

الباب السابع

الإبداع في الشعر العربي القديم
الإلغام / الارتجال / الرؤية / المعاودة / التثقيح

مدخل

انشغل القدماء والمُخَدِّثُونَ بقضية الطبع والصنعة، وصنفوا الشعراء إلى فئات، غالبها شعراء الطبع، وقليل منهم هم المتكلفون. وأوجدوا بين المجموعتين فروقات فنية، أسقطوا فيها ذواتهم عليها؛ فكانوا بين عاشق لأحد النوعين، أو كاره له، أي بين مؤيد ومعارض، حتى غالى المُخَدِّثُونَ، فجعلوا الشعر مدارس، تنقص عند بعضهم، وتزداد عند آخرين.

ولكن الشعر، هو الشعر، إنه وليد إبداع ومخاض، إنه تأزم وتمزق، وولادة، وكل ذلك مصحوب بالتوتر والتحفز والانعقاد؛ هذا هو الشعر، ولذلك اقترن بالسحر تارة، وبالجنون تارة، وبالشيطان كثيراً. وما هذا الاقتران إلا ملاحظات لأحوال الشاعر، وإحساس بهذا الشعر الذي استطاع صاحبه أن يسبح في أجواء أحلام غامضة، يجمع في رحلته معها الصور والكلمات.

نجد هذا في كل تعبيرات شعراء العرب: جاهليين، وإسلاميين، وأمويين، حتى أصبحت لدينا وثائق عن هذه الأحلام؛ منذ امرئ القيس حتى الفرزدق.

إن هذا في واقعه، لأمر يدعو إلى تأكيده وتثبيته، لا تفتيته وتشتيته؛ ذلك أن الأمية والشفوية، صنوان أديان، يحتفظ شاعرهما بالروح الإنسانية الشفافة، التي عبّر عنها النقاد بالصدق الفني والخيال الفطري؛ أو هما حسب التقسيمات النقدية: شعر «الصنعة» وشعر «الطبع»؛ وذلك، قبل أن ينقسم الشعراء حقيقة إلى: «شعراء طبع وصنعة»: «عبيد الشعر»، في فترات تالية لاحقة.

والأحرى بنا ألا نتعسف في الدراسة، فنغض الطرف عن التعبيرات الأولى، التي تصور تكوين ذلك الشعر، في مرحلة الأمية، عن طريق ألفاظ: «القول» أو «النطق»، ثم هي تنقل مشاهد الإبداع حية متفاعلة في ليلة أو شبه ليلة.

ولكن الشعر العربي، ذلك الشعر المحكوم بلغة تركيبية، وبقوالب موسيقية تعتمد على المتحرك والساكن، ثم إنها لغة ذات تاريخ طويل، وتراث عريق، شهد شعراء الجاهلية حيويتها، واستقى شعراء الإسلام من معينها، بعد أن أكسبتها لغة القرآن الكريم جمالاً وجاذبية، فكانت هذه اللغة محرّكاً قوياً للمشاعر والوجدان، حتى قيل: إن لغة العرب لغة شاعرة، وإنه يكاد كل العرب يكونون شعراء. ومن هنا كان للارتجال دور كبير في قول الشعر، وأصبح الشعر المرتجل جزءاً من الإبداع. وبهذا التوفيق بين الإلهام والارتجال، ندرك طبيعة الإبداع عند العرب، فكلاهما ارتياد لا إرادي للمجهول. وإن ما يتميز به الطبع أو الارتجال هو أن الذهن يتلقى في حالة اليقظة المؤثر الخارجي، عبارةً عن شفرات خاطفة، تُرسل إلى الذاكرة، وتمتزج باللاشعور، فتأتي القصيدة بناءً متكاملًا في صور وتراكيب وتعابير مختزنة، وفي هذا يتفاوت الشعراء.

وعلى هذا، فلا محل هنا لإجراء تقسيمات أخرى، كالزعم بأن شعر «الطبع»، هو الذي يفيض عن الشاعر، كما يفيض الينبوع، فهو كمن يغرف من بحر، مثلما يقال ذلك كثيراً عن شعر جرير، وأن شعر الارتجال هو الشعر الذي يقال ارتجالاً دون روية، ويكون في مناسبات خاصة، يُطلب فيها من الشاعر أن يصف شيئاً، أو في الرد على أبيات قليلة، أو مقطعة، ارتجلها شاعر آخر أو أعدها؛ وأن الشعر المصنوع، هو الشعر الذي لا تواتي فيه القريحة صاحبها، فتراه كأنه ينحت من صخر، ويكلف نفسه ما تأباه، فهو يصنع الشعر صناعة، ومثاله عندهم شعر الفرزدق الذي كان، كما يدعون، ينحت من صخر. فهذه كلها عموميات أطلقها السابقون، فسار على آثارهم اللاحقون، يكررون ما قالوه، ويعيدون ما فهموه، والشعر في كل ذلك بمعزل عن التقويم، يستعصي على التقسيم، ويعلو على التعميم.

الفصل الأول

الإلهام

ماهية الإلهام (الحلم)

كانت هناك رؤى تموج في أعماق الشاعر القديم، وتتجسد في لحظات إبداعه، فتتمثل له شيطاناً شعرياً، وابتدئ في التفاعل مع ذلك المرئي الموهوم، حتى يصل به الأمر إلى الإيحاء إلى نفسه بأن ذلك الشيطان قد تلبَّسه، مما يحدث اضطراباً بيولوجياً يؤثر على أعصابه، ويشد التآزم في الموقف مع التدفقات الكيميائية في عقله وجسده، وتستمر هذه الحالة النفسية والعقلية والجسدية، حتى يستفرغ الشاعر كل نداءاته الداخلية، مستفيداً في ذلك من خبراته الثقافية والعملية والحضارية، وما يتمتع به من قدرة على الحدس واستشراف المستقبل، وهنا يكون قد اقترب من حالة الحلم؛ إذ يعترى الشاعر ما يشبه الغيبوبة، ينتقل فيها إلى ما وراء الواقع، ويخرج بواسطتها عن المحيط المادي، ليتعامل مباشرة مع انبثاقات ضوئية. ترسم في عقله، وتغيّر أمام عينيه، متخذة شكل شريط من الأفكار والصور والمفردات التي تكيف على يديه، لتصبح قصيدة من القصائد الخالدة.

إن هذه الحقائق جميعها، لتثبت أنه ما إن تسيطر على الشاعر فكرة ما، حتى يفعل بها، فتنتفتح أمام عينيه رؤية يتحسسها، ويشغف بها، فيبدأ يهتمهم بالمفردات الموقّعة موسيقياً، سواء أكانت ذات معنى أم لم تكن، حتى ينتظم له القول، فتأخذ القصيدة مجراها عنده؛ وإن كان العمل قد بدأ على هذا النحو لا شعورياً، فإنه يصبح شعورياً عند

السير في العمل الشعري^(١).

إن حالة الحلم هذه، هي الحالة التي يمر بها الفنانون جميعاً، وهو ما عبر عنه موزارت *Mozart* بأنه «يعجز عن وصفه»، إنه يقع في حلم سار وجميل، وهو ما جرى مع فاغتر، في افتتاحيته *Rheingold*، وهو شبه نائم *Half-sleep*، وهذه حالة معروفة عند الشعراء، عرضت لورزدورث في ملحمتها، وذكر بيتس في مقاله *Symbolism of Poetry* أنه ذات يوم بينما هو ينشئ قصيدته الرمزية، سقط القلم منه، فأضاعت منه لحظات اليقظة ذكرياته، ولم يسترجعها إلا بعد جهد جهيد. وتحدث عنها شيلي *Shelly* في قصيدته *Mont Blanc*، وقد اعترف بليك *Blake* بأنه كتب قصيدته *Milton* تحت تأثير إملاء خارجي. وهكذا قال غوته *Goethe*: إنه ينظم قصائده على الرغم منه، فقال: إنها تصنعني ولا أصنعها، إنها تملكني^(٢).

وبالمثل قال الفريد دي موسيه:

«يُفْتَرَضُ في المرء ألاً ينشئ، بل أن يُصْغِي وكأَنَّ إنساناً آخر يهمس في أذنيه»^(٣).

ويساوي هذا التسليم بالإلهام ذلك الوعي الذاتي بالعملية الشعرية، فكلتا المجموعتين تدعي أن الفن يقف إلى جانبها. وذلك أن الحلم ليس تعطيلاً للقوى الذهنية، واسترسالاً مع الرغبات، وإنما هو تركيز واستحضار، ثم شدُّ وإعِ نحو الموضوع، بحيث تتسلل الأقوال

(١) *Bowra, Inspiration, p.4*.

(٢) *Harding, An Anatomy of Inspiration, pp.11, 14, 16*.

وانظر فيه الملحق عن ولادة قصيدة روبرت نيكولس.

Bowra, Inspiration, PP.13-16.

(٣) *Tor, Mohammed, P.64*.

والأفكار، دون تضارب أو بعثرة أو تشتت، وذلك خضوعاً للإرادة التي تغلب على الأجواء الخارجية، وهو ما يعبر عنه بالاستغراق^(١) أو *ecstatis energy*، أو الإشراق *ecstatis* *inspiration*. وفيه يتخيل الشاعر أنه ينصت إلى أصوات خارجية تسكب الشعر في أذنيه، إنها أصوات تأتيه واضحة جلية، مميزة، وذات إيقاع؛ وهذه هي الصورة العامة للإبداع في الشعر الغنائي خاصة، ويقع في دائرة الإلهام السمعي *auditory*، وذلك تفريقاً له عن الإلهام التخيلي *visual*، الذي يسبح فيه الشاعر في قصة طويلة، يجمع خلالها المشاهد، ويوزع الأحداث^(٢).

فالشعر المتسامي، شعر الإبداع حقاً، هو ذلك الذي يثير الدهشة والإعجاب، ويحتفظ بسر الخالد عبر الزمان^(٣).

وطبيعي ألا يكون كل شعر الشاعر من هذا النوع، فهذا النوع، هو الشعر الذي احتفظ به الزمن، لأنه جزء من الزمن، فأصبح خالداً، إلى جانب كم كبير من شعر صاحبه أو شعر الآخرين، لأنه اجتذ اجتذاذاً من قلب الفن والإبداع.

وهذه الحالة، حالة ما بين النوم واليقظة *Somolen State* أو «*Both asleep and awake*»، وهي الحالة التي يكون فيها العمل خاضعاً للوعي والإرادة *understanding* مسيراً بـ *irremissive* سيراً وديعاً غير ملحوظ، حيث هناك تدقيق ونشاط ذهني، وبعبارة أخرى يوجّه الخيال توجيهاً خاصاً، ويظل يتحمل بتأثير الإرادة، أما الوعي، فإنه يظل يرصد الموقف بانتباه عميق، ويستبعد من المجال ما لا ضرورة له، في حين

(١) *Harding, An Anatomy of Inspiration, p.6*. وانظر، عيسى، الإبداع

في الفن والعلم، ص ١٥٧ - ١٥٩.

(٢) *Tor, Mohammed, pp.64-68*.

(٣) *Bowra, Inspiration, pp.18-23*.

يحتفظ بما هو ذو قيمة، إنها حالة الحلم، التي عليها أغلب الشعراء^(١).

وإن أية قصيدة خالدة لا يمكن أن يتحقق لها هذا الخلود، لو أنها كانت مصنوعة على فترات، إذ إن أية قصيدة تأخذ هذا الطول، وتعرض إلى مثل هذا الوضع، تفقد جذوتها وإشعاعها الأوّلين.

أما الزعم بأن هناك صنفاً من الشعراء يستطيع التحرر من سيطرة الإبداع، فيقول قصيدة ما، كيفما شاء، ومتى شاء، فهو المُسَيِّر للشعر، وليس الشعر هو المسير له، فأمر غريب عن الفن، بعيد عن الخيال.

يقول بورا عن مثل هذه الحالات:

«هناك شعراء لا يستطيعون المضي طويلاً في عملهم الشعري ومسيرة إلهامهم، ويجدون أن عليهم أن يستعينوا بما أوتوا من إرادة، وذكاء لإنجاز ذلك العمل. وليس من الضرورة أن تكون الزيادات والإضافات أقل جودة من الشعر الملهّم، وذلك لأن الشاعر ما يزال خاضعاً للرؤية الإبداعية التي تلح عليه، ثم هناك الإيقاع والنغم اللذان يترددان على مسامعه. ومع ذلك، فإن هذه مهمة شاقة. فالكلمات التي كانت تنثال عليه انثيالاً، أصبحت تتطلب جهداً، وتتنزع انتزاعاً، وهي قد تنفقر إلى الجاذبية الشخصية التي تصاحب الإلهام. والحق أننا قد نفتقد عند بعض الشعراء الجذوة التي رافقت البداية، ونجد أن الشاعر عاجز عن إكساب شعره الدفق والحيوية»^(٢).

وإنه لمن حسن الحظ أن نعود أدرجنا إلى تلك المرحلة الأولى من مراحل هذا الشعر، وأن تمدنا هذه المرحلة بما نتطلع إليه، وهي المرحلة الشفوية، أو مرحلة الأمية، حيث تتداخل الأسطورة بالخرافة، وبالوهم وبالخيال.

. Chadwick, *Poetry and Prophecy*, pp.9-12 (١)

. Bowra, *Inspiration*, p.15. (٢)

وها نحن نستخدم مصطلحات مثل: «شيطان الشعر»، و«الاستغراق»، و«الحلم»، و«اليقظة» و«الإيحاء» و«الإلهام»، مدركين أنها مصطلحات، أو تسميات، ليس لها دلالة في حد ذاتها، وإنما تعبر عن تصورات جاءت من لغة تعامل بها من استخدمها أول ما استخدمها، مرتبطة باعتقادات موعلة في الزمن، وهي بطبيعة الحال تخدم فكرة هذه الدراسة أيما خدمة، لأن المادة المتناولة هنا، هي كشف لحقيقتها.

ومرة أخرى،

فعندما يوصف ذلك بأنه دأب وعمل، يصبح العمل الشعري خارج الفن، ليدخل في باب الصناعة التي تجرد الشعر من بهجته، وشعر زهير على هذا، كما ثبت ذلك بعض قصائده، هو شعر وفق الطريقة نفسها؛ هبطت فيها القصيدة فجأة، في لحظة الإبداع، وليس على فترات متقطعة. وإضافة إلى هذا، فليس هناك أية إشارة إلى المعاناة والمكابدة في قول الشعر القديم، سواء أكان ذلك من أوس أم من زهير، أم من الحطيئة، وإنما ركز الشعراء على مصطلح: «التثقيف»، ثم هناك مصطلح: «التنخل»، وهما مصطلحان لم يختص بهما أي أحد، وإن ما يميز زهيراً، أو عدي بن الرقاع، أو الأخطل، أو من عداهم، لهو شيء ذاتي، تتحكم فيه التجربة الشعرية وحدها، وتنعكس عليه المقومات الشخصية.

إن ما كان غائباً في تناول موضوع الإبداع في الشعر العربي القديم، الذي ظل غير مطروق حتى الآن، إلا من شواهد مبتورة، غير واضحة في الأذهان - هو أن الشعر العربي، إما وليد إلهام، وإما فيض ارتجال، وكلا الوضعين محدود بزمان، عبارة عن ومضات أو دفقات، إن لم يكن محدوداً بمكان أيضاً، وبعد ذلك يكرس الشاعر وقته، أو بعض أوقاته لاختبار ما قاله، وإدخال تحسينات عليه، ولو ذهبنا إلى

تغيبب الإلهام في الارتجال، لكان ذلك أقرب وأصوب، لأنه ليس إلهاماً خالصاً، وليس ارتجالاً حقيقة، وإنما هو بين بين، إنه: ارتجال كالإلهام. أو لنقل نحن: إنه حلم يقظة.

ولا تتفق صور الإلهام التي سنرى بعضها مع التأجيل؛ فالتأجيل يؤدي إلى النسيان، وقد يجدي هذا في الفنون التي تتطلب تخطيطاً وتفصيلاً وتدويناً، أما في فن الشعر الغنائي العربي الشفوي، فإن التأجيل يعني القضاء على الحالة الشعورية التي تلمح كالبرق، ثم تغيب.

الفصل الثاني

مصادر الشعر

القوى الخارجية (الجن والشياطين) وعلاقتها بالنشاط الذهني
قدّمت لنا الصفحات السابقة اعترافات صريحة لكيفية الإبداع عند
الأمم الأخرى ونظرتها إلى الشعر، فناً، للعبقرية فيه اليد الطولى،
ورأينا أن النقاد في العالم يشيرون بأصابعهم إلى الشعراء العالميين على
أنهم قلة محدودة؛ وسنرى هنا أن عباقرة الشعراء العرب، قدّموا نظائر
لتلك الاعترافات، وهم أيضاً قلة محدودة، أو لنكن أكثر دقة، فنقول:
إن قصائدهم ذات الهيئة نفسها معدودة.

ولقد ارتبط قول الشعر عند العرب بقوى غيبية، تفرض عليهم
التعبير عن مكنونات أنفسهم، وهو اعتقاد سائد بين كل الشعوب في
مراحلها الأولى، إن صدقا، وإن تخيلا.

وسواء أكان ذلك انفعالاً يحدث ما، أو تفاعلاً معه، أي تعبير
عن أزمة نفسية عابرة، أم كان استجابة لعلاقة ما، فإن الشعراء
«القدامي»، كانوا يتصورون أن مصدر الشعر خارجي عنهم، وأنهم إنما
يتلقون ما ينطقون به من إحياء آخر، بعيد، يأتيهم في لحظات
الاستدعاء والاستنزال.

وهذا هو ما دفع كفار مكة إلى أن يقيسوا القرآن الكريم على
الشعر، مع اختلاف النوعين، لأنهم لم يجدوا ما يقارنونه به إلا
الشعر، فالقرآن جاء بأسلوب مغاير لما يألّفون. وتحدث بلغة وطريقة
لم يعهدوها من قبل؛ ولا يستطيع أحد أن ينطق مثله، والشعر له

أسلوب لا يتمكن منه إلا الشعراء، وله لغة وطريقة اختص بهما، فكانوا في حيرة، إذ إن مصدر الشعر هو الجن، أما مصدر القرآن، فليس معلوماً، قال تعالى:

﴿ هَلْ أُنبِئُكُمْ عَلَىٰ مَن نَّزَّلْنَا الشَّيْطَانَ ﴿٢٢١﴾ نَزَّلْنَا عَلَىٰ كُلِّ أَفَّاكٍ أَثِيمٍ ﴿٢٢٢﴾ يُلْقُونَ السَّمْعَ وَأَكْتُرُهُمْ كَذِبًا ﴿٢٢٣﴾ وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾ إِلَّا الَّذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ ... ﴾ [الشعراء: ٢٢١ - ٢٢٧].

وقال، وهو أحسن القائلين، مبيناً الصلة الوثيقة بين الحلم والخيال: ﴿ بَلْ قَالُوا أَضْغَتْ أَحْلَامٌ بَلَىٰ أَفْتَرْتَهُ بَلَىٰ هُوَ شَاعِرٌ ... ﴾ [الأنبياء: ٥]. وقال تعالى: ﴿ وَكَذَٰلِكَ جَعَلْنَا لِكُلِّ نَبِيٍّ عَدُوًّا شَيْطَانِ الْإِنسِ وَالْجِنِّ يُوحِي بَعْضُهُمْ إِلَىٰ بَعْضٍ زُخْرُفَ الْقَوْلِ غُرُورًا ... ﴾ [الأنعام: ١١٢].

وهكذا جاء قوله تعالى في تفنيد آراء الكفار:

﴿ وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَيْطَانٍ رَّجِيمٍ ﴿٢٥﴾ ﴾ [التكوير: ٢٥].

﴿ إِنَّهُمْ لَقَوْلُ رَسُولٍ كَرِيمٍ ﴿٤١﴾ وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلًا مَّا نُنمِئُونَ ﴿٤٢﴾ وَلَا يَقُولُ كَآهِنٍ قَلِيلًا مَّا نَذْكُرُونَ ﴿٤٣﴾ ﴾ [الحاقة: ٤٠ - ٤٢].

﴿ أَفَسِحْرٌ هَٰذَا ﴿١٥﴾ ﴾ [الطور: ١٥].

﴿ فَذَكَرْ مَا آنتَ بِنِعْمَتِ رَبِّكَ يَكَاهِنُ وَلَا مَجْنُونٍ ﴿٢٩﴾ أَمْ يَقُولُونَ شَاعِرٌ نَّبَّأْنَا بِهِ رَبِّ السَّمَوَاتِ ﴿٣٠﴾ ﴾ [الطور: ٢٩ - ٣٠].

نماذج من أبداع الشعراء

إبداع المهلهل

لم يذكر المهلهل في أشعاره، شيئاً عن شيطان شعره، غير أن سراقه البارقي أشار إلى شيطانه، حين قال:

وَلَقَدْ أَصَبْتُ مِنَ الْقَرِيضِ طَرِيقَةً أَغْيَيْتَ مَصَادِرُهَا قَرِينٌ مُهْلَهْلٌ^(١)

إبداع امرئ القيس

هناك نص مهم جداً لامرئ القيس، لم يُولِه الدارسون كثير اهتمام، سواء أولئك الذين كتبوا عن امرئ القيس، أو أولئك الذين تحدثوا عن الإلهام والشياطين، أو أولئك الذين تناولوا فنَّ الشعر عند العرب^(٢)، بل حتى أولئك الذين كتبوا عن الطبيعة في الشعر العربي، اكتفوا بوصف السيل في معلقته. فهذا النص ينتقل بنا مباشرة إلى أجواء الخلق الشعري والممارسة الإبداعية، فإذا الجو كله مشحون برؤى الشياطين تتدافع عليه، فتعصف به، وتهز كيانه، وقد بلغ الصراع أوجه، حتى شبه هذا الفيض الغامر بالسيل. ومن الطريف أن كل نقطة في هذا الوصف تحمل معنى دقيقاً إلى أبعد دقة في تصوير هذا الصراع، حروفاً ومفردات.

