

الفصل الثالث: التأطير: اللاأفق

1 - الما - قبل

2 - الما - بعد

3 - الما - بين

1 - الما - قبل:

لم يقتصر جهد ابن رشيق، النقدي على البعد الشكلي للقصيدة وحده، بل تعداه إلى أغراض الشعر ومعانيه. وأول موضوع نثيره في هذا الجانب تصوره أنّ الشعر يتولد من انفعال نفسي. وبتعمقنا القراءة في نصوص العمدة تنتج لدينا أربعة انفعالات نتصورها على النحو الآتي:

1 - 1 - الانفعال:

يمكن القول إنّ العلاقة بين الذات والموضوع، كما نتصور أبعادها من منظور ابن رشيق، تقترب من التوحد الصوفي؛ بمعنى تماهي الذات في الموضوع، والعكس، أي تماهي الموضوع في الذات، حتى قيل: "كفاك من الشعراء أربعة: زهير إذا رغب، والنابعة إذا رهب، والأعشى إذا طرب، وعنترة إذا كلب. وزاد قوم: وجريير إذا غضب[...]. وامرؤ القيس إذا ركب." (1) بحيث ينتج عنه نوع من القلب؛ فقد نستدلّ عن الموضوع بواسطة الذات، من ذلك اشتهار عبد الله بن مصعب بلقب «عائد الكلب»؛ لأنه وصف نفسه بذلك في بيت من داليته، وكذلك من الممكن أن نستدلّ عن الذات بواسطة الموضوع، فلقب «عائد الكلب» صار بمثابة الاسم الجديد له، لا يعرف إلا به، ولم يشتهر نصه الشعري، كذلك، إلا به، حتى إنّ بعضهم، لغلبة أسمائهم الجديدة عليهم، أغفلت أسماءهم الأصلية؛ فـ "كذلك أبو العيال لا يعرف له اسم غير هذا." (2)

وهذا هو بيت عائد الكلب: (الكامل)

مَالِي مَرِضْتُ فَلَمْ يَعُدَّنِي عَائِدٌ مِنْكُمْ وَيَمْرَضُ كُلُّكُمْ فَأَعُودُ؟ (3)

أما بيتا أبو العيال فهما: (الطويل)

وَمَنْ يَكُ مِثْلِي ذَا عِيَالٍ وَمُقْتِرًا مِنَ الْمَالِ؛ يَطْرَحُ نَفْسَهُ كُلَّ مَطْرَحٍ

(1) - ابن رشيق: العمدة، 85/1

(2) - المصدر نفسه، 36/1

(3) - المصدر نفسه، 35/1

لِيَبْلُغَ عُذْرًا أَوْ يُصِيبَ رَغِيبَةً وَمَبْلُغُ نَفْسٍ عُذْرُهَا مِثْلُ مَنْجَحٍ (4)

وقد نستدلّ على الذات بواسطة الموضوع، من ذلك بائية جرير التي هجا بها عبيد بن حصين الراعي: (الوافر)

فَعُضَّ الطَّرْفَ ۖ إِنَّكَ مِنْ نُمَيْرٍ فَلَا كَعْبًا بَلَّغْتَ وَلَا كِلَابًا (5)

فقد سميت بـ «الفاضة»، و«الدماغة»؛ لأنها "تركت بني نمير ينتسبون بالبصرة إلى عامر ابن صعصعة ويتجاوزون أباهم نميرا إلى أبيه هربا من ذكر نمير وفرارا مما وسم به من الفضيحة والوصمة" (6) ونظرا لاختصاص شعر جرير بالهجاء، عموما، تماهت الذات في الموضوع؛ فصار لا يقال شعر الهجاء؛ نسبة لشعر جرير، بل يقال، مباشرة، جرير «الهجاء». ويعود السبب، في هذا التماهي، "لمكان الشعر من قلوب العرب وسرعة ولوجه في آذانهم وتعلقه بأنفسهم." (7) أي انتشار نوع من الشعور؛ الانفعال، بين أجزاء القصيدة، وعلى نحو أكثر تحديدا؛ وحدة انفعالية تعمل على ربط أجزاء القصيدة، وبالتالي توحيد الموقف الشعري؛ وحدة الذات/ الموضوع.

وبالحفر في زوايا العمدة الضيقة نصل إلى ترتيب الانفعال وفق العناوين الآتية:

- انفعال فني:

يخصّ هذا الانفعال الشاعر وحده؛ إذ يتولد من اللذة الأولية للشعر في حدّ ذاته. ويمكن تقسيمها، بحسب تكرارها في سياقات العمدة المختلفة (8)، إلى نوعين:

1 - لذة ذاتية: بمعنى حاجة الشاعر إلى قول الشعر "لنفسه وفي مراده وأمور ذاته" (9) حيث يمكننا القول إنّ هذه الإشارة تعتبر توجها مبكرا لما يسمى مبدأ "الفن للفن"، حيث تستجيب التجربة الشعرية لدواعٍ نفسية تجعل منها "غاية في ذاتها تستحق ما يبذل فيها على وجهها، وأنّ قيمتها

(4) - ابن رشيق: العمدة، 36/1

(5) - المصدر نفسه، 39/1

(6) - المصدر نفسه، والصفحة

(7) - المصدر نفسه، 36/1

(8) - المصدر نفسه، 110/1, 130, 174, 185.

(9) - ابن رشيق: العمدة، 179/1.

الشعرية هي ذلك الاستحقاق الذاتي وحده" (10) وعليه ندرك، بعمق، مدى تخلف المركزية النقدية، وعجزها عن اللحاق بالنص الشعري. فنظرة التعالي التي تتصف بها هذه المركزية، نتيجة الانبهار الشديد للقصيدة الإطار الذي أفرز التزاما يتناهى في الجدية، أدت إلى تقزيم النص الشعري واتهامه بالقصور والانحراف عن السياق الشعري المنظر له؛ من ذلك النصوص الذاتية لبشار بن برد (11). إذ تريد هذه القصص الشعرية إلى عقد علاقة بين الذات والموضوع؛ علاقة تريد إلى قلب هرم التراتبية الدلالية: رفع الدوني، وخفض المتعالي، أي رفع مواضيع اللهو والمجون، ورمزية الشخوص القصصية المخالفة للبيئة العربية: الموالى، الديك والدجاج، الرموز الجمالية المخالفة للسائد: المرأة، قصب السكر، رائحة البصل. في مقابل خفض: مواضيع الجد، العرب، الرجل، الطيور (كمقابل لصفة حسن الصوت عند العرب)، عظم الجمل، رائحة المسك. هذه العلاقة تريد إلى إعادة طبع هوية الذات، بوصفها قيمة خلافية للأشكال الاجتماعية السائدة في تلك الفترة، أي حضور الذات العربية وغياب الآخر؛ المولى.

2 - لذة نفعية: وتتمثل في حرص الشاعر على التجريب؛ البحث عن أطر فنية جديدة تستوعب الرؤيا الشعرية لديه، وتستجيب لاستفزات حنين الذات - Nostalgie وقلقها الوجودي. الأمر الذي يثور الفعالية الشعرية، إذ يجعل منها بنية نشطة وفعالة باستمرار. فيصبح الدفق الشعري، بحسب تصور ابن رشيق، "مثل عين الماء، إن تركتها اندفنت وإن استهتنتها هتنت" (12) وعليه يحرص الشاعر على تخصيص أطر البوح لديه، حيث يتأتى إثر تجديد أطر الرؤيا بتعدد التجارب الشعرية.

- انفعال نفسي:

(10) - إحسان عباس: فن الشعر، ص153

(11) - من ذلك قوله في جارتته: (مجزوء الوافر)
رَبَابَةٌ رَبِيَّةُ النَّبِيَّتِ تَصُبُّ الخَلَّ فِي الزَّيْتِ
لَهَا عَشْرُ دَجَاجَاتٍ وَدِيكٌ حَسَنُ الصَّوْتِ

- وقوله أيضا: (الرملة)

إِنَّ سَلْمَى خُلِقَتْ مِنْ قَصَبٍ قَصَبِ السُّكَّرِ لَا عَظْمَ الجَمَلِ
وَإِذَا أُذْنِيَتْ مِنْهَا بِصَلَاً غَلَبَ المسْكُ عَلَى رِيحِ البِصَلِ

ينظر، أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، ص194

(12) - ابن رشيق: العمدة، 184/1. هتن: الدمع: قطر. والسماء: هطلت وتتابع مطرها.

وهو انفعال يخص الشاعر وحده و يتعالق فيه مع المتلقي، حيث تتأسس هذه الجدلية على ثنائية: التأثير و التأثير، على أساس أنّ "قضية التأثر بمن سبق وبمن عاصر، أمر بديهي، وقد نبّه إليه الجاحظ في قوله: و لا يُعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيهه مصيب تام، وفي معنى غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم أو في معنى بديع مخترع إلا وكل ما جاء من الشعراء من بعده أو من معه إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره، فإنّه لا بدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكا فيها كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء، فتختلف ألفاظهم وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحدهم أحسن بذلك المعنى من صاحبه." (13) على أنّ ابن رشيق لا يركز على هذا المنظور من التأثر الذي فصل فيه الجاحظ بقدر ما يهتم بعلاقة الشاعر والمتلقي؛ فالشاعر يتأثر بالمتلقي ويؤثر فيه بدوره، أي أنّ المتلقي يثير في الشاعر انفعالا يتولد من أربعة أسباب هي: "الرغبة والرغبة والطرب والغضب" (14). وبحسب نوعية الانفعال المتولد في نفسية الشاعر يحاول، هذا الأخير بدوره، التأثير في المتلقي؛ "فإنّ نسب ذلّ و خضع وإنّ مدح أطرى وأسمع وإنّ هجا أخلّ وأوجع، وإنّ فخر خبّ ووضع وإنّ عاتب خفض ورفع وإنّ استعطف حنّ ورجع" (15)

- انفعال حرفي:

يتولد هذا الانفعال من طبيعة التعالق بين الشاعر والمتلقي. فحقيقة الشاعر الاحترافية تلزمه التأثير في المتلقي من أجل بلوغ هدفه المسطر له شعريا، في مقابل، طبيعة المتلقي، أي قابلية التأثر والتوجه وفق مقتضيات الشعر. فمن خلال هذه العلاقة المتبادلة ينتج الانفعال الحرفي حيث يعمل على توجيه الشعر جهة غاية واحدة تتمثل في "معرفة أغراض المخاطب كائنا من كان ليدخل إليه من بابه ويدخله في ثيابه." (16) وهو لا يتحقق إلا بشرط تمكّن الشاعر من "حسن التأتّي والسياسة وعلم مقاصد القول." (17) وعلى هذا الأساس، فالانفعال الحرفي يجمع بين الانفعاليين السابقين معا؛ لأنّه طرف لكل واحد منهما. فمن الوجهة الفنية ينبغي للشاعر أن "يعرف ما يأتي الناس من محاسن

(13) - ينظر، صالح مفقودة: رأي ابن رشيق المسيلي القيرواني في الشعر ومكانته النقدية، ص349

(14) - ابن رشيق: العمدة، 108/1.

(15) - المصدر نفسه، 179/1.

(16) - ابن رشيق: العمدة، 179/1

(17) - المصدر نفسه، والصفحة.

الأشياء وما يذرونه فهو على نفسه شاهد و بحجته مأخوذ." (18) والحقيقة أنّ الشاعر إذ يركز شعره على محاسن الأشياء، فهو يركز، من الوجهة النفسية، على الصفات التي يبحث عنها في ذاته و يريد أن يتصف بها، أي "فضائل الإنسان على الحقيقة." (19) و عليه فإنّ ابن رشيق يفضل الانفعال الحرفي؛ لأنه يخدم غاية الشعر بأن يمنحه فعاليته وانتشاره على اعتبار أنّ الشعر "ما أطرب وهزّ النفوس و حرّك الطباع" (20)، و يخدم الشاعر بأن يشتت صوته فيجعل منه "متصرفا في أنواع الشعر: في جدّ وهزل وحلو وجزل، وأن لا يكون في النسيب أبرع منه في الرثاء، ولا في المديح أنفذ منه في الهجاء، ولا في الافتخار أبلغ منه في الاعتذار، ولا في واحد مما ذكرت أبعد منه صوتا في سائرهما، فإنّه متى كان كذلك حكم له بالتقدم، وحاز قصب السبق، كما حازها بشار بن برد وأبو نواس بعده." (21)

- انفعال و جودي:

وهو انفعال يتولد" لا عن رغبة ولا رهبة" (22)؛ بمعنى هو قلق الذات المتعلق بالوجود، (23) وعلى نحو أكثر تحديدا، انفعال الكتاب الشعراء. (24) والحقيقة أنّ هؤلاء، الكتاب الشعراء، ليسوا شعراء بطبيعتهم ولكن حاجتهم إلى التعبير؛ عن قلق ذواتهم، هي الدافع وراء انحرافهم جهة الشعرية ف "جاءت الرغبة بها في نهايتها محكمة" (25). وعلى الرغم من إعجاب ابن رشيق بهم، حيث خصص لهم بابا في العمدة قيده تحت عنوان: «باب في أشعار الكتاب» (26) أكد منذ بدايته أنّ "الكتاب أرقّ الناس في الشعر طبعاً، وأملحهم تصنيعاً، وأحلامهم لفظاً، وأطفهم معاني، وأقدرهم على تصرف، وأبعدهم من تكلف،" (27) إلا أنّه لا يلتفت لهم، بمعنى الحفر في التضاريس الشعرية التي من الممكن أن تثيرها نصوصهم بهدف التنظير لها، والسبب يرجع إلى حقيقة انفعالهم الذي يدفع بهم إلى

(18) - المصدر نفسه، 177/1

(19) - المصدر نفسه، 150/2

(20) - المصدر نفسه، 115/1

(21) - المصدر نفسه، 125/2

(22) - المصدر نفسه، 130/2

(23) - ينظر، وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الحديث، ص142

(24) - ينظر، ابن رشيق: المصدر السابق، 127/2

(25) - ابن رشيق: العمدة، 192/1

(26) - المصدر نفسه، 127/2

(27) - المصدر نفسه، 127/2

قول "الشعر تخيرا واستظرافا"⁽²⁸⁾، بعكس رؤيا ابن رشيقي للشعر الذي لا يمكنه أن يتصور الشعر خارج حدوده الجنوسية، التي تُكَمّل التجربة الشعرية وتكتمل بها بدورها، أي الرؤيا التي يتحدّد الشعر في أفقها تحت مسمّى «الشعر الكامل»⁽²⁹⁾، وهو بذلك، يؤكّد ميله إلى تحديد الشعر بوصفه وليد انفعال، وعلى نحو أكثر تحديداً، الذي يتصور الانفعال الحرفي خير باعث للشعر الكامل.

1 - 2 - العاطفة:

ثمّ إنّ موضوع الانفعال يحيل إلى موضوع العاطفة، والسبب أنّ معظم نقاد تلك الفترة كما "يبدو أنّهم، لم يفرقوا بين الانفعال والعاطفة، وفهموا الاثنين بمعنى واحد"⁽³⁰⁾، بحيث نفهم من هذا، إضافة إلى بعض التكرارات المنتشرة في العمدة بوعي نقدي من جهة وكذلك مع الحرص على التفرقة بينهما من جهة ثانية، أنّ ابن رشيقي يميز بينهما تمييزاً واضحاً ونستدلّ على هذا من خلال:

(28) - المصدر نفسه، 130/2
(29) - ينظر، المصدر نفسه، 170/1
(30) - عثمان موافي: في نظرية الأدب، ص 57

1 - طبيعة الشعر؛ فهو حين يتحدث عن الشعر يصفه بأنه شعور، والعاطفة، كما نعلم، تنتج من الشعور لا الانفعال. الأمر الذي يقودنا إلى تعميق الوعي النقدي لدى ابن رشيق، بخصوص العاطفة، في نصه الآتي: "كفاك من الشعراء أربعة: زهير إذا رغب، والنابعة إذا رهب، والأعشى إذا طرب، وعنترة إذا كلب. وزاد قوم وجريز إذا غضب [...] وامرؤ القيس إذا ركب." (31) فالعاطفة إذًا، على اعتبار أنها تيار نفسي متغير، من جهة الخبرات الشعورية، في ديمومة مستمرة، تواشج بين الموضوع؛ التصوير الشعري، وبين الموقف الشعري؛ رؤيا النص.

2 - الذات/ الشاعر؛ وحين يتحدث عن أصل كلمة «الشاعر»، يؤكد أنّ اشتقاق المفردة يرجع إلى العاطفة؛ لأنه "يشعر بما لا يشعر به غيره." (32) وحين يتعرض إلى الكتاب الشعراء فهو، وإن أوهمت إحالة النص إلى التركيز على الجانب الشعوري لديهم؛ من ذلك وصفهم بأنهم من "أرقّ الناس في الشعر طبعاً" (33)، إنما يريد، على وجه الخصوص، إلى التأكيد على وزن العاطفة، وحضورها المتميز في التصوير؛ البناء الشعري في إطاره الكلي.

1 - 3 - الغرض الشعري:

وحين يتطرق إلى مقطع من قصيدة مرة بن محكان السعدي، فإنّه يلتزم بالتفرقة، على مستوى الخطاب على الأقل، بين العاطفة والانفعال (34)، من ذلك نصه: "وهذا شعور لو روى فيه صاحبه حولا كاملا على أمن ودعة وفرط شهوة أو شدة حمية لما أتى فوق هذا" (35)، حيث يؤكد على ذلك سياق نصه السابق: "كفاك من الشعراء أربعة: زهير إذا رغب، والنابعة إذا رهب، والأعشى إذا طرب، وعنترة إذا كلب. وزاد قوم وجريز إذا غضب [...] وامرؤ القيس إذا ركب." (36) فإذا سلمنا بأنّ الانفعال الذي قسمت العرب، على أساس منه، الشعر إلى أغراض هي: «الرغبة، الرهبة، الغضب، الطرب» وأنّ هذه الانفعالات تنكشف، في الوقت ذاته، بوصفها بدائل عن: «الأمن، الدعة،

(31) - ابن رشيق: العمدة، 85/1

(32) - المصدر نفسه، 104/1

(33) - المصدر نفسه، 127/2

(34) - إضافة إلى كثير من المفردات المنتشرة في العمدة تحيل إلى العاطفة، مثلا: الشوق (108/1) والجزع (171/1) والحزن والتفجع (175/1) في مقابل مواضع التعزية والتهنئة والشكر (1/178) والرجاء والوفاء (101/1) والعشق والغربة (1/190).

(35) - المصدر نفسه، 174/1

(36) - المصدر نفسه، 85/1

الشهوة، الحمية» بحيث تنكشف هذه البدائل الجديدة، في الوقت ذاته، ومن خلال تنوعها الشعوري، عن حقيقتها بوصفها الوجه الغائب للعاطفة. فإذا سلمنا بهذا كله، فإنه لا يسعنا إلا أن نسلم بحقيقة وعي ابن رشيق بالعاطفة وفعاليتها الإيجابية في البناء الشعري.

من هنا يتضح لنا أن ابن رشيق كان على وعي نقدي عميق يتكشف إثر تمييزه بين العاطفة والانفعال، وبالتالي تصوره للغرض الشعري بوصفه " ينشأ منهما معاً، أي مزيجاً من الانفعال والعاطفة" (37). و يرجع ذلك إلى أسباب نتصورها في الآتي:

1 - حضور التجربة الشعرية، بشكل مكثف، وهيمنتها على خيوط الرؤيا في التجربة التنظيرية لابن رشيق، بحيث استفاد منها لتأصيل المفهوم الشعري عنده، وهو كثيراً ما يشير إلى ذلك؛ فقد تتردد في مقدمة الكتاب، مثلاً حين تحدث عن دوافع تأليف العمدة، ما نصه: "وعوّلت في أكثره على قريحة نفسي ونتيجة خاطري." (38) وكذلك، يستدعي تجربته، حين يتحدث عن عمل البيت، في نصه الآتي: "والصواب أن لا يصنع الشاعر بيتاً لا يعرف قافيته غير أنني لا أجد ذلك في طبعي جملة، ولا أقدر عليه بل أصنع القسم الأول على ما أريده ثم ألتمس في نفسي ما يليق به من القوافي بعد ذلك فأبني عليه القسم الثاني أفعل ذلك فيه كما يفعل من يبني البيت كله على القافية ولم أر ذلك بمخل عليّ ولا يزيحني عن مرادي ولا يغير عليّ شيئاً من لفظ القسم الأول إلا في الندرة التي لا يعتدّ بها أو على جهة التنقيح المفرط." (39)

2 - ذوقه النقدي المتميز بحضور الشخصية النقدية (40)، وإن كانت ميالة إلى الشخصية الشعرية عموماً بسبب حضور الشاعر في مقابل غياب الناقد، التي تولدت من تعالق الثقافتين: الشرقية والعالمية؛ إذ "كان مرآة للحركة النقدية، والروح الفلسفية، والحياة الاجتماعية التي عرفت لذلك العصر." (41)

(37) - عثمان موافي: في نظرية الأدب، ص 57

(38) - ابن رشيق: العمدة، 10/1

(39) - المصدر نفسه، 187/1، 188

(40) - ينظر، آدم حميد ثويني: منهج النقد الأدبي عند العرب، ص 165

(41) - حنا الفاخوري: تاريخ الأدب في المغرب العربي، ص 296

وعلى هذا الأساس يقسم ابن رشيق أغراض الشعر إلى عشرة أنواع هي (42):

(1) - النسب (2) - المديح (3) - الفخر (4) - الرثاء (5) - الاقتضاء والاستنتاج

(6) - العتاب (7) - الوعيد والندير (8) - الهجاء (9) - الاعتذار (10) الوصف.

