

تداولية المركز والهامش في تلقّي النّسق الشعري "أبو تمام أنموذجا"

Circulation of the center and margin in receipt of poetry:
"Abu Tammam is a model"

أمزيان سهام*¹ أ.د. ناصر اسطمبول.

جامعة وهران 1 أحمد بن بلة. الجزائر sihemmassi2015@gmail.com
جامعة وهران 1 أحمد بن بلة، الجزائر، naceur_stamboul@yahoo.fr

تاريخ النشر: 2022/09/18

تاريخ القبول: 2022/06/11

تاريخ الإرسال: 2022/04/18

ملخص:

لطالما كان الشعر الجاهلي بمثابة (تراث جماعي) ينتمي إلى الأمة كجماعة مميزة، وعلى هذا الأساس أصبح قسرا على الشاعر -خاصة المحدث- أن يقدم نصّه على النّسق المعهود ليلبي ذائقة الجماعة، ومن ثمّ أصبح تلقّي النّسق الشعري يعتمد على السير وفق النّمطية الجاهلية باعتباره النّموذج اللّب -واصطلحنا عليه بالمركز- الذي يفرض سيطرته على بقية النّماذج اللاحقة، وكلّ من يحاول التّمرّد على الطّاغية، تستثنيه البلاغة القديمة ويُقدّف به في الفضاء الهامشي، وهو حال أبي تمام الذي حاول التّحرر من الشّكل الكلاسيكي مستهدفا اللّامرئي، فمهدّ لظهور القصيدة المتحرّرة، غير أنّ هذا التّمرّد على المركز أوقعه في التّعصّب فوصف شعره بالغموض والهجنة وأنّه باطل وضرب من المحال، وهو الأمر الذي دفع النّقاد إلى نعتة بالنّسق الهامش

ويتبدّى لنا ذلك بجلاء في موازنة الأمدي، أنّ النّاقذ رغم ادعائه الإنصاف إلّا أنّه كان بالمرصاد لأبي تمام وجعل الصّدارة للبحثري، لأنّه يعتبر نسق أبي تمام غير نسق شعري هو نسق فلسفي، لا تسامه بالغموض وعدم التّعاقب المنطقي وفق التّركيب المتّبع، فالأمدي له جاهزية النّحوية الشعرية، هي مسلمة ميكانيكية تتسم بالوضوح وترسخ لمعايير النّموذج الأب (الطّاغية)، ولهذا نلّف الأمدي في موازنته استثنى أبو تمام في ضوء مقابلته بالبحثري، لأنّ البحثري ينتمي لمجموعة شعرية (النّموذج الطّاغية)، وأبي تمام ينتمي لنفسه (النّموذج الحدائي المبتدع)، ونصل بنتيجة مفادها أنّ الشاعر الطّائفي همشته البلاغة القديمة التي قوامها النّموذج الجاهلي -المركز-، غير أنّ البلاغة الحديثة احتضنته واعتبرته مُبتكر نوع جديد من اللّغة وهي اللّغة التّراكمية، وهو الأمر الذي يجعل نصّه هرمني يحتمل عدّة تأويلات، وبهذه الخلّة بالذّات اعتبروه رأس مذهب حدائي وأخرج من الفضاء الخارجي المهمّش وجعلوه النصّ البؤرة الحدائي (المركز).

لكلمات المفتاحية: النّموذج الأب- المركز والهامش- محنة المحدث- النّسق المستثنى، أبي تمام.

ABSTRACT : As a result, the poetry of the Jahiliyya has always been considered a "collective heritage" belonging to the nation as a distinct group. On this basis, it has been forced for the poet, especially the speaker, to present his text in the usual manner to meet the tastes of the group, as he finds in that original text -which we have called the center- and then the receipt of poetry has become based on the following Al-Jahiliyya pattern, which imposes its control on the other subsequent models. Everyone who tries to rebel from the tyrant, is excluded by the old rhetoric, and

* المؤلف: د. أمزيان سهام جامعة وهران الجزائر
أ.د. أسطمبول ناصر

thrown into the marginal space, which is the case of Abi Tammam, who tried to be free from the classical form, targeting the invisible, and paved the emergence of the liberal poem. However, this rebellion against the center has caused him to become bigodly bigotry and obscene, which led him, and which is the marginal thing, which is the marginal . This is clearly evident in the balancing of the human being, that the critic, despite his claim of equity, was exactly on the lookout for my father and made the lead for Al-Buhtari, because he considers Abu Tammam's pattern other than that of poetry to be philosophical, because it is ambiguous and unlogical according to the structure followed. The Emadi has poetic grammatical preparedness, which is a clear mechanical Muslim and complies with the criteria of the father's model, and that is why we meet the Emadi in his budget, he excluded Abu Tammam in the light of his interview with Al-Buhtari, because Al-Bahri belongs to a poetic group (the tyrannical model), and Abu Tammam belongs to himself (the innovative modernist model), and we reach the result that the feeling of his overwhelming, which is the poet's old, which is his power, which is the plentiment model, which is a new, which is the plentiful model, which is the model, and his innovative, and his innovative model Cumulative language, which makes its text hierarchical, it has several interpretations, and in this particular mix they considered it to be the tip of a modernist ideology that emerged from marginalized outer space and made it the centerpiece of modern text

keywords: - the original - back to the past - the updated poetry - the excluded format, Abi Tammam.

. مقدمة:

لقد انبنت البلاغة العربية القديمة ضمن نهج تحديد مبنى الشعر على مأخذ الإتياع المتواضع عليه ، وذلك بالحدو وفق مباني القصائد الأولى ، فالشعر الجاهلي يُحلي مسلك الأنموذج ، بوصفه مراما للإتياع ومقصدا لتقفي أبينته .

وعلى هذا الأساس ، تعدّ نصانيّة الشعر الجاهلي محوريّة جوهريّة للتأصيل ، لما تتصفّ به من خصوصيّة الحضور البدئي، لكونه يمثل المبتدأ الغالب ، وهو الأمر الذي جعله يُوسم بالنموذج (المركز) ، الذي أرسى نظريّة الحتميّة والنسج على المنوال ، فأصبح الإبداع الشعري "يقوم على ثقافة تراثيّة ذات هرم فحولي ، وعلى القطع بأوليّة المعلم الأوّل وتبعيّة اللاحق والتعالي على الآخر ، وعلى كون ما عدا الذات هامشيًا لا قيمة له".⁽¹⁾

وفي خضمّ هذا الطرح تعرّز مفهوم الشعر الأوّل أو المركز –الشعر الجاهلي- بوصفه الأب والأصل القبلي والمعلم الأكمل ، الذي يجري القياس عليه والتسليم بمعطيّاته ، وقد أدّت هيمنة الثقافة الأصوليّة للعودة إلى القيم الشفويّة الجاهليّة ، فلم يكن معظم الشعر الذي كتب في العصر الأموي والعباسي إلّا ترسّخا احتفاليًا لهذه العودة ، وهو الأمر الذي رسّخه فاضل تامر في قوله : "الشعر الجاهلي أو الأصل يُمكن أن تُطلق عليه مصطلح (النسق الرئيس) أي النسق المهيمن ثمّ تسميّة الأنساق الفرعيّة (الشعر الأموي والعباسي) بحسب ما يندرج تحته من عناصر وموضوعات تشكّله في إطاره الواسع ، ومجموع المفردات والتّيمات المشكلة للنسق الرئيس – المركز- بما فيها من معان ودلالات ولا بأس أن تعتمد على مفهوم (الجذر) بتعبير "جان بيار ريشار" يقول "أفضّل استعمال كلمة الجذر لأنّها اللّمة أو الخليّة الرّحميّة الأولى للموضوع من حيث أنّ التفرّعات الموضوعيّة تُشتق من الجذر بطريقة توالديّة"⁽²⁾.

وقد حصرت البلاغة العربية جمالية الخطاب الشعري المحدث باقتصاره على الأنموذج المكرر من غير أن يفتح صوب أي معنى جديد حيث اشترطت فيه الرضوخ لمعايير عمود الشعر ، وهو الأمر الذي أضفى على القصيدة سمة النمطية ، والإبداع تحت عباءة النموذج المكرر لا غير ، الأمر الذي جعل المحدث يشعر بنفاذ المعاني ، وأنه ينسج شعره وفق قوالب جاهزة ، فحاول التحرر من الأب (المركز) بخلق أشكال تعبيرية جديدة تقصح عن الإطار المتمدد "فوجد الشاعر المحدث نفسه يخوض تجربة شعرية جديدة بمضامين قديمة ومرغما على الاقتداء بالوسائل التعبيرية الجمالية للقصيدة التقليدية"(3).

ورغم كل تلك المحاولات الإبداعية المحدث للبقاء في دائرة المركز وإتباع نمطه ، إلا أن البلاغة العربية لم تحبذ تناول أشعارهم وإدراجها ضمن موارثها ، فكان منها النقد المرتجل والاستكراه والطعن بالسرقة ، وجعلها خارج الإطار اللب ، وكل هذا مرده التعصب والتحامل على المحدث ، وبلغ الأمر ذروته مع شعر أبي تمام ، الذي همشته البلاغة القديمة رغم ما يشهد له من بكاره المعاني ، وبراعته على إنتاج أنساق ذات بعد حدائي تراثي ، مع القدرة على إنتاج الصور المبتكرة عبر التلاعب باللغة.

وما ألفت فيه أن معظم الكتب النقدية – وإن لم نقل جلها- عالجت فكرة النموذج الأصل، المنحصر في الجاهلي ، وادعت سبق زمنه وجودة أفكاره انطلاقاً من امرئ القيس ، فسردت معايير وحرصت على تجسيد فكرة الإبداع وفق النموذج النمطي ، وهو السبب الذي أقعد المحدثين عن الإتيان بالجديد بل أشعرهم بنفاذ المعاني ، إلا أنها لم تتطرق لهذه القضايا ضمن مصطلحي المركز والهامش ، وهو السبب الذي جعلني أنساق وراء هذا الموضوع ، فجعلت المركز يعبر عما اصطلح عليه النقد القديم بالنموذج الأصل أو السائد الذي فرض هيمنته على بقية العصور ، أما الهامش فينحصر في الشعر اللاحق الذي لم يجد من بد سوى الانصياع لأسس النموذج الطاغية .

ولعل إصراري لفهم هذه الثنائية في تلقي النسق الشعري ، هو ما جعلني أحرص على الخوض في خباياها ، خاصة وأن هذين المصطلحين لا أثر لهما في المراجع النقدية القديمة ، التي وظفت المصطلحات الكلاسيكية المألوفة : كالأصل والفرع ، والنموذج القديم ، عمود الشعر ، طريقة العرب ، وغيرها من المفاهيم النقدية التي تكررت بكثرة في الكتب التي كثر طرقها لهذه المسألة ، فتعددت المراجع ولكننا نلفي أن المشرب واحد ، فمعظمها يسرد نفس الطرح ، وهذا ما جعلني أتية في انتقاء المادة الملائمة ، حتى لا أقع في الاجترار ، واختيار مصطلحات جديدة تعبر عن السيادة والانصياع التي تجسدت بين الشعراء القدامى والمحدثين، وكان الطائي الشاعر الذي يشفي الغليل بتجسيده لهذه الثنائية ، فتارة نجده يقبع هامش التراث الشعري في نظر البلاغة القديمة لأنه أتى بالبديع ، واللغة المحال ، وولد المعاني والأخيلة الغربية ، ولم يساير نكب القدماء ، فيقع الجدل والإهمال ، ومرة يتبوأ الصدارة والمركز في نظر البلاغة الجديدة – كأدونيس وكمال خير بيك و الرباعي، وبنيس وغيرهم – لما له من جودة الألفاظ وابتكار المعاني .