يقول:

أَنَا الشَّاعِرُ المَوْهُوبُ حَوْلِي تَوَابِعِي مِنْ الجِنِّ تَرْوِي مَا أَقُولُ وَتَغْرِفُ
إِذَا قُلْتُ أَبْيَاتاً جِيَاداً حَفِظْتُهَا وَذَلِكَ أَنِّي لِنَقَوَانِي مُنْقَفُ

فهو شاعر، مدرك لمكانته الشعرية، وشاعريته هذه هي هبة، أي فطرة في ذاته، نمت واستوت، ثم إن هذه الموهبة ليست حرة مطلقة، بل هي مقيدة، مصدرها تلك القوة الغيبية، التي تعيش في صحبة معه وملازمة له، إنها توابعه من الجن. وما هذا الشعر الموهوب إلا قول، نطقه في لحظات الاستغراق. ولكي يفسر الشاعر مثل هذا القول أمامه بعد قوله، رأى أن توابعه من الجن، هي التي تروي شعره،

(١) ديوانه، ص ٦٤.

(٢) تعرض لذكر القصيدة، علي، فن الحياة فن الكتابة، ص ٥٧ - ٥٩.
ورأى فيها علو (الأنا)، على خلاف ما نراه نحن هنا.

فيظل متردداً على سمعه، يعيه ويحفظه، وهذا الشعر المقول المحفوظ، هو من شاعر موهوب، كما ذكر، وهو شعر بالغ الروعة والإتقان.

وبعد هذا التقديم لشخصيته الشاعرة، بدأ امرؤ القيس في نقل تلك الأجواء الصاخبة العاتية التي تهزه هزاً، حتى يأتي المخاض الأخير، يقول:

إِذَا مَا اغْتَلَجْنَا خَلْتُ فِي الصُّدْرِ قَاصِفاً
مِلْتُ مُرِبٌ مُكْفَهَرٌ يَحُثُّهُ
كَرَجَّةٍ رَعْدٍ صَادِقٍ حِينِ يَزْجِفُ
حَشِيئَتِ بُرْجِي وَبَلَهُ فَيُؤَكِّفُ
عَلَى الْمَوْجِ مَلْجَأِ الصَّوَاعِقِ تَضْرِفُ
عَلَى الْمَوْجِ مَلْجَأِ الصَّوَاعِقِ تَضْرِفُ
إِذَا مَا حَدَا فِي حَجَرَتَيْهِ تَبَادَرَتْ
أَجْشُ هَزِيمَ جَوْشِنِي رَشِيئَتُهُ
مَهِيلٌ مَهُولٌ مُسْتَهْلٌ مُهْلَهْلٌ
تَدَاعَى بِدَعْوَى سَاكِنِ الرِّيحِ مَذْجَرَى
وَمَرَّ وَمَالَ الرَّعْدُ فِيهِ وَأُزْسَلَتْ
تَكْبِكَ فَاثْكَبْتُ مَنَاكِبَ نُكْبِ
فَعَمَمَ فِي جَوْ السَّمَاءِ مُعْمِماً
تَرَفَّرَقَ فَاغْرَاقَ وَرَنُّقَ بَرْقُهُ
فَلَمَّا طَفَا طَافَ عَلَيْهِ وَقَدْ طَفَا
وَرَوَى سَحَابَ بَعْدَ كُنْهِ وَأُزْسَلَتْ
نَشَاءً إِنْشَاءً لِذِي الْعَرْشِ وَاحِدٍ

(١) ديوان، ص ٣٢٥ - ٣٢٨.

اعتلجنا: افتعلنا من المعالجة، أي إن صاحبه من الجن يلقته. القاصف: الذي يكسر كل شيء. الملت: الدائم.
المرب: المقيم. المكفهر: المظلم. أزعجى: ساق. الوبل: المطر العظيم القطر.

وهنا تأتي هذه الصور لترسم لنا مشهداً غير مألوف في تاريخ الأدب العربي كله على الإطلاق، مع تثبيت ملاحظة أن هذا الشعر هو لامرئ القيس - أو منسوب له - وهو رائد الشعراء وكبيرهم، سواء أولئك الذين يُزعم بأنهم من «مدرسة الصنعة كزهير والحطيئة»، أو أولئك الذين يُدعى أنهم من «مدارس» أخرى - فالمشهد مشهد سيل

= يوكتف: يتلقاه ويتوقعه. حال: ذهب. أجلبتف من الجلبة وصوت الرعد. حجرناه: ناحيتاه. السكائب: السوائل من المطر. المستفيض: الجاري على وجه الأرض. تخذرف: يعني السكائب، سريعة سائلة كالخذروف الذي يلعب به الصبيان. الأجلش: الصوت الذي فيه بحة. الهزيم: المتكسر بالمطر. جوشي: ضخم كبير. الرشيش: فعيل من الرش. المریش: من قولهم راشني فلان، أي أعانني وأنهضني. الكميش: المتكمش. الري: الذي يروي الناس والبلدة.

يريف: أي يفعل، من الريف وهو الخصب. مهيل. مفعول من قولك هلت عليه التراب إذا سفيته. مهلهل: مرقق، أي يجيء بالسيل الشديد مرة، وبالرفيق مرة. المصل: الذي له صلصلة، أي صوت. الصمول: الصلب الشديد، وكذلك المصمئل. المسفسف: أراد المسقف، وهو الذي أسف إلى الأرض، أي دنا منها.

المعطرف: مأخوذ من العطريف، وهو الكريم السخي. ما يغيض: ما ينقص. مر: استقام ودام في مسيله. مال الرعد فيه: عاوده الرعد بصوته. السماء: المطر هنا. تككب: يريد السحاب صار ككببة ككببة، يريد قطعة قطعة. مناكبه: أعاليه. النكب: التي تأخذ على غير الجهة، وكذلك السحاب تدر على السهل والجبل. يكتف: يريد عم الأرض والبلاد بالمطر. ملثام السحاب: ما يلثم الأرض، أي يلصقها بها ويدنو إليها. المؤلف: أي ألصقت الرياح السحاب. رتق: ارتفع. عليه: الضمير يرجع إلى الغشاء والزبد وغيره. طفاطيف: ارتفع منه شيء يسير.

أطف الطبل: شبه صوت الرعد والرياح بالذي يرفع الطبل فيضربه. بعد كنه: بعد غاية بلغت من المطر. السماء: المطر. تستمد: تدر من مدد جاءها من سحابات أخرى. نشاءة: خلقه من خلق ذي العرش، وهو الله تعالى. مكسف: مذهب.

وقوله:

«ترقق فاهراق...»، مزاحف.

دافق؛ شَبَّه تلك الخضة العنيفة التي تفقده السيطرة على حالته الطبيعية، برجة الرعد وهو يقصف قصفاً شديداً، ثم يعقبه مطر غزير ينهمر في اندفاع شديد، ويستمر كل ذلك، فإذا الجو أعلاه وأسفله، مضطرب أيما اضطراب، دونما توقف أو إبطاء. ولنا أن نلاحظ ملاحظة ذات علاقة وارتباط بهذا المنظر الفائق الروعة، إنها كون هذا الرعد والسييل والمطر جاء ليلاً، ولم يأت نهاراً، وهو ما يتوافق، أولاً: مع صورة السييل والمطر عند الشعراء عامة، وثانياً: أنه يتوافق مع ما نحن بصدهه هنا، وهو مخاض القصيدة ليلاً.

وأخيراً نرى القصيدة الوليدة عند امرئ القيس، كما هي وليدة عند غيره، يقول:

فَذَلِكِ مِنَّا الدَّأْبُ حَتَّى نَقْدَهَا مِثْلًا كُبْنِيَانٍ يُشَادُ وَيُرْصَفُ^(١)

ويحسن الالتفات إلى الضمير (نحن) في: «نقدها»، فالعمل الشعري، على الرغم من أنه خارجي، فإنه مشترك أيضاً.

وعلى هذا النحو من المكابدة والتأزم، قال معبراً عن استمداده الشعر من الجن:

تُخَيِّرُنِي الْجِنُّ أَشْعَارَهَا فَمَا شِئْتُ مِنْ شِعْرِهِنَّ اضْطَفَبْتُ^(٢)

(١) وانظر حميدة، شياطين الشعراء، ص ٢٧ - ٣٣. غير أن حميدة يساير الرأي العام حول تقسيم الشعر إلى «مطبوع» و «مصنوع». وهو كتاب قيم في هذا الموضوع، وله نتائج غير ما نحن فيه.

أما دراسة، سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، فلم تولِ الإبداع في الشعر القديم اهتماماً، وهي في رأبي دراسة - على قيمتها - مختبرية، طبقت نتائج غربية على شعر عربي، أكثره ارتجال، وأقله إلهام. لقد عامل سويف الإبداع معاملة تقنية، وكانت تطبيقاته على شعراء غنائيين «واعين»، يخلقون الكلمة في ترقب وإدراك، وما تقدمه هنا هو واقع العملية الإبداعية.

(٢) ديوانه، ص ٣٢٢.

إبداع عبید بن الأبرص

ليس من المصادفات أن نجد الشعراء يصرّحون بأسماء شياطينهم، وتوابعهم من الجن، أو أن يذكرها النقاد لهم؛ فهم حقاً ذكروا ذلك، إلا أنه من اللافت للنظر أن يتعاقب اسم «مسحّل»، تابعاً لعدد من الشعراء المشاهير، مما يحمل على الظن أن مسحلاً هذا، هو كبير الشياطين وزعيمهم، أو هو ملهم الشعراء الأول: إنه القديم والمتجدد. فهذا عبید، وهو من الشعراء القدامى - سبق حتى امرأ القيس بن حجر - يشيد به، ويعزوه له شعراً، ولعل عبيداً استرجع الاسم نفسه من عدد من الشعراء السابقين عليه، والمتعاقبين قبله، ممن انقطعت عنا أخبارهم. يقول:

أَلَسْتُ أَشَقُّ الْقَوْلَ بِقَدْفِ غَرْبِهِ قَصَائِدٌ مِنْهَا ابْنٌ وَهَضِيضُ
أَغْضُ إِذَا شَغَبَ الْأَدُّ بِرِيقِهِ فَيَنْطِقُ بَغْدِي وَالْكَلامُ خَفِيضُ
وَكَمْ مِنْ أَحْيٍ خَضَمِ تَرَكْتُ وَمَا بِهِ إِذَا قُلْتُ فِي أَيِّ الْكَلَامِ نُحُوضُ
فَوَلَيْتُ ذَا مَجْدٍ وَأَعْطَيْتُ مَسْحَلًا حَسَامًا بِهِ شَغَبَ الْأَدُّ نُهُوضُ^(١)
صَمَّ شُكَّ بِالْمُرِّ الْأَوْبِدِ

وفي هذا الكلام نواح عدة، أهمها المفردات التي تكشف عن الشاعرية، والشفوية، ومنها:

«القول» - «ينطق» - «قلت»:

أما الصور الشعرية، فهي متطابقة تمام التطابق مع الأجواء العامة لتلقي الشعر وإيصاله.

(١) ديوانه، ص ٣٤ - ٣٥.

غربه: حده. ابن: يقال: ابنته، فابنا ابنه أبنا، أي اتهمته وعته. الهضيض: الموجع. الأد: الشديد الخصام. نحوض: النحض، ضرب الرجل الحديد.

إبداع زهير

وإذا لم نجد ذكراً لوصف الحالة الشعرية عند زهير، فإن زهيراً، مثله مثل غيره من عمالقة شعراء الجاهلية، لا بد أنه كان له شيطان يلقي الشعر في روعه، حسبما هو معتقد عندهم، وقد ورد أن الرسول ﷺ، استعاذ من شيطان زهير^(١). ويكفي وصف صاحب زهير بأنه شيطان، كي يثبت الطريقة التي كان زهير يتلقى فيها الشعر منه. وإذا لم يكن هناك دليل عيني من شعر زهير على طريقة إبداعه، فإن ابن رشيقي يتحدث عن هذه الحالة، فيقول:

«حتى صنع زهير الحوليات على وجه التنقيح والتثقيف، يصنع القصيدة ثم يكرر نظره فيها، خوفاً من التعقيب، بعد أن يكون قد فرغ من عملها في ساعة أو ليلة، وربما رصد أوقات نشاطه، فتباطأ عليه لذلك»^(٢).

وحتى لا يكون هناك سوء فهم في عبارة ابن رشيقي، علينا أن نلاحظ أن قوله:

«بعد أن يكون قد فرغ من عملها في ساعة أو ليلة».

هو الفهم الذي يتسق مع طبيعة الإلهام في الشعر، وهو متسق مع تصريح من صرح من الشعراء بأوقات نشاط إبداعهم، ثم تأتي بقية عبارة ابن رشيقي، لتحيل التنقيح، والتثقيف، وتكرار النظر، إلى أوقات النشاط الذهني جداً والتفرغ للملاحظة:

«وربما رصد أوقات نشاطه، فتباطأ عليه لذلك».

وليس لهذه الجملة الأخيرة أية علاقة بوقت الإلهام، وإنما علاقتها بالفقرة الأولى: «حتى صنع...».

(١) الأغاني، ج ١٠ ص ٣٠١.

(٢) العمدة، ج ١، ص ١٢٩.

إبداع طرفة

وكذلك كان لطرفة شيطان يُدعى: عتر بن العجلان^(١).

إبداع قيس بن الخطيم

وكان لقيس بن الخطيم شيطان هو: أبو الخطار^(٢).

إبداع سويد بن أبي كاهل

إن ما يلفت النظر حقاً في تصوير الشعراء القدامى لأوضاعهم الشعرية، هو سيطرة فكرة الانهمار والانصباب على مخيلاتهم، بحيث يحق الزعم أن تصويرهم لأوضاعهم تلك، ليس أمراً فردياً، بل هو تصور مشترك عندهم جميعاً؛ فإذا كانت فكرة السيل، هي الواضحة جداً، فإن فكرة البحر، لها النشاطات نفسها. وهذا سويد يجمع في شيطانه قوى متدافعة؛ الغيث: الماء الذي يُنقذه في أوقاته العصبية، والسيل: الذي يكتسح ما يقف أمامه، والبحر: الذي يُغرق من يواجهه. يقول:

وَأَتَانِي صَاحِبٌ ذُو غَيْثٍ زَفْيَانٌ عِنْدَ إِنْفَادِ الْقَرْعِ
قَالَ لَبَيْكَ وَمَا اسْتَضْرَخْتُهُ حَاقِرًا لِلنَّاسِ قَوَالِ الْقَدْعِ
ذُو غَبَابٍ رَبِيدٌ آذِيئُهُ خَمِطُ التَّيَّارِ يَزْمِي بِالسَّقْلَعِ
زَغْرَبِي مُسْتَعِزٌّ بِخَرُّهُ لَيْسَ لِلْمَاهِرِ فِيهِ مُطْلَعٌ^(٣)

وإذا كان الإلهام إنما يأتي على غير إرادة الشاعر، وبلا وعي

(١) ابن شهيد، رسالة التواضع والزواجع، ص ١٢٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٢٨ - ١٢٩.

(٣) ابن الأثير، شرح المفضليات، ص ٤٠٨ - ٤٠٩.

ذوغيث: ذو إجابة. الزفیان: الخفيف السريع. إنفاد: إنفاد الشيء، وفناؤه.
القرع: المزداد، مزاد الماء، أي القرب. القدع: الكلام القبيح. العباب: تكائف
الموج. خميط: مضطرب ملتطم. القلع: الجبال. وهو بالكسر: القلع، أي
الشراع. زغبوي: كثير الماء. مستعز: لا يقدر عليه لغزارة.

منه، فإن سويداً يحقق هذا حين يقول: «قال لبيك وما استصرخته»،
إنه نداء داخلي، أو إرهاب بما سوف يأتي.

إبداع الأعشى

يقول:

حَبَانِي أَخِي الْجِنِّي نَفْسِي فِدَاؤُهُ بِأَفْيَحِ جِيَّاشِ الْعَشِيَّاتِ خِضْرَمٍ^(١)

إنه سيل، كسيل امرئ القيس، ولكنه جاء في صورة استعارة
موجزة: «بأفيح جياش العشيات مرجم»، ومصدره هو ذلك الجنّي،
الذي أوجد معه أخوة، والأخوة هي أشدّ القربات عصبية.

بل يصرح في قول آخر، أن هناك صداقة حميمة، وشراكة وثيقة
بينه وبين الجنّي صاحبه، وفي صورة مختصرة أيضاً لوضع امرئ
القيس، يقول:

وَمَا كُنْتُ شَاحِرِدَاً وَلَكِنْ حَسْبُنِي إِذَا مَسَحَلَّ سَدَى لِي الْقَوْلَ أَنْطِقُ
شَرِيكَانِ فِيمَا بَيْنَنَا مِنْ مَوَدَّةٍ صَفِيَّانِ جِنِّي وَإِنْسٍ مُوَفَّقُ
يَقُولُ فَلَا يَفِيَا لِشَيْءٍ أَقُولُهُ كَفَانِي لِأَعْيٍ وَلَا هُوَ أَخْرَقُ^(٢)

ولقد كانت قصيدة الأعشى الشهيرة:

وَدَغْ هُرَيْرَةٌ إِنَّ الرُّكْبَ مُزْتَجِلٌ وَهَلْ تُطَبِّقُ وَدَاعاً أَيُّهَا الرَّجُلُ

وقصيدته الأخرى:

رَحَلْتُ سُمَيْةً غُدُوَّةَ أَجْمَالِهَا عَضْباً عَلَيْكَ فَمَا تَقُولُ بَدَا لَهَا^(٣)

من إلهام الجن، كما روى هو نفسه ذلك.

(١) ديوانه، ص ١٢٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٢١.

(٣) الألويسي، بلوغ الأرب، ج ٢، ص ٣٠٨ - ٤٠٩.

إبداع حسان بن ثابت

وبالمثل، قال حسان، متصوراً أن هناك مؤاخاة بينه وبين تابعه الجني:

وَأَخِي مِنَ الْجِنِّ الْبَصِيرِ إِذَا حَاكَ الْكَلَامَ بِأَحْسَنِ الْحَبْرِ^(١)

وواضح من هذا التصور أن هناك علاقة جاءت وطيدة بين الشاعر وتابعه، وبين الشعر والكلام العادي، وكلام من يتقول الشعر وليس بشاعر في الحقيقة.

وعلى هذا الأساس، كان الشعراء يتباهون بجودة أشعارهم، وبأنهم إنما يتلقون كلاماً لا يحسنه البشر غيرهم، ولعل هذا يفسر لنا مثل قول حسان: «حَاكَ الْكَلَامَ بِأَحْسَنِ الْحَبْرِ»، فالتابع - كما يتصوره حسان، ويتصوره سواه - هو الذي يقذف بالكلمات في أفواه الشعراء وقلوبهم.

إبداع الفرزدق

إن الاعتقاد بشيطان الشعر، راسخ كل الرسوخ عند الشعراء عامة، فالفرزدق الذي يُلْحَقُ بِمَنْ «يتكلف الشعر»، اعتقد أن قصيدته الفائية: «عزفت بأعشاش»، كانت من إحياء الجان، وهو يعطينا تصويراً حياً لهذا المعتقد، عندما رحل إلى جبل ذُباب بالمدينة، وأخذ ينادي توابعه من الجن بأعلى صوته: «أجيبوا أحاكم»، ويعبر هذا التصرف عن مدى الأزمة النفسية التي طوّقت الفرزدق، وما خروجه خارج المدينة وصياحه، إلا محاولة منه للتنفيس عن ذلك الغليان الذي أطبق عليه، ولم يتخلص منه إلا بعد أن تَفَتَّقَتْ قريحته عن تلك القصيدة

(١) ديوانه، ج١، ص ٥٣. وانظر: البغدادي، الخزائن، ج٣، ص ٣٩٥ - ٣٩٦، ص ٥٢٠؛ وانظر: الحوفي، «شياطين الشعراء»، مجلة مجمع اللغة العربية، مج ٣٩ (مايو ١٩٧٧م)، ص ٢١ - ٢٦.

المشهورة: «عزفت بأعشاش...»، وهو ما صوره بقوله: «فجاش صدري كما يجيش المرجل». ومن الجدير بالذكر أن هذه القصيدة، هي أجود قصيدة في شعره، كما حكم هو على نفسه بذلك^(١).

وها هو في قول آخر، يصرح باسم تابعه الجني: «مسحل»، فيقول لأعدائه:

فَلَا أَعْرِفُنْكُمْ بَعْدَ أَنْ كَانَ مَسْحَلِي شَمِيطاً وَهَرْتِنِي كِلَابُ الْقَبَائِلِ^(٢)

فهذا الوصف لشيطانه، مسحل، بأنه أصبح شيخاً عجوزاً، ثم الكناية بـ«هرتني كلاب القبائل»، إنما جاءا للتعبير عن الأفق الذي وصلت إليه شاعريته، وهي خبرات ماضية عميقة، وتراث طويل من الشعر والرواية.

إبداع أعشى سليم

وقد أشار أعشى سليم إلى بعض توابع الشعراء من الجن والشياطين، فقال:

وَمَا كَانَ جِنِّي الْفَرَزْدَقِي قُدْوَةً وَمَا كَانَ فِيهِمْ مِثْلُ فَخْلِ الْمُخْبَلِ
وَمَا فِي الْخَوَافِي مِثْلُ عَمْرٍو وَشَيْخِهِ وَلَا بَعْدَ عَمْرٍو شَاعِرٌ مِثْلُ مَسْحَلِ^(٣)

فأعشى سليم، يجعل المخبل صاحب عمرو، والأعشى صاحب مسحل، هما الشاعران اللذان يجب أن يحتلا مكانتهما الشعرية بين الشعراء. ومن اللافت للنظر أن «مسحل»، ذلك الشيطان القديم الجديد، جاء هنا شيطاناً للأعشى، على حين أنه كان أيضاً شيطاناً للفرزدق. وهذا تأكيد على ميراث الشعر والشاعرية.

(١) أبو عبيدة، النقا، ج٢، ص ٥٤٧.

(٢) ديوانه، ج٢، ص ١٤٠.

(٣) الجاحظ، الحيوان، ج٦، ص ٢٢٧.

