النص الشعري القديم

بين آليات إنتاجه وجماليات تلقيه

سعيد بكور
أستاذ اللغة العربية - المغرب

2013

سعيد بكور أستاذ اللغة العربية - المغرب
النص الشعري القديم

النص الشعري القديم
بين آليات إنتاجه وجماليات تلقيه

سعيد بكور
أستاذ اللغة العربية - المغرب

حظي الشعر بكم هائل من الدراسات إلا أنه لا زال أرضا خصبة غزيرة العطاء، ولم يبح بكامل أسراره العميقة، لذا فكلما تقدم الزمن إلا وجدناه يحدق علينا بعطاياه ويبهرنا بعجائبه الأمر الذي يزيد الدارس اقتناعا بضرورة الخوض في الشعر واستكناه غوره واستخراج لآلئه، ومثله النقد العربي القديم لا زال مرتعا لدراسات حديثة ومعاصرة تستنبط منه الأحكام والنظريات وطريقة التعامل مع النصوص. وقد انصب الاهتمام في هذه الأوراق على محاولة استجلاء كثير من المسائل النقدية المتعلقة بالشعر والنقد ونقد النقد، حيث كان الالتزام بالرجوع إلى المظان القديمة سبيلا إلى استنباط كثير من الأمور وطرحها بطريقة مختلفة تظهر عليها علائم الجدة، وعليه كان القصد من هذه المقالات أن تكشف عن آليات تشكل النص الشعري ومعايير جودته، وكذا الشروط التي ترتقي به في مدارج الشعرية مع الكشف عن سائر ما ينبغي تجنبه من لدن الشاعر لحظة الإنتاج من عيوب وأخطاء، حتى يحقق الأثر الجمالي والإمتاعي في نفس المتلقي.

9 789957 706234

عالم الكتب الحديث
Modern Books World
للنشر والتوزيع

الأردن - اربد - شارع الجامعة تلفون: ٧٧٢٧٢٧٢ ٢ ٠٠٩٦٢ / فاكس: ٢٧٦٩٨٠٩ ٢ ٠٠٩٦٢ / الرمز البريدي: (٢١١١٠) / صندوق البريد: (٢٤٦٨)
البريد الإلكتروني: almalktob@yahoo.com / الموقع الإلكتروني: www.almalktob.com

النص الشعري القديم

بين آليات إنتاجه وجماليات تلقيه

- تأملات في الإبداع الأول والإبداع الثاني-

سعيد بكور

أستاذ اللغة العربية - المغرب

عالم الكتب الحديث

Modern Books' World

إربد- الأردن

2012

إهداء

- إلى والدي الكريمين بارك الله في عمرهما،
- إلى قرة العين ورفيقة الدرب زوجتي الحنون،
- إلى من أرى فيهم غدا مشرقا إلى تلاميذي،
- إلى كل الأصدقاء والأحبة.

فهرس الموضوعات

مقدمة المؤلف 1

الورقة الأولى 3

الجودة وآليات تشكلها 3

في القصيدة القديمة 3

من منظور النقاد القدماء 3

توطئة : 5

المبحث الأول 7

شروط الجودة الداخلية 7

1- ..... **عناصر عمود الشعر**

2- ..... **التلاحم والترابط :**

3- ..... **التعديل بين الأقسام :**

4- ..... **المبدأ والخروج والنهاية**[1] **:**

5- ..... **الأغراض الشعرية : الضوابط والشروط**

6- ..... **ما ينبغي اجتنابه من العيوب :**

المبحث الثاني 23

شروط الجودة الخارجية 23

1- ..... **مراعاة المقامات وأحوال المخاطبين:**

2- ..... **بعض نتائج عدم الانضباط لمعايير الجودة:**

الورقة الثانية 29

أخطاء الشعراء في الابتداء خاصة 29

توطئة: 31

أهمية الابتداء: 31

1- ..... **عدم مراعاة المقام وأحوال المخاطب:**

2- ..... **عدم التناسب بين مصراعي البيت:**

3- ..... **سوء التأدب مع المخاطب:**

4- ..... **أسباب وقوع الشعراء في أخطاء الابتداء:**

الورقة الثالثة 39

تجليات نقد النقد في التراث النقدي من خلال كتاب العمدة لابن رشيق 39

على سبيل التقديم: 41

1- ..... **سعة الإطلاع مدخلا لنقد النقد:**

2- ..... **ارتباط نقد النقد بالرؤية النقدية:**

3- ..... **تجليات نقد النقد:**

أ- ..... قبول الآراء دون تعليل:

ب- التصريح بالنقد: .....
ج- رفض النقد بحجه: .....
على سبيل الختم: 46
الورقة الرابعة 47
الرؤية النقدية عند ابن الأثير من خلال كتاب المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر 47
على سبيل التقديم: 49
1- ..... **تحديد الهدف:**
2- ..... **التقسيم المعتمد:**
3- ..... **الوقوف عند آراء السابقين:**
4- ..... **الاجتهاد:**
5- ..... **الاستشهادات:**
6- ..... **طريقة الاشتغال:**
7- ..... **استعمال التعاريف:**
8- ..... **انسجام الرؤية مع الهدف:**
على سبيل الختم: 55
الورقة الخامسة 57
الشعر المحدث وصدمة التلقي 57

1- **أولى المحاولات التجديدية :** .....

2- **أبو تمام وتهمة الإساءة للأسلاف :** .....

3- **أبو تمام والحرس القديم** .....

الورقة السادسة 65

في مفهوم الشعر والشاعر 65

- كتاب العمدة لابن رشيق نموذجا - 65

تقديم : 67

1- مفهوم الشعر: 68

ز- ..... **أنواع الشعر:**
..... 85

2- **مفهوم الشاعر :** 86

الورقة السابعة 89

آثار التلقي النفسي والجمالي للشعر 89

الورقة الثامنة 95

في أسباب الخلاف بين الشعراء 95

تقديم : 97

1- **السرقة الشعرية :** .....

2- **تفضيل أحد الشعراء شاعرا على آخر :** .....

3- **تقويم الشعر وتصحيحه :** .....

4- **التعرض للأعراض :** .....

على سبيل الختم : 104

الورقة التاسعة 105

جمالية الإيقاع في القصيدة القديمة- القافية نموذجا 105

1- **القافية : الأهمية والتحديد** .....

2- **وظائف القافية :** .....

3- **دراسة تطبيقية لمقطوعة شعرية :** .....

الورقة العاشرة: 113

السرقات الشعرية وسؤال الإبداع 113

قراءة في مأزق الإبداع وشرعية الفعل التناصي 113

تقديم: 116

المبحث الأول: السرقة الشعرية: تعريفها ،و الموقف منها، وأنواعها، ومصطلحاتها 116

المبحث الثاني: السرقات الشعرية: أسبابها وعلاقتها بالتناص 143

المبحث الثالث: السرقات الشعرية بين سؤال الإبداع وملكية المعنى 149

زبدة القول: 155

الورقة الحادية عشرة: 157

قراءة في وصية أبي تمام لتلميذه البحتري 157

تقديم: 159

1-ظروف الوصية: 161

2-عناصر الوصية ومحتوياتها 161

أ- أوقات الإبداع: 161

ب-ضوابط الأغراض الشعرية: 163

ج-الإبداع:معيقاته ومحفزاته 165

د -تقيل طريقة القدماء 166

خاتمة: 167

خاتمة عامة 117

لائحة المصادر والمراجع 171

مقدمة المؤلف

الحمد لله فاطر السموات واجب الوجود ذي الفضل والكرم والجود، وصلى الله وسلم على نبينا ذي الخلق العظيم خير ولد آدم، أما بعد فقد:

كان الشعر مالئ الدنيا وشاغل الناس على مدار تاريخ الأدب العربي، إذ لم تهتم أمة بالشعر مثلما اهتمت العرب به، فكان ديوانهم الذي استودعوا فيه كل ما يتعلق بحياتهم ووجودهم وتاريخهم، وإذا كان الاهتمام بالشعر في الجاهلية قد تمثل في إبداعه وحفظه وروايته، فإنه في العصور اللاحقة قد شكل مادة خصبة لكل من النقاد واللغويين والمفسرين والبلاغيين والشراح، حيث وظف لخدمة النص القرآني لما يزخر به من مادة لغوية غزيرة وأخبار تند عن الحصر، ولم يقف الاهتمام بالشعر عند هذا بل وجدنا النقاد ينبرون لدراسته ونقده وتقويمه والحكم عليه إن بالجودة أو الرداءة تبعا لمعايير وضعوها وسنن رسموها، واتخذوها فيما بعد شرائط صارمة يحكم بها على أي إبداع شعري.لقد حظي الشعر إذن بكم هائل من الدراسات إلا أنه لا زال أرضا خصبة غزيرة العطاء، ولم يبح بكامل أسراره العميقة، لذا فكلما تقدم الزمن إلا وجدناه يغدق علينا بعطاياه ويبهرنا بعجائبه الأمر الذي يزيد الدارس اقتناعا بضرورة الخوض في الشعر واستكناه غوره واستخراج لآلئه، ومثله النقد العربي القديم لا زال مرتعا لدراسات حديثة ومعاصرة تستنبط منه الأحكام والنظريات وطريقة التعامل مع النصوص. وقد انصب الاهتمام في هذه الأوراق على محاولة استجلاء كثير من المسائل النقدية المتعلقة بالشعر والنقد ونقد النقد، حيث كان الالتزام بالرجوع إلى المظان القديمة سبيلا إلى استنباط كثير من الأمور وطرحها بطريقة مختلفة تظهر عليها علائم الجدة، وعليه كان القصد من هذه المقالات أن نكشف عن آليات تشكل النص الشعري ومعايير جودته، وكذا الشروط التي ترتقي به في مدارج الشعرية مع الكشف عن سائر ما ينبغي تجنبه من لدن الشاعر لحظة الإنتاج من عيوب وأخطاء، حتى يحقق الأثر الجمالي والإمتاعي في نفس المتلقي.

وفيما يخص محتويات هذا الكتاب فقد جاءت موزعة على إحدى عشرة ورقة تتفاوت طولا وقصرا، وامتدادا وانحسارا، تطرقت في الأولى إلى معايير الجودة في القصيدة

القديمة وشروط تحققها وميزت فيها بين شروط داخلية وأخرى خارجية بها تتحقق الجودة، أما الورقة الثانية فقد خصصت لتسليط الضوء على بعض أخطاء الشعراء في مبادئ قصائدهم وأسباب ذلك، وكانت الورقة الثالثة فرصة لتحمل مشقة البحث عن تجليات نقد النقد في كتاب العمدة لابن رشيق، وتلا ذلك في الورقة الرابعة إبراز الرؤية النقدية عند ابن الأثير في كتاب المثل السائر وتحديد مقومات هذة الرؤية وعناصرها، وفي الورقة الخامسة سنحت الفرصة لتسليط الضوء على ما أحدثه الشعر المحدث في عصر بني العباس من صدمة في التلقي نتجت عنها خلخلة لكثير من المفاهيم المتوارثة، أما في الورقة السادسة فكانت الرحلة طويلة مع ابن رشيق في عمدته حيث انصب الاهتمام على استجلاء مفهوم الشعر والشاعر من خلال كتابه المذكور، وفيما يتعلق بالورقة السابعة أثرت قضية الأثر الفني والجمالي للشعر وما يحققه من إمتاع ولذة وأثر نفسي وجمالي، وارتباطا بالشعر كانت الورقة الثامنة بحثا في بعض الأسباب التي كانت تشعل فتيل الخلاف بين الشعراء كالسرقة والهجاء والتعرض لذكر الأعراض وما إلى ذلك،وكانت الورقة التاسعة فرصة لدراسة لجمالية الإيقاع في القصيدة القديمة وانصب التركيز على القافية ووظيفتها الصوتية والمعنوية، أما الورقة العاشرة فكانت الرحلة طويلة مع موضوع السرقات الشعرية حيث عرضنا آراء النقاد والشعراء في القضية وتساءلنا عن شرعية الفعل التناصي، ومدى صدق مقولتي ملكية المعنى ومأزق الإبداع،أما الورقة الأخيرة فكان موضوعها قراءة في وصية أبي تمام للبحتري حيث كشفنا عن الوجه الآخر لأبي تمام الشاعر.

وختاما أرجو من العلي القدير أن يدخل هذا العمل في "باب ما ينتفع به" وأن يوفقنا إلى ما فيه الخير إنه على ذلك قدير وبالإجابة جدير، وصلى الله وسلم على خير البرية.

الورقة الأولى

الجودة وآليات تشكلها في القصيدة القديمة من منظور النقاد القدماء

توطئة:

بعد أن ينتج الشاعر قصيدته وينقحها تخرج لتتداولها الجماهير، وتصير بين يدي النقاد ليحكموا عليها إن بالجودة أو الرداءة، ويكون هذا الحكم مبنيا على ما تعارف عليه المبدع والمتلقي من شرائط واعتبارات وسنن، يُلزم المبدع بأخذها بعين الاعتبار عند الإبداع، ويتخذها المتلقي معيارا يحكم به على ما أنتجه الشاعر.

وللشعر خصائصه التي تميزه عن صنوف القول الأخرى، وله بعد ذلك شرائط ومعايير تميز الجيد من المتوسط من الرديء، وهذه الشرائط تشمل اللفظ والمعنى والتركيب، كما تشمل الوزن والقافية، زد على ذلك شكل القصيدة وهندستها والتئام أجزائها، وضمن هذا كله نجد ما ينبغي للشاعر اتباعه من نعوت، وما يجدر به اجتنابه من عيوب، حتى يحصل في نهاية المطاف على شعر يوصف بالجودة ،وينعت بالحسن، بالغا مرقاة التمام، حائزا على درجات الكمال النوعي.

والشعر في حقيقته خليط من أمور كثيرة بالغة التداخل والتواشج والتعقيد، والزلل في شيء منها قد يردي بالشعر في مهاوي الرداءة والغثاثة، لذا ينبغي للشاعر أن يحرص على أن يخرج إبداعه في صورة مكتملة ما استطاع إلى ذلك سبيلا، ولا يكون ذلك إلا باتباع السنن المتعارف عليها ،والابتعاد عما نُهي عنه من عيوب لفظية وتركيبية معنوية وإيقاعية. والذي يمكن الخلوص إليه أن الشاعر كان يوجد ضمن سياج محكم يدور في فلكه لا يملك الخروج عنه، وإن هو فعل ذلك جر وراءه سخط الجماهير والنقاد، وحكم على إبداعه بالفشل، لهذا نفسر سبب عزوف طائفة غير يسيرة من النقاد عن شعر المحدثين، لما رأوا فيه من تطاول على الأسلاف، وخروج عما تعارفت عليه العرب في نظمها وإبداعها.

وعليه يكون الشاعر ملزما بطريقة أو بأخرى أثناء لحظة الإنتاج وتنقيح الإبداع أن يضع في حسبانه السنن المتعارف عليها في إبداع الشعر، ونفرق هاهنا بين سنن وشروط داخلية ترتبط بداخلية النص وبنيته وشروط خارجية ترتبط بالخارج أي بمتلقي النص جمهورا كان أم نقادا أم بلاغيين، وهاهنا محاولة لرصد وجرد وتتبع هذه الشرائط والسنن التي تضمن للنص شعريته ومن ثم جودته، وتجعله في نهاية المطاف مقبولا لدى من يتلقاه.

المبحث الأول

شروط الجودة الداخلية

وضع نقاد الشعر جملة من الشروط التي إن اتبعها الشاعر كان إبداعه حائزا على مراتب الشرف، وميزوا في ذلك بين الشروط التي تمس جانب اللفظ والمعنى، والسنن التي تخص جانب الوزن والبناء والنظم، وفيما يلي حديث مفصل أو مقتضب عن هذه الشروط:

1- عناصر عمود الشعر:

يقوم الشعر الجيد في عرف النقاد القدامى على مدى مراعاة عناصر عمود الشعر التي تعد أس الشعر الجيد، وبقدر مراعاتها وتمثلها تحصل الجودة، وقد حدد المرزوقي هذه المعايير في مقدمته على شرح الحماسة وحصرها في سبعة عناصر؛ تشمل ما هو لفظي ومعنوي ،وما هو تركيبي وإيقاعي وتخييلي، استقاها من تتبع آراء النقاد وأشعار الشعراء، وهي[1]:

- شرف المعنى وصحته،
- جزالة اللفظ واستقامته،
- الإصابة في الوصف،
- المقاربة في التشبيه،
- التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن،
- مناسبة المستعار منه والمستعار له،
- مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما.

ولكل عنصر من هذه العناصر معيار معين، والشاعر المفلق والحاذق هو من يحتال في أن يضمن شعره أكبر قدر من هذه العناصر، لأنه بذلك يضمن لشعره قدراً من الجودة،

---

[1] شرح ديوان الحماسة للمرزوقي، ج1، ص 9

فبقدر التزام هذه العناصر يتدرج الشاعر في سلم النجاح والتفوق ويكون نصيبه من الإحسان والتقدم "فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها، فهو عندهم المفلق المعظم، ومن لم يجمعها كلها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان"[1].

ولأهمية هاته العناصر نقف عندها وقفة نتكئ فيها على ما كتبه شكري المبخوت في كتابه "جمالية الألفة" عن عناصر عمود الشعر، التي جمعها في أربع سنن هي:

أ- سنة اللفظ:

ويشترط في اللفظ الجزالة، وتعني أن يكون اللفظ "مما جرى استعماله في العرف الأدبي"[2] وأن تكون "هيئة اللفظ وبنيته الصوتية مألوفتين في الأذن لا كراهة فيه عند النطق، وأن يطابق اللفظ الجزل الأغراض التي يعبر عنها"[3]، هذا بالنسبة لشرط الجزالة، أما فيما يخص شرط الاستقامة فعماده "صحة اللفظ صيغة، وتوخيها القواعد المرسومة والضوابط القياسية القائمة واتباعها للهيئات الدالة على معنى عند التلعب بالحروف، وثانيها دلالي يتطلب إبانة اللفظ للمعنى دون زيغ عن القصد فلا يقصر تقصيرا يعطل الدلالة، ولا يتزيد تزيدا يؤدي إلى الحشو، ولا يلبس تلبيسا يفضي إلى الإحالة"[4]، وللفظ بعد هذا نعوت وشروط بتحققها يؤدى المعنى تأدية جيدة، منها "أن يكون سمحا، سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة، مع الخلو من البشاعة"[5]، وجملة الأمر ينبغي للفظة بعد أن تتوفر فيها سائر هذه النعوت أو بعضها، أن تقع موقعها من النظم بمحاذاة جاراتها، وألا تكون نابية حتى تستفرغ كل طاقاتها الدلالية، ذلك أن اللفظة لا تدل بنفسها بل بمعية ألفاظ في سياق أو تركيب معين.

---

(1) نفسه، ج1، ص11

(2) ينظر جمالية الألفة، شكري المبخوت، ص85

(3) نفسه

(4) جمالية الألفة، ص86

(5) نقد الشعر، ص73، تح محمد عبد المنعم خفاجي، ينظر بعض القصائد التي توفرت فيها هذه النعوت

ب- سنة النظم:

وفيها يشترط الالتحام والالتئام والمشاكلة، ويتم التركيز على مستويين اثنين هما: مستوى اللفظ ومستوى الوزن، وفيما يخص اللفظ على المبدع أن يختار المعجم الذي يناسب الغرض الذي يقول فيه، ذلك أن للمدح معجمه ،وللفخر معجمه، وللهجاء معجمه وهكذا دواليك، وينبغي انتهاء أن يؤدي اللفظ والمعنى إلى القافية، فتكون تتويجا لمسار البيت المعنوي والإيقاعي معا، فتقع في موقعها متمكنة غير قلقة ولا نافرة.

أما على مستوى الوزن فالشرط أن يختار الشاعر من لذيذه الذي "يطرب الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفائه"[1]، ويحصل هذا الشرط بتجنب الإفراط "في الجوازات التي سمح بها العلماء في باب التزحيف"[2]، وزيادة على ما سبق نجد أن الوزن الذي هو أعظم أركان الشعر يرتبط ارتباطا وثيقا بالغرض الذي يعبر عنه، كما يرتبط بنفسية الشاعر وتقلبها بين السرور والحزن؛ فغرض المدح والرثاء يتطلبان النظم على بحور ذات نفس طويل ومساحة أوسع وتفاعيل كثيرة، بخلاف أغراض كالنسيب أو الوصف أو أغراض مما تتطلب بحورا خفيفة سريعة، تتماشى وروح الخفة والمرح التي تطبع وتميز هذه الأغراض.

ج- سنة المعنى:

وتضم خاصيتي الشرف والصحة، وتتحدد شروط الشرف في: الابتكار، ومطابقة المعنى للغرض، والسبك الجيد على نحو يؤثر في السامع وينفذ إلى وهمه[3]، ومما ينبغي الإشارة إليه والتنبيه عليه أن الشرف "لاينحصر في ذكر الخصال "الممدوحة" دون "المذمومة" أو "الفضائل" دون "الرذائل"، فالشرف رهين وضع المعنى في المحل المناسب والحال الملائمة"[4] والصحة ترتبط بالمعنى الشريف ارتباطا وثيقا، وهي "مقابلة للإحالة"[5]، ذلك أن الشاعر في

---

(1) شرح ديوان الحماسة، ج1، ص10

(2) جمالية الألفة، ص 87

(3) نفسه ص88

(4) ينظر المرجع نفسه والصفحة نفسها

(5) جمالية الألفة، ص 88

تأدية معانيه ينبغي أن يتجنب الإحالة والإغراق المفضيين إلى التشويش على المتلقي وعدم تمكن المعنى من ذهنه، لأنه كلما أغرب الشاعر في معانيه وابتعد عن الواقع بمسافات بعيدة إلا ووقع في الإحالة وابتعد عن الصحة.

د- سنة الصورة الشعرية:

وتجمع هذه السنة ثلاثة أبواب هي: الوصف والتشبيه والاستعارة، وشرط كل باب على التوالي: الإصابة والمقاربة والمناسبة، ولا شك أن جمع هذه الأبواب في سنة واحدة يعود لما بينها من قرابات وأواصر وفوارق دقيقة "فالاستعارة عندهم مشتقة من التشبيه وكلاهما عمدة الوصف والتصوير"[1] زد على ذلك ما بين شروطها من تقارب؛ فالإصابة والمقاربة والمناسبة تصب كلها في عدم الإغراق والإحالة والغلو المفرط الذي يمكن أن ينتج ضبابية في الفهم والتقبل.

ومما سبق يتبين أن عمود الشعر يتجه إلى لمبدع والمتلقي معا فهو "يحدد للكتابة سننها الواجبة الاتباع، وللقراءة وسائل إدراكها لجودة النص أو إساءته"[2]، وبقدر استجابة المبدع لشروط الكتابة وسننها يكون نصيبه من الحسن أو الإساءة "فطالما استجاب الشاعر لشروط الكتابة المتفق عليها كان نصيبه من الجودة كبيرا، وكلما اخترق الحدود وأوغل في التعدي على الرسوم انحط درجة"[3].

2- التلاحم والترابط:

من شروط الشعر الجيد أن يكون متلاحما مترابطا متناسقا، وهذه الشروط تأتيه من تضافر ما هو لفظي بما هو معنوي، وما هو تركيبي بما هو إيقاعي، بحيث تكون أجزاء القصيدة آخذا بعضها برقاب بعض، منتظمة في خيط ناظم لا تنفرط حباته، لا تحس وأنت

---

(1) نفسه، ص89

(2) نفسه

(3) نفسه

تقرأها بانقطاع أو خلل أو طفرة أو بتر، بل سلاسة وانسيابية، وهذا من علائم الشعر الحائز على درجة الجودة، ف "أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا؛ فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"[1]، وإذا كان الشعر على هذه الشاكلة "لذ سماعه، وخف محتمله، وقرب فهمه، وعذب النطق به، وحلي في فم سامعه"[2]، والحقيقة أن شعرا كهذا ينبغي أن تراعى فيه ضوابط عدة؛ من جزالة لفظ، ودقة معان، وحسن خروج، ولطف تخلص، واستواء نظم، واجتناب ضرورات، فيأتي الكلام منطلقا منسابا في يسر وإسماح لا يحبسه حابس، لهذا نصح النقاد الشاعر بأن يجتنب" ارتكاب الضرورات، وإن جاءت فيها رخصة من أهل العربية، فإنها قبيحة تشين الكلام وتذهب بمائه"[3] وأن يضع الكلمات في موضعها المناسب حيث "تقتضي كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا إليها"[4] وهنا تتحقق الوحدة العضوية بين أجزاء القصيدة كلها، فتصير القصيدة كلمة واحدة.

وخلاف الشعر المتلاحم الأجزاء الشعر المتنافر المتباين، الذي إذا كان على هذا الشاكلة" عسُر حفظه وثقل على اللسان النطق به، ومجته المسامع، فلم يستقر فيها منه شيء"[5]، ويكون في تفرقه وعدم انتظامه كبعر الكبش أو أبناء العلة، وهكذا ينطبق عليه قول الشاعر:

وبعض قريض القوم أبناء علة يكد لسان الناطق المتحفظ

كما يسري عليه قول أبي البيداء الرياحي:

وشعر كبعر الكبش فرق بينه لسان دعي في القريض دخيل[6]

---

(1) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق، تح محمد محيي الدين عبد الحميد، ج1، ص 257

(2) نفسه

(3) كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري، ص 150

(4) عيار الشعر لابن طباطبا العلوي، ص 131

(5) العمدة، ج1، ص257

(6) نفسه، وينظر البيان والتبيين ج2، ص68

والملاحظ في البيتين الدقة في تمثيل تنافر الشعر وتباينه وعدم انسجام مكوناته، تنافر وتباين يشبه تنافر أبناء العلة الذين هم من أب واحد وأمهات متفرقات، ويشبه تفرق بعر الكبش.

ومن التمثيلات الجميلة لتلاحم أجزاء القصيدة بعضها ببعض، تشبيههم القصيدة في تلاحم أجزائها بالإنسان في دقة اتصال أعضائه فـ"من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجا بما بعده من مدح أو ذم، متصلا به، غير منفصل عنه، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنة وتعفي معالم جماله"[1].

ومن معالم التلاحم والتمازج والالتئام أن تكون الكلمة واقعة في موقعها، وأن يكون الكلام كله على نسق واحد في القوة أو الدماثة ،وفي الرقة أو الجزالة؛ فإذا أسس الشاعر "شعره على أن يأتي فيه بالكلام البدوي الفصيح لم يخلط به الحضري المولد، وإذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخواتها، وكذلك إذا سهل ألفاظه لم يخلط بها الألفاظ الوحشية النافرة الصعبة القيادة"[2]، ومن شروط الكلام أيضا أن يكون "مشتبها أوله بآخره، ومطابقا هاديه لعجزه، ولا تتخالف أطرافه، ولا تتنافر أطراره، وتكون الكلمة منه وموضوعة مع أختها، ومقرونة بلفقها، فإن تنافر الألفاظ من أكبر عيوب الكلام"[3]، والشاعر الحاذق الخبير بمضايق الكلام هو من يحرص على أن يكون شعره لحمة واحدة، فيحتاط في إبداعه، ويقول البيت وأخاه، ويضع كل كلمة في موضعها المناسب، وهو إن فعل ذلك كان شاعرا، فمن معايير الشاعرية الحقة المتعارف عليها أن توضع الكلمة مع لفقها في النظم، لهذا السبب كان أحد المعلمين محقا عندما وجه متعلميه قائلا" إذا وضعتم الكلمة مع لفقها كنتم شعراء"[4]، وهو أمر صعب التحقق، يحتاج إلى تمرس ودربة وطول ممارسة، كما يتطلب زمنا غير يسير من التدبر والنظر والمعالجة والتصحيح للأثر الشعري.

---

(1) العمدة، ج2، ص117

(2) عيار الشعر، ص 12

(3) الصناعتين، ص141-142

(4) نفسه ص 142

3- التعديل بين الأقسام:

إن التعديل بين أقسام القصيدة مدخل حقيقي لتحقيق الجودة ونجاح القصيدة، والتعديل في حقيقته لا يعني المساواة العددية بين الأبيات في غرض معين، بقدر ما يعني عدم طغيان قسم على آخر بحيث يكون شكل القصيدة ومحتواها بادي الخلل منعدم التناسق، والشاعر المجيد في عرف النقاد هو من "عدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمآء إلى المزيد"[1]، فالإجادة إذن تتطلب تعاملا خاصا وذكيا مع قضية التعديل بين أقسام القصيدة، ومن ذلك ألا يفرغ الشاعر كل طاقته منذ الوهلة الأولى، ويذهب كل مادته في النسيب وهو بصدد المدح، كما حصل لبعض الرجاز عندما مدح نصر بن سيار والي خراسان لبني أمية "بقصيدة تشبيبها مائة بيت، ومديحها عشرة أبيات، فقال نصر: والله ما بقيت كلمة عذبة، ولا معنى لطيفا إلا وقد شغلته عن مديحي بتشبيبك، فإن أردت مديحي فاقتصد في النسيب، فأتاه فأنشده:

هل تعرف الدار لأم الغمر دع ذا وحبر مدحة في نصر

فقال له نصر: لا ذلك ولا هذا، ولكن بين الأمرين"[2]، فما وقع لهذا الراجز هو أنه نسي أنه بصدد المدح فأطال في النسيب، الذي هو في عرف الشعراء والنقاد مدخل يؤثث به الشاعر عادة قصيدته للدخول إلى الغرض الرئيسي، وقد تنبه الممدوح إلى الخطأ الذي وقع فيه الراجز الذي استنفد كل الكلمات العذبة والمعاني اللطيفة في نسيبه ،ولم يبق شيئا للمديح، وهو ما يدل على الوعي النقدي الذي كان حاضرا عند بعض الأمراء والخلفاء.

وشبيه بهذه الحادثة ما وقع لعمر بن العلاء عندما مدحه أبو العتاهية فأعطاه العطاء الجزل وخلع عليه ما خلع، مما أثار حفيظة وغيرة من الشعراء فرد عليهم قائلا: "عجبا لكم معشر الشعراء، ما أشد حسد بعضكم لبعض، إن أحدكم يأتينا ليمدحنا فينسب في قصيدته

---

(1) الشعر والشعراء، ج1، ص 76

(2) الشعر والشعراء ج1،ص 76-77، والعمدة ج2 ص123

بصديقته بخمسين بيتا فما يبلغنا حتى تذهب لذاذة مدحه ورونق شعره، وقد أتى أبو العتاهية فنسب في أبيات يسيرة، ثم قال: الأبيات"[1]. والمستفاد من هذه النصوص أن الشاعر ينبغي أن يحسن بناء قصيدته، وذلك بأن يعدل بين أقسامها تعديلا متقنا، وألا يطيل قي قسم أكثر من اللازم، لأن ذلك يمكن أن يدخل الملال على السامع ويصرفه عن الانتباه فلا يتحقق المقصود، زد على ذلك ما يمكن أن يحدثه أمر مثل هذا من نفاد للمعاني والكلمات فتذهب اللذاذة والرونق والعذوبة، ومن حرص النقاد على تعديل أقسام القصيدة وجدناهم يشبهون القصيدة في حسن اعتدالها وتناسق أجزائها بالإنسان في استواء خلقته.

4- المبدأ والخروج والنهاية"[2]:

أ- المبدأ:

إن الشاعر المبرز هو من يحسن افتتاح قصائده لأن "حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاح"[3]، وكلما كان الافتتاح متقنا حسنا ملك به الشاعر أزمة الآذان وصرف نحوه الأسماع وثنى ناحيته الأعناق وحقق المراد، فكان ذلك مطية لنجاح شعره، ويعود سبب الدعوة إلى تجويد الابتداء إلى كونه "أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة"[4]، لذلك نصحوا الشاعر بتجنب الابتداء ب "ألا" و "خليلي" و"قد"، والرغبة عن التعقيد[5]، كما ينبغي للشاعر أن "يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله مما يتطير به أو يستجفى من الكلام والمخاطبات كذكر البكاء ووصف إقفار الديار، وتشتيت الألاف، ونعي الشباب، وذم الزمان، لاسيما في القصائد التي تتضمن المدائح والتهاني"[6]، وأن يحرص كل الحرص على أن

---

(1) العمدة ج 2 ص 133

(2) ينظر العمدة ج1ص 217 وما بعدها

(3) نفسه، ص 217

(4) العمدة ج1 ص 218

(5) ينظر المصدر نفسه ج 1 ص 218-219

(6) عيار الشعر 126،ينظر بعض المآخذ على الشعراء في العمدة ج1 ص 222

يكون ابتداؤه "حلوا سهلا، وفخما جزلا"[1]، ويختلف الشعراء في طريقة الافتتاح، فمنهم من يجعل من النسيب غايته ووكده في كل ابتداء، ومنهم "من لا يجعل لكلامه بسطا من النسيب، بل يهجم على ما يريد مكافحة، ويتناوله مصافحة"[2]، ولا شك أن قضية الابتداء بالنسيب أو عدمه تفرضها طبيعة الغرض العام للقصيدة، ذلك أن هناك أغراضا يقبح الابتداء فيها بنسيب كالرثاء مثلا، وإذا كانت مذاهب الشعراء تختلف في الابتداء والافتتاح، فإنهم كذلك يختلفون في الإجادة، فقد كان أبو تمام "فخم الابتداء، له روعة وعليه أبهة"[3]، وعرف عن أبي الطيب أنه "ربما عقد أوائل الأشعار ثقة بنفسه وإغرابا على نفسه"[4]، وكان من أحسن الشعراء ابتداء، والشعراء الذين برعوا في الابتداء كثيرون لا يحصيهم العد منهم امرؤ القيس والنابغة، وبشار، والبحتري (على خلاف بين النقاد)، وأبو نواس وغيرهم.

ب- الخروج:

الخروج في عرف النقاد "أن تخرج من نسيب إلى مدح أو غيره بلطف تحيل، ثم تتمادى فيما خرجت إليه"[5]، وقد كان أبو الطيب أكثر الشعراء استعمالا لهذه الفن وأولهم ضربا فيه بسهم، ومن الناس من يسميه تخلصا، وعلى الشاعر في الخروج أن يراعي الاتصال بما سبق من الكلام حتى لا يقع في الطفر والانقطاع[6] فيكون انتقاله من السابق إلى اللاحق في يسر وإسماح يتطلبه المقام ويستدعيه.

---

(1) العمدة ج1، ص 218

(2) المصدر نفسه، ج1 ص 231

(3) نفسه، ج1 ص 233

(4) نفسه ج1 ص 239

(5) نفسه ج 1 ص 234

(6) ينظر المصدر نفسه، ج1 ص 239

ج- الانتهاء:

يعد الانتهاء "قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع، وسبيله أن يكون محكما"[1]، وذلك بأن يأتي الشاعر على ذكر كل ما يتعلق بغرضه وما بدأه، دون أن تبقى النفس متعلقة بمعنى، ولهذا السبب وغيره حذر النقاد من مغبة ختم القصيدة " والنفس بها متعلقة، وفيها راغبة مشتهية، ويبقى الكلام مبتورا كأنه لم يعتمد جعله خاتمة"[2]، لأنه إن فعل ذلك هدم كل ما بناه في ابتدائه وخروجه وسائر أبواب قصيدته، لذلك فالإجادة تنسحب على كل الأبواب دون استثناء.

انطلاقا مما سبق يعد التجويد في هذه الفصول الثلاثة دلالة على تمكن الشاعر من صنعته وإحكامه لها ومدخلا حقيقيا لتحقيق الجودة في أداء المعاني، ونشدان غاية الإحسان "فالشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدها الخاتمة، فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء"[3].

5- الأغراض الشعرية: الضوابط والشروط

لكل غرض شعري ضوابط تحكمه وتميزه عن الأغراض الأخرى، كما أن لكل غرض معجمه الخاص الذي يمتح منه ويغرف، وأوزانه التي يسلس النظم عليها، لذا فالشاعر الحاذق المجود هو الذي يراعي الاختلافات بين سائرالأغراض، ويتمثل الضوابط الحاكمة لكل غرض لحظة الانتاج.

أ- المديح:

يكاد يدور أغلب الشعر العربي القديم حول غرض المديح، ولا غرو بعد ذلك أن نجد اهتماما بهذا الغرض من لدن النقاد، الذين سعوا إلى توجيه الشاعر إلى الطريقة المثلى

---

(1) العمدة ج 1 ص 239

(2) نفسه ج1 ص 240

(3) الوساطة بين المتنبي وخصومه ،القاضي عبد العزيز الجرجاني، ص 48

لتحقيق المدح الجيد، فبينوا له طرقه وأساليبه، وحذروه من مغبة الخلط بين مدح السوقة والخاصة.

يوصي النقاد بضرورة أن يسلك الشاعر – إن مدح ملكا– "طريقة الإيضاح والإشادة بذكر الممدوح، وأن يجعل معانيه جزلة، وألفاظه نقية، غير مبتذلة سوقية، ويجتنب مع ذلك التقصير والتجاوز والتطويل؛ لأن للملك سآمة وضجرا"[1])، ولعل التأكيد على سلوك طريقة الإيضاح مرده بالأساس إلى أن الملك ليس له الوقت الكافي لتقليب المعاني والتدبر فيها لأنه كثير المشاغل، وكان البحتري الذي برع في المدح أيما براعة ممن يتبعون هذه الطريقة إذا مدح الخليفة، حيث "يقل الأبيات، ويبرز وجوه المعاني"[2]، وقد كان جرير مدركا وواعيا بمسألة عدم الإطالة في المادحة عندما أوصى بنيه قائلا "يا بني، إذا مدحتم فلا تطيلوا المادحة، فإنه ينسى أولها، ولا يحفظ آخرها"[3]، ويمكن تلخيص شروط المدح الجيد فيما يلي:

- سلوك طريقة الإيضاح، وذلك بإبراز وجوه المعاني؛
- الإشادة بذكر الممدوح، وإشهار مناقبه وتشريف مقامه؛
- عدم الإطالة في الأبيات حتى لا ينسى أولها ويحفظ آخرها؛
- اجتناب التقصير والتجاوز والتطويل؛
- استخدام المعاني الجزلة والألفاظ النقية، والابتعاد عن المبتذلة السوقية.