على أنّ حركة انتشار هذه الأغراض عرفت اتجاهها آخر نتبعه على النحو الآتي:

- يرى عبد الكريم النهشلي أنّ الشعر كله ينقسم، من جهة الغرض، إلى نوعين هما: المدح، والهجاء. ثم يرى، في موضع آخر، أنّه بالإمكان تقسيمه إلى أربعة أنواع هي: المدح، والهجاء، والحكمة (43).

- ويقسم قدامة بن جعفر أغراض الشعر إلى ستة هي: المدح، والرثاء، والهجاء، والنسب، والوصف، والتشبيه (44).

- وتنقسم أغراض الشعر عند أبي هلال العسكري إلى ستة، كذلك، وهي: المدح، والهجاء، والوصف، والنسب، والمراثي، والفخر، ولكنه حين يعمد إلى دراسة هذه الأغراض يحذف المرثي والفخر؛ لأنّهما، حسب تصوره، يتداخلان مع المدح. فالفخر مدح للنفس، والرثاء مدح للسيد (45).

- ويتفق معه دعبل الخزاعي، إلا أنّه يستبدل العتاب بالرثاء ويدخله في المدح: الهجاء، والتشبيه، والعتاب (46).

- ويرجعها الرماني إلى خمسة أغراض هي: النسب، والمدح، والهجاء، والفخر، والوصف، ويدخل التشبيه والاستعارة في باب الوصف (47).

(42) - ينظر، بشير خلدون: الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، ص142، 147

(43) - ينظر، ابن رشيق: العمدة، 109/1

(44) - ينظر، قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص35

(45) - ينظر، أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 1981م، ص137

(46) - ينظر، ابن رشيق: المصدر السابق، 110/1

(47) - ينظر، المصدر نفسه، 108/1

وأعتقد أنّ سبب اخذ (ت) للاف ابن رشيق مع المركزية النقدية في تقسيم الشعر (48) هو الاعتراض على تقسيم الشعر بحسب الأغراض، وهو بذلك، وفي الوقت نفسه، يعمق الوعي بما يسمى، في النقد الأدبي المعاصر، «مقولة النص»؛ بمعنى أنّه ركّز تقسيمه للشعر "بصفته نصوصاً، سواء أكانت هذه النصوص قصائد أم مقطعات، لا بصفتها أغراض." (49) وهو ما يفسر اهتمامه بالجانب الإجرائي، لا التنظيري، أثناء الحفر في التضاريس الشعرية التي تنتشر في أفق هذه الأبواب العشرة؛ ويرجع ذلك، حسب اعتقادي، إلى التناقض في تقسيم النقاد للشعر بحسب أغراض إلى:

1 - تداخل الأغراض الشعرية فيما بينها، رغم أنّها مستقلة في الأصل بذاتها؛ كالغزل والوصف مثلاً، وإن استقل هذان الأخيران في عصر الإسلام وعصر بني أمية على يدي بن أبي ربيعة وذوي الرمة، من ذلك :

1 - أ - النسيب يصلح مقدمة للمدح إذا تضمن عاطفة الحب والإعجاب، و يصلح مقدمة للثناء إذا تضمن عاطفة الحب و الألم، و يصلح مقدمة للهجاء إذا تضمن عاطفة الغضب، رغم أنّه صار نموذجاً شعرياً مستقلاً بذاته، منذ أن تدرّج الشعراء على التخصص في موضوعاته وتثويرها؛ من بينهم عمر بن أبي ربيعة، وجميل بن معمر.

1 - ب - إدماج الوصف في أغراض الشعر كلها، وإدماجه في التشبيه على وجه الخصوص، رغم الاختلاف الواضح بينهما. فالأول "واقعي"؛ يروي واقع الحكاية بوصفه تسجيل يتتبع تفاصيل الواقع، والثاني "متخيل"؛ يروي حكاية الواقع بوصفه تصوراً يتجاوز الواقع إلى آخر فني، أو إيهامي. ثمّ إنّ موضوع الوصف، وهو يشتبه في هذا الاتجاه بحركة تطور النسيب، عدّ، منذ أن تخصص في موضوعاته شعراء نسبوا لغلبة التخصص على شعرهم واشتهارهم به بـ «الوصّافين» وليس بـ «المدّاحين» أو «الهجّائين»، من أجل هذا عدّ من الأغراض الشعرية المستقلة. وبهدف تعميق الفكرة يورد ابن رشيق قصائد للوصف بعينها؛ من ذلك: وصف الفيل، ووصف الزرافة،

(56) - ينظر، بشير خلدون: الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي: ص141، وما بعدها

(49) - وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الحديث، ص147

ووصف الإصطرلاب، ووصف بركار، ووصف القلم، ووصف البنكام، ووصف زرمانج آبينوس،
ووصف الطاووس⁽⁵⁰⁾.

2 - عدم التفرقة بين الموضوعات أصلاً؛ فَهْمٌ يُعْدُونَ الافتخار والرثاء كلاهما مدحا،
ويدخلون العتاب في الاقتضاء والاقتضاء في العتاب، ويتداخل الوعيد والإنذار مع الهجاء.

3 - الباعث النفسي الذي يختلف من موضوع إلى آخر؛ بحيث يمنح خصوصية كل غرض
شعري بوصفه موضوعاً مستقلاً بذاته من منظور البناء الشعري، ثم إنه يحدد طبيعة الرؤيا الشعرية
بحيث لا يسمح، نظراً لجدية بعض المواضيع، بالتداخل بين الأغراض؛ من ذلك عدم التقاء الرثاء
مع النسب، وهو السبب الذي رفض من خلاله ابن رشيق نسبة القصيدة الدالية لدريد بن الصمة؛
قصيدة الرثاء التي افتتحها بالنسب.

4 - الرؤيا: فعلى اعتبار أنّ الرؤيا هي الحيز الذي تنبنى من خلاله القصيدة، بالنسبة إلى
الشاعر، وهي كذلك الحيز الذي تفتح القصيدة من خلاله، بالنسبة للقارئ. وعلى اعتبار أنّ الرؤيا
تتلبس بحسب معطيات التجربة النفسية، فهي على ذلك، أي الرؤيا الشعرية، تتعدد وتختلف ليس من
شاعر إلى آخر فقط، إنما بالنسبة للشاعر ذاته؛ إذ تتعدد الرؤى لديه وتختلف بحسب تعدد التجارب
النفسية واختلافها. وحتى تكتمل الرؤيا الشعرية وتتضح ينبغي الحد من التداخل بين الأغراض
الشعرية على مستوى النص الواحد؛ إذ قد تصلح رمزية الغرض الشعري، الغزل مثلاً، حيزاً يمكن
الرؤيا الشعرية من الانفتاح على الوعي السياسي، ولكنه، أي الغزل، لا يصلح أبداً بأن يكون توطئة
لها.

وعليه كيف يعيد ابن رشيق تحديد هوية أغراض الشعر؟

2 - الما - بعد:

(50) - ابن رشيق: العمد، 296/2، 300

أعتقد، بناءً على هذا الأساس، أنّ ابن رشيق لا يعرض إلى تحديد تعريف بذاته، أو تبني أي مفهوم خاص لأي غرض شعري، أو تقديم أي تبسيط منهجي من شأنه أن يعيد تحديد أطر الرؤيا الخاصة بمفهوم الغرض الشعري لديه؛ وذلك لإيمانه المتجذر بأن فعالية القصيدة تتحدد أو يحددها الموضوع، كمؤشر بنيوي يمكن إدراجه كبنية جزئية ضمن البنية الكلية، أي بوصفه تكملة لإطار "الرؤيا" الشعرية للنص، وعلى نحو أكثر تحديداً، تتحدد القصيدة انطلاقاً من "الموقف الشعري في النص، وكيفية حيازته للعالم جمالياً"⁽⁵¹⁾ وهذه إشارة أخرى إلى مفهوم "الرؤيا"، أي أنّ غرض القصيدة يتغير بحسب طبيعة الرؤيا الشعرية من قصيدة إلى أخرى. وعليه فإنّ ابن رشيق يعرض نماذج شعرية، يتناولها بالتحليل الموجز كإشارة إلى الموضوعات المتداولة في القصائد والتي يمكن أن تؤسس فكرة التقسيم الفني الذي تصوره و ذلك انطلاقاً من الموضوع المتجسد في القصيدة .

وعلى هذا الأساس نتتبع حركة الأغراض الشعرية على النحو الآتي:

2 - 1 - النسيب:

يتحدّد النسيب، عند ابن رشيق، بوصفه نظاماً أسلوبياً غير منجز، أي يستدعي التفاعل بين النص والقاريء إضافة إلى تفرده الأسلوبية، حيث يكون "حُلُو الألفاظ رسلها، قريب المعاني سهلها، غير كزّ ولا غامض؛ وأن يختار له من الكلام ما كان ظاهر المعنى، ليّن الإيثار رطب الكسر، شفاف الجوهر، يطرب الحزين ويسخف الرصين"⁽⁵²⁾. يمكن القول إنّ هذا النص يركز على مقولة "رؤيا العالم"؛ فالقاريء والنص يحتكمان إلى المعجم الشعري كأداة يتمكن كلاهما من الانفتاح على الكون، أو الرؤيا التي يطرحها النص. بحيث يتوقف شرط نجاح أو فشل العملية الشعرية عليها، أي تقارب المعجم؛ بهدف إنتاج المعنى، أو تباعده بين النص والقاريء.

ونظراً لأنّ النسيب يلتقي، من حيث الحركة الدلالية، مع التغزل و التشبيب، ونظراً لحرصه على موضعة المصطلح بشكل دقيق، بحيث يحدّد من تدفق الدلالة؛ فائض القيمة، الذي يثيره التداخل الاصطلاحي للنسيب مع التغزل والتشبيب، فإنّ ابن رشيق، وقبل أن يتبنى مصطلح "النسيب"،

(51) - وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الحديث، ص198

(52) - ابن رشيق: العمدة، 137/2. الكزّ: اليابس، والمنقبض.

سوف يتابع حركة انتشار الدالين السابقين ليثبت، في الوقت نفسه، درجة انفصاميتهما عن التحديد الدقيق للمصطلح الأول:

- تماهي التغزل في الغزل على اعتبار أنّ الجذر (غ ز ل) يوهم، في العموم، "إلف النساء والتخلق بما يوافقهنّ." (53) مما يغلب السلوك، أي إلف النساء والتخلق بما يوافقهن، على الغرض الشعري، أي التغني برمزية جمال المرأة.

- تشظي دلالات التشبيب وابتعادها عن الهدف الرئيسي من الغرض الشعري في حدّ ذاته، وهو: التغني برمز جمال المرأة. كذلك فالتشبيب يحتمل المعنى السلبي للغزل، أي التشهير بالمرأة، إضافة إلى دلالات أخرى يتتبعها ابن رشيق على النحو الآتي:

- ينحدر أصله من الارتفاع؛ بمعنى تجاوز سن الشباب وارتفع إلى سن الشيخوخة/ المشيب، أو هو تولد من تكرار ذكر الشيب.

- وكذلك، قولهم: شَبَّ الفرس، إذا رفع يديه وقام على رجليه.

- أو يرد بمعنى التجميل، كأن يقال: شَبَّ الخمار وجه الجارية؛ إذا كشفه ووصف محاسنه.

- ويحتمل في دلالاته السياقية، كذلك، معنى: الشَّبُّ؛ ملح معدني قابض لونه أبيض، يستعمل في تلميع النقود خاصة بحيث يساعد على تبين جيدها من رديئها.

- ومنه، كذلك، المعنى السياقي الآخر: شبت النار؛ بمعنى إذا رفعت ألسنتها وزدتها توهجا

(54)

والموضوعات التي تطرحها قصائد النسيب كثيرة، يتتبعها ابن رشيق حسب التصور الذي نوجزه وفق الآتي:

(53) - ابن رشيق: العمدة، 137/2

(54) - المصدر نفسه، 147/2

2-1-1-1 - التصوير: أعتقد أنه لا يمكن توصيف، بمعنى تسمية، هذه الموضوعات انطلاقاً من الجذر اللغوي للمفردة، أي الوصف؛ لأنّ الوصف، بناءً على التصور الذي يلمح إليه ابن رشيق، ينطلق من قاعدة «الحقيقة» في نقل أشكال الحياة كما يتصورها الشاعر، وهو ما يتنافى مع القصائد التي تسمى تجوزاً بالوصف، وعليه رأيت مسمى «التصوير» ينطبق مع ما يلمح إليه ابن رشيق؛ لأنه ينقل الواقع كما يتصوره الشاعر ليس من جهة التصوير الفوتوغرافي للواقع، بل من منظور جمالي، أي من خلال وعي الشاعر بالعالم جمالياً. وعليه فالتصوير نوعان هما:

2-1-1-1 - التصوير المادي؛ ويتجسد هذا الأخير في قصيدة المرار العدوي التي نورد منها النص الآتي: (الرمل)

وَهِيَ هَيْفَاءٌ هَضِيمٌ كَشْحُهَا	فَخَمَةٌ حَيْثُ يُشَدُّ الْمُؤْتَزِرُ
صَلْتَةُ الْخَدِّ طَوِيلٌ جِيدُهَا	ضَخْمَةٌ، الثَّدْيُ وَلَمَّا يَنْكَسِرُ
يُضْرَبُ، السَّبْعُونَ فِي خُلْجَالِهَا	فَإِذَا مَا أَكْرَهَتْهُ يَنْكَسِرُ
لَا تَمَسُّ الْأَرْضَ إِلَّا دُونَهَا	مِنْ بَلَاطِ الْأَرْضِ ثَوْبٌ مُنْعَفِرُ
تَطَأُ الْخَزَّ وَلَا تُكْرِمُهُ	وَتُطِيلُ الذَّنْبِلَ مِنْهُ وَتَجْرُ
ثُمَّ تَنْهَدُ عَلَى أَنْمَاطِهَا	مِثْلَ مَا مَالَ كَثِيبٌ مُنْقَعِرُ
أَمْلَحُ النَّاسُ إِذَا جَرَدَتْهَا	غَيْرَ سِمْطَيْنِ عَلَيْهَا وَسُورُ (55)

يتأسس مدار الشعرية في هذا النص على مبدأ "تكثيف الصورة"، حيث يتناسل التصوير بشكل تراكمي من زاوية واحدة: المرأة/ الجسد؛ إذ يركز على إثارة اللذة التي تقوم بين الجسد وما يثيره في نفس المتلقي من دواعٍ جنسية، وذلك بالتركيز على تنبيه الحواس الستة لديه: الرؤية، الشم، السمع، التذوق، اللمس، الإدراك.

(55) - ابن رشيق: العدة، 138/2. هيفاء: التي دقّ خصرها، وضمير بطنها - صلته الخد: من كان خدها بارزا وأملسا - المنعفر: الممرغ في التراب - الخز: هو نسيج من الحرير أو الصوف - الأنماط: (ج) نمط: وهو نوع من البسط - السمطين: (مث) سمط: وهو قلادة طويلة تصل إلى الصدر - سور: (ج) بيوار: وهو القلْب؛ حلبة كالطوق تلبسه المرأة في زندها أو معصمها.

2 - 1 - 1 - 2 - التصوير الحسي: ويمكن تلمس هذا الاتجاه في نص مسلم بن الوليد الشعري

الآتي: (الطويل)

أَحِبُّ الَّتِي هَدَّتْ وَ قَالَتْ لِتَرِبِهَا دَعِيهِ الثَّرِيًّا مِنْهُ أَقْرَبُ مِنْ وَصَلِي
أَمَاتَتْ وَأَحْيَتْ مُهَجَّتِي فَهِيَ عِنْدَهَا مُعَلَّقَةٌ بَيْنَ الْمَوَاعِيدِ وَ الْمَطْلِ
وَمَا نِلْتُ مِنْهَا نَائِلًا غَيْرَ أَنَّنِي بِشَجْوِ الْمُحِبِّينَ الْأَلَى سَلَفُوا قَبْلِي
بَلَى رُبَّمَا وَكَلْتُ عَيْنِي بِنَظْرَةٍ إِلَيْهَا تَزِيدُ الْقَلْبَ خَبْلًا عَلَى خَبْلٍ (56)

فالتصوير حسي، كما نرى في هذه الأبيات؛ إذ تريد الذات إلى وصل الآخر وذلك من خلال تركيز النص على تصوير قلق الذات واضطرابها: الطموح إلى وصل الآخر الذي تحب، وإمعان الآخر في تخيب الذات ووصله. وتلمس ذلك في المقابلة الآتية: الذات/ الوصل، والآخر/ الهجر؛ فالأول يتكشف في المعجم: أحب - أماتت وأحييت - شجو - خبلا على خبل. و يتكشف الثاني في المعجم: هددت - الثريا - المطل. وهي كلها تؤلف تشكيلا حسيا يضاف إلى اعتراف الذات: وما نلت منها نائلا - ربما وكلت عيني بنظرة. فيعمق دلالات التصوير في هذا النص ذات الأبعاد الحسية.

2 - الحنين: وهو نوعان: حنين إلى المرأة وحنين إلى الديار.

