًا كبيرًا من تفسيري لأبي نواس من دراسة البيولوجيا، والأنثروبولوجيا، وعلم الأديان المقارن".[3]

لقد ربط النّويهي بين الشّاعر ونفسيته وحياته، معتمدًا في تحليله على علومٍ شتّى، تساعد المتلقّي على تلقّي النّصوص في ضوء التّفاسير والمناهج الفلسفية بما تشتمل عليه من أنثروبولوجيا، وعلم النّفس... .

ورأى النّويهي أنّ التّعمقَ في النّصوص يؤدي إلى استخراج المعاني الخفية المرتبطة بالشّاعر ونفسيته، فلا بدَّ من الجهد والتّأني في دراسة شاعر كأبي نواس، وقال ردًّا على مَن

---

(1) قصد بعض النّقاد الذين درسوا الشّخصيات الأدبية في ضوء المنهج النّفسي، كالعقّاد.

(2) النّويهي، محمد، شخصية بشّار، مكتبة الخانجي، دار الفكر العربي، بيروت، ط٢، ١٩٧١م، ص٥.

(3) النّويهي، محمد، نفسية أبي نواس، ص ١٨٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يرى ضرورة تلقي الشّعر تلقّيًا جماليًا انفعاليًا: "وإنّي لأحترمُ هذه الطريقــة وأسـلّم بنجوعهــا وكفايتها في بعض الحالات وأعترف بجزيل ما أسدت إلى نقدنا العربي الحديث ... لكنّي أعتقد أنّها قاصرةٌ على دراسة شاعر كأبي نواس".(١)

ويبدأ النّويهي في حديثه عن أبي نواس بدراسة علاقته بالخمر وعواطفــه، ومــشاعره تجاهها، يقول أبو نواس في قصيدته التي مطلعها:(٢)

اسْقِنِيْهَا بِسَــــوَادِ قَبْلَ تَغْرِيْدِ الْمُنَادِي

يركز النّاقد في تلقّيه للنص على الأثر النّفسي للمقطع، ويقول: "هل لاحظتَ كيف يقــسّم البيت تقسيماتٍ تسمح له بأن يهتزّ بجسده يمنةً ويسرةً مع كل تقطيعةٍ؟ انظر مثلاً قوله: في دنانٍ ــ مسنداتٍ ــ معلمات بمداد، أو قوله: فتراءت ــ كشهاب ــ يتراءى ــ من زناد، ثم انظر كيف يتهالك في شطره الأخير في غيبوبة الإنهاك أخذا أخذ الرّقاد".(٣)

هذا نموذجٌ للاهتمام بالتّوافق بين المعنى واللّفظ وأثرهما على النّفس، وما تجلبــه مــن نشوةٍ في العقل.

ويمكن القول: إنّه نصٌّ يعبّر عن شكلٍ من أشكال الإباحية التي يعيشها الشّاعر، فطلــبُ الخمرِ في وقت تُستطاب فيه العبادة يعبر عن التّناقض بين طبيعة الشّاعر وبين ما يجب أن يكونَ عليه، إذ جاء طلبه للخمرِ قبيل وقت الصّلاة، وهو وقتٌ مبارك، يريد الشّاعر فيــه أن يــشربَ الخمر المعتّقةَ التي يصفها بالقِدم، ولم يكن الشّاعر وحده، وإنما في رفقــةٍ شــاركوه المجلــس

---

(١) النّويهي، محمد، نفسية أبي نواس، ص١٨٠.

(٢) أبو نواس، ديوان أبي نواس، ص ٦٤..

(٣) النّويهي، محمد، نفسية أبي نواس، ص ٤٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

اللاهي، ومن المؤكد أنّ الرّقة هم غلمانٌ أو جواري يكملون له ساعة أنسه، وقد شربوا الخمر فكان لذلك بالغُ الأثر في ارتوائهم، فكأنهم متعطشونَ لها منذُ آمادٍ بعيدة.

ويتّضح أن الشّاعر اختار الزّمان البعيد الذي يدل على الماضي؛ ليجسّدَ لنا حالة النّشوة وحالة الارتخاء التي أصابته بعد هذا المجلس. وفي الرّبط بين أوّل النّص وآخره يتبيّن أن الشّاعر يطلب الخمر وهو واعٍ :"اسقنيها بسوادٍ"، وما إن يدخل النّصّ حتى يتبيّن الإغراق في اللاوعي: "فشربنا شرب قومٍ"، فلم يعد اللاوعي معزولا عن الوعي عند الشّاعر، وإنما يمكن وصفهما بتوأمين يشكلان شخصيةَ الشّاعر.

ومَن يتأمل شعرَ أبي نواس يكتشفُ شعورَه الجنسيّ نحوها، "فأبو نواس قد أحسَّ نحو الخمر إحساسًا جنسيًّا، نعني أنّ الخمرَ هاجت فيه شهوة المواقعة، لا مواقعة النّساء أو الغلمان، بل مواقعة الخمر، وأنّ شربها أرضاه إرضاءً جنسيًّا".[1] يقول: [2]

زُرْتُهـا خاطِبـاً، فزُوِّجْتُ بِكْراً ... فَفَضَضْتُ الخِتـامَ غَيْـرَ مُليمِ

عَـن فَتـاةٍ كَـأنّها، حينَ تَبْـدو ... طَلْعَةُ الشّمسِ في سَوادِ الغُيومِ

أحسّ أبو نواس نحو الخمرِ اشتهاءً جنسيًّا ووجد في ارتشافها إرضاءً لشهوته، وسمّى الخمر (بالبكر، وبالفتاة)، ووصف شرب الخمر بفضّ الختام، وتكثر مثل هذه التّسميات لديه، وظهر في ألفاظه الحدة والعنف والشّعور الحار الطّاغي، الذي لا يجعلها لديه مجرد مجازاتٍ.[3]

([1]) النّويهي، محمد، نفسية أبي نواس ، ص ٤٤.

([2]) أبو نواس، ديوان أبي نواس، ص ١٧٥.

([3]) انظر، النّويهي، محمد، نفسية أبي نواس، ص ٤٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولكن زين الدّين المختاري يردُّ هذا الرّأي، ويرى أنّ النّويهي يسرف في تعليله؛ لأنّه يتكئ في إثبات هذه الصلة بين شرب الخمر والغريزة الجنسيّة على لوازم لفظية، "ويعلل النّويهي شغف أبي نواس بالخمر تعليلاً لا يخلو من الإسراف والاعتساف".(١)

ويمكن القول: إن النّويهي يريد أن يبرزَ ما تخفيه نفسيةُ أبي نواس، واعتمد في ذلك على رمزية الألفاظ، ولا ضيرَ في ذلك فالقولُ هو ما يفصح عن الذّات، وأقوال الشّاعر تعبّر عن أفكاره وخواطره التي يخفيها في باطنه، وهذه الأفكار هي التي تفيد في كشف الباطن واللاشعور، وقد أكد فرويد ذلك بقوله: "فقد وجدنا أنّ الأفكار والخواطر التي يريد الإنسان أن يقمعها بهذه الصورة تكون أبدًا ودون استثناء أهم الأفكار والخواطر، وأنّها الحاسمة في الكشف عن اللاشعور.(٢)

لم يقف شعور أبي نواس تُجاه الخمر عند حدّ الشّعور الجنسيّ فحسب، وإنما كان يجلُّها ويشعر تُجاهها ذلك الشّعور الذي يدعوه إلى خطبتها كفتاةٍ محبوبةٍ لديه، وشعورٌ آخر غريبٌ هو شعور البنوة، "ولكن بقيت عاطفةٌ أخرى غريبةٌ نريد أن نبيّنها... وهي أنّه أحسّ أحيانًا نحوها إحساس الولد نحو الأمّ، أي أحبّها حبًّا بنويًا".(٣) يقول أبو نواس:(٤)

قُطرَبُّلٌ مَرْبَعِي، ولي بِقُرى الْـ ـكَرْخِ مَصيْفٌ، وَأُمّي الْعِنَبُ(٥)

---

(١) المختاري، زين الدّين، المدخل إلى النّقد النّفسي"سيكولوجية الصورة الشّعرية في نقد العقّاد نموذجا"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨م، ص ٣٢.

(٢) فرويد، سيجموند، محاضرات تمهيديّة في التّحليل النّفسي، ص ١١٥.

(٣) النّويهي، محمد، نفسية أبي نواس، ص ٥٢.

(٤) أبو نواس، ديوان أبي نواس، ص ٤.

(٥) قُطرَبُّلٌ: موضع بالعراق اشتهر بخمره. الكرخ: ضاحية من بغداد. مربع: مكان ينزل به في الرّبيع. مصيف: مكان ينزل به في الصيف.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تُرْضِعُنِي دَرَّهَـــا وَتَلْحَفُـنِي بِظِلِّها، والْهَجِيْـرُ يَلْتَهِـــبُ

فَقُمْتُ أَحْبُو إلى الرّضَاعِ، كَمَا تَحَامَـلَ الطِّفْلُ مَسّهُ سَغَـبُ[1]

في هذه الأبيات وصفٌ دقيقٌ مؤثر لحاجة الشّاعر إلى حنان الأم وظمئه إلى رعايتهـا، فهذا الطفل ضعيفٌ متهافتٌ خائر القوى يتحامل على نفسه، ويجرُّ جسمه الظّـامئ المـضرور، ويدبُّ بجهدٍ إلى أمّه يلتمسُ ثديها؛ ليشبع جوعه، ويبلَّ عطشَه، وينشد صدرَها الواسـع الـرّحيم يستظلُّ به، ويحتمي فيه من قسوة الطبيعةِ، وهذا الإحساس من الشّاعر نحو الخمر يدلُّ علىَ تعقّد نفسيته، يقول النّويهي: "إنّ تأمل موقف أبي نواس من الخمر وتحليل العواطف المختلفـة التـي أثارتها فيه يطلعنا على تعقّد نفسيته".[2]

لكن اللافت في عواطف أبي نواس تجاه الخمر تجسيده لها وتصويرها بفتـاةٍ يريـد أن يخطبها، وهنا تكمن عقدة الشّذوذ، وهذا يقوده إلى الشّغف بالغلمان، وهـو موضـوعٌ يـستحقُّ الدّراسة علمًا أن كثيرًا من النّقّاد ــ كما يرى محمد النّويهي ــ صدّوا عَنْ هذا الموضوع، وهو موضوعٌ له أهميته الحقّة في تشكيل شخصية الشّاعر وفي فنّه، فهو ليس صفةً عارضةً، يقـول النّويهي: "إنّ أبا نواس أحبّ الغلمان وفضّل مواصلتهم على مواصلة النّساء، ولكن قلّ من نقادنا المحدثين من وقف أمام هذه الظّاهرة الهامّة ... والحقُّ إن شذوذه كان ذا تأثيرٍ خطيرٍ فيه وفـي فنّه، بل ربّما يكون المحور الرّئيسي الذي يـدور عليـه فهـم شخـصيته، وفهـم خصائـصه الشّعريّة".[3]

([1]) تحامل الطفل: تكلف المشي. سغب: الجوع.

([2]) النّويهي، محمد، نفسية أبي نواس، ص ٥٣.

([3]) المرجع السّابق، ص ٥٤، ٥٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والمتلقّي يجب أن لا يقف عند حدٍ في تلقّيه النّصّ الأدبي، وإنما عليه أن يتواصلَ معه، فجماليةُ التّلقي تستدعي الانفتاح على النّص، يقول ياوس عن خاصيتها: "وهي مطالبةٌ أخيرًا بالانفتاح على نظريات التّواصل والسلوك، وسوسيولوجية المعرفة؛ ليمكنها فهم كيفيّة إسهام الفن بما هو أحد وسائط الممارسة الاجتماعية".(١)

وكان النّويهي يسعى إلى التّعمّق في النّصوص ويتواصل معها؛ ليفسّر شذوذ أبي نواس، وبيّن أنّ افتتانه بالغلمان ظهرَ في كثيرٍ من شعره، ومن ذلك قوله:(٢)

أمَـــا وَاللهِ لا أَشْـرًا ... حَلَفْـتُ بِـهِ وَلا بَطْـرا

لَـــوْ أنّ مُرَقَّشًا حَيٌّ ... تَعَلّـــقَ قَلْبُـهُ ذكْـرا

لأيقَنَ أنّ حُـــبَّ المُر ... د يُلْـفَى سَهْلُـهُ وَعْـرَا

وَلا سِيّمَـا وَبَعْضهـمُ ... إذا حَيّيتَـــه انْتَهَـــرا(٣)

كَأنّ ثِيابَـــهُ أُطْلِعْـ ... ـنَ مِـنْ أَزْرَارهُ قَمرا

وَمَرَّ يُرِيـدُ دِيوَانَ الـ ... خَـراجِ مُضَمّخًا عِطْرَا

بِوَجْـهٍ سَابِـري لَـو ... تَصَـوّبَ مَـاؤُهُ قَطَرَا

بِعَيْـنٍ خَالَطَ التّفْتِيـ ... ـرُ فِي أَجْفَانِها الحَوَرا

وَقَـدْ خَطّتْ حَوَاضِنُهُ ... لَـهُ مِـنْ عَنْبَرٍ طُرَرَا(٤)

---

(١) ياوس، هانس روبرت، جمالية التّلقي من أجل تأويل جديد للنّصّ الأدبي، ص ١٣٤.

(٢) أبو نواس، ديوان أبي نواس، ص ٥٥٨، ٥٥٩.

(٣) انتهر: زجر.

(٤) طرر: خط للزينة يكون في مقدمة النّاصية أو الأصداغ.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يَزِيْدُكَ وَجْهُــهُ حُسْنًا إذا مَــا زِدْتَــــهُ نَظَرا

يهتم النّاقد بوزن الأبيات وقافيتها، ليبيّنَ تأثيرها على المتلقّي، فهي على نصيبٍ كبيرٍ من الحسن والإطراب، حلوة التّنغيم، خفيفةُ المقاطع، رقيقة القافية، تتثالُ في عذوبةٍ غنائيّةٍ، ويصف الحالةَ النّفسيةَ للشاعر كما يلي :"هذا أبو نواس يقف في مكانٍ يعرف أن الغلام سيمرُّ بعد برهــةٍ في طريقه إلى عمله ... فيترقب طلوعه بلهفة واضطرابٍ، ثمّ يهلّ عليه هذا الوجــه الحبيــبُ، فيهتزُّ شوقًا وجوًى، ويتملّى طلعته البهية المنيرة كأنّه القمر، وبشرته الرّقيقة الحريريّة فتتلهــف أنامله أن تلمسها وتداعبها".[1]

يدخل النّويهي إلى علم النّفس في هذا التّحليل من خلال وصف ما يقوم به الشّاعر مــن تصرفاتٍ مماثلةٍ لما يقوم به الرّجال الأسوياءِ في كامل الصفات الجمالية للأنثى، كالإمالــة فــي المشي والغنّة في الكلام ... .

وبعد التّأمل الطويل في جمال الغلام يُسحر الشّاعر بعينه الحوراء ذات النّظرات الغائرة، فيحييه بحسرةٍ وتضرع، فلا يلقى منه سوى الصدّ والانتهار الغاضب؛ فيزداد شوقًا إليه، ويصف جماله بأنّه جمالٌ خالدٌ لا ينتهي، ولا يملُّ مَن ينظر إليه.[2]

إنّ الغزل بالغلمان باتَ موضوعًا رئيسًا في حياة أبي نواس وفنّه، ولكن أين موقع المرأة من هذا الغزل؟

([1]) النّويهي، محمد، نفسية أبي نواس، ص ٥٦.

([2]) انظر، المرجع السّابق، ص ٥٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وعلى الرّغم من أنّ أبا نواس اهتمّ بالغلمان، فإنّ غزله بالنّساء ليس قليلاً، ومع ذلك فإنه حين لقائه ببعض النّساء تراه ينفر منهنّ ويكثر طلب الغلمان في حضورهن، يقول:[1]

وَعَاذِلَةٍ تَلُوْمُ عَلى اصْطِفائي	غُلامًا وَاضِحًا مِثْلَ الْمَهَاةِ
وَقَالتْ: قَدْ حُرِمْتُ وَلَمْ تُوَفَّقْ	لِطِيْبِ هَوَى وِصَالِ الْغَانِيَاتِ
فَقُلْتُ لَها: جَهِلْتِ، فَلَيْسَ مِثْلِي	يُخَادِعُ نَفْسَهُ بِالتّرّهَاتِ
أَأَخْتَارُ الْبِحَارَ عَلى الْبَرَارِي	وَأَحْيَانًا عَلَى ظَبْيِ الْفَلاةِ
دَعِيْنِي لا تَلُومَيْنِي فإنّي	عَلَى مَا تَكْرَهِينَ إلى المَمَاتِ
بِذا أَوْصَى كِتابُ الله فِينا	بِتَفْضِيلِ البَنِينِ عَلَى الْبَنَاتِ

تمثّل هذه المقطوعة إعراض أبي نواس عن النّساء، فقد رَغَّبَه أهله بإحدى الجواري من أهل بيته، فلمّا دخل بها أعرض عنها وعاد إلى الغلمان، فهو يفضّل الغلمان على الجواري تفضيلاً صريحًا قاطعًا، وإنّه وإن كان يتلذّذ بالمرأة أحيانًا فإنّ تلذّذه الأغلب بالغلمان.[2]

ويمثّل هذا المقطع رفضًا واضحًا من الشّاعر للمرأة، ويتعجب كيف تلومه المرأة من وصال الغلمان، ومجافاة الغانيات، فيجيبها بأنّها جاهلة، أما هو فيمني نفسه ويخدعها، ثمّ يعقد مقارنةً بين الغلمان والجواري، مفضلاً إياهم عليهنّ، ثمّ يطلب إليها ألا تلومَه فيما يفعل؛ لأنّه يطبّق ما جاء في القرآن الكريم من تفضيل البنين على البنات، إذ يحاول أن يقدّمَ الفتوى التي تناسب شذوذه وإباحيته.

([1]) أبو نواس، ديوان أبي نواس، ص ٧١.

([2]) انظر، النّويهي، محمد، نفسية أبي نواس، ص ٦٠، ٦١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وترى الدّراسة أنّ العوامل النّفسية المكبوتة هي التي تساعد الشّاعر على التّصريح في شذوذه، فمكبوتات اللاشعور تطغى على الشّعور، يقول فرويد: "إنّ اللاشعورَ هو الأساسُ العامُّ للحياةِ النّفسيةِ. فاللاشعورُ هو المجال الأكبرُ الذي يضمُّ بين جوانبه المجال الشّعوريَّ الأصغرَ".[1]

ويظهر في الأبيات عاطفةٌ ومشاعرُ متناقضةٌ فيها وصال، وحبٌّ للغلمان من جانبٍ، وبعدٌ وكره للفتيات من جانب آخر، لكن الأهمَ هو ما سببُ الشّذوذ؟

يقرر النّويهي أنّ شذوذَ أبي نواس سببه عقدته النّفسية التي تشكّلت في عقله الباطن حين تزوجت أمّه بعد وفاة أبيه، مع ميله إلى رأيٍ أقرب وهو ما رآه في صغره من تعهر أمه حين فتحت بيتها لطلاب الهوى، فهذا يخلّف أثرًا قويًا في نفس غلامٍ مرهف الهوى، وفي الوقت نفسه لا يعتمد النّويهي على الرّأي الثاني لعدم تثبّته من روايته، يقول: "ولكن الذي يمنعنا من الاعتماد على هذا التّفسير هو أنّنا لسنا مقتنعين بصحة هذه التّهمةِ، بل نحن نشكُّ فيها شكًا شديدًا".[2]

ويرى النّويهي أنّ للاضطراب الجسماني لشخصية أبي نواس أثرًا في شذوذه، فبشرتُهُ رقيقة، وجسمه ناعمٌ، وأطرافه دقيقة، ووجهه جميلٌ، وحركاته رشيقة ... .[3] ويرى الباحث أنّ هذه اتّسمية غير دقيقةٍ.

والعلاقة قوية بين اللاشعور والإبداع الفنّي، فهو يرتبط باللاشعور قبل الشّعورية، ففي اللاشعور تختفي سلطة الشّعور أو الوعي، فينتج الشّاعر أو الفنان مادةَ صورته، وهي من

([1]) فرويد، سيجموند، تفسير الأحلام، ص٦٧٩

([2]) النّويهي، محمد، نفسية أبي نواس ، ص ٨٥.

([3]) انظر، المرجع السّابق، ص ٧٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مكبوتاتٍ مختزنةٍ نتيجة الوعي بشكّل الجنس أكثفَ طبقاتها، فنجاح الشّاعر في نقل هذه المادة من الكبت إلى الفنّ دليلٌ على صدقه وأصالتّه.(١)

لقد كان محمد النّويهي مخلصًا لمنهجه عند دراسته أبي نواس، إذ ربط حاسته الجنسيّة بإبداعه الفنّي، واختار من شعره أمثلةً كافيةً للاقتناع بأنّ اعتماده على شعر الشّاعر لم يكن سوى وسيلةً للوصول إلى تحليل شخصية الشّاعر، ونفسيته وعقده، وشذوذه، وبيان أثرها على نفسه.(٢)

ويمكن القول: إنّ دراسة النّويهي لأبي نواس كانت مبنية على التّوفيق بين التّحليل النّفسيّ، والتّفسير البيولوجي.

وتلقّى النّاقدُ ــ كذلك ــ شعر ابن الرّومي في ضَوْءِ المنهج النّفسي، وذلك في كتابه (ثقافة النّاقد الأدبي)، وبدأ حديثه في تبيين الملامح العامة لشخصية الشّاعر والتي تشكّلت نتيجة اضطرابه، يقول: "وما أحسبنا مخطئين إذا قلنا إنّ كل شيءٍ في جسمه كان مضطربًا، جهازه العصبي كان مضطربًا وجهازه الجنسيّ كذلك، وجهازه الغدّي أيضًا، فلا غرو إن كانَ عقله مختلاً".(٣)

وإبداع الشّاعر هو نشاطٌ ونتاجٌ له، ويقرّر علم النّفس أنّ ما يصدر عن الإنسان لا يستقلّ بعضُه عن بعض، وإنما تصدر جميعًا في صورة متناسقة عن شخصيةٍ واحدةٍ متكاملة، "وتتكون شخصيةُ الإنسانِ نتيجةَ تأثير كثيرٍ من العوامل، وهي تمرّ بكثيرٍ من مراحل النّموّ، وقد تكون الظّروفُ التي ينشأ فيها الفردُ حسنةً فتنشأ شخصيةٌ سويّةٌ، معتدلة، متزنة، متواضعة، وقد تصاب

---

(١) انظر، أبو الرّضا، سعد، الاتجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي أصوله وقضاياه، ص ٣١.
(٢) انظر، المختاري، زين الدّين، المدخل إلى النّقد النّفسي، ص ٣٣.
(٣) النّويهي، محمد، ثقافة النّاقد الأدبي، ص ١٢٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ببعضِ أنواع الاضطرابِ فتختلّ، أو تنحرف أو يصيبها الشّذوذ".[1] فشذوذ ابن الرّومي واضطرابه كان عاملاً رئيسًا في تكوين شخصيته وإبداعه.

وهذا الاضطراب في جسم ابن الرّومي لم يكن وليد فترةٍ، وإنما هو عليل البدن في نشأته، وضعيف التّركيب، فليس له جَلَدٌ؛ لأنّه ضعيف الاحتمال، لا يطيق أهونَ التّعب، ويضجر من أيِ عملٍ، وقد شكا ذلك في شعره.[2] ويستشهد محمد النّويهي على ذلك بقوله:[3]

أَشَبَّ مَا كُنتُ قَطُّ أَهْرَمُ مَا كُنْتُ فَسُبْحَانَ خَالِقِ الْبِدْعِ

لقد تداعت عواملُ عدةٌ على تشكيل شخصيّة الشّاعر المضطربة وتكوينها، فإلى جانب ضعفه وطبيعة تكوينه كان شرهًا مفرطًا، ويكثر من التّفكير في حاله؛ حتى ازداد توهّمه وكَثُرَت مخاوفه، "فهو لاشك من هذا الصنف من النّاس الذي يهتمُّ اهتمامًا زائدًا بحالتّه الصّحيّةِ ويراقب تبدّلها ... ويغرم بتتبع تطورها الفصل بعد الفصل والسّنة بعد السّنة، لا يفتأ يتحسّس قلبه ورأسه وجلده ونبضات عروقه مجسمًا كل ما قد يحسّ به من خفوقٍ في القلب أو صراعٍ في الرّأسِ أو سخونةٍ أو برودة مهوّلاً في ذلك كلّه حتى يزيدَ نفسَه تلفًا على تلفٍ".[4]

إنّ الوصف السّابقَ يبيّن الاضطرابَ والتّوترَ في الشّخصيّة، فهذا الكلام هو كلامٌ دقيق ومفيدٌ لتلقّي أدبِ هذا الشّاعر في ميدان التّحليل النّفسي، لأنّه يركز على النّفس تركيزًا واضحًا، ويحاول أن يتبيّن الآثار المترتبة على شخصية الشّاعر نتيجة اضطراباته.

---

(1) أحمد، سهير كامل، التّوجيه والإرشاد النّفسي، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، ١٩٩٩م، ص ٤٨.

(2) انظر، النّويهي، محمد، ثقافة النّاقد الأدبي، ص ١٢٩.

(3) ابن الرّومي، ديوان ابن الرّومي، ج٤، ص ١٤٧٠.

(4) النّويهي، محمد، ثقافة النّاقد الأدبي، ص ١٣٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويقرّر النّويهي أنّ ما أصاب ابن الرّومي من اختلال عصبيٍّ سببه حدته الزائدة، فجميعُ إحساساته كانت على درجةٍ متناهيةٍ من الشّحذِ والنّفاذ، وأهم مؤثر في ذلك كان حالــةً طبيــةً، وتأثيرًا بيئيًّا، حيث قال: " ولكنّنا إذا درسنا عصر ابن الرّومي وسيرته وجدنا أن مؤثرات البيئة لم تفعل شيئًا في تخفيف وطأة هذه الاختلالات التي رأيناها فيه. بل هي على العكس مــن ذلــك تمامًا زادتها حدةً واضطرابًا وشرًا".(١)

وترى الدّراسةُ أنّ سبب هذه الحدةِ في المزاجِ عائدٌ إلى الخوف المتولّد بسبب الشّخصية المضطربة، فحدة مزاجه عبارةٌ عن انفعالاتٍ شخصيّةٍ، ويرى علم النّفس أن الانفعــال جانــبٌ وجدانيٌّ شعوريٌّ ذاتي، أو استبطاني، ويقصد بالجانب الشّعوري إحــساس الــشّخص المنفعــل بانفعاله سواء أكان حبًّا، أم خوفًا، أم غضبًا.(٢)

واهتم النّاقد كثيرًا بأشعار ابن الرّومي؛ ليبيّنَ النّواحي النّفسيّة التي يظهرها الشّاعر فــي إبداعه، وستقف الدّراسة على تلقّي النّويهي لنصٍّ ابن الرّومي، الذي ظهرَ مطبّقًا عليــه المــنهج النّفسي، متتبعًا عوامل البيئة، وعوامل التّكوين الشّخصيّ التي تزيده سوءًا على ســوءٍ، وهــذه القصيدة ــ كما يرى النّويهي ــ تصوّر فساد الوسط الذي كان يعيشه، حتى أنّه ألحقَ ذلك الفساد بنفسه، ولكن ليس كُلّ ما في النّصّ صحيحًا، فكلُّ بيتٍ فيه حسدٌ وغيظٌ ونقمةٌ، فابن الرّومي آخر من ينبغي أن يُصدّق في كل ما يقول عن عصره أو عن معاصريه،(٣) ومطلع القصيدة:(٤)

طَارَ قَوْمٌ بِخفة الوزنِ حتى لحقوا رفعةً بقاب العقاب

---

(١) النّويهي، محمد، ثقافة النّاقد الأدبي، ص ١٣٤، ١٣٥.
(٢) انظر، أحمد، سهير كامل، التّوجيه والإرشاد النّفسي، ص٦١.
(٣) انظر، النّويهي، محمد، ثقافة النّاقد الأدبي، ص ١٣٨.
(٤) ابن الرّومي، ديوان ابن الرّومي، ج١، ص ٢٧٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يتحدّثُ النّويهي عن فشل ابن الرّومي في حياته، مستعينًا بهذه القصيدة، فيذكر أنّه ــ أي ابن الرّومي ــ لا لومَ عليه، فليس هو مسؤولاً عن الفشل، وإخفاقه غير ناشئٍ عن ضعف فيه، أو عجزٍ منه، ولكنّ زمنه زمنٌ تامُ الفساد، ينجح فيه خفاف الأحلام وطائشو الألباب، ويفشلُ فيه العقلاءُ الرّاجحو العقل، فرجاحة عقله هي التي أسقطته.[1]

ويشعر النّويهي مع ابن الرّومي، ويتأثّر لحاله؛ بسبب بؤسه في هذا النّصّ، فيقول: "على أنّ ابن الرّومي، إن كان مسؤولاً إلى حد عن إخفاقه، فإن إخفاقَه هذا قد وصل حدًا يجعلنا نرثي له أشدَّ الرّثاء، ولا يعود يهمنا هل هو مسئول[2] أم كم هو مسئول. إذ لا نستطيعُ أن نؤمنَ بأنّ من العدل أن يتعذّبَ إنسانٌ كائنًا ما كانت نقائصه أو أخطاؤه إلى هذا الحدّ".[3]

يبرز النّويهي قدرةَ ابن الرّوميّ على التّأثير في المتلقّي، حتى أصبح المتلقّي يشعر بالحالة النّفسية للشاعر، ويتأسّى لحاله، وهذه براعةٌ أسلوبيّة ونفسيّة تميّز الشّاعر؛ مما جعل الدّارس يقف عليها ويكشفها، مستعينًا بعلم النّفس، "وعلم النّفس يعين الأديبَ النّاقد على أداء مهمته في اكتشاف أبعاد العمل الفنّي من صدقٍ في إحساسه وبراعته في تقديم أفكاره، وبقدرة خياله على الابتكار".[4]

والدّراسات النّفسيةُ لا تقتصر على الإبداع ولا تتوقف عند بعض مظاهر النّص، إذ لا بدّ من التّعمّق في قراءة النّصوص، ويؤكدُ عبد القادر الرّبّاعي ذلك، حيثُ يقول: "في هذا قيمةٌ

---

(1) انظر، النّويهي، محمد، ثقافة النّاقد الأدبي، ص ١٣٨.

(2) هكذا وردت في النّص المقتبس.

(3) المرجع السّابق، ص ١٣٩.

(4) أبو الرّضا، سعد، الاتجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي أصوله وقضاياه، ص ١٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ممتدةٌ للنّصّ، تتمردُ على التّحديدِ والتّقييد والانغلاق". [1] والأثر النّفسي الذي ظهر على النّويهي هو شكلٌ من أشكال الاستجابة مع النّصّ وصاحبه.

والألم والحرمان اللذان سيطرا على ابن الرّومي يجعلانه يسخرُ سخريةً مريرةً مضحكةً ببراعتها، ولكنّ هذه السخريةِ ما تلبث أن تصبح تهكمًا بأصحابه وبنفسه، إذ وصل إلى أسوأ حال تبلغها حياةٌ إنسانيّةٌ،[2] يقول:[3]

إنّما حظيَ اللقاءُ لديـــــه معَ مع ما فيه بي من الإعجابِ

ومتى كان فتح بابٍ من اللـــ ـــه توقّعتُ منه إغلاقَ بابِ

ويصف النّويهي الشّاعر بقدرته على استمالة الآخرين في شكواه، فهو يتخيّلُ أنّه محرومٌ مما جعله يشعر حقيقةً بالحرمان، "إنّ ابن الرّومي في الحقيقة لا يشكو هنا (الحرمان) المطلق بل يشكو أنّه لم يعطَ كل ما يشتهيه. ولكنك قد عرفت مقدار شهيته وجشعه فلا غرو أن يخيل إليــه أنّه محرومٌ حقًّا. ومتى تخيّل إنسانٌ أنّه محرومٌ فهو يألم ألم المحرومين".[4]

ويتحوّل هذا الألم إلى سخط على مَن ينعم بالنّعم، ثم إلى حسدٍ بغيضٍ، فيتأمل ما وصل إليه الآخرون من توفيقٍ ونجاحٍ في حياتهم وهم لا يستحقّون من هذا شيئًا، وهو أجدر به مــنهم،

([1]) الرّباعي، عبد القادر، تحولات النّقد الثقافي، ص ١٠٦.

([2]) انظر، النّويهي، محمد، ثقافة النّاقد الأدبي، ص ١٤٠.

([3]) ابن الرّومي، ديوان ابن الرّومي، ج١، ص ٢٧٩.

([4]) النّويهي، محمد، ثقافة النّاقد الأدبي، ص ١٤٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولضيقه بما وصلوا إليه من هناءٍ يصفهم بصفاتٍ وضيعةٍ، ثم يصف ما استمتعوا به من أمورٍ،[1] يقول:[2]

ويظلّون في المناعم واللذ ات بين الكواعب الأتراب

"والآن يبدأ في وصف ما استمتع به هؤلاء، في أبياتٍ تكشف لك عن أمورٍ، تكشف لك عن مبلغ خيبته وفشله، وحسرته وألمه، وقوة شهوته، وقوة حسده، فانظر كيف يحسدهم على مناعمهم ولذّاتهم. وكيف يصوّر له خياله هذه اللذائذَ والنّعم في صورٍ شهوانيةٍ حادةٍ، من جوار كواعب أتراب، وقينات مغنيات، وساقيات يطفن بالخمور، وخمورٍ معتقةٍ".[3]

ويمكن القول: إنّ ما يظهر من حسدٍ في شخصية ابن الرّومي؛ بسبب تزايد التّوتّر والحرمان. وتتطور الشّخصيّةُ ــ كما يرى علم النّفس ــ استجابةً لأربعة مصادرَ رئيسيّةٍ للتوتر: عمليات النّمو النّفسي، والإحباطات، والصراعات، والتّهديدات.[4] فالشّاعر محبطٌ في ذاته، وبينه وبين المجتمع صراعٌ، وحالتّه النّفسيّة المضطربة نتيجة شحوبه وشراهته تهدّده؛ لذا يلجأ إلى أساليبَ جديدةٍ لتخفيض التّوتر النّاتج عن هذه المصادر معتمدًا على التّفريغ والتّنفيس في فنّه.

والحرمان الذي يكشفه النّويهي في نصّ ابن الرّومي كثيرٌ، ولكنّ اللافتَ اهتمامه بتحسّر الشّاعر على حرمانه من النّساء الجميلات، ويقرّر أنّ أعظمَ حرمانٍ لاقاه الشّاعر هو الحرمانُ الجنسيُّ، حيث يقول: "تأمل كيف أنّه لا يحسدهم على ما يستمتعون به من ثروةٍ وخمرٍ وموسيقى

---

(1) انظر، النّويهي، محمد، ثقافة النّاقد الأدبي، ص ١٤٠، ١٤١.

(2) ابن الرّومي، ديوان ابن الرّومي، ج١، ص ٢٨٠.

(3) النّويهي، محمد، ثقافة النّاقد الأدبي ، ص ١٤١.

(4) انظر، أحمد، سهير كامل، التّوجيه والإرشاد النّفسي، ص٨٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بقدر ما يحسدهم على استمتاعهم بالنّساء. وهذا كلُّه يرينا أنّ أعظم حرمانٍ مُني به كان الحرمان الجنسيّ، ويرينا كيف طغى عنده هذا الحرمان حتى لوّن كل شيءٍ في هذه القصيدة، وكيف يشتعل خياله ويلتهب أي التّهاب حتى يصل إلى تخيّلهن من وراء شفوفهنّ".[1] يقول الشّاعر:[2]

كم لديهم للهوهم من كَعاب وعجوزٍ شبيهةٍ بالكَعـــاب

لابسات من الشّفوف لَبوسا كالهواء الرّقيق أو كالشّراب

ويخفّف ابن الرّومي على ذاته حين يرى رجلاً آخر قد شقي شقاءه، وحرم حرمانه، مع أنّه كان جديرًا بالنّعمة والمتعة كحاله؛ لأنّ فيه جماع العلم والمعرفة، ويؤكد النّاقد أنّ ابن الرّومي ما أحبّ صديقه هذا إلا لأنّه وجد عزاءً في تأمّل خيبته، وما أصابه من شُؤمٍ،[3] يقول:[4]

كابن عمّار الذي تَركَتْهُ حَمَقاتُ الزمان كالمُرتاب

ومن الأمور النّفسية التي كشفها النّويهي في دراسته لابن الرّومي في القصيدة نفسها الطيرة، وهي كثيرةُ الظّهور في شعره، يقول: "وانظر إلى طيرته في هذه الأبيات، فهو لا يسأله صلةً لينالَ هذه الصلة وحدها، بل لأنّها قد تفتح عليه أبواب عطايا أخرى، ولا يخشى أن يحرم هذه الصلةَ حسرةً عليها وحدها، بل لأنّ حرمانه إياها قد يجرُّ عليه قطعًا لعطايا أخرى من أصحابه الآخرين"،[5] فيقول:[6]

([1]) النّويهي، محمد، ثقافة النّاقد الأدبي، ص ١٤٢.

([2]) ابن الرّومي، ديوان ابن الرّومي، ج١، ص ٢٨٣.

([3]) انظر، النّويهي، محمد، ثقافة النّاقد الأدبي، ص ١٤٣.

([4]) ابن الرّومي، ديوان ابن الرّومي، ج١، ص ٢٨٣.

([5]) انظر، النّويهي، محمد، ثقافة النّاقد الأدبي، ص ١٤٥.

([6]) ابن الرّومي، ديوان ابن الرّومي، ج١، ص ٢٨٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فمتى ما قطعته جـــرّ قطعًا للعطايا من سائر الأصحاب

أبرز النّاقد في هذه القصيدة كثيرًا من الجوانب النّفسيةِ للشاعر، فوقف عند ألمه ومعاناته لحالتّه، وبيّن أنّه يسخطُ على الآخرين ثمّ يتحوّل سخطه إلى حسدٍ، ويظهر النّاقد ما وصفه الشّاعر من متعٍ يتمتع بها الآخرون، وربط هذه الوصف بالحرمان الذي يعانيه الشّاعر، وأنّ أشدّه الحرمان الجنسيُّ وهو دليلٌ على عجزه، وأنّ وصفه لما يتمتع به الآخرون دليلٌ على خيبته.

والنّاظر في تلقّي النّويهي لأبي نواس وابن الرّومي، يتبيّن أنّه اهتم اهتمامًا واضحًا بحقائق علم الأحياء والدّراسات النّفسية، واعتمد في دراسته لابن الرّومي على دراسة العقّاد في كثيرٍ من شواهده،[1] ولكّنه في كثير من الأحيان كان يرد ما ذهب إليه العقّاد في بعض الأمور.

(1) انظر على سبيل المثال: ثقافة النّاقد الأدبي ص ١٣٠، ١٣١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثالثًا: الدّكتور عزّ الدّين إسماعيل:

ومن الدّراسات النّفسيةِ للأدب دراساتُ عزّ الدّين إسماعيل، إذ سعى إلى تأسيسِ نظريـــةٍ خاصّةٍ به يعتمد عليها في تلقّي الأدب بشكل عامٍّ.

وقرّر إسماعيل في تلقّيه للأدب في ضَوْءِ عِلْمِ النّفس وجوبَ معرفة حقائقِ علم الــنّفس، وتطبيقها بطريقةٍ علميّةٍ على الأعمال الأدبيّة، وبنى دراساته النّفسية على حقائق علم النّفس العامِّ أحيانًا وعلم النّفس التّحليلي في أغلب الأحيان، فقال: "فليس يكفي أن نلمّ بــبعض حقــائقِ علــم النّفس، وإنّما يلزمنا الآن معرفة كيف نستفيدُ من هذه الحقائقِ استفادةً عمليةً في دراسة الأدب".(١)

ولم يكتفِ إسماعيل بدراسة الفنّانِ وحدَه، أو دراسته والاستشهاد بفنّه ليساعد على فهــم شخصيته، وإنّما رأى ضرورة الرّبط بين الفنّانِ وفنّه، ومتلقي هذا الفنّ؛ حتى تتكامــل نظريــةٌ عامةٌ في الفن، وهذه الدّراسات قريبةٌ إلى علم النّفس الأدبي.(٢) فهذا الرّبط يشمل أركان العمليّةَ الإبداعيّة، وقد أكد (روبرت هولب) على أهمية الفن في التّلقي، يقول: "لن يكونَ من الجدلية في شيء تقليص وظيفة الفنِّ، بحيث يقتصر دوره على تحقيق السلام الإيديولوجي والنّفسي".(٣)

فرأيُ إسماعيل يوافُق ما كان قد ذهب إليه (روبرت هولب) من أهمية العمل الفنّي فــي التّحليل النّفسي.

ووقف عزّ الدين إسماعيل على مفاهيمَ نفسيةٍ، كالعصاب، والنّرجسيّة، والعبقريّة من أجل تعميق الدّراسة في ضوء المنهج النّفسي، فنفى أن تكون العلاقةُ بين عصابِ الفنّان وقدرته على

---

(١) إسماعيل، عزّ الدّين، التّفسير النّفسي للأدب، ص١٦.

(٢) انظر، المرجع السّابق، ص ٢٠، ٢١.

(٣) هولب، روبرت، نظريّة التّلقي مقدمة نظريّة، ص ٩٠، ٩١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الإبداع سببيةً كما ذهب (ترلنج)، فرأى ــ إسماعيل ــ أنّ العصابَ ليس معيارًا أساسيًّا في الدّوافع الإبداعيةِ، فلا بدّ من الفصل بين سلوك المبدع وما ينتجه من إبداع، "حتى عندما يكون الفنانُ عصابيًا لا يكون لعصابه أي دخل في قدرته على الإبداع الفنّي، لأنّه حين يبدع يكون في حالةٍ من الصّحّة واليقظةِ النّفسيةِ الواعية بكل ما في الواقع من حقيقة".(١)

ويمكن القول: إنّ عُصابَ المبدع هو حالةٌ مرضيّةٌ تُصيبه وتؤثرُ في شخصيته، ومدى تأثيرها يحدّدُ العلاقةَ بينها وبين إبداعه، مع وجوب الانتباه إلى أنّه ليس الدّافعَ الرّئيسَ للإبداعِ، وأكد (فرويد) أنّ للعصاب أهميةً عمليةً في العمل الإبداعي، فقال: "وأودُّ أنّ أنصحَ لكم بوجهٍ عامٍّ ألا تغضوا من الأهميةِ العملية للربح النّاجم من المرض، على ألا تغلوا في التّأثر بدلالتّه النّظريّة".(٢)

ويعتمد إسماعيل على ما ذهب إليه (زاخس) في تفسير النّرجسيّة وعلاقتها بالأدب، ويتساءل: ما الذي يحصل للنرجسيّة عندما يضطرّ المبدع لإخضاعها لجمهوره كونه يتلقّى العمل؟ فالنّرجسيّة ــ حسب رأي زاخس ــ تساعدُ على إبراز شكلِ العمل وجماله؛ لأنّ المؤلفَ يحتاجُ إلى هذا كي يخفّفَ من شعوره بالذنبِ، وفي الوقت نفسه ينفقُ كلَّ طاقاته ليوفرَ لعمله من الجمالِ أكمله حتى يبهرَ جمهوره، وهذا يعتمد على قوّةٍ خفيةٍ هي النّرجسيّةُ.(٣)

---

(١) إسماعيل، عزّ الدّين، التّفسير النّفسي للأدب، ص٣٢.

(٢) فرويد، سيجموند، محاضرات تمهيديّة في التّحليل النّفسي، ص ٤٢٦.

(٣) انظر، إسماعيل، عزّ الدّين، التّفسير النّفسي للأدب، ص٣٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويرفض النّاقد هذا الرّأي مؤكدًا أنّ الفنّانَ ليس نرجسيًا بالمعنى المألوف؛ لأنّـه يغـرمُ بذاته، فنرجسيته ملغاةٌ يعوّضها في العمل الفنّي بنرجسيّةٍ أرحبَ، ووصف نرجسيّة الفنّان بأنّهـا محوّلةٌ أو منقولةٌ، ونفى قدرتها على الإبداعِ.(١)

وترى الدّراسةُ أنّ النّرجسيّةَ عاملٌ رئيسٌ في تشكيل عمل الأديب، فلا يمكنُ إلغاؤها على أنّها رغبةٌ وليست قدرةً، وبما أنّها رغبةٌ فهي مكبوتةٌ في اللاشعور، وكان إسماعيل قد أكد ذلـك في دراسةٍ أخرى بقوله: "الأدب رمزٌ للرغبات المكبوتة في اللاشعور، ولا منطقيةَ هذا اللاشعور تنشئ علاقاتٍ جديدةً بين الرّموز، وهذه العلاقات الجديدةُ يجب أن يلتفتَ إليها عند محاولة تفسير الأدب، فالرّمز ذاته صورةٌ مجسمةٌ للمعنى الكامن في النّفس والعلاقات الجديدة بين هذه الرّموز ليست مقصودةً لذاتها، وإنما هي صورةُ التّلوين النّفسي".(٢)

والعبقريّةُ قوة تظهر في المبدع، تتمثّل بذكائه المفرط إلى جانب تمتّعه بقدراتٍ تتمثّل في نشاط الوظائف النّفسيّةِ، والذّكاءُ وحدَه لا يكفي لتفسيرِ عبقرية المبدع، بل يـشاركه فـي ذلـك الانفعالُ الحادُّ الذي يظهره الأديب بمنطقٍ خاصٍ عند تناول الأمور.(٣)

أما دافعُ الإبداعِ فهو المتعةُ كونَها تعبّر عنْ رَغَباتٍ مكبوتةٍ في اللاشعور، "فالعملُ الفنّي إذن تدفعُ إليه أسبابٌ هي التي تدفع إلى الحلم. ويحقّقُ من الرّغبات المكبوتة في اللاشـعور مـا يحقّقه الحلم، وهو كذلك يتّخذُ من الرّموز والصّور ما ينفّسُ عن هذه الرّغباتِ، ويَخْلُقُ بين هـذه

---

(١) انظر، إسماعيل، عزّ الدّين، التّفسير النّفسي للأدب، ص ١٣٦.

(٢) إسماعيل، عزّ الدّين، الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٢، ١٩٥٨م، ص ٨٢، ٨٣.