إبداع البهراني

وهذا البهراني يكرر المقولات القديمة نفسها، فيقول:

بِنْتُ عَمْرٍو وَخَالَهَا مِسْحَلُ الْخَيْدِ رِ وَخَالِي هَمِيمٌ صَاحِبِ عَمْرٍو^(١)

فعمرو هنا: هو صاحب المخبل، الذي ذكره أعشى سليم قبلاً، وابنته: هي الجنية صاحبة البهراني، وعمرو الآخر: هو اسم شيطان الفرزدق.

إبداع جرير

وهذا جرير يدعي أنه يتلقى الشعر من شيطان ذي خبرة شريرة،

فيقول:

وَإِنِّي لَيْلِقِي عَلَيَّ الشُّعْرَ مُكْتَهِلٌ مِّنَ الشَّيَاطِينِ إِبْلِيسُ الْأَبَالِيسِ^(٢)

إبداع العجاج

ويصف العجاج كيف يذهب في الرد على خصمه، الذي جعل من نفسه نداً له، وما هو من مستواه، ولا هو في ميزانه، وليست لغته وأسلوبه مما يقاس بالعجاج، فكان أن انهزم شيطانه، أمام كيل الصفعات التي كالتها له أشعار العجاج؛ إنها في الواقع صورة لصراع شيطانيّ شعريّ، انتصر فيه أحدهما على الآخر، يقول:

وَشَاعِرٍ أَلَى بِجَهْدِ الْمُقْسِمِ
لَيْفِضِدَنَّ بَاطِلِي وَأَضْمِي
بِالْقَوْلِ وَالظَّنِّ لَهُ الْمُرْجَمِ
وَبِالْأَمَانِيِّ اللَّتِي لَمْ تُزْعَمِ
كَمَا تَمَنَّى مَارِثٌ فِي مُقْطَمِ

(١) المصدر نفسه، ٢٢٥. وانظر: أسماء بعض شعراء والجن، وبعض قصصهم:

القرشي، الجمهرة، ص ١٩ - ٢٥.

(٢) الزمخشري، ربيع الأبرار، ج١، ص ٣٨٤.

فَلَمْ يَزَلْ بِالسَّقْوِلِ وَالنَّهْكَمِ
 حَتَّى التَّقِينَا وَهُوَ مِثْلُ الْمُفْحَمِ
 وَاضْفَرَ حَتَّى آضَ كَالْمُبْرَسَمِ
 وَقَدْ رَأَى دُونِي مِنْ تَجْهُمِي
 أُمُّ السَّرْتِينِي وَالرُّوَيْقِي الْأَزْنَمِ
 فَلَمْ يَلِثْ شَيْطَانُهُ تَنْهَمِي^(١)

نماذج التلقي والإلهام في ليلة واحدة

ولعل مما يؤكد أن الشعراء كانوا يعيشون أجواء الذهول والانبثاق أنهم، كما رأينا، اقتصروا على وصف حالاتهم في أوقات الإبداع الشعري، وأعطوا وصفاً عاماً لأشعارهم، ولم يذكروا عدد الأبيات التي كانوا يقولونها، وربما دفع هذا إلى التوهم بأن القصائد الطوال، قيلت على دفعات، وفي أوقات مختلفة، وأن تلك كانت قصائد قصاراً.

إن إبداع امرئ القيس، هو إبداع امرئ القيس، وما صار لغزاً قصائده من ديمومة وبقاء، إلا لأنها تفجرت من أعصابه؛ وهكذا سار شعر غير امرئ القيس تلك السيرورة، لأنها صدرت عن منهل واحد، هو منهل الإلهام الذي رسخ اعتقاد الشعراء في أنه هبة خارجية، أو مشاركة لا إرادية.

(١) ديوانه، ص ٣٠٦ - ٣٠٧.

ألى: حلف. ليعضدن. يقول: ليذهبن أمري وكَيْقُطَعْنَ باطلي. أضمي: شدة غضبي. المرجم: يرمح بظهر الغيب. لم تزعم: لم يقلها أحد. المارث: الصبي الذي يمرث سخابه، يضعه بفيه، ومثله ماث يميث. المفطم: الفطام، يريد صبياً حين يفطم. التهكم: أن يلقي الرجل نفسه على آخر يهزأ به ويستجهله. المفحم: الذي لا يستطيع أن يتكلم. آض: صار. المبرسم: التهجم: شدة الرد والصوت. أم الربيق: الداهية، وأم الرويق أيضاً، يقال: جاء بأم الربيق على أريق. الأزنم: الداهية أيضاً، ومعنى أم أزنم: لها زنمة مثل زنمة الشاة، وهي تنوس في العنق، كأنه يفظع بذلك. لم يلت: لم يجس. تنهي: زجري.

عودة للفرزدق في قصيدته الفائية الطويلة

وإذا كان لنا من مثل يمكن ذكره للكلم المتعارف عليه في القصيدة العربية الطويلة، وهو مئة بيت ونيف، فإن قصيدة الفرزدق الشهيرة:

عَرَفْتُ بِأَغْشَاشٍ وَمَا كَذَتْ تَعْرِفُ وَأَنْكَزَتْ مِنْ حَذَاءٍ مَا كُنْتُ تَعْرِفُ

تبلغ ١٢٠ بيتاً. وهذه القصيدة من أقوى الأدلة على طريقة الشاعر العربي ذي المكانة الشعرية، خاصة أن الفرزدق يُعد من الشعراء الذين لا يقولون الشعر عفو الخاطر، حتى قيل إنه: «ينحت من صخر»، فلقد قال الفرزدق، ١١٣ بيتاً من هذه القصيدة في جلسة واحدة، بعد طلوع الفجر^(١). والمشير في قول هذه القصيدة، أن الفرزدق تصور أن توابعه من الجن هي التي أوحى إليه بها، على غرار ما مر بنا من استلهام الجن عند الشعراء الآخرين.

وقد مر بنا قول الفرزدق عن ذهابه إلى جبل دُباب؛ وها هو يعطينا تفصيلاً عن ذلك الموقف، فيقول:

«أتيت منزلي، فأقبلت أصعد وأصوب في كل فن من الشعر، فكأنني مفحم، لم أقل شعراً قط، حتى إذا نادى المنادي بالفجر، رحلت ناقتي، ثم أخذت بزمامها، فقدت بها، حتى أتيت دُباباً (وهو جبل بالمدينة)، ثم ناديت بأعلى صوتي: أجيبيوا أخاكم أبا لُبَيْنَى! فجاش صدري كما يجيش المرجل، فعقلت ناقتي، وتوسدت ذراعها، فما قمت حتى قلت مائة وثلاثة عشر بيتاً»^(٢).

جرير في قصيدته البائية الطويلة

وهذه حالة جرير الذي قال ثمانين بيتاً في ليلة واحدة، من

(١) أبو عبيدة، القفاض، ج٢، ص ٥٤٧.

(٢) المصدر نفسه.

قصيدته «الدماعة» أو «الدهقانة» أو «المنصورة»، البالغة ١١٢ بيتاً، وهي:

فَغَضَّ الطَّرْفَ إِنَّكَ مِنْ نُمَيْرٍ فَلَا كَغَفَاً بَلَّغْتَ وَلَا كِلَابَاً^(١)

وفي هذه القصيدة، جعل جرير يهيم ليلته، ويجثو على الفراش، كأنه مجنون^(٢).

ومن بعض حالات جرير أنه كان:

«يتمرغ في الرضاء، كي يقول القصيدة»^(٣).

ثم إنه:

«كان إذا أراد أن يؤيد قصيدة صنعها ليلاً - يشعل سراجها، ويعتزل، وربما علا السطح وحده، فاضطجع، وغطى رأسه»^(٤).

العجاج في قصيدته الياثية

وقد أدلى العجاج بإثبات صريح على قول الشعر في لحظات الإبداع، يقول:

لقد قلت أرجوزتي التي أولها:

بَكَيْتُ وَالْمُحْتَرِزُ الْبَكِيُّ وَإِنَّمَا يَأْتِي الضُّبَا الضُّبِيُّ
أَطْرَبَاً وَأَنْتَ قَنْسَرِيٌّ وَالسُّدُفُ بِالْإِنْسَانِ دَوَارِيٌّ

وأنا بالرمل، في ليلة واحدة، فانثالت علي قوافيها انثيالاً^(٥).

(١) المصدر نفسه، ج١، ص ٤٣٠.

(٢) الأصفهاني، الأغاني، ج٢، ص ٢٩.

(٣) ابن رشيق، العمدة، ج١، ص ٢٠٩.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٠٧.

(٥) الجاحظ، البيان والتبيين، ج١، ص ٢٠٩. القنسري: الكبير المسن. دوازي: يدور بالناس أحوالاً.

وإنه لمن المدهش أن هذه الأرجوزة، تبلغ مثتي بيت
تحديداً^(١)، وهي أطول قصيدة في ديوانه، إذ تفوق أطول قصائده بعدد
لا بأس به من الأبيات^(٢).

عبيد بن ماوية

ومن الشواهد على السرعة في قول الشعر، اعتراف عبيد بن
ماوية بأنه أبدع في جلسة واحدة أكثر من تسعين بيتاً، فقال:

وَقَافِيَةٌ مِثْلَ حَدِّ السُّنَا نِ تَبْقَى وَيَذْهَبُ مَنْ قَالَهَا
تَجَوَّذْتُ فِي مَجْلِسٍ وَاحِدٍ قَرَاهَا وَتَسْعِينَ أَمْثَالَهَا

وقد علق المرزوقي على هذا، فقال:

«الأولى بهذا الشاعر عندي أن يريد بالقافية البيت».

ويواصل المرزوقي تعليقه، في معرفة دقيقة هنا بطبيعة الشعر
العربي، فيقول:

إن «نظم تسعين بيتاً غير مستنكر في العرف والعادة من
المقتدرين المجيدين المفلحين، ذوي البداهة المعجبة، والخواطر
السرعة»^(٣).

(١) ديوان، ص ص ٣١٠ - ٣٣٥.

(٢) فمثلاً، أرجوزته الشهيرة:

قَدْ جَبَّرَ الدِّينَ الإِلَهَ فَجَبَّرَ

تبلغ ١٨٠ بيتاً؛ وأرجوزته:

جَارِي لَأَ تَشْتَكِرِي عَذِيرِي

تبلغ ١٧٤ بيتاً، وأرجوزته:

يَا ذَا سَلْمَى يَا اسْلِمِي ثُمَّ اسْلِمِي

تبلغ ١٧١ بيتاً.

(٣) المرزوقي، شرح الحماسة، ج ٢، ص ٦٠٧.

فالشاعر يُقر، كما يقر سائر الشعراء، بأنه: «قال»، قصيدة، وهو تعبير رأينا ما يماثله عند من سبق الحديث عنهم من الشعراء، ثم إنه قال قصيدة أفرغ لها كل فنه: «تجودت»، «في مجلس واحد»، أي في ساعات الإلهام والتلقي، وهذا ما يتفق مع تعليق المرزوقي: إن «نظم تسعين بيتاً»؛ ولكنه يختلف كل الاختلاف عن فهمه من: «تجودت»، أنها: «اخترت وانتقيت»، فالشاعر لا يرى إلا أنه يقول البيت ونظيره تحت تأثير إلهام واحد، حتى يتجاوز تسعين بيتاً، محققاً لها جميعاً، الجدة والأصالة والفن.

وسواء أفهم المرزوقي «القافية»، على أنها تعني «البيت»، وهو أمر وارد هنا خاصة، فإن أهمية هذا التحديد لا تنحصر في تجاوز العدد (٩٠)، وإنما قيمته، في أن عبید بن ماوية، شاعر مقتدر، مجيد، مفلح، يقول هذا العدد في غير جلسة، الآن وغير الآن، ولهذا استخدم واو رب.

وعودة على ما سبق، فإن التجويد، هو: «الغر الأوبد»، على حد زعم عبید أو هو ما: «يعجز عن أمثالها أن يقولها...»، وفق ادعاء حسان... إلخ. أما في «مجلس واحد»، فهو تعبير: «بت»، ومثيلاته، مما مر بنا سابقاً.

إننا نستطيع القول:

إن العقل الباطن قام بتنفيذ ردة الفعل هذه، فاستدعى الماضي الثقافي كله، وفي لحظات النوم، الاستغراق، وقد تخلص الذهن من كل توتر ونشاط، حدث الحلم البهيج، حيث عاش الشاعر لحظات الخلق المبدعة. وصدق الفرزدق، وصدق شعراء الحلم في عدّ قصائدهم من أروع ما أنتجوه.

أما أولئك الذين يرون أنهم قالوا قصائدهم ارتجالاً، فإنهم لا يختلفون عن هؤلاء، اللهم إلا في أنهم تلقوا ما وراء الوعي في

لحظات استدعاء للذاكرة واسترداد للذهن في تفريغ انفعالي لما يطفو على سطح الذاكرة (كما سيأتي من تجربة الحسين بن مطير)؛ إنه الحدس، ولذا كان هذا الشعر أقل وهجاً من السابق، مع أن كلا النوعين يصدران عن قدرات غير إرادية.

الفصل الثالث

الارتجال (الطبع)

طبيعة الارتجال

يتضح من أقوال العلماء القدماء، أنهم رأوا في الارتجال صورة أخرى من صور الإلهام، وعلى حين أن الإلهام غير الارتجال، فإن الجاحظ يقول:

«وكل شيء للعرب فإنما هو بديهية وارتجال، وكأنه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إحالة فكر، ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام، وإلى رجز يوم الخصام، أو حين يمتح على رأس بئر، أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة أو المناقلة، أو عند صراع أو في حرب، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد. فتأتيه المعاني إرسالاً، وتنثال عليه الألفاظ انشياً... وكانوا أميين لا يكتبون، ومطبوعين لا يتكلفون، وكان الكلام الجيد عندهم أظهر وأكثر، وهم عليه أقدر، وله أقهر، وكل واحد في نفسه أنطق»^(١).

كما يقول أيضاً:

«مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعاني سهواً رهواً، وتنثال عليهم الألفاظ انشياً... كشعر النابغة الجعدي ورؤية، ولذلك قالوا

(١) الجاحظ، البيان والتبيين، ج٣، ص٢٨.

في شعره: مطرف بآلاف، وخمار بواف»^(١).

وفي ثنايا كلام الجاحظ ما يُقَرَّب بين طبيعة شعر الأرجوزة وشعر القصيدة.

فنحن هنا، ولأول مرة، أمام رأيين صريحين واضحين، فالمطبوع، في رأي الجاحظ: هو الشعر الذي يقال فوراً، وفي وقته، وهو هنا شعر الرجز بالتحديد، أو الشعر الذي يقترب في إنشاده من شعر الرجز. فإذا علمنا أن من أهم صفات الرجز: السرعة والاقتراب في لغته - حسبما حدد الجاحظ مجالات استعماله - من لغة الحديث العادي، بحيث يُنطق دون تعثر، أو إيقاع متميز يعطي المنشد فيه الشيد حقه من النبر والارتكاز، أدركنا كم يتداخل هذا الشعر المطبوع - في رأي الجاحظ - مع شعر الرجز، على الرغم من أنه يأتي في أوزان معروفة بتمييزها وخصوصيتها الإيقاعية.

وقد كشف هذا الرأي عن نفسه عندما ضرب مثلاً برؤية، فأعطى قوله صفة الشعر، على الرغم من أن شعر رؤية كله رجز.

ثم يأتي الجاحظ ليقدم تصوراً تاماً عن النوعين، فيقول:

«والدليل على أن البديهة مقصور عليها (أي على العرب)، وأن الارتجال والاختصاص خاص فيها، وما الفرق بين أشعارهم وبين الكلام الذي تسميه الروم والفرس شعراً»^(٢).

وعندما جاء ابن قتيبة (٢٧٦هـ)، الذي كان يساير الجاحظ في أحكامه، قال:

«المطبوع من الشعراء من سمح بالشعر، واقتدر على القوافي،

(١) المصدر نفسه، ج٢، ص ١٣.

(٢) المصدر نفسه، ج١، ص ٣٨٤ - ٣٨٥.

وأدرك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبيّنت على شعره
رونق الطبع ووشي الغريزة، وإذا امتحن، لم يتلثم، ولم يتزحّر^(١).

وقد استشهد على ذلك بوصف الحسين بن مطير، المطر، في
وهلته، عندما طلب الأمير منه ذلك^(٢).

ثم علق عليه قائلاً:

«وهذا الشعر مع إسراره فيه، كما ترى، كثير الوشي لطيف

المعنى».

واستشهد أيضاً بحذاء الشماخ بالرجز^(٣)، ثم قال:

«النابغة الجعدي، وكان العلماء يقولون في شعره: خمار بواق،
ومطرف بالآف، يريدون: أن في شعره، تفاوتاً، فبعضه جد مبرز،
وبعضه ردي ساقط»^(٤).

ويقول الباقلائي، في مساواة الطبع بالارتجال:

«منهم من يُعرف بالبديهة وحدة الخاطر، ونفاذ الطبع، وسرعة
النظم؛ يرتجل القول ارتجالاً، ويطنه عفواً صفواً»^(٥).

وقال ابن جني نقلاً عن الأصمعي:

«الشاعر المطبوع الذي يرمي بالكلام على عوامته: جيده على

رديته»^(٦).

(١) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج١، ص ٩٠. يتزحّر: من الزحير، وهو إخراج
الصوت أو النفس، بأعين عند عمل أو شدة.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩٠ - ٩١.

(٣) المصدر نفسه، ج١، ص ٩٢.

(٤) المصدر نفسه، ج١، ص ٢٩١.

(٥) إعجاز القرآن، ص ١٨٦ - ١٨٧.

(٦) الخصائص، ج٢، ص ٢٨٢.

وعلى الرغم من أن ابن جني أدرك هذه الطريقة المتبعة عند الشعراء العرب، فإنه ظل يدور حول ما راجع عن التنقيح والتحكيك، مستشهداً بما قيل عن فعل مروان بن أبي حفصة، ولم يقتنع بقوله هو:

«كان القوم لا يترسلون في عمل أشعارهم ترسل المولدين، ولا يتأنون فيه، ولا يتلومون على حوكه وعمله، وإنما كان أكثره ارتجالاً»^(١).

والقليلون عنده: هم الذين يعاودون النظر فيه، كما قال بذلك من سبقه.

وقد رأينا من قبل كيف أن المرزوقي يعد هذه الطريقة من الطرق المشهورة، حين تحدث عن ارتجال تسعين بيتاً أو ما يزيد.

وفي ضوء هذا التقديم، فإن المرء لا يجد بدأً من الجمع بين الإلهام، كما عرفناه أولاً، والارتجال؛ ذلك أن النقاد العرب القدامى جعلوا شعراء الارتجال من الكثرة، بحيث يظن المرء أنهم الفئة الغالبة، بل صرح بعضهم بذلك على غرار ما ذكر ابن جني: «كان أكثره ارتجالاً». وليس من سبيل إلى افتراض أن شعراء الإلهام هم وحدهم الذين: «تنزل عليهم الشياطين»، فمقياس النقد العربي القديم، لا يفرق بين شعر امرئ القيس وشعر الحطيئة، أو بين شعر جرير وشعر الفرزدق إلا بالإنشاد.

وكذا الحال في التمييز بين شعر هؤلاء جميعاً، وأبيات الحسين بن مطير، وأية أرجوزة كانت.

وإن فهم الجاحظ وسواه، لهو الفهم الحقيقي الذي جعل شعر

(١) المصدر نفسه، ج١، ص ٢٨٢.

العرب ارتجالاً كالإلهام، بحيث تكون الحدود الفاصلة بين النوعين غير ثابتة، ولا بد أن النقاد العرب استنتجوا هذا من إصرار الشعراء العرب أنفسهم على اعتبار إنشاء القصيدة: «قولاً» أو «نطقاً»، سواء في حالة الإلهام أو في حالة الارتجال، كما تبين لنا، حتى إنهم أغفلوا في الواقع الإلهام إغفالاً، وأدخلوه في باب الارتجال، وجعلوا شياطين الشعراء غير مقتصرين على موقف معين، كما حاولنا نحن أن نفعله هنا فيما مضى من صفحات، واقتصرت تصنيفاتهم على المعاودة من عدمها فقط. وما تقسيمنا الأول إلا تطبيق إجرائي للرؤية العلمية المعاصرة، وإلا فإن شعر العرب القديم كله، شعر «طبع»، أي: شعر ارتجال؛ إنه كالإلهام، وليس إلهاماً، إنه شعر يجمع بين الدهشة والحضور. وما ضُرب القدماء الأمثال بالجعدي أو غيره، إلا فصل وظيفي فقط، يفصل الإبداع عن المعاودة، ولا يعني قول الباقلاني: «ومنهم من يُعرف...»، أن هؤلاء يشكلون فئة خاصة، وإنما هو للتعريف بهؤلاء، في مقابل أولئك الذين يتحرّون المعاودة بعد ذلك؛ إذ كل هؤلاء وأولئك يسرون على سنة واحدة، وطريقة متبعة، هي الطبع، أي: الارتجال.

والحق أن النقد قد أخفق حتى الآن إخفاقاً ذريعاً في الوقوف على إدراك ماهية الارتجال في أبيات ابن مطير، فسائر الكتاب ابن قتيبة، في اعتبار هذه القصيدة من قصائد الارتجال، حسبما هو شائع بينهم، لأنها بنت وقتها؛ ولو تأملوا الأبيات تأملاً حقيقاً، لوجدوا أنها قيلت ارتجالاً، وقد استشهد بها على الارتجال، أي على الطبع؛ ولكنها ليست كما توهموا، فقائلها رجل مطبوع من رجال الدولتين: الأموية والعباسية، أما الشعر، فهو غاية في التفنن والانتقاء. إنها طبيعة الشاعر، وكان من حقه حسب معاييرهم أن يضعوه، ضمن الشعر «المتكلف»، «المصنوع»، ولكنهم عموا عن ذلك وضّموا، لأن الحادثة أجبرتهم على تصنيف الشعر، وليس طبيعة الشعر والشاعر، واتخذوا

من أبيات ابن مطير أنموذجاً يُحتذى، ولم يفصلوا بين الفن والأداء.