2 - 1 - الحنين إلى المرأة: ويرد في بيتي البحري على النحو الآتي: (الكامل)

إِنِّي وَإِنْ جَانَبْتُ بَعْضَ بَطَالَتِي وَ تَوَهَّمِ الْوَاشُونَ أَنِّي مُقْصِرٌ
لَيْشُوقُنِي سِحْرُ الْعُيُونِ الْمُجْتَلَى وَ يَرُوقُنِي وَرْدُ الْخُدُودِ الْأَحْمَرِ (57)

2 - 2 - الحنين إلى الوطن: ويتجسد هذا النوع في مقطوعة أبي الحسن يتشوق إلى القيروان،

وذلك حين طال مكوثه بتيهت سنة 405 هـ: (الطويل)

(56) - ابن رشيق: العمدة، 139/2. الهدى: هو الصوت الغليظ، أو الذي يطأ الأرض بقدمه بشدة - الثريا: هي مجموعة كواكب سميت بذلك لكثرة نجومها - الشجو: هو الهم والحزن - الخبل: فساد العقل من الحزن أو الهم.
(57) - المصدر نفسه، والصفحة

وَلِي كَبِدٌ مَكْلُومَةٌ مِنْ فِرَاقِكُمْ أَطَامُنْهَا صَبْرًا عَلَى مَا أَجْنَبْتِ
 تَمَنَّتْكُمْ شَوْقًا إِلَيْكُمْ وَ صَبْوَةً عَسَى اللَّهُ أَنْ يُدْنِي بِهَا مَا تَمَنَّتِ
 وَعَيْنٌ جَفَاها النَّوْمُ وَاعْتَادَهَا الْبُكْيُ إِذَا عَنَّ ذِكْرُ الْفَيْرِوَانِ اسْتَهَلَّتِ (58)

3 - السقم: وهو من أعراض العاشقين؛ إذ "لا بد لكل محب صادق المودة ممنوع الوصل، إما بين وإما بهجر وإما بكتمان واقع لمعنى، من أن يؤول إلى حد السقام والضنى والنحول، وربما أضجعه ذلك. وهذا الأمر كثير جدا، موجود أبدا، والأعراض الواقعة من المحبة غير العلل الواقعة من هجمات العلل، ويميزها الطبيب الحاذق والمتفرس الناقد." (59) فمن أعراضه أن العاشق "يزداد سقما إذا التقى بالمحبيب" (60). وفي ذلك يقول الأحوص: (الطويل)

وَإِنْ قُلْتُ إِنِّي مُسْتَنْفٍ بِلِقَائِهَا وَحَمَّ النَّلَاقِي بَيْنَنَا زَادَنِي سُقْمًا (61)

4 - الحب: وهو من أكثر مواضيع النسب شيوعا، حيث قيل إن "أوله هزل وآخره جدّ. دقت معانيه لجلالته عن أن توصف، فلا تدرك حقيقتها إلا بالمعاناة." (62) وهناك من تعسف في معنى الحب فاتجه به إلى حدّ "الضراعة والاستكانة بين يدي المحبوب." (63) ومن مشاهير هذا الباب: جميل وبثينة، إذ قال فيها: (الطويل)

يَمُوتُ الْهَوَى مِنِّْي إِذَا مَا وَ يَحْيَا إِذَا فَارَقْتُهَا فَيَعُودُ (64)
 لَقَيْتُهَا

5 - الخيال: وهو من أخصّ الرموز الفنية التي ينفرد بها هذا الباب: "فأما طرد الخيال والمباراة في المحبة فهو مذهب مشهور، وقد ركبه جلة الشعراء" (65)، من ذلك قول جميل: (الطويل)

(58) - ابن رشيق: العمدة، 120/1. المكلومة: مؤ المكلوم؛ وهو المجروح - أطامنها: أطمئنتها - أجنّ: ذهب عقله وصار مجنونا - الصبوة: هي الحنين والشوق.
 (59) - ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة في الألفة والألاف، ضبطه بالشكل وفسر غامضه: سعيد محمود عقيل، دار الجيل، بيروت - لبنان، ط1، 1417 هـ - 1997 م، ص142
 (60) - ابن رشيق: المصدر السابق، 141/2
 (61) - المصدر نفسه، والصفحة
 (62) - ابن حزم الأندلسي: المرجع السابق، ص17
 (63) - محمد عبد العزيز الكفراوي: أسطورة الزهد عند أبي العتاهية، ص130
 (64) - ابن رشيق: المصدر السابق، 149/2

وَأَسْتُ - وَإِنْ عَزَّتْ عَلَيَّ - بِقَائِلٍ لَهَا بَعْدَ صَرْمٍ : يَا بُنَيُّ صَالِبِي (66)

2 - 2 - المديح:

يؤكد ابن رشيقي، خلال تناوله لموضوع المدح، على حقيقة تتأسس من ثلاثة مبادئ، يكتب للقصيد النجاح إذا توفرت عليها والإخفاق إذا أخلت من واحدة منها أو جميعها؛ لأن كل واحدة منها تُكَمِّلُ الأخرى وكل واحدة منها تحتاج إلى الثانية ضرورة، ونقصد بذلك:

2 - 1 - هيئة المخاطب:

ويقصد بها التوجه بقصيدة المدح نحو هيئات أربعة هي: الملك، والكاتب أو الوزير، والقائد، والقاضي. لا ينحدر الشاعر عن هذه الهيئات فيذله السعي وراء التكسب. إلا إذا دعت إلى ذلك ضرورة فلا بأس في المدح بشرط أن يكون الممدوح مميّزا معترفا له بالفضل بين الناس من علم أو صناعة، ف "من كان دون هذه الثلاث الطبقات سوى طبقة الملك فلا أرى لمدحه وجهها، فإن دعت إلى ذلك ضرورة مدح إنسان بالفضل في صناعة، والمعرفة التي هو فيها." (67)

والحقيقة أنّ ابن رشيقي يتصور الشاعر من منطلق مثالي يتحدّد في وجهتين هما:

1 - تأكيد ابن رشيقي على مثالية الشاعر، وذلك حين يقرر أنّ "رتبة الشاعر لا مهانة فيها عليه بل تكسبه مهابة العام و تكسوه جلاله الحكمة." (68)

2 - والمدح في الحقيقة، وإن كان يتضمن بلوغ هدف ماديّ ولكنه ليس غاية في ذاته على كلّ حال، هو إعجاب يصرّ الشاعر، وتوأمه الانفصاميّ في ذلك، على تبريره من خلال تثوير عاطفة الإعجاب؛ تكثيف زاوية الرؤيا بهدف تفجير أبعادها المثالية الممكنة، الأمر الذي يعكس تميز المخاطب وتفرده. هذه الأبعاد/ الفضائل هي الإطار "الكوسميكي - Cosmique" الذي تتكثف فيه رؤيا الشاعر، النموذج الإنساني المتعالي، التي يتحرّق الشاعر، في الحقيقة، ومن خلال التعبير

(65) - ابن رشيقي: العمدة، 145/2

(66) - المصدر نفسه، 146/2. الصرْمُ: الهجر.

(67) - المصدر نفسه، 153/2

(68) - المصدر نفسه، 17/1

عنها، إلى تقمصها والتماهي في إطرها المثالية؛ لأنها وبكل بساطة "فضائل الإنسان على الحقيقة" (69)

2 - 2 - الصورة الجسم - نفسية:

ويقصد بها التصوير الجمالي لهيئة المخاطب وذلك بالاعتماد على الفضائل الحسية والنفسية؛ ف" أكثر ما يعول على الفضائل النفسية التي ذكرها قدامة فإن أضيف إليها فضائل عرضية أو جسمية كالجمال والأبهة وبسطة الخلق وسعة الدنيا وكثرة العشيرة كان ذلك جيداً" (70) وأمّا الفضائل النفسية فهي أربعة: العقل والعفة والعدل والشجاعة (71)، يحدث في ترتيبها مع بعضها البعض ستة أقسام يمكن توضيحها على النحو الآتي:

1- العقل + الشجاعة = الصبر على الملمات، ونوازل الخطوب، والوفاء بالعهود.

2- العقل + العدل = البرّ، وإنجاز الوعد وما أشبه ذلك.

3- العقل + العفة = التنزّه، والرغبة عن المسألة والاقتصار على أدنى معيشة، وما أشبه ذلك.

4- الشجاعة + العدل = الإتلاف، والإخلاف، وما جانس ذلك.

5- الشجاعة + العفة = إنكار الفواحش والعزّة على الحرام.

6- العدل + العفة = الإسعاف بالقوت والإيثار على النفس، وما شاكل ذلك (72)

وتتضمن هذه الأقسام الأربعة فروعاً كثيرة ذكر ابن رشيق منها:

1- أقسام العقل وهي: ثقابة المعرفة، والحياء، والبيان، والسياسة، والصدع بالحجة، والعلم،

والحلم عن سفاهة الجهلة.

(69) - ابن رشيق: العمدة، 115/2

(70) . المصدر نفسه، 153/2، 154

(71) - المصدر نفسه، 160/2

(72) - ابن رشيق: العمدة، 151/2

2- أقسام العفة وهي: القناعة، وقلة الشهوة، وطهارة الإزار.

3- أقسام الشجاعة وهي: الحماية، والأخذ بالثأر والدفع عن الجار، والنكاية في العدو، وقتل الأقران، والمهابة، والسير في المهامه والقفار الموحشة.

4- أقسام العدل وهي: السماحة، والتغابن، والانظلام، والتبرع بالنائل، وإجابة السائل، وقرى الأضياف. (73)

تؤكد هذه التقسيمات والتفريعات كل ما تقرر سابقا وهو: التأكيد على مثالية الشاعر من جهة، ثم الانطلاق في المدحة من عاطفة الإعجاب التي تتأسس من فضائل الإنسانية، وهي الفضائل نفسها، التي يطمح الشاعر إلى التخلق بها من جهة ثانية.

2 - 3 - بروتوكولات الإلقاء:

على الشاعر أن يضع بين عينيه، وهو يدبج القصيدة، هيئة المخاطب وصورته الجسم - نفسية من جهة، وإذا انتهى من القصيدة عليه، "من جهة الواجب والسياسة" (74) أن يتصيد الفرصة المناسبة لإلقاء قصيدته حتى لا يضيع جهده، وبالتالي يصيب هدفه المنشود من جهة ثانية: "والفطن الحذق يختار للأوقات ما يشاكلها وينظر في أحوال المخاطبين: فيقصد محابهم ويميل إلى شهواتهم وإن خالفت شهوته ويتفقد ما يكرهون سماعه فيتجنب ذكره. ألا ترى بعض الملوك قال لأحد الشعراء وقد أورد بيتا ذكر فيه "لو خلد أحد بكرم [...] لكنت مخلدا بكرمك" وقال كلاما ما نحو هذا فقال الملك: "إن الموت حقٌّ وإنّ لنا منه نصيبا غير أنّ الملوك تكره ذكر ما ينكّد عيشها وينغص لذتها فلا تأتتا بشيء مما نكره ذكره." (75)

(73) - المصدر نفسه، 151/2

(74) - المصدر نفسه، 183/2

(75) - ابن رشيق: العمدة، 199/1

إِنَّ الْمَكَارِمَ وَالْمَعْرُوفَ أَوْدِيَةٌ أَحَلَّكَ اللَّهُ مِنْهَا حَيْثُ تَجْتَمِعُ
 إِذَا رَفَعْتَ أَمْرًا فَإِنَّهُ رَافِعُهُ وَمَنْ وَضَعْتَ مِنَ الْأَقْوَامِ مُتَّضِعُ
 مَنْ لَمْ يَكُنْ بِأَمِينِ اللَّهِ مُعْتَصِمًا فَلَيْسَ بِالصَّلَوَاتِ الْخَمْسِ يَنْتَفِعُ
 إِنْ أَخْلَفَ الْغَيْثُ لَمْ تُخْلِفْ أَنَامِلُهُ أَوْ ضَاقَ أَمْرٌ ذَكَرْنَاهُ فَيَتَّسِعُ

فليدخل. فقال محمد بن وهب: فينا من يقول خيرا منه وأنشد: (البيسط)

ثَلَاثَةٌ تُشْرِقُ الدُّنْيَا بِبَهْجَتِهِمْ شَمْسُ الضُّحَى وَأَبُو إِسْحَاقَ وَالْقَمَرُ
 يَحْكِي أَفَاعِيلَهُ، فِي كُلِّ نَائِلَةٍ، الْغَيْثُ وَاللَّيْثُ وَالصَّمْصَامَةُ الذَّكْرُ" (79)

يركز النسان على التقسيم الذي يقوم على مبدأ "التهويل": تجسيد صفة عظمة الممدوح في التقابلات المحورية: الله، الطبيعة، التلقي(الشاعر + الشعب) ولن تكتمل صفة "العظمة" إلا باستبدال المواقع التراتبية المعروفة التي تعمل على خلق انزياح في المعنى يهول صورة الممدوح في نفسه والمتلقي. حيث يستثمر التصوير كليشيهات تتكرر في المقولة: "الحكام خلائف الله في الأرض" ويدفع بها إلى أقصى حدودها. فالانتقال من جزئية في المعنى إلى أخرى يتم وفق منطق التكملة، إذ كل جزئية تتبع الأولى تُكَمِّلُ سابقتها ولا تهدمها وهكذا حتى يتسع المعنى الكلي وينتشر، ليكرر "الصورة المثالية" الملتصقة بهيئة الممدوح/ الملك من جهة الذهنية العربية، وهي: الجبروت والقدسية.

2 - 3 - 2 - النائب والوزير:

انطلاقاً من تمييز الفضائل التي من خلالها استحق المخاطب أن يكون كاتباً أو وزيراً يبني الشاعر منظوره الشعري، ويكتفٍ تعبيره "على ما ناسب حسن الروية وسرعة الخاطر بالصواب، وشدة الحزم وقلة الغفلة، وجودة النظر للخليفة، والنيابة عنه في المعضلات، بالرأي أو بالذات، وبأنه

(79) - ابن رشيق: العمد، 156/2، 157. الصمصامة والصمصام: السيف الصارم الذي لا ينثني - الذكر: أبيض الحديد وأجوده.

محمود السيرة، حسن السياسة، لطيف الحسن، فإن أضاف إلى ذلك البلاغة والخط والتفنن في العلم؛ كان غاية. "(80) من ذلك قول أبي نواس: (الطويل)

إِذَا غَالَهُ أَمْرٌ فَأَمَّا كَفَيْتَهُ وَإِمَّا عَلَيْهِ بِالْكَفَاءِ تُشِيرُ (81)

2 - 3 - 3 . القاضي:

لا شك أنّ مكانة القاضي رفيعة المقام، خاصة في ظل حكم الدويلات الإسلامية، لما تمتع به من سلطة دينية من جهة؛ فهو الحاكم بكتاب الله وسنة نبيه صلى الله عليه وسلم، يحرص على تنفيذ حدوده وتطبيق أحكام الشريعة الإسلامية، وهو، من جهة ثانية، ينوب عن الحاكم لما يتمتع به من سلطة دينية تقضي بأن يهابه الناس وتوجسوا مكانته، ولهذا فإنّ ابن رشيق يركز على المنزلتين معا حين درس الفضائل الممكنة للقاضي في قصيدة المدح، ورأى أن القاضي يمدح "بما ناسب العدل والإنصاف، وتقريب البعد في الحق، وتبعد القريب، والأخذ للضعيف من القوي والمساواة بين الفقير والغني، وانبساط الوجه ولين الجانب وقلة المبالاة في إقامة الحدود، واستخراج الحقوق فإن زاد إلى ذلك ذكر الورع والتحرّج وما شاكلهما فقد بلغ النهاية.

وصفات القاضي كلها لائقة بصاحب المظالم "(82)

2 - 3 - 4 . القائد:

لأنّ القائد درع الدولة يدفع عنها من يحاول التعدي عليها، ويوسّع لها نفوذها من خلال فتح دول أخرى، فهو يتمتع بحضور قوي وسلطة نافذة في الدولة، ولذلك ركز ابن رشيق على تتبع فضائله التي يصور خلالها القائد في صورة البطل، أو أسطورة النجدة والقوة، وعليه رأى أنّ

(80) - ابن رشيق: العمدة، 153/2

(81) - المصدر نفسه، والصفحة. يرد في العمدة هكذا:

إِذَا نَابَهُ أَمْرٌ فَأَمَّا كَفَيْتَهُ وَإِمَّا عَلَيْهِ بِالْكَفَاءِ تُشِيرُ

وبه كسر عروضي واضح. ينظر: ديوان أبي نواس، ص 329. غاله الأمر: أخذه من حيث لا يدري - الكفاء: المجازاة.

(82) - ابن رشيق: العمدة، 153/2

"أفضل ما مدح به القائد، الجود والشجاعة وما تفرع منهما، نحو التخرق في الهيئات، والإفراط في النجدة وسرعة البطش، وما شاكل ذلك." (83)

2 - 3 - الفخر:

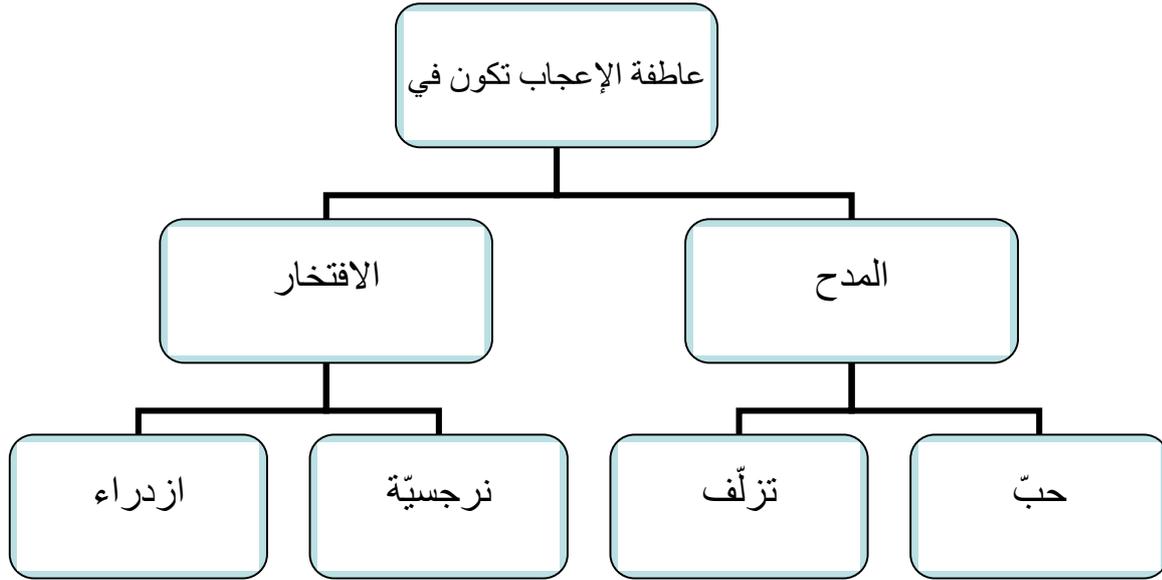
ليس الفخر مدحا؛ إذ تعتمد التفرقة على طبيعة المرسل إليه:

- أولاً: ففي موضوع المدح يكون المرسل إليه الملك، أو الكاتب أو الوزير، أو القائد، أو القاضي، ويكون في موضوع الفخر المرسل إليه الشاعر نفسه أو أحد قومه أو قومه كلهم، الأمر الذي يغير طبيعة الرسالة الشعرية، ويعيد رسم حدود إطارها الشعري بحسب طبيعتها: المدح، أو الرثاء، أو النسب، إلخ.

- ثانياً: ويحدّد موضوعها الذي يقوم على تكثيف الصورة جسم - نفسية للمخاطب، والمبالغة، والتهويل فيها، بعد أن كانت في موضوع المدح، تعتمد على كشفها وإبرازها في صور مثالية، لذلك وكما أعتقد، فإنّ ابن رشيق أراد إلى التفرقة بين موضوعي المدح والفخر، وبالتالي أراد إلى استقلال كل موضوع منهما بنفسه حين ركز على المقارنة بينهما: "والافتخار هو المدح نفسه إلا أنّ الشاعر يخص به نفسه وقومه، وكل ما حسن في المدح حسن في الافتخار، وكل ما قبح فيه قبح في الافتخار." (84)

(83) - المصدر نفسه، والصفحة

(84) - ابن رشيق: العمدة، 162/2



وعموماً، فإنّ الافتخار يعتمد التهويم قاعدة له حتى يضعف من عزيمة المتلقي، وبالتالي التوسيع من صورة المرسل في مخيلة المتلقي. ومن أمثلة التهويم ما يستمد بنيته الجمالية من الرموز الدينية، من ذلك قول كعب بن مالك: (الكامل)

وَيُنِيرُ بَدْرٌ إِذْ يَرُدُّ وُجُوهَهُمْ جِبْرِيلُ تَحْتَ لَوَائِنَا وَمُحَمَّدٌ (85)

ومن التهويم الذي يعتمد على رموز الطبيعة قول ابن ميادة: (الطويل)

وَلَوْ أَنَّ قَيْسَ غَيْلَانَ أَقْسَمَتْ عَلَى الشَّمْسِ لَمْ يَطْلُعْ عَلَيْكَ حِجَابُهَا (86)

ومن التهويم الذي يعتمد على رموز سوسيو - تاريخية قول جرير: (الوافر)

إِذَا غَضِبْتَ عَلَيْكَ بَنُو تَمِيمٍ حَسِبْتَ النَّاسَ كُلَّهُمُ غَضَابَا

وقوله أيضاً: (البيسط)

(85) - المصدر نفسه، والصفحة

(86) - المصدر نفسه، والصفحة

إِذَا نَظَرْتَ رَأَيْتَ فَوْقَكَ دَارِمًا وَالشَّمْسَ حَيْثُ تُقَطَعُ الْأَبْصَارُ (87)

ومن التهويم الذي يعتمد على الخوارق قول بشار:

إِذَا مَا غَضِبْنَا غَضِبَةً مُضَرِّيَةً هَتَكْنَا حِجَابَ الشَّمْسِ أَوْ أَمْطَرْتَ دَمًا
إِذَا مَا أَعْرَنَّا سَيِّدًا فِي قَبِيلَةٍ ذَرَى مُنْبِرٍ صَلَّى عَلَيْنَا وَسَلَّمًا (88)

2 - 4 - الرثاء:

يتحدّد موضوع الرثاء من خلال عاطفة المرسل التي تتسم بالتفجع على المرسل إليه، أي الميتم، وكذلك من خلال انفعال المرسل النفسي الذي يتبنين بإظهار الحسرة والتلهّف والأسف، والاستعظام لفقد الميتم، أي المرسل إليه، إذ من "العاطفة و الانفعال ينشأ الغرض الشعري" (89) أي الرثاء الذي "يكون ظاهر التفجع بين الحسرة، مخلوطا بالتلهف والأسف والاستعظام." (90) من ذلك رثاء ديك الجن لجاريته التي قتلها: (الكامل)

يَا مُهْجَةً جَمَّ الْحِمَامُ عَلَيْهَا وَحَنَى لَهَا ثَمْرُ الرَّدَى بِيَدَيْهَا
رَوَيْتُ مِنْ دَمِهَا الثُّرَابَ وَرُبَّمَا رَوَى الْهَوَى شَفْتِي مِنْ شَفْتَيْهَا
حَكَمْتُ سَيْفِي فِي مَجَالِ خِنَاقِهَا وَمَدَامِعِي تَجْرِي عَلَى خَدَيْهَا
فَوْحَقُ نَعْلَيْهَا لَمَّا وَطِئَ الْحَصَى شَيْءٌ أَعَزُّ عَلَيَّ مِنْ نَعْلَيْهَا
مَا كُنْتُ قَاتِلَهَا لِأَنِّي لَمْ أَكُنْ أَخْشَى إِذَا سَقَطَ الْغُبَارُ عَلَيْهَا
لَكِنْ بَخَلْتُ عَلَى الْأَنَامِ بِحُسْنِهَا وَأَنْفَتُ مِنْ نَظَرِ الْعُيُونِ إِلَيْهَا (91)

2 - 5 - الاقتضاء والاستنجاز:

(87) - ابن رشيق: العمدة، 162/2
(88) - المصدر نفسه، 163/2. هناك: الثوب، أي شقّه طولاً - الذرّى: (ج) دُرُورَةٌ، وهي: أعلى الشيء.
(89) - عثمان موافي: في نظرية الأدب، ص56
(90) - ابن رشيق: المصدر السابق، 166/2
(91) - ابن رشيق: العمدة، 167/2، 168. المهجة: هي الروح، دم القلب، وخالص كل شيء - جمّ الشيء: اجتمع وكثر - الحمام: هو الموت - حكّم السيف: أي فوّض إليه الحكمّ - في مجال خناقها: هو مكان الخنق، أي الحلق - أنف: استنكف وتكبر، ترفع عنه وكرهه.

