وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون – تيارت–
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

عنـــوان المذكـــرة

التطور في مفهوم الشعرية العربية
من عهد التأسيس حتى القرن الثامن هجري
دراسة كرونولوجية تاريخية

مذكرة مقدّمة لنيل درجة الماجستير في مشروع:

الشّعريّة العربيّة بين التراث والحداثة

إعداد الطالب:
حطاب بن شهرة

إشراف الدكتور:
تاج محمد

أعضاء لجنة المناقشة

د.بوزيان أحمد	أستاذ محاضر"أ"	جامعة تيارت	رئيســـــــاً
د.تاج محمد	أستاذ محاضر"أ"	جامعة تيارت	مشرفًا ومقرّراً
د.زروقي عبد القادر	أستاذ محاضر"أ"	جامعة تيارت	عضوًا مناقشاً
د.بن مالك محمد	أستاذ محاضر"أ"	جامعة تيارت	عضوًا مناقشاً
د.بن يمينة رشيد	أستاذ محاضر"ب"	جامعة تيارت	عضوًا مناقشاً

السنة الجامعية:

1432- 1433 هـــ / 2011- 2012م

ملخص الدراسة:

إن الفكرة التي تسعى هذه الدراسة إلى معالجتها عموما تتعلق أساسا بعملية كشف النقاب عن تلك الأساليب الحمائية الجديدة في التجارة الدولية وأثرها على الدول النامية على غرار الجزائر وذلك بالتركيز على البعد البيئي، إذ ستحاول تبيان خبايا استخدامات هذه الأساليب التي تحمل في طياتها أخطر وسائل الحماية وأشد المعوقات التي يمكن أن تحول دون وصول صادرات الدول النامية إلى أسواق الدول المتقدمة تحت حجة عدم الالتزام بمعايير العمل والإنتاج من جهة، أو عدم الالتزام بالمعايير والاشتراطات البيئية من جهة أخرى. كما تنبع أهمية هذه الدراسة كذلك، من تعدد البرامج التي تهدف إلى تبسيط وتسهيل المعاملات الدولية من خلال السياسات التجارية والتي عملت مختلف التنظيمات الدولية كالمنظمة العالمية للتجارة والإتحاد الأوروبي لوضعها على أرض الواقع والعمل على تنفيذها كسياسة جديدة ومدى تأثيرها على الدول النامية عموما وعلى المبادلات التجارية الجزائرية على وجه الخصوص.

الكلمات المفتاحية: التجارة الدولية، الحرية التجارية، الحماية التجارية، الحماية الجديدة، البعد البيئي.

Résumée :

Notre idée porte sur la divulgation des méthodes et forme de protectionnisme dans le commerce international et son impact sur les pays en développement comme l'Algérie, en mettant l'accent sur l'effet de la dimension environnementale. Nous allons essayer de démontrer les mystères de l'utilisation de ces méthodes comporte des moyens les plus dangereuses de la protection ainsi que les obstacles qui pourraient empêcher les exportations des pays en développement aux marchés des pays développés sous prétexte de la non-conformité avec les normes du travail et les normes et exigences environnementales de production.

Mots-clés: commerce international, le libre-échange, le protectionnisme, la nouvelle protection, la dimension environnementale.

مقدمـــــة:

ينبسط هذا البحث على دراسة تعتني بالتراث، وهي عناية صدرت عن يقين تامّ لا سـبيل إلـى نكرانه أو الحيلولة دونه أو الجفاء عنه، فلا جديد نقدي دون وعيّ تامّ للقديم. فضلا على ذلك فالواجـب الحضاري يحتّم طرح السّؤال على التّراث باعتباره استجابات ذهنيّة لها صلة روابط بأجيال سـابقة إزاء أحداث عصر مضى. فالإجابات الّتي تتحقق من هذه المساءلة للتّراث ماهي إلاّ إنـارات تنيـر جوانـب طريق يصل القديم بالحديث فلا يتيه السّالك عبره، فهو وشيجة رابطة بين الحاضـر والماضـي، فمـا التّراث إلاّ وصل بالأزمان الماضيّة داخل الحضارة السّائدة، فهو قضيّة موروث أو مخزون لدى النّـاس. هكذا تتأكّد أهمّية التراث بالنسبة للحاضر، فلا يبنى جديد نقدي دون آخر تليد، قد أسّس له وارتكز عليـه لابدّ من استعادته ومراجعته ضمن رؤى نقديّة جديدة. فكيف تكون الاستعادة؟ هل هي حمله على الرؤية المنهجيّة الجديدة، مع مراجعته ضمن أطر نقديّة حديثة؟ فقضيّة بعثه من جديد مع البحث علـى نظريّـة أصيلة تؤصّل لقيام شعريّة عربيّة منذ بداياتها الأولى الجنينيّة، وهي في رحم دور الكهنـة والمعابـد، أو قرب خيمة وبعير يسياق عبر بيداء مترامية الأطراف. فقراءة التراث يتطلّب مراجعـة لـذلك الماضـي القديم عبر نشأته الأولى حتّى درجة النّضج والكمال، دون سينة أوغفلة بدء من الأصـمعي إلـى ابـن خلدون في القرن الثامن هجري.

وخلال هذا الزّمن عرفت الشّعريّة العربيّة نموّا كبيرا معتمدة على مفاهيم نقديّة مرتكزها الـذّوق والفطرة في بداياتها الأولى، ثمّ عرفت هذه الممارسة النّقديّة نموّا كبيـرا بتطـوّر الحيـاة الاجتماعيّـة والسياسيّة لدى المجتمع العربي جمعتها وأرّخت لها مصادر موثوقة "كالمفـضليّات" و "طبقـات فحـول الشعراء" و "الموازنات" وغيرها من المصادر النّقديّة الّتي أغنت الشّعريّة العربيـة بـالفرز والتّمحـيص ورؤاها النّقديّة تصحيحا وتقويما وإشادة وتأنيبا. فبذلك ضمن الشّعر العربي استمراريّته الزّمنية المتطوّرة نظرا لهذا الاهتمام والرّعاية من لدن نقّادٍ باحثين عملوا على إبراز جماليته وفنّيته وتاريخيته من حيـث النشأة والتكوين فضلا على اهتمام اللّغويين بالجانب اللّغوي فيه نظرا للصّلة الوشيجة بالقرآن، ولهذا كان النّتاج الشعري والأدبي حاضرا بقوّة لتفسير وشرح آي القرآن والسنّة بدء بالاهتمام باللّفظ ومعناها، ثـمّ بالمفردة وهي في حال ائتلاف مع أختها تركيبا للجمل وإنشاءً للمجاز. من هـذا وذاك اكتـسب الـشّعر الرّعاية والاهتمام باعتباره مرجعا هامّا للإبانة والإنارة في ثنايا القرآن الكريم.

من خلال هذا اكترثت الدراسات النّقديّة كعلامات مضيئة بضرورة الاهتمام بالشّعر ونقـده مـع جمعـه وفرزه ومع ذلك لا تستطيع أن تزعم أنّ الآثار الشّعريّة الّتي بلغتنا عن الفترة الأولى القصيرة كاملـة أو قريبة من الكمال. فلم تصلنا في واقع الأمر إلاّ مبتورة مقطوعة. إذا لم يبق من شعراء هـذه الفتـرة إلاّ الشعراء الفحول ولم يخلد من شعر هؤلاء الفحول إلاّ النزر القليل على نحو ما يحكيه ابن سلاّم الجمحي

في طبقاته. وهي الفكرة التي دفعتنا إلى البحث عن الحلقة المفقودة من هذه السّلسة عن بدايات الإرهاص والتكوين لإكمال ما انفرط من العقد. ومن هنا كان لزاما مسايرة التطوّر الكرنولوجي للشعريّة منذ البدايات الأولى إلى غاية مرحلة الجمع والتبويب في القرن الثامن. على هذا الوقع كان السؤال الّذي يفرض نفسه كيف يمكن ربط أجزاء هذا التطوّر عن مفهوم الشّعريّة العربية من عهد التأسيس إلى القرن الثامن هجري؟، ولمّا كان من العسير تحديد تاريخ هذه النشأة وبداياتها الأولى من خلال النّصوص الأدبيّة والتّاريخيّة خاصّة كتاب الطبقات لابن سلاّم الجمحي الّذي يعتبر المصدر الأساس من حيث المادّة والقدم غير أنّه لم يسجّل البدايات الأولى لهذا الشّعر حتّى المراجع الحديثة كمرجع عبد القادر الغزالي المعنون ب "الشّعريّة العربيّة التاريخيّة والرهانات" لم يتعرّض لهذه الإرهاصات وتشكّلها الأوّل- من هنا كانت الرغبة جامحة للبحث عن هذه الحلقة المفقودة مسايرة لهذا التطوّر وإكمالا لعقدها المنفرط.

ومن هذا المنطلق تعترضك عدّة معيقات في جمع الأخبار والأقاويل التي تؤرّخ لهذه الفترة يقول علي البطل :"الصعوبة بالغة حين يحاول تصوّر البداية الأولى التي انطلق منها هذا الشّعر وتطوّر حتّى وصل إلى هذه الدّرجة الكبيرة من النّضج الفنّي واللّغوي التي نجده عليها ما وصلنا منه" فمنطق الأشياء أنّ لكلّ موجود بداية ونهاية زمنية يؤولوا إليها. ومن هذا الاعتبار لم ندّخر جهدا في جمع النّصوص من ثنايا المراجع والمصادر لإعطاء صورة واضحة عن الإرهاصات الأولى حتّى القرن الثامن الّذي هو سمة الجمع والتبويب حتّى تظهر في ثوبها القشيب الّذي يعبّر عن عروبة النّظريّة وأصالتها أصلّ لها روّاة ونقاد في بحر هذا الزّمن المليء بالإديولوجيّات والصراعات. من خلال هذا كثرت الدراسات النّقديّة كعلامات مضيئة في ضرورة الاهتمام بالشّعر ونقده مع جمعه وفرزه، ومع ذلك لا نستطيع أن نزعم أنّ الآثار الشّعريّة التي بلغتنا عن الفترة الأولى القصيرة كاملة أو قريبة من الكمال. فلم تصلنا في واقع الأمر إلاّ مبتورة مقطوعة، إذ لم يبق من شعراء هذه الفترة إلاّ الشعراء الفحول، ولم يخلد من شعر هؤلاء الفحول إلاّ النّزر القليل على نحو ما يحكيه ابن سلاّم الجمحي في "طبقاته". وهي الفكرة التي شغلتنا أيّام كنّا طلبة فدفعتنا إلى البحث عن الحلقة المفقودة من هذه السلسلة، مع سؤال آخر ملّح هل للعرب شعريّة أصيلة تتميّز عمّا أنتجه الغربيين من شعريّة ومتى كانت بداياتها الأولى؟

على هذا الوقع كان السّؤال الملحّ الّذي يفرض نفسه منذ البداية. كيف يمكن ربط أجزاء هذا التطوّر عن مفهوم الشّعريّة العربيّة من عهد التأسيس إلى القرن الثّامن هجري؟.

ولمّا كان من العسير تحديد تاريخ هذه النشأة وبداياتها الأولى من خلال النّصوص الأدبيّة والتّاريخيّة خاصّة كتّاب الطبقات لابن سلاّم الجمحي الّذي يعتبر المصدر الأساس من حيث المادّة والقدم، غير أنّه لم يسجّل البدايات الأولى لهذا الشّعر سوى ردّه على من نسب بداية الشّعر لعادٍ وثمود، حيث كان يعتبره :"ليس بشعر إنّما هو كلام معقود بقوافٍ" وذلك في إطار ردّه لمن أفسدوا الشّعر بالنحل والوضع من أمثال محمّد بن اسحاق بن يسار الّذي روى أشعارا كثيرة وصلها بعاد وثمود. وهو ذاته لم يحدّد هذه الأوّليةإلاّ بقوله :"قال يونس بن حبيب: قال أبو عمرو بن العلاء: ما انتهى إليكم ممّا قالت العرب إلاّ أقلّه ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير". كذلك من الكتب النّقدية الحديثة التي لم يتعرّض لهذه البدايات كتاب: إحسان عبّاس "تاريخ النّقد الأدبي عند العرب". من هذا كلّه كانت الرغبة جامحة للبحث عن هذه الحلقة المفقودة مسايرة لهذا التطوّر، وإكمالا لعقدها المنفرط ومن الكتب الحديثة الّتي تقرّ بصعوبة تحليل هذه الأوّلية لشعرية عربيّة أصيلة، كتاب علي البطل "الصورة في الشعر العربي حتّى القرن الثّاني هجري، دراسة في أصولها وتطوّرها".

ولمّا كان التّعامل مع الظاهرة الشّعريّة تعاملا متنوّعا من حيث جانبها التاريخي، ومن حيث تشكّل النّظريّة كان لابدّ أن يقوم البحث على التسلسل الزمني للوقائع والأحداث من خلال عدّة جوانب هامّة يمكن اختصارها مثل: (الأوّليّة) و (النشأة) و (القدرة الشّعريّة). وكلّها مسائل لها صلة بثنائيّة اللّفظ والمعنى وبدايات التشكّل والقيام، لقد اقتضى منّا التّحليل مع الوصف والاختيار المباشر الصّائب لأمّهات المسائل النّقديّة الّتي ترتبط ارتباطا كلّيا بموضوع الشّعريّة اخترنا منهجا يلائم الدراسة ويواكبها المنهج الوصفي التّاريخي القائم على الموازنة ومقارنة وجهات النّظر المختلفة للنّقاد لما هو مربوط بالشعريّة وتطوّرها عبر مراحلها الزّمنيّة المختلفة. لقد حتّم البحث تقسيم مادّته إلى مقدّمة، وثلاثة فصول، وخاتمة تمثّل خلاصة نتاج هذا البحث المتواضع. أمّا الفصل الأوّل المعنون ب "القصيدة والشّكل في النّقد العربي" فهو يؤرّخ للفترة الأولى للإرهاصات الشّعريّة قبل أن يكون الشّعر رجزا يؤنس المرتحلين عبر فيافي الجزيرة ومتاهاتها ومفاوزها الشّاسعة، ويبحث في قضايا مختلفة تشكّك في القصيدة الجاهليّة ومصداقيتها التّاريخيّة ويتتبّع الآراء النّقديّة المختلفة في تسميات القصيدة من خلال عدد أبياتها، كما توقفنا عند الاستعداد الفطري والموهبة للقول الشعري والأسس المكتسبة الّتي تنمّي القدرة الفطريّة على القول الشّعري.

لقد أخذ هذا الفصل منّا الحظّ الأوفر من خلال الكلام عن الأوّليّة وما مرّت بـــه مـــن مراحـــل تكوينيّة منصهرة ومنفعلة بانفعال الإنسان بالبيئة الطبيعيّة من حوله وبالبيئة الاجتماعيّة الّتي يتحرّك فـــي بوتقتها متأثّر بكلّ ما يطبع هذه البيئة أو تلك من سمات ومميّزات، لذلك فالمكان الّذي ينشأ فيه الـــشّاعر له علاقة وأثر فيما يقول من شعر، فهي جدليّة قائمة بين ذات الفنّان وموضوعه الخارجي، سواء أكـــان هذا الموضوع متّصلا بالبيئة الطبيعية النّاشئة بين الشّاعر وفنّه من ناحية ومكان نشأته من ناحية أخرى، ثمّ جاء الإسلام ليسقط كلّ ما يتعارض مع التعاليم الجديدة، انجرّت عنه شعريّة تدور في هذا المجـــال لا تخرج في أغراضها وخصائصها عمّا نصّته قوانين السّماء رغم بقاء القالب والأوزان الشّعريّة لم يمسّها التغيير والتبديل إلى غاية عصر بني أميّة أين عاد للنقائض بريقها الأوّل ووهجها الضّاري ثـــمّ أفـــضى الشعر في العصر العبّاسي إلى شعريّة جديدة ميّزتها وأثرت فيها الحضارات الوافدة الممتزجة بالـــشعريّة العربيّة زادتها غنى وتميّزا.

وأمّا الفصل الثّاني تناولنا فيه "القضايا المتولّدة عن اللّفظ والمعنى في الأقوال الـــشّعريّة" رأينـــا دراستنا في مجالها الشعري، رغم تشكّلها خارجيا في جانبها اللّغوي التأويلي ضمن حدث الفهـــم، فأنّهـــا تشكّلت في الوقت نفسه تشكّلا داخليا في جانبها الجمالي ضمن الحدث الشّعري وذلك مع العلماء بالشعر. صحيح أنّ نقد الشعر لم يقم على التنظير للظاهرة الشّعريّة بسبب انصراف العلماء إلى عمليّـــة الجمـــع والتدوين، لكن بفضل عمليّة الجمع تمخّضت عنه المؤسسة النقديّة فعلماءهم هم الّـــذين رفعـــوا التحـــدّي بالتخصّص مؤكّدين :"لا يضبط الشعر إلاّ أهله"

فمن الطبيعي أن تكون ثنائيّة اللّفظ والمعنى من القضايا الفنّية الجماليّة المـــستخرجة مـــن ثنايـــا الشّعر العربي الّتي استلهمها النّقاد وأوضحوا الجانب الجمالي فيهـــا، ومنـــه أنجـــز العلمـــاء خطـــواتهم التنظيريّة بدء من الأصمعي وابن سلاّم والجاحظ وابن قتيبة إلى المساهمة في قيام نظريّة عمود الـــشعر وبداياتها مع الآمدي ومن هذه المحطّات المختلفة لنقّاد كبار رأينا من الـــضرورة المنهجيّـــة ألاّ يكـــون التركيز على كلّ ناقد على حدى بقدر ما يكون التركيز على المسائل الرؤوس الّتي تناولوها فيما يخـــصّ اللّفظ والمعنى خدمة لتطوّر الشعريّة.

أمّا الفصل الثالث الّذي وسمناه ب "المساهمة المتأخّرة في إخصاب النّظريّة الشعريّة "وهي علـــى صلة وثيقة مع الفصل السابق في قيام نظريّة العمود مع المرزوقي واكتمالها برؤية جماليّة تسمّى نظريّة النظم عند الجرجاني، وإخصابها بالمؤثر اليوناني، والتحوّلات الطارئة على اللّفظ والمعنى من خلال هذا التأثير انعكس على التنظير للشعر مفهوما وتوظيفا. انتهت بمرحلة غلب عليها الجمع والتبويب.

وكانت الغاية سلفا رصد التطوّرات المختلفة عبر مسيرة زمنيّة امتدّت من بدايات الأوليّة إلى لملمة أطرافها في القرن الثامن هجري.

أمّا الصعوبات الّتي واجهتنا هي ضخامة الموضوع، ومن صعوبة بمكان جمع أطرافه المترامية نظرا لتشتتها في المصادر والمراجع فضلا على عدم الظفر بها جميعا، وينضاف إلى هذا أنّ البضاعة مزجاة في اللّغة الأجنبيّة الّتي تعتبر المنهل الأساس لمعرفة الشّعريّة اليونانيّة بشرحها الحداثي رغم اتّكائنا في معظم الأحوال على المترجم منها لإثراء الموضوع.

أمّا الصعوبة الأخرى فقد تمثّلت في الارتباطات بمسؤوليّة العمل وطول ساعاته ممّا صعّب التحرّك بحريّة لإيجاد ما تصبو إليه من مصادر ومراجع لإغناء مادّة البحث وإثرائها، من هذا جميعه يتشتّت الانتباه ويضعف التركيز لتقديم بحث كامل من جميع جوانبه نظرا لتظافر هذه الظّروف كلّها، وأنا لا أنزّه نفسي عن النّقص وادّعاء الكمال فللّه الكمال وحده ونتمنّى على اللّه في دراسات أخرى أن يكون الجهد أكبر والمادّة المقدّمة أغزر لتدارك ما نقص في هذا البحث المتواضع قد يتسنّى لنا ذلك لنضج التّجربة وسعة المطالعة والقدرة على التمييز والإصابة.

ولعلّ ما هو جميل في هذا البحث المتواضع وتاج له هو إشراف الدّكتور: تاج محمّد عليه الّذي كان بحقّ موجّها حكيما يعرف مكان الخلل فيعالجه بحكمة وهدوء دون تبرّم أو صخب أو ملل، لقد كانت متابعته لهذا الإنجاز ببصيرة وثاقب نظر. فنحن لا نبخسه حقّه من الاحترام وعدم نكران الجميل. فاللهمّ تولّى جزاءه عنّا واغنه بفضلك عمّن سواك، كما لا ننسى ممن ساعدنا من قريب أو من بعيد من أساتذتنا الكرام الّذين أمدّونا بكلّ تفوّهنا به من المراجع والمصادر أمثال الأستاذ: داود عبد القادر، الدكتور زروقي عبد القادر وصاحب المشروع الدّكتور بوزيان أحمد الّذي لم يبخل علينا بما يملكه من مادّة في الموضوع. والدّكتور غانم حنجار. كانوا جميعا سندا لي ولو بكلمة التشجيع الّتي هي محفّز نفسي له مكانته في دفع البحث نحو الجدّة والتقدّم نحو الأفضل. شكر اللّه لكم ذلك.

الفصل الأوّل: القصيدة والشكل في النقد العربي

- 1- أنواع إيقاع الشعرية الأولى
  - أ. الحداء
  - ب. النصب
  - ج. الركبانية
  - د. القلس أو التقليس
  - ه. التهليل
  - و. التغبير
- 2 - القصيدة الجاهليّة و النّقد القديم
- 3 - قضية الانتحال في الشعرية الجاهليّة
- 4- بناء القصيدة و تشكّلها
  - أ. الموهبة الشعرية
  - ب. الأسس المكتسبة
- 5-الإسلام و الموقف من الشعر
- 6-الصراعات الشعرية في عهد بني أميّة
- 7-الأنماط الشعرية في عهد الدولة العباسية

إنّ كلمة "شكل" مصطلح حديث، فالنقد العربي لم يحفل به كمصطلح نقدي فوجب علينا أن نبحث له عن مقابل بين المصطلحات الّتي شاعت في ذلك النقد مثل: المبنى، المعنى، اللّفظ، الصياغة... الخ، و محاولتنا هذه للتبيان و التبسيط تقتضي التقريب ما بين المفاهيم و الاستعمالات قديمها و حديثها، وبحثنا على مفهوم مقابل لمفهوم الشّكل لدى النّقاد العرب، يقتضي منّا البحث أوّلا في مفهوم هؤلاء النّقاد للقصيدة.

- يرى الكثير من النّقاد القدامى و الدّارسين المحدثين و المستشرقين أنّ الرّجز أصل الشعر و أنّه تطوّر لسجع الكهّان الّذي عرف في الجاهليّة.

يقول شكري عيّاد في كتابه "موسيقى الشعر العربي" : " نحن نفترض كما افترض بعض المستشرقين و نقل عنهم جرجي زيدان في كتابه (تاريخ آداب اللّغة العربية) إنّ النثر المسجوع سبق الشعر في الوجود، و معنى ذلك أنّ اكتشاف القافية سبق اكتشاف الوزن، و هذا الترتيب يتفق مع الطبيعة لأنّ إدراك التماثل بين كلمتين في مقطع أوّل أو أخير، أيسر كثيرا من إدراك التماثل في النّسب بين كلمتين في النسب بين مجموعتين من المقاطع، و الأصل الدّيني لسجع الكهّان يشعر بقدمه السحيق، و نحن نفترض أنّه كان نموذجا أقدم من الشعر و إن لم نفترض بالضرورة أنّه كان أصل الشعر. فالشعر العربي قديما قد شُكّل من سجع الكهّان و أهازيج العمل، و الأغاني الرّاقصة في المعابد و قرب الآلهة و نحن نفترض أنّ هذه الأهازيج كانت جملا قصيرة مسجوعة متماثلة في المقاطع و يتفق ذلك الغرض مع ورود نماذج قديمة و كثيرة الأبيات قصيرة مقفاة من بحر الرجز، الّذي يرجّح معظم الباحثين أنّه كان أوّل الأوزان العربية ظهوراً، و العروضيّون يسمّون مثل هذه الأبيات رجزاً مشطوراً، و عندنا أنّها أقدم من الرجز التّام، بل أقدم صور الشعر العربي على الإطلاق[1].

غير أنّ إبراهيم أنيس في كتابه (موسيقى الشعر) عن مؤرخي الأدب أنّ الرّجز أقدم الأوزان، إلاّ أنّه لا يوافق على ذلك، بل يرى أنّ الكامل قد يكون أقدم منه[2]، و يربط أنيس الرجز بحداء الإبل، و ينقل عن توفيق البكري أنّ الرّجز " بحر من بحور الشعر معروف و تسمى قصائده الأراجيز واحدها أرجوزة و يسمّى قائله راجزا، و إنّما سميّ رجزا لأنّه توالي

[1] عيّاد شكري، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1968، ص 102

[2] – جودت فخر الدّين، شكل القصيدة العربية في النّقد العربي حتّى القرن الثّامن هجري، دار الآداب، بيروت، ط1، 1984، ص 22.

حركة و سكون يشبه الرجز في رجل الناقة، و رعدتها و هو أن تتحرّك و تسكن ثمّ تتحرّك و تسكن، و يقال لها حينئذ رجزاء"[1].

كما ينقل عن مؤرّخي الأدب أنّ الرجز كان ديوان العرب في الجاهليّة و الإسلام و كتاب لسانهم و خزانة أنسابهم و أحسابهم و معدن فصاحتهم و موطن الغريب من كلامهم، و لذلك حرص عليه الأئمة من السّلف و اعتنوا به حفظا و تدوينا، ولم تكن العرب في الجاهليّة تطيل الأراجيز و إنّما أطالها المخضرمون و الإسلاميون.

وقد كان الرّجازون في عهد بني أميّة ذورمّة، والعجاج، ورؤبة، و الأراجيز هي الأدب الشعبي عند الجاهليّين، فالرجز عبارة عن فن منفصل عن باقي الفنون، فموقف الرجز من الأدب الجاهلي هو موقف الزجل من الآداب الحديثة و الأراجيز كما يقول النّقاد كانت في الجاهليّة تشتمل على صفات اللّهجات العربية من كشكشة و عنعنة و عجعجة. فهي تحمل كلّ الصفات الصوتية الّتي فرّقت بين لهجات العرب، كانت تمثّل أدب القبيلة الخاص لا أدب العرب جميعا، فكان الرجل يستسيغ أراجيز قبيلته و لا يستسيغ غيرها"[2].

إنّ ما تواتر على نقله الدّارسون و المستشرقون و مؤرخو الأدب، مبثوث في كتب النقد العربي و ذلك ما يتعلّق بالقصيدة و أسس تسميتها و ارتباطها بالرّجز فابن الرّشيق يربط نشأة الشعر بالغناء من خلال قوله:" كان الكلام كلّه منثورا فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها و طيب أعراقها و ذكر أيامها الصالحة و أوطانها النّازحة، و فرسانها الأبجاد و سمحائها الأجواد، لتهزّ أنفسها إلى الكرم، وتدلّ أبناءها على حسن الشيّم فتوهّموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلمّا تمّ لهم وزنه سمّوه شعرا لأنّهم شعروا به :" أي فطنوا "[3] و يكتب ابن رشيق عن الجاحظ في(البيان و التبيين) من أنّ "ما تكلمت به العرب من جيّد المنثور أكثر ممّا تكلّمت به من جيّد الوزن، فلم يحفظ من المنثور عشره، ولا ضاع من الموزون عشره "[4] و يذكر ابن رشيق عن الرّجز مشيرا إلى أصل تسميته "سميّ رجزا لاضطرابه كاضطراب قوائم النّاقة عند الإبل "[5]، و أمّا الرجز و علاقته بالقصيد يورد

[1] جودت فخر الدين المرجع السابق مرجع نفسه ص 22
[2] أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت, ط4، (د.ت)، ص 145
[3] ابن رشيق العمدة، ج1، تحقيق: محمّد محيي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ص 20
[4] الجاحظ، البيان و التبيين، ج1، دار الفكر للجميع، بيروت،196، ص194، في العمدة، ج1، ص 20
[5] العمدة،المصدر نفسه ج1، ص 136

مايلي:" قد خصّ النّاس باسم الرّجز المشطور و المنهوك و ما جرى مجراهما، و باسم القصيد ما طالت أبياته، وليس كذلك، لأنّ الرّجز ثلاثة أنواع غير المشروط و المنهوك و المقطّع: فأمّا الأوّل منها فنحو أرجوزة عبدة بن الطيّب :

بَاكَرَنِي بِسَحْرَةٍ عَوَاذِلِي وَ عُذّلُهُنّ خَبَلٌ مِنَ الخَبَلِ

يَلُمْنَنِي فِي حَاجَةٍ ذَكَرْتُهَا فِي عَصْرِ أزْمَانٍ وَ دَهْرٍ قَدْ نَسَلْ

و النّوع الثاني:

القَلْبُ مِنْهَا مُسْتَرِيحٌ سَالِمٌ وَ القلبُ منِّي جَاهِدٌ مَجْهُودٌ

و النّوع الثالث:

قَدْ هَاجَ قلبي مَنزِلٌ مِنْ أمّ عَمْرٍو مُقْفِرِ

و هذه من القصيد، ولا يمنع أن نسمّيه ما كثرت أبياته من مشطور الرّجز و منهوكه قصيدة لأن اشتقاق القصيد من– قصدت إلى الشيء– فالشاعر قصد إنشائها على تلك الهيئة و الرّجز مقصود إلى عمله كذلك، و من المقصد ما ليس برجز و هم يسمّونه رجزا لتصريع جميع أبياته "[1] وقد نجد تعار يف أخرى للقصيدة، فأصحاب المعجمات يذهب أكثرهم إلى أنّ القصيدة من القصيد، وهو ما تمّ شطر أبياته أو شطر أبنيته[2]، و يذهب الفرّاء إلى أنّ " القصيد "مأخوذ من مخّ القصيد، و هو المتراكم بعضه على بعض، أو المخّ السمين الّذي يتقصّد (أي يتكسّر) لسمنه.

وسبب التسمية قيل قصد و اعتمد، أو أنّ قائله احتفل له فنقحه باللّفظ الجيّد، و المعنى المختار، وقيل سميّ الشعر التّام قصيدا لأنّ قائله جعله من باله فقصد له قصدا، بل روى فيه خاطره و اجتهد في تجويده ولم يقتضبه[3].

كلّ ما قدّمنا من تعريفات سابقة مشتقة من أصل الكلمة اللّغوي، ولا يمكن أن تكون تعريفا للقصيدة نظرا لإهمال النّقاد لتعريفها. ونحن لا ندري سببا لذلك لهذا ربّما اكتفوا بالأصول و المعاني التي حدّدها اللّغويون واحتوتها المعجمات .

[1] العمدة، المصدر السابق ج1، ص 182 – 183

[2] ابن المنظور، لسان العرب ،ج3 ، دار الصادر للطباعة والنشر ، بيروت لبنان ، 1375 ه/ 1955 ،ص 356

[3] لسان العرب – قصد المصدر نفسه ص353

وقد استغلّ بعض الأجانب المفاهيم السّابقة للقصيدة فأخذوا من خلالها في الطعن في الشعر العربي عامّة و اتهام الشعراء بالماديّة المحضة، فأساءوا فهم القصيدة، يذهب لاندبرج landberg إلى أنّ معنى قصيدة" شعر الغرض و القصد " و يجحف في تفسير ذلك بقوله:" إنّ كلّ مساومة واتجار بالشعر القديم و الحديث، وكلّ جشع لا يعرف الشبع في الفطرة العربية، وجد التعبير عنه في لفظ قصيدة "[1].

و يختار جورج ياكوب George jacob تفسيرا لكلمة القصيدة فيرى معناها" شعر التسوّل[2]ولكن بروكلمان تصدّى لهما و ردّهم بكيدهم لم ينالوا خيرا، فقد ردّ على المتقدم الأوّل بقوله" ممّا لا ريب أنّ الغرض و القصد لم يكن في الزمن القديم و لم يكن في الزمن المتأخر دائما هو كسب الجزاء المادي"[3]. و ردّ على الآخر بقوله:" فإنّ ذلك- زعم ياكوب – لا يصحّ إلاّ في عصور الانحلال و الاضمحلال. وإذا صحّ أنّ لفظ القصيدة بعيد القدم، فمن الممكن أن يكون الغرض و القصد بحسب الأصل غرضا من أغراض السحر، وكثيرا ما صار غرضا سياسيا في وقت متأخر، ثمّ صار يستعمل بأوسع معاني الكلمة في جميع أغراض الحياة الاجتماعية "[4] .

وهناك مسألة أخرى في القصيدة أخذت النصيب الوافر من الاهتمام عند اللّغويين و القدامى و شارك فيها بعض النّقاد، هي عدد الأبيات الّتي تستحق أن نسمّيها قصيدة، فمذهب الأخفش القصيدة ما كانت ثلاث أبيات، وابن جنّي قال إنّ القصيدة ما جاوزت أبياتها الخمسة عشر و ما دون ذلك قطعة "[5] ويرى الفرّاء أنّ القصيدة ما كان مبلغها العشرين بيتا فأكثر و رأى ابن رشيق:" و قيل إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة... ومن النّاس من لا يعد القصيدة إلاّ ما بلغ العشرة و جاوزها ولو بيت واحد"[6].

و قد قام بتصنيف الشعر إلى قصيدة و رجز ومسمّط و مزدوج وغير ذلك، و تحدّثوا عن القصائد و القطع و ذكر ابن رشيق قسما من الشعراء الّذين اشتهروا بجودة القطع من

[1] يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النّقد العربي القديم(في ضوء النّقد الحديث)، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص 24، نقلا عن بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، ج1، ص 59
[2] المرجع نفسه، ص24
[3] لمرجع نفسه، ص 24
[4] المرجع نفسه، ص24
[5] لسان العرب المصدرالسابق – قصد ص353
[6] العمدة، المصدر السابق ج1، ص 189

المولّدين مثل بشار بن برد و العباس بن الأحنف و الحسين بن الضحّاك و عليّ بن الجهم، و قد طرأت تغيرات عدّة على القصيدة وظلّت هي النوع المفضّل لدى النّقاد، فقد كان ابن وهب الكاتب البغدادي يرى أنّ الرّجز ملحق بالقصيد الّذي هو أحسن الشعر، وقد قصّد الرّجز على عهد هاشم بن عبد مناف وكان أوّل من قصدّه مهلهل و امرؤ القيس، و بينهما وبين مجيء الإسلام مائة و نيف و خمسون سنة و ذكر ذلك الجمحي و غيره، لكن قبل كلّ هذا بدأ الشعر الجاهلي إيقاعا لم تنتهج خطّ وزنيا ثابتا وواضحا فهي تتفاوت- فيما بينها- في اقترابها من الطابع الإيقاعي المنتظم من جهة، كما أنّها تتفاوت في ارتباطها بالحركة الموقعة المتصلة بالرّاحلة، أو بالعبادة و التعبّد، لكن هناك قصور إيقاعي بينها و بين الإيقاع النّاضج.

الكامل في القصيدة العربيّة الجاهليّة، أشواط و مراحل كما أسلفنا، وقد طوي كثير منها... فما هي هذه النقلة الأولى؟

أنواع الإيقاع الشعري الأولى :

أ. **الحداء:**" ارتبطت حياة البدوي الأولى بأشكال إيقاعية أوّلية أو بدايات الوزن الشعري، أو بحلقات دينية، و ما تقتضيه من طقوس و تقاليد و أدعية و صلوات من جهة ثانية... فالحياة في البادية تعتمد قائمة على الترحال، و تنقل في بحث دائم و مستمر على الماء و الكلأ، فالعربي يستقر غير أنّه عازم على الرحيل، فالاستقرار عنده جمود و الحركة حياة و نشاط. و عدّة العربي في هذه الرحلة العسيرة الدّائبة صبر في طلب شظف العيش و عراك في سبيل الحياة يصحبه في حلّه و ترحاله خيمة خفّ محملها و تمرات و ناقة تحمل زاده درّبتها الصحراء على تحمّل المشاق و مكابدة عنت الحياة، يستحثها على السير بأغنية الصحراء الممتدّة في أعماقه ذلك هو الحداء بأسلوب متوافق مع هذه السير الصحراوي، المتّئد حينا المسرع حينا آخر يغني إبله فتتهادى متجاوبة مع غنائه، مستوسقة، و الحداء من أقدم الأشكال الإيقاعية الموقعة المترافقة مع سير الإبل في الصحراء، الحادية لها... و قد ثبت في"جمهرة أشعار العرب" أنّ" قيس بن عاصم، قدم على رسول اللّه صلى اللّه عليه و سلّم فقال:" أتدري يا رسول اللّه من هو أوّل من رجزْ قال:" أبوك مُضَرُ، كان بأهله، فضرب يد عبد له فقال:" وايداه، فاستوسقت الإبل، و طربت لها، فقال مُضَرُ كلاما بهذا الاتجاه يسوق

إبله..."[1] و الرواية تنتهي إلى ابن أسحق أوّل من أسقط الأسانيد، فهو إن كان صحيحا يرقى إلى حياة النبيّ صلّى اللّه عليه و سلّم و إن كان ضعيفا فإنّه يرقى إلى القرن الثّاني للهجرة حيث توفي ابن إسحاق (50ه).

لكن الّذي يهمّنا في النّص قدم الحداء نفسه و ارتباطه بحياة الصحراء، و سير الإبل و لا شكّ فهو متصل بدافع نفسي هو ترويح الحادي عن نفسه من الوحدة ووعثاء السفر وتنشيط لإبله في رحلة طويلة تخترق القفار الشاسعة ... و هو غناء يضمّ مقاطع توافق ضوابط الحركة الموقعة في سير الحيوان الّذي يرافقه، ويحرص على تنشيطه و اجتذابه إليه"[(2)] ومن أجل ذلك يكرر مقاطعه و يرجّع، و السير أهم الضواب المحرّكة له، إلى جانب أمور فنّية ترجع إلى طبيعة الوزن و القافية، وما فيها من كدّ الذهن، و إعمال الفكر، وهذا المجهود لا يتحقق مرتجلا يتطلّب غير قليل من المعاناة و يضع في سبيل المنشئ قيودا يتعذر معها أحيانا أن يقع على الوزن عند مواجهة القافية، فالسجع أقدم من الرجز في ارتباطه بهذا الفن الصحراوي، فهو أطوع منه وسهل في الارتجال و يمدّ المغني بمقاطع غير تامّة الوزن.

و هو ملون بما يشبه القافية، لكن ذلك لا ينفي أن يقدّم الرجز، كشكل إيقاعي أكثر تطوّرا– مادّة للحداء يتخذها العربي أداة حثّ و تنشيط لإبله و الترويح عن نفسه من وكداء السير الطويل.

من هنا نصل إلى أنّ الحداء هو أقدم أغاني الصحراء له صلة وثيقة بالحلّ والترحال في مفاوز الصحراء يشكّل توافقا إيقاعيا مع الحركة الموقعة لسير الإبل، يضطرب باضطرابها، ويستقيم بانسجام الحركة و توافقها وله رابطة أوليّة مع السجع في بدايته ثمّ الرّجز، فالسجع مادّته الإيقاعية الأولى، بما ينتهى به من فواصل متشابهة، تفتقر إلى الوزن السّوي المطّرد، و الرّجز متطوّر عنه و مرتبط به، لأنّه يمثّل مرحلة من الاكتمال الوزني المكرر " المرجّع "[(3)].

و الحداء ارتجال في القول يبتعد عن الكلام الموزون المقفى أمر تقتضيه طبيعة الحداء نفسه القائم على الارتجال و سرعة التوافق مع السير، ممّا يخفّ فيه قوّة الضبط و

[1] احمد الودرني ،قضية اللفظ والمغنى ونظرية الشعر عند العرب من الاصول الى القرن السابع هـ ،ج1. دار الغرب الاسلامي،بيروت ، ط 1 ،2004 ص 314

[2] محمّد علي سلطان، العروض و موسيقى الشعر، ط1،جامعة دمشق، 1982، ص 49 – 50

[3] خليل إبراهيم العطيّة، في البحث الصوتي عند العرب، الموسوعة الصغيرة، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1983، ص 24

الإحكام، و هما ناتجان عن إعمال الذهن، ليخرج الكلام مستقيم الـوزن و القافيـة، إلاّ فـي المرحلة المتأخرة حين وجد الرّجز ليكون مادّة إيقاعية تخدم هذا الفن الحياتي في الصحراء .

ب. النصب: شكل متطوّر من الحداء ومرتبط أيضا بالغناء و متّصل- كما تنصّ عليه مادّته اللّغوية، بالجهد و التّعب و الإعياء ففي"اللّسان" مادّة نصب- النّصب الإعياء من العناء، و الفعل نَصِبَ الرّجل بالكسر نصبا: أعيا و تعب يقول النّابغة:

كِلِينِي لِهَمٍّ يَا أُمَيمَةَ نَاصِبٍ وَ لَيلٍ أُقَاسِيهِ بَطِيْءَ الْكَوَاكِبِ

و قيل عن قول أبي ذؤيب:

فَغَبَرتُ بَعْدَهُمْ بِعَيشٍ نَاصِبٍ...

قال أبو عمرو في قوله ناصبٍ، نصب نحوي: أي جدّ...[1]

" فمدار مادّة نصب في اللّسان على: الإعياء و الجهد، و الجدّ نحو الشيء أي الإسراع نحوه... و هما معنيان متلازمان فلإعياء يعقب الإسراع و الإجهاد و التعب... وفي كليهمـا حركة و جدّ فالنّصب متّصل بحركة، و هو متطوّر عن الحداء إلاّ أنّه أرقّ، و الأولى به أن يكون غناء الجّادين في السير و طبيعي في انبثاقه عن الحركة الموقعة و إن كان أعـذب و أرق، بحكم تطوّره و صقله مع الأيام، مترافقا برحلة الجماعة و هم يعبرون بجدّ و سـرعة، مترنّمين بهذا الإيقاع المنتظم، مراعين أبعادا و فواصل تنسجم مـع الإسـراع، وتـصقلها التجربة الزّمنيّة و يشترك في المنشأ مع الحداء، فالدّافع إليهما واحد، لدفع الملالة و السأم، و الترويح عن الذّات تحت ضغط الرّحلة الطويلة الشاقّة فالنصب شـكل إيقـاعي آخـر مـن الترنيمات الأولى الّتي انبعثت من الصحراء.

مترافقة بظروفها، وقصة الرّحلة مترافقة مع الفواصل و الأبعاد الزمنّية الّتي تتحكّم بهذه الحركة تستمدّ مادتها من دافع نفسي قوامه: حماس و جدّ لقطع طريق طويلة"[2].

ج.الركبانية: فهي كذلك مرتبطة بحياة الصحراء، متصلة بها أوثق اتصال، بحثـا عـن منبت كلأ أو مصدر ماء، وفي الغالب الأعمّ تكون الرحلة جماعية خوفا من قطّاع الطرق أو إغارة من قبائل معادية أو حتّى للإئتناس بالجماعة لطول المسافة وهجير الصحراء من حرّها

[1] لسان العرب، المصدر سابق مادّة نصب ص 758
[2] أنيس إبراهيم، المرجع السابق ص 147

أو قرّها فضلا على أنّ الرحلة مشاركة وجدانية و هدف حيوي، مع أنّ المصير مشترك فلابدّ للمشاركة في الحلّ و الترحال، و أن يشدّ الأفراد أزر بعضهم البعض في ظلّ قيادة، تخطّط للرحلة و ترسم للهدف، و إذا علمنا أنّ السبل طويلة و الدروب وعرة، فالأجدى أن تشترك الجماعة في ترنيمات فطرية فرضها الواقع و طلبتها النفس للاستئناس و يستحثّ بها خطا الدّواب بأن تسرع، فتعلوا العبرات بهذه الترنيمات أو تخفت أو تتوسط فتتدافع الجمل متوازنة ذات إيقاع منتظم و إنشاد موقع... تراعي الأبعاد الزمنية، وتحقق توافقا في المقاطع إلى حدّ ما خصوصا إذا كان النّشيد جماعيا كما في الركبانيّة، وهي شكل من أشكال الإنشاد الجماعي." فهي غناء تنشده جماعة الرّكبان كلّها، إذا ركبوا الإبل"[1]، مترافقة ب" الحركة الجماعيّة الموقعة، لصوت أخفاف الإبل"[2] و لا يغيب أن تجد مع الأشكال الغناء، إستخدام الأدوات الموسيقية، الوترية و النافخة، و الصنوج فهناك تلازم بين الغناء و الموسيقى، و إذا كان التوافق بين الغناء و أخفاف الإبل- كحركة موقعة أمرا طبيعيا، فالأولى أن تكون الألحان الموسيقية عاملا مساعدا لإغناء النغم و مدّه و إضفاء الطرب عليه خصوصا إذا علمنا أنّ الترويح عن النّفس من أغراض الغناء الكبرى...

د. القلس أو التقليس:" فهو نوع من أنواع الغناء، يصاحبه بالضرب على الآلات الموسيقية" الدّف، نفخ المزمار"و ترافقه حركات الرّقص و اللّعب بالسيوف و المزاهر"[3].

فهو أكثر تعقيدا تشترك فيه عناصر فنّية إضافيّة فهو غناء و موسيقى و رقص، و لعب بالسيوف و الريحان وهو ارتباط وثيق بالحياة الدينيّة و الاجتماعية، فهو من مظاهر التعبّد، وضرب من الدّعاء و التهليل، وهم خلال ذلك" يضربون أيديهم على صدورهم، وينحنون تقرّبا و إظهارا للخضوع "[4] فهو تحسّر و تقرّب للمعبود، بإظهار الخضوع و الخشوع و الضّرب على الصدور مصحوبا بأدعية و أناشيد فيها حماس و قوة، لما يصحبه من لعب بالسيوف، و حركات عنيفة فيها رقص و أصوات، و كلّ ذلك يفترض نظاما إيقاعيا تنسجم فيه الأصوات، و النغمات فهو إيقاع أكثر غنًى و خصوبة، فهو يستند إلى جانب تعبدي...

قال الكميت، يصف دبّا أو ثور وحش:

---

[1] عبد الرحمان الآلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر و التوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1989،ص 18 – 19

[2] المرجع نفسه، ص 18 – 19

[3] المرجع نفسه، ص 20 – 21

[4] المرجع نفسه ص 21_22

فَرْدٌ تُغَنِّيهْ دِبَّانُ الرِّيَاضِ كَمَا غَنّى الْمُقلِسُ بِطْرِيقًا بِأَسْوَارِ

"فنصّ اللّسان يقرّ القلس الاجتماعي، إذ أنّ المقلس، يلعب بين يدي الأمير إذا دخل مصرا من الأمصار، زائرا أو متفقدا فيحتفى به بالتقليس"[1]، كما يؤكّد ابن منظور في اللّسان أنّ المقلّسون إلى ما بعد ظهور الإسلام استمروا إلى ما بعد ظهور الإسلام، وقد اختفى المقلّسون بقدوم عمر– رضي اللّه عنه– لمّا قدم الشّام:" لقيه المقلسون بالسيوف و الرّيحان"[2]، فالقلس مادّة إيقاعية جديدة، فهي أكثر غنًى في القيم الإيقاعية، فهي مصحوبة بالآلات الضابطة للحركة إلى جانب اللّعب المتوافق بالسيوف، فهي ظاهرة أكثر عمقا و توغّلا ممّا وصل من الجاهليّة، و قد ارتبط القلس بالكنيسة خاصة البطارقة، وهم رجال الدّين المسيحي و النصرانيّة كانت بجانب اليهوديّة في جزيرة العرب متركّزة في(نجران و اليمن) و معلوم أنّ اليمن وطن ترعرعت فيه الحضارات و الدّيانات كحضارة معين، و حمير، و سبأ، و الشواهد الحضارية شاهد ناطق" الخورنق و السدير" فلا يبعد أن يكون لذلك الفن صلة حضاريّة عريقة بذلك الماضي المتألّق، فهو فن ذو تقاليد فيه(رقص، ولعب، وموسيقى و كان يؤدّى بين يدي الملوك و الأمراء.

المقلّس:"هو الّذي يلعب بين يديّ الأمير إذا قدم مصرّا"، و القلس يفرض نوعا من المهارة و الحذق فهو أشبه بصناعة فنّية معقدة، يفترض عدّة عناصر:

أ. مقلسًا يلعب بالسيف و الريحان.

ب. جوقة مغنّية، وقد تشترك في الرّقص أو ترافقها جماعة الرّاقصين.

ج. الضاربون على الصدور، المظهرون للندم و المتقرّبون إلى معبودهم.

د. نشيدا جماعيا في: تهليل و دعاء.

و التقليس فنٌّ معقّد منحدرا من صيغ حضاريّة متقدّمة غابت عنّا جذورها، لغياب كثير من المعالم و الرموز القديمة، ولضياع تراث كثير، كمّا قرّر النّقاد قديما وحديث وهو مختلف عن الأشكال الإيقاعية المتقدمة، فهو لون حضاري عقائدي، أمّا" الحداء، النصب، الرّكبانيّة " لونا بدويا مرتبطا بحياة الحلّ و الترحال، كما كانت تمثّل شكلا إيقاعيا ساذجا، لا تعقيد فيه...

[1] المرجع نفسه، ص 22

[2] المرجع نفسه، ص 23 – 24

و يرتبط القلس بالحياة الدينيّة في الباديّة و الحضر و الباديّة تستمدّ تقاليدها الدينيّة من المواطن الحضاريّة المستقرّة، وكانت الأصنام في زعمهم تقرّبهم إلى اللّه زلفى" ما نعبدهم إلاّ ليقربونا إلى اللّه زلفى[1]" "و هذا الارتباط لا ينزاح عن المواطن المستقرّة الحضاريّة في الحياة البدويّة و يهمّنا فيه – أي القلس – هو ضرب إيقاعي معقّد يستوجب توازنا و دقة أكبر في الترنّم الإيقاعي المرافقة للتهليل، الغناء وهي عناصر ضابطة من اللّعب و الرّقص و الموسيقى فالحركة الموقّعة من رقص و غناء، ولعب من العوامل الهّامة في ضبط الإيقاع، وتوجيهه وهي أكثر غنًى و تعقيدا"[(2)].

ه. **التهليل:** مرتبط بحياة العرب الدينيّة، متفق مع القلس في سبب النشأة، واقترانه بالتعبّد و الخضوع للمعبود، إلاّ أنّه غير معقّد، وقد يكون فرديّا، إذا أهلّ المتعبّد، أو اعتمر المحرم، فرفع صوته بالدّعاء، آيبا و راجيا و مستغفرا، كما يكون جماعيا إذا التقت الجماعة في موسم الحجّ، وكانت هذه الفريضة معروفة قبل الإسلام، هنالك يهللّون و يرفعون أصواتهم بالدعاء... لا ترافقهم جوقة غنائيّة، ولا أنغام مطربة، ولا دفوف و لا صنوج... جاء في اللّسان"و أصله – أي التهليل – رفع الصوت، وأهّل المعتمر، إذا رفع صوته بالتلبية..."[(3)]، فقوامه رفع الصوت بالتلبية بدعاء معدّ مسجع ذي إيقاع منتظم، من ذلك دعاء (ثقيف) في التلبيّة:" لبّيك اللّهمّ لبيك، إنّ ثقيفا قد أتوك، وأخلقوا المال وقد رجوك "[(4)] فواضح أنّ الفواصل مسجعة تفصل من الكلام في ترنيمات شعريّة جماليّة مسجعة تكاد تشكّل التجارب الوزنيّة الأولى التي اقترنت بالحركة، وهذه الحركة هي حركة الطواف حول الكعبة، وقد ذكر امرؤ القيس هذه الحركة التعبديّة حول صنم يسمّى دوار في شعريّة جميلة قال فيها:

فعَنَّ لَنَا سِرْبٌ كَأنّ نِعَاجَهُ عَذَارَى" دُوَارٍ" فِي مُلَاءٍ مُذَيَّلِ

حتّى أنّ مادة التلبيّة عند ثقيق توقفنا أمام الفواصل التي تراعي الجماليّة فضلا عن الحركة مصاحبة للإيقاع، في كلامه ظاهرة مؤثّرة لها فعل إيجابي في نفسه – الملبّي – تبعث في النّفس رجاءا و بحثا عن الغفران و الإنابة و النّدم فلها وقعها الشعري، فتتلقفها القلوب

[1] القرآن الكريم ،سورة الزمر، الآية :3
[2] عبد الرحمن الالوجيالمرجع السّابق، ص 23– 24
[3] لسا ن العرب ، المصدر السابق ،مادّة هلل، ص 701
[4] عبد الرحن الالوجي ، المرجع السّابق، ص 26– 27

بالترديد الداخلي و الألسن بالترجيع و التصويت في الصوت موحّد مؤثر في المتلقّين و المردد ذاته، و الطابع الجماعي لصيغة الدّعاء أكثر بلاغا و إتقانا، و هو أقرب إلى الصفاء الفكري، و إعمال الذهن لاستحضار صورة الخشوع و الإنابة... و كانت هذه التلبية محتذاة من جميع القبائل... و كانت إحدى عشرة تلبية، و جاء الإسلام ليقرّ هذه الظاهرة التعبّدية و نزع ما علق بها من شرك.

و رفع الصوت بالتلبيّة تهليل، و صورة التلبية الإسلاميّة" لبيك اللّهمّ لبيك، لبّيك لا شريك لك لبّيك إنّ الحمد و النعمة لك و الملك، لا شريك لك لبّيك..." و يتّضح من التلبيّة الإسلاميّة نبذ الإشراك و إفراد اللّه بالحمد و النعمة وقد ارتبط التهليل بمظاهر تعبديّة أخرى مرتبطة بالرّقص و التمرّغ في التراب و إظهار الطّاعة و الولاء للمعبود و زيادة في التضرّع و الانصياع و الانقياد سمّيت التغبير و هو بقيّة من المحافل الدينيّة المقدّسة القديمة... "[1]

و. التغبير:ارتبط بالتعبّد الديّني في الجاهليّة و هذا الطقس سمّي تغبيرا لأنّ المتقرّب للآلهة يتمرّغ في التراب مرغما نفسه على التذلّل و الإهانة من أجل نيل الرضا من الآلهة وإظهارا للانصياع المتناهي طلبا للمغفرة، وقد استمر التغبير بعد الإسلام و أنكره الفقهاء، و قد سمّوا ما يطربون فيه من شعر في ذكر اللّه تغبيرا كأنّهم إذا تناشدوا بالألحان الشعريّة الجميلة طربوا فانتشوا و رقصوا و أرهجوا... و هو الغبار – و منه الرّهج – أي الغبار"[2]

فالتغبير يقترن بشعرية الإنشاد؟!ولكن أيّ شعرية هذه؟ لا ريب أنّها شعرية العبادة المتضمن طلب الغفران و التوسّل إلى اللّه... ولكن لم نعرف من الشعر الجاهلي هذا الضّرب من الشعرية التعبّدية. فهل ضاع مع ما ضاع من الشعر العربي؟،أم استند العلماء كالأزهري إلى أقوال لم يعزُ إليها هذا الرّأي وهي تذهب إليه غير مسندة؟ ،أم أنّه من الإيقاع المنتظم فسميّ شعرا؟، وهو من الأسجاع كأسجاع التلبية، وخولط بينه و بين الشعر أم ماذا؟ كلّها أسئلة تحتاج إلى توثيق و بحث أكثر.

[1] عبد الرحمن الالوجي المرجع السّابق، ص 27 – 28
[2] المرجع نفسه، ص 29

" لكنّه ظاهرة تعبّديّة كالقلس و التهليل، مع ارتباطه بحركة عنيفة لدرجة التمرّغ في الرّهج – الغبار – مرافقا بالصياح، ورفع الصوت بقوّة ، إستنادة لأقوال شعريّة أو ما يقترب منها، واستمراره لما بعد الإسلام .

فالتغبير من المظاهر الشعرية المرفقة بالإيقاع يكاد يكون وسطا بين التهليل و القلس فهو أكثر تعقيدا من التهليل، و أبسط من القلس... و لكن الأشكال الثلاثة ظلّت مستقلة، وتجاورت العصر الجاهلي،وبقيت بعد ظهور الإسلام، فعدّل الإسلام من بعضها كالتهليل و أنكر بعضها كالتغبير، وأبقى من بعضها كالتقليس القائم على المظاهر الاجتماعية كاستقبال الولاة "[1].

لكنّها كلّها ظواهر تعبّدية قد ارتبطت بالقول الموقع الجميل المسجع، و امتداد تأثيرها إلى ما بعد الإسلام نظرا لوقعها المؤثّر على النفوس، فهي كلّها تجارب أولية إيقاعيّة لنشأة شعرية قويّة منتظمة تطوّرت من أسجاع الكهّان و ترانيم العبّاد، فالرجز أقرب الأشكال الإيقاعيّة إلى الشعر و في التراث العربي ما يرمي إلى هذا التطوّر فهذه سعدى بنت كريز تتكهّن – مسجعة – فتقول :" مصباح، مصباح وقوله صلاح، ودينه فلاح، وأمره نجاح، وقرنه نطّاح، ذلّت له البطاح، ما ينفع الصّياح، لو رفع الدّباح وسلّت الصفاح، ومدّت الرّماح..."[2] وكلّها من وزن(مستفعلن – مستفعلن) " من هنا انتظم الرّجز و بعض الأسجاع المتصلة به الّتي تطوّر الرّجز منها و قد رأينا مثالا من ذلك على لسان سعدى بنت كريز الكاهنة وهذه النتف من الأرجوزة تمثّل إستقرارا و إيقاعا منتظما، وقد خطت إلى المنظّم الدقيق، في توازن مكرّرمرجّع قوامه تفعيلة" مستفعلن "، و ما يلاحظ في الرّجز – استواء في الوزن، محدوديّة و قلّة في عدد الأبيات، انتقاله من الحداء، ثمّ استخدامه فيه لتستوسق الإبل و تطرب مع وضوح القافية، وارتباطه ببعض أسجاع الكهنة الّتي تكاد تكون شعرا، لولا طابعها النثري فالرّجز أكثر الأنواع السّابقة دخولا في الإيقاع الشعري، وهو العتبة إلى محراب القصيدة، وإن كان بين العتبة و المحراب بون شاسع هذه المسافة البعيدة تمتدّ سنين

[1] المرجع نفسه ص 30
[2] عبد الرحمن الالوجي المرجع السّابق، ص 30

طوالا قبل أن تنهج القصيدة نهجها و تستوي شعريتها متكاملة "[1]. لكنّنا نتسائل هل يعدّ الرّجز بداية الانتقال إلى القصيدة الجاهليّة

- **القصيدة الجاهليّة و النّقد القديم:**

قد اعتمد الشعر الجاهلي على نقله و قبل كتابته نظرا للحلّ و الترحال على حفاظ القبيلة و رواتها الأفذاذ أو بعض الكتابات على جريد النّخل، أو آدم مدبوغ أو عظمة كتف،أو حجارة مسقولة أعدّت لهذا الغرض، " كما أنّ الرواية تقوم على دعامتين، الأولى: الكتاب يقرأه أحد الحاضرين في المجلس و الآخرون يستمعون إليه أو يتابعون ما يقرأ في نسخ بين أيديهم من الكتاب نفسه، و الثاني السّمّاع: وذلك حينما يتحدّث الشيخ نفسه يصحّح خطأ، أو يشرح غامضا، أو يشرح حول النّص من حوادث تاريخه"[2] ارتبطت شعريتها بحدث و مكان و زمان معيّن:"حتّى أنّ لفظ حدّثنا، لفظ عام، يدلّ على الراوية بدعامتيها: القراءة و السماع، و قد يدلّ على السماع وحده، و قد يدلّ على القراءة و حدّها دون السماع"[3]، و يثير البهبيتي أنّ صورة القصيدة لم تصل إلينا تامّة و كاملة لبعد العهد بها، و تأخر حركة الجمع و التدوين الّتي لم تدرك من القصائد إلاّ ما احتفظت به الذّاكرة تبعا لميل صاحبها و هواه، فكانت النتيجة" أنّ المحفوظ من القصيدة إلى أن تتفرّق بين عدد من النّاس، وقد يذهب منها الكثير، و لكنّها في هذا كلّه لا تبقى مجتمعة تامّة متصلّة الأجزاء... فإذا جاء بعد ذلك دور الجمع كان في لمِّ شعثها و ترتيب أبوابها ما لا يخفى من عسر و صعوبة فضلا عمّا يصيبها به ذلك التفرّق من نقص و اختلاط و اضطراب بغيرها إذا كان من وزنها أو قافيتها لصاحبها، و لغيره أحيانا "[4]، فضلا عن الوضع و النحل و الانتحال كلّها ظواهر لا تقتصر على أمّة دون أمّة، ولا يختصّ بها جيل دون جيل فقد عرفها العرب كما عرفتها الأمم الأخرى الّتي كان لها نتاج أدبي وعرفها العصر الجاهلي كما عرفها العصر الأموي و العبّاسي"[5] فالشعر

[1] د الرّؤوف بابكر السّيد، المدارس العروضيّة في الشعر العربي، المنشأة العّامة للنشر و التوزيع و الإعلان، طرابلس، ليبيا، ص 72– 73
[2] ناصر الدّين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي و قيمتها التارخيّة، دار الجيل، بيروت، ط8، 1996، ص 184
[3] المرجع نفسه، ص 184
[4] البهبيتي محمّد نجيب، تاريخ الشعر العربي حتّى نهاية القرن الثالث هجري، مطبعة السنّة المحمّدية، القاهرة ط2، 1961، ص 52
[5] ناصر الدّين الأسد، المرجع نفسه، ص 321

الجاهلي وصلنا أوّل ما وصلنا ناضجا مكتملا، فنحن إذا عدنا إلى ديوان من دواوين الشعراء الّتي انتهت إلينا من العصر الجاهلي، أو إلى القصائد الجاهليّة الّتي تضمّها المجاميع الشعريّة كالأصمعيات و المفضليات و جمهرة أشعار العرب... الخ فالظاهرة الّتي تلفت نظرنا في هذه القصائد هي الصورة الّتي انتهت إليها، من وحدة وزن من أوّل بيت، ووحدة قافية ورويّ لا تحيد عنه، من أوّلها إلى منتهاها ولا تجد تنويعا في حرف الروي ولا في حركته، فإذا وجد فيها شيئا من ذلك عدّ خطأ على صاحبها فضلا على أنّ أغلب القصائد تبدأ مصرّعة، و بمقدمة طلليّة تحتفظ بذكرى جميلة مع الّذين ظعنوا فبقيت هذه الآثار شاهدة عليهم.

فيدعوه ذلك إلى التغزّل الّتي أثار تذكرها مكامن الوجد في نفسه، إلى غير ذلك من التقاليد الفنّية الّتي كانت تمثّل بوجه عام القاسم المشترك بين هذه القصائد، فجعلت منها أنموذجا يستمدّ منها الشعراء شعريتها و مكامن نفوسها و لواعجها تليدة كانت أم جديدة .

كما يعتبر كمال هذه الصورة حلقة أخيرة من حلقات التطوّر، فهي تمثّل فترة زمنيّة تمتدّ على بعد قرنين من الزمن قبل البعثة المحمّدية المباركة على أكثر تقدير، يقول الجاحظ:" أمّا الشعر العربي فحديث الميلاد صغير السنّ، أوّل من نهج سبيله و سهّل الطريق إليه امرؤ القيس بن الحجر و مهلهل بن ربيعة فإذا استظهرنا الشعر وجدنا له– إلى أن جاء اللّه بالإسلام – خمسين و مائة عاما، و إذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام "[1].

ويتّضح من نصّ الجاحظ لا يحمل ما يدّل على أنّ هذا الشعر وجد دفعة واحدة، فالشعر عند امرئ القيس، ومهلهل لا يدلّ على تدرّجه إن كان هو البداية بل يدلّ على كمال نضج و الاستقامة من جميع النواحي، ولا يسوغ بأيّ مسوّغ أنّ الشعر بدأ ظهوره بهذه الصورة النّاضجة الرّائعة، بل اختلفت عليه العصور و تقلّبت به الحوادث، وعلت فيه الألسن،حتّى تهذّب أسلوبه و تشعّبت مناحيه، فهو مثل أيّ كائن حيّ نشأ طفلا ثمّ درج في مدارج الصبا حتّى شبّ و يفع و ما يثير الشكوك و الانتباه و يؤكّد المزاعم السابقة بأنّ هذه المرحلة السّابقة للإسلام ، للشعريّة بحوالي قرنين يؤكّدها قول امرئ القيس:

[1] الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السّلام هارون، مصطفى ألبابي الحلبي، القاهرة، ط1، 1964، ص 74

عُوْجَا عَلَىْ الطّلَلِ المُحِيلِ لَعَلّنَا نَبْكِيْ الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابْنُ حُذَامِ[1]

فهذه إشارة كافية على وجود نماذج سابقة كان يهتدي بها شعراء أواخر العصر الجاهلي من أمثال امرئ القيس و علقمة الفحل، وعمرو بن كلثوم، وزهير بن أبي سلمى و غيرهم في تأليف قصائدهم،فابن سلاّم الجمحي (– 232ه) يذكر أنّ أوائل العرب لم يكن لهم من الشعر إلاّ الأبيات القليلة، ويعرض علينا طائفة من النماذج يضمّ كلّ منها ما بين البيتين و الثلاث، كما يشير بأنّها من قديم الشعر الصحيح .

فالشعر الجاهلي الّذي بلغنا إنّما يمثّل تمثيلا ما – المرحلة الأخيرة من مراحل الحياة الأدبيّة الجاهليّة، وهي المرحلة الّتي تبدأ بالمهلهل و امرئ القيس، ومعرفتنا بما سبق منقوصة، فإنّ ما بقي منها يحمل ملامح و سمات تدلّ دلالة صريحة على نوع من النضج و الرقي.

ومع ذلك لا نستطيع أن نزعهم أنّ الآثار الشعرية الّتي بلغتنا عن هذه الفترة القصيرة بلغتنا كاملة أو قريبة من الكمال. فحقيقة الواقع وصلتنا مبتورة ولم يخلد من شعراء هذه الفترة إلاّ الفحول، ولم يبق من شعر هؤلاء الفحول إلاّ القليل، على نحو ما يحكيه ابن سلاّم في طبقاته قال:" قال يونس بن حبيب: قال عمر بن العلاء: ما انتهى إليكم ممّا قالت العرب إلاّ أقلّه و لو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير"[2].

لأنّ التدوين لم يكن له من سّعة هذا الانتشار ما يتيح وجود نسخ كثيرة من الديوان الواحد تفي بحاجة القارئين آنذاك، و أنّ ذيوع شعر الشاعر و أخبار القبيلة و مآثرها لم يكن قائما على القراءة من كتاب أو ديوان و إنّما كان يقوم على الرواية الشفهيّة من فرد إلى فرد ومن جيل إلى جيل، و التدوين ربما كان يقتصر على النسخة الواحدة – هيّ الأمّ أو المرجع – " و ممّا يدلّ على ذهاب الشعر و سقوطه قلّة ما بقي بأيدي الرواة المصححّين لطرفة و عبيد الّذين صحّ لهما قصائد بقدر عشر و إن لم يكن لهما غيرهنّ فليس موضعهما بحيث وضعا من الشهرة و التقدمة و إن كان ما يروي من الغثاء لهما فليسا يستحقان مكانهما على أفواه الرواة، ونرى أنّ غيرهما قد سقط من كلامه كلام كثير غيرّ أنّه الّذي نالهما من ذلك

[1] ديوان امرئ القيس، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، لبنان،د ط، 1986، ص162

[2] ابن سلاّم الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق الأستاذ محمود محمّد شاكر، دار المعارف بمصر، 1952، ص 23

أكثر، و كانا أقدم الفحول فلعلّ ذلك لذاك "[1]، وينتقل جميل الشعر إنشادا في مجالسهم و مشاهدهم و أسواقهم و يردّدونه شفاها في سمرهم و محافلهم و منافراتهم و مواقف فخرهم، فيشيع بين العرب، ويتناقله الركبان، عن هذا الطريق من الرواية الشفهيّة، لا عن طريق القراءة و المدارسة من الكتاب أو الديوان وذلك أمر طبيعي عند العرب و عند غيرهم، في تلك العصور و في العصور الّتي تلتها إلى عهد قريب حينما اكتشفت الطباعة فيسرت كتابة النسخ الكثيرة من الكتاب الواحد"[2]

و الرواة هم أوّل من يسمع شعر شاعر و أهمّ وسيلة من وسائل نشر شعره و إذاعته – هؤلاء – الرواة كانوا يكتبون شعر الشاعر حقّا، ويحفظونه في صحف و دواوين، ومع ذلك يحفظونه في صدورهم و ذاكرتهم، و ينقلونه في المجالس و المحافل إنشادا لا قراءة من الصحف، وقد كان كذلك في جميع العصور الإسلاميّة، فقد كان جرير يريد أن يهجو بني نمير فأقبل إلى منزله و قال للحسين راويته:" زد في دهن سراجك اللّيلة و أعدد ألواحا و دواة ، قال: ثمّ أقبل على هجاء بني نمير، فلم يزل حتّى ورد عليه قوله:

فَغُضّ الطَّرْفَ إنَّكَ مِنْ نُمَيْرٍ فَلَا كَعْبًا بَلَغْتَ وَ لَا كِلَابَا

"ومع ذلك كانوا ينقلون بعض الأشعار الجاهليّة و الأخبار نقلا شفهيا، و حسبنا أنّ رسولا لأحد ذوي السلطان جاءه يستدعيه فقال له ابن الأعرابي: عندي قوم من الأعراب فإذا قضيتُ أربي معهم أتيت.

. قال الغلام:" و ما رأيت عنده أحد إلاّ أنّي رأيت بين يديه كتبا ينظر فيها، فينظر في هذا مرّة وفي هذا مرّة."[3].

وكان هؤلاء العلماء يأخذون عن الأعراب، إمّا هؤلاء الأعراب وافدين إلى الحواضر مثل بغداد و الكوفة و البصرة و الموصل أو غيرها من الحواضر، أو يرحل العلماء وراء الأعراب ليأخذوا عنهم وكان هؤلاء العلماء قد يأخذون أيضا عن غير الأعراب من الرّواة و أصحاب الأخبار بالسّماع إليهم لا أخذ قراءة من كتبهم، والجاحظ خير مثال على ذلك، فهو معروف عنه من كثرة جمعه للكتب و شغفه بها و نقلها منها في كتبه، فكان يكتب في كتبه

[1] ابن سلام الجمحي المصدر السابق، ص 23
[2] ناصر الدّين الأسد، المرجع السّابق، ص 191
[3] المرجع نفسه، ص 193

ممّا يسمع أو ممّا يحفظ فكان يقول:" و قد جمعت لك في هذا الكتاب جملا التقطناها من أفواه أصحاب الأخبار"، وهو يورد بيتا ثمّ يقول:" وهي أبيات لم أحفظ منها إلاّ هذا البيت "[1].

ومن هذا يجتمع لك الرّأي على أنّ الرواية الشفهيّة كانت تسير جنبا إلى جنب مع الكتابة و التدوين لا تعارض بينهما، ولا تنفي إحداهما الأخرى.

ويورد ابن سلاّم في طبقاته أنّ ما وصلنا من الشعر الجاهلي هو أقلّ القليل. إنّه أثارة قليلة ضئيلة بالقياس إلى ما ينبغي أن يكون قد صدر عن هذا العصر.

وينسب إلى عمر بن الخطّاب رضي اللّه عنه أنّه قال:" كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصحّ منه. فجاء الإسلام، فتشاغلت عنه العرب و تشاغلوا بالجهاد وغزو فارس و الرّوم و لهت عن الشعر و روايته، فلما كثر الإسلام و جاءت الفتوح و اطمأنّت العرب بالأمصار راجعوا رواية الشعر، فلم يؤولوا إلى ديوان مدوّن ولا كتاب مكتوب و ألفوا ذلك و قد هلك من العرب من هلك بالموت و القتل فحفظوا أقلّ ذلك، و ذهب عليهم منه كثير"[2]، لكن يعلّق الدكتور ناصر الأسد على قول ابن سلاّم قائلا:" وكلام بن سلاّم هذا ثلاثة أشطر:آخرها حقّ، و أوسطها باطل، و أولها يحتاج إلى فصل بيان يوضحه.أمّا الحقّ الّذي لا مرية فيه فقوله:" فحفظوا أقلّ ذلك، و ذهب عليهم منه كثير "وأمّا الباطل الّذي لم نعدّ نشكّ في بطلانه و فساده فهو هذا التعميم الواسع قي قوله:

" فلم يؤولوا إلى ديوان مدوّن و لا كتاب مكتوب " فهو يقول عقب قوله:" و قد كان عند النعمان بن المنذر منه ديوان فيه أشعار الفحول، و ما مدح هو و أهل بيته به، فصار ذلك إلى بني مروان أو صار منه "، و يستبين لنا خطر هذا القول إلاّ حين نتطرّق إلى الحديث عن الشّك في الشعر الجاهلي و نحله"[3].

- **قضيّة الانتحال في الشعريّة الجاهلية:**

لم يخل أي عصر من العصور من النّحل و الإنتحال، و قد عرفت الأمم الأخرى الوضع و النّحل في أشعار شعرائها، و كلّ الأزمان و العصور من جاهلي أو أموي أو عباسي أو عصرنا الحاضر فيها من الشّك و الريّب في شعرها، ولم يقتصر هذا الشّك و

[1] الجاحظ، المصدر،السابق، ص 13
[2] ناصر الدين الاسد المرجع السابق، ص 23
[3] المرجع نفسه، ص 199

الوضع على الشعر وحده، بل لقد شمل كلّ ما يمّت إلى الأدب العام: كالنسب و الأخبار، منذ الجاهليّة نفسها. حتّى الحديث النبوي الشريف لم يسلم من الوضع وقوله صلّى اللّه عليه و سلّم لا يحتاج إلى بيان :" من كذب علي فاليتبؤا مقعده من النّار"[1]، وقد بلغ من حرصهم في هذا الباب أن أهمل ثقاتهم كلّ ما روي عن المتّهمين أمثال حماد و خلف و كان الأصمعي يترصّد هذا الوضع، و المفضّل من قبله، وتبعهم في التحقيق و التثبيت ابن سلاّم في طبقاته، و كتاب الطبقات أوّل كتاب يثير مشكل الانتحال في الشعريّة الجاهليّة وقدّ ردها إلى عاملين:" عامل القبائل الّتي كانت تتزيد في شعرها لتتزيّد في مناقبها، وعامل الرواة الواضعين يقول:" لما راجعت العرب رواية الشعر و ذكر أيامها و مآثرها استقل بعض العشائر شعر شعرائهم وما ذهب من ذكر وقائعهم و كان قوم قلّت وقائعهم و أشعارهم و أرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع و الأشعار، فقالوا على ألسن شعرائهم، ثمّ كانت الرواة بعد فزادوا في الأشعار"[2].

فالقبيلة و العصبيّة و الرّفع من سؤددها و شأنها حتّم الزيادة و الوضع و الرواية على لسان شعرائها ما لم يقولوه" ويذكر أنّ من أبناء الشعراء و أحفادهم من كان يقوم بذلك، مثل داود بن متمم بن نويرة، فقد استنشده أبو عبيدة شعر أبيه متمّم، و لاحظ أنّه لمّا نفد شعر أبيه جعل يزيد في الأشعار و يضعها، و إذا كلام دون كلام متمّم، و إذا هو يحتذى على كلامه، فيذكر المواضع الّتي ذكرها متمم و الوقائع الّتي شهدها، فلمّا توالى ذلك علم أبو عبيدة و من كانوا معه أنّه يفتعله "[3]، كما يقدم ابن سلاّم طائفتين من الرواة ، طائفة تحسن نظم الشعر و النّحل من أمثال حمّاد الرّاوية، وخلف الأحمر.