وفي خضم هذا الطرح ، راودني كم من التساؤلات التي حاولت جاهدة تقصي جوانبها ، وإزالة اللبس ، والإبانة عن بعض خيوطها ، ولعل أهم هذه التساؤلات : لماذا لم يستسغ النقد والغمويون الأشعار المحدث رغم يناعة معانيها، هل علة ذلك علة ذلك لبعدهم عن النص المركز

؟ ما المقياس الذي كان يتخذه النقاد في رفضهم للإبداع المحدث؟ بل ما هي الأسس التي كان هؤلاء يبنون عليها أحكامهم النقدية في دراستهم لمثل هذه التجارب الشعرية وفي انتصارهم للشعر القديم هل اعتمدوا على الأسبقية فحسب أم كانت هناك مقاييس أخرى؟ هل حقيقة أن جلّ الأحكام النقدية الصادرة في الحكم على الشعر المحدث هي خطابات مردّها التعصب للجديد والأحكام المرتجلة لا صلة لها بالحكم البناء، وهو الأمر الذي يتجلّى في شدة إعجابهم لشعر المحدثين عند سماعه، وما إذ أدركوا قائله خرّقه؟ لماذا استثنيت البلاغة القديمة شعر أبي تمام ولم تسع لتحليله واكتشاف بداعة خلقه؟ ما علة تهميش أبي تمام بالرغم من أن إبداعه احتفظ بالبناء القديم للقصيدة، وعلى أيّ أساس تبنته البلاغة الجديدة وجعلته يوسم بالنسق المركزي الحداثي؟

1. تداولية المركز والهامش في تلقّي النسق الشعري :

1.1. إثبات الهيمنة للنسق الماضي والدعوة إلى الإتياع:

إنّ النظرة الفطرية للقدم عند النقاد القدامى و الاشرئباب الذاتي إليه، جعلت من النموذج القديم تراثا إبداعيا بدئي التكوين أزلي المنشأ، يستمد وجوده و حقيقته لا من الفن و حقيقته الوجدانية، و إنما من العتاقة اللامتناهية لهذا الأصل، و قد كان ابن سلام أول من أفصح عن هذه الشذرات الأولية لظهور هذا النموذج الذي- بلاشك- يمثل قفزة نوعية لإطلاق العنان لظاهرة الإبداع الأدبي، بل بمثابة اختراق للمقدرة و العادة البدائية التي جبلت على التمرّد و الطيش، و قد حدد ابن سلام ظهور هذه الأولية للإبداع الشعري بقوله " إنّ المهلهل بن ربيعة هو أول من قصد القصائد، و أنه سمي مهلهلا لهلهلة شعره كهلهلة الثوب و هو اضطرابه واختلافه"(4) وهو ما أكده الأصمعي في قوله: "أول من تروى له كلمة تبلغ ثلاثين بيتا من الشعر مهلهل، ثم ذؤيب بن كعب بن عمرو بن تميم، ثم ضمّره رجل من بني كنانة و الأرقط بن قذيع.....و كان امرئ القيس بعد هؤلاء بكثير"(5)، أما الجاحظ فقد أقر " أن الشعر حديث الميلاد، صغير السن، أول من نهج سبيله و سهل الطريق إليه امرئ القيس بن حجر، و مهلهل بن ربيعة"(6)، إذا ثمة تردد في تحديد أولية الشعر، ومعرفة الشاعر الأول، ومما لا شك فيه، أنّ هذه القصائد التي وصلتنا تعود جذورها إلى العصر الجاهلي، و بالرغم من أنّها تكمل تقليدا شعريا سابقا عليها، و إنّها حلقة في سياق طويل، إلا أنّ المسلم به أنها- هذه القصائد- تعكس صورة لما يمكن أن نسميه بمبدأ الأولية الجاهلية فهذا "الشعر الجاهلي هو بمثابة بداية، و عليه يجب أن يكون أصلا لكل ما بعده، و كل ما بعده يجب أن يتبعه و يقلده، ذلك لأنه معجز، فالشاعر اللاحق لا يقدر أن يتفوق على النموذج الأصل، و يكتب ما يخرج على أصوله، فالمسألة هي جوهرية، مسألة النسيج على منواله"(7)، وعليه أصبح كل خروج عن السنن المعهود ضربا بالأصل، لأنّ هذا النموذج - المتمثل في الشعر الجاهلي- أرسى ما يمكن أن نسميه بالأولوية التعبيرية، و الأولية غالبا ما تكون رمزا للصحة و الجودة، و في هذا الضوء نفهم قول عمر بن الخطاب " كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه"(8).

و ما نرومه في هذا المقام، أنّ الشعر الجاهلي ما هو إلا وجهان لعملة واحدة، إذ استطاع أن يوفق بين الأولية الزمنية و النضج الفني، و إن كانت الأولية غالبا ما تعبر عن الرّداءة و الضّعف، إلا أنّ ذلك لم يترسم في هذا الشعر، بل أصبح من الضروري التسليم بالجزم أنّه "الشعر الأصيل و النموذج الذي يحظر على الشاعر تجاوزه مهما تغيرت الظروف لأنه يمثل التراث و

التراث هو تاريخ الأمة و القضاء عليه يعني القضاء على عرق الأمة و لأنّ الشعر الجاهلي هو تراث الأدب، فالقضاء عليه يعني القضاء على العرق الأدبي"⁽⁹⁾، ومرد هذا الإجلال أنّ الشعر القديم يشكل هاجساً لغوياً و معرفياً بالنسبة للعقل العربي بل كان بمثابة الصدمة الفكرية و الجمالية الذي لا يمكن أن تلغيه أو تتجاوزه أية معرفة لاحقة ، بل إنّ المستجد من الشعر لا يكتسب شرعية الوجود و التداول إلا إذا استند إلى هذا الأصل الثابت، و أضحي كل إبداع جديد ينهل من هذا النبع الصافي المتمثل في النص الأصل " فالأصل هو مجمل الماضي و الحاضر و مجمل الواقع ، و الممكن ما كان و ما يكون ، و ليس فهم الأحداث الناشئة إلا تثبيتها لهذا المجمل و تفرغها عليه، و يعني شعرياً : الشعر الجاهلي، فشعراء الجاهلية هم الأصول الشعرية، و هؤلاء هم القدوة"⁽¹⁰⁾، ولأنه يمثل الأصل فلا بد إذن أن يتبوأ قضاء المركز والبؤرة وكل ما ولاه من الأشعار يعدّ قضاء هامشياً يستمد ركيزته وأسسها من النموذج الطاغية (المركز) .

و قد أفرد النص الجاهلي الذي مثل الأصول بهذه الخصوصية لأنه حاز السبق الزمني (القدم)، الذي مثل زمن النقاء و تمثل في الكمال و النضج الفني ما أهله أن يخترق المقدرة و العادة عند المحدثين، إذ لم يكتب لأي شاعر لاحق أجاد في القول مثلما أجاد الجاهليون ، فالشعر الجاهلي كان بمثابة الإعجاز الذي أقعد اللاحقين عن الإتيان بمثله حتى إنّ "الشاعر اللاحق أعجز من أن يتجاوز القديم حيث تناصت علاقة الشاعر بالأصول الشعرية -الجاهلي- كعلاقة الفقيه بالأصول الدينية"⁽¹¹⁾.

غير أنّ هذا التقديس للقدم، جعل هذا الشعر بمثابة الحجة القاطعة بل الثورة الدائبة و المتمردة على كل رؤية إبداعية أو نقدية جديدة تقوم على أنقاض هذا التراث، حتى و لو كانت هذه الأخيرة رؤية مستحكمة و إبداعاً جمالياً راقياً، فإنها تلقى -بشكل حتمي- موقف الرّفص لمجرد أنها تحمل في طياتها بذور التجديد و عوامل الخروج عن النمط الموروث و لعل مرد ذلك إيمانهم بفكرة " أنّ المعاني الصحيحة ماثورة في الشعر القديم و لولا ذلك لما أمكن للنقاد أن يتخذوه حجة و أصلاً ، و من هنا فلا يجوز ابتداء الألفاظ و المعاني لأنها تُحدث الاختلاف والاشتباه ،ويجب إتباع الألفاظ و المعاني الماثورة ،إذ بهذه تحصل المعرفة والألفة"⁽¹²⁾، فصدق الأصل الجاهلي صفة لازمة، وهي ذات دلالة معلومة أسهم الزمن في إرسائها و عليه فالنقاد يقرّون " أنه لا يُعارض ما علمت صحته (الشعر القديم)، بما لم تعلم صحته (الشعر المحدث) فالأصالة تثبت على المتفق عليه بالإجماع و المسلم بصحته"⁽¹³⁾ وعليه لا يجوز أن يُعارض المثبت -المركز- (النموذج الأصل) بالمتغير -الهامش- (الشعر المحدث) و الضارب بجذور التراث الشعري.

و مما زاد في تأكيد هذا العرق الشعري و تأصله في جذر البشرية أنه كان يمثل قوة جبارة ترقى إلى مستوى السيطرة على النفس و تدفعها إلى الإقبال على الشيء أو النفور منه، و هو ما أكده حازم القرطاجني: " الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أنه يحجب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه ،تحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه "⁽¹⁴⁾ غير أن هذا التأثير لا يحصل إلا بصدق و جودة الوصف، الذي بلغ فيه الشاعر الجاهلي مبلغاً يهياً للسامعين كأنه محسوس أمامهم يبصرونه و تتجلى لنا صورة ذلك بوضوح ، في الافتتاحات الطللية للقاصد الجاهلية : "فالمقدمة الطللية و ما تستدعيه من ذكر الأحبة، و ما يرتبط بهم من شدة الوجد و ألم الفراق، ما هي إلا وسيلة ليميل الشاعر نحوه القلوب، و يصرف إليه الوجوه، و ليستدعي به

إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط القلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل" (15).

فالشعر عندهم محل الذروة من السنام، إذ هو أبلغ فنون القول، و أقدرها على حفظ اللغة يقول ابن سلام: "و كان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم و منتهى حكمهم به يأخذون و إليه يصيرون" (16)، ومرد هذا الإجلال العظيم أنه يمثل النشأة الأولى، فهذا النموذج هو رمز ذواتهم و حضارتهم، وأي مساس به هو مساس بالحضارة نفسها، ولهذا "كان الشاعر في الجاهلية يُقدّم على الخطيب لفرط حاجتهم إلى الشعر الذي يقيد عليهم مآثرهم ويفخم شأنهم، ويهول على عدوهم ومن غزاهم" (17).

و مما سلف يمكن التسليم أن كل شعر قديم وسم بالجودة و الإبداع و ما ذلك إلا لكونه يستمد أصوله من الشعر الجاهلي باعتباره ذلك النتاج الواعي الأصيل الذي صدر عن شعراء عظام استطاعوا أن يخلقوا عملا فنيا عبروا فيه عن إحساساتهم، و مشاعرهم بكل سهولة و يسر، فكان هذا الشعر رؤية عميقة، شملت كل همسات حياتهم، بل وتنقل بعمق الإطار النفسي و الذهني الذي احتوى حياتهم الفكرية، فكان هذا الأخير بمثابة تعبير عن الأصالة و هو ما عبر عنه ابن خلدون بقوله "و اعلم أن فن الشعر من بين الكلام كان شريفا عند العرب، ولذلك جعلوه ديوان علومهم و أخبارهم و شاهد صوابهم و خطئهم، وأصلا يرجعون إليه في الكثير من علومهم و حكمهم، و كانت ملكته مستحكمة شأن الملكات كلها" (18).

ومهما كان الأمر فقد أصبحت المعاني المبتكرة التي أقرها فحول الجاهلية بمثابة الأنموذج الوحيد و الأصيل الذي لا يتغير، و مع أن الذوق قد تغير - أو لابد أن يتغير - لأمر ذاتي، إلا أنه بقي واحدا في دواوين الشعراء، بحيث أصبح كل إبداع موسوم بالعودة إلى المثل الأعلى - الذي أقره العرف - دون صفات أخرى، فكانت نتيجة ذلك أن تعددت نماذج التعبير و اختلفت الصور لكن المعنى واحد (19).

غير أن هذا التقديس للنموذج الأصل، حدد مبدأ رئيساً من مبادئ النقد تتجلى في كون الشاعر لا يصدر عن طبعه و إنما عن مثله، سواء أكان هذا المثل مطابقا لطبعه أم لم يكن، فقد أنكر مبدأ الصدق الذي يلزم الشاعر بالصدور عن مشاعره لا عن مشاعر غيره (20)، و يتجلى خطر هذا المبدأ أننا نجد في ديوان الشاعر الجاهلي كل شيء إلا ذاته، على الرغم مما يفترض من أن شعره ذاتي، فهو ذاتي لأنه ليس بموضوعي، لا لأنه صورة لذات الشاعر بل لكونه صورة للمثل، والعرف و المجتمع والذوق العام.