(٣) انظر، إسماعيل، عزّ الدّين، التّفسير النّفسي للأدب، ص٤٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الرّموزِ أو الصّور علاقاتٍ بعيدةً وغريبةً في الوقت نفسه، ومن هنا تأتي المتعة التي يجدها الفنّان في إخراجه عمله الفنّي إلى الوجود".[1]

واهتم إسماعيل بالعمل الفنّي نفسه، فربط المفرداتِ اللُّغويّةَ بالجوانبِ النّفسيّةِ، وبيّن أنّ تشكيلَ مفرداتِ اللغة يتلو المفرداتِ ذاتَها، فالقصيدةُ من حيثُ هي عملٌ فنّيٌّ ليست إلا تشكيلاً خاصًّا لمجموعةٍ من ألفاظ اللغة، وخصوصيةُ التّشكيل هي التي تجعل للتعبير الشّعري طابعه، ففنُّ الشّاعر تتلقاه الحواسُّ، "إنّ الفنّانَ التّعبيري (الشّاعر مثلاً) يقوم في عمله الفنّيّ بعملية تشكيل وراء المحسوسات وتعلو عليها".[2] يقول أبو تمّام:[3]

تَلقّاهُ طَيْفِي فِي الْكَرَى فَتَجَنّبَا ... وَقَبّلْتُ يَوْمًا ظِلّه فَتَغَضَبَا

وَخُبِّرَ أَنّي قَد مَرَرْتُ بِبَابِهِ ... لأَخْلِسَ مِنْهُ نَظْرَةً فَتَحَجّبَا[4]

وَلَوْ مَرّت الرّيحُ الصّبَا عِنْدَ أُذْنِهِ ... بِذِكْرِي لَسَبَّ الرّيحَ أو لَتعتّبا!

وَلَمْ تَجْرِ مِنّي خَطْرَةٌ بِضَمِيْرِهِ ... فَتَظْهَرُ إلا كُنْتُ فِيْها مُسَبَّبَا

وَمَا زَادَهُ عِنْدِي قَبِيْحُ فِعَالِهِ ... ولا الصَّدُّ وَالإعْرَاضُ إلا تَحَبّبَا

تتحدث الأبيات عن صدِّ المحبوب وجفاه عن الشّاعر، فهو يذكره على الرّغم من البعد المكاني بينهما، فطيف المحبوب يلاحقه في اللحظة المعيشة، فينتقل إلى الذكريات الماضية في قلبه ونفسه، وقد يكون ماضيًا وهميًا طاف إليه خيالُ الشّاعر، إذ يقول: (قبّلت يومًا ظلّه)، ومع كُلِّ هذا الإقبالِ من الشّاعر فإن المحبوبَ ما زال معرضًا عنه، يرفض قبوله ويمتنع حتى عن

([1]) إسماعيل، عزّ الدّين، التّفسير النّفسي للأدب ، ص ٤٨.

([2]) انظر، المرجع السّابق، ص ٥٧.

([3]) أبو تمام، ديوان أبي تمام، ج٤، ص ٢٢٤.

([4]) الخلس: اختطف بسرعة على غفلة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رؤيته، ومجردَ أن يُذكر الشّاعر في حضرته إلا ويبدأ سبّه، فهذه الأفعال كلُّها تظهر الرّفض واللاقبول، ولكنَّ الشّاعرَ يقابل ذلك بالقبول في نفسه، فكلّما صدّ المحبوب وأعرض ازداد شوقه إليه.

والدّلالة اللُّغويّةُ للكلمات (المفردات) التي يستخدمها الشّاعر مشحونةٌ بالانفعال النّفسيّ الذي يريد الشّاعر أن يعبّر عنه، ويظهر في هذه المقطوعة مجموعتان من المفردات، وكلاهما ترتبطُ بجوانب النّفس، إحداهما تمثّل الإقبال والمودّة: (طيف، قبّلت، أخلس، الرّيح الصّبا، خطرة، تحبّبا)، والثانية تمثّل الإعراض والغضب: (تجنّبا، تغضّبا، تحجّبا، سبّ، تعتبا، قبيح، الصّد، الإعراض).

وهاتان المجموعتان تشكلانِ بعدًا للمشاعر الخارجية (الشّعور) التي يريد الشّاعر أن يشير إليها، والتي يريد أن يبيّن من خلالها ما ينتابه من مشاعرَ تُجاه محبوبه.

واهتمّ إسماعيل في تلقّي النّصوص الأدبيّة من الوجهة النّفسية بالتّشكيل الزّماني والتّشكيل المكاني، وقَصَدَ بالتّشكيل الزّماني العناصرَ الدّاخليّةَ التي تتمثّل بموسيقى الشّعر والصّورة الشّعريّة، حيثُ يقول: "هذه الفكرة تذهب إلى تحديدِ طابعٍ نفسيٍّ لكل وزنٍ أو مجموعةٍ من الأوزان الشّعريّة، فبعضُ الأوزان يتّفق وحالة الحزن، وبعضها يتفق وحالة البهجة، وما إلى ذلك من أحوال النّفس، وعلى هذا فالشّاعر حين يعبّر عن نفسه خلال الوزن المعين إنما يختار لنفسه أكثرَ الأشكال الطّبيعيّة تناسبًا مع حالتّه الشّعوريّة، وعندئذٍ يمكن أن يُقال: إنّ الوزنَ رغم

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إنّه صورةٌ مجردةٌ، يحملِ دَلالةً شعوريّةً مبهمةً، ويترك للكلماتِ بعد ذلك تحديدَ هذه الدّلالـــة".[1]

واستشهدَ على ذلك بقول ابن الرّومي:[2]

بُكَاؤُكُما يَشْفي وَإِنْ كَانَ لا يُجْدِي فَجُوْدَا فَقَدْ أَوْدَى نَظِيْرُكُمَا عِنْدِي

أَلا قَاتَــلَ اللهُ الْمَنَايَــا وَرَمْيَــها مِنَ الْقَوْمِ حَبَّاتِ الْقُلُوبِ عَلَى عَمْدِ

عَلَى حِيْنَ شِمْتُ الْخَيْرَ مِنْ لَمَحَاتِهِ وَآنَسْــــتُ مِنْ أَفْعَالِهِ آيَةَ الرّشْدِ

طَوَاهُ الرّدَى عَنِّي فَأَضْحَى مَزَارُهُ بَعِيْدًا عَلَى قُرْبٍ قَرِيْبًا عَلَى بُعْدِ

ربط النّاقد بين الحالة النّفسيّةِ للشاعر ووزن قصيدته، فهذه الأبيات تتحدث عــن فــراق ولده محمّد وما آلتّ إليه نفسه، وما أصابها من غَمٍّ وحزنٍ شديدين، فما كان من الــشّاعر إلا أنْ استخدم الوزنَ الموسيقي الطويلَ الذي يعبّر عن حاله (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن"مكررة").[3]

وهكذا، فإسماعيل يُعدُّ من المؤسّسين لمفهوم التّفسير النّفسيّ للأدبِ في النّقــد العربــي الحديث؛ وذلك لما امتاز به من ربط علميٍّ مبنيٍّ على التّحليلِ التّجريبيّ فيما يذهبُ إليــه مــن آراءٍ، وكان يناقشُ القضايا النّفسية التي تساعد المتلقّي على مناقشة العمل الفنّي من خلال الرّبط بين الفنّ وميدان علم النّفس، فتجربته تتميز بالرّصانة والفهم الموضوعي لأبعاد هــذا المــنهج، ولكنّه لم يكثر من دراسة النّصوص.

إنّ دراسات إسماعيل مفيدةٌ لفهم المنهج النّفسي في تلقّي الشّعر، فقــد تنــاول جوانــب النّظريّة، ثم بحث عن نماذجَ أدبيةٍ بغض النّظر عن عصرها ، وهذا يبيّن أنّه صــاحب رؤيــة

([1]) إسماعيل، عزّ الدّين، التّفسير النّفسي للأدب، ص٥٩.

([2]) ابن الرّومي، ديوان ابن الرّومي، ج٤، ص ١٦٧.

([3]) انظر، إسماعيل، عزّ الدّين، التّفسير النّفسي للأدب، ص٨٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شموليّة في دراسة الأدب، فعلى الرّغم من توسعه في الدّراسات النّفسية إلا إنّ الدّراسةَ لم تعثر على نماذجَ وفيرةٍ طبّق عليها المنهج النّفسي في تلقّي الشّعر العبّاسي، سوى نموذجٍ واحد، وهذا يؤكدُ أنّ غرضَه هو البحثُ في الأدب ليؤكدَ رأيَه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

رابعًا: الدكتور يوسف بكّار:

التفتَ بكّارٌ إلى قضيّةٍ نفسيّةٍ ذاتِ أثرٍ على المبدع تتمثّل بالصّراع النّفسيّ في شخصيّة بشّار، فقرّرَ أنّ بشّارًا يُعاني مِنْ عِلّةٍ أدت إلى شُعوره بالنّقص، وتشَعّب عنها عِدّةُ عَوامل فقال: "برزت لنا عوامل ترتبط بالعلّة الأم، أعني (عماه) وَتَتْشَعِبُ عنها، وقد ساعدت كُلُّها على تعميق (عقدة النّقص) عنده، فراحَ يُحاول بكلّ الوسائل والسُّبل تَغطيتها بعناصرَ مغايرةٍ؛ ليثبِت تَغَلُّبه عليها من ناحية وتَفوقه من ناحية أخرى".[1] فالعمى هو الآفةُ الكبرى في حياة بشّار، الذي جَعَله يَشعرُ بالنّقص، واستشهد النّاقد بقوله:[2]

عُمِيْتُ جَنِيْنًا والذّكاءُ مِنَ الْعَمى فَجِئْتُ عَجِيْبَ الظّنِ للعلْمِ موئلا

ويرتبطُ بهذه الآفةِ عاملٌ آخرُ في تَكوينه الْخَلقي، يقول الأصفهاني: "كان بشّارٌ ضَخْمًا عظيمَ الخلقِ والوجه، مجدورًا طويلاً، جاحظ المقلتين، قد تغشّاهما لحمٌ أحمرُ، فكان أقبحَ النّاس عَمًى وأفظَعَه منظرًا...".[3] وهذا الأمرُ جعل النّاس يضربون بعمى الشّاعر وتكوينهِ المثل.[4]

ويتعلّقُ العاملُ الثالثُ بأصله وأسرته، يقول بكّار: "فَليسَ من شكٍّ في أنّ مولويته وتردده في نسبه، وادّعاءه تلك السّلسلة الطّويلة من النّسب التي جاءت كاملة في أوّل ديوانه ... قد تركت كلُّها آثارها السيئة في نفسه".[5] فأصوله غير العربيّة كانت ذات أثرٍ على نفسيّته، التي انعكست على فَنّه، وكثيرًا ما كان شعوره بفقر أسرته يضاعف من هذه المعاناة، "أما أسرته فلم

([1]) بكّار، يوسف حسين، قضايا في النّقد والشّعر، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٤م، ص ١٠٧.

([2]) ابن برد، ديوان بشار بن برد، ج٤، ص١٢٠.

([3]) الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، ج٣، ص ١٣٣.

([4]) انظر، بكّار، يوسف حسين، قضايا في النّقد والشّعر، ص ١٠٨.

([5]) انظر، المرجع السّابق، الصّفحةُ نفسها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تَكن من الأسر العريقة ذات (الحسب والنّسب) باصطلاح ذلك العصر".[1] فبردُ والدّ الشّاعر كان طيّانًا حسب الرّوايات.[2]

وترى الدّراسة أنّ عدّ الشّاعر مولّى ممّا يجعله يشعر بالنّقص أمرٌ لا غضاضةَ به، أمـا عَدُّ أصله غير العربي مؤثرًا في ذاته فهو حكمٌ مستعجلٌ، فكثيرٌ من الشّعراء كانوا من المـوالي كإسماعيل بن يسار، وابن الرّومي، وغيرهم ... .

ويوفّقُ بكّار بين هذه العوامل؛ ليؤكدَ أثرها النّفسيّ على شخصية بشّار، وسـببُ ذلـك احتقار الآخرين له، حيثُ يقول: "لقد استُغِلّت هذه العواملُ جميعًا أسوأ استغلالٍ وأبشَعَهُ في حياة بشّارٍ وشخصيته، ولَقِيَ من جرّائها صنوف الإيذاء والاحتقار والعذاب النّفسي، فأمّا عن ((عماه)) فما أكثر ما قرع سمعه ترديد لفظة ((أعمى))، وما أكثر ما استغلّ القومُ هذه العاهةَ".[3]

كانت هذه الإعاقةُ دافعًا مِن الآخرينَ ليَشمَتُوا ببشّارٍ ويقرّعوه، فالهجاء سمةٌ غالبةٌ جَعَلَت الشّاعر يبحثُ عمّا يعوّض به عن نقصه، أمّا اهتمام بكّار بها فلأنّها تفسر إبداعه. ويرى يـونج أنّ الأحداث هي التي تبرّر النّتائجَ، يقول مصطفى سويف: "إنّ خصائصَ منهج يونج في معالجة مشكلة الإبداع تقوم على مقدماتٍ تتضمن النّتائجَ، ومهمّةُ الوقائعِ أنْ تُبَرّرَ هذه النّتائج لأنّها سابقةٌ عليها".[4]

وبناءً على هذه الحال التي يعيشها الشّاعر فإنّه سيبحثُ عمّا يعوض به عن عقدته، لأنّ التّعويض طريقٌ للتخفيف عن النّفس، التي تشعر بالمضايقات والإساءات، "وعلى أية حالٍ، فقـد

([1]) بكّار، يوسف حسين، قضايا في النّقد والشّعر، ص ١٠٨.

([2]) انظر، الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، ج٣، ١٢٩.

([3]) بكّار، يوسف حسين، قضايا في النّقد والشّعر ، ص ١٠٩.

([4]) سويف، مصطفى، الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصة، ص ٨٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كان يجدُ لنفسه المعاذيرَ محاولاً التّعويضَ عمّا كان يعيّره بـه الأعـداء مـن عمـاه بخـصالٍ وخصائصَ معنويّة".[1] يقول بشّارٌ:[2]

وَعَيّرَني الأعْـــداءُ والعَيْبُ فيهُمُ ... وَلَيْـــسَ بِعَـارٍ أنْ يُقالُ ضَرِيرُ

إذا أَبْصَرَ الْمَرْءُ المُـروءةَ وَالتُقَى ... فإنّ عَمَى الْعَيْنَيْـــنِ لَيْسَ يَضِيْرُ

رَأَيْتُ الْعَمَى أَجْرًا وَذُخْرا وَعِصْمَةً ... وَإنّي إلى تَلْكَ الثّـــلاثِ فَقَيْـرُ

يبيّن النّاقدُ أنّ هذه الأشكالَ مِنَ الْمُعَاناةِ وَلّدتْ الكُرْهَ وَالْغَضَبَ الذي انْعَكَسَ إلى شُـعُورٍ بالتّفوقِ، فيقول: "لم تمرّ هاتيك الآلام والمضايقاتُ مُرُورًا عَابرًا في حياة بشّارٍ ونفـسيّته، بـل تركت آثارًا نفسيّةً جمّةً مشحونَةً بالغضبِ والكره والبَرَم بالنّاس والذّات، لكنّها لم تقفْ عند هـذا الحدّ، إنما رافقها شعورٌ نقيضٌ، هو شعورٌ بالتّفوق والتّعالي تعويضًا عمّا كان يَحُسّ به من نقصٍ استغلّه النّاسُ والخصومُ أسوأ استغلالٍ".[3]

وترى الدّراسةُ أنّ بكّارًا كان ينظر في إبداع الشّاعر وما يخصُّ حياته، ثمّ يحلّلهما ليبني آراءه النّقديّة، وهذا هو منهجُ فرويد في الدّراسات النّفسيّة، "ويقوم منهج فرويد فـي الدّراسـات النّفسية على أنّ الباحث ينظر في بعض الوثائقِ ويستنتجُ منها بعضَ الآراء".[4]

وبعد الاطلاع على واقع الشّاعر وفنّه قرّر بكّار أنّ لهذا التّعويضِ مظاهرَ عدّةً، أهمُّهـا التّعويضُ بالحسّ: "وهو ما نجد مفاتيحه في أقوال بشّارٍ وشعره، إذ كان يعوّلُ على ((الحـسّ))

([1]) بكّار، يوسف حسين، قضايا في النّقد والشّعر، ص ١١٢.

([2]) ابن برد، ديوان بشار بن برد، ج٣، ص ١٥٠.

([3]) بكّار، يوسف حسين، قضايا في النّقد والشّعر، ص ١١٢، ١١٣.

([4]) سويف، مصطفى، الأسس النّفسيّة للإبداع الفنّي في الشّعر خاصة، ص ٧٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كثيرًا في إجابته لِمَن كانوا يضايقونه، ويُعلن كلّما واتت فرصةٌ عن أنّ ((الذّكاء من العمى))".[1]

ومن ذلك قوله:[2]

يا قَوْمُ أُذْني لِبعْــضِ الحيِّ عاشِقَةٌ والأذنُ تَعشَــقُ قَبْلَ العيْنِ أحيانا

قالو: بِمَنْ لا ترى تَهْذي، فقُلْتُ لهم: الأذنُ كالْعَيْنِ توفي القلبَ ما كانا

فالشّاعر يجعلُ الأُذُنَ عاشقةً، وهو عِشْقٌ قَد يَسْبِقُ عِشْقَ الْعينِ، وكَثيرًا ما يكونُ للصوتِ صداهُ ووقعه على السامع، فهو يعشق فتاةً، ويهذي بها معتمدًا على جمال صــوتها، فالــصّوت يعطي القلب ما يريده.

ويلجأ الشّاعر إلى وسيلةِ التّجاهل بصفته مظهرًا من مظاهر التّعويض لديه، "غيرَ أنّنــا نجدُ بشّارًا وكأنّه يقصدُ إلى تجاهل عماهُ تجاهلاً كاملاً، ويأتي بأشياء يحسُّ قارئ شعره معها أنّه مع شاعرٍ مبصرٍ من ناحيةٍ أخرى".[3]

والمظهر الثّالثُ من مظاهر التّعويض هو الاعتداد بالمقدرة الجنــسيّة، ــ ولا ســيّما ــ حينما تعرِضُ عنْهُ النّساء،[4] ولعلّ افتخارَ الشّاعر بذلك عائدٌ إلى شوقه إلى النّــساء، فبمــا أنّ تكوينه غيرُ حَسَنٍ فمن الطّبيعي إعراض النّساء عنه.

([1]) بكّار، يوسف حسين، قضايا في النّقد والشّعر، ص ١١٣.

([2]) ابن برد، ديوان بشار بن برد، ج ٤، ص ٢١٦.

([3]) بكّار، يوسف حسين، قضايا في النّقد والشّعر، ص ١١٤.

([4]) انظر، المرجع السّابق، ص ١١٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وترى الدّراسةُ أنّ الاعتداد بالمقدرة الجنسيّةِ يرتبطُ باللاشعور، مما يعزّزُ الإبداعَ الفنّـيَّ لدى الشّاعر، "ففي اللاشعور تختفي سلطة الشّعور أو الوعي فينتج الشّاعرُ والفنانُ مادةَ صورته وهي من مكبوتاتٍ مختزنةٍ نتيجةَ الوعي، يشكّل الجنسُ أكثفَ طبقاتها".(١)

والمظهر الآخر من مظاهر التّعويض لدى بشّار يتعلّق بالقدرة الفنّيّةِ التي تتمثّلُ بالوصف والصّورة الشّعريّة من جانبٍ، وبالتّفوّقِ اللغويّ من جانبٍ آخرَ، فالصّورة الشّعرية الجيدة ليست سهلةً، لكنّ بشّارًا بلغ فيها شأوًا بعيدًا، فهو من أكثر الشّعراءِ مقدرةً على وصف مفاتن صواحبه وأجسادهنّ ــ مثلاً ــ ويرى بكّارٌ أنّ قدرته فاقت في ذلك قدرة غيره حيثُ يقول: "إنّ مَلَكَته هو كادت تَفوقُ مَلَكات المبصرين في هذه النّاحية".(٢) أمّا التّفوّق اللُّغوي فقد ساعدته عليه ثقافته الواسعة، التي ظهرت كإشاراتٍ كثيرةٍ وإفاداتٍ عدة سواء في القرآن الكريم، أو الحديث النّبوي، أو الأشعار، أو الأمثال... . (٣)

وهكذا، فإن بكّارًا ربط أدب بشّار بالنّقص الذي وُجِد في حياته وفي شخصيته، وبيّن أنّ أدبه شكلٌ من أشكال التّعويض عن هذا النّقص، واعتمد في وجهة نظره على الأخبار المنقولة عن الشّاعر، ثمّ يربطها بفنّه، فكان يستشهد ببعض الأبيات، دونَ أن تظهرّ العنايةِ الفنّيّة الكافيةُ.

وفيما يخصّ آراء بكّار النّفسية فكانت اجتهادًا ذاتيًّا، فلم يظهر في دراسته عنايةً بالمصادرِ النّفسية الرّئيسة، التي قد تخدمُ النّتائجَ أكثر من الاعتماد على الاجتهاد الشّخصيّ.

---

(١) أبو الرّضا، سعد، الاتجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي أصوله وقضاياه، ص ٣١.

(٢) بكّار، يوسف حسين، قضايا في النّقد والشّعر، ص ١١٧.

(٣) انظر، المرجع السّابق، ص ١١٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

خلاصةُ الفصل:

جاءَت دِراساتُ النّقّادِ لِلْمَنْهَجِ النّفسي متفاوِتَةً مِنْ حَيْثُ الْحَجْمِ؛ بِناءً على تَناوِلهم هَذه النّظريّة وتَطْبيقها عَلى حَقْلِ الدّرَاسَةِ الْمَعْني ــ الْفَتْرَة الزّمَنيّة الْمُرادُ دِراسَتُها ــ ، فَتَناوَلَ عَبّاسُ العقّاد شاعِرَيْنِ كَبيرَيْنِ: (أبَا نُواس، وَابنَ الرّوُميّ)، ودَرَسَهُما دِراسَةً مُسْتَقِلَة، وتَناوَلَ مُحَمّدُ النّوَيْهي كلاً من: (أبي نواس، وابن الرّومي ضِمْنَ كِتَابِهِ ثَقَافَةُ النّاقِدِ الأَدَبي) بالدّرْسِ والتّحْليلِ، فِي حِيْنِ أنّ عزّ الدّين إسْمَاعِيل اكْتَفَى بِالاسْتِشْهَادِ في كُتُبِهِ النّظَرِيّةِ مِنْ أَجْلِ إثْبَاتِ ما تَبَنّاهُ مِنْ آراءٍ، ودرس يوسف بكّار التعويض في شعر بشّار دراسةً مُوْجَزةً عَامّة.

يتّضِحُ تَرْكِيزُ النّقّادِ عَلَى الشّعراءِ أنْفُسِهِم فِي أَغْلَبِ الأَحْيانِ، فَنالَ أبو نُواس وابنُ الرّومي حَظًّا وَافِرًا مِنْ هَذِهِ الدّراسات.

وَالعقّاد هُو أَبْرَزُ النّقّادُ فِي تَطْبِيقِ الْمَنْهَجِ النّفسي فِي الأَدَبِ، يقول عبد الحي دياب: "والتّحليل النّفسي معتمدًا على البواعث النّفسيّة والتّقويم الفنّي للشخصية، ابتكره العقّاد في أدبنا العربي؛ لأنّه لم يَحظَ قبلَ العقّاد في الدّراسات الأدبية إلا بالسيرة فقط"،[1] ثُم يَلِي العقّاد مُحَمّدُ النّوَيْهِي، ولَكنّه كان يَعمد إلى تقريع الآخرين، فَلُغَتُه لُغَةٌ تهكميّةٌ صاخبة، قد تُشعر بالإساءة.

والعقّاد والنّوَيْهِي يُعَدّانِ الأساسَ الْمَتِيْنَ للتّحْلِيلِ السّيكولوجي فِي الأَدَبِ الْعَرَبِي فِي الْعَصْرِ العَبّاسِي. وَإلى جانِبِهما يَجِدُ الْمُتَتَبِّعُ الْكَثِيْرَ مِنَ الدّراساتِ النّقْديّةِ التي تَناوَلَتْ الأَدَبَ ضِمْنَ الْمَنْهَجِ النّفسي، بَعْضُها طبّقَ هذا المنهجَ تطبيقًا علميًّا، وبَعْضُها الآخرُ بقِيَ تَقْلِيديًّا، لم يَتَعَمّقْ في تَطْبِيقِ النّظَرِياتِ والآراء الْحَقِيقِيّةِ لِلْمَنْهَجِ النّفسيّ.

([1]) دياب، عبد الحي، عباس العقّاد ناقدًا، دار الشّعب، مصر، ١٩٧٠م، ص ٣١٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الثالث

تلقي الشعر العباسي في ضوء المنهج الجمالي

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصلُ الثّالثُ

تَلَقّي الشّعْرِ الْعَبّاسِيّ في ضَوْءِ الْمَنْهَجِ الْجَماليّ

يحاولُ هذا التّفسيرُ إبرازَ مقوماتِ جمال النّصّ، وتقومُ فلسفةُ التّلقّي الجماليّ للشعر على أشكالٍ تأويليّة مختلفةٍ، فموضوعُ الدّراسة الجماليّة يمكن أنْ يتناولَ جوانبَ كثيرةً. ولكن ستركّزُ هذه الدّراسةُ بشكلٍ أساسيٍّ على جانب الصّورة، مع عدم إهمال الجَوانبِ الأخرى التي تفيد في إبراز جمال النّصّ.

وتُعدُّ الدّراساتُ الجماليّةُ للأدب من أقدم الدّراسات التي تناولها الفلاسفةُ والمهتمونَ بالفنِّ، فهي ليست من نتاجِ العصر الحديثِ، فقد تحدّث أفلاطون وأرسطو عن الإلهام الفنّيّ وصورة الجمال المطلقِ في الشّعر، أمّا المصطلحُ نفسه فهو مصطلحٌ حديثٌ ظهرَ في القرن الثامنَ عشرَ، "وكانَ أوّل من استخدم مصطلح الفلسفة الجماليّة أو الإستطيقيا (Aesthetica) بومجارتن الألماني في النّصف الثاني من القرن الثامنَ عشر".(١)

وتحقيقُ الجمال غايةٌ لدى الأديب، أمّا الكيفيّةُ فهي المنهج والطّريقةُ التي يتّبعها الأديبُ أو الفنّانُ، يقول شيللر: "والجمالُ غايةٌ على مستوى التّحقق ووسيلةٌ على مستوى المنهج؛ ممّا يجعلُ من الإستطيقيا منهجًا يحقّق ذاته".(٢)

---

(١) ضيف، شوقي، البحث الأدبي، ص ١١٩.

(٢) شيللر، فريد ريش، التّربيّة الجماليّة للإنسان، ترجمة: وفاء إبراهيم، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، ١٩٩١م، ص ٣٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وهذه الطّريقةُ أو المنهج هي نتاجُ الأديب، "فالفكرةُ والموضوع الّتي يصورها الأديب سوف تختفي ... وتصبحُ بكاملها صورةً أو عملاً فنيًّا، فيصبح من المستحيل بعدها فصل الموضوع أو إعطاؤه قيمةً بدون الصّورة التي ترمز إليه، التي خلقها الفنّانُ من ذاته".[١]

ويعلّلُ ليف تولستوي الفنَّ بأنّه نتيجةٌ للجمال يقول: "إنّ الفنَّ هو إظهارُ الجمالِ ويفسّرُ كلَّ مسائل الفنِّ من خلال الجمال".[٢]

والجمال عند شيللر "تشابهٌ ظاهريٌّ أو صورةٌ ظاهرة مع شكل الإرادة الحرةِ أو الحريّةِ".[٣] وهو يرى أنّ الأديب يتمسّكُ بالحقّ (فكرة ما)، ثمّ يظهره من ذاته في صورة جمالٍ، ويفسر مفهومَ الجمال بقوله: "إنّ الجمال شكلٌ لمضمونٍ، وهذا يعني أنَّ الجمالَ مفهومٌ تركيبيٌّ أو تأليفي يجمع لمضمونٍ هو الحقُّ شكلاً إستاطيقيًّا متى انكشف الحقُّ فيه تكشّفَ جمالاً".[٤]

ويتمثّل دور المتلقّي في الكشف والتّحليلِ عن ماهيات الجمال التي شكّلها الشّاعرُ في نصّه من أجل التّأثر بها، "إنّ نشاطَ الفنِّ مبنيٌّ على أنّ الإنسانَ الذي يتلقّى بوساطة السّمع أو البصر أحاسيسَ إنسانٍ آخر، بوسعه أن يعانيَ من تلك الأحاسيسِ نفسِها التي عاناها الإنسانُ الذي عبّرَ عنها".[٥]

---

(١) العشماوي، محمد زكي، قضايا النّقد الأدبيّ بين القديم والحديث، دار المعرفة الجامعيّة، مصر، ٢٠٠٠م، ص ٣٧.

(٢) تولستوي، ليف، ما هو الفنّ، ترجمة محمد النّجاري، دار الحصاد للنشر والتّوزيع، دمشق، ١٩٩١م، ص ٢٣.

(٣) شيللر، فريدريش، التّربيّة الجماليّة للإنسان، ص ٤١.

(٤) المرجع السّابق، ص ٤٢.

(٥) تولستوي، ليف، ما هو الفنّ، ص ٦٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والتّذوقُ الجماليّ المقصودُ في التّلقّي هو البحثُ عمّا يثيرُ في المتلقّي العواطفَ والمشاعرَ. وأسلوبُ الشّاعر هو الذي يحدّدُ جمالَ النّصِّ بالكيفيّةِ التي يخرجها لنا، "فالذي يُعَدُّ جمالاً هو ما يطبّقه الفنّانُ على موضوعه بحيث يثيرُ فينا عواطفَ ومشاعرَ مختلفةً، وقد تكونُ حقيقةً من حقائقِ الطّبيعةِ قبيحة أو غير جميلة، ولكنّها تستحيلُ جميلةً عند الفنّانِ بما أسبغ عليها من ذاته".(١)

وتظهرُ أهميةُ الجمال في النّصوصِ الأدبيّةِ لقدرتها على خلْقِ المشاركة بين النّصّ والمتلقّي. "إنّ العلاقةَ بين النّقد والشّعر أي بين النّظريّةِ والإبداع علاقةٌ حميمةٌ، إذ إنّ الشّعرَ خطابٌ موجهٌ إلى قارئ يهدفُ إلى التّعبيرِ عن إحساسٍ قويٍّ أحسَّ به الشّاعر ودفعه إلى العمل على التّعبير عنه بلغةٍ مؤثرةٍ تملك من الطّاقة ما يمكنها أنْ تنقلَ الإحساسَ نفسَه وبالقوةِ نفسها إلى قارئ أو سامع ... وتكمنُ الطّاقةُ التّأثيريّةُ في الطّاقةِ الجماليّةِ التي تستطيعُ أن تهزَّ النّفسَ".(٢)

وهذه العلاقة التّفاعليّة تشترط على المبدع أن يكونَ صاحبَ حسٍّ جماليٍّ، بارعًا في التّصوير بلغةٍ مؤثّرةٍ ينقلها بموسيقى وإيقاعٍ مؤثرين حتى يتأثرَ المتلقّي ويشعرُ بما في نفس المبدع.

ولأنّ غايةَ الإنسانِ الشّعور بقيمة ما يعيش فقد باتَ ضروريًّا شعور العقل بالجمال، وفي ذلك يقول شيللر: "إنّ الشّيءَ الجميلَ ليس مجردَ حياةٍ ولا هو مجردَ شكلٍ، وإنما هو شكلٌ حيٌّ

---

(١) ضيف، شوقي، البحث الأدبي، ص ١١٨.

(٢) ابن عبد الحي، محمد، التّنظير النّقدي والممارسة الإبداعيّة، منشأة دار المعارف، الإسكندريّة، ٢٠٠١م، ص ١١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

على نحوِ ما تمليه على البشريّة الشّريعةُ المزدوجةُ للصوريّة المطلقة والواقعيــة المطلقــة".[1]

والشّعور بالجمال يولّدُ شعورًا بالسّعادةِ والسّرور، "لا شيءَ غير الجمال بقادرٍ على أن يجعــلَ العالم بأسره سعيدًا".[2]

ويهتمُّ النّاقد الجماليُّ بعدّةِ أمورٍ في قراءة النّصوص وتلقّيها، سواء أكانت نصوصًا قديمةً أم حديثةً، وحدّد شكري الماضي أداتين للناقد هما: "التّحليل، والمقارنة، أي تحليل القصيدة مــن جهة التّشكيل اللُّغويّ ببيان الأنساق والهيئات والتّراكيب والعلاقات، ومن جهة التّــشكيل الفنّــي بتحليل الدّلالات والرّموز والمقارنة، ثمّ ببيان أثر التّقاليد الشّعريّةِ الموروثة، فــي هــذا العمــل المنقود، وتأثير هذا العمل في تلك التّقاليد".[3]

وهكذا، فاللحظةُ الجماليّةُ ناحيةٌ ذوقيّةٌ، تأتي نتيجةَ شعورٍ مُعَينٍ تجاه أمرٍ ما؛ لذا لا بدَّ من التّأثير على العلاقةِ بين التّذوق الجماليّ والانفعالات الأخرى، حيث إنّ أيّ: "نتاج فنّي يعمل على دخولِ المتلقّي في نوعٍ من الاختلاط بمنتجي الفنّ في الماضي والحاضر، وبكلّ أولئك الذين تلقوا معه أو بعد، أو سيتلقّونَ فيما بعد تلك الانطباعات الفنّيّةِ ذاتها".[4]

والتّعبيرُ الفنّيّ يترجم انفعالاتِ النّفس الإنسانيّة إلى نــصٍّ، ســواء اتــسّم بالواقعيــة أم بالخيال، "وفي مستوى التّجربة الخياليّة يُتَرجمُ الانفعالُ الفطريُّ في المستوى النّفسيّ إلى انفعالٍ في مستوى الفكرة أو ما يدعى بالانفعال الإستاطيقي، الذي لا يصحُّ اعتباره لهذا السبب سابقًا في

---

(1) شيللر، فريدريش، التّربيّة الجماليّة للإنسان، ص ٢١٧.

(2) المرجع السّابق، ص ٢٩٥.

(3) الماضي، شكري عزيز، في نظرية الأدب، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، ٢٠٠٥م، ص ٦٤.

(4) تولستوي، ليف، ما هو الفنّ، ص ٦٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الوجود للتعبير عنه، بل يُعَدُّ الشّحنةَ الانفعاليّة التي تُصحبُ تجربةَ التّعبيرِ عن أي انفعال معطًى، ويتم الشّعورُ بهذه الشّحنةِ الانفعاليّة تلوينًا جديدًا يتلوّنُ به هذا الانفعال عند التّعبير عنه".[1]

ويربط (دني هويسمان) تلقّي العمل الفنّي بالشّاعر نفسه، فيؤكد ضرورة دراسة الـذّات التي تشعر بالجمال، "ينبغي ضرورة أن ندرسَ عمليات: الخلق[2]، والتّأمل[3]، والأداء[4] المتعلّقة بالصّنيع الفنّيّ".[5] وعندما يستغرق المتلقّي في الآثار الفنّيّةِ فإنّه يتأثرُ بها جماليًّا، فيفقد شـعوره بفرديته، ليبني نفسه وتذوب شخصيته فيما يقرؤه.[6] وهذا يعارض ما ذهبت إليه بعض المدارس النّقديّة الحديثة من التّركيز على الجوانبِ الدّاخليّة للنصّ المدروس.

وآمن أصحابُ المنهج الشّكلانيّ بأنّ: "جوهرَ الظّاهرةِ الأدبيّة لا يتلخّصُ فـي علاقتهـا بمنشئها أو ببيئتها، بقدر ما يتلخّص في كينونتها الموضوعية، بوصفها بنية مستقلة. كما آمنـوا بأنّ قوام النّصّ الأدبي وجوهرَه الأساس إنما يكمنُ في الكلماتِ وليس في الأفكار، فليس معنـى النّصّ أو مضمونه ولا مؤثراته الخارجية ما يمنح الأدبَ هويته وإنما صياغته وطريقةَ تركيبـه ودور اللّغة فيه هو ما يجعل الأدبَ أدبًا".[7]

ويرى الدّارس ضرورة ضبطِ الحكمِ المنهجي في التّحليل الجمالي، إذ لا يمكـن إغفـال الأديب، أو البيئة ... في تلقّي النّصّ؛ لأنّ عملَ الشّاعر ــ بدايةً ــ التّعبير عمّا هـو موجـودٌ،

---

(1) كولنجورد، روبين جورج، مبادئ الفن، ترجمة: أحمد حمدي محمود، الهيئة العربيّة العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص ٢٧٦.

(2) الخلق: ولادة العمل الأدبي.

(3) التّأمل: الانطباعات.

(4) الأداء: البرهة التي ينتج فيها العمل.

(5) هويسمان، دني، علم الجمال، ترجمة: ظافر الحسن، منشورات عويدات، بيروت، ط٤، ١٩٨٣م، ص ١٢٨.

(6) انظر، ضيف، شوقي، البحث الأدبي، ص ١٢١.

(7) هويدي، صالح، النّقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، ص ١٠٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

"فالشّاعر يُخرج المعنى الموجود إخراجًا خاصًّا، ويضيف إليه تفصيلاتٍ لم تكن معلومةً واضحةً من قبلُ".(١)

ويمكن للمتلقّي دراسةَ التّشكيل الأسلوبي والتّشكيل الفنّيّ كملامحَ جماليّةٍ في العمل الأدبي، وهذا يتطلبُ البحثَ عن الإضافات التي يُعْمِلُ فيها الشّاعر قدرته لتجنّب الكلام، ومن هذه الدّراسات دراسةُ الصّورة الشّعريّة.

وثمةَ إشاراتٌ في النّقد العربيّ القديم للصورة الشّعريّة، يقول الجاحظ (٢٥٥ هـ): "والمعاني مطروحة في الطّريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقرويّ، وإنّما الشّأن في إقامة الوزن وتخيّر اللّفظ... فإنّما الشّعر صناعةٌ وضربٌ من النّسجِ وجنسٌ من التّصوير"،(٢) ورأى قدامة (٣٢٠ هـ) أنّ الصّورةَ هي الشّكل المحسوس الذي يلجأ إليه الشّاعر ليجسدَ الأفكارَ المجردةَ الحاصلةَ عنده التي تدركُ بالعقل، يقول: "إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشّعرُ فيها كالصّورةِ، كما يوجدُ في كلِّ صناعةٍ من أنّه لا بدَّ فيها من شيءٍ موضوعٍ يقبلُ تأثيرَ الصّورةِ فيها".(٣)

ووقف عبد القاهر الجرجاني على التّباعدِ بين أجزاء الصّورة وأثره على دلالتّها، فقال: "فإنّك تجدُ الصّورةَ المعمولةَ فيها كلّما كانت أجزاؤها أشدَّ اختلافًا في الشّكل والهيئةِ ثمّ كان

---

(١) ناصف، مصطفى، نظريّة المعنى في النّقد العربي، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨١م، ص٤٠.

(٢) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٦٩م، ج٣ ، ص ١٣١.

(٣) ابن جعفر، قدامة، نقد الشّعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلميّة، بيروت، د. ت. ص ٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التّلاؤمُ بينها مع ذلك أتمَّ والائتلافُ أبين كان شأنها أعجبَ والحذقُ لمصوّرها أوجب".[1]

فالحقائقُ المتباعدة تجمع بينها الصّورة عبر علاقاتٍ جديدةٍ.

واعتبر عبد القادر الرّباعي أنّ هذه الإشاراتِ إلى الصّورة في النّقد العربي القديم تدخل ضمن الحديث عن معنى الشّكل الأدبي العام، حيثُ قال: "أمّا الإشاراتُ البسيطةُ للصورة التي نجدها عند بعض أولئك النّقّاد أمثال الجاحظ، والرّماني، والباقلاني، وعبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجنّي فإنّها لم تنفصلْ عندهم كثيرًا عن معنى الشّكل الأدبي العام (Form)، كما أنّهم ظلّوا محافظين على ارتباطها الوثيق بالصّنعة الشّكليّة ذات الصّلةِ الوثيقةِ بالعقل والمنطقِ والحقيقةِ أو الواقع".[2]

وكان للنقد العربي أثرُه في تقديم مفاهيمَ متميزةٍ تكشف تصوّرَ النّقّادِ القدماء لطبيعة الصّورةِ الفنّيّة وأهميتها، "وانتبه إلى الآثار اللافتة التي تحدثها الصّورة في المتلقّي، وقرن هذه الآثار بنوع متميّزٍ من اللّذّة، والتفتَ نوعًا ما إلى الصّلة الوثيقةِ بين الصّورة والشّعر باعتبارها إحدى خصائصه النّوعيّة التي تميّزه عن غيره".[3]

وفي النّقد العربي الحديث لاقت الصّورةُ اهتمامًا واضحًا، فعرّفها (سيسل دي لويس) بقوله: "الصّورةُ رسمٌ قوامه الكلمات"، [4] فدي لويس يرى أنّ الصّورةَ تُخلَق من الوصف

([1]) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة في علم البيان، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٢م، ص ١٢٧.

([2]) الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٩م، ص ١٦، ١٧.

([3]) انظر، عصفور، جابر، الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م، ص ٨.

([4]) لويس، سيسل دي، الصّورة الشّعريّة، ترجمة: أحمد الجنابي، وأصحابه، دار الرّشيد للنشر، العراق، ١٩٨٢م، ص ٢١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والمجاز، والتّشبيه، ومن الممكن أن يقدمها الأديب في عبارةٍ أو جملة يغلب عليها الوصف المحضُ، ومع كلّ ذلك فهي تعتمد على الخيال، "ولكنّها توصل إلى خيالنا شيئًا أكثر من انعكاسٍ متقنٍ للحقيقةِ الخارجيّةِ".(١)

واشترط فريد ريش شيللر لجمالية الصّورة أن تكونَ خاليةً تمامًا من كلِّ زعمٍ أو ادّعاءٍ بالتّحقّق الواقعيّ وهو شرط البراءة، ويكفي فيها أن تكونَ من صنع الخيال، وأن تكونَ مستغنيةً عن كلّ عونٍ أو مَدَدٍ يأتيها من الواقع العقليّ وهو شرطُ الاستقلال.(٢)

وعرّف عبد القادر الرّباعي الصّورةَ الفنّيّةَ أنّها: "مولودٌ نضرٌ لقوّةٍ خلاقةٍ هي الخيال. والخيال هو نشاطٌ فعّال يعمل على استنفارِ كينونةِ الأشياءِ؛ ليبني منها عملاً فنّيًا متّحدَ الأجزاءِ منسجمًا، فيه هزّةٌ للقلب ومتعةٌ للنفس".(٣)

وتعتمد الصّورةُ كليًّا على اللّغةِ السّليمةِ التي تمثّلُ الشّكلَ الفنّيَّ. "والصّورةُ في الشّعر هي الشّكلُ الفنّيُّ الذي تتخذه الألفاظُ والعباراتُ بعد أن ينظمها الشّاعرُ في سياقٍ بيانيٍّ خاصٍ ليعبرَ عن جانبٍ من جوانبِ التّجربة الشّعريّةِ الكاملةِ في القصيدةِ مستخدمًا طاقاتِ اللّغة وإمكاناتها في الدّلالة والتّركيب والإيقاع والحقيقةِ والمجاز ... وغيرها من وسائل التّعبير الفنّي".(٤)

---

(١) لويس، سيسل دي، الصّورة الشّعريّة، ص٢١.

(٢) شيللر، فريدريش، التّربيّة الجماليّة للإنسان، ص ٦١.

(٣) الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّية في النّقد الشّعريّ دراسة في النّظرية والتّطبيق، دار العلوم للطباعة والنّشر، الرّياض، ١٩٨٤م، ص ٦٩.

(٤) القط، عبد القادر، الاتجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، دار النّهضة العربية، بيروت، ١٩٧٨م، ص ٤٣٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والسّياق بما فيه من تراكيبَ وألفاظٍ هو وسيلة المتلقّي للكشف عن الصّورة، " والصّورةُ في الشّعر هي الشّكلُ الفنّيُّ الذي تتّخذه الألفاظُ والعباراتُ بعد أن ينظمَها الشّاعرُ في سياقٍ بيانيٍّ خاصٍ".(١)

ولا يكفي إخراج الصّورةِ واستكمال عناصرها مستقلةً، وإنما يجب أن تتميزَ بالتّناغم مع غيرها من الصّور في النّصّ الواحد، "فالصّورةُ الشّعريّةُ يجب أن تكونَ جزءًا عضويًّا في القصيدةِ متلاحمةً ومتجانسةً مع بقيّة الصّور الأخرى التي تشكّلُ في مجموعها ما يسمى بتناغم الانطباع، لأنّ شبكةَ الاتصال بين الصّور الشّعريّة تكون تحت سطح القصيدةِ، ومن دون هذا التّواصل فإنّه لا يمكن توصيل الحقيقة الشّعريّة".(٢)

وحدّد سيسل دي لويس ثلاثَ مراحل لخلق الصّورة الشّعريّة: فعلى الشّاعر أن يقرنَ نفسَه بالأشياء التي تستهوي حواسّه، ثم ضبط العقل والإرادة ليخرجَ من اللاشعور كُلَّ جزءٍ يفيده، وأخيرًا نقد واختيار الصّورة المترابطة أو رفضها بما يتناسبُ والنّمط الجديدِ لها.(٣)

وتحدّث مصطفى ناصف عن نوعين من الصّورة، قال: "فالشّاعر يخرجُ المعنى الموجود إخراجًا خاصًا، ويضيف إليه تفصيلاتٍ لم تكنْ معلومةً واضحةً من قبل (المعنى المكشوف)، ثمّ يأتي ما نسميه حُسْنَ التّأليف وروعة اللفظ فيزيد المعنى المكشوف بهاءً أو رونقًا، وهذا ينطوي

---

(١) محمد، الولي، الصّورة الشّعريّة في الخطاب البلاغي والنّقدي، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، ١٩٩٠م، ص ١٠.

(٢) علي، ناصر، مفهوم الصّورة الشّعريّة ومصادرها، مجلة أفكار، العدد ١٦٢، ٢٠٠٢م، ص ١٧.

(٣) انظر، لويس، سيسل دي، الصّورة الشّعريّة، ص ٧٦ ــ ٧٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تحت مفهوم الصّورة العاريةِ والصّورة المنمقة".[1] فالمعنى المكشوف لدى ناصف هو الصّورة العارية، وحُسن التّأليف والبراعة وجودة السّبك هو الصّورة المنمقة.

وهكذا، يتّضح أنّ الحديث عن الجوانب النّظريّة للصورة الشّعريّة حديثٌ طويل، وهذه الدّراسة ليست معنيّة به تفصيلاً؛ نظرًا لكثرة الدّراسات السّابقة في هذا المجال، إذ سوف تنظر في جهود النّقاد المحدثين حول دراسة بنائيّة اللّغة الشّعريّة في الشّعر العبّاسي، وتلقّيهم إياها.

أوّلاً: الدّكتور عبد القادر الرّباعي:

أولى الرّباعي الصّورةَ الفنّيةَ اهتمامًا كبيرًا، وكتاباتُه النّقديّةُ فيها دليلٌ واضح على ذلك، ومنها: الصّورة الفنّية في شعر أبي تمّام، والصّورة الفنّية في النّقد الشّعري دراسة في النّظريّة والتّطبيق، والصّورة الفنّيّة في شعر زهير ابن أبي سلمى، وهناك بعض الدّراسات التي نشرت في كتابيه: مقالات في الشّعر ونقده، والطّير والمعتقد في الشّعر الجّاهليّ، مثل التّشبيه الدّائري في الشّعر الجاهلي: دراسة في الصّورة، إلى جانبِ العديد من دراساته التي اهتمت بجانب الصّورة، كتحليله لقصيدة الرّبيع لكلّ من أبي تمّام والبحتري، ودراسته لقصيدة ابن المعتز في كتاب (الصّورة الفنّية في النّقد الشّعري).

