الباب السابع

الإبداع في الشعر العربي القديم
الإلهام/الارتجال/الرّوية/المعاودة/ التّنقيح

obeikandl.com

obeikandl.com

مدخل

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

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

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

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

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

ولكن الشعر العربي، ذلك الشعر المحكوم بلغة تركيبية، وبقوالب موسيقية تعتمد على المتحرك والساكن، ثم إنها لغة ذات تاريخ طويل، وتراث عريق، شهد شعراء الجاهلية حيويتها، واستقى شعراء الإسلام من معينها، بعد أن أكسبتها لغة القرآن الكريم جمالاً وجاذبية، فكانت هذه اللغة محرّكاً قوياً للمشاعر والوجدان، حتى قيل: إن لغة العرب لغة شاعرة، وإنه يكاد كل العرب يكونون شعراء. ومن هنا كان للارتجال دور كبير في قول الشعر، وأصبح الشعر المرتجل جزءاً من الإبداع. وبهذا التوفيق بين الإلهام والارتجال، ندرك طبيعة الإبداع عند العرب، فكلاهما ارتياد لا إرادي للمجهول.

وإن ما يتميز به الطبع أو الارتجال هو أن الذهن يتلقى في حالة اليقظة المؤثِّر الخارجي، عبارةً عن شفرات خاطفة، تُرسل إلى الذاكرة، وتمتزج باللاشعور، فتأتي القصيدة بناء متكاملاً في صور وتراكيب وتعابير مختزنة، وفي هذا يتفاوت الشعراء.

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

الفصل الأول

الإلهام

ماهية الإلهام (الحلم)

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

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

السير في العمل الشعري[1].

إن حالة الحلم هذه، هي الحالة التي يمر بها الفنانون جميعاً، وهو ما عبر عنه موزارت *Mozart* بأنه «يعجز عن وصفه»، إنه يقع في حلم سار وجميل، وهو ما جرى مع فاغنر، في افتتاحيته *Rheingold*، وهو شبه نائم *Half-sleep*، وهذه حالة معروفة عند الشعراء، عرضت لورزدورث في ملحمته، وذكر بيتس في مقاله *Sympolism of Poetry* أنه ذات يوم بينما هو ينشئ قصيدته الرمزية، سقط القلم منه، فأضاعت منه لحظات اليقظة ذكرياته، ولم يسترجعها إلا بعد جهد جهيد. وتحدث عنها شيلي *Shelly* في قصيدته *Mont Blanc*، وقد اعترف بليك *Blake* بأنه كتب قصيدته *Milton* تحت تأثير إملاء خارجي. وهكذا قال غوته *Goethe*: إنه ينظم قصائده على الرغم منه، فقال: إنها تصنعني ولا أصنعها، إنها تملكني»[2].

وبالمثل قال الفريد دي موسيه:

«يُفْتَرَضُ في المرء ألاّ ينشئ، بل أن يُصغي وكأنَّ إنساناً آخر يهمس في أذنيه»[3].

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

---

(١) *Bowra, Inspiration, p.4*.

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

وانظر فيه الملحق عن ولادة قصيدة روبرت نيكولس.

Bowra, Inspiration, PP.13-16.

(٣) *Tor, Mohammed, P.64*.

والأفكار، دون تضارب أو بعثرة أو تشتت، وذلك خضوعاً للإرادة التي تتغلب على الأجواء الخارجية، وهو ما يعبر عنه بالاستغراق[1] أو بتعبير آخر: الوجد *ecsatatic energy*، أو الإشراق *ecsatatic inspiration*. وفيه يتخيل الشاعر أنه ينصت إلى أصوات خارجية تسكب الشعر في أذنيه، إنها أصوات تأتيه واضحة جلية، مميزة، وذات إيقاع؛ وهذه هي الصورة العامة للإبداع في الشعر الغنائي خاصة، ويقع في دائرة الإلهام السمعي *auditory*، وذلك تفريقاً له عن الإلهام التخيلي *visual*، الذي يَسبح فيه الشاعر في قصة طويلة، يجمع خلالها المشاهد، ويوزع الأحداث»[2].

فالشعر المتسامي، شعر الإبداع حقاً، هو ذاك الذي يثير الدهشة والإعجاب، ويحتفظ بسره الخالد عبر الزمان[3].

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

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

---

(١) *Harding, An Anatomg of Inspiration, p.6*. وانظر، عيسى، الإبداع في الفن والعلم، ص ص١٥٧ ـ ١٥٩.

(٢) *Tor, Mohammed, pp.64-68*.

(٣) *Bowra, Inspiration, pp.18-23*.

يحتفظ بما هو ذو قيمة، إنها حالة الحلم، التي عليها أغلب الشعراء[1].

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

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

يقول بورا عن مثل هذه الحالات:

«هناك شعراء لا يستطيعون المضي طويلاً في عملهم الشعري ومسايرة إلهامهم، ويجدون أن عليهم أن يستعينوا بما أوتوا من إرادة، وذكاء لإنجاز ذلك العمل. وليس من الضرورة أن تكون الزيادات والإضافات أقل جودة من الشعر الملهَم، وذلك لأن الشاعر ما يزال خاضعاً للرؤية الإبداعية التي تلح عليه، ثم هناك الإيقاع والنغم اللذان يترددان على مسامعه. ومع ذلك، فإن هذه مهمة شاقة. فالكلمات التي كانت تنثال عليه انثيالاً، أصبحت تتطلب جهداً، وتنتزع انتزاعاً، وهي قد تفتقر إلى الجاذبية الشخصية التي تصاحب الإلهام. والحق أننا قد نفتقد عند بعض الشعراء الجذوة التي رافقت البداية، ونجد أن الشاعر عاجز عن إكساب شعره الدِّفق والحيوية»[2].

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

---

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

(٢) *Bowra, Inspiration, p.15.*

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

ومرة أخرى،

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

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

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

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

obeikandl.com

الفصل الثاني
مصادر الشعر

القوى الخارجية (الجن والشياطين) وعلاقتها بالنشاط الذهني

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

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

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

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

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

﴿هَلْ أُنَبِّئُكُمْ عَلَىٰ مَن تَنَزَّلُ ٱلشَّيَـٰطِينُ ﴿٢٢١﴾ تَنَزَّلُ عَلَىٰ كُلِّ أَفَّاكٍ أَثِيمٍ ﴿٢٢٢﴾ يُلْقُونَ ٱلسَّمْعَ وَأَكْثَرُهُمْ كَـٰذِبُونَ ﴿٢٢٣﴾ وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾ إِلَّا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَعَمِلُوا۟ ٱلصَّـٰلِحَـٰتِ . . .﴾ [الشعراء: ٢٢١ ـ ٢٢٧].

وقال، وهو أحسن القائلين، مبيناً الصلة الوثيقة بين الحلم والخيال: ﴿بَلْ قَالُوٓا۟ أَضْغَـٰثُ أَحْلَـٰمٍ بَلِ ٱفْتَرَىٰهُ بَلْ هُوَ شَاعِرٌ . . .﴾ [الأنبياء: ٥]. وقال تعالى: ﴿وَكَذَٰلِكَ جَعَلْنَا لِكُلِّ نَبِىٍّ عَدُوًّا شَيَـٰطِينَ ٱلْإِنسِ وَٱلْجِنِّ يُوحِى بَعْضُهُمْ إِلَىٰ بَعْضٍ زُخْرُفَ ٱلْقَوْلِ غُرُورًا . . .﴾ [الأنعام: ١١٢].

وهكذا جاء قوله تعالى في تفنيد آراء الكفار:

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

﴿إِنَّهُۥ لَقَوْلُ رَسُولٍ كَرِيمٍ ﴿٤٠﴾ وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ ۚ قَلِيلًا مَّا تُؤْمِنُونَ ﴿٤١﴾ وَلَا بِقَوْلِ كَاهِنٍ ۚ قَلِيلًا مَّا تَذَكَّرُونَ ﴿٤٢﴾﴾ [الحاقة: ٤٠ ـ ٤٢].

﴿أَفَسِحْرٌ هَـٰذَآ﴾ [الطور: ١٥].

﴿فَذَكِّرْ فَمَآ أَنتَ بِنِعْمَتِ رَبِّكَ بِكَاهِنٍ وَلَا مَجْنُونٍ ﴿٢٩﴾ أَمْ يَقُولُونَ شَاعِرٌ نَّتَرَبَّصُ بِهِۦ رَيْبَ ٱلْمَنُونِ ﴿٣٠﴾﴾ [الطور: ٢٩ ـ ٣٠].

نماذج من أبداع الشعراء

إبداع المهلهل

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

وَلَقَدْ أَصَبْتُ مِنَ القَرِيضِ طَرِيقَةً أَعْيَتْ مَصَادِرُهَا قَرِينَ مُهَلْهِلِ[1]

إبداع امرئ القيس

هناك نص مهم جداً لامرئ القيس، لم يُولِهِ الدارسون كثير اهتمام، سواء أولئك الذين كتبوا عن امرئ القيس، أو أولئك الذين تحدثوا عن الإلهام والشياطين، أو أولئك الذين تناولوا فَنَّ الشعر عند العرب[2]، بل حتى أولئك الذين كتبوا عن الطبيعة في الشعر العربي، اكتفوا بوصف السيل في معلقته. فهذا النص ينتقل بنا مباشرة إلى أجواء الخلق الشعري والممارسة الإبداعية، فإذا الجو كله مشحون برؤى الشياطين تتدافع عليه، فتعصف به، وتهز كيانه، وقد بلغ الصراع أوجه، حتى شبه هذا الفيض الغامر بالسيل. ومن الطريف أن كل نقطة في هذا الوصف تحمل معنى دقيقاً إلى أبعد دقة في تصوير هذا الصراع، حروفاً ومفردات.

يقول:

أَنَا الشَّاعِرُ المَوْهُوبُ حَوْلِي تَوَابِعِي مِنَ الجِنِّ تَزْوِي مَا أَقُولُ وَتَعْزِفُ
إِذَا قُلْتُ أَبْيَاتاً جِيَاداً حَفِظْنَهَا وَذَلِكَ أَنِّي لِلْقَوَافِي مُثَقِّفُ

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

---

(١) ديوانه، ص٦٤.

(٢) تعرض لذكر القصيدة، علي، فن الحياة فن الكتابة، ص ص٥٧ ـ ٥٩. ورأى فيها عُلُوّ (الأنا)، على خلاف ما نراه نحن هنا.

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

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

إِذَا مَا اعْتَلَجْنَا خِلْتُ فِي الصَّدْرِ قَاصِفاً ... كَرَجَّةِ رَعْدٍ صَادِقٍ حِينَ يَرْجِفُ

مُلِثٌّ مُرِبٌّ مُكْفَهِرٌّ يَحُثُّهُ ... حَثِيثٌ يُزَجِّي وَبْلَهُ فَيُوَكِّفُ

فَأَزْجَى وَجَالَ الْمَوْجُ فِيهِ كَأَنَّهُ ... عَلَى الْمَوْجِ مِلْجَاجُ الصَّوَاعِقِ تَصْرِفُ

إِذَا مَا حَدَا فِي حَجْرَتَيْهِ تَبَادَرَتْ ... سَكَائِبُ قَطْرٍ مُسْتَفِيضٍ تُخَذْرِفُ

أَجَشُّ هَزِيمٌ جَوْشَنِيٌّ رَشِيشُهُ ... مُرِيشٌ كَمِيشُ الرَّشِّ رِيٌّ يُرَيِّفُ

مَهِيلٌ مَهُولٌ مُسْتَهِلٌّ مُهَلْهَلٌ ... مُصِلٌّ صَئُولٌ مُصَمَئِلٌّ مُسَفْسَفُ

تَدَاعَى بِدَعْوَى سَاكِنِ الرِّيحِ مُذْ جَرَى ... فَمَرَّ بِسَيْلِ مَا يَغِيضُ يُغَطْرِفُ

وَمَرَّ وَمَالَ الرَّغْدُ فِيهِ وَأُرْسِلَتْ ... عَلَيْهِ سَمَاءٌ تَسْتَفِيضُ وَتَغْرِفُ

تَكَبْكَبَ فَانْكَبَّتْ مَنَاكِبُ نُكَّبٌ ... تَنَكُّبَ مُسْتَخْفِي الكَوَاكِبِ يَكْنُفُ

فَغَمْغَمَ فِي جَوِّ السَّمَاءِ مُغَمْغِماً ... فَغَمْغَمَ مِلْثَامُ السَّحَابِ الْمُؤَلَّفُ

تَرَقْرَقَ فَاهْرَاقَ وَرَنَّقَ بَرْقُهُ ... وَهَاجَتْ بُرُوقٌ فِي نَوَاحِيهِ تَخْطَفُ

فَلَمَّا طَفَا طَافٍ عَلَيْهِ وَقَدْ طَفَا ... طَفِيفٌ أَطَفَّ الطَّبْلَ بِالرَّغْدِ مُسْقِفُ

وَرَوَّى سَحَابٌ بَعْدَ كُنْهٍ وَأُرْسِلَتْ ... عَلَيْهِ سَمَاءٌ تَسْتَمِدُّ وَتَغْطِفُ

نَشَاءَةَ إِنْشَاءِ لِذِي الْعَرْشِ وَاحِدٍ ... فَأَنْشَأَ نَشْئاً مُنْشِئُ الرِّيحِ مُكْسِفُ[1]

---

(١) ديوان، ص ص٣٢٥ ـ ٣٢٨.