و يتجلى هذا الأمر - الذي أسلفنا بذكره - بوضوح في شعر الغزل إذ أصبحت المرأة الجاهلية في غزل الشعراء أنموذج وحيد يتكرر، فكل من تطرق للغزل ينبغي أن يعتمد إلى النموذج الأصل لينتقي منه معانيه دون الاهتمام بما يمكن أن تفصح عنه قريحته من معاني جديدة، فانهضرت صورة المرأة المتغزل بها في بوتقة من المعاني المألوفة فهي ذات خصر دقيق، و عجز ممثلي، و شعر أثيث، و بشرة بيضاء، على نحو ما يبدو جليا في وصف امرئ القيس:

تَرَانِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجْنَجَلِ

"مُفَهِّهَةٌ بِيضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَّةِ

بِنَاطِرَةٍ مِنْ وَحْشٍ وَجَرَةٍ مُطْفَلِ

تَصَدُّ وَتُبْدِي عَنْ أَسِيلٍ وَتَتَّقِي

إِذْ هِيَ نَصَتْهُ، وَلَا بِمُعْطَلِ

وَجِدِّ كَجِدِّ الرِّئِمِ لَيْسَ بِفَاحِشِ

أثيث، كقنو النخلة المتعكّل

وفرع يزين المتن، أسود فاحم

(21)

و إن كان من غير المعقول أن تكون مواصفات المرأة الجاهلية نسخة واحدة مكررة، أو يكون لشعراء الجاهلية ذوقا واحدا، إلا أن المسلم بصحته أن الشعر الجاهلي القديم كان بمثابة الأنموذج الذي يلغي الذات الفردية في ذات جماعية، و مردّ ذلك كله راجع إلى حتمية العودة إلى الماضوية (النص المركز) الموسومة بالكمال والإبداع، فأصبحت هذه النماذج (الأصل) " عبارة عن مجموعة من القيود تكبل مواهب الذات الفردية، و تؤدي إلى تعطيلها أو على الأقل إلى تسخيرها، فلا بد بالتالي من تحطيم هذه القيود بغية اكتساب حرية الإبداع، والإبداع الجمالي بنوع خاص عبر تحقيق الذات الفردية " (22).

والمسلّم به أن الشاعر القديم كان يأخذ منه بقيود ورسوم كثيرة في اللفظ و الموضوع والنهج العام، و من يرجع إلى النماذج القديمة يلاحظ بوضوح أنها تأخذ نمطا معينا في التعبير و الأداء، و كأنما العصر الجاهلي نفسه هو الذي أعد للقصيدة التقليدية عند العرب كقصيدة المدح و الهجاء، فإنّ الشعراء كانوا يحرصون في كثير من مطولاتهم منذ العصر الجاهلي على أسلوب موروث فيها (23).

ومما لا مشاحة فيه، أن الشعر الجاهلي (النموذج الأصل) كان بمثابة البلاغ المبين، و قد اقترن الإبداع في ظل هذا المعتقد بأمرين لا يمكن للشاعر تجاوزهما: أنه لا يجوز لمن يتقيد بهذا البلاغ المبين و يصدر عنه أن يدعي التفوق عليه، و خير ما يعبر عن هذا المعنى كلمة لأبي عمرو بن العلاء يقول: "إنما نحن في ما مضى كبقل في أصول نخل طوال" (24)، فبقدر ما يكون صنيع الشاعر قريبا إلى الأصل، يكون شاعرا، فالأصل نقطة ثابتة يدور حولها الشعراء، و هم يقلون قيمة بقدر ابتعادهم عن هذه النقطة، إذ أصبح يمثل النسق المركزي (النص الأب) الذي تقتبس منه الأنساق التابعة معجمها ومعانيها وعمود بنائها، ومردّ ذلك أن " النص الشعري الجاهلي حين نقاربه بمقولة الأنموذج الأعلى عبر فلسفات التفكير الأناسي، و عبر تامية تشكّله فإننا نلفيه بمثابة الجنس العالي من غير أن نغفل علله الأولى وعلاقه المفقودة، مما يؤدي في الحاصل بلغة النص الشعري كي تمثل ذلك الجوهر الرئيس، الباني لمجمل الأنساق التحتيّة من الشعر عبر أعصره " (25).

والثاني أن هذا التراث الشعري هو كثرات الوحي، و عليه فقد اصطبغ بمصطلح القدم الذي أفرز من طياته ثلاث أبعاد لغوية: أولها البعد اللغوي، فكل ما تقدم على غيره سمي في اللغة قديما، و الشعر الجاهلي لقدمه حاز سبق و الأولوية، ثانيها البعد الديني الفلسفي الذي يوحي أن صفة القدم خصت لذات الخالق، و لأن النموذج الجاهلي أكد تقدمه الكرونولوجي فقد أصبح بمثابة العبادة الذي انبعثت منه كل الأشعار، أما البعد القيمي يتجلى في كون القدم يمثل قمة النضج و الكمال، و معناه أن الكمال الأقصى قد تحقق في هذا التراث مرة واحدة و إلى الأبد، و لهذا حرص النقاد على نفي كل تجربة شعرية اتسمت بالجديد لأنهم آمنوا بفكرة " أن الكمال موسوم بالأصل، و لأن الأصول الشعرية مقتصرة على الشعر الجاهلي فما يأتي بعده، هو بالضرورة دونه كمالا، و أن كل جديد هو جوهريا نقص بالقياس إلى القديم " (26).

و مما لا شك فيه أن التمسك الأعمى بالنموذج الأصل، و ترسيخهم لفكرة أن باب ابتداع المعاني وليد العصر الجاهلي دون غيره، ضيق دائرة اتساع المعاني على الشعراء المحدثين و أوقعهم في التبعية و الاجترار « لأن هذا التصور الذي ربط الإبداع بالتعصب للقديم، و أنكر حيز الفعالية الابتكارية للخيال، ونفى تجدد المعاني و اتساع دائرتها بتجدد الحياة، جعل النقاد يشعرون أن رقعة المادة التي يتعامل معها المبدعون في تناقص مستمر بمرور الزمن فكلما ابتعدنا عن العصر الجاهلي كلما ازدادت الدائرة انحسارا حتى إذا هَلْ هَلَّ المحدثين وجدوا أنفسهم في ضيق من أمرهم »⁽²⁷⁾، ولهذا السبب يمكن الإقرار أنه على الرغم من تقسيم الأدب إلى أطر تاريخية (إسلامي، أموي، عباسي،) على أساس تجاوبه مع ظروف العصر، إلا أنه يظل يُكُنُّ بالنبوة اتجاه تلك الأصول الشعرية، و عليه فالعصر الجاهلي ما كان منتهيا من عصور الأدب، بل إنه حقبة مهمة في حياة الأدب العربي، يُمُتُّ بعرق الأبوة الأبدية لكل النصوص الأدبية فقد نشأ "الأدب العربي من ذلك الأدب الجاهلي، ونمت الشجرة و ترعرعت، لكن جذورها ثابتة في تربة الأدب الجاهلي"⁽²⁸⁾.

وفي ظلّ هذا الطّرح يتعرّز إذن مفهوم الأوّل أو المركز بوصفه الأب و الأصل القبلي والمعلّم الأكمل ، ولذا يجري القياس عليه والتّسليم بمعطياته ، ولقد ارتبط مصطلح "الأوانل" في الكتابات العربيّة بمعنى (الطبع والعمود) ، بوصف ذلك علامة على الأصالة والفحولة ، والطّبع والعمود يعنّيان تحديدا النّموذج الجاهلي بخصائصه الفنيّة وما يتضمّنه من قيم قبليّة شعريّة . والأكثر من ذلك أنهم كانوا يقصون الكثير من الإبداعات غير أبهين بجودتها الفنية، و براعة أسلوبها ، بل متخذين الزمن معيارا للتقويم و الموازنة، وهو الأمر الذي أوقع المحدثين في الخصومة النّقدية وتوجيه سهام الطّعن لهم ، وما علّتهم إلّا لكونهم حاولوا الإفصاح عن بيئتهم وعصرهم والانسلاخ من بوتقة الإبتاع . و هو السبب الذي سيدفعنا للإجابة على هذه الإشكاليات: لماذا لم يستسغ النقاد الأشعار المحدثّة رغم يناعة معانيها، هل علّة ذلك علّة لبعدهم عن النّص المركز ، ما المقياس الذي كان يتخذه النقاد في رفضهم للإبداع المحدث، بل ما هي الأسس التي كان هؤلاء يبنون عليها أحكامهم النقدية في دراستهم لمثل هذه التجارب الشعرية وفي انتصارهم للشّعر القديم هل اعتمدوا على الأسبقية فحسب أم كانت هناك مقاييس أخرى؟ هل حقيقة جُلّ الأحكام النّقدية الصادرة في الحكم على الشّعر المحدث هي خطابات مردها التّعصب للجديد والأحكام المرتجلة لا صلة لها بالحكم البناء، وهو الأمر الذي يتجلّى في شدّة إعجابهم لشعر المحدثين عند سماعه ، وما إذ أدركوا قائله خرّقوه.

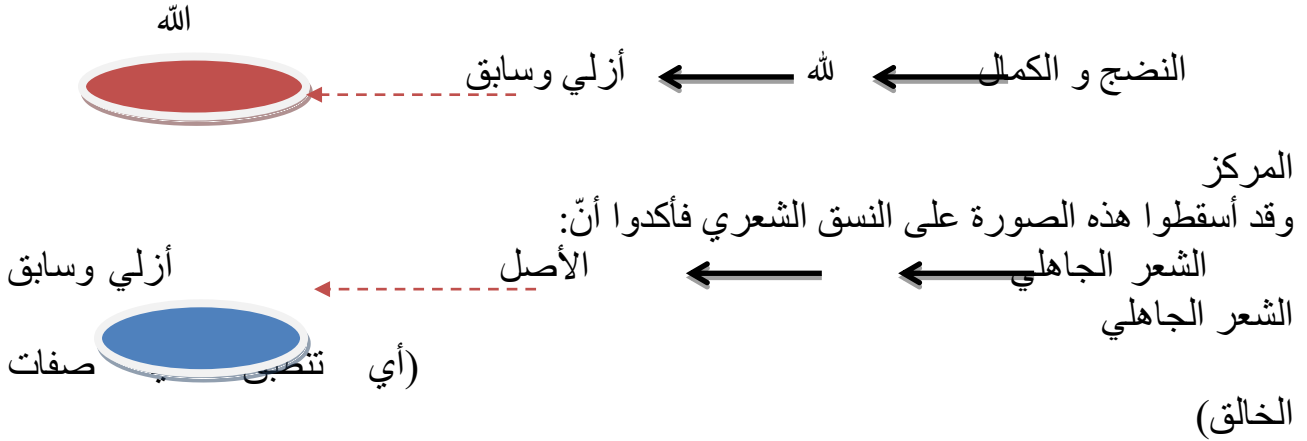
1.2- تهميش الشّعر المحدث وسيادة النّموذج :

لقد حاز الشعر الجاهلي-مثلما أسلفنا- منذ القدم الأوليّة الزّمنية و النّضج الفني، فاعتبر مقياسا لصحة الفكر ورمزا للنص النموذج(النّص المركز) المصقول بالبوّة الابتكارية عبر العصور الأدبية،و مما لا شك فيه أن مرد هذا الرأي هو حرص النقاد لإرساء النص القديم كفعالية نصية و اعتباره النّموذج الأصل الموسوم بالإبداع، و ما ذلك إلّا لكونه يمثل النشأة الأولى (النص الأم)، لأنّ هذا الشعر هو رمز ذواتهم و حضارتهم، و أيّ مساس به هو مساس بتراث الجماعة و تشويه للأصل "فهو إبداع فطري كامل، و لهذا فإن تغيير قواعده بمثابة تغيير لفطرة الجماعة و تشويه للحقيقة الأصلية"⁽²⁹⁾.

و بات قسرا على الشاعر أن يقدم نصّه على النسق المعهود ليلبّي ذائقة الجماعة ،فأصبحت العلاقة بين القديم و الجديد كعلاقة الأصل بالفرع أو المركز والهامش وأطلق عليها أدونيس

تداولية المركز والهامش في تلقي النسق الشعري: أبو تمام أنموذجاً

"العلاقة بين الخالق (المبدع) و المخلوق (المتبع)"، و أكد أن النقاد كانوا يصدرن أحكامهم بالاحتكام إلى الاعتقاد الديني الذي يقرآن :



يقول أدونيس "فكما أنّ الأول -الخالق- خلق فعله كلّ حين خلق بعض فعله، فإن الجاهلي الأول خلق الشعر العربي كلّ حين خلق بعض شعره" (30)

وما يمكن ترجيحه في ظل هذه النظرة أنّ الخلق الأدبي انحصر في الشعر القديم (الأصل الجاهلي) دون غيره، ومن ثم أصبح الإبداع لدى الشعراء المحدثين أمراً بعيد المنال، فالمعاني قد طرقت وباتت بمثابة العقد في رقبة الشاعر ، ومتى أجهد نفسه لحيازة معنى ما يفتأ أن يجده بحذافره في التراث القديم ، و هو ما أكدّه الجرجاني في قوله: "و متى أجهد أحدنا نفسه وأعمل فكره وأتعّب خاطره وذنه في تحصيل معنى يظنه غريباً مبتدعاً، ونظم بيت يحسبه فرداً مخترعاً، ثم تصفّح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه، أو يجد له مثلاً يغض من حسنه" (31).