يعتبر الاقتضاء، عند ابن رشيق، موضوعا مستقلا بذاته؛ لأنه يعتمد على عاطفة التحنان التي ترجع إلى انفعال قد يكون الحرمان، وهما يؤسسان موضوعا خاصا هو طلب حاجة، ولذلك فهو لا يرى مسوغا لخلط موضوع الاقتضاء بموضوع العتاب؛ لأنّ هذا ينطلق من عاطفة الحب التي تعود إلى انفعال قد يكون الهجر أو القطيعة، وهما سبب موضوع العتاب الذي يتميز عن الاقتضاء بطلب الوصل أو التوبيخ أو المعارضة: "وقوم يدرجون العتاب في الاقتضاء والاقتضاء في العتاب، وأنا غير هذا المذهب أصوب؛ فالأقتضاء طلب حاجة، وباب التلطف فيه أجود؛ فإن بلغ الأمر العتاب فإنما هو ظلّ الإبقاء على المودّة والمراعاة، وفيه توبيخ ومعارضة لا يجوز معها بعد الاقتضاء إلاّ أنّ الناس خلطوا بين هذين البابين وساواوا بينهما." (92) ومن جهة ثانية، فإنّ موضوع الاقتضاء واحد، بينما يتعدّد موضوع العتاب ويتفرع كثيرا: "والعتاب أوسع جدا من الاقتضاء، لأنّه يكون مثله بسبب الحاجات، وقد يكون بسبب غيرها كثيرا والاقتضاء لا يكون إلاّ في حاجة." (93)

وعلى هذا الأساس اشترط ابن رشيق أن يكون التعبير الشعري، الذي يخص موضوع الاقتضاء، لطيفا حتى يتحقق الهدف، وأن يبتعد عن العكس؛ لأنه يسبب المنع والحرمان: فـ "حسب الشاعر أن يكون [...] اقتضاؤه لطيفا [...]، فإنّ الاقتضاء الحسن ربما كان سبب المنع والحرمان." (94)

ومن الواضح أنّ الاستنجاز أو الاستبطاء (95)، كما يسمى كذلك، وإن لم يتعرّض له ابن رشيق، يكون السبب نفسه لاعتباره، موضوعا واحدا مع الاقتضاء؛ والسبب أنّ الاقتضاء يكون لطلب الحاجة، والاستنجاز (96)، أي طلب إنجاز الحاجة منذ البداية. ثمّ إنّ "هذه الصيغة الصرفية المعجمية لا تفيد الطلب فحسب ولكنها تعني النزاع والأخذ بقوة" (97) مع مراعاة تراتبية المواقع؛ فإنّ كانت المواقع من الأعلى إلى الأسفل تعني النزاع والأخذ بالقوة، وإذا كان العكس، أي من الأسفل إلى الأعلى تعني الطلب. الأمر الذي يستوجب معادلة ثلاثية الأبعاد هي: الواهب + الموهوب إليه +

(92) - المصدر نفسه، 178/2

(93) - المصدر نفسه، والصفحة

(94) - المصدر نفسه، 176/2

(95) - ابن رشيق: العمدة، 177/2، 178

(96) - نذل صيغة «استنّعل» على الطلب والسؤال عموما. ينظر، مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، 220/1

(97) - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص203

الهبّة، تتحدّد بطبيعة تراتبية المواقع كما تقدّم؛ لأنّ الجذر اللغوي لمادة (و ه ب) يحتمل معنيين هما: تملك الشيء + امتلاكه. فطبيعة التراتبية هي وحدها الكفيلة بإزاحة التباس المعنى؛ فإذا كان من الأعلى إلى الأسفل يكون الموقع "واهباً" أي تملك الشيء، وإن كان العكس يكون "موهوباً إليه" أي امتلاك الشيء عن طريق الهبة.

ومن أمثلة الاقتضاء قول أمية بن أبي الصلت: (الوافر)

أَذْكَرُ حَاجَتِي أَمْ قَدْ كَفَانِي	حَيَاؤُكَ؛ إِنَّ شَيْمَتَكَ الْحَيَاءُ
وَعِلْمُكَ بِالْحُقُوقِ وَأَنْتَ فَرْعٌ	لَكَ الْحَسَبُ الْمُهَذَّبُ وَالسَّنَاءُ
خَلِيلٌ لَا يُغَيِّرُهُ صَبَاحٌ	عَنِ الْخُلُقِ الْجَمِيلِ وَلَا مَسَاءُ
فَأَرْضُكَ كُلُّ مَكْرَمَةٍ بَدَتْهَا	بُنُو تَيْمٍ وَأَنْتَ لَهَا سَمَاءُ
إِذَا أَتَى عَلَيْكَ الْمَرْءُ يَوْمًا	كَفَاهُ مِنْ تَعَرُّضِهِ النَّتَاءُ
تُبَارِي الرِّيحَ مَكْرَمَةً وَجُودًا	إِذَا مَا الْكَلْبُ أَجْرَهُ الشَّتَاءُ (98)

ومن أمثلة الاستتجاز قول ابن رشيق: (السريع)

أَحْسَنْتَ فِي تَأْخِيرِهَا مِنَّةً	لَوْ لَمْ تُؤَخَّرْ لَمْ تَكُنْ كَامِلَةً
وَكَيفَ لَا يَحْسُنُ تَأْخِيرُهَا	بَعْدَ يَقِينِي أَنَّهَا حَاصِلَةٌ
وَجَنَّةُ الْفَرْدَوْسِ يُدْعَى بِهَا	أَجَلَةٌ لِلْمَرْءِ لَا عَاجِلَةٌ
لَكِنَّمَا أَضْعَفَ مِنْ هَمَّتِي	أَيَّامُ عُمُرٍ دُونَهَا زَائِلَةٌ (99)

2 - 6 - العتاب:

يتصوّر ابن رشيق أربعة أنماط بشرية تؤسس لموضوع العتاب، هي:

(98) - ابن رشيق: المصدر السابق، 176/2. الحسب المهذب: المخلص المطهر الأخلاق النقي من الشوائب - السناء: هو العلو والارتفاع - أجره الشتاء: أدخله الجحر.

(99) - ابن رشيق: العدة، 178/2. المنّة: هي الإحسان، والإنعام.

2 - 6 - 1 - الدعوة إلى الوصل:

ويعرض فيها الشاعر دعوته إلى من هجره عن طريق لغة شعرية لينة رقيقة حتى يستميل قلب من هجره فيصله بعد أن قطعه؛ "فمنه من يمازجه الاستعطاف والاستئلاف" (100)

2 - 6 - 2 - الدعوة إلى التآخي:

وفيه يصرّح الشاعر بدعوته إلى التآخي بعد القطيعة لسبب من الأسباب بحيث "يشركه الاعتذار والاعتراف بالذنب والتسامح حتى يتصالح المتخاصمان وتعمد دعوى التسامح والأخوة" (101)

2 - 6 - 3 - الدعوة إلى الاحتجاج:

وهي تركيز الشاعر على قضية قد تكون الظلم، أو التعدي على مصلحة أو منصب، وذلك من خلال موضوع "يدخله الاحتجاج والانتصاف". (102)

2 - 6 - 4 - الدعوة إلى العدل:

قد يقابل الشاعر بالانتقاص أو الإهمال من قبل المخاطب فيتصور موضوعا "يعرض فيه المنّ والإجحاف" (103) ينوّه فيه بخدمة الشاعر وكريم بذله من شعر في سبيل المخاطب، وهو هنا المنّ، في مقابل إعراض المخاطب إهماله له، وهو هنا الإجحاف.

إلا أنّ ابن رشيق يفضل، في موضوع العتاب، الدعوة إلى التآخي، أو عتاب الإخوان، وينطلق في ذلك من قاعدة نفسية مفادها أن الضغط يولد الانفجار، أي التركيز على خطايا الغير يدفع إلى الانفصال والهجر، وهو على ذلك يدعو إلى التقليل منه وذلك بالتركيز على موضوع واحد فقط، يتأسس حول عتاب الإخوان لبعضهم البعض؛ فـ "العتاب وإن كان حياة المودة وشاهد الوفاء، فإنه

(100) - المصدر نفسه، 179/2

(101) - المصدر نفسه، والصفحة

(102) - المصدر نفسه، والصفحة

(103) - ابن رشيق: العمدة، 179/2

باب من أبواب الخديعة، يسرع إلى الهجاء، وسبب وكيد من أسباب القطيعة والجفاء، فإذا قلّ كان داعية الألفة؛ وقيد الصحبة، وإذا كثر حسن جانبه وثقل صاحبه. «(104)

وعلى هذا فإنه يمكننا القول إنّ هذا النص يريد، من خلال تناصه مع نص فائت، إلى إعادة تمطيط؛ بمعنى الانتشار لفكرة شعرية فائتة، في أسلوب نثري، حيث تتردد هذه الفكرة الفائتة في القصيدة البائية لبشار بن برد على النحو الآتي: (الطويل)

إِذَا كُنْتَ فِي كُلِّ الْأُمُورِ مُعَاتِبًا صَدِيقَكَ لَمْ تَلَقَ الَّذِي لَا تُعَاتِبُهُ
فَعَشْ وَاحِدًا أَوْ صِلْ أَخَاكَ فَإِنَّهُ مُقَارِفُ ذَنْبٍ مَرَّةً وَمُجَابِبُهُ
إِذَا أَنْتَ لَمْ تَشْرَبْ مِرَارًا عَلَى الْقَدَى ظَمِئْتَ وَأَيُّ النَّاسِ تَصْفُو مَشَارِبُهُ⁽¹⁰⁵⁾

وعلى هذا يكون ابن رشيقي قد فضل عتاب الإخوان، ومن ذلك عتاب سعيد بن حميد لصديق له: (الكامل)

أَقْلِلْ عِتَابَكَ فَالْبَقَاءُ قَلِيلٌ وَالذَّهْرُ يَعْجِلُ تَارَةً وَ يَمِيلُ
لَمْ أَبْكُ مِنْ زَمَنِ دَمَمْتُ صُرُوفَهُ إِلَّا بَكَيتُ عَلَيْهِ حِينَ يَزُولُ
لَكِنَّ نَائِبَةَ الْمَتِّ مُدَّةٌ بِكُلِّ حَالٍ أَقْبَلْتُ تَحْوِيلُ
فَالْمُنْتَمُونَ إِلَى الْإِخَاءِ عِصَابَةٌ إِنْ حُصِّلُوا أَفْنَاهُمْ التَّحْصِيلُ
وَلَعَلَّ أَحْدَاثَ الْمَنِيَّةِ وَالرَّدى يَوْمًا سَتَصْدَعُ بَيْنَنَا وَتَحُولُ
وَلَيْنَ سَبَقْتُ لَتَبْكِيَنَّ بِحَسْرَةٍ وَلَيَكْثُرَنَّ عَلَيَّ مِنْكَ عَوِيلُ
وَلَتَفْجَعَنَّ بِمُخْلِصٍ لَكَ وَامِقُ جُلُّ الْوَفَاءِ بِحُبِّهِ مَوْصُولُ
وَلَيْنَ سَبَقْتَ وَلَا سَبَقْتَ لَيَمْضِيَنَّ مَنْ لَا يُشَاكِلُهُ لَدَيَّ خَلِيلُ

(104) - المصدر نفسه، والصفحة
(105) - المصدر نفسه، 185/2. قارف الذنب: قاربه - قذي الشراب: وقع فيه القذى، وهو: الوسخ - المشارب: (ج) مشرب، وهو: موضع الشرب، أو المشروب نفسه.

وَلْيَذْهَبَنَّ بِهَاءِ كُلِّ مُرْوَعَةٍ
وَأَرَاكَ تَكَلَّفُ بِالْعِتَابِ وَوَدُنَا
وَدُّ بَدَا لِذَوِي الْإِخَاءِ جَمَالُهُ
وَلَعَلَّ أَيَّامَ الْحَيَاةِ قَصِيرَةٌ
وَلْيَفْقِدَنَّ جَمَالَهَا الْمَاهُولُ
صَافٍ عَلَيْهِ مِنَ الْوَفَاءِ دَلِيلُ
وَبَدَتْ عَلَيْهِ بِهِجَةٌ وَقُبُولُ
فَعَلَامَ يَكْبُرُ عُتْبَانَا وَيَطُولُ؟ (106)

2 - 7 - الوعيد والإنذار:

يؤكد ابن رشيقي أنّ هذا الموضوع لا يفتح إلاّ عند الحاجة الملحة؛ لأنّه يفتح باب الهجاء من جهة، ومن جهة ثانية، فإنّ الهجاء يمثل بالناس ويفضحهم، ولذلك تجنّبوا هذا الباب حذرًا من الهجاء؛ إذ "كان العقلاء من الشعراء ذوا الحزم يتوعدون بالهجاء، ويحذرون من سوء الأحدثه، ولا يمضون القول إلا لضرورة لا يحسن السكوت معها." (107)

ومن أجل هذا لم يسارع ابن رشيقي إلى الوعيد والإنذار: (البيسط)

مَنْ يَصْحَبِ النَّاسَ مَطْوِيًّا عَلَى دَخْلِ
لَا تَسْتَطِيعُوا عَلَى ضُعْفِي بِقُوَّتِكُمْ
وَجَانِبُوا الْمَرْحَ إِنَّ الْجِدَّ يُعِيبُهُ
يَا قَوْمُ لَا يَلْقَيْنِي مِنْكُمْ أَحَدٌ
لَا يَدْخُلُوا بِالرِّضَا مِنْكُمْ عَلَى غَرَرٍ
إِلَّا تَكُنْ حَمَلَتْ خَيْرًا ضَمَائِرُكُمْ
لَا يَصْحَبُوهُ فَخَلُّوا كُلَّ تَدْخِيلِ
إِنَّ الْبُعُوضَةَ قَدْ تَعْدُو عَلَى الْفِيلِ
وَرُبَّ مُوجِعَةٍ فِي إِثْرِ تَقْبِيلِ
فِي الْمُهْلَكَاتِ فَائِي غَيْرُ مَغْلُولِ
فَتُخْرِجُوا اللَّيْثَ غَضْبَانًا مِنَ اللَّيْلِ
أَكُنْ تَابَطَ شَرًّا نَاكِحَ الْغُولِ (108)

(106) - ابن رشيقي: العمدة، 184/2، 185. سنصدع بيننا: تفرّق بيننا.

(107) - المصدر نفسه، 186/2

(108) - ابن رشيقي: العمدة، 188/2. الدّخل: هو فساد العقل. وهو: العيب في الحسب. والفساد، والرّيبة والشك - تعدو على: تثب - المغلول: هو العطشان، الحاقد، والغشاش - الغرر: هو الخطر. التعريض للتهلكة. الغول: كل ما اغتال الإنسان وأهلكه. وهو أيضا حيوان خرافي، كما يزعم القصاصون، لقي مصرعه على يد تابط شرا.

لأنه يسارع إلى الهجاء، والهجاء موضوع تحذره الناس حذر الموت. وعليه تريت في الوعيد لشاعر تحامل عليه، "وقد مزقه بالهجاء كل ممزق وجعله مكلة بين أصابعه." (109) وفي ذلك يقول: (السريع)

يَا مُوجِعِي شَتْمًا عَلَى أَنَّهُ لَوْ غَرَّكَ الْبِرْعُوثُ مَا أَوْجَعَا
كُلُّ لَه مِنْ نَفْسِهِ آفَةٌ وَآفَةُ النَّخْلَةِ أَنْ تَلْسَعَا (110)

2 - 8 - الهجاء:

ينطلق تصور ابن رشيق، خلال تعرضه لموضوع الهجاء، من الجانب النفسي؛ فالناس يتهيبون الهجاء و يحذرونه؛ لأنه "أملأ للغم والسمع، وأعظم هيبة في الصدر والنفس، ولذلك كان أسير" (111) وعليه فهو يركز على ثلاثة أبعاد يتأكد خلالها نجاح قصيدة الهجاء، إذا اعتنى الشاعر بها، وأفضلها، إذ لم يلتفت الشاعر إليها. وهذه الأبعاد نتصورها على النحو الآتي:

2 - 8 - 1 - البعد الفني:

ويقصد به تركيز الشاعر على تعبيره الشعري الذي ينبغي أن يتضمن المباديء الآتية:

2 - 8 - 1 - 1 - التقصير: وهو أن يأتي الشاعر بقطعة أو قصيدة موجزة لا يكثر فيها من التطويل؛ "لأن القصار أولج في المسامع وأجول في المحافل." (112) بمعنى أنه يصيب الهدفين معاً: الحفظ الذي يكتب لهجائه الخلود في ذاكرة الشعرية من جهة، وهذا من شأنه أن ينكل بمهجوه على امتداد الذاكرة والزمن من جهة ثانية. ولا يتأتى هذان الهدفان إلا إذا توفر النص الهجائي، إضافة إلى التقصير، على شفافية التعبير الشعري؛ إذ يجمع بين "مخرج التهزل والتهافت." (113) فيضمن، بذلك، حضور المعنى، وبالتالي، يمنح للقصيدة أصالتها. هذا، بالطبع، إذا كان المهجو صاحب هيئة

(109) - المصدر نفسه، 187/2
(110) - المصدر نفسه، 187/2، 188
(111) - المصدر نفسه، 200/2
(112) - ابن رشيق: العمدة، 168/1
(113) - المصدر نفسه، 189/2

وحضور مميز في المجتمع، فإن كان حامل الذكر ولا يجد الشاعر بدا، من أجل وخزه بالهجاء في غير التصريح، فله ذلك.

2 - 1 - 8 - 2 - التعريض / التصريح: وهو أن يتعرّض الشاعر لمساويء المخاطب بالتعريض حتى يؤلمه هجاؤه؛ لأنّ التعريض يتسع فيه التأويل، فيكتب الاستمرارية لقصيدة الهجاء لاحتتمالها تعدد القراءات.