وتتلخص هذه الضوابط والقواعد فيما وقع للفرزدق مع عبد الرحمان بن أم الحكم عندما طلب منه أن يقول فيه بيتين يعلقان بالرواة، مع ترك الإطالة جانبا[4].

وتختلف طرق المدح ومذاهبه، فما يمدح به الملك ليس هو ما يمدح به واحد من العامة، كما أن ما يصلح لمدح قاض لا يفيد عند مدح قائد أو خليفة، وإذا لم يراع الشاعر

---

(1) العمدة ج1 ص 128
(2) نفسه
(3) نفسه
(4) العمدة ج2 ص 114

هذه الاختلافات الدقيقة وقع في الخطأ، وهو ما قد يجر عليه غضب الممدوح وسخط النقاد، وقد تعارف الشعراء على الأمور التي ينبغي طرقها عند المدح، من إشهار للمناقب وتبيان للفضائل، وحددت في أربع فضائل نفسية هي: العقل، والشجاعة، والعدل، والعفة، ولكل فضيلة من هذه الفضائل أقسام كثيرة، تتركب فيما بينها لحظة المدح[1].

ب- الهجاء:

للشعراء مذاهب معينة في الهجاء، فإذا كان الغالب الأعم يرى أن "قصر الهجاء أجود"[2]، فإن جريرا كان يرى خلاف ذلك، فقد أوصى بنيه بإطالة الهجاء قائلا "إذا مدحتم فلا تطيلوا الممادحة، وإذا هجوتم فخالفوا"[3]، وكان ابن الرومي الشاعر الهجاء ممن يذهب هذا المذهب، إذ كان "يطيل ويفحش"[4]، وكان جرير زيادة على ما سبق يوصي بأن يكون الهجاء مضحكا وأدعى للسخرية والهزء بالمهجو "إذا هجوت فأضحك"[5]، وهو الشيء الذي كان يحرص عليه في أهاجيه للأخطل والفرزدق، فطالما أضحك جماهير المربد بمثل قوله:

ضعوا كحلا ومجمرة وعطرا فلستم يا فرزدق بالرجال

أو قوله:

لقد ولدت أم الفرزدق فاجرا وأتت بوزواز قصير القوائم

---

(1) ينظر نقد الشعر، ص ص 96-98.

(2) العمدة، ج2 ص 172

(3) نفسه

(4) نفسه

(5) نفسه

وكان ابن الرومي يتقيل طريقة جرير هاته ويسير على خطاها، فقد برع إلى حد كبير في رسم مهجويه رسما "كاريكاتورياً" فيه الكثير من السخرية المثيرة للضحك:

وجهـك يـا عمـرو فيـه طـول وفي وجــوه الكــلاب طــول

مقــابح الكلــب فيــك طــرا يـــزول عنهـــا ولا تـــزول

والذي ينبغي أن نشير إليه أن مسألة قـصر الهجـاء أو إطالتـه مرتبطـة إلى حـد كـبير بالهدف الذي يضعه الشاعر نصب عينيه، فالذي يحبذ القـصر يجمـع المعـاني ذات الـدلالات العميقة ويكثفها في لفظ جامع ومركز، أما من يحبذ طريقة الإطالة فيسعى بالضرورة إلى إبراز معايب المهجو والوقوف عند كل الجزئيات والدقائق لتفصيل القول فيها حتـى يبلـغ الغايـة، ويجرنا الحديث عن الإطالة والقصر إلى مسألة التعريض والتصريح وأيهما أقدر على إيـصال الهجاء اللاذع، فمن الشعراء من يرى أن "التعريض أهجـى مـن التـصريح، لاتـساع الظـن في التعريض، وشدة تعلق النفس به، والبحث عن معرفتـه، وطلـب حقيقتـه، فـإذا كـان الهجـاء تصريحا أحاطت به النفس علما، وقبلته يقينا في أول وهلة"[1]، ورب إشارة أبلـغ مـن عبـارة، وإذا كان أجود المدح أن يتناول الشاعر الفضائل النفسية، فإن أجود الهجاء "أن يسلب الإنسان الفضائل النفسية، وما تركب من بعضها مـع بعـض، فإمـا مـا كـان في الخلقـة الجـسيمة مـن المعايب فالهجاء به دون ما تقدم، وقدامة لا يراه هجو البتة"[2].

ج- الرثاء:

من ضوابط الرثاء أن "يكون ظاهر التفجع، بين الحسرة، مخلوطـا بالتلـهف والأسـف والاستعظام، وإن كان الميت ملكا أو رئيسا كبيرا"[3]، وجرت العادة عند الـشعراء ألا "يقـدموا

---

(1) العمدة ج2 ص 173

(2) نفسه ج 2 ص 174

(3) نفسه ج2 ص 147

قبل الرثاء نسيبا كما يصنعون ذلك في المدح والهجاء"[1]، إلا ما وقع نادرا ولا يعتد به، والرثاء منه الصعب ومنه السهل؛ فمن أشد الرثاء صعوبة على الشاعر "أن يرثي طفلا أو امرأة؛ لضيق الكلام عليه فيهما، وقلة الصفات"[2]، وأن يجمع "تعزية وتهنئة في موضع"[3]، وهو أمر يحتاج لفرط ذكاء، وحضور بديهة، ولطف تحيل، وقدرة على التصرف والتخلص من أمر إلى أمر، وممن برع في الرثاء نجد أبا ذؤيب الهذلي وابن الرومي وجريرا وأبا تمام وديك الجن.

د- النسيب:

من خصائص النسيب أن يكون "حلو الألفاظ رسلها، قريب المعاني سهلها، غير كز ولا غامض، وأن يختار له من الكلام ما كان ظاهر المعنى، لين الإيثار، رطب المكسر، شفاف الجوهر، يطرب الحزين، ويستخف الرصين"[4]، ولتحقيق هذين المطلبين على الشاعر أن يجعل "اللفظ رقيقا، والمعنى رشيقا، ويكثر فيه من بيان الصبابة، وتوجع الكآبة، وقلق الأشواق، ولوعة الفراق"[5]، وقد برع شعراء كثر في مجال الغزل والنسيب نذكر منهم على سبيل المثال جريرا وجميلا والأحوص وأبا صخر الهذلي...

6- ما ينبغي اجتنابه من العيوب:

تحفل كتب النقد بالإشارة إلى النعوت التي ينبغي أن تتوفر في الشعر، وفي المقابل لا تخلو هذه الكتب من إشارات إلى مختلف العيوب التي تقلل من جودة الشعر، وتشمل هذه العيوب كل مكونات الشعر بلا استثناء؛ فمن عيوب اللفظ "أن يكون ملحونا، وجاريا على غير سبيل الإعراب واللغة، وأن يكون حوشيا لا يستعمل ولايتكلم به إلا شاذا"[6]، ومن

---

(1) العمدة ج 2 ص 151
(2) نفسه ج 2 ص 154
(3) نفسه ج2 ص 155
(4) نفسه ج 2 ص 116
(5) العمدة ج 2 ص 114
(6) ينظر نقد الشعر ص 172

عيوب الوزن أن يخرج عن العروض، إضافة إلى التخليع؛ وهو أن يكون قبيح الوزن كثير الزحافات[1]، وشعر كهذا يكون "ناقص الطلاوة، قليل الحلاوة"[2]، ومن عيوب القافية نجد التجميع، والإقواء والإيطاء والسناد والإكفاء والتضمين[3]، ونجد في أشعار كثير من الشعراء حديثا عن هذه العيوب، وكيف أن أشعارهم تخلو منها، فهذا ذو الرمة يقول[4]:

وشعر أرقت له طريف أجنبه المساند والمحالا

وهذا جرير – وهو ما هو– يقول:

فلا إقواء إذا رمس القوافي بأفواه الرواة ولا سنادا

والسيد الحميري يردد وراءه:

وإن لساني مقول لا يخونني وإني لما آتي من الأمر متقن

أحوك ولا أقوي ولست بلاحن وكم قائل للشعر يقوي ويلحن

وينفي أبو حاتم سهل بن محمد السجستاني عن شعره الإقواء والسناد والإيطاء والإكفاء:

خذها إليك هدية من شاعر لا يستثيب ثوابها إهداؤه

---

(1) ينظر المصدر نفسه ص 178

(2) نفسه

(3) ينظر العمدة ج 1 ص 163، ونقد الشعر ص 181، والموشح ص 333

(4) تنظر كل الشواهد التالية في الموشح ص ص 2-3

نظـم ابـن آداب تنخـل شـعره لم يمـح رونـق شـعره إكفـاؤه

لم يقـــو فيـــه ولم يـــساند ولم يـوطئ فيهـوي نظمـه إيطـاؤه

والملاحـظ في هـذه الأشـعار التركيـز علـى عيـوب دون غيرهـا كـالإقواء والـسناد والإيطاء، دون أن نجد حديثا عن التضمين، لذلك نرفض عـده ضـمن عيـوب القافيـة، لأنـه مدخل لطيف لتحقيق الوحدة العضوية للقصيدة.

وخلاصة القول؛ ينبغي للشاعر أن يقصد النعوت ويجتنب العيوب إن هو أراد تحقيق الجودة، وامتلاك أزمة الآذان، والنفاذ إلى قلب الـسامع وعقلـه، وإصـابة مقاتـل الأغـراض، واستمالة القلوب، وثني الأعناق، ذلك أن المبدع إنمـا يقـصد بإبداعـه المتلقـي، أي نعـم هـو يسعى إلى أن يبلغ درجات الكمال النوعي ويشبع نهمه الإبـداعي ويـروي غلتـه منـه، لكنـه يبقى تواقا لمعرفة ردود فعل المتلقي سامعا كان أم قارئا، ساعيا إلى إمتاعه والتأثير فيه.

المبحث الثاني

شروط الجودة الخارجية

1- مراعاة المقامات وأحوال المخاطبين:

إن تحقق الجودة لا يمر عبر الالتزام بضوابط الكتابة وقواعدها التي استنها الأسلاف فقط، بقدر ما تمر ضرورة عبر استحضار دائم للمتلقي في سائر مراحل العملية الإبداعية، فالشاعر الحاذق هو من يجعل المتقبل لإبداعه نصب عينيه ويسعى على الدوام إلى إرضائه وطلب وده، وذلك عبر الالتزام بجملة من الضوابط والشروط والحدود التي تشكل حوله طوقا وسياجا وحصارا، وبهذا تكون حرية المبدع محدودة غير مطلقة، فأينما ولى وجهه وجد الجنس الشعري الذي يفرض عليه إكراهات، والقارئ أو المتلقي - بشكل عام - الذي يذكره دائما باحترام العقد التخاطبي، لكن على الرغم من هذا أو ذاك يبقى المبدع مالكا لأسلحة فتاكة قوامها الاحتيال، والتمويه، والاستلطاف ،وإخراج المعاني في معارض حسنة.

والشاعر مدعو على الدوام إلى أن يتجنب ما يمكن أن يصرف عنه الأسماع، ومن هذا القبيل " الإشارات البعيدة، والحكايات الغلقة، والإيماء المشكل"[1]، وبناء على هذا ينصح النقاد الشاعر بتجنب الإغراب والتعقيد حتى لا يخلق صدمة التلقي، التي أحدثها أبو تمام فسئل "لم لا تقول ما يفهم؟ فأجابه: وأنت لم لا تفهم من يقال؟"[2].

ومن الأمور التي ينبغي للشاعر أن يحترز منها اجتنابه في مفتتح أقواله مما يتطير به كذكر البكاء، ووصف إقفار الديار، ونعي الشباب، وذم الزمان، خاصة، في القصائد التي تبنى على المدائح والتهاني، فمن غير المنطقي أن يبتدئ الشاعر كلامه في مدح أو تهنئة بذم الزمان، ونعي الشباب، وذكر الفراق، ووصف إقفار الديار، ذلك أن لكل مقام مقالا.

وإلى جانب ما سبق على الشاعر أن يقصد محاب المتلقي ويجتنب كل ما يعكر صفوه،

---

(1) عيار الشعر ص123

(2) الموشح، ص 406

وأن يراعي على الدوام أحواله النفسية وأن يعرف من أين تؤكل الكتف، فما يقبله الممـدوح في يوم من الأيام، قد لا يقبله في يوم آخر، لأن النفسية دائمة التقلب من حال إلى حال، وهنا تحضرنا بعض الطرائف التي كانت تحصل مع عبد الملك بن مروان على وجه التحديـد، ومـع شاعرين هما جرير والأخطل، فالأول خاطب عبد الملك ذات مرة بقوله:

أتـصحو أم فـؤادك غـير صـاح عـشية هـم صـحبك بـالرواح

ومرة خاطبه قائلا:

وهذا ابن عمـي في دمـشق خليفـة لـو شـئت سـاقكم إلـي قطينـا

وفي المرتين أنكر عليه قوله ورده، ففي الأول ظن عبد الملك أنه يخاطبـه، وفي الثـاني أنكر عليه أن جعله مجرد شرطي، أما الأخطل فأنكر عليه عبد الملك قوله:

خف القطين فراحـوا منـك أو بكـروا

ظانا أنه قصده بكلامه، وما وقع لذي الرمة مع هشام بن عبد الملـك أطـرف عنـدما قال:

ما بال عينيك منها الماء ينسكب

وكانت في عين هشام ريشة تدمع أبدا، فظن أنه قصده فما كان إلا أن قـال لـه: ومـا سؤالك عن هذا يا جاهل؟". والذي يمكن الخروج به من هذه الحوادث الطريفة، أن الممـدوح قد يوجد في حالة نفسية غير سوية فلا يقبل كلاما حتى ولو كان جيدا، هنا يستخدم الـشاعر حسه وذكاءه في معرفة أحوال المخاطب قبل أن يقدم على القول في غرض ما.

والشاعر الحاذق بعد كل هذا هو الذي يتحرى أحوال مخاطبيه فيقصد محابهم، ويتجنب ما يكرهون، لأنه إن فعل ذلك دخل من الباب ووضع رجله في الركاب، وحقق المراد وبلغ الغاية، وخلاصة القول تتعدد أصناف المخاطبين وتتفاوت درجات فهمهم ومستويات وعيهم، والشاعر الفطن هو من يخاطب كل صنف بما يفهمه، فيخاطب الخاصة بما تفهمه، والعامة بما تستوعبه.

2- بعض نتائج عدم الانضباط لمعايير الجودة:

إن الانضباط الكلي أو الجزئي لمقومات الإبداع التي حددها النقاد ينتج لنا إبداعات متفاوتة، بعضها يصل إلى الذروة العليا من الجودة، وبعضها يقف في الوسط، والأخرى تهوي في مستنقع الرداءة، وقد تنبه النقاد إلى هذه الأمور، وكانوا في كل مرة يصدرون أحكامهم على أشعار الشعراء، فيسمونها تارة بالجودة والقوة، وتارة بالرداءة والغثاثة، وكانت أحكامهم هاته على شكل تمثيلات أو تشبيهات تستقى من واقع البيئة السائدة.

ويرتبط الحكم بالجودة أو الرداءة في عمومه بالمتلقي، ذلك أن المتلقي على اختلاف مشاربه هو الحكم والفيصل في قبول الشعر أو رفضه، وغالبا ما يكون رفضه أو قبوله خاضعا لأسباب وتبريرات.

أ- سرعة الزوال:

نلفي في النصوص المبثوثة في كتب النقد إشارات كثيرة إلى طريقة الشعراء في نظم الشعر وملاحظات وأحكاما، ومن هذه الملاحظات والإشارات بعض الأحكام التي تمس الأشعار التي يستجيدها السمع لأول وهلة، ولكنها سرعان ما تذوي ويذهب بهرجها الخادع، ويخفت توهجها اللامع، ومن هذا القبيل أشعار ذي الرمة التي اتفق النقاد والشعراء على أنها سريعة الزوال، قال جرير مبديا رأيه في شعر ذي الرمة " نقط عروس وأبعار ظباء"[1]، وهو نفس ما أدلى به أبو عمرو بن العلاء عندما قال "إنما شعر ذي الرمة نقط عروس

---

(1) الموشح ص 223

تضمحل عن قليل، وأبعار ظباء لها مشم في أول شمها، ثم تعود إلى أرواح البعر"[1]، وقد فسر المبرد كلا الرأيين بقوله "معنى قوله "نقط عروس" أنها تبقى أول يوم ثم تذهب، "وبعر الظباء" إذا شممته من ساعته وجدت منه كرائحة المسك، فإذا غاب ذهب ذلك"[2]، والملاحظ في هذه الآراء أنها تتخذ من البيئة مرجعا في حكمها على الأشعار، وهي آراء قائمة على تمثيل الشعر بشيء يوجد في الواقع يتشابه معه في خاصية معينة، فنقط العروس سريعة الزوال على الرغم من الحسن الذي تضفيه على العروس، وأبعار الظباء سرعان ما تزول رائحة المسك التي تبعثها في ساعتها وتعود إلى أرواح البعر، وهو ما ينطبق على أشعار ذي الرمة التي يجد لها المتلقي روعة وحلاوة في أول سماعها وتلقيها، ثم تذهب الحلاوة والروعة إلى حال سبيلها شيئا فشيئا، ما يعني أن شعره كان سريع الذهاب لا يثبت للزمن والتجربة، ولعل ذلك له ارتباط بما أسلفنا نشره من شروط الإبداع الجيد.

ب- اختلاف الشعر:

وهو من عيوب الشعر القبيحة القادحة فيه، التي تجعله مضطربا يعاني الخلل في تركيبه، ويتميز شعر النابغة الجعدي بهذه الخاصية، إذ نجده كثير التفاوت، يخلط فيه الشذرة والبعرة، والذهب والحطب، والعرر والغرر، ولعل من أدق التمثيلات لشعره قولهم "صاحب خلقان، عنده مطرق بألف وخلق بدرهم"[3]، وهو نفس ما ذهب إليه الفرزدق بعبارة مختلفة "مثله مثل صاحب الخلقان، يرى عنده ثوب خز وثوب عصب، وإلى جنبه سمل كساء"[4]، وتكاد تتكرر هذه الآراء بصيغ وعبارات مختلفة، لكنها تصب في بوتقة واحدة وتتفق في كون الجعدي كان يخلط الجيد السمين بالرديء الغث، وهو ما أدخل على شعره الاضطراب والاختلاف.

---

(1) نفسه ص 223-224

(2) نفسه ص 225

(3) نفسه ص 75

(4) نفسه ص 76

ج- افتقاد الحلاوة:

وضع الشعر في أصله ليطرب ويهز النفوس بإيقاعه ونغمه وجماليته الفنية، وصحة سبكه ونظمه، وقد يحدث أن يفقد الشعر كل هذه الخصال المنتجة للحلاوة والجالبة للذة النفسية لسبب من الأسباب؛ كفرط صنعة أو تكلف قول، أو احتفاظ بما يلزم التخلي عنه، أو التخلي عما ينبغي الاحتفاظ به، ولعل أكبر هذه الأسباب الإفراط في الصنعة والإكثار منها، وكان هذا ديدن لبيد الذي وصف الأصمعي شعره بقوله "شعر لبيد كأنه طيلسان طبري، يعني أنه جيد الصنعة وليس له حلاوة"[1]، وعادة ما لا تجتمع الحلاوة مع كثرة الصنعة وإتقانها، والأشعار التي يتوفر فيها شرط الحلاوة هي الأشعار المطبوعة التي لم تطلها يد الصنعة.

تبين النصوص السابقة في عمقها أن تحقيق الجودة الشعرية إنما يمر عبر الالتزام بسنن متداخلة فيما بينها ،تفضي في النهاية إلى كلام جميل يؤثر في النفس ويحوز على إعجاب المتلقي،ومعلوم أن تحقيق الجودة والشعرية يمر أساسا عبر مراعاة التناسب بين مكونات القصيدة اللفظية والمعنوية والصوتية والإيقاعية والتخييلية فتكون لحمة واحدة، ونستشف مما سبق نشره أن المتلقي كان واعيا بقضية الجودة الشعرية، لا بل إنه كان طرفا رئيسيا في تحديد معاييرها، ذلك أن الأشعار التي لم تكن تحترم هذه المعايير والشروط لم تكن تروق له وتؤثر فيه، أو أنها تؤثر فيه تأثيرا مرحليا سطحيا سرعان ما يذهب ويزول، ويخفت لهيبه، وتنطفئ ناره ويخبو أواره.

---

(1) الموشح ص 76

الورقة الثانية

أخطاء الشعراء في الابتداء خاصة

توطئة:

احتل الشعر عند العرب مكانة بارزة واحتفوا بنظمه وإنشاده وشرحه ونقده أيما احتفاء، ويظهر هذا الاهتمام في عنايتهم بالقصيدة حتى قبل ولادتها وخروجها لتتداول في سوق الشعر، وذلك من خلال مجمل التوجيهات والسنن والشرائط التي ألزم بها النقاد المبدع، سواء ما تعلق بالنعوت التي يجب أن تقصد أو العيوب التي ينبغي أن تجتنب، ولعل الهدف من كل ذلك أن يخرج الإبداع في صورة مستوية شكلا ومضمونا، إيقاعا ونظما، من هنا اهتموا بكل ما يحقق الجودة والتناسب داخل القصيدة ؛من لفظ ومعنى ووزن وقافية ،وتعديل وتلاحم، بل إن اهتمامهم شمل هندسة القصيدة وحسن التخلص، إضافة إلى إيلائهم العناية لابتداءات القصائد لما لها من تأثير في المتلقي السامع، وسنناقش في هذه الصفحات الأخطاء التي كان يقع فيها الشعراء سواء منهم الفحول أو من لا يصل إلى درجة الفحولة، وقبل أن نخوض في ذلك نتحدث عن أهمية الابتداء:

أهمية الابتداء:

أولى النقاد والشعراء أهمية خاصة للابتداء لما له من دور طليعي في إنجاح القصيدة، خاصة، إذا علمنا أنه أول ما يتلقفه السامع، فكلما أفلح الشاعر في صوغ افتتاح بديع رنان يتماشى مع الغرض الرئيسي للقصيدة، دخل من الباب ووضع رجله في الركاب، والشاعر المبرز هو من يحسن افتتاح قصائده لأن "حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاح"[1]، وكلما كان الافتتاح متقنا حسنا ملك به الشاعر أزمة الآذان وصرف نحوه الأسماع وثنى ناحيته الأعناق وحقق المراد، فكان ذلك مطية لنجاح شعره، ويعود سبب الدعوة إلى تجويد الابتداء إلى كونه "أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة"[2]، لذلك نصحوا الشاعر بتجنب الابتداء ب "ألا" و"خليلي" و"قد" وبالرغبة عن التعقيد[3]،كما نبهوه إلى

---

(1) العمدة، ابن رشيق، ج 1، ص 217

(2) العمدة ج1 ص 218

(3) ينظر المصدر نفسه، ج1 ص 218-219

ضرورة أن "يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله مما يتطير به أو يستجفى من الكلام والمخاطبات كذكر البكاء ووصف إقفار الديار، وتشتيت الألاف، ونعي الشباب، وذم الزمان، لاسيما في القصائد التي تتضمن المدائح والتهاني"[1]، وأن يحرص كل الحرص على أن يكون ابتداؤه "حلوا سهلا، أوفخما جزلا"[2]. ويختلف الشعراء في طريقة الافتتاح، فمنهم من يجعل من النسيب غايته و وكده في كل ابتداء، ومنهم "من لا يجعل لكلامه بسطا من النسيب، بل يهجم على ما يريد مكافحة، و يتناوله مصافحة"[3]، ولا شك أن قضية الابتداء بالنسيب أو عدمه تفرضها طبيعة الغرض العام للقصيدة، ذلك أن هناك أغراضا يقبح الابتداء فيها بنسيب كالرثاء مثلا، وإذا كانت مذاهب الشعراء تختلف في الابتداء والافتتاح، فإنهم كذلك يختلفون في الإجادة، فقد كان أبو تمام "فخم الابتداء، له روعة وعليه أبهة"[4]، وعرف عن أبي الطيب أنه "ربما عقد أوائل الأشعار ثقة بنفسه وإغرابا على نفسه"[5]، وكان من أحسن الشعراء ابتداء، والشعراء الذين برعوا في الابتداء كثيرون لا يحصيهم العد منهم امرؤ القيس والنابغة، وبشار، والبحتري (على خلاف بين النقاد)، وأبو نواس وغيرهم. وبعد هذه الوقفة نعرج على بعض الأخطاء التي كان يقع فيها الشعراء في مبادئ قصائدهم:

1- عدم مراعاة المقام وأحوال المخاطب:

من المبادئ المتعارف عليها بين الشعراء ضرورة أخذ المقام وحالة المخاطب بعين الاعتبار، وإغفال ذلك يوقع الشاعر في الخطأ والزلل، والمقصود بمراعاة المقام هاهنا الالتزام بأدب التخاطب واختيار الوقت المناسب لمخاطبة المتلقي واجتناب ما يعكر صفو خاطره، إضافة إلى اختيار الاستهلال المناسب للغرض الرئيسي، فلا يعقل أن يبتدئ الشاعر بغزل إذا كان الكلام عن حادثة من الحوادث أو هزيمة جيش أو رثاء ميت لأن "الغزل رقة محضة،

---

(1) عيار الشعر 126، ينظر بعض المآخذ على الشعراء في العمدة ج1 ص 222

(2) العمدة ج1، ص 218

(3) المصدر نفسه، ج1 ص 231

(4) نفسه، ج1 ص 233

(5) نفسه ج1 ص 239

والألفاظ التي تنظم في الحوادث المشار إليها من فحل الكلام ومتين القول، وهي ضد الغزل"[1]، ومتى خالف الشاعر القاعدة دل ذلك على ضعف قريحة وقصور عن الغاية[2]، وإضافة إلى تحذير النقاد الشاعر من مغبة الافتتاح بنسيب في مقامات المهابة والتعظيم فقد حذروا أيضا من خطأ ذكر ما ينغص على المتلقي فرحته خاصة في مقام الاحتفال والطرب والأنس، وقد وقع هذا للخليفة المعتصم عند فراغه من تشييد قصر له، فجاءه إسحاق بن إبراهيم الموصلي فأنشد شعرا "ما سمع الناس أحسن منه في صفته وصفة المجلس إلا أن أوله نسيب بالديار القديمة وبقية آثارها،فكان أول بيت منها:

يا دار غيرك البلى فمحاك يا ليت شعري ما الذي أبلاك
فتطير المعتصم وتغامز الناس"[3]

ولعل السبب في تطير المعتصم ما جلبه ذكر بلى الديار ودروسها من هم وغم وتنغيص وتكدير، في وقت كان يمني النفس في أن يسمع كلاما يفرج عنه ويتمم فرحته بتشييد القصر، وبناء على هذا ينصح النقاد الشاعر بأن"يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله مما يتطير منه أو يستجفى من الكلام والمخاطبات كذكر البكاء ووصف الخطوب الحادثة"[4]، والأمثلة عن هذه الابتداءات التي حاد فيها الشعراء عن جادة الإحسان كثيرة، من ذلك قول البحتري مخاطبا أبا سعيد الشفري:

لك الويل من ليل بطاء أواخره

---

(1) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، ج2، ص223

(2) المصدر نفسه والصفحة نفسها

(3) الموشح للمرزباني، ص 374

(4) ينظر عيار الشعر 126 والموشح ص 303

فقال له أبو سعيد: الويل لك والحرب"[1]، ومن أخطاء الابتداء الناتجة عن عدم مراعاة المقام وحالة المخاطب ما وقع للأخطل في رائيته المشهورة - التي قضى في حوكها وتثقيفها حولا كريتا- في مدح عبد الملك قوله في مطلعها:

خف القطين فراحوا منك أو بكروا وأزعجتهم نوى في صرفها غير

فقال عبد الملك: بل منك إن شاء الله تطيرا"[2]، ومعلوم أن الشعراء درجوا على مخاطبة أنفسهم بكاف الخطاب وهي عادة قديمة، وهو أمر لم يغب عن عبد الملك الذي عرف بوعيه النقدي، إلا أن التلويح أو الإشارة إلى أمر فيه بكاء وحزن أفسد على الخليفة لذة اللحظة، ونغص عليه ما كان فيه من انتشاء وانتظار للمديح.

ولعل الملاحظة الملفتة للانتباه أن جل المآخذ التي أخذ عليها الشعراء في المبادئ والافتتاحات ارتبطت بشخص واحد في الغالب الأعم هو عبد الملك بن مروان ما يعني أن هذا الخليفة كان ذا دراية بالشروط الأساسية التي تحقق جودة الشعر، كما يكشف عن وعي نقدي عميق لدى هذا الخليفة، وقصته مع جرير وذي الرمة معروفة ولومه إياهما على خطئهم في الافتتاح مشهور[3].

نستقرئ مما سلف أن مراعاة مقام التخاطب وأخذ أحوال المخاطب بعين الاعتبار يدل في جانب منه على تفطن الشاعر وذكائه، كما يعد بحق مدخلا رئيسيا لنشدان غاية الإتقان في القول الشعري، لذلك حض النقاد المبدع على الالتفات إلى كل الجزئيات وسائر الكليات التي تحقق في النهاية كلاما موسوما بالجودة منعوتا بالإحسان.

---

(1) الموشح ص 303

(2) الموشح 187

(3) ينظر العمدة، ج1 ص 222

2- عدم التناسب بين مصراعي البيت:

يعد التناسب في الأصل قانونا من قوانين الجمال عامة، ويقصد به ذاك التوافق والانتظام الخاضع لنظام دقيق بين سائر المكونات المشكلة لظاهرة معينة، والتناسب في القصيدة يتحقق بتوافق أبياتها وأصواتها وسائر مكوناتها ،حيث تبدو متآلفة متناغمة متوافقة في نظم بديع، أما في الابتداء فمعناه أن يكون مصراعا (قسيما، شطرا) البيت متناسبين في الفخامة أو السهولة، في الجزالة أو الرقة، وعلى هذا يكون الشاعر مطالبا بجعل قسيمي بيته في الابتداء لفقين على مستوى واحد، وألا يقع في خطإ الاختلاف الذي يعيب كلامه منذ الوهلة الأولى فـ"من الشعراء من لا يناسب بين مصراعي البيت، فيجعل القسيم الأول جزلا فخما والثاني سهلا رقيقا"[1]، وقد كان مثل هذا يقع للمتنبي بين الفينة والفينة ،ومن هذه الابتداءات التي لم يراع فيها الشاعر التناسب بين مصراعي البيت قوله:

جللا كما بي فليك التبريح أغذاء ذا الرشأ الأغن الشيح؟[2]

فالقسيم الأول عليه سيماء الجزالة والفخامة ،فيما الثاني ملتف في شملة الرقة والسهولة، وقد كان المتنبي معروفا بجودة الابتداء التي تعد"من أجل محاسن أبي الطيب، وأشرف مآثر شعره إذا ذكر الشعر"[3] لكنه كان يقع في سقطات وهنات لا يقع فيها إلا المبتدئون من الشعراء، وهو لعمري أمر طبعي فلكل جواد كبوة ولكل سيف نبوة ولكل عالم هفوة ولكل شاعر تبعا لذلك سقطة،ومثيل ما وقع للمتنبي حصل لجميل بن معمر في قوله المشهور:

ألا أيها الركب النيام ألا هبوا أسائلكم :هل يقتل الرجل الحب؟

---

(1) العمدة، ج1 ص 222

(2) المصدر نفسه ص 221

(3) العمدة، ج1 ص 222

واعتبر النقاد الشطر الأول أعرابيا ملتفا في شملته كناية عن جزالته وفخامته، وعدوا الثاني مخنثا من مخنثي العقيق إشارة إلى رقته، ومن أطرف الأمثلة التي يمكن أن نسوقها في سياق معالجة عدم التناسب بين مصراعي البيت في الابتداء قول المؤمل بن أميل المحاربي "وقد نمى إلى الناس خبر وفاة المهدي:

مات الخليفة أيها الثقلان

فقال جماعة من الأدباء بالمجلس: هذا أشعر الناس نعى الخليفة إلى الجن والإنس في نصف بيت، وأمده الناس أبصارهم متوقعين لما يتم به البيت: فقال:

فكأنني أفطرت في رمضان

قال- أي الراوي- فضحك الناس به وصار شهرة"[1]، وأظن الشاعر في نعيه الخليفة وتشبيه وفاته بإفطاره في رمضان يدخل في باب التشبيه القبيح ،نظرا لتباعد ما بين الأمرين، ولعله قصد الإشارة إلى عظم الحادثة التي ابتلوا بها ،ولم يجد ما يناسبها من الخطورة والعظم سوى الإفطار في رمضان، لكن المعاب على الشاعر أنه لم يناسب بين المصراعين معنى ،وتعبيرا، وتشبيها.

3- سوء التأدب مع المخاطب:

كثيرة هي الافتتاحات التي خرج فيها الشعراء عن جادة التأدب مع المخاطب إما لسهو أو عدم مراعاة للمقام أو لعارض ما، فيخاطبون الممدوح بما لا يصح من كلام، من ذلك ما حصل لأبي حكيمة راشد بن إسحاق عندما أنشد أبا دلف قائلا:

ألا ذهب الأير الذي كنت تعرف

---

(1) الموشح ص 369

فقال أبو دلف: أمك التي كانت تعرفه"[1]، وسوء التأدب باد في ذكر الشاعر للفظ (الأير) في مقام المدح ونعت المحاسن، ومن هذه الجهة أيضا"عابوا على أبي الطيب قوله لكافور أول لقائه مبتدئا – وإن كان إنما يخاطب نفسه لا كافورا–:

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا وحسب المنايا أن يكن أمانيا"[2]

وذكر الموت والمنايا يجلب التكدير خاصة في مقام المدح ومحاولة تحسيس الممدوح بأنه الأفضل على الإطلاق، مما قد يجعله يعتقد أنه يفوق الأنام – وهو منهم – بحيث لا يسري عليه ما يسري عليهم من مرض وموت.

4- أسباب وقوع الشعراء في أخطاء الابتداء:

تجدر الإشارة إلى أن الخطأ في الافتتاح لا يقع فيه صغار الشعراء وأنصافهم فحسب، بل يقع فيه الفحول أيضا ومنهم جرير والمتنبي وأبو تمام والبحتري، وعموما فعدم اهتداء الشاعر في بعض الأحايين إلى نسج مطلع يلفت الانتباه لا يقلل من قيمته ووزنه ومكانته، إذ لا يعدو الأمر أن يكون كبوة جواد، وللخطأ في الابتداء أسباب كثيرة يحددها ابن رشيق في الآتي[3]:

- غفلة في الطبع وغلظ،
- استغراق في الصنعة،
- شغل هاجس بالعمل.

إذن فالغفلة والسهو والإغراق في الصنعة والخروج عن الطبع السليم يوقع الشاعر في مثل هذه الأخطاء، لذا ينصح النقاد الشاعر بأن يكون ذكيا في مخاطبة المتلقي مراعيا لحالته

---

(1) الموشح، ص303

(2) العمدة ج1 ص 222

(3) ينظر العمدة ج1 ص 222-223

آخذا المقام بعين الاعتبار "والفطن الحاذق يختار للأوقات ما يشاكلها، وينظر في أحوال المخاطبين، فيقصد محابهم ويميل إلى شهواتهم وإن خالفت شهوته، ويتفقد ما يكرهون سماعه فيجتنب ذكره"[1].

نستنتج مما سبق ذكره ومن كثير غيره أن عناية النقاد والشعراء بمسألة الابتداء ليعكس في عمقه عناية فائقة بالشعر، ورغبة في خروج الإبداع في زي قشيب تمهيدا لتحقيق الجودة اللفظية والمعنوية والمضمونية والشكلية، ذلك أن الإبداع الجيد هو الذي يجمع بين المضمون والشكل فيوازن بينهما، والذي تجدر الإشارة إليه أن الشعراء بدورهم كانوا ملمين بهذه القضية، ولعل تنقيحهم لأشعارهم ومعاودتهم النظر فيها المرة تلو المرة قبل عرضها كان يشمل الابتداء مثلما يشمل الخروج واللفظ والتلاحم والنظم وسائر مكونات العمل الشعري.

---

(1) نفسه ص 223

الورقة الثالثة

تجليات نقد النقد في التراث النقدي

من خلال كتاب العمدة لابن رشيق

على سبيل التقديم:

كثيرة هي المرات التي اشتكى فيها المبدعون من تعسر الإبداع وتأبيه، ومن تعذره وتجنيه، فقد كان يمر على الشاعر الوقت الطويل دون أن يبدع بيتا واحدا وهو الفحل المقدم والمفلق المعظم، وما نموذج الفرزدق عنا بخاف، وإذا كانت عملية الإبداع تتميز بالصعوبة والاعتسار، فإن عملية النقد التي تعد إبداعا على الإبداع الأول ، تتميز بالصعوبة نفسها لأنها كلام على كلام و"الكلام على الكلام صعب، لأنه يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعض"[1] كما قال أبو حيان التوحيدي، ولعل مرد ذلك أساسا إلى المزالق التي يمكن أن يسقط فيها الناقد، إضافة إلى احتياجه أن يفقه ما قاله المبدع، وأن يلم بظروف إنتاج الإبداع وحيثياته، كل هذا وغيره يصعب عمل الناقد. وإذا كان النقد بهذه الصعوبة والخطورة فإن الأمر يشتد، والصعوبة تزداد، والمعاناة تتضاعف عند محاولة "نقد النقد" لأنه يتطلب إلماما بالإبداع الأول والإبداع الثاني، ثم محاولة نقده بمباركته أو تصحيحه من خلال الحكم عليه إما بالجودة أو الغثاثة.

ونقد النقد كما يعرفه بعض الباحثين هو "عبارة عن متابعة تصحيحية لمتابعة تقويمية لنص أدبي، أو بعبارة أخرى هو لغة واصفة للغة واصفة"[2]. وسنحاول في هذه الوريقات والأسطر أن نتبين بعض تجليات نقد النقد في كتاب العمدة الذي أخلصه صاحبه ابن رشيق للنقد، وهو أمر لم يمنع الناقد من تتبع بعض النقاد مصححا آراءهم تارة، ومشاركا إياهم فيما ذهبوا إليه تارة أخرى.

