الفصل الثاني: الإطار: النموذج النقدي المنفتح

1 ـ قصـ(د) الشعرية

2 ـ شعرية المهد

3 ـ حداثة الشعرية

1 ـ قصد الشعرية:

يمكن القول إنّ قضية تحديد المقدار العددي الذي ينبغي لأبيات الشعر أن تبلغه حتى تستحقّ صفة "القصـ(ي)ـدة" قد استغرقت حقل الشعرية لمدة غير يسيرة من الزمن، حيث نقرأ هذا التململ من جهة أنه لم يثبت عن نقاد تلك الفترة تبنيهم لتصور نقدي واحد، يكون مؤسسا على مباديء موضوعية متكاملة بشكل نهائي. ربما يرجع السبب إلى الاختلاف المذهبي الذي سجل هيمنته بشكل مطلق على خلفية النقاد واتجاهاتهم فـ "كل واحد منهم قد ضرب في جهة، وانتحل مذهبا هو فيه إمام نفسه وشاهد دعواه"[1] وهو بذلك" يدلك على اختلاف الأهواء وقلة الاتفاق"[2]. وعلى هذا فابن رشيق، وكمحاولة منا لقراءة الحركة الدلالية لسياقات القضية وكتابتها من جديد، وقبل أن يقطع برأيه في القضية، سوف يستعرض، أولاً، آراء النقاد الذين سبقوه بالإشارة إليها ويسكت عن بعض.

1 ـ 1 ـ قصـ (د) القص:

وتكمن البداية في إهماله التصريح ببعض الآراء النقدية التي تعرضت للقضية من أمثال: الأخفش، وابن جنّي، والفرّاء. ويمكن تأويله بـ "الرفض" الذي نقرؤه من خلال سكوته عن الإدلاء بتلك الآراء، فـ "من السكوت بلاغة رغبة في الإيجاز"[3]، ثم إنه لا يكتفي بالتأكيد على تصور ابن المقفع البلاغي، بل يتبناه في رؤيته الشعرية، من ذلك قوله: (الطويل)

وَأخْرَقَ أكَّالٍ لِلَحْـمِ صَـدِيقِهِ وَلَيْسَ لِجَارِي رِيقِـهِ بِمُسِيـغِ
سَكَتُّ لَهُ ضَنًّا بِعِرْضِي فَلْم أجَبْ وَرُبَّ جَوَابٍ فِي السُّكُوتِ بَلِيـغِ[4]

وله أيضا: (مجزوء الرمل)

أيُّـهَا المُـوحِي إلَيْنَـا نَفْثَةَ الصِّلِّ الصَّمُـوتِ

---

1) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 10/1
2) ـ **المصدر نفسه**، 87/1
3) ـ المقولة لابن المقفع. ينظر، **المصدر نفسه**، 213/1
4) ـ **المصدر نفسه**، والصفحة. الأَخْرَقُ: هو الأَحْمَقُ ـ المُسِيغُ: هو السهل الانحدار في الحلق من المأكل والمشرب ـ الضَّنُّ: هو البخل.

مَا سَكَتْنَا عَنْكَ عِيًّـا رُبَّ نُطْقٍ فِي السُّكُوتِ[5]

كما لا يفوته تذكر موروث الرواية، فيورد شاهدا شعريا عن بعض الكلبيين: (الكامل)

وَاعْلَمْ بِأَنَّ مِنَ السُّكُوتِ إِبَانَةً وَمِنَ التَّكَلُّمِ مَا يَكُونُ خَبَـالاَ[6]

والسكوت في الحقيقة منهج يتبعه أكابر الشعراء في الرد على من يهجوهم من الشعراء غير الأكفاء، كصمت المتنبي حين ابتلي بابن حجاج البغدادي، وجرير حين هجاه بشار بن برد، وهجا ابنُ الرومي البحتري فأهدى إليه بعض المال والأقمشة وكتب إليه: (مجزوء الخفيف)

شَاعِرٌ لاَ أَهَابُهُ نَبَحَتْنِي كِلاَبُهُ

إِنَّ مَنْ لاَ أَعِزُّهُ لَعَزِيزٌ جَوَابُهُ[7]

وهجا شاعر اسمه البَرْدَختُ جريرا "فقال ما اسمه؟ قيل له البَرْدَخْتُ فقال: وما معنى البردخت؟ قالوا له: الفارغ فقال: إذاً والله لا أشغله بنفسي أبداً وسالمه"[8] إذ استدلّ باسمه على شعره.

وإذا سلمنا بأنّ ابن رشيق لا يمكنه، وهو يكتب العمدة، أن يتنصل من ثقافة عصره، أو يكتب بمعزل عن ترسبات الذاكرة التي تمثل حصيلة الإرث الإنساني لتلك الفترة، فهذا لا يمنع من القول بتوارد الأفكار[9] التي يعتقد بها ابن رشيق على غرار جميع نقاد عصره، ونلمس ذلك من خلال التبرير الذي قدمه أبو عمرو بن العلاء حين سئل: "أرأيت الشاعرين يتفقان في المعنى، ويتواردان في اللفظ، لم يلق واحد منهما صاحبه، ولم يسمع شعره؟ قال: تلك عقول رجال، توافقت على ألسنتها."[10] ولا يبتعد أبو الطيب عن هذا حيث قال: "الشعر جادة، وربما وقع الحافر على

5) - ابن رشيق: **العمدة**، 213/1، 214. النَّفْثَةُ: المرَّةُ من النَّفْثِ، تقول: نَفَثَتِ الحَيَّةُ سُمَّها، أي: نَكَزَتْـهُ - الصِّلُّ: هو الحيَّةُ التي تقتل من ساعتها - الصَّمُوتُ: هي الضَّربة الماضية في القطع بغير صوت يُسْمَعُ. العِيُّ: هو ضدُّ الإبانة في الكلام.

6) - **المصدر نفسه**، 213/1

9) - **المصدر نفسه**، 100/1،99

8) - **المصدر نفسه**، 183/1

9) - الموارد هي اتفاق الخواطر بين شاعرين. ينظر، صالح مفقودة: **رأي ابن رشيق المسيلي القيرواني في الشعر ومكانته النقدية**، ص352

10) - ابن رشبق: **العمدة**، 289/2

موضع الحافر"[11]. وينبغي لنا، مادمنا نقرأ العمدة من منظور النقد المعاصر، أن نأخذ بعين الاعتبار مقولة التناص التي تحتم علينا الحفر في الجذور الإبستيمولوجية لمفردة "الصمت"، من أجل فهم حقيقة "الرفض" من وجهة نظر ابن رشيق.

- القرآن الكريم:

قال الله تعالى: (مّا يَلْفِظُ مِنْ قَوْلٍ إلاَّ لَدَيْهِ رَقِيبٌ عَتِيدٌ)[12]

والآية، بحسب ظاهر الخطاب، تحتمل معنيين هما: الترغيب في الصمت، الذي يثمر الحسنات، والترهيب من الكلام، الذي ينزلق بصاحبه إلى اقتراف السيئات[13]، وفي اجتماع المعنيين معا تنتج الدلالة، أي التنويه بعظم الصمت من الوجهة القرآنية.

- الحديث النبوي الشريف:

ومن حديث طويل يرويه معاذ بن جبل رضي الله عنه أن رسول الله صلى الله عليه وسلم: "[...] أخذ بلسانه ثم قال: « كُفَّ عَلَيْكَ هَذَا »، قلت: يا رسول الله، وإنا لمؤاخذون بما نتكلم به؟ فقال:«ثَكِلَتْكَ أمُّكَ! وَهَلْ يَكُبُّ النَّاسَ فِي النَّارِ عَلَى وُجُوهِهِمْ أوْ مَنَاخِرِهِمْ إلاَّ حَصَائِدُ ألْسِنَتِهِمْ ؟»"[14]

ويوسع الحديث من معاني القرآن الكريم وذلك من خلال التركيز على عاقبة التسهّل في الكلام لـ "أنّ خطر اللسان عظيم ولا نجاة منه إلا بالنطق بالخير."[15]

- مدونة الأدب:

11) - **المصدر نفسه**، والصفحة
12) - سورة **(ق)**: 18
13) - جار الله الزمخشري: **الكشاف**، ص 1083
14) - يحي بن شرف النووي: **كتاب الأذكار**، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط1، 1422هـ - 2001م، ص 662
15) - محمد جمال الدين القاسمي الدمشقي: **تهذيب موعظة المؤمنين من إحياء علوم الدين**، مكتبة رحاب، مطبعة أمزيان، الجزائر، (د. ط)، (د. ت)، ص 241

يتسع موضوع الصمت في هذا الحيز لدرجة أنه لا تكاد تخلو منه مدونة إلا في القليل النادر، من ذلك قصة لقمان الحكيم: إذ كان "يجلس إلى داود عليه السلام وكان عبدا أسود فوجده وهو يعمل درعا من حديد فعجب منه ولم ير درعا قبل ذلك. فلم يسأله لقمان عما يعمل ولم يخبره داود حتى تمت الدرع بعد سنة فقاسها داود على نفسه وقال: زَرْدْ طَابَا لِيَوْمِ فَرَايَا تفسيره درع حصينة ليوم قتال. فقال لقمان الصمت حكم وقليل فاعله."[16]

ويحكى "أنّ قُسَّ بن ساعدة وأكثم بن صيفي اجتمعا، فقال أحدهما لصاحبه: كم وجدت في ابن آدم من عيوب؟ فقال: هي أكثر من أن تحصى، والذي أحصيته ثمانية آلاف عيب، ووجدت خصلة إن استعملها سترت العيوب كلها، قال: ما هي: قال: حفظ اللسان."[17]

ونظرا لأنّ أبا نواس كان نديما لمحمد الأمين، أمير المؤمنين في ظل الخلافة العباسية، ولم يفارقه حتى شهد مصرعه، على يدي جنوده الذين اصطنعهم لنفسه، بإيعاز من أخيه المأمون![18] ونظرا لأنّ أبا نواس، شاعر "البلاط" بامتياز وليس فقط شاعر "المجون" كما هو معروف عنه، وبما أنّ الخلافة الإسلامية لم تعرف الاستقرار أبدا، حتى في عزِّ رقيها، ففي ظل الانقلابات السياسة المتكررة دفع الكثير من الشعراء حياتهم ثمنا لانتماءاتهم الحزبية والسياسية[19]؛ فإنه تبنى الصمت منهجا للسلامة: (مجزوء الرمل)

خَـلِّ جَنْبَيْـكَ لِـرَامٍ وَامْضِ عَنِّـي بِسَـلاَمِ
مُتْ بِدَاءِ الصَّمْتِ خَيْـرٌ لكَ مِـنْ دَاءِ الكَـلاَمِ
رُبَّمَا اِسْتَفْتَحْتَ بِالمَـزْ (م) حِ مَغَالِيـقَ الحِمَـامِ

16) ـ ابن عبد ربه: **العقد الفريد**، المطبعة الأزهرية، مصر، ط2، 1346هـ ـ 1928م، 15/2
17) ـ يحي بن شرف النووي: **كتاب الأذكار**، ص 663
18) ـ ينظر، ابن الأثير الجزري: **الكامل في التاريخ**، خاصة السنوات:193هـ، 196هـ ، 197هـ، 198هـ، 127/5، 170
19) . من ذلك "سديف فإنه طعن في دولة بني العباس بقوله لما خرج محمد بن الحسن بالمدينة على أبي جعفر المنصور في أبيات له: (البسيط)
إنّا لَنَأمَـلُ أنْ تَرْتَـدَّ أَلْفَتُنَا بَعْدَ التَّبَاعُدِ وَالشَّحْنَـاءِ وَالإِحَنِ
وَتَنْقَضِي دَوْلَةٌ أَحْكَـامُ قَادَتِهَـا فِينَا كَأَحْكَـامِ قَوْمٍ عَابِدِي وَثَـنِ
فَأَنهَضْ بِبَيْعَتِكُمْ نَنْهَضْ بِطَاعَتِنَا إنَّ الخِلاَفَـةَ فِيكُمْ بَنِي الحَسَـنِ =
فكتب المنصور إلى عبد الصمد بن علي بأن يدفنه حيا ففعل." ينظر، ابن رشيق: **العمدة**، 64/1

رُبَّ لَفْظٍ سَاقَ آجَا لَ نِيَـــامٍ وَقِيَـامِ

إِنَّمَا السَّالِمُ مَنْ أَلْـ (م) ـجَمَ فَاهُ بِلِجَامِ[20]

ونظرا لتجارب الحياة القاسية، والمميتة في بعض الأحيان، من ذلك مصرع طرفة بن العبد البكري جراء هجوه للملك عمرو بن هند[21]، فقد خلفت أثرا بعيد العمق في الذهنية العربية يشتبه بحالة الرهاب النفسي[22]، حيث يمكننا أن نستشعر مدى هذا الخوف على مستوى الآثار الآتية:

1 ـ مَقْتَلُ المَرْءِ بَيْنَ لَحْيَيْهِ وَفَكَّيْهِ.

2 ـ هَذَا الذي أَوْرَدَنِي المَوَارِدُ.

3 ـ لَيْسَ شَيْءٌ أَحَقُّ بِطُولِ سِجْنٍ مِنْ لِسَانٍ.

4 ـ اللِّسَانُ سَبُعٌ عَقُورٌ[23].

أو ربما قد يحيل السكوت إلى نفسية ابن رشيق المأزومة؛ فربما قد يحمل، في سكوته عن هؤلاء النقاد، في نفسه كرها لهم أو غيرة ويود ألا يفكر فيهم[24] لكن، بالرجوع إلى سياقات العمدة، وبمقابلة نسبة ظهور هذه الأسماء مع أخرى (الأوزان والقافية خاصة)، يجعل من هذا الافتراض واهيا.

---

20) ـ أبو نواس الحسن بن هانيء: **الديوان**، دار صادر، بيروت ـ لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص587. الحِمَامُ: هو الموت ـ اللِّجَامُ: هو ما يجعل في فم الفرس من الحديد.

21) ـ ينظر، ابن رشيق: **العمدة**، 175/1، وكذلك باب: منافع الشعر ومضاره، 59/1

22) ـ الرهاب ـ Phobie، هو: هيمنة الشعور بالخوف على ذهن المريض مثل الخوف من الأماكن المغلقة أو المرتفعة أو من الماء، وهذا المرض النفسي، كجزئية، يمكن إدراجه ضمن كلية نفسية تسمى البسيكاستينيا (Psychasthénie)، "أو العصاب القهري، فإنها ضعف نفسي يمس سير الأفكار وليس ضعفا عصبيا مثل النوراستينيا. من أعراضها التسلط حيث يكون المرء مدفوعا بقوة ملحة قاهرة إلى فعل شيء برغم إرادته أو يشعر أنّ هناك أفكارًا معينة تستعبد ذهنه استعبادا". أما النوراستينيا (Neurasthenie)، فهي "إعياء عام للدماغ. يشعر المصاب بها بالتعب الجسمي والعقلي دون أن يقوم بأي عمل جسمي أو عقلي متعب. حركاته غير منتظرة ولا منتظمة؛ فهو كثير التغير المفاجيء، سريع التهيج والغضب بدون سبب أو مبرر بحيث إنه قد ينتقل من الاستثارة السارة إلى الخيبة المشؤومة. يشكو من عدم القدرة على التركيز الذهني ومن ضعف الإرادة ومن التردد والارتياب." ينظر، جمال الدين بوقلي حسن: **قضايا فلسفية**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط4، 1986م، ص 117

23) ـ ينظر، الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: **البيان والتبيين**، حققه وقدم له: فوزي عطوي، مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني اللعزارية، بيروت ـ لبنان، (د. ط)، 1968م، ص 112. لَحْيَيْهِ: مث اللَّحْيُ، وهو: عظم الحنك وهو الذي عليه الأسنان، أو هو: منبت اللحية ـ المَوَارِدُ: (ج) المَوْرِدَةُ، وهي: المهلكة ـ السَّبُعُ: هو الحيوان المفترس كالأسد والنمر، ومن الطير: ما أكل اللحم وحده ـ العَقُورُ: هو كثير العَضِّ من الكلاب.

24) - Voir, Sigmond freud: **Introduction à la psychanalyse**, PUF, Paris, 1958, p41

وقد تعرّض هو نفسه لصدمة نفسية شديدة، عمقت أثر الصمت في نفسه، ونعني بذلك قصة القصيدة التي تقدم بها إلى المعز في زمن فتنة القيروان[25] التي مطلعها: (الوافر)

تَثَبَّتْ لاَ يُخَامِرُكَ اِضْطِرَابُ فَقَدْ خَضَعَتْ لِعِزَّتِكَ الرِّقَـابُ

فتستثير المعزّ أول لفظة فيها «تثبت» فيغضب، ويخاطب منشده بقوله: "متى عهدتني لا أتثبت؟ إذا لم تجئنا إلا بمثل هذا فما لك لا تسكت عنا؟ وأمر بالرقعة التي كانت فيها القصيدة فمزقت وأحرقت، فيتأثر ابن رشيق من هذا الصنيع ويخرج على وجهه ميمما ما وراء البحر، وتكون وجهته صقلية."[26]

لكن لماذا يفضل ابن رشيق التخفي؛ الصمت، وهو قناع آخر لمعنى الغياب، التستر وراء الـ(لا) حضور؛ بمعنى حضور صوته في ظلال أصوات مشهورة في الساحة الشعرية، وهو صاحب الطرح النقدي الفذ، الذي قدمنا له آنفا، على أن يتطابق صوته، كفعالية حسية/ الكتابة، أي الحضور، على مستوى خطاب العمدة النقدي، مع تصوره، كفعالية إنتاجية/ القراءة، أي الغياب، تنتشر خلف آفاق العمدة، وسياقاته النقدية المظللة ؟

بالتأكيد لن نتوهم الموضوعية من وراء تعدد الأصوات، فقد ثبت من خلال الفصامية المتشظية، أثناء تناسل الخطاب النقدي/ العمدة؛ هيمنة الذات؛ الشاعر، المطلقة على الناقد، وهذه الذات تتجه إلى الأنانية، التطلع المشبوب بالنرجسية، ونلمس ذلك من خلال تنامي خطين متزامنين على مستوى العمدة، ونقصد بذلك: خطاب التجريب ـ النقدي، وخطاب التجريب ـ الشعري، مع ملاحظة الحضور المطلق للخطاب الثاني مقارنة بانكماش الأول، وهو ما يؤول بالرفض؛ رفض إحلال مركزية جديدة للشعرية، التي، من دون شك، سوف تلغي كل مقولات الحضور؛ التمركز الشعري، وتحيلنا إلى البداية؛ الغياب. فماذا وراء هذا الغياب؟

25) ـ ينظر، محمد سالم بن شديد العوفي: **العلاقات السياسية بين الدولة الفاطمية والدولة العباسية في العصر السلجوقي**، الفصل السادس: إفريقية بين الفاطميين والعباسيين، ص255 ـ 266

26) ـ ينظر، محمد العروسي المطوي، وبشير البكوش: **أنموذج الزمان**، ص 8

وما حقيقة هذا الصمت؟

هل يكون في كل هذه التأويلات؟

أم يكون في بعضها؟ أم في غيرها؟ أم هو مجرد وهم يطارده القاريء قد يمسك به أو لا، قد يمضي وقتا طويلا في مطاردته أو قد يستسلم أخيرا للإعياء؟

الحقيقة أنّ هذه القراءة غير معنية بالإجابة عن هذه التساؤلات، بمعنى البحث عن حقيقة هذا الصمت، بقدر ما هي معنية بالإجابة عن هذا التساؤل: ماذا وراء هذا الصمت؟

1 - 2 - مركزية القصيدة:

ونقصد بتلك الآراء التي سكت عنها ابن رشيق، أي الأخفش الذي عَدَّ القصيدة ما بلغ عدد أبياتها الثلاثة، وذلك لأنّه "لا يكاد يوجد في الشعر البيتان الموطآن ليس بينهما بيت."[27] وكذلك ابن جني الذي تصور القصيدة ما زادت أبياتها عن خمس عشرة، حيث يرجع حكمه إلى خلفية تتأسس انطلاقا من "العادة" التي تنتشر أصولها من الأطر الشعرية الموروثة؛ فمن "العادة أن يسمى ما كان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمس عشرة قطعة، فأما ما زاد على ذلك فإنما يسميه العرب قصيدة."[28] وأهمل رأي الفراء الذي يتصور القصيدة بدوره، وكما يبدو، انطلاقا من نموذج المعلقات؛ فالثابت عنها صفة التطويل النسبي، ومنه بنى رأيه الذي يفترض "القصيدة ما بلغت العشرين بيتا فأكثر."[29]

إنّ سكوت ابن رشيق عن هؤلاء النحاة اللغويين[30]، ليس عن رغبة تؤكد عدم الوثوق بآرائهم، أو الاستهانة بها، أو ربما ترجع إلى عدائية الابن تجاه سلطة أبيه، في بعدها الوجودي، حيث تتجسد في عقدة الإنسان التالي الذي يميل، عموما، إلى تخطئة رأي السابق وعدم الاعتراف

27) - ابن منظور: **لسان العرب**، مادة (قصد)
28) - **المصدر نفسه**، والمادة
29) - **المصدر نفسه**، والمادة
30) - ينظر، جورجي زيدان: **تاريخ آداب اللغة العربية**، 200/1، 535

بمنجزاته[31]، بل لأنّ هؤلاء قصروا اهتماماتهم النقدية على جوانب شكلية في الشعر تتمثل في النحو واللغة والبلاغة والأخبار والأنساب، وذلك "لحاجتهم في الشعر إلى الشاهد وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون، ثم صارت لجاجة"[32] من جهة أنهم تتبعوا شواهدهم في ظلال القصيدة الإطار، أي قصيدة ما قبل الإسلام كما توارثوها في ذروة نضجها الفني. وبالتالي فقد سجلت مدونة النقد حركة الانتشار المركزي للقصيدة، مع الوقت وتراتبية أفعال: الانبهار، التقديس، والامتلاء القسري بروح المعبود/ القصيدة الإطار، من "النموذج الأولي - Prototype"، إلى "النموذج الأعلى - Architype"، الذي استقطب بذلك سلطة "التبئير" جهة النص القديم/ التراثي(نص ماقبل الإسلام)، وأهمل، في المقابل العدائي ـ الهدمي، النص الحداثي/ المولد(نسبة إلى الشعراء المولدين ومن تتبع رؤاهم الحداثية من الشعراء اللاحقين)، بل إنه تسبب في إهمال الشعر في حد ذاته، على اعتبار أنّ مؤشر جودة النص الشعري بالنسبة إلى نقاد المركزية اللغوية ـ النحوية يركز على مدى مطابقة أو مقايسة النص الشعري الجديد لحيز القصيدة الإطار، الأمر الذي يتعارض مع الطبيعة التكوينية للنص الشعري في حد ذاته؛ إذ البنية الحدثية لأي نص ترفض أن تعيد نفسها إعادة مطلقة. مما ترتب عنه التقليل من شأن تنظيرات أولئك النقاد، بخصوص الشعرية، وإن قبلت فلمجرد الاستئناس بها:

"حكى الصاحب بن عباد في صدر رسالة صنعها علي بن أبي طالب قال: حدثني محمد بن يوسف الحمادي قال: حضرت بمجلس عبيد الله بن طاهر ـ وقد أحضره البحتري ـ فقال: يا أبا عبادة أمسلم أشعر أم أبو نواس؟ فقال: أبو نواس؛ لأنه يتصرف في كل طريق، ويبرع في كل مذهب: إن شاء جدّ، وإن شاء هزل، ومسلم يلزم طريقا واحدا لا يتعداه، ويتحقق بمذهب لا يتخطاه، فقال له عبيد الله: إن أحمد بن يحي ثعلبا لا يوافقك على هذا! فقال: أيها الأمير ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه ممن يحفظ الشعر، ولا يقوله؛ فإنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه، فقال: وريت بك زنادي يا أبا عبادة، إنّ حكمك في عميك أبي نواس ومسلم وافق حكم أبي نواس في عميه جرير والفرزدق؛ فإنه سئل عنهما ففضل جريرا فقيل: إنّ أبا عبيدة لا يوافقك على هذا فقال: ليس هذا من

31) – Voir ; Cathrine .B.Clément et autres : **La psychanalyse**, **Encyclopoche larousse**, laibrairie larousse, France, 1976, p36

32) - ابن رشيق: **العمدة**، 80/1

علم أبي عبيدة؛ فإنما يعرفه من دفع إلى مضايق الشعر، وقد خالف البحتري أبا نواس في الحكم بين جرير والفرزدق، فقدم الفرزدق؛ قيل له كيف تقدمه وجرير أشبه طبعا بك منه؟ فقال: إنما يزعم هذا من لا علم له بالشعر جرير لا يعدو في هجائه الفرزدق، في ذكر القين وجعثن وقتل الزبير والفرزدق يرميه في كل قصيدة بآبدة، حكى ذلك غير واحد من المؤلفين.

فإذا كان هذا فقد حكم له بالتصرف وبهذا أقول أنا وإياه أعتقد فيهما."[33]

ونفهم من هذا النص، على طوله، تأكيد ابن رشيق على شرط معاناة التجربة الشعرية، كشرط نقدي ضروري، يمكن الناقد من إنتاج أحكام نقدية عميقة. ومن هنا يبدأ ابن رشيق في استعراض آراء النقاد الذين سبقوه إلى قضية طول وقصر القصيدة على النحو الآتي:

1 ـ يصدق على الشعر مسمى «القصيدة» إذا "بلغت الأبيات سبعة"[34]، وعلى هذا الأساس اعتبر الإيطاء[35] بعد العدد سبعة غير معيب للنص الشعري وفق العرف النقدي.

2 ـ وإذا تجاوزت الأبيات الشعرية العدد عشرة ببيت واحد، تصبح «قصيدة» في عرف بعض النقاد؛ إذ "من الناس من لا يعد القصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزهم ولو ببيت واحد."[36]

3 ـ والقصيدة أخيرا تحتمل أن تكون أكبر من عشرة أبيات أو أقل من تسعين بيتا أو تساويها أو تتجاوزها[37] على النحو الممثل في الآتي:

= 10 أبيات

33) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 125/2
34) ـ **المصدر نفسه**، 170/1
35) ـ **المصدر نفسه**، والصفحة ـ والإيطاء معناه: " أن يتكرر لفظ القافية ومعناها واحد." ينظر، **المصدر نفسه**، 152/1
36) ـ **المصدر نفسه**، والصفحة
37) ـ لأنّ العقد، كما سيأتي في النص الآتي، " من الأعداد أولها العشرة وآخرها التسعون." ينظر، الشيخ عبد الله البستاني: **الوافي**، مادة (عقب)، ص418

< 90 بيتا

القصيدة

> 90 بيتا

= 90 بيتا

ويشترطون، زيادة على مقدار الأبيات، أن تبقى القصيدة على قافية متواترة[38]؛ إذ "يستحسنون أن تكون القصيدة وترا وأن يتجاوز بها العقد."[39]

ويهدف ابن رشيق من وراء، هذا الاستعراض لمفهوم القصيدة من جهة عدد الأبيات المكونة لها، إلى توسيع المفارقة التي وقع فيها النقاد. فهم حين عولوا على المعيار الكمي للتفريق بين «القصيدة» و«المقطعة» اهتموا بالشكل، على غرار سابقيهم من النحاة واللغويين، وأهملوا، في المقابل، شعرية القصيدة[40]. وعلى هذا فهو يرى أنّ القصيدة لا ينبغي أن تتجاوز في الطول حد الإسراف كفعل ابن الرومي في بعض القصائد، حيث "يجيد ويطيل فيأتي بكل إحسان وربما تجاوز حتى يسرف وخير الأمور أوساطها."[41] كما لا ينبغي، كذلك، أن تمارس عملية القص على القصيدة فتحرم شعريتها من التناسل الذي يتحقق باكتمال أبياتها وترابطها وفق نظام داخلي معين يحتكم إلى إملاءات الرؤيا الشعرية من جهة، وينتقص منها الجانب التأثيري الذي يقلص الرغبة من جهة المتلقي فتبقى "النفس بها متعلقة وفيها راغبة. ويبقى الكلام مبتورا كأنه لم يتعمد جعله خاتمة."[42]

ونفهم من هذا، أي رفض تحديد موقفه اتجاه عدد الأبيات المكونة للقصيدة، أنّ ابن رشيق يريد أن يلفت النظر إلى قضية جوهرية أهملها النقاد وراء بحثهم الوهمي الذي يدور حول مثالية المقاس الكمي الذي يؤلف جسد القصيدة، وأهملوا بذلك جانبا مهما وهو الشعرية. بمعنى ينبغي تركيز الجهد النقدي على القصيدة، بوصفها معطى نصيا، أي التركيز على نصيتها، بما تولده القصيدة من شعرية، وحده الجدير بالدراسة والاهتمام وليس شيئا آخر. وبناءً على هذا، نتبين السبب

38) ـ المتواترة، هي: " قافية فيها حرف متحرك بين ساكنين كمفاعيلُنْ". ينظر، الفيروزآبادي: **القاموس المحيط**، (باب الراء فصل الواو)

39) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 170/1

40) - Voir ; Jamal Eddine Ben Cheikh : **Poétique Arabe Essai sur les voies d'une création**, éd anthropos, Paris,1957, p58

41) ـ ابن رشيق: **المصدر السابق**، 170/1

42) ـ **المصدر نفسه**، 221/1

الذي يغيب وراءه تصور ابن رشيق، والذي يدفعه إلى عدم تقديم تحديد معياري للقصيدة؛ ليدلّ "على قلّة الكلفة وإلقاء البال بالشعر."[43]

ومن جهة ثانية، فإنّ قضية الطول والقصر في القصيدة لا ترتبط بمقدار ما تتوفر عليه القصيدة من أبيات، ولكن ترتبط بأمور أخرى يخلص ابن رشيق إلى تركيبها بعد تفكيك آراء نقاد المركزية على النحو الآتي:

- التلقي:

ينطلق أبو عمرو بن العلاء في تحديده للمعيار الكمي للقصيدة؛ طول وقصر الأبيات المكونة لها، من طبيعة العلاقة بين القصيدة والمتلقي، التي ترتبط بشرطين هما: الاستماع والحفظ؛ فالأول يمنح القصيدة صفة الطول، والثاني، بمعنى شرط الحفظ، يقصر منها. مع أنه يمكن ملاحظة التداخل في هذين الشرطين؛ فكلاهما يتطلب، ومكمل، للآخر. فبناءً على مبدإ "ليس للجودة في الشعر صفة، إنما هو شيء يقع في النفس عند المميز كالفرند في السيف والملاحة في الوجه."[44] يمكننا القول إنّ شرط السماع، وكذلك الحفظ، مرهون بجودة القصيدة في الأساس؛ فكلما تمادت القصيدة في الجودة كلما استرعت انتباها أكثر من المتلقي، أي الرغبة في مواصلة الاستمـ(ت)ـاع، ومن ثمّ يتأكد الحفظ، في حال الاستحسان، أو العكس كذلك، في حال النفور؛ إذ "نستطيع أن نعبر أيضا عن موقفنا إزاء هذا الموضوع: جيّد أو سيء، جميل أو قبيح، مرغوب فيه أو مقيت، محترم أو محتقر."[45] ونلمس أبعاد هذا التصور في النص الآتي: "سئل أبو عمرو بن العلاء: هل كانت العرب تطيل؟ فقال: نعم ليسمع منها. قيل: فهل كانت توجز؟ قال: نعم ليحفظ عنها."[46]

- الموضوع:

43) - ابن رشيق: **العمدة**، 170/1
44) - **المصدر نفسه**، والصفحة
45) - بيير جيرو: **علم الإشارة - السيميولوجيا**، ترجمة: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق - سوريا، ط1، 1988م، ص30
46) - ابن رشيق: **العمدة**، 168/1

ينطلق الفراهيدي في هذه القضية، أي قضية تحديد المعيار الكمي لأبيات القصيدة، من الموازنة بين الثنائية الفهم/ الحفظ، في مقابل معادليهما الطول/ القصر، حيث رأى أنّ طول القصيدة يساعد المتلقي في ابتناء فهم، تصور، معين بخصوص ما يسمع من أبيات القصيدة، وكذلك الحفظ؛ بالنسبة للمقطعات، يستعان عليه بقصر القصيدة، ولا داعي للتذكير أنه من الطبيعي بل من البديهي أن يتضمن القصر، بدوره، شرط الفهم كذلك، وإن كان واضحا أنّ كلا الشرطين، أي الفهم والحفظ بالنسبة لطول وقصر الأبيات، ليس مهيمنا في مقابل شرط الاستحسان؛ إذ يوجد من المقطعات ما لا يكاد يحصى ولكنها لا تسترعي الذوق للحفظ. ومن خلال هذه الموازنة يخرج الخليل برأي يستند إلى طبيعة العلاقة بين الموضوع والقصيدة؛ فرأى أنّ من المواضيع ما يصلح للطوال لا تتجاوزها إلى غيرها، أي للقصار، ومنها ما يصلح للقصار، لا يصلح أن تتجاوزها للطوال. "قال الخليل بن أحمد: يطول الكلام ويكثر ليفهم، ويوجز ويختصر ليحفظ، وتستحب الإطالة عند الإعذار و الإنذار والترغيب والإصلاح بين القبائل كما فعل زهير والحارث بن حلزة ومن شاكلهما، وإلا فالقطع أطير في بعض المواضع، والطوال للمواقف المشهورات."[47]

ـ الرؤيا الشعرية:

من خلال استعراض المفهومين السابقين، أي علاقة التلقي والموضوع ودورهما في تحديد المعيار الكمي للقصيدة، يخرج ابن رشيق بتصور يفترض أن المبدأ الوحيد، الذي تتحدد من خلاله القصيدة، هو الرؤيا الشعرية؛ بوصفها الما ـ بين؛ الحلقة المفقودة في فرادة التجربة الشعرية؛ إذ "يحتاج الشاعر إلى القطع حاجته إلى الطوال."[48] فيقصر في موضع يكون التطويل فيه مذموما، من ذلك اعتراف ابن الرومي: (الكامل)

وَإذَا ٱمرُؤٌ مَدَحَ ٱمرُأ لِنَوَالِهِ فَأطَالَ فِيهِ فَقَدْ أرَادَ هِجَاءَهُ

لَوْ لَمْ يُقدِّرْ فِيهِ بُعْدَ المُسْتَقَى عِنْدَ الوُرُودِ لَمَا أطَالَ رِشَاءَهُ[49]

47) ـ **المصدر نفسه**، 170/1

48) . ابن رشيق: **العمدة**، 168/1

49) ـ **المصدر نفسه**، والصفحة. النَّوَالُ: هو النَّصيبُ، والعطاءُ ـ المُسْتَقَى: موضعُ الشُّرْبِ ـ الوُرُودُ مص وَرَدَ، وهو: بلوغ ومقاربة الماء، وعلى المكان: أشرف عليه: دخله أو لم يدخله ـ الرِّشَاءُ: هو حبل الدَّلْو.

