الباب الثانى

الرؤية الإبداعية: الأسس والوسائط

الفصل الأول : الخلق الفنى

الفصل الثانى: التوليد

الفصل الثالث: لذة النظم

الفصل الرابع: الإبداع رؤيا حدسية

الفصل الخامس: الإبداع والضمير الأدبى

الفصل الأول

❑ الخلق الفنى ❑

بالرغم من أن (الخلق) هو المحور الدلالى لمصطلح الصياغة إلا أن هذا الأخير أكثر دقة فى الدلالة على الحذق والمهارة والذوق الفنى الرفيع من مجرد الاقتصار على الصنع والايجاد على أى نحو كان كما هو الشأن فى كلمة الخلق عندما تضاف إلى الشاعر، لهذا أثر الخطاب النقدى مصطلح الصياغة، لا لأن كلمة الخلق تثير حساسية دينية من حيث انصرافها فى الإستعمال العام إلى الإيجاد من العدم، وغلبتها على الصنع الإلهى مما يجعل من إضافتها إلى الشاعر إيهاما بالتشبيه والمضاهاه، فهذه الحساسية إنما تأتى من كلمة (الخلاق) التى لا تجوز صفة إلا لله. واحترازاً من هذه التداعيات فإنه يحسن حين يضاف الخلق إلى الشاعر ألا يأتى هكذا مجردا وإنما يقال الخلق الفنى.

١ ـ الإبداع فى الصياغة:

من المسلمات الأدبية أن الشاعر الفحل لا يخلق من العدم، ولا يمتاح من طبعه الفطرى، ولكنه يجتر مفردات وعناصر تراثية اختزنها فى مرحلة التنشئة، ثم قام بهضمها وامتصاصها ثم إخراجها مخرجاً فنياً يحمل تهويماته وانفعالاته، وينم عن قريحته وما اختص به من ذكاء يؤهله للإلمام بالمعنى والتفنن فى عرضه وصياغته، ومادام حاذقاً فى الصنعة، ماهراً فى الصياغة، مقتدراً على توجيه أدواته فلا تثريب عليه فى إلمامه «فإنما الشعر صنعة وصياغة» [١] والبصير المقتدر هو الذى يلم بالمعنى «فيصنع فيه ما يصنع الحاذق حتى يغرب فى الصنعة. ويدق فى العمل ويبدع فى الصياغة»[٢].

تلك هى الفكرة المحورية لعملية الإبداع وهى فكرة تستمد من الواقع الشعرى والحياتى شرعة ومنهاجا. فالمتأخرون ـ وقد ساورهم الإعتقاد بنفاد المعانى المبتكرة ـ

(١) الجاحظ، الحيوان ٣/ ١٣١

(٢) عبد القاهر، دلائل الإعجاز ص ٢٦٨ ـ ٢٦٩

لم يكن أمامهم من سبيل للخروج من هذه المحنة سوى الإلمام بالمعنى والتفنن فى العرض والصياغة. والنقاد من ناحيتهم سوغوا هذه الطريقة وبرعوا فى تأصيلها وتوضيحها بصورة عملية تستلهم المثال الشائع لديهم من المهن والصناعات التى تقوم على الحذق والمهارة والذوق الفنى الرفيع. فكان اختصاصهم النسج والتصوير والنقش والصياغة دون سائر الصناعات أمثلة لتوضيح هذه الفكرة، ولهذا قرنوا الشاعر بالنقاش والنساج والصائغ والمصور، من حيث أن هؤلاء جميعا إنما يشكلون صنعتهم من عناصر موجودة، بينما يهتدى كل منهم إلى أوجه من النظم والتركيب لا يهتدى إليها صاحبه. وهذا هو محك الأصالة والتفرد وأساس التمايز بين شاعر وشاعر، «وكما أنك ترى الرجل قد اهتدى فى الأصباغ التى عمل منها الصورة والنقش فى ثوبه الذى نسج إلى أضرب من التمييز والتدبر فى أنفس الأصباغ، وفى مواقعها ومقاديرها، وكيفية مزجه لها، وترتيبه إياها إلى مالم يهتد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر فى توجيههما معانى النحو، ووجوهه التى علمت أنها محصول النظم»[1].

والذى يرجع البصر فى خطابهم النقدى يجد أن هذه الفكرة تتجاوب أصداؤها بصورة يعتورها التعويض ورد الفعل، لتعبر عن رؤية واحدة، وموقف متجانس، يتخذ من الصياغة محوراً لإبداع الشعر وعياره، ونقده وصناعته، وفحولة صاحبه على السواء:

فحيث يقرر ابن سلام أن «للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم بها كسائر أصناف العلوم والصناعات»[2]. يوضح الجاحظ أن الشعر ليس تصويرا محضا، ولا نسجا خالصا ولكنه «ضرب من النسج وجنس من التصوير»[3] ثم يأتى قدامة بن جعفر (ـ ٣٣٧هـ) ليتمثل الفكرة ويستوعبها «ويلخصها فى كلمة (الشعر كالصورة»[4] ملخصا بكاف التشبيه عبارة الجاحظ. وعلى هذا النحو من التوضيح تستمر الفكرة وتطرد. فالشاعر المبدع كالصانع الذى يشكل حليه من عناصر موجودة لتأخذ اسم

(١) السابق، دلائل الإعجاز ص١٧٥.
(٢) طبقات فحولة الشعراء ١/ ١٧١.
(٣) الحيوان ٣/ ١٣١
(٤) نقد الشعر ص١٤.

العقد، أو الخاتم، أو القرط، أو السوار، أو نحو ذلك مما تستدعيه الطلبة العارضة إنه بالأحرى «يأخذ المعنى كرة وبعرة، ويعيده لؤلؤة ودرة»[1] .

وهذا يعنى أن «الشاعر إذا تناول المعانى التى سبق إليها فأبرزها فى أحسن من الكسوة التى عليها لم يعب بها بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه»[2] وله «أن يتكلم فيما أحب وآثره من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه إذ كانت المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيه كالصورة، كما يوجد فى كل صناعة من أنه لابد من شىء موضوع يقبل تأثير الصورة فيها مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة. وإذا كان الغرض من كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل على غاية التجويد والكمال. . . . وكان الشعر جاريا على سبيل سائر الصناعات مقصودا فيه وفيما يحال ويؤلف كان العاجز عن هذه الغاية إنما هو من ضعف صناعته» [3].

وعلى هذا النحو من التعويض ورد الفعل تبرز الصياغة محوراً لمفهوم الإبداع، ويلتقى الجميع حول كلمة سواء هى تنحية المعانى المجردة عن دائرة الشأن من حيث أنها «مطروحة فى الطريق يعرفها العربى والعجمى، والقروى والبدوى، وإنما الشأن فى إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وصحة الطبع، وجودة السبك»[4] وذلك أبداً هو الشأن فى الكلام الذى يدعى فيه السبق والأولية. «ويجعل فيه سلف وخلف، ومفيد ومستفيد، ويقضى بين القائلين فيه بالتفاضل والتباين»[5]، أما المعانى المجردة فلا قيمة لها دون صياغة، وسبيلها تماماً: «سبيل أشكال الحلى كالخاتم والشنف والسوار. فكما أن من شأن هذه الأشكال أن يكون الواحد منها غفلا ساذجا لم يعمل فيه صاحبه شيئا أكثر من أن يأتى بما يقع عليه اسم الخاتم إن كان خاتماً، والشنف إن كان شنفاً، وأن يكون مصنوعاً بديعاً قد أغرب صانعه فيه كذلك سبيل المعانى أن ترى الواحد منها غفلا ساذجاً عامياً موجوداً فى

(١) يحيى بن حمزة العلوى، الطراز، ٣/ ١٨٩

(٢) السابق والصفحة نفسها.

(٣) قدامة، نقد الشعر ص١٤

(٤) الجاحظ، الحيوان ٣/ ١٣١

(٥) عبد القاهر، أسرار البلاغة ص ٢٧٣.

كلام الناس كلهم تراه نفسه وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة، وإحداث الصورة فى المعانى، فيصنع فيه ما يصنع الحاذق حين يغرب فى الصنعة، ويدق فى العمل، ويبدع فى الصياغة» [1] وإذا كان سبيل الشعر «سبيل التصوير والصياغة وسبيل المعنى الذى يعبر عنه والشىء الذى يقع التصوير والمصنوع فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار» [2] فكذلك الشاعر «كناظم الجواهر الذى يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق ولايشين عقوده بأن يفاوت بين جواهرها فى نظمها وتنسيقها. . . . وكالنساج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويف، ويسديه ويميزه ولا يهلهل شيئاً منه فيشينه، وكالنقاش الرفيق الذى يضع الأصباغ فى أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه فى العيان» [3].

٢ ـ الإبداع وثنائية الطبع والصنعة:

وقصر الإبداع على الصياغة والصنعة والارتفاع بهذه الفكرة إلى مستوى التأصيل يعنى أن الإبداع نشاط إنسانى يقوم على الجهد والإرادة، وليس إلهاماً مفاجئاً، أو إنسياباً تلقائياً للموهبة. غير أن القارئ حين يرجع البصر فى النصوص النقدية للوقوف على هذا الاستنتاج ينحسر بصره للوهلة الأولى لما يراه من تداخل بين مصطلحات الطبع والصنعة والتجويد والتكلف وتعدد سياقاتها فالصنعة مرة تتداخل مع الطبع فى سياق المدح والإشادة، ومرة ترادف التكلف فى سياق الذم والازدراء، مما يوقع فى الخلط والاضطراب، ويقتضى تحديد هذه المصطلحات لمعرفة أيها أقرب رحما بمفهوم الإبداع، وأيها شر مكانا وأضل عن سواء السبيل.

والواقع أن هذه المشكلة تعد من المباحث الأدبية الشائكة التى تتعلق بالإبداع لأنها تواجه الباحث بمصطلحات يغلب عليها التعميم والتداخل بحيث تضطرب المفاهيم ويبرز الخلط عند الناقد الواحد وبإزاء الموضوع الواحد:

ـ فالجاحظ الذي سبقت الإشارة إلي اعتماده الصنعة يطالعنا فى نص آخر وكأنما نكص على عقبيه وقال بالإلهام والتلقائية: «وكل شىء للعرب إنما هو بديهة وارتجال.

(١) عبد القاهر، دلائل الإعجاز ص ٢٦٨ ـ ٢٦٩.
(٢) نفسه ١٧٥ ـ ١٧٦.
(٣) نفسه.

وليست معاناه أو مكابدة، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام، وإلى رجز يوم الخصام فتأتيه المعانى أرسالا، وتنثال عليه الألفاظ انثيالا». كما نراه فى نص آخر يذم المجودين - زهيراً والحطيئة عبيد الشعر - وكذلك من يجود فى جميع شعره، ويقف عند كل بيت قاله وأعاد فيه النظر، حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية فى الجودة، وكان يقال لولا أن الشعر استعبدهم واستفرغ مجهودهم حتى أدخلهم فى باب التكلف وأصحاب الصنعة ومن يلتمس قصر الكلام واغتصاب الألفاظ لذهبوا مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعانى سهواً ورهواً، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالا»[1]. فهو هنا يجعل الصنعة والتكلف فى مقابل الطبع والإلهام، ويشيد بالمطبوعين بينما يخرج المجودين أهل الصنعة من دائرة الإشادة!!

غير أن تحليل النصوص ورد كل نص إلى سياقه، يكشف عن رؤية متجانسة وموقف فكرى واحد، فامتداحه الإلهام إنما ورد فى سياق قومى هو الرد على الشعوبية، التى استشرت فى عصره، وراحت تغمز العرب بالتصنع والتشادق، وتجردهم من كل قيمة بيانية، فانبرى الجاحظ وهو عربى أخذته العزة يشيد بالسليقة العربية وكيف أنها تجيد القول وتبدع الصياغة حتى تبدو وكأنها انسياب تلقائى للموهبة الفطرية دون كبد أو معاناة، وهذا هو مرجع إشادته بالطبع والإلهام، وأما ذمه الصنعة والتجويد فإنما ينصرف إلى المتكلفين - عبيد الشعر - الذين عرضوا بضاعتهم فى سوق الكدية، ونزلوا بالفن الرفيع - وهو نتاج القرائح والعواطف - إلى الدرك الأسفل من التكسب، وشروه بثمن بخس، فأراقوا ماء وجوههم، فبئس ما اشتروا به، وبئست الصنعة، وبئس ما يصنعون. فذمه الصنعة إذن إنما هو مقيد بهذه الصفة العارضة، وتلك الحالة الموقوتة، وليس على سبيل العموم، وإلا لما رأيناه فى مواطن كثير يعلى من شأن الصنعة والتجويد، ويجعلهما محلا للسبق والأولية. فهو يقرر أن العرب إنما «يمدحون الحذق والرفعة والتخلص إلى حبات القلوب، وإلى إصابة عيون المعانى، ويقولون أصاب الهدف إذا أصاب الحق فى الجملة، ويقولون قرطس فلان وأصاب عين القرطاس إذا كان أجود إصابة من الأول. فإذا قالوا رمى

---

(١) البيان والتبيين ٣/ ٢٨.

فأصاب الحفرة، فهو الذى ليس فوقه أحد»[1]. وتأكيدًا على هذا يعرض أبياتا لسويد بن كراع العكلى التى منها:

أبيت بأبواب القوافى كأنما أصادى بها سربًا من الوحش نزعًا

ثم يقول: «ولا حاجة بنا مع هذه الفقرة مع الزيادة فى الدليل على ما قلنا. ولذلك قال الحطيئة: خير الشعر الحولى المحكك».

فالقول بالصنعة إذن هو الأصل الذى اعتمده وعليه المدار، أما إشادته بالطبع والإلهام فهى كما قلنا مقيدة بحالة عارضة هى الدفاع عن البيان العربى ضد تخرصات الشعوبية. وإذا صح أن اختيار المرء قطعة من عقله فإن استئناسه بمقولة الحطيئة وهو من فحول مدرسة الصنعة إنما هو فى الواقع اعتماد لفكرة الصنعة إلا فى حالتها الموقوتة بالتصنع ومفارقة الطبع، وكأنما يشير بهذا إلى أن المتكلف مهما أجاد الصياغة، وأحكم الصنعة فلا يخفى ما بذله من المشقة، ليروض القول على منوال لم تهيئه له أدواته، فيغرب ويأتى بالعويص المتعقد الذى يشتت الفكر، ويضلل الفهم، ويكد الذهن دون الاهتداء إلى مرماه، وبهذا يفقد الصنعة فنيتها لأنها إنما تظل فنية إذا ما صدرت عن طبع، فإذا ما فارق الشاعر طبعه اختلت أدواته فاضطربت صنعته، وافتقدت فنيتها. والجاحظ إنما يعبر بهذا عن موقف عربى عام تتجاوب أصداؤه عند الكثيرين بطريقة التعويض والتوضيح ورد الفعل:

فابن قتيبة يعرف المتكلف بأنه «الذى قوم شعره بالثقاف، ونقحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر كزهير والحطيئة ـ عبيد الشعر ـ لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين». ثم يخلص إلى أن المتكلف «مهما كان جيد الشعر محكمه فليس به خفاء على ذوى العلم لتبينهم ما نزل بصاحبهم من طول التفكير، وشدة العناء، ورشح الجبين، وكثرة الضرورات، وحذف ما بالمعانى حاجة إليه، وإثبات ما بالمعانى غنى عنه»[3]. فهو هنا يرادف بين التكلف وكل من التصنع والرداءة، ولهذا نراه فى

(١) السابق ١/ ١٣٥.

(٢) نفسه.

(٣) الشعر والشعراء ص ٣٣.

موضع آخر يجرد التكلف من الفطنة والذكاء كما يجرد شعره من القران إذ «التكلف أن ترى البيت مقرونًا بغيرجاره، مضمومًا إلى غير لفقه»[1].

والجرجانى يرادف بين التكلف والتصنع ويعنى بهما تعمد الاغراب بمفارقة الطبع والمبالغة فى الاحتذاء إلى حد الإحالة «فإن رام أحد الأغراب والاقتداء بمن مضى من القدماء لم يتمكن مما يرومه إلا **بأشد تكلف وأتم تصنع**. ومع التكلف المقت وللنفس عن التصنع نفره»[2].

وابن رشيق يذهب إلى مثل هذا فيرادف بين التصنع والتكلف ويعنى بهما مخالفة الطبع، بينما يلحق المصنوع بالمطبوع إذا جاء عفوًا دون جهد أو تعمل. فالشعر نوعان لا ثالث لهما «مطبوع ومصنوع. **فالمطبوع** هو الأصل الذى وضع وعليه المدار، **والمصنوع** وإن وقع عليه الاسم **فليس متكلفًا تكلف أشعار المولدين**، ولكن وقع عليه هذا النوع الذى سموه صنعة من غير قصد ولا تعمل ولكن بطباع القوم عفوًا فاستحسنوا ومالوا إليه بعض الميل بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره، واستطرفوا ما جاء من الصنعة نحو البيت والبيتين فى القصيدة من القصائد يستدل لذلك على جودة شعر الرجل، وصدق حسه، وصفاء خاطره. فأما إذا كثر فهو عيب يشهد بخلاف الطبع وإيثار الكلفة وليس يستبعد أن يأتى من الشاعر قصيدة كلها أو أكثرها متصنع من غير قصد»[3].

فذم الصنعة وامتداحها إنما يرجع لا إلى اضطراب الرؤية، ولكن إلى اختلاف السياق. فحيث يفارق الشاعر طبعه، ويبالغ فى الاحتذاء فينسج على منوال لم يهيأ له تظهر الرداءة والإحالة، ويقل الرونق وتخلق الديباجة، فيكون الذم والازدراء. أما حين يلازم طبعه ويقول على سجيته عندئذ تأتى الصياغة وكأنها انسياب تلقائى فاض بها طبعه دون جهد أو تعمل. ولعل هذا ما عناه ابن قتيبة فى تعريفه المطبوع بأنه «من سمح بالشعر، واقتدر على القوافى، وأراك فى صدر بيته عجزه، وفى فاتحته

---

(١) نفسه ٨٨.

(٢) الوساطة ص ١٩.

(٣) العمدة ١/ ١٢٩.

قافيته، ومن تبينت على شعره رونق الطبع ووشى الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر»[1].

ومع أن ابن قتيبة يفسر الطبع الغريزة أو الفطرة إلا أن الطبع عنده قدرة أدائية لا قدرة كامنة. فهو لا يعنى به الانسياب التلقائى للموهبة الفطرية، ولكنه يعنى الموهبة المصقولة بالدربة، الواعية بالأصول والتقاليد الفنية. وهو بهذا لا يناقض الصنعة وإنما يناقض التصنع أى مفارقة الطبع. والفرق بينهما: «أن الدواعى إذا قامت فى النفوس وحركت القرائح أعملت القلوب، وإذا جاشت العقول يمكنون ودائعه، وتظاهرت مكتسبات العلوم وضروریاتها نبعت المعانى وردت أخلافها، وافتقرت خفيات الخواطر إلى حليات الألفاظ. فمتى رفض التكلف وخلى الطبع المهذب بالرواية غير محول عليه ولا ممنوع فيما يحيل إليه أدى من لطافة المعنى وحلاوة اللفظ ما يكون صفوًا بلا كدر، وعفوًا بلا جهد. وذلك هو الذى يسمى المطبوع. ومتى جعل زمام الاختيار بيد التعمل والتكلف عاد الطبع مستخدمًا متملكًا، وأقبلت الأفكار تستحمله أثقالها، وترده فى مقبول ما يؤديه إليها، مطالبة له بالإغراب فى الصنعة، وتجاوز المألوف إلى البدعة فجاء مؤداه وأثر التكلف يلوح على صفحاته، وذلك هو المصنوع»[2] ومن كلام المرزوقى هذا يتضح أن مصطلحى الطبع والصنعة غير متناقضين فى الخطاب النقدى فكلاهما يلازم الآخر فيكون مطبوعًا، وحين ينفصم أحدهما عن الآخر يكون التكلف والتصنع. فالطبع لا يعنى الانسياب التلقائى للموهبة، وكذلك الصنعة لا تعنى الجهد والمشقة وتكليف النفس ضد طبيعتها، فالطبع صنعة والصنعة طبع، كلاهما قدرة أدائية يلتقى فيها العقل والقريحة، والموهبة المصقولة بالأصول والتقاليد الفنية وبهذا يصح أن يوصف النص بأنه مطبوع مصنوع دون أن ينطوى هذا الوصف على تناقض أو تخليط أو تشويش فى الرؤية ولهذا يعلق الجرجانى على أبيات استجادها للمتنبى بأنه «اخترع أكثر معانيها، وسهل فى ألفاظها فجاءت **مطبوعة مصنوعة**»[3] فإذا أضفنا إلى هذا ما قرره الفارابى (ـ ٣٣٩هـ) من أن «**الصناعات كلها هيئات وملكات واستعدادات وليست هى خلواً من منطق**»[4] أدركنا أنه لا تناقض بين الصنعة والطبع

(١) الشعر والشعراء ٩٠.

(٢) مقدمة شرح ديوان الحماسة ص ١٢.

(٣) الوساطة ص ١٠٥ ـ ١٠٦.

(٤) كتاب الموسيقى الكبير ص ١٨ ويعنى بالمنطق العقل.

ما دامت «الصنعة هى ملكة فى أمر عمل فكرى، والملكة صنعة راسخة تحصل عن استعمال ذلك العقل وتكرره مرة بعد أخرى حتى ترسخ صورته»[1] فاقتران الصنعة بالتكلف فى سياق الذم ينصرف كما قلنا إلى تكلف الصنعة لا إلى الصنعة ذاتها أن ورودها فى سياق الإشادة إشارة إلى أنها تظل فنية ما صدرت عن طبع وملكة واستعداد ذاتى فإذا حرجت عن هذا السياق فقدت فنيتها.

فالشاعر الذى يخالف سجيته ويداخل فى كلامه يوصف بالتكلف، وتوصف صنعته بالرداءة مهما كانت صياغته محكمة، وبناؤه سليمًا، أما الذى يشاكل طبيعته ويقول على سجيته فليس من هذا فى شىء. ثم إن الشاعر ابن بيئته بادية كانت أم حاضرة ولابد لهذه البيئة أن تنعكس على بنيته الأسلوبيه واللغوية كما انعكست على بنيته الجسدية والمزاجية. فالطبع الحضرى يعكس الرقة والسلاسة «ولهذا تجد شعر عدى وهو جاهلى أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبه وهما آهلان، لملازمة عدى الحاضرة وإبطانه الريف وبعده عن جلافة البدو وجفاء الأعراب»[2]. والطبع البدوى يعكس الخشونة والمعاظلة وعنجهية الألفاظ»[3]. ولهذا كانت علاقة البنية الأسلوبية بالطبع ضربه لازب «فمن بدا جفا»[4] وجاءت ألفاظه قوية عنيفة، ومن حضر لان فكانت ألفاظه سهلة رقيقة، ولكل وجهة هو موليها، ومتلق يفهمه ويأخذ عنه، وإذا كان «الوحشى من الكلام يفهمه الوحشى من الناس»[5] فكذلك الإنسى من الكلام يفهمه المستأنس من الناس، وعلاقة البنية الأسلوبية بالبنية الطبيعية أمر وارد «وقد كان القوم يختلفون فى ذلك وتتباين فيه أحوالهم فيرق شعر أحدهم ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة

(١) ابن خلدون، المقدمة ٣/ ٩٣٣.

(٢) الجرجانى، الوساطة ص ١٨.

(٣) ابن الأثير السابق ١/ ٢٢٢.

(٤) الجرجانى، السابق.

(٥) الجاحظ، البيان والتبيين ١/ ٥٧.

الخلقة. وأنت تجد ذلك ظاهرًا فى أهل عصرك وأبناء زمانك، وترى الجافى الجلف منهم كز الألفاظ، معقد الكلام، وعر الخطاب، حتى إنك ربما وجدت ألفاظه فى صوته ونغمته، وفى جرسه ولهجته»[1].

تلك هى أصول المجانسة القولية وعلى أساسها يتوجه الشاعر بخطابه فيوصف بالطبع أو التكلف. فهو مطبوع ما لازم طبيعته الكلاميه وتوجه بخطابه إلى من يجانسه، دون مداخلة تنحرف بالكلم فتفصمه عن مواضعه من هذه المجانسة، ولعل فى أبى تمام مثلاً على سلوك هذه المسلك الوعر فقد كان يخرج عن طبيعته فيداخل ويأتى بالعويص المتعقد إلى جانب السلس المطرد مما كان يطعن عاطفته، ويغمز مصداقيته ويقطع النفس عن متابعته، ومن ثم يكون الذم والازدراء «فبينما هو مسترسل فى طريقه، وجار على عادته يختلجه الطبع الحضرى... حتى تعاوده تلك العادة السيئة فيتسنم أوعر طريق، ويتعسف أخشن مركب فيطمس تلك المحاسن، ويمحو طلاوة ما قدم»[2]. استمع إليه وهو يقول:

قالوا الرحيل فما شككت بأنها ... نفسى من الدنيا تريد رحيلا
الصبر أجمل غير أن تلذذا ... فى الحب أحرى أن يكون جميلا
أتظننى أجد السبيل إلى العزا ... وجد الحمام إذا إلى سبيلا

وبينما هو على هذا النحو من السلاسة التى تطرد وكأنها انسياب تلقائى لطبيعته الحضرية إذا به يخرج عن طبعه فيداخل ويعاظل، ويأتى بالوحشى من لغة الأعراب وألفاظهم كالإجفيل، وتشأى، والتعجرف، والذميل، ومعبر قفرة، وابن البيضة، وما إلى ذلك من ألفاظ البدو التى تطالعنا عوجا وأمتا فى قوله من القصيدة ذاتها:

للـــه درك أى معبـــر قفـــرة ... لا يوحش ابن البيضة الإجفيلا
أو مـــا تراهـــا لا تراها هزة ... تشأى العيون تعجرفًا وذميلا[3]

(١) الجرجانى الوساطة ١٧ ـ ١٨.
(٢) نفسه ٢٢.
(٣) نفسه ٢٣ والإجفيل: كثير الإجفال. تشأى: تسبق. التعجرف: النشاط فى السير. الذميل: نوع من السير. ابن البيضة: الظليم.

ولاشك أن النفس تشعر بنفرة من هذا التحزلق الذى سلك لغير ضرورة تقتضيها الصياغة، ولكن ليقال إنه عالم أحاط خبرًا بمفردات اللغة. وبالرغم مما يتسم به البيتان من جودة السبك، وإقامة الوزن إلا أن معاظلتهما تزيد الشاعر بخسًا ورهقًا، وتجرده من الطبع المبين وهو أخص خصائص الإبداع مما جعل ابن الأثير باخعا نفسه أسفا فراح يعنفه «بالعجز والجهل بأسرار الفصاحة والبيان»[1] ولهذا قلنا إن المداخلة الكلامية هى التى توصف بالتكلف، وينصرف إليها الذم والازدراء. وهذا ما قرره ابن الرومى (ـ ٢٨٣هـ) فحين أنكر عليه بعضهم ألا يأتى بمثل قول ابن المعتز:

فانظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حموله من عنبر

إذا به يصيح: «واغوثاه. يا الله لايكلف نفسًا إلا وسعها، ذلك إنما يصف ماعون بيته لأنه ابن الخلفاء وأنا على أى شىء أصف»[2] يعنى «أن ابن المعتز ملك قد شغل نفسه بالتشبيه فهو ينظر فى ماعون بيته وأثاثه ويشبه به ما أراد، وأنا مشغول بالتصرف فى الشعر طالبًا به الرزق أمدح هذا مرة، وأعاتب هذا تارة، واستعطف هذا طورًا»[3] فابن الرومى يسمى مخالفة الطبع تكلفًا وينكره لأنه انحراف بالقول تمقته النفس وتزدريه لأنها تعلم أن فى «مفارقة الطبع قلة الحلاوة، وذهاب الرونق، وإخلاق الديباجة»[4] وهذا هو التكلف الذى يقطع نفس الشاعر، ويرهقه صعودًا فى استدعاء الألفاظ التى توافق مراده فيقحمها ويجعل المعنى تابعًا لها مما يفصم القول عن سياقه ويفقده سلاسته واضطراده «ويستدعى كد الذهن وإتعاب الفكر[5]»، و«الحمل على القريحة وتلك حال لا تهش فيه النفس للاستمتاع بحسن أو الالتذاذ بمستظرف. وهذه جريرة التكلف»[6]. فالنفس إزاءه لا تطرب ولا تهتز، وإنما تقلق وتستوحش، ويكون قلقها فى موضعه وكذلك سكونها أو طربها: «فالنفس تسكن إلى ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها فى

(١) ابن الأثير، المثل السائر ١/ ٢٤٨.
(٢) العمدة ١/ ٢٣٦.
(٣) ابن رشيق، السابق ٢/ ٢٣٧.
(٤) الجرجانى، الوساطة ١٩.
(٥) العسكرى، الصناعتين ٤٨ ـ ٥٠.
(٦) الجرجانى، نفسه ص ١٩.