---

(1) فكر ونقد، من تجليات نقد النقد في الأدب العرلي القديم، د. احمد العلوي العبدلاوي ص 79.

(2) نفس المصدر والصفحة.

1- سعة الإطلاع مدخلا لنقد النقد:

إن ملامح نقد النقد في كتاب العمدة، لا تبدو بارزة للدارس للوهلة الأولى، لكن مع مداومة الدراسة والاستئناس بالكتاب يجد الدارس نفسه أمام محاولات لصاحب الكتاب يحاول فيها تتبع بعض آراء النقاد موردا إياها تارة دون تعقيب، وتارة أخرى مع التعقيب وإبداء الملاحظة.

إن تأخر ابن رشيق الزمني جعله يحظى بمادة نقدية هي ما هي في الكثرة والوفرة والغنى والتنوع، مما جعل رؤيته النقدية تتسم بكثير من الوضوح فسار على طريق نقدي لاحب وهو يستقصي ويجمع آراء سابقيه، شأنه شأن أي ناقد كان يقبل آراء ويرفض أخرى، مع إعطاء تبريرات بين الفينة والفينة.

لقد عرض ابن رشيق آراء واجتهادات جملة من النقاد والرواة، والنحاة واللغويين، مكتفيا تارة بإيراد الرواية، ومتجاوزا إياها إلى الحكم والتعليل تارة أخرى، وقد نقل عن "ابن طباطبا مرة واحدة وعن خلف الأحمر اثنا عشرة مرة، وعن أبي عمرو بن العلاء سبعة وعشرين مرة، وعن الأصمعي خمسة وأربعين مرة، وعن عبد الكريم النهشلي أربعين مرة، وهو أستاذ ابن رشيق، وعن ابن جني تسع مرات، ويعتبر أكثر أقواله صائبة، وعن الجاحظ أكثر من أربعين مرة، وكان معجبا بآرائه متبينا لها... كما روى عن أبي عبيدة ثمان وثلاثين مرة، وعن المفضل الضبي اثنا عشرة مرة، وعن الصولي عشر مرات، وعن ابن قتيبة إحدى وثلاثين مرة"[1].

والملاحظ أن ابن رشيق كان واسع الاطلاع على أقوال وآراء من سبقوه، إذ لم يقتصر على النقاد بل تجاوزهم إلى النحاة واللغويين، ما يعني أنه كان يحرص على الدقة في البحث عن مواطن النقد الصائب حتى ولو كانت في أراضي النحاة واللغويين، والملاحظ أيضا أنه في تتبعه يميل إلى آراء ويعرض عن أخرى، فقد كان معجبا بآراء الجاحظ، وأستاذه عبد الكريم ،والقاضي عبد العزيز الجرجاني، ومتحاملا في أحيان كثيرة على الحاتمي وغيره.

---

(1) فكر ونقد، ص 80-81.

ونتج عن تتبعه لآراء من سبق ذكرهم نقده لكثير من النقاد، كالآمدي الذي نقده مرة واحدة، وابن سلام الجمحي الذي نقده مرتين، وقدامة مرتين، والقاضي الجرجاني الذي نقده خمس مرات كما نقد ابن وكيع مرتين، والحاتمي خمس مرات[1].

والذي يتضح لنا مما سبق عرضه ونشره أن ابن رشيق كان واسع الاطلاع، فسيح المعرفة بآراء من سبقوه، وهذا الاطلاع جعله يمحص هذه الآراء ويتبين صالحها من فاسدها، وغثها من سمينها ، وهو تبين لم يكن ليوجد لولا امتلاكه رؤية نقدية واضحة المعالم.

2- ارتباط نقد النقد بالرؤية النقدية:

إن امتلاك الناقد قدرة سليمة على الحكم والتمييز، يمر أساسا عبر امتلاك رؤية نقدية ومنظور سليم، والرؤية النقدية في أساسها تمر عبر التمكن من آراء السابقين، والإتيان باجتهادات تؤكد صحة المذهب الذي يذهبه الناقد، لذلك كان لزاما على كل ناقد يتناول دراسة لغة واصفة أن يمتلك ويتسلح برؤية تحفظه من الزلل في مهاوي الغلط.

3- تجليات نقد النقد:

أ- قبول الآراء دون تعليل:

إن المتتبع لآراء ابن رشيق في كثير من المواطن، يجد أنه يقبل جملة من الآراء دون تمحيصها وتعليل سبب قبولها، ويدخل فعله هذا حيز نقد النقد حتى ولو لم يبرز سبب قبوله أو اختياره، ذلك أن إيراد رأي ما أو مذهب معين دون التعليق عليه يعني بالضرورة قبوله واصطفاءه، ويتضح ذلك في نقوله عن القاضي الجرجاني، إذ كثيرا ما يقبل آراءه" وقال الجرجاني- وهو أصح مذهبا، وأكثر تحقيقا من كثير ممن نظر في هذا الشأن"[2]، ويمكن تبين اتجاهه الأول في نقد النقد في قوله" قال علي بن عيسى الرماني: أسباب الإشكال ثلاثة: التغيير

---

(1) فكر ونقد، ص 81 . بتصرف

(2) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 2/ 281

على الأغلب كالتقديم والتأخير وما أشبهه، وسلوك الطريق الأبعد، وإيقاع المشترك"[1]، ونلاحظ كيف أنه يستشهد بكلام الرماني عند حديثة عن أسباب الإشكال في الشعر، دون أن يعقب عليه بالقبول أو الرفض، وعند حديثة عن التشبيه والاستعارة يعرض ابن رشيق لرأي الرماني في دورهما في إخراج الأغمض إلى الأوضح قائلا: "والتشبيه والاستعارة جميعا يخرجان الأغمض إلى الأوضح ويقربان البعيد كما شرط الرماني في كتابه وهما عنده في باب الاختصار"[2].

ب- التصريح بالنقد:

وقد يصرح ابن رشيق بنقده دونما مواربة، ويتضح هذا الأمر في قبوله لرأي الجاحظ الذي تعرض فيه لمتعاطي الشعر، واختار مذهب أدباء الكتاب""فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب كالحسن بن وهب، محمد بن عبد الملك الزيات.. وسأذكر بعد هذا الباب قطعة من أشعار الكتاب يظهر فيها مرماهم، ويستدل بها على مغزاهم، ويعرف حسن اختيار الجاحظ فيما ذهب إليه من تفضيلهم"[3] فهو ها هنا يستحسن ما ذهب إليه الجاحظ في اختياره، مع التدليل على هذا الاستحسان بأشعار تبين صحة ما ذهب إليه، ومما يدخل في باب استحسانه لنقد سابقيه تعقيبه على نقد الجرجاني حين تناول التشبيه والتمثيل وبما يقعان "وقال الجرجاني، والتمثيل يقع مرة بالصورة والصفة، وأخرى بالحالة والطريقة اعتذر بذلك عن قول أبي الطيب:

بليت بلى الأطلال إن لم أقف بها وقوف شحيح ضاع في الترب خاتمه

أنه أراد وقوفا خارجا عن المتعارف وأنشد:

---

(1) نفس المصدر، 2/ 267

(2) نفس المصدر، 1/ 287

(3) نفس المصدر 1/ 105- 106

رب ليـل أمـد مـن نفـس العـا شـق طـولا، قطعتـه بانتحـاب

فهذا والله هو النقد العجيب الذي غفل الناس عنه بل عموا وصموا[1].

فهو يحكم على صواب رأي الجرجاني في ما ذهب إليـه، ويبـدي تعجبـه مـن ذلـك واصفا نقده بالعجيب، لأنه الوحيد الذي تفطـن إلى هـذه الإشـارة الخفيـة الدالـة دون بـاقي النقاد.

ج- رفض النقد بحجه:

إضافة إلى التوجهين السابقين، اختار ابن رشيق سلوك طريـق آخـر في الحكـم علـى كلام النقاد، مخطئا إياهم أو مبينا إغفالهم، واضعا يده على قصورهم وعدم تحقيقهم، وهو في كل ذلك لا يتحامل على سابقيه، بل يعرض آراءهـم بموضـوعية ويناقـشهم بهـدوء، مخالفـا بذلك توجه ابن الأثير الذي عرف بكثرة تحامله على من سبقه.

وكان لابد لابن رشـيق وهـو يتعـرض لقـضية الـسرقات الـشعرية أن يـدلي بـآراء السابقين، خاصة، أولئـك الـذي أدلـوا بـدلوهم في هـذه القـضية، ومـنهم الحـاتمي في حليـة المحاضرة الذي يعترض عليه ابن رشيق أيما اعـتراض، خاصـة، في الألقـاب الـتي خـص بهـا السرقات،حيث أتى في" حلية المحاضرة بألقاب محدثة تدبرتها ليس لها محـصول إذا حققـت"[2]. ورأيه هذا كما هو بين من كلامه، قائم على "التدبر" لذلك نجده يعرض لعدة ألقـاب اختارهـا ليسم بها أنواع السرقات يعتبرها محققة.

ومن تعقيباته على آراء النقاد، رفضه لما ذهب إليه الرماني في شرح الصورة الشعرية في بيت من الأبيات " وأنشد الرماني لذي الرمة:

كأنـه كوكـب في إثـر عفريـت مسوم في سواد الليـل منقـضب

---

(1) نفس المصدر 1/ 295 -296

(2) نفس المصدر: 2/ 280

ثم قال: قد اجتمع الثور والكوكب في السرعة، إلا أن انقضاض الكوكب أسرع، واستدل بهذا على جودة التشبيه، وأنا أرى أن فيه دركا على الشاعر وإغفالا من الشيخ المفسر، وذلك أن الثور مطلوب، والكوكب طالب، فشبهه به في السرعة والبياض، وشبهه بالعفريت وشبه الكلب وراءه بالكوكب لكان أحسن وأوضح، لكنه لم يتمكن له المعنى الذي أراده من فوت الثور الذي شبه به راحلته، وأما ما أغفله الشيخ فإن الشاعر إنما رغب في تشبيه الثور بالكوكب، واحتمل عكس التشبيه"[1].

ونلاحظ كيف أن ابن رشيق يناقش كلا من الشاعر والناقد في هدوء وتركيز، ويبين خطأهما دون أن يتحامل على أحدهما.

على سبيل الختم:

إن تجليات نقد النقد في كتب النقد العربي القديم كالعمدة، والمثل السائر، ومنهاج البلغاء، تسعفنا إلى حد كبير في تبين مدى سعي نقادنا القدامى إلى دراسة النقد، وعدم الاقتصار على الإبداع الأول الذي ينتجه الشاعر أو الخطيب أو غيرهما. وبوقوفنا على ما صنعه ابن رشيق في العمدة من نقد لآراء واجتهادات النقاد السابقين، يتبين أن الرجل كان على وعي تام بدور نقد النقد في الوصول إلى خطاب نقدي سليم قويم يمشي على رجلين، وقد اتبعه في هذا الطريق الذي سلكه، والخط الذي اختطه ابن الاثير وحازم القرطاجني على التوالي.

---

(1) نفس المصدر 1/ 296.

الورقة الرابعة

الرؤية النقدية عند ابن الأثير من خلال كتاب المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر

على سبيل التقديم:

ما المقصود بالرؤية النقدية؟ هل هي ذاك التصور الذي يمتلكه الناقد تجاه النص الأدبي؟ ما الذي يحقق الرؤية النقدية: أهو التكرار والترتيب لما سبق وقيل، أم هي الجدة والاجتهاد؟ إلى أي حد يمكن للناقد أن يمتلك رؤية خاصة به، أم أن حافر نقده لابد وأن يقع على حافر غيره مادام النقد جادة؟ هل يستطيع الناقد أن يبقى وفيا لمنظوره الذي انطلق منه، أم إنه يغيره تبعا لتغير مسار الكتابة؟ وما علاقة الهدف بالرؤية؟ وما مدى تدخل القرائن والتحققات (الاستشهادات) في تشكيل الرؤية النقدية؟ وأخيرا هل يمكن الاعتماد على طريقة اشتغال الناقد للتعرف على رؤيته النقدية؟

ولمحاولة تبين الرؤية النقدية عند ابن الأثير، ننطلق من بعض العناصر التي يمكن أن تفيد في وضع اليد على طريقة اشتغال هذا الناقد الألمعي:

1- تحديد الهدف:

إن تأخر ابن الأثير الزمني أعطاه ميزة خاصة، جعلته يمحص ما قيل في علم البيان، فاختار منه الذهب وترك الحطب، وزاد على ذلك بما أملاه عليه فكره وقاده إليه فهمه، فبنى بذلك تصورا جديدا جاء نتيجة رؤية ومنظور خاصين، فهو لا يتكئ على كلام سابقيه اتكاء مباشرا فينقل ما قالوه نقلا لا جدة فيه ولا اجتهاد كالذي عرف عن أبي هلال من أنه لم يزد على أن رتب كلام الجاحظ وقدامة وابن طباطبا.

إن القول بامتلاك الناقد منظورا خاصا به للنص الأدبي يمر أساسا عبر تحديد الهدف من الكتاب، الذي يتمثل أساسا في "معرفة علم البيان، والاطلاع عليه، والحصول على تعليم الكلم التي بها تنظم العقود وترصع، وتخلب العقول فتخدع"[1]، إلا أن منطوق هذه العبارة لا يسعفنا في تعرف الغرض المنشود صراحة، ما يجعلنا نستشف ذلك من مفهومها، وهو أن الناقد يهدف إلى أن يلم المعلم بقواعد العمل الأدبي لفظا ومعنى، شكلا ومضمونا.

---

(1) المثل السائر، ابن الأثير، ج1 ص25

إذن فالهدف (الغرض) ضمنيا كان أو صريحا يساعد في تلمس الرؤية النقدية لدى الناقد، إذ لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نتحدث عن رؤية نقدية في غياب معلن أو صريح للهدف، فما الذي اعتمده ابن الأثير لتحقيق هدفه أعلاه؟

2- التقسيم المعتمد:

قسم الناقد كتابه بعد فصول خصصها لمعالجة جملة من القضايا (آلات علم البيان، الفصاحة والبلاغة) إلى مقالتين كبيرتين إحداهما في الصناعة اللفظية، والأخرى في الصناعة المعنوية، وكل مقالة تنقسم إلى أقسام، ونلاحظ من هذا التقسيم أن الناقد استطاع أن يجمع كل القضايا المرتبطة بالإبداع تحت مقالتين اثنتين، فإذا كان النقاد السابقون أمثال ابن رشيق قد تناولوا هذه القضايا كل واحدة بمعزل عن الأخرى، فإن ابن الأثير جلعها تحت سماء واحدة ونظمها في عقد واحد لا ينفرط، والسبب في ذلك - في اعتقادي- يقينه التام بالتداخل بين قضايا كل مقالة، فهي ليست معزولة كما قد يظن للوهلة الأولى، بل ترتبط فيما بينها بخيوط سميكة، تدور في الغالب على مسألتين طالما أثارتا قيلا وقالا هما: اللفظ والمعنى؛ فالجانب اللفظي للإبداع تشترك في تحقيقه الألفاظ المفردة والمركبة، هذه الألفاظ عندما تسبك ينتج عنها نظم، وتكرارها ينتج عنه سجع وتجنيس، وتوافقها في الوزن يخلق موازنة إلى غير ذلك.....، والجانب اللفظي المذكور لا يؤدي معنى بمنأى عن نظيره المعنوي، فهما مرتبطان ارتباط الجلد بالعظم.

ومن خلال هذا التقسيم للصناعة (الإبداع) يتضح أن ابن الأثير يمتلك رؤية نقدية واضحة المعالم بارزة الملامح، فمجرد التقسيم ينبئ بوعي تام بالعملية النقدية، ففرق بين ناقد يعرف أين يضع رجله وبين آخر تخبط خبط عشواء.

3- الوقوف عند آراء السابقين:

إن تحديد الرؤية النقدية عند ناقد معين يمر أساسا عبر استفادته ممن سبقوه، فهو لا يستطيع أن يحدد لنفسه مسارا يتبعه دون اقتفاء آثار سابقيه، لكن الاقتفاء ههنا لا يعني

التكرار وتتبع الآثار، بقدر ما يعني وضع بصمة خاصة به وإبداء آراء تظهر فيها الخصوصية النقدية.

لا يتوانى ابن الأثير في التصريح أنه استفاد من سابقيه فيما كتبوه في علم البيان إن في الجامع الكبير أو في المثل السائر، ففي الجامع الكبير يصرح أنه اطلع على ما كتبه السابقون في علم البيان حتى اتضح له باديه وخافيه، وانكشفت له أقوال الأئمة المشهورين فيه كالرماني، والآمدي، والجاحظ، وقدامه، وأبي هلال و الحاتمي وابن سنان الخفاجي"[1]، نفس الأمر يكرره في خطبة المثل السائر وأنه تصفح ما كتبه الناس فلم يجد ضالته إلا في كتاب الموازنة وسر الفصاحة"[2]، وحتى نتبين صدق دعواه نأخذ على ذلك أمثلة من الكتاب" ومن أوصاف الكلمة أن تكون مؤلفة من أقل الأوزان تركيبا، وهذا مما ذكره ابن سنان في كتابه"[3]، وفي باب التجنيس يذكر أن سابقيه صنفوا فيه كتبا كثيرة وجعلوه أبوابا متعددة، واختلفوا في ذلك وأدخلوا بعض تلك الأبواب في بعض" فمنهم عبد الله بن المعتز، وأبو علي الحاتمي، والقاضي الجرجاني، وقدامة بن جعفر الكاتب وغيرهم"[4].

إن مجرد ذكر النقاد السابقين باسمهم وكذا الإشارة إلى كلامهم، ليؤكد أن ناقدنا كان له من سعة المعرفة وعمق الإدراك ما جعله يبني لنفسه اتجاها في النقد، يقتفي فيه آثار السابقين دون أن يقلدهم تقليدا، وهو أمر لم يكن ليتم لولا امتلاكه منظورا نقديا ينبني على الاجتهاد، هنا نتساءل ، إلى أي مدى كان ابن الأثير مجتهدا في آرائه، إذا علمنا أن الاجتهاد مدخل أساسي لتحقق ما يسمى بالرؤية النقدية؟

---

(1) المثل السائر، ج1 ص 17

(2) المثل السائر، ج1 ص23

(3) نفسه، ج1، ص 190

(4) نفسه ج1، ص 241

4- الاجتهاد:

إن الحديث عن رؤية متميزة للنص الأدبي لا يتم عبر التكرار والاجترار واقتفاء الآثار، بل يقوم على التجديد والاجتهاد، ويعلن ابن الاثير أنه" ابتدع أشياء لم تكن قبله مبتدعة، ومنحه الله درجة الاجتهاد التي لا تكون أقوالها تابعة وإنما هي متبعة"[1]، ولنأخذ أمثلة تبين لنا اجتهاده وعدم اتفاقه مع من سبقه، يقول" ومن أوصاف الكلمة أن تكون مؤلفة من أقل الأوزان تركيبا وهذا مما ذكره ابن سنان الخفاجي في كتابه ثم مثله بقول أبي الطيب المتنبي:

إن الكرام بلا كرام منهم مثل القلوب بلا سويداواتها

وقال: إن لفظة سويداواتها طويلة فلهذا قبحت وليس الأمر كما ذكره، فإن قبح هذه اللفظة لم يكن بسبب طولها إنما وهو لأنها في نفسها قبيحة وقد كانت وهي مفردة حسنة، فلما جمعت قبحت، لابسبب الطول، والدليل على ذلك أنه قد ورد في القرآن ألفاظ طوال وهي مع ذلك حسنة، كقوله تعالى: ﷽ فإن هذه اللفظة تسعة أحرف وكقوله تعالى" ليستخلفنكم في الأرض" فإن هذه اللفظة عشرة أحرف وكلتاهما حسنة رائقة، ولو كان الطول مما يوجب قبحا لقبحت هاتان اللفظتان"[2]، ونلاحظ كيف أن الناقد لا يسلم برأي من سبقه بل يرفضه، وهو ما يؤكده اجتهاده في قبول أو رفض الآراء، فمدار القبح الملتصق باللفظة ليس مرده إلى الطول بل يرتبط أساسا بمكان اللفظة داخل الجملة أي أن قبحها أو حسنها مرده إلى النظم والتركيب . والناظر في كلام الناقد عن التجنيس يدرك أنه يملك نظرة خاصة، ويستشف ذلك من قوله" وعلى هذا فإني نظرت في التجنيس وما شبه فأجري مجراه، فوجدته ينقسم إلى تسعة أقسام، واحد منها يدل على حقيقة التجنيس لأن

---

(1) نفسه، ج1، ص 24

(2) نفسه، ج1، ص 191

لفظه واحد لا يختلف وستة أقسام مشبهة"[1]، وفي أثناء ذلك يستدل على تقسيمه بمجموعه من الأشعار وربما رد على من يدخل في التجنيس ما ليس منه: "وربما جهل بعض الناس فأدخل في التجنيس ما ليس منه نظرا إلى مساواة اللفظ دون اختلاف المعنى، فمن ذلك قول لأبي تمام:

أظن الدمع في خدي سيبقى رسوما من بكائي في الرسوم

وهذا ليس من التجنيس، إذ حد التجنيس هو اتفاق اللفظ واختلاف المعنى، وهذا البيت المشار إليه هو اتفاق اللفظ والمعنى معا وهذا مما ينبغي أن ننبه عليه ليعرف"[2].

إن تقسيم الجناس أو أي عنصر آخر لا يمكن أن يتم لولا الرؤية الشاملة التي امتلكها الناقد حول ضروب الصناعة اللفظية والتي تحتل مكانا متميزا في الإبداع الأدبي، والأمر نفسه ينطبق على التصريع، فإذا كان الناقد لم يعرف التصريع وعده من السجع فإنه قد اجتهد في تقسيمه إلى سبع مراتب[3]. إن مقارنة بسيطة بين عمل ابن الأثير في تقسيم التصريع إلى مراتب سبع ، وبين ما قام به ابن رشيق حين تطرق للتصريع يبين لنا تميز ابن الأثير، وهو تميز حصل له عن طريق كد القريحة وشحذ الذهن والاجتهاد المتواصل .

ومن الاجتهادات التي ساقها إبان حديثه عن المبادئ والافتتاحات "وأما إذا كان القصيد في حادثة من الحوادث، كفتح مقفل أو هزيمة جيش أو غير ذلك فإنه لا ينبغي أن يبدأ فيها بغزل، وإن فعل ذلك دل على ضعف قريحة الشاعر وقصوره عن الغاية، أو على جهله بوضع الكلام في مواضعه"[4]، والسبب أن" الغزل رقة محضة، والألفاظ التي تنظم في الحوادث المشار إليها من فحل الكلام ومتين القول، وهي ضد الغزل، وأيضا فإن الأسماع

---

(1) المثل السائر، ابن الأثير، ج1 ص 241

(2) نفسه، ج1، ص ص 247-248

(3) ينظر المصدر نفسه، ص237-240

(4) المثل السائر، ابن الأثير، ج2، ص 223

تكون متطلعة إلى ما يقال في تلك الحوادث والابتداء بالخوض في ذكرها لا الابتـداء بـالغزل، إذ المهم واجب التقديم"[1].

ونلاحظ كيف أن ابن الأثير علـل عـدم جـواز الابتـداء بـالغزل في الأمـور العظـام للفارق بين القولين في الرقة والجزالة والاختلاف في المقام، وهـو اسـتنتاج بـديع ينبـئ بفهـم بديع لقاعدة مطابقة الكلام لمقتضى الحال.

5- الاستشهادات:

والسؤال في هذا الباب ينصب على طابع الجدة الذي تتميز بـه هـذه الاستـشهادات والقرائن، وسوف لن نطنب في القول لنكتفي بما أورده الناقد نفسه في الجامع الكبير، وكيـف أنه تصفح آيات القرآن العزيز فاستخرج منه ضربا من علم البيان لم يأت به أحد مـن أولئـك العلماء الأعيان[2]، إذن فالجدة في التحققات والقرائن آتية مـن كثـرة اعتمـاده واتكائـه علـى استشهادات جديدة فيها معالم ما يبحث عنه، فهو لم يستنجد بالشعر وحده في نظرتـه لعمليـة الصناعة (الإبداع) بل زاد على ذلك المنثور من كلام العرب وحديث النبي ﷺ هذا بالإضـافة إلى القرآن الكريم الغاص بالشواهد.

6- طريقة الاشتغال:

يتبع الناقد طريقة خاصة في اشتغاله، فهو يعرض أولا لآراء من سبقه، فيؤيد منها ما يؤيد، ويدحض منها ما يدحض، مستعملا في ذلك أدلة يدافع بها عن رأيه ومقترحاتـه، وقـد رأينا هذا الأمر حين اعتراضه على ابن سنان في رد سبب قـبح لفظـه" سـويداواتها" إلى طولهـا وليس إلى مكان النظم وزيادة علـى الطريقـة المـذكورة، يفـرغ الناقـد جهـده في الإكثـار مـن الشواهد والأمثلة لتأكيد رأيه.

---

(1) نفسه ج2 ص 224

(2) ينظر المثل السائر ج1 ص 17

7- استعمال التعاريف:

إن وضوح الرؤية عند أي ناقد تمر أساسا عبر التعاريف التي يسوقها كلما تحدث عن مسألة من المسائل، وابن الأثير لا يتوانى في الانطلاق في كلامه من تعاريف يبني عليها ما سيأتي، وقد اتضح لنا ذلك في التجنيس" وحقيقته أن يكون اللفظ واحدا، والمعنى مختلفا وعلى هذا فإنه هو: اللفظ المشترك، و ما عداه فليس من التجنيس الحقيقي في شيء إلا أنه قد خرج من ذلك ما يسمى تجنيسا، وتلك تسمية بالمشابهة، لا لأنها دالة على حقيقة المسمى بعينه"[1]، وعلى أساس هذا التعريف ينطلق في تحديد ما هو تجنيس مما هو شبيه به، وليس دائما يبدأ بتعريف فهو لا يعرف شيئا إلا إذا كان الخلاف دائرا حوله أو اكتشف أن معناه سيقفل بابه دون المتلقي.

8- انسجام الرؤية مع الهدف:

إن المتأمل في كتاب المثل السائر ليجد أن رؤية الناقد تنسجم بشكل أو بآخر مع الغرض الذي هدف إليه في بداية الكتاب، والحق أن الناقد بذل جهده في بيان كل ما استغلق من أمور على مدى تاريخ النقد العربي، وحاول وضع علم البيان على طبق من ذهب أمام المتلقي، معتمدا في ذلك على حسه النقدي العالي، وتمرسه بالنصوص، ودربته الكبيرة، وإذا كان هدفه هو معرفة علم البيان في لفظه ومعناه، فإنه قد تحقق، لأنه لم يترك شيئا متعلقا بالصناعة اللفظية أو المعنوية إلا وذكره وشرحه وفسره اعتماد على رؤية واضحة المعالم.

على سبيل الختم:

واعتماد على ما سبق ذكره ونشره نصل إلى تقرير ما يلي:

لقد اعتمد ابن الأثير منظورا (رؤية) نقديا بين المعالم، حيث حدد في بداية الكتاب الغرض الطامح إليه، واعتمد على آراء من سبقوه ولم يأل جهدا في الإتيان بالجديد، كما

---

(1) نفسه ج1 ص 241

استعان باستشهادات تتسم بالجدة، واعتمد طريقة اشتغال لازمته في كل أبواب الكتاب، هذا بالإضافة إلى التعاريف التي شكلت منطلق بحثه وتقصيه،ليصل في النهاية إلى تحقيق الهدف من وضع الكتاب، ما يعني تحقق الرؤية بشكل كبير.

الورقة الخامسة

الشعر المحدث وصدمة التلقي

اعتاد متلقي الشعر العربي إلى حدود منتصف القرن الثاني الهجري على شعر نمطي يسير على طريقة واحدة ويخضع لبناء لا يختلف في سائر القصائد إلا في النادر، وقد كان الشعراء يسيرون على الطريقة التي اختطها الأسلاف وارتضاها نقاد الشعر وعلماء اللغة، وهكذا حرصوا على تقيل خطى من سبقهم، وعد النقاد الملتزم بعمود الشعر جديرا بأن يسمى شاعرا مقدما، أما من سولت له نفسه التطاول على طريقة الأسلاف في طريقة قول الشعر وبناء القصيدة، فقد جر على نفسه الويل والثبورمن لدن النقاد الحارسين للقديم الرافضين لكل دعوات التجديد.

1- أولى المحاولات التجديدية:

يكاد لا يختلف اثنان أن أية محاولة تجديدية في أي مجال من المجالات تلقى في البداية مقاومة ورفضا، وهي لعمري ظاهرة صحية ومسألة عادية، ذلك أن التعود على أمر ما والسير على نهج معين زمنا طويلا يجعل تقبل غيره لا يستساغ خاصة في الوهلة الأولى، لكن مع مرور الزمن يعاود المرء النظر في أحكامه ويقبل على ما كان قد رفضه بالأمس، وكان هذا ديدن كثير من الناس في عصر حكم بني العباس، ويمكن إرجاع أولى المحاولات التجديدية الرامية إلى الانفلات من ربقة القصيدة الجاهلية ما قام به أبو نواس، الذي سعى جاهدا على أن يجدد في مقدمات القصائد والأغراض الشعرية، حيث وجدناه متيما بالمقدمات الخمرية وهازئا بأسماء النسوة اللائي كان يرددهن الشعراء، مفضلا التغزل في الوقت نفسه بالغلمان، ولعل رغبة أبي نواس وإصراره على الثورة على المقدمة الطللية والغزلية نابع من قناعة مفادها أنه لا يمكن أن يصف ما لم يره، فهو يعيش في بيئة حضرية حيث البنايات والرياض والحانات فلا يعقل في تصوره أن يصف النؤي والديار الدارسة ويبكي هندا أو دعدا، وقد جر عليه هذا الاستهزاء بالأسلاف ويلا وثبورا، فأنبه هارون الرشيد على ذلك فما كان من أبي نواس إلا أن اعتذر عن إساءته للأطلال المقدسة راجعا عن غيه الذي ارتكبه فقال:

أعر شعرك الأطلال المنـزل القفـرا فقد طالمـا أزرى بـه نعتـك الخمـرا
دعاني إلى وصف الطلـول مـسلط لا أملـــك أن أرد لـــه أمـــرا

ولا شك أن اعتذار أبي نواس عن عدم وصفه للأطلال وجعل شـعره حكـرا علـى وصف الخمرة كان بدافع الخوف أو ما يسمى بالتقية، ولم تقف المحاولات التجديدية عند هذا الشاعر بل تجاوزته إلى شعراء مجان آخرين كوالبة بن الحباب وأبـي العتاهيـة الـذين خلـصوا الشعر من صلابته ورصانته المعهـودة وأخـذوا ينظمـون علـى البحـور المـشطورة والـسريعة والمنهوكة تماشيا مع جو اللهو والمجون والعبث.

ويعد بشار أبا المحدثين وأول المجددين يليه مسلم بن الوليد الذي يعـد أول مـن فتـق باب البديع وهو أستاذ أبي تمام رائد التجديد والتحديث آنذاك، وقد استطاع هؤلاء الـشعراء وغيرهم بما أوتوا من براعة وحذق وشاعرية قل نظيرها أن يحدثوا خلخلة وزلزالا في الساحة الثقافية، وبما أنه لكل محاولة تجديد ضريبة غالية فقد دفعوا الضريبة من الهجمات الـتي لم يـن أنصار القـديم في توجيـه سـهامها المـصمية صـوب إبـداعهم ،إلى أن وصـل الأمـر بهـم إلى التشكيك في شاعريتهم واعتبار ما يقولون ضربا من الخطب التي ليس لهـا مـن فـضل سـوى كونها موزونة.

إن قراءة عميقة لردة فعل أنصار القديم ليبرز قوة الرجة الفكرية الـتي تعرضـوا لهـا، لذا ينبغي ألا نعجب من هجومهم الشرس على كل محدث، فبقدر قوة الهزة تكـون قـوة ردة الفعل، وإذا كنت ردة الفعل قد انحصرت في أحيان كـثيرة في مقاطعـة أشـعار هـؤلاء وعـدم روايتها، فقد انتقلت إلى ما هو أخطر من ذلك وهو أن علماء اللغة لم يتخذوا من أشعار أبـي نواس ولا مسلم ولا أبي تمام مرجعا لغويا استشهاديا مقتصرين على شعراء ما قبل 150هـ، إلا ما حدث مع بشار الذي احتج سيبويه بشعره اتقاء لقوارص هجائـه، ويحـدثنا الأصـمعي أنه جلس إلى أبي عمرو بن العلاء الذي عرف بميله للقديم فما سمعـه يحـتج ببيـت إسـلامي قط[1]، وقد كان عمرو بن العلاء معروفا بجنوحه للقديم وميلـه الـشديد عـن الحـديث فهـو

(1) ينظر العمدة لابن رشيق، ج1 ص 90

القائل: "ما كان من حسن فقد سبقوا إليه، وما كان من قبيح فهو من عندهم"[1]، وعلى الرغم من أن أبا نواس ومثله أبو تمام كانا إمامين في اللغة لم يحتج علماء اللغة بأشعارهم، ولكي يبعدوا عن أنفسهم تهمة الإساءة إلى هؤلاء وضعوا شرطا زمنيا للاحتجاج والاستشهاد .

2- أبو تمام وتهمة الإساءة للأسلاف:

اختط أبو تمام لنفسه طريقة مختلفة في النظم والإبداع عن القدماء وهو ما جر عليه الويل والثبور واتهم بالخيانة العظمى، واتهم تبعا لذلك بالإساءة والعقوق لمن سبقه من الشعراء وكأن البر لا يكون إلا في تقليدهم والسير على نهجهم وعدم الميل عن الجادة التي رسموها، وهكذا كان أول اتهام جوبه به هذا الشاعر هو انقلابه على عمود الشعر الذي اتخذه النقاد معيارا للحكم على الأشعار بالجودة أو الرداءة، على الرغم مما قد يوحي به التزامه بالبناء العمودي والأوزان الخليلية المعروفة والأغراض الشعرية الموروثة، وإذا كان الأمر على هذه الشاكلة فما الداعي إلى هذا اللغط والصراع؟ .إن تتبع إنتاج أبي تمام ومعه ملاحظات معارضيه يبين أن الصراع ينصب على تجديد أبي تمام في أشكال البديع، خاصة، في مجال التصوير فقد أتى باستعارات لم توجد قط واخترع مجازات غريبة ما خطرت على قلب شاعر بالمرة من ذلك قوله:

لا تسقني ماء الملام لأنني صب قد استعذبت ماء بكائي

هنا أتاه رجل بكأس طالبا منه أن يملأها له بماء الملام فقال له أبو تمام في إجابة تكشف عن فرط ذكاء وبلاغة: حتى تأتيني بريشة من جناح الذل في إشارة إلى الآية المعروفة، هنا نستفيد أن أبا تمام في استعاراته وتمثيلاته لم يكن يخرج عن محاولة تقيل طريقة القرآن التصويرية والتعبيرية.

---

(1) نفسه ج1 ص 90-91

وتتكرر مثل هذه المواقف كثيرا مع هذا الشاعر دون غيره، ولعل السبب في ذلك إما الرغبة في الإحراج أو الحسد من قدرته الفائقة على الإتيان بأشياء لم تجر بها العادة أو استعصاء شعره على الفهم، لهذه الأسباب وغيرها كانت العلاقة بين أبي تمام (الشاعر) ومن لا يستسيغ شعره (المتلقي) مبنية على التوتر، وفي اعتقادي أن المبدع لا يمكن أن يرضخ لشروط قبلية استنها أناس عاشوا في عصر مغاير وإلا لم يسم ما يقوله إبداعا ،ثم إن المتلقي أيا كان – ناقدا، لغويا، جمهورا – عليه أن يدرس إبداع الشاعر كما أنتجه وألا يفرض وصايته القبلية عليه وكأنه قاصر أو يحتاج لمن يوجهه، وأظن أن أبا تمام كان مدركا لهذا الجانب لذلك استغل ثقافته الواسعة وموهبته الفذة وبلاغته في إخراس الألسنة التي تلوك إبداعه، وهكذا كان يبدع دون أن يبالي بانتقادات الآخرين الذين غالبا ما تحركهم دوافع لا علاقة لها بالنقد الموضوعي.

3- أبو تمام والحرس القديم

كانت علاقة أبي تمام بأنصار الشعر القديم ظاهرها الوفاق وباطنها التوتر ،فلم يكن هؤلاء يرون في إبداعه شعرا يستحق عليه الثناء، لا لشيء إلا لأنهم يعدون الشعر الجاهلي والإسلامي النموذج الذي ينبغي أن يحتذى والمثال الذي يجب أن يقتفى، وهكذا رأيناهم يحكمون أحكاما مختلفة على شعره فهذا أبو حاتم السجستاني يقول" ما أشبه شعر هذا الرجل إلا بخلقان لها روعة، وليس لها مفتش"[1]، أي إن شعر الرجل لا يصمد للتجربة وسرعان ما يخفت بريقه ويذوي غصنه، ومعلوم أن حكما مثل هذا لأبي حاتم السجستاني يحترز منه لأنه كان لا يفهم كثيرا من معاني شعر أبي تمام، والمرء عدو ما يجهل.