أو يطيل في موضع يكون التقصير فيه مذموما من ذلك قصة مدح أبي العتاهية لعمر بن العلاء "فأعطاه سبعين ألفا وخلع عليه حتى لم يستطع أن يقوم فغار الشعراء لذلك، فجمعهم ثم قال: عجبا لكم معشر الشعراء ما أشد حسد بعضكم لبعض، إن أحدكم يأتينا ليمدحنا فينسب في قصيدته بصديقته بخمسين بيتا فما يبلغنا حتى تذهب لذاذة مدحه ورونق شعره وقد أتى أبو العتاهية فنسب في أبيات يسيرة ثم قال: (الكامل)

إِنِّي أمِنْتُ مِنَ الزَّمَانِ وَرَيْبِهِ لَمَّا عَلِقْتُ مِنَ الأمِيرِ حِبَالاَ

لَوْ يَسْتَطِيعُ النَّاسُ مِنْ إجْلاَلِهِ لَحَذَوْا لَهُ حُرَّ الخُدُودِ نِعَالاَ

إنَّ المَطَايَا تَشْتَكِيكَ لأنَّــهَا قَطَعَتْ إلَيْكَ سَبَاسِبَا وَرِمَالاَ

فَإذَا وَرَدْنَ بِنَا وَرَدْنَ خَفَائِفًا وَإذَا صَدَرْنَ بِنَا صَدَرْنَ ثِقَالاَ"[50]

وبناءً على هذا، نتصور أنّ ابن رشيق يخالف النقاد، في قضية طول وقصر القصيدة، حيث يمكننا القول إنّ هذه الأصوات النقدية، على الرغم من درجة تفاوتها من ناقد إلى آخر، إلا أنها تبقى، في الأغلب الأعم، آراء ذاتية شخصية لا تقوى على تأسيس نظرية مبنية على أسس واعتبارات فنية[51]. فيثبت ابن رشيق، بناءً على هذا، حرية الشاعر بأن خلصه من حصار التحديدات الكمية التي يصر نقاد المركزية على ضرورة التزامها والتقيد بها، فيرجع طول وقصر القصيدة إلى تحديدات الرؤيا الشعرية وحدها، ومن جهة ثانية، ينفي عنها هذه الحرية؛ لأنّ طبيعة الرؤيا الشعرية ذاتها ترفض التحديدات والشكليات المعيارية في حقيقة الأمر؛ "فالفرق بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة فرق في الجوهر أكثر منه في الطول."[52]. ولكن هذا لا يمنع، في المقابل، كشرط ضروري وليس أساسي، من مراعاة الظروف النفسية للمتلقي ودواعي استجابته للقصيدة، ولكن من منظور الشاعر، أي يمكن إدراج المتلقي كصوت "مُكَمِّلٍ" للرؤيا الشعرية في النص/ القصيدة، فيوجهه بالتالي، أي المتلقي، إلى هدفه المسطر، أما إن كان من منظور المتلقي، مركزية

50) ـ **المصدر نفسه**، 152/2. عَلِقَ أمْرَهُ عِلْقًا، أي: عَلِمَهُ. الحِبَالُ: (ج) حَبْلٌ: وهو ما فُتل من الحَلْفَاءِ أو اللِّيفِ يُرْبَطُ بها أو يُقَادُ به، ويطلق أيضا على: العهد، والذِّمَّة، والأمان ـ السَّبَاسِبُ: (ج) سَبْسَبٌ، وهو: المَفَازَةُ، ويطلق أيضا على الأرض المُسْتَوِيَةِ البعيدة ـ الصَّدَرُ: هو الرجوع عن الماء، وهو: رجوع المسافر عن مقصده

51) ـ ينظر، يوسف حسين بكار: **بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)**، دار الأندلس، بيروت ـ لبنان، ط2، 1983م، ص250

52) ـ عز الدين إسماعيل: **الأسس الجمالية في النقد العربي**، دار الفكر العربي، ودار النصر للطباعة، القاهرة ـ مصر، ط2، 1968م، ص359

التلقي؛ القصيدة الإطار، فسوف يحاصر الشاعر، ويوقعه في تناقض شكلي، على نحو ما تقدم، من شأنه أن يحد من حرية الشعرية بتجاذبها بين طرفي «طول» و«قصر» القصيدة، فتنغلق الدائرة، ويبدأ النقد من حيث البداية. وعليه يلتمس ابن رشيق، على نحو تبيناه آنفا، تخريجا فنيا من شأنه متى استمسك به الناقد، أن يخلص الشعرية من أزمات النقد الذاتي، وتتمثل في إصراره على ضرورة معاناة الناقد للشعر، أي امتلاك الـ"رؤيا" ذاتها، ولكن من وجهة الاخـ(ت)ـلاف تكون "هوية" بذاتها ولذاتها، أي رؤيا نقدية للشعر وليس رؤيا شعرية للشعر، تمكن الناقد من تعمق الشعر، والولوج إلى جزئياته، مما يسهل عليه التحاور معه، وتفهم مداراته الشعرية، وبالتالي إنتاجه، أو مقاربته بالصورة ذاتها، الرؤيا الأولية، التي تبتعد عن الذاتية أو الشكلية[53] التي تصر على الاعتقاد بأولية النص الشعري على النص النقدي، بمعنى أنّ هذا الأخير يبقى مجرد "نص وسيط" يحاول تقريب الفهم بين النص الأول/ الشعر وبين المتلقي، وليس "نصا منتجا" يحاول كتابة النص الأول بمعطيات رؤيوية مختلفة وإن كانت تنطلق من الرؤى الأولى، رؤى النصوص نفسها، على نحو تترجمه أبيات الحطيئة: (الرجز)

الشِّعْرُ صَعْبٌ وَطَوِيلٌ سُلَّمُهْ وَالشِّعْرُ لاَ يَسْطِيعُهُ مَنْ يَظْلِمُهْ
إِذَا اِرْتَقَى فِيهِ الذي لاَ يَعْلَمُهْ زَلَّتْ بِهِ إِلَى الحَضِيضِ قَدَمُهْ
يُرِيـدُ أَنْ يُعْـرِبَهُ فَيُعْجِمَـهْ [54]

ويمكن القول، بناءً على هذا، إنّ ابن رشيق قد سبق العصر الحديث بخطوات عملاقة، حين تعالق مع المباديء النصوصية التي تتصور النص: انفتاحًا مستمرًا في الزمن على فعاليتين: القراءة الكتابة/ الكتابة القراءة، أي أنه انفتاح يستثمر المقولة التفكيكية "إساءة القراءة" ويدفع بها إلى أقصى حدود التصور. وعليه هل يمكننا تصور نظرية شعرية تَمَّتْ على يدي ابن رشيق، تنتظر الكشف من خلال تعميق الحفر أكثر في تضاريس، وحفريات، العمدة خاصة وقد تبين لدينا مفهومه للقصيدة، وكيفية تنامي أبياتها بالاحتكام إلى طبيعة الرؤيا الشعرية؟

53)- Voir ;André Miquel : **La littérature Arabe**, p72

54) - ابن رشيق: **العمدة**، 104/1

هل يمكن أن نتصور نظرية شعرية تضيف إلى النقد شرط النصية، أي النظر إلى القصيدة/ المقطعة، الشعر في العموم، "بصفته نصوصا، سواء أكانت هذه النصوص قصائد أم مقطعات، [...] وعلى دارسيه أن يبحثوا عن مقولة كل نص [...] أي عن الموقف الشعري في النص، وكيفية حيازته للعالم جماليا"[55]، وليس عدد الأبيات التي يتكون منها النص ليتحدد من خلالها توصيفه بـ «القصيدة» أو«المقطعة»؟

هذا ما سوف تكشف عنه القراءات اللاحقة.

1 - 3 - معبد الشعرية:

عُدَّت القصيدة المركبة؛ من الأنماط الشعرية الأكثر ذيوعا في سلم الشعرية العربية، مركزية الشعرية العربية والدليل على ذلك تربعها على قمة المجد الشعري لمدة طويلة جدا. وربما يعود السبب في ذلك إلى انبهار الشعراء والنقاد، على السواء، بالنضج الفني الذي حققته القصيدة الإطار، ونقصد بذلك القصيدة المركبة، كما توارثوها منذ عهد ما قبل الإسلام، فجعلوا منها نموذجا أعلى لمحاكاة قصائدهم على ضوء منه[56]. إلا أننا لا نلمس أية إشارة لمثل هذه القصيدة من قبل ابن رشيق، سواء بالتلميح أو بالتصريح، والسبب يكمن في رفضه لمثل هذا النمط المركزي ـ الشعري؛ لأنه يتنافى مع قضايا العصر وبيئته، أي أنه ينطلق من اعتبارات اجتماعية[57] وكذلك معرفية؛ إذ الاعتراف بمثل هذا النمط الشعري الفائت، مقابلة مع زمن ابن رشيق، يقتل الشعرية بالحد من حركية تجددها، أي نزعتها نحو المطلق، الاخـ(ت)ـلاف الذي يوقع هويتها، كـ "تكرار" يمنحها حضورا كونها نقيضا هدميا للانغلاق، أي "الانتشار" وليس تكرار/ إعادة مطلقة؛ على اعتبار أنها تحاكي، بمعنى إعادة ميكانيكية، لأزمنة وقضايا منفصلة عن واقعها، وبذلك يكون "الناقد الوحيد الذي أجاز الخروج على طريقة القدماء هو ابن رشيق،"[58] ليس فقط في الشكل، أي باطراح

55) ـ وهب أحمد رومية: **شعرنا القديم والنقد الحديث**، ص147، 148
56) ـ ينظر، جابر عصفور: **مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير**، بيروت ـ لبنان، ط2، 1982م، ص301، 302
57) ـ ينظر، نور الدين السد: **قضايا الشعرية العربية**، ص120
58) ـ محي الدين صبحي: **نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا**، 2/ 17

النموذج الشعري الفائت/ القصيدة المركبة، بل في الموضوع كذلك؛ إذ "أيَّدَ وصف البيئة الحضرية بما فيها من خمر وقيان وقصور."[59] وعلى ضوء هذا يقرر ابن رشيق:

"ليس في زماننا هذا ولا من شرط بلدنا خاصة شيء من هذا كله إلا ما لا يعد قلة فالواجب اجتنابه إلا ما كان حقيقة لاسيما إذا كان المادح من سكان بلد الممدوح: يراه في أكثر أوقاته فما أقبح ذكر الناقة والفلاة حينئذ."[60]

وبناءً على هذا، يتجه ابن رشيق بجهده النقدي نحو القصيدة البسيطة، مع الإشارة إلى المقطعة والنتفة والبيت المفرد، على النحو الآتي:

1 - 3 - 1 - القصيدة البسيطة:

القصيدة البسيطة هي التي "تكون مستقلة الموضوع أي تعالج موضوعا واحدا."[61] وعليه يمكن أن تتصدر بعنوان؛ على اعتبار أنه فاتحة/ عتبة نصية تنفتح على توقعات القاريء، وتمكنه من تشكيل آفاق رؤيوية تسمح له بإجراء محاورة علائقية مع النص الشعري؛ على اعتبار أنّ صوت القاريء يعتبر "تكملة" لأصوات النص، ومنه انتشار إنتاجيته. وسوف نلاحظ في الفصل اللاحق كيف يؤدي تركيزه على هذه المقولة إلى اتساع الأغراض الشعرية وانتشارها. ويمثل للقصيدة البسيطة، باعتذاريته التي تقدم بها إلى أبي الحسن علي بن أبي الرجال وكان رئيسا لديوان الإنشاء في قصر المعز بن باديس، وهذا مطلعها: (الطويل)

إلَيْكَ يُخَاضُ البَحْرُ فَعْمـاً كَأنَّـهُ بِأمْوَاجِهِ جَيْشٌ إلَى البَـرِّ زَاحِفُ[62]

فالقصيدة تدور حول موضوع واحد يتمثل في تقديم ابن رشيق اعتذارا رسميا لرئيسه إثر غيابه عن الديوان: (الطويل)

---

59) - **المرجع نفسه**، والصفحة
60) - ابن رشيق: **العمدة**، 204/1
61) - نور الدين السد: **المرجع السابق**، ص31
62) - ابن رشيق: **العمدة**، 8/1. البَحْرُ فَعْماً: غاضباً.

وَلَوْلاَ شَقَائِي لَمْ أغِبْ عَنْكَ سَاعَةً وَلاَ رَامَ صَرْفِي عَنْ جَنَابِكَ صَارِفُ

وَلَكِنَّنِي أخْطَأْتُ رُشْدِي فَلَمْ أُصِبْ وَقَدْ يُخْطِيءُ الرُّشْدَ الفَتَى وَهْوَ عَارِفُ

وينتقد فيها القصيدة المركبة من جهة ذكر الرحلة وما ينتشر منها من مواضيع الفلاة والناقة، مثلاً، وذلك في المقطع الآتي: (الطويل)

وَيَبْعَثُ خَلْفَ النُّـجْحِ كُـلَّ مُنِيفَـةٍ تُرِيكَ يَدَاهَا كَيْـفَ تُطْـوَى النَّتَائِفُ

مِنَ المُوجِفَاتِ اللأَّءِ يَقْذِفْنَ بِالحَصَى وَيُرْمىَ بِهِـنَّ المَهْمَـهُ المُتَـقَاذِفُ

يَطِيرُ اللُّغَامُ الجَعْدُ عَنْـــهَا كَأَنَّهُ مِنَ القُطْنِ أوْ ثَلْجِ الشِّتَاءِ نَدَائِـفُ

وَقَدْ نَازَعَتْ فَضْلَ الزِّمَامِ اِبْنَ نَكْبَةٍ هُوَ السَّيْفُ لاَ مَا أخْلَصَتْهُ المَشَارِفُ

وَقَدْ قَـرَّبَ اللهُ المَسَافَـةَ بَيْنَنَـا وَأنْجَزَنِي الوَعْدَ الزَّمَانُ المُسَاوِفُ[63]

ولا يكتفي ابن رشيق بانتقاد القصيدة المركبة في هذه الأبيات فقط، بل يقدم تعليلا لذلك في نصه الآتي: "فذكرت قرب المسافة بيني وبينه حوطة إخباراً أنّ خوض البحر وَجَوْبَ الفلاة من صفة غيري من القصاد والغرباء والمنتجعين من الأمصار"[64]

يثير هذا النص فكرة "التموقع - Localisation"؛ فآلية المدنية تفرض نفسها على سكانها بـ"القوة"؛ من ذلك: مبدأ التموقع، وهو البديل الهدمي لمبدإ "اللاتموقع - délocalisation" الذي عرف عن العرب في وقت سابق(الترحال). فوفق المبدإ ذاته؛ التموقع، الذي يستدعي قرب المسافة، مما يستدعي بصفة سببية التقيد بالموضوع وحده، ويستدعي، في المقابل الهدمي، إلغاء الرحلة وبالتالي إلغاء كل ما يتناسل منها: ذكر الديار وقصص الحيوان كتمهيد للموضوع.

63) - **المصدر نفسه**، 204/1. النُّجْحُ: هو النَّجَاحُ - المُنِيفَةُ: الناقة الطويلة في ارتفاع، ويقال أيضا للمرأة التامة الحسن والطول - النَّتَائِفُ: (ج) النَّتَفُ: وهو ما يَتَقَلَّعُ من الإكليل الذي هو حوالي الظِّفْرُ - المُوجِفَاتُ: (ج) المَوْجُوفُ، اسم مفعول من الوَجَفِ: وهو الناقة، أو الفرس المسرعة - المَهْمَهُ: المفازة البعيدة، أو البلد المُقْفِر - اللُّغَامُ: هو زَبَدُ أفواه الإبل، أو اللعاب - الجَعْدُ: ضد المسترسل، أي المُتَقَبِّضُ والمُلْتَوِي - النَّدَائِفُ: (ج) النَّدِيفُ: وهو المَنْدُوفُ من الصوف وغيره. وهو: الثلج المتساقط من السماء. يريد: أن الزبد المتناثر من أفواه النوق كأنه قطع الصوف المندوفة، أو الثلج المندوف من السماء - الزِّمَامُ: المِقْوَدُ - اِبْنُ نَكْبَةٍ: العريف الذي يعتمدون عليه في الطريق، والمصيبة - المَشَارِفُ: هي أعالي الأرض، ومشارف الشام: قرى من أرض العرب تدنو من الريف منها السيوف المَشْرِفِيَّةُ - المُسَاوِفُ: المُمَاطِلُ، الصَّبُورُ، الذي يصنع ما يشاء لا يردعه أحد.

64) . ابن رشيق: **العمدة**، 204/1

والحقيقة أنّ القراءة الأولى لنص ابن رشيق تغري بقراءة ثانية، نتصورها على النحو الآتي:

إنّ المدينة، بحكم مبدإ التموقع، تستدعي مفهوم "البيت"، وهو: إطار السكن المصنوع من الحجر والخشب والجص والطين،(وفي وقت لاحق استبدل الجص والطين والخشب بالإسمنت والرمل والحديد). وهو على ذلك، يستدعي مخططا عمرانيا يريد إلى تجسيد رؤيا المهندس على أرض الواقع؛ بنية البيت على المستوى الخاص: غرفة الضيافة ـ غرفة النوم ـ المطبخ ـ الحمام ـ السلم ـ النوافذ ـ إسقاطات: الهواء، الظل، والنور. ثمّ بنية البيت على المستوى العام: شكله الجمالي ـ جماليته المُكَمِّلة لجمالية بيوت الحي، والمدينة ـ الطرق، والحدائق، والمحلات، والأسواق، والإنارة العمومية التي تتناغم مع جماليته في الإطار الشمولي. فإذا أسقطنا هذا الفرض على تصور ابن رشيق، أي القصيدة البسيطة، أمكننا إنتاج التصور الآتي:

إنّ تغير الواقع، من الترحالي إلى الموقعي، تسبب في تغيير مماثل في الشعرية العربية، أي من القصيدة المركبة التي تصور بصدق وأمانة حركة تنقل القافلة من وإلى مكان إقامتها الجديد مع ملئها بشعور الفقد والنزوع إلى التملك من قبل الشاعر، إلى القصيدة البسيطة التي توقع سيرة الذات في المجتمع المدني الجديد الذي يوصف بالتجانس؛ التخطيط البنائي المتجانس لحركة المعمار في مقابل واقع الذات الجديد، الأمر الذي طبع القصيدة الجديدة؛ البسيطة، بهوية تحمل صفات الواقع المدني ـ العربي الجديد نفسه، أي التجانس.

1 - 3 - 2 - المقطعة:

وكما تبينا آنفا، فالفرق بين المقطعة والقصيدة لا يحتكم إلى عدد الأبيات، بقدر ما يحتكم إلى إلزامات الرؤيا الشعرية، وعلى نحو أكثر تفصيلا، فموضوع المقطعة لا يستدعي توسعا في الفكرة أو توليدا لها، فعلى اعتبار أنّ المقطعة تولد ينتج عن استجابة شعورية لظروف أو إملاءات معينة تأتي، على هذا، دقيقة المعنى، وإن كانت تعتمد على تكثيف الصورة الشعرية؛ لأنّ مجال التجربة الشعرية قصير، وفي الغالب تأتي مركزة محكمة البناء على نحو ما تمثل به ابن رشيق، في هذا الصدد، من مقطعة محمد بن حازم الباهلي: (الوافر)

أَبَى لِيَ أنْ أطِيلَ المَدْحَ قَصْدِي إلَى المَعْنَى وَعِلْمِي بِالصَّوَابِ

وَإيجَازِي بِمُخْتَصِرٍ قَصِيرٍ حَذَفْتُ بِهِ الطَّوِيلَ مِنَ الجَوَابِ[65]

فَأبْعَثُهُنَّ أرْبَعَةً وَسِتًّا مُثَقَّفَةً بِأَلْفَاظٍ عِذَابِ

خَوَالِدُ مَا حَدَا لَيْلٌ نَهَاراً وَمَا حَسُنَ الصِّبَا بِأخِي التَّصَابِي

وَهُنَّ إذَا وَسَمْتُ بِهِنَّ قَوْمًا كَأَطْوَاقِ الحَمَائِمِ فِي الرِّقَابِ

وَكُنَّ إذَا أقَمْتُ مُسَافِرَاتٍ تَهَادَاهَا الرُّوَاةُ مَعَ الرِّكَابِ[66]

يذكر حازم الباهلي أنه ينفذ إلى المعنى المقصود رأسا، دون فضول في القول؛ لأنّ ذلك من سمات العي والقصور، لذلك جاءت قصائده على شكل مقطعات، وهو يعتني بها لتنتشر بين الناس، وهو يشارك رأي أبي عمرو الخليل في الاكتفاء بالقصار، إذا أردت المعنى، وبذلك تسهل عملية الحفظ.

ونقرأ في المقطعة تصورا آخر نلمسه من خلال تركيز ابن رشيق الحديث عن الشعراء المعروفين بجودة قطعهم إذ يذكر "من المولدين: بشار بن برد، وعباس بن الأحنف، والحسين بن الضحاك، وأبو نواس، وأبو علي البصير، وعلي بن الجهم، وابن المعذل، والجماز، وابن المعتز."[67] ومن أمثال الشعراء المقصرين عن المقطعات يذكر أنّ "عبد الكريم بهذه الصفة لا يكاد يصنع مقطوعا، ولا أظن في جميع أشعاره خمس قطع أو نحوها، وكان أبو تمام على جلالته وتقدمه مقصرا في القطع عن رتبة القصائد."[68] وهذا دليل التأكيد على دور التجريب وضرورة ممارسته من قبل الشعراء. التجريب الذي يعتمده الشاعر من خلال بحثه المستمر عن أطر فنية تستوعب رؤاه الشعرية بشكل جمالي من شأنه أن يؤثر في التلقي ويحركه إلى الغاية التي يريد، ويمكن من حضور

65) - ابن رشيق: **العمدة**، 168/1

66) - تتمة هذه الأبيات في: **معجم الشعراء**، للمرزباني، تصحيح: ف. كرنكو، مكتبة القدسي، القاهرة، 1354هـ، ص429. مُثَقَّفَةٌ: مُهَذَّبَةٌ - حَدَا لَيْلٌ نَهَاراً، أي: تبعه - الصِّبَا: الصغر - أَخِو التَّصَابِي: الشيخ الذي يتكلف االصِّبَا ويعمل عمل الصبيان - وَسَمَ القوم: جعل لهم علامة يميزون بها - الرُّوَاةُ: (ج) رَاوٍ، وهو: ناقل الحديث أو الشعر بالإسناد - الرِّكَابُ: ما يركب من الإبل

67) - ابن رشيق: **العمدة**، 170/1

68) - **المصدر نفسه**، 168/1

الشعر في جزئيات الحياة العربية وتفاصيلها؛ إذ "لم يكن هؤلاء الشعراء منفعلين فقط، بل كانوا فاعلين على مستوى الشعر، وعلى مستوى ثقافة العصر"[69]

وبناءً عليه يمكن تقسيم الشعراء، حسب الرؤيا الشعرية التي أحالنا إليها تقسيم ابن رشيق، إلى:

ـ رؤيا انحسارية: وهي تخص الشعراء الذين اقتصر نصهم على لون معين من الشعر؛ المدح مثلا، كأبي تمام والنهشلي. وعليه فقد عرف عنهم ميلهم إلى التطويل/ القصيدة، على حساب التقصير/ المقطعة؛ لأنّ نصوص المدح تعرف بالطول، الذي يتأسس من رؤيا تريد إلى: البحث عن الصور التي تعنى بسلب الذات وتمجيد الآخر وتقديسه. فكان شعرهم أشبه بواقع متخيل، غريب عن الواقع الذي عاشوا فيه؛ لأنه اهتم بالملوك، والأمراء، والطبقة الثرية. وهو ما يفسر انحسار هذا النمط الشعري في الواقع، والتجربة الشعرية؛ لأنّه خطاب مفتوح يقترح صورة الآخر بعيون الآخر؛ لأن الشاعر لا يملك الجرأة على تصوير الممدوح بغير الصفات المثلى التي يعرفها الكل. وهو تكرار ميكانيكي "للذات المثالية" من دون تقمص لها في الواقع من قبل الممدوحين.

ـ رؤيا اتساعية: وهي تخصّ الشعراء الذين اتسعت نصوصهم لأنواع مختلفة من الشعر؛ الغزل، اللهو والمجون، التفكر، عند بشار، وأبي نواس، وصالح عبد القدوس مثلا. فجمعوا بين القصائد والمقطعات؛ لأنّ نصوص هؤلاء الشعراء، تنطلق من رؤيا تريد إلى: البحث عن الصور التي تعنى بسلب الآخر وتمجيد الذات وتقديسها. فكان شعرهم أشبه بكتابة السيرة الذاتية لتوقعات الذات وخيباتها. وهو ما يفسر اتساع هذا النمط الشعري في الواقع، والتجربة الشعرية؛ لأنّه خطاب مغلق يطمح إلى تقديم صورة عن الذات إلى الآخر، والآخر، وهكذا على طول الزمن. وهو تكرار اخـ(ت)ـلافي للذات الذي يريد، من خلال تكرار أوصافها بمنظورات مختلفة ومتعددة، ليس إلى توقيع سيرة الذات أو إعادة كتابتها فقط، بل إلى "أسْطَرَةِ" الذات في حد ذاتها. هذه الذات/ المثال التي تشكل التاريخ بآمالها وآلامها المتجددة عبر الزمن.

---

69) ـ نور الدين السد: **قضايا الشعرية**، ص25

1 - 3 - 3 - النتفة:

وتتحدد النتفة بوصفها خاطرا أو شعورا يتمالك الشاعر في لحظة يقتضي أن يستفرغ معناها في إطار جمالي فني لا يعدو البيتين أو الثلاثة.[70] والنتفة وفق تصور ابن رشيق، وإن لم يشر إليها صراحة، إلا أنّنا نتبين ذلك من خلال الإشارات العابرة التي تكفي لمعاينة نوعية الانفعال المصاحب لها. فقد يكون الانفعال صادرا عن الغضب حين تهيبوا نتف منصور الفقيه فقالوا: "إياكم ومنصورا إذا رمح بالزوج وكان ربما هجا بالبيت الواحد."[71] أو يكون فنيا مصدره الإعجاب من ذلك ما حدث للجمَّاز حين "قال له بعض المحدثين، وقد أنشده بيتين: ما تزيد على البيت والبيتين؟ فقال: أردت أن أنشدك مُذارعة."[72] أو يرجع إلى الاستهانة والتقزيم كالذي حدث بين محمد بن عبد الملك الزيات وأحمد بن أبي دؤاد، حيث هجا الأول الثاني بتسعين بيتا فردّ عليه الثاني ببيتين فقط: (السريع)

أَحْسَنُ مِنْ تسعينَ بيتاً سُدًى جَمْعُكَ مَعْنَاهُنَّ فِي بَيْتِ

مَا أَحْوَجَ المُلْكَ إِلَى مَطْرَةٍ تَغْسِلُ عَنْهُ وَضَرَ الزَّيْتِ[73]

1 - 3 - 4 - البيت المفرد:

ويسمى كذلك، بـ "مقاطيع الشعر"[74]؛ وتعني الأبيات المفردات منه[75] ويلجأ الشعراء إلى هذا الإطار الشعري، على ندرته، قصد الانتشار الفني، أو الخلود. من ذلك رد أبي المهوس حين سأل عن سبب تقصيره: "لم أجد المثل السائر إلا بيتا واحدا."[76] أو لإنفاذ هجاء، استنادا إلى اتجاه ابن الزبعري "يكفيك من الشعر غُرَّة لائحة وسَبَّة فاضحة."[77] ويمكن أن نتأول هذين المعنيين بالأسلوب والموضوع؛ على اعتبار أنّ «الغرة اللائحة» لا تتأتّى إلا من خلال الاهتمام بالصياغة

70) - ينظر، نور الدين السد: **قضايا الشعرية**، ص34، 35
71) - ابن رشيق: **العمدة**، 170/1
72) - ابن رشيق: **العمدة**، 169/1
73) - **المصدر نفسه**، والصفحة. السُّدَى: هو الضائع المهمل. يقال: ذهب كلامه سُدًى، أي: باطلا - المَطْرَةُ: هي المرة من مَطَرَ الوَضَرُ: هو الوسخ.
74) - **المصدر نفسه**، 170/1
75) - ينظر، عبد الله البستاني: **الوافي**، مادة (قطع)، ص50
76) - ابن رشيق: **المصدر السابق**، 169/1
77) - **المصدر نفسه**، 168/1

التعبيرية للبيت الشعري، أو المقطعة أو القصيدة، ثمّ إنّ «السبة الفاضحة» تعني الهجاء، وموضوع الهجاء، كما نعلم، "أنّ يسلب الإنسان الفضائل النفسية، وما تركب من بعضها مع بعض."[78] وهو ما يتفق فيه، من جهة المعنى الشعري، مع الذي ذهب إليه الجمَّاز في قوله: (الرجز)

أَقُولُ بَيْتًا وَاحِدًا وَأَكْتَفِي بِذِكْرِهِ مِنْ دُونِ أَبْيَاتِ[79]

من هنا نتبين مقدار اتساع الشعر وشموليته، فهو يحتوي حياة الذات العربية بأدقّ جزئياتها؛ إذ نجده في التعلم: علوم القرآن، وعلوم الحديث، والتاريخ، والفلسفة،إلخ. ونجده في المساجد: الخطب، والدروس. ونجده في السياسة: خطب الحكام إلى عمالهم، والحروب. ونجده في البيوت: قصة المرأة التي هجرها زوجها لإنجابها البنات، فعاتبته بالشعر. ونجده في الأسواق: قصة كساد الخُمُرِ، فلجأ صاحبها إلى شاعر فتغزل بامرأة فنفقت سلعة التاجر. ونجده في: الحمَّامات، والأعراس، والجنائز، ومجالس اللهو والمجون، ومجالس الذكر والتقوى. وعليه يمكن أن نقرأ ردَّ أبي الهوس وابن الزبعري على النحو الآتي:

إنّ الشعر(هو)، أو يريد أن يكون، لغة الخطاب اليومي؛ رجل تعدّى على آخر، أو سبه، فيرد الآخر بالشعر، بصفة تبعد اللّوم عنه لأنّه لم يكافئه، أي لم يرد الخصومة بمثلها، وهو شيء محمود في وقتهم، وتجعل منه خالدا؛ لأنّ الشعر الذي خاصم به يخلده، وتجعل من خصمه مهمّشا؛ لأنّ الشعر الذي خوصم به سوف يجعل منه عبرة وإن كان سوف يخلده. وعليه، وكما اتفق لدينا، يصبح الشعر لغة الذات العربية؛ هويتها التي تلازمها كالظل.

1 - 4 - جينولوجيا القصيدة:

توصلنا في السابق كيف أنّ ابن رشيق رفض تحديد القصيدة بالاحتكام إلى المعيار الكمي، وفضل الصمت حيال هذه القضية، الذي تأولناه بالرفض، حيث ثبت لنا أنّ المبدأ الوحيد الذي تحتكم إليه القصيدة يتحدد بالرؤيا الشعرية ومقتضياتها. وبناءً على هذا فهو يرفض تقييد الشعرية؛ وذلك

78) - **المصدر نفسه**، 193/2
79) - **المصدر نفسه**، 169/1

بتقليدها للأطر الفنية للقصيدة الموروثة، أي القصيدة المركبة، من جهة الشاعر، وبمقايسة أية شعرية جديدة وفق خلفية القصيدة الإطار من جهة النقاد؛ فكل قصيدة وافقت القصيدة الأم اعترف بشعريتها، وكل قصيدة تتجاوز هذا النموذج تعتبر شاذة غريبة ويؤول بها الرفض إلى الاضمحلال والموات. والمبرر الذي يلتمسه ابن رشيق في رفضه للقصيدة المركبة، كما رأينا، ينطلق من اعتبارات اجتماعية ومعرفية، وهي الاعتبارات نفسها التي أوجبت تقدم القصيدة البسيطة في موضع القصيدة المركبة، واتصافها بالحضور المطلق في حيز الشعرية العربية. وعلى هذا فهو يتصور أنّ القصيدة البسيطة تتصف في بنائها من:

1 - 4 - 1 - المبدأ:

ويسمى كذلك، براعة الاستهلال أو حسن الابتداء، وأحسنه ما يناسب المقصود. وهو بمثابة التمهيد للموضوع، يلجأ إليه الشاعر بهدف تهيئة المتلقي نفسيا لسماع القصيدة. على اعتبار أنّ "الشعر قفل أوله مفتاحه وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره فإنّه أول ما يقرع السمع وبه يستدلّ على ما عنده من أول وهلة"[80] وهذا يعني أنّ نجاح الفعالية الشعرية مرهون بشرط توفرها على مقدمة تستفز المتلقي، وتريد إلى التشتت، الذي يستثمر مبدأ المفاجأة/ اللامتوقع، بهدف خلق نوع من الخيبة لدى المتلقي، أي تضييق أفق التوقع لديه، أو هدمه تماما. فتتخلق بذلك "تعالقية سماعية" تحدث بين النص والمتلقي؛ بمعنى: يتعلق الفهم بتحقق شرط تناسل النص؛ فالمعنى يبقى مرجئا إلى نهاية القصيدة. وعليه عيب على بعض الشعراء ممن "يهجم على ما يريده مكافحة ويتناوله مصافحة وذلك عندهم هو: الوثب والبتر والقطع والكسع والاقتضاب كل ذلك يقال. والقصيدة إذا كانت على تلك الحال بتراء كالخطبة البتراء والقطعاء وهي التي لا يبتدأ فيها بحمد الله ـ عزوجل ـ على عادتهم في الخطب."[81]

80) - ابن رشيق: **العمدة**، 195/1
81) - **المصدر نفسه**، 205/1

ومن أجل تحقق هدف القصيدة وتأثيرها في المتلقي وتحريكه وفق مقتضياتها، اشترط، ابن رشيق، لذلك أن تتضمن "النسيب لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل والميل إلى اللهو والنساء وإن ذلك استدراج إلى ما بعده."[82] وهو لا يكثر، في هذا الباب، من الشواهد شعرية لانتشاره بين التلقي، وعليه يكتفي بالإشارة إلى بيتي أبي نواس: (البسيط)

عَلَيَّ عَيْنٌ وَأُذْنٌ مِنْ مُذَكَّـرَةٍ مَوْصُولَةٍ بِهَوَى اللُّوطِيِّ وَالغَزِلِ
كِلاَهُمَا نَحْوَهَا سَامَ بِهِمَّـتِهِ عَلَى اِخْتِلاَفِهِمَا فِي مَوْضِعِ العَمَلِ[83]

وينبغي أن لا يتجه بنا الفهم، الذي يحيل إليه مصطلح "المقدمة"، جهة القصيدة المركبة، أي البكاء على الأطلال، كما يؤكد هذا الرفض أبو نواس نفسه في البيت المفتتح، أي البيت السابق لهذين البيتين: (البسيط)

يَا رَبْعُ شُغْلُكَ إنِّي عَنْكَ فِي شُغُلِ لاَ نَاقَتِي فِيكَ، لَوْ تَدْرِي، وَلاَ جَمَلِي

إنما هي تمهيد يعتبر بمثابة عتبة نصية يتسع من خلالها النص. فالشاعر لن يبدأ قصيدته بالغزل الإباحي مباشرة، فهذا قد يحدث صدمة عند المتلقي، إنما يحاول التخفيف منها كأن يجعلها نتيجة وليست غاية في نفسها، أي توطئة للموضوع؛ المدح. إذ إنّ اللوطي و الغزل كلاهما "واهب" على اعتبار أنّ المشترك بينهما هو "المتعة"؛ فالأول يهب المتعة للغزل، والثاني يهب المتعة للوطي. والمركب: هو التأويل المسقط على موضوع النص الشعري؛ فالممدوح يهب العطاء مقابل متعة المدح، والمادح يتمتع بعطائه جراء وهبه متعة المدح: (البسيط)

يَافَضْلُ، غَايَةَ خَلْقِ اللهِ كُلِّهِمِ، إذَا ضَرَبْنَا بِجُودٍ غَايَةَ المَثَلِ
كَمْ قَائِلٍ لَكَ مِنْ دَاعٍ وَقَائِلَةٍ: نَفْسِي فِدَاءُ أَبِي العَبَّاسِ مِنْ رَجُلِ
يُفَدِّيَانِكَ مَااسْطَاعَا بِجُهْدِهِمَا، وَيَسْأَلاَنِ لَكَ التَّأْخِيرَ فِي الأَجَلِ![84]

82) - **المصدر نفسه**، 201/1
83) - ابن رشيق: **العمدة**، 201/1. المُذَكَّرَةُ: هي المرأة المتشبِّهة بالذكور - الغَزِلُ: هو المُتَغَزِّلُ بالنساء.
84) - **ديوان أبي نواس**، ص 519. الرَّبْعُ: هو الموضع الذي ينزل فيه زمن الربيع. الحيُّ - يُفَدِّيَانِ: (مث) يُفَدَّى، وهو أن يقال: جُعِلْتُ فِدَاكَ.