حالة من حالتها ما يوافقها اهتزت له، وحدثت لها أريحية وطرب. فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت»[١]

الإبداع لا يتعلق باللفظ المفرد:

وإحساس القدماء بأن المعانى قد نفدت وأن الألفاظ المفردة منقولة وليست محلاً للسبق والتفرد هو الذى جعل من الصياغة محور الإبداع. وموضع الجودة والحسن، وإليها يرجع الشأن كله، أما غرابة المعنى وطرافته، أو جدته وابتكاره والسبق إليه فليست فى ذاتها موضعًا للقيمة لأن الحكم بالجودة إنما يتعلق بالصنعة والصياغة، لا بالفكرة الطريفة، أو المعنى المستغرب، «وقد يضع الناس فى باب أوصاف المعانى الاستغراب والطرافة أى أن يكون المعنى مما لا يسبق إليه. وليس عندى أن هذا فى الأوصاف. لأن المعنى المستجاد إذا كان فى ذاته جيدًا. فأما أن يقال له جيد إذا قاله شاعر من غير أن يكون تقدمه من كان مثله فهذا غير مستقيم، بل يقال لما جرى هذا المجرى طريف غريب إذا كان فردًا قليلاً. فإذا كثر لم يسم بذلك. وغريب وطريف هما شىء آخر غير حسن وجيد... إذ كانت المعانى مما لا يجعل القبيح منها حسنًا لسبق السابق إلى استخراجها، كما لا يجعل الحسن قبيحًا للغفلة عن الابتداء»[٢].

فابتكار المعنى إذن ليس بفضيلة فى ذاته وإنما الفضيلة فى صياغته وإخراجه، وهذا ما تمثله أبو نواس فى رده على من أخذ عليه إلمامه ببيت النابغة الذى يصف فيه متابعة الطير للجيش فى غدوه ثقة فى انتصاره والشبع من جذره. فقد قال أبو نواس: إن كان النابغة «أحسن الاختراع فما أسأت الاتباع»[٣]. من هنا كان التوسع على الشاعر والترخيص له فى الأخذ والصياغة استنهاضًا له من كبوة المعاد المملول فكان «الاختراع فى المعنى والإبداع فى اللفظ»[٤] أى فى الشكل أو الصورة والإطار، وليس فى اللفظة

---

(١) ابن طباطبا عيار الشعر ص ٥.

(٢) قدامة، نقد الشعر ص ٨٨ ـ ٨٩

(٣) الحصرى القيروانى، زهر الآداب ٥/ ١٤٥

(٤) ابن رشيق، العمدة ١/ ٢٦٥

المجردة فهذه فى ذاتها ليست بشىء إذ الإبداع صياغة، والمبدع هو الذى يلم بالمعنى ثم يضفى عليه من الدلالات ما يبرزه فى هيئة جديدة تتجاوز الدلالة المعجمية والنقل الآلى، وتخرجه مخرجًا فنيًا، أما الألفاظ المفردة فهى «منقولة متداولة»[1] أو بالأخرى «مباحة غير محظورة»[2] فلا تعد من «البديع المخترع»[3] كما يقول الآمدى وكلمة البديع هنا إنما تختص بالصورة أو الشكل والصياغة. وكون الألفاظ المفردة لا قيمة لها دون صياغة فلأن الشاعر لم يخترعها ولم يوجدها وإنما هى لديه كالجواهر بين يدى الصائغ يشكل منها ما يعن له من خاتم أو عقد أو قرط أو سوار. أو هى كثمرات النخيل والأعناب تأكل منها النحل ما تشاء ثم يتفاعل بداخلها لتخرجه عسلاً سائغًا للشاربين. وكما أنه لايد للصائغ فى إيجاد أصول حليه، ولا للنحل فى هذه الثمرات، فكذلك الشاعر «فليس زائدًا على أن يكون كصاحب فصوص وجد ياقوتًا وزبدرجدًا ومرجانًا فنظمه قلايد وصموتًا وأكاليل، ووضع كل فص موضعه، وجمع إلى كل لون شبهه مما يزيدة بذلك حسنًا فسمى بذلك صائغًا رفيقًا. وكصاغة الذهب والفضة صاغو منها ما يعجب الناس من الحلى والآنية. وكالنحل وجدت ثمرات أخرجها الله طيبة، وسلكت سبلاً جعلها ذللا فصار ذلك شفاءًا وطعامًا منسوبًا إليها مذكورًا به أمرها وصنعها. فمن جرى على لسانه كلامًا يستحسنه أو يستحسن منه فلا يعجبن به إعجاب المخترع المبتدع فإنه إنما اجتباه واصطفاه»[4].

فالألفاظ فى صورتها المفرد ليست موضعًا للاختراع والابتداع، ولا تكتسب قيمة إلا بنظمها والانحراف بدلالتها الوضعية وإكسابها دلالة جديدة، وهى فى هذا مثل الجواهر بين يدى الصائغ، وكالثمرات أمام النحل، وكما أنه لا فضل لهذين إلا فى الانتقاء وإعادة الصياغة. فكذلك الشاعر لا فضل له فى الألفاظ المفردة وإنما الفضل

---

(١) الجرجانى، الوساطة ١٦١.

(٢) الموازنة ١٤٩.

(٣) نفسه.

(٤) ابن المقفع، الأدب الصغير، ضمن رسائل البلغاء ص ٢١.

فى صياغتها وإخراجها مخرجًا فنيًا يبتعد بها عن صورتها المجردة فهى فى هذا مثل حبات العقد. ومعروف «أن للعقد المنظوم من النفس ثلاثة مواضع، أحدهما مفردات تلك الخرز واختيار أجناسها وجواهرها. والثانى موضع النظم الذى يجعل للحبة إلى جانب الحبة قبولاً آخر وموضعًا من النفس ثانيًا. والثالث وضع كل واحد من هذه العقود فى خاص موضعه من النحر والرأس والزند والصدر. وإذا كان هذا المثال صحيحًا ـ كما يقول مسكويه ـ وكانت الحروف الأصلية كالخرز وهى مختلفة اختلافًا طبيعيًا لا صنع فيها للشاعر، ولا يظهر فيها أثر للصناعة، ولا ريبة للحذق والمهارة. كان القسمان الباقيان من النظم والتراكيب هما موضع الصناعة وفيها يظهر أثر الإنسان بالحذق وجودة البصرة والثقافة»[1].

الإبداع ومشكلة السرقات:

وإرجاع الإبداع إلى الصياغة لا إلى اللفظ المفرد أو المعنى المجرد، واعتباره إلمامًا وتحويرًا وليس جدة كاملة أو ابتكارًا محضًا هذه الفكرة أعادت النظر فى مشكلة فرغ لها الكثيرون فى محاولتهم تبين الأصالة والابتداع، وتحرى السرقة والانتحال، ودفعت بعضًا منهم إلى التبرير والتخريج وبعضًا آخر إلى التبرئة والإنصاف وهى مشكلة السرقات التى كادت تصل بالعملية الإبداعية إلى حالة جمود الحركة، وخلفت هذا الحصاد الهائل من الدراسات[2] التى أثير التساؤل من خلالها عن القيمة الحقيقية للنص أتكون فى اللفظ أم فى المعنى، ثم تبلورت أخيرًا فى «الصياغة»، وترددت من خلالها مصطلحات السبك، والتركيب، والنسج، والتأليف، والتلاحم والتجاور، ونحو ذلك من الاشارات الفنية التى وردت فى سياق المدح، واقترنت بالنظم مسبوقة

(١) ثلاثة رسائل فى إعجاز القرآن ص ٢٨.

(٢) مثل تخريج سرقات أبى تمام لابن أبى طاهر (ـ ٢٨٠هـ) والمنصف فى الدلالة على سرقات المتنبى لابن وكيع التنيسى (ـ ٢٩٣هـ)، وسرقات أبى نواس لمهلهل بن يموت (ـ ٣٣٤هـ). وتخريج سرقات البحترى لبشر بن يحيى الكاتب، والرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبى فى شعره كلام أرسطو للحاتمى (ـ ٣٣٨هـ)، والإبانة عن سرقات المتنبى للعميدى (ـ ٤٣٣هـ)، وسرقات البحترى من أبى تمام لأبى الضياء، والمآخذ الكندية من المعانى الطائية لابن برهان وغير ذلك من الدراسات التى فقد بعضها ووردت الإشارة إليه فى بعضها الآخر.

بعبارة «إنما الشعر»، «إنما الشأن»، «إنما السبيل»، «إنما المدار» والتى ارتفع بها عبد القاهر إلى مستوى التنظير فى حديثه عن النظم حيث رجع بالفضل إليه وليس لأحد قسيميه ـ اللفظ والمعنى ـ تمامًا كما هو الشأن فى نظم الجواهر وصياغتها: «فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر فى صوغ الخاتم، وفى جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذى وقع فيه العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام أن تنظر فى مجرد معناها. وكما أننا لو فضلنا خاتمًا على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود وفضة هذا أنفس لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغى إذا فضلنا بيتًا على بيت من أجل معناه ألا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام»[1].

وكان لاقتصار القيمة على الصياغة واتخاذها محورًا للإبداع أثره الواضح فى تقسيم السرقات إلى لفظية ومعنوية واعتبار الأولى محك السرقة والادعاء بينما سوغت الأخرى وأدخلت فى المجال الإبداعى للشاعر، وظهر من يتلطف فى التهجم ويتحرز فى الحكم، ويخلع عليها أسماء تسوغها وتدرأها عن حدود الذم والتجريم مثل الإلمام، والأخذ الحسن، والسلخ، والموازنة، والالتقاط والتلفيق، والاجتذاب والتراكيب، وكشف المعنى وإبرازه، ونقضه وقلبه، وتحسينه وتهذيبه، وما إلى ذلك من وسائط الأخذ الفنى التى تغض الطرف عن القول بالأصالة التامة وتتخذ من الصياغة معيارًا للقيمة وأساسًا للسبق والتقدم، وراح بعضهم يعلم الشعراء أصول السرقة الفنية باعتبارها من باب الأخذ ويرسم لهم الخطوات التى يتبعونها حتى يكونوا أولى بالمعنى من مبتدعه، ويحوزوا قصب السبق فى حلبة المفاضلة. وكان من مظاهر ذلك قولهم «خير السرقة ما لا يجب فيه القطع»[2]، «نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة»[3]، «ولولا أن الكلام يعاد لنفد»[4] ونحو ذلك من العبارات التى

(١) السابق ١٧٥ . ـ ١٧٦ .

(٢) الفرزدق. وانظر الأغانى ٢١/ ٣٢٦.

(٣) الأخطل. وانظر الموشح ص ٢١٥ .

(٤) على بن أبى طالب، وانظر الصناعتين ص ٢٠٢ .

تلتقى حول كلمة سواء هى التشريع للأخذ الفنى وتسويغه واعتبار الصياغة محورا للإبداع، وتنحية المعانى العامة والألفاظ المفردة عن دائرة السرقة، فالمبدع هو الذى يلم بالمعنى وما يزال يتلطف فيه «حتى يغرب فى الصنعة، ويدق فى العمل ويبدع فى الصياغة»[1].

(١) ابن رشيق، العمدة ١/ ١٧٧.

الفصل الثانى

❑ التوليد ❑

لا يسمى الشاعر مبدعًا حتى يحدث فى المعنى ما ليس منه. غير أن الأحداث لا يقتضى الجدة الكاملة أو الأصالة التامة، كما أنه لايعنى الامتياح من الموهبة الفطرية والطبع الساذج، ولكنه يتسع ليشمل تجديد ما هو كائن بالفعل وذلك بوجه من وجوه التحوير التى تخرج المعنى المأخوذ فى صورة طريفة تبتعد به عن مألوف القدماء. ولعل فى الدلالة اللغوية لمادة حدث ما يدل على ذلك. فاللغة تقول «أحدث الشىء إحداثًا جدده. وحدث الشىء حدوثًا تجدد وجوده فهو حادث. ومنه محدثات الأمور وهى الأشياء التى ابتدعها أصحابها»[١].

والإحداث حين يتعلق بالمعانى المجردة أو الألفاظ المفردة يسمى صياغة أو خلقًا، ولكنه يسمى توليدًا حين يتعلق بالمعانى الخاصة أو الأساليب المخترعة وهذا هو الفرق الدقيق بين الخلق والتوليد، أما ما دون ذلك فكلاهما يطلق على الأخر من باب الترادف ويدل على معنى عام هو الأخذ والصياغة. وإن كانت صياغة أحدهما ابتداء وصياغة الآخر إعادة. فالشاعر حين «يأخذ المعنى كرة وبعرة ويعيده ياقوتة ودرة»[٢] تسمى إعادته هذه خلقًا وصياغة، أما حين «يأخذه ديباجة فيصير عباءة، أو عاطلا فيصير حاليًا»[٣] فإن هذه الصيرورة تسمى توليدا.

وهذا التوليد هو المحور الثانى لمفهوم الإبداع وقد عرف بأنه «استخراج معنى من معنى أو الزيادة فيه زيادة حسنة[٤]»، أو «نقله إلى موضع أحق من الموضع الذى هو فيه[٥]». وهو يقتضى

---

(١) انظر المصباح المنير مادة حدث.

(٢) يحيى بن حمزة العلوى، الطراز، ٣/ ١٨٩.

(٣) عبد القاهر، السابق.

(٤) ابن رشيق، العمدة ١/ ١٧٧.

(٥) حازم القرطاجنى، المنهاج ص ١٩٢.

«الحذق والفطنة وحسن التصرف»[1] حتى يخرج المعنى من حيز الاتباع إلى حيز الابتداع[2] وهو بهذا وسط بين السرقة والاختراع «إذ لا يعد اختراعًا كاملاً لما فيه من الاقتداء بغيره، ولا يقال له أيضاً سرقة إذا كان ليس آخذاً على وجهه»[3]. وإذا ذكر التوليد ذكر بشار بن برد، ومسلم بن الوليد، وأبو نواس، وأبو تمام، وابن الرومى، والمتنبى، وأمثالهم من المحدثين والمولدين وكثير ما هم فقد كانت لهم توليدات طريفة واستخرجات لطيفة ابتعدوا بها عن مألوف أسلافهم وكانت طريقتهم إذا ألموا بالمعانى القديمة أن يقلبوا فيها النظر إلى أن يستخرجوا منها معانى فرعية أو يزيدوا فيها أو يبرزوها فى غير صياغتها الأولى فيعرفون بها وتعرف بهم وكأنها من ابتكاراتهم، وقد هداهم إلى هذه الطريقة اعتقاد ساورهم فى أن المعانى المخترعة قليلة نادرة، وأن المعانى العامة استهلكت فلم يشاءوا أن يقعوا فى دائرة المعاد المملول، ولا أن يقال عنهم إنهم نسخوا أو مسخوا أو نسجوا على المنوال، وكان عليهم أن يجتهدوا ويتفوقوا كما اجتهد وتفوق من كان قبلهم، ولم يكن أمامهم من سبيل سوى الإلمام بالمعنى وإعادة صياغته «**وبهذا تعثر في أشعار المولدين بعجائب استفادوها ممن تقدمهم ولطفوا فى تناول أصولها منهم ولبسوها على من بعدهم، وتكثروا بابداعها**، وسلمت لهم عند ادعائها، للطيف سحرهم فيها، وزخرفتهم لمعانيها»[4].

فهم إذا لم يبتدعوا معانى، وإنما أبدعوا فى صياغة هذه المعانى، بحيث تبدو الفكرة القديمة فى ثوب جديد، ويظل المعنى الواحد دولة بين أكثر من واحد، وتكون الصياغة هى محك التفرد والتفاوت، وإليها يرجع الفضل كله.

لا توجد أصالة تامة:

واستقراء الموازنات الشعرية يشير إلى أن الإبداع ليس ولادة تلقائية، ولكنه توليد موجه يقوم على الذكاء وحسن التصرف والوعى بالأصول الفنية. فالمبدع لا يمتاح

(١) ابن دحية الكلبى، المطرب ١٦٥.
(٢) الخطيب القزوينى، التلخيص ص ٤٠٩، وابن الأثير، المثل السائر ٣/ ٢٢٢.
(٣) ابن رشيق السابق.
(٤) ابن طباطبا، السابق.

فقط من طبعه الفطرى، ولا يظل مسلوب الإرادة انتظاراً لأوليائه من شياطين الجن يوحون إليه، ولكنه يتلقى أولاً ويحفظ وتتلاقح محفوظاته لتتمخض عن صورة طريفة تنم عن طبعه ومزاجه ونفسه الفنى الذى عرف كيف يجوس خلال المعانى المأخوذة، ويستنبط منها معانى غير التى أرادها مبتدوعها «وفى غير الجنس الذى تناولوها فيه، فإذا وجد معنى لطيفًا فى تشبيه أو غزل استعمله فى المديح، وإن وجده فى المديح استعمله فى الهجاء، وإن وجده فى وصف إنسان استعمله فى وصف بهيمة... ويكن كالصائغ الذى يذيب الذهب والفضة المصوغين، فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه»[1].

والتوليد يتحقق بواحدة من ثلاث: قلب المعنى، أو الزيادة فيه أو كشفه وتوضيحه:

ـ فقول عبد الله بن مصعب فى المدح:

كأنك كنت محتكمًا عليهم تخير فى الأبوة ما تشاء

كقول أبى نواس فى الغزل:

خليت والحسن تأخذه تنتقى منه وتنتخب

وأحد البيتين هو الآخر فى المعنى، وإن كان أحدهما يتخير الحسن والآخر يتخير الأبوة، وهما منقولان من قول بشار:

خلقت على ما فى غير مخير هواى ولو خيرت كنت المهذبا

ثم نقله أبو تمام إلى المدح فقال:

ولو صورت نفسك لم تزدها على ما فيك من كرم الطباع[2]

ـ وقول أبى نواس فى الغزل:

فوق القصيرة والطويلة فوقها دون السمين ودونها المهزول

مولد من قول أوس بن حجر فى وصف الفرس:

---

(١) ابن طباطبا، السابق ص ٧٨.

(٢) انظر الأبيات فى الصناعتين ص ١٩٨، الوساطة ص ١٩٩.

فجردها صفراء لا طول عليها ولا قصر أزرى بها فتعطلا

أو من قول الآخر:

تفوت القصار والطوال يفتنها فمن يرها لم ينسها ما تكلما

أو من قول ابن عجلان النهدى:

ومخملة باللحم من دونها ثوبها تطول القصار والطوال تطولها[1]

ومن الواضح أن هذه الأبيات تعبر عن معنى واحد هو أن خلقة الممدوح فى أحسن تقويم، وله صورة فاقع لونها تسر الناظرين فلا ينسونها أبدًا ولا تبرح ذاكراتهم، فهو ليس بالطويل ولا بالقصير، لا بالسمين ولا بالمهزول، ولكنه عوان بين ذلك. فالمعنى واحد وإن نقله أحدهم إلى الغزل والآخر إلى الوصف.

ـ وقول بعض شعراء الحماسة:

لقد زادنى حبًا لنفسى أننى بغيض إلى كل امرىء غير طائل

أخذه المتنبى واستخرج منه معنى آخر إلا أنه شبيه به فقال:

وإذا أتتك مذمتى من ناقص فهى الشهادة لى بأنى كامل

والاهتداء إلى أن هذا المعنى أصله من ذاك عسر غامض، وهو غير متبين إلا لمن أعرق فى ممارسة الأشعار، وغاص فى استغراق المعانى. وبيانه أن الأول يقول: إن نقص الذى هو غير طائل إياى مما زاد نفسى حبًا إلى. أى جملها فى عينى وحسنها عندى كون الذى هو غير طائل مبغضًا لى. والمتنبى يقول: إن ذم الناقص إياى شاهد بفضلى. فذم الناقص إياه كبغض الذى هو غير طائل ذلك الرجل. وشهادة ذم الناقص إياه لفضله كتحسين بغض الذى هو غير طائل نفس ذلك الرجل عنده[2].

❁ ❁ ❁

وكما يتحقق التوليد بنقل المعنى من غرض إلى غرض يتحقق أيضًا بالزيادة فيه زيادة يقتضيها هذا الغرض:

---

(١) الأبيات فى الوساطة ص ٣٠٣، والطراز ٣/ ٢٠٠ والمثل اسائر ٣/ ٢٣٦..

(٢) الوساطة للجرجانى ص ٣٠٣، والمثل السائر لابن أثير ٣/ ٢٣٦.

ـ فقول عدى بن الرقاع (ـ ٩٥هـ) فى وصف الظبية:

ترجى أغن كأن إبرة روقه قلم أصاب من الدواة مدادها

مولد من قول جرير فى وصف الخيل:

يخرجن من مستطيل النقع دامية كأن آذانها أطراف أقلام

فقد ولد بعد ذكر القلم إصابته من الدواة وهذا يقتضيه المعنى إذ كان لون القرن هو لون المداد الأسود.

ومثله قول العمانى الراجز يصف فرسًا:

تخال أذنيه إذ تشوفتا قادمة أو قلمًا محرفًا

فقد ولد ذلك التحريف فى القلم، وهو زيادة صفة[1]

ـ والشطر الأول فى قول ابن حمديس الصقلى يصف فرسًا:

أقيد بالسبق الأوابد فوقه ولو مر فى آثارهن مقيدا

مولد من الثانى فى قول امرىء القيس:

وقد اغتدى والطير فى وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل

وزيادته فيه قوله: «ولو مر فى آثارهن مقيدًا، وتصديره بقوله: أقيد بالسبق الأوابد مليح جدًا»[2].

ـ وقول ابن الرومى (ـ ٢٨٣هـ) يصف روضة:

وغرد ربعى الذباب خلالها كما حثحث النشوان صنجا موقعا

فكانت لها زنج الذباب هناكم على شدوات "لطير ضربا موقعا

مولد من قول عنترة (ـ ٢٢ ق هـ):

وترى الذباب بها يغنى وحده هزجا كفعل الشارب المترنم

---

(١) ابن رشيق، العمدة ١/٢١٥.

(٢) ابن دحية الكلبى، السابق ص ١٦٥.

غردًا يحك ذراعه بذراعه قدح المكب فى الزناد الأجزم

وزيادته جعله تغريد الذباب ضربا موقعًا على شدوات الطير، وهى زيادة مخيلة محركة لمقصده[1].

❁ ❁ ❁

وكما يتحقق التوليد بنقل المعنى والزيادة فيه يتحقق أيضًا بكشفه وتوضيحه إذا كان غامضا، فالشطر الثانى فى قول عبدة بن الطيب:

ثمة قمنا إلى جرد مسومة أعرافهن لأيدينـا منـاديل

مولد من الشطر الأول فى قول امرىء القيس:

تمشى بأعراف الجياد أكفنا إذا نحن قمنا عن شواء مسهب[2].

وإذا رجعنا البصر فى هذه النماذج ألفينا كل مجموعة تعبر عن معنى واحد تناوله اللاحق بالقلب أو الزيادة أو التوضيح وأحدث له صياغة جديدة تبعده عن صياغة سلفه وتخرجه من حيز الاتباع إلى حيز الابتداع. وهكذا المبدع لا ينغلق على ذاته ليمتاح فقط من طبعه الفطرى أو موهبته الساذجة، ولكنه منفتح دائما على خبرات الآخرين وإن كان انفتاحه موجهًا يتخير ما يلائم رؤيته ومزاجه ومعجمه النفسى ليدخله فى قوامه الفنى ثم يخرجه مصبوغًا بلونه هو كأننا نراه أول مرة. فالتوليد قدرة مزدوجة تقوم على ثنائية الأخذ والانتقاء، التبعية والابتداع لأن المولد يستند إلى إحساس نقدى يهيب به أن يبدأ من حيث وقف غيره، ثم ينطلق من حيث ذاته هو وشخصيته ومزاجه الخاص، تمامًا كما يفعل «الصائغ الذى يذيب الذهب والفضة المصوغتين فيعيذ صياغتهما بأحسن مما كانا عليه»[3] فى هذا السياق نفهم قول الأخطل «نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة»[4] فإذا أضفناه إليه قول على بن أبى طالب كرم الله وجهه: «لولا أن الكلام يعاد لنفد»[5]، واستحضرنا قول الفرزدق

(١) حازم القرطاجنى، المنهاج ص ١٩٣.
(٢) السابق.
(٣) ابن طباطبا، السابق ٧٨.
(٤) الموشح ٢١٥.
(٥) الصناعتين ص ٢٠٢.

«خير السرقة ما لا يجب فيه القطع»[1] ألفينا أن هناك ما يشبه الإجماع على استحالة الأصالة التامة، وأن هذه الأصالة إنما تكمن فى التوليد وإعادة الصياغة وهذا ما عناه أحمد بن أبى طاهر (ـ ٢٨٠هـ) بقوله: «**كلام العرب** ملتبس بعضه ببعضه، **وآخذ أواخره من أوائله والمبتدع منه والمخترع قليل** إذا تصفحته وامتحنته. والمحترس المتحفظ بلاغة وشعرًا من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم من أن يكون كلامه آخذًا من كلام غيره وإن اجتهد فى الاحتراس، وتخلل طريق الكلام، وباعد فى المعنى، وأغرب فى اللفظ، وأفلت من شباك التداخل... ولو نظر ناظر فى معانى الشعر والبلاغة حتى يخلص لكل شاعر بليغ ما انفرد به من قول، وتقدم فيه من معنى لم يشركه فيه أحد قبله ولا بعده لألفى ذلك قليلاً ونذرًا محدودًا»[2].

هذا الإحساس العام باستحالة الجدة الكاملة أو الأصالة التامة هو الذى جعل بعضهم يرد السؤال: أى الناس أشعر؟ لأنه على هذا النحو من التعميم يقتضى الجزم بالأصالة التامة لشاعر بعينه بإزاء العرب والناس كلهم أجمعين. وذلك أمر بعيد «وليس به»، «وما ينتهى إلى واحد» مهما كانت أوليته وريادته حتى امرؤ القيس الذى أجمع العلماء بالشعر على أنه أول من بكى الديار، ورثى الآثار إذا تصفحت شعره استدللت ببعضه على بطلان هذا الإجماع ألا ترى إلى قوله:

عوجا على الطلل المحيل لعلنا نبكى الديار كما بكى ابن خذام[3]

فهو يشير هنا لا إلى أوليته، ولكن إلى أولية ابن خذام ذاك الذى ظل امرؤ القيس باخعا نفسه على آثاره أسفًا ألا يقف مثله ويبكى بكاءه. ومن ثم لا يمكن الجزم بأوليته لأن البكاء على الديار قديم قدم العشق ذاته، متكرر بتكرر الإقامة والظعن، وهو أقرب رحما بحياة العرب من قبلهما وما كان يعتورها من حل وترحال، يتخللهما اللقاء والفراق مما يجعل الصب وحيدًا يعاوده الحنين فيعاود الوقوف ثم السؤال والبكاء، فهو من الظواهر العامة والقديمة التى لا مجال فيها للسبق والأولية، اللهم إلا إذا كان تسجيل هذا البكاء فى شعر متواتر محفوظ هو المقصود بهذه الأولية.

---

(١) الأغاني ٢١/٢٣٦.

(٢) حلية المحاضرة ٢/٢٨.

(٣) السابق ٢/٣ وجمهرة أشعار العرب ٢٤/ ٢٥٠.

الانقرائية والأساس الفنى العام:

واعتبار الإبداع توليدًا موجهًا وليس ولادة تلقائية يعنى أنه انفتاح على الخبرة الفنية للآخرين. ولهذا كانت الرواية إضافة إلى الطبع والذكاء ثم الدربة بمثابة لقاح أدبى يؤهل للاحسان والتبريز وتكوين الأساس الفنى العام.