اعتلجنا: افتعلنا من المعالجة، أي إن صاحبه من الجن يلقنه. القاصف: الذي يكسر كل شيء. الملث: الدائم.

المرب: المقيم. المكفهر: المظلم. أزجى: ساق. الوبل: المطر العظيم القطر.

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

= يوكف: يتلقاه ويتوقعه. حال: ذهب. أجلبتف من الجلبة وصوت الرعد.
حجرتاه: ناحيتاه. السكائب: السوائل من المطر. المستفيض: الجاري على وجه الأرض. تخذرف: يعني السكائب، سريعة سائلة كالخذروف الذي يلعب به الصبيان. الأجش: الصوت الذي فيه بحة. الهزيم: المتكسر بالمطر. جوشني: ضخم كبير. الرشيش: فعيل من الرش. المريش: من قولهم راشني فلان، أي أعانني وأنهضني. الكميش: المتكمش. الري: الذي يروي الناس والبلدة.
يريف: أي يفعل، من الريف وهو الخصب. مهيل. مفعول من قولك هلت عليه التراب إذا سفيته. مهلهل: مرقق، أي يجيء بالسيل الشديد مرة، وبالرقيق مرة. المصل: الذي له صلصلة، أي صوت. الصمول: الصلب الشديد، وكذلك المصمئل. المسفسف: أراد المسفف، وهو الذي أسف إلى الأرض، أي دنا منها.
المغطرف: مأخوذ من الغطريف، وهو الكريم السخي. ما يغيض: ما ينقص.
مر: استقام ودام في مسيله. مال الرعد فيه: عاوده الرعد بصوته. السماء: المطر هنا. تكبكب: يريد السحاب صار كبكبة كبكبة، يريد قطعة قطعة. مناكبه: أعاليه. النكب: التي تأخذ على غير الجهة، وكذلك السحاب تدر على السهل والجبل. يكنف: يريد عم الأرض والبلاد بالمطر. ملثام السحاب: ما يلثم الأرض، أي يلصقها بها ويدنو إليها. المؤلف: أي ألقحت الرياح السحاب. رتق: ارتفع. عليه: الضمير يرجع إلى الغثاء والزبد وغيره. طفاطفيف: ارتفع منه شيء يسير.
أطف الطبل: شبه صوت الرعد والرياح بالذي يرفع الطبل فيضربه. بعد كنه: بعد غاية بلغت من المطر. السماء: المطر. تستمد: تدر من مدد جاءها من سحابات أخر. نشاءة: خلقه من خلق ذي العرش، وهو الله تعالى. مكسف: مذهب.
وقوله:
«ترقرق فاهراق...»، مزاحف.

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

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

فَذَلِكَ مِنَّا الدَّأْبُ حَتَّى نَقَدَّهَا مِثَالاً كَبُنْيَانٍ يُشَادُ وَيُرْصَفُ[1]

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

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

تُخَيِّرُنِي الجِنُّ أَشْعَارَهَا فَمَا شِئْتُ مِنْ شِعْرِهِنَّ اصْطَفَيْتُ[2]

---

(١) وانظر حميدة، شياطين الشعراء، ص ص٢٧ ـ ٣٣. غير أن حميدة يساير الرأي العام حول تقسيم الشعر إلى «مطبوع» و «مصنوع». وهو كتاب قيّم في هذا الموضوع، وله نتائج غير ما نحن فيه.

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

(٢) ديوانه، ص٣٢٢.

إبداع عبيد بن الأبرص

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

أَلَسْتُ أَشُقُّ القَوْلَ يَقْذِفُ غَرْبُهُ قَصَائِدَ مِنْهَا آبِنٌ وَهَضِيضُ
أُغِضُّ إِذَا شَغْبَ الأَلَدُّ بِرِيقِهِ فَيَنْطِقُ بَعْدِي وَالكَلَامُ خَفِيضُ
وَكَمْ مِنْ أَخِي خَصْمٍ تَرَكْتُ وَمَا بِهِ إِذَا قُلْتُ فِي أَيِّ الكَلَامِ نُحُوضُ
فَوَلَّيْتُ ذَا مَجْدٍ وَأَعْطَيْتُ مِسْحَلاً حُسَاماً بِهِ شَغْبُ الأَلَدِّ نُهُوضُ[1]
صَمَقْتُكَ بِالغُرِّ الأَوَابِدِ ....

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

«القول» ـ «ينطق» ـ «قلت»:

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

---

(١) ديوانه، ص ص٣٤ ـ ٣٥.
غربه: حده. ابن: يقال: ابنته، فابنا ابنه أَبنا، أي اتهمته وعتبه. الهضيض: الموجع. الألد: الشديد الخصام. نحوض: النحض، ضرب الرجل الحديد.

إبداع زهير

وإذا لم نجد ذكراً لوصف الحالة الشعرية عند زهير، فإن زهيراً، مثله مثل غيره من عمالقة شعراء الجاهلية، لا بد أنه كان له شيطان يلقي الشعر في روعه، حسبما هو معتقد عندهم، وقد ورد أن الرسول ﷺ، استعاذ من شيطان زهير[1]. ويكفي وصف صاحب زهير بأنه شيطان، كي يثبت الطريقة التي كان زهير يتلقى فيها الشعر منه. وإذا لم يكن هناك دليل عيني من شعر زهير على طريقة إبداعه، فإن ابن رشيق يتحدث عن هذه الحالة، فيقول:

«حتى صنع زهير الحوليات على وجه التنقيح والتثقيف، يصنع القصيدة ثم يكرر نظره فيها، خوفاً من التعقيب، بعد أن يكون قد فرغ من عملها في ساعة أو ليلة، وربما رصد أوقات نشاطه، فتباطأ عليه لذلك»[2].

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

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

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

«وربما رصد أوقات نشاطه، فتباطأ عليه لذلك».

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

---

(١) الأغاني، جـ١٠ ص٣٠١.

(٢) العمدة، جـ١، ص١٢٩.

إبداع طرفة

وكذلك كان لطرفة شيطان يُدعى: عنتر بن العجلان[1].

إبداع قيس بن الخطيم

وكان لقيس بن الخطيم شيطان هو: أبو الخطار[2].

إبداع سويد بن أبي كاهل

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

وَأَتَـانِـي صَـاحِـبٌ ذُو غَـيْـثٍ زَفَـيَـانٌ عِـنْـدَ إِنْـفَـادِ الـقُـرَعْ
قَـالَ لَـبَّـيْـكَ وَمَـا اسْـتَـضْـرَخْـتُـهُ حَـاقِـراً لِـلـنَّـاسِ قَـوَّالَ الـقَـذَعْ
ذُو عُـبَـابٍ زَبِـدٌ آذِيُّـهُ خَـمِـطُ الـتَّـيَّـارِ يَـزْمِـي بِـالـقَـلَـعْ
زَغْـرَبِـيٌّ مُـسْـتَـعِـزٌّ بَـخْـرُهُ لَـيْـسَ لِـلْـمَـاهِـرِ فِـيـهِ مُـطَّـلَـعْ[3]

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

---

(١) ابن شهيد، رسالة التوابع والزوابع، ص١٢٥.
(٢) المصدر نفسه، ص١٢٨ ـ ١٢٩.
(٣) ابن الأنباري، شرح المفضليات، ص ص٤٠٨ ـ ٤٠٩.
ذوغيث: ذو إجابة. الزفيان: الخفيف السريع. إنفاد: نفاد الشيء، وفناؤه. القرع: المزاد، مزاد الماء، أي القِرَب. القذع: الكلام القبيح. العباب: تكاثف الموج. خمط: مضطرب ملتطم. القلع: الجبال. وهو بالكسر: القِلع، أي الشراع. زغربي: كثير الماء. مستعز: لا يقدر عليه لغزارته.

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

إبداع الأعشى

يقول:

حَبَاني أَخِي الجِنِّيُّ نَفْسِي فِدَاؤُهُ بِأَفْيَحَ جَيَّاشِ العَشِيَّاتِ خِضْرِمِ[1]

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

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

وَمَا كُنْتُ شَاحِرداً وَلٰكِنْ حَسْبتُنِي إِذَا مِسْحَلٌ سَدَّى لِي القَوْلَ أَنْطِقُ
شَرِيكَانِ فِيمَا بَيْنَنَا مِنْ مَوَدَّةٍ صَفِيَّانِ جِنِّيٌّ وَإِنْسٌ مُوَفَّقُ
يَقُولُ فَلاَ يَغْبَا لِشَيْءٍ أَقُولُهُ كَفَانِي لاَعِيٌّ وَلاَ هُوَ أَخْرَقُ[2]

ولقد كانت قصيدة الأعشى الشهيرة:

وَدِّعْ هُرَيْرَةَ إِنَّ الرَّكْبَ مُرْتَحِلٌ وَهَلْ تُطِيقُ وَدَاعاً أَيُّهَا الرَّجُلُ

وقصيدته الأخرى:

رَحَلَتْ سُمَيَّةُ غُدْوَةً أَجْمَالَهَا غَضْباً عَلَيْكَ فَمَا تَقُولُ بَدَا لَهَا[3]

من إلهام الجن، كما روى هو نفسه ذلك.

---

(١) ديوانه، ص١٢٥.
(٢) المصدر نفسه، ص٢٢١.
(٣) الألوسي، بلوغ الأرب، جـ٢، ص ص٣٠٨ - ٤٠٩.

إبداع حسان بن ثابت

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

وَأَخِي مِنَ الجِنِّ البَصِيرِ إِذَا حَاكَ الكَلَامَ بِأَحْسَنِ الخَبَرِ[1]

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

وعلى هذا الأساس، كان الشعراء يتباهَون بجودة أشعارهم، وبأنهم إنما يتلقون كلاماً لا يحسنه البشر غيرهم، ولعل هذا يفسر لنا مثل قول حسان: «**حاك الكلام بأحسن الخبر**»، فالتابع ـ كما يتصوره حسان، ويتصوره سواه ـ هو الذي يقذف بالكلمات في أفواه الشعراء وقلوبهم.

إبداع الفرزدق

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

---

(١) ديوانه، جـ١، ص٥٣. وانظر: البغدادي، الخزانة، جـ٣، ص ص٣٩٥ ـ ٣٩٦، ص٥٢٠؛ وانظر: الحوفي، «شياطين الشعراء»، مجلة مجمع اللغة العربية، مج٣٩ (مايو ١٩٧٧م)، ص ص٢١ ـ ٢٦.

المشهورة: «**عزفت بأعشاش..**»، وهو ما صوره بقوله: «**فجاش صدري كما يجيش المرجل**». ومن الجدير بالذكر أن هذه القصيدة، هي أجود قصيدة في شعره، كما حكم هو على نفسه بذلك[1].

وها هو في قول آخر، يصرح باسم تابعه الجِني: «**مِسحل**»، فيقول لأعدائه:

فَلاَ أَعْرِفَنْكُمْ بَعْدَ أَنْ كَانَ مِسْحَلِي شَمِيطاً وَهَرَّتْنِي كِلاَبُ القَبَائِلِ[2]

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

إبداع أعشى سليم

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

وَمَا كَانَ جِنِّيُّ الفَرَزْدَقِ قُذْوَةً وَمَا كَانَ فِيهِمْ مِثْلُ فَحْلِ المُخَبَّلِ
وَمَا فِي الخَوَافِي مِثْلُ عَمْرٍو وَشَيْخِهِ وَلاَ بَعْدَ عَمْرٍو شَاعِرٌ مِثْلُ مِسْحَلِ[3]

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

---

(١) أبو عبيدة، النقائض، جـ٢، ص٥٤٧.

(٢) ديوانه، جـ٢، ص١٤٠.

(٣) الجاحظ، الحيوان، جـ٦، ص٢٢٧.

إبداع البهراني

وهذا البهراني يكرر المقولات القديمة نفسها، فيقول:

بِنْتُ عَمْرٍو وَخَالُهَا مِسْحَلُ الخَيـ ـرِ وَخَالِي هُمَيْمُ صَاحِبِ عَمْرِو[1]

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

إبداع جرير

وهذا جرير يدّعي أنه يتلقى الشعر من شيطان ذي خبرة شريرة، فيقول:

وَإِنِّي لَيُلْقِي عَلَيَّ الشِّعْرَ مُكْتَهِلٌ مِنَ الشَّيَاطِينِ إِبْلِيسُ الأَبَالِيسِ[2]

إبداع العجاج

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

وَشَاعِرٍ آلَى بِجَهْدِ المُقْسِمِ
لَيَغْضِدَنَّ بَاطِلِي وَأَضْمِي
بِالقَوْلِ وَالظَّنُّ لَهُ المُرَجَّمِ
وَبِالأَمَانِيِّ الَّتِي لَمْ تُزْعَمِ
كَمَا تَمَنَّى مَارِثٌ فِي مُفْطَمِ

---

(١) المصدر نفسه، ٢٢٥. وانظر: أسماء بعض شعراء والجن، وبعض قصصهم: القرشي، الجمهرة، ص ص١٩ ـ ٢٥.