ويرجع السبب، في ذلك، إلى محنة الفعالية الشعرية لتلك الفترة، إذ تحتكم إلى حتميتين هما:

ـ النص الصوتي: يعتمد الشعر على ظاهرة الإلقاء، إذ يوسع من دلالاته بأن يمنحه الصوت؛ هندسة الحيز الإيقاعي، الذي يفجر شعرية النص الشعري، فينفتح على أبعاد جمالية غير متوقعة. وهو على ذلك مطالب بتمهيد المتلقي وتحضيره نفسيا إلى تلقي الشعر. وبالتالي على الشاعر أن يحكم صياغة مقدمته الشعرية حتى تستميل المتلقي فيرغب في الاستماع إليها.

ـ النص النووي(التلقي: الشاعر+ الجمهور): يحتكم المتلقي، في عرف تلك الفترة، إلى طابعين هما:

أ ـ المادية: فعقلية تلك الفترة تعتقد بالعقلي المحسوس، وليس بالباطني المجرد. من أجل ذلك تجد أنّ الشاعر يلزم نفسه بالتمهيد للموضوع، يكون بمثابة المثال العام الذي تنتشر منه أجزاء القصيدة، ويتمكن المتلقي من مجاراة صور الموضوع المتناسلة على ضوء منه.

ب ـ المزاجية: معروف عن الفرد العربي طباع مثل: كثرة التقلب، والقلق، وقلة الصبر، والتطلب، والمران الصعب، إلخ. وهذه جميعها تفسد عملية توصيل الرسالة الشعرية. إذ ليس من السهل إرضاء الفرد العربي ذي المزاج العصابي؛ فكلمة واحدة تكفي، في نظره، لهدْم قصيدة بكاملها. وعليه ندرك حتمية المقدمة بالنسبة للشاعر حتى يتملّك المتلقي ويمرّر رسالته الشعرية.

ولا يُفَوِّتُ ابن رشيق فرصة التمثيل لبراعة الاستهلال بالنماذج الآتية:

ـ <u>عمق الرؤيا:</u> وهي المقدمة التي يتعالق فيها الموضوع مع صدق التجربة، فتنتج أبعادًا جمالية تعمق الرؤيا بالنسبة للآثار النفسية التي تتلبس الذات: الفجيعة، الرهاب، التَّوَحُّد - Cénobitisme[85]. من ذلك بائية النابغة الذبياني: (الطويل)

85) ـ التَّوَحُّد - Cénobitisme: حالة نفسية تبقي الذات منغلقة على نفسها، أي متوحدة مع ذاتها، ولا تشعر بأي تفاعل مع الآخر.
Voir ; **Le petit larousse illustré 1984**, (Ceinture), p175

كِلِينِي لِهَمٍّ يَا أُمَيْمَــةَ نَاصِبِ وَلَيْــلٍ أُقَاسِيهِ بَطِيءِ الكَوَاكِبِ[86]

- رؤيا اللامساس: وهي المقدمة التي يتجرّأ فيها الموضوع على هدم طابوهات القصيدة؛ من ذلك الثورة على المقدمة الطللية. ولعل هذا الموضوع صار يتلبس بهوية صاحبه، أي يعرف بأبي نواس؛ من ذلك مطلع ميميته: (الطويل)

لِمَنْ دِمَنٌ تَزْدَادُ حُسْنَ رُسُومِ، عَلَى طُولِ مَا أَقْوَتْ، وَ طِيبَ نَسِيمِ[87]

- الرؤيا الاستشرافية: وهي المقدمة التي تستشرف، أو تتنبأ بحدث في المستقبل. سوف يكشف عنها الموضوع، في شيء من التفصيل[88]. وتتمثل في بائية أبي تمام الشهيرة: (البسيط)

السَّيْفُ أَصْدَقُ إِنْبَاءً مِنَ الكُتُبِ فِي حَدِّهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِدِّ وَاللَّعِبِ[89]

وبناءً عليه، يمكن أن نتصور الإطار الجمالي الذي يتشكل في حدوده مُسمَّى «حسن الاستهلال»، بحسب منظور ابن رشيق، من عوامل لعلّ أهمها: المفاجأة، والجرأة، والتشتت، بحيث تحدث "صدمة" لدى المتلقي ينتج عنها خيبة في التوقع، وبالتالي سوف يجد نفسه ملزما بتتبع القصيدة حتى النهاية. وهو السبب في وصفها بـ "داعية الانشراح، ومطية النجاح."[90] إذ تفرَّدت مقدمات النابغة، وأبي تمام، وأبي نواس، الشعرية ووقَّعت، بالتالي، قصائدهم بالنضج الفني المتميز، فانتشرت، على ذلك، عبر الزمن.

1 - 4 - 2 - التخلص:

86) - كِلِينِي: دعيني - الهَمُّ النَّاصِبُ: المُتْعِبُ - بطيء الكواكب: لا تغور كواكبه.
87) - ابن رشيق:**العمدة**، 196/1. ورد البيت في العمدة على النحو الآتي:
لِمَنْ دِمَنٌ تَزْدَادُ طِيبَ نَسِيم، عَلَى طُولِ مَا أَقْوَتْ، وَ حُسْنَ رُسُوم
وهو كما يلاحظ لا يستقيم من حيث المعنى. وعليه فقد راجعنا الديوان من أجل التصويب. ينظر: **ديوان أبي نواس**، ص577. الدِّمَنُ: (ج) دِمْنَةٌ: هي آثار الدار. بقية الماء في الحوض، أو ما اختلط من البعر، والطين، عند الحوض فتلبَّد. المزبلة - أَقْوَتْ: خلت.
88) - وهي قصة فتح عمورية؛ حيث استدعى الخليفة المعتصم بعض المنجمين لرؤية المستقبل من خلال النجوم، فتهيب من الجهاد لرؤيتهم السلبية. والقصة متداولة في معظم كتب الأدب وتاريخه.
89) - ابن رشيق: **المصدر السابق**، 206/1
90) - **المصدر نفسه**، 195/1

هو "ما تخلص فيه الشاعر من معنى إلى معنى ثم عاد إلى الأول وأخذ في غيره ثم رجع إلى ما كان فيه."[91] بمعنى أن يبني الشاعر كلامه على معنى متعين لديه، منذ البداية، يريد تحقيقه في مفردة متعينة لديه، منذ البداية كذلك، على أن يشعر المتلقي، في المقابل، أن ظهور المفردة من قبيل التداعيات التي يستلزمها منطق التدرج، أي تناسل المعنى في القصيدة.

ومن أجل تقريب الفكرة يقدم ابن رشيق نموذجا شعريا، يتمثل في اعتذارية/عينية النابغة الذبياني[92]، يشرح من خلاله وجهة نظره: (الطويل)

1 ـ فَكَفْكَفْتُ مِنِّي عَبْــرَةً فَـرَدَدْتُـهَا إِلَى النَّحْـرِ مِنْهَا مُسْتَهـلٌّ وَدَامِــعُ

2 ـ عَلَى حِينِ عَاتَبْتُ المَشِيبَ عَلَى الصِّبَا وَقُـلْتُ: أَلَـمَّا أَصْحُ وَالشَّيْــبُ وَازِعُ

ثمّ تخلّص إلى الاعتذار فقال:

3 ـ وَلَكِـنَّ هَمًّا دُونَ ذَلِكَ شَاغِــلٌ مَكَــانَ الشَّغَافِ تَبْتَغِيـهِ الأَصَابِــعُ

4 ـ وَعِيدُ أَبِي قَابُــوسَ فِي غَيْرِ كُنْهِهِ أَتَانِي وَدُونِي رَاكِسٌ فَالضَّـوَاجِــعُ

ثمّ وصف حاله عندما سمع وعيد أبا قابوس فقال:

5 ـ فَبِـتُّ كَـأَنِّي سَاوَرَتْـنِي ضَئِيلَــةٌ مِنَ الـرُّقْشِ فِي أَنْيَابِهَا السُّـمُّ نَاقِـعُ

6 ـ يُسَهَّـدُ فِي لَيْــلِ التَّمَامِ سَلِيمُهـا لِحِـلْيِ النِّسَاءِ فِي يَدَيْـهِ قَعَـاقِــعُ

7 ـ تَنَاذَرَهَا الـرَّاقُونَ مِنْ سُــوءِ سُمِّهَا تُطَـلِّقُهُ طَـوْرًا وَطَـوْرًا تُرَاجِــعُ

فوصف الحيّة والسليم الذي شبه به نفسه ما شاء ثمّ تخلّص إلى الاعتذار الذي كان فيه فقال:

---

91) ـ **المصدر نفسه**، 209/1

92) ـ أنشد النابغة الذبياني هذه القصيدة مادحا الملك النعمان، ومعتذرا عما رماه به المنخّل اليشكري، وأبناء قريع، ويُبرّيء نفسه من ادعاءاتهم وأكاذيبهم، ولقد تفوّق النابغة الذبياني في مدح الملوك ومخاطبتهم، ووُفّق في كسب وُدّهم. واعتبرت هذه القصيدة التي أشار ابن رشيق إلى مقطع منها من المعلقات في رأي كلّ من المفضّل الضّبي، وأبي عبيدة معمر بن المثّنى، وأبي زيد القرشي. ينظر، ابن رشيق: **العمدة**: 84/1، 85، 86

8 ـ أَتَانِـي ـ أَبَيْتَ اللَّعْنَ ـ أَنَّكَ لُمْتَنِـي وَتِلْكَ التِي تَسْتَـكُّ مِنْهَا المَسَامِـعُ[93]

ومن الواضح أنّ ابن رشيق/ الشاعر على وعي عميق بوظيفة "التخلّص" في القصيدة، إذ يتبع في ذلك حدس الشاعر لديه، ولكنه في المقابل، أي ابن رشيق/ الناقد، لا يقدم تفسيرا لمبدإ "التخلّص" يكون بمثابة توضيح يكشف عن وظيفته في القصيدة. فماهي وظيفة التخلّص إذاً؟

ـ الدينامية:

يؤدي التخلص دورا ديناميا داخل النص/ القصيدة نتمثله، على الأقل، في:

1 ـ تناسل المعنى: إن حضور الصورة داخل النص يعتمد على مبدإ الهدم المتوالي، أي حضور الصورة(ب) يتوقف على غياب/ هدم الصورة(أ)، وحضور الصورة(ج) يتوقف على غياب/ هدم الصورة(ب) وهكذا على مدى توالي الصورة في النص. ثم إنّ مبدأ تناسل المعنى ينطلق من مبدإٍ آخر هو: "الصورة البؤرة"، أو "الصورة الإطار" التي يتناسل منها التصوير العام في النص. وتنكشف الصورة البؤرة في بداية البيت، أو في وسطه، أو في الأخير. وتأتي، في هذا المقام، في الوسط، وفي الأخير؛ على اعتبار أنّ المرة الثانية تعتبر تكرارا يريد تكملة معنى ناقص عن الأول حتى يكون هو نفسه حقا. ويمكن الكشف عنها بواسطة عملية رياضية بسيطة:

أ ـ يتكون النص من ثمانية أبيات، تتمحور حول قلق الذات/ الذبياني ورهابها المطلق من غضب الآخر/ أبي قابوس عليه.

ب ـ ينقسم النص من حيث الحكي إلى حدثين هما:

- تصوير حالة قلق الذات.

---

93) ـ **المصدر نفسه**، 1/ 209. كَفْكَفَ الدّمْعَ: مسحه مرة بعد مرة ليجف ـ العَبْرَةُ: هي المرة من عَبَرَ. الدَّمْعَةُ قبل أن تفيض. وعَبَرَ الرجلُ: جرى دمعه. والعين: دمعت ـ الوَازِعُ: هو الزَّاجِرُ ـ الشَّغَافُ: هو غلاف القلب أو حبته ـ في غير كُنْهِهِ: في غير وقته ـ الرَّاكِسُ: الثور الذي يكون في وسط البيدر حين يداس والثيران حواليه وهو يرتكس مكانه، أي أقام وثبت ـ الضَّئِيلَةُ: هي الحَيَّةُ الدَّقيقة ـ الرُّقْشُ: مؤ رَقْشَاءُ: وهي حَيَّةٌ منقَّطة بسواد وبياض ـ ليل التمام: أطول ليالي الشتاء ـ السَّلِيمُ: اللَّديغ والجريح الذي أشرف على الهلاك ـ القَعَاقِعُ: تتابع أصوات الرعد في شدة ـ تَنَاذَرَهَا الرَّاقُونَ: خوَّف بعضهم البعض منها. أو أنذر بعضهم بعضا شرها ـ الرَّاقُونَ: (ج) رَاقٍ، وهو: الذي يُعَوِّذُ المريض ـ أَبَيْتَ اللَّعْنَ: تقال للملوك في الجاهلية، أي لا فعلتَ أيها الملك ما تستوجب به اللعن ـ إسْتَكَّتِ المَسَامِعُ: صَمَّتْ.

• تقمص حالة الحية والسليم، كقناع لحالة قلق الذات.

جـ ـ يُمَهِّدُ النص لنفسه؛ قلق الذات، بثلاثة أبيات من أجل أن يكشف عن السبب في البيت الرابع.

د ـ يُمَهِّدُ النص لنفسه؛ حالة التقمص، بثلاثة أبيات من أجل أن يكشف عن السبب في البيت الثامن.

فـ: تا(8) = تا(3+1) ∘ ها(3+1)

ويمكن اختزال الرقم(3) على اعتبار أنه تمهيد.

تا(8) = تا(~~3~~+1) ∘ ها(~~3~~+1)

فيكون: تا(1) ∘ تا(1) = 0 ⇐ بمعنى:

- إما؛ تا(1) = 0
- V؛ ها(2) = 0

ومنه: تا(1) = ها(2)

فيكون البيت الرابع، هو البؤرة التي ينفتح منها المعنى. ويكون البيت الثامن هو الصورة المُكَمِّلَةُ له حتى يكون هو نفسه حقا.

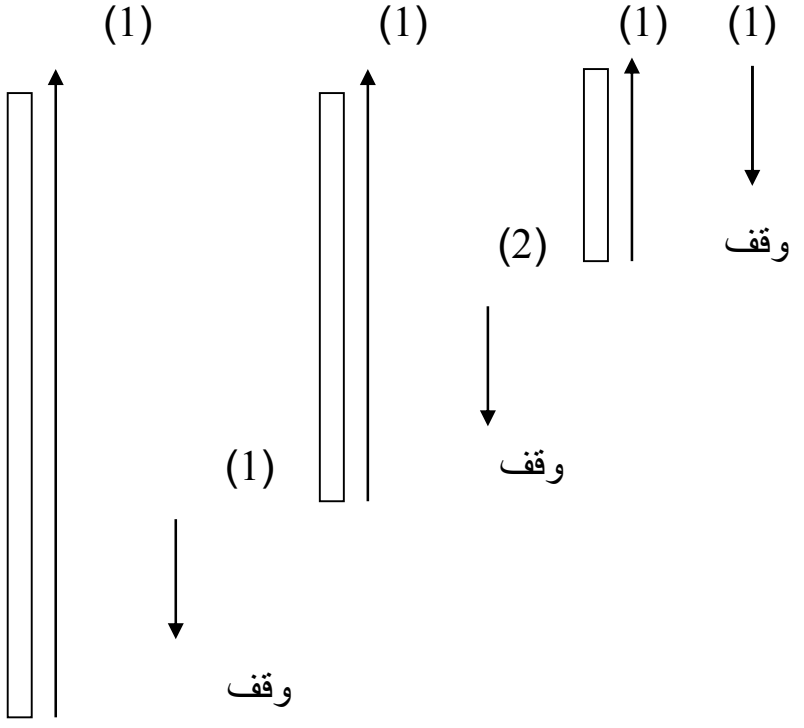
2 ـ التشتُّت:

انتشر في حيز المركزية الشعرية، التي تحاكي ظلال القصيدة الإطار، تقليد عتيق يلزم الشاعر، لحظة التخلص، إلى اللجوء إلى كليشيهات ـ Clichés مكرورة، بحيث يرتد النص، من خلالها، إلى موضوعه النواة؛ المدح مثلاً. من ذلك: "دَعْ ذا" و"عُدْ عَنْ ذا"، أو "إلى فلان قصدت" و"حتى نزلت بساحة فلان"، أو "أنَّ". على نحو نتبينه في بيتي البحتري: (الكامل)

لَوْلاَ الرَّجَاءُ لُـمِتُّ مِنْ أَلَـمِ لَكِـنَّ قَلْبِيَ بِالـرَّجَاءِ مُـوَكِّلُ الـهَوَى

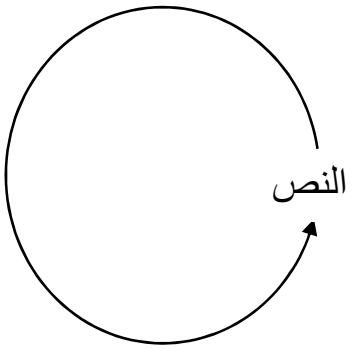
إنَّ الرَّعِيَّةَ لَمْ تَـزَلْ فِي سِيـرَةٍ عُمَـرِيَّةٍ مُذْ سَاسَهَا المُتَـوَكِّلُ[94]

الملاحظ على هذه الطريقة؛ التخلص، أنها تسبب وقفا في حركة تناسل النص، يترتب عنه ارتداد يكرر نقطة البدء؛ إذ ينتشر من الموضوع ذاته ويعود إليه وإن تمظهر، من حيث التشاكل، بوصفه مُكَمِّلٌ له، فتبدو القصيدة كأنها تبدأ من جديد، بموضوع آخر يختلف عن الأول. فمن الوجهة النظرية، وعلى نحو أكثر تحديدا من حيث المبدإ السردي: «القصة داخل القصة»، يعمل التخلص على لحم أجزاء النص: (1) الوقوف على الديار ـ (2) الرحلة ـ (3) قصص الحيوان، لكن من الوجهة العملية، أي من حيث مبدإ الإلقاء الشعري، يعمل التخلص على تشتيت السمع حيث يعمل على كسر اتساق النص، وذلك في المسافة القائمة بين زمني الإلقاء والتلقي، يترتب عنه خلق نوع من التشويش يحدث إثر انتقاله على مستوى البنيات الثلاث: (1) ـ (2) ـ (3)، وإن كان يُمَهَّدُ له قبل الانتقال من قصة إلى أخرى:



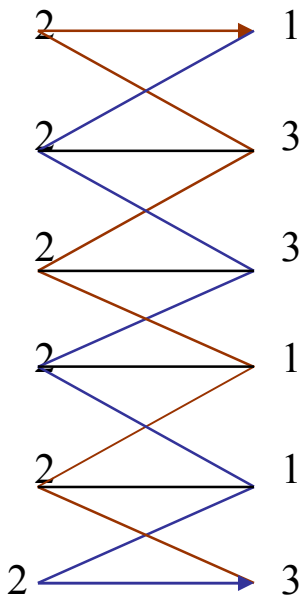
94) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 210/1

إنّ مركزية التخلص تحرم النص من لذة حضوره، الذي يتحقق عبر انتشاره؛ تشتت خطية النص الإلقائي، على اعتبار أنّ المتلقي لن يتعالق إلا مع جزئية من النص: مع(1)، أو(2)، أو(3)، أو البيت، أوالاثنين، أو الثلاثة،إلخ. وبالتالي فغياب التعالق؛ القاريء مع النص، الناتج عن عدم القدرة عن مجاراة الوقف على مستوى النص، سوف يؤدي، بدوره، إلى فشل الفعالية الشعرية وانغلاقها على نفسها:

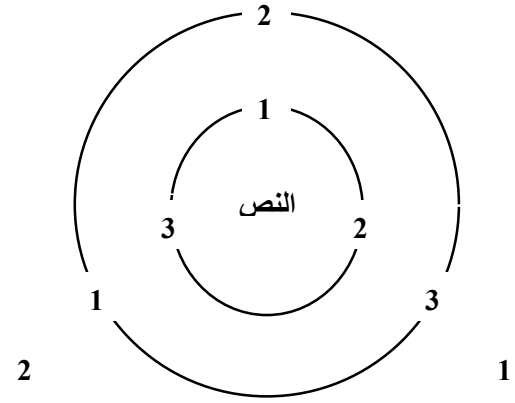


وعليه يتجه ابن رشيق، بوعيه النقدي، جهة "الإلمام" كبديل اخـ(ت)ـلافي، أي بوصفه تكملة لا يراد منها تكملة نقص أو إضافة بهدف تكملة التخلص الأول، إنما تريد أن تحلّ محلّه؛ نقضه. فالغاية من التخلّص أن يكون الخطاب متصلا، لكن عبارات من مثل: "دعْ ذا" و"عُدْ عنْ ذا" تسبب انقطاعا في الخطاب ذاته؛ على اعتبار أنهما غريبتان عن تجانس الخطاب في الأصل، بمعنى لا تتفقان مع خطية الخطاب. فهما ثنائية ضدية: صرف/ لفت الانتباه، تحيلان إلى القص - Censure. بمعنى أنّ المتلقي يكون منشغلا مع تنامي الخطاب الشعري، وقد ينذهل لبعض الوقت، فيأتي الصوت/ الدال "دَعْ" بقوة، وهو يحتمل معنى الدفع العنيف بجفاء، مع القوة التي يكملها البديل الإشاري "ذا"، أي إشارة للكف عن الذي ينشغل به بعينه، فيبدأ مرحلة جديدة وهي متابعة النص الجديد والانقطاع عن السابق، أي وفق برنامج سردي يمكن القول إنه يحتكم إلى منطق السببية الذي يريد إلى التقدم والتواصل بناءً على رؤيا متصلة، أو مبنية على سبب معين: المدح، الفخر، الغزل، إلخ. وهو المنطق ذاته الذي، من الممكن، أن يخرج القصيدة من دائرة الشعرية ويدخلها ضمن النثرية؛ لأنّ لغة النثر تحليلية تعتمد منطق السببية في تقدم خطابها عكس لغة الشعر الشمولية، أي تجمع وتقدم أجزاءً منفصلة تريد، عموما، إلى كسر الحاجز الزمني، فتتوحد الأبعاد الثلاثة معا:

الماضي، والحاضر، والمستقبل، بحيث لا يصبح هناك تقدم أبدا؛ إذ تقوم البداية والنهاية على مستوى واحد، يتعالق معهما المتلقي بصفة مباشرة.



و"الإلمام"، على العكس من ذلك تماما، يأتي بمعنى المعرفة والإحاطة بالشيء. بمعنى أنه يحقق تشتت القصيدة، فالإحاطة والعلم يقتضيان رؤيا شمولية للشيء من دون التعمق في ماهيته، إذ تسمح للزمن فيها بأن يحقق زمنيته؛ حركته الخاصة، وفق تشكيل تغلب عليه الدائرية. وعليه تبقى (1) و(2) و(3) في مستوى واحد، بحيث تتحاور مع بعضها البعض، وتسجن المتلقي في محيطها، عبر انسياحاتها الدائرية المتكررة، التي تغيب الزمن والأبعاد، فيصبح الانفعال المؤشر الوحيد على تعالق المتلقي بالنص:



وعليه عَدَّ ابن رشيق أبا تمام من شعراء الحداثة، حيث خالف الأعراف الشعرية، من جهة أنه استثمر الإلمام، للترويج لرؤياه الشعرية، في المستويات الآتية:

1 ـ افتتاح النص بالنسيب في: (1)، (2)

2 ـ ثمّ التخلص إلى المدح في: (3)

3 ـ ثمّ الارتداد إلى النسيب في: (4)

4 ـ ثمّ الارتداد إلى المدح في: (5)

ويمكن أن نتبين هذه المستويات في النص على النحو الآتي: (الكامل)

1 ـ ظَلَمَتْكَ ظَالِمةٌ البَــرِيءُ ظَلُومُ وَالظُّلْـمُ مِنْ ذِي قُدْرَةٍ مَذْمُــومُ

2 ـ زَعَمَتْ هَوَاكَ عَفَا الغَدَاةَ كَمَا عَفَتْ مِنْهَـا طُلُـولٌ بِاللَّـوَى وَرُسُـومُ

3 ـ لاَ وَالذي هُـوَ عَالِـمٌ أنَّ النَّـوَى أجَـلٌ وَأنَّ أبَا الحُسَيْـنِ كَـرِيـمُ

4 ـ مَا زِلْتُ عَنْ سُنَنِ الوِدَادِ وَلاَ غَدَتْ نَفْسِي عَلَى إلْـفٍ سِـوَاكَ تَحُـومُ

5 ـ لِمُحَمَّـدِ بْنِ الهَيْثَـمِ بْنِ شُبَابَـةٍ مَجْـدٌ إِلَى جَنْبِ السِّمَاكِ مُقِيـمُ[95]

وعليه يمكن التصور أنّ الإلمام يُكَمِّلُ الفعالية الشعرية، في نص أبي تمام، بحيث يمنحها درجة من التشتت والاتساع، وذلك في:

1 ـ الدورانية: ينطلق النص من لحظة زمنية فائتة(ظلمتك)، ثمّ يتوغل في القدم(زعمت)، ثمّ يرتد إلى الحاضر(عالم)، ثمّ يرجع إلى الماضي(مازلت)، ثمّ يرتدّ إلى الحاضر(مقيم). إنّ هذا التوصيف هو الذي يحدد زمن القصيدة الدائري، حيث تقوم البداية والنهاية على مستوى واحد.

2 ـ اللاتموقع: يتأسس النص على انتظام النسق التصويري المتجاور؛ فحركة القصيدة الدلالية تتأرجح بين: الصعود والنزول. فصوت القصيدة ينزل لحظة (الفقد) ويتجاور مع ما تجمع من الطلول والرسوم، ثم يصعد لحظة (التملك) ويتجاور مع ما يتوقعه من هبة الممدوح. إنّ هذا المزج في حركة الزمان والمكان، في القصيدة، في نظامها المضطرب، هو الذي يجعل التصوير منسقا، ويمنح الشعرية فعاليتها.

1 ـ 4 ـ 2 ـ 3 ـ الانتهاء:

وهو نهاية القصيدة؛ بمعنى أنه محصلة الخطاب الشعري، حيث" لا يمكن الزيادة عليه ولا يأتي بعده أحسن منه وإذا كان أول الشعر مفتاحا له وجب أن يكون الآخر قفلا عليه."[96] بمعنى إشعار المتلقي بدنو قفل القصيدة وانتهاء النفس الشعري. الأمر الذي يفتح الافتراضين الآتيين:

هل ينبغي أن تكون النهاية؛ نهاية النص الشعري، متوقعة بحسب الذي مهد له منذ البداية، بمعنى أن يكون النص مفتوحا؟

أم تكون النهاية مخيبة، أي غير متوقعة بحسب الذي مهد له منذ البداية، فينتج لنا نص مغلق؟

---

95) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 210/1. هواك عَفَا: زال وامَّحى ـ الطُّلُولُ: (ج) طَلَلٌ: وهو الشاخص من آثار الدار ـ اللَّوَى: الرمل المعوجُّ ـ الرُّسومُ: (ج) رَسْمٌ: وهو الأثر الباقي من الدار بعد أن تنمحي ـ النَّوَى: هو البُعْدُ ـ الإلْفُ: هو الصاحب المألوف ـ السِّمَاكِ: هو برج في السماء.
96) ـ **المصدر نفسه**، والصفحة

والحقيقة أنّ ابن رشيق يميل، بصفة أكيدة، جهة الافتراض الثاني، حيث يرى أنّ سبب تفضيل النقاد لمعلقة امريء القيس هو نهايتها، فهي تنفجر في الأخير، تنتشر إلى ما وراء حدود الشعرية؛ بأن لم يجعل لها قاعدة "فيقطعها والنفس بها متعلقة وفيها راغبة مشتهية ويبقى الكلام مبتورا كأن لم يتعمد جعله خاتمة."[97] أي انغلاق خطاب ونص امريء القيس على نفسيهما مما يوسع من احتمالية التأويل، ومنه "تكرارية" إنتاج النص الشعري/ المعلقة إثر تعدد قراءة/ كتابتها: (الطويل)

كأنَّ السِّبَاعَ فِيهِ غَـرْقَى عَـشِيَّةً بِأرْجَائِهِ القُصْوَى، أنَابِيشُ عُنْصُلِ[98]

ويمكن القول إنّ تصور ابن رشيق ينفتح على حركة دلالية تؤكد صحة تكرارية النص الشعري لامريء القيس، من جهة:

- إيقاع الهوية:

تثير نهاية النص الشعري لإمريء القيس مبدأ تكرار الصورة. وهو لا يريد إلى الإعادة المطلقة للبنية ذاتها، إنما يريد إلى توسيع المعنى إثر استنساخ ومحو البنية مع كل تكرار، أي قبول المعرفة للشيء نفسه على الرغم من التغيير الذي يحدثه التكرار، مما يقرب احتمالية تلبس المعنى بهويته المثالية عند المتلقي، أو انمحائها في الوقت ذاته. والهوية التي تقبل إمكانية اللاهوية تقبل التكرار؛ لأنّ صورة السحاب، في نص امريء القيس الآتي، على الرغم من تكراريتها، أي احتفاظها ببقية تشبهها من الآخر، فهي تعمل على ملء فراغ أو نقص تولد نتيجة غيابها عن الذي تكمله أو تحل محله. بمعنى أنّ البنية الإضافية تكرار للبنية الغائبة ونائبة عنها وهي، في الوقت نفسه، وحدة مغايرة ومختلفة عن الذي تنوب عنه، تؤدي إلى تغيير كل الذي جاءت لتحلّ مكانه:

1 - أصَاحِ تَرَى بَرْقًا أرِيكَ وَمِيضَهُ كَـلَمْعِ اليَـدَيْنِ فيِ حَـبَيْ مُكَلَّلِ

97) - ابن رشيق: **العمدة**، 211/1
98) - في العمدة: غُدَيَّةً. ينظر: **المصدر نفسه**، والصفحة. وينظر كذلك: **ديوان امريء القيس**، تحقيق: حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت - لبنان، ط1، 1409هـ - 1989م، ص55

2 ـ يُضِيءُ سَنَاهُ أوْ مَصَابِيحُ رَاهِبٍ أمَالَ السَّلِيطَ بِالذُّبَالِ المُفَتَّلِ

3 ـ قَعَدْتُ لَهُ وَصُحْبَتِي بَيْنَ ضَارِجٍ وَبَيْنَ العُذَيْبِ بَعْدَ مَا مُتَأَمَّلِي

4 ـ عَلَى قَطَنٍ بِالشَّيْمِ، أيْمَنُ صَوْبَهُ وَأيْسَرَهُ عَلَى السِّتَارِ فَيَذْبُلِ

5 ـ فَأضْحَى يَسُحُّ المَاءَ حَوْلَ كُتَيْفَةٍ يَكُبُّ عَلَى الأذْقَانِ دَوْحَ الكَنَهْبَلِ

6 ـ وَمَرَّ عَلَى القِنَانِ مِنْ نَفَيَانِهِ فَأنْزَلَ مِنْهُ العُصْمَ مِنْ كُلِّ مَنْزِلِ

7 ـ وَتَيْمَاءَ لَمْ يَتْرُكْ بِهَا جِذْعَ نَخْلَةٍ، وَلاَ أطُمًا إلاَّ مَشِيدًا بِجَنْدَلِ

8 ـ كَأنَّ ثَبِيرًا فِي عَرَانِينِ وَبْلِهِ كَبِيرُ أنَاسٍ فِي بِجَادٍ مُزَمَّلِ

9 ـ كَأنَّ ذُرا رَأسِ المُجَيْمِرِ غُدْوَةً، مِنَ السَّيْلِ وَالأغْثَاءِ فَلْكَةُ مِغْزَلِ

10 ـ وَأَلْقَى بِصَحْرَاءِ الغَبِيطِ بَعَاعَهُ نُزُولَ اليَمَانِي ذِي العِيَابِ المُحَمَّلِ

11 ـ كَأنَّ مَكَاكِيَّ الجِوَاءِ غُدَيَّةً صُبِحْنَ سُلاَفًا مِنْ رَحِيقٍ مُفَلْفَلِ

12 ـ كَأنَّ السِّبَاعَ فِيهِ غَرْقَى عَشِيَّةً بِأرْجَائِهِ القُصْوَى، أنَابِيشُ عُنْصُلِ[99]

وعلى اعتبار أنّ كل نص شعري هو "حكاية"، يمكن أن نقرأ/ نكتب النص الشعري السابق، بحسب تصور ابن رشيق، وفق الحركة السردية الآتية:

1/ صورة تحرك البرق.	2/ 1+ صورة التماع البرق.	3/ 1+2+ صورة المتفرج على السحاب.
4/ 1+...+3+ صورة	5/ 1+...+4+ صورة	6/ 1+...+5+ صورة

99) ـ **ديوان امريء القيس**، ص 51، 55 . الحُبَيُّ: السحاب المتراكم ـ السَّنَا: الضوء ـ السَّلِيطُ: الزيت ـ الذُّبَالُ: (ج) ذُبَالة، وهي: الفتيلة ـ ضارج والعذيب: موضعان. وفي هذا البيت (3) يوجد كسر عروضيّ لم نهتد إلى تصويبه ـ القطن: جبل في بني أسد، وكذلك الستار ويذبل جبلان، بينهما وبين قطن مسافة بعيدة ـ الصوب: المطر ـ الشيم: النظر إلى البرق مع ترقب المطر ـ الدوح: (ج) دوْحة، وهي: الشجرة العظيمة ـ الكنهبل: نوع من شجر البادية ـ القنان: اسم جبل لبني أسد ـ النفيان: ما يتطاير من قطر المطر ـ العصم: (ج) أعصم، وهو: الذي في إحدى يديه بياض من الأوعال وغيرها ـ تيماء: قرية في بلاد العرب ـ الأطم: القصر ـ الجندل: الصخر ـ ثبير: جبل ـ العرانين: (ج) العرنين، وهو: الأنف ـ البجاد: الكساء المخطّط ـ التزميل: التلفيف بالثياب ـ الذّرى: (ج) ذروة، وهي: أعلى الشيء ـ المجيمر: أكمة في أرض بني فزارة ـ الأغثاء: (ج) غثاء، وهو: ما جاء به السيل من الحشيش والشجر والتراب وغير ذلك ـ فلكة المغزل: قطعة مستديرة من الخشب تجعل فوق المغزل، وتثبت السنارة فوقها، وعود المغزل من تحتها ـ الغبيط: أكمة انخفض وسطها وارتفع طرفاها ـ البعاع: الثِّقل ـ زول اليماني: نزول التاجر اليماني ـ العياب: (ج) عيبة، وهي: الثياب ـ المكاكيّ: (ج) المكاء، وهو: نوع من الطير ـ الجواء: الوادي ـ غديّة: تصغير غدوة أو غداة ـ الصَّبح: سقي الصبوح ـ السلاف: أجود الخمر، وهو الذي ينعصر من العنب من دون عصر ـ المفلفل: الذي ألقي فيه الفلفل ـ الأنابيش: (ج) أنبوشة: أصول النبت، سميت بذلك لأنه ينبش عنها ـ العنصل: البصل البري.

المتشوف للمطر.	هطول المطر.	هروب الأوعال.
7/ 1+...+6+ صورة القرية تحت المطر.	8/ 1+...+7+ صورة الجبل تحت المطر.	9/ 1+...+8+ صورة الأكمة وهي محاطة بغثاء السيل.
10/ 1+...+9+ صورة الصحراء بعد زوال المطر.	11/ 1+...+10+ صورة الطير المغرد.	12/ 1+...+11+ صورة غرق السباع.
13/ 1+...+12+ صورة النهاية؛ تعالق المتلقي مع الخاتمة النصية وما ينتج عنه من توقع.	Ø	Ø

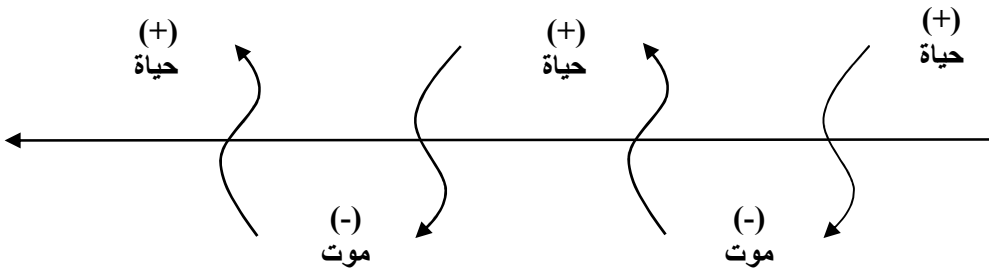
إنّ منطق التصوير في هذا النص يحيل إلى التقنية السينمائية المعروفة بـ: "التصوير السريع - Flash". وعليه يمكن اختزال هذا المنطق، من جهة البنية الحدثية في النص، إلى ثلاثة أحداث رئيسية هي:

1 ـ ترقّب المطر؛ حيث يختصر الحركة التصويرية الدالة على: تشكل السحاب ـ حركة لمعان البرق ـ المتفرج على السحاب.