فالشعر ليس طبعًا أى طبع. ولا ذكاء أى ذكاء ولا إنتاجًا أى إنتاج، ولكنه طبع ذكى منظم قوامه التلقى والاختزان ثم التفاعل والإخراج الفنى. قد تجد إنسانًا مطبوعًا لديه القابلية والقوة الشاعرة، ويملك الموهبة والاستعداد ولكن ـ لأنه ضعيف الآلة لا علم له ولا رواية ـ يضيق صدره ولا ينطلق لسانه، ولا يكاد يبين عن هذه القوة الشاعرة، «وربما طلب المعنى فلم يصل إليه وهو ماثل بين يديه لضعف آلته»[1]. وقد تجد إنسانًا ذكيًا يدرك الأشياء ويصورها ولكنه الإدراك العقلى والتصوير الحرفى الذى ينم فقط عن براعة المطابقة الحسية، وهى وحدها لا تخلق أثرًا، ولا تبدع واقعًا. فهو أشبه بآلة التصوير التى تتعامل فى النقل تعاملاً أمينًا يكشف حرفيات الواقع وينقلها ولا يكتشف أو ينقل ما بينها من علاقات، ومثله كمثل الذى طلب إليه أن يصف نفسه وصحبه والماء من حولهم فقال:

كأننا والماء من حولنا قوم جلوس حولهم ماء

فقائل هذا لا يسمى شاعرًا ولا ينطوى قوله على ابداع مع أنه موزون مقفى ذو معنى. لأنه إنما اعتمد فى وصفه على النقل الآلى والترجمة الحرفية، دون تصرف أو روغان أو انحراف فى النقل والترجمة، فالشىء هو الشىء وليس ملحقًا به ولهذا جاءت الصورة خالية من الرونق والديباجة، وليس فيها شىء من الذكاء أو حسن التصرف، وما ذلك إلا لأنه يفتقد الأساس الفنى العام الذى يعطى الرونق والحلاوة وكما يقول ابن خلدون «لا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ»[2].

فالذى يحدد مسار الشاعرية أمران نقطة البداية وآلة السير. فى البداية دائمًا يكون الأساس النفسى العام أو القوة الشاعرة التى تتمثل فى الطبع والذكاء. بالطبع يكون

---

(١) ابن رشيق، العمدة ١/٧٨.

(٢) المقدمة ٥٢٦.

الإحساس والانفعال، وبالذكاء يكون النظم والتنسيق. وأما آلة السير فتتمثل فى الأساس الفنى وقوامه انفتاح معرفى على خبرات الآخرين، يقوى طبعه بقوة طباعهم ويغذى نفسه بقوة أنفاسهم، ويكتسب الرونق والديباجة، يروى ويختزن ويرتب هذا المختزن تبعًا لأولياته وتوجهاته ومزاجه الفنى، ثم يشرع فى الدربة والتجربة والممارسة الفعلية لكى يجتر هذا المختزن، وقد تفاعل مع قوامه الوجدانى والذهنى، ولا يزال كذلك حتى يحسن ويبرز، ويكون شاعرًا مجيدًا. فالشعر علم «يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ثم تكون الدربة مادة له وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الأسباب فهو المحسن المبرز»[١]. وعلمية الشعر هذه إنما تنصرف إلى الوعى بأصوله وتقاليده الفنية من حيث أنه نشاط إنسانى تتلاقح فيه الملكات الانفعالية والمعرفية والعقلية، وتتداخل جميعها فى لحمته وسداه، بحيث يصعب فصل واحد منها أو انفراده بالشاعرية دون قسيميه. ولهذا يشبه البيت الشعرى بالبيت العمرانى «قراره الطبع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الدربة»[٢] وكما سبق أن ذكرنا[٣] فكلمة الطبع هنا لا تنصرف فقط إلى القوة الذهنية أو التخيلية أو النفسية الكامنة التى تعرف «بالقابلية»[٤]، أو «القوة الشاعرة»[٥] ولكنها تنصرف إلى الطبع المبين الذى هو محك الشاعرية، ومظهر التفاوت، وبه يبدو أحدهم وكأنه ينحت من صخر والآخر يغرف من بحر[٦]. كما يأتى على أحدهم ساعة وخلع ضرس من أضراسه أهون عليه من أن يقول بيتًا من شعره[٧] ولهذا كان الطبع المنوه به هو دائمًا الطبع المبين وليس الطبع الفطرى حتى كان من موطن الملاحظة أنه غالبًا ما يتردد فى هذا السياق مقترنًا بالإبانة والإفصاح أو المنطق والعبارة، «وأنت تعلم أن العرب مشتركة فى اللغة واللسان، وأنها سواء فى المنطق والعبارة، وإنما تفضل القبيلة أختها بشىء من الفصاحة، ثم تجد الرجل منها شاعرًا

---

(١) الجرجانى، الوساطة ص ١٥.

(٢) ابن رشيق، العمدة ١/ ١٢١.

(٣) انظر ص ٨٤.

(٤) عبد القاهر، السابق ص ١٥٢.

(٥) حازم القرطاجني، المنهاج ٢٠٠، ٢٠١، ٢٠٧، ٢٠٨.

(٦) العمدة ١/ ٢٠٤ والكلمة فى الموازنة بين الفرزدق وجدير.

(٧) نفسه ١/ ١٨٢، والقول للفرزدق

مفلقًا وابن عمه وجار جنابه ولصيق طنبه بكيئًا مفحمًا، فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء، وحدة القريحة والفطنة»[1] فالفصاحة والتفليق هنا ينصرفان إلى الطبع المبين. وهذا يعنى أن الشاعرية قدرة أدائية وليست قدرة كامنة. فالذى يتهيأ له العلم بآلة الشعر، ويملك الموهبة والملكة، ويتوافر له من الدواعى ما يحث البطىء ويبعث المتكلف ولكنه فقط يتأمل ويشعر، ويتمثل المعنى فى ذهنه، ولا يكاد يبين، فمثله لا يسمى شاعرًا. ويدخل فى هذا كثير من اللغويين والإخباريين ممن يملكون آلة الشعر ولكنهم لا يبدعون. ولعل هذا ما عناه المبرد بقوله: «أنا عالم ومتعلم، حافظ ودارس، لا يخفى على مشتبه من الشعر والنحو والكلام المنثور والخطب والرسائل، ولربما احتجت إلى اعتذار من فلتة، أو التماس حاجة فأجعل المعنى الذى أقصده نصب عينى ثم لا أجد سبيلاً إلى التعبير عنه بيد ولا لسان»[2]. وهذا يعنى أن الشعر ليس مجرد حفظ ورواية ومعرفة خبر وإتقان آلة، وليس فقط ذكاء وفطنة وقريحة حادة، ولكنه كما قلنا تداخل هذه القدرات جميعها وتفاعلها تفاعلا يفصح عن القدرة الكامنة، ويخرجها إخراجا فنيا يعبر عن موقف الشاعر ورؤيته. وملاك هذا كله الإبانة فإن لم يكن ثمة إبانة فلا تغنى تلك الآلة فتيلا ولا قطميرًا. ومثل ذلك «كمثل النار الكامنة فى الزناد والحديدة التى يقدح بها. ألا ترى أنه إذا لم يكن فى الزناد نار لا تغنى تلك الحديدة شيئًا؟»[3].

تلك هى أسباب الشاعرية والمكونات الفعالة فى إخراج تلك القوة الكامنة والمعبر عنها بالطبع والموهبة، وهى كما قلنا من التشابك بحيث يصعب فصل واحد منها أو انفراده بالعملية الإبداعية دون قسيميه: الرواية والذكاء. فالذكاء يظهر القدرة العقلية التى تؤهل لإدراك الأشياء واكتشافها، والتفطن إلى صلاتها الخفية كما يجسد الحذق فى الإلمام والمهارة فى التوليد وإعادة الصياغة ومن هنا كان الشاعر المبدع هو الذى ينحرف بالمعنى عن مألوف العامة، فيأخذه «ديباجة فيصير عباءة، وعاطلاً فيصير حاليا»[4]، ولا يؤهله لهذا إلا الأساس الفنى العام الذى يكسب الكلام رونقًا

(١) الجرجانى الوساطة ص ١٦.
(٢) العسكرى، الصناعتين ص ١٦٠.
(٣) ابن الأثير المثل السائر ص ٤٠١.
(٤) عبد القاهر، السابق.

وديباجة، ويقفه على مذاهب الشعراء وتصرفهم. ولأن هذا الأساس هو ثمرة الرواية والحفظ والانفتاح المعرفى على خبرات الآخرين. فهو لا يتكون بين عشية وضحاها، ولكنه يمر بمرحلتين هما الاختران والتفاعل:

الانقرائية والتلاقح الفنى:

من المسلمات الأولية فى التنشئة الشعرية أن «الفحولة الرواية»، وأن الشاعر المجيد ليس الذى ينغلق على ذاته ليمتاح من طبعه أو ينقل عن شيطانه المزعوم ولكنه ناتج اللقاح المعرفى بين طبعه الفطرى وخبرات الآخرين. وقد ذكر الأصفهانى (ـ ٣٦٥هـ) طائفة من الفحول الذين خرجتهم الرواية منهم أوس بن حجر الذى أخذ عنه زهير، وكان لزهير روايتان هما كعب والحطيئة. ومن الحطيئة أخذ هدبة بن حشرم، وعن هدبة أخذ جميل، وعن جميل أخذ كثير[١] وكان الكميث واسع الاطلاع وشهد للطرماح بالرواية[٢]، كما كان الفرزدق راوية لأشعار امرىء القيس والحطيئة كثيراً[٣].

وإدراكًا لفاعلية الرواية فى تكوين الأساس الفنى العام الذى يخصب القوة الشاعرة، ويطلق القدرات العقلية والانفعالية والمهارية لدى المبدع تواترت الروايات التى ترهن الفحولة بالرواية وتسمى الشاعر الذى يجمع إلى جودة الشعر رواية شعر غيره فحلا وخنذيذًا وأولا[٤] غير أن هذه الفحولة لا تكتسب بمجرد الحفظ والاستظهار ولكنها أمشاج من الطبع والذكاء والرواية وتفاعل بين الخبرة الانقرائية والموهبة الفطرية. فالذى يأتيه المروى من كل مكان ثم يتجرعه ولا يكاد يسيغه بليد عاجز، لأنه يلوك جهد غيره ثم يلفظه كما هو. والذى ينغلق على ذاته ويكتفى بالامتياح من طبعه الفطرى جاهل ساذج تنقصه الخبرة والمعرفة ولا ينتج إلا الزبد الذى يذهب جفاء ولهذا قالوا: «اتكال الشاعر

---

(١) الأغاني ٨/ ٩١.

(٢) نفسه ٧/ ٣٠٢.

(٣) نفسه ٢١/ ٢٥٦.

(٤) البيان والتبين ٢/ ٩٢ والخنذيذ أي التمام.

على السرقة بلادة وعجز، وتركه كل معنى سبق إليه جهل، والمختار له أوسط الحالات»[1].

والوسطية هنا تعنى التفاعل بين الموهبة والرواية، وهى عملية تقوم على الحذق والمهارة وتقتضى المبدع «إلطاف الحيلة، وتدقيق النظر فى تناول المعانى واستعارتها حتى تخفى عفى نقادها والبصراء بها وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق بها»[2] وتلك هى أصول الأخذ الفنى التى تنتج «الانقرائية» وتميز اطلاع الشاعر من اطلاع غير الشاعر. فحيث يطلع هذا الأخير للاستمتاع واستخلاص العبر والخبرات الحياتية. يطلع الشاعر للتلمذة على الصنعة والتعرف على كيفية الصياغة وبناء الأسلوب فضلا عن اكتساب الخبرة الفنية التى تكون «الأساس الفنى العام»، وتمهد للخطوة التالية فى عملية التوليد وهى الممارسة والدربة والإنتاج الفعلى.

فالشاعر حينما يتوجه بذهنه إلى التراث، وينفتح على خبرات غيره فإنما يبحث عن نموذج أو إطار أو شكل فنى يحاكيه، وينسج على منواله، ويعبر من خلاله عن نفسه وما يزال كذلك حتى تستقيم قناته، ويشتد عوده، ويتمكن من الاستقلال فى الأداء، وتجاوز هذه التبعية. وهو فى هذا كمثل الطفل حين ينجذب إلى القصص التى يقصها له الكبار ويتوجه بذهنه إليهم، يتأمل ملامحهم ويتقمص شخصيتهم، ويكتسب من لدنهم سلوكًا يحتذيه. وهكذا الطفل والشاعر كلاهما فى حاجة إلى الكبار هذا ليكتسب الخبرة الحياتية، وذاك ليكتسب الخبرة الفنية «وليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول معانى السابقين، ولكن عليهم أن يكسوها ألفاظًا من عندهم، ويزيدوا فى حسن تأليفها، وجودة تركيبها، وكمال حليتها. فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها، ولولا أن القائل يؤدى ما سمع لما كان فى طاقته أن يقول وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين»[3].

من هنا كانت الرواية حتمًا مقضيًا فى تكوين الأساس الفنى العام من حيث أنها تلمذة لا على قواعد الصنعة، ولكن على الصنعة ذاتها. فالشاعر لا يستظهر من

---

(١) ابن رشيق، العمدة ٢/٢١٦.

(٢) ابن طبابا، عيار الشعر.

(٣) العسكري، الصناعتين ص ٢٠٢.

الرواية مجموعة من القواعد ليقوم بتطبيقها حرفيًا إذا أراد القول. ولكن لينمى فى نفسه الأذن الواعية، والإحساس المرهف والبصيرة الأدبية، والأساس الفنى العام. فهو إنما يتقمص أرواح الصائغين وشخصيتهم الفنية، ويتوجه بذهنه إلى الرواية «ليعرف مسالك الشعراء ومذاهبهم وتصرفهم فيحتذى منهاجهم»[١] وليلوذ به فى شعره، ويتوكأ عليه كثيرًا، ويستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذكر الآثار وضرب الأمثال، وليعلق بنفسه بعض أنفاسهم، ويقوى طبعه بقوة طباعهم[٢]، وليأخذ الرونق والحلاوة، وليعرف المقاصد ويسهل عليه مأخذ الكلام، ولا يكسبه ذلك كله إلا كثرة المحفوظ[٣]، لهذا كان الشرط الأول لعمل الشعر وإحكام صنعته فيما يقول ابن خلدون هو الحفظ من جنسه حتى تنشأ فى النفس ملكة ينسج على منوالها[٤]، فإذا انغلق الشاعر على ذاته، وسار مطبوعًا أى «لا علم له ولا رواية ـ ضل من حيث لا يعلم، وربما طلب المعنى وهو ماثل بين يديه فلم يصل إليه لضعف آلته»[٥].

وإدراكًا لفاعلية الرواية فى تكوين الأساس الفنى العام وإخصاب القدرات الانفعالية والعقلية والمهارية للمبتدئ المترشح وردت الوصية بروايته الشعر ولهذا يقول غالب أبو الفرزدق مزهوًا بابنه وقد سئل عنه: «هذا ابنى علمته الشعر وكلام العرب، ويوشك أن يكون شاعرًا مجيدًا[٦]». وكلمة «يوشك» هنا هى بيت القصيد لأنها تومئ إلى أن الشاعر المجيد لا تخرجه الرواية بين عشية وضحاها، ولكنه يستغرق زمنًا ريثما يتكون أساسه الفنى العام، ويتم التلاقح بين خبرته الانقرائية ـ الشعر وكلام العرب ـ وموهبته الفطرية. وهذا التلاقح بين الخبرة الانقرائية والموهبة الفطرية. يصبح حتمًا مقضيًا قبل عملية التوليد. فبنات القرائح كبنات الأصلاب، وولادة الكلام كولادة الأرحام، كلتا الولادتين لا تؤتى أكلها إلا مسبوقة

---

(١) ابن رشيق، العمدة ١/ ٧٨.
(٢) نفسه.
(٣) ابن خلدون، المقدمة ٢/ ٢٦.
(٤) نفسه.
(٥) ابن رشيق، نفسه ١/ ٧٨.
(٦) الأغانى ٢١/ ٣٩٥.

بأطوار من اللقاح، والحمل، ثم المخاض فالولادة. وهذه حقيقة نستند فى اعتمادها إلى أربعة أمور:

الأمر الأول: ما ترسب فى النصوص النقدية من إشارات العقم. والتوليد، والبكارة، والابتذال، والتركيب، والتزويج، والمباشرة، ونحو ذلك مما ورد فى سياق الأخذ الفنى من إشارات ترتفع بالرواية من مجرد الحفظ والاستظهار إلى استخلاص الخبرة الفنية التى تغذى الملكة وتخصبها وتكون الأساس الفنى العام. وعلى هذا فهناك شاعران أحدهما راوية والآخر مطبوع، فالأول يوصف بالفحولة وقوة الآلة، والثانى يجرد من الفحولة لانغلاقه على طبعه الفطرى فلا ينتج إلا المبتذل الذى لا يقيم أودًا ولا يشفى غلة. ولهذا كان توجيههم إياه أن يطلع على خبرات الآخرين يقوى طبعه بقوة طباعهم، ويغذى نفسه بقوة أنفاسهم، و«يركب على المعنى معنى آخر، ويزوج إلى كلمة من عنده كلمة من عند غيره حتى يحصل لخاطره بمباشرة هذه المعانى لقاح فيستنتج منها معانى غير تلك المعانى»[1]. كما أن هناك أيضًا معنيان: مبتذل أو بالأحرى عام مشترك لا ينفرد أحد بنسبته أو ادعائه وهذا هو الذى يسميه الجاحظ «المطروح على الطريق» إشارة إلى أنه مباح أخذه وإخصابه وتوليده والزيادة فيه. أما الثانى فهو الخاص أو بالأحرى المبتدع المخترع والذى يوصف بالعقم «لأنه لم يفترع لأحد قبل الشاعر، ولا تولد لأحد بعده، ولا يقول شاعر آخر أبعد من مراده»[2].

الأمر الثانى أن الولادة الفنية ليست بيد الشاعر يجىء مخاضها أنى شاء، وتضع حملها كل حين بإذنه، وإنما تمر عليه تارات يبعد فيها القريب ويستصعب الريض، ويكون خلع ضرس من أضراسه أهون عليه من قول بيت من الشعر، ولربما طلب المعنى فلم يصل إليه وهو ماثل بين يديه، وليس ذلك كما يقول ابن رشيق إلا لضعف آلته» يعنى أن التلاقح بين الموهبة والخبرة الانقرائية لم يتم بعد، وأن الشاعر إنما تعجل النتاج قبل أن يحدث لطبعه لقاح يبعث أساسه الفنى العام.

الأمر الثالث: حالة التأمل الاستغراقى التى يستمرئها الشاعر خاليًا وقبل إقدامه على الإنتاج الفعلى حتى كان من موطن الملاحظة أن المخاض الشعرى لا يأتيه إلا

(١) ابن دحيه الكلبي، المطرب ص ١٦٥.
(٢) حلية المحاضرة ١/٤٣٦.

وهو مستغرق فى حلم يقظة بين الصاحى والسكران، ثم يقوم وقد داخله النشاط، وهزته الأريحية، وكأنما نشط من عقال[1]. وقد علل بعضهم حين شوهد فى حالة كهذه بأنه يريد «أن يلقح خاطره ويجلو ناظره. ولما استنشد أنشد شعرًا يدخل مسام القلوب رقة[2].

الأمر الرابع: ما يسميه ابن قتيبة باختلاف أشعار الشاعر. وقد لحظ أن القريحة لا تواتيه فى كل التارات وعلى درجة سواء فى القدرة والكيفية، ولكن هناك من التارات ما يسمح آتى الشعر ويسرع آبيه[3]، وتأتيه المعانى أرسالا وكأنه إلهام وليس جهدًا أو معاناة. وهناك الحالات التى تؤهل شاعرًا ليقول فى كل يوم قصيدة وسواه فى كل شهر أو كل عام، وهناك شاعر ينحت من صخر وغيره يغرف من بحر[4] وهذا التفاوت إنما يرجع إلى النقص فى غذاء الملكة وكما يقول ابن خلدون فإنما تنمو الملكة بتغذيتها[5].

(١) أبو نواس ، العمدة لابن رشيق ١/٢٠٦.
(٢) أبو تمام، العمدة لابن رشيق ١/٢٠٦.
(٣) الشعر والشعراء ١/٢٠٨.
(٤) العمدة ١/٢٠٤.
(٥) المقدمة ١/٥٢٦.

الفصل الثالث

❑ لذة النظم ❑

ذكرنا فى الفصلين السابقين أن الإبداع صنعة وصياغة، وأن المبدع لا يخلق من العدم ولا يمتاح من طبعه الفطرى، ولكنه يتعامل مع عناصر موجودة لم يخلقها، ولكنه خلق لها من الطرافة ما يبعدها عن المألوف. كما ذكرنا أن الألفاظ المفردة لا تكتسب لذاتها قيمة يمكن تمثلها أو استحضارها وتذوقها إلا بإخراج فنى ينحرف بدلالتها الوضعية إلى دلالات طريفة تثير الفكر والتخيل، وتبعث الدهشة والاستغراب. وهذا الإطراب هو المحور الثالث لمفهوم الإبداع «فإنما الشعر ما أطرب، وهز النفوس، وحرك الطباع، هذا هو باب الشعر الذى وضع له وبنى عليه لاما سواه»[1].

وطرب المتلقى إنما هو استجابة لمؤثرات فنية تثير ملكاته الفكرية والشعورية، وتبعث خبرته الجمالية فإذا هو ينفعل للكلمة الحلوة، والعبارة الموقعة، والنظم المنسجم، والإخراج الفنى الذى ينحرف بدلالة اللفظ فيجعل له سلطانًا من الإيهام ينفذ به من أقطار واقعه المعجمى المحدود، ويهىء له من قوة الانفعال ما يعصف بوجدانه تمامًا كما عصف بوجدان المبدع وهز كيانه، فالشعر وجدان «وما خرج من القلب وقع فى القلب، وما خرج من اللسان لم يجاوز آذان»[2].

غير أن الطرب ليس مجرد حركة أو هزة تعترى المتلقى، ولكنه ابتعاث لخبرة جمالية يلتقى فيها العقل بالوجدان، ويتفاعل الفهم والإحساس. ومن هنا تطرد كلمة الطرب فى الخطاب النقدى مضافة إلى النفس والعقل والجسم لتشير إلى هذا الانفعال الثلاثى الذى يعرو المتلقى، ويحرك ملكاته الفكرية والتخييلية والشعورية، ويثير جهازه الحركى بأبعاده النفسية والعقلية والجسدية على السواء. فللشعر تأثير يهز النفوس ويحرك الطباع ولا يخلو موضعا من العقل.

---

(١) ابن شيق، العمدة ١/ ١٢٨.

(٢) الجاحظ، البيان والتبين ١/ ٨٣.

فإذا عرفنا أن العقل «غريزة يتهيأ بها الإنسان لفهم الخطاب، وأن الفكر تردد القلب بالنظر والتدبر لترتيب أمور فى الذهن يتوصل بها إلى مطلوب يكون علمًا أو فنا»[1]. فإن طرب المتلقى انبعاث لخبرة تأملية جمالية تستحثه على النظر والتدبر ومكابدة الصراع المعرفى لتمثل جماليات الصنعة وما تنطوى عليه من شرف المعنى، ودقة الفظ، وتجانس الوحدات البنائية وحسن تركيبها، واعتدال أجزاءها وصحة تأليفها، وانتزاعها للشىء شبها من غير جنسه ووجها من غير موضعه فيهزه الطرب، وتداخله الأريحية لحصوله على لذة الفهم والتذوق بعد مكابدته النظر والروية، فمتى جاء القول على هذا النحو «صنع فى القلب صنيع الغيث فى التربة الكريمة، ومتى فصلت الكلمة على هذه الشريطة، ونفذت من قائلها على هذه الصفة أصحبها الله من التوفيق، ومنحها من التأييد مالا يمتنع من تعظيمها صدور الجبابرة. وقد قال عامر بن قيس: الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت فى القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تجاوز الآذان»[2].

هذا الإخراج الفنى بتغييره دلالة الكلمة يمثل للمتلقى علاقة غير مألوفة فتتلقفها نفسه، ويلتحم بها عقله، ويظل فيها يعايشها بالنظر والتلطف، والتأويل والتخيل ولا يبرحها حتى يتمثلها وتجد لديه قناعة فنية تكسر حواجز النمطية، وتخرجه من رتابة المعاد المملول، ويكون طربه ترجمة عملية لموقفه من الصائغ وحكمًا له بالشاعرية، ولصياغته بالإبداع. ولهذا قالوا: «أشعر الناس من أنت فى شعره حتى تفرغ منه»[3].

الطرب والإغراب والصراع المعرفى:

وإذا كان التغيير الدلالى هو قوام الابداع، ومظهر الخلق الفنى فإن البناء الاستعارى هو محك هذا التغيير، وبه يكتسب المعنى الذهنى من الطرافة والغرابة ما يستوقف العقل للتفكر، ويعرقل عملياته عن الفهم التلقائى، ويستدرجه إلى النظر والروية لتأمل هذا الغريب والتفرس فيه، والتعرف عليه والاهتداء إلى مرماه. فعلاقة

(١) انظر مختار اصحاح، مادتى عقل وفكر.
(٢) الجاحظ، البيان والتبيين ١/ ٨٣ ـ ٨٤.
(٣) ابن قتيبة، الشعر والشعراء ص ٢٠.

الغرابة والدهشة بمفهوم الإبداع، ترجع إذن إلى ما يتركه هذا السلوك الفنى من أثر فى إطراب المتلقى وتعلقه بهذا الطريف المستغرب الذى خرج من غير معدنه ومعروف أن: «الشىء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد فى الوهم، وكلما كان أبعد فى الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع»[1].

هذه الطرافة المستفادة من التغيير الدلالى هى إذن «سبب الاستغراب والتعجب، وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة كما يستشعر الإنسان من مشاهدة الناس الغرباء، فإنه يحتشمهم احتشامًا، لا يحتشم مثله المعارف»[2] كما يقول ابن سينا (ـ ٤٢٨) من أجل هذا يحرص المبدع دائمًا على أن يغزو فكر المتلقى ويجعله أسير صنعته فيغرب فى الصنعة، ويدق فى الصياغة، ولا ينسج على نمط غيره، حتى لا يخطىء ويقع فى دائرة المعاد المملول. ولهذا نراه ينأى عن هذه النمطية ولسان حاله يقول:

وإذا وصفت الشىء متبعًا لم تخل من خطأ ومن وهم[3]

ذلك أن صنعته أشبه برسالة يود لو تبهر المتلقى، وتغزو فكره وتأسر وجدانه لأنها فيض خاطره، وبعض عقله وروحه، فخلودها خلود له، وهى جزء منه وذكرى بعده، وهو مذكور بذكرها وتواصلها، وبها ينفض عن نفسه قلق الفناء ويستعيد ذاته الضائعة. وهو من أجل هذا كله ينأى عن التصريح والتوضيح، ويتجب التقرير والبث المباشر، وإنما يتحدث من طرف خفى، ويلف مراده فى أقنعة فنية ليظل المعنى فى باطنه، ويترك المتلقى يفكر ويقدر، بينما ينام هو ملء جفونه، وقد رجعت إليه نفسه راضية مرضية والناس جراها يختصمون.

ولأن المبدع غالبًا ما يشعر بما لا يشعر به غيره، ويرى ما لا يراه سواه فهو يرى أن بنات قريحته ينبغى أن تظل مقنعة لا تسفر إلا لمن يخطب ودها، ويغالى فى مهرها بالسهر والنظر والفكر والروية، ويقدم عقله وقلبه قربانًا لجمالها. ويرى

(١) الجاحظ، السابق ١/ ٨٩.

(٢) الخطابة ٢٠٣ وانظر الترجمة العربية القديمة ص ١٨٦.

(٣) أبو نواس، ديوانه.

صنعته ما لم تشغل الفكر والوجدان كانت سهلة مبتذلة، قريبة المأتى، فلا تلبس أن تدرك فتترك ثم تتوارى بالحجاب. لاعجب إذن حين نجد المبدع يغرب فى الصنعة، ويدق فى الصياغة، ويأتى بالمتعقد العويص، ولا يجد فى صدره حرجًا من أن يصدع بذلك: «إذا قلت الشعر فجاء فيه أمر مستو لم أعبأ به حتى يجىء فيه شىء عويص فأستعمله»[1]. ولم يكن الكميت فى إغرابه بدعًا من أترابه وأسلافه فكثير ماهم أولئك الذين ودوا لو يشغلون الناس بغرائبهم ويطربونهم، ببدائعهم لتظل حلوةً فى الأفواه، دولة بين تمثل وسماع إذا أنشدت قيل من قالها:

ـ فالمسيب بن علس يصف قصائده بأنها:

ترد المياه فلا تزال غريبة ... فى القوم بين تمثل وسماع[2]

وبشر بن حجام العبسى:

وإنى لقوال لكل غريبة ... لذيذ بأفواه الرواة عسيرها

شرود إذا غث النشيد كأنها ... سنا البرق يلوى بالرواة بشيرها[3]

وتميم بن أبى مقبل (ـ ٣٧هـ):

إذا مت عن ذكر القوافى فلن ترى ... لها تاليا بعدى أطب وأشعرا

وأكثر بيتًا ماردًا ضربت له ... حرون جبال الشعرحتى تيسرا

أغر غريبًا يمسح الناس وجهه ... كما تمسح الأيدى الأغر المشهبا[4]

والحصين بن الحمام:

وقافية غير إنسية ... قرضت من الشعر أمثالها

شرود تلمع بالخافقين ... إذا أنشدت قيل من قالها[5]

---

(١) الكميت، وانظر الموشح المرزبانى ص ٣٠٣.
(٢) حليله المحاضرة للحاتمى ١/ ٤٢٣. المياه: القبائل.
(٣) نفسه ١/ ٤٢٤.
(٤) ديوانه ص ١٣٦، والأمالى الشجرية ١/ ٧٥.
(٥) الأغانى ١٤/ ٤.