وطائفة لا تحسن النظم و لا الاحتذاء على أمثلة الشعر الجاهلي، ولكنّها كانت تحمل كلّ غثاء منه و كلّ زيف من مثل إسحاق راوي السيرة النبويّة، إذا كانت تصنع له الأشعار و يدخلها في سيرته دون تحفّظ منطقا بالشعر العربي ما لم ينطقوه من قوم عاد و ثمود و العماليق و طسم و جديس، ورفض ابن سلاّم و الأصمعي و أضرابهما رواية الطائفتين معا"[4].

---

[1] ناصر الاسد،المرجع السابق، ص322

[2] ابن سلام الجمحي، المصدر السّابق، ص 39

[3] المصدر نفسه، ص 40

[4] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف بمصر، ط8، (د.ت)، ص 165

فرفضوا كلّ ما يرويه أشباه حماد حتّى يستوثقوا من المصدر، و رفضوا كلّ ما يرويه ابن إسحق لا عن الأمم البائدة فحسب، بل عن العرب الجاهليّة أنفسهم، إلاّ أن يجدوه عند رواة أثبات، يقول ابن سلاّم وقد ذكر أبا سفيان بن الحارث أحد شعراء قريش الّذين كانوا يناقضون حسّان بن ثابت و شعراء المدينة:"إنّ شعره في الجاهليّة سقط ولم يصل إلينا منه إلاّ القليل" ثمّ علّق على ذلك بقوله:"ولسنا نعد ما يروي ابن إسحق له و لا لغيره شعرا، ولأن لا يكون لهم شعرا أحسن من أن يكون ذاك لهم"[1] كانوا يرفضون جملة وتفصيلا ما يرويه ابن إسحق و أشباهه من مثل عبيد بن شرية و ينحونه عن طريقهم يقول ابن سلاّم:"وليس يشكّل على أهل العلم زيادة الرواة و لا ما وضعوا ولا ما وضع المولّدون"[2]. فقد حملوا من شعر غثّ لا خير فيه و لا حجّة في عربيته و لا أدبية يستفاد منها و لا معنى مستطرف يقتبس ولا مثل يضرب و لا مديح و لا هجاء مسلّط و لا فخر تسير به الركبان يعجبك و لا طرافه نسيب. ففي الشعر الجاهلي المنتحل لا سبيل إلى قبوله، و فيه الصحيح المقبول لا سبيل إلى نكرانه أو جحوده، منه ما رواه الثقاة لا سبيل للشك في روايتهم أمثال المفضل الضبيّ، و الأصمعي و أبي عمرو بن علاء، و قضيّة الانتحال لم ينتبه لها الرواة القدماء فحسب بل أثارت انتباه المحدثين من المستشرقين و العرب و بدأ النظر فيها من أمثال مرجوليوث D.S Margoliouth، المستشرق الّذي أثار الشّك في الشعر الجاهلي في مقالة كاملة قد نشرت في مجلة الجمعية الملكيّة الأسيويّة– عدد يوليو 1925– بحثا عنوانه"أصول الشعر العربي" "رجح فيه أنّ هذا الشعر الّذي نقرأه علّى أنّه شعر جاهلي إنّما نظّم في العصور الإسلامية ثمّ نحله هؤلاء الواضعون المزيّفون لشعراء جاهليون..."[3]، يفتتح مقاله بموقف القرآن من الشّعر متحدّثا عن بدء ظهوره و نشأته، و آراء القدماء في ذلك، ثمّ ينتقل إلى الحديث عن حفظه، وينفي أن تكون الرواية الشفويّة حفظته، رغم أنّ الرواية لم تنقطع حتّى عصر التدوين، و لكنّه يذهب هذا المذهب (مرجوليوث) ليقول إنّه لم تكن هناك وسيلة لحفظه سوى الكتابة، ثمّ يعود لينفي كتابته في الجاهليّة ليؤكّد أنّ كتابته تمت في مرحلة زمنيّة تالية للقرآن الكريم !.

[1] ابن سلاّم الجمحي، المصدر السّابق، ص 206
[2] المصدر نفسه، ص 40
[3] ناصر الدّين الأسد، المرجع السّابق، ص 352

لكن هناك من يدحض مزاعمه أنّ الكتابة الشعريّة موجودة في أيّ حضارة إنسانيّة عرفتها البشريّة أمثال بروينلش و لايل. "واحتجّ عليه الأخير في مقدّمته للمفضليات بأنّ من وضعوا هذا الشعر– على فرض التسليم بذلك– كانوا يحاكون نماذج سابقة و تقاليد شعريّة موروثة قلّدوها وحاكوها. ونفس هذه المحاكاة تدلّ على وجود أصل كانوا يحاكونه"[1].

"فلا ريب أنّ الشعر الجاهلي مصدر من مصادر الشعرية العربيّة في العصور العربيّة الوسيطة ولا ننكر الوضع فيه، لكن ذلك لم يكن غائبا على القدماء، فقد عرضوه على نقد شديد، تناولوا به روّاته من جهة و صيّغه و ألفاظه من جهة ثانيّة، أو بعبارة أخرى عرضوه على نقد داخلي و خارجي دقيق و معنى ذلك أنّهم أحاطوه، بسياج محكم من التحري و التثبيت، فكان لا ينبغي أن يبالغ فيه من المحدثين من أمثال مرجوليوث وطه حسين"[2].

دوافع شكّ طه حسين أنّه نظر في شعريّة الجاهلين فلم ير إلا غزيرا منحولا بعد ظهور الإسلام ومن الأشياء الّتي رابته في هذه الشعريّة:

"أنّه لا يمثّل الحياة الدينيّة و العقليّة و السياسيّة و الإقتصاديّة للعرب الجاهليين"[3] "فمن الجانب الدّيني تظهر لنا الحياة الجاهليين غامضة بريئة من الشعور الدّيني القوي و العاطفة الدينيّة المتسلّطة على النّفس و المسيطرة على الحياة العمليّة، و إلاّ فأين نجد شيئا من هذا في شعر امرئ القيس أو طرفة أو عنترة؟ أو ليس عجيبا أن يعجز الشعر الجاهلي كلّه على تصوير الحياة الدينيّة للجاهليين..."[4]، و يردّ عليه السّيّد محمد الخضر حسين، وبيّن أنّ "هذه الشبهة ممّا استلبه المؤلّف من مقال مرجوليوث"، قال "و خلاصة الجواب أنّ معظم شعر العرب كان في الفخر و الحماسة و أنّ المسلمين صرفوا عنايتهم عن رواية الشعر الّذي يمثّل دينا غير الإسلام ولاسيما دين اللاّت و العزّى. وعلى الرّغم من هذا كلّه وصلت إلينا بقيّة من الشعر الّذي يحمل شيئا من الرّوح الدّيني، تجده في كتاب، الأصنام لابن الكلبي و غيره"[5]. " لكن إذا انتقلت مع طه حسين في مصنّفه على الكتاب الخامس، وهو خاص بشعراء مضر، فتراه لا يستبعد أن يكون هناك شعراء مضريون و شعر مضري، غير أنّه لا

[1] شوقي ضيف المرجع السابق ، ص 162
[2] المرجع نفسه ص 175
[3] – طه حسين، في الأدب الجاهلي، مطبعة فاروق القاهرة، ط3، 1933 ص 88
[4] المرجع نفسه ، ص 80
[5] ناصر الدّين الأسد، المرجع السّابق، ص 412

يلبث أن يستدرك قائلا:" لكننا لا نشكّ أيضا في أنّ هذا الشعر قد ذهب وضاعت كثرته، ولم يبق لنا منه إلاّ شيء قليل جدّا لا يكاد يمثّل شيئا وهذا المقدار القليل الّذي بقي لنا من شعر مضر قد اضطرب وكثر فيه الخلط و التكلف و النّحل حتّى أصبح من العسير جدّا عن لم يكن من المستحيل تخليصه و تصفيته"[1] ذاهبا إلى أنّ الباحث في هذا الشعر ينبغي أن يحكم مقياسا مركّبا من خصائص فنيّة يشترك فيها طائفة من الشعراء بحيث يكونون كمدرسة أوس بن حجر الّتي تتألف منه ومن زهير و ابنه كعب والحطيئة، فإنّ لهذه المدرسة من الخصائص الفنّية المشتركة ما يؤكّد صحّة شعرها و سلامته من الوضع و الانتحال، كأنّه يهدم شكوكه الواسعة في الشعر الجاهلي"[2] نعم الشعر الجاهلي فيه الموضوع، لكن هل فات الرّواة أمثال المفضّل الضبي و ابن سلاّم الجمحي، و الأصمعي هذا النحل و الوضع، ولم يكونوا من الدّراية بحرف الضّاد حتّى يأتي مرجوليوث، وطه حسين وغيره لينبّهوا الأمّة العربية أنّ شعرها فيه وضع و نحل و أنّه لا يصحّ منها إلاّ النزر القليل، لا و ألف كلاّ، فهؤلاء أحاطوه بالبحث و التحري و التنقيب من كلّ حدب و صوب من حيث الألفاظ و المعاني و الأسانيد فضلا على نقد داخلي و خارجي دقيق، فكان لا ينبغي وألاّ يبالغ المحدثون من تتبع خطى المستشرقين حتّى لو دخلوا جحر ضبّ دخلوه، فإنّ ما وثّقه أبو عمرو بن العلاء و المفضّل و الأصمعي و أبي زيد فحريٌّ أن نقلبه ما داموا قد أجمعوا على صحّته فمستحيل أن يجتمعوا على باطل وهم من هم في هذا المقام الرفيع من التحرّي و النباهةو الذكاء و قوّة الحافظة و نحن لا نشكّ بأنّ القصيدة قبل بنائها و تشكّلها لها مراحل مرّت بها ثمّ التطرّق إليها سالفا، و أيّ شعر لابدّ له من مراحل جنينية يتكوّن فيها ليصير يافعا له بناؤه الخّاص و شكل يميّزه عن باقي الأشكال من شعر أقوام أخرى.

- **بناء القصيدة و تشكّلها:**

إنّ النّقاد القدامى أدركوا أنّ للشعر بواعث لتشكّله و دواعي تبعث على النظم و التركيز تدفع الشاعر للقول و التأثير، يقول ابن رشيق:" فتشحذ القرائح، وتنبه الخواطر، و

[1] طه حسين المرجع السابق ،ص 270
[2] شوقي ضيف، المرجع السّابق، ص 175

تلين عريكة الكلام وتسهل طريقة المعنى، كلّ امرئ على تركيب طبعه، و اطراد عادته"[1]، و قد سأل عبد

الملك بن مروان الشاعر أرطأة بن سهيّة " فكيف أنت في شعرك؟" قال:"و اللّه يا أمير المؤمنين ما أطرب و لا أغضب، ولا أرهب،و ما يكون الشعر إلاّ من نتائج هذه الأربع"[2]، وقد أفاد ابن قتيبة من هذا و أورد قسما منها في مقدّمة كتابه الشعر و الشعراء فقال:"وللشعر دواع تحثّ البطيء، وتبعث المتكلّف، منها الطبع، ومنها الشوق و منها الشراب و منها الغضب"[3]. وقد تلحظ من كلّ ما تقدم أنّ هناك استعداد نفسي لقول الشعر ونظمه ولا يتأتى ذلك إلاّ عن إحساس و غريزة و عاطفة و الّذي ذكره القدماء هو مصدر العواطف المختلفة و يعزّز ما قدّمنا قول حازم القرطاجنّي قوله:"إنّ للشعراء أغراضا أوّل هي الباعثة على قول الشعر، وهي أمور تحدث عنها تأثّرات و انفعالات للنفوس، لكون تلك الأمور ممّا يناسبها و يبسطها أو ينافرها و يقبضها، أو لاجتماع البسط و القبض و المناسبة و المنافرة في الأمر من وجهين، فالأمر قد يبسط النّفس و يؤنسها بالمسرّة و الرّجاء ويقبضها بالكآبة و الخوف... وقد يقبضها و يوحشها بصيرورة الأمر من مبدأ سارّ إلى مآل غير سارّ"[4]. و يعتبر حازم القرطاجنّي في المسائل المتعلّقة بالشّاعر أكثر تفضيلا فهو يرى أنّ نظم الشعر الحسن لا يتأتّى إلاّ بوجود بواعث و مهيّئات لقول الشعر و تكمن في:

– بيئة هواؤها معتدل، طيّبة المناظر، حسنة الوضع، ممتعة في كلّ ما للأغراض الإنسانيّة به علاقة.

– التواجد بين الفصحاء الألسنة المستعملين للأناشيد، المقيمين للأوزان،أمّا المهيأ الثاني فيتمثّل في حفظ الشعر و تحصيل المواد اللّفظيّة و علم المعاني وقد سبق من نقّاد سابقين لعهده بالقول في استبعاد الألفاظ و حفظ المعاني و خيالات الأفكار لابدّ أن تكون منتظمة حاضرة عند الاستدعاء، ويرى حازم أنّ كثيرا من" خواطر الشعراء تكون معتكرة الخيالات. غير منتظمة التصوّر، فإذا أجال خاطره في أوصاف الأشياء، وخيالاتها اشتبهت عليه و

[1] إبن رشيق، المصدر السّابق، ص 205

[2] ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ج1، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف مصر، 1966، ص 80

[3] ابن قتيبة،المصدر السابق ،ج1 ، ص 78

[4] حازم القرطاجني منهاج البلغاء وسراج الادباء ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة ، دار الغرب الإسلامي بيروت لبنان ، ط 2، 1981

اختلطت و أخذ منها غير ما يليق بمقصدها بالموضع الّذي يحتاج فيه إلى ذلك"[1]. فالشاعر الّذي خياله منظم شبيه بناظم الجوهر في خيطان الحرير يرصفه رصفا حتّى يخرجه في شعريّة لها وقعها على الملتقي أمّا المعتكر في خياله فهو مثل ناظم الجوهر الّذي جواهره غير منتظمة مبعثرة لا يكاد يعثر على بعضها إلاّ بشقّ الأنفس يختلط عليه الوضع في النظم فترى عدم الترتيب بين الجوهرة الكبيرة و الصغيرة، كذلك ناظم الكلام المعتكر في خيالاته يختلط عليه نظم الكلام.

"وقد يدفع الإنسان إلى هذا الفنّ الرفيع من القول بفطرته و يناسق إليه بطبيعته، نظر حوله فشاقه ما في الكون من حسن التناسق و جميل التوافق و الانسجام و عذوبة الأصوات و رقّة الأنغام دعته طبيعته الدّافقة إلى التغني بكلّ ما يكمن في صدره من شعور و إحساس فشدا بما زخرت به نفسه من ألوان الانفعالات فينطلق لسانه بالغناء.لتلك المظاهر الّتي هتفت بها موسيقى الكون من تناوح الرّياح الغاضبة و سقسقة الجداول الهادئة و خرير الأنهار المتدفقة، وتناغم الشحارير الرائعة و أصوات البلابل الناعمة"[2]كلّها بواعث تبعث على الشّدو بأنغامها الحالمة و نبضاتها الخافقة، وفي جنباتها قلب تحرّكه المعاني حتّى تستفيض على لسانه في صورة منغومة و لربّما كانت في أوّل الأمر أصوات مبهمة غير منّسقة و معروفة إلى أن استقرّت في كلمات منثورة ذات مدلول يعبّر عن شعوره المحزون ثمّ تدرّجت هذه الكلمات المتناثرة إلى سجع متناسق الألفاظ متّحد القافية، فنشأ الشعر و الغناء توأمان. ويرى" يونج " أنّ عمليّة الخلق الفنّي ستظلّ إلى الأبد تروغ عن حيّز الفهم الإنساني"[3]، ويؤكّد القول الناقدة إليزابيث درّو إلى حدّ كبير. "و ترى أنّ أيّ قدر من الدراسة لأوراق الشاعر أو مسودّاته لا يتعدّى سطح الموضوع"[4].

ويذهب مكليش أنّ كثيرين يؤمنون بأنّ المرء إذا حاول أن يتتبّع ماهية الخلق الشعري، محض محاولة فقط فهذا عمل أحمق أو ما هو أدهى من ذلك"[5].

---

[1] المصدر نفسه ، ص 43

[2] حسين الحاج حسن، أدب العرب في عصر الجاهليّة، مجد/المؤسسة الجامعيّة للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط1، 1417ه- 1997م ص 33

[3] ودرو، إليزابيث، الشعر كيف نفهمه و نتذوّقه، ترجمة محمّد ابراهيم، الشويش، منشورات فرانكلين، بيروتن نيويورك، 1961، ص 26

[4] المرجع نفسه ص 26

[5] مكليش إرسبياليد، الشعر و التجربة، ترجمة سلمى الجيوشي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963، ص 14

لقد عرف القدماء سواء أكانوا شعراء أو نقادا أنّ ركوب الشعر ليس بالهيّن، حتّى على الشعراء أنفسهم، وهو ليس بالبسيط السّهل المتناول و الشاعر عند ابن وهب هو ذلك الإنسان المرهف الحسّ،الدقيق المشاعر، المتمكّن من صنعته، الخارج عن المألوف في إبداعه، و لفظة الشاعر عند مطابقة لدلالتها اللّغويّة فهي" من شعر يشعر شعرا فهو شاعر... ولا يستحقّ هذا الإسم حتّى يأتي بما لا يشعر به غيره، و إذا كان إنّما استحق الشاعر لما ذكرنا، فكلّ ما كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر، وإن أتى بكلام موزون مقفى"[1].

فالإبداع عملية معقّدة، وعندما استعصى على القدماء فهمها نسبوا فنّ القول- الشعر- إلى الشياطين، ووادي عبقر، أمّا المحدثون فتناولوها من حيث القيام بها و ما يسبقها من إرهاصات واستعدادات لها، وما يدفع إليها من عوامل نفسيّة داخليّة سابقة لشعرية القول، وما يبعث عليها من بواعث خارجيّة تثير النّفس و تحملها عليها، ثمّ درسوا استجابة النّفس لهذه البواعث، واختلاف الشاعر أو الفنّان في طبائعه و استعداداته من زمن لآخر و العوامل المحيطة الّتي تهيئ القريحة لشعريّة القول، ومرّات يستعصي الشعر على قائله يقول ابن قتيبة" و للشعر تارات يبعد فيها قريبه، ويستصعب فيها ريّضه"[2] كما تركّز الشعرية على الاستعدادات الفطريّة- الموهبة- وأسس ثقافيّة مكتسبة.

أ. الموهبة الشعريّة:

رغم أنّ النّقد القديم يعتمد على كلمة صناعة في الشعر خاصّة فقد أجمع النّقاد قديما بضرورة الموهبة و الطبع في الشاعر أوّلا، كما دعوا إلى دعمهما بالثقافة و رواية الشّعر و حفظه، فعلى الشّاعر أن يتشبّع بآثار الأساتذة الكبار، ويتحكّم في معجمهم و يحفظ تنوّعات صورهم الأسلوبية، فعليه أن يملأ فكره بأشعارهم.

لقد كتب ابن رشيق:" فقد وجدنا الشّاعر من المطبوعين المتقدّمين يفضل أصحابه برواية الشعر و معرفة الأخبار و التلمذة لمن فوقه من الأشعار- فيقولون: فلان شاعر- راوية يريدون أنّه إذا كان راوية عرف المقاصد، وسهّل عليه بأخذ الشعر و لم يضق به

[1] نور الدّين السدّ، الشعرية العربية دراسة في التطوّر الفنّي للقصيدة العربية حتّى العصر الجاهلي، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ج1، ص 18

[2] ابن قتيبة، المصدر السّابق، ص 80

المذهب، وإذا كان مطبوعا لا علم له و لا رواية ظلّ واهتدى من حيث لا يعلم، و ربّما طلب المعنى فلم يصل إليه، و هو ماثل بين يديه لضعف آلته"[1]

و كان بشر بن المعتمر من أوائل القائلين بالطبع والموهبة و التأكيد عليهما يقول:" فإن ابتلت بأن تتكلّف القول و تتعاطى الصنعة، ولم تسمح لك الطباع في أوّل وهلة، فلا تعجل ولا تضجر... وعاوده عند نشاطك و فراغ بالك، فإنّك لا تعدم الإجابة و الموافاة إن كانت هناك طبيعة، أو جريت من صناعة على عرق "[2]، يعتبر ابن قتيبة الشاعر المطبوع من يتّصف بسهولة و اقتدار تمكّناته من النّظم إذا امتحن"[3] " لهذا فإنّ الشعراء الموهوبين بعفويّة اللّغة هاته مشهورون، بدءا من الحارث بن حلّزة إلى الفرزدق وخاصة أبو نوّاس الّذي كان بمقدوره أن يفجّر طاقته في أيّة لحظة، و في أيّ موضوع، يصفها ابن رشيق" بالانهمار و التدفّق "، مشيرا بهذه الصّفة على إمكانيّة ارتجال أو قول أبيات دون سابق إعداد، بهذا يتميّز الارتجال عن البديهة الّتي تقتضي أن" يفكّر الشّاعر يسيرا أو يكتب سريعا إن حضرت آلة، إلاّ أنّه غير بطيء و لا متراخ، فإن طال حتّى يفرط أو قام من مجلسه لم يعد بديها "[4]. ويقول ابن وهب الكاتب البغدادي:" أنّ الشاعر مهما توفّر لديه من أدوات فلا مندوحة له من طبع أصيل "، ويتجلّى الأمر عند القاضي الجرجاني في قوله:" إنّ الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطّبع و الرواية و الذكاء ثمّ تكون مادّة له، و قوّة لكل واحد من أسبابه فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرّز و بقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان"[5].

و قد رأى القاضي أنّ الطبع و الاستعداد غير كافي فأضاف إليه الذّكاء و الرّواية و الدربة و هي أهمّ العناصر في تمكين الاستعداد و تقويته و بعثه من مكامن اختبائه، يقول القاضي الجرجاني:" و أنت تعلم أنّ العرب مشتركة في اللّغة و اللّسان، و أنّها سواء في المنطق و العبارة، و إنّما تفضل القبيلة أختها بشيء من الفصاحة، ثمّ تجد الرّجل منها شاعرا مفلقا، وابن عمّه و جار جنابه و لصيق طُنبه بكيئا مفحما.

---

[1] ابن رشيق، المصدر السابق ص 196
[2] ابن قتيبة، المصدر نفسه،ص ،26
[3] المصدر نفسه ص 196
[4] العمدة المصدر السابق ج1، ص 192
[5] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي و خصومه، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم و علي محمّد البجاوي، دار إحياء الكتب العربيّة، مصر، ط2، 1951، ص 15

وتجد منها الشاعر أشعر من شاعر... فهل ذلك إلاّ من جهة الطبع و الذكاء و حدّة القريحة و الفطنة."[1]

و كان النّقد اليوناني هوّ السبّاق إلى القول بالموهبة و الطّبع في الشعر، قال أرسطو: ... و لهذا فإنّ الشعر من شأن الموهوبين بالفطرة و ذوي العواطف الجيّاشة"[2]، كما تساءل هوراس:"هل الشعر النّاجح نتاج الطبيعة أم الفن؟ هذه هي المسألة فأجاب على سؤاله:"لست أتبين ماذا يستطيع التحصيل أن يثمر من غير نفحة وافرة من الموهبة الفطريّة أو الموهبة الفطريّة من غير تحصيل، إنّ أحدهما ليلحّ في طلب الآخر و يعاهده على صداقة باقيّة"[2]

و قد نادى ابن الأثير، بضرورة الطبع و الموهبة أيضا، ولم يأت بجديد سوى لملمة ما سبق و توسّع فيه، و قد ضرب عدّة أمثلة تكشف عن مفهوم القدامى الواضح للطبع و أهميّته فصناعة تأليف الكلام تحتاج إلى آلات جمّة:" بعد أن يركّب اللّه تعالى في الإنسان الطبع القابل لذلك، المجيب له، فإنّه متى لم يكن ثمّ طبع لم تفد تلك الآلات شيئا البتّة"، وقد ضرب مثلا لذلك النّار الكامنة في الزّناد و الحديدة الّتي يقدح بها، فإذا لم يكن في الزناد نار لا تفيد تلك الحديدة شيئا."[3] ولم يكن ابن خلدون بعيدا على أنّ الموهبة أساسا في شعريّة القول و النظم فيقول:" إنّ العرب أنشدوا الشعر و غنوه بالملكة و الفطرة، ولم تكن لديهم قواعد تنظّم ذلك، و إنّما كانوا يعتمدون الذّوق و الحسّ"[4]، وقد عرف من أنّ شرط الشعر الأوّل (بوالو) " أن يكون الإنسان قد ولد شاعرا، ويسائل نفسه إن كان قد رزق موهبة الشعر فعلا، فإن كانت قد أتيحت له، عليه أن يعرف اللّون الّذي يناسب استعداده الفطري، لأنّه لا يكفي الإنسان أن يكون شاعرا ليقحم نفسه على ما يتراءى له من فنون، الشعر إنّما يجدر به أن يستوثق بدقّة ما يلائم مواهبه منها"[5]، و المواهب درجات منها الحاضرة في سرعة بديهة، ومنها البطيئة الّتي تعتلج في صدر صاحبها ردها من الزمن حتّى تخرج إلى النّور" فقد اعتبر مسلم بن الوليد صاحب إبداع بطيء و صعب، ونظرا لما يقتضيه من جهد طويل، فإنّ أبا العتاهية يبدي موهبة ارتجالية عالية، و يرجع ابن رشيق ذلك لسببين: يرتبط

[1] المصدر نفسه، ص 16
[2] أرسطو طاليس، فنّ الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1973، ص 49
[3] المصدر نفسه، ص 92
[4] ابن الأثير (ضياء الدّين)، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تحقيق أحمد الحوفي و بدوي طبانة، منشورات دار الرفاعي الريّاض، ط2، 1984، ص 07
[5] يوسف حسين بكار، المرجع السّابق، ص 54

الأوّل بطبيعة الإلهام الّذي يغترف منه موضوعاته لقرب مأخذه، و يتعلّق الثـــاني بالوســـائل المستعملة لسهولة طريقته"[1]، وكان أبو العتاهية له قدرة على إنشاء مائتي بيت في اليـــوم، غير أنّ ابن مناذر الّذي تتّحد إمكانيات نظمه في عشرة أبيات، يسجّل عليه بجفاء أنّه لا يحقّق هذا الإنجاز إلاّ بفضل إبقائه على الأبيات الأقلّ جودة.

وقد ننساق إلى فرضيّة بأنّ الارتجال و الموهبة لا يتجاوز صاحبها القول عددا قلـــيلاً من الأبيات لكن ما الرأي الّذي ينبغي اتخاذه بخصوص تلك القصائد الطوال الّتي قيل أنّهـــا قيلت في اللّحظة ذاتها، هل ارتكزت على الموهبة أم زيادة على الأسس المكتسبة؟!

ب. الأسس المكتسبة:

يرتكز الإبداع الشعري فضلا على الموهبة على أسس مكتسبة بالاطلاع على أشعار السّابقين و كثرة القراءة و التزوّد بثقافة كافية واسعة لأنّه إذا" لم يكن الشّاعر أو الأديـــب أو الفنّان ذا ثقافة واسعة أجهد عقله في اكتسابها، لمّا أتيح له أن يصوغ الآيات الفنّيـــة الخالـــدة "[2].

و كان الأصمعي(ت 216ه) يقول:" لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحـــلا حتّـــى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، و تدور في مسامعه الألفـــاظ "[3]، و يسند هذا القول كلٌّ من ابن طباطبا (ت322ه) يعتبر الرّواية أساسا في نظم الشعر، وكـــذلك الفرابي المتوفي سنة 339ه يعتبر الرّواية قطب الرّحى للبدء في شعرية القول و نظمه، أمّـــا أبو هلال العسكري (ت 335ه) فيقول:" ومن لم يكن راوية لأشعار العرب تبيّن النقص فـــي صناعته "[4]، وما دمنا بصدد رواية الشعر و ضرورتها للشاعر فقد كان الكثير من الشعراء و الرواة قبل النّقاد يؤكّدون ذلك، فكان رؤبة بن العجاج" يرى أنّ الفحل من الـــشعراء هـــو الرّاوي"[5].

---

[1] جمال الدّين بن الشّيخ، الشعريّة العربية، ترجمة مبارك حنون، محمّد الوالي، محمّد أوراغ، دار توبقال للنشر،ط2، 2008، ص 115

[2] مراد يوسف، مبادئ علم النّفس العام، دار المعارف، مصر،ط2، 1954 ص 248

[3] ابن رشيق المصدر السابق ج1، ص 197– 198

[4] العسكري (أبو هلال الحسن ابن عبد الله بن سهل): تحقيق علي محمّد البجاوي، و محمّد أبو فضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربيّة، ط1 1952، ص 138

[5] ابن رشيق، المصدرالسابق ،ص 198

و كذلك كان يرى يونس بن حبيب، لأنّ الرّاوي يجمع إلى جيّد شعره، معرفة جيّد غيره، و هذا ما رآه الأصمعي سالفا، و لابدّ أن يكون بجانب الرّواية مساندا لها دربة و تمرّنا و ذكاء، مع تهذيب يلغي منه كلّ ضعف و لا يدع فيه شائبة تشوبه و اعوجاجا يلغي ثقافته و استقامته.

و قد وصف الجاحظ (ت 255ه) هذا المجهود الإبداعي بقوله:" و من الشعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا و زمنا طويلا يردّد فيها نظره و يجيل فيها عقله و يقلّب فيها رأيه اتهاما لعقله و تتبّعا على نفسه فيجعل عقله زماما على رأيه و رأيه عيارا على شعره "[1].

يتعلّق الأمر بعمليّة متبصّرة وواعية، فالقصائد المسماة بالحوليات و المنقّحات و المحكّكات و المقلّدات فهي ثمرة اكتساب و اختيار طويل، و تصحيحات متتالية حتّى يصير الشعر في حالته النّهائيّة و كان ابن رشيق أكثر إحاطة بأدوات الشّاعر و أسس إطاره الشعري من نحو و بلاغة و فقه و أخبار و حساب و فريضة، و معرفة الأنساب و أيّام العرب لأنّ الشاعر "مأخوذ بكلّ علم... لاتّساع الشعر، و احتماله كلّما حمل"[2] و هكذا وقعت الإشارة لشروط الإنتاج و الاكتساب لتبرير الطرق الإبداعيّة و لتقديم سبب وجود كتابة شعريّة كتب لها الخلود و البقاء.

كما كان حرص النّقاد و البلاغيّين على ضرورة اتّباع سنن القدماء في التعبير عن التجربة و المعاناة لدى الشاّعر، فقد وجّهوا نصحهم للشّاعر بأن يأخذ نفسه بحفظ الشعر و الأخبار و معرفة الأنساب و أيام العرب و الآثار فضلا على ضرب الأمثال، و ليتعلّق بنفسه بعض أنفاسهم و يقوى بقوّة طباعهم،فقد وجدنا الشّاعر من المطبوعين المتقدّمين يفضل أصحابه برواية الشعر و معرفة الأخبار، و التلمذة لمن فوقهم من الشعراء فيقولون: فلان"شاعر راوية يريدون أنّه إذا كان راوية، عرف المقاصد، وسهّل عليه مأخذ الشعر و لم يضق به المذهب"[3]، فإذا روى أشعار غيره و استقامت له الحافظة وسهّل عليه مأخذ الكلام دنت له اللّغة و امتطى عباب أمواجها بيسر و أخذ منها بسخاء.

[1] الجاحظ، البيان و التبيين المصدر السابق،ج2، ص 09
[2] ابن رشيق، المصدر نفسه، ص 61
[3] ابن رشيق، المصدر السابق،ج1، ص 197

إنّ أيّ تصوّر صائب للأنواع البلاغية للصورة لا يمكن أن يقوم إلاّ على أساس تصوّر ناضج بطبيعة الشعر ذاته بحيث يوضع في الاعتبار- دائما- أنّ حرّية الشاعر في التعامل مع اللّغة ليست إلا مظهرا لطبيعة النّشاط التّخيلي الّذي يقوم عليه الشعر باعتباره نشاطا إنسانيا متمايزا، و يصبح التعامل مع لغة الشّاعر تبعا لذلك أمرا يرتبط في المحلّ الأوّل بطبيعة التجربة الّتي تقدّمها قصيدته، و بطبيعة الموقف الّذي يحاول الشّاعر اكتشافه و تأمّله من خلال اللّغة.

إنّ الشعر تفاعلا حسن و لغة و كونه كذلك يعني أنّ الشاعر يحاول- دائما- أن يكتشف طبيعة الانفعالات و المشاعر الغامضة، و المراوغة الّتي تؤرّقه أثناء التجربة من خلال اللّغة، و اللّغة بهذا المعنى ليست وعاءا للفكر، أو كسادا له، إنّها الوسيلة الّتي تكشف بها الفكرة الشعريّة ذاتها، وتعدل بها من طبيعتها، إنّها أداة الشّاعر ووسيلة في الاكتشاف و التجديد و التعرّف، ولا يرجع نجاح الشّاعر في سيطرته على تجربته و تمكّنه منها إلاّ بمقدرته على تكوين علاقات لغويّة جديدة تتكشّف من خلالها التجربة و يتحدّد بها الفكر ذاته"[1].

كما قرن الأصمعي الفحولة برواية الشعر لأهمّيتها و أمرها في تكوين الشاعر:" لا يصير الشّاعر في قريض الشعر فحلا حتّي يروي أشعار العرب و يسمع الأخبار، و يعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ وأوّل ذلك أن يعلم العروض، ليكون ميزانا على قوله، و النّحو ليصلح به لسانه و يقيم به إعرابه و النّسب و أيام العرب ليستعين بذلك على معرفة المناقب، و المثالب و ذكرهما بمدح أو بذم"[2].

إنّ تركيز علماء اللّغة و الرواة على عنصر الرواية لتوسيع المدارك لدى الشّاعر الراوية ضمن الإطار الثّابت الّذي درج عليه شعراء الجاهليّة و الإسلام يفقد العمليّة الشعريّة أهمّ عنصرين و هما الشاعر و النّص الأدبي، و بإهمال هاذين العنصرين يفقد القصيدة أو النّص الأدبي ميزة التفرّد الّتي تجعل الشّاعر متجدّدا من خلال تجربته الخاصّة"[3].

[1] أحمد جابر عصفور، الصورة الفنّية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، دار الثّقافة، القاهرة، ط1، 1974، ص 144، 14
[2] ابن رشيق، المصدر نفسه، ص 197
[3] محجوب بلمحجوب، مفهوم الشعريّة في النقد العربي القديم، رسالة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، 2002/2001، ص 16

كثيرا ما ينحصر الكلام على شكل القصيدة، في كلام على لغتها الشعرية، وذلك يؤكّد الخصائص الشكلية لمادّة الشعر (الكلمات)، فقد قال سوسير:"اللّغة شكل لا مادّة"[1]، ووجدت الدّراسات الشكلية الحديثة أنّ اللّغة الشعرية ذات بنية تميّزها عن بنية الكلام النثري" فالنثر و الشعر تميّزات داخل اللّغة نفسها نموذجين مختلفين في الكتابة "[2]، و قد سبق الجاحظ إلى هذا المفهوم في شكل القصيدة و تصوّرها فالمعاني عنده مشاع مشترك بين النّاس جميعا و لكن يتفاضلون في صياغتها و إبداء الأفكار في جنس مفارق من الحسن و التصوير.

ولم تجتمع هذه المعايير و الآراء للنّقاد إلا بعد قراءات للموروث الشعري و الخطابي ورواية الأمثال فتكوّنت صورة كاملة ناضجة لهذا الأدب خاصّة الشعر فخرجوا بهذه النّظريات الّتي تعتقد اعتقادا تامّا بأنّ الشعر الجاهلي ابن بيئته و إنتاج قريحة أقوام لا نشكّك في إتقانهم له بعد مرحل قد نضج و كمل بعدها واستقامت له القوافي و الأوزان وفق قانون معين ارتضى به النّقاد و فرضوه على الشعراء الخلف ليحذوا حذوه دون تغيير لسننه و اعتبروه أنموذجا و تاجا لشعرية القوم و بلاغة القول و فصاحة الكلم.

وقد استطاع الشّاعر الجاهلي بفطرته و حضور بديهته أن يوصل اللّحمة بين الغناء و الشعر دون النثر، لأنّ الكلام الشعري يساير ألحان الغناء وتستسيغه الآذان و النثر لا يطاوع الترجيع العربي في الجاهليّة الكلمات المتّسقة مع النغم الّذي في النّفس، و تصرّف في بعضها فحرّك السّاكن و سكّن المتحرّك و قصّر الممدود و مدّ المقصور، و رخّم بعض الأسماء إلى غير ذلك من الضّرورات الشعرية، ثمّ تصرّف في الأوزان نفسها يحذف وزيادة و تسكين و تحريك ممّا يعدّ من العلل و الزحافات العروضيّة. فصارت اللّغة الّتي يتغنّى بها النّاس موزونة تلائم حركاتها ووقعاتها الأنغام الّتي يتغنون بها، و الألحان الّتي يرجعونها، و النّفس و هو يطول أو يقصر، يسرع أو يبطئ حتّى نشأ الوزن منوّعا كتنوّع التلحين الفطري. عندها استراحت لهذا التقطيع النفس و أخذ المغنّي يوليه من عنايته و تجويده و جرت به الألسن ملتذّة مأنوسة، قال سليمان البستاني في مقدّمة الإلياذة :" و الشاعر العربي تنهال عليه

[1] cohon jean, structure du langage poétique, flammation, paris , 1966, p 28
[2] Ibid pp 29

ضروب القوافي انهيال الغيث و إذا انحبست فلا تنحبس إلا لقصر باع، أو لقرع باب ضيّق، أو لتجاوزه الحدّ في إطالة القصيدة المنظومة على قافية واحدة"[1].

" ثمّ تنوّعت البحور وفق الموضوع ووفق الحالة النفسية للشاعر، لأنّ الموسيقى الشعريّة المعبّرة توائم التجربة و تساير موضوع القصيدة، و تتساوق مع المعاني و تتجاوب نغماتها و نبراتها مع حالات النّفس، فالشعر في اهتياجه و غضبه و غيظه يكون تعبير الموسيقى عالي النغمة، وفي حزنه يكون منخفضا و في تعجّبه و فرحه و هدوئه و اطمئنانه تكون مسافاته الصوتية قصيرة، و أمّا بثّه و ألمه تكون مسافاته الصوتيّة طويلة وهذا تساير النغمات حالات النّفس كما تساير موضوع القصيدة و فكرتها "[2].

لذلك لم يتصوّر نقّاد العرب الشعر إلاّ موزونا مقفّى، فابن رشيق جعل أركانه أربعة" اللّفظ و المعنى و الوزن و القافية "[3].

أمّا من حيث الارتباط بين الشعر و الغناء فظواهره كثيرة في الأدب العربي و في غيره من الآداب، فقد كان الشاعر الجاهلي يغني شعره عند الإلقاء فكان المهلهل يغني شعره وهو يشرب الخمر و الأعشى يغني شعره فسميّ" صنّاجة العرب"[4]

فقصة الغناء الّذي رافق الشعر منذ ولادته أمر طبيعي يقرّه علم الفيزيولوجيا الّذي يقول إنّ لغة الشعر الموزونة تعبّر عن الانفعال و لنشاهد حركاتنا حين نعاني انفعالا قويّا أو خفيفا .

فإذا كنت في قلق رأيت ساقك تتحرّك و تهتزّ، و إذا كنت تعاني من ألم مادي أو نفسي، رأيت الجسم كلّه يضطرب، و إذا خفّ الألم خفّ الاضطراب، أمّا إذا كنت في فرح عظيم فنراك تقفز و ترقص. هذه القوانين و الظواهر تلاحظ بصورة واضحة في أعضاء الصّوت. فالكلام يكتسب بتأثير التنبّه العصبي قوّة و إيقاعا. نلاحظ الخطيب إذا تحمّس أدخل في كلامه من الوزن و الإيقاع ما لم يكن من قبل و كلّما زاد فكره قوّة ازداد كلامه وقعا و تأثيرا "[5].

---

[1] هوميروش: إلياذة، ترجمة سليمان البستاني، دار المعرفة، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص 95
[2] حسين الحاج حسين: المرجع السّابق، ص 35
[3] ابن رشيق: المصدر السّابق، ج1، ص 77
[4] الأصفهاني أبو الفرج ،الأغاني، طبعة دار الثقافة، بيروت، 1955، ص 198
[5] حسين الحاج حسن: المرجع السّابق، ص 37- 38

" و ما فنّ الشعر القديم و المعاصر إلاّ تثبيتا لموسيقى الانفعال هذه و ليس الشعر في مبدئه (الوزن و الإيقاع) شيئا مصطنعا فالشاعر الجاهلي و من سبقه من الشعراء لم ينظموا بدافع بسيط عابر بل بذوقهم و حسّهم... فالإيقاع إشارة طبيعيّة إلى عمق الانفعال الّذي ينقل إلى قلب السّامع، و كأنّ الشّاعر عند إنشاده القصيدة يغنّي أحاسيسه، فيقول: إنّ ألمي أو فرحي اشتدّ علي كثيرا فما عاد بإمكاني أن أعبّر عنه باللّغة العاديّة فنطقت به شعرا. و كأنّ الإيقاع كما يقول نقاد الشعر: ضربات القلب تسمعها الأذن فتنظم الصوت، فإذا ما سمعها الآخرون أخذت قلوبهم تخفق حسب هذا الإيقاع نفسه "[1].

و هكذا يجد المتتبع لنشأة الأوزان المتعددة المتفرّعة قبل أن يتنبّه الخليل لها، أنّها اشتقّت اشتقاقا و استخرجت استخراجا كما ذكر مؤرخو الأدب و قد تناولنا هذا في بدايات رسالتنا عن بحر الرّجز الّذي يكاد يتفق الباحثون على أنّه من أقدم الأوزان، و أنّ هذا الاشتقاق كان يبدأ بتوليد الوزن مجزوءا أوّلا ثمّ تامّا، و أنّ أساس هذه التفاعيل أصبحت أوتارا جديدة في قيثارة الشعر العربي، تخلّقت بصورة بدائية عن تفعيلة التقفية لبحر الرّجز، فكانت تبدو كانحراف عن الوزن السويّ الّذي يتكرر من بيت للآخر" تكرار للوحدة الأولى الّتي تتمثّل في البيت الأوّل منها. فالبيت هو الوحدة الموسيقيّة القائمة بذاتها و الّتي تتكرر في القصيدة فلا يكون لطول القصيدة أو قصرها أيّ دلالة موسيقيّة سوى من النّاحية الكميّة "[2].

و قد لوحظ ذلك التخلّق و التحوّر في بحور الشعر العربي بعض النّقاد العرب القدماء فذكر ابن رشيق رأيا للجوهري يؤخذ منه مثل هذا التولّد الّذي ذهبنا إليه في بحور الشعر العربي عند نشأتها في مرحلة الميلاد قال ابن رشيق:" وزعم – يعني الجوهري– أنّ الخليل إنّما أراد بكثرة الألقاب الشرح و التقريب قال: وإلاّ فالسريع هو من البسيط و المنسرح و المقتضب من الرّجز، و المجتثّ من الخفيف لأنّ كلّ بيت مركّب من" مستفعلن " فهو عنده من الرّجز طال أو قصر و كلّ بيت ركب من " مستفعلن فاعلن "فهو من البسيط طال أو قصر و على هذا القياس سائر المفردات و المركّبات عنده و المتدارك الّذي ذكره الجوهري مقلوب من دائرة المتقارب و ذلك أنّ فعولن يخلفه فاعلن و يخبن فيصير فعلن "[3].

---

[1] حسين الحاج بكار،المرجع السابق ص 37 -38

[2] عزّ الدّين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، مصر، (د.ط)، 1963، ص 77

[3] ابن رشيق، المصدر السّابق، ج1، ط2، 1955، ص 137

و نحن لا نقول إنّ هذه الأوزان قد نشأت مكتملة ناضجة حتما عند تفرّعها عن وزن الرّجز، و لكنّها قد مرّت بتجارب أوّليّة، اعتبر العروضيون كلّ ما وصلهم من شعر به مثل تلك الآثار– الّتي تنمّ على اضطراب في نضج الوزن– أنّ به عيبا أو به زحافا أو علّة قبيحة يدلّ على ذلك ما أورده ابن رشيق من أنّه:" إذا اجتمع الخرم و القبض على الجزء فذلك هو الثرم، و هو قبيح. و هذان عيبان تدلّ التسمية فيهما على قبحهما، لأنّ الخرم في الأنف و الثرم في الفم، و إنّما كانت العرب تأتي به لأنّ أحدهم يتكلّم بالكلام على أنّه غير شعر، ثمّ يرى فيه رأيا فيصرفه إلى جهة الشعر فمن هنا احتمل لهم و قبح على غيرهم "[1].

و يرى إبراهيم أنيس فيما ذهب إليه:"أنّ ما فقد من الشّعر إن صحّ أنّه اشتمل على أمثلة لهذه البحور النّادرة فأغلب الظنّ أنّ نسبة هذه البحور فيه كانت كنسبتها فيما لدينا من شعر قديم "[23]– أي أنّ البحور النّادرة الّتي جاءنا بها الخليل أوزان قد فقدت أمثلتها بين ما فقد من الشعر القديم.

و مع ذلك لا نستطيع أن نزعم أن الآثار الشعريّة الّتي بلغتنا عن هذه الفترة القصيرة بلغتنا كاملة أو قريبة من الكمال، فلم تصلنا في حقيقة الأمر إلاّ مبتورة، إذ لم يخلد من شعراء هذه الفترة إلاّ الشعراء الفحول، و لم يبق من شعرهم إلاّ القليل،" وهكذا نرى ما وصلنا من الشعر الجاهلي هو أقلّ القليل، و قد عرض ابن سلاّم لتعليل هذه الظاهرة بعبارة منسوب صدرها إلى عمر بن الخطّاب قال:" كان الشعر على علم قوم لم يكن لهم علم أصحّ منه، فجاء الإسلام، فتشاغلت عنه العرب و تشاغلوا بالجهاد و غزو فارس و الرّوم و لهت عن الشعر و روايته، فلمّا كثر الإسلام و جاءت الفتوح، واطمأنّت العرب بالأمصار راجعوا رواية الشعر.

فلم يؤولوا إلى ديوان مدوّنٍ و لا كتاب مكتوب و ألفوا ذلك و قد هلك من العرب من هلك بالموت و القتل فحفظوا أقلّ ذلك و ذهب عليهم منه الكثير "[3].

[1] ابن رشيق، المصدر السابق ، ج1، ص 141
[2] أنيس إبراهيم، المرجع السّابق، ص 186
[3] محمّد طه الحاجري: في تاريخ النّقد و المذاهب الأدبية، العصر الجاهلي و القرن الأوّلي الإسلامي (د.ط)، 1982، ص 20

" ومن هنا يتصوّر الشّاعر كعب بن زهير أنّ كلّ المعاني قد قيلت و رصدت حتّى نفذت ولم يعد جديد تحت الشّمس، إلاّ فيما يتعلّق بحسن الصياغة و جمال التصوير و مع هذا فهو معاد و مكرور. قال:"

مَا أرَانَا نَقُولُ إلاّ مُعَارا أوْ مُعَادًا مِنْ لَفْظِنَا مَكْرُورَا "[1].

و يبدوا أنّ قول كعب بن زهير لا غبار عليه و لا ريبة تشوب صحّته، و إنّما يدفعنا قوله إلى إمعان النّظر في الفترة الّتي أعقبت ظهور الإسلام، ومبلغ أثرها فيما وصل إلينا من تراث الأدب الجاهلي و انشغال المسلمين بالجهاد و الغزو عن الشعر و الرّواية و هيّأت لعامل نفسي جديد– عامل الدّين– و قلبها للاعتبارات القديمة و جعل كثيرا من أهل الشعر يعرض عمّا كان يستهويه بالأمس و يميل إليه فؤاده، و قد سأل عمر رضي اللّه عنه ليبدأ عن طريق عامله، عمّا أحدث من شعر في الإسلام، فقال:" قد أبدلني اللّه بالشعر سورة البقرة و آل عمران"[2]

" فالشعر الجاهلي فهو يمثّل المرحلة الأخيرة من مراحل الحياة الأدبية الجاهليّة، و هي المرحلة الّتي تبدأ بالمهلهل و امرئ القيس فيما يقول الجاحظ، و معرفتنا بهذه المرحلة معرفة منقوصة كما رأينا و مع ذلك فإنّ ما بقي لنا منها يحمل ملامح و سمات تدلّ دلالة صريحة على نوع من النضج و الرقيّ "[3].

و قد استقرّت له في ذلك العصر مناهجه و حدوده، فلقد بلغ من استقرار هذه المناهج و ثباتها أن استطاعت أن ترفض نفسها فرضا أجيالا عدّة، و أن تقاوم مقاومة عنيفة دائبة كلّ عوامل التطوّر و أسباب التغيّر الّتي حافت بها الحياة العربيّة بعد الإسلام، سواء في ذلك موسيقى الشعر في البيت و القصيدة. أم الموضوعات الشعرية و سياقها و العبارة عنها و ترتيبها على ذلك النّحو الّذي لا يكاد يتخلّف، هو ذلك الترتيب الثابت المقرّر الّذي ذكره ابن قتيبة عن بعض أهل الأدب، في تقصيد القصد، وذلك إذا يقول:" و سمعت بعض أهل الأدب يذكر أنّ مقصد القصيد إنّما ابتدأ فيها بذكر الدّيار و الدّمن و الآثار، فبكى و شكى، وخاطب الرّبع و استوقف الرّفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظّاعنين عنها، إذا كان نازلة العمد في

[1] عبد اللّه التطاوي، أشكال الصراع في القصيدة العربية، في عصرصدر الإسلام، ج2، مكتبة الأنجلو المصريّة، 2002، ص 18
[2] ابن سلاّم الجمحي، المصدر السّابق، ص 113
[3] محمّد طه الحاجري، المرجع السابق، ص 22

الحلول و الظّعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم عن ماء إلى مـــاء و انتجـــاعهم الكلأ و تتبّعهم مساقط الغيث حيث كان.

ثمّ وصل ذلك بالنّسب فشكا شدّة الوجع و ألم الفراق، و فرط الصبابة و الشّوق، ليميّل نحوه القلوب و يصرف إليه الوجوه و يستدعي به الإصغاء إليه لأنّ التـــشبيب قريـــب مـــن النّفوس لائط بالقلوب، لما قد جعل اللّه في تركيب العباد من محبّته الغزل و إلـــف النـــساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلّقا منه بسبب و ضاربا فيه بسهم حلال أو حرام، فـــإذا علم أنّه استوثق من الإصغاء إليه و الاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق فرحل في شـــعره، و شكا النّصب و السّهر و سرى اللّيل و حرّ الهجير و إنضاء الرّاحلة و البعير. فإن علم أنّه قد أوجب على صاحبه حقّ الرّجاء و ذمامة التأميل، و قرّر عنده ما ناله من المكاره في المسير بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزّه للسماح و فضله على الأشباه و صغر فـــي قـــدره الجزيل "[1].

" ولعلّ الشكل العّام للقصيدة الجاهليّة قد أثبت قدرته على احتواء تجارب كثيـــر مـــن شعراء العصر فكان بمثابة البوتقة الّتي تنصهر فيها أنماط مختلفة من التجارب مهمـــا بـــدت متصارعة أيضا، فقد كانت المعلّقات السّبع صورة نمطيّة من صور القصيدة الجاهليّة يلتـــزم فيها الشّاعر بالمقدمة و الرّحلة والموضوع و الخاتمة كتقاليد عريقة لها، تتطلّب منه تقديسها و عدم الخروج عليها، ومن هنا بدا الشكل التقليدي للقصيدة الجاهليّة قادرا علـــى اســـتيعاب التجربة الاجتماعيّة للقبيلة في صراعها مع الأخرى أو مع الأجنبي من خلال تغنّي أبنائها بها "[2]. يقول كعب في شعريّة الفخر:

وَ نَحْنُ أُنَاسٌ لَا نَرَىْ الْقَتْلَ سُبَّةً عَلَىْ كُلِّ مَنْ يَحْمِي الذِمَارَ وَ يَمْنَعُ

بَنُو الحَرْبِ إنْ تَظْفِرْ فَلَسْنَا بِفُحْشِ وَ لَا نَحْنُ مِنْ أَظْفَارِهَا نَتَوَجّعُ "[3].

فالشّاعر كعب استلهم من شعريّة الجاهليّين الترويح لمنطق القوّة بشرط ألاّ تبيح لأهلها الظلم أو المبادأة بالعدوان. فقد درج الشعراء خاصّة الفحول منهم على استعادة ذاكرة الشعر الجاهلي و النسج على منوالها في قوالبها المحدّدة المعروفة.

[1] ابن قتيبة، المصدر السّابق، ص20- 21

[2] عبد اللّه التطاوي، المرجع السّابق، ص 287

[3] كعب بن مالك، ديوان كعب بن مالك الأنصاري، دراسة و تحقيق سامي مكّي العاني منشورات مكتبة النهضة العربيّة- بغداد، ط1، 1966، ص 237

- **الإسلام و الموقف من الشعر:**

لم يقف الإسلام من الشعر موقفا عدائيا بشكل مطلق، فإذا ما حللنا موقف الشعر من حيث الماهية و الأداة، و الوظيفة، أمكن تبيّن عدّة حقائق حول موقف الإسلام من الشعر ثمّ من الشعراء، ذلك أنّ فئة من هؤلاء الشعراء و هي الّتي ضيّقت على نفسها حين ضاقت بالإسلام ذرعا في مجتمع الجاهلية، و ناصبته العداء، فرفعت راية العصيان مؤكّدة بذلك دلالة مصطلح الجاهلية، بما يرتبط به من التمادي في السفه و الحميّة و الطيش و الحمق، ممّا أدلّ إلى الاصطدام مع ما دعا إليه الإسلام، من تسامح و طاعة و انقياد لأوامر اللّه سبحانه و تعالى، و لذا بدا شعراء القبائل أكثر تمرّدا، و أشدّ تعنّتا في موقفهم من الدّين الجديد الّذي تراءى لهم حائلا دون تضخّم مكانتهم، فربّما أفقدهم هيبتهم الّتي التمسوها في خضمّ أيّام العرب و حروبهم، في إطار من شعريّة الغزو المطلق، و اشتعال نيران العصبيات القبليّة الّتي حاول الإسلام إخمادها في إطار الرّابط الدّيني، حيث راح سلطان الجاهليّة يتهاوى في النّفوس، ومعه هدأت العصبيّة القبلية و سقطت الخصومات لتذوب جميعها في إطار ذلك الرّابط الدّيني الجديد، و هكذا انتهى الأمل- أو كاد – أمام الشعر الجاهلي الوثني الّذي اعتاد أن يوظّف لسانه في تأجيج نيران تلك العصبيّة القبليّة، فقد كان في ظلّ ذلك الموقف يجد ذاته، و من خلاله ترتفع مكانته و يسجّل اسمه في دائرة الفحول من الشعراء"[1].

و مع بداية هذا الحوار لا ينبغي أن نتأمل كثيرا ما زعمه ابن خلدون حول انصراف العرب عن الشعر أوّل الإسلام" انصرف العرب عن الشعر أوّل الإسلام لما شغلهم من أمر الدّين و النبوّة و الوحي ما أدهشهم من أسلوب القرآن و نظمه، فأخرسوا عن ذلك، و سكنوا عن الخوض في النّظم و النّثر زمانا، ثمّ استقرّ ذلك و أونس الرشد من الملّة، و لم ينزل الوحي في تحريم الشعر و حظره، وسمعه النبي صلّى اللّه عليه و سلّم و أثاب عليه، فرجعوا إلى دينهم منهم"[2].

[1] عبد اللّه التطاوي، المرجع السابق ، ص 07

[2] ابن خلدون، المقدّمة، دار الشعب، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص 437

و عودا على بدء يتكرّر هذا الحديث حتّى قبل ابن خلدون منذ أن سجّل ابن سلاّم قولا شبيها، ربّما ترك تأثيره في ابن خلدون أو غيره حين قال:" فجاء الإسلام و تشاغلت عن الشعر العرب، تشاغلوا بالجهاد و غزو فارس و الرّوم، و لهت العرب عن الشعر و روايته، فلمّا كثر الإسلام و جاءت الفتوح، و اطمأنّ العرب بالأمصار راجعوا رواية الشعر، فلم يؤولوا إلى ديوان مدوّن و لا كتاب مكتوب، و ألفوا ذلك و قد هلك من العرب من هلك بالموت و القتل فحفظوا ذلك و ذهب عليهم منه كثيرا"[1].

فموقف الإسلام واضح من جانبين: الأوّل في قوله :" **هَلْ أُنَبِّئُكُمْ عَلَى مَنْ تَنَزّلُ الشَيَاطِينْ تَنَزّلُ عَلَى كُلّ أفّاكٍ أثِيمْ، يُلْقُونَ السَّمْعَ و أكْثَرُهُمْ كَاذِبُونْ، وَالشُعَرَاءْ يَتْبَعُهُمْ الغَاوُونْ، أَلَمْ تَرَى أنّهُمْ فِي كُلّ وَادٍ يَهِيمُونَ، وَأنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لاَ يَفْعَلُونْ، إلاَّ الّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَالِحَاتْ وَذَكَرُوا اللّهَ كَثِيرًا، وَانْتَصَرُوا مِن مَا ظُلَمُوا، وَسَيَعْلَمُ الّذِينَ ظَلَمُوا أيَّ مُنْقَلَبً يَنْقَلِبُونْ** "[1].

"[2] أمّا الجانب الثاني هو حرص القرآن الكريم على تأكيد المعجزة الكلاميّة الّتي نزل بها رسول اللّه صلّى اللّه عليه و سلّم و تحدّى بها فصحاء العرب و شعريتهم على الإطلاق، قال اللّه تعالى:**قُلْ لَئِنْ اجْتَمَعَتْ الإنْسُ وَالجَنُّ عَلَى أنْ يَاتُوا بِمِثْلِ هَذَا القُرْآنِ، لاَيَاتُونَ بِمِثْلِهِ، وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضْ ظَهِيرا** "[3] و هنا يبدو العجز في محاكاة القرآن الكريم، الأمر الّذي يتأكدّ على المستوى البشري من ذلك الموقف الّذي روى من أنّ الوليد بن المغيرة اشتدّ في خصومته لرسول اللّه صلّى اللّه عليه و سلّم و قد سمعه يتلو بعض آيّ الذكر الحكيم، فتوجه إلى نفر من قريش يقول لهم، و اللّه قد سمعت من محمّد كلاما ما هو كلام الإنس و لا من كلام الجنّ، و إنّ له لحلاوة، و إنّ عليه، لطلاوة، و إنّ أعلاه لمثمر، و إنّ أسفله لمغدق... "[4].

ولم يستطع العرب آنذاك بشعريتهم و فصاحتهم الصمود أمام التحدّي، بل أقرّوا عجزهم، و تضاءلت قدراتهم فاعترفوا بإعجاز القرآن. و قد زيّن الخطباء به خطبهم و أشعارهم فكانت له ميزته– القرآن– و مكانته البارزة المنزّهة عن التشبيه، يقول الجاحظ" و

[1] ابن سلاّم الجمحي، المصدر السّابق، ص 22
[2] سورة الشعراء: الآية 221– 227
[3] سورة الإسراء: الآية 88
[4] مازن المبارك، الموجز في تاريخ البلاغة، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1968، ص 33

كانوا يستحسنون أن يكون في الخطب يوم الحفل، و في الكلام يكون الجمع آي من القرآن، فإنّ ذلك ممّا يورث الكلام البهاء والوقار و الرّقة و سلس الموقع، و كذا في مقولة الهيثم بن عدّي نقلا عن عمران بن حطّان: " إنّ أوّل خطبة خطبتها عند زياد- أو عند ابن زياد فأعجب بها النّاس و شهدها عمّي و أبّي، ثمّ إنّي مررت ببعض المجالس فسمعت رجلا يقول لبعضهم: هذا الفتى أخطب العرب لو كان في خطبته شيء من القرآن "[1].

فالهجوم الدّيني على الشعر ينتهي عند موقف واحد يتعلّق بطبيعة الشعر المراد بالهجوم- أي حدّد القرآن الوظيفة الشعريّة الغير مرغوب فيها- و معنى ذلك أنّ ثمّة تفرقة صريحة طرحتها الآية بين المدرستين(الإسلاميّة، الشركية). ممّا يتأكّد تاريخيا من الواقع العملي لرسول اللّه صلى اللّه عليه و سلّم حين استعان بشعراء مسلمين في نصرة دعوته و ردّ هجوم المشركين عليها، ممّا ينفي شبهة التناقض بين قوله صلّى اللّه عليه و سلّم:" لن يمتلئ جوف أحدكم قيحا حتّى يريه خير له من أن يمتلئ فمه شعرا "[2].

وقوله:" ماذا يمنع الّذين نصروا اللّه و رسوله صلّى اللّه عليه و سلّم بأسلحتهم أن ينصره بألسنتهم" و يبدو أنّ إعجاب رسول اللّه صلّى اللّه عليه و سلّم بالشعر قد تجاوز الحدّ من السماح بردّ الهجاء عنه صلّى اللّه عليه و سلّم و عن دعوته على مستوى آخر رأى فيه للشعر وظيفة جمالية و أخلاقيّة سجّلها قوله عليه الصّلاة و السلام:" إنّ من البيان لسحرا و إنّ من الشعر لحكمة "[3]، ففيه بدا الرّسول حريصا على التوظيف الأخلاقي في الشعر، كما هو الحال في غيره من أنماط الكلام:" إنّما الشعر كلام مؤلف فما وافق الحقّ فهو حسن، و ما لم يوافق الحقّ منه فلا خير فيه "[4]. و لذا قبل عليه الصلاة و السّلام أن يمدح بالشعر وأثاب عليه و قال فيه:" إنّه ديوان العرب "[5].

و كرّر هذا الموقف الخليفة الثاني عمرو رضيّ اللّه عنه حين قال في كتاب إلى واليه في البصرة" أمر من قبلك يتعلّم الشعر فإنّه يدلّ على معاني الأخلاق و صواب الرأي و

[1] الجاحظ، البيان و التبيين المصدر السابق، ج1، ص 118
[2] ابن رشيق، المصدر السابق، ج1، ص 12
[3] ابن رشيق المصدر السابق ، ج1، ص 09
[4] المصدر نفسه،ج1، ص 28
[5] أبو زيد القريشي، جمهرة أشعار العرب، بيروت، لبنان، (د، ط)، 1963، ص 29

معرفة الأنساب "[1] و من هنا يظهر أنّ فكرة الغواية أو الضلال في الشعر قد وردت من المنظور الوظيفي فحسب، بعيدا عن دور الشعر و ماهيته كفنّ له طبيعته النوعيّة المتميّزة. باعتباره صياغة جماليّة لها مقوماتها و أدواتها فهذه أمور لا صلة لها بشكل أو بآخر بموقف الإسلام من الشعر و الشعراء.

فمن الطبيعي إذا أن يأخذ القرآن الكريم موقفا عنيفا من شعراء ذلك الاتجاه خاصّة أنّ القرآن الكريم جاء معجزة، تتضاءل أمامها بلاغة العرب و تتصاغر فصاحتهم، و هو ينفي تماما تشبّه الرّسول صلّى اللّه عليه و سلّم بالشعراء:" **و يَقُولُونَ أَئِنّا لَتَارِكُوا آلِهَتِنَا لِشَاعِرٍ مَجْنُونْ، بَلْ جَاءَ الحَقّ وَصَدّقَ المُرْسَلِينْ**"[2]. و قال تعالى:" **إِنّهُ لَقَوْلُ رَسُولٍ كَرِيمْ وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلاً مَا يُومِنُونْ وَلاَ بِقَوْلَ كَاهِنٍ قَلِيلاً مَا تَذّكَرُونْ** "[3].

" و يظلّ الاستثناء في الآية الكريمة فاصلا دقيقا بين القضيّة حين تطرح على مستوى شعراء الجاهليّة، و بينها حين يتبنّاها الشاعر المسلم، دفاعا عن قضايا الدّين، فالموقف الإسلامي هنا ينتهي إلى تنظير دقيق لموقف الشّاعر الجاهلي من فنّه، فهو ليس موقفا هجوميّا مطلقا، بدليل ذلك الاستثناء الّذي ارتقى بفنّ الشعر حين وظّفه في خدمة الدّين، فالموقف و في الدفاع عنه، و هو توظيف له ما له من أهميّة و خطر في استمرار رقيّ الشاعر، و حفّز الشاعر على إعمال ملكاتهم و قدراتهم الفنّية في عصر صدر الإسلام.

فإذا وجدنا هبوطا في تلك الملكات– في بعض الأحيان– فأنّ الأمر لا يرتدّ– بالضرورة إلى موقف الإسلام، بقدر ما يرتدّ بصورة دقيقة إلى طبيعة الموقف الّذي يصدر عنها الشّاعر فيندفع معبّرا عن الموقف... فلم يعد ثمّة وقت إلاّ لتسجيل المواقف و الدفاع عن الدعوة و صاحبها صلّى اللّه عليه و سلّم خاصة في الموضوعات الجديدة الّتي استحدثتها ظروف الحياة الفكريّة العقائديّة كما كان في شعر الغزوات، أو شعر الفتوح الإسلاميّة، و شعر الدعوة و الوعظ و الإرشاد ممّا لا يعرف له نظير من قبل في عصر الجاهليّة"[4].

ذلك أنّ الواقع فرض على الشعراء عصر صدر الإسلام نمطا من السرعة الفنّية الّتي دفعتهم إلى الإكثار من النظم، و الصدور عن التراث الكامن في نفوسهم ممزوجا بالمحتوى

[1] ابن رشيق، المصدر نفسه،ج1، ص27
[2] سورة الصافات، 36– 37
[3] سورة الحاقة، 40– 42
[4] عبد اللّه التطاوي، المرجع السّابق، ص 15

الإسلامي الّذي وظّفوه في خدمة الدّعوة أو مدح الرّسول صلّى اللّه عليه و سلّم، و في حضرته عجزا عن التخلّص من المقدّمات الغزلية و الخمريّة، فعرضوا منها ما عرضوه على سبيل الذكريات التراثيّة الّتي شدّتهم إليها قيود كثيرة لم يستطيعوا الانفكاك منها.

يبدو قول الأستاذ أحمد الشايب أقرب إلى التصوّر الموضوعي للمسألة حين رأى أنّ أسلوب شعراء ذلك العصر" ظلّ في جملته جاهليّا لم يستطع العهد الجديد أن يغيّر منه، لأنّه ثمرة ملكات عديدة استوت و تمّ نضجها من قبل، و ليس من الهيّن الانسلاخ عن المواهب الأصليّة الّتي رسخت في النفوس و تغيّر ملكات الشعر و مواهبه لتغيّر الطبائع لا يتّم إلا على يد جيل جديد "[1].

و من الملاحظ أنّ طائفة من ألفاظ الشعر الجاهلي و صورة قد بدأت في الانسحاب و الأقوال مع انتشار التيار الإسلامي في شعرية القصيدة، فقد بدأ الشعراء يقلّلون من استخدامها اتّساقا مع ما دعا إليه الدّين الإسلامي من تهذيب خلقي و اجتماعي، فلم يعد وجود لشعرية امرئ القيس في جانبها الخلقي لقوله:

إذا مَا بَكىَ مِنْ خَلْفِهَا انْصَرَفَتْ لَهُ بِشِقٍّ، وَ تَحْتِي شِقُّهَا لَمْ يُحَوَّلِ "[2].

ذلك أنّ الإسلام وجد سبيله إلى بعض الموضوعات تهذيبا، و تشذيبا على نحو ما حدث في الهجاء حيث تخلّص الشعراء إلى حدّ كبير من صيغ مقذعة فاحشة بالغوا فيها، كما وجد الإسلام سبيله إلى بقية الموضوعات بما فيها من إيجابيات دعّمها و أكّدها ، فوسّع من دائرة الفضيلة بمدلولها الدّيني المحض مع بقاء بعض ألفاظ الشعر الجاهلي واردة في مواضيع كثيرة من فنّ الشعر عند شاعر القصيدة، و هناك حديث لرسول اللّه صلّى اللّه عليه و سلّم:" الشعر بمنزلة الكلام، حسنه كحسن الكلام، و قبيحه كقبيح الكلام "[3].

انطلاقا من هذا الحديث يحذّر النبي صلّى الله عليه و سلّم من العودة إلى القيم الشعريّة الجاهليّة الفاسدة، حيث كان ينكر عليهم ذلك، و يوجّههم نحو صحيح الشعريّة و الحسن من الكلام بمقياس شعرية إسلامية جديدة فعندما يسمع كعب بن مالك يقول:

---

[1] أحمد الشّايب، تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني، النهضة المصرية، القاهرة، 1962، ص 82

[2] مفيد قميحة، شرح المعلّقات السبع، منشورات دار و مكتبة الهلال، بيروت، 2003، ص 59

[3] البخاري محمّد بن اسماعيل، الأدب المفرد، الجامع للآداب النبويّة، تحقيق ناصر الدّين الألباني، دار الصدّيق للنشر و التوزيع، ط2، 1421 ه/ 2000 م، ص 30

مَدَافِعُنَا عَنْ جَذْمِنَا كُلّ فَخْمَةٍ مُدَرَبَّةٌ فِيهَا القَوَانِسُ تَلْمَعُ"[1]

ينكر عليه اتجاهه نحو العصبيّة القبليّة، التّي هي من آثار الجاهليّة و يطلب إليه أن يبدّل كلمة(جذمنا) بكلمة (ديننا)، و يفعل ذلك كعب و ينشرح صدره متقبّلا هذه الملاحظة القيّمة.

و لمّا أنشده ابن رواحة قوله:

فَخَبِّرونِي أَثْمَانَ العَبَاءَ مَتَىْ كُنْتُمْ بَطَارِيقَ أَوْ دَانَتْ لَكُمْ مُضَرُ"[2]

قال ابن رواحة قوله: فكأنّي عرفت في وجه رسول اللّه صلّى اللّه عليه و سلّم الكراهة إن جعلت قومه أثمان العباء، فقلت على الفور:

نُجَالِدُ النّاسَ عَنْ عِرْضٍ فَنَأسُرَهُمْ فِيْنَا النَبِيُ وَ فِيْنَا تُنْزَلُ السُوَرُ"[3]

فعاد النبيّ صلّى اللّه عليه و سلّم إلى طبيعته و رضاه و لمّا انشده كعب بن زهير لا ميته المشهورة ووصل إلى قوله:

إنّ الرَّسُوْلَ لَنُورٌ يُسْتَضَاءُ بِهِ مُهَنّدٌ مِنْ سُيُوْفِ الهِنْدِ مَسْلُوْلُ "[4]

قال له من سيوف اللّه، فأصلحها كعب. فكانت توجيهات الرّسول صلّى اللّه صلّى اللّه عليه و سلّم لشعرية شعراء الإسلام من الجانب اللّفظي و الأسلوبي حتّى ينسجموا مع المستجدّات الجديدة لأسلمة شعرهم لفظا ومعنى، و قد أهدر رسول اللّه صلّى اللّه عليه وسلّم دم بعض الشعراء من المشركين و اليهود، ومع موقف رسول اللّه صلّى اللّه عليه وسلّم من هؤلاء الشعراء من دلالة على سلطان الشعر و تأثيره على العرب، فإن هؤلاء الشعراء لم تكن جريمتهم شعرية القول المناوئ للإسلام فحسب، بل لمواقفهم العدائيّة من الدّعوة، و محاربتهم لها بكلّ الوسائل، من هؤلاء الشعراء الّذين نفذ فيهم حكم رسول اللّه صلّى اللّه عليه وسلّم، و أريقت دمائهم أبو عفك أحد بني عمرو بني عوف، و عبد اللّه بن خطل القرشي الأدرمي، و قيس بن صبابة الكناني. و قد عرف الإسلام لونا من شعرية القول جديدا هو شعر الوعظ و الإرشاد، و قد حاول شعراء صدر الإسلام الإفادة من فنّهم الشعري

[1] ديوان كعب بن مالك الأنصاري، المصدر السابق ، ص 223
[2] بن سلام الجمحي، المصدر السّابق، ص 127
[3] شرح ديوان كعب بن زهير، منشورات دار الكتب و الوثائق القومية، القاهرة، ط1، 2002، ص 72
[4] المصدر نفسه ص 165.