وقصة أبي تمام مع ابن الأعرابي تنحو هذا المنحى، فالرجل لا يعجبه العجب ودائم الوقوف في صف المعارضين له بل هو قائدهم كيف لا وهو القائل "إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل"[2]، فقد أطلق هذا الحكم التاريخي في سياق سماعه لشعر لم يستسغه، شعر

---

(1) – الموشح للمرزباني، ص 377

(2) المصدر نفسه والصفحة نفسها

يخالف ما تعود عليه ، وهو ما أحدث صدمة ورجة خلخلت كل معلوماته عن الشعر، وإذا كان ابن الأعرابي عالما لغويا متعصبا لكل قديم فقد كان من الشعراء من يسانده في موقفه هذا وعلى رأسهم دعبل الخزاعي الذي كانت بينه وبين أبي تمام شحناء خفية، ولهذا نعتقد أن آراءه النقدية فيه لا يبعد أن يحركها الحسد من اتساع شهرة أبي تمام،من ذلك قوله (لم يكن أبو تمام شاعرا، إنما كان خطيبا،وشعره بالكلام أشبه منه بالشعر) [1]، ومما يؤكد تأثر حكمه هذا بما أسلفنا ذكره قول الصولي: (وكان يميل عليه ولم يدخله في كتابه الشعراء)[2]، وإضافة إلى اعتبار دعبل شعر أبي تمام كلاما عاديا يخلو من أي شعرية فقد اعتبر أن ثلثه هو الصالح فقط: (ثلث شعره سرقة، وثلثه غث - أو قال غثاء،وثلثه صالح)[3]. ولعل ما دفع هؤلاء وغيرهم إلى التحامل على الرجل وشعره هو سنه لطريقة جديدة في الإبداع عجزوا عن اختراع مثلها كما عجزوا في وقت لاحق تمثلها في شعرهم، أضف إلى استشكال شعره عليهم خاصة إذا استحضرنا طريقة أبي تمام في توليد الصور واختراع التعبيرات الجديدة من ذلك قوله في قصيدته التي يرثي بها القائد محمد بن حميد الطوسي:

كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر فما لعين لم يفض ماؤها عذر
توفيت الآمال بعد محمد وأصبح في شغل عن السفر السفر

فالعين قد فاضت ماء وليس دمعا، والآمال توفيت، ولا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من مثل هذه الاستعارات البديعة.

إن صدمة التلقي التي أحدثها شعر أبي تمام في عصره جعلت الكثيرين لا يفهمون شعره نظرا لتضمينه العلاقات المنطقية وغرابة التخييل وقليلا أو كثيرا من الفلسفة، الأمر الذي حدا ببعضهم أن يسأل سؤاله المشهور إما إحراجا أو لوما: (لم لا تقول من الشعر ما لا

---

(1) الموشح، 377
(2) نفسه
(3) الموشح، ص 278

يفهم؟)[1]، فما كان من أبي تمام إلا أن أفحمه بجواب بليغ قائلا: (وأنت يـا أبـا سـعيد ،لم لا تفهم من الشعر ما يقال) [2].

(1) لموشح 406

(2) نفسه

الورقة السادسة

في مفهوم الشعر والشاعر

- كتاب العمدة لابن رشيق نموذجا -

تقديم:

أفرد النقاد القدماء- خاصة الممارسين للقول الشعري- أمثال ابن طباطبا وابن رشيق وحازم، كتبا خاصة للحديث عن الشعر وما يدور في فلكه، ونجد في ثنايا هاته الكتب والمصنفات محاولات جادة للقبض على مفهوم للشعر يحدد ماهيته وحدوده وخصائصه وأثره في المتلقي، فكثيرة هي التعاريف التي أثبتها هؤلاء، وغزيرة هي الإشارات الخفية أو الجلية التي نستطيع من خلالها تبين خصائص القول الشعري، وما حديثهم عن الشروط التي تؤسس للشعر إلا حديثا عن المفهوم في كليته.فما المقصود بالشعر عند ابن رشيق؟ وما العناصر التي بتضافرها يتشكل مفهوم جامع مانع للشعر؟ وهل يمكن أن نحكم على كلام بالشعرية من خلال توفره على عنصري الوزن والقافية فقط؟ أم أن هناك عناصر أخرى تتدخل وتدلي بدلوها، وبدونها يفقد الشعر شعريته؟ ألا يعد الشعر الخالي من الحلى الشعرية قولا مغسولا ليس له إلا فضل الوزن؟ ونتساءل ختاما عن السبب وراء اشتراط الوزن والقافية في كل تعريف كان يروم تحديد ماهية الشعر؟ أسئلة وأخرى سنحاول الإجابة عنها من خلال استنطاق كتاب العمدة لابن رشيق.

سينصب التركيز في هذه الورقة أساسا على عناصر محددة يسهم تتبعها والقبض عليها في رسم ملامح مفهوم الشعر والشاعر كما يراه ابن رشيق، وهذه العناصر نحددها في الآتي[1]:

1- مفهوم الشعر ويتضمن العناصر التالية:

أ- وظيفة الشعر ب- الوزن والقافية

ج- الصور الشعرية د- النظم

هـ- عمل الشعر و- الأغراض الشعرية

ز- أنواع الشعر

---

(1) استقينا هذه العناصر من كتاب "في مفهوم الشعر والشاعر" للدكتور عبد الرحيم الرحموني والدكتور أحمد العلوي العبدلاوي، أنفو برانت، ط1، 2007.

2- مفهوم الشاعر، وينضوي تحته ما يلي:

أ- طبقات الشعراء ومعايير التصنيف ب-التخصص في الغرض.

1- مفهوم الشعر:

يمكن الوقوف على مفهوم الشعر من خلال تتبع مجموعة من العناصر التي إن جمعناها أسهمت في بلورة مفهوم تقريبي لجنس الشعر ، وفيما يلي محاولة لرصد كل عنصر على حدة:

أ- وظيفة الشعر:

يستهل ابن رشيق كتابه بالدفاع عن الشعر ضد من يحطون من قيمته من أنصار النثر مبينا فضل المنظوم على المنثور، وكان الذي دفعه إلى ذلك الرد على أولئك الذين يقللون من قيمة الشعر ومكانته، ولعل السبب العام في إفراد كتاب من جزأين للحديث عن الشعر ومضايقه يعود بالأساس إلى كونه "أكبر علوم العرب وأوفر حظوظ الأدب"[1]، ومن علائم علو سهم الشعر على النثر حسب ابن رشيق هو أن قريشا نسبت النبي صلى الله عليه وسلم إلى الشعر لما غلبوا فقالوا هو شاعر لما في قلوبهم من هيبة الشعر وفخامته[2]، ونلاحظ كيف أن ابن رشيق حول هذا الاتهام لصالح الشعر فجعله دليل تشريف، ولم يفت ناقدنا أن يرد على من يكره الشعر من خلال إفراد باب خاص جمع فيه كل الأقوال التي تعلي من شأن الشعر وترفع من مكانته "فالشعر علم قوم لم يكن لهم علم أعلم منه"[3] وهو إلى جانب ذلك يدل على "معالي الأخلاق وصواب الرأي، ومعرفة الأنساب"[4] و"يحل عقدة اللسان"[5] لأنه مكمن الفصاحة ومعدن البيان، و"يشجع قلب الجبان"[6] لما يغرسه في القلب من خلود

---

(1) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1،ص 16

(2) نفسه ج1 ص 21

(3) نفسه ج1 ص 27

(4) العمدة ج 1 ص 28

(5) نفسه ج 1 ص 30

(6) نفسه

الشجاعة وبقاء الذكر، و"يطلق يد البخيل"[1] فيهزه للكرم والعطاء هـزا، و"يحـض علـى الخلـق الجميل"[2] بما يتضمنه من قيم تغرس في الإنسان كل ما هو جميل.

وإذا كان الأمر على هذا الحال فلا غرابة أن تهـتم العـرب بالـشعر وتجعلـه "فخرهـا العظيم وقـسطاسها المـستقيم"[3]، بـل لا غرابـة في أن تقـيم القبيلـة الاحتفـالات والأعـراس كلما"نبغ فيها شاعر،وتأتي القبائل لتهنئها"[4] ولعل الاهتمام بالشاعر إلى هذه الدرجة راجع إلى كون الشعر "حماية لأعراضهم وذب عن أحسابهم وتخليد لمـآثرهم وإشـادة بـذكرهم"[5]، ومـن أكبر مظاهر احتفال العرب بشعرها هو احتفال قبيلة تغلب بمعلقـة عمـرو بـن كلثـوم حيـث اتخذتها شعارا وطنيا تردده في كل وقـت وحـين، إلى أن جـاء بعـض شـعراء بكـر بـن وائـل وقال[6]:

ألهى بني تغلب عن كل مكرمـة قصيدة قالها عمـرو بـن كلثـوم
يروونهـا أبـدا مـذ كـان أولهـم يا للرجال لـشعر غـير مـسؤوم

نستفيد مما سبق المكانة العليا التي كان يحتلـها الـشعر في نفـوس العـرب لاعتبـارات كثيرة على رأسها وظيفة الشعر الذي ارتبط بوجود العرب ومصيرهم، ومما سبق نقـف علـى جملة من الوظائف التي كان يؤديها الشعر نبينها في الآتي:

- الوظيفة الجمالية: إن وظيفة الشعر والفنون الجميلة عامة هي تحقيق الإمتاع وإحـداث الأثر الجمالي، ولا يفوت ابن رشيق أن يشير إلى هذه الخصيصة التي تميـز الـشعر عـن غيره "وإنما الشعر ما أطرب، وهز النفوس وحرك الطباع"[7].

---

(1) نفسه
(2) نفسه
(3) العمدة ج 1 ص 26
(4) نفسه ج1 ص 65
(5) نفسه
(6) الأغاني لأبي الفرج الاصفهاني ج 11 ص 57
(7) العمدة ج 1 ص 128

فوظيفة الإطراب وتحقيق المتعة النفسية تبقى أسمى وظائف الشعر، وهنا نستحضر جماهير سوق المربد وهي تلتف حول جرير والفرزدق وكيف كانت تقابل شعرهما بالتصفيق وما إلى ذلك، كما نستحضر ردة فعل الوليد بن عبد الملك عندما حرك رجليه طربا وانتشاء لما سمع أبيات امرئ القيس في وصف الليل.

- الوظيفة الأخلاقية التأديبية[1]: حيث إن الشعر مكمن الأخلاق والقيم العليا والمثل السامية، فهو يدل على معالي الأخلاق، وصواب الرأي، وهو إلى جانب ذلك أعلى مراتب الأدب، إذ إنه يشجع قلب الجبان ويطلق يد البخيل ويحض على الخلق الجميل.
- الوظيفة الاجتماعية والسياسية: وتتحدد أساسا في الدور الذي كان يضطلع به الشاعر قديما من حيث كونه مدافعا عن حقيقة القبيلة وحوزتها، وذابا عن أحسابها وحاميا لأعراضها ومخلدا لمآثرها[2].
- الوظيفة النفعية[3]: وترتبط بما كان يجلبه الشعر لناظمه من عطاء عن طريق المديح التكسبي والاستجداء والإلحاف وكثرة السؤال.
- الوظيفة اللغوية: ذلك أن الشعر معدن الفصاحة واللغة والبيان، حيث يسهم إلى حد كبير في تقويم اللسان وتدريبه على الفصاحة، ويعطي لحافظه معجما لغويا ثريا، ويشير ابن رشيق إلى هذه الوظيفة أثناء حديثه عن تكوين الشاعر وما يحتاجه من حفظ للأشعار التي تعطيه زادا لغويا يساعده في نظمه المستقبلي.

نستقرئ مما سبق ذكره أن مكانة الشعر في نفوس العرب لا توازيها مكانة على الإطلاق لدرجة أن صار اسمهم يقرن بالشعر، فهل لهذه المكانة علاقة بما يضطلع به الشعر من وظائف وأدوار أم أنها تعود إلى أمور ترتبط بالشعر وصناعته؟

---

(1) نفسه ص 28-29

(2) نفسه ج 1 ص 65

(3) ينظر باب التكسب بالشعر والأنفة منه ج 1 ص 80 وما بعدها

ب- الوزن والقافية:

يعد الوزن أبرز خصائص الشعر التي لا يقوم إلا بها،فهو"أعظم أركان الشعر وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية ضرورة"[1] إذ لا يمكن أن نتحدث عن وزن بدون قافية، وهو "يقوم بعد النية على أربعة أشياء وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية"[2]، ونلاحظ كيف أن ابن رشيق زاد شرط النية على الشروط الأخرى التي كان قد حددها قدامة والسبب في ذلك عنده أن "من الكلام موزونا ومقفى وليس بشعر،لعدم القصد والنية كأشياء اتزنت من القرآن ومن كلام النبي ﷺ"[3].

إن اشتراط الوزن والقافية في تحديد الشعر وإخراج ما لم يتوفر فيه هذان الشرطان من حظيرة الشعر[4] ليبين مدى حرص النقاد على حماية الشعر ورسم حدوده ووضع سياج محكم ومتين حوله حتى لا يتعرض له من هب ودب من المتقولين المتشاعرين. والإلمام بالوزن لا يتيسر لأي كان ،فهو أولا وقبل كل شيء موهبة مودعة في المرء بالفطرة ينميها ويصقلها بالدربة والمران والممارسة، ويرى النقاد أن ليست كل الأوزان صالحة لينظم عليها الشاعر كلامه ذلك أن الشاعر ينبغي أن يركب "مستعمل الأعاريض ووطيئها، وأن يستحلي الضروب ويأتي بألطفها موقعا وأخفها مستمعا، وأن يتجنب عويصها ومستكرهها"[5] وهو أمر لا يتسنى للشاعر إلا بمداومة الإبداع والمران المرة بعد الأخرى، وعليه فمطلوب من الشاعر أن يكون ذكيا في اختيار الأوزان التي تتماشى مع الغرض الذي يريد التعبير عنه، وأن يتجنب جهد المستطاع الزحافات التي "تهجن الشعر، وتذهب برونقه"[6]، فيفقد الشعر تبعا لذلك الكثير من روائه وتناغمه وانسيابيته، والجدير بالذكر أن التحذير من كثرة ركوب الزحافات والعلل مرده بالأساس إلى ما ينتج على ذلك من صعوبة في القراءة والإنشاد

---

(1) العمدة ج1 ص 134

(2) نفسه ج 1 ص 119

(3) نفسه

(4) العمدة ج 1 ص 151

(5) العمدة ج 1 ص 140

(6) المصدر نفسه ص 151

،حيث يكون المنشد أو القارئ شبيها بالمقيد الذي يجد صعوبة في المشي، ولا أدل على ذلك من قصيدة عبيد بن الأبرص المشهورة، فهي من كثرة الزحافات خرجت من الشعر إلى الخطبة حتى قال بعض الناس "إنها خطبة ارتجلها فاتزن له أكثرها"[1]. وإذا كان لزاما على الشاعر الذي يتقن عمل الشعر أن يتجنب كثرة الزحافات، فإن عليه كذلك أن يتلافى عيوب القافية من إقواء وإجازة وسناد وإيطاء[2] لأن الوقوع فيها ينقص من قيمة الشعر ويجعله كلاما غير ذي تأثير في المتلقي.

والذي ينبغي أن نشير إليه بالبنان أن هناك أمورا على الشاعر أن يقصدها في شعره كالتصريع والتقفية[3]، ولأهمية التصريع في بداية القصائد اعتبر ابن رشيق الشاعر الذي لا يصرع قصيدته "كالمتسور الداخل من غير باب"[4]، وتكمن أهمية التصريع من ناحية أخرى في كونه دليلا على أن الشاعر "أخذ في كلام موزون غير منثور"[5]، وهو على هذا من خصائص النظم.

إن فضل الوزن كبير عظيم لذا اعتبر أس الشعر وعموده، والشعر الموزون يكتسب مميزات تجعله في الذروة العليا يطرب ويهز النفوس ويحرك الطباع[6]، ذلك أن الإطراب وهز النفوس وإمتاع السامع يمر ضرورة عبر توفير إيقاع شامل يتضام فيه الوزن والقافية والروي والتوازن والترصيع، وما إلى ذلك من مكونات الإيقاع الشعري العام، لكن السؤال الذي نبغي له جوابا:هل يكفي الوزن لنحكم على كلام بالشعرية أم أن هناك أمورا أخرى ينبغي للشعر أن يتوفر عليها ليوسم بالشعرية؟

لقد تنبه الجاحظ إلى هذه المسألة واعتبر أن الوزن وحده لا يكفي البتة لنحكم على قول بالشعرية، إذ لا بد من توافر جملة من العناصر الداخلية التي تعطي للكلام شعريته

---

(1) نفسه ص 140

(2) العمدة ج1 ص 164

(3) نفسه ص 173

(4) نفسه ص 177

(5) نفسه ص 174

(6) العمدة ج 1 ص 128

وجماليته" فالشعر ما اشتمل على المثل السائر، والاستعارة الرائعة، والتشبيه الواقع، وما سوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن"[1] فتوفر الحلى الشعرية أمر لا مناص منه في العمل الشعري، إذ هو المحقق لما يسمى بالخرق ولانزياح والعدول ،ويسمو تبعا لذلك بالشعر في مدارج الفنية والأدبية، ويرقى به إلى درجات الكمال النوعي. ولا يقف الأمر عند اجتلاب الصور الشعرية باختلاف أنواعها بل لا بد للشاعر أن يولد المعاني ويخترعها ويستطرف الألفاظ ويبتدعها ويزيد فيما أجحف فيه غيره من المعاني، وينقص مما أطاله بسواه من الألفاظ، وإلا لم يستحق لقب الشاعر، ولم يكن له إلا فضل الوزن[2]، وهذا الفضل إذا كان مصاحبا بالتقصير فليس بفضل على الإطلاق.

إذن وانطلاقا مما سبق ندرك يقينا أن نقادنا كانوا واعين بأن القول الشعري يجب أن يكون متوفرا على عناصر كثيرة مكملة لعنصر الوزن؛ كالمثل السائر والاستعارة الرائعة والتشبيه الواقع وتوليد المعاني وابتداع الألفاظ... أما إذا انتفت هذه العناصر جاء الشعر مغسولا عاريا من كل معنى بديع، لا مزية له إلا كونه موزونا مقفى.

ج- الصور الشعرية:

إن توفر الشعر على ما يسمى بالصور الشعرية يسهم إلى حد بعيد في الارتقاء به من الكلام العادي المغسول إلى الكلام الفني المعسول، لذا فتوفر الحلى الشعرية يعد شرطا أساسيا في العملية الشعرية يكاد يفوق شرط الوزن، وقد كان النقاد القدماء واعين بأهمية الجانب الفني والجمالي للنص الشعري ،لذلك فالشعر "ما اشتمل على المثل السائر، والاستعارة الرائعة، والتشبيه الواقع"[3]، والشعر الذي يقصده ابن رشيق هو المتوفر على درجات الكمال النوعي على حد تعبير الطاهر بن عاشور من وزن رائق وقافية متمكنة، وتشبيه بديع، واستعارة رائعة، ووصف دقيق، ولفظ رشيق ... إن ما يعطي للصور الشعرية هذا الدور هو

---

(1) العمدة ج 1 ص 122

(2) العمدة ج 1 ص 116

(3) نفسه ج 1، ص 122

ما تحققه من توسع في الكلام، وإمتاع للمتلقي، وإغناء للدلالة، وخرق للعلاقات المنطقية واستفزاز للمتلقي الذي يسعى جاهدا إلى إيجاد العلاقة بين مكونات الصورة، ولا شك أن خلو الشعر منها يدخل عليه الضيم فيكون مجرد كلام عادي "فلا ينبغي للشعر أن يكون أيضا خاليا مغسولا من هذه الحلى فارغا ككثير من شعر أشجع وأشباهه من هؤلاء المطبوعين جملة"[1]، وتحتل الاستعارة عند القدماء الصدارة إذ هي "أفضل المجاز وأول أبواب البديع وليس في حلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها"[2] ولاحظ كيف أن الناقد جعل للاستعارة شروطا كأن تقع موقعا حسنا وتؤدي دورها ووظيفتها في التزيين والإيحاء، ولعل ما يميز الاستعارة هو تحقيقها للمبالغة[3] وفتح الشعر على آفاق أرحب وعوالم أوسع، لكن المبالغة هنا ينبغي أن تكون في حدود الاعتدال فلا ينبغي أن "يبعدها جدا حتى ينافر، ولا أن يقربها كثيرا حتى يحقق، ولكن خير الأمور أوساطها"[4] كما قال الشاعر:

عليك بأوساط الأمور فإنها نجاة، ولا تركب ذلولا ولا صعبا

إن دور الاستعارة والتشبيه لا يقتصر على إعطاء الكلام الشعري الرونق والبعد التخييلي وتحقيق الالتذاذ فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى كونهما "يخرجان الأغمض إلى الأوضح ،ويقربان البعيد"[5].

إذا كان مفهوم الشعر يقوم على ضرورة توفر شرطي الوزن والقافية مسبوقين بشرط النية، إضافة إلى الحلى الشعرية، فما الذي يجمع بين هذه العناصر ويلم شعثها، ويضم مشئمها إلى معرقها؟

---

(1) نفسه، ج 1 ص 285
(2) نفسه ج 1 ص 205
(3) نفسه ج 1 ص 170
(4) نفسه ص 271
(5) العمدة ج 1 ص 287

د- النظم:

يعد النظم جوهر الشعر وأسه وناظم العناصر الأخرى في سلكه وعقده، والـنظم في أبسط تعاريفه "ضم الكلم بعضها إلى بعض وتأليفها بحيث تدل على معنـى"، والمتـابع لمـا قالـه النقاد يجد في كل ما كتبوه حول شروط الشعر الجيد تنصيصا قل نظيره على قضية النظم ،وما حديثهم عن جودة السبك واشتراطهم خلو الشعر من أود النظم، وتشبيههم العمل الـشعري بالتفويف والنسج والحياكة والسبك والصياغة، إلا حديثا عن النظم الذي يعـد بحـق جـوهر العمل الشعري.

إن الشعر الجيد هو "ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فيعلم بأنه أفـرغ إفراغـا واحدا وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كمـا يجـري الـدهان"[1] ولا يتحقـق هـذا الشرط إلا إذا كانت مجاورة الألفاظ لبعضها يحكمها الانسجام والتناغم والانتظام في آن، فـلا تكون لفظة غريبة عن جاراتها أو قلقة عن موضعها، وإذا كان الكلام قد أتقن نظمه وأحسن سبكه" لذ سماعه وخف محتمله وقرب فهمه، وعذب النطق به وحلي في فم سامعه"[2] بخـلاف إذا كان النظم متنافرا عسر حفظه وثقل على اللسان النطق به، ومجته المسامع فلم يستقر فيهـا منه على شيء[3]، ونستطيع من خلال هذا الكلام أن نعقد مقارنة بين الـنظم الجيـد والـنظم الرديء:

- النظم الجيد: الالتذاذ بسماعه، خفة موقعه، سهولة فهمه، عذوبـة النطـق بـه، حـلاوة التكلم به،
- النظم المتنافر: عسر الحفظ، صعوبة النطق به، نفور السمع منه...

وعلى هذا يكون الشعر المتنافر المفكك الأوصال شبيها بأبناء العلة، يكد ويتعب ولا يجديك نفعا، مثال ذلك البيت المشهور المنسوب إلى الجن:

---

(1) نفسه ج1 ص 257

(2) نفسه

(3) نفسه

وقــبر حــرب بمكــان قفــر ولـيس قـرب قـبر حـرب قـبر

والملاحظ في البيت تقارب مخارج الحروف وتكرارها في كل كلمة مما يجعل النطق بـه مرات متتالية صعبا ومتعسرا.

ونجد في الشعر تشبيها للنظم الفاسد المتنافر بأشياء كثيرة الجامع بينهـا عـدم الالتئـام ،فتارة يشبهونه بأبناء العلة وتارة ببعر الكبش، ما يعني أن الشعراء أنفسهم كـانوا يـستقبحون النظم الرديء ويعدونه عيبا وقدحا في شاعرية الشاعر، يقول الشاعر:

وبعض قريض القوم أبناء علـة يكـد لـسان النـاطق المـتحفظ

ويقول آخر:

وشعر كبعر الكـبش فـرق بينـه لسان دعي في القـريض دخيـل

والمستفاد من البيت أن النظم الفاسد غالبا ما يكـون صـادرا عـن أنـصاف الـشعراء المدعين لقول الشعر.

ومن نتائج حسن النظم أن يجيء البيت كلفظة واحدة لخفته وسهولته، واللفظة كأنها حرف واحد[1] فيجري على اللسان كما يجري الدهان، إذ تحس وأنت تقـرأه وكأنـك سـالك سهلا،ولعل من شروط النظم الجيد عـدم الخلـط في الكـلام أو مـا يـسمى بالمعاظلـة واتبـاع حوشي الكلام[2]، وهو ما يجعل الشعر غريبا على المتلقـي فينفـر منـه ولا يتقبلـه البتـة نظـرا لخروجه عن المألوف، ونستحضر هنا ذاك الشخص الذي اعترض على أبي تمـام قـائلا: لم لا

(1) العمدة ج 1 ص 257

(2) نفسه ج 1 ص 98

تقول من الشعر ما لا يفهم؟ فقال له: وأنت لم لا تفهم من الشعر ما يقال"[1] بغض النظر عن قصدية السائل وما رمى إليه.

إن الاهتمام بالنظم من لدن النقاد لهو في عمقه اهتمام بجوهر الشعر، إذ النظم الجيد هو أس كل شعر جيد حائز على درجات الكمال النوعي، ومعنى هذا أن الشعراء كانوا يولون أهمية فائقة للنظم تفوق في أحايين كثيرة اهتمامهم بالعناصر الأخرى التي تعد أسا لا غنى عنه من قبيل الصور والوزن ،وفي ذلك يقول ابن رشيق: "والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تحسن أو تطابق أو تقابل، فتترك لفظة للفظة، ومعنى لمعنى، كما يفعل المحدثون، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته، وتلاحم الكلام بعضه ببعض، حتى عدوا من فضل صنعة الحطيئة حسن نسقه للكلام بعضه على بعض"[2] ويقصد ابن رشيق بالعرب شعراء الجاهلية والإسلام الذين لم يكونوا يركزون اهتمامهم على المحسنات البديعية من مقابلة وطباق، بل كان همهم متجها صوب مسألة أعمق وأغور تمثل بحق جوهر القول الشعري وهي فصاحة الكلام وجزالته وتلاحمه، وحسن تناسقه، وهذه المسميات جميعها تنضوي تحت خانة النظم، واجتماع هذه العناصر هي التي حدت ببعض النقاد إلى الحكم على شعر الفرزدق بشدة الأسر عندما قارنوا بينه وبين جرير،فقد كان الفرزدق "أقواهما أسر كلام" والمتتبع لشعر هذا الشاعر يلاحظ هذه الخصيصة لدرجة أن الأخطل عندما قارن بينه وبين جرير عده كمن ينحت من صخر.

هـ- عمل الشعر:

1- صعوبة القول:

كان الشاعر يعاني وهو يبدع القصيدة ما يجعل الإبداع رديفا للمعاناة، فها هو ذا الفرزدق يصرح في غير موارية وهو فحل مضر في زمانه" تمر علي الساعة وقلع ضرس من

---

(1) نفسه ج 1 ص 133

(2) نفسه ج 1 ص 129

أضراسي أهون علي من قول بيت شعر"[1] وإذا أخذنا هذا الاعتراف في سياقه التاريخي ندرك حجم الصعوبة التي كان يواجهها الشعراء آنذاك، خاصة إذا علمنا أن قلع ضرس في ذاك العصر مع عدم توفر مواد مخدرة للإنسان يكلف صاحبه عنتا ومشقة، حينها ندرك حجم المعاناة التي كان يعانيها الشعراء الكبار، ولا يجب أن نمر على اعتراف الفرزدق هذا مرور الكرام، بل لا بد أن نعطيه حقه من التأمل، فهو صادر عن شاعر فحل خنذيذ، ما يعني أن الشاعر الفحل كان مدركا لصعوبة القول الشعري لأنه يحرص على أدق الدقائق ولا يستجلب المعاني الغفل، والألفاظ السوقية، بل يحرص على أن يكون إيداعه متميزا بكل المقاييس ومتسما بالجودة، وقد سئل المفضل الضبي عن سبب عدم ممارسته الشعر وهو العالم به فأجاب "علمي به هو الذي يمنعني منه" والشعر كالبحر "أهون ما يكون على الجاهل أهول ما يكون على العالم"[2] وعمل الشعر" على الحاذق به أشد من نقل الصخر"[3] أما على غير الحاذق فهو أخف وأهون. وإذا كانت عملية إبداع الشعر تتسم بكل هذه الصعوبة، فكيف يستدعي الشعراء الشعر،وما طرقهم في ذلك؟

2- طرق استدعاء الشعر:

لكل شاعر طريقته التي يستدعي بها الشعر "فتشحذ القرائح، وتنبه الخواطر، وتلين عريكة الكلام، وتسهل طريقة المعنى" وإذا انفتح للشاعر باب القول انثالت عليه الألفاظ والمعاني انثيالا، وهنا لا بد أن يكون قادرا على تلقفها حتى لا تفر منه وتشرد فلا يستطيع لها طلبا، وقد كانت لكل شاعر طريقته في استدعاء الشعر؛ فمنهم من يخلو بذكر الأحباب كذي الرمة[4]، ومنهم من كان يطوف في الرباع المخلية والرياض المعشبة ككثير[5] وكان جرير إذا أراد أن يؤبد (ينظم، يقرض، يصنع ويبدع...) قصيدة صنعها ليلا، فيشعل سراجه ويعتزل

---

(1) العمدة، ج1، ص 204
(2) العمدة، ج1 ص 117
(3) نفسه ص 205
(4) نفسه ص 206
(5) نفسه

وربما علا السطح وحده فاضطجع، وغطى رأسه رغبة في الخلوة بنفسه[1]، أما شاعر كأبي نواس فيتخذ لنفسه طريقة في استدعاء الشعر تختلف عن باقي الشعراء، فقد قال "أشرب حتى إذا كنت أطيب ما أكون نفسا بين الصاحي والسكران صنعت وقد داخلني النشاط وهزتني الأريحية"[2] . وإذا تأملنا معظم طرائق القول السابقة نجد أن الجامع بينها هو الخلوة ، فالخلوة هي التي تشحذ قريحة الشاعر وتجعله يسبح في عوالم الإبداع، وينسلخ تبعا لذلك عن عالمه فيأتي بكل آبدة وقافية شاردة، وهو ما يحصل لأبي نواس إذ إن حالة السكر التي يكون عليها تجعله منسلخا عن واقعه سابحا في عوالم الشعر ،وهنا لا بد أن نشير إلى موقف طالما قرن بأبي نواس، وهو الموقف من الأطلال ومظاهر الحياة العربية، والسؤال الذي نبغي له جوابا مقنعا هو: هل كان أبو نواس في موقفه صادقا؟ هل عبر عنه وهو في كامل قواه العقلية؟ أم أن حالة السكر التي كان عليها وهو يبدع قصائده كانت تدفعه للتندر على الأطلال والرسوم وليلى ودعد.

3- أوقات قول الشعر:

ثم إن للشعر أوقاتا إذا لم يتحينها الشاعر خانته قريحته وعسر عليه اجتلابه، وقد أشار بشر بن المعتمر إلى بعض هذه الأوقات في صحيفته الشهيرة "فعلى الشاعر أن يأخذ من نفسه ساعة الفراغ.. وأن يترك التكلف والمعاندة جانبا فربما استهلك معانيه وشان ألفاظه[3] أما إذا حصل أن طلب الشاعر القول وتعاطى الصنعة ولم تسمح له الطباع، فإن بشرا يوصيه بعدم العجلة والضجر، وأن يدعه بياض يومه أو سواد ليله، ويعاوده عند النشاط وفراغ البال[4].

وإلى جانب صحيفة بشر، نجد أن الشعراء- وهم أصحاب الشأن- كانوا عارفين بهذه الأوقات التي يستدعى فيها الشعر، ولعل وصية أبي تمام للبحتري تعد بدورها نبراسا

---

(1) العمدة ج 1، ص 206

(2) المصدر نفسه والصفحة نفسها

(3) نفسه ص 212

(4) نفسه ص 213

لكل شاعر يضيء له مغاليق الشعر ويفتح لـه سـراديبه حتـى يجـيء كلامـه متـسما بـالجودة والمتانة والأسبقية، فهو ينصح البحتري- وكل شاعر- بأن يـتخير مـن الأوقـات وهـو "قليـل الهموم، صفر من الغموم"[1] فليست كل الأوقات صالحة لقول الشعر، كما أن هما بـسيطا أو حزنا عابرا قد يقفل باب الشعر وينغص على الخـاطر فتكـل القريحـة، ويبقـى أفـضل وقـت يقصد فيه الإنسان إلى التأليف - حسب أبي تمام- هو وقت السحر، وذلك أن النفس تكـون قد أخذت حظها من الراحة وقسطها مـن النـوم[2] ويزيـد أبـو تمـام علـى ذلـك قـائلا: "وإذا عارضك الضجر فأرح نفسك، ولا تعمل إلا وأنت فـارغ القلـب، واجعـل شـهوتك لقـول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه، فإن الشهوة نعم المعين"[3] والشهوة هنا هي الرغبة والاستعداد لقول الشعر، ونستشف من وصبة أبي تمام مجموعة من المقاييس والشروط التي ينبغي للشاعر أن يأخذها بعين الاعتبار إن هو أراد لشعره أن يحوز على صـفات الكمـال النـوعي، ويخـرج معافى من الإعاقات اللفظية والمعنوية والتركيبية:

- الخلو من الهموم والغموم؛
- اختيار الوقت الذي تكون فيه النفس فارغة من الهموم والمـشاغل قـادرة علـى التقبـل والعطاء (وقت السحر)؛
- فراغ القلب (العقل والقلب) من سفاسف الحياة، وهو ما يضمن صفاء الذهن، الـذي يحقق في النهاية التركيز؛
- الرغبة في القول والاستعداد له (الشهوة).

ونكتشف في هذه الوصية أبا تمام الناقد الخبير بخبايا الشعر ومـضايقه. لكـن الـسؤال المطروح هو: لماذا لم يلتزم أبو تمـام بطريقـة العـرب في قـول الـشعر كمـا نـصح بهـا تلميـذه البحتري؟[4]

---

(1) نفسه ج2، ص 114

(2) العمدة ج2 ص 114

(3) العمدة ج 2 ص 115

(4) سنحاول الإجابة عن هذا التساؤل في المقالة الأخيرة "قراءة في وصية أبي تمام للبحتري"

4- التنقيح:

إذا كانت عملية الإبداع الشعري تتميز بقدر غير يسير من الصعوبة، وإذا كان الشاعر يلقى فيها عنتا ومشقة، فإن عملية التنقيح والتثقيف لها شانها العظيم، بل هي الحاسمة في مسار القول الشعري، ولهذا السبب وغيره اعتنى الشعراء - بدءا من الجاهلية - بعملية التنقيح، فكانوا ربما قضوا وقتا أطول بكثير من الوقت الذي قضوه في الإبداع، ولعل أبرز مثال على ذلك هو زهير- وأتباعه- الذي كان يمضي في تنقيح القصيدة حولا كريتا (على حد تعبير الجاحظ) لذا سميت قصائده بالحوليات، وكان الشعراء يأخذون وقتا طويلا في تنقيح الشعر رغبة منهم في درء كل شائبة قد تغضي من قيمة أشعارهم، وتهوي بها في مهاوي الرداءة فلا تتقبلها الجماهير.

وقد كان مسلم بن الوليد- وهو زهير المولدين- حريصا على التنقيح حيث "كان يبطئ في صنعته ويجيدها"[1] ذلك أن الإجادة رهينة بإبطاء النظر ومعاودته حينا بعد حين حتى يستقيم عود الشعر، لذا كان الشعراء يبدعون قصائدهم ويتركونها ردحا من الزمان ثم يعودون إليها حتى يذهب الإعجاب بها، لأن أخطر شيء قد يصادف المبدع هو أن يأخذه إعجابه بشعره إلى الإسراع في إخراجه فيكون بذلك جانيا على نفسه.

إن الشاعر لا يكتسب صفة الحذق والأستاذية حتى "يتفقد شعره ويعيد فيه نظره فيسقط رديه، ويثبت جيده...لأن بيتا جيدا يقاوم ألفي رديء"[2] وقد كان أبو نواس "ينفي الدني ويبقى الجيد"[3] فربما أثبت الشاعر سهوا كلاما غثا أو معنى باردا مغسولا، وربما كان نظمه لأول وهلة مختلا فاسدا، وقوافيه قلقة غير متمكنة، لذلك يعاود الشعراء النظر فيما نظموه تحرزا وخشية أن يقابل بالرفض والانتقاص من لدن المتلقي، ومن حرصهم على التنقيح سموا بعض الشعراء بطريقة معالجتهم للشعر، إذ سموا طفيلا الغنوي بالمحبر، والنمر بن تولب بالكيس[4]، ولم يكن النقاد وحدهم الذي تنبهوا إلى ضرورة تنقيح الشعراء

---

(1) العمدة ج1 ص 131

(2) نفسه ج1 ص 200

(3) نفسه

(4) نفسه ج 1 ص 133

لأشعارهم، بل حتى أصحاب الشأن أشاروا إلى ذلك في سياق أشعارهم كما قال امرؤ القيس:

أذود القوافي عني ذيادا ذياد غلام غوي جوادا
فلما كثرن وأعيينني تخيرت منهن سبعا جيادا
فأعزل مرجانها جانبا وآخذ من ردها المستجادا

فالشاعر كما يصرح لنا تنثال عليه القوافي انثيالا فتكثر، وإذاك لا يجد بدا من أن يتخير الجيد منها، فيعزل مرجانها جانبا ويأخذ ما استجاد منها، حيث يكون مضطرا إلى أن يضحي ببعض بناته حتى يبقى الجيد والقوي والمتين.

لكن معترضا قد يعترض متسائلا: أليس حرص الشعراء ومعهم النقاد على التنقيح والتثقيف ومعاودة النظر في الشعر الفنية والفنية، يتعارض مع ما عرف عن العرب من بديهة وارتجال؟

إن التنقيح في جوهره لا يتعارض مع البديهة والارتجال، بل هو تال لهما ومكمل، فقد يرتجل الشاعر قصيدته ارتجالا دون حاجة لاستحضار القول أو التفكر فيه، لكنه يكون حريصا على معاودة النظر فيما قاله حتى يكسبه قوة ورصانة وتماسكا.