- وجرير:

وإنـــى لقـوال لكـــل غريبـــة ... ورود إذا السارى بليل ترنمًا

خـــروج بأفـــواه الـــرواة كأنها ... قرى هندوانى إذا هز صمما[1]

وذو الرمة (ـ ١١٧هـ):

فأصبحت أرميكم بكل غريبة ... تجب الليالى عارها وتزيدها

توافى بها الركبان فى كل موسم ... ويحلو بأفواه الرواة نشيدها[2]

وأبو تمام (ـ ٢٣١هـ):

غربت خلائقه فأغرب شاعر ... فيه فأبدع مغرب فى مغرب[3]

وعمرو بن عروة بن العبد:

أوضحت من طرق الآداب ما اشتكلت ... دهـــرًا وأظهرت إغـــرابًا وإبـــداعًا

حتى خصصت بإعجاز فتحت به ... للعمى والصم أبصارًا وأسماعًا[4]

والمتنبى (ـ ٣٥٤هـ):

أنام ملء جفونى عن شواردها ... ويسهر القوم جراها ويختصم

أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى ... وأسمعت كلماتى من به صمم[5]

ولا شك اقتران الابداع بالاغراب واطراد الفكرة على هذا النحو من اللجاجة يثير التساؤل عن علاقة الإبداع بهذا السلوك الفنى. وهى علاقة تتصل بالصياغة باعتبارها أدق الوسائل الإبداعية إظهارًا لذكاء المبدع وفطنته وبراعته فى خلق العلاقات التى تخرج المعانى المجردة مخرجًا فنيا، وتحرر الألفاظ المفردة من دلالتها المعجمية وتكسبها دلالات جديدة تقتضى المتلقى فض معمياتها، وتقريب غرائبها، والوقوف

(١) النقائض لأبى عبيدة ١/ ٦٢.

(٢) الموشح للمرزبانى ص ٣٠.

(٣) ديوانه، ص ١٢ شرح الخطيب التبريزى، تحقيق محمد عبده عزام.

(٤) (٥) انظر الأبيات فى الصبح المبنى عن حيثية المتنبى للعميدى ص ٤٤.

على صواب تأليفها، ولايتم ذلك إلا بالتلطف والتأول، وتوسيع الخيال، واستبطان التراكيب واستشفاف ما بينها من صلات دقيقة تؤلف بين المتباعدين وتنتزع لهما شبهًا من غير موضعه. ولا شك أن «الصنعة إنما يمد باعها، وينشر شعاعها، وتتفرع أفنانها حيث يعتمد الاتساع والتخييل، ويدعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، وحيث يقصد التلطف والتأويل، ويذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق، وهنا يجد الشاعر سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد ويبدع فى اختراع الصور ويعيد»[1].

معنى هذا أن الإغراب فى الصنعة عملية موجهة وليس عملاً اعتباطيًا ما دام أنه ينطوى على غاية معرفية هى إثارة فكر المتلقى، وتوسيع خياله، وحثه على النظر والروية، والتمثل والتقريب، والتخيل والتأويل، حتى يهتدى إلى صواب الصنعة وصحة تأليفها، وعندئذ تطرب نفسه وتهزها الأريحية لأنها «لم تحصل على ما حصلت عليه إلا بعد تعب ومعاناة، ولأنها اكتشفت شيئًا جديدًا عن طريقه كان الفرح وكان الأنس والسرور»[2].

تلك هى علاقة الإغراب بالإطراب، وهى علاقة تتمثل فى كلمة واحدة هى إثارة الصراع المعرفى للوقوف على جماليات الصنعة باعتبارها دليلا على إبداع الصانع. وبدهى أن الصنعة كلما كانت قريبة المأتى ابتذلت واهتدى إليها المتلقى بالنظرة الأولى دون إيهام أو تخييل، فلا يحصل منها إلا على الملل ولايعود الا بالخيبة لأنه ورد ماء فى غير مورد، واستنبت زرعا فى غير مستنبت، وطلب معرفة فى غير بابها، فلا تتغير نفسه، ولا تتجدد، ولا تستشعر لذة ولا أريحية «ولاشك فى أن تغير النفس وتجددها لذيذ لما يستحدث معها من الإحساس بها، ويكمل به من الوهم المتسلط عليها، فإن الوهم إنما يستكمل بما تورده عليه الحواس من الفوائد الجليلة، وأما الشىء الحاصل فلكون النفس قضت منه الوطر فلا تأثير لبقائه»[3].

المبدع إذن لا يغرب اعتباطًا أو كيفما اتفق إذ أن إغرابه مؤسس عليالفهم والتبصرو الوعى بخصائص التراكيب، والتفطن إلى ما بينها من صلات موجودة فعلاً حتى بين الثنائيات الضدية والمتناقضة لكنها

(١) عبد القاهر أسرار البلاغة ص ٧٥.
(٢) نفسه ص ١٣٠.
(٣) ابن سينا، الشفاء والخطابة ص ١٥٣.

دقيقة خفية، لا تدرك إلا بالروية والبصيرة وإعمال الفكر. أى أنه لا يدعى ولايخلق ما ليس كائنًا، ولا يوجد ما ليس موجودًا، ولكنه يكتشف ما هو موجود وثابت فعلا مما يراه هو ولا يفطن إليه غيره. وقد أشار عبد القاهر إلى أن الجمع بين المتناقضين «لم يكن له ذلك اللطف وذلك الحسن إلا لاتفاق كان ثابتًا... إلا أنه كان خافيًا لا ينجلى إلا بعد التأنق فى استحضار الصورة وتذكرها، وعرض بعضها على بعض، والتقاط النكتة المقصودة منها، وتجريدها من سائر ما يتصل بها»[1].

الطرب خبرة تأملية جمالية:

قلنا إن المعنى المجرد ليس فى ذاته بذى قيمة، وإنما القيمة فى صياغته وإكسابه دلالات طريفة تحليه خلقًا آخر يغزو الفكر ويستحثه على النظر والتدبر والتفكر فى دقة بنائه، وصواب تأليفه، وانسياب وحداته البنائية وتجانسها، وبراءتها من الحشو والمعاظلة. وبدون هذا الإخراج الفنى فإن المعنى المجرد لا يطرب المتلقى ولايلتحم بعقله. ولاشك أن «اللفظ متى كان كريمًا، متخيرًا من جنسه، سليمًا من الفضول، بريئًا من التعقيد حبب إلى النفوس واتصل بالأذهان، والتحم بالعقول»[2].

فالإخراج الفنى هو الذى يخلق المعنى، ويلقى عليه محبة من النفس فتعايشه ويعايشها، وبقدر ما تلتحم به يتوغل فى لحمتها وسداها، وبذا يصيران شيئًا واحدًا. وهكذا «النفس إذا رأت صورة حسنة، متناسقة الأعضاء فى الهيئات والمقادير والألوان وسرائر الأقوال، مقبولة عندها، موافقة لما أعطتها الطبيعة فنزعتها من المادة، واستثبتها فى ذاتها، وصارت إياها»[3].

ولم يكن الخلق الفنى ليثير الدهشة والتعجب، ويبعث على الطرب والأريحية إلا لأنه يعرقل عملية التلقى المباشر، والفهم التلقائى، ويستوقف المتلقى ليفكر ويقدر، ويتأمل بعقله، ويستحضر ببصره، ويعايش بحواسه وما يزال كذلك حتى يهتدى إلى صواب الصياغة ودقة الصنعة وصحة الخلق والتركيب. وهذا الجانب العقلى فى طرب المتلقى ليس إلا خبرة تأملية تهيب

---

(١) السابق ٧٥.

(٢) الجاحظ، البيان والتبيين ٢/ ٨.

(٣) ابن مسكويه، الهوامل والشوامل ص ١٤٢.

به أن يوقظ استجاباته الحسية فيستحضر ببصره، ويتمثل فى ذهنه، ويبذل الجهد فى التلطف والتأول وما يزال يتخيل ويتمثل ويقرب بين الغرائب حتى ينتزع لها وجهًا يخرجها من الغثاثة إلى الإحسان، ومن الإحالة إلى الإمكان.

ولما كانت الحواس هى نافذة الإحساس، وباب التخيل والتأول والمدخل الذى ينسل منه العقل إلى التصور والتذوق كان التركيز على الجانب الحسى فى عملية التذوق المطرب، وكان للبصر قصب السبق فى هذه العملية. حين ليمكن القول إن المعانى «تتحول فى العيون عن مقاديرها وصورها»[١]. وإن «محل الكلام من الأسماع محل النواظر من الأبصار»[٢]، وإن جمال الصياغة يرجع إلى «الإحالة على إدراك البصر»[٣]. وإذا قلنا إن الانتباه البصرى يمثل الجانب الأكبر فى عملية التذوق المطرب، فإن هذا لا يعنى أن طرب المتلقى لا يتحقق إلا إذا بنيت الصياغة على النقل الآلى، والترجمة الحرفية والتطابق الذى تدركه العيون المبصرة، وتتمثله على أساس من الحقيقة المرصودة والواقع العيانى، لأن هذا يجعل الشعر تصويرًا محضًا وليس جنسًا من التصوير. والمقصود بالعيون هنا إنما هى القلوب التى فى الصدور والتى تقوم على البصيرة والروية حتى وإن اعتمدت على العيون المبصرة فى استحضار الأشياء وتمثلها. فالرؤية هنا إنما هى «بعيون القلب»[٤]. وإذا كانت الحواس هى نافذة الإحساس فلا شك أن البصر هو أوسع هذه النوافذ وأقربها إلى عملية الاستحضار والتمثل، وما راء كمن سمعا فالنظر إنما هو نظر العقل لا نظر العين وهذا يقتضى صانع الشعر أن يصنعه صنعة لطيفة «مجتلبة لمحبة السامع للشعر والناظر بعقله إليه. مستدعية لعشق المتأمل فى محاسنه، والمتفرس فى بدائعه، فيحسه جسمًا ويتحققه روحًا أى يتقنه لفظًا ويبدعه معنى»[٥].

---

(١) الجاحظ، البيان والتبيين ١/ ٥٤.

(٢) الجرجانى، الوساطة ص ١٣٠.

(٣) العسكرى الصناعتين ص ١٢٠.

(٤) نفسه، ص ١٢٠، والقول للعتابى.

(٥) ابن طباطبا عيار الشعر ص ١٢١.

من الواضح إذن أن عملية التأمل هذه تتجاور الرؤية البصرية إلى التفرس والتفاعل والتقمص الوجدانى الذى يتمثل المعنى جسدًا ويشخصه روحًا، وكأنما هو الذى صنعه على عينه فر خاصًا به وليس جزءًا من المبدع ما دام أنه هو الذى «يبدعه معنى». وهذا يعنى أن المتلقى حين يطرب للمعنى الفنى فإنما يتعرف فيه على صبواته هو لا صبوات المبدع، فهو لا يعنيه من النص إلا ما يلذه فيطربه ويهز وجدانه، أما أن يقف على صبوات المبدع ومعتقده وتجربته ومدى التطابق بين صورته الفنية وصورته الحياتية فهذا ما لا يشغله كثيرًا لأنه إنما يتأمل هذا الخلق الفنى ويتفرس فيه لأنه يشع معنى خاصًا به هو سواء أوافق هذا المعنى حياة الشاعر أو تجربته ومعتقده أم لا وهنا يكون طربه ترجمة عملية عن استجادته هذا المعنى، وحكمًا له بالقيمة، أما مطابقة المعنى الفنى للمعنى الحقيقى فليس هذا فى ذاته مما يستحق الطرب ليوصف بالجودة أو الحسن. فالذى يقول:

يود بأن يمسى سقيمًا لعلها　　اذا سمعت عنه بشكوى تراسله

ويهتز للمعروف فى طلب العلا　　لتحمد يومًا عند ليلى شمائله

إنما يعبر عن معتقد يتضمن ودادة غريبة عن مألوف الناس، هذا المعتقد فى ذاته لا يوصف بالجودة والحسن وإنما الذى يستحق هذا الوصف إنما هو صياغة هذا المعتقد والتعبير عنه. إذ ليس الشعر سوى «قول فإذا أجاد فيه القائل لم يطالب بالاعتقاد لأنه قد يجوز أن يكون المحبون معتقدين لأضعاف ما فى نفس هذا الشاعر»[1].

فمعتقد الشاعر إذن لا يلذ المتلقى ولا يطربه، وإنما الذى يلذه ويطربه هو صياغة هذا المعتقد وإسقاطه فى صورة توقظ استجاباته، وتهيب به أن يتحسس ويتفرس ويتقمص ويحيل سمعه بصرًا ليتعرف على تجربته هو ويستحضر ما تنطوى عليه جوانحه من صبوات سابقة وأشواق قديمة من هنا لم يكن طرب المتلقى للصياغة الفنية لأنها مجرد طلاء خارجى يخطف الأبصار، أو زخرفة بديعية توقظ الآذان، ولكن لأنها انحرفت بالدلالة الحقيقية إلى دلالات طريفة، وسعت خياله، ودفعته

(١) قدامة، نقد الشعر ص ٧٦.

إلى وقفة تأملية هى بمثابة ترجمة عملية لموقفه من تلك الدلالات التى لا يحملها المعنى الحقيقى، ولهذا طرب الجاحظ أشد الطرب لقول أبى العتاهية:

يا للشباب المرح التصابى روائح الجنة فى الشباب

واستوقف منشده وراح يتفرس ويتأمل ويحلل طربه لهذا البيت فيقرر أن «له معنى كمعنى الطرب الذى لا يقدر على معرفته إلا القلوب، وتعجز عن ترجمته الألسنة إلا بعد التطويل وإدارة التفكير. وخير المعانى ما كان القلب إلى قبوله أسرع من السان إلى وصفه»[1]. ولا شك أن طربه هنا إنما كان لهذه الصياغة الفنية التى انحرفت بالمعنى الحقيقى عن صورته المجردة، وجعلته خلقًا آخر، أحال سمعه بصرًا، وأيقظ خبرته الجمالية، وبعثه على التأمل والتمثل، وراح يتفقد ما يداخله من الطرب، ويهزه من الأريحية. وهكذا إذا سمعت فى الشعر صنعة وإبداعًا أو تدقيقًا وإغرابًا وأردت تذوقه فـ «تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده، وتفقد ما يتداخلك من الارتياح ويستخفك من الطرب إذا سمعته، وتذكر صبوة إن كانت لك تراها ممثلة لضميرك ومصورة تلقاء ناظرك»[2].

فالطرب إذا خبرة وجدانية تعرو المتلقى إذا سمع فى الشعر صنعة وإبداعًا فينكص على عقبيه إلى صبواته الأولى يستعيدها ويتمثلها وقد تجسدت أمام عينيه واقعًا فنيًا بعد أن كانت أحاسيس هائمة ومشاعر غائمة ظل يعانيها فى حرج من إظهارها أو البوح بها وكأنه بطربه هذا إنما يتعلق بما كان يود أن يقوله فعجز عن التعبير عنه. حتى لكأنه يقول: «لو تمنيت أن أقول شعرًا ما تمنيت إلا هذه»[3].

وبالرغم من أن عملية التذوق المطرب هى من صنع المبدع والمتلقى معًا ـ هذا بما أبدع وأتقن وذاك بما تمثل واستحضر ـ إلا أنها فى الواقع إسقاط لصبوة المتلقى وانبعاث لخبرة جمالية تجعل الصياغة المتقنة محببة إلى نفسه، مقربة إلى عقله. إذ «ليست تخلو الأشعار من أن يقتنص فيها أشياء هى قائمة فى النفوس

---

(١) الأغانى ٣/ ١٣٨.

(٢) الجرجانى الوساطة ٢١ ـ ٢٢.

(٣) والقول لبعضهم وقد أطربته أبيات لعدى بن زيد، وانظر: فحولة الشعراء للأصمعى ١/ ١٤١.

والعقول، فيحسن العبارة عنها، وإظهار ما يكمن فى الضمائر منها، فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه، وقبله فهمه فيثار بذلك ما كان دفينا، ويبرز به ما كان مكنونًا، فينكشف للفهم غطاؤه، ويتمكن من وجدانه بعد العناء فى نشدانه»[1].

من الواضح إذن أن إسقاط الخبرة الوجدانية للشاعر ليست هى ما يطرب المتلقى وإنما الذى يطربه انبعاث خبرته هو وذلك بتوجيه المعانى والألفاظ واستحضار صبواته. ومن هنا يكون حكمه وتقويمه، أما نية المبدع أو معتقده وخبرته فهذا كما قلنا لايخضع للجودة، وإنما الذى عليه المدار هو صياغة هذا المعتقد وإخراجه مخرجًا فنيًا «فليس العمل على نية المتكلم وإنما العمل على توجيه معانية وألفاظة»[2].

وتوجيه المعانى والألفاظ إنما يعنى استحضار الإشعاعات والدلالات والخبرات المماثلة التى تكشف جماليات الصنعة وتجعل لها قيمة تلتحم بعقل المتذوق ووجدانه، وتجعل له سلطانا من الخيال لا يقيضه له المعنى المجرد وعندئذ يهزه الطرب وتداخله الأريحية، فلا يلبث أن يتخذ وقفة سلوكية تكون بمثابة حكم بالقيمة: «فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى الحلو اللفظ، القائم البنيان المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من السحر، وأخفى دبيبا من الرقى، وأشد إطرابا من الغناء فسل السخائم وحل العقد، وسخى الشحيح وشجع الجبان[3].

فالصياغة إنما تبهر وتطرب لأنها تنحرف بالمعنى عن دائر التقرير والبث المباشر، وترتفع به إلى مستوى الخلق الفنى الذى يثير الفكر ويبعث الخيال ويخرج المتلقى من دائرة المعاد المملول. دونك مثلا قول الراعى النميرى:

أخليفة الرحمن إنا معشر حنفاء نسجد بُكرة وأصيلا
عرب نرى لله فى أموالنا حق الذكاة منزلا تنزلا

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر ص ١٢٠.
(٢) الآمدى، الموازنة ٧٩، ١٢٠.
(٣) ابن طباطبا، عيار الشعر ص ٦.

وبالرغم من أن هذا القول موزون مقفى ذو معنى كريم إلا أنه يقوم على التقرير والخطابية والبث المباشر، ولهذا لم يهتز له عبد الملك بن مروان لأنه وقف به عند حدود المعنى الحقيقى، وأوقعه فى رتابة المعاد المملول، فلم يثر لا خبرته الجمالية ولا خبرته الوجدانية ولهذا أعرض ونأى بجانبه وقال له: «ليس هذا شعرًا هذا شرح إسلام وقراءة آية»[1].

ولما كان المعنى المباشر لا يثير المتلقى، ولا يبعث لديه الإيهام فقد سوغ للشاعر أن ينحرف بالدلالة الحقيقية لهذا المعنى إلى دلالات طريفة، وأن يضفى عليه من الإشعاعات ما يجعله خلقًا آخر يحيل السمع بصرًا فيشد انتباه المتلقى، ويخرجه من رتابة المعاد المملول، وهكذا المبدع «يتوقى الاقتصار على ذكر المعانى التى يغير عليها دون الإبداع فيها، والتلطف لها لئلا يكون كالشىء المعاد المملول»[2].

فالخروج بالمتلقى من دائرة المعاد المملول هو الحد الفاصل بين الإبداع والنظم، وهـذا مـا فطـن إليـه المتأخرون والمولدون فإن هؤلاء حين ألموا بمعانى القدماء ابتعدوا بها عن مألوفهم «فأحسنوا التأمل، وأصابوا التشبيه، وولدوا المعانى وزادوا على ما نقلوا وأغربوا فيما أبدعوا»[3] لقد فطنوا مثلا أن المبدع لا يشبه الخدود بالورود إذا وصف بالجمال لأن هذا الوصف من المعانى المبتذلة التى ليست محلا للفضل والمزية ولكنه حين يتناول هذا المعنى المبتذل يأتى بلفظة تستعذب، أو ترتيب حسن، أو تأكيد يوضع فى موضعه ليجعل هذا المشترك المبتذل فى صورة المخترع المبتدع حتى «إذا قسته إلى غيره وجدت المعنى واحدًا ثم أحسست فى نفسك هزة، ووجدت طربة تعلم لها أنه انفرد بفضيلة لم ينازع فيها»[4].

فالتصرف فى المعنى المبتذل والتحوير فى دلالاته هو الذى يخلق هذا المعنى ويكسبه قيمة تخرجه من حيز الاتباع إلى أفق الابتداع، ومن رتابة المعاد المملول إلى

---

(١) الموشح ١٥٧.

(٢) ابن طباطبا عيار الشعر ص ٢٣.

(٣) جستاف فون جرونباوم، آراء بن أبى عون الأدبية، ضمن دراسات فى الأدب العربى، .مكتبة الحياة/ بيرت/ ١٩٥٩ ص ٢٦، ترجمة محمد يوسف نجم وآخرون.

(٤) الجرجانى، الوساطة، ١٥٠، ١٥١.

جدة المستطرف الغريب «ألا ترى لو أن رجلا أراد فى المدح تشبيه رجل لما أخطأ أن يشبهه فى الجود بالغيث والبحر، وفى الإقدام بالأسد، وفى المضاء بالسيف، وفى العزم بالسيل، وفى الحسن بالشمس. فإن لم يحسن تركيب هذه المعانى فى أحسن حلاها من اللفظ الجيد الجامع للرقة والجزالة والعذوبة والطلاوة والسهولة والحلاوة لم يكن للمعنى قدر»[1].

وبدهى أن هذا القدر لم يكن المعنى ليكتسبه لو لم ينحرف الشاعر بدلالته وينحو به منحى التخييل المحرك لما أراده من إثارة الفكر وعرقلة عملياته عن التذوق المباشر، والفهم التلقائى، ليفكر ويقدر، ويتلطف ويتأول، ويحشد ملكاته الذهنية والتخييلية لاستحضار هذه الدلالة الجديدة وتمثلها حتى ينتزع لها قناعة فنية تخرجها إلى نطاق المستغرب الطريف وتبعدها عن رتابة المعاد المملول ولاشك أن «النفس تأخذ من الأخبار المستطرفة والأحاديث الغريبة عندها شبهًا بما يأخذه الجسم من أقواته، وما حصلته النفس من العلوم والمعارف فإعادته عليها يمنزلة الغذاء من الجسم الذى تكتفى منه، فإن أعيد عليه غذاؤه الأول ثقل عليه واستعفى منه وكذلك حال النفس فى المعارف[2]».

ولا شك أن ثمة فرقا بين شاعر يوازن بين قوة قومه وضعف أعدائهم فيلجأ إلى هذا المعنى الذهنى المجرد وبين آخر يعبر عن المعنى ذاته بردفه وهو زأر الأسد وضبح الثعالب:

فإن أسمعوا ضبحًا زأرنا فلم يكن شبيهًا بزأر الأسد ضبح الثعالب

فإنما أشار إلى قوة قومه وضعف أعدائهم إشارة مستغربة لها من الوقع بالتمثل ما لم يكن لو ذكر الشىء المراد بنفسه[3]. وكذلك لفظة «قيد الأوابد» كناية عن السرعة فقد انتحت بالمعنى المجرد منحى التخييل المحرك لما أراده من وصف الفرس بالسرعة وأنه جواد «فلم يتكلم باللفظ بعينه ولكن بأردافه ولواحقه التابعة له. والناس يستجيدون لامرىء القيس هذه الفظة فيقولون هو أول من قيد الأوبد، ولو قال ذلك بلفظه لم يكن له عند الناس من الاستجادة ما جاء من إتيانه بالردف له[4].

(١) ابن رشيق، العمدة ١/ ١٢٧.
(٢) الهوامل والشوامل ص ٣١٤.
(٣) قدامة، نقد الشعر ص ٩٦.
(٤) نفسه، ص ٩٣.

لطرب وجماليات النص:

وواضح من اتخاذ الطرب محورًا للإبداع وربط المتلقى بالمبدع من خلال هذا التأثير النفسجسمى أن الشاعرية قدرة أدائية وليست قدرة كامنة، ما دام الفيصل فى التقويم هو المتلقى وليس المبدع «فإنما الشعر ما أطرب وهز النفوس وحرك الطباع». وكلمة ما أطرب هذه تكشف عن صلة الشاعرية بالجهاز الحركى للمتلقى بأبعاده النفسية والجسدية والعقلية. وهى فكرة تضرب بجذورها فى الخطاب النقدى. ولعل أول إرهاصاتها ما واكب قول عبد الرحمن بن حسان بن ثابت ـ وكان صبيًا ـ حين لسعته نحلة فجاء أباه يبكى، فلما سأله أن يصفها قال: «طائر كأنه ملتف فى بردى حبرة». عندئذ صاح حسان: «قلت الشعر ورب الكعبة»[1].

وإذا تأملنا هذا القول الشعرى لم نكد نتحسس له حظا من العناصر النمطية التى تدخل فى حد الشعر، ومع هذا فقد فتح نوافذ الفكر والتخيل لدى أبيه، وحرك جهازه الاستقبالى ليقيمه عمليًا بصياحه. ولا شك أن الانتباه السمعى بما يستقبله من الذبذبات الصوتية التى يرسلها الشاعر من خلال أدائه القولى يمثل عنصرًا بارزًا فى عملية الطرب. فالشعر قول والقول إشارات تنبه الجهاز السمعى للمتلقى ليوقظ استجاباته الحسية، ويبعث خبرته الجمالية للنظر والتخيل، والتأويل والتلطف، وما يزال كذلك حتى يتمثل المعنى وينتزع له قناعة فنية تخرجه من رتابة المعاد المملول فيطرب ويهتز. فإذا كان الشعر فى المقام الأول خلقًا فنيًا فمعنى هذا أن له سلطانًا على ملكات التخيل والفكر والشعور فأية ملكة من هذه استثارتها إذن مقولة الغلام؟

يبدو أن ثمة ملكة غير هذه لها سلطان على القوة الشاعرة وهى ملكة الإحساس الجمالى، وهذه الملكة هى قوام الابداع والتذوق معًا، لأنها من ناحية تنم عن فطنة المبدع حين يجوس خلال الأشياء لا ليكتشفها وينقلها، ولكن ليكتشف ما بينها من صلات طريفة. وهى من ناحية أخرى تثير الصراع المعرفى لدى المتلقى ليفكر ويقدر، ويتمثل هذه الصلات الغريبة وينتزع لها من القناعة الفنية ما يخرجها من الإحالة إلى الإمكان، ومن الغثاثة إلى الاستحسان، وبهذا يحدث التوازن

---

(١) الحيوان ٣/ ٦٥.

النفسجسمى لهذا ولذاك، وبهذه الملكة يبوح الشاعر ويبين عن موقفه، وبها يتخيل المتلقى ويستحضر خبراته الجمالية والوجدانية حتى يفهم ويتذوق، ويحصل على لذة المعرفة والتذوق معًا. وطربه هذا إنما هو فى الواقع انتظام عملياته الذهنية والنفسية والجسدية من تأثير البنية الإيقاعية والانحراف باللفظة عن دلالاتها الوضعية. فالشاعرية قدرة خاصة لها سلطان على ملكات التخيل والفكر والشعور تحدث للمتلقى إيهامًا يعصف بكيانه ويهز أعطافه كما عصف بالمبدع وهز أعطافه. وهذه الصلة بين الجهازين الإدراكى والحركى هى المحك الذى أطرب حسانًا وبعث ملكاته التخييلية والفكرية. فالمقولة أبانت عن موقف فنى يتجاوز الترجمة الحرفية، وينأى عن التقرير والبث المباشر. فقد أراد أن يقول: لسعتنى نحلة كبيرة فلم يفعل هذا بلفظه وإنما قال: «طائر ملتف فى بردى حبرة» فانتحى بالمعنى الذهنى المجرد منحى التخيل المحرك لمقصده من الإصابة والتهويل والمبالغة وتلك هى أبرز مؤثراته الفنية. فهو أولا اتخذ من التشبيه أداة لتجربته الشعورية. والتشبيه ليس مجرد عملية إلحاق تتطابق فيها النسب والأبعاد. ولكنه خبرة فنية تقوم على التفطن لخصائص الأشياء وإبرازها والتعبير عنها تعبيرًا ينم عن التأمل والتفاعل والمعايشة، فهو «ركن من أركان الشعر»[1]. ثم إن فلسفة التشبية. تقوم أصلا على الإصابة الحسية فضلا عن الموازنة والغيرية، فالأطراف تحتفظ بكيانها، دون أن تندمج أو تصير كيانًا واحدا. وخلاصة هذه الفلسفة أن «الشىء مثل الشىء وليس هو إياه»[2] لأنه لو كان إياه لتطابقا وانتفت فائدة الإلحاق. ومع بساطة هذه الفلسفة واقترابها من العمليات الحسابية فهى ترمى إلى الموازنة بين المعنى ومعادلاته الفنية لتخلق عالمًا تتوازن فيه الأشياء. فالزنبور فى مقابل الطائر، وجناحاه فى مقابل الثياب، ولونه لونه، كما أن تماثلهما الشكلى متصور فى الذهن. ومع أن عناصر الصورة مستمدة من الواقع الحسى ـ النحلة والطائر والثوب الأحمر ـ إلا أنه أخرج هذا الواقع مصبوغًا بإحساسه بالألم فجمع بين الحس والإحساس، ولم يقتصر على الإصابة الحسية وإنما قرنها بالمبالغة والتهويل فقلب السمع بصرًا حين ارتفع بالنحلة الصغيرة إلى مستوى الطائر، وارتفع

(١) ابن سينا، فن الشعر ص ١٥٧.
(٢) نفسه.