لتحقيق هذه الغاية النبيلة التّي دعا إليها القرآن الكريم و السنّة النبويّة الشريفة تمثّلت في أقوال العديد من الشعراء نكتفي منها، بقول الشاعر صرمة بن أنس الأنصاري بقوله :

يَا بَنِيْ الأَرْحَامِ لَا تَقْطَعُوهَـــا وَ صِلُوْهَا قَصِيْرَةً مِنْ طِوَال

وَ اتَّقُوْا اللّهَ فِيْ ضِعَافِ الْيَتَامَىْ رُبّمَا يُسْتَحَلُ غَيْرُ الْحَـــلَال

وَاعْلَمُوْا أنّ لِلْيَتِيْمِ وَلِيَا عَالِمًا يَهْتَدِي بِغَيْرِ السُّـــؤَال"[1]

ولم تتوقّف شعرية النّصح و الإرشاد بعد وفاة الرّسول صلّى اللّه عليه و سلّم، خاصّة في حروب الرّدة، فمحضوا قبائلهم أصدق النصائح، و دعوهم إلى الخيـــر و الثبـــات علـــى الإسلام و نبذ المرتدّين، و التنصّل من مدّعي النبوّة الزائفة، فعندما ارتدّت كندة ثبت الشاعر ثور بن مالك على دينه و حاول إثناء قومه عن الرّدة فلم يفلح فقال:

وَ قُلْتُ: تَحَلّوْا بِدِينِ الرّسُولِ فَقَالُوْا الْتُرَابُ. سِقَاهَا– بِفِيْكَا

فَأَصْبَحْتُ أَبْكِيْ عَلَىْ هَلَكِهِمْ وَلَمْ أَكُ فِيْمَا أَبَوّهُ شَرِيْـــــــــكَا "[2]

" إنّ فترة صدر الإسلام تصارعت فيها القيم، و تصاعدت أبعاد الصراع بما يحكـــي التطوّر، ونسقا من أنسقة العلاقة في المجتمعات القديمة، خاصة مع هذا المنعطف الفكـــري الّذي ارتبط في جوهره بالدّين الجديد، وانعكس أثره في شكل ظواهر محدّدة، شغلت بها هذه الدّراسة، إبتداءا من قصّة الصراع الحربي الّذي تحوّل من البعد القبلي إلى أبعاد فكريّة أشدّ عمقا، يغلب عليها منطق الالتزام، وتحكمها قدرة الشّاعر على تبنّي قضيّة عقائديّة لا يحيـــد عنها بحال... فمع هذا المنعطف تطوّر خطّ الشعرية، وأخذ مسارات جديدة بعـــضها تحكيـــه صور الانقسام حول طبيعة العصر، و حركة الشعر فيه بين الاتهام و البراءة لموقف الإسلام من الشعر و الشعراء، وبعضها تحكيه مواقف الشعراء من الشكل الفنّي الموروث للقـــصيدة الجاهلية، و ما بقي من صورتها الثابتة "[3]"، فالشعر الّذي وصل من صدر الإســـلام الأوّل قليل جدّا، و إذا كان من غير المنكر أن يكون قسم من ذلك الشعر قد ظلّ جاهليا فـــي كـــلّ شيء، فإنّ من غير المستغرب أيضا أن نجد قسما آخر منه قد أصبح إسلاميّا في أغراضـــه، قلّ فيه المديح، وقلّت المبالغة في ذلك المديح، و كذلك قلّ فيه الهجاء، ومثل ذلك جرى فـــي

[1] سامي مكّي العاني، الإسلام و الشعر، مجلّة عالم المعرفة، العدد 66، أغسطس 1996، ص 69
[2] المرجع نفسه، ص 70
[3] عبد الله التطاوي، المرجع السّابق، ص 25

الغزل و النسيب إلى حدٍّ، و كثر في هذا الشعر الإسلامي الأوّل الرّثاء للشهداء و التمدّح بالإسلام، و المواعظ و الإرشاد "[1]، فقد انتصر الشّاعر في هذه الفترة للمبدأ لا للقومية الضيّقة أو الذّات و إسرارا على نشر قيم الإسلام، والتزاما بقضايا العقيدة، و تحمّلا لتبيعات من نمط جديد و تأتي الشعرية العربية في صدر الإسلام متجاوزة فكرة أيام العرب، أو صراعات القبائل إلى صراع من نمط حربي متميّز، تحكيه قصّة المعارك في ظلال الفتوح الإسلامية، تلك الّتي استوقفت الشاعر في صراعاته الدّاخلية، أو حتّى في صراعات حياته الّتي قد يصيبها تحوّله- مثلا- من صعلوك إلى مجاهد إسلامي، فإذا هو واحد من الفاتحين تحت لواء العقيدة و الذائدين عنها في أراض بعيدة، ولم يعد الشّاعر ضيّق الأفق يحمل لواء القبيلة لا غير ليدافع عنها و ينافح، بل أصبح يحمل هم

دعوة جديدة و مجتمع أكبر من القبيلة مجتمع اسمه أمّة إسلاميّة، صنع منعرجه معركة حاسمة كانت فيصلا بين حقّ مهدور و باطل مخيّم- معركة بدر- فأثارت شاعرية الشعراء، و جاء شعراء الإسلام يمدحون هذا الانتصار، و الإشادة ببطولات المسلمين و الافتخار بالإخوّة الإسلاميّة الّتي جمعت بين الأعداء" كالأوس، و الخزرج " يمثّل ذلك حسّان في قصيدة رائعة في معركة بدر بدأها بالنسيب على عادة القدامى خالصا منه إلى رسم صورة واضحة عن جيش المشركين و جيش المسلمين مصوّرا وحدة المسلمين و الخزرج في المعركة بعد أن كانت الوحدة بينهما أمرا مستحيلا، و كيف كان لهذه الوحدة أثر في إلحاق الهزيمة بالكفّار و قتل رؤوس الكفر و على رأسهم أبو جهل و عتبة و شيبة معدّدا أسمائهم و متأثرا بالقرآن في ألفاظه مصوّرا أهدافه و رسالة الإسلام، ومن ثمّ كانت الرّوح الإسلامية تشيع في أبياته و تلمع في قصيدته من أوّلها إلى آخرها يقول حسّان بن ثابت:

عَرَفْتُ دِيَارَ زَيْنَبَ بِالْكَثِيْبِ كَخَطِّ الْوَحْيِّ فِيْ الْوَرَقِ الْقَشِيْبِ

تَنَاوَلُهَا الرِّيَاحُ وَ كُلُّ جَوْنٍ مِنْ الْوَسْمِيِّ مُنْهَمِرِ سَكُوْبِ

فَأَمْسَىْ رُبْعُهَاْ خَلِقًا وَ أَمْسَتْ يَبَاباً بَعْدَ سَاْكِنِهَا الْحَبِيْبِ

فَدَعْ عَنْكَ التَذَكُّرَ كُلّ يَوْمٍ وَ رُدّ حَرَارَةَ الصَدْرِ الْكَئِيْب

[1] عمر فروخ،المرجع السابق، ج 1 ،ص 256.

وَخَبّرْ بالّذِيْ لَا عَيْبَ فِيْـــهِ بصِدْق غَيْرَ إخْبَار الْكَذُوْبِ "[1]

إلى أن يصل في قوله:

بِمَا صَنَعَ الْمَلِيْكُ غَدَاة بَدْر لَنَاْ فِيْ الْمُشْرِكِيْنَ مِنَ النّصِيْبِ

غَدَاة كَأنّ جَمْعَهَمْ حَرَاءً بَدَتْ أرْكَانُهُ جُنْحَ الْغُرُوبِ

عَادَرْنَاْ أبَا جَهْلٍ صَرِيْعًا وَعُتْبَةَ قَدْ تَرَكْنَا بِالْجَيُوبِ

وَشَيْبَةَ قَدْ تَرَكْنَا فِيْ رِجَالٍ ذَوِيْ حَسَبٍ إذَا نَسَبُوْا نَسِيْبِ

يُنَادِيْهِمْ رَسُولُ اللّهِ لَمّا قَذَفْنَاهُمْ كَبَاكِبَ فِيْ الْقَلِيْبِ "[2]

و التأثّر في شعر حسّان بالقرآن باد في قوله (كباكب)، قال اللّه تعالى:" فَكُبْكِبُوا فِيهَا هُمْ وَالغَاوُونْ [3]"" إنّ شعر حسّان جمع شعرية القصيدة الرّائعة بين الجاهليّة في الوقوف على الطلل، و الافتتاح بالنسيب، و الإسلام في التأثر بالقرآن و تعاليمه و المحاكاة لألفاظه و أساليبه فضلا عن كون القصيدة الشعرية وثيقة تاريخية لذلك كانت بالغة الغاية في التصوير فوق أنّها كانت ترجمة صادقة عن نفسيّة حسّان و حرارة عاطفته الإسلاميّة ووجدانه الدّيني "[4].

ولعلّ البدء بالنسيب تأثّرا و اقتداءا بالشعر الجاهلي دليل على انبساط حسّان و إحساسه بالسّرور بانتصار المسلمين في بدر، فهذا الانتصار البديل عن الوقوف على الدّيار، و هو الحبّ الصّادق الّذي يجب ألاّ يشاركه فيه حبّه آخر، فكان له شعر في الإسلام هو العزاء و السلوى عن قول آخر في رسم باق و طلل. ولم يفت الحاكم المسلم أن يوجّه الشعر و يصوّبه مثل ما فعل رسول اللّه صلّى اللّه عليه و سلّم مع الشعراء الوافدين عليه أو المقيمين معه كعبد اللّه بن رواحة و حسّان بن ثابت و كعب بن مالك و غيرهم لا لشيء سوى لبناء دولة إسلامية تحقّها الأخلاق و يرعاها الوازع الدّيني بعيدا عن العصبيّة الضيّقة أو الانتماء العرقي.

---

[1] ابن حجر، الإصابة في تمييز الصحابة، مكتبة الإيمان، بيروت، لبنان، ط1، 1415 ه/ 1995 م، ص 31

[2] ابن هشام، السيرة النبويّة، شرح السقا و الأبياري و شلبي، طبعة الحلبي، القاهرة، ص 292

[3] القران الكريم ،سورة الشعراء الاية :93-95

[4] عبد الرّحمان خليل إبراهيم، دور الشعر في معركة الدّعوة الإسلاميّة أيّام الرّسول- ص- الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط2 1971، ص 275

ومن الخلفاء الأوائل النّقاد عمر بن الخطّاب الّذين كانوا يوجّهون دقّة الشعر و الشعراء نحو قيمه النبيلة و مسالكه الشريفة يقول أبو الفرج الأصفهاني:" أنّ عمر مرّ بحسّان و هو ينشد الشعر، في مسجد رسول اللّه صلّى اللّه عليه و سلّم فأخذ بإذنه و قال: إرغاء كرغاء البعير ! فقال حسّان: دعنا عنك يا عمر، فواللّه لتعلم أنّي كنت أنشد في هذا المسجد من هو خير منك فلا يغيّر عليّ "[1]، فقد كان ينكر من حسّان هذه الصورة من صور الجاهليّة، و ربّما كانت في هيئة إنشاده و في الصورة الشعريّ ، و كان من مظاهر ذلك أنّ عمر نهى النّاس:" أن ينشدوا شيئا من مناقضة الأنصار و مشركي قريش، وقال: في ذلك شتم الحيّ بالميّت، وتجديد الضغائن "[2]. و كان موقفه المشهور من الخطيئة بتحريم الهجاء عليه موقفا لا يخلو من صرامة قوة بأن أراد قطع لسانه، لولا شفاعة النّاس له وأخذ عليه العهد ألاّ يعود:" فقد اشترى عمر بن الخطّاب منه أعراض المسلمين بثلاثة آلاف درهم "[3].

إنّ الوازع الدّيني كان يوجّه شعرية الشاعر لمكارم الأخلاق خوفا على الكيان الإسلامي من التصدّع و الانشقاق.

فقد اتخذ عمر بن الخطّاب من الخطيئة موقفا صارما في هجائه الزبرقان بن بدر حين استعداه الزبرقان على الحطيئة لأنّه قال له:

" **دَعِ ٱلمَكَارِمَ لَا تَرْحَلْ لِبُغْيَتِهَا وَ اقْعُدْ فَإِنّكَ أَنْتَ الطّاعِمُ الْكَاسِيْ**

فقال عمر: ما أعلمه هجاك، أما ترضى أن تكون طاعما كاسيا "[4]، وقد سأل عمر بن الخطّاب حسّان هل هجاه ؟ ! فأجاب بإيجاز: لم يهجه و لكنّه سلح عليه أي هجاه، و أفحش في هجائه.

و يقول محمّد طه الحاجري:" هذا موقف رجل سياسي، أو رجل الدّولة الّذي يرى من أوّل ما يجب عليه في مكانه الّذي تبوّأه حياطة للجماعة، و معالجة الأمور تتّفق مع هذه الغاية فهو لا يأنف من اصطناع المداراة حتما للنشر، وإيثار للإبقاء على الكيان الاجتماعي سليما بعيدا عن مهاب الرّياح، و كذلك كان عمر في هاته القضيّة، آثر أن يلقي على هذه

[1] الأصفهاني أبو الفرج،المصدر السابق، الأغاني، ج4، ص 144
[2] المصدر نفسه، ص 140
[3] المصدر نفسه، ج2، ص 189
[4] ابن عبد ربّه شهاب الدّين أحمد بن محمّد، العقد الفريد، سلسلة مكتبة صادر، بيروت، ج3، 1953، ص 318

الخصومة شيئا من الماء يهدي حدّتها بمثل ما عقب به ثمّ بإحالة القضاء فيها على شاعر كحسّان و هو موقف يتلائم عندنا... مع سياسته العّامة في الحكم"[1].

فهذه الأسباب لابدّ من مواقف تحافظ على الرقعة الإسلامية المتسعة الّتي جمعت أجناسا شتّى، و رعايتها بحزم لا يلين و عين لا تعرف السّهو أو الغفلة.

لقد اتّسعت الرقعة الإسلامية بالفتوحات الإسلاميّة في مشارق الأرض و مغاربها، وفتحت بلاد فارس و الرّوم، و السّند و الهند، فاختلطت الأجناس و الثقافات تحت راية واحدة- هي راية الإسلام- و قد أثّر في الدّاخلين فيه و تأثّر العرب بالثقافات الجديدة الوافدة فأثّرت بالأخصّ في جوانب العربية، ولم يسلم من هذه الرطانة والتواء اللّسان إلاّ عالما باللّغة أو بعيدا عن التخوم أو محتكا بالوافدين من الأجناس الأخرى غير العرب، و بوادر هذا الاتساع من الناحيتين الثقافيّة و الجغرافيّة ظهرت جليّة مع بني أميّة.

- **الصراعات الشعريّة في عهد بني أميّة:**

لقد بدأت في عصر بني أميّة صراعات تتخلّق، في صور شديدة التميّز، و بدأ قديمها طريقه إلى التطوّر و يعي سبيله لكي يطفو على سطح الحياة من منطلق جديد، و مفهوم مختلف، فقد تغيّرت المقاييس، واختلّت المعايير. وظهرت آفاق جديدة فرضت نفسها على الحياة و الفكر معا، و كان لها أن تترك بدورها قسمات واضحة تدخل ضمن نسيج أشكال الصراع في القصيدة العربيّة و بصمات مؤكّدة على اتجاهات الحياة الأموية ذاتها. لقد عكس هذا الصراع الإقليمي كثيرا من نزاعات العصر، وتناقضات الحياة فيه حتّى بدت في معظمها قبلية صريحة و شرسة لا تعرف هوادة في شعرية القصيدة و أضحت تظهر منظورها القبلي الأوّل و الانتصار لجغرافية المناطق في شعريّة صريحة واضحة تشي بذلك يقول شاعر الشّام:

أرَىْ الشّامَ تكْرَهُ مَلِكَ العِرَاق وَأهْلُ العِرَاق كَارِهُوْنَـــا

وَ كُلٌ لِصَاحِبِهِ مُبْغِضٌ يَرَى مَا كَانَ مِنْ ذَاكَ دَيْنَا

[1] محمّد طه الحاجري، المرجع السّابق، ص 53

وَ قَالُوْا: عَلِيٌّ إمَامٌ لَنَا فَقُلْنَا رَضِيْنَا بْنَ هِنْدٍ رَضِيْنَا

وَ قَالُوْا: نَرَىْ أنْ تَدِيْنُوْا لَنَا فَقُلْنَا لَهُمْ: لَا نَرَى أنَّ نَدِيْنَا

وكُلٌّ يَسَّيرُ بِمَا عِنْدَهُ يُرَى غَثَّ مَا فِي يَدِيْهِ سَمِيْنَا "[1]

و يؤكّد هذا الصراع شاعر العراق أو شاعر الشيعة

أَتَاكُمْ عَلِيٌّ بِأهْلِ العِرَا قِ وَ أهْلِ الحِجَازِ فَمَا تَصْنَعُونَا"[2]

" وقد ظلّ الشاعر الأموي يصدر شعريته امتدادا للمعجم الجاهلي و الإسلامي، وقد ورث الشاعر الأمور شعرية صدر الإسلام و استوعبها عقلا ووجدانا، وهو امتداد أيضا لكلّ ما أصّله الشعراء المسلمون في العصر السّابق من قيم و مبادئ و تقاليد زاد توغّلها في صورهم و تقاريرهم في هذا العصر "[3].

" ومع تلك الحركة التراثيّة يزداد ثراء الموقف الدّيني للشاعر الأموي في خضم المجالات و المناظرات الدينية و الصراعات الفكرية التي غرقت فيها الفرق الإسلاميّة من خلال رجال الكلام، وممن راحوا يجاهدون في إرساء مبادئهم و قيمهم كما حدث في اتجاه الزهاد الذين أثبتوا من خلال شعرهم على أنّ عصر بني أميّة، بنيت في جوّ جديد، فيه روحيّة و مثاليّة، وفيه إيمان بعالم آخر فوق حسّهم و شعورهم. وأنّ هناك علّة نهائيّة تدبّر هذا الكون و تعنو لها وجوه البشر و رقابهم.[4]

" لقد حاول الشعراء في عصر الأمويين أن يتحرروا، وأن يفلتوا من التقاليد الجديدة، ومكّن لهم الأمويون لاعتمادهم على النزاع القبلي في تثبيت حكمهم، ولأنّهم كانوا عربا أقحاحا لا تزال دماء القبيلة تجري في عروقهم. ولا تزال عصبيتهم للتقاليد العربيّة متمكّنة من نفوسهم "، فقويت الرّوح العربيّة القبلية، وإن كانت الرّوح الإسلاميّة قد خفّفت من غلوائها و حدّت من طغيانها، لقد كان اهتمام خلفاء بني أميّة بالشعر اهتماما كبيرا، لاعتمادهم عليهم في الدّعوة لهم و إقامة دعائم دولتهم.

" فقد راح فريق من الشعراء يستعيد الوجه العريق للقصيدة العربيّة الناضجة من الجاهليّة سعيا وراء أصالة الأداء من خلال السند التراثي من ناحية، وتلبية لرغبة الدولة

[1] عبد الله التطاوي، أشكال الصراع في القصيدة العربية، عصر بني أميّة، ج1، ص 08
[2] المرجع نفسه، ص 21
[3] شوقي ضيف، التطوّر و التجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، القاهرة، 1959، ص 61
[4] محمّد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي الى القرن الرّابع هجري، دار المعارف بمصر، د ت، ص 77

الأموية في إحياء العصبيّة القديمة حتّى لا تفسح فرصة أمام الموالي للتحكّم في مجريات أمور الخلافة من ناحية أخرى، و كأنّ القصيدة الجاهليّة تصبح- بذلك- النموذج الأوحد الّذي ينبغي أن يحتذى من قبل الفحول الكبار ممن وقفوا وراء حركة الإحياء هذه، بحكم ما انغمسوا فيه من فنّ النقائض، أو ما أحسّوه من الأداء الوظيفي المطلوب منهم حول إحياء العصبيّات القبليّة استكمالا للملامح الصراعيّة الّتي ضجّت بها حياة العصر كلّه "[1].

لقد انتصرت في هذا العصر- الأموي- شعريّة النقائض للانتصار لحزب على آخر إذكاءا لروح القبلية و توطيدا للحكم الأموي على خصومهم من الشيعة، كما تحرّكت الحركة النقديّة، لكن على غير منهاج واضح ولا حبّا باستخراج قواعد عامّة، لقد بقي النّقد في هذا العصر آراء شخصيّة و ملاحظات عابرة.

لمّا هرب الفرزدق من زياد بن أميّة في العراق أتى سعيد بن العاصي، وهو وال على المدينة أيّام معاوية بن أبي سفيان، فاستجاره، فأجاره سعيد و كان الحطيئة و كعب بن جعيل الشاعران في مجلس سعيد، فأنشد الفرزدق سعيدا يمدحه

تَرَى الغُرّ الجَحَاجِحَ مِنْ قُرَيْشٍ إذَا مَا الْأَمْرُ فِي الحُدْثَانِ عَالَا
بَنِي عَمّ النّبيّ وَرَهْطِ عَمْرٍو وَ عُثْمَانَ الأُلَى غَلَبُوا فِعَالَا
قِيَامًا يَنْظُرُونَ إلَى سَعِيْدٍ كَأَنّهُمْ يَرَوْنَ بِهِ هِلَالَا

فقال الحطيئة(لسعيد): هذا، و اللّه الشعر، لا ما كنت تعلّل به منذ اليوم[2]. بل راح الشعراء يتنافسون في الترنّم من خلال ذلك الرّصيد الدّيني الّذي يبرز أوّل ما يبرز الطابع المقدّس للخلافة و يستهدف أوّل ما يستهدف تأكيد حقّ الخليفة على النّحو الّذي أولاه اللّه إيّاه فكانت قدرا و جبرا لا يستطيع ردّه، فظلّ المعجم الدّيني منهلا ينهل منه الشّاعر في مدحه أو هجائه يقول الفرزدق مادحا الحكم بن أيّوب:

أَرْضٌ رُمِيْتَ إلَيْهَا وَ هِيَ فَاسِدَةٌ بِصَارِمٍ مِنْ سُيُوفْ اللّهِ مَشْبُوبُ
مُجَاهِدٌ لِعُدَاةِ اللّهِ مُحْتَسِبٌ جِهَادُهُمْ بِضَرّابٍ غَيْرُ تَذْبِيْبِ

[1] عبد اللّه التطاوي، المرجع السّابق، ص 24
[2] ابن سلام الجمحي، المصدر السابق، ص 75- 76

فَالأَرْضُ للّه وَلاّهَا خَلِيْفَتَهُ وَ صَاحِبُ اللّه فِيْهَا غَيْرُ مَغْلُــوبِ

."[1]

و على هذا النّحو و أشباهه تعددّت معطيات التصوير المطلق أمام شاعر المدحــة الأمويّــة، حيث شغل بالبحث و التنقيب عن أصولها في الموروث، و إلحاقها بما ثقفه مــن عــصره، فوجد ضالّته فيهما معا و كان عليه أن يجتهد في الصياغة و جــودة العــرض، و براعــة التصوير، ولذا حاول أن يصبغ شعريته بطابعها الإبداعي فزاد في مبالغاته و تضخيم صور ممدوحيه فخرجت الصورة عن مجال الإيجاز إلى مجال تفصيلي تحوّلت فيه الشعرية إلــى لوحات فنيّة جمالية كاملة، ارتبط فيها البيت بمايليه تحت فكرة الإستدارة، فيهــا المــوروث الممتدّ من لدن النابغة الذبياني إلى الأخطل و الفرزدق و جرير(شعراء النقائض)، وهكــذا امتلأت السّاحة الأدبية بمحاولات كبار الشعراء سواءا أكانت هذه المحاولات الشعرية تصبّ في صراع قبلي محض أو مدحي خالص للاسترضاء و التقرّب أو هجاء و تقربا معا.

يقول جرير جامعا بين النقيضين حين يقصد إلى هجاء الأخطل و قبيلته تغلب "

اللّهُ طوّقكَ الخِلَافَةَ وَ الْهُدَى وَ اللّهُ لَيْسَ لِمَا قَضَى تَبْدِيْلُ

فَعَلَيْكَ جِزْيَةٌ مَعْشَرَ لَمْ يَشْهَدُوْا لِلهِ أَنَّ مُحَمدًا الرَّسُــــــولُ

تَبِعُوا الضّلاَلَةَ نَاكِبِينَ عَنْ الهُدَى وَ التَغْلِبِيُّ عَمَى الفُؤَادِ ضَلِيلُ "[2].

فإذا بالشّاعر يستجمع أطراف صورته الشعرية من خلال بنية لفظيّة جعل أساسها ذلك المعجم الإسلامي الّذي عرض فيه تناقضات السّلوك بين ضلالة "تغلب" ومــا يــسير فيــه المسلمون من طريق الهداية، و قد كان للخليفة مسلم الدور الرّيادي و الموجّه لهذه النقائض و الصراعات القبلية إلهاءا عن الحكم و السياسة، فقد كان الخليفة يقف موقــف الحكــم بــين شاعرين أو أكثر "." يروي ابن سلاّم أنّ جريرا و الفرزدق و الأخطل اجتمعوا في مجلــس عبد الملك بن مروان فقال لهم:" ليقل كلّ منكم بيتا في مدح نفسه فأيّكم غلب فله هذا الكيس، و كان به خمسمائة دينار، فقال الفرزدق:

أَنَا الْقَطِرَانُ وَ الشُعَراءَ جَرَبِيْ وَ فِيْ القَطِرَانِ لِلْجَرَبِيْ شِفَاءُ

و قال الأخطل:

[1] ديوان الفرزدق، جمع محمّد جمال، دار الصادر، بيروت، ص 75

[2] جرير، ديوان جرير، تحقيق نعمان أمين طه، دار المعارف، القاهرة، ج1، 1967، ص 195

فَإِنْ تَكُ زِقا زَامِلَةً فَإِنِّيْ أَنَا الطَاعُوْنُ لَيْسَ لَهُ دَوَاءُ

وقال جرير:

أَنَا الْمَوْتُ الّذِيْ آتِيْ عَلَيْكُمْ فَلَيْسَ لِهَارِبٍ مِنِّيْ نَجَـــــاءُ

فقال (عبد الملك): خذ الكيس، فالعمري إنّ الموت يأتي على كلّ شيء "[1].

و هكذا كان الشعر في مجالس الخلفاء و كذلك النّاس يهتمّون بالشعر و ينتقدونـــه، و كانت كلّ بيئة من البيئات العربيّة– الشّام، و الحجاز، و العراق تتميّز بلون خاصّ، فـــالعراق و الشّام موئل الشعر السياسي، و الحجاز موطن الغزل "[2].

لم يكن الغزل جديدا على بني أميّة، فهو فنّ موروث من لدن الجاهليّة، منذ أن غنـــى الشعراء أحزانهم، فسكبوا الدّمع ووقفوا على الأطلال، و بكوا، واستوقفوا الصحب، و استبكوهم، أو انتظروا الأطياف، و صوّروا من خلالها تجاربهم الغزلية أو عرضـــوها مـــن خلال ذكريات الشباب حين تفجّرها آلام الشيب، أو اكتفوا من هذا العـــالم بتـــصوّر معـــالم الجمال، ومقاييس الحسن في المرأة العربية، و كانت المرأة لها الـــصدارة، فـــي الـــشعريّة العربية ممّا دفع ابن قتيبة إلى تبرير الموقف من منظور التلقي، لأنّ الغزل لائط بـــالقلوب "[3] على حدّ تعبيره، و هو من المنظور النفسي تهيئة نفسية و فنّية للمتلقّي.

" و لكن ظهور الغزل كجزء من القصيدة على هذا النّحو شيء و انتشاره في البيئـــة الأمويّة كفنّ مستقل شيء آخر مختلف تماما، فالأصول قائمة في التـــراث، ولكـــن المـــشكل جديد، بحكم ظروف البيئة وانتشار ظاهرة التخصّص التي طرحت نفسها مـــرّة فـــي شـــعر السياسة و الاحتجاج، و المدح، وثانية في فنّ النقائض، و قصيدة الهجاء... و لعـــلّ التميّـــز يأتي من ذاتية الأداء فيه فهو لا يستهدف إرضاء ممدوح و لا جمهور، كما رأينا في المدح و الهجاء و لكن الشعر في القصيدة الغزلية يبدو أصدق ما يكون مع نفسه يتّسق معها، ويخرج مكنونها "[4] لكن يرى يوسف اليوسف أنّ الغزل حالة نفسية من أوجاع التـــسلّط وانحـــراف الحكم عن الجادّة و الصواب و الأنصاف عمّا كان عليه في صدر الإسلام " أصـــبح الفـــرد يناضل كي يبني دولة أو إمبراطورية لا يستفيد منها إلاّ السّراة، و طالما أنّ الإمبراطوريّـــة

[1] محمّد زغلول، سلاّم، المرجع السّابق، ص 79
[2] محمد زغلول سلاّم، المرجع السابق، ص 79
[3] ابن قتيبة، المصدر السّابق، ص 75
[4] عبد الله التطاوي، المرجع السّابق، ج4، ص 150

أخذت تعزّز التراتب الطبقي و تمارس التغريب على روح الفرد، الّذي تعرّض في عصر الحجاج لبطش لم يسبق له مثيل في التاريخ العربي، فقد باتت الإمبراطوريّة شيئا لا يعنيه، لأنّها لم تعد ملكه، بل ملك جلاّديه و مستغلّيه، و لهذا كان لابدّ أن ينكص إلى طبيعته الأصلية الّتي أصبح لها الحقّ في المطالبة بحاجاتها الأزليّة، و لهذا قال جميل بثينة:

يقولون: **جَاهِدْ، يَا جَمِيلُ، بِغَزْوَةٍ وَأيّ جِهَادٍ غَيْرُهُنّ أُرِيْدُ**

إذن، لم يكن من الضروري أن تفرز حركة الشعر العربي في العصر الراشدي غزلا عذريا موجوعا، و ذلك لأنّ الأفراد كانوا يقبلون كبت غرائزهم طواعية ابتغاء خدمة الضرورة التاريخيّة الّتي يتوافقون معها كلّ التوافق "[1]. لكن ابن عتيق من الرواة الموثوق بهم، و قد تعرّض لنقد الشعر خاصّة الغزل الأموي " فهو لا يسلبه الجمال الفنّي باعتباره شعرا له علوق بالقلوب لرقة معانيه و لطف مدخله، و سهولة مخرجه ومتانة حشوه، و تعطّف حواشيه، و إنارة معانيه، وإعرابه عن الحاجة "[2].

فهي معان تنصب على شعريّة القصيدة و أسلوبها، من حيث المعنى الرّقيق، و من حيث التعبير و سلاسته، إذ يخرج من اللّسان سهلا لا تعثّر فيه، فيقع سهلا في الآذان ليلج إلى القلب دون وعورة أو إغراب، و هو مع ذلك محكم البناء، متين الحشو، فهو متلائم غير متنافر.

كما تميّزت القصيدة الغزليّة في العصر الأموي باستقلالها" و الإلمام بالتفاصيل و الجزيئات الّتي لم تتيسّر لها فلذّات القصيدة الجاهليّة، فإنّنا نتحقق أنّ العبارة كما بدت خلال هذه القصيدة، قد تطوّرت غاية التطوّر عن واقع العبارة الجاهليّة، فالألفاظ قد رقت وعذبت، و تآلفت حروفها في اللّفظة الواحدة كما أوشكت أن تتآلف جميعا في القصيدة حتّى ليصدق في عمر بن أبي ربيعة ما صدق في البحتري، فيما بعد إذ قيل " إنّه أراد أن يشعر فغنّى "[3].

إلاّ أمرهم إليها في ظلّ يوسف في حدود القصيدة العموديّة الطلليّة، و التعريج من ثمة على الموضوع الخّاص و ارتياده وفقا لسنة مأثورة... و حين تتلو قصيدة للأخطل فإنّ هالة

---

[1] يوسف اليوسف، الغزل العذري، دراسة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1981، ص 13-14

[2] محمّد زغلول سلام، المرجع السّابق، ص80

[3] – إيليا الحاوي، في النّقد و الأدب، مقدّمات جماليّة عامّة، مقطوعات من العصر الإسلامي و الأموي، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، ص 284

النّابغة تحضير عليك و كأنّه يقيم في خاطره و ينظم بقريحته، و حتّى الغزل الماجن الّذي برع فيه ابن أبي ربيعة كان قد استند في تجربة امرئ القيس، و سحيم عبد بني الحسحاس و الشماخ بن ضرار... و إذا كان شعر ابن أبي ربيعة ترفيا، فإنّ الترفية تخصي التجربة الفنّية و تحوّل الشعر إلى نوع من اللّهو بالمعاني و الأوصاف و معظم ما ورد في شعر عمر يستطرف و يلهي، إلاّ أنّه لا يثقف، ولا يدع المرء أدنى إلى نفسه و إلى الذّات الكونيّة الّتي يقوم الشعر عليها... لا شكّ أنّ عمر رقق العبارة الشعريّة و كانت متجهّمة كما قدمنا و عادت الألفاظ كالجواري الحسّان، كثيرة التصبيغ و الوشي، إلاّ أنّ رقّة العبارة و سهولة المعاني و صفاء الأديم وإن كانت من مبتكرات العصر إلاّ أنّها لم ترفع مستوى التجربة الفنّية و لم توغل بالانفعال ولم تحرّره ولم تكشف عن أسرار الوجود عوالمها المستغلقة.

وإذا كان ذو الرّمة أمعن في الوصف الصحراوي و تكرّس لحبيبة واحدة فإنّ معانيه كانت مستهلكة من قبل و ليس له فيها الإيقاع الذّاتي. و الرؤيا الحسّية الخاصّة و لسنا نقع في شعره على ما لم نقع عليه قبلا كما أنّه لم يرتدّ بنا في باطن النفس و الطبيعة و لم يجسّد الأطياف الهاربة في بعدها السحيق النائي"[1].

و إليك الرّائية من شعر عمر بن أبي ربيعة فهي امتداد لامرئ القيس رغم استقلاليّة الغزل عنده:

أمِنْ آلِ نُعْمٍ أنْتَ غَادٍ فَمُبْكِرُ ... غَدَاةَ غَدٍ أمْ رَائِحٌ فَمُهَجَّرُ

بِحَاجَةِ نَفْسٍ لَمْ تَقُلْ فِيْ جَوَابِهَا ... فَتَبْلُغْ عُذْرًا وَ الْمَقَالَةُ تُعْذِرُ

تَهِيمُ إِلَىْ نُعْمٍ فَلَا الشَمْلَ جَامِعٌ ... وَ لَا الحَبْلُ مَوْصُولٌ وَ لَا الْقَلْبُ مُقْصِرُ[2].

ففي شعرية عمر تتكشّف نفسه الطّامحة إلى احتلال مرتبة فتى العصر الأوّل، كما كان ملهمه امرئ القيس في الجاهليّة، وكأنّ عمر يعجب من امرئ القيس بطبيعة طبقته الإجتماعيّة الّتي ينتمي إليها و كذا طبيعته الفنّية الّتي اندفع يصوّر فيها مغامراته، فراح عمر يحاكيها و ينسج على منوالها من قصصه في شعريّة مشابهة تناهض ما قال صاحبه.

[1] إيليا الحاوي ، المرجع السّابق، ج3، من العصر العبّاسي و قصائد محللة،ج3ص 23– 24

[2] ديوان عمر بن أبي ربيعة، طبع الهيئة المصريّة للكتاب، 1974، ص 64

- **الأنماط الشعرية في عهد الدّولة العباسيّة:**

" إنّ الإلمام بهذه المرحلة و دراسة اتجاه الشعريّة فيها من الأهميّة بمكان لأسباب كثيرة عدّة لعلّ أهمّ سببان أساسيان: السبب الأولّ أنّ الشعر لا يتغيّر بين عشيّة و ضحاها بتغيّر العهد أو الدّولة الّتي عاش فيها، فليس من المعقول أو المقبول أن يصنّف شاعر ما في النصف الأوّل من عام مائة و ثلاثين هجريّة بأنّه شاعر أموي و يصنّف في النصف الثّاني منها- حين سقطت دولة بني أميّة و قامت دولة بني العبّاس بأنّه شاعر عبّاسي، حتّى ولو مدح الشاعر هؤلاء و أولائك، فالعبرة بطبيعة الشعر و سماته و معطياته و تأثراته و ليس بالعهد الّذي قيل فيه، وأمّا السبب الثاني فإنّ كثيرا من الشعراء الّذين صنّهم بعض الدّارسين القدامى و المحدثين على أنّهم شعراء عبّاسيون ليس لهم في الواقع من الشعريّة العباسية إلاّ الاسم أو الصفة، وهم في واقع أمرهم أمويّون من حيث أسلوب الشعر ومنهجه وموضوعاته"[1].

لكن هناك من يرى أنّ الشعريّة العربيّة في هذا العصر لم تلتزم نمطا واحدا في شكلها وإنّما تمّ بناؤها ضمن أشكال متنوّعة منها المركّبة و البسيطة و المقطّعة و النتفة، فعلى سبيل التمثيل لا الحصر ظهر الأنموذج الأوّل- القصيدة المركّبة- في دواوين الشعراء العباسيّين، فقد أضفوا عليها تجارب شعريّة جديدة،" كما تجاوزوا الرحلة البرّية ووصف النّاقة و حيوان الوحش، إلى الرّحلة البحريّة، ووصفوا عالم البحر و ما يوحي به من دلالات، وصوّروا السّفن و هي تشقّ عباب البحر يقودها ملاّح ما هو صوب شاطئ الأمان، حيث الممدوح الّذي أضفوا عليه قيما جديدة تتناسب و روح العصر، كما استمرّ الشكل التقليدي عند بعض الشعراء، والتزموا تقاليدها الفنّية، مع التنويع في تشكيل الصورة الشعرية، وإضافة بعض الصيغ الفنّية الجديدة في المقدّمات أو الرّحلة أو المدح أو سوى ذلك، و هذا يعود إلى الظروف الموضوعيّة و الذّاتيّة الّتي كانت ظاهرة الإحساس بالعصر "[2].

وقد تعرّض حازم القرطاجي إلى هذا التغيير بقوله:" و إذا كانت النفس تسأم الاستمرار مع الشيء البسيط الّذي لا تنوّع فيه، وتطلب غيره الّذي يمكن أن يتصل به اتّصالا

[1] مصطفى الشكعه، الشعر و الشعراء في العصر العبّاسي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1975، ص 05

[2] نور الدّين السّد، الشعريّة العربية، دراسة في تطوّر الفنّي للقصيدة العربيّة حتّى العصر العبّاسي، ج1، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر 2007، ص 30

يقضي على رتابة البساطة المتكرّرة، فلابدّ لهذه النّفس أن تعجب بالقصيدة الّتي تتركّب من أكثر من غرض، خاصة إذا ترتّبت الأغراض في نظام متشاكل و تأليف متناسب، فذلك أمر يوافق حبّ النقلة في النّفس، و يوافق الإعجاب بكلّ ماهو منسجم العناصر أو متناوب التأليف"[1].

و هذا يعود إلى العصر و ماجرى فيه من صراع بين القيم الجماليّة الأدبيّة المحافظة من عصر بني أميّة و القيم الجديدة المتطوّرة، وما يلاحظ من نزوع بعض الشعراء نحو التشبّث بالأشكال الشعريّة و الصيغ التقليديّة للقصيدة القديمة.

و من الطبيعي أن نتصوّر بداية أنّ الحياة العباسيّة كلّ لا يتجزأ، و أنّ تياراتها قد تتفرّق و تتوزّع لتلتقي في النّهاية على سبيل التوافق أو التعارض في عصر الصراع، ولكن الّذي لا شكّ فيه أنّها تلتقي في نهاية المطاف حول مواقف متشابهة، لأنّها وليدة مجتمع واحد و بيئة واحدة، بكلّ ظروفها الّتي تفرض هذا التشابه إلى مدى بعيد.

" كما تصوّر القصيدة الشعريّة معادلا موضوعيا لجانب من الحياة اللاّهية المترفة الّتي عمّرت المجتمع العبّاسي.

و الّتي كانت تلد للشعراء على وجه الخصوص لأنّها كانت تعينهم على القول في هذا العالم بإيقاع العصر و لغته، فهو يرسم ابتداءا صورة نورانيّة لمغنيّة خاصّة بأحد وجوه المجتمع في الفترة العبّاسية "[1]. فهي مترفة ذات دلال، و قد نجد في شعر بشّار بن برد نماذج شعريّة تعكس صورة المجتمع في وصفه الدقيق لمغنّية و هي تعرض دلالها في تغنّج ظاهر، يقول بشّار بن برد:

وَذَاتُ دَلٍّ كَأَنَّ البَدرَ صُوْرَتُهَا بَاتَتْ تُغَنّي عَمِيدَ القَلْبِ سَكْرَانَ

إنّ العُيُوْنَ الّتِي فِي طَرْفِهَا حَوَرٌ قَتَلْنَنَا ثُمَّ لَمْ يُحيِيْنَ قَتْلَانَا

فَقُلْتُ أحسَنْتِ يَا سُؤْلِي وَ يَا أَمَلِيفَاسْمَعِيْنِي جَزَاكِ اللّهُ إحْسَانَا "[2]

---

[1] حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق محمّد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط2، 1981، ص 245-297

[2] عبده بدوي، دراسات في النّص الشعري- العصر العباسي- دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 2000 م، ص 17-18

وقد تناول الشعراء أنماط أخرى من شعريّة القصيد تتناول الخمرة بشعرية القــول " عندما كان الأدباء في ذلك العصر يلجأون إلى الأديرة للسمر و القصف و معــاقرة الــدنان حيث لا رقيب من شرطة أو عسس و حيث الخمور غير محرّمة بل كثيرا ما كان يــصنعها رهبان الأديرة، فكانت الصّفة المميزة لشعريّة أبي نوّاس هي صفة في الأسلوب ناشئة مــن طرب الفنّان بفنّه، فهي صفة تنتقل من النّفس إلى اللّفظ وإلى أيّة أداة أخرى إذا كان الفنّ غير فنّ الشعر و هي صفة تدرك أكثر ممّا توصف، وتراها في كلّ باب من أبواب الشعر حتّــى باب الزّهد فإنّ للفنّان أيضا طربا بالزهد كطربه باللّهو.

و إذا كان أبو تمّام قد لقّب أبا نوّاس بالأستاذ الحاذق فلأنّه هو الّذي فتح بابا توغّل فيه أبو تمّام و أعني باب الصنعة البيانيّة، و هو حاذق فيها لأنّها كانت وليدة طــرب الفــنّ "[1]، يقول في قصيدة:

وَ فِتْيَانُ صِدْقٍ قدْ صُرِفْتْ مَطِيُّهُمْ إلَىْ بَيْتِ خَمّارٍ نَزَلْنَا بِهِ ظُهْرَا
فَلَمَّا حَكَىْ الزّنّارُ أنْ لَيْسَ مُسْلِمَا ظَنَنّا بِهِ خَيْرًا فَظَنَّ بِنَا شَرّا "[2]

و يقول:

دَعْ لِبَاكِيْهَا الدِّيَارَا وَانْفِ بِالخَمْرِ الخِمَارَا
وَاشْرَبْنَهَا مِنْ كَمِيْتٍ تَدَعِ اللَّيْلَ نَهــــــارَا
بِنْتُ عَشْرٍ لَمْ تُعَاينْ غَيْرَ نَارَ الشّمْسِ نَارَا
لَمْ تَزَلْ فِيْ قَعْرِ دُنٍّ مُشْعَرِ زِفْتًا وَقــــارَا "[3]

كما كانت الأنماط الشعريّة الأخرى في هذا العصر تتراوح بين جدّ و هــزل، ففــي جانب الجدّ كانت القصائد الّتي تمثّل بشعريتها وثيقة تاريخيّة تؤرخ لزمن تاريخي مــا، كمــا يمثّل دويّا هائلا في شعريّة القول وقد استمرّ هذا الدويّ حتّى الآن، حيث يبدو الشعر قــادرا على مسايرة الواقع التاريخي و توثيقه، خاصة فيما يعرضه من أثر الصراع الحربــي بــين المعسكرين الإسلامي و الرّومي في تلك الفترة.

[1] عبد الرحمان شكري، دراسات في الشعر العربي، مجموعة بحوث نشرت بالرسالة و الثقافة و المقتطف و الهلال و غيرها، تحقيق: محمّد رجب البيتومي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1994، ص 35
[2] ديوان أبي نوّاس، دار الصادر، بيروت، ص 244
[3] المصدر نفسه، ص 245

فقصيدة أبي تمّام هي تفاصيل أحداث" عموريّة " داعية الشاعر ليرتفع صوته مستعينا بثقافته التاريخيّة و مضيفا رؤيته الخاصّة على ما صوّره حين أنشده المعتصم باللّـه كاشـفا علـى طبائع تلك الصراعات و راصدا نتائجها و مسجّلا موقفه منها:

السَيْفُ أصْدَقُ أنْبَاءً مِنَ الكُتُبِ فِيْ حَدِّهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِدِّ وَ

بِيْضُ الصَفَائِح لَا سُودُ الصَحَائِفِ فِيْ متُوْنِهِنّ جَلَاءُ الشّكِ وَ الرّيَبِ

والعِلْمُ فِيْ شُهُبِ الأرْمَاح لَامِعَةً بَيْنَ الخَمِيْسَيْنِ لَا فِيْ السَبْعَةِ الشُّهُبِ"[1]

" أحسّ الشاعر أنّه بصدد موقف مدحي من نمط جديد لم يتهيّأ لكثيـر مـن شـعراء المدح، كما أحسّ نمطا بارزا من الصدق الانفعالي بالموقف لم يكن متوفّرا لكلّ من نظم في هذا الموضوع بنفس الدرجة، و على هذا اختلف أسلوب المعاملة الفنّية للقـصيدة، منـذ أن استهلّها أبو تمّام بمقدّمة، جاءت حكمية تتناسب مع طبيعة الموقف، وتتسق مع ما اطمأنّ إليه أبو تمّام نفسه من حقائق بعيدا عن الوهم و التنجيم... وقد سيطر الانفعال على أبي تمّام فـي القصيدة منذ هذا المطلع، و لذلك تجاوز به المستوى التقليدي للمدح، فقد كرّر فيه ما اقتنع به من فلسفة القوّة، وهو ما يشهد به التاريخ أيضا، فنحن هنا أمام موقف خاص، ورؤية خاصة، تستشهد بالتاريخ و تنطلق من الواقع، دون أن تسلم للوهم، أو تستسلم للخرافة "[2].

" و الشاعر في هذا القسم بصفة خاصة يحسن تقليب اللّغة، وكأنّه يؤكّد المقولة الّتـي تقول: إنّ الشعر الّذي لا خطر له، لا جمال فيه، و إنّ الأثر كلّما امـتلأ بالأسـلوب امـتلأ بالمعنى، فالشاعر يشحن في هذا القسم ألفاظه شحنا شديدا، و يلحّ عليها لتعطي المزيد مـن الظلال و الأصداء و الإيماء، ذلك لأنّه بعد المقدّمة الّتي افترضناها، يريد أن يـسلّط علـى قارئه فجأة سيلا من المؤثرات، ليؤكدوا لنا أنّ ثمرة هذا كلّه لم تكن سقوط مدينة في معركة، و لكن كان أمر" زبدة الحقب "[3].

" وواضح استمداده من قانون الأضداد في وصف حريق" عموريّة "، وهو اسـتمداد تخلّق في تضاعيفه هذا الخيال بل الحلم العجيب، فهو في اللّيل البهيم و يتصوّر كأنّـه فـي الصبح المضيء.

[1] عبد الله التطاوي، المرجع السّابق، ج5، ص 68
[2] عبد الله التطاوي، المرجع السابق ص 68
[3] عبده بدوي، المرجع السّابق، ص 50

بل هو في الضحى المنير، و كأنّما خلع اللّيل ثيابه بل لكأنّما رغب عنها، بل كأنّ الشمس لم تغب ولم تغرب بل لقد غربت ولم تلبث أن أشرقت في ربوع عموريّة "[1]، أمّا طريقة أبي تمّام فهي طريقة الصناعة البيانيّة المألوفة و إن كان قد أبدع و أغرب فيها" وشعره شعر الخيال المشبوب بنا و الشاعريّة... وهي ليست صنعة ألفاظ فحسب بل صنعة ألفاظ و خيال و إحساس و ذكاء و عقل و بصيرة.[2] ولم يقتصر العصر العبّاسي على نمط من الشعر دون آخر، كما تناول شعراؤه في قصائدهم المدح، و الغزل، و الفخر، درجوا على نمط قديم آخر عرف ازدهاره بعد في صدور الإسلام و توهّج في خلافة بني أميّة و امتداده في دولة بني عبّاس، يقول مصطفى هدّارة [3]:" ولعلّ أوّل ما نلحظه في شعر الهجاء في القرن الثاني اقتصاره على المقطّعات الصغيرة ثمّ يقول " يميل الهجاء إلى الشعبيّة في أسلوبه "[4].

وقد أسرف الشعراء في الهجاء المقذع فمن ذلك قول حمّاد عجرد يهجو بشارا "[5] ،و هو يعيّره بالنتانة، وهي دلالة على عدم النظافة و الاغتسال أو الاعتناء بالنفس بصفة عامّة، و يبالغ في إيذاته فيجعل من هذه الرّائحة الكريهة ملازمة لجلدته، بحيث لا يمكن للعنبر و المسك أن يزيلاها، ولا يحصر هجاءه في صفاته الحسيّة بل يتجاوزها إلى انعكاس ذلك على نفسية بشار و سلوكه.

ولم ينج النّاس من هجو بشّار و انتقاده لهم فقد هجا عالم النحو سيبويه "[6] بقوله:

أَسِيْبُوْهِ يَا ابْنَ الفَارِسِيَّةِ مَا الَّذِيْ تَحَدَّثْتَ مِنْ شَتْمِيْ وَمَا كُنْتَ تَنْبِدُ

أَظَلْتَ تُغَنِي سَادِرًا بِمَسَاءَتِي وَ أُمّكَ بِالمِصْرَيْنِ تَعْطِيْ وَ تَأْخُذُ

و كان سيبويه قد أخذ عليه بعض المآخذ اللّغوية في شعره، فغاظ ذلك بشارا و اعتبره إهانة له، و هو الشاعر المتمكّن من ناصية مادته الشعريّة، فقد رأى في ذلك إساءة من سيبويه لشخصه، فردّ عليه و طعنه في عرضه، و شرف أمّه، و تستخلص من هذه الصورة الشعريّة قيمة اجتماعية و أخلاقية، من هنا تسرّب بشار إلى مواطن الضعف عند سيبويه وقد

[1] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العبّاسي الأوّل، ج3، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط6، 1966، ص 285
[2] عبد الرحمان شكري، المرجع السّابق، ص 97
[3] هدّارة محمّد مصطفى، إتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني هجري، دار المعارف بمصر، 1970، ص 421-422
[4] المرجع نفسه، ص 422
[5] الأصفهاني أبو الفرج، الأغاني، ج3، دار الكتب المصرية، و الهيئة المصرية للكتاب القاهرة، ودار ثقافة بيروت، ص 195
[6] المرزباني أبو عبيد الله محمّد بن عمران، الموشّح، تحقيق محمّد علي البجاوي، دار النهضة، مصر، ص 385

أطلق سمومه عليه فأفرغ ما في نفسه من غيض. ونجد الهجاء السياسي الّذي تطوّر تطـــوّرا كبيرا على الّذي كان في العصر الأموي ومن قول أحد الشعراء المجهولين في هجاء الأمين و حاشيته حين أراد المبايعة لابنه موسى:

أَضَاعَ الخِلَافَةَ غِشُّ الوَزِيْرِ وَ فُسْقُ الإِمَامِ وَ جَهْلُ المُشِيْرِ

وَمَا ذَاكَ إِلاَّ طَرِيْقُ غُرُوْرٍ وَ شَرُّ المَسَالِكِ طُرُقَ الغُرُوْرِ"[1]

يقول مصطفى هدارة:" و التطوّر الفنّي الحقيقي للهجاء، في القرن الثّاني لا يتّضح في القصائد الزاخرة بالسباب و الاتهامات و الفحش، و خاصة في تلك الأهاجي الّتي كانت تدور بين عصبة المجّان و تزخر بألفاظ و تعابير يندى لها الجبين، ولكننّا نعتبر أنّ التطوّر الفنّـــي حدث أساسه الهجاء الساخر الّذي يستهدف إضحاك النّاس على المهجوّ و سخريتهم منـــه، و لهذا يعتمد على فنّ أصيل في رسم شخصية المهجو من ناحية معنوية أو جسمية، ولكنّه ليس رسما تصويريا بل هو رسم(كاريكاتيري) يبعث على الضحك "[2]، إنّ القصيدة الهجاء تتّسم في هذا العصر بصور جمالية من خلال قيم القبح الحسيّة و المعنويّة، كما هو انعكاس لحالة اجتماعية كرّسها النظام السياسي و التباين الطبقي و الاجتماعي.

و في هذا يقول أحمد عبد السّتّار الجواري في تطوّر الهجاء من الناحية الفنّية:" فقد بدا سبابا مبتذلا بذيئا لا قيمة له من الوجهة الفنّية، ثمّ أصبح فنّيا يلتقط فيه الـــشّاعر جانبـــا مـــن جوانب الشّخص الّذي يريد أن يهجوه و يجعل ذلك مدار حديثه في الهجاء. و كان في هـــذه الحالة هجاءا صريحا و سخرية مكشوفة، ثمّ صار في مرحلته الأخيرة ينهج سبيل الرّمـــز و الإيماء فيمدح الشخص المهجو بالصفات الّتي هي مـــدعاة للنـــدم و مجلبـــة للاســـتهزاء و السخرية"[3].

و من الهجاء الساخر الّذي يعتمد فيه أصحابه على رسم المفارقات الجسديّة و الشكليّة لشخصية المهجو قول منصور الأصفهاني في هجاء من اسمه مغيرة من البحر الكامل:

وَجْهُ المُغِيْرَةِ كُلُّهُ أَنْفُ مُوفٍ عَلَيْهِ كَأَنَّهُ سَقَفٌ

رَجُلٌ كَوَجْهِ البَظْرِ طَلْعَتُهُ مَا يَنْقَضِيْ مِنْ قُبْحِهِ الوَصْفُ

---

[1] الطبري أبو جعفر محمّد بن جرير، تاريخ الطبري، ج10، تحقيق محمّد أبي الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، 1966، ص 143

[2] هدّارة، المرجع السّابق، ص 433

[3] الجواري أحمد عبد البشّار، الشعر في بغداد نهاية القرن الثالث الهجري، دار الكشّاف للنشر و التوزيع، العراق، ص 248

مِنْ حَيْثُ مَا تَأتِيْهِ تُبْصِرُهُ مِنْ أجْلِ ذَاكَ أمَامَهُ خَلْفُ

حِصْنٌ لَهُ مِنْ كُلّ نَائِبَةٍ وَ عَلَىْ بَنِيْهِ بَعْدَهُ وَقْفُ

جَفَتْ المَدَائِحُ عَنْ خَلَائِقِهِ وَلَقَدْ يَلِيقُ بوَجْهِهِ القَذْفُ "[1].

فهو لا يرى في وجه مهجوه ما يستحق الإشادة الشعرية و الثناء، ولم يجد بدّ من استغلال هذه الصورة للتندّر و السخرية و الإيذاء النفسي، فقد سعى الشاعر في شعريته الساخرة إلى تجسيم هذه الصورة و تجسيدها حتّى تتخيّل أنّها ماثلة أمامك بكلّ ما يملك من طاقة شعرية تعبيريّة.

فتبدو لك مجسدة لأنموذج إنساني قبيح الهيئة، مشوّه الخلقة و الشعرية في جانبها الساخر الهجائي طريقة تعبيرية متطوّرة لجأ إليها الشعراء قبلا كالحطيئة في هجائه الزبرقان بن بدر، كما أنّها في العصر العبّاسي ماهي إلاّ صورة" لنقد الأوضاع الإقتصاديّة و السياسية و الإجتماعيّة و الفردية، و تصويرها في صور شعريّة تبعث على السخرية عنها و محاولة تجاوزها إلى ما هو أفضل. وقد يسخر الشاعر متعابثا و متضرّفا متهكّما، و هو في جميع ذلك يعتمد على المغالطة التركيبية المتخيّلة لشخصية المهجو و تشويهها بحيث تدفع إلى الضحك كما يقول بروجسون:" تأديب قبل كلّ شيء، وقد وجد ليخزي فلا بدّ أن يشعر موضوعه بشعور مؤلم، و المجتمع ينتقم به ممن يتطاولون عليه، فلن يبلغ غايته إذا كان يحمل طابع العطف و الطيبة "[2].

و قد هجا دعبل الخزاعي بعض الكتّاب في عصره:

ألاّ فَاشْتَرُوْا مِنّيْ مُلُوكَ المَخْرَمِ أبعْ حَسَنًا وَ ابْنَيْ هِشَامٍ بِدِرْهَمِ "[3].

فقد سخر من هؤلاء الكتاب أذناب السلطة و المروّجين لسياستها و ظلمها بين النّاس، فقد صوّرهم و هم يباعون و يشترون الأسواق و لكنّها سلعة رديئة يبيعها صاحبها بأخبس الأثمان دون ندم على بيعها في شعرية تنمّ على صورة الهجاء السياسي و تعطي بعدا دلاليا عميقا على البنى الاجتماعية و التفاوت الطبقي الّذي كرّسه الحكّام باسم الانتماء لعترة الرّسول وآل بيته.

---

[1] ابن المعتز العبّاسي عبد الله، طبقات الشعراء، تحقيق صلاح الدّين الهواري، دار و مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 318

[2] نور الدّين السّد، المرجع السّابق، ج2، ص 222

[3] دعبل الخزاعي، ديوان دعبل، تحقيق عبد الصاحب عمران الدجيلي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، ص 302

و من الأنماط الأخرى الّتي حلفت الشعرية العباسيّة الرثاء الّذي وجد في الشعرية العربية منذ العصر الجاهلي، فقد كان يردّ في قصائد مركّبة تعجّ بالصورة الشعرية المجسّدة للصراع بين الحياة و الموت في صورة رمزية بين الصيادين و كلابهم، و بين البقر و الثيران الوحشية، و المراثي في القصائد المركّبة تخضع لتقليد فنّي التزمه الشعراء، و ساروا على نهجه، و هو انتهاء الصراع بمقتل البقرة أو الثور الوحشيين، و فيه تعزية للنفس و محاولة لإقناع الذات و الآخر بحتمية القدر الّذي لا منجاة منه، فقد كانت الخنساء بكّاءة العصر الجاهلي في أخيها صخر و كيف أنزلت عليه صفات الكمال الجسدية و المعنوية، حتّى يصبح الأنموذج الكامل الّذي غدرت به الموت، و فقدت كرمه و جاهه و شجاعته و مروءته بين أبناء قومه فأظهرت في شعريتها ألوان الفجيعة و حرارة البكاء، و في رثاء مهلهل لأخيه كليب، يشعر المتلقي بأنّه أمام فجيعة لا يملك القارئ إلاّ البكاء معه.

ففي شعرية الإثنين جمالية تبرهن على مقدار الوفاء للأخوّة و عرفانا بجمائلها، و لم تخل دواوين الشعراء الجاهليين من نمط الرّثاء فقد ارتبط بقضيّة الموت، وقد استمرّ إلى يومنا هذا، و قد تنوّع تشكيله بحسب التجربة الشعرية و الظروف التاريخية و الحضارية المحيطة بالشاعر، يقول ابن رشيق:" و من عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزّة و الأمم السّالفة، و الوعول الممتعة في قلل الجبال، والأسود الخادرة في الغياض، و بحمر الوحش المتصرفة بين الفقار، و النسور و العقبان و الحيّات لبأسها و لحول أعمارها، وذلك في أشعارهم كثير موجود، لا يكاد يخلو منه شعر... أمّا المحدثون فهم إلى غير هذه الطريقة أميل "[1]، فشعرية الرّثاء منذ العصر الجاهلي تحمل دلالات فنية شغلت فكر الإنسان منذ القديم، و احترامهم للموتى، وتقديسهم أحيانا، كما يقول بشر بن أبي خازم:

جَعَلْتُمْ قَبْرَ حَارِثَةٍ بْنَ لِأْمٍّ إِلَهًا، تَحْلِفُونَ بِهِ فُجُورَا

فَقُولُوا لِلَّذِي آلَىْ يَمِينًا أَفِيَّ نَذَرْتُ يَا أَوْسُ النُّذُورَا[2].

كمّا تميزت قصائد الرّثاء بتكرار وحدات لغويّة معيّنة فكانت بمثابة طقوس جنائزيّة تبعث الرهبة أمام هذا الموت الغامض، وهذا التكرار يتمّ في بعض الألفاظ و التراكيب، وله

[1] ابن رشيق، العمدة، ج2، المصدر السابق، ص 131

[2] بشر بن أبي خازم، ديوان بشر، تحقيق عزّة حسن، وزارة الثقافة و الإرشاد، دمشق، 1970، ص 191

أثر عميق في تصوير الحالة النفسية و مصابه الجليل في أخيه الّذي كانت تربطه به علاقة حميمة يقول المهلهل:

عَلَى أنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إذَا طُرَدَ اليَتِيمُ عَنْ الجَزُورِ

عَلَى أنّ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إذَا مَا ضِيمَ جِيرَانُ المُجِيرِ

عَلَى أنّ لَيْسَ عَدْلًا مِن كُلَيْبٍ إذَا خَرَجَتْ مُخَبّأةُ الخُدُورِ "[1].

فكلّها تحمل دلالات أمام رهبة الموت، تحمل دلالات نفسية و اجتماعية، أقرّ بها المحدثون " و مبدأ التكرار سلّم بها النّقاد المحدثون "[2]، فهي دلالات معنوية تعبّر عن تجربة نفسية متواترة يصعب الانفكاك منها و التنصّل.

و مجيء الإسلام كان له أثره البالغ في تغيير النظرة و الفكر و حتّى على مستوى الفنّ فعلى الصعيد الفكري غيّر النظرة الّتي كانت رائجة حول الموت و البعث، و أزال ما حولها من أساطير، حيث تبعث روح الميت في جسم طائر البوم" الّتي لا تكفّ عن صياحها المشؤوم و احتلّ مكان الموت و الثأر فكر آخر يخلّد الموتى باسم" الشهادة " في سبيل اللّه و نصرة دينه قيمة قديسة.

و كان ذلك دافعا للمسلمين في أن يتدافعوا إلى القيام بفريضة الجهاد قال تعالى:" وَلاَ تَحْسِبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونْ فَرِحِينَ بِمَا أَتَاهُمْ مِنْ فَضْلِهِ ، وَيَستَبْشِرُونَ بِالَّذِينَ لَمْ يَلْحَقُوا بِهِمْ مِنْ خَلْفِهِمْ أَلاَّ خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلاَ هُمْ يَحْزَنُونْ " [3]، فالإسلام أكّد على وحدانية اللّه، وأكّد على البعث و النشور– أي بداية حياة أخرى– و قد نسج الشعراء المسلمون مراثيهم وفق هذا المنهج و التصوّر يقول حسّان بن ثابت في مرثيته في الرسول صلّى الّه عليه و سلّم:

عَفٌّ مَكَاسِبُهُ، جَزْلٌ مَوَاهِبُهُ خَيْرُ البَرِيّةِ، سَمْحٌ، غَيْرُ نَكَالِ

وَارِي الزّنَادَ وَ قوّادُ الجِيَادِ إلَى يَوْمِ الطِرّادِ، إذَا شَبّتِ بِأجْذَالِ "[4].

" و قد رثى شاعر الأمويين أبو ثعلبة أيوب بن خولي قتلى الأمويين على يد الخوارج و رثى شعراء الشيعة قتلاهم مثل عبد اللّه ابن مصعب "[1].

[1] الألوسي (محمود شكري)، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، ج2، نشر محمّد بهجة الأثري، مصر، ط3، ص 155

[2] محمّد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية و تطبيقية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص27

[3] القران الكريم سورى ال عمران الاية 169 170

[4] حسّان بن ثابت، ديوان حسّان، تحقيق سيد حنفي حسنين، الهيئة المصرية، العامّة للكتاب، مصر، 1974، ص 211

أمّا وجهة شعرية الشعراء العباسيين في الرثاء فقد أخذت منهجا و نمطا آخر لم تتجه إليها شعرية الرثاء الآنفة، فقد اتجهوا إلى رثاء المعالم الحضارية الماديّة و المعنوية و قد تناولوها بصياغات فنّية و جمالية متمثّلة لروح العصر و قيمه الجديدة، كما شهد العصر العبّاسي ألوانا من الرّثاء متطوّرة من حيث الرؤية و التشكيل تجاوزوا بها حدود القصيدة المركّبة إلى مقطّعات بسيطة و مستقلة، و ضمّنوا شعريتهم حديثا فلسفيا من مراثي الحياة و الموت.

يقول أبو دلامة في مرثيته يرثي فيها أبا العبّاس السفّاح من البحر الكامل:

أمْسَيْتَ بِالْأَنْبَارِ يَا ابْنَ مُحَمَّدٍ لَاتَسْتَطِيْعُ مِنَ البِلَادِ حَوِيْلاَ

وَيْلِي عَلَيْكَ وَوَيْلَ أَهْلِيْ كُلِّهِمْوَيْلًا وَ هَوْلًا فِيْ الحَيَاةِ طَوِيْلًا

فَالتَبْكِينَ لكَ النِّسَاءُ بِعَبْرَةٍ وَ لْيَبْكِينَ لَكَ الرِّجَالُ عَوِيْلاَ "[2]

و قد رثى الزيّات الوزير الشاعر الخليفة المعتصم من المنسرح:

أَقُولُ إِذَا غَيَّبُوكَ و اصْطَفَقَتْ عَلَيْكَ أَيْدٍ بِاللَّبَنِ وَ الطِّينِ

إِذَا هَبَّ فَنِعْمَ الحَفِيظُ كُنْتَ عَلَى الدُّنْيَا وَ نِعْمَ الظَّهِيْرُ لِلدِّينِ

لَنْ يُجبِرَ اللّهُ أُمَّةً فَقَدَتْ مِثْلَكَ إِلاّ بِمِثْلِ هَارُونِ "[3]

فقد رأى في فاجعة الموت و ما يجرّه من أحزان و بين بهجة الحياة الجديدة الّتي تمثّل استلام الخليفة الجديد، و ما تشهده الحياة من فرح و رغد العيش و الهناء، فهي تجربة شعورية تجمع بين ثنائية الحياة و الموت، و استمرار الحياة بتقلّد هارون الخليفة مقاليد الحكم بصور شعرية يمليها الموقف، و ينسج خيوطها الجمالية الحدث الواقعي و الفنّي في موضوع الرثاء أو غيره من المواضيع كالغزل.

لم يعرف الجاهليون في الغزل متفرّدا بقصائد بسيطة مستقلة، بل جاء في معظمهم في قصائد مركّبة في مقدّماتها و مطالعها الطللية، و قد تميّزت شعريتهم بالعموم غير مخصّصة لامرأة معيّنة.

---

[1] نور الدّين السد، الشعرية العربية، ج2، المرجع السابق، ص 239

[2] الأصفهاني، المصدر السّابق، ج1، ص 241

[3] الزيات محمّد بن عبد المالك، ديوان الزيات، نشر جميل سعيد، مطبعة نهضة مصر بالفجالة، 1949، ص 76- 77

فقد مال بعض الشعراء إلى التعفف في حديثهم عن المرأة ووصفوا مشاعرهم نحوها بلغة عفيفة بعيدة عن التهتّك و الاستهتار من هؤلاء عنترة و المرقش الأكبرو المرقش الأصغر و الأعشى[1] و قد مال بعضهم إلى التهتك و الإباحية في وصف المرأة، وكان حديثهم عنها لا يخلو من تلميح أو تصريح إلى علاقتهم بها، وهذه العلاقة لا تخرج عن دائرة اللّهو و المتعة، ومن هؤلاء امرؤ القيس وكانت تغلب عليهم شعرية الوصف للجسد ومفاتنه، و غلبت على تشبيهاتهم ألفاظ استقوها من بيئتهم تتميّز بخصائص معنوية و جمالية في سياق النّصوص الشعرية، من ذلك أنّهم شبهوا حبيباتهم" بالغزل، و المهاة و الظبي و الشادن، و الربرب و الشمس، و الأسيل، و الريم و الدر، و الدمى، وسوى ذلك، و كان الشعراء يلمّحون بهذه التشبيهات إلى طول العنق، وحور العين و سوادها، و الميل إلى البياض عند الظباء خاصّة، و التمتع، وبعد المنال، وقد كانت صورة المرأة الممتلئة الجسم، الّتي تميل إلى البدانة، من الصور المهمّة في نظر الإنسان القديم... لتحقيق الشروط المثالية الّتي تؤهلها لوظيفة الأمومة، و الخصوبة الجنسية، ولقد ظلّت هذه النظرة عالقة بتقييم الرّجل للمرأة زمنا طويلا "[2]، فكانت هذه الصور الشعرية تعبيرا كلّيا عن الذوق الجمالي الّذي شكّلته البيئة و الجانب الاجتماعي و الاقتصادي.

كما عرف الغزل في عهد بني أميّة الاستقلالية في موضوعه في قصائد بسيطة و مقطّعات، و قد كان عمر بن أبي ربيعة أحد الشعراء الّذين كرّسوا جلّ قصائدهم في الغزل وحده و إلى جوار عمر بن أبي ربيعة الأحوص و الفرزدق و العرجي و هؤلاء جميعا كانوا يتحدّثون عن علاقتهم بالنّساء و مغامراتهم معهنّ دون أن يلتزموا حدود الدّين.

ووجد إلى جانب هؤلاء المتهتّكين شعراء كانوا مضرب المثل في العفّة و الوفاء هم: الشعراء العذريون، أمّا عند العباسيين كثر الغزل كثرة إفراط" حتّى ليمكن أن يقال إنّ جميع الشعراء عنوا بالنظم فيه، و هي عناية أعدّته لكي يزدهر ازدهارا واسعا، إذ تداوله أفذاذ الشعراء، و صاغوه بعقلياتهم الخصبة الحديثة وما أوتوه من قدرة على التوليد في المعاني القديمة و استنباط كثير من الخواطر و الأخيلة الجديدة، و قد مضوا يتّسعون في كلّ صوره القديمة حتّى النسيب ووصف الأطلال و الديار الدارسة، فقد استبقوا هذا الوصف وحاولوا أن

[1] مصطفى السّقا، مختار الشعر الجاهلي، طبعة مصطفى الباني الحلبي، مصر، ط3، 1969، ص 409- 487
[2] علي البطل، المرجع السابق، ص 58

يبثّوا فيه طوابع فكرهم الدّقيق و إحساسهم الحضري المرهف،... وقد مضى يجري في نفس التيارين اللّذين اندفع فيهما منذ عصر بني أميّة و نقصد تياري الغـزل الـصريح و الغـزل العفيف، و كان التيّار الأوّل أكثر حدّة و عنفا بسبب انتشار دور النخاسة و ما كانت تموج به من إماء و قيان روميات و خراسانيات و غير خراسانيات وغير روميات، إماءً و قيانٌ مـن كلّ جنس، و قد أخذن يتسلطن على الحياة العباسية و يشعن فيها كثيرا من صـور التحلـل الخلقي "[1]، وقد استخرج شعراء هذا العصر كثيرا من دفائن شعرية المعاني في غزلهم، فقد كان عقلهم خصبا مقتدرا على تشعيب المعاني و تحليلها واستنباط الكثير من دقائقهـا، بـل يصوّر حسّهم المترف الدّقيق و شعورهم الرّقيق المرهف. لقد شهد العصر العبّاسي تطـوّرا في نمط شعرية الغزل فلم يكتف المتغزّلون بالتشبيب بالنساء بل تعدّاه إلى الغلمان و التشبيب بالذكران، وهذه ظاهرة جديدة في الغزل العربي، كانت نتيجة ظروف اجتماعية و اقتـصادية و نفسية، وهذا النوع من الغزل هو أقصى أنواع التهتك و الانحـلال الخلقـي، و الـشذوذ الجنسي.

لقد ظهر هذا الاتجاه منتصف القرن الثاني للهجرة، و يشكّل بنية كبيرة في شعر هـذه الفترة، ومن غزل أبي نوّاس في الغلمان قوله: من المجتثّ

يَا لَـاعِبًا بِحَيَاتِيوَ هَاجِرًا مَا يُؤَاتِي
وَزَاهِدًا فِي وصَالِي وَ مشَمِتًّا بِي عُدَاتِي
وَحَامِلَ القَلْبِ مِنِّي عَلَى سِنَانِ قَنَاةِ
وَمُسكِنَ الرُّوحَ ظُلْمًا حَبْسَ الهَوى مِنْ لُهَاتِي
وَالجِيدُ جِيْدُ غَزَالٍ وَ الغَنْجُ غَنْجُ فَتَاةِ "[2]

و من الجديد في شعرية التغزّل بالذكران بعض التشبيهات الّتي تستعمل عـادة فـي الغزل بالمؤنّث و أضفاها على غزليته هذه، فترى الشّاعر يحدثنا عن تباريح الحبّ و فعـل العشق به.

[1] شوقي ضيف، المرجع السّابق، ص 370
[2] أبو نوّاس الحسن بن هاني، ديوانه، تحقيق أحمد عبد المجيد، دار الكتاب العربي، بيروت، (د، ط)، (د، ت)، ص 350- 351

كما يحدّثنا عن تمنّع حبيبه و هجره إياه، وزهده في وصاله، فهذه صورة من شعرية العصر العبّاسي الأوّل الّتي شهد فيها العصر انفتاحا كبيرا على موضوعات شعرية تشهدها الشعرية العربية السّالفة.

وقد طوّر أبو نوّاس في الشعرية العربية يمنحها طاقة جديدة في حقل الإبداع الشعري، يقول أدونيس" يمكن أن نعدّ النّص النّواسي في القرن الثاني الهجري بداية لكنّها شبه كاملة تؤسس لهذه الوحدة... فهو يرفض قيم الحياة العربية البدوية، ويرفض التعليمية الدّينية، وبخاصة في شكلها الأخلاقي ويدعو إلى الحياة المدينيّة و قيمها و إلى تجاوز هذه التعليمية، و ممارسة المحرّم أو الحرام "[1]

يقول عصام قصبجي:" لا ريب أنّ ما أتى به أبو تمّام ممّا خالف النمط المألوف، كان أمرا غريبا حار النقد في تفسيره... وإذا أراد تصوير شيء وضعه ضمن هالة من الغموض تتطلّب من الذهن لطفا معيّنا لإدراكها، إنّه مثلا إذا أراد تصوير صفة البياض في المرأة الحسناء، لم يقل كما يقول غيره عادة: إنّ نورها يبدّد الظلام، وإنّما قال: إنّ نورها يظلم الضياء ولا شكّ أنّ الذهن يذهب بعيدا، وهو يحاول معرفة كنه هذا النّور المظلم و تلك هي غاية أبي تمّام "[2]

يقول:" **بَيْضَاءُ تَسْرِي فِيْ الظَّلَامِ فَيَكْتَسِي نُورًا، وَتَتَسَرَبُ فِي الضِيَاءِ فَيَظْلِمِ** "[3]

فالبيت يحتوي صورة شعرية مشحونة بجماليات معنوية و صوتية أسهمت في تصوير صفة البياض هذا في المصراع الأوّل من البيت، أمّا مصراعه الثّاني فالجملية الفعلية الأولى عطفت عليها جملة فعلية أخرى تلمح إلى هذا البياض الخارق الّذي تتميّز به هذه الحسناء فيظلم منه الضّياء، " فقد استعان الشّاعر بلعبة الأضداد اللّغويّة "[4]، فقد مضت شعرية الغزل في تطوّر لما أضفى عليها شعراء هذا العصر من تألّق و جمال.

إنّ التطوّر في الشعرية العربية من عهد التأسيس لها و نشأتها الشفوية ضمن ثقافة صوتية سماعية حيث كان الصوت بمثابة النسم الحيّ، وكان الكلام شيء آخر يتجاوز الصوت يقول أدونيس:" ولد الشعر الجاهلي نشيدا، أعني أنّه نشأ نشيدا مسموعا لا مقروءا،

[1] أدونيس، الشعرية العربية، محاضرات ألقيت في الكوليج دوفرانس، باريس، أيار، لبنان، ط1، 1984، ص 61
[2] عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النّقد العربي القديم، دار القلم العربي للطباعة و النشر، لبنان، ط1، 1980، ص 231
[3] أبو تمّام حبيب بن أوس، ديوانه، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمّد عبده عزّام دار المعارف، مصر، 1965، ص 213
[4] عصام قصبجي، المرجع السّابق، ص 237

غناءا لا كتابة، كان الصوت في الشعر بمثابة النسم الحيّ، وكان موسيقى جسدية... فالصوت يستدعي الأذن... ولهذا كان للشفوية فن خاص في القول الشعري "[1].

فقد ارتبطت الشعرية بحياة البدوي الأولى، بحلقاته الدينيّة وما تقتضيه من عبادات و طقوس، و تكهّن من حداء، ونصب، وقلس، وتغبير، وركبانية، وفي كلّ هذا لا تنفرط عن حياة الصحراء و التّرحال فيها دفعا للملل و السّأم و ترويحا عن النّفس الهائمة في الصحراء الشّاسعة، فولد الرّجز من طقوس الكهانة و الصّيغ الكلاميّة المتداولة ليصبح أساس البحور الشعرية الناشئة فيما بعد، ومن هنا أصبحت شعرية القول تعبيرا عن الذّات و ترويحا عن النّفس، و تمثيلا للصراع القبلي و لسانها الصارخ المنافح عن حرمتها و المدافع عن كرامتها، ثمّ أصبح في الإسلام تعبيرا عن إيديولوجية تجمع جميع العناصر الإنسانية المختلفة في صعيد واحد متّجهة نحو قبلة واحدة و تلهج بمعبود واحد هو اللّه.

لكن سرعان ما يدبّ الخلاف ليتجدّد الصراع من أجل التوطيد للملك و مبدأ التوريث في نقائض شعرية تؤرّخ لهذا الاتجاه، أو غزل يسلي النّفس و يدفع عنها التهميش و اللاّمبالاة من حكّام بني أميّة، وقد لا يختلف الوضع عن سابقه في الخلافة العبّاسية ليجد الشاعر نفسه أمام وضع يتيح له أضرب الشعريّة المختلفة و بالأحرى الأكثر تحرّرا حتّى التشبيب بالغلمان و القول في الخمر و السخرية من الوقوف على الأطلال و البكاء عليها و الانتصار للشعوبية و الصدع بها دون وجل أو خوف، بألفاظ و معان جديدة زخر بها شعر العصر. إنّ هذه الرّحلة الطويلة في تاريخ تراث الشعرية العربيّة يوطّد لثنائية حفلت بها كتب النّقد القديمة فضلا عن الجديدة البحث في قضيّة اللّفظ و المعنى فهي أسّ الشعر و قضيّة ذات طابع استقطابي يمحّضها لأن تكون من المسائل الرّؤوس في التراث الفكري العربي بوجه عام و التراث النقدي على وجه التحديد، كما أنّ حركة الإبداع مهما اتّسمت به من تجديد في الشكل و المحتوى ما هي إلاّ حلقة متواشجة من سلسلة شعريّة تراثيّة تتّسق من مبنى و معنى.