وعليه أصبح الوقوع في فلك الماضين أمراً لا مناص منه ، خاصّة وقد حددت لهم مذاهب القول ، واضطر الشاعر المتأخر إلى أن يلبي ذوق الجماعة بامتثاله للنماذج القديمة "التي أصبحت بمثابة تماثيل قائمة نصب أعين الناس كي يحتذوها، و يحوزوا لأنفسهم مجامع الحمد و الثناء" (32) و من جهة أخرى تجده يحن إلى الحداثة فيستجيب لمقتضيات عصره، "فظل هذا الشاعر يتنازع تياران: التيار الأول يتمثل في القيم البدوية الموروثة و التيار الثاني: هو التطور الحضاري الذي شهده العصر و الذي لم يكن له بد من الانصهار فيه و مجاراته" (33)، غير أنّ هذا الرأى حجز حرّياتهم الإبداعية، وجعل عبقرياتهم تصب في قوالب واحدة، أو قوالب متشابهة يفقدون فيها القدرة على الابتكار و الافتنان، و الأكثر من ذلك أنّهم فرضوا على المحدث أن يفكر كما يفكر القديم، وقد جردهم ذلك من حيازة معنى الخصوصية والموهبة ، وقد أطلق خليل جبران على هذا النوع من التشبّث التراثي اسم: "(العبودية العمياء)" التي توثق حاضر الناس بماضي آباءهم و تجعلهم يخضعون لتقاليد أجدادهم بحيث يصبحون أجساداً جديدة لأرواح عتيقة" (34)، و هو ما اصطاح عليه بدوي طبانة بمفهوم الالتزام(*) بالأصل ، أمّا طبانة فقد أنكر هذا الحجز الفني على الأديب حتى يتسنى له أن يعيش الإبداع الحقيقي في ظلال الحرية ، فهو يرى أنّ معنى الإبداع الحقيقي يكمن في التباين لا في التماثل ، وفي خضم هذا القول أنّ الشاعر اللاحق - المتأخر - "ما هو إلا شاعر مقلّد يعيش دائماً في بوتقة الإلغاء فيمارسها بحيل مختلفة، و نقصد بثقافة الإلغاء ذلك النشاط الفكري الذي يعتمد على إلغاء الآخر لتأكيد الوجود الذاتي و الشخصي و حيازة الأسبقية" (35).

فالشاعر لكي يحوز ملكة الإبداع، و يحقق وجوده ، لابد له من نفي الآخر (الماضي) ، التي تعد الخطوة الأولى في ثقافة الإلغاء ، و يؤدي هذا بدوره إلى محاولة الكشف عن علاقات جديدة تتجسد من خلال المعاني، فيتضخم الأنا لديه و هي أنا متعددة (أنا الماضي و هي عصارة محفوظاته السابقة بالإضافة إلى أنا الحاضر المتمثلة في رؤية العصر الجديدة)، غير أن الإشكال الذي نلفيه أنه بمجرد البدء في عملية نظم النص الجديد تنرسب شظايا التراث الراسخة في المذكرة بفعل لاشعوري {لإرادي-فطري} فتندمج مع معانيه البكر، فيتولد خلق إبداعي جديد في لباس تراثي، وما نرومه أن الإبداع في إطار ثقافة الإلغاء ما هي إلا وسيلة جسدها الشاعر المتأخر للهروب من الماضوية والهروب من الهامش ، و لكنها تقضي في نهاية المطاف إلى السرقة ، و لعل هذا ما جعل ابن رشيق يصفها بالسعة يقول: " وهذا باب متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه" (36) ، أما الأمدي فقد اعتبر هذه الظاهرة بمثابة الباب الذي لابد و أن يطره كل شاعر مرارا و لعله برأيه هذا يقرم ظاهرة الإبداع الشعري و يوسع من ركح التبعية يقول : "إذ كان هذا بابا ما تعرى منه متقدم ولا متأخر" (37).

غير أن ذلك لا يعني أن الشعراء المحدثين سعوا للركض وراء المعاني الجديدة فقط وقطع الصلة مع التراث لأن " الإبداع ليس معناه كتابة المعنى من العدم، بل يقتضي وجود مادة تتفاعل مع شخصية قوية فتتمثل خلقا جديدا، فالشاعر ليس إلا حلقة من سلسلة المبدعين" (38).

ومن ثم فإن تداول المعاني بين الأجيال المختلفة من الشعراء أمر طبيعي، و لكن لا ينبغي أن يقف هذا التداول عند حد التقليد الأعمى و النقل الحرفي لمعاني القدماء و صيغهم، وإنما ينبغي أن يتجاوزوا ذلك إلى إبراز شخصية المتأخر و فكره و خياله فيما أخذه عن المتقدم من معنى و صياغة ، و هذا الأخذ يعد نوعا من الإبداع لأن العودة إلى التراث لم يكن على أساس السرقة و الاجترار، بل على أساس الإتيان بالمعنى الشعري المتجدد الذي يصح فيه الإبداع و الاختراع "لأن الشاعر المحدث لن يخترع معنى جديدا في الحياة وإنما يخترع هيئة جديدة للتعبير، فالأديب لم يخلق معاني الحب و الشجاعة والحزن ، وإنما خلق هيئة جديدة للتعبير عن هذه المعاني" (49) ، وهو حال أبي تمام الذي حاول أن يركز شعره و يعتنى به فوق في المحال.

فالتمسك بالماضوية دفع النقاد القدامى إلى اعتبار الشعر المحدث تصنيعا لفظيا، وتجريدا ذهنيا من جهة أخرى ، و رأوا أنه لا يعدو أن يكون نسخة مكررة للنموذج القديم ، بل اعتبروا الشاعر المحدث -خاصة المولد- مجرد صدى يردد الأصوات القديمة ، أما الشاعر القديم فهو- بالنسبة لهؤلاء النقاد- مصدر الإبداع، و لعل أهم المقاييس النقدية التي اعتمدها النقاد المتعصبين للتراث لإثبات الأصالة للشعر الجاهلي وطمس الإبداع المحدث بل وجعله في دائرة المستثنى:

-المعيار الزمني: لقد أدركنا جليا- في ضوء ما تقدم - أن الشعر الجاهلي لإفصاحه على أصالته و كماله ظلّ دوما النموذج المحتذى، و عليه أصبح بلوغ درجة الإبداع لدى المحدثين أمرا هينا، وليس مرد ذلك ضعف ملكتهم الشعرية، و قدرتهم الإبداعية ، و انحسار خيالهم ، بل كان نتيجة القيود النقدية التي أقرها المتعصبين للقديم على الشعر المحدث، و يأتي في مقدمتها المعيار الزمني الذي اتخذه اللغويون كمقياس نقدي، فنلّف هذه الفئة لا ترى حسنا إلا في الشعر الجاهلي و الإسلامي المتقدم، كأبي عمرو بن العلاء كانت ذهنيته جاهلية، و لذلك كان لا يرى الشعر إلا لهم ويتجلى ذلك في قول الأصمعي عنه :«جلست إلى أبي عمرو ثماني حجج، فما سمعته يحتج ببيت إسلامي، و كان لا يعد الشعر إلا ما كان للمقدمين» (39)، فتعصبه للقديم أفضى به إلى عدم الاعتداد بكل متأخر حتى الشعر الإسلامي رغم قرب الزمني للعصر الجاهلي، فأبوا عمرو حرص

على جمع ما قالته العرب في جاهليتها أما غيرها من القصائد فهو يرى أنها في مرتبة أدنى من أن تروى، و أقرَّ أن البلاغة و الفصاحة لم تُخلَق إلا للشعر الجاهلي و ما سواه لا يستحق الدرس، و لا النظر إليه، اللهم إلا على سبيل التنذر و التهكم به في المجالس، و قد سئل مرة أبو عمرو عن المولدين فقال: «ما كان من حسن فقد سبقوا إليه و ما كان من قبيح فمن عندهم، ليس النمط واحداً: ترى قطعة ديباج، و قطعة مسيح(*) و قطعة نطع»⁽⁴⁰⁾، فقد حرص عمر بن العلاء على اتخاذ التّقدم الزمني كمقياس نقدي رصين وهو ما كان الأصمعي يعتمد عليه أيضاً أثناء الموازنة و يتجلى ذلك حين سأله أبو حاتم فقال: «من أشعر: الرّاعي أم ابن مقبل؟ فقال: الرّاعي أشبه شعراً بالقديم وبالأول»⁽⁴¹⁾، و عليه أجمع الرواة على مناصرة القديم و الاعتداد بسبقه، و دفعهم إيمانهم بمبدأ التقدم الزمني إلى ترسيخ فكرة أن طريق الشعر محصور في النموذج الجاهلي لا غير، و كل ما ولاه من إبداع لا يعدوا أن يكون إلا مجرد إخفاء لأصول أفكاره التي لا تخرج في أصلها عن الشعر القديم الذي نهج سبيله فحول الجاهلية و هو ما عبر عنه الأصمعي بقوله: «طريق الشعر هو طريق شعر الفحول مثل امرئ القيس و زهير و النابغة، من صفات الديار و الرحل، و الهجاء و المديح و التشبيب بالنساء»⁽⁴²⁾.

و لأجل ذلك نجد أن الكثير من الرواة المتعصبين للقديم اعتبروا الخروج عن الأصل ركافة تعبيرية، و ضعفا لغوياً، حتى و إن كان اللفظ عذبا و التعبير رشيقاً، و من ثم فقد كانوا يعملون كل ما في وسعهم على الإجهاز على هذا الشعر و وأده وذلك بالتشكيك في أصالته الفنية، و في صياغته التعبيرية⁽⁴³⁾، و مما يصور موقفهم هذا قول ابن الأعرابي متهماً هذا الشعر بالسطحية، و افتقاره للعمق الفني بالقياس إلى الشعر القديم يقول «إنما أشعار هؤلاء المحدثين - مثل أبي نواس و غيرهم - مثل الريحان يُشَمُّ يوماً و يُدَوَّى فيزُرمى به، و أشعارُ القدماء مثل المسك و العنبر كلما تركته ازداد طيباً»⁽⁴⁴⁾، و لا شك أن ابن الأعرابي هنا لا يقصد بهذا الانتصار للقدم مراعاة الحجة اللغوية فقط، و إنّما استطاع أن يرسّخ فكرة الأصالة في شعر المتقدمين و التي افتقدها المحدثون من معاصريه، فأصالة هذا الشعر تجلت في إثبات وجوده رغم التقدم الكرونولوجي، فقد ساهم الزمن في إحيائه لا اندثاره، وذلك دليل على كماله و اكتمال جودته، بينما المتأخر مهما بلغت به الإجابة إنما ينظر إليها على أنها نوع من حذق الصنعة يُنتج بواسطتها الشاعر معنى سبق إليه فيلجأ إلى الإغراب و القلب و الإصطراف و الإضافة و غيرها من ضروب السرقة، فأصبح الإبداع في ظل هذه النظرة "استمراراً للمركز - النموذج القديم - يزيد في تأصيله، و لا يفصح عن أي نوع من أنواع التغير أو الخروج، فالأساس فيه الإتيان لا الاجتهاد، و الإبداع، و إذا كان ثمة اجتهاد و إبداع فلكن يؤكد ثبات الأصل و إطلاقه، و ليس لكي يزيد عليه شيئاً يشكك في أصليته أو يؤدي إلى تجاوزه"⁽⁴⁵⁾.