بالطائر إلى مستوى الشخص الملتف فى برود يمانية تضرب حمرتها إلى السواد، وبهذا جمع بين الحسنيين إصابة التشبيه، ثم المبالغة التى قلبت السمع بصرًا، فإذا قلنا إن «أبلغ الوصف ما قلب السمع بصرًا»[1] فإن «أحسن التشبيه أن يمثل الشىء بما هو أعظم وأحسن وأبلغ منه فيكون حسنه ذلك لأجل الغلو والمبالغة»[2].

تلك هى أبرز المؤثرات الفنية فى مقولة عبد الرحمن التى قلبت سمع أبيه بصرًا، وأثارت خبرته الجمالية، واستدرجته بهذا الصياح ليترجم عمليًا استجادته لهذه التجربة. وهذا الطرب هو أخص خصائص الكلمة الفنية الموقعة، وهو المعيار الجمالى الذى يستثير المتلقى ويستحثه أن يفتش فى نفسه، ويتفقد ما يداخلها من الطرب إذا أراد تذوق الشعر[3].

وإذا كان انقلاب السمع بصرًا هو المحك الحقيقى للتذوق المطرب فإن الانتباه السمعى هو الزناد الذى يقدحه هذا المحك. فالشعر فن قولى موقع يثير الجهاز السمعى للمتلقى فيحيل هذه الذبذبات الصوتية إلى صور يتمثلها فى ذهنه ويبدعها شخوصًا حتى يمكنه تمثل المعنى واستحضاره ثم تذوقه والطرب له. وهذا يعنى أن الشعر فى المقام الأول «قول» وهذا القول عنصر أساسى يميزه عن سائر الفنون، وبه يستثار السمع وتطرب النفس. فإذا كان الأمر كذلك فلماذا طرب النابغة لحسان وحكم له بالشاعرية «وقبل أن يتكلم» أى قبل أن يتلقى منه قولاً موقعًا ينبه جهازه الاستقبالى ويبعثه على التذوق والحكم؟!.

الواقع أن الشاعرية فى المقام الأول «تعلق» قبل أن تكون قولاً، وهذا التعلق إنما هو خبرة جمالية تنطوى على بصيرة فنية وإحساس نقدى وقدرة استقبالية تجعل الشاعر يفطن إلى ما لم يفطن إليه غيره ويكشف عما شاهده من قصور فيستعد ويتهيأ، ولا يقر قراره حتى يزيح هذه القوة الشاعرة التى تؤز وجدانه وتضغط عليه وتهيب به أن يوقظ استجابة المتلقى بالتأثير فى جهازه الحركى. وبهذه الاستجابة يغزو فكره ويستدرجه للتعبير عن موقفه إيجابًا أو سلبًا. وهذا ما نفسر به طرب

---

(١) ابن رشيق، العمدة ٢/ ٢٥٩.

(٢) ابن سنان الخفاجى، سر الفصاحة ص ٢٢٨.

(٣) الجرجانى، الوساطة ٢١ ـ ٢٢.

النابغة لحسان «قبل أن يتكلم» ذلك أن حكمه لحسان إنما أعقب حكمًا آخر لقيس بن الخطيم بأنه أشعر الناس لقوله:

أتعرف رسمًا كاطراد المذاهب لعمرة وحشًا غير موقف راكب

وعبثًا يحاول حسان أن يقف فى هذا البيت على جماليات خاصة عصفت بالنابغة وأطربته مع الخلل الواضح فى بنيته الأسلوبية بالتقديم أو التأخير أو الفصل. يقول حسان: «فدخلنى منه وإنى فى ذلك لأجد القدرة فى نفسى عليه، ثم تقدمت فجلست بين يديه فقال: أنشد فو الله إنك لشاعر قبل أن تتكلم. وكان يعرفنى قبل ذلك فأنشدته فقال أنت أشعر الناس»[1].

فالحكم بالشاعرية هنا دون قول مسموع إنما يرجع إلى ما لحظه من تعلق حسان واستعداده، وتحرك حاسته النقدية، وتوفز جهازه الاستقبالى لإسقاط هذه القوة الكامنة والتعبير عن خبرته التأملية الجمالية.

❁ ❁ ❁

وطرب التلقى وانبهاره أو بالأحرى تأثره النفسجسمى هو كما قلنا انبعاث لخبرة جمالية تهيب به أن يحرك ملكاته الاستقبالية ليترجم عمليًا موقفه من النص فإذا استحضرنا موقف نصيب حين سئل أى الناس أشعر؟ فقال: إنه «ليس لأحد من الشعراء بعد امرىء القيس ما لزهير والنابغة والأعشى فى النفوس»[2]. وأضفناه إلى ما قرره ابن رشيق من أن الشعر ما أطرب وهز النفوس ألفينا أن كلمة فى النفوس هنا هى بيت القصيد، فقد قرنت الشاعرية بمدى استجابة المتلقى وتأثره النفسى. ولا شك أن امتداد تأثير هؤلاء الفحول إلى عصر المتأخرين دليل على وجود جماليات فى أشعارهم تتجاوز عصرهم لتغزو ملكات التخيل والفكر لدى هؤلاء، وأن تأثيرهم لم يكن رهنًا بطلبة عارضة أو حاجة موقوته، وإنما امتد أجيالا وأجيالا فتزداد أشعارهم جمالاً كلما زيدت إنشادًا وسمعًا وتمثلا. فالتأثر النفسى هو محك الشاعرية والفحولة، وبدونه يفقد النص حضوره مهما تهيأ له من براعة الوصف والتمكن من

(١) الأغانى ٣/ ١٠.
(٢) العمدة ١/ ٩٧.

التشبيه. ولهذا نفهم كيف جردوا من الفحولة شاعرًا مثل ذى الرمة بالرغم من الإجماع على أنه «قدر من التشبيه على ما لم يقدر عليه غيره»[1]. وأنه «أحسن الإسلاميين تشبيهًا»[2] ذلك أن القدرة التشبيهية أو بالأحرى الإصابة فى الوصف لا تنهض وحدها لتحقيق الإيهام الشعرى الذى يفتح نوافذ الفكر والتخيل، ولا تنم إلا عن براعة فى المطابقة العيانية بين شيئين أو أكثر، فلا تطرب النفوس ولا تحرك الطباع ولا تكون إلا كالطلاء الخارجى الذى يغطى قصورًا أو يوارى سوأة ولا يتمخض إلا عن تأثر عارض ينبه الآذان فقط ولا يجاوزها إلى القلوب.

وإذا أردنا أن نتمثل الشاهد الذى يبرز هذا المعنى ألفينا قوله:

تنجو إذا جفلت تدمى أخشتها وابتل بالزبد الجعد الخراطيم[3]

ومن الغريب أنه ظل عامًا يطلب هذا المعنى، فلما ظفر به دخل المسجد وخر ساجدًا. وتبحث عن الجماليات الخاصة التى عصفت بكيانه حتى خر يؤدى سجدة الشعر فلا تكاد تطلع إلا على فرقعات لفظية تتمثل فى حوشيته وغرابة بنياته. وذلك حسن ظاهرى لا يهز النفوس ولا يحرك الطباع. ولهذا وصف شعره بأنه «حلو أول ما تسمعه فإذا كثر إنشاده ضعف ولم يكن له حسن»[4]. وأنه مثل «بعر الظباء ونقط العروس» فى سطحيته وتأثيره العارض. وهكذا «بعر الظباء إن شممت شممت ريحًا طيبة، وإن فتشت فتشت عن نتن، ولها شم فى أول شمها ثم تعود إلى أرواح الإبل، أو أنها أول ما تشم يوجد لها رائحة ما أكلت الظباء من الشيح والقيصوم والجفجاف، فإذا أدمت شمه ذهبت تلك الرائحة. ونقط العروس تضمحل عما قليل وإذا غسلت ذهبت»[5].

❁ ❁ ❁

وطرب المتلقى للنص تختلف درجاته تبعًا لما يفد عليه من جماليات هذا النص. فقد يقف عند التأمل العقلى الذى يطرب الفهم لصواب الصنعة واعتدال أجزائها،

(١) ، (٢) الموشح ص ٢٧١.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه.

(٥) نفسه. والشيح والقيصوم والجفجاف نباتات طيبة الرائحة.

وحسن تركيبها، ونحو ذلك من مواطن التأمل العقلى التى تقف عند حدود المطابقة العيانية ومقابلة شيء أو أكثر بمثله كما فى بيت امرئ القيس:

كـأن قـلوب الطـير رطبًا ويـابسًا لدى وكرها العناب والحشف البال[1]

فقد حسده عليه بشار وظل باخعًا نفسه على آثاره أسفًا ألا يكون له مثله ولم يطمئن ويذهب حسده حتى قال:

كأن مثار النقع فوق رؤسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه[2]

وقد عبر أكثر من واحد عن طربه لهذا البيت لبراعته التصويرية القائمة على المقارنة الحسية والتطابق الدقيق الذى لا ينتقض إذ عكس. وبلغ إعجابهم بهذا التطابق حد التقعيد فقالوا «أحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض[3]». ومن الواضح أن هذه براعة عقلية لا تثير فى النفس إلا انفعال التعجب بهذه الذات التى يراد وصفها لا بهيئتها[4].

وقد ترجع جماليات النص إلى كلمة تثرى المعنى وتضفى عليه من الدلالات ما يثير فى المتلقى ملكة التخيل، ويعرقل عملياته الذهنية ويستوقفها لاستحضار جماليات هذه الكلمة وتذوقها، وذلك مثل كلمة «تجد» فى بيت لبيد»:

وجلا السيول عن الطلول كأنها زبر تجد متونها أقلامها

فقد انتحت بالتشبيه منحى التخييل المحرك لما أراده من التجدد والحدوث والتكرار، ولذلك عصفت بالفرزدق لما سمعها ولم يملك إلا أن يدخل المسجد ويخر ساجدًا ولما سئل فى ذلك قال قال: «أنتم تعرفون سجدة القرآن وأنا أعرف سجدة الشعر»[5].

---

(١) ديوانه ٣٨، دار المعارف، مصر ١٩٥٨.

(٢) ديوانه ٣١٨/١، القاهرة ١٩٥٠.

(٣) ابن طباطبا العلوى، عيار الشعر١١.

(٤) انظر: نقد الشعر لقدامة ١٢٢، والصناعتين للعسكرى ٢٤٦، والعمدة لابن رشيق ٢٨٩/١، ودلائل الإعجاز لعبد القاهر ٧٥، والمنهاج لحازم القرطاجنى ٦٩، والطراز ليحيى بن حمزة العلوى، ٢٦٦/١٥.

(٥) الأغانى ٣٧١/١٥.

وكما أن للشعر سجدة فله أيضًا «تسبيحة» وقد قال جرير مزهوًا بتفرده بين أترابه: «أنا سبحت الشعر تسبيحًا»، ولما سئل فى ذلك قال: «نسبت فأطربت، وهجوت فأرذيت، ومدحت فأسنيت، ورملت فأغزرت، ورجزت فأبحرت. فأنا قلت ضروبًا من الشعر لم يقلها أحد قبلى»[1]. فإذا كان التسبيح يعنى التهليل والتعظيم والتقديس فإن تسبيحه شعره إنما يعنى إخلاصه وخلوصه والارتفاع به إلى مستوى الإطراب ليظل مؤثرًا فى النفوس، دائم السيرورة بين تمثل وسماع. وهذه السيرورة تعنى اقتداره على التعبير عن أذواق العامة وأفكارهم وتوجهاتهم، بخاصة فى باب الهجاء البذىء والسباب الفاحش. وهو اقتدار حسده عليه الأخطل وعبر عن هذا بقوله: «لقد أعطى جرير من سيرورة الشعر ما أعطيه أحد، لقد قلت بيتًا ما أعرف فى الدنيا بيتًا هو أهجى منه وهو:

قوم إذا استنبح الأضياف كلبهم قالوا لأمهم بولى على النار

وقال هو:

والتغلبى إذا تنحنح للقرى حك استه وتمثل الأمثالا

فلم يبق سقاء ولا أمة إلا رواه»[2].

ومع أن صلة السيرورة بالشاعرية ليست دائمًا ضربة لازب من حيث أن طبقة السقائين والإماء وأمثالهم من الطبقات الشعبية غالبًا ما تكون سطحية فى أذواقها ومقاييسها إلا أن حسده على هذه السيرورة ينطوى فى الواقع على انبهار بسمة هزت نفسه وأطربته فظل باخعًا نفسه أسفًا على أن لم تكن لديه. وبهذا يكون طربه قد لبس قناع الحسد، ووجه الدلالة أن المحسود يملك شيئًا لا يقدر عليه الحاسد فيتمنى زواله.

ولم يكن الأخطل فى حسده هذا بدعًا من أترابه، فالفرزدق حسد ليلى الأخيلية على أبيات لها أطربته أى طرب[3]، وجرير ظل يستمع إلى ابن الرقاع (ـ ٩٥هـ) وهو ينشد الوليد بن عبد الملك:

---

(١) الشعر والشعراء ١/٧٧.
(٢) الموشح ص ١٧٢.
(٣) السابق.

غلب المساميح الوليد سماحة وكفى قريش المعضلات وسادها

فلما وصل إلى قوله:

تـــزجى أغـن كأن إبرة روقه .....

يقول جرير: «فقلت: وقع والله، ما يقدر أن يقول أو يشبه به ـ فلما قال:

قلم أصاب من الدواة مدادها .....

رحمت نفسي وحلت الرحمة حسدا»[1].

ومن الواضح أن حسده هنا إنما ينصرف إلى مقدرة ابن الرقاع على التأليف بين المتباعدين ـ قرن اظبية الصغير والقلم الذى أسود طرفه من المداد ـ وانتزاعه للشيء شبهًا من غير جنسه. وهو تشبيه على إصابته غريب مبهر لأنه جمع بين شيئين يندر اجتماعهما فأحدهما من الحاضرة والآخرة من البادية.

(١) الكامل ٣/ ١٤١.

الفصل الرابع

❑ الإبداع رؤيا حدسية ❑

أشرنا فى الفصل السابق إلى أن الشعر ليس فقط قولا موزونًا مقفى ذا معنى. وأن مثل هذا الحد لا يكاد يبين إلا عن تحديد عام يمثل شكل الشعر لاروحه، فثمة أحكام بالشاعرية، بعضها أغفل هذه العناصر جميعها، وبعضها غض الطرف عن اثنتين من أبرزها وهما الوزن والقافية لا لأنهما لا يدخلان فى حده، ولكن لأنهما وحدهما يجعلان الشعر جسدًا بلا روح، ورؤية بلا رؤيا. والشعر فى المقام الأول إنما هو رؤيا وإحساس قبل أن يكون قولا، وهو قبل هذا وبعده حدس وتعلق، وبصيرة فنية، وانفعال مخيل.

والرؤيا الحدسية التى نعنيها هنا هى التى يشار إليها باسم الفطنة والذكاد، تلك القدرة التى تجعل الشاعر يبدو وكأنه يستمد معرفته من عالم غير منظور، أو يتلقى عن رئى يكشف له حجب الأشياء ليستنبطها ويستنطقها ويجوس خلالها ليبرز ما بينها من صلات خفية إذا أبصرها غير الشاعر لم يكد يراها. ولعل فى الدلالة اللغوية لمادة شعر إشارة إلى ما اختص به الشاعر من هذه الرؤيا الغامضة، وتلك المعرفة الخفية، فالشعر من معانيه العلم. ومنه قولهم ليت شعرى أى ليتنى علمت، وأشعره الأمر وأشعره به: أعلمه إياه. واستشعر فلان الخوف إذا أضمره. . . . وقائله شاعر لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره أى يعلم، وسمى شاعرًا لفطنته[1].

وبالرغم من أن الرؤية والعلم من الدلالات الأولية فى اشتقاق الكلمة، إلا أننا آثرنا التعبير بكلمة «الرؤيا الحدسية» احترازًا من التداعيات التى يثيرها التعبير بهاتين الكلمتين ـ الرؤية والعلم ـ فإحداهما توهم بضرورة الإصابة التامة والمطابقة الحرفية، والنقل الآلى، كما هو الشأن فى معطيات رأى البصرية التى تنصب مفعولا. وأما الأخرى فقد تنصرف إلى العلم بالآلة موهمة بأنه علة الشعر، وكما هو مقرر فالعلم لا يصنع شاعرًا، أما كلمة الرؤيا مضافة إلى الحدس فهى وحدها التى تشير إلى

(١) اللسان مادة شعر.

اختلاف المجال الإدراكى بين الشاعر وغير الشاعر وتؤهله للإدراك الخفى الذى يتجاوز التقعيد والتحديد والمطابقة العيانية. وهذا ما جعلهم يعتمدون الفطنة عنصرًا جوهريًا فارقا: «وإنما سموه شعرًا لأنه الفطنة بالغوامض من الأسباب، وسموا الشاعر شاعرًا لأنه كان يفطن لما لا يفطن له غيره من معانى الكلام وأوزانه، وتأليفه وإحكامه وتثقيفه، فكان لا يفوته من هذه الأسباب كلها شىء»[1].

وتفسير الشعر بالفطنة يشير إلى الرحم التى انبثق منها وهى الشعور، فالفطنة تتضمن الطاقة العقلية والشعورية واليقظة الحسية التى تتيح للشاعر أن يجوس خلال الأشياء، يتحسس ما بينها من علاقات، ثم يبرزها فى صورة طريفة كأننا نراها أول مرة. وهذا الشعور الخفى هو جوهر الشعر ومادته الأولى والشرط الأول لقيام الشاعر «**فالشاعر من شعر يشعر فهو شاعر. ولا يستحق هذا الاسم حتى يأتى بما لا يشعر به غيره، وإذا كان إنما يستحق اسم الشاعر لما ذكرنا فكل من كان خارجًا على هذا الوصف فليس بشاعر، وإن أتى كلام موزون مقفى**»[2].

تلك هى الدلالة العامة لمادة شعر وهى كما لاحظنا تدور حول العلم الخفى، والشعور الغامض، والإدراك الباطنى، والرؤيا الحدسية التى تتطابق فيها الأشياء التطابق الذى لا يدرك بالبصر والرؤية، ولكن بالبصيرة والروية. فإذا انتقلنا إلى الإرهاصات النقدية التى تترجم هذا المفهوم ألفينا قول ابن سلام (ـ ٢٣٢هـ): «وليس هذا من الشعر، وإنما هو كلام مؤلف معقود بقواف». وذلك تعقيبًا على أبيات لمحمد بن إسحاق تفتقد هذه الدلالة. فهو هنا قد تجاوز التعريف النمطى وارتفع بالشعر إلى مستوى الرؤيا الفنية التى تجعل من الشعر انفعالا ومحاكاة تخييلية، وتغض الطرف عن معناه الخلقى أو مخالفته الواقع، حتى كان من موطن الملاحظة أنه عد امرأ القيس «أحسن طبقته تشبيها»[3] مع علمه أنه كان يتعهر فى شعره. كما أنه وضع كثير عزة (ـ ١٠٥هـ) فى الطبقة الثانية من الإسلاميين، وجميلا (ـ ٨٢هـ) فى السادسة مع اعترافه أن «جميلا كان صادق الصبابة، وكثيرًا يتقول ولم يكن عاشقًا[4]». فالذى

(١) أبو حاتم الرازى، الزينة ص ٨٣.
(٢) ابن وهب، البرهان ص ٣٠.
(٣) طبقات فحول الشعراء ١/ ٢٥٩، ٥٥.
(٤) نفسه ٢/ ٥٤٥.

يهم فى الشعر هو المطابقة الفنية التى تترجم الفطنة، وحسن التصرف. أما طبيعة هذا الانفعال من حيث مطابقته الواقع أو عدم مطابقته، ومن حيث التزامه الخلقى أو انفصامه فليست عارًا على الشعر أو شرفًا له ما دامت قد تهيأت له هذه الرؤيا الانفعالية.

وإذا كان ابن سلام قد غض الطرف عن المطابقة الواقعية وارتفع بالتجربة الشعورية إلى مستوى المطابقة الفنية، فإن الجاحظ (ـ٢٥٥هـ) حين قرر أن «الشعر صياغة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير»[١]، لم يجد فى صدره حرجًا أن يجرد من الشاعرية ذلك الذى قال:

لا تحسبن الموت موت البلى إنمـا المـوت سؤال الرجال

فمع أنه قول موزون مقفى ذو معنى كريم هو أن ذل الحاجة دونه الموت مرارة. إلا أنه يفتقد الرؤية التخيلية: «وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرًا أبدًا»[٢].

وقد استمر هذا التصور لمفهوم الشاعرية يخايل التعريفات التى وضعت للشعرفى القرن الثالث الهجرى،، ولم يكد هذا القرن يطفئ آخر ذبالاته حتى برزت التعريفات التى تبرز هذه الفكرة وتربط الشعر بالشعور والفطنة مفصحة عن المكونات الفعالة فى هذه الرؤيا الحدسية:

ـ فالجرجانى (ـ ٣٦٦هـ) يقرر أن الشعر علم «يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقولة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الأسباب فهو المحسن المبرز»[٣] فالطبع هنا إنما يعنى القوة الشاعرة التى تشمل الانفعال والملكة التخيلية. بينما تشير الرواية إلى الإطار المعرفى الذى يغذى هذه القوة، ويمدها باللفظ الشعرى والمعجم الأدبى والديباجة الفنية، أما الذكاء فيشير إلى القوة العقلية التى تؤهل لإدراك الأشياء وتنظيمها وإعادة صياغتها. وحين تلتقى

(١) الحيوان ٣/ ١٣٢.
(٢) نفسه ٣/ ١٣١، ١٣٢.
(٣) الوساطة ص ١٥.

فى الشاعر هذه الطاقات جميعًا تبقى فقط الخبرة والممارسة التى تترجم عمليًا قدرته الكامنة وطبعه الفطرى.

ـ وإذا كان الجرجانى قد جعل الفطنة والذكاء من المكونات الفعالة فى الرؤيا الإبداعية فابن رشيق (ـ٤٥٦هـ) ينص صراحة على الاستعارة عنصرًا جوهريًا فى المفهوم. والاستعارة كما نعلم قول مخيل يحرر الأطراف من دلالتها المعجمية وتناسبها المنطقى، ويكسبها دلالات طريفة تحمل تهويمات الشاعر وانفعالاته ورؤياه الحدسية. إذ: «الشعر ما اشتمل على المثل السائر، والاستعارة الرائعة، وما سوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن»[(١)]. كما أنه فى نص آخر قد حرص على إبراز الخصائص الوظيفية التى تهدى إلى عمليتى الإبداع والتذوق. فهو يقيس الشاعرية بتأثيرها النفسجسمى حين يجعل الطرب معيار الشعر، «وبابه الذى وضع له وبنى عليه لا ما سواه، فإنما الشعر ما أطرب وهز النفوس وحرك الطباع[(٢)]».

ولا شك أن تعريف الشعر بوظيفته التأثيرية تطور يبرز العناصر التى تغزو فى المتلقى ملكات التخيل والفكر والشعور. وهى فكرة تبناها الفلاسفة المسلمون حين جعلوا المحاكاة التخييلية عنصرًا جوهريًا فارقا فالشعر عند ابن سينا: «هو الكلام المخيل، المؤلف من أقوال موزونة، متساوية، وعند العرب مقفاه»[(٣)]. وبهذا جعل للخيال قصب السبق بين عناصر التعريف. والخيال كما نعلم رؤيا فنية تحرر الأشياء من دلالتها المعجمية، وتطلقها من إسار التحديد المادى، والانضباط المنطقى لتخاطب فقط القوى الانفعالية فى المتلقى.

ـ وحين تعرض نقاد القرن السابع لمفهوم الشعر أضافوا عنصرًا جديدًا هو «الإغراب فى الصنعة» وهو عنصر يقوم على الفطنة بالغوامض فيثير العقل ليفكر ويقدر. ويتلطف ويتأول حتى يهتدى إلى فهمه وتذوقه فيكون الطرب والأريحية. يقول حازم القرطاجنى (ـ٦٨٤هـ): «الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب

(١) العمدة ١/ ٢٢.
(٢) نفسه ١/ ١٢٨.
(٣) فن الشعر ١٦٠.

إلى النفوس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمنه من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو مقصودة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك» ثم يضيف: «وكل ذلك يتأكد بما يقرن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركاتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها»[1]. فالنص على الإغراب هنا يعنى أن الشعر ليس محاكاة تامة تقوم على التناسب المنطقى، والتقارب المادى والعيانى، ولكنه تصرف فى النقل وإنحراف فى التصوير يثير الفكر ويبعث التوهم لاستحضار الأشياء استحضاراً ينشط المتلقى، ويبعث إرادته للفعل فيتخذ وقفة سلوكية نحو الأفضل.

ـ هذه الرؤية الواعية لطبيعة الشعر لم يلبث ابن خلدون (٧٣٢ ـ ٨٠٨هـ) أن تمثلها واستوعبها حين جعل الاستعارة أساسًا للبناء الفنى، إذ: «الشعر هو الكلام البليغ المبنى على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة فى الوزن والروى، مستقل كل جزء منها فى غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجارى على أساليب العرب المخصوصة به». ويبدو أنه يومىء «بالأساليب المخصوصة» إلى اللغة الفنية التى تتجاوز العقل إلى القريحة، وتنأى عن النزوع الفلسفى القائم على الجدل والمحاجة، أو الحكم والأمثال. غير أنه حين يطبق هذا على المتنبى وأبى العلاء يجردهما من الشاعرية ويقرر أن شعرهما «كلام منظوم نازل عن طبقة الشعر، لم يجريا فيه على أساليب العرب»[2]. غير أنه من الخطل مجاراته فى هذا الحكم فالشعر منذ صدحت قرائحه لب المرء[3] ووجدانه معًا. ومع أنه يقوم على وحدات بنائية «مستقل كل جزء منها فى غرضه ومقصده عما قبله وبعده» كما يقول إلا أن هذه الوحدات لم يكن ليتحقق لها الاستقلال لولا ما تنطوى عليه من مثل أو حكمة يلخصان التجربة الحياتية تلخيصًا يواكب تركيبة العقلية العربية التى تعتمد النظرة

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص ٧١.

(٢) المقدمة ١/٤١٦.

(٣) إشارة إلى قول الشاعر الجاهلى:

الشعر لب المرء يعرضه ... والقول مثل مواقع النبل

منها المقصر عن رميته ... ونوافذ يذهبن بالخصل

الجزئية، وتقوم على الحفظ والمشافهة، وتتعلق بالبيت النادر الذى يعلق بالذاكرة، ويطرد على الألسنة، ويكون فى متناول العامة والخاصة. ولهذا جعلوا السيرورة مقياسًا لأصالة البيت وحيويته، ودليلاً عمليًا على اختراقه ملكات الفكر والشعور فيتجدد كلما تجدد إنشاده وسماعه والتمثل به. ولم يكن هذا التمثل إلا لما يتضمنه هذا البيت من تركيز عقلى يلخص الخبرة فى مثل سائر أو حكمة بالغة يتأسى بهما تبعًا للطلبة العارضة والحاجة الموقوتة. والناس فى هذه المسألة ليسوا سواء على عكس ما قرر ابن خلدون[1]، فمنهم من يؤثر التطويل وبناء الأبيات بعضها فوق بعض ومنهم من يؤثر التقصير واستقلال كل بيت عما قبله لأنه يعكس الفطنة والعقل ويلخص التجربة فى كلمة تكون بالمسامع أعلق وبالمحافل أجول ولكل وجهة هو موليها، «وإذا كان هناك من يستحسن الشعر مبنيًا بعضه على بعض، فأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائمًا بنفسه، لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندى تقصير إلا فى مواضع معروفة مثل الحكايات وما شاكلها، فإن بناء اللفظ أجود هنا من جهة السرد»[2].