"وأنا أرى أنّ التعريض أهجى من التصريح لاتساع الظن في التعريض، وشدة تعلق النفس به، والبحث عن معرفته وطلب حقيقته. فإذا كان الهجاء تصريحاً أحاطت به النفس علماً، قبلته يقيناً في أول وهلة، فكان كل يوم في نقصان لنسيان، أو ملل يعرض، هذا هو المذهب الصحيح، على أن يكون المهجو ذا قدر في نفسه وحسبه. فأما إن كان لا يوقظه التلويح ولا يؤلمه إلا التصريح فذلك." (114)

2 - 1 - 8 - 3 - الصورة النفسية: ويقصد به أن يركز الشاعر اهتمامه على تتبع فضائل المهجو النفسية، وقلبها في صورة عكسية، أثناء القصيدة، بمعنى إبرازها في صورة سلبية، بعدما ظهرت كالمحاسن، بصورة ايجابية، وهو بذلك يقصد تعريته منها وفضحه بين الناس.

"وأجود ما في الهجاء أن يسلب ما في الإنسان الفضائل النفسية، وما تركب من بعضها على بعض، فأما ما كان في الخلقة الجسمية من المعاييب فالهجاء به دون ما تقدم، وقدامة لا يراه هجواً البتة، وكذلك ما جاء من قبل الآباء والأمهات من النقص والفساد لا يراه عيباً ولا يعد الهجو به صواباً، والناس - إلا من لا يُعدُّ قلة - على خلاف رأيه، وكذلك يوجد في الطباع ما أكد ذلك من أحكام الشريعة." (115)

2 - 8 - 2 - البعد الخلفي:

(114) - المصدر نفسه، 191/2

(115) - ابن رشيّق: العمدة، 193/2

ويقصد به ابن رشيقي تركيز الشاعر على جانبي العفة والصدق في هجاء المخاطب؛ لأنَّ "أشدَّ الهجاء أعمه وأصدقه." (116) وقد مثَّل لذلك في مفتتح حديثه عن الهجاء بقول أبي عمرو بن العلاء ليدلَّ به على منهجه: "خير الهجاء ما تنتشده العذراء في خدرها فلا يقبح بمثلها نحو قول أوس: (الطويل)

إِذَا نَاقَةٌ شَدَّتْ بِرَحْلِ وَ نُمْرُقٍ إِلَى حَيْكَمٍ بَعْدِي فَضَلَّ ضَالًّا" (117)

2 - 8 - 3 - بعد التلقي:

ويؤكد ابن رشيقي على حقيقة، وهي هنا تؤكد تصويره لقصيدة الهجاء، بحيث إذا اشتملت عليها قصيدة الهجاء كتب لها النجاح. وهي أن تتركب من البعدين الأولين، أي: البعد الفني والبعد الخلقى، فمن خلال هذا التركيب ينتج بعد التلقي، وهو البؤرة/ الهدف من قصيدة الهجاء عند ابن رشيقي؛ فـ "أشدَّ الهجاء ما أصاب الغرض ووقع النكته" (118) وعلى هذا يكون "أسرع علوقه بالقلب ولصوقه بالنفس." (119) فيكتب لنص الهجاء الاستمرارية والبقاء وذلك من "شدة تعلق النفس به، والبحث عن معرفته وطلب حقيقته." (120)

2 - 9 - الاعتذار:

يمكننا أن نلاحظ، أولاً، أنّ ابن رشيقي يتتبع حركة تكرار الاعتذار في سياقات لغوية ترتبها على النحو الآتي:

1 - المعنى الأول:

(116) - المصدر نفسه، 189/2
(117) - المصدر نفسه، والصفحة الرَّحْلُ: هو مركب يوضع على ظهر البعير - النمرك: هو الوسادة الصغيرة التي يُنكأ عليها.
(118) - المصدر نفسه، 199/2
(119) - ابن رشيقي: العمدة، 189/1
(120) - المصدر نفسه، 191/2

يأتي فيه الاعتذار بمعنى المحو؛ "كأنك محوت آثار الموحدة، من قولهم: اعتذرت المنازل إذا درست" (121)، و منه بيت ابن أحرر: (البسيط)

أَمْ كُنْتَ تَعْرِفُ آيَاتِ فَقَدْ جَعَلْتُ أَطْلَالُ الْفِكَ بِالْوَدَّكَاءِ يَعْتَذِرُ (122)

2 - المعنى الثاني:

ويأتي فيه الاعتذار بمعنى الانقطاع؛ "كأنك قطعت الرجل عما أمسك في قلبه من الموحدة، ويقولون اعتذرت المياه، إذا انقطعت" (123)، و منه بيت لبيد: (الوافر)

شُهُورُ الصَّيْفِ وَاعْتَذَرْتُ عَلَيْهِ نَطَافُ الشَّيْطَانِ مِنَ الشَّمَالِ (124)

3 - المعنى الثالث:

ويأتي فيه الاعتذار بمعنى الحجر والمنع، "قال أبو جعفر: يقال عذرت الدابة أي جعلت لها عذرا يحجزها من الشراء، فمعنى "اعتذر الرجل" احتجز، وعذرتة جعلت له بقبول ذلك منه حاجزا بينه وبين العقوبة، والعتب عليه، و منه "تعذر الأمر" احتجز أن يقضى و منه: "جارية عذراء" (125)

(121) - المصدر نفسه، 199/2
(122) - المصدر نفسه، والصفحة: الأطلال: (ج) طَلَّ: وهو الشاخص من آثار الدار - الإلف: هو الصاحب المألوف - الودَّكاء: من الودك، وهو: الدهن والدم، رملة أو موضع بعينه

(123) - المصدر نفسه، والصفحة

(124) - ورد في العمدة على النحو الآتي: (الوافر)

شُهُورُ الصَّيْفِ وَاعْتَذَرْتُ إِلَيْهِ | نَطَافُ الشَّيْطَانِ مِنَ الشَّمَالِ

ينظر، المصدر نفسه، والصفحة. وقد صححناه من الديوان. لبيد بن ربيعة العامري: ديوانه، ينظر الموقع: <http://www.alhakawati.net>. النطاف: (ج) نُطْفَةٌ، وهي: القليل من الماء يبقى في القرية أو الدلو - الشيطان: تنبيه شيط، وهو: موضع بالصمان. والشيطان يوم من أيام العرب في فترة ما قبل الإسلام نشب بين بكر بن وائل وتميم بسبب تنازعهما أحقية امتلاك هذا الموضع الذي كان لبكر بن وائل في الأصل. فبسبب انتشار الإسلام في نجد انتجعت بكر بن وائل العراق ولكنها لم تلبث أن رجعت بسبب الوباء والطاعون أيام كسرى شيرويه فاستوطنت "لعلع" فوجدتها مجدبة، وحين اتجهت إلى الشيطان = لخصبها ووجدتها مستعمرة من قبل تميم فنشب بينهما صراع انتهى بانهزام تميم. ينظر، ابن الأثير: الكامل، 399/1، 400. الشمال: ريح تهب من قبل الشام إلى يسار القبلة.

(125) - ابن رشيق: العمدة، 199/2

وبناءً على ذلك يمكن التصور أن حركة تكرار الاعتذار؛ المحو والانقطاع والمنع، ولد، عند ابن رشيقي، مفهوم «موضوع الاعتذار»، الذي يتأسس انطلاقاً من أحد الاشتقاقات اللغوية الثلاثة السابقة بمعنى:

1 - أن ينشئ الشاعر قصيدة اعتذار يريد من ورائها أن يمحو آثار حقد أو حزن أو قطيعة حدثت بينه وبين المخاطب. من ذلك اعتذار محمد بن علي الأصبهاني: (البيسط)

العُذْرُ يَلْحَقُهُ التَّحْرِيفُ وَ الكَذِبُ وَلَيْسَ فِي غَيْرِ مَا يُرْضِيكَ لِي أَرْبُ
وَقَدْ أَسَأْتُ بِالنُّعْمَى التي سَلَفَتْ إِلَّا مَنَنْتَ بِعَفْوٍ مَا لَهُ سَبَبُ (126)

2 - أو أن يعتذر الشاعر في قصيدته بسبب امتناعه عن حق أو واجب اتجاه المخاطب أو المخاطب نفسه، كقول ابن رشيقي معتذراً: (السريع)

لَا يُبْعِدُ اللهُ أَبَا جَعْفَرٍ دُعَابَةٌ بِتُّ عَلَى نَارِهَا
وَإِنْ تَأَذَّيْتُ فَيَا رَبِّمَا تَأَذَّتِ الْعَيْنُ بِأَشْفَارِهَا

3 - أو أن ينشئ الشاعر قصيدة يعتذر فيها عن انقطاع تسبب به أو حدث بينه وبين المخاطب. من ذلك اعتذار أبي علي البصير: (الكامل)

اللهُ يَعْلَمُ مَا أَقُولُ فَإِنَّهَا جُهْدُ الأَلْيَةِ - مِنْ مُقَرَّرٍ خَاضِعِ
مَا إِنْ عَصَيْتُكَ، وَالعُؤَاةُ تَمُدُّنِي أَلْبَابَهَا، إِلَّا بِنِيَّةٍ طَائِعِ (127)

ويبدو أن ابن رشيقي ينطلق من تصوره الذي يوضع الشاعر في مكانة مثالية، فعلى هذا الأساس، أهاب بالشاعر أن يتجنب الاعتذار. إذ يفهم من كلامه أن فيه إهانة لمكانة الشاعر المثلى، وإذا دعت الحاجة إلى الاعتذار فينبغي على الشاعر التركيز على الجانب النفسي للمخاطب حتى يسهل عليه تمرير رسالته، وبالتالي بلوغ هدفه "وينبغي للشاعر أن لا يقول شيئاً يحتاج أن يعتذر

(126) - المصدر نفسه، 195/2. الأرب: الحاجة - النعمى: هي خفض العيش، المال، واليد البيضاء.

(127) - ابن رشيقي: العمدة، 195/2. الألية: هي القسم - الألباب: (ج) لب. وهو العقل

منه، فإن اضطره المقدار إلى ذلك وأوقعه فيه القضاء فليذهب مذهبا لطيفا وليقصد مقصدا عجبيا، وليعرف كيف يأخذ بقلب المعتذر إليه، وكيف يمسح أعطافه، ويستجلب رضاه، فإن إتيان المعتذر من باب الاحتجاج، وإقامة الدليل خطأ لاسيما الملوك ونوي السلطان، وحقه أن يلفظ برهانه مدمجا في التضرع والدخول تحت عفو الملك، وإعادة النظر في الكشف عن كذب الناقل، ولا يعترف بما لم يجنه خوف تكذيب سلطانه أو رئيسه، ويحيل الكذب على الناقل والحاسد. "(128)

ولا ينبغي أن يفهم من نص ابن رشيقي أن الاعتذار مخصص للملوك والأمراء دون سواهم، بل يمسّ جميع المستويات على السواء، ولكن خص طبقة الملك بالاهتمام دون غيرها؛ لأنّ "للملك سامة وضجرا، وربما عاب من أجلها ما لا يعاب، وحرّم من لا يريد حرمانه." (129) ولا داعي لتكرار قصص المتلمس وطرفة، وعبيد بن الأبرص، وأعشى همذان، وعلي بن الجهم، لما فيها من عمق الأثر الذي خلفه الملوك في الشعراء.

2 - 10 - الوصف:

وأول شيء يثيره ابن رشيقي، أثناء دراسته لموضوع الوصف، هو اعتماد الشعر عليه بوصفه جزئية تندرج ضمنه، وليس بوصفه كلبية تتمتع بحضورها الفني المتميز، وبالتالي فقد الوصف هويته تدريجيا كموضوع مستقل بذاته. فـ "الشعر - إلا أقله - راجع إلى باب الوصف ولا سبيل إلى حصره واستئنصاله" (130) بالرغم من أن الوصف، كموضوع، يعد مستقلا بذاته وهو ما يؤكد ذبوع قصائد وصفية، برع فيها أكثر من شاعر مثل: "أبي نواس في عصره والبحثري وابن الرومي في وقتهما، وابن المعتز وكشاجم، فإنّ هؤلاء كانوا متصرفين مجيدين الأوصاف." (131)

ومن جهة ثانية تأكده على الفرق الواضح بين الوصف والتشبيه، ومع ذلك فإنّ أكثر النقاد أدمجوا الوصف في التشبيه؛ لأنهم رأوا أنّ الوصف "مناسب للتشبيه مشتمل عليه" (132) الأمر الذي رفضه ابن رشيقي بشكل قاطع إذ يعتبر، في الوقت ذاته، دعوى صريحة لاستقلال الوصف بنفسه،

(128) - المصدر نفسه، والصفحة

(129) - المصدر نفسه، 148/2

(130) - ابن رشيقي: العمدة، 294/2

(131) - المصدر نفسه، والصفحة

(132) - المصدر نفسه، 294/2

من خلال إثارة الفوارق الفنية، التي تقوم بين الوصف والتشبيه، وهي الفوارق نفسها التي تعمق الفوارق بينهما وتمنح كل واحد منهما حدوده الفنية فوصفه فناً مستقلاً بذاته؛ فالوصف "ليس به لأنه كثيراً ما يأتي في إضعافه، والفرق بين الوصف والتشبيه أنّ هذا إخبار عن حقيقة الشيء، وأنّ ذلك مجاز وتمثيل." (133)

وبناءً على هذا يتقدم ابن رشيق بتعريف للوصف من جهتين هما:

- التعريف اللغوي؛ وهو ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثله عياناً للسامع. وهو في ذلك ينطلق من السياق اللغوي لمفردة الوصف ذاتها حيث إنّ "أصل الوصف الكشف و الإظهار، يقال: قد وصف الثوب الجسم إذا تم عليه ولم يستره" (134). من ذلك قول ابن الرومي: (الطويل)

إِذَا وَصَفْتُ مَا فَوْقَ مَجْرَى وَشَاحِهَا غَلَّابُهَا، رَدَّتْ شَهَادَتَهَا الْأَزْرُ (135)

- التعريف الاصطلاحي: وهو ذكر الشيء بما فيه من الهيئات والأحوال، "ولما كان أكثر وصف الشعراء على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم وصفاً من أتى في شعره أكثر المعاني التي الموصوف بها مركب، ثمّ أظهرها فيه، وأولاًها به حتى يحكيه ويمثله للحس بنعته." (136) من ذلك قول النابغة الجعدي يصف ذئبا افترس جؤذرا: (الطويل)

فَبَاتَ يُذَكِّيهِ بِغَيْرِ حَدِيدَةٍ أَخُو قَنْصٍ يُمْسِي وَيُصْبِحُ مُفْطَرًا
إِذَا مَا رَأَى مِنْهُ كُرَاعًا تَحَرَّكَتْ أَصَابَ مَكَانَ الْقَلْبِ مِنْهُ وَفَرَقَرَا (137)

إنّ الحاجة إلى استقلال الوصف، كموضوع يتمتع ببنيته الفنية المتميزة، دعا إليها التدرج في التجريب الشعري، من جهة توليد المعنى، حيث انفتحت لهم موضوعات تولدت عن الرقي الذي دعت إليه الحضارة الإسلامية، إثر انفتاحها على أماكن وأجناس، تختلف عن الذي ألف شعرهم

(133) - المصدر نفسه، 295/2 ، 300

(134) - المصدر نفسه، 295/2 ، 300

(135) - المصدر نفسه، والصفحة مجرى الوشاح: بين العاتق والكشحين - الغلائل: (ج) غَلِيْلَةٌ، وهي: الدُّرُوع، أو بطائن تلبس تحت الدُّرُوع - الأزر: (ج) إزار، وهو: ثوب يحيط بالنصف الأسفل من البدن.

(136) - ابن رشيق: العمدة، 294/2

(137) - المصدر نفسه، 294/2. يُذَكِّي الشاة: ذبحها - أخو قنص: كناية عن الجؤذر - المُفْطَرُ: اسم فاعل من الفعل فَطَرَ: صرعه صرعا شديداً - فَرَقَرَ الشاة: مزقها.

تصويره و التّعني به(138). وعلى العموم فإنّ الأسباب، المحتملة، التي دعت إلى الانفتاح على مثل هذا النوع؛ الموضوع الشعري، تتحدد في الآتي(139):

1 - الطبيعة الرائعة لبلاد الأندلس.

2 - الظروف الاجتماعية؛ من ذلك: التمدن والرقي والتحضر، التي فتحت للشعر مثل هذه المواضيع.

3 - الاختلاط بالأجناس الأخرى.

4 - الرغبة في الاخ(ت)لاف. فقد تأثرت حركت الشعرية بالدعوى السياسية التي تريد إلى إرساء حكم أموي في بلاد المغرب، يخالف الحكم العباسي في المشرق.

إنّ قلق التأثير؛ هاجس الشاعر الأول الذي يسكن مشاعر الشاعر المتأخر ودقائق مخيلته، تدفع به إلى التجديد في موضوعات الشعر، من ذلك قلق التأثير(140) الذي ضاق به عنتره بن شداد حيث يجأر برفضه له، وذلك في مطلع معلقته: (الكامل)

هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُمٍ(141)

وعلى هذا الأساس نادى ابن رشيق باستقلال الوصف كموضوع شعري له حضوره الفني المتميز، وذلك من خلال التركيز على الصفات الشائعة على هذا الموضوع في وقته(142)، وكذلك حين أحال على قصائد الشعر الوصفي بذاتها.

ويمكن أن نتتبع حركة مواضيع الوصف، بحسب تردها في العمدة، على النحو الآتي:

(138) - المصدر نفسه، 244/2

(139) - ينظر، عالية علي: الفيلسوف الشاعر أبو الصلت أمية بن عبد العزيز، مجلة المخبر، ص63

(140) - أو هاجس التأثير، وهي نظرية طرحها التفكيكي هارولد بلوم ترى أن الشعراء يتصارعون لتحديد ذواتهم إزاء العبء الثقيل الذي يشكله أسلافهم "البحول" مثلما يتصارع الأطفال مع سلطة وأسيقية آبائهم. وهكذا يعاني الشاعر من الأم "وصوله متأخرا خوفا من أن الشعراء السابقين يكونون قد قالوا كل ما

يمكن أن يقال ولم يتركوا متسعا للاحتين". ينظر، كريس بولديك: النقد والنظرية الأدبية منذ 1890، ص207

(141) - ابن رشيق: العمدة، 81/1. المُتَرَدِّمُ: هو الموضع الذي يُرَقَع، أو يُصَلَح.

(142) - المصدر نفسه، 295/2

- وصف الفيل: (الطويل)

وَأَضْحَمُ هِنْدِيُّ النَّجَارِ تُعِدُّهُ
مَنْ الْوَرَقِ لَا مِنْ ضَرْبِهِ الْوَرَقُ تَرْتَعِي
يَجِيءُ كَطَوْدٍ حَائِلٍ فَوْقَ أَرْبَعِ
لَهُ فَخِذَانِ كَالكَثِيبَانِ أَبَدًا
مُلُوكُ بَنِي سَاسَانَ إِنْ رَابَهَا أَمْرُ
أَضَاحٍ، وَلَا مِنْ ضَرْبِهِ الْخُمْسُ وَالْعُشْرُ
مُضَبَّرَةٌ لَمَّتْ كَمَا لَمَّتِ الصَّخْرُ
وَصَدْرٌ كَمَا أَوْفَى مِنَ الْهَضْبَةِ الصَّدْرُ (143)

- وصف زرافة: (الكامل)

وَأَتَتْكَ مِنْ كَسْبِ الْمُلُوكِ زَرَّافَةٌ
جَمَعَتْ مَحَاسِينَ حُكِّمَتْ فَتَنَاسَبَتْ
تَحْتَنَّتْهَا بَيْنَ الْخَوَارِقِ مِشْيَةً
وَتَمُدُّ جِيدًا فِي الْهَوَاءِ يَزِيئُهَا
شَتَّى الصِّفَاتِ كَلَوْنِهَا أَنْتَاءً
فِي خَلْقِهَا وَتَنَافَتْ الْأَعْضَاءُ
بَادٍ عَلَيْهَا الْكِبَرُ وَالْخِيَلَاءُ
فَكَانَتْ تَحْتَ اللَّوَاءِ لِسَوَاءٍ
حَتَّى أَنْ يُقِفَهَا إِقْعَاءُ (144)

- وصف الإصطرلاب: (البسيط)

وَمُسْتَدِيرٍ كَجِرْمِ الْبَدْرِ مَسْطُوحِ
صَلْبٍ يُدَارُ عَلَى قُطْبٍ يُبَيِّنُهُ
مِثْلُ الْبَنَانِ وَ قَدْ أَوْفَتْ صَفَائِحُهُ
عَنْ كُلِّ رَابِعَةِ الْأَشْكَالِ مَصْفُوحِ
تِمْتَالُ طَرْفٍ بِشَكْمِ الْحِذْقِ مَشْبُوحِ
عَلَى الْأَقَالِيمِ فِي أَقْطَارِهَا لَفِيحُ (145)

- وصف البرزكار: (المنسرح)

(143) - النص الشعري لعبد الكريم النهشلي. ينظر: المصدر نفسه، 296/2. النُّجَارُ: هو الأصل. الحسب. اللُّون - الْوَرَقُ: هي الفضة مضروبة للنقد، أو غير مضروبة - الْوَرَقُ: (ج) الْأُورُقُ: من الإبل ما في لونه بياض إلى سواد، وهو من أطيب الإبل لحما لا سيرا ولا عملا. أضاح: (ج) أضحية: هي شاة يُضْحَى بها في العيد الأضحى. الخُمْسُ: أخذ خمس الأموال - الْعُشْرُ: أخذ عشر الأموال - الطَّوْدُ: هو الجبل العظيم - الْمُضَبَّرَةُ: مكتنزة اللحم.
(144) - النص الشعري لابن رشيق. ينظر: ابن رشيق: العمدة، 296/2، 297. أَعَى في جلوسه إقْعَاءً: تساند إلى ما وراءه.
(145) - النص الشعري لكشاجم. ينظر: المصدر نفسه، 297/2. الإصطرلاب: ويسمى كذلك بـ"الألة الشريفة"، يتألف من قاعدة أسطوانية من لوح دائري يدور حول محوره. يستعمل في حل العمليات الرياضية والفلكية في المثلثات الكروية التي تتجاوز الثلاثمائة مسألة ويتكون من: الكرسي، الحلقة، الصفائح، العنكبوت، المري، العضادة، المحور، والفرس ينظر الموقع: <http://www.mekshat.com> - الجِرْمُ: هو الجسم - المسطوح: هو الفتيل المنبسط - المصفوح: المشكّل من رقائق من الحديد - الشُّكْمُ: الرُّدُّ بالقوة - المشبوح: العريض - البنان: (ج) بَنَانَةٌ، وهو: طرف الإصبع - اللَّفِيحُ: الحارُّ.