[1] أدونيس الشعرية العربية، المرجع السابق، ص 05، 06

الفصل الثاني: القضايا المتولّدة عن اللّفظ والمعنى في الأقوال الشّعريّة

- أ التناول العامّ للشعريّة من خلال اللّفظ والمعنى

- بيان مفهوم الشّعريّة من خلال ثنائيّة اللّفظ والمعنى

1- (عند الجاحظ: ت255ه)

أ- الأنموذج البلاغي وقدوة الخطاب

ب- الإصراف في المعاني الشّعريّة

2- عند ابن قتيبة (ت 276ه):

- الظاهرة البديعيّة واحتواؤها على صعيد الشّعريّة

3- ابن المعتز (ت296ه):

أ- البديع المثال

ب- التجنيس

ج- ردّ أعجاز الكلام على ما تقدّمه

- النماذج الشّعريّة المبتغاة

4- مساهمة ابن طباطبا في تشكيل العمود (ت322ه)

- مسعى الشّعريّة عند ابن طباطبا

5- مساهمة الآمدي في تشكّل العمود من خلال الموازنة (ت370ه)

- تشكّل النظريّة في إطار ملازمة العمود

- تشكّل النظريّة الشّعريّة في إطار مفارقة عمود الشّعر

- خاصّية الشّعر عند أبي تمّام

و المعنى كيان لغوي تفاوتت مذاهب النّقد في تغليب طرف على آخر، كما أقرّوا بانفصال اللّفظ عن المعنى و استقلال واحدهما عن الآخر، و دعوا إلى ضرورة الائتلاف بينهما تحقيقا للإتلاف في مستوى النّص أو العبارة، وسنلقي بهذا بعض تصوّرات للنّقاد العرب يقول الجاحظ:" ... و المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي و العربي و البدوي و القروي و المدني، وإنّما الشأن في إقامة الوزن و تخيّر اللّفظ، وسهولة المخرج، و كثرة الماء، و في صحّة الطبع، و جودة السّبك، فإنّ الشعر صناعة و ضرب من النسج و جنس من التصوير "[1].

فالجاحظ لا يميل للألفاظ وحدها دون ائتلافها مع معنى مناسب لها، " و القصد من ذلك أنّ تجتنب السّوقي و الوحشي و لا تجعل همّك في تهذيب الألفاظ و شغلك في التخلّص إلى غرائب المعاني، و في الاقتصاد بلاغ، و في التوسّط مجانبة للوعورة، و خروج من سبيل من لا يحاسب نفسه، وليكن كلامك بين المقصّر و الغالي فإنّك تسلم من المحنة عند العلماء و من فتنة الشيطان"[2]، بهذا يضع الجاحظ أسس نظريّة الشعر عند العرب وهي أسس قائمة على التوسّط و الاقتصاد في التعامل مع ثنائية اللّفظ و المعنى و ذلك في مقابل الابتعاد عن اللّفظ المبالغ في تهذيبه و المفضي إلى غرائب المعاني. إنّ الشّعرية عند القدماء هي شعرية الطبع القائمة على السّهولة و المؤدّية إلى الألفة و ليست شعرية الصنعة القائمة على الوعورة و المؤدّية إلى الغرابة. أمّ الائتلاف عند قدامة بن جعفر يقوم على أساس (ائتلاف اللّفظ و المعنى)، (ائتلاف اللّفظ و الوزن)، (ائتلاف المعنى مع الوزن)، (ائتلاف المعنى مع القافية)، فقد رتّب العناصر كلّ على حدة لا يكاد يبيّن في نظرته ميله لأيّ طرف، فقد عالج الركنين متصلين بغيرهما من الأركان وهما (الوزن و القافية)، يقول:" بنية الشعر، إنّما هو التسجيع و التقفية، فكلّما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له في باب الشعر و أخرج له عن مذهب النثر"[3].

أمّا محاولة الآمدي في صناعة الشعر يقول:" وأنا أجمع لك معاني هذا الباب في كلمات سمعتها من شيوخ أهل العلم بالشعر، و زعموا أنّ صناعة الشعر و غيره من

[1] الجاحظ، الحيوان، المصدر السابق ،ج3، ص 131- 132
[2] الجاحظ، البيان والتبين ، ج1،المصدر السابق، ص 255
[3] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مطبعة السعادة بمصر، 1963، ص 60

الصناعات لا تجود و تستحكم إلاّ بأربعة أشياء: جودة الآلة و إصابة الغرض المقصود، و صحّة التأليف، والانتهاء إلى نهاية الصفة من غير نقص منها و لا زيادة عليها... ذكرت الأوائل إنّ كلّ محدث مصنوع يحتاج إلى أربعة أشياء: علّة هيولانيّة (الألفاظ) و هي الأصل، وعلّة صوريّة (إصابة الغرض)، وعلّة فاعلة (صحّة التأليف)، وعلّة تماميّة (الانتهاء دون نقص أو زيادة) "[1].

فالأصل في صناعة الشعر لدى الآمدي هو اللّفظ، ويتفرّع عنه ما تقتضيه البلاغة من إصابة و تأليف، وقد اشتهر ابن قتيبة بقسمته الشعر إلى أربعة أقسام أو أربعة أضرب:" ضرب حسن لفظه و جاد معناه، ضرب حسن لفظه و حلا فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى، ضرب جاد معناه و قصرت ألفاظه، ضرب تأخّر معناه و تأخّر لفظه "[2].

كما أخذ ابن رشيق يقول ابن طباطبا:" اللّفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الرّوح بالجسم يضعف بضعفه و يقوى بقوّته "[3]، وقد أشار إلى أنّ هناك من يؤثر اللّفظ و هناك من يؤثر المعنى وأكثر النّاس على تفضيل اللّفظ على المعنى" فالمعاني موجودة في طباع النّاس "[4]، وقد يتّضح لك أنّه فحص تلك الآراء و المذاهب فحصا جيّدا، واستخلص منها رأيا يقوم على الارتباط التّام بين اللّفظ و المعنى لا يلمح فيه أثر لتناقض أو تردّد أو انحياز لأيّ من الجانبين.

ولمّا كان الشعراء يتنازعون على معان مشتركة، فإنّهم يتفاضلون بالألفاظ كما يعبّر القاضي الجرجاني:" و قد يتفاضل متنازعوا هذه المعاني المشتركة بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر، فتشترك الجماعة في الشيء المتداول، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب، أو ترتيب يستحسن، أو تأكيد يوضع موضعه أو زيادة اهتدى لها دون غيره، فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع "[5].

و من هنا يظهر أنّ الألفاظ قد نظر إليها كمفردات، تنتظم لتدلّ على معان هي في الغالب موجودة و متداولة و ما النظم إلاّ تنسيق يقوم على طرق و قواعد معروفة محدّدة يمكن اكتسابها بالتعلّم و الارتياض وقد يجري عليها مجرى المتداول المعروف، وقد تخترق

[1] الآمدي أبو قاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين الطائيين، تحقيق السيّد صقر، دار المعارف بمصر، 1961، ص 393
[2] ابن قتيبة، المصدر السّابق، ص 60
[3] ابن رشيق، المصدر السّابق، ص 124
[4] المصدر نفسه، ص 127
[5] القاضي الجرجاني، المصدر السّابق، ص 186

المعروف المتداول و تتجدّد بالترابط و التواشج و هذا لا يتأتّى إلاّ بتبعيّة الألفاظ للمعاني، و لا نرجّح أحدهما على الآخر، لأنّ أحد الأمرين لا يقوم إلاّ بالآخر يقول عبد القاهر الجرجاني:" محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل و المزية أن تنظر في مجرّد معناه... لأنّنا لو فضّلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضّة هذا أجود أو فضّة أنفس لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه ألاّ يكون تفضيلا له من حيث هو شعر و كلام، و هذا قاطع فاعرفه "[1]

وقد يتّضح لنا ممّا لا يدع إلى الشكّ و الريبة أهميّة الترابط و التأليف في المعاني ابتداءً و هي بالأحرى في الذهن بلغة كانت عادية أو أخرى تبتعد عن العادية و تعلو عليها بجودة التركيب و التآلف إذ يقول علي بن يحي المنجّم:" ليس كلٌّ من عقد وزنا بقافية فقد قال شعرا أبعد من ذلك مراما و أعزّ انتظاما "[2] فهذه دلالة واضحة للاهتمام و التركيز على اللّغة الشعرية في النقد العربي ممّا يحقّق للعبارة أو النّص اعتلاء على باقي المميّزات الشعرية الأخرى فيخلق له شيئا من التفرّد و الوحدانيّة، و يصبح خلق الشعرية طبع و صنعة.

أ- التناول العام للشعرية من خلال اللّفظ و المعنى:

إنّ تاريخيّة الوصف العام يعود إلى طبيعة الخطاب المجازي الّذي يتوخّى العلماء في إنشائه العموم بدل التخصيص، لذا تعود أحكامهم في الشعر عامّة بالحكم على اللّفظ و المعنى في تلاحمهما ضمن الخطاب فإذا تفحّصت قول أبي عبيدة في شعر زهير:" ولشعره ديباجة إن شئت قلت شَهدٌ، إن مسسته ذاب، وإن شئت قلت صخر لو رديت به الجبال لأزالها "[3]، و إذا لاحظت قول محمّد بن سلاّم الجمحي (232ه):" حدّثني يونس بن حبيب قال:"كان عبد اللّه بن قيس الرّقيات أشدّ قريش أسر شعر في الإسلام بعد ابن الزبعري"[4]وكان الأصمعي يقول:" شعر عمر بن أبي ربيعة الفستق المقشّر الّذي لا يشبع منه "[5].

---

[1] الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، طبعة أحمد مصطفى المراغي، مطبعة الاستقامة، القاهرة (د.ت)، ص 09

[2] أبو عبيدة اللّه محمّد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشّح مآخذ العلماء على الشعراء في عدّة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق علي محمّد البجاوي، دار النهضة مصر، 1965، ص 547

[3] القرشي أبو زيد، جمهرة أشعار العرب، دار صادر بيروت، (د. ت)، ص 57

[4] ابن سلاّم الجمحي، المرجع السابق، ص 648

[5] ابن عبد ربّه الأندلسي، العقد الفريد، ج3، شرح أحمد أمين- إبراهيم الأبياري- عبد السلاّم هارون، دار الكتاب العربي، بيروت (د.ت)، ص 376

" فترى بين نقد العلماء للشعر و البيئة مشاكلة عجيبة فقد وظّفوا بجلاء عناصر ذلك المحيط الطبيعي منها و الثقافي، في وصف الشعر بالشعر. فكان المجازيّ سبيلهم في التعبير عن وقع النّص و تقييمه "[1].

فقد وصف الشعر من قبل العلماء بالكثير و الجيّد و الفاخر و الصحيح و المليح و الرّصين و الشجيّ و السّهل و الغزل، لقد كان الشعر لفظا و معنى و ما وصف به ينسحب على اللّفظ و المعنى ليس إلاّ فلئن أمكننا اعتبار تلك الصفات وصفا للشعر بالفعل، فإنّه بالإمكان اعتبارها وصفا للفظ و المعنى بالقوّة.

كما اعتبر و الكثرة في الشعر و غزارته هي ميزة تقدّم شاعرا على آخر في سلّم المراتب و الدرجات يقول ابن سلاّم الجمحي:" حسّان بن ثابت كثير الشعر جيّده "[2]، لذلك كانت غزارة الشعر من بين العوامل التي قدّمت الكثير من الشعراء، فقد بني الجمحي كما يدّل عنوانه على فكرة الطبقات، فما أخلّ عنده بأصحاب الطبقة السّابعة هو قلّة أشعارهم:" أربعة رهط محكمون مقلّون وفي أشعارهم قلّة فذاك الّذي أخّرهم "[3]، بل إنّ الأصمعي ذهب إلى حدّ اشتراط عدد معيّن من القصائد حتّى يتاح للشاعر الظّفر بصفة الفحل:" فالحويدرة لو قال مثل قصيدته خمس قصائد كان فحلا "[4]، و مهلهل لو قال مثل قوله:" أليلتنا بذي جُشم أنيري "، كان أفحلهم، و ثعلبة بن صغير المازني "لو قال مثل قصيدته خمسا كان فحلا، إنّ ما حال بين الشاعر و مرتبته الفحولة هو " الكمّ " لا " الكيف " فكثرة الشعر دليل على القدرة في فنّ القول و سهولة الشعر و غزارته دليل امتلاء القريحة و حسن القول و جودته، فالجودة ليست موقوفة على الكمّ فقط، فلذلك أخّر ابن سلاّم الأسود بن يعفر إلى الطبقة الخامسة لأنّ قصيدة جيّدة واحدة لا تكفي لإلحاقه بمن يجمعون إلى جانب جودة القول غزارته. فالشعر رهان جودة و إتقان. ويقول الأصمعي عن العباس بن أحنف:" مازال هذا الفتى يدخل يده في جرابه فلا يخرج شيئا حتّى أدخلها فأخرج هذا، ومن أدمن طلب شيء ظفر ببعضه "[5]، و هذه إشارة ظاهرة إلى النضج الفنّي، ألم يقل جرير عن عمر بن أبي

[1] توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، دار سراس للنشر، تونس، 1985، ص 59
[2] ابن سلاّم الجمحي، المصدر السّابق، ص 215
[3] المصدر نفسه، ص 195
[4] المصدر نفسه، ص 259
[5] الأصفهاني أبو الفرج، الأغاني، ج8، تحقيق لجنة من الأدباء بإشراف عبد الستّار أحمد فرّاج، دار الثقافة، بيروت، ط8، 1990، ص 359

ربيعة:" مازال يهذي حتّى قال الشعر"[1]، ليلفت النّظر أنّ شعره نضج و اكتمل، وقال ربيعة بن حذار الأسدي للزبرقان بن بدر:" أمّا أنت فشعرك كلحم أسخن لا هو أنـــضج فأكـــل، ولا ترك نيّئا فينتفع به "[2]، من هنا يتّضح ذلك أنّ مقاييس الجودة في الـــشعرية هـــي امتهـــان التكرار و التجديد في قول الشعر حتّى يلتحق بالمراتب العلى و يحقق النّضج الكامل.

أمّا الصحيح عندهم خلاف السّقم و الصّحة هي العافية:" ثمّ كان التوسّع فـــي العبـــارة فصار الصحيح هو البريء من كلّ عيب و ريب "[3].

كما ربطت الصّحة بالجانب العروضي في الشعر- أي كلّ ما يمكن فيـــه الزحـــاف فسلم منه فهو صحيح- وقد ربطوا الصّحة بآخر الشطر، فالصحيح كلّ آخر نصف يسلم من الأشياء الّتي تقع عللا في الأعاريض و الضروب و لا تقع في الحشو، يقول أبو عبيـــدة:" و كان أبو عمرو يشبّه الأخطل بالنابغة لصحّة شعره[4]، فالصحّة عنـــدهم يـــذهبها الغمـــوض وكثرة السقط و الحشو و الرداءة المقاطع أو قبح المطالع و ضعف الديباجة وهـــي عيـــوب استقرئناها من ثنايا قول أبي عبيدة:" هو أوضحهم كلاما و أقلّهم سقطا و حشوا و أجـــودهم مقاطع و أحسنهم مطالع و لشعره ديباجة "[5]، وهذا في شعر النابغة وقد أطلقوا على الـــشعر ألفاظ أخرى يراد بها معاني الاستحسان و الجودة، فقد ذكر ابن سلاّم في معرض حديثه فـــي صحّة الشعر المنسوب إلى عاد و ثمود " قلّة طلاوته "، فهو شعر فقير للملاحة و الحـــسن، يفضي بنا كلّ هذا إلى مسألة الجمالية في المعاني و الألفاظ، و الملاحة ليـــست صـــفة فـــي الشعر، بل شيء يقع في النّفس عند المميّز كما قال " كالفرند في الـــسيف، و الملاحـــة فـــي الوجه " فالجمالية اللّفظية و حسن المعاني يعرفها أهل العلم بالشعر- أي النّاقد- " كما يكون الشّاعر خبيرا بأسرار الألفاظ و المعاني مع حسن التعامل معها حينما يضعها في الـــسيّاق، وهذا يتطلّب منه أن يكون حافظا للتقاليد الشعرية، متمرّسا في خباياها و استخداماتها... بعيدا عن المفردات الغريبة و الحوشية و نادرة الاستعمال لبيان قدرته على النظم وهو يبحث عن هذه المفردات في لغات القبائل العربية، و منها كثير من المفردات يتعذّر على النّقاد أنفـــسهم

[1] المرزباني، المصدر السّابق، ص 262
[2] المصدر نفسه، ص 96
[3] ابن منظور لسان العرب، ج8، تصحيح أمين محمّد عبد الوهّاب، ومحمّد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيـــروت، ط2، 1997 ص 287
[4] الأصفهاني، المصدر السّابق، ج8، ص 285
[5] ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ج1، الدار العربيّة للكتاب، ط3، 1983، ص 101

أن يفهموا دلالتها لأوّل مرّة. و لذلك اهتمّ النّقاد القدامى باللّفظة الشعرية اهتماما عظيما، لأنّ اللّفظة هي البنية الصغرى الّتي تقام عليها العمارة الشعرية "[1]، أمّا الشعر المحكّم فهو ذاك الشعر الّذي اهتمّ صاحبه بتثقيفه متخذا التجويد سبيلا إلى تحقيق الجودة، و قد تحدّث ابن سلاّم عن شعراء الطبقة السّابعة فقال:" أربعة رهط محكمون مقلّون "[2]، و ذكر سويد بن كراع العكلي فقال:" وكان شاعرا محكما "[3]،" وقد سأل الأصمعي الرّشيد و هو محموم أن ينشده شعرا مليحا يرتضيه، فقال الأصمعي: أرصينا فحلا يريده أمير المؤمنين أم شجيّا سهلا؟ فقال: بل غزلا بين الفحل و السّهل "[4].

وقد اختار الرّشيد الشعر الفحل و هو عكس الضّعيف اللّين، أمّا السهل يقابله الصعب، وقد استنشد منه شعرا يسمو على السهل المتداول ألفاظه المطروقة معانيه: و لا يصل إلى درجة الفحولة من حيث قوّة اللّفظ النّادرة، حتّى يقتضي حضورا ذهنيا عند سماعه و هو يطلب المتعة و الترويح.

" الغزل ليس المقصور على النساء، وإنّما القول الرّقيق رقة خيوط الصوف أو القطن المغزول "[5] فيحقّق اللّذة للسامع و في علّته، دون أن يفتقر إلى شيء من القوّة، وقد يجمع بين الشتيتين، القوّة من البادية واللّين من الحاضرة.

ومن هنا يترائى لك أنّ اهتمام النّقاد باللّفظة الشعرية و معناها من خلال الشعر تمّت من خلال جانب كمّي (الألفاظ) و (المعاني) تحدوها سمة الغزارة، باعتبار أنّ العالم بالشعر يعتد بمقياس الكثرة في تقويم الشاعريّة، ومن جانب أخر يهتمّ بمقياس الجودة أو الكيف لوضوح المعنى، وجودة اللّفظ مع جمالية البناء والسهولة الفنّية الّتي تضمن حصول المتعة و الفائدة في زمن واحد، فيجتمع عليه شيء من الصفاء و العذوبة، كما قال عمرو بن كلثوم (الوافر):

وَنَشْرَبُ إِنْ وَرِدْنَا المَاءَ صَفْوًا وَيَشْرَبُ غَيْرُنَا كَدْرًا وَطِينَا[6]

[1] خليل الموسي، جماليات الشعرية، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، سلسلة الدراسات، دمشق، 2008، ص 86- 87
[2] ابن سلاّم الجمحي، طبقات فحول الشعراء، المصدر السابق، ص 155
[3] المصدر نفسه، ج1، ص 176
[4] الأصفهاني، المصدر السّابق، ج22، ص 377
[5] ابن منظور، لسان العرب، المصدر السابق، ج10، ص 65
[6] القرشي، جمهرة أشعار العرب، ص 146

وقد ماثل الشعراء في شعريتهم بين صفاء الماء، وصفاء الشّعر، و الصّفاء عندهم الخلوّ من العيوب، الّذي يكدّر ذلك الصفاء سواء تعلّقت بأخطاء في اللّفظ أو بأخطاء في المعاني.

وفضلا على الغزارة في شعرية القول مع الجودة و الصفاء تتّسع الشعرية لتصبح في

رؤيا الشّاعر بحرا لا يكدّر مهما اغترفت منه من دلاء الألفاظ و المعاني، وقال حسّان:

لِسَانِي صَارِمٌ لاَ عَيْبَ فِيهِ وَبَحْرِي لاَ تُكَدِّرُهُ الدِّلاَءُ

" هكذا إذا سخّر العلماء عنصرا طبيعيا محسوسا كالماء للتعبير عن جمال القول في إطار احتفائهم الدّائم بنموذج الشعر المطبوع، فألحّوا على متصوّر الصّفاء ضمن نزعتهم اللّغويّة الصافية القائمة على الاعتداد بنقاء الكلام وخلوّه من كلّ عيب، كما ألحّوا على متصوّر العذوبة، فاتّضح تعويلهم الكبير على الذّوق في تقبّل الشعر، وهو تقبّل أساسه الاستمتاع و التلذّذ، كما تجلّى الماء من خلال صورة البحر الّتي وظّفت في التعبير عن فاعليّة القول وقوّة تأثيره "[1].

لقد أخذ العلماء أقوالهم في نقد الشعر من بيئتهم الحاضنة لهم فهي المتصوّر لقول الشعر و الانتقاد وما قول أبي عبيدة في شعر زهير إلاّ نتفا من ذلك، ألم يقل فيه كما مرّ معنا " ولشعره ديباجة إن شئت قلت شهد إن مسسته ذاب، وإن شئت قلت صخر لو رديت به الجبال لأزالها "، كما وسم الأصمعي نمطا من شعر النّابغة الجعدي بأنّه أشدّ من الصخر:" النابغة في كلام أسهل من الزّلال، وأشدّ من الصّخر إذ لان فذهب "[2].

" فصورة الأصمعي المجازيّة أقلّ تخييلا من صورة أبي عبيدة إذ اقتصر الأصمعي على عقد مقارنة بين الشعر و الصخر في إطار تشبيه تفضيل اعتبر بمقتضاه أنّ شدّة شعر النّابغة تفوق شدّة الصخر في قلب مقصود الغاية منه المبالغة في وصف الشعر بالجزالة، والقوّة بما هما المعنيان الطّاغيان عند استعمال صورة الصخر، أمّا أبو عبيدة فإنّ صورته المجازية تتشكّل من مكوّنين بينهما من التّفاعل ما جعل الصّورة مشحونة بخيال عجيب: فالمكوّن الأوّل هو الصّخر في ذاته و المكوّن الثاني هو الحركة العنيفة المدمّرة، فالصورة

[1] توفيق الزيدي، جدلية المصطلح و النظريّة النقديّة، قرطاج، تونس، 2000، ص 84- 85
[2] المرزباني، المصدر السّابق، ص 82

متحرّكة، بينما الصورة عند الأصمعي ثابتة، لذلك كان أبو عبيدة متـــوغّلا فـــي التعجّـــب إذ تجاوز وصف شعر زهير بالصّخر يزيل الجبال في إطار تشبيه تفضيل ضمني فاق الصخر الجبال عظما وقوّة "[1].

ويقول أبو عبيدة:" حدّ ثني ابن أبي أفلح قال: أخبرني أبو حاتم السّجستاني قال: ســـئل أبو عبيدة وأنا حاضر عن شعر بشّار فقال:" شذرة و نقرة "[2]، فالشذر قطع من الذهب يلتقط من المعدن من غير إذابة الحجارة[3]، من هنا ترى أنّ أبا عبيدة أراد أن يبيّن للسائل حصول التفاوت في شعر بشّار.فالتفاوت في شعر بشّار راجع إلى طبعه ولا يتكلّف سواء أقال الجيّد أم الأقلّ منه جودة، وإنّ عالما كأبي عبيدة عبّر مجازيّا عن الطبع في شعر بشّار لأنّ المعدن ذهبا كان أم فضّة يرمز إلى الأصل الطبيعي، فالشاعر يخرج شعره كما يخرج الحافر الذّهب أو الفضّة من تحت التراب دون أن يدخل كلاهما على ما أخرج تغييرا بالتنقيح أو التزيين أو الصناعة.

" فالجيّد الطبيعي هو المقدّم على غيره، وهو متصوّر له شأنه في النظريّة النقديّـــة عند العرب إذ الّذي يقدّم هو المطبوع شعرا أو شاعرا لأنّ المطبوع نابع من أصـــل " أمّـــا المهذّب المصنوع ففرعي لاحق "[4]، كما أنّ القول على الطبع و التسجية في شعرية يـــراع فيها المتلقي ونفسيته يكتب لها الصيت الشائع قال بشّار ذات يوم (البسيط):

مَنْ رَاقبَ النَّاسَ لَمْ يَظْفِرْ بِحَاجَتِهِ وَفَازَ بِالطَّيِّبَاتِ الفَاتِكِ اللَّهِجُ

وقال سَلْمُ الخاسر (البسيط):

مَنْ رَاقبَ النَّاسَ مَاتَ هَمّاً وَفَازَ بِاللَّذَّةِ الجَســـــــــــُورُ

فلمّا سمع بشّار هذا البيت قال: سار و اللّه بيت سلم و خمل بيتنا قال: وكذلك كان لهج النّاس ببيت سلمٍ، ولم ينشد بيت بشار أحدٌ "[5].

---

[1] أحمد الودرني، قضيّة اللفظ و المعنى و نظريّة الشعر عند العرب، من الأصول حتّى القرن 7ه/ 13م، ج1، دار الغرب الإســـلامي، ط1، 2004، ص 454

[2] ابن المعتز، طبقات الشعراء، تحقيق عبد السّتار أحمد فرّاج، دار المعارف، ط4، 1981، ص 23

[3] ابن منظور، المصدرالسابق، ج7، ص 61

[4] توفيق الزيدي، جدلية المصطلح و النظرية النقديّة، ص 77

[5] الأصفهاني، الأغاني، ج19، ص 218

فالسيرورة موقوفة على خطّة الشّاعر عند اختيار ألفاظه و معانيه الشعريّة، فكلّما كان الشعر من عموم النّاس أقرب، كان على أفواه أكثرهم بلا إسفاف مع الارتقاء إلى الجودة الشعريّة بلا تعقيد، ولا تكون السيرورة على حساب القيمة الفنّية.

لقد مدح القدماء اللّفظة الشاعريّة التي تذهب في أصقاع الأرض فيرويها النّاس ويتمثّلون بها وتسير بها الركبان، سئل الفرزدق عن جرير فقال لسائله:" ... أعن ابن الخطفي تسألني، ثمّ تنفّس حتّى قلت:" انشتقت حيازيمه، ثمّ قال: قاتله اللّه !فما أخشن ناحيته، وأشرد قافيته "[1]، وقد وصفت العرب البيت الّذي يتناقله النّاس بالنّادر لذلك عيب على الأعشى افتقاره إلى نوادر الأبيات قال عنه ابن سلاّم:" ولم يكن له مع ذلك بيت نادر على أفواه النّاس كأبيات أصحابه "[2].

إنّ السيرورة ممّا عبّر عنه العالم بالشعر مجازا (بالشرود)، بات يحتكم إليها في تقويم شعرية البيت فقد روى ابن سلاّم قائلا:" قال لي معاوية بن أبي عمرو بن العلاء: أيّ البيتين عندك أجود؟ قول جرير (الوافر):

أَلَسْتُمْ خَيْرَ مَنْ رَكِبَ المَطَايَا وَأَنْدَى العَالَمِينَ بُطُــون رَاح

أم قول الأخطل (البسيط):

شَمْسُ العَدَاوَةِ حَتَّى يُسْتَقَادَ لَهُمْ وَأَعْظَمُ النَّاس أَحْلاَمًا إِذَا قدِرُوا

فقلت: بيت جرير أحلى و أسير وبيت الأخطل أجزل وأرزن "[3].

لقد حكم ابن سلاّم على بيت جرير بالحلاوة و السير لأنّ لفظ جرير بدا أفصح من لفظ الأخطل و أوجز وأخف وكأنّ الشعر الّذي يكون إلى الطبع و السهولة أقرب، يكتب له السير و الانتشار أكثر من الشعر الجزل القوي.

ففضلا عن سعي الشاعر إلى توفير الأسباب الفنّية التي يسير بها بيته أو أبياته، من لفظ جيّد قليل ووزن مستساغ خفيف، فإنّ لطريقة الشاعر في بناء المعنى أثرها في انتشار الشعر إذ كلّما كان المعنى عاما كونيا متعلقا بالإنسان في كلّ عصر ومصر، على سبيل الحكمة أو المثل، كان البيت الّذي يؤوي ذلك المعنى أسير وأكثر تردّدا على أفواه النّاس.

[1] الأصفهاني، المصدر السابق، ج8، ص 11
[2] ابن سلاّم، المصدر السّابق، ج1، ص 65
[3] المصدر نفسه، ص 494

" كما وظّف العلماء و الشعراء في شعريتهم صورة البعير الشارد للتعبير عن سيرورة البيت و بلوغه أقصى الآفاق، يقول أبو تمّام يصف في شعرية رائقة ناقته السريعة، التي تمنح البداوة اللّغوية لهذا الانتقال كلّ توتّره، والانزياح الشعري يقاس هنا باستعمال هذا المعجم الحيواني بكلماته الخشنة و الغريبة:

إنَّ الهُمُومَ الطّارِقاتِكَ مَوْهِنًا مَنَعَتْ جُفُونَكَ أنْ تَذُوقَ حُثَاثا[1]

كما توارث الناقد اللّاحق عن السّابق مصطلح الفحل فأطلقوه تارة على الشاعر وطورا على شعره يريدون به الطراز البدوي القوي المقابل للطراز الحضري الّذي يتنازعه الضعف و اللّين.

" كما يتصرّف ابن سلاّم إلى تصحيح الأشعار الّتي يتناقلها الرّواة اعتمادا على قراءتين: خارجيّة وداخليّة. فالقراءة الخارجية تنصب على النظر في قضايا من قبيل الأوّلية وذهاب الشعر بمعنى ضياعه بالرواية و التصحيف... أمّا القراءة الدّاخلية فيسلّط من خلالها ابن سلاّم اهتمامه على الشعر لذلك لفتت عنايته ظاهرة الاضطراب في شعر الشاعر الواحد.

إنّ الاضطراب هو تفاوت عميق يتجاوز الاختلاف بمعناه الفنّي ليشكّل سببا يدفع العالم إلى التحرّي لتخليص صحيح الشعر من زائفه في إطار التصدّي لمن أفسدوا الشعر بالتطويل و الزيادة "[2] ، وكان الأصمعي على وعي تام بظاهرة الوضع الّتي كانت سببا مباشرا في اضطراب الشّاعر الواحد.

يقول أبو حاتم السّجستاني عن الأصمعي:" وقال لي مرّة ما أروي للأغلب إلى إثنتين ونصفا، قلت كيف قلت نصفا؟ قال: أعرف له ثنتين وكنت أروي نصفا من الّتي على القاف فطوّلوها ثمّ قال:" كان ولده يزيدون في شعره حتّى أفسدوه "[3]، إنّ اضطراب الشعر مظهر من مظاهر فساده العائد إلى أسباب خارجيّة منها التزيّد و التطويل ولئن كان الشعر القويّ المتين يسهل فرزه من الضعيف المزيد، فإنّ الشعر اللّين الصحيح ممّا يشقّ على العالم تمييزه عن اللّين الموضوع، أمّا الشّاعر الفذّ هو ذاك الشاعر الذّي قال عنه فاليري:" الشّاعر الموهوب

[1] جمال الدّين بن شيخ، الشعريّة العربية،المرجع السابق ص 178
[2] أحمد الوردني، المرجع السّابق، ج١، ص 475- 476
[3] الأصمعي، سؤالات أبي حاتم السّجستاني، تحقيق محمّد عودة سلامة أبة جرى ومراجعة رمضان عبد التوّاب، مكتبة الثّقافة الدينيّة، القاهرة، 1994، ص 53- 54

من يختار اللّفظة الصالحة لأحداث الرعشة النفسية وإحياء العاطفة الشعرية"[1]،ويقول إلياس أبو شبكة: "إنّ الشاعر الحقيقي لا طاقة له على اختيار اللّفظة، فله من شعوره الزاخر ما يصرفه عن هذه الإلهية، وعندي أنّ الشاعر ينزل مرتدياً ثوبه الكامل، وهذا الثّوب جزء من الشّعور لا يتجزأ، وقدر ما تكون ثقافة الشّاعر من الرقيّ والذّوق الموسيقي في روحه يكون البيان راقياً في شعره"[2]، ولمّا كان اللّفظ الوحشي مفضياً إلى التوعّر نتج عن ذلك التعقيد، وهو ما يعطّل الوظيفة الإفهامية والفنية للشعرية "وإياك والتّوعر يسلمك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك و يشين ألفاظك"[3].

إنّ حشد اللّفظ الغريب علامة تكلّف وأمارة تصنع ومظهر من مظاهر تعثّر القريحة وضعفها وهو ما يخلّ بأبرز ركن من أركان البيان ممثّلا في الطبع بما هو استرسال مع القريحة و مطاوعة لها حتّى يكون الإبداع على البداهة و الفجاءة بدل قهر الألفاظ وإعناتها. "إنّ الطبع الذي يمثّل أصل الإبداع الشّعري، و إن كان يتميّز في ظاهره بالتدفق، والعفوية، فإنّه قد يكون اختيارا، يتميز في ظاهره بالتلقائية في التحليل"[4] وهناك مقاييس محددّة للقول النموذج، وكان الجمحي مؤسس والمعبّر عن هذه المقاييس وفي الشعر مصنوع مفتعل موضوع لا خير فيه، و لا حجة في عربية، ولا أدب يستفاد، ولا معنى يستخرج ولا مثل يضرب ولا مديح رائع و لا هجاء مقذع ولا فخر معجب ولا نسيبٌ مستطرف"[5]، هكذا ضبط الجمحي وظائف الشعر وأغراضه، كما أماط اللثام عن نظرية شعرية مدارها الشعر.

- **بيان مفهوم الشعرية من خلال اللّفظ و المعنى:**

1 - (عند الجاحظ: ت 255ه):

إنّ غايتنا منحصرة عند تعامل الجاحظ مع قضيتي اللّفظ و المعنى في صلتها بأسس النظرية الشعريّة عند العرب، عالجها وفق مستويين: الصورة النموذجية العّامة للّفظ و المعنى، واللّفظ و المعنى على صعيد الخطاب.

[1] إلياس أبو شبكة:مقدمة ديوان أفاعي الفردوس، دار الكشوف، بيروت،1948، ص11
[2] المرجع نفسه، ص11
[3] الجاحظ:البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت، دار الجيل، (د،ت) ص:136
[4] مصطفى درواش:خطاب الطبع والصنعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق،2005، ص:71
[5] ابن سلام الجمحي:المصدر نفسه ج1،ص:04

يقول الجاحظ:" وجعل آلة البيان الّتي بها يتعارفون معانيهم و الترجمان الّذي إليه يرجعون عند اختلافهم في أربعة أشياء، وفي خصلة خامسة، وإن نقصت عن بلوغ هذه الأربعة في جهاتها، فقد تبدّل بجنسها الّذي وضعت له وصرفت إليه وهذه الخصال هي: اللّفظ و الخطّ و الإشارة و العقد، والخصلة الخامسة ما أوجد من صحّة الدلالة وصدق الشهادة، ووضوح البرهان في الأجرام الجامدة و الصّامتة و السّاكتة الّتي لا تتبيّن و لا تحسّ ولا تفهم ولا تتحرّك إلاّ بداخل يدخل عليها، أو عند ممسك خلّى عنها بعد أن كان تقييده لها "[1]، يتّضح من خلال استقراء قول الجاحظ أن الإنسان يصل إلى استكشاف الحكمة الّتي تحكم الكون و النظام الّذي ينبني عليه إمّا بواسطة هي الدّليل: كاللّفظ، والخطّ والإشارة و العقد.

أ. الأنموذج البلاغي وقدوة الخطاب:

كانت إشادة الجاحظ بالكلام المبين انطلاقا من القرآن باعتباره أبين الكلام:" وأبين الكلام كلام اللّه، وهو الّذي مدح التبيين وأهل التفصيل"[2]، فالقرآن يبيّن المعنى، ويفصّل المجمل، لكن (الإبانة) تظلّ مرتبطة بما يقتضيه المقام فيتغيّر الخطاب بتغيير المخاطبين:" ورأينا اللّه تبارك و تعالى إذا خطب العرب و الأعراب أخرج الكلام مخرج الإشارة و الوحي و الحذف، وإذا خاطب بني إسرائيل أو حكى عنهم جعله مبسوطا وزاد في الكلام "[3] فالمعنى القرآني يفهم من العرب و الأعراب لمحا لأنّه نزل بأساليبهم من إشارة، ووحي وحذف، وأمّا من بني إسرائيل فيفهم شرحا.

أمّا على المستوى المعجمي ينكر الجاحظ على البليغ في خطابه اللّفظ الغريب الوحشي يقول:" الإستعانة بالغريب عجز و التشادق من غير أهل البادية بغض "[4]، وعندما كان اللّفظ الوحشي مؤدّيا إلى التوعّر نتح عن ذلك " التعقيد " وهنا تتعطّل الوظيفة الإفهامية و الفنّية الشعرية، ويقول:" وإيّاك و التوعّر فإنّ التوعّر يسلمك إلى التعقيد، و التعقيد هو الّذي يستهلك معانيك، و يشين ألفاظك "[5].

---

[1] الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ج1، المجمّع العربي الإسلامي، ط3، 1969، ص 45
[2] الجاحظ، البيان و التبيين، تحقيق عبد السلام محمّد هارون، ج1، دار الجيل، بيروت (د.ت)، ص 273
[3] الجاحظ، الحيوان، ج1، المصدر السابق، ص 94
[4] الجاحظ، البيان و التبيين، ج1، المصدر نفسه ص 45
[5] المصدر نفسه، ص 136

وإذا رصدنا المكوّنات السلبية على مستوى اللّفظ للخطاب و بالتحديد على مستوى الحروف:" فأمّا في اقتران الحروف فإنّ الجيم لا تقارن الظّاء ولا القاف، ولا الطاء، و لا الغين بتقديم وبتأخير و الزّاي لا تقارن الظّاء و لا السّين و لا الضّاد و لا الدّال بتقديم و لا بتأخير"[1]، ويقول:" ومن الألفاظ العرب ألفاظ تتنافر وإن كان مجموعة في بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلاّ ببعض الاستكراه فمن ذلك قول الشّاعر (السّريع):

وَقَبْرُ حَرْبٍ بِمَكَانٍ قَفْرُ وَلَيْسَ قُرْبَ قَبْرِ حَرْبٍ قَبْرُ

ثمّ يورد الجاحظ أبياتا لشاعر آخر يقول (الخفيف):

لَمْ يَضِرْهَا وَالحَمْدُ لِلَّهِ شَيْءٌ وَانْثَنَتْ نَحْوَ عُرْفٍ نَفْسٌ ذَهُولُ

ويعلّق قائلا فتفقّد النصف الأخير من هذا البيت، فإنّك ستجد بعض ألفاظه يتبرّأ من بعض "[2] فالمثال الأوّل والثاني يفتقران للتوافق و الانسجام، لعلّة التّوافق بين الحروف، وقد أفضى قصرا إلى التنافر بين الألفاظ:" إذا كان الشعر مستكرها وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلا لبعض، كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلاّت، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جانب مرضيا موافقا كان على اللّسان عند الإنشاد ذلك الشعر مؤونة "[3] كما كان يعبّر عن التنافر بصفات من قبيل:"غير مؤتلف" "وغير متجاور" و" مختلفة " و" متباينة " و " مستكرهة "[4]، ومن هنا يخلّ الشاعر بمبدأ الملاءمة بين اللّفظ و الموضع المستعملة فيه: كقول عبد الرحمان بن الحكم يهجو الأنصار بأنّهم يأكلون خبيث الطّعام (الوّافر):

وَلِلأَنْصَارِ آكِلٌ فِي قِرَاهَا لِخُبْثِ الأَطْعِمَاتِ مِنَ الدَّجَاجِ[5]

هذا من الجانب اللّفظي، أمّا من جانب المعاني فهي عنده مشتركة بين النّاس جميعا " وسبب ثالث قائم في طبيعة الجاحظ نفسه، فقد كان رجلا خصب القريحة، لا يعيبه الموضوع ولا يثقل عليه المحتوى أيّا كان لونه، ولذا فإنّه كان يحسّ أنّ المعنى موجود في كلّ مكان وما على الأديب إلاّ أن يتناوله ويصوغه صياغة متفرّدة "[6]."

---

[1] المصدر نفسه، ج1، ص 69

[2] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، المصدر السابق ص 66

[3] المصدر نفسه، ص 66- 67

[4] المصدر نفسه، ص 67

[5] الجاحظ، الحيوان، ج5، المصدرالسابق، ص 480

[6] إحسان عبّاس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط5، 1986، ص 99

كما وقف الجاحظ من نظريته موقفين أحدهما مؤيد والآخر مناقض فالأوّل: إصـــراره على أنّ الشعر لا يترجم" ومتى حوّل تقطّع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجّب"، واستعصاؤه على الترجمة إنّما هو سرّ من أسرار الشكل. وأمّا الموقف الثاني فقوله إنّ هناك معاني لا يمكن أن تسرق كوصف عنترة للذباب:" فإنّه وصفه فأجاد صفته فتحـــامى معناه جميع الشعراء، فلم يعرض له أحد منهم ولقد عرض له بعض المحـــدثين ممـــن كـــان يحسن القول فبلغ من استكراهه لذلك ومن اظطرابه فيه أنّه صار دليلا على سوء طبعه فـــي الشعر.

قال عنترة:

جَادَتْ عَلَيْهَا كُلُّ عَيْنٍ ثَرْةٍ فَتَرَكْنَ كُلَّ حَدِيقَةٍ كَالدِّرْهَمِ

فَتَرَى الذُّبَابَ بِهَا يُغَنِّي وَحْدَهُ هَزْجًا كَفِعْلِ الشَارِبِ المُتَرَنِّمِ

غَرِدًا يُحَرِّكُ ذِرَاعَهُ بِذِرَاعِهِ فِعْلَ المُكَبِّ عَلَى الزِّنَادِ الأَجْذَمِ

فقوله إنّ هذا المعنى لا يسرق دليل على أنّ السرّ في المعنى قبل اللّفظ، ولكن الجاحظ لم ينتبه لهذا التناقض"[1]: كما تحدّث عن الإسراف في المعاني ولابدّ من انتهـــاج الوســـطيّة يقول لقد أسرف المتلمس حين قال:

أَحَارِثُ إِنَّا لَوْ تُسَاطُ دِمَاؤُنَا تَزَايَلْنَ حَتَّى لاَ يَمُسَّ دَمٌ دَمَا "[2]

وسمى الجاحظ الإسراف في المعنى (السّرف)

ب. **الإسراف في المعاني الشعرية:**

إنّ المعاني إذا التبست وغمضت خفيت عن العقل، ومن ثمّ فإنّهـــا لا تـــسلس ولا تسهل، إلاّ بعد الرياضة الطويلة "[3]، فيرى الجاحظ وفق تقويم مفعم بالذاتية و العصبيّة ضدّ المعجم فيرى أنّ الشعر بمعانيه الواسعة وكلامه العربي مقصور على العرب وعلى من تكلّم بلسان العرب، كما كان يدعو إلى الوسطية بين الألفاظ والمعاني فالوسطيّة أقرّهـــا الإســـلام وأرادوا تطبيقها على الألفاظ والمعاني الشعرية دون إسفاف أو إسراف ويبدو عند الجاحظ أنّ

[1] احيان عباس المرجع السّابق، ص 100
[2] الجاحظ، البيان والتبيين، ج3، المصدر السابق ص 61
[3] الجاحظ، الحيوان، ج3، المصدر السابق ص 368

الإطناب داعية إلى الإسراف يقول:"وقد أكثر الشعراء في هذا الباب حتّى أطنب بعض المحدثين، وهم مسلم بن الوليد بن يزيد فقال (البسيط):

يَكْسُو السُيُوف نُفُوسَ النَّاكِثِينَ بِهِ وَيَجْعَلُ الهَامَ تِيجَانَ القَنَا الذُّبُلَ

قَدْ عَوَّدَ الطيْرَ عَادَاتٍ وَثِقْنَ بِهَا فَهُنَّ يَتْبَعْنَهُ فِي كُلِّ مُرْتَحَلِ

ولا نعلم أحدا منهم أسرف في هذا القول، وقال قولا يرغب عنه إلاّ النابغة فإنّه قال:

جَوَانِحَ قَدْ أَيْقَنَ أَنَّ قَبِيلَهُ إِذَا مَا الْتَقَى الجَمْعَانِ أَوَّلُ غَالِبِ

وهذا لا نثبته وليس عند الطير و السّباع في اتّباع الجموع إلاّ ما يسقط من ركابهم ودوابهم وتوقّع القتل إذا كانوا قد روأوا من تلك الجموع مرّة أو مرارا. فأمّا أن نقصد بالأمل و اليقين إلى أحد الجمعين.

فهذا لم يقله أحد "[1]، " ويظهر الإسراف من خلال ما قاله مسلم بن الوليد، في أنّ الممدوح، من فوط إيقاعه بأعدائه إذا جعل السّيوف كساء لنفوسهم ورؤوسهم تيجانا فوق الرّماح، قد عوّد الطير على متابعته لأنّها باتت على ثقة ممّا سيوقعه من قتلى أمّا المعنى مع النابغة فقد تجاوز الثقة الناتجة عن التعوّد إلى اليقين إذا بدت الطيور موقنة بأنّها لا محالة ستجد زادها "[2]، ويتوقف الجاحظ عند أمثلة أخرى لشعراء آخرين في إطار تناولها لظاهرة الإفراط في المعاني الشعرية فيقول:" فأمّا من أفرط فقول مهلهل (الوافر)

فَلَوْلاَ الرِّيحُ أَسْمَعُ مَنْ بِحَجَرٍ صَلِيلُ البِيضِ تُقْرَعُ بِالذُّكُورِ

فالإفراط في بيت مهلهل جعله صليل السّيوف يسمع بحجر وهي باليمامة، وقد كانت الحروب دائرة بالجزيرة وبين المكانين مسير عشرة أيّام "[3].

فالأمثلة الّتي ضربها بخصوص المعاني القائمة على الإفراط قد توغّل أصحابها في مجاز ففارقوا الحقائق ومن ثمّ خرجوا بمقولهم عن المعقول. يتّضح لنا أنّ الجاحظ ومن ورائه المعتزلة يخضعون مسألة المعنى، ومبحث المجاز عامّة لمنهجهم العقلي الصّارم "[4].

---

[1] الجاحظ، الحيوان ،المصدر السّابق، ج6، ص 324- 325

[2] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط10، 1982، ص 282

[3] المرزباني، الموشّح، المصدر السابق، ص 95

[4] أحمد أبو زيد، المنحى الاعتزالي في البيان وإعجاز القرآن، مكتبة المعارف للنشر و التوزيع، الرباط، ط1، 1986، ص 311

فهم يقاومون الخيال من خلال كبت الإسراف في المعاني، وتقييد تحرّرها، وهذا يتنافى وطبيعة العقل الإعتزالي.

2- عند ابن قتيبة:(ت 276ه)

لقد اهتمّ ابن قتيبة في مقدمة كتابه (شعر وشعراء) بقضية اللفظ والمعنى متأثرا بسلفه الجاحظ[1] يقول ابن قتيبة عن أضرب الشّعر "تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب:ضربٌ منه حسن لفظه وجاد معناه... وضربٌ منه حسن لفظه وحلا فإذا أنت فتّشته لم تجد هناك فائدة في المعنى... وضربٌ منه جاد معناه و قصرت ألفاظه عنه... وضرب منه تأخر معناه و تأخر لفظه"[2]، فهذا تحديد منطقي لرجل عالم بالعربية واللّغات الأجنبية فضلاً عن الفلسفة فمن الضرب الأول عنده حسن لفظه وجاد معناه:

يقول الحزين الكناني (البسيط):

فِي كَفِّهِ خيزرَانٌ ريحَهُ عَبِقٌ مِن كَفِّ أَرْوَعٌ فِي عِرْنِينِهِ شَمَمُ

يغْضِي حَيَاءً وُيغْضَى مِنْ مَاهِبَتِهِ فمَا يُكَلِّمُ إلاَّ حِينَ يَبْتَسِمُ

ويقول أوس بن حجر (المنسرح):

أَيَتُهَا النَّفْسُ أَجْمِلِي جَزْعًا إنَّ الّذِي تَحْذَرِينَ قدْ وَقَعَا

ويقول أبو ذؤبب الهذلي (الكاملي)

وَالنَّفْسُ رَاغِبَةٌ إذَا رَغَّبْتَهَا وَإذَا تُرَدُّ إلَى قَلِيلٍ تَقْنَعُ

ويقول حميد بن ثور(الطويل):

أَرَى بَصَرِي قدْرَابْنِي بَعْدَ صِحَّةٍ وَحَسْبُكَ دَاءً أنْ تَصِحَّ وَتَسْلَمَا

ويقول النابغة (الطويل):

كِلِينِي لِهَمٍّ يَا أُمَيْمَةَ نَاصِبِ وَلَيْلٍ أُقَاسِيهِ بَطِئُ الكَوَاكِبِ

فبيتا الحزين الكناني يقومان على وصف الممدوح وفق ما تقتضيه السنة النقدية من ذكر للحياء و الطهارة والمهابة[3]، والترديد الصوتي لكلمة (يغضي، مرتان)،(في كفه

[1] طه احمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرّابع هجري، دار الحكمة، بيروت (د.ت)، ص 122

[2] ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ج1، الدار العربيّة للكتاب، ط3، 1983، ص 12- 15

[3] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، تحقيق صلاح الدّين الهواري وهدى عودة، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1996، ص 209، 210

مرتان) فقد خدم هذا الترديد الإيقاع،ومن جهة التعبير الشعري خدم صورتان :صورة الخيزران ، وصورة الممدوح في ضرب من التدّرج في ذكر الرّيح العبق ، وساهمت شعرية الحصر التي شكّلت عجز البيت الثاني في إظهار الممدوح جامعاً بين نقيضين:

القوّة أوان الحزم، واللّين أوان الابتسامة والتّرويح، كما استجاد ابن قتيبة اللفظ و المعنى عند أوس بن حجر،متّبعًا العالم بالشعر كالأصمعي "الذي أعتبر البيت أحسن ابتداء سمعه في مرثية"[1]، فقد شدّ ابن قتيبة نظراً لميله الديني للموعظة أكثر مما شدّ إلى شعرية القول: وكذلك قول حميد بن ثور فهو يكرر شيئاً معروفاً لكن فيه وزناً و قافية.

هذا البيت لأبي ذؤيب الهذلي يجسّد التركيبة السلبية للخطاب لأنّه قائم على التضمين من خلال ما رواه الجاحظ عن أبي عمرو بن العلاء:" لأنّك إذا أنشدت رجلا لم يسمع بالنصف الأوّل وسمع (وإذا تردّ إلى قليل تقنع) قال: من هذه الّتي تردّ إلى قليل فتقنع وليس المضمّن كالمطلق "[2]، يقول احمد الودرني:" إنّ التطابق بين بيت أبي ذؤيب وأفق انتظار متقبّل صاحب ثقافة دينيّة كابن قتيبة الّذي يختفي بالوظيفة الأخلاقيّة للشّعر، هو الّذي جعله يستجيد معنى (كبح شهوات النّفس) وإن كان ذلك أبعد ما يكون عن الشعر بالإضافة إلى خروج التركيب عن قواعد البنية النموذج للبيت عند العرب "[3].

أمّا بيت النابغة الّذي يصف فيه همومه وطول ليله يعتبر من أحسن المطالع عند طائفة من القدماء فهو في قامة امرئ القيس في وصف طول اللّيل"[4].

إنّ النابغة يصوّر طول اللّيل وهمّه فيه تصويرا بديعا، فالكواكب بطيئة لا تجري حتّى لا تجري حتّى لا يظنّ أنّ الصبح الّذي يرعى النّجوم بأضوائه ويحصدها حصدا لن يؤوب "[5]." لقد كان ابن قتيبة

يستجيد الأبيات الشعرية لمعناها الأخلاقي ذوي الصيغة الوعظيّة، كما في أبيات أوس بن حجر وأبي ذؤيب الهذلي، وحميد بن ثور، فهو يقرأ الشعرمن موضع صاحب الأخلاق و الدّين، وتارة أخرى لانسجام القول الشعري مع النموذج المدحي كما في بيتي الحزين الكناني، وتارة ثالثة لشهرة البيت بين العلماء و النّقاد كشهرة المطلع في مدحية النابغة. وهو

[1] ابن قتيبة، الشعر و الشعراء،المصدر السابق، ج1، ص 135
[2] الجاحظ، البيان و التبيين، ج1،المصدر السابق ص 155
[3] أحمد الودرني، قضيّة اللفظ والمعنى، ج2،المرجع السابق، ص 829
[4] المرزباني الموشح المصدر السابق ،ص 39
[5] شوقي ضيف، المرجع السابق، ص 282

في الحالتين يقرأ الشعر من موقع ناقد محافظ متتبّع لما قالته العلماء. إنّ مقاييس الاستجادة ملتبسة إذ يتداخل في تقويم الشّعر القيميّ والفنّي إلى حدّ بعيد "[1].

فمن الضرب الثاني: حَسُنَ لفظه وخلا معناه من الفائدة، يقول المعلوط السّعدي (الطويل):

وَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مِنًى كُلَّ حَاجَةٍ وَمَسَحَ بِالأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحُ

وَشُدَّتْ عَلَى حُدْبِ المَهَارَى رِحَالُنَا وَلاَ يُنْظُرُ الغَادِي الَّذِي هُوَ رَائِحُ

أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الأَحَادِيثِ بَيْنَنَا وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ المَطِيِّ الأَبْاطِحُ[2]

يقول ابن قتيبة:"هذه الأبيات أحسن مخارج ومطالع، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولمّا قطعنا أيّام منًى، واستلمنا الأركان وعالينا إلينا الأنضاء ومضى النّاس لا ينتظر الغادي الرّائح ابتدأنا في الحديث... وهذا الصنف في الشعر كثيرا "[3] " أمّا ابن قتيبة فيفتقر في تناول علاقة اللّفظ بالمعنى إلى الخلفية النّظريّة العميقة كالّتي لاحظنا حضورها في فكر الجاحظ، لذلك بدت مقاربته للعلاقة في حاجة إلى السند النظري الّذي يبرّر فصله بين اللّفظ و المعنى. ومن ثمّ صدر في تلك المقاربة عن رؤية متهافتة للحدث الشعري، فاختزل الألفاظ في الجانب الصوتي و الموسيقي، ما ينتج عن هذا أو ذاك من إيقاع وتلاؤم في المخارج والمطالع، والمقاطع، فكأنّ الألفاظ تقف في رأيه عندما تحدثه من وقع في الأذن وتأثير في السمع وهو ما يجعلها منفصلة تماما عن المعاني"[4].

"لقد بدأ ابن قتيبة غير مكترث لبلاغة الصوت ولخطّة الشاعر في التأليف بين اللفظة والأخرى و لا لطريقته في التصوير"[5] :"لقد وقف عبد القاهر الجرجاني وقفة متأنية عند الجمالية في أبيات المعلوط السّعدي فنبّه إلى الإيجاز الذي ميّزها، وإلى حسن الترتيب أفرزه التلازم بين اللّفظ والمعنى حتى وصل المعنى إلى القلب ، مع وصول اللفظ إلى السمع ، والفضيلة الحقّة في هذه الأبيات عند الجرجاني هو الإستعارة اللّطيفة التي طبّق فيها الشّاعر مفصل التشبيه".[6] بل شوّه الأبيات بنقص تأليفها وتعريتها من صورتها وتحوليها إلى ما

[1] احمد الودرني المرجع السابق ص 829

[2] شوقي محمّد المعاملي، عنصر الفكرة في الشعر، مكتبة النهضة المصريّة (القاهرة)- (د. ت)، ص 26

[3] ابن قتيبة:الشعر والشعراء،ج1،ص13

[4] محمد زكي العشماوي:قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث،دار النهضة للطباعة والنشر،بيروت (د.ت)،ص 257

[5] عبد القهار الجرجاني :أسرار البلاغة، تحقيق ه. ريتر، مكتبة المتنبي، القاهرة، ط2، 1979 ص 21

[6] المصدر نفسه، ص 23

اعتبره (معنى) صاغه في كلام يمكن أن يرد على لسان أيّ حاجّ يصف عودته :"وفي ذلك تغييب جليل المستوى ينهض عليه الحدث الشعري وهو المستوى الدلالي" [1]فاللفظ الجيّد عنده

هو الأصوات وما تفرزه من موسيقى فصّلها فصلاً كلّيا عن المعنى الذي حصره في الوقائع والأفعال التي شهدها الحاجّ وأتاها، فللمعنى فائدة، وبذلك يوقف الجمالية على اللفظ دون المعنى ، حتى وإن كان ذلك المعنى مصنوعاً صناعة شعرية عالية، فقد سيطر على ابن قتيبة تفكيره الدّيني الأخلاقي، فهو يبحث عن الجانب النفعي الذي ينفع المرء في دينه وأخراه أمّا الجانب الجمالي فيهمله رغم ماله من صلة بفرادة النسج وطرافة التصوير، فيبتعد عن جمالية المعنى في الأقوال الشعرية ويصبح التفتيش عن الفائدة حصراً دون الجمالية التي هي زبدة الشعر وخلاصته.

أمّا الضرب الثالث من الشعر فهو :جاد معناه وقصرت ألفاظه

يقول لبيد بن ربيعة الكامل :

مَا عَاتَبَ المَرْءَ الكَرِيمَ كَنَفْسِهِ وَالمَرْءُ يُصْلِحُهُ الجَلِيسُ الصَالِحُ

يقول ابن قتيبة ":هذا وإن كان جيّد المعنى والسّبك فإنه قليل الماء والرّونق"[(2)]

يقول النابغة(الطويل): **خَطَا طِيْفُ حُجْنٌ فِي حِبَالٍ مَتِينَةٍ تَمُدُّ بِهَا أَيْدٍ إِلَيْكَ نَوَازِعُ**

يقول ابن قتيبة :"رأيت علماءنا يستجيدون معناه، ولست أرى ألفاظه جياداً ولا مبيّنة لمعناه".[(3)]

إن إعجاب ابن قتيبة بأبيات متفاوتة القيمة مثلما رأينا ذلك في الضرب الأوّل، بالإضافة إلى الإعلان عن الحكم النّقدي ونقيضه، كما في تعليقه على بيت النّابغة في إطار الأمثلة التي نحن بصددها مما يؤكد نزعة الانطباعيّة في النقد وليست هي بالانطباعيّة التي يسوسها العقل والنظر كما تتجلى عند الجاحظ ،وإنّما هي موصولة بالميل آني ألى الشيء وتجربة صدمة الإعجاب الأوّل لدى الكشف المفاجئ"[(4)]

أمّا بيت الفرزدق (الكامل): **وَالشَّيْبُ يَنْهَضُ فِي الشَّبَابِ كَأَنَّهُ لَيْلٌ يَصِيحُ بِجَانِبَيهِ نَهَارُ**

---

[1]J.cohen : structure du langage poètique , ed ,flammarion, France, 1966, p 52

[2] ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ج1، ص 14

[3] المصدر نفسه، ص 15

[4] إحسان عبّاس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 115

فهو عنده ممن جاد معناه وقصرت ألفاظه:"وإن كان القدماء يعدّونه من مختار شعره لوضوح معناه وعذوبة لفظه، وقرب مأخذه [1] فهو عندهم مثال على حسن العرض ووضوح الغرض، وجودة الإستعارة لذلك قرنوه بأجاود التشبيه عند العرب"[2].

فإذا لاحظت تشبيه شيئين بشيئين شبّه بياض الشعر وسواده ببياض النهار وسواد الليل أي تتجلى الجمالية الشعرية في الوصف للصورة من خلال التقاطع المثير بين لونين نقيضين البياض والسّواد، وهذا الاشتراك يقوم على فعلين محورين هما (ينهض،يصيحُ).

إنّ هذا الإرتباك عند ابن قتيبة راجع في نظرنا إلى ضعف في الأداة النقدية لدى الرّجل الّذي لم يستطع فكاكا من سلطة الفقيه الّذي يسكنه حتّى وهو يقرأ الشعر فاستبدت بهم معيارة دينيّة أخلاقيّة لتسدّ عينه في المقابل عن الجماليّة. فلم يحتفي بالتصوير الشعري الّذي ألحّ عليه الجاحظ في مفهومه للشعر. ووصل به الأمر إلى أن استقبح ما استجاده أئمة اللّغة و النقد والبلاغة لذلك حقّ لمحمّد مندور أن يرى أنّ ابن قتيبة "لم يكن يملك حسّا أدبيا صادقا وأنّه كان يفكّر أكثر ممّا يتذوّق، وأنّ نقده التقريري لا غناء فيه "[3].

" وقد رأى ابن قتيبة في الضرب الرابع: تأخّر معناه وتأخّر لفظه، يقول الخليل (المجتث):

إنَّ الخَلِيطَ تَصَدَّعْ ... فَطِرْ بِدَائِكَ أَوْقَعْ

لَوْلاَ جَوَارِ حِسَانٌ ... حُورُ المَدَامِعِ أَرْبَعْ

أُمُّ البَنِينِ وَأَسْمَا ... ءُ وَ الرّبَابُ وَبَوزَعْ

لَقُلْتُ لِلرَّاحِلِ ارْحَلْ ... إِذَا بَدَا لَكَ أَوْ دَعْ

الأعشى (البسيط): **وَقَدْ غَدَوْتُ إِلَى الحَانُوتِ يَتْبَعُنِي ... شَاوٍ مِشَلٌّ شُلْشُلٌ شَوِلُ**

المرقش (السّريع): **هَلْ بِالدِّيَارِ أَنْ تُجِيبَ صَمَمْ ... لَوْ أَنَّ حَيًّا نَاطِقاً كَلَّمْ**

يأبي الشّباب الأقورين ... ولا تَعْبَطْ أَخَاكَ أَنْ يُقَالَ حَكَمْ

حول ما قال الخليل:" وهذا الشعر بيّن التكلّف رديء الصنعة، وكذلك أشعار العلماء، ليس فيها شيء جاء عن إسماح وسهولة، كشعر الأصمعي، وشعر ابن المقفّع، وشعر الخليل، خلا خلف الأحمر فإنّه كان أجودهم طبعا وأكثرهم شعرا، ولو لم يكن في هذا الشعر إلاّ أمّ

[1] المرزباني، الموشّح، ص 143

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمّد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط3، 1983، ص 95- 96

[3] محمّد مندور، النقد المنهجي عند العرب، مطبعة نهضة مصر بالفجالة، (د. ت)، ص 36

البنين " " وبوزع " " لكفاه " حول ما قال الأعشى:" وهذه الألفاظ الأربعة في معنى واحد، وقد كان يستغني بأحدهما عن جميعها، وماذا يزيد هذا البيت إن كان للأعشى أو ينقص؟ "

حول ما قال المرقش:" وهو شعر ليس بصحيح الوزن، ولا حسن الرويّ، ولا متخيّر اللّفظ، ولا لطيف المعنى "[1].لقد كان ابن قتيبة متأثّرا بالجاحظ يتبع أثره متأثرا بقوله عن النبيّ صلّى اللّه عليه وسلّم:" جلَّ عن الصنعة ونُزِّه عن التكلّف " [2]

لذلك كان موقفه قائما على مدح الطبع وذمّ التكلّف، ومن هنا أثنو على الشاعر المطبوع الّذي يقول الشعر على البداهة و الفجاءة وقد عبّر ابن قتيبة عن ذلك بالإسماح و السّهولة، لأنّ المتكلّف يصل إلى شعرية القول بعد طول تفكّر وشدّة العناء ورشح الجبين، ولذلك تحدّث عن " رونق الطبع ووشي الغريزة "[3].

إنّ تأثرّ ابن قتيبة بمن سبقة (ابن سلاّم، و الجاحظ) يبدو واضحا،" وقد نقل كثيرا من آرائها دون الإشارة إلى أحد منهما "[4]، " وكثيرا ما يطلع علينا ابن قتيبة الفقيه ويغيب عنّا ابن قتيبة النّاقد، وإذا بنا أمام مفكّر سنّي محافظ يخضع الشعر لما تمليه عليه منطلقاته الدينيّة وقناعاته المذهبية"[5].

" إنّ القسمة الرباعيّة الّتي أخضع لها ابن قتيبة الشعر على طريقة أهل المنطق تدلّ في الظاهر على قدر كبير من الصّرامة أوحت لبعض الدّارسين بأنّ النقد مع ابن قتيبة أصبح كالعلم له قيودٌ وضوابط "[6] كما أنّه جامع موثّق :" يفهم من التأليف أن يجمع ويجمع عن سعة و إطّلاع ويختار ما يجمع من غير أن يظهر نفسه فيما يجمع "[7] فطبيعي أن ينعكس غياب شخصيته مؤلّفا بالسلب على آرائه المتّصلة باللّفظ و المعنى فلم يتخطّى ما قاله السابقون، فضلا على عدم استفادته من مفهوم الشعر عندهم الّذي مهّد له العلماء ووضع أسسه أبو عثمان، كما أنّ طريقته في الحكم على الشعر تتّسم بالعموم وبذلك " يستمدّ حكمه من بيت واحد أو بيتين أو ثلاث في الأكثر "[8].

---

[1] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1،المصدر السابق ص 16- 19
[2] الجاحظ، البيان والتبيين، ج2، المصدر السابق، ص 17
[3] ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ج1، المصدر نفسه، ص 34
[4] محمّد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي إلى القرن الرّابع هجري، دار المعارف بمصر، القاهرة، (د. ت)، ص 123
[5] أحمد امين، ضحى الإسلام، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، ط10، (د. ت)، ص 404
[6] طه أحمد إبراهيم، المرجع السّابق، ص 123
[7] أحمد امين، المرجج السّابق، ج1، ص 403
[8] إحسان عبّاس، المرجع السّابق، ص 108

لقد كان ابن قتيبة محتفيا بالجمع و التوثيق، أمّا خطوة الجاحظ التنظيرية سيواصلها ناقد آخر ولكن في سياق أخصّ هو سياق تأصيل ظاهرة البديع، وقد ذكرها الجاحظ في في البيان و التبيين عن البديع المحمود "والرّاعي كثير البديع في شعره وبشّار حسن البديع و العتّابي يذهب في شعره في البديع مذهب بشّار"[1]. فالجاحظ ذو موقف إيجابي حيّال هذا الجديد الشعري الّذي تنبّه له العلماء السّابقون، يقول الأصمعي عن بشّار في البديع :"أنّه سلك طريقا لم يسلكه أحد فانفرد به وأحسن فيه"[2]، فقد كان الجاحظ يقصّر البديع على العرب وحدهم فقد كان واعيا بمقولة الشعوبيين

أنّ البديع أرساه الشعراء المحدثون من غير العرب بعد أن استلهموا عناصره من بلاغة أرسطو"[3]، وأكّد ما ذهب إليه الجاحظ ابن المعتز في قوله :"إنّ المحدثين لم يسبقوا المتقدّمين إلى شيء من أبواب البديع"[4]، فقد كان يؤصّل للظاهرة البديعية في القرآن و الحديث وكلام الصّحابة، والأعراب و الفصحاء، و الشعراء القدماء، ثمّ يؤصّل النظرية الشعرية عند العرب، لأنّ جهد ابن المعتز لم يكن يجمع الأشكال البديعية فحسب :"ولعلّ بعض من قصّر عن السبق إلى تأليف هذا الكتاب ستحدّثه نفسه وتمنّيه مشاركتنا في فضيلته فيسمّى فنّا من فنون البديع بغير ما سميناه به أو يزيد في الباب من أبوابه كلاما منثورا أو يفسر شعرا لم نفسّره، أو يذكر شعرا قد تركناه، ولم نذكره إمّا لأنّ بعض ذلك لم يبلغ في الباب مبلغ غيره فألقيناه أو لأنّ فيما ذكرنا كافيا ومغنيا"[5] "لقد كان هذا الكتاب" "البديع" لم يعرفه العلماء باللّغة والشعر القديم ولا يدرون ماهو وماهي الأنواع الّتي تقع تحته"[6].

الظاهرة البديعية واحتواؤها على صعيد الشعرية :

3 عند ابن معتز:(ت 296ه):

[1] الجاحظ، المصدر السّابق، ج4، ص 56
[2] المرزباني، المصدر السّابق، ص 317
[3] شوقي ضيف، البلاغة تطوّر وتاريخ، دار المعارف بمصر، ط8، (د. ت)، ص 67
[4] ابن المعتز، كتاب البديع، تحقيق محمّد عبد المنعم خفّاجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1990، ص 03
[5] المصدر نفسه، ص 03
[6] إحسان عبّاس، المرجع السّابق، ص 120

"إنّ التلازم الوثيق بين البديع وفن الشعر عند العرب فلا فهم لهذا إلاّ في ضوء ذلك، و لا فهم لذلك إلاّ في ضوء هذا"[1]، "فالشاعر المحدث بانخراطه في اتّجاه الإحداث يعيد تقييم القيم الجمالية التي كان ينظم الشّعر وفقها"[2].

إنّ مفهوم القيمة المنوطة بالدراسة والبحث هي مرتبطة بطريقة العرب الأوائل في قول الشعر ،أمّا الحركة الحديثة في القول الشعري فيمثلها المحدثون وهم الغالبية من أصل غير عربي فكتاب "البديع": "مبنيٌّ على موقف من قضية نقدية هامّةٍ أثيرت في القرن الثالث عندما قام جماعة من الشّعراء،أغلبهم من أصل غير عربي، وجّهوا عنايتهم إلى الصياغة الشعرية وأشكال التعبير والتصوير الفني، ولم تخل نزعتهم هذه من روح عدائية تجاه "عمود الشّعر" أملتها خلفيات إيديولوجية عرقية حضارية عرفت في تاريخ المجتمع العربي الإسلامي بالشّعوبية"[3].

إنّ العلماء بالشّعر المسلّحون بالثقافة التقليدية لم يقابلوا المحدث بازدراء ودليلنا على ذلك موقف الأصمعي الذي فضّل بشار بن برد على مروان بن أبي حفصة الذي عرف بالتقليد ويتعهد شعره بالتنقيح والمراجعة، معتبراً بشاراً خاتمة الشعراء فضلاً على أنه سلك طريقاً لم يسلكه أحدٌ، ولم يكن ممن ينقحون أشعارهم ممّا يجعله في مصاف المطبوعين فلم يكن من الأصمعي العالم بالشّعر سوى مباركة نهج البديع في الشعر إدراكاً منّه للتّحول الذي بات يصيب الزّمان والشعراء وذائقة النّاس، فالبديع شكل سببًا لتفضيل شاعر على أخر، فالمحدث المطبوع أولى عنده بالتقدمة من الذي يتقيل خطى القدماء ويتكلف صنعة الشعر، وقد أثنى الجاحظ على بشار فهو "حسن البديع"[4] وأبو نواس يعرفه ب"جودة الطبع" [5] كما يؤكد الجاحظ على التوافق بين الطبع والبديع إذا لا يوجد عنده تناقض بين صفة المطبوع والمختار لأسلوب البديع في الشعر وهذا ما وطّأ الطريق لابن معتز للظاهرة البديعية في الشعرية العربية.

[1] A Trabulsi, la critique poétique des arabes jusqu'au v^{e}, siecle de l'égire damas, 1955, p 81

[2] عبد القادر القطّ، مفهوم الشعر عند العرب كما يصوّره كتاب الموازنة للآمدي، ترجمة عبد الحميد القط، دار المعارف، مصر، 1982، ص50

[3] حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوّره إلى القرن السّادس، منشورات الجامعة التونسيّة، ط1، 1981، ص 378

[4] الجاحظ، البيان والتبيين، ج4، المصدر السابق، ص 56

[5] المصدر نفسه، ج1، ص 50

يقول ابن معتز":وكان بشار مطبوعاً جدّاً لا يتكلّف"[1]، "وكان أبو نواس مطبوعاً لا يستقصي ولا يحلل شعره، ولا يقوم عليه"[2] إنّ البديع المستحسن عند العلماء الذين لا تشوبه الصنعة والتكلّف فالشاعر المطبوع من أبدع في شعره دون جهدٍ ، وحضوراً للبديهة فالصنعة أمّارة الغلوّ والإفراط "وإنّما كان يقول الشّاعر من هذا الفن البيت والبيتين في القصيدة، وربما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع، وكان يستحسن ذلك منهم إذا كان نادرا، ويزداد حظوةً بين الكلام المرسل"[3].فالبديع ظاهرة أصلية لم تغب على الشعرية القديمة لا علاقة لها بمؤثر خارجي، ويؤكد ابن المعتز أنّ مفهوم العرب للإبداع قائم على توخي الإقتصاد وتجنّب الإفراط الذي وقع فيه بعض المحدثين الذين تعلّقوا بالبديع.

يقول ابن المعتز :"كان مسلم بن الوليد صريع الغواني مدّاحاً محسناً مجيداً مفلقاً، وهو أوّل من وسّع البديع، لأن بشّار بن برد أوّل من جاء به، ثم جاء مسلم فحشا به شعره ثم جاء أبو تمام فأفرط فيه وتجاوز المقدار"[4]، فكلمة المقدار مرتبطة بقاعدة دينية وهي الوسطية ، وجوهرها الإعتدال في كل شئ، وتجنّب الغلوّ.

فقد استفاد من نظرية الجاحظ لمقولة المقدار "إنما وقع النهي على كل شئ جاوز المقدار"[5]، فالبديع إذا تجاوز المقدار منهيٌّ عنه، وقد ميز بين طائفتين من شعراء البديع، الأولى :تتوخى البديع في حدود ما يسمح به الطّبع مثل بشار وأبي نواس، والثانية تسرف في طلب البديع فتقع في الصنعة و التكلف مثل مسلم وأبي تمّام، وقد قام ابن معتز باحتواء ظاهرة البديع وفق موقفين: البديع المثال، والبديع البعيد عن المثال.

1- البديع المثال: ويظهر من خلال الفنون البديعية التي سبق إليها "المتقدّمون ولم يبتكرها المحدثون"[6]

الإستعارة: ويعرّفها ابن المعتز بأنها:" استعارة الكلمة لشئ لم يعرف بها من شئ قد عرف بها"[7].