فالتجزىء إذًا إنما يستحب فى الأمثال والحكم لما تتطلبه من تركيز وإيجاز وسهولة فى التلقى والحفظ والدوران على الأسئلة ولهذا فضل المتنبى على ابن الرومى، «وقد تجد من ينتحل تفضيل ابن الرومى، ويغلو فى تقديمه، ونحن نستقرىء القصيدة من شعره وهى تناهز المائة أو تربو، فلا نعثر إلا بالبيت الذى يروق أو البيتين، ثم قد تنسلخ قصائد منه، وهى واقعة تحت ظلها جارية على رسلها لا يحصل منها السامع إلا عدد القوافى وانتظار الفراغ. وأنت لا تجد لأبى الطيب قصيدة تخلو من أبيات تختار، ومعان تستفاد، وألفاظ تروق وتعذب، وإبداع يدل على الفطنة والذكاء، وتصرف لا يصدر إلا عن غزارة واقتدار»[3].

معنى هذا أن اقتران الإبداع بوحدة البيت إنما يرجع إلى تركيزه وإيجازه وما يتضمنه من نزوع عقلى يلخص الخبرة والتجربة الحياتية. ولهذا

---

(١) نفسه.

(٢) ابن رشيق العمدة ١/ ٢٦١.

(٣) الجرجانى، الوساطة ص ٥٤.

كان «أحكم بيت قالته العرب ما اشتمل على مثلين يستغنى فى التمثيل بكل واحد منهما عن صاحبه كقول امرىء القيس:

الله أنجح ما طلبت به والبر خير حقيبة الرجل[1]»

وبدهى أنه لم يكن أحكم إلا لسمو معناه وتجاوزه آفاق قائله إلى رحاب الإنسانية فى كل زمان ومكان، وليس وراءه بعد هذا إلا التقرير والخطابية والبث المباشر، أما الأساليب المخصوصة التى تغزو الفكر والتى أشار إلى ابن خلدون فلا تكاد تطلع على ما يقيم الأود ويشفى الغلة اللهم إلا هذا التلخيص العقلى الذى يجرى مجرى الحكمة البالغة والمثل السائر. ولهذا لجأ بعضهم إلى تقصير الطوال «لتكون فى الصدور أثبت وفى المحافل أجول»[2].

غير أن تسويغ النزوع العقلى فى لغة الشعر لا يعنى غض الطرف عن أساليبه المخصوصة التى ألمح إليها ابن خلدون. ولكنها الإشارة إلى أن الشعر ليس فقط نزوعًا وجدانيًا وإنما هو أمشاج من العقل والقريحة، فيه من هذا الجانب ومضات ومن الآخر قطرات. فهو طبع وذكاء، قريحة وفطنة، قد يطغى جانب على آخر دون أن يقتضى هذا حكمًا بالقيمة، فالشعر لب المرء ووجدانه معًا ولولا هذا ما بنوه على «مثل سائر، وتشبيه نادر، واستعارة قريبة»[3].

فالمثل يومئ إلى الجانب العقلى الذى يلخص الخبرة الحياتية. والاستعارة تشير إلى الجانب الانفعالى الذى يحرر الأشياء من دلالاتها المعجمية وتناسبها العيانى ويكسبها دلالات جديدة لا تدرك بالرؤية والبصر ولكن بالبصيرة والروية، أما التشبيه فيلمح إلى المملكة التخيلية التى تنظم الانفعال وتوازن بين العقل والشعور دون أن يطغى أحدهما على الآخر. فالأطراف كما قلنا تحتفظ بذاتيتها دون أن تتفاعل أو تذوب أو تصير كيانًا واحدًا، ولهذا تقوم فلسفته على التعادل والغيرية، ومن أجل هذا كان التشبيه «أشد ما تكلفه الشاعر لما يحتاج إليه من شدة العقل واقتضاء العيان[4].

---

(١) الحاتمى حلية المحاضرة، ١/ ٢٤٣.

(٢) الأغانى ٢١/ ٣٥٨.

(٣) المرزوقى فى مقدمة شرح ديوان الحماسة ص ٨٩٠.

(٤) ابن رشيق، العمدة ١/ ٢٨٥.

وإذا كان العقل والفطنة هما لب الصورة التشبيهية والعهد بطرفيها التغاير والاستقلال فإن الصنعة الاستعارية ـ وهى روح الشعر ـ تعد أكثر تصعيدًا فى اقتضاء هذه الفطنة فبها بتميز الشاعر ويختلف مجاله الإدراكى «ويشعر بما لا يشعر به غيره»[1]. ولولاها «لكان إطلاق اسم الشاعر عليه مجازًا لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن»[2] لهذا كان العنصر الاستعارى هو اللبنة الأساسية فى صنعة الشعر والترجمة الاسلوبية لهذا الانفعال الفنى الذى يجعل الشاعر يهيم فى كل واد، ويقول أشياء ما لم تقله، أو يتصورها على غير حقيقتها، حتى وصفوا الشعر بأنه «كذب مؤسس على محال، مبنى على تزوير المقال، ولأجل ذلك إذا سلك الشاعر المطبوع مسلك الزهد، وخرج عن طريق الهزل إلى طريق الجد غاض رونق قوله وماؤه، ونقصت طلاوة شعره وبهاؤه، حتى إذا أفرط إفراط المحال، وأغرق وقال ما لم يمكن أن يتوهم أو يتحقق عد من أهل الصناعة وشهد له بالتقدم والبراعة»[3].

وهذا الكذب الفنى أو بالأحرى «الرؤيا الحدسية» هو لحمة الشعر وسداه ومن أجله كان قولهم: «أعذب الشعر أكذبه» إشارة إلى ما بنى عليه هذا الفن من المبالغة والتهويل والإثارة، وهو لهذا لا يصلح واسطة للتعليم أو التلقين العقلى، ولا ينهض للجدل والمناقشات الفلسفية، ولا يناسبه التقرير والخطابية والبث المباشر. وهذا ما عناه البحترى بقوله:

كلفتمـونا حـدود منـطقكم والشعر يغنى عن صدقه كذبه

أراد كلفتمونا أن تجرى مقاييس الشعر على حدود المنطق، وتأخذ نفوسنا فيه بالعقل المحقق حتى لا نراعى إلا ما يقوم عليه من العقل برهان يقطع به..... ولا شك أنه إلى هذا النحو قصد وإياه عمد، إذ يبعد أن يريد بالكذب إعطاء الممدوح حظًا من الفضل والسؤدد ليس له»[4].

---

(١) نفسه.

(٢) السابق، وابن الأثير فى المثل السائر ص ١٢٩.

(٣) ابن السيد البطليوسى، وانظر ألف باء المحاضرة للبلوى ١/ ٦٥. ولابن البطليموسى كتاب فى الخلاف بين العلماء حول النصوص وما يدخل عليها من المجاز.

(٤) عبد القاهر، أسرار البلاغة ٢٢٠.

فالرؤيا الحدسية هى إذًا روح الشعر وبدونها يفتقد وجوده إذ يفتقد الإيهام المنشود فى صنعته، «والمبالغة المحمودة فى تحقق وقوعه»[1] ويقرب من العمليات الحسابية التى تقوم على البراعة العيانية، ويطغى فيها العقل على القريحة، فلا يفهم إلا بالنظر العقلى الذى يطابق بين النسب والابعاد. «والشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلى فى الصدور بالجدال والمقايسة»[2].

(١) السكاكى، المفتاح ص ٤٣.

(٢) السابق ص ٢٢٠.

الفصل الخامس

❑ الإبداع والضمير الأدبى ❑

حين يلتقى فى النص الشعرى عناصر الصنع والإحداث والإطراب والحدس يبقى قيد خامس وبه يكتسب النص صفة الابداع، هذا القيد هو الضمير الأدبى أو ما يعبر عنه فى المصطلح النقدى باللياقة والملاءمة وشرف المعنى وهو قيد يقتضى المبدع أن يدرك مسئوليته الخلقية تجاه طاقته الفنية باعتبارها جهداً ذاتيا، واجتهاداً شخصياً ينبغى أن يتسامى به ليلائم سياقه الخلقى والفنى والاجتماعى، ولينمى قيم الحق والخير والجمال ﴿**فلا يتكل فيما ابتكره على فضيلة ابتكاره إياه، ولا يغره ابتداعه فيساهل نفسه فى تهجين صورته فيذهب حسنه ويطمس نوره، ويكون فيه أقرب إلى الذم منه إلى المدح**﴾[1].

والإلحاح على هذا القيد واعتباره حتماً مقضياً لقبول النص إنما يستمد شرعته من الدلالة التأملية للإبداع الكونى، ثم يمضى فى منهاجه على هدى من الروح الإسلامية التى تقرر أن من اجتهد فأصاب فله أجران، ومن أخطأ فله أجر، ومن سن سنة حسنة فله أجرها وأجر من عمل بها إلى يوم القيامة، ومن سن سنة سيئة فعليه وزرها ووزر من عمل بها إلى يوم القيامة»[2].

وإذا كانت الدلالة اللغوية تقيد الإبداع بالصنع والإحداث والإبهار والحدس، فإن دلالة الإبداع الكونى تضيف إلى الصنعة عنصر الدقة والإتقان والتناسق. فالبديع من اسمائه تعالى «بديع السموات والأرض»[3]. أى خالقهما على غير مثال «صنع الله الذى أتقن كل شىء»[4].

---

(١) العسكرى، السابق ص٦٩ ـ ٧٠.

(٢) انظر: البخارى باب الاعتصام ٣١، والمعجم المفهرس ١/ ١٥٣.

(٣) البقرة ١١٧

(٤) النمل ٨٨.

﴿ماترى من خلق الرحمن من تفاوت فارجع البصر هل ترى من فطور، ثم ارجع البصر كرتين ينقلب إليك البصر خاسئاً وهو حسير﴾[1].

وتقييد الصنعة الشعرية باللياقة والملاءمة إنما يهدف كما أشرنا إلى ضبط العملية الإبداعية وتوجيهها باعتبارها طاقة عقلية ومزاجية إذا لم تجانس سياقها العام كانت إبداعا فى اتجاه الشر، فيعم ضررها المجتمع، بينما يتحمل الصانع وحده وزرها ووزر من عمل بها. ومن هنا كان تقييد هذه الطاقة باللياقة والملاءمة وشرف المعنى.

الإبداع والسياق الاجتماعى:

بالرغم من أن المبدع ينطلق دائماً من حيث ذاته ومزاجه الفنى إلا أنه يبدأ من حيث وقف الآخرون، ثم ينتهى إليهم. فهو من حيث شعوره بالتفرد يرى مالا يرونه، ويشعر بما لا يشعرون به ولذلك يقدم عمله إليهم ولسان حاله يقول: هذه رؤياى وذلك ذوقى وتلك بنات قريحتى:

ألا ليت شعرى هل يرى الناس ما أرى من الأمر أو يبدو لهم مابدا ليا

غير أن اختلافه عن الآخرين إنما هو فى زاوية الرؤية ليس إلا، دون أن يعنى هذا انفصاماً تاماً عن قيمهم وواقعهم العيانى، لذلك كان الفارق بينهم وبينه أنهم إذ يرون الأشياء رأى العين إذا به يجوس خلالها ليكتشف علاقاتها الخفية، وصلاتها الغامضة ويؤلف بينها تأليفاً يقوم على الحدس والبصيرة، وليس على أساس من الرؤية والبصر، ومن هنا كانت رؤيته دائماً مزدوجة. فبينما يأخذ مادته من الواقع الحسى ويتلقى قيمه عن الآخرين إذا به ينتقى ما يلائم لحمته وسداه، ويواكب نبضاته ومزاجه الفنى، أما مادون ذلك مما لا يصادف هواه فهو يتجرعه ولا يكاد يسيغه، وهنا يبدأ الانفصام بينه وبين الآخرين. ومن هذه الزاوية ينظر إلى الإبداع على أنه «إسقاط» وليس «انعكاسا» فالمبدع يخلق الواقع ولا ينقله، إنه بالأحرى يقدم رؤياه الفنية لتخليص هذا الواقع من التناقض فى مسائل الذوق والوجدان، وفى هذا يكمن

(١) الملك ٣، ٤

البعد الاجتماعى لحركات التمرد الفنى ابتداء بالصعاليك ومروراً بثورتى أبى نواس وأبى تمام وانتهاء بالمذهب الفنى لجماعة الديوان. فمثل هذه الحركات إنما قامت أصلا لتكسر حواجز النمطية، وتغير من رتابة المعاد المملول، والشعراء الذين نهضوا بها إنما بزغت شاعريتهم يوم استشعروا الخلاف بينهم وبين الآخرين، واكتشفوا هذه التناقضات فحاولوا تغييرها.

ومع أن العنصر الفنى غالباً ما يكون حجر الزاوية فى عملية التقويم إلا أن الجانب الخلقى والاجتماعى يمثل جزءاً كبيراً من اهتمامات المبدع وتوجهاته فهو دائما فى حاجة إلى «آخر» يستدرجه بعمله، لتقويمه والتعبير عن موقفه تجاهه. وهذا ما يجعل المبدع دائماً يهيم بعمله ويهتم بمصيره لدى هذا الآخر، فهو لا ينتهى من إخراجه فيلقى عصا التسيار، ولكنه يدرك أنه يتكلم ومن ورائه أناس لهم آذان يسمعون بها، ولهم أعين يبصرون بها، ولهم قلوب يعقلون بها، فكيف ينام ملء جفونه وبنات قريحته كبنات صلبه، وقد سهر الناس جراها يختصمون، إنه بقدر ما يهتم بمصيرها يعكف عليها تهذيباً وتقويماً لتثير فيهم ملكات الفكر والتخيل والشعور فيتقبلونها بقبول حسن، وتدعم فيهم قيم الحق والخير والجمال.

ولأن الأثر الابداعى هو غالباً صوت المبدع فلابد أن تكون لهذا الصوت أصداء لدى الآخرين ولو ـ على أقل تقدير ـ من خلال عمليتى التقويم. وهذه الأصداء إنما تكمن فيما ينطوى عليه من فائدة معنوية على أساسها تجرى غالباً عملية التقويم. وبالرغم من أن التأثرية تظل دائماً بمنأى عن التقدير، إلا أن العنصر الاجتماعى والخلقى غالباً ما يشوب هذه العملية، حتى وإن ظل مقنعاً لايدرك سببه، ولا تحيط به المعرفة لأنه حاضر أبداً يخايل المتلقى، ومن خلاله يلقف ما ينطوى عليه هذا الأثر من فائدة تختلف باختلاف السياق، وتكون رهنا بمراعاة اللياقة وملاءمة مقتضى الحال. فلكل مقام مقال، «**ولكل معنى ما يليق به ولكل طبقة مايشاكلها**»[1].

من أجل هذا نجد كثيرا من الأحكام الفنية مقترنة بأحكام خلقية، الأولى تتعلق بالسلوك الفنى، والأخرى تنصرف إلى السلوك الخلقى وبهذا تجمع بين الحسنين

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر ص٧٠٩.

الوعى الفنى بالأصول والتقاليد، والضمير الأدبى الذى يوجه الطاقة الإبداعية حتى لا تحطب فى غير غابتها فتخبط العشواء، وتكون بدعة سيئة:

ـ وقف النابغة الجعدى (ـ٥٠هـ) بين يدى الرسول (ص) يمدحه والرسول يستمع له وينصت فلما أن جاء إلى قوله:

بلغنا السماء مجدنا وجدودنا وإنا لنرجو فوق ذلك مظهرا

عندئذ استوقفه الرسول منكرا: وأين المظهر يا أبا ليلى؟ فأجابه: الجنة بك يا رسول الله. فاطمأن إلى التزامه الخلقى، وأنه إنما أراد أنه ارتقى مكاناً علياً من مجد جدوده إلى مجد أرقى وهو الجنة، وأن نسبه الإسلامى آصل من نسبه العرقى، وعندئذ قال له: نعم إن شاء الله. واستمر الشاعر فى مدحه حتى فرغ فقال له الرسول (ص): «أجدت لا يفضض الله فاك» [1] و«فض الله فاه» أى نثر أسنانه، وهى كناية عن التلعثم والعى أو الحصر والحبسة البيانية، ويكون دعاء الرسول بأن لا يفضض الله فاه إنما هو حكم للشاعر بأنه فصيح مبين، قد لقن حجته. وهو تقويم فنى أعقب استدراكاً خلقيا تضمنه السؤال: «وأين المظهر؟».

ـ وكان عمر بن عامر السعدى يمدح موسى الهادى وهو يستمع له وينصت حتى جاء إلى قوله:

يا خير من عقدت كفاه حجزته وخير من قلدته أمرها مضر

فأدرك أن فى الشاعر غفلة تغمز وعيه الدينى وتطعن مصداقيته. لأنه جعل الحكم بالخيرية له وحده على هذا النحو من الاطلاق الذى يشمل الناس كلهم أجمعين، بما فيهم النبى (ص) ذاته لأنه من الناس. وعندئذ قال له: إلا من يابائس؟! فارتجل واصلا:

إلا النبى رسول الله إن له فخراً وأنت بهذا الفخر تفتخر

فأيقن الممدوح ومن بحضرته أن البيت المستدرك لم يكن أصلا فى القصيدة المحبرة[1].

(١) الشعر والشعراء، ١٤٨/١.

واستدرك الهادى إنما هو فى الواقع انبعاث لخبرة تأملية جمالية تدرك ازدواجية الحكم فى جملة القصر، فهذه تتضمن معا الإثبات والنفى.

ـ ومن المعانى المبتدعة التى تضرب مثلا سيئاً فى اللياقة الخلقية قول الشماخ بن ضرار (ـ ٢٢هـ):

إذا بلغتنى وحملت رحلى عرابة فاشرقى بدم الوتين

فهو يتوعد ناقته إذا حملته وأثقاله إلى بلد دون بلوغها شق الأنفس حل ذبحها، ولم يبق إليها حاجة، «وهو معنى يتضمن سوء المكافأة. إذ كان عاقبة الأين والكلال العقر والإهزال»[٢] وبالرغم مما تهيأ للبيت من إقامة الوزن وسهولة المخرج وكثرة الماء، وجودة السبك إلا أن افتقاده اللياقة الخلقية وافتقار قائله إلى صحة الطبع وتخير اللفظ يزيده بخساً ورهقاً، ويبرز الحاجة إلى صياغة جديدة تتخير وحداته البنائية، وتقرن صدره بعجزه ليكون الجزاء من جنس العمل وهذا ما نهض له الفرزدق فقال:

علام تلفتيـن وأنـت تحتـى وخيـر الناس كلهم أمامى

متى تردى الرصافة تستريحى من التهجير والدبر الدوامى

فكان كلامه خيرا من كلام الشماخ. قال أبو نواس: وكان كلام الشماخ عندى معيباً فلما سمعت قول الفرزدق تبعته فقلت:

أقول لناقـتى إذ بلغتنـى لقد أصبحت منى باليمين

فلم أجعلـك للغربان نحلا ولاقلت اشرقى بدم الوتين

حرمت على الأزمة والولايا وأعلاق الرحالة والوضين

فجعلها فى يمينه ومكان تقريبه وما يحرص عليه، وجنبها سوء المكافأة الذى وعدها به الشماخ. ثم كرر أبو نواس المعنى فقال:

---

(١) السابق.

(٢) ابن الأثير، المثل السائر ٣/ ٢٣٦.

وإذا المطـى بنا بلغـن محمـداً فظهورهن على الرجال حرام

قربننا من خير من وطىء الحصا فلهـا علينـا حـرمة وذمام[1]

ومن الواضح أن الفرزدق وأبا نواس قد تداركا مافات الشماخ من اللياقة وشرف المعنى والملاءمة بين الفكرة ووحداتها البنائية **وإن كان النواسى قد قلب المعنى على وجوهه وانتزع له أكثر من صياغة** فى حين اقتصر الفرزدق على صياغة واحدة. ولعل هذا التقلب الأسلوبى صدى للتقلب المزاجى ودليلا على رهافة الإحساس الفنى الذى ينزع دائماً إلى التغيير والتجديد خروجاً من سآمة النمطية ورتابة المعاد المملول وذلك على العكس من المزاج المستقر فهو غالباً ما يؤثر الثبات على التعدد أو التغيير. وبالرغم من أن كلا منهما كان يروض القول على نمط سابق «**فقد فاق المتبع المبتدع بما حسن من المعنى** وجمله، وجعل فيه دلالة التقدير لما أبلت فى سبيله وإبلاغه غايته. فقد آن لها أن تستريح من الرحيل، وأصبح لها حركة وذمام، وأصبح ظهرها حراماً لا يركب، ولا تجهد يحمل ولا ظعن»[2].

وهكذا الشأن فى الشعر الذى يستحق صفة الابداع صحة فى الطبع وتخير فى اللفظ فمهما تهيأ له من إقامة الوزن وسهولة المخرج وكثرة الماء وجودة السبك. فقبوله دائماً رهن باللياقة والملاءمة وشرف المعنى وإلا جاء كنبات الصحراء يلعق الملح ويستاف السراب، فلا يقيم أودا ولا يشفى غلة، ويصير إلى الذم أقرب منه إلى المدح. حتى كان من موطن الملاحظة أن نقرأ تلك الأحكام التى تصف الشاعر بالخير أو الشر، والطبع بالصحة أو الفساد، والصورة بالقبول أو النفور، والألفاظ بالشرف أو الضعة. وهى نعوت تتجاوز الحكم باللياقة الفنية من حيث الجمال والقبح أو الجودة والرداءة لتؤكد على التجانس بين الفكرة المبتدعة وسياقها العام من ناحية والمتلقى من ناحية أخرى، حتى أن كثيراً من الأحكام الفنية تأتى مقترنة بأحكام خلقية:

ـ فالفرزدق (ـ ١١٠هـ) يقول فى الأحوص: «قاتله الله ما أشعره لولا ما أفسد به

(١) السابق.

(٢) السابق.

نفسه»[1]. فقوله «ما أشعره» إنما هو حكم فنى، أعقبه تقويم خلقى «لولا ما أفسد به نفسه». وقريب منه قول جرير لكثير (-١٥٠هـ): «أى رجل أنت لولا ضآلتك»[2]. فهذا تقويم فنى لشاعريته يتضمن غمزاً لشخصيته ولهذا كان رد كثير:

فإن أك قصراً فى الرجال فإننى إذا حل أمر ساحتى لطويل[3].

- والأخطل حين يقول عن نفسه: «ماهجوت أحداً قط بما تستحى العذراء أن تنشده أباها»[4]. فإنما يمتدح سلوكه الفنى حين يهجو فيصدر عن طبع صحيح ينأى به عن الفحش والبذاءة. وتلك قيمة خلقية وأثر اجتماعى لا فنى.

- والحطيئة (-٤٥هـ) يعترف: «والله لولا الجشع لكنت أشعر الماضين»[5].

- ولما قيل لنصيب: «إن الناس يزعمون أنك لا تحسن أن تهجو غضب وقال: أفما ترانى أحسن أن أجعل مكان عفاك الله أخذاك الله؟»؟[6].

- ولما قيل للعجاج: إنك لا تحسن الهجاء قال: «الهدم أحسن من البناء[7]». وفى رواية: «إن لنا أحلاماً تمنعنا من أن نظلم. وأحساباً تمنعنا من أن نظلم وهل رأيت بانياً لا يحسن الهدم»[8]. وفى رواية: «هل فى الأرض صانع إلا وهو على الإفساد أقدر[9]»؟

- فهذه الأقوال حين تشير إلى حضور القيمة الخلقية فى عمليتى الإبداع والتقويم، فكأنما تقتضى المبدع أن يشاكل بين سلوكه الفنى والشخصى، وأن يقوم طبعه ويتخير

---

(١) الأغانى ٢١/ ١٠٤.
(٢) الأغانى ٩/ ٦.
(٣) نفسه.
(٤) نفسه ٨/ ٣٠٠.
(٥) العمدة ١/ ٦٧.
(٦) الأغانى ١/ ٣٥٥.
(٧) التمثيل والمحاضرة ص١٨٦.
(٨) عيون الأخبار ٢/ ١٨٥.
(٩) البيان والتبيين ١/ ٢٠٧.

لفظه، ولا يقول إلا التى هى أحسن، ذلك أن الذى ينزع فى هجائه إلى الفحش فإنما يصدر عن نوازع شريرة إذا لم تلجم صارت عاهة نفسية تنزع بينه وبين الناس فلا يشفى أو يبرىء سقمها إلا أن يقول فيوجع أو يهجو فيؤلم، لأنه هكذا لا يجد شفاءه إلا فى الهدم والإيلام، أما الذى ينزع إلى المدح فإنه إنما يتعلق بقيم الحق والخير والجمال يثنى على أصحابها فينقب عن مزاياهم وفضائلهم ليقدرهم حق قدرهم. وهو بهذا إنما يستجيب لطبع صحيح يلهم الخير وما هو إن أصغى إليه بقادر على ألا يتبعه وألا يعصى أمره بأن يجعل مكان عافاك الله أخزاك الله، ولا هو أيضاً بقادر على أن يحسن الهدم بعد أن أحسن البناء، لأنه إنما يترجم طويته، ويمتاح من ماعون بيته، «وليس كما ذكر العجاج، ولا المثل الذى ضربه للهجاء بشكل، لأن المديح بناء والهجاء بناء، وليس كل بان يضرب بانياً بغيره، ونحن نجد هذا بعينه فى أشعارهم كثيراً. فهذا ذو الرمة أحسن الناس تشبيهاً، وأوصفهم لرمل وهاجرة، وفلاة وماء، وقراد وحية، **فإذا صار إلى المديح خانه الطبع**»[1].

الإبداع واللياقة الجمالية:

النص الشعرى مطلق عمل يحتمل الجودة والرداءة أو الجمال والقبح، وهو لا يقال له صنعة إلا إذا اتسم بالإتقان والمهارة، واقترن باللياقة والجودة والذوق الفنى الرفيع. ولعل فى الحقل الدلالى للكلمة ما يشير إلى هذا، فاللغة تقول:[2]. «رجل صناع: أى حاذق رفيق. والصنيعة: ما اصطنعته من الخير. والصنع: الإتقان والجودة ومنه «صنع الله الذى أتقن كل شىء». والمصانعة: المجاملة وأدب اللياقة ومنه قول زهير:

ومن لم يصانع فى أمور كثيرة يضرس بأنياب ويوطأ بمنسم

---

(١) ابن قتيبة، الشعر والشعراء ١/٣٧، ٣٨.

(٢) انظر مختار الصحاح مادة صنع.

فالكلمة إذا تدور حول فضاء دلالى هو اللياقة الفنية والخلقية والجمالية جميعا. فإذا جئنا إلى الاستعمال النقدى ألفينا أن كلمة الصنعة تتردد كثيرا فى سياق الحديث عن الدواعى التى تحث البطىء وتبعث المتكلف باعتبارها الغاية العظمى من هذه الدواعى التى لم تكن فى الواقع لمجرد حث القريحة واستدعائها من أجل القول وإخراج القوة الشاعرة، ولكن لترتفع بهذه القريحة من مجرد الإخراج القول إلى معنى الإخراج المقيد باللياقة والذى هو الدلالة العامة لكلمة الصنعة. ولهذا كانت الصياغة الدقيقة لهذه الاستبانة التاريخية: «فى كم تصنع وأى وقت أحسن لمن أراد أن يصنع، وماذا يفعل إذا أراد أن يصنع؟»[1]. وكلمة الصنع هنا إنما تنصرف لا إلى مجرد الإخراج أو القول ولكن تحديدا الإخراج الفنى اللائق. ولعل هذا ما جعل ابن خلدون[2] يسمى الشعر قبل الإخراج الفنى عملا وبعده صنعة.

وإدراكاً لما للصنعة المتقنة والصياغة اللائقة من أثر فى إقناع المتلقى وإمتاعه، واستدراجه إلى الاستغراق والتأمل ليعبر عن موقفه من الصنعة اقترن الشعر بالصناعة ورادفوا بين الشاعر والصانع، وقرنوه بالنساج والنقاش والمصور والصائغ، وترددت فى سياق الحديث عن الصنعة المتقنة مصطلحات التلقيح والتثقيف والحذق والإصابة والجودة والحسن وتطبيق المفصل وإصابة المحز. ونعتت الألفاظ بأوصاف انسانية واجتماعية كالشرف والضعة، أو المدح والذم، أو القبول والرفض. وهى نعوت تقتضى المبدع مراعاة اللياقة الفنية، وإحداث التوازن بين وحداته البنائية من ناحية والمتلقى من ناحية أخرى.

ولعل فى أسماء الفحول وألقابهم ما يعكس هذا الاهتمام «فقد لقبوا امرأ القيس بن ربيعه التغلبى بالمهلهل لأنه أول من هلهل ألفاظ الشعر وأرقها[3]. ولقبوا عمرو بن سعد شاعر قيس بن ثعلبة بالمرقش الأكبر لتحسين شعره وتنميقه[4]. ولقبوا ابن

(١) انظر العمدة ١/٢٠٦، ٢٠٨، ٢١١.
(٢) المقدمة ٢/٥٢٦.
(٣) الأغانى ٥/٧٥.
(٤) المفضليات ١/ ٤١٠.