جُدُّ لِي بِبِرْكَارِكَ الَّذِي صَنَعْتَ فِيهِ يَدَا فَيْنَةِ أَعَايِبَا
 مُلَأَمُ الشَّفَرَتَيْنِ مُعْتَدِلٍ مَا شَيْنَ مِنْ جَانِبٍ وَ لَا عِيَا
 شَخْصَانٍ فِي شَكْلٍ وَاحِدٍ قَدْرًا وَرُكْبَا فِي الْعُقُولِ تَرْكِيبَا
 أَشْبَهُ شَيْئَيْنِ فِي اسْتِبَاهِمَا بِصَاحِبٍ لَا يَمَلُّ مَصْحُوبًا (146)
 - وصف البنكام: (البيسط)

رُوحٌ مِنَ الْمَاءِ فِي جِسْمٍ مِنَ الصَّفْرِ مُؤْتَلِفٌ بِأَطِيفِ الْحُسْنِ وَ النَّظْرِ
 مُسْتَعْبِرٌ لَمْ يَغِبْ عَنْ إِيَّاهُ سَكَنٌ وَلَمْ يَبْتَ قَطُّ مِنْ طَعْنٍ عَلَى حَذَرٍ
 لَهُ عَلَى الظَّهْرِ أَجْفَانٌ مُحَجَّرَةٌ وَمُقَلَّةٌ دَمْعُهَا يَجْرِي عَلَى حَذَرٍ
 تَنْشَأُ لَهُ حَرَكَاتٌ فِي أَسَافِلِهِ كَأَنَّهَا حَرَكَاتُ الْمَاءِ فِي الشَّجَرِ
 وَ فِي أَعَالِيهِ حُسْبَانٌ يُفَصِّلُهُ لِلنَّاطِرِينَ بِلَا ذَهْنٍ وَ لَا فِكْرٍ (147)
 - وصف زرمانج أبنوس: (البيسط)

نِعْمَ الْمُعِينُ عَلَى الْآدَابِ وَالْحِكْمِ صَحَائِفُ حُلُكِ الْأَلْوَانِ كَالظُّلْمِ
 لَا تَسْتَمِدُّ مَدَادًا غَيْرَ صَنِيعَتِهَا فَسِرُّ ذِي اللَّبِّ مِنْهَا غَيْرُ مُكْتَمِ
 خَفَّتْ وَجَفَّتْ وَلَمْ تَدْنَسْ لِحَامِلِهَا ثَوْبًا وَ لَمْ يَخْشَ مِنْهَا نَبْوَةَ الْقَلَمِ
 وَ أَمَكَنَّ الْمَحْوُ فِيهَا الْكَفُّ فَاتَّسَعَتْ لِمَا تَضَمَّنَ مِنْ نَثْرِ وَ مُنْتَضَمِ (148)
 - وصف طاووس: (المنسرح)

(146) - النص الشعري لكشاجم. ينظر، ابن رشيق: المصدر السابق، 298/2. البركار: هو آلة لها شعبتان ترسم بها الدوائر - الفينة: هي الأمة صانعة كانت أم غير صانعة، وغلب على المغنية - الملام: هو اللابس الأمة، أي الدرع - شان، يثيبن الشيء ثيبًا: شوّهه وعابه.
 (147) - النص الشعري لكشاجم. ينظر، ابن رشيق: العمدة، 299/2. البنكام: هو ما يُقَدَّرُ به الساعة النجومية من الرمل - صفر الشيء: خلا - الحسبان: هو العد، التدبير الدقيق - فكر: (ج) أفكار، وهي: إعمال خاطر في الشيء، الصورة الذهنية لأمر ما.
 (148) - النص الشعري لكشاجم. ينظر، المصدر نفسه، 299/2. زرمانج: هو الزرمانق والزرمانقة: جبة من صوف، مُعَرَّبٌ أَشْتَرَبَانَةٌ، أي: مَنَاحِجُ الْجَمَالِ - أبنوس: شجر خشبه أذن اللون صلب يصنع منه أثاث المنزل. والمركب: زرمانج أبنوس، لم نقف له على معنى إلا أنه يحيل، بحسب السياق، إلى نوع من الورق يستخدم في الكتابة - النبوة: هي الجفوة.

رُزِنَتْهُ رَوْضَةٌ تَرُوقُ وَلَمْ تَسْمَعُ بِرَوْضٍ يَمْشِي عَلَى قَدَمِ
جَبَلُ الذَّنَابِي كَأَنَّ سُندُسَةً زُرَّتْ عَلَيْهِ مُوشِيَةَ الْعَلَمِ (149)

هذه هي أهم الصفات والشروط التي ركز عليها ابن رشيق خلال مفهومه النقدي الرامي إلى فصل التداخل المفهومي بين مواضيع الشعر وهو، بالتالي، يريد إلى تحديد مفهوم مستقل للشعر وذلك من خلال تركيزه على أغراض الشعر وفنونه، وهي عشرة عنده كما أوضحنا سلفاً، ليثبت أنّ للشعر موضوعاً خاصاً به، يحدد خصوصية واستقلالية الشعر من جهة، وهو الذي يمنح هوية الشعر بوصفه بنية لغوية وجمالية مختلفة، بذاتها، عن أيّ فنّ أدبيّ آخر.

3 - الما - بين:

ثم إنّ موضوع التداخل، وأعني به تداخل الشعر مع الفنون الأدبية الأخرى، يأخذ حجماً كبيراً في الساحة الشعرية لتلك الفترة من جهة، خاصة تداخل الشعر مع النثر والعكس، ويأخذ عند ابن رشيق بعداً آخر من جهة ثانية، وهو الذي تحاول هذه القراءة أن تكشف عنه.

3 - 1 - قراءة أولى:

أدرك ابن رشيق بذوقه النقدي الفذّ، التداخل الواضح بين الشعر والنثر، فأكد على ضرورة الفصل بينهما. وهو في ذلك ينطلق من تصور بنيوي واضح لفن الشعر؛ كونه ينفرد بصياغة فنية تميزه بذاته عن أيّ فنّ آخر (150). فمن الناحية الشكلية يؤكد ابن رشيق على ضرورة التزام الشعراء بالمعجم اللغوي - الشعري المتداول في هذا الفن القولي، من ذلك أنّ "للشعراء ألفاظ معروفة وأمثلة مألوفة لا ينبغي للشاعر أن يعدوها أو يستعمل غيرها" (151) وهذا لا يعني تقييد الشعراء بالألفاظ والمعاني ذاتها، فيتصفوا بالتحجر والتقليد الذي ينفى، بذلك، عن قصائدهم حقيقة الشعر وجوهره وهي التخيل، ولكن لهم أن يستفيدوا من الفنون الأخرى "في الندرة وعلى سبيل الخطرة." (152) ويتضح من

(149) - النص الشعري لكشاجم. ينظر، المصدر نفسه، 300/2. الرُّزْءُ: هو المصيبة - الجَبَلُ: من الشجر والشعر: الكثير الملتفّ، أو ما غلظ وقصر منه، أو كثف واسودّ، أو الضخم الكثيف الملتفّ من كل شيء - الذَّنَابِي: هو دَنْبُ الطائر.

(150) - ينظر، ابن رشيق: العمدة، (ت: م.م. عبد الحميد)، 119/1، 120

(151) - المصدر نفسه، 115/1

(152) - المصدر نفسه، والصفحة

هذا الشرط أن ابن رشيق ينادي بتفرد الشعر كفن مستقل بذاته و يختلف في الوقت ذاته، عن النثر ولا يتداخل معه؛ فابن رشيق حين وضع شرط الاعتدال في تداخل النص الشعري مع نصوص أخرى، الفلسفة والتاريخ مثلا، حتى لا يقع في السردية التي تعد وجها من وجوه النثر، وهو في حد ذاته نفي لما "وضع له وبني عليه" (153) الشعر، أي التخيل على اعتبار أن "الشعر ما أطرب وهز النفوس وحرك الطباع" (154). ويفهم من هذه العبارة اعتقاد ابن رشيق بأن الشعر ذو طبيعة غنائية: أطرب/هز/حرّك، لذلك أوجب شرط الاعتدال حتى لا يملّ الشعر ويحفظ (155)، حيث نلمس ذلك في تصور ابن رشيق للشعر الذي يأخذ الوجة القصصية والدرامية، فإنه لا يمانع من تداخل التجربة الشعرية مع السردية "في مواضع معروفة مثل الحكايات، وما شاكلها." (156) فهي تعين على تعدد المعنى عن طريق تجديد النفس الشعري الذي يعمل على إطالة القصيدة وبالتالي فهي "أجود هنالك من جهة السرد." (157)

وترجع حقيقة هذا التداخل، حسب تفاعلنا مع نصوص ابن رشيق، إلى عدم ضبط النقاد لماهية الشعر ورسم حدوده، مما دفع به إلى إضافة مفردة "النية" إلى مفهوم قدامة السابق حتى يفصل بين الشعر و النثر من جهة، ويعود هذا التداخل من جهة ثانية، إلى بداية أصل الشعر الذي يظهر كما يتضح من نص ابن رشيق، أنه تولد من النثر كضرورة دعت العرب "إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأنجاد، وسمحاتها الأجواد، لتَهزّ أنفسها إلى الكرم، وتدلّ أبناءها على حسن الشيم؛ فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعرا؛ لأنهم شعروا به، أي "فطنوا" لهذا الشعر، كمقابل ضدي للنثر، وعليه فقد احتاج ابن رشيق من جهة ثالثة إلى عقد مقارنة بين الشعر والنثر، ليس لمنح الأفضلية لكليهما على الآخر، فقد ثبت أنّ "كلام العرب نوعان منظوم ومنثور" (158)، وأنّ "لكل منهما ثلاث طبقات :

(153) - المصدر نفسه، والصفحة

(154) - المصدر نفسه، والصفحة

(155) - ابن رشيق: العمدة، 168/1

(156) - المصدر نفسه، 261/1

(157) - المصدر نفسه، والصفحة

(158) - المصدر نفسه، 261/1

جيدة ومتوسطة وردية⁽¹⁵⁹⁾، بل لفصل الجنسين بعضهما عن الآخر، وذلك حين يركز حديثه على النظم الذي يختص بالشعر وحده.

وأول ما يستهلّ به دراسته التي اندرجت تحت مسمى «باب النظم» تناصه مع الجاحظ، حيث يتموقع نصه، في هذه الدراسة، في حيز واسع، يتردد على النحو الآتي:

" قال أبو عثمان الجاحظ أجود الشعر ما رأيت متلاحم الأجزاء، سهل المخارج فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان.

(.....)

وأنشد الجاحظ قال: أنشدني أبو العاصي قال: أنشدني خلف: (الطويل)

وَبَعْضُ قَرِيضِ الْقَوْمِ أَبْنَاءُ عِلَّةٍ يَكِدُّ لِسَانُ النَّاطِقِ الْمُتَحَفِّظِ

وأنشد عنه عن أبي البيداء الرياحي: (الطويل)

وَشِعْرٌ كَبَعْرِ الْكَبْشِ قُرٌّ بَيِّنُهُ لِسَانٌ دَعِيٌّ فِي الْقَرِيضِ دَخِيلُ

واستحسن أن يكون البيت بأسره كأنه لفظة واحدة لخفته وسهولته واللفظة كأنها حرف واحد

وأنشد قول الثقفي: (البسيط)

مَنْ كَانَ ذَا عَضِدٍ يُدْرِكُ ظِلَامَتَهُ إِنَّ الدَّلِيلَ الَّذِي لَيْسَتْ لَهُ عَضُدُ

تَنْبُو يَدَاهُ إِذَا مَا قَلَّ نَاصِرُهُ وَيَأْنِفُ الضَّيْمِ إِنْ تَرَى لَهُ عَدَدُ " (160)

أعتقد أن ابن رشيق أراد، من وراء تناصه مع الجاحظ، أن يؤكد على ضرورة الوحدة المعنوية في النص الشعري، وعليه فقد احتاج إلى تضمين نصه، وهي طريقته في إخفاء صوته خلف ظلال

(159) - المصدر نفسه، والصفحة
(160) - ابن رشيق: العمدة، 224/1. نَبَا الشَّيْءِ: تَبَاعَدَ وَتَجَافَى، وَالبَصْرُ عَنِ الشَّيْءِ: أَعْرَضَ عَنْهُ وَنَفَرَ - الضَّيْمُ: هُوَ الظَّم، وَالإِذْلَالُ.

الآخرين، بطريقة الكولاج، في نص الجاحظ أعلاه، وهو الذي رمزنا له بالنقط المستمرة، من أجل أن يبدو النص للجاحظ من جهة، ومن أجل أن يؤكد تصوره من جهة ثانية:

"إذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذ سماعه وخف محتمله و قرب فهمه وعذب النطق به وحلى في فم سامعه فإذا كان متنافرا متباينا عسر حفظه و ثقل على اللسان النطق به ومجّته المسامع فلم يستقر فيها منه شيء." (161)

كذلك يركز كلامه على حسن تأليف الكلام، من ذلك تعليل سبب إعجاب النقاد بدالية امريء القيس؛ إذ "لو لم يكن إلا تنسيق هذا الكلام بعضه على بعض وانقطاع ذلك بعضه من بعض" (162) لما تمّت لها وحدثها: (المتقارب)

إِذَا أَقْبَلْتَ قُلْتَ دُبَّاءُ
وَأِنْ أَدْبَرْتَ قُلْتَ أَثْفِيَّةُ
مِنَ الْخَضِرِ مَعْمُوسَةٌ فِي الْعُدُرِ
مُلْمَلَمَةٌ لَيْسَ فِيهَا أَثْرُ

وَأِنْ أَعْرَضْتَ قُلْتَ سَرْعُوفَةٌ
لَهَا ذَنْبٌ خَلْفَهَا مُسْبِطِرٌ (163)

من ذلك، أيضا، أنّ العرب تمعن "نظرها في فصاحة الكلام و جزالته وبسط المعنى وإبرازه وإتقان بنية الشعر وإحكام عقد القوافي وتلاحم الكلام بعضه ببعض حتى عدوا من فضل صنعه الحطيئة حسن نسقه الكلام بعضه على بعض." (164) وهو الذي يتجسد في همزية الحطيئة: (الوافر)

فَلَا وَأَبِيكَ مَا ظَلَمْتَ قُرَيْعُ
وَلَا وَأَبِيكَ مَا ظَلَمْتَ قُرَيْعُ
بِأَنْ يَبْنُوا الْمَكَارِمَ حَيْثُ شَأُؤُوا
وَلَا عَنُفُوا بِذَآكِ وَلَا أَسَاءُوا

(161) - ابن رشيق: العمدة، 224/1

(162) - المصدر نفسه، 32/2

(163) - المصدر نفسه، والصفحة: الدُّبَّاءُ: هي القَرْعُ - العُدُرُ: (ج) عُدَيْرٌ. وهو النَّهْرُ - أَثْفِيَّةٌ: هي أحد أحجار ثلاثة توضع عليها القدر للطبخ (ج) أَثَافٍ - مُلْمَلَمَةٌ: مُجْتَمِعَةٌ - سَرْعُوفَةٌ: دابة تأكل الثياب وتشبه بها الفرس - مُسْبِطِرٌ: الطويل.

(164) - المصدر نفسه، 116/1

بِـعِشْرَةِ جَارِهِمْ أَنْ يُنْعِشُوهَا فَيَعْتُرُ بَعْدَهَا نَعْمَ وَشَاءُ
فِيْبِنَى مَجْدُهَا وَيُؤَيِّمُ فِيهَا وَيَمْشِي إِنْ أُرِيدَ بِهِ الْمَشَاءُ (165)

وكذلك في عينية أبي ذؤيب يصف عملية صيد حمر الوحش: (الكامل)

فَشَرَعْنَ فِي مَجْرَاةِ عَذْبٍ بَارِدٍ حَصِبَ الْبِطَاحِ تَغِيْبُ فِيهِ الْأَكْرُعُ
فَشَرِبْنَ ثُمَّ سَمِعْنَ حِسًّا دُونَهُ شَرَفَ الْحِجَابِ وَرَيْبَ فَرَعٍ يُفْرَعُ
فَنَكِرْنَهُ فَنَفِرْنَ فَاْمْتَرَسَتْ لَهُ هَوَجَاءُ هَادِيَّةٌ وَهَادٌ جُرْشُعُ
فَرَمَى فَاَنْفَذَ مِنْ نَحْوِ عَائِطٍ سَهْمًا فَخَرَّ وَرَيْشُهُ مُتَّصِعٌ
فَبَدَا لَهُ أَقْرَابٌ هَادٍ رَائِعًا عَنهُ فَعَيَّتَ فِي الْكِنَانَةِ يَرْجِعُ
فَرَمَى فَاَلْحَقَ صَاعِدِيًّا مُطْحَرًا بِالْكَشْحِ فَاسْتَمَلَتْ عَلَيْهِ الْأَضْلُعُ
فَبَدَا لَهُنَّ حُتُوفُهُنَّ فَهَارِبٌ بِذِمَائِهِ أَوْ بَارِكٌ مُتَجَجِّعٌ (166)

ثم عقب بقوله: "فأنت ترى هذا النسق بالفاء كيف اطرده ولم ينحل عقده ولا اختل بناؤه ولولا ثقافة الشاعر ومراعاته إياه لما تمكّن هذا التمكّن." (167)

ومن جهة ثانية، فإنه سوف يركّز حديثه على النظم الذي يختصّ بالشعر وحده، وذلك في نصه الآتي:

"ألا ترى أنّ الدر - وهو أخو اللفظ و نسيبه، وإليه يقاس و به يشبه - إذا كان منثورا لم يؤمن عليه، ولم ينتفع به في الباب الذي له كسب، ومن أجله انتخب وإن كان أعلى قدرا وأعلى ثمنا؟! فإذا

(165) - المصدر نفسه، والصفحة: النَّعْمُ: هو المال السّانم، البقر والغنم - الشّاءُ: (ج) شَاءةٌ: هي الواحدة من الغنم وتكون للمعزّ، والطباء، والبقر، والنعام، وخمّر الوحش.