كَثُرَتْ لِكَثْرَةِ قَطْرِهِ أَطْبَاؤُهُ فَإِذَا تَحَلَّبَ فَاصَّتِ الْأَطْبَاءُ
وَكَجَوْفِ صَرَّتِهِ الَّتِي فِي جَوْفِهِ جَوْفُ السَّمَاءِ سَبَجَلَةٌ جَوْفَاءُ
وَلَهُ رَبَابٌ هَيْدَبٌ لِرَفِيفِهِ قَبْلَ الثَّبَعِ دِيمَةٌ وَطَفَاءُ
وَكَأَنَّ بَارِقَهُ حَرِيقٌ يَلْتَقِي رِيحَ عَلَيْهِ وَعَزْفُجٌ وَأَلَاءُ
وَكَأَنَّ رَيْقَهُ وَلَمَّا يَخْتَفِلُ وَذُقِ السَّمَاءِ عَجَاجَةٌ كَذَرَاءُ
مُسْتَضْحِكٌ بِلَوَامِعِ مُسْتَنْفِرٍ بِمَدَامِعِ لَمْ تَمْرَهَا الْأَفْدَاءُ
فَلَهُ بِلَا حُزْنٍ وَلَا بِمَسْرَةٍ ضِحْكَ يُؤَلَّفُ بَيْنَهُ وَبُكَاءُ
... إلخ^(١).

إننا ندرك أن ابن مطير استحضر وصف امرئ القيس للمطر في فائيته، ولكننا نعلم أن هذا التدقيق والتصوير، يتجاوز حتى مرحلة العصر العباسي الأول، إنه أشبه بشعر الصنعة حتى عصر ابن الرومي.

خصائص الشعر المرتجل (المطبوع)

وإذن، فإن من أهم خصائص الشعر المرتجل، الذي سموه كثيراً بشعر: «الطبع» أو بالشعر «المطبوع»، أو الذي قال عنه الجاحظ: «كأنه إلهام»، هي:

١ - التعبير الجياش السريع عما في النفس.

(١) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج١، ص ٩١.

الأطباء: جمع طبي، وهو لذوات الحافر والسباع، كالندي للمرأة والضرع لغيرها. سبحلة: ضخمة عظيمة. الرباب: السحاب. الهيدب: السحاب المتدلي. الرفيف: التلالؤ والبريق. التبغق: مفاجأة المطر واندفاعه. الديمة: المطر الدائم في سكون. الوطفاء: الديمة السح الحثيثة. بارقه: بركة. العرفج: نوع من النبات سهل، سريع الاشتعال. الألاء: شجر حسن المنظر، مر الطعم. ريقه: أفضله، وأول شؤبويه. الودق: المطر. لم تمرها: لم تسيلها. الأفداء: جمع قذة، وهو الغبار.

٢ - عدم التدقيق في الصور والتراكيب.

٣ - السرعة في الإنشاد.

٤ - تتخلله بعض الصور غير المقصودة، وله موسيقى وانسجام يلونان الإيقاع.

٥ - نشر الشعر وذيوعه، دون تحوير أو تبديل أو نقص أو زيادة.

ويمكن القياس على هذا، حتى يمكن عدُّ من صرح بقول الشعر سريعاً، من شعراء الارتجال، مثلما زعم ابن الدمينه: «فقصرك في كل يوم قصيدة...»، أو مثلما افتخر جرير: «في ليلتين إذا حدوت قصيدة...»، ومثلما قال ابن مقبل:

«إني لأرسل البيوت عوجاً، فتأتي الرواة بها قد أقامتها»^(١).

وهكذا قال خلف عن جرير:

«كان قليل التنقيح مشرّد الألفاظ»^(٢).

وبعد، فليس من العسير علينا، إذا قبلنا أن يكون ذلك في شعر الرجز، وسلمنا، فرضاً، بأن هذا كائن في شعر النابغة الجعدي، أو أبيات الحسين بن مطير، أو في نونية الكميت الذي أتهم شعره بأنه خطب^(٣)، والذي يحكي ابن جني أنه:

«افتتح قصيدته التي أولها:

أَلَا حُيِّبَتْ عَنَّا يَا مَدِينَا

ثم أقام برهة لا يدري بماذا يعجز هذا الصدر، إلى أن دخل

(١) ثعلب، مجالس ثعلب، ج٢، ص٤٨١.

(٢) المرزباني، الموشح، ص١١٣ - ١١٤.

(٣) المصدر نفسه، ص١٧٨.

حماماً، وسمع إنساناً داخله، فسلم على آخر فيه، فأنكر ذلك عليه،
فانتصر بعض الحاضرين له، فقال: «وهل بأس بقول المسلمین»،
فاهتلها الكميت، فقال:

فَهَلْ بَأْسٌ بِقَوْلِ مُسْلِمِينَا^(١)

فمن البديهي أن نقبله في معلقة الحارث بن حلزة، التي قال
عنها أبو عمرو الشيباني:

«لو قالها في حول لم يلم»^(٢).

وستقبله في قصيدة ذي الرمة، الذي تحدث عن تجويده شعره،
والذي يروي عنه المرزباني أنه قدم:

«على بلال بن أبي بردة، فجعل يتردد إليه، وأراد أن يبتدئ
قصيدة فيه، فعني، فقالت له عجوز مر بها، وكان جميلاً: قد طال
تردادك، أفإلى زوجة سعدت بها؟ أم إلى خصومة شقيت بها، فقال
لراويته: جاء والله ما أريدا، ثم قال:

تَقُولُ عَجُوزٌ مَذْرُوجِي مُتْرُوحاً عَلَى بَابِهَا مِنْ عِنْدِ أَهْلِي غَادِيَا
إِلَى زَوْجَةٍ بِالْمِضْرِ أَمْ لِحُصُومَةٍ أَرَاكَ لَهَا بِالْبِضْرَةِ الْعَامِ ثَاوِيَا
ثم مر في القصيدة»^(٣).

وتعبير المرزباني بأن ذا الرمة: «مر في القصيدة»، تعبير مساو
للتعبيرات التي تتكرر في مثل هذه المواضع، مثل قول العجاج الآنف الذكر:
«انثالت علي قوافيها انثيالاً». وقصيدة ذي الرمة هذه، تبلغ ٥٩ بيتاً^(٤).

(١) ابن جني، الخصائص، ج١، ص ٣٢٦، وانظر حاشية الصفحة نفسها.

(٢) التبريزي، شرح الفوائد العشر، ص ٣٧٠.

(٣) المرزباني، الموشح، ص ١٦٨.

(٤) ديوانه، ج٢، ص ص ١٣٠٠ - ١٣٢٥.

وعليه، فإن المقياس النقدي في التمييز بين الشعراء، هو، أساساً: التأمل والتوقف في الإنشاد، أي التباطؤ فيه، والتابع من حركة الأداء *Tempo*، وذلك من خلال الدورات الإيقاعية، أي الحركة الداخلية للقصيدة^(١)، ثم ما تعكسه قدرات الشاعر الفنية على تركيب القصيدة وجوهاً.

وإذن، فالشعر: أياً كان «مطبوعاً»، أو «مرتجلاً»، لا بد أن يكون إما إلهاماً؛ وإما كالإلهام، على حد تعبير الجاحظ. أي إن قول أية قصيدة، لا يحتمل مُتسعاً من الوقت، إذ غالباً ما يكون شعر الإلهام في أثناء إحدى الليالي، أما شعر الارتجال، فهو انفعال سريع، يتقضي بالتخلص منه.

وبعد هذا، فعلينا ألا نغالي في تقدير رأي الأصمعي حول من أسماهم بـ«عبيد الشعر»، ذلك أن الأصمعي:

«كان يخالف في ذلك جميع الرواة والشعراء»^(٢).

وللتأكيد على اتساع مصطلح الأصمعي أن من جاء بعد ذلك، أضاف النابغة، وطفيلاً الغنوي، والنمر بن تولب، ثم تعدّوهم إلى الأعشى، فالخنساء، فأبي صخر الهذلي، وأبي المثلم الهذلي. وبهذا أصبح المعيار مرنًا جداً، يعتمد على الذوق والخبرة الشخصيين، أو ربما الاستناد إلى تصريح الشاعر بما كان يبذله من جهد في معاودة الشعر بالنظر والتوجيه. وبالإمكان الآن توسيع الدائرة لتضم النوعين جميعاً: الإلهام والارتجال، وأن نضيف إلى تلك القصائد المبدعة، قصيدة كقصيدة أبي ذؤيب العينية الشهيرة، وقصيدة أخرى كقصيدة أبي صخر الدالية، التي يقول فيها:

(١) العياشي، نظرية...، ص ٧٤ - ٧٥.

(٢) الجاحظ، البيان والتبيين، ج٢، ص ١٢ - ١٣.

إِنِّي بِدَهْمَاءَ عَزَمًا أَجْدُ عَاوَدَنِي مِنْ حَبَابِهَا الرُّؤْدُ^(١)
وفي المقابل، يمكن عد قصيدة أبي الأسود الدؤلي التالية، من
ذلك:

وَقَافِيَةٌ حَذَاءٌ سَهْلٍ رَوِيَّتُهَا كَسَرَدِ الصَّنَاعِ لَيْسَ فِيهَا تَوَاتُرٌ^(٢)
فأبو الأسود، وإن افتخر أن قصيدته: «كسرَد الصناع»، مما يدل
على أنه قالها بدقة وإحكام، كما يحكم الصانع خرزه جلد النعل
وغيره، فهو فخر بالجودة، مثلما افتخر غيره؛ أما القصيدة، فهي من
شعر الارتجال، فطابعها السرعة: كما قال: هو: «سهل رويها»، بل
حتى قوله: «كسرَد الصناع»، الذي قد يفهم منه أنها قصيدة محكمة،
يعني السرعة: «أي ليس فيها توقف ولا فتور»، كما شرح ذلك ابن
منظور وكما قال هو بعد البيت نفسه:

نَطَقْتُ وَلَمْ يُعْجِزْ عَلَيَّ رَوِيَّتُهَا وَلِلْقَوْلِ أَبْوَابٌ تُرَى وَمَخَاصِرُ^(٣)
ووفق هذا التنظير، فإن الارتجال (الطبع) يجمع كل شعر العرب
القدماء وشعرائهم، وإن التفاوت فيما بينهم، إنما يكون بعد ذلك، إما
في الشخصية، وإما في المعاودة.

(١) السكري، شرح أشعار الهدليين، ج١، ص ٢٥٤ - ٢٦١. حبابها: حبيها
الرؤد: الذعر والفرع.

(٢) اللسان، «وتر».

(٣) ديوانه، ص ١٥٦.

مخاصر: مخاصر الطريق، أقرب مسالكها.

الفصل الرابع القول والنطق

الفخر بقول الشعر في أزمة (الإلهام - الارتجال) الإبداع

فخر حميد بن ثور الهلالي

ونجد في تعبير حميد بن ثور الهلالي تصويراً دقيقاً للطريقة التي يلتقي فيها الإلهام بالإيصال بالقول عند الشاعر العربي القديم، إذ يبين أن الوحي الشعري، يهبط عليه في الخلاء، فيقول الشعر الذي يُطرب السمع، ويؤنس القلب، حتى تتناقله الأفواه، ويحيا به الساهرون، يقول:

لَأَعْتَرِضَنَّ بِالسَّهْلِ ثُمَّ لَأَخْذُونَ قَصَائِدَ فِيهَا لِلْمَعَاذِرِ رَاجِرٌ
قَصَائِدَ تَسْتَخْلِي الرِّوَاةَ نَشِيدَهَا وَيَلْهُو بِهَا مِنْ لَاعِبِ الْحَيِّ سَائِرٌ^(١)

فخر حسان بن ثابت

وليس هذا الوضع قاصراً على حميد، وإنما نجد حسان بن ثابت، يقول كذلك:

وَقَافِيَةٍ عَجَبَتْ بِلَيْلِ رَزِينَةَ تَلَقَّيْتُ مِنْ جَوْ السَّمَاءِ نُزُولَهَا
يَرَاهَا الَّذِي لَا يَنْطِقُ الشُّعْرَ عِنْدَهُ وَيَعْجِزُ عَنْ أَمْثَالِهَا أَنْ يَقُولَهَا^(٢)
فهذه القصيدة التي من أبرز صفاتها: «رزينة»، وهي كلمة تحتمل

(١) ديوانه، ص ٨٩. أعترض: أتعرض وأتصدى. السهل: المنحدر. المعاذر: جمع

معاذر، وهو كثير العذر.

(٢) ديوانه، ج١، ص ٢٩٣.

كل معاني الجودة، والإحكام، والانتقاء، والتأثير، جاءت ليلاً. وفي قوله: «عجبت»، تصوير تام لحالة التلقي، حتى إن حسناً يتصور أن ذلك شيء من إلهام السماء. وفي هذه العبارة تتصارع الانفعالات الداخلية والأجواء الخارجية في حدة شديدة، تمثل لنا ذلك الجوُّ المحموم الذي مر به حسان، والذي يمر به أغلب الشعراء. ولم يحدد حسان قصيدة بعينها، بل جعل افتخاره، يشمل مجموعة من القصائد: أي رب قصيدة «قافية».

فخر ابن الدمينه

وليس غريباً، بعد، أن يقول الشاعر القديم قصيدة في ليلة واحدة، وقد تعددت الشواهد على ذلك، حتى إن ابن الدمينه، يفخر بأنه يقول في كل يوم قصيدة، فترحل بها المطايا يومياً، مثلما يقول:

فَقَضْرُكَ فِي كُلِّ يَوْمٍ قَصِيدَةٌ تَحُبُّ بِهَا خَوْصُ الْمَطِيِّ النَّزَائِعِ^(١)
وقوله: (قصرک) يعني أن في طبعه إسماع يمكنه من أن يقول أكثر ولكنه يكتفي بقصيدة واحدة.

فخر جرير

ويوضح قول جرير الشعر في وقت قصير، افتخاره بأنه إذا صاح في إثر القوافي: «حدوت قصيدة»، على معنى الحداء بالناقة، بلغت بسرعة فائقة جداً، سرعة لا تتجاوز الليلتين، عُمانَ وطِيءَ الأَجبالِ (أي بلاد طيء: أجا وسلمى)، مما يدل على أنه قالها قبل هاتين الليلتين، بليلة واحدة، وهو ما يتفق كل الاتفاق مع طبيعة قول الشعر عندهم،

(١) ديوانه، ص ٨٧. قصرک: حسبك. خوص المطي: الخوصاء الضامرة. النزاع: التي تنزع من بلد إلى بلد.

يقول جرير أيضاً:

رُفِعَ الْمَطِيَّ بِمَا وَسَمْتُ مُجَاشِعاً وَالزُّنْبَرِيُّ يَمُومُ ذُو الْأَجْلَالِ
فِي لَيْلَتَيْنِ إِذَا حَدَوْتُ قَصِيدَةً بَلَّغْتَ عُمَانَ وَطَبِيءَ الْأَجْبَالِ^(١)

الإضافات اللاحقة

إضافة الفرزدق ٧ أبيات على فائيته:

رأينا من خلال الشواهد المتعددة، أن الشعراء في بيئاتهم المختلفة، وفي عصورهم المتتابة (العصر الجاهلي، والعصر الإسلامي، والعصر الأموي - وربما امتد بعد ذلك)، كانوا يدورون حول فكرة واحدة؛ وهي أنهم يقولون الشعر دفعة واحدة، استلهاماً من الجن والشياطين، أي من إبداعاتهم التي يُسَخَّرُونَ لها كل طاقاتهم الفنية. وبهذا نكون قد كَوَّنَا فكرة عامة عن طريقة قول الشعر العربي القديم، كما وصفها لنا شعراؤه.

ولعلنا بعد ذلك نعود لتوقف عند قول الفرزدق قصيدته:

عزفت بأعشاش...

التي بلغت ١٢٠ بيتاً، والتي قال منها، كما ذكرنا سابقاً، ١١٣ بيتاً في جلسة واحدة، وقد لا يجد المرء صعوبة في تقبل إضافة الأبيات السبعة الباقية في وقت لاحق.

إضافة جرير ٣٢ بيتاً على بائيته

وقد رُوي أن جريراً قال ثمانين بيتاً من قصيدته الدماغية:

فغض الطرف...

ثم أضاف عليها ٣٢ بيتاً في وقت آخر. فائنان وثلاثون بيتاً عدد

(١) ديوانه، ص ٤٦٦. الزنبري: نوع ضخم من السفن. الأجلال: يعني الشراع.

كبير يفوق حد المقطوعة، فكيف نفسر ذلك؟ إن التفسير المحتمل لهذا، هو أن جريراً، أتم القصيدة بعد وقت يبدو أنه قصير، بعد أن عاشت في حشاشة نفسه، تعتمل فيها، وتتردد بين جوانبها، حتى وصلت إلى هذا العدد، فكما أتم الفرزدق الأبيات السبعة لاحقاً، أتم جرير بائته لاحقاً أيضاً.

وفي التراث العربي أمثلة أخرى، تُظهر كيف كان الشاعر المقتدر، يقول قصيدته تحت تأثير معين، ثم يعرض له ما يعرض، فيدعها، وينصرف عنها، بل ينشغل بغيرها، حتى يبدو وكأنه قد نسيها. ولكن الملاحظ، كما في حالة جرير، أن إتمام القصيدة يظل هاجسه الملحاح، وشغله الشاغل الذي لا يفتر أو يتراخي. حقاً لقد قيل: ما يمكن أن نطلق عليه العمود الفقري للقصيدة، وهو في حالة جرير ثمانون بيتاً، ولكن البناء لم يتم بعد، والهيئة لم تكتمل كل الاكتمال. ففي حس الشاعر صدى يتردد، ونداء يتكرر، وصوت يُلح عليه: أن أنجز هذا العمل! قد تطول المدة، أو قد تُقصر، ولكن الشاعر الذي تلبس شيطانه به، كما شهدنا، يظل مُتلبساً هو نفسه بجو القصيدة وأصدائها، إنها الحلم الذي لم يكتمل بعد.

إضافة جرير أبيات على يائته

ولعلنا نتساءل بعد، لا سيما فيما يخص جريراً، الذي عُرف عنه الاندفاع في قول الشعر، والاسترسال فيه، هل كانت المدة محدودة كما نفترض هنا، أم أنها طالت حتى تعدت الزمن المعهود في مثل هذه الأوضاع؟ إذ من البديهي أن يقبل المرء ذلك الافتراض، فيما يخص بائته، أما فيما يتعلق بما روي من أن جريراً قال ثلاثة وخمسين بيتاً من قصيدته التي مطلعها:

الْأَحْيَ وَهَبَى ثُمَّ حَيَّ الْمَطَالِيَا فَقَدْ كَانَ مَأْنُوساً فَأَضْبَحَ خَالِيَا

ثم أضاف إليها الأبيات الخمسة الأخيرة، التي تبدأ بقوله:

أَبَالْمَوْتِ حَشَّخْتَنِي فَيُونُ مُجَاشِعٍ وَمَا زِلْتُ مَجْنِينًا عَلَيَّ وَجَانِيًا

وذلك بعد مرور عشرين سنة على قول الأبيات الأولى^(١) فحتى لو ثبت ذلك، وهو أمر مشكوك فيه، فإن فتورَ العاطفة، وتقدّم السن، وتبدّل الأحوال، سيجعل من تلك الإضافة عديمة الجدوى، باعتبارها شعراً على شاكلة العطاء الأول. وإن نظرة فاحصة في هذه الياثية لتُبطل هذا الادعاء، ومن المؤكد أنها قيلت هجاء، وأنها أقرب إلى أن تكون قولاً واحداً.

إضافة ذي الرمة على بائيته:

ومن هذه الأمثلة المتعددة ما رواه ابن جني عن ذي الرمة من أنه لما قال:

بيضاء في نعج صفراء في برج

أجبل حولا لا يدري ما يقول، إلى أن مرت به صينية فضة قد
أشربت ذهباً، فقال:

كَأَنَّهَا فِضَّةٌ قَدْ مَسَّهَا ذَهَبٌ^(٢)

فدو الرمة، قال من قصيدته البائية الشهيرة ١٩ بيتاً.

ثم إنه لما وصل إلى هذا الشطر، أعاقه الإبداع، فتوقف عن التلقي، ولكنه لم يتوقف عن التوتر، ولا الإحساس بالصدمة التي كبحت جماحه، فلما رأى منظر الصينية الفضية المذهبة، التقط خياله المتيقظ الصورة، فأتم البيت.

وربما نقلنا هذا، إلى ما رواه أبو الفرج من أن حماداً، قال عن بائية ذي الرمة (ت ١٢١هـ) هذه:

(١) ديوانه ص ص ٦٠١ - ٦٠٦.

(٢) ابن جني، الخصائص، ج١، ص ص ٣٢٧ - ٣٢٨. وانظر تعثر أبي دهب الجمحي، الأغاني، ج٧، ص ١٢٧.

مَا بَالَ عَيْنِكَ بِئِنَّهَا الْمَاءُ يَنْسِكِبُ

«هذه القصيدة، هي التي قتلته، فمات بعدها، كان يزيد فيها منذ قالها حتى توفي»^(١).

ولكن القصيدة تعكس أحد معايير ذي الرمة الثلاثة في العمل الشعري:

١ - المطاوعة. ٢ - الإجهاد. ٣ - الجنون^(٢).

وحسب ما مر بنا في توقفه عن تنمة بيته: «بيضاء في نعج...»، فإنه كان يعيش مرحلة «الجنون»، حسب وصفه، وهي مرحلة معايشة الموضوع والتركيز فيه، وهي - فيما يخص ذا الرمة -، كانت مرحلة طويلة وشاقة، وذلك لأن الموضوع كان هو همه، وهو قضيته، إنه حب مية، ولهذا قال جرير عنها: «إن شيطانه كان له فيها ناصحاً»^(٣).