2 ـ نزول المطر؛ حيث يختصر الحركة التصورية الدالة على: مشهد القرية، والجبل تحت المطر ـ حركة هروب الأوعال ـ صورة الأكمة المحاطة بغثاء السيل.

3 ـ توقف المطر؛ حيث يختصر الحركة التصورية الدالة على: مشهد الصحراء ـ صورة الطير المغرد ـ صورة مصرع السباع.

وعليه، يمكن ملاحظة أنّ فعالية التصوير تقوم على تصعيد الثنائية الضدية: الأعلى/ الأسفل، وتفجيرها في النص، بحيث تسمح بتشتت الخاتمة؛ على اعتبار أنها النقطة التي تتركز فيها الرؤيا الشعرية، وتنفلت وراء حدودها وأبعادها. فالأعلى يجمع بين الدوال: السحاب، البرق، المطر، الجبل، الأكمة، الطير. والأسفل يجمع بين الدوال: الأوعال، القرية، الصحراء، السباع. والعلاقة القائمة بين الثنائية هي علاقة "صراع دراماتيكي" بين الحياة؛ قناع الأعلى، وبين الموت؛ قناع الأسفل، تتفجر في الأخير، في الخاتمة، في معنى "اللاانتصار"، أي خاتمة مفتوحة؛ لأن العلاقة بين الحياة والموت استمرارية، لا تنتهي أبدا.



وبناءً عليه، تصبح الخاتمة النصية مخيبة على اعتبار أن المطر، وفق عرف الشعرية لنص امريء القيس، يدل على الخصب، أي الحياة. ولكنه، بحسب الفاتحة النصية، يدلّ على الموت؛ على اعتبار أنّ القبيلة ترحل خلف النماء الذي يخلفه المطر. فتصبح الخاتمة النصية، في الأخير، ميلادا للحياة التي تسمح للقاريء بتجديد تصورها كما يريد، إذ يملك من مؤشرات التوقع؛ التداعيات، ما يؤهله لذلك. من هنا نرى أنّ ابن رشيق قد قارب الحقيقة حين اعتقد أن الخاتمة النصية لامريء القيس تعد مثالا في ذاتها من جهة النضج الفني، وذلك حين أكد على انغلاق النص الشعري. فالقاريء سوف يتعالق معها من جهة توقعه بما سوف يحدث بعد المطر، بعد الرحيل خلفه، أي ميلاد حركة حياة جديدة، تشتبه مع الأخرى لكنها ليست هي نفسها؛ بمعنى أنها لن تتكرر بالصفة ذاتها. وعليه فلا حاجة من تكرار نص منته، معروف لدى المتلقي إن لم يكن اختلافيا، أي يصور حياة جديدة، مختلفة، كما يتوقعها المتلقي.

وعليه، يمكن التمثيل للخاتمة النصية لامريء القيس، وفق حركة التصوير السردي، بالسداسية الآتية:

الموضوع:	الذات:	المرسل إليه:
حركة الصراع المستمرة بين الحياة والموت.	البحث عن أجوبة تبرر استمرارية هذا الصراع، ومنطق حتميته في الحياة.	الزمن بحكم أنه المتلقي لهذه الأسئلة الوجودية، وهو، في الوقت نفسه، الحيز الذي تتفجر فيه هذه الاستمرارية.
المساعد:	المرسل:	المعارض:
الزمن؛ فالأفق الجماعي سوف يساعد على إنتاج معرفة تخفف من إلحاح هذه الأسئلة، من خلال اتساع الخبرة. الذات في إصرارها على ضرورة البحث عن الأجوبة التي تبرر حتمية هذا الصراع.	الذات في انغلاقها على نفسها؛ الأسئلة الوجودية، الملحة، غير المبررة.	الزمن في تغليبه الدال السلبي لطرفي الصراع؛ الموت. الذات في استسلامها، في عدم رغبتها في ضرورة الكشف عن الأجوبة التي تبرر حتمية هذا الصراع.

ويمكن التمثيل للخاتمة النصية لامريء القيس، وفق الرؤيا النقدية، بالسداسية الآتية:

الموضوع:	الذات:	المرسل إليه:
كتابة الخاتمة النصية.	أفق التوقع؛ تكرار فعالية القراءة مما يسمح بتكرار فعالية الكتابة.	التلقي بحكم أنه تكرار لعملية الكتابة، أي تكرار كتابة الخاتمة النصية.
المساعد:	المرسل:	المعارض:

انغلاق الصورة؛ حيث تسمح الفعالية التصويرية الأيقونية بتكرار الصورة، الذي يتيح فرصة الانتشار والتشتت.	الخاتمة النصية المغلقة.	مركزية التلقي في انغلاقها على الخاتمة. تعالي الخاتمة على التلقي.

2 ـ شعرية المهد:

من المؤكد أنّ شرط نجاح التجربة الشعرية يتوقف على مدى تأثيرها في المتلقي؛ فـ "الشعر ما أطرب وهز النفوس وحرك الطباع"[100]. ويمكن أن نتصور، بناءً على هذه الإشارة، أنّ شرط التأثير في المتلقي، يتضمن الإيقاع، كشرط أساسي، لاكتمال نجاح التجربة الشعرية؛ فالشعر، كما يبدو، ينحدر في الأصل من الغناء[101]، ثمّ إنّ نماذج الشعر العربية المنتقلة إلينا عبر سياقاتها التاريخية لم يكتب لها الخلود إلا من خلال قدرتها على المزج بين عنصري: الفكرة والإيقاع، الأمر الذي سهل عملية حفظها وإعادة ترديدها على الذاكرة السمعية. وعليه عُدَّ الإيقاع عنصرا أساسيا لاكتمال نضج الرؤيا الشعرية. وعلى هذا الأساس نبدأ في قراءة بعض الجوانب الإيقاعية التي ركز عليها، ابن رشيق، جهده التأصيلي في إطار شعريته العام. وعلينا، أولاً، التوقف عند "الإيقاع"، وكيفية استثمار ابن رشيق لهذا المفهوم في تطوير رؤيته النقدية.

2 ـ 1 ـ الإيقاع:

ينبغي علينا، أولاً، تذكر هيمنة شخصية ابن رشيق الشاعر، طيلة تنامي خطاب العمدة النقدي، على حساب شخصية ابن رشيق الناقد. وعليه فإنذ ابن رشيق يتصور القضايا النقدية المطروحة في حيز الشعرية من منظور الشاعر، وليس الناقد، أي من منظور شمولي. فالشاعر صاحب رؤيا شعرية ناضجة، تتصور القضايا النقدية؛ الإيقاع على نحو أكثر تحديدا، من منطلق التجربة، وليس من منطلق نظري يعتمد البحث في النصوص الشعرية بهدف التأصيل للقضية، وهو

100) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 115/1
101) ـ ينظر، **المصدر نفسه**، 12/1، وكذلك: 313/2، 314

السبب ذاته الذي دفع ابن رشيق إلى عدم تعمق البحث في قضية الإيقاع. فنظرا لوضوح الرؤيا عنده واكتمالها؛ مفهوم الإيقاع كأولية شعرية، التي توسع من الافتراض الذي يتصور انتشارها لدى المتلقي، على الأقل، بمفهوم "القوة"، أي كأولية وجدت لاكتمال التجربة الشعرية من دون وعي نقدي بها، وهذا يكفي لتحقق وعي ابن رشيق بالإيقاع وإن لم يصرح به. وعليه سوف نلاحق انتشار هذا المفهوم في سياقات العمدة على النحو الآتي:

أ ـ الفعل: يتكرر الفعل"يقع"، واسم المكان "موْقِع"، في سياقات عديدة من العمدة، من ذلك:

ـ " ليس للجودة في الشعر صفة، إنما هو شيء (يقع) في النفس عند المميز."

ـ " وهذه زيادة في فضل الشعر، وتنبيه على قدره وحسن (موقعه) من كل نفس."

وعلى اعتبار أنّ الاسم "موقع" يشترك مع الفعل (يقع) في الصيغة الصرفية ذاتها؛ (مَفْعَل) مأخوذ من (يَفْعَل)، يمكن إذاً تتبع الدلالة السياقية من جهة الدال/ الفعل؛ لأنّ اسم المكان يؤخذ من الفعل للدلالة على مكان الحدث. وعليه يتحقق لدينا الجدول الدلالي الآتي:

الدال	الأثر	الإسقاط السياقي	التعليق
يقع	يسقط	(-)	حركة لاإرادية تتم من الأعلى إلى الأسفل.
"	ينزل	(-)	حركة إرادية تتم من الأعلى إلى الأسفل، إضافة إلى احتمالية التموضع في فضاء يتحدد بأبعاد مادية: الأرض، البيت مثلا.
"	يؤثر	(+)	احتمال الدال لمعاني: اللذة، والتحريك، والتوجيه إلى غاية مقصودة. وهي دلالات تتقاطع مع الدلالة السياقية للنصين السابقين.
"	يؤسر	(-)	احتمال الدال لمعاني: السلب، والإخضاع بالقوة، والتجريد من

			الإرادة، بهدف التملك.
"	يعرض	(-)	حركة عرضية، أي شعور يطرأ بصفة عفوية.
"	يثبت	(-)	حركة مقصودة تستلزم البرهنة، وهي تتنافى مع حركة الشعر الذي يهدف إلى تحريك الشعور.
"	الحظوة	(-)	يريد هذا الدال إلى التقدير وإحراز منزلة عند المتلقي، عكس الشعر الذي يريد إلى التفاعل بينه وبين المتلقي لتحقيق الانفعال.
"	وجب	(-)	يريد إلى تحقيق الشيء بالقوة؛ قوة الحجة، القانون. عكس الشعر الذي يريد إلى تحقيق الشيء بالتفاعل بينه وبين المتلقي بصفة تقترب أكثر من مخاطبة الأرواح.
"	عزف (يُوَقِّعُ)	(+)	يتطابق هذا الدال مع الدلالة السياقية للنصين السابقين. فالعزف، من وجهة التشاكل، يريد إلى التأثير في المتلقي، وكذلك الشعر **(102)**

وعليه يمكن التصور أنّ الانتقائية، التي وقَّع بها ابن رشيق نصيه السابقين، تنفتح على الدلالة التي تثيرها مفردة "يُؤثِّر"، كـ"أثر لاحق" ينتشر من المفردة "يقع". وأنّ هذا "التأثير" ينتج من "أثر سابق" تثيره مفردة "يُوَقَّعُ". وأنّ "الثنية" التي تقوم بين: فعل الفعل "يُوَقِّعُ" وبين رد الفعل "يُؤَثِّرُ" تنتج أثرا آخر؛ الماـ بين، هو "الإيقاع" كبديل موضوعي يوطد علاقة التأثير بين النص والمتلقي على أساس أولية التأثير بينهما التي تقوم على عنصر الإيقاع.

ب ـ <u>أثر الفعل</u>:

بالانطلاق من المبدإ نفسه، أي الانتقائية؛ بمعنى المقصدية في موضعة الدوال في سياقاتها، يتأكد لدينا وعي ابن رشيق النقدي بمفهوم "الإيقاع"، وذلك في الإشارات الآتية:

102) ـ ينظر، الفيروزآبادي: **المعجم المحيط**، (باب العين فصل الواو)

ـ توصيف الأعشى بـ «صنّاجة العرب». فالصَّنْجُ[103] آلة موسيقية تحافظ على درجة الإيقاع؛ الإيقاع القاعدي، طيلة النص الموسيقي، من ذلك الفاصلة: "دُمْ تَكْ تَكْ دُمْ". وكذلك يتمظهر شعر الأعشى؛ إذ يحافظ على توتر إيقاعي طيلة تنامي القصيدة، وهذا التوتر الإيقاعي لا يتأتى من الوزن وحده، أو من قوة الألفاظ، أو التصوير، إنما يتفجر من الكل.

ـ أثر شعر بشار بن برد: إذ يحدث "هزّة" و"جلبة" في نفس المتلقي. والتأثير ينتج من الإيقاع؛ لأنّ شعر تلك الفترة يعتمد الإلقاء لتوصيل صوت القصيدة، فأول مايثيره النص في المتلقي هو السمع، والسمع يثيره الصوت الحسن، أي إيقاع القصيدة.

ـ وفي معرض حديثه عن أولوية الشعر بالنسبة للنثر، مقابلة اللّفظ بالدرّ ومقابلة النظم(سلكه في عقد) بالنظم(إنشاء قصيدة)، يشير ابن رشيق، إلى مفهوم الإيقاع بوعيه الحديث. فسلك الدر/ اللفظ في سلك واحد يجمعها؛ خطية التشكيل اللغوي على مستوى تنامي القصيدة، بحيث يؤثر في المتلقي من جهة: الحركة، والنسبة، والتناسب، والنظام، والمعاودة الدورية، على اعتبار أنّ السلك دائري الشكل؛ فالبدء تكملة للانتهاء والعكس، وكذلك تناسب كمية الدر وكيفية انتظامه وحركته في النظام/ النسق الكلي، أي القصيدة.

جـ ـ <u>فعل الأثر</u>:

يبدو أنّ الحركة الدلالية للنصين:

ـ "الشعر ما أطرب وهزّ النفوس وحرّك الطباع"[104]

ـ "إنّ الأوزان قواعد الألحان، والأشعار معايير الأوتار لا محالة"[105]

103) ـ الصَّنْجُ: هو صفيحة مستديرة من النحاس الأصفر تُثَبَّتُ في أطراف الدُفّ أو في أطراف الراقصة يُدقُّ بها عند الطرب.
104) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 107/1
105) ـ **المصدر نفسه**، 26/1

تتجه نحو الإيقاع مباشرة؛ إذ ترتبط دلالة الأفعال: "أطرب" و"هزّ" و"حرّك" بالتأثر الذي يلتصق بالإيقاع. إنّ فعالية الدوال السابقة "حركية" تتحقق كرد فعل يتطلب مثيرًا سابقا، كشرط أساسي لاكتمال الفعالية الشعرية، هو توتر الإيقاع. بمعنى أنّ هذا الأخير يثير في المتلقي لذّة الطرب، والهزّ، والتحرّك، فيندفع في تنفيذها في صورها العملية السابقة.

وإذا استرجعنا تمفصلات من قبيل:

ـ قصة تعرف العرب على الوزن الشعري التي تنبثق من الغناء: «وايداه» أو«هايداه»، والتي تحيل إلى الإيقاع، على اعتبار أنّ العربي اكتشف بذوقه نغمية النص الشعري وفرّق بينه وبين النصوص الأخرى بالذوق ذاته وليس بالأوزان أو أي معيار آخر.

ـ والذي يعمق الأثر؛ ارتباط الشعر بالحس والذوق أكثر من ارتباطه بالوزن، إضافة إلى الأولية كما أمكننا ملاحظة ذلك، هو الصيغة التفاعلية بين النص/ المتلقي التي تتأسس على الانفعال الحسي الذي ينتج عنه التأثر واللذّة. فتلازمية الشعر بالغناء، على اعتبار أنّ "الأوزان قواعد الألحان، والأشعار معايير الأوتار لا محالة "تجعل منه يقترب من الإيقاع أكثر من الوزن لصلة الأول بالروح، وصلة الثاني بالتأسيس النظري الذي يفرغه من محتواه الدلالي.

ـ وتأكيد ابن رشيق على العلاقة الجوهرية، التي تزاوج بين صوت الشاعر ونصه الشعري، وتعالق صوت النص وروح المتلقي، التي تقوم على رهافة الذوق والإحساس بتوتر الإيقاع في النص الشعري، وليس عن خبرة بالوزن؛ لأنّ الوزن ما هو إلا صيغة نظرية ابتدعها الفراهيدي لمحاصرة الإيقاع بشكل نظري بارد.

هذه التمفصلات كلها، وغيرها، تعمق وعي ابن رشيق بمفهوم الإيقاع، وإن لم يتقدم بصيغة مفهومية واضحة يعرض فيها تصوره أو يمكن القاريء من ملاحقة تصوره عن الإيقاع، بالطريقة التي يتصورها النقد الحديث، أي كل حركة تخضع إلى "النسبية في الكميات والتناسب في الكيفيات

والنظام والمعاودة الدورية."[106] فالإيقاع حركة؛ لأنه بطبيعته الفنية يتطلب صيغة نظامية تستلزم مباديء تُكَمِّلُ بعضها البعض حتى تتحقق هويته. فالنسبية تحقق العلاقة بين شيئين متناسبين في الحركة والزمان والأداء، والتناسب هو من يوفق بينهما، ويعني النظام الترتيب والتناسق، والمعاودة الدورية ضرورية لتحقق الإيقاع فلا إيقاع بلا تكرار ومعاودة.

وعليه كيف يتصور ابن رشيق حركة الإيقاع في مشروعه الشعري؟

2 - 1 - 1 - الوزن:

يعتبر الوزن من "أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية"[107]، ونظرا لمكانته من الشعر، فقد نظر إليه ابن رشيق على أنه الحد الفاصل بينه وبين النثر. ويمكن ملاحظة تقاطع عرضي يحدث بين تصور ابن رشيق، وآخر لاحق، يؤكده الرومانسيون، بشكل عميق ومكثف، مفاده أنّ الوزن صفة الشعر الجوهرية، وعلى هذا يمكننا القول إنّ تأكيد ابن رشيق على أهمية الوزن يعتبر "الالتفاتة الوحيدة التي تنظر إلى الشعر من حيث علاقته بفن آخر." [108] وانطلاقا من هذا التصور يوجه ابن رشيق اهتمامه إلى دراسة أوزان الشعر.

ويمكننا القول، إنّ غياب صوت ابن رشيق، أثناء تركيزه على نقل مواد موضوعه، من خلال إصراره على التموقع خلف أصوات متعددة، عرفت بتخصصها في مجال الشعرية وقضاياها، ولعلّ من أبرزها: الفراهيدي، والنحاس، والزجاج، والقزاز، والأخفش، والنهشلي، مفضلا بذلك التموضع "في وجهة نظر ملاحظ موضوعي،"[109] لا يوهم بصفة الموضوعية بقدر ما يجذّر منظور الرؤيا لديه. فطريقة "الأبدال السبعة"[110]؛ الأصوات الستّة المكمّلة لصوت ابن رشيق ليكون صوته هو حقا، تحيل إلى الاخـ(ت)ـلاف؛ فابن رشيق يرفض أن يكون حدا شعريا تنتج عنه مركزية جديدة، فالطبيعة الاختلافية للشعر تحول دون ذلك، أي أنّ الشعر أكبر من أي تقعيد وإن كان يقبله كضرورة

106) - محمد العياشي: **نظرية إيقاع الشعر العربي**، المطبعة العربية، تونس، ط1، 1976م، ص42
107) - ابن رشيق: **العمدة**، 121/1
108) - إحسان عباس: **فن الشعر**، ص16
109) - جيرار جينيت وآخرون: **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 1989م، ص88
110) - الأبدال: الأولياء والعُبَّاد سموا بذلك لأنهم كلما مات منهم واحد أبْدِل بآخر.

نقدية لفهم آلية الشعرية المتجددة، وهو ما يؤكد تصور ابن رشيق لهوية الشعر بأنه: بنية فنية لغوية جمالية مستقلة بذاتها[111]، وذلك حين يركز، أثناء سرده الطويل لأوزان الشعر، على ثلاث مقولات تكوِّن لديه "الشاعر الكامل"، وهي:

1 ـ الفحولة: حيث لا يكون الشاعر فحلا ما لم يكن راوية.

2 ـ التصرُّف: كذلك ينبغي على الشاعر أن يجيد التصرف في مختلف الفنون الشعرية المعروفة.

3 ـ الطبع: فضلا عن سهولة قوله الشعر عن طبع كامن فيه وليس عن تكلف.

إنّ هذه المقولات الثلاث وإن كانت توهم بالتركيز على ماهية "الشاعر المطبوع" إلا أنها تركز على قيمة "الذوق الفني" على نحو أكثر تحديدا. فالملاحظات النوعية التي كشف عنها ابن رشيق طيلة تنامي الخط الشعري للعمدة تنمّ عن وعي نقدي عميق، من ذلك:

ـ تتبع مدرسة "عبيد الشعر" والتنويه بأهمية التلمذة ومحاكاة التجارب السابقة بالنسبة للشاعر المبتديء.

ـ التركيز على سعة الحفظ بحيث تزود الذاكرة بمادة لغوية خام، وكذلك بأبنية شعرية جاهزة تدعم الانطلاقات الشعرية الغضّة.

ـ توسيع مبدإ "التجريب الشعري" من جهة التنويع الإيقاعي خاصة، بهدف إيجاد أطر إيقاعية جديدة لاحتواء التجربة الشعرية.

الأمر الذي يدفعنا إلى القول إنّ ابن رشيق يتصور الشاعر يتعالى على القواعد والأوزان الشعرية إذ هو الذي يصنعها لغاية ثم لا يلبث فيكسرها للغاية نفسها، ولعل في القصص المرتبطة بأبي العتاهية؛ محاكاة صوت المطرقة مثلا، خير دليل على ذلك. فهو يرى أنّ الشاعر ينطلق، في

111) ـ ينظر، وهب أحمد رومية: **شعرنا القديم والنقد الجديد**، ص 25

تكييف تجربته الشعرية مع ما يوافقها من البحور، من ذوقه الفني الصافي الذي يستطيع أن يوفق إلى اختيار التناسب الصوتي بين تفاعيل بحر عن سواها، مما يفيده في تحقيق أثر تجربته الشعرية بكل نجاح، وهو الذي يؤكده نص ابن رشيق نفسه: "والمطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان، وأسمائها، وعللها، لنبوِّ ذوقه عن المزاحف منها والمستكره. والضعيف الطبع محتاج إلى معرفة شيء من ذلك، يعينه على ما يحاوله في هذا الشأن."[112]

والمقصود من الذوق،" شيء يدخل في تركيبه الحس والعقل معا، وهو لا يخلص من العاطفة فقط، ويقترن بالذكاء. وبقدر ما يوهب كأنه فطري، يكتسب بمعارف وخبرات توجد خارج الذات. ولعلّ هذا التركيب من أسباب اختلافه باختلاف الأفراد، حتى ليندر أن يتفق اثنان اتفاقا كاملا في تقدير أي أثر أدبي لبيان ما فيه من عناصر جمالية. من هنا قيل إن هناك ذوقا للاستعداد الفطري وقدرة المتذوق على أن يتأمل ويشارك، على أن يكون قد حصل قدرا موفورا من الثقافة."[113] ومن هنا يمكننا أن نميز بين مستويين اثنين يتداخلان في صياغة الذوق: المستوى الأول ويتمثل بصفة أساسية في الأمور الفطرية. و يتمثل المستوى الثاني في الخبرات المتنوعة، والقراءات المتصلة التي يتملكها الفرد عن طريق الثقافة والاحتكاك بالآخرين. وهو ما يريد إليه ابن رشيق في قوله:

"الشاعر مأخوذ بكل علم مطلوب بكل مكرمة؛ لاتساع الشعر واحتماله كلما حمّل من نحو ولغة وفقه وخبر وحساب وفريضة واحتياج أكثر هذه العلوم إلى شهادته وهو مكتف بذاته مستغن عما سواه ولأنّه قيد للأخبار وتجديد للآثار. وصاحبه الذي يذم ويحمد ويهجو ويمدح ويعرف ما يأتي الناس من محاسن الأشياء وما يذرونه فهو على نفسه شاهد وبحجته مأخوذ، وليأخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر ومعرفة النسب وأيام العرب ليستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذكر الآثار وضرب الأمثال وليعلق بنفسه بعض أنفاسهم ويقوى طبعه بقوة طباعهم فقد وجدنا الشاعر من المطبوعين المتقدمين يفضل أصحابه برواية الشعر ومعرفة الأخبار والتلمذة بمن فوقه من الشعراء فيقولون: فلان شاعر راوية يريدون أنه إذا كان راوية عرف المقاصد وسهل عليه مأخذ الكلام ولم يضق به

112) - ابن رشيق: **العمدة**، 121/1
113) - أحمد كمال زكي: **النقد الأدبي الحديث أصوله ومناهجه**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، 1978م، ص41

المذهب وإذا كان مطبوعا لا علم له ولا رواية ضل واهتدى من حيث لا يعلم، وربما طلب المعنى فلم يصل إليه وهو ماثل بين يديه لضعف آلته كالمقعد يجد في نفسه القوة على النهوض فلا تعينه الآلة."[114]

وعلى هذا ينبغي دعم الاستعداد الفردي بالخبرات الثقافية؛ فـ "الذوق إذًا كان وسيلة للإدراك فإنه ليس وسيلة للمعرفة التي لدى الغير، فالذوق عنصر شخصي والمعرفة ملك شائع، والملكة التي يستحيل بها الذوق معرفة هي ملكة التفكير، فـ: بالفكر ندعم الذوق وننقله من خاص إلى عام."[115] وإذا كان الذوق الخاص يتحول إلى ذوق عام معرفي؛ بمعنى الاشتراك في نوعية المعرفة الأدبية بين الشاعر والمتلقي، ومن أجل أن يتحقق هذا الهدف ينبغي، على الشاعر أو الناقد على حدّ سواء، أن يتوفر إلى جانب الحاسة الفنية، "طبعا صافيا، وأذنا موسيقية، يحسان معا الجمال الصوتي، والتناسب النغمي واللحني بين الإيقاعات، أو التفاعيل."[116] وهو المقصود ذاته، من وراء التلميح بالذوق، أي امتلاك حاسة فنية يشترك في اكتسابها الشاعر أو الناقد، من خلال كثرة حفظه لنصوص الشعر، وممارسته الطويلة لإنشاده وسماعه، فهذه الممارسة الطويلة، لحفظ الشعر وإنشاده، وسماعه، تكسب صاحبها، حاسة فنية يستطيع بها تمييز جيد الشعر من رديئه، وصحيح وزنه من المزاحف، أو المعتل. وعلى هذا الأساس عُدَّ" من مستلزمات الذوق السليم ومتمماته الإحساس المرهف."[117]

والحقيقة أنّ الوزن ليس مجرد شكل خارجي يمكن الاستغناء عنه، إنما هو جوهر الشعر وفعاليته فـ "أول ما يلفت الانتباه في الصياغة اللغوية للشعر هو بنيتها المنتظمة في إيقاع يصلها ـ من حيث الظاهر ـ بالموسيقى[...] تترتب على انتظامها الآلي في التعبير عن الانفعال"[118] بمعنى أنّ بنية القصيدة تخضع للنسبية والتناسب، أي إلى قانون الإيقاع على اعتبار أنّ الوزن يساوي الإيقاع؛ فمن الوزن الثقيل والخفيف، وكذلك نقول: إيقاع خفيف أو ثقيل. ونلمس مبررا لذلك في بنية القصيدة ذاتها؛ فالوزن يتأسس، من حيث الشكل، على تكرار أو "التزام كل بيت من أبياتها بعدد من

114) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 168/1
115) ـ محمد مندور: **في الأدب والنقد**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط5، 1969م، ص10
116) ـ عثمان موافي: **في نظرية الأدب**، ص89
117) ـ علي جواد طاهر: **مقدمة في النقد الأدبي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مصر، ط1، 1979م، ص343
118) ـ جابر عصفور: **مفهوم الشعر**، ص48

التفاعيل لا يزيد الشاعر عليه ولا ينقص منه، من أول بيت إلى آخر بيت في قصيدته، ويقوم على انقسام كل بيت إلى شطرين متساويين بينهما فاصل زمني تام، ينقطع فيه الإيقاع بل يسكت الصوت تماما ثم يعود فيكرر الإيقاع تكريرا مضبوطا، ماعدا ما قد يوجد من فرق بين العروض والضرب، وهو فرق يلتزم في جميع أبيات القصيدة."[119] فالشعر غير الموسيقى وإن اشتمل عليها، وهذا يعني أن الوزن يرتبط بشكل الشعر ومضمونه أيضا؛ فهو "جزء لا يتجزأ من الإنتاج الشعري، وليس قالبا خارجيا ـ وحسب ـ تصب فيه التجربة."[120] وهذا يرجع إلى أنّ الوزن في حقيقته، ينتج من حالة: "التوازن النفسي" التي تنتج إثر إطلاق العاطفة بدون شرط أو قيد، ثم محاولة السيطرة عليها وذلك بفرض نوع من النظام، وحدة إيقاعية متكررة. فارتباط الوزن بذوق الشاعر ورهافة شعوره يتجه بالاعتقاد إلى أنّ تصور ابن رشيق ينطلق، في الحقيقة، من حيث المبدإ، من هذا التصور بذاته. وإلا فلماذا يهيب بالشاعر إذاً، إلى ضرورة الانفتاح على مختلف السبل المعرفية إن لم يكن من أجل تنمية ذوقه الفني؟

وهذا من شأنه أن يدفع إلى الاعتراف بأصالة هذا التصور من حيث إنّه اعتبر "الوزن في الشعر من أهمّ مقوماته وأولاها به خصوصية، لما له من تأثير في إثارة الانفعال وإحداث التخييل المناسب،"[121] أي من خلال نظرته إلى الشعر بوصفه بنية لغوية ـ جمالية مكتملة بذاتها يضاف لها الوزن، وهو، في الوقت نفسه، شيء ناقص يستكمله الوزن ليكون هو نفسه حقا. وهو ما يعدل من رؤيا ابن رشيق لدينا، ويلبسها صفة الوضوح، بحيث يتأكد، من خلال ما سبق، حرص ابن رشيق على التأكيد أن القول لا يكون شعرا إلا إذا اجتمع فيه المحاكاة والوزن معا، فـ "المحاكاة (الاستخدام الخاص للغة) والوزن هما العنصران الجوهريان اللذان يميزان الشعر عن غيره من ألوان القول،"[122] وذلك حين يؤكد أنّه "إذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه أو استظراف لفظ وابتداعه أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني أو نقص مما أطاله سواه من

119) ـ محمد النويهي: **قضية الشعر الجديد**، دار الفكر ومكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1971م، ص87

120) ـ ينظر، مصطفى بدوي: **كولردج، من سلسلة نوابغ الفكر الغربي**، دار المعارف، مصر، (د.ط)، 1958م ص17

121) ـ ناجي مجيد عبد الحميد: **الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ـ لبنان، (د.ط)، 1984م، ص56

122) ـ ألفت كمال الروبي: **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ـ لبنان، ط1، 1983م، ص231

الألفاظ أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر ـ كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير."[123] وهذا من شأنه أن يؤكد، أيضا، أنّ الوزن لا يكفي وحده للتمييز بين الشعر والنثر، لأنّ هناك أقوالا موزونة لا ترقى إلى الشعر ويمكن عدها نظما عاديا، ومن هنا نفهم تأكيد ابن رشيق "على أولوية المحاكاة والشاعرية «Poétique» في الشعر، ولكن هذا لا ينفي اختصاص الوزن بالشعر، والاعتراف به سمة تميز الشعر من النثر."[124] وهذا الذي يؤكده ابن رشيق، ذاته، حين افترض أنّ الوزن، من شأنه وحده، أن يميز الشعر على أنّه كلام موزون وليس منثورا.

2 - 1 - 2 - القافية

لا يستطيع النص الشعري أن يؤدي فعاليته إلا بحدوث نوع من الانسجام الصوتي بين جميع عناصر الإيقاع في القصيدة كلها، وقد تحدد جزء منه آنفا من حيث الوزن، وتأتي القافية بوصفها من أهمّ عناصر الإيقاع بحيث تتحكم في ضبطه واتزانه على أساس أنّ الوزن "مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة"[125]، ثم إنها تساعد الوزن على إحداث هذا الانسجام الصوتي والتناسب النغمي على اعتبار أنها "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية"[126]. وعلى هذا فالقافية تتعدى كونها ضابط الإيقاع في البيت وحده، على مذهب من رأى أنّ "القافية ما لزم الشاعر تكراره في آخر كل بيت"[127] إلى ضابط الإيقاع في القصيدة كلها "على من رأى أنّ الشعر ما جاوز بيتا واتفقت أوزانه وقوافيه."[128]

وعلى هذا الأساس عُدَّت القافية من أهم عناصر الإيقاع، وبما أنّ ابن رشيق، كما ثبت لدينا، يركز جهده النقدي على محاولة بناء تصور أصيل لمفهوم الشعر كبنية جمالية لغوية مستقلة بذاتها، فإنه يركز جهده، بالتالي، على القافية وما تثيره من قضايا تتعلق بأسباب حركة انحراف الشعر وانقلابه على مركزية العمود الشعري السائدة، حيث استدعت التجربة الشعورية أن يبحث الشاعر

123) - ابن رشيق:**العمدة**، 104/1
124) - نور الدين السد: **الشعرية العربية**، ص91
125) - ابن رشيق: **العمدة**، 121/1
126) - **المصدر نفسه**، 135/1
127) - **المصدر نفسه**، 136/1
128) - **المصدر نفسه**، 135/1

عن أطر جديدة تستوعب تجاربه الشعرية، فكان أن عرف نوعا من القصائد تتميز ببعض الخصائص من ذلك تتبعه لحركة تطور بعض القصائد بهدف الكشف عن المحاولات الأولى للخروج عن مركزية عمود الشعر ومحاولة كسر نمطيته:

ـ القواديسي: نسبة إلى قواديس السانية لارتفاع بعض قوافيه من جهة وانخفاضها في الجهة الأخرى، وهو نوع من الرجز؛ المربوع، يتعمد فيه الشاعر الإقواء، والإيطاء عن قصد[129] أي أنّ الشاعر يبحث عن خرق القانون المتداول ليساير إيقاعه؛ لأنّه أكبر من الوزن وقواعده على حد قول أبي العتاهية: "أنا أكبر من الوزن"، من ذلك مقطعة طلحة بن عبيد الله العوني: (مجزوء الرجز)

كَمْ لِلدُّمَى الأبْكَارِ بِالـ (م) خَبْتَيْنِ مِنْ مَنَــازِلِ
بِمُهْجَتِي لِلوَجْدِ مِــنْ تَذْكَارِهَا مَنَــازِلُ
مَعَاهِـدٌ رَعِيلُــهَا مُتَعَنْجِرُ الهَوَاطِلِ
لَمَّا نَأَى سَاكِنُــهَا فَأَدْمُعِـي هَوَاطِـلُ[130]

اللافت أنّ النص يعتمد حركة القافية المتعامدة ـ Croisée[131]:

1 ـ مَنَــازِلِ ـ A
2 ـ مَنَــازِلُ ـ b
3 ـ الهَوَاطِلِ ـ A
4 ـ هَوَاطِلُ ـ b

إذ تعمق هذه القافية حركة التضاد الآتية:

---

129) ـ ينظر، **المصدر نفسه**، 160/1. الإيطاء هو: تكرار القافية بلفظها ومعناها في بيتين متجاورين، أو متقاربين في الموضع. ينظر: **المصدر نفسه**، 152/1 ـ أما الإقواء، فهو: اختلاف حركة الروي بالضم والكسر، أي اختلاف حركة المجرى في القصيدة الواحدة. ينظر: **المصدر نفسه**، 148/1

130) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 148/1. الدُّمَى: (ج) دُمْيَةٌ، وهي: الصورة المُنقوشة المزيَّنة فيها حمرة كالدم يُضرب بها المثل في الحسن وتُكنَّى بها المرأة ـ الخَبْتَيْنُ: (مث) الخَبْتُ: وهو المتسع من بطون الأرض ـ الرَّعِيلُ: هو الجماعة القليلة من الرجال أو الخيل أو التي تتقدَّم غيرها. يقال فلان من الرعيل الأول، أي من السابقين ـ مُتعنجر الهواطل: أي يُمطر بعد يأس ـ نأى السَّاكن: بَعُدَ.