(٢) الزمخشري، ربيع الأبرار، جـ١، ص٣٨٤.

فَلَمْ يَزَلْ بِالقَوْلِ وَالتَّهَكُّمِ
حَتَّى التَقَينَا وَهُوَ مِثْلُ المُفْحَمِ
وَاصْفَرَّ حَتَّى آضَ كَالمُبَرْسَمِ
وَقَدْ رَأَى دُونِيَ مِنْ تَجَهُّمِي
أُمَّ الرُّبَينِقِ وَالرُّوَينِقِ الأَزْنَمِ
فَلَمْ يُلِثْ شَيْطَانُهُ تَنَهْمُمِي[1]

نماذج التلقي والإلهام في ليلة واحدة

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

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

---

(١) ديوانه، ص ص٣٠٦ ـ ٣٠٧.

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

عودة للفرزدق في قصيدته الفائية الطويلة

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

عَرَفْتَ بِأَعْشَاشٍ وَمَا كِدْتَ تَعْزِفُ وَأَنْكَرْتَ مِنْ حَذْرَاءَ مَا كُنْتَ تَعْرِفُ

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

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

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

جرير في قصيدته البائية الطويلة

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

---

(١) أبو عبيدة، النقائض، جـ٢، ص٥٤٧.

(٢) المصدر نفسه.

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

فَغُضَّ الطَّرْفَ إِنَّكَ مِنْ نُمَيْرٍ فَلاَ كَعْباً بَلَغْتَ وَلاَ كِلاَبَا[١]

وفي هذه القصيدة، جعل جرير يهيم ليلَه، ويجثو على الفراش، كأنه مجنون[٢].

ومن بعض حالات جرير أنه كان:

«يتمرغ في الرمضاء، كي يقول القصيدة»[٣].

ثم إنه:

«كان إذا أراد أن يؤيّد قصيدة صنعها ليلاً - يشعل سراجه، ويعتزل، وربما علا السطح وحده، فاضطجع، وغطى رأسه»[٤].

العجاج في قصيدته اليائية

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

لقد قلت أرجوزتي التي أولها:

بَكَيْتُ وَالْمُحْتَزِنُ الْبَكِيُّ وَإِنَّمَا يَأْتِي الصَّبَا الصَّبِيُّ
أَطْرَباً وَأَنْتَ قِنَّسْرِيُّ وَالدَّهْرُ بِالإِنْسَانِ دَوَّارِيُّ

وأنا بالرمل، في ليلة واحدة، فانثالت علي قوافيها انثيالاً[٥].

---

(١) المصدر نفسه، جـ١، ص٤٣٠.
(٢) الأصفهاني، الأغاني، جـ٢، ص٢٩.
(٣) ابن رشيق، العمدة، جـ١، ص٢٠٩.
(٤) المصدر نفسه، ص٢٠٧.
(٥) الجاحظ، البيان والتبيين، جـ١، ص٢٠٩. القنسري: الكبير المسن. دواري: يدور بالناس أحوالا.

وإنه لمن المدهش أن هذه الأرجوزة، تبلغ مئتي بيت تحديداً[1]، وهي أطول قصيدة في ديوانه، إذ تفوق أطول قصائده بعدد لا بأس به من الأبيات[2].

عبيد بن ماوية

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

وَقَافِيَةٍ مِثْلِ حَدِّ السِّنَا نِ تَبْقَى وَيَذْهَبُ مَنْ قَالَهَا
تَجَوَّذْتُ فِي مَجْلِسٍ وَاحِدٍ قِرَاهَا وَتِسْعِينَ أَمْثَالَهَا

وقد علق المرزوقي على هذا، فقال:

«الأولى بهذا الشاعر عندي أن يريد بالقافية البيت».

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

إن «نظم تسعين بيتاً غير مستنكر في العرف والعادة من المقتدرين المجيدين المفلقين، ذوي البداهة العجيبة، والخواطر السريعة»[3].

---

(١) ديوان، ص ص٣١٠ ـ ٣٣٥.
(٢) فمثلاً، أرجوزته الشهيرة:
قَدْ جَبَرَ الدينَ الإلٰه فَجَبَرْ
تبلغ ١٨٠ بيتا؛ وأرجوزته:
جَارِيَ لاَ تَسْتَنْكِرِي عَذِيرِي
تبلغ ١٧٤ بيتاً، وأرجوزته:
يَا دَارَ سَلْمىَ يَا اسْلِمِي ثُمَّ اسْلَمِي
تبلغ ١٧١ بيتا.
(٣) المرزوقي، شرح الحماسة، جـ٢، ص٦٠٧.

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

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

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

إننا نستطيع القول:

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

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

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

obeikandl.com

الفصل الثالث

الارتجال (الطبع)

طبيعة الارتجال

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

«وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إحالة فكر، ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام، وإلى رجز يوم الخصام، أو حين يمتح على رأس بئر، أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة أو المناقلة، أو عند صراع أو في حرب، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد. فتأتيه المعاني إرسالاً، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً، . . . وكانوا أميين لا يكتبون، ومطبوعين لا يتكلفون، وكان الكلام الجيد عندهم أظهر وأكثر، وهم عليه أقدر، وله أقهر، وكل واحد في نفسه أنطق»[1].

كما يقول أيضاً:

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

---

(١) الجاحظ، البيان والتبيين، جـ٣، ص٢٨.

في شعره: مطرف بآلاف، وخمار بواف»[1].

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

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

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

ثم يأتي الجاحظ ليقدم تصوراً تاماً عن النوعين، فيقول:

«والدليل على أن البديهة مقصور عليها (أي على العرب)، وأن الارتجال والاقتضاب خاص فيها، وما الفرق بين أشعارهم وبين الكلام الذي تسميه الروم والفرس شعراً»[2].

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

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

---

(١) المصدر نفسه، جـ٢، ص١٣.

(٢) المصدر نفسه، جـ١، ص ص٣٨٤ ـ ٣٨٥.

وأدرك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتَبَيَّنَتَ على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة، وإذا امتحن، لم يتلعثم، ولم يتَزَحَّر»[1].

وقد استشهد على ذلك بوصف الحسين بن مطير، المطرَ، في وهلته، عندما طلب الأمير منه ذلك[2].

ثم علق عليه قائلاً:

«وهذا الشعر مع إسراعه فيه، كما ترى، كثير الوشي لطيف المعنى».

واستشهد أيضاً بحداء الشماخ بالرجز[3]، ثم قال:

«النابغة الجعدي، وكان العلماء يقولون في شعره: خِمار بواف، ومُطْرَف بآلاف، يريدون: أن في شعره، تفاوتاً، فبعضه جد مبرز، وبعضه رديٌّ ساقط»[4].

ويقول الباقلاني، في مساواة الطبع بالارتجال:

«منهم من يُعرف بالبديهة وحدة الخاطر، ونفاذ الطبع، وسرعة النظم؛ يرتجل القول ارتجالاً، ويطبعه عفواً صفواً»[5].

وقال ابن جني نقلاً عن الأصمعي:

«الشاعر المطبوع الذي يرمي بالكلام على عواهنه: جيده على رديئه»[6].

---

(١) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، جـ١، ص٩٠. يتزحر: من الزحير، وهو إخراج الصوت أو النَفَس، بأنين عند عمل أو شدة.
(٢) المصدر نفسه، ص ص٩٠ - ٩١.
(٣) المصدر نفسه، جـ١، ص٩٢.
(٤) المصدر نفسه، جـ١، ص٢٩١.
(٥) إعجاز القرآن، ص ص١٨٦ - ١٨٧.
(٦) الخصائص، جـ٣، ص٢٨٢.

obeikandl.com

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

«كان القوم لا يترسلون في عمل أشعارهم ترسل المولدين، ولا يتأنون فيه، ولا يتلومون على حوكه وعمله، وإنما كان أكثره ارتجالاً»[1].

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

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

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

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

وإن فهم الجاحظ وسواه، لهو الفهم الحقيقي الذي جعل شعر

---

(١) المصدر نفسه، جـ١، ص٢٨٢.

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

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

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

كَثُرَتْ لِكَثْرَةِ قَطْرِهِ أَطْبَاؤُهُ فَإِذَا تَحَلَّبَ فَاضَتِ الأَطْبَاءُ
وَكَجَوْفِ ضَرَّتِهِ الَّتِي فِي جَوْفِهِ جَوْفُ السَّمَاءِ سِبَجْلَةٌ جَوْفَاءُ
وَلَهُ رَبَابٌ هَيْدَبٌ لِرَفِيفِهِ قَبْلَ التَّبَعُّقِ دِيمَةٌ وَطْفَاءُ
وَكَأَنَّ بَارِقَهُ حَرِيقٌ يَلْتَقِي رِيحٌ عَلَيْهِ وَعَزْفَجٌ وَأَلاَءُ
وَكَأَنَّ رَيْقَهُ وَلَمَّا يَخْتَفِلْ وَدْقُ السَّمَاءِ عَجَاجَةٌ كَدْرَاءُ
مُسْتَضْحِكٌ بِلَوَامِعٍ مُسْتَغْبِرٌ بِمَدَامِعٍ لَمْ تَمْرِهَا الأَقْذَاءُ
فَلَهُ بِلاَ حُزْنٍ وَلاَ بِمَسَرَّةٍ ضِحْكٌ يُؤَلِّفُ بَيْنَهُ وَبُكَاءُ

... إلخ[1].

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

خصائص الشعر المرتجل (المطبوع)

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

١ ـ التعبير الجياش السريع عما في النفس.

---

(١) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، جـ١، ص٩١.

الأطباء: جمع طُبْي، وهو لذوات الحافر والسباع، كالثدي للمرأة والضرع لغيرها. سبحلة: ضخمة عظيمة. الرباب: السحاب. الهيدب: السحاب المتدلي. الرفيف: التلألؤ والبريق. التبعق: مفاجأة المطر واندفاعه. الديمة: المطر الدائم في سكون. الوطفاء: الديمة السح الحثيثة. بارقه: برقه. العرفج: نوع من النبات سهل، سريع الاشتعال. الألاء: شجر حسن المنظر، مر الطعم. ريقه: أفضله، وأول شؤبوبه. الودق: المطر. لم تمرها: لم تسيلها. الأقذاء: جمع قذة، وهو الغبار.

٢ ـ عدم التدقيق في الصور والتراكيب.

٣ ـ السرعة في الإنشاد.

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

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

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

«**إني لأرسل البيوت عوجاً، فتأتي الرواة بها قد أقامتها**»[١].

وهكذا قال خلف عن جرير:

«**كان قليل التنقيح مشرَّد الألفاظ**»[٢].

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

«***افتتح قصيدته التي أولها:***

أَلاَ حُـيِّـيـتِ عَـنَّـا يَـا مَـدِيـنَـا

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

---

(١) ثعلب، مجالس ثعلب، جـ٢، ص٤٨١.

(٢) المرزباني، الموشح، ص ص١١٣ ـ ١١٤.

(٣) المصدر نفسه، ص١٧٨.

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

فَـهَـلْ بَـأْسٌ بِـقَـوْلِ مُـسَـلِّـمِـيـنَـا»[1]

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

«لو قالها في حول لم يلم»[2].

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

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

تَـقُـولُ عَـجُـوزٌ مَـدْرَجِـي مُـتَـرَوِّحـاً عَـلَـى بَـابِـهَـا مِـنْ عِـنْـدِ أَهْـلِـيَ غَـادِيَـا
إِلَـى زَوْجَـةٍ بِـالْـمِـصْـرِ أَمْ لِـخُـصُـومَـةٍ أَرَاكَ لَـهَـا بِـالْـبَـصْـرَةِ الـعَـامَ ثَـاوِيَـا

ثم مر في القصيدة»[3].

وتعبير المرزباني بأن ذا الرمة: «**مَرّ في القصيدة**»، تعبير مساو للتعبيرات التي تتكرر في مثل هذه المواضع، مثل قول العجاج الآنف الذكر: «**انثالت علي قوافيها انثيالاً**». وقصيدة ذي الرمة هذه، تبلغ ٥٩ بيتاً[4].

---

(١) ابن جني، الخصائص، جـ١، ص٣٢٦، وانظر حاشية الصفحة نفسها.
(٢) التبريزي، شرح القصائد العشر، ص٣٧٠.
(٣) المرزباني، الموشح، ص١٦٨.
(٤) ديوانه، جـ٢، ص ص١٣٠٠ ـ ١٣٢٥.

وعليه، فإنّ المقياس النقدي في التمييز بين الشعراء، هو، أساساً: التأمل والتوقف في الإنشاد، أي التباطؤ فيه، والنابع من حركة ألأداء *Tempo*، وذلك من خلال الدورات الإيقاعية، أي الحركة الداخلية للقصيدة[1]، ثم ما تعكسه قدرات الشاعر الفنية على تركيب القصيدة وجوّها.

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

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

«كان يخالف في ذلك جميع الرواة والشعراء»[2].

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

---

(١) العياشي، نظرية...، ص ص٧٤ ـ ٧٥.

(٢) الجاحظ، البيان والتبيين، جـ٢، ص ص١٢ ـ ١٣.