إذا كان ابن رشيق قد أعطى للشعر حقه من القول، فهل نال الشاعر جزءا من هذا الاهتمام؟ وما المفهوم العام الذي أفرده له؟

و- الأغراض الشعرية:

كثيرة هي الأغراض التي نظم فيها الشعراء أشعارهم، لكن أغراضا بعينها هي التي كان لها العز الأقعس والحظوة العظيمة والقدح المعلى على مدار تاريخ الشعر العربي، ومسألة الأغراض هاته تكتسي أهمية قصوى فهي التي تحدد مكانة الشاعر أيدخل ضمن

الفحول أم ينزوي في الظل كما حصل لذي الرمة عندما سأل الفرزدق" مالي لا ألحق بكم معشر الفحول، فأجابه بأنه اكتفى بذكر الأطلال ووصف الديار.

والأغراض الشعرية لها مسميات كثيرة منها: المعاني، طرق القول، ولكل غرض خصائصه التي تميزه عن الغرض الآخر، ونبين ذلك في الآتي:

المديح: هو الغرض الأكثر ترددا في الشعر العربي، حيث نستطيع أن نسمي الشعر العربي بشعر المدح لكثرة ما دار على هذا الغرض. وللمدح ضوابطه التي حددها نقاد الشعر إذ لا بد للشاعر أن يسلك طريقة الإيضاح والإشادة بذكر الممدوح وأن يجعل معانيه جزلة وألفاظه نقية غير مبتذلة سوقية ويتجنب مع ذلك التقصير والتجاوز والتطويل[1] ولعل توصية النقاد الشعراء بعدم التطويل له ما يعلله، فالملك لا يملك الوقت لسماع قصيدة فيها أبيات كثيرة وتكرار وترجيع للمعاني والقول، كما أنها تشير إلى امتداح العرب للإيجاز ومراعاة المقام، لذلك أوصى جرير أبناءه بعدم الإطالة في الممادحة، لأنه ينسى أولها ولا يحفظ آخرها[2] وقد أوضح ابن رشيق طريقة مدح الملوك والسوقة وجعل لكل واحد ألفاظا تخصه ومعاني تتعلق به[3]، كما تطرق إلى الفضائل النفسية التي يمدح به الإنسان غير مستقبح أن يمدح الإنسان بجمال الخلقة وبهاء الصورة.

وقد أشار أبو تمام في وصيته للبحتري إلى المدح الجيد الذي يعتمد بالأساس على إشهار المناقب، وإظهار المناسب، وإبانة المعالم، وتشريف المقام، وتقصي المعاني، وحذر من المجهول منها، منبها إلى عدم شين الشعر بالألفاظ الزرية[4].

النسب: تختلف الشروط التي جعلها النقاد للنسيب عن تلك التي أفردوها للمديح، "فإن أردت النسيب فاجعل اللفظ رقيقا، والمعنى رشيقا، وأكثر فيه من بيان الصبابة، وتوجع الكآبة، وقلق الأشواق ولوعة الفراق"[5] وهو أمر أدعى لأن يجعل المتلقي مشاركا للشاعر

---

(1) العمدة، ج2، ص 128

(2) نفسه، ج2، ص 128

(3) ينظر المصدر نفسه ج2 ص 129

(4) العمدة ج2 ص 115

(5) نفسه ج 2 ص 114

فيما يقوله، وإضافة إلى قول أبي تمام فإن الحاتمي في "حليته" ركز بدوره على جانب الألفاظ والمعاني فدعا إلى ضرورة أن يكون النسيب "حلو الألفاظ رسلها قريب المعاني سهلها، غير كز ولا غامض، وأن يختار من الكلام ما كان ظاهر المعنى لين الإيثار رطب المكسر شفاف الجوهر، يطرب الحزين، ويستخف الرصين"[1] ولنتأمل هذه الأبيات لمسلم لندرك تحقق الشروط السابقة:

أحب التي صدت وقالت لتربها — دعيه الثريا منه أقرب من وصلي
أماتت وأحيت مهجتي فهي عنده — معلقة بين المواعيد والمطل
وما نلت منها نائلا غير أنني — بشجو الألى سلفوا قبلي
بلى، ربما وكلت عيني بنظر — إليها تزيد القلب خبلا على خبل

ولعل الألطف منه قول ابن رشيق:

وسائلة: ماذا الشحوب وذا الضنى؟ — فقلت لها قول المشوق المتيم:
هواك اتاني وهو ضيف أعزه — فأطعمته لحمي وأسقينه دمي

الرثاء: والرثاء عند النقاد مرادف للمدح، إلا أنه يكون للفقيد، وسبيل الرثاء أن يكون "ظاهر التفجع، بين الحسرة مخلوطا بالتلهف والأسف والاستعظام"[2] ومن القصائد التي توفرت فيها هذه المعايير قصيدة أبي ذؤيب الهذلي التي مطلعها:

أمن المنون وريبها تتوجع؟ — والدهر ليس بمعتب من يجزع

---

(1) نفسه ص 116
(2) نفسه ج2 ص 184

الهجاء: اشترط فيه النقاد عنصر الإضحاك كجرير الذي قال" إذ هجوتم فاضحكوا" وقد كان يطبق هذا الأمر في أهاجيه للفرزدق والأخطل، خاصة، عندما هجا الأخطل بقوله المشهور:

والتغلبي اذا تنحنح للقرى حك استه وتمثل الأمثال

كما أنه اشترط في الهجاء التطويل حتى يظهر الشاعر مثالب القوم ويأخذ الوقت الكافي في ذمهم وتعييرهم والحط من شأنهم "وإذا هجوتم فخالفوا"[1] أي فخالفوا الإيجاز واقصدوا التطويل.

ز- أنواع الشعر:

أشار ابن رشيق في كتابه إلى بعض أنواع الشعر كالمخترع وهو الذي "لم يسبق إليه قائله: ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره، أو ما يقرب منه"[2] ولعل أكثر الشعراء اختراعا هو امرؤ القيس بحكم تقدمه، وإضافة إلى المخترع هناك الشعر المولد، والتوليد هو "أن يستخرج الشاعر معنى من شاعر تقدمه، أو يزيد فيه زيادة"[3]، وهنا نتساءل: ألا يعد التوليد فاتحا لباب السرقة على مصراعيه؟ أم أن استنفاد المعاني جعل الشعراء غير قادرين على الاختراع؟

---

(1) العمدة ج 2 ص128

(2) نفسه ج 2 ص 262

(3) نفسه ج 2 ص 263

2- مفهوم الشاعر:

أ- طبقات الشعراء ومعايير التصنيف:

لقد ذكر ابن رشيق وهو يتحدث عن شروط الشاعر مجموعة من المسميات أو الصفات التي كان تلصق بالشاعر، سواء منها ما اقتبسها من نقاد سابقين عليه كالجاحظ، أو أخرى أداه إليها نظره وقاده إليها فهمه واستنباطه.

فكثيرا ما نصادف كلمة" شاعر" هنا وهناك في كتاب العمدة، وابن رشيق في إيراده لهذه الكلمة لا يقصد بها أي شاعر كيفما كان، بل إنه لم يذكر هذه الكلمة إلا في سياق الحديث عن المتمكن من قول الشعر، من ذلك قوله: "والشاعر مأخوذ بكل علم.." و"ينبغي للشاعر"، وقد عمل ابن رشيق كذلك على تصنيف الشعراء إلى طبقات متكئا في ذلك اتكاء واضحا على أقوال سابقيه- خاصة الجاحظ- فالشعراء مراتب وطبقات حسب جملة من المعايير[1]:

- شاعر خنذيذ: هو المجيد في شعره، والراوي للجيد من شعر غيره،
- شاعر مفلق: وهو المجود لشعره،
- شاعر فقط: وهو فوق الرديء بدرجة،
- شعرور: وهو لاشيء.

وقد حرص ابن رشيق على الإتيان بمجموعة من الصفات التي تميز الشاعر المتمكن ونوردها فيما يلي:

- الشاعر المبرز والحاذق الماهر (وهو الذي يأتي بالإشارة في شعره)[2].
- الفحل: وقد اشترط فيه الأصمعي شروطا هي كالآتي[3]:
- رواية أشعار العرب،

---

(1) العمدة ج 1 ص 114-115

(2) نفسه ج 1 ص 302

(3) العمدة، ج 1، ص 197-198

- سماع الأخبار،
- معرفة المعاني،
- إدراك الألفاظ وعقلها،
- أن يعلم العروض ليكون ميزانا له على القول،
- أن يتعلم النحو ليصلح به لسانه ،ويقيم به إعرابه،
- أن يعرف النسيب وأيام الناس ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو ذم.

والشاعر الفحل – حسب الشعراء أنفسهم- من يقول في المدح والهجاء، وهو السبب الذي أخرج ذا الرمة من دائرة الفحول، لأنه كان متخصصا في ذكر الأطلال ووصف الدمن والأثافي وهو ما جعله ربع شاعر.

والشاعر الحاذق حسب ابن رشيق هو من "يتفقد شعره، ويعيد فيه نظره فيسقط رديه، ويثبت جيده"[1] ومن الشروط التي ينبغي إن تتوفر في كل شاعر "أن يكون مأخوذا بكل علم مطلوبا بكل مكرمة لاتساع الشعر واحتماله ما احتمل؛ من نحو، ولغة، وفقه، وخبر، وحساب، وفريضة"[2] والمتأمل لهذه الشروط يدرك جيدا لماذا قرن الشعر عند العرب بالعلم.

ب- التخصص في الغرض:

وقد اشتهر كل شاعر بطريقة معينة في القول تغلب عليه فينقاد إليها طبعه، ويسهل عليه تناولها[3]، وهكذا وجدنا كل شاعر يبرع في تخصص ما:

- أبو نواس: الخمر ؛
- أبو تمام: التصنيع؛
- البحتري: الطيف ؛

---

(1) العمدة ج 1 ص 200

(2) نفسه ج 1 ص 196

(3) نفسه ج 1 ص 286

- ابن المعتز: التشبيه؛
- ديك الجن: المراثي؛
- الصنوبري: ذكر النور والطير؛
- أبو الطيب: الأمثال وذم الزمان وأهله.

إن الحديث عن البراعة في جنس من القول دون غيره، يدفعنا إلى الحديث عن مسألة الاختصاص وربما الاحتكار، ذلك أن لكل شاعر مجالا يختص فيه، حتى وإن حاول شاعر أن يدلي بدلوه في هذا المجال أكدى، لكننا نجد شعراء برعوا في صنوف كثيرة كجرير الخطفي الذي كان بارعا في الغزل والهجاء والفخر والمديح والرثاء .

وبكلمه فإن مفهوم الشعر متسع جدا ويحتمل أمورا كثيرة ويتسم بالزئبقية والتأبي على التحديد والتعريف، فهو لا يشمل عنصرا واحدا أو عنصرين بل يضم في بوتقته عناصر كثيرة تحقق في مجموعها الشروط التي إن تحققت تحقق للقول الشعري رونقه وبهاؤه وشعريته وتأثيره النفسي والجمالي، والشعر حسب ما سبق هو "كلام جميل موزون مقفى يدل على معنى، ذو إيقاع مؤثر، مشتمل على التشابيه والاستعارات والكنايات، والإشارات المليحة، والنظم البديع المتماسك،قائم على الخرق والانزياح و يحقق لذة لدى المتلقي...."

الورقة السابعة

آثار التلقي النفسي والجمالي للشعر

وجد الشعر في الأصل ليطرب ويحقق الإمتاع الجمالي؛ فالشعر حسب منطوق ابن رشيق هو ما حرك الطباع وهز النفوس، ولا يتأتى هذا الأثر إلا إذا كان حائزا على درجات الكمال النوعي ومنظوما في سلك الوزن المعجب المطرب، معبرا في الوقت ذاته عن المتلقي ونفسيته، ومسبوكا سبكا متينا كأنما أفرغ إفراغا واحدا، ولعل المدخل الرئيسي الذي يجعل ما يبدعه الشاعر يحظى بمباركة النقاد ويلقى قبولا لدى المتلقي هو التزامه بالشروط التي وضعت والحدود التي رسمت سواء منها النصية أو الخارجية، أما إذا خرج الإبداع عن دائرة ما اتفق عليه لم يلق ذلك الترحاب والقبول الذي يلقاه عادة الإبداع الملتزم بسنن الكتابة.

والشعر الجيد في عرف النقاد هو الذي يحدث أثرا في المتلقي تختلف أشكاله من متقبل لآخر، وتتفاوت درجات التلقي باختلاف إحكام الشاعر لصنعته ومراعاته لشرائط الجودة المتعارف عليها، ذلك أن الجيد من الشعر هو ما تجد له "من الروح والخفة والإيناس والبهجة"[1]، مما يحدث التلقي الايجابي الذي يتمثل في الارتياح والاهتزاز والاستحسان والأنس[2]، أما الرديء الذي يوصف عادة بكونه "قليل الماء والرونق [3] فيخلف عند المتلقي رد فعل سلبي من قبيل الاستقباح والاستبراد والرد، ومرد ذلك بالأساس لما يجد له "من الثقل على النفس ومن التنغيص والتكدير"[4].

وعموما يتحقق الأثر الجمالي بمراعاة جملة من الأمور خاصة الصوتية والتخييلية، فالتصدير مثلا" يكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقا، وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة"[5] ،وهي نعوت تصب في مجرى الجودة الفنية، أما التمثيل باعتباره ملمحا تخييليا فيفعل في النفس فعل السحر، ذلك أنه إذا جاء في أعقاب المعاني "كساها أبهة، وأكسبها منقبة، ورفع من أقدارها، وشب من نارها، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب

---

(1) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص 101

(2) ينظر دلائل الإعجاز، ص ص 125-130

(3) الشعر والشعراء، ج1، ص 69

(4) دلائل الاعجاز ص 101

(5) العمدة، ابن رشيق، ج2 ص 3

إليها، واستثار من أقاصي الأفئدة صبابة وكلفا، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفا"[1]، وإلى جانب ما سبق يحقق الشعر أمورا من قبيل السرور والطرب والبهجة والأريحية والاستظراف والارتياح والمسرة والتعجب والروعة والشغف، وكلها آثار إيجابية تدل في عمقها على جودة الكلام.

وإلى جانب ما سلف ذكره من الآثار التي يحققها الشعر الجميل في نفوس المتلقين، نجد وقعا آخر للكلام هو البكاء، ويرتبط أساسا بالهجاء ف "لأمر ما بكت العرب بالدموع الغزار من وقع الهجاء"[2]، ولأمر ما بكى بشار عندما رماه "حماد عجرد" بقوارص هجائه، وإذا عرجنا ناحية المدح وجدنا الأثر ينحصر في الانتشاء والإعجاب الذي يحض الممدوح بعد ذلك على البذل والعطاء، لأن المدح إذا كان مجودا كان "أهز للعطف وأسرع للإلف وأجلب للفرح"[3] أما إذا كان اعتذارا كان "إلى القبول أقرب، وللقلوب أخلب، وللسخائم أسل، ولغرب الغضب أفل، وفي عقد العقود أنفث، وعلى حسن الرجوع أبعث"[4].

إن المتتبع لهذه النصوص وغيرها يلاحظ كيف أن النقاد ركزوا على الوقع النفسي للشعر، الأمر الذي يؤكد إيمانهم العميق واعتقادهم الراسخ بارتباط الشعر بالنفس الإنسانية وتعبيره عنها أكثر من ارتباطه بشيء آخر،وإلى جانب ذلك نجد إشارات إلى الآثار الأخلاقية والتربوية التي تمر أساسا عبر التأثر النفسي وفي هذا الشأن نسوق نصا لصاحب العيار يقول فيه "فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيبا من الرقى، وأشد إطرابا من الغناء، فسل السخائم، وحلل العقد، وسخى الشحيح، وشجع الجبان"[5]، إذن فلكي يؤثر الشعر في المتلقي ويمازج روحه ويفعل فيه فعل السحر، فيغير تبعا لذلك سلوكه، لا بد إن

---

(1) أسرار البلاغة، ص 102

(2) الحيوان، الجاحظ، ج1، ص 364

(3) أسرار البلاغة، ص 102

(4) المصدر نفسه والصفحة نفسها

(5) عيار الشعر، ابن طباطبا ص 22

تتوافر فيه شروط لفظية، ومعنوية، وإيقاعية، وتخييلية، تتضافر فيما بينها لتخلق لنا شعرا يوسم بميسم الجودة الفنية.

نستفيد مما سبق نشره أن الشعر كلام جميل ذو إيقاع يؤثر في النفس ويحقق الإمتاع الجمالي لحظة تلقيه، وهو ما يفسر لنا اختلافه عن أنماط القول الأخرى التي لا تولي الأهمية نفسها للجانب الإيقاعي الذي يعد الأساس في تحقيق الأثر الجمالي والإمتاع الفني على اختلاف أضربه.

الورقة الثامنة

في أسباب الخلاف بين الشعراء

تقديم:

تزخر كتب أخبار الشعراء والنقد والأدب بسيل من الطرائف والمواقف التي كانت تقع بين الفينة والأخرى للشعراء، وغالبا ما كانت تترتب عن هذه المواقف خصومات وخلافات جعلت علاقاتهم على المحك، فكانوا في الغالب الأعم يدخلون في صراعات تدوم ردحا طويلا من الزمن، وربما لا تنتهي إلا بموت أحدهما،وكانت شرارة الخلافات تصل إلى الشعر فتشتعل بذلك نيران الهجاء التي يزيدها وقود النزاع اشتعالا واستفحالا، وهكذا تنقلب العلاقة إلى العداوة والخصومة بعد أن كانت تتسم بالود الصافي، والناظر في هذه الخلافات يرى أن دواعيها في كثير من الأحيان تافهة، ولا تستحق كل ذاك الضجيج والعجيج الذي خلفته، ولكنها في عمقها تبرز طبيعة النفس البشرية التي تتقلب لأتفه الأسباب وأحقر الأشياء كما تتقلب القدر.

وللخلاف بين الشعراء دواع كثيرة وأسباب تند عن الحصر أذكر منها ما تيسر جمعه والإ حاطة به، من ذلك:

1- السرقة الشعرية:

ومعناها أن يعمد شاعر إلى شعر غيره فيأخذ منه، وتعد السرقة من أكثر الأسباب إشعالا للمعارك القولية وإذكاء للخصومة بين كثير من الشعراء، وقد تتخذ هذه المعارك طابعا هزليا مضحكا، من ذلك ما حصل لجميل بن معمر مع الفرزدق الذي اشتهر بإغارته على أشعار غيره، فيأخذ منها ما يشاء دون أن يستطيع أحد إبداء أي اعتراض، سيما وأن صاحبنا كان من أهجى الشعراء، فذات يوم سمع جميلا - الشاعر الغزل- يقول مقتخرا بقومه:

ترى الناس ما سرنا يسيرون خلفنا وإن نحن أومأنا إلى الناس وقفوا[1]

(1) العمدة، ابن رشيق، ج2 ص 284

فقال الفرزدق لجميل: "متى كان الملك في بني عذرة، إنما هو في مضر وأنا شاعرها" وهكذا غلب الفرزدق على البيت، ولم يتركه جميل ولا أسقطه من شعره[1]، ويسمى هذا الفعل في باب السرقات "إغارة" وهو "أن يصنع الشاعر بيتا ويخترع معنى مليحا فيتناوله من هو أعظم منه ذكرا وأبعد صوتا،فيروى له دون قائله"[2]، وكانت النتيجة أن نشب بينهما خلاف، والظاهر أن جميلا استسلم للأمر الواقع، فاختار أن يتجافى عن البيت لصالح الفرزدق خوفا من قوارص هجائه وإيثارا للسلامة، ذلك أن جميلا ليس بالشاعر الهجاء الذي يستطيع مماتنة الفرزدق المتمرس بالهجاء، وإذا افترضنا جدلا أن جميلا رفض الرضوخ لطلب الفرزدق بالتخلي عن البيت، فإن الفرزدق سيأخذه عنوة وسيدعيه لنفسه لأنه ببساطة أشكل بشعره وطريقته في القول، خلاف جميل الذي حتى وإن ادعى البيت له - وهو صادق في ذلك - سوف لن يصدقه الجمهور الذي اعتاد أن يسمع من جميل شعر الغزل والتشبيب والشكوى والمعاناة.

ويتكرر صنيع الفرزدق مع شاعر آخر يدعى الشمردل اليربوعي الذي أنشد ذات يوم في محفل:

فما بين لم يعط سمعا وطاعة وبين تميم غير حز الحلاقم

والبيت غاية في الفخر بقوة قوم الشاعر وقهرهم لغيرهم، خاصة، للتيم قوم جرير، هنا قرر الفرزدق – وهو الشاعر الغالب الغاصب - أن يأخذه لنفسه وينسبه لقريحته على الملأ، ويتبين من هذا أنه لا يخاف في السرقة لومة لائم ، ولا يعبأ بمن حضر في محفل الإنشاد بقدر ما يهمه أن يصطاد الأبيات الرائعة في الفخر خصوصا، وقد خاطب الفرزدق الشمردل مهددا موعدا: "والله لتدعنه أو لتدعن عرضك"[3]، نلاحظ أن الفرزدق سلك منذ الوهلة الأولى طريق التهديد والوعيد وأبان عن نواجذ الشر، فما كان من

(1) العمدة ج2 285

(2) نفسه ج2 ص 284

(3) العمدة ج 2 ص 285

الشمردل إلا أن رضخ لمطلبه كما فعله سابقه جميل قائلا في حسرة: "خذه لا بارك الله لك فيه"[1]، ويعود سبب تنازل كثير من الشعراء -ومنهم ذو الرمة- عن أشعارهم للفرزدق إلى الخوف من قوارص هجائه، خاصة وأن هؤلاء ليسوا من طينة الفرزدق وطبقته، وهو ما كان الفرزدق واعيا به، إذ لم نسمع يوما أنه أغار أو اغتصب بيتا من شاعر فحل يوازيه في المرتبة أو يتفوق عليه، ويمكن ترجيح سبب آخر هو أن هؤلاء الشعراء لا يبرعون في الهجاء لذلك يختارون السلم والتخلي عن بيت عوض أن يتعرض الشاعر القوي إلى عرضهم وشرفهم، خاصة، إذا علمنا أن العرب كانت تتقي الهجاء لما يتركه من وصمة عار تلاحق القبيلة ما بقي الدهر، وارتباطا بنفس القضية يطلعنا صاحب الأغاني عما وقع بين بشار بن برد الأستاذ وسلم الخاسر التلميذ، حيث إن بشارا نحت بيتا من ذهب قال فيه:

من راقب الناس لم يظفر بحاجته وفاز باللذة الفاتك اللهج

وعمد إليه سلم التلميذ فأحسن الأخذ عن طريق إلطاف الحيلة وتقليل اللفظ ونظمه على بحر رشيق، فقال:

من راقب الناس مات غما وفاز باللذة الجسور

وهكذا طار البيت في الآفاق وحفظه الرواة وعلق بهم، وضمته بطون الكتب، فغطى بذلك على بيت بشار الأمر أثار حفيظته،إذ كيف لتلميذه أن يخونه ويسرق منه بيتا تعب في نحته وعانى في استخراجه، ولا شك أن سبب غضب بشار يعود إلى أنه علم أن بيته لن يروى، وأن بيت سلم هو الذي سيحوز على اهتمام الجمهور والنقاد، وذلك من منطلق خبرته الطويلة في قول الشعر ونظمه، وكان هذا ما عبر عنه بقوله "ذهب ابن الفاعلة ببيتي"[2]، وكأنه أحس بأن سلما تفوق عليه عندما أحسن الصنعة وألطفها وأخرج المعنى في

---

(1) نفسه

(2) الصناعتين، العسكري، ص 214

لفظ أنيق وألبسه زيا قشيبا، وما يهمنا من هذه القصة الطريفة أن جفوة حصلت بين الأستاذ وتلميذه، ذلك أن بشارا قاطع سلما وخاصمه، لكن سلما أصر على الاعتذار، وكيف يعتذر وقد فعل ما فعل، والطريف أنه كان يأتي بشارا ويقول له: أنا صنيعك وعبدك وتلميذك فاعف عني ويقبل يديه، ويزيد الأمر طرافة أن وسطاء كانوا يأتون ليرتقوا الفتق إلى أن هدأت سورة بشار وعاد إلى رشده، وعمل بمبدإ العفو عند المقدرة، وهكذا قبل اعتذار سلم على ألا يعود لمثل صنيعه.

2- تفضيل أحد الشعراء شاعرا على آخر:

من أسباب نشوب الخلاف بين الشعراء أن يفضل أحدهم شاعرا على آخر دون أن يبدي لذلك سببا فنيا لاختياره، حصل هذا الأمر لجرير الشاعر الذي سكن شقاشق الفحول على حد تعبير ابن رشيق، حيث نمى إلى سمعه أن الراعي النميري أنشد قصيدة فضل فيها الفرزدق عليه إذ قال:

يا صاحبي دنا الرواح فسيرا غلب الفرزدق في الهجاء جريرا

وهو ما لم يستسغه جرير على الإطلاق الذي طالما مدح بني نمير والراعي منهم، وكان هذا سببا في أن سلط جرير عليه وعلى قومه قوارص هجائه اللاذعة المصمية، وقال فيه قصيدة سميت بالفاضحة، وفيها قوله:

فغض الطرف إنك من نمير فلا كعبا بلغت ولا كلابا

ويروى أن جريرا لما أتم نظمها قال: والله لقد أخزيته أبد الدهر، وجراء هذا نال الراعي تقريع أهله وعشيرته على ما فتح عليه من هجاء شاعر قادر قاهر، وأحسب أن الراعي كان في موقف لا يحسد عليه، فهو مخير بين أن يفضل الفرزدق الشاعر الخبيث

اللسان، الشريف الأصل، الكريم المحتد، وبين أن يختار جريرا الشاعر القاهر ابن راعي الضأن، فكان أن فضل الاصطفاف في صف الفرزدق الذي كان يحرص أشد ما يكون الحرص على جمع أكبر قدر من الشعراء في معسكره المحارب لجرير، الذي كان يحارب وحده ويتفوق على الجميع.

وشبيه بهذا ما وقع لجرير مع الأخطل الذي كان يشكل إلى جانب جرير والفرزدق ثالوث الرعب الشعري في العصر الأموي، ذلك أنه كان يصطف بدوره في صف الفرزدق ، وهو ما كان يحز في نفس جرير الذي يعلم أن تفضيل الأخطل للفرزدق لم يكن بداع فني، بقدر ما هو تغليب للذاتية في الحكم، وعلى هذا الأساس نشب بينهما صراع ضار أنتج لنا قصائد كثيرة في فن النقائض بين الشاعرين، واستمر هذا الصراع إلى وفاة الأخطل.

3- تقويم الشعر وتصحيحه :

قد يلجأ بعض الشعراء إلى تصحيح شعر شاعر آخر وبيان ما فيه من عيوب لفظية وإعاقات تركيبية، الشيء الذي لم يكن يتقبله الطرف الآخر الذي يعده تدخلا سافرا ولا أخلاقيا في اختياراته الأسلوبية، من ذلك ما نشب بين عمر بن لجأ الراجز وجرير بن عطية الشاعر، حيث قال الأول[1]:

تجر بالأهون من أدناتها جر العجوز الثني من خفائها

فقال جرير: ألا قال: جر الفتاة طرفي ردائها؟

وكان هذا التدخل من جرير سببا في إلقاء الهجاء بينه وبين عمر بن لجأ الذي لم يمهل جريرا وتحين الفرصة فأعاد له الصفعة، قال جرير[2]:

---

(1) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ج 2 ص 669، الخفاء، بكسر الحاء: الكساء، وكل شيء غطيت به شيئا فهو خفاء.

(2) نفسه ج2، ص 670

وأوثـق عنـد المردفـات عـشية لحاقا إذا ما جرد السيف لامـع

فقال عمر: "والله لئن كن لم يلحقن إلا عشيا ما لحقن حتى نكحـن وأحـبلن" وهكـذا وقع الشر بينهما[1].

والمتمعن في هذا الخلاف يخرج بخلاصات يمكن إيجازها في الآتي:

- المبدع عادة لا يتقبل نقدا من قبل مبدع مثله، خاصة إذا كان النقد تحركـه أمـور بعيـدة عن الموضوعية كالرغبة في الانتقاص من الآخر وعده دون المستوى؛
- قد يلجأ المبدع إلى اختيار أسلوبي ما أو تشبيه لم يخطر إلا له ولم يعـن لغـيره فيعـبر بـه اقتناعا منه بقدرته التوصيلية ،فيما يعد المنتقد ذلك خطأ وقع فيه المبدع، لكنه لا يعـدو أن يكون اختيارا أسلوبيا؛
- التدخل في تقويم أشعار الغير دليل على إحساس مقيت بـالتفوق والأسـتاذية ،حيـث يعد المصحح نفسه أقوى شاعرية من غيره ووصيا على الآخر، ويعطي لنفسه الحق في التدخل في شعر ليس له.

4- التعرض للأعراض:

لقد كان المساس بالعرض من دواعي نشوب الخلافات بين الـشعراء وإدامتهـا زمنـا طويلا، ويستفحل أمرها فتؤدي إلى القتل في نهاية المطاف، فهذا زيادة بن زيـد العـذري كـان مقبلا من الشام مع صاحبه هدبة بن خشرم العذري فرجز قائلا:

عوجي علينا واربعي يا فاطمـا مـا دون أن يـرى الـبعير قائمـا
ألا تـرين الـدمع مـني سـاجما حـــذار دار منـــك ان تلائمـــا

---

(1) نفسه

وصادف أن كان لهدبة أخت تدعى فاطمة: "فظن أنه شبب بها"[1]، فما كان منه إلا أن رجز في الحال بأخت زيادة وتدعى أم القاسم قائلا[2]:

متـى تظـن القلـص الرواسمـا يبلغن أم قاسم وقاسما (الأبيات)

هنا تعكرت العلاقة بين الصديقين وابني القبيلة الواحدة، وصارا عدوين "فتشاتما"، بل إن الأمر بلغ مبلغا عظيما عندما "جمع زيادة رهطا من أهـل بيتـه، فبيـت هدبـة فـضربه علـى ساعده، وشج أباه خشرما"[3]، لكن هدبة أوعده وبيته فقتله، وطالب بعد ذلك عبد الرحمن بن زيد أخو زيادة بدمه ورفض الدية من هدبة،وكانت النتيجة قتل هدبـة[4]، نـستنتج مـن هـذه القصة ما يلي:

- الغيرة على الشرف والعرض أدت إلى نهاية لم تكن في الحسبان،
- ذكر زيادة لاسم فاطمة كان خطأ لم ينتبه له، فقد كان بوسعه أن يبدله باسم آخر علـى نفس الوزن، لكنه لم يظن أن ذلك سيوصل الأمور إلى الحد الذي وصلت إليه،
- أرى أن زيادة لم يكن يقصد التشبيب بأخت هدبة ،والدليل على ذلك أنـه جمـع رهطـا وانتقم من هدبة الذي تعمد ذكر أخته أم القاسم ،فيما لم يتعمد هو بادئ الأمر التغزل بفاطمة.

ومن أخبار التعرض لذكر العرض ما كان يفعله جريـر عنـدما كـان يعـير الفـرزدق بأخته جعثن، وفي أشعار كثيرة يتهمه بأنه ابن زنا وما إلى ذلك من الاتهامات التي كـان تزيـد الهجاء بين الشاعرين اشتعالا واضطراما.

---

(1) الشعر والشعراء،ابن قتيبة، ج2، ص 680

(2) المصدر نفسه والصفحة نفسها

(3) الشعر والشعراء ج2، ص 681

(4) نفسه ج2، ص ص 682-683

على سبيل الختم:

نستفيد مما سبق ذكره ونشره أن أسباب الخلاف بين الشعراء كانت متنوعة لكن نتيجتها تكاد تكون واحدة، وما الأسباب التي ألمحنا إليها سابقا إلا غيض من فيض، ولعل ما يميز الخلافات الناشبة بين الشعراء هو طرافتها، كما أنها كانت سببا في إنتاج كم هائل وعدد هيضل من القصائد خاصة ما يتعلق بفن النقائض، فلولا هذه الخلافات بين الثالوث الأموي لما كتب لنا أن نستمتع بهذه القصائد الهجائية والفخرية البالغة قمة الرقي الفني والجمالي.

الورقة التاسعة

جمالية الإيقاع في القصيدة القديمة- القافية نموذجا

1- القافية: الأهمية والتحديد

يقوم الشعر على مجموعة من الضوابط التي ينبغي أن تحترم وتراعى حتى يسمى شعرا، ولعل الوزن أول هذه الضوابط وأكثرها ضرورة، فهو "أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة"[1] وهي بذلك "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية"[2]، وعلى هذا تشكل القافية عنصرا لا محيد عنه في صنعة الشعر، ومكونا من مكوناته ومقوما رئيسيا من مقوماته التي لا يستغنى عنها، ويعرف ابن سينا الشعر بأنه "كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها مقفاة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية،فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر"[3]، والقافية في مفهومها المبسط أصوات تتكرر نهاية كل بيت بنفس المقدار، وهو ما يهب البيت انتظاما ودقة هندسية بالغة الإتقان، وتقع القافية من آخر ساكن في البيت إلى أول ساكن قبله، إضافة إلى المتحرك الذي قبله، فمثلا في كلمة "القائم" القافية هي "قائمي"، وبمراعاة هذا النظام الدقيق في تحديد القافية تأتي نهاية كل الأبيات على اطراد واحد مما يخلق تماثلا موسيقيا وإيقاعيا منتظما لا يداخله خلل.

ولأهمية القافية في البناء الشعري حرص النقاد ومعهم العروضيون على إبراز عيوبها باعتبارمعرفتها مدخلا لإتقانها، وهكذا حذروا من مغبة الوقوع في هذه العيوب التي تفقد القافية فاعليتها الصوتية ووظيفتها المعنوية، وتجعلها بذلك مجرد ترداد لأصوات رتيبة مكملة للوزن، من هذا المنطلق كانت الدعوة ملحة إلى إجادة بناء القوافي ووضعها في مكانها "أجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر،أي عليها جريانه واطراده وهي مواقفه، فإن صحت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهايته"[4] ، ويبين هذا التشبيه مدى أهمية القافية في الشعر

---

(1) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص 134

(2) نفسه ج1، ص151

(3) الشفا، ابن سينا،ص 23 نقلا عن الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ابتسام أحمد حمدان

(4) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص 271

،فهي إلى جانب كونها أصواتا تتكرر آخر كل بيت فإنها تضطلع بدور فاعل في خدمة دلالة البيت، ذلك أن القافية الجيدة هي المتمكنة التي يستدعيها المعنى، ولا تكون البتة مجرد متمم للوزن.

2- وظائف القافية:

وتكمن جمالية القافية في أنها تعطي للقصيدة التناسق والتماثل الناتج عن مراعاة نفس الأصوات في انتظام ودقة، مما يجعلها ذات انتظام صوتي ونفسي وزمني، والقافية لم تكن في يوم من الأيام قيدا يحد من حرية الشاعر وانطلاق المعنى وتدفقه أو مجرد زينة لفظية كما يدعي ذلك بعض منظري الحداثة، بل هي فاعل رئيسي في تشكيل دلالة البيت وتتويج بديع لمساره الإيقاعي والمعنوي، وهي إلى جانب ذلك" خاصية إنشادية- موسيقية، فمن شروطها ألا توضع لذاتها، وإنما يجب أن تكون جزءا عضويا في سياق البيت، تتفق مع وزنه ومعناه"[1] وقد نظر القدماء إلى القافية من هذا المنظور فعدوها سمة"جوهرية وليست زيادة أو ملء فراغ"[2] ويظهر ذلك في عدهم الإيغال عيبا قادحا في فاعلية القافية المعنوية؛ ومعناه أن تأتي القافية مكملة للوزن دون أن يكون لها دور في صياغة المعنى وتوجيه الدلالة التي سبق أن اكتملت قبلها، ومن مظاهر الاهتمام بالدور الصوتي للقافية التنبيه إلى بعض عيوبها من إقواء وإكفاء وإيطاء وسناد، ومما يزيد القافية تميزا انتهاؤها بحرف الترنم ومجيئه على نسق واحد في شكل واحد وحركة واحدة وترتبط القافية جوهريا بمجموعة من الظواهر الصوتية التي تأتي في البيت الأول كالتصريع والتقفية، حيث إن التصريع له في أوائل القصائد"طلاوة وموقعا من النفس، لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعهما لا تحصل دون ذلك"[3] وينتج التماثل والازدواج بأن تتبع العروض والضرب في الزيادة والنقصان بحيث لا تبقي على صيغتها

---

(1) الشعرية العربية، أدونيس، ص 13.

(2) نفسه.

(3) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حارزم القرطاجني، ص283

الأصلية في الوزن، وإذا كان نقاد الشعر والعروضيون قد أولوها العناية الخاصة في تنظيراتهم فإن الشعراء طبقوا ذلك في أشعارهم محاولين أن يـأتوا بالقافيـة خاليـة مـن العيـوب خادمـة لإيقاع القصيدة ومعناها، ولم ينسوا الإشارة إليها في أشعارهم، خاصة، في معـرض الافتخـار بشاعريتهم وقدرتهم على النظم الجيد،و نجد ذلك في أشعار كثيرة كقول أبي حاتم سـهل بـن حاتم السجستاني واصفا شعره:

لم يقــو فيــه ولم يــسانده ولم يوطئ فيوهي نظمـه إيطـاؤه[1]

ويصف أبو تمام قصائده بأنها:

شـداد الأسـر سـالمة النـواحي مـن الإقـواء فيهـا والـسناد[2]

وختاما يعود سبب تجويد القوافي وإحكامها إلى ما تعطيه للشعر مـن تناسـق وتماثـل يضفي عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني[3]، فالانتظام النفسي مثلا يحصل عندما تتكرر القافية بنفس الوتيرة في كل القصيدة مما يخلق راحة نفسية لدى سامعها أو قارئهـا، أمـا الانتظام الموسيقي فيأتي من مراعاة نفـس الأصـوات والحركـات والـسكنات،وأما الانتظـام الزمني فمعناه وقوع نفس حروف القافية في وقت واحد فلا يتأخر حرف على آخر ولا يسبق حرف آخر،

---

(1) الموشح للمرزباني، ص 3

(2) الموشح، المرزباني، ص 3

(3) الشعرية العربية، ص13.