131) ـ القافية المتعامدة: "هي التي تتحد فيها قافية البيت الأول مع الثالث والثاني مع الرابع". عبد الرحمن تبرماسين: **البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر**، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة ـ مصر، ط1، 2003م، ص107

ـ الثابت والمتحرك: فالصورة في (1) و(4) ميتة، على اعتبار أنّ البكاء في (4) ردّ فعل عن صيرورة المكان من الحي إلى الميت، وهي في (2) و(3) متحركة، على اعتبار أنّ حركة التذكر ترتدّ إلى الماضي أي تتم في زمن حياة المكان.

ـ الحي والميت: فالصورة كذلك في (1) و(2) ثابتة، وهي في (3) و(4) متحركة.

ـ العموم والخصوص: فالحركة الدلالية لـ (1) و(3) تدلّ على عموم الأثر بالنسبة للمتذكر، فقد يكون أي شخص يسترجع ذكرياته الفائتة، وهي في (2) و(4) تدل على خصوص الأثر بالنسبة للشاعر؛ إذ يسترجع ذكريات خاصة بالمكان الذي يستذكره.

وعليه يمكن القول إنّ هذا النص يعمل على خلق نوع من التوتر ينبثق من تعامد القافية؛ إذ لم يتعود متلقي الشعر لتلك الفترة على كسر رتابة الإيقاع؛ تجانس القافية. فالنص إذاً، يريد إلى تجاوز السائد المألوف، إثر تبني صيغة خلافية، تعمل على خلخلة، نسف المركزية الإيقاعية، وذلك بالبحث عن تنويعات إيقاعية جديدة؛ (لا)تجانس القافية.

ـ المسمط: سمي كذلك "تشبيها بسمط اللؤلؤ وهو سلكه الذي يضمه ويجمعه مع تفرق حبه، وكذلك هذا الشعر لما كان متفرق القوافي متعقبا بقافية تضمه وترده إلى البيت الأول الذي بنيت عليه القصيدة صار كأنه سمط مؤلف من أشياء متفرقة."[132] بمعنى أن يبتديء الشاعر في هذا النوع من الشعر ببيت مصرع ثمّ يأتي بأربعة أشطر على غير قافية، ثمّ يعيد شعرا واحدا من جنس القافية التي ابتدأ بها، وهكذا إلى آخر القصيدة، وتسمى القافية التي تتكرر في التسميط عمود القصيدة. ومثال ذلك قول امرئ القيس: (الطويل)

تَـوَهَّمْتُ مِنْ هِنْـدٍ مَعَالِمَ أطْـلاَلِ ... عَـفَاهُنَّ طُولُ الدَّهْرِ فِي الزَّمَنِ الخَالِ
مَـرَابِعُ مِنْ هِنْـدٍ خَلَتْ وَمَصَايِفُ ... يَصِيحُ بِـمَغْنَاهَا صَـدًى وَعَوَازِفُ
وَ غَيَّرَهَا هُـوجُ الرِّيَاحِ العَوَاصِفُ ... وَ كُـلُّ مُسِـفٍّ ثَـمَّ آخَـرَ رَادِفُ

132) - ابن رشيق: **العمدة**،162/1

بِأَسْحَـمَ مِنْ نَـوْءِ السَّمَاكَيْنِ هَطَّالِ[133]

يتبع النص حركة القافية المتعانقة ـ Embrasser[134]:

أطْــلاَلِ ـ A ـ الخَالِ

مَصَايِـفُ ـ b ـ عَوَازِفُ

العَوَاصِفُ ـ b ـ رَادِفُ

هَــطَّالِ ـ A

حيث تحرص هذه القافية على تعميق أثر البنية الحدثية في النص؛ وهي نوعان:

ـ الأثر: إذ يتوهم النص مكانا قديما يسبق زمن الحلم(الأطلال، الزمن الخالي) يحاول ملأه حتى يقارب صورته الأولى(هند، المرابع، المصايف). ويتعمق الأثر النفسي في هذه البنية في: القافية المتواترة(0l0l) + ليونة حرف الروي(ل)، فيتلبس البعد الجمالي للقافية بالتكسُّر(الليونة + حركة الخفض)، والرغبة في تملك الزمن الخالي(المد كبديل للبعد)؛ لأنّ حركة التذكر توغل في الزمن البعيد، مع استحالة رجوع أو تملك هذا الزمن.

ـ أثر الأثر: وفي المقابل، وحتى لا يفقد النص إيهاميته، ولأنّ المكان صار خاليا، ولأنّ المكان الفني صورة متجاوزة عن المكان الواقعي غير أنّه لا يمكن تزييفه، وبهدف تعميق البعد الفني؛ حالة التكسر النفسي للشاعر عن رغبته في تملك الزمن الخالي، فإنّ النص سوف يملأ الحيز الأمامي لهذا المكان ببدائل تتطابق مع وحشة المكان الخالي: الريح، والجن. والذي يعمق من أثر هذه البنية: القافية المتداركة(0ll0l) + تسارع الحركة، والصفير المجهول اللذان ينتجان من تكرار

133) ـ **المصدر نفسه**، 161/1. المَرَابِعُ: (ج) مَرْبَعٌ: هو المطر في الربيع، المكان الذي يُقام فيه في فصل الربيع ـ مَصَايِفُ: (ج) مَصِيفٌ، وهو: المكان الذي يُقام فيه في فصل الصيف ـ الصَدَى: هو البوم ـ العوازف: الجن ذات العزيف ـ هُوجُ الرياح: هي الرياح التي لا تستوي في هبوبها ـ سَحِمَ الشيء: اسودَّ فهو أسحم ـ السِّمَاكَان: كوكبان، ونوءهما: هو اضطراب الهواء، والمطر. يقال أن هذا المسمط المنسوب إلى امريء القيس يشتمل على الصحيح والمنحول، وقد أثبت محقق الديوان صحة المقطع المذكور أعلاه. ينظر: **ديوان امريء القيس**، ص 413

134) ـ القافية المتعانقة:" هي التي تأتي في الرباعية وتكون قافية الشطر الأول مثل الرابع والثاني مثل الثالث." ينظر، عبد الرحمن تبرماسين: **البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر**، ص107

الصيغة الصرفية + التشاكل الصوتي لـ: المصايف، والعوازف، والعواصف، التي تعمق البعد النفسي لزمن الفجيعة؛ زمن التوهُّم، كبديل استيهامي للزمن الخالي؛ زمن التملك.

ـ المخمّس: وهو أن يأتي فيه الشاعر بخمسة أقسمة على قافية ثم بخمسة بعدها على الوزن نفسه مع قافية مختلفة، كقول خالد القناص: (الطويل)

وَمَا نَطَقَتْ وَاسْتَعْجَبَتْ حِينَ كُلِّمتْ وَمَا رَجَّعَتْ قَوْلاً وَمَا إنْ تَرَمْرَمَتْ

وَكَانَ شِفَائِي عِنْدَهَا لَوْ تَكَلَّمَـتْ إليَّ وَلَوْ كَانَتْ أشَارَتْ وَسَلَّمَـتْ

وَلَكِنَّـهَا ضَـنَّتْ عَلَيَّ بِتـبْيَانِ[135]

يركز النص على استثمار "التوازيات الصوتية"[136] بشكل ملفت، نتتبع حركته وفق الآتي:

ـ توازي يحدث على مستوى الحرف: "التاء" و "لو"

ـ توازي يحدث على مستوى الاسم: "ما"

ـ توازي يحدث على مستوى الفعل: "كان"

ـ توازي يحدث على مستوى الصيغة الصرفية: "كلَّمت ـ رجَّعت ـ سلَّمت ـ ضنَّت ـ إليَّ ـ عليَّ"

وعليه فقد حقق التوازي على مستوى النص التوازن في المواقع ومنحها النغم نفسه الذي تمنحه الأجناس البديعية المختلفة من الانسجام و التقابل والتناسب في الحركات والسواكن التي تحقق الإيقاع. وقد ساعد على إظهار حالات الذات المتلبسة بالدهشة عند رؤيتها للمحبوب بفضل ما يخلقه من فواصل صوتية متقاربة طبعت الإيقاع عموما بالخفة والعذوبة.

135) ـ ابن رشيق:**العمدة**، 161/1. تَرَمْرَمَتْ: تحرَّكت للكلام ولم تتكلَّم.
136) ـ التوازي هو" تقارب شيئين أو مفردتين لتبيان المتشابهين والمختلفين وهو نموذج تكراري ملائم للتنوع." ينظر، عبد الرحمن تبرماسين: **البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر**، ص252

- المزدوج: أو المثنيات، وهو الذي يعتمد فيه الشاعر على تصريع أبيات القصيدة جميعا. فقافية الشطر الأول هي قافية الشطر الثاني، وهكذا إلى آخر القصيدة. ويغلب على المزدوج وزن الرجز كذات الحكم والأمثال؛ إذ ترد في ديوان أبي العتاهية بنحو ثلاثمائة وعشرين بيتا[137]:

(الرجز)

إنَّ الشَّبَابَ وَالفَرَاغَ وَالجِدَهْ مَفْسَدَةٌ لِلمَرْءِ أيُّ مَفْسَدَهْ

حَسْبُكَ مِمَّا تَبْتَغِيهِ القُوتُ مَا أكْثَرَ القُوتُ لِمَنْ يَمُوتُ

الفَقْرُ فِيمَا جَاوَزَ الكَفَافَا مَنْ عَرَفَ اللهَ رَجَا وَخَافَا[138]

يوصف الشعر العربي، في العموم، بالطابع الغنائي ويكمن السبب في القافية. فلزومها طيلة تنامي النص الشعري وفق ضوابط آلية لا يسمح بتجاوزها نتج عنه ضيق النفس الشعري. الأمر الذي فوَّت على الشعرية العربية فرصة توقيع هويات مختلفة، من ذلك الانفتاح على التجربة الملحمية. من هنا، يمكن القول إنّ هذا النمط الشعري الجديد، المزدوج، يُعَدُّ بحق نوعا من التمرد على التضييق الذي فرضته مركزية القافية على الشعرية العربية. فالنص الشعري، على هذا، يحتكم إلى الدفق الشعوري، كخلفية للرؤيا الشعرية، وليس إلى ضوابط القافية، وبالتالي سوف يسترسل النص في القول دون قيد أو ضابط مرجعي.

وعلى هذا الأساس، يُعَدُّ نص أبي العتاهية انفتاحا على التجربة الملحمية، وإن كان في باكورتها. فهو يتعالق مع تجربة فائتة، ومختلفة عنه من حيث الجنوسة؛ نثرية، وعلى نحو أكثر تحديدا، يستثمر "الوصية" لاحتواء رؤياه الشعرية؛ الزهد في الدنيا، ليطلق العنان لدفقه الشعوري حتى يقول ما يريد قوله دون أن ترهقه قيود القافية.

2 - 1 - 3 - الجناس:

137) - ذات الحكم والأمثال هي أرجوزة لأبي العتاهية، يزعم أبو الفرج الأصفهاني أنها منظومة تتسع لأربعة آلاف بيت ملأها بالحكم والأمثال. ينظر، أبو الفرج الأصفهاني: **الأغاني**، مصور عن دار الكتب، نشر المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة، القاهرة - مصر، (د.ط)، 1383هـ - 1963م، 143/1

138) - ينظر، أبو العتاهية إسماعيل: **أشعاره وأخباره**، تحقيق: شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، سوريا، (د.ط)، 1965م، ص444

يكتفي ابن رشيق في دراسته المطولة التي اندرجت تحت مسمى «باب التجنيس»، بذكر نوع واحد هو "جناس المماثلة". وتعريفه: "أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى."[139] والحق أنّ ابن رشيق لا يبتعد كثيرا عن التعريف البلاغي المتداول، وإن كان قد اختصه بنوع واحد فقط، إذ يتصور الجناس عموما من جهة: اتفاق اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى. وعليه يركز ابن رشيق بحثه التجنيسي في بيت ابن الرومي على النحو الآتي: (البسيط)

لِلسُّودِ فِي السُّودِ آثَارٌ تَرَكْتُ بِهَا لَمْعًا مِنَ البِيضِ تُثْنِي أعْيُنَ البِيضِ[140]

ـ فالسود الأولى بمعنى: الليالي

ـ والسود الثانية بمعنى: شعر الرأس واللحية

ـ والبيض الأولى بمعنى: الشيب

ـ والبيض الثانية بمعنى: النساء

إنّ في توزّع هذه المفردات على فضاء القصيدة، وما تتضمنه من تجانس في الحروف وتشابه، مع التكرار الحاصل بين البنى؛ مرتين في الشطر الأول، ومرتين في الشطر الثاني، يولد إيقاعا يحدث لذة جمالية تهيمن على جو البيت الشعري.

ومن ذلك، أيضا، بيت أبي تمام: (الطويل)

لَيَالِيُّـنَا بِالرَّقَّتَيْـنِ وَأهْـلِنَا سَقَى العَهْدَ مِنْكِ العَهْدُ وَالعَهْدُ وَالعَهْدُ[141]

ـ فالعهد الأول بمعنى: المسقى، وصورة الوقت.

ـ والعهد الثاني بمعنى: الحفاظ، والذِّمَّةُ.

---

139) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 283/1

140) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 284/1

141) ـ **المصدر نفسه**، والصفحة. الرَّقَّتَانِ: تثنية الرَّقَةُ؛ ثنوا الرقة على الرافقة. والرَّقَّةُ: كل أرض إلى جنب واد ينبسط عليها الماء، وتكون لينة التراب من غير رمل. و الرَّقَةُ مدينة مشهورة على جانب الفرات الشرقي.

ـ والعهد الثالث بمعنى: الوصية.

ـ والعهد الرابع بمعنى: المطر.

فهذا التكرار ينتج من تجانس دلالات مفردة (عهد)، وفي ترتيبها على فضاء البيت الشعري، الذي يحمل في تضاعيفه ترتيبا يوسع المعنى بالتدرج، مع تكرار المفردة نفسها، انتهى إلى توليد إيقاع يمنح نوعا من التوتر على مستوى فضاء البيت الشعري.

2 - 1 - 4 - الترديد:

وهو "أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يردها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه، أو في قسيم منه."[142] من ذلك الترديد في بيت المتنبي الآتي: (المتقارب)

أَمِيـرٌ أَمِيـرٌ عَـلَيهِ النَّــدَى جَـوَادٌ بَخِيـلٌ بِأَنْ لاَ يَجُـودَا[143]

إنّ الترديد يحدث اهتزازا يتعالى مع تكرار بنيتين على مستوى النص:

ـ التطابق: وتتحقق في ترديد التماثلات: (أمير× 2) + (الندى×2) + (بخيل×2).

ـ التضاد: وتتحقق في ترديد التضادات: أمير(من يجود) # أمير(من لايجود) + الندى # البخل(لا يجود) + جواد # بخيل + الجواد(من يرى نفسه بخيلا إذا لم يجد)# البخيل(من لا يرى نفسه جوادا إذا جاد).

إنّ ترديد البيت، وفق علاقة التطابق والتضاد، يمنحه إيقاعا يمكن وصفه بالمتوتر. حيث يتسارع من جهة التطابق، ويتباطأ من جهة التضاد؛ لأنّ الإيجابية، صفة التطابق، شيء معقول، أو بديهي، يتقبله العقل دون مشاحة، فيمر على الخاطر بسرعة، في حين أنّ السلبية، صفة التضاد، شيء يتطلب إمعان الفكرة، فتمر على الخاطر بروية.

142) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 3/2
142) ـ **المصدر نفسه**، 5/2

وكذلك في بيت البحتري: (المتقارب)

فَصُبْحُ الوِصَالِ وَلَيْلُ الشَّبَابِ وَصُبْحُ المَشِيبِ وَلَيْلُ الصُّدُودِ[144]

فالإيقاع صارخ في هذا البيت، حيث ينتج من تكرار البنى الآتية:

صبح الوصال/ صبح المشيب	صبح الوصال/ ليل الصدود
ليل الشباب/ ليل الصدود	ليل الشباب/ صبح المشيب

إنّ هذا التواؤم في النقيض هو سبب اللّذّة في هذا الإيقاع. إنها علاقة متشابكة من التوازنات الأفقية تقوم على استبدال المواقع في حالة تضادية قائمة على ثنائية: الصبح/ الليل والشباب/ المشيب والوصال/ الصدود. فالحركة الإيقاعية تقوم على الإقبال والإدبار: صبح الوصال/ ليل الصدود، ليل الشباب/ صبح المشيب.

2 - 1 - 5 - التصدير:

كثيرا ما يتداخل مع الترديد، ويكمن الفرق بينهما من جهة الاختصاص فـ: "التصدير مخصوص بالقوافي ترد على الصدور؛ فلا تجد تصديرا إلا كذلك حيث وقع من كتب المؤلفين، وإن لم يذكروا فيه فرقا والترديد يقع في أضعاف البيت."[145]

فهو حين يورد بيت أبي نواس الشعري: (الكامل)

دَقَّتْ وَرَقَّتْ مَـذْقَةً مِنْ مَائِهَا وَالعَيْشُ بَيْنَ رَقِيقَتَيْنِ رَقِيقُ[146]

ويقابل بين المفردات: دَقَّتْ / رَقَّتْ ←——— جناس ناقص

رقيقتين / رقيق ←——— جناس تام

144) - ابن رشيق:**العمدة**، 7/2
145) - **المصدر نفسه**، 8/2
146) - **المصدر نفسه**، 10/2. المَذْقَةُ: هي الطائفة من اللبن الممزوج بالماء.

يريد إلى تنويع الإيقاع؛ فالجناس المذكور في المثال السابق غني القيمة في جانبه الفني إذ يشتت المعاني فهو يساعد على انتشار المعنى المماثل والمخالف إثر تكرار المفردة بمبناها(الجناس التام) أو بالتشاكل (الجناس الناقص). وعليه فالجناس، بنوعيه، أثرى الإيقاع في بيت أبي نواس بأن منحه ترديدا صوتيا هو في حاجة إليه من جهة اكتمال الصورة. فالإيقاع هنا تكملة لصورة البيت، حيث يعمق بعدها الجمالي: جدلية التناهي في الرقة والصغر، والتوتر النفسي المتصاعد، للذات والآخر، إثر متابعة الانتقال بين الحالين.

وحين يقابل بين الحرفين المجهورين: الراء والقاف، وبين حرف مهموس من الجنس نفسه: التاء، مع إضافة ميزة بحر الكامل وهي الخفة مع الثقل[147] بمعنى: خفيف ثقيل وهو ما يتفق مع معيار تردد الحروف:

الراء = 3 مرات ≈ 7,9
القاف = 7 مرات ≈ 18,4
} ≈ 26,3%

التاء = 4 مرات ≈ 10,5%

فتكون نسبة الجهر(26,3%) أكبر من نسبة الهمس(10,5%). وكأنَّ انتقال أبي نواس من الإيقاع المضعف في الجزء الأول إلى الإيقاع الخفيف الثقيل في الجزء الثاني من البيت الشعري هو نوع من استمرارية الحركة الإيقاعية للنفس حيث أحدثت انسجاما جماليا طبع إيقاع التعبير الشعري في هذا البيت بالرقة والعذوبة.

2 - 1 - 6 - التقسيم:

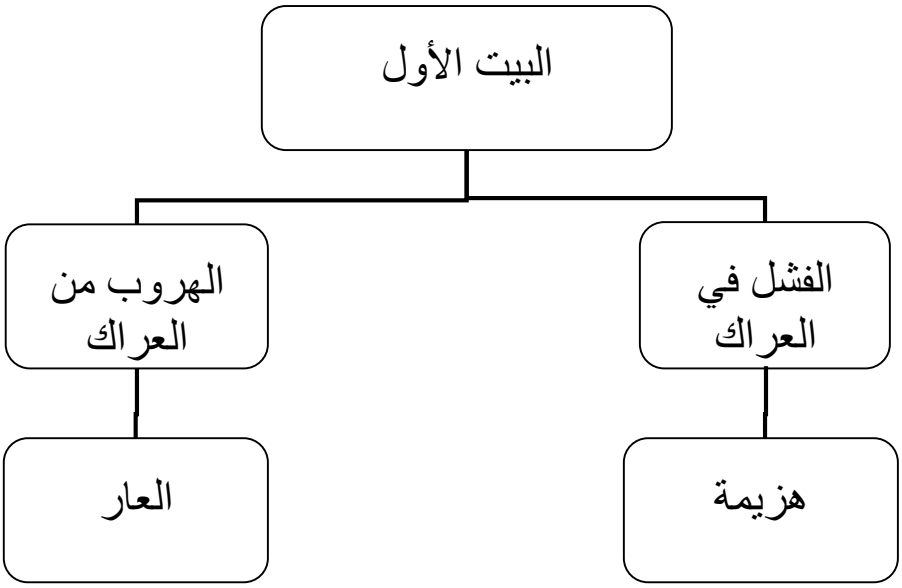
وهو "استقصاء الشاعر جميع أقسام ما ابتدأ به"[148] من الشعر. من ذلك قول بشار بن برد يصف هزيمة: (الطويل)

147) - ينظر، عبد الرحمن تبرماسين: **البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر**، ص203
150) - ابن رشيق: **العمدة**، 30/2. المَثَالِبُ: (ج) مَثْلَبَةٌ، وهي: العيب.

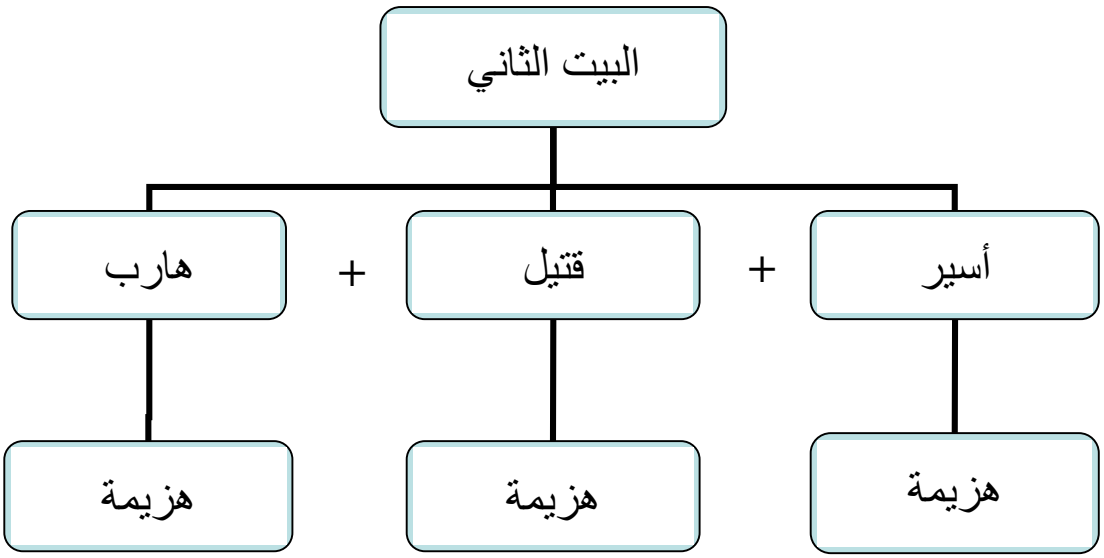
بِضَرْبٍ يَذُوقُ المَوْتَ مَنْ ذَاقَ طَعْمَهُ وَيُدْرِكُ مَـنْ نَجَّى الفِـرُارَ مَثَالِبُـهْ

فَرَاحَ فَرِيـقٌ فِي الأَسَـارَى وَمِثْلُـهُ قَتِيـلٌ وَمِثْـلٌ لاَذَ بِالبَحْـرِ هَارِبُـهْ[149]

فدراسته للتقسيم الوارد في البيت الأول جاءت على النحو الآتي:



أما البيت الثاني فأقسامه تتردد على النحو الآتي:



149) - ابن رشيق: **العمدة**، 30/2

فهو يوضح كيف ركز الشاعر، أثناء تقسيمه دلالات الهزيمة وأبعادها، على تثوير مواقع الإيقاع، للإيهام بواقعية الحدث الفني أي الحرب، الذي يتكرر باستبدال مواقع الدوال بتسارع مستمر: تكرار تفعيلة المتقارب(فعولن) الذي يحيل إلى صورة وقع مساق العسكري - La marche militaire[150] + حروف الربط، الذي تعمقه لفظة: مثله، ومثل.

من ذلك، أيضا، بيت ديك الجن: (الخفيف)

أُحْلُ وَامْرُرْ وَضُرْ وَانْفَعْ وَلِنْ وَاخْـ (م) شُنْ وَ رِشْ وَابْرِ، وَانْتَدِبْ لِلمَعَالِي[151]

إذ يتكشف هذا النوع من الإيقاع، الذي يندرج ضمن معاني التقسيم دائما، في حركة تكرار مفردات متضادة من قبيل:

أُحْلُ / أُمْرُرْ
ضُرْ / اِنْفَعْ
لِنْ / أُخْشُنْ
رِشْ / اِبْرِ
} تكرار صيغة الأمر

وكما نعلم، فإنّ "أسلوب التناقض والتضاد[...] يدمر الثبات ويفجر الحركة."[152] ثم إنّ هذه الأفعال تفيد، في الوقت ذاته، على الحركية في المطلق للتعبير الشعري، الذي ينشد الاستمرارية وانتشار المعنى، مع صغر المفردة الشعرية (فعل الأمر)، وتسارعها بواسطة أداة الربط (و)، إضافة إلى طبيعة الوزن المتكرر في البيت؛ الخفيف، الذي يتميز بطابع الخفة والتسارع. الأمر الذي يمنح وقفا خاصا للإيقاع وينفث فيه نغما قائما على التقييد المنبعث من السكون.

2 - 1 - 7 - الترصيع:

150) - ينظر، عبد الرحمن تبرماسين: **البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر**، ص205، 206
151) - ابن رشيق: **العمدة**، 240/2
152) - إبراهيم رماني: **أوراق في النقد الأدبي**، دار الشهاب، باتنة - الجزائر، ط1، 1405هـ - 1985م، ص210

أو يسمى "التقطيع" كذلك؛ فإذا كان التقطيع في شكله الأفقي، أي على امتداد البيت العمودي، "مسجوعا أو شبيها بالمسجوع فهو الترصيع."[153] ومثال ذلك مرثية أبي المثلم لصخر الغيّ: (البسيط)

آبِي الهَضِيمَةَ، نَابٍ بِالعَظِيمَةِ، مِتْـ (م) لاَفُ الكَرِيمَـةِ، لاَ سَقْـطٌ وَلاَ وَانِ

حَامِي الحَقِيقَةَ، نَسَّالُ الوَرِيقَةِ مِعْـ (م) تَاقُ الوَسِيقَـةِ جَلْـدٌ غَيْـرُ ثَنْيَـانِ

رَبَّاءُ مَـرْقَبَــةٍ، مَنَّـاعُ مَغْلَبَـةٍ رَكَّـابُ سَلْهَبَــةٍ قَطَّـاعُ أَقْـرَانِ

هَبَّـاطُ أَوْدِيَـةٍ، حَمَّـالُ أَلْـوِيَةٍ شَهَّـادُ أَنْدِيَـةٍ سِـرْحَـانُ فِتْيَـانِ

يُعْطِيكَ مَا لاَ تَكَادُ النَّفْسُ تُسْلِمُـهُ مِـنَ التِّـلاَدِ وَهُـوبٌ غَيْرُ مَنَّانِ[154]

إنّ هذا التقابل بين الفاصلة، التي تتولد من السجع والقافية، أشاع إيقاعا متنوعا في هذا المقطع الشعري، يتكرر في فترات زمنية متناسبة "وتكررها هذا يكوِّن جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة."[155] كما ترتبط هذه الفاصلة بالمضمون الوارد في البيت، وتكمل معناه، فتكون جزءا لا يتجزأ منه، "يفوق ذلك أهمية أنّ للقافية معنى، وأنها بذلك عميقة التشابك مع السمة العامة للعمل الشعري، فالكلمات تقرن بعضها إلى البعض الآخر بالقافية فتتواصل أو تتقابل."[156]

2 - 1 - 8 - التكرار:

153) - ابن رشيق: **العمدة**، 37/2

154) - **المصدر نفسه**، 37/2. الهَضِيمَةُ: هي الظلم والغصب، وهي: طعام يُعمل للميت - الكريمة المال: هي خياره ونفيسه - السَّقْطُ: هو اللئيم - الواني: هو الضعيف - النَّسَّالُ: هو السريع العدو - الوَرِيقَةُ: هي الشجرة الكثيرة الورق - الوسيقة: من الإبل هي: كالرفقة من الناس مأخوذة من الوَسْقِ بمعنى الطرد لأنها إذا سُرقت طُردت معا مثل السيقة - رَبَّاء: هو الطليعة - مَرْقَبَةٍ: هو الموضع المشرف الذي يرتفع عليه الرقيب - السَّلْهَبَةُ: الطويل، ومن الخيل: ما عظم وطال عظامه - الأقران: (ج) قِرْنٌ: وهو نظيرك في العلم والشجاعة وغير ذلك - السِّرْحَانُ: هو الذئب - التِّلاَدُ: (ج) التَّالِدُ، وهو: كل مال قديم من حيوان وغيره يورث عن الآباء.

155) - يوسف حسين بكار: **بناء القصيدة في النقد العربي القديم**، ص176

156) - رينيه ويليك، وأوستن وارين: **نظرية الأدب**، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام خطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981م، ص167

يرى ابن رشيق أنّ التكرار ينحصر في نوعين فقط هما: لفظي، ومعنوي، ورفض أن يجتمع التكرار فيهما معا[157]. وعليه سوف يركز ابن رشيق بحثه، في هذا الباب، على المواضع التي يحسن فيها التكرار أو يكره من دون التوسع، أي دون التعرض إلى مفهومه، وجذوره المعرفية، والغرض، والوظيفة، بالطريقة التي يلتفت إليه النقد الحديث.

فماهو التكرار؟

التكرار هو "إعادة نفس الوحدة؛ صوت أو وحدة صرفية أو كلمة أو مجموع من الكلمات أو بيت شعر"[158] وهو لا يبتعد كثيرا عن مصدره اللغوي؛ فالتكرار لغويا ينحدر من المصدر "كرر" وهو بمعنى رَدَّدَ وأعاد، يقال: كرَّرَ الشيء تَكْرِيراً وتَكْرَاراً؛ أعاده مرة بعد أخرى[159] وعليه يمكن أن نتبين الغرض من التكرار بوصفه: أسلوب تعبيري يوقع سيرة الذات النفسية؛ خيباتها وتوقعاتها. فهو على ذلك يعتمد على الحروف المشكلة للكلمة والحركات أيضا؛ لأنّ الإثارة الصوتية تتغير بحسب المواضع - Places والمواقع - Positions في بنية الكلمة والجملة والبيت، فـ"الإقواء" يعمل على قلب حركة المعنى والنغم في النص الشعري. وعليه فقد عَدَّدُوا للتكرار وظيفتين يجمع بينهما:

1 - الوظيفة الجمالية: إذ يستفيد النص الشعري من التكرار في تنامي الحركة الإيقاعية وتنوعها، وانتظامها بشكل متجانس في البنية العامة للنص.

2 - الوظيفة النفعية: حيث تساعد على حفظ واسترجاع النصوص المكتوبة والشفهي، بالإضافة إلى هندسة حركة المعنى في حيز النص الشعري.

على أنّ ابن رشيق يتقاطع مع الوجهة النقدية الحديثة في تقسيمه التكرار إلى مستويات ثلاثة هي:

أ - <u>الحرف</u>:

157) - ينظر، ابن رشيق: **العمدة**، 256/2
158) - عبد الرحمن تبرماسين: **البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر**، ص193
159) - الفيروزآبادي: **القاموس المحيط**، (باب الراء فصل الكاف)

ويلتمس ابن رشيق في بيت قيس بن الذريح المعادل لبحث تكرار الحرف: (الطويل)

أَلاَ لَيْتَ لُبْنَى لَمْ تَكُنْ لِيَ خُلَّةً وَلَمْ تَلْقَنِي لُبْنَى وَلَمْ أدْرِ مَا هِيَا[160]

إنّ حضور الميم والنون في هذا البيت الشعري يبعث الإحساس بالصورة الإيقاعية المفجرة للألم النابع من صوت الميم الساكنة(إلا في واحدة فقط) التي تبعث صوتا امتداديا غير متقطع، والميم لها صفات النون نفسها وإن اختلفت معها في المخرج، إضافة إلى النفي الذي يعمق بعد الصورة بحالات مأساوية ثقيلة. أما تكرار اللام والتاء فيوسع المفارقة، فهيمنة الجهر على الهمس يعمق أثر الدلالة النفسية لصورة الذات التي تريد إلى الجهر بالألم والخيبة الناجمين عن الآخر.

ب ـ الكلمة:

ويمثل لتكرار الكلمة بنص ابن الزيات: (الوافر)

أَتَعْـزِفُ أمْ تُقِيـمُ عَلَى التَّصَابِي؟ فَقَـدْ كَثُـرَتْ مُـنَاقَلَةُ الـعِتَابِ

إذَا ذُكِـرَ السَّلْـوُ عَـنِ التَّصَابِي نَـَفَـرْتَ مِـنْ اِسْمِهِ نَفْرَ الصِّعَابِ

وَكَيْـفَ يُلاَمُ مِثْـلُكَ فِي التَّصَابِي وَأنْـتَ فَتَى المَـجَانَةِ وَ الشَّبَابِ؟!

سَأعْزِفُ إنْ عَزَفْتَ عَنِ التَّصَابِي إذَا مَا لاَحَ شَيْـبٌ بِالغُـرَابِ[161]

إنّ تكرار مفردة "التصابي" يمنح النص "امتدادا" و"تناميا" في شكل انفعالي متصاعد، إذ يصبح العنصر التكراري محل التدقيق لانتشاره على أكبر مساحة من الفضاء. فمادة (ص ب) تحتمل معاني: التشوق، الميل إلى اللهو، الصغر والتشبه به، رقة الهوى، العشق. وعلى هذا فتكرار مفردة "التصابي" يثير امتدادا في فضاء النص الشعري ينتج عنه تواتر في الإيقاع؛ لأنّ المتلقي يتوقع، مع اتساع المعنى الذي ينتج عن تعالق مفردة التصابي الأولى مع النسق الكلي للبيت، أن ينتظم المعنى باستمرار تراكم البنى الأخرى، إلا أنه يخيب في كل مرة، فنظام النص سوف يعيد

160) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 256/2. الخُلَّةُ: هي الصَّداقة والمَحَبَّةُ.
161) ـ **المصدر نفسه**، 258/2. عزف عن الشيء: انصرف عنه وزهد فيه ـ التَّصَابي: تكلُّفُ الصِّبَا ـ المَجَانَةُ: قِلَّةُ الحياء والمزح الذي يبالي صاحبه قولاً ولا فعلاً.

تكرار المفردة نفسها لكن بمعنى اختلافي جديد، وعليه يتشتت المعنى بتكرار التكرار. إن هذه الدورية المنتظمة؛ البدء والعود هي التي تطبع هوية الإيقاع في هذا النص، وتمنحه نظامه الخاص الذي يطبعه بالتواتر والنغمية.