إِنِّـي بِـدَهْـمَـاءَ عَـزَّ مَـا أَجِـدُ عَـاوَدَنِـي مِـنْ حِـبَـابِـهَـا الـزُّوَدْ[1]

وفي المقابل، يمكن عد قصيدة أبي الأسود الدؤلي التالية، من ذلك:

وَقَـافِـيَـةٍ حَـذَّاءَ سَـهْـلٍ رَوِيُّـهَـا كَسَرْدِ الصَّنَاعِ لَيسَ فِيهَا تَوَاتُرُ[2]

فأبو الأسود، وإن افتخر أن قصيدته: «**كسرد الصناع**»، مما يدل على أنه قالها بدقة وإحكام، كما يحكم الصانع خرزَه جِلدَ النعلِ وغيرَه، فهو فخر بالجودة، مثلما افتخر غيره؛ أما القصيدة، فهي من شعر الارتجال، فطابعها السرعة: كما قال: هو: «**سهل رويها**»، بل حتى قوله: «**كسرد الصانع**»، الذي قد يفهم منه أنها قصيدة محكمة، يعني السرعة: «**أي ليس فيها توقف ولا فتور**»، كما شرح ذلك ابن منظور وكما قال هو بعد البيت نفسه:

نَـطَـقْـتُ ولـم يُـعْـجِـزْ عـلـيّ رَوِيُّـهَـا ولـلـقـول أبـواب تُـرى وَمَـخَـاصِـرُ[3]

ووفق هذا التنظير، فإن الارتجال (الطبع) يجمع كل شعر العرب القدماء وشعرائهم، وإن التفاوت فيما بينهم، إنما يكون بعد ذلك، إما في الشخصية، وإما في المعاودة.

---

(١) السكري، شرح أشعار الهذليين، جـ١، ص ص٢٥٤ ـ ٢٦١. حبابها: حبها الزُّود: الذعر والفزع.

(٢) اللسان، «وتر».

(٣) ديوانه، ص١٥٦.

مخاصر: مخاصر الطريق، أقرب مسالكها.

الفصل الرابع
القول والنطق

الفخر بقول الشعر في أزمة (الإلهام ـ الارتجال) الإبداع

فخر حُمَيد بن ثور الهلالي

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

لأَعْتَرِضَنْ بِالسَّهْلِ ثُمَّ لأَخْدُوَنْ قَصَائِدَ فِيهَا لِلْمَعَاذِرِ زَاجِرُ
قَصَائِدَ تَسْتَحْلِي الرُّوَاةُ نَشِيدَهَا وَيَلْهُو بِهَا مِنْ لاَعِبِ الحَيِّ سَامِرُ[1]

فخر حسان بن ثابت

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

وَقَافِيَةٍ عَجَّتْ بِلَيْلٍ رَزِينَةٍ تَلَقَّيْتُ مِنْ جَوِّ السَّمَاءِ نُزُولَهَا
يَرَاهَا الَّذِي لاَ يَنْطِقُ الشِّعْرَ عِنْدَهُ وَيَعْجِزُ عَنْ أَمْثَالِهَا أَنْ يَقُولَهَا[2]

فهذه القصيدة التي من أبرز صفاتها: «رزينة»، وهي كلمة تحتمل

---

(١) ديوانه، ص٨٩. أعترض: أتعرض وأتصدى. السهل: المنحدر. المعاذر: جمع معذار، وهو كثير العذر.

(٢) ديوانه، جـ١، ص٢٩٣.

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

فخر ابن الدمينة

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

فَقَصْرُكَ فِي كُلِّ يَوْمٍ قَصِيدَةٌ تَخُبُّ بِهَا خَوصُ المَطِيِّ النَّزَائِعُ[1]

وقوله: (قصرك) يعني أن في طبعه إسماح يمكِّنه من أن يقول أكثر ولكنه يكتفي بقصيدة واحدة.

فخر جرير

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

---

(١) ديوانه، ص٨٧. قصرك: حسبك. خوص المطي: الخوصاء الضامرة. النزائع: التي تنزع من بلد إلى بلد.

يقول جرير أيضاً:

رُفِعَ المَطِيُّ بِمَا وَسَمْتُ مُجَاشِعاً وَالزَّنْبَرِيُّ يَعُومُ ذُو الأَجْلَالِ
فِي لَيْلَتَيْنِ إِذَا حَدَوْتُ قَصِيدَةً بَلَغَتْ عُمَانَ وَطَيِّىءَ الأَجْبَالِ[1]

الإضافات اللاحقة

إضافة الفرزدق ٧ أبيات على فائيته:

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

ولعلنا بعد ذلك نعود لنتوقف عند قول الفرزدق قصيدته:

عزفت بأعشاش...

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

إضافة جرير ٣٢ بيتاً على بائيته

وقد رُوي أن جريراً قال ثمانين بيتاً من قصيدته الدمَّاغة:

فغض الطرف...

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

---

(١) ديوانه، ص٤٦٦. الزنبري: نوع ضخم من السفن. الأجلال: يعني الشِّراع.

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

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

إضافة جرير أبيات على بائيته

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

أَلاَ حَيِّ وَهْبَى ثُمَّ حَيِّ المَطَالِيَا فَقَدْ كَانَ مَأْنُوساً فَأَضْبَحَ خَالِيَا

ثم أضاف إليها الأبيات الخمسة الأخيرة، التي تبدأ بقوله:

أَبِالمَوتِ خَشَّنتِي قُيُونُ مُجَاشِعٍ وَمَا زِلتُ مَجنِيّاً عَلَيَّ وَجَانِيَا

وذلك بعد مرور عشرين سنة على قول الأبيات الأولى[1] فحتى لو ثبت ذلك، وهو أمر مشكوك فيه، فإن فتورَ العاطفة، وتَقَدُّم السن، وتَبَدُّل الأحوال، سيجعل من تلك الإضافة عديمة الجدوى، باعتبارها شعراً على شاكلة العَطاء الأول. وإن نظرة فاحصة في هذه الياثية لتُبْطِل هذا الادعاء، ومن المؤكد أنها قيلت هجاء، وأنها أقرب إلى أن تكون قولاً واحداً.

إضافة ذي الرمة على بائيته:

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

بيضاء في نعج صفراء في برج

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

كَأَنَّهَا فِضَّةٌ قَدْ مَسَّهَا ذَهَبُ[2]

فذو الرمة، قال من قصيدته البائية الشهيرة ١٩ بيتاً.

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

وربما نقلنا هذا، إلى ما رواه أبو الفرج من أن حماداً، قال عن بائية ذي الرمة (ت١٢١هـ) هذه:

---

(١) ديوانه ص ص٦٠١ ـ ٦٠٦.

(٢) ابن جني، الخصائص، جـ١، ص ص٣٢٧ ـ ٣٢٨. وانظر تعثر أبي دهبل الجمحي، الأغاني، جـ٧، ص١٢٧.

مَا بَالُ عَينِكَ مِنْهَا المَاءُ يَنْسَكِبُ

«هذه القصيدة، هي التي قتلته، فمات بعدها، كان يزيد فيها منذ قالها حتى توفي»[1].

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

١ ـ المطاوعة. ٢ ـ الإجهاد. ٣ ـ الجنون[2].

وحسب ما مر بنا في توقفه عن تتمة بيته: **«بيضاء في نعج...»**، فإنه كان يعيش مرحلة **«الجنون»**، حسب وصفه، وهي مرحلة معايشة الموضوع والتركيز فيه، وهي ـ فيما يخص ذا الرمة ـ، كانت مرحلة طويلة وشاقة، وذلك لأن الموضوع كان هو همه، وهو قضيته، إنه حب مية، ولهذا قال جرير عنها: ***«إن شيطانه كان له فيها ناصحاً»***[3].

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

ويدل على صحة ما نذهب إليه من قول القصيدة قبل هذا التاريخ، أن ذا الرمة (ت١٢١هـ) أنشد عبد الملك بن مروان (ت٦٩هـ) القصيدة كاملة، ولعل الصحيح هشام بن عبد الملك.

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

---

(١) الأغاني، جـ١٧، ص ص٣٢٤ ـ ٣٢٥.
(٢) المصدر نفسه، ص٣٤٢.
(٣) العلوي، نضرة الإغريض، ص٤٠١.

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

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

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

قول الشعر ونطقه

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

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

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

«يعجز عن أمثالها أن يقولها».

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

«أن ليس للعرب قصيدة كافية أجود من هذه»:

لَـيَـأْتِـيَـنَّـكَ مِـنِّـي مَـنْـطِـقٌ قَـذَعٌ بَاقٍ كَـمَـا دَنَّسَ الـقُـبْـطِـيَّـةَ الـوَدَكُ[1]

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

لَأُورَدَكُـمْ قَـوَافِـيَ مُـخْـكَـمَـاتٍ بِـمُـرِّ الـقَـوْلِ آنِـيَـةٌ مِـلَاءُ[2]

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

---

(١) شرح شعره، ص١٣٧. منطق: قول. قذع: قبيح. القبطية: كل ثوب أبيض. الودك: الدسم.

(٢) المصدر نفسه، ص٦٩. الآنية: الأواني. ملاء: مملوءة شراً.
أو هو في رواية لها المعنى نفسه:

لـقـد زارت بـيـوت بـنـي عُـلَـيـمٍ مِـنَ الـكَـلِـمَـاتِ أَعْـسَـاسٌ مِـلَاء

عليم: من كلب. الكلمات: القصائد. أعساس ملاء: مملوءة شراً، والأعساس، جمع عس، وهو القدح.

دَعْ ذَا وَعَـدَّ الـقَـوْلَ فـي هَـرِمٍ خَيرُ الكُهُولِ وسَيِّد الحَضْرِ[1]

وتقول الخنساء:

وَقَافِيَةٍ مِثْلُ حَدِّ السِّنَا نِ تَبْقَى وَيَهْلِكُ مَنْ قَالَهَا
تَقُدُّ الذُّؤَابَةَ مِنْ يَذْبُلٍ أَبَتْ أَنْ تُفَارِقَ أَوْغَالَهَا
نَطَقْتَ ابْنُ عَمْرٍو فَسَهَّلْتَهَا وَلَمْ يَنْطِقِ النَّاس أَمْثَالَهَا[2]

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

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

قَدْ حَانَ قَوْلُ قَصِيدَةٍ مَشْهُورَةٍ شَنْعَاءَ أَرْصُدُهَا لِقَوْمٍ رُضَّعِ
يَغْلِي بِهَا صَدْرِي وَأُحْسِنُ حَوْكَهَا وَأَخَالُهَا سَتُقَالُ إِنْ لَمْ تُقْطَعِ[3]

فهذه القصيدة ـ وهي قصيدة هجاء مشهورة ـ وليست كأية قصيدة

---

(١) المصدر نفسه، ص٧٧.
(٢) شرح ديوانها، ص٧٥. وانظر، التاج، «فقو».
سهلتها: جئت بها سلهة.
(٣) ديوانه، جـ١، ص٢٧٣. الرضع: اللؤماء.

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

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

وَلَقَدْ نَطَقْتُ قَوَافِياً إِنْسِيَّةً وَلَقَدْ نَطَقْتُ قَوَافِيَ التَّجْنِينِ[1]

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

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

---

(١) السكري، شرح أشعار الهذليين، جـ١، ص ص٤١٩ ـ ٤٢٠.
ويقول الحصين بن الحمام:
وقافية غير إنسية قرضت من الشعر أمثالها
الأغاني، جـ١٤، ص١٥.

الفصل الخامس
المعاودة
«الرواية/الصنعة» «الشعر المصنوع»

الترديد

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

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

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

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

تَغَنَّ فِي كُلِّ شِعْرٍ أَنْتَ قَائِلُهُ إِنَّ الغِنَاءَ لِهَذَا الشِّعْرِ مِضْمَارُ
يَمِيزُ مُكْفَأَهُ عَنْهُ وَيَعْزِلُهُ كَمَا تَمِيزُ خَبِيثَ الفِضَّةِ النَّارُ[1]

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

وَحَوْكُ الشِّعْرِ مَا أَنْشَدْتَ مِنْهُ يُزَايِلُ بَيْنَ مُكْفَئِهِ الغِنَاءُ
فَيَنْفِي سَيِّئَ الإِكْفَاءِ عَنْهُ كَمَا يُنْفَى عَنِ الحَدَبِ الغُثَاءُ
غُثَاءُ السَّيْلِ يَضْرَحُ حَجْرَتَيْهِ تَجَلَّلَهُ مِنَ الزَّبَدِ الجُفَاءُ
مِنَ الشَّعَرَاءِ أَكْفَاءٌ فَحُولٌ وَفَرَّاثُونَ إِنْ نَطَقُوا أَسَاؤُوا
فَهَلْ شِعْرَانِ شِعْرُ غِنا وَحُكْمٍ وَشِعْرٌ لاَ تَعِيجُ بِهِ سَوَاءُ؟[2]

فـ«حوك الشعر»، تم وانتهى، وإنما قد يقع الشاعر بعد ذلك على ما جاء فيه من غثاء، لأن الشعر جاء كالسيل، وهي الصورة التي قدمها امرؤ القيس أول ما قدم. وإذا كان امرؤ القيس، قد اكتفى بأنه وعَى ما أَوحت به الجن، فحفظه، وجاء به مُثَقَّفاً، فلعل النابغة الشيباني، يفسر ذلك بأنه معاودة وتكرار؛ لأن هذا هو شعر الشعراء الأَكْفاء الفحول؛ أما شعر الضعفاء المتسلّقين، فإنه شعر منحط رديء، لا يُحَرِّك مشاعرَ، ولا يَهُز قلوباً، أي هو: «**شعر لا تعيج به**»، كما يقول.