3- دراسة تطبيقية لمقطوعة شعرية:

وفيما يلي محاولة لإبراز جمالية القافية في القصيدة القديمة، ووقع الاختيار على مقطوعة للشاعر قطري بن الفجاءة المازني وهي من مختارات أبي تمام في الحماسة، يقول فيها الشاعر متحدثا عن الإقدام:

لا يـــركنن أحـــد إلى الإحجـــام يـوم الـوغى متخوفـا لحمـام
فلقـــد أرانـــي للرمـــاح دريئـــة مـن عـن يمـيني مـرة وأمـامي
حتى خضبت بما تحـدر مـن دمـي أكناف سرجي أو عنـان لجـامي
ثم انصرفت وقد أصبت ولم أصب جـذع البـصيرة قـارح الإقـدام

تتمحور المقطوعة حول نصح الشاعر لأتباعه من الخوارج بعدم الإحجام في المعركة وضرورة الإقدام، مبرزا فرط شجاعته واقتحامه لساحة الوغى والرماح تقصده من كل جانب،وعلى الرغم مما سال من دمه الذي صبغ سرجه ولجامه بالأحمر القاني فقد خرج من المعركة ظافرا بما تيسر من غنيمة.

ركب الشاعر في قصيدته بحر الكامل الذي يتميز بامتداده وسهولته مما جعل الشاعر يعبر عن نصحه وشجاعته بالقدر الذي يراه كافيا شافيا وافيا، وفيما يخص القافية فقد جاءت مطلقة مردفة بألف متواترة، وهي في كل الأبيات بعض كلمة (مامي-مامي-جامي-دامي)، ومنح التزام نفس الحركات والسكنات تماثلا إيقاعيا منتظما لا خلل فيه ولا تشويش مما أعطى لنهاية الأبيات دقة وفاعلية صوتية بديعة،ونمثل لذلك في الآتي:

0-0-..... --- .....-0-0
0-0-..... --- .....-0-0
0-0-..... --- .....-0-0
0-0-..... --- .....-0-0

فالملاحظ أن هناك التزاما بنفس الترتيب الذي أتت عليه القافيـة في البيـت الأول في بقية الأبيات، والذي زاد من جمالية القافية مجيء حرف الروي موحدا وحاملا لنفس الحركـة، أضف إلى ذلك شبه التصريع الذي حصل في البيت الأول (إقدامي-لحمامي) وهو ما سـاعد المتلقي على التنبؤ بالقافية وحرفها الأخـير وخلـق جرسـا ونغمـا مـؤثرا، ولا ننـسى تكـرار صائت الكسرة والألف قبل الروي مع مـا أضـافه ترددهمـا في سـائر أبيـات المقطوعـة مـن جرس ورنين وإيقاعية تؤثر في الأذن والنفس معا، ومما ينبغي الإشارة إليه هـو ألـف الـردف التي أدت دورا إيقاعيا تمثل في جعل الإيقاع يرتفع ويعلو لحظة اصطدامه بها ،ثم ينحدر بعـد ذلك ويخفت ليصب في حرف الروي الأمر الذي يظهر بجلاء انفعال الشاعر وحماسته .

وجدير بالذكر أن سائر القوافي جاءت متمكنة في مكانها يطلبها المعنى بحقـه واللفـظ بقسطه على حد تعبير المرزوقي، حيث لا وجود لقافيـة نابيـة عـن مكانهـا، ذلـك أن المعنـى يستدعيها ولا يمكن بأي حال من الأحوال الاستغناء عنها ،فهي بهذا المعنى فاعلـة في المعنـى والإيقاع، وبتعبير آخر "تتويج لمسار البيت الإيقاعي والمعنوي"، ونختم بالقول أن القافية لم تقيد من حرية الشاعر ولم تقف حائلا في وجه تـدفق المعنـى، فعلـى الـرغم مـن التزامهـا تحققـت الوحدة العضوية والنفسية، وهو ما يكذب ادعاءات بعض منظري الحداثـة الـذين نظـروا إلى القافية القديمة على أنها قيد يقيد حرية الشاعر ويمنع من تحقيق الوحدة المعنوية أو العضوية.

الورقة العاشرة

السرقات الشعرية وسؤال الإبداع

قراءة في مأزق الإبداع وشرعية الفعل التناصي

(والسرق _أيدك الله- داء قديم وعيب عتيق) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، ص 214

(باب لا يعرى منه أحد من الشعراء إلا القليل) الآمدي، الموازنة،ج1، ص 214

(من سرق شيئا واسترقه فقد استحقه) الأبشيهي، المستطرف في كل فن مستظرف،ص 96

(واتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز،وتركه كل معنى سبق إليه جهل،ولكن المختار عندي أوسط الحالات) العمدة،ابن رشيق،ج2،ص 281

تقديم:

ظفر موضوع "السرقات الشعرية " بحظ كبير من الدراسة والاهتمام من لدن النقاد والشعراء على حد سواء، حيث أثار نقاشا حاميا، وأسال مدادا غزيرا، ودارت الكرة في ملعب كل من الشعراء والنقاد ذاهبين في ذلك مذاهب شتى وسالكين فجاجا مختلفة، مما أفرز لنا آراء تند عن الحصر ومصطلحات لا تحصى كثرة، الشيء الذي أغنى هذا المبحث في النقد القديم، فأدلى كل من النقاد والشعراء والنقاد الشعراء بدلوهم في المسألة، فاتفقت الآراء تارة، وبعدت مسافة التقارب بينها تارات، ومعلوم أن قضية السرقات الشعرية إنما هي نتاج للصراع الذي نشأ بين القدماء والمحدثين، كما أنها ثمرة من ثمار النقاش الذي دار حول قضية اللفظ والمعنى، وسنحاول في هذه الصفحات أن نقف عند السرقات الشعرية على أن نقاربها بطريقة فيها بعض الجدة إذ سيتم التركيز على معالجتها في إطار الحديث عن "أزمة الإبداع" و"ملكية المعنى" و"شرعية الأخذ" والعلاقة المفترضة بالتناص، ويتم ذلك عبر ثلاثة مباحث رئيسية هي:

المبحث الأول ونعرض فيه للسرقة الشعرية معرفين إياها مبرزين النظرة الاجتماعية تجاهها، وكذا موقف كل من الشعراء والنقاد منها، وتتبع أنواعها وأقسامها وما يدخل في بابها وما لا يدخل ،وفي نهاية المبحث نعرض للمصطلحات التي تشكل الحقل الدلالي للسرقة،

المبحث الثاني ونتطرق فيه لدواعي السرقة وعلاقتها بالتناص من حيث الفروق وأوجه التشابه،

المبحث الثالث ونقارب فيه حقيقة ما اصطلح عليه بمحتة الشاعر المحدث وأزمة الإبداع التي جعلت النقاد يبيحون للشعراء الأخذ والسرقة، وكذا نناقش فيه ملكية المعنى بالنسبة للشاعر المخترع، وتأثير ذلك على شرعية الأخذ وقانونية السرقة.

المبحث الأول

السرقة الشعرية: تعريفها، والموقف منها، وأنواعها، ومصطلحاتها

1- السرقة: تعريفها والنظرة الاجتماعية تجاهها

أ- تعريف السرقة

جاء في لسان العرب: "سرق الشيء يسرقه سرقا وسرقا واسترقه (...) والاسم: السرق والسرقة بكسر الراء فيهما (...) والسرق مصدر فعل السارق (...) والسارق عند العرب: من جاء مستترا إلى حرز فأخذ منه ما ليس له. فإن أخذ من ظاهر فهو مختلس ومستلب ومنتهب ومحترس. فإن منع مما في يديه فهو غاصب"[1]، وجاء في معجم التعريفات للشريف الجرجاني" السرقة: أخذ الشيء من الغير على وجه الخفية"[2]، ومن خلال هذا التحديد اللغوي يمكن الوقوف على الملاحظات التالية:

- السرقة تتناول ما ليس ملكا للشخص، وترتبط بالاستتار والخفاء،
- إذا أخذ السارق شيئا ظاهرا بارزا سمي عنذئذ مختلسا ومستلبا ومنتهبا ومحترسا،
- ارتباط السرقة بالتخفي وعدم الإعلان،
- يسمى السارق غاصبا إذا أخذ الشيء عنوة.

ويقصد بالسرقة في اصطلاح النقاد "ما نقل معناه دون لفظه،وأبعد في أخذه"[3]، ولعل الرابط بين المعنيين اللغوي والاصطلاحي اتفاقهما في أخذ شيء في ملك الغير بطريقة خفية، ولا شك أن السبب في السرقة تحركه الحاجة وربما الإعجاب بالشيء المسروق الذي يدفع السارق إلى التجرؤ على السرقة وأخذ الشيء خفية، ما يعني أنه ليس له في الأصل.

---

(1) مادة س ر ق ، لسان العرب ، ابن منظور، قرص مدمج

(2) التعريفات،الشريف الجرجاني ، ضبطه وعلق عليه محمد علي أبو العباس،مكتبة القرآن ،القاهرة، د.ت،ص:120

(3) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ابن رشيق، تح محمد محيي الدين عبد الحميد،ج2،ص -281-280

ب- النظرة الاجتماعية للسرقة:

لا يختلف اثنان عاقلان سمحا الخلق في ذم السرقة ورمي مقترفها بكل منقصة ووسم فاعلها بكل مثلبة والنظر إليه نظرة انتقاص وقدح، والسرقة باعتبارها فعلا من الأفعال المشينة القادحة في المروءة مذمومة مستكرهة، تأباها الطباع السليمة وتترفع عنها الهمم العالية، والسرقة على هذا الأساس عيب المعايب ومثلبة المثالب، وهي تدخل في دائرة الفعال المستكرهة التي تنفر منها الطباع والأنفس السليمة، وقد جاء الذكر الحكيم مؤكدا هذه النظرة القدحية وشدد على مسألة العقوبة الزجرية[1] حتى لا يعود مقترفها إلى ارتكابها ،محذرا في الوقت نفسه- بطريقة غير مباشرة- كل من تسول له نفس الإقبال على هذا الفعل الشنيع الذي يتنافى مع مبادئ الإيمان القويم الذي سعى الإسلام إلى تثبيته، رغبة في يسود في المجتمع الأمن والاطمئنان على النفس والمال والعرض...

وإذا كانت هذه هي النظرة الاجتماعية والدينية تجاه السرقة، فماذا عن السرقة في المجال الأدبي؟هل تعد عيبا؟ أم هي مستحبة مطلوبة؟ كيف ينظر الشعراء ومعهم النقاد إلى ظاهرة السرقات الشعرية؟ وما علاقتها بالتناص؟ وإلى أي حد استطاع النقد القديم الحد من هذه الظاهرة وتقليم أظافرها ؟ أم إنه كان مسهما-بطريقة أو بأخرى- في انتشارها واضطرام أوارها ؟

2- تداخل النصوص في الشعر العربي القديم:

إن تداخل النصوص أمر حتمي وقدر يلاحق كل نص، فلا يكاد يوجد نص يبرأ من تهمة التعالق والسجال مع نص آخر، وقد أطلق على هذا التداخل في النقد الحديث "التناص"، وحده أن تتفاعل النصوص فيما بينها متبادلة التأثر والتأثير، ويلاحظ الباحث في هذا المجال أن النقد العربي القديم قد فطن إلى مسألة تداخل النصوص وتوالدها، حيث أشار النقاد إلى حضور نص في آخر غير ما مرة، وهذا السبق المسجل للعرب يؤكد بما لا يدع مجالا للشك وعيهم المبكر بمفهوم الفعل التناصي، وإحاطتهم بمظاهره المختلفة، حيث اخترعوا لهذه

---

[1] في قوله تعالى "والسارق والسارقة فاقطعوا أيديهما جزاء بما كسبا نكالا من الله والله عزيز حكيم" المائدة،38

المظاهر تسميات، وأطلقوا عليها اصطلاحات هي ما هي في الكثرة تظهر تعدد الفعل التناصي في الشعري العربي القديم وعدم اقتصاره على شيء واحد، ولكنهم حصروا التناص في الشعر دون غيره من الأجناس الإبداعية أو النقدية ...

لقد أطلق النقاد على حضور نص في آخر اسم "السرقات الشعرية" وتساءلوا عن شرعية هذه الظاهرة، لكن ما يؤخذ عليهم أنهم نظروا إليها نظرة أخلاقية في كثير من الأحايين غير عابئين بالجانب الجمالي فيها، وهذا ما يبين بجلاء أنهم بقوا حبيسي النظرة الاجتماعية للسرقة فذموا فاعلا واستقبحوا إقباله عليها، ولهذا السبب وجدناهم يحكمون على السرقات الشعرية تارة بالعيب، وثانية بالاستهجان ،وأخرى بالانتقاص، وفيما يلي محاولة لرصد موقف كل من الشعراء والنقاد من الظاهرة.

3- رأي النقاد والشعراء في الظاهرة:

أ- رأي الشعراء:

لما كان الشاعر هو المعني الأول والأخير بالسرقة كان طبعيا أن يبدي رأيه ويعلن عن موقفه إزاءها ، وهكذا وجدنا الشعراء يدلون بدلوهم في القضية ،فتعددت الآراء وتنوعت الردود وكثر القيل والقال، وانقسموا في خضم هذا اليم إلى فئات كثيرة؛ فئة ترى السرقة عيبا وعارا وشنارا، وفئة لا تجد بديلا عنها، وأخرى تتباهى أمام الملأ بالسرقة وترى فيها حقا يكفله لها قانون الإبداع الشعري.

+ فئة ترى أن باب الإبداع قد أوصد:

وترى هذه الفئة أن معين الشعر والابتداع قد نضب منذ زمن وجف منذ أمد، وليس على الشاعر تبعا لذلك إلا أن يتقيل طريقة سابقيه ويقتفي آثارهم ويمتاح من شعرهم، ومن هؤلاء "عنترة العبسي" الذي ذهب في مطولته إلى أن كل المعاني طرقت فلم يترك السابق للاحق شيئا:

هل غادر الشعراء من متردم؟ أم هل عرفت الدر بعد توهم؟

وهل ها هنا بمعنى"ما"، و"هذا إقرار واضح بأن عنترة مسبوق بأجيال من الشعراء الذين استنفدوا المعاني الجيدة والتعابير الجميلة، فلم يغادروا معنى لم يطرقوه"[1]، ونفس الرأي يراه "العقل البياني الكبير" امرؤ القيس، كما يحلو للرافعي نعته حين قال:

عوجا على الطلل المحيل لأننا نبكي الديار كما بكى ابن خذام

والمستفاد من قول "الملك الضليل" أن الوقوف على الديار وذكر الأطلال وبكاء الأحبة أمر سبق للشعراء طرقه وتناوله ،وما هو إلا سائر على طريقتهم التي ابتدعوها.

+فئة ثانية ترى أن باب الإبداع لا زال مشرعا:

وترى هذه الفئة أنه ما على الشاعر سوى أن يعمل عقله، ويجهد فكره، ويستخرج المعاني، بل إن شاعرا كأبي تمام يقر بأن "الأول" غابت عنه أمور كثيرة ومعان لا تحصى كثرة ولا تعد وفرة، إذ يقول في وصف أشعاره:

يقول من تقرع أسماعه كم تترك الأول للآخر

وهو لا يفتأ في مواضع أخرى ينزه قصائده عن تهمة السرقة وفي ذلك يقول:

منزهة عن السرقة المورى مكرمة عن المعنى المعاد

فهو ينفي عن قصائده تهمة السرقة مبررا ذلك بأن طريقته في القول تختلف عن طريقة الشعراء، فكيف إذن سيسرق أشعارهم؟

وكان حسان قبل أبي تمام ينفي عن نفسه نفيا قاطعا فعل السرقة بقوله:

لا أسرق الشعراء ما نطقوا بل لا يوافق شعرهم شعري

---

(1) الشعر الجاهلي:خصائصه وفنونه، يحيى الجبورين منشورات جامعة قار يونس،بنغازي، ط6، 1993، ص 83.

وما تعبيره ب "لا" النافية و"بل" المفيدة للإضراب إلا تأكيدا منه على استحالة أن يقدم على السرقة، وكأني به يقول لهم: كيف أسرق وأنا الشاعر الفحل القادر على اختراع المعاني وتوليدها، إنما بسرق أنصاف الشعراء الذين يعجزون عن الإتيان بالجديد.

وإذا كان حسان ينفي عن نفسه تهمة السرقة فإن شاعرا مثل أبي الطيب يزيد عليه بأن يرفض مسألة السرقة في الأصل ويعبر عن رفضه بأسلوب مفعم بالفوقانية والنرجسية:

أنا السابق الهادي إلى ما أقوله إذ القول قبل القائلين مقول

+فئة ترى السرقة عيبا وعارا:

لما كانت السرقة تقترن اجتماعيا بالعيب والنقص، فإن بعض الشعراء استهجنوها وترفعوا عنها، ونأوا بأنفسهم عنها، ومن الذين يذهبون هذا المذهب "صناجة العرب" الأعشى الأكبر إذ يقول:

فكيف أنا وانتحال القوافي بعيد المشيب كفى ذاك عارا

فهو يدفع عن نفسه تهمة السرقة بأسلوب استفهامي مفيد للإنكار والتعجب، إذ كيف يسرق وقد وخط الشيب مفرقه وانتشر البياض في رأسه.

ويذهب "الشاب القتيل" طرفة بن العبد نفس المذهب فيدفع تهمة السرقة متبرئا منها، وناعتا في نفس الوقت صاحبها بشر الناس في قوله:

ولا أغير على الأشعار أسرقها غنيتُ عنها وشرّ الناس من سرقا

ونلاحظ كيف أنه وظف فعل الإغارة إشارة إلى شناعة السرقة وفظاعة ارتكابها لأنها ببساطة تقدح في شاعرية المرء.

+فئة تعد السرقة مزية وفخرا:

ليس كل الشعراء يستهجنون السرقة ويمجونها ويعدونها فعلا مستكرها، بل إن منهم من يعدها فخرا ويحسبها مزية، ومن هؤلاء الفرزدق الذي كان كثير الإغارة على أشعار غيره يأخذها عنوة وغصبا، ولا يكتفي بذلك بل يضيف إلى ذلك تهديدا لمن يسرقهم، وكان الفرزدق يأتي ذلك جهارا نهارا، ومن ذلك "ما فعله بالشمردل اليربوعي وقد أنشد في محفل:

فما بين ما لم يعط سمعا وطاعة وبين تميم غير حز الحلاقم

فقال الفرزدق: والله لتدعنه أو لتدعن عرضك، فقال له: خذه لا بارك الله لك فيه"[1]، وسمع ذات يوم جميلا ينشد:

ترى الناس ما سرنا يسيرون خلفنا وإن نحن أومأنا إلى الناس وقفوا

فقال: متى كان الملك في بني عذرة؟ إنما هو في مضر وأنا شاعرها، فغلب الفرزدق على البيت، ولم يتركه جمل ولا أسقطه من شعره"[2].

وانطلاقا مما سبق ذكره نلاحظ كيف دافع الشعراء بقوة عن آرائهم وقناعاتهم سواء كانت بتبني فعل السرقة والأخذ أو إنكاره ودفعه ورده، والمثير للانتباه أنهم في معرض دفاعهم عن مواقفهم استهدوا بأساليب متعددة تتنوع بين النفي والإنكار والتأكيد، والهدف من ذلك دعم ما قالوه .

---

(1) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج2، ص 285

(2) المصدر نفسه،ج2،ص ص 284-285

ب- رأي النقاد وموقفهم من السرقة:

إن المتتبع لما قاله النقاد القدماء في باب السرقة يجد أنهم يتفقون طرا على وجود السرقة، لا بل يؤكدون على استفحال أمرها واضطرام نارها في الوسط الشعري، مقرين بأن لا أحد على الإطلاق يكاد يسلم من قريب أو بعيد، وبقصد أو بغير قصد من هذا الداء المستشري في جسد الفن الشعري ،فمنهم من عدها عيبا ومنهم من وضعها في خانة الداء، وطرف ثالث عدها أمرا حتميا وقدرا يلاحق كل شاعر، خاصة، اللاحق الذي وجد نفسه قد سبق إلى المعاني الحسان، وإذا كان هؤلاء قد جوزوا للشاعر فعل الأخذ، فإنهم قيدوا ذلك بشروط وضوابط تتلخص أساسا في إحسان الاتباع.

4- السرقة بين الأقدمية والحتمية:

+ أقدمية السرقة:

تعد السرقة قديمة قدم الشعر، وهي على هذا المعطى ليس مستحدثة، وقد أقر ابن سلام بقدمها وظهورها في العصر الجاهلي، يقول في ذلك: "كان قراد بن حنش من شعراء غطفان، وكان جيد الشعر وقليله، وكانت شعراء غطفان تغير على شعره، فتأخذه وتدعيه، منهم زهير بن أبي سلمى ادعى هذه الأبيات:

إن الرزية لا رزية مثلها ... ما تبتغي غطفان يوم أضلت
إن الركاب تبتغي ذا مرة ... بجنوب نخل إذا الشهور أحلت
ولنعم حشو الدرع أنت (لنا) إذا ... نهلت من الفلق الرماح وعلت
يبغون خيرا لناس عند كريهة ... عظمت مصيبتهم هناك وجلت[1]

ولم يكن ابن سلام الوحيد الذي أشار إلى قدم السرقة وإن كان السابق إلى ذلك،حيث نجد القاضي الجرجاني بدوره قد أشار إليها في الوساطة حين قال:

(1) طبقات فحول الشعراء، محمد ابن سلام الجمحين تحقيق جوزف هل، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت لبنان، صص 147-148

"والسرق-أيدك الله- داء قديم"[1]، وهو يزيد على ابن سلام بوصفها داء وليس مجرد ظاهرة عادية، والداء أمر غير مرغوب فيه يجدر بالإنسان التخلص منه، وإذا استثنينا هذين الناقدين فلن نجد عند باقي النقاد إشارة إلى مسألة قدم السرقة، ولعل السبب في ذلك يعود إلى عدم اهتمام هؤلاء بأقدميتها بقدر ما اهتموا برصد أنواعها، وأسباب انتشارها، وكثرة مصطلحاتها، وتفرع جوانبها، وشرعيتها.

+ حتمية السرقة:

يكاد يجمع كل النقاد على حتمية السرقة، وما دام الأمر كذلك فهي ليست بعيب، هذا ما ذهب إليه الآمدي في موازنته قائلا: "باب لا يعرى منه أحد من الشعراء إلا القليل"[2]، وقبل الآمدي كان قد أشار إلى حتميتها الجاحظ في الحيوان عندما قال: "ولا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب، وفي معنى غريب عجيب، أو معنى شريف كريم، أو معنى بديع مخترع، إلا وكان من جاء من الشعراء بعده أو معه، إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكا فيه، كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحدهم أحق بذلك من صاحبه"[3].

وعليه فالاتباع قدر مقدور، وهو غير محظور، وما على اللاحق إلا أن يحذو حذو السابق ويغرف من معينه، ويشير ابن طباطبا إلى نفس الأمر إذ يرى أن مسألة الاتباع حتمية ولها أسبابها ومبرراتها في نظره فاللاحقون" سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحلية

---

(1) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم بيروت لبنان، ص 214.

(2) الموازنة بين أبي تمام والبحتري،الآمدي أبو القاسم بن بشر، تح أحمد صقر،دار المعارف مصر، ط4، 1972م، ج1، ص 214.

(3) الحيوان، الجاحظ،ج3، ص 311، تح عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، دار إحياء التراث العربي، بيروت لبنان.

لطيفة، وخلابة ساحرة"[1]، وابن طباطبا دائم الإشفاق على المتأخر للأسباب المذكورة لذا فهو يبرر اتكاءه على السابق بأنه سبق إلى كل شيئ لـذا فمـن حقـه أن يتبـع ويولـد مـن أقـوال الشعراء شرط أن يحسن الاتباع ويخفي الأخذ، ولا بأس في نظره أن يستعين المتـأخر بالمتقـدم شريطة ألا يتكل عليه كلية، لأنه من الضروري أن تكون بصمته حاضرة وشخصيته الإبداعية بارزة تجنبا لأن يكون عالة.

ويلتمس القاضي الجرجاني بدوره العذر للاحقين من الشعراء لسبب بسيط وهو أن كل المعاني طرقت فقد" استغرق القدماء المعاني وسبقوا إليها وربما أتوا على معظمهـا"[2]، أمـا باقي المعاني فـ"إما أن تكون تركت رغبـة عنهـا واسـتهانة بهـا، أو لبعـد مطلبهـا واعتيـاص مرامها، وتعذر الوصول إليها"[3]، ويصف ابن رشيق باب السرقات بأنه "باب متسع جدا ،لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه"[4]، ونجد في كلام غـير النقـاد مـا يؤكـد صـحة ذلك، يقول علي ابن أبي طالب" لـولا أن الكـلام يعـاد لنفـد"[5]، أي إن إعـادة الكـلام أمـر حتمي لا محيد عنه ولا مهرب منه، فقط يبقى على الشاعر أن يحسن الأخذ .

ويضع ابن رشيق يده على إحدى الأسباب الداعية إلى تأثر المتأخر بالـسابق وتتمثـل في حفظ الأشعار بغية دخول مضمار الفن الشعري فقد كـان "امـرؤ القـيس راويـة أبـي دواد الأيادي ،مع فضل نحيزة وقـوة غريـزة، ولا بـد بعـد ذلـك أن يلـوذ بـه في شـعره، ويتوكـأ عليه"[6]، وهو في إبداعه المستقبلي سوف لن يخلو شعره من روح من روى له ، ومـن أسـلبته وطريقة نظمه، وكذا معانيه وألفاظه.

---

(1) عيار الشعر، محمد أحمد ابن طباطبا،شرح وتح عباس عبد الساتر،مراجعة نعيم زرزور،دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1982، ص15.

(2) الوساطة، القاضي الجرجاني، ص 214

(3) المصدر نفسه صص 214-215

(4) العمدة، ابن رشيق، ج2 ص280

(5) المصدر نفسه،ج1،ص 91.

(6) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج1 ص 198.

لكن ما تجدر الإشارة إليه أن الشاعر ينبغي ألا يأخذ إقرار النقاد بحتمية السرقة ذريعة ليقبل على السرقة دون رادع، وأستطيع القول أن النقاد في حديثهم عن حتمية السرقة أسهموا -بقصد أو غير قصد- في استفحالها واتساع أرضيتها، ولو أنهم أبدوا نوعا من الحزم وقليلا من الشدة لكانوا خففوا من حدتها واستفحالها.

5- السرقة بين الذم والحمد:

أ- السرقة المذمومة (التناص الدوني)

السرقة من حيث تصرف الشاعر فيها على قسمين اثنين: سرقة مذمومة وسرقة محمودة، وهو ما يؤكد النظرة الاجتماعية والأخلاقية للسرقة، وكان ابن قتيبة أول المشيرين إلى السرقة المذمومة حينما تحدث عن السرقة المكشوفة الظاهرة التي لا تحتاج إلى إعمال فكر أو إنعام تدبر، وقد مثل لهذا النوع بما أخذه الكميت عن امرئ القيس:

يقول امرئ القيس:

قف بالديار وقوف حابس ... وتأي إنك غير آيس

ماذا عليك من الوقو ... ف بهامد الطللين دارس

لعبت بهن العاصفا ... ت الرائحات من الروامس

ويقول الكميت:

قف بالديار وقوف زائر ... وتأي إنك غير صاغر

ماذا عليك من الوقو ... ف بهامد الطللين دائر

درجت عليه الغاديا ... ت الرائحات من الأعاصر[1]

(1) الشعر والشعراء،ابن قتيبة ج1، ص144

ويؤكد ابن رشيق أن سوء الاتباع هو الذي ينتج السرقة المذمومة، وهو عنده" أن يعمل الشاعر معنى رديا ولفظا رديا مستهجنا،ثم يأتي من بعده فيتبعه فيه على رداءته، نحو قول أبي تمام:

باشرت أسباب الغنى بمدائح ضربت بأبواب الملوك طبولا

فقال أبو الطيب:

إذا كان بعض الناس سيفا لدولة ففي الناس بوقة لها وطبول

فسرق اللفظة لئلا تفوته"[1]، وتتحدد السرقة المذمومة عند الآمدي كما عند غيره في عدة أوجه منها:

+ التقصير في المعنى:

وهو أن يأخذ الشاعر معنى من المعاني فيقصر فيه تقصيرا بأن يأتي به متهافتا مضطربا، ومن ذلك قول بشار:

شربنا فؤاد الدن حتى تركنا الدن ليس له فؤاد

فقد أخذه أبو تمام فقصر عنه، فقال:

غدت وهي أولى من فؤادي بعزمتي ورحت بما في الدن أولى من الدن[2]

(1) العمدة،ابن رشيق ج2 ص 291-292

(2) الموازنة، الآمدي، ص 87

وهو تقصير لم نعهده من شاعر في طينة أبي تمام، ولا غرابة في ذلك إذ لكل جواد كبوة ولكل شاعر تبعا لذلك هفوة.

+فساد المعنى:

وهو أن يتناول الشاعر المعنى فيفسده ويشوهه، من ذلك قول الأخطل واصفا الخمرة:

تدب دبيبا في العظام كأنه دبيب نمل في نقا يتهيل

فقد أخذه ابو تمام فأفسد المعنى وقال:

إذا الراح دبت فيه تحسب جسمه لما دب فيه قرية من قرى النمل[1]

ومن السرقة المذمومة أخذ المعنى المدعى ولفظه معا، وهذا التصرف في نظر ابن وكيع أقبح أنواع السرقة وأظهرها، ويمثل لها بقول طرفة:

وقوفا بها صحبي على مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجلد

الذي أخذه من امرئ القيس:

وقوفا بها صحبي على مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجمل[2]

وإذا عرجنا ناحية الحاتمي سنجد أن دراسته للموضوع متميزة ومختلفة عن سابقاتها، خاصة من ناحية الكم الهائل من المصطلحات والتحديدات، حيث قسم موضوع

---

(1) الموازنة، الآمدي، ص 88

(2) تاريخ النقد الأدبي عند العرب،إحسان عباس،دار الشروق للننشر والتوزيع عمان الأردن،ط2،1993،ص 288

السرقة إلى تسع عشرة بابا ميز فيها بين السرقة المذمومة والممدوحة، وقد أفرد للسرقة المذمومة أبوابا بعينها تتمثل في:

- باب تقصير المتبع عن إحسان المبتدع،
- باب تكافؤ السابق والسارق في الإساءة والتقصير[1]

ويفصل الجرجاني القول في السرقة المذمومة، حيث يجعلها أنواعا عدة منها:

- سرقة اللفظ والمعنى: وهو من أقبح أنواع السرقة، ومن ذلك قول المعلوط:

إن الظعائن يوم حزم عنيزة بكين عند فراقهن عيونا

غيضن من عبراتهن وقلن لي ماذا لقيت من الهوى ولقينا

وقال جرير:

إن الذين غدوا بلبك غادروا وشلا بعينك ما يزال معينا
غيضن من عبراتهن وقلن لي ماذا لقيت من الهوى ولقينا[2]

لكن ابن رشيق يدخل هذا النوع من الأخذ ضمن "الانتحال" إذ يقول: "فإن الرواة يجمعون على أن البيتين للمعلوط السعدي انتحلهما جرير"[3]، ويضيف الجرجاني "ولا تعد المعنى مأخوذا حتى يجيء مجيء قول امرئ القيس:

كأني لم أركب جوادا للذة ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال
ولم أسبأ الزق الروي ولم أقل لخيلي كري كرة بعد إجفال

---

(1) المرجع نفسه ،صص 250-254

(2) الوساطة،القاضي الجرجاني، ص194

(3) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقدهج2،ص 284

وقول يغوث بن وقاص الحارثي:

كأني لم أركب جوادا للذة ولم أقل لخيلي كري نفسي عن رجاليا
ولم أسبأ الزق الروي ولم أقل لايسار صدق عظموا ضوء ناريا[1]

ب- السرقة المحمودة: (التناص بالاختلاف)

وهي السرقة الغامضة الخفية حسب ابن قتيبة، ومنها قول امرئ القيس:

له أيطلا ظبي وساقا نعامة وإرخاء سرحان وتقريب تتفل

وفي ذلك يقول ابن قتيبة: "وقد تبعه الناس في هذا الوصف وأخذوه ولم يجتمع لهم ما اجتمع له في بيت واحد، وقد كان أشدهم خفاء للسرقة القائل،وهو المعذل:

له قصريا رئم وشدقا حمامة وسالفتا هيق منا الربد أربدا[2]

ومن الإشارات اللطيفة التي نبه إليها ابن قتيبة أن الشاعر إذا أخذ معنى من شاعر آخر وزاد عليه بأن حسنه، ولطفه، وجمله، وألبسه لباسا رشيقا، وقشيبا أنيقا، يصير أولى بالمعنى من السابق وكان الناس يستجيدون للأعشى قوله:

وكأس شربت على لذة وأخرى تداويت منها بها

حتى قال أبو نواس:

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء وداوني بالتي كانت هي الداء

---

(1) الوساطة،الجرجاني،ص193

(2) الشعر والشعراء ،ج1، ص 140

فسلخه وزاد فيه معنى آخر، اجتمع له الحسن في صدره وعجزه، فللأعشى فضل السبق إليه،ولأبي نواس فضل الزيادة فيه"[1]، ويشير ابن طباطبا إلى نفس ما يشير إليه ابن قتيبة من ضرورة إلطاف الحيلة والزيادة في الشيء المأخوذ، إذ يحتاج من ينحو هذا المنحى إلى: "إلطاف الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها، وينفرد بها كأنه غير مسبوق إليها،فيستعمل المأخوذ في غير الجنس الذي تناولها منه، فإذا وجد معنى لطيفا في تشبيب أو غزل استعمله في المديح، وإن وجده في المديح استعمله في الهجاء"[2]، وتكون السرقة ألطف وأخفى إذا كان الأخذ من غير الجنس الأول ف" إن وجد المعنى اللطيف من المثور من الكلام أو في الخطب والرسائل فتناوله وجعله شعرا"[3] كان الأخذ حسنا، ويصف الآمدي السرقة الحسنة بالممدوحة، وهي التي يحسن فيها الشاعر الأخذ فيضيف من عنده أشياء تميزه، ويخرج المعنى المأخوذ في سبك جميل وحوك بديع لم يتأت للذي سبقه، وتنقسم إلى عدة أقسام:

+الزيادة في المعنى: كأن يأخذ اللاحق معنى من السابق فيضيف عليه ويزيد فيه مع حسن سبك وجمال صياغة.

+كشف المعنى وتوضيحه: حيث يكون في أصله غامضا أو مشوبا بغموض، ومثال ذلك قول مسلم:

لا يستطيع يزيد من طبيعته على المروءة والمعروف إحجاما

هذا المعنى أخذه أبو تمام فكشفه وأحسن التعبير عنه، فصار بذلك أولى به حيث قال:

---

(1) الشعر والشعراء،ابن قتيبة،ج1، ص 79

(2) عيار الشعر، ابن طباطبا ،ص 80

(3) المصدر نفسه،ص 81

تعــود بــسط كفــه حتــى لــو أنــه دعاهـــــا لقـــــبض لم تجبـــــه[1]

+ التجويد في الصياغة ونقل المعنى من غرض إلى غرض، ومثاله قول جرير:

يصرعن ذا اللـب حتـى لا حـراك بـه وهـــن أضـــعف خلــق الله اركانـــا

فقد أخذه أبو تمام فجعله في وصف الخمر،فقال:

وضـــعيفة فـــإذا أصـــابت فرصـــة قتلـــت، كـــذلك قـــدرة الـــضعفاء[2]

وإلى جانب النقاد السابقين كان لابن وكيع إسهام ذو قيمة في هذا المجال إذ قسم في كتابه "المنصف في الدلالة على سرقات المتنبي" السرقة إلى قسمين: سرقة حسنة وسرقة مذمومة، حيث قسم المحمودة إلى عشرة أقسام نوجزها في الآتي:

- استيفاء اللفظ الطويل في الموجز القصير،
- نقل ما قبح مبناه دون معناه إلى ما حسن مبناه ومعناه،
- عكس ما يصير بالعكس ثناء بعد أن كان هجاء،
- استخراج معنى من معنى احتذى عليه وإن فارق ما قصد به إليه،
- توليد معان مستحسنات من ألفاظ مختلفات،
- مساواة الآخذ والمأخوذ في الكلام،
- مماثلة السارق منه في كلامه، بزيادة في المعنى ما هو من تمامه،
- رجحان السارق على المسروق منه بزيادة لفظه على لفظ من أخذ عنه"[3].

ومن السرقات المحمودة قول سلم الخاسر:

---

(1) الموازة،ص 83

(2) الموازنة ،ص 76-77

(3) تاريخ النقد العربي،إحسان عباس، ص255.

مــن راقــب النــاس مــات غمــا وفـــــاز باللـــــذة الجـــــسور

أخذه من بشار في قوله:

مــن راقــب النــاس لم يظفــر بحاجتــه وفـــاز باللـــذة الفاتـــك اللـــهج

فلما سمع بشار قول سلم قال في امتعاض:"ذهب ابن الفاعلة ببيتي"[1]، والملاحظ أن سلما ألطف الحيلة وأوجز اللفظ وأتى بالمعنى أنيقا مبسوطا إلى غير نهاية، لهذا صار أحق بالبيت من بشار، وهكذا نرى كيف أن إحسان الأخذ ينسي تهمة السرقة ويجعل الأنظار تتحول إلى قدرة الشاعر على الاختراع، وعلى هذا فمن "سرق شيئا واسترقه فقد استحقه"[2]، ويزيد الجرجاني القاضي الأمر وضوحا بقوله: "ومتى جاءت السرقة هذا المجيء لم تعد من المعايب، ولم تحص في جملة المثالب، وكان صاحبها بالتفضيل أحق وبالمدح والتزكية أولى"[3]، وتتحقق السرقة الحسنة عند القاضي الجرجاني فيما يلي:

+اختصار اللفظ، ومن أمثلته قول الخنساء:

ومــا بلغــت كــف امــرئ متنــاول من المجد إلا والـذي فيـك أطـول
ومـا بلـغ المهـدون نحـوك مـن مدحـة وإن أطنبــوا إلا ومــا فيــك أفــضل

وقد أخذه ابن الجويرية ولخصه تلخيصا:

يزيــد علــى ســرو الرجــال بــسروه ويقــصر عنــه قــول مــن يتمــدح

---

(1) الصناعتين، العسكري،ص 214

(2) المستطرف في كل فن مستظرف،الأبشيهي، ص 96.