ونحن هنا بين أمرين، إما أن نقبل أن البائية جاءت تحت تأثير الإلهام، فأنجزت في مدة يسيرة، وزاد عليها ذو الرمة بعض الزيادة، وإما أن نقبل أنها جاءت متفرقة، وهنا ندخل في تأويل آخر يجعل من الشعر صناعة لا فناً، مما يفقده الجدوة، والدفق، والحيوية، وهو أمر لا يوجد دليل عليه من القصيدة، أو أي جزء فيها.

ويدل على صحة ما نذهب إليه من قول القصيدة قبل هذا التاريخ، أن ذا الرمة (ت ١٢١هـ) أنشد عبد الملك بن مروان (ت ٦٩هـ) القصيدة كاملة، ولعل الصحيح هشام بن عبد الملك.

إن ما رأيناه في جميع تلك الحالات، هو أن الشعراء يداخلون

(١) الأغاني، ج ١٧، ص ٣٢٤ - ٣٢٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٤٢.

(٣) العلوي، نضرة الإغريض، ص ٤٠١.

بين لحظات الإبداع والتأمل، فهم يتوجهون إلى العمل الشعري، استجابة للمؤثر الجديد، الطارئ عليهم، وهم في الوقت نفسه يستغلون ما استوعبوه في لاشعورهم، وفي ذاكرتهم، ويوظفون خيالهم وذكاءهم؛ لإبراز قصيدة هاتيك صفاتها، ولذلك كانوا يتقمصون رؤى الجن والشياطين في لحظات الإبداع - كما عرفنا - لأن هذا الإبداع، غير متصور إلا بهذا الإسقاط.

إذن، فما يمكن فهمه من الشعر، هو أن الشاعر يقول القصيدة على أنها إنجاز قد تم في تلك اللحظات، فإذا ما اضطر إلى التخلي عنه، أو التوقف عنده، ظل يكابد، ويتمزق ذاتياً، حتى يتحقق له ما بدأ به. وهو في كل ذلك مهتد بالإيقاع والتركيب اللذين تأسسا أول مرة، وتكون الزيادة، في العادة، في حدود ضيقة زمنياً وعددياً.

إن السؤال الذي شغل علماء النفس والجمال حول طبيعة الإبداع في العمل الشعري، هو - فيما يخص الشاعر العربي القديم - تواسج بين العُصاب والفكر، فكلما بلغ الشاعر درجة عالية من رهاقة الحس ورقة المشاعر، وتحققت عنده ثروة ضخمة من التعبيرات الموروثة، والأفكار الثابتة، وحصل على إدراك عميق للغة، تمكّن من السيطرة على إنتاجه الشعري، وسهل عليه النسج على منوال سابق، ضمن الأطر المحددة في الموروث التقليدي، الذي حافظ عليه الشعر، فيما يعرف بعمود الشعر، أو بطريقة العرب المألوفة ومذهبهم المتبع، حتى يصل إلى هذه العبقرية التي خلدها المأثور الشعري القديم.

قول الشعر ونطقه

علينا أن نلاحظ ملاحظة بيّنة، بنية ذلك التركيز على تداول الشعراء عبارة: «القول» أو «النطق»، في تمثل ما يتحدثون عن إيصاله شعراً، فهي تمس موضوعنا مسأ، وتفيدنا جداً في تعرّف طبيعة التلقي والإيصال. فعندما يقول امرؤ القيس: «قلت»، فيتابعه الشعراء على

ذلك الاستخدام، أو هو نفسه تابع لمن سبقه، وإنما يربط ربطاً وثيقاً بينه وبين الحُلم.

وهذا يعني أننا أمام خلق شعري شفوي، يعتمد على الكلمة المسموعة، المترددة بين الشاعر وذاته، وهذا هو ما عناه حسان في قوله السابق:

«بعجز عن أمثالها أن يقولها».

نجد هذا في قول زهير، في قصيدته الكافية التي زعم الأصمعي:

«أن ليس للعرب قصيدة كافية أجود من هذه»:

لَيَأْتِيَنَّكَ مِنِّي مَنْطِقٌ قَدَّعَ بَاقٍ كَمَا دَنَسَ الْقُبْطِيَّةَ الْوَدَّكَ^(١)

والغريب من أمر هذه الكافية، أنها متطابقة تطابقاً تاماً مع أسلوبه في قول الشعر، وهي مع ذلك قصيدة، قيلت انفعالاً وغضباً، كما ينبئ عن ذلك موضوعها. وهو ما يتفق مع قوله في قصيدة هجائية أخرى، مع أن فيها ٣١ من الأبيات النمطية: لغة وتراكيب:

لَأَوْرَدَكُمُ قَوَافِي مَسْخَمَاتٍ بِمُرِّ الْقَوْلِ آئِيَّةٌ مِلاءٌ^(٢)

فالقول، - مصدرراً أو فعلاً - هو النبع الفياض الذي يصدر عنه الشاعر، أو هو القبس الذي يشتعل بين يديه، في تهويماته الشعرية. ويقول في مدح هرم بن سنان:

(١) شرح شعره، ص ١٣٧. منطق: قول. قدع: قبيح. القبطية: كل ثوب أبيض. الودك: الدسم.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٩. الآئية: الأواني. ملاء: مملوءة شراً.

أو هو في رواية لها المعنى نفسه:

لقد زارت بسوت بني حكيم
من الكلمات أعساس ملاء
عليم: من كلب. الكلمات: القصائد. أعساس ملاء: مملوءة شراً، والأعساس، جمع عس، وهو القدح.

دَعَا وَعَدَّ الْقَوْلَ فِي هَرَمٍ خَيْرُ الْكُهُولِ وَسَيِّدُ الْحَضَرِ^(١)
وتقول الخنساء:

وَقَافِيَةٌ مِثْلُ حَدِّ السَّنَا نِ تَبْقَى وَيَهْلِكُ مَنْ قَالَهَا
تَقْدُ الذُّؤَابَةَ مِنْ يَذْبِلِ أَبَتْ أَنْ تُفَارِقَ أَوْغَالَهَا
نَطَقْتَ ابْنُ عَمْرٍو فَسَهَّلْتَهَا . وَلَمْ يَنْطِقِ النَّاسُ أَمْثَالَهَا^(٢)

وهنا تعبيران: «من قالها» و«نطقت ابن عمرو»، ومن الملاحظ أن البيت الثالث هو عين بيت حسان: «يراها الذي لا ينطق الشعر... ويعجز عن أمثالها من يقولها»؛ فالتعبيران: «قال» و«نطق»، يدلان على أن الشاعر يستجيب في ذلك إلى حالته النفسية والفكرية، ومع أن الشاعر يعبر عن حالته تلك بالشعر، أي باللغة، فإنه، وهو خاضع لاستلهاماته، مدرك أن عليه أن يُحكّم بناءه، وأن يأتي به تعبيراً فنياً جميلاً، ولهذا افتخر كل من استشهدنا بهم بأنهم يقولون شعراً مبدعاً، وهو الافتخار نفسه الذي نجده في قول الخنساء: «تقد الذؤابة من يذبل...». وعلى الرغم مما يكشفه هذا العمل من معاناة وسهر، فإن الإلحاح الداخلي في الإتيان بما هو مقبول عنده، حسب معايير الخاصة، يتأزر نتيجة الخبرة والدربة والذكاء، تآزرًا كلياً مع الحالة الشعورية، مما يتمخض عن شعر رائع وجميل.

ذلك هو دأب هؤلاء الشعراء، وهذه هي طريقتهم، وفي هذا المعنى، يقول حسان:

قَدْ حَانَ قَوْلُ قَصِيدَةٍ مَشْهُورَةٍ شِنَعَاءَ أَرْضِهَا لِقَوْمِ رُضِعَ
يَغْلِي بِهَا صَدْرِي وَأُخْسِنُ حَوْكَهَا وَأَخَالَهَا سَثْقَالِ إِنْ لَمْ تُقَطَّعِ^(٣)

فهذه القصيدة - وهي قصيدة هجاء مشهورة - وليست كأية قصيدة

(١) المصدر نفسه، ص ٧٧.

(٢) شرح ديوانها، ص ٧٥. وانظر، التاج، «قفو».
سهلتها: جئت بها سلهة.

(٣) ديوانه، ج ١، ص ٢٧٣. الرضع: اللؤماء.

في الهجاء - جاءت قولاً: «قَوْلُ قَصِيدَةٍ»، وهي أيضاً مما كان نتيجة استشارة لأمر ما: «يغلي بها صدري»، ويندمج الشعور بالتركيز المستمد من ماضي التجربة، لتصاغ قصيدة يَرْضَى عنها الشاعر كل الرضى: «أحسن حوكها».

فالذَّهول في الشعر، هو السهر عليه والتركيز فيه. وكما قالت الخنساء، جامعة بين القول والنطق في معنى واحد، قال بدر بن عامر:

وَلَقَدْ نَطَقْتُ قَوَافِيًا إِنْسِيَّةً وَلَقَدْ نَطَقْتُ قَوَافِيِ الشَّجِينِ^(١)

والتجنين: هو ما يقوله الجن، فهو قال: «قوافي»، مثله مثل غيره: «نطقت»، وهذه القوافي، بعضها سهل، وبعضها عويص غريب، وهي في كلتا الحالتين واحدة، وتخضع لزمن الانبثاق الشعري: «نطقت»، بحيث لا تتجاوز ذلك الزمن المحدود.

وبعد كل هذه البراهين الثابتة على توجه الشعراء في طريقتهم في قول الشعر وصياغته، فإنه لما يُضاعف توطيد معرفتنا بهذه الطريقة والصياغة، أن نجد الشعراء، وقد جاشت نفوسهم، وغلت أفئدتهم بالموضوع الذي يشغلهم، يعيشونه بكل جوارحهم وخلجاتهم، فيظلون غير مستقرين، ومتحفزين قلقين، ليس لهم هاجس يسيطر عليهم إلا إيصال ما يدور في داخلهم من عواطف وتفاعلات؛ يسيرها التفكير الذي يساعد على تنظيم الجَيْشَان الشعري، والذي استمد عبر تجارب شخصية وجمعية، ترسبت في اللا شعور، منذ الوهلات الأولى التي تفتحت فيها عين الشاعر على الشعر، وتطلعت نفسه إلى واقعه، فأصبح حلماً ثم تحول إلى حقيقة، فراح ينميه ويستعد له كل الاستعداد.

(١) السكري، شرح أشعار الهدليين، ج١، ص ٤١٩ - ٤٢٠.

ويقول الحصين بن الحمام:

وقافية غير إنسية قرضت من الشعر أمثالها

الأغاني، ج١٤، ص ١٥.

الفصل الخامس

المعاودة

«الرواية/الصنعة» «الشعر المصنوع»

الترديد

مر بنا أن أكثر شعر العرب كان ارتجالاً، على أن لا نفهم من الارتجال تحديده بمكان معين، كأن يكون أمام الحضور، كما هو الشائع عن مفهوم الارتجال، بل يعني قول الشعر بديهية وطلاقة وتفاعلاً. أما أقله، فهو إن يكن جزءاً لا يتجزأ من النوع العام - الارتجال - فإن الشاعر لا يرسله بعد قوله مباشرة، بل يستبقه في ذاكرته، ويعود إليه مستمعاً إلى إنشاده، مدققاً فيما قاله.

ولا شك بعد هذا، أن القصيدة التي انتزعت انتزاعاً مثلاً من أنغام الفن، حافظت على هيئتها، وتشكيلها، إلى حد كبير بعد إنجازها الأولي، ويُفترض بعد ذلك أن تلازم ذاكرة الشاعر، وهو بهم بنقلها إلى الآخرين؛ فيكررها فرحاً بها وابتهاجاً، فيتحرك هذه المرة، ليتلمس بعض مآخذ فيها على نفسه، أو ليساير الإيقاع واللغة، فيضيف شيئاً، ويحذف بعض الشيء، وهذه هي المرحلة التالية:

فبعد أن تُنجز القصيدة على ذلك الوصف الذي وصفها به الشعراء، تبقى حية في ذهن الشاعر يعايشها، ويردها بينه وبين نفسه، حتى يرضى عنها كل الرضى، وربما عمد بعض الشعراء العرب إلى التغني بالقصيدة بعد الفراغ منها، أو في أثنائها، حتى تستقيم لهم الموسيقى واللغة، وهذا هو ما أوصى به حسان غيره من الشعراء،

وهو الذي كان يفتخر بالسهر والمعاناة في خلق القصيدة. قال:

تَعَنَّ فِي كُلِّ شِعْرِ أَنْتَ قَائِلُهُ إِنَّ الْغِنَاءَ لِهَذَا الشُّعْرِ مِضْمَارُ
يَمِيزُ مَكْفَأَهُ عَنْهُ وَيَغْرِزُهُ كَمَا تَمِيزُ حَبِيبَتَ الْفِضَّةِ النَّارُ^(١)

ونجد هنا، كل خصائص القول الشعري التي مرت بنا، ومنها العيوب التي ينبغي على الشاعر أن يحذرهما قبل نشر شعره. ولهذا، فهو بعد أن يقولها، يعود، فيتخير منها ما هو أصلح للنشر، وأبقى على أفواه الرواة، حتى ليقول النابغة الشيباني، مثلما قال حسان بن ثابت، قبله:

وَحَوْكُ الشُّعْرِ مَا أَنْشَدْتَ مِنْهُ يُرَايِلُ بَيْنَ مَكْفَأَيْهِ الْغِنَاءُ
فَيَنْفِي سَيِّئَ الْإِكْفَاءِ عَنْهُ كَمَا يُنْفِي عَنِ الْحَدَبِ الْغِنَاءُ
غِنَاءُ السَّيْلِ يَضْرَحُ حَجَرَتَيْهِ تَجَلَّلَهُ مِنَ الرَّبْدِ الْجَفَاءُ
مِنَ الشُّعْرَاءِ أَكْفَاءُ فَحَوْلٌ وَقَرَّاثُونَ إِنْ نَطَقُوا أَسَاؤُوا
فَهَلْ شِعْرَانِ شِعْرُ غِنَا وَحُكْمٍ وَشِعْرٌ لَا تَعْبِجُ بِهِ سَوَاءُ؟^(٢)

«حوك الشعر»، تم وانتهى، وإنما قد يقع الشاعر بعد ذلك على ما جاء فيه من غناء، لأن الشعر جاء كالسيل، وهي الصورة التي قدمها امرؤ القيس أول ما قدم. وإذا كان امرؤ القيس، قد اكتفى بأنه وعى ما أوحى به الجن، فحفظه، وجاء به مُتَّقَفًا، فلعل النابغة الشيباني، يفسر ذلك بأنه معاودة وتكرار؛ لأن هذا هو شعر الشعراء الأكفاء الفحول؛ أما شعر الضعفاء المتسلقين، فإنه شعر منحط رديء، لا يُحَرِّكُ مشاعر، ولا يَهْزُ قلوباً، أي هو: «شعر لا تعيب به»، كما يقول.

(١) ديوانه، ج١، ص ٤٢٠.

(٢) ديوانه، ص ٤٢ - ٤٣. بضح: يَشُو. حجرته: الحجرة، الناحية.

فرائون: شتامون. إن نطقوا أساؤوا: لا يقيمون أشعارهم.

تعيب به: تعبا به.

فالتريديد، هو الوسيلة التي تضمن سلامة الشعر من العيوب، ولكن كل ذلك بعد أن يكون الشاعر قد قطع مرحلة بعيدة في القول الشعري. وعلى هذا النحو أوصى النابغة الشيباني، الشاعر بإعادة التركيز جدياً فيما أبدعه: «أثقف الشعر مرتين»، حتى يأتي مستقيماً سوياً؛ والسبب في ذلك أن الشاعر، وهو مستسلم لذلك السيل الغامر من الإيقاعات، والمفردات، والتراكيب، والانفعالات، أو التوترات، قد يجلب أبياتاً تكون نشازاً في العمل الشعري، أي «غثاء» كما قال؛ خاصة أن هذا العمل منسوب إلى الجن، لأنه شعر الفحول العباقر، فيأتي بعضه: «مثل الخبال»، وواضح أن التشبيه ذو علاقة بالجن.

ولا غرابة بعد ذلك أن يتفق الشعراء هذا الاتفاق على معاودة النظر في العمل الشعري، وتريديه بين أنفسهم، حتى ينسجم كل الانسجام مع الخلق الشعري الذي تردت أصداؤه في نفسه، أو أحاطت به أجواؤه، كما ينسجم مع الطبيعة الفكرية والنفسية، ويتطابق مع المستوى الثقافي الذي بلغه الشاعر، حتى إن النابغة يُرَدِّد هذه الوصية التي لا بد أنها كانت وسيلة عامة عند الشعراء، فيقول:

ثُمَّ قُلْ لِّلْمُرِيدِ حَوْكَ الْقَوَافِي إِنَّ بَغْضَ الْأَفْعَارِ مِثْلُ الْحَبَالِ
أَثْقِفِ الشُّعْرَ مَرَّتَيْنِ وَأَطْنِبْ فِي صُنُوفِ التَّنْشِيبِ وَالْأَمْثَالِ^(١)

ويبدو أن ظاهرة التريديد من الظواهر الثابتة في قول الشعر العربي القديم، حيث يتخلص الشاعر بواسطته من كثير من العيوب والمآخذ الشعرية، وحيث يصل إلى الرضى التام عن عمله. يقول الشاعر الأموي، الصُّلْتَانُ العَبْدِيُّ، في وصية للشاعر:

(١) ديوانه، ص ص ٦٤ - ٦٥.

أرذ مُخَكِّمَ الشُّعْرِ إِنْ قُلْتَهُ فَإِنَّ الْكَلَامَ كَثِيرُ الرَّوِيِّ^(١)

فهو يطلب منه أن يُسَمِّعَ نَفْسَهُ شِعْرَهُ الَّذِي بَدَّلَ فِي إِحْكَامِهِ مَا بَدَّلَ، لِأَنَّ الْقَصِيدَةَ، وَقَدْ طَالَتْ، رِيماً تَعْرَضُ لِبَعْضِ الْهَيْئَاتِ الَّتِي تَسْتَوْجِبُ التَّوَقُّفَ عِنْدَهَا.

ويمكن بعدُ أن نرى في تصوير النابغة الشيباني للشعر، وصفاً دقيقاً لطبيعة الشاعر العربي والشعر العربي القديم. يقول في مقارنات واضحة:

فَشِعْرِي كُلهُ بَيْنَتَانِ بَيْتٌ أَثَقُّهُ وَقَافِيَةٌ شَرُودٌ^(٢)

التنخل

تلازم الاستغراق في اللحظات الإبداعية مع الوعي بالذات، بكل ما يَحْمِلُ هذا من معنى: ثقافة وشخصية واعتباراً، فكان أن رأينا مصطلحات فنية مثل: التثقيف، والحوك، والتجويد، تتسرب على شفاه الشعراء في مرحلة التلقي، وبعد أن انتقلنا إلى مرحلة التردد، وجدنا أن الفكرة مستمرة، يعايشها الشاعر ويتبناها، رغبة في الوصول إلى الكمال، فَتَوَلَّدَ عن ذلك مصطلح: «الغناء»، لإيجاد معادلة ثابتة بين المقبول والمرفوض، أو بين الجيد والردىء.

ومن المصطلحات التي تردت في الشعر، «التنخل»، وهو مصطلح لا يخرج عن المصطلحات الأخرى، ويبدو أنه يدل على أنه نتيجة من نتائج التردد، غير أن الهدف من التردد - كما صرح به

(١) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج١، ص ٥٠٢.

ويقول ابن أحرر:

وشاعر سوء يهضم القول كله إذا قال أقوى ما يقول وأسندا

شعره، ص ١٨٣.

(٢) ديوانه، ص ٣٩.

شعراؤه - كان: التقاط الخلل الموسيقى في البناء الشعري، خاصة الإكفاء. أما التنخل: فهو التهذيب، والتشذيب في القصيدة نفسها، لتصبح مترابطة عضوياً ومعنوياً. وهو عمل أخبرنا امرؤ القيس، المعروف بـ«الذائد»، أنه كان يمارسه في أثناء الحضور الشعري، وذلك على غرار ما أخبرنا عنه الشعراء الآخرون الذين يتداخل الفن بالتفكير لديهم:

أذود القوافي.....

فلما كثرن.....

تنقيت.....

فأعزل مرجانها جانباً وأخذ من دُرِّها المستجادا

وتطبيقاً لمبدأ التردد، ومبدأ التنخل، وهما من مبادئ التفوق والبروز، قال الكميت، مشيداً بقصيدته التي هدَّبها، وبذل في إجادتها كل طاقاته الشعرية:

مَهْدَبَةٌ لَا كَقَوْلِ الْهَذَا ۚ مِمَّنْ يُسِيءُ وَمَنْ يَفْعَلُ^(١)

فليس كل قول شعر، ولكن الشعر هو الشعر الذي يقومه الشعراء أنفسهم، مدركين بغرائزهم قيمة الجمالية. وهكذا قال الشاعر المخضرم أمية بن أبي عائذ:

وَسَارَ بِمِدْحَةِ عَبْدِ الْعَزِيزِ بَرُّكَبَانَ مَكَّةَ وَالْمُنْجِدُونَ
وَقَدْ ذَهَبُوا كُلُّ أَوْبٍ بِهَا فَكُلُّ أَنْاسٍ بِهَا مُنْجَبُونَ
مُحَبَّرَةٌ مِنْ صَاحِبِ الْكَلَامِ لَيْسَتْ كَمَا لَقَّوْا الْمُخْدَبُونَ^(٢)

فالشعراء المُجيدون، حريصون على استواء شعرهم واستقامته،

(١) شعره، ج٢، ص٢٦.

(٢) البغدادي، الخزائن، ج٢، ص٤٣٦.