[1] ابن المعتز، طبقات الشعراء، تحقيق عبد الستّار أحمد فرّاج، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1981، ص 24
[2] المصدر نفسه، ص 194
[3] ابن المعتز، كتاب البديع، تحقيق محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1990، ص 01
[4] ابن المعتز، طبقات الشعراء، المصدر السابق، ص 235
[5] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، المصدر السابق،ص 202
[6] ابن المعتز، المصدر نفسه، ص 02
[7] المصدر نفسه، ص 02

"وقد تواتر في مفاهيم العلماء الأوائل في قضية مجاز المشابهة كلمة أو مصطلح (الأصل) و (النقل) و (المستعار) و(المثل) و (الإتساع)، وهي جهود وإن مهّدت لظهور المصطلح فإنّها تظل مجسّدة للإستعمال غير المصطلحي للإستعارة"[1]، ولئن عبر الجاحظ عن الإستعارة بالمثل بقوله:"هم ساعد الدّهر" "إنما هو مثل"[2] يتضح من هنا أنّ المصطلح قد بدأ معه، وابن المعتز قد وجد المصطلح مستقر في الإستعمال وأهتم به يورد في كتابه البديع أبياتًا لشعراء جاهليين يظهر فيها جمالية الإستعارة.

امرؤ القيس (الطويل): **وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّا بِأَنْوَاعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي**

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّا بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ إِعْجَازًا وَنَاءَ بِكَلْكَلِ

وهذا كلّه "من الاستعارة فالليل لا صلب له ولا عجز"[3]

النابغة (الطويل): **أَرَاحَ اللَّيْلُ عَازِبَ هَمِّهِ تَضَاعَفَ فِيهِ الحُزْنُ مِنْ كُلِّ جَانِبِ**

ففي قوله :"أراح اللّيل عازب همّه، هذا مستعار من إراحة الرّاعي الإبل إلى مباءتها – أي موضع تأوي إليه–"[4].

فالخيال الشعري قد فتحته الإستعارة من خلال المستعار والمستعار منه، إنّ ذلك التشخيص المجرد بآخر متحرك تراه العين وتبصره "فيتحول عن طريقها المجرد الخفيّ إلى محسوس ظاهر للعين، وبذلك تتحقق فيها الصّورة"[5]

"والصورة تحيل على ظاهرة مرئية، فمن هذا المنظور ترتبط الصورة بالنّظر بالخيال، ومن ثم تتولّد الصورة الشعرية لأن تكون أداة مرتبطة بثمار التجربة الحيّة"[6].

"لا يختلف إثنان بأنّ العرب كانوا على وعي بقيمة التصوير الشعري في تحديد شعريّة الخطاب وقد رسّخ الجاحظ مفهومه للشعر في إطار التصوير الشعري، لكنّهم أرادوا بالتصوير جنسا دون سواه: الجنس الّذي يحافظ فيه الشاعر على الفهم والإفهام، و ذلك بإيجاد ضرب من التناسب بين المستعار له والمستعار حتّى يفهم ويؤثّر في آنّ، وما الأمثلة التي ساقها ابن المعتز إلاّ عيّنة للإستعارة النموذج البعيدة عن الإثارة والإدهاش والإغراب لأنّ

[1] توفيق الزيدي، جدلية المصطلح والنظريّة النقدية، المرجع السابق، ص 356– 359
[2] الجاحظ، المصدر السابق، ج4، ص 55
[3] ابن المعتز، كتاب البديع،المصدر السابق، ص 07
[4] المصدر نفسه، ص 08
[5] الوليّ محمّد، الصورة الشعريّة في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 38
[6] Campal (L) , la poétique de la poésie . Ed. Sedes, 1998, p 66

الإستعارة من اللّحظة الّتي تمخّض لها فيها المصطلح، كانت مشروطة بين طرفيها الرئيسين "[1].

التجنيس: أمّا التجنيس عنده هي "هي مجانسة كلمة لأخرى- أي مشابهة لها حتّى في تأليف حروفها"[2] يقول :"فمنه ما تكون كلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها ويشتقّ منها، أو يكون تجانسها في تأليف الحروف دون المعنى"[3] والتجنيس النموذج عنده: أوس بن حجر (البسيط): يصف واديا

لكِنْ بِقَرْتَاجَ فَالْخَلْصَاءَ أَنْتَ بِهَا فَحَنْبَلٍ فَعُلَى سَرَّاءَ مَسْرُورُ

وقال زهير بن أبي سلمى (البسيط):

كَأَنَّ عَيْنِي وَقَدْ سَالَ السَّلِّيلُ بِهِمْ وَجِيزَةٌ مَاهُمْ لَوْ أَنَّهُمْ أُمَمُ[4]

نلاحظ من خلال أمثلة التجنيس المذكورة تكرار الصوت الواحد في أكثر من كلمة مثل السّين في (سرّاء/ مسرور) و (سال/ السلّيل):"إنّ هذا الضرب من الجناس الصوتي يؤكّد الائتلاف على صعيد الأصوات، والاختلاف على صعيد المعاني"[5]، "لذلك يمكن الحديث عن جناس داخلinterne) (homophoniée، ثمّ بين الكلمة وأخرى، وعن جناس خارجي يتمّ بين البيت والآخر(homophon externe)"[6] فالتجنيس ظاهرة تختصّ بها جميع الألسن "فالألسنة الّتي لا تستعمل القافية تعوّل على التجنيس"[7]،أمّا التجنيس النموذج عند العرب مرتبط بفكرة (الإقتصاد) في إطار رؤيتهم العّامة.

المطابقة: وهي من طابقت بين الشيئيين إذا جمعتهما على حدّ واحد"[8] فهي تفيد المثليّة (التساوي):

يقول زهير (البسيط): **لَيْثٌ بِعَشَّرَيَصْطَادُ الرِّجَالَ إِذَامَا اللَّيْثُ كَذَّبَ عَنْ أَقْرَانِهِ صَدَقَا**[9]

"التجنيس باعتباره عنصرا إيقاعيا لا يقّل أهميّة عن عنصر القافية ضمن الإيقاع اللّفظي بوجه عام. أمّا بخصوص المطابقة فهي عنصر موصول بالإيقاع على صعيد المعاني

[1] توفيق الزيدي، المرجع السّابق، ص 358
[2] ابن المعتز، المصدر نفسه، ص 25
[3] ابن المعتز، المصدر السابق، ص 25
[4] المصدر نفسه، ص 28
[5] J . Cohen, strecture du langage poétique. Ed. flammarion, France ,1966 , p 76
[6] Ibid pp 81 82
[7] Ibid pp 82
[8] ابن المعتز، كتاب البديع،لمصدر السابق ص 36
[9] المصدر نفسه، ص 38

"[1]، فالشاعر المهتمّ بالمطابقة ينصرف لأحداث "ترجيع" بين المعنى وسواه عن طريق تنظيم العلاقة بينهما وفق قاعدة (المثليّة) التي يفرزها التّساوي بين المعنيين وهو تساو قاعدته (التّضاد)، فالإيقاع يتجاوز إلى المعنى أي المنطوق إلى المفهوم أو المسموع إلى المعقول، فكما توقع الألفاظ في الآذان توقع المعاني في الذهن.

ردّ أعجاز الكلام على ما تقدّمها:

ينقسم عنده إلى ثلاثة أقسام " فمن هذا الباب ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأوّل ومنه ما يوافق آخر كلمة منه أوّل كلمة في نصفه الأوّل، ومنه ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه"[2]، وقد أورد نماذج في بديعه لكلّ قسم:

من (الكامل): **تَلْقَى إِذَا مَا الأَمْرُ كَانَ عَرَمْرَمَا فِي جَيْشِ رَأْيٍ لاَ يُقَلُّ عَرَمْرَمِ**[3]

من (الطويل): **سَرِيعٌ إِلَى ابْنِ العَمِّ يَشْتُمُ عِرْضَهُ وَلَيْسَ إِلَى دَاعِي النَّدَى بِسَرِيعِ**[4]

من (الوافر): **عَمِيدُ بَنِي سُلَيْمٍ أَقْصَدَتْهُ سِهَامُ المَوتِ وَهِيَ لَهُ سِهَامُ**[5]

فمن البيت الأوّل الوحدة الشعرية التي تشكّل آخر البيت وقافيته، قد وجدت في صدر البيت نفسه، أمّا في البيت الثاني فالوحدة الشعرية في أوّل البيت وقافيته، أمّا في البيت الثالث فهي في حشوه وقافيته، لذلك اعتبر العرب :"أنّ خير أبيات الشعر البيت الّذي إذا سمعت صدره عرفت حاشيته"[6]، فمدار القول هو إفهام السّامع :"وقد ينتج عن ردّ العجز على ما تقدّمه تعاود صوتي يساهم في خدمة إيقاع البيت على نحو يتجاوز فيه الإيقاع مجرّد الإيطار، النّاظم للكلمات التي يختارها الشّاعر إلى أن يصبح عنصرا مولّدا لإحدى الوظائف الأساسية للشعر وهي عطف قلب السّامع أو القارئ وجعله يحسّ بالجمال"[7]، وقد ترى أنّه يرسّخ من خلال ردّ أعجاز الكلام على ما تقدّمها حقيقة هي الفهم و الإفهام فيما يتّصل بآخر البيت الذي يدلّ عليه أوّله "فلئن كانت عناية سابقي ابن المعتز بالصدر خاصة فإنّ صاحب "كتاب البديع"

[1] توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، دار سراس للنشر، تونس، 1985، ص 146
[2] ابن المعتز، كتاب البديع، المصدر السابق،ص 47- 48
[3] المصدر نفسه، ص 48
[4] المصدر نفسه، ص 48
[5] المصدر نفسه، ص 48
[6] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، المصدر السابق،ص 116
[7] H . Sammoud, Ghouzzi (R) , la difinition de la poésie dans l'ancienne poétique, arabe, in poétique N^0:38, ed, du seuil, paris, 1979, p 153

انفرد بتركيزه على العجز في علاقته بالصدر. ونحن لا نستغرب من شاعر أن يشدّ انتباهه ما يتكرّر أو يتجانس من ألفاظ في البيت الشعري"[1].

محاسن الكلام و الشعر: فهو جزء من الظاهرة البديعيّة عنده ولا يدّعي أنّه أحاط بها جميعا " محاسن الكلام كثيرة لا ينبغي للعالم أن يدّعي الإحاطة بها"[2]، وقد ينصرف ابن المعتز للظاهرة الإبداعيّة –أي النصوص– من خلال صياغة العلائق بين المعنى والمعنى، والاعتراض، وحسن التضمين، وهزل يراد به الجدّ، والتعريض والكناية وحسن التشبيه، والالتفات، وتأكيد المدح بما يشبه الذّم، وتجاهل العارف والمذهب الكلامي، "إنّ معالجة ابن المعتز لباب التشبيه، ولأبواب البديع بوجه عامٍ محكومة بالإطار النظري الّذي ضبطه العلماء من قبل فيما يتعلّق بالشعر مفهوما ووظيفة لذلك جعل وكده احتواء الظاهرة البديعيّة ضمن ذلك الإطار النظري حتّى لا تبدو غريبة على أنموذج الشعر عند العرب، وأسس بلاغتهم ضمن نزعة تأصيلية واضحة"[3].

فالمعنى في الشعرية العربية يقوم على مظهرين أساسين: هما الإخفاء و الإظهار. فالشعر عند العرب هو إخفاء لما ظهر من المعنى، وإظهار لما خفي منه، "ومعوّل الشّاعر في ذلك اللّفظ يتصرّف فيه وفق ما تبيحه قواعد اللّسان فإذا بالمبدع يضع أشكال عدول عن تلك القواعد، فيصل بموهبته وحذقه لفنّه إلى تكوين لغة داخل اللّغة هي اللّغة و الشعر"[4]، "كما يحتلّ الاستشهاد بالشعر عنده نسبة عالية ممّا يدلّ على أنّ الظاهرة البديعيّة عند ابن المعتز، ظاهرة شعرية فنّية قبل أن تكون ظاهرة تخاطبيّة بلاغيّة، فلئن غلبت على السّابقين اهتمامات خارجيّة كانت حاضنة لأرائهم في الشعر وموجّهة لها كغلبة النزعة اللّغوية التوثيقيّة على جهود العلماء بالشعر، وغلبة المشاغل العقائديّة والاجتماعيّة على جهود كلّ من الجاحظ وابن قتيبة. فإنّ ابن المعتز قد ندب نفسه لنقد الشعر تحديدا من خلال التنظير، للظاهرة البديعيّة، والبحث لها عن مسوّغات في الشعر القديم"[5]، ومن اهتمامه بالنّص حسّرا يقول عن الشاعر الخثمعي:"ثمّ أسرف الخثمعي حتّى خرج عن حدّ الإنسان فقال (الكامل):

[1] توفيق الزيدي، جدلية المصطلح والنظرية النقديّة،المرجع السابق ص 369
[2] ابن المعتز، كتاب البديع، المصدر السابق،ص 58
[3] أحمد الودرني، قضيّة اللّفظ والمعنى، ج2، المرجع السابق،ص 877
[4] حسيّن الواد، اللّغة والشعر، دار الجنوب للنشر، تونس، 1997، ص 37
[5] أحمد الودرني، المرجع نفسه، ص 880

يُدْلِي يَدَيْهِ إلَى القَلِيبِ فَيَسْتَسْقِي فِي سَرْجِه بَدَلَ الرِّشَاءِ المُكْرَبِ"[1]

إنّ هذا الفارس الّذي يدلي يديه بدل الحبل، وهو على صهوة جواده، فالحقيقة تقول: إنّ يدي الإنسان لا تمكّنانه من الاستقاء على هذا النحو العجيب. لكن الشاعر خالف الحقيقة، وخرج عن المتعارف بإخراج صورة جديدة أنّ يدي الإنسان بدل الرّشاء طولا وتدلّيا، صورة موغلة في الغرابة والإدهاش وخروجا عن المألوف:"إنّ الشعر هكذا يفاجئ ويهدم الصّور الّتي استقرّت في الذّهن بتأثير العادة والوراثة"[2]، ومن الإعنات الّذي يُعنتُ الشاعر فيه نفسه فتأتي استعارته غير متوافقة الطرفين، ما ذكره عن أبي تمّام (الخفيف):

"**فَضَرَبْتَ الشِّتَاءَ فِي أَخْدَعَيْهِ ضَرْبَةً غَادَرَتْهُ عَوْدًا رَكُوبَا**"[3]

فالممدوح عنده هزم شدّة البرد كأنّه إنسان مجسّم، فتلقى ضربة في أخدعيه حتّى أنصاع ذليلا مستكينا، فالتناسب غير قائم بين (المستعار): (الأخدعين) والمستعار له (الشّتاء) فالتباعد مستحكم بين طرفي الإستعارة، لذلك اعتبر القاضي الجرجاني أنّ أبا تمّام لم يوفق إلاّ في واحد منها"[4].

يقول أبو تمّام (الطويل):

وَمَا هُوَ إلاَّ الوَحْيُ أَوْحَدُّ مُرْهَفٍ تُمِيلُ ظُبَاه أَخْدَعَيْ كُلِّ مَائِلِ"[5]

قد انعدم التناسب بين (الأخدعين) و (الشّتاء) فإنّه حضر بقوّة في البيت الّذي شهد فيه القاضي الجرجاني لأبي تمّام بالنجاح في الإستعارة، فالجاهل في ميلانه عن الحقّ ومعاندته مثل الأخدعين في الصلابة والشدّة والاستعصاء على التقويم. فمتى انعدم التناسب بين الطرفي الاستعارة انعدم التشابه، ومتى زال التشابه حصل التباعد وفي هذا مخالفة للاستعارة النّموذج لأنّ أحسن الاستعارة عند العرب "ما قرب منها دون ما بعد"[6] ، يقول جيرار ديزون:"إنّ المتقبّل الّذي اعتاد البحث عن صلة الشّبه بين المستعار والمستعار له يصاب بالدهشة عندما ينعدم ذلك الشبه بين طرفي الاستعارة، وهي دهشة يتعمّدها الشاعر بخروجه

[1] ابن المعتز، كتاب البديع،المصدر السابق، ص 66
[2] أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط1، 1971، ص 44
[3] ابن المعتز، كتاب البديع، المصدر السابق،ص 24
[4])– القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تحقيق محمّد أبي الفضل ابراهيم وعلي محمّد البجاوي، دار إحياء الكتب العربيّة، ط2، 1951، ص 70
[5] المصدر نفسه، ص 71
[6] ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ط1، 1990، ص 99

عن قاعدة التناسبconvenonce تأسيسا للاّتناسب discovenonance" [1]وهو ماتستقر عليه الصّورة الشعريّة على ضفاف الغرابة، فقد كان يلتزم بمذهبه عن وعيّ، وذلك برغم أنّ الوعي الجمالي لم يكن قد تهيّأ تماما لاستيعاب صياغته البديعيّة التّي كانت المفارقة والتقابل أهمّ لوازمها فنسب إليه كثيرا من الإحالات "حتّى كان بعض النّقاد يحثّونه على ان يقول ما يفهم فكان يطالبهم بفهم ما يقول"[2].

يقول أبو تمّام (الكامل):

ذَهَبَتْ بِمَذْهَبِهِ السَّمَاحَةُ فَالْتَوَتْ فِيهِ الظُّنُونُ أَمُذْهِبٌ أَمْ مَذْهَبُ

فهناك جناس بين (ذهبت) و (مذهبه)، و(مَذْهب) و(مُذْهِبْ) ويقول ابن المعتز "هذا إخلال بمذهب الندرة"[3] ، فلم تحدّد الفوارق الدلاليّة بين الكلمات المتجانسة وهذا ما يبرّر تعدّد القراءات. "هناك من يقول المُذهب هو الجنون" وهناك من يقول: إذا فتحت الميم فهي الطريقة وإذا ضممت الميم فهي خلع الثياب فالقول الأوّل للمرزوقي (ت 421ه)، والثاني المعرّي (ت 429ه).

إنّ أبا تمّام مصنوع ليبطن المعاني فيمتحن القارئ عقله فلا يصل إليه إلاّ بعد جهد، فالتآلف الإيقاعي الّذي وفّره الجناس يحمل في طيّاته تنويعا على مستوى المعنى جسّمته آراء الشرّاح المختلفة. إنّ هذا الضرب من التجنيس لم يقع للشّاعر عفوّا بل طلبه وأتاحته له سعة اطّلاعه على اللّغة. فالتجنيس الآتي عن طريق الطلب والّذي يحرص عليه الشاعر كأبي تمّام مأخوذ بالأغراب لفظا ومعنى، كما رأيت أنّ أبا تمّام لم يزدك بمذهب ومذهب على أن أسمعك حروفا لا تجد لها فائدة إن وجدت إلاّ متكلّفة متمحّلة. "فطبيعي أن ينكر عبد القاهر التجنيس على طريقة أبي تمّام"[4] فهم يريدون إبانة وسهولة في الشعر العربي تبتعد عن الصعوبة وإعمال الفكر.

ب- النماذج الشعرية المبتغاة:

اليسر هو مبتغى العرب في شعرية الخطاب والتصوير الفنّي، وقد ألحّ ابن المعتز على هذا من خلال أبرز أبواب البديع. فالاستعارة مشروطة بالقرب بين طرفيها حفاظا على

[1] Gerard dessons , introduction à l'analyse du poème, ed, Nathan, paris, 2000, p 67

[2] الآمدي، الموازنة بين أبي تمّام والبحتري، تحقيق عبد الله محمّد محارب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990، ص 09

[3] ابن المعتز، كتاب البديع، المصدر السابق، ص 01

[4] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز،المصدر السابق، ص 523- 524

بيان الدّلالة من الخطاب الشعري، كما أنّ التجنيس مسموح إذا تهيّأ عن طبع لا عن صنعة ضمانا للسهولة، وردّ الأعجاز على ما تقدّمها أساسه أن يكون أوّل البيت مؤذنا بآخره حفاظا على وضوح المعنى. كما أنّ أنواع الإيقاع في المعاني من خلال أبواب كالالتفات والاعتراض والرّجوع والتضمين من شأنه أن يوضّح هذا المعنى أو ذاك في علاقته بغيره ائتلافا أو اختلافا وهو ما يصبّ بدوره في خانة الفهم والإفهام. وقد نقد علماء العربيّة من اللّغويين

والنحويين لمذهب أبي تمّام لمنهجه الموغل في تعميق المعاني وصعوبة حلّ تشابكها، وقد حكى أنّ ابن الأعرابي أنشد شعرا لأبي تمّام فقال:"إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل([1])

هذا التعصّب الممقوت من ابن الأعرابي جعل أنصار أبي تمّام يعلّلون ذلك بأنّه لم يفهم معاني أبي تمّام،"فقالوا: إنّ ابن الأعرابي كان شديد التعصّب لغرابة مذهبه، ولأنّه كان يردّ عليه من معانيه ما لا يفهمه ولا يعلمه، فكان إذا سئل عن شيء منها يأنف أن يقول: لا أدري، فيعدل إلى الطعن عليه"[(2)]، فإنّ الشاعر مدعوّ إلى أن يتصرّف في اللّفظ والمعنى عبر ما يحدثه من أشكال عدول كتأكيد المدح بما يشبه الذمّ أو تجاهل العارف أو الهزل يراد به الجدّ، في إطار ما تسمح به قواعد اللّسان ضمانا للإفهام والتأثير في آن ففي إطار الإفهام ربط ابن المعتز حسن التشبيه بنجاح الشّاعر في المقاربة بين طرفيه إذ كلّما كانت عناصر التقارب قائمة كان النجاح في إصابة المعنى وإيضاحه.

أمّا الصعوبة فتظهر من خلال البديع الخارج عن النموذج المتعارض مع التصوّر العربي للبيان و التبيين في الشعر، وما كان ذلك الغرض ليكون خفيّا لولا المعاني الغامضة الّتي لا تتهيّأ للشاعر إلاّ بعد أن يشدّد على نفسه فيقوّم لفظه، فيصل عبر التدقيق إلى كلام أشبه بالفلسفة، وقد تولّدت في نهج الصعوبة مفاهيم نقدية من قبيل الصنعة والمعاني الغامضة والأغراض الخفيّة وعدم إرسال النفس والمعنى العويص والمعمّى. كما تتجلّى الصعوبة أيضا من خلال ما وسمه ابن المعتز بالإفراط في الصفة المجسّم للخروج عن نهج التوسط في إنشاء المعنى. نقل الآمدي عن ابن الجرّاح خبرا يقول: إنّ ابن مهرويه يكره مذهب أبي تمّام

[1] الصولي (أبو بكر)، أخبار أبي تمّام، تحقيق خليل عساكر ومحمّد عبده عزّام ونظير الإسلام الهندي، بيروت (د. ت)، ص 176
[2] المصدر نفسه، ص 244

بسبب إغراقه في البديع... فسلك طريقا وعرا، واستكره الألفاظ والمعاني ففسد شعره، وذهبت طلاوته ونشف ماؤه"[1]، ممّا يؤكّد أنّ تلك الصعوبة باتت اختيارا فنّيا تعمّد الشاعر فيها زعزعة قاعدة التناسب بين طرفي الاستعارة فيصبح أحسن الاستعارة لديه:"ما بعد منها دون ما قرب"[2].

أمّا الاستعارة عند كولر Coler " تشكّل لغوي ينمّ عن غير ما يقول، ويبطن أكثر ممّا يظهر"[3] فهي قراءة نصّية،وقراءة مثل هذا النّص دخول في تشكّلاته وتفكيك لخيوط نسيجه لتعرف ترابطاته، وحلّ عقد نظامه وتبيان أسس العلاقات الّتي تؤلف شبكته، بناء على هذا الجهد تصبح قراءة الشعر – كما قال إليوت– :"تجربة حيّة مثلما أنّ كتابته تجربة سواء بسواء"[4]. "ولم يستغلّ التنظير للظاهرة الشعرية عن المشاغل الخارجيّة والاتّهامات الفكريّة المصاحبة إلاّ مع ابن المعتز الّذي طرح قضيّة البديع على بساط النّقد الفنّي الخالص إذا بات النّص الشعري في خصائصه وأساليبه هو مركز الاهتمام.

إنّ ازدياد تيّار الإحداث قوّة أملى على ابن المعتزّ احتواء "مشكلة" البديع فطرقه وفق شكلين "محمود" على حدّ عبارة الجاحظ "و ماقيت" على حدّ عبارته هو في رسالته عن أبي تمّام ومن ثمّ كان التفريق بين نهج السهولة والطبع ويمثّله البديع "المحمود"أو ما اصطلحنا عليه بالبديع النّموذج. لذا هيّأ ابن المعتز للنّقاد الأرضيّة النّظرية للدفاع عن نموذج الشعر العربي"[5]، وقد رخصّ لظهور مصطلح آخر في أطروحات القدماء هو مصطلح "عمود الشعر" وهو سدّ أقامه القدماء في وجه تيّار الحداثة. "ويعكس العمود الصياغة المنظّمة لمقوّمات الشعر حسب المفهوم التقليدي"[6] "وأوّل من استعمل مصطلح عمود الشعر هو البحتري (ت 284ه) في إجابة له عن سؤال يتعلّق بمقارنة نقديّة بينه وبين أبي تمّام"، "سئل البحتري عن نفسه وعن أبي تمّام فقال: هو أغوص على المعاني منّي وأنا أقوَمُ بعمود الشّعر منه"[7].

---

[1] الآمدي أبو القاسم حسن بن بشر، الموازنة بين الطائيين، ج1، تحقيق السيّد صقر، دار المعارف بمصر، 1961، ص 18

[2] قدامة بن جعفر، نقد النثر، دار الكتب العلميّة، بيروت (د. ت)، ص 09– 10

[3] عبد القادر الرّباعي، تجليات في الشعر المعاصر، الليل نموذجا، من مجلة فصول، مجلّد الخامس عشر، العدد الثالث، خريف 1996، ص 94

[4] المرجع نفسه، ص 94

[5] أحمد الودرني، ، ج2،المرجع السابق ص 897

[6] توفيق الزيدي، عمود الشّعر، في قراءة السنن الشعريّة عند العرب، الدار العربيّة للكتاب، تونس، 1993، ص 17

[7] الآمدي، الموازنة، ج1، ص 15

إنّ خصائص الشّعرية النموذج قد تناولها القدماء أمثال الجاحظ وابـــن قتيبـــة ورواة الشعر من قبلهما وعلماء آخرون وقد اختلفوا في طريقة الطّرح لتباعد الأزمنة. لكن تـــشكّل أركان عمود الشعر في القرنين الرّابع والخامس كان نتيجة تشكّل مقوّمات النهج البديعي في الشعر العربي، فبعد أن تبلورت الظاهرة البديعيّة في القرن الثّالث مع أبي تمّام علـــى وجـــه الخصوص بادر النّقاد في القرنين الرّابع والخامس، كلّ من زاوية اهتمامه إلى معالجة أركان العمود الممثّلة لمقوّمات الشعر النموذج: وأبرز المساهمات الّتي كشفت عن تـــشكّل أركـــان العمود مساهمة ابن طباطبا العلوي (ت 322ه) إذا كانت لكتابه (عيّار الشعر) مكانته المهمّة في تاريخ نظريّة الشعر عند العرب[1]، فهو كتاب تنظيري قد تناول اللّفظ والمعنى من جانب الوزن وعذوبة الألفاظ وصحّة المعاني.

4- مساهمة ابن طباطبا (ت 322ه) في تشكيل العمود:

"إنّ كتابه الموسوم ب "عيار الشعر" كتاب في النّقد النظري، فهو كتاب يهتم بتحديـــد أصول الشّعرية

وتحديد قواعدها عبر معيار للقيمة، كما يلتقي هذا الكتاب مع الكتـــابين المـــشهورين "نقـــد الشعر" كقدامة بن جعفر (ت 337ه) وكتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجنّي (ت 684ه) في التأصيل للفن الشعرية في ذاته".[2]

يقول ابن طباطبا "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليـــه مـــن حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحّة وزن الشعر صحّة المعنى، وعذوبة اللّفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر ثمّ قبوله له و اشتمّاله عليه، و إنّ نقص جزء مـــن أجزائه التي يعمل بها و هي اعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه. ومثال ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مـــستمعه، المتفهّم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه ، فأمّا المقتصر على طّيب اللحن منه دون مـــا ســـواه فناقص الطّرب، وهذه حال الفهم فيما يرد عليه من الشّعر الموزون مفهوماً أو مجهـــولاً "[3] فهذه صياغة دقيقة لنظرية الشعر عند العرب، وتظهر دقتها في إظهار التّرابط بين أجـــزاء تلك النظرية هي: الإيقاع والمعنى واللّفظ، فهي أجزاء متلاحمة في إيطار الكل، وقد أثار في

[1] جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، 1982، ص 25
[2] جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مكتبة الأسرة، القراءة للجميع، القاهرة، ط1، ص 19
[3] ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق محمّد زغلول سلاّم، مصر الاسكندريّة، منشأة المعارف، ط2، (د. ت)، ص 53

نظريته أهمية الوظيفة الغنائية في صياغة النظرية الشعرية عند العرب مما يؤكد اهتمام العرب بمفهوم "الطرب" وليس الطّرب من المسموع فحسب بل هو من المفهوم أيضاً، فكلٌّ من الأذن والعقل يطرب حسب طريقته، وهذا ما يؤكد وظيفة الفهم و الإفهام فالشاعر يهدف إلى الإفهام و التأثير فتحدث لدّة الإفهام والإسماع معاً: فقاعدة السّهولة هي الموجهّة للفظ والمعنى في الشعر النموذج يقول :"وليست تخلو الأشعار من أن يختصّ فيها أشياء هي قائمة في النفوس

والعقول، فيحسن العبارة عنها وإظهار ما يمكن في الضمائر منها فيبتهج السّامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه، وقبله فهمه، فيثار بذلك ما كان دفيناً، ويبرز ما كان مكشوفاً فينكشف للفهم غطاؤه، فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه، أو تردع حكمة تألفها النفوس، وترتاح لصدق القول فيها وما أتت به التجارب منها، أو تضمن صفات صادقة وتشبيهات موافقة وأمثالاً مطابقة تصاب حقائقها وبلطفٍ في تقريب البعيد منها "[1] إنّ إلحاح ابن طباطبا على سهولة الشعر لفظاً ومعنى حتّى يُتهّوم أنّه كلام معهود لهو استبعاد لمنهج الصعوبة المخلة للفهم ومن ثمّ تقريب القارئ من لدّة النّص "فيلتذّها ويقبلها و يرتشفها كارتشاف الصّديان للبارد الزّلال، لأنّ الحكمة غذاء الرّوح، فأنجح الأغذية ألطفها"[2] فعمود الشعر ما هو إلاّ إيقاع مطرب ولفظ سليم ومعنى صحيح بمنأى عن كلّ ما من شأنه أن يحلّ بقاعدة السّهولة :"وينبغي للشاعر أن يجتنب الإشارات البعيدة والحكايات الغلقة والإيماء المشكل ويتعمّد ما خالف ذلك ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها من الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها"[3].

إنّ مفهوم البعد والإغلاق والإشكال تتّجه كلّها نحو الغموض، وهو ما يتنافى والنظريّة الشعرية القائمة على الفهم والإفهام مع الجمالية والوضوح. ولابدّ للتشبيه الّذي قصد به المجاز أن يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها، وقد ارتبطت الإستعارة عنده بمفهوم اللّياقة أي عدم التباعد بين المستعار والمستعار له، وليس في هذا عرض لرصف الكلمات في نظم معيّن بل خلق الألفة بين اللّفظ والمعنى وذلك بتقريب البعيد وتبعيد القريب ضمن مؤطّر مصطلح تعارف عليه القدماء اللّطف واللّطافة يقول عن الأشعار:"تتضمّن صفات وتشبيهات موافقة

[1] ابن طباطبا، المصدرالسابق، ط2، 1987، ص 120- 121
[2] المصدر نفسه، ط3، ص 53
[3] المصدر نفسه، ص 158

وأمثالا مطابقة تصاب حقائقها وتلطف في تقريب البعيد منها، فيؤنس النّافر الوحشي، حتّى يعود مألوفا محبوبا، ويبعد المألوف المأنوس به حتّى يصير وحشيا غريبا"[1]، فابن طباطبا يقيم شعريته على جمالية التناسب والاعتدال والصدق في الشّعر البعيد عن مرمى الكذب:"قائما على الوعي التّام المطلق خاضعا للتفقد في اللّفظة بعد اللّفظة، والشطر بعد الشطر، والبيت إثر البيت، فهو لا يعترف بطاقة تنظم السّياق أو انفعال يبعث تدافع القول، وإنّما القصيدة لديه كالرسالة تقوم

على مبنى في الفكر، فإذا أراد الشاعر نظما وضع المعنى في فكره نثرا ثمّ أخذ في صياغته بألفاظ مطابقة، وقد تأتيه أبيات غير متناسقة فيأخذ في تنسيقها حتّى تطرد وتنتظم"[2]، فعنده الفكرة هي البذرة الأولى في عمليّة الصنعة، ويعتبر الطّبع العمود الفقري في المرحلة الثانية وهكذا كلّه يصبّ في قالب الصياغة و الاهتمام بها فضلا على رعاية المعنى:"فواجب على صانع الشّعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة، مجتنبة لمحبّة السّامع له والنّاظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمّل في محاسنه والمتفرس في بدائعه فيحسّه جسما ويحققه روحا، أي يتيقنه لفظا ويبدعه معنى، ويجتنب إخراجه على ضدّ هذه الصّفة فيكسوه قبحا ويبرزه مسخا، بل يسوّي أعضاءه وزنا، ويعدلّ أجزاءه تأليفا، ويحسّن صورته إصابة، ويكثر رونقه اختصارا، ويكرم عنصره صدقا، ويفيده القبول رقّة ويحصّنه جزالة ويدنيه سلاسة، وينأى به إعجازا، ويعلم أنّه نتيجة عقله، وثمرة لبه وصورة علمه والحاكم عليه أوّله"[3]، ولهذا وجب على الشّاعر أن يتأمّل تأليف شعره وتنسيق أبياته كأنّه كائن روح وجسم.

مسعى الشعريّة عند ابن طباطبا:

إنّ الشعر ديوان العرب يجمع حياتها الإجتماعية سواءا أن كانت ماديّة أو معنويّة "أنّ العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرّت بها تجاربها وهم أهل وبر، صحونهم البوادي، وسقوفهم السّماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيّا، وفي كلّ واحدة منهما في فصول الزّمان على اختلافها...

[1] المصدر نفسه، ص 160

[2] إحسان عبّاس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1971، ص 136

[3] ابن طباطبا، عيار الشعر، المصدر السابق، ص 121- 122

فتضمّنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيناها وحسّها" فهذه جوانب ماديّة تعكسها الشعريّة القديمة وجوبا فتؤرّخ لحياة مجتمع كان بالفعل والوجود، أمّا الصّورة المعنوية الّتي رسمها الشعر العربي قديما وأرّخ لها "هي ما في طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق ومذمومها، وفي رخائها وشدّتها، ورضاها وغضبها، وفرحها وغمّها، وأمنها وخوفها وصحّتها وسقمها" فالشعر يصوّر جانبين من حياة العرب "في خلقها وخلقها من حال الطفولة إلى حال الهرم، ومن حال الحياة إلى حال الموت"[1]، فالشعر عند العرب موسوم بالصدق يدور حول محورين المديح والهجاء فالخصال الممدوحة :"ومنها في الخلق السّخاء والشجاعة، والحلم

والحزم والعزم، والوفاء والعفاف، والبر، والعقل، والأمانة، والقناعة، والغيرة، والصدق، والصبر، والورع، والشكر، والمدارة، والعفو، والعدل، والإحسان، وصلة الرّحم، وكتم السرّ، والمواتاة، وأصالة الرّأي، والأنفة والدّهاء، وعلوّ الهمّة، والتواضع، والبيان، والبشر، والجلد، والتجارب، والنقص والإبرام، وما يتفرّع من هذه الخلال الّتي ذكرناها من قرى الأضياف... واجتلاب المحبّة والتنزّه عن الكذب... والاستكثار من الصدق والقيام بالحجّة"[2] فهذا مسعى الشعر الجيّد عند ابن طباطبا وهو يعارض مسعى الأصمعي الّذي يرى ضعف الشعر إذا كان مؤداه الخير لا غير :"طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لان"[3]، ولذلك عارض التصوّر الّذي يرى في الشّعر بعض الشرّ، بتأكيده الغاية الأخلاقية للشّعر الّتي امتدحها العرب، وتثبّتها الإسلام وأهمّ قيمة الّتي نوّه بها قيمة الصّدق وأكّدها شاعر الرّسول صلّى اللّه عليه وسلّم حسّان

بن ثابت (البسيط):

وَإِنَّ أَشْعَرَ بَيْتٍ أَنْتَ قَائِلُهُ بَيْتٌ يُقَالُ إِذَا أَنْشَدْتَهُ صَدَقَا[4]

فالحياة القديمة تقوم على:"التنزّه عن الكذب... والاستكثار من الصّدق، والقيام بالحجّة" فالتوافق في مقال الشّاعر يعكس ما في داخله وما يختلج في النفوس من معاني وألفاظ معبّرة.وقد وضع ابن طباطبا حدوداً للشعر لا ينبغي الانفكاك عنها "الشعر كلام منظوم

[1] المصدر نفسه، ص 10- 11
[2] ابم طباطبا المصدر السابق، ص 12
[3] المرزباني، الموشّح، المصدر السابق ص 85
[4] ديوان حسّان، المصدر السابق، ص 277

بان عن المنثور الذي يستعمله النّاس في مخاطبتهم بما خّص به من النظم الذي إن عدل به عن جهته مجتّه الأسماع، وفسد على الذوق"[1] فإنه يلتزم بالموروث الشّعري وطرائق تعاطيه، وإدراجه كأهم عنصر في الثقافة اللاّزمة لمتعاطي، وبعد عرضه لسنن العرب وتقاليدها في الشّعر يربط جميع ذلك بالعقل قائلا: وجماع هذه الأدوات كمال العقل الذي به تتميز الأضداد، ولزوم العدل وإثار الحسن واجتناب القبح ووضع الأشياء مواضعها"[2] لكن الحرص بالإستناد إلى الثقافة المتوارثة في الأوصاف و الأمثال لنظم القصيدة، قد يبعد الشعر عن أهم ميزة فيه وهي التميز، وتجعله أسير الماضي في تجربته وتصح مسألة الطبع التي احتفى بها النقد القديم مسألة في الدّرجة الثانية من الأهمية :"لأن الإلتزام بالسّنة عند ابن طباطبا لا يعدو مرحلة الاستعداد والتثقيف والدّرس والتحصيل، لأنّه لا يلبث عند الخوض في طريقة بناء الشعر أن يقضي قضاءاً مبرماً على ما سماه النّقاد بشعر الطبع عند العرب، وأن يعتمد صنعة جديدة المضمون والطريقة في النظّم، وتعدّ نظرته هذه صارخاً عن مفهوم الغريزة إذ يصبح الشعر لديه "جيشان فكر" قائماً على الوعي التام المطلق، خاضعاً للتفقد في اللفظة بعد اللفظة، والشّطر بعد الشّطر، وبيت إثر بيت، فهو لايعترف بطاقة تنظم السّياق أو إنفعال يبعث تدافع القول، وإنما القصيدة لديه كالرسالة تقوم على معنى في الفكر، فإذا أراد الشّاعر نظما وضع المعنى في فكره نثراً ثمّ أخذ في صياغته بألفاظ مطابقة، وقد تأتيه أبيات غير متناقسة فيأخذ في تنسيقها حتى تطّرد وتنتظم"[3]، ولهذا كانت القصيدة عنده تعمل كما تعمل الرسائل لقصر المسافة بينهما، فهو منذ البدء أوقف الفرق بين القصيدة والرّسالة على النظم دون سواه و أوصى الشّاعر أن "يسلك منهاج أصحاب الرسائل في بلاغتهم وتصرفهم في مكاتبهم فإنّ الشّعر فصولاً كفصول الرسائل، فيحتاج الشّاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة فيتخلص من الغزل إلى المديح ومن المديح إلى الشكوى ومن الشكوى إلى الاستماحة ومن وصف الدّيار والأثار إلى وصف الفيافي والنوق... بلا انفصال للمعنى الثّاني عمّا قبله بل يكون متّصلاً به وممتزجاً معه ".

"والإهتمام بالأغراض والصّلة بينها من حسن التخلص من غرض إلى غرض، وابن طباطبا يعمل على إيجاد قواعد تضبط الأشعار وعملها لا يخرج عمّا رسمه القدماء من

[1] المصدر نفسه، ص 07
[2] المصدر نفسه، ص 136
[3] المصدر نفسه، ص 09

طرائق للخوض في الشّعر والتّصرف في فنونه"[1] "وقد أفاد من السّابقين له كالجاحظ وابن قتيبة في مسألة الألفاظ والمعاني، غير أنه كان أوضح مسلكاً في حديثه عنها، من سابقه ابن قتيبة الذّي قسّمها إلى أضرب أربعة،ولم يعتمد التقسيم المنطقي لهذه القضية "الألفاظ والمعنى" بل استعان فيها بذوقه الفنّي وثقافته الواسعة فكانت هذه الأشعار منها غثّة الألفاظ"، باردة المعاني، وأشعار مستكرهة الألفاظ قلقة القوافي"[2] "في ضوء هذا المسعى للشعر، من حيث غايته، يصبح للقصيدة مجموعة من الآثار تحدثها في الملتقي أهمّها- بالقطع- تغيير سلوك المتلقي نحو الأفضل، ومن هذه الزاوية يمكن للشعر أن يكون أنفذ من نفث السّحر، فيسلّ السّخائم، ويحلّل

العقد، ويسخّي الشحيح، ويشجّع الجبان، ويكون كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه وهزّه وإثارته وقد قال النبيّ- صلّى اللّه عليه وسلّم:"إنّ من البيان لسحرا"، ويتحقّق بهذا براعة الشّاعر، وبما يتضمّنه شعره من غرائب مستحسنة وعجائب بديعة مستطرفة من صفات وحكايات ومخاطبات في كلّ فنّ توجبه الحال الّتي ينشأ قول الشعر من أجلها "فتدفع به العظائم، وتسلّ به السّخائم، وتخلب به العقول، وتسحر به الأباب، لما يشتمل عليه من دقيق اللّفظ ولطيف المعنى"[3].

"إنّ الشعر يحقّق وظيفته- في تصوّر ابن طباطبا- بقدر ما ينطوي على حكمة تألفها النفوس وبقدر ما ينطوي على معنى حكيم توجيه أحوال الزمان، ويحقّق مثل هذا الشعر أقصى غاياته إذا ضمّ- إلى المعنى الحكيم المتقن- اللّفظ الأنيق والتأليف العجيب، بل تظلّ لهذا الشعر آثاره الّتي تفارق صياغته، والّتي تتبع من مادّته فحسب، فالأشعار المحكمة المتقنة حكيمة المعاني إذا نقضت وجعلت نثرا لم تبطل جودة معانيها ولم تفقد جزالة ألفاظها، ولكن ما العمل إذا كان الشعر لا يبيّن عن معنى أخلاقي واضح، أولا ينطوي على ما يسمّى بحكم المعاني؟ لا شكّ أنّه يدخل تحت إطار الأشعار المموّهة :"فمن الأشعار... أشعار مموّهة مزخرفة عذبة، تروق الأسماع و الأفهام إذا مرت صفحا، فإذا حصلت وانتقدت بهرجت معانيها وزيّفت ألفاظها، ومجّت حلاوتها، ولم يصلح نقضها لبناء يستألف منه". فقد تظلّ هذه الأشعار لاصقة بعالم الشّعر على أساس من حسن صياغتها وزخرفتها العذبة، لكنّها ستحتلّ

[1] إحسان عبّاس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، المرجع السابق ص 137

[2] الكاعوب علي عيسى، التفكير النقدي عند العرب، (مدخل إلى نظريّة الأدب العربي)، دار الفكر، دمشق، ط1، 1997، ص 190، 191، 192

[3] جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مكتبة الأسرة، المرجع السابق،ص 52

مرتبة أقلّ في سلّم التقييم، فلا تصل إلى مرتبة الأشعار الّتي تخوض مباشرة وبصياغة متقنة، في مجال المعنى الحكيم"[1].

من هذا كلّه يستخلص إحسان عبّاس أنّ:"ابن طباطبا في نقده، يرى إتّباع السنة حيث أمكن ذلك أمرا لازما، وينفي الفرق بين القصيدة والرّسالة إلاّ في النظم ويتصوّر الوحدة في القصيدة وحدة مبنى قائم على تسلسل في المعاني والموضوعات، بحيث تكون العمليّة الشعريّة عملا عقليا واعيا تمام الوعي، ويعتبر التأثير الآتي من القبل الجمال وهو الاعتدال تأثيرا في الفهم على شكل لذّة كاللّذة الّتي تجدها الحواس المختلفة في مدركاتها، وإذا كان الاعتدال ميزة للجمال في الكيان الكلّي، فإنّ الصدق على اختلاف مفهوماته هو الّذي يهيئ الفهم لقبول المحتوى والتجربة"[2]، وقد تبعه الآمدي في قضيّة المحدث من الشعر في موازنته بين البحتري وأبي تمّام.

5 – مساهمة الآمدي في تشكّل العمود من خلال الموازنة (ت 370 ه):

إنّ ميل الآمدي إلى الطرق القديمة في القول الشعري المبنية على الطّبع وسهولة الكلام لهي أوضح وأجلى عند المتتبّعين للشعريّة العربية من خلال الموازنة بين الطائيين:"فإن كنت أدام اللّه سلامتك ممن يفضّل سهل الكلام وقريبه ويؤثر صحّة السّبك وحسن العبارة وحلو اللّفظ وكثرة الماء والرّونق فالبحتري أشعر عندك ضرورة، وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة الّتي تستخرج بالغوص والفكرة ولا تلوي على غير ذلك فأبو تمّام عندك أشعر لا محالة"[3]، "لقد بدا أكثر تشدّدا حيال ظاهرة الإحداث في الشّعر في موازنته بين أبي تمّام والبحتري، وهي موازنة في حقيقة الأمر بين مذهبين في قول الشعر"[4]، فالبون شاسع بين شاعر يقف موقف المؤيّد من ركوب موج السّهل من العبارة وحلاوتها وكثرة الماء والرّونق والثاني طريقه غير طريق الأوّل مراده ركوب الصّعاب وإخفاء المعاني والتلذّذ بإخفاء المعاني، فكيف السّبيل للمقارنة بين الصنعة والطبع، فالأمر يتجاوز الميل والحكم بالهوى، فهذا انتصار بائن لمدرسة العمود والتّحامل على مدرسة الصّنعة من خلال أبي تمّام يقول:"وأنّهما لمختلفان لأنّ البحتري أعرابي الشعر مطبوع على

[1] المرجع نفسه، ص 82
[2] أحسان عبّاس، المرجع السابق، ص 145– 146
[3] الآمدي، الموازنة، ج1، المصدر السابق، ص 11
[4] عبد الحميد القط، في النقد العربي القديم، مكتبة الآنجلو المصرية، القاهرة، 1989، ص157

مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشّعر المعروف، وكان يتجنّب التعقيد ومستكره ألفاظ ووحشيّ الكلام، فهو بأن يقاس بأشجع السّلمي ومنصور وأبي يعقوب المكفوف وأمثالهم من المطبوعين أولى، ولأنّ أبا تمّام شديد التكلّف صاحب صنعة، ومستكره الألفاظ والمعاني وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولّدة، فهو بأن يكون في حيّز مسلم بن الوليد ومن حذا حذوه أحقّ وأشبه، وعلى أنّي لا أجد من أقرنه به لأنّه ينحطّ عن درجة مسلم لسلامة شعر مسلم وحسن سبكه وصحّة معانيه ويرتفع عن سائر من ذهب وسلك هذا الأسلوب لكثرة محاسنه وبدائعه واختراعاته"[1] لقد طرق الآمدي أبواب الشعر من خلال البحتري و أبي تمّام، فالأوّل مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، أمّا الثاني ونعني أبا تمّام فهو شديد التكلّف صاحب صنعة، شعره مستكره الألفاظ وحشي الكلام بعيد المعاني. فالآمدي لم يخالف من سبقه من النّقاد كابن المعتز الّذي ركّز على منحيين: منحى السّهولة، ومنحى الصّعوبة من خلال النّص، وسار على هذا المنحى ابن طباطبا، فالآمدي واصل النّهج الفنّي الّذي رسّخه صاحب عيار الشعر ولكن على نحو أكثر تحليلا، ومعه نتبيّن مقوّمات تشكّل النظرية الشعرية في التراث العربي من خلال ثنائية اللّفظ والمعنى.

تشكّل النظرية الشعريّة في إطار ملازمة العمود:

ورد في الموازنة ما ينتقد الصنعة الموازنة لأبي تمّام ويدعّم الطبع ويواليه :"ولو كان أخذ هذه الأشياء ولم يوغل فيها ولم يجاذب الألفاظ والمعاني مجاذبة ويقتسرها مكارهة وتناول ما يسمح به خاطره وهو بجمامه غير متعب ولا مكدود وأورد الإستعارات ما قرب في حسن ولم يفحش واقتصر من القول على ما كان محذوّا حذوّ الشعراء المحسنين ليسلم من هذه الأشياء الّتي تهجّن الشعر وتذهب ماء رونقه"[2] فالطبع مؤازر من خلال هذا القول الملحّ عليه فضلا إلى دعوة (القرب في حسن) بالنسبة للاستعارة تتبّعا للتراث لكسب الفنّية والجمالية من خلال (الماء والرونق) ويدعّم ذلك قوله:"حسن التأتّي وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللّفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه فإنّ الكلام لا

[1] الآمدي، المصدر نفسه، ج1، ص 11
[2] الامدي ،المصدرالسابق، ص 125

يكتسي البهاء والرونق إلاّ إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحتري"[1]، فهو على أثر أسلافه خاصة الجاحظ في موقفه من مقدار الشعر دعوة للاعتدال والوسطيّة "وإنّما وقع النهي على كلّ شيء جاوز عن المقدار ووقع اسم العيّ على كلّ شيء قصّر عن مقدار، فالعيّ مذموم والخطل مذموم"[2] فهو يؤيّد هذا بقوله :"لأنّ الشعر أجوده أبلغه، والبلاغة إنّما هي إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلّف لا تبلغ الهذر الزّائد على قدر الحاجة ولا تنقص نقصانا يقف دون الغاية"[3].

إنّ الجمالية المعبّر عنها بالسهولة والعذوبة والرونق هي نتيجة لاختيار إبداعي في التعامل مع اللّفظ والمعنى على أساس سليم مع الابتعاد عن التكلّف والصنعة مع اختيار مألوف الألفاظ ومراعاة الغاية المرجوّة، فما على الشّاعر بعد جمع هذه الخصال إلاّ أن يجوّد الصياغة ويحرص على المعرض الجميل كما قال البحتري (الكامل):

بِاللَّفْظِ يَقْرُبُ فَهْمُهُ فِي بُعْدِهِ مِنَّا وَيَبْعُدُ نَيْلُهُ فِي قُرْبِهِ"[4]

"أي يقرب فهمه منّا لحسن بيانه وتلخيصه، "في بعده" أي: في دقة معانيه، "ويبعد نيله في قربه" أي يبعد أن يناله أحد، أي يأتي بمثله "في قربه" يريد أنّ مطمحه ممتنع، إذا سمعه سامع ظنّ أنّه قريب عليه وأنّه يأتي بمثله وهو منه بعيد"[5]، فقد أعاد الآمدي إنتاج قول الجاحظ :"المعاني في مطروحة في الطريق... "[6] وحصر المزية في الصياغة ومشاكلة الألفاظ للمعاني. وقد أعاد الآمدي الصورة المجازيّة التي ثبتها العلماء بالشعر، ورسخت في تنظيرات النقاد حتّى لا فرار منها على تباين عصورهم "هي صورة الشعر الماء"[7]، ويظهر ميله للبحتري عيانا من خلال قوله:"وهذا لعمري هو القول الذي ورده الظمآن لروي لكثرة مائه"[8]، كما علّق على أبيات للبحتري في الحسن بن مخلّد قائلا:"وهذا هو القول الذي لو عصرته لانعصر لكثرة مائه ورونقه"[9]، وقال أيضا في تعليقه على الأبيات للبحتري في ذكر المشيب:"وهذا هو الذي يأخذ بمجامع القلب ويستولي على النفس ومن حذق الشاعر أن

[1] المصدر نفسه، ص 380
[2] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1،المصدر السابق، ص 202
[3] الآمدي، المصدر نفسه، ج1، ص 380
[4] الآمدي، الموازنة، ج3، تحقيق عبد اللّه محمّد محارب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990، ص 44
[5] المصدر نفسه، ص 44
[6] وديعة طه نجم، الجاحظ والنقد الأدبي، مجلّة حوليات، جامعة الكويت، الحولية العاشرة، الرسالة التاسعة والخمسون، 1988/ 1989، ص 57
[7] الآمدي، الموازنة، ج2، تحقيق السيّد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، 1965، ص 179
[8] المصدر نفسه، ص 179
[9] المصدر نفسه، ج3، ص 36

يصوّر الأشياء بصورها ويعبّر عنها بألفاظها المستعملة فيها واللائقة بها. وذلك مذهب البحتري وصناعته. ولهذا ما كثر الماء والرونق في شعره. وقالوا: لشعره ديباجة وما قيل ذلك في شعر أحد من المتأخرين غيره"[1].

إنّ في قول الآمدي تأكيد على تصوير الأشياء بصورها فالعرب يصفون الشيء على ما هو عليه وعلى ما شوهد من غير اعتماد لإغراب ولا إبداع فوصف الشيء على ما هو عليه، هو إصابة الحقيقة أو مقاربتها على الأقلّ باعتبار أنّ الحقيقة هي:"ما اصطلح النّاس على التخاطب به"[2].

وهذا ما يدفع لبذر الألفة بعيدا عن بثّ الغموض وإدهاش السّامع لذلك كان موقف الآمدي من الكذب في الشعر واضحا :"وقد كان قوم من الرّواة يقولون: أجود الشعر أكذبه.ولا واللّه، وما أجوده إلاّ أصدقه إذا كان له من يلخّصه هذا التلخيص ويورده هذا الإيراد على حقيقة الباب"[3]، إشارة لشعر البحتري"الّذي هو في رثائه هو نفسه في مديحه، هو نفسه في وصفه هو نفسه في غزله، إنّه شاعر ينتمي إلى مدرسة الأسلوب المونق والديباجة المشرقة والبحور الطويلة مع نفس مهتاجة وروح شاعرة، يكره السعي وراء الفكرة البعيدة ويراها تبعد بقائلها على ميدان الشعر المرتبط الأسباب بالشعر القديم، إنّه يكره إخضاع الشعر للأفكار الموغلة في السعي وراء استنباط معنى ما مهما كان جديدا، وينفر من الشعر الّذي يتقمّص القضايا المنطقيّة ويعبّر عن ذلك راسما لنفسه منهجه الشعري في قصيدة هجا بها عبيد اللّه بن عبد اللّه بن طاهر(البسيط):

كَلَّفْتُمُونَا حُدُودَ مَنْطِقِكُمْ ... فِي الشِعْرِ يُلْغَى عَنْ صِدْقِهِ كَذِبُهْ

وَلَمْ يَكُنْ"ذُو القُرُوح" يَلْهَجُ بِال ... مَنْطِقِ، مَا نَوْعُهُ وَمَا سَبَبُهْ

وَالشِعْرُ لَمْحٌ تَكْفِي إِشَارَتُهُ ... وَلَيْسَ بِالْهَذْرِ طُوِّلَتْ خُطْبُهْ

واللَّفْظُ حَلْيٌ المَعْنَى وَلَيْسَ يَرُي ... كَ الصُّقْرُ حُسْنًا يُرِيكَهُ ذَهَبُهْ"[4]

[1] المصدر نفسه، ج2، ص 198- 199

[2] الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983، ص 90

[3] الآمدي، الموازنة، ج2،المصدر السابق، ص 58

[4] مضطفى الشكعه المرجع الساق ص 736

فمذهبه بعيد عن مذهب أستاذه، فالبحتري يعتمد سهل الكلام من حسن العبارة وصحّة السّبك والتزام عمود الشعر. إنّ البحتري يعود للشعر القديم فهو مرآته العاكسة وأبا تمّام لا يهتمّ إلاّ بمعانيه الّتي يأتي بها من أبعد الأعماق وأقصى الآفاق.

كما يقول الأمدي تعليقاً على أبيات أخرى للبحتري في الشّكوى :"و هذا صدق أبي عبادة عن نفسه وما كان له بدٌّ من أن ينفث وما قال قولاً هو أصدق من هذا"[1].

قال (الكامل):

ثُنْبي طلاَقةُ وَجْهِهِ عَنْ جُودِهِ فَتكَادُ تَلقى النُّجْحَ قبْلَ لِقائهِ

وَضِيَاءُ وَجْهٍ لَوْ تَأمَّلَهُ امْرُؤٌ صَادِي الجَوَانِحِ لَارْتَوَى مِنْ مَائِهِ

وهذا معنى حسنٌ لطيف، والعطشّان لا يرويه النّظر إلى الماء، وإنّما يرويه أن يكرع فيه، فأراد البحتري أنّ تأمّل وجهه يروي العطشان على المبالغة، من كلام النّاس أن يقولوا: هذا وجه يشبع الجائع ويروي الضمآن، يريدون من حسنه"[2]

فقد اعتبر الأمدي قول الشّاعر"تلقى النّجح قبل لقائه" بعد أن استبقها الشاعر ب"تكاد" احتراز من الإفراط، فهذا حسن عنده، أمّا صورة العطشان الّذي يرتوي بالنّظر فهي مخالفة لضرب من الحقيقة وهو "الشئ الثابت قطعاً ويقينا"[3] ومطابقة لظربٍ آخر منها وهو:ما اصطلح النّاس على التّخاطب به"[4] فالشّاعر عوّل على ما يتردّد من مجاز في مخاطبات النّاس عن الوجه الحسن الذي يشبع الجائع ويروي الضمآن وهو مجازٌ صار بحكم كثرة الإستعمال حقيقة لأنّ:"المجاز إذا كثر لحق بالحقيقة"[5] ومن هنا يتعّود الشاعر على بثّ الألفة في الصّورة الشّعرية التي لا تبدو غريبة على كلام النّاس ومن هنا استحسن الآمدي شعر أبي تمّام عندما أورد التّناسب في الإستعارة في بيتٍ له من (البسيط):

مُجَرِّدٌ سَيْفَ رَأيٍّ مِنْ عَزِيمَتِهِ لِلدَّهْرِ صَيْقَلُهُ الإِطْرَاقُ وَ الفِكْرُ[6]

---

[1] الآمدي، الموازنة، ج2، المصدر نفسه ،ص 261

[2] المصدر نفسه، ج3، ص 150

[3] الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، المصدر نفسه،ص 90

[4] المصدر نفسه، ص 90

[5] ابن جنّي، الخصائص، ج2، تحقيق محمّد علي النجّار، دار الكتب المصريّة، مصر، ط2، 1952، ص 447

[6] الآمدي، الموازنة، ج3، تامصدر السابق ،ص 290

مجرّد للدّهر سيف رأيّ:"وهذه مبالغة في غاية الحسن والجودة والحلاوة"[1] فالاستعارة هي مثيلة التشبيه من حيث تكوين المبالغة الأنموذج القائمة على القرب وعدم مفارقة كلام العرب الذي هو عمود الشّعر. ويعجب من تشبيه مصلوب في بيت للبحتري (الكامل):

مُسْتَشْرِقاً لِلْشَّمْسِ مُمْتَدّاً لَهَافِي أُخْرَيَاتِ الجِذْعِ كَالْحِرْبَاءِ

شبّه بالحرباء التي تغير لونها عند تعرّضها للشمس :"مازلت أسمع الشيوخ من أهل العلم بالشّعر يقولون إنه ما شبه المصلوب بأصحّ من هذا التشبيه ولا أقرب ولا أحسن لفظاً ولا أشبه بكلام العرب"[2] فصورة التشبيه متأتّية من دقة التماثل من هيئة المصلوب في أخريات الجذع وهيئة الحرباء وهي تمسك غصنين بيديها وتقابل الشّمس بوجهها وتدور حيث دارت الشّمس، فهذه إصابة في التشبيه ونتج عن هذا اللفظ معنى قريب عرضه الشاعر في لفظ حسن.

كان الآمدي يسمح بالمبالغة، لكن ليست لحدّ الترف أو الإسراف، فأبو العتاهية قد بالغ في وصف الخصور بقوله (مجزوء كامل):

وَمُخَصِّرَاتٍ زُرْنَنَا بَعْدَ الهُدُوِّ مِنَ الخُدُورِ

نُفُجُ رَوَادِفُهُنَّ يَلْبَسْنَ الخَوَاتِمَ فِي الخُصُورِ[3]

فالخاتم لا يلبس في الخصر وإنّما دقّة الخصور وهذا من الجمال عند المرأة إذا دقّ خصرها كأنّه قال مبالغة شعريّة تدخل الخصور في دائرة الخاتم من الدّقة كأنّها إصبع، فالنّاقد أصبح حائرا من الإحداث في الشعر الّذي لم يلفت للآثار الشعريّة وتجدّد معانيها، فأصبح الخيال جناح الشاعر الّذي يحلّق به إلى أبعد آفاق لم تعرفها الشعريّة القديمة من قبل، ولم يعد الشاعر يحتفل إلى إصابة الحقيقة ومقاربتها كما لم يعد الشاعر يحتفل لأيّ قاعدة رسمها النّقاد لتكبيل خطواتها نحو خيال رحب، وفسحة التنفيس بكلمة لها معان لم تعهدها الآذان ولم تألفها من قبل، فبيتا أبا العتاهية في وصف الخصور، تريك عدم اهتمامه الظاهر بما يقوله النّاقد وما يلقيه من حرج بضرورة مقاربة الشّاعر الحقيقة عند إنشاء المعنى على أساس أنّ :"كلّ ما دنا من المعاني من الحقائق كان ألوط بالنّفس وأحلى في السّمع وأولى

[1] المصدر نفسه، ص 290
[2] المصدر نفسه، ص 366
[3] الآمدي، الموازنة، ج١، المصدر السابق ،ص 140

بالاستجادة"[1]، فعندما يباعد الشّاعر الّذي يدنو من الحقائق، أي الشعر الموافق لمقاس العمود، فالنّاقد لا يجد بدّا سوى إظهار التّساهل فيتنازل عن حصر الجودة في الصّدق فيقبل المبالغة ويستحسنها ولكن بشروط ومسوّغات يفرضها أحيانا على الشعر فرضا، ومن مظاهر التّساهل موقفه من (الإفراط)، فهناك واحد محمود، وآخر مرذول يقول عن الأوّل الآمدي:"وكلّ هذا إفراط حسن مستحلى لا ينفر منه الطبع"[2]، أمّا المرذول فيقول:"ولكن الرّديء المطرح المرذول عند أهل العلم بصناعة الشعر ما أنشده المبرّد لبعضهم"[3] مسلم بن الوليد (البسيط):

يَجُودُ بِالنَفْسِ إنْ ضَنَّ البَخِيلُ بِهَا الجُودُ بِالنَفْسِ أقصَى غَايَةِ الجُودِ[4]

أمّا الإفراط الجيّد قول ابن عبد الرّحيم الحارثي (الطويل):

وَلاَ لاَقِيًا كَعْبَ بْنَ عَمْرُو يَقُودُهَا أَبُو دَهْثَمَ نَسْجُ الحَدِيدِ ثِيَابُهَا

فقد صيّر الحديد ثيابا وهي الدروع، ولا تسمّى ثيابا، فأغرب بهذا اللّفظ وأحسن، ولو قال:"نسج الحديد لباسها" لما كانت له غرابة وإنّما أراد:قد ألفوها فصارت لهم كالثياب لا كلفة عليهم فيها"[5]، فقد جمع ثنائيّة الغرابة والإحسان في قوله الآمدي، فالغرابة هي الحدّ المسموح به من العدول، فقد أجرى الشاعر الدروع مجرى الثياب وهذا عدول حسنٌ.

أمّا أبو تمّام ينظر إلى الشعر نظرة جديدة أو بالأحرى يتبنى نظريّة جديدة هي نظرية المعنى ثمّ اللّفظ، ويعبّر عن ذلك في عدد من المناسبات وعديد من القصائد، إنّها فيض العقول، وهي المعنى الجديد غير المعاد، وهي الغريبة المغتربة لجدّتها المؤنسة لكلّ غريب وهي المعنى البكر، وهي ابنة الفكر المهذّب في الدّجى"[6].

يقول الآمدي:"ليست لأبي تمّام عناية باللّفظ كعنايته بالمعاني"[7]، كما كان الآمدي يعتمد على شعر الفكرة يقول في قصيدة مدح بها أبا دلف من (الطويل):

وَلَوْ كَانَ يَفْنَى الشِعْرُ أَفْنَتْهُ مَا قَرَتْ حِيَاضُكَ مِنْهُ فِي العُصُورِ الذَّوَاهِبِ

وَلَكِنَّهُ فَيْضُ العُقُولِ إذَا انْجَلَتْ سَحَائِبُ مِنْهُ أعْقَبَتْ بِسَحَائِبِ[1]

[1] المصدرنفسه، ج1، ص 140
[2] المصدر نفسه، ج3، ص 179
[3] المصدر نفسه، ص 179
[4] المصدر نفسه، ج3، ص 229
[5] الامدي ،المصدر السابق، ج3، ص 329
[6] مصطفى الشكعه، المرجع السّابق، ص 644
[7] الآمدي، المصدر نفسه، ج3، ص 693

أمّا البحتري فليست له عناية بالمعاني عنايته بالألفاظ احتذاء بالقدماء من الشعراء والنّقاد"فالمعاني مطروحة في الطريق" فالمعاني الرّصيد المشترك بين الجميع فعلى الشّاعر أن يحرص على حسن الصّياغة والدّيباجة حتّى يكون فائزا في رهان الجودة فالشاعر مدعوّ في إطار العمود الشعري إلى الاهتمام بالدّيباجة واحتذاء معاني القدماء بالبحث لها عن معارض تظهرها أكثر جمالية وشعرية، وبهذا رسّخ الآمدي مفهوم الجاحظ للشعر القائم على اللّفظ صناعة ونسجا وتصويرا، كما عبّروا عن اللّفظ الجميل بالماء والرونق والسّلاسة، وبهذا الاعتناء باللّفظ نال البحتري إعجاب القدماء وتنويههم دون سائر الشعراء المتأخّرين.

تشكّل النظرية الشعرية في إطار مفارقة عمود الشعر:

يعتبر أبو تمّام الشاعر الأنموذج من المحدثين المفارق لعمود الشعر:"وهو من الّذين حاولوا التجديد ومسايرة روح العصر، ومجاراة للحياة الجديدة، لأنّهم وجدوا المجال ضيّقا عليهم والأبواب موصّدة في وجوههم، وأينما ولّوا وجوههم نحو الابتكار وجدوا القدماء قد عبّدوا الطرق وأوضحوا المعالم، وأتو على كلّ مناحي القول، وساورهم أو ساور أكثرهم الاعتقاد بأنّ المعاني قد نفدت، وأنّ أهمّ شيء يجب أن تتسامى إليه نفوسهم، وتعقد عليه آمالهم في التجديد حتّى يتبيّن سبقهم، ويظهر تفوقهم إنّما هو الصياغة، فليس همّ المحدثين أن يقولوا

أيّ قول، بل أن يبرزوا أقوالهم محلاّة بأبهى عبارة... وذلك لا يتآتى إلاّ بالزخرف في العبارة والتنسيق في الصّياغة، والتوليد في المعنى، والمبالغة فيه والإحالة إلى حدّ يخرجه عن حدود المعروف، ويبعده عن آفاق المعروف، وافتراض العلل الخيالية الّتي نبت عنها عقول الأقدمين..."[2]، فلئن كان أبو تمّام هو الخارج عن البديع عند ابن المعتز، فإنّه لدى الآمدي مثال الشاعر المفارق للعمود:"وأبو تمّام لا تكاد تخلوه قصيدة واحدة من عدّة أبيات يكون فيها مخطئا أو محيلا أو عن غرض عادلا أو مستعيرا استعارة قبيحة أو مفسدا للمعنى الّذي يقصده يطلب الطّباق والتجنيس أو مبهما بسوء العبارة والتعقيد حتّى لا يفهم ولا يوجد له مخرج"[3]، فعيوبه هي عدوله عن الحقيقة ومطابقة الواقع واستعارته بعيدة كلّ البعد عن الحقيقة، فهو يستعير اللّفظ لما لا يناسبه فيكون القبح بالإضافة إلى سوء العبارة والتعقيد

[1] مصطفى الشكعه، المرجع نفسه، ص 645
[2] عبد الفتّاح لاشين، الخصومات البلاغيّة والنقديّة في صنعة أبي تمّام، دار المعارف، القاهرة، 1982، ص 11- 12
[3] الآمدي، الموازنة، ج1، المصدر السابق ص 48

:"يحصل كلّ ذلك لأنّ أبا تمّام يريد أن يبتدع فيقع في الخطأ"[1]، وبذلك يخرج إلى المحال"[2]، كما انّه مغرم بالبديع عاشق له لذلك تحدّث الآمدي عن غرامه بالطباق والتجنيس والمماثلة"[3] فنتج عن إفراطه وإسرافه البديع "صار كثير ممّا أتى به من المعاني لا يعرف ولا يعلم غرضه فيها إلاّ مع الكدّ والفكر وطول التّأمّل ومنه ما لا يعرف معناه إلاّ بالظنّ والحدس"[4]. ويقصد أبو تمّام من ذلك المذهب "الإغراب في الألفاظ والمعاني"[5]. أمّا القاضي الجرجاني عدّ أبا تمّام مسؤولا عن الإفراط في البديع وبإسرافه في الاستعارة فتح الباب على مصراعيه فيها لمن تبعه من الشعراء الّذين مالوا إلى الترخّص فقال:"وقد كانت الشعراء تجري على نهج منها قريب من الاقتصاد حتّى استرسل فيه أبو تمّام، ومال إلى الرخصة، فأخرجه إلى التعدّي وتبعه أكثر المحدثين بعده، فوقفوا عند مراتبهم من الإحسان والإساءة والتقصير والإصابة"[6].

يقول أبو تمّام (الكامل):

وَقَدِمْتَ مِنْ شِيَمٍ كَأَنَّ سُيُورَهَا يُقْدَدْنَ مِنْ شِيَمِ السَحَابِ المُرْزِمِ

شُهِرْتَ فَمَا تَنْفَكَّ تُوقِعُ بِاسْمِهَا مِنْ قَبْلِ مَعْنَاهَا بِعُدْمِ المُعْدِمِ

يريد أنّ المعدم إذا أمّلك وفكّر في كريم أخلاقك، ذهب عنه البؤس والفقر قبل عطائك لثقته بالغنى من جهتك"[7].

يقول كذلك في الصلب وحمل الرؤوس (الكامل):

مُتَفَرِّغٌ أَبَدًا وَلَيْسَ بِفَارِغٍ مَنْ لاَ سَبِيلَ لَهُ إِلَى الإِشْغَالِ

يقول "وقوله متفرّغ أبدا" من الفلسفة العجيبة "وهو البيت الّذي كان الكندي يعجب به"[8]، فمعنى هذا أنّ طريقة أبي تمّام تتوافق وأفق انتظار الفلاسفة وتتنافى وطريقة النّقاد وتوقعاتهم، يقول:"قد جئت بحكمة وفلسفة ومعان لطيفة حسنة فإن شئت دعوناك حكيما أو سميناك فيلسوفا ولكن لا نسميك شاعرا ولا ندعوك بليغا، لأنّ طريقتك ليست على طريقة

[1] المصدر نفسه، ص 131
[2] المصدر نفسه، ص 204
[3] المصدر نفسه، ص 378
[4] المصدر نفسه، ص 125
[5] المصدر نفسه، ص 333
[6] القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 317
[7] الآمدي، الموازنة، ج1، المصدر السابق ، ص 239
[8] المصدر نفسه، ج1، ص 239

العرب ولا على مذاهبهم، فإن سميناك بذلك لـم نلحقـك بدرجـة البلغـاء ولا المحـسنين الفصحاء"[1]، فالنّاقد المتشدّد للقديم يقيم حواجز بين البيان الشعري المحافظ والفلسفة اليونانية أو حكمة هندية أو فارسي، فمن خرج عن قواعد العمود خرج عن الشعريّة العربيّة عندهم . ومن هنا يخرج من حضيرة الشعراء، ويتلاشى المعنى الأصيل واللفظ الفصيح ومـن هنـا غاب الشعر عن أصحاب العمود على أساس أنّ عمود الشعر عند العرب من عمود بلاغتهم، "واتّجاه أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة ومن يميل إلي التدقيق وفلسفي الكـلام"[2]، فالشعر المنافي للعمود إبداعا دخيلا غير أصيل من حيث المعنى كما هو بحاجة إلى سـلامة الألفاظ وفصاحتها. من هنا حاصر الآمدي أبا تمّام معتمدا في نظريته الشعرية شروط عمود الشعر "لأنّ الشعر إنّما يستحسن إذا فهم، وهذه الأشياء الّتي يأتي بها منغلقة، ليـست علـى مذهب الأوائل ولا المتأخرين"[3] فقد أنكر الآمدي عليه بيته الّذي يقول فيه (الكامل):

جَهْمِيّةُ الأَوْصَافِ إلاَّ أَنَّهُمْ قدْ لَقَّبُوهَا جَوْهَرَ الأَشْيَاءِ[4]

فقد عوّل الطّائي على المذهب الكلامي كما يقول ابن المعتز في أبواب البديع فأصبح المعنى منغلقا يحتاج العودة لقضية كلاميّة عند فلسفة الجهمية عامّة، فثقافة الشاعر واسـعة متنوّعة تحتاج لقارئ متخصّص خاصّة في الفلسفة. فقد أظهره الآمدي ندّا للأوائل مخالفا لهم في بيانهم الشعري، وقد أراد النّقاد ذمّه فمدحوه من حيث لا يدرون حيـث قـالوا :"مـذهب الطّائي" يقول الآمدي :"فأحبّ أبو تمّام أن يخرج عن عادات بني آدم ويكوّن أمة وحده"[5].

فقد قال البحتري شعرا كان أبو تمّام سبق له القول فيه، فعلّق القطربلي "على القولين موجّها الحديث إلى البحتري :"أنت في هذا أشعر من أبي تمّام، فما كان من البحتري إلاّ أن قال والوفاء ملء برديه :"كلاّ واللّه، ذاك الأستاذ الرّئيس، واللّه ما أكلت الخبز إلاّ به، فيعلّق أبو العبّاس المبرّد– وكان حاضرا– قائلا :"للّه درّك يا أبا الحسن فإنّك تأبى إلاّ شرفا من جميع جوانبك"[6]،فهذه هي الشاعرية الفذّة تجمع بين حضور البديهة وأوليّة الذكاء وثقافة قبلية. وأخرى فلسفيّة تؤسس لهذا يقول أحد الفلاسفة عنه :" رأيت فيه من الحدّة والذكاء

[1] المصدر نفسه، ص 381
[2] المصدر نفسه، ج1، ص 10
[3] المصدر نفسه، ج3، ص 599– 600
[4] المصدر نفسه، ص 598
[5] الامدي المصدر السابق، ج2، ص 213
[6] أبو بكر الصّولي، أخبار البحتري، تحقيق: الدكتور صالح الأشير، دار الفكر، بيروت، (د. ط)، 1964، ص 57

والفطنة مع لطافة الحسّ وجودة الخاطر ما علمت به أنّ النفس الروحانية تأكل جسمه كما يأكل السّيف المهنّد غمده"[1]، لقد كان الرّجل شاعرا مميّزا على جميع النظائر والأصعدة يقول (المنسرح): **هُذِّبَ فِي جِنْسِهِ وَنَالَ المَدَى بِنَفْسِهِ فَهُوَ وَحْدَهُ جِنْسُ**[2]

وقد دافع الصّولي عن أبي تمّام بعد أن ادّع قوم عليه الكفر وما هو بالكافر " وقد ادّع قوم عليه بالكفر بل حققوه، وجعلوا ذلك سببا للطعن على شعره، وتقبيح حسنه، وما ظننت أن كفرا ينقص من شعر ولا أنّ إيمانا يزيد فيه... فكيف يصحّ الكفر عند هؤلاء على رجل شعره كلّه يشهد بضدّ ما اتهموه به"[3].