جـ ـ الجملة:

ويمثل لهذا النوع بنص امريء القيس: (الطويل)

دِيَارٌ لِسَلْـمَى عَافِيَاتٌ بِـذِي الخَالِ، أَلَـحَّ عَلَـيْهَا كُـلُّ أَسْحَـمَ هَطَّـالِ

وَ تَحْسَـبُ سَلْمَى لاَ تَزَالُ تَرَى طَلاً مِـنَ الوَحْشِ، أَوْ بَيْضًا بِمَيْثَاءَ مِحْلاَلِ

وَتَحْسَـبُ سَلْـمَى لاَ تَـزَالُ كَعَهْدِنَا بِوَادِي الخُزَامَى، أَوْ عَلَى رَأسِ أَوْعَالِ

لَيَـالِي سُلَيْـمَى إِذْ تـرِيكَ مُنَصَّبًا، وَجِيـدًا كَجِيـدِ الـرِّئْمِ لَيْسَ بِمِعْطَالِ(162)

يثير هذا التكرار فكرة الديمومة، إذ يؤكد على امتداد الزمن الذي ينتج إثر تتابع محطات زمنية صغرى، زمن سلمى مثلا، سوف تنقضي من حياة الذوات باستمرار، وبانتهائها تتحقق الديمومة؛ وهي صفة للزمن كما يحيل إليه سياق النص الشعري. ومع إضافة صفة التكرار المتعامد، يمكن القول إنّ النص وقّع هويته الإيقاعية من جهة تكراره لفكرة مؤسسة على نغم معين ينسجم مع الدفقات الشعورية للذات/ الشاعر تشدُّ المتلقي إليها لما تحمله من رنّة تبعث المتعة في النفس وتلتذّ بها الأذن.

وبناءً على ما سبق يتضح لنا أنّ ابن رشيق، خلال تنظيره لمفهوم الشعر كبنية لغوية جمالية متفردة بذاتها، يركز على الجانب الشعوري للشاعر وكيفية تلاؤمه مع عناصر إيقاع الشعر:البحر، القافية، والتوازنات الصوتية، لنسج خيوط تجربته الشعرية. حيث أرجع ذلك إلى طبع الشاعر، الذي يعود الفضل إليه وحده، في تنويع إيقاعه، وذلك بذوقه المرهف المتحسّس لجماليات الوزن، والتنويع

162) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 256/2. العافيات: الدارسات والخاليات ـ ذو الخال أو ذو خال: موضع ـ الأسحم: السحاب الأسود ـ الهطّال: الكثير الهطول ـ الطَّلاَ: ولد الظَّبية والبقرة ـ المَيْثَاءُ: مسيل الوادي ـ المِحْلاَلُ: الذي يُحَلُّ عليه كثيرا أي ينزل ـ وادي الخزامى ورأس أوعال: موضعان ـ المُنصّب: الثغر الذي استوت فيه هيئة نبتة الأسنان ـ الرِّئْم: الظبي الصغير ـ ليس بمعطال: أي ليس بمعطل من الحليّ.

في الإيقاع الذي يكسب القصيدة إيقاعا يميز شعريتها بنوع من التنغيم، تلذ له الأذن، وتطرب له النفس. والملفت هنا حقا أن ابن رشيق يركز، خلال دراسته لحركة إيقاع الشعر، على التضاد والتناقض "فكل منهما يجسد بنيويا ـ بغض النظر عن المضمون ـ حدي الصراع أو التناقض القائم في نفس الشاعر."[163]

3 ـ حداثة الشعرية:

يمكن القول إنّ ابن رشيق كان على وعي نقدي عميق، بـ «الخلق الشعري»، أثناء تجريب تصوره الهام في العمدة، لكن من منظور الاختلاف، ونقصد بذلك موضوع السرقات الشعرية؛ الذي يتأسس على تتبع حركة تناسل الشعرية العربية انطلاقا من قراءة النصوص والبحث عن نصيتها، بوصفها "صورة من ذهن ابن رشيق وتفكيره الشخصي وتفقهه لا في الصناعة الشعرية بل في ما هو أبعد من ذلك: في «الخلق الشعري» على حد المصطلح العصري."[164] وقبل ذلك سوف نتتبع حركة إنتاجية هذا النص، أي التخييل، وهو ما يؤكده ابن رشيق من وراء فكرة أنّ "الشعر ما أطرب وهزّ النفوس وحرّك الطباع"[165]، وهذا يعني أنّ الشعر يتأسّس من الخيال بوصفه "القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدّة صور أو أحاسيس(في القصيدة)، فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر."[166] ونلمس ذلك من جهات:

3 ـ 1 ـ المتخيل الشعري:

علينا الاعتراف أولاً أنّ ابن رشيق لم يتجه إلى المتخيل الشعري فيخصه بدراسة مستقلة، وهذا لا يمنع من القول بأنه كان على وعي نقدي به، ويكمن السبب، وراء هذا الامتناع، وتأسيسا على ما نتج من خلال التفاعل بين النص والقراءة، إلى القيمة الوظيفية للعمدة، التي يسعى ابن رشيق من ورائها، من دون شك، إلى التمظهر بصورة "أستاذ الجيل، فاتبع طريقة الأستاذ الحاذق، الذي يختط لنفسه خطة واضحة، ويتتبعها في غير قلق ولا اضطراب ولا اعوجاج، ويسير في

163) ـ وهب أحمد رومية: **شعرنا القديم والنقد الجديد**، ص161
164) ـ ابن رشيق: **قراضة الذهب في نقد أشعار العرب**، (المقدمة)، ص6
165) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 115/1
166) ـ مصطفى بدوي: **كولردج**، ص158

التفسير والشرح والتدليل سيرا واضحا، بعيدا عن الغموض، سيرا يستوعب فيه صاحبه الموضوع استيعابا كاملا، ويفتح فيه آفاقا يطل منها القاريء على كل شاردة وواردة، في غنى مادة، ودقّة أداء، ووضوح فكرة، وروعة بيان."[167] وتتردد هذه الفكرة من خلال وعيه النفسي ـ الجمالي، بقيمة مبدإ التدريب في العملية التعليمية، وهو المبدأ الذي يعرف بوصفه "تكرار نفس الموقف أو نفس رد الفعل."[168] والتدريب فكرة قديمة، ركز عليها الغزالي في أعماله التي خصصها لبحث موضوع التعلم، حيث حدده بوصفه" المواظبة على نمط واحد (من الأفعال) على الدوام مدة مديدة."[169] وعلى ضوء هذا المفهوم نقرأ/ نكتب نص ابن رشيق الآتي:

"وليأخذ نفسه (الشاعر) بحفظ الشعر والخبر ومعرفة النسب وأيام العرب ليستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذكر الآثار وضرب الأمثال وليعلق بنفسه بعض أنفاسهم ويقوى طبعه بقوة طباعهم فقد وجدنا الشاعر من المطبوعين المتقدمين يفضل أصحابه برواية الشعر ومعرفة الأخبار والتلمذة بمن فوقه من الشعراء فيقولون: فلان شاعر راوية يريدون أنه إذا كان راوية عرف المقاصد وسهل عليه مأخذ الكلام ولم يضق به المذهب وإذا كان مطبوعا لا علم له ولا رواية ضل واهتدى من حيث لا يعلم، وربما طلب المعنى فلم يصل إليه وهو ماثل بين يديه لضعف آلته كالمقعد يجد في نفسه القوة على النهوض فلا تعينه الآلة[...]

ولا يستغني المولد عن تصفح أشعار المولدين، لما فيها من حلاوة اللفظ وقرب المأخذ وإشارات الملح ووجوه البديع الذي مثله في شعر المتقدمين قليل وإن كانوا هم فتحوا بابه وفتقوا جلبابه وللمتعقب زيادات وافتنان لا على أن تكون عمدة الشاعر مطالعة ما ذكرته آخر كلامي هذا دون ما قدمته فإنه متى فعل ذلك لم يكن فيه من المتانة وفضل القوة ما يبلغ به طاقة من تبع جادته، وإذا أعانته فصاحة المتقدم وحلاوة المتأخر اشتد ساعده وبعد مرماه، فلم يقع دون الغرض وعسى أن يكون أرشق سهاما وأحسن موقعا مما لو عول عليه من المحدثين لقصر عنه ووقع دونه."[170]

---

167) ـ حنا الفاخوري: **تاريخ الأدب في المغرب العربي**، ص247

168) - J. Pieget : **Traité de Psychologie Expérimentale**, PUF, France, 1968, Vol 4, p66

169) ـ أبو حامد الغزالي: **إحياء علوم الدين**، كتاب العلم.

170) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 1/ 177، 178، 179

ويمكن القول إنّ ابن رشيق ينطلق، في ترويجه لمبدإ التدريب، من خلفية تتصور، بوعي، أنّ "الأفكار النظرية إن لم تعثر على الفنان الذي يحيلها ـ دون أن يعيها أحيانا ـ إلى تجربة جمالية ظلت طنينا في الفضاء لا يتخلق في أثر فني ملموس."[171] وعلى هذا نتبين مدى إلحاحه على ضرورة التدريب الشعري، وهو بالنسبة لابن رشيق، واستنادا إلى مفاهيم النص السابق، ينبنى من تواشج المدونتين الشعريتين: القديمة والحديثة، على مستوى المتخيل، من شأنه أن يعمق الوعي بالتجربة الشعرية، انطلاقا من تعالقها مع التجارب السابقة، وانفتاحها، من خلال التأكيد على التجريب، على آفاق شعرية جديدة.

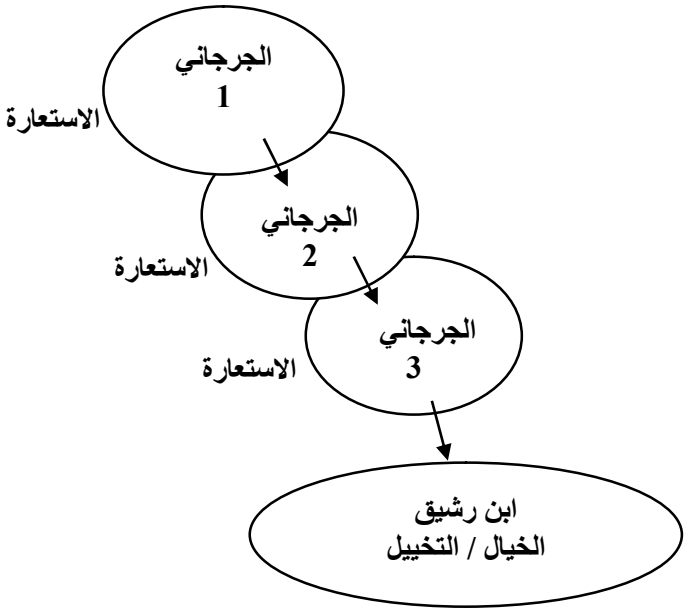
ومن أجل استيعاب أكثر لمفهوم الخيال عند ابن رشيق، نرتد في الزمن، في اللحظة البدء؛ بدء قراءة/ كتابة العمدة؛ بوصفهما فاعلية مشتركة بين النص والقاريء. فالأخير؛ ابن رشيق، يقرأ إذ يكتب، بمعنى إعادة كتابة تاريخ الشعرية العربية من منظور الاختلاف؛ والقاريء؛ صاحب الأسطر، يكتب إذ يقرأ، بمعنى التعالق مع أفكار العمدة بهدف إنتاج أطرها الشعرية الغائبة.

3 - 1 - 1 - الأقنعة:

يحاول ابن رشيق، انطلاقا من وعيه النقدي للدلالة الرمزية للمعجم، ومن خلال توظيف أسماء العلم، أن يوهم المتلقي بتطابق تصوره مع اسم العلم الأول/ الحاضر على مستوى الخطاب، بحيث يتوهم أنّ حضور اسم العلم يهدف إلى تثبيت تصوره بالطريقة، ذاتها، التي يتمظهر فيها للقاريء منذ القراءة الأولى، أي يتمظهر "بالنزاهة العقلية التي هي أصل من أصول النقد الحديث"[172] لكن، وبتعمق القراءة، نتبين الطبيعة "التثليثية" التي تتصف بها أسماء العلم ذاتها؛ فابن رشيق يريد، من وراء هذه المحاولة، إلى تكثيف هذه الطبيعة والدفع بها إلى الانتشار إلى أبعد حدّ، مع حرصه الأسطوري على التخفي؛ المبالغة في تغييب تصوره وراء ظلال شخصيات تتميز بحضورها على مستوى الشعرية، ويعود السبب، على ضوء ما نتج لدينا آنفا، إلى رهابه المزمن تجاه التلقي. فاسم «الجرجاني» يتجاذبه كل من: عبد (العزيز / الجبار/ القاهر) الجرجاني؛ فالأول،

171) ـ صلاح فضل: **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص220
172) ـ أبو القاسم محمد كرّو، وعبد الله شريط: **شخصيات أدبية من المشرق والمغرب**، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ـ لبنان، ط2، 1966م، ص318

بمعنى عبد(العزيز/ الجبار) الجرجاني، فكلاهما صدى للآخر[173]، يمثل هيمنة الصوت/ النص الحاضر الذي يتعالق معه العمدة في مواضيع تركز على البيان[174]، ونقصد بذلك الاستعارة على وجه الخصوص، والثاني يركز على المواضيع نفسها لكن بطريقة تتجه، أكثر، نحو التعمق و الوعي المنهجيين، أي تركز على ثنائية الخيال/ التخييل، بوصفهما المعيار النقدي الذي يمنح الأسلوب الشعري فرادته "التي تعتمد على التخيل أو الخيال أو بعبارة أخرى على ملكة تعيش في أعماق الإنسان وهي ملكة لا يستطيع التصرف فيها تصرفا إراديا وإنما هي موهبة لا تتاح إلا لمن شفت قصيرته ورهف حسه، ودقة رؤيته للأشياء، وقليل ما هم: ولا شك أنّ إخراج العمل الفني مستكملا لهذه الأشياء كان يحتاج إلى قدرة خاصة تمكن من التصرف في اللغة."[175]، و في تداخل هذه الأصوات معا، بالطريقة التي قدمنا لها، يتكشف القناع الذي يغيب خلفه صوت ابن رشيق، أي الجمع بينهم بصيغة رمزية، وبذلك تنقلب الإحالة في النص السابق إلى (قلتُ) بدل (قال):



"قال القاضي الجرجاني(عبد العزيز): الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصلي، ونقلت

173) ـ السيد أحمد خليل: **المدخل إلى دراسة البلاغة العربية**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ـ لبنان، (د.ط)،1968م، ص 150، 160
174) ـ يتردد ذكره مقتصرا على الكنية فقط : الجرجاني (ينظر، مثلا، ابن رشيق: **العمدة**، 260/1) على امتداد العمدة ـ ويأتي بمسمى القاضي الجرجاني مرة واحدة (ينظر، مثلا، **المصدر نفسه**: 236/1) ـ وبمسمى الشيخ (ينظر مثلا، **المصدر نفسه**: 261/1)
175) ـ السيد أحمد خليل: **المرجع السابق**، ص 109

العبارة فجعلت مكان غيرها، وملاكها بقرب التشبيه، ومناسبة المستعار له، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر."[176] وهو التصور نفسه الذي يذهب إليه عبد القاهر، في شيء من التفصيل؛ فالاستعارة عنده "أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتؤثر أن لا تصرح بالتشبيه في صورة محددة بنية تستبين منها أركانه الأربعة مشبه ومشبه به وأداة تشبيه ووجه شبه ـ إلى عملية يراد بها طيّ التشبيه وتحويله إلى صور فنية أخرى فتقصد مثلا إلى المشبه وتطلق عليه لفظ المشبه به لمعان مشتركة لحظتها بين المشبه والمشبه به وهذه المعاني سوغت أن تطلق لفظ هذا على ذاك إذ إنّ كليهما ينتميان إلى فصيلة واحدة تبيح لك التفنن في الاستعمال، وتجيز النقل من هنا وهناك."[177] وهناك نص آخر يثبت هذا التطابق "وهذا الخلاف لفظيٌّ راجع إلى الكشف عن معنى الاستعارة والتشبيه في الاصطلاح، وما اخترناه هو الأقرب؛ لما أوضحنا من المناسبة، وهو اختيار المحققين كالقاضي أبي الحسن الجرجاني، والشيخ عبد القاهر، والشيخ جار الله العلامة، والشيخ صاحب المفتاح، رحمهم الله."[178]

3 - 1 - 2 - الثنية:

مع إضافة مبدإٍ نقدي ينشطر، من حيث الوعي النقدي، إلى وجهتين:

أ ـ انطلاقا من مبدإ توارد الخواطر، أي زمن ابن رشيق النقدي،

ب ـ وانطلاقا من مبدإ، التناص، أي زمن القاريء النقدي،

وتأسيسا على ما سبق، فإنه يمكننا أن نتصور أي طرح يتأسس على ثنائية الخيال/ التخييل، من ذلك: الفلسفي، والبلاغي، والنقدي، لحظة تجريب العملية النقدية على مستوى العمدة، أو حتى العملية الشعرية من جهة التجربة الفنية، ويمكن أن نستثني، في هذا التصور، حازم القرطاجني على أساس:

---

176) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 236/1
177) ـ ينظر، السيد أحمد خليل: **المدخل إلى دراسة البلاغة العربية** ، ص176، 177
178) ـ الخطيب القزويني: **الإيضاح في علوم البلاغة**، ص410

أنّ زمن ميلاد حازم $\xleftarrow{\text{كان سنة}}$ 608 هـ [179]

وزمن ميلاد ابن رشيق $\xleftarrow{\text{كان سنة}}$ 390 هـ [180]

فيكون الفرق بين الزمنين: 218 سنة

$608 - 390 = 218$

وإذا استعملنا حلقية ابن خلدون، التي تركز على متوسط أعمار البشر، أي أن نـ "عُدَّ لكل مائة من السنين ثلاثة من الآباء."[181]

لكل مائة من السنين $\xleftarrow{\text{ينتج لدينا}}$ 3 من الآباء

وبين زمني: ميلاد ابن رشيق $\xleftarrow{\text{لدينا}}$ 418 سنة

وحازم القرطاجني

هذا يعني أنّ بين ابن رشيق وحازم القرطاجني قرابة: 14 جيلا

$\frac{100 \times 418}{3}$ = 13,93 أبا ، أي ما يقارب 14 جيلا.

وبذلك ينتفي شرط التناص عن الأول، أي ابن رشيق، مع القرطاجني ويثبت العكس، أي تناص القرطاجني مع ابن رشيق، على اعتبار أنّ العمدة يمثل نضج الشعرية العربية "عند اكتمال حركة علوم اللغة والأدب والتفقه فيهما أي في نهاية القرن الرابع وبداية الخامس. ثم هو يمثل على الخصوص مذهب «مدرسة القيروان» الأدبية مع ما قد تمتاز به هذه المدرسة في نظرتها إلى الأدب وما تتجه إليه عبقرية المؤلف الشخصية من ذلك."[182]

179) - ينظر، حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** الموقع: **et http://WWW.Islamoline,n**
180) - ينظر، ابن رشيق: **أنموذج الزمان**، ص 439
181) - ابن خلدون: **المقدمة**، ص 135
182) - ابن رشيق: **قراضة الذهب**، ص5، 6

3 - 1 - 3 - الانفتاح:

يمكننا القول إنّ ابن رشيق كان على اطلاع، على الأقل، وبناءً على مبدإ المقصدية المشار إليه آنفا، ومن خلال التركيز على اسم المؤَلف دون ذكر صاحبه، الذي لا يوهم بشيوع صاحبه من خلال ذكر الكتاب، بقدر ما يؤكد هدفه، أي الجمع بين الاثنين، ونقصد بذلك: الجمع بين رسالة الكندي في «الموسيقى»[183] وكتاب «الموسيقى الكبير»[184]، "ويبدو أنّ أول من استعمل منهم لفظة التخييل الفارابي(339 هـ)، ثم تبعه ابن سينا (428 هـ)، وقد استعملها تفسيرا لكلمة المحاكاة الأرسطية، وهي على هذا تقابل كلمة التصديق، التي تشترك معها في بعض الصفات، وتختلف عنها في بعضها."[185] ونتبين ذلك خلال دفاعه عن الشعر ضمن دراسته التي تندرج تحت مسمى: «باب في فضل الشعر»، حيث يؤكد اطلاعه على كتاب الموسيقى (الفارابي/ الكندي)، وذلك في نصه: "وزعم صاحب الموسيقى أنّ ألذّ الملاذ كلّها[...]"[186]

وكذلك انفتاحه المعرفي "الذي هيأته له ثقافته الواسعة، وذوقه المرهف السليم، وميله إلى التقصي، ونزعة العصر الجدلية الكلامية، وشيوخه الذين كانوا المرجع والعمدة، والنزعة الفلسفية العقلانية التي هبت ريحها من الأندلس وانتشرت في كل مكان من العالم المعروف لذلك العهد."[187] وأعتقد أنّ هذا الانفتاح يتحقق من وجهتين:

أ ـ الحيز الحاضر؛ وهو الذي يتحقق بالاطلاع على الآراء الفلسفية، والمعرفية عموما، بطريقة غير مباشرة، من ذلك ما يثبته النص الآتي: "وقال بعضهم ـ وأظنّه أبا العباس الناشيء ـ العلم عند الفلاسفة ثلاث طبقات: [...]. هذا معنى الكلام المنقول عنه مختصرا وليس نصا."[188]

ب ـ الحيز الغائب؛ ويتحقق من وجهتين:

183) ـ ينظر، جورجي زيدان: **تاريخ آداب اللغة العربية**، 380/2

184) - Voir ; Simon Jargy : **La musique Arabe, que sais – je ? , P U F, 2me éd**, 1977, p 15

185) ـ عثمان موافي: **في نظرية الأدب**، ص135

186) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 17/1

187) ـ حنا الفاخوري: **تاريخ الأدب في النقد العربي**، ص247

188) ـ ابن رشيق: **المصدر السابق**، والصفحة

ب ـ 1 ـ العام؛ وذلك من خلال انفتاح ابن رشيق على الإنتاج الفكري في زمنه من "الفلسفة والطب وعلم الكلام فقد نشطت حركتها وكثر التصنيف فيها، كما كثر التصنيف في التاريخ وغيره من العلوم."[189] من طريق مباشرة أو غير مباشرة؛ بمعنى عن طريق الكتب، المترجمة أو غير المترجمة، أو من الكتب العربية التي تنقل عنها، ومادام البحث لم يكشف بعد عن ثقافة ابن رشيق اللغوية، أي نوعية اللغات التي يمتلكها، فليس من حق أي أحد أن يرفض هذا التصور كذلك؛ فقد أثبتت التجارب المعرفية أن بمقدار انفتاح الإنسان على اللغات الأخرى، بنصها الأصلي خاصة، بقدر ما يكتب له النضج والتميز، ويمكن تلمس إثبات لهذا في تاريخ النهضة العربية الفكرية، منذ بدايتها[190]، على جميع الأصعدة؛ الفكر، العلم، الأدب، النقد، إلخ. حيث تقرر نضج وتميز الذات معرفيا بمقدار انفتاحها على الرصيد المعرفي للآخر، وهذا لا يتأتى إلا بانفتاحها المباشر، أي بالاطلاع على النص الأصلي دون الترجمة[191]، من ذلك النص الآتي: "وسئل الكندي عن البلاغة، فقال: ركنها اللفظ وهو على ثلاثة أنواع: فنوع لا تعرفه العامة ولا تتكلم به، ونوع تعرفه وتتكلم به ونوع تعرفه ولا تتكلم به وهو أحمدها."[192]

ب ـ 2 ـ الخاص؛ وذلك بانفتاح ابن رشيق على آراء أرسطو الشعرية، وهو، كما نعلم، أكثر من معروف في هذا المجال، خاصة بمفهوم «المحاكاة»؛ إذ يجمعها أرسطو "في الفنون، سواء كانت فنونا جميلة كالموسيقى والرسم والشعر، أم فنونا عملية كفن البناء والنجارة مثلا،"[193] وهي في سياق المفهوم ـ الشعري "تمثيل أفعال الناس ما بين خيرة وشريرة، بحيث تكون مرتبة الأجزاء على نحو يعطيها طابع الضرورة أو طابع الاحتمال في تولد بعضها من بعض."[194] ويمكن أن نثبت ذلك من خلال:

189) ـ حنا الفاخوري: **المرجع السابق**، ص237
190) ـ أي عقب حملة نابليون بونابارت عام 1798م. ينظر، حامد حفني داود: **تاريخ الأدب الحديث (تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه)**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1983م، ص6
191) ـ ينظر، **المرجع نفسه**، ص11
192) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 216/1
193) ـ محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث**، ص50
194) ـ **المرجع نفسه**، ص52

ب ـ 2 ـ 1 ـ ذكره الصريح لأرسطو، في دراسته التي تندرج تحت مسمى «باب البلاغة»، وذلك في النص الآتي: "قيل لأرسطاطاليس: ما البلاغة؟ قال: إصابة المعنى والقصد إلى الحاجة."[195]

ب ـ 2 ـ 2 ـ ذكره الصريح لأرسطو، كذلك، في دراسته المخصصة للسرقات الشعرية؛ «باب السرقات وما شاكلها»، حيث يورد له نصا يُؤبِّن فيه الإسكندر الأكبر: "قال أرسطاطاليس يندبه: «قد كان هذا الشخص واعظا بليغا، وما وعظ بكلامه عظة قط أبلغ من موعظته بسكوته»"[196]

ب ـ 2 ـ 3 ـ وهذا من شأنه أن يفضي إلى الاعتراف الآتي: أنّ ابن رشيق كان على وعي معرفي؛ بمعنى الاطلاع النقدي، بأطروحات أرسطو بخصوص الشعرية وأعني بذلك، على نحو أكثر تحديدا، كتابه «الشعر» الذي ترجمه حنين بن إسحاق[197]، وسوف نلاحظ، من خلال تتبع حركة التناصات اللاحقة، كيف استطاع ابن رشيق، من خلال تواشج عملية القراءة بالتجربة الشعرية، أسْلَبَة الطرح الأرسطي، في صيغته المبتسرة، إلى طرح نقدي، يقترب في صيغته إلى الجمالية الشعرية،الأمر الذي نتبينه على النحو الآتي:

نص ابن رشيق:	نص أرسطو:
ـ "الاستعارة أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس في حِلَى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها." [198]	ـ "لقد شرحنا في الشعر ـ كما قلنا ـ قيمة كل هذه الاصطلاحات، وفصلنا أنواع الاستعارة، وقلنا إنها أهم شيء في الشعر والنثر."
ـ "الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم	ـ "الاستعارة هي نقل اسم شيء إلى

195) ـ ابن رشيق: **المصدر السابق**، 215/1
196) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 292/2
197) ـ ينظر، محمد مندور: **النقد المنهجي عند العرب**، ص62
198) ـ ابن رشيق: **المصدر السابق**، 235/1

المستعار عن الأصلي، ونقلت العبارة فجعلت مكان غيرها، وملاكها بقرب التشبيه، ومناسبة المستعار له، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر"[200]

غيره فتنقل من الجنس إلى النوع أو من النوع إلى الجنس أو من النوع إلى النوع، أو تنقل بحكم المشابهة."[199]

3 - 1 - 4 - مركزية الذات:

ثمّ إنّ ابن رشيق/ الشاعر ينبغي عليه، بحكم تجربته الشعرية، وحضورها المطلق، المهيمن، على لحظات التفكير، عنده، مما يغيب الذات/ الناقد، ويكسرها، أمام سلطة الذات/ الشاعر، وجرأتها، فينبغي أن يعي، شعريا على الأقل، دلالة الثنائية: خيال/ تخييل، على اعتبار أنّ "للخيال دور كبير لدى الشعراء اعتمدوا عليه في تقديم لوحاتهم الفنية، وركنوا إليه في تلوين صورهم، وعمدوا إليه في التعبير عن أحاسيسهم ومشاعرهم، فغاصوا في عالم الوجدان وعبّروا عن مكنونات النفس البشرية، وانصرفوا عن عالم الحس إلى عالم أسمى وأهداف أنبل."[201] أو ينبغي عليه، على الأقل، أن يميز بين الحقيقة والمجاز، وهنا، كذلك، يتأكد، من خلال تمييزه بين الحقيقة والمجاز، ميله الواضح جهة الثاني، حيث يؤكد أنّ "المجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعا في القلوب والأسماع، وما عدا الحقائق من جميع الألفاظ ثم لم يكن محالا محضا فهو مجاز؛ لاحتماله وجوه التأويل، فصار التشبيه والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلام داخلة تحت المجاز إلا أنهم خصوا به - أعني اسم المجاز - بابا بعينه؛ وذلك أن يسمى الشيء ما قاربه أو كان منه بسبب."[202] وهو الذي يلخصه النص الآتي:

"وإنما سمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر بنا لا يشعر به غيره فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه أو استظراف لفظ وابتداعه أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني أو نقص

199) - محمد مندور: **المرجع السابق**،والصفحة
200) - ابن رشيق: **العمدة**، 236/1
201) - عبد الفتاح صالح نافع: **الصورة في شعر بشار بن برد**، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، (د.ط)، 1983م، ص231
202) - ابن رشيق: **المصدر السابق**، 232/2

مما أطاله سواه من الألفاظ أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر ـ كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير."[203]

ثمّ إنّه اتفق لدينا أنّ الشعرية تتأسس عند ابن رشيق، إضافة إلى حركة الإيقاع، على التخييل كصفة أساسية تنتج، من خلالها، نصية النص[204] ، ونلمح ذلك، من جهة ثالثة، من خلال تلميحاته، التي تؤكد وعيه بعنصر التخييل:

1 ـ "لأنّ السحر يخيل للإنسان ما لم يكن للطافته وحيلة صاحبه[...]"[205] فالخيال يوهم بالواقعي، أي يعيد تركيب صور الواقع من منظور فني متجاوز؛ الرؤيا.

2 ـ إدراكه لوعي الذات العربية بالخيال وعيا تراكميا، أي تنامى عندهم من محصلة التجربة الواقعية وليس بالبحث؛ لأنّه يفتقر إلى التأسيس حيث تُعَدُّ أولى موجباته: ضبط المصطلح. فيورد بيتا لرؤبة يعمق فيه دلالة اضطراب ماهية الخيال عند العربي إذ يلتبس بالسحر: (الرجز)

لَقْدْ خَشِيتُ أنْ تَكُونَ سَاحَرَا رَاوِيَةً مَرًّا وَمَرًّا شَاعِرَا[206]

3 ـ "ويقال بل سمي صناجة (الأعشى) لقوة طبعه وحلية شعره يخيل إليك إذا أنشدته أنّ آخر ينشد معك."[207] حيث إنّ تعالق حركة الإيقاع، طيلة تنامي النص، مع حركة التصوير، إذ يُكَمِّلُ كلاهما الآخر السبب في طبع شعر الأعشى بالهوية المزدوجة: صوت آخر ينافس الصوت الشعري المنشد.

4 ـ وعيه بالمحاكاة، وهي كما نعلم، ترجمة للعملية التخييلية، وذلك في تناص العمدة مع نص قدامة، في معرض حديثه عن موضوع الوصف الشعري: "قال قدامة: الوصف إنما هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما على الأشياء المركبة من

---

203) ـ **المصدر نفسه**، 104/1
204) ـ ينظر، بشير خلدون: **الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي**، ص 135
205) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 17/1
206) ـ **المصدر نفسه**، والصفحة
207) ـ **المصدر نفسه**، 118/1

ضروب المعاني كان أحسنهم وصفا من أتى في شعره أكثر المعاني التي الموصوف بها مركب، ثم بأظهرها فيه، وأولاها به حتى يحكيه ويمثله للحس بنعته."[208]

5 ـ وعيه بالفروقات الدقيقة بين "مدلولات الألفاظ والاصطلاحات، وحددها، وحصر معانيها بحيث أصبحت بعيدة عن إثارة الشك والالتباس."[209] من ذلك طريقة توظيفه لمفردة: «الوهم»؛ فهي تدلّ على وعيه العميق بالفرق بينها، وبين مفردة «الخيال»، ويدلّ على ذلك حرصه على توظيف المفردة الأولى بدل المفردة الثانية، رغم تداخلهما في المعنى ذاته، من جهة السياق، ورغم ما يشيع من الصنعة، في الأسلوب النثري، من تكلف السجع والترادفات اللغوية الشائعة عن تلك الفترة[210]، وهذا من شأنه أن يدعم التصور الذي سبق به كولردج في تفرقته بين الخيال والوهم، وإن لم يصرح بذلك ولكن يكفينا في هذا الصدد أنّه استعمل مفردة الوهم بدلا من الخيال في موضع يصلح فيه توظيف كليهما، وهو ما يثبت أنّ ابن رشيق على وعي بالفرق الدقيق بينهما؛ لأنّ التوهم "ميدانه محدود وثابت، وليس إلا ضربا من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان."[211] في حين أنّ مفردة الخيال تمثل قوة داخلية يستطيع الشاعر من خلالها التمييز "بين الأساسي وغير الأساسي من الصور والأفكار، وأن يجعل من الصورة الأساسية، أو الإحساس الواحد، محورا للوحدة التي ينبغي أن تسود في القصيدة."[212] ويمكن أن نستدلّ على هذا من خلال النصوص الآتية:

5 ـ 1 ـ في معرض حديثه عن الأوزان، وعلى نحو أكثر تحديدا، عن الخزم[213]؛ حيث يصرح "إنما أسقطوه(أي الخزم) كأنهم يتوهمون أنه في السكتة فلذلك جعلوه في الوتد المجموع لأنّ المفروق لو أسقطوا حركته الأولى لبقي أوله ساكنا ولايبتدأ بالساكن فيسقط أيضا والسكتة لا تحتمل عندهم إلا حرفا واحدا، وهذا اعتلال مليح جدا."[214] حيث تتجه الحركة الدلالية للتوهم في هذا السياق جهة الإيجاب، أي صحة التصور الذي يُعَدُّ الحيز المادي لانفتاح الرؤيا.

208) ـ ابن رشيق:**العمدة**، 294/2
209) ـ حنا الفاخوري: **تاريخ الأدب في المغرب العربي**، ص246
210) ـ ينظر، محمد مرتاض: **النقد الأدبي القديم**، ص125
211) ـ مصطفى بدوي: **كولردج**، ص157
212) ـ محمد مصايف: **جماعة الديوان في النقد**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982م، ص252
213) ـ الخزم: علة غير لازمة وهي إضافة حرف أو اثنين أو ثلاثة أو أربعة على وزن القصيدة لأجل تماسكها. ينظر، ابن رشيق: **المصدر السابق**، 128/1
214) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 128/1

5 ـ 2 ـ وكذلك في قوله "لأنّه أتى بالعروض بحرف لا لتوهم تصريع ولا إشكال، وإنما نذكر مثل هذا ليجتنب إذا عرف قبحه."[215] وتتجه حركة الدلالة للتوهم في هذا السياق جهة السلب، أي خطأ التصور الذي يُعَدُّ الحيز المادي لانغلاق الرؤيا.

5 ـ 3 ـ وكذلك في قوله: "ألا ترى إلى أبي نواس ـ وهو مقدم في المحدثين ـ لما وصف الأسد وليس من معارفه ولعله ما شاهده قط إلا مرة في العمر، إن كان شاهده، دخل عليه الوهم فجعل عينه بارزة، وشبههما بعيون المخنوق، وقام عنده أنّ هذا أشنع، وأشبه بشماتة وجه الأسد."[216] فالوهم يدل في هذا السياق على انحسار الرؤيا التي تحيل بدورها إلى ضيق التجربة الواقعية، أو انعدامها. والحقيقة أن ضيق التجربة الواقعية لا يُعَدُّ معيارا تحاكم الرؤيا الشعرية على أساس منه، فبشار لم يُقَدَّر له رؤية العالم من حوله فكيف اهتدى إلى تصوير شعره بتلك الطريقة الرائدة؟ الأمر وما فيه أن قصور المركزية النقدية عن متابعة حركة النص الشعري نتيجة تعالي الرؤيا الشعرية أوجد في المقابل نبرة تتجه إلى الانغلاق ورفض التجديد على مستوى المعنى والمبنى كموازن طبيعي لهذا العجز.