وانطلقَ الرّباعي في عنايته بالصّورة الفنّيّةِ من خلال آلية الكشف التي يجب أن يعتمدَ عليها المتلقّي في دراسة النّصّ الشّعري، فقالَ: "إنّ العملَ الشّعريّ المعقّد في تأليفه وتنظيمه

([1]) ناصف، مصطفى، نظريّة المعنى في النّقد العربي، ص ٤٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يتطلبُ من النّاقد – وهو قارئٌ واعٍ – جهدًا موازيًا لجهد الشّاعر، ورؤيا نافذة كرؤياه، ولهذا يغدو التّهاون في عملية الكشف عن أعماق المعنى الشّعري إنقاصًا من جلاله".(١)

ورجّح الرّباعي أنّ الصّورةَ أساسٌ لدراسة العمل الأدبي، فيؤكد أنّها: " يمكن أن تكونَ قلبَ كلِّ عملٍ فنّيٍّ ومحورَ كلِّ نقاشٍ نقديٍّ".(٢) والصّورة في العمل الفنّي دليلٌ على النّبوغ، قال كولردج: "إنّ الصّور تصبح أدلةً على النّبوغ الأصلي عند الشّاعر حين تلطف بالعاطفة".(٣) فتأكيد الرّباعيّ على أنّ الصّورة مدار العمل الأدبي يوافق النّبوغ الذي ذهب إليه كولردج .

وارتأى الرّباعي أنّ العلاقةَ متينةٌ بين الصّورة الفنّيّةِ والخيال، فقال: "فالصّورةُ ابنة للخيال الشّعري الممتاز الذي يتألف – عند الشّعراء – من قوًى داخلية تفرّق العناصر وتنشر الموادَّ ثم تُعيدُ ترتيبها وتركيبها لتصبّها في قالبٍ خاصٍّ حين تريد خلق فنٍّ جديد متحدٍّ منسجمٍ".(٤)

بيّنَ الرّباعي أنّ المقاييسَ النّقدية للنقاد القدامى جعلته يتلقّى شعر أبي تمّام في ضوء مقاييس النّقد الحديث، حيثُ قال: "هذه المفارقة بين شعر أبي تمّام ومقاييس النّقاد القدامى إذًا دفعتني إلى أن ألجأ للنقد الحديث أستخرجُ منه مقاييس غير التي طُبّقَتْ على ذلك الشّعر فخرجتُ من هذا النّقد وأنا أحملُ تصوّرًا جديدًا للشعر وللصورة فيه".(٥) وعلّلَ اتكاءه على النّقد الحديث كونَه يجسّم روحَ الشّاعر، قائلاً: "لقد أعطى النّقدُ الحديثُ الصّورةَ قيمةً فنّيّةً كبرى حين أبرز

---

(١) الرّباعي، عبد القادر، جماليات المعنى الشّعري التّشكيل والتّأويل، دار جرير، عمان، ٢٠٠٩م، ص ٣٦.
(٢) الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّية في النّقد الشّعريّ دراسة في النّظرية والتّطبيق، ص ٩.
(٣) علي، ناصر، مفهوم الصّورة الشّعرية ومصادرها، ص ١٧.
(٤) الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، ص ١٥.
(٥) المرجع السّابق، ص ١٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بشكلٍ جليٍّ قدرتَها على كشْف أو تجسيمِ العالم الرّوحي الإنساني المختزن في وجـدانِ الـشّاعر وإخراجه ممزوجًا بعالم الحسّ في نظامٍ فريدٍ يعطي الشّعر بُعْدًا معنويًّا أكملَ وأشملَ".(١)

ويرى الباحثُ أنّ المتلقّي يعتمد على التّأويل والهرمنيوطيقا التي تمكنه من اكتناه أسرار النّصّ للوصول إلى العالم الرّوحي للإنسان: "فالهرمنيوطيقا يمكن أن تنير لنا السّبيل إلى نظريّةٍ عامّةٍ في الفهم، لأنّ إدراكَ بناء الحياة الدّاخليّةِ يقومُ ــ قبل كلِّ شيءٍ ــ على تفـسير الأعمـال الأدبيّة، حيث يصل نسيجُ الحياةِ الدّاخليّة إلى أقصى أشكال اكتماله في هـذه الأعمـال، وبـذلك تنصبُّ على معنًى أوسعَ من مجردِ النّصّ".(٢)

ولم يكتفِ الرّباعي بالنّظريات النّقدية الحديثة وحدَها، وإنما وفّق بين القديم والجديد فـي دراسته للصّورة الشّعريّة، فقال: "وبقدر ما ندعو إلى أن تظلَّ مناهجنا ومصطلحاتنا عمومًا فـي تغيّرٍ يساير تغيّرَ الأذواقِ والتّطلعات، ندعو إلى عدم الشّطط والانحراف والتّحمس لكل جديد أو نفي كلِّ قديم، إنّها دعوةٌ للجديةِ في العمل وللتفكير النّقدي الحرّ والمسؤول في وقتٍ واحدٍ".(٣)

ويجدر بالدّارس ألا يقفَ عند جانبٍ واحد في دراساته وتحليله للنصوص، إنما يجب أن يستفيدَ من الجوانب الأخرى ليأخذَ النّصُّ حقَّه، "إنّ التّصورَ الجديدَ يعلي من قيمة الصّورة الفنّيّةِ في العمل الشّعريّ، ويجعل الوسائلَ الفنّيّةَ الأخرى ــ وبخاصة الموسيقى الشّعرية ــ مرتبطـةً

---

(١) الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّية في النّقد الشّعريّ دراسة في النّظرية والتّطبيق، ص ١١٨.

(٢) إسماعيل، سامي، جماليات التّلقي دراسة في نظرية التّلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفجـانج أيـزر، ص ٧٩.

(٣) الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، ص ١٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بها، متعاونةً معها على تحقيقِ التّكامل لهذا العمل حتى يكونَ في مقدوره تأديةَ وظائفه الجماليّة بشكلٍ فنّيٍّ ناجحٍ".[1]

ويمكن القول: إنّ هذا التّصورَ في تلقّي الشّعر يكشفُ عن جوانبِ الصّورةِ الفنّيةِ كشكلٍ جماليٍّ يبحثُ عنه المتلقّي. والتّعبير الفنّي غايةٌ عند النّقاد الجماليين: "فهو مصدر الجمال الذاتي عند هذا الفنّان أو ذاك ... ومن هنا برز الاهتمامُ بالتّعبير الفنّي بوصفه بنيةً أو تركيبًا أو نسجًا، فانصرفت الدّراسات الجماليّة إلى دراسة الصّورة الشّعريّة والأسلوب الشّعري، واللّغة الشّعريّة، والإيقاع الدّاخلي والخارجي، والوجه الجمالي أو البلاغي أو البياني (التّعبير الفنّيّ) بوصفه قاعدةً للمنهج الجمالي".[2]

وفي دراسته للصورة عند أبي تمّام اهتمّ الرّباعي بمكوناتها، وهي عبارة عن كلماتٍ وأفكارٍ ومواقفَ ممزوجةٍ معًا، فموضوع الصّورة يتكوّنُ من المادةِ نفسِها التي يتشكّل منها العمل الأدبيُّ، "إنّه المادة في هيئةٍ معينةٍ، تجدُ روحَ الشّاعر وذاته أو تجربته بشكلٍ عامٍّ فيها معادلاً مناسبًا".[3] وجعل لها حدّين: "أحدهما حاضرٌ ماثلٌ أمامَ الشّاعر يريدُ وصفه، وثانيهما مختزنٌ في الدّاخل يماثله أو يضاده".[4] ولعلّ هذا ما عبّر عنه سيسل دي لويس بقوله: "لا يتمكّن الشّاعر أنْ يرى الأشياء كما هي على حقيقتها، ولا يستطيع أنْ يكونَ دقيقًا في المشاعر التي تربطه بها، إنّها

([1]) الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام ، ص ١٥.

([2]) غزوان، عناد، دراسات في الشّعر الجاهلي، دار مجدلاوي، عمّان، ٢٠٠٦م، ص ١٩.

([3]) الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، ص ٣٠.

([4]) المرجع السّابق، ص ٣١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الحاجةُ إلى التّعبير عن العلاقةِ بين الأشياء، ثمّ بين الأشياء والمشاعر".[1] فالماثل أمام الشّاعر هو الأشياء الظّاهرة، أمّا المختزنةُ فهي المشاعر التي يريدُ التّعبيرَ عنها.

ويعيد الرّباعي مصادرَ الصّورةِ في شعرِ أبي تمّام إلى ثلاثةِ أصولٍ أمدّته بموضوعاتِ الصّورةِ، وهي:

١. حياة الشّاعر الخاصّة، فبعدَ أن كانَ فقيرًا أصبح غنيًّا وصاحبَ شدّةٍ.
٢. حياة مجتمعه: فهو في مجتمعٍ راقٍ فكريًّا وعلميًّا.
٣. الطّبيعة: إذ تجول في البلاد كثيرًا، فكشف طبيعتها. [2]

وترى الدّراسة أنّه يمكن للمتلقّي الكشف عن بعض هذه الجوانب من خلال القراءة التّاريخيّة للنّصوص الشّعريّة، لكنّ أهمية التّلقّي الجمالي للصورة في النّصوص تتّضحُ من خلال التّركيز على المعنى المقصود وبنائه، "وتتمثل أهمية الصّورة في الطّريقة التي تفرض بها علينا نوعًا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطّريقة التي تجعلنا نتفاعلُ مع ذلك المعنى ونتأثر به".[3]

وتتمثل مجالات الصّورة في شعر أبي تمّام: بالحياة الإنسانيّة، والحياة اليوميّةِ، والطّبيعةِ، والحيوان، والثّقافة التي حصلها في عصره، ففي حديثه عن جانب الحياة الإنسانيّةِ ربط بين

([1]) لويس، سيسل دي، الصّورة الشّعريّة، ص ١٩.
([2]) انظر، الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، ص ٣١، ٣٢.
([3]) عصفور، جابر، الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، ص ٣٢٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإنسانِ وما يرتبط به من أشياء وعلاقاتٍ أخرى، فالصّورةُ التي رسمَها الشّاعرُ تكشفُ أنّه بثّ الحياة في كُلّ ما يخصُّ الإنسان، ويختزن داخله،[1] قال أبو تمّام:[2]

نِعْمَ لِـواءُ الخميسِ أُبْـتَ بِهِ يَوْ ... مَ خميسٍ عالِي الضُحَى أَفِدِهْ[3]

فَشَاغَـبَ الجَـوَّ وَهْـوَ مَسْكَنُهُ ... وَقَاتَلَ الرّيحَ وَهْيَ مِنْ مَدَدِه[4]

بيّن الرّباعيّ أنّ الجماداتِ تعملُ ما يعمله البشرُ من أفعالٍ، "إنّ الجماداتِ تحاكي أفعـال البشر لأنّ لها دماء ــ كما تخيّلها الشّاعر ــ تدبُّ في شرايينها كما لهم، ولهذا اكتسبت عنـده صفاتٍ آدميةً فيها المسالمةُ وفيها المخاصمة والمجاهدة، فالجيش ... يحارب على الأرض بينما أعلامه تشاغبُ في الجوّ جيشًا آخر ... إنّ حبَّ الصّراع والمخاصمةِ يعيش في المعاني، فهـي بالنّسبة للشاعر لم تعد معانيَ مجردةً وإنما أحياء لها قدرةُ الإنسان ومشاعره".[5]

ويسعى الرّباعي ــ هنا ــ إلى تعميق رؤيته للصورة، وهذه مهمةٌ أساسيّةٌ فـي تلقّـي الشّعر، فمهمة النّاقد: "تبسيط أو توسيع أو تعميق استجابتنا للشعر".[6] وذكر أنّ أبا تمّـام جعـل للحياة الإنسانيّةِ في صوره طوابع عدّةً، أوّلها: طابع السفر والارتحال، كقوله:[7]

وَعَزائمًا في الرّوْعِ مُعْتَصِمِيّةً ... مَيمُونَةَ الإدْبَارِ وَالإقْبَالِ

([1]) انظر، الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، ص ٣٣.

([2]) أبو تمام، ديوان أبي تمام، شرح: الخطيب التّبريزي، ج١، ص ٤٣٤.

([3]) الأفد: القريب.

([4]) شاغب الجوَّ: خاصمه.

([5]) الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، ص ٣٤.

([6]) لويس، سيسل دي، الصّورة الشّعريّة، ص ١٩.

([7]) أبو تمام، ديوان أبي تمام، شرح: الخطيب التّبريزي، ج٣، ص ١٤٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فالشّاعر يبيّن أنّ للسفر عزيمةً، وقد شخصّها وأكسبها صفاتٍ وطوابع إنسانيّة تتمثّل بأمله أن تكونَ ميمونَة الذهاب والعودة.

ومن طوابع الحياة الإنسانيّة في صور أبي تمّام: طابع الصّراع والاقتتال، وطابع السلوك الحياتي للفرد، والطّابع الدّيني والْخُلُقي، وهذه الطّوابع ذاتُ علاقةٍ مباشرةٍ بالإنسان. ويبرز الدّارس هذه الملامح في صور أبي تمّام الفنّيّةِ.(١)

ولعلّ الرّباعي يريد أن يلفتنا إلى غلبة تلك الطّوابع على الحياة الإنسانيّةِ، وهذا جانبٌ مهمٌّ في دراسة الصّورة الفنّيّة، حيث يقول: "تتمثل أهميةُ الصّراعُ في الطّريقة التي تفرض بها علينا نوعًا من الانتباه للمعنى الذي تفرضه، وفي الطّريقةِ التي تجعلنا نتفاعلُ مع ذلك المعنى ونتأثر به".(٢)

وانتقل الرّباعي من الحديث عن الحياة الإنسانيّة بصفتِه جانبًا من جوانبِ الصّورة الفنّية في شِعْرِ أبي تمّام إلى الحديث عن جوانب الحياة اليوميّة، وحلّلَ العديد من الصّور الفنّيّةَ، ومن ذلك صورة الحاكم، وحَدّد من خلال عملية إحصائية أنّ الشّاعر استخدم صورة الملك في قصائده أكثر من صورة الخليفة، ويردُّ ذلك إلى طبيعة الحياة السّياسيّة، يقول: "فإنّنا نعتقد أنّ وراء تغليبه لصور الملك على الخليفةِ دلالةً عميقةً، فنحن نعلمُ أنّ دولةَ بني العبّاس كانت تنزع نزعةً ملكيّةً".(٣)

---

(١) الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، ص ٣٦ ــ ٣٨.

(٢) عصفور، جابر، الصّورة الفنّيّة في التّراث البلاغي والنّقدي، ص ٣٢٨.

(٣) الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، ص ٤٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

واهتمّ الرّباعيّ بصور الغريم والعدو في شعر أبي تمّام، وبيّن أنّها تحمل صفاتٍ سوداويّةً أحيانًا وصفاتٍ من الرّضا أحيانًا أخرى، قال الشّاعر:[1]

أعطيتني دِيَةَ الْقَتْلِ القَتيلِ ولَيْسَ لِي عَقْلٌ ولا حَقٌّ عَلَيْكَ قَدِيمُ[2]

إلا نَدًى كَالدَّيْنِ حَلَّ قَضَاؤهُ إنّ الْكَرِيمَ لِمُعْتَفِيهِ غَرِيمُ

فالشّاعر جعل الغريم ذا صفاتٍ إيجابية: "والكريم ــ في المديح ــ أيضًا غريمٌ، ولكنّه غريمٌ محبوبٌ من معتقليه الذين يعطيهم من ماله ديّةً كدية القتيل".[3] واستثمرَ الشّاعر قدرته في اختيار جوانب الصّورة، "إنّ دقةَ الشّاعر عظيمةٌ في اختبار الجوانب المتعدّدة في الموضوع الصّوري الواحد ليلائمَ بين كُلٍّ منها، والسّياق العام والشّعور الكلّي".[4]

ولا بدّ من الاهتمام بالإبداع في الدّراسة الجادّة؛ للاستفادةِ من المبدع، ليس استفادته من ذاته فحسب، وإنما استفادة الآخرين منه: "لا بُدَّ أن يتجه أسلوبُ التّفكير العلمي إلى التّفكير الإبداعي نفسه، يتناوله بالدّراسة الجادة ليقيمَ على أساسها برامجَ لتطبيقِ العلم على العمل، برامجَ تهدف إلى تنمية هذه الطّاقةِ على نطاق الفرد، وعلى نطاق المجتمع، وتوضّح لنا السّبيل إلى حُسْنِ الإفادةِ منها بما يناسبُ مستوى الكثافة في مطالبِ الحياة الحديثة".[5]

([1]) أبو تمام، ديوان أبي تمام، شرح: الخطيب التّبريزي، ج٣، ص٢٩٢.

([2]) القديم: الدّية وهي ما يأخذه ولي المقتول من عاقلة القاتل وهم قرابته.

([3]) الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، ص ٤٦.

([4]) المرجع السّابق، الصّفحة نفسها.

([5]) سويف، مصطفى، دراسات نفسيّة في الإبداع والتّلقّي، ص ٤٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وكانت ذاتيّةُ الشّاعر تتداخل شعوريًا أو لا شعوريًّا في إيجاد التّناسب النّفسي بين حدود الصّور من جهةٍ وبين الصّور والسياق من جهةٍ أخرى.(١)

لقد تَلَمّسَ الرّباعي جانبًا مهمًا من جوانب إبداع أبي تمّام، وذلك بالتّأكيد على صحة تداخل شخصيته ونفسيته بالسّياق العام، وهذا مطلبٌ هامٌّ في دراسة الصّورة الفنّيّة، وفي ذلك يقول سيسل دي لويس: "لا يتمكن الشّاعر أن يرى الأشياء كما هي على حقيقتها، ولا يستطيعُ أن يكونَ دقيقًا تجاهها، ما لم يكن دقيقًا في المشاعر التي تربطه بها، إنّها الحاجةُ إلى التّعبير عن العلاقة بين الأشياء ثم بين الأشياء والمشاعر".(٢)

ولم ينحصر اهتمامُ أبي تمّام على القديم وحده في صياغة صورته الفنّية، "وهكذا، جاء أبو تمّام بالجديد والقديم في شعره، ولكنّه اهتمّ بالجديد أكثر كما قد رأينا. ثمّ إنّ القديم الذي جاء به كان من الوسائل التي ظلت تُستَخدمُ على نطاقٍ واسعٍ في عصره. فقد رآه وخبره وشكّل منه صورًا جديدةً مبتكرة، إلا إنّه ــ مع هذا ــ لم يندهشْ له كما اندهش للجديد، وهذا واضحٌ من الأعدادِ الهائلةِ للصور التي جلبت من الجديد بالقياس إلى الصّور التي جاءت من القديم".(٣)

وكانت الطّبيعة من مجالات الصّورة الفنّية في شعر أبي تمّام، وهي ذاتُ موضوعاتٍ عديدةٍ؛ إذ تحدّثَ عنها الرّباعي وأطال، فَرصد حديثَ الشّاعر عن الأرض الخصبة، والورود،

---

(١) الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، ص ٤٦.

(٢) لويس، سيسل دي، الصّورة الشّعريّة، ص ٢٩.

(٣) الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، ص ٥٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والأزهار، والنّباتاتِ،[1] ومن تلك الصّور صورةُ المطر، "لقد نوّع الشّاعر ـ على أيّةِ حـال ـ في الأفعال والأوضاع التي كان يضع المطرَ ومرادفاته فيها"،[2] قال:[3]

فَاضَـتْ سَحائِـبُ من نَعْمَائِهِ فَطَمَتْ ... نُعْمَاهُ بِالْبُؤسِ حتى اجْتَثّـت الْبُؤسَا

يَحْرُسنَ بالبَذْلِ عِرضًا ما يَزال من ال ... آفـات بالنّفَحاتِ الغُرِّ مَحْروسـا

تبيّنُ هذه الصّورةُ أنّ السّحبَ "تفيض فتطمو النّعمى، وتجتثّ البؤسَ وتحرس المجدَ"،[4] ثم يصوّر السّحب في موضع آخر بقوله:[5]

سَحابٌ مَتى يَسْحَبْ عَلى النّبتِ ذَيْلَهُ ... فلا رَجِلٌ ينبو عَلَيْهِ ولا جَعْدُ

ففي هذه الصّورة تبدو السّحابةُ ذاتَ أثرٍ عَظيمٍ حتى بمرورها، "فتـسحبُ ذيلهـا علـى السّحاب فتوقظه"،[6] ويصوّرها في مشهدٍ آخر بقوله:[7]

إليكَ سَاقَتْنِي الآمَـالُ يَجْنُبُهـا ... سَحابُ جُودِكَ من أرضي وَأَوْطَاني

فالسّحبُ في هذه الصّورة تسيرُ إلى جانب الآمال،[8] وثمةَ صورٌ أخرى للسحاب ـ كما يرى الرّباعي ـ ويعود ذلك إلى اهتمام أبي تمّامٍ وشغفه بالمطر وما يخصّه، "لقد شُغِفَ أبو تمّام

([1]) انظر، الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، ص ٥٩ ـ ٦٣.

([2]) المرجع السّابق، ص ٥٧، ٥٨.

([3]) أبو تمام، ديوان أبي تمام، شرح: الخطيب التّبريزي، ج٢، ص ٢٥٨.

([4]) الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، ص ٥٨.

([5]) أبو تمام، ديوان أبي تمام، شرح: الخطيب التّبريزي، ج٢، ص ٨٧.

([6]) الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، ص ٥٨.

([7]) أبو تمام، ديوان أبي تمام، شرح: الخطيب التّبريزي، ج٣، ص ٣١٤.

([8]) انظر، الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، ص ٥٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بهذا الموضوعِ، فاستنبطَ منه صوراً موحيةً تتّصف بالجدةِ وبالجمال؛ وذلك لأنّه حَرِصَ على أن تَخرجَ كلُّ واحدةٍ منها وهي تَحملُ سماته الذّاتيّةَ وتنأى عن التّقليدِ والاتباع".[1]

والصّورُ في الأبياتِ السّابقةِ ترتبط بالطّبيعةِ، وتحملُ في الوقتِ نفسه أفعالاً وصفاتٍ جليلةً؛ ولهذا تُكسبُ القصيدةَ بُعدًا جماليًّا، فهي علّةٌ تكشف عن شعور المتلقّي، لأنَّ علمَ الجمالِ أو النّزعةَ الجماليّة يعنيان: "معرفة العلل التي تُثيرُ فينا الشّعور به ــ أي الجمال ــ وتدفعنا إلى تذوُقِه وتأمّله، ومِن ثمَّ تأويله".[2] ولكن يجب التّنبّه إلى أنّ هذا الجانبَ ظاهرٌ في شعور المبدع أكثر منه لدى المتلقّي، قال هويسمان: "الشّعور الفنّي مألوفٌ لدى الخالقِ أكثر منه لدى المتلقّي".[3]

ونالتّ صورة الحيوانِ والطّير حَظًّا في تشكيل الصّورة لدى أبي تمّام، فذكر النّاقة والزّواحف والطّيور، فقال في النّاقة:[4]

لا يومَ أكثرُ مِنْهُ مَنْظَرًا حَسَنًا والمَشرفيَّةُ في هاماتِهم تَخِدُ[5]

التفت الشّاعر إلى حركة النّاقةِ ونشاطها (تخد)، فهي تَقْترنُ بِجَلبِ الرّزقِ، وتغذي مَطلَبَ صاحبها في الحياةِ، فحركة النّاقة وسرعتها تُمثّلان سرعة سيوف الممدوحين في الحرب.[6]

---

(1) الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنيّة في شعر أبي تمّام، ص ٥٨.

(2) غزوان، عناد، دراسات في الشّعر الجاهلي، ص ١٧.

(3) هويسمان، دني، علم الجمال، ص ١٣٠.

(4) أبو تمام، ديوان أبي تمام، شرح: الخطيب التّبريزي، ج٢، ص ١٧.

(5) تخد: وَخد البعير يخد ووخيد: أسرع ووسع الخطو، ورمى بقوائمه كمشي النّعام

(6) انظر، الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنيّة في شعر أبي تمّام، ص ٦٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وشكّلتْ الثقافةُ مجالاً حَيويًا في صورة أبي تَمّامٍ الشّعريّة، وقد بناها معتمدًا على روافدَ مختلفةٍ، أهمها: الثّقافة الدّينيّة، كالتّأثر بالقرآن الكريم، ورسم صورة الجنّة والنّار، والثّقافة التّاريخيّة، والثّقافة الأدبيّة.(١)

وحاولَ أبو تمّامٍ استثمارَ صوره الفنيّة ليقدّم للمتلقّي معرفته الواسعة التي تشكّلت لديه، فالصّورة وسيلةٌ لنقل تلك المعرفة، "والإنسانُ مَوجودٌ جماليٌّ، مَوجودٌ مَفطورٌ على النّزوعِ إلى الجمال، وهو مِن ثَمّ يمتلكُ قدرًا من الوعي الجمالي، ولعلّ الوعيَ الجمالي من أهمّ أشكال الوعي الإنسانيّ، وتنجمُ أهميته عن مساهمته في إغناء الجانب المعرفي في وجودنا".(٢)ومن الصّور التي شكّلها معتمدًا على ثقافته الدّينيّة إشارتُه إلى بعض الأحكام في التّشريع الإسلاميّ، قال:(٣)

أضْحَتْ مَعاطِنُ رَوضِهِ وَمياهُه وَقْفًا على الرّوّادِ والوُرّادِ(٤)

فقد جرّد من هذه الأحكامِ صورًا عقليّةً، كالوقف في الإسلامِ، ثمّ عادل به كرم ممدوحه الذي كان قد شبهه أساسًا بالرّوضة وبالمياه.(٥)

وبعد دراسةٍ مستفيضة لموضوعات الصّورة الفنيّةِ ومجالاتها في شعر أبي تمّام يقرّر الرّباعي أنّ ذات الشّاعر وانفعالاتِه العاطفيّة وأفكارَه الدّاخليّةَ تشكّلُ جميعًا الصّورةَ الفنيّةَ، وهذا لم يمنع الاستقلال الشّخصي في الصّورة لديه، يقول: "ولم تمنعهُ الصّفةُ التّقليديّةُ لبعض الموضوعاتِ أن يحقّقَ فيها الاستقلالَ الشّخصيَّ، وذلك لأنّه كان يسعى دائمًا إلى أن يَجِدَ مناسبةً

---

(١) الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنيّة في شعر أبي تمّام، ص ٧٠ ــ ٧٦.

(٢) خليل، أحمد محمود، في النّقد الجمالي، رؤية في الشّعر الجاهلي، دار الفكر، دمشق، ١٩٩٦م، ص ٢٤.

(٣) أبو تمام، ديوان أبي تمام، شرح: الخطيب التّبريزي، ج ٢، ص١٢٤.

(٤) معاطن: عرصات.

(٥) انظر، الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنيّة في شعر أبي تمّام، ص ٧٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

داخليّةً بين حَدّي الصّورة أوّلاً، وأن يضع المادة في نطاقِ الفعل والحركة ثانيًا. من هنا جاءت موادّ الصّورةِ عنده ذات دلالاتٍ تختلفُ عن تلك التي وضعت لها اتفاقًا. وهذا يعني أنّه استطاعَ تغيير هذه الموادّ وتشكيلها حسبما يتطلب منه الموقف الانفعاليّ الذي يقفه".[1]

ويمكن القول: إنّ الرّبطَ بين الصّورةِ الفنّيةِ ومادتها من جانب، والانفعالات العاطفيّةِ من جانبٍ آخر لا شكّ فيه، فالوجدانُ والانفعالُ يسهمانِ في بناء الصّورةِ، "لأنّ الصّورةَ تتداعى في ذهن الشّاعر تداعيًا مركزه التّأثر الوجدانيُّ السائدُ".[2] وهذا يؤكد أنّ التّجربةَ "لم تنبعث عن العدم، إذ تسبقها في الوجود تجربةٌ نفسيّةٌ أو تجربةٌ حسّيّةٌ انفعاليّةٌ".[3] ولهذا أهميته إذ يحدّد قيمة الإبداع، "والذي يحدّدُ قيمةَ العمل الأدبي هو العلاقةُ التي تنشأ بين اللّغة والتّجربة الشّعوريّةِ، والفروق الدّقيقة التي تنشأ من هذه الفروق".[4]

وردَّ الرّباعي نُضْجَ الصّورِ في الموضوعات الشّعريّة عند أبي تمّام إلى أسبابٍ، فقال: "وجملةُ القولِ أنّ هناك تعديلاً في التّوزيعِ كان يطرأ على موضوعات الصّور مع النّمو العقلي والنّضج الفنّي، والاختلاف الشّعوريّ بحيثُ يغدو الاهتمامُ موزّعًا بينها، ولكن على أن تظلَّ محتفظةً بسمةٍ من النّظام العامِّ الذي لها في خيال الشّاعر".[5]

والمعرفة والتّعلم اللتان يمتلكهما الشّاعر تساعدانه في تكوين صورته وولادتها، "فينبغي الاعتراف بدور {**الأفصح أثر**} المعرفة أو التّعلم بولادة الصّورة، فما يكتسبه الشّاعر وينصهر فيه

([1]) الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، ص ٨٠.

([2]) ناصف، مصطفى، الصّورة الأدبيّة، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨١م، ص ٣٩.

([3]) كولنجورد، روبين جورج، مبادئ الفن، ص٢٧٦.

([4]) الماضي، شكري عزيز، في نظرية الأدب، ص٦١.

([5]) انظر، الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، ص ٨٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يصبح من مكونات ذاته، ليمكنه أن يؤثرَ في عمليّةِ الخلق الشّعري، فقد يستفيدُ الشّاعرُ من ثقافته بشكلٍ واعٍ أو لا واعٍ لخلقِ صورٍ جديدةٍ ببعدٍ وزخمٍ حديثين".[1]

وتنقلُ صورُ أبي تمّام آراءه في الحياة، والإنسان، ومصيره: "وهكذا، كانت آراء الشّاعر تُبَثّ في شعره عن طريق تصويره للمعاني بخاصةٍ. ثمّ إنّ هذه الآراءَ التي كانت لها صبغةٌ فلسفيّة لم تؤدِ ــ كما قد يظن ــ إلى برودةِ الحياةِ في شعره، وإنما أدّت إلى شيءٍ من العمق الفكريّ الذي استنزله الانفعال القوي المجرب داخل الشّاعر".[2] ويكشف الرّباعي موقف الشّاعر الفكري، كالحب والفراق، أوالأمل والعمل، أوالخير والشّرّ ....، وقد أولى الشّاعر للحبّ عنايةً ظهرت في حديثه عن الغزل، سواء أفي القصائد أم المقطوعات المنفردة، أم مقدمات القصائد، قال:[3]

نَقّلْ فُؤادَكَ حَيْثُ شِئتَ مِنَ الْهَوى ... مَا الْحُبُّ إلا للحَبِيبِ الأوّلِ

كَمْ مَنْزِلٍ في الأرْضِ يَألَفُهُ الفَتَى ... وَحَنِينُهُ أبَدًا لأوّل مَنْزِلِ

فالشّاعر مؤمنٌ بأنّ جوهرَ الحبّ واحدٌ، ولكنّه يختلفُ في التّوجيه، "ولهذا جعل في صورةٍ حيّةٍ مشهورةٍ حبَّ الإنسانِ لأوّلِ حبيبٍ كحبّه لأوّل مكانٍ وقعت عليه عينه حينما خرج

([1]) البستاني، صبحي، الصّورة الشّعريّة في الكتابة الفنّيّة الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، ١٩٨٦م، ص١٦.

([2]) الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، ص ٨٤.

([3]) أبو تمام، ديوان أبي تمام، شرح: الخطيب التّبريزي، ج٤، ص ٢٥٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إلى الوجود".[1] فالتّعبير ينقل تجربةً إنسانيّةً عامّةً تعكس فكرًا إنسانيًّا في الوجـود. والـصّورةُ: "يجب أن تكونَ ذاتَ صلةٍ بالحاضرِ، ويجب أن تعكسَ استيعابها للعصر".[2]

وجعل أبو تمّامٍ للحبِّ الشّخصيِ موضوعاتٍ متنوعةً، إذ يشبّهه بثـوبٍ أو شـجرةٍ، أو حتى سجنٍ، ولكنّ اللافتَ أنّه يستخدمُ هذه الموجوداتِ؛ ليعبرَ عن الحبِّ استخدامًا، مخالفًا عـن شعراء عصره؛ لأنّ الحبّ عندهم يقترن بموضوعٍ صوريٍّ خاصٍّ، وهذا يغايرُ ما كان يتمثّـله هو، "فقد تمثّل له الحبُّ في حلاوته بالنّبات الأخضر، وفي مرارته بالجمرة اللافحةِ، فلقـد ظـل الحبُّ يتمثّل له في هذين الموضوعين منذ مراحله الأولى وحتى نهاية حياته".[3] يقول:[4]

ومَـودّةٌ لا زَهّـدَتْ في راغـبٍ ... يَوْمًا و لا هِيَ رَغّبَتْ في زاهـدِ

غَنّـــاءُ ليسَ بِمُنْكِـرٍ أن يَغْتَدي ... في رَوضِها الرّاعي أمـامَ الرّائدِ

فالحبُّ في هذه الصّورةِ روضةٌ غنّاءُ، يتقدم فيها الرّاعي رائده؛ لأنّها ذات خضرةٍ بينة لا تحتاجُ إلى دليلٍ، وهذا الحبُّ صافٍ، فالشّاعر ينطلقُ انطلاقةً حرةً مع الخضرةِ، وفي المـروج حيث الطّبيعة التي تحتضنُ أبناءها فيلتقي قلبها البريء بقلوبهم الصّافية الطّاهرة.[5]

---

(1) الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، ص ٨٥.

(2) لويس، سيسل دي، الصّورة الشّعريّة، ص ١١٣.

(3) الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، ص ٨٦.

(4) أبو تمام، ديوان أبي تمام، شرح: الخطيب التّبريزي، ج١، ص٤٠٤.

(5) انظر، الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، ص ٨٦، ٨٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويقابل صفاء الحبِّ في هذه الصّورةِ صورٌ سلبيّةٌ، فكثيرًا ما ظهر عنده كجمرٍ لافحٍ، يقولُ:[1]

أطْفأتُ نَـارَ هَواكَ مِنْ قلْبي وَحَلَلْتني مِنْ عُروَةِ الحُـبِّ

أبْرأتُ قَرْحَـةَ لَوْعَةٍ نَبَتَتْ بَيْنَ الشِّغافِ كَقَرْحَةِ الجَنْبِ[2]

يغيّر الشّاعر رأيه في الحبّ بعدَ أن عاشه، "ولكنّ الحبّ وإن سكن لحظةً فإنّه كالدّاء أو قرحة الجنب كما قال، والدّاء يسكنُ فترةً ليعودَ فيبعثُ ألمًا أكثر إيلامًا، ونارًا أشد تحريقًا".[3]

وهكذا، فقد درس الرّباعي صورة الحبّ عند أبي تمّام واقفًا على حبّه الشّخصي تـارةً، وعلى الحبّ الذي يمثل تجربةً إنسانيّةً تارةً أخرى، وركز على صورتين للحبّ: الحـبّ الـذي وصفه بالنّبات الأخضر، والحبّ الذي وصفه بالجمرة اللافحة.

هذه أبرز الجوانب الموضوعيّة لدراسة الصّورة عندَ الرّبـاعي، وتنـاول ــ أيـضًا ــ الجوانبَ الفنّيّة فيها، وصنّفَ الصّور الفرديّةَ في شعر أبي تمّام أصنافًا مختلفةً، فقال: "لا بدّ لنـا ونحن في البنية العينيّة أو الفرديّةِ للصورة من أن نفعلَ ذلك خلالَ تصنيفاتٍ عامّة تضع الصّورة في أنماطٍ فنّيّةٍ مختلفةٍ بحيث ننظر إليها في كلِّ نمطٍ من زاويةٍ خاصّة، وذلـك لأنّ ارتباطـاتِ الصّورة الشّعريّة كثيرةٌ ومتنوعةٌ".[4] فالشّاعر يشكّل صورته ليقدّمَ معنًى ويؤثرَ فـي المتلقّـي

---

(1) أبو تمام، ديوان أبي تمام، شرح: الخطيب التّبريزي، ج٤، ص١٦٢.

(2) قرحة الجنب: ذات الجنب.

(3) الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، ص ٨٦.

(4) المرجع السّابق، ص ١٧٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بطريقته الخاصة، "وعندما تستخدم الصّورة لتحقيق النّفع المباشر فإنّها تهدف إلى إقناع المتلقّي بفكرةٍ من الأفكار، أو معنًى من المعاني".[١]

ويحدّد الرّباعي أنماط الصّورة الفنّية بالنّمط النّفسيّ، والنّمط البلاغي، والنّمط الفنّي. ويرتبط النّمط النّفسيُّ بالقاعدةِ النّفسيّةِ التي تصدرُ عنها الصّورةُ، أو التّأثير الذي تحدثه، ويضمُّ كلاً من: الصّور الحسّيّةِ، والصّور العقليّةِ. فالحسيّةُ هي التي ترتدُ إلى مجالاتِ الحياةِ الإنسانيّةِ، والحياةِ اليوميّةِ، والطّبيعةِ والحيوان، أمّا الصّور العقليّةُ فهي التي ترتد إلى ثقافةِ الشّاعر أو عقله المجردِ.[٢] والجانبُ الحسّي أساسيٌّ في الصّور الشّعريّة،[٣] لأنّه عندما يرتبطُ بشعور الفنّان وإدراكه فإنّه سيجعلُ المتلقّي يشعر بتلك الإحساسات التي يشعرها الفنّان ذاتُه، "إنّ الصّورةَ الفنّيّةَ لا تثيرُ في المتلقّي صورًا بصريّةً فحسبُ، بل تثيرُ صورًا لها صلةٌ بكل الإحساساتِ الممكنةِ التي يتكوّنُ منها نسيجُ الإدراكِ الإنسانيّ ذاته".[٤]

وهذه الإثارة هي الاستجابةُ النّفسيّةُ للتواصل (التّفاعل) الذي تحدث عنه أيزر، حيثُ يقول: "ويمكن أن تصبح الاختلافات والتّشابهاتُ واضحةً إذا نحنُ فحصنا نماذجَ التّفاعل التي انبثقت من علم النّفس الاجتماعي ومن البحث التّحليلي النّفسي منتقلةً إلى بنيات التّواصل".[٥]

وترى الدّراسة أنّ دراسة الرّباعي للصورة في شعر أبي تمّام تسيرُ منذُ البداية في خطٍ متكاملٍ ومتوازنٍ، فبعد أنْ حَدّدَ في الباب الأوّل موضوعات الصّورة الشّعريّة ومجالاتِها، جعلها

---

(١) عصفور، جابر، الصّورة الفنّيّة في التّراث البلاغي والنّقدي، ص ٣٣٢.

(٢) انظر، الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، ص ١٧٧، ١٧٨.

(٣) انظر، الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّية في النّقد الشّعريّ دراسة في النّظرية والتّطبيق، ص٨٣.

(٤) عصفور، جابر، الصّورة الفنّيّة في التّراث البلاغي والنّقدي، ص ٣١٠.

(٥) أيزر، فعل القراءة، ص٩٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في الباب الثاني أقسامًا لأنماطِ الصّورة النّفسيّة. ثمّ جعل الرّباعي خمسةَ أقسامٍ للصورة الحسّيّةِ، وهي: الصّورُ البصريّة، والصّور السّمعية، والصّورُ الذوقيّةُ، والصّورُ اللّمسيّةُ والصّور الشّمّيّةُ.[1] أما الصّور العقليّةُ فهي: صورٌ نموذجيّةٌ، وصورٌ تجريديّةٌ، وصورٌ لفظيّةٌ، وقد رتّبها حسبَ أهميتها.[2] ومن هنا يكتسب الشّاعر الجمال في تقديم صورته الفنّيّة، وذلك باتّباع الشّكل الذي يريد في تشكيل صوره المفردةِ؛ لأنّ "موضوع علم الجمال ومنهجه منوطان بالطّريقةِ التي يحدد بها الفنُّ".[3] فكلّما كان الأديبُ قادرًا على اختيار الصّورة الأنسبِ لفكرته كان عنصرُ الجمالِ أبينَ، وصنعته أكثر دقةً.

واهتمّ الدّارسُ بالحديثِ عن الأشكال البلاغيّة التي استخدمها الشّاعر ليعبرَ عن المعاني والإيحاءات، والانفعالات الدّاخليّة للصورةِ، كالتّشبيه، والاستعارة، والرّمزيّة ... ولجأ إلى التّحليل التّطبيقي في دراسته.[4]

ويمكنُ القول: إنّ الرّباعي استطاع تطبيق المسار العام الذي وضعه لنفسه في دراسته للصورة في شعر أبي تمّام؛ إذ وَفّق بين آراء النّقّاد العرب القدماء والنّظريات النّقديّة الغربيّة من خلال المفاهيم البلاغيّة والنّظريّات النّقديّة.

ويرى الرّباعي أنّ الصّورةَ المفردةَ لا تحقّقُ المطلبَ الفنّيّ والجماليّ إلا إذا كانت في بناءٍ متزاوجٍ، حيث قال: "والصّورةُ بصفتها المركز البؤري للبناء الشّعري كلّه تعمل بوسائلها الخاصّة لتحقيق ذلك المطلب، فهي تنقسمُ داخلَ العملِ إلى ((صورٍ متزاوجة)) تسيرُ في نَسَقٍ

([1]) انظر، الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، ص ١٧٨ ــ ١٨٠.

([2]) انظر، المرجع السّابق، ص ١٩٢.

([3]) هويسمان، دني، علم الجمال، ص ١٦.

([4]) انظر، الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، ص ٢٠٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

خاصٌ تحدّده الحالةُ النّفسيّة لصاحبه حتى تصلَ إلى النّهايةِ وهي ترفعُ شاراتِ النّصرِ، لأنّها بَعَثَت كوامنَ الحياةِ في الجسمِ، فغدا كأيِّ عنصرٍ في الكونِ متّحدًا مع الآخرينَ مستقلاً بذاته وبشخصيته الخاصةِ".(١)

وقرّرَ الرّباعي أنّ أبا تمّامٍ استطاعَ أنْ يحقّقَ الوحدةَ في قصائدِه؛ بسبب ثقافته ونضجه الفكري، فقال: "نذهب إلى أنّ القصيدةَ عند أبي تمّام كانت تحقّقُ وحدتها عن غير طريق الوحدةِ المنطقيّة لأنّها ــ كما تبدو لنا ــ قصيدةٌ شعريّةٌ تعبيريّةٌ أخرجها الانفعالُ وولّدها الخيالُ، وعن غيرِ طريقِ الوحدةِ الحسّيةِ؛ لأنّ عقليّة صاحبها لم تعد عقليّةً بسيطةً، وإنما أصبحت ــ لما اكتسبته من ثقافةٍ وحضارةٍ ــ ناضجةً بصيرةً".(٢)

ويقف الرّباعي على قصيدةِ أبي تمّام التي قالها في مدح الخليفة المعتصم؛ ليبيّنَ الوحدةَ بين صورها المنفردة، يقول الشّاعر في القصيدة التي مطلعها:(٣)

رَقَتْ حَواشِي الدّهر فهي تَمَرْمَرُ وغَدَا الثَّرَى في حَلْيِهِ يَتكسَّرُ

هذه القصيدة من القصائد ذات الخطوط المتموجة، فهي تشتمل على اثنتين وخمسينَ صورةً، "تكادُ هذه القصائدُ في أوّل ثلثين منها، لا تخرج من مجالين هما: مجال الحياة الإنسانيّة، ومجال الطّبيعةِ، فالشّاعر دائمُ التّنكر لهما والتّنقل بينهما، ثمّ انضمَ إليهما مجالٌ ثالثٌ هو الحياةُ اليوميّةُ في الثلثِ الأخير الذي انتقل فيه الشّاعر من الوصف إلى المدح".(٤)

---

(١) الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّية في النّقد الشّعريّ دراسة في النّظرية والتّطبيق، ص ١٠٤.
(٢) الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، ص ٢٣٦.
(٣) أبو تمام، ديوان أبي تمام، شرح: الخطيب التّبريزي، ج٢، ص ١٩١.
(٤) الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، ص ٢٤٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وللانتقالُ بين هذه المجالات أثره على المتلقّي، وبالعودة إلى المخطـط[1] يتبـيّن: "أنّ الشّاعرُ كان يتردّد بين المجالات الثلاثةِ بحيث يبتدي في أحدها ويستمرّ بخطٍ مستقيمٍ حيثُ يجتمع له عددٌ من صوره ثم ينعطف إلى غيره، ويستمرُّ فيه على النّحو السّابق ثمّ يعودُ ثانيةً إلـى مـا ابتدأ به وهكذا. وفي الابتداء والعودة تتصلُ الأفكار والمشاعرُ وتنتظمُ في وحدةٍ. لكن هذه الوحدةَ تبقى بسيطةً لأنّ مجالاتِها قليلةٌ إذا قيست بعدد الصّورِ الضخمةِ في القصيدةِ".[2]

ويقصد الشّاعر إثارةَ المتلقّي والتّأثيرَ به من خلال التّردّدِ بين مجالاتِ الصّورةِ، وتتضحُ أهميّةُ الصّورةِ من خلال طريقتها الخاصةِ في تقديمِ المعنى، وتأثيرها فـي المتلقّـي، "وعنـدما تستخدمُ الصّورةُ لتحقيقِ النّفع المباشرِ فإنّها تهدفُ إلى إقناعِ المتلقّي بفكرةٍ من الأفكارِ أو معنًـى من المعاني".[3]

وجعل النّاقد هذه القصيدةَ بين الوحدة وعدم الوحدة الذي أسماه بـــ (التّـسيّب)، فهـي قصيدةٌ متراكمةُ الصّور، ولكنّ الشّاعر كان يعودُ بين الحينِ والآخر للانعطافِ إلى مجالٍ آخـر سبق الانعطاف إليه، "فالقصيدةُ على الرّغمِ من أنّها تمنحنا جمالاً آنيًّا أخّاذًا فإنّها مع ذلك تبقينـا على السطح و لا تبعثُ في دواخلنا التّوترَ والتّحفزَ".[4]

([1]) أبو تمام، ديوان أبي تمام، شرح: الخطيب التّبريزي، ج٢، ص ١٩١.

([2]) الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنيّة في شعر أبي تمّام، ص ٢٤٥.

([3]) عصفور، جابر، الصّورة الفنيّة في التّراث البلاغي والنّقدي، ص ٣٣٢.