إنّ أبا تمّام هو ذلك الشاعر ينصهر مع ألفاظه ومعانيه ويشكّلها تشكيلا جديدا، فمنها ما هو قريب مادي يتراءى فتدركه الحواس ومنها ما هو غائب عن المادي والرؤية القريبة لا يمكن إدراكه بالحواس فالقريب البائن تدركه الحواس وسهل تخيله يمكن تذكّر صورته عند الاسترجاع لا محالة، فهي طائعة في الذاكرة كلمّا نودي عليها حضرت مطيعة، أمّا من استحالت عن الإدراك والتذكّر فهي من بنات الأفكار المجرّدة كالخير والشرّ فهي مجرّدات فحسب لا يمكن تجسيمها لكن يمكن أن تصير موضوعا شعريا يخترق الآفاق فتنير طريق العميان وتسمع الصّم، فهي بحقّ موضوع للتخييل وإثارة الانفعال ومن هنا "يمكن أن يكون المعنوي موضوعا للتخيّل الشعري، ويمكن أن يتقارب الحسّي مع المجرّد فيصبح كلاهما قابلا للتشكيل في محاكاة شعرية"[4]، من هنا استعصى أبو تمّام– أعني شعره– عن الحلّ فنبذ ووصف بالحمق، فقد ورد في الموازنة عن بيت لأبي تمّام (الكامل):

أمَرَ التَجَلُّدَ بِالتَلَدُّدِ حُرْقَةٌ أمَرَتْ جُمُودَ دُمُوعِهِ بِسُجُومِ

"وأمّا أن تجعله متلدّدا فإنّ هذا من حمق المعاني وأولاها بالاستحالة"[5]

وقد أرجع الحمق المعنى لمظهرين هما نسبة التلدّد إلى التجلّد وجعل الحرقة آمرة فهذا مخالف للحقيقة والواقع فالحرقة إذا ما أضيف إليها التحيّر والتوجّع والتحزّن فبالضرورة

[1] ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج2، دار صادر، بيروت، 1994، ص 16
[2] أبو تمّام، الدّيوان، ج2، شرح الخطيب التبريزي، دار المعارف، مصر، 1983، 226
[3] أبو بكر الصّولي، أخبار أبي تمّام، تحقيق خليل محمود عساكر، محمّد عبده عزّام– نظير الإسلام الهندي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت (د. ت)، ص 172– 173
[4] جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مكتبة الأسرة، ص 258
[5] الآمدي، المصدر السابق ، ص 44– 45

يزول التجلّد، ولا قيمة لصبر يتلدّد، فالصبر إذا اخترقه التحيّر والتوجّع زال وتلاشى "والحرقة التي يكون معها التلدّد تسقط التجلّد البتة وتذهب به"[1].

فحمق المعنى قد أخرج عن الحقيقة والعادة، فقد وضع اللّفظ ثمّ المعنى في غير موضعه ممّا أخلّ بقاعدة التناسب، فقد صوّر أبو تمّام الحرقة في صورة الشخص الآمر قائلا :"فأمّا الأمر فليس هذا موضعه"[2]. وممّا عيب عليه من الألفاظ بيته (الكامل):

مَلْطُومَةٌ بِالْوَرْدِ أُطْلِقَ طَرْفُهَا فِي الخَلْقِ فَهُوَ مَعَ المَنُونِ مُحَكَّمُ

"إنّ هذا لأحمق ما يكون من اللّفظ"[3] ويزيد :"إنّ هذا لأحمق ما يكون من اللّفظ وأسخفه وأوسخه"[4].

لماذا لأنّه جمع بين حمرة الخدّ فهذا حسن ولطم الخدود كالصفع ونحوها فيحمرّ الخدّ لا محالة فهذا خروج عن المألوف عنده.

خاصية الشعر عند أبي تمّام:

لم تكن الميزة التي استفرد بها شعر أبي تمّام وليدة الصدفة أو ضرب من الخلط والجنون، بل كانت نتاج تجربة حتّمتها ظروف العصر من ثقافات دخيلة نوّعت المنتوج الأصيل حتّى وصفت ألفاظه ومعانيه بالحمق. غير مكترث في صياغتها لسلطان العقل وقيد المنطق، فجاءت عباراته مستغلقة واستعاراته بعيدة عن البيان المألوف ميّالا لوحشي الكلام:"فإنّ أبا تمّام كان لعمري يتتبعه ويتطلّبه ويتعمّد إدخاله في شعره"[5]، يشكّل الإكثار من اللّفظ الوحشي مسلكا آخر من مسالك الإغراب الفنّي الّذي اختاره أبو تمّام فالصنعة الشعريّة لم تعد محض تنقيح وتعهد حرصا على الاستواء إرضاءا للعلماء، بل أصبحت مع الطائّي فرض وجود يتعمّده الشاعر لاستفزاز أولائك العلماء ليحثّهم على "فهم ما يقال" عوض " أن يقال لهم ما يفهم" فكثرة البديع والإفراط من الوحشيّ في الكلام ممّا يجعل النصّ الشعري لدى أبي تمّام منغلقا على نفسه بعيدا عمّا سنّته العرب ممن سبقوه من شعرية يسهل كشفها ومعرفة حقائقها فهو مأخوذ بالبدعة والخروج عن العمود والحياد على المتعارف والمألوف.

يقول (المديد):

[1] المصدر نفسه، ص 45
[2] المصدر نفسه، ص 45
[3] المصدر نفسه، ص 93- 94
[4] المصدر نفسه، ص 94
[5] المصدر نفسه، ، ص 264

لِيَ فِي تَرْكِيبِهِ بِدَعٌ شَغَلَتْ قَلْبِي عَنْ السُّنَنِ[1]

فأبو تمّام يحيل إلى أنّه غير حريص في شعره على البيان والتبيين، فهو لا يريد لمعانيه أن تتكشف عند فورة قراءة ومجرّد نظرة فشعره– ليس مروحة في يد الكسالى– فهو دائما يعمد إلى التدقيق والتعمية نازعا بضعة الشعر إلى الفلسفة، فترى إعجاب الكندي بشعرية الرّجل مقابلة لسخط الآمدي المحافظ، فلم يعد الشعر عند الطّائي إفهام المتلقي بل صار حمله إرغاما على التدبّر والتفكير فالشعر لديه :"عالم غريب عن المعاني "الغرائب العجائب"[2]، فهو يفاجئ الآمدي وأمثاله لأنّه يهدم الصور الّتي استقرّت في أذهانهم بتأثير العادة والوراثة"[3] كما "يستفزّ حسّهم ويرجع بهم إلى التأمّل في علاقة الأسماء بالمسمّيات"[4]،"فهذا الشعر المحدث الّذي اعتبره النقد التقليدي "فاسدا" هو الّذي "صحّ" في الأخير... إنّ ما اعتبره النقد في الشعر المحدث خروجا على العمود وانفصالا عنه، نعتبره نحن الآن انسجاما معه وتكملة له، لقد أدرك بعض أسلافنا ضرورة التجديد وحاربوا في سبيله وكسروا أطواقا كثيرة ومهّدوا له. وورثوا شعرا قائما على الحماسة العفوية فتبنّوه وأضافوا إليه عناصر فكرية وجمالية جديدة"[5] من هنا كانت رؤيا الطّائي مستقبلية تتعدّى الحاضر وتشرئبّ نحو مستقبل يعرف قدرها ويثمّن قيمتها.

فقد كان أبو تمّام حريصا على مخالفة الحقيقة وخرق العادة، لأنّه جعل الكلمات نظامها المرجعي الخاصّ بها"[6] فدلالتها المرجعيّة في النّص لا غير، فهو لا يهتمّ للشيء خارج النّص بل في داخله، فالنّص الشعري عنده كونه الخاص به الّذي يضمن له حدّا من الاكتفاء L'autonomie[7]، وهذا الاكتفاء ليس الانفصال الكلّي عن الحدث الشعري وما يحيط به من مؤثرات، فللشعر وظيفة جمالية لا تتحقق بوصف الحقائق أو مقاربتها. أمّا المحافظون من النّقاد يريدون من الشّاعر إتّباع سنن الّذين سبقوه حتّى لو دخلوا جحر ضبّ

[1] أبو تمّام، الديوان، ج4، المصدر السابق،ص 327
[2] أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، المرجع السابق ،ص 44
[3] المرجع نفسه، ص 44
[4] حسين الواد، اللّغة الشعر، دار الجنوب للنشر، تونس، 1997، ص 37
[5] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص 34
[6] Riffaterre (M) : la production du texte, ed, du seuil, paris, 1985, p 36
[7] R . Jakobson : qu'est ce que la poésie, ed, du seuil, Paris , 1977, p 45

لدخلوه لذلك قالوا:"إنّ المحدث من الشعراء سبق إلى كلّ معنى بديع"[1] فإذا صنع الشّاعر المحدث معنى جديدا يصبح غير مألوف و خارجا على كلام العرب وألفاظهم.

لقد كان للفظ والمعنى الجانب الأوفر في بناء عمود الشعر ومن ثمّ في تأصيل نظريّة الشعر وتنميتها من خلال نقدهم التطبيقي على النماذج الشعريّة المختلفة، فقد نظّر لها الجاحظ وبني أساسها وعالجها من أتى بعده كابن قتيبة واختصّ في تنظيرها ابن طباطبا وابن المعتز والآمدي، وقد تجلّت تلك المفاهيم في سهولة اللّفظ ووضوح المعنى مع اشتراط الجماليّة، فالوضوح والسّهولة ثنائيّة أوجبها النّقاد على الشاعر محافظة على المنهج القديم ويقابلهما غموض المعاني وصعوبة اللّفظ إلى حدّ الإبهام ضمن مسلك الإغراب الّذي يحمل لواءه شعراء الصنعة وأبرزهم أبو تمّام، فقد تعصّب العلماء، لأهل الوبر والمدر كما رأينا مع الأصمعي والجاحظ وابن قتيبة من خلال دفاعهم عن العرب ضدّ الشعوبيّة بقصرهم الشعر على العرب وعلى من تكلّم بلسان العرب.

إنّ في الإلحاح على عربيّة الشاعر وبدويته وطبعه وعروبة كلامه لفظا ومعنى، ردّ فعل اتجاه تيار الشعراء الّذين بالغوا في العناية بالصيّاغة في استعمال البديع وأغلبهم من أصل غير عربي صادرين في إبداعهم عن "روح عدائيّة اتجاه عمود الشعر"[2].

إنّ النّقاد المحافظين يقيمون عمود الشعر سدّا منيعا أمام التيّارات الفكريّة الفلسفيّة الوافدة. خوفا على عروبة الشعر من الآداب اليونانيّة، لأنّ الشاعر المحدث أصبح يستمدّ معينه الشعري من الآداب الأخرى بقراءة التآليف اليونانية المترجمة إلى اللّغة العربية وتقهقرت الفصاحة وفشا اللّحن وذهب من يقول الشعر على الأطلال ولم يتق سوى الحنين لذلك الماضي التّليد، ويبتعد الشّاعر شيئا فشيئا :"وتنطفئ أنوار مدينة الشّعر الفحل ولا يبقى إلاّ الحنين"[3].

[1] ابن طباطبا، المصدر السابق، ص 46- 47
[2] حمّادي صمّود، التفكير البلاغي عند العرب، المرجع السابق، ص 378
[3] توفيق الزّيدي، عمود الشعر، المرجع السابق، ص 34

الفصل الثالث: المساهمة المتأخّرة في إخصاب النّظريّة الشّعريّة

- نضج أركان العمود

- الآراء النّقديّة في اللّفظ والمعنى
- اكتمال النّظريّة من خلال مفهوم النّظم
- الجماليّة في النّظريّة النّظميّة
- أهميّة الصّورة عند عبد القاهر الجرجاني
- تأثير الفلسفة اليونانيّة في مفاهيم الشّعريّة العربيّة
- الإهتمامات الفلسفيّة العربيّة لمفهوم الشعريّة
- معايير الفلسفة اليونانيّة ومؤثّراتها في ثنائيّة اللّفظ والمعنى
- ماهية الشّعر عند ثلاثتهم

تصوّرات ابن خلدون وموقفه من الشّعر والنثر

قد فصل إلى عرض التصوّر المتكامل للنظريّة من خلال شكل القصيدة العربيّة، وذلك وفق ما أقرّه النّقاد العرب، وقد وقف عبد القاهر الجرجاني على مسافة منه فتناوله أوّلا لدى القاضي الجرجاني ثمّ لدى المرزوقي، اللّذين عبّرا عنه أفضل تعبير ووضعا له القواعد والمعايير، ولدى حازم القرطاجنّي الّذي فصّله تفصيلا دقيقا، وربط عناصره بواقع الحياة العربيّة، خصوصا في العصر الجاهلي، لقد تعدّى حازم الإطار ليظهر الأبعاد التاريخيّة والنفسيّة للنظريّة، ويقدّم المسوّغ الحضاري لشكل القصيدة العموديّة.

1 – نضج أركان العمود:مع القاضي الجرجاني (392ه):

إنّ المتأخر من النّقاد يبني على مجهود من سبقه، فقد بنى صاحب الوساطة مجهوده على مساهمة من سبقه في التنظير لعمود الشعر فقد بنى مساهمته على البعيد مثل الجاحظ وعلى القريب مثل الآمدي :"فما قاله صاحب الموازنة غير منظم عن عيوب شعر أبي تمّام راجعه القاضي الجرجاني وأعاد صياغته في شكل ستّة أركان تمثّل العمود"[1]، يقول صاحب الوساطة :"وكانت العرب تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحّته وجزالة اللّفظ واستقامته، وتسلّم السّبق فيه لمن وصف فأصاب وشبّه فقارب وبدّه فأغزر ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض"[2] إنّ هذا التشكّل ما هو إلاّ نتاج طويل لعلماء سبقوا، وهذا ما هيّأ للنقّاد المتأخّر سبيل استصفاء المفاهيم المكوّنة للنظريّة الشعريّة من خلال ثنائيّة اللّفظ والمعنى، فمجال التفاضل عنده هو توجيه الشعر نحو عمود الشعر الّذي يفضي إلى تحقيق الوظيفة الجماليّة للخطاب باعتبار الجودة والحسن وأطراف أخرى تفضي إلى هذه الجودة والحسن كما قال :"إنّ الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثمّ تكون الدربة مادّة له وقوّة لكّل واحد من أسبابه"[3] فيجعل الأصل في الجودة والحسن في الشعر الموهبة والاستعداد الفطري وهي الّتي عبّر عنها القاضي الجرجاني (بالذكاء والطبع والرواية) :"ثمّ تكون الدّربة لصقل هذه الموهبة عن طريق

[1] Mansour (J. A) : amudal –AL- shir : Legitimization of traduction in journal of arabic literature, XII ,1981, p 41

[2] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمّد أبي الفضل ابراهيم وعلي محمّد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، القـاهرة، ط2، 1951، ص 33– 34

[3] المصدر نفسه، ص 15

الرواية، والحفظ و التمثّل للنماذج الجيّدة من أشعار الشعراء المشهورين"[1]، ولذلك الطريق المسلوك إشارات لا بدّ للشاعر أن يحترمها.

أ. مسلك شرف المعنى وصحّته:

لا يقصد بالشرف والصّحة في المعنى الجانب الأخلاقي فيه- فلا يوجد في التراث النقدي ما يدعّم ذلك- ولعلّ المقصود بالشرف اختيار الصفات المثلى والمبالغ فيها، ألم تستهجن "أم جندب" وصف زوجها امرئ القيس فرسه بالبطء وأنّه لا يسرع في سيره إلاّ بالزجر والضرب، وكذلك بالنسبة للأغراض الشعرية ففي المدح مثلا "لا يمدح الرّجال إلاّ بما يكون لهم وفيهم"[2]، "وفي الغزل لا يكتفي الشاعر بوصف ما يحسّ به وما يعانيه، بل عليه أن يبالغ في ذلك فيصف حال من كثرت فيه الأدلّة على التهالك في الصّبابة وتظاهرت فيه الشواهد على إفراط الوجد واللّوعة، وما كان فيه من الخشوع والذلّة وأكثر ممّا يكون فيه من الإباء والعزّة"[3].

أمّا صحّة المعنى ألاّ يصف الشاعر الشيء بصفة ليست من صفاته، فلا يطلق صفة من صفات النوق على الجمال كما أنّ من صحّة المعنى ألاّ يوسم الشاعر الشيء بمعنى ليس من معانيه، أي مخالفة العرف و الإيتان بما ليس في العادة، فقد أخذوا على عديّ بن زيد في صفة الخمر قوله (البسيط):

وَالمُشْرِفُ الهَيْدَبُ يَسْعَى بِهِ أَخْضَرَ مَطْمُوثا بِمَاءِ الحَرِيصِ

"فوصف الخمرة بالخضرة وما وصفها بذلك أحد غيره"[4]، فقد برز (شرف المعنى) مع الجاحظ الّذي أقامه من رواية عن بشر بن المعتمر على ثلاثة مقوّمات رئيسيّة هي :"الصّواب وإحراز المنفعة وموافقة الحال وما يجب لكلّ مقام من المقال، وهذه مقوّمات تمثّل شروط تحقق المعنى الأنموذج عند العرب ومن المعاني المؤاخذ عليها قول المرار (الطويل):

وَخَالٍ عَلَى خَدَّيْكِ يَبْدُو كَأَنّهُ سَنَا البَرْقِ فِي دَعْجَاءَ بَادٍ دُجُونُهَا

[1] القاضي الجرجاني،المصدر السابق، ص 16- 17
[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلميّة، بيروت (د. ت)، ص 95
[3] المصدر نفسه، ص 134
[4] القاضي الجرجاني، المصدر نفسه، ص 40

"فالمعروف والمعلوم أنّ الخيلان سوداء وما قاربها في ذلك، والخدود الحسان إنّما هي البيضاء وبذلك تنعت، فأتى الشاعر بقلب المعنى"[1].

"شعرية المعنى لا تحقّق بصحته أو شرفه، أو بصدقه أو صوابه، إنّما شعريته أنّه لا يتطلّب فيه الصدق أو الكذب، وما مقولة القدماء بأنّ أجود الشعر أكذبه إلاّ ردّ فعل لمحاولة لربط الشعر بالحقائق الكونيّة أو بالدّين، أي أنّ أجود الشعر أصدقه"[2]، فالمعنى ليكون صحيحا ينبغي أن يخرج عن حدود تشكيل رؤية حقيقيّة عن العالم.

ب. مسلك جزالة اللّفظ واستقامته:

الجزالة صفة لطبيعة لغة الشعر، وهي ضدّ الركاكة والضعف، وهي النمط الأوسط في الاستخدام اللّغوي أو كما عرفها القاضي الجرجاني :"بالسّمح السهل الضّعيف الرّكيك ولا باللّطيف الرشيق الخنث "بل يريد" النّمط الأوسط ما ارتفع عن السّاقط السّوقي وانحطّ عن البدويّ الوحشي"[3]، كما أنّ من الاستقامة أن يكون اللّفظ غير مجان لأصل وضعه مثل قول البحتري (الطويل):

تَشُقُّ عَلَيْهِ الرِّيحُ كُلَّ عَشِيَّةٍ جُيُوبَ الغَمَامِ بَيْنَ بَكْرٍ وَأَيْمِ[4]

فقد قابل الشّاعر بين (بكر) و (أيم)، والأيم هي الّتي لا زوج لها سواء سبق لها الزّواج أم لا. كذلك من الاستقامة انسجام اللّفظ مع قرائنه من الألفاظ، اشتقاقا وجموعا وتصريفا، ولذلك عيب على مسلم بن الوليد قوله (البسيط):

فَاذْهَبْ كَمَا ذَهَبَتْ عَوَانِي مُزْنَةَ يَثْنِي عَلَيْهَا السَهْلُ وَالأَوْعَارُ

كما عليه أن يقول (الوعر) بدل (الأوعار) حتّى ينسجم مع (السهل)، وإذا كانت الاستقامة صفة ثابتة في اللّغة بعامّة، وأنّها شعرية في ذاتها فإنّ الجزالة صفة غير ثابتة، لأنّ الجزالة مفهوم متحوّل، فلكلّ عصر لغة جزلة، فالجزالة عند الجاهلي ليست هي عند الأموي، كما أنّها ليست الجزالة عند الشاعر المعاصر لأنّ كلّ شاعر يكتب بلغة عصره.

[1] قدلمة بن جعفر، المصدر السابق، ص 203
[2] أحسن مزدور، مقاربة سيميائيّة في قراءة الشعر والرواية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005، ص 75
[3] القاضي الجرجاني، الوساطة، المصدر السابق، ص 24
[4] الآمدي، الموازنة، ص 343

ج. مسلك الإصابة في الوصف:

مطابقة الصفة الموصوف فهي "محاكات وتمثّيل لفظي للشيء الموصوف بإيراد أكثر معانيه وعرض أظهر وجوهه ومعظم جوانبه ، لكي يتمثّل للقارئ وكأنّه باد للعيان"[1] كقول النابغة الجعدي يصف ذئبا افترس جؤذرا (الطويل):

فَبَاتَ يُذَكِّيهُ بِغَيْرِ حَدِيدَةٍ أخُو قَنْصٍ يَمْسِي وَيُصْبِحُ مُفْطِرَا

إِذَا مَا رَأى مِنْهُ كُرَاعًا تَحَرَّكَتْ أَصَابَ مَكَانَ القَلْبِ مِنْهُ وَفَرْفَرَا[2]

فالوصف وسيلة أخرى من وسائل التعبير بالصورة يهدف إلى تحقيق الوضوح في الصورة الشعريّة والفرق بينه وبين الاستعارة والتشبيه :"أنّ الوصف إخبار عن حقيقة الشيء، وأنّ التشبيه مجاز وتمثيل"[3] فالإصابة ما هي إلاّ الدقة في إطار ترسيخ المفهوم باعتباره ركنا من أركان القول الأنموذج عند العرب.

د. مسلك المقاربة في التشبيه:

هو الوضوح في الصورة التشبيهية مع الجماليّة ولهذا :"فأصدقه ما لا ينتقص عند العكس، وأحسنه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصّفات أكثر من انفرادهما، لتبيين وجه الشبه بلا كلفة"[4]، نحو تشبيه الخدّ بالورد الّذي يمكن عكسه، فنشبّه الورد بالخدّ فمن الصور التشبيهيّة الّتي نالت إعجابهم قول امرئ القيس (الطويل):

كَأَنَّ قُلُوبَ الطيْرِ رَطْبًا وَيَابِسًا لَدَى وَكْرِهَا العُنَّابُ وَالحَشْفُ البَالِي[5]

النّاظر في هذه الصورة لا يجد ما يسترعي انتباهه سوى المظهر الخارجي قلوب الطير على هيئتها (الرطبة واليابسة) ولونها العنّابي، تشبه العنّاب في لونه وهيئته حين يكون رطبا، وتشبه الحشف في لونه وهيئته عندما يكون يابسا، وقد أعجب القدماء بالتشبيه عندما

[1] قدامة بن جعفر، المصدر السابق، ص 130
[2] ابن رشيق، العمدة، ج2، المصدر السابق، ص 294
[3] المصدر نفسه، ص 294
[4] المرزوقي، أبو علي، شرح ديوان الحماسة، ج1، نشره أحمد امين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص 09
[5] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص 471

تتعدّد أوجه الشبه بين طرفي التشبيه، ولكنّهم ظلّوا، في التعامل مع التشبيه، محكومين ضمنيا بمعيار الصّحة والخطأ أي بمدى الاقتراب من الحقائق، ومن هذا كان يحترز من تخطّي الشاعر الصفة وتجاوزها، لكن احتراز الجاحظ من تخطّي الصفة والتخييل الّذي قد يبلغ أقصى مداه لم يحل بينه وبين ربط التشبيه بقضية التصوير الشعري فحظيت منه أبيات عنترة في الدّباب مثلا بتحليل دقيق لطرفي التشبيه، فعنترة أجاد الصّفة لأنّه أحسن المماثلة بين حالتين: حال الرّجل المقطوع اليدين وهو يقدح بعودين وحال الدّباب وهو واقع يحكّ إحدى يديه بالأخرى مؤكّدا أنّ الشاعر لم يفارق الحقيقة في الوصف باعتماد التشبيه وقد نادى النّقاد المحافظون بعدم الخروج عن الحقيقة بالمقاربة في التشبيه باعتبار أنّ ذلك ميزة من كلام العرب الأوائل.

ه. مسلك البديهة الغريزة:

هي سرعة وقوّة وغزارة في القريحة وتماسك في الطبع، وفي الإطار نفسه نوّه العلماء بالشعر بصفة الغزارة فمدحوا الشعر الكثير فكانت غزارة الشعر سببا من الأسباب الّتي قدّمت الأعشى كما كانت قلّة الشعر سببا في تأخير غيره بل إنّ عالما بالشعر كالأصمعي ربط فحولة الشّاعر بعدد معيّن من القصائد. فالحويدرة :"لو قال مثل قصيدته خمس قصائد لكان فحلا"[1]، تقوم إذن البديهة والغزارة شاهدين على الفحولة والطبع، وقد بات راسخا –مثلما رأينا عند سائر النّقاد– "أنّ المطبوع هو الأصل الّذي وضع أوّلا وعليه المدار"[2] "إنّ الطبع أصل في الإنسان، لكنّه ينطبع بمؤثّرات الإطار الخارجي وأنّ الانحراف عن هذا الإطار، لا يخدم الشاعر وشعره، كما أنّ محاصرة الطبع للأدبيّة تتجلّى في مناقضة التكلّف واختلافه في نصوص النّقاد"[3]

و. مسلك مشاكلة اللّفظ للمعنى مع شدّة اقتضائهما للقافية:

تعني المشاكلة التناسب بين اللّفظ والمعنى يقول المرزوقي موضّحا :"طول الدربة ودوام المدارسة فإذا حكما بحسن التباس بعضها ببعض لا جفاء في خلالها ولا نبوّ ولا زيادة فيها ولا قصور، وكان اللّفظ مقسوما على رتب المعاني قد جعل الأخصّ للأخصّ

[1] الأصمعي، سؤالات أبي حاتم السجستاني،المصدر السابق، ص 40
[2] ابن رشيق، العمدة، ج1، المصدر السابق، ص 225
[3] مصطفى درواش، خطاب الطّبع والصنعة، المرجع السابق،ص 65

والأخسّ للأخسّ فهو البريء من العيب، وأمّا القافية فيجب أن تكون كالموعود به المنتظر يتشوّقها المعنى بحقّه واللّفظ بقسطه وإلاّ كانت قلقة في مقرّها مجتلبة لمستغن عنها"[1]. نظر القدماء إلى الألفاظ والمعاني نظرتهم إلى النّاس، فكما أنّ النّاس رتب وطبقات فكذلك هي أيضا والغاية تحقيق الانسجام بين إيقاع المعاني وإيقاع الألفاظ ثمّ لابدّ في الشعر أن ينسجم هذان الإيقاعان مع إيقاع القافية، وهو ما يعني أنّ القدماء قد سبقونا إلى إدراك أهميّة موسيقى الشعر في تعميق إحساسنا بالمعنى، فلا غرابة هنا أن يرفضوا ضمن هذا التصوّر ذاته شعر السّخف والرّقاعة والتحامق :"لأنّه يكتب للهزل لا للجدّ والفائدة"[2]، أمّا بالنسبة إلى شدّة اقتضاء اللّفظ والمعنى للقافية فممّا يتّصل بتصوّر العرب لخير الأبيات وهو الّذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته"[3]، وذكر ابن رشيق أيضا أنّ من الشعراء من إذا أخذ في "صنعة الشعر" كتب من القوافي في ما يصلح للوزن الّذي هو فيه، ثمّ أخذ مستعملها وشريفها، ومساعد معانيه وما وافقها، وأطرح ما سوى ذلك، إلاّ أنّه لابدّ أن يجمعها ليعيد فيها نظره، وهذا الّذي عليه حذّاق القوم"[4]، أمّا إذا كانت القافية المجتلبة لا فائدة منها سوى لاستواء الرويّ لا غير فهي لا تفيد معنى :"القافية المستدعاة الّتي لا تفيد معنى وإنّما أوردت ليستوي الرويّ فقط، مثل قول أبي تمّام (الرجز):

كَالظّبْيَةِ الأدْمَاءِ صَافَتْ فَارْتَعَتْ زَهْرَ العَرَارِ الغَضِّ وَالجَثْجَاثا[5]

ف (الجثجاث) لا تفيد شيئا إلاّ لاكتمال الوزن. فالقافية تشكّل مركز ثقل في الشعر وعليها المعوّل في اكتمال بنية البيت الشعري دلاليّا، ولذلك وجدنا القدماء يدعون إلى وحدة البيت الشعري، ويرفضون اقتران الأبيات والحقّ أنّ المشاركة لا تكون بين اللّفظ والمعنى والقافية فحسب وإنّما أيضا بينها جميعا وبين الوزن باعتبار القافية هي خاتمة الجملة الموسيقية في البيت الشعري، كما أنّ الشعر الأنموذج هو ذاك الشعر الّذي يسبق السّامع إلى قوافيه قبل أن ينتهي إليه راويه.

ز. مسلك مناسبة المستعار منه للمستعار له:

[1] المرزوقي، مقدمة شرح، ديوان الحماسة،المصدر السابق، ص 11
[2] الجاحظ، الحيوان، ج2، المصدر السابق، ص 360
[3] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، المصدر السابق، ص 116
[4] ابن رشيق، العمدة، ج1، المصدرالسابق، ص 211
[5] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين،المصدر السابق، ص 471

الاستعارة ما هي عند العرب إلاّ تشبيها مختصرا، أمّا مناسبة (المستعار منه للمستعار له) فقائمة في أصلها على (المقاربة في التشبيه)، لذلك قال المرزوقي عن عيار الاستعارة "وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتّى يتناسب المشبّه والمشبّه به"[1]، فالقاضي الجرجاني قد استبعد الاستعارة من المنظومة الشعرية، فقد اعتبرها من شعرية الإغراب

والصنعة، أمّا المرزوقي (ت 421ه) الّذي قام بصياغة الشكل النهائي للعمود، قد خصّ الاستعارة باب في العمود، وقد أخضعنا لشرط (المقاربة) كما أخضع التشبيه لنفس الشرط عند القدماء، فهي وسيلة من وسائل التعبير بالصورة، بل إنّ الاستعارة أوّل أبواب البديع، فقد باتت جديرة بالاهتمام "فنتيجة تنامي حركة إنصاف الشعر المحدث"[2]، ليس من حليّ الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها"[3] وهي عندهم ليست بديلا عن حقيقة بل هي أبلغ تعبير عنها،وفضلها على السّامع [4]كبيرما لا تفعله الحقيقة تفعله. وقد تقدّم اشتراط المقاربة بين المستعار له والمستعار منه هو طلب للوضوح في الصّورة مثلما كان ذلك في التشبيه، ويرى القاضي الجرجاني :"أنّ الإفراط في الاستعارة والمبالغة فيها عيب لأنّها خروج عن حدّ الاستعمال والعادة، والمقاربة والوضوح فهي من طبيعة الشعر العربي وتطوّره" لكنّه يردّ على من عاب الغموض :"وليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلاّ ومعناه غامض مستتر، ولولا ذلك لم تكن إلاّ كغيرها من الشعر، ولم تفرد فيها الكتب المصنّفة وتشغل باستخراجها الأفكار الفارغة"[5]، وقد أورد هذا القول في معرض دفاعه عن المتنبي ضدّ من عابوا عليه غموض شعره. ولعلّ ابن وكيع التنيسي من الأوائل الّذين خرجوا على شرط المقاربة في الاستعارة إلى ضدّها في قوله :"خير الاستعارة ما بعد، وعلم في أوّل وهلة أنّه مستعار فلم يدخله لبس"[6]، وإن كان يقصد بالمباعدة هنا ألاّ يستعير للشيء صفة هي من صفاته حتّى لا يحدث التباس، والدّليل على ذلك قول المتنبي (الطويل):

[1] المرزوقي، مقدّمة شرح ديوان الحماسة،المرجع السابق ص 10- 11
[2] عثمان موافي، الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم، تاريخها وقضايها، دار المعرفة الجامعيّة، الاسكندريّة، ط2، 1991، ص 33- 56
[3] ابن رشيق، العمدة، ج1،المصدر السابق، ص 268
[4] القاضي الجرجاني ،الوساطة،المصدر السابق، ص 371- 373
[5] المصدر نفسه، ص 373
[6] العمدة، ج1، المصدر نفسه ص 270

وَقَدْ مَدَّتِ الخَيْلُ العِتَاقُ عُيُونَهَا إِلَى وَقْتِ تَبْدِيلِ الرِّكَابِ مِنَ النَّعْلِ[1]

والعيب أنّه استعار للخيول عيونا، والخيول لها عيون

ح. مسلك التحام أجزاء النّظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن:

هذا المسلك لم يورده القاضي الجرجاني، وهو ظاهرة من مظاهر تطوّر الشعر عند المحدثين الّتي لاحظها المرزوقي في أشعارهم، وهذا المظهر متعلق ببناء القصيدة واتّساق أجزائها، والمتداول أنّ القدماء لم يهتموا بهذا الجانب، فالقصيدة عندهم أغراض شعرية متعددة لا يربط بينها رابط، بحيث يمكن حذف غرض من الأغراض، بل في الكثير من القصائد يمكنك أن تحذف بيتا أو أكثر دون أن تحدث خللا في بنائها حتّى أنّ الكثير من النُّقاد الأوائل كانوا ينظرون إلى القران على أنّه عيب، لكن المحدثون اهتموا ببناء القصيدة سواء بالرّبط بين أجزائها أو بين أبياتها في القصيدة ذات الموضوع الواحد.

فقاعدة هذا المسلك هي :"الطبع واللّسان، فما لم يتعثّر الطبع بأبنيته وعقوده ولم يتحبّس اللّسان في فصوله ووصوله، بل استمرّا فيه واستسهلاه بلا ملال ولا كلال، فذاك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت والبيت كالكلمة تسالما لأجزائه وتقاربا... وإنّما قلنا :"على تخيّر من لذيذ الوزن لأنّ لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه ويمازجه بصفاته كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه"[2]

يقول ابن طباطبا في الموضوع ذاته :"وينبغي للشاعر أن يتأمّل تأليف شعره وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه أو بين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه... كما أنّه يحترز من ذلك في كلّ بيت، فلا يباعد كلمة عن أختها ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها"[3] قد يظهر في هذا النص أنّ ابن طباطبا يدعو إلى الوحدة العضوية في القصيدة العربية القديمة، لكن في السّياق نفسه هناك علامات يضعها تبيّن بوضوح أنّه يقصد حسن التخلّص الّذي اهتّم به المحدثون في بناء قصائدهم، وبه تفوّقوا على القدماء والدّليل على ذلك قوله :"ويكون خروج الشاعر من كلّ معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجا

[1] المصدر نفسه، ص 270
[2] المرزوقي، مقدّمة شرح ديوان الحماسة،المرجع السابق، ص 10
[3] ابن طباطبا، عيار الشعر،المصدر السابق، ص 124

لطيفا على ما شرطناه في أوّل الكتاب"[1] فالمقصود من قوله في النّص الغرض الشعري، "والقصيدة ذات الأغراض المتعددة لا يمكن أن نتحدّث فيها عن وحدة الموضوع أو الوحدة العضوية، فالقصد بالوحدة في القصيدة المركّبة تعني تناسب عناصرها المستقلة في ذاتها، بحيث تترابط منطقيا في إطار الشكل العام"[2]

ويتمثّل القسم الثاني من هذا المسلك في (تخيّر من لذيذ الوزن):

فهو متعلق بموسيقى الشعر باعتبارها من أهمّ عناصر الشعر بل إنّ القدماء فرّقوا بين الشعر والنثر بالوزن على وجه خاص، فلا تجد ناقدا من القدماء قد أهمل الوزن في تعريف الشعرأو في تمييزه عن غيره من الفنون القولية، فقد حاول المرزوقي توضيح أهميّة الوزن "على تخيير من لذيذ الوزن" "لأنّ لذيذه يطرب الطبع بإيقاعه ويمازجه بصفائه كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه"[3].

والواقع أنّ المرزوقي يحاكي من سبقه خاصة ابن طباطبا وقدامة ابن جعفر، فمعلوم أنّ حديثهم عن لذّة الوزن فلا يمكن أن يخرج عن "سهل العروض"[4] أو "معتدله"[5] وهذا معناه أن القدماء كانوا يميّزون بين نوعين من الشعرية الأوزان، السهلة المعتدلة، والعويصة المستكرهة وينبغي للشاعر :"أن يركب مستعمل الأعاريض ووطيئها وأن يستحلي الضروب، ويأتي بألطفها موقعا، وأخفّها مستمعا وأن يتجنب عويصها ومستكرهها، فإنّ العويص ما يشغله ويمسك من عنانه، ويوهن قواه ويفتّ في عضده ويخرجه عن مقصده"[6]، فهم يبحثون عن التناسب بين الأغراض والبحور فالوزن اللّذيذ المتخيّر إذا هو ما ناسب الغرض، "كأنّهم يفترضون حقّا أن تكون هناك علاقة بين الوزن والموضوع"[7].

لقد عرض آرسطو للترابط بين الأوزان وأنواع الشعر في حديثه عن الملحمة، فقال :"والتجربة تدلّنا على أنّ الوزن البطولي هو أنسب الأوزان للملاحم، ولو أنّ امرءً استخدم في المحاكاة القصصيّة وزنا آخر أو عدّة أوزان لبدت نافرة، لأنّ الوزن البطولي هو الأرزن

[1] المصدرنفسه، ص 126
[2] نور الدّين السدّ، الشعريّة العربية، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1995، ص 52
[3] المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1،المرجع السابق، ص 10
[4] قدامة بن جعفر، نقد الشعر،السابق، ص 78
[5] ابن طباطبا، عيار الشعر،المصدرالسابق، ص 15- 16
[6] ابن رشيق، العمدة، ج1،المصدر السابق، ص 140
[7] عزّ الدّين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، مطبعة الاعتماد بمصر، ط1، 1955، ص 374- 375

والأوسع... أمّا الوزن الأبامي والوزن الرّباعي الجاري (التروكي) فمليئان بالحركة: فأحدهما أنسب للرّقص، والآخر أنسب للفعل"[1]، ويقول ابن سينا :"واليونانيون كانت لهم أغراض محدّدة يقولون فيها الشعر، وكانوا يخصّون كلّ غرض بوزن على حدة"[2]، ويقول ابن رشد :"ومن تمامه (الوزن) أن يكون مناسبا للغرض، فربّ وزن يناسب غرضا ولا يناسب غرضا آخر"[3]، وقال "ومن التخييلات والمعاني ما يناسب الأوزان الطويلة ومنها ما يناسب القصيرة"[4].

فالموسيقى وإن كانت عنصرا أساسيا وثابتا في الشعر العربي، فإنّ الوزن لوحده لا يجعل من الشعر شعرا، فالمنظومات كالألفية، والبيقونيّة والرحبية موزونة ومقفّاة فهي منظومة فحسب ليسهل حفظها، أمّا الشعر فهو تعبير عن شعور، ولا يستحق اسم الشاعر حتّى يأتي بما لا يشعر به غيره، وجماليته عند العرب مرتكزة على الألفاظ أكثر ممّا هي مرتكزة على المعاني يقول ابن منظور :"الألفاظ معاريض المعاني لأنّها تجمّلها"[5] ومن هذا كانت جمالية المعاني حاضرة وجوبا لأنّها من جمالية الألفاظ.

2- الآراء النقدية في اللّفظ والمعنى:

إنّ النصوص سواء أكانت شعرية أو نثرية ليست كلاما رصّ وانعقد، بل له معان تسير من الجزيئات إلى الكليات، وقد تناول النّقاد قديما النّظم في إطاره العام من منظور التآلف والانسجام ولم يكتمل هذا المفهوم النظري إلاّ مع أبي عثمان الجاحظ في مقوّم (النسج) وتلاحظ على المصطلح قد عبّر عنه بمصطلحات شبيهة مثل: التأليف والرّصف والسّبك والنّظم والتنضيد والتنسيق والقران وغيرها... وكلّ هذا محكوم بتنظيم يتوزّع في مدارجه الألفاظ مع المعاني فضلا على القوافي ضمن مفهوم نصّي، وهذا لا يبنيه الجاحظ جزافا بل بناه على مرتكز نظرية عقائدية توجّه تفكيره من الناحية النقدية الجمالية. فهي مبنية على قاعدة كلاميّة متّصلة بخلق القرآن اعتبروه مخلوقا يتشكّل من حروف وكلمات جمالها في جودة التئامها على طراز فريد يظهر إعجازه. "إنّ وعي الجاحظ بالنّظم هو صدى من أصداء

[1] أرسطو، فنّ الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصريّة، القاهرة، 1953، ص 68
[2] ابن سينا، الشعر– من شفاء – تحقيق عبد الرحمان بدوي، الدار المصريّة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1966، ص 29، 31
[3] ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس (منشور مع فنّ الشعر)، ترجمة عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصريّة– القاهرة، 1953، ص 211
[4] المصدر نفسه، ص 232
[5] ابن منظور، لسان العرب، ج9،المصدر السابق، ص 147

مشاغله الفكرية الكلاميّة، وقد رمى من وصله الإعجاز بالنّظم، في إطار الردّ على المخالفين، إلى تاكيد أنّ القرآن حقّ وأنّ تأليفه حجّة"[1].

أمّا ابن قتيبة فقد اهتمّ بقضية النّظم على الصعيد الشعري من خلال كتابه (الشعر والشعراء) وكتابه (تأويل مشكل القرآن) الّذي يقول فيه :"وقطع منه بمعجز التأليف أطماع الكائدين وأبانه بعجيب النّظم عن حيّل المتكلّفين"[2]، فهو عال في نظمه عن سائر النظم الشعريّة مهما حاولت ذلك. فهو يسير على خطى الجاحظ :"وتتبيّن التكلّف في الشعر أيضا بأن ترى البيت فيه مقرونا بغير جاره ومضمومة إلى غير لفقه ولذلك قال عمر بن لجأ لبعض الشعراء :أنا أشعر منك، قال: وبم ذلك؟ فقال: لأنّي أقول البيت وأخاه، ولأنّك تقول البيت وابن عمّه"[3]. لقد اهتمّ القدماء بقضيّة الانسجام والنظم فهو ركن أساسيّ في البناء الشعري من الصوت إلى الكلمة إلى البيت إلى المقطوعة والقصيدة فهذا واجب وضروريٌّ لإنجاز التّلاحم حتّى على صعيد البنية الدّلاليّة. فالشاعر لابدّ أن يتّبع خطّة حتّى لا يفاجئ السّامع بالانتقال من معنى لآخر دون مراعاة للتنظيم أو التواصل الدّلالي للإنجاز القولي :" la continuité semantique de la performance discusive pour la cohérence interne du discours"[4]، من أجل الحفاظ على مبدأ التماسك للخطاب.

كما يوجب النّص النّظمي على الشاعر التماسك كذلك يجوب عليه التّوسط والاعتدال لا هو بالكزّ المستعصي ولا باللّين المبتذل يقول ابن قتيبة :"فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدّل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر ولم يطل فيملّ السامعون ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد فقد كان بعض الرّجاز أتى نصر بن سيّار والي خرسان لبني أميّة فمدحه بقصيدة تشبيبها مائة بيت ومديحها عشرة أبيات. فقال نصر: واللّه ما بقيت كلمة عذبة ولا معنى لطيفا إلاّ وقد شغلته عن مديحي

بتشبيبك فإن أردّت فاقتصد في النّسيب فأتاه فأنشده (الرّجز):

هَلْ تَعْرِفُ الدَّارَ لِأُمِّ الغَمْرِ دَعْ ذَا وَخَيِّرْ مَدْحَةً فِي نَصْرِ

[1] محمود السيّد شيخون، الإعجاز في نظم القرآن، مكتبة الكليّات الأزهريّة، ط1، 1978، ص 15

[2] ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تحقيق السّيد أحمد صقر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1981، ص 213

[3] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1،المصدر السابق، ص 34

[4] Christian Baylan et Xavier Mignor : intiation à la sémantique du langage, ed, nathan her, Paris , 2000, p 198- 199

فقال نصر: لا ذلك ولا هذا، ولكن بين الأمرين"[1]، فهذه الوسطيّة زيادة على حسن التخلّص، وهي لا ترتبط بمقدار من الأبيات تقلّ أو تكثر ولكنّه (ابن قتيبة) ينبّه إلى مراعاة المقام وحال السّامع، فإنّ تحققت حالة الاكتفاء لدى السّامع فهما للقول والتذاذا له يحسن عندئذ إنهاء الكلام لأنّ متابعة تقبح ما دامت تفضي إلى ملال المتقبّل وفتوره. أمّا إذا كان يريد المزيد فيقبح قطع الكلام فهذا تخييبا لانتظاره، وقد وسم ابن المعتز في كتابه البديع هذا بقوله :"حسن الخروج من معنى إلى معنى"[2] في البيت إلى البيت أو الأبيات ضمانا للانسجام والتآلف النّصي، لأنّ الغاية الأولى التأثير في السّامع واستمالته وقد شدّه كذلك "حسن الابتداء"[3] لأنّ الاستهلال الحسن يشدّ السامع ويكون سببا للتأثير فيه، وكم من النّقاد قد اهتمّوا بعد ابن المعتز بالتأليف والنظم، رغم أنّ الجاحظ صال وجال فيه من وجهة كلاميّة نصرة للقرآن، وهذا ما حفّز القاضي عبد الجبّار (ت 415ه) إلى تلخيص اختلاف العلماء في وجوه الإعجاز قائلا :"فمنهم من جعله معجزا لاختصاصه برتبة في الفصاحة خارجة عن العادة وهو الّذي نظرناه، وبيّنا مذهب شيوخنا فيه. ومنهم من قال لاختصاصه بنظم مباين للمعهود عندهم صار معجزا. ومنهم من جعله معجزا لصحّة معانيه واستمرارها على النظر وموافقتها لطريقة العقل"[4]. فقد انصرفت اهتمامات عديدة من المتكلّمين ومعتزلة وأشاعرة لربط الإعجاز بالنّظم حتّى أبا سليمان الخطّابي (ت 388ه) الّذي يقول :"وإنّما يقوم الكلام بهذه الأشياء الثلاثة: لفظ حامل ومعنى به قائم ورباط لهما ناظم، وإذا تأملت القرآن وجدت هذه الأمور منه في غاية الشرف والفضيلة حتّى لا ترى شيئا من الألفاظ أفصح ولا أجزل ولا أعذب من ألفاظه ولا ترى نظما أحسن تأليفا وأشدّ تلاؤما وتشاكلا من نظمه"[5]. أمّا إن عدنا إلى القاضي عبد الجبّار في تقريره حول الإعجاز في إطاره النّظمي فقد أردف قائلا: "اعلم أنّ الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلام وإنّما تظهر في الكلام بالضمّ على طريقة مخصوصة ولابدّ مع الضمّ من أن يكون لكلّ كلمة صفة"[6]، كما خاض أبو بكر الباقلاّني في قضيّة النّظم لخدمة القرآن بقوله :"وقد تأملنا نظم القرآن فوجدنا جميع ما يتصرّف فيه من

[1] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1،المصدر نفسه، ص 21
[2] ابن المعتز، كتاب البديع، المصدر السابق،ص 60
[3] المصدر نفسه، ص 75
[4] القاضي عبد الجبّار، المعني في أبواب التوحيد والعدل، الجزء السّادس عشر، إعجاز القرآن، تحقيق أمين الخولي، نشر الشركة العربيّة للطباعة والنشر، القاهرة، 1960، ص 318
[5] الخطّابي، بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمّد خلف الله ومحمّد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط4، (د. ت)، ص 27
[6] القاضي عبد الجبّار، المغني، ج16،المصدر السابق، ص 199

الوجوه الّتي قدّمنا ذكرها على حدّ واحد في حسن النّظم وبديع التأليف والرّصف"[1] من هنا تميّز عبد القاهر الجرجاني (ت471ه) عن غيره من النّقاد في رؤيته النظمية من منظورنا تأليفي عام، وفي تركيزه على كيفية هذا التأليف وعدّها منطلقا أساسيا لتقويم النّصوص، فكأنّه أراد للنّقد أن يكون وصفيا ينطلق من النّص، لا استدلاليا ينطلق من معايير جاهزة سابقة للنّص. ومن هذا اختلف عبد القاهر عن النّقاد الآخرين في فهمه للمعنى وعلاقته باللّفظ، من خلال آرائه القيّمة في ما يتعلّق بترتيب المعاني وترتيب الألفاظ والعلاقة بين هذين الترتيبين أثناء عمليّة التأليف. لم يعط عبد القاهر اللّفظة المفردة قيمة معنوية تذكر. إزاء قيمتها النصيّة من هنا أرسى نظريته النّظمية و :"مكّنه من بلورة مفهوم النّظم وإرسائه عل أسس مضبوطة ملموسة فالجرجاني يعتبر أنّ النظم سبب للإعجاز وأساس لكلّ بلاغة"[2]

وهذا التحوّل إلى الإعجاز في طرح قضيّة التأليف إلى ما توقّرت عليه آراء الإعجازيين من قيمة نظرية جمالية في مجال اللّفظ والمعنى لها صلة بالنّظرية الشعرية، فقد اشتركت أرائهم النّقدية بين الخطاب البشري والخطاب المعجز من وجهة جمالية فقد أخلت الآراء بين الخطابيين خدمة للنّص المعجز إلى "مجمع بالأساليب ووجوه البلاغة ومنتخبا بعيون الشعر ومتخيّر النّصوص، ولهذا ألحقت منذ وقت مبكر بالدّراسات النقدية واللّغوية... ولهذا أيضا رقّ الحاجز بينها وبين غيرها من المؤلّفات وتعدّدت المداخل"[3]، وعبد القاهر الجرجاني من "الّذين التفتوا إلى أثر اللّفظة في إشاعة الطلاوة في الكلام، كما أنّ سوء استعمالها يحرم المعنى الفنّي جماله وبريقه"[4]، كما جرّد اللّفظة من كلّ قيمة ناجزة تستند إلى معناها القاموسي وعمل على تقديرها تبعا لموضعها في الكلام، ووجد أنّ الشعر لا يقوم إلاّ بتجديد معاني النّحو، أي ابتكار العلاقات والتراكيب النحوية.

3 – اكتمال النظريّة من خلال مفهوم النظم:

إنّ نفي الجرجاني للتفاضل بين الكلمات إلاّ وهي في نطاقها التأليفي، وتلك مخالفة للسّابقين الّذين أسقطوا أحكامكم على النّصوص، وشرحوها اعتمادا على معايير معيّنة

[1] الباقلاني، إعجاز القرآن، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1993، ص 37
[2] عبد القادر المهيري، مساهمة في التعريف بآراء عبد القاهر الجرجاني في اللّغة والبلاغة، حوليات الجامعة التونسيّة، عدد 11/ 1974، ص 83، 124
[3] حمادي صمود، من تجليات الخطاب البلاغي، دار قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1999، ص 43
[4] ابراهيم بلقاسم، ثنائيّة اللّفظ والمعنى وأثرها في توجيه الدلالة، مجلّة التراث العربي، العدد 107، 2007، ص 05

مجملة، إذا أنّ القول المجمل لا يكون كافيا لمعرفة الصّناعات كلّها، ولهذا يتوجّب معرفتها هي بذاتها– الكلمة– خلال موقعها النصّي وتقديم فضلها من خلال موقعها النظمي :"وهل يقع في وهم وإن جهد أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنّظم، بأكثر أن تكون هذه مألوفة مستعملة وتلك غريبة وحشية وأن تكون حروف هذه أخفّ وامتزاجها أحسن وممّا يكدّ اللّسان أبعد"[1].

فالكلمة في المعجم، ولو كانت مستساغة وذات حروف خفيفة على اللّسان، فإنّها لا تتفوّق على أختها إلاّ لشرط :"مكانها من النّظم وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها وفضل مؤانستها لأخواتها"[2]، فالألفاظ لا تكتسب فضيلة حتّى تكتسي بنسج مخصوص، وهي مطابقة للمعاني المختلجة في النّفوس، وليس لها أيّ فائدة حتّى تنتظم بطريقة معيّنة كتجاوزة معناها الظاهري إلى ما يمكن أن يدلّ عليه السّياق من خلال تأليف جمالي مخصوص. يقول في دلائل الإعجاز :"إنّ الألفاظ إذا كانت أوعية للمعاني فإنّها لا محالة تتّبع المعاني في مواقعها، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النّفس وجب للّفظ الدّال عليه أن يكون مثله أوّلا في النطق فأمّا أن تتصوّر في الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعاني بالنّظم والترتيب، وأن يكون الفكر في النظم الّذي يتواصفه البلغاء فكرا في نظم الألفاظ، وأن تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه لأن تجيء الألفاظ على نسقها فباطل من الظنّ ووهم يتخيّل إلى من لا يوفي النظر حقّه، وكيف تكون مفكّرا في نظم الألفاظ وأنت لا تعقل لها أوصاف وأحوالا وإذا عرفتها، عرفت أنّ حقّها تنظم على وجه كذا"[3]، لقد عمد عبد القاهر إلى توضيح العلاقة بين اللّفظة وسياقها، كذلك رفع اللّبس عن العلاقة بين اللّفظ والمعنى من خلال قوله :"إنّك ترى النّاس كأنّه قد قضى عليهم أن يكونوا في هذا الّذي نحن بصدده على التقليد البحت وعلى التوهّم والتخيّل، وإطلاق اللّفظ من غير معرفة بالمعنى، فنسوا ما كان من الحسن والمزيّة في صورة المعنى إلى اللّفظ ووصفوه في ذلك بأوصاف هي تخبر عن أنفسها أنّها ليست له، كقولهم :إنّه حليّ المعنى، وغنّه الوشي عليه وإنّه قد كسب المعنى دلاّ وشكلا، وإنّه رشيق أنيق، وإنّه متمكّن، وإنّه على قدر المعنى لا فاضل ولا مقصّر"[4].

---

[1] عبد القاهر الجرجاني تحقيق محمود محمد شاكر ،جدة مطبعة المدني دار المدني / القاهرة ط 3 ص9921

[2] المصدر نفسه، ص 279

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمّد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، (د. ط)، 1978، 03، 04

[4] المصدر نفسه ص279

فالوشيجة وثيقة بين معان محلّها الفكر، وألفاظ محلّها اللّسان، فلا معان بدون ألفاظ ولا ألفاظ بدون معان :"إنّ اللّفظ هنا لا يعطي المعنى بل هو دليل عليه. وهذا لا يقلّل من شأنه كما قد يُتوهّم بل بالعكس فالألفاظ هنا ليست أداة اتصال فحسب، ليست مطيّة أو وعاء للأفكار فحسب، بل إنّها أمّارة عليها ودليل إليها، إنّها بماثبة الحدّ الأوسط الّذي بدونه لا يمكن الإنتقال من المقدّمات إلى النتائج فهي إذن عنصر أساسي وضروري في العمليّة البيانيّة، فالبيان لا يكون بالفكر وحده، أعني لا يكون بالتعبير المباشر عن الفكرة، بل يكون بتوسّط اللّفظ، لا كحروف منظّمة ولا كمعان لغويّة بل كنظام خطاب، إذ يدلّ على نظام العقل، يطابقه ويحتويه"[1]، فالمعاني ماهي إلاّ مجموعة الأفكار الّتي يرتّبها المتكلّم في ذهنه لتخرج من المجرّد إلى المحسوس وفق نظام يرتضيه المتكلّم، فالمعنى لائط بالتفكير واللّفظ حدث تعبيري عن الفكرة لا محالة :"ثمّ إنّا نعمل على أنّه ينطق بالألفاظ في نفسه، وأنّه يجدها فيها على الحقيقة فمن أين لنا أنّه إذل فكّر كان الفكر منه فيها؟ أم ماذا يروم، ليت شعري، بذلك الفكر؟ ومعلوم أنّ الفكر من الإنسان يكون في أن يخبر عن شيء بشيء أو يصف شيئا بشيء، أو يضيف شيئا إلى شيء، أو يشرك شيئا في حكم شيء، أو يخرج شيئا من حكم قد سبق منه لشيء، أو يجعل وجود شيء شرطا في وجود شيء، وعلى هذا السبيل، وهذا كلّه فكر في أمور معقولة زائدة على اللّفظ"[2] فالشيء في الفكر هو مدار الإخبار والوصف والوصل والفصل :"وماهيته الشيء تتركّب من الجنس والفصل النوعي"[3]

وكذلك لكلّ شيء ماهيته الخاصّة يخبر عنه المتكلّم فهو عاقل لما يتصوّر في ذهنه عاقل لجنسه، أو يضيفه لشيء آخر يشبهه أو يقاربه أو يتميّز عنه :"فالكلمات هي مواضعات لغوية الهدف منها تعيين الأشياء والتمييز بينها فهي إذن لاحقة بمسمّياتها إذ لا يمكن عقلا أن يكون إسم بلا مسمّى أي لمعدوم غير موجود"[4]، فهذه المواضعة لربط الدّال بالمدلول "عن طريق عملية داخليّة وخارجيّة على صعيد واحد هو عمليّة الاختيار الّتي تصل حركة الذّهن الدّاخلي بالمستوى السّطحي الخارجي للصياغة، ومن ثمّ تتجلّى المزية وليست المزيّة مردودة إلى

عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمّد شاكر، جدّة مطبعة المدني، دار المدني/ القاهرة، ط3، 1992، ص 44

[1] محمّد عابد الجابري، بنية العقل العربي، دراسة تحليليّة نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربيّة. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط2، 1991، ص 89

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمّد شاكر/ جدّة، مطبعة المدني، دار المدني، القاهرة، ط3، 1992، ص 416

[3] عبد الرحمان بدوي، المنطق الصوري والرّياضي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط4، 1974، ص 76

[4] الجاحظ، الرّسائل الأدبيّة، رسالة الهزل والجدّ، دار ومكتبة الهلال، ط3، 1995، ص 348

العلم بالفروق اللّغوية، وما ينبغي أن يضع بها ذلك أنّ "الواو" للجمع " و "الفاء" للتعقيب بغير تراخ و "ثمّ" له بشرط "التّراخي" و "أنّ" لكذا و "إذا" لكذا ليس مؤديا للمزيّة، وإنّما تتحقّ عن التأليف بإحسان (الإختيار)، ومعرفة المواضيع المناسبة"[1]، فحسن التأليف عمليّة ذهنية تختمر في العمق قبل أن تطفو على السطح، فحسن التعبير من حسن التفكير والتدبير.

"هكذا ربط عبد القاهر بلاغة الكلمة بالسّياق، مرجعا المزيّة للمعنى إذا المراد باللّفظ معناه في صلته بمعان أخرى، ومن ثمّ وقف على الجانب الذّهني لعمليّة نظم الكلام مؤكّدا أنّها عمليّة أساسها الفكر تبدأ من ترتيب المعاني في الذهن أو النفس باتّجاه ترتيب الألفاظ في النطق على أساس أنّ التعبير هو بصمة التفكير"[2]، فلا قيمة لأيّ لفظ من دون أن تعرف معناه، ولا قيمة للّفظ دون رصف ونظم في متخيّر كلام مقرونا بإعمال الفكر هناك.

وقد بنى عبد القاهر نظريته في النّظم على تقدير كبير للنّحو أو بالأحرى المعاني النحوية، فالنّحو هو المعيار الدّاخلي الّذي أقرّه عبد القاهر، والّذي يهدف إلى تفكيك العبارة، الّتي هي وحدة الكلام، كشفا عن بنيتها النحوية :"فلا ترى كلاما ما قد وصف بصحّة نظم أو فساده، أو وصف بمزية وفضل فيه، إلاّ وأنت تجد مرجع تلك الصّحة وذلك الفساد وتلك المزيّة وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه ووجدته يدخل في أصل من أصوله، ويتّصل بباب من أبوابه"[3].

قد أراد بمعاني في النّحو الطّرق والوجوه في تعلّق الكلم بعضه ببعض، كما أنّه يحلّ النّقد الوصفي محلّ النقد المعياري (عمود الشعر)، فلأنّه لم يشأ للنحو أنّ مرجعا قواعديّا، بل أراد له أن يكون السّبيل لاستقراء الخصائص النظميّة للتجربة الفردية "فإذا عرفت أنّ مدار النظم على معاني النّحو على الوجوه والفروق الّتي من شأنها أن تكون فيه فاعلم أنّ الفروق والوجوه كثيرة ليست لها غاية تقف عندها ونهاية لا تجد لها ازديادا بعدها، ثم اعلم أنّ ليست المزيّة بواجبة لها في أنفسها، ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمّد رشيد رضا، دار المعارف، بيروت (د. ط)، 1978، ص 410
[2] Jacques claret : l' idée et la forme, puf, 1ere ed, 1979, p 120
[3] عبد القاهر الجرجاني، تحقيق رشيد رضا،المصدر نفسه ص 65

والأغراض الّتي يوضع لها الكلام ثمّ بحسب موقع بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض"[1].

فالنظم الّذي هو توخّي معاني النّحو، وليست تطبيقا لقواعد النّحو الّتي لها صفة العموم ويمكن للجميع تحصيلها، بل هو تصرّف بها يعطي لها الخصوصيّة ترتبط بعناصر للتجربة الشعريّة، بل هو أدّق من ذلك. إنّه ترتيب المعاني في النفس من خلال ترتيب الألفاظ في النطق وفق خطّة تقوم على اختيار معاني النحو. وقد اختلفت تفسيرات النُّقاد لمصطلح (معاني النّحو) "فمنهم من يربط بينه وبين الوظائف النّحوية"[2] أو بينه وبين وجوده تعليق الكلم بعضها ببعض كتعليق بسم باسم، أو إسم بفعل، أو حرف بهما[3] وفسّر بعض آخر معاني النّحو بطرائق التركيب ووجوه ترتيب المباني على المعاني معتبرا أن المصطلح يتجاوز "الأبواب تحفظ عن غير رويّة"[4]. فالنّحو هو ذاك المعيار الدّاخلي الّذي أقرّه عبد القاهر الجرجاني، وقد ضبط الجرجاني علاقة النّظم بالنّحو، وأعطى للنّظم بعدا تكامليا وبهذا الصدد يقولون :"فإن قلت: أفليس هو كلاما قد أطّرد على الصواب، وسلم من العيب؟ إنّما يكون في كثرة الصّواب فضيلة قيل: أمّا الصّواب كما ترى فلا، لأنّا لسنا في ذكر تقويم اللّسان والتحرّز من اللّحن وزيغ الإعراب، فنعتدّ بمثل هذا الصواب وإنّما نحن في أمور تدرك بالفكر اللّطيفة ودقائق يوصل إليها بثاقب الفهم فليس درك الصّواب دركا فيما نحن فيه حتّى يشرف موضعه ويصعب الوصول إليه، وكذلك لا يكون ترك خطأ تركا حتّى يحتاج في التّحفظ إلى لطف النظر، وفضل رؤية، وقوّة ذهن، وشدّة تحفظ، وهذا باب ينبغي أن تراعيه، حتّى إذا وازنت بين كلام وكلام، دريت كيف تصنع فضمّت إلى كلّ شكل شكله... قابلته بما هو نظير له وميّزت ما الصنعة منه في لفظه ممّا هي منه في نظمه"[5]. فالفكر عنده لا يمكن أن يتعلّق بمعاني الكلم خارج السّياق "فلا يقوم في وهم ولا يصحّ في عقل أن يتفكّر متفكر في معنى فعل من غير أن يريد إعماله "فعل" فيه، وجعله له فاعلا له أو مفعولا، أو يريد فيه حكما سوى ذلك من الأحكام، مثل أن يريد جعله مبتدأ أو خبرا أو صفة أو حالا أو ما شاكل

[1] المصدر نفسه ،ص 69
[2] عبد القادر المهيري، مساهمة في التعريف بآراء عبد القاهر الجرجاني في اللّغة والبلاغة، ص 101
[3] أحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، ط1، بيروت، 1973، ص 66
[4] حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص 512
[5] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق رشيد رضا، ص 98

ذلك. وإن أردت أن ترى ذلك عيانا فاعمد إلى أيّ كلام شئت وأزل أجزاءه من مواضعها وضعها وضعا يمتنع معه دخول شيء من معاني النّحو فيها فقل في (الطويل):

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ

" من نبك قفا حبيب ذكرى منزل" ثمّ انظر هل يتعلّق منك فكر بمعنى كلمة منها؟"[1]. لقد نتج عن الإخلال بالوظيفة النّحوية إخلال بالمعنى السّياقي، ومن ثمّ تعطّلت حركة الفكر، فصدر بيت امرئ القيس لا معنى له لأنّه لم يوضع "الوضع الّذي يقتضيه علم النّحو"[2]. فليس المقصود بالنّحو- في ضوء علاقته بالنّظم- القوانين الّتي تظبط اللّغة وتؤدي إلى سلامة العبارة اللّغوية، وهذا ممّا لا علاقة له بالإبداع الشعري أصلا"[3] فالضرب من النّظم القائم على ما يقتضيه ذلك العلم لا يكاد يختلف عن الكلام الصحيح العاديّ الّذي يكتفي فيه صاحبه بعطف اللّفظ على مثله لغاية الإبلاغ دون فكر ورويّة. "بل ترى سبيله في ضمّ بعضه إلى بعض سبيل من عمد إلى لآلٍ فخرطها في سلك لا يبغي أكثر من أن يمنعها التفرّق، وكمن نضد أشياء بعضها على بعض لا يريد في نضده ذلك أن تجيء له منه هيئة أو صورة"[4]. فالنظم لا يقتصر على الرّصف وتصفيف الكلم والسّلامة من اللّحن والحذر من العيب واليقظة من الزيغ عن الإعراب بل يتخطّى ذلك إلى أشياء تدرك بالتمعّن والفكر وتصل للدّقيق منها بالفكرة الثّاقبة، وهذا يقودنا إلى الجمالية النظمية في النّص.

4 - الجمالية في النّظرية النّظمية:

لقد رأينا فيما مرّ بنا أنّ بلاغة الكلمة ليس في معناها المعجمي المحايد عن التأليف النّصي، بل في تواجدها في سلك من النّظم تحرصه الدّقة تقوم على التّفكير ثمّ التعبير في إطار صورة جمالية جسّد لها عبد القاهر فكره ورؤيته النقدية الّتي فرضت نفسها إلى غاية يومنا هذا. فعبد القاهر يقود رؤيته النّقدية من سبيل منهج عقلي في تصدّ مكامن القول البليغ :"فهو إذا يتّخذ منهجا عقليا في رصد أسرار القول البليغ فإنّ ذلك لا يلغي إحساسه الفنّي الدّقيق بمواطن الجمال في فنّ القول"[5] والتفاضل بين جملة وأخرى لا يكون من جهة اللّفظ،

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمّد شاكر، المصدر السابق،ص 410
[2] المصدر نفسه، ص 81
[3] حسن ناظم، مفاهيم شعريّة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 27
[4] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، محمد محمود شاكر، ص 96- 97
[5] إحسان عبّاس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، ص 434- 435

كأن يتمّ تفضيل جملة صحيحة من اللّحن والأخطاء على أخرى ملئت أخطاءا وزيغا، فقد نوّه أنّ هذا النوع من البيان والفصاحة لا يعنيه، فالاهتمام منصب عنده على :"فصاحة تجب للّفظ لا من أجل شيء يدخل في النّطق ولكن من أجل لطائف تدرك بالفهم"[1]. قد يسلم كلام وآخر من اللّحن والخطأ لكن يفضل أحدهما الآخر بلطيفة أو أكثر"... وأنّا نتعبر في شأننا هذا فضيلة تجب لأحد الكلامين على الآخر من بعد أن يكونا قد برئا من اللّحن وسلما في ألفاظهما من الخطأ"[2]،

من هنا كان نفيه للمزيّة في الكلام من ناحية الإعراب :"ومن العجب أنّا إذا نظرنا في الإعراب وجدنا التفاضل فيه محالا، لأنّه لا يتصوّر أن يكون للرّفع والنّصب في الكلام مزيّة عليهما في كلام آخر وإنّما الّذي يتصوِّر أن يكون ههنا: كلامان قد وقع في إعرابهما خلل ثمّ كان أحدهما أكثر صوابا من الآخر وكلامان قد استمرّ أحدهما على الصّواب ولم يستمرّ الآخر، ولا يكون هذا تفاضلا في الإعراب ولكن تركا له في شيء واستعمالا له في آخر"[3]. فالتفاوت في المزيّة من الوجهة الجمالية عنده أولى من الجانب اللّغوي المحاط بالمعياريّة والحكم العام.

لقد أثار العلماء مسائل الجودة قبل عبد القاهر الجرجاني وقبل استقلال النّقد، ثمّ أصبحت مسألة الجودة محطّ الأنظار تطرح على بساط التخصّص النّقدي لكن لم يصل أحد منهم إلى تعليل الجمال :"وسمعت بعض الحذّاق يقول: ليس للجودة في الشعر صفة وإنّما هي شيء يقع في النّفس عند المميّز: كالفرند في السيف والملاحة في الوجه وهذا راجع إلى قول الجمحي، بل هو يعنيه وإنّما فيه فضل الاختصار"[4] لقد استعصت الجودة عليهم بتداركها تعبيرا عمّا يختلج في النفس وأصبحت محلّ الحيرة مرّات :"وأنت قد ترى الصّورة تستكمل شرائط الحسن وتستوفي أوصاف الكمال وتذهب في الأنفس كلّ مذهب وتقف من التمّام بكلّ طريق، ثمّ تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن والتئام الخلقة وتناصف الأجزاء وتقابل

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز،محمد محمود شاكر، ص 399
[2] عبد القاهر الجرجاني ،المصدر السابق، ص 399
[3] المصدر نفسه، ص 399
[4] ابن رشيق، العمدة، ج1،المصدر السابق، ص 208

الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة وأدنى إلى القبول وأعلق بالنّفس وأسرع ممازجة للقلب ثمّ لا تعلم وإن قايست واعتبرت ونظرت وفكّرت لهذه المزيّة سببا ولمّا خصّت به مقتضيا"[1].

لقد فتح عبد القاهر مغاليق أبواب الحيرة عندهم وفصّل في أمر المزيّة :"وينبغي أن نأخذ في تفصيل أمر المزيّة، وبيان الجهات الّتي منها تعرض، وإنّه لمرام صعب ومطلب عسير، ولولا أنّه على ذلك لما وجدت النّاس بين منكر له من أصله ومتحيّل له على غير وجهه ومعتقد أنّه باب لا تقوى عليه العبارة ولا يملك فيه إلاّ الإشارة وأن طريق التعليم إليه مسدود وباب التفهّم دونه مغلق، وأن معانيك فيه معان تأبى أن تبرز من الضمير، وأن تدين للتبيين والتصوير، وأن ترى سافرة لا نقاب عليها وبادية لا حجاب دونها وأن ليس للواصف لها إلاّ أن يلوّح ويشير يضرب مثلا ينبئ عن حسن قد عرفه على الجملة وفضيلة قد أحسّها، من غير أن يتّبع ذلك بيانا، ويقيم عليه برهانا ويذكر له علّة ويورد فيه حجّة. وأنا أنزّل لك القول في ذلك وأدرجه شيئا فشيئا"[2].

لقد بحث عن سببها انطلاقا ممّا "يقولون إذا هم تكلّموا في مزيّة كلام على كلام"[3] فقالوا: لفظ ومعنى ولا ثالث لهما ومنه إذا كان لكلام فضيلة على آخر، وقد كان الغرض من أحدهما هو الغرض من صاحبه، فلابدّ أن يكون مآل الفضيلة إلى اللّفظ خصوصا لا إلى المعنى فهو واحد، وهذا فهم قائم على التمييز بين اللّفظ والمعنى :"ولكن جعلوا كالمواضعة فيما بينهم أن يقولوا "اللّفظ" وهم يريدون الصّورة الّتي تحدث في المعنى، والخاصة الّتي حدثت فيه، ويعنون الّذي عناه الجاحظ حيث قال :"وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني، والمعاني مطروحة في الطريق يعرّفها العربي والعجمي والحضريّ والبدويّ، وإنّما الشعر صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[4]. لقد أدرك عبد القاهر الجرجاني المصطلح الّذي ما فتئ النّقاد يبحثون عنه في مفهوم الشعرية عند العرب هو مصطلح (الصّورة)، كما حسم النّقاش حول قضيّة اللّفظ والمعنى الّذي دار حولها النّقاد على مرّ قرون طويلة لقيام نظرية شعرية عربية بحتة هيّأ لها النّقاد الأرضية مع الرّواة للشعر، ولا ننكر فضل الجاحظ في التأسيس لها، وثبّت دعائمها الجرجاني بنظرية "النظم" الّتي لا تقوم إلاّ على دعائم جمالية

[1] القاضي الجرجاني، الوساطة،المصدر السابقن ص 412
[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز،محمد محمود شاكر ،المصدر السابق، ص 64- 65
[3] المصدر نفسه،ص 456
[4] المصدر نفسه، ص 482

عمودها الرئيسي "الصورة"، فالمعاني هي المّادة الخام الّتي يقع الصّوغ فيه، كما تسخر العلاقات النّحوية أدوات للشاعر لتشكيل هذا المعنى "ومعلوم أنّ سبيل الكلام سبيل التصوير والصّياغة وأنّ سبيل المعنى الّذي يعبّر عنه سبيل الشيء الّذي يقع التصوير والصّوغ فيه كالفضّة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار. فكما أنّ محالا إذا أنت أردت النّظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضّة الحاملة لتلك الصّورة أو الذّهب الّذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصّنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف الفضل والمزيّة في الكلام أن تنظر ف في مجرّد معناه، وكمّا أنّا لو فضّلنا خاتما على خاتم. كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه، أن لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام"[1]، فالشكل أو الصّورة أساس في مفهوم الشّعريّة العربيّة لوجهتها الجماليّة سواءا كانت الصّورة في معدن أو كائن حيّ أو طبيعة ما بالك إذا كانت في الشعر ! فقول الجرجاني على أثر قول الجاحظ :"إنّما الشعر صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[2]. فالصورة على حسب عبد القاهر هي قياس للمجرّد (ما نعلمه بعقولنا) على المحسوس (الّذي نراه ونلمسه) قال :"ولم أرد بقولي أنّ الحذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس، أنّك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل وإنّما المعنى أنّ هناك مشابهات خفيّة يدقّ المسلك إليها فإذا تغلل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل، ولذلك يشبه المدقّق في المعاني بالغائص على الدرّ"[3].

فبفضل التصوير تزيل غموض المعنى وتجلّي سحبها، ومن هنا أقرّ بأهمية الصّورة سيرا على أثر الجاحظ.

5 -أهميّة الصّورة عند عبد القاهر الجرجاني:

لقد اهتّم بمصطلح الصّورة بالمعنى الفنّي أكثر من اهتمامه به :"في معنى أعمّ قريب من استعمال المناطقة وقت يقابلون بينها وبين المادة"[4]. لقد ركّز عبد القاهر على دقائق التعبير التخييلي، وجعل التخييل قوام الشعر، مقيما الصّلة الوثيقة بين المعنى والعلاقات النحوية داخل النّص أو العبارة.