(166) - ابن رشيق: العمدة، 117/1. الحَصِبُ: المكان الكثير الحصباء - الْبِطَاحُ: (ج) بَطَحاء: هي المكان المتسع - فَاْمْتَرَسَتْ لَهُ: تعرّضت له بالشّرّ - الْهَوَجَاءُ: الناقة الطويلة في حمق وطيش وتسرع - الهادي والهادية: من الخيل ونحوها مُتَقَدِّمَاتُهَا - الْجُرْشُعُ: العظيم من الإبل ومن الخيل - النَّحُوصُ: هي الناقة التي منعها السمن من الحمل - الْعَائِطُ: الأبي الممتنع - السَّهْمُ الْمُتَّصِعُ: هو سهم ابتلّت فُدْدُهُ - أَقْرَابٌ: (ج) قُرْبٌ، وهو: الخاصرة - الرَّائِعُ: البعير إذا صَوَّتَ فضجّ - عَيَّتَ: أدخل يده في الكنانة يطلب سهماً - الْمَطْحَرُ: هو الذي صار في نفسه طَحَارًا، أي: إخراج الصوت أو النفس بأنين، عند العمل، أو شدة - الْكَشْحُ: ما بين الخاصرة إلى الضلع الخلف وهو أقصر الأضلاع وأخرها وهو من لدن السّرة إلى المتن - الذمّاءُ: الحشاشة، وقوة القلب - الْمُتَجَجِّعُ: الجمل الشديد الرغاء من وجع أصابه أو ضرب أثخنه.

(167) - المصدر نفسه، والصفحة

نظم كان أصون له من الابتذال، وأظهر لحسنه مع كثرة الاستعمال، وكذلك اللفظ إذا كان منثورا تبدد في الأسماع، وتدحرج عن الطباع، ولم تستقر منه إلا المفرطة في اللفظ وإن كانت أجمله، والواحدة من الألف، وعسى أن لا تكون أفضله، فإن كانت هي اليتيمة المعروفة، والفريدة الموصوفة، فكم في سقط الشعر من أمثالها ونظرائها لا يعبأ به ولا ينظر إليه. فإذا أخذ سلك الوزن وعقد القافية تألفت أشتاته، وازدوجت فرائده وبناته، واتخذة اللابس جمالا، والمدخر مالا، فصار قرطة الآذان، وقلائد الأعناق، وأماني النفوس، وأكاليل الرؤوس، يقلب بالألسن، ويخبأ في القلوب مصونا باللّب، ممنوعا من السرقة والغصب." (168)

ومن جهة ثالثة، فهي إشارة إلى ما يسميه ابن رشيق "بالشاعر الكامل" أي الشاعر المتمكن من كل البنى الشعرية المتعارف عليها في الأوساط الشعرية، من ذلك أنه "إذا قطع ورجز فهو الكامل، وقد جمع ذلك كله الفرزدق، ومن المحدثين أبي نواس." (169) والحقيقة أنّ كل واحدة منها، أعني المقطعة والقصيدة والأرجوزة، تختص بحدث لا يمكن لغيرها التعبير عنه؛ فالشاعر يحتاج إليهم "للمواقف الطوال" (170) ويحتاج إليهم "عند المحاضرات والمنازعات والتمثيل والملح" (171)، فالأمر إذاً لا يتعلّق بنوع النص الشعري، بقدر ما يتعلّق بالموقف؛ فالنص يحدده الموقف الشعري، وهذا الأخير، يتحدد، أو يحتكم، بدوره، إلى طبيعة النص الشعري (172)، أي أنّ هذا التأويل ينفتح على مقولة الجنس الأدبي مجدداً (173).

ومن الواضح أنّ القصيدة كجنس أدبي جديد متفرد بذاته؛ الشعر بمفهومه عند ابن رشيق، لم يطرأ على ساحة الأدب العربي دفعة واحدة، ولكنه تكون عبر سياقات تاريخية متباعدة. فابن رشيق يذكر أنّ بداية الشعر تمثلت في أبيات قليلة تعرض بين الحين والأخرى بحسب الظروف والمناسبات الباعثة على ذلك. فالشعر بدأ أول الأمر رجزا وقطعا، ثمّ قُصّد في نهاية الأمر، وأول من قصد القصائد من الشعراء: المهلهل وذلك في عهد هاشم بن عبد مناف، أي قبل الإسلام بنحو

(168) - ابن رشيق: العمدة، 12/1

(169) - المصدر نفسه، 170/1

(170) - المصدر نفسه، 168/1

(171) - المصدر نفسه، والصفحة

(172) - ينظر، محمد مشبال: البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، ص 51، 52

(173) - ينظر، الفصل الأول

قرن ونصف من الزمان. والقصيدة، كما توارثتها الشعرية العربية، تتناول عدّة موضوعات وأغراض غالبا ما يكون بعضها تمهيدا للآخر، من ذلك: البدء بالبكاء على الأطلال والنسيب، ثم وصف الرحلة ليتخلص الشاعر إلى الغرض الرئيسي من قصيدته، حيث يتمثل في الغالب الأعم، في المدح، ويرجع تعدد الموضوعات في القصيدة إلى بواعث نفسية وعوامل بيئية.

"وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد الشعرية بالنسيب لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القلوب بحسب ما في الطباع من حبّ الغزل والميل إلى اللهو والنساء وإن ذلك استدراج إلى ما بعده.

ومقاصد الناس تختلف فطريق أهل البادية ذكر الرحيل والانتقال وتوقع البين والإشفاق منه وصفة الطلول والحمول والتشوق بحنين الإبل ولمع البرق ومرّ النسيم وذكر المياه، التي يلتفون عليها والرياض التي يحلون بها من خزامى وأقحوان وبهار وحنوة وظيان وعرار وما أشبهها من زهر البرية الذي تعرفه العرب تنبته الصحارى والجبال وما يلوح لهم من النيران في الناحية التي بها أحبابهم ولا يعدّون النساء إذا تغزّلوا ونسبوا فإن وقع مثل قول طرفة: (الطويل)

وَ فِي الْحَيِّ أَحْوَى يُنْفِضُ الْمَرْدَ شَادِنٌ مُظَاهِرٌ سِمْطِي لُوْلُوٍ وَ زَبْرَجِدٍ

فإنما هو كناية بالغزل عن المرأة.

(.....)

والعادة أن يذكر الشاعر ما قطع من المفاوز وما أنضى من الركاب وما تجشّم من هول الليل وسهره وطول النهار وهجيرته وقلة الماء وغووره، ثم يخرج إلى مدح المقصود ليوجب عليه حقّ القصد وذمام القاصد ويستحقّ منه المكافأة. (174)

ويفسر لنا ابن رشيق كيف انحرف الشعراء بالشعر عن الطريقة المتداولة، فبعد أن كان يرفع من شأنهم في نفوس الناس، والقبائل، انقلب إلى الضدّ؛ لأنهم حولوه موضوعا للتكسب من جهة، وهو ما تسبب في تراجع الشعر عن منزلته فحلت الخطابة؛ الفنون النثرية من جهة العموم، مكانه

من جهة ثانية فقد "كان الشاعر في مبتدأ الأمر، أرفع منزلة من الخطيب، لحاجتهم إلى الشعر في تخليد المآثر وشدة العارضة وحماية العشيرة وتهيبهم عند شاعر غيرهم من القبائل فلا يقدم عليهم خوفاً من شاعرهم على نفسه وقبيلته فلما تكسبوا به وجعلوه طعمة وتولوا به الأعراض وتناولوها صارت الخطابة فوقه." (175) وبانحراف الشعر عن مضمونه الاجتماعي أصبحت قصائد المدح "تتكوّن من جزئين منفصلين تمام الانفصال القصيدة القديمة ثم المدح." (176) وعلى هذا فالقصيدة القديمة تُعدُّ تمثيلاً للجانب الذاتي من قصيدة ما قبل الإسلام، حيث يعبر فيها الشاعر عن نفسه تعبيراً صادقاً، وذلك عن طريق توأمة ذاته مع الذوات الأخرى: القبيلة أو الجماعة أو الناقة، إلخ. توأمة نفسية رائعة، وهو يعبر، في ذلك، عن رؤياه الكونية بتعبير في صادق وعميق. (177)

وكما يبدو فالتجديد الذي طرأ على حركة الشعر العربي بعد الإسلام انتهى إلى تغيير القصيدة في الشكل وفي الموضوع (178). ويتضح ذلك في القرنين الثاني والثالث الهجريين حيث أكد بعض نقاد تلك الفترة على ضرورة التزام الوحدة في القصيدة وهي نوع من الوحدة الشكلية، وإن كانت فهي لا تقصده، لأنها تركز على نوع الوحدة في القصيدة من جهة الوزن والقافية (179) وهو مذهب الشعراء والنقاد المحدثين الذين رغبوا، من وراء تأكيدهم على وحدة الموضوع، في أن تصبح القصيدة الشعرية أشبه ببعض فنون النثر كالرسالة و الخطبة في تلاحم أجزائها وتسلسل معانيها وارتباط بعضها ببعض (180)، وتجاوزت ذلك إلى التماهي في الخلق، تشبه حركة "الأبدال السبعة" عند الصوفية، أي تشبه من حيث بنيتها "خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وبأينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه، وتعفي معالم جماله، ووجدت حذاق الشعر وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون في مثل هذه الحال احتراساً يحميهم من شوائب النقصان، ويقف بهم على محجة الإحسان." (181)

(175) - ابن رشيق: العمدة، 71/1

(176) - محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ص31

(177) - ينظر، وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الحديث، ص179، 180

(178) - ينظر، طه حسين: حديث الأربعة، دار المعارف، مصر، (د.ط)، (د.ت)، 17/2، 18

(179) - ينظر، محمد نجيب البيهتي: تاريخ الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، دار الفكر، الرباط - المغرب، ط4، 1970م، 143

(180) - ينظر، شوقي ضيف: التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص، 144

(181) - ابن رشيق: المصدر السابق، 137/2

ولا يفوتنا، هنا، ملاحظة أنّ نصّ العمدة يتناص مع نص الحاتمي، ولن نتوهم أنّ عبارة «قال الحاتمي» تريد إلى الاتفاق؛ اتفاق ابن رشيق مع الحاتمي، أو إلى دعم تصويره؛ تصور ابن رشيق، إنما ليثبت اخ (ت) للافه مع أطروحة المحدثين الداعية إلى تداخل النصوص، بمعنى أنّه يرى رأيهم في القول بوحدة الموضوع، وفي المقابل يرفض أن تكون الوحدة على شرط النثر، بل تتحقق الوحدة على شرط الشعر، أي الوحدة النفسية المؤسسة في بنيتها العميقة على تداخل الذات مع رموز القصيدة المختلفة (182). ويُدلّ على ذلك أنّه حين أدخل نص الحاتمي في نص العمدة، أثبت النص الذي يثبت وحدة الموضوع ضمن فضاء الشعرية، أي القوانين التي تتحكم في الشعر، وحرص على قص الباقي، أي الشروط التي تثبت الشعرية على شرط النثرية، "حتى يقع الاتصال، ويؤمن الانفصال، وتأتي القصيدة في تناسب صدورها وإعجازها وانتظام نسيبها بمديحها، كالرسالة البليغة، والخطبة الموجزة، لا ينفصل جزء منها عن جزء." (183)

ومن جهة ثانية، فإنّ العمدة يتناص مع نص ابن طباطبا العلوي في مستويين هما:

1 - يتفق معه ضمن حدود وحدة الموضوع المتفق عليه في الشعرية وذلك حين يثبت نص ابن طباطبا العلوي: "اللفظ جسم و روحه المعنى [...]" (184)

في مقابل نص العمدة الآتي:

"اللفظ جسم و روحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل و العور - وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح، وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان اللفظ من ذلك أوفر حظاً كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح، ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ وجريه فيه على غير الواجب قياساً على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح فإن اختل المعنى كله وفسد - بقي اللفظ مواتاً لا فائدة فيه وإن كان حسن الطلاوة

(182) - ينظر، وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الحديث، ص 179

(183) - الحصري: زهر الآداب، 16/3

(184) - ينظر، آدم حميد ثويني: منهج النقد الأدبي عند العرب، 170

في السمع كما أنّ الميت لم ينقص من شخصه شيء في رأي العين إلا أنه لا ينتفع به ولا يفيد فائدة، وكذلك إن اختلف اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى لأننا لا نجد روحا في غير جسم البتة." (185) بمعنى أنّ ابن رشيق أدخل نص ابن طباطبا في نصه ليحيل، عن طريق قضية اللفظ والمعنى، إلى قضية أخرى، وهي هنا تخالف نص الأول، أي إلى استقلالية البيت الشعري في القصيدة أي وحدة الجزء بالنسبة إلى الكل، وهي هنا إشارة واضحة إلى وحدة الموضوع وفي الثاني فإنّ ابن رشيق يقص نص ابن طباطبا الذي يكمل رؤياه للشعرية.

ولكنه، في الوقت نفسه، يناقض رؤيا ابن رشيق ذاتها؛ لأنّ ابن طباطبا يستعير أدواته الشعرية من معجم النثر؛ حيث يتدرج، ومرة أخرى عن طريق الانتقال من الجزء إلى الكل، من حديثه عن قضية اللفظ والمعنى إلى قضية وحدة الموضوع بحيث "يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجا وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقّة معان، وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفا، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا، لا تتناقض في معانيها، ولا وهي في مبانيها، ولا تكلف في نسجها." (186) وابن رشيق حين يحذف بقية نص ابن طباطبا من نصه السابق يستعير، في المقابل، تبسيط الحاتمي لنص ابن طباطبا السابق، وفي الوقت نفسه، يثبت رفض ابن رشيق لقضية تداخل النصوص؛ الشعر والنثر، بمعنى تأكيده على ضرورة الفصل بين الشعر والنثر واستقلالية الشعر ببنائه الفنية الخاصة به، عكس الذي يذهب إليه ابن طباطبا، أي تداخل الشعر مع النثر؛ حيث يرى أنّ "أحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما ينسق به أوله مع آخره، على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيتا على بيت دخله الخلل، كما يدخل الرسائل إذا نقص أليفا." (187)

والحقيقة أنّ مبدأ الرفض عند ابن رشيق، كما أسلفنا الذكر، يتركز على ضرورة تحديد نوعية الشعر أولا؛ فإن كان الشعر ذا طابع غنائي فقصائده "تفيض عادة عن وجدان الشاعر من سرور

(185) - ابن رشيق: العمدة، 112/1

(186) - ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر، توزيع مكتبة الخانجي، مصر -

القاهرة، (د.ط)، 1985م، ص27

(187) - المصدر نفسه، ص126

وحزن وحبّ وبما إلى ذلك" (188) فلا معنى عنده للوحدة الموضوعية؛ لتسهل عملية الاستشهاد، وهي من فضائل الشعر أصلاً، أو الحفظ، أو الغناء من جهة، وإن كان الشعر ذا طابع قصصي أو درامي فهو لا يمانع من اعتماد السرد أو الحكاية، رغم أنّ هذا الأمر لا يتحقق إلا عن طريق التداخل مع النثر؛ لأنّه يعين على تجديد النفس وبالتالي إطالة القصيدة.

وهو ما يتلخص في النص الآتي:

"ومن الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه، لا يحتاج إلى ما قبله، وإلى ما بعده وما سوى ذلك، فهو عندي تقصير، إلا في مواضع معروفة مثل الحكايات وما شاكلها، فإنّ بناء اللفظ على اللفظ، أجود من جهة السرد." (189) أو يرجع رفض ابن رشيق إلى وحدة الموضوع أصلاً، فإذا عنيينا بوحدة الموضوع ذلك التصور الموحد الذي ينتج لدى القارئ عند قراءة القصيدة (190)، فإن ابن رشيق، على العكس من هذا، يؤمن بوحدة الموضوع بشرط الاعتدال، أي الابتعاد عن الغموض الذي، من الممكن، أن يتولد من التطويل الذي يلتزم الشاعر به بحثاً عن المعنى فيقنع في التثبيح، الذي يؤول بالشعرية إلى السقوط والتردي؛ إذ من "حسن النظم أن يكون الكلام غير مثبج والتثبيح جنس من المعاضلة." (191)، أي حدوث اضطراب في الكلام وبالتالي يختلط المعنى على السامع أو يملّه على اعتبار أنّ الشعر في تلك الفترة على الرغم من أنّه صار يكتب ويحفظ في دواوين إلا أنّه احتفظ بطريقة التوصيل المتداولة وهي: الإنشاد.

وهو الذي يلخصه النص الآتي:

"ومن الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده وما سوى ذلك فهو عندي تقصير إلا في مواضع معروفة

(188) - عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة - مصر، ط4، 1968م، ص63

(189) - ابن رشيق: العمدة، 161/1، 162

(190) - ينظر، إحسان عباس: فن الشعر، ص198

(191) - ابن رشيق: المصدر السابق، 227/1

مثل الحكايات وما شاكلها فإن بناء اللفظ أجود هنالك من جهة السرد ولم أستحسن الأول على أن فيه بُعدًا ولا تنافرا إلا أنه كان كذلك فهو الذي كرهت من التثبيح. "(192)

أو ربما يكون رفض ابن رشيق مطلقا. بمعنى أن لديه تصورا يختلف عن تصور النقاد للوحدة العضوية؛ إذ تأخذ طابعا نفسيا، أي تأخذ وجهتها في البنية العميقة للقصيدة المؤسسة على الرموز. وهو ما يقرب ابن رشيق من المذهب الرمزي الذي يؤكد على أن "الشاعر المطبوع، هو الذي يبسط الحوادث النفسية، كما تتولد بصورة طبيعية خالية من ترتيب المنطق وتنظيم العقل." "(193) بمعنى أن الشاعر المطبوع حين يكون تصورا عن الوجود يحاول ترجمته في قصيدة لا تحقق النجاح إلا بمقدار إجادتها بناءً هذا التصور؛ وذلك عن طريق إعادة ترتيب رؤيا الشاعر للوجود في شكل موضوعات تأخذ ترتيبا، بمعنى الوحدة العضوية، يخالف الترتيب المتداول، أي المنطق والعقل، ولهذا "سمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى أو اختراعه أو استطراف لفظ أو ابتداعه أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ أو صرف المعنى على وجه عن وجه آخر - كان اسم الشاعر عليه - مجازا لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير." "(194)

وعلى هذا الأساس، ومن خلال قراءة نصوص العمدة المختلفة، ينتج لدينا التصور الآتي: إن ابن رشيق يؤمن بالوحدة العضوية في النص الشعري، وهذه الوحدة تحتكم إلى آليات الشعرية، على أن ابن رشيق يحدد هذه الوحدة؛ بمعنى يقيدها، بشرط ضمني يتمثل في الاعتدال. بمعنى: أن يتحاشى الشاعر الغموض و الاضطراب في قصيدته، وله أن يطيل أو يقصر ما شاء؛ فكل قصيدة تقترح على القارئ طريقة قراءتها وبالتالي إنتاج شعريتها؛ إذ "ليس للجودة في الشعر صفة." "(195)

(192) - ابن رشيق: العمدة، 227/1

(193) - درويش الجندي: الرمزية في الأدب العربي، دار النهضة، مصر، (د.ط)، 1972م، ص159

(194) - ابن رشيق: المصدر السابق، 104/1

(195) - المصدر نفسه، 107/1

ومن أجل تعمق القراءة أكثر، وبالتالي إنتاج معنى أصيل من شأنه أن يتماهى مع تصور ابن رشيق؛ العمدة في نسخته الأولى، فإنّ هذه القراءة لا تتوقف عند هذه الحدود، بل تتجاوزها إلى حدود أخرى، فماذا وراء القراءة الثانية؟

3 - 2 - قراءة ثانية:

يقول ابن رشيق:

"وبعد فإنّ الشعر قفل أوله مفتاحه وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره فإنه أول ما يقرع السمع وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة [...]""(196)

ويقول أيضا:

"وإذا كان أول الشعر مفتاحا له وجب أن يكون الآخر قفلا عليه."(197)

إنّ تكرار مفردة «قفل» في السياقين السابقين:

- "الشعر (قفل) أوله مفتاحه[...]"

- ويكون آخر الشعر " (قفلا) عليه[...]"