إيقاعاً وتركيباً. وعلى هذا الأساس من التشذيب والتهديب: التنخل،
قال كعب بن زهير:

فَمَنْ لِلْقَوَافِي شَانَهَا مَنْ يَحُوكُهَا إِذَا مَا سَوَى كَغَبِّ وَفَوْزِ جِرْوَلٍ
يَقُولُ فَلَا يَغْيَا بِشَيْءٍ يَقُولُهُ وَمِنْ قَائِلِيهَا مَنْ يُسِيءُ وَيَعْمَلُ
كَفَيْتُكَ لَا تَلْقَى مِنَ النَّاسِ وَاحِداً تَنخُلُ مِنْهَا مِثْلَ مَا يَتَنخَلُ
يُثَقِّفُهَا حَتَّى تَلِيَنَّ مُتَوْنَهَا فَيَقْضُرُ عَنْهَا كُلَّ مَا يُتَمَثَّلُ^(١)

ولنا أن نلاحظ في هذه الأبيات عبارات متداولة عرضت لنا كثيراً
أهمها: «يقول»: وهي العبارة التي اتفق عليها كل الشعراء، أي إن هذا
القول يخضع لما مر بنا من استغراق وحضور. ثم إن بقية العبارات
تشابه مع غيرها تشابهاً يكاد يكون متظاهراً، فقوله «لا يعيا بشيء
يقوله»، وقوله الآخر: «ومن قائلها من يسيء ويعمل»، هما افتخار
بالتمكن كل التمكن من الفن الشعري، وهما كقول الخنساء:

نطقت ابن عمرو فسهلتها ولم ينطق الناس أمثالها
وقول حسان: «ويعجز عن أمثالها من قولها».

أما التثقيف: فهو مصطلح التزم به أغلب الشعراء في المباهاة
بأشعارهم.

ولعل الجديد هنا هو تعبير «تنخل منها مثل ما يتنخل»، وهو في
الحقيقة تعبير مشترك معنى، إلا أنه مختلف لفظاً، فامرؤ القيس بن
حجر، قال: «أبياتاً جياداً»، وامرؤ القيس الذائد، يقول: «أعزل
مرجانها»، والنابغة الشيباني، يقول: «إن بعض الأشعار مثل الخبال».
فكل هذه الأوصاف، سمة من سمات الشعراء الفحول، وليست قاصرة
على كعب وجروول (أي الحطيئة).

(١) ابن سلام، طبقات...، ص ٨٨.

شأنها: أفسدها. من يسيء ويعمل: مقلوب، يعمل وسيء.

ولهذا اعترض مزرد بن ضرار اعتراضاً عنيفاً على هذا الادعاء
والتعالي، وهاجم كعباً هجوماً حاداً، فقال:

وَبَاسْتِكَ إِذْ خَلَفْتَنِي خَلْفَ شَاوِرٍ مِّنَ النَّاسِ لَمْ أَكْفِيْ وَلَمْ أَتَنَحَّلِ
فَإِن تَخْشِبَا أَخْشِبَ وَإِن تَتَنَخَّلَا وَإِن كُنْتَ أَفْشَى مِنْكُمْ مَا أَتَنَحَّلِ
وَلَسْتَ كَحَسَانَ الْحُسَامِ بْنِ ثَابِتٍ وَلَسْتَ كَشَمَاحٍ وَلَا كَالْمُخْبِلِ^(١)

وفي هذا الاعتراض والهجوم أيضاً، إسقاط من قدر الرجلين،
فشعرهما: غير مستقيم، إن فيه إكفاءً، بينما شعره، هو السليم من
ذلك: «لم أكفي»، وهي ظاهرة من ظواهر الشعر المنشأ لأول مرة،
دون معاودة. وشعرهما: مستجلب مسروق، أما هو، فأصيل مبتدع
«لم أتخل»، وإذا كانا يتنخلان الشعر، وهما على خبرتهما الطويلة غير
قادرين على الصياغة المحكمة لأول مرة، فإنه أيضاً يقول: «أتنخل»،
وإن كان أصغر سناً، فهو أعمق تجربة. وبعد ذلك، فلا كعب، ولا
الحطيئة، يقعان - في نظره - في ميزان الشعر، مثلما يقع حسان، أو
الشماع، أو المخبل، وفي هذا تنزيل لمستوى هذين الشعارين عن
مستوى هؤلاء. ومهما يكن، فعلى الرغم من أن هذا يدخل في باب
الهجاء، فإن ما يمكن إثباته، هو أن هذه الظاهرة، ظاهرة التنخل،
ظاهرة عامة، وليست قاصرة على هذا أو ذاك من الشعراء، حتى عُرف
أحدهم بالتنخل واشتهر به، فسمي المُنْتَخِل^(٢)، وهو الإشكري:

وعلى كل، فهذا الأعشى يربط بين القول والتنخل، فيقول:

وَإِنِّي لَذُو قَوْلٍ بِهَا مُتَنَحِّلُ^(٣)

ويعمم حسان التنخل في شعراء قومه، فيقول:

(١) ابن سلام، طبقات...، ص ٨٨ - ٨٩.

(٢) الأمدى، المؤلف والمختلف، ص ٢٧٢.

(٣) ديوانه، ص ٣٥٣.

وَعَدَّ خَطِيْبًا لَا يُطَاقُ جَوَابُهُ وَذَا إِزْبَةِ فِي شِغْرِهِ مُتَنَخِّلًا^(١)
ويقول الفرزدق مفتخرًا بأنه يتنخل أشعاره:

سَأَجْزِيكَ مَعْرُوفَ الَّذِي نَلْتَنِي بِهِ بِكَفِّكَ فَاسْمَعِ شِغْرَ مَنْ قَدْ تَنَخَّلًا^(٢)
وعلى الرغم من عموم هذه الظاهرة، وكونها مبدأ يتبعه الشعراء
ذوو التفوق والبروز، فإنها ليست معياراً ثابتاً، إذ إن بعض الشعراء
كانوا لا يأخذون بها، ولا يعتدون بقيمتها، وإنما يرسلون الأبيات كما
تأتي، وينقلونها إلى الرواة، كما نشأت أول مرة.

الترشيح

يقول الهذلي:

فَرَأَلْتُ بِلَيْلَى مَا حَيِّبَتْ قَصِيْدَةً تُرَشِّحُ لَمْ تُوشِبْ وَلَمْ تُتَنَخَّلْ^(٣)
إننا نواجه هنا مصطلحاً، قلما واجهناه في نقد الشعر القديم،
إنه: «الترشيح»، ويعني تهيئة الشعر وتزيينه، وحسن القيام عليه. يقول
زهير ابن أبي سلمى في هجائه عوف بن شماس من بني عبد الله بن
غطفان:

كَعَوْفِ بْنِ شَمَاسٍ يُرَشِّحُ شِغْرَهُ إِلَيَّ أَسْدِي يَأْمُنِي وَأَسْجِحِي^(٤)
وقال النابغة الذبياني في بدر بن حذار المازني، الذي رد عليه:
فَلِئَلِي قَدْ أَتَانِي مَا صَنَعْتُمْ وَمَا رَشَّحْتُمْ مِنْ شِغْرِ بَدْرِ^(٥)

(١) ديوانه، ج١، ص ٤٥. إربة: الخبث والغائلة.

(٢) ديوانه، ج ٢، ص ١٤٢.

(٣) السكري، شرح أشعار الهذليين، ج٢، ص ٥٢٣. لم توشب: لم تخلط بغيرها.

(٤) شرح شعر، ص ٢٥٩. أسدي: من السداد.

مني: ترخيم منية. أسجحي: أحسن.

(٥) ديوانه، ص ٨١.

ويقول عروة بن أذينة:

وَمِنْ حُبِّ سُغْدَى لَا أَقُولُ قَصِيدَةً أُرْسِحُهَا إِلَّا لِسُغْدَى شِبَابِهَا^(١)

التحجير

يكفي وقد وجدنا صفة: «محبيرة»، في أشعارهم؛ أن نورد قول الفرزدق، الذي يقول إنه سيأتي بقصائد، لا قصيدة واحدة، تتسم بالتحجير:

سَتَأْتِيكَ مِنِّي إِنْ بَقِيَتْ قَصَائِدٌ يُقْصَرُ عَنْ تَحْجِيرِهَا كُلُّ قَائِلٍ^(٢)

إن «التحجير» فكرة عامة تناولها كثير من الشعراء، حتى أطلق على الطفيل الغنوي لقب: «المُحْبِر»^(٣).

الثقيف

وليست فكرة «الثقيف»، بمعزولة عن بقية أفكار المعادة، فمنذ البدء، سمعنا أمراً القيس يقول:

إِذَا قَلْتُ أَبْيَاتاً جِيَاداً حَفِظْتَهَا وَذَلِكَ أَنِي لِلْقَوَافِي مَشْقِفٌ

فامرؤ القيس، يطبّق المبدأ الذي يطبقه غيره، أي إنه بعد إنجاز القصيدة في الليلة التي عاش مخاضها، كما عشنا أجواءها، يكون قد حفظها، فيكررها ماراً بتلك المبادئ المعروفة في تقويم الشعر، ومنها مرحلة الثقيف، وقد أكد أن التجربة الشعرية تعيش معه، وأنه متمرس على مثل هذا العمل: «إني للقوافي مشقف».

(١) شعره، ص ٢٧٠. الشُّبَاب: النشاط. وانظر وصفه الآخر لشعره، ص ص ١٧١، ٢٢٤.

(٢) ديوانه، ج ٢، ص ١٩٥. بل إن الفرزدق يدعي أن قصيدته التونية، مذهبة محبيرة، لم يتحقق لها الكمال إلا لأن هناك تفاعلاً بينه وبين شيطانه فيها، يقول:

كَأَنَّهَا الذَّهَبُ الْإِبْرِيْزُ حَبَّرَهَا لِسَانُ أَشْعَرٍ خَلَقَ اللَّهُ شَيْطَانَا

(٣) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج ١، ص ٥٤.

وقد لاحظنا قبل قليل أن كعباً يقول عن الحطيئة، وعن نفسه:
يشقفها حتى تلبين متونها فيقصر عنها كل ما يتمثل
ومع ذلك، فإن الرجلين: الحطيئة وكعباً، يعودان إلى عملهما،
فيعالجان ما اعوج منه، أو نثأ عن جادته، رغبة من كل واحد منهما
في الكمال وتحقيق الغاية من الجمال.

إن ما تؤدي إليه تلك الاستشهادات المتعددة، هو أن الشعراء
العرب قبل الإسلام، تداولوا مصطلحات معينة لوصف طريقتهم في
إصلاح الشعر، وقد رأينا أن بعض الشعراء اختصر تلك المصطلحات
جميعاً، فأطلق على عمله الفني، وهو في حالة الإبداع: «الحياكة»،
كما قال حسان عن شيطانه: «حاك الكلام بأحسن الحبر»؛ أي: إنه
شاعر محترف، بلغ من السيطرة على فن الشعر مبلغاً كبيراً، حتى
وصفوا أشعارهم بصفات سترها بعد قليل.

ومن خلال تلك المصطلحات، نجد أنها كانت منصبة على
اللغة، أما الموسيقى، فنادرًا ما تعرّضوا لها. ومن المحتمل جداً أن
التغني بالشعر، كان هو وسيلة كشف الخلل الإيقاعي. ولكن علينا أن
نُقَيِّد ذلك كثيراً، إذ إن مصطلحات عروضية، مثل: «الإقواء»،
و«السناد»، اشتهرت بعد مجي الإسلام، فلقد وجدنا مصطلح
«الإكفاء»، معروفاً عند حسان، وذكر الفضل اللهبي كما سنرى،
مصطلحي «الإكفاء والسناد». ولم يعرف النابغة الإقواء، والقصة في
ذلك مشهورة. وبتأثير من الإسلام عُرف «اللحن»، بعد ذلك.

الفصل السادس الإبداع والمعاودة

الفصل بين الإبداع والمعاودة

ولكي نكون في عمق العمل الشعري، ولحظات إبداعه ونقده، ننظر في قول الآخر:

وَكُنْتُ إِذَا مَا أَرَدْتُ الْقَرِيضَ تَخْبُرُنِي الْجِنُّ أَشْعَارَهَا
أَرَوْضُ صِعَابِ الْقَوَافِي الْقَرِيضِ ضِ حَتَّى تَذِلَّ فَأَخْتَارَهَا
قَوَافٍ يُورِذُهَا صَاحِبِي إِلَيَّ وَأَكْفِيهِ إِضْدَارَهَا^(١)

فنحن هنا أمام إعادة كاملة، لكل ما مضى من تفصيل؛ فالشعر الذي بين يدي الشاعر، ليس شعره، إنه أشعار الجن، ينقلها له أحدهم، ممن اختص به ولازمه، وبعد استيعاب ذلك الشعر، يعمد الشاعر - الوسيط - إلى إعدادها إعداداً لائقاً، إن مهمته تنحصر في ترويض القافية، انتقاء لما يستحق الذبوع منها.

وهذا العمل، هو نفسه الذي جمع صورته امرؤ القيس، المعروف بالذائد، والذي يقول:

أَدُوْدُ الْقَوَافِي عَنِّي ذِيَادَا ذِيَادَ غَلَامٍ غَوِيٍّ جَوَادَا
فَلَمَّا كَثُرْنَ وَأَغْيَبْنِي تَنْقَبْتُ مِنْهُنَّ عَشْرًا جِيَادَا

(١) الخالديان، الأشباه والنظائر، ج٢، ص١٤٩.

فَأَغْرِلُ مُرْجَانَهَا جَانِباً وَأَخْذُ مِنْ دُرِّهَا الْمُثَسَّجِجَاداً^(١)
إن غاية ما يقدر الشاعر عليه، هو معايشة الحدث، والاستغراق
في التفكير فيه طويلاً، حتى يتمايز المرغوب فيه من المرغوب عنه.

وأهم شيء هنا، هو أننا - مثلما رأينا مع الشعراء الآخرين - أمام
صورة لشاعر، يتعامل مع الشعر شفويًا، والقوافي مخزونة في ذاكرته،
وهو منشغل بها، يحاول جمعها وتنسيقها. ويصور الجؤ جؤ وعي
تام، فيه تركيز، وتمحيص، وتقليب نظر، والقوافي من الكثرة بحيث
يعجز عن تتبعها واحدة فواحدة، ولذا قرر الاكتفاء منها بعشر، إنها:
المرجان، والدر المستجاد. ويتبين من تصويره ذلك، أنه يصف
المرحلة الثانية: مرحلة المعاودة، والراجع أن الشاعر لا يتحدث هنا
عن أبيات، كما قد تعني كلمة: «قوافي»، أحياناً، وإنما يتحدث عن:
قصائد، وفي هذا تفسير للمرحلة الثانية فقط.

إن هذا النهج، لهو النهج المعروف، والطريق المألوف، الذي
سار عليه الشعراء، واتبعه الأول والآخر، سواء أقبلنا أن يكون ذلك
الشعر، شعر «إلهام» أم شعر «ارتجال»، أم «طبع»، كما يُسمى
كثيراً.

ويمكن أن نستشهد بقول عبد العزيز بن حاتم بن النعمان الأصم
الذي كان يهاجي الفرزدق، الذي يجمع فكرتي: التردد والتنخل معاً،
فيقول:

أَنْفِي قَدْى الشُّغْر عَنْهُ جِينٌ أَغْرِفُهُ فَمَا بِشِغْرِي مِنْ عَيْبٍ وَلَا ذَامٍ
كَأَنَّمَا أَضْطَفِي شِغْرِي وَأَغْرِفُهُ مِنْ مَوْجِ بَخْرِ غَزِيرٍ زَاخِرِ طَامٍ

(١) الأمدى، المؤلف والمختلف، ص ٦.

وانظر ديوان امرئ القيس، ص ٢٤٨.

مِنْهُ غَرَائِبُ أَمْثَالِ مُشَهَّرَةٍ مَلْمُومَةٌ زَانَتْهَا وَضْفِي وَإِحْكَامِي^(١)

فهذه الإجراءات الفنية، هي الإجراءات الفنية نفسها التي ذكرها الذائد، بل إن الأصم، متطابق تطابقاً تاماً معه، فالمملكة الشعرية عنده، قادرة على قول الشعر غزيراً كالبحر، ولكنه بعد ذلك يقوم بإفراد ما يرضى عنه، عما لا يرضى عنه، ليأتي ذلك: «غرائب...».

ويمكن أن نتبين هذه الطبيعة الفنية في معظم الشعر العربي، أو إلهاماً وارتجالاً، ممثلة في قول الفضل بن العباس اللهبي:

وَقَافِيَةٌ عَقَامٌ قُلْتُ بِكُرّاً تَقْدُرِعَانِ نَجْدٍ مُخَكَّمَاتِ
يُؤْنِنُ مَعَ الرُّكَّابِ بِكُلِّ مِضْرٍ وَيَأْتِيَنَّ الْأَقَاوِلَ بِالسَّرَاةِ
غَرَائِرَ لَا سَوَاقِطَ مُكَفَّاتٍ بِإِسْنَادٍ وَلَا مُتَنَحَّلَاتِ^(٢)

ففي هذه الأبيات تركيز على ما سبق أن رأيناه، فالقصيدة: «قافية» والعمل الشعري: «قلت»، وهي: مبدعات، سليمان من الإكفاء، والسناد، وغيرهما: «لا سواقط مكفآت/إسناد».

وهي أخيراً تُروى مشافهة، وتُنقل مع الركبان أينما حلوا: «يؤين مع الركاب بكل مصر...»، ثم هن أيضاً: «لا متنحلات»، وليست: «متنحلات»، كما جاء في المصدر، لأنهن - لكونهن: سليمان، غرائر، محكمات - لا بد أنهن متنحلات، واللهبي يقصد أنهم أصيلا: «بكرأ». ثم إن قول اللهبي مطابق لقول حسان: «وقافية...» أي إن هذا ليس مقتصراً على قصيدة معينة، بل أكثر من قصيدة: ورب قصيدة «قافية».

ومن الملاحظ أن عدة من الشعراء برأوا شعرهم من «السناد»

(١) الحاتمي، حلية المحاضرة، تحقيق ناجي، ص ٢٤. الغدي: الغبار.

(٢) ياقوت، معجم البلدان، ج ٣، ص ٢٠٥.

و«الإقواء» ومن هؤلاء جرير^(١)، والسَّيِّدُ الجَمِيرِي^(٢)، مع أن الشاعرين كليهما، كانا ممن اشتهر بالسرعة في قوله الشعر، وبأنه شاعر «مطبوع». يقول:

فَلَا إِقْوَاءَ إِذْ مَرَسَ الْقَوَافِي بِأَفْوَاهِ الرِّوَاةِ وَلَا سِنَاءَا
ويقول السيد:

أَحْوَكُ وَلَا أَقْوِي وَلَسْتُ بِلَاجِنٍ وَكَمْ قَائِلٍ لِلشُّعْرِ يُقْوِي وَيَلْحَنُ^(٣)
ويمكن أن نفهم من قول امرئ القيس، في تصويره إلهامه الذي مر بنا:

إذا قلت أبياتاً جيداً حفظتها وذلك أني للقفوافي مثقف
وهكذا أيضاً قوله:

تخيرني الجن أشمارها فما شئت من شعرهن اصطفت
أنه الاصطفاء، الذي يمكن أن يعبر عنه بتعبير آخر كالتنخل،
والذي يأتي بعد استقبال الشعر.

الشعر المبدع

إن نتيجة المعاودة والمراجعة والنظر، هي: الاستقامة والاستواء والسلامة، وهذا ما نجده عند النابغة الشيباني أيضاً، مستخدماً المصطلحات التي مرت بنا عند كل شاعر تقريباً، مثل: «الحياكة»، و«الثقيف»، و«التقويم»، ومشملاً كلامه على تجنب عيوب الشعر، يقول:

(١) المرزباني، الموشح، ص ١٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٢ - ١٣.

(٣) الراضي، شرح تحفة الخليل، ص ٢٩٣.

تَمَّتْ قَصِيدَةٌ حَقٌّ غَيْرِ ذِي كَذِبٍ فِي حَوَاكِمِهَا مِنْ كَلَامِ الشُّعْرِ تَأْلِيفٌ
قَوِّمْتُ مِنْهَا فَلَا زَنْعٌ وَلَا أَوْدٌ كَمَا أَقَامَ قَنَا الْخَطِيءُ تَشْقِيفُ^(١)

فالقصيدة: «تمت»، الآن، بعد أن مرت بمرحلتين: مرحلة الإلهام، ثم مرحلة: المعاودة. وهذا النابغة الشيباني يبين مكانة الموسيقى، فيقول:

وَالشُّعْرُ شَتَّى يَهِيْمُ النَّاطِقُونَ بِهِ مِنْهُ غُثَاءٌ وَمِنْهُ صَادِقٌ مَثَلٌ
مِنْهُ أَهَادٍ تُشْجِي مَنْ تَكَلَّفَهَا وَالْبَسِطُ وَالْفَخْمُ وَالتَّقْيِيدُ وَالرَّمْلُ
وَالنَّاسُ فِي الشُّعْرِ قِرَاتٌ وَمُجْتَلِبٌ وَنَاطِقٌ مُخْتَلِدٌ مِنْهُمْ وَمُفْتَعِلٌ^(٢)

فهو يحدد هنا أنواع الشعر، مستخدماً مصطلحات عروضية، لا بد أنها كانت معروفة في التراث القديم. فهناك شعر غثاء، يخيل للسامع أنه: غير موزون، وشاعره ضعيف مُتَكَيِّ على غيره، مُقْتَدٍ بهم؛ وشاعر مجيد: «مفتعل»، مبتدع، غير مسبوق إلى عمله. وشعر النابغة هذا، كما يقول، هو من هذا النوع المُتَقَفِّ، الذي تتناقله أفواه الرواة.

وعلى هذا النحو يقول الأحوص:

فَلَاشْكُرَنَّ لَكَ الَّذِي أَوْلَيْتَنِي شُكْرًا تَحُلُّ بِهِ الْمَطِيءُ وَتَزَحَلُ
مَذْحًا تَكُونُ لَكُمْ غَرَائِبُ شِعْرِهَا مَبْدُولَةٌ وَلِغَيْرِهِمْ لَا تُبْدَلُ

(١) ديوانه، ص ٥٤. أود: أعوجاج.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩٦.