أخيه ربيعة بن سفيان بالمرقش الأصغر، ولقبوا طفيلا بالمحبر لتزيينه شعره [1]،ولقبوا علقمة بالفحل لجودة أشعاره[2]، ولقبوا غير واحد بالنابغة لنبوغه فى شعره، كما لقبوا بالمثقب والمتنخل، وكان الحرص على تجويد العمل قبل إخراجه أو إنشاده، واشتهر فريق عرفوا بالحوليين وعرفت قصائدهم بالحوليات والمحككات والمنقحات، أو نحو ذلك من الأسماء والألقاب التى تحفل بالحسن والجودة، وتجعل من اللياقة والملاءمة محكاً للابتكار والجدة، وموضعاً للفضل والمزية وعدوا ذلك ابتكارا فى اتجاه الخير لأنه سيكون قدوة لمن بعده، حتى قال قائلهم:

رب شعـــر نقدتـــه مثلما ينـ قـــد رأس الصيـــارف الدينارا

ثم أرسلته فكانت معانيـ ـه وألفاظه معاً أبكارا

إن خير الشعر ما يستعيـــر النـ اس منه ولم يكن مستعارا[3].

فالمعنى المبتكر لا قيمة له فى ذاته دون صياغة لائقة من هنا كانت اللجاجة فى توجيه صاحبه إلى مراعاة التجانس بين معانيه ووحداته البنائية ـ اللفظ والصورة والشعر والبيت والمصاريع ـ وألا يتخللها ما يعوق هذا التلاؤم من أود أو حشو أو معاظلة أو بتر أو تضمين، وألا ينقطع نفسه قبل أن يتحقق التلاؤم بين الفكرة وقالبها وسياقها العام، وأن يتوخى «الصورة المقبوله والعبارة المستحسنة، وألا يتكل فيما ابتكره على فضيلة ابتكاره إياه، ولا يغره ابتداعه فيساهل نفسه فى تهجين صورته فيذهب حسنه، ويطمس نوره ويكون فيه أقرب إلى الذم منه إلى المدح»[4].

وتنحية المعنى المبتكر عن دائرة الشأن مالم يكن ملائماً لا يعنى الفصل بين التجربة الشعورية وصياغتها، وإنما هو فصل فى القيمة ليس إلا، فالمعانى تجارب عامة تعترى الإنسان كل إنسان مهما كانت قوميته عروبة أو عجمة، ونشأته بادية أو

---

(١) نفسه.

(٢) نفسه.

(٣) العمدة ٢/ ٧٤، والأبيات للشاعر الأموى يحيى بن على المنجم.

(٤) العسكرى، الصناعتين ص٦٩.

حاضرة، وثقافته علواً أو دنواً، وهو بعد ينقلب إلى أهله مسروراً أو مدحوراً، والصياغة وحدها هى التى تعكس هذه التجربة، فتتفاوت قيمتها تبعاً لحظ الصائغ من اللفظ الشعرى، والديباجة الفنية، والخبرة الانقرائية، والأساس الفنى العام، وبدون هذا لا يستحق المتكلم منزلة ولا الكلام شأناً. وهذه اللياقة الفنية ترجع إلى زملة أمور تعد مرجع الحسن والجودة، وأساس الفضل والمزية، وإليها يرجع الشأن كله: أولها «إقامة الوزن» أى مراعاة ما تقتضيه البنية الإيقاعية من تجانس الوحدات الموسيقية وتناغم ألحانها. ثانياً: «تخير اللفظ» فالعملية الإبداعية نشاط موجه يقوم على الجهد والإرادة والوعى التام بالأصول والتقاليد وليست انسياباً تلقائياً للموهبة الفطرية، ولاهى قائمة على الاعتباط والعشوائية. فينبغى أن تقوم على أساس من التخير والانتقاء. ثالثها: «سهولة المخرج» حيث اطراد الوحدات البنائية دون أن يتخللها ما يعوق هذا الاطراد، حتى تبدو وكأنها انسياب تلقائى دون كبد أو معاناة. رابعها: «كثرة الماء» أى مراعاة ما تقتضيه لغة الشعر من خصوصية الديباجة والرونق والانحراف الدلالى، والبعد عن التقرير والخطابية والبث المباشر. خامسها: «صحة الطبع» أى مراعاة التجانس بين التجربة الشعورية ووحداتها البنائية، فلا يتخلل هذه الوحدات ما يغمز الوعى، أو يلمز العاطفة ويطعن المصداقية. سادسها: «جودة السبك» أى مراعاة ما تقتضيه التراكيب من حسن التجاور والتآلف وتماسك البناء، بحيث يبدو البيت وكأنه كلمة والكلمة وكأنها حرف. وهكذا «الشأن فى إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، فى صحة الطبع وجودة السبك. فإنما الشعر صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[1].

والحرص على تحقيق اللياقة بين المعنى ووحداته البنائية إنما يهدف إلى إرضاء المتلقى، واستدراجه للتأمل، وذلك بإحداث التوازن بين الصنعة من ناحية واستجابته العقلية والنفسية من ناحية أخرى. فليس النص إلا ظاهرة فى مجال، فإذا ما تحقق له

---

(١) الجاحظ ا الحيوان ٣/ ١٣١.

الشكل الجمالى أطرب المتلقى فراح بطربه هذا يعبر عملياً عن إعجابه ورضاه. ولهذا جاء الخطاب النقدى يركز على المتلقى، ويدعو المبدع دائما أن يضعه نصب عينيه، ويصنع عمله صناعة متقنه، لطيفة، مقبولة، حسنة، مجتلبة لمحبة السامع له. والناظر بعقله إليه، ومستدعية لعشق المتأمل فى محاسنه والمتفرس فى بدائعه»[1]. «وأن يعد لكل معنى ما يليق به، ولكل طبقة ما يشاكلها»[2]. «فإذا أراد معنى كريماً فليتمس له معنى له معنى كريماً فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما»[3].

وهذا الحرص على اللياقة الجمالية بين الفكرة المبتدعة ووحداتها البنائية يمكن تلخيصه فى كلمة واحدة هى: (القران) حيث تطرد فى الخطاب النقدى لتشير إلى هذا المعنى إيجاباً أو سلباً. ومن خلالها يمتدح شاعر بأنه يقول البيت وأخاه، وسواه يقول البيت وابن عمه [4] أو أنه «كصاحب الخلقان ترى عنده ثوب عصب وثوب خز، وإلى جنبه شملة كساء[5] يعنى أنه لا يقارن بين وحداته البنائية، ولا يشاكل البيت بالذى يليه، ولا المعنى بالمبنى، ولا الصفة بالموصوف على هذا النحو الذى جعل رؤبة باخعاً نفسه على آثار ابنه أسفاً لما هنىء بشاعريته فقال: «ولكن ليس لشعره قران» [6]ذلك أن القران إنما هو شهادة بالتمكن من الصنعة والسيطرة على أدواتها، ودليل على الفطنة والذكاء والوعى بأصول البناء الفنى السليم، وافتقاده إنما هو افتقاد للشاعرية

الإبداع واللياقة العقلية:

الشعر تركيبة فنية لا تركيبة واقعية، فهو كما قلنا كذب فنى مؤسس على محال، مبنى على تزوير المقال. فالشاعر لا ينقل الأشياء ولكنه فقط يصوغ هذه الأشياء، أو

---

(١) ابن طباطبا، نفسه ص١٧٢.
(٢) نفسه ٧٠٩.
(٣) الجاحظ، البيان والتبيين ١/ ١٣٦.
(٤) الكامل ٢/ ١٦٠.
(٥) الموشح ٨٩ ـ ٩٠.
(٦) الشعر والشعراء ٢/ ٥٠٠.

بالأحرى يبتدعها إذ يتفاعل معها ويحررها من تناسبها المنطقى ودلالتها المعجمية، ويكسبها دلالات جديدة لا تدرك بالعقل والبصر ولكن بالروية والبصيرة. وهو بهذا لا يسأل عما يفعل، ولا يكلف التزام اللياقة العقلية أو المعجمية بين المعنى الذهنى ومعادله الفنى. فهو مثلا حين يجعل الدهر إنسانا له يد تقطع من الزند، وعقلا يفكر، وفماً يبتسم، وحلقاً يغص ويشرق بالكرام فإنه لا يسأل عن فعله هذا، ولا ينكر عليه لأنه يدرك تماماً ويعلم أننا ندرك معه أن هذه التركيبة لا وجود لها فى المعجم اللغوى، أو الحقيقة المرصودة، ولا يمكن الاقتناع بها عقلياً، ولكنه بفطنته إنما اختلق أو بالأحرى ابتدع هذه التراكيب لتحمل تهويماته وانفعالاته ومعجمه النفسى. فلغته هنا إنما هى انفعالات إسقاطية، لا يبتغى بها الإفهام أو النقل والتوصيل، لكن المنطق والواقع يقتضيانه حين يبتغى ذلك ألا يجنح إلى هذا الإغراب لافى صنعته، ولا فى ألفاظه، بل يجنح إلى لغة التخاطب العادية التى ألفها الناس حتى لا يغرب ويدق ويأتى بالعويص المتعقد الذى يكد الذهن ويحير الفهم. وإذا كان هذا أحرى بكل شاعر فهو بالشاعر الحضرى أقوم قيلا وإلا أسخط الناس عليه فأحبطوه وكرهوه وعدوه منكراً من القول وزورا كما حدث لأبى تمام - وهو الشاعر الحضرى - حين كان يغرب فى ألفاظه ولغته ويتكلف فى تقليد البدو فيأتى فى غير ضرورة بالعويص من ألفاظهم «فأى حاجة مثلا إلى الأخادع وكان يمكنه أن يقول: معاطف، أو جوانب، أو خلائق، كما تقول فلان سهل الخلائق، ولين الجانب، وموطأ الأكناف. ولأن الدهر قد يكون سهلا وحزناً، ولياً وخشناً على قدر تصرف الأحوال فيه. فإن هذه الألفاظ كانت أولى بالاستعمال فى هذا الموضع، وكانت تنوب عن المعنى الذى قصده ويتخلص من قبح الأخادع فإن الكلام متسعاً».[1]

لا تثريب إذن على شاعر يغرب فى الصنعة، وإنما الحرج أن يجنح إلى هذا الإغراب فى لغة التخاطب اليومية، أو أن ينحرف بطبعه فيتقعر وينزع وهو الحضرى

---

(١) الموازنة ١/ ٤٣٣ وانظر ص ٨٦.

إلى المعاظلة والوحشية «حتى صار كثير مما أتى به من المعانى لا يعرف ولا يعلم غرضه إلا مع كد الفكر، وطول التأمل، . . . ولو كان أورد من الاستعارات ماقرب فى حسن ولم يوحش لظننته كان يتقدم أكثر الشعراء المتأخرين، وكان قليله يقوم مقام كثيره لما فيه من لطيف المعانى، ومستغرب الألفاظ، لكنه شره إلى كل ماجاش به خاطره ولجلجه فكره، فخلط الجيد بالردىء، والعين النادر بالرذل الساقط، والصواب بالخطأ»[1].

هذا ما حجره الآمدى على إبداع أبى تمام. حين قعد له كل مرصد، وصب عليه سوط عذاب، وهو بهذا لم يكن يحجر على تصرفاته الفنية ولكن على تقعره اللغوى ليرده إلى طبعه حتى لا يخرج عنه فى غير ضرورة، أو ينسلخ منه فى مخاطباته ومحاوراته. فالحجر إذن إنما ينصرف إلى صفة عارضة وحالة موقوتة هى مخالفة اللياقة. واللياقة هنا إنما تنصرف لا إلى اللياقة العقلية أو المنطقية التى تلتزم حدود المنطق والواقع، وتستخدم الألفاظ فى معانيها الحقيقية، وإنما تنصرف إلى اللياقة البيانية بين الشاعر وبيئته إن بادية فبادية وإن حاضرة فحاضرة: «فإن الكلام أجناس إذا أتى فيه شىء من غير جنسه باينه ونافره وأظهر قبحه»[2].

والآمدى بهذه النظرة إنما يعبر عن موقف عام ورؤية متجانسة كان من أصدائه ما تردد من مصطلحات اللياقة والملاءمة، والمشاكلة والمجانسة، والمشابهة والمناسبة، والمقاربة والإبانة، ونحوها من المصطلحات التى تتخلل الحديث عن البناء الاستعارى الذى هو محك الرؤيا الابداعية، ومظهر الخلق الفنى. وهذا ما حرفه بعضهم عن موضعه حين ذهب إلى أن المقصود باللياقة إنما هو اللياقة العقلية والمعجمية. ورتب على ذلك وصف العقلية العربية بالعقم والجمود والعجز عن استيعاب مصطلحى الخلق والابداع. واندفع يصف الفكر النقدى عند العرب بالازدواجية بدعوى تداخل مصطلح الإغراب مع مصطلحى المقاربة

(١) نفسه.
(٢) نفسه.

والمناسبة فى سياق المدح والإشادة، وخلص إلى أن «مفهوم الخلق الشعرى يتنافى مع شرط اللياقة العقلية والمعجمية الذى اشتط الآمدى وابن الخثعمى فى تطبيقه على أبى تمام، فلما لم يظفرا به وصفاه بالجنون»[1].

والحقيقة أن مصطلح اللياقة لا ينصرف فى الاستعمال النقدى إلى التطابق العقلى أو المعجمى، كما أنه لا يعنى القرب والوضوح أو اتحاد المعنيين - الحقيقى والفنى - إلى الحد الذى يكشف المعنى دون فكر وروية. فالشاعر الذى ينزل بصنعته إلى هذا الدرك من السذاجة والابتذال فإنما يبين عن معناه، ويغلق دونه نوافذ الفكر والتخيل، وبذايقع فى دائرة المعاد المملول فتفقد الصنعة فنيتها والشاعر شاعريته. والصنعة إما أن تكون قريبة أو بعيدة «ثم تتفاضل التشبيهات التى تجىء واسطة لهذين الطرفين بحسب حالها معهما. فما كان إلى الطرف الأول أقرب فهو أدنى وأنزل، وما كان إلى الطرف الآخر أذهب فهو أعلى وأفضل، وبوجه الغريب أجدر» [2] وهذا هو الفرق بين المبدع والناظم، وهو فرق يدركه النقاد العرب تماماً، ويدركون معه أن للشاعر مندوحة فى تجاوزه هذا التناسب المنطقى والتشابه العيانى، وإلا فأى تقارب منطقى مثلا فى تركيبة الليل الذى تمطى بصلبه، أو الصبا الذى عريت أفراسه ورواحله، أى تناسب عيانى بين الليل والجمل، أو بين الشباب والخيل حتى يسوغ للشاعر نقل أحدهما أو صفته إلى الآخر؟! لاشك أن الآمدى يدرك هذا تماماً، وإلا فكيف حكم بأنها «غاية في الملاءمة العقلية، وأليق شيء بما استعيرت له»[3]. وأما قول ابن الخثعمى «جن الشاعر أيصرع الدهر» تعليقاً على قول أبى تمام:

تروح علينا كل يوم وتغتدى خطوب كأن الدهر فيها يصرع[4].

فالظاهر أن قوله هذا لم يكن خالصاً لوجه النقد، فهو من خصوم الشاعر ينفس

(١) د. على السامرائى، السابق، ص١١٢.
(٢) عبد القاهر، أسرار البلاغة ص١٥١
(٣) الموازنة ١/ ٤٣٣.
(٤) ديوانه بشرح التبريزى ٢/ ٣٢٤.

عليه شاعريته، «وكان يخشى أن ينافسه على مدح محمد بن عبد الملك الزيات»[1]. فلا يصح تعميم موقفه هذا على الفكر النقدى عند العرب، أو اتخاذه ذريعة لغمزه بالعقم والجمود والعجز عن استيعاب المفاهيم. وقد روى أن بعضهم قال لابن الخثعمى: «هذا بشار يقول:

وما كنت إلا كالزمان إذا صحا صحوت وإن ماق الزمان أموق

فسكت. فقال له: وأبوك يقول:

ولين لى دهرى بإتباع جوده فكدت للين الدهر أن أعقد الدهرا

آلدهر يعقد؟ فسكت»[2].

وإذا كان «الأغراب فى الصنعة» قد تداخل فى سياق المدح مع مصطلحات القرب، والوضوح، والإبانة، والمناسبة، والمشابهة، والإصابة، والمشاكلة فإن هذا لا يوهم بالتناقض، ولا ينبغى أن يغمز الموقف والرؤية، أو يثير الخلط والاضطراب، لأن تحليل هذه المصطلحات وتحديدها ورد كل مصطلح إلى سياقه، يكشف عن رؤية متجانسة وموقف فكرى واحد، ويجعل التناقض فى ظاهر الحواس لافى باطن الإحساس، ولكننا نبدأ أولا بعرض جوانب من الخطاب النقدى الذى ترددت فيه هذه المصطلحات بصورة تجاوبت أصداؤها عند الكثيرين على نحو من التوضيح ورد الفعل:

- فابن قتيبة يقرر أن العرب تستعير الكلمة إذا «كان المسمى بها بسبب من الأخرى، أو مجاوراً لها، أو مشاكلا»[3].

- وابن طباطبا يوجه الشاعر أن «يستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقية ولا يبعد عنها[4].

---

(١) د. عبد الفتاح لاشين، الخصومات البلاغية والنقدية فى صنعة أبى تمام. ص٨٢.

(٢) الصولى، أخبار أبى تمام ص ٢٤٧.

(٣) تأويل مشكل القرآن ص١٠٢.

(٤) عيار الشعر ص١١٩.

- والآمدى يقرر أن مذهب العرب «استعارة المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه»[1].

- والجرجانى يجعل القرب والوضوح «ملاك الاستعارة» فيحكم «بالسبق لمن وصف فأصاب، أو شبه فقارب»[2].

- والرمانى (-٣٨٦هـ) يعرف البناء الاستعارى فى لغة الشعر بأنه «تعليق العبارة على غير ما وضعت له فى أصل اللغة على جهة النقل والإبانة»[3].

- وابن سنان الخفاجى (-٤٦٦هـ) يحصر البناء الاستعارى فى نوعين:

«قريب مختار، وبعيد مطرح. فالقريب المختار ماكان بينه وبين ما استعير له تناسب قوى وشبه واضح. والبعيد المطرح ما يكون لبعده مما استعير له فى الأصل فتضعف الاستعارة لذلك»[4].

ومن الواضح أن هذه النصوص تتخذ من المقاربة فى الصنعة شرطاً لقبولها، وكذلك مصطلحات: المشاكلة، والإبانة، والوضوح، والإصابة، والتناسب، والمشابهة. فى سياق الحديث عن الصنعة التى هى جوهر الخلق الفنى، ومحك الأصالة، ومظهر الإبداع والاختراع. ولكن ما معنى المقاربة؟ أهى انكشاف المعنى ووضوحه، أو اتفاق طرفى الصنعة وثبوت الشبه بينهما واقترابه إلى الحد الذى يجعله قريباً مبتذلا ينال بالنظرة العجلى دون فكر وروية؟

الجواب بالنفى، فالذين وضعوا هذه المصطلحات يدركون جيداً أن صنعة هذه شأنها لا تلبث أن تدرك فتترك، دون أن تفتح نوافذ الفكر والتخيل، فلا تثير المتلقى، ولا تبعث خبرته الجمالية، مادام أن الشىء هو الشىء وليس ردفه، وأن

---

(١) الموازنة ١/ ٤٣٣.

(٢) الوساطة ١/ ٣٧، ٤.

(٣) النكت فى إعجاز القرآن ص٨٥.

(٤) سر الفصاحة ص ١١٠

الطرفين يستغنيان عن إلحاق احدهما بالآخر «لثبوت الشبه بينهما، وقيام الاتفاق فيهما»[1].

والذى يرجع البصر فى السياق العام لهذه المصطلحات يجد أنها تدور حول شىء آخر يتجاوز هذا المعنى وهو تجانس الوحدات البنائية وامتدادها لتلائم الفكرة المبتدعة بما يقتضى المقام ويستدعى أدب اللياقة، وهذا ما يعبر عنه فى المصطلح النقدى باسم اللياقة والملاءمة وشرف المعنى ونحو ذلك من المعانى التى تعد المحور الدلالى لمصطلحات المقاربة والمناسبة والمشابهة والمشاكلة والإبانة والاصابة. أما دلالة هذه المصطلحات على القرب والوضوح وانكشاف المعنى فليست دائماً ضربة لازب لأن الشاعر قد يغرب فى الصنعة، ومع هذا يوصف بالقرب والابانة، كما أن الصنعة قد تكون فى غاية القرب والوضوح ومع هذا وصف بالبعد والغرابة:

ـ فالشاعر الذى يريد أن يستعطف الممدوح طمعاً فى نواله ثم يقرنه مثلا بالدلو أو المحراث أو الرشاء أو التنين أو المحموم أو الشيطان الرجيم، فإنما يوصف مسلكه هذا بالغرابة والبعد مع أن وحداته البنائية فى غاية الوضوح والقرب والاصابة، فإذا كانت كل صورة تعبر عن طرفين الممدوح ومعادله التشبيهى فإن الطرف الأول يعكس انفعال الشاعر وخبرته الشعورية، بينما ينم الطرف الآخر عن حسه الفنى وخبرته المعرفية. ولاشك أن الانفصام ملحوظ بين الوعى والشعور، وهذا يغمز شاعريته، ويلمز مصداقيته، ولا يبين عن حقيقة عاطفته، ولهذا أجمعوا [2]على أن سلوكه هذا

---

(١) عبد القاهر، أسرار البلاغة ص١٣٦.

(٢) انتظر مثلا: الجرجانى فى الوساطة ١/ ٥٤، وعبد القاهر فى أسرار البلاغة ص ٢٢٠، وابن سنان الخفاجى فى سر الفصاحة ص١٥٢، وابن الأثير فى المثل السائر ٣/ ١٨٤. والإشارة إلى هذه الأبيات لأبى تمام:

«أأترك حاجتى غرض التوانى وأنت الدلو فيها والرشاء»
«ضاحى المحيا للهجير وللقنا تحت العجاج تخاله محراثا»
«تتقى الحرب منه حين تغلى مراجلها بشيطان رجيم»
«ولى ولم يظلم وماظلم امرؤ حث النجاء وخلفه التنين»
«مازال يهذى بالمكارم دائبا حتى ظننا أنه محموم»
«أنت دلو وذو السماح أبو مو سى قليبا وأنت دلو القليب»

من المتعقد المفرط فى الإحالة. ذلك أن انشغاله بالافراط فى الإصابة والمبالغة انعكس تفريطاً فى اللياقة، فأخل بشرف المعنى، إذ لم يتخير ألفاظه لتنم عن هذا الشرف، وإنما أطلق اللفظ الخسيس على المعنى الشريف، واستعمل عبارات الذم فى موضع المدح. وإذا كان مراده أن الممدوح سبب إلى العطاء كما أن الدلو سبب إلى استخراج مافى البئر من الماء فهذا معنى حسن واضح إلا أن جعله الممدوح دلوا هو المعول عليه ولا عبرة بمراده أو نيته. لأن المعتبر فى صنعة الشعر إنما هو المعنى واللفظ لا النية والقصد. كذلك الشأن فى كلمتى «يهذى والمحموم» فهما من الألفاظ التى تستعمل فى الذم وقد صك بهما وجه الممدوح فجعله يهذى، وجعل عليه الحمى. فإذا كان مراده المبالغة فى وصف الممدوح بأنه يلهج بالمكارم والعلا، فهذا معنى شريف، ولكن أن يعبر عنه بصيغة «ما زال يهذى»، ثم يجمع إلى الهذيان خلط الحمى فهذا إخلال بشرف المعنى. ولا يشفع له أن مراده تشبيه إفراط الممدوح فى الإعطاء والبذل بإكثار المحموم وهو معنى قريب واضح، إلا أن المعتبر فى صنعة الشعر كما قلنا إنما هو المعنى واللفظ. فالمعنى الشريف حقه اللفظ الشريف، ولكل مقام مقال، ولكل معنى ما يليق به، ولكل طبقة ما يشاكلها.

وعلى هذا فاللياقة والملاءمة وشرف المعنى هى المحور الدلالى لمصطلحات القرب والمناسبة والمشابهة والإصابة والإبانة والوضوح. وبهذا لا تشكل على فكرة الإغراب ولا تناقضها، فلا الإغراب يقتضى الغموض، ولا المقاربة تعنى الابتذال والوضوح. لأن الإغراب قد يتضمن فى ذاته إبانة حين يثير الفكر ويعرقل عملياته الذهنية عن التلقى المباشر والفهم التلقائى، ويستوقف المتلقى ليفكر ويقدر، ويتلطف ويتأول، وينتزع للشىء شبهاً من غير موضعه، ووجها من غير معدنه، وهو بهذا إنما يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد المتلقى بياناً يضاف إلى حصيلته المعرفية. ولعله لهذا اقترن مصطلحا الغموض والإبانة فى سياق المدح والإشادة حتى قيل «أحسن التشبيه هو الذى يخرج **الأغمض إلى الأوضح فيفيد بيانا**، والتشبيه القبيح ماكان على خلاف ذلك»[1]. والإخراج الموصوف بالحسن هنا لا يعنى مجرد التعبير الذى ينقل

(١) ابن رشيق، العمدة ١/ ١٨٧.

المعنى ويكشفه، ولكنه الإخراج الفنى الذي يستحضر الغرائب ويتمثلها، ويدفع إلى التلطف والتأول، ويبذل الجهد فى التأمل والتخيل والتقريب بين عناصرها حتى ينتزع لها قناعة فنية تخرجها من الغثاثة إلى الإحسان، ومن الإحالة إلى الإمكان، وما يزال «يقرب بين البعيدين حتى تصير بينهما مناسبة واشتراك»[1].

فالإغراب فى الصنعة هو مظهر الشاعرية، ومحك الفطنة والبراعة والقدرة على التصرف، وهو أخص خصوصيات الخلق الفنى، وبدونه تقرب الصنعة من القياس المنطقى، والمحاجة العقلية، وتفتقد الإيهام والتخييل، فلا تبعث على النظر والروية، ولا تقتضى التلطف والتأول ومتى خرج المعنى من معدنه، وبزغ من أفقه. وقع فى دائرة المعاد المملول، فتعافه النفس، ولا يداخلها لا طرب ولا أريحية.

ولاشك أن الشاعر الذى يقول:

رب ليل أمد من نفس العا شق طولا قطعته بانتحاب

قد ابتدع معنى غريباً يبعث الفكر لتمثله وتقريبه فى الذهن والاهتداء إلى صوابه وصحة تأليفه. ومن الواضح أن وحداته البنائية لا يجمعها تناسب منطقى، ولا يمكن الاقتناع به عقلياً. إذ كيف يكون نفس العاشق أطول من الليل وهو بالغا ما بلغ لا يمتد امتداد أقصر أجزائه. غير أن الشاعر بداهة لم يرد هذا التناسب القائم على العيانية أو الواقع المرصود، وإنما أراد أن «الليل زائد فى الطول على مقادير الليالى كزيادة نفس العاشق على الأنفاس»[2].

هذا الوجه الدقيق لا يلتفت إليه عادة، ولكن الشاعر وحده هو الذى فطن إليه حين ابتدع هذا السبك الغريب وألف بين طرفيه لاعلى أساس من الصفات المشتركة

---

(١) نفسه.

(٢) الجرجانى، الوساطة ١٢٢.

بينهما فى الواقع المادى، وإنما بلحاظ حالته هو وما يعتورها من ملل وسآمة، وهذا هو المعنى الخفى الذى سوغ له أن يغرب.

كما أن المتنبى حين يقول:

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

لم يقصد التسوية بين الوقوفين فى الزمان، وإنما أراد «لأقفن وقوفاً زائداً على القدر المعتاد، خارجاً عن حد الاحتمال كما أن وقوف الشحيح يزيد على ما يعرف فى أمثاله، وعلى ماجرت به العادة فى أضرابه»[1].