([4]) الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنيّة في شعر أبي تمّام، ص ٢٤٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لَقد درس الرّباعي البناء الدّاخلي لقصيدةِ (رقّت حوائي الدّهر فهي تمرمرُ)،وركّزَ علـى جوانبَ ذاتِ أهميّةٍ في دراسة العمل الفنّي، "واللغةُ وسيلةُ الأديبِ للخلـقِ والأدب، فاللغـةُ هـي موسيقاه، وألوانه، وفكره، والمادةُ الخامُّ".[١]

ويرى الرّباعي أنّ أبا تمّام كان يبني قصائده على نظامِ البحور القديمة التـي اكتـشفها الخليلُ بن أحمد الفراهيديّ، وكان يكثرُ من الزّحافاتِ والعلل؛ لأنّها ملاذُه في تغييـر الوحـدات الزّمنيّةِ.[٢]

وكان أبو تمّام يبحثُ عمّا يخدم صوره ويجدّد معناها، "إنّ الحافزَ الإيقاعي في تجربـةِ الشّاعر يحومُ، ليوحدَ نفسه في وضعٍ مريحٍ. فهو في شتّى المجالاتِ يأتي بعناصرَ متعددةٍ وذاتِ أنماطٍ نفسيّةٍ مختلفةٍ منها البصريّ، ومنها اللمسيُّ، والشّمّي، والحركي وغير ذلك. وبهذا يصبح الإيقاعُ الدّاخليُّ عاملاً هامًا من عواملِ بعث الصّورةِ وتجديد المعنى في النّفس".[٣]

واللفظُ هو المادةُ الأولى في بناء القصيدةِ فهو يمنحها الصّورة، "فالـشّعراء يـستخدمونَ الألفاظَ استخدامًا خاصًّا؛ لأنّهم يريدونَ منها أنْ تؤديَ وظيفةً خاصّةً غير عادية. وتبعًا لهذا دأب النّقاد على التّفريقِ بين وظيفتينِ للألفاظ: الأولى وظيفة إشاريّة دلالية، والثانيّة: وظيفة تعبيريّـة جماليّة".[٤] والنّظر في الألفاظ يكشف جماليات الصّورة؛ لأنّه من الممكن: "البحث عن شـاعريّة اللّغة، وتأمّل كثيرٍ من الصّيغ تأملاً يفيد في توضيح جمالياتها كـشعر، فـدارسُ اللّغـة يعنـى

---

(١) الماضي، شكري عزيز، في نظرية الأدب، ص٦١.

(٢) انظر، الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، ص ٢٧٧ ــ ٢٧٩.

(٣) المرجع السّابق، ص ٢٩٩.

(٤) المرجع السّابق، ص ٢٩٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بالمعنى... والمهم هو أنّ الموقفَ الاستاطيقي من اللغة يقومُ على تفتيت فكـرة التّوصـيل".[1]

وتتجلى مظاهر الجدةِ عند أبي تمّام بما يلي: جعل القديم جديدًا، وجعل الغريبِ أليفًـا، وجعـل المألوف غريبًا، واستيعابِ ألفاظٍ ليست من لغة الشّعر.[2]

وهكذا، يتّضح أنّ الرّباعي تبنى رؤيةً في الجانب النّظري لدراسة الصّورة الفنّيـة فـي الشّعر العربيّ، ثم قدّم دراساتٍ نظريّةً من أهمّها تتبعه للصورة عند أبي تمّام، ولعلّ من اللائـقِ القولَ إنّه اختطّ لنفسه منهجًا في دراسة الصّورة الفنّيّةِ؛ إذ أحسّ بضرورة دراستها ووعيها مـن منظورٍ غير الذي دُرست عليه فيما سبق، خاصّةً أنّ دراسته هذه هي الدّراسـةُ الأولـى التـي استقلّت بدراسة الصّورة الفنّيّة عند شاعر بعينه على مستوى الدّراسات العربيّةِ كلّها.

وعَدّ الصّورةَ الفنّيّةَ أساسَ العمل الأدبي، واعتمد في تتبعه للصورة في ديوان أبي تمّـام على الإحصاء، وتبنّى موقفًا وسطًا بين القديم والجديد، فتناول الذوق العربي في دراسته للصور، وتأثر بالمناهج الغربيّة.

واهتمّ غير باحثٍ بكتاب الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، يقول أحمـد مطلـوب: "إنّ كتاب الصّورة الفنّية في شعر أبي تمّام يثيرُ كثيرًا من القضايا، ويدفع الدّارس إلى الوقوف على كلّ صفحةٍ".[3] وعُني به عبد الإله الصّائغ، وبشرى موسى صالح، وترى أحلام الجعافرة أنّ أحدَ أسباب أهميّة هذا الكتاب هو أنّ صدورَه شكّل: "أحد الخطوطِ الرّئيسةِ في دراسة الصّورة الفنّيّةِ

---

(1) ناصف، مصطفى، نظريّة المعنى في النّقد العربي، ص١٤٨.

(2) انظر، الرّباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، ص ٣٠٢ ــ ٣٠٥.

(3) الرّباعي، عبد القادر، مقالات في الشّعر ونقده، مؤسسة الشّرق للعلاقات العامة والنّشر والتّوزيـع، عمـان، ١٩٨٦م، ص ١٦٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

دراسةً نقديّةً متطورة، وذلك بما لجأ إليه النّاقدُ من استغلالٍ ناجحٍ للانفتاح على الفكـــر الغربـــي ومحاولته لإقامةِ خيطٍ للتواصلِ ما بين القديمِ والحديث".[1]

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

(1) الجعافرة، أحلام، عبد القادر الرّباعي ناقدًا الصّورة الفنّيّةُ أنموذجًا، دار جليس الزّمان، عمّان، ٢٠١٠م، ص ٣٨.

ثانيًا: الدّكتور عبدالله التّطاوي:

اهتمّ عبد الله التّطاوي بدراسة الصّورة الفنّيّةِ عند مسلمِ بن الوليد؛ وحدّدَ مفهومها قائلاً: "إنّها تركيبةٌ لُغويّةٌ، تقومُ أساسًا على تنسيقٍ فنّي حيٍّ لوسائلِ التّصويرِ وأدواته، تلك التي يختارها الشّاعرُ ليبثَّ من خلالها مشاعره، وعواطفَه، وانفعالاته، لعلّها تكشفُ حقيقةَ ما يريده من معانٍ، وترسمُ ما يريدُ توصيله إلى المتلقّي من مشاهدَ ومناظرَ تُحرّكُ عواطفَه، كما سبق لها أن صنَعَتْ بعواطفه كمبدعٍ من قبل".(١)

ركّزَ هذا المفهومُ على أركان العمليّةِ الإبداعيّةِ: النّصّ، والمبدع، والمتلقّي، فمهمةُ الشّاعر في صوره الفنّية إيصالُ انفعالاته إلى المتلقّي.

ورأى التّطاوي أنّ للصّورةِ أثرًا يبقى ظاهرًا إذا لم تنفصل عن الجزئيّاتِ الأخرى، فقال: "وهكذا، يبدو دور الصّورة البلاغيّةِ في الأداء الفنّي في الشّعر ممثلاً في كونها أداةَ الشّاعر ووسيلته إلى التّعرف على حقائق الأشياء، ولكنّ هذا التّعرّف يفقد قيمتَه، إذا تصوّرنا انفصال تلك الأشياء، أو قيامَ كُلٍّ منها مجردًا بذاته، ذلك أنّ الواقع يقومُ على نسيجٍ متداخلٍ من العلاقات، يتميّز بالتّشابك والتّماسك، وينسحبُ هذا ــ بدوره ــ على الشّاعر الذي تتولّدُ لديه مجموعةٌ من الانفعالات المعقدةِ، ويصبح من حقّه تحديدها، وهي تظهر ــ بالطّبع ــ في مجموعِ الصّور الفنّيّةِ التي يرسمها في شعره".(٢)

---

(١) التّطاوي، عبدالله، الصّورة الفنّيّة في شعر مسلم بن الوليد، دار غريب للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ٤٨.

(٢)المرجع السّابق، ص ٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وللصورةِ الشّعريّةِ وظائفُ عدّةٌ، بعضُها فنّيّ وبعضها فكريٌّ، فهي: "ذات وظيفةٍ جماليّةٍ تحمل إلى المتلقّي من طاقاتِ الإبداعِ الفنّي للشاعر ما يمنحهُ من النّشوةِ والمتعةِ حسًّا جماليًّا، إلى الوظيفةِ الاجتماعيّةِ التي يلتزمُ إزاءها الشّاعرُ بمعالجةِ تجربته الشّعوريّة بمعناها الإنسانيّ الشّامل المرتبطِ بحياته كجزءٍ من مجتمعه وبيئته، على الوظيفةِ الذّاتيّةِ التي تؤكدُ أهميّةَ انطلاقةِ صورة معيّنة من تجربةِ شاعرٍ بعينه".(١) فالشّاعر يرسم الجمالَ في فنّه، ويقصدُ منفعةً ما، لأنّ الإنسان: "يشاركُ الأشياءَ من حوله وجدانه، لكنه ينظرُ إليها غالبًا في ضوء المنفعةِ".(٢)

وركز التّطاوي في دراسته للصورةِ على ضرورة الاستجابةِ لها عند تلقّي النّصّ الأدبي، فقال: "إنّ أكثرَ ما يهمّنا في تلقّينا للصورةِ الشّعريّة الحسّيّةِ أنْ نستجيبَ لها انفعاليًّا وفكريًّا، وليس من المهمّ أن نتلقّاها تلقّيًا حسّيًّا لكي نستجيبَ لها هذه الاستجابة الانفصاليّة الفكريّة".(٣)

وتتشكل الصّورةُ الفنّيّةُ من مادة تُعدُّ أساسًا لها: "فالصّورة الشّعريّةُ هي مجموعةُ علاقاتٍ لُغويّةٌ يخلقها الشّاعر، لكي يعبّرَ عن انفعاله الخاص، والشّاعر يستخدمُ اللّغة استخدامًا جديدًا، حين يحاولُ أن يستحدثَ بين الألفاظ ارتباطاتٍ غيرَ مألوفةٍ، ومقارناتٍ غيرَ معهودةٍ في اللّغة العادية المبنيّة على التّعميمِ والتّجريدِ، ومن خلال هذه الارتباطات والمقارنات اللّغويّة الجديدة يخلقُ لنا الشّاعر المصور تشبيهاته، واستعاراته، وكناياته، وتشخيصاته، أعني كلّ ألوان صوره الفنّيّةِ".(٤)

---

(١) التّطاوي، عبدالله، الصّورة الفنّيّة في شعر مسلم بن الوليد، ص ٣٤٤.

(٢) ناصف، مصطفى، الصّورة الأدبيّة، ص ٣٥.

(٣) التّطاوي، عبدالله، الصّورة الفنّيّة في شعر مسلم بن الوليد، ص ١٦.

(٤) المرجع السّابق، ص ٤٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فاللّغة هي أداةُ الشّاعر التي يريد من خلالها التّعبير عمّا يريد: "إنّ الشّاعر يلعبُ بأدوات اللّغةِ والكلامِ ... إنّها وهي ثابتةٌ مرتبطةٌ ببعضها بعضًا تلعبُ كلُّ واحدةٍ منها وظيفةً خاصّةً ومتغيرةً، فهي تنتظمُ في مجموعٍ يحدّ حيّز القصيدةِ ويولّدُ دلالتّها".[1]

وحدّد التّطاوي مصادرَ الصّورةِ الشّعريّة في شعر مسلم بن الوليد، فاعتبر أنّه يعتمدُ في صياغتها على الصّورة في الشّعر الجاهليّ، لكن بقالبٍ جديدٍ يُسمّى التّوليدُ، فيقول عن صوره: "تميلُ إلى النّمطِ الجاهليّ، خاصةً حين يعمدُ إلى التّشبيه الطّويل، وإن كان ذلك يتطلبُ منه ــ أحياناً ــ شيئًا من التّهذيب الذي يتطلبه عصره، لتأتيَ الصّورة ملأى بالحياةِ، فيها المشبه والمشبه به في حركةٍ دائبةٍ وليسا في سكون، مما ينشأ عنه تركّب وجه الشّبه، وممّا يحقّقُ للصورةِ قدرًا واضحًا من النّضج الفنّيّ".[2]

يشكّلُ التّراثُ الفنّي الجاهلي مادةً رئيسيّةً للصورة الفنّيّةِ عند مسلمٍ، ومن أبعاد هذا التّراث: النّموذجُ الطّلليُّ، والصّورُ الخمريّةُ، والصّورُ الغزليّةُ، واللوحاتُ المدحيّةُ، والنّموذجُ الحماسيُّ، ولوحةُ الرّثاءِ، فكثيرًا ما يجد المتلقّي مسلمًا في الصّور الطّلليّةِ شاعرًا بدويًّا، رحل أهلُه فبكى وشكا، ولكنّ ثمةَ ما يميّزه من الجاهليين، "فهو لم يسلط عدسته على عالمِ الحسّ المتمثل في الرّاحلين، بقدر ما حاول استبطانَ ذاته إزاءَ هذا المشهدِ وما اختلط به من ذكريات الحبّ في عالمه الفنّي".[3] يقول مسلم بن الوليد:[4]

هَاجَتْ وَسَاوِسُهُ (بِرومَةَ) دُورُ دُثُرٌ عَفَوْنَ كأنّهُنَّ سُطُورُ

([1]) ابن الشّيخ، جمال الدّين، الشّعريّة العربيّة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ٢٠٠٨م، ص ٤٥.

([2]) التّطاوي، عبدالله، الصّورة الفنّيّة في شعر مسلم بن الوليد، ص ٥٦، ٥٧.

([3]) المرجع السّابق، ص ٧٢.

([4]) ابن الوليد، مسلم، شرح ديوان صريع الغواني، ص ٢٢٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أهْدَى لَهَا الإقْفَارَ حَتّى أوْحَشَتْ ... مِنْ بَعْدِ أُنْسٍ زَائِرٌ وَغُيُورُ

جَرَتِ الرّياحُ بِهَا وَغَيّرَ رَسْمَهَا ... هَزِمُ الْكُلا دَاني الرّبابِ مَطِيرُ[1]

أبْكَى، نَعَمْ أبْكَاهُ رَبْعٌ باللِّوى ... تَسْفى عَلَيْهِ مَعَ العَجَاجِ المُورُ[2]

خَلَتِ الدّيارُ وَكَانَ يُعْهَدُ أهْلُها ... وَأَجَدَّ بِالأحْبَابِ عَنْها مَسِيرُ

تَاللهِ ما إنْ كَادَ يقتُلُني الْهَوى ... لَوْلا رُسُومٌ بِالْعقِيقِ وَدُورُ

وَلَقَدْ تَكُونُ بِها أَوَانِسُ كَالدُّمَى ... بِيضُ التّرائِبِ نَاعِماتٌ حُورُ

لا يتجاوزُ الشّاعرُ في هذا النّصِّ صورةً سبقه إليها الجاهليون، وأكثروا من صياغتها: ويقول التّطاوي في ذلك: "حيثُ يبدو الارتباط بينه وبين القدماء في الصّورةِ معلّقًا بآثار الدّيار وما أحدثته بها الرّياحُ والأمطارُ ... ويبدو أنّ معظمَ صوره التي انطلقَ فيها من هذه الزاويةِ لا تحتاجُ كثيرًا إلى البحث عن مدى صدقه أو زيفه، بقدر ما تحتاجُ إلى الوقوفِ على مدى استيعابه للصورةِ القديمةِ، ومدى ما استمده منها، وما أضفاه على صورته من خلالها، وإلا فما الدّاعي لأنْ يحدّدَ مواقعَ منازلِ المحبوبة، وما حدثَ لها نتيجةَ الأمطارِ والرّياح من زوالٍ وامّحاءٍ، أدّى به إلى الاستعانةِ بتشبيهها بالسّطور البالية؟".[3]

ويظهر أنّ الشّاعر متأثرٌ بطريقة الجاهليين بتسمية الأماكن ووصفها؛ بسبب أثرها النّفسيّ عليه، فهي تعادلُ المحبوبة في إثارته: "فإذا كانت الحبيبةُ هي المثيرُ الطّبيعي لعاطفة

---

(1) الكلا: ج كلية، وهي رقعة المزادة.

(2) المور: الغبار.

(3) التّطاوي، عبدالله، الصّورة الفنّيّة في شعر مسلم بن الوليد، ص٧٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الحبِّ، فإنّ الأطلالَ هي المثيرُ المقارنُ أو الصّناعي".[1] ثمّ يفصّل الحديثَ عمّا حلّ بها بسبب الطّبيعةِ.

وبيّن التّطاوي أنّ لمسلمٍ أثرًا في تقويم شعر عصره والحكم عليه، بسبب قدرته الفنيّة الجميلةِ التي أظهر فيها موروثه الفنّي، قال: "وما كان ذلك ليتوافر له إلا بحسن اختياره للألفاظِ، والأوزان والصّور التي تلتحمُ فيها خيوطُ التّراث بخيوط الحضارةِ، ويبذلُ فيها الشّاعر من الجهد والتّدقيق ما يخرجها إلى المتلقّي في ثَوبٍ فنّيٍّ بديعٍ، وقد امتزجَ عنده ذلك الجهد، وهذا التّدقيق بحرصه الدّائب على الموروثِ خاصةً في المقدماتِ الطّلليّةِ التي تمسك أحيانًا بتفاصيلها المرسومةِ، وبدا له فيها صورٌ محدودةٌ".[2] قال مسلمٌ:[3]

آثَارُ أطْلالٍ (بِرومَةَ) دُرِّسِ ... هِجْنَ الصّبابَةَ وَاستَثَرْنَ مُعَرَّسي[4]

أَوْحَتْ إلى دِرَرِ الدُّموعِ فأسْبَلَتْ ... وَاستَفْهَمَتْهَا غَيْرَ أنْ لَمْ تَنْبِسِ

زُجِّ الهَوى أَوْ دَعْ دُمُوعَكَ تَبْكِهِ ... وَاجْنَحْ إلى خُطَطِ المتالِفِ وَاحْبِسِ

وكَلَ الزّمانُ إلى الْبِلَى أَطْلالَها ... فَخَلَتْ مَعالِمُها كَأنْ لَمْ تُؤنِسِ

تجمع هذه اللّوحةُ بين البراعةِ الفنيّةِ في اختيار الألفاظِ والتّقليدِ في رسم ملامحِ الأطلالِ: "حيث يشخص الأطلالَ وقد أوحت إلى دُرَرِ الدّموعِ مشيرةً إليها بالانسكاب، فانسكبت، ملبيّةً نداءها، غير أنّ الأطلال لم تنبس بحرف حين استفهمتها الدّموعُ عن أهلها الظّاعنينَ. ثمّ يستكملُ الصّورةَ على سنّة القدماء، فيخاطبُ نفسه، أو صاحبه مطالبًا إياه بدفع الهوى عن نفسه، وحملها

---

(1) الحوفي، أحمد، الغزل في العصر الجاهلي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٣، ط٣، ص٣٠.

(2) التّطاوي، عبدالله، الصّورة الفنيّة في شعر مسلم بن الوليد، ص ٨١.

(3) ابن الوليد، مسلم، شرح ديوان صريع الغواني، ص ١٣٠، ١٣١.

(4) رومة: موضع بالمدينة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

على المتألف في الحبّ، خاصةً أنّه يرى الزّمان قد دفع بها إلى البلى، فأزال عنها ساكنيها كـأنْ لم تغنِ بهم من قبل".[1]

ربطَ التّطاوي في وِقفته السابقة بين موروث الشّاعر وبراعته الفنّيّة، وقد أشار إلى ذلك كثيرًا، ولكن لا يظهر هذا البعدُ في التّحليل الفنّي لهذه المقطوعة ــ مع العلم أنّه كان يظهر فـي مواضع أخرى ــ.

استعار الشّاعر للأطلال بإيحائها للدموع، ثمّ شخّص الدّموعَ وأكسبها صفة الاسـتجابة، وغير ذلك من الاستعارات في هذه المقطوعة، وكان للألفاظ الجزلة أثرٌ في إكساب نصّ الشّاعر صفة الجدة.

وكان مسلمٌ يميلُ إلى التّجديدِ في أسلوبه؛ ليوفرَ متطلباتِ عصره الحضري، ويعطي أبناء عصره حقّهم بأنّ يخاطبهم بلغةِ عصرهم كما خاطب الجاهليّونَ أبناء عصورهم بلغتهم: "لقد رأى أن يجدّدَ لهم ذلك القديم وأن يبدعَ لهم من معانيه معاني يرونَها جديدةً جِدّةَ الحياةِ التي يعيـشونَ فيها. وهكذا فعل حقيقةً، فقد جَدّدَ في القديمِ واستحدثَ منه معانيَ لطيفةً رائقةً عُدّت في عـصره من أدقِّ المعاني وألطفها".[2] ويظهرُ التّقليد في صورِ مسلمٍ باعتمادِه علـى الـصّورِ الجزئيـةِ المستعارة، يقول:[3]

إذا أَقْبَلَتْ راعَـــتْ بِقُنَّةِ قُرْهُبِ وإنْ أَدْبَرَتْ راقَتْ بِقادِمَتَيْ نَسْرِ[4]

([1]) التّطاوي، عبدالله، الصّورة الفنّيّة في شعر مسلم بن الوليد، ص ٨١، ٨٢.

([2]) الرّباعي، عبد القادر، صريع الغواني مسلم بن الوليد حياته وشعره، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠٠٦م، ص ٥٦٦.

([3]) ابن الوليد، مسلم، شرح ديوان صريع الغواني، ص١٠٧.

([4]) راعت: أفزَعَت. قنة قرهب: رأس ثورٍ عظيمٍ مسنّ.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اشتملت الصّورة على جوانبَ جزئيّةٍ، فشبّه الشّاعرُ السفينةَ بالثّورِ الوحشي أحيانًا، وبالنّسر أحيانًا أخرى: قال التّطاوي: "يستقي موضوع المشبّه به من البداوةِ، فيأخذ من الثورِ الوحشي رأسه يصورها به في إقدامها بصدرها المرتفع ... وهو تشبيه نابعٌ ممّا اختزنته مخيلة الشّاعر من مادة الصّور القديمةِ، ومثله تشبيه المجدافين والسفينةِ مدبرة بقوادمِ النّسر".(١)

وتظلُّ هذه الصّورُ الجزئيّةُ التّقليديّةُ غيرَ واضحةِ المعالمِ، ولكنّها تثيرُ انتباهَ المتلقّي بما تحويه من جزئيّاتٍ حيثُ: "تتمثلُ أهميّةُ الصّورةِ في الطّريقة التي تفرض بها علينا نوعًا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطّريقة التي تجعلنا نتفاعلُ مع ذلك المعنى ونتأثرُ به".(٢) ثم تكتسبُ هذه الجزئيّاتُ قيمتَها عندما ترتبط بمعالمَ حضاريّةٍ وتشبيهاتٍ جديدةٍ.(٣)

واهتمّ التّطاوي بالتّشكيل الجمالي للصورة الفنّيّةِ في شعرِ مسلمٍ، كونها صنعةً فنّيّةً يمكن للناقدِ أو المتلقّي أن ينظرَ إلى معالمها التي تبرزُ فيها قدراتُ الشّاعر عند تشكيلها، ولهذه الصّورةُ مجالاتٌ تتشكّل منها، حيث قال: "ويمكن تركيزُ هذه الأدوات في الصّورةِ التّشبيهيّةِ والاستعاريّة مع استكشاف دورِ الخيال في كلٍّ منها، ثمّ البديع من حيثُ علاقته بالصّور... ثمّ اللّغة وعلاقتها بالصّورة، وكيف يحسن الشّاعرُ الإفادةَ من التّراكيبِ اللّغويّةِ ذاتِ الطّبيعةِ النّوعيّةِ الخاصةِ في إبرازِ صورته، وأخيرًا الصّورة التي يرثها الشّاعر، وكيف يتلاعبُ بقدراته المختلفةِ فيها حينَ يعيدُ تشكيلها فنيًّا".(٤) يقول مسلم:(٥)

---

(١) التّطاوي، عبدالله، الصّورة الفنّيّة في شعر مسلم بن الوليد، ص٩٠.

(٢) عصفور، جابر، الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، ص ٣٢٨.

(٣) انظر، التّطاوي، عبدالله، الصّورة الفنّيّة في شعر مسلم بن الوليد، ص ٩٠.

(٤) المرجع السّابق، ص ١٩٧، ١٩٨.

(٥) ابن الوليد، مسلم، شرح ديوان صريع الغواني، ص ٢٧٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فَغَطَّتْ بأيديها ثمارَ نُحُورِها كَأيْدِي الأسارَى أثْقَلَتْها الجَوَامِعُ

هذه صورةٌ غزليّةٌ طريفةٌ، فشبّه يدي محبوبتِه وهي تغطّي صدرَها بأيدي الأسارى وقد أثقلتها القيودُ، واللافتُ أنّ مسلمًا أكثرَ من ألوان التّشبيه؛ ليتلاءمَ مع مادةِ عصرِه، وكان يظهر جمال هذه الصّور بعد تحويرها وتوليدها من جديد: "فقد كثرت الصّور التّشبيهيّة عند مسلمٍ ممّا يتلاءم مع طبيعته التي نزعت إلى تحسّس الجمال وتلمّسه، والتّمتع به حسّيًّا، ومن هنا كان إلحاحه على طلب هذه الصّورةِ وإجادته فيها بكل درجاتها الفنّيّةِ التي انتقل منها بعد ذلك إلى مرحلةٍ أعمقَ راحَ فيها يطلب الاستعارةَ ويرسمُ من خلالها المزيدَ من صوره الشّعريّةِ".(١)

بناءً على ما سبق يُلاحظ أنّ التّطاوي اتّبعَ النّهجَ نفسَه، المتمثل بإبراز الجوانب التّقليدية الموروثة عن الصّور القديمة التي اتّسمت بالجزئيّة، ثمّ إظهار مواطن التّجديد التي تتمثّل بالصّياغة الفنّيّة، وهذه من مراحل عملية الخلق والتّجديد الفنّي. ويجعلُ سيسل دي لويس من مراحل خلق الصّورة حيث يقول: "عمليّة النّقد أو اختبار الصّورة المترابطة، أو رفضها بما يتناسبُ والنّمط الجديدُ للقصيدةِ".(٢) ومن ملامح هذا التّجديد في شعر مسلم اعتماده على الاستعارةِ كثيرًا، يقول:(٣)

إذا مَا مَشَتْ خَافَتْ تَمِيمَةَ حَلْيِها تُداري على المَشْيِ الخَلاخيلَ والعِطْرَا

تخاف المحبوبة أن يظهرَ صوتُ الحَلْي عند مشيها، ويظهر حركتها، وتخافُ أنْ يشيَ عنها ريحُ المسك، فاستعار لهما بالإنسان الواشي؛ مما يضطرها أن تمشي رويدًا رويدًا،

---

(١) التّطاوي، عبدالله، الصّورة الفنّيّة في شعر مسلم بن الوليد، ص ٢٠٩.

(٢) لويس، سيسل دي، الصّورة الشّعريّة، ص ٧٨.

(٣) ابن الوليد، مسلم، شرح ديوان صريع الغواني، ص ٤٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والشّاعر يقصد من هذه الصّورة الاستعاريّةِ أنْ يكشفَ عن مكانة المحبوبةِ بينَ أهل التّرف والنّعمة.[1]

ويُلاحظ أنّ التّطاوي كانَ يراوح في تلقّيه للصّورة بين بعضٍ من التّفصيل والإيجاز، فتجده تارةً يكتفي بالاستشهاد والإشارة، وتارةً أخرى يعمد إلى التّحليل، ولم يظهر في تحليله التّلقّي العميق الذي يعتمد على التّأويل، فلا يكفي أن تكونَ الدّراسة: "ميكانيكيّة يشرح فيها المتلقّي تلقّيه لما يقرأ، وإنما هي عملية مبنيّة على أسس تقوم على التّأوّل، والتّأوّل ليس شيئًا يقومُ على اللّعبِ. وإنما يتأسس على الإدراك والفهم ومحاولة فك الأسرار والكشف عن الغريب للوصول إلى المتعة الحقيقيّة".[2]

لَقد ربط مسلمٌ بين اللفظ والمعنى ليؤديا خَلْقًا فنيًّا جميلاً، يقول:[3]

لَمْ أعطِهِ مُهْلَةَ العُتْبى فَيُعْتِبَني ولا تَعَتَّبْتُ حَتّى ضَيَّعَ الْعُذْرا

يقف التّطاوي في هذا البيت على التّلاعب اللّفظي للشاعر، فهو يعاتبُ صديقًا، يقول: "يتلاعبُ بالفعل (عاتب)، فيأتي منه بالماضي (تعتبت)، والمضارع (يعتبني)، والاسم (العتبى)، ويطابقُ بين (يعطي)، و(يضيع). وخلاصةُ مضمون الصّورة أنّه لما أتاه أبدى له السخطَ من نفسه، فرام أن يسترضيه، فلم يقبل ذلك منه، ولم يسخط عليه قبل ذلك حتى أتى من الجرم في

([1]) انظر، التّطاوي، عبدالله، الصّورة الفنيّة في شعر مسلم بن الوليد، ص ٢١٦.

([2]) ربابعة، موسى، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، إربد، ٢٠٠٣، ص ٧٧.

([3]) ابن الوليد، مسلم، شرح ديوان صريع الغواني، ص ١٠٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

القطيعةِ ما لا عذر له فيه، وضيع الاعتذارَ في حينٍ كان القبولُ منه واردًا".[1] وكان الشّاعر يتلاعب بالحروف؛ ليطرب الآذان، فيقول:[2]

حَتّى إذا اتّسقَتْ لَهُ أوْطارُهُ طَفِقَتْ تُطَرِّقُها إليهِ نكُوبُ

كرّر الشّاعر حرف الطّاء ثلاثَ مرّاتٍ في ثلاثِ كلماتٍ متواليةٍ، فشكّل بهذا التّوالي نَغَمَةً موسيقيّةً أقربَ إلى السّمع، وهو يريد أن يقولَ: إنّه لمّا كَمل له أمره في أيامِ رجائه نزلت به خطوب الدّهر، فكدرت عليه ذلك الأمل.[3]

وكان مسلمٌ على رأس مدرسة البديع إذ سَخّر الصّنعةَ اللفظيّةَ لخدمةِ صوره الفنيّةِ، واستطاع أن يجعلَ كلّ ذلك في خدمة معانيه، فقطع على ناقديه سبيل الاستمرار في النّهاية بإفساد الشّعر: "فإنّ جهدَ الشّاعر في خَلقِ اللّفظِ والاستناد إلى البديع زخرفًا وتحسينًا وتنميقًا لم يكن عبثًا، بقدر ما خدم الصّورة والمعنى معًا، والْمعنى في النّهايةِ هو غاية التّعبير عن المضمون الإنسانيّ لتجربته التي يريد توصيلها عن طريق تصويرها فنيًّا من خلال شعره".[4]

والعملُ الأدبيّ الذي ينتجه الأديب يُعَدُّ شكلاً فنيًّا، وهو تلك العلاقاتُ الصّوريّة أو الصّورة التي تتصلُ بها ذاتُ الفنّان، ليقومَ ــ من بعد ذلك ــ بخلعها على المادة، فيحيلها بذلك إلى مادةٍ فنيّةٍ أو إلى فنٍّ.[5]

([1]) التّطاوي، عبدالله، الصّورة الفنيّة في شعر مسلم بن الوليد، ص ٢٤٣.

([2]) ابن الوليد، مسلم، شرح ديوان صريع الغواني، ص ١١٤.

([3]) انظر، التّطاوي، عبدالله، الصّورة الفنيّة في شعر مسلم بن الوليد، ص ٢٥٩.

([4]) التّطاوي، عبدالله، الصّورة الفنيّة في شعر مسلم بن الوليد، ص ٢٨٣.

([5]) انظر، شيللر، فريد ريش، التّربيّة الجماليّة للإنسان، ص ٥٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

ويقف التّطاوي على الجانب اللّغوي في صياغة الصّورة عند مسلم بن الوليد باعتبارها أداةً أساسيّةً للشاعر: "فالصّورة الشّعريّةُ ــ إذن ــ لا تتجاوز أن تكونَ جزءًا من الأداة الكبرى ــ اللّغة ــ حيث يحاول الشّاعر من خلالها الاستعانةَ بالنّسيج اللغوي، متخذًا منه وعاءً يبثُّ من خلاله التّجربةَ، مع حرصه على تجاوب الصّورة مع الإيقاع الموسيقي، ومن هنا فإنّ المادةَ الذّاتية لدى الشّاعر تأخذ شكلاً جديدًا حين تلتحق بالعالم الموضوعي الذي يشكّله، ويتفاعل معه".[1] ومن ملامح اهتمام مسلم بالجانب اللُّغوي معالجته ألفاظًا تحتاج إلى إخراج معانيها من معاجم حتى يمكن فهمها، كقوله:[2]

وَهَجيـــرَةٍ كَلَفْتُ طَيَّ مَقِيلِها ظُهْرًا وَقَدْ طَلَبَ الكَنِيْسُ مَقيلا[3]

قُودًا نَوَاجِي فالحنِيُّ ضَوامِرًا تَرَكَتْ عَرَائِكَها المهامِهُ مِيلا[4]

ويظهر استخدام مسلم للألفاظ السهلة في الصّور الحضاريّة، وهي براعةٌ استطاع مسلمٌ أن يتقنها، يقول:[5]

والليلُ قَد رَفَعَ الذّيولَ مواشِكًا بِرَحيلِـهِ سُلطَانُـهُ لِيَـزولا

تفاعل مسلمٌ مع اللّغةِ وأضفى عليها من ذاته، فلم يلجأ إلى الصّور القديمةِ فحسب، وإنما نسجَ صورًا حضاريّةً، "فلم يلجأ هنا إلى تشبيه الليل بالجمل أو غيره كما ورد عند القدماء، وكان يمكنه ذلك في هذا الموضع بالذّات، ولكنّه شخصه فجعله يرفع الذيولَ مسرعًا برحيله ليزولَ

---

(1) التّطاوي، عبدالله، الصّورة الفنّيّة في شعر مسلم بن الوليد، ص ٢٨٨.

(2) ابن الوليد، مسلم، شرح ديوان صريع الغواني، ص٥٨.

(3) الكنيس: مكان ربوض الظّبي في الشّجرة.

(4) قود: الطّوال مع الأرض. المهمهة: الفحص الواسع.

(5) ابن الوليد، مسلم، شرح ديوان صريع الغواني، ص ٥٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

سلطانه. وكأنّ ألفاظَ هذا البيتِ تبدو خارجةً على بقيّة الأبياتِ التي اختار لها الشّاعرُ ألفاظًا معجميّةً، تتناغمُ مع بداوة الصّورةِ، فألفاظه هنا هي (الليل) (رفع الذّيول) (رحيله) (سلطانه) (يزول) وكلُّها ألفاظٌ سهلةٌ لا تحتاج إلى المعجمِ".[1]

ويمكن القول: إنّ هذه وظيفةٌ جماليّةٌ للصورةِ التي يقدمها الشّاعر ــ لا سيّما ــ أنّه يبعدنا عن التّعقيدِ والغموضِ؛ لأنّ من شروط الجمال: "حسب الفهم التّقليدي أن يكونَ واضحًا ورائقًا وجليًّا".[2]

وربط التّطاوي مقدرة الشّاعر على خلق الصّورة الفنّيّة بالخيال وأثره المؤثر في أركان العمليّة الإبداعيّة؛ حيثُ قال: "ويرتبط الخيال بصدق تجربة الشّاعر، ومدى تحكّمه في إمكاناته وقدراته على التّوصيل عن طريق التّعبير والتّصوير اللذين يعدان وسيلةً لنقلها كاملةً إلى القارئ، ومن هنا يتأتى له الخلق والإبداع في الصّورة طالما تحقّق له صدق التّجربة، حيثُ يبدأ في تصوير ما أملته عليه ملكَة الخيال من فتاتِ صور الأشياء المبعثرة في أرض الواقع".[3]

وتعتمدُ الصّورةُ الفنّيّةُ على الخيالِ؛ لأنّ الشّاعرَ يُدركُ أنّه يقدّمُ علاقةً بين موضوعينِ على أساسٍ من الوعي الدّاخلي والخارجي، ويتمثّل جهدُ الشّاعر ــ هنا ــ بتطويع قدراته الإبداعيّة على التّشكيل الجمالي لها، وذلك بخطاب خيال الإنسان وملَكَته التي تتقبل الفكر والشّعور معًا في وقتٍ واحدٍ.[4] وهنا تظهر أهمية الخيال؛ لأنّه "جزءٌ هامٌ من الوجود، وبينه

([1]) التّطاوي، عبدالله، الصّورة الفنّيّة في شعر مسلم بن الوليد، ص ٢٩٤.

([2]) اليافي، نعيم، تطور الصّورة الفنّيّة في الشّعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنّشر، دمشق، ٢٠٠٨م، ص٢٤.

([3]) التّطاوي، عبدالله، الصّورة الفنّيّة في شعر مسلم بن الوليد، ص٣٠٣.

([4]) انظر، المرجع السّابق، ص ٧، ٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبين الأشياءِ انسجامٌ ضروريٌ، وحين يحسّ الشّاعر هذا الانسجامَ يكونُ في قلبِ الحقيقةِ، وغالبًا ما يكونُ في قلب الإدراك الاستعاري".[1] ويحدّدُ الخيالُ التّناسب بين أجزاءِ الصّورة الفنّيّة، يقول جابر عصفور: "إنّ فاعليّةَ التّخيل قد أصبحت مرتبطةً كُلّ الارتباط بالقدرة على إدراك التّناسب بين الأشياء".[2]

وعبّر مسلمٌ عن عواطفه مستخدمًا خياله المبدع في تركيبها، وهذا مقياسٌ لقوة الصّورةِ: "فقوة الصّورة الشّعريّة تكمنُ في إثارةِ عواطفنا واستجابتنا للعاطفة الشّعريّة"،[3] يقول مسلم:[4]

غَمْرُ النّدى مَغشيّةٌ حُجُراتُهُ سَلِسُ العَطاءِ مُؤَمَّلٌ مَرهوبُ

يبيّن التّطاوي كيف ربط مسلمٌ بين أجزاء هذه الصّورة، فيقول: "يجمع خيالُ الشّاعر هنا أشتاتًا من الصّورِ لتقريرِ صفة الكرم، ثمّ تصويرها بغشيان الزّوار لداره، ثم إعادة تقريرها بأنّه سَلِسُ العطاء، ثمّ الرّجوع إلى تصويرها حينَ يجعله محطَّ الآمال للجميعِ، ثمّ ربط هذا الطّرف المتعدّدِ الأجزاء بالطّرف الآخر المتمثل في شجاعته، وقوة بأسه، وخشية أعدائه له من شدّة إرهابه إياهم".[5]

---

(1) ناصف، مصطفى، الصّورة الأدبيّة، ص ٧.

(2) عصفور، جابر، الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، ص ٦٠.

(3) لويس، سيسل دي، الصّورة الشّعريّة، ص ٤٤.

(4) ابن الوليد، مسلم، شرح ديوان صريع الغواني، ص ١١٥.

(5) التّطاوي، عبدالله، الصّورة الفنّيّة في شعر مسلم بن الوليد، ص ٣٠٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويمكن القول: إن الشّاعر ينقل للمتلقّي إدراكاتِه التّخيليةَ التي تعبّرُ عن انفعاله: "فالشّعرُ ربّما لا يحتفلُ بالمقامِ الأوّل بأن يوقظَ انفعالاً أو يخلقَ اتجاهًا عاطفيًّا، بل يحتفلُ بنقل إدراكاتٍ تخييليّة".[1]

وهكذا، يتّضح أن عبدالله التّطاوي درس الصّورة الفنّيّة في شعر مسلم بن الوليد، فقدّم جهدًا نظريًّا فتحليليًّا، متلمسًا الجوانبَ البلاغيّةَ والتّراكيبَ اللغويّةَ للصورةِ، وحاول في تحليله التّوفيق بين ثقافة الشّاعر التي تعتمدُ على الصّورة الفنّيّةِ للشعر الجاهليّ في صياغة صوره، وتأثير البيئة والحضارة على شعره.

ويتسم أسلوب التّطاوي في تحليل الصّور الفنّية بالمراوحة بين العمق في التّحليل ــ إلى حدٍ ما ــ في بعض المواطنِ، والاكتفاء بالاستشهاد بما يقول الشّاعر في مواطنَ أخرى. ومع ذلك فإنّ تلمسه للجوانب الجمالية: كاللّغة، والموسيقى، والأصوات ظهرَ في بعضِ مواطن تلقّيه للصورةِ، وهي غايةُ الدّراساتِ الفنّيةِ الجماليّة للشعر.

([1]) ناصف، مصطفى، الصّورة الأدبيّة، ص ١٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثالثًا: الدكتور عبد الفتّاح نافع:

دَرَسَ عبدُ الفتّاح نافع الصّورة الفنّيّةَ في شعر بشّارِ بن بردٍ، وجعلها أساسَ دراستِه؛ ليبنيَ بها حكمًا على قدرة النّصّ الشّعريّ في تحقيق نجاح الشّاعر أو إخفاقه، ولم يقيّد دراستَهُ في منهجٍ واحدٍ من مناهج البحث، فقال: "تتّخذُ الدّراساتُ الحديثةُ مناهجَ مختلفةً لدراسة الأدب ونقدِه، منها ما يعتمدُ على أُسُسٍ نفسيّةٍ، ومنها ما يعتمدُ على أسس واقعيّةٍ ... وبعضها يلجأ إلى الذّوقِ فتقيم أحكامها على أسسٍ فنّيّةٍ، وأخرى تلجأ إلى دراسةِ الشّخصيّةِ نفسِها ... وقد حاولنا في دراستنا للصورةِ لدى بشّار أنْ نفيدَ من هذه المناهجِ جميعِها".(١)

وأكدّ نافعٌ أهمية الصّورة الشّعريّة في تأثيرها على ذات المتلقّي من خلال العلاقة المتبادلة التي يُنشئها العمل الفنّي، وقال: "إنّه ينبغي أن يكونَ هناك اتحادٌ بين الذّات المعبّرة والموضوع المعبَر عنه، بحيث يعيشُ الشّاعر موضوعه بكلِّ أحاسيسه وانفعالاته، ويعكسُ ما أحسّ به ليجعلنا نعيشُ نحنُ في شعره فنحسُّ بما أحسّ وننفعلُ بما انفعل به".(٢) فالصّورةُ تمثّل وسيطًا قويًّا بين المبدعِ والمتلقّي بما تثيره من انفعال الثاني، وأكد سيسل دي لويس: "أنّ قوة الصّورة الشّعريّة تكمنُ في إثارةِ عواطفنا واستجابتنا للعاطفةِ الشّعريّةِ".(٣)

والصّورة الفنّيّةُ هي أساسُ الحكم على إبداع الأديب وقدرته في النّظم: "فبقدر ما يستطيع الشّاعرُ نقل معانيه في صورٍ حسّيّةٍ، وبقدر تمكّنه من صياغة هذه المعاني يحكم على شاعريته".(٤) وذلك يتطلب أن تكونَ الصّورةُ إيحائيّةً لا وصفيّةً مباشرةً، يقول نافع: "فقوة الشّعر

---

(١) نافع، عبد الفتّاح صالح، الصّورة في شعر بشّار بن برد، دار الفكر للنشر والتّوزيع، عمّان، ١٩٨٣م، ص٧.
(٢) المرجع السّابق، ص ٥١، ٥٢.
(٣) لويس، سيسل دي، الصّورة الشّعريّة، ص ٤٤.
(٤) نافع، عبد الفتّاح صالح، الصّورة في شعر بشّار بن برد، ص ٥٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تقومُ أساسًا على الإيحاءِ بالأفكارِ عن طريق الصّور لا التّصريح بالأفكار مجردةً، ولا في المبالغةِ في وصفها. ومن هنا كان على الشّاعر ألا يقتصرَ في شعره على الوقوف عند التّشابه الحسّي بين الأشياءِ دونَ ربط التّشابه بالشّعور المسيطر على الشّاعر لدى نقل تجربته".[1] فإيحاء اللّغة يعتمدُ كثيرًا على الصّورة وصياغتها فالشّعر: "يكتسبُ أهميته ودوره وغناه من الصّورة الشّعريّة؛ إنّها هي التي تعطي الألفاظَ المؤلّفة للّغةِ قدرتها الإيحائيّة في الدّلالة".[2]

وأكدَ نافع أنّ عمى بشّارٍ كان له أثرٌ كبيرٌ في نفسيته؛ إذ جعله هذا النّقص يحسُّ إحساسًا حادًا بالألم والمرارة، وزادَ ذلك الإحساس سوءًا نظرةُ السّخرية والتّهكم التي نَظَرَها إليه بعض النّاس؛ ففرض ذلك عليه أن يقفَ في وجه المجتمع، حيث قال: "ولم يجد في تحدّيه للمجتمع قوةً تُعينه سوى لسانه، ومن ثمّ انطلق بهذا السلاح يذودُ عن نفسه بكل ما يملك من طاقةٍ لغويّةٍ هائلةٍ، واستخدم لسانه في بيانه وفي بذاءته في فصاحته وفي سلاطته".[3]

ويتضح أنّ نافعًا يقف على بعض الجوانب النّفسيّة وأثرها في الصّورة الشّعريّة، ولعلّ ذلك ممّا يثري دراسة الصّورة الفنّية.

وكعادة الشّعراء اعتمد بشّارٌ على مصادرَ وروافدَ يحاكيها؛ لصياغة صوره الشّعريّة، وتمثّلَ ذلك بتأثره بمؤثرٍ عامٍّ من البيئة التي يعيشها، فنشأ في البادية واستعمل لغتها، واتجاه آخر خاصٌّ يؤثّر في بعض صوره نتج عن تأثره بشعراء معينين ويؤكد نافع أنّ: "الطّابع القديمُ يظهر في شعره لا من ناحية اللّفظ والأسلوب فحسب، بل في تتبعه لصور القدماء ونهجهم في مدائحهم وفخرهم وغزلهم، وفي التّخطيط العام لقصيدته من حيث الاستهلال والانتقال وحسن التّخلص،

([1]) المرجع السابق، ، ص ٥٧.

([2]) البستاني، صبحي، الصّورة الشّعريّة في الكتابة الفنّيّة الأصول والفروع، ص٣٣.