- ومع استحضر صوت الشاعر/ الذات المهيمنة، بوصفها حضورا مطلقا، على نص العمدة، في مقابل، غياب صوت الناقد/ الذات، بوصفه اللامركز؛ الما - بين، وعلى نحو أكثر تحديدا، نص الرؤيا، فإنه، انطلاقا من (لا) مركزية الرؤيا الشعرية لديه، يمكننا القول إنّ ابن رشيق يستعمل الرمز، فهو على هذا يقترب، بمعنى شبه يتعالق، مع الشعراء/ النقاد من أولئك "المحدثين والمعاصرين الذين تأثروا بالتيارات السيميائية المعاصرة (ف) صاروا «يُقَصِّدُونَ» اللغة بسبق الإصرار. وهكذا نجد[...]. حشدا هائلا من أسماء الأعلام المختلفة ذات الدلالات الإيحائية، وألفاظا

(196) - ابن رشيق: العمدة، 195/1

(197) - المصدر نفسه، 210/1

عتيقة ضاربة في أعماق التاريخ، أو حديثة أتية من آفاق مختلفة. وهذا التداخل المعجمي يخلق عدة معانٍ فرعية عرضية تقرأ بتشاكلات مختلفة بحسب الوسط الذي دعيت من الكلمة مما يجعلها مؤشراً كنايةً عليه. وقد تصبح أيقونا إذا توفرت فيها علاقة المثلية أو المشابهة." (198)

هذا من شأنه أن يستدعي قراءة ثانية تتعمق نص ابن رشيق، بهدف إنتاج المعنى؛ التصور النقدي، بصفة أكثر وعياً؛ لأن "الناصر اصطنع الرمز ولم يصرح. وحتى لو صرح، فإن ذلك ما كان ليحظرنا من تقديم تأويل لنصه، انطلاقاً من تصورنا نحن لما حول النص، أي انطلاقاً من تصورنا لمكانم العطاء فيه." (199)

وعليه، ماذا يمكن أن تنتج هذه القراءة؟

إذا سلمنا، جدلاً، أنّ مفهوم البيت الشعري عند ابن رشيق، كما اتفق على ذلك النقاد القداماء أو الحديثون، يفترض أن "يكون كل بيت قائماً بنفسه، لا يحتاج إلى ما قبله، ولا إلى ما بعده" (200) وإذا تصورنا، في المقابل، أنّ القفل: "بالضمّ، الحديد الذي يغلق به الباب." (201) من جهة، وتصورنا البيت بناءً على حدّ تعبير ابن رشيق له: "والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية: قراره الطبع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الدربة، وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون. وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية، أو كالأواخي والأوتاد للأبنية، فأما ما سوى ذلك من محاسن الشعر فإنما هو زينة، ولو لم تكن لاستغنى عنها." (202) فإذا افترضنا أنّ البناء أو البيت يفترض، ضمناً، وجود كوة أو باب، وهو الافتراض نفسه الذي يتفق مع ابن رشيق في قوله "وبابه الدربة"، فإذا تصورنا أنّ القصيدة تتألف من مجموعة أبيات، وأنّ كل بيت مستقل بذاته عن البيت الذي يليه، وهكذا بالنسبة لجميع الأبيات على مستوى القصيدة ذاتها، وإذا أراد القاريء إنتاج نصية القصيدة؛ بمعنى شعريتها، فما عليه إلا فتح أبواب القصيدة بالترتيب، بدءاً من الباب الأول ووصولاً إلى الباب الأخير، من أجل تبليغ المعنى في القصيدة، ولن يتبلّغ حتى يتجول بين ممرات كل باب،

(198) - محمد مفتاح: ديناميات النص، ص56

(199) - عبد الملك مرتاض: أ. ي، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة « أين ليلاي » لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1992م، ص94

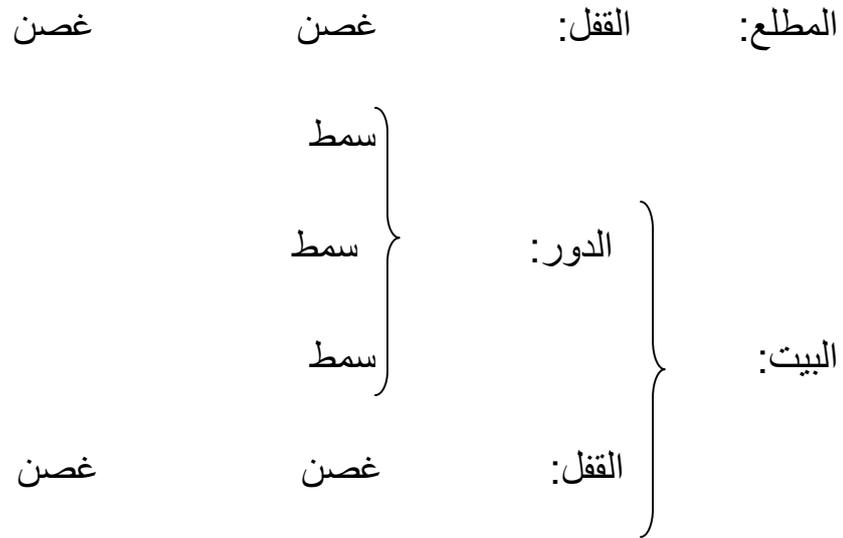
(200) - ابن رشيق: العمدة، 261/1، 262

(201) - عبد الله البستاني: الوافي، مادة (قفل)، ص513

(202) - ابن رشيق: المصدر السابق، 109 / 1

بعد فتحه، وهو ما يحيله إلى الباب الثاني، وهكذا بالنسبة إلى كل القصيدة. ألا يتطابق هذا التصور مع الوحدة العضوية بمفهومها النقدي العميق؟ على اعتبار أنّ الوحدة العضوية تعني "وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقد القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية لكل جزء وظيفته فيها، يؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر." (203)

ثم إنّ مفردة «قفل» تستدعي إلى الذاكرة الجنس الشعري الآخر، أي: الموشح من جهة ثانية. والقفل "هو ما يلي الدور مباشرة، وهو شبيه بالمطلع وزناً وقافية وتركيباً." (204) وعلى اعتبار أنّ القفل هو الخيط، أو الحلقة التي تربط أجزاء الموشح، على نحو نبينه وفق المخطط الآتي (205):



ثم إنّ القفل يمنح، من قريب أو بعيد، الموشح صفة الاكتمال البنيوي - الجمالي؛ على اعتبار أنّ الموشح "يتألف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات ويقال له التام [...] فالتام ما ابتدء فيه

(203) - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 395

(204) - أنطوان محسن القوال: الموشحات الأندلسية، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، ط 2، 1416 هـ - 1996 م، ص 11

(205) - ينظر، المرجع نفسه، ص 12

بالأفقال،" (206) واختتم، كذلك، على اعتبار أنّ "الخرجة هي القفل الأخير في الموشح." (207) فالقفل، من جهة الشكل، يربط أجزاء الموشح مع بعضها، بمعنى يمنحها وحدة شكلية من خلال تنسيق الأحداث والمواقف في إطار الموضوع العام. ويمنحها وحدة موضوعية، من جهة ربط أجزاء الأفكار معا بطريقة تكميلية، أي تنسيق وترتيب الأفكار عن طريق التدرج في عرضها من جهة وفي كيفية انتشارها من الفكرة النواة التي تؤسس للقصيد من جهة ثانية، وهو ما يمثل وحدة الموضوع، وفي التركيب؛ الجمع، بين الوجدتين: وحدة الموضوع والبناء، تنتج الوحدة العضوية بوصفها اكتمال الأثر الفني (208).

فإذا أسقطنا هذا التصور، أي دور القفل في تنامي وحدة الموشح، على القصيد فسوف نخرج بالتصور ذاته؛ بمعنى الإشارة إلى الوحدة العضوية في القصيدة بوصفها العنصر الذي يمنح الأثر الفني هويته واكتماله. ويمكن أن نعزز هذا الفرض التأويلي من ثلاثة جهات هي:

1 - إذا افترضنا أنّ النموذج البنيوي للقصيد يفترض أن "يكون كل بيت قائما بنفسه، لا يحتاج إلى ما قبله، ولا إلى ما بعده" (209) وإذا تصورنا، في المقابل، أنّ "الأبنية من الخباء - وهو من وبر أو صوف ولا يكون من شعر. والخباء ما كان على طريقة واحدة، فإذا ضخم الخباء فهو بيت [...]" (210) فهذا من شأنه أن يولد مفارقة؛ فكيف يكون البيت مستقلا بنفسه من جهة، ويكون في الأخرى على طريقة واحدة؟

الحقيقة أنّه إذا غيرنا من جهة المنظور فإنّه بوسعنا أن نميز البعد التكاملي لهذه الفكرة؛ فالبيت يعتبر وحدة مستقلة بذاته؛ كجزئية تعمل، وفق مبدأ اتساق الأجزاء، على الترابط النصي (211)، ضمن الإطار الكلي/ القصيدة؛ الذي تتولد منه، من خلال تواشج أجزائه معاً، الرؤيا الكلية لحركة بناء القصيدة.

(206) - ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، نشر: جودت الركابي، دمشق - سوريا، 1949م، 25

(207) - أنطوان محسن القوال: الموشحات الأندلسية، ص 12

(208) - ينظر، محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، 61، 395 وما بعدها.

(209) - ابن رشيق: العمدة، 261/1، 262

(210) - ابن سيده: المخصص، 2/2

(211) - ينظر، ج.ب. براون، ج. بول: تحليل الخطاب، ص 228

2 - وإذا سلمنا بمصداقية التقابلات الثنائية الآتية: اللفظ/ الشكل، المعنى/ الموضوع، ولعلّ في نصه الآتي ما يعمّق الفكرة أكثر:

"اللفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوته [...]""(212)

وإذا أضفنا له تناصه مع الجاحظ:

"قال أبو عثمان الجاحظ: أجود الشعر ما رأيتَه متلاحم الأجزاء، سهل المخارج فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان."(213)

فإنّه لا يسعنا، بناءً على هذا، إلا أن نسلّم بوعي ابن رشيق، بل بتأكيده واعترافه، بالوحدة العضوية في القصيدة، كضرورة، لاكتمال الأثر الشعري.

3 - إذا تصورنا أنّ ابن رشيق يرى أنّ الصورة؛ من ذلك "الاستعارة أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس في حلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها."(214) وهو على هذا، يرى أنّه "إذا تمّ للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع فقد استولى على الأمر وحاز قصب السبق."(215) ومن ثم يتوصل إلى إنتاج تصور، يؤكد فيه على أصالة الصورة في النص الشعري:

"وإنما سمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما 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 مما أطاله سواه من الألفاظ أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر - كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير."(216)

(212) - ابن رشيق: العمدة، 112/1

(213) - المصدر نفسه، 224/1

(214) - المصدر نفسه، 235/1

(215) - المصدر نفسه، 230/1

(216) - ابن رشيق: العمدة، 104/1

وإذا تصورنا حضور الصورة في العملية الشعرية، بشكلها المكثف، بالطريقة التي يريد إليها ابن رشيق، فينبغي عليها إذاً "أن تكون عضوية في التجربة الشعرية، بمعنى أن تؤدي كل صورة وظيفتها داخل التجربة التي هي الصورة الكلية، فتساير الصورة الجزئية الشعور العام في القصيدة، وتشارك في الحركة العامة لها حتى تبلغ الذروة في النماء، ومن ثمّ كان على الشاعر أن يحذر من أن تضرب صورته فتتنافر الأجزاء في داخلها، أو تتنافى مع الفكرة العامة أو الشعور السائد في التجربة نفسها." (217) فإذا تصورنا حضور الصورة في العملية الشعرية بهذا الشكل، أو قريب منه، فينبغي علينا إذاً أن نسلم بوعي ابن رشيق النقدي بمفهوم الوحدة العضوية.

4 - فإذا رجعنا إلى النص السابق:

"والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية: قراره الطبع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الدربة، وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون. وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمتلة للأبنية، أو كالأواخي و الأوتاد للأبنية، فأما ما سوى ذلك من محاسن الشعر فإنما هو زينة، ولو لم تكن لاستغنى عنها." (218)

يمكن القول، أولاً، أنّ هذا النص يتعالق مع نص الجرجاني، صاحب الوساطة، وهذا نصه:

"الشعر علم من علوم العرب، يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثمّ تكون الدربة مادة له وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان." (219)

ثمّ إنّ حقيقة هذا التناص لا توهم بالمحاكاة، أي استدعاء نموذج فني كامل البناء، من خلال الاقتداء/ إعادة نص الجرجاني بطبعته الأصلية بهدف التأكيد على تصوره، بقدر ما يتجه جهة المخالفة. فالثاني، وأقصد به القاضي الجرجاني، يؤكد في نصه على "النظرة الوظيفية للطبع

(217) - عبد الفتاح صالح نافع: الصورة في شعر بشار بن برد، ص 57

(218) - ابن رشيق: المصدر السابق، 109 / 1

(219) - ابن رشيق: العمدة، 109/1 - وانظر كذلك على سبيل التوسع، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح:

محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد بجاوي، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة - مصر، (د.ط)، 1966م، ص 15

الشعري وثقافه." (220)، ويركز الأول، أي ابن رشيق، على الوحدة العضوية من خلال التصور البنيوي لببيت الشعر/ من البناء. ويمكن أن نلتمس تأويلاً من شأنه أن يجذّر الفكرة أكثر، يتصور ابن رشيق أنّ البيت الشعري، في النص السابق، نوع من البناء، وأنّ هذا البناء يتألف من: «الطبع»، و«الرواية»، و«العلم»، و«الدربة»، و«المعنى». ويمكن أن نتصور، بناءً على ما نتج لدينا آنفاً: أنّ ابن رشيق يخالف الجرجاني في تناصه معه من جهة وهو ما يؤكد النتيجة السابقة من أنّ ابن رشيق يصطنع الرمز في العمدة بوصفه شاعراً في المقام الأول من جهة أخرى، أنّ هذه المفردات تكتسب، في تواشجها معاً، صفة الرمز. فماذا يمكن أن نقرأ/ نكتب من وراء هذا الرمز: (5)؟

- الرقم (5) = الكمال؛ الذي يدلّ، أو ينتج من اتساق الأجزاء وفق نظام، أو وحدة معينة، ويمكن أن نتبين ذلك من خلال:

- مفاتيح الغيب الخمسة: "قال الإمام أحمد [...] عن أبي بريدة يقول: سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: خمس لا يعلمهن إلا الله عز وجل: (إِنَّ اللَّهَ عِنْدَهُ عِلْمُ السَّاعَةِ وَيُنزِلُ الْغَيْثَ وَيَعْلَمُ مَا فِي الْأَرْحَامِ وَمَا تَدْرِي نَفْسٌ مَّاذَا تَكْسِبُ غَدًا وَمَا تَدْرِي نَفْسٌ بِأَيِّ أَرْضٍ تَمُوتُ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ)" (221).

- التكملة: بمعنى كنت خامسهم، أو كملتهم خمسة بنفسى (222)، أو البحث عن الكمال العددي في قصة أصحاب الكهف. قال الله تعالى: (سَيَقُولُونَ ثَلَاثَةٌ رَابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًا بِالْغَيْبِ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ قُلْ رَبِّي أَعْلَمُ بِعَدَّتِهِمْ مَا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا قَلِيلٌ فَلَا تُمَارِ فِيهِمْ إِلَّا مِرَاءً ظَاهِرًا وَلَا تَسْتَفْتِ فِيهِمْ مِنْهُمْ أَحَدًا) (223)

(220) - محيي الدين صبحي: النظرية الأدبية، ص22
(221) - ابن كثير: تفسيره، مكتبة طالب العلم الكبرى، الموقع: [WWW. Elarriss. Com](http://WWW.Elarriss.Com) والآية من سورة لقمان: 34
(222) - الفيروزآبادي: القاموس المحيط، (باب السين فصل الخاء)
(223) - سورة الكهف: 22

- أركان الإسلام الخمسة: "عن أبي عبد الرحمن عبد الله بن عمر بن الخطاب رضي الله عنهم قال: « سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول بني الإسلام على خمس شهادة أن لا إله إلا الله وأن محمدا رسول الله، وإقام الصلاة، وإيتاء الزكاة، وحج البيت، وصوم رمضان. »" (224)

- الكتب السماوية الخمسة:

1 - قال الله تعالى: (إِنَّا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ كَمَا أَوْحَيْنَا إِلَى نُوحٍ وَالنَّبِيِّينَ مِنْ بَعْدِهِ وَأَوْحَيْنَا إِلَى إِبْرَاهِيمَ وَإِسْمَاعِيلَ وَإِسْحَاقَ وَيَعْقُوبَ وَالْأَسْبَاطِ وَعِيسَى وَأَيُّوبَ وَيُونُسَ وَهَارُونَ وَسُلَيْمَانَ وَآتَيْنَا دَاوُودَ زَبُورًا) (225)

2 - قال الله تعالى: (إِنَّ اللَّهَ اشْتَرَى مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنْفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُمْ بِأَنْ لَهُمُ الْجَنَّةَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَيَقْتُلُونَ وَيُقْتَلُونَ وَعَدَا عَلَيْهِمْ حَقًّا فِي النَّوْرِاتِ وَالْإِنْجِيلِ وَالْقُرْآنِ وَمَنْ أَوْفَى بِعَهْدِهِ مِنَ اللَّهِ فَاسْتَبْشِرُوا بِبَيْعِكُمْ الَّذِي بَايَعْتُمْ بِهِ وَذَلِكَ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ) (226)

3 - قال الله تعالى: (إِنَّ هَذَا لَفِي الصُّحُفِ الْأُولَى، صُحُفِ إِبْرَاهِيمَ وَمُوسَى) (227)

- الخلفاء الراشدون الخمسة: "قال سفيان الثوري: الخلفاء خمسة أبو بكر. وعمر. وعثمان. وعلي. وعمر بن عبد العزيز وما كان سواهم فهم منتزون." (228)

- صفة الرمح/ والحبل الكامل؛ رمح مخموس وخميس: طوله خمس أذرع - وحبل مخموس: من خمس قوى (229).

(224) - رواه البخاري ومسلم. ينظر، عبد الله بن صالح المحسن: الأحاديث الأربعين النووية، ص10

(225) - سورة النساء: 163

(226) - سورة التوبة: 111

(227) - سورة الأعلى: 18، 19

(228) - ابن الأثير الجزري: الكامل في التاريخ، 164/4

(229) - الفيروزآبادي: القاموس المحيط، (باب السين فصل الخاء)

- صفة الجيش الكامل: الخميس؛ " لأنه خمس فرق: المقدمة، والقلب، والميمنة والميسرة، والساقة." (230)

- وتتردد في المدونة الشعبية من منظور صاحب الصفة؛ لأنّ الكمال صفة يرغب في تلبسها الناس في ذواتهم وفي كل مواضع الحياة التي تخصهم من قريب أو من بعيد، ومن أجل ذلك فهي، عموماً، ترتبط بالتطير والتشاؤمية المفرطة، أي التوجّس من الحسد. ويمكن تبين ذلك في المثلين الشعبيين الآتيين:

- خامسة في عينين العدو.

- خمسة وخمسين في عينين العدو (231).

وتأسيساً على ما سبق، يمكننا إعادة بناء الافتراضات السابقة على النحو الآتي:

1 - إنّ القصيدة بوصفها «بنية لغوية معرفية جمالية» (232)

2 - فإنّها تتبع في حركة بنائها نظام اتساق الأجزاء؛ بمعنى: الوحدة العضوية.

فإذا جمعنا الافتراضين: (1) + (2)، فإنه ينتج لدينا التصور الآتي:

إنّ القصيدة بوصفها «بنية لغوية معرفية جمالية»، لا تكتمل حركة بنائها إلا بوجود الوحدة العضوية؛ فتكون الوحدة العضوية تكملة وإضافة للقصيدة؛ فالقصيدة شيء مكتمل بذاته تضاف له الوحدة العضوية، وشيء ناقص، أو غير كافٍ لابد من أن تستكمل بالوحدة العضوية حتى تكون القصيدة هي نفسها حقاً؛ بمعنى لتظهر كما هي عليه.

وبناءً عليه، ندرك:

(230) - المصدر نفسه، والمادة
(231) - رابح خدوسي: موسوعة الجزائر في الأمثال الشعبية، ص 51، 52
(232) - وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص 25

- تمييز ابن رشيق بين أنواع الانفعال وتبنيّه للحرفي الذي ينتج عن تفاعل السابقين معا: الفني والوجودي؛ لأنه يوقع هوية النص الشعري ويمنحه أصالته.

- وعيه بالعاطفة من جهة توجيه حركة الصياغة الشعرية في النص الشعري.

- اعتقاده بتمييز النصوص الشعرية ومن ثم عمل على استقرائها حيث انتهى بحثه إلى اكتشاف عشرة أغراض تنتشر على مستوى الشعرية العربية.

- وعيه بمفهوم الوحدة العضوية حيث اعتبرها عنصرا مكتملا للفعالية الشعرية.