فالتراكيب الشعرية إذا إنما تقوم على الادعاء والتأويل، ويتم فيها التشابه والتماثل على أساس من الأوهام والظنون، وليس على أساس من الحقيقة والعقل «فالمشابهات المتأولة التى ينتزعها العقل من الشىء للشىء لا تكون فى حد المشابهات الظاهرة، بل الشبه العقلى كأن الشىء به يكون مشبهاً به»[2]. وإذا كان هذا شأن البناء التشبيهى وهو قائم أصلا على الموازنة والغيرية والاستقلال التام فكيف بالبناء الاستعارى وهو أشد توغلا فى التفاعل والتداخل، وأكثر تصعيداً فى الادعاء والإثبات، وأدعى تبعا لذلك إلى التأول والتلطف؟ صحيح أن هذا البناء قوامه المشابهة ولكن هذه المشابهة لا تقتضى التطابق التام، أو النقل الآلى، أو الترجمة الحرفية التى تلتزم المنطق والواقع. فالخلق الفنى كما قلنا ليس تركيبة لغوية أو منطقية، ولكنه تركيبة خيالية تحرر الأشياء من دلالاتها الثابتة وتكسبها دلالات غريبة تقتضى التأويل والتقريب، وتحتاج إلى والتلطف والتخييل كى يتأتى تمثلها وتقريبها فى الذهن، وإبراز ما تنطوى عليه من علاقات خفية تقوم على الادعاء والإثبات. ألا ترى أن الشاعر الذى يجعل للمنايا نواجز أو أفواها وللجوزاء أذنا «قد أثبت وادعى، ولم ينقل أو يشبه، لأن التشبيه يوجب

---

(١) نفسه ٤٧١.

(٢) عبد القاهر، أسرار البلاغة ص٣٠.

المحال وهو أن يكون فى المنايا شىء قد شبهه بالنواجز، وشىء قد شبهه بالأفواه. فليس إلا أن تقول: إنه لما ادعى أن المنايا تسر وتستبشر إذا هو هز السيف، وجعلها لسرورها بذلك تضحك، أراد أن يبالغ فى الأمر، فجعلها فى صورة من يضحك حتى تبدو نواجزه من شدة السرور. وكذلك لا تستطيع أن تزعم أنه استعار لفظ الأذن لأنه يوجب أن يكون فى الجوزاء شىء قد رام تشبيهه بالأذن، وذلك من شنيع المحال»[1].

فقيام البناء الاستعارى إذن على التشبيه لا يعنى المشابهه التامة بين وحداته ضربة لازب فهذا يتعارض وما قام عليه هذا البناء من معنى الادعاء والمبالغة، وتحقيق الإيهام الذى يبعث المتلقى على التخييل والتأويل والتلطف والتقريب حتى ينتزع لهذا البناء قناعة فنية تخرجه من رتابة المعاد المملول إلى جدة المستطرف الغريب. أضف إلى هذا أن «المشابهة» بهذا المعنى لا تطرد فى أنواع أخرى من الأبنية المجازية كالاستعارة المكنية والمجاز المرسل. فأحدهما لا تتأتى فيه المشابهة، والآخر تستبدل بالمستعار منه صفته، والصفة غير مقصودة لذاتها.

وإذا كنا نغض الطرف عن اشتراط اللياقة المنطقية فى بنية الابداع فلا نعنى بالطبع أن هذه البنية تتم اعتباطاً أو كيفما اتفق، وإنما نعنى أن التشابه بين وحداتها البنائية إنما يتم على أساس من الروية والبصيرة، وليس على أساس من الرؤية البصرية أو الإصابة العيانية، وأن المبدع إنما يلتقط ولو من بعيد خصائص مشتركة، أما أن «يستكره الوصف، ويحاول أن يصوره من حيث لا يتصور، فهو حينئذ بمنزلة الصانع الأخرق، يضع فى تأليفه وصوغه الشكل بين شكلين، لا يلائمانه ولا يقبلانه حتى تخرج الصورة مضطربة، وتجىء فيها نتو، ويكون للعين عنها نبو»[2].

ـ ومن الأبيات التى تضرب مثلا على سوء اللياقة والإخلال بشرف المعنى قول أبى العتاهية:

---

(١) عبد القاهر، دلائل الإعجاز ٣٩٥.

(٢) عبد القاهر، أسرار البلاغة ص١٣٩.

مات الخليفة أيها الثقلان فكأننى أفطرت فى رمضان

إذ أن الناس لما سمعوا الشطر الأول انبهروا، فرفعوا رؤسهم، وفتحوا عيونهم، وقالوا: نعاه إلى الجن والإنس فى شطر واحد. وكان توقعهم أن يأتى الشطر الآخر معززا هذا الإعجاب، ولكن الشاعر نزل بالمعنى من الإعجاب والابهار إلى السخرية والإنكار، وكأنما انقطع نفسه الفنى ثم أدركه اللين فلم يستطع السيطرة على أدواته لتواصل إعرابها عن المعنى الجيد المعجب الذى تضمنه الأول «فجاء بالمعنى الجيد الغريب فى لفظ ردىء غير معرب عما فى النفس[1] ولهذا يوصف بناؤه بالبعد والغرابة مع أن وحداته البنائية فى غاية القرب والوضوح.

ـ ومن هذا الباب قول بعضهم يصف روضا:

كأن شقائق النعمان فيه ثياب قد روين من الدماء

فالصورة هنا أفرطت فى الإصابة، لكنها أخلت باللياقة والملائمة لما فيها من «بشاعة ذكر الدماء. ولو قال من العصفر أو ما شاكله لكان أوقع فى النفس، وأقرب إلى الأنس[2]. وإذا كان الشطر الأول يمثل انفعال الشاعر وخبرته الشعورية فإن الثانى يعكس حسه الفنى وحصيلته المعرفية. ولاشك أن الانفصام واقع بين التجربة والوعى. فمنظر الورود الحمراء يثير البهجة والسرور، وينقل النفس إلى الحدائق الغناء، أما الثياب الملطخة بالدماء فهى تثير الحزن والانقباض، وتنقل النفس إلى مشاهد القتل والتهلكة.

ـ وأقبح من هذا وأفظع تشبيه الخمر وهى تفور فى كأسها بالرغوة التى تعلو فم المصروع، كما فى قول ابن أبى عون الكاتب ـ(٣٢٢هـ):

تلاعبها كأس المزاج محبة لها وليجرى ذات بينهما الأنس

---

(١) ابن رشيق، العمدة ٢/١٤٨.
(٢) نفسه ١/ ٣٠

فتزبد من ريح عليها كأنها حريرة خضر قد تخبطها المس

فأى تجانس بين مجالس اللهو وتداعياتها المؤنسة وما تثيره من الانتشاء والطرب، وزبد المصروع وتداعياته المؤيسة، وما يثيره من الخوف والانقباض «**فلو أن فى هذا كل بديع لكان مقيتا بشعا**. ومن ذا يطيب له أن يشرب شيئاً يشبه بزبد المصروع وقد تخبطه الشيطان من المس»[1].

فتلك نماذج أفرطت فى الاصابة فى حين فرطت فى اللياقة والملائمة، ففصلت انفعال الشاعر ومعناه عن وحداته البنائية وسياقه العام، ولهذا توصف بالبعد والغرابة، وتخرج من دائرة الإبداع، مهما كان المعنى غريباً، والوصف مصيباً، لأن الشأن إنما هو فى اللياقة لا فى الإصابة، وإلا لكان الشعر تصويراً محضاً وليس جنساً من التصوير، ولكان أحد الطرفين هو الآخر وليس مثله ولا نتفت فائدة الإلحاق، وانتفت معها رخصة الشاعر فى الانحراف الدلالى الذى هو قوام الفطنة والذكاء وحسن التصرف. فالإصابة ينبغى أن لاتصادر الفطنة ولهذا نجد هذين المصطلحين ـ الإصابة والفطنة أو الذكاء ـ متلازمين غالبا فى سياق المدح حتى عند أكثرهم محافظة، وإيمانا بالعمودية:

ـ فالمبرد (-٢٨٥هـ) يقول: «وأحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه، وأحسن منه **ما أصاب الحقيقة، ونبه بفطنته على ما يخفى عن غيره**»[2].

ـ والمرزوقى (-٤٢١هـ) يجعل «**عيار الإصابة فى الوصف الذكاء وحسن التمييز**، فما وجد صادقاً فى العلوق، مماذجاً فى العنوق، يتعسر الخروج عنه والتبرؤ منه، **فذاك سيماء الإصابة فيه**»[3].

فالفطنة والذكاء هما قوام الإصابة ولولاهما لما استطاع الشاعر أن يغرب فى

(١) ابن رشيق، العمدة ١/ ٣٠٠.
(٢) الكامل ٣/ ١٣.
(٣) شرح ديوان الحماسة ١/ ٩١.

الصنعة، ويؤلف بين المتباعدين، ثم ينتزع لأحدهما شبهاً من غير جنسه فيبهر ويطرب، ويبعث القناعة الفنية التى تخرج الشىء من الغثاثة إلى الاستحسان، ومن الإحالة إلى الإمكان. وتلك هى سيماء الإصابة وبها سوغ بعضهم صوراً أفرطت فى الدقة والإغراب مع أنها أخلت بالقرب والإصابة: «ومن عجيب التشبيه فى إفراط ـ غير أنه خرج فى كلام جيد، وعنى به رجل جليل فخرج من باب الاحتمال إلى باب الاستحسان، ثم جعل لجودة ألفاظه، وحسن وصفه، واستواء نظمه فى غاية ما يستحسن ـ قول النابغة فى حصن بن حذيفة:

يقولون حصن ثم تأبى نفوسهم وكيف بحصن والجبال جنوح

ولم تلفظ الموتى القبور ولم تزل نجوم السماء والأديم صحيح

فعما قليل ثم جاء نعيه فطـــل نـــدى الحـــى وهو ينوح[1].

فقد صور شجاعتهم فى القتال معتقدين أن حصنا حى لما يزل يتقدمهم ويشد عضدهم. وهذا معنى قريب واضح. ولكنه لم يقله بلفظه وإنما عبر عنه بردفه، فاتخذ من الجبال والنجوم التى تمسك الكون وتبعث فيه الاستقرار والنظام معادلا فنيا لهذا القائدة بماله من شخصية قوية تلهم جنوده وتجعل لهم سلطانا فلا يهنون ولا يصل إليهم عدوهم. ثم شبههم وقد هلعوا فانفرط عقدهم لما رأوا مصرعه بندى الحى الذى ينوح.

«ومن تشبيههم المتجاوز الحد قول أبى الصمحان:

أضاءت لهم أحسابهم ووجوهم دجى الليل حتى نظم العقد ثاقبه[2].

فالتركيبة هنا لا ظل لها من الحقيقة والواقع، ولا يمكن الاقتناع بها عقلياً. ومع أن وحداتها البنائية قريبة واضحة إلا أنها تثير الدهشة والاستغراب إذ كيف يتأتى لوجوههم وأحسابهم أن تنير الليالى الحنادس حتى ينظم العقد ثاقبه!

ـ ومن ذلك قول أعرابى يصف مصلوباً:

(١) المبرد، الكامل ٣/ ٦٤.
(٢) نفسه.

كأنه عاشق قد مد صفحته يوم الفراق إلى توديع مرتحل

أو قائم من نعاس فيه لوثته مـــواصل لتمطيه من الكسل

فأى تجانس بين صورة المصلوب وكل من العاشق والقائم من النوم. إنها العلاقة بين طرفين متناقضين أحدهما ودع الحياة، والآخر ينبض قلبه بالحياة. والشاعر يعى هذا تماماً، ولكنه بفطنته غير دلالة الأطراف وأكسبها دلالات تحمل تهويماته وانفعالاته وموقفه تجاه أحدها. فالمصلوب قد أشرب فى قلبه، وشغفه حباً وران هذا على عينيه فلم ير من جثته الهامدة إلا سجاياه الخالدة، وبهذا أسقط الصورة كما مرت فى داخله، وتبعاً للانفعال الذى خالجه، وتلك هى الفطنة التى أخرجت الشىء من غير معدنه وانتزعت له شبها من غير موضعه، ووجها من غير بابه، ولاشك أن «الشىء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موقع ليس بمعدن له كانت صبابة النفس به أكثر، وكان شغف النفس به أجدر، فسواء فى إثارة التعجب وإخراجك إلى روعة المستغرب، وجودك الشىء ليس فى مكان من أمكنته، ووجود شىء لم يوجد ولم يعرف من أصله فى ذاته وصفاته»[1].

هذا السلوك الفنى حين يثير الفكر ويبعث النظر والروية يخرج النفس من رتابة المعاد المملول إلى روعة الطريف المستغرب وهو بهذا ينم عن اقتدار مزدوج لا يتهيأ إلا للمبدع، ويتمثل ذلك فى الجمع بين المتباعدين السهل والممتنع، القريب والبعيد، البين والخفى. وهذه الازدواجية تحصن أحد شقيها من غائلة الآخر، بقدر ما تمحص المعنى ذاته، إنها بالأحرى تحصن المقاربة والإبانة، من غائلة الابتذال والسذاجة. كما تحصن الغرابة والمبالغة من الغلو والإحالة فيكون «السهل أمنع جانباً، وأعز مطلباً، وأحسن كما تحصن موقعاً، وأعذب مستمتعاً ولهذا قيل أجود الكلام السهل الممتنع»[2].

ولاشك أن الشىء الذى يجمع بين هذه العناصر إنما يجمع بين ما يبدو أنه

(١) عبد القاهر، أسرار البلاغة ص ١١٥، ١١٨.

(٢) العسكرى، الصناعتين ص٤٤.

متناقض، وما هو بمتناقض، فهو سهل وممتنع، بسيط ومركب، قريب وبعيد، مبين وغامض، يبدو فى متناول الناس وما هو كذلك، غريباً عما فى أيديهم وهو مما فى أيديهم، قريباً تلذه الأسماع بينما هو عويص متعقد تضل فيه الأوهام «فهو شبيه بالشيء الذى يقال إنه لا داخل العالم ولا خارج العالم، فلفظه هو الذي يستعمل وليس الذى يستعمل. أى أن مفرداته وألفاظه هى المستعملة المألوفة، ولكن سبكه هو العجيب الغريب»[1].

لاشك أن هذا السبك الغريب يجعل المعنى بعيد المنال، كثير الإشكال لأنه يحتاج إلى لطف ذوق وشهامة خاطر كما يقول ابن الأثير [2]وهو وحده لا يكفى لإثارة المتلقى وإطرابه مالم يقيد باللياقة والملائمة والوعى بخصائص التراكيب حتى كان من موطن الملاحظة أنه فى سياق الخطاب النقدى يطرد مصطلح اللياقة مشفوعا بدوال المناسبة والمشابهة والمقاربة والإبانة لتضبط عنصر الإغراب، وتحصن عملية السبك من الاعتباط والعشوائية أو الجمع بين الغرائب كيفما اتفق. ولهذا نجد هذه الدوال تتردد غالبا مقترنة باللياقة والملائمة:

- فالآمدى يقول: «وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان **يقاربه أو يناسبه أو يشبهه** فى بعض أحواله أو كان سببا من أسبابه» ثم يضيف «فتكون اللفظة المستعارة حينئذ **لائقة** بالشيء الذى استعيرت له **وملائمة لمعناه**». ثم يقول فى موضع آخر: «وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتى، **وقرب المأخذ** ، واختيار الكلام. ووضع الألفاظ فى مواضعها. وأن يورد المعنى **باللفظ المعتاد** فيه، المستعمل فى مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات **لائقة** بما استعيرت له، **وغير منافرة لمعناه**»[3].

- والجرجانى يقول: «والعرب إنما تفاضل بين الشعراء فى الجودة والحسن **بشرف المعنى** وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم بالسبق لمن **وصف فأصاب، وشبه فقارب**»[4].

---

(١) ابن الأثير، المثل السائر ١/ ١٢٩.
(٢) نفسه وانظر ابن رشيق، العمدة ١/ ١١٦، عبد القاهر، أسرار البلاغة ص ١٧٨.
(٣) الموازنة، ١/ ٢٥٠، ١٩٢، ٤٠١.
(٤) الوساطة ص ٣٧

ـ والعسكرى يقول: «ولا خير فى المعانى إذا استكرهت قهراً، والألفاظ إذا اجتزت قسرا، **ولا خير** فيما أجيد لفظه إذا استخف معناه، ولا **فى غرابة المعنى إلا إذا شرف لفظه مع وضوح المغزى**، وظهور المقصد»[1].

ـ والمرزوقى يرتفع بهذه اللياقة ليجعل منها عيارا لعمود الشعر، فيذكر أن العرب كانوا «يحاولون **شرف المعنى** وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته والأصالة فى الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات، **والمقاربة فى التشبيه**، والتحام أجزاء النظم والتئامها، على تخير من لذيذ النظم، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، **ومشاكلة اللفظ للمعنى. وشدة اقتضائهما للقافية، حتى لا منافرة بينهما فهذه سبعة أبواب، هى عمود الشعر، ولكل باب منها معيار**»[2].

---

(١) الصناعتين ص٤٤.

(٢) مقدمة شرح المرزوقى لحماسة أبى تمام ص٤.

الخاتمة

يعد الإبداع جوهر الفكر النقدى عند العرب وأصلا بارزاً فى نظريتهم الشعرية، ولايعد الناقد ناقداً حتى يعرف أصوله ووسائطه وأسسه الفنية. ولعل من المحكات العملية التى تبرز هذه الأهمية انشغالهم بقضايا السرقة والانتحال، واللفظ والمعنى، والقديم والحديث، والطبقات والموازنات، ونحو ذلك من القضايا التى تبحث أصالة الشاعر وابتداعه، أو سرقته وانتحاله، ومدى توفيقه فى الإلمام والصياغة والإضافة إلى من كان قبله والتى تخللها أحكام بالتحريم والتجريم، أو التبرير والتسويغ، أو الإنصاف والتبرئة والتى أثارت التساؤل عن القيمة الحقيقية للنص أتكون فى اللفظ أم فى المعنى ثم تبلورت فى الصياغة التى ارتفعوا بها إلى مستوى التأصيل والتنظير كما يبدو من حديثهم عن النظم الذى اعتبروه محك السبق والتفرد وأساس الفضل والمزية.

والاهتمام بالإبداع ـ تشجيعاً وسلوكاً ـ أصل بارز فى التنشئة الشعرية عند العرب. وإذا كانوا قد مالوا فى الاستعمال إلى مصطلح الابتداع فليس ذلك لأنه يقصد منه الذم والازدراء، ومحاربة المبدعين، والحجر على خواطرهم، واعتبارهم أهل البدع والأهواء والتمرد على السلفية، كما قد توهم الدلالة الدينية لهذا المصطلح، ولكن لأنه أكثر دقة فى التعبير عن الجدة المطلقة، والابتكار الذى يقرب من الخلق المحض، والأصالة التامة، كما يؤكد ذلك الاستقراء الإحصائى للنصوص التى ورد فيها هذا المصطلح. إذ يشير هذا الاستقراء إلى أن مصطلح الابتداع لا يرد إلا فى سياق المدح والإشادة والحث على رعاية المبدعين وتوجيه طاقاتهم الشعرية، حتى كان من موطن الملاحظة أنه فى الاستعمال النقدى يرادف الاختراع والابتكار وزناً ومعناً. ولهذا ارتفعوا به إلى مستوى التأصيل والتسويغ وقرروا أن «باب الابتداع مفتوح إلى

يوم القيامة، ومن ذا الذى يحجر على الخواطر وهى قاذفة بما لا نهاية له». غير أنهم أدركوا أن الابتداع ليس بفضيلة فى ذاته مالم يقيد بالضمير الأدبى الذى يقتضى المبدع أن يدرك مسئوليته تجاه الطاقة الابداعية باعتبارها جهداً ذاتياً، واجتهاداً شخصياً، ونتاجاً لطاقة عقلية ومزاجية ينبغى ألا يترك لها العنان فتخبط العشواء، وتحطب فى غير غابتها فتنفصم عن سياقها وتكون بدعة سيئة، فيعم ضررها المجتمع بينما يتحمل المبتدع وزرها ووزر من عمل بها، من هنا كانت حرية الابتداع مشروطة باللياقة العامة بين الفكرة المبتدعة من ناحية ووحداتها البنائية وسياقها العام من ناحية أخرى، وكان الحرص على هذا القيد توجيها للعملية الابداعية، حتى تدعم قيم الحق والخير والجمال، فتثير المتلقى وتبعث خبرته الجمالية، وتفتح فيه نوافذ الفكر والتخيل،و تدفعه إلى وقفة سلوكية نحو الأفضل. ولهذا كان توجيه المبتدع أن يراعى «الصورة المقبولة، والعبارة الحسنة وألا يتكل فيما ابتكره على فضيلة ابتكاره إياه، ولا يغره ابتداعه، فيساهل نفسه فى تهجين صورته، فيذهب حسنه، ويطمس نوره، ويكون فيه أقرب إلى الذم منه إلى الحمد».

وقد أدرك الناقد العربى أن الإبداع لا يعنى الجدة الكاملة أو الأصالة التامة أو الامتياح من الموهبة الفطرية والطبع الساذج، ولكنه أخذ وصياغة، لهذا لم يكن فى صدره حرج من إضافة الخلق والإبداع إلى الشاعر، ولم تثر هذه الإضافة حساسية دينية حتى عند أكثرهم محافظة والتزاماً بالسلفية، لأنه كان على وعى تام بأن المبدع والخالق وإن كانا من أسمائه تعالى، إلا أن إضافتهما إلى الشاعر لا تنصرف إلى الإيجاد من العدم، وإنما الإيجاد من عناصر موجودة، يقوم الشاعر بإعادة صياغتها ليضفى عليها من الإشعاعات الدالة، والظلال الموحية ما يعكس تهويماته وانفعالاته، وينم عن فطنته وذكائه، ونفسه الفنى الذى عرف كيف يتسلل إلى خبرات السابقين، ويبرزها فى صورة طريفة يبتعد بها عن مألوفهم، وهذا هو الفرق بين الخلق الفنى والخلق الكونى، فالشاعر يخلق علاقات بين عناصر موجودة، يستوى فى هذا أن يكون خلقه ملائما أو غير ملائم، كاملا أو ناقصاً، أما الخلق الإلهى فلا يتصف إلا بالحسن واللياقة والكمال المطلق.

وبالرغم من أن المبدع يتميز بأساس نفسى عام يقوم على الأصالة والطلاقة والمرونة والحساسية، إلا أن أصالته هذه لا تعنى انغلاقه على ذاته، ليمتاح فقط من

موهبته الفطرية، أو طبعه الساذج، فالأصالة إنفتاح على الخبرة الفنية للآخرين، غير أن هذا الانفتاح ينبغى أن يكون موجهاً يقوم على المهارة فى الأخذ والحذق فى التوليد وإعادة الصياغة، ولهذا قرنوا الفحولة بالرواية وارتفعوا بالرواية من مجرد الحفظ والاستظهار إلى التلاقح المعرفى الذى يخصب الموهبة ويكون الأساس الفنى العام لعملية الإبداع.

والتصور العام الذى استقر فى ضمائر العرب حول مفهوم الإبداع أنه خلق للواقع وليس انعكاسا له، فالشاعر المبدع هو الذى يتجاوز بتراكيبه الفنية منظور الرؤية البصرية التى تنقل الواقع إلى منظور الرؤيا الحدسية التى تصطدم بهذا الواقع، لتفتت مفرداته، وتسلكها فى نظام جديد، يتجاوز اكتشاف هذه الجزئيات إلى اكتشاف ما بينها من علاقات دقيقة، لا تدرك بالرؤية والبصر، ولكن بالبصيرة والروية حتى ليبدو الشاعر وكأنه يستمد معرفته من عالم غير منظور، أو كأن له ريثا يكشف له حجب الأشياء، ويجعل له سلطانا ينفذ به من أقطارها ليرى مالا يرى، ويفطن إلى مالا يفطن إليه غيره، ويشعر بما لا يشعر به سواه، ويظل عمله عقدة مسحورة نفثت فيها تهويماته وخيالاته ليظل الناس جراها يختصمون بينما ينام ملء جفونه عن غرائبه وشوارده.

وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم.

أهم المصادر والمراجع

إبراهيم (طه)، تاريخ النقد الأدبى عند العرب، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٧م.

الآمدى (الحسن بن بشر)، الموازنة بين أبى تمام والبحترى، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، ١٩٦١م.

الأصفهانى (أبو الفرج)، الأغانى، ط دار الكتب، القاهرة ١٩٢٧م.

الأصمعى (عبد الملك)، فحولة الشعراء، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجى، د. وطه الزينى، المطبعة الأميرية، ١٩٥٣م.

ابن أبى الإصبع، تحرير التحبير، تحقيق حفنى شرف، ط المجلس الأعلى للشئون الإسلاميه، القاهرة، ١٩٦٣م.

ابن الأثير (ضياء الدين)، المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، تحقيق د. أحمد الحوفى، د. بدوى طبانة، نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٩م.

ـ الجامع الكبير فى صناعة المنظوم والمنثور، تحقيق مصطفى جواد، المجمع العلمى، بغداد، ١٩٥٦.

ابن خلدون (عبد الرحمن محمد)، المقدمة، تحقيق د. على عبد الواحد وافى (د.ت).

ابن رشيق القيروانى ـ العمدة فى صناعة الشعر ونقده، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١م.

ابن سلام الجمحى، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر ط المدنى، (د.ت).

ابن سنان الخفاجى، سر الفصاحة، تحقيق عبد المتعال الصعيدى، مكتبة صبيح، القاهرة، ١٩٦٩م.

ابن سينا، الخطابة «كتاب الشفا» تحقيق محمد سليم سالم، الأميرية، ١٩٥٤م.

ـ فن الشعر/ ضمن فن الشعر لأرسطو، تحقيق د. عبد الرحمن بدوى.

ابن طباطبا العلوى، عيار الشعر، تحقيق د. طه الحاجرى د. محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٥٦م.

ابن قتيبة (أبو عبد الله)، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٧م.

عيون الأخبار، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، (د.ت). تأويل مشكل القرآن، دار احياء الكتب العربية، تحقيق السيد أحمد صقر، (د. ت).

ابن المعتز (عبد الله)، البديع، تحقيق كراتش فوكس، مطبوعات جب التذكارية، لندن، ١٩٣٥م.

ابن المقفع (عبد الله)، الأدب الصغير/ ضمن رسائل البلغاء، دار الكتب العربية، تحقيق محمد كرد على، ١٩١٣م.

ابن وهب، البرهان، تحقيق د. حفنى شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، (د. ت).

أبو عبيدة (معمر بن المثنى) ـ نقائض جرير والفرزدق، نشره بيفان، طبعة بريل، ليدن.

الباقلانى (أبو يكر محمد بن الطيب)، إعجاز القرآن تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، ١٩٦٣.

التوحيدى (أبو حيان على بن محمد العباس)، الهوامل والشوامل، تحقيق أحمد أمين وأحمد صقر، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥١م.

الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) ـ البيان والتبيين، تحقيق السندوبى، التجارية، ١٩٣٢م.

ـ الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ط الحلبى، القاهرة، ١٩٤٨م.

الجرجانى (على بن عبد العزيز)، الوساطة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى، ط عيسى الحلبى بدون.

الجرجانى (عبد القاهر) ـ أسرار البلاغة، شرح محمد رشيد رضا، ط الترقى، ١٣٢٠هـ.

ـ دلائل الإعجاز، تصحيح محمد عبده، دار المنار بمصر، القاهرة، ١٣٦٧هـ.

ـ الرسالة الشافية/ ضن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن، القاهرة، ١٩٦٨م.

الرازى (أبو حاتم) ـ الزينة، تحقيق حسين فيض الله الهمزانى، دار الكاتب العربى، القاهرة، ١٩٥٧م.

الرمانى (على بن عيسى)، النكت فى إعجاز القرآن/ ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله أحمد، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف.

الصاحب بن عباد، الكشف عن مساوئ شعر المتنبى، تحقيق الشيخ حسن آل ياسين، المعارف، بغداد ١٩٦٥م.

الصولى (أبو بكر)، أخبار أبى تمام، تحقيق خليل عساكر وآخرين، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٧م.

عبد الفتاح لاشين (دكتور)، الخصومات البلاغية والنقدية فى صنعة أبى تمام، المعارف، ١٩٨٢م.

العسكرى (أبو هلال)، الصناعتين، تحقيق على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط الحلبى القاهرة، (د. ت).

عصفور (د. جابر)، الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٤م.

العلوى (يحيى بن حمزة)، الطراز، المقتطف، القاهرة، ١٩٧٤م

الفارابى (أبو نصر محمد بن طرخان) ـ كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك خشبه، دار الكاتب العربى، ١٩٦٧م.

قدامة بن جعفر ـ نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجى، القاهرة، بدون

القرطاجنى (حازم)، منهاج البلغاء، بن محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م

المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد)، الكامل فى اللغة والأدب، ط الاستقامة، القاهرة، بدون

المرتضى (الشريف على بن الحسين)، أمالى المرتضى، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، طبعة الحلبى، القاهرة ١٩٥٤م.

المرزبانى (أبو عبد الله محمد بن عمران)، الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء تحقيق على محمد البجاوى، دار نهضة مصر، ١٩٦٥م.

المرزوقى (أبو على أحمد بن محمد)، شرح ديوان الحماسة تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٣م.

يونس، (د/ عبد الحميد) الأسس الفنية للنقد الأدبى، دار المعارف، القاهرة