---

(١) ديوانه، جـ١، ص٤٢٠.

(٢) ديوانه، ص ص٤٢ ـ ٤٣. يضرح: يَشُقُّ. حجرتاه: الحجرة، الناحية.
فراثون: شتامون. إن نطقوا أساؤوا: لا يقيمون أشعارهم.
تعيج به: تعبأ به.

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

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

ثُـمَّ قُـلْ لِـلْـمُـرِيـدِ حَـوْكَ الـقَـوَافِـي إِنَّ بَـعْـضَ الأَشْـعَـارِ مِـثْـلُ الـخَـبَـالِ
أَثْـقِـفِ الـشِّـعْـرَ مَـرَّتَـيْـنِ وَأَطْـنِـبْ فِـي صُـنُـوفِ الـتَّـشْـبِـيـبِ وَالأَمْـثَـالِ[1]

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

---

(١) ديوانه، ص ص٦٤ - ٦٥.

أَرِذ مُحكَمَ الشِّعرِ إنْ قُلتَهُ فَإنَّ الكَلامَ كَثِيرُ الرَّوِيْ[1]

فهو يطلب منه أن يُسمِع نفسَه شعرَه الذي بذل في إحكامه ما بذل، لأن القصيدة، وقد طالت، ربما تعرضت لبعض الهَنَات التي تستوجب التوقف عندها.

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

فَشِعرِي كُلُّهُ بَيتَانِ بَيتٌ أُثَقِّفُهُ وَقَافِيَةٌ شَرُودُ[2]

التنخل

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

ومن المصطلحات التي ترددت في الشعر، **«التنخل»**، وهو مصطلح لا يخرج عن المصطلحات الأخرى، وبيد أنه يدل على أنه نتيجة من نتائج الترديد، غير أن الهدف من الترديد ـ كما صرح به

---

(١) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، جـ١، ص٥٠٢.
ويقول ابن أحمر:
وشاعر سوء يَهضِم القولَ كُلّه إذا قال أقوى ما يقول وأسندا
شعره، ص١٨٣.
(٢) ديوانه، ص٣٩.

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

أذود القوافي....
فلما كثرن....
تنقيت.....
فأعزل مرجانها جانبا وآخذ من دُرِّها المستجادا

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

مُهَذَّبَةٌ لاَ كَقَوْلِ الهُذَا ءِ مِمَّن يُسِيءُ وَمَن يَعْمَلُ[1]

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

وَسَارَ بِمِدْحَةِ عَبْدِ الْعَزِيـ ـزِ رُكْبَانِ مَكَّةَ وَالْمُنْجِدُونَا
وَقَدْ ذَهَبُوا كُلَّ أَوْبٍ بِهَا فَكُلُّ أُنَاسٍ بِهَا مُعْجَبُونَا
مُحَبَّرَةً مِنْ صَحِيحِ الكَلاَ مِ لَيْسَتْ كَمَا لَفَّقَ المُحْدِثُونَا[2]

فالشعراء المُجيدون، حريصون على استواء شعرهم واستقامته،

---

(١) شعره، جـ٢، ص٢٦.
(٢) البغدادي، الخزانة، جـ٢، ص٤٣٦.

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

فَمَنْ لِلْقَوَافِي شَانَهَا مَنْ يَحُوكُهَا إِذَا مَا ثَوَى كَعْبٌ وَفَوَّزَ جَرْوَلُ
يَقُولُ فَلاَ يَعْيَا بِشَيْءٍ يَقُولُهُ وَمِنْ قَائِلِيهَا مَنْ يُسِيءُ وَيَعْمَلُ
كَفَيْتُكَ لاَ تَلْقَى مِنَ النَّاسِ وَاحِداً تَنَخَّلَ مِنْهَا مِثْلَ مَا يَتَنَخَّلُ
يُثَقِّفُهَا حَتَّى تَلِينَ مُتُونُهَا فَيَقْصُرُ عَنْهَا كُلُّ مَا يُتَمَثَّلُ[1]

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

نطقت ابن عمرو فسهلتها ولم ينطق الناس أمثالها

وقول حسان: «**ويعجز عن أمثالها من يقولها**».

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

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

---

(١) ابن سلام، طبقات...، ص٨٨.
شانها: أفسدها. من يسيء ويعمل: مقلوب، يعمل ويسيء.

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

وَيَاسْتِكَ إِذْ خَلَّفْتَنِي خَلْفَ شَاعِرٍ مِنَ النَّاسِ لَمْ أُكْفِئْ وَلَمْ أَتَنَخَّلِ
فَإِنْ تَخْشُبَا أَخْشُبْ وَإِنْ تَتَنَخَّلاَ وَإِنْ كُنْتُ أَفْتَى مِنْكُمَا أَتَنَخَّلِ
وَلَسْتَ كَحَسَّانَ الحُسَامِ بْنِ ثَابِتٍ وَلَسْتَ كَشَمَّاخٍ وَلاَ كَالْمُخَبَّلِ[1]

وفي هذا الاعتراض والهجوم أيضاً، إسقاط من قدر الرجلين، فشعرهما: غير مستقيم، إن فيه إكفاءً، بينما شعره، هو السليم من ذلك: «**لم أكفئ**»، وهي ظاهرة من ظواهر الشعر المُنشأ لأول مرة، دون معاودة. وشعرهما: مستجلب مسروق، أما هو، فأصيل مبتدع «**لم أتنحل**»، وإذا كانا يتنخلان الشعر، وهما على خبرتهما الطويلة غير قادرين على الصياغة المحكمة لأول مرة، فإنه أيضاً يقول: «**أتنخل**»، وإن كان أصغر سناً، فهو أعمق تجربة. وبعد ذلك، فلا كعب، ولا الحطيئة، يقعان - في نظره - في ميزان الشعر، مثلما يقع حسان، أو الشماخ، أو المخبل، وفي هذا تنزيل لمستوى هذين الشاعرين عن مستوى هؤلاء. ومهما يكن، فعلى الرغم من أن هذا يدخل في باب الهجاء، فإن ما يمكن إثباته، هو أن هذه الظاهرة، ظاهرة **التنخل**، ظاهرة عامة، وليست قاصرة على هذا أو ذاك من الشعراء، حتى عُرِف أحدهم بالتَّنَخُّل واشتهر به، فسمي المُتَنَخِّل[2]، وهو اليشكري:

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

وَإِنِّي لَذُو قَوْلٍ بِهَا مُتَنَخَّلُ[3]

ويعمم حسان **التنخل** في شعراء قومه، فيقول:

---

(١) ابن سلام، طبقات...، ص ص٨٨ - ٨٩.
(٢) الآمدي، المؤتلف والمختلف، ص٢٧٢.
(٣) ديوانه، ص٣٥٣.

وَعَـدٌ خَـطِـيـبـاً لاَ يُـطَـاقُ جَـوَابُـهُ وَذَا إِرْبَـةٍ فِـي شِـعْـرِهِ مُـتَـنَـخِّـلاً[1]

ويقول الفرزدق مفتخراً بأنه يتنخل أشعاره:

سَأَجْزِيكَ مَعْرُوفَ الَّذِي نِلْتَنِي بِهِ بِكَفَّيْكَ فَاسْمَعْ شِعْرَ مَنْ قَدْ تَنَخَّلاَ[2]

وعلى الرغم من عموم هذه الظاهرة، وكونها مبدأ يتبعه الشعراء ذوو التفوق والبروز، فإنها ليست معياراً ثابتاً، إذ إن بعض الشعراء كانوا لا يأخذون بها، ولا يعتدون بقيمتها، وإنما يرسلون الأبيات كما تأتي، وينقلونها إلى الرواة، كما نشأت أول مرة.

الترشيح

يقول الهذلي:

فَزَالَتْ بِلَيْلَى مَا حَبِيتَ قَصِيدَةٌ تُرَشَّحُ لَمْ تُوشَبْ وَلَمْ تُتَنَحَّلِ[3]

إننا نواجه هنا مصطلحاً، قلما واجهناه في نقد الشعر القديم، إنه: «**الترشيح**»، ويعني تهيئة الشعر وتزيينه، وحسن القيام عليه. يقول زهير ابن أبي سلمى في هجائه عوف بن شماس من بني عبد الله بن غطفان:

كَعَوْفِ بْنِ شَمَّاسٍ يُرَشِّحُ شِعْرَهُ إِلَيَّ أَسِدِّي يَامُنِيَّ وَأَسْجِحِي[4]

وقال النابغة الذبياني في بدر بن حِذارِ المازني، الذي رد عليه:

فَإِنِّي قَدْ أَتَانِي مَا صَنَعْتُمْ وَمَا رَشَّحْتُمُ مِنْ شِعْرِ بَدْرِ[5]

---

(١) ديوانه، جـ١، ص٤٥. إربة: الخبث والغائلة.

(٢) ديوانه، جـ ٢، ص١٤٢.

(٣) السكري، شرح أشعار الهذليين، جـ٢، ص٥٢٣. لم توشب: لم تخلط بغيرها.

(٤) شرح شعر، ص٢٥٩. أسدي: من السداد.
مني: ترخيم منية. أسجحي: أحسني.

(٥) ديوانه، ص٨١.

ويقول عروة بن أذينة:

وَمِنْ حُبِّ سُعْدى لاَ أَقُولُ قَصِيدَةً أُرَشِّحُهَا إِلاَّ لِسُعْدَى شِبَابُهَا[1]

التحبير

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

سَتَأْتِيكَ مِنِّي إِنْ بَقِيتُ قَصَائِدٌ يُقَصِّرُ عَنْ تَحْبِيرِهَا كُلُّ قَائِلِ[2]

إن «**التحبير**» فكرة عامة تناولها كثير من الشعراء، حتى أطلق على الطفيل الغنوي لقب: «**المُحَبِّر**»[3].

التثقيف

وليست فكرة «**التثقيف**»، بمعزولة عن بقية أفكار المعاودة، فمنذ البدء، سمعنا امرأ القيس يقول:

إذا قلت أبياتاً جياداً حفظتها وذلك أني للقوافي مثقف

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

---

(١) شعره، ص٢٧٠. الشُباب: النشاط. وانظر وصفه الآخر لشعره، ص ص١٧١، ٢٢٤.

(٢) ديوانه، جـ٢، ص١٩٥. بل إن الفرزدق يدعي أن قصيدته النونية، مذهبة محبرة، لم يتحقق لها الكمال إلا لأن هناك تفاعلاً بينه وبين شيطانه فيها، يقول:

كَأَنَّهَا الذَّهَبَ الإِبْرِيزَ حَبَّرَهَا لِسَانُ أَشْعَرِ خَلْقِ اللَّهِ شَيْطَانَا

(٣) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، جـ١، ٥٤.

وقد لاحظنا قبل قليل أن كعباً يقول عن الحطيئة، وعن نفسه:

يثقفها حتى تلين متونها فيقصر عنها كل ما يتمثل

ومع ذلك، فإن الرجلين: الحطيئة وكعباً، يعودان إلى عملهما، فيعالجان ما اعوج منه، أو نتأ عن جادته، رغبة من كل واحد منهما في الكمال وتحقيق الغاية من الجمال.

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

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

الفصل السادس
الإبداع والمعاودة

الفصل بين الإبداع والمعاودة

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

وَكُنْتُ إِذَا مَا أَرَدْتُ الْقَرِيضَ تُخَبِّرُنِي الْجِنُّ أَشْعَارَهَا
أَرُوضُ صِعَابَ الْقَوَافِي الْقَرِيـ ضِ حَتَّى تَذِلَّ فَأَخْتَارَهَا
قَوَافٍ يُوَرِّدُهَا صَاحِبِي إِلَيَّ وَأُكْفِيهِ إِصْدَارَهَا[1]

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

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

أَذُودُ الْقَوَافِيَ عَنِّي ذِيَادَا ذِيَادَ غُلَامٍ غَوِيٍّ جَوَادَا
فَلَمَّا كَثُرْنَ وَأَغْيَيْنَنِي تَنَاتَيْتُ مِنْهُنَّ عَشْراً جِيَادَا

(١) الخالديان، الأشباه والنظائر، جـ٢، ص١٤٩.

فَـأَغْـزِلُ مُـزْجَـانَـهَـا جَـانِـبـاً وَآخُـذُ مِـنْ دُرِّهَـا الـمُـتَـسَـتَّـجَـادَا[1]

إن غاية ما يقدر الشاعر عليه، هو معايشة الحدث، والاستغراق في التفكير فيه طويلاً، حتى يتمايز المرغوب فيه من المرغوب عنه.