ومن أجل أن يتقبل المتلقي تصور ابن رشيق بأبعاده الجمالية، فإنه يميز بين ثلاثة مستويات هي:

3 ـ 2 ـ الاخـ (ت) ـلاف:

نظرا لأنّ موضوع السرقة "باب متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وأخر فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل،"[217] من جهة أولى، ونظرا لأنّ "السرق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه، وأبعد في أخذه،"[218] من جهة ثانية، ونظرا لأنّ "السرق أيضا إنما هو في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في عاداتهم، ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم،

215) ـ **المصدر نفسه**، 129/1
216) ـ **المصدر نفسه**، 247/2
217) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 282/2
218) ـ **المصدر نفسه**، والصفحة

مما ترتفع الظنة فيه عن الذي يورده أن يقال إنه أخذه من غيره"[219] من جهة ثالثة، فإنّ ابن رشيق، وبوعي من ذوقه النقدي المتميز، حدس بضرورة التفريق بين تداخلات اصطلاحية ثلاثة؛ بمعنى الما ـ بين، وهي: الاختراع، والتوليد، والإبداع، من شأنها، إذا لم تضبط، أن تؤدي معنى السرقة؛ على أنّه "لا يقال له أيضا "سرقة" إذا كان ليس آخذا على وجهه."[220] وهي تتلخص في المستويات الآتية:

ـ سرقة اللفظ مع المعنى.

ـ سرقة المعنى مع تحوير بعض اللفظ.

ـ سرقة تعتمد على تغيير بعض المعنى أو قلبه عن وجهه بهدف إخفائه.

وبناءً على هذا، يمكن قراءة / كتابة المستويات الثلاثة، عند ابن رشيق، في السياقات الآتية.

3 - 2 - 1 - الاختراع:

يتحدد المخترع من الشعر عند ابن رشيق بوصفه "ما لم يسبق إليه قائله، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره أو ما يقرب منه"[221]، ويلتمس له تفسيرا لغويا ينحدر أصله من اشتقاق المفردة؛ فيتصور اشتقاق الاختراع من التليين، يقال: "بيت خَرِعٌ" إذا كان لينا و"الخُرُوعُ" فعول منه. وهذا من شأنه أن يتجه، بابن رشيق، إلى محاولة إيجاد تصور جمالي يضبط من خلاله مفهوم الاختراع، فيرى أنّه طريقة في خلق المعاني الجديدة. وعلى هذا الأساس، يتحدد الاختراع، أو يمكن أن يندرج عنده، من جهة أنّه يختص في "خلق المعاني التي لم يسبق إليها والإتيان بما لم يكن منها قط"[222]، ويرى، وفق هذا التصور، أنّ بيت امريء القيس الآتي: (الطويل)

---

219) ـ **المصدر نفسه**، والصفحة
220) ـ **المصدر نفسه**، 229/2
221) ـ **المصدر نفسه**، 2/ 228
222) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 228/2

سَمَوتُ إِلَيْهَا بَعْدَ مَا نَامَ أَهْلُهَا سُمُوَّ حَبَابِ المَاءِ حَالاً عَلَى حَالِ [223]

بيت مخترع؛ لأنّه "أول من طرق هذا المعنى وابتكره"[224] وبالتالي فهو يُعَدُّ، من وجهة الشعرية، النموذج الشعري المتميز، أو الأكثر نضجا. إذ "سلّم الشعراء إليه فلم ينازعه أحد إياه."[225] وهو كذلك صاحب "اختراعات كثيرة يضيق عنها الموضع وهو أول الناس اختراعا في الشعر وأكثرهم توليدا."[226] ومن أجل تأكيد تصوره، بصفة جمالية عند القاريء، يمثل له ببيت شعري آخر، يرد على النحو الآتي: (الطويل)

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْباً وَيَابِساً لَدَى وَكْرِهَا العُنَّابُ وَ الحَشَفُ البَالِي[227]

ويتصور ابن رشيق أن الاختراع الشعري كالمادة يتناقص مع الوقت حيث يَرُدُّ هذا الانحسار إلى أسباب نفس ـ بيئية، أي يشترك فيها الشاعر والبيئة من جهة تأثير كليهما على الآخر. ويتحدد الانحسار في الاختراع بصفة خاصة وليس في التوليد، فقد ورد تفسير لهذا النص في المعنى ذاته، في موضع آخر من العمدة[228] وإن كان يندرج ضمنه، يرد تحت مسمى «باب في المعاني المحدثة»، على النحو الآتي:

---

223) ـ **المصدر نفسه**، والصفحة. حَبَابُ الماء: الفقاقيع التي تعلو الماء أو الشراب.
224) ـ **المصدر نفسه**، والصفحة
225) ـ **المصدر نفسه**، والصفحة
226) ـ **المصدر نفسه**، والصفحة
227) ـ **المصدر نفسه**، والصفحة. العُنَّابُ: هو شجر من فصيلة التَّبْقِيَّاتِ شائك جدا، حبُّه يشبه حبَّ الزيتون، وأجوده الأحمر، الحلو يستعمل مأكلا وعلاجا ـ الحَشَفُ: البالي من التمر ورديئه.
228) ـ تولد هذا النص نتيجة التفاعل الذي حدث بين القاريء/ ابن رشيق والنص؛ نص ابن الرومي، الذي جاء فيه:" يحكى عن ابن الرومي أن لائما لامه فقال لم لا تشبه تشبيه ابن المعتز وأنت أشعر منه، قال أنشدني شيئا من قوله الذي استعجزتني في مثله، فأنشده في صفة الهلال: (مجزوء الرجز)

كَـأَنَّ آذَرْيُونَهَـا وَالشَّمْسُ فِيهِ عَالِيَهْ
مَذَاهِنٌ مِنْ ذَهَبٍ فِيهَا بَقَايَا غَانِيَـهْ =

= فصاح واغوثاه بالله لا يكلف الله نفسا إلا وسعها، ذلك إنما يصف ماعون بيته لأنه ابن الخلفاء، وأنا أي شيء أصف؟ ولكن انظروا إذا وصفت ما أعرف أين يقع الناس كلهم مني، هل قال أحد قط أملح من قولي في قوس الغمام: (الطويل)

وَ قَدْ نَشَرَتْ أَيْدِي السَّحَابِ مَطَارِفًا عَلَى الأَرْضِ دُكْنًا وَهْيَ خُضْرٌ عَلَى الأَرْضِ
يُطَرِّزُهَا قَوْسُ الغَمَامِ بِأَصْفَرٍ عَلَى أَحْمَرٍ فِي أَخْضَرٍ وَسْطَ أَبْيَضِ
كَأَذْيَالِ خُودٍ أَقْبَلَتْ فِي غَلاَئِلٍ مُصَبَّغَةٍ وَالبَعْضُ أَقْصَرُ مِنْ بَعْضِ

وقولي في قصيدة في صفة الرقاقة: (البسيط)

مَا أَنْسَ لاَ أَنْسَ خَبَّازًا مَرَرْتُ بِهِ يَدْحُو الرُّقَاقَةَ وَشْكَ اللَّمْحِ بِالبَصَرِ
مَا بَيْنَ رُؤْيَتِهَا فِي كَفِّهِ كَرَّةً وَبَيْنَ رُؤْيَتِهَا زَهْرَاءَ كَالقَمَرِ
إِلاَّ بِمِقْدَارِ مَا تَنْدَاحُ دَائِرَةٌ فِي صَفْحَةِ المَاءِ يُرْمَى فِيهِ بِالحَجَرِ

وهذا كلام إن صحّ عن ابن الرومي فلا أظن ذلك أمرا لزمه فيه الدرك؛ لأن جميع ما أراه ابن المعتز أبوه وجده في ديارهم، كما ذكر أنّ ذلك علة للإجادة، وعذرا، فقد رآه ابن الرومي هنالك أيضا؛ اللهم إلا أن يريد أن ابن المعتز ملك قد شغل نفسه بالتشبيه، فهو ينظر ماعون بيته، وأثاثه فيشبه به ما أراد، وأنا

"وإذا تأملت هذا تبين لك ما في أشعار الصدر الأول الإسلاميين من الزيادات على معاني القدماء والمخضرمين، ثمّ ما في أشعار طبقة جرير والفرزدق وأصحابهما من التوليدات والإبداعات العجيبة، التي لا يقع مثلها للقدماء إلا في الندرة القليلة والفلتة المنفردة، ثمّ أتى بشار ابن برد وأصحابه فزادوا معاني ما مرّت قطّ بخاطر جاهلي، ولا مخضرم ولا إسلامي، والمعاني أبدا تتردد وتتولد، والكلام يفتح بعضه بعضا."[229]

فكلما انفتحت الذات على آفاق معرفية واجتماعية جديدة كلما اتسعت المعاني وتخصَّبت. وكما نعلم، فالاحتكاك بحضارة الآخر: الفارسية واليونانية، زمن العباسيين، وكذلك الاختلاط بالبيئة الأندلسية المختلفة تماما عن مثيلتها في المشرق، فجَّر الشعرية العربية ومنحها نفسا جديدا ومتنوعا ينتشر خلف حدود التوقع، إذ لا يزال النقد يسيء قراءته إلى الآن مما يترتب عنه إعادة كتابة، وتكرار التكرار.

ومن أجل إثبات تصوره، يتتبع ابن رشيق حركة الشعر المخترع، في النصوص الشعرية، على مستويين هما:

أ ـ <u>النص القديم</u>:

ينطلق ابن رشيق من قاعدة تتصور أنّ حركة تطور الشعر لا تتجاوز أحد اثنين: إما قديما أو حديثا، ومثل الاثنين "كمثل رجلين: ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه ثم أتى الآخر فنقشه وزينه فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن والقدرة ظاهرة على ذلك وإن خشن."[230] من جهة الأولية فقط وإلا فالتجريب ليس حكرا على الشاعر الأول دون اللاحق. ونظرا لوضوح منهجه، أي جرأته في الدفاع عن التجربة الشعرية الجديدة، بحيث عُدّ َ"الناقد الوحيد الذي أجاز الخروج على طريقة القدماء"[231] ونظرا لاعترافه بتميز النص الشعري الأول؛ أي نص العهد القديم، وذلك حين يؤكد أنّ السبب في تصنيف كل من: امريء القيس، والنابغة، والأعشى، في أعلى هرم الشعرية لتلك

مشغول بالتصرف في الشعر طالبا به الرزق، أمدح هذا مرة وأهجو هذا كرة، وأعاتب هذا تارة، وأستعطف هذا طورا، ولا يمكن أن يقع أيضا عندي تحت هذا وفي شعره أيضا من مليح التشبيه ما دون النهايات التي لا تبلغ وإن لم يكن التشبيه غالبا عليه كابن المعتز." ينظر، ابن رشيق: **العمدة**، 244/2، 245

229) ـ ابن رشيق: **المصدر نفسه**، 245/2

230) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 81/1

231) ـ محيي الدين صبحي: **نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا**، 17/1

الفترة، لا يعتمد على مبدإ التقادم، أي الأولية الزمنية، أو من جهة التعصب المعروف عن نقاد المهد النقدي لشاعر دون الآخر، بقدر اعتماده على النصية، أي مقدار ما تتوفر عليه نصوصهم من "حلاوة الكلام وطلاوته مع البعد من السخف والركاكة"[232] أي من حيث أنويتها الخصبة التي تغذي النظرية الشعرية باستمرار. ونظرا لأنّ "المولد المحدث على هذا إذا صح كان لصاحبه الفضل البين بحسن الإتباع ومعرفة الصواب، مع أنه أرق حوكا وأحسن ديباجة."[233] فإنّه، بناءً على هذا أي بناءً على "هاجس التأثر" أو قلق الشاعر الأول الذي يسكن ذات الشاعر اللاحق ويهيمن عليها في حين يحاول اللاحق التمرد على سلطتها إثر معارضتها والثورة عليها، يتجه إلى إثبات تفرد التجربة الشعرية، من حيث الخلق الشعري/ الاختراع، في الزمن القديم، وذلك من خلال إثبات متابعة التجربة الشعرية اللاحقة لها، من جهة الخلق الشعري/ الخلق ـ التوليدي[234]، ولكن ليس من باب التقليد، بل من جهة الاختلاف الذي يريد إلى التميز وفتق الأطر الشعرية من خلال التوسيع/ التوليد في استحداث المعاني والرموز الشعرية. ويمكن تتبع هذا التصور على النحو الآتي:

فأول ما يبتديء به ابن رشيق تتبعه لحركة الخلق ـ التوليدي، بيت امريء القيس الشعري: (الطويل)

سَمَـوْتُ إلَيْـهَا مَـا نَامَ أهْلُـهَا سُمُوَّ حَبَابَ المَاءِ حَالاً عَلَى حَالِ[235]

ونظرا لأنّ امرؤ القيس يُعَدُّ، في نظر المركزية النقدية بالاتفاق، "أول الناس اختراعا في الشعر وأكثرهم توليدا "[236]، فقد حاكى الشعراء من بعده، تصويره الشعري، من جهة الإتباع، من ذلك عمر بن أبي ربيعة: (السريع)

فَاسْقُـطْ عَلَيْنَا كَسُقُوطِ النَّوَى لَيْلَـةَ لاَ نَاهٍ وَ لاَ زَاجِرُ[237]

232) ـ ابن رشيق: **المصدر السابق**، 83/1
233) ـ **المصدر نفسه**، والصفحة
234) ـ يعتبر توليدا من جهة " أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه. " ينظر، ابن رشيق:**المصدر نفسه**، 229/1 ـ ويعتبر خلقا من جهة " ما فيه من الزيادة وحسن المقصد." **المصدر نفسه**، 248/2 ـ على اعتبار أنّ الاستشهاد بالمولدين يدخل في إطار "المعاني كما يستشهد بالقدماء في الألفاظ." **المصدر نفسه**،244/2 ـ ثمّ إنه، من جهة أخرى، وبناءً على ما تقرر لدينا آنفا، فإنّ " المعنى للاختراع والإبداع للفظ." **المصدر نفسه**، 230/1
235) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 229/1
236) ـ **المصدر نفسه**، 228/1
237) ـ **المصدر نفسه**، 229/1. زَجَرَ غيره: منعه عن الشيء. وفلانا عن كذا: نهاه.

ولكنّ هذه المتابعة، في المقابل، لا يمكن عَدُّها من قبيل التقليد، بل من قبيل الخلق التوليدي؛ إتباع الاختلاف؛ فالمعنى النواة يكمن في توصيف التخفي بهدف التسلل إلى الخباء. وهو عند امريء يتلبس بصفة حباب الماء، ويتلبس عند عمر بن أبي ربيعة بصفة سقوط النوى. فأصالة التصوير في الثاني هي إرادة الفعل المشوب بالعفوية(أُسْقُطْ)؛ لأن الصورة تحتمل فعل الظهور وأفراد القبيلة متيقظون فلا يثير تشكّكهم إذ لا أحد يتشكك في سقوط النوى. في حين أنّ صفة الحباب عند الأول تنتج بصفة عفوية وكذلك التدرج في انتقاله، وعليه فقد ركز على وصف التدرج في تسلله وأهمل ذكر الرقيب؛ لأنّ الحباب يثير الدهشة ببريقه وهو يتصاعد إلى الأعلى. وعليه نتبين أصالة التصوير عند عمر بن أبي ربيعة كونه فكّك صورة الشاعر الأول، بهدف التفوق عليه فحسب لأنه مسكون بصوته ويريد إلى التمرد عليه، وتغلغل في نظام تَبَنْيُنِهَا، ومارس عليها نوعا من التمطيط الدينامي فانطبعت صورته بهويتها الخاصة.

ومن جهة ثانية، فإنّ بيت جرير الشعري في صفة الخيل، وهو كما نعلم، يعتبر من شعراء العهد الحديث مقابلة مع امريء القيس، فقد تابعه شعراء آخرون، من جهة الزيادة؛ الزيادة على المعنى، و يتردد بيت جرير على النحو الآتي: (البسيط)

يُخْرِجْنَ مِنْ مُسْتَطِيرِ النَّقْعِ دَامِيَةً كَأنَّ آذَانَـــهَا أطْرَافُ أقْلاَمِ[238]

ينطلق مبدأ التصوير في بيت جرير من فعل القوة (يخرجن)؛ لأنّ حكاية الواقع تنطلق من واقع هو: الحرب. وعليه فمن المتوقع أن تتنامى دينامية التصوير وفق المنطق ذاته: مستطر، النقع، دامية. غير أنه يعيد صياغة مفهوم "الحرب" في ذهن المتلقي، فينحرف بدلالتها جهة الاختلاف، قلب الواقع، ومركزية النظم الفكرية والمعرفية المتعارفة، ينحرف بها جهة: "التغيير" وذلك حين قابل "أطراف آذان الخيل" بـ "الأقلام"؛ فالكتابة بوصفها المقابل الاختلافي للصيغة المعرفية لتلك الفترة، أي الرواية، تكون البديل الأمثل للحرب على اعتبار أنّ الكتابة سوف تتقدم بالمجتمع العربي الضيق إلى الأمام وتدفع به إلى الانفتاح على آفاق الحضارة، فيسجل حضوره المتميز في تاريخها.

238) - ابن رشيق: **العمدة**، 229/1. النَّقْعُ: الغبار الساطع.

أما من تابعه من الشعراء فعدي بن الرقاع حيث يشبه ظفيرة امرأة بقرن غزال: (الكامل)

تَزْجِي أغَـنَّ كَأنَّ إبْرَةَ رَوْقِهِ قَلَمٌ أصَابَ مِنَ الدَّوَاةِ مِدَادَهَا[239]

يتجه منطق التصوير في هذا البيت إلى فعل العفوية(تجزي) حيث يصور طريقة انسدال ظفيرة المرأة ذات اللون الأسود بطريقة ينتبه إليها الشاعر وحده، وهو ما يتطابق مع صورة انشغال المرأة بصورة المتلهفين إلى التقرب منها وهي تمر حذاءهم؛ لأنّ الأغنّ سوف ينشغل بكيفية التخلّص؛ الهروب من متربصيه.

وكذلك اتجه العماني الراجز، في صفة الفرس، في مدحته التي تقدم بها إلى الرشيد حيث قال: (الرجز)

تَخَالُ أذُنَـيْهِ إذَا تَشَوَّفَا قَادِمَةً أوْ قَلَمًا مُحَرِّفَا[240]

فمنطق التصوير يتجه في هذا البيت إلى التوهم(تخال)؛ للدلالة على المبالغة عن تشوق الفرس وصاحبها إلى الإسراع للمثول بين يدي ممدوحهما. يتعزَّز إثر مقابلة "أذن الفرس" بـ"القادمة" و"القلم" وهما وسيلتا الكتابة؛ إذ تنفتح هذه المقابلة على معنيين: تسمُّع كتابة رسالة من قبل الممدوح، كتابة رسالة من قبل المادح. وهما معا يشكلان تعالقا مع طريقة المكاتبات الإخوانية حيث يتراسل الصديقان لبث الشوق وتفقد أحوال بعضهما البعض.

وبناءً عليه، يمكن القول إنّ التصوير في الحالتين السابقتين يُعَدُّ أصيلا، فكلاهما وقَّع هويته الخاصة من موقعه الخاص، أي: من منظور اختلاف الرؤيا، وتميز الصوت الشعري بينها.

ب ـ <u>النص الحديث</u>:

يتتبع ابن رشيق تفرد النص الشعري ـ الحديث، عن القديم، في جانبه التخييلي؛ لأنّه، على ما يبدو، كان على وعي عميق من أنّ شعراء الزمن الجديد، أو شعراء النص الشعري الجديد،

239) ـ **المصدر نفسه**، والصفحة. تَزْجِي الشيء: تدفعه برفق ـ أغَنُّ: الظبي الذي يخرج صوته من خياشيمه ـ الرَّوْقُ: القرن ـ الدَّوَاةُ: هي المِحْبَرَةُ.
240) ـ **المصدر نفسه**، 229/1. تَشَوَّفَ الخبرَ، وله، وإليه: تطلَّع. الأمر: طمح له. من السطح: تطاول ونظر وأشرف ـ القَادِمَةُ: إحْدى ريشات عشر كبار في مُقَدَّم الجناح

تمكنوا من فهم قيمة الصورة في تأدية الانفعال ونقل الإحساس وبالتالي في توقيع هوية الفنّ نفسه، فقدموا منهجا واضحا في التصوير استخدموا فيه الحس كما استخدموا فيه الخيال وربطوا بينهما بطريقة مدهشة. ويمثل لهذا التصور الشعري الجديد، ببيتي بشار بن برد: (البسيط)

يَا قَـوْمُ أُذْنِي لِبَـعْضِ الحَيِّ عَاشِقَةٌ وَالأُذْنُ تَعْشَـقُ قَبْـلَ العَيْنِ أحْيَـانَا
قَالُوا: بِمَنْ لاَ تَرَى تَهْذِي، فُقُلْتُ لَهُمْ: إنَّ الفُؤَادَ يَـرَى مَا لاَ يَـرَى البَصَرُ[241]

وتكمن الفرادة في بيتي بشار بن برد، مثار إعجاب ابن رشيق، وإن كان لم يتقدم بأي تأويل من شأنه أن يوضح خلفية إعجابه، وإن كان في صمته ما يثبت ميله جهة الإعجاب المنبنى على الذوق، في تمكنه المدهش من تراسل الحواس واستبدال مواقعها والتغيير من وظائفها الطبيعية ليتخذ من هذا التعبير مادة لشعره، فإذا كانت العين ترى الجمال فتتأثر به يمكن أيضا أن تراه الأذن وتتأثر به "وهو بهذا لا ينقصه إلا أن يقرر ما يقرره علماء الفسيولوجيا أو علم وظائف الأعضاء من أن الحاسة البصرية باب الإدراك ومن أن أوتار السمع مزدوجة الوظيفة فكما تنقل المسموع تفرز ما بين المسموعات من الفروق الجمالية الدقيقة وتستطيع بهذا الفرز أن تكون سببا في تكوين العاطفة."[242] وتكون سببا كذلك في تكملة الرؤيا الشعرية في نصوص بشار حتى ينطبع بهويته، فيكون هو نفسه حقا.

ويلتفت إلى ابن الرومي، حيث يَعُدُّه أكثر الشعراء المحدثين اختراعا ونظرا لإعجابه الشديد بطريقته الفذة في التصوير التي انطبعت مع الوقت بشخصيته فقد رأى أن يفرد له كتابا يتتبع فيه مظاهر الخلق الشعري عنده، ويورد في ذلك شواهد شعرية، تثبت صحة اعتقاده، وجماليات ذوقه الرفيع، من ذلك أبيات ابن الرومي الآتية: (الطويل)

وَمَـا يَعْتَـرِيهَا آفَـةٌ بَشَـرِيَّـةٌ مِـنَ النَّـوْمِ إلاَّ أنَّهَـا تَتَبَخْتَـرُ
وَغَيْرُ عَجِيبٍ طِيبُ أنْفَاسِ مُنَـوَّرَةٍ بَاتَـتْ تُرَاحُ وَتُمْطَرُ

241) - ابن رشيق: **العمدة**، 249/2
242) - إبراهيم سلامة: **بلاغة أرسطو بين العرب واليونان**، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، (د.ط)، 1371 هـ - 1952م، ص91

رَوْضَةٍ

كَذَلِكَ أَنْفَاسُ الرِّيَاضِ بِسَحْرَةٍ تَطِيبُ وَأَنْفَاسُ الوَرَى تَتَغَيَّرُ[243]

والحقيقة أنّ النص الشعري، خاصة ابن الرومي، يتميز بتداخل خطه التصويري، على مستوى تنامي الخطاب الشعري، مع «الأَنْسَنَةِ»[244] بحيث تتلبس الأشياء بالذوات إثر تكثيف عناصر التشخيص عليها. ويستمد التشخيص فعاليته من «الْمَلَكَةِ الْخَالِقَةِ»[245] إذ تنتج من تفاعل مستويين اثنين: سعة الشعور، ودقته. فاتساع الشعور يمكن الذات من تشرب أكثر لمعاني الأشياء في الوجود، فيبث فيها معاني الحياة الذاتية لأنّها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة. ويتنبه الشعور الدقيق لحركة الأشياء والموجودات من حوله، فتثير عاطفته وإرادة القول الشعري لديه. بمعنى أنّ هذه «الملكة الخالقة» تساعد الشاعر على التصوير الشعري، بما يتهيأ لها، في مرحلة تمهيدية، تتولد من الإحساس، على اعتبار أنّه النافذة الوحيدة التي ينفذ من خلالها الشاعر إلى العالم، بالصور والأفكار التي تثيرها مظاهر الطبيعة، أو الوجود، في مخيلة الشاعر، على اعتبار أنّها رموز للحياة الفكرية التي يمارسها ويشارك فيها.

3 - 2 - 2 - التوليد:

يعتبر التوليد حالة وسطى في عملية الخلق الشعري، تتموقع في المابين؛ إذ لا يمكن إدراجه ضمن موضوع السرق، الذي ينزلق إليه شعر البدايات، نتيجة إعجاب الشعراء المبتدئين وانبهارهم بأصالة شعر الأوائل "تعبيرا أو تصويرا، وإدمانهم على قراءة هذا الشعر جعلهم يرددون هذه الجمل الشعرية، أو يقعون أسارى جوٍّ من أجواء قصيدة من هذه القصائد المشهورة."[246] وهو ليس اختراعا؛ لأنّه يتتبع نموذجا شعريا فائتا؛ يحاكي حركة الخلق الشعري السابق من جهة المخالفة، أي طلب التميز الشعري؛ بمعنى يهدف إلى تميز الصوت الشعري، على نحو أكثر تحديدا، وليس من جهة التقليد؛ فقلق التأثير الذي يسكن الذات / الشاعر، ويدفع به إلى تثوير الأطر الشعرية المهيمنة على مخيلته، عن طريق رفضها، وهذا الرفض يتجسد في إعادة القراءة؛ قراءة من

243) - ابن رشيق:**العمدة**، 251/2

244) - الأنسنة: هي تشخيص الأشياء، أو إضفاء الصفات الإنسانية عليها.

245) - ينظر، عباس محمود العقاد: **ابن الرومي - حياته من شعره**، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، ط6، 1386هـ - 1967م، ص305

246) - محمد ناصر: **الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925 - 1975)**، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، ط1، 1985م. ص400

شأنها أن تتخلل تلك الأطر الشعرية، عن طريق الاختلاف، بمعنى إعادة النظر، أي قلب تلك الأطر الشعرية الفائتة، بهدف كسر هيمنة النموذج الشعري المقدس، وإحلال آخر سوف يعرف، مع الوقت، المصير نفسه؛ "إذ لكل صوت شعري، مهما بلغ مداه، نبرته المميزة. يدركها المتلقي بعد أن يتعرف عليها ويستمتع بما فيها من عذوبة أو قوّة، من رقّة أو رصانة، مستقطرا من كل صفة حلاوتها الخاصة ومذاقها الجميل."[247] ثمّ إنّ هذا القلق يتجاوز الحيز الضيق، أي القلق من الشاعر/ المفرد السابق، إلى القلق الوجودي؛ بمعنى القلق من الشاعر/ الصفة المطلقة، التي تتلبس بها كل ذات متميزة في التجربة الشعرية؛ فيتلبس بطابع الانفتاح وهو مبدأ ينتشر في الآداب العالمية كلها وعليه لن ينقص من قيمة أي شعر تأثره بمن سبقه أو عاصره، بما أنّ الذائقة الشعرية سوف تتولى استصفاء الأصوات الأصيلة والإبقاء عليها في ذاكرة الفن، وإهمال ما عداها وتركه للنسيان المخيف. وهو الأمر الذي يؤكده ابن رشيق، بالوعي النقدي نفسه، خلال دراسته المخصصة لموضوع الخلق ـ التوليدي:

"والمخترع معروف له فضله، متروك له من درجته، غير أن المتتبع إذا تناول معنى فأجاده بأن يختصره إن كان طويلا، أو يبسطه إن كان كزًّا، أو يبينه إن كان غامضا، أو يختار له حسن الكلام إن كان سفسافا، أو رشيق الوزن إن كان جافيا، فهو أولى به من مبتدعه، وكذلك إن قلبه أو صرفه عن وجهه إلى وجه آخر، فأما إن ساوى المبتدع فله فضيلة حسن الاقتداء لا غيرها، فإن قصر كان ذلك دليلا على سوء طبعه، وسقوط همته، وضعف قدرته."[248]

يفتتح ابن رشيق دراسته بخصوص هذا الموضوع، أي الخلق ـ التوليدي، ببيت أمية بن أبي الصلت، على سبيل التمثيل لتصوره، الذي يتردد على النحو الآتي: (الوافر)

لِكُـلِّ قَبِيلَةٍ ثَبَجٌ وَصُلْبٌ وَأَنْتَ الرَّأسُ أَوَّلُ كُلَّ هَادِ[249]

247) ـ صلاح فضل: **نبرات الخطاب الشعري**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ـ مصر، (د.ط)، 1998م، ص5
248) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 290/2
249) ـ **المصدر نفسه**، 230/1. الثَّبَجُ: ما بين الكاهل إلى الظهر. ووسط الشيء ومعظمه.

حيث تتنامى الصورة من المقابلة في موقعة "الهيئة" فكما تقدم الرأس على سائر الرأس لاشتماله على أكثر الأعضاء حيوية في الجسم: المخ، والحواس. يقدم كذلك ممدوح أمية بن أبي الصلت على رؤساء القبائل كلهم؛ لأنّه يمتلك فضيلة الرأس على سائر أعضاء الجسم الأخرى، أي امتلاك الممدوح لجميع صفات الريادة.

فتتمطّط حركة الانسياحات الشعرية، المتولدة من المعنى الأول، حيث تتكرر في معنى البيت الشعري ـ الاختلافي من مدحة علي بن جبلة التي تقدم بها إلى حميد بن حميد: (السريع)

فَالنَّاسُ جِسْـمٌ، وَإِمَامُ الهُدَى رَأسٌ، وَأَنْتَ العَيْنُ فِي الرَّاسِ[250]

فمنطق التصوير يقوم على الدورانية؛ التكامل في الموقعة الاستبدالية: صورة "الرأس" بالنسبة لبقية الجسم + صورة"المهدي" في نظر المتلقي المسلم + صورة "العين" في الرأس من جديد. فكل صورة تكمل الأخرى، بمعنى تحل محل الصورة التي تليها وتحتفظ بشيء من الأولى وهكذا مع استمرار التكرار و تبادل المواقع حتى تنتج الصورة الإطار: أي صورة "الإمام المهدي" الذي تكتمل صورته من تكرار الصور الجزئية الثلاث وتكاملها.

ثمّ يأتي ابن الرومي، فيولد تصويرا شعريا جديدا، انطلاقا من المعنى الإطار، ومخالفا له في الوقت نفسه، إضافة إلى المعاني المستحدثة الأخرى، أي المعنى الأول والثاني والثالث، وذلك في قوله: (مجزوء الكامل)

عَيْـنُ الأمِيرِ هِيَ الوَزِيرُ وَأَنْـتَ نَاظِرُهَا البَصِيرُ[251]

حيث استطاع أن يفلت من هيمنة المعنى الإطار، وذلك بمخالفته له، فأضاف إضافة جديدة للصورة الإطار، تهدم الأولى؛ لأنها تكرار لها في تجاوز، أي تكرار لمبدإ الصورة من جهة استبدال

250) ـ **المصدر نفسه**، والصفحة
251) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 230/1

المواقع: "الرأس"، "المهدي"، "العين". فيحدث نوعا من القلب في نظام الصورة إذ يبدأ التبئير من "العين" ثم يتدرج تنازليا: الأمير، فالوزير، فالأمير. لتعاود الصورة رجعتها إلى نقطة البدء، أي العين، أي لحظة اكتمالها عند "الناظر" فينتشر المعنى ويتشتت لاحتمال هذه المفردة معاني: العين نفسها، والسواد الأصغر الذي فيه إنسان العين، والمتولِّي لإدارة أمر. حيث تلتقي جميعها في فعل "الإرادة" فينفتح التبئير على معنى جديد هو: "إرادة الرؤية"؛ لأن الأمير هو الذي يدير حركتها، ويوجهها.

3 - 2 - 3 - الحلقية:

ينطلق ابن رشيق في تعريفه لمفردة "الإبداع" من تتبع الحركة الدلالية لمفردة "البديع"، فيرى أنّها تنتج من معنى «الجديد»[252] حيث ينحدر أصله من الحبل الذي يفتل من أصول جديدة، وليس من أخرى قديمة حُلَّتْ ثم فتلت مرة أخرى. وحتى يتمكن من ضبط تعريف للبديع، يحاول أولاً فكَّ التداخل بينه وبين الاختراع؛ إذ لاحظ أنهما يستعملان بمعنى واحد. وبعد تتبع الجذور اللغوية لكليهما يتبين له أن المخترع يختص بخلق المعاني، ويختصّ البديع بطرق المعاني المستظرفة؛ التي تخالف عرف المعاني الشعرية المتداولة.

ولا يكتفي ابن رشيق عند هذا الحدّ، بل يتتبع الحركة الجمالية للمفردة، في النصوص الشعرية، فيورد لها بيتا شعريا للشماخ بن ضرار، يأتي على النحو الآتي: (الوافر)

أطَـارَ عَقِيقَـهُ عَنْهُ نَسَـالاً وَأدْمِجَ دَمْجَ ذِي شَطْرٍ بَدِيعِ[253]

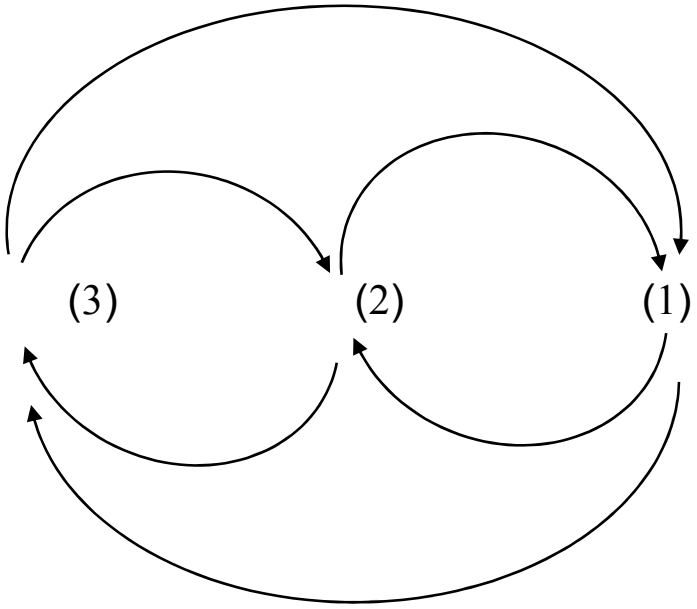
أي دمج الشطرين معا بطريقة عجيبة. فينتج معنى آخر للبديع يُكَمِّلُ السابق وهو: الشكل؛ بمعنى أنّ البديع يختص بالناحية الشكلية حيث يبرر هذا التأويل ظهور «علم البديع» في الساحة الشعرية. وبمطابقة هذا الفرض الحاصل مع السابق ينتج لدينا: أنّ الإبداع يختصّ بالمظهر الأسلوبي الخلاّق، عكس الاختراع الذي يختص بالمعاني الخلاّقة.

252) - ابن رشيق: **العمدة**، 231/2
253) - **المصدر نفسه**، والصفحة. العَقِيقُ: هو حجر أحمر تعمل منه الفصوص - النَّسَالُ: هو المُسْرِعُ - ذو شطر: النصف.

ويلتمس لتعزيز هذا التصور بيت ابن الرومي الآتي: (الطويل)

تَوَدَّدْتُ حَتَّى لَمْ أَدَعْ مُتَـوَدَّدَا وَأَفْنَيْتُ أَقْلاَمِي عِتَابًا مُـرَدَّدَا[254]

الملفت في هذا البيت ظاهرة "التكرار" حيث يحاول الصوت الشعري المبالغة في عتاب الآخر بالتركيز على مفردة "تودَّد" من جهة التماثل ومفردة "مردَّدا" من جهة التشاكل. إذ يتوزّع التكرار بمواقع حساسة في البيت: البداية، الوسط، النهاية، الأمر الذي يطبع أسلوبه بالدورانية التي تركز على الدعة بهدف العتاب؛ استمرارية التحنان في مقابل استمرارية الهجر:



ويتطابق مع تكرار حرف "الدال" وهو صوت أسناني لثوي جهير، يحتل المواقع نفسها: البداية، الوسط، النهاية. تتناوب حركته الإيقاعية بين الجهر الكلي وغير المفخم(2×7,3%)، وهو الذي يبرر صفة الدورانية في هذا البيت: استمرارية التحنان في مقابل استمرارية الهجر.