([3]) نافع، عبد الفتّاح صالح، الصّورة في شعر بشّار بن برد ، ص ١٠٣، ١٠٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويظهر قدرةً كبيرةً في استيعابِ هذا التّراث الضخمِ والقدرةِ على الإتيانِ بمثله. ونكاد نلمح تأثره بالقديم في أغلبِ قصائده".[1] ويظهر هذا التّأثر في أغلب أغراضه الشّعريّة، يقول في مدح سليمان بن داوود الهاشمي:[2]

تَأَبَّدَتْ بُرقَةُ الرّوْحَاء فَاللَّبَبُ ... فالمُحدثَاتُ بِحَوْضَى أهْلُها ذَهَبُوا[3]

فَأصْبَحَتْ رَوْضَةُ المكّاء خَالِيَةً ... فَماخِرُ الْفَرْعِ فالْغَرّافُ فالْكُثُبُ

فَأجْرَعُ الضّوع لاَ تُرْعَى مَسَارِحُهُ ... كُل الْمَنَازِلِ مَبْثُوثٌ بِهَا الْكَأبُ[4]

كَأنَّهَا بَعْدَ مَا جَرَّ الْعَفَاءُ بِهَا ... ذَيْلاً من الصّيفِ لَمْ يُمْدَدْ لَهُ طُنُبُ[5]

كَانَتْ مَعَايَا مِن الأَحْبَابِ فانْقَلَبَتْ ... عن عهدها بهمُ الأيّام فانْقَلَبُوا

ويبرز نافع في هذه الأبيات كيف قلّدَ بشّارٌ القدماء، ووصف المكان كما فعلوا في قصائدهم، فيقول: "يعمد إلى النّهج القديم فيذكر الأماكنَ التي أقفرت فألفتها الوحوش، ويتحدّثُ عن سبب قفرها ووحشتها، فقد رحل الأحبّةُ عنها وغادروها فلم يعد بها من أحدٍ، وأصبحت المنازلُ حزينةً كئيبةً وانتشر الحزن في كلّ مكانٍ فيها، وتحوّلت بها الأيام فبعد أنْ كانت عامرةً كثيرةَ الأحبابِ تغصّ بهم انقلبت إلى مسكنٍ للوحش".[6]

([1]) نافع، عبد الفتّاح صالح، الصّورة في شعر بشّار بن برد، ص ١٠٧.

([2]) ابن برد، ديوان بشّار بن برد، ج١، ص ٢٥٤، ٢٥٥.

([3]) تأبد المكان: أقفر. البرقة: الأرض ذات الحجارة المختلفة. برقة الروحاء، واللبب، والمحدثات: أسماء أماكن ومياه.

([4]) الكأب: مصدر كَئِبَ.

([5]) الطُّنُب: حبل الخباء والسّرادق.

([6]) نافع، عبد الفتّاح صالح، الصّورة في شعر بشّار بن برد، ص ١٠٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يظهر بشّارٌ في فنّه ما يشعرُ به، فعلى الرّغم من أنّه في حياةٍ سادتها الحضارة إلا أنّه يحاكي سابقيه، فيظهر الحزن على المكان الذي يصفه، وذلك من خلال مقدمته الطّلليّة التي افتتح بها قصيدته، فهو يرى أنّها قادرةٌ على نقل حالتّه النّفسيّة ووصفها، وقد أكدَ بعض الدّارسينَ أنّ من ملامح المقدمة الطّلليّة أنّها تمثّلُ كربًا وعذابًا وإحساسًا بالدّمار، وتمثّلُ أحيانًا أملاً ويأسًا يعيشه الشّاعرُ.(١)

وثمةَ تيّارٌ خاصٌّ تأثر به بشار بن برد ورفد به شعره وهو تأثره ببعض الشّعراء القدماء الذين تركوا طابعهم في صوره واتجاهه الشّعري، وقلّد بشّارٌ كثيرًا من الشّعراء، كامرئ القيس، وابن كلثوم... ويقول نافع: "ولا يعني ذلك أنّه كانَ مقلدًا لهم، بل هو يتمثّل ما يسمع، ويعي ما يقال فيحاول أن يأتي بالصّورةِ، وهي إنْ كانت قريبةَ الشّبه بصورة شاعرٍ آخر فليس ذلك إلا لاشتراك الشّاعرين في التّمثّل وتقاربهما في النّهجِ وطريقة الأداء".(٢).

وأعاد نافع تركيب بشّار لصوره الشّعريّة إلى فقده حاسة البصر، فقارب الموضوع مقاربةً نفسيّةً، وبيّنّ أن تلك الإعاقة كانت سببًا في نسج الصّور الفنّية في شعره سواءً أكانت صورًا بصريّةً أم حسّيّةً أخرى، حيث يقول: "إنّ فقد حاسة البصر وجّهه بالضّرورة إلى الحواسِ الأخرى كي تنوبَ عمّا حرمته منه الطّبيعةُ، ولكنّ هذا لا يعني في حدّ ذاته أنّه لم يقدّم صورًا بصريّةً، بل إننا نجده باستمرارٍ يقدّم هذه الصّورة ويباري القدماءَ والمحدثينَ في هذا المجالِ ويستطيع أن يتفوّقَ عليهم".(٣)

---

(١) انظر، أبو سويلم، أنور، المطر في الشّعر الجاهلي، دار عمّار، عمّان، الأردن، ١٩٨٧م، ص ١٠٦، ١٠٧.
(٢) نافع، عبد الفتّاح صالح، الصّورة في شعر بشّار بن برد، ص ١١٢.
(٣) المرجع السّابق، ص ١٣٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهكذا فقد أقام نافعٌ حكمه من خلال تحليله قصائدَ عدة في المدح، والرّثاء، والوصف، وغيرها من موضوعات الشّعر...، فإبداعُ شاعرٍ يعاني النّقص سيؤدي إلى التّأثير بالمتلقّي، ويقول ليف تولستوي: "إنّ نشاطَ الفنّ مبنيٌّ على أنّ الإنسانَ الذي يتلقّى بوساطة السّمع أو البصر أحاسيسَ إنسانٍ آخر بوسعه أن يعانيَ من تلك الأحاسيسِ نفسِها التي عاناها الإنسانُ الذي يمرّ بها".[١] وقد رسم بشّارٌ كثيرًا من الصّور الحسّيّةِ التي ركّبها من حواسّه الأخرى، فقال:[٢]

لله درُّ فتـاةٍ منْ بني ((جُشْـم)) مَا أَحْسَنَ الْعَيْـنَ وَالْخدّينَ وَالنّابَـا

تُريكَ فِي الْقَوْلِ جَشّابًا وَإِنْ ضَحِكَتْ أَرَتْكَ مِنْ ثَغْرِها المَثْلُوجِ جَشّابـا [٣]

بَـدَا لَنَا مَنْظَرٌ مَنْها اعتَبَـرْتُ بِهِ وَشَاهِدُ الْمِسْكِ يُلقي الأنْف ما غَابَا

قَدْ زُيِّنَت بالمُحَيّا صُـورَةٌ عَجَبًا وَزَانَها كَفَـلٌ رَابٍ وَمَا عَابـَا [٤]

كأنّما خُلِقَـت مِـن جلدِ لؤلـؤةٍ نفْسًا من العِطرِ إنْ حَرّكْتَها ثابـا[٥]

يطيبُ مِسْواكُها مِن طَيبِ رِيقَتِها وإنْ أَلَـمَّ بِجِلْـدٍ جِلْـدُها طابَـا

يؤكد نافعٌ أنّ الشّاعرَ اعتمدَ في صورته على حواسَّ عدةٍ، حيثُ يقول: "فبيته الأوّلُ يقومُ على حاسّة البصر في حين تختلط في الثاني هذه الحاسةُ مع حاسّةِ السّمع، وتختلط مع الشّمّ في الثّالثِ ومع اللّمس في الرّابع، ويتحدّث عن حاسّة الذّوق في السّادس".[٦]

---

(١) تولستوي، ليف، ما هو الفنّ، ص ٦٢.

(٢) ابن برد، ديوان بشّار بن برد، ج١، ص ٢٣٤، ٢٣٥.

(٣) الجشاب: صفة للندى وهو النّدى المتساقط كأنّه المطر صباحا.

(٤) لمحيا: الوجه؛ لأن النّاس يحيونه بالسلام.

(٥) ثاب: رجع.

(٦) نافع، عبد الفتّاح صالح، الصّورة في شعر بشّار بن برد، ص ١٣٤، ١٣٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وهذه الظّاهرةُ منتشرةٌ في شعر بشّار، وكأنّه نَسَجَ ذلك بفعل عاملٍ شعوريٍّ يدفعه إلى التّعويض عن الرّؤية البصريّةِ، فيكثر من استخدام الحواسّ الأخرى التي تنوب عنها، وينقل عن طريق ذاكرته ما رواه الآخرون. والمقطوعة السابقةُ تؤكد هذا التّناوب، وهو يدلُّ على براعة الشّاعر وقدرته في وصف ما تدركه مخيلته. ويصف نافعٌ صورًا بصريّةً، يقول بشّار:[1]

إنّ الألَى كَانُوا على سُخطِهِ ... مِنْ بَينِ مَندُوبٍ وَمُستَنْدِبِ[2]

لمّا دَنَا مَنْزِلَهُ أطْرَقُوا ... إطراقةَ الطّيرِ لِذي المِخْلَبِ

قَدّم الشّاعر في هَذينِ البيتينِ صورةً بَصريّةً اعتمدَ فيها على اللّفظِ، فيرسم صورةَ القومِ الذين جاءوا من كلّ حَدبٍ وصَوبٍ تدفعهم الكراهيّةُ والحقد، وعلى وجوههم علاماتُ التّحدّي، ثمّ يرسمُ لهم صورةً مقلوبةً عندما يرون منزل الممدوحِ، فإذا بشجاعتهم تنقلبُ وتخونهم، فتصبح قوتهم خوفًا وهلعًا، فيخفضوا رؤوسهم وجلين: "ونكادُ نحسُّ من كلماته ((أطرقوا إطراقة)) وتكراره لحرف ((الطّاء)) ثلاثَ مرّاتٍ كأنّه يصوّر نقرات مخلب الطّائر الجارحِ للطير الجريح. ثمّ ينبغي ألا ننسى الصّورةَ المقابلةَ لابن هبيرةَ والذي يبدو ــ على الرّغم من أنّه لم يذكره وإنما اختار منزله ــ كأنّه قوةٌ خفيّةٌ رهيبةٌ ترعب مَن يفكّر في قتالها".[3]

يتبيّن أنّ نافعًا قام بتوضيح جوانب الصّورة البصريّة من خلال رسم ما تخيّله الشّاعر على أعداء الممدوح من جانبٍ، وعلى قوة الممدوح من جانبٍ آخر، واعتمد على توضيح بعض الجوانب الأسلوبيّة لإبراز علاقة اللّغة بالمعنى في الصّورة التي قدّمها الشّاعر.

([1]) ابن برد، ديوان بشّار بن برد، ج١، ص ١٨٢.

([2]) على سخطه: ساخطين عليه. المندوب: المدعو للأمر، والذي وجهه النّادب إلى الحرب. والمستندب: طالب الدّعوة إلى الحرب.

([3]) نافع، عبد الفتّاح صالح، الصّورة في شعر بشّار بن برد، ص ١٣٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وركّز نافعٌ على حاسّة السمع في تمييز الجمال عند بشّار، فقال: "لعلّ حاسّةَ السّمع هي الحاسّةُ الأولى التي أحلّها بشّار محلّ البصر في تمييز الجمال، واعتمد عليها اعتمادًا كبيرًا. ولا يخفى ما لهذه الحاسّةِ من أهميّةٍ في إدراك الجمال، فهي عمادُ كلِّ نموٍ عقليٍّ وأساسُ كلّ ثقافةٍ ذهنيّةٍ ... وكان بشّارٌ من أوائل الذين أدركوا قيمةَ هذه الحاسّةِ في تحسّس مواطنِ الجمال".[1] يقول بشّار:[2]

ولَسْتُ بِناسٍ مَن يَكُونُ كَلامُه بأذني وإنْ غُيِّبتُ قرطًا معلّقا

يتغنّى الشّاعر بحديث المرأة، فهو يبعث على اللّذةِ والنّشوةِ، يقول نافع: "وكرّر وصف الأحاديث والسّمر، وافتنّ في تجميلها والتّرنمِ بها، وبقي صوت المرأة في أذنه كالقرط يتّبعه أينما يذهب أو يتّجه".[3]

ويمكن القول: إنّ تلقّي مثلّ هذه الجوانب يُعَدُ ربطًا نفسيًا بين ميول الشّاعر الخاصّ وإبداعه، فيرى علم النّفس أنّ الفرد يولد: "ولديه ميولٌ لتحقيقِ ذاته، وهذا الميول هو الذي يوجه سلوكَه".[4]

ورأى نافع أنّ الصّورةَ السمعيّةَ في شعر بشّار تعتمد في تركيبها على السّمع والصّوت، ومن ذلك قوله:[5]

([1]) نافع، عبد الفتّاح صالح، الصّورة في شعر بشّار بن برد، ص ١٦٩.

([2]) ابن برد، ديوان بشّار بن برد، ج٤، ص ١٤٠

([3]) نافع، عبد الفتّاح صالح، الصّورة في شعر بشّار بن برد، ص ١٧٣.

([4]) الشّناوي، محمد محروس، نظريّات الإرشاد والعلاج النّفسي، دار غريب للطباعة والنّشر، الفجالة، ١٩٧٤م، ص ٢٧٨.

([5]) ابن برد، ديوان بشّار بن برد، ج٢، ص ١٢٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

نَطَقَتْ فَأَنْطَقَ مَا سَمِعْتُ مَدَامِعي عَنْ كُـلِّ نَاطِقَةٍ تَقُولُ سَدَادَا

وَكَـأَنَّ مَا سَمِعَـتْ لهُ بِحَدِيثِهَا هَـارُوتُ يَسْلُبُ مُقْلَتَيهِ رُقَادَا

وَأَقَـام يُشْفِـقُ أَنْ يُجَنَّ صبَابَةً وَيَخَافُ مُوْتَـةَ قَلْبِهِ إِنْ عَادَا

يبرز النّاقد الصّوتَ وأثرَه على الشّاعر، فيصف حاله بعد سماع صوت محبوبته: "وكثيرًا ما يركّز على النّاحيّة الصّوتيّة فإذا بالصّوتِ يتركُ فيه هذا البعدَ العميقَ فيبكيّه أحيانًا ويفرحه أحيانًا، فصوتُ حبيبته يطفر الدّموعَ من عينيه وحديثها يسلب الرّقادَ من عيونِ هاروت".(١)

ولم يكتفِ نافع بالحديث عن الصّورِ السّمعيّة وموادّها، وإنما تراه يتحدث عن الصّور الحسّيّة الأخرى.

وترى الدّراسةُ أنّ نافعًا استطاع تحديد أثر الصّور السمعيّة، وكشف قيمتها في إبداع الشّاعر، وحاول ربط ذلك بحالة الشّاعر النّفسيّة. وهذا أمرٌ اعتياديٌّ في الدّراسة الجّماليّةِ؛ لأنّ اللحظةَ هي جانبٌ نفسيٌّ يمرُّ به المبدع.

وسعى نافع إلى الاستفادة من القديم والحديث في دراسة الصّورة الفنّيّة، لكنّه بنى كثيرًا من آرائه على دراسات القدماء، فبقيت هذه الدّراسة تميل إلى الجانب التّقليدي في دراسة الصّورةِ الفنّية. وتظهر قيمة مثل هذه الدّراسة بتناولها لشاعر واحد، ودراسة فنّه.

---

(١) نافع، عبد الفتّاح صالح، الصّورة في شعر بشّار بن برد، ص ١٧٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رابعًا: الدّكتور ماجد الجعافرة:

اهتمّ الجعافرة بدراسة الشّعر العبّاسيّ قراءةً وتحليلاً، فدرس الصّورة الفنّيّـــةَ، وبـــيّنَ أنّ دراستَها في النّقد الحديث تتميّزُ من دراسات القدماء، حيثُ قال: "ولعلّ فرصةَ النّقاد المحدثينَ في دراسة الصّورة كانت أكثرَ نضجًا، وهذا شيءٌ طبيعي جدًا بفعل تطوّر الدّراسات النّقديّة الحديثة أولاً، وتَعدُد خلفياتها المرجعيّة والمعرفيّة من علم نفس، وعلم جمال، وفلسفة، ومنطق، وغيرها ثانيًا".(١)

وبيّن الجعافرة أنّ أهميّةَ الصّورةِ تتمثّلُ من خلالِ الشّكل والمضمون مَعًا، فقال: "وتأتي أهميّة الصّورةِ في الشّعر من خلال دورها البنائي، وليس بوصفها كلماتٍ وأفكـــارًا وموســـيقى ومشاعرَ وحسب، إنما بوصفها كلّ هذه الأشياء ممزوجةً وموضوعةً بنسبٍ معينةٍ تشكّل امتزاجًا هو ثمرةُ امتزاجِ الصّورةِ بالمادةِ".(٢)

وهذا الأمر هو غايةُ الدّراسات الجماليّة والفنّيّةِ: "إذ تُعنى المناهجُ الفنّيّةُ بتحليل النّصوص الشّعريّة تحليلاً يتناولُ لغتَها وأساليبها، وصورَها بوصفها عناصر بنيـــة جماليّـــة هـــي بنيّـــة الشّعر".(٣) ولكي يربطَ الشّكل بالمضمون؛ درس الجعافرة الصّورةَ عند المتنبي في قصيدته التي مطلعها:(٤)

لِكُلِّ امرئٍ مِن دَهْرِهِ ما تَعوَّدا وَعاداتُ سيفِ الدّولَةِ الطّعْنُ في وَالْعِدَا

---

(١) الجعافرة، ماجد ياسين، قراءات في الشّعر العبّاسي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، إربد، ٢٠٠٣م، ص ٥٥.

(٢) المرجع السّابق، ص ٥٦.

(٣) عبد الرّحمن، إبراهيم، مناهج نقد الشّعر، ص ٢٩٤.

(٤) المتنبي، ديوان أبي الطّيب المتنبي شرح أبي البقاء العكبري، ج١، ص ٢٨٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ينتظمُ هذه القصيدةَ في مقاطعها مجموعةٌ من الصّورِ التي تترابط فيما بينها؛ لتشكّلَ بنية القصيدةِ الكلّيّةِ: "كلُّ مقطع فيها يشكّلُ صورةً واحدةً تليها صورةٌ ثانيةٌ ... وإنّ كثيرًا من النّجاح الذي يحرزه الشّاعرُ يتوقّف على مهارته في إثارة روابطَ في أذهان الآخرينَ، وفي تنبيه أصداء ومشاعر، تتّفق وصوره ومشاعره إلى حدٍّ ما".(١)

يركز الجعافرة في هذه القصيدةِ على الجوانب الجوهريّة للصورة: (التّراكيب، والإيقاع، والأشكال البلاغيّة)، ثمّ يربطها بالمعنى العام ربطًا وثيقًا، فجوُّ القصيدةِ هو جَوُّ العيد بما يشتمل عليه من عاداتٍ. وهو بذلك ــ أي العيد ــ يقترنُ بعاداتٍ يقومُ بها سيف الدّولةِ، كالطّعنِ وإشهار السيف ... ويظهر ذلك من خلال تركيب القصيدة: "وتقومُ بنية الاستهلال بشكلٍ رئيسيّ على الجناس بين (ما تعودا)، و(عادات)، وبين (العدا)، و(أسعدا)، إذْ تعمل هذه المقدمة على شدّ انتباه المتلقّي من النّاحيتين النّظميّة والإيقاعيّة، فالنّظميّة تحصّلت من خلال هذا التّتابع لعاداتِ سيف الدّولة، وهي: الطّعن في العدى، وتكذيب الإرجاف، وإمساؤه سعيدًا بما تنوي أعاديه. والبنية الإيقاعية تحصّلت من خلال حرف العين الذي يقرع سمع المتلقّي قرعًا فيشدّه إلى المتابعةِ، وهو تكرار يوحي لنا ويستوحي قعقعةَ السّلاح".(٢)

وتتمثّلُ الصّورة بدلالة كلمة الإرجاف بما تحمله من إضرابٍ وخوفٍ، وإثارةِ الفتنِ، والإشاعاتِ، إلى جانبِ دلالتّها الدّينيّة: "إنّ كلمةَ (الإرجاف) في ذاتِها صورةٌ، تقومُ بوظيفةٍ استدعائيّةٍ ذاتِ مرجعيّةٍ دينيّة، تتلاءمُ مع الأجواءِ الدّينيّة التي تحملها، ويرمزُ لها اللّقبُ الذي يلتصقُ بالممدوحِ، وهو سيف الدّولة، لأنّ من عاداته (الطّعن في العدا)، فهو بالمحصلةِ يساوي

---

(١) الجعافرة، ماجد ياسين، قراءات في الشّعر العبّاسي، ص ٦١.

(٢) المرجع السّابق، ص ٦٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سيفَ الله المسلول".[1] فالشّاعر يريدُ أن يُعيدَ التّوازن النّفسيّ وذلك بواسطة فنّه، يقول سيسل دي لويس: "إنّ الشّعر يعيدُ توازننا النّفسيّ، وذلك لأنّ الشّعر هو ما يجعلنا سعداء".[2]

ويقارن الجعافرة بين أبعاد الصّورة الفنيّة التي رسمها المتنبّي، فالقسمُ الثّاني يشملُ صورةً عامّةً تتّسمُ بالسكونِ لتليها الحركةُ والإضرابُ، يقول المتنبي:[3]

فإنّي رأيْتُ الْبَحْرَ يَعْثُرُ بِالْفَتى وَهَذا الذي يأتي الْفَتى مُتَعَمّدَا

تَظَلُّ مُلوك الأرضِ خاشِعَةً لَه تُفارِقُـــهُ هَلْكَى وتَلْقاهُ سُجدَا

في هذين البيتين تظهر صورة السكون :"أما صورةُ السكون فتلتقي مع الممدوح سيفِ الدّولةِ في حالِ هدوئه، وكيف يعطي ويمنحُ من يطلبُ نداه، ويأتيه مسالمًا، وكذا البحرُ يمكّن راكبه في حال هدوئه والغائصينَ فيه من الخيراتِ والجواهر، وهنا تلتقي صورة البحر بصورةِ الممدوح في العطاء والمنحِ والسّعةِ".[4]

وترى الدّراسةُ أنّ الجعافرة تأمل الصّورةَ من خلال التّأمّل العقلي، والحسّي لعناصرها؛ وهذا يساعد في كشف جوانبها الفنّيّة: "فتلقّي الموضوعَ الجمالي يأتي من خلال التّلاحق بين الحسّي والعقلي".[5]

([1])الجعافرة، ماجد ياسين، قراءات في الشّعر العبّاسي، ص ٦٣.

([2]) لويس، سيسل دي، الصّورة الشّعريّة، ص ٣١.

([3]) المتنبي، ديوان أبي الطّيب المتنبي شرح أبي البقاء العكبري، ج١، ص ٢٨٧.

([4]) الجعافرة، ماجد ياسين، قراءات في الشّعر العبّاسي، ص ٦٣.

([5]) آل وادي، علي شناوة، النّقد الفنّي والتّنظير الجمالي، مؤسسة دار الصّادق الثقافيّة، العراق، ٢٠١١م، ص ١٥٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويحدّدُ الجعافرة العلاقة بين الصّور التي تنتظمُ القسمَ الثاني فهي تقوم على علاقةٍ جدليّةٍ بين موقفين:

الحياة: الموت.

القوة: الضعف.

البروز والظّهور: الاختفاء والتّلاشي.

الأمن والثقة: الخوف والإرجاف.(١)

ويقف الجعافرة على باقي أجزاء القصيدةِ مُبْرِزًا صورَها بالطّريقةِ نفسِها، وبالأبعادِ ذاتها، فالصّورةُ تتكرّر في القصيدةِ كلّها، وهذا يؤكدُ أهميّةَ الصّورةَ الشّعريّةِ: "وهكذا تسهمُ الصّورةُ الشّعريّةُ في بناء الشّعر، حينما نلاحظها متكررة مبثوثةً في القصيدةِ تنتشرُ في أرجائها، لتعبرَ من خلال التّكرار عن الرّؤيةِ التي يريد الشّاعر أن يوصلها، وعن الفكرة التي ينبغي التّعبير عنها، وكأنّ طبيعةَ الصّورةِ في تحديدها تمردت على كل تعبيرٍ، وتجاوزت التّشبيه والاستعارة، والكناية، وهي صورةٌ رسمت بكلمات".(٢)

ويمكن القول: إنّ دراسة الجعافرة للصورةِ الفنّيّةِ تناولت أبعادها الفنّيّةَ (اللّغة، والإيقاعَ) ثم قَرَنَتْ ذلك بالدّلالات والإيحاءات، وقد ربطت بين أجزاء القصيدةِ؛ ليؤكدَ ما ذهب إليه من أنّ الصّورةَ بناءٌ شعريٌّ.

---

(١) انظر، الجعافرة، ماجد ياسين، قراءات في الشّعر العبّاسي، ص ٦٥.

(٢) المرجع السّابق، ص ٧٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

واهتمّ الجعافرة بأثر التّشكيل البلاغيّ على النّص الشّعريّ، مطبقًا دراسته على نصّ أبي تمّام الذي يمدح فيه أبا العباس نصر بن منصور بن بسّام، ومطلعه:[1]

أَأَطْلاَلَ هِنْدٍ ساءَ ما اعْتَضْتِ مِنْ هِنْدِ أَقايَضْتِ حُورَ العِينِ بالعُونِ والرُّبْـدِ[2]

هدف في دراسته إلى توضيح قوة الأشكال البلاغيّةِ في معنى النّص: "لأنّ هذه الأشكال تؤثر في البناء الأسلوبي للنص وتكشفُ عن بُعْدٍ دَلاليّ يؤثّر في الرّؤية الشّعريّةِ".[3] وركّز على أثر الأشكال البلاغيّة المختلفة في بناء النّص، وقام بتقسيم القصيدة إلى أربع لوحاتٍ فنّيّة، دُرست كلٌّ لوحة على حدة، وقد راوح في عمله بين التّركيز على الأشكال البلاغيّة وأثرها في بناء النّص، والوقوف على المعنى العام للنّص، فبيّن أنّ الشّاعر كثّف في اللوحة الأولى استخدام الأشكال البلاغيّة في المطلع ليصعّدَ الخطاب البلاغيّ الممتد إلى باقي أجزاء النّص.[4]

اهتمت دراسة هذا النّص بالجوانب التي تساعد على إبراز أثر التّفاعل بين الشّاعر والممدوح، وذلك منحًى مهمٌّ للتأكيد على المجالات النّفسيّة التي يريد الشّاعر أن يفصح عنها ــ ولا سيّما ــ أن أبا تمام من الشّعراء الذين حاولوا إيجاد طريقة جديدة لفنونهم، والمديح هو أحد المجالات التي برع بها، وعلى الرّغم من أنّه لم يعمّرْ كثيرًا إلا إنّه: "ترك ثروةً شعريةً احتفظت بقيمتها وأهميتها على مدى العصور، إذ كسر فيها التّقليدَ وحمل لواء التّجديدِ الشّعري في زمانه، بل فتح لصناعة الشّعر بابًا جديدًا، وكان أبرزَ شعراء المعاني والفكرة".[5]

---

(1) أبو تمام، ديوان أبي تمام، شرح: الخطيب التّبريزي، ج٢، ص٥٩.

(2) العون: ج عانة وهي جماعة حمر الوحش.

(3) الجعافرة، ماجد ياسين، قراءات في الشّعر العبّاسي، ص ١١.

(4) انظر، المرجع السّابق، ص ١٦.

(5) مصيلحي، صلاح، التّقليد والتّجديد في الشّعر العباسي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،١٩٩١م، ص٦٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وربط الجعافرة الانفعالاتِ النّفسيّةَ للشاعرِ بالأشكال البلاغيّة، فقال: "يبدو الشّاعر منفعلاً، كما يبدو أنّه يعاني، فلم يجد أفضل من الاستعارة كي تستوعبَ انفعاله، وتعبر عن معاناته، مستعينًا بدوالٍ لُغويةٍ تمنح استعارته الدّقةَ والملاءمةَ فتساعده على انفعاله، مثل استخدامه للفعل (ساء) الذي حمّله شحنةً من الغضبِ والاستياء نتيجةً للاستعاضة والمقايضة".[1]

وترى الدّراسةُ أنّ الجعافرة اهتمّ بقضيةٍ مهمة من قضايا النّقد الأدبيّ، وهي الجمع بين الإحساس والخلق الفنّي، يقول محمد زكي العشماوي: "الأدب ليس وصفًا أو تعبيرًا عن حالاتٍ شعوريّة بقدر ما هو خَلقٌ فنّيٌّ تتوافرُ له شرائطُ أساسيّةٌ، أهمها: توافر العقل الخالق عند الأديب ووعيه بالتّقاليد الأدبيّة".[2] ومن هذه التّقاليد التي يجب أن يلمّ بها الشّعراء استخدامهم للأشكال البلاغيّة التي استخدمت من قبلُ.

ويركز الجعافرة على ربط الأشكال البلاغيّة ببعضها؛ ليؤكدَ قدرة الشّاعر على التّوليد، حيثُ يقول: "وتقترن الاستعارةُ بشكلٍ بلاغيٍّ آخرَ قد يزيد من انفعال الشّاعر أيضًا ويعمّقه، ويساعد الاستعارةَ في قدرتها على التّعبير عن المعاناة. وهذا الشّكل هو الاستفهام في قوله: (أقايضتِ) ونعتقدُ أنّه خرج لغرض التّوبيخ والاستنكار ليتلاءمَ مع الدّال اللغويّ (ساء) الذي حمل شحنةً من انفعالِ الشّاعر، وضاعف من قدرة الاستعارةِ في اعتضت في التّعبير عن المعاناة".[3]

يشكّل مطلعُ النّص الميدانَ الرّحبَ الذي ينطلق منه أفقُ النّص واكتمالُه وهو القالب الأساس الذي بُنيَت عليه القصيدة؛ لذا أخذ تحليله حيزًا كبيرًا في هذه القراءة: "إنّ الاستهلالَ يُبنى بناءً قويًّا يقومُ على الازدحامِ بالأشكال البلاغيّة المختلفةِ، منسجمةً مع البِنى اللغويّة والنّحويّة؛

([1]) الجعافرة، ماجد ياسين، قراءات في الشّعر العبّاسي، ص ١٦.

([2]) العشماوي، محمد زكي، قضايا النّقد الأدبيّ بين القديم والحديث، ص٣٧.

([3]) الجعافرة، ماجد ياسين، قراءات في الشّعر العبّاسي، ص ١٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

لتؤدي جميعها وظيفةً صوتيّةً دلاليةً في آنٍ واحدٍ، يكونُ لها الأثر الواضحُ في بنـــاء القـــصيدةِ وتصعيدِ شاعريّة النّص".[١]

يتضح أنّ الجعافرةَ يهتمُّ بالأسلوبِ الذي يسيرُ عليه الشّاعر في تشكيلِ لوحتـــه، وهـــذا يعطي النّصَّ جمالاً؛ لأنّه يكسبُ اللّغةَ ميزةً تختلف عمّا كانت عليه قبل التّشكيل، "فاللغـــة قبـــل دخولها في عالمِ العمل الفنّي تبقى من غيرِ أسلوبٍ، أمّا إذا ما وضعت في سياقٍ فنّيٍّ فإنّها تتمتعُ بالأسلوبِ، لأنّ المرءَ لا يمكن أن يتصوّر أنّ هناك عملاً أدبيًّا دون أن يكونَ له أسلوبٌ يميـــزه عن غيره".[٢]

وتهتمُّ دراسة الجعافرة ببنية القصيدة القائمة على التّشكيل النّحويّ والبلاغيّ والموسيقي والدّلاليّ بدءًا من الحرف، وموقعه، ومعناهُ: "فالهمزتان الأولى والثانية في "أأطلال" متجاورتان وقريبٌ منهما همزة "ساء". وهمزة النّداء متناسبةٌ مكانيًا مع همزة الاستفهام فكلتاهما متماثلتـــان من حيث الموقع، الأولى في بداية الصّدر والثّانية في بداية العجز، وبينهما فـــي الوقـــت نفـــسه اختلافٌ، فالأولى للنداء والثّانية للاستفهام. والأولى تؤلف بنيةً نحويّةً ... بينما تشكل الثّانية بنيةً بلاغيّة ... وتكرار الهمزات يعطي بعدًا إيقاعيًّا في الاستهلال؛ لأنها تنطقُ بالنّبرة نفسها".[٣]

أمّا الصّورة الفنّيّةُ في هذه القراءة فإلى جانبِ تحليلها الدّلاليّ يجد المتتبعُ لهـــا تركيـــزًا على اللّون والصّوت وما لهما من دلالات نفسيّة عند الشّاعر، ويظهر ذلك بقول الشّاعر:[٤]

---

(١) الجعافرة، ماجد ياسين، قراءات في الشّعر العبّاسي، ص ٢٢.

(٢) ربابعة، موسى، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص ٢٥.

(٣) الجعافرة، ماجد ياسين، قراءات في الشّعر العبّاسي، ص ٢١.

(٤) أبو تمام، ديوان أبي تمام، شرح: الخطيب التّبريزي، ج٢، ص٥٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إذا شِئن بالألْـوانِ كُـنَّ عِصَابَـةٌ مِنَ الهِنْدِ والآذانِ كُـنَّ مِنَ الصُّغْـدِ[1]

إنّ دلالة الصّورتين السابقتين تكمن في أنّ كلتيهما تعبّران عن بشاعة البديل عن هنـد، فاللّونُ الأسودُ يحافظ تحت ريشة أبي تمام على مدلوله المشؤوم، وهو رمزٌ للزيـف والخطـأ، وذكر الشّاعر لهند مقترنًا باللون دلالة على العبوديّة والذل.[2]

وتتّضح أهمية مثل هذه القراءة بالبحث عن الدّلالات الخفيّة لبعض الأشـكال البلاغيّـة، ومن ذلك وقوفُ الدّارس على قول أبي تمّام:[3]

وَصَفْراءَ أَحْدَقْنَـا بِهـا فِي حَدَائِـق تجُودُ مِنَ الأثْمـارِ بالثَّعْـدِ والمَعْـدِ

يقول: "الشّكل البلاغي الذي يسيطر على البيت هو الجناس (أحدقنا، وحدائق) ولا يخفى ما فيه من بعد صوتي، ولكنه ذو بُعد دلالي يتمثّل في الفهم الشّديد لما في هـذه الحـدائق مـن خيراتٍ نتيجة لما يعطيه الدّال أحدقنا من تصويب النّظر تجاه هذه الحدائق ثـمّ يـأتي الـشّكل الاستعاريُّ المتمثل في "حدائق تجود" ليكمل بعد ذلك البعد الدّلالي المتولد عـن الجنـاس، فـإذا الحدائق ممدوح يجود من الأثمار. والأثمار في وضعها اللّغوي تتوسع في معنى الجود والعطاء، فاللّفظ جمع لجمع الجمع".[4]

---

(1) الصّغد: أهل سمرقند.

(2) انظر، الجعافرة، ماجد ياسين، قراءات في الشّعر العباسيّ، ص ٢٤، ٢٥.

(3) أبو تمام، ديوان أبي تمام، شرح: الخطيب التّبريزي، ج٢، ص٦١

(4) الجعافرة، ماجد ياسين، قراءات في الشّعر العباسيّ، ص ٢٩، ٣٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهكذا، فالملاحظُ على هذه القراءة عنايتُها بالنّواحي البلاغيّة وربطُها بـالبنى النّحويـة لتوضيح المعاني التي يريد الشّاعر التّعبير عنها، فقد تبيّن أنّ الأشكال البلاغيّة المختلفة كانـت عنصرًا أساسيًا في بناء هذا النّص وتشكيل رؤية الشّاعر، فهي لم تكن مجرد حليةً أو زخرفةً.

ويُمكِنُ القول: إنّ هذه القراءةَ ليستْ تطبيقيّةً فَحَسْب وإنما اهتمت بالجانبِ النّظريّ الذي يفسح المجالَ للقراءةِ المنهجيّةِ السليمةِ، وجاء ذلك بالاعتمادِ على الدّراساتِ البلاغيّة والأسـلوبيّة القديمة والحديثة، وهذا الجانب يظهر في قراءات الجعافرة لنصوص الشّعر العبّاسيّ.

خلاصةُ الفصل:

وَهَكَذا، فدِراسَةُ الشّعْرِ جَمَاليًّا مَنْهَجٌ يُعْنَى بِتَشْكِيلِه أوّلاً، ثُمّ رَبْطِهِ بِالْمَعْنَى الْعَـامّ للّـنَصّ ثَانيًا، وَالْبَحْثُ عَن الْجَوَانبِ الشّكْلِيّةِ ظَهَرَ مِنْ خِلالِ الْحَدِيثِ عَنْ الصّوْرَةِ الْفَنّيةِ، وَاللّغة الشّعْرِيّةِ، وَالْجَوَانبِ الْبَلاغِيّةِ للنصُوصِ الْمَدْرُوسَةِ.

وَنَالَتْ الصّورةُ حَظًّا وَافِرًا مِنْ هَذهِ الْجَوَانبِ، كَانَ أَهمّها دِرَاسةُ عَبْدِ القَادِرِ الرّبَاعي التي اخْتَطَّ فِيها لِنَفْسِهِ مَنْهَجًا وَفّقَ فِيهِ بَيْنَ الْقَدِيمِ وَالْحَـديثِ، فَكَـشَفَ عَـنْ مَـوادّ الـصّورَةِ الفنّيّـةِ وَمَوْضوعَاتِها كَشْفًا دَقِيقًا. وَظَهَرَ ذلك بالتّحْلِيلِ وَالنّقْدِ اللّغَويّ وَالأسْلُوبي، خاصة دراسته للصورة عند أبي تمّام، وهي من الدّراسات التي عُنيت بشاعر واحد.

وَتُعَدّ دِرَاسَةُ التّطَاوي للصورَةِ الْفَنّيّةِ فَي شِعْرِ مُسْلِمِ بنِ الوَلِيدِ مِـنَ الدّراسَـاتِ الْمُهِمّـةِ للصورةِ في الشّعر الْعبّاسِيّ، إذْ كَشَفَتْ عَنْ الصّورَةِ فِي شِعْرِ مُسْلِمٍ، لَكِنّ تَحْلِيلَها بَقِـي تَحْـلِيلاً تَقْلِيديًّا أَقْرَبَ إلى التّعليم مِنْهُ إلى النّقْدِ. وكَانَتْ دِرَاسةُ عَبْد الْفَتّاح نَافِع للصورَةِ عِنْدَ بَشّار بنِ بُرْدٍ مِنَ الدّرَاسَاتِ التي اهتَمّتِ بالصّورَةِ عِنْدَ شَاعِرٍ بِعَيْنِه؛ ممّا أكْسَبَها أَهَمّيةً نقديّةً.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وَاتَّخَذَتْ دِرَاسَاتُ مَاجد الْجَعافِرةِ مَنْحَى الْبَحْثِ النَّظَرِي وَتَطْبِيقِهِ عَلَى النَّصِّ الْمَدْرُوسِ، إذ أَكَّدَ مِنْ خِلالِ دِرَاسَتِهِ أَنَّ الصورَةَ تُشَكِّلُ بِناءً نصيًّا. وَقَدْ التَزَمَ في دِرَاسَتِهِ بِإِبْرَازِ الْجَوَانِبِ اللُّغَوِيّةِ وَالْبَلاغِيّة؛ لأَهَمّيتِها فِي تَكَامُلِ الْبناءِ النّصّي الشّعريّ بِشَكْلٍ عَامٍّ.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الرابع

قراءة نصية لنماذج مختارة

في ضوء نظرية التلقي

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الرّابع

قِرَاءةٌ نصيّة لنماذجَ مختارةٍ في ضَوْءِ نظريةِ التّلقي

تأتي أهميةُ هذا الفصل بمحاولة تطبيق ما تمَ كسبه في الفصول السّابقة، من آراء وآلياتِ كشفٍ للنصوص، سواءً أفي ضَوءِ المنهجِ التّاريخيّ، أم النّفسيّ، أم الجماليّ؛ إذْ تَعْمَدُ الدّراسةُ تطبيقَ وجهاتِ نظر النّقاد والدّارسينَ للنصوص العبّاسيّة، على نصوص تمّ اختيارها من المرحلة الزّمنيّة نفسِها.

لقد كشف الدّارسونَ في دراساتهم السّابقة عن جوانبَ تاريخيّةٍ، وأخرى نفسيّةٍ، وحلّلها آخرونَ تحليلاً جماليًّا، وهذا يدل على قدرة تلك النّصوص على استيعاب تلك الدّراسات، وقبولها لآليات التّلقّي التي يتّبعها النّقاد.

وترى الدّراسةُ أنّ هذه المناهجَ استطاعتْ أن تضيء بعض جوانب النّصوص المدروسةِ، ولكن لم تستطعْ اكتناه جميع جوانب النّصّ؛ نَظَرًا لما قد يخفى على المتلقّي. وللتفسير الأحادي النّظرة مخاوفُ تتمثّل في تعطيل أثر النّص في نقل فكر الشّاعر وثقافته، أو فكر عصره، إلى جانب الغموض الذي قد ينتاب ذلك النّصَّ.

ويمكن القول: إنّ فلسفة التّكامل في تلقّي النّصّ تستطيعُ أنْ تضيءَ أكثرَ جوانب النّصّ الدّاخليةِ والخارجيّة، ويتمّ ذلك بالاستفادة من مناهجَ شتّى يمكن الاعتماد عليها في تلقّي النّصّ وتأويله، كالرّؤى التّاريخيّة، والآراءِ النّفسيّة، وآلياتِ الكشف الجمالية. وبناءً على ذلك سيقومُ هذا الفصل بتلقّي ثلاثة نُصوصٍ لشعراءَ عبّاسيين، وهم: بشّارُ بن برد، وأبو تمّام، وأبو الطّيب المُتنبي.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أوّلاً: بشّار بن برد:[1]

الشّاعر والجارية

وذَاتِ دلٍّ كَـأنَّ الْبَـدْرَ صُـورَتُها ... بَاتَـتْ تُغنِّي عَمِيدَ القلبِ سَكْـرَانـا[2]

إنَّ الْعُيـونَ التي في طَرْفِها حَـوَرٌ ... قَتَـلْنَنَا ثُـمَّ لَـمْ يُحْيِيـنَ قَتْـلانَـا[3]

فقُلْـتُ أحسنْـتِ يا سُؤْلي ويَا أَمَلِي ... فَأسْمِعِينِي جَـزَاكِ اللهُ إحسـانـا

يا حَبّذا جَبَـلُ الرّيّان مِـنْ جَبَـل ... وحَبّـذا سَاكِـنُ الرّيّـانِ مَنْ كانـا[4]

قالتّ فَهَلاَّ فدَتْكَ النّفسُ أَحْسنَ مِـن ... هَذا لِمَنْ كَانَ صَبّ القلـبِ حَيْرَانـا

يا قومِ أُذْنِي لِبَعْضِ الحيِّ عاشقـةٌ ... وَالأُذْنُ تَعْشَـقُ قَبْلَ العَيـنِ أَحْيانـا

فقلـتُ أحْسنتِ أنتِ الشّمسُ طالعةٌ ... أَضْرَمْتِ في الْقلب والأَحْشاءِ نِيرانا

فأسْمِعِيني صَوتاً مُطْرِبـاً هَزَجًـا ... يَزِيـدُ صَبًّا مُحِبّاً فِيـكِ أَشْجَـانـا[5]

وصفُ الجاريةِ وغِنائِها

يَـا لَيْتَنِي كُنْـتُ تُفَّاحـاً مُفَلَّجَـةً ... أَوْ كُنْتُ مِنْ قُضُبِ الرّيحانِ رَيْحَانا[6]

حتّى إذا وَجَـدَتْ ريـحي فأعْجَبَها ... وَنَحْـنُ في خَلْـوةٍ مُثِّلْـتُ إِنْسَانا

فَحَرّكتْ عُودَها ثـمَّ انثَنَـتْ طَرَباً ... تَشْـدُو بِـهِ ثـمّ لا تُخفيه كِتْمَانـا

---

(1) ابن برد، ديوان بشّار بن برد، ج٤، ص ٢١٦ ــ ٢١٩.

(2) الدّلُّ: حالة تكون عليها المرأة من التغنج والتمايل. عميد القلب: المشغوف عشقًا حتى المرض.

(3) حَوَر: شدّة سواد العين وشدّة بياض بياضها.

(4) جبل الرّيان: جبل في ديار طيء، وهو جبل أسود عظيم.

(5) الهزج: كل صوت فيه ترنم خفيف مطرب.

(6) مفلجة: مقطعة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أَصْبَحْتُ أَطْوَعَ خَلْقِ اللَّهِ كلِّهِمِ ... لأَكْثَرِ الخَلْقِ لِي فِي الحُبِّ عِصْيَانَا

فَقُلْتُ: أَطْرِبْتِنَا يا زِيْنَ مَجْلِسِنا ... فَهَاتِ إِنَّكِ بالإِحْسَانِ أَوْلانَا

لَوْ كنتُ أعلَمُ أَن الحُبَّ يقتلني ... أَعْدَدْتُ لي قبلَ أنْ أَلْقَاكِ أَكْفَانَا

فَغَنَّتِ الشَّرْبَ صَوْتاً مُؤْنِقاً رَمَلاً ... يُذْكِي السّرورَ ويُبكي العَيْنَ أَلْوَانا[1]

لا يَقْتُلُ اللَّهُ مَن دامَتْ مَوَدَّتُه ... واللَّهُ يقتل أهلَ الغدر أحيانا

أنشد بشارٌ هذه القصيدةَ بطلبٍ من جاريةِ أحد أصدقائه، يقول الأصفهاني: "كان بالبصرةِ قينةٌ لبعض ولد سليمان بن علي وكانت مُحسنَةً بارعةَ الظّرفِ، وكان بشّارٌ صديقًا لسيدها ومَدّاحًا له، فحضر مجلسَه يومًا والجاريةُ تُغنّي؛ فَسُرَّ بحضوره وشربَ حتى سَكِرَ ونام، ونهضَ بشّارٌ؛ فقالتّ يا أبا معاذ، أحبُّ أن تَذكُرَ يومنا هذا في قصيدةٍ ولا تذكُرَ فيها اسمي ولا اسم سيدي وتكتُب بها إليه؛ فانصرف وكتب ... وبعث بها مع رسوله".[2]

تحمل هذه القصيدةُ وصفًا لمجلسِ غناءٍ وطربٍ، وشربٍ، وبناها الشّاعر على لوحتين رأسيتين:

ــ وصف ما دار بين الشّاعر والجارية من حوار.

ــ الحديث عن الجارية وأغنيتها.

تُمثِّلُ اللوحةُ الأولى مقطعًا غزليًّا، يصفُ فيه بشّارٌ الجاريةَ التي أطربتـه في مجلس ممدوحه، وبدأ بذكر حسنها وجمالها، فهي ذاتُ تغنّج وتمايلٍ، وشبّه جمالها بالبدر حال اكتماله،

([1]) أراد بالرّمل: لحن من لحون الغناء.

([2]) الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، ج٣، ص ١٥٨، ١٥٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبيّن أنّها تطربه في المجلس، وتصف حالتَه التي آل إليها؛ لافتتانه بها، ولشربه الخمر، وقد غنت له بيت جرير:

إِنَّ الْعُيونَ التي في طَرْفِها حَوَرٌ قَتَلْنَنَا ثُمَّ لَمْ يُحْيِينَ قَتْلانَا

ويأتي اختيار بشّارٍ لهذا البيت لما فيه من تكاملِ فكرتِه من وصفِ الجارية، وحسن طلعتها، فهي ذات عينين حوراوينِ؛ بذلك تمكنت من قلبه ونفسه، ووصفها بأنّها ذاتُ صفاتٍ جماليّةٍ، واستعار لها صفةَ القتل، فشبهها بالإنسان الذي يفتك ويقتل، وفي ذلك مفارقةٌ بين جمال العينين وقدرتهما على القتل، ولكنّه قتلٌ معنويٌّ يصدر منه الهيام والإعجاب اللذان سيوقظانِ مشاعرَه، ويجعلانه مدركًا لجمالها.