(3) الوساطة ،ص 188

+نقل المعنى من غرض إلى غرض:

وهو ما مر بنا عند تطرقنا إلى السرقة المحمودة عند الآمدي، وهو نوع يدخل فيه إلطاف الحيلة والتفنن في الأخذ، ذلك أن الشاعر الحاذق هو من "عدل به عن نوعه وصنفه، وعن وزنه ونظمه، وعن رويه وقافيته، فإذا مر بالغبي الغفل وجدهما متباعدين، وإذا تأملهما الفطن الذكي عرف قرابة ما بينهما والوصلة التي تجمعهما، قال كثير:

أريد لأنسى ذكرها فكأنما تمثل لي ليلى بكل سبيل

فقد أخذ أبو نواس معنى هذا البيت ونقله إلى المدح "متفننا ومحتالا في نفس الوقت":

ملك تصور في القلوب مثاله فكأنه لم يخل منه مكان[1]

ومن لطيف السرقة- أيضا- ما جاء به على وجه القلب، وقصد به النقض، كقول المتنبي

أأحبه وأحب فيه ملامة؟ إن الملامة فيه من أعدائه

إنما نقض قول أبي الشيص:

أجد الملامة في هواك لذيذة حبا لذكرك فليلمن اللوم

وابن رشيق بدوره يحدد للسرقة الحسنة معايير تتمثل لنا في قوله: "والمخترع معروف له فضله، متروك له من درجته، غير أن المتبع إذا تناول معنى فأجاده، بأن يختصره إن كان طويلا، أو يبسطه إن كان كزا، أو يبينه إن كن غامضا، أو يختار حسن الكلام إن كان سفسافا، أو رشيق الوزن إن كان جافيا، فهو أولى به من مبتدعه، وكذلك إن قلبه أو صرفه

---

(1) نفسه ، ص 204-205

عن وجهه إلى وجه آخر، فأما إذا ساوى المبتدع فله فضيلة حسن الاقتداء لا غيرها، فإن قصر كان ذلك دليلا على سوء طبعه، وسقوط همته وضعف قدرته"[1].

والملاحظ أن ابن رشيق في كلامه يضع معايير وشرائط يتحقق عن طريق التزامها السرق المحمود، ويمكن إجمال هذه المعايير وتلك الشرائط في الآتي:

- اختصار المعنى الطويل،
- تبسيط المعنى المعقد أو الكز،
- تجلية المعنى إن كان غامضا،
- حسن الصياغة،
- اختيار الوزن الرشيق.

فهذه جملة شروط إن التزم بها المتبع وراعاها صار أحق بالمعنى من المخترع، أما إذا ساواه فله فضل الاتباع، اما إذا قصر فبئس الشاعر هو.

6- التمييز بين السرقة وغير السرقة:

أ- ما يعد سرقة:

يدخل في هذا الإطار السرقة المكشوفة الظاهرة التي لا تحتاج في استجلائها واسكتشافها إلى طول نظر وعميق تدبر، كما تشمل المخترع الذي يصير مختصا بشاعر ما "والسرق أيضا إنما هو في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم،مما ترتفع الظنة فيه عن الذي يورده أن يقال أنه آخذه من غيره"[2].

وعلى هذا الأساس تقتصر السرقة على المعاني المخترعة أي في البديع، والمخترع من الشعر هو "ما لم يسبق إليه قائله، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره أو ما يقرب

---

(1) العمدة ، ج 2،ص 290-291

(2) العمدة ،ج2،ص 281

منه"[1]، وتتقرر السرقة عند الجرجاني في المعنى" المختص الذي حازه المبتدئ فملكه، وأحياه السابق فاقتطعه"[2]، وهو المعنى الذي المخترع الذي سبق إليه صاحبه واختص به وصار ينسب له، ويعد من السرقة اللفظ المستعار أو الموضوع كقول أبي نواس:

طوى الموت ما بيني وبين محمد ولـيس لما تطوي المنية ناشر

وقول البطين البجلي:

طوى الموت ما بيني وبين أحبة بهم كنت أعطي ما أشاء وأمنع[3]

ب- ما لا يعد سرقة

يدخل في هذا المجال-حسب القاضي الجرجاني- كل المعاني العقلية التي لا يجوز ادعاء السرقة فيها، لأنها عامة مشتركة بين الناس وهم فيها شرع، ويسري الأمر أيضا على المعاني التخييلية المستقرة في العقول، وتصبح مع مرور الزمن عامة مشتركة، فتصير من ثمة في حكم المعاني العقلية.

ومما لا يدخل في باب السرقة كذلك تلك المعاني الخاصة التي أصبحت مع مرور الزمن عامة مشتركة، من ذلك ما اخترعه امرؤ القيس من معان تعاورها الشعراء بعده، فصارت في حكم المشاع وشرعا بين سائر الشعراء كاشتياقه لصحبه ووقوفه بالديار ورقة النسيب...فهذه المعاني وإن كانت من ابتداع امرئ القيس فإنها صارت في حكم المشترك، وهكذا لا يصح أن نسم طالبها في شعره بالسارق.

ويتفق ابن قتيبة مع ابن سلام في فكرة "المعنى الخاص" الذي يتعاوره الشعراء فيصير كالعام المشترك، وقد أشار بدوره إلى امرئ القيس وما اخترعه من معان، وكيف أن الذين تلوه تقيلوه في كل ما اخترع وركبوا مطيته، وبناء عليه يرى الآمدي أن السرقة مقتصرة على

---

(1) المصدر نفسه ، ج1 ، ص 262

(2) الوساطة، ص 183

(3) نفسه، 211

البديع المخترع، أما في المعاني العامة والمشتركة فلا سرقة تعد، لسبب بسيط أنها مما يستوي فيها السالف والخالف، والقاصي والداني "فمتى نظرت فرأيت أن تشبيه الحسن بالشمس والبدر، والجواد بالغيث والبحر، والبليد البطيء بالحجر والحمار، والشجاع الماضي بالسيف والنار...(خبر أن) متقررة في النفوس، متصورة للعقول، يشترك فيها الناطق والأبكم، والفصيح والأعجم، والشاعر والمفحم، حكمت بأن السرقة عنها منفية، والأخذ بالاتباع مستحيل ممتنع"[1]، كما أن السرقة لا تكون أيضا في أسماء المواضع والألفاظ المشهورة، فمن النوع الأول قول الشاعر:

حبا رياب جلهتي ملحوب فالقطبيات على الذنوب

مأخوذ من قول عبيد الأبرص:

أقفر من أهله ملحوب فالقطبيات فالذنوب

يقول الجرجاني "وهذه أسماء مواضع لا معنى للسرقة فيها، ولو كان الجمع بينها سرقة لكان إفرادها سرقة كذلك، فكان يحرم أن يذكر شيئا من بلاد العرب"[2]، ومن الثاني نجد قول أبي نواس:

إليك أبا العباس من بين من مشى عليها امتطينا الحضرمي الملسنا

يقول الجرجاني القاضي في رد تهمة السرقة عن أبي نواس "زعم مهلهل بن يموت على أنه مأخوذ من قول كثير:

لهم أزر الحواشي يطؤونها بأقدامهم في الحضرمي الملسن

---

(1) الوساطة،ص 184

(2) المصدر نفسه،ص 210

والحضرمي الملسن عند العرب أوضح من أن يفتقر فيه على قول كثير أو غيره،وإنما هو صنف من نعالهم كان مستحسنا عندهم، فما في ذكر أبي نواس له من السرقة المعروفة شيء"[1].

7- مواطن السرقة ومصطلحاتها:

أ- مواطن السرقة:

تقع السرقة في المعنى كما تقع في اللفظ كذلك، وهذا ما أكده الجاحظ "... إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى ويجعل نفسه شريكا فيه"[2]، وسيرا على هذا المنوال أقر ابن قتيبة بوجود السرقة في اللفظ، من ذلك قول امرئ القيس:

فلأيا بلأي ما حملنا غلامنا على ظهر محبوك السراة محنب

أخذه زهير:

فلأيا بلأي ما حملنا غلامنا على ظهر محبوك ظماء مفاصله[3]

ومن سرقة اللفظ والمعنى، ما ذهب إليه الآمدي، حيث عد قول مريم بنت طارق ترثي أخاها:

كنا كأنجم الليل بيننا قمر يجلو الدجى، فهوى من بيننا القمر

أخذه أبو تمام لفظا ومعنى، فقال:

---

(1) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 209

(2) الحيوان،الجاحظ،ج3،ص 311

(3) الشعر والشعراء،ابن قتيبة،ج1،ص 137

كـــأن بـــني نبهـــان يـــوم وفاتـــه نجـــوم خـــر مـــن بينهـــا البـــدر[1]

وقد يأخذ الشاعر اللاحق من السابق اللفظ والمعنى والوزن ،كما في بيت طرفة الذي أخذه من امرئ القيس وغير كلمة القافية فقط إذ عوض (تجمل) وضع (تجلد) حفاظا على خياره الفني في الروي والقافية، ومن السرقة التي شملت الوزن والمعنى والقافية وشيئا من اللفظ قول جرير:

إن الـــذين غـــدوا بلبـــك غـــادروا وشـــلا بعينـــك مـــا يـــزال معينـــا
غيـــضن مـــن عـــبراتهن وقلـــن لـــي مـــاذا لقيـــت مـــن الهـــوى ولقينـــا

أخذه من المعلوط:

إن الظعـــائن يـــوم حـــزم عنيـــزة بكـــين عنـــد فـــراقهن عيونـــا
غيـــضن مـــن عـــبراتهن وقلـــن لـــي مـــاذا لقيـــت مـــن الهـــوى ولقينـــا

ب- المصطلحات المرتبطة بالسرقة:

خلف النقاد في معالجتهم لظاهرة السرقة كما هائلا وعددا هيضلا من المصطلحات، الأمر الذي أسهم في إغناء الحقل المصطلحي للظاهرة، ولعل أول من برز في هذا المجال الحاتمي (388هـ) في كتابه"حلية المحاضرة"الذي قدم أكثر من مصطلح نذكر من ذلك: الانتحال، والإغارة، والاجتلاب، والاستلحاق، والاصطراف، والموارده، والاهندام، والاشتراك[2] ولعل الجديد عند هذا الناقد هو العناية الكبيرة بالتقسيم والتفريع، الأمر الذي يدل على تنوع الفعل السرقي، ويعلق ابن رشيق على كثرة هذه المسميات بقوله"وقد أتى الحاتمي في "حلية المحاضرة" بألقاب محدثة تدبرتها ليس لها محصول إذا حققت...وكلها قريب من

---

(1) الموازنة،ص 72

(2) حلية المحاضرة،نقلا عن تاريخ النقد الأدبي عند العرب ،إحسان عباس،ص 250-254

قريب،وقد استعمل بعضها في مكان بعض،غير أني ذاكرها على ما خيلت فيما بعد"[1]، والمتتبع لابن رشيق سيلحظ غنى الجانب المصطلحي لديه حتى إن الدارس يتيه في خضم هذا التفريع والتقسيم والتنويع، والسرقة عنده أنواع ثلاثة" قال بعض الحذاق من المتأخرين من أخذ معنى بلفظه كما هو كان سارقا، فإن غير بعض اللفظ كان سالخا، فإن غير بعض المعنى ليخفيه أو قلبه عن وجهه كان ذلك دليل حذقه"[2]، ويفصل ابن رشيق بعد هذا التعريف القول في المصطلحات التي هي من جنس السرقة:

- الاصطراف: أن يعجب الشاعر ببيت،فيصرفه إلى نفسه، وهو نوعان الاجتلاب والانتحال.
- الانتحال: هو ادعاء البيت جملة، ويسمى الآخذ منتحلا،
- الإغارة والغصب: أخذ البيت غلبة وعنوة،
- المرافدة: أخذ البيت هبة، ويقال الاسترفاد،
- الاهتدام: السرقة فيما دون البيت وهو النسخ أيضا،
- الاختلاس: وهو تحويل المعنى من نسيب إلى مديح، ويسمى نل المعنى،
- الموازنة: أخذ بنية الكلام كما هي،
- العكس: جعل مكان كل لفظة ضدها،
- المواردة: الإتيان بشعر شبيه بشعر سابق ولم يسمع به،
- الالتقاط والتلفيق: هو أن يلف البيت من أبيات متعددة"[3]

والذي نخرج به من تعداد هذا الكم الهائل من المصطلحات التي تصب كلها في بوتقة السرقات الشعرية العناية الكبيرة بالتقسيم والتبويب، وهو ما يوحي بتعقد الفعل التناصي، وتنوع مظاهره، وغنى روافده.

---

(1) العمدة،ج2،ص 280

(2) نفسه،ج 2، ص 281

(3) نفسه،ج،ص 281-282

8- ما ينبغي تمييزه عن السرقة:

ميز ابن سلام الجمحي بين الاقتباس والتضمين وبين السرقة، ومثل لذلك بأن يستدعي شاعر بيت شاعر آخر فيستزيده في شعره على سبيل المثل، ومن ذلك ما رواه عن خلف: "تسمع أهل البادية من بني سعد يروون بيت النابغة للزبرقان بن بدر:

تعدو الذئاب على من لا كلاب له وتتقي مريض المستنفر الحامي

فسأل ابن سلام يونس بن حبيب عن البيت فقال: "هو للنابغة، أظن الزبرقان استزاده في شعره كالمثل حين جاء موضعه لا مجتلبا له، وقد تفعل ذلك العرب لا يريدون به السرقة"[1]، وعلى هذا لا يمكن عد الاجتلاب والاستلحاق والمرافدة عند ابن رشيق سرقة.

وكما أن الاستزادة عند ابن رشيق لا تعد سرقة ولا تدخل في بابها، فكذلك ما يسمى بتوارد الخواطر أو اتفاق الضمائر، ويؤكد أبو هلال في هذا السياق على دور البيئة في توارد الخواطر بين الشعراء، وتشابه المعني "وإذا كان القوم من قبيلة واحدة وفي أرض واحدة فإن خواطرهم تقع متقاربة،كما أن أخلاقهم وشمائلهم تكون متضارعة"[2]، ويقر الآمدي أيضا بدور البيئة في تقارب معاني الشاعرين وتوافق ضمائرهما، وفي هذا الصدد يبرر اتفاق أبي تمام والبحتري في كثير من أشعارهما، وفي هذا يقول: "غير منكر لشاعرين مكثرين متناسبين ومن أهل بلدين متقاربين أن يتفقا في كثير من المعاني"[3].

يتضح مما سبق نشره أن للبيئه دورها في تشابه الأشعار وتقاربها وربما تماثلها،إلا أن ذلك ينبغي ألا يتخذ تعلة وذريعة للسرقة والغصب بمبرر توارد الخواطر.

وإذا كان توارد الخواطر ليس من السرقة فكذلك التوليد، الذي هو "أن يستخرج الشاعر من معنى شاعر تقدمه، أو يزيد فيه زيادة، فلذلك يسمى التوليد، وليس باختراع لما

---

(1) طبقات فحول الشعراء، ص 17

(2) الصناعتين،أبو هلال العسكري ، ص 230

(3) الموازنة،ص56

فيه من الاقتداء بغيره،ولا يقال له سرقة إذا كان ليس آخذا على وجهه، مثال ذلك قول امرئ القيس:

سموت إليها بعدما نام أهلها سمو حباب الماء حالا على الحال

فقال عمر بن عبد الله بن ربيعة، وقيل وضاح اليمن:

تساقط علينا كسقوط النوى ليلة لا نراه ولا زاجر

فولد معنى مليحا اقتدى فيه بمعنى امرئ القيس، دون أن يشركه في شيء من لفظه أو ينحو نحوه إلا في المحصول، وهو لطف الوصول إلى حاجته في خفية[1].

(1) العمدة لابن رشيق،ج1،ص 262

المبحث الثاني

السرقات الشعرية: أسبابها وعلاقتها بالتناص

1- أسباب السرقات الشعرية:

أسهمت عدة دواع في ظهور السرقة ومن ثمة استفحال أمرها ،ومن أهم تلك الأسباب كثرة محفوظ الشاعر من شعر السابقين أو المعاصرين، فالشاعر كما هو معلوم لا يصير في قرض الشعر فحلا حتى يروي لمن سبقه ويحفظ لهم وينقل عنهم كما مر بنا، ولا شك أن ذلك سيترك بصمته فيما بعد على إنتاج الشاعر سواء قصد إلى ذلك أم لم يقصد، وإلى جانب تأثير الحفظ نلفي تأثيرا آخر للإطار العام أو البيئة التي يتواجد بها الشاعر، ونتكلم خاصة عن الشعر الجاهلي الذي كان أفقه محدودا في بيئته ومناظره ومحيطه، ويفسر لنا يحيى الجبوري كيف أن الأثر البدوي "ترك وسمه على شعر الشعراء له جرائره على الشعر الجاهلي، وذلك أنه حدد أفق الشعراء في إطار البيئة الذي لا يتجدد، فضعف خيالهم، وتشابهت صورهم، وظهر جراء ذلك التكرار في الصور والمعاني.. ترى ذلك واضحا في صور الأطلال وتشبيهها بالخط الدارس، فقد جاءت هذه الصورة عند كثير من شعراء الجاهلية، فامرؤ القيس يقول:

لمن طلل أبصرته فشجاني كخط زبور في عسيب يمان

وتناول حاتم الطائي بدوره هذه الصورة فقال:

أتعرف أطلالا ونؤيا مهدما كخط زبور في رق كتابا منمنما

وأخذها أبو دؤيب الهذلي فقال:

عرفـــت الـــدار كرســـم الكتـــا ب يزبـــره الكاتـــب الحمـــيري

أما لبيد فقد زاد الصورة إتقانا حيث قال:

وجـلا الـسيول عـن الطلـول كأنهـا زبـــر تجـــد متونهـــا أقـــدامها[1]

ومن آثار البيئة في تشابه الأشعار نذكر تشبيه الديار ب "الوشم" ن قال لبيد:

أو رجـــع واشمـــة أســـف نؤورهـــا كففـــا تعـــرض فـــوقهن وشـــامها

وتناول هذا المعنى زهير:

ديـــار لهـــا بـــالرقمتين كأنهـــا مراجـــع وشـــم في نواشـــر معـــصم

أما طررفة فيقول:

لخولـــة أطـــلال ببرقـــة ثهمـــد تلـوح كبـاقي الوشـم في ظـاهر اليـد

يتضح مما سبق أن البيئة الواحدة وتشابه المناظر فيها ومحدوديـة الجغرافيـا والأفكـار، يؤدي ضرورة إلى الوقوع في تشابه المعاني مما يوحي ظاهريا بالسرقة والأخذ، ونجد سببا آخر من أسباب السرقة يتمثل في اختلاف الرواية ومن ذلك أبيات لأبي كبير الهذلي ذكرها ابـن قتيبة وهي تروى كذلك لتأبط شرا[2].

2- السرقة الشعرية وعلاقتها بالتناص:

إن تداخل النصوص هو أمر حتمي لا مفر منه، إذ لا يمكـن أن نتحـدث عـن نـشوء نص من الصفر، فلا بد من تلاقح النصوص ودخولها في سجال وعلاقات تأثر وتأثير، وهـو

---

(1) يحيى الجبوري،ص 121

(2) الشعر والشعراء، ج2 ص 676

أمر يفرضه قانون الإبداع منذ الأزل ذلك أن "كل كتابة أو نقش امتداد لسابقاتها تثير سجالا معها، وتنتظر ردود فعل نشطة في الفهم، تتجاوزها وتستبقها"[1] وعلى هذا فالنص بؤرة تتفاعل فيها النصوص اللاحقة والسابقة، وهذا التفاعل يكون بتبني النصوص التي يتأثر بها إيجابيا فيوظفها، وإقصاء النصوص التي يتأثر بها سلبا فيتجاهلها ويسقطها من حسابه، وقد أشار غير واحد إلى مسألة تفاعل النصوص فيما بينها وحتمية ذلك فالكلام العربي كما قال أحمد بن أبي طاهر "ملتبس بعضه ببعض، وآخذ أواخره بأوائله، والمبتدع منه والمخترع قليل إذا تصفحته وامتحنته، والمحترس المتحفظ المطبوع بلاغة وشعرا من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون كلامه آخذا من كلام غيره، وإن اجتهد في الاحتراس، وتخلل طريق الكلام، وباعد في المعنى، وأقرب في اللفظ، وأفلت من شباك التداخل، فكيف يكون ذلك مع المتكلف المتصنع والمتعمد القاصد (..) ومن ظن أن كلامه لا يلتبس بكلام غيره فقد كذب ظنه وفضحه امتحانه..."[2]، والمتأمل لكلام ابن أبي طاهر يلفي وعيا بقضية التداخل والتفاعل الذي تعيشه النصوص في انتقالها، وهجرتها، وتلاقحها، وتزاوجها ،فهو يصر على التباس الكلام وتداخله وقلة المخترع منه، وهذا نفس ما تم إقراره في الدراسات النقدية المتطرقة لقضية التناص، وعلى هذا الأساس فالنص الأدبي "يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماما مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ كما أنه لا يفضي إلى فراغ"[3]، وعلى هذا يغدو النص إنتاجا أدبيا لغويا "لكل ما سبقه من موروث أدبي، وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه"[4].

ولا نزوغ عن سمت الحقيقة إذا قلنا إن النصوص السابقة تتلاقى في فكرة مفصلية هي أن كل نص لا بد وأن يربط مع غيره علاقات تقوم على التفاعل والسجال والأخذ والرد، حيث يتأثر بنصوص ويؤثر في نصوص، وإن استعرنا عبارة "الغذامي" (النص ابن

---

(1) الماركسية وفلسفة اللغة ، ميخائيل باختين،ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال الدار البيضاء،ط1، 1986،ص 96

(2) حلية المحاضرة ،أبو علي الحاتمي،ج2،ص28 ، نقلا عن:التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، عبد القادر بقشي ص 16

(3) ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية،الدكتور عبد الله محمد الغذامي، ص 111،

(4) نفسه ص 111

النص) فالنص يولد من نص أو نصوص (النص ابن النص) ويلد بعد ذلك نصا أو نصوصا (النص أبو النص) فهو مولود ووالد. لكن ما العلاقة المفترضة بين ما يسمى تناصا وما يطلق عليه سرقة في النقد القديم؟

أولا إن تداخل النصوص لم يكن مقتصرا على ميدان الإبداع الشعري، ذلك أننا نجده في التفسير، والشروح الشعرية، والمقامات، والحكاية العجائبية، وأدب الرحلة، وعلوم البلاغة إلى غير ذلك من النصوص الأخرى، لكن الملاحظ أن التركيز انصب على الشعر وخاصة على ظاهرة "السرقات" دون غيرها من الظواهر ربما لما لها من دور في الحكم على أدبية الشاعر وتميزه وتفرده، ومعنى ذلك أن الشاعر الذي يبدع متكلا على ما تجود به قريحته بنسبة كبيرة يكون أضرب بسهم في الإبداع الذاتي وتكون نصوصه متسمة بقدر من الأدبية ويحكم له بالشاعرية المطلقة والتفوق الواضح والسبق الإبداعي (امرِؤ القيس نموذجا)، ويمكن أن نجد علاقات بين مفهومي التناص والسرقة:

- يقوم التناص في الأصل على تداخل النصوص وتساجلها وتفاعلها، إذ لا وجود لنص بكر، وكذلك الأمر بالنسبة لنظرية السرقات الشعرية في عمقها، فهي تقوم على أن لا أحد يمكن أن يعرى من السرقة والأخذ قصد أم لم يقصد فهي "باب لا يعرى منه أحد من الشعراء" كما قال النقاد القدماء، إذن فالتأثر حتمي، ولعل السبب الرئيسي في ذلك هو محفوظ الشاعر من أشعار السابقين أو المعاصرين، الذي يترك بصمته في كتابات الشاعر بعد أن يتناساه، أضف إلى ذلك ما يستعين به الشاعر من علوم أخرى تعينه على نظمه وإبداعه[1] فيكون لها عميق الأثر فيما ستجود به قريحته، سواء بشكل جلي أو خفي غير ظاهر للعيان.
- من ناحية المصطلح نجد "التناص" يعبر عن كل تداخل بين النصوص كيفما كان نوعه، لكن مصطلح "السرقة" يعبر عن ظاهرة السرقات بشكل عام، لكنه لا يعبر عن درجات السرقة وأنواعها، إذ لكل نوع من أنواعها سماته التي تميزه عن النوع الآخر، وعلى هذا الأساس يرى بعض الباحثين أن النقد القديم كان أكثر ضبطا وتحديدا حين نظر

---

(1) ينظر في هذا المجال كتابنا "الإبداع الشعري عند العرب :من التأسيس إلى الإخراج" خاصة الفصل الأول الموسوم ب" مرحلة التأسيس"

إلى التناص-وهو مصطلح حديث- من زوايا متعددة تثبت نوع هذا التناص ودرجته، فعبر بالتضمين والاقتباس والنظر والإحالة والمعارضة والمحاكاة والمجاورة والترجيع والمناقضة والمفاخرة والمنافرة والانتحال والانتزاع والإغارة والإلمام والنسخ والسلخ والمسخ والنقل والمناقلة والتلفيق والتلميح والتنزيل والسرقة والانتحال، وإن طرح بعض هذه المصطلحات في نطاق التنقيص والتجريح"[1]، وهذا التعددفي المصطلحات يبين لنا الغنى المصطلحي للظاهرة ولا يدل بحال من الأحوال على فوضى مصطلحية كما يحلو للبعض ترداد ذلك.

- السرقة والتناص كلاهما مدخلان للحكم على أدبية النص وتميزه.
- التناص يربط على الدوام بالجانب الإبداعي، فيما قد تحمل السرقات حمولة أخلاقية واجتماعية تؤدي إلى القدح والتنقيص والتجريح.
- قد نجد فرقا على مستوى المنهج كما ألمع إلى ذلك خليل الموسى حيث اعتبر أن السرقة الشعرية تعتمد على "المنهج التاريخي التأثري والسبق الزمني، فاللاحق هو السارق والأصل الأول هو المبدع والنموذج الأجود، بينما يعتمد التناص على المنهج الوظيفي ولا يهتم كثيرا بالنص الغائب"[2].
- ويشير نفس الباحث إل وجود فرق آخر في القيمة، ذلك أن ناقد السرقة الأدبية إنما يسعى إلى استنكار عمل السارق وإدانته، في حين أن ناقد التناص يقصد إظهار البعد الإبداعي في الإنتاج"[3].

---

(1) تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب،د .عباس الجراري ،ص 541

(2) "التناص ولأجناسية في النص الشعري" ص83، أخذا عن التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، عبد القادر بقشى،ص 50-49

(3) المرجع نفسه والصفحة نفسها- ينظر في هذا المجال كتابنا"الإبداع الشعري عند العرب :من التأسيس إلى الإخراج" خاصة الفصل الأول الموسوم ب" مرحلة التأسيس"

- تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب،د .عباس الجراري ،ص 541

"التناص ولأجناسية في النص الشعري" ص83، أخذا عن التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، عبد القادر بقشى،ص 50-49

-المرجع نفسه والصفحة نفسها

- على مستوى آخر نجد فرقا في القصدية، إذ تكون العملية القصدية في السرقة واعية بينما في التناص تكون العملية لا واعية[1].

نلاحظ أن خليل الموسى عندما يفرق بين السرقة والتناص في القيمة فإنه يقرن عمل الناقد للسرقة بالاستنكار، فيما يرى العكس بالنسبة لناقد التناص الذي لا يرى في التناص عيبا بقدر ما يهتم بالبعد الجمالي والإبداعي فيه، وهنا نسائل الناقد: ألم يهتم النقاد القدماء في تناولهم للسرقة بالبعد الجمالي والإبداعي؟ أليس حديثهم عن السرقة المحمودة إشارة إلى هذا البعد الجمالي؟ أليس قولهم "من سرق شيئ واسترقه فقد استحقه" وملكه وصار أحق بالمعنى من السابق يصب في بوتقة اهتمامهم بالبعد الجمالي؟.

وبالنسبة للقصدية نرى أن السرقة تكون فيها العملية قصدية بخلاف التناص الذي تكون فيه العملية غير قصدية، ولكن كيف يمكننا الحكم على القصدية من غيرها؟ كما أن الشاعر القديم في سرقاته وأخذه لم يكن في كثير من الأحيان يعرف أن شاعرا آخر طرق نفس المعنى حتى ينتبه إلى ذلك، وما حديثهم عن توارد الخواطر واتفاق الضمائر إلا مظهر من مظاهر اللاقصدية في الأخذ، ثم ماذا نقول عن تأثر الشاعر بما حفظ وخزنه في ذاكرته؟ هل يستطيع الشاعر أن ينفك من ربقته؟ أبدا لن يستطيع لأنه المحفوظ ركز في الذاكرة ونقش وحفر وصار مستحيلا تخليه عنه، ومن ثمة كان واردا تأثره به في إبداعه قصد إلى ذلك أم لم يقصد، إذن فالحكم بالقصدية نسبي سواء في السرقة أو في التناص.

---

(1) نفسه

المبحث الثالث

السرقات الشعرية بين سؤال الإبداع وملكية المعنى

1- السرقة الشعرية وسِؤال الإبداع:

إن لجوء الشاعر أو المبدع بشكل عام إلى الامتياح من إبداع غيره يظهر أنه غير قادر على أن يبدع كلاما من صنع قريحته وفيض خاطره ،كلاما يتكئ فيه على نفسه دون ركوب مطية الغير، مما يجعله في موقف حرج ومأزق إبداعي حقيقي يلتجئ معه إلى الأخذ من غيرة إما عنوة (الإغارة والغصب) أو بلطف تحيل من خلال إلطاف الحيلة في الأخذ،أو تحوير المعنى من غرضه الأصلي إلى غرض ثان أو من وزن إلى وزن كما مر بنا في السرقة المحمودة والسرقة المذمومة، والحقيقة أن الشاعر المحدث وقع في مأزق لا يحسد عليه وهو ما اصطلح عليه بمحنة الشاعر المحدث، فالقدماء سبقوا بحكم تقدمهم الزمني إلى كل معنى بديع واستغرقوا كل المعاني ولم يتبق للشاعر المحدث إلا ما تغاضى عنه القدماء عن اختيار منهم ، أو ما لم يستطيعوا الغوص وراءه[1]، وهكذا لم يبقوا معنى من المعاني الجياد والحسان إلا طرقوه وعبروا عنه في لفظ قشيب وتركيب حسن، وأمام هذا المأزق كان الشاعر المحدث مضطرا في كثير من الأحايين إلى الاستعانة بخاطر الآخر والاستمداد من قريحته، والسير على منواله وتقيل طريقته في القول، ولقد أحس النقاد بمحنة الشاعر اللاحق المتبع فوجدوا له العذر وأباحوا له الأخذ، لكنهم قيدوا ذلك بشروط مثل: إحسان الأخذ، وعدم الإساءة في ذلك وأن يضيف المتبع من عنده أشياء تبرز شخصيته الإبداعية وبصمته الذاتية، ولعل الحديث عن "مأزق الإبداع" يدفعنا ضرورة إلى طرح سؤال مؤداه: هل يمكن للمعاني أن تنفد؟ وإذا كان الأمر كذلك فهل يمكن أن نسم الإبداع "اللاحق" بصفة الإبداعية ؟ ثم إذا كان الشاعر السابق قد استنفد كل المعاني وسبق إليها فلم يتعب اللاحق نفسه في طلب المعاني؟ ولم نسميه مبدعا في الأصل إن كان مجرد متبع؟.

---

(1) ينظر الوساطة للقاضي الجرجاني ،ص: 214-215

إن الناظر في دواوين الشعراء المتأخرين-خاصة المحدثين والمولدين- يلمس بوضوح أن الحديث عن نفاد المعاني هو ضرب من الخبل، إذ لا يمكن للمعاني أن تنفد فهي موجودة في كل عصر ومتجددة في كل حين ، لكن مدار الأمر على استخراج المعاني والتعبير عنها تعبيرا أدبيا رائقا، وهنا يتفاوت الشعراء ويتبارزون ويظهرون عضلاتهم الإبداعية، فالحكم بالشاعرية الكاملة للشاعر يمر أساسا عبر قدرته على اختراع المعاني وتوليدها ، لكن ما ينبغي أن نشير إليه بالبنان أن بعض المعاني يقع فيها النفاد خاصة عندما يتعاورها الشعراء الواحد تلو الأخر فتصير باردة غثة،و مفتعلة مغسولة رخيصة غير ذات قيمة جمالية.

ويعالج ابن رشيق قضية نفاد المعاني وإن لم يقصد إلى ذلك قصدا وتحديدا في "باب من المعاني المحدثة" إذ يشير إلى بعض المعاني التي أحدثها الشعراء الذين تلوا عصر الجاهلية فهو يرى أن "المعاني إنما اتسعت لاتساع الناس في الأرض"[1] وعليه لا يمكن أن نتحدث عن محنة للشاعر المحدث الذي استطاع بفعل تجدد المعاني إظهار براعة في البحث والتقصي والغوص وراء المعاني، مما جعله يخترع معاني جديدة لم تخطر ببال جاهلي قط ونذكر في هذا الصدد: وصف الغمام وصفة الرقاقة ،وطول الليل وحلق الشعر[2]، ويعرض ابن رشيق في السياق نفسه لمجموعة من المعاني التي انفرد بعض الشعراء المحدثين نعدد منهم: ابن الرومي، وبشار، وأبو نواس، وأبو تمام، الذين استطاعوا بفضل بديهتم وقريحتهم أن يستخرجوا هاته المعاني المستجدة، مما يجعلنا نصل إلى حقيقة مفادها أن المعاني لا تنفد، بل إنها تكثر كلما تقدم العصر" وإذا تأملت هذا تبين لك ما في أشعار الصدر الأول من الإسلاميين من الزيادات على معاني القدماء والمخضرمين، ثم ما في أشعار طبقة جرير والفرزدق وأصحابها من التوليدات والإبداعات العجيبة التي لا يقع مثلها للقدماء،غلا في الندرة القليلة والفلتة المفردة، ثم أتى بشار وأصحابه فزادوا معاني ما مرت قط بخاطر جاهلي ولا مخضرم ولا إسلامي،والمعاني أبدا تتردد وتتولد،والكلام يفتح بعضه بعضا"[3].

---

(1) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ابن رشيق،ج2نص 236

(2) ينظر "باب من المعاني المحدثة"ج2،ص 237 وما بعدها

(3) نفسه ج2،ص238

وبناء على ما سبق ينكر عدد غير يسير من الشعراء نفاد المعاني كما مر بنا سابقا، معتبرين أن المعاني مطروحة أمام الشاعر على الدوام، وما عليه إلا أن ينعم النظر ويغوص وراءها حتى يستخرج لآلئها من الصدف، وهنا نشير إلى أبي تمام الذي كان ينفي عن شعره السرق مطلقا في قوله (منزهة عن السرقة الموری) [1] و يرد على من يدعون نفاد المعاني وخلوصها بقوله "كم ترك الأول للآخر"، ومثله أبو الطيب شاعر الزمان يقول بملء فيه " أنا السابق الهادي إلى ما أقوله"،وهذه حقيقة ساطعة ذلك أن المعاني تتولد باستمرار وهي كذلك دائمة التجدد، وقد يكون توليد المعاني كامنا في طريقة معالجتها والتعبير عنها، ولأخذ غرضا كغرض الهجاء، ففي الشعر القديم ارتبط الهجاء بالأشخاص تحديدا ووسمهم بصفات سلبية كالبخل وقلة العقل والجبن والفرار من المعركة، أما في العصر الحديث فقد صار الهجاء مرتبطا بنقد واقع المدينة والمجتمع والسياسة.

والحق أن الأخذ أو السرقة أو التداخل أو التفاعل الذي يقع بين النصوص هو أمر بدهي يستدعيه قانون الإبداع، وعلى هذا لا يليق البتة أن نتهم شاعرا وقع حافره على حافر شاعر آخر [2] ذلك أن الشعر جادة كما قال المتنبي، والمعاني مطروحة في الطريق، وهي شرع وشركة وملك مشاع بين كل المبدعين، والمزية في تجويد الصياغة، واختصار المعنى، وإبداع الدلالة، وإصابة مقاتل الأغراض، وإذا ما اعتبرنا أن أي تداخل قد يحصل بين النصوص هو سرقة تنفي صفة الإبداعية عن النص المأخوذ، فإننا بذلك نحكم على سائر الشعر العربي بانتفاء الإبداعية، لا بل إننا نحكم بأن كل كلام وكتابة ما هو إلا مجرد اتباع وتكرار واجترار ومسخ للنص الأصلي، والناظر في تاريخ الشعر العربي يلحظ أن معاني كثيرة كانت تتردد بشكل ملفت في أشعار السابقين واللاحقين خاصة في أشعار المدح، لذا هل يمكن أن ندخلها كلها تحت باب السرقات، ما دامت تدور على نفس المعنى وننفي عنها صفة الإبداعية. إن أشعار المدح في كليتها منذ الجاهلية تدور حول فضائل معروفة وهي: الشجاعة والعدل

---

(1) ينكر أبو تمام السرق عن قصائده،خاصة، السرق الموری الخفي الذي لا يظهر للعيان إلا بعد التأمل، والسرق الموری مستحب لكن أبا تمام ينفيه عن شعره

(2) سئل المتنبي عن سرقته لمعاني غيره فرد قائلا: " إنما الشعر جادة وربما وقع الحافر على الحافر"

والعقل والعفة، تشتق منها فضائل أخرى وعلى هذه العناصر تدور رحى المدح منذ الجاهلية، لكننا لم نسمع النقاد يتحدثون عن سرقة في هذا المجال، كما أنهم لم يصرحوا بأن السابق استنفد كل معنى بديع في المدح، ولو كان الأمر كذلك لما وجدناهم يحكمون بالشاعرية المطلقة لبيت جرير في المدح خاصة:

ألستم خير من ركب المطايا وأندى العالمين بطون راح؟

متفوقا على ما قاله زهير في المدح، ونفس الأمر ينطبق على شعر العزل، حيث إن المعاني فيه هي نفسها منذ القدم، تتكرر ويتعاورها الشعراء لكنها تظل جديدة خافقة معطاءة، ومرد ذلك إلى طريقة الشاعر في التعبير عن المعنى من خلال إلباسه لبوسا جديدا وتقديمه في صياغة جديدة ،بعيدا عن التكرار والاجترار انطلاقا من صدق التجربة، وهنا نميز الفحل من غير الفحل.