و الغرض - من وراء ذلك كله - هو الانتصار لمبدأ الزمنية، بكل ما يعنيه هذا المصطلح من تاريخية في الحكم و عتاقة في الإبداع، و على هذا الأساس قسم ابن سلام الشعراء إلى جاهلين و إسلاميين و ضرب صفحا عن الشعراء المحدثين، دون أن يقدم تعليلاً يقول: «فصلنا الشعراء من أهل الجاهلية و الإسلام و المخضرمين، فنزلناهم منازلهم و احتجنا لكل شاعر بما وجدنا له من حجة»⁽⁴⁶⁾ و مع أن ابن سلام عاش في عصر المحدثين و عاصر أمثال مروان بن أبي حفصة و أبي نواس و مسلم بن الوليد، و أبي تمام، فإنه لم يتصد فيما كتب لشاعر محدث، لأنه أدرك أن هذا الشعر ما هو إلا نوع من القول خرج على تقاليد الشعر القديم و طرائقه الفنية، خاصة إذا ما علمنا أنه كان يعد من النقاد الأوائل الذين سعوا لتثبيت عرى هذا النص النموذجي، و حدد بشكل حاسم ما ينبغي أن نلتمسه في الشعر⁽⁴⁷⁾، و قد دفعهم هذا التوق القهقري للقدم إلى حصر المدى الزمني

للتجارب التي يمكن أن يطلق عليها اسم الشعر الحقيقي و يتجلى ذلك فيما رواه أبو عبيدة يقول: **"أفتتح الشعر بامرئ القيس و ختم بابن هرمة"** (48)، وللأسف هي آراء يغلبها التعسف لا المعيار النقدي الرّصين ، فما نرومه أنّ النّقاد لم يهتموا بدراسة الأشعار المحدثّة واكتشاف بكر معانيها ، بل كان وكدهم الإقصاء دون تعليل نقدي وجعلها في **فضاء الشعر الهامشي** ، حتى يُخيّل إلينا أنه مجرد إبداع جنيني خُلِق ليندثر ، وما ذنبه إلّا لكونه يفصح عن الإطار الذي يعيش فيه- الشاعر المتأخّر - رغم حفاظه على نكهة النصّ الطّاغية.

ويتبدى لنا مما سلف أنّ هؤلاء النقاد كان أقصى و كدهم إجلال الشعر الجاهلي باعتباره "المركز ولذلك حرصوا على إرساء سلطته وهيمنته وخلق مجموعة من القوانين يتوجّب على الفضاء الخارجي- الشعر المحدث المهّمّش- أن يتّبعها ويخطو حذافرها ، وأيّ خروج على السنن المعهود ، يؤدي إلى صراع بين الطّرفين" ، وهو الأمر الذي أدى إلى ظهور مسألة الخصومات النقدية والتّحامل على الشعراء المحدثين وإيقاع أشعارهم في هامش البلاغة العربية المؤسسة على قالب النّمطية المتكرّرة للشعر المركز، والأكثر من ذلك إيقاعهم في أزمة نفاذ المعاني ، وهو ما جعل المحدثون يكرّرون عبارة "ما ترك الأوّل للأخّر" ، وهذه الأخيرة تكشف حقيقة أنّ الأوّل بسيادته جعل النّقاد يوقعون المحدث في الهامش دون تفكيك أغواره وما دليلهم إلّا لكون المركز حاز كل المعاني البكر ، وجعلوا للإبداع بابا مغلقا مفتاحه النّموذج الجاهلي لا غير .

لقد اصطدمت البلاغة مع نسق شعر المحدثين وأصيغة من خالفوها ، فلم تقو على تناول إبداعهم الشعري وإدراجه ضمن موروثها الأصيل، فكان منها الدهشة والاستكراه والتّهميش ، ويبدو هذا جلياً في آراء اللّغويين الذين كانوا ما يزالون يتعصبون لعروبتهم و ماضيهم يقول أبو عمرو بن العلاء **"عن الأخطل لو أدرك الأخطل يوماً واحداً من الجاهلية ما قدمت عليه أحداً"** (49) ، و هذا الرأي إن دلّ على شيء إنما يدلّ على إحساسه أنّ شعر الأخطل قد وصل في نضجه الفني إلى مستوى الشعر الجاهلي، و لكن ما أثار رأيهم هو إقامته الموازنة على أساس العصر لا الشعر **"وكان يوماً من أيام الجاهلية عند الرواة يعدل سنوات يحياها حتى يصل إلى درجة الإبداع"** (50).

فالأمر الذي لا مشاحة فيه أنّ هؤلاء الرّواة قد وقفوا على ضفة واحدة من حيث قوة الانتصار للقديم و هو الانتصار الذي يحذوه التّعصب، فلا فضل إلّا للقدماء و إن جاء به المحدث فسيكون لا محالة قد سرقه من السابقين -في نظرهم- و أمّا القبح فامر استقل به المحدثون ولا يجوز على الشعر القديم، و يتجلى هذا الانتصار المتزمت لكل ما هو عريق بوضوح فيما روي عن ابن الأعرابي **"أن رجلاً أنشده شعراً لأبي نواس أحسن فيه، فسكت فقال له الرجل: أمّا هذا من أحسن الشعر؟ قال فقال: بلى و لكنّ القديم أحبّ إليّ"** (51) فهو لا يجد تفسيراً لهذا الميل المتشدد للقديم، فالشعر الذي سمعه لأبي نواس جدير بالإعجاب، و لكنّه لا يجرؤ أن يمس بقديسية هذا التّراث، كما أن ذوقه قد ختم بخاتم الشعراء الجاهليين فلا يستجيب إلّا له، و هذا العنف في الانتصار للقديم لا يُشَفّع بأيّ تبرير، بل هو إطلاق للأحكام بما يرضي الهوى و الميل. (52)

و يبدو أنّ الاعتراف المطلق بفضيلة السّبق أفقد المحدثين الثّقة في أصالتهم الفنية، و هو الأمر الذي دفع ابن منذر إلى دعوة أبا عبيدة أن يحكم بالعدل أثناء المفاضلة باعتبار المقياس الفني قوام العمل الأدبي بغض النظر عن العصر و فضيلة السّبق، و هو ما أفصح عنه جلياً حين عرض على أبي عبيدة قصيدته التي عارض بها شعر عدي بن زيد قال له: **"اتق الله، و أحكم بين القصيدتين، و لا تقل ذاك جاهلي و هذا إسلامي، و ذاك متقدم الزمان، و هذا محدث متأخر فتحكم بين العصرين، و لكن أنظر إلى الشعر ودع العصبية، فأحكم لأفصحهما و أجودهما"** (53).

و ما يمكن إقراره -في ضوء ما تقدم- أنّ جلّ الأحكام المروية تومئ إلى حتمية العودة إلى النصّ الأصل المتمثل في الجاهلي، و لذلك نجدهم -في إجرائهم المفاضلة- يحرصون على مراعاة العصر و الزمن بغض النظر عن المقياس الفني، و إن كنا في الحقيقة نلمح في أحيان كثيرة، أنّ براعة الشعر المحدث و نضجه الفني و استواء عوده، دفع الرواة إلى الإفصاح عن جودته و الأخذ به، دون أن يدركوا أنّ هذه الأشعار من إبداع الشعراء المولدين، غير أنّ هذا الاستحسان سرعان ما يندثر بمجرد معرفتهم أنّه إبداع متقدم من ذلك ما روي عن أبي عمر بن العلاء قوله: "لقد حسن هذا المولد حتى هممت أن أمر صبياننا بروايته"⁽⁵⁴⁾ فأبو عمرو لا ينكر إحسان الفرزدق و جرير و لكنه لا يرقى به إلى الرواية، و بالرغم من أن شعر هؤلاء -الفرزدق و جرير- لم تكن قد اتضحت فيه المؤثرات الحضارية بعد، غير أنه يبقى بعيداً عن الرواية و الاحتجاج، بل إن الرواة قصرُوا الاحتجاج على الشعر الجاهلي أما الشعر الإسلامي أو المحدث لا يرقى إلى الاستشهاد و إن كان حسناً.

وما نلفيه أنّ التّعصب الأعمى للتّراث، و الاعتداد بأفضلية السّبق الشعري دفع النّقاد إلى إقصاء العديد من الشعراء المحدثين من دائرة الإبداع الأدبي، و الغض عن سماعهم - وإن كانوا في حقيقة الأمر معجبين بهم- من ذلك ما حكى عن إسحاق بن إبراهيم الموصلي أنّه قال: "أنشدت الأصمعي:

هَلْ إِلَى نَظَرَةٍ إِلَيْكَ سَبِيلُ فَيُدِلُّ الصَّدَى وَيَشْفَى الْغَلِيلُ
إِنْ مَا قَلَّ مِنْكَ يَكْثُرُ عِنْدِي وَ كَثِيرٌ مِمَّنْ تُحِبُّ الْقَلِيلُ

فقال: و الله هذا الديباج الخسرواني، لمن تشدني؟

فقلت: إنهما ليلتئما، فقال: لا جرم و الله إن أثر التكلف فيهما ظاهر"⁽⁵⁵⁾

و هذا يعزّز الاعتقاد بأنّ بعض هؤلاء النّقاد كانوا يتذوقون الشّعر المحدث إذا كان متّصلاً بالقديم في المنهج و الصّيغة، و لكنه لا يقبل أن يشاع أو يأخذ به لروايته و تدوينه، و لهذا نجدهم إذا ما سمعوا شعراً حسناً للمولدين استحسّوه، و يُعَقِّبون عنه أنّه من أجود الشّعر، ثم إذا ما علموا أنّه لمحدث يغضون الطّرف عنه و يقرّون أنّ القديم أحبّ إليهم و يدعون الحجج الملفقة لرضخه، و قد أورد المرزباني عن إسحاق الموصلي ما يوضح ذلك في قوله: "كان يتعصب على أبي نواس، و يقول عنه: أنّه يخطئ! و كان إسحاق في كل أحواله ينصر الأوائل، و كنت أنشده جيّد قوله، فلا يحفل به لما في نفسه، فأنشدته:

وَ خِيَمَةٌ نَاطُورٍ بِرَأْسِ مُنِيفَةٍ تَهْمُ يَدَ مَنْ رَامَهَا بِزَلِيلٍ"⁽⁵⁶⁾

فكان على أمره، فقلت: و الله لو قالها جلّ المتّقدمين في الشّعر مكانا لكان قد أجاد و لجعلتها أفضل شيء سمعته قط.

قال: فما رأيته هشّ لذلك، و لا قبله"⁽⁵⁷⁾، فتعلقهم بالأصالة و التّراث دفعهم إلى محاولة الانتقاص من المحدث ما أمكن حتى بلغ بابن الأعرابي "أنّه حين سمع أرجوزة أبي تمام طلب من منشدها أن يكتبها له (على أنّها من شعر هذيل)، فلما عرف أنّها لأبي تمام صاح بالكاتب: خرق، خرق"⁽⁷⁰⁾

ويظهر جليّاً أنّ حرص النّقاد القدامى على ربط النّضج الشعري بقديم زمنه، رسّخ فكرة استنفاد القدماء للمعاني، وأنّ باب الإبداع الشعري تبوأه الشعراء القدامى- يقصد بهم الجاهليون و

بعض المخضرمين- و لم يتبق للمحدثين إلا أن ينهلوا من نبعه الصافي حتى وقر في الأذهان أنه ما ترك المتقدم للمتأخر شيئاً، و أن تقدم الزمن قد أنفذ الكلام و هو ما أكد ابن وكيع: "واعلم أن مرور الأيام قد أنفذ الكلام، فلم يتبق لمتقدم على متأخر فضلاً إلا سبق إليه واستولى عليه" (59)، فجّل هذه الروايات تعكس أن تعظيم أنصار القديم للشعر الأصل "لا يقوم على أساس منطقي سليم، ذلك لكون حفاظ اللغة و جلة الرواة ،كانوا يستحسنون الكثير من الشعراء المحدثين إذا سمعوه لبراعة تركيبه وجودة معانيه، فإذا عرفوا أنه لمحدث أنكروه، معتبرين أن نقضهم لقولهم أهون عليهم من التسليم بالإحسان لشاعر محدث" (60). و بالرغم من أن هذه الحجة لم يسلم منها حتى شعراء الجاهلية أنفسهم ، إلا أن المحنة كانت على الشعراء المحدثين أكثر فضاقت سبل الإبداع لدى هؤلاء إلى درجة أفقدت الشاعر القدرة على اكتساب أي مشروعية فنية بعيدا عن النموذج المثالي المتقن المتحقق في القصيدة القديمة الموسومة بالابتكار و الجودة. (61)، والأخذ بهذا الرأي أقعد الشعراء المحدثين عن الإبداع، فقد أدركوا أن المعاني القح قد استهلكت و لم يتبق منها إلا الشيء القليل يتوزعونه بينهم، و هو الأمر الذي أفصح عنه الفرزدق في قوله: "إن الشعر كان جملاً بازلاً عظيماً، فأخذ امرئ القيس رأسه، و عمرو بن كلثوم سنامه، و عبيد بن الأبرص فخذ، و الأعشى عجزه و زهير كاهله، و طرفه كركزته، و النابختان جنبه، و أدركناه و لم يبق إلا المذارع و البطون فتوزعناها بيننا" (62).