وأعاد عبد القادر الرّباعي اختيار بشّارٍ لهذا البيتِ لإحساسه تفوّق الشّعر المحدث على الشّعر القديم، حيثُ يقول: "وهو إحساسٌ يضع النّقاد العرب الذين كانوا لا يرونَ فضيلةً إلا للشّعر القديم موضعَ الاتهام، بل إنّه قد يطعنهم في أذواقهم طعنًا جارحًا حينَ يجعل المغنّيةَ التي قد تكونُ هنا رمزًا للذوق المتحضّرِ في المجتمع العبّاسي هي التي تحكمُ على جمال شعرِهِ وتفوّقه على شعر جرير ... فقد يكونُ في هذا إشعارٌ بأنّ ذوقَ المجتمعِ العبّاسي تخطّى أذواقَ النّقاد السّلفيين بكثيرٍ".[1]

وفي حوارٍ هادئٍ رصينٍ يردُّ بشارٌ على الجاريةِ معجبًا بطلبها، فيبيّنُ أنّه يرغب أن تغني له وتسمعه الكلام الجميل، ويرى محقّق الدّيوان أنّ بشارًا اقتبس بيت جرير لأنّه يشتمل على صوتٍ غنّائي، فيقول: "يا حبذا جبل الرّيّانِ إلى آخر البيت محكيٌّ ... اقترحَ عليها غناءً في

(1) الرّباعي، عبد القادر، الصورة الفنّية في النّقد الشّعريّ دراسة في النّظرية والتّطبيق، ص ١٩٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

هذا الصوتِ. وهذا البيت لجرير، ولم يذكره صاحبُ الأغاني في الأصوات، فلعلّه من مختاراتِ بشار أو مما فاتَ صاحب الأغاني".[1]

ولعلّ بشّارًا اختار بيتَ جريرٍ لإعجابه بقائله، لكنّ الجاريةَ بسبب رقتها ولطفها تطلب إليه أنْ تغنيَ بيتًا أكثرَ جمالاً وأُنسًا لمجلسهم هذا، وتَحثّه على ذلك باستخدام أسلوب التّحضيضِ (هلا)؛ بقصد التّأكيد والاستزاده. ويعتمد الشّاعر على الدّقة في وصف كلام الجاريةِ وحوارها معه، ويبّينُ أنّها تحثّه على اختيار بيته الذي يقول فيه:

يا قومِ أذْنِي لِبَعضِ الحيِّ عاشقةٌ وَالأُذْنُ تَعْشَقُ قَبْلَ العَينِ أحْيانا

يظهر التّركيزُ على حاسّة السّمع؛ ليعوّضَ الشّاعرُ ما فقده من قدرة البصر، فيجعلُ الأذنَ وسيلةً لتحديد الجمال، وأداةً تُقنِع السّامع بجمال المعشوق، ويتّضحُ للدراسةِ أنّ الشّاعرَ لجأ إلى التّعويضِ، وهذا يمكّننا من اكتشاف خصوبةِ النّصّ وثرائه؛ لأنّ التّعويضَ: "هو الميكانيكيّة التي يخفي بها الإنسانُ ضعفًا أو نقصًا".[2]

وبَعدَ أن تقترحَ الجاريةُ غناءً بهذا المستوى الإيقاعي الرّفيع، يثني عليها بشّارٌ ويبدي قبوله، ثمّ يصف جمالها، ويشبّهها بالشّمس الطّالعةِ المتوهجة التي تُشعلُ شوقَه وَحُبّه لها، ويطلبُ أن تغنيَ له غناءً يزيدُ هذا الشّوقَ ويُلهبُ نيرانَ قلبهِ.

ينقل بشّار في هذه اللوحةِ لحظةً نفسيّةً عاشها بوجود هذه الجاريةِ، وستنعكس تلك اللّحظةُ على فنّه، فقد كان مسرورًا وسعيدًا، والنّصُّ ينقلُ تلك السّعادةَ، وجمال نصّه يَخلُقُ

([1]) ابن برد، ديوان بشّار بن برد، ، ج٤، ص٢١٦.

([2]) أبو الرّضا، سعد، الاتجاه النّفسيّ في نقد الشّعر العربي أصوله وقضاياه، ص ٣٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مشاركةً بين القارئ ومثل هذا النّص، وهي علاقةٌ تفاعليّة، اشترطَتْ على المبدع أنْ يكونَ صاحبَ حسٍّ جماليٍّ، يستخدمُ لغةً قويّةً ذاتَ إيقاعٍ موسيقيّ تُسهمُ في بناء النّص بناءً سليمًا.

ويمكن القول: إنّ بشّارًا كان قلقًا من شعوره بالنّقص لفقده بصره، إلا أنّه كان واعيًا لذلك، فنجح بالتّعبير عمّا يريدُ بما يحمله من شعورٍ قويٍّ تُجاه ما حوله، وبراعةٍ في الوصف، معتمدًا بذلك على اللّغةِ ذاتِ الدّلالات السّمعيّة والبصريّة؛ ليبرزَ نجاحه في الوصف الحقيقي للجارية.

إنّ إنتاجَ بشّارٍ لهذا النّصّ وأشباهه يساعد في تخلّصه ممّا يعانيه من توتّرٍ؛ لأنّ :"إعادةَ تشكّل أفق توقع الجمهور ... ــ بغيةَ وصف تلقّي العمل والأثر الذي يحدثُهُ ــ كفيلةٌ بتخليصِ التّجربةِ الأدبيّةِ للقارئ من النّزعة النّفسانيّة التي تهدّده".[1]

ويمكن إجمال مواضع الحسّ البصري، والحسّ السّمعي في النّصّ كما يلي:

الحسّ البصريّ	الحسّ السّمعيّ
البدرُ صورتها	باتت تُغني
في طرفها حورٌ	فأسمعيني جزاك الله
يا حبّذا جبل الرّيان (معتمدًا في مدحه على الرّؤية)	يا قومُ أذني لبعض الحيّ عاشقةٌ
تعشق قبل العينِ أحيانا	والأذنُ تعشقُ
أنت الشّمسُ طالعة	اسمعيني صوتًا مُطربًا هزجًا

(1) ياوس، هانس روبرت، جمالية التّلقي من أجل تأويل جديد للنّصّ الأدبي، ص ٤٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أورد بشّارٌ في هذه اللوحةِ خمسَ إشاراتٍ إلى الحسّ السّمعيّ، وكان بذلك مساويًا لعدد مرات استخدامه الحسّ البَصريّ، وهذا التّطابق يؤكدُ أنّ بشارًا قادرٌ على الوصف على الرّغم ممّا يعانيه من عدم إبصاره.

وصيغت تلك الإشاراتُ؛ لتكشفَ جمالَ الجاريةِ. ويعبّرُ جانبا الوصف: (البصريّ، والسّمعيّ) عن قدرة بشّارٍ في إدراك مواطن الجمال وتلمُّسها، وكُلُّ ذلك يُغني شعورَه في الحديثِ عن المحبوبة التي وصفها بصفاتٍ جماليّةٍ مؤكدًا عشقه له وتمكنها من نفسه.

واعتمد بشارٌ على التّشبيه الذي يسير بخطٍ أفقي بدءًا من أوّل اللوحةِ إلى آخرها، فشبّهها بدايةً بالبدر ذي الطلعةِ الجميلةِ، ثمّ بالشّمسِ عند شروقها، وهذا التّشبيه يعبّر عن شدّة شوقه إليها.

وتظهر براعةُ بشّارٍ في مشاركته القارئ تلمُّسَ مواطن جمال النّصّ، وفي ذلك يقول أيزر: "إعادةُ بناء التّجاربِ المخزونةِ النّاتجةِ عن ذلك تجعلُ القارئ واعيًا، ليس فقط بالتّجربةِ بل أيضًا بالوسائل التي تتطوّر بها".(١)

وترى الدّراسةُ أنّ هذا النّصَّ يكشفُ عن بعضِ الظّواهرِ التي شاعت في العصر العبّاسي، يقول العربي حسن درويش: "نجد بشّارًا استطاعَ في هذه القصيدةِ ــ من خلال التّكثيف

(١) أيزر، فولفغانغ، فعل القراءة نظرية جمالية التّجاوب في الأدب، ص ٨٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الحسّي لتجربته ومن خلال لغته الذّاتيّةُ المتّصلةُ بعالمه الحسّي ـ أن يكشفَ لنا الحجُبَ عن أدقّ ما يجري في حياته الخاصةِ والحياةِ العامّة في المجتمع العبّاسيّ".(١)

ويمكن القول: إنّ ألفاظَ بشّارٍ لو أُخذت وحدَها في هذه اللوحةِ لتبيّن أنّها تعبّر عمّا يريدُ أنْ يقولَه، ولكن بنظمها ظهرت فصاحته وبانت براعته، يقول رجاء عيد: "اللغةُ هي ثياب الفكرة، والأسلوبُ والفصاحةُ هو التّفصيل المعين لتلك الثّيابِ".(٢)

وكانت لغةُ هذا النّصّ تعتمد على التّمثيل والتّعبير عمّا في نفس بشّارٍ من توقٍ إلى الشّهوةِ، وهي صفةٌ تميّز بها شعره، وقد أشار إلى ذلك العربي درويش: "لقد استطاعَ بشارٌ بما أضفَى على لُغته من فيض نفسه ومشاعره أن يعطينا مشهدًا حيًّا ناطقًا متحركًا لمجلس الطربِ والغناء، وبشار في ذلك إنما يصور ما في نفسه من توق وشهوةٍ إلى المرأة ... وشعر بشّار الغزلي يقومُ على التّمثيل الذي ندرك من خلاله الصوتَ والحركةَ، وهذه الظّاهرةُ نهضت بها لُغته الفنيّةُ دونَ منازع".(٣)

وموسيقى هذه القصيدة ذاتُ جرسٍ وإيقاع غنائيٍّ، والنّغم الجميل يثير المتلقّي، يقول إبراهيم أنيس: "الكلام الموزون ذو النّغمِ الموسيقيّ يثيرُ فينا انتباهًا عجيبًا، وذلك لما فيه من توقّعٍ لمقاطعَ خاصةٍ تنسجمُ مع ما نسمعُ لتتكونَ منها جميعًا تلك السّلسلةُ المتصلةُ الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى".(٤)

---

(١) درويش، العربي حسن، الشّعراء المحدثون في العصر العبّاسي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٨٩م، ص ٣٩.

(٢) عيد، رجاء، البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث، منشاة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٣م، ص ١٠.

(٣) درويش، العربي حسن، الشّعراء المحدثون في العصر العبّاسي، ص ٤٠.

(٤) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٦، ١٩٨٨م، ص ١٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وفضلاً عن الموسيقى التي تتشكل من البحر فإنّ التّكرارَ الذي تعمده الشّاعر يغني إيقاع نصّه وموسيقاه، ومن ذلك تكرار حرف السّين إحدى عشرةَ مرةً في هذه اللوحة، وهو تكرارٌ ليس تتابعيًّا، ولكنّ أثرَه الصوتي ظاهرٌ، وإلى جانب إيقاعه فإنّه يضيف جانبًا دلاليًّا يسهمُ في رسم صورةٍ لمدى تعمّقِ حبّ الجارية في قلبه.

ومن صور التّكرار في النّصّ تكرار القافية الذي يبرز التّناغمَ السّمعيّ، فالرّويُ يكسبُ النّصَّ جرسًا هادئًا بتكراره، فاختار حرف النّون وبنى عليه القصيدةَ، وهو قريبٌ من أصواتِ اللّين، يقول إبراهيم أنيس: "النّون من أوضح الأصوات السّاكنةِ في السّمع".(١)

وهكذا، فإنّ بشارًا نقل لنا لوحةً غنائيةً جميلةً، فصوّر مجلسًا من مجالسّ اللهو التي شاعت في العصر العبّاسي، فعبّر بذلك عن ظاهرة اجتماعيّةٍ، وقد نجح بنقل تجربةٍ نفسيّةٍ عوّض فيها شعورَه بالنّقص من خلال لغته الغزليّة الجميلة التي أكثرَ فيها من استخدام الإشارات السّمعيّة.

إنّ الوقوفَ على الجوانب النّفسيّةِ يساعدُ في كشف المعنى الحقيقي للنّصّ، يقول أيزر: "إذا احتفظ النّصُّ ــ لسبب ما ــ بمعناه الحقيقي مختفيًا تحتَ قناع من التّحريف التّاريخيّ أو الاجتماعيّ فينبغي لنا ... أن نستعملَ مناهج التّحليل النّفسي لكي نكشفَ النّقاب عن هذا المعنى، وبعبارةٍ أخرى: لا يمكن أن يكتملَ فهم النّصّ الأدبي إلا من خلال التّحليل النّفسي".(٢)

وينتقل بشّارٌ إلى اللوحة الثّانيةِ، ويصف الجاريةَ وأغنيتها له، فيتمنّى لو كان تفاحةً تأكلها هذه الجاريةُ، أو ريحانةً تشتمّها، ليكونَ قريبًا منها، وهذا تصريحٌ من الشّاعر بحبّه لها وتوقه

---

(١) أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص ٦٣.

(٢) أيزر، فولفغانغ، فعل القراءة نظرية جمالية التّجاوب في الأدب، ص ٣٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إليها، فهو يفصح عن غريزته، وهذا دافع من دوافع غزله، وعبّر فرويد عن هذه القوة بتسميتها (اللبيدو)، وهي القوة التي تفصح بها الغريزة الجنسيّةُ عن نفسها.(١)

وبعد حالة الشّوق تستجيب الجارية لطلب الشّاعر، فتنثني راقصةً مغنّيةً؛ لتعوّضَه عمّا يشعر به من نقصٍ، لأنّه أشار إلى أنّ قربها منه يجعله إنسانًا ينسى شعوره بالنّقص، حيث قال:

حتّى إذا وَجَدَتْ ريحي فأعْجَبَها ... ونَحْنُ في خَلْوةٍ مُثِّلْتُ إنسانا

فحرّكتْ عُودَها ثمَّ انثنَتْ طَرَباً ... تشدو بِهِ ثمّ لا تُخفيه كِتْمَانا

بعد استجابة الجارية لطلب بشّارٍ يقارن بين حالتيهما بصورتين متناقضتين، فالشّاعرُ أطوعُ خلقِ الله للجارية، والجاريةُ أعصى خلقِ الله للشاعرِ، وقد يكون الشّاعر أراد من هذا التّناقضِ أنْ يُضفيَ الجمالَ على المَشْهدِ.

إنّ هاتين الصّورتين المتناقضتين تنطويانِ على اندغامٍ جميلٍ، فبعدَ التّمنعِ يأتي القبولُ والتّغني، فتلبّي طلبَ عاشقها:

فَقُلتُ: أَطربْتِنا يا زيْنَ مجلسنا ... فَهاتِ إنّك بالإحسانِ أوْلانا

ولِما يتميّز به من حسن الوصف وبراعة في التّعبير، وعلى الرّغم مما تلطف به عليها من كلامٍ جميل، فإنّه يظهر امتنانه وشكره لها، فهي زينُ المجلس وأكثرُ مَن فيه حسنًا وإحسانًا، وهذا الوصف امتدادٌ للغزل الذي بدأ به القصيدةَ، وبَعْدَ أنْ تُغَنّي لَه وتطربه، يصف أثرَ ذلك على نفسه.

---

(١) انظر، فرويد، سيجموند، محاضرات تمهيديّة في التّحليل النّفسي، ص ٣٤٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

صرّح بشّارٌ أنّ حبَّ الجاريةِ سبّبَ له القتل والألم، واستخدمَ ألفاظًا تدلّ على الموت: (أكفانا، يقتلن)؛ ليؤكد أنّه سيموتُ دون سماعها، أو دون سماع صوتها؛ ممّا جعلها ترقّ لحاله وتستجيبُ فتغنّي في هذا المجلس غناءً جميلاً، يبثّ الفرحَ في القلبِ، ويُدمع العينين.

اعتمدَ بشّار على وصف المجلسِ ووصف جمال الجارية، وجمال الجارية بُعدٌ يعكسُ صورتها، أمّا جمال المجلس فيعكس ما هي طبيعة الحياة التي يرغبُ فيها الشّاعر، وهذا ما يقصده أفق التّوقع عند ياوس، حيث يقول: "إنّ العملَ الأدبيَّ ــ حتى في لحظة صدوره ــ لا يكونُ ذا جدةٍ مطلقةٍ تظهرُ فجاءةً في فضاءٍ يباب. فبواسطة مجموعة من القرائنِ والإشارات، المعلنةِ أو المضمرةِ، ومن الإحالاتِ الضّمنيّة والخاصيّاتِ التي أصبحت مألوفةً، يكونُ جمهوره مهيّأ سلفًا لتلقّيه على نحوٍ معيّن، فكل عمل يذكّر القارئ بأعمالٍ أخرى سبق له أن قرأها ويكيّف استجابته العاطفيّةَ لها ويخلقُ منذ بدايته توقعًا ما".(١)

ويمكنُ القول: إنّ بشارًا كان مفطورًا في التّعبير عمّا يريد دون تكلّف، فهو صاحب نفسٍ عميقةِ الرّؤيةِ، نافذةِ البصيرةِ، وقد وصفه بعض الدّارسين بأنّه: "شاعريّةٌ خصبةٌ تذهب بالشّعر كلّ مذهبٍ في التّعبير عن خوالجِ النّفس والتّجاوب مع روح العصر، في حسٍّ مرهفٍ وقدرة على الملاءمة بين اللّفظ والمعنى وبين الصّورة والموضوع ... كان يقولُ الشّعر كما يخطرُ له ويجري على لسانه ولم يكلّف طبعه شيئًا متعذرًا".(٢)

---

(١) ياوس، هانس روبرت، جمالية التّلقي من أجل تأويل جديد للنّصّ الأدبي، ص ٤٥.

(٢) مصيلحي، صلاح، التّقليد والتّجديد في الشّعر العباسي، ص ٦٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويختم النّصّ بالتّأكيد على فكرة القتل الذي قد يحصل إن ابتُعدت عنه الجارية، ويقابل بين صورة الوفاء والغدر، يقول:

لا يقْتُلُ اللَّهُ مَن دامَتْ مَودَّتُه واللَّهُ يقتل أهلَ الغدر أحيانا

فالوفي لا يُقتل وسينعم بالحياة الهانئة، أما أهل الغدر فسيمنون بالموت والقتل، ويظهر أنّه قصد بذلك حثّ الجاريةِ على دوام الوصل له بعد هذا المجلس.

كشف الشّاعر في هذه اللّوحةِ عن معاناته الذّاتية، فهو يُظهر حبّه وميله للهو وحبّ الغناءِ والنّساء، ولا يستطيعُ أنْ يبتعدَ عن هذه الملذات، لأنّ بعده عن ذلك سيكشفُ معاناته ويجعله يشعر بالموت، وظهرت إشارات ذلك كثيرًا في هذا النّصّ.

إنّ فنّ بشار يعبّر عن شخصيته، وهذه القصيدة مثال على ما يعانيه من شعور بالنّقص، ولكنّه يعوّض هذا الشّعور بما يقول من أدبٍ جميل، وتكشف هذه القصيدةُ بعضَ جوانب الحياة في عصره، وجاء ذلك بثوبٍ لُغَويّ جميلٍ وموسيقى غنائيةٍ تناسب المقام الذي قيلت فيه القصيدة.

فبشّارٌ ينقل رؤيته الذّاتيّة للعالمِ وللمجتمع من حوله، يقول أيزر:"إنّ النّصّ الأدبيّ يقدّم رؤيةً منظوريةً للعالم (أي رؤية المؤلف). وهو أيضًا في حدّ ذاته مُكَوّن من منظورات متنوعةٍ ترسمُ رؤية المؤلف وتسهّل بلوغَ ذلك الشيء الذي ينبغي على القارئ تصوّره".[1]

([1]) أيزر، فولفغانغ، فعل القراءة نظرية جمالية التّجاوب في الأدب، ص ٣١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ثانيًا: أبو تمّام:[1]

المطلع

كَذَا فَلْيَجِلِّ الْخَطْـــبُ وَلْيَفْـدَحِ الأَمْـرُ فَلَيْـسَ لِعَيْنٍ لَمْ يَفِضْ مَاؤهَـا عُـذْرُ[2]

تُوفِّيَـتِ الآمَـــــالُ بَعْـــدَ مُحَمَّـدٍ وَأَصْبَـحَ فِي شُغْلٍ عَنِ السَّفَرِ السَّفْـرُ[3]

أثر فقد ابن حميد على المحتاجين

وَمَـا كَـانَ إلا مَالَ مَنْ قَـلَّ مَالُـــهُ وَذُخْرًا لِمَنْ أَمْسَى وَلَيْـسَ لَـه ذُخْـرُ

وَمَـا كَانَ يَدْرِي مُجْتَدِي جُودِ كَفِّـــهِ إذا مَـا اسْتَهَلَّـتْ أَنَّهُ خُلِقَ العُسْـرُ[4]

أَلا فِي سَبِيْـلِ اللهِ مَنْ عُطِّلَـت لَـــهُ فِجَـاجُ سَبِيـلِ اللهِ وانْثَغَـرَ الثَّغْـرُ[5]

فَتًى كُلَّما فَاضَـتْ عُيُـونُ قَبِيلَـــةٍ دَمًا ضَحِكَتْ عَنْهُ الأَحَادِيـــثُ وَالذِّكْـرُ

بطولة ابن حميد

فَتًى مَاتَ بَيْنَ الضَّرْبِ وَالطَّعْـــنِ مِيتَةً تَقُومُ مَقَامَ النَّصْـرِ، إذْ فَاتَـهُ النَّصْـرُ

وَمَا مَاتَ حَتَّى مَاتَ مَضْـــرِبُ سَيْفِهِ مِـنَ الضَّرْبِ واعْتَلَّتْ عليهِ القَنَا السَّمْرُ[6]

وَقَـد كَانَ فَوْتُ المَـــوْتِ سَهْلاً فردَّهُ إليـه الحِفـاظُ المُـرُّ والخُلُقُ الوَعْـرُ[7]

---

(1) أبو تمام، ديوان أبي تمام، شرح: الخطيب التّبريزي، ج٤، ص ٧٩ ــ ٨٥.

(2) الخطب: المصيبة. يفدح: يعظم. ماء العين: الدّمع.

(3) السّفر: الكشف والتّوضيح. السّفر: الارتحال.

(4) استهلت الكف بالجود: قدمته. المجتدي: طالب العطاء.

(5) الفجاج: الطريق الواسعة بين جبلين. الثّغر: الفرجة في الجبل. والفم. والمدينة على الشّاطئ.

(6) اعتلت القنا السّمر: مرضت عليه.

(7) الحفاظ: الذب عن الحمى.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

وَنفسٌ تَعَافُ العَارَ حَتَى كأَنَّه هُوَ الْكُفْرُ يَوْمَ الرَّوْعِ أَوْ دُوْنَه الكُفْرُ[1]

فأَثْبَتَ في مُسْتَنْقَعِ الْمَوْتِ رِجْلَهُ وقَالَ لَها مِنْ تَحْتِ أَخْمَصِكِ الْحَشْرُ[2]

غَدَا غَدْوَةً والحَمْدُ نَسْجُ رِدائِهِ فَلَمْ يَنْصَرِفْ إلا وَأَكْفَانُهُ الأَجْرُ

تَرَدّى ثِيابَ الْمَوْتِ حُمْرًا فَمَا أَتَى لَهَا اللَّيْلُ إلاَّ وَهْيَ مِنْ سُنْدُسٍ خُضْرُ[3]

مصيبة بني نبهان وعزاؤهم

كَأَنَّ بَنِي نَبْهَانَ يَوْمَ وَفَاتِهِ نُجُومُ سَماءٍ خَرَّ مِنْ بَيْنِها البَدْرُ

يُعَزَّوْنَ عَنْ ثَاوٍ تُعَزَّى بِهِ الْعُلى وَيَبْكِي عَلَيْهِ الجُودُ وَالْبأسُ والشَّعْرُ[4]

وأَنّى لَهُمْ صَبْرٌ عَلَيْهِ وَقَد مَضَى إلى المَوْتِ حَتّى اسْتُشْهِدَ هُوَ وَالصَّبْرُ

مناقبُ ابن حميد

فتًى كانَ عَذْبَ الرّوحِ لا مِنْ غَضاضَةٍ وَلَكِنَّ كِبْرًا أَنْ يُقَالَ بِهِ كِبْرُ

فَتًى سَلَبَتْهُ الْخَيْلُ وَهْوَ حِمًى لَهَا وبَزَّتْهُ نَارُ الحَرْبِ وهْوَ لها جَمْرُ[5]

وَقَدْ كَانَتِ البِيضُ المَآثِيرُ في الْوَغَى بَواتِرَ فهْيَ الآنَ مِن بَعْدِهِ بُتْرُ[6]

أَمِنْ بَعْدِ طَيِّ الْحَادِثَاتِ مُحَمَّدًا يَكُونُ لأَثْوَابِ النَّدَى أَبَدًا نَشْرُ؟!

إذا شَجَرَاتُ الْعُرْفِ جُذَّتْ أُصُولُها فَفِي أَيِّ فَرْعٍ يُوجَدُ الْوَرَقُ النَّضْرُ؟

لَئِنْ أُبغِضَ الدّهْرُ الخَؤونُ لِفَقْدِهِ لَعَهْدِي بِهِ مِمَّنْ يُحَبُّ لَهُ الدّهْرُ

---

(1) يوم الرّوع: يوم الحرب الشّديدة.

(2) الأخمص: باطن القدم.

(3) ثياب الوت حمرا: كناية عن القتل. سندس: ثياب أهل الجنة.

(4) ثاو: راقد وميت.

(5) بزّته: ظهرت عليه وتغلّبت.

(6) بواتر: قواطع. البُتر: التي لا أذناب لها في الأصل.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لَئِنْ غَدَرَتْ في الرَّوْعِ أيَّامُــه بِــهِ لَمــا زَالتْ الأيَّــامُ شِيمتُها الغَــدْرُ

لَئِنْ أُلْبِسَــتْ فِيــهِ الْمُصِيْبَــةَ طيءٌ لَمَا عُرِيَــتْ منها تَمِيــمٌ ولا بَكْــرُ

كَــذلكَ مَا تَنفَــكُّ نَفْقِــــدُ هَــالِكًا يُشَــارِكُنا في فَقْدِهِ البَــدْوُ والحضْــرُ[1]

سقى الغيثُ غيثاً وارتِ الأرضُ شخصَه وإنْ لَــم يَكُنْ فيهِ سَحَــابٌ ولا قَطْــرُ

حزن الشّاعر على ابن حميد

وكَيْــفَ احْتِمَــالي للسَحَــابِ صَنِيْعَةً بإسْقَائِــها قَبْــراً وَفي لَحْــدِهِ البَحْرُ؟!

مَضَى طَاهِــرَ الأثْوابِ لَمْ تَبْقَ رَوْضَــةٌ غَــداةَ ثَوَى إلا اشْتَهَــتْ أنَّــها قَبْــرُ

ثَوَى في الثّرَى مَنْ كانَ يَحْيا بِهِ الثّرَى وَيَغْمُرُ صَرْفَ الدّهْــرِ نَائِلُــهُ الغَمْرُ

عَلَيْــكَ سَــــلامُ اللهِ وَقْفًا فــإنَّني رَأيْتُ الْكَرِيــمَ الْحُرَّ ليــسَ لَهُ عُمْرُ

رثى أبو تمّام مُحمّد بنَ حميدٍ الطّائي في هذه القصيدة بَعْدَ أنْ استُشْهِدَ في قتالــه لجنــود بابك الخرمي،[2] وهو نَصٌّ كثيف الدّلالة غنيٌّ فنيًّا؛ ولتسهيل قراءته تمّ تقسيمه إلى مقاطعَ، بناءً على تشكيله الموضوعيّ وصولاً إلى رؤيةٍ عامّةٍ له.

المطلع:

يكشف مطلع القصيدةِ عن الألمِ والفجيعةِ التي أصابت الشّاعر لاستــشهادِ ابــنِ حميــدٍ، ويمكنُ اعتباره مقدمةً تشويقيّةً رائعةً تعكس البعدَ النّفسيَّ للشاعر. فموت ابــن حميــدٍ خَطــبٌ ومصيبةٌ عظيمةٌ تختلف عن الخطوب الأخرى التي تَمرُّ بالنّاس، فتلك الخطوبُ لا تــصلُ إلــى مستوى هذه المصيبة.

---

(1) الهالك: الميت.

(2) الأربلي، بهاء الدّين، التّذكرة الفخرية، تح: نوري حمودي القيسي، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٧م، ص ٣٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يأتي الاستفتاح بشبه الجملة (كذا)، ولم يستخدم حرف التّنبيه (الهاء)؛ لأنّ الأمرَ لا يحتاج إلى تنبيهٍ، فهو ظاهر وغيرُ مخفيٍّ، وهذا تكثيفٌ يحمل معانيَ كلّ الخُطوب، فما نحن فيه من حالٍ يجعل الخطبَ أعظمَ، ويوجه الأمرَ للخطبِ نفسه، وهو أمرٌ مجازيٌّ؛ ليعمقَ الشّعورَ الحزينَ في المتلقّي، وهذه غايةٌ في نفس أبي تمامٍ، فقد نَظمَ قصيدته بظروفٍ خاصّةٍ، "فالقصيدةُ تبدعها نفسٌ لها أحوالها المعينة وحاجاتها المعينة".(١)

ومع ما في البيتِ من دَلالاتٍ نَفسيّةٍ حزينةٍ، فإنّ عاطفة التّسليم للقدر تبدو واضحةً، ولَكن تأتي المقابلة بين قوة القدر وتسليم الإنسانِ وضعفِه، فالقدرُ ذو سلْطةٍ بما يفرضه على الإنسانِ (يفدح الأمر)، ويقابل تلك السّطوةَ الإنسانُ الذي يجب عليه أن يتحملَ.

ولا يعذر الشّاعر الإنسانَ الذي لَم تبكِ عينه، ولم تُفِضْ دَمعًا على موت ابن حميدٍ، وذلك مرتبطٌ بِعِظم الخطب. واستخدم كلمة (يفدح)؛ لما تحملهُ من مَعنًى واسعٍ في الرّزءِ، إذ لَم يقل يثقل أو يصعب؛ لأنّه يريدُ دلالةً محمّلةً بالثّقل النّفسيّ. فهو يريد من السّامع أن يتأثرَ بحادثةِ استشهادِ ابن حميدٍ، ويؤكد روبرت هولب وجوب التّفاعل الحقيقي بين النّصّ ومنتجه أو متلقّيه، حيث يقول: "سواء أكان المشارك هنا المؤلفَ أم القارئَ، فإنّه ينهمكُ في عملية حواريةٍ نفسيّة، تتمُ بعيدًا عن النّشاط الاجتماعي بل في مواجهته".(٢)

ويكشف في البيت الثّاني عن حالتّه النّفسيّةِ، فانفعالاتُه التي يشعرُ بها أعظمُ من آماله التي تأمّلها في حياته، ولفظة (آمال) لفظةٌ تدلُّ على عمومٍ، وتحملُ مشاعرَ كبيرةً، لكنّ مقتلَ ابن حميدٍ هو أشدُّ تأثيرًا على ذاته. ويستمر في رسم صورة الأسى، فخطبُهُ أعظمُ من حلّه وترحاله،

---

(١) اليوسف، يوسف، مقالات في الشّعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت، لبنان، ط ٤، ١٩٨٥م، ص ٩.

(٢) هولب، روبرت، نظريّة التّلقي مقدمة نظريّة، ص ١٧٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فعلى الرّغمِ من أنّ حياته قائمةٌ على الحلّ والتّرحال ــ كما يشير النّصّ ــ فإنّه أُصيب مَشغولا عن ذلك بهذا الحدث العظيمِ، وهو موت الآمال بعد ابن حميدٍ. وفي ذلك تلميحٌ إلى أنّ الشاعر كان ممّن يتكسبون بشعرهم، فهو يرى أنّ الآمال قد انتهت بعد الممدوح، وَعَمِد أبو تَمّامٍ إلى تقديمِ خبر أصبح (عَنِ السّفَرِ) على اسمها (السّفْر)؛ ليؤكدَ ما يشعر به من مرارةٍ.

وهكذا، يتّضح أنّ المطلعَ يحملُ حسًّا تعبيريًّا عن نفسٍ حزينةٍ، وهو مَطلعٌ يكشف جلال الأمر، وما بَعدَه يزيدُ من هذا الكشف ويفسّره.

أثر فقد ابن حميد على المحتاجين:

يبيّن هذا المقطع سببَ عِظم المصيبةِ، مُعَدّدًا مناقبَ ابن حميدٍ وفضائله، فالنّاسُ لا تبكي أيَّ قتيلٍ، وإنما يبكونَ مَن كان عَونًا للفقراءِ، يقيل عثراتهم ويتفقّدُهم، ويساعدُ مَن لا سَندَ له، وينتقي للتعبير عن كرمه صورةً جميلةً، يقول:

وَمَا كَانَ يَدْرِي مُجْتَدِي جُودِ كَفِّهِ إذا مَا اسْتَهَلّتْ أَنَّهُ خُلِقَ العُسْرُ

فعبارةُ (مُجتدي جود كفّه) كنايةٌ عن شدّة الكرم والسّخاء، ثمّ يؤكد ذلك ويبيّنُ أنّ مَن كان يطلبُ عونَ المرثي وكرمه لم يكن ليعلم أنّ الفقرَ كان موجودًا أصلاً.

ويكثّف الصّور الفنّيّة في هذا البيتِ (مجتدي جود كفّه، استهلّت، خلق العُسر)؛ ليكشفَ عمّا يجود به ذلك الرّجل من خيرٍ وعطاءٍ. وتحمل كلمتا (جود، واستهلّت) دلالةً قويّةً على الوفرةِ والعطاءِ، إذ إنّ أصل هاتين الكلمتين تستخدمان في التّعبير عن وفرة المطر.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويستمرُّ في تعليل بكائه على ابن حميدٍ؛ فهو مَن ذَلَّلَ الصعابَ أمام الجهاد في سبيل الله، وجعل الصعبَ سَهلاً، وعطّل السّبل الوعرةِ ... وقد كَرّرَ (سبيل الله) مرتين؛ ليؤكدَ انّ قتالَه كانَ طاعةً لله، وإعلاءً لكلمته، ولا طمعًا في غنائمَ، أو رغبةً في سيادةٍ، وهو جديرٌ بمثل هذه المسؤولية.

ورسم الشّاعر قدرة المرثي في تحقيقِ النّصرِ، فعطّلَ الفجاجَ، وفتح الثّغورَ. ولفظة (عُطّلت) تحمل مَعنًى قويًّا في الوصول إلى الغايةِ من الجهاد في سبيل الله، وذلك بما كان يحقّقه من نصر بكثرةِ القتال والمواجهةِ، حتّى أنّ الذاكرين أصبحوا يضحكونَ لخبرِ استشهاده.

ويتّضحُ أنّ أبا تمّامٍ يريدُ كشف وقائع تاريخيّة في نصّه، عادًّا الفنَ وسيلةً تصلح للجمال وللتأريخ، وهذا ما أكده ياوس بقوله: "من الممكن إلغاء القطيعة بين الأدب والتّاريخ، بين المعرفة الجمالية والمعرفة التّاريخيّة إذا كفَّ تاريخ الأدب عن الاقتصار على تكرار سير ((التّاريخ العام)) كما ينعكسُ على الأعمال الأدبية، وأظهر عبر مسار ((التّطور الأدبي)) وظيفة ((الإبداع الاجتماعي)) النّوعية التي يضطلعُ بها الأدب، مساهمًا بذلك مع باقي الفنونِ والقوى الاجتماعية الأخرى في تحرير الإنسانِ من إكراهات الطّبيعةِ والدّين والمجتمع".[1]

وعَبّر أبو تمّام عن شهرة ابن حميد باستخدام الاستعارة (ضحكت عنه الأحاديثُ والذكر) وهي تعني السّمعة الحسنة والشّهرةَ التي أمتع النّاس حديثهم عن صاحبها؛ كونَه أثبت الفداء والتّضحيات الجسام.

([1]) ياوس، هانس روبرت، جمالية التّلقي من أجل تأويل جديد للنّصّ الأدبي، ص ٧٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بطولة ابن حميد:

بَعد تلك الإشاراتِ الصَريحةِ إلى بطولته يرسمُ أبو تَمّامٍ صورة البطـل المجاهـد فـي المعركة، الذي يصبرُ على المقارعة في سبيل الذود عن رسالتّه، ورفضه الاستسلامَ، حتى يقتل عزيزًا، يقول الشاعر:

فَتًى مَاتَ بَيْنَ الضَّرْبِ وَالطَّعْـنِ مِيتَةً تَقُومُ مَقَامَ النَّصْـرِ، إذْ فاتَـهَ النَّصـرُ

وَمَا مَاتَ حَتَّى مَاتَ مَضْـرِبُ سَيْفِهِ مِـنَ الضَّرْبِ واعْتَلَّتْ عليهِ القَنا السُّمْرُ

يبدأ باستخدام الجمل الاسميّةِ؛ ليدلّ على ترسيخِ ما سيقوله في ذات المرثي ــ لا سيّما ــ أنّه يصف ثباته في ساحى القتال، وللثّبات دلالة دينية. وكانَ مشهدُ قتله مشهدًا مثيرًا، فقد مـات ميتةً عظيمةً، وهذه الشّهادةُ أعزُّ وأعظم في التّاريخ من النّصر؛ لأنّه لم يُغلب بسهولةٍ، وإنما بقي ثابتًا وصامدًا لا يهابُ العدوَّ، ولم يستسلم حتى فُلّ مَضربُ سيفِه، وكَلّت سهامه.

ويظهر الإعجاب والافتخار ببسالة ابن حميدٍ، لكنّ الشّعور بمرارة الفقدِ يظهره سـيطرة مفردة الموت (أربع مرّاتٍ)، فهذا التّكرار يعمق الشّعور برهبة الموتِ الذي يأتي نتيجةً حتميّـة للقدر، الذي أظهره مطلع القصيدةِ.

إنّ جوَّ القتال يُثيرُ الذّعر لإحاطة الموتِ به، ولو أنّ ابن حميد أراد تجنبـه لاسـتطاع، لكنَّ طبعه المقدام وشدة مجالدته هما اللّذان أبقياه ثابتًا حتى لقي مصرعه، يقول:

وَقَـد كَانَ فَوْتُ المَـوْتِ سَهْلاً فردَّهُ إليـه الحِفـاظُ المُـرُّ والخُلُقُ الوَعْـرُ

وَنَفْسٌ تعَـافُ العَـارَ حَتى كـأنَّـه هُـوَ الْكُفْرُ يَوْمَ الرَوْعِ أوْ دُوْنَه الكُفْـرُ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يحمل البيتُ الأولُ تعليلاً لثباتِ الشّاعر في ساحة القتال، فهو يريد أن يذودَ عن الحمى، ويعدُّ الهروبَ والاستسلامَ عارًا، ويبالغُ الشّاعرُ في رسم العار الذي يأتي بسبب الهروب، فيراه أشدَّ مصيبةً من الكفر، ولعلّه أراد أن يبيّن أهمية الجهاد في سبيل الله، ــ لا سيّما ــ إذا كان فرضًا، فمن يتخلى عنه وهو يعلم وجوبه فهو كافرٌ في نظر الشّاعر.

وتكثُر في هذين البيتين الضمائرُ البارزة والمستتّرة، وهذا يبيّن الحالة النّفسية التي يمرّ بها الشّاعر نتيجة فقده لابن حميد، فكثرة الضمائر تَدُلّ على التّشتت النّفسي. وهذه الضمائر تمثّل كلماتٍ، لكنّها لم تكتسب الدّلالةَ الواضحةَ إلا إذا اتّصلت بغيرها، "والكلمة المفردة ليس لها معنًى في ذاتها، بل تستمد معناها من الوحدات أو الكلمات الأخرى المجاورةِ لها في السّياقِ الذي ترِدُ فيه".[1]

ويعود أبو تمّام إلى وصف ثبات ابن حميد، فيبيّن أنّه ثبتَ بنفسٍ قويّةٍ ذاتِ بعدٍ ديني، وهنا يظهر التّأثر الدّيني بالإشارة إلى الحشر في الآخرة، فقال:

فأثْبَتَ في مُسْتَنْقَعِ الْمَوْتِ رِجْلَهُ وقَالَ لَها مِنْ تَحْتِ أَخْمَصِكِ الْحَشْرُ

وبعدَ هذا الثّبات، ومن قبله شدة الضّربِ والطّعن، ومن حوله الموت الذي ما ينفك يحيط به، لم يبقَ إلا نيلُ الشّهادةِ بنفس راضيةٍ حامدةٍ ربّها، لتنتقل من دار الدّنيا الزائلةِ إلى دار الآخرة الخالدة، فقال:

غَدَا غَدْوَةً والحَمْدُ نَسْجُ رِدائِهِ فَلَمْ يَنْصَرِفْ إلا وَأَكْفَانُهُ الأَجْرُ

([1]) ريكور، بول، نظرية التّأويل الخطاب وفائض المعنى، ص ٢٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تَرَدّى ثِيابَ الْمَوْتِ حُمْـــرًا فَمَـا أَتَى لَهَا الليلُ إلاَّ وَهْـيَ مِنْ سُنْدُسٍ خَضْرُ

يرسم الشّاعرُ صورةً لمنظر الانتقال من الدّنيا إلى الآخرة، وهو منظرٌ جميـلٌ تزيّنـه عقيدة هذا الشّهيد ورضاه بما آل إليه من الظّفر بالشّهادة، فاستقبل الموتَ بالحمدِ والشّكر، وصوّر الحمدَ ثوبًا نسجه ليرتديه عند لقاء ربّه، وفي هذا إشارةٌ إلى خصال الشّهيد بأنّـه لا يُغَـسّل ولا يُكَفّنُ، فسوف تبقى دماؤه تنزف دَمًا بُذلَ طاعة لله.

وسوف يلاقي جزاء ذلك كلّه، فسيبدلُ ثيابًا من سندسٍ أخضرَ بثياب الدّنيا التـي تبلـى، والشّاعر يضمّن قوله تعالى: "**ويلبَسونَ ثيابًا خُضرًا من سُندسٍ**".(١) وهذا دلالـة علـى ثقافـة الشّاعر الدّينيّة.

ويحمل هذان البيتان مقابلاتٍ تصويريّة جميلةً:

رداء الحمـــد ـــــــ أكفان الأجر

ثياب الموت حمرا ـــــــ ثياب الجنة من سندس خضر

وتلعبُ هذه الاستعارات دورًا بالغ الأهمية في توضيح ما يريده الشاعر، وذلك بقدرتها على تمكين المعنى في الذّهن.

ويحمل المقطع السّابقُ كثيرًا من العباراتِ التي تدلُّ على الجهاد والقتال، وهـي تبـرزُ صفاتٍ إيجابيّةً للمرثي، ويكثر الشّاعر من إبراز ثقافته الدّينيّةِ. ويقوم على الجمل الاسميّة التـي

---

(١) الكهف: ٣١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تكررت في غير موضعٍ (فَتًى ...)، لأنّ كلّ ما جاء بعدها من صفاتٍ جاءت لتمجده وتمدحه وتثني عليه.

وأظهر الشّاعرُ براعةً كبيرةً في كثافة الصّور الشّعريّة. ويرى عبد القادر الرّباعي في دراسته للصورة عند أبي تمّام أنّ دقةَ أبي تمّام: "عظيمة في اختيار الجوانب المتعدّدة من الموضوع الصوري الواحد، ليلائمَ بين كلٍّ منها والسّياق العام، والشّعور الكلّي".(١)

ويُكْسِبُ الشّاعرُ صورَه جمالاً دَلاليًّا بما يأتي به من استعاراتٍ بلاغيّةٍ: ((مات مضربُ سيفه))، ((واعتلت القنا))، وبما يكني به من عبارات بلاغيةٍ: ((فرده إليه الحفاظ المرُّ)، ((وتردى ثياب الموت))، فهذه تمثل استخدامًا مجازيًّا مخالفًا للمعاني الحقيقيّة للمفردات، وهي شكل من أشكال الانزياح اللّغوي في التّركيب، ومثل هذه الاستخدامات هي زاد أبي تمّام في فنّه الشّعريّ.

لقد أضفى أبو تمّام على المرثي طابع الخلودِ، وذلك عن طريق تكثيفه لاستخدامات المجازات والاستعاراتِ، وبيّن عن طريق المجاز أسطوريته الجهاديّة؛ ولهذا استخدمَ لغةً تتعدّى اللغةَ العاديّةَ، فجعل الجودَ والبأسَ والشّعرَ يبكونَ عليه، إنّه يوسّع من دائرة الباكينَ عليه، فعن طريق المجاز يبكيه الكونُ بأسره، ومن هنا يأتي سرُّ خلوده.

---

(١) الرّباعي، عبد القادر، الصورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، ٤٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مصيبة بني نبهان وعزاؤهم:

ينتقل الشّاعر إلى وصف مصيبة بني نبهان في مقتل بطلهم، ويقول:

كَـأنَّ بَنِي نَبْهَانَ يَـــوْمَ وَقَـــــاتِهِ نُجُـــومُ سَماءٍ خَـــــرَّ مِنْ بَيْنِها البَدْرُ

يُعَزَّوْنَ عَنْ ثَـــــاوٍ تُعَـزَّى بِهِ الْعُلى وَيَبْكِي عَلَيْهِ الجُودُ وَالْبأسُ والشّعْـرُ

وأنّى لَهُمْ صَبْـــرٌ عَلَيْهِ وَقَـــد مَضَى إلى المَوْتِ حَتّى اسْتُشْهِدَ هُوَ وَالصَّبْـرُ

لقد ختم الشّاعر المقطعَ السّابقَ بالحديثِ عن الموتِ؛ ليعمقَ مأساة بني نبهان، ويعـزّي أهلَه به، ويرسمُ له صورةً من خلال حال بني قومه، فيشبههم بالنّجومِ أما ابنُ حميدٍ فهو كالبدر، فما حال ضوء النّجم مع ضوء البدر وطلّته؟!

إنّ رؤيةَ مقاطع القصيدةِ وربطها ببعض يُعطي بُعدًا أكثرَ عمقًا في تلقّيها، ويتطلب ذلك إعادةَ قراءتها، ويؤكد أيزر ذلك بقوله: "إنّ مشكلنا الأوّل هو كون النّصّ بكامله لا يمكنه أبدًا أنْ يُدرك دفعةً واحدةً. وفي هذا الصّددِ يختلف النّصُّ عن الموضوعاتِ المعطاةِ التي يمكـن علـى العمومِ اعتبارها، أو على الأقل تصوّرها كُلاً. ولا يمكن تخيّل موضوع النّصّ إلا مـن خـلال المراحل المختلفةِ والمتتابعةِ للقراءةِ. إننا دائمًا نقف خارج الموضوعِ المعطى، في حينِ أنّنا نحتلُّ موقعًا داخلَ النّصّ الأدبي".[1]

ويكشف الشّاعرُ صورةً اجتماعيّة يعيشها المجتمع وهي مشهد العزاء، واسـتخدم فعـلاً مضارعًا مبنيًّا للمجهول ((يُعزّون))؛ لأنّ المعزّينَ كثيرون، فهم أشـخاصٌ يتّـبعهم أشـخاصٌ

([1]) أيزر، فولفغانغ، فعل القراءة نظرية جمالية التّجاوب في الأدب، ص ٥٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

آخرون، وقبائل تليها قبائل. والملاحظُ أنّ الفعلَ واحدٌ ((العزاء))، ومع كلّ ذلك فالشّاعر يرى ألا ضرورةَ لذلك.