إن الذي نريد الوصول إلى تقريره أن تقاطع النصوص وتزاوجها وكذا تداخلها أمر حتمي وشر-إن صح التعبير- لا بد منه ولا محيد عنه"إذ لا يتصور النص الذي ينطلق من الصفر أو من العدم، لأنها جميعا تتفاعل فيما بينها، سواء ما كان منها واضحا حاضرا أو ما كان منها غامضا غائبا"[1]، وتفاعلها لا ينفي عنها صفة الإبداعية، ذلك أن روح الشاعر وبصمته وأسلوبه ونفسه الإبداعي يظل بارزا، وعليه فتقاطع النصوص -كيفما كان نوعه- لا يلغي البتة "إبداعية النص، وربما استقلاليته أو تميزه عن غيره من خلال تجربة صاحبه وقدرته على الكشف عنها"[2].

وتأسيسا على ما سبق فالحديث عن "الاختراع" يضرب بمقولة نفاد المعاني عرض الحائط، ويظهر أن الشاعر ما عليه سوى أن يكد قريحته ويوظف مهاراته وكفاءاته الأسلوبية واللغوية والإبداعية ليخرج الدر من الصدف، وعليه فالمعاني متجددة ، لكن ما يوقع الشاعر في المحظور فليجأ تبعا لذلك إلى أن يستعين بخاطر غيره هو تركه للاجتهاد والتنقيب والتعويل

(1) تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب،عباس الجراري،ص 541

(2) المرجع نفسه والصفحة نفسها

على ما هو مستخرج سلفا، إضافة إلى الإعجاب بمعنى معين فيريد أن يكون ممن يضربون فيه بسهم، وما أكثر تعاور الشعراء على معنى واحد، لكن التميز كان يحفظ لا للسابق وإنما للذي بلغ بالمعنى عنان الإبداع و"من سرق شيئا واسترقه فقد استحقه" كما قال الأبشيهي.

وإلى جانب الاختراع نجد أن التوليد أيضا لا يقل عنه قيمة، حيث يحتاج إلى فطنة وذكاء متوقدين من لدن الشاعر المولد، وهذا الذكاء يتطلب منه أن يستوعب المعنى الأول حق استيعاب، ويعرف مداخله ومخارجه، ويعرف من أين تؤكل الكتف، إذاك يستطيع أن يولد المعاني على بصيرة من أمره، وألا يكون مجرد متبع سلبي يخبط خبط عشواء لا يدري أأصاب أم أخطأ، والحق أن سؤال الإبداع أو ما اصطلح عليه ب"محنة الشاعر المتأخر" يجرنا جرا إلى طرق مسألتين ذواتي صلة به هما على التوالي: "ملكية المعنى" و"شرعية الأخذ".

2- السرقة الشعرية بين ملكية المعنى وشرعية الأخذ:

إلى أي حد يمكن أن نتحدث عن ملكية المعنى واحتكاره من لدن مخترعه ومفتض بكارته أول مرة؟ هل يحق له أن يصير مالكا لهذا المعنى ويدونه باسمه دون غيره، فصير بذلك محظورا على غيره طرقه؟ أم إن المعاني ملك للجميع وشرع بين سائر الشعراء؟

لم يشر النقاد إلى أحقية الشاعر في امتلاك المعنى المختص الذي اخترعه، لكنهم أقروا له بالأسبقية والتميز والقدرة على الإتيان بالجديد، ويمكن أن نشير في هذا الصدد إلى سائر المعاني التي افتقرها امرؤ القيس واخترعها وكان أبا عذرها كالوقوف على الأطلال وبكاء الأحبة ووصف الفرس والمرأة... ، حيث حكم له النقاد بالأسبقية (الجمحي، ابن قتيبة..) لكنهم لم يجعلوا المعاني المخترعة ملكا له وبناء عليه يحظر على الشعراء حظرا الاقتراب منها والنظم عليها، وما ينبغي أن نشير إليه أن الشاعر قد يخترع معنى لم يسبقه إليه أحد، لكنه مع مرور الزمن وتعاور الشعراء عليه يصبح مشاعا بينهم، بل يحدث أن تتوارد خواطر شعراء على معنى واحد دون أن يكون أحدهم قد أخذ من الآخر.

ويمكن الحديث عن امتلاك المعنى من ناحية أن الشاعر يحاول أن يمتلك المعنى من خلال إحسان الاتباع، وهنا يكون التقليد طريقا لامتلاك المعنى ،ويتم التقليد بالتوليد حيث

يلجأ الشاعر المتبع إلى إلباس المعنى المأخوذ لبوسا جديدا يختلف عن لبوسه الأصلي، وإن حدث أن أتقن الأخذ يدون المعنى باسمه، لكن الملكية لا تكون له على الإطلاق فقد يأتي شاعر آخر فيحسن الأخذ فيرتبط المعنى به وهكذا.

والناظر في أخبار الشعراء يلفي أن بعضهم كان يصر على ملكية المعنى الذي اخترعه، ويبدي ردة فعل عنيفة تجاه من يأخذ معناه الذي كد وتعب في استخراجه، ومن ذلك ما وقع لبشار بن برد مع سلم الخاسر الذي عمد إلى بيت من أبيات بشار وألبسه لبوسا حسنا وغير البحر وجمل الصياغة ورقق اللفظ وأحسن حوكه مما جعله أحق بالبيت من صاحبه بشار الذي ثار وغضب قائلا" ذهب ابن الفاعلة ببيتي" لأنه أيقن أن ملكيته للبيت انتقلت إلى آخذه، وتؤكد ردة فبع بشار الغاضبة الرغنة الدفينة في امتلاك المعنى المخترع، ونجد فيما حصل بين جميل والفرزدق خير دليل على مسألة الملكية الفكرية للمعنى المخترع، فالفرزدق أخذ بيت جميل في الفخر لكن جميلا رفض أن يتنازل عنه وأثبته في شعره ، ما يعني أنه يرفض رفضا باتا أن يتنازل عنوة وغصبا عن ملكيته لبيت اخترعه، لكنه كان يمكن أن يتنازل عن ملكيته طواعية لو أن الفرزدق يذل جهدا في حوك بيت يشبهه معنى ويتفوق به عليه.

إن الحديث عن "ملكية المعنى" يؤدي بنا ضرورة إلى التساؤل عن "شرعية الأخذ" و قانونية الاتباع وممارسة الفعل التناصي، ومن خلال تتبع ما قاله النقاد في هذا الإطار إن تلميحا أو تصريحا نجد أنهم يشيرون إلى "حتمية السرقة" التي لا يعرى منها أحد من الشعراء إلا القليل، وهذه الحتمية تجعل المعاني الشعرية ملكا مشاعا بين الشعراء، حيث لا يمكن للشاعر المخترع أن يدعي المعنى لنفسه ويدونه باسمه في صحيفة الإبداع فيمنعه ممن أراد النظم على منواله إثباتا لجدارته وأحقيته في المعنى، والسبب في ذلك أن الإبداع عندما يخرج للجماهير يصير ملكا لها - والشعراء من الجمهور- لا ملكا للشاعر الأصلي، وشرعية الأخذ التي أقرها النقاد وصارت بين الشعراء فيما يشبه العرف الناتج عن اتفاق ضمني تكتسب فاعليتها من "قانون الإبداع" و "عرف الصناعة"، لذا لا نجد من الشعراء أو النقاد من

يمنع السرقة، بل إنهم يحبذونها إشعالا لنار التنافس، ولكن هاته الشرعية مقيدة بجملة من الضوابط والقيود على المتبع الراغب في سلخ المعنى أو توليده أو استلحاقه، ونذكر منها:

- الزيادة في المعنى،
- توضيح المعنى،
- الاختصار في المعنى،
- حسن الصياغة....

وإذا نجح الشاعر المتبع وأحسن الأخذ وتفوق على السابق كان أحق بالمعنى منه، ونفهم من تشريع النقاد السماح بالاتباع والأخذ أنهم فتحوا الباب على مصراعيه لتعاور المعاني من قبل الشعراء، لكن ألا يعد تشريعهم هذا سببا في استفحال ظاهرة السرقة؟ وتشجيعا للشعراء على الاتكال والخمول عوض الاجتهاد وكد القريحة في الإبداع؟ وحتى نكون منصفين غير مغالين يمكن أن نقرأ سماحهم بالأخذ من وجهة أخرى هي الرغبة في إشعال فتيل التسابق والصراع حول الاختراع والتوليد والوصول بالمعنى إلى درجات الرقي والإبداع والكمال النوعي وفي ذلك فليتسابق المتسابقون.

زبدة القول:

حاولنا فيما سبق سوقه ونشره مقاربة ظاهرة أدبية حفلت بها كتب النقد والشعر على حد سواء، واتخذت معيارا يحكم به على شاعرية الشاعر وبراعته وتمكنه، ولا شك أن النتائج التي يمكن الخلوص إليها أن الشعراء ومعهم النقاد نظروا إلى السرقة الشعرية نظرة أخلاقية واجتماعية، لكنهم لم يغفلوا الجانب الجمالي فيها ،حيث أقروا بأن المتبع إذا أحسن الأخذ حكم له بالتفوق والتميز على مخترع المعنى، ومن خلال ما نوقش تبين لنا بما لا يدع مجالا للشك أن مأزق الإبداع الذي تناوله النقاد أو ما سمي بمحنة الشاعر المحدث أمر لا أساس له من الصحة،لأن المعاني كما رأينا تتجدد وتتسع باتساع المكان وتقدم الزمان، وإذا كان الشاعر المحدث قد سبق فعلا إلى كثير من المعاني فإنه قد وجد أمورا مستحدثة مكنته من

اختراع أشياء لم تخطر ببال متقدم قط، وعلى هذا الأساس كان الحديث عن "نفاد المعاني" أمرا يدحضه واقع التجربة الشعرية لدى أصحاب الشأن، وفي سياق ذي علاقة بذلك فإن النقاد والشعراء كانوا شبه متفقين على "شرعية الأخذ" شريطة إحسان الاتباع، وهو ما يضرب بمقولة "ملكية المعنى" للمخترع عرض الحائط.

الورقة الحادية عشرة

قراءة في وصية أبي تمام لتلميذه البحتري

نص الوصية كما ورد في العمدة:

" قال أبو عبادة الوليدة بن عبيد البحتري:كُنتُ في حَدائتي أرُومُ الشِّعْرَ، وكنتُ أَرْجِعُ فيهِ إلَى طَبْعٍ، ولَمْ أَكُنْ أَقِفُ علَى تَسْهيلِ مَأْخَذِهِ، ووجُوهِ اقْتِضابه، حتى قصدتُ أبا تَمَّام، وانقطعتُ فيه إليه، واتَّكلْتُ في تَعريفِه عليه؛ فكانَ أوَّل ما قال لي: يا أبا عُبادة؛ تخيَّر الأوقاتَ وأنت قليلُ الهُمومِ، صِفْرٌ من الغُمومِ. واعْلَمْ أنَّ العادةَ في الأوقاتِ أن يقصدَ الإنسانُ لتأليفِ شَيْءٍ أو حِفْظِه في وَقْتِ السَّحَرِ؛ وذلكَ أنَّ النَّفْسَ قَدْ أَخَذَتْ حَظَّهَا مِنَ الرَّاحةِ، وقِسْطَهَا مِنَ النَّوْمِ. فإنْ أردتَّ النسيب؛ فاجْعَلِ اللَّفْظَ رَقيقا، والمعنَى رَشيقًا، وأَكْثِرْ فيه مِن بَيانِ الصَّبابةِ، وتوجُّعِ الكآبَةِ، وقَلَقِ الأَشْوَاقِ، ولَوْعَةِ الفِراقِ. وإذا أَخَذْتَ في مَدحِ سيِّدٍ ذي أيادٍ؛ فأشْهِرْ مَناقِبَهُ، وأظْهِرْ مناسِبَه، وأَبِنْ مَعالِمَهُ، وشرِّفْ مقامَهُ. وتقاضِ المعانيَ، واحْذَرِ المجهولَ مِنْها. وإيَّاكَ أن تَشينَ شِعْرَكَ بالألفاظِ الزرية، وكنْ كأنَّكَ خيَّاطٌ يقطعُ الثِّيابَ علَى مَقاديرِ الأجسام. وإذا عارَضَكَ الضَّجَرُ؛ فأَرِحْ نَفْسَكَ، ولا تعملْ شِعْرَكَ إلاَّ وأنتَ فارغُ القَلْبِ، واجْعَلْ شَهْوَتَكَ لقولِ الشِّعْرِ الذَّريعةَ إلَى حُسْنِ نَظْمِهِ؛ فإنَّ الشَّهْوَةَ نِعْمَ المُعِينُ. وجُمْلَةُ الحالِ أن تعتبرَ شِعْرَكَ بِما سَلَفَ مِن شِعْرِ الماضينَ، فما اسْتَحْسَنَ العُلَماءُ فاقْصِدْهُ، وما تَرَكُوهُ فاجْتَنِبْهُ؛ ترشد إن شاءَ اللهُ تعالى" العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط4، 1972م، ج2، ص 114-115.

تقديم:

وردت وصية أبي تمام للبحتري في مظان كثيرة بينها تفاوت في المتن مرده بالأساس إلى الزيادات التي كان يضيفها الشراح والعلماء بغاية شرح أمور غامضة لطلابهم، ومن المصادر التي ضمت بين ثناياها هذه الوصية نذكر بالترتيب الزمني:

- زهر الآداب وثمر الألباب للحصري(ـ453هـ)
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق(ـ456هـ)
- شرح مقامات الحريري للشريشي(ـ619هـ)

- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان غعجاز القرآن لابن أبي الأصبع المصري (ـ654هـ)
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني(ـ684هـ)
- خزانة الأدب وغاية الأرب لابن حجة الحموي(ـ837هـ)

وقد قطع نص الوصية رحلات متواصلة في كتب النقاد، محتفظا تارة بمتنه الأصلي ،ومضافا إليه تارة أخرى أشياء ليست منه لعدة أسباب تعود بالأساس إلى إيضاح الغامض للطلاب وما يستدعيه ذلك من تفصيل وتقييد وإضافات وشرح ، إضافة إلى اختلاف فهوم الطلبة حيث يدرجون أمورا ليست من النص الأصلي ويكتبونها في مصاحفهم، ونجد مصدرا آخر من مصادر الزيادة يتمثل أساسا في زيادات النساخ والوراقين والشارحين والدارسين ،دون تمييز بين النص الأصلي والمضاف[1].

والوصية في عمومها كلام يروم منه الموصي نصح الموصى له وتوجيهه إلى الصواب من الأمور ، وقد تتناول الوصية أمورا تتعلق بالدين أو الأدب أو الحياة ،وعليه فهي تختلف تبعا لاختلاف المجال والمقام، وفيما يخص وصية أبي تمام فقد وردت في سياق توجيه البحتري التلميذ إلى الطريقة السليمة لنظم الشعر ورصف مبانيه وإتقان نسجه، وتتضمن توجيهات وضوابط عامة يمكن للمطبوع أن يسترشد بها في مجال إبداعه الشعري، وهي في عمومها موجهة إلى كل مبدع شاعر، لما فيها من نصائح وتعليمات وتوجيهات ذهبية تتناول الأمور الجوهرية التي تخص شروط الإبداع الصحيح ، ولعل ما يميز الوصية هو اختزالها اللفظي واقتصادها اللغوي ، لكنه اقتصاد فيه ثراء وغنى من حيث الزخم التوجيهي الذي تزخر به .

---

(1) ينظر الأمر بتفصيل في مقال بعنوان "وصية أبي تمام للبحتري الإسناد والتوثيق، الدكتور عبد الكريم محمد حسين،مجلة جامعة دمشق،المجلك 19،العدد 3+4، 2003 ،ص :21

1- ظروف الوصية:

الراوي في الوصية هو نفسه الموصى له، وهو "التلميذ" البحتري و يستفاد من متن الوصية أنه تلقى من أستاذه أبي تمام الوصية وهو في سن صغيرة "كنت في حداثتي أروم الشعر"، ويشير النقاد إلى أن أبا تمام قال وصيته هذه في سنواته العشر الأخيرة ، وقد نتساءل عن سبب قيام الأستاذ أبي تمام بتدبيج هذه الوصية الثمينة للبحتري دون غيره من الشعراء الذين قد تتلمذوا على يديه، ولعل السبب في ذلك يعود إلى:

- اعتماد البحتري على طبعه في نظم الشعر، حيث يركز على موهبته وطبيعته، دون الاعتماد على الصنعة والتنقيح ومراجعة الإبداع بالرعاية والنظر؛
- عدم استطاعة البحتري الوقوف على تسهيل المأخذ ووجوه الاقتضاء؛ ومعنى ذلك أنه كان يقول الشعر دون اعتماد على طريقة تساعده على إبداع الجيد؛
- تلمس أبي تمام علائم النبوغ الشعري على البحتري من خلال مصاحبته إياه.

ويظهر من كلام البحتري أنه تتلمذ على يد أبي تمام ردحا من الزمن ليس باليسير عب فيه من معين شعره، واتكل في تعريفه عليه، وكان طبعيا أثناء مدة التلمذة أن يلاحظ أبو تمام بعين الناقد الخبير الحصيف علائم النبوغ ومخايل الذكاء على تلميذه البحتري، حيث تيقن من موهبته الشعرية الفذة فقرر أن يوجهه الوجهة التي يراها مناسبة لموهبته، وليس الوجهة التي تتعارض معها وتتنافى.

2- عناصر الوصية ومحتوياتها:

أ- أوقات الإبداع:

يبين أبو تمام الناقد في وصيته عن حنكة نقدية و تجربة إبداعية تظهر تمكنه وتمرسه بالمجالين، وتظهر هذه الحنكة جلية في إشارته إلى أهم الأوقات التي يكون فيها المبدع متهيئا نفسيا وفكريا ليخرج ما في جعبته من إبداع صاف براق، لا تشوبه شائبة ضعف أو تكلف أو تكلان، فهو يوصي تلميذه بقوله "تخير من الأوقات وأنت قليل الهموم، صفر من الغموم"،

وهنا يضع أبو تمام يده على جوهر الإبـداع، ذلـك أن خلـو الـذهن مـن المـشاغل والمـشاكل والقلب من الهموم والبلبال يجعله قـادرا علـى القـول في غـير اعتيـاص، مقـبلا عليـه إقبـال الظمآن على الماء إذا توفرت دواعيه وبواعثه، ومعلوم أن الهموم والغموم كمـا تهـيمن علـى الذهن فهي تشغل القلب، وتعكر صفو الخاطر، وتنغص على النفس فتخيم بظلالها الـسوداء على المبدع، وتمنع نتيجة لذلك شمس إبداعه من الإشراق، وجمرته من التوقـد، وسـيله مـن التدفق، وحتى لو كتب له التدفق فإنه سيخرج أعرج معاقا لفظا ومعنى.

إن الخلو من الهموم والتطهر من الغموم يجعل الذهن صافيا متوقدا ومتهيئا للإبـداع الجيد الخالي من أود النظم، ولا شك أن الخلو مـن الهمـوم لا يتيـسر للمبـدع إلا في وقـت معين من اليوم هو "وقت السحر" ،لذلك ينصح أبو تمـام تلميـذه بـضرورة تحـين هـذا الوقـت المساعد على إخراج الدفين من المعاني والدرر، ولا يقتصر الأمـر علـى التـأليف بـل يـشمل الحفظ أيضا "واعلم أن العادة في الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شيء أو حفظـه في وقـت السحر" لأن النفس في هذا الوقت بالذات تكون قد "أخذت حظها مـن الراحـة وقـسطها مـن النوم" ويترتب عن ذلك صفاء ذهن وشهوة نفس وقوة إقبال على الإبداع ، فالنفس تكون في قمة نشاطها وفراغها وصفائها بحيث تتقبل ما يلقى إليها (الحفظ) وتفجر ما بهـا مـن بـراكين الإبداع الثاوية تحت رماد العجز (التأليف)، ويمكن الوقوف مـن خـلال إشـارة أبـي تمـام إلى الأوقات المؤاتية للإبداع على أمرين ذوي أهمية هما:

- التهيؤ لنفسي: ويراد به استعداد النفس لإخراج ما بداخلـها مـن إبـداع، ويـتم ذلـك بخلوها من الغموم التي تحجب شمس الإبداع المشرقة، ويكون التهيؤ النفسي حاضـرا ساعة السحر تحديدا لأن النفس تكون قد أخذت قسطها من الراحة والنوم، وصـارت قادرة على العطاء والتقبل، ذلك أن النفس لا تكون متهيئة إلا إذا خلـت ممـا يـنغص عليها ويكدرها .
- التهيؤ الفكري: ويتم بدوره بخلو الذهن مـن المـشاغل الـتي تـؤثر سـلبيا علـى تركيـز الشاعر، لاسيما وأن المشاكل والمشاغل تفقد المبدع تركيزه ويظـل مـشوشا لا يـستطيع

إبداع شيء ذي قيمة عليه علائم الجودة، وجدير بالذكر أن إشارة أبي تمام الذكية إلى أوقات الإبداع تظهر تمرسه بمجال الإبداع الشعري،وكذا حنكته بالميدان النقدي.

ب- ضوابط الأغراض الشعرية:

لم يتطرق أبو تمام في وصيته إلى كل الأغراض الشعرية المعروفة بل اقتصر على ذكر غرضين مبينا ضوابطهما اللفظية والمعنوية، ولنا أن نتساءل عن سبب التغاضي عن الأغراض الأخرى من رثاء، وهجاء، ووصف، والاقتصار فقط على المدح والغزل، لعل الداعي إلى ذلك من وجهة نظري أن أبا تمام من خلال خبرته الطويلة في ميدان الشعر لاحظ بنظرته الثاقبة أن "طبع" البحتري يميل إلى المدح والغزل دون غيرهما ، لذلك ساق له مجموعة من النصائح الضابطة لهذين الغرضين ،والناظر في شعر البحتري يلمس هذا المعطى، وكيف أنه في شعره لم يبرع في الفخر والهجاء.وفيما يلي عرض لضوابط الغرضين كما حددتها الوصية:

1- النسيب: وهو من الأغراض الشائعة الذائعة في أشعار العرب منذ الجاهلية، حيث اعتاد الشعراء ابتداء قصائدهم بما تيسر من النسيب قبل الوصول إلى الغرض الذي من أجله نظمت القصيدة، وفي هذا السياق يدعو الأستاذ أبو تمام تلميذه إلى الالتزام بالضوابط اللفظية والمعنوية لغرض النسيب نشدانا للإتقان، ففيما يخص اللفظ يشترط أبو تمام شرط الرقة قائلا "فاجعل اللفظ رقيقا" والرقة في الغزل يقصد بها اجتناب الألفاظ الكزة الغليظة التي لا تتماشى مع طبيعة غرض يعبر فيه الشاعر عن لواعج نفس حرى مكتوية بلهيب العشق ونار الصبابة، ويبين شرط "الرقة" في الألفاظ أن لكل غرض ألفاظه التي لا تصلح إن وظفت في غيره، أما فيما يتعلق بالمعنى فيدعو أبو تمام إلى مراعاة شرط "الرشاقة والخفة" والانسيابية، والرشاقة خلاف "الفخامة والشدة" التي قد نجدها في أغراض كالمدح والفخر،وإضافة إلى رشاقة المعنى يشير الموصي إلى ضرورة أن يكون شعر النسيب متوفرا على أمور تجعله ينساب إلى القلب ويلامس شغافه منها:

- بيان الصبابة؛
- توجع الكآبة؛
- قلق الأشواق؛
- لوعة الفراق.

ويسهم توفر هذه الأساسيات في شعر الغزل في جعل المتلقي يتأثر بما يصفه الشاعر، وذلك من خلال مشاركته في ذلك افتراضيا، خاصة، وأن الغزل لائط بالقلوب .

2- المدح: لم يشر أبو تمام إلى شروط اللفظ في غرض المديح كما فعل في النسيب، وكأني به يترك الخيار للشاعر لينظر إلى المقام وما يستدعيه من ألفاظ، بخلاف الغزل الذي يتطلب نوعية واحدة من الألفاظ يتوفر فيها شرط الرقة لا غير، وهو في ذلك يبين عن حنكة نقدية تظهر تمرسه الحكيم بمجال الشعر وما يدور في فلكه، وبيان ذلك أن الألفاظ التي قد توظف في مدح شخص بالشجاعة قد تتسم بالقوة والجزالة، فيما نظيرتها التي قد تصطفى لتستعمل في مدح شخص بالكرم تقع في موقع وسط بين الجزالة والرقة وهكذا.

وعلى هذا يركز أبو تمام في وصيته لتلميذه على المعاني وكيفية بنائها وتنضيدها حتى ينال رضا الممدوح، ونبين كل عنصر على حدة:

- إشهار مناقب الممدوح خاصة إذا كان ذا أياد ومشهورا بكرمه ونواله، وإشهار المناقب يتطلب من الشاعر تفصيل القول في المدح، وطرق المعنى من سائر نواحيه حتى يبدو واضحا لا غموض يشوبه؛
- إبانة معالم الممدوح وذلك بالتعبير عنها في لغة بعيدة عن الغموض، لاسيما عند التطرق إلى فعال الممدوح وأعماله وإنجازاته؛
- تشريف المقام وإظهار المناسب، ويتم ذلك بذكر محتد الممدوح وأصله الشريف، وانتمائه إلى بيوتات المجد والسؤدد، مع الإتيان على ذكر الآباء والأجداد وعظيم صنيعهم؛

- تنضيد المعاني وتلافي المجهول منها: ويقصد بالتنضيد ترتيب المعاني، واختيار الأجود منها، ووسم الممدوح بها، مع اجتناب المعاني المجهولة التي قد يظنها الممدوح هجاء، ونفهم من ذلك أن طرق المعاني المعلومة الواضحة كان أمرا مطلوبا، لأن الشخص الممدوح ليس له الوقت الكافي ليقلب المعاني حتى يصل إلى المقصود.
- الابتعاد عن الألفاظ الزرية لتي تشين المدح الذي ينبغي أن تكون ألفاظه منتقاة مصطفاة من خيرة الألفاظ وأفصحها، لأن مقام المدح يستدعي ذلك .
- مدح الممدوح بما فيه دون زيادة أو نقصان "كن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام"؛ ذلك أن الممدوحين يختلفون في الدرجات، والمراتب، والصفات، لذا ينبغي للشاعر ألا يخلط بين ممدوح وآخر يختلفان في كل شيء، ويتطلب تطبيق هذا الشرط ذكاء لامعا، وفكرا متقدا، ومراعاة ذكية للمقام، وعدم وضع ذلك في الحسبان كان يوقع الشاعر في أخطاء كثيرة، ويضعهم في مواقف لا يحسدون عليها أمام الممدوحين، ومعلوم أن مدح الممدوح بما فيه لا يتنافى مع مبدأ الغلو والمبالغة في نعته والرقع من مكانته.

ج- الإبداع: معيقاته ومحفزاته

+معيقات الإبداع:

ما دامت الوصية تروم إسداء نصائح عامة حول أسس الإبداع الصحيح، فإن صاحبها لم ينس المعيقات التي يمكن أن تقف حجر عثرة في طريق الإبداع، ويشير هنا إلى الضجر الذي يجعل المبدع غير قادر بالمرة على تفجير ما بداخله من مكنونات وطاقات، وفي هذه الحالة يكون المبدع محتاجا إلى قسط من الراحة، وفي اتصال بهذا الشرط وفي علاقة بأوقات الإبداع ينصح الموصي تلميذه - ومعه سائر الشعراء- بالإقبال على القول ساعة فراغ القلب من الهموم، والمشاكل، والبلبال، لأن أي محاولة للإبداع والقلب منشغل والخاطر منغص مصيرها الفشل.

+-محفزات الإبداع:

يشير أبو تمام إلى بعض المحفزات التي تشعل جذوة الإبداع وتهيج طاقة القول، ويضع يده على أهم محفز يعد رأس الأمر وهو "الشهوة" أو ما يمكن نعته بالرغبة في القول وتهيؤ النفس له، فأي إبداع حقيقي ينبغي أن تكون الشهوة المحرك الرئيسي له لأن النفس عندما تكون راغبة في القول مهيأة له يخرج صافيا رقراقا عليه علائم الجودة والتميز، وهنا نشير إلى الإبداع الذي يأتي عنوة دون أن يشتهى ،حيث تكره النفس على أمر هي غير راغبة فيه بالمرة، وتكون النتيجة إبداعا مغسولا معاقا عليه علائم الكلفة بادية.

إن الإشارة إلى عامل الشهوة ودوره في تحفيز الشاعر على الإبداع يظهر بما لا يدع مجالا للشك وعي النقاد والشعراء بماهية الإبداع وارتباطه برغبة الشاعر الداخلية، وهو ما يؤكد على ارتباط الإبداع بما هو نفسي وذاتي.

د- تقيل طريقة القدماء:

ينصح أبو تمام تلميذه بالسير على طريقة القدماء في النظم وتوظيف الصور، واختيار الألفاظ، وبناء القصيدة والتزام عناصر عمود الشعر" فما استحسنه العلماء فاقصده وما تركوه فاجتنبه"، فأبو تمام يدعو تلميذه الذي ظهرت عليه علائم النبوغ الشعري أن يحذو حذو الأقدمين ويسير على منوالهم، ولنا أن نتساءل عن السبب وراء هذا التوجيه الغريب من شاعر عرف باختياره لأسلوب مغاير لما سمي بطريقة العرب، هل يعود ذلك إلى مراجعة قام بها أبو تمام لمذهبه في أخرة جعلته يقتنع بأن طريقة العرب هي التي ينبغي أن تتبع ،خاصة، وأنه قال الوصية في السنوات العشر الأخيرة؟ أم أن نصحه للبحتري كان وراءه شيء في نفس أبي تمام لم يرد الإفصاح عنه؟

أعتقد أن أبا تمام عندما رعى موهبة البحتري وهو في حداثة سنه رأى قدرة هذا الشاعر المستقبلي على النظم، إذ لا أستبعد أنه كان يريد تقيل طريقة أستاذه في القول، وأعتقد أن أبا تمام كان على يقين أن البحتري لو سلك طريقته لبزه وتفوق عليه، لذا أراد من

الوهلة الأولى أن يصرفه عن هذا الاتجاه حتى يكون وحده رائد التصنيع في الشعر العربي لا ينافسه في ذلك منافس

خاتمة:

من خلال هذه القراءة المختصرة لوصية أبي تمام يمكن الخروج ببعض الاستنتاجات التي نسوقها في الآتي:

- حرص القدماء على رعاية المواهب الفذة، وتزويدها بالتوجيهات التي تساعدها على شحذ طبعها وصقل مواهبها الغضة الطرية حتى تستحيل قادرة على القول على بينة من أمرها؛
- امتلاك الشعراء ثقافة نقدية موازية تساعدهم على تجويد إبداعهم؛
- إبراز الوجه الثاني من شخصية أبي تمام التي اجتمعت فيها البراعة الشعرية والحنكة النقدية، ولا شك أن اختياراته في الحماسة تدل على ناقد فريد من نوعه، ذلك أن الاختيار ما هو إلا وجه من أوجه النقد.
- محاولة أبي تمام صرف البحتري عن تقيل طريقته والسير على منوال العرب حتى لا ينافسه في مجاله مستقبلا؛ وهي حيلة بارعة استطاع أبو تمام من خلالها توجيه تلميذه وجهة ربما لم يكن يريد سلوكها؛
- تحقق نبوءة أبي تمام الشعرية،حيث راهن على نبوغ تلميذه وبراعته في الغزل والمدح، وتميز شعره بالرقة والرشاقة والخلو من الألفاظ الرزية .

خاتمة عامة

لقد ارتبط النقد بالشعر في أدبنا العربي ارتباط الجلد بالعظم، حيث إن كما هائلا من المظان النقدية، والمؤلفات البلاغية، وكتب النحو، واللغة، والشروح الشعرية دارت رحاها حول الشعر، محاولة شرحه وبيان بلاغته وتحديد مفهومه وإظهار تميزه وتقريب دلالته، وكان النقد في خضم هذا الاهتمام مدليا بدلوه هادفا إلى نقد الشعر من سائر النواحي، سواء من جانب اللفظ أو المعنى أو الصورة أو النظم، وكان الهدف على الدوام توجيه الشاعر إلى تحقيق الجودة الفنية في إبداعه الشعري، وكذا تمييز الجيد من الرديء، والغث من السمين، ولقد حاولت في الأوراق السابقة التطرق إلى عدد غير يسير من الأمور المتعلقة تارة بالشعر وأخرى بالنقد محاولا أن أعالج ما سبق لكثير من الدارسين معالجته من منظوري الخاص، وذلك بالاستقاء منهم والاتكاء عليهم دون الذوبان في أفكارهم وآرائهم وركوب مطيتهم، والذي يمكن الخروج به من مجمل ما تم سوقه في الوريقات السابقة أن نقدنا القديم لا زال يشكل مرتعا خصبا لاستجلاء أمور كثيرة ونظريات عدة، فقط يحتاج الأمر من الدارس إلى تبحر في المظان القديمة وصبر على دراستها وتعمقها واستكشاف ما فيها من عمق نقدي، وهو ما ينطبق على الشعر الذي لا زال بكرا لم تفتض بكارته بعد، ولا زال لم يبح بكل أسراره وما ذلك إلا لتركيز نقادنا، سواء القدماء أو المحدثون على القصائد المشهورة دون أن يولوا وجوههم شطر القصائد المغمورة للشعراء المقلين أو غير المعروفين، وهو أمر يستدعي من الدارس مزيد جهد للبحث في أرض لم تطأها رجل دارس من قبل، ويشكل ذلك تحديا لكل خادم وسادن للعربية.

لائحة المصادر والمراجع

1. أسرار البلاغة، عبد لقاهر الجرجاني، تحقيق هـ.ريتر، دار المسيرة بيروت ط الثالثة 1983م-1403هـ.
2. الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، الدكتورة ابتسام أحمد حمدان، مراجعة وتدقيق أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، ط الأولى، 1418-1997
3. الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، الجزء 11، دار الفكر، بيروت مالطبعة الأولى، 1988م
4. تاريخ النقد الأدبي عند العرب،إحسان عباس،دار الشروق للننشر والتوزيع عمان الأردن،ط1993،2.
5. تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب،د .عباس الجراري،منشورات نادي الجراري
6. التعريفات،الشريف الجرجاني ، ضبطه وعلق عليه محمد علي أبو العباس،مكتبة القرآن ،القاهرة
7. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي : دراسة نظرية وتطبيقية، د.عبد القادر بقشى، أفريقيا الشرق 2007،
8. ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية،الدكتور عبد الله محمد الغذامي،ط2، 1993، دار سعاد الصباح
9. جمالية الألفة: النص ومتقبله في التراث النقدي، شكري المبخوت، بيت الحكمة، تونس، 1993م
10. الحيوان، الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، شركة ومطبعة مصطى البابي الحلبي وأولاده بمصر، الطبعة الثانية، 1389هـ-1969م
11. دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، تح ياسين الأيوبي، دار الكتب العصرية، 2003م.

12. رح ديوان الحماسة للمرزوقي، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون. دار النشر: دار الجيل. سنة الطبع: (1411هـ-1991م).
13. الشعر الجاهلي:خصائصه وفنونه، يحيى الجبورين منشورات جامعة قار يونس،بنغازي، ط6، 1993،
14. الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تح: أحمد شاكر، دار الحديث القاهرة، 2003م.
15. الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب-بيروت، الطبعة الثالثة 2000م.
16. الصناعتين: الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية صيدا بيروت، 1986م-1406هـ.
17. طبقات فحول الشعراء، محمد ابن سلام الجمحين تحقيق جوزف هل، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت لبنان
18. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت لبنان، ط الرابعة، 1972م.
19. عيار الشعر، تأليف محمد بن احمد بن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت لبنات، الطبعة الثانية، 1426هـ-2005م.
20. لسان العرب ، ابن منظور، قرص مدمج
21. الماركسية وفلسفة اللغة ، ميخائيل باختين،ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال الدار البيضاء،ط1، 1986.
22. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،ضياء الدين بن الأثير، تح محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العصرية. بيروت.
23. مجلة فكر ونقد، العدد 101 -2009، مقال بعنوان (من تجليات نقد النقد في الأدب العربي القديم)، د. احمد العلوي العبدلاوي.
24. المستطرف في كل فن مستظرف ،شهاب الدين الأبشيهي،شرحه ووضع هوامشه الدكتور مفيد محمد قميحة،ط1426،3-2005،دار الكتب العلمية بيروت

25. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تح: الحبيب بن الخوجة، دار الغـرب الإسلامي بيروت، الطبعة الثانية، 1912م
26. الموشح مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الـشعر، تـح علـي محمـد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر واتوزيع، بدون تاريخ.
27. نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، بدون تاريخ.
28. الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي عبد العزيز الجرجاني، تـح محمـد أبـو الفـضل إبراهيم ومحمد علي البجاوي، منشورات المكتبة العصرية صيدا بيروت.