[1] عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق محمد محمود شاكر، المصدر السابق، ص 254- 255
[2] المصدر نفسه، ص 508
[3] عبد القاهر الجرجاني :"أسرار البلاغة، تحقيق ه، ريتر. أعاد طبعها محمّد رجب، مكتبة المتنبي، بغداد، ط2، 1979، ص 196
[4] حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص 520- 521

ممّا ينقض المساواة في المعنى بين النّص وتفسيره. ففي قسمته المعاني إلى عقلية وتخيلية ونصرته للتخييل في الشعر. وقوله أنّ الاستعارة ليست من التخييل، إنّما أراد أن يتجاوز التّعريفات السّائدة لأساليب البيان ذات الأصول العقلية، إلى ما هو أبعد وأدقّ إيغالا في خصوصيات التأليف الشعري الّذي من شأنه أن يوهم ويومئ إلى ماهو مجهول "وجملة الحديث الّذي أريده بالتخييل مايثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا، ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى، أمّا الاستعارة فإنّ سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنّك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمرا عقليا صحيحا ويدّعي دعوى لها شبح في العقل"[1].

يظهر لك من كلامه اهتمامه بالصورة التخييلية فهي مظهر يصعب تحديده ويفلت من كلّ تعريف كمل يردّ الاستعارة الّتي هي مجاز إلى أصل عقلي صحيح، فهو لا يرضى للصورة الشعرية أن تكون مجازا فقط، يريد لها أن تتخطّى المجاز. وهنا تجد إضافات عبد القاهر الفذّة، فهو يرى للشعر تجدّدا في الرؤيا، ويلحّ على أهمّية الطريقة في التعبير " فالمزيّة لا تحقّق في المثبت بل في الإثبات نفسه"[2]، والمعنى الشعري هو ترتيب الكلم على طريقة معلومة، وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة"[3] والمعنى هو الّذي يستدعي الصور البيانية والبديعية من تجنيس وسجع واستعارة ومطابقة... إلخ، وليست صور تزيينيّة بل إنّها من سمات التأليف، مثلما يتّضح من خلال التّشبيه في بيت بشّار (الطّويل):

كأنّ مُثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا وَأَسْيَافَنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ[4]

"فبيت بشار إذا تأملته وجدته كالحلقة المفرغة الّتي لا تقبل التّقسيم، ورأيته قد صنع في الكلم الّتي فيه ما يصنعه الصّائغ حين يأخذ كسرًا من الذّهب فيذيبها ثمّ يصبّها في قالب، ويخرجها لك سوارا أو خلخالا. وإن حاولت قطع بعض ألفاظ البيت عن بعض، كنت كمن يكسر الحلقة ويفصم السّوار"[5].

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمّد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، (د. ط)، 1978، ص 239
[2] ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981، ص 110
[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمّد رشيد رضا،المصدر نفسه، ص 02
[4] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمّد شاكر،المصدر السابق، ص 411
[5] المصدر نفسه، ص 414

لقد قام عبد القاهر الجرجاني بشرح هذا التصوّر المجازي العام لجودة النّظم ومزيّته في بيت بشّار بقوله :"وذلك أنّه لم يرد أن يشبّه "النّقع" باللّيل على حدة و "الأسياف" بالكواكب على حدة، لكنّه أراد أن يشبّه النقع والأسياف تجول فيه باللّيل في حالما تنكدر الكواكب وتتهاوى فيه، فالمفهوم من الجميع مفهوم واحد والبيت من أوّله إلى آخره كلام واحد"[1]، فالجمالية موجودة حاضرة بتشبيه النّقع باللّيل وتشبيه الأسياف بالكواكب في صورة واحدة، فكان الاتّحاد بين أجزاء البيت تمّ على صعيد المعاني، فقد جعل "مثار النقع" اسم "كأنّ" وجعل الظّرف الّذي هو "فوق رؤوسنا" معمولا "لمثار" وعطف الأسياف على "مثار" ثمّ أتى "باللّيل" نكرة وجعل جملة قوله "تهاوى كواكبه" له صفة ثمّ جعل "ليل تهاوى كواكبه" خبرا "لكأنّ". الّذي أعطى للصورة ملامحها الحقيقية هو العنصر النّحوي. فمجال العلاقات النّحوية هو المجال النّاظم للصّورة بمكوّناتها المختلفة. فقد جدّ عبد القاهر إلى تحليل ذلك النّظم الّذي أحاط الصّورة الشعرية في بيت بشّار لتبيان أثر النّظم في المعنى السّياقي النّاتج عن علوق الكلم بعضه ببعض، وليس علوق الّذي تقتضيه القاعدة النّحوية، وإنّما العلاقة بين اللّفظ وجاره علاقة تضمن التّأثير وتحقّق المزيّة وذلك عن طريق الصّورة الّتي تحدث في المعنى. "إلاّ أنّك تجد لبيت بشّار من الفضل ومن كرم الموقع ولطف التأثير في النّفس ما لا يقلّ مقداره ولا يمكن إنكاره، وذلك لأنّه راعى ما لم يراعه غيره"[2]، لقد أحضر بشار المعنى في نفسه ثمّ أحضر صوّرها بلفظة واحدة ونبّه عليها بأحسن التنبيه وحدّد قوله بكلمة واحدة "تهاوى" فالكواكب إذا وقعت اختلفت جهات سقوطها مثل الاختلاف في وقع السّيوف عند المبارزة، فالإيجاز ميزة لكلّ قول بليغ، فالصورة الشعريّة تختصرها الكلمات بعد أن كانت معان كامنة في النّفس مستترة "لأنّ المزايا الّتي تحتاج أن تعلمهم مكانها وتصوّر لهم شأنها أمور خفيّة ومعان روحانية. أنت لا تستطيع أن تنبّه السّامع إليها وتحدث له علما بها حتّى يكون مهيأ لإدراكها، وتكون فيه طبيعة قابلة لها. ويكون له ذوق وقريحة يجد لهما في نفسه إحساسا بأنّ من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض المزيّة على الجملة"[3]. لقد كان للتشبيه مكانه الرّفيع عند العرب لأنّهم يرون فيه البراعة والفطنة "غلا النّقاد العرب في الإعجاب

[1] المصدر نفسه ، ص 412- 413
[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق ه. ريتر، المصدر السابق،، 1979، ص 159- 160
[3] المصدر نفسه، ص 547

المتواتر بمكانة التشبيه فقد رأو فيه جانبا من أشرف كلام العرب وفيه تكون البراعة والفطنة، ولذا جعلوه أبين دليل على الشاعريّة ومقياسا تعرف به البلاغة"[1].

"وعلى الأغلب من المرتبة التي رفع إليها التشبيه فإنّ النّقاد ماعدا عبد القاهر لم يصدروا في بيان الجيّد والرّديء منه عن غير الذّوق العّام، واللّباقة الاجتماعية والكياسة العملية في غالب الأمر"[2]، فقد توقّف عبد القاهر عند العلل النفسية للتمثيل الّذي يعدّه ضربا من التشبيه، فكلّ تمثيل تشبيه وليس كلّ تشبيه تمثيلا ويقول عنه :"التشبيه الّذي هو الأولى بأن يسمى تمثيلا لبعده عن التشبيه الظّاهر الصريح ما تجده لا يحصل إلاّ من جملة من الكلام أو جملتين أو أكثر حتّى إنّ التشبيه كلّما كان أوغل في كونه عقليا محضا كانت الحاجة إلى الجملة أكثر"[3]، ويورد من أمثلته قوله تعالى :"إِنَّمَا الحَيَاةُ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنْزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الأَرْضِ مِمَّا يَأْكُلُ النَّاسُ وَالأَنْعَامُ حَتَّى إِذَا أَخَذَتِ الأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ وَظَنَّ أَهْلُهَا أَنَّهُمْ قَادِرُونَ عَلَيْهَا أَتَاهَا أَمْرُنَا لَيْلاً أَوْ نَهَارًا فَجَعَلْنَاهَا حَصِيدًا كَأَنْ لَمْ تَغْنَ بِالأَمْسِ"[4]. وينقل أسباب التأثير بقوله :"فأوّل ذلك وأظهره أنّ أسس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفيّ إلى جليّ، وتأتيها بصريح بعد مكنّى، وأن تردّها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها من العقل إلى الإحساس وعمّا يعمل بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطّبع، لأنّ العلم المستفاد من طرق الحواس أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حدّ الضرورة يفضل المستفاد من جهة النّظر والفكر في القوّة والاستحكام"[5] فعبد القاهر يرى في التمثيل إبانة وتأكيدا للمعنى، فهو يشير للأثر النّفسي لدى المتلقي مبيّنا أثر التمثيل في تقوية المعنى، كما أنّ عبد القاهر يدعو إلى تقريب التشبيه من جهة وإيضاح المقاصد عمّا هو موجود في الطّباع مثله مثل بقيّة النّقاد، ومن جهة ثانية ينوّه بالتشبيه الّذي يجمع بين متباعدين ممّا يدعو للتعجّب :"فإنّك تجد تشبيه البنفسج في قوله ابن المعتز (البسيط):

وَلاَ زَوَرْدِيَةٌ تَزْهُو بِزُرْقَتِهَا بَيْنَ الرِّيَاضِ عَلَى حُمْرِ اليَوَاقِيتِ

[1] ناصف مصطفى، الصّورة الأدبية،المرجع السابق، ص 46
[2] المرجع نفسه، ص 60
[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمّد رشيد رضا،المصدر السابق، ص 87
[4] القران الكريم يونس ، الاية24
[5] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة،المصدر السابق، ص 102

كَأَنَّهَا فَوْقَ قَامَاتٍ ضَعُفْنَ بِهَا أَوَائِـــلَ النَّارِ فِي أَطْرَافِ كِبْرِيتِ

أغرب وأعجب، وأحقّ بالولوع وأجدر من تشبيه النرجس بمداهن درّ حشوهنّ عقيق، لأنّه إذ ذاك مشبه لنبات غضّ يرفّ، وأوراق رطبة ترى الماء منها يشف، يلهب نار مستول عليه اليبس وباد عليه الكلف ومبنى الطّباع وموضوع الجبلة على أنّ الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه وخرج من موضوع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان الشّغف منها أجدر"[1]

وقد رفع النُّقّاد من مكانة التشبيه، وهوّنوا من شأن الاستعارة رغم أنّها جديرة بالنّظر وطول توقف :"ربّما كانت أولى منه وأجدر بطول توقف والآناة، وهي بالشعر على الخصوص، أمسّ رحما"[2]، بل اعتبرو الاستعارة فرعا من فروعه، يقول المرزوقي في مقدّمة شرح ديوان الحماسة :"فإصابة التشبيه ركن من أركان الشعر، أمّا الاستعارة فيكفي في أمرها التّناسب الواضح القريب بين الأشياء"[3] كأنّهم قدّروا الإصابة فيها يسيرة وفي المتناول، كان تقصيرا منهم في استعمال الاستعارة "إنّنا نعيش على الإدراك الاستعاري في تعقلنا وتخيّلنا، في يقظتنا ونومنا، إنّ الخيال الإنساني جزء هام من الوجود، وبينه وبين الأشياء انسجام ضروري، وحين يحسّ الشّاعر هذا الانسجام يكون في قلب الحقيقة، وغالبا ما يكون في قلب الإدراك الاستعاري"[4]، فالاستعارة إذا ليست في أيّ مجال من مجالاتها، عنصرا إضافيا بل هي المخرج الوحيد لشيء لا ينال بغيرها، ليست الاستعارة عنصرا خارجيا على التفكير. إنّها قوام التّنوير الشعري الّذي ينبثق من التجربة الشعورية والقوى النّفسية لدى الشاعر. كما اتّجه إلى استيعاب ضروب المجاز، توقف عند الكناية لأنّها طريق آخر لتصوير المعنى لها أثر في النّفس عميق كالاستعارة :"ففي علم النّفس تعني كلمة (صورة) إعادة إنتاج عقلية، ذكرى لتجربة عاطفيّة أو إدراكيّة ليست بالضرورة بصرية"[5]. لقد حضر أبو نوّاس مجلس شراب للمخلوع، فشرب الجميع حتّى ناموا لكنّ أبا نوّاس ظلّ مستيقظا فنادى الأمير :"يا سيّد العالمين، أما ترى رقة هذا النسيم، وطيب هذا الشّمال، وبرد

[1] عبد القاهر الجرجاني، الصدر السابق، ص 110
[2] ناصف مصطفى، المرجع السّابق، ص 47
[3] المرزوقي، مقدّمة شرح ديوان الحماسة،المرجع السابق، ص 08- 11
[4] ناصف مصطفى، المرجع السّابق، ص 07
[5] ويليك رينيه ووارين أوستن، نظريّة الأدب، المجلس الأعلى للآداب والفنون، ترجمة محيي الدّين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، ط1، 1972، ص 240

السَّحَر، وصحّة هذا الهواء المعتدل والجوّ الصافي... فلمّا سمع محمّد وصفه استوى جالسا وقال : يا أبا نوّاس، ما بي للشرب موضع، ولا للسّهر مكان، وقد بسطتّني بمنثور وصفك، فنشطني بمنظومه للشرب، فأنشأ يقول (الرّجز):

نَبِّهْ نَدِيمَكَ قَدْ نَعِسْ يَسْقِيكَ كَأْسًا فِي الغَلَسْ

تَبْكِي البُدُورُ لِضِحْكِهِ وَالسَّيْفُ يَضْحَكُ إِنْ عَبَسْ"[1]

ألا ترى في هذه المقابلة بين البكاء والضحك استعارة تشدّك في خفّة لفظ وألطف معنى، مستطردا باستعارة أخرى بين ضحك السّيف وعبس الأمير. فارتاح الأمير ودعا بشراب فشرب معه. كما أنّه يجعل الاستعارة من المجاز العقلي :"فالصميم الخالص من الاستعارة حدّه أن يكون الشبه مأخوذا من الصور العقلية وذلك كاستعارة النّور للبيان والحجّة الكاشفة عن الحقّ المزيلة للشّك النّافية للرّيب كما جاء في التنزيل من نحو قوله عزّ وجلّ :"اتَّبَعُوا النُّورَ الَّذِي أُنْزِلَ مَعَهُ" فهو يكاد يرى الاستعارة مقصودة لذاتها لم تستدع لأغراض تزيينية، وأنّها ليست التخييل[2].

أمّا مدار الكناية في الجانب التصويري فأنت لا تعني المعنى الأوّل بقدر ما تعني المعنى الثاني وهو المراد كقولك :"فلان كثير الرّماد" فأنت لا تعني الرّماد المتولّد من اشتعال النّار، بل تعني المعنى الآخر الّذي هو الكرم، أو تسمع قائلا يقول :"نؤوم الضّحى" فهو لا يعني بهذا اللّفظ الكسل والخمول والدّعة للرّاحة، بل يعني هذه المرأة مترفة مخدومة وهناك من يكفيها أمرها وكذا إذا سمعت آخر يقول :"رأيت أسدا" وأنت تعلم أنّه لا يريد الأسد الحيوان بل يعني رجلا مثله في الشجاعة على سبيل التشبيه والمبالغة، وبهذا تخرج إلى "المعنى" و "معنى المعنى"، "أن يدلّك لفظ على معنى، ثمّ يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"[3]. إنّ اهتمامنا ليس منصبّ على الكناية بعينها أو الاستعارة فالاهتمام الأوّل منصبّ إلى قضية إخفاء المعنى، ونحن لا ننظر إلى الطريق المؤدّي إلى ذاك الإخفاء أكان كناية أو إستعارة أو تشبيه أو حذف... قد يكون البيان في عدم الإبانة"[4]. يقول جون ساول :"القارئ

[1] ابن المعتز، طبقات الشعراء، تقديم صلاح الدّين الهوّاري، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 191
[2] شرف محمّد فني، الصور البيانيّة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط1، 1965، ص 279
[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمّد شاكر، ص 262 -263
[4] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل العجز ، تحقيق محمود محمد شاكر المصدر نفسه، ص 146

مضطر في الكناية مثلا إلى استعمال عقله فيستدلّ بالمعنى الأوّل الموصول للمعنى الثّاني. فالمعنى هنا مرتبط بما يعنيه المتكلّم أكثر ما هو مرتبط بما يعنيه المتكلّم أكثر ما هو مرتبط بما يعنيه الكلام في ذاته فما يعنيه الكلام في ذاته- أي المعنى الأوّل- لا يشكّل غرض المتكلّم الّذي اصطلح عليه الجرجاني ب (معنى المعنى)."[1]

« Dans chacun de ces cas, ce que le locuteur veut dire n'est pas identique à ce que la phrase veut dire, et pourtant ce qu'il veut dire est lié de plusieurs manières à ce que la phrase veut dire (…); les phrases et les mots n'ont que le sens qui est le leur. A proprement parler quand on parle du sens métaphorique d'un mot d'une expression, où d'une phrase, on parle de ce que locuteur pouvait vouloir dire en l'énonçant, d'une manière qui s'écarte de ce que le mot, l'expression où la phrase signifiant en fait, on parle donc des intentions possibles du locuteur »

ومهما يكون التعبير الّذي يحقّق معنى المعنى فإنّ الأهميّة منوطة ب "لطف المعنى وخفائه"[2] بشرط وجود قرينة تدلّ على خفاء المعنى واستتاره، ويرفض عبد القاهر الإغلاق والغموض الكلّي "ويقبل الشعر الّذي فيه قرائن تفتح ما استغلق واستتر". يفتح لفكرتك الطّريق المستوي ويمهّده وإن كان فيه تعاطف أقام عليه المنار، وأوقد فيه الأنوار، حتّى تسلكه سلوك المتبيّن لوجهته وتقطّعه قطع الواثق بالنّجح في طيّته"[3] إذا كان النظم لا ينفك عن الجمالية فلابدّ للصياغة والتصوير من جودة تسوسهما، ولابدّ للناظم أن يمتلك ناصية معاني النحو فضلا على بديهة وقريحة حاضرة عند الاستدعاء، فمن هنا يحقّق الشعر المزيّة وأثر جميل في النفس، "ومعلوم أنّ سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأنّ سبيل المعنى الّذي يعبّر عنه سبيل الشيء الّذي يقع التصوير والصّوغ فيه. كالفضّة والذّهب يصاغ فيهما خاتم أو سوار، فكما أنّ محال إذا أنت أردت النّظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل ورداءته، أن

[1] John r . Searle, sens et expression. Ed. de minuit , paris , 1970. P 122

[2] عبد القاهر الجرجاني دلائل الاعجاز،تحقيق محمود محمد شاكر،المصدر السابق، ص 273

[3] المصدر نفسه، ص 574

ننظر إلى الفضّة الحاملة لتلك الصّورة، أو الذهب الّذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزيّة في الكلام أن تنظر في مجرّد معناه وكما أنّا لو فضلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضّة هذا أجود أو فضّة أنفس لم يكن تفضيلا له من حيث هو خاتم كذلك ينبغي إذا فضّلنا بيت من أجل معناه، ألا يكون تفضيلا من حيث هو شعر وكلام"[1]. لقد أتيح لعبد القاهر الجرجاني بحكم منهجيته ومعرفته الموسوعية أن ينتج نظريا مساهمات سابقية من نقّاد ومتكلّمين، لقد ظلّ كلامه حول النّظم مشدودا إلى أطروحات الجاحظ المؤسّس الّذي أقام الصّلة بين الشعر والرّسم :"فالمعاني مطروحة في الطرّيق يعرفها العجمي والعربي والقروي والبدوي، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللّفظ وسهولة المخرج وصحّة الطّبع وكثرة الماء وجودة السّبك وإنّما الشعر صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير"، فالشاعر شأنه شأن الرّسّام وهو الموقف نفسه الّذي أقرّه أرسطو في كلامه على الشعر باعتباره محاكاة، "فالمحاكاة إبداع عند أرسطو، فوظيفة الفنّان عنده أن يقدّم الطبيعة في فنّه أجمل ممّا هي عليه في الواقع"[2] أي أنّ على الفنّان أن يتمّ في فنّه النّقص الكائن في الطبيعة.

لقد نظّر عبد القاهر للّفظ والمعنى وبلغ التنظير منتهاه، وأعطى للنّص تقديره الأوّل وجعل النّظم مقياسا لجودة الكلام، كما حقق الوحدة على مستوى العبارة، أو الجملة الواحدة ومن جهة أخرى أكدّ حضور الشّاعر بتأكيده شخصية النّص، إلى جانب ذلك لم يهمّش أهميّة اللّغة، بل أقرّها، وجعلها ممثّلة لمعاني النّحو. فكان هو والجاحظ حبرا التنظير وازدهاره، ثمّ جاء الجمع والتبويب مع تراجع التنظير مع أسامة بن منقذ (ت 584ه) (وكتابه البديع في نقد الشّعر)، وضياء الدّين بن الأثير (ت 637ه) وكتابه (المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر)، وابن أبي الأصبع المصري (ت 654ه) وكتابه (تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن) وابن خلدون (ت808ه) وكتابه (المقدّمة).

إنّ مفهوم الشعرية العربية والتأصيل لها منذ البدايات الجنينية التّي أملت على الرّواة والنّقاد بإيجاد نظرية تؤسس لهذه الشّعرية كما تكون نتاج مسيرة طويلة لجهود جهابذة من العلماء أفنوا أعمارهم وأفكارهم من أجل عروبة النّظريّة لا تحيد على طريقة العرب كما

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمّد رشيد رضا،المصدر السابقن ص 254– 255
[2] أرسطو طاليس، فنّ الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثّقافة، بيروت، ط2، 1973، ص 72

أسّس لها الجاحظ ونظّر لها عبد القاهر الجرجاني فحين يجمع بعض الدّارسين على أنّ كلّ ما قيل حول مفهوم الشعرية العربية وتجلّياتها وطرائق حضورها بيننا. كان سوى أصداء لما أخذوه عن أرسطو عن طريق الترجمة وشروح الفلاسفة، وهناك من يقول أنّ تلك الشروح مختلفة في نواتها وجوهرها عن كتاب أرسطو "فنّ الشعر"، بل يشيرون إليها بالخلط والعجز عن الفهم، فتعصّبهم هذا يبيّن على أنّهم لم ينظروا في ما كتبه العرب في الشعر والشعرية نظرة عامّة شمولية تعامل الفكرة العربية كذات لها حضور تاريخي لا يمكن قراءتها خارج هذا الكيان، لكن هناك مفاهيم سقت الشعرية العربية تبدو لا محالة متأثّرة بالفكر اليوناني وتابعة لتعاليمه.

6 – تأثير الفلسفة اليونانية في مفاهيم الشعرية العربية:

لقد تأثّرت الشعرية العربية بالفلسفة اليونانية منذ "الرّبع الأخير من القرن الثاني وعلى مدار القرنين الثالث والرّابع"[1]. كما كانت الحقبة العبّاسية وبالأخصّ زمن المأمون من الفترات النشطة في جانبها العلمي على صعيدي الفكر والمعرفة، ففي عصره تأسّست "دار الحكمة" الّتي حوّلت داخلها :"ترجمة علوم الأوائل من اليونانية والسريانيّة إلى العربية"[2]، ولقد كانت مجهودات العلماء حجر الأساس لنشوء فكر فلسفي منظم وتعني جهود الفقهاء وعلماء الكلام، كما كانت الفاتحة الأولى لفكر فلسفي منظّم مع الكندي (ت 252ه) ومهتم آخر بالشعرية العربية "بأنّها محاكاة كالفرابي (ت339ه) والتخييل أو المحاكاة عند ابن سينا (ت428ه) ماهي إلاّ استعارة وتشبيه وتركيب منهما، كذلك عند ابن رشد (ت595ه) فالتخييل عنده تشبيه و استعارة ومجاز"[3].

[1] عبد الرحمان بدوي، الفلسفة والفلاسفة في الحضارة العربيّة، دار المعارف للطباعة والنشر، (د. ت)، ص 05

[2] جلال الدّين السّيوطي، تاريخ الخلفاء، تحقيق محمّد محيي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1988، ص 364

[3] محمّد لطفي اليوسفي، الشعر والشعريّة، الدار العربيّة للكتاب، تونس، 1992، ص 205

ونحن يعنينا من بحثهم سوى تصوّرهم للشعر على وجه الخصوص ولا يهمّنا خروجهم أو التزامهم بالنّص اليوناني خاصّة المهتمين منهم بنتاج أرسطو وقراءته في ضوء نظريّة شعرية عربيّة.

7 – الاهتمامات الفلسفيّة العربيّة بمفهوم الشعرية:

لقد جعل الفارابي الشّعر فرع من فروع المنطق يعصم من الزّلل والخطأ:"فالشّعر إذن هو فرع من فروع المنطق الّذي يحصّن حسب الفارابي طريق طالب المعرفة من الأغلاط والزّلات"[1]، لكن الأقوال عنده تخضع لمعيارين: معيار الصدق، ومعيار الكذب، "فمنها الّذي نقول عليه صادقا لا يعتريه الكذب مطلقا أو صادقا على الأغلب كاذبا على الأقلّ، أو العكس كاذبا على الأكثر صادقا على الأقلّ، أو التساوي بين الطرفين– أي بين الصّدق والكذب– فالصدق المطلق هي البرهانية والصدق على الأغلب هي الجدلية والصدق بالمساواة هي الخطبيّة والصّدق على الأقلّ كاذبة على الأكثر هي السوفسطائيّة. والكاذبة بالكلّ المطلق فهي الشعرية"[2]، كما أنّ الفلاسفة العرب المتأثرين "بفنّ الشعر" لم تأخذهم مقولة :"الشعر محاكاة" بل اختطوّا طريقا آخر غير بعيد باستقلاليّة لمصطلح جديد يقابل المحاكاة عند اليونان "التصوير". أمّا الفارابي فقد اهتمّ بالمحاكاة خاصّة عند أرسطو ضمن تعريفه للشعر :"الأقاويل الشعرية هي الّتي تركّب من أشياء شأنها أن تخيّل في الأمر الّذي فيه المخاطبة حالا ما أو شيئا أفضل أو أخس، ذلك إمّا إجمالا أو قبحا أو جلالة أو هوانا، أو غير ذلك ممّا يشاكل كلّ هذه"[3]، فالشعر عنده قد اعتمد على الخيال في التصوير الرّذيل أو الأخسّ أو الأحسن بغير مطابقة مطلقة بل ما يمليه عليه خياله من إيحاء عند المحاكاة الشعرية كأنّ الشعر نواته هي بمنأى عن الوزن والقافية رغم ما كان الوزن من أهميّة :"في قوام الشّعر هو المحاكاة وعلم الأشياء الّتي بها المحاكاة وأصغرهما الوزن"[4]، فالشعر عنده محاكاة، فالفكرة سابقة على العبارة لأنّ :"الإنسان كثيرا ما تتبع أفعاله تخيلاتها، وكثيرا ما يكون ظنّه أو علمه مضادّا لتخيّله، فيكون فعله بحسب تخيّله لا بحسب ضنّه به أو علمه، فلذلك صار

[1] ماجد فخري، مختصر تاريخ الفلسفة العربيّة، دار الثّورى، بيروت، ط1، 1981، ص 48

[2] الفاربي أبو نصر، مقالة في قوانين صناعة الشّعر، ضمن أرسطو طاليس، فنّ الشّعر، ترجمة وتحقيق وشرح عبد الرحمان بدوي، دار الثّقافة، بيروت، لبنان، مكتبة النّهضة المصريّة، القاهرة، 2001، ص 151

[3] الفارابي، إحصاء العلوم، مركز الإنماء القومي، لبنان، 1991، ص 19

[4] الفارابي أبو نصر، جوامع الشّعر، ضمن أبي الوليد ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق الدّكتور محمّد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلاميّة، القاهرة، 1971، ص 173

الغرض المقصود بالأقاويل المخيّلة أن تنهض بالسّامع نحو فعل الشيء الّذي خيّل له فيه أمر ما (من طلب له، أو هرب عنه، ومن نزاع أو كراهة له، أو غير ذلك من الأفعال من إساءة أو إحسان) سواء صدق ما يخيّل إليه من ذلك أم لا، كان الأمر في الحقيقة على ما خيّل أم لم يكن"[1]، فالمحاكاة مرتبطة بالجانب النفسي الّذي يحثّ المتلقي لفعل أشياء أرادها الشاعر وفهمها المتلقي من أقواله الشعريّة. ويضيف أنّ المحاكاة مثل الحال الّتي يراها النّاظر في المرآة والأجسام الصّقيلة فماهي إلاّ إيهام بشبيه الشيء لا بنقضيه. فإذا حاكى الشّاعر بغير الممكن كان غالطا قال ابن سينا :"فمن غلط الشّاعر محاكاته بما ليس بممكن، ومحاكاته على التحريف، وكذبه في المحاكاة كمن يحاكي بأيل أنثى ويجعل لها قرنا عظيما، ولا تصحّ المحاكاة بما لا يمكن وإن كان غير ظاهر الإحالة ولا مشهورها"[2] كما تقوم المحاكاة على المثل ولا ليس الشيء نفسه كما ترى صورة الحيوان وليس هو ذاته، ويؤكّد ابن رشد أنّ المحاكاة هي محاكاة "للمعنوي" "بالمحسوس" مع الحفاظ على مبدأ المناسبة :"...ومنها أن تكون المحاكاة لأمور معنوية بأمور محسوسة إذا كان لتلك الأمور أفعال مناسبة لتلك المعاني حتّى توهم أنّها هي"[3]. ويقدّم ابن رشد الشواهد لتدعيم آرائه من الشعر العربي "مثل قولهم في المنّة إنّها طوق العنق. وفي الإحسان قيد، كما قال أبو الطيّب (الطويل):- ومن وجد الإحسان قيدا تقييدا. وهذا كثير في أشعار العرب. ومنه قول امرئ القيس... قيد الأوابد هيكل وما كان من هذه أيضا غير مناسب ولا شبيه فينبغي أن يطرح. وهذا كثير ما يوجد في أشعار المحدثين وبخاصة في شعر أبي تمّام بقوله: لا تسقني ماء الملام... فإنّ الماء غير مناسب للملام. وأسخف من هذا قوله (الخفيف) :كُتُبَ المَوْتِ رَائِبًا وَحَلِيبَا"[4] يولي ابن رشد نظرته لمفهوم المحاكاة بالتمثيل لها ويقارنها بالتشبيه والاستعارة عند البلاغيين العرب خاصة مقارنته بقاعدة العمود فيما يخصّ "القرب" و "المناسبة". فترى من خلال ذلك تعصّب ابن رشد للقديم بانكاره للمحاكاة البعيدة مثلما أنكر النّقاد "الإشارات البعيدة، والحكايات الغلقة والإماء المشكل"[5]، ويقرّ الفارابي في معرض حديثه عن التمثيل أنّه منوط بالشعر لائط به

[1] المصدر نفسه، ص 173

[2] ابن سينا، الشّعر، ضمن أرسطو طاليس، ترجمة وتحقيق وشرح عبد الرحمان بدوي، دار الثّقافة بيروت، لبنان، مكتبة النهضة المصريّة، القاهرة، 2001، ص 196- 197

[3] ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشّعر، تحقيق تشارلس بتروث وأحمد عبد الحميد هريدي، الهيئة المصريّة العامّة للكتـــاب، 1987، ص 223

[4] المصدر نفسه، ص 223- 224

[5] ابن طباطبا، عيار الشّعر،المصدر السابق، ص 158

:"التمثيل أكثر ما يستعمل إنّما يستعمل في صناعة الشعر"[1]. بل يؤكّد ذلك بأنّ الشعر هو التمثيل، والتمثيل بالشيء الأبعد أفضل عند النّاس بالتمثيل القريب "كما أنّ الإنسان إذا حاكى بما يعمله شيئا ما ربّما عمل ما يحاكي به نفسه، وربّما عمل مع ذلك شيئا يحاكي ما يحاكيه، فإنّه ربّما عمل تمثالا يحاكي زيدا وعمل مع ذلك مرآة يرى فيها تمثال زيد، كذلك نحن ربّما لم نعرف زيدا فترى تمثاله فنعرفه بما يحاكيه لنا لا بنفس صورته، وربّما لم نر تمثالا له نفسه، ولكن نرى صورة تمثاله في المرآة فنكون قد عرفناه بما يحاكي ما يحاكيه فنكون قد تباعدنا عن حقيقته برتبتين، وهذا بعينه يلحق الأقاويل المحاكية... وكثير من النّاس يجعلون محاكاة الشيء بالأمر الأبعد أتّم وأفضل من محاكاته بالأمر الأقرب. ويجعلون الصانع للأقاويل الّتي بهذه الحال أحقّ بالمحاكاة، وأدخل في الصناعة وأجرى على مذهبها"[2]، ورؤية ابن سينا لا تحيد عن رؤية أصحاب المنطق بأنّه تخييل ومحاكاة، ويصرّح قائلا :"قيمة المحاكاة حين يجعلها مدار اهتمام المناطقة وهم المهتمون بالبحث عن النتيجة أو القيمة وراء القول، بينما يجعل الوزن والموسيقى والقوافي من اهتمام طوائف أخرى كالعروضيين والموسيقيين وأصحاب علم القوافي ممّا يفهم معه أنّ هذه العناصر وإنّ ساهمت في تشكيل العمل الشعري إلاّ أنّها ليست جوهر هذا التشكيل الشعري"[3]. والمحاكاة في قوله لا تعني المطابقة الكليّة للمحسوس أو الملموس بل الشبيه بالقرب لا بالمطابقة حتّى كأنهم واحد، وفي هذا يقول :"إيراد مثل الشيء وليس هو هو، فلذلك كما يحاكي الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي"[4]. كما تنبّه ابن سينا إلى جانب المحاكاة ما يتعلّق بالإيقاع بقوله :"إنّ الشعر هو كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفّاة. ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي. ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كلّ قول منها مؤلّفا من أقوال إيقاعية. فإنّ عدد زمانه مساو لعدد زمان آخر. ومعنى كونها مقفّاة هو أن يكون الحرف الّذي يختم كلّ قول منها واحد"[5]. فابن سينا يهتمّ بالكلام على أضرب من الإيقاعات. " الإيقاع العددي ويشمل الوحدات النطقية البسيطة الّتي تتألّف منها الأقوال الشعرية وإيقاع المدى ويتّصل بتساوي الأقوال الشعريّة على صعيد المدى الزّماني بحيث لا يستغرق المقطع

[1] الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشّعر،المصدر السابق، ص 151
[2] الفارابي، جوامع الشّعر،المصدر السابق، ص 175
[3] صفوت عبد الله الخطيب، نظريّة حازم النقديّة والجماليّة، في ضوء التأثيرات اليونانيّة، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، 1986، ص 172
[4] ابن سينا، الشّعر، ص 168
[5] ابن سينا، الشفاء المنطق الشعر، تحقيق عبد الرحمان بدوي، الدار المصريّة للتأليف والترجمة، القاهرة، 1966، ص 161

زمانا أطول أو أقصر من زمان سواه، وإيقاع القافية وهي الّتي تؤثّر في السّامع تأثيرا أقوى من تأثير الإيقاع العددي ومن إيقاع المدى"[1]، فالإيقاع موصول صلة وثيقة بالتخييل عند الفلاسفة ومن هنا كان الوزن محفّزا لمكامن التخييل للقول الشعري، فالشعر الخالي من الوزن فهو ضعيف التخييل :"وذلك لأنّ الشعر إنّا المراد فيه التخييل لا إفادة آراء فإن فات الوزن نقص التخييل وأمّا الآخر فالغرض فيه إفادة نتيجة التجربة وذلك قليل الحاجة إلى الوزن"[2]. من هنا يكون الوزن المميّز للشعر عن النثر على صعيد المستوى الشكلي فالشاعر لا يحصّل مقصوده على التّمام من التخييل إلاّ بالوزن"[3]، ولم يخل كلام الفلاسفة العرب عند حديثهم على الإيقاع والأوزان والألحان من الكلام في الشّعر اليوناني كخصوصية ربط الأوزان بالأغراض "واليونانيون كانت لهم أغراض محدودة يقولون فيها الشّعر، وكانوا يخصّون كلّ غرض بوزن على حدة وكانوا يسمّون كلّ وزن باسم على حدة"[4].

فأهميّة الوزن عند اليونانيين خاصة أرسطو له تأثيره الإيجابي في الملتقي، لأنّه يثير انفعاله ويدفعه للتخييل على خلفية أنّ الشعر الموزون يطرب الفهم لصوابه وينعكس على القائل بالرّضى والقبول.وقد استخلص الفلاسفة العرب من خلال نظرياتهم المتعددة مفهوما للشعر.

يقول الفارابي:"التوسّع في العبارة بتكثير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض، وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك في أن تحدث الخطبيّة أولا ثمّ الشعريّة قليلا قليلا"[5]، ويقول ابن سينا :"إنّ السبب المولّد للشعر في قوّة الإنسان شيئان :أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة... والسّبب الثّاني حبّ النّاس للتأليف المتّفق والألحان طبعا، ثمّ قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها، فمن هاتين العلّتين تولّدت الشعريّة وجعلت تنمو يسيرا تابعة للطّباع. وأكثر تولّدها عن المطبوعين الّذين يرتجلون الشعر طبعا، وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كلّ واحد منهم وقريحته في خاصته وبحسب خلقه وعادته"[6]. فالشعرية عند

[1] محمود المسعدي، الإيقاع في السّجع العربي، محاولة تحليل وتحديد، نشر وتوزيع مؤسّسات عبد الكريم بن عبد اللّــه، تــونس، ط1، 1996، ص 17،45

[2] ابن سينا، الشفاء المنطق الشّعر،المصدر السابق، ص 183

[3] توفيق الزيدي، مفهوم الأدبيّة في التراث النقدي، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط2، 1987، ص 153

[4] بن سينا، الشفاء المنطق الشعر،المصدر نفسه، ص 165

[5] حسن ناظم، مفاهيم الشعريّة، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 12

[6] المرجع نفسه، ص 12

الفارابي لا تحدث لأوّل وهلة في تقمّص فنّ القول، فلابدّ من الارتياض ومعرفة نصوص شعرية أخرى والتدرّج من العبارة إلى الخطبيّة ثمّ تأتي الشعرية بعد طول تمرّس ومران، أمّا عند ابن سينا فالمحاكاة رأس الشعر وبدايته مع شرط الإيقاع الّذي لا انفكاك له عن القول الشعري ثمّ يأتي الوزن كمكمّل خارجي مع وجود طبع وبديهة له حاضرة مستعدّة لفنّ القول. لكن ابن رشد يتّجه طريق آخر للتّعريف بمفهوم الشّعر أنّه كلام مغيّر عن الكلام العادي :"والقول إنّما يكون مختلفا أي مغيّرا عن القول الحقيقي من حيث التوضّع فيه الأسماء متوافقة في الموازنة والمقدار،وبالأسماء الغريبة وبغير ذلك من أنواع التغيير، وقد يستدلّ على أنّ القول الشعري هو المغيّر أنّه إذا غيّر القول الحقيقي سميّ شعرا أو قولا شعريا ووجد له فعل الشّعر، مثال ذلك قول القائل (الطويل):

وَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مِنًى كُلَّ حَاجَةٍ وَمَسَحَ بِالْأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحُ

أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الأَحَادِيثِ بَيْنَنَا وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ المَطِيِّ الأَبَاطِحُ

إنّما صار شعرا من قبل أنّه استعمل قوله "أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا، وسالت بأعناق المطيّ الأباطح" بدل قوله :"تحدّثنا ومشينا"، وكذلك قوله :"بعيدة مهوى القرط" إنّما صار شعرا لأنّه استعمل هذا القول بدل قوله :"طويلة العنق"، وكذلك قول الآخر (الكامل):

يَا دَارُ أَيْنَ ظِبَاؤُكِ اللُّعْسُ؟ قَدْ كَانَ لِي فِي إِنْسِهَا أُنْسِي

إنّما صار شعرا لأنّه أقام الدّار مقام النّاطق بمخاطبتها وأبدل لفظ النّساء بالظّباء وأتى بموافقته الإِنْسَ وَالأُنْسِ في اللّفظ. وأنت إذا تأمّلت الأشعار المحرّكة وجدتها بهذه الحال. وماعدا من هذه التغييرات فليس فيه من معنى الشعريّة إلاّ الوزن فقط"[1]، وبهذا وضع ابن رشد حدودا للشعرية على وجه عام من خلال :"ما لا يكون شعرا" و "ما يكون شعرا" :"ما لا يكون شعرا: لا يكفي توفّر الوزن ليكون الكلام شعرا إذ قد يتّفق لمستعمل اللّسان أن ينظّم كلامه ويعقده بقواف، ومع ذلك يظلّ ذلك الكلام أبعد ما يكون عن الشّعر، فالأوزان بما هي أجزاء إيقاعية ليست مجرّد أطر خارجية يتمّ تنزيل الأقوال الشعريّة ضمنها إنّها أعمق دورا من ذلك فهي عنصر مولّد للشعريّة. أمّا ما يكون شعرا: بقطع النّظر عن الشواهد التمثيليّة

[1] ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشّعر، تحقيق تشارلس بتروث، وأحمد عبد الحميدي الهريدي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1987، ص 242- 243

الّتي ساقها ابن رشد، فإنّ هذا الفيلسوف قدّم مفهوما عامّا للشعر متجاوزا حدود اللّسان الواحد. فالشّعر أيّ شعر هو قول مغيّر عن القول الحقيقي وقع إخراجه عن مخرج العادة"[1]. والحقيقة والعادة سيان، فالحقيقة هي :"ما اصطلح النّاس على التخاطب به"[2] أمّا ما يحقق التغيير فهي الوسائل الفنّية، ثمّ تحدث الشّعريّة، وقد سماها ابن رشد :"الموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه"[3].

ولم يحتفل ابن رشد بالجزئيات في الشّعر بل اهتمّ بالكلّيات الّتي تحقق عنده المجاز الّذي تقوم عليه الشعرية من خلال قوله عن :"القلب والحذق والزّيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السّلب ومن السّلب إلى الإيجاب وبالجملة: من المقابل إلى المقابل، وبالجملة: بجميع الأنواع الّتي تسمّى عندنا مجازا"[4] والشعر عند الفلاسفة العرب مربوط بالإدراك وقناته هي المحسوسات، فالشاعر العربي يوظّف التصوير، فيدرك صورا المحسوسات تخييلا بعد أن رآها عيانا فترتسم في المخيّلة أو يتخيّل لها صورة مع أنّه لم يرها عيانا. وهذا الإدراك مرتبط بالمعرفة الكلّية لأنّ "التخييلات والمحاكيات لا تحصر ولا تحدّ"[5]، ولهذا كان الشعر يرنو نحو الكلّيات متجاوزا الجزئي من الأحداث، والمعرفة الكلّية الّتي اتّفق عليها الفلاسفة العرب لها صلة وثيقة ب"وحدة الفعل" عند أرسطو الّذي يرى الشعر تمثيل المثل الأعلى والتاريخ بصفته تصوير الواقع الحادث، والشّعر مشاعر يصوّر ما يختلج فضلا على تصوير الواقع ككّل :"وعالم الشّعر وإن كان مخالفا لعالم الواقع أقدر على إدراك أسرار القلب الإنساني لأنّه يحسن استنباط المنطق من الأفعال الإنسانية والانفعالات"[6].

لهذا يمكن للشاعر أن يستشرف المستقبل برؤيا قد تقع، أمّا المؤرّخ فلا يتجاوز بسط الواقع على بساط البحث دون نظرة مستقبليّة من هنا كان الشعر أوفر حظّا من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ، فالشعر يروي الكلّي والتاريخ يروي الجزئي، والكلّي نعني به احتمال ما سيقع.

---

[1] المصدر نفسه، ص 243

[2] الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1983، ص 90

[3] ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشّعر،المصدر نفسه، ص 243

[4] ابن رشد، تلخيص كتاب ارسطو،المصدر السابق، ص 243

[5] ابن سينا، الشّفاء المنطق الشعر،المصدر السابق، ص 162- 163

[6] أرسطو طاليس، فنّ الشّعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثّقافة، بيروت، ط2، 1973، ص 26

وقد يختلط على النّاس ما هو ممكن من الشعر وما هو ممكن من التاريخ لكن الممكن من الشعر يشمل ما وقع وما سيقع غير أنّ التاريخ صدى لما وقع يقول عبد الرحمان بدوي في ترجمته لفن الشعر :"يبيّن أرسطو هذا الخلط الّذي يقع فيه النّاس بين الممكن الشعري والممكن التاريخي، فالممكن التاريخي صدى لما وقع، أمّا الممكن الشعري فهو الممكن مطلقا وإن فضل ما وقع من قبل فعلا لأنّ يدلّ على احتمال الإمكان"[1]، كما أنّ الفلسفة عند أرسطو علم له نظرته شمولية الّتي تحتفي بالعقل الفاعل الّذي هو عقل كلّي يصوغ صور المعرفة، والشعر باعتباره مجسّدا للممكن مطلقا أقرب إلى تحقيق المعرفة الكلّية بالموجود :"لأنّه أشدّ تناولا للموجود وأحكم بالحكم الكلّي"[2]، فالشعر كذلك عند العرب في ثنائيّته اللّفظ والمعنى له صلة بالمعرفة والإدراك في نطاقهما العام سيرا على طريق أرسطو :"ما كان ليثبت في كتابه هذا ما هو خاص بهم بل ما هو مشترك للأمم الطبيعيّة"[3].

إنّ النظرة الّتي ارتآها عبد القاهر الجرجاني وقبله الجاحظ بأنّ الشعر "صياغة وتصوير" مع التوسّط في العبارة لا هي بالكزّة الغليظة ولا هي بالمبتذلة السّاقطة، فلا تبيين إلى حدّ الابتذال ولا تعجيب إلى حدّ الإغلاق. ولم يفت النّقاد العرب خاصّة الجرجاني استغلال العلاقات النّحوية مع أنواع المجاز لتحقيق معاني النّظم، بهذا كانت نظرة الفلاسفة العرب مشتركة مع النّقاد في إطار أن يكون الشعر مغايرا للكلام العادي أو المألوف من خلال الكلام عن "التغييرات" الّتي يجب على الشّاعر الالتزام بها في صناعة الكلام المغيّر والمخيّل عبر المواضعات الّتي هي لغة الشعر، وهذا ضمانا للتأثير في السّامع بالانقباض أو الانبساط، ولا يكون الشعر قائما على التخييل دائما قد يجري لبسط الفضائل وتقويم السّلوك والاقتراب من الحقائق عوض البعد عنها أو مفارقتها او الالتذاذ فحسب :"لم تكن هي اللّذة وحدها، وإن تكن اللّذة أساسية فيه، وإنّما التذهيب والتقويم أيضا"[4]، كما يزيد على هذا حتّى يصير النّظم نظما بعيدا عن النثر هو (الإيقاع) الّذي عبّر عنه النّقاد (بلذيذ الوزن)، فلا يختلفون عن الفلاسفة بأنّ الأوزان أساسية في توليد الشعرية الّتي هي أجزاء إيقاعيّة، مع شدّة اهتمامهم بالفهم عندما تطرب الأذن بموسيقاه.

---

[1] المصدر نفسه، ص 27

[2] ابن سينا، الشّفاء المنطق الشّعر، من كتاب الشّفاء، المصدر السابق،ص 183

[3] ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشّعر،المصدر السابقن ص 246

[4] أفلاطون، الجمهوريّة، ص 165، من رسالة دوكتوراه، عبد القادر زروقي، 2007/ 2008، ص 214

ولم يفت العرب بعد قضيّة الإيقاع الاهتمام أولا بالبناء الشعري على جانبين: الجانب الأوّل وحدة البيت الّتي كانت رأس اهتمامهم وبغيتهم عند التشكيل والبناء يقول قدامة بن جعفر :"من الواجب في الشعر أن يقوم كلّ بيت بنفسه غير مفتقر لغيره"[1] أمّا الجانب الثاني المنوط بوحدة القصيدة لم تحفل به القصيدة القديمة قدر اهتمامهم بالرّابط بين غرض وآخر في ميزة خاصّة هي :"حسن التخلّص" الّذي لم يفرّق فيه النّقاد بين النثر والشعر بأن يصل الشّاعر أو النّاثر في الرّبط صلة لطيفة بلا انفصال للمعنى الثّاني عمّا قبله بل يكون متّصلا به وممتزجا معه حتّى يلتقي الطرفان من نسيب ومدح أو غيرهما من الأغراض المتباينة التقاءا محكما دون اختلال في النسق أو تباين في أجزاء النّظم "لأنّ النفوس والمسامع إذا كانت مندرجة من فنّ مباين له دونما جامع بينهما وملائم بين طرفيهما، وجدت نفورا من ذلك ونبت عنه"[2] وحسن التخلّص يدلّ على حذق الشاعر وتمكّنه من فنّه عند النّقاد القدماء، كما أنّ العرب لا يربطون الأوزان بالأغراض فللشاعر حريّة اختيار الجزء الإيقاعي بخلاف ما عند اليونانيين الّذين "كانوا يخصّون كلّ غرض بوزن على حدة"[3]. والشعراء العرب لم تكن شعريتهم تكتسي الغموض والإفراط فيه بل كانوا يراعون حقّ السّامع في الافهام والبيان، فإذا غمض طرف عمدوا إلى التشبيه للإيضاح والبيان يقول قدامة بن جعفر :"إنّ التشبيه الحسن يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بيانا والتشبيه القبيح ما كان خلاف ذلك"[4]. فهم وقافون عند حدود الفنّ يطلبونه لذاته بخلاف اليونانيين الّذين :"كانوا يقصدون أن بحثوا بالقول على فعل أو يردعوا بالقول عن فعل. وتارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة وتارة على سبيل الشّعر"[5]. لكن العرب بالأخصّ شعراءهم لم يهتموا بالجميل فحسب بل نوّهوا بالنّافع والمفيد أيضا، ولا غريب إذا أحبّوا الشّعر الجميل ونوّهوا به لقوله صلّى اللّه عليه وسلّم :"إنّ من البيان لسحرا" كما أنّ معجزته القرآنيّة سحر وبيان ومن هذا أخذوا بفتنة الكلمة واهتمّوا بتجويدها بخلاف اليونانيّين الّذين انصرفوا لمحاكاة الفضائل والنّهي عن الرّذائل. لكن لا ننكر وقوف النّقاد والعلماء العرب على آثار اليونانيين في الأدب والفلسفة بالتأثّر والأخذ منها خاصّة جانب اللّفظ والمعنى والتعامل معهما.

[1] محمّد العيد حمّود، الحداثة في الشّعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، الشركة العالميّة للكتاب، بيروت، لبنان، ط2، 1994، ص 16
[2] ابن طباطبا، عيار الشّعر، المصدر السابق،ص 07
[3] ابن سينا، الشّفاء المنطق الشعر، من كتاب الشّفاء،المصدر السابق، ص 165
[4] محمّد العيد حمّود، الحداثة، في الشعر العربي المعاصر،المرجع السابق، ص 20
[5] ابن سينا، الشفاء المنطق الشعر، المصدر نفسه، ص 170

8 – معايير الفلسفة اليونانية ومؤثّراتها في ثنائيّة اللّفظ والمعنى:

إنّ تأثير الفلسفة اليونانيّة في الأدب والنّقد العربيين يظهر جليّا من خلال نموذجين كثيرة سواء أكانت قديمة أو حديثة، لكن المتتبّع لمراحل التاريخ النّقدي عند العرب يظهر له على وجه الخصوص من النّقاد المتأثّرين بالفكر اليوناني على رأسهم قدامة بن جعفر (ت326ه)، ابن وهب الكاتب (ت326ه)، وحازم القرطاجنّي (ت684ه)، ففي كتاب قدامة بن جعفر (نقد الشعر) يظهر لك التأثيرالفلسفي اليوناني على كتاباته فهو فيلسوف وناقد ورجل بلاغة وفصاحة وممن يشار لهم بالبنان في علم المنطق[1]، وكذلك كتاب ابن وهب "البرهان في وجوه البيان" الّذي نسب خطأ لقدامة بن جعفر ب (نقد النثر) تجد فيه "شيء من آثار التفكير اليوناني"[2]، ويزداد التأثير الفلسفي اليوناني في القرن السّابع ويبلغ أوجه مع حازم القرطاجنّي، وقد أفاد من هذا التأخرّ بقطف ثمرة هذا الاتّجاه والتفكير "من الاتّجاه الفلسفي المبنيّ على كتاب أرسطو طاليس، ومن آثار النّقاد العرب سواء منهم من تأثّر بالثقافة اليونانية أو لم يتأثّر"[3]، ويظهر توظيف الفكر اليوناني على مستوى منهج الكلام على اللّفظ والمعنى. فتجد قدامة وابن وهب وحازما يبنون أفكارهم وتصنيفهم على روح منطقيّة سامية جعلتهم يتعاملون مع الظّاهرة البيانيّة والشعريّة على وجه الخصوص بالترتيب الدّقيق: فابن وهب على سبيل الذّكر ذهب إلى تفريع البيان إلى أربعة وجوه واعتبار الوجهين: الأوّل والثاني: أي بيان الأشياء بذواتها والبيان بالقلب عاميّن لا يتغيّران، والوجهين الثالث والرّابع أي البيان باللّسان والبيان بالكتاب خاصّين خاضعين للتّغير بتغيّر اللّغات"[4]، لكن قدامة اعتمد تقسيما خماسيا للعلم بالشعر (قسم ينسب إلى علم عروضه ووزنه) و (قسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعه) و (قسم ينسب إلى علم غريبه ولغته) و (قسم ينسب إلى علم معانيه والمقصد به) و (قسم ينسب إلى علم جيّده ورديئه)[5]، ثمّ قدّم تقسيما آخر لا يقلّ دقّة عن الأوّل :"الشّعر قول موزون مقفى يدلّ على معنى"[6] من هنا تتّضح طريقة المناطقة في التّقسيم ولا يختلف عن ذلك حازم القرطاجنّي.

---

[1] ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1988، ص 12
[2] شوقي ضيف، بلاغة تطوّر وتاريخ 17، دار المعارف، مصر، ط8، (د. ت)، ص 93
[3] إحسان عبّاس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب،المرجع السابق، ص 569
[4] قدامة ابن جعفر، نقد النثر، دار الكتب العلميّة، بيروت، (د. ت)، ص 9– 11
[5] قدامة ابن جعفر، نقد الشّعر،المصدر السابق، ص 15
[6] المصدر نفسه، ص 17

9 – ماهية الشعر عند ثلاثتهم(قدامة بن جعفر،ابن وهب،حازم القرطاجني):

لقد أدرك العرب منذ جاهليتهم معنى الشّعر نظرا لبديهتهم الحاضرة وذوقهم العالي وطبيعتهم المفطورة على التمييز بين الرّديء من الشّعر والجيّد منه، لأنّه كان علم قوم لم يكن لهم علم سواه كما قال عمر بن الخطّاب رضي اللّه عنه لقد أصبغ عليه الخليفة الثّاني صفة العلم لتميّزه عن باقي القول والأمثال فيكسب الشّاعر الفرادة على مستوى الفكر وإثبات الذّات بين العشيرة والقبائل الأخرى حسب صدى قوله وتأثيره في الملتقين، لهذا من أوّل وهلة لا يمكن أن تطلق صفة الشعر على كلّ نظم فعند ابن وهب :"وإنّما سميّ الشّاعر شاعرا لأنّه يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره، وإذا كان إنّما يستحقّ اسم الشّاعر بما ذكرنا فكلّ من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر وإن أتى بكلام موزون مقفّى"[1]. لكن قدامة ابن جعفر جعل حدّا للشّعر لا يبتعد على أنّه :"قول موزون مقفًى يدلّ على معنى"[2]. ويغفل هذا التعريف فكرة المحاكاة رغم تأثّره بالمنهج الأرسطي فلم يغب عن تأليفه أي نظم حتّى لو كان علميا ومن جهة أخرى ربّما غلبة "الشعر الغنائي على الأدب العربي جعل النّقاد يعجزون عن الإفادة من نظريّة المحاكاة على نحو أفاد أفلاطون وأرسطو"[3] وقول ابن وهب موافق لقول أرسطو: على أنّ النّاس قد اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشّعري وبين الوزن فيسمّوا بعض الشعراء إيليجيّين والبعض الآخر شعراء ملاحم فإطلاق لفظ "الشعراء" عليهم ليس لأنّهم يحاكون بل لأنّهم يستخدمون نفس الوزن، والواقع أنّ من ينظم نظريّة في الطبّ أو الطبيعة يسمّى عادة شاعرا، ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأنباذوقليس إلاّ في الوزن. ولهذا يخلق أن نسمّي أحدهما (هوميروس) شاعرا والآخر طبيعيّا أولى منه شاعرا"[4]، ويقوم المترجم عبد الرحمان بدوي بتوضيح فكرة أرسطو بقوله :"هنا مسألة خطيرة يثيرها أرسطو وهي مسألة: ماذا نسمّي شعرا؟ أهو كلّ قول موزون مقفى أو الشّعر له خصائص مستقلّة عن الوزن؟ وهو يرى أنّ من الممكن أن يكون الإنسان شاعرا وهو لا يكتب إلاّ نثرا وأن يكون ناثرا وهو لا يكتب إلاّ

[1] قدامة بن جعفر نقد النثر المصدر السابق،ص 77
[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر،المصدر السابق، ص 65
[3] محمّد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث،المرجع السابق، ص 159
[4] أرسطو طاليس، فنّ الشّعر،المصدر السابق، ص 06

شعرا أعني نظما"[1]. فالشعر فنّ قولي يؤثّر بطريقته الخاصّة في نفوس النّاس ولا حكم لحدود المنطق عليه، فاللّذة لا تقتصر على الوزن لأنّ مبعثها الحقيقي المحاكاة ومجراها التّخييل والاقتدار عليه.

فإذا خلا الشعر من المحاكاة تحوّل إلى نثر وإن كان موزونا قال الفارابي :"والجمهور وكثير من الشّعراء إنّما يرون أنّ القول شعر متى كان موزونا... وليس يبالون أكان مؤلّفا ممّا يحاكي الشيء أم لا... والقول إذا كان ممّا يحاكي الشيء، ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يعدّ شعرا، وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة وأصغرها الوزن، فالخطابة قد تستعمل أشياء من المحاكاة، وربّما غلط كثير من الخطباء لهم في طبائعهم قوّة على الأقاويل الشّعرية، فيستعمل المحاكاة أزيد ممّا شأن الخطابة أن تستعمله، فيكون قوله ذلك عند كثير من النّاس خطبة، وإنّما هو في الحقيقة قول شعري عدل به من منهاج الخطابة. وكثير من الشعراء الّذين لهم أيضا قوّة على الأقاويل المقنعة ويزنونها فيكون ذلك عند كثير من النّاس شعرا، وإنّما هو قول خطبيّ عدل به عن منهاج الخطابة. وكثير من الخطباء يجمع في خطبته الأمريين جميعا، وكذلك كثير من الشعراء، وعلى هذا يوجد كثير من الشعر والأقاويل الشعريّة"[2] فإن اجتمع الكلام على حسن النّظم وجزالة اللّفظ واعتدال الوزن وإصابة التشبيه وقلّة التكلّف والمشاكلة في المطابقة"[3] فلئن اجتمع هذان المفهومان حسن النظم مع قدرة على المحاكاة والتخييل كان الشعر حاضرا مع ملاءمة اللّفظ لسواه في التركيب الشّعري مع جودة في التفصيل يقول ابن وهب :"والّذي يسمّى به الشّعر فائقا ويكون إذا اجتمع فيه مستحسنا رائقا صحّة المقابلة وحسن النّظم وجزالة اللّفظ واعتدال الوزن وإصابة التشبيه وجودة التفصيل وقلّة التكلّف والمشاكلة في المطباقة"[4] ويقدّم ابن وهب عرض لأبيات على جودة التفصيل من خلال قول الشّاعر (البسيط):

بيضٌ مَفَارِقُنَا تَعْلِي مَرَاجِلُنَا نَأسُوا بِأمْوَالِنَا آثارَ أيْدِينَا[5]

ويورد بيتا آخر (البسيط):

[1] أرسطو طاليس، شرح عبد الرحمان بدوي الهامش 2، ص 02

[2] الفارابي، جوامع الشّعر، ضمن تلخيص كتاب الشعر لأرسطو، تحقيق سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلاميّة، مصر، 1976، ص 172، 173

[3] شوقي ضيف، البلاغة تطوّر وتاريخ،المرجع السابق، ص 99- 100

[4] قدامة بن جعفر، نقد النثر،امصدر السابق ص 73

[5] المصدر نفسه، ص 87

بَيْضَاءُ فِي دَعَجٍ صَفْرَاءُ فِي نَعَجٍ كَأَنَّهَا فِضَّةٌ قَدْ مَسَّهَا ذَهَبُ[1]

وسمّى قدامة هذا التّرصيع وعرّفه بقوله :"وهو أن يُتوخّى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف"[2]

فهذا التفضيل مع اعتماد السّجع يسمّيه أرسطو في الخطابة الأسلوب المقطّع أو الدّوري الّذي يتّصل بالسجع :"وتشابه المقاطع الأخيرة في كلّ قسم يسمّى السّجع"[3]، فهذا تفصيل أو ترصيع لضمان نهايات متشابهة. ومن الترصيع الّذي سمّاه قدامة بن جعفر وسمّاه أرسطو في فنّ الخطابة بالأسلوب المقطّع أو الدّوري بيت لزهير بن أبي سلمة (البسيط):

كَبْدَاءُ مُقْبِلَةٌ وَرْكَاءُ مُدْبِرَةٌ قَوْدَاءُ فِيهَا إِذَا اسْتَعْرَضْتَهَا خَضَعُ[4]

يقول أرسطو :"فالّذي هو بهذه الحال قد يكون لذيذا يسير التعليم وهو لذيذ لأنّه يكون على خلاف ما عليه ذلك الّذي لا يتناهى إلى شيء، وكذلك السّامع يرى أنّه يسهل حفظه وذلك من أجل أنّ له عددا أو نهاية فإنّ المقال المتعاطف قد يحفظ أكثر من جميع الكلام. ولذلك ما صار الكلام الموزون يحفظه كلّ واحد، ولا سيما ما كان مبدء مفرّقا وذلك أنّ له عددا به يوزن"[5]. لقد استظهر كلّ من ابن وهب وقدامة جهدا كبيرا في تطبيق ما فهماه من البلاغة عند أرسطو على اللّفظ الشعري.

أمّا توضيف الفكر اليوناني عند حازم فقد تجلّى في ثلاثة عوامل من الإبداع الشعري "هي: المهيّئات والأدوات والبواعث، المهيّئات ترتبط بالبيئتين الطبيعية واللّغوية، والأدوات تتصل بعلوم الألفاظ وعلوم المعاني. أمّا البواعث فترتبط بالإطراب والآمال"[6]، ولا يفوت حازما فضلا على هذه العوامل الثلاث مثل سابقيه التخييل الّذي يعتبره أساسا في بناء الشّعر ولا يلتفت للقافية أو القول صادقا أو كاذبا، ويرى في الغرابة ركن أساسيّ من أركان الشعر، فالشعر الّذي يحدث التعجيب والإغراب في النفس عنده هوذاك الشعر، ومحاكاة تدفع الخيال

[1] المصدر نفسه، ص 87
[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر،المصدر السابق، ص 40
[3] أرسطو طاليس، فنّ الخطابة، تحقيق عبد الرحمان بدوي، نشر وكالة المطبوعات، بيروت، 1979، ص 216
[4] قدامة بن جعفر، نقد الشعر،المصدر نفسه، ص 41
[5] أرسطو طاليس، فنّ الخطابة،المصدر نفس، ص 214- 215
[6] حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمّد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقيّة، تونس، 1966، ص 40- 41

إلى إحضار الصّورة بلغة تصنع من خلال معانيها وألفاظها جمال يشدّ المتلقي ويؤثّر فيه لهذا "يشكّل الخيال الأساس الثالث في النظريّة النّقدية عند حازم القرطاجنّي بعد حدّ الشعر وأسس إبداعه"[1] "فالتخييل هو المعتبر في الصناعة الشعريّة لأنّه مع تحققه المحاكاة من حسن لا يتدنّى عن حسن النّظم أو العبارة الشعرية، فيكون الشعر المحاكي أفضل أنواع الشعر، لأنّ المحاكاة هي الّتي تهتمّ بنقل الصّورة بواسطة اللّغة، فاللّغة فضلا على الصّورة تشكّل المحاكاة، ونقلا عن أستاذنا زروقي عبد القادر من رسالته أنّ المحاكاة نوعان: محاكاة محضة تجمع بين اللّغة البسيطة والصّورة، ومحاكاة معزّزة هي: لغة مع صورة مع حسن التأليف"[2]، من هنا يكون الشعر قادرا على إثارة الخيال ويتيح لقوّة الإنفعال بأن تظهر من خلال المعاني وصورة الألفاظ، فحازم قدّم لماهية الشعر الوزن والقافية لقدامة والتخييل لابن سينا بحكم تأخّره عن النّاقدين العالمين.

كما اهتمّ حازم بالنّظام الكلمي من خلال الجمل والنّصوص لإصدار الموافقة بين الكلمات في التركيب الشعري من خلال نظريته عن التوفيق بين المعاني بالمقابلة بين الألفاظ :"وإنّما تكون المقابلة في الكلام بالتوفيق بين المعاني الّتي يطابق بعضها بعضا والجمع بين المعنيين اللّذين تكون بينهما نسبة تقتضي لأحدهما أن يذكر مع الآخر من جهة ما بينهما من تباين أو تقارب على صفة من الوضع تلائم بها عبارة أحد المعنيين عبارة الآخر كما لاءم كلا المعنيين في ذلك صاحبه"[3]. ولم يفت عليه أنّ القصيدة تبني من مستويين: لفظي وإيقاعي. ويحكم هذا البناء ضرورتان: ضرورة التآلف بين الألفاظ، وضرورة تناسبها مع أزمان التلفّظ بها (الوزن). فالشاعر يقوم بعمليتي تخيّر المواد لقصيدته، تخيّر الألفاظ وتخيّر الوزن الملائم مع إيجاد التلاؤم بين هذه المواد مراعيا قبل كلّ شيء المعاني. من هنا قدّم تصوّرا كليّا لمبنى القصيدة أخذا عن (ابن سينا والفارابي) الّذين كانت آراءهم نقلا عن اليونانيين خاصّة في الشعر وما يتعلّق بوحدة القصيدة. لكنّ حازما فهم هذه الوحدة تركيبا لعناصر مستقلة بعضها عن بعض فالنّاظم عنده "يحضر مقصده في خياله وذهنه والمعاني الّتي هي عمدة له بالنسبة إلى غرضه ومقصده ويتخيّلها تتبّعا بالفكر في عبارات بدد. ثمّ

[1] صفوت عبد الله الخطيب، الخيال... مصطلحا نقديا بين حازم والفلاسفة، مجلّة فصول، الهيئة المصريّة للكتاب، مصر، المجلّد السّابع، العددان الثالث والرّابع، 1987، ص 62، من رسالة دكتوراه لزروقي، ص 208

[2] عبد القادر زروقي، قضايا الشعريّة وعلاقتها بالنّص الأدبي بين حازم القرطاجنّي والسجلماسي في ظلّ تأثيرات اليونانيّة،رسالة الدكتوراه، ص 208

[3] حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء، وسراج الأدباء،المصدر السابق، ص 52

يلحظ ما وقع في جميع هذه العبارات أو أكثرها طرفا أو مهيّئا لأن يصير طرفا من الكلم المتماثلة المقاطع الصالحة لأن تقطع في بناء قافية واحدة، ثمّ يضع الوزن والرويّ بحسبها لتكون قوافيه متمكّنة تابعة للمعاني لا متبوعة لها. ثمّ يقسّم المعاني والعبارات على فصول، ويبدأ منها بما يليق بمقصده أن يبدأ به، ثمّ يتبعه من الفصول بما يليق أن يتبعه به ويستمرّ هكذا على الفصول فصلا فصلا، ثمّ يشرع في نظم العبارات الّتي أحضرها في خاطره منتثرة فيصيّرها موزونة إمّا أن يبدّل فيها كلمة مكان كلمة مرادفة لها أو بأن يزيد في الكلام ما تكون لزيادته فائدة فيه، أو بأن ينقص منه ما لا يخلّ به، أو بأن يعدل من بعض تصاريف الكلمة إلى بعضها، أو بأن يقدّم بعض الكلام ويؤخّر بعضا، أو بأن يرتكب في الكلام أكثر من واحد من هذه الوجوه"[1].

فالوحدة والكلام عنها عنده لا تستكمل إلاّ بتقسيم القصيدة لفصول وفقا للأغراض ووصلها مع بعض بدء بالمعاني الّتي تختمر في الذهن الّتي هي عمدة للمباني وهي بدورها قالب لفظي ووزني محكوم على هذه الألفاظ بالتناسب في نظم متخيّر يسعى إلى التلاؤم مع معنى سابق له.

أمّا على صعيد المعنى الشعري فهي أربعة عند ابن وهب :"وللشعراء فنون من الشعر كثيرة تجمعها في الأصل أصناف أربعة هي: المديح والهجاء والحكمة واللّهو، ثمّ يتفرّع من كلّ صنف عن ذلك الفنون"[2] فقد صنّفها على أساس أنّها أغراض شعرية ثمّ قام بتفريع كلّ غرض إلى فروع يحتويها فالمديح يحتوي على (المراثي، الافتخار، الشكر، اللّطف في المسألة)- أمّا الهجاء: (الذّم، العتب، الاستبطاء، التأنيب)- والحكمة تحتوي على (الأمثال، التزهيد، المواعظ)- واللّهو يحتوي على (الغزل، صفة الخمر، المجون) فهذه الأغراض الأربعة عنده هي المتحكّمة في معاني الشعر ليس في الشعر العربي فحسب بل في الشعر اليوناني الّذي نقلوا عنه :"فترجمة متّى بن يونس لكتاب فنّ الشعر لأرسطو يردّ الشعرإلى أربعة أنواع هي المديح والهجاء والحكمة واللّهو"[3]، أمّا قدامة بن جعفر فقد رأى في أقسام المعاني بأنّها لانهائية بقوله :"ولمّا كانت أقسام المعاني الّتي يحتاج فيها إلى أن تكون على

[1] حازم القرطاجنّي، منهاج الأدباء، تقديم وتحقيق محمّد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981، ص 204
[2] قدامة بن جعفر، نقد النثر،المصدر السابق، ص 81
[3] شوقي ضيف، البلاغة تطوّر وتاريخ،المرجع السابق، ص 95

هذه الصفة ممّا لا نهاية لعدده ولم يمكن أن يؤتى على تعديد جميع ذلك كي يبلغ آخره، رأيت أن أذكر منه صدرا ينبّئ عن نفسه ويكون مثالا لغيره، وعيارا لما لم أذكره، وأن أجعل ذلك في الأعلام من أغراض الشعراء، وما هم له أكثر دوسا وعليه أشدّ دوما، وهو المديح والهجاء والمراثي والتشبيه والوصف والنسيب"[1]. ويرى أمجد الطرابلسي :"أنّ لا مقياس في دراسة قدامة لهذه الأغراض الستّة غير الصدفة فيرى أنّ هذا الناقد لم يبذل أدنى مجهود في ترتيبها على نحو ما"[2] فهذا التقسيم السداسي قائم على أساس أخلاقي عنده ويتمثّل في مجموع الفضائل التي يمدح بها الإنسان :"إنّه لما كانت فضائل النّاس من حيث هم ناس، لا من طريق ماهم مشتركون فيه مع سائر الحيوان، على ما عليه أهل الألباب من الإتفاق في ذلك، إنّما هي العفل والشجاعة، والعدل والعفّة، كان القاصد لمدح الرّجال بهذه الأربع خصال مصيبا والمادح بغيرها مخطئا"[3] والنسيب عدّ عند الفلاسفة من الرذائل الدّاعي إلى المجون والفسوق :"أو ذلك أنّ النوع الذي يسمّونه "النسيب" إنّما هو حثّ على الفسوق ولذلك ينبغي أن يتجنّبه الولدان ويؤدّبون من أشعارهم بما يحثّ فيه على الشجاعة والكرم، فإنّه ليس تحثّ العرب في أشعارها من الفضائل على سوى هاتين الفضيلتين"[4].

أمّا قدامة فيراه مشكلة يريد أن يدخلها في الوصف الأخلاقي العام للمعنى، يورد شاهدا يخدم منحاه عن الغزل (الطويل):

يَوَدُّ بِأَنْ يُمْسِي سَقِيمًا لَعَلَّهَا إِذَا سَمِعَتْ عَنْهُ شَكْوَى تُرَاسِلُهْ

وَيَهْتَزُّ لِلْمَعْرُوفِ فِي طَلَبِ الْعُلَى لِتُحْمَدَ يَوْمًا عِنْدَ لَيْلَى شَمَائِلُهْ[5]

إنّ بيتي الشاعر بالرّغم من كونهما كلاما مرجعيا تقريريا باهتا فقد كانا موضع استحسان قدامة لأنّهما يتطابقان والقاعدة الأخلاقيّة العامّة التي ينطلق منها في الكلام على المعنى.

لقد سار حازم القرطاجنّي على خطى قدامة بن جعفر خاصة في الحديث عن الأغراض الشعرية، لقد بدأ مثل صاحبه من القاعدة الفلسفية الأخلاقيّة نفسها ومن القسمة

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشّعر،المصدر السابق، ص 58

[2] A. Trabulsi : la critique poètique des arabes jusqu'au v^e siecle de l'hégire. Damas. 1955.p 216

[3] قدامة بن جعفر، نقد النثر،المصدر السابق، ص 65- 66

[4] ابن رشد ــ تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشّعر، ص 205

[5] قدامة بن جعفر، نقد الشّعر،المصدر السابق، ص 123

السّداسيّة لأغراض الشعر نفسها الّتي بنى عليها قدامة أغراضه الشعريّة، فإن كان قدامة بن جعفر حدّد الفضائل الأربع على ثنائيّة (الفضيلة الرذيلة) فإن صاحب المنهاج حدّد تقسيمة على ثنائيّة (الخير، الشرّ) بقوله :"فأمّا طريق معرفة القسمة الصحيحة الّتي للشعر من جهة أغراضه فهو أن الأقاويل الشعريّة لمّا كان القصد بها استجلاب المنافع واستدفاع المضار ببسطها النّفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عمّا يراد بما يخيّل لها فيه من خير أو شرّ وكانت الأشياء الّتي يرى أنّها خيرات أو شرور منها ما حصل ومنها ما لم يحصل، وكان حصول ما من شأنه أن يطلب يسمّى ظفرا، وفوته في مظنّة الحصول يسمّى إخفاقا، وكان حصول مامن شأنه أن يهرب عنه يسمّى أذاة أو رزءن وكفايته في مظنّة الحصول تسمّى نجاة، سميّ القول في الظّفر والنجاة تهنئة وسمّى القول بالإخفاق إن قصد تسلية النّفس عنه تأسّيا، وإن قصد تحسّرها تأسّفا، وسميّ القول في الرّزء إن قصد استدعاء الجلد على ذلك تعزية، وإن قصد استدعاء الجزع من ذلك سمّي تفجيعا. فإن كان المظفور به على يدي قاصد للنفع جوزي على ذلك بالذّكر الجميل وسميّ ذلك مديحا، وإن كان الضّار على يدي قاصد لذلك فأدّى ذلك إلى ذكر قبيح سميّ ذلك هجاء، وإذا كان الرّزء بفقد شيء فندب ذلك الشيء سميّ ذلك رثاء"[1]. لقد انطلق من ثنائيّته الّتي لا تبتعد قيد أنملة عن ثنائية قدامة ذات الأساس الأخلاقي، والأساس عندهما واحد وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على أنّ حازما "عاد يطلب مبدأ الوحدة الّذي طلبه قدامة حين جعل أغراض الشعر نابعة من منبع واحد أخلاقي هو الفضيلة و (ما يناقضها) وأنّها ترتسم في صورة واحدة هي المدح (وما يناقضه) ولكنّه اختار طريقة جديدة لإبراز هذه الوحدة"[2]، فمثلا (الفضيلة، الرّذيلة)، (الخير الشّر)، (المنافع، المضار)، (الحسن، القبيح) فحازم مبدئيا انطلق من أنّ الأقاويل الشعريّة مقصود بها "استجلاب المنافع واستدفاع المضار".