وعلى هذا الأساس تنتهي بنا القراءة عند أفق الفرض الابتدائي، فنقول:

254) - **المصدر نفسه**، 251/2

1 ـ نظرا لأنّ مبدأ السرقات الشعرية واسع جدا لا يسلم منه النص الشعري اللاحق.

2 ـ ونظرا لأنّ موضوعها يختص بالأسلوب الشعري الخلاّق.

3 ـ ونظرا لأنّ البديع المخترع هو طريقة في التصوير/ الخلق الشعري؛ لأنّ الشعر يعتبر إلى حدّ كبير صياغة تمكنه من إقامة علاقات خلاقة بين الأشياء، وكلما تكثفت كمية تلك العلاقات ودرجة حواريتها وتناسلها وتشتتها، تتكشف أصالة النص الشعري.

4 ـ ونظرا لقلق التأثير، هيمنة هذا القلق، وحضوره المطلق على نفسية/ مخيلة الشاعر الخلاقة بحيث يجد نفسه محاصرا بظواهر الانتشار النصوصي بوصفها حضور وفي الوقت نفسه غياب. تتكشف بوصفها الما ـ بين، الرؤيا التي تُكَمِّلُ الشعر فينتج أصالته، المثير الوجودي الذي يمكن من الأسْلَبَةِ الخلاقة للشعرية انطلاقا من كتابة آثار السابقين من منظور الاخـ(ت)ـلاف، أي رسم حدود جديدة للصوت الشعري وهويته.

5 ـ ونظرا لأنّ لا أحد يهرب ترسبات الذاكرة/ الحيز الأمامي، إذا قوبلت بقلق البدايات/ الحيز الخلفي، فإن الشاعر، في لحظات اللاوعي، يكتب ضمن إملاءات فائتة/ الما ـ بين، ويبدو أنّ ابن رشيق كان على وعي نقدي عميق بهذه القضية، وينبغي أن نتذكر هنا أن الشاعر/ الغائب بوصفه حضورا مطلقا، على الناقد/ الحاضر بوصفه غيابا مطلقا، وفي هذه المفارقة، الما ـ بين نلمس تأويلا، على ضوء ما نتج لدينا آنفا، لرهاب ابن رشيق/ الناقد من المتلقي، على عكس ابن رشيق / الشاعر الجريء، الشخصية المفقودة، رغم الإيهام بحضورها المتميز/ المهيمن في نصية العمدة، وهو ما يبرر رغبته الملحّة إلى تملكها من خلال التداخل النصوصي؛ بمعنى توازي خطين خلافيين على مستوى تنامي خطاب العمدة، أي التجربة الشعرية، في مقابل، التجربة النقدية.

وعلى هذا الأساس يتكشف موضوع الخلق الشعري، عن خلفيته الثانية، وهي دراسة السرقة الشعرية، بوصفها محاولة لقراءة/ كتابة في الأسلوبية لمدونة الشعرية القديمة، منذ بدايتها وصولا إلى زمن ابن رشيق، بوصفها اختلافا، تمرّد عن الأعراف، بالبحث عن أفق جديد يمكن تسميته أعراف الأعراف، وعلى نحو أكثر تحديدا، يمكن القول إنّ السرقة الشعرية "موضوعها إنما هو

النظر في «الخلق الشعري» وتطوره ونقد أشعار العرب في نطاق هذا الخلق وهذا التطور."[255] ولكن من منظور مختلف: وذلك بتتبع أنواع السرق، نماذج بعينها، التي حققت انتشارا على مستوى الشعرية العربية، بهدف التعرف عليها، وعيها، ومن ثمّ إتباع الخلاق، وهي، بالتالي، الطريقة المثالية التي مكنت ابن رشيق من التعرف على إنتاجية النصوص الشعرية من خلال تثوير آفاقها التخييلية وليس بالإتباع الذي يلغي صوته سلفا.

وعليه يحرص ابن رشيق على تتبع معاني السرقة في النماذج الشعرية الآتية:

1 - الإصراف؛ وهو نوعان:

1 - 1 - الاجتلاب، أو الاستلحاق: وهو إلصاق صورة سابقة في نص لاحق بطريقة تتماهى مع الخط العام لتنامي التصوير في النص بهدف تكملة الرؤيا الشعرية فيه. من ذلك بائية النابغة الذبياني: (الطويل)

وَصَهْبَاءَ لاَ تُخْفِي القَذَى وَهْوَ دُونَهَا تُصَفِّقُ فِي رَاوُوقِهَا حِينَ تُقَطَّبُ

تَمَزَّزْتُهَا وَالدِّيكُ يَدْعُو صَاحِبَهُ إِذَا مَا بَنُو نَعْشٍ دَنَوْا فَتَصَوَّبُوا

ونظرا لعظم الصورة في نفسه، ونظرا لاكتمالها من جهة النضج الفني والحضور في ذهن المتلقي؛ إذ تساعد في بناء المعنى/ الهدف، خاصة وأنّ الشاعر يتموقع، في جانب مظلم أثناء ولادة العملية الشعرية، بين ضغط الموضوع وضرورة تخليقه شعريا، فإنّه يستلحق البيت الأخير: (الطويل)

وَإِجَّانَةٍ رَيَّا السُّرُورِ كَأَنَّهَا إِذَا غُمِّسَتْ فِيهَا الزُّجَاجَةُ كَوْكَبُ

255) - ابن رشيق: **قراضة الذهب في نقد أشعار العرب**، (المقدمة)، ص7

تَمَـزَّزْتُهَا وَالدِّيكُ يَدْعُـو صَاحِبَـهُ إِذَا مَا بَنُـو نَـعْشٍ دَنَـوْا فَتَصَوَّبُوا[256]

إلا أنّه يعمد إلى نوع من "المراوغة" أو "الدهاء" الفني بهدف إيهام المتلقي وخلق نوع من "الصدمة" في صفوف التلقي من شأنها أن تستقطب إهتمامه وتشده إلى النص، رغم أنه، عمليا، يعتبر "تكرارا" حرفيا في جزئية من جزئياته: تناصه مع النص الفائت في الصورة. وذلك حين يحدث ثقبا بسيطا في الصورة السابقة، أي الصورة التي تتناسل منها الصورة موضوع التناص، وعلى نحو أكثر تحديدا، يقوم بتعديل بسيط على مستوى الكلمة المفتاح. فبعد أن كانت (صهباء) في البيت الأول، وهي هنا توصيف للخمر، تصبح (إجانة) في البيت الثاني، وهي هنا توصيف للوعاء الذي يحفظ فيه الخمر. إنّ هذا الانحراف الحاصل على مستوى التصوير في البيت اللاحق سوف يؤدي في النهاية إلى إنتاج صورة جديدة، وإن تبدّت مكشوفة في البيت الثاني لأنّها استلحقت كاملة دون إحداث تغيير فيها، تستحق هويتها الفنية؛ لأنها تنطلق من معنى، من جزئية من المعنى، مخالف للسابق وهو ما يحقق أصالتها التي تشدّ المتلقي إليها رغم وَهْمِ إحالتها، أو تعالقها مع تجربة تصويرية فائتة.

1 ـ 2 ـ الانتحال: هو ادّعاء الشاعر لبيت أو نص شعري بكامله لغيره. يحدث في حالة التماثل الرؤيوي أو الأسلوبي، أي في حالة تقارب الخطّ الشعري لكلا الشاعرين. ومنه انتحال جرير لبيتي الملعوط السعدي: (الكامل)

إنَّ الذينَ غَدَوْا بِلُبِّكَ غَـادَرُوا وَشَـلاً بِعَيْنِكَ لاَ يَزَالُ مَعِينَا

غَيَّضْنَ مِنْ عَبَرَاتِهِنَّ وَقُلْنَ لِي: مَاذَا لَقِيتَ مِنَ الهَوَى وَلَقِينَا؟ [257]

فحاجة جرير لهذين البيتين لتكملة الصورة الكلية، قصيدته النونية، هي الدافع وراء اجتلابه لبيتي الملعوط السعدي. فتناسل التصوير القبلي فرض على نص جرير تناصه مع بيتي السعدي، ونتيجة توأمة الرؤيا بحيث صار من المستحيل الفصل بينهما، وبما أنّ فرادة الأسلوب في هذين

256) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 283/2. الصَّهْبَاءُ: هي الخمر ـ القذى: هو ما يتكوَّن في الشَّراب من أوساخ ـ الرَّاووق: المصفاة، الكأس ـ قطَّبَ الشَّراب: مزجه. والكأس: ملأه ـ تَمَزَّزَ الشَّراب: مصَّه ـ بنو نعش: سبعة كواكب تشاهدها جهة القطب الشمالي ـ تصوَّبوا: برزوا في السماء ـ الإجَّانَةُ: المِرْكَنُ، وهو: وعاء تغسل فيه الثياب ـ الرَّيَّا: هي الريح الطيِّبة.

257) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 284/2. الوَشَلُ: القليل من الدَّمع. غَيَّضْنَ مِنْ عَبَرَاتِهِنَّ: حبسن دموعهن.

البيتين حققت تكملة لمنطق التصوير في نص جرير، والأسلوب ذاته أقرب إلى توقيع جرير على اعتبار تميز صوته الشعري وحضوره أكثر من السعدي، قرر جرير إذًا انتحال هذين البيتين: (الكامل)

أمْسَيْتَ إذْ رَحَلَ الشَّبَابُ حَزِيناَ، لَيْتَ اللَّيَالِيَ، قَبْلَ ذَاكَ، فَنِينَا

مَا لِلمَنَازِلِ لاَ يُجِبْنَ حَزِينًا، أصَمِمْنَ أمْ قَدُمَ المَدَى فَبَلِينَا؟

قَفْرًا تَقَادَمَ عَهْدُهُنَّ عَلَى البِلَى، فَلَبِثْنَ، فِي عَدَدِ الشُّهُورِ، سِنِينَا

وَتَرَى العَوَاذِلُ يَبْتَدِرْنَ مَلاَمَتِي، وَإذْ أرَدْنَ سِوَى هَوَايَ عُصِينَا

بكَرَ العَوَاذِلُ بِالمَلاَمَةِ، بَعْدَمَا قُطِعَ الخَلِيطُ بِسَاجِرٍ لِيَبِينَا

أمْسيْنَ إذْ بَانَ الشَّبَابُ صَوَادِفاً، لَيْتَ اللَّيَالِيَ قَبْلَ ذَاكَ فَنِينَا[258]

فيكون هذا التصوير القبلي سببا، أو تمهيدا للبيتين/ النواة، بمعنى أنّ منطق التصوير يتّجه، سببيا، إلى توليد البيتين الآنفين الأمر الذي يقوي عندنا من احتمال عدم معرفة جرير بوجود هذين البيتين فضلا عن نسبتهما إلى صاحبهما الملعوط السعدي. وعلينا الاعتراف بأنّه حتى إن تقرر في ذهن جرير، وهو ينشيء قصيدته، أنّه يتّجه إلى معنى البيتين الآنفين، وتقرر عنده في الوقت ذاته، أنّ البيتين للملعوط السعدي، فإنّ هذا لا يمنع جريرا من اجتلابهما، على اعتبار" أنّ الاجتلاب يكون لغير معنى السرق."[259]

2 ـ الإغارة: هي أخذ البيت الشعري كاملا بـ"القوة". وتحدث عند التماثل الرؤيوي أو الأسلوبي في صورة البيت المغار عليه، أو عند إنتاج المعنى بطريقة أسلوبية خلاقة عند الشاعر الأدنى بالطريقة ذاتها التي يريدها الشاعر الأعلى ولم يوفق إلى إنتاجها فيغير عليها بحكم تميز صوته الشعري. على نحو ما فعل الفرزدق بجميل وقد سمعه ينشد: (الطويل)

258) ـ جرير: **ديوانه**، شرح: يوسف عيد، دار الجيل، بيروت ـ لبنان، ط1، (د.ت)، ص729. البِلَى: القِدَمُ ـ السَّاجِرُ: الموضع الذي يقطعه السَّيل فيملأه ـ الصَّوَادِفُ: النساء اللائي يعرضن بوجوههن عنك.
259) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 284/2

تَرَى النَّاسَ مَا سِرْنَا يَسِيرُونَ خَلْفَنَا وَإِنْ نَحْنُ أَوْمَأْنَا إِلَى النَّاسِ وَقَفُوا[260]

لا يخفى ما في هذه الصورة الشعرية من لهجة التعالي والفخر، وهو مذهب الفرزدق الذي اشتهر به حيث تجسده صورة جميل بالمعنى الحرفي لهذا النص. فمبدأ الصورة يقوم على التهويم السحري، فكل شيء عائم: الزمن، والمكان، والشخوص، إذ تتطابق فيه الأبعاد الستة كلها: الفوق، التحت، اليمين، اليسار، الأمام، الخلف. فتشكّل بعدا واحدا شموليا هو "الحلم" تتخاطب فيه الذوات بشكل ذهني: بتبادل الخواطر - La Télépathie(سِرْنَا يَسِيرُونَ - أَوْمَأْنَا وَقَفُوا)، فيمنح انتشار الصورة بعدا جماليا عميقا لصورة "المثال الأعلى". الأمر الذي هيّج الفرزدق، فكما يبدو فهذه الصورة الإطار؛ الأنموذج المتعالي الذي يختزل مفهوم شعر الفخر عنده، التي جهد في البحث عنها طوال سيرته الشعرية دونما طائل، فدعاه إلى افتكاك صورة جميل بوعي منه أو من دون وعي.

3 - المرافدة: تعني إعانة شاعر أعلى لآخر أدنى من جهة التصوير، لاحتمال تقاربهما في التشكيل الشعري. وعليه، يرى ابن رشيق أنّ للشاعر كامل الصلاحية في التصرف بشعره بشرطين هما: الاشتراك في الأسلوب، واكتمال الرؤيا الشعرية لدى الشاعر الأدنى لاستبعاد أثر الفوارق الفنية بين الشعرين. من ذلك مرافدة جرير لهشام المرئي على ذي الرُّمَّة: (الطويل)

يُمَاشِي عَدِيًّا لُؤْمُهَا مَا تُجِنُّهُ مِنَ النَّاسِ مَا مَاشَتْ عَدِيًّا ظِلاَلُهَا

فَقُلْ لِعَدِيٍّ تَسْتَعِنْ بِنِسَائِهَا عَلَيَّ فَقَدْ أَعْيَا عَدِيًّا رِجَالُهَا[261]

أدَّى طول الفترة التي هيمن فيها شعر النقائض على حيز الشعرية العربية إلى تقارب الأصوات الشعرية من جهة الرؤيا والأسلوب، وعليه تصبح احتمالية تماهي أبيات جرير في نص هشام المرئي أوسع، وحضور صوت جرير الشعري في النسق العام للنص أضيق، وبالتالي سوف يتلبس أسلوب النص في العموم بتوقيع المرئي.

260) - **المصدر نفسه**، والصفحة. أوْمَأ إلى غيره: أشار.
261) - ابن رشيق: **العمدة**، 284/2. تُجِنُّهُ: تستره.

4 ـ الإهتدام: ويسمى كذلك بـ"النسخ"، وهو أن يهدم الشاعر البيت الشعري أو جزء منه قد يكون في كلمة واحدة بهدف الوصول إلى معنى دقيق أو صورة جزئية. ونتبينه في قول النجاشي: (الطويل)

وَ كُنْتُ كَذِي رِجْلَيْنِ رِجْلٌ صَحِيحَةٌ وَ رِجْلٌ رَمَتْ فِيهَا يَدُ الحَدَثَانِ[262]

تحيل بنية الحدث في هذه الصورة إلى زمنين: الماضي ويدلّ عليه فعل الكينونة (كنت)، والحال الذي يدل عليه، أدبيا، زمن الإلقاء، ومن تركيب هذين الزمنين ينتج زمن آخر، احتمال وجود، زمن الاستقبال الذي تدل عليه مفردة (الحدثان)؛ المطلق، أي استمرارية ضره في الزمن. وهو المفهوم نفسه الذي دفع بكثير إلى التناص مع الصورة؛ الشطر الأول من بيت النجاشي، واهتدام الباقي فاستثمر جزئية من المعنى في غير اللفظ: (الطويل)

وَمَا تَسْتَوِي الرِّجْلاَنِ رِجْلٌ صَحِيحَةٌ وَ رِجْلٌ رَمَى فِيهَا الزَّمَانُ فَشُلَّتِ[263]

تركِّز حكاية الواقع في الصورة الفائتة على فعل "الزمان" عن طريق الدال غير المباشر "الحدثان"، أي مصائبه، في حين تستثمر في الصورة اللاحقة بالدال نفسه "الزمان". وهو سبب اهتدام البيت السابق؛ لأنّ الصيغة المباشرة لفعل الزمان/ الضر تعمق شعور رد الفعل بالنسبة للمتلقي، أي شعور الحسرة والشفقة على مصيبة الذات.

5 ـ النظر والملاحظة: نوع من الأخذ الخفي يحدث في حالة انقطاع الصلة بأصول المأخوذ منه، أي في حالة تساوي المعنيين معا. من ذلك قول المهلهل: (الخفيف)

أَنْبِضُوا مَعْجِسَ القِسِيِّ وَأَبْرَقْـ (م) ـنَا كَمَا تُوعِدُ الفُحُولُ الفُحُولاَ

تتأسّس هذه الصورة على منطق التهويل، الذي تدعو إليه ضرورة الحرب، لقذف الرعب في نفوس الأعداء؛ إذ تعتمد هذه الصورة على إقامة موازنة بين العادي، وذلك في: «أنبضوا معجس القصي»، وهي صفة للعدو، وبين الخارق، وذلك في: «وأبرقنا كما توعد الفحول الفحولا»، وهي

262) ـ **المصدر نفسه**، 287/2
263) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 287/2

صفة للبطل. فمن خلال هذه الموازنة تنتج فعالية الصورة، وتتردد في نفس المتلقي/ العدو، فتهتز جرأته ويتوانى. من هذه الزاوية، نظر زهير إلى هذا المعنى، فنتجت لديه الصورة الآتية: (البسيط)

يَطْعَنُهُمْ مَا اِرْتَمَوْا حَتَّى إذَا طُعِنُوا ضَارَبَ حَتَّى إذَا مَا ضَارَبُوا اِعْتَنَقَا[264]

6 ـ الإلمام: هو نوع من النظر يفترض تضاد المعنيين بشرط دلالة أحدهما على الآخر. وهو ما نتبينه في قول أبي الشيص: (الكامل)

أجِدُ المَلاَمَةَ فِي هَوَاكَ لَذِيذَةً حُبًّا لِذِكْرِكِ فَلْيَلُمْنِي اللُّوَّمُ

وتندرج هذه الصورة ضمن مبدإ "التغاير"[265]، وهو قيام علاقة تضاد بين جزئيتين من المعنى على الأقل بهدف إحداث نوع من التوتر إثر تصارع الجزئيتين معا. فأراد بالمعنى الأول: أنّ الناس يلومونه على حبه، فبدلا من النفور منهم ورفض لومهم له، تجده يتلذذ بذلك وهو المعنى الثاني. والذي يواشج بين المعنيين، على تضادهما، هو رضا الشاعر باللوم؛ لأنّ فيه ذكر للتي يحب. وهو معنى الصورة ذاته الذي ينطلق منه المتنبي، في بيته الآتي، لكن من جهة القلب[266]، أي أنّه يرفض اللوم لأنّ الملامة مذهب المتخاصمين لا المتحابين: (الكامل)

أأُحِبُّهُ وَأحِبُّ فِيهِ مَلاَمَةً إنَّ المَلاَمَةَ فِيهِ مِنْ أعْدَائِهِ[267]

7 ـ الاختلاس: هو قلب المعنى من جهة الغرض الشعري إلى آخر، كأن يقلب من النسيب إلى المدح مثلاً. من ذلك قول أبي نواس: (الكامل)

مَلِكٌ تَصَوَّرَ فِي القُلُوبِ مِثَالُهُ فَكَأَنَّهُ لَمْ يَخْلُ مِنْهُ مَكَانُ

تستعير هذه الصورة من الفكر الصوفي ظاهرة الفناء في الذات الإلهية والإتحاد معها وهي فكرة قد برزت بشكل واضح عند أصحاب الحلولية من الصوفية. ليس للابتهال إلى الله تعالى، على

264) ـ **المصدر نفسه**، والصفحة. أنْبِضَ القوس: أصاتها، أو حرك وترها لترنَّ ـ المَعْجِسَ: مِقْبَضُ القوْس.
265) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 122/2
266) ـ **المصدر نفسه**، 124/2
267) ـ **المصدر نفسه**، 287/2

طريقة الشطحات الصوفية المعروفة، ولكن مبالغة في التزلف إلى الممدوح بأن جعل منه نواة ينتشر منها الوجود؛ إذ تتمادى الصورة أثناء المقابلة بين الله/ الغائب، والممدوح/ الحاضر في تغييب الأول في مقابل الإصرار على حضور الثاني، ولا يخفى هنا، في هذه الإشارة الصريحة، انزياح المعنى نتيجة استبدال المواقع جهة الدال الثاني، أي موقعة الممدوح وحضوره في مقابل إزاحة الدال الثاني/ الله وتغييبه. وهو المعنى الذي تتجاوز فيه الصورة عند أبي نواس مصدرها/ النواة التي تتردد في قول كُثَيِّر: (الطويل)

أرِيـدُ لأنْسَى ذِكْرَهَا فَكَأنَّمَا تُمَثلُ لِي لَيْـلَى بِكُلَّ سَبِيـلِ[268]

فتصبح بذلك صورة أبي نواس أصيلة ومتفرّدة بأن اختصها بجزئية فنية: محاولة التجسيد الشعري لفكرة حلول الممدوح في الأشياء وتقمص الكون بعد أن كانت كلية معرفية: الاعتقاد الصوفي بحلول الله تعالى في الأشياء والكون.

8 ـ الموازنة: يتحقق هذا النوع بأخذ بنية الكلام فقط. قد تكون من جهة الموازنة كما في قول كُثَيِّر: (المتقارب)

تَقُولُ: مَرِضْنَا فَمَا عُدْتَنَا وَكَيْفَ يَعُودُ مَرِيضٌ مَرِيضَا

حيث وازن في القسم الأخير قول النابغة نابغة بني تغلب: (المتقارب)

بَخِـلْنَا لِبُخْلِكِ قَدْ تَعْلَـمِينَ وَ كَيْفَ يَعِيبُ بَخِيلٌ بَخِيلاَ ؟[269]

كأنما يعمد الشاعر، في هذه الطريقة، إلى التصوير الفوتوغرافي، في مخيلته، للصورة النواة، ومن ثمّ يبدأ في توسيع صورته الجديدة؛ إذ تقوم على الموازنة، في منطقها، بينها وبين الصورة النواة: فالأولى تقوم على المواجهة، فهي لأجل ذلك استدعت المباشرة، الخطابية القاسية، أي خطاب مواجهة، ينطلق من الشاعر الذي يؤنب حبيبته؛ فكان الجزاء من جنس العمل: (بخلنا/ لبخلك ـ بخيل/ بخيلا)، لاشتراكهما المتأكد في العلم بأسباب ونتائج ذلك: (قد تعلمين)،

268) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 288/2
269) ـ **المصدر نفسه**، 289/2

والاستفهام الإنكاري (كيف؟). وتقوم الصورة الثانية، في منطقها، على التحنان، لذلك استدعت اللين، أي الطريقة غير المباشرة: (تقول)؛ إذ ينقل كلامه عن طريق حبيبته، فيكون الامتناع، امتناع الزيارة المطلق: (فما عدتنا)، لاشتراكهما في العلم، بالمنع، المتحقق للطرفين: (وكيف يعود مريض مريضا).

9 ـ العكس: هو أخذ بنية الكلام مع إبدال كل مفردة بأخرى ضدها. من ذلك قول ابن أبي قيس ويروى لأبي حفص البصري: (الكامل)

ذَهَبَ الزَّمَانُ بِرَهْطِ حَسَّانَ الأَلَى كَانَتْ مَنَاقِبُهُمْ حَدِيثَ الغَابِرِ

وَبَقِيتُ فِي خَلْفٍ يَحُلُّ ضُيُوفُهُمْ مِنْهُمْ بِمَنْزِلَةِ اللَّئِيمِ الغَادِرِ

سُودِ الوُجُوهِ لَئِيمَةٍ أحْسَابُهُمْ فُطْسِ الأنُوفِ مِنَ الطِّرَازِ الآخِرِ[270]

تتكيء الصورة، في العكس، على نموذج فائت، مكتمل البنية الفنية، ويتميز بحضوره الجمالي في مخيلة المتلقي، حتى تسهل عليه عملية المناقضة، أي "المخالفة واتخاذ كل من المؤلفين طريقه سائرين وجها لوجه إلى أن يلتقيا في نقطة معينة."[271] بمعنى البؤرة، وهي التي تتجسد في البيت الأخير من المقطعة؛ إذ تكشف عن معنى المناقضة، بكل صراحة، فالبيتين الأولين لا يبديان ذلك، أي مناقضة لامية حسان بن ثابت، التي مطلعها: (الكامل)

للهِ دَرُّ عِصَابَةٍ نَادَمْتُهُمْ يَوْمًا بِجِلَّقَ فِي الزَّمَانِ الأوَّلِ

حيث تنكشف الصورة، في قطعة ابن أبي قيس، عن معنى المناقضة لبيت حسان:

بِيضُ الوُجُوهِ كَرِيمَةٌ أحْسَابُهُمْ شُمُّ الأنُوفِ مِنَ الطِّرَازِ الأوَّلِ[272]

270) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 289/2

271) ـ محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري**، ص122

272) ـ حنا الفاخوري: **تاريخ الأدب العربي**، ص113. جِلَّقَ: اسم موضع ـ الشُّمُّ: (ج) الأشَمُّ: وهو السيِّد الأبيُّ الكريم.

10 - الموارِدة: هي اتفاق شاعرين على معنى واحد سواء تعاصرا أو لم يتعاصرا؛ لأنّ مفهوم الموارِدة يقتضي عدم معرفة الشاعرين لبعضهما البعض. وخير مثال على هذا الموارِدة التي توزعت بيتي امريء القيس وطرفة بن العبد، حيث يقول الأول: (الطويل)

وُقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيُّهُمْ يَقُولُونَ: لاَ تَهْلَكْ أسًى وَ تَحَمَّلِ

حيث يتعالق معه الثاني بشكل ملفت، إذ لم يختلف معه إلا في القافية: (الطويل)

وُقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيُّهُمْ يَقُولُونَ: لاَ تَهْلَكْ أسًى وَ تَجَلَّدِ[273]

إنّ منطق تنامي التصوير الشعري لكلا النصين الشعريين، معلقة امريء القيس وطرفة، وحده من انتهى إلى الموارِدة. فالعرب اعتادت الرفقة في السفر ولما كان الشاعر بحاجة إلى من يبثه ألم وجده أمام مشهد الديار الذي ذكَّره بالزمن القديم، زمن المحبوبة، فإنه لن يجد غير أصحابه للتخفيف عنه. وهذه صورة واقعية وجدت منذ الأزل ولا تزال مستمرة إلى الآن وإلى وقت آخر بعيد، فكيف يحق لأحد أن يدعي نسبتها إلى شاعر دون الآخر؟ وإذا امتلك الشاعر حق السبق إليها فهذا لا يعني أنها لا تجول بخاطر الشاعر اللاحق؛ لأن الفكرة مهما بلغت هشاشتها إذا أثارها الشخص($س_0$) في الزمن($ع_0$) تكون قد أثيرت في الزمن نفسه($ع_0$) من قبل الملايين من الأشخاص($س_ن$) وتكون قد طرقت في الزمن السابق ($ع_1$) من قبل أشخاص آخرين($س_ن$) وسوف تطرق في اللحظة التي تليها($ع_1$) واللحظات الأخرى($ع_ن$) من قبل أشخاص آخرين. وعليه يكون اتفاق طرفة وامريء القيس في البيتين الشعريين السابقين من قبيل الموارِدة التي أدى إليها التشابه في منطق التصوير.

11 - الالتقاط والتلفيق: هو نوع من الأخذ الخفي يحدث بتجميع أجزاء الصورة من مصادر متعددة. ومن أمثلته قول يزيد بن الطثرية: (الطويل)

إذَا مَا رَآنِي مُقْبِلاً غَضَّ طَرْفَهُ كَأَنَّ شُعَاعَ الشَّمْسِ دُونِي يُقَابِلُهْ

273) - ابن رشيق: **قراضة الذهب**، ص 86

فأوّله من قول جميل: (الطويل)

إذَا مَا رَأوْنِي طَالِعًا مِنْ ثَنِيَّةٍ يَقُولُونَ مَنْ هَذَا؟ وَقَدْ عَرَفُونِي!

ووسطه من قول جرير: (الوافر)

فَغُضَّ الطَّرْفَ إنَّكَ مِنْ نُمَيْرٍ فَلاَ كَعْبًا بَلَـغْتَ وَ لاَ كِلاَبَا

وعجزه من قول عنترة الطائي: (الوافر)

إذَا أبْصَرْتَنِي أعْرَضَتَ عَنِّي كَأنَّ الشَّمْسَ مِنْ حَوْلِي تَدُورُ(274)

إنّ الشاعر وهو يحاول صياغة رؤياه الفنية في شكلها الشعري يكون محكوما بين ضائقة الموضوع وكيفية صياغة الأفكار، وحتى يقارب الصورة بطريقة تخدم إحساسه وتؤثر في المتلقي يلجأ إلى استحداث طرق جديدة للتصوير تبث اللذة في الأذن وتبعث على التفاعل، وقد يحدث أثناء ذلك أن يتناص التصوير مع جزئية أو أكثر من الصور السابقة تكون بهدف المعارضة أو ضبط منطق التصوير لديه أو ربما تكون صورته أصيلة حيث لم يأخذ عن السابقين ولا ألقى إليهم بالاً. وهو الأمر نفسه الذي حدث مع يزيد بن الطثَّريَّة؛ لأنه شاعر له صوته الخاص الذي يختلف عن الأصوات الأخرى إضافة إلى اختلاف موضوعه عن المواضيع السابقة.

12 - كشف المعنى: وهو أن يتوسع الشاعر في جزئية من معنى سابق. من ذلك قول امريء القيس: (الطويل)

نَمُـشُّ بِأعْرَافِ الجِيَادِ أكُفَّنَا إذَا نَحْنُ قُمْنَا عَنْ شِوَاءٍ مُضَهَّبِ

وقال عبدة بن الطبيب: (البسيط)

ثمَّتَ قُمْنَا إلَى جُرْدٍ مُسَوَّمَةٍ أعْرَافُهُـنَّ لأيْدِينَا مَنَادِيلُ(275)

274) - ابن رشيق: **العمدة**، 290/2. الثَّنِيَّةُ: الطريق في الجبل.

فالشاعر ينطلق في تصويره من معنى صورة فائتة، وهو هنا يريد إلى استعارة أعراف الجياد، كمقابل للمناديل، لمسح الأيدي بعد الأكل. من هنا يتوسع الثاني، عبيد بن الأبرص؛ إذ يتّجه بمعنى صورته إلى استعارة أعراف الجياد مناديلا لمسح الأكف المتعرقة دلالة على الجهد.

13 - المجدود: وهو نوع من السرقة أيضا، إلا أنّه أخذ شرعيته نتيجة تفوق الشاعر الأدنى من جهة جمالية الصورة على الشاعر الأعلى. من ذلك قول عنترة العبسي: (الكامل)

وَإذَا صَحَوْتُ فَمَا أقَصِّرُ عَنْ نَدَىً وَكَمَا عَلِمْـتِ شَمَائِلِي وَتَكَرُّمِي

انتشر في الساحة الشعرية أكثر من قول امرىء القيس: (الكامل)

وَ شَمَائِلِي مَا قَدْ عَلِمْتِ وَ مَا نَبَحَتْ كِلابُكِ طَـــارِقًا مِثْلِي[276]

فمن هذا البيت/ النواة ينتشر معنى عنترة بن شداد؛ إذ أعاد ترتيب مواقع المفردات ذات الدلالة العميقة في الصورة التي تعدد مناقب الذات المثال: وكما علمت شمائلي وتكرمي/ وشمائلي ما علمت وما، مع إضافة مفردة "شمائلي" لتكملة معنى الصورة وتقويته، ثمّ يقابل معنى الإباحية في: نبحت كلابك طارقا مثلي بمعنى خلقي هو الجود: وإذا صحوت فما أقصر عن ندى، وذلك بهدف هدم المعنى السابق حتى يقوى المعنى عنده.

14 - نظم المنثور: وهو نوع يعتمد على تتبع معاني النثر وصياغتها بأسلوب شعري. ويفضله ابن رشيق لما فيه من إمكانية الانفتاح على معان جديدة خصبة تثري مدونة الشعرية. من ذلك قول أبو العتاهية: (الوافر)

وَكَانَتْ فِي حَيَاتِكَ لِي عِظَاتٌ فَأنْتَ اليَوْمَ أوْعَظُ مِنْكَ حَيًّا[277]

---

275) - **المصدر نفسه**، والصفحة. نمشُّ: نمسح - المُضَهَّب: الذي لم يدرك نضجه - الجُرْدُ: (ج) جَرِدٌ، وهو: الفرس القصير الشعر دقيقه. السبَّاق - المُسَوَّمَةُ: التي عليها علامة تعرف بها - الأعْرَافُ: (ج) عُرْفٌ، وهو: الشعر النابت في عنق الفرس.
276) - ابن رشيق: **العمدة**، 290/2. النَّدَى: هوالجود - الشَّمَائِلُ: (ج) شَمِيلَةٌ، وهي: الطَّبع.
277) - **المصدر نفسه**، 293/2

تحاول الصورة أن تنقل مدى ألم الشاعر و تفجعه بفقده لصديقه. وحتى يشترك المتلقي في الانفعال الناتج عنها، يتناص أبي العتاهية مع نص نثري سابق لأرسطو يندب فيه الإسكندر: "قد كان هذا الشخص واعظا بليغا، وما بكلامه عظة قط أبلغ من موعظته بسكوته."[278] وعلى ضوء هذا المعنى ينسج أبو العتاهية سادية بيته الشعري فيستثمر صورة "السكوت" ويقابلها بصورة "الموت" لتتعمق دلالة العظة في الموت أكثر.

وفي الأخير يمكن القول إنّ:

ـ القصيدة تخضع لتحديدات الرؤيا الشعرية وليس للمعيارية التي فرضتها المركزية الشعرية.

ـ تبني القصيدة البسيطة وبحث أطرها: براعة الاستهلال، حسن التخلص، الانتهاء.

ـ وعي ابن رشيق النقدي بمفهوم الإيقاع ومن ثم يتتبع حركته في العناصر الآتية:

أ ـ يحتكم الصوت الشعري إلى الذوق الفني في صياغة وزن النص وليس إلى قواعد العروض.

ب ـ اتجاه الشعراء إلى تجريب أطر شعرية جديدة منها: القواديسي، المسمّط، المخمّس، المزدوج. كطريقة للتمرد على مركزية القافية التي ضيقت الأفق على النفس الشعري.

جـ ـ تكتسب حركة الإيقاع درجات متفاوتة من الانتشار بحسب تفاوت حركات التوازيات الصوتية: التجنيس، الترديد، التصدير، التقسيم، الترصيع، التكرار.

ـ وعي ابن رشيق النقدي بالمتخيل الشعري ومتابعة المفهوم في حركة الخلق الشعري.

278) ـ ابن رشيق: **العمدة**، 291/2