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

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

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

أَنفِي قَذَى الشِّعر عَنْهُ حِينَ أَغْرِفُهُ فَـمَـا بِـشِـعْـرِيَ مِـنْ عَـيـبٍ وَلاَ ذَامِ
كَـأَنَّـمَـا أَصْـطَـفِـي شِـعْـرِي وَأَغْـرِفُـهُ مِـنْ مَـوْجِ بَـحْـرٍ غَـزِيـرٍ زَاخِـرٍ طَـامِ

---

(١) الآمدي، المؤتلف والمختلف، ص٦.

وانظر ديوان امرئ القيس، ص٢٤٨.

مِـنْـهُ غَـرَائِـبُ أَمْـثَـالٌ مُـشَـهَّـرَةٌ مَـلْمُومَةٌ زَانَهَا وَضْفِي وَإِخكَامِي[1]

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

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

وَقَـافِـيَـةٍ عَـقَـامٍ قُـلْـتُ بِـكْـراً تَـقُـدُّ رِعَـانَ نَـجْـدٍ مُـخْـكَـمَـاتِ
يُـؤْبَـنَ مَـعَ الـرُّكَـابِ بِـكُـلِّ مِـصْـرٍ وَيَـأْتِـيـنَ الأَقَـاوِلَ بِـالـسَّـرَاةِ
غَـرَائِـرَ لاَ سَـوَاقِـطَ مُـكْـفَـآتٍ بِـإِسْـنَـادٍ وَلاَ مُـتَـنَـحَّـلاتِ[2]

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

وهي أخيراً تُروى مشافهة، وتُنقل مع الركبان أينما حلوا: «**يؤبن مع الركاب بكل مصر**...»، ثم هن أيضاً: «**لا متنحلات**»، وليست: «**متنخلات**»، كما جاء في المصدر، لأنهن ـ لكونهن: سليمات، غرائر، محكمات ـ لا بد أنهن **متنخلات**، واللهبي يَقصد أنهم أصيلات: «**بكراً**». ثم إن قول اللهبي مطابق لقول حسان: «**وقافية**..» أي إن هذا ليس مقتصراً على قصيدة معينة، بل أكثر من قصيدة: ورب قصيدة «**قافية**».

ومن الملاحظ أن عدة من الشعراء بَرّأوا شعرهم من «**السناد**»

---

(١) الحاتمي، حلية المحاضرة، تحقيق ناجي، ص٢٤. القذى: الغبار.
(٢) ياقوت، معجم البلدان، ج٣، ص٢٠٥.

و«**الإقواء**» ومن هؤلاء جرير[1]، والسَّيِّد الحِمْيَري[2]، مع أن الشاعرين كليهما، كانا ممن اشتُهر بالسرعة في قوله الشعر، وبأنه شاعر «**مطبوع**». يقول:

فَلاَ إِقْوَاءَ إِذْ مَرِسَ القَوَافِي بِأَفْوَاهِ الرَّواةِ وَلاَ سِنَادَا

ويقول السيد:

أَحُوكُ وَلاَ أُقْوِي وَلَسْتُ بِلاَحِنٍ وَكَمْ قَائِلٍ لِلشِّعْرِ يُقْوِي وَيَلْحَنُ[3]

ويمكن أن نفهم من قول امرئ القيس، في تصويرِهِ إلهامَهُ الذي مر بنا:

إذا قلت أبياتاً جياداً حفظتها وذلك أني للقوافي مثقف

وهكذا أيضاً قوله:

تخيرني الجن أشعارها فما شئت من شعرهن اصطفيت

أنه الاصطفاء، الذي يمكن أن يعبَّر عنه بتعبير آخر كالتنخل، والذي يأتي بعد استقبال الشعر.

الشعر المبدع

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

---

(١) المرزباني، الموشح، ص١٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ص١٢ ـ ١٣.

(٣) الراضي، شرح تحفة الخليل، ص٢٩٣.

تَـمَّـتْ قَـصِـيـدَةُ حَـقٌّ غَـيـرِ ذِي كَـذِبٍ فِي حَـوْكِـهَـا مِـنْ كَـلَامِ الشِّعْرِ تَـأْلِـيفُ
قَـوَّمْـتُ مِـنْـهَـا فَـلَا زَيْـغٌ وَلَا أَوَدٌ كَـمَـا أَقَـامَ قَـنَـا الـخَـطِّـيِّ تَـثْـقِـيـفُ[1]

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

وَالشِّعْرُ شَتَّى يَهِيمُ النَّاطِقُونَ بِهِ مِـنْـهُ غُـثَـاءٌ وَمِـنْـهُ صَـادِقٌ مَـثَـلُ
مِـنْـهُ أَهَـاذِ تُـشَـجِّـي مَـنْ تَـكَـلَّـفَـهَـا وَالبَسْطُ وَالفَخْمُ والتَّقْيِيدُ وَالرَّمَلُ
وَالنَّاسُ فِي الشِّعر فَرَّاثٌ وَمُجْتَلِبٌ وَنَـاطِـقٌ مُـحْـتَـذٍ مِـنْـهُـمْ وَمُـفْـتَـعِـلُ[2]

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

وعلى هذا النحو يقول الأحوص:

فَـلَأَشْـكُـرَنَّ لَـكَ الَّـذِي أَوْلَـيْـتَـنِـي شُـكْـراً تَـحُـلُّ بِـهِ الـمَـطِـيُّ وَتَـرْحَـلُ
مَـذحـاً تَـكُـونُ لَـكـم غَـرَائِـبُ شِـعْـرِهَـا مَـبْـذُولَـةً وَلِـغَـيْـرِهِـمْ لَا تُـبْـذَلُ

---

(١) ديوانه، ص٥٤. أود: أعوجاج.

(٢) المصدر نفسه، ص٩٦.

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

فَإِذَا تَنَخَّلْتُ القَرِيضَ فَإِنَّهُ لَكُمُ يَكُونُ خِيَارَ مَا أَتَنَخَّلُ[1]

ويقول في المعنى نفسه مخاطباً عمر بن عبد العزيز رضي الله عنه:

فَإِنْ لَمْ يَكُنْ لِلشِعْرِ عِنْدَكَ مَوْضِعٌ وَإِنْ كَانَ مِثْلُ الدُّرِّ مِنْ قَوْلِ قَائِلِ
وَكَانَ مُصِيباً صَادِقاً لاَ يَعِيبُهُ سِوَى أَنَّهُ يُبْنَى بِنَاءَ المَنَازِلِ[2]

وعلى الرغم من هذا الادعاء بالبناء المحكم **والتنخل (المعاودة)**، فإن الأحوص يرى في الشعر:

وَمَا الشِعْرُ إِلاَّ خُطْبَةٌ مِنْ مُؤَلِّفٍ لِمَنْطِقِ حَقٌّ أَوْ بِمَنْطِقِ بَاطِلِ[3]

ومن المدهش أنه حتى أولئك الشعراء الذين عَبّروا عن عدم اكتراث بالتنقيح والمراجعة، كما مر بنا من قول ابن مقبل، رأوا في أشعارهم أنها غاية في الحسن والجمال. يقول ابن مقبل هذا:

إِذَا مِتُّ عَنْ ذِكْرِ القَوَافِي فَلَنْ تَرَى لَهَا تَالِياً بَعْدِي أَطَبَّ وَأَشْعَرَا
وَأَكْثَرَ بَيْتاً مَارِداً ضُرِبَتْ لَهُ حُزُونُ جِبَالِ الشِعْرِ حَتَّى تَيَسَّرَا
أَغَرَّ غَرِيباً يَمْسَحُ النَّاسُ وَجْهَهُ كَمَا تَمْسَحُ الأَيْدِي الجَوَادَ المُشَهَّرَا[4]

ومن الطريف أيضاً أن النقد العربي، لم يُسَلِّم لابن مقبل بقوله السابق، بل عَدّه من الحُذّاق المُجودين، فقال عنه النهشلي:

«كان ابن مقبل من الشعراء الحذاق المجوّدين، وكان يُجيد البديع في شعره»[5].

---

(١) شعره، ص ص ١٧٠ ـ ١٧١.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٨٠.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٧٨.
(٤) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، جـ١، ص ٤٥٧.
(٥) الممتع في صنعة الشعر، ص ٢٢٤.

بل إن جريراً الذي جعله خَلف الأحمر: «**قليل التنقيح، مشرد الألفاظ**»[1]، يقول:

فَـلاَ إِقْـوَاءَ إِذْ مَـرِسَ الـقَـوَافِـي بِـأَقْـوَاهِ الـرَّوَاةِ وَلاَ سِـنَـادَا

ويقول السَّيِّد الحميري عن شعره، وهو الشاعر «**المطبوع**»:

وَإِنَّ لِـسَـانِـي مِـقْـوَلٌ لاَ يَـخُـونُـنِـي وَلَـمَّـا لِـمَـا آتِـي مِـنَ الأَمْـرِ مُـتْـقِـنُ
أَحُـوكُ وَلاَ أُقْـوِي وَلَـسْـتُ بِـلاَحِـنٍ وَكَـمْ قَـائِلٍ لِلشِّعْرِ يُقْوِي وَيَلْحَنُ[2]

وهذه هي المعاني نفسها، رأينا بعضاً منها في الحالتين كلتيهما: **الارتجال، «لساني مقول»، والمعاودة، «متقن»، «أحوك»**.

يقول عبيد بن الأبرص:

سَلِ الشُّعَرَاءَ هَلْ سَبَحُوا كَسَبْحِي بُحُورَ الشِّعْرِ أَوْ غَاصُوا مَغَاصِي
لِـسَـانِـي بِـالْـقَـرِيـضِ وَبِـالْـقَـوَافِـي وَبِـالْأَشْـعَـارِ أَمْـهَـرُ فِـي الـغَـوَاصِ[3]

المدة الزمنية

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

يَـجِـدُّ بِـلَـيْـلَـى كُـلَّ عَـامٍ عَـرُوضُـهَـا ذَلُـولٌ لِـرَاوِي الـشِّـعْـرِ وَالْـمُـتَـمَـثِّـلِ
يُـغَـرِّدُ رَكْـبـاً فَـوْقَ خُـوصٍ سَـوَاهِـمٍ بِهَا كُلُّ مِنْجَابِ الْقَمِيصِ شَمَرْدَلِ[4]

---

(١) المرزباني، الموشح، ص ١٣.
(٢) المصدر نفسه، ص ص١٣ ـ ١٤.
(٣) ديوانه. (تحق لايل)، ص٦٥.
(٤) السكري، شرح أشعار الهذليين، جـ٢، ص٥٢٣. العروض: طريق الشعر. الخوص: الإبل الغائرة العين. السواهم: جمع الساهمة، وهي الناقة الضامرة. المنجاب: الذي ليس عليه درع، تشبيهاً له بالسهم الذي لا ريش عليه ولا نصل. القميص: الدرع. الشمردل: الطويل.

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

ويقول حسان في قصيدة أيضاً:

سَأُهْدِي لَهَا فِي كُلِّ عَامٍ قَصِيدَةً وَأَقْعُدُ مَكْفِيّاً بِيَثْرِبَ مُكْرَمَا[1]

وهكذا يقول الفرزدق في عبد الله بن عبد الأعلى الشيباني:

سَتَأْتِيكَ مِنِّي كُلَّ عَامٍ قَصِيدَةٌ مُحَبَّرَةٌ نُوفِيكَهَا كُلَّ مَوْسِمِ[2]

فلقد تبينت لنا طريقة قول الفرزدق الشعر، وهي طريقة مُتَّسِقة مع طُرُق غيره، سواء كان ذلك في قصيدته، الحُلْم: «**عزفت بأعشاش...**» التي عَدّها هو من أجود قصائده، أو في قصيدته: «**إن الذي سمك السماء...**»، وهي التي قالها، وهو سجين[3]. **والتحبير** لديه: هو **حبك** الشعر، وإجادته وفق المعاني السابقة. وهكذا يكشف الفرزدق عن صياغة مشابهة لصياغة الهذلي: «**يغرد ركباً...**»، وهو المعنى نفسه في قوله: «**نوفيكها كل موسم**». **ثم إن إرساله قصيدة لزيد من الناس كل عام أو كل موسم لا يعني انقطاعه عن قول الشعر لغيره.**

---

(١) ديوانه، جـ١، ص٣٤.

(٢) ديوانه، جـ٢، ص١٩٥.

(٣) الأغاني، جـ٢٠، ص٢٥٧.
وانظر، جـ٢١، ص٣٣٥.

لقد رأينا من وصف التجارب الشعرية ـ إلهامات وارتجالات ـ أنها تتعارض مع تقطيعها على فترات؛ لأن التأجيل سيؤدي إلى إعاقة التوتر[1].

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

«أن الإلهام مشروط بالتحرر المفاجئ من العمليات التي تكف التفكير وتوقفه عن الاستمرار في نشاطه.. [إذ] إن الانشغال المستمر الإرادي وإجهاد الذهن... يعوقان في الغالب الفكرة الإبداعية بسبب توقف النشاط الإبداعي نتيجة الكف»[2].

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

ولنقل ما نشاء عن تصريح مزرد بإلهامه/ارتجاله، فهو القائل[3]:

---

(١) الملا، الإبداع والتوتر النفسي، ص ص٧٢ ـ ٣٧، ٢١٤ ـ ٢١٥.