فمدار المعاني عند حازم على الحسن والقبيح من الصّفات وبهذا يستحضر ما قاله ابن سينا :"وكلّ محاكاة فأمّا أن يقصد به التحسين وإمّا أن يقصد به التقبيح فإنّ الشيء إنّما يحاكي ليحسّن أو يقبّح"[3] فمحاكاة الحسن فضيلة فيرغب فيها وهذا في المدح. ومحاكاة القبيح رذيلة

[1] حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،المصدر السابق، ص 337
[2] إحسان عبّاس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب،المرجع السابق، ص 556
[3] ابن سينا، الشفاء المنطق الشعر، من كتاب الشفاء،المصدر السابق، ص 169

فينفر منه لأنّه رذيلة وهذا في الهجاء، فإنّ الفضيلة لمّا كانت حسنة فهي لصيقة بالإشادة والمدح، ولمّا كانت الرّذيلة مستقبحة فهي خليقة بالذّم والنّهي عن إتيانها.

لقد أقام كلّ من قدامة بن جعفر وحازم القرطاجنّي أقسام المعاني على أساس أخلاقي طبقا لمرجعيتهما الواحدة –الفلسفة اليونانية– لكن ما يميّز حازما عن قدامة ارتباط الكلام بالمعاني عند الأوّل بمفهوم التخييل لما له من أثر في نفوس المتلقين ويظهر من خلال انبساط النّفس وانقباضها، كما اختلف النّقاد الفلاسفة عن النّقاد الأوائل الّذين كانوا يحبّذون الإظهار والإبانة وعدم الإفراط في الكذب والغلوّ بحكم عقيدتهم ومرجعيتهم الدينيّة، فإنّ النّقاد الفلاسفة مثل :"ابن وهب كان يستحسن ما سمّاه "الكذب والمحال" وقدامة يفضّل الغلوّ لأنّه يمكّن من بلوغ النّهاية في النعت"، أمّا حازما فقد تعدّى مجرّد الاستحسان والتفضيل إلى الفصل النظري على نهج الفلاسفة الخاص لقضيّة الصّدق والكذب"[1] ومن خلال فصله نتج هذا المفهوم الجديد للشعر كان مدينا به للفلاسفة أكثر ممّا هو مدين للنّقاد السّابقين له :"الشعر كلام مخيّل موزون مختصّ في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدّمات مخيّلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها بما هي شعر غير التخييل"[2]. كما أنّ للشعر أثر في المتلقي فقد استعار صاحب المنهاج لفظ (الانفعال) من ابن سينا لقوله :"والتخييل أن تتمثّل للسّامع من لفظ الشّاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[3] فالقول نفسه لابن سينا في معرض حديثه عن التخييل :"والمخيّل هو الكلام الّذي تذعن له النّفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير رويّة وفكر واختيار. وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيّا غير فكري"[4]. وقد اهتدى لمصطلح "التعجيب" عندما تستغرب النفس وتتعجّب لحديث مميّز أو شيء غريب :"والقول المخيّل قلّما يخلو من التعجيب، بل كانّه مستصحب له من أقلّ ما يمكن من ذلك في القول إلى أكثر ما يمكن.

والتّعجيب في القول المخيّل يكون إمّا من جهة إبداع محاكاة الشيء وتخييله... ويكون من جهة كون الشيء المحاكى من الأشياء المستغربة والأمور المستطرفة وإذا ما وقع

[1] إحسان عبّاس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب،المرجع السابق، ص 573
[2] حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، المصدر السابق،ص 89
[3] المصدر نفسه ص 89
[4] ابن سينا، الشّفاء المنطق الشعر، من كتاب الشفاء،المصدر السابق، ص 162

التعجيب من الجهتين المذكورتين على أتمّ ما من شأنه أن يوجد فيهما فتلك الغاية القصوى من التعجيب وللنفوس إلى ما بلغ هذه الغاية تحريك شديد"[1] ويعود التعجيب للنادرة وضروب المجاز المختلفة القائمة على مفارقة الحقيقة وإدهاش المتلقّي في إطار من شعريّة الغرابة :"وكلّما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع"[2].

لقد تعامل الفلاسفة المسلمون مع القول الشعري على أساس قناة من قنوات الإدراك الّتي تقوم على المحسوسات، وقد فضّلوا في هذا النسق النّظري الشعر على التاريخ لأنّه يقوم على المطلق القائم على المعرفة الكلّية مثل الفلسفة مع حسن الانتقاء والتأليف والالتحام بين الدّوال البانية للقول الشعري، فضلا على أنّ الصناعة الشّعرية تنفرد بعنصر التخييل، وما ينجم عنه من إغراب والغريب أنّ المباني هو المحور الّذي يؤثّر في باقي العناصر النّصيّة من معنى ولفظ ووزن وأسلوب ذلك أنّ المباني عنصر مهيمن في العناصر جميعها ويتأكّد ذلك من خلال قوله :"والتخييل في الشعر يقع من أربع أنحاء: من جهة المعنى ومن جهة الأسلوب ومن جهة اللّفظ، ومن جهة النظم والوزن"[3]، فالتخييل عند الفلاسفة العرب بوصفه مصطلحا جديدا في الشعريّة العربيّة هو الفاعليّة الذهنيّة التّصوريّة السّابقة على الممارسة النّصيّة.

"لقد حكّم النّقاد المتفلسفون قواعد البلاغة اليونانيّة في اللّفظ الشعري فأسقطوا ما قاله المعلّم الأوّل عن فنّي الشعر والخطابة على الشعر العربي ونقده غير مكترثين لخصوصيّة العبارة الشعريّة العربيّة، حكّموا القواعد نفسها في المعنى الشعري، وإذا بنا إزاء خصائص للمعنى تكشف عن مميّزات نظريّة اليونان الشّعرية أكثر ممّا تكشف عن نظريّة الشعر عند العرب"[4]. غير أنّ ابن خلدون (ت808ه) في مقدّمته يرى الشعر كلام بائن عن المنثور من خلال عمليّة النّظم فهو يضع أساليب استقرائيّة في بحث مسألة النظم والنثر لكنّها لا تخرج عن أساليب القدماء في نقدهم وتمييزهم بين ثنائيّة النثر والشعر بالوزن فحضوره يحوّل الكلام إلى شعر وغيابه يجعل الكلام منثورا وهذا ما يؤكّده بقوله :"اعلم أنّ لسان العرب وكلامهم على فنين في الشعر المنظوم، وهو الكلام الموزون المقفّى ومعناه الّذي تكون

[1] حازم القرطاجني المصدر نفسه ص 127
[2] المصدر نفسه، ص 91
[3] حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق وتقديم محمّد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط$_{23}$، 1986، ص 89
[4] أحمد الودرني، قضيّة اللفظ والمعنى، ج$_2$،المصدر السابق، ص 1062

أوزانه كلّها على روّي واحد وهو القافية، وفي النثر وهو الكلام الغير موزون..."[1] وكلا النوعين له أساليبه وأغراضه وفنّياته، كما أنّ لكلّ قصيدة فنّياتها وأغراضها وأسلوبها وهذا باختلاف الفنون الشّعريّة من مدح وهجاء ورثاء. كما للنثر تنوّع في الفنون والأساليب.

تصوّرات ابن خلدون وموقفه من الشعر والنثر:

لقد ميّز ابن خلدون بين الفنّين وحدّد لكلّ منهما توابعه من الأغراض غير بعيد عن تأصيل القدماء بقوله :"واعلم أنّ لكلّ من هذه الفنون أساليب تختصّ به عند أهله لا تصلح للفنّ الآخر، ولا تستعمل فيه، مثل النسيب المختصّ بالشعر، والحمد والدّعاء المختصّ بالخطب، والدّعاء المختصّ بالمخاطبات وأمثال ذلك. وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر وموازينه في المنثور من كثرة الأسجاع، والتزام التّقفية وتقديم النّسيب بين يدي الأغراض وصار هذا المنثور إذا تأمّلته من باب الشعر وفنّه، ولم يفترقا إلاّ في الوزن. واستمرّ المتأخرون من الكتّاب على هذه الطريقة واستعملوها في المخاطبات السّلطانيّة. وقصّروا الاستعمال في هذا المنثور كلّه على هذا الفنّ الّذي ارتضوه"[2]، فإنّه يعرض أنّ لكلّ فنّ أغراضه الخاصّة، فالقول الشعري له أغراضه المحدّدة، والخطب بأغراض مغايرة والمخاطبات كذلك لها سماتها المباينة في تقدير ابن خلدون مثل النّسيب الّذي لا يصلح إلاّ للشعر ليس إلاّ. والحمد والدّعاء المختصّ بالمخاطبات فقط، لكن الكتابات المتأخّرة اختلطت فيها الأساليب عندما صارت الصدارة للفنون النثريّة على حساب الشعر تبعا للشروط الحضاريّة وإملاءات العصر بعد أن اكتملت العمليّات التشكيليّة واتّضحت عمليّة البناء من نظير الأسجاع وأثرها الإيقاعي نتيجة ما تحدثه من توازيات لفظيّة وتركيبيّة ودلاليّة ومن هنا يتّضح الميل للمزج بين الشعر والنثر لأنّ الخلط أضحى أعمق من أسباب الفصل والعزل، وأصبح التمييز بين الفنين سوى بالوزن الّذي غدى السبيل الأوحد للتصنيف النّصي في هذه الخانة أو تلك، غير أنّه نبّه المتأخّرون الّذين يكترثون للمنثور دون المنظوم بأنّ أساليب الشعر لها متاحات لا يجب أن تشتمل عليها الخطب بقوله :"وهذا الفنّ المنثور المقفّى أدخل المتأخّرون فيه أساليب الشعر، فوجب أن تنزّه المخاطبات السّلطانيّة عنه، إذ أساليب الشعر

[1] عبد الرحمان بن محمّد بن خلدون، مقدّمة ابن خلدون، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصريّة، القاهرة، ط2، 1996، ص 565
[2] ابن خلدون، مقدّمة ابن خلدون، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص 487

تباح فيها اللّوذعيّة وخلط الجدّ بالهزل..."[1]، "إنّ الموقف من الفنّ المنثور، بتعبير ابن خلدون تبرز فيه الآثار المحتملة النّاجمة عن المطابقة وما تستند إليه من إعادة النّظر في المقاييس والأحكام،والخطاطات التصنيفيّة غير أنّه يقلص مجال النّظر ويحصره في مجال المخاطبات السلطانيّة. وهذا الفنّ الكتابي النثري لا يلج ثنائيّة (شعر ونثر) بنفس الدّرجة المحتملة"[2]

كما قصّر ابن خلدون الإطناب في الوصف، وضرب الأمثال مع التقريب بالتشبيه والاستعارة على الشعر دون الخطاب النثري، ورأى في السّجع بأنّه أسلوب من أساليب الشعر فلا يجب إقحامه في النثر البتّة، لكن هناك من يرى أنّ السّجع لائط بالنثر وأصل من الأصول الأولى للكلام قبل انتظام الشّعر في أعاريض وأوزان، أمّا قول ابن خلدون:"والإطناب في الأوصاف وضرب الأمثال وكثرة التشبيهات والاستعارات، حيث لا تدعو لذلك كلّه ضرورة في الخطاب. والتزام التقفية أيضا من اللّوذعة وجلال الملك والسّلطان، وخطاب الجمهورعن الملوك بالترغيب والترهيب ينافي ذلك ويباينه والمحمود في المخاطبات السلطانيّة الترسّل، وهو إطلاق الكلام وإرساله من غير تسجيع إلاّ في الأقلّ النّادر، وحيث ترسله الملكة إرسالا من غير تكلّف له..."[3]، "فهذه دلالة واضحة على موقف ابن خلدون الرّافض للسجع في النثر. ولقد بنى هذا الموقف على أساس مجموعة من الفرضيّات في مقدّمتها فرضيّة أنّ السجع هو التقفية ممّا تترتّب عنه فرضيّة أخرى هي: أنّ السّجع أسلوب من أساليب الشعر، ويدعونا هذا الطرح إلى التساؤل عكسيا: ألاّ تعتبر التقفية أسلوبا من أساليب النثر؟"[4] أمّا الدكتور عبد اللّه الطّيب فقد مثّل لنا هذه المرحلة مرحلة التكوين بطورين من الأطوار السّتّة الّتي مرّ بها النظم العربي حتّى بلغ هذا المبلغ من الجودة والرّصانة فيتخيّل عبد اللّه الطيّب أنّ النّاظم جعل يراعي السّجع والازدواج كمرحلة تالية للمرحلة الأولى، يقول :"ويغلب على ظنّي أنّ السجع دخل أولاً في الكلام، وجعل السّاجعون يراعون الموازنة بين كلمة وكلمة في أقسامهم" وضرب مثلا قد ذكره الميداني بقولهم :"إنّما هو كبارح الأروى، قليلا ما يرى"[5]. إنّ موقف ابن خلدون، كما يظهر من خلال قوله لا يستند إلى دليل يبرّر قوله: وإن صدق حكمه على عهده الّذي كثرت فيه الصّنعة على حساب

[1] المصدر نفسه، ص 487
[2] عبد القادر الغزالي، الشّعريّة العربيّة التاريخيّة والرهانات، دار الحوار، اللاذقيّة، سوريا، ط1، 2010، ص 81- 82
[3] ابن خلدون، المصدر السّابق، طبعة دار الكتب العلميّة، ص 487
[4] عبد القادر الغزالي، المرجع السّابق، ص 82- 83
[5] عبد اللّه الطيّب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج2، بيروت، لبنان، ط2، 1970، ص 733

الفائدة الشعريّة المستوحاة من النّصوص فلا ينبغي تعميم ذلك على جميع العصور فضلا عن كون الفنّ المقابل للنثر المسجوع، في عهده والمتمثّل في المخاطبات السلطانيّة يقتضي على مستوى البناء، نمطا أسلوبيا سهلا واضحا متسلسلا يتناسب مع الوظيفة الإبداعيّة التواصليّة وفي هذا الإطار يقول :"وأمّا إجراء المخاطبات السلطانيّة على هذا النّحو الّذي هو على أساليب الشّعر فمذموم، وما حمل عليه أهل العصر إلا استيلاء العجمة على ألسنتهم، وقصورهم لذلك عن إعطاء الكلام حقّه في مطابقته لمقتضى الحال فعجزوا عن الكلام المرسل لبعد أمره في البلاغة وانفساح خطوته..."[1]. إنّ هذه المرحلة تمثّل الضعف بحذافيره نظرا لاستلاء العجمة على الألسن وصعوبة الاسترسال في الكلام راجعة إليها نظرا لبعد النّاس عن الفصاحة وممارسة سحر البيان.

لا يخلو لسان قوم من المادّة الشعر لها رجال يمارسونها ويهتمّون بصنعتها، غير أنّ هذه الممارسة لها قوانين خاصّة عند كلّ لسان بحسب الذّات والتاريخ والمجتمع. ولذلك فالشعر العربي له أصول وفرادته وله بواعثه المحفّزة على شعريّة القول فتشحذ القرائح وتنبّه الخواطر، وتلين عريكة الكلام وتسهل طريقة المعنى. لهذا كان الشعر له مكانته السّاميّة في الثقافة العربيّة، يقول ابن خلدون :"واعلم أنّ فنّ الشعر من بين الكلام كان شريفا عند العرب، ولذلك جعلوه ديوان علومهم وأخبارهم وشاهد صوابهم وخطأهم، وأصلا يرجعون إليه في الكثير من علومهم وحكمهم"[2]. لقد استند ابن خلدون في كلامه إلى مرجعيّة سابقة وموروث ثقافي يؤصل لقوله كأنّه يستحضر قول عمر بن الخطّاب :"الشعر ديوان العرب، وكان علم قوم لم يكن لهم علم سواه" كما كان الشعر مرجعيّة تاريخيّة تحفظ للقوم عبر الأزمان مآثرهم وحروبهم وحقّهم وجورهم حتّى كان مصدرا للمعارف والعلوم المختلفة، يقوا إحسان عبّاس :"من الغريب أنّ الجاحظ وهو يعدّ أصناف الرّواة واستغلالهم للشعر في خدمة أهدافهم من نحو وغريب وشاهد ومثل سائر، لم يحسّ أنّه وقع في مثل ما وقعوا فيه فاستغلّ الشعر مصدرا لمعارفه العّامة، إذ استمدّ منه تصوّره للخطابة وبعض معلوماته عن الحيوان، بل إنّه جاء بأشعار وشرحها لأنّ شرحها يعينه على استخراج ما فيها من معرفة علميّة، وهو إذا روى الشعر بمعزل عن الاستشهاد فإنّما يريده للمذاكرة أو للترويح عن النّفس كغيره من نقاد

[1] ابن خلدون، المصدر السابق، ص 487
[2] ابن خلدون، مقدّمة ابن خلدون، تحقيق درويش الجويدي، ط2، 1996، ص 568

عصره"[1]. كما ينقل عمّن سبقه من النّقاد أنّ القصيدة الكاملة كيف تكون مميّزاتها :"وهو في لسان العرب غريب النزعة عزيز المنحى، إذ هو كلام مفصّل قطعا قطعا، متساوية في الوزن، متّحدة في الحرف الأخير من كلّ قطعة وتسمّى كلّ قطعة من هذه القطعات عندهم بيتا، ويسمّى الحرف الأخير الّذي تتّفق فيه رويّا وقافية، ويسمّى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة"[2]، فالشعر عند القدماء من سبق ابن خلدون لا يخرج عن هذا الاتّجاه "فهو لم يأت بجديد، وهو على عادته يلخّص وينقل عن السّابقين في مجال الأدب. فليس جديدا أن يطالب ببناء البيت على القافيّة من أوّل صوغه، وبناء الكلام عليها إلى آخره، وليس جديدا أن يطالب بنظم القصيدة بيتا بيتا، وأن يطالب الشّاعر بمراجعة شعره بالنّقد والتنقيح"[3].

إنّ موقفه من الشعر والنثر خلاصة لمجموع مواقف النّقاد والشعراء العرب القدماء مع براعة في التركيب، مع إضاءات قد سبق إليها.

لقد استعمل ابن خلدون مصطلح نسج لتآلف العبارات وتواشجها وهي مفردة مطابقة لمصطلح نظم أو انتظام عند عبد القاهر الجرجاني وبالأحرى أنّ المفردة مطابقة تمام التطابق للمفردة عند الجاحظ في تعريفه للشعر "ضرب من النسج وجنس من التصوير"، إذ يقول:"فاعلم أنّها عبارة عندهم عن المنوال الّذي تنسج فيه التّراكيب، أو القالب الّذي يفرغ فيه..."[4] إنّ عمليّة التأليف والانتظام عنده عمليّة مقصودة خاضعة للتوجيه قبليا، فلا مجال للتخييل فأنت خاضع لقوانين محدّدة تحكمك لا تحيد عنها في مقالك الخطابي أو أقوالك الشعريّة، فالحكم المعياري يرتضيه كما وظّبه الأوائل وقالوا به وطبّقوه، فهو لا يأتي بالجديد، لكن لو لاحظت مفهوم النسج أو النّظم عند الجرجاني لكان هو ذلك حقّا، فالنّظم ليس في اللّفظة ذاتها لا في أصواتها ودلالتها المعجميّة، ولا فضل للفظة على أخرى في انفصالها وانفطارها عن الأخرى، ولا يحكم على اللّفظة بأيّ حكم قبلي قبل انتظامها في نسق معيّن، في حينها يحكم عليها بالتلاؤم أو التنافر، والسّياق هو الّذي يحدث النّسق الدّلالي في معنى يرضاه العقل وتقرّ به السّريرة، كما تربط الألفاظ في سياق هو نتاج فكر وتمعّن، والفكر لا يرصّ الألفاظ رصّا فهو يرى في اللّفظة نفسها ميزات فارقة، فهو يحكم عليها بحسب مكانتها

[1] إحسان عبّاس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، دار الثّقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1986، ص 57
[2] ابن خلدون، ،تحقيق درويش، المصدر السّابق، ص 568
[3] يوسف حسين بكّار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص 85
[4] ابن خلدون، مقدّمة ابن خلدون، تحقيق درويش الجويدي، ط2، 1996، ص 569

من التأليف فهي هنا لها معنى غير معناها في سياق آخر، ومن هنا يكون المعنى قائدا للّفظ كما ترتّب المعاني في الفكر ويقتضيها علم النّحو، يقول عبد القاهر الجرجاني :"واعلم أنّ ليس النظم إلاّ أن تضع كلامك الوضع الّذي يقتضيه علم النّحو وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف منهاجه الّتي نهجت فلا تزيغ عنها"[1] "أمّا ابن خلدون رغم أهميّة كلامه على التأليف من خلال استعماله لمصطلحات مثل (الأسلوب) و (المنوال) و(القالب) فإنّه وقع في معضلة من خلال الفصل بين اللّفظ والمعنى باعتباره أنّ صناعة النّظم في الألفاظ لا في المعاني. وهو ما كان قد قاومه عبد القاهر بصرامة منهجيّة ونظر دقيق قائم على إقرار الجدليّة بين حدثي التفكير والتعبير"[2]، وهذا بقوله :"ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الّذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب، الّذي هو وظيفة العروض. فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشّعريّة"[3]، لم يكن هذا الفصل إلاّ استجماع لقوى ساهمت من بعيد أو من قريب في إخصاب النّظريّة الشعريّة عند العرب، ولم يكن هذا الإخصاب وليد يوم أو ليلة، بل هو وليد عقود وبالأحرى قرون من الزّمن من تظافر جهود العلماء وتناسقها عبر هذا الزّمن الطّويل. ونحن لا ننكر فضل أحد من العلماء أو نشجبه بل ننوّه به لأنّ فضلهم على تطوّر الشّعريّة العربيّة وإيجاد لها نظريّة تحفظ لها الموروث الشعري هيبته وتصون عرضه وكرامته.

من هنا كانت مهمّة القاضي الجرجاني أصعب بكثير من مهمّة أبي علي مرزوقي، فالقاضي الجرجاني هو أوّل من تنبّه لوضع نظريّة تجمّع شتات من تقدّمه من العلماء والنّقاد الّتي لم تخرج فيها النّظريّة الجامعة لأركان الشّعر إلى النّور، فهو قد انتهى للضبط النّظري لستة أبواب للعمود ومهّد الطريق لخلفه المرزوقي بأن يخرج النّظريّة إلى النّور وإضافة ثلاثة أبواب لها :"فمقارنة بالقاضي الجرجاني قد بوّب أكثر ممّا نظّر"[4]، ورغم ذلك تظلّ مساهمة المرزوقي مكمّلة لمساهمة القاضي الجرجاني. من هنا تمّ الإجماع بالقبول والإيجاب على خصائص شبه ثابتة للّفظ والمعنى في القول الشعري على ثلاثة أصعدة: اللّفظ، المعنى، الإيقاع، فعلى الجانب الأوّل الّذي هو اللّفظ فلابدّ أن يجمع السّهولة والجماليّة في المستوى

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 63، ينظر كتاب التاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط3، لإحسان عبّاس، ص 421
[2] أحمد الودرني، قضيّة اللفظ والمعنى، ج2،المصدر السابق ص 974
[3] ابن خلدون،تحقيق درويش، المصدرالسابق، ص 569
[4] عبد القادر المهيري، مساهمة في التعريف بأراء عبد القاهر الجرجاني في اللّغة والبلاغة، ص 84- 85- 86

النّصي، فالشاعر الحاذق هو ذاك الشّاعر الّذي يبعث تأثيره عبر أمواج اللّفظ المألوف البعيد عن التوعّر والتقعّر الوحشي، من هنا قالوا بالسلاسة والعذوبة والسّهولة ضمن لفظ جامع هو مصطلح (الدّيباجة).

أمّا الجانب الثّاني الّذي رعاه النّقاد وأولوه أهميّة المعنى الّذي لا ينفرط عنه ولا يحيد، لقد اهتمّوا فيه من جانبين: المتعة والفائدة، فإذا انضوت المتعة لا محالة يزول التأثير ويصبح القول بعيدا عن الشّعريّة مرتبطا بالسّخف والرّقاعة والهزل والتندّر :"لأنّه يكتب للهزل لا للجدّ والفائدة"[1]. أمّا على صعيد الإيقاع فإيلاء البحور أهميّة ومراعاة عند التوظيف فهي قوالب إيجادها فيه ضرورة وواجب "جملة من القوالب الجاهزة"[2]، من هنا تكون القاعدة في خدمة الجانب الجمالي التذاذا واستحلاء من هنا دعا ابن قتيبة الشعراء المحدثين بأنّ لا "يسلك فيما يقول الأساليب الّتي لا تصحّ في الوزن ولا تحلو في الأسماع"[3]. فلا غرابة والحال هذا أن ينشغل عبد القاهر بمفهوم نظريّة النّظم من خلال استخراجها واستنباطها من جماليّة الشعر وجيّده الرّاقي. فنظريّة عبد القاهر تقوم على آلية التأليف الشعري، أو الأدبي عامّة، كما ركّز على كيفية التأليف واعتبرها بداية أساسية لتقويم النّصوص الشعريّة كانت أو النثريّة. فأراد من النّقد أن يكون وصفيّا ينطلق من النّصوص بعيدا عن الاستدلال الذي يبدأ من معايير جاهزة سابقة للنّص. لهذا تميّز عبد القاهر عن النّقاد الآخرين في فهمه للمعنى وارتباطه باللّفظ. كما تقوم نظريّته على تقديم المعاني على الألفاظ وجعل الألفاظ تابعة لها لأنّ المعاني موصولة بالفكر الّذي يرتّبها داخليا حتّى تكون جاهزة للخروج من التّجريد إلى المتصوّر فتتجسّد في ألفاظ وفق نظام من القول ينتقيه المتحدّ وتقديم للمعنى على اللّفظ ليس فصلا بينهما، فالمسمّيات سابقة للأسماء على أساس أنّ نظام الكلمات هو بمثابة محاكاة لنظام الأشياء. فطبيعي أن يكون نظام اللّغة نتيجة أو صدى لنظام العقل. لقد رفض الوصف العّام للنظم دون تفصيل وإبانة :"ولو كان قول القائل لك في تفسير الفصاحة :"إنّها خصوصية في نظم الكلم وضمّ بعضها إلى بعض على طريق مخصوصة أو على وجوه تظهر فيها الفائدة أو ما أشبه ذلك من القول المجمل، كافيا في معرفتها ومغنيا في العلم بها. لكفى مثله في معرفة الصناعات كلّها. فكان يكفي في معرفة نسج الديباج الكثير التّصاوير أن تعلم أنّه

[1] الجاحظ، الحيوان، ج2،المصدر السابق، ص 360
[2] محمود المسعدي، الإيقاع في السّجع العربي، محاولة تحليل وتحديد، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1996، ص 07
[3] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1،المصدر السابق، ص 46

ترتيب للغزل على وجه مخصوص، وضمّ لطاقات الإبريسيم بعضها إلى بعض على طرق شتّى، وذلك ما لا يقوله عاقل"[1] فضلا على ذلك "لم ينكر عبد القاهر عبقريّة اللّغة، بل أقرّها، وجعلها متمثّلة بمعاني النّحو. وموقفه في ذلك يختلف عن موقف مقدّسي اللّغة كجمهرة من الألفاظ لأنّه كشف عن علاقاتها الحيّة. الّتي يمكنها النّمو والتّأنّق إذا ما التقت بعبقريّة الشّاعر"[2]، لهذا كانت ولا تزال نظريّة النّظم قاعدة أساسية لذوق نقدي، أساسها الاعتراف بالنّص، بدء بطريقة التأليف، من هذا أنكر عبد القاهر الجمود والتقليد ملتمسا التّجديد والابتكار. من هذا كانت نظريّة النّظم أصيلة العروبة بعيدة عن مؤثّرات خارجيّة أخرى نادى بها آخرون لإخصاب النّظريّة الشّعريّة عند العرب على قاعدة يونانيّة محضة باعتبار حدّ الشّعر المحاكاة والتّخييل إلى حدّ الغلوّ والتعجيب مع قاعدة مرتكزة يمكن الرّجوع إليها "أحسن الشعر أكذبه"[3] تقابلها قاعدة عربيّة تفضي أنّ الشّعر صياغة وتصوير مع تجنّب الغلوّ وفق قاعدة "أحسن الشّعر أصدقه"[4]، فالقاعدة العربيّة أخلاقيّة صرفة قائمة على الصّدق ونبذ الكذب عن الشّعر والنثر سواء، أمّا الفلاسفة المتأثّين بأرسطو وفلسفته فيرون أنّه يجوز للشّاعر ما لا يجوز للنّاثر يقول ابن وهب :"ولا يستحسن السرف والكذب والإحالة في شيء من فنون القول إلاّ الشّعر وقد ذكر أرسطو طاليس الشّعر فوصفه بأنّ الكذب فيه أكثر من الصّدق"[5]. وفي هذا ما ينافي البيان العربي وخروج ظاهر عن البلاغة الأنموذج لديهم. فالشّعريّة العربيّة لها مرجعيّة دينيّة لا تتعدّى خطوطها الحمراء عند فنّ القول القائم على البيان والتبيين، لكن الفلاسفة العرب لم يألوا جهدا بإعطاء اللّغة أهميّة في تشكيل القول الشّعري فابن سينا من الّذين قالوا: أنّ الشّعريّة لا تتحقّق إلاّ بفعل لغوي من خلال التأليف بطريقة تتوافق والفعل الشعري، باعتبار أنّ الشّعر "كلام مؤلّف"[6]، خصب بالشّعريّة خاضع لصياغة توحي بأنّ "أخرج غير مخرج العادة"[7] وزاغ عنها من هنا خرجت الصّياغة عن المعياريّة وتخطّت القاعدة النّحويّة، وانفلتت عن الموضوع وحامت في اتّجاه يحقّق الجماليّة في الشّعر. فكان التفوّق لشاعر عن غيره في كيفيات صنع هذه اللّغة في حرّية تنوء به عن

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز،تحقيق محمود محمد شاكر،المصدر السابق، ص 36
[2] جودت فخر الدّين، شكل القصيدة العربيّة في النقد العربي حتّى القرن الثامن هجري، ص 56
[3] قدامة بن جعفر، نقد النّثر،امصدر السابق، ص 90
[4] الآمدي، الموازنة، ج2، المصدر السابق،ص 58
[5] قدامة بن جعفر، نقد النّثر،المصدر السابق ص 90
[6] ابن سينا، الشعر، المصدر السابق،ص 161
[7] ابن رشد، كتاب الشعر ضمن أرسطو طاليس، فنّ الشّعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمان بدوي، دار الثّقافة، بيروت، لبنان، مكتبة النهضة المصريّة، القاهرة، 2001، ص 243

المعياريّة والقاعدة بتصرّف حرّ جدير بالتقدير والإعجاب عند الحسن والإجادة من :"إطلاق المعنى وتقييده ومن تصريف اللّفظ وتعقيده، ومدّ المقصور وقصّر الممدود والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته واستخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقربون البعيد، ويبعدون القريب ويحتجّ بهم، ولا يحتجّ عليهم ويصوّرون الباطل في صورة الحقّ والحقّ في صورة الباطل"[1] ولهذا قيل عن الشّعر الحقّ أنّه :"لا يحطّم اللّغة العادية إلاّ ليعيد بناءها على مستوى أعلى"[2]. فكان الشّعر عند الفلاسفة والمحدثين خرقا للعادة والمألوف، من هنا عدّت مساهمات ابن خلدون النّقديّة سوى تمسّكا بالتّقاليد القديمة من خلال التأكيد على ضرورة احترام أساليب العرب إلى درجة المطابقة والاحتذاء وذلك ما يصرّح به :"وبهذا الاعتبار كان الكثير ممن لقيناه من شيوخنا في هذه الصّناعة الأدبيّة يرون أنّ نظم المتنبّي والمعرّي ليس هو من الشعر في شيء، لأنّهما لم يجريا على أساليب العرب فيه..."[3].

[1] حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، ط3،المصدر السابق، 1986، ص 143
[2] جان كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة، ترجمة محمّد الولي ومحمّد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 49
[3] ابن خلدون، مقدّمة ابن خلدون، تحقيق درويش الجويدي،المصدر السابق، ، ص 572

خاتمة:

لقد ذكرنا ونحن نقلّب النّظر في البحث عن الإطار الخاص لهذا الموضوع الشاسع المترامي الأطراف في المقدّمة، أنّ هناك سؤال من الخصوصيّة بمكان يفرض نفسه هل للعرب شعريّة قد تطوّرت إلى غاية النّضج والكمال؟

ومن خلال ثنايا البحث خلصنا أنّ التطوّر في مفهوم الشّعريّة العربيّة منذ إرهاصاتها الأولى ما هي إلاّ وسيلة تعبير فضلى، عن تجاربهم وأحاسيسهم، وأفكارهم، كما عدّوا هذا الشّعر ديوانهم، وعنوان شخصيتهم المتميّزة عن شخصيات الأمم الأخرى، وميدان صراعاتهم في الفصاحة والبيان. ولقد أقاموا في سبيل هذا التطوّر والمحافظة عليه حلقات نقد حفلت بها الأسواق العامّة ك "عكاظ" و "المربد" والمجالس الخاصّة. حيث نفر إليها الكثير من الرّواد وتنوّعت فئاتهم كما توزّعت بين روّاة، ولغويين ونحاة، وكتّاب ومصنّفين، وتخاصم هؤلاء في الشعر، منقسمين بين مؤيد، ومعارض، ومغال، ومنصف إزاء هذا الشاعر أو ذاك.

نعم لقد تعامل العلماء مع الظاهرة الشعريّة تعاملا متنوعا من حيث جانبها التاريخي أو من حيث تشكّل النظريّة في النقد العربي. من هنا سلّطوا اهتمامهم على الشّاعر من خلال عدّة جوانب يمكن اختصارها في مسائل مثل (الأوّلية) و (النشأة) و (القدرة الشعريّة)، وكلّها مسائل لها صلة بثنائيّة اللّفظ والمعنى وبدايات التشكّل. فالعلماء بالشعر فضّلوا الشاعر الجاهلي لادّعائهم أنّه جيّد اللّفظ والمعنى لهذا فضّلوه على المحدث من الشّعر، بذلك ربطوا بين الحسن في الشعر والعامل الزمني.

أمّا أمر (النشأة) فقد أخذت الحظّ الأوفر من الدّارسين من خلال كلامهم على العلاقة بين الإنتاج الأدبي ومحيطه وما بينهما من علاقة تأثير وتأثّر. فالفنون عموما والشعر على وجه الخصوص منصهر من خلال حلول الإنسان في البيئة الطبيعيّة من حوله والبيئة الاجتماعيّة الّتي يتحرّك في مجالها مستأثر بكلّ ما يطبع هذه البيئة أو تلك من سمات ومميّزات. لذلك فالمكان الّذي ينشأ فيه الشّاعر له علاقة وأثر في تطوّر شعره، فهي جدليّة قائمة بين ذات الفنّان وموضوعه الخارجي سواء أكان هذا الموضوع متّصلا بالبيئة الطبيعيّة

أم بغيرها من البيئات الطبيعيّة الأخرى. لقد كان العلماء على دراية ووعيّ تام بالعلاقة الناشئة بين الشّاعر وفنّه من ناحية ومكان نشأته من ناحية ثانية.

أمّا السبيل إلى القدرة الشّعرية فهي موصولة بالطّبع. فالشاعر الّذي ضعفت قريحته ضعفت قدرته على العطاء، لأنّ قويّ القريحة لا يقول من الشعر إلاّ ما جلّ عن الصنعة ونزّه عن التكلّف.

فاكتمال صورة الشعر الجاهلي هي عبارة عن حلقة أخيرة من حركة التطوّر، فهي تمثّل على الأرجح قرنين من الزّمن قبل البعثة على أكثر تقدير.

من هنا يكون "ابن سلاّم الجمحي" قد تجاوز النّظر العجول الّذي يختزل أصحابه بداية الشّعر العربي في أوّلية فرديّة يكون الإبداع فيها موقوفا يضع ما يشبه المعجزة المدهشة. لهذا تواترت عند بعض القدامى تلك الصّورة لامرئ القيس باعتباره أوّل القائلين، إلاّ أنّها تحيل على شعر منسيّ متوغّل في ردهات الزمن والقدم باعتراف امرئ القيس ذاته.

إذا لم تختف أنوار الأوّلية للشعر العربي من جانب، فمن الجانب الآخر استرعى إنتباههم قضيّة الانتحال والتزيّد في الشعر، قبل المشكّكين في صحّة الشعر الجاهلي من أمثال المستشرق "مرجليوث" "ومن العرب" "طه حسين" إذ يقول :"ولكنّي بعدت الموضوع فيما يظهر. فلأعد إليه لأقول ما كنت أقول منذ حين، وهو أنّ من الحقّ علينا أنفسنا وللعلم أن نسأل: أليس هذا الشعر الجاهلي الّذي ثبت أنّه لا يمثّل حياة العرب الجاهليين، ولا عقليتهم، ولا ديانتهم ولا حضارتهم، بل لا يمثّل لغتهم، أليس هذا الشّعر قد وضع وضعا وحمل على أصحابه حملا بعد الإسلام؟ أمّا أنا فلا أكاد أشكّ الآن في هذا. ولكنّنا محتاجون بعد أن تثبت لنا هذه النّظريّة أن نتبيّن الأسباب المختلفة الّتي حملت النّاس على وضع الشّعر وانتحاله بعد الإسلام"[1].

فالعلماء قبل طه حسين عرضوا الوضع والانتحال. لقد كانوا من الدّراية والانتباه ما يحيلهم على الوضع ويضع الإصبع عليه.

فضلا على جهود العلماء الرّواة والنّقاد من أجل إيضاح الصّورة المكتملة للقصيدة العربيّة، وما يبعث عليها من بواعث، وتحمل عليها النفوس من موهبة شعريّة، إشارة على

[1] طه حسين، في الشعر الجاهلي، دار الهدى للثقافة والنشر، ط1، 1926، ص 44- 45

تدفق القريحة والاستعداد الفطري. ممّا جعل العلماء يمدحون الشّاعر لسرعة بديهته، معتبرين ذلك علامة قوّة فيها وتماسك في الطّبع فلا غرابة أن لا يعجب العلماء من ارتجال قصيدة في موقف واحد معترض مع ركيزة أخرى حفظهم للأشعار والأخبار شحذا للقرائح والغرائز.

ثمّ جاء الإسلام، فأحدث هزّة عميقة في حياة العرب، امتدّت إلى مختلف الصعد الدينيّة والفكريّة والأدبيّة والسياسية والاقتصاديّة والاجتماعيّة أمّا ما لحق الصعيد الأدبي عموما، والشّعر منه خصوصا، فهو إسقاط الإسلام كلّ ما يتعارض مع التّعاليم الجديدة، وإفساح المجال لكلّ ما يتوافق معها قال الرّسول صلّى اللّه عليه وسلّم :"إنّما الشّعر كلام فحسنه حسن، وقبيحه قبيح" ومن ثمّ اقتصرت بدايات الخروج على القديم، في عصر صدر الإسلام على عدد من الموضوعات الشّعريّة ومكوّناتها من أفكار ومعان وعواطف بما يتلاءم ودعوة الدّين الإسلامي. ومن هنا لم يقع أيّ خروج على الصعيد الفنّي للقصيدة العربيّة قالبا ووزنا وقافية.

وفي عصر بني أميّة برزت معالم حداثة سياسيّة- اجتماعيّة عبر قيام الدّولة الأمويّة، أمّا شعراء النقائض (الأخطل، الفرزدق، جرير) اقتفوا خطوات الشعر الجاهلي، شكلا ومحتوى، في جزء لا بأس به من أشعارهم لانبعاث دوافع اجتماعيّة وسياسيّة كان الإسلام قد أطفأ لهيبها فب بداية عهده وبهذا الموقف دبت الخصومات والتفرقة بين أبناء الأمّة الواحدة، وعادت لشعريّة الهجاء مكانتها الجاهليّة. كما أصبح الغزل متطوّرا من حيث الغرض ووحدة الموضوع.

"واقتصار الشعراء الغزليين في معظم عطائهم على غرض شعري واحد". وفيه برز "عمر بن أبي ربيعة" بنفسه الطّامحة نحو التفرّد والتميّز وما دار من جدل حول شعره، وما نتج عنه من مواقف والإعجاب به خصوصا النّساء فأصبح الغزل حالة نفسية تنحرف عن الواقع الاجتماعي والسّياسي برء من التسلّط وانحراف الحكم عن الحكم الرّاشدي.

أمّا العصر العبّاسي واشتماله على العديد من الأمم والشعوب غير العربيّة، مع امتداد المدّة الزمنيّة للخلافة العبّاسية ممّا أفضى إلى توطيط الصّلات والتّفاعل العميق بين ثقافات تلك الأمم الدّاخلة في حكم بني عبّاس وعاداتها وتقاليدها، وحدوث تبدّل حضاري بمناحيها المتعدّدة، اجتماعيّا واقتصاديّا، وفكريّا ودينيّا وأدبيا، أحدث أنماط شعريّة جديدة لم تكن عرفت

من قبل كشعر الهزل، والتشبيب بالمردان، وشعر الزّهد والتنويه بالشعوبيّة، والانتصار للعرق، كما ازداد الهجاء لذاعة وتحقيرا للمهجو، وترسيخا لمبدأ التمييز. وإشهارا للأخلاقيّة، وإضحاك النّاس على المهجو في صورة تكرّس جماليّة القبح دون التفات للوازع الدّيني أو الخلقي أو تأنيب الضمير، وكلّ هذا انعكاس لحياة سياسيّة وفكريّة الّتي ناهضت الحكم القائم، وهي من الخوارج والزّنج، والقرامطة والشعوبيين هذا في جانبها السّياسي.

أمّا الاتّجاه الفكري الّذي أفرزه العصر كان له أثره على الأنماط الشّعريّة عند المعتزلة، وزنادقة وصوفيّة، كلّها اجتمعت على مقاومة الحكم العبّاسي والدّعوة "إلى نظام يساوي بين النّاس سياسيّا واقتصاديّا ولا يفرّق بين النّاس على أساس جنس أولون". أمّا الجانب الفنّي خاصّة مجال الشّعر فهناك من تثقفوا بالفلسفات والعلوم والآداب الدّخيلة نحو بلورة حركة الإبداع والتجديد ومناهضة كلّ اتّباعيّة واجهتهم على الصّعيد الاجتماعي والأخلاقي والأدبي لأنّهم كانوا يحسّون بحريّة تحرّك واسعة فرضها الواقع لاختلاف المناهل والتيّارات والأعراق.

ويبدو أنّ الإشكال الّذي كان مطروحا على القدماء عموما سواء في بداية تشكّل الخطاب النّقدي أم في طور اكتماله لم يكن: كيف نفكّر؟ بقدر ما كان كيف يمكن صياغة لفظ يجري على أساليب العرب؟ فالشاغل لم يكن معرفيّا بقدر ما كان شاغلا لغويّا بيانيّا أعطوا الأولويّة للّفظ على المعنى وإن عبّروا عن ذلك بصياغات مختلفة- على حدّ تعبير الجابري في كتابه بنية العقل العربي- كما أنّهم لم يكونوا يراعون المعنى على حدة أو الفكر منتقلا عن اللّغة، لم يكن مرادهم من الحديث عن اللّفظ والمعنى منفصلين وإنّما هو فصل خارجي يرسّخ رؤيتهم للّفظ باعتباره مدار القول الشّعري ويجعل من تصوّرهم للمعنى جزء من تلك الرؤية يكمّلها ولا يستقلّ عنها، ومن هذا المنظور يصبح اللّفظ والمعنى في تطوّر مفهوم الشّعريّة العربيّة لديهم علاقة تلازم واقتضاء لا تبعيّة وتعاقب.

فلا وجود للمعنى خارج اللّفظ، وهناك اتّصال من جهة القول بضرورة الإسم شرطا لوجود المسمّى فيتعذّر القول عند القدماء عن المعنى بلا لفظ أو فكر منفصل عن اللّغة، إذا لا يمكن الإمساك بالمعاني والأفكار إلاّ ضمن انخارطها ضمن الأطر اللّسانيّة، فلا يمكن بأيّ حال وجود للمعاني خارج العلامة اللّفظيّة.

من هنا كانت آراء "الجاحظ"هي السبيل إلى إنارة قضيّة اللّفظ والمعنى، والقول بالتوسّط (المقدار) عند المعتزلة، لهذا الإعتبار رفض الألفاظ السّفلة والحشو لذلك كانت حملته على رطانة السّوقة، وهي حملة موجّهة للدّفاع عن الشّعريّة إقرارا لرفعة العرب في الفصاحة والبيان والشّعر، فمفهوم الشّعر عنده قائم على الحسن والتأليف ضمن تحقيق التّلازم بين وظيفتي الإمتاع والإفادة وذلك في إطار الإلحاح على أنّ :"فضيلة الشّعر مقصورة على العرب وعلى من تكلّم بلسان العرب". فهو يركّز على وظيفة الفهم والإفهام الّتي استمدّها من مهمّة الرّسول صلّى اللّه عليه وسلّم الإيضاحيّة.

أمّا المرتكز الثاني عنده: اللّغة والإفادة ممّا قاله المنظّرون فيها ك "سيبويه" :"اللّفظ الخالي من اللّحن والعجمة". وهذا ما قاومه الجاحظ في الردّ على الشعوبيين ضمن قصره الشّعريّة على العرب وعلى من تكلّم بلسان العرب.

لقد شكّل كلامه على البيان اللّغوي بابا إلى تناول اللّفظ والمعنى في الخطاب الشّعري من خلال الخطاب البليغ بوجه عامّ، ممّا جعل من قضيّة اللّفظ والمعنى قضيّة فنيّة جمالية على صلة وثيقة بالشّعريّة عند العرب، فالخطاب البلاغي والخطاب الشعري كلاهما يتشكّل في ملتقى بين وظيفتين: الوظيفة الإبلاغيّة والوظيفة الشّعريّة، والبلاغي والشّعري يشكّلان معا الخطاب الفنّي، ومردّهما السّابق والأساس عند القدماء الفهم والإفهام.

ومن أبرز المتأثّرين بالجاحظ وقد خاض فيما خاض فيه "ابن قتيبة"، وقد ظهرت آراؤه النقديّة في مقدّمته كتابه (الشعر والشعراء) بيانا موضّحا لموقفه النّقدي عامّة ودستورا له كامل الاستقلال بجميع مواده وأحكامه. لقد فصل بين اللّفظ والمعنى مثل الجاحظ، لكن فصله يحتاج لسند نظري صحيح أنّ الجاحظ فصل بين اللّفظ والمعنى بوجه عامّ ولكنّه فصل له مبرّراته الفلسفيّة والعقائديّة الّتي تجعل الألفاظ تابعة للمعاني (مخلوقة)، لكن الجاحظ لم يفصل بين اللّفظ ومعناه اللّغوي، بل ألحّ على التلازم بينهما، إذ لا وجود لاسم بلا مسمّى.

أمّا ابن قتيبة اختزل الألفاظ في الجانب الصّوتي والموسيقي، وما ينتج عن هذا وذاك من إيقاع وتلاؤم في المخارج والمطالع والمقاطع. فالألفاظ تقف في رأيه عند ما تحدثه من وقع في الأذن وتأثير في السّمع، وهو ما يجعلها تماما عن المعاني. لقد اقتفى أثر سابقه كما

اكتفى بمجرّد نقل المعارف وجمعها حتّى قال فيه أحمد أمين في ضحى الإسلام في جزئه الأوّل :"يفهم من التأليف أن يجمع".

سبب تراجع ابن قتيبة النّاقد أمام ابن قتيبة الفقيه، وهو ما انعكس على المعالجة لقضيّة اللّفظ والمعنى في ضوء الجماليّة الشّعريّة، كان توظيفه للشّعر خدمة للأغراض الدّينية.

لا يتجاوز التأصيل عنده مجرّد ردّ فعل عاطفي باستدعاء الموروث للاحتماء به من مدّ التحوّل الثقافي الّذي يهدّد بجرف الهويّة الإبداعيّة.

أمّا مظهر التّجديد فقد كان "ابن المعتزّ" رائده لأنّ الكتاب والشّعراء صاروا على صلة واطّلاع على الثقافة الوافدة خاصّة الفلسفة اليونانيّة أخذا عنها مباشرة أو عن طريق الكتب المترجمة. فصار البديع في شعر المحدثين واجبا، فحتّم الدراسة الواعية مع احتواء لها و البحث لها عن أصول في الشّعريّة العربيّة لإضفاء الشّرعيّة عليها واستقلالها عن الشّعريّة اليونانيّة. فكان البديع العربي له خصوصياته بعيدة كلّ البعد عن البديع اليوناني.

من هنا استفادت النّظريّة الشّعريّة ممّا قدّمه "ابن المعتز"، فصارت القيمة الشّعريّة مرتبطة بالجانب الفنّي يقدّمه النّص فقط دون سواه، وقد تحرّك وفق نهجين في الإبداع الشّعري: نهج السّهولة، ونهج الصّعوبة فالأوّل نهج السّهولة هو عمدة النّظريّة الشّعريّة عند العرب، ونهج الصّعوبة تمثّله شعريّة التّجاوز للأنموذج القديم قاومها نقّاد مثل "الآمدي".

فمع الآمدي وابن طباطبا تشكّل العمود للنّظريّة الشّعريّة عند العرب، وضبط أركانها الجرجاني ونعني القاضي الجرجاني، والمرزوقي، فعمود النّظريّة قام على مستويات ثلاث: استقامة في اللّفظ، وضوح في المعنى مع خاصيّة التأثير والإيقاع والوزن من حيث اللّذة. على هذا الثّالوث قامت النّظريّة الشّعريّة المحدّدة للعمود، فهو تتويج وخلاصة لكلام أسلافهم من النّقاد العلماء العرب لتأكيد أصالة نظريّتهم وعروبتها في تصدّي صريح للشعريّة اليونانيّة استحضارا لقول الجاحظ السّالف الذكر :"فضيلة الشّعر مقصورة على العرب وعلى من تكلّم بلسان العرب".

ومع "عبد القاهر الجرجاني" تمّ بناء النّظريّة الّتي ضبطها الأسلاف وفق تنظيرهم للعمود. فكان إطاره المرجعي في كلّ ما قاله في أمر المزيّة وشأن النّظم، فأرسى نظريّته

على الفكر واللّغة، القائمان على قانون التّأثير والتأثّر، ومن ورائهما اللّفظ والمعنى القائمان على مفهوم جمالي، هو مفهوم النّظم.

فلئن اختصرت مجموعة من النّقاد النّظريّة الشّعريّة في العمود فإنّ عبد القاهر اختزل النّظريّة في النّظم "فمن الظّلم لعبد القاهر ولأسلاف عبد القاهر الّذين وطّاوا له الطريق أن نختزل صورته على فرادتها في صورة التّلميذ الفيلسوف الّذي يجيد شرح أرسطو والتّعليق عليه".

فمعه كان الحسم النّظري، وتولدّت أخرى للشّعريّة من ناحية أسسها وقيمتها فهو علامة وحدّ فاصل بين مرحلتين: مرحلة التنظير، ومرحلة الجمع والتبويب مثّلها ابن الأثير صاحب " المثل السّائر في أدب الكاتب والشاعر، وأسامة بن منقد صاحب (البديع في نقد الشّعر)، وابن أبي الأصبع صاحب (تحرير التحبير) وابن خلدون صاحب (المقدّمة)، أمّا تطوّر النّظريّة في جانبها الفلسفي فهو مجرّد إسقاط نظريّة فلسفيّة على نظريّة عربية محضة، ويبدو ذلك من خلال كلام الفلاسفة العرب على التّصوير في الشّعر والتخييل، واتقان المحاكاة، وتقاطع المعاني الشّعريّة، والمعاني الخطابيّة، والإيقاع المولّد للشعريّة. فالنضج هو إنتاج وتنميّة لأصول نظريّة لا يتمّ إلاّ على قاعدة احترام الخصوصيّة، من هنا انكشفت ميزات الشّعريّة اليونانيّة أكثر ممّا ظهرت خصائص الشعريّة عند العرب".

فالنّقاد الفلاسفة رغم اهتمامهم ولو قليلا بمقولة "الشّعر الكلّي" فقد اختلط عليهم الأمر بين المفاهيم النّظريّة المختلفة فركّبوا أشياء ليست في مواضعها فخرج الإخصاب مشوّها.

فالمساهمات النّقديّة من عهد قدامة بن جعفر وابن وهب إلى غاية مساهمة حازم فهي مساهمة ضمن جهاز مفاهيمي يوناني غريب عن الشّعريّة العربيّة لم تصل إلى النصّ النّقدي المهيمن.

تمّت بحمد اللّه وعونه يوم الأربعاء 24 رمضان 1432 الموافق ليوم 24 أوت 2011 على السّاعة 15سا/ 28د

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم .**
- **المصـــادر:**

- -ابن سلاّم الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج1، تحقيق محمود محمّد شاكر، طبعة منقّحة، مطبعة المدني، 1974.
- ابن رشيق العمدة، ج1، تحقيق: محمّد محيي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981.
- الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السّلام هارون، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط1، 1964.
- ابن سلاّم الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق الأستاذ محمود محمّد شاكر، دار المعارف بمصر، 1952.
- ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ج1، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف مصر، 1966.
- حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم و تحقيق محمّد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط2، 1981.
- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي و خصومه، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم و علي محمّد البجاوي، دار إحياء الكتب العربيّة، مصر، ط2، 1951.
- أرسطو طاليس، فنّ الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1973
- ابن الأثير (ضياء الدّين)، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تحقيق أحمد الحوفي و بدوي طبانة، منشورات دار الرفاعي الريّاض، ط2، 1984.
- هوميروس: إلياذة، ترجمة سليمان البستاني، دار المعرفة، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
- الأصفهاني أبو الفرج ،الأغاني، طبعة دار الثقافة، بيروت، 1955.
- كعب بن مالك، ديوان كعب بن مالك الأنصاري، دراسة و تحقيق سامي مكّي العاني منشورات مكتبة النهضة العربيّة- بغداد، ط1، 1966.
- ابن حجر، الإصابة في تمييز الصحابة، مكتبة الإيمان، بيروت، لبنان، ط1، 1415 ه/ 1995 م،
- ابن هشام، السيرة النبويّة، شرح السقا و الأبياري و شلبي، طبعة الحلبي، القاهرة،
- حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق محمّد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط2، 1981،
- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمّد أبي الفضل ابراهيم وعلي محمّد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط2، 1951،
- الطبري أبو جعفر محمّد بن جرير، تاريخ الطبري، ج10، تحقيق محمّد أبي الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، 1966.
- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مطبعة السعادة بمصر، 1963،

- ابن منظور لسان العرب، ج8، تصحيح أمين محمّد عبد الوهّاب، ومحمّد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2، 1997
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمّد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط3، 1983
- عبد القهار الجرجاني :أسرار البلاغة، تحقيق ه. ريتر، مكتبة المتنبي، القاهرة، ط2، 1979
- ابن المعتز، كتاب البديع، تحقيق محمّد عبد المنعم خفّاجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1990،
- ابن المعتز، طبقات الشعراء، تحقيق صلاح الدّين الهواري، دار و مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 2002
- الآمدي، الموازنة، ج3، تحقيق عبد اللّه محمّد محارب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990،
- ابن سينا، الشعر– من شفاء – تحقيق عبد الرحمان بدوي، الدار المصريّة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1966
- ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تحقيق السّيد أحمد صقر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1981
- القاضي عبد الجبّار، المعني في أبواب التوحيد والعدل، الجزء السّادس عشر، إعجاز القرآن، تحقيق أمين الخولي، نشر الشركة العربيّة للطباعة والنشر، القاهرة
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمّد شاكر، جدّة مطبعة المدني، دار المدني/ القاهرة، ط3، 1992
- الصولي (أبو بكر)، أخبار أبي تمّام، تحقيق خليل عساكر ومحمّد عبده عزّام ونظير الإسلام الهندي، بيروت (د. ت)
- ابن سينا، الشفاء المنطق الشعر، تحقيق عبد الرحمان بدوي، الدار المصريّة للتأليف والترجمة، القاهرة، 1966،
- ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشّعر، تحقيق تشارلس بتروث، وأحمد عبد الحميدي الهريدي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب،
- الفارابي، جوامع الشّعر، ضمن تلخيص كتاب الشعر لأرسطو، تحقيق سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلاميّة، مصر، 1976
- أرسطو طاليس، فنّ الخطابة، تحقيق عبد الرحمان بدوي، نشر وكالة المطبوعات، بيروت، 1979
- ابن عبد ربّه الأندلسي، العقد الفريد، ج5، شرح أحمد أمين– إبراهيم الأبياري– عبد السلاّم هارون، دار الكتاب العربي، بيروت (د.ت)،
- أبو عبيدة اللّه محمّد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشّح مآخذ العلماء على الشعراء في عدّة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق علي محمّد البجاوي، دار النهضة مصر، 1965
- حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمّد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقيّة، تونس، 1966
- ديوان امرئ القيس، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، 1986.
- الرحمان بن محمّد بن خلدون، مقدّمة ابن خلدون، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصريّة، القاهرة، ط2، 1996
- ديوان الفرزدق ، جمع محمّد جمال، دار الصادر، بيروت

- ديوان جرير ، تحقيق نعمان أمين طه، دار المعارف، القاهرة، ج1، 1967
- ديوان عمر بن ابي ربيعة ، طبع الهيئة المصريّة للكتاب، 1974
- ديوان ابي نواس ديوان أبي نوّاس، دار الصادر، بيروت ، د ط. د ت.
- ديوان كعب ابن زهير ، منشورات دار الكتب و الوثائق القومية، القاهرة، ط3، 2002
- ديوان دعبل، تحقيق عبد الصاحب عمران الدجيلي، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط2،د
- ديوان بشر، تحقيق عزّة حسن، وزارة الثقافة و الإرشاد، دمشق، 1970
- ديوان حسّان، تحقيق سيد حنفي حسنين، الهيئة المصرية، العامّة للكتاب، مصر، 1974
- ديوان الأعشى، شرح محمّد محمّد حسين، دار النهضة، بيروت، 1972
- ديوان الزيات، نشر جميل سعيد، مطبعة نهضة مصر بالفجالة، 1949.
- ديوانه، تحقيق أحمد عبد المجيد، دار الكتاب العربي، بيروت، (د، ط)، (د، ت)،
- **المراجع باللغة العربية:**

- عبد القادر القطّ، مفهوم الشعر عند العرب كما يصوّره كتاب الموازنة للآمدي، ترجمة عبد الحميد القط، دار المعارف، مصر، 1982
- حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوّره إلى القرن السّادس، منشورات الجامعة التونسيّة، ط1، 1981
- إحسان عبّاس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط5، 1986،
- علي البطل، الصّورة في الشّعر العربي حتّى القرن الثّاني هجري، دراسة في أصولها وتطوّرها، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983.
- عيّاد شكري، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1968.
- جودت فخر الدّين، شكل القصيدة العربية في النّقد العربي حتّى القرن الثّامن هجري، دار الآداب، بيروت، ط1، 1984.
- أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت, ط4، (د.ت).
- يوسف حسين بكّار، بناء القصيدة في النّقد العربي القديم(في ضوء النّقد الحديث)، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1983
- محمّد علي سلطان، العروض و موسيقى الشعر، ط1،جامعة دمشق، 1982.
- خليل إبراهيم العطيّة، في البحث الصوتي عند العرب، الموسوعة الصغيرة، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1983.
- أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، لبنان، ط4، (د. ت).
- عبد الرحمان الآلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر و التوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1989

- ناصر الدّين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي و قيمتها التاريخيّة، دار الجيل، بيروت، ط8، 1996.
- البهبيتي محمّد نجيب، تاريخ الشعر العربي حتّى نهاية القرن الثالث هجري، مطبعة السنّة المحمّدية، ط2، القاهرة 1961.
- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف بمصر، ط8، (د.ت).
- طه حسين، في الأدب الجاهلي، مطبعة فاروق القاهرة، ط3، 1933.
- توفيق الزيدي، جدلية المصطلح و النظريّة النقديّة، قرطاج، تونس، 2000
- حسين الحاج حسن، أدب العرب في عصر الجاهليّة، مجد/المؤسسة الجامعيّة للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط3، 1417ه- 1997.
- نور الدّين السدّ، الشعرية العربية دراسة في التطوّر الفنّي للقصيدة العربية حتّى العصر الجاهلي، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ج1.
- جمال الدّين بن الشّيخ، الشعريّة العربية، ترجمة مبارك حنون، محمّد الوالي، محمّد أوراغ، دار توبقال للنشر،ط2، 2008.
- مراد يوسف، مبادئ علم النّفس العام، دار المعارف، مصر،ط2، 1954.
- العسكري (أبو هلال الحسن ابن عبد اللّه بن سهل): كتاب الصناعتين،اكتابة والشعر،تحقيق علي محمّد البجاوي، و محمّد أبو فضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربيّة، ط1 1952.
- أحمد جابر عصفور، الصورة الفنّية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، دار الثقافة، القاهرة، ط1، 1974.
- عزّ الدّين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، مصر، (د.ط)، 1963.
- محمّد طه الحاجري: في تاريخ النّقد و المذاهب الأدبية، العصر الجاهلي و القرن الأوّلي الإسلامي (د.ط)، 1982
- عبد اللّه التطاوي، أشكال الصراع في القصيدة العربية، في عصر الإسلام، ج2، مكتبة الأنجلو المصريّة، 2002،
- مازن المبارك، الموجز في تاريخ البلاغة، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1968.
- أبو زيد القريشي، جمهرة أشعار العرب، بيروت، لبنان، (د، ط)، 1963،
- أحمد الشّايب، تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثّاني، النهضة المصرية، القاهرة، 1962،
- مفيد قميحة، شرح المغلّقات السبع، منشورات دار و مكتبة الهلال، بيروت، 2003،
- البخاري محمّد بن اسماعيل، الأدب المفرد، الجامع للآداب النبويّة، تحقيق ناصر الدّين الألباني، دار الصدّيق للنشر و التوزيع، ط2، 1421 .
- سامي مكّي العاني، الإسلام و الشعر، مجلّة عالم المعرفة، العدد 66، أغسطس 1996،
- عبد الرّحمان خليل إبراهيم، دور الشعر في معركة الدّعوة الإسلاميّة أيّام الرّسول- ص- الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط2 1971

- شوقي ضيف، التطوّر و التجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، القاهرة، 1959،
- جرير، ديوان جرير، تحقيق نعمان أمين طه، دار المعارف، القاهرة، ج1، 1967،
- مصطفى الشكعه، الشعر و الشعراء في العصر العبّاسي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1975،
- نور الدّين السّد، الشعريّة العربية، دراسة في تطوّر الفنّي للقصيدة العربيّة حتّى العصر العبّاسي، ج1، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر 2007،
- عبده بدوي، دراسات في النّص الشعري- العصر العباسي- دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 2000
- عبد الرحمان شكري، دراسات في الشعر العربي، مجموعة بحوث نشرت بالرسالة و الثقافة و المقتطف و الهلال و غيرها، تحقيق: محمّد رجب البيتومي، الدار المصرية اللّبنانية، ط1، 1994.
- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العبّاسي الأوّل، ج3، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط6، 1966،
- هدّارة محمّد مصطفى، إتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني هجري، دار المعارف بمصر، 1970،
- الجواري أحمد عبد البشّار، الشعر في بغداد نهاية القرن الثالث الهجري، دار الكشّاف للنشر و التوزيع، العراق،
- ابن المعتز العبّاسي عبد اللّه، طبقات الشعراء، تحقيق صلاح الدّين الهواري، دار و مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 2002،
- أدونيس، الشعرية العربية، محاضرات ألقيت في الكوليج دوفرانس، باريس، أيار، لبنان، ط1، 1984،
- عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النّقد العربي القديم، دار القلم العربي للطباعة و النشر، لبنان، ط1، 1980،
- أبو تمّام حبيب بن أوس، ديوانه، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمّد عبده عزّام دار المعارف، مصر، 1965.
- لآمدي أبو قاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين الطائيين، تحقيق السيّد صقر، دار المعارف بمصر، 1961،
- أبو عبيدة اللّه محمّد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشّح مآخذ العلماء على الشعراء في عدّة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق علي محمّد البجاوي، دار النهضة مصر، 1965،
- خليل الموسي، جماليات الشعرية، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، سلسلة الدراسات، دمشق، 2008،
- أحمد الودرني، قضيّة اللّفظ و المعنى و نظريّة الشعر عند العرب، من الأصول حتّى القرن 7ه/ 13م، ج1، دار الغرب الإسلامي، ط1، 2004،
- الأصمعي، سؤالات أبي حاتم السّجستاني، تحقيق محمّد عودة سلامة أبة جرى ومراجعة رمضان عبد التوّاب، مكتبة الثقافة الدينيّة، القاهرة، 1994،
- مصطفى درواش:خطاب الطبع والصنعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق،2005،
- أحمد أبو زيد، المنحى الاعتزالي في البيان وإعجاز القرآن، مكتبة المعارف للنشر و التوزيع، الرباط، ط1، 1986،

- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، تحقيق صلاح الدّين الهواري وهدى عودة، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1996،
- الكاعوب علي عيسى، التفكير النقدي عند العرب، (مدخل إلى نظريّة الأدب العربي)، دار الفكر، دمشق، ط1، 1997،
- وديعة طه نجم، الجاحظ والنقد الأدبي، مجلّة حوليات، جامعة الكويت، الحولية العاشرة، الرسالة التاسعة والخمسون، 1988/ 1989،
- عبد الفتّاح لاشين، الخصومات البلاغيّة والنقديّة في صنعة أبي تمّام، دار المعارف، القاهرة، 1982،
- أبو بكر الصّوفي، أخبار البحتري، تحقيق: الدكتور صالح الأشير، دار الفكر، بيروت، (د. ط)، 1964،
- أحسن مزدور، مقاربة سيميائيّة في قراءة الشعر والرواية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005
- المرزوقي، أبو علي، شرح ديوان الحماسة، ج1، نشره أحمد امين وعبد السلاّم هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991،
- عثمان موافي، الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم، تاريخها وقضايها، دار المعرفة الجامعيّة، الاسكندريّة، ط2، 1991،
- نور الدّين السدّ، الشعريّة العربية، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1995
- عزّ الدّين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، مطبعة الاعتماد بمصر، ط1، 1955
- محمود السيّد شيخون، الإعجاز في نظم القرآن، مكتبة الكليّات الأزهريّة، ط1، 1978،
- حمادي صمود، من تجليات الخطاب البلاغي، دار قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1999
- محمّد عابد الجابري، بنية العقل العربي، دراسة تحليليّة نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربيّة. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط2، 1991،
- أحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، ط1، بيروت، 1973
- حسن ناظم، مفاهيم شعريّة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994
- محمّد لطفي اليوسفي، الشعر والشعريّة، الدار العربيّة للكتاب، تونس، 1992
- جلال الدّين السّيوطي، تاريخ الخلفاء، تحقيق محمّد محيي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1988
- ماجد فخري، مختصر تاريخ الفلسفة العربيّة، دار الشّورى، بيروت، ط1، 1981
- الفارابي أبو نصر، مقالة في قوانين صناعة الشّعر، ضمن أرسطو طاليس، فنّ الشّعر، ترجمة وتحقيق وشرح عبد الرحمان بدوي، دار الثّقافة، بيروت، لبنان، مكتبة النّهضة المصريّة، القاهرة، 2001
- الفارابي أبو نصر، جوامع الشّعر، ضمن أبي الوليد ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق الدّكتور محمّد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلاميّة، القاهرة، 1971

- ابن سينا، الشّعر، ضمن أرسطو طاليس، ترجمة وتحقيق وشرح عبد الرحمان بدوي، دار الثّقافة بيروت، لبنان، مكتبة النهضة المصريّة، القاهرة، 2001،
- ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشّعر، تحقيق تشارلس بتروث وأحمد عبد الحميد هريدي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1987
- صفوت عبد اللّه الخطيب، نظريّة حازم النقديّة والجماليّة، في ضوء التأثيرات اليونانيّة، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، 1986،
- توفيق الزيدي، مفهوم الأدبيّة في التراث النقدي، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط2، 1987
- محمود المسعدي، الإيقاع في السّجع العربي، محاولة تحليل وتحديد، نشر وتوزيع مؤسّسات عبد الكريم بن عبد اللّه، تونس، ط1، 1996،
- حسن ناظم، مفاهيم الشعريّة، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994،
- الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1983
- محمّد العيد حمّود، الحداثة في الشّعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، الشركة العالميّة للكتاب، بيروت، لبنان، ط2، 1994
- ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1988،
- صفوت عبد اللّه الخطيب، الخيال... مصطلحا نقديا بين حازم والفلاسفة، مجلّة فصول، الهيئة المصريّة للكتاب، مصر، المجلّد السّابع، العددان الثالث والرّابع، 1987،
- محمود المسعدي، الإيقاع في السّجع العربي، محاولة تحليل وتحديد، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد اللّه، تونس، ط1، 1996،
- جان كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة، ترجمة محمّد الولي ومحمّد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986،
- يوسف اليوسف ، الغزل العذري
- محمّد زغلول سلاّم، تاريخ النقد الأدبي إلى القرن الرّابع هجري، دار المعارف بمصر، القاهرة، (د. ت)،

الرسائل الجامعية:

- محجوب بلمحجوب، مفهوم الشعريّة في النقد العربي القديم، رسالة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، 2002/2001،

▪ الدوريات والمجلات:

- سامي مكي العاني ، الاسلام والشعر ، مجلو عالم المعرفة العدد 66 اغسطس 1996
- عبد القادر الرّباعي، تجليات في الشعر المعاصر، اللّيل نموذجا، من مجلّة فصول، مجلّد الخامس عشر، العدد الثالث، خريف 1996،
- عبد القادر المهيري، مساهمة في التعريف بآراء عبد القاهر الجرجاني في اللّغة والبلاغة، حوليات الجامعة التونسيّة، عدد 11/ 1974
- ابراهيم بلقاسم، ثنائيّة اللّفظ والمعنى وأثرها في توجيه الدلالة، مجلّة التراث العربي، العدد 107، 2007

▪ المراجع باللغة الأجنبية:

- Mansour (J. A) : amudal –AL- shir : Legitimization of traduction in journal of arabic literature, XII ,1981
- Sammoud, Ghouzzi (R) , la difinition de la poésie dans l'ancienne poétique, arabe, in poétique N^{0} :38, ed, du seuil, paris, 1979.
- Riffaterre (M) : la production du texte, ed, du seuil, paris, 1985.
- Christian Baylan et Xavier Mignor : intiation à la sémantique du langage, ed, nathan her, Paris , 2000.
- Jacques claret : l' idée et la forme, puf, 1^{ere} ed, 1979.
- John r . Searle, sens et expression. Ed. de minuit , paris , 1970.
- A. Trabulsi : la critique poètique des arabes jusqu'au v^{e} siecle de l'hégire. Damas. 1955.

- **شكر وامتنان .....**

المقدمة .....ا

- ***الفصل الأول*** **:القصيدة والشكل في النقد العربي 02**

1-*أنواع الإيقاع في الشعرية الأولى* : 06

ا-الحـــــــــــداء 06

ب- النصـــــــــــب 08

ج-الركبانيـــــــــــة 08

د- الفـــــــــــلس 09

ه- التهليـــــــــــل 11

و-التغبـــــــــــير 12

2-القصيدة الجاهلية والنقد القديم 14

3-قضية الانتحال في الشعرية الجاهلية 18

4-بناء القصيدة و تشكلها 22

-ا-الموهبة الشعرية 25

ب-الأسس المكتسبة 27

-5-الإسلام والموقف من الشعر 36

6-الصراعات الشعرية في عهد بني أمية 47

7-الأنماط الشعرية في عهد الدولة العباسية 53

- **الفصل الثاني** :القضايا المتولدة عن اللفظ و المعنى في الأقوال الشعرية 68

ا-التناول العام للشعرية من خلال اللفظ والمعنى 70

ب- بيان مفهوم الشعرية من خلال ثنائية اللفظ والمعنى 78

1-عند الجاحظ (ت255 ه) 78

2-عند ابن قتيبة (ت276ه) 83

3- عند ابن المعتز (ت296ه) 90

ج- النماذج الشعرية المبتغاة 98

4-مساهمة ابن طباطبا في تشكيل العمود (ت 322ه) 101

5-مساهمة الآمدي في تشكيل العمود من خلال الموازنة 107

- **الفصل الثالث** : المساهمة المتأخرة في إخصاب النظرية الشعرية 121

1-نضج أركان العمود 121

2-الآراء النقدية في اللفظ والمعنى 133

4- الجمالية في النظرية النظمية 138

5-أهمية الصورة عند عبد القاهر الجرجاني 141

6-تأثير الفلسفة اليونانية في مفاهيم الشعرية العربية 149

8-معايير الفلسفة اليونانية ومؤثراتها في ثنائية اللفظ و المعنى 157

9-ماهية الشعر عند ثلاثتهم 158

10-تصورات ابن خلدون وموقفه من الشعر والنثر 167

الخاتمة 176

قائمة المصادر و المراجع 174

الفهرس 186

ملخص الدراسة:

إن الفكرة التي تسعى هذه الدراسة إلى معالجتها عموما تتعلق أساسا بعملية كشف النقاب عن تلك الأساليب الحمائية الجديدة في التجارة الدولية وأثرها على الدول النامية على غرار الجزائر وذلك بالتركيز على البعد البيئي، إذ ستحاول تبيان خبايا استخدامات هذه الأساليب التي تحمل في طياتها أخطر وسائل الحماية وأشد المعوقات التي يمكن أن تحول دون وصول صادرات الدول النامية إلى أسواق الدول المتقدمة تحت حجة عدم الالتزام بمعايير العمل والإنتاج من جهة، أو عدم الالتزام بالمعايير والاشتراطات البيئية من جهة أخرى. كما تنبع أهمية هذه الدراسة كذلك، من تعدد البرامج التي تهدف إلى تبسيط وتسهيل المعاملات الدولية من خلال السياسات التجارية والتي عملت مختلف التنظيمات الدولية كالمنظمة العالمية للتجارة والإتحاد الأوروبي لوضعها على أرض الواقع والعمل على تنفيذها كسياسة جديدة ومدى تأثيرها على الدول النامية عموما وعلى المبادلات التجارية الجزائرية على وجه الخصوص.

الكلمات المفتاحية: التجارة الدولية، الحرية التجارية، الحماية التجارية، الحماية الجديدة، البعد البيئي.

Résumée :

Notre idée porte sur la divulgation des méthodes et forme de protectionnisme dans le commerce international et son impact sur les pays en développement comme l'Algérie, en mettant l'accent sur l'effet de la dimension environnementale. Nous allons essayer de démontrer les mystères de l'utilisation de ces méthodes comporte des moyens les plus dangereuses de la protection ainsi que les obstacles qui pourraient empêcher les exportations des pays en développement aux marchés des pays développés sous prétexte de la non-conformité avec les normes du travail et les normes et exigences environnementales de production.

Mots-clés: commerce international, le libre-échange, le protectionnisme, la nouvelle protection, la dimension environnementale.