الأهادي: جمع أهذية، وهو ما يهذي به الإنسان. تشجي: نغص. البسط: البسيط السهل. الفخم: الجزيل الرصين. التقيد: في الشعر، ما مد على ما هو أقصر منه، نحو: فعلو، لسكون اللام في آخر المتقارب، أو نقيض الإطلاق: وهو أن يتقيد الشاعر بقافية واحدة. الرمل: كل شعر مختلف البناء. المجتلب: الذي يجلب شعر غيره، ويتحلله لنفسه. المحتدي: المقتدي بغيره. قرات: شامت.

فَإِذَا تَنَحَّلْتُ الْقَرِيضَ فَإِنَّهُ لَكُمْ يَكُونُ خِيَارَ مَا أَتَنَحَّلُ^(١)

ويقول في المعنى نفسه مخاطباً عمر بن عبد العزيز رضي الله

عنه :

فَإِنْ لَمْ يَكُنْ لِلشَّعْرِ عِنْدَكَ مَوْضِعٌ وَإِنْ كَانَ مِثْلَ الدَّرِّ مِنْ قَوْلِ قَائِلٍ
وَكَانَ مُصِيباً صَادِقاً لَا يَعِيبُهُ سِوَى أَنَّهُ يُبْنَى بِنَاءَ الْمَنَازِلِ^(٢)

وعلى الرغم من هذا الادعاء بالبناء المحكم والتنخل (المعاودة)،

فإن الأحوص يرى في الشعر:

وَمَا الشُّعْرُ إِلَّا خُطْبَةٌ مِنْ مُؤَلِّفٍ لِمَنْطِقٍ حَقٌّ أَوْ بِمَنْطِقٍ بَاطِلٍ^(٣)

ومن المدهش أنه حتى أولئك الشعراء الذين عبّروا عن عدم

اكتراث بالتنقيح والمراجعة، كما مر بنا من قول ابن مقبل، رأوا في

أشعارهم أنها غاية في الحسن والجمال. يقول ابن مقبل هذا:

إِذَا مِتُّ عَنْ ذِكْرِ الْقَوَافِي فَلَنْ تَرَى لَهَا تَالِيَا بَغْدِي أَطَبَّ وَأَشْعَرَا

وَأَكْثَرَ بَيْتاً مَارِداً ضَرِبْتَ لَهُ حُزُونُ جِبَالِ الشُّعْرِ حَتَّى تَيْسَّرَا

أَعْرَ غَرِيباً يَمْسَحُ النَّاسُ وَجْهَهُ كَمَا تَمْسَحُ الْأَيْدِي الْجَوَادِ الْمُشْهَرَا^(٤)

ومن الطريف أيضاً أن النقد العربي، لم يُسَلِّم لابن مقبل بقوله

السابق، بل عدّه من الحُذَاقِ المُجَوِّدِينَ، فقال عنه النهشلي:

«كان ابن مقبل من الشعراء الحذّاق المجوّدين، وكان يُجيد

البديع في شعره»^(٥).

(١) شعره، ص ص ١٧٠ - ١٧١.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٨٠.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٧٨.

(٤) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج١، ص ٤٥٧.

(٥) الممتع في صنعة الشعر، ص ٢٢٤.

بل إن جريراً الذي جعله خَلْفَ الأحمر: «قليل التنقيح، مشرد الألفاظ»^(١)، يقول:

فَلَا إِثْوَاءَ إِذْ مَرَسَ الْقَوَافِي بِأَقْوَاهِ الرِّوَاةِ وَلَا سِنَادًا
ويقول السيد الحميري عن شعره، وهو الشاعر «المطبوع»:

وَأَنَّ لِسَانِي مِقْوَلٌ لَا يَخُونُنِي وَلَمَّا لِمَا آتَى مِنَ الْأَمْرِ مُتَقِنٌ
أُحُوكَ وَلَا أَقْوِي وَلَسْتُ بِلَاحِنٍ وَكَمْ قَائِلٌ لِلشُّعْرِ يُقْوِي وَيَلْحَنُ^(٢)
وهذه هي المعاني نفسها، رأينا بعضاً منها في الحالتين كليهما:
الارتجال، «لساني مقول»، والمعاودة، «متقن»، «أحوك».

يقول عبيد بن الأبرص:

سَلِ الشُّعْرَاءَ هَلْ سَبَّحُوا كَسَبَجِي بُحُورَ الشُّعْرِ أَوْ غَاصُوا مَغَاصِي
لِسَانِي بِالْقَرِيضِ وَبِالْقَوَافِي وَبِالْأَشْعَارِ أَمْهَرُ فِي الْقَوَاصِ^(٣)

المدة الزمنية

لقد صادفنا إجماعاً، يكاد يكون عاماً بين الشعراء على مصطلحات (المعاودة)، وإننا لن ندهش، من ثم، إذا ما رأينا الهذلي يقول، وهو بصدد قصيدة حب:

يَجِدُّ بِلَيْلَى كُلَّ عَامٍ عَرُوضَهَا ذُلُوقَ لِرَاوِي الشُّعْرِ وَالْمُتَمَثِّلِ
يُعْرَدُ رَكْباً فَوْقَ خُوصِ سَوَاهِمِ بِهَا كُلُّ مِنْجَابِ الْقَمِيصِ شَمْرَدِلِ^(٤)

(١) المرزباني، الموشح، ص ١٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٣ - ١٤.

(٣) ديوانه. (تحقق لايل)، ص ٦٥.

(٤) السكري، شرح أشعار الهذليين، ج ٢، ص ٥٢٣. العروض: طريق الشعر. الخوص: الإبل الغائرة العين. السواهم: جمع الساهمة، وهي الناقة الضامرة. المنجاب: الذي ليس عليه درع، تشبيهاً له بالسهم الذي لا ريش عليه ولا نصل. القميص: الدرع. الشمردل: الطويل.

فهذا الشاعر يتباهى بأنه: ينشئ كل عام قصيدة واحدة، ثم يتناقلها الركبان في كل اتجاه. ونحن نفترض، أو يحق لنا أن نستنتج، أن الشاعر أمضى «حولاً» في قول القصيدة. ولكن الواقع أن القصيدة ليست قصيدة مدح، وإنما هي قصيدة ذاتية، استفاض فيها الشعور، فجاءت ملهمة، وإن الواقع، كما تثبتته الوقائع، أن مُضِيَّ عام كان نتيجة المعاودة فقط، حتى تصبح القصيدة: «ذلول لراوي الشعر والمتمثل».

ويقول حسان في قصيدة أيضاً:

سَأَهْدِي لَهَا فِي كُلِّ عَامٍ قَصِيدَةً وَأَتَعُدُّ مَكْفِيًّا بِبَثْرِبٍ مُكْرَمًا^(١)

وهكذا يقول الفرزدق في عبد الله بن عبد الأعلى الشيباني:

سَتَأْتِيكَ مِنِّي كُلَّ عَامٍ قَصِيدَةٌ مُحَبَّرَةٌ تُوفِيكَهَا كُلَّ مَوْسِمٍ^(٢)

فلقد تبينت لنا طريقة قول الفرزدق الشعر، وهي طريقة مُتَّسِقَةٌ مع طُرُقٍ غيره، سواء كان ذلك في قصيدته، الحُلْم: «عزفت بأعشاش...» التي عَدَّها هو من أجود قصائده، أو في قصيدته: «إن الذي سمك السماء...»، وهي التي قالها، وهو سجين^(٣). والتجبير لديه: هو حبك الشعر، وإجادته وفق المعاني السابقة. وهكذا يكشف الفرزدق عن صياغة مشابهة لصياغة الهذلي: «يغرد ركباً...»، وهو المعنى نفسه في قوله: «نوفيكها كل موسم». ثم إن إرساله قصيدة لزيد من الناس كل عام أو كل موسم لا يعني انقطاعه عن قول الشعر لغيره.

(١) ديوانه، ج١، ص ٣٤.

(٢) ديوانه، ج٢، ص ١٩٥.

(٣) الأغاني، ج٢٠، ص ٢٥٧.

وانظر، ج٢١، ص ٣٣٥.

لقد رأينا من وصف التجارب الشعرية - إلهامات وارتجالات - أنها تتعارض مع تقطيعها على فترات؛ لأن التأجيل سيؤدي إلى إعاقة التوتر^(١).

ومن ناحية أخرى، فإن القول بالتباطؤ: والاختمار المستمر، يتعارض أيضاً مع ما هو متفق عليه من:

«أن الإلهام مشروط بالتححرر المفاجئ من العمليات التي تكف التفكير وتوقفه عن الاستمرار في نشاطه.. [إذ] إن الانشغال المستمر الإرادي وإجهاد الذهن... يعوقان في الغالب الفكرة الإبداعية بسبب توقف النشاط الإبداعي نتيجة الكف»^(٢).

ثم إنه لو كانت القصيدة تحمل ذلك المقدار من الجهد والانتعاش الزمني، لفقد الشعر إيحاءه وصداه، على أنه شعر فنان يتعامل مع الخيال والرؤى الشعرية. فإذا كانت قصيدة الهذلي، أو قصائد الفرزدق، أو سواهما، مما يثير الدهشة والإعجاب، فذلك لأن الشاعر بلغ فيها قمة الفن والإبداع، ولا يمكن أن يكون هذا التجلي الذي خلق فيه، نتاج استهلاك طويل للقريحة الشعرية، إذ لا بد أن يكون وليد لحظات إبداع، استثمر فيها الشاعر كل طاقته الشعرية. ولا ريب أن المرء يدرك في القصيدة المبدعة ما ينبثق فيها من غنائية غامرة، نابعة من الإيقاعات المترددة في جنباتها، ويتحسس ما ينبعث فيها من خيالات خصبة، أوجدها روح الخلق، والحدس، والعبقرية، وكل ذلك إما إلهاماً وإما ارتجالاً.

ولنقل ما نشاء عن تصريح مزرد بإلهامه/ارتجاله، فهو القائل^(٣):

(١) الملا، الإبداع والتوتر النفسي، ص ص ٧٢ - ٣٧، ٢١٤ - ٢١٥.

(٢) إبراهيم، آفاق جديدة في دراسة الإبداع، ص ٥٥.

(٣) ابن الأثيري، شرح المفضليات، ص ص ١٧٩ - ١٨٠.

الزعيم: الكفيل. قاذفته: راميته. الأوابد: الغرائب من الكلام. تحدى: يُغني خلفها. رازت: جريت، تنظر كيف هو. ضواح: بارزة ظاهرة، معروفة.

رَعِيمٌ لِمَنْ قَادَفْتُهُ بِأَوَابِدِ يُغْنِي بِهَا السَّارِي وَتُحْدَى الرُّوَاجِلُ
مُدْكَرَةٌ يَلْقَى كَثِيرًا رَوَاتِهَا ضَوَّاحٌ لَهَا فِي كُلِّ أَرْضٍ أَرَامِلُ
تُكْرُ قَلَا تَزْدَادُ إِلَّا اسْتِنَاةً إِذَا رَا زَبَتِ الشُّغْرَ الشُّفَاهُ الْعَوَامِلُ
فَمَنْ أَرَمِهِ مِنْهَا بِبَيْتٍ يَلُحُّ بِهِ كَشَامَةٌ وَجْهٍ لَيْسَ لِلشَّمَامِ غَاسِلُ
كَذَلِكَ ضِرَابِي فِي الْهَدْيِ وَإِنْ أَقْلُ قَلَا الْبَحْرُ مَنْزُوحٌ وَلَا الصُّوتُ صَاحِلُ
فَعَدَّ قَرِيضَ الشُّغْرِ إِنْ كُنْتُ مُغْزِرًا فَإِنَّ غَزِيرَ الشُّغْرِ مَا شَاءَ قَائِلُ

ولا بد من الإشارة هنا إلى ظهور مصطلح «النظم»، الذي كان استعماله في البدء يتوافق مع مفهوم المصطلحات الأخرى، بمعنى حسن القول والنطق، ولم يعن الصناعة، حسب المفهوم المتأخر لهذا المصطلح، وهو ما نراه في قول النجاشي:

سَأَنْظِمُ مِنْ حُرِّ الْكَلَامِ قَصِيدَةً لَهَا حُمَةٌ فَانظُرْ عَلَيَّ مَنْ أَرِيقُهَا
يَجِدُ لِسَانَ الْمَرْءِ مَنْطِقَهُ بِهَا وَإِنْ رَامَهَا كَانَتْ غَلِيظًا طَرِيقُهَا^(١)

= أراميل: جمع أرميل، وهو كل صوت مختلط. العوامل: النواطق بالشعر. ساحل: مبيح الصوت.

(١) نقلًا عن: عبد الجبار المطليبي، الشعراء نقاداً (بغداد: مطبعة دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦م)، ص ٢٧؛ وقد عزاه إلى الحاتمي، حلية المحاضرة، ج١، ص ٤٢٦، بتحقيق الكنتاني، وليس بين يدي إلا تحقيق هلال ناجي (بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٧٨م).

الفصل السابع

صفات الشعر المبدع

بعد أن رأينا كيف يتوافر التلقي والإلهام، وكيف يعتد الشعراء بأشعارهم، نجد الجاحظ يقول، في تعميم يَشْمُلُ الشعراء جميعاً:

«ووصفوا كلامهم في أشعارهم، فجعلوه كبرود العصب،
وكالحلل والمعاطف والديباج والوشي، وأشباه ذلك»^(١).

ومن هنا، على سبيل المثال، وصِف شعر الشاعر المخضرم عمرو بن الأهتم المنقري، فقليل:

«كان شعره حلل منشرة»^(٢). أو «حلل الملوك»^(٣).

ويمكن أن نجد مثل هذه الأوصاف، على النحو التالي:

المحكمة

قال زهير بن أبي سلمى:

لأُورِدَكُم قَوَافِي مَحْكَمَاتٍ بِمُرِّ الْقَوْلِ آتِيَةً مِلَاءً^(٤)

أي قوافٍ سهرت عليها، وتعبت في تحصيلها، وانثالت عليَّ انثيالاً، فاخترت منها قولاً خاصاً: «بمر القول». فالصيغة «محكمات»،

(١) الجاحظ، البيان والتبيين، ج١، ص ٢٢٣.

(٢) النمرى، بهجة المجالس، ج١، ص ٣٠٠.

(٣) أبو أحمد العسكري، شرح ما يقع فيه التصحيف، ص ٤٥٩.

(٤) شرح شعره، ص ٦٩.

ليست خاصة بزهير وحده، كما رأينا، بل هي عامة عند غيره، سواء صراحة باللفظ نفسه، أو بمعناه، أو بمثل قول النابغة:

فَحَسْبُكَ أَنْ تُهَاضَ بِمُخَكَّمَاتٍ يَمُرُّ بِهَا الرَّوِيُّ عَلَى لِسَانِي^(١)
وقال الآخر:

لِذِيذَاتِ الْمَقَاطِعِ مُخَكَّمَاتٍ لَوْ أَنَّ الشُّغْرَ يُلَبَسُ لِأَرْثِدِينَا^(٢)
أي إنها لذيدة محكمة، وهو افتخار بالجودة والفن.
أما قول حسان:

فَسَوْفَ يُجِيبُكُمْ عَنِّي لِسَانٌ يَصُوعُ الْمُخَكَّمَاتِ كَمَا يَشَاءُ^(٣)
فهو قول يتناول جميع الأمور التي مرت بنا، من قول، وصياغة، وإحكام، وتصرف في شؤون الكلام.

المُذْهَبَةُ

ومن القصائد التي أُسِيغَ عليها هذا الاسم، معلقة عنتره التي كانت تُسمى: المذْهَبَةُ^(٤).

وقد افتخر الكميّت بأنه يقول القصائد «المذهبات المعجبات»، «المؤبدة السوائر»، فقال:

وَتَرُورُ مَنْ لَمَمَةَ الْمُهْدَى بِِ الْمُوَيْدَةِ السَّوَائِرِ
بِالْمُذْهَبَاتِ الْمُعْجَبَاتِ لِإِمْفَحَمٍ مِنَّا وَشَاعِرِ^(٥)

(١) ديوانه، ص ١١٢.

(٢) أبو طاهر محمد، قانون البلاغة، ص ٨٣. وهو منسوب فيه إلى عمرو بن هند، ونسب في الحاشية إلى ابن ميادة؛ و«الذيدات» منصوب بفعل «أبقيت» في بيت سابق عليه.

(٣) ديوانه، ج١، ص ٢١.

(٤) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج١، ص ٢٥٢.

(٥) شعره، ج١، ص ٢٣. لاحظ الصفة: «المؤبدة».

وفي هذا المعنى قال الفرزدق، جامعاً في وصف قصيدته في مديح
أسد بن عبد الله القسري، والي خراسان، بأنها كالذهب الخالص
(العقيان)، وأنها محبيرة، وأنها سائرة شاردة، وأنها من إحياء الجن، فقال:

لَيْبَلِغَنَّ أَبَا الْأَشْبَالِ مِذْحَتَنَا مَنْ كَانَ بِالْعُورِ أَوْ مَزَوَى خُرَاسَانَا
كَأَنَّهَا الذَّهَبُ الْعَقِيَانُ حَبَّرَهَا لِسَانُ أَشْعَرٍ خَلَقَ اللَّهُ شَيْطَانًا^(١)

المُحْبِرَّة

وهي صفة أطلقها كثير من الشعراء على عُرِّ قصائدهم، فقد
افتخر نصيب بأنه يقول قصائد محبيرة، فقال:

فَمِنْكَ الْعَطَاءُ وَمِنْكَ الثَّنَاءُ بِكُلِّ مُحْبِرَّةٍ سَائِرَةٍ^(٢)

وفي هذا المعنى قالت الخنساء:

وَلَا حَبَّرَ الْمُثْنُونَ فِي الْقَوْلِ مِذْحَةً وَإِنْ أَطْنَبُوا إِلَّا وَمَا فِيكَ أَفْضَلُ^(٣)

وقال ابن الرقيات:

وَيُؤَدِّي الثَّنَاءُ رَكْبَ عَجَالٍ قَالَ حَادِيهِمْ مِنَ اللَّيْلِ سِيرُوا
طَرَدُوا عَنْهُمْ الثُّعَاسَ بِشِعْرِي وَثَنَاءِ يَزِيئُهُ الثَّجْبِيرُ^(٤)

بل إن الأخطل استخدم الطريقة نفسها، وضمن الإطار نفسه،

فقال:

لَأَحْبِرَنَّ لِإِبْنِ الْخَلِيفَةِ مِذْحَةً وَلَأَقْدِفَنَّ بِهَا إِلَى الْأَمْصَارِ^(٥)

(١) الجاحظ، الحيوان، ج٦، ص ٢٢٧.

(٢) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج١، ص ٤١٢.

(٣) ابن أبي الحديد، شرح نهج البلاغة، ج١، ص ٦٠. وانظر شرح ديوان الخنساء، ص ٦٥.

(٤) ديوانه، ص ١٨.

(٥) ديوانه، ج٢، ص ٤١٣.

فالتحبير: هو تفرغ الشاعر لفنه في قصيدته، والإخلاص في صياغتها وشفافيتها. يقول جرير في يزيد بن عبد الملك:

خَلِيفَةَ اللَّهِ إِنِّي قَدْ جَعَلْتُ لَكُمْ غُرّاً سَوَابِقَ مِنْ نَسْجِي وَتَخْبِيرِي^(١)
وقال رؤبة، في وصف جامع لما مر بنا، من حيث المعاناة، والافتخار، والتجويد:

مَا كَانَ تَخْبِيرُ الْيَمَانِي الْبِرَادَ يَرْجُو وَإِنْ دَاخَلَ كُلَّ وَصَادٍ
نَسْجِي وَنَسْجِي مُجْرَهُدُ الْجَدَادِ^(٢)

الغريبة

تحتل الصفة «غرائب»، التي رأينا مفردها «غريبة»، مكاناً في الفخر بندرة القصيدة، من حيث الجودة والإحكام، فيقول الكمي، في الافتخار بذلك:

غَرَائِبُ يَذْعُونَ الرُّوَاةَ كَأَنَّمَا رَشَوْتُهُمْ وَالرَّائِبَ الْمُتَغَرِّدَا^(٣)
تسمية القصائد الرائعة

ومن واقع تلك الأوصاف السابقة، نجد الأعشى يُسَمِّي إحدى قصائده المحكمة، و«الحكيمة»، أي ذات الحكمة، فقال:

وَعَرِيبَةَ تَأْتِي الْمُلُوكَ حَكِيمَةً قَدْ قُلْتُهَا لِبِقَالَ مَنْ ذَا قَالَهَا^(٤)
كما سَمَّى جرير قصيدتين له بـ«الثومتين»، وهما القصيدتان اللتان مدح بهما عبد العزيز بن مروان وهجا الشعراء، الأولى:

(١) ديوانه، ص ٢٥٦. لاحظ التعبير: «غُرّاً»، «نَسْجِي».

(٢) ابن قتيبة، المعاني الكبير، ج ٢، ص ٨١٤.

البراد: ناسج البرود. وصاد: وصد الوشي، إذا بالغ فيه. المجرهد: السريع الماضي. الجداد: الهداب.

(٣) شعره، ج ١، ص ١٦٢.

(٤) الناج، «حكم».

ظَعَنَ الْخَلِيْطُ لِفُرْبَةِ وَتَنَائِيْ وَلَقَدْ نَسِيْتُ بِرَامَتَيْنِ عَزَائِي

والأخرى:

يَا صَاحِبِي دَنَا الرَّوَاحُ فَيَسِيْرًا^(١)

ولكن هاتين القصيدتين - كما هو معروف من طريقة جرير في قول الشعر، ومن واقع القصيدتين نفسيهما - هما شعر متوافق مع شعر جرير وطريقته.

بل إنه سَمَّى إحدى قصائده أيضاً «الجوساء»، لذهابها في البلاد، وهي القصيدة التي رثى فيها أمَّ حرزة، ومطلعها:

لَوْلَا الْحَيَاءُ لَعَادَنِي اسْتِغْبَارُ وَلَزُرْتُ قَبْرَكَ وَالْحَبِيبُ يُرَارُ^(٢)

وكانت قصيدة الكميت: «ألا حيت عنا يا مدينا»، تسمى: «المذهبة»^(٣)، ولهذا الاسم دلالة على ما نحن بصدده.