1.3- جدلية الهامش والمركز في تلقي النسق الشعري لأبي تمام:

1.3.1 أ - تهميش البلاغة القديمة للنسق الطائي: الأمدي أنموذجاً:

وفي ظلّ ما تقدّم نقرّ أن المفهوم النقدي للإبداع لم ينحصر في بوتقة الأسبقية الزمنية فحسب، بل صاحبه شيوع معيار "النسج على طريقة العرب" أو ما أصطلح عليه "بعمود الشعر"، فأصبح الشعر القديم (النص المركز) بمثابة علم يفتني الناس سننه لشدة تأثرهم به، وحرص النقاد على تحبيب الأشعار التي تتمسك بالفضاء المركز، وما خالفه يُقابل بالرفض وهو حال أبي تمام الذي جعلناه مثالا للنسق المهمش في تلقي الشعر رغم ما وسم به إبداعه بالبراعة وابتكار المعاني.

لقد حاول أبو تمام التحرر من الشكل الصارم الذي بات يخنق الشعر الكلاسيكي المتعبّد، كما أن هذا التحرر أتاح للشاعر التجديد في اللغة الشعرية وتقنية الكتابة مستهدفاً اللامرئي، وذلك لكونه أراد "إنشاء قصيدة متجاوزة للأصل" (63) ومنحها قدرة على المناورة اللغوية مع ما استجدّ من مضامين وطموحات التجربة في الكشف".

وقد أثارت هذه العلامة النسقية للحركة الشعرية الحديثة التي مثّلها أبو تمام بمذهبه في الصنعة والبديع، جدلاً ونقداً وصل إلى مستوى النّبذ، قاده رجال الثقافة المؤسسية التقليدية وأنصار القديم، ويمكن حصر مواطن التّحامل في نقطتين:

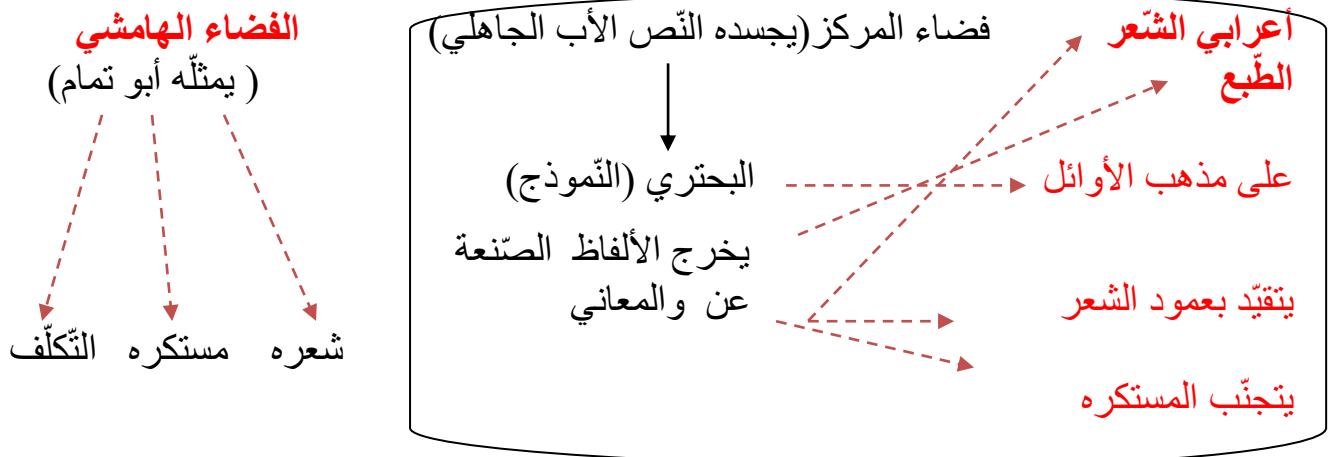
1- طمس معايير السائد الشعري (أي عمود النص المركز).

2- التّعقيد المُبالغ، وهو ما أدى إلى اتهام أبي تمام بإفساد الشعر، وهو حال ابن الأعرابي في نظرته لشعره حين قال: "إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل" (64)، وهذا الرأي يوحى إلى كون شعر أبي تمام شعراً لامرئياً وجب وضعه في الفضاء الهامشي حتّى لا يفسد الأصل، وأنّ من يدعي أنّه شعر فقد طمس الأصل وأبطله، ومن هذا الضرب ما رواه محمد بن داود عنه أنّه قال: "أبو تمام يريد البديع فخرج إلى المحال" (65)، وبحسب رأيه لأنّ الشاعر لم يتقيد بالمنطوية المركزية (النموذج الطاغية)، وجب إذن تصنيفه في فضاء المحال، وهو ما يمكن أن نعبر عنه بمفهوم الهامش أو النص العاق.

أما الأمدي فرغم إقراره بأن يتقيد بمبدأ العدل والإنصاف في الموازنة مصرّحاً " فأنا لست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر " (66) ، إلا أننا نلفيه في موضع كثيرة يجعل شعر الطائي في **الفضاء المُستثنى** ويضفي على شعر البحتري سمة **النّص البؤرة**، وما ذلك إلا لكونه يستجيب لمتطلبات النموذج الأب ، ويتمظهر لنا في قوله : "إنّ **البحثري** أعرابيّ الشعر مطبوع ، وعلى مذهب الأوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف ، فهو بأن يُقاس بالمطبوعين أولى أما أبو تمام شديد التّكلف ، صاحب صنعة ، ومستكره الألفاظ والمعاني ، وشعره لا يشبه شعر الأوائل ، ولا على طريقتهم، لما فيه من الاستعارات البعيدة فهو بأن يكون في حيز مسلم بن الوليد..... وعلى أنى لا أجد من أقرنه به ، لأنّه ينحطّ عن درجة مسلم ، لسلامة شعر مسلم . " (67)

وما نرومه أنّ الأمدي اعتمد في الحكم بين الشاعرين الأخذ بأنموذج الشعر الجاهلي ، وقوم شعرهما بحسب اقترابهما من الطريقة النمطية للنموذج المركز ، الأمر الذي جعله يفضل البحتري لأنّه سار على نهج المركز "وما فارق عمود الشعر المعروف" ، ووسم شعر الطائي بسمة التّهميش كونه لم يساير حذو أنساق الشعر العربي القديم في نهجه، والأكثر أنّه يجعله من الشعر المنحطّ الذي لا قرين له معبراً "وعلى أنى لا أجد من أقرنه به لأنّه ينحطّ عن درجة مسلم" وهذا يدلّ على تحامل الأمدي على أبي تمام ، لأنّ النّاقد بدل تبجيله لشعر أبي تمام وجعله في الصدارة- **الفضاء اللب** - لأنّه خلق لا على مثال ، ابتكر نسقا حدثيا رؤيويًا يخرج عن النمط ويكسر القوالب الجامدة ، ولكننا نلفيه يضيف عليه **صفة اللامركز** لأنّه نفي للمعلوم ، وأحلّ الغريب محلّ المألوف ، ولو نقب الأمدي في أشعار أبي تمام لتوصّل إلى فكرة مفادها أنّ القصيدة التّمامية لم تتجاوز أو تُفارق القصيدة العمودية في شكلها وإنّما في جانبها المضموني والدلالي (68)، ولو استدرك هذه الميزة - فالأمدي لم يود أن يكشف عن محاسن أبي تمام رغم وعيه بها- لما تجرّأ على تصنيفه في الفضاء اللامركزي ، ويمكن تمثيل رأي الأمدي حول الشاعرين ضمن جدلية **المركز والهامش** (الطاغية والعبد) :

الأمدي -----



فالأمدي **طبعي بنقده** ، وقد أفصح في مواطن عدّة عن ميله للبحتري وجعله ضمن الفضاء اللب ، وجعل أبا تمام- رغم بكاره معانيه وابتكار صورته- في الفضاء المُستثنى يقول -مسندا القول لغيره-: "وشعر أبي تمام شديد الاختلاف ، وشعر البحتري شديد الاستواء ، **والمستوي الشعر أولى بالتقدمة** من المختلف الشعر ، وقد اجتمعنا نحن و أنتم- على أنّ أبا تمام يعلو علوا حسنا

وينحط انحطاطا قبيحا، وأنّ البحرّي يعلو بتوسّط ، ولا يسقط ، ومن لا يسقط ولا يسفسف أفضل ممن يسقط ويسفسف." (69).

ومما لا شك فيه أنّ الأمدي كان يؤثّر طريقة البحرّي ويميل إليها ، ووسمها بسمّة "عمود الشعر" ونسبه للأوائل، وصرّح بأنّه من هذا الفريق دون مواربة: "والمطبوعون وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعاني والإغراق في الوصف ، وإنّما يكون الفضل عندهم في الإلمام بالمعاني ، وأخذ العفو منها ، كما كانت الاوائل تفعل مع جودة السبك وقرب المأثي ، والقول في هذا قولهم ، وإليه أذهب " (70).

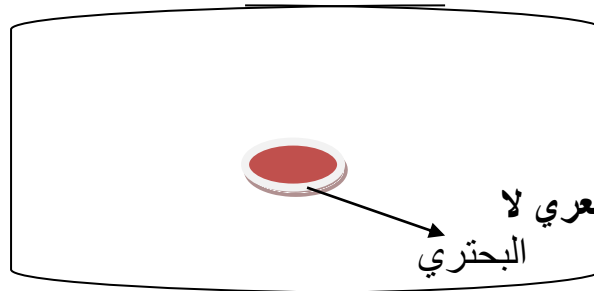
ومن خلال هذا التّحديد ندرك أنّ الأمدي لم ينصف أبا تمام في موازنته ، وجعل الصدارة للبحرّي لأنّه يتشبّه بالأصول ، وهو ما أكده أبو الفرج منصور بن بشر التّصراني: "كان الأمدي يدّعي هذه المبالغات على أبي تمام ويجعلها استطرادا لعيبه إذا ضاق عليه المجال في ذمّه" (71) ، ويؤكد ذلك ياقوت الحموي في تقييم الموازنة: "وهو كتاب حسن وإن كان قد عيب عليه في مواضع منه ، ونسب إلى الميل مع البحرّي فيما أورده والتّعصب على أبي تمام فيما ذكره فإنّه جدّ واجتهد في طمس محاسن أبي تمام وتزيين مرذول البحرّي" (72).

ولهذا السبب نلّفي أنّ مآخذ الأمدي على أبي تمام في الموازنة لا تُقارن بمآخذ شعر البحرّي، إذ عاتبه على " الاستعارات البعيدة المرمى ، رديء التّجنيس، تعقيد الألفاظ ضمن نسج الشعر ، المعازلة في شعره، حوشي الكلام، اضطراب الأوزان، أخطاؤه في اللفظ والمعنى ، خروج البديع إلى المحال، سرقاته الشعريّة ، المستكره من الطّباق في شعره ، غموض المعاني . إثر هذه التراتبيّة من الأحكام ، أفرد شعر أبي تمام إلى هامش من التّحقيق النّقدي والبلاغي ، حيث باشر هجو الشّراح وطعون النّحاة وازدراء الرّواة وسخريّة الشعراء ، من ذلك ما ورد على لسان دعبل: "إنّ ثلث شعره مُحال ، وثلثه مسروق وثلثه صالح ما جعله الله من الشعراء ، بل شعره بالخطب والكلام المنثور أشبه" (73) ، فدعبل لم يكتف بتقزيم إبداع أبي تمام واعتباره من المُحال والغريب والمُستهجن فحسب ، بل اعتبره خارج هامش الشعر، فهو شعر لا مركزي ولا هامشي في فضاء الشعر، وأنّه للنثر أقرب ويمكن تمثيل هذه الجدليّة كالآتي:

النّمودج المركز

الهامشي

داخل النّسق الماضوي الأب



الأمدي

دعبل

النّسق

النّسق التّمامي : لا شعري لا البحرّي أبو تمام

الهامش

ولا هامشه ، فهو للنثر أقرب.

ولكنّ المرجّح أنّ مثل هذه الآراء لا يعوّل عليها لأنّها قائمة عل التّعصّب وطرح الآراء النّعسقيّة ، لجهلهم مذهبه، فكانت -أحيانا- ترد عليهم من معانيه ما لا يفهمونه ولا يعلمونه ، فإذا ما

تداولية المركز والهامش في تلقي النسق الشعري: أبو تمام أنموذجا

عجزوا عنها انقلبوا إلى طعنها ، والدليل ما روي عن أبي العميث ، أنه قال لأبي تمام – في مجلس حفل وأراد تبكيته- : " يا أبا تمام ، لم لا تقول من الشعر ما يفهم ؟ فقال له: وأنت لم لا تفهم من الشعر ما يقال ؟ ففضحه." (74)، وهذا لبرهان على عدم علمهم بشعر الطائي لبلاغة معانيه وبعد صورته.