(٢) إبراهيم، آفاق جديدة في دراسة الإبداع، ص٥٥.

(٣) ابن الأنباري، شرح المفضليات، ص ص١٧٩ ـ ١٨٠.

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

زَعِيمٌ لِمَنْ قَادَفْتُهُ بِأَوَابِدٍ يُغَنِّي بِهَا السَّارِي وَتُحْدَى الرَّوَاحِلُ
مُذَكِّرَةٍ يُلْقَى كَثِيراً رُوَاتُهَا ضَوَاحٍ لَهَا فِي كُلِّ أَرْضٍ أَزَامِلُ
تُكَثِّرُ فَلاَ تَزْدَادُ إِلاَّ اسْتِنَارَةً إِذَا رَازَتِ الشِّعْرَ الشِّفَاهُ العَوَامِلُ
فَمَنْ أَزْمِهِ مِنْهَا بِبَيْتٍ يَلُحْ بِهِ كَشَامَةِ وَجْهٍ لَيْسَ لِلشَّامِ غَاسِلُ
كَذَاكَ ضِرَابِي فِي الهَدِيِّ وَإِنْ أَقُلْ فَلاَ البَحْرُ مَنْزُوحٌ وَلاَ الصَّوْتُ صَاحِلُ
فَعَدْ قَرِيضَ الشِّعْرِ إِنْ كُنْتَ مُعْزِراً فَإِنَّ غَزِيرَ الشِّعْرِ مَا شَاءَ قَائِلُ

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

سَأَنْظُمُ مِنْ حُرِّ الكَلاَمِ قَصِيدَةً لَهَا حُمَّةٌ فَانْظُرْ عَلَى مَنْ أُرِيقُهَا
يَجِدُّ لِسَانُ المَرْءِ مَنْطِقَهُ بِهَا وَإِنْ رَامَهَا كَانَتْ غَلِيظاً طَرِيقُهَا[1]

= أزامل: جمع أزمل، وهو كل صوت مختلط. العوامل: النواطق بالشعر. صاحل: مَبِيح الصَّوت.

(١) نقلاً عن: عبد الجبار المطلبي، الشعراء نقاداً (بغداد: مطبعة دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦م)، ص٢٧؛ وقد عزاه إلى الحاتمي، حلية المحاضرة، ج١، ص٤٢٦، بتحقيق الكتاني، وليس بين يدي إلا تحقيق هلال ناجي (بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٧٨م).

الفصل السابع

صفات الشعر المبدع

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

«ووصفوا كلامهم في أشعارهم، فجعلوه كبرود العصب، وكالحلل والمعاطف والديباج والوشي، وأشباه ذلك»[1].

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

«كأن شعره حلل منشرة»[2]. ***أو «حلل الملوك»***[3].

ويمكن أن نجد مثل هذه الأوصاف، على النحو التالي:

المحكمة

قال زهير بن أبي سلمى:

لأَورِدَكُمْ قَوَافِي مُحْكَمَاتٍ بِمُرِّ القَوْلِ آنِيَةً مِلاَءُ[4]

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

---

(١) الجاحظ، البيان والتبيين، جـ١، ص٢٢٣.

(٢) النمري، بهجة المجالس، جـ١، ص٣٠٠.

(٣) أبو أحمد العسكري، شرح ما يقع فيه التصحيف، ص٤٥٩.

(٤) شرح شعره، ص٦٩.

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

فَحَسْبُكَ أَنْ تُهَاضَ بِمُحْكَمَاتٍ يَمُرُّ بِهَا الرَّوِيُّ عَلَى لِسَانِي[1]

وقال الآخر:

لِذِيذَاتِ الْمَقَاطِعِ مُحْكَمَاتٌ لَوَانَّ الشِّعْرَ يُلْبَسُ لاَرْتُدِينَا[2]

أي إنها لذيذة محكمة، وهو افتخار بالجودة والفن.

أما قول حسان:

فَسَوْفَ يُجِيبُكُمْ عَنِّي لِسَانٌ يَصُوغُ الْمُحْكَمَاتِ كَمَا يَشَاءُ[3]

فهو قول يتناول جميع الأمور التي مرت بنا، من قول، وصياغة، وإحكام، وتصرف في شؤون الكلام.

المُذْهَبَة

ومن القصائد التي أُسبغ عليها هذا الاسم، معلقة عنترة التي كانت تُسمى: **المذهبة**[4].

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

وَنَزُورُ مَسْلَمَةَ الْمُهَذَّ بَ بِالْمُؤَيَّدَةِ السَّوَائِرْ

بِالْمُذْهَبَاتِ الْمُعْجِبَا تِ لِمُفْحَمٍ مِنَّا وَشَاعِرْ[5]

---

(١) ديوانه، ص١١٢.

(٢) أبو طاهر محمد، قانون البلاغة، ص٨٣. وهو منسوب فيه إلى عمرو بن هند، ونسب في الحاشية إلى ابن ميادة؛ و«لذيذات» منصوب بفعل «أبقيت» في بيت سابق عليه.

(٣) ديوانه، جا، ص٢١.

(٤) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، جا، ص٢٥٢.

(٥) شعره، جا، ص٢٣. لاحظ الصفة: «المؤمبدة».

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

لَيُبْلِغَنَّ أَبَا الأَشْبَالِ مِدْحَتَنَا مَنْ كَانَ بِالغَوْرِ أَوْ مَرْوَى خُرَاسَانَا
كَأَنَّهَا الذَّهَبُ العِقْيَانُ حَبَّرَهَا لِسَانُ أَشْعَرِ خَلْقِ اللَّهِ شَيْطَانَا[1]

المُحَبَّرَة

وهي صفة أطلقها كثير من الشعراء على غُرِّ قصائدهم، فقد افتخر نصيب بأنه يقول قصائد **محبرة**، فقال:

فَمِنْكَ العَطَاءُ وَمِنْكَ الثَّنَاءُ بِكُلِّ مُحَبَّرَةٍ سَائِرَةْ[2]

وفي هذا المعنى قالت الخنساء:

وَلاَ حَبَّرَ المُثْنُونَ فِي القَوْلِ مِدْحَةً وَإِنْ أَطْنَبُوا إِلاَّ وَمَا فِيكَ أَفْضَلُ[3]

وقال ابن الرقيات:

وَيُؤَدِّي الثَّنَاءُ رَكْبٌ عِجَالٌ قَالَ حَادِيهِم مِنَ اللَّيْلِ سِيرُوا
طَرَدُوا عَنْهُمُ النُّعَاسَ بِشِعْرِي وَثَنَاءٍ يَزِينُهُ التَّحْبِيرُ[4]

بل إن الأخطل استخدم الطريقة نفسها، وضمن الإطار نفسه، فقال:

لَأُحَبِّرَنَّ لِابْنِ الخَلِيفَةِ مِدْحَةً وَلَأَقْذِفَنَّ بِهَا إِلَى الأَمْصَارِ[5]

---

(١) الجاحظ، الحيوان، جـ٦، ص٢٢٧.
(٢) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، جـ١، ص٤١٢.
(٣) ابن أبي الحديد، شرح نهج البلاغة، م١، ص٦٠. وانظر شرح ديوان الخنساء، ص٦٥.
(٤) ديوانه، ص١٨.
(٥) ديوانه، جـ٢، ص٤١٣. =

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

خَلِيفَةَ اللَّهِ إِنِّي قَدْ جَعَلْتُ لَكُمْ غُرّاً سَوَابِقَ مِنْ نَسْجِي وَتَحْبِيرِي[1]

وقال رؤبة، في وصف جامع لما مر بنا، من حيث المعاناة، والافتخار، والتجويد:

مَا كَانَ تَحْبِيرُ اليَمَانِي البَرَّادْ يَرْجُو وَإِنْ دَاخَلَ كُلَّ وَصَّادْ نَسْجِي وَنَسْجِي مُجْرَهِدُ الجُدَّادْ[2]

الغريبة

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

غَرَائِبُ يَذْعُونَ الرُّوَاةَ كَأَنَّمَا رَشَوْتُهُم وَالرَّاكِبَ المُتَغَرِّدَا[3]

تسمية القصائد الرائعة

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

وَغَرِيبَةٍ تَأْتِي المُلُوكَ حَكِيمَةً قَدْ قُلْتُهَا لِيُقَالَ مَنْ ذَا قَالَهَا[4]

كما سَمّى جرير قصيدتين له بـ«**التُّومتين**»، وهما القصيدتان اللتان مدح بهما عبد العزيز بن مروان وهجا الشعراء، الأولى:

---

(١) ديوانه، ص٢٥٦. لاحظ التعبير: «غرّاً»، «نسجي».

(٢) ابن قتيبة، المعاني الكبير، جـ٢، ص٨١٤.
البراد: نا سج البرود. وصاد: وصد الوشي، إذا بالغ فيه. المجرهد: السريع الماضي. الجداد: الهداب.

(٣) شعره، جـ١، ص١٦٢.

(٤) التاج، «حكم».

ظَعَنَ الخَلِيطُ لِغُرْبَةٍ وَتَنَائِي وَلَقَدْ نَسِيتُ بِرَامَتَيْنِ عَزَائِي

والأخرى:

يَا صَاحِبَيَّ دَنَا الرَّوَاحُ فَسِيرَا[1]

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

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

لَوْلاَ الحَيَاءُ لَعَادَنِي اسْتِعْبَارُ وَلَزُرْتُ قَبْرَكِ وَالحَبِيبُ يُزَارُ[2]

وكانت قصيدة الكميت: «**ألا حييت عنا يا مدينا**»، تسمى: «**المذهبة**»[3]، ولهذا الاسم دلالة على ما نحن بصدده.

وكانت قصيدة الفرزدق اللامية:

إِنَّ الَّذِي سَمَكَ السَّمَاءُ بَنَى لَنَا بَيْتاً دَعَائِمُهُ أَعَزُّ وَأَطْوَلُ

تسمى «**الفيصل**»[4].

كما كانت قصيدته:

عَرَفْتَ بِأَعْلَى رَائِسِ الفَأْوِ بَعْدَمَا مَضَتْ سَنَةٌ أَيَّامُهَا وَشُهُورُهَا

تسمى «**ذات الأكارع**» لأنه دمغ بها قيساً[5].

---

(١) اللسان «توم». التومة: الدرة.

(٢) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، جـ١، ص ص٤٩٠ ـ ٤٩١. الجوساء: الطوّافة.

(٣) الأغاني، جـ١٦، ص٣٣٤.

(٤) أبو عبيدة، النقائض، جـ١، ص ص١٨٢ ـ ٢٠٠.

(٥) أبو عبيدة، النقائض، جـ١، ص٩٣. الفأو: مطمئن الوادي يضيق ثم يخرج إلى =

وكانت قصيدتا علقمة الفحل:

الميمية:

هَلْ مَا عَلِمْتَ وَمَا اسْتَوْدِعْتَ مَكْتُومُ أَمْ حَبْلُهَا إِذْ نَأَتْكَ اليَوْمَ مَصْرُومُ

والبائية:

طَحَا بِكَ قَلْبٌ فِي الحِسَانِ طَرُوبُ بُعَيدَ الشَّبَابِ عَصْرَ حَانَ مَشِيبُ

تُسَمَّيَانِ السَّمْطَيْنِ: **«سمطا الدهر»**[1].

وكانت عينية سويد بن أبي كاهل:

بَسَطَتْ رَابِعَةُ الحَبْلَ لَنَا فَوَصَلْنَا الحَبْلَ مِنْهَا مَا اتَّسَعْ

تسمى **اليتيمة**[2].

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

سعة. بل سَمَّى أربع قصائد له: المفقئ، والمعنّى والمُخْتَبَى، والخافقات. وانظر اللسان «عنا» وقال:

عَلَبْنَاكَ بِالمُفَقِّئِ وَالمُعَنَّى وَبَيتِ المُخْتَبَى وَالخَافِقَاتِ

وانظر «اللسان»: «عمى».

(١) الأصفهاني، الأغاني، جـ٢١، ص٢٢٥ ـ ٢٢٦.

(٢) المصدر نفسه، جـ١٢، ص١٠١.

الفصل الثامن
سويد بن كراع (ت١٠٥هـ) نموذج متنازع فيه

العينية

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

يقول سويد بن كراع:

أَبِيتُ بِأَبْوَابِ القَوَافِي كَأَنَّمَا ... أُصَادِي بِهَا سِرْباً مِنَ الوَحْشِ نُزَّعَا
أُكَالِئُهَا حَتَّى أُعَرِّسَ بَعْدَمَا ... يَكُونُ سُحَيْراً أَوْ بُعَيداً فَأَهْجَعَا
عَوَاصِيَ إلا مَا جَعَلْتُ أَمَامَهَا ... عَصَا مِرْبَدٍ تَغْشَى نُحُوراً وَأَذْرُعَا
أَهَبْتُ بِغُرِّ الآبِدَاتِ فَرَاجَعَتْ ... طَرِيقاً أَمَلَّتْهُ القَصَائِدُ مَهْيَعَا
بَعِيدَةِ شَأْوٍ لاَ يَكَادُ يَرُدُّهَا ... لَهَا طَالِبٌ حَتَّى يَكِلَّ وَيَظْلَعَا
إِذَا خِفْتُ أَنْ تُزْوَى عَلَيَّ رَدَدْتُهَا ... وَرَاءَ التَّرَاقِي خَشْيَةً أَنْ تَطَلَّعَا[1]

---

(١) الجاحظ: البيان والتبيين، جـ٢، ص١٢.