ويجدُ الشّاعر بديلاً عن أصدقاء المرثي وأحبابه، فالأولى أن يتركَ النّاس هذا الواجب، تُجاه أهله، ثم يقوموا به تُجاه المعاني الحميدة، والخير، والجود، والفنّ، فهذه الأمور الفضلى أولى أن تُعزى بابن حميدٍ من أهله.

ويتعجّب أبو تمّام من قدرة قوم ابن حميدٍ على الصّبر بعدَ فراقه، فيعتبر أنّهم يدّعون ذلك؛ لأنّ الرّجولةَ والتّقاليدَ، وتعاليم الدّين تطالبهم بذلك، ولكنّه يرى ألا عُذر لهم بعدم البكاء، وهذا استمرارٌ لما بدأ به القصيدة: " فَلَيْسَ لِعَيْنٍ لَمْ يَفِضْ مَاؤهَا عُذْرُ".

إنّ شاعريّةَ أبي تمّامٍ تَفرِضُ عليه براعةً فطريّةً في النّظمِ والتّأليف، فألفاظ هذا المقطعِ تعبّرُ عن الموتِ والصّبرِ على فراقِ المرثي ((يوم وفاته، ويعزّون، وتعزّى، ويبكي، والصّبر، واستشهد))، ومثلُ هذه الاستخدامات تؤكدُ أنّه يمتلك قدرةً فنّيّةً تساعدُ في خلودِ فنّه، "وقد ترك ثروةً شعريّةً احتفظت بقيمتها وأهميتها على مدى العصور".[1]

مناقبُ ابن حميد:

يكمل أبو تمّام البناء الموضوعي لقصيدته، فينتقل إلى وصف خصال ابن حميد الطّوسي، فيعدد صفاته الخُلُقيّة، فهو عَذبٌ غيرُ متكبرٍ على النّاس، ولكنّه يتكبر أن يوصفَ بالكبر، وتظهر براعة الشّاعر بالتّبرير لما يقول، وذلك باستخدام النّفي ثم الاستدراك ((... لا من غضاضةٍ ولكن كبرًا...))، يقول:

([1]) مصيلحي، صلاح، التّقليد والتّجديد في الشّعر العباسي، ص ٦٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فتًى كانَ عَذْبَ الرّوحِ لا مِـنْ غَضاضَةٍ ولَكِـنَّ كِبْـــرًا أنْ يُقَـــالَ بِهِ كِبْـــرُ

فَتًى سَلَبَتْـــهُ الْخَيْـــلُ وَهْـوَ حِمًى لَهَا وبَزَّتْهُ نـــارُ الحَرْبِ وهْوَ لها جَمْـرُ

وَقَدْ كَانَتِ البِيـضُ المآثِـرُ في الْوَغَى بَواتِرَ فهْيَ الآنَ مِـن بَعْدِهِ بُتْـــــرُ

وبيّن أنّ الخيل آذته بعد أن كانَ يحميها، ومن المؤكدِ أنّ في ذلك إشارةً إلى مَن أحسن إليه المرثي ثُمَّ رَد هذا الإحسان بإساءةٍ. ويستمر في رسم فروسيّة ابن حميد، فكان يشعل المعارك بعظيمِ فعاله وشجاعته، التي كانت سببًا لموته، وكان يحمل السّيوفَ القاطعة التي أصبحت بعد موته بُترا.

رسم الشّاعر في هذه الأبياتِ بُعدًا لشخصيّة ابن حَميدٍ الذي ينقلب عليه الزّمنُ، فبعد أنْ كان حيًّا أصبح ميتًا، وبعد بطولاته يُقتل، وبعد فروسيته يفقدُ كلَّ شيءٍ. وهكذا الزّمن لا يدومُ على حال، فإنّه يفتك بأهله وجبابرته وأبطاله، ولكنّ الشّاعر يعزّي نفسه بذكر صفات المرثي، وهي الشّجاعة، والبسالةُ، والتّواضع.

وبعدَ أنْ يتغلبَ الزّمن على الشّاعر ويصرعه في ساحة القتال، تبدأ صورته الحميدة بالظّهور، فهو كالنّدى الذي يُعرف بعطائه، ويركّز على صفة الكرم، باستخدام صورٍ فنيّة جميلةٍ؛ لأنّ نفسَه تفرض عليه ذلك، فهو يرثي عزيزًا كريمًا، وتبدو براعته واضحة في ذلك وكأنّها قطعةٌ مدحيّةٌ، يقول شوقي ضيف: "ومراثي أبي تمّام لا تقلّ عن مدائحه روعةً، وقد بلغ ذروة الإحسانِ في مرثيته لابن حميد الطوسي".(١)

(١) ضيف، شوقي، العصر العبّاسي الأول، ص ٢٨٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

واستكمالاً لصفة الخير والعطاء الذي عُرفَ به ابن حميد الطّوسي، فإنّ الكرم لن يكون في غيره، يقول الشّاعر:

أمِنْ بَعْـدِ طَيِّ الْحَادِثَـــاتِ مُحَمَّـــدًا يَكُـونُ لأَثْـــوَابِ النَّـــدَى أَبَدًا نَشْرُ؟!

إذا شَجَـرَاتُ الْعُـــرْفِ جُذَّتْ أُصُولُها فَفِي أَيِّ فَـــــرْعٍ يُوجَدُ الْوَرَقُ النَّضْرُ؟

لقد شبهه بالشّجرة الوارفة، التي قُطعت بموته، وبقي الآخرونَ غيرَ قادرين على العطاءِ وقَلّما يكونُ لهم وجودٌ، فالسّيوف بُترت بموته. وفي النّص إشارةٌ لظروفٍ سياسـيّةٍ وعـسكريّة تتمثّل بقيادته للحرب بناءً على ترشيح الآخرين، فأرادوا له أنْ يكونَ قائدًا لها لعلمهم بالمعطيات السّابقة للمعركة.

واستفهم الشّاعر متعجبًا عن قدرة الآخرين تقليد ابن حميد في الكرم، وقصد مـن هـذا الاستفهام النّفي؛ لأنّ محاولة الآخرين تقليد كرمه أمر مُحال، ونفى ذلك باستخدام الظّرف (أبدًا)، ثمّ ينفي مستبعدًا أنْ يفرزَ الزّمانُ رجلاً مثله في الكرم.

ويخرج الشّاعر المعنى الحقيقي إخراجًا خاصًا بمذهبه الفنّي، ويقول مصطفى ناصـف: "الاستفهامُ تعبيرٌ مرهفٌ؛ لأنّه كغيره من التّعبيرات يخرج المعنى من إسار التّحدد ووحدة الجهة، ويثيرُ فيه حاسّة الإشكال، وبعد أن تكونَ العبارةُ الإخباريّةُ ذاتَ صفةٍ واحدةٍ، يصبح الاستفهام ذا صفتين".(١)

(١) ناصف، مصطفى، نظريّة المعنى في النّقد العربي، ص ٥٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يريدُ أبو تمّامٍ من القارئ أن يكونَ واعيًا للبعدين: التّاريخي، والجمالي في النّص، وفي ذلك يرى ياوس أنّ العلاقة الحقيقيّةَ بين النّصّ والمتلقّي يجب أن تكشف ذلك، حيثُ قال: "إنّ العلاقةَ بين العمل والقارئ تكشفُ بالفعل عن جانبين: جماليّ، وتاريخيّ".[1]

ويقابلُ أبو تمّام بين الدّهر وابن حميد، ويرسم صورةً عدائيّةً بينهما، فما يفرزه الدّهر من مصائبَ ينقضه هو ويحوّله إلى خيراتٍ، يقول الشّاعر:

لَئِنْ أُبغِضَ الدّهْرُ الخَؤونُ لِفَقْدِهِ ... لَعَهْدِي بِهِ مِمّنْ يُحَبُّ لَهُ الدّهْرُ

لَئِنْ غَدَرَتْ في الرّوْعِ أيّامُه بِهِ ... لَما زَالتِ الأيّامُ شِيمتُها الغَدْرُ

لَئِنْ أُلبِسَتْ فِيهِ المُصيبَةَ طيءٌ ... لَمَا عُرِيَتْ منها تَميمٌ ولا بَكْرُ

ويقوى الدّهر على ابن حميدٍ فيموت في المعركة، ولكنّ صفاته الحميدة تجعله حيًّا خالدًا بحبّ النّاس له، فاستشهاده ليس على الطائيين وحدهم، وإنما أصيب به تميمٌ وبكرٌ، وتمتد مصيبته لتشملَ البدوَ والحضر، ويبدو في ذلك المبالغة في حبّ الشّاعر له.

ويختتم أبو تمّام هذا المقطعَ بجملةٍ خبريّةٍ تحملُ معنى الدّعاء، فيدعو الغيثَ أن يسقيَ قبرَه، وببراعةٍ متّصلةٍ يصوّره غيثًا محمّلاً بالعطاء والكرم، ويمضي يقارن بين ذين الغيثين، فالغيثُ الذي يدعوه هو المحمّل بالسّحابِ والمطر، ولكنّه قد يكونُ وبالاً ومرارةً أحيانًا، أما الغيثُ الآخر وهو (ابن حميد) فإنّه يعرف متى يعطي ومتى يكرمُ الآخرينَ.

([1]) ياوس، هانس روبرت، جمالية التّلقي من أجل تأويل جديد للنّصّ الأدبي، ص ٤٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حزن الشّاعر على ابن حميد:

يصف الشّاعرُ حالَه بعدَ موت ابن حميدٍ، ويبدأ باستفهامٍ تعجبي: فكيف يعترف بفضل سحابٍ يسقي قبرًا، ويحوي هذا القبرُ بحرًا من الصفات الحميدة؟ إنّ الشّاعر يضمن في هذا المقطع دلالاتٍ عميقةٍ في كرم المرثي وشجاعته، فاختار كلمة (بحر) لما تحويه من السّعة والعمق في الدّلالة؛ لأنّها تدُلُّ على ابن حميدٍ. وتأتي جماليّة هذا الاستخدام من تصويره بالبحر بعد أنْ صوّره في البيت السّابق بالغيث، فمع أنّه استشهد إلا أنّ صفاته الإيجابيّة تنمو في نفس الشّاعر.

إنّ خيالَ الشّاعر أملى عليه أن يُصوّرَ أمورًا واقعيّةً بقالب وهمي، فالخيال: "ليس مجردَ تصور أشياء غائبة عن الحسّ، إنما هو حدثٌ معقدٌ ذو عناصرَ كثيرةٍ يطبقُ تجاربَ جديدةً".(١)

وبعد هذا الانقطاع عن مشهد الموت يعود ليصف مراسمَ دفنه، فالطهرُ صفته، والطيبُ ريحه، وكُلُّ الرّياضُ تمنّت أن تضمَ قبرَه، ويكشف الشّاعرُ عن حبّ الرّياض للطهارةِ والطّاهرين، وهي صفةٌ دائمةٌ اختارها له.

ويصبح ثاويًا في التّرابِ، ويسعد به التّرابُ، ثمّ يدعو له بالرّحمةِ والسّلامِ ويختمُ برؤيةٍ فلسفيّة، وهي أنّ الموتَ يتخيرُ أفضل النّاس وخيرهم في الدّنيا، وهذا من باب المبالغة في حبّه للمرثي.

لقد بُني النّصُّ على تقديم أثر موت ابن حميد في نفسِ أبي تمّام، فظهر حزينًا مقهورًا على ما أصابه وأصاب الطائيين من موت هذا الفارس البطل، واستطاع أن يعبّرَ عن ذلك بقالب

---

(١) ناصف، مصطفى، الصورة الأدبيّة، ص ١٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لُغويّ جميل يدل دلالةً مباشرةً على الموت وما يليه من عـادات اجتماعيّـةٍ، فـالنّص يـصوّر المجتمع في مظهرٍ من مظاهر الحياة اليوميّةِ.

وأراد أبو تمّام من هذا النّصّ أن يخلّدَ المرثي بذكر بطولاته في المعركة وما استطاع أنْ يفعله في مواجهة أعدائه ومقارعتهم، وحتى تكتملَ الصورة المدحيّة للمرثي يصف الشّاعر كثيرًا من صفات ابن حميدٍ الطوسي الذي يتّصف بالكرم، وامتدت صورة الكرم من مطلع النّص حتى آخره، فهو الكريم الجواد الذي مثله يستحق أن يُبكى، وقَدّم صورة الكرم في استعاراتٍ وكناياتٍ عدةٍ، تؤكد براعته الفنّية في رسم الصّورة المثلى للمرثي.

وهكذا، فالنّصّ غنيٌّ بما اكتسبه من براعة صاحبه، فهو إبداع مدرسة فنّيّة ذاع صيتها، وشغل النّقّادَ نتاجها. وجاء نظمُ هذه القصيدةِ في مرحلةٍ فنّيّةٍ متأخرةٍ من حياة صاحبه، فهو مليءٌ بالملامح الفنّيّةِ الجماليّة التي أظهرها الشّاعر لتناسبَ جمالَ المرثي. ــ وأيًا كان الأمر ــ فـإنّ قراءةَ نصٍّ كهذا تستدعي القراءةَ وطول التّأمل والنّظر في دراساتٍ عميقةٍ قائمة على الرّؤيةِ في البحثِ والاستقصاء؛ حتى تبقى هذه النّصوص حيّةً بما فيها من تصويرٍ، وجمالٍ، وسلامةِ لغـةٍ وحسن وصفٍ، سواءَ أكان ذلك الوصفُ للشاعر نفسه أم لبيئته وما يحيط به.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثالثاً: المتنبّي:[1]

المطلـــع

بِـــمَ التَّعَلُّلُ لا أهْـــلٌ وَلا وَطَـــنٌ وَلا نَدِيمٌ وَلا كـأسٌ وَلا سكَـنُ[2]

موقفُ الشّاعر مِنَ الزّمن

أُرِيـدُ مِـــنْ زَمَنـي ذا أنْ يُبَلِّغَني مَا لَيسَ يبلُغُهُ في نَفسِهِ الزّمَـــنُ

لا تَلْـقَ دَهْـرَكَ إلاّ غَيرَ مُكتَـرِثٍ ما دامَ يَصْحَبُ فيهِ رُوحَكَ البَـدنُ[3]

فَمَا يُـدُومُ سُرُورٌ ما سُرِرْتَ بِـــهِ وَلا يَـرُدُّ عَلَيكَ الفَائِـتَ الحَزَنُ

مِمّا أضَرّ بأهْلِ العِشْـــقِ أنَّهُـــمُ هَوُوا وَمَا عَرَفُوا الدُّنْيَا وَما فَطِنوا

تَفْنَى عُيُونُهُـمُ دَمْعـــاً وَأنْفُسُهُـمْ في إثْـرِ كُلّ قَبِيحٍ وَجهُـهُ حَسَـنُ

التّعريض بسيف الدّولة وَمَنْ حَوْلَهُ

تَحَمّلُـــوا حَمَلَتْكُمْ كـلُّ ناجِيَـــةٍ فكُلُّ بَيـنٍ عَلَيَّ اليَـوْمَ مُؤْتَمَـنُ[4]

ما في هَوَادِجِكُم من مُهجتي عِوَضٌ إنْ مُـتُّ شَوْقاً وَلا فيها لهَا ثَمَـنُ

يَـا مَـنْ نُعيتُ عَلى بُعْدٍ بمَجْلِسِـهِ كُلٌّ بمَا زَعَـمَ النَّاعـونَ مُرْتَهَنُ[5]

([1]) المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي شرح أبي البقاء العكبري، ج٤، ص ٢٣٦ ــ ٢٤٢.

([2]) التّعلل: تطيب النّفس. الوطن: ما يتوطنه الإنسان من مسكن. النّديم: الصاحب، وأكثر ما يكون في الخمـر. السّكن: الصاحب وما يسكن إليه.

([3]) غير مكترث: غير مهتم.

([4]) ناجية: النّاقة السّريعة. حملتكم: دعاء. البين: الفراق.

([5]) النّاعون: جمع ناعٍ. وهو الذي يأتي بخبر الموت. النّعي: إظهار خبر الوفاة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كمْ قُـد قُتِلْتُ وكم قد مِـتُّ عندكُمُ ثُمَّ انتفَضْتُ فَـزالَ القَـبرُ والكفَنُ

قَدْ كَـانَ شاهَـدَ دَفْني قَبلَ قولهِمُ جَماعَةٌ ثُمَّ ماتُـوا قبلَ مَنْ دَفَنوا

مَـا كـلُّ ما يَتَمَنّى المَرْءُ يُدْرِكُـهُ تَجْرِي الرّياحُ بِمَا لا تَشتَهي السّفُنُ

رَأيتُكُم لا يَصُونُ العِرْضَ جارُكـمُ وَلا يَـدِرُّ على مَرْعاكُـمُ اللّبَـنُ[1]

جَـزاءُ كُـلّ قَرِيـبٍ مِنكُمُ مَلَـلٌ وَحَـظُّ كُلِّ مُحِـبٍّ منكُمُ ضَغَـنُ[2]

وَتَغضَبُونَ على مَـنْ نَالَ رِفْدَكُـمُ حتّى يُعاقِبَهُ التّنغيـصُ وَالمِنَـنُ[3]

فَغَادَرَ الهَجْـرُ مـا بَيني وَبينَكُمْ بَهماءَ تَكْذِبُ فيها العَيـنُ وَالأُذُنُ[4]

تَحْبُو الرَّوَاسِمُ مِن بَعْـدِ الرَّسِيمِ بِهَا وَتَسألُ الأرْضَ عن أَخْفَافِها الثّفِنُ[5]

الفخر الشّخصي

إنّي أُصَاحِـبُ حِلمي وَهْوَ بي كَرَمٌ وَلا أُصاحِـبُ حِلْمِي وَهوَ بي جَبَنُ

وَلا أُقيـمُ على مَـــــالٍ أُذَلُّ بِـهِ وَلا أَلَـذُّ بِمَـا عِـرْضِي بِهِ دَرِنُ[6]

سَهِـرْتُ بَعد رَحيلي وَحشَـةً لكُمُ ثمّ استَمَرَّ مَرِيرِي وَارْعَوَى الوَسَنُ[7]

وَإنْ بُلِيـتُ بـوُدٍّ مِثْـلِ وُدّكُـمُ فـإنّنِي بِفِـرَاقٍ مِثْلِـهِ قَمِـنُ[8]

---

(1) العرض: النّفس.

(2) الضغن: الحقد.

(3) الرّفد: العطاء. المنن: جمع منّة.

(4) البهماء: الأرض التي لا يهتدى فيها.

(5) الرّواسم: الأبل التي سيرها الرّسيم، وهو نوع من سير الإبل. الثّفنة: مفرد ثفنات البعير وهي ما يقع على الأرض من أعضائه إذا استناخ كالركبتين واليدين.

(6) الدّرن: الوسخ.

(7) المرير: جمع مريرة وهي القوة من الحبل. استمرّ: استقام. ارعوى: انزجر. الوسن: النّعاس.

(8) الودّ: المحبة. قمن: الجدير والخليق.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

موقف الشّاعر من كافور

أبْلى الأَجِلَّةَ مُهْرِي عِنْدَ غَيــرِكُــمُ وبُــدِّلَ العُذْرُ بالفُسْطَــاطِ وَالرَّسَنُ[1]

عندَ الهُمَامِ أبي المِسكِ الذي غَرِقَتْ في جُودِهِ مُضَرُ الحَمْــرَاءِ وَاليَمَنُ[2]

وَإِنْ تأخَّــرَ عَنّي بَعْــضُ مَوْعِدِهِ فَمَا تَأَخَّــرُ آمَــالي وَلا تَهِــــنُ[3]

هُــوَ الوَفِيُّ وَلَكِنّي ذَكَــرْتُ لَــهُ مَــوَدَّةً فَهْــوَ يَبْلُــــوهَا وَيَمْتَحِنُ[4]

كانت إقامة المتنبّي في مِصْرَ بَعدَ فراقِه سيفَ الدّولة ومغادرته لبلاطه، فبعد صلته القوية بِهِ وتقرّبه إليه، بدأ نجمُ الشّاعر يأفلُ عن بلاطِ الأمير؛ لتتحولَ هذه الحالةُ إلى أثرٍ نفسيٍّ يعانيــه الشّاعر في بلاد الغربةِ؛ ممّا ينعكس على أدبه. يقول محمود شاكر: "وبهذا يصبحُ لفــراق أبــي الطّيب لسيفِ الدّولةِ مَعنًى يُعقلُ ويعتمدُ عليه ويُعتَدُّ به، ثمّ تتّسقُ حالتّه النّفــسيّةُ الظّــاهرةُ فــي شعره، وتتساوقُ معاني ديوانهِ متدرجةً على أساسٍ من نفسه وآلامها وآمالها وأشــواقها، ومــا أصابها من الكيدِ والعدوانِ، وما مُنيت به من حُرقةِ الحبّ ولوعة الحرمان".[5]

وتكشفُ هذه القصيدةُ جانبًا من حياة المتنبّي، فقد نظمها لينفيَ خبر موته الذي أشيع عند سيف الدّولة من جانب، وليظهر الغربةَ التي كابدها في مصر من جانبٍ آخر.

---

(1) أجلة: جمع جل وهي ما يتجلل به الفرس ونحوه. العذر: جمع العذار. الفسطاط : اســم لمــصر. الرّســن: الحبل.

(2) الهمام: العظيم الهمّة. أبو المسك: كنية كافور. مضر الحمراء: اتباع مضر بن نزار.

(3) تهن: وهن يهن يضعف.

(4) المودة: المحبة. يبلو: يمتحن.

(5) شاكر، محمود محمد، المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، دار المدني، جدة، ١٩٨٧م، ص ٣٦٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بدأ المتنبّي بدايةً ذاتَ دَلالاتٍ مكثّفةٍ؛ تُمهيدًا لموقفه من الزّمن، وهذا يجعل المتلقّي يستعدُ لما سيأتي. فالاستفهامُ الذي ابتُدئ به النّصُّ تركيبٌ موجزٌ لفظًا، لكنّه مليءٌ معنًى وطاقةً من الحزنِ والهمِّ الذي يسري في ذاتِ الشّاعر.

إنّ المطلعَ يمثّل أداة الشّاعر للكشف عن غربته، يقول محمود شاكر: "قال هذه القصيدةَ وهو في غربة الكِبَر آواخر عهده بمصر وكافورها، قالها متحيّرًا ضائعًا مستسلمًا".(١)

إنّ المتنبّي يعاني الغربةَ بنوعيها: المكانيّةِ، والنّفسيّةِ، فهو مقيمٌ في مصرَ بعيدًا عن الكوفةِ حيثُ الأهلُ ومسقطُ الرّأس ... وبعيدًا عن حلب بيت السّياسة الذي اعتاده قربَ سيفِ الدّولة، وبعيدًا عن النّديم، والسّكَنِ ... ويظهر كُلُّ ذلك من خلال الانفجار النّفسيّ الذي يليه صمتٌ ووقفٌ لفظيٌّ، واستخدم لذلك مصدرًا "تفيد صيغةُ فعله معنى التّكلّف"،(٢) فالتّعلّل الذي يتحدّث عنه ليس سهلاً، وإنما يحتاجُ إلى مشقّةٍ؛ لعدمِ وجود دواعيه، وقدّم ذلك بأسلوب استفهامٍ مجازيٍّ يفيدُ الإنكارَ؛ لأنّ الإنكار: "إذا وقعَ في الإثباتِ يجعله نفيًا".(٣) فبماذا سيسلي المتنبّي نفسَهُ بعد أن فقد الأشياء التي تجلب له طيب النّفسِ؟

أصبح المتنبّي فاقدًا أهلَه، ووطنَهُ، ونديمَه، فلا مجالسَ شربٍ. فهذه الحال آلتّ به إلى الحزنِ، ويظهر ذلك من خلال المقاطعِ الصّوتيّةِ التي استخدمها في البيت الأوّل دونَ تكلّفٍ (أهلٌ، ووطنٌ، ونديمٌ، وكأسٌ، وسكن) وهذه التّعابير ــ المفقودة عند المتنبي ــ وردت نكراتٍ؛

---

(١) شاكر، محمود محمد، المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، ص ٧١.

(٢) انظر، الحملاوي، أحمد بن محمد، شذا العرف في فنّ الصرف، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط ٣، ٢٠٠٠م، ص ٥٢.

(٣) الهاشمي، السّيّد أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ٢٠٠١م، ص ٦٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ليؤكدَ أنّها ليست موجودةً لديه الآن ولا يشعرُ بها أبدًا، والتّعبير الموسيقي الذي يظهر بتكرارها يعمّق شعورَه بالحزنِ.

وهكذا، فمطلع القصيدةِ يكشفُ عن غربةٍ حقيقيّةٍ، يرافقها حـزنٌ وألـمٌ؛ لعـدم تحقيـق الطّموح، وإخفاق الكبرياء.

والشّاعرُ يظهر ذلك دون خجلٍ أو رهبةٍ، فالألفاظُ التي اختارها تكشفُ عمّا في نفسه؛ إذ (كرّر حرف اللامِ تسعَ مرّاتٍ، والنّون ثلاثَ مرّاتٍ، والميم مرتين، والتّنوين الذي يمثّـلُ نونًـا ساكنةً ثلاث مرّاتٍ)، وهذه نسبةٌ عالية في الاستخدام تصل إلى ثلث الحروف المـستخدمة فـي البيت؛ كونها حروفًا تتميّزُ باستساغةِ الأُذنِ لها، يقول إبراهيم أنيس: "إنّ اللام، والنّون، والمـيمَ أصواتٌ عاليةُ النّسبةِ في الوضوحِ السّمعي".(١)

ثمّ ينتقل المتنبّي من هذا المطلعِ الكثيفِ الذي يصوّرُ فيه واقعَه ومأساته، إلى مقطعٍ يبرزُ خلاله موقفَه العامّ من الزّمنِ، والذي يرسم فيه واقعًا للإنسانيّةِ كلّها. فيتمنـى علـى الـزّمنِ أنْ يعطيَه ما يريدُ، فيقول:

أُريـدُ مِـنْ زَمَنـي ذا أنْ يُبَلّغَني مَا لَيسَ يبْلُغُهُ من نَفسِهِ الزّمَـنُ

إنّ الشّاعرَ يتمنّى من الزّمن أن يبقيَه شابًّا مسرورًا في حياته، وهنا تظهر سطوةُ الزّمن وتأثيرَه عليه، وهو نموذجٌ للحياة الإنسانيّةِ، ولكن أنّى له البقاء، وامتلاكُ الزمان ــ أي البقاء ــ

(١) أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط٥، ١٩٧٩م، ص ١٦٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

هو أمل الإنسانِ عبر التّاريخ، لكنّ هذا الأملَ ظلّ ناقصًا؛ لأنّ كلَّ عامٍ يمضي يعني نقصًا من عمر الإنسان الذي يسير نحو نهايته، ومن هنا تبرز مشكلة الزّمن الذي يمثل فقدًا.(١)

يبدو تصوّر الشاعر واضحًا من خلال إعطائه الزّمنَ القدرةَ على منح الشّباب للناس، وهي صورةٌ ذهنيّة تعكس تفكيرًا في ذات الإنسان، ومن الممكن أنْ يشعرَ الجميع بشعور المتنبّي هذا، يقول أيزر: "تُحدث بنية النّصِّ متتاليةً من الصّور الذّهنيّةِ، تقودُ إلى النّصِّ وهو يترجمُ نفسه داخلَ وعي القارئ. إنّ المضمونَ الحقيقي لهذه الصور الذّهنية سيكونُ مصبوغًا بمخزونِ التّجربة الموجودة لدى القارئ، هذا المخزونُ الذي يلعبُ دور الخلفيّة المرجعية التي يمكنُ من خلالها تصوّر ومعالجة الشيء غير المألوف".(٢)

والمتنبّي صاحبُ طموحٍ رُغمَ عدم تَحقّقِ الأمل، ويظهرُ ذلك من خلال التّناقضِ الذي يصف به الزّمنَ، فبعدَ أن يطلبَ منه أن يبقيَه على حال ينفي قدرته على ذلك، ليصلَ إلى حكمةٍ وخلاصةٍ، وهي أنّ الإنسانَ الحي، المتمتع بصحّةٍ جيدةٍ عليه ألا يبالي للدهر، فهو متقلبٌ ولا يثبتُ على حالٍ، فمن ظفر بالسّرور اليومَ سيحزنُ غدًا، ومَن هو حزينٌ اليومَ، لا بدَّ أن يزولَ همّه ويتبدّلُ حزنه فَرَحًا.

يعكس الشّاعر في هذه الرّؤيةِ حياته التي عاشها، فبعد الرّغدِ والسّرور في مجلس سيف الدّولة، تراه اليومَ حزينًا بعيدًا عن الملذّاتِ النّفسيّة للحياة وهو مقيمٌ في مصر.

وتظهرُ براعةُ المتنبي في إكساب النّصّ جمالاً؛ إذْ استخدم الزّمن استخدامًا ضدّيًّا (فطلب منه أن يبقيَه على حال ثم أكدَّ عدم قدرته على ذلك)؛ وذلك لينزاحَ به عن المعنى الحقيقي.

---

(١) انظر، يوسف، حسني، الإنسان والزمان في الشّعر الجاهلي، مكتبة النّهضة المصرية، ١٩٨٨مصر، ص ٧.
(٢) أيزر، فولفغانغ، فعل القراءة نظرية جمالية التّجاوب في الأدب، ص ٣٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثم ينتقل المتنبّي من مشهدٍ عامٍ إلى مشهدٍ أقلَّ عمومًا، فيعبّرُ عن تجربةٍ إنسانيّةٍ يعيشها مَنْ يعشق الدّنيا ويغترُّ بمفاتنها دونَ الانتباه إلى نوائبها، فإذا ما أصابه مكروهٌ من الدّنيا أو عرفها على حقيقتها؛ بكى وحزَنَ حُزنًا شَديدًا، يقول:

مِمّا أضَرّ بأهْلِ العِشْـــقِ أنّهُـــمُ هَوُوا وَمَا عَرَفُوا الدّنْيَا وَما فَطِنوا

يرى بعض الدّارسينَ أنّ هذا البيت تصريحٌ بحبّه لخولةَ أختِ سيفِ الدّولة، يقول محمود شاكر في هذا البيت: "وهو بيانٌ عن نفسهِ وما يحزُّ فيها من آلامٍ خولة، وما لقيه بعدها من الاضطراب بين رجولته التي تأبى أن تخضعَ أو تضعف، وبين عواطفه التي / تَأبى إلا أن تخشعَ لخولةَ، وتتعبدَ بذكرها وهواها وآلام حبّها".(١)

وسواءً أقصد المتنبي أن يعبّر عن حبّه لخولةَ ، أم أن يبيّنَ ظاهرةً عامّةً فهو ناجحٌ في التّعبير عن النّفس الإنسانيّة، وهذا واضحٌ منذُ مطلع النّصّ، ويجدر بالمتلقّي أو القارئ ألا يغفلَه كيفما قُرئ النّصُّ، يقول مصطفى سويف: "عند تذوّق قصيدة ما لأوّل مرةٍ، فإنّ بعض الأجزاء يتلاشى تأثيرها في النّفس بعد الانتهاء منها مباشرةً، في حينِ أنّ أجزاءً أخرى يبقى لها رنينٌ لا يُقاومُ، ويتدخلُ في هذا الانتخاب والتّنظيمِ عواملُ متعدّدةٌ، منها ما هو موضوعي في بناء القصيدةِ، ومنها ما هو ذاتي في تكوينِ شخصيّةِ المتذوقِ".(٢)

لقد نقلنا المتنبي من موقفه العامِّ من الزّمن إلى حكمة صاغها من خبرته في الحياة: "**لا تَلْقَ دَهْرَكَ إلاّ غَيرَ مُكتَرِثٍ**"، ويكشف هذا البيتُ عن رؤيةٍ خاصّةٍ، ويرى أيزر: "أنّ كُلَّ

---

(١) شاكر، محمود محمد، المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، ص ٣٥٣.

(٢) سويف، مصطفى، دراسات نفسيّة في الإبداع والتّلقي، ص ١٦٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

نصٌ أدبيٌ يمثّلُ بطريقةٍ أو بأخرى رؤيةً منظورية للعالم يركبها المؤلفُ".[1] ثمّ ينتقل الشّاعرُ إلى تجربةٍ يمرُّ بها الآخرون؛ ليؤكدَ صدق ما يقول، فالعاقل لا يغترُّ بالدّنيا، والمتنبي ليس أوّل مَـن تنبّه للزمن وسطوته، وهناك مَن سبقه إلى هذه النّظرةِ.[2]

ونظرة المتنبي السّلبيّة للزمن تزيدُ معاناته، وهذه القصيدةُ تؤكدُ ذلك؛ لأنّ دارسَ الـزّمن يجدُ إيقاعاتٍ مختلفةً للشعر المكتوبِ، "فمعانيَ الزّمن تخضعُ أساسًا لغرضِ القصيدةِ".[3] وتتعمق الدّلالة السّلبيّة للزمن بالنّظر إلى وضع الشّاعر وحاله وهو مغتربٌ وبعيدٌ عن أهله ووطنه، وهذا الأمر هو محور النّصِّ.

وبَعْد هذه النّظرة إلى الزّمَن، ينتقل الشّاعر إلى التّعريض بسيفِ الدّولةِ وَمَن حَولَه، فيبدأ لوحته بدعائه لهم على سبيل رغبته بفراقهم، يقول:

تَحَمّلُـــوا حَمَلَتْكُمْ كـلُّ ناجِيَـــةٍ فكُلُّ بَيـنٍ عَليّ اليَـوْمَ مُؤتَمَـنُ

تمثّلُ البدايةُ دَعوَةً إلى القطيعة، وذلك قبل ذكر الأسبابِ، فالتّعبيرُ صادقٌ يحملُ معـانيَ كثيفةً تكشفُ إرادة المتنبي في عدم رغبته بالعودةِ إليهم ــ لا سيّما في هذه الظّروف ــ بـسبب قبح أفعالهم تجاهه، فيلمحُ إلى ما لاقاه من سوء معاملةٍ في بلاطِ سيف الدّولـةِ، مـن تعـريضِ

([1]) أيزر، فولفغانغ، فعل القراءة نظرية جمالية التّجاوب في الأدب، ص ٣٠.

([2]) يقول الأمام علي في ديوانه عن الدّنيا:

دُنيا تحـولُ بأهلهـا في كُلِّ يَـومٍ مَرّتينِ

فَغُـدُوُّهـا لِتَجَمُّـعٍ ورَواحُها لِشَتَاتِ بَيْنِ

([3]) انظر، الصائغ، عبد الإله، الزمن عند الشّعراء العرب قبل الإسلام، عصمى للنشر والتّوزيع، القاهرة، ط٣، ١٩٩٦م، ص ٢٨١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الآخرين به، وعدم مبالاةِ الأمير حينما أهينَ في بلاطه، وينقل محمود شاكر ما رواه الرّواة في ذلك: "يروون من كيدِ أبي فراسٍ له عند سيف الدّولة بمثل قوله له: إنّ هذا المتشدّق ((يعني المتنبي)) كثيرُ الإدلالِ عليكَ، وأنت تعطيه كلّ سنةٍ ثلاثةَ آلافِ دينارٍ عن ثلاث قصائدَ، ويمكن أن تفرّقَ مئتي دينارٍ على عشرينَ شاعرًا يأتونَ بما هو خير من شعره!! فتأثّر سيفُ الدّولة من هذا الكلامِ وعملَ فيه، فأعرض عن أبي الطّيب لذلك".[1]

ويتميّز المتنبّي بصدق طبعه وعاطفته، فيقول لهم: إن كرامته ونفسه أحبُّ إليهِ من النّساء اللائي في الهوادج، فمن غير الممكن أن يفني نفسه شوقًا إلى هؤلاءِ النّسوة وإلى مَن لا يستحقُّ مهجته، وهنا تظهر الإشارةُ واضحةً إلى ما أشيع من حقد سيف الدّولة عليه بسبب أخته خولة، فالشّاعر غنيٌّ عن حبٍّ يسبب له الإهانةَ، فيخاطب المتنبّي سيفَ الدّولةِ خطابًا غاضبًا مليئًا بالعتاب، ليؤجج مشاعره، ويذكّره بأنّه صادقُ الصّحبة لا كما تراءى له، فيقول:

يَا مَنْ نُعيتُ عَلى بُعْدٍ بمَجْلِسِهِ كُلٌّ بمَا زَعَمَ النّاعونَ مُرْتَهَنُ

يبيّن الشّاعرُ أنّ ثمةَ قومًا نعوه في حضرة سيف الدّولة، وقبل أن يعرّض بهم يذكرهم بحتميّة الموت التي ستلاحقُ كُلَّ إنسان، إذ سيموتونَ يومًا ما، وسينعاهم الآخرون، ويذكّرُ سيفَ الدّولة مستخدمًا (كم الخبريّة) التي تفيد التّكثيرَ بأنّ كثيرًا من الأشخاص حاولوا قتله ونَعيَه في حضرته، لكن لم يصلوا إلى غايتهم، فيشير هنا إلى الوشاةِ الذين كانوا يشونَ عنه، ولم يكتفوا بذلك، وإنما تراهم ينقلون خبر موته، فيزعمونَ أنّهم شهدوا دفنه، ولكنّ الموت سارعَهم، وسيموت هؤلاء ويبقى هو.

([1]) شاكر، محمود محمد، المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، ص ٣٥٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ترى الدّراسةُ أنّه لا يمكن الجزمُ بأنّ المتنبّي أراد الموت الحقيقي (فناء الجسد)، فمن الممكن أن يكون قد قصد الموتَ النّفسيّ الذي يلاقيه الحاسد، أو الواشي بسبب بغضهما له، والبقاء الذي يريده ليس بقاءً جسديًّا حقيقيًّا، وإنما الخلودُ بالفنّ والأدب، وهذه ترجمةٌ حقيقيّةٌ لحالة الشّاعرِ تقودهُ إلى النّطق بحكمةٍ عظيمةٍ، أصبحت تُرَدَد على أفواه العارفين، فقال:

مَا كُلُّ ما يَتَمَنّى المَرْءُ يُدْرِكُهُ تَجْرِي الرّياحُ بِمَا لا تَشتَهي السّفُنُ

فالأقدارُ لا تجري كما يريدُ الإنسانُ، وذلك مثل الرّيح التي تهبُّ حسبما تريد لا كما يريد البحارةُ، وهذه صورةٌ مثاليّةٌ جميلةٌ يوظّفُ فيها تجربةً إنسانيّةً، معتمدًا على براعته التّركيبيّةِ المسبوقة بحالةٍ نفسيّةٍ؛ لأنَّ التّجربةَ الفنيّةَ: "لم تنبعثُ من العدم إذ تسبقها في الوجودِ تجربةٌ نفسيّةٌ، أو تجربةٌ حسّيّةٌ انفعاليّةٌ".(١)

ويعتمدُ الشّاعرُ في صورته على البيئة التي يعيش فيها، فيبني البيتَ من استعارتين، ويجعل طرفيهما كما يلي:

الرّياح ـــــــــ إنسان

السّفينة ـــــــــ إنسان

فيشبّه الرّياح بالإنسانِ الذي يفكر ويسير كما يريد، ويشبه السّفينةَ بالإنسان الذي يتمنى، وهذا استخدام مجازيٌّ فقد أراد الأشخاص الذين يقودونَ السّفينة، واختار السّفينةَ في هذه

---

(١) كولنجورد، روبين جورج، مبادئ الفن، ص ٢٧٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الصورة؛ كونه موجودًا في مصر، وهي ذات طبيعةٍ جغرافيّة وحدودٍ جغرافيّةٍ يكثرُ فيها وجودُ السّفنِ.

إنّ المشبه به في الاستعارتين هو الإنسان، وهو يحملُ صفتي الرّغبة والتّمنّي، ولكنّه يبقى مسيّرًا في كثيرٍ من أمورِ حياته، والجانب الثّاني هو المقصود للإشارة إلى عدم قدرةِ الآخرين النّيل من المتنبّي، ولكنّ الشّاعرَ ساقَ لنا ذلك من خلال تشخيص (السّفينة والرّياح)، وفي ذلك انحرافٌ عن الاستخدام الحقيقيّ لهما لفائدةٍ جماليّةٍ في التّعبير، "تظهر أهمية الانحراف في خلقِ إمكانياتٍ جديدةً للتعبير والكشفِ عن علاقاتٍ لُغَويّةٍ جديدةٍ تصطدمُ مع ما تربّى عليه الذوق".[1]

وهذه الحكمةُ تُعَبّرُ عن واقعٍ إنساني ينقله الشّاعر ليثيرَه في النّفسِ الإنسانيّةِ، يقول محمد خلف الله: "إنّ الشّاعرَ ــ في صورته المثاليّةِ ــ يثيرُ النّشاطَ في النّفسِ الإنسانيّةِ كافةً، ويخضع ملكاتها بعضها لبعض حسب أهميتها وشرفها، وهو ينفثُ روحًا من الوحدةِ، تؤلفُ كلاً إلى كلٍّ وتجمعه، وعدّته في ذلك تلك القوةُ التّركيبيّةُ السّحريّة التي نطلق عليها اسم الخاطر".[2]

ثمّ يبدأ الشّاعرُ ثورته وهجاءه المباشرين على سيف الدّولة ومَن حولَه، قاصدًا بذلك العتاب، فجارهم لا يصونُ عِرضه من ذلّهم وأذاهم، وهم لا يملكون مَرعًى خصبًا يدرُّ على أصحاب الأنعامِ لبنًا.

([1]) ربابعة، موسى، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص ٥٨.

([2]) أحمد، محمد خلف الله، من الوجهة النّفسيّةِ في دراسة الأدب ونقده، قسم البحوث والدّراسات الأدبيّة واللغوية، ط٢، ١٩٧٠م، ص ٩١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إنّ الفحشَ في الهجاءِ بيّنٌ، فهم بخلاءُ ولا أخلاقَ لديهم؛ لأنّ مَن يجاورهم سوف يملّهم، أمّا مَن يحبّهم فإنّهم سيحقدونَ عليه ويبغضونه، وفي هذا إشارةٌ إلى ذاته. ومن تعريضه بهم أنّهم كثيرو المَنِّ والأذى، فيقول:

رَأيتُكُم لا يَصُونُ العِرْضَ جارُكـمُ وَلا يَـدِرُّ على مَرْعاكُـمُ اللّبَـنُ

جَـزاءُ كُـلّ قَرِيـبٍ مِنكُمُ مَلَـلٌ وَحَـظُّ كُلّ مُحِـبٍّ منكُمُ ضَغَـنُ

على الرّغم مِن أنّ المتنبي يقدم هجاءً عامًّا لقوم سيف الدّولة، لكنّه يقصدُ سيفَ الدّولـةِ ذاته، ويرى بلاشير أنّ الشّاعر: "في هذه الأبياتِ يوجّه عتابًا إلى سيف الدّولةِ أعنـفَ مـن أنْ يكونَ عادلاً".(١)

وبناءً على هذه الحال، وبعد أنْ عرفَ المتنبّي موقف سيف الدّولة منه، وصدوده وعـدم اهتمامه به؛ فإنّه قرّر أنْ يهجرَه ويبتعدَ عنه مسافاتٍ بعيدةً، فاختصّ لنفسهِ ناقةً سريعةً يتّخذها في هذه الرّحلة؛ ليعبرَ عن رغبته عمّن أصبح يزورَ عنه، فهو لا يقبلُ أن يبقى ذليلاً قليلَ العناية من أصدقائه.

واقترح هانس روبرت ياوس وجوب التّفاعل بين النّصوصِ الأدبية والأحداث التّاريخيّة، وقال: "إنّ هذا النّشاطَ الدّائمَ من الفهم وإعادة الإنتاج الإيجابية لإرث الماضي لا ينبغي أن يظـلّ محصورًا في الأعمال منظورًا إليها معزولاً كلٌّ منها عن الآخر. بل يتعيّنُ كـذلك وبـالأحرى

---

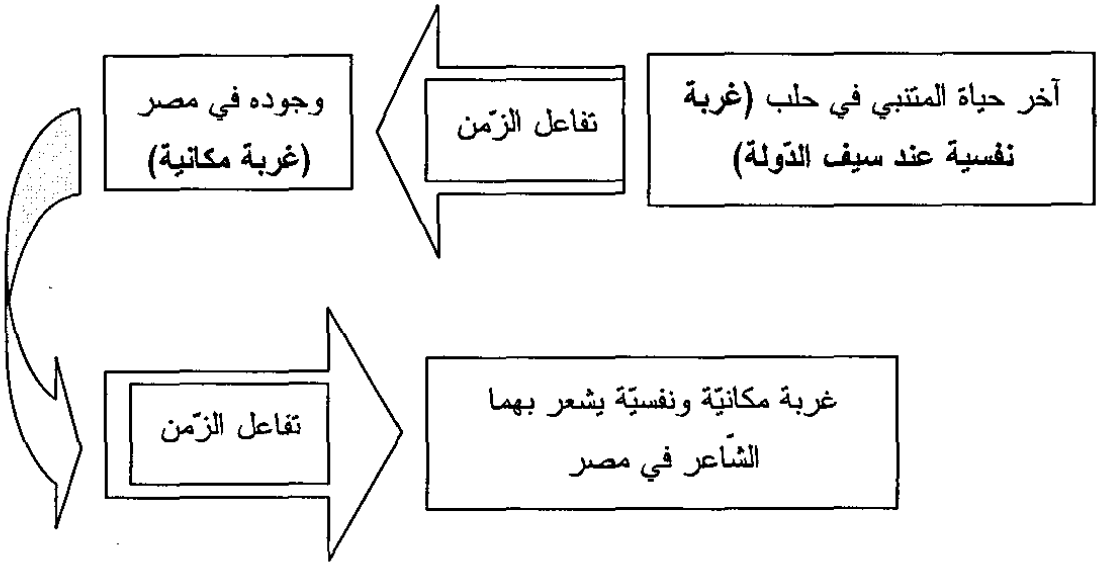
(١) بلاشير، ريجيس، أبو الطيب المتنبي دراسة في التّاريخ الأدبي، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، منشورات اتحـاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م، ص ٢٣٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إدراج العلاقة بين هذه الأعمال ضمنَ ذلك التّفاعل الذي يربطُ العمل بالبشريّةِ، ووضع العلاقةِ التّاريخيّة بين الأعمال ضمن شبكة العلائق المتبادلة بين الإنتاجِ والتّلقّي".[1]

وظهرت النّاقةُ في هذه القصيدةِ مرّتين: أولاهما: عندما دعا بالبعد عن سيف الدّولة وقومه، وثانيتهما: حين عبّر عن رحيله عنهم. واللافتُ أنّ هذا الاستخدامَ جاء أوّل هذا المقطع وآخره؛ ليدلَّ على القطع والبعد الذي بين الشّاعر وسيف الدّولة.