ويتأكد هذا الطرح فيما أورده الأمدي في موازنته، حين تعرّض لأخطاء أبي تمام في اللفظ والمعنى ، ذكر أن أبا العباس أنكر شعر أبي تمام دون أن يبين علة ذلك لجهله للمعنى قال: "وأنكر أبو العباس على أبي تمام قوله:

لَهَا وَشَحًا جَالَتْ عَلَيْهَا الْخَلَاخُلُ. مِنْ الْهَيْفَ لَوْ أَنَّ الْخَلَاخُلَ صَوَّرَتْ

ولم يذكر موضع العيب فيه ولا أراه علمه" (75) ، وأراد الأمدي أن يوضح العيب ولكنه أظهر مواطن التّحامل عليه والتّمسك بالقديم ، صرّح قائلا: "وأنا أذكره وأخصّه فأقول: إن هذا الذي وصفه أبو تمام **ضدّ ما نطقت به العرب** ، وهو أقبح ما وُصف به النساء" (76).

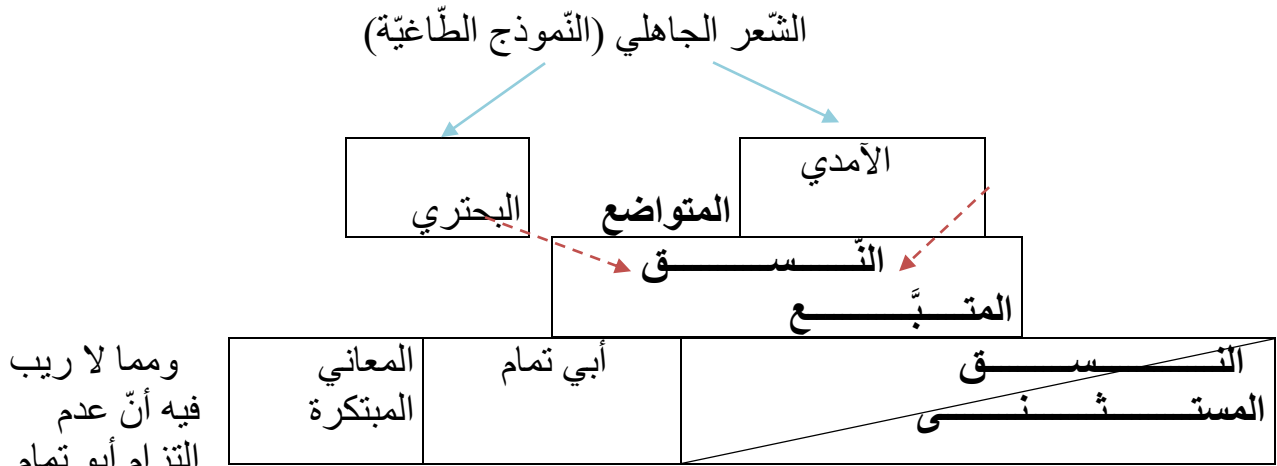
يتجلّى من سياق ما سردناه سلفا ، أن شعر أبي تمام أخذ مسلّا من جهة ممن أفردوه إلى المستثنى عبر الكثير من أحكامهم، وعليه فطبيعة الشّكل البياني لنسق شعر أبي تمام ظلّ دون إنصاف ، وعلة ذلك لكونه أتى **بخطاب مطلق** ، مناف لطريقة الأوائل ومأخذهم القياسي الجاهز، فنعتوا شعره بالفاسد والمحال والمبطل لكلام العرب ، وغيرها من المصطلحات التي استتنت إبداعه ، بل أخرجوه من إطار الهامش الشعري إلى إطار اللّاشعري ، وأقحموه ضمن الفلسفة، يقول الأمدي في مقام إعجابه بشعر الطائي : " **لقد جئت بحكمة وفلسفة ، ومعان لطيفة حسنة ، فإن شئت دعوناك حكيما ، أو سميناك فيلسوفا ولكن لا نسميك شاعرا** ، ولا ندعوك **بليغا** ، لأنّ طريقتك ليست على طريقة العرب ولا على مذاهبهم، فإن سميناك بذلك لم تُلحَقْ بدرجة البلغاء ولا المحسنين الفصحاء" (77).

فالأمدي يقرّ بفحولة أبي تمام ، ولكنه لم يصنّفه ضمن المركز –مثلما فعل بالبحثري- ولأته لم ينهج نهج الأبوة الماضوية ، جعل شعره يخرج عن النسق الشعري التّراثي والبلاغي ، و أدرجه ضمن الفلسفة بداعي كثرة الغموض والتّعقيد، ويشترك مع رأي دعبل في كون كلاهما **جعل النسق الشعري التّمامي لا نسق شعري** ، وهو موضّح في الخطاطة الآتية:

رأي دعبل حول شعر أبي تمام	السبب	نوع شعره نظر دعبل	رأي الأمدي حول شعر أبي تمام	السبب	نوع شعره في نظر الأمدي

هو إبداع خارج -النسق الماضوي -لا شعري هامشي	ضرب من المحال -يخرج عن النمطية المركزية.	للنثر أقرب من الشعر	-لا شعري -لا مركزي ولا هامشي	يخرج عن النموذج المركز (ليس على طريقة الأوائل)	أقرب إلى الفلسفة ويبعد عن البلاغة والشعر.
---	--	------------------------	---------------------------------	--	---

والواضح أنّ نسق أبي تمام غير الأمدي ، لكونه يعتبر نسق أبي تمام غير نسق شعري هو نسق فلسفي ، وما ذلك إلا لكونه يتسم بالغموض وعدم التعاقب المنطقي وفق التركيب المتبع ، فالأمدي له جاهزية النحوية الشعرية ، هي مسلمة ميكانيكية تتسم بالوضوح وترسخ لمعايير النموذج الأب (الطاغية) ، ولهذا نلبي الأمدي في موازنته استثنى أبو تمام في ضوء مقابلته بالبحثري ، لأنّ البحثري ينتمي لمجموعة شعرية (النموذج الطاغية) ، وأبي تمام ينتمي لنفسه (النموذج الحدائي المبتدع) وهو ما يوضحه المخطط الماضوي النسقي :



بالمعيارية المتبعة -الأب الحدائي- في الأداء الشعري ، هو الذي جعل الأمدي يوقعه في المستثنى ، وهو ما أكدّه عبد الله الغدامي في كتابه النقد الثقافي : "حاول أبو تمام اختراق الهيمنة النسقية وفحوليتها الصارمة وتهشيم عمودها ، في حين حاول البحثري إعادة الحياة للنموذج الجاهلي ". (78)

1.3 ب النسق المركز في نظر البلاغة الحديثة:.

والأمر الذي لا مشاحة فيه أنّ المستثنى من البلاغة العربية القديمة احتضنته خطابات الحداثة إذ صعدته إلى مقولات النسق في الدراسات الحديثة في نحو ما قدّمته مباحث أدونيس النقدية الذي أقرّ أنّ الخصوصية الشعرية والفراة البلاغية بلغت ذروتها مع أبي تمام لأنّه يعتمد في أشعاره على مبدأ الخلق وهو ما يميّزه عن غيره من المحدثين يقول أدونيس واصفاً شعره : "كان أبو تمام مأخوذاً بالبدعة ، أي بالخروج عن كلّ سنة ، فالشعر بالنسبة له عالم غريب من المعاني إنّ شعراً كهذا يُفاجئ ، ويهدم الصّور التي استقرّت في الدّهن ، بتأثير العادة والوراثة ، وقد هدم شعر أبي تمام هذه الصّورة ، على صعيد الكلمة لأنّه استخدمها استخداماً جديداً ، وهدمها على صعيد المعنى لأنّ القصيدة لم تعد تنمو نمواً أفقياً ، بل أصبحت تنمو عميقاً : صارت شبكة مشعّة من المعاني والأخيلة والمشاعر". (79)

كان أبو تمام رائياً لأنه كان خالق أشكال ورؤى وأنماط من التفكير، ولم يعرف في مغامراته أدب الوصف بل أدب التزيين الذي عبّر عنه بالرمز والإكثار من البديع يقول أدونيس: "لكن الغموض عند أبي تمام صادر عن صفاء ذهنه وشفافيته وعن بعده التأمل، لا عن تشوشه الروحي أو ضعف تعبيره" (80)،

يتمثل شعر أبي تمام ضالّة المحدثين كونه في نظرهم يجلي أنموذجا من التراث الشعري والذي طردته البلاغة القديمة، إذ أكرهته إلى الهامشية وإلى قسرية الحضور المبعد، فحقق بذلك مسلكا من القراءات الحديثة والتي توسّعت إلى رحابة المكوّن التأويلي من جهك النسق الشعري بخاصّة، ولذلك فشعر أبي تمام عززته القراءات النسقية المحدثّة ونقلته من الطمس والتهميش إلى المركز والصدارة والأكثر من ذلك اعتباره أبا لمذهب جديد هو شعر الخلق والتجاوز والرمزية وبراعة الأخيلة وهو ما صرحه الرباعي في قوله: "أما أبو تمام فذو اتجاه ابتداعي يتكى فيه على نفسه، ويرتبط عنده بجمال صعب في إدراكه وفي إخراجة، ويصدر فيه عن ذوق خاص ومفهوم شعري خاص لم يبال كثيرا إن كان متّفقا فيه مع آراء النقاد أو مخالفا، لقد هضم تماما كلّ ما تقدّمه وما كان في عصره من شعر وثقافة، ثم خرج على الناس باتجاه جديد" (81).

2- تحليل النتائج:

نستشف مما سبق سرده، أنّ البلاغة القديمة كبّلت الإبداع الشعري وأخضعته لمقاييس النموذج الأصل، فأصبح تلقي النسق الشعري يقبل بمدى قربه للمركز، فمن سلك مسلكه فهو في الفضاء اللب، ومن حاد عنه هُمش وغلّط الطرف عنه.

قصور الدرس البلاغي عن استيعاب الخطاب الشعري المغاير واكتسائه بطابع الترجيعيّة والاستعداديّة، مما أفضى بالبلاغة إلى طمس أشعار كانت ستسهم في إثراء الحركة الأدبية، وتنتج مناهج جديدة للإبداع.

- خروج أبي تمام عن منهج الاحتذاء وتأسيسه لمنهج الاختلاف والمغايرة، مسهما في إرساء المولود الشعري الحداثي الذي ينهج نهجا إفراديا لا نهج الماضين.

- تلقي النسق الشعري في التراث النقدي والبلاغي قائم على مبدأ الإنتاج على فلك الماضين، وبذلك كبّلمجال الإبداع وفُزِم من دائرة تطوّر الشعر المحدث خاصّة مع ظهور أبي تمام.

- الإيمان بالفكرة السالفة جعل النقد القديم، يقوم على أساس الرتجال والعفوية لا على أساس التقييم الجمالي والصوري للإبداع، ولو كان الأمر كذلك، لما ظهرت جدلية المركز والهامش في نقد التراث الشعري.

- تبني البلاغة الجديدة- التي ناد بها كل من: أدونيس، الرباعي، بنيس- للإبداع أبي تمام يدل على أنّ هؤلاء استدرکوا المعنى الحقيقي للإبداع، وغيّروا مفهوم الشعر، فلم يعد الإبداع أن تسير على مسلك الماضين، بل أصبح المفهوم الحداثي للشعر يتوسّل الكشف بالرؤيا، ولم يعد النسق وصفي بل أصبح تساولي ولغته تراكميّة يصيبها الغموض، وعليه أصبحت القصيدة إشكالية بنائيا ودلاليا وتحدث غموضا في الرؤية، وهذا يحدث تشظيا شكليا ودلاليا يصعب على المتلقي لملمته، وبهذه الخلة نفى أنّ النص الحداثي نصّ هرمني. يحتمل عدّة تأويلات، وبهذه الخلة أعجب النقاد بشعر أبي تمام وجعلوه مبتكر لمذهب جمالي جديد أثرى ساحة الحركة الشعرية قوامه التحليل الفني

للشعر لا الأحكام المترجلة، وشعاره الإبداع لا على مثال وليس الإبداع وفق فلك الماضين، ميزته التجديد والابتكار وليس التقليد والنسج .

-تغير الأحكام النقدية بين البلاغة القديمة والحديثة هو الأمر الذي جعل أبو تمام ينتقل نقلة نوعية من الفضاء الهامش (وفق رأي النقد القديم) إلى الفضاء المركز (وفق رأي البلاغة الجديدة).