=

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

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

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

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

أملته: سلكته، والطريق الممل، المسلوك المعلوم. المهيع: الواسع المنبسط. الشأو: الطلق والشوط.

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

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

وَجَشَّمَنِي خَوْفُ ابْنِ عَفَّانَ رَدَّهَا فَثَقَّفْتُهَا حَوْلاً حَرِيداً وَمَزْبَعَا[1]

وفي رواية الأغاني:

وَرَعَيْتُهَا صَيْفاً حَرِيداً وَمَزْبَعَا[2]

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

علاقة العينية بالهجاء

لقد تبينا أن سويداً كان يكرر النظر في أبياته، فيَسهر عليها الليالِيَ، متحملاً في ذلك المشقة والعناء. وتبينا أيضاً أن الرجل كان في موقف فزع واضطراب، وعندما نقرأ البيت السابق، ثم نواصل القراءة، نعلم أن أبيات سويد التي جاء فيها البيت، ذات علاقة خاصة. فقد هجا سويدٌ بني عبدِ الله بن دارم، فطلبه سعيدُ بن عثمانَ بن عفان، ليضربه ويحبسه، فهرب منه، ولم يزل متوارياً حتى كُلِّم فيه، فأَمَّنَه على ألا يعاود، فقال سويد:

---

(١) الجاحظ، البيان والتبيين، جـ٢، ص١٢. الحريد: التام الكامل.

(٢) الأغاني، جـ١٢، ص٣٤٩. وفي الأصل: «ورعيتهم»، وفي الأصل أيضاً: «جديداً»، ولكن الدكتور إبراهيم القرشي لاحظ الرواية الأولى، وتمام المعنى بها.

تَقُولُ ابْنَةُ العَوْفِيِّ لَيْلَى أَلاَ تَرَى إِلَى ابْنِ كُرَاعٍ لاَ يَزَالُ مُقَزَّعَا
مَخَافَةَ هٰذَيْنِ الأَمِيرَيْنِ سَهَّدَتْ رُقَادِي وَغَشَّتْنِي بَيَاضاً تَفَرَّعَا
عَلَى غَيْرِ جُرْمٍ غَيْرَ أَنْ جَارَ ظَالِمٌ عَلَيَّ فَجَهَّزْتُ القَصِيدَ المُفَرَّعَا

أبـــيـــت....
أكـــالـــئـــهـــا....
فـــجـــشـــمـــنـــي....

نَهَانِي ابْنُ عَفَّانَ الإِمَامُ وَقَدْ مَضَتْ نَوَافِذُ لَوْ تَرْدِي الصَّفَا لَتَصَدَّعَا
عَوَارِقٌ مَا يَتْرُكْنَ لَحْماً بِعَظْمِهِ وَلاَ عَظْمَ لَحْمٍ دُونَ أَنْ يَتَمَزَّعَا[1]

وفيها يقول:

فَإِنْ تَزْجُرَانِي يَابْنَ عَفَّانَ أَزْدَجِرْ وَإِنْ تَتْرُكَانِي أَحْمِ عِرْضاً مُمَنَّعَا[2]

فنحن، هنا، أمام قصيدتين: قصيدة مضت وانقضت، هي:

وَقَدْ هَابَنِي الأَقْوَامُ لَمَّا رَمَيْتُهُمْ بِفَاقِرَةٍ إِنْ هَمَّ أَنْ يَتَشَجَّعَا

وهي:

..... وقـــد مـــضـــت نوافذ لو تردي الصفا لتصدعا

أما القصيدة الثانية، فهي القصيدة المُكَتَّمَة، التي لم يطلع عليها أحد بعد، وهي: هذه التي يتحدث عنها، وهي التي حظيت بتلك الصفات الأولى، صفات الشد والجذب، وهي:

جهزت القصيد المفرعا

---

(١) الأغاني، جـ١٢، ص ص٣٤٨ ـ ٣٤٩. أراد الأمير عامله، ولو أراد واحداً ما امتنع عليه أن يقول: تزجُرَنِي... تترُكُني وقد حمله النحاة على قول الحجاج: يا حرسيّ اضربا عنقه.

المقزع: الدقيق شعر الرأس، المتفرقة، والقليله. سهدت: أرّقت. تفرعا: تفرق. المفرعا: المتفرع. الصفا: الحجر. عوارق: جمع عارقة، من عرق اللحم، إذا أكل ما عليه من اللحم.

(٢) ابن سلام، طبقات...، ص١٤٩.

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

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

وَقَدْ كَانَ فِي نَفْسِي عَلَيْهَا زِيَادَةٌ فَلَمْ أَرَ إِلاَّ أَنْ أُطِيعَ وَأَسْمَعَا[1]

إن هذا لهو مضمون تلك الأبيات، بحيث اختلط الفخر بقول الشعر والقدرة عليه، بالمبالغة في الاحتياط على الأبيات ونشرها، نتيجة لظروف سياسية قاهرة، أو اجتماعية خاصة. فالشعر شعر طبع، وليس شاهداً على التكلف كما استَشهد بذلك ابن قتيبة[2]، وإن كان ابن قتيبة يقصد بـ«التكلف» المعاودة.

والحقيقة أن سويداً، شاعر مطبوع، حسب كل المقاييس الفنية، ولقد هجا بني عبد الله أولئك بقصيدتين، هما نموذجان آخران من نماذج المعاودة[3].

وسويد هذا هو الذي يقول:

إِذَا قُلْتُ يَعْفُو دَاءُ قَوْمِي تَحَدَّبُوا بِجَنْبَةَ كَادَتْ عَنِ العَظْمِ تُخْزِرُ
يَشِينُ بِهَا الأَغْرَاضَ غَضْبَانُ شَاعِرٌ يَطِيشُ قَوافِي المُفْحِمِينَ وَيَنْفِرُ

---

(١) الجاحظ، البيان والتبيين، جـ٢، ص١٢.
(٢) الشعر والشعراء، جـ١، ص٧٨.
(٣) ابن سلام، طبقات، ص١٤٨. الأغاني، جـ١٢، ص ص٣٤٧ ـ ٣٤٨.

كَـأَنَّ كَـلاَمَ الـنَّـاسِ جُـمِّـعَ عِـنْـدَهُ فَـيَـأْخُـذُ مِـنْ أَطْـرَافِـهِ يَـتَـخَـيَّـرُ
فَـلَـمْ يَـرْضَ إِلاَّ كُـلَّ بِـكْـرٍ ثَـقِـيـلَـةٍ تَـكَـادُ بِـآنٍ مِـنْ دَمِ الـجَـوْفِ تَـقْـطُـرُ[1]

عدي بن الرقاع (ت١٠٢هـ)

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

وَقَـصِـيـدَةٍ قَـدْ بِـتُّ أَجْـمَـعُ بَـيْـنَـهَـا حَـتَّـى أُقَـوِّمَ مَـيْـلَـهَـا وَسِـنَـادَهَـا
نَـظَـرَ الـمُـثَـقِّـفِ فِـي كُـعُـوبِ قَـنَـاتِـهِ حَـتَّـى يُـقِـيـمَ ثِـقَـافُـهُ مُـنَـآدَهَـا[2]

وهو قول واع بالعملية الشعرية، والوعي حد فاصل بين التلقي والانقطاع.

ذو الرمة (ت١١٧هـ)

وبالمثل قال ذو الرمة:

وَشِـعْـرٍ قَـدْ أَرِقْـتُ لَـهُ غَـرِيـبٍ أُجَـنِّـبُـهُ الـمُـسَـانَـدَ وَالـمُـحَـالاَ
فَـبِـتُّ أُقِـيـمُـهُ وَأَقُـدُّ مِـنْـهُ قَـوَافِـيَ لاَ أَعُـدُّ لَـهَـا مِـثَـالاَ
غَـرَائِـبَ قَـدْ عُـرِفْـنَ بِـكُـلِّ أُفْـقٍ مِـنَ الآفَـاقِ تُـفْـتَـعَـلُ افْـتِـعَـالاَ[3]

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

سَـيَـأْتِـيـكُـمْ مِـنِّـي ثَـنَـاءٌ وَمِـدْحَـةٌ مُـحَـبَّـرَةٌ صَـعْـبٌ غَـرِيـضٌ قَـرِيـضُـهَـا
سَـيَـبْـقَـى لَـكُـمْ أَلاَّ تَـزَالَ قَـصِـيـدَةٌ إِذَا انْـحَـنْـفَـرَتْ أُخْـرَى قَـضِـيـبٌ أَرُوضُـهَـا
رِيَـاضَـةَ مَـخْـلُـوجٍ وَكُـلُّ قَـصِـيـدَةٍ وَإِنْ صَـعُـبَـتْ سَـهْـلٌ عَـلَـيَّ عَـرُوضُـهَـا

---

(١) شعراء مقلون، ص٥٨. ولعل الصحيح: «بِقَانٍ»، أي أحمر.
(٢) ديوان شعره، ص ص٨٨ ـ ٩٠.
(٣) ديوانه، جـ٣، ص ص١٥٣٢ ـ ١٥٣٣.
المحال: ما عُدل عن وجهه كالمستحيل. تفتعل افتعالاً: تبتدع ابتداعاً.

وَقَافِيَةٍ مِثْلِ السِّنَانِ نَطَقْتُهَا تَبِيدُ المَخَازِي وَهْيَ بَاقٍ مَضِيضُهَا[1]

الأخطل

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

خَفَّ القَطِينُ فَرَاحُوا مِنْكَ أَوْ بَكَرُوا

التي قال عنها هو لعبد الملك: «**قد أفنيت بمديحك في قصيدة حولا...**»[2].

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

أَهَمُّ سَرَى أَمْ عَادَ لِلْعَيْنِ عَائِرُ أَمِ انْتَابَنَا مِنْ آخِرِ اللَّيْلِ زَائِرُ[3]

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

تخيرني الجن أشعارها فما شئت من شعرهن اصطفيت

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

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

---

(١) المصدر نفسه، جـ٢، ص ص٧١٥ ـ ٧١٦.

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

(٢) المرزباني، الموشح، ص١٢٩.

(٣) ديوان عدي بن الرقاع، ص ٨٢ ـ ٩٠.

قاله، وأعاد فيه النظر، حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة»[1].

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

«أنه كان ينظم القصيدة في شهرين... وقيل كان ينظمها في شهر.. وقيل كان ينظمها في أربعة أشهر...»[2].

أما تحديد المدة الزمنية المتبقية التي كان الشاعر ينشغل فيها بتنقيح شعره وتهذيبه، فإنها تبقى مجال احتمال، سواء أكانت: أربعة أشهر، أم أحد عشر شهراً، أم حولاً[3].

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

---

(١) البيان والتبيين، جـ٢، ص ص١٢ ـ ١٣.

(٢) النواجي، مقدمة في صناعة النظم والنثر، ص٣٣. وقال العسكري، كتاب الصناعتين، ص١٥٩، إن زهيراً: «كان يعمل القصيدة في ستة أشهر». وقال ابن جني: الخصائص، جـ١، ص٣٢٤: «إنه كان يحوك القصيدة في سنة».

(٣) المصدر نفسه، ص ص٤٤ ـ ٤٥.

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

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

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

وهكذا، فمن خلال هذه الصورة المتشابهة التقاطيع، يمكن إدراج الشعر العربي فيما يسمى بـ«**الشعر الغنائي**» *Lyric Poetry*[1]؛ واضعين في أذهاننا أن تقسيم هذا الشعر إلى فئات نوعية، لا يستند إلى دليل علمي، فالإطار *Frame work* يصهر هذا الشعر في بوتقة واحدة، فهو فن قائم على الإرث الثقافي للشعراء العرب جميعاً من جهات عدة أهمها: اللغة، والخيال، والتفكير، ولذلك كان الارتجال هو الجامع بينها. أما أن يكوّن الإطار «**مدارس شعرية**»، كما رأى ذلك مصطفى سويف، في موافقته لتقسيم طه حسين الشعر الجاهلي إلى مدارس[2]. فلا أساس له من الصحة، لأن الإرث الثقافي العام أخضع الشعر الجاهلي إلى «**القالب الصياغي** *Formula*»، وهو أمر فصله محمد محمد حسين في مقدمته لديوان الأعشى.

---

(١) العماري، الشعر والغناء، ص ص٢٥ ـ ٧٢.

(٢) سويف، الأسس النفسية...، ص ص١٧٨ ـ ١٧٩.

وفي دراستنا لمعلقة عمرو بن كثلوم تبين أن الشاعر القديم كان يتبع تفكيراً معيناً، ونمطاً خاصاً، يسير عليهما، ويسيطران على شاعريته، حتى إنه يمكن رد كثير من الألفاظ والعبارات إلى ذخيرة خاصة، مشتركة بين الشعراء، من ناحية، كما يمكن تلمس الآثار الشخصية للشاعر في كل قصيدة على حدة[1].

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

obeikandl.com