وكانت قصيدة الفرزدق اللامية:

إِنَّ الَّذِي سَمَكَ السَّمَاءَ بَنَى لَنَا بَيْتاً دَعَائِمُهُ أَعْرُ وَأَطْوَلُ

تسمى «الفیصل»^(٤).

كما كانت قصيدته:

عَرَفْتُ بِأَعْلَى رَأْسِ الْفَأُوْ بَعْدَمَا مَضَتْ سَنَةٌ أَيَّامُهَا وَشُهُورُهَا

تسمى «ذات الأكارع» لأنه دمع بها قيساً^(٥).

(١) اللسان «توم». التومة: الدرّة.

(٢) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج١، ص ٤٩٠ - ٤٩١. الجوساء: الطوافة.

(٣) الأغاني، ج١٦، ص ٣٣٤.

(٤) أبو عبيدة، النفاض، ج١، ص ١٨٢ - ٢٠٠.

(٥) أبو عبيدة، النفاض، ج١، ص ٩٣. الفأو: مطمئن الوادي يضيق ثم يخرج إلى =

وكانت قصيدتا علقمة الفحل:

الميمية:

هَلْ مَا عَلِمْتَ وَمَا اسْتَوْدَعْتَ مَكْتُومٌ أَمْ حَبْلُهَا إِذْ نَأَتْكَ الْيَوْمَ مَضْرُومٌ

والبائية:

طَحَا بِكَ قَلْبٌ فِي الْجِسَانِ طُرُوبٌ بُعَيْدَ الشَّبَابِ عَضَرَ حَانَ مَشِيبُ

تُسَمِّيَانِ السُّمَطَيْنِ: «سمطا الدهر»^(١).

وكانت عينية سويد بن أبي كاهل:

بَسَطْتَ رَابِعَةَ الْحَبْلِ لَنَا فَوَصَلْنَا الْحَبْلَ مِنْهَا مَا اتَّسَعُ

تسمى اليتيمة^(٢).

وواضح من الأحداث التي رافقت قول القصيدة الأولى لعلقمة، أنها لم تستغرق حولا، بل إن مادتها الشعرية تدل على تأثير شديد بالحدث، يجعل قولها يتم في مدة قصيرة، لإنقاذ أخيه شأس من أسره في يد الحارث الغساني.

سعة. بل سُمِّي أربع قصائد له: المفقى، والمعنى والمختبى، والخافقات.

وانظر اللسان «عنا» وقال:

غَلَبَتْكَ بِالْمَفْقَى وَالْمَعْنَى وَبَيَّتِ الْمُخْتَبَى وَالْخَافِقَاتِ

وانظر «اللسان»: «عمى».

(١) الأصفهاني، الأغاني، ج١، ص ٢٢٥ - ٢٢٦.

(٢) المصدر نفسه، ج١٢، ص ١٠١.

الفصل الثامن

سويد بن كراع (ت ١٠٥هـ) نموذج متنازع فيه

العينية

اتخذ كثير من النقاد السابقين، والدارسين المحدثين، من بعض الأبيات التي وردت في ثنايا القصائد القديمة، دليلاً على أن الشعراء القدامى كانوا يصنعون قصائدهم صناعة، حتى غلبت كلمة: «صناعة»، على تعبيراتهم، وأخذت تترادف مع أقوال عن: «الحوليات» و«المنقحات» و«المقلدات»... إلخ. وبعيداً عن الخوض في أقوال العلماء المعروفة حول: «عبيد الشعر»، ابتداءً من الجاحظ، فابن قتيبة، فعلماء البلاغة من بعدهما، نقف عند هذا الشاهد المثل عن: «الصناعة الشعرية»، لأنه هو البرهان الحي، الناطق الذي يحاجج به من يقول بـ: «الصناعة الشعرية».

يقول سويد بن كراع:

أبيثُ بِأَبْوَابِ القَوَافِي كَأَنَّمَا أَصَادِي بِهَا سِرْباً مِنَ الوَخْشِ نُزْعَا
أَكَالِئُهَا حَتَّى أَعْرَسَ بَعْدَمَا يَكُونُ سَحِينِراً أَوْ بَعِيداً فَأَهْجَعَا
عَوَاصِي إِلَّا مَا جَعَلْتُ أَمَامَهَا عَصَا مِزْبَدٍ تَغْشَى نُحُوراً وَأَذْرَعَا
أَهْبْتُ بِغُرِّ الأِبْدَاتِ فَرَاجَعْتُ طَرِيقاً أَمَلْتُهُ القِصَائِدُ مَهْيَعَا
بَعِيدَةً شَأوٍ لَا يَكَادُ يَرُدُّهَا لَهَا طَالِبٌ حَتَّى يَكِلَّ وَيَظْلَعَا
إِذَا خِفْتُ أَنْ تُزَوِي عَلَيَّ رَدْدَتُهَا وَرَاءَ الشَّرَاقِي خَشِيَةً أَنْ تَطْلَعَا^(١)

(١) الجاحظ: البيان والتبيين، ج ٢، ص ١٢.

ولكي نحدد بوضوح الموقف من القضية هنا، علينا أن نعود مجدداً إلى قراءة ما مر بنا من صفحات، لتتعرف طبيعة هذا العمل، ولنتقرب الحقيفة جلية، فمنذ متابعة وصف امرئ القيس لإلهامه، ورؤية سويد بن أبي كاهل مع شيطانه، وخبر حسان بن ثابت في استلهامه، وهكذا دواليك، لا يتجاوز الوضع الوقفة القصيرة، أو البرهة. ونفاجأ هنا بعدم رؤية ذلك المشهد، ثم إن الأبيات تبدأ بالفعل المضارع: «أبيت»، وليس من المعقول أن يخالف سويد الطبيعة الشعرية، فيُخبر أنه ينظم الشعر كل ليلة، وإنما المعقول أن يمر بما يمر به الشعراء جميعاً من لحظات إلهام، فيكون هناك ماضٍ: تمثل في ليلة أو بعض ليلة؛ ثم حاضر: يمثل المرحلة الثانية في العمل الشعري: مرحلة المعاودة. أو إن شئنا أن نكون أكثر دقة، فنوافق المأثور النقدي، الذي يجعل لحظات الإلهام، لحظات: «طبع» أو «ارتجال».

إن هذا جلي جداً في قوله بعد ذلك: «أكالثها». فكل هذه الصور تخص المرحلة الثانية قطعاً. فهي تفصل فصلاً حاداً بين اللاشعور والشعور؛ إنها تضع العمل بين يدي الشاعر في حالة وعي تام، ويقظة مُؤرّقة، تجعله يجهد جهداً شاقاً في سبيل تدليل أبياته. وهناك حضور مشوب بالخوف والحذر من أن تُجر الأبيات إلى إساءة في الفهم والتفسير. وإن التأمل في البيت الأخير منها فقط، ليدل على أنها ستأخذ طريقها بعد الآن إلى الرواية. وقد واجهنا عدداً من

= أصادي: المصاداة، المخاتلة والمداجاة. نزعا: جمع نازع، وهو الغريب. أكالثها: أراقبها.

أعرس: التعريس، النزول في وجه السحر. المربرد: محبس الإبل، أراد عصا معترضة على باب محبس الإبل. أهاب بها: دعا بها. الأبدات: المتوحشات، أي القوافي الشوارد.

أملته: سلكته، والطريق الممل، السلوك المعلوم. المهيع: الواسع المنبسط. الشاؤ: الطلق والشوط.

الشعراء لا يسمحون برواية أشعارهم إلا بعد التأكد من صلاحيتها
للانتشار، وليس سويد ببدع من بين الشعراء.

ولو تابعنا الشاعر في قصيدته العينية، التي جاءت فيها الأبيات
السابقة، لبدأ لنا الأمر على ما هو عليه، فهو يقول:

وَجَسَمَنِي خَوْفُ ابْنِ عَفَّانَ رَدَّهَا فَثَقَّفْتُهَا حَوْلًا حَرِيدًا وَمَرْبَعًا^(١)

وفي رواية الأغاني:

وَرَعَيْتُهَا صَنِيفًا حَرِيدًا وَمَرْبَعًا^(٢)

إن تعبيره: «ثقفتها حولاً...» أو «رعيته صيفاً...»، تعبيران
جديدان، على قياس ما مر بنا من شواهد. فلأول مرة في الشعر
القديم نواجه بتصريح يحدد مرحلة المعاودة بالحول أو المدة الزمنية،
وذلك باستثناء ما مر بنا من قول الهذلي والفرزدق.

علاقة العينية بالهجاء

لقد تبينا أن سويداً كان يكرر النظر في أبياته، فيسهر عليها
الليالي، متحملاً في ذلك المشقة والعناء. وتبيننا أيضاً أن الرجل كان
في موقف فزع واضطراب، وعندما نقرأ البيت السابق، ثم نواصل
القراءة، نعلم أن أبيات سويد التي جاء فيها البيت، ذات علاقة
خاصة. فقد هجا سويد بني عبد الله بن دارم، فطلبه سعيد بن
عثمان بن عفان، ليضربه ويحبسه، فهرب منه، ولم يزل متوارياً حتى
كُلّم فيه، فأمنه على ألا يعاود، فقال سويد:

(١) الجاحظ، البيان والتبيين، ج٢، ص١٢. الحرير: التام الكامل.
(٢) الأغاني، ج١٢، ص٣٤٩. وفي الأصل: «ورعيتهم»، وفي الأصل أيضاً:
«جديداً»، ولكن الدكتور إبراهيم القرشي لاحظ الرواية الأولى، وتمام المعنى
بها.

ولعل نظرة في قوله: «فاقرة» و«نوافذ»، تُبين لنا عُنف ذلك الهجاء، ثم هو يكشف عن طبيعة شعر سويد، فهو شاعر هجاء، وطبيعة الهجاء ليست طبيعة متأنية، وإنما هي طبيعة متوترة متحفزة.

إن الخوف الذي يتكرر في الأبيات: «مخافة هذين الأميرين» و«خوف ابن عفان»، و«إذا خفت»، ليس احتياطاً من نشر الأبيات بعيوبها، وإنما هو خوف من العقاب، والمطاردة، ولذلك فإن: «ثقفتها حولاً حريداً»، إنما هو استبقاء للأبيات التي طلب منه ابن عفان كتمانها، فهو يتحسب لروايتها: «تروى علي»، وسويد يتهدد بزيادة الأبيات، لولا ذلك الخوف، فيقول:

وَقَدْ كَانَ فِي نَفْسِي عَلَيْهَا زِيَادَةٌ فَلَمْ أَرِ إِلَّا أَنْ أُطِيعَ وَأَسْمَعَا^(١)

إن هذا لهو مضمون تلك الأبيات، بحيث اختلط الفخر بقول الشعر والقدرة عليه، بالمبالغة في الاحتياط على الأبيات ونشرها، نتيجة لظروف سياسية قاهرة، أو اجتماعية خاصة. فالشعر شعر طبع، وليس شاهداً على التكلف كما استشهد بذلك ابن قتيبة^(٢)، وإن كان ابن قتيبة يقصد بـ«التكلف» المعاودة.

والحقيقة أن سويداً، شاعر مطبوع، حسب كل المقاييس الفنية، ولقد هجا بني عبد الله أولئك بقصيدتين، هما نموذجان آخران من نماذج المعاودة^(٣).

وسويد هذا هو الذي يقول:

إِذَا قُلْتُ يَغْفُو دَاءَ قَوْمِي تَحَدُّبُوا بِجَنِيَّةٍ كَادَتْ عَنِ الْعَظْمِ تُخْرِزُ
يَشِينُ بِهَا الْأَغْرَاصَ غَضْبَانُ شَاعِرٍ يَطِيشُ قَوَافِي الْمُفْجَمِينَ وَيَنْفِرُ

(١) الجاحظ، البيان والتبيين، ج٢، ص ١٢.

(٢) الشعر والشعراء، ج١، ص ٧٨.

(٣) ابن سلام، طبقات، ص ١٤٨. الأغاني، ج١٢، ص ٣٤٧ - ٣٤٨.

كَأَنَّ كَلَامَ النَّاسِ جُمِعَ عِنْدَهُ فَيَأْخُذُ مِنْ أَطْرَافِهِ يَتَخَيَّرُ
فَلَمْ يَرْضَ إِلَّا كُلَّ بَكْرٍ ثَقِيلَةٍ نَكَادُ بَيَانَ مِنْ دَمِ الْجَوْفِ تَقْطُرُ^(١)
عدي بن الرقاع (ت ١٠٢هـ)

وإذا نستمر مع الشعراء، نرى عدي بن الرقاع، يقول:

وَقَصِيدَةٌ قَدْ بَثَّ أَجْمَعُ بَيْنَهَا حَتَّى أَتَوْمَ مَيْلَهَا وَسِنَادَهَا
نَظَرَ الْمُثَقَّفِ فِي كُغُوبِ قَنَاتِهِ حَتَّى يُقِيمَ ثِقَافَهُ مُنَادَهَا^(٢)
وهو قول واع بالعملية الشعرية، والوعي حد فاصل بين التلقي
والانقطاع.

ذو الرمة (ت ١١٧هـ)

وبالمثل قال ذو الرمة:

وَسِيفٌ قَدْ أَرَفْتُ لَهُ غَرِيبٍ أَجْنَبُهُ الْمُسَانِدَ وَالْمُحَالَ
فَبِئْتُ أَتَيْمُهُ وَأَقْدُ مِنْهُ قَوَافِي لَا أَعْدُ لَهَا مِثْلًا
غَرَائِبَ قَدْ عُرِفْنَ بِكُلِّ أَفْقٍ مِنَ الْأَفَاقِ تُفْتَعَلُ افْتِعَالًا^(٣)

وواضح أن ذا الرمة يَقُومُ هنا بالعمليات التصويبية التي تُرْضِي
ذوقه، وتحقق له إدراك قيمة ما أبدع. ويكاد ذو الرمة يجمع كل
المضمونات السابقة، ويحققها في شعره، يقول:

سَيَأْتِيكُمْ مِنِّي ثَنَاءٌ وَمِذْحَةٌ مُحَبَّرَةٌ صَغَبٌ غَرِيضٌ قَرِيضُهَا
سَيَبْقَى لَكُمْ أَلَّا تَزَالَ قَصِيدَةٌ إِذَا اسْحَقْفَرَتْ أُخْرَى قَضِيْبٌ أَرُوضُهَا
رِيَاضَةٌ مَخْلُوجٌ وَكُلُّ قَصِيدَةٍ وَإِنْ صَغَبَتْ سَهْلٌ عَلَيَّ عَرُوضُهَا

(١) شعراء مفلون، ص ٥٨. ولعل الصحيح: «بِقَانِ»، أي أحمر.

(٢) ديوان شعره، ص ٨٨ - ٩٠.

(٣) ديوانه، ج ٣، ص ١٥٣٢ - ١٥٣٣.

المحال: ما عدل عن وجهه كالمستحيل. تفتعل افتعالاً: تبتدع ابتداعاً.

وَقَافِيَةٌ مِثْلِ السَّنَانِ نَطَقَتْهَا تَبِيدُ الْمَخَازِي وَهِيَ بَاقٍ مَضِيضُهَا^(١)
الأخطل

وينطبق هذا على الأخطل في حوليته في عبد الملك بن مروان:

خَفَّ الْقَطِيبُ فَرَاخُوا مِنْكَ أَوْ بَكَرُوا

التي قال عنها هو لعبد الملك: «قد أفنيت بمدحك في قصيدة
حولاً...»^(٢).

كما ينطبق على حولية عدي بن الرقاع في مدح عمر بن
عبد العزيز، وهي ٤٢ بيتاً فقط:

أَهْمُ سَرَى أَمْ عَادَ لِلْعَيْنِ عَائِرُ أَمْ انْتَابْنَا مِنْ آخِرِ السَّنِيلِ زَائِرُ^(٣)

ولا عجب بعد الآن أن تُدرج هذه الحالات وأمثالها ضمن
حالات أخرى مرت بنا مشابهة، إما ترديداً، وإما تنخلاً، وإما
ترشيحاً، وإما تحبيراً، وإما تثقيفاً، سواء عند امرئ القيس الذائد...
«أذود...» أو الأصم: «أنفي...»، أو اللهبي: «وقافية...»، أو
حتى عند امرئ القيس في:

نخيرني الجن أشعارها فما شئت من شعرهن اصطفيت

لقد قال الجاحظ عن تجويد سويد ذلك، وهو يتحدث عن زهير
والحطيئة وأشباههما:

«وكذلك كل من جود في جميع شعره، ووقف عند كل بيت

(١) المصدر نفسه، ج٢، ص ٧١٥ - ٧١٦.

غريض: بكر لم يتبتذل. اسحنفرت: مضت، وتتابعت. أروضها: أقومها،
وأنقحها، حتى تخرج بمنزلة الناقة التي قومتها الرياضة. المخلوج: البعير الذي
ينحى عن الإبل عروضها: طريقها ومذهبها. تبيد: تفتى. مضيضها: حرها.

(٢) المرزباني، الموشح، ص ١٢٩.

(٣) ديوان عدي بن الرقاع، ص ٨٢ - ٩٠.

قاله، وأعاد فيه النظر، حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة^(١).

وإزاء هذا الطرح، فإن الرأي الذي يذهب إلى تمديد مدة الوحي الشعري، يظل موضع سؤال. فقد روي عن زهير:

«أنه كان ينظم القصيدة في شهرين... وقيل كان ينظمها في شهر... وقيل كان ينظمها في أربعة أشهر...»^(٢).

أما تحديد المدة الزمنية المتبقية التي كان الشاعر ينشغل فيها بتنقيح شعره وتهذيبه، فإنها تبقى مجال احتمال، سواء أكانت: أربعة أشهر، أم أحد عشر شهراً، أم حولاً^(٣).

وبهذا نُرْجِع نحن تلك المصطلحات التي تردت بين الدارسين مثل: «الحوليات»، «عبيد الشعر» إلى تلك العمليات الفنية التي تدخل في دائرة المعاودة، سواء كان ذلك عند زهير، أم سويد، أم عدي بن الرقاع، أم الأخطل... إلخ. ويؤيد هذا أن الشعراء يتفقون في إضفاء الصفات الخاصة على أشعارهم، فبعضهم يسمي قصيدته: «المحكمة»، وقصائده: «المحكّمات»، وبعضهم يسميها: «المذهبة»، أو: «المذهبات»، وآخرون يطلقون عليها: «المحبرة»، وعملهم: «التحبير»، لجمالها وروعيتها، ومنهم من يذهب إلى أن قصيدته: «غريبة»، أو أن قصائده: «غرائب»، أو «غرائب»، حتى إن بعض الشعراء سمي قصيدته، أو قصيدتيه، تسمية خاصة كـ«الجوساء»، أو «ذات الأكارع»،

(١) البيان والتبيين، ج٢، ص ١٢ - ١٣.

(٢) النواجي، مقدمة في صناعة النظم والنثر، ص ٣٣. وقال العسكري، كتاب الصناعتين، ص ١٥٩، إن زهيراً: «كان يعمل القصيدة في ستة أشهر». وقال ابن جني: الخصائص، ج١، ص ٣٢٤: «إنه كان يحوّل القصيدة في سنة».

(٣) المصدر نفسه، ص ٤٤ - ٤٥.

أو «الفاضحة» أو «التومتين» . . إلخ. وإلى جانب ذلك، اشتهرت تسميات معروفة مثل: «التيمة»، «السمط» . .

وفي ضوء هذا أيضاً نستطيع أن نفهم المقصود بعدم المعاطلة في شعر زهير.

ومن ناحية أخرى، فإن ظاهرة الطبع/الارتجال، تقربنا كثيراً من نظرية الرواية الشفوية في أحد جوانبها، وهو تعدد الروايات بعد انطلاقة القصيدة من شاعرها، ويكمن الاختلاف العميق عنها في أن هذه النظرية تجعل: الشاعر، والراوي، والمنشد، حتى نهاية القرن الأول الهجري تقريباً، شخصاً واحداً، بحيث تفتقد القصيدة في أدوار عرضها المتفاوتة شخصيتها، في حين أن كل واحد منهم مختلف عن الآخر، فهناك رواية واحدة مجمع عليها، دخلتها بعض التحريفات، أو التصويبات، أو التصحيفات، وهي في الغالب الأعم معروفة النسبة ومعلومة الهوية.

وهكذا، فمن خلال هذه الصورة المتشابهة التقاطيع، يمكن إدراج الشعر العربي فيما يسمى بـ«الشعر الغنائي» *Lyric Poetry*^(١)؛ واضعين في أذهاننا أن تقسيم هذا الشعر إلى فئات نوعية، لا يستند إلى دليل علمي، فالإطار *Frame work* يصهر هذا الشعر في بوتقة واحدة، فهو فن قائم على الإرث الثقافي للشعراء العرب جميعاً من جهات عدة أهمها: اللغة، والخيال، والتفكير، ولذلك كان الارتجال هو الجامع بينها. أما أن يكون الإطار «مدارس شعرية»، كما رأى ذلك مصطفى سويف، في موافقته لتقسيم طه حسين الشعر الجاهلي إلى مدارس^(٢). فلا أساس له من الصحة، لأن الإرث الثقافي العام أخضع الشعر الجاهلي إلى «القالب الصياغي *Formula*»، وهو أمر فصله محمد محمد حسين في مقدمته لديوان الأعشى.

(١) العماري، الشعر والغناء، ص ٢٥ - ٧٢.

(٢) سويف، الأسس النفسية . . . ص ١٧٨ - ١٧٩.

وفي دراستنا لمعلقة عمرو بن كلثوم تبين أن الشاعر القديم كان يتبع تفكيراً معيناً، ونمطاً خاصاً، يسير عليهما، ويسيطران على شاعريته، حتى إنه يمكن رد كثير من الألفاظ والعبارات إلى ذخيرة خاصة، مشتركة بين الشعراء، من ناحية، كما يمكن تلمس الآثار الشخصية للشاعر في كل قصيدة على حدة^(١).

(١) انظر كتاب «الأسس الفنية لدراسة الشعر الجاهلي».