3-الخاتمة:

ومن هذا المنظار نرسخ فكرة أنّ أبا تمام تسوّى له الإبداع والحادثة من خلال فرض الحرية و الإنعتاق عن الأساليب القديمة وفرض الحرية والتجاوز ، حرص على صدّ الإبداع الخامي المألوف القابل للتكرار ، وإحداث حركة مناورة وتفاعل وتجاوز، والسبب وراء تحامل النقاد واللغويين عليه لكونهم لم يفهموا معانيه وصوره البعيد المرام فنصوصه هرمسية تقبل التأويل ومعانيه هيوليّة صعبة المنال .

ويعد النسق التمامي محايثة وهمية -هو فضاء مغلق- لا تعتكف على المحدث من الأنساق ، ومن ثمّ فإنّ أبا تمام قد اخترع نسقا لا نعتبره هامشا فقط وإنما هو مركز مُرجأ ساهمت الحادثة الشعرية في احتضانه ومن ثمّ تحوّل إلى مركز بديل.

4-قائمة المصادر والمراجع:

- 1-الأمدي أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى البصري ، الموازنة بين أبي تمام بن أوس الطائي والبحري ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار المسيرة ، الأردن ، دت.
- 2-الجاحظ،أبو عثمان عمرو بن بحر،البيان والتبيين،ت عبد السلام هارون،ج1،مؤسسة الخانجي، القاهرة،ط3 دت.
- 3-الجمحي ،محمد ابن سلام، طبقات فحول الشعراء ،ت محمود شاكر ،ج1، مكتبة الخانجي ، 1974.
- 4-السيوطي ،جلال الدين عبد الرحمن ،المزهر في علوم اللغة وأنواعها ،ج2،دار احياء الكتب العربية ،دت.
- 5-القاضي الجرجاني،علي بن عبد العزيز،الوساطة بين المتنبي وخصومه،ت محمد أبو الفضل وعلي البجاوي ،المكتبة العصرية، بيروت،لبنان
- 6-- القرطاجني حازم،منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ت محمد ابن خوجة،دار نهضة مصر،ط1986،3.
- 7-المبرّد، أبو العباس،الكامل في اللغة والأدب، ج1، المكتبة التجارية الكبرى،القاهرة،دت
- 8_ابن خلدون، عبد الرحمن ، المقدمة ،دار الكتاب اللبناني،بيروت،1967.
- 9-ابن قتيبة ،أبي محمد عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر ، دار الآثار للنشر والتوزيع، دت.
- 10-ابن رشيق القيرواني ، أبي الحسن ،العمدة في صناعة الشعر ونقده ،ط1907،1.
- 11-ابن المعتز ،طبقات الشعراء المحدثين، دار المعارف، مصر، 1965.
- 12-أبي نواس ،ديوانه،شرح وتحقيق،أحمد بن عبد المجيد الغزالي ،دار الكتاب العربي،بيروت،1962.
- 3-امري القيس،ديوانه ، شرحعبد الرحمن المصطفى،ط2،دار المعرفة ،بيروت،2004
- 14-ياقوت الحموي، معجم الأدباء ، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، ج6، ت إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي ،ط1993،1

المراجع:

- 14- الغدامي، عبد الله، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، 2008.
- 15- الرباعي عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، الأردن، ط1، 1980،
- 16- إبراهيم بن موسى بن جاسر السهلي، أثر شعر المحدثين العباسيين في الشعر الأندلسي، كلية الآداب، جامعة أم القرى، 1994،
- 17- أدونيس، الثابت و المتحول، الثابت و المتحول، بحث في الإبداع و الإلتباع عند العرب، الأصول، ج1، دار الساقى، بيروت، ط7، 1994،
- 18- أدونيس، علي أحمد السعيد، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط1979، 3، ص44
- 19- أحمد شايب، أصول النّقد العربي القديم، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1994.
- 20- بلقاسم الهواري، الشعر العباسي والمقاربات الحداثيّة، البنيويّة والأسلوبيّة والسيمائيّة، مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب، مكتبة الرّشاد للطباعة والنشر، الجزائر، 2005.
- 21- خالدة سعيد، حركيّة الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، بيروت، لبنان، 1986.
- 22- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، مكتبة الدّراما الأدبيّة ط11، دار المعارف، 1953.
- 23- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأوّل، ط16، دار المعارف، القاهرة، 2004
- 24- صابغ توفيق، أضواء جديدة على جبران، منشورات الدار الشّرقية، للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1966،
- 25- عبد الرحمان قعود، الإبهام في شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التّأويل، 1978، المجلس الوطني للثقافة، الكويت
- 26- عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النّقد العربي القديم، دار المعارف، ط3، دت
- 27- عبد الله بن حمد المحارب، أبو تمام بين ناقدية قديما وحديثا، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1992.
- 28- عثمان موافي، الخصومة بين القدماء والمحدثين في النّقد العربي القديم تاريخها وقضاياها، دار المعرفة، 2000
- 29- فؤاد أفراد البستاني، الشعر الجاهلي شأنه وفنونه (بحث أدبي انتقادي)، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1967
- 30- مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، ط2، بيروت، 1981..
- 31- محمد تحريشي، أدوات النّص، اتحاد الكتّاب العرب، دت.
- 32- محمود السمرة، القاضي الجرجاني الأديب النّاقذ، ط1، منشورات المكتب التجاري، بيروت، 1966.
- 33- محمود شاکر، قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام، ط1، مطبعة المدني، 1997.

الرسائل الجامعية:

- ثابت طارق، إشراف عبد الله العشّي، النّسق الشعري وبنياته في شعر أحمد الطيّب معاش، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، 2012.2013.

5- هوامش البحث:

أمزيان سهام، سطمبول ناصر

- 1- خالد سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، بيروت، لبنان، 1986، ص35.
- 2- المرجع نفسه، ص39.
- 3- ثابت طارق، إشراف عبد الله العثني، النسق الشعري وبنياته في شعر أحمد الطيّب معاش، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، 2012. 2013، ص42.
- 4- الجمحي، محمد ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، ت محمود شاكر، ج1، مكتبة الخانجي، 1974، ص33.
- 5- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، المزهري في علوم اللغة وأنواعها، ج2، دار احياء الكتب العربية، ص477.
- 6- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ت عبد السلام هارون، ج1، مؤسسة الخانجي، القاهرة، ط3، ص74.
- 7- أدونيس، الثابت والمتحول، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع و الإلتباع عند العرب، الأصول، ج1، دار الساقى، بيروت، ط7، 1994، ص113.
- 8- ابن سلام، الطبقات، ص24.
- 9- ينظر أدونيس، الثابت والمتحول، الأصول، ج1، ص27.
- 10- المرجع السابق، ص32.
- 11- مصطفى ناصف، قراءة ثنائية لشعرنا القديم، دار الأندلس، ط2، بيروت، 1981، ص41.
- 12- ينظر أدونيس، الثابت والمتحول، ج1، ص108.
- 13- المرجع السابق، ص110.
- 14- القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت محمد ابن خوجة، دار نهضة مصر، ط1986، ص3، ص71.
- 15- ابن قتيبة، أبي محمد عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الآثار للنشر والتوزيع، ص80.
- 16- ابن سلام، الطبقات، ج1، ص24. وينظر أيضا ابن رشيق القيرواني، أبي الحسن، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ط1907، ص30.
- 17- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص241.
- 18- ابن خلدون، عبد الرحمن، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1967، ص58.
- 19- ينظر فؤاد أفراد البستاني، الشعر الجاهلي شأنه وفنونه (بحث أدبي انتقادي)، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1967، ص42.
- 20- أحمد شايب، أصول النقد العربي القديم، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1994، ص10، ص10.
- 21- امرئ القيس، ديوانه، شرحه عبد الرحمن المصطفاوي، ط2، دار المعرفة، بيروت، 2004، ص146.
- 22- ينظر مجلة الموقف الأدبي، مجموعة من المؤلفين، الإبداع الجمالي، ص39.
- 23- ينظر شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، مكتبة الدراما الأدبية ط11، دار المعارف، 1979، ص20.
- 24- شوقي ضيف، النقد، دار المعارف، ط5، القاهرة، ص35.
- 25- بلقاسم الهواري، الشعر العباسي والمقاربات الحديثة، البنيوية والأسلوبية والسيمائية، مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب، مكتبة الرشد للطباعة والنشر، الجزائر، 2005، ص105.
- 28- عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، دار المعارف، ط3، ص35.
- 29- أدونيس، الأصول، ج1، ص100. 49.
- 30- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص90/50- المصدر نفسه، ص92.
- 31- القاضي الجرجاني، علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ت محمد أبو الفضل وعلي البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ص215.
- 32- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، ط16، دار المعارف، القاهرة، 2004، ص161.
- 33- إبراهيم بن موسى بن جاسر السهلي، أثر شعر المحدثين العباسيين في الشعر الأندلسي، كلية الآداب، جامعة أم القرى، 1994، ص41.

تداولية المركز والهامش في تلقي النّسق الشعري: أبو تمام أنموذجاً

- 34-صباغ توفيق، أضواء جديدة على جبران، منشورات الدار الشرقية، للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1966، ص236.
- 35-محمد تحريشي، أدوات النص، اتحاد الكتّاب العرب، دت، ص200. 55-ابن رشيق، العمدة، ج2، ص280.
- 36-الأمدي، الموازنة، ص283.
- 37-عثمان موافي، الخصومة بين القدماء والمحدثين في النّقد العربي القديم تاريخها وقضاياها، دار المعرفة، 2000، ص220.
- 38-حلمي مرزوق، النقد والدراسة الأدبية، ص120.
- 39-ابن رشيق، العمدة، ج1، ص90.
- 40-المرزباني، الموشح، ص81.
- 41-المصدر نفسه، ص85.
- 42-عثمان موافي، الخصومة بين القدماء والمحدثين، ص25.
- 43-المرزباني، الموشح، ص384.
- 44-أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ج3، ص09.
- 45-محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، ص64.
- 46-محمود شاعر، قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام، ط1، مطبعة المدني، 1997، ص28.
- 47-ابن رشيق، العمدة، ج1، ص90.
- 48-مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص41. وينظر أيضاً مصطفى هدار، مشكلة السرقات في النّقد العربي القديم، ص209.
- 50-المرزباني، الموشح، ص384.
- 51-عبد الله بن حمد المحارب، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1992، ص65.
- 52-ابن المعتز، طبقات الشعراء المحدثين، دار المعارف، مصر، 1965، ص122.
- 53-ابن رشيق، العمدة، ج1، ص91.
- 54-الجرجاني الواسطة، ص18.19.
- 55-أبي نواس، ديوانه، شرح وتحقيق، أحمد بن عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1953، ص28.
- 56-المرزباني، الموشح، ص408.
- 57-الصولي، أخبار أبي تمام، ص185.
- 58-مصطفى هدار، السرقات الشعرية، ص63.
- 59-محمود السمرة، القاضي الجرجاني الأديب الناقد، ط1، منشورات المكتب التجاري، بيروت، 1966، ص127.
- 60-ينظر مصطفى أبو شوارب، إشكالية الحداثة قراءة في نقد القرن 4هـ، بيروت، 2001، ص38. /
- 61-المرزباني، الموشح، ص552.
- 62-المبرد، أبو العباس، الكامل في اللغة والأدب، ج1، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، دت، ص29.
- 63-عبد الرحمان قعود، الإبهام في شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل، 1978، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ص45. /
- 64-الأمدي، الموازنة، ج1، ص65/04-المصدر نفسه، ج1، ص17/66-المصدر نفسه، ج1، ص11/67-المصدر السابق، ص12.
- 68-عبد الرحمان قعود، الإبهام في شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل، ص123.
- 69/70-الأمدي، الموازنة، ص15.
- 71-ياقوت الحموي، معجم الأدباء، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، ج6، ت إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، ط1993، ص84. |72-المصدر نفسه، ص88.87.
- 73-الأمدي، الموازنة، ص21../74-ابن رشيق، العمدة، ج1، ص42. /75-المصدر السابق، ص131.
- 76-المصدر نفسه ص131. /77-المصدر نفسه.
- 78-الغذامي، عبد الله، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، 2008، ص92.

- 79- أدونيس ، علي أحمد السعيد ، مقدمة للشعر العربي، دار العودة ،بيروت ،ط3، 1979، ص 44- 80-
المرجع نفسه ص46
81- الرباعي عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، جامعة اليرموك ، الأردن ،ط1، 1980، ص19.