ولأنّ الزّمن يمثّل محورًا مهمًّا في هذا النّصِّ فإنّ الشّاعر سيحاول الهروبَ منه والسّيطرة عليه، ففاعلية الزّمن عليه كانت كما يلي:



لم يَعُد المتنبي مندغمًا مع بيئته، فبات في مصرَ يشعر بعدم التّكيُّفِ مع مَن حوله (البيئة)، وهذا سيولّد في نفسه علاقةً جديدةً، وأشار ريتشارد شاخت إلى مثل هذه النّتيجةِ، قائلاً: "إنّ علاقةَ الفردِ بالبنيةِ الاجتماعيّةِ تغدو علاقةَ تنافرٍ، ويصلُ الفردُ الغارقُ في تميّزه الذي اكتشفه

(1) ياوس، هانس روبرت، جمالية التّلقي من أجل تأويل جديد للنّصّ الأدبي، ص ٣٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أخيرًا إلى اعتبار البنيةِ الاجتماعيّةِ التي كانَ متّحدًا بها من قبلُ شيئًا ((آخر)) بصورةٍ كاملةٍ وينشأ عدم تطابق في الوعي بين الذات والبنية".[1]

إنّ مصدرَ شعورِ المتنبي بالغربةِ هو العجزُ عن تحقيق رغبته بالسّلطة التي طمحَ إليها، فعدمُ تحقيق الحلم ولّد في نفسه ألمًا جعله يشعر بالغربة مع أنّه قريبٌ من الملك سواء أكان موجودًا في حلب أم في مصرَ، لكنّ رغبته بقيت مسيطرةً على نفسه، يقول فرويد: "وبين هذه الاندفاعات بالرّغبة التي تبدأ مع الحياة في الطفولةِ، والتي لا يمكن القضاءُ عليها والتّخلّص منها وكفّها، ما يتناقض تحقيقه مع الأفكار الغائيّة التي يحفل بها تفكيرنا الثّانويّ. ولن يولد تحقيق هذه الرّغبات بعد الآن إحساسًا بالألم. وهذا التّحوّل في الحالةِ الوجدانيّة هو بالضبط ماهية ما نسميه الكبت".[2] فمشكلة الكبت متمثلةٌ في بعض جوانب حياة المتنبّي، ولكنّه سيحاول البحث عن البديل الذي يخفّف به عن نفسه، وهو الافتخار الذاتي، فيقول:

إنّي أُصَاحِبُ حِلمي وَهْوَ بي كَرَمٌ ... وَلا أُصاحِبُ حِلمي وَهوَ بي جبنُ

وَلا أُقيمُ على مَالٍ أُذَلُّ بِهِ ... وَلا أَلَذُّ بِمَا عِرْضِي بِهِ دَرِنُ

يعتزّ المتنبي بذاته، مظهرًا صفاتِه الخلقيّة، فيفتخر بالحلم إذا كان منسوبًا إلى الكرم، أمّا إذا نُعت بالجبن فإنّه لم يصبر على ذلك، ويرفض المال الذي يرافقه الذّلُّ، ولا يستلذُّ بما يجلب له الدّناءة، أو الخسّةَ، فهذه بعضٌ من الصّفات الخُلقيّة الحميدة التي تميّز الشّاعر.

([1]) شاخت، ريتشارد، الاغتراب، ترجمة: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ١٩٨٠م، ص ٩٨.

([2]) فرويد، سيجموند، تفسير الأحلام، ص ٦٧٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقدّم ذلك من خلال مقابلاتٍ صوريةٍ جميلةٍ:

أصاحبُ حلمي ـــــــــــ ولا أصاحب حلمي

وينفي أن يكونَ حليمًا إلا بموافقة الكرم، ويغيب حلمه بوجودِ الجبنِ. ويبدو أنّ الشّاعرَ شخّصَ أمرًا معنويًّا ثمّ حوّله إلى شيءٍ ملموسٍ؛ أنّ المصاحبةَ أكثر ما تكونُ للمحسوس من الأشياءِ.

أمّا الجوانبُ النّفسيّةُ التي ويفتخر بها المتنبي فهي صبره بعيدًا عنهم؛ إذ بمقدوره أنْ ينامَ بعد أنْ كان النّومُ عصيًّا عليه، وهو غيرُ آبهٍ لهذا الفراق، حتى باتَ مُمكنًا أن يفارقَ كافورًا إنْ عامله مثلَ ما عاملوه، وهذا تمهيدٌ للوحة التّالية التي سيتحدث بها عن كافورٍ.

يظهر المتنبي صفاته بجمل فعليّةٍ: (وَلا أُصاحِبُ حِلمي، وَلا أُقيمُ على مَالٍ أَذَل بِهِ، وَلا أَلَذُّ بِمَا عِرْضِي بِهِ دَرِنُ ...) ؛ ليعبّرَ عن تجدد هذه الصفات لديه، واستمرار اتّصافه بها. وقد ربطَ بين جمله بالإيجاب مرّةً، وبالنّفي أخرى؛ ليسهم في إنتاجِ معنًى ذا تأثيرٍ على المتلقّي، يقول أيزر: "ترابطُ الجمل بشتى الطرقِ يشكّل وحداتٍ دلاليّةٍ من مستوًى عالٍ".[1]

ويستخدم المتنبي الألوانَ البديعيّةَ في هذا المقطع من أجل أنْ يزينَه، فاستخدم الطّباق: (أصاحب ــ لا أصاحب)، والجناس: (أذلّ ــ ألذّ)، و(استمرّ ــ مرير)، فالشّاعر يزيّن كلامَه مثلَما يُجَمّلُ نفسَه بصفاتٍ جميلة.

ويظهرُ نفس المتنبي قويًّا في هذا المقطع معتمدًا على ما في داخله؛ لأنّه كان: " يعتمد في توليد معاني شعره على استيعاب ما بنفسه من الأفراح والآلام، ما تقادم منها وما جَدّ، ثمّ

([1]) أيزر، فولفغانغ، فعل القراءة نظرية جمالية التّجاوب في الأدب، ص ٥٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الاستغراق في تأمّل هذه الذّخائر التي في نفسه وردُّ بعضها إلى بعض، وربط الغائب منها بالشّاهد ... وكان هذا الاستغراق في تأمّلِ ما بنفسه، هو أحد الأسرار العظيمة في تصوير شاعريته، وتسويتها وتنشئتها وتغذيتها وتنميتها إلى الغاية التي هي عليها في شعره".[1]

ثمّ ينتقل المتنبي إلى لوحةٍ أخرى، تكشف أمورًا يقصدها وينوي القيامَ، وجاءت هذه اللّوحةُ تالية للوحة الهجاء، ثمّ للوحة الفخر، فتمّ بناءُ القصيدةِ بعد رؤيته العامّة للزّمن كما يلي:

ـ لوحة الهجاء تتعلق بـ **(سيف الدّولة)**.

ـ ثم لوحة الفخر تتعلق بـ **(الـــــذّات)**.

ـ ثم لوحة المدح تتعلّق بـ **(كافـــــــورٍ)**.

ويمكن القول: إنّ الشّاعر قَصدَ أن ينظم قصيدته بهذا التّرتيب؛ ليجعل لوحةَ الفخر متوسطةً بين هجائه لسيف الدّولة، ومدحه لكافورٍ ـ ولا سيّما أنّ هذه اللّوحةَ تحمل معنًى غير الذي يظهر فيها ـ؛ ليؤكدَ أنّه غيرُ مهتمٍ لهما، فما يكتسبه من الحكمة والصّفات الحميدة، والبراعة الفنيّة أعظم في نظره من ذلك الحكم الزّائل، وكأنّه جعل القصيدةَ شاهدًا على ذلك.

لم يردِ المتنبي من قصيدته شكلها الفنّي، وإنما يريد أن تكونَ وسيلةً لكشفِ حقيقةٍ تاريخيّةٍ، حقيقةُ علاقته بسيف الدّولةِ وكافورٍ، وهذا ما ذهب إليه ياوس في تأكيد أثر النّصوص الأدبية، إذ قال: "إنّ الشكل الجدليَّ للمعنى، ضِمْنَ التّجربة الجماليّة، يرتهنُ بتحقّق تواصلٍ في

([1]) شاكر، محمود محمد، المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، ص ٣٣٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مستويي الشكل والمعنى، أي أنّه يقتضي أن تكونَ للموضوعِ الجماليّ في آنٍ واحدٍ خاصيةُ شكل فنّي (وهي الوظيفةُ الشّعريّةُ للّغة في مجال الكتابة الأدبيّة) وخاصيّة جواب".[1]

إنّ المتنبّي يبدو سيدًا لهذا الموقف، ويؤكد ذلك ما وصف بـه كـافورًا فـي اللّوحـة الأخيرة، إذ تحملُ في باطنها الهجاء والسّخرية، فيقول:

وَإنْ تأخّـرَ عَنّي بَعـضُ مَوْعِدِهِ فَمَا تَأَخُّـرُ آمَـالي وَلا تَهِـنُ

هُـوَ الوَفيُّ وَلَكِنّي ذَكَـرْتُ لَـهُ مَـوَدّةً فَهْـوَ يَبْلُـوهَا وَيَمْتَحِنُ

تصفُ هذه اللوحةُ حالَ المتنبي، فبعدَ وجوده في مصر تضيق به الحال، فيعـزم علـى الرّحيل، يقول بلاشير: "هذه القصيدة في نظر المتنبي آخر مظهرٍ لنفاذ صبره {**الأصح أن يقول: نفاد**} بعد أنْ بلغه الرّفض الذي قوبل به أشخاصٌ توسطوا له لدى كافورٍ، فأراد أن يجرّبَ حظه فكرر طلبه".[2]

ولم يلبِّ كافورٌ طلبَ المتنبّي لأنّه صاحبُ طموحٍ، ولكنّه ادّعى سـببًا آخـرَ، فيـروي البديعي: "وسأل أبو الطيب كافورًا أن يوليَه صيداء من بلاد الشّام أو غيرها من بلاد الـصّعيد، فقال له كافورٌ: أنتَ في حال الفقرِ وسوء الحال وعدم المعين سمت نفسك إلى النّبوة، فإن أصبتَ ولايةً وصار لك أتباعٌ فمن يُطيقُك؟".[3]

([1]) ياوس، هانس روبرت، جمالية التّلقي من أجل تأويل جديد للنّصّ الأدبي، ص ١٢٤، ١٢٥.

([2]) بلاشير، ريجيس، أبو الطيب المتنبي دراسة في التّاريخ الأدبي، ص ٢٣٧.

([3]) البديعي، يوسف، الصبح المنبي عن حيثيّة المتنبي، تح: مصطفى السقا، دار المعارف، ١٩٦٣م، ص ١١٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يشيرُ المتنبّي إلى أنّ مقامه عند كافورٍ قد طال، ولطول مكوثه غيّر جلال فرسه ورسَنَه، ويتّضح أنّه يريدُ الكشفَ عن فاعليّة الزّمن، فالزّمان هو الذي يبلي، فلم تقف فاعليته على الإنسانِ فحسب، وإنما يؤثر فيما يخصُّ الحيوان.

وهذا التّعبير يكشف رهبة الزّمن على الإنسان، فكُل جزء من الوقت يمرُّ يكلّف الإنسانَ المشقةَ والعناء، فإن لم يكن تأثيره على صحة المرء، فإنّه سيؤثر على ما يخصّه، وأورد الشّاعر دليلاً على ذلك أثره على ما يتعلّق بالحيوان الذي يخدم المرءَ.

وتبرز ــ هنا ــ الوحدة الموضوعية في النّصّ، فمنذُ مطلع القصيدة تظهرُ فاعليّةُ الزّمن، وأثره في الفناء، وهذا الفناءُ عامٌ وشاملٌ لكلّ ما في الوجود، ولكن حدته تتصاعدُ مع تقدمه، فنهاية المتنبّي قرب كافورٍ أوشكت أنْ تقتربَ، فهو يلمس ذلك، ففضله عمَّ الكثيرَ من النّاس، وهنا تظهر السّخرية اللاذعةُ، فبما أنّ الممدوحَ لم يعطِ الشّاعرَ ما يريد، فكيف تراه يكرمُ مُضرَ واليمنَ؟

ثمَّ يُعاتب المتنبّي كافورًا؛ لعدم منحه ما يريد من الملك، فيقول: إنْ تأخرَ عنّي بعضُ ما وعدني به، فلانشغاله بأمرٍ أعظمَ، ولأنّه يريدُ أن يختبرَ مودّتي، وحبّي له، ويشكّك الشّاعر في وفاء كافور، فيقول:

هُوَ الوَفيُّ وَلَكِنّي ذَكَرْتُ لَهُ مَوَدّةً فَهْوَ يَبْلُوهَا وَيَمْتَحِنُ

فصل الشّاعرُ بين الجملة الاسميّة: (هو الوفي) والجملة التي بدأها باستدراك: (ولكنّي ذكرتُ له)، فالوفي ليس بحاجةٍ لأنْ يمتحن، أو يختبرَ أحبابه، فالعلاقة القائمةُ بينهما خير دليلٍ على الصدق الذي يبحثُ عنه الصديقُ.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهكذا، فقد بنى المتنبي قصيدته عن غربته النّفسية والمكانية، التي يعيشها بسبب تقلّب الزّمن وسطوته، واستمر هذا الشّعور من بدايةِ القصيدة، وسيطر على أولها ثمّ عادت فاعليّة الزّمن بالظّهور في المقطع الأخير.

والنّصُّ مليءٌ بالإشارات التّاريخيّة، كبعد المتنبّي عن سيف الدّولة، وحبّه لخولةَ أخت سيف الدّولة، وتركِه حلبًا ثم انتقاله إلى مصر، وإقامته فيها، والحدث الأهم الذي نظم القصيدة بسببه وهو نعي بعضهم له في مجلس سيف الدّولة.

وسيطرت الحالة النّفسيّة للشاعر على النّص سيطرةً تامّة، إذْ ظهر الشّعور بالغربة بقالبٍ مؤثرٍ على قارئ هذه القصيدة، من خلال انعكاسه على ذات الشّاعر. وقَدّم الشّاعرُ كُلَّ ذلك بلغةٍ أدهشت النّقاد والدّارسينَ، فهي محصلةُ تجاربه الفنّيّة، وهذه القصيدة نُظمت في آواخر حياة الشّاعر قبيل وفاته، وبذلك يكون استثمرَ طاقاته وقدراته اللّغويّة والتّعبيريّة في إيصال ما يريد.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

خلاصة الفصل:

وَهَكَذا، بَعْدَ تَحْلِيلِ هَذِهِ النّصوصِ، يتّضِحُ للدّراسَةِ أَهَمّيةُ الْمَنْهَجِ التّكاملِيّ في تَلَقّي الأعْمَالِ الأدبيّةِ؛ بِما يَتميّز بِهِ مِنْ مُرُونَةٍ فِي فَهْمِ النّصُوصِ الأدبيّةِ وتَقْيِيمها، مِنْ أَجْلِ الْوصُولِ إِلَى إِصْدارِ أَحْكامٍ عَلَى هَذِهِ النّصوصِ.

ولا تَكُونُ هَذِهِ الْمُرُونَةُ إلا بِالاسْتِفَادَةِ مِنَ المَناهجِ النّقْديّةِ الأخْرَى، فَعلَى الْمُتَلَقّي أوّلا أنَ يَهْتَمّ بِالأدِيبِ وَبيئته؛ لِيَكْشِفَ عَنْ الأسْبَابِ التي قِيلَ النّصُّ لأجلِها. ثُمّ يَهْتَمّ بِنَفْسيّةِ الأدِيبِ لِتَأكيدِ إِنْسَانيّةِ الْفَنّ، وَلا يُغْفِلُ الْعَلاقَةَ التي تَرْبِطُ ذَاتَ الْفَنّانِ بِمَا يُنْتِجُهُ ــ وَلا سيّما الْجَانبُ اللاشُعُوري ــ وَيَجِبُ أنْ يَظْهَرَ الاهْتِمَامُ بِلُغَةِ النّصّ، وَأسْلُوبِه، وَجَمَالياته؛ لأنّ هذا يُشكّلُ مَادّةَ الْفَنّ الأدَبــيّ، فكلّ ذلك يُمَثّلُ قِرَاءةً وَمُحَاوَرَةً للنّصّ وَبِنْيَتِهِ مِنْ جَانِبٍ، وَلِتِلْكَ الظّرُوفِ التي كَانَتْ سَبَبًا لِوجُودِ هَذا النّصّ مِنْ جَانَبٍ آخَرَ.

واسْتَطاعَتْ الدّراسَةُ في قِرَاءةِ نُصوصِ: بشّارٍ، وأبي تمّامٍ، والْمُتَنَبّي أنْ تَرْبِطَ خَارِجَ النّصّ بِدَاخِلِه، مُعْتَمِدَةً فِي ذَلِكَ عَلَى الْعَوامِلِ النّفْسِيّةِ التي يَمُرّ بِهَا الشّعراءُ نَتِيْجَةَ حَدَثٍ، أو حالةٍ، أو مَوْقِفٍ مَا كَانَ سَبَبًا لِنَظْمِ النّصُوصِ، مَع مُحَاولةِ كَشْفِ الْحَدَثِ وَرَبْطِهِ بِالنّصّ وَبِمَا يَشْتَمِلُ عَلَيْهِ مِنْ دَلائلَ أو إشاراتٍ.

واعْتَنَتْ هذه القِراءةُ بِبِيئةِ النّصُوصِ، وبَيّنَت أَثَرَها عَلَى الشّاعِرِ وَالنّصّ، فَذَكَرَتْ مَا سَادَ فِي الْمُجْتَمَعِ مِنْ عَادَاتٍ اجتماعيّةٍ، أو سُلوكَاتٍ خُلُقيّةٍ.

واعتمدت الدّراسةُ على النّصّ ولُغَتِه؛ لإظْهَارِ مَا فِيهِ مِنْ أَبْعَادٍ نَفْسيّةٍ، أو إشَارَاتٍ تاريخيّةٍ، وكَانَ للصّورِ أَثَرُها في تَحْدِيدِ التّشكيلِ الفنّيّ وَالْمَوْضُوعِيّ للْقَصَائِدِ.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الخاتمة

يفسح النّصّ الشّعريُّ النّاضجُ المكتملُ المجالَ أمامَ المتلقّي للقراءةِ والتّأويل، ولا شكَّ أنّ الشّعر العبّاسيَّ مثالٌ واضحٌ على ذلك، إذ يتميّز بتطوّره ونضجه الفنّيّ.

ونظرًا لتعدّد رؤى الشّعراء؛ فإنّ إبداعهم دَفَعَ غيْرَهم للدراسةِ والتّأويلِ، فهو يرتبط بالواقع وبالحياة اليوميّة، ويصوّر نمطًا من أحلامِ الشّاعر وأمانيه، وهذا ما جعله صالحًا للدّراسة في ضَوء المنهج التّاريخيّ، الذي يكشفُ ما يتعلّق بالنّصّ من جانبٍ وبالشّاعر وبيئته من جانبٍ آخر.

وتلقّي النّصوص في ضوء المنهجِ التّاريخيّ يتمُّ حسب ما أرادَ متّبعوه، فالمعنى المطلوب الكشفُ عنه في هذه القراءات لا يتجاوز أنْ يكونَ مُعطًى قبليًّا سابقًا للنّصّ، وهذا يفرض على المتلقّي أنْ يبتعدَ عن إسقاط ما لا ينبغي إسقاطه، وذلك محكومٌ بالسّياقِ التّاريخيِ والنّصّيّ وما تفرضه اللُغةُ من دلائلَ على القارئ.

وتكشفُ قراءة النّصوص نفسيًّا جانبينِ: أحدهما يُدركه القارئ العادي (غير المتمرس)، وهو جانب الشّعورِ والعواطفِ، أو المُسبّبات الأولى لإنتاجِ العملِ، والجانب الثّاني الذي يدركه القارئ المحترفُ أو الخبير، وهو أمرٌ ليسَ سهلاً؛ ويتمثّلُ بتحديدِ حالةٍ نفسيّةٍ دائمةٍ يُعانيها المبدعُ في حياتهِ؛ أيْ كأنّنا ندرسُ الشّخصيّةَ من خلالِ إبداعها.

واستطاع الدّارسون أن يطبّقوا مَا ذَهَبَ إليه علماءُ النّفسِ كفرويد، ويونج، وغيرهما من آراءٍ ونظرياتٍ في العلاج النّفسيّ على نُصُوصِ الشّعر العبّاسيّ، فأعادوا إبداع بشّار ــ مثلاً ــ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إلى ما عاناه من نقصٍ، ورَدّوا إبداع أبي نواس إلى النّرجسيّة، وإلى العقدة التي تولّدت بسبب ظروفه، وأعادَ بعضهم عبقريةَ ابن الرومي إلى العقليّة اليونانيّةِ.

وكانَ للدّراساتِ الجماليّةِ أثرها في إبراز العلاقةِ بين اللّغةِ والصّورةِ الشّعرية والإيقاع من جانبٍ، والمعنى من جانبٍ آخر. وقراءة النّصوصِ وكشفُ جمالياتها يُساعد في الحكم على جمال أسلوب الشّاعر، ومن الممكن أنْ يُطلقَ حكمٌ عامٌّ من خلال الدّراسة الجماليّةِ على طبيعةِ فنِّ عصر.

لقد عكست جهود الدّارسين في تلقّيهم الشّعر العبّاسي أبعادًا متباينةً في النّتائجِ من حيثُ الطّريقةِ، والمنهجِ، والرّؤى، فما يقدمه أتباعُ المنهج التّاريخيّ يُغايرُ ما توصّل إليه أتباع المنهج النّفسيّ، وهكذا.

إنّ تتّبع الدّراساتِ واستقراءها في ضَوْءِ المناهجِ المختلفة يكشفُ أنَّ لكلّ مَنْهَجٍ نتائجَه، فالمنهجُ التّاريخيّ يتّخذُ من الأحداثِ والظروف التّاريخيّة وسيلةً لتفسير الأدب، ويبرز أثرَ البيئةِ، فالتّاريخ أشبه بالوعاء الذي يحتوي البيئةَ، والبيئةُ تنتجُ ثقافةً ما تنعكس على نصّ الشاعر، أيْ أنّ هذا المنهجَ يُعنى بما حولَ النّصِّ.

وتُلْقِي دراسةُ الأدب في ضَوْءِ المنهجِ النّفسيّ الضّوءَ على الأسباب النّفسيّةِ لتفاعل المبدعِ مع نَصّه وثقافته؛ كي ينتجَ أدبًا رصينًا يستحقُّ الدّراسةَ والقراءةَ والتّأويل، فالزّاوية التي تَهتَم بها الدّراساتُ النّفسيّةُ هي زاوية المبدع (المرسل).

ويكشفُ التّحليل الجماليّ للنّصوص وسيلةَ الأديبِ أو الشّاعر في تشكيل نَصّه: كلغته، وصوره الفنيّةِ، والإيقاع الموسيقي، وربط ذلك بحالته النّفسيّةِ.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويستدعي تلقّي النّص بعمق النّظر فيه من رُوايا مختلفةٍ، فالاهتمامُ بالجوانبِ الدّاخليّةِ للنصّ دونَ الخارجيّة، أو الخارجيّة دونَ الدّاخليّة لا يعطي النّصّ قيمته الفعليّةَ، فلا بدّ من التّوفيق بين هذه الجوانبِ مجتمعةً حتى تكونَ الرؤيةُ أعمقَ وذاتَ دلالةٍ، ولا يكونُ ذلك إلا بالتّوفيق بين الدّراساتِ البلاغيّةِ القديمةِ والحديثة من جانبٍ، والنّظرياتِ النّقديّة من جانبٍ آخر.

وهذا يُملي على النّاقدِ ألا يبقى في مجالٍ أو منهجٍ واحدٍ من الدّراسةِ، وإنما عليه أنْ يتلقّى النّصّ كما يراه، فالرؤيةُ الذّاتيّةُ تسبُرُ أغوارَ النّصّ لتصلَ إلى عمقه البعيدِ، ثمّ إنّ النّظرَ من وجهةٍ واحدةٍ يجعل تلك القراءةَ خاضعةً لما يتطلبُه ذلك المنهجُ، إذ لا بُدَّ مِن تتبع ذات الأديب، ودراسته في أسرته وبيئته، وجميع ما يمكن أنْ يؤثرَ فيه من عواملَ داخليّةٍ أو خارجيةٍ.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم.**

أ. المراجع العربيّة:

١. إبراهيم، رزان، **الاستقبالية العربية للحداثة وما بعدها**، دار الكرمل، عمّان، ٢٠٠٤م.

٢. إبراهيم، عبدالله، **المتخيّل السّردي، مقاربات نقديّة في التناص والرّؤى والدّلالة**، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠م.

٣. إحمامة، لحسن، **القارئ وسياقات النّص**، دار الثّقافة، المغرب، ٢٠٠٥م.

٤. أحمد، سهير كامل، **التّوجيه والإرشاد النّفسي**، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، ١٩٩٩م.

٥. أحمد، محمد خلف الله، **من الوجهة النّفسيّةِ في دراسة الأدب ونقده**، قسم البحوث والدّراسات الأدبيّة واللّغوية، القاهرة، ط٢، ١٩٧٠م.

٦. الأربلي، بهاء الدّين، **التّذكرة الفخرية**، تح: نوريّ حمودي القيسي، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٧م.

٧. ابن الأحنف، عبّاس، **ديوان عبّاس بن الأحنف**، تح: عاتكة الخزرجي، دار الكتب المصريّة، القاهرة، ١٩٥٤م،

٨. إسماعيل، سامي، **جماليات التّلقّي دراسة في نظرية التّلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفجانج أيزر**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م.

٩. إسماعيل، عزّ الدّين، **الأدب وفنونه دراسة ونقد**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٢، ١٩٥٨م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٠. ـــــــــــ ، **التّفسير النّفسيّ للأدب**، مكتبة غريب، الفجّالة، ط ٤، ١٩٨٤م.

١١. إسماعيل، عزّ الدين، **جماليات التّلقي والتّاويل**، أعمال المؤتمر الدّولي الأوّل للنقد الأدبيّ، ١٩٩٧م، القاهرة، ١٩٩٩م.

١٢. ـــــــــــــــ، **في الشّعر العبّاسي الرّؤية والفن**، المكتبة الأكاديميّة، القاهرة، ١٩٩٤م.

١٣. الأصفهاني، أبو الفرج، **الأغاني**، تح: سمير جابر، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط٢، ١٩٩٢م.

١٤. أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللّغويّة**، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط٥، ١٩٧٩م.

١٥. ـــــــــــ، **موسيقى الشّعر**، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط٦، ١٩٨٨م.

١٦. أيزر، فولفغانغ، **فعل القراءة نظرية جماليّة التّجاوب في الأدب**، ترجمة: حميد الحمداني، وجلال الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، ٢٠٠٠م.

١٧. باترسون، س . هـ ، **نظريات الإرشاد والعلاج النّفسيّ**، ترجمة: حامد عبد العزيز الفقي، دار القلم، الكويت، ١٩٨١م.

١٨. البحتري، **ديوان البحتري**، تح: حسن كامل الصّيرفي، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٧٢م.

١٩. البديعي، يوسف، **الصّبح المنبي عن حيثيّة المتنبّي**، تح: مصطفى السّقّا، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م.

٢٠. ابن برد، بشّار، **ديوان بشّار بن برد**، تح: محمد الطاهر ابن عاشور، دار السّلام، القاهرة، ٢٠٠٨م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٢١. البستاني، صبحي، **الصّورة الشّعريّة في الكتابة الفنّيّة الأصول والفروع**، دار الفكر اللّبناني، ١٩٨٦م.

٢٢. بكّار، يوسف حسين، **قضايا في النّقد والشّعر**، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٤م.

٢٣. بلاشير، ريجيس، **أبو الطّيب المتنبّي دراسة في التّاريخ الأدبيّ**، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.

٢٤. التّرمذي، أبو عيسى محمد بن عيسى بن سورة، **الجامع الصّحيح سنن التّرمذي**، كتاب الصّلاة، دار إحياء التّراث، بيروت، ٢٠٠٠م.

٢٥. التّطاوي، عبدالله، **الصّورة الفنّيّة في شعر مسلم بن الوليد**، دار غريب للطباعة والنشر والتّوزيع، القاهرة، ٢٠٠٢م.

٢٦. أبو تمّام، **ديوان أبي تمّام**، شرح: الخطيب التبريزي، تح: محمد عبده عزّام، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٦٧م.

٢٧. تولستوي، ليف، **ما هو الفنّ**، ترجمة محمد النجاري، دار الحصاد للنشر والتّوزيع، دمشق، ١٩٩١م.

٢٨. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **البيان والتّبيين**، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ١٩٨٥م.

٢٩. ــــــــــــــــــــــ، **الحيوان**، تح: عبد السّلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٦٩م.

٣٠. جاكوبي، بولاند، **علم النّفس اليونغي**، ترجمة: ندرة اليازجي، الأهالي للطباعة والنّشر، دمشق، ١٩٩٣م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣١. الجرجاني، أبو الحسن علي بن عبد العزيز القاضي، **الوساطة بين المتنبّي وخصومه**، تح: أحمد عارف الزين، مطبعة العرفان، صيدا، ١٣٣١هـ.

٣٢. الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة في علم البيان**، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٢م.

٣٣. الجعافرة، ماجد ياسين، **قراءات في الشّعر العبّاسي**، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، إربد، ٢٠٠٣م.

٣٤. ابن جعفر، قدامة، **نقد الشّعر**، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلميّة، بيروت، د. ت.

٣٥. الجمحي، محمد ابن سلام، **طبقات فحول الشّعراء**، تح: محمود شاكر، دار المدني، جدة، ١٩٩٠م.

٣٦. ابن الجهم، علي، **ديوان علي بن الجهم**، تح: خليل مردم بك، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٧٠م.

٣٧. جونز، آرنست، **معنى التحليل النّفسيّ**، ترجمة: سمير عبده، منشورات دار مكتبة الحياة، لبنان، ١٩٨٠م.

٣٨. حاوي، إيليا، **فن الهجاء وتطوره عند العرب**، دار الثّقافة، بيروت، ١٩٧٠م.

٣٩. حسين، طه، **حديث الأربعاء**، دار المعارف، مصر، ط١٣، ١٩٧٤م.

٤٠. ـــــــــ ، **في الشّعر الجاهلي**، دار المعارف للطباعة والنّشر، عن طبعة دار الكتب المصريّة، د. ت.

٤١. ـــــــــ ، **من حديث الشّعر والنّثر**، دار المعارف، مصر، ط١٠، ١٩٦٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٤٢. الحمصي، ديك الجن، **ديوان ديك الجن الحمصي عبد السلام بن رغبان**، تـح: مظهر الحجّي، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤م.

٤٣. الحملاوي، أحمد بن محمد، **شذا العرف في فنّ الصّرف**، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط ٣، ٢٠٠٠م.

٤٤. حنّون، عبد المجيد، **اللاتسونيّة وأثرها في روّاد النقد العربيّ الحديث**، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ٢٠٠٦م.

٤٥. الحوفي، أحمد، **الغزل في العصر الجاهلي**، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٣، ١٩٧٣.

٤٦. خضر، ناظم عودة، **الأصول المعرفيّة لنظريّة التّلقّي**، دار الشّروق، عمّان، ١٩٩٧م.

٤٧. خليف، يوسف، **تاريخ الشّعر في العصر العبّاسيّ**، دار الثّقافة، القاهرة، ١٩٨١.٤٨م ـــــــــــ ، **حياة الشّعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثّاني للهجرة**، دار الكاتب العربي للطباعة والنّشر، القاهرة، ١٩٦٨م.

٤٩. ـــــــــــ ، **دراسات في الشّعر الجاهلي**، مكتبة غريب، مصر، ١٩٨١م.

٥٠. ـــــــــــ ، **في الشّعر العبّاسي نحو منهج جديد**، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨٠م

٥١. درويش، العربي حسن، **الشّعراء المحدثون في العصر العبّاسي**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٨٩م.

٥٢. دياب، عبد الحي، **عباس العقّاد ناقدًا**، دار الشّعب، مصر، ١٩٧٠م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٥٣. الدّينوري، ابن قتيبة، **الشّعر والشّعراء**، تح: عمر الطّباع، دار الأرقم،بيـــروت، ١٩٩٧م.

٥٤. ربابعة، موسى، **الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**، دار الكندي، إربد، ٢٠٠٣م.

٥٥. الرّباعيّ، عبد القادر، **تحوّلات النّقد الثّقافي**، دار جرير، عمّان، ٢٠٠٧م.

٥٦. الرّباعي، عبد القادر، **جماليات المعنى الشّعري التشكيل والتّاويل**، دار جريـــر، عمان، ٢٠٠٩م.

٥٧. ـــــــــــــــ ، **صريع الغواني مسلم بن الوليد حياته وشعره**، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠٠٦م.

٥٨. ـــــــــــــــ ، **الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّـام**، المؤسـسة العربيّـة للدراسات والنّشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٩م.

٥٩. ـــــــــــــــ ، **الصّورة الفنّية في النقد الشّعريّ دراســة فــي النّظريــة والتّطبيق**، دار العلوم للطباعة والنّشر، الرّياض، ١٩٨٤م.

٦٠. ـــــــــــــــ ، **مقالات في الشّعر ونقــده**، مؤسسة الشّرق للعلاقات العامّة والنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٦م.

٦١. أبو الرضا، سعد، **الاتجاه النّفسيّ في نقد الشّعر العربي أصوله وقضاياه**، مكتبة المعارف، الرّياض، ١٩٨١م.

٦٢. ـــــــــــــــ ، ومحمد أبو الرضا، **نحو منهج نفسيّ في نقد الشّعر**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، ١٩٨٤م.

٦٣. ابن الرّومي، **ديوان ابن الرّومي**، تح: حسين نصّار، الهيئة المـصرية العامـة للكتاب، ط٢، ١٩٩٣م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٦٤. الرّويلي، ميجان، وسعد البازعي، **دليل النّاقد الأدبي**، المركز الثّقافيّ العربي، المغرب، ط٤، ٢٠٠٥م.

٦٥. ريكور، بول، **نظرية التّأويل الخطاب وفائض المعنى**، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثّقافيّ العربي، المغرب، ٢٠٠٣م.

٦٦. سويف، مصطفى، **الأسس النّفسيّة للإبداع الفنّي في الشّعر خاصة**، دار المعارف، مصر، ط٤، ١٩٨١م.

٦٧. ــــــــــــ ، **دراسات نفسيّة في الإبداع والتّلقي**، الدار المصرية اللّبنانية، القاهرة، ٢٠٠٠م.

٦٨. أبو سويلم، أنور، **المطر في الشّعر الجاهلي**، دار عمّار، عمّان، الأردن، ١٩٨٧م.

٦٩. شاخت، ريتشارد، **الاغتراب**، ترجمة: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ١٩٨٠م.

٧٠. شاكر، محمود محمد، **المتنبّي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا**، دار المدني، جدّة، ١٩٨٧م.

٧١. الشّنّاوي، محمد محروس، **نظريّات الإرشاد والعلاج النّفسيّ**، دار غريب للطباعة والنّشر، الفجّالة، ١٩٩٤م.

٧٢. ابن الشّيخ، جمال الدّين، **الشّعريّة العربيّة**، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ٢٠٠٨م.

٧٣. شيللر، فريد ريش، **التربيّة الجماليّة للإنسان**، ترجمة: وفاء إبراهيم، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٩١م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٧٤. الصائغ، عبد الإله، **الزّمن عند الشّعراء العرب قبل الإسلام**، عصمى للنشر والتّوزيع، القاهرة، ط٣، ١٩٩٦م.

٧٥. ضيف، شوقي، **العصر الجاهليّ**، دار المعارف، مصر، ط٢٤، ٢٠٠٣م.

٧٦. ـــــــــــ ، **العصر العبّاسي الأوّل**، دار المعارف، مصر، ط١٤. د. ت.

٧٧. ـــــــــــ ، **العصر العبّاسي الثاني**، دار المعارف، مصر، ط١٠، ١٩٩٦م.

٧٨. ظلام، سعد، **مناهج البحث الأدبيّ "دراسة تحليليّة تطبيقيّة"**، مكتبة نهضة الشّرق، القاهرة، ١٩٩٦م.

٧٩. ابن عبد الحي، محمد، **التّنظير النّقديّ والممارسة الإبداعيّة**، منشأة دار المعارف، الإسكندريّة، ٢٠٠١م.

٨٠. عبد الرحمن، إبراهيم، **مناهج نقد الشّعر في الأدب العربيّ الحديث**، الشّركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٧م.

٨١. أبو العتاهية، **ديوان أبي العتاهية**، شرح: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٥م.

٨٢. العشماوي، محمد زكي، **قضايا النقد الأدبيّ بين القديم والحديث**، دار المعرفة الجامعيّة، مصر، ٢٠٠٠م.

٨٣. ـــــــــــ ، **موقف الشّعر من الفن والحياة في العصر العباسي**، دار النّهضة العربيّة، بيروت، ١٩٨١م.

٨٤. عصفور، جابر، **الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ عند العرب**، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٨٥. العقّاد، عبّاس، **ابن الرّومي حياته من شعره**، دار الكتاب العربـــي، بيـــروت، لبنان، ط٧، ١٩٦٨م.

٨٦. ـــــــــــ ، **أبو نواس الحسن بن هانئ**، المكتبة العصريّة، صيدا، بيـــروت. د. ت.

٨٧. عياشي، منذر، **مقالات في الأسلوبيّة** "دراسة"، اتّحاد الكتّاب العـــرب، دمـــشق، ١٩٩٠م.

٨٨. عيد، رجاء، **البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث**، منشاة المعارف، الإســـكندرية، ١٩٩٣م.

٨٩. غزوان، عناد، **دراسات في الشّعر الجاهلي**، دار مجدلاوي، عمّان، ٢٠٠٦م.

٩٠. فرويد، سيجموند، **تفسير الأحلام**، ترجمة: عبد المنعم الحفني، مكتبة مـــدبولي، القاهرة، ١٩٩٦م.

٩١. ـــــــــــ ، **محاضرات تمهيديّة في التّحليل النّفسيّ**، ترجمة: أحمد عزت راجح، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط ٣.

٩٢. فضل، صلاح، **مناهج النّقد المعاصر**، دار الأفاق العربيّة، القاهرة، ١٩٩٧م.

٩٣. فيدوح، عبد القادر، **الاتجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي**، دار صـــفاء للنّـــشر والتّوزيع، عمّان، ٢٠٠٩م.

٩٤. فيصل، شكري، **مناهج الدّراسة الأدبيّة في الأدب العربيّ**، دار العلم للملايـــين، بيروت، ط٤، ١٩٧٨م.

٩٥. قصّاب، وليد، **مناهج النّقد الأدبيّ الحديث رؤية إسلاميّة**، دار الفكر، دمـــشق، ٢٠٠٧م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٩٦. القط، عبد القادر، **الاتجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر**، دار النّهضة العربيّة، بيروت، ١٩٧٨م.

٩٧. كولنجورد، روبين جورج، **مبادئ الفن**، ترجمة: أحمد حمدي محمود، الهيئة العربيّة العامّة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

٩٨. لويس، سيسل دي، **الصّورة الشّعريّة**، ترجمة: أحمد الجنابي، وأصحابه، دار الرّشيد للنشر، العراق، ١٩٨٢م.

٩٩. المازني، إبراهيم، **حصاد الهشيم**، دار الشّروق، بيروت، ١٩٧٦م.

١٠٠. الماضي، شكري عزيز، **في نظرية الأدب**، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، ٢٠٠٥م.

١٠١. المبارك، محمد، **استقبال النّص عند العرب**، المؤسسة العربيّة للدراسات، بيروت، ١٩٩٩م.

١٠٢. المتنبّي، **ديوان أبي الطّيب المتنبّي**، شرح: أبي البقاء العكبري، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط٢، ٢٠٠٨.

١٠٣. محمد، الولي، **الصورة الشّعريّة في الخطاب البلاغيّ والنّقديّ**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٠م.

١٠٤. المختاري، زين الدّين، **المدخل إلى النّقد النّفسي"سيكولوجية الصورة الشّعرية في نقد العقّاد نموذجا"**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨م.

١٠٥. المسدّي، عبد السلام، **الأسلوبيّة والأسلوب**، الدّار العربيّة، ليبيا، ١٩٨٢م.

١٠٦. مصيلحي، صلاح، **التّقليد والتّجديد في الشّعر العبّاسيّ**، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندرية، ١٩٩١م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

١٠٧. ابن المعتز، **ديوان ابن المعتز**، شرح: مجيد طراد، دار الكتاب العربيّ، بيروت، ١٩٩٥م.

١٠٨. مفتاح، محمد، **تحليل الخطاب الشّعري (استراتيجيّة التّناص)**، دار التّنوير، المغرب، د. ت.

١٠٩. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ط٦، ١٩٦٨م.

١١٠. ناصف، مصطفى، **الصّورة الأدبيّة**، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨١م.

١١١. ــــــــــــ، **نظريّة المعنى في النقد العربيّ**، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨١م.

١١٢. نافع، عبد الفتّاح صالح، **الصّورة في شعر بشّار بن برد**، دار الفكر للنشر والتّوزيع، عمّان، ١٩٨٣م.

١١٣. نصر، عاطف جوده، **النّص الشّعري ومشكلات التّفسير**، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٦م.

١١٤. أبو نواس، **ديوان أبي نواس**، تح: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، د. ت.

١١٥. النويهي، محمد، **ثقافة النّاقد الأدبي**، مكتبة الخانجي، بيروت، ط٢، ١٩٦٩م.

١١٦. ــــــــــــ، **شخصية بشّار**، مكتبة الخانجي، دار الفكر العربي، بيروت، ط٢، ١٩٧١م.

١١٧. ــــــــــــ، **نفسيّة أبي نواس**، مكتبة الخانجي، مصر، ط ٢، د. ت.

١١٨. الهاشمي، السيّد أحمد، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ٢٠٠١م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١١٩. هلال، محمد غنيمي، **الأدب المقارن**، دار نهضة مصر، ط٣، ١٩٩٨م.

١٢٠. هولب، روبرت، **نظريّة التّلقي مقدمة نظريّة**، ترجمة: عزّ الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديميّة، القاهرة، ٢٠٠٠م.

١٢١. هويدي، صالح، **النّقد الأدبيّ الحديث قضاياه ومناهجه**، منشورات جامعة السّابع من أبريل، ليبيا، ١٤٢٦هـ.

١٢٢. هويسمان، دني، **علم الجمال**، ترجمة: ظافر الحسن، منشورات عويدات، بيروت، ط٤، ١٩٨٣م.

١٢٣. آل وادي، علي شنّاوة، **النّقد الفنّي والتّنظير الجماليّ**، مؤسسة دار الصّادق الثّقافيّة، العراق، ٢٠١١م.

١٢٤. ابن الوليد، مسلم، **شرح ديوان صريع الغواني**، تح: سامي الدّهان، دار المعارف، ط٣، ١٩٨٥م.

١٢٥. ويجن، فرانك شوير، **نظريات التّلقّي**، نظريات القراءة من البنيويّة إلى جماليّة التّلقّي، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، سورية، ٢٠٠٣م.

١٢٦. ويليك، رينيه، وأوستن وارين، **نظريّة الأدب**، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، المغرب، ط٣، ١٩٨٥م.

١٢٧. اليافي، نعيم، **تطوّر الصّورة الفنّيّة في الشّعر العربي الحديث**، صفحات للدراسات والنّشر، دمشق، ٢٠٠٨م.

١٢٨. ياوس، هانس روبرت، **جمالية التّلقّي من أجل تأويل جديد للنّصّ الأدبي**، ترجمة: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٤م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

١٢٩. يوسف، حسني، **الإنسان والزّمان في الشّعر الجاهلي**، مكتبة النّهضة المصرية، مصر، ١٩٨٨م.

ب. المجلات العلميّة:

١٣٠. إبراهيم، جودت، **مناهج دراسة الأدب عند الإفرنج والعرب**، مجلة جامعة البعث، سوريا، مج٢١، ١٩٩٩م.

١٣١. خليل، أحمد محمود، **في النّقد الجمالي، رؤية في الشّعر الجاهلي**، دار الفكر، دمشق، ١٩٩٦م.

١٣٢. ربابعة، موسى، **المتوقع واللامتوقع: دراسة في جمالية التّلقّي**، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، مج١٥، ع ٢، ١٩٩٧م.

١٣٣. ضيف، شوقي، **منهج طه حسين في الدّراسات الأدبية**، مجلة مجمع اللغة العربيّة، دمشق، مج ٦٥، ع٢، ١٩٩٠م.

١٣٤. عبد الحميد، شاكر، **الدّراسات النّفسيّة والأدب**، عالم الفكر، ع ٣،٤، مج ٢٣.

١٣٥. علي، ناصر، **مفهوم الصّورة الشّعريّة ومصادرها**، مجلة أفكار، العدد ١٦٢، ٢٠٠٢م.

١٣٦. يوسف، مي أحمد، **النّص القديم والتّلقّي الجديد إحدى رسائل أبي العلاء المعريّ أنموذجًا**، مجلة جامعة دمشق، مج ١٥، العدد الرابع، ١٩٩٩م.

ت. المراجع الأجنبيّة:

١٣٧ . Egan, Michael F., D.R. Weinberger and B. Lu ٢٠٠٣ Brain-derived neurotropic factor and genetic risk. *American Journal of Psychiatry* ١٦٠: ١٢٤٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ABSTRACT

This Study addresses the concept of reception that is the pivotal of a modern theory in criticism. The Abbasid poetry was exemplified in this study by a selection of most renounced studies on wide range of poets from *Bashar bin Burd* to *al-Mutanabi*.

The major focus of the present study was on approaches followed by modern critics and scholars by reviewing and discussing their arguments regarding the Abbasid poetry, approximating diverging arguments through criticism, analysis and weighing. This study was concerned primarily with similarities and dissimilarities in the Abbasid critic's receptions during that era.

The study came in the preface with four chapters. The preface demonstrates significant aspects of the reception theory.

Chapter one reviewed studies by critics who receipted the Abbasid era poetry in light of the historical methods. Chapter two reviewed studies by critics who receipted the Abbasid era poetry in light of the psychological method. Chapter THREE explored efforts of scholars that aimed to make salient the aesthetic aspects in poetry like imagery and language، while chapter four is an application on selected excerpts representing poetry of the same era to identify all critics' methodologies .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

The conclusion from this study is that reception of poetry should be subjected to modern research and analysis devices, and adopting interdisciplinary methodology in reception of literary texts, which are best studied in light of a more integrated theory-if possible-and paying attention to a method more than other is plausible if the text itself allow.

A scholar in reception a literary text should not overload it with irrelevancies, so that to keep its quality and purpose for